



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
«Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΣΤΟΝ ΕΥΡΗΣΙΔΗ»

ΣΟΦΙΑ ΕΜΜ. ΒΑΣΙΛΑΡΑΚΗ



Εικόνα 1. Anne Marie Zilberman, 1918. *Golden Tears (or Freya's Tears)*.

ΡΟΔΟΣ, Φεβρουάριος 2023.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

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

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
«ΣΟΦΙΑ ΕΜΜ. ΒΑΣΙΛΑΡΑΚΗ »
Α.Μ. 4372021004**

«Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ»

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

**ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:
ΜΙΚΕΔΑΚΗ ΜΑΡΙΑ
ΠΑΠΠΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ**

ΡΟΔΟΣ, Φεβρουάριος 2023.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.

Ολοκληρώνοντας τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στους ανθρώπους εκείνους, χωρίς την υποστήριξη των οποίων, το έργο δε θα έφτανε εις πέρας. Καταρχάς θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή και μέλος της τριμελούς επιτροπής κ. Συρόπουλο Σπυρίδωνα για την πολύτιμη βοήθεια και την αμέριστη συμπαράστασή του καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής, αλλά, κυρίως, για την ευγένεια και την πάντα καλή του διάθεση. Θα ήθελα ακόμα να ευχαριστήσω την καλή μου φίλη Τσιούλου Ουρανία για την επιμέλεια της αγγλικής περίληψης καθώς και την οικογένειά μου για την όλη την υποστήριξη που μου παρείχε.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	2
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ABSTRACT	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
ΜΗΔΕΙΑ	12
ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ	40
ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ	64
ΤΡΩΑΔΕΣ	80
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	120
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	128

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζεται η δραματουργική λειτουργία του ερωτικού στοιχείου σε τέσσερεις τραγωδίες του Ευριπίδη: *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Ανδρομάχη* και *Τρωάδες*. Αρχικά γίνεται αναφορά στην περιορισμένη συχνότητα εμφάνισης του ερωτικού στοιχείου ως κινητήριο μοχλού στην εξέλιξη της πλοκής των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, αλλά και στην παντελή έλλειψή του από τα έργα του Αισχύλου. Μέσα από τη συνοπτική παράθεση των γνωρισμάτων και των ηθών της αθηναϊκής κοινωνίας της εποχής των τριών τραγικών ποιητών γίνεται αντιληπτός ο υψηλός παιδευτικός σκοπός που επεδίωκαν με την επεξεργασία των μύθων που πραγματεύονταν στα έργα τους, εστιάζοντας περισσότερο στον Ευριπίδη, καθώς εκείνος παρουσίασε, περισσότερο από τους προκατόχους του, την καταλυτική δύναμη του ερωτικού πάθους στην εξέλιξη των γεγονότων στα έργα του. Μέσα από την εξέταση των τραγωδιών *Μήδεια*, *Ιππόλυτος* και *Ανδρομάχη* αποκαλύπτονται οι δραματουργικοί νεωτερισμοί του Ευριπίδη που αφορούν στην περιγραφή του ερωτικού πάθους αλλά και στην ψυχογραφική του δεινότητα, μέσα από την ανάδειξη της εσωτερικής πάλης των ηρωίδων του προκειμένου να καταπολεμήσουν το ερωτικό τους πάθος. Από την άλλη πλευρά, με την τραγωδία *Τρωάδες* θίγεται το θέμα της σεξουαλικής εκμετάλλευσης των γυναικών αιχμάλωτων πολέμου και η μεταχείριση από τις ίδιες της σεξουαλικής τους υπόστασης προκειμένου να επιβιώσουν. Η εργασία ολοκληρώνεται με την εξαγωγή συμπερασμάτων που προκύπτουν μέσα από τη σύγκριση των τεσσάρων τραγωδιών του Ευριπίδη.

ABSTRACT.

This dissertation examines the dramatic function of the erotic element in Euripides' four tragedies: *Medea*, *Hippolytus*, *Andromache* and *Trojan Women*. The first part refers to the limited presence of the erotic element as a mainspring in the development of the plot of ancient Greek tragedies and to its total absence in Aeschylus' plays. Throughout the succinct reference to the characteristic features and ethos of the ancient Athenian society, the highly educational purpose pursued by the three tragic poets becomes distinct through the elaboration of the myths they use, focusing mostly on Euripides as he presented, more than his predecessors, the catalytic force of erotic passion in the development of the storyline in his dramas. Moreover, through the analysis of the tragedies *Medea*, *Hippolytus* and *Andromache*

the dramatic innovations of Euripides are revealed. The latter enhance the description of erotic passion as well as the writer's psychographic skills through the demonstration of the inner battle of female characters in order to suppress their erotic passion. On the other hand, the *Trojan Women* deals with the sexual exploitation of female war prisoners but also the way they exploit their own sexuality for survival purposes. Finally, this dissertation compares the presentation of the erotic theme in Euripides' four dramas.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.

Προκειμένου να διερευνηθεί η δραματική λειτουργία του ερωτικού στοιχείου στην αρχαία ελληνική τραγωδία κρίνεται απαραίτητο να διασαφηνιστεί ότι, σε αντίθεση με το σύγχρονο θέατρο, το ερωτικό στοιχείο, ως κεντρικός θεματικός άξονας του θεατρικού έργου, σχεδόν απουσιάζει από το αρχαίο δράμα. Όπως παρατηρεί ο Χουρμούζιος, ο έρωτας με τη σημερινή έννοια του όρου, δηλαδή η ερωτική περιπέτεια, η ερωτική σχέση, ο ρομαντικός έρωτας, «είναι αδιανόητος ως καίριο θέμα τραγωδίας και ανάξιος ως κίνητρο υψηλής ποιήσεως». ¹ Σύμφωνα με τον ίδιο, η απουσία μίας κατεξοχήν ερωτικής τραγωδίας, αντίστοιχη για παράδειγμα του *Ρωμαίου και της Ιουλιέττας*, οφείλεται στο γεγονός ότι ένα τέτοιο έργο δεν συνάδει με τους υψηλούς παιδευτικούς σκοπούς του αττικού δράματος, ενώ ταυτόχρονα θα πρόδιδε τις επικρατούσες ηθικές αξίες, αλλοιώνοντας την κοινωνική φυσιογνωμία της εποχής. ²

Πράγματι, στο σύνολο των σωζόμενων έργων των τριών τραγικών ποιητών η συχνότητα εμφάνισης τραγωδιών με κεντρικό θέμα το ερωτικό πάθος είναι χαμηλή. Ακόμα και στις τραγωδίες που βασίζονται σε ερωτικούς μύθους, το ερωτικό στοιχείο συνδέεται και με άλλα καίρια ζητήματα και θεμελιώδεις αξίες της ανθρώπινης ζωής, ενώ ταυτόχρονα οι ποιητές, μέσω του μύθου, μεταδίδουν με υπαινικτικό τρόπο πολιτικά μηνύματα. Αυτό το χαρακτηριστικό έχει προκαλέσει τον προβληματισμό των μελετητών, πολλοί από τους οποίους δεν αναγνωρίζουν το ερωτικό στοιχείο ως καταλυτικό παράγοντα εξέλιξης της πλοκής, ακόμα και στα έργα εκείνα που το ερωτικό πάθος παρουσιάζεται ως ακαταμάχητη δύναμη που επιβάλλεται στους ήρωες. ³

Για να γίνει αντιληπτή αυτή η χαμηλή συχνότητα εμφάνισης του ερωτικού στοιχείου στην αρχαία αττική τραγωδία, θεώρησα σκόπιμο να ερευνήσω τη συχνότητα εμφάνισης ενδεικτικών λημμάτων σχετικών με το στοιχείο αυτό στο συνολικό έργο των τριών τραγικών ποιητών. Τα λήμματα *έρως*, *Αφροδίτη* και *Κύπρις* σχετίζονται άμεσα με το ερωτικό στοιχείο, ενώ τα *λέκτρον* και *λέχος* ανήκουν στο λεξιλόγιο του κρεβατιού εκφράζοντας με υπαινικτικό τρόπο το ερωτικό συναίσθημα. Στο ακόλουθο διάγραμμα παρουσιάζεται το πόσο συχνά εμφανίζεται κάθε λήμμα στο συνολικό έργο κάθε τραγικού ποιητή.

¹ Χουρμούζιος 1961, 126.

² Χουρμούζιος 1961, 126-27.

³ Χατζηζήση 2020, 6.



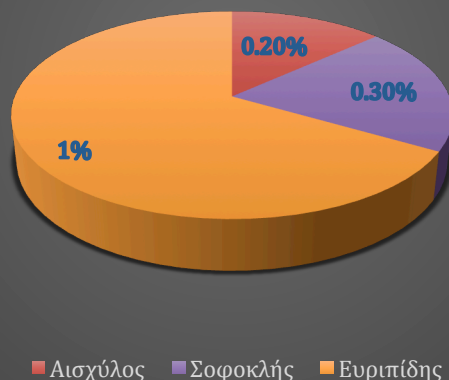
Πίνακας 1.⁴

Σύμφωνα με τα στοιχεία του πίνακα 1, η συχνότητα εμφάνισης λημμάτων σχετικών με το ερωτικό στοιχείο στο έργο των τριών τραγικών είναι χαμηλή, γεγονός που επιβεβαιώνει τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω. Ωστόσο, είναι ολοφάνερη η διαφορά στον Ευριπίδη, οπότε αυτό ίσως να σημαίνει ότι εκείνος ανέδειξε περισσότερο από τους προκατόχους του το ερωτικό πάθος στις τραγωδίες του. Και λέω «ίσως», διότι δεν προκύπτει με βεβαιότητα ένα τέτοιο συμπέρασμα, καθώς τα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη είναι περισσότερα από εκείνα των άλλων δύο ποιητών, επομένως είναι λογικό ότι η συχνότητα εμφάνισης των λημμάτων θα είναι μεγαλύτερη. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο παρατίθεται ένα ακόμη διάγραμμα (πίνακας 2)⁵ με τη σχετική συχνότητα (ποσοστό επί τοις εκατό) του αθροίσματος των συγκεκριμένων λημμάτων στο συνολικό έργο κάθε ποιητή.

⁴ Τα αριθμητικά δεδομένα που παρουσιάζονται στους Πίνακες 1, 2 και 3 προέκυψαν μέσω έρευνας και συνελέγησαν από την «Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Γραμματείας», Thesaurus Linguae Graecae (T.L.G.), 2013. http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/flashcard.jsp#aid=6&ac_q=EURIPIDES&wid=6019

⁵ Τα αριθμητικά δεδομένα του Πίνακα 2 προέκυψαν από το άθροισμα της συχνότητας εμφάνισης των 5 λημμάτων στο έργο κάθε ποιητή (π.χ. το άθροισμα όλων των λημμάτων στον Σοφοκλή είναι 37) σε σχέση με το άθροισμα του συνόλου των λέξεων όλων των τραγωδιών κάθε δραματουργού (π.χ. το άθροισμα του συνόλου των λέξεων και των 7 τραγωδιών του Σοφοκλή είναι 14.088). Δια της απλής μεθόδου των τριών προέκυψε το ποσοστό επί τοις εκατό που απεικονίζει τη σχετική συχνότητα εμφάνισης του αθροίσματος των 5 λημμάτων ανά ποιητή.

Σχετική συχνότητα % αθροίσματος λημμάτων στο συνολικό έργο των τριών Τραγικών.



Πίνακας 2.

Συγκρίνοντας τα δύο διαγράμματα διαπιστώνεται ότι τα αποτελέσματα συγκλίνουν μεταξύ τους. Το μεγαλύτερο ποσοστό λημμάτων που εκφράζουν το ερωτικό στοιχείο εντοπίζεται στον Ευριπίδη (1%), ακολουθεί ο Σοφοκλής (0,3%) και το μικρότερο ποσοστό (0,2%) ανήκει στον Αισχύλο. Ωστόσο, όσο και αν τα δύο διαγράμματα παρουσιάζουν με σχετική ακρίβεια τη συχνότητα εμφάνισης λεξιλογίου που εκφράζει το ερωτικό στοιχείο στις τραγωδίες των τριών δραματουργών, είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι η απλή παράθεση λημμάτων αποκομμένων από το φραστικό τους περιβάλλον δεν μπορεί να οδηγήσει στην εξαγωγή βέβαιων συμπερασμάτων.

Παρόλα αυτά, το γεγονός ότι στον Αισχύλο εμφανίζεται το χαμηλότερο ποσοστό «ερωτικών» λημμάτων δεν είναι τυχαίο. Όπως επισημαίνει και ο Χουρμούζιος: «στο αισχυλικό δράμα δεν υπάρχει έρωτας».⁶ Σύμφωνα με τον μελετητή, το ερωτικό στοιχείο ως επίκεντρο της μυθικής πλοκής απουσιάζει από τις τραγωδίες του Αισχύλου, καθώς δεν ταίριαζε με το αυστηρό ύφος και το υψηλό ήθος της ποίησής του. Το υψηλό ήθος του Αισχύλου, μάλιστα, αποτυπώνεται στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, όπου ο κωμικός ποιητής παρουσιάζει τον ίδιο τον Αισχύλο να καθορίζει το ήθος που οφείλει να έχει ένας τραγικός ποιητής, τα αρμόζοντα υψηλά θέματα της ποίησης του και την παιδευτική αποστολή του ως θεματοφύλακα της παράδοσης απορρίπτοντας την προβολή του ερωτικού πάθους στα

⁶ Χουρμούζιος 1961, 133.

έργα του. Αυτός είναι και ο λόγος που στη συγκεκριμένη κωμωδία ο Αισχύλος κατηγορεί τον Ευριπίδη: *ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνας οὐδὲ Σθενεβοίας, / οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πρόποτ' ἐποίησα γυναῖκα.* [Και μα τον Δία, δεν έχω πλάσει Φαίδρες πόρνες, ούτε Σθενέβοιες και κανείς δεν ξέρει να 'χω πλάσει ποτέ, κάποια γυναίκα ερωτευμένη].⁷

Ο Σοφοκλής είναι εκείνος που εισάγει για πρώτη φορά στην τραγική ποίηση τον έρωτα και μάλιστα ως μία θεμελιακή δύναμη της ζωής. Με την *Αντιγόνη* του ανέδειξε αυτήν ακριβώς τη θεϊκή δύναμη του ερωτικού πάθους και τη συντριβή όποιου επιχειρήσει να του αντισταθεί.⁸ Στο ίδιο έργο ανήκει και η περίφημη φράση *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν* επιβεβαιώνοντας την ακατανίκητη δύναμη του ερωτικού πάθους που αναγνωρίζει ο Σοφοκλής. Εκείνος όμως που παρουσίασε τη σφοδρότητα του ερωτικού πάθους είναι ο Ευριπίδης και αυτή είναι και η καινοτομία του. Όπως ο Σοφοκλής, έτσι και ο Ευριπίδης αναγνώριζε τον έρωτα ως μία υπερκόσμια ακατανίκητη δύναμη στην οποία είναι αδύνατον κάποιος να αντισταθεί, ωστόσο καινοτόμησε προβάλλοντας το μανικό στοιχείο στο ερωτικό πάθος. Τα πάθη που ξυπνά ο έρωτας παρουσιάζονται στον Ευριπίδη δαιμονικά, αβυσσώδη, λυσσαλέα και εξουσιαστικά και είναι εκείνα που - σε αντίθεση με τους άλλους ποιητές - καθορίζουν την εξέλιξη της πλοκής των έργων του.⁹

Η παρουσία ή η απουσία – στην περίπτωση του Αισχύλου – του ερωτικού πάθους στα έργα των τραγικών καθώς και η σύνδεσή του με το θείο, αντανακλούν τις κρατούσες κοινωνικές αντιλήψεις και τα ιδεώδη της αθηναϊκής κοινωνίας της εποχής τους. Οι ποιητές ζουν σε συγκεκριμένη εποχή, συμμερίζονται τις αντιλήψεις που επικρατούν, συμμετέχουν στον κοινωνικοπολιτικό βίο και μεταπλάθουν τις εμπειρίες τους σε ποίηση διοχετεύοντας στα έργα τους την προσωπική οπτική τους για τα πράγματα.¹⁰ Προσφιλές κοινωνικό ζήτημα που τίγεται συχνά στις τραγωδίες τους είναι η θέση της γυναίκας. Ο ρόλος της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής των ποιητών, ως γνωστόν, ήταν δευτερεύων και απολύτως εξαρτημένος. Δεν έχει κανένα πολιτικό ή νομικό δικαίωμα, η θέση της βρίσκεται αποκλειστικά μέσα στον *όικο* και η μόνη δικαιοδοσία της αφορά το νοικοκυριό. Όπως σημειώνει ο Sygroulos, στον *Οικονομικό* του Ξενοφόντα δίνονται συνοπτικά όλες οι αρετές που όφειλε να διαθέτει η ιδανική γυναίκα της εποχής. Στον διάλογο που διαμείβεται ανάμεσα στον Σωκράτη και στον Ισχόμαχο, ο τελευταίος απευθύνεται στον Σωκράτη λέγοντάς του πως «εκπαίδευσε» τη γυναίκα του να φροντίζει τον *οίκο* του κερδίζοντας τόσο τον δικό του σεβασμό, όσο και της κοινωνίας. Η ιδανική σύζυγος λοιπόν όφειλε να γνωρίζει καλά όλες τις

⁷ Χουρμούζιος 1961, 136.

⁸ Χουρμούζιος 1961, 131-32.

⁹ Χουρμούζιος 1961, 142-43.

¹⁰ Χουρμούζιος 1961, 144.

οικιακές εργασίες, να μπορεί να επιβλέπει τους οικιακούς υπηρέτες, να διασφαλίζει την αυτονομία του *οίκου*, να διαπαιδαγωγεί τα παιδιά σύμφωνα με τις επιταγές του συζύγου αλλά και της κοινωνίας, να σιωπά και, το κυριότερο από όλα, να μη βγαίνει από το σπίτι.¹¹ Στον ίδιο διάλογο ο Ισχύμαχος ξεκαθαρίζει ότι ο σκοπός του γάμου είναι η τεκνοποίηση και η διασφάλιση της αρμονίας του *οίκου*, γι' αυτό και το κριτήριο των γονέων, που παραδίδουν την κόρη τους στον σύζυγο, είναι η καταλληλότητα τόσο της γυναίκας, όσο και του άνδρα για την επιτέλεση αυτού του στόχου. Ο γάμος, επομένως, είναι μία κοινωνική και θρησκευτική σύμβαση και ο έρωτας δεν έχει καμία θέση στην επιλογή συντρόφου. Ίσως, όπως σημειώνει ο Χουρμούζιος, να προκύπτει το συναίσθημα του έρωτα μέσα στον γάμο λόγω της συμβίωσης και της οικογενειακής θαλπωρής, δεν είναι όμως η αιτία που οδήγησε σε αυτόν.¹² Η θέση της γυναίκας ήταν μέσα στο σπίτι, οπότε η ανάπτυξη ενός ερωτικού ειδυλλίου ήταν εξαιρετικά σπάνια, πόσο μάλλον να οδηγήσει και σε γάμο.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα όσα αναφέρθηκαν, θα μελετήσουμε τη δραματουργική λειτουργία του ερωτικού στοιχείου στις τραγωδίες *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Ανδρομάχη* και *Τρωάδες* του Ευριπίδη. Εύλογα ωστόσο προκύπτει το ερώτημα: σε ένα κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο όπως οι *Τρωάδες*, τί θέση μπορεί να έχει το ερωτικό στοιχείο; Στη *Μήδεια* και στην *Ανδρομάχη* κυριαρχεί η ερωτική ζήλεια που οδηγεί τις ηρωίδες στην εγκληματική συμπεριφορά. Η Μήδεια, προδομένη από τον Ιάσωνα, κατατρώχεται από λυσσώδες και μανιασμένο ερωτικό πάθος και τον εκδικείται με τον πιο φρικτό τρόπο, σκοτώνοντας τα παιδιά τους. Με ανάλογο τρόπο η Ερμιόνη στην *Ανδρομάχη*, κυριευμένη από ζήλεια σχεδιάζει τη δολοφονία της αντίζηλης της Ανδρομάχης και του γιου που έχει αποκτήσει με τον σύζυγό της. Το μανιώδες πάθος που κυριεύει τις ψυχές των δύο ηρωίδων διέπει και την ψυχή της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο*, η οποία δίνει μία άνιση εσωτερική μάχη προκειμένου να καταπολεμήσει τον παράνομο και ανήθικο ερωτικό της πόθο για τον προγονό της, χωρίς όμως να τα καταφέρνει και, τελικά, να οδηγείται στην αυτοκαταστροφή. Στις *Τρωάδες* ο ερωτικός πόθος δεν καθορίζει ούτε τη συμπεριφορά ούτε την εξέλιξη της πλοκής του έργου, υπάρχει όμως ως ανάμνηση στα λόγια της Ανδρομάχης για τον αγαπημένο της σύζυγο Έκτορα. Η Εκάβη παρουσιάζει το ερωτικό πάθος της Ελένης για τον Πάρι ως τη βασική αιτία έναρξης του Τρωικού Πολέμου, ενώ η Ελένη υποστηρίζει ότι δεν είχε άλλη επιλογή καθώς ο ερωτικός πόθος για τον Πάρι επιβλήθηκε στην ίδια από την Αφροδίτη, παρά το γεγονός ότι η Ελένη αρχικά τον απέρριψε.¹³ Το στοιχείο που κυριαρχεί στις *Τρωάδες* είναι η

¹¹ Syropoulos 2003, 9-10.

¹² Χουρμούζιος 1961, 144-45.

¹³ Roisman 2008, 130.

σεξουαλική εκμετάλλευση των αιχμαλώτων γυναικών πολέμου και η αναγκαστική σεξουαλική υποδούλωση τους στους κατακτητές της Τροίας προκειμένου να επιβιώσουν. Περνώντας από την αριστοκρατία στην παλλακεία οι γυναίκες της βασιλικής οικογένειας της Τροίας αντιμετωπίζουν με διαφορετικό τρόπο τη νέα τους κατάσταση: η Κασσάνδρα γιορτάζει την υποδούλωσή της ως «γάμο» σχεδιάζοντας μέσα από αυτόν να εξοντώσει τον Αγαμέμνονα, η Ανδρομάχη, έχοντας τη φήμη της ιδανικής συζύγου, ενώ αρχικά φαίνεται να εναντιώνεται στην ιδέα της παλλακείας, η ανάγκη της να επιβιώσει την οδηγεί στην αποδοχή της νέας κατάστασης και τέλος η Ελένη, ωθούμενη κι εκείνη από το ένστικτο της επιβίωσης, επιστρατεύει κάθε μέσο, κυρίως τη σεξουαλικότητά της, προκειμένου να πείσει τον Μενέλαο να της χαρίσει τη ζωή. Η σεξουαλική υπόσταση των γυναικών και η διαχείρισή της από τις αιχμάλωτες γυναίκες θα καθορίσει και το μέλλον τους.

Η ανάμειξη βέβαια του δραματουργού στις πνευματικές, πολιτικές και ηθικές έριδες του καιρού του δεν άφησε ανεπηρέαστο και το έργο του.¹⁴ Μέσα από τη διερεύνηση του ερωτικού στοιχείου στις συγκεκριμένες τραγωδίες προκύπτουν και συσχετισμοί με την κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα της εποχής του. Ο Ευριπίδης με υπαινικτικό τρόπο θέλησε να παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό τους προβληματισμούς του για τα τεκταινόμενα του καιρού του και να αφυπνίσει τους συμπολίτες του με τη διδασκαλία των έργων του. Κατά την εξέταση των τραγωδιών θα αναφερθούν και απόψεις μελετητών που απορρίπτουν το ερωτικό στοιχείο ως κινητήριο μοχλό της εξέλιξης της πλοκής των έργων, ώστε να επιτευχθεί η κατά το δυνατόν ολόπλευρη προσέγγιση του θέματος και να αναδειχθεί, μέσω των αντικρουόμενων απόψεων, η καταλυτική δύναμη του ερωτικού στοιχείου στις συγκεκριμένες τραγωδίες.

¹⁴ Easterling και Knox 2000, 422.



Εικόνα 2. Frederick Sandys, 1866-68. *Medea*.

ΜΗΔΕΙΑ.

Το δράμα που έμελλε να επηρεάσει περισσότερο από κάθε άλλο την παγκόσμια λογοτεχνία, η *Μήδεια*, διδάχθηκε πρώτη φορά το 431 στις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου.¹⁵ Ο Ευριπίδης άντλησε το υλικό του από τον αργοναυτικό κύκλο, ωστόσο δε διατήρησε τον μύθο αναλλοίωτο· τον προσάρμοσε στις κοινωνικοπολιτικές και πνευματικές συνθήκες της εποχής του. Ο μύθος παρέμενε το σταθερό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιούργησε το έργο του, αλλά η επεξεργασία του επηρεάστηκε καθοριστικά

από την τέχνη του ποιητή, ο οποίος κινούνται ελεύθερα διαμορφώνοντας μία προσωπική σχέση με τους μύθους των έργων του.¹⁶ Έτσι, η *Μήδεια* του Ευριπίδη, αρχίζει στην Κόρινθο, όπου βρίσκονται ο Ιάσωνας με τη Μήδεια και τους δύο γιούς τους. Ο Ιάσων όμως αποφασίζει να παντρευτεί την Γλαύκη, κόρη του βασιλιά της Κορίνθου Κρέοντα, όχι μόνο εγκαταλείποντας την γυναίκα του και τα παιδιά του, αλλά και συμφωνώντας να εξοριστούν. Η απόφαση αυτή του Ιάσωνα πυροδοτεί τη μανιασμένη αντίδραση της ερωτικά προδομένης Μήδειας, η οποία διψά για εκδίκηση, και τελικά την παίρνει, παρασύροντας στο θάνατο με δόλια μέσα αρχικά την πριγκίπισσα και τον βασιλιά και στο τέλος φονεύοντας και τα ίδια της τα παιδιά.¹⁷

Με το έργο αυτό εισάγεται, σύμφωνα με τη Romilly, ο καταλυτικός χαρακτήρας του ερωτικού πάθους ως νέο στοιχείο στην τραγική ποίηση.¹⁸ Ωστόσο, ο Ευριπίδης δε στάθηκε μόνο σε αυτόν τον νεωτερισμό· εισήγαγε και το στοιχείο των μεταστροφών στην ανθρώπινη ψυχολογία. Στον περίφημο μονόλογό της η Μήδεια περνάει από τη μία απόφαση στην άλλη ανάλογα με τα συναισθήματα που την διακατέχουν.¹⁹ Περνάει από πέντε αποφάσεις κάθε φορά αντίθετες και κάθε φορά οριστικές. Αυτό το χαρακτηριστικό των ψυχολογικών

¹⁵ Lesky 2003, 51.

¹⁶ Αλεξοπούλου 2012, 166-67.

¹⁷ Αλεξοπούλου 2012, 167.

¹⁸ Romilly 2011, 56.

¹⁹ Romilly 2011, 59.

μεταπτώσεων αναβιώνει μέχρι και σήμερα, είκοσι αιώνες αργότερα, σε ένα θέατρο που επικεντρώνεται στις συγκρούσεις της ψυχής.²⁰

«Στη *Μήδεια* το κύριο ενδιαφέρον εστιάζεται στους ανθρώπινους χαρακτήρες, τις σχέσεις των ηρώων, τα πάθη τους, την εκδίκηση, τον δόλο και τους φόνους που διαπράττει ηρωίδα, δείχνοντας πού μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος, όταν ξεπεράσει τα όρια του»²¹. Η προσεκτική μελέτη του έργου αναδεικνύει το ερωτικό πάθος και τη ζήλεια ως το βασικό στοιχείο που καθορίζει την πλοκή του, παρόλο που έχει αμφισβητηθεί από ορισμένους μελετητές. Ο πληγωμένος έρωτας και η παράφορη ζήλεια όχι μόνο κατακλύζουν την ψυχή της ηρωίδας, πυροδοτώντας επιπλέον συναισθήματα οργής, αλλά κυριεύουν τις σκέψεις της, επηρεάζουν τον τρόπο που η ίδια αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και μάλιστα συνυφαίνονται με τον ηρωικό κώδικα αξιών. Αυτό το ερωτικό πάθος, επομένως, γίνεται η κινητήριος δύναμη που ενεργοποιεί την εκδικητική συμπεριφορά της Μήδειας και την ωθεί στην αποτρόπαια πράξη της παιδοκτονίας.

Ωστόσο, κρίνεται απαραίτητο να γίνει αναφορά και στις υποδηλώσεις πολιτικού περιεχομένου που περιλαμβάνονται στο έργο, καθώς η τραγωδία συνέδεε έμμεσα τον χώρο της πολιτικής πραγματικότητας με τα ευρύτερα συμφραζόμενα της φύσης και του μύθου.²² Οι Αθηναίοι πολίτες του 5^{ου} αιώνα, οι οποίοι αποτελούσαν και το κοινό των θεατρικών παραστάσεων, συνειδητοποιούσαν έντονα την ιδιότητά τους ως πολίτες και των υποχρεώσεων που εκπορεύονταν από αυτήν. Συνεπώς, η πολιτική εμπειρία αποκτούσε υπαρξιακό νόημα και τα «ανθρώπινα προβλήματα», που πραγματεύεται η τραγωδία, κατανοούνταν μόνο εντός αυτής της εμπειρίας, όπου η πολιτική εμπλέκεται στις αντιλήψεις, τη γνώση, την τέχνη, την πίστη και σε κάθε διανοητικό εγχείρημα.²³ Η επιλογή της δραματοποίησης του συγκεκριμένου μύθου από τον Ευριπίδη, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο τον χειρίζεται, κρύβει πολιτικούς υπαινιγμούς οι οποίοι δε θα έπρεπε να μείνουν απαρατήρητοι.

Σύμφωνα με τον Sanders, το ισχυρό στοιχείο του ερωτικού πάθους και της σεξουαλικού πόθου που διατρέχει το έργο καταδεικνύεται από τη συχνή χρήση λέξεων που σχετίζονται με το «κρεβάτι». Το «κρεβάτι» λειτουργεί ως ευφημισμός για τη σεξουαλική

²⁰ Romilly 2011, 61.

²¹ Αλεξοπούλου 2012, 167.

²² Αλεξοπούλου 2012, 163.

²³ Αλεξοπούλου 2012, 163.

πράξη ή για το γάμο και, μάλιστα, στη *Μήδεια* υπάρχει ο υψηλότερος αριθμός λέξεων (36) φρασεολογίας του «κρεβατιού» σε σχέση με τις υπόλοιπες σωζόμενες τραγωδίες.²⁴

Την περιγραφή της άθλιας κατάστασης της προδομένης Μήδειας συναντάμε ήδη στον Πρόλογο του έργου από την Τροφό της: *ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος*²⁵ (στ. 8) [με την ψυχή συγκλονισμένη από έρωτα για τον Ιάσονα]. Η Τροφός στον μονόλογό της απευθυνόμενη στους θεατές υπογραμμίζει τον έρωτα που κατακυριεύσε την Μήδεια όταν πρωτοσυνάντησε τον Ιάσονα στην Κολχίδα και συνεχίζοντας την περιγραφή της για τη σχέση του ζευγαριού αναφέρει πως η Μήδεια ζούσε με τον Ιάσονα ως σύζυγό της, βοηθώντας τον σε όλα τα ζητήματα:

*ζῶν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
φυγὰς πολίταις ὧν ἀφίκετο χθόνα
αὐτῶ τε πάντα ζυμφέρουσ' Ἰάσονι·
ἤπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ. (στ. 11-5)*

[και δεν θα ζούσε τώρα εδώ στη γη της Κορίνθου
μαζί με τον άντρα της και τα παιδιά της,
φροντίζοντας και στους πολίτες της χώρας
όπου ευρέθη εξόριστη να είναι αρεστή
και με τον ίδιο τον Ιάσονα να συμπορεύεται στα πάντα,
αυτό που είναι και το μέγιστο,
όταν η γυναίκα με τον άντρα δεν διχογνωμεί.]

Όπως σημειώνει ο Sanders, στους στίχους αυτούς περιγράφεται μία ασυνήθιστα στενή και ισότιμη συζυγική σχέση για τα δεδομένα του τότε ελληνικού κόσμου.²⁶ Αυτό, όμως, που πρέπει να ληφθεί υπόψιν είναι πως η αρμονική συζυγική σχέση που περιγράφεται είναι απόρροια της προσπάθειας της «ξένης» Μήδειας να γίνει αποδεκτή στους κόλπους της

²⁴ Όπως σημειώνει ο Sanders (2013, 45) λέξεις όπως *λέχος*, *λέκτρον*, *ευνή*, *κοίτη* που ανήκουν στο λεξιλόγιο του «κρεβατιού» απαντούν είκοσι φορές ως ευφημισμός, υποδηλώνοντας την παλιά ερωτική σχέση ανάμεσα στη Μήδεια και τον Ιάσονα και δώδεκα φορές για να δηλώσουν τη νέα σχέση Ιάσονα και Γλαύκης.

²⁵ Το αρχαίο κείμενο της *Μήδειας* που χρησιμοποιείται για την παρούσα εργασία προέρχεται από τον δικτυακό τόπο: https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=1&text_id=0. Από τον ίδιο δικτυακό τόπο έχει αντληθεί και η μετάφραση του έργου από τον Θ. Κ. Στεφανόπουλο (2012). Η συγκεκριμένη μετάφραση ακολουθείται σε όλα τα αποσπάσματα της Μήδειας που παρατίθενται.

²⁶ Sanders 2010, 161.

κοινωνίας της Κορίνθου και να επιτύχει μία κοινή πορεία με τον σύζυγό της. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του ρήματος *διχοστατῆ* (διχογνωμεί, διαφωνεί) από την Τροφό, το οποίο εκφράζει τη γενική αντίληψη της εποχής στους στίχους 14-5: *ἤπερ μεγίστη γίνετα σωτηρία, / ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ*. [αυτό που είναι και το μέγιστο, όταν η γυναίκα με τον άντρα δεν διχογνωμεί.]. Το ρήμα ανήκει στο λεξιλόγιο της πολιτικής διαμάχης και με τη χρήση του εκφράζεται ο παραλληλισμός ανάμεσα στην πόλη και στην οικογένεια. Όπως στην πόλη η ομόνοια και η ευημερία εξαρτάται από την ισονομία και την ορθή λειτουργία των θεσμών, έτσι και ο γάμος οφείλει να θεμελιώνεται στον αμφίδρομο σεβασμό και στις από κοινού αποφάσεις και συμβιβασμούς.²⁷

Δεν αργεί, όμως, να επέλθει η ρήξη στην σχέση του ζευγαριού, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Τροφού, και υπεύθυνος για αυτό είναι αποκλειστικά ο Ιάσωνας, αφού πρόδωσε την κυρία της (*προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν*) (στ. 17) και ετοιμάζεται να μοιραστεί το βασιλικό κρεβάτι με την κόρη του βασιλιά (*γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται, γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυνᾷ χθονός*) (στ. 18-9) [για την κόρη του Κρέοντα, του δυνάστη της χώρας, / και τώρα μοιράζεται γαμπρός βασιλικό κρεβάτι].

Η Μήδεια δυστυχισμένη, εγκαταλελειμμένη και προδομένη (*Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη*) (στ. 20) κατακυριεύεται από μίσος όχι μόνο προς τον επίορκο πρώην σύζυγό της, αλλά και εναντίον της αντίζηλού της Γλαύκης. Χαρακτηριστική είναι η χρήση της λέξης *εὐνάζεται* από την Τροφό, η οποία ανήκει στο λεξιλόγιο του «κρεβατιού» δηλώνοντας έτσι ότι ο Ιάσων δεν αγαπά πλέον ούτε τα παιδιά του ούτε τη σύζυγό του εξαιτίας του «κρεβατιού» (μετωνυμικά της ερωτικής ἔλξης και συνεύρεσης με τη Γλαύκη). Η άθλια ψυχολογική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η Μήδεια αποτυπώνεται γλαφυρά στον μονόλογο της Τροφού, η οποία υπογραμμίζει την ένταση του ερωτικού πάθους της κυρίας της για τον Ιάσωνα, διηγούμενη τις θυσίες της Μήδειας για χάρη του, επιτείνοντας με αυτόν τον τρόπο την πλήρη δραματική ψευδαίσθηση μέχρι και την ολοκλήρωση του λόγου της.²⁸

Η Μήδεια φαίνεται αδύναμη να διαχειριστεί το ερωτικό πάθος της. Δε δίστασε να προδώσει και να απαρνηθεί τον πατέρα (*αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξῃ φίλον*) (στ. 31) και την πατρίδα της (*καὶ γαῖαν οἴκουσ θ', οὖς προδοῦσ' ἀφίκετο*) (στ. 32) ακόμα και να σκοτώσει τον ίδιο της το αδερφό, γεγονός που η Τροφός επιμελώς αποσιωπά. Τους ὄρκους αιώνας πίστης που αντάλλαξαν ενώπιον των θεών ο Ιάσωνας τους καταπατά (*βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ*) (στ. 21-3), γι' αυτό και η Μήδεια τους επικαλεῖται ως μάρτυρες για την κατάφωρη αδικία

²⁷ Αλεξοπούλου 2012, 168.

²⁸ Mastronarde 2002, 76.

προς το πρόσωπό της και ζητεί να τον τιμωρήσουν. Δεν αισθάνεται απλώς εγκατάλειψη αλλά και προδοσία, ντροπή, περιφρόνηση και ατιμία (*μετ' ἀνδρὸς ὅς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει*) (στ. 32). Παραδομένη στη δίνη του ερωτικού πάθους και της αδικίας ταυτίζει την ερωτική προδοσία με την προδοσία όλων των αξιών του ηρωικού κώδικα τιμῆς και επιζητεί την τιμωρία του από τους θεούς. Τόσος είναι ο ψυχικός πόνος της που έχει επιπτώσεις και στη σωματική της υγεία: αρνείται να φάει (*κεῖται δ' ἄσιτος*) (στ. 24), πονάει ολο της το σώμα (*σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν*) (στ. 24), μένοντας ξαπλωμένη πνίγεται στα δάκρυα (*τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον*) (στ. 25), δεν σηκώνει το βλέμμα, (*ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθητ' ἠδίκημένη, οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσοῦσα γῆς πρόσωπον*) (στ. 26-8), δεν ακούει τις συμβουλές και νουθεσίες των φίλων της (*ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων*) (στ. 28-9) και ολοφύρεται για την προδοσία. Το μίσος της έχει λάβει τέτοιες διαστάσεις ώστε να στρέφεται ακόμα κι εναντίον των παιδιών της (*στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρῳσ' εὐφραίνεται*.) (στ. 36), των καρπών του παράφορου έρωτά της για τον Ιάσονα. Μάλιστα η Τροφός προοικονομεί το φρικτό έγκλημα της παιδοκτονίας στους επόμενους στίχους:

*στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρῳσ' εὐφραίνεται.
δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύση νέον·
[βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
πάσχουσ'· ἐγῶ δα τήνδε, δειμαίνω τέ νιν
μὴ θηκτὸν ὄση φάσγανον δι' ἥπατος,
σιγῆ δόμους ἐσβᾶσ' ἴν' ἔστρωται λέχος,
ἢ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνη
κᾶπειτα μείζω συμφορὰν λάβῃ τινά.]* (στ. 36-43)

[Μισεῖ τα παιδιά της, να τα βλέπει δεν χαίρεται.

Τη φοβάμαι - φοβάμαι μήπως
συλλάβει ο νους της κάτι ανήκουστο.

(Εἶναι αδυσώπητη η ψυχή της.

Δεν θα ανεχθεῖ το κακό που της κάνουν

- την ξέρω καλά - και φοβάμαι μήπως μπει αθόρυβα

στο σπίτι, όπου εἶναι στρωμένο το κρεβάτι,

και καρφώσει στα στήθη τους ακονισμένο μαχαίρι,

ή ακόμα σκοτώσει τη βασιλική κόρη και τον γαμπρό,
και ύστερα την εύρει πιο μεγάλη συμφορά.)]

Σύμφωνα με τον Ackah η ανταλλαγή όρκων αιώνιας πίστης μεταξύ του Ιάσονα και της Μήδειας δηλώνει το ερωτικό πάθος που αισθάνονταν αμφότεροι, ώστε να δεσμευτούν με όρκο ενώπιον των θεών²⁹. Ωστόσο, το ερωτικό πάθος της Μήδειας για τον Ιάσονα με τον καιρό γιγαντώνεται, αφού τροφοδοτείται και από το αίσθημα ανασφάλειας, δεδομένου ότι βρισκόταν σε μία ξένη χώρα χωρίς κανένα συγγενικό της πρόσωπο³⁰. Σε αυτό συνηγορούσε και το γεγονός ότι το status quo της πατριαρχικής κοινωνίας επέτρεπε τη σύναψη ερωτικών εξωσυζυγικών σχέσεων από την πλευρά του άνδρα με απότοκο ο Ιάσονας – έχοντας πλέον το λιγότερο ερωτικό ενδιαφέρον προς τη σύζυγό του – να ασκεί τον απόλυτο έλεγχο στη σχέση. Η Μήδεια από την πλευρά της είχε αφιερωθεί «ψυχή τε και σώματι» στον Ιάσονα προδίδοντας πατρίδα και οικογένεια, επιζητώντας εναγωνίως την αγάπη του, ενώ εκείνος δεν αισθανόταν την ανάγκη να διατηρήσει ζωντανή τη μεταξύ τους σχέση. Για εκείνον η σχέση τους από ερωτική είχε μετατραπεί σε συντροφική.³¹

Γίνεται, επομένως, αντιληπτό πως η Μήδεια ήταν εκείνη που πάσχιζε να κρατήσει τη φλόγα αναμμένη στη συζυγική σχέση. Ο δικός της συνεχής αγώνας ήταν αυτός που έκανε τη σχέση να λειτουργήσει, όπως ανέφερε και η Τροφός στους στίχους 11-5. Ως εκ τούτου, η απιστία του Ιάσονα οδηγεί τη Μήδεια σε ακραίες συμπεριφορές. Σε έξαλλη ψυχολογική κατάσταση, κυριευμένη από ερωτική ζήλεια θυμίζει «τη ζήλεια πληγωμένου θηρίου που απολήγει στην τρομακτικά απίθανη εκδίκηση κατά του απίστου», όπως παρατηρεί ο Χουρμούζιος.³²

Η απύθμενη οργή που νιώθει η Μήδεια και ο αμείλικτος χαρακτήρας της υπογραμμίζονται εμφατικά στα λόγια της Τροφού: *βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς πάσχουσ'* (στ. 38-9) [Είναι αδυσώπητη η ψυχή της. Δεν θα ανεχθεί το κακό που της κάνουν] και την παρομοιάζει με οργισμένο ταύρο, γεγονός που της προξενεί ανησυχία για την τύχη των παιδιών της:

*ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ' ὥς τι δρασείουσαν· οὐδὲ παύσεται
χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τινι.*(στ. 92-4)

²⁹ Ackah 2017, 35-6.

³⁰ Ackah 2017, 35-6.

³¹ Ackah 2017, 38.

³² Χουρμούζιος 1961, 142-43.

[Μόλις τώρα είδα πώς αγριεύτηκε με τα παιδιά το μάτι της, μάτι οργισμένου ταύρου — λες και ήθελε να κάνει κάτι.

Δεν θα κοπάσει το μένος της —το ξέρω καλά—
προτού να κατακεραυνώσει κάποιον.].

Στους στίχους 98-110 έκδηλη είναι η ανησυχία της Τροφού που προτρέπει τα παιδιά να φυλαχτούν από την οργή της μητέρας τους, μέσα από αναπαίστους που ενισχύουν την συναισθηματική ένταση της σκηνης. Τα λόγια της παραμάνας για τον ακραίο χαρακτήρα της Μήδειας είναι αποκαλυπτικά: *ἄγριον ἦθος στυγερὰν τε φύσιν / φρενὸς ἀυθάδους*. (στ. 103-4) [από το άγριο φέρσιμο και την αποτρόπαιη φύση / της μονότροπης ψυχής].

Ο Lesky κάνει ιδιαίτερη μνεία στο επίθετο *αυθάδης* επισημαίνοντας πως με αυτό τονίζεται το αίσθημα υπερηφάνειας της Μήδειας το οποίο, σε συνδυασμό με την οργή της, την εξωθεί σε παράφορη συμπεριφορά. Μέσα από το σπίτι, όπου βρίσκεται, ξεσπά σε κατάρες εναντίον των παιδιών της επιβεβαιώνοντας έτσι την αγωνία της Τροφού.³³ Η λυσσαλέα οργή της κλιμακώνεται τη στιγμή που εύχεται τον θάνατο και του Ιάσονα και των παιδιών τους: *ὦ κατάρατοι / παῖδες ὄλοισθε στυγεραῖς ματρὸς / σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι*. (στ. 12-4) [Να σας δω νεκρά, καταραμένα παιδιά / μάνας μισητής, και εσάς / και τον πατέρα σας μαζί· / και το σπίτι ολόκληρο να ρημάξει.]

Αναφορά στη δεινή θέση που έχει βρεθεί η Μήδεια, εξαιτίας της απόρριψης του Ιάσονα και στο μένος που της έχει προκαλέσει η προδοσία του, γίνεται στην Πάροδο του Χορού. Συνεχίζεται κι εδώ η γραμμή του Προλόγου τόσο από άποψη μορφής, με τη χρήση αναπαίστων, όσο και περιεχομένου.³⁴ Συγκεκριμένα, στην πρώτη στροφή (στ. 131-38) γίνεται λόγος για τη δυστυχία και τους θρήνους της, ενώ στην αντιστροφή που ακολουθεί τους αναπαίστους της Τροφού και της Μήδειας, ο Χορός αναφέρεται στο ερωτικό πάθος της χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο του «κρεβατιού»: *τις σοί ποτε τᾶς ἀπλάτου / κοίτας ἔρος, ὦ ματαία / σπεύσεις θανάτου τελευτάν;* (στ. 151-53). [Τί έρωτας και ο δικός σου, αστόχαστη, / για την απεχθέστατη κλίνη; / Βιάζεσαι να φτάσεις στου θανάτου το τέλος].³⁵ [...] *εἰ δὲ σὸς πόσις καινὰ λέχη σεβίζει/, κείνω τόδε μὴ χαράσσου* (στ. 155-56) [Και αν ο άντρας σου ευλαβείται άλλο κρεβάτι,/ μην οργίζεσαι γι' αυτό μαζί του.] [...] *μὴ λίαν τάκου δυρομένα σὸν εὐνέταν*. (στ. 158) [Μη σπαράζεις έτσι, μην οδύρεσαι/ για τον άντρα που μοιράστηκε την

³³ Lesky 1993, 55.

³⁴ Lesky 1993, 55.

³⁵ Στο σημείο αυτό, όπως παρατηρεί ο Sanders (2013, 45) η Μήδεια λέγεται ότι έχει αποκτήσει έρωτα για το κρεβάτι του θανάτου, αφού ο Ιάσωνας πρόδωσε το γάμο τους.

κλίνη σου.] [...] τὸν ἐν λέξει προδόταν κακόνυμφον· (στ. 207) [για τον πικρό νυμφίο, τον προδότη της κλίνης].

Στον διάλογο που διαμείβεται ανάμεσα στην Τροφό και στον Χορό απαντά και πάλι η ορολογία του «κρεβατιού». Η ίδια, αναφερόμενη στην προδοσία του Ιάσονα, επισημαίνει: τὸν μὲν γὰρ ἔχει λέκτρα τυράννων, (στ. 140) [Εκείνον τον κρατάει το κρεβάτι το βασιλικό,], ενώ στον αμέσως επόμενο στίχο χρησιμοποιεί το ρήμα *τήκει* (λιώνει) υπογραμμίζοντας εμφατικά την άσχημη ψυχολογική κατάσταση της κυρίας της. Όπως παρατηρεί ο Sanders, το *κρεβάτι* βρίσκεται στο επίκεντρο του γάμου τους και λειτουργεί ως σταθερό και συγκεκριμένο σύμβολο (αντί για παράδειγμα του αφηρημένου ουσιαστικού *γάμος*) το οποίο ο Ιάσονας προδίδει. Ωστόσο, το κρεβάτι δεν λειτουργεί μετωνυμικά μόνο για το γάμο τους, αλλά και για τη σεξουαλική πράξη που τελείται πάνω του.³⁶

Η έντονη ανησυχία της Τροφού για το σφοδρό πάθος της Μήδειας διαφαίνεται στα λόγια της: οὐκ ἔστιν ὅπως ἐν τινι μικρῷ / δέσποινα χόλον καταπαύσει. (στ. 171-72) [Το μένος της δέσποινας δεν θα κοπάσει με κάτι μικρό.] [...] *καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις / μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆ.* (στ. 187-89) [όσο και αν εκείνη/ με λεχώνας λείαινας βλέμμα / κοιτάει αγριεμένη τους δούλους, αν κάποιος κάνει να την πλησιάσει έχοντας κάτι να της πει.]

Όπως παρατηρεί και ο Γραμμένος, «η Μήδεια αισθάνεται προδομένη, αδικημένη, δύστυχη, πανάθλια, συφοριασμένη, δόλια»³⁷. Μέσα σε αυτήν την δίνη των αρνητικών συναισθημάτων και της παράφορης ερωτικής ζήλειας, στους στίχους 111-14 καταριέται τα παιδιά της και τον γονιό τους, ενώ στους στίχους 144-47 παρακαλά να πεθάνει η ίδια για να λυτρωθεί από τα βάσανά της. Στους στίχους 160-67 επικαλείται τη Θέμιδα και την Άρτεμη ως μάρτυρες της κατάφωρης αδικίας στο πρόσωπό της από τον Ιάσονα, τον καταπατητή των όρκων αιώνιας δέσμευσης που της υποσχέθηκε. Για χάρη του πρόδωσε την πατρίδα της, τον πατέρα της και σκότωσε τον αδερφό της, γι' αυτό και εξακοντίζει κατάρες εναντίον του και εναντίον της Γλαύκης να συντριβούν με τα παλάτια τους μαζί. Σύμφωνα με τον Ackah, όσο ο Ιάσονας αγαπούσε τη Μήδεια, το άθλιο παρελθόν της υποχωρούσε στο υποσυνείδητό της και φαινόταν ευτυχισμένη. Η προδοσία του Ιάσονα όμως έφερε στην επιφάνεια το φρικτό παρελθόν της πυροδοτώντας το μένος της εναντίον του και εναντίον της Γλαύκης.³⁸

Η συναισθηματική κατάσταση της Μήδειας παρουσιάζεται διεξοδικά σε περισσότερους από διακόσιους στίχους, πριν ακόμα εμφανιστεί η πρωταγωνίστρια στη

³⁶ Sanders 2013, 45-46.

³⁷ Γραμμένος 2021, 33.

³⁸ Ackah 2017, 36.

σκηνή. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο, αφού ο Ευριπίδης εντέχνως επιθυμεί να προετοιμάσει το κοινό για ένα προσδοκώμενο γεγονός που διέπεται από μεγάλη ένταση. Σύμφωνα με τον Mastronarde, η απελπισία της Μήδειας απεικονίζεται πολύ έντονα στις αρχικές σκηνές του έργου. Στην αρχή φαίνεται όχι μόνο εντελώς απομονωμένη - μια γυναίκα χωρίς ανάδοχο, μια ξένη αλλά και συνάμα ανεπιθύμητη στην πατρίδα της, απειλούμενη από ισχυρούς εχθρούς στον ελληνικό κόσμο - αλλά και απαρηγόρητη και αυτοκαταστροφική. Ωστόσο, όταν βγαίνει έξω από το σπίτι, στο Ά Επεισόδιο, έχει ανακτήσει την πίστη στον εαυτό της και ξεκινά μια σειρά από πειστικές ομιλίες με στόχο να χειραγωγήσει το κοινό της.³⁹

Ο Ευριπίδης ξεκινά το έργο του, όπως σημειώνει η Blondell, κερδίζοντας τη συμπάθεια του κοινού για τη Μήδεια, η οποία παριστάνεται στον Πρόλογο ως μια απελπισμένη γυναίκα που κακοποιείται από έναν περιφρονητικό άνδρα. Η διάσημη εναρκτήρια ομιλία της μας δίνει μια πολύ πληρέστερη εικόνα της γυναικείας οπτικής γωνίας, με το έντονο και διαρκές παράπονό της για την άθλια κατάσταση των γυναικών γενικά, και συγκεκριμένα μέσα στο γάμο.⁴⁰

Οι γόοι και οι θρήνοι της πρωταγωνίστριας για τον προδομένο έρωτά της στις προηγηθείσες σκηνές, αλλά και οι μανιασμένες αντιδράσεις της, απότοκα της ερωτικής ζήλειας της, αντικαθίστανται στο Ά Επεισόδιο από την περίφημη ρήση της, μία αγόρευση που χαρακτηρίζεται από ψυχραιμία και πειστικά επιχειρήματα. Μετά από μία ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση ακολουθούν πλατιά ανεπτυγμένοι στοχασμοί που εκφέρονται με ψυχραιμία, έτσι όπως αρμόζει σε μία ξένη να συμπεριφέρεται στην κοινωνία, για να αιτιολογήσει την έξοδό της, ώστε να αιτηθεί τη βοήθεια των γυναικών της Κορίνθου.⁴¹ Προκειμένου να αποφύγει την αρνητική κριτική των γυναικών, αλλά και να κερδίσει την εύνοιά τους, στην αρχή της ρήσης της ισχυρίζεται ότι δεν πρέπει να μείνει αδρανής, ειδάλλως θα κατηγορηθεί για αδιαφορία (*οί δ' άφ' ήσυχου ποδός / δύσκληϊαν έκτήσαντο και ράθυμίαν*) (στ. 217-18) [Κάποιοι πάλι ζούνε βίο απράγμονα και τους συνοδεύει το στίγμα του άπραγου]. «Από τη σκοπιά της δημοκρατίας το περιεχόμενο της ησυχίας αυτής περιέχει εχθρική αδράνεια, αφού ο αυτός που μένει άπραγος όχι μόνο θεωρείται κατώτερος αρνούμενος να συμμετέχει στις δημοκρατικές διαδικασίες, αλλά και επικίνδυνος για το πολίτευμα», όπως σημειώνει η Αλεξοπούλου.⁴²

³⁹ Mastronarde 2002, 9-10.

⁴⁰ Blondell 1999, 156.

⁴¹ Lesky 1993, 56.

⁴² Αλεξοπούλου 2012, 169.

Η Μήδεια αναγνωρίζει πως ο Ιάσωνας, που ήταν γι' αυτήν ο κόσμος όλος (*ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γινώσκω καλῶς*) (στ. 228), αποδείχθηκε πανάθλιος (*κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις.*) (στ. 229) Συνειδητοποιεί (*γινώσκω καλῶς*) ότι αφιέρωσε τη ζωή της σε έναν άντρα που τελικά την πρόδωσε. Αμέσως μετά, στους στίχους 230-51, διεκτραγωδεῖ τη δεινή θέση των γυναικών. Θίγει το κοινωνικό ζήτημα της καταπίεσης των γυναικών⁴³ και με τα λόγια της μπορούν να ταυτιστούν πολλές γυναίκες της εποχής. Ως εκ τούτου, παρουσιάζεται ως μία οικεία μορφή, μία αδικημένη γυναίκα της οποίας, όμως, η θέση είναι περισσότερο δυσχερής, αφού η ίδια βρίσκεται μακριά από την πατρίδα της και την οικογένειά της. Αυτό οφείλεται σε όλα όσα έκανε εξαιτίας του ερωτικού πάθους της για τον Ιάσωνα: πρόδωσε τον πατέρα της και την πατρίδα της, δολοφόνησε τον αδελφό της και αργότερα σκότωσε τον θείο του Ιάσωνα, τον Πελία. Αποκόπηκε και έγινε εχθρός όλων εκείνων που θα έπρεπε να είναι φίλοι της και τώρα δεν έχει πού να στραφεί. Αποποιήθηκε με αιματηρό τρόπο τους ρόλους της ως κόρης, αδερφής, πολίτη και πριγκίπισσας, για να υιοθετήσει το ρόλο της συζύγου του Ιάσωνα και μητέρα των παιδιών του. Εγκαταλελειμμένη για μιαν άλλη γυναίκα και στα πρόθυρα να της πάρουν τα παιδιά της, η Μήδεια έχει χάσει τα πάντα στη ζωή της εν ριπή οφθαλμού. Το πως αντιλαμβάνεται πλέον τον εαυτό της διαμορφώνεται από το να είναι σύζυγος και μητέρα, και το να τα χάσει όλα με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί ακριβώς τις κατάλληλες προϋποθέσεις για ένα σενάριο σεξουαλικής ζήλειας.⁴⁴ Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η συμπεριφορά του Ιάσωνα είναι τόσο εξοργιστική και η Μήδεια αισθάνεται πλήρως δικαιωμένη να αναζητήσει εκδίκηση εναντίον του: *πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν* (στ. 261) [για να πληρώσει ο άντρας μου για το κακό που μου έκανε].

Η ίδια στους στίχους 265-66 τονίζει ότι όταν μία γυναίκα αισθανθεί αδικημένη στο κρεβάτι, δολοφονικότερη ψυχή δεν υπάρχει: *ὅταν δ' ἔς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ, / οὐκ ἔστιν ἄλλη φρῆν μαιφονωτέρα.* (στ. 265-66). Όπως παρατηρεῖ ο Sanders, οι στίχοι αυτοί είναι ενδεικτικοί για το πώς πρέπει να κατανοηθεί η συνέχεια του έργου. Επί της ουσίας η Μήδεια παραδέχεται ότι ο σύζυγός της την εγκατέλειψε και με την πράξη του αυτή «την χτύπησε εκεί που πονάει», δηλαδή στο γάμο τους, στο «κρεβάτι» τους, στη σεξουαλική τους ζωή. Σε όλα αυτά δηλαδή που ξυπνούν δολοφονικά ένστικτα σε μία γυναίκα και γι' αυτό θα εκδικηθεί τον άντρα της.⁴⁵ Διευρύνοντας το πλαίσιο ερμηνείας η Blondell σημειώνει ότι η ρήση της Μήδειας μπορεί να υποδηλώνει ότι η κακομεταχείριση των γυναικών από τους άνδρες - ή πιο συγκεκριμένα, η παραβίαση των ηθικών κανόνων της πίστης και της φιλίας από τους άνδρες -

⁴³ Όπως παρατηρεῖ ο Lesky (1993, 56) η περιγραφή αυτή αντιστοιχεί περισσότερο στην κοινωνική δομή της Αθήνας παρά στον κόσμο του μύθου.

⁴⁴ Sanders 2010, 164-65.

⁴⁵ Sanders 2010, 165-66.

θα προκαλέσει τις γυναίκες να διαμαρτυρηθούν, ακόμη και να καταστρέψουν, το status quo.⁴⁶ Η Μήδεια αντιπροσωπεύει την απειλή που θέτει η γυναικεία υποκειμενικότητα και η ελεύθερη βούληση, ιδιαίτερα δε την απειλή που απορρέει από την ενεργό άσκηση της ερωτικής επιθυμίας των γυναικών.⁴⁷ Η επιθυμία της Μήδειας να εκδικηθεί τον Ιάσονα είναι σταθερή και χρειάζεται να εξασφαλίσει τη βοήθεια των γυναικών του Χορού προκειμένου να καταστρώσει το σχέδιό της. Η Κορυφαία τη διαβεβαιώνει για τη βοήθειά τους και ταυτόχρονα αναγγέλλει την είσοδο του Κρέοντα.⁴⁸

Με τη σειρά του και ο Κρέων χρησιμοποιεί τη φρασεολογία του «κρεβατιού» για να δικαιολογήσει την απόφασή του να εξορίσει τη Μήδεια και τα παιδιά της, αφού θεωρεί την ερωτική απόρριψη ισχυρό κίνητρο για τη διάπραξη κάποιου εγκλήματος: *λυπή δὲ λέκτρων ἀνδρὸς ἔστερημένη*. (στ. 286) [ἔπειτα νιώθεις πληγωμένη που έχασες το κρεβάτι του άντρα σου]. Μέσα από τη στιχομυθία του Κρέοντα και της Μήδειας, ο Ευριπίδης αφήνει τα ίδια τα πρόσωπα να αποκαλύψουν τους χαρακτήρες τους. Στην αρχή ο Κρέων εμφανίζεται αμετακίνητος στην απόφασή του να εξορίσει⁴⁹ τη Μήδεια και τα παιδιά της. Απελπισμένη η Μήδεια για το καινούργιο κακό που τη βρήκε αναφωνεί: *φεῦ φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα*. (στ. 330) [ὦωω! Μέγα κακό που είναι οι έρωτες για τους ανθρώπους!].

Επιστρατεύοντας το «όπλο» της ικεσίας, η Μήδεια εξασφαλίζει από τον Κρέοντα την παραμονή της για μία ακόμη μέρα στην Κόρινθο και ανακοινώνει στο Χορό την απόφασή της να σκοτώσει τον Κρέοντα, τη Γλαύκη και τον Ιάσονα. Σχεδιάζει να εισέλθει κρυφά στην κάμαρα του ζευγαριού: *σιγῇ δόμους ἔσβᾶσ' ἴν' ἔστρωται λέχος*; (στ. 380) [ή να μπω αθόρυβα στην κάμαρη με το στρωμένο κρεβάτι]. Ωστόσο, στους στίχους 390-94 το σχέδιο γίνεται πιο συγκεκριμένο: όσοι αδίκησαν τη Μήδεια (Ιάσωνα, Κρέων και Γλαύκη) θα πεθάνουν είτε με δηλητήριο είτε με ξίφος. Ποια μέθοδο θα επιλέξει τελικά εξαρτάται από το αν θα εμφανιστεί ή όχι ένα καταφύγιο για εκείνη την τελευταία της μέρα στην Κόρινθο.⁵⁰ Όπως αναφέρει ο Lesky: «γεμάτη έντονο πάθος η Μήδεια επικαλείται την Εκάτη, κάνει έκκληση στον ίδιο της τον εαυτό να τολμήσει τα πάντα, για να μην σπλώσει το γόητρο της εγγονής του Ήλιου». Η ήρεμη και ψύχραιμη ροή των συλλογισμών της συνθλίβεται μπροστά στα εμπόδια που συναντά και ξεσπά λυσσασμένο το πάθος της, σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Lesky.⁵¹ Στο

⁴⁶ Blondell 1999, 157.

⁴⁷ Blondell 1999, 159.

⁴⁸ Lesky 1993, 56.

⁴⁹ Όπως παρατηρεί η Αλεξοπούλου (2012, 170): «Η απόφαση του Κρέοντα για την εξορία της Μήδειας και των παιδιών της οδηγεί σε συνειρμούς, που σχετίζονται με τη συνήθη πολιτική πρακτική των αντιπάλων των Αθηναίων, Σπαρτιατών η οποία υιοθετούσε την ξενηλασία».

⁵⁰ Mills 1980, 290.

⁵¹ Lesky 1993, 58.

σημείο αυτό διαφαίνεται και η σύνδεση της προδοσίας του Ιάσονα με την κηλίδωση της προσωπικής τιμής της πρωταγωνίστριας. Η Μήδεια τονίζει ότι δε θα επιτρέψει να γελούν εις βάρος εξ αιτίας του γάμου του Ιάσονα και της Γλαύκης (*οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν / τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος γάμοις*) (στ. 404-5) αναφερόμενη στον ηρωικό κώδικα αξιών, πάνω στον οποίο θα θεμελιώσει την αποτρόπαια πράξη εκδίκησης που έπεται.

Η εμφάνιση του Ιάσονα προετοιμάζεται στο Ά Στάσιμο. Η φυσική ισορροπία έχει ανατραπεί με την ερωτική προδοσία του Ιάσονα, επισημαίνει ο Χορός, ενώ παράλληλα τονίζει ότι η Μήδεια *μαινομένα κραδία* (στ. 432) [με την ψυχή της φλεγόμενη από ερωτικό πάθος] εγκατέλειψε την οικογένειά της. Στο δεύτερο στροφικό ζεύγος θρηνεί τη μοίρα της ηρωίδας χρησιμοποιώντας τη φρασεολογία του «κρεβατού»: *τᾶς ἀνάνδρου κοίτας ὀλέσσασα λέκτρον, τάλαινα* (στ. 436-37) [έχασες, άμοιρη, το κρεβάτι το ορφανό από τον άντρα], ενώ παρακάτω τονίζει πως το ερωτικό συναίσθημα ανήκει τώρα πια στη Γλαύκη: *σῶν τε λέκτρων ἄλλα βασιλεία κρείσσων δόμοισιν ἐπέστα* (στ. 443-45) [και μια άλλη, βασίλισσα, με τη δύναμη του έρωτα υπέρτερη, ορίζει τώρα στο σπίτι] και ότι η Μήδεια θα φύγει από την πόλη ταπεινωμένη: *φυγὰς δὲ χῶ- / ρας ἄτιμος ἐλαύνη* (στ. 437-38) [και από τη χώρα εξορίζεσαι ταπεινωμένη]. Έχει ιδιαίτερη σημασία το επίθετο *ἄτιμος* που χρησιμοποιεί ο Χορός, καθώς παραπέμπει στη χρήση του επιθέτου στις πολιτικές συζητήσεις της εποχής, για να χαρακτηριστεί ο πολίτης που στερείται τα πολιτικά του δικαιώματα.⁵² Δεν παραλείπει μάλιστα να υπογραμμίσει ο Χορός την καταπάτηση των όρκων από τον Ιάσονα, *βέβακε δ' ὄρκων χάρις* (στ. 439) [Το σέβας των όρκων εχάθηκε], ένα μοτίβο που εμφιακά επαναλαμβάνεται και στον «αγώνα λόγων» ανάμεσα στον Ιάσονα και στη Μήδεια, όπως αναφέρει ο Lesky.⁵³

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί ότι το μοτίβο της καταπάτησης των όρκων είναι ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές, οι οποίοι διατείνονται ότι αποτελεί θεμελιώδες αίτιο της εκδικητικής μανίας της Μήδειας. Συγκεκριμένα η Burnett ισχυρίζεται ότι πρόκειται για προσβολή θεϊκών δυνάμεων, που η Μήδεια εκπροσωπεί, επομένως αυτός είναι και ο λόγος που εκδικείται τον Ιάσονα.⁵⁴ Για άλλους μελετητές ο

⁵² Αλεξοπούλου 2012, 170.

⁵³ Lesky 1993, 58.

⁵⁴ Η Burnett (1973, 13-15) αναφέρει ότι ο γάμος του Ιάσονα και της Μήδειας δεν ήταν ένας συνηθισμένος γάμος, αλλά επρόκειτο για μία «συμμαχία». Το γεγονός αυτό είναι καίριο για την κατανόηση του τί ακριβώς εκδικείται η Μήδεια στο έργο. Η ένωση μεταξύ του Έλληνα Ιάσονα και της βάρβαρης Μήδειας απέκτησε την ουσία της από τους καθοριστικούς όρκους που αντάλλαξαν, αφού ο γάμος αυτός υφίστατο έξω από τις κοινωνικές νόρμες, ως κάτι που επικυρώθηκε μόνο από τους θεούς που οι δύο τους είχαν επικαλεστεί. Η Μήδεια δεν παραδόθηκε από τον πατέρα της στον σύζυγό της, όπως απαιτούσε η παράδοση. Αντιθέτως, έδρασε αυτόνομα προχωρώντας στην ένωση μαζί του. Η ένωση αυτή θυμίζει συμμαχία κρατών, όπου ο ένας σύμμαχος στάθηκε αρωγός προσφέροντας την πολύτιμη βοήθειά του στον άλλον και ως αντάλλαγμα περιμένει την αιώνια

ηρωικός κώδικας αξιών που ενστερνίζεται η Μήδεια είναι αυτός που αποτελεί την κινητήρια δύναμη της συμπεριφοράς της. Η καταπάτηση των όρκων συνιστά κατάφωρη προσβολή αυτού του κώδικα, επομένως η υπόληψη της Μήδειας έχει αμαυρωθεί. Αυτός είναι και ο λόγος που πυροδοτεί την μανιασμένη αντίδραση της ηρωίδας, η οποία δρα σύμφωνα με τον ηρωικό κώδικα, όταν αποφασίζει να εκδικηθεί τον Ιάσονα.⁵⁵ Δεν αμφισβητείται το γεγονός ότι η πρωταγωνίστρια υιοθετεί τον ηρωικό ηθικό κώδικα, ωστόσο δεν θα ήταν ορθό να θεωρηθεί ότι η συμπεριφορά και η δράση της απορρέει αποκλειστικά από αυτόν. Ο πληγωμένος εγωισμός μίας ερωτευμένης γυναίκας και η παράφορη ερωτική ζήλεια, διόλου ευκαταφρόνητα στοιχεία είναι για την υπαγόρευση των ενεργειών της. Ούσα και εγγονή του θεού Ήλιου αισθάνεται ακόμα βαρύτερη την προδοσία του επίορκου Ιάσονα. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Sanders, τα συναισθήματα της Μήδειας, ο θυμός, το μίσος, η θλίψη και η πληγωμένη περηφάνια της, δεν είναι μεμονωμένα συναισθήματα, αλλά μέρος ενός συμπλέγματος ζήλειας.⁵⁶ Ως εκ τούτου, η ηρωική υπερηφάνεια της Μήδειας δε νοείται ως αποκλειστικός παράγοντας που υπαγορεύει τη συμπεριφορά και τη δράση της.

φιλία και στήριξη του εταίρου του. Εκτός από αυτό, οι δυο τους συνδέονται και ως μέλη μίας μυστικής λέσχης μέσω των κοινών εγκλημάτων τους. Δεν ήταν η πράξη μοιχείας του Ιάσονα που οδήγησε τη Μήδεια στη δίωξη για εκδίκηση, αλλά η αντικατάσταση της «συμμαχίας» τους με μία καινούργια. Για ανθρώπους που πίστευαν στις θεϊκές δυνάμεις η παραβίαση των όρκων αποτελούσε σοβαρότατο ζήτημα, καθώς παραβιάζονταν όρκοι που δόθηκαν στο όνομα πανίσχυρων θεών. Επιπρόσθετα, όπως επισημαίνει η Burnett (1973, 17), η Μήδεια δεν εκπροσωπεί τόσο τη θρησκεία των ολύμπιων θεών, όσο τις μαγικές δυνάμεις παλαιότερων θεοτήτων, τις οποίες ο Ιάσωνας απέρριψε χωρίς ίχνος σεβασμού.

⁵⁵ Σύμφωνα με την Χατζημαυρουδή (2006, 263-65), η συμπεριφορά της Μήδειας υποκινείται από τον ηρωικό ηθικό κανόνα. Ο έρωτας της πρωταγωνίστριας και η ένορκη δέσμευση του Ιάσονα αποτελούν τις προϋποθέσεις για τη *φιλίαν* μεταξύ τους. Η ηρωίδα μοιράζεται κοινούς φίλους και εχθρούς με το σύζυγό της και θυσιάζει τα πάντα προκειμένου να τον βοηθήσει, συνεπώς η ατίμωση που έχει υποστεί είναι μεγάλη με την αθέτηση των όρκων από τον Ιάσονα. Το σχέδιο εκδίκησης της, λοιπόν, υπαγορεύεται από τον ηθικό κανόνα, που προβλέπει την αρμόζουσα αντιμετώπιση φίλων και εχθρών. Στο στόχαστρο της ηρωίδας έχουν μπει πλέον και ο Κρέων και η Γλαύκη ως εχθροί της οι οποίοι συνέβαλαν στην ατίμωσή της. Ωστόσο, όπως αναφέρει η Χατζημαυρουδή (2006, 272-73), η Μήδεια φαίνεται να μην μπορεί να θέσει όρια στην εφαρμογή του ηρωικού κανόνα, αφού εκμεταλλεύεται φίλους της, όπως το Χορό και τον Αιγέα, σκοτώνει τον αδερφό της και τα ίδια της τα παιδιά. Τον Άψυρτο τον σκοτώνει «τυφλωμένη» από έρωτα και τα παιδιά της «τυφλωμένη» από οργή (Χατζημαυρουδή 2006, 275).

Η McClure (1999, 381) θεωρεί ότι η Μήδεια μπορεί να χαρακτηριστεί ως «επικός ήρωας», καθώς δε δύναται να ανεχθεί την αδικία ή την ασέβεια, αλλά ούτε και την ιδέα ότι θα γελούν εις βάρος της οι εχθροί της. Όπως ένας ήρωας, θέλει να φαίνεται τρομερή και ανίκητη παρά εύαλωτη μπροστά στον αντίπαλό της. Αντιλαμβάνεται, επομένως, τον Ιάσονα όχι τόσο ως σύζυγο, αλλά ως εχθρό τον οποίο λαχταρά να εκδικηθεί.

Η Foley (1989, 76) υποστηρίζει ότι η Μήδεια σκέφτεται και δρα όχι σαν κλασική γυναίκα, αλλά σαν αρχαϊκός και Σοφοκλείος ήρωας, όταν αισθάνεται ότι τον έχουν αδικήσει. Λειτουργώντας ως τέτοιος ήρωας, θέλει να κάνει καλό στους φίλους της και κακό στους εχθρούς της, να καταπνίξει την αδικία, να κερδίσει τη φήμη και να προστατεύσει την υπόληψή της. Ακολουθώντας τον ηρωικό ηθικό κώδικα επιλέγει τον συναισθηματικό πόνο προκειμένου να πετύχει την εκδίκησή της. Υιοθετώντας τον ηρωικό κώδικα τιμής καταλήγει να μιμείται τους μοστραγούς εχθρούς της (Foley 1989, 79). Σύμφωνα με τη Foley (1989, 82) ο Ευριπίδης φαίνεται τελικά να μη νοσταλγεί ιδιαίτερα το επικό παρελθόν. Θεωρεί ότι ο ποιητής -τουλάχιστον εν μέρει- εξαπολύει μια σιωπηρή επίθεση στον τυπικό Σοφοκλείο ήρωα και πλησιάζει στο να χαρακτηρίσει τον ηρωικό κώδικα ως καταστροφικό για την ανθρωπότητα και τις ανθρώπινες αξίες και, επομένως, κατάλληλο μόνο για θεούς.

⁵⁶ Sanders 2010, 170.

Ο Ευριπίδης αριστοτεχνικά παρουσίασε, ήδη από την αρχή του έργου, το ισχυρό ερωτικό πάθος και την παράφορη ζήλεια που πυροδότησε η προδοσία και η απόρριψη του Ιάσονα· στη συνέχεια του έργου θα προσθέσει και άλλα στοιχεία που συνηγορούν σε αυτήν τη διαπίστωση. Τα σφοδρά συναισθήματα οργής και εκδικητικής μανίας της Μήδειας ενισχύονται από την ασέβεια του Ιάσονα και στο μυαλό της η επιορκία του ισοδυναμεί με ιεροσυλία. Πλέον η εκδίκηση για τη Μήδεια καθίσταται αναπόδραστη, όχι μόνο γιατί αισθάνεται πληγωμένη και απογοητευμένη, αλλά και γιατί θέλει να υπερασπιστεί την τιμή και την υπόληψή της, το θεϊκό δίκαιο και τον ηρωικό κώδικα που αισθάνεται ότι εκπροσωπεί. Μάλιστα, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο ηρωικός κώδικας «νομιμοποιεί» στη σκέψη της τα στυγερά εγκλήματα, που το ερωτικό πάθος της υπαγορεύει να πράξει.

Το Β΄ Επεισόδιο καλύπτει ο περίφημος «αγώνας λόγων»⁵⁷ ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια. Η αρχή του δικού της λόγου αποτελεί μία ανελέητη επίθεση. Αφού απαριθμεί όλα όσα έκανε για χάρη του Ιάσονα – θυσίες αλλά και εγκλήματα – επισημαίνει ότι εκείνος όχι μόνο δεν τα εκτίμησε, αλλά την πρόδωσε και την ατίμασε.

Η Μήδεια κατηγορεί τον Ιάσονα για προδοσία χρησιμοποιώντας και πάλι τη φρασεολογία του κρεβατιού (*προύδωκας ἡμᾶς, καινὰ δ' ἐκτήσω λέχη*) (στ. 489), ενώ δεν παραλείπει να τονίσει ότι η ίδια γέννησε παιδιά και επιτέλεσε το χρέος της στην οικογένεια (*παίδων γεγώτων*) (στ. 490), γεγονός που ο Ιάσωνας έπρεπε να σεβαστεί. Επικαλείται εμφιατικά το δεξί της χέρι και το γόνατο που άγγιζε ο Ιάσων (*φεῦ δεξιὰ χεῖρ, ἧς σὺ πόλλ' ἐλαμβάνου, / καὶ τῶνδε γονάτων, ὡς μάτην κεχρώσμεθα / κακοῦ πρὸς ἀνδρός, ἐλπίδων δ' ἡμάρτομεν*) (στ. 496-98) ακριβώς για να τονίσει το μέγεθος της προδοσίας του, αλλά και γιατί ταυτίζει την επιορκία του (*ὄρκων δὲ φρούδη πίστις*) (στ. 492) με ιεροσυλία. Στη συνέχεια, (στιχοι 502-8) του υπενθυμίζει ότι για χάρη του απαρνήθηκε την οικογένειά της και οδηγήθηκε σε πλήρη απομόνωση. Η απομόνωση αυτή μάλιστα, σύμφωνα με τη Χατζημαυρουδή, είναι που οδήγησε τη Μήδεια σε αυτό το αδιέξοδο μετά την εγκατάλειψή της από τον Ιάσονα.⁵⁸ Όπως παρατηρεί και η Αλεξοπούλου, η Μήδεια βρίσκεται στην πλευρά εκείνων που πληρώνουν το τίμημα φιλόδοξων σχεδίων και μέμφεται τον Ιάσονα ασκώντας του έντονη κριτική, μία κριτική που μπορεί να έχει αποδέκτες και όσους επέλεξαν να προβάλλουν ως στόχο της κοινωνίας την ένοπλη κατάκτηση πλούτου και φήμης χωρίς να υπολογίσουν την ανθρώπινη ζωή, δηλαδή με «παράπλευρες απώλειες».⁵⁹

⁵⁷ Σύμφωνα με την Αλεξοπούλου (2012, 171): «Πρόκειται για ευριπίδεια δραματική τεχνική που είναι επηρεασμένη από τη σοφιστική και έχει αναλογίες με την πρακτική που συναντάμε στην Εκκλησία τιν Δήμου και τα δικαστήρια της πόλης».

⁵⁸ Χατζημαυρουδή 2006, 274.

⁵⁹ Αλεξοπούλου 2012, 172.

Σε ολόκληρη τη ρήση της Μήδειας διαφαίνεται η ρητορική της δεινότητα, η οποία αντικατοπτρίζει μία ασυνήθιστη λεκτική θέση της γυναίκας, αφού αυτού του είδους η σκηνή στο ευριπίδειο δράμα συνήθως ανήκει σε μια σύγκρουση μεταξύ ανδρών ίσης θέσης. Στη *Μήδειά* του, ωστόσο, ο τραγικός ποιητής κατασκευάζει τη σκηνή ως ενδοοικογενειακή διαμάχη κατά την οποία μια περιφρονημένη σύζυγος χλευάζει καυστικά έναν άστατο αλλά και ετοιμόλογο σύζυγο, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η McClure.⁶⁰ «Η ρητορική δεινότητα της Μήδειας αποτελεί την έκφραση του πάθους της», επισημαίνει η Romilly, «αλλά και τίθεται στην υπηρεσία του σχεδίου που αυτό το πάθος της ενέπνευσε».⁶¹

Στη δευτερολογία του ο Ιάσωνας παραμερίζει όλες τις ευεργεσίες της συζύγου του με το επιχείρημα ότι διαβλέπει σε αυτές την παρέμβαση μίας θεϊκής δύναμης, στην συγκεκριμένη περίπτωση της Αφροδίτης.⁶² Ο έρωτας και το ακατανίκητο πάθος ήταν αυτά που οδήγησαν τη Μήδεια να δράσει όπως έδρασε και να διαπράξει όλα αυτά τα εγκλήματα κατ' εντολήν της θεάς Αφροδίτης (*Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας*) (στ. 527). Το ερωτικό πάθος (*ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασεν*) (στ. 530) παρουσιάζεται κι εδώ ως η κινητήρια δύναμη των ενεργειών της Μήδειας και μάλιστα δια στόματος Ιάσωνα, ο οποίος φυσικά προσπαθεί να δικαιολογήσει τη δική του προδοσία.

Στους στίχους 547-75 ο Ιάσων επιχειρεί να αποδείξει ότι ο γάμος του με την κόρη του Κρέοντα υπαγορεύεται από την μέριμνά του για το συμφέρον της οικογένειάς του και όχι από την ερωτική επιθυμία του για τη Γλαύκη: *οὐχ, ἧ σὺ κνίζῃ, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος / καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρω πεπληγμένος* (στ. 555-56) [Οχι βεβαίως γι' αυτό που πονάει εσένα, επειδή δεν με έθελγε το κρεβάτι σου / και με είχε συνεπάρει ο πόθος για τη νέα νύφη]. Μετέρχεται κι εκείνος το λεξιλόγιο του «κρεβατιού» για να ξεδιπλώσει τη χρησιμοθηρική του αντίληψη και επικρίνει τη Μήδεια που – τυφλωμένη από ερωτική ζήλεια - δεν αντιλαμβάνεται την ορθότητα της απόφασής του. Ο κυνικός Ιάσωνας απαντά στη Μήδεια ισχυριζόμενος ότι η εγκατάλειψή της εκ μέρους του καταδεικνύει πως είναι σοφός και φρόνιμος, αφού ο γάμος του με τη κόρη του βασιλιά δεν εκπορεύεται από την ερωτική επιθυμία του για τη Γλαύκη, αλλά είναι προς το συμφέρον των παιδιών του. Φτάνει στο σημείο, μάλιστα, να θεωρεί ότι η ερωτική ζήλεια είναι γνώρισμα της γυναικείας φύσης (*ἀλλ' ἐς τοσοῦτον ἦκεθ' ὥστ' ὀρθομένης εὐνῆς γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε*) (στ. 569-70), και πως είναι η αιτία για την επιτέλεση εγκληματικών πράξεων (*τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα / τίθεσθε.*) (στ. 572-73)

⁶⁰ McClure 1999, 382.

⁶¹ Romilly 1997, 152.

⁶² Lesky 1993, 59.

Ο μισογυνισμός του Ιάσωνα κορυφώνεται, όταν εύχεται να υπήρχε άλλος τρόπος απόκτησης παιδιών χωρίς να είναι απαραίτητες οι γυναίκες: *χρῆν γὰρ ἄλλοθὲν ποθεν βροτοὺς / παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος*. (στ. 573-75) Με τα λόγια του αυτά ο Ιάσων ανταπαντά στη χαρακτηριστική φράση της Μήδειας: *ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαζ*. (στ. 250-51) [Θα προτιμούσα να σταθώ τρεις φορές πλάι στην ασπίδα παρά να γεννήσω μία], με την οποία η πρωταγωνίστρια αμφισβήτησε τον ηρωισμό των ανδρών στο πεδίο της μάχης συγκρίνοντάς τον με τον τοκετό των γυναικών. Η θέση του Ιάσωνα αποτελεί σύλληψη ψυχρού προγραμματισμού, που αναζητεί ακόμη και τερατώδεις μηχανισμούς προκειμένου να απομακρύνει προσκόμματα από την πορεία του προς την επίτευξη των στόχων του, ακόμα και αν τα εμπόδια αυτά είναι οι πατροπαράδοτοι θεσμοί, όπως ο *οἶκος* και όσοι βρίσκονται εντός του.⁶³

Ο ποιητής, όπως παρατηρεί ο Page, αρέσκεται στο να εκθέτει με ποιον τρόπο ο Ιάσων αντιμετωπίζει την άπρεπη διαγωγή του και ιδιαίτερα να περιγράφει αυτή τη συμπεριφορά του ενώπιον της Μήδειας. «Ο σκοπός του στο έργο είναι μάλλον να περιγράψει διεξοδικά με ποιον τρόπο ένας άντρας που βρίσκεται σε τέτοια κατάσταση σκέπτεται και συμπεριφέρεται μπροστά σε μια γυναίκα που σκοπεύει να εγκαταλείψει»⁶⁴ καθιστώντας έτσι ακόμη πιο δικαιολογημένο το θυμό της Μήδειας στα μάτια των θεατών.⁶⁵ Ωστόσο, όπως παρατηρεί η Αλεξοπούλου, ο ψυχρός υπολογισμός και ο αδίστακτος ορθολογισμός του Ιάσωνα, που δε διστάζει να χρησιμοποιήσει τους ανθρώπινους δεσμούς (σύζυγο, παιδιά και νέο γάμο) προκειμένου να εξυπηρετήσει το συμφέρον του, καθιστά εμφανή τον παραλληλισμό με τον ψυχρό υπολογισμό των προσώπων που εξέφρασαν την αθηναϊκή πολιτική την εποχή της έναρξης του Πελοποννησιακού Πολέμου. Υπολογισμός και συμφέρον θυσιάζοντας κάθε ηθικό φραγμό.⁶⁶

Στο Β' Στάσιμο ο Χορός υμνεί την Αφροδίτη. Συγκεκριμένα στην ά στροφή οι γυναίκες του Χορού την επικαλούνται για να τις προστατεύσει από τον παράφορο έρωτα, τον υπεύθυνο για τα πολλά κακά: *μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἀφείης / ἰμέρω*

⁶³ Αλεξοπούλου 2012, 172-73.

⁶⁴ Page 1990, 26.

⁶⁵ Όπως παρατηρεί ο Syrogiou (2002, 130-31), ο Ιάσων δε δικαιολογείται εγκαταλείποντας τη σύζυγό του, ωστόσο το αθηναϊκό κοινό, που παρακολουθούσε την παράσταση, δε θα τον καταδίκαιε αμετάκλητα. Ενδεχομένως οι Αθηναίοι πολίτες να θεωρούσαν ότι, δεδομένων των συνθηκών, ο Ιάσων έπραξε με γνώμονα την φροντίδα και εξασφάλιση του μέλλοντος των παιδιών του. Η απιστία δεν ήταν ασυνήθιστη ούτε στους μύθους ούτε και στην καθημερινή ζωή των αρχαίων Αθηναίων, ως εκ τούτου δε την θεωρούσαν τόσο προσβλητική όσο θεωρείται σήμερα. Μπορεί να μην ενέκριναν την εγκατάλειψη της Μήδειας, ωστόσο δέχονταν ότι της προσέφερε ό,τι καλύτερο μπορούσε μετά τον χωρισμό, δίνοντας βαρύτητα στην ευημερία των παιδιών του και τη συνέχιση και εδραίωση του *οἴκου* του, γεγονός το οποίο θα λειτουργούσε ως αντίβαρο στην εγκατάλειψη όχι της νόμιμης συζύγου του, αλλά της συντρόφου του.

⁶⁶ Αλεξοπούλου 2012, 171.

χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν. (στ. 634-35) [Από τα χρυσά σου τόξα, ω δέσποινα, ποτέ μην αφήσεις για μένα αλάθευτο βέλος ποτισμένο με πόθο.]. Στις σκηνές που προηγήθηκαν, ο Χορός είδε πόση δυστυχία επέφερε στη Μήδεια το σφοδρό ερωτικό της πάθος και στην ά αντιστροφή εκφράζει την ανησυχία – χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο του «κρεβατιού» - ότι αυτό το ερωτικό πάθος θα αποτελέσει την αιτία πολλών και μεγάλων συμφορών: *θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις / προσβάλοι δεινὰ Κύπρις, ἀπτολέμους δ' εὐνάς σεβίζουσ' / ὄξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν.* (στ. 640-42) [και ο νους μου σαλέψει για το κρεβάτι ενός άλλου. Να τιμά τα ζευγάρια που διχόνοια δεν γνώρισαν και να ορίζει βαθυστόχαστη τους γάμους των γυναικῶν].

Το Γ' Επεισόδιο ξεκινά με τη συνάντηση του Αιγέα και της Μήδειας και την εκτενή στιχομυθία ανάμεσά τους. Στην ερώτηση του Αιγέα για τους λόγους της προδοσίας του Ιάσονα (*πότερον ἐρασθεὶς ἢ σὸν ἐχθαίρων λέχος;*) (στ. 697) [Γιατί; Ερωτεύτηκε ή δεν τον έθελγε το κρεβάτι σου;], η Μήδεια αποκρίνεται ειρωνικά, λέγοντάς του ότι γνωρίζει πως τα κίνητρα του Ιάσονα είναι ωφελμιστικά και όχι ερωτικά: *ἀνδρῶν τυράννων κήδος ἡράσθη λαβεῖν.* (στ. 700) [Ερωτεύτηκε τη δόξα του βασιλικού γαμπρού]. Η Μήδεια φαίνεται να συνειδητοποιεί πως ο γάμος του Ιάσονα με την κόρη του βασιλιά έχει ωφελμιστικό σκοπό και δεν απορρέει τόσο από την ερωτική του επιθυμία για τη Γλαύκη. Το γεγονός αυτό όμως την εξοργίζει ακόμα περισσότερο, αφού αισθάνεται ότι ηττήθηκε από μία «κατώτερη» αντίζηλο· η Γλαύκη δεν φαίνεται να προκαλεί στον Ιάσονα μεγαλύτερη ερωτική έλξη από την ίδια.

Η σκηνή με τον Αιγέα επιτελεί διττό ρόλο σύμφωνα με τον Lesky: έρχεται ως απάντηση στα λόγια του Χορού και ταυτόχρονα υπερβαίνει το πρόσκομμα που συναντούσε στην εκδίκησή της η Μήδεια, την εύρεση δηλαδή ενός καταφυγίου.⁶⁷ Με εξασφαλισμένη πλέον τη βοήθεια του Αιγέα⁶⁸, η Μήδεια θέτει σε εφαρμογή το τρομερό σχέδιο εκδίκησης: θα χρησιμοποιήσει τα παιδιά της για να σκοτώσει την κόρη του βασιλιά με απάτη και με μαγικά φίλτρα. Τότε θα φονεύσει και τα ίδια της τα παιδιά, καταστρέφοντας έτσι ολόκληρο τον οἶκο⁶⁹ του Ιάσονα – κάτι που είχε ανυπόμονα ευχηθεί στον Πρόλογο. Αυτός, κατά τη Μήδεια,

⁶⁷ Lesky 1993, 60.

⁶⁸ Σύμφωνα με την Αλεξοπούλου (2012, 173-74) με την προσφορά του ασύλου από τον Αιγέα προστίθεται ένα ακόμη προγονικό κατόρθωμα, μέσω του οποίου τονίζεται η ευαισθησία των Αθηναίων απέναντι σε αναξιοπαθόντα πρόσωπα. «Ο Ευριπίδης οργάνωσε την δραματική αλληλουχία έτσι ώστε η περιορισμένη στα του οίκου της Μήδεια να μεταστραφεί σε καταστροφική απειλή και ολετήρα του Κορίνθιου βασιλιά με καταλύτη στην επιτυχία της το σύμβολο της ηγετικής μορφής των Αθηναίων, τον Αιγέα».

⁶⁹ Η μεγάλη σημασία της συνέχισης του προγονικού οἴκου, σύμφωνα με τον Sygropulo (2003, 40) για τους Αθηναίους, που αποτελούσαν και το κοινό της τραγωδίας, αποδεικνύεται από πολλές πηγές καθιστώντας τις πράξεις της Μήδειας ακόμα πιο βάνουσες με τραγικές επιπτώσεις για τη διαώνιση του ονόματός του και τη συνέχιση του οἴκου του.

ήταν ο αποτελεσματικότερος τρόπος για να εκδικηθεί τον Ιάσονα, πληγώνοντάς τον ανεπανόρθωτα μέσω της παιδοκτονίας.⁷⁰ Μέσα από το διάλογο της Μήδειας και του Αιγέα, που επιθυμεί να αποκτήσει παιδιά, αλλά και αυτού που προηγήθηκε με τον Κρέοντα, ο οποίος φοβόταν για τη ζωή της κόρης του, η Μήδεια συνειδητοποιεί τη μεγάλη σημασία που έχουν τα παιδιά-απόγονοι στη ζωή των ανδρών κι έτσι οδηγείται στην απόφαση της παιδοκτονίας, επιφέροντας με αυτόν τον τρόπο την ολοκληρωτική καταστροφή στον *οίκο* του Ιάσονα.⁷¹

Σύμφωνα με τη Χατζημαυρουδλή: «τα κίνητρα της Μήδειας παραμένουν σταθερά ηρωικά: η βούλησή της να εκδικηθεί τον *φίλον* που «αποστάτησε» και την «εξέθεσε» στον στενό οικογενειακό κύκλο, αλλά και στον ευρύτερο κύκλο της κοινωνίας, συνάδει με την αδήριτη ανάγκη για εκδίκηση που απορρέει από τον ηθικό κανόνα».⁷² Τα λόγια της Μήδειας είναι χαρακτηριστικά: *οὐ γὰρ γελαῖσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι.* (στ. 797) [Να γελούν μαζί μου οι εχθροί δεν αντέχεται, φίλες.] [...] *μηδεῖς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω / μηδ' ἠσυχαίαν ἀλλὰ θατέρου τρόπου, / βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ*·(στ. 807-9) [Κανείς να μην πιστέψει πως είμαι άπραγη και αδύναμη / ούτε ήσυχη. Ο τρόπος ο δικός μου είναι ο αντίθετος: ανελέητη με τους εχθρούς, φίλη με τους φίλους.] Η παραβίαση του ηρωικού ηθικού κώδικα περιπλέκεται με την ερωτική απόρριψη στο μυαλό της πρωταγωνίστριας με απότοκο να δημιουργείται μία ισχυρή δικαιολογία που «νομιμοποιεί» την εκδίκηση στη σκέψη της και την καθιστά επιβεβλημένη. Εφόσον ο Ιάσων έσπασε την «ανδρική» πλευρά της συζυγικής συμφωνίας εγκαταλείποντάς την, εκείνη αντεπιτίθεται σπάζοντας τη «γυναικεία» πλευρά σκοτώνοντας τα παιδιά τους, όπως επισημαίνει η Blondell.⁷³ Δικαίως βλέπει ότι μόνο ο θάνατος των γιων του Ιάσονα αλλά και της νέας συζύγου του, που θα μπορούσε να γεννήσει άλλους γιους, θα τον κάνει να υποφέρει, όχι μόνο απογυμνώνοντάς τον από την οικογένεια και τους φίλους του, αλλά χτυπώντας στο επίκεντρο της κοινωνικής του θέσης και της ταυτότητας φύλου μέσω της καταστροφής ολόκληρου του *οίκου* του.⁷⁴ Μόνο που η εκδίκηση αυτή δεν στοχοποιεί μόνο τους εχθρούς της, αλλά και τους φίλους της: τα ίδια της τα παιδιά.

Η φράση αυτή της Μήδειας ανακαλεί στη μνήμη των θεατών τα λόγια του Περικλή, όταν συμβούλευε τους συμπολίτες του, παραμονές του πολέμου, να δείξουν δύναμη και να μην υποχωρήσουν σε καμία από τις απαιτήσεις του εχθρού, ενώ η την χρήση του επιθέτου *εὐκλεέστατος* στον στίχο 810 έχει πολιτική σημασία, αφού ακούγεται σε μία ιστορική στιγμή

⁷⁰ Sanders 2010, 166.

⁷¹ Sanders 2010, 166-67

⁷² Χατζημαυρουδλή 2006, 269.

⁷³ Blondell 1999, 161.

⁷⁴ Blondell 1999, 162.

που ο όρος *εύκλεια* συνεξέφραζε τον πλούτο και τη δύναμη της ηγεμόνιδος πόλεως και μάγευε τους Αθηναίους.⁷⁵

Το Γ΄ Στάσιμο ξεκινά με έναν ύμνο στην Αθηνά. Στην άστροπή εγκωμιάζεται η αρμονική συνύπαρξη της σοφίας (Αθηνά) με τον έρωτα (Αφροδίτη) και η ευεργετική επίδραση που ασκεί στους πολίτες της Αθήνας η συνύπαρξη αυτή: *τᾶ Σοφία παρέδρους πέμπειν Έρωτας, παντοίας ἀρετᾶς ζυνεργούς*. (στ. 844-45) [να καθίσουν πλάι στη Σοφία, τα δύο που όταν ενώνονται μας χαρίζουν καθετί θαυμαστό και θεσπέσιο.]. Όπως σημειώνει η Horman, ο έπαινος της αθηναϊκής σοφίας και του συνετού έρωτα υποδηλώνει μια συστηματική αντίθεση με την επικίνδυνη εξυπνάδα της Μήδειας και τις καταστροφικές της επιθυμίες.⁷⁶ Ο Χορός εξυμνεί τον συνετό έρωτα που συνυφαίνεται με την πνευματική άνθιση της Αθήνας υποδηλώνοντας σιωπηρά ότι το στυγερό έγκλημα της παιδοκτονίας που σχεδιάζει η Μήδεια δεν θα ενσωματωθεί στην ηθική τοπική παράδοση της κοινωνίας της Αθήνας, στην οποία η Μήδεια αναζητά καταφύγιο. Υποκρύπτεται κι εδώ μία πολιτική αναλογία ανάμεσα στον εξορκισμό της αποτρόπαιας πράξης της παιδοκτονίας και στον εξορκισμό της θυσίας των παιδιών της Αθήνας στο βωμό του επερχόμενου πολέμου και των αβέβαιων κερδών του.

Ένας δεύτερος «αγώνας λόγων» ανάμεσα στην Μήδεια και τον Ιάσωνα πραγματοποιείται στο Δ΄ Επεισόδιο. Σε αυτήν τη λογομαχία η Μήδεια εμφανίζεται αλλαγμένη· προσποιείται μεταμέλεια. Έχει ήδη αποφασίσει να προχωρήσει στην εφαρμογή του σχεδίου της και χρησιμοποιεί ως όπλα της την ευελιξία, την υποκρισία και το ψέμα. Η ευγλωττία και η ρητορική της δεινότητα τίθενται στην υπηρεσία του σχεδίου που της ενέπνευσε το σφοδρό πάθος της.⁷⁷ Μετέρχεται το λεξιλόγιο του «κρεβατιού» και δηλώνει με περισσή υποκρισία στον Ιάσωνα: *καὶ ζυμπεραίνειν καὶ παρεστάναι λέχει / νύμφην τε κηδεύουσαν ἤδεσθαι σέθεν*(στ. 887-88). [να βοηθήσω να ευοδωθούν, να σταθώ πλάι στο κρεβάτι / και να 'ναι χαρά μου να φροντίζω τη νεόνυμφη σύζυγό σου.]

Απελπισμένες οι γυναίκες του Χορού θρηνούν για τον επικείμενο θάνατο τόσο της Γλαύκης όσο και των άτυχων παιδιών της Μήδειας στο Δ΄ Στάσιμο (στίχοι 976-1001). Στο Έπεισόδιο ξεχωρίζει ο καθηλωτικός μονόλογος της Μήδειας, στον οποίο αποκαλύπτεται ο διχασμός στην ψυχή της πρωταγωνίστριας. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Romilly, η τρυφερότητα για τα παιδιά της συγκρούεται με τη δίψα της για εκδίκηση κάνοντάς την να πελαγοδρομεί από τη μία απόφαση στην άλλη, με βάση τις συγκεκριμένες εντυπώσεις της

⁷⁵ Αλεξοπούλου 2012, 174.

⁷⁶ Horman 2008, 172.

⁷⁷ Romilly 1997, 152.

στιγμής, που την οδηγούν εναλλάξ σε αντίθετες κατευθύνσεις.⁷⁸ Η ίδια σημειώνει ότι «μία από τις σπουδαιότερες ανακαλύψεις του Ευριπίδη είναι η αναγνώριση εκ μέρους του ότι, αφού ο τομέας του συναισθήματος ανήκει στο έξω-λογικό, όσοι εγκαταλείπονται στο συναίσθημα θα υπόκεινται σε απότομες μεταπτώσεις».⁷⁹

Η απόφαση της Μήδειας να σφάζει τα παιδιά της προκαλεί στον ψυχικό της κόσμο τέσσερις μεταπτώσεις, καθώς μέσα της άλλοτε υπερισχύει η αγάπη της για τα παιδιά της και άλλοτε το πάθος της για εκδίκηση. Δύο φορές υπερισχύει η μητρική αγάπη και η σκέψη να πάρει μαζί της τα παιδιά της στην εξορία (στίχοι 1042-45 και 1056-57) και δύο φορές το λυσσαλέο πάθος της την ωθεί να γίνει φόνισσα (στίχοι 1049-51/1055 και 1062-64). Στην πάλη ανάμεσα στο πάθος και στη λογική επικράτησε τελικά η εκδικητική μανία της (*καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά, θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.*) (στ. 1078-80) [Και καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω, όμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής, αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγά] και, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Romilly, «η Μήδεια είναι η ίδια το πάθος».⁸⁰

Ο ηρωικός κώδικας τιμής έρχεται ξανά στην επιφάνεια στα λεγόμενα της Μήδειας για να «δικαιολογήσει» το αποτρόπαιο έγκλημα αλλά και να καλύψει τη σφοδρή ερωτική ζήλεια που την παρασύρει στη μανιασμένη εκδίκηση: *καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν / ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;* (στ. 1049-50) [Όμως, τί έχω πάθει; Θέλω μήπως να γίνω περίγελως / γιατί άφησα τους εχθρούς μου ατιμώρητους;]. Επικαλούμενη τους ηρωικούς κανόνες ηθικής πασχίζει να δικαιολογήσει την πράξη της παρουσιάζοντάς την αναπόδραστη προκειμένου να «σώσει» τα παιδιά της από την μανία των εχθρών της:

*οὔτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ
παῖδας παρήσω τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι.
[πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρή,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν.]* (στ. 1060-63)

[ένα πράγμα δεν θα γίνει ποτέ:
να επιτρέψω εγώ στους εχθρούς μου
να ταπεινώσουν τα παιδιά μου.

⁷⁸ Romilly 1997, 153.

⁷⁹ Romilly 1997, 152.

⁸⁰ Romilly 1997, 148.

[Ανάγκη αδήριτη. Πρέπει να πεθάνουν.
Και αφού πρέπει που πρέπει,
εγώ που τα γέννησα, εγώ και θα τα σκοτώσω.]

Η Μήδεια παραδέχεται, στους στίχους που ακολουθούν, ότι νικήθηκε κατά κράτος από το πάθος της και η λογική υποχώρησε μπροστά στο θυμό της:

*καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὄσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.* (στ. 1078-80)

[Και καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω,
όμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής,
αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγάλα.]

Για την ερμηνεία της λέξης *θυμός* ο Lesky σημειώνει πως πρόκειται για το παράφορο πάθος, ενώ με τη φράση *τῶν ἐμῶν βουλευμάτων* ο ποιητής αναφέρεται στους προηγούμενους στοχασμούς της πρωταγωνίστριας που εναλλάσσονταν συνεχώς.⁸¹ Ο Ευριπίδης, δια στόματος Μήδειας, διδάσκει ότι οι δυνάμεις που νικούν τη λογική και οδηγούν στο κακό βρίσκονται μέσα στον άνθρωπο. Το κακό δεν είναι υπερφυσικό. Δεν το προκαλούν δαίμονες. Πηγάζει από την ψυχή.⁸² Ο Kitto επισημαίνει ότι παρόλο που ο Ευριπίδης υπογραμμίζει τη σημασία του ορθού λόγου που πρέπει να διέπει τις ζωές των ανθρώπων, αναγνωρίζει πως στην ανθρώπινη ψυχή ενυπάρχουν και οι «ανορθολογικές παρορμήσεις», που δύνανται να παρασύρουν τον άνθρωπο μακριά από τη λογική οδηγώντας τον στον όλεθρο.⁸³ Για το ίδιο θέμα⁸⁴ ο Segal υποστηρίζει ότι η Μήδεια οδηγείται από τα πάθη της, την οργή της και τη βιαιότητά της. Είναι όμως και ψυχρά υπολογιστική όταν κυριεύεται από το πάθος της. Πράγματι, χρησιμοποιεί τις δυνάμεις της λογικής και του υπολογισμού ενάντια στο συμφέρον της παρά υπέρ της.⁸⁵ Σύμφωνα με τον Mastrorarde η εσωτερική πάλη της Μήδειας είναι κάτι

⁸¹ Lesky 1993, 71.

⁸² Γραμμένος 2021, 47.

⁸³ Kitto 1993, 263.

⁸⁴ Μία ενδιαφέρουσα ερμηνεία για την εσωτερική σύγκρουση που βιώνει η Μήδεια δίνει η Burnett (1973, 22). Υποστηρίζει πως στην ψυχή της Μήδειας υπάρχει μία σύγκρουση ανάμεσα στην ηρωική ανδρική πλευρά της και στην γυναικεία συναισθηματική πλευρά της. Με τη δολοφονία των παιδιών της επικρατεί η ανδρική πλευρά της, καταστρέφοντας έτσι τη θηλυκή της υπόσταση, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η προστασία των μικρών της.

⁸⁵ Segal 1996, 24.

πολύ περισσότερο από μια ευθεία διαμάχη λογικής και πάθους. Το θυμικό και λογικό μέρος της ψυχής της ασχολείται και με τις δύο πλευρές της πάλης που συντελείται μέσα της: από τη μια πλευρά, η μητρική αγάπη και ο οίκτος, από την άλλη, η αίσθηση του ηρωικού εαυτού και της πληγωμένης υπερηφάνειας για τη σεξουαλική απόρριψη, ο θυμός της για την αδικία και την προδοσία των όρκων, η επιθυμία της να κάνει τους εχθρούς της να υποφέρουν όσο ή και περισσότερο από όσο μπορεί ή θέλει. Η Μήδεια χρησιμοποιεί τη συλλογιστική της ικανότητα για να σταθμίσει εναλλακτικές λύσεις, να αναπτύξει σχέδια, να προσαρμόσει τη ρητορική της σε κάθε κατάσταση και να εκτελέσει έναν υπολογισμό κερδών και απωλειών, απολαύσεων και πόνων. Τελικά, δεν είναι μια απλή ήττα της λογικής από το συναίσθημα, αλλά μια επίδειξη της ανεπάρκειας των διανοητικών δυνατοτήτων για την εξασφάλιση αίσιας έκβασης στις περίπλοκες ηθικές κρίσεις της ανθρώπινης ζωής.⁸⁶

Για το δίλημμα της Μήδειας να σκοτώσει τα παιδιά της για να εκδικηθεί ή να τα σώσει αφήνοντας ατιμώρητους τους εχθρούς, η Αλεξοπούλου δίνει μία πολιτική ερμηνεία. Υποστηρίζει ότι το δίλημμα αυτό δεν απέχει και πολύ από το δίλημμα των Αθηναίων πριν την έναρξη του πολέμου με τη διαφορά ότι η Μήδεια το επεξεργάζεται, ενώ οι Αθηναίοι τη χρονική στιγμή της παράστασης του έργου έχουν ήδη πάρει τις αποφάσεις τους υπέρ του πολέμου.⁸⁷ Με την διαπίστωση της Μήδειας ότι *θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς*. (στ. 1079-80) [όμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής, αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγάλα] οι θεατές οδηγούνται από το ατομικό επίπεδο στο συλλογικό, σκεπτόμενοι τις πολιτικές επιλογές της ιστορικής εκείνης περιόδου.⁸⁸

Ακριβώς μετά το αναπαιστικό ιντερμέδιο του Χορού εμφανίζεται στη σκηνή ο Αγγελιαφόρος που διηγείται το φρικτό τέλος που βρήκαν η Γλαύκη και ο πατέρας της βασιλιάς Κρέοντα από τα δηλητηριασμένα «δώρα» της Μήδειας (στίχοι 1121-230). Για τη σκηνή αυτή η Horman δίνει μία ενδιαφέρουσα ερμηνεία. Η εικόνα της πριγκίπισσας που φορά το στέμμα και τον πέπλο, τα οποία πότισε με δηλητήριο η Μήδεια, περιγράφεται ως μια διαστρεβλωμένη γαμήλια σκηνή που αποδίδει συμβολικά τον γάμο της Μήδειας και του Ιάσονα. Η πριγκίπισσα λειτουργεί ως υποκατάστατο μιας νεαρής Μήδειας. Με τη δολοφονία της πριγκίπισσας, η Μήδεια όχι μόνο εκμηδενίζει τις ελπίδες του Ιάσονα να δημιουργήσει μια νέα οικογένεια συνδεδεμένη με τον βασιλικό οίκο, αλλά οργανώνει και μια αναθεωρημένη εκδοχή του δικού της γάμου τονίζοντας την αυτονομία της ως δωρητή και θεσπίζει τις

⁸⁶ Mastronarde 2002, 22.

⁸⁷ Αλεξοπούλου 2012, 176.

⁸⁸ Αλεξοπούλου 2012, 177.

συνέπειες που, σύμφωνα με την ίδια, προκύπτουν από τον εκ νέου γάμο του Ιάσονα. Επαναλαμβάνεται έτσι η σκηνή του δικού της γάμου όπου η νεαρή, αθώα Μήδεια φλεγόμενη από την αγάπη για τον Ιάσονα εξολοθρεύεται και μεταμορφώνεται σε νύφη του Άδη.⁸⁹

Σύμφωνα με τη Mills η σκηνή του θανάτου της Γλαύκης και του Κρέοντα μπορεί να συνδεθεί με έναν διαδεδομένο μύθο της εποχής, σύμφωνα με τον οποίο μία νεράιδα ή μία δαιμονική θεότητα, ερωτευμένη με έναν θνητό άνδρα - συνήθως παντρεμένο - προσπαθεί να καταστρέψει τη θνητή αντίπαλό της ή άλλο άτομο που εμποδίζει την ερωτική της σχέση (όπως ένας γονέας), με ένα δόλιο δώρο που εστάλη μέσω του ανυποψίαστου άνδρα.⁹⁰ Η Mills, μέσω αυτού του συσχετισμού, αναγνωρίζει το στοιχείο της ερωτικής ζήλειας που «όπλισε το χέρι» της Μήδειας και την οδήγησε στη δολοφονία της πριγκίπισσας. Είναι αξιοσημείωτο να τονιστεί το γεγονός ότι η Μήδεια δε χρησιμοποίησε τα δόλια μέσα της για να κερδίσει και πάλι την «καρδιά» του Ιάσονα. Αντ' αυτού, προτιμά να μετέλθει τις μαγικές και δόλιες δυνάμεις της για να σκοτώσει την πριγκίπισσα προκειμένου να πάρει την εκδίκησή της και να τιμωρήσει τον Ιάσονα, όπως παρατηρεί ο Syropoulos.⁹¹

Την ώρα που ο Χορός, συγκλονισμένος από το αποτρόπαιο έγκλημα, ψάλλει το Έ Στάσιμο, η Μήδεια εκτελεί το δεύτερο μέρος του σχεδίου της: φονεύει τα παιδιά της. Στους καταληκτικούς στίχους του άσματος του Χορού απαντά και πάλι η φρασεολογία του «κρεβατιού»: *ὧ γυναικῶν λέχος πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρεζας ἤδη κακά.* (στ. 1290-292) [Πολύμοχθοι έρωτες των γυναικῶν, πόσα δεινά έχετε φέρει ως τώρα στους ανθρώπους!]. Στα λόγια του Χορού διαφαίνεται η συνειδητοποίηση ότι η Μήδεια οδηγήθηκε στο φρικτό έγκλημα εξαιτίας της παράφορης ερωτικής ζήλειας και του σφοδρού πάθους που πυροδότησε η προδοσία του Ιάσονα. Μάλιστα, ο Χορός ανακαλεί στη μνήμη του την περίπτωση της Ινούς που ο νους της εσαλεύθη από θεού και σκότωσε τα παιδιά της. Όπως παρατηρεί η Mills, εύλογα ο Χορός αναφέρεται στον μύθο της Ινούς που σκοτώνει τα παιδιά της για να εκδικηθεί την απιστία του συζύγου της. Ωστόσο, παρόλο που οι ομοιότητες με την περίπτωση της Μήδειας είναι πρόδηλες, πρέπει να τονιστεί πως στην περίπτωση της Ινούς η ηρωίδα δεν έχει συναίσθηση του τί πράττει, αφού, όπως αναφέρει και ο Χορός στον στίχο 1284 *ο νους της εσαλεύθη από θεού*, και η ίδια, όταν συνειδητοποιεί τί έκανε, θρηνεί για τον χαμό των παιδιών της και αυτοκτονεί, ενώ, στην περίπτωση της Μήδειας, η ίδια είχε πλήρη επίγνωση των πράξεών της.⁹²

⁸⁹ Hopman 2008, 164-65.

⁹⁰ Mills 1980, 291.

⁹¹ Syropoulos 2003, 42.

⁹² Mills 1980, 293-95.

Στην Έξοδο (στ. 1293-419) η Μήδεια παρουσιάζεται πάνω σε ένα άρμα που σέρνουν δράκοντες – δώρο του παππού της Ήλιου - κρατώντας τα πτώματα των δολοφονημένων παιδιών της. Το έργο τελειώνει με έναν διάλογο μίσους μεταξύ των δύο πρώην συζύγων, στον οποίο αλληλοκατηγορούνται για τα τραγικά συμβάντα. Ο Ιάσων συντετριμμένος επιτίθεται στη Μήδεια χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο του «κρεβατιού»: *ἤρξω μὲν ἐκ τοιῶνδε· νυμφευθεῖσα δέ / παρ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ τεκοῦσά μοι τέκνα, / ἐνῆς ἕκατι καὶ λέχους σφ' ἀπώλεσας.* (στ. 1336-338) [Και αφού παντρεύτηκες / αυτόν που σου μιλάει και γέννησες μαζί μου παιδιά, / τα θανάτωσες για το κρεβάτι και το πλάγιασμα.] Με την ίδια φρασεολογία του «κρεβατιού», η Μήδεια στην απάντησή της συνδέει το στοιχείο της ερωτικής απόρριψης με την σπύλωση της υπόληψής της: *σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη / τερπνὸν διάζειν βίοτον ἐγγελῶν ἐμοὶ* (στ. 1354-355) [Δεν επρόκειτο ποτέ να έχεις ατιμάσει το κρεβάτι μου / και να περάσεις βίο τερπνό γελώντας μαζί μου]. Στη στιχομυθία με τον Ιάσωνα που ακολουθεί η Μήδεια παραδέχεται ανοιχτά πως η απιστία του Ιάσωνα ήταν αυτή που «όπλισε το χέρι» της και πως κάτι τέτοιο θεωρείται μεγάλη συμφορά για μία γυναίκα:

ΜΗ. ἀλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι.

ΙΑ. λέχους σφε κήζίωσας οὐνεκα κτανεῖν;

ΜΗ. σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς; (στ. 1366-368)

[ΜΗ. Τα σκότωσε όμως η ύβρις και οι νεόκοποί σου γάμοι.

ΙΑ. Και ήτανε το κρεβάτι λόγος για να τα σκοτώσεις;

ΜΗ. Αυτό είναι, θες να πεις, μικρό κακό για μια γυναίκα;]

Ο Ιάσων αποκαλεί τη Μήδεια *λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.* (στ. 1342-343) [Όχι γυναίκα, λέαινα παντρεύτηκα εγώ, που έχει ψυχή πιο άγρια και από τη Σκύλλα την Τυρρηνική.] Η καταλυτική δύναμη του προδομένου έρωτα και της μανιασμένης εκδίκησης αποκαλύπτεται από τον θρίαμβο της Μήδειας έναντι του Ιάσωνα. Ένας θρίαμβος που υπερνικά τον πόνο της: *σάφ' ἴσθι· λύει δ' ἄλγος, ἦν σὺ μὴ ἔγγελας.* (στ. 1362) [Πονάω. Όμως λυτρώνει ο πόνος, εάν εσύ δεν γελάς μαζί μου.]. Στο δραματικό διάλογο μεταξύ των δύο συζύγων φαίνεται ότι η Μήδεια χαίρεται με την αμείλικτη τιμωρία που επέβαλε στον άντρα που την πρόδωσε, ενώ ο Ιάσωνας συντετριμμένος βυθίζεται στην απόλυτη δυστυχία. Ο ποιητής στην Έξοδο αριστοτεχνικά παρουσιάζει την αντιστροφή των «ρόλων» και των συναισθημάτων των δύο πρωταγωνιστών· στην αρχή του έργου η Μήδεια βυθιζόταν σε βαθιά θλίψη, ενώ ο Ιάσωνας ένιωθε ευτυχής.

Στο τέλος του έργου η Μήδεια εξυψώνεται σε επίπεδο θριάμβου, ενώ ο Ιάσων ταπεινώνεται. «Για τον Ευριπίδη οι αλλαγές, τα απροσδόκητα, οι μεταπτώσεις αποτελούν νόμο της ζωής», όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γραμμένος.⁹³

Στις ερωτικές σχέσεις, σύμφωνα με τον Ackah, όποιος είναι περισσότερο επιθυμητός τείνει να κυριαρχεί στη σχέση. Καθώς η Μήδεια επιθυμούσε τον Ιάσωνα περισσότερο από ότι ο Ιάσωνας τη Μήδεια, έδωσε στον Ιάσωνα τη δυνατότητα να αποκτήσει εξουσία πάνω της. Αλλά με το να συλλάβει και να ασκήσει την εξουσία του στη Μήδεια ως δικαίωμα στην πλήρη υπακοή της, ο Ιάσωνας ξεπέρασε τον εαυτό του, όταν αποφάσισε να παντρευτεί μια δεύτερη σύζυγο χωρίς να συμβουλευτεί την πρώτη του γυναίκα. Η βίαιη αντίδρασή της στη συμπεριφορά του Ιάσωνα υποδηλώνει επίσης την ευθραυστότητα του έρωτα ως βάσης της κοινωνικής δύναμης στις στενές σχέσεις: ο έρωτας εξαρτάται από τη ξαφνική διάθεση του ερωτικά αδικημένου.⁹⁴ Στο ίδιο πνεύμα ο Segal παρατηρεί ότι η Μήδεια απεικονίζει την ευαλωτότητα της συζύγου στην εγκατάλειψη και στην ατίμωση, δημιουργώντας ένα ευρύ κοινωνικό πλαίσιο, όπου η εκδίκηση της πρωταγωνίστριας, αν και ακραία, μπορεί να θεωρηθεί ως μία δικαιολογημένη αντίδραση στην καταπίεση και στον εξαναγκασμό των γυναικών.⁹⁵

Ο Sanders επισημαίνει ότι τα συναισθήματα της Μήδειας, ο θυμός, το μίσος, η θλίψη και η πληγωμένη περηφάνια της, δεν είναι μεμονωμένα συναισθήματα, αλλά μέρος ενός συμπλέγματος ζήλειας: όλα συνδέονται με την καταστροφή του γάμου της - έναν γάμο που πίστευε ότι ήταν απαράβατος - λόγω της εγκατάλειψης του Ιάσωνα και της αναζήτησης της ερωτικής απόλαυσης στο κρεβάτι και τις εύνοιες μιας άλλης γυναίκας, και γενικά με την περιφρόνηση και την υποτίμηση της Μήδειας ως συζύγου και ως γυναίκας. Ωστόσο, η μορφή και η έκταση της εκδίκησης της Μήδειας φέρνει στο προσκήνιο και ένα πέμπτο συναίσθημα που διαπερνά το έργο, και αυτό είναι ο φθόνος. Είναι αυτό το συναίσθημα του φθόνου που την οδηγεί στην καταστροφή του γάμου του Ιάσωνα και τη δολοφονία των παιδιών του.⁹⁶

Σύμφωνα με την Αλεξοπούλου, στην Έξοδο γεννάται ένα ερώτημα: ποιοι είναι τελικά οι υπεύθυνοι ολετήρες; Για τη Μήδεια είναι ο πατέρας; *ὦ παῖδες, ὡς ὄλεσθε πατρῶα νόσῳ.* (στ. 1364) [Αγόρια μου, χαθήκατε από το πάθος του πατέρα σας.], για τον Ιάσωνα είναι η μητέρα: *λέχους σφε κήζίωσας οὔνεκα κτανεῖν;* (στ. 1367) [Και ήτανε το κρεβάτι λόγος για να τα σκοτώσεις;]. Ωστόσο, για τον Ευριπίδη οι ευθύνες διαπλέκονται, καθώς ο πατέρας-Ιάσωνας απελευθέρωσε με τις επιλογές του τις τρομακτικές δυνάμεις της πρώην γυναίκας

⁹³ Γραμμένος 2021, 60.

⁹⁴ Ackah 2017, 40-41.

⁹⁵ Segal 1996, 32.

⁹⁶ Sanders 2010, 170-71.

του, τις οποίες γνώριζε ο ίδιος πολύ καλά, αφού τις είχε χρησιμοποιήσει προς το συμφέρον του στο παρελθόν. Η μητέρα-Μήδεια ηττήθηκε από το πάθος της και το μένος της εκδίκησης, μολονότι γνώριζε πως η υπέρβαση των ορίων θα έφερνε δεινά.⁹⁷

Η Μήδεια φαίνεται να είναι μία ακραία γυναίκα. Τυφλωμένη από ερωτική ζήλεια οδηγείται στο ειδεχθέστερο των εγκλημάτων, την παιδοκτονία. Αυτό το σφοδρό πάθος της καθορίζει πρώτα τις σκέψεις της κι έπειτα τις πράξεις της και είναι αυτό που την καθιστά μία σπάνια τραγική μορφή. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Lesky: «Η Μήδεια είναι εκείνη, που φεύγει πάνω στο μαγικό άρμα, όταν έχει πια γευτεί λαίμαργα το θρίαμβό της, περνά από το τραγικό επίπεδο της ανθρώπινης οδύνης και της ανθρώπινης πλάνης, στην περιοχή του δαιμονικού, όπου και εξαφανίζεται».⁹⁸ Τη θέση της μητέρας και της συζύγου παίρνει μία δαιμονική και χθόνια θεότητα, επισημαίνει ο Segal. Μάλιστα, στην τελευταία σκηνή του έργου ο Ιάσωνας την χαρακτηρίζει ως μυθικό τέρας μισητό τόσο στους θεούς όσο και στο σύνολο της ανθρωπότητας.⁹⁹

Η Μήδεια είναι μία από τις πιο ξακουστές και αξιοσημείωτες μορφές του αρχαίου ελληνικού δράματος. Η αστάθεια της ψυχοσύνθεσής της είναι το κλειδί του χαρακτήρα της. Ο παθητικός θρήνος της εντός του σπιτιού στην αρχή του έργου μετατρέπεται, όταν εισέρχεται στη σκηνή, σε συγκρατημένη λογική απατηλών επιχειρημάτων προκειμένου να εκμαιεύσει τον οίκτο του ακροατηρίου της. Με υποκριτική ταπεινότητα κερδίζει μία ημέρα χάριτος από την εξορία που της επέβαλε ο Κρέων, παριστάνοντας την μάρτυρα αποφασισμένη να υποστεί την αδικία. Αμέσως μετά, με τα μάτια στεγνά και ψύχραιμους υπολογισμούς, καταστρώνει το σχέδιο της εκδίκησης της. Αφού ολοκληρώνεται και ο διάλογός της με τον Αιγέα, έχοντας εξασφαλίσει καταφύγιο στην Αθήνα, πέφτει η μάσκα της πληγωμένης αθωότητάς της και φαντάζεται κανείς τη φωνή της να ηχεί θριαμβευτικά στο μυαλό της: «οι άντρες αγαπούν τα παιδιά τους. Τα παιδιά του Ιάσονος πρέπει να πεθάνουν!». Λίγο πριν είχε επιτεθεί με εχθρότητα στον Ιάσωνα και τώρα πρέπει να τον παρακαλέσει να την συγχωρέσει και να την βοηθήσει. Η γρήγορη εναλλαγή της διάθεσής της δε εκπλήσσει πλέον το κοινό κι έτσι ο περίφημος μονόλογός της συνιστά μία φυσική κλιμάκωση. Μέσα σε λίγο χρόνο έχουμε έρωτα και μίσος, αποφασιστικότητα και δισταγμό, έντονη χαρά και απύθμενη λύπη. Σε τελική ανάλυση, πρόκειται για μία γυναίκα ερωτικά προδομένη και

⁹⁷ Αλεξοπούλου 2012, 178.

⁹⁸ Lesky 1993, 72.

⁹⁹ Segal 1996, 28.

περιφρονημένη σε τέτοια συναισθηματική κατάσταση, κατά την οποία η δυστυχία της, που απορρέει από τον προδομένο έρωτά της, τρέπεται σε εκδικητικό μίσος.¹⁰⁰

Ο Ευριπίδης με τη *Μήδεια* έριξε φως στην ανθρώπινη ψυχή αποκαλύπτοντας πως κάθε άνθρωπος διαθέτει λογική κρίση έχει όμως μέσα του και ανορθολογικές δυνάμεις. Όπως παρατηρεί και ο Γραμμένος: «Ο Ευριπίδης έδειξε ότι ανάμεσα στο λογικό και στο άλογο, στη φρόνηση και στην αφροσύνη, στο χρέος και στο πάθος διεξάγεται ένας αδυσώπητος εμφύλιος πόλεμος και, όταν η λογική νικιέται από το πάθος, ο άνθρωπος μπορεί να κάνει τα πιο φρικτά εγκλήματα».¹⁰¹ Τα αισθήματα μίας πληγωμένης γυναίκας της οποίας ο έρωτας έχει μετατραπεί σε μίσος, αλλά και τα αισθήματα ενός άντρα που πλέον δεν αγαπά, είναι κάτι το διαχρονικό, κάτι αναλλοίωτο που υπάρχει μέσα στην ανθρώπινη φύση.¹⁰² Ως εκ τούτου ο ψυχογραφικός Ευριπίδης, με τον πιο γλαφυρό τρόπο, παρουσίασε την ακατανίκητη δύναμη που ασκεί το ερωτικό πάθος στον άνθρωπο. Μέσα από τη *Μήδεια* εξέφρασε εκείνο που πρέπει να αναζητάμε στο μεγάλο δράμα: το καθολικό μέσα στο ειδικό.

Ωστόσο, τα σημαντικά έργα δεν ερμηνεύονται μονοσήμαντα. Ακόμη και σε αυτήν την τραγωδία της εκδίκησης και των παθημάτων θα ήταν άτοπο να θεωρηθεί ότι το ερωτικό πάθος ασκεί τον καταλυτικό ρόλο. Στη *Μήδεια* ανιχνεύονται υποδηλώσεις και αναλογίες πολιτικού περιεχομένου. Αρχικά, η υπόθεση εκτυλίσσεται στην αντίζηλο πόλη των Αθηνών, την Κόρινθο, που έτρεφε σφοδρό μίσος για τους Αθηναίους. Το μίσος είναι και το συναίσθημα που κυριαρχεί στο έργο και κινεί την εκδίκηση της πρωταγωνίστριας. Ο Ευριπίδης δίδαξε τη *Μήδεια* το 431, λίγους μήνες πριν από την έναρξη του Πελοποννησιακού Πολέμου, περίοδο κατά την οποία οι επίσημοι και ιεροί όρκοι των *τριακονταετών σπονδών* καταπατήθηκαν και υπεύθυνοι ήταν εξίσου οι Αθηναίοι και οι Κορίνθιοι. Αυτή ήταν η αφετηρία πολλών καταστροφών στο άμεσο ιστορικό υπόβαθρο αυτής της τραγωδίας. Και αυτή ήταν επίσης η αρχή του κακού στην ίδια την τραγωδία: ιεροί όρκοι προδίδονται και από τον Ιάσονα, και η αντίδραση στην προδοσία του είναι το μίσος, που οδήγησε στην επιδιωκόμενη και υπολογισμένη βρεφοκτονία.¹⁰³ Η εκδίωξη της Μήδειας από τον βασιλιά της Κορίνθου Κρέοντα και ο αποκλεισμός της από κάθε μέρος της γης όπου είχε σταθεί και είχε πραγματοποιήσει τις δηλητηριώδεις πράξεις της στο παρελθόν, ανακαλεί στη μνήμη των θεατών τον αποκλεισμό των Μεγαρέων από όλες τις αγορές και τα λιμάνια της Αθηναϊκής

¹⁰⁰ Page 1990, 28-29.

¹⁰¹ Γραμμένος 2021, 51.

¹⁰² Page 1990, 24-25.

¹⁰³ Syropoulos 2016, 36.

Συμμαχίας και τα παρόμοια αντίποινα από τους Δωριείς, όπως την απέλαση ξένων από την Πελοπόννησο.¹⁰⁴

Η Μήδεια παρουσιάζει ως βασική δικαιολογία της στυγερής εκδίκησης της τη σπύλωση της υπόληψής της, αφού δεν αντέχει να γελούν μαζί της οι εχθροί της. Το περιεχόμενο αυτής της φράσης είναι ανάλογο με τα λόγια του Περικλή από τη δημηγορία του στην Εκκλησία του Δήμου, παραμονές του πολέμου, στην οποία προέτρεπε τους Αθηναίους να δείξουν δύναμη και να μην υποχωρήσουν σε καμία από τις απαιτήσεις του εχθρού.¹⁰⁵ Η ανηλεής τιμωρία του Ιάσωνα να στερηθεί ακόμη και την ταφή των παιδιών του υποδηλώνει πιθανόν την ανάλογη τύχη που περιμένει πολλούς Αθηναίους, όταν μάθουν ότι τα παιδιά τους χάθηκαν σε ξένη γη και δεν θα μπορούν να τα αποχαιρετήσουν για ύστατη φορά. Στο διάλογο μίσους που διαμείβεται μεταξύ των πρώην συζύγων στην Έξοδο του έργου υπάρχουν εκφράσεις που παραπέμπουν σε λεξιλόγιο με πολιτικό νόημα. Η Μήδεια έχοντας αποκτήσει μία υπόσταση εξωανθρώπινη παρουσιάζεται ως η τιμωρός του επίορκου Ιάσωνα, οπότε και επανέρχεται το ευαίσθητο για τους Αθηναίους ζήτημα της καταπάτησης των όρκων. Από την άλλη, ο Ιάσων με τη φράση *δώσει δίκην* (στ. 1298) αξιώνει την τιμωρία της για τις αδιανόητες και αποτρόπαιες πράξεις της, συμπληρώνοντας την απαίτησή του με το επίθετο *άθῶος* (στ. 1300) που ανήκει στη νομική ορολογία.¹⁰⁶

Όπως παρατηρεί ο Διαμαντόπουλος, ο Ιάσων και η Μήδεια ενσαρκώνουν δύο όψεις της διχασμένης αθηναϊκής ψυχής: ο Ιάσωνας αντιπροσωπεύει τον έκπτωτο πρώην ήρωα της τολμηρής νέας γενιάς που επιθυμεί να μπει στο κατεστημένο και η Μήδεια είναι η Ερινύα της εκδίκησης. Ο καιροσκόπος Ιάσωνας, που με δόλο και εγκλήματα έφερε το χρυσόμαλλο δέρασ στην Ελλάδα και έθεσε σε εφαρμογή ένα ηγεμονικό μέλλον, τιμωρείται απάνθρωπα από την εκδικητική manía της Μήδειας - manía που γέννησε το ψυχρό σχέδιό του – να μην έχει καν τη δυνατότητα να νεκροφιλήσει τα παιδιά του. Αυτή ήταν και η πραγματικότητα που βίωναν πολλοί Αθηναίοι πατέρες οι οποίοι υπερνήφισαν το πολεμικό πρόγραμμα της Αθηναϊκής Ηγεμονίας.¹⁰⁷

Μέσα από τη *Μήδεια*, λοιπόν, ο Ευριπίδης ενσωματώνει τον πολιτικό του προβληματισμό στα δραματικά συμφραζόμενα και, όπως εύστοχα σημειώνει η Αλεξοπούλου: «αφήνει έμμεσα να διαφανεί ο προβληματισμός του για το πού μπορεί να οδηγήσει ο ορθολογικοποιημένος προγραμματισμός της αθηναϊκής πολιτικής στην εποχή του».¹⁰⁸

¹⁰⁴ Syropoulos 2016, 36.

¹⁰⁵ Αλεξοπούλου 2012, 174.

¹⁰⁶ Αλεξοπούλου 2012, 178.

¹⁰⁷ Διαμαντόπουλος 1978, 53-4.

¹⁰⁸ Αλεξοπούλου 2012, 179.



Εικόνα 3. Alexandre Cabanel, 1880, *Phèdre*.

ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ.

Η τραγωδία *Ιππόλυτος* είναι μία τραγωδία όπου κυριαρχεί ο έρωτας και οι διαστάσεις της αγνότητας. Όπως και στη *Μήδεια*, το ερωτικό στοιχείο είναι παρόν και καθορίζει την πλοκή του έργου. Στο συγκεκριμένο έργο του Ευριπίδη η Φαίδρα, η σύζυγος του βασιλιά της της Αθήνας και της Τροιζήνας

Θησέα, ερωτεύεται παράφορα τον Ιππόλυτο. Ο Ιππόλυτος είναι γιός του συζύγου της, τον οποίο απέκτησε από τον προηγούμενο γάμο του με την αμαζόνα Αντιόπη. Όταν ο Ιππόλυτος την απορρίπτει, εκείνη τον κατηγορεί στον Θησέα για βιασμό ή απόπειρα βιασμού, με αποτέλεσμα ο πατέρας να ζητήσει από τον Ποσειδώνα την τιμωρία του γιου του. Ο Ιππόλυτος πεθαίνει, ενώ και η Φαίδρα αυτοκτονεί. Η τραγωδία αυτή διδάχθηκε το 428 π.Χ., ενώ ήδη μαινόταν ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, γεγονός που καταδεικνύει ότι ο ποιητής αξιοποίησε τον ερωτικό μύθο της Φαίδρας για να προβάλει στους συμπολίτες του Αθηναίους, με υπαινικτικό τρόπο, τους προβληματισμούς του για την εξωτερική πολιτική της πόλης τους, αλλά και την κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει.

Η ιστορία της Φαίδρας μαγνήτισε το ενδιαφέρον των τραγικών ποιητών. Ο Ευριπίδης, μάλιστα, πραγματεύτηκε το μύθο της Φαίδρας δύο φορές, με τη δεύτερη απόπειρα να του φέρει τη νίκη στους δραματικούς αγώνες του 428 π.Χ. Όπως αναφέρει ο Lesky, ο πρώτος ευριπίδειος *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* παρουσίαζε την Φαίδρα να εξομολογείται τον έρωτά της στον προγονό της, που κάλυπτε το κεφάλι του από ντροπή, κάτι που οι Αθηναίοι θεατές της εποχής δεν μπορούσαν να ανεχτούν. Ωστόσο, η Φαίδρα προβάλλεται από τον ποιητή εντελώς διαφορετική στον δεύτερο *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*: παλεύει με το πάθος της ως την τελευταία στιγμή. Σε αυτό το έργο μπορούσαν να δώσουν οι Αθηναίοι το πρώτο βραβείο, που τόσο σπάνια κέρδιζε ο Ευριπίδης.¹⁰⁹ Η ουσιαστική αλλαγή που επέφερε ο ποιητής στο δεύτερο έργο είναι, εν τέλει, η αγωνιώδης προσπάθεια της ερωτευμένης Φαίδρας να κρατήσει κρυφό και να υπερνικήσει το παράνομο ερωτικό πάθος της για τον Ιππόλυτο. Αυτή η προσπάθεια

¹⁰⁹ Lesky 1993, 76-77.

όμως αποδεικνύεται μάταιη και τελικά οδηγείται στην καταστροφή. Όλα αυτά λαμβάνουν χώρα στην Τροιζήνα, στην πόλη που βρίσκεται αυτοεξόριστος, για το φόνο των Παλλαντιδών, ο Θησέας μαζί με τη σύζυγό του Φαίδρα και τον γιό του Ιππόλυτο.¹¹⁰

Ήδη στον Πρόλογο (στ. 1-121) γίνεται αντιληπτός ο καταλυτικός ρόλος του ερωτικού πάθους στο έργο, αφού εμφανίζεται η Αφροδίτη, η θεά του έρωτα, καθιστώντας σαφή την παντοδυναμία της στις ζωές των θνητών. Διακηρύσσει την καταστροφή του Ιππόλυτου, ο οποίος αρνούμενος τον έρωτα που η ίδια ενέπνευσε στην Φαίδρα, την αψηφά και την περιφρονεί. Στον μονόλογό της (στ. 1-57) η Αφροδίτη δεν αφήνει χώρο για αμφιβολίες: η φήμη της και η δύναμή της να επιβάλλεται στους θνητούς είναι απεριόριστη και αδιαμφισβήτητη:

*Πολλή μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος
θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω·
ὄσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν
ναίουσιν εἴσω, φῶς ὀρῶντες ἡλίου,
δοῦς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβέω κράτη,
σφάλλω δ' ὄσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα.*¹¹¹ (στ. 1-6)

[Τρανή θεά και κοσμοξακουσμένη
σε γη και σ' ουρανό, εγώ `μαι η Κύπρη.
Κι όσοι ζούνε χαираμένοι τον ήλιο
ανάμεσα στον Πόντο και στα πέρατα
τ' Ατλαντικού, τη δύναμή μου αν σέβονται,
τους διαφεντεύω. Κι όσοι πάλι κάνουν
πως δε με λογαριάζουν, τους τσακίζω.]

Όπως σημειώνει η Romilly: «Το ερωτικό πάθος στον *Ιππόλυτο* είναι ακαταμάχητο. Είναι μάλιστα τόσο ακαταμάχητο που συγγέεται με τη θεία βούληση».¹¹² Η Κύπρις ή η Αφροδίτη είναι ο «έρως», μία δύναμη φυσική που δεν μπορεί κανείς να της αντισταθεί και εκδικείται όσους το τολμήσουν, όπως ο Ιππόλυτος.

¹¹⁰ Παραιοαννου 2013, 17.

¹¹¹ Το αρχαίο κείμενο του Ιππόλυτου που χρησιμοποιείται για την εργασία προέρχεται από το δικτυακό τόπο: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=124.

Από τον ίδιο δικτυακό τόπο έχει αντληθεί και η μετάφραση του έργου από τον Κ. Βάρναλη (2015). Η συγκεκριμένη μετάφραση ακολουθείται σε όλα τα αποσπάσματα του Ιππόλυτου που παρατίθενται.

¹¹² Romilly 2011, 56.

Η Αφροδίτη καταστρέφει κάθε δυνατότητα δραματικής έκπληξης στο έργο διηγούμενη, στη συνέχεια του μονολόγου της (στ. 7-57), τί ακριβώς πρόκειται να συμβεί, όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Kitto.¹¹³ Η θεά θα τιμωρήσει σκληρά τον Ιππόλυτο θανατώνοντάς τον, καθώς την περιφρονεί προσφέροντας όλες τις τιμές του στη θεά της αγνότητας, Άρτεμη. Με τον θάνατό του θα επιβεβαιώσει την καταλυτική δύναμη του έρωτα, που επιδεικτικά απορρίπτει ο Ιππόλυτος. Όργανο της Αφροδίτης για την τιμωρία του Ιππόλυτου θα γίνει η μητριά του, Φαίδρα, στην οποία η θεά ενέπνευσε σφοδρό έρωτα για τον προγονό της. Αυτό το ερωτικό πάθος είναι που θα φέρει την καταστροφή τόσο του Ιππόλυτου, όσο και της Φαίδρας, η οποία γίνεται άθυρμα στα χέρια της θεάς, προκειμένου να εκτελέσει το σχέδιό της.

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να περιγράψει το ερωτικό πάθος που επέβαλε η Αφροδίτη στην Φαίδρα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον Dimoglidis, ο ποιητής παραλληλίζει τον παράφορο έρωτα της Φαίδρας *έρωτι δεινώι* (στ. 28) με ασθένεια, χρησιμοποιώντας το ουσιαστικό *νόσον* (στ. 40), δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την παθολογία της ερωτικής μανίας της Φαίδρας, η οποία σύντομα θα αποκαλυφθεί. Ακόμη και η χρήση της μετοχής *κάκπεπληγμένη* (στ. 38) αποκαλύπτει την καταλυτική επίδραση του έρωτα στην ψυχολογία της Φαίδρας. Είναι τόσο σφοδρή η δύναμη του ερωτικού πάθους που την κατακλύζει, ώστε να την κάνει να υποφέρει από τους πόνους και να την λυγίσει.¹¹⁴ Εδώ το ερωτικό πάθος δεν παρουσιάζεται απλώς ως συναίσθημα, αλλά ως «πάθος καταλυτικό, αρρώστια βασανιστική, κακό δοσμένο από την οργή της περιφρονημένης και μνησικάκης θεάς, της Κύπριδος. Το παράφορο αυτό συναίσθημα είναι φύτρο αυτογέννητο, όσο κι αν είναι από ηθική πλευρά νοσηρό, απαράδεκτο, αντίθετό προς τους νόμους της πανάρχαιας αρετής, καταδικασμένο από την πρώτη στιγμή, όχι μόνο από τους άλλους, αλλά και από την ίδια την παθιασμένη ηρωίδα, που το κρατεί στα σπλάχνα της και την κατατρώγει, λεία και θύμα της», όπως γλαφυρά παρατηρεί ο Χουρμούζιος.¹¹⁵

Αφού η θεά στον μονόλογό της, είπε όσα είχε να πει, εξαφανίζεται. Στο υπόλοιπο μέρος του Προλόγου (στ. 58-120) παρουσιάζεται ο Ιππόλυτος, που επέστρεψε από το κυνήγι κι εξυμνεί μαζί με τους συντρόφους του την θεά Άρτεμη με ένα σύντομο λυρικό άσμα. Επί της σκηνής βρίσκονται και το άγαλμα της Αφροδίτης αλλά και της Άρτεμης, ωστόσο ο πρωταγωνιστής προσφέρει ολάνθιστο στεφάνι μόνο στην «δική» του θεά, την Άρτεμη, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ξεκάθαρα τον αρνητισμό του απέναντι στη θεά του έρωτα

¹¹³ Kitto 2005, 273.

¹¹⁴ Dimoglidis 2017, 14.

¹¹⁵ Χουρμούζιος 1961, 149.

Αφροδίτη. Στην γεμάτη δισταγμό προτροπή του ηλικιωμένου θεράποντα να απευθύνει ο Ιππόλυτος έναν χαιρετισμό και στο άγαλμα της Αφροδίτης, που είναι επίσης μεγάλη θεά, ο πρωταγωνιστής τον αποπαίρνει απότομα. Με κυνισμό εκφράζει την οξύτατη αντιπάθειά του προς τη θεά που λατρεύεται τη νύχτα: *οὐδείς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστός θεῶν* (στ. 104). Ο Ιππόλυτος μαζί με το βοηθητικό Χορό των κυνηγών φεύγουν από τη σκηνή και ο γέροντας παρακαλά την Αφροδίτη να μη δώσει σημασία στα λόγια του νεαρού Ιππόλυτου, γιατί οι θεοί οφείλουν να είναι σοφότεροι από τους ανθρώπους, κάτι που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις εξαγγελίες της θεάς στην αρχή του Προλόγου.

Με την απόρριψη της Αφροδίτης, δηλαδή της ερωτικής αγάπης, από τον Ιππόλυτο υπογραμμίζεται emphaticά η αντίθεση με την παντοδυναμία της θεάς και τον σφοδρό έρωτα που ενέπνευσε στην Φαίδρα. Κατ' αυτόν τον τρόπο δικαιολογείται η απόφαση της Αφροδίτης να τον εκδικηθεί. Η αδιαλλαξία του Ιππόλυτου, η απόλυτη αφοσίωσή του στην θεά της αγνότητας Άρτεμη, και η ταυτόχρονη υποτίμηση και απόρριψη της θεάς του έρωτα προκαλεί την οργή της, επιφέροντας έτσι την καταστροφή του.

Όπως παρατηρεί ο Goldhill, η άρνηση του έρωτα και της σεξουαλικότητας από τον Ιππόλυτο και η μονομερής αφοσίωσή του στο κυνήγι και την αγνότητα τον τοποθετεί σε έναν ειδικά παραμορφωμένο ρόλο. Η άρνησή του για σεξουαλικές σχέσεις και η συνεχής λατρεία της Άρτεμης μέσω του κυνηγιού, σηματοδοτεί την επιθυμία του να παραμείνει εκτός κοινωνίας, στα όρια, μακριά από τον ρόλο του στον *οἶκο*. Η απόρριψη της Αφροδίτης από τον Ιππόλυτο, λοιπόν, δεν είναι απλώς μια επιθυμία για αγνότητα, αλλά και άρνηση της μετάβασής του στην ανδρική ηλικία. Η είσοδός του στη σκηνή από την άγρια φύση της υπαίθρου με τους νέους της ηλικίας του να απορρίπτουν τη λατρεία της Αφροδίτης σηματοδοτεί το πώς ο Ιππόλυτος αντιστέκεται στο αφηγηματικό μοτίβο της ανάπτυξης του ρόλου του στην κοινωνία, δηλαδή στην ωρίμανσή του.¹¹⁶

Ο Χορός των γυναικών της Τροϊζήνας στην Πάροδο περιγράφει, με εξεζητημένα περίτεχνες εκφράσεις στο πρώτο στρωφικό ζεύγος, την «αρρώστια» της βασίλισσας:

*τειρομέναν νοσερᾶι κοίται δέμας ἐντὸς ἔχειν [ἀντ. α]
οἴκων, λεπτὰ δὲ φά-
ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·
τριτάταν δέ νιν κλύω
τάνδ' ἀβρωσίαι*

¹¹⁶ Goldhill 2004, 120.

στόματος ἀμέραν

Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν,

κρυπτῶι πάθει θανάτου θέλουσαν

κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον. (στ. 131-40)

[πως αρρώστησε η κυρά μας

και στην κάμαρα κλειστή

βολοδέρνει. Μ' αγνά τούλια

τα μαλλιά της τα ξανθά

τα σκεπάζει κι είναι τρίτη

μέρα, και μπουκιά δε βάζει

στο θεϊκό της στόμα, κι όλην

ο κρυφός καημός τη λιώνει.

Θάνατο ζητάει: ν' αράξει

στο στερνό λιμάνι του Άδη].

Η Φαίδρα βασανίζεται από ανυπόφορο ερωτικό πάθος. Ο πόνος που βασανίζει την ψυχή της αρρώστησε και το σώμα της. Τα μέλη της έχουν λυθεί. Κλεισμένη στην κάμαρά της αρνείται να φάει, βυθίζεται στην θλίψη και ζητά να πεθάνει για να λυτρωθεί από τον πόνο. Η ασθένειά της είναι ψυχοσωματική. Ο ποιητής φαίνεται πως συνειδητοποιεί ότι η ψυχολογία του ανθρώπου επηρεάζει και την σωματική του υγεία.¹¹⁷ Όπως επισημαίνει και η Romilly: «Ο ρεαλισμός του Ευριπίδη τον κάνει να ανακαλύπτει εδώ τις ψυχοσωματικές αρρώστιες, αφού τα βάσανα της ψυχής συντριβούν και το σώμα».¹¹⁸

Ο Χορός με αναπαίστους εισάγει το εκτενές Α Επεισόδιο (στ. 176-524) αναγγέλλοντας την είσοδο της Τροφού. Η ίδια συνοδεύει την κυρία της στη σκηνή, η οποία μεταφέρεται πάνω σε ανάκλιτρο από τις δούλες της, ανήμπορη από τους πόνους να περπατήσει. Η Τροφός δεν ξέρει τί να κάνει *τί σ' ἐγὼ δράσω, τί δὲ μὴ δράσω;* (στ. 177) για να βοηθήσει την κυρία της που νοσεί βαριά. Μετά από επίμονο αίτημα της Φαίδρας την έφερε έξω στον ήλιο και στον καθαρό αέρα, *τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὄδ' αἰθήρ* (στ. 178), αλλά αμέσως μετά άλλαξε γνώμη και ήθελε να μπει ξανά μέσα στην κάμαρά της, *τάχα δ' ἐς θαλάμους σπεύσεις τὸ πάλιν* (στ.182). Μέσα από τα λόγια της Τροφού η Φαίδρα

¹¹⁷ Γραμμένος 2021, 92.

¹¹⁸ Romilly 2011, 109.

παρουσιάζεται αναστατωμένη, όλα τις φταίνε και λειτουργεί κυκλοθυμικά: *ταχὺ γὰρ σφάλλη κούδενι χαίρεις* (στ. 183) [Γιατί γνώμες αλλάζεις κάθ' ώρα και σου φταίνε τα πάντα].

Τα λόγια την Τροφού περιγράφουν μία βαριά ασθένεια, μία ασθένεια ψυχοσωματική που ταλανίζει τη βασίλισσα και προκαλούν θλίψη και αναστάτωση στην ίδια. Αυτή η τεχνική είναι γνώριμη στον Ευριπίδη. Όπως και στη *Μήδεια*, έτσι κι εδώ, ο ποιητής με την εκτενή περιγραφή της κατάστασης της Φαίδρας διεγείρει την προσδοκία του κοινού για ένα επερχόμενο σημαντικό γεγονός. Όπως σημειώνει η Romilly, την τεχνική χειρισμού της έντασης και προσμονής ενός συμβάντος ο Ευριπίδης την παρέλαβε από τον Αισχύλο, ωστόσο ο Ευριπίδης την εξέλιξε και την αξιοποίησε όχι μόνο για να προετοιμάσει το κοινό για μία αναπόφευκτη καταστροφή, αλλά για να περιγράψει την κατάσταση ενός ανθρώπινου πλάσματος βυθισμένου στη θλίψη και στη λυσσαλέα οργή. Στη *Μήδεια* σε περισσότερους από διακόσιους στίχους σχολιάζεται η βαριά ψυχοσωματική κατάσταση της ηρωίδας από την Τροφό, τον Παιδαγωγό και τον Χορό. Με ανάλογο τρόπο και στον *Ιππόλυτο*, η Φαίδρα εμφανίζεται υποβασταζόμενη από την Τροφό και δεν παίρνει το λόγο παρά στο στίχο 198.¹¹⁹ Και σε αυτήν την τραγωδία η «παθητική εντύπωση αυτής της εισόδου αναδεικνύει το πάθος που κατατρώει τη Φαίδρα και θα είναι η αιτία όλων των γεγονότων που θα ακολουθήσουν».¹²⁰

Η Φαίδρα παίρνει το λόγο και τα λεγόμενά της επιβεβαιώνουν τις περιγραφές της Τροφού:

*αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρᾱ·
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.
βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὄμοις.* (στ. 198-202)

[Το κορμί μου κρατάτε! Κι απάνου
το κεφάλι μου ορθώστε, κοπέλες.
Μου λυθήκαν οι αρμοί των μελών μου.
Τα χυτά μου βραχιόνια βαστάτε,
το κεφάλι βαραίνει μου η μπόλια.

¹¹⁹ Romilly 2011, 92.

¹²⁰ Romilly 2011, 92-93.

Λύστε τήνε κι απλώστε στους ώμους
τα μαλλιά μου].

Ο έρωτας της Φαίδρας έχει ταράξει την ψυχή της και έχει συντρίψει το σώμα της. Η «αρρώστια» του έρωτα κατευθύνει τις κινήσεις της Φαίδρας και θέτει σε κίνηση τα τραγικά γεγονότα.¹²¹ Η ίδια δηλώνει πως για να ανακουφιστεί κάπως, θα ήθελε να βρεθεί στα μέρη που σύχναζε ο Ιππόλυτος (στ. 208-11) και να κάνει κι εκείνη ό,τι έκανε και ο αγαπημένος της, να συμμετέχει δηλαδή στο κυνήγι αγριμιών στο βουνό και στο δάσος (στ. 215-22), επικαλούμενη την Άρτεμη να τη βοηθήσει να πάει στο στάδιο, για να δαμάσει βενέτικα πουλάρια (στ. 228-31). Σύμφωνα με τον Γραμμένο, ο ψυχοσωματικός πόνος της Φαίδρας την έχει φέρει στα πρόθυρα παραληρήματος. Δεν είναι δυνατόν μία βασίλισσα να επιτρέπεται να κάνει αυτά που επιθυμεί η Φαίδρα.¹²²

Για το θέμα αυτό ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Glenn, ο οποίος υποστηρίζει ότι το παραλήρημα της Φαίδρας και οι φαντασιώσεις της περιέχουν ερωτικούς συμβολισμούς. Η πρώτη της επιθυμία - *αίαϊ· / πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος / καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν* (στ. 208-9) [Αχ, πώς θα 'θελα να 'πινα λίγο δροσονέρι καθαρίο από βρύση] - είναι να πιεί καθαρό νερό από την πηγή. Το θέμα δεν είναι ότι η Φαίδρα διψάει και θέλει κάποιος να της φέρει λίγο νερό, αλλά ότι αυτή και μόνο αυτή πρέπει να αντλήσει το νερό από την πηγή. Η «δίψα» της, φυσικά, είναι στην πραγματικότητα για τον Ιππόλυτο. Η βρύση, η πηγή του ρέοντος υγρού, μπορεί να ερμηνευθεί ως φαλλικό σύμβολο: το να πιεί από τα νερό της βρύσης είναι μια συμβολική έκφραση της λαχτάρας της να δεχθεί σεξουαλικά τον Ιππόλυτο.¹²³

Έπειτα, λαχταρά να ξαπλώσει και να ξεκουραστεί σε ένα λιβάδι κάτω από δέντρα (στ. 210-11). Σύμφωνα με τον Glenn, το λιβάδι¹²⁴ συμβολίζει τη γυναικεία σεξουαλικότητα και τα δέντρα αποτελούν φαλλικό σύμβολο. Η φαντασίωσή της να βρεθεί ξαπλωμένη σε ένα λιβάδι κάτω από δέντρα, εκτελεί συμβολικά την ολοκλήρωση του παθιασμένου έρωτά της για τον Ιππόλυτο.¹²⁵ Όσον αφορά την επιθυμία της Φαίδρας να πάει για κυνήγι αγριμιών, εκφράζει την ερωτική επιθυμία της για τον Ιππόλυτο. Το κυνήγι εμφανίζεται πολύ συχνά ως ερωτική

¹²¹ Segal 1988, 264.

¹²² Γραμμένος 2021, 65.

¹²³ Glenn 1976, 436.

¹²⁴ Ο Glenn (1976, 438) σημειώνει ότι η βασική σημασία της ελληνικής λέξης *λειμών* (συνήθως «λιβάδι») είναι «κάθε υγρός χλοοτάπητας» (LSJ), γεγονός που την καθιστά προφανές και ιδανικό σύμβολο για τα γυναικεία γεννητικά όργανα. Στην πραγματικότητα, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τη λέξη και αλλού (*Κύκλωπας* 171) με αυτήν ακριβώς την σημασία.

¹²⁵ Glenn 1976, 438.

μεταφορά στην ελληνική και λατινική ποίηση, με τον «κυνηγό» ως εραστή και το «θήραμα» ως τον/την αγαπημένο/-η. Πιο συγκεκριμένα, ένα ελάφι επιλέγεται συχνά για να συμβολίσει το «παιχνίδι» που επιδιώκει ο ένθερμος εραστής. Η λαχτάρα της Φαίδρας να εξακοντίσει το δόρυ¹²⁶, *ἐπίλογχον ἔχουσ' ἐν χειρὶ βέλος* (στ. 221-22), εκφράζει έντονα την επιθυμία της να απολαύσει σωματικά τον έρωτα του Ιππόλυτου.¹²⁷

Η τρίτη φαντασίωση της Φαίδρας είναι να μπορούσε να πήγαινε στο στάδιο για να δαμάσει άλογα - *εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις / πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα* (στ. 230-31). Όπως παρατηρεῖ ο Glenn, αυτή η συγκεκριμένη εικόνα απέκτησε ερωτικό συμβολισμό στην αρχαιότητα, οπότε μπορεί εύλογα να θεωρηθεῖ ότι το κοινό του Ευριπίδη θα τη γνώριζε καλά και θα την δεχόταν. Οι αναφορές της Φαίδρας στα άλογα είναι αρκετά ασαφείς για να μεταφέρουν ίσως πολλές εικόνες (ιππασία, ιππασία με άρματα ή απλώς υποταγή άγριων αλόγων με χαλινάρι ή ζυγό). Η ιππασία είναι μια εξαιρετικά κοινή μεταφορά για τη συνουσία τόσο στην ελληνική όσο και στη λατινική ποίηση. Ο δαμασμός των αλόγων στον ζυγό τους είναι, με τη σειρά της, μια από τις πιο συχνές μεταφορές στην αρχαία ερωτική ποίηση: ένας ζυγός χρησιμοποιεῖται συνεχώς για να περιγράψει την υποταγή σε μια σεξουαλική ένωση ή πάθος.¹²⁸

Ο Glenn καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι φαντασιώσεις της Φαίδρας - να αντλεί νερό από μια βρύση και να ξαπλώσει σε ένα λιβάδι κάτω από ένα δέντρο, να κυνηγάει και να δαμάζει άλογα - αντιπροσωπεύουν πολλά περισσότερα από μια επιθυμία απλώς να είναι με τον Ιππόλυτο και να μοιράζεται τις εμπειρίες του. Ο ποιητής έχει επιλέξει εικόνες που είναι βαριά φορτισμένες με ερωτικούς συνειρμούς. Προβάλλει έντονα ότι η Φαίδρα δε λαχταρά τίποτε λιγότερο από το να ικανοποιήσει το πάθος της για τον Ιππόλυτο με μια σεξουαλική ένωση. Εφόσον δεν μπορεί να το πετύχει αυτό στον συνειδητό κόσμο της πραγματικότητας, παραληρεί και βυθίζεται στον ασυνείδητο κόσμο της φαντασίας. Απεικονίζοντας τη συμβολική ικανοποίηση των καταπιεσμένων επιθυμιών¹²⁹ της Φαίδρας, ο Ευριπίδης αποδεικνύεται βαθύς γνώστης της ανθρώπινης ψυχολογίας.¹³⁰ Όπως υποστηρίζει και ο

¹²⁶ Αυτός ο συγκεκριμένος συμβολισμός, σύμφωνα με τον Glenn (1976, 439) φαίνεται να έχει τις ρίζες του βαθιά στην ανθρώπινη ψυχή: σε ορισμένες πρωτόγονες τελετουργίες γονιμότητας ένα δόρυ αναλαμβάνει το ρόλο ενός φαλλού. Αυτή η ίδια συσχέτιση εμφανίζεται συχνά στην ψυχανάλυση, και βρίσκεται επίσης στην Λατινική ποίηση.

¹²⁷ Glenn 1976, 439.

¹²⁸ Glenn 1976, 441.

¹²⁹ Για τις αδύνατες ευχές της Φαίδρας, η Romilly (2011, 128) παραθέτει την άποψη του πατέρα A.J. Festugiere, ο οποίος υποστηρίζει ότι «είναι επικλήσεις για απόδραση, για φυγή προς άλλο τόπο, προς κάποιο επέκεινα, προς μία χώρα ονείρου που θα ένιωθε κανείς καλύτερα» (Romilly 2011, 128). Οι ευχές αυτές έχουν στόχο την αναζήτηση ενός προσώπου, αλλά αυτές καθαυτές αποκαλύπτουν ένα συναίσθημα πολύ δυνατό για να συγκρατηθεῖ (Romilly 2011, 128). Πρόκειται για ευχές μίας ανικανοποίητης καρδιάς (Romilly 2011, 129)

¹³⁰ Glenn 1976, 442.

Goldhill, Το ξέσπασμά της δεν είναι απλώς μια υστερική έκφραση της επιθυμίας της για τον Ιππόλυτο, αλλά είναι συνυφασμένη με τη διαδικασία αυτοπροσδιορισμού της, που κινδυνεύει σε αυτό το έργο. Αγριότητα, τρέλα, γυναικεία επιθυμία – κίνδυνοι που η κοινωνία πρέπει να ορίσει και να ελέγξει.¹³¹

Η Τροφός, ακούγοντας το παραλήρημα της βασίλισσας, θεωρεί τις φαντασιώσεις της ενδείξεις παραφροσύνης: *τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος;* (στ. 232). Ωστόσο, όταν φαίνεται να συνέρχεται, η Φαίδρα κυριεύεται από τύψεις και ενοχές για το παρανοϊκό της ντελίριο, το οποίο αποδίδει σε *ἄτη δαίμονος* (στ. 241). Ντρέπεται για την κατάστασή της και ζητά από την Τροφό να της σκεπάσει το πρόσωπο (στ. 239-49). Στη στιχομυθία που διαμείβεται ανάμεσα στην Φαίδρα και την Τροφό της (στ. 267-87) αποκαλύπτεται η αμείωτη εσωτερική πάλη της βασίλισσας και ο άνισος αγώνας να υπερνικήσει το πάθος της. Η Τροφός τής κρούει τον κώδωνα του κινδύνου λέγοντάς της ότι είναι για τρίτη ημέρα νηστική (στ. 275), γεγονός που καταδεικνύει την προσπάθεια της Φαίδρας να βάλει τέλος στο πάθος της αλλά και στη ζωή της. Η πρώτη στιχομυθία μεταξύ Χορού και Τροφού (στ. 267-87) απλώς πληροφορεί ότι η Φαίδρα, για κάποιο λόγο, που κρατά μυστικό, θέλει να πεθάνει από ασитία. Από τα λόγια του Χορού, ωστόσο, η Τροφός δράττεται της ευκαιρίας για μία καινούργια επίθεση, ώστε να αποκαλυφθεί το μυστικό. Μάταια. Μέχρι τη στιγμή που ακούγεται από το στόμα της Τροφού το όνομα του Ιππόλυτου. Από σημείο αυτό ξεκινά και η αντίστροφη μέτρηση για την αποκάλυψη του μυστικού. Κατά τη διάρκεια της στιχομυθίας ανάμεσα στην Τροφό και τη Φαίδρα (στ. 310-53) η πρώτη επιστρατεύει και το τελευταίο όπλο στη φαρέτρα της, την ικεσία (στ. 325-26), προκειμένου να εκμαιεύσει από τη βασίλισσα το ένοχο μυστικό της.

Η Φαίδρα, έχοντας επίγνωση του παράνομου έρωτά της, αρνείται να υποκύψει στην πίεση της Τροφού και επιζητά τον θάνατο για να περισώσει την τιμή της: *ἔα μ' ἁμαρτεῖν· οὐ γὰρ ἐς σ' ἁμαρτάνω.* (στ. 323) [Άσε με να χαθώ και μη σε νοιάζει!] [...] *ὀλῆι. τὸ μέντοι πρᾶγμα' ἐμοὶ τιμὴν φέρει.* (στ. 329) Θα με χάσεις, μα θα ἔναι για τιμή μου.]. Μάλιστα θεωρεί ότι το παράνομο πάθος της, για το οποίο μιλά αόριστα, είναι κληρονομικό, ενθουμούμενη τους αφύσικους έρωτες της μητέρας της Πασιφάης και της αδελφής της Αριάδνης (στ. 337 και 339). Με την ερώτηση προς την Τροφό: *τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν ἄνθρώπους ἐρᾶν;* (στ. 347) [Σαν τί πράμα είναι αυτό που λέγετ' έρωτας;], η Φαίδρα παραδέχεται ότι η ασθένεια που της κατασπαράσσει την ψυχή και το σώμα είναι ο έρωτας. Η Τροφός απαντά στην κυρία της λέγοντάς της ότι ο έρωτας έχει δύο όψεις, την γλυκιά και την πικρή· σε άλλους προκαλεί

¹³¹ Goldhill 2004, 125.

ευτυχία και σε άλλους δυστυχία: *ἤδιστον, ὦ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ' ἅμα.* (στ. 348) [Το πιο γλυκό, μα και το πιο φαρμάκι!]. Η Φαίδρα αναγορίζει ότι ανήκει στη δεύτερη κατηγορία: *ἡμεῖς ἂν εἴμεν θατέρωι κεχρημένοι.* (στ. 349) [Εγώ μονάχα το φαρμάκι του ήπια]. Εν τέλει η Φαίδρα ομολογεί το πρόσωπο με το οποίο είναι ερωτευμένη χωρίς, ωστόσο, να προφέρει η ίδια το όνομά του, εξαιτίας της ντροπής που νιώθει, εξωθώντας την Τροφώ της να το πει (στ. 353). Όπως παρατηρεί ο Deligiorgis, η συναισθηματικά φορτισμένη στιχομυθία ανάμεσα στις δύο γυναίκες, που οδήγησε στη δημοσιοποίηση τού έως τότε ανομολόγητου έρωτικού πάθους της Φαίδρας και στην κορύφωση της ήττας της, δεν καθορίστηκε τόσο από την πίεση της Τροφώ, όσο από το εσωτερικό μαρτύριο που βίωνε η βασίλισσα.¹³²

Η Τροφώ δεν μπορεί να κρύψει την αναστάτωση που της προκάλεσε η τρομερή αποκάλυψη της Φαίδρας και διαπιστώνει ότι η κυρία της έπεσε θύμα της πανίσχυρης Κύπριδος που μπορεί όλους να τους αφανίσει (στ. 359-61). Με έναν αποφθεγματικό στίχο διαπιστώνει την καταλυτική δύναμη του ερωτικού πάθους στη λογική των ανθρώπων: *οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὅμως, / κακῶν ἐρῶσι.* (στ. 359-58) [αφού κι οι γνωστικοί, χωρίς να θέλουν, σφάλλουνε τόσο]. Και πάλι ο Ευριπίδης, δια στόματος της Τροφώ, αποδεικνύει την ψυχογραφική του δεινότητα, διαπιστώνοντας ότι οι άνθρωποι, ακόμα και οι συνετοί, ενώ καταδικάζουν το κακό, εντούτοις το ποθούν. Και όχι μόνο το ποθούν, αλλά το πράττουν, με αποτέλεσμα η ψυχή του ανθρώπου να διχάζεται και να προκαλούνται πολλά δεινά.¹³³

Την αναστάτωση και το θρήνο της Τροφώ ακολουθεί και ο Χορός (στ 362-72) δημιουργώντας μία τομή από ένα λυρικό, βασικά δογματικό μέρος του Χορού.¹³⁴ Μετά τη μεσολάβηση του Χορού, το λόγο παίρνει εκ νέου η Φαίδρα. Στον μονόλογό της (στ. 373-430) η πρωτύτερα παραληρούσα γυναίκα έδωσε τη θέση της σε μία ερωτευμένη μεν, αλλά λογική και με στοχαστική διάθεση γυναίκα. Η σκηνή αυτή θυμίζει αυτό που είδαμε στις εισαγωγικές σκηνές της *Μήδειας*: η Φαίδρα σηκώνεται από το ανάκλιτρο και πλησιάζοντας τις γυναίκες του Χορού, σε μία πολύστιχη ρήση, εξιστορεί ήρεμα και συγκρατημένα το ερωτικό πάθος που της επέβαλε η Αφροδίτη και τους τρόπους που προσπάθησε να το καταπνίξει. Όπως η Μήδεια ξεκινά τη ρήση της με μία σειρά γενικών σκέψεων, έτσι και η Φαίδρα εισάγει το λόγο της με μία διαπίστωση για την πηγή της ανθρώπινης δυστυχίας¹³⁵:

¹³² Deligiorgis 2010, 2-3.

¹³³ Γραμμένος 2021, 65-6.

¹³⁴ Lesky 2003, 80.

¹³⁵ Lesky 2003, 80.

τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ' ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
ἄλλην τιν'· εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακρὰ τε λέσχει καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
αἰδώς τε· δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
ἡ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής, (στ. 380-86)

[Ξέρουμε τα καλά και τα κατέχουμε,
μα δεν τα κάνουμε· άλλοι τα βαριούνται,
άλλοι όμως προτιμούν την ευχαρίστηση
κι όχι το πρέπιο — κι είναι δα πολλά
των ανθρώπων τα ευχάριστα ελαττώματα:
το καθισιό και το κουβεντολόγι
κι η Ντροπή, που 'ναι δυο λογιών: η μια
είναι καλή, κι η άλλη χαλασμός!]

Αυτό που λείπει από τον άνθρωπο, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Φαίδρας, δεν είναι η γνώση και η λογική, αλλά η δύναμη να πραγματοποιήσει αυτό που ξέρει ότι είναι σωστό. Τροχοπέδη σε αυτήν την προσπάθεια στέκονται οι ηδονές της ζωής, όπως η φλυαρία, οκνηρία και η ντροπή (αἰδώς) που μπορεί να είναι δύο ειδών: η αφεγάδιαστη κι εκείνη που αποτελεί βάρος σε ένα σπιτικό (ἄχθος οἴκων).

Η σημασία της λέξης αἰδώς έχει δημιουργήσει έντονο προβληματισμό σε πολλούς μελετητές.¹³⁶ Σύμφωνα με τον Lesky, κανείς δεν έχει κατορθώσει να εξηγήσει πειστικά ποια

¹³⁶ Ο Kovacs (1980, 289) στο άρθρο του παραθέτει την άποψη του Doods, ο οποίος υποστηρίζει ότι η «καλή» αἰδώς είναι η ντροπή, η παρόρμηση της ενδόμυχης ηθικής της, που την σώζει από την τρέλα, ενώ η «κακή» αἰδώς είναι ο σεβασμός στις κοινωνικές συμβάσεις, όπως ο καταναγκασμός της ικεσίας. Η Φαίδρα θεωρεί πως, υποχωρώντας στη σύμβαση της ικεσίας, προδίδει τον εσωτερικό της εαυτό και καταστρέφεται. Για τη Φαίδρα ο συμβατικός σεβασμός του ικέτη παρέχει την απαραίτητη δικαιολογία για να ικανοποιήσει την ματαιωμένη επιθυμία της εξομολόγησης, κάνοντας έτσι το πρώτο βήμα προς την άβυσσο που ποθεί ένα μέρος της φύσης της. Μόνο με αυτή την υπόθεση μπορεί να ερμηνευθεί η αἰδώς ως επικίνδυνη ηδονή, ως πειρασμός, όπως το κουτσομπολιό και η οκνηρία.

Ο Winnington-Ingram (1960, 174-76) συσχετίζει τις «ηδονές» με το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει η Φαίδρα. Η οκνηρία, η φλυαρία και το κουτσομπολιό είναι στοιχεία που διέπουν την καθημερινότητά της, η οποία έχει άπλετο ελεύθερο χρόνο μέσα στο παλάτι, καθώς υπηρετείται από δούλους. Ισχυρίζεται, επίσης, ότι η Φαίδρα έχει υιοθετήσει τον ηθικό κώδικα της κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκει, ο οποίος αντιπροσωπεύεται από την έννοια της αἰδοῦς, δηλαδή της ντροπής (1960, 177).

Η άποψη του Solmsen παρατίθεται στο άρθρο του Kovacs (1980, 290). Ο Solmsen απορρίπτει οποιαδήποτε σχέση με τις προσωπικές καταστάσεις που βιώνει η Φαίδρα, ερμηνεύοντας τον στίχο πιο γενικά. Επισημαίνει πως τίποτα στο κείμενο δεν τεκμηριώνει ως αιτίες της κατάστασης της Φαίδρας το «καθισιό» και το

θέση έχει ανάμεσα στις ανασταλτικές δυνάμεις που απαριθμεί η Φαίδρα, η *αἰδώς*, που είναι δύο ειδών: μία καλή και μία βάρος του σπιτικού. Η δυσκολία προκύπτει από την ένταξη του όρου στα συμφραζόμενα στου χωρίου, καθώς με κανέναν τρόπο δε μπορεί η *αἰδώς* να συγκαταλέγεται ανάμεσα στις «ηδονές»· πρέπει να προστεθεί σε αυτές. Όπως παρατηρεί ο Lesky: «η λέξη υποδηλώνει ένα παράγοντα αναστολής, κατά κανόνα ηθικά φορτισμένο, που μπορεί όμως να αντικατασταθεί, ως νόθη ντροπή, στην εκτέλεση μιας καλής πράξης».¹³⁷

Θέτοντας κατά μέρος τις φιλοσοφικές σκέψεις της, προβαίνει σε μία κατάθεση ψυχής. Στη ρήση της απαριθμεί τα στάδια της εσωτερικής πάλης που βιώνει από την στιγμή που λαβώθηκε από τα βέλη του έρωτα. Η πρώτη απεγνωσμένη αλλά και αποτυχημένη προσπάθεια να υπερνικήσει το ακαταμάχητο πάθος της ήταν η σιωπή: *ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον*· (στ. 294). Ούτε όμως η σωφροσύνη, *τῶι σωφρονεῖν νικῶσα προυννοησάμην* (στ. 399), μπόρεσε να νικήσει την Αφροδίτη, γι' αυτό και ως έσχατη λύση επέλεξε την αυτοτιμωρία, δηλαδή το θάνατο, προκειμένου να σώσει την υπόληψη και την τιμή της: *τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον / Κύπριν κρατῆσαι, κατθανεῖν ἔδοξέ μοι, / κράτιστον (οὐδεὶς ἀντερεῖ) βουλευμάτων. / ἐμοὶ γὰρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ / μήτ' αἰσχρὰ δρώσῃ μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν*. (στ. 400-4) [Τρίτο: αφού δεν μπορούσα να νικήσω / μ' όλα τούτα την Κύπρη, πῆρ' απόφαση / να σκοτωθῶ - κι αυτό ήταν το καλύτερο. / Αν να φαίνονται θέλω οι αρετές μου, / δεν θέλω να μαθαίνονται οι πομπές μου.]

Όπως παρατηρεί ο Deligiorgis: «Με αυτήν την τραγική παραδοχή της ήττας της η Φαίδρα δεν επιδιώκει να θεωρηθεί μια διεφθαρμένη, ηθικά μεμπτή ή ανόσια γυναίκα, αλλά μια γυναίκα *εὐκλής*, η οποία χάνει τη ζωή της επειδή κατελήφθη από ένα πάθος ισχυρότερο από αυτό που θα μπορούσε να καταπολεμήσει. Καθώς συνειδητοποιεί το άνισον της μάχης, θέλει πλέον να προασπίσει τη φήμη της και την τιμή της οικογένειάς της».¹³⁸ Σύμφωνα με τον Kitto, η Φαίδρα είναι μία τραγική μορφή ακριβώς επειδή είναι ενάρετη. Και είναι ενάρετη, γιατί διαφορετικά θα καταστρεφόταν το νόημα που ήθελε να τονίσει ο Ευριπίδης στο έργο του· η Αφροδίτη είναι μία δύναμη φυσική, που αδιαφορεί παντελώς για την ανθρώπινη

«κουβεντολό» (*λέσσαι καὶ σχολή*). Ως εκ τούτου, το να συσχετιστούν με την προσωπική κατάσταση της Φαίδρας αποτελεί απλώς εικασία. Η «κακή» *αἰδώς* δε διαφαίνεται ούτε στο στίχο 335 ούτε κάπου αλλού μέσα στο έργο. Αντ' αυτού, είναι κάτι που το κοινό θα κατανοούσε μόνο μέσα από την δική του εμπειρία.

Ο ίδιος ο Kovacs (1980, 291) υποστηρίζει ότι για να δοθεί λύση σε αυτόν τον προβληματισμό θα πρέπει να ερμηνευθούν οι στίχοι μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο ολόκληρης της ρήσης της Φαίδρας. Ισχυρίζεται πως είναι περίπου κοινή παραδοχή ότι η Φαίδρα εξομολογείται τα κύρια σφάλματά της και επιχειρεί να δικαιολογήσει το πάθος της για τον Ιπόλυτο. Ωστόσο, η Φαίδρα ούτε ομολογεί πως έπραξε κακώς ούτε προσπαθεί να δικαιολογηθεί. Απεναντίας, εξηγεί ότι προτίθεται να πράξει τα δέοντα και τα σωστά, δίνοντας μάλιστα και το πώς και το γιατί. Δίνοντας τις αιτίες της ανθρώπινης αποτυχίας, στην αρχή του μονολόγου της, εξηγεί, όχι το πώς έχει αποτύχει και ηττηθεί, αλλά το πώς σκοπεύει να υπερνικήσει το πάθος της και να επιτύχει (1980, 292).

¹³⁷ Lesky 2003, 92.

¹³⁸ Deligiorgis 2010, 3.

ηθική, μία δύναμη που μαζί της ο άνθρωπος πρέπει να έρθει σε συνεννόηση.¹³⁹ Αν η Φαίδρα ήταν τυφλή οπαδός της Κύπριδος, όπως ο Ιππόλυτος ήταν της Αρτεμης, η Φαίδρα αναγκαστικά θα γινόταν μία βδελυρή γυναίκα, σαν τη Μήδεια, αφήνοντας την αίσθηση ότι ο Ιππόλυτος ήταν δικό της θύμα και όχι της Αφροδίτης.¹⁴⁰

Συνεχίζοντας τη ρήση της η Φαίδρα (στ. 405-30) υπερθεματίζει τη σημασία της καλής φήμης - *εὐκλεια* – τόσο της ίδιας, όσο και της οικογένειάς της. Προκειμένου να διαφυλάξει την τιμή της ίδιας και των μελών της οικογένειάς της επιλέγει τον θάνατο ως μόνη λύση, καθώς έχει ηττηθεί από μία ανώτερη, θεϊκή και ολέθρια δύναμη. Αυτή της η απόφαση δεν απορρέει τόσο από την καταδίκη των γυναικών που δεν τιμούν τη συζυγική τους κλίση (στ. 404-20), όσο από την πεποίθησή της ότι τα μέλη της οικογένειάς της θα συνεχίζουν να διάγουν βίο *εὐκλή* και μετά από τον θάνατό της, καθώς ποτέ δε θα μάθουν τις «πομπές» της, δηλαδή την ηθική της πτώση: *μήτ' αἰσχρὰ δρώσῃ μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν*. (στ. 404) [δεν θέλω να μαθαίνονται οι πομπές μου]. Η ιδέα ότι το ερωτικό πάθος επιτίθεται στη «φυσική» πίστη και αγνότητα μιας γυναίκας είναι έκδηλη και στα κλασσικά ελληνικά κείμενα, όπως σημειώνει ο Faraone. Στον Ιππόλυτο του Ευριπίδη, η Φαίδρα εμφανίζεται ως πρότυπο γυναικείων αρετών και ενσάρκωση των ιδανικών της ντροπής (*αἰδώς*) και της σεμνότητας (*σωφροσύνη*), των οποίων η «φυσική» κατάσταση διαστρεβλώνεται από τις επιθέσεις της Αφροδίτης και του Έρωτα.¹⁴¹

Έχοντας κερδίσει το θαυμασμό των γυναικών του Χορού, κατ' επέκταση και του κοινού, με τη ρήση της η Φαίδρα, διακόπτεται από την παρέμβαση της Τροφού. Στον αντίλογό της η τελευταία κρατά μία εντελώς διαφορετική στάση· ενώ στην αρχή αντέδρασε έντονα μετά την αποκάλυψη του μυστικού, τώρα, με ηρεμία και αποφασιστικότητα, προσπαθεί να μεταπείσει τη βασίλισσα. Όπως παρατηρεί ο Lesky, η μεταβολή της στάσης της Τροφού συντελείται, ως είθισται στον Ευριπίδη, απότομα, χωρίς τα ενδιάμεσα στάδια, ωστόσο δύναται να ερμηνευθεί με βάση την ψυχολογία. Η διαφορετική στάση της Τροφού είναι η αντίδραση μιας μητέρας που την ενδιαφέρει μόνο πώς θα σώσει το παιδί της.¹⁴² Προκειμένου να αλλάξει τη γνώμη της κυρίας της, ότι ο θάνατος αποτελεί τη μόνη λύση, επιστρατεύει όλες τις κοινοτοπίες για την παντοδυναμία της Αφροδίτης - *Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ῥύηι* (στ. 443) [Η Κύπρη δεν βασιτέται, όταν απάνω στον άνθρωπο χυθεί μ' όλη τη φόρα] [...] *φοιτᾷ δ' ἀν' αἰθέρ', ἔστι δ' ἐν θαλασσίῳ / κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ' ἐκ*

¹³⁹ Kitto 1993, 274.

¹⁴⁰ Ο Kitto (1993, 274) σημειώνει ότι προφανώς αυτό υπήρξε το θέμα του πρώτου *Ιππόλυτου* (*Καλυπτόμενου*), όπου εκεί η Φαίδρα ήταν μία γυναίκα που, όπως η Μήδεια, ήταν έτοιμη να κάνει οτιδήποτε για να ικανοποιήσει το πάθος της, ένα άμεσο παράδειγμα του ανθρώπινου παραλογισμού.

¹⁴¹ Faraone 2001, 168.

¹⁴² Lesky 2003, 81.

ταύτης ἔφν· (στ. 447-48) [Βρίσκεται σ' όλα μέσα: στον αιθέρα, στην κυματούσα θάλασσα· απ' αυτήνε γίνονται όλα.] - που υποτάσσει ακόμα και του θεούς (στ. 451-58). Τόση είναι η επιθυμία της να μεταπείσει τη βασίλισσα, που δε διστάζει να αποκαλέσει «ύβρη» προς τους θεούς την προσπάθεια της Φαίδρας να καταπολεμήσει το ερωτικό της πάθος: *ληξον δ' ὕβριζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις / τὰδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλαιν* (στ. 474-75) [πάψε την πεισματάρικη ἔπαρσή σου, κι εἶν' ἔπαρση να θέλεις μια θνητή να παραβγείς εσύ με τους αθάνατους!]. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την Τροφό για την επίτευξη δραματικών σκοπών, δηλαδή ως «όχημα» για την προώθηση της δραματικής δράσης στο ἔργο.¹⁴³

Η Τροφός, ολοκληρώνοντας το λόγο της, αναφέρεται σε μαγικά φίλτρα και ξόρκια που θα μπορούσαν να βοηθήσουν τη Φαίδρα στην ερωτική της υπόθεση και να κερδίσει τον αγαπημένο της¹⁴⁴ (στ. 478-81). Στο υπόλοιπο τμήμα του Α Επεισοδίου (στ. 486-524), ενώ η Φαίδρα φαίνεται να απορρίπτει την πρόταση της Τροφού της, θεωρώντας την επικίνδυνη και ότι αντιβαίνει στους ηθικούς κανόνες, στη συνέχεια αποδεικνύεται ιδιαίτερος ευεπίφορη στην προτροπή της Τροφού, συναινώντας στη χρήση *θελκτηρίων φίλτρων* (στ. 509). Γεννάται, λοιπόν, εύλογα το ερώτημα: Τόσο γρήγορα λησμονείται η *εὐκλεία*; Σύμφωνα με τον Deligiorgi, η απάντηση βρίσκεται στο ότι η Φαίδρα είναι «ευριπίδεια και όχι σοφόκλεια ηρωίδα, τῆς λείπει η σταθερότητα του χαρακτήρα και της βούλησης ενός Αίαντα ή μιας Αντιγόνης, έχει ωστόσο τα ιδιαίτερα γνωρίσματά της». Αλλάζει γνώμη και πείθεται από τα λόγια της Τροφού και αυτό οφείλεται στη θέλησή της να δοκιμάσει ως ἔσχατη λύση τη μαγεία πριν προχωρήσει στην αμετάκλητη λύση του θανάτου.¹⁴⁵ Η άνιση μάχη της ηρωίδας με το σφοδρό πάθος της την έχει εξαντλήσει. Μέσα στα λόγια της Τροφού της, λοιπόν, αχνοφαίνεται η ελπίδα για ένα αίσιο τέλος στην ιστορία της· η μαγεία φαντάζει ως σανίδα σωτηρίας, παρόλο που η ίδια γνωρίζει ότι αποτελεί παραλογισμό.

Στο Α Στάσιμο (στ. 525-64) ο Χορός, στην ἄ στροφή, ψάλλει την επικίνδυνη δύναμη του ἔρωτα που πρέπει να τον τιμούν οι ἄνθρωποι πριν από τους ἄλλους θεούς, διότι η δύναμη του βέλους που εκτοξεύει η Αφροδίτη μέσω του Ἐρωτα είναι ισχυρότερη από τη φλόγα της φωτιάς και το φως των ἄστρων. Ο Ἐρωτας είναι ο γιος του Δία. (*οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος / οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἦσιν ἐκ χερῶν / Ἐρωτος ὁ Διὸς παῖς*), (στ. 530-32). Ο Ἐρωσ περιγράφεται από τον Χορό ως ο γιος του Δία, γεγονός το οποίο, σύμφωνα με τον Halleran, αποτελεί καινοτομία του Ευριπίδη κάνοντας αυτόν τον ισχυρό θεό να φαίνεται

¹⁴³ Dimoglidis 2017, 18.

¹⁴⁴ Σύμφωνα με την Gregory (2002, 159) η Τροφός είναι μία δούλα που επιλέγει να δράσει αυτόβουλα και ενάντια στις επιθυμίες της κυρίας της, ωστόσο ο ηθικός της προσανατολισμός την οδηγεί να προτείνει μία δόλια παρά μία ηθική λύση στο πρόβλημα.

¹⁴⁵ Deligiorgis 2010, 4.

ακόμα πιο εντυπωσιακός.¹⁴⁶ Στην ά αντιστροφή εκθέτει δύο μυθολογικά παραδείγματα της Ιόλης και της Σεμέλης που παρέβλεψαν τη λατρεία του Έρωτα με αποτέλεσμα τη συντριβή τους. Ο Halleran παρατηρεί ότι το χορικό αυτό άσμα εν μέρει προσφέρει μια απάντηση στην υποτιμητική αντιμετώπιση του θεού από τον Ιππόλυτο και επιβεβαιώνει τα απειλητικά λόγια της Αφροδίτης στον Πρόλογο. Είναι εντυπωσιακό ότι αυτό που θέλει η θεά από τον Ιππόλυτο δεν είναι σπονδές ή θυσίες, αλλά η συμμετοχή του στο «βασιλείο» της, το βασίλειο του έρωτα και του γάμου. Με την άρνησή του να παντρευτεί, στέκεται έξω από το πιο θεμελιώδες σύστημα της κοινότητας για τη δημιουργία και την προώθηση σχέσεων που ισχυροποιούν την πόλη.¹⁴⁷

Το Β΄ Επεισόδιο (στ. 565-731) αρχίζει με μία σκηνή ωτακουστίας: η Φαίδρα στέκεται δίπλα στην πύλη και ακούει τις άγριες κατάρες που εξακοντίζει ο Ιππόλυτος εναντίον της, μετά την αποκάλυψη από την Τροφό του κρυφού έρωτα της κυρίας της για εκείνον. Στο τέλος αυτού του μέρους, όταν η Τροφός ρωτά τη Φαίδρα τί σκοπεύει να κάνει (στ. 598), η απάντηση είναι να πεθάνει όσο πιο γρήγορα γίνεται. Η απόφαση του θανάτου είναι και πάλι σταθερή, αλλά κάτω από εντελώς διαφορετικές συνθήκες. Ακολουθεί μία ζωνρή στιχομυθία ανάμεσα στον Ιππόλυτο και στην Τροφό, η οποία με προνοητικότητα δεσμεύει με όρκο τον Ιππόλυτο να μην αποκαλύψει τα όσα έμαθε για τη βασίλισσα, παρόλο που εκείνος απειλεί για το αντίθετο. «Με μοναδική ψυχογραφική ικανότητα ο Ευριπίδης βάζει τον Ιππόλυτο να παραμερίζει απότομα, ως όρκο της γλώσσας μόνο, τον όρκο που τού είχε επιβάλει να τηρήσει σιωπή» παρατηρεί ο Lesky.¹⁴⁸

Η προσπάθεια της Τροφού να κατευνάσει την οργή του αποδεικνύεται μάταιη, αφού η μεταξύ τους στιχομυθία σύντομα μετατρέπεται σε πολύστιχο μονόλογο-διακήρυξη (στ. 616-668) του Ιππόλυτου για τη φαυλότητα των γυναικών. Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να υποστηρίξει τη διαιώνιση του είδους με άλλον τρόπο, χωρίς τη συμβολή της γυναίκας:

*εί γάρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,
620 ἄλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς
ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρος
παίδων πρίασθαι σπέρμα του τιμήματος,
τῆς ἀζίας ἕκαστον (στ. 618-23)*

¹⁴⁶ Halleran 1991, 111.

¹⁴⁷ Halleran 1991, 119.

¹⁴⁸ Lesky 2003, 83.

[Αν να σπείρεις
το ανθρώπινο το γένος εβουλήθης,
δεν έπρεπε να το γεννάει γυναίκα,
620μα δίνοντας καθέννας στους ναούς σου
γιά μάλαμα γιά σίδηρο γιά χάλκωμα,
το σπόρο των παιδιών του ν' αγοράζει
ανάλογα μ' ό,τι πληρώνει]

Σύμφωνα με την Kokkini, το πικρό ξέσπασμα του Ιππόλυτου κατά του γυναικείου φύλου αποκαλύπτει ότι η αποχή του σχετίζεται και παραλληλίζεται με τις ιδέες του για τις γυναίκες, οι οποίες φαίνεται να έχουν συγχωνευθεί στην ερμηνεία του για τη λατρεία της Άρτεμης. Το κομμάτι της μυθολογίας της Άρτεμης, όπου παρουσιάζεται ως η παρθενική θεά που κυνηγάει στην άγρια φύση με τους συντρόφους της, τού προσφέρει το ιδανικό πλαίσιο για να εξηγήσει την επιλογή του τρόπου ζωής του. Το πρόβλημα είναι φυσικά ότι στο μύθο όλοι οι κυνηγετικοί σύντροφοι της Άρτεμης είναι γυναίκες, οι οποίες μπορούν να παραμείνουν στο περιβάλλον της μόνο όσο διατηρούν την αγνότητά τους.¹⁴⁹ Για το ίδιο θέμα ο Smoot υποστηρίζει ότι η στάση του Ιππόλυτου είναι κάτι περισσότερο από μια απλή απόρριψη των δυνάμεων της Αφροδίτης. Είναι ένα απόλυτα εμμονικό μίσος για ό,τι πιο φυσικό. Απορρίπτει την ίδια την πράξη της αγάπης, και αυτή η απόρριψη βρίσκεται στην καρδιά του ναρκισσισμού του. Λόγω της ουσιαστικής του ανωμαλίας, ο Ευριπίδης θα δείξει ότι καταστρέφεται από όλες τις δυνάμεις - φυσικές και υπερφυσικές - που δρουν μέσα στο έργο.¹⁵⁰ Ο Ormand, από την άλλη, προσεγγίζει το ίδιο θέμα από πολιτική σκοπιά. Ισχυρίζεται ότι, όταν ο Ιππόλυτος προτείνει την αγορά μωρών στο δράμα του Ευριπίδη, είναι σαφές ότι δεν οραματίζεται μια εμπορική ανταλλαγή. Αντίθετα, προτείνει να αφιερωθούν σβώλοι από καθαρό πολύτιμο μέταλλο (χρυσός, μπρούτζος και μόλυβδος) στους ναούς. Ο τρόπος ανταλλαγής του, λοιπόν, δεν είναι να αγοράζει μωρά με νομίσματα, αλλά να δημιουργεί μια αμοιβαία σχέση φιλοξενίας-φιλίας με τους θεούς. Αυτή η έκκληση για την ανταλλαγή «αγαθών» μεταξύ μελών της ελίτ προσθέτει στον χαρακτήρισμό του Ιππόλυτου, ως

¹⁴⁹ Kokkini 2013, 81.

¹⁵⁰ Smoot 1976, 39.

απόμακρου αριστοκράτη στο σπίτι του Αθηναίου δημοκρατικού ήρωα Θησέα, μια ένταση αξιών που διαδραματίζεται στο υπόλοιπο δράμα.¹⁵¹

Ο Ιππόλυτος στην πραγματικότητα δηλώνει (στ. 657) ότι είναι δεσμευμένος από τον όρκο και, φυσικά, τον τηρεί χάνοντας τη ζωή του¹⁵². Η πρώτη του αρνητική αντίδραση ήταν δραματικά αναγκαία, καθώς με αυτόν τον τρόπο γεννιέται στη Φαίδρα η αβεβαιότητα, που θα την οδηγήσει στα άκρα. Φοβισμένη από τις απειλές και την εξαγριωμένη αντίδραση του Ιππόλυτου, η Φαίδρα ανακοινώνει στον Χορό ότι θα βάλει τέρμα στη ζωή της. Αυτή τη φορά η απόφασή της είναι αμετάκλητη, αλλά θα προχωρήσει και πιο πέρα. Θα εκδικηθεί τον Ιππόλυτο προκαλώντας - με τον θάνατό της - και τον δικό του χαμό¹⁵³: *ἀτὰρ κακόν γε χᾶτέρωι γενήσομαι / θανοῦσ', ἴν' / εἰδῆι μὴ 'πὶ τοῖς ἔμοῖς κακοῖς / ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι / κοινῆι μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.* (στ. 728-31) [Μα ο θάνατός μου θα σταθεί και γι' άλλον χαλασμός. Για να μην περηφανεύεται με τα δικά μου τα παθήματα. Όταν πάθει κι αυτός τα ίδια, θα γνωστέψει!]. Στα τελευταία λόγια της Φαίδρας διαφαίνονται δύο λόγοι, εξίσου σημαντικοί, για τη σκευωρία της: τόσο η αποκατάσταση της τιμής και της υπόληψής της, όσο και το ασίγηστο πάθος της που τώρα έχει μεταβληθεί σε μίσος.¹⁵⁴

Ένα από τα πιο αριστοτεχνικά επιτεύγματα του Ευριπίδη στον χαρακτηρισμό και τη δραματική τεχνική είναι η μορφή της Φαίδρας, σύμφωνα με τον Grene. Αυτή η απλή και δειλή γυναίκα μεταμορφώνεται σε νευρωτική σαδίστρια και δολοφόνο. Σε αυτήν την μορφή έχει επενδύσει ο δραματουργός σχεδόν όλη τη δραματική ένταση του έργου.¹⁵⁵ Ο Ευριπίδης ήθελε να δείξει ότι, ακόμα και όταν ανακοινώνει ότι με το δικό της θάνατο θα συμπαρασύρει

¹⁵¹ Ormand 2015, 237. Ο Ormand (2015, 253-54) θεωρεί ότι ο τρόπος ανταλλαγής του Ιππόλυτου είναι αυτός στον οποίο η «τιμή» καθορίζεται από την κοινωνική θέση του αγοραστή και όχι από την αξία του αγορασμένου αντικειμένου. Αυτή η «αγορά» μωρών φαίνεται, με άλλα λόγια, να έχει σχεδιαστεί για να διασφαλίζει και να διατηρεί τη σταθερότητα των οικονομικών τάξεων, παρά την κίνηση μεταξύ τους, μια ανησυχία που απασχόλησε ιδιαίτερα τον παλαιότερο αριστοκρατικό κόσμο. Στη φαντασίωση του Ιππόλυτου, οι πλούσιοι δίνουν χρυσό, οι λιγότερο πλούσιοι χαλκό, και οι ακόμη λιγότερο πλούσιοι σίδηρο, και ο καθένας παίρνει σπόρους παιδιών σε αντάλλαγμα. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη κοινωνικής κινητικότητας εδώ. Όπως παρατηρεί ο Ormand, είναι πολύ λογικό ότι ο Ιππόλυτος πρέπει να έχει αριστοκρατική νοοτροπία και ότι ο μισογυνισμός του πρέπει να ξεδιπλώνεται με αυτού του είδους τον ελιτίστικο λόγο.

¹⁵² Όπως παρατηρεί ο Nickolsky (2015, 90) ο Ιππόλυτος αναφωνεί ως απάντηση στο αίτημα της Τροφού να τηρήσει τον όρκο του και να σιωπήσει για την αγάπη της Φαίδρας: *ἢ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος* «Η γλώσσα μου το ορκίστηκε, όχι η ψυχή μου» (612). Όσον αφορά την περίπτωση, αυτή η φράση του Ιππόλυτου είναι σίγουρα ανήθικη και δεν δικαιολογείται, γιατί, όπως θα φανεί στη συνέχεια του έργου, ο ήρωας θα εκπληρώσει την υπόσχεσή του. Ωστόσο, δείχνει εξαιρετικά τη γενική ουσία της διαγωγής του Ιππόλυτου, περιγράφοντάς την μέσα από μια αντίθεση μεταξύ του εσωτερικού κόσμου του (φρήν) και των λέξεων (γλῶσσα). Για τον Ιππόλυτο, σε αντίθεση με τη Φαίδρα, είναι το εσωτερικό, «η ψυχή», που βρίσκεται το «πραγματικό χρέος».

¹⁵³ Η Mueller (2011, 171) υποστηρίζει ότι με το θάνατό της, η Φαίδρα, θα διδάξει στον Ιππόλυτο να ασκεί «λεκτική αυτοσυγκράτηση». Δεν θα αποκαλύψει, δηλαδή, στον Θησέα το μυστικό της συζύγου του, παραβιάζοντας τον όρκο του. Για τη Φαίδρα, η σωφροσύνη, όπως και τόσα άλλα στον κόσμο της, είναι γλωσσοκεντρική και λογοκεντρική, είναι ένας ηθικός όρος με ιδιαίτερη βαρύτητα.

¹⁵⁴ Lesky 2003, 84.

¹⁵⁵ Grene 1939, 55.

στο χαμό και τον Ιππόλυτο, εξακολουθεί να είναι αθώα στη συνείδηση του κοινού. Το σφοδρό ερωτικό πάθος, που έχει εμφυσήσει η Αφροδίτη στη Φαίδρα για τον προγονό της, είναι αυτό που καταστρέφει τον Ιππόλυτο. Η Φαίδρα είναι αθώα, δεδομένου ότι με τον όρο «ενοχή» εννοείται η συνειδητή και εσκεμμένη επιλογή του κακού, όταν το καλό συλλαμβάνεται διανοητικά. Δεν πρόκειται, επομένως, για μια συνειδητή απόφαση, καθώς η Φαίδρα είναι υπό την επιρροή ενός ουσιαστικά ζώδους πάθους, που την εξωθεί πέρα από τα όρια της λογικής.¹⁵⁶

Στο Β΄ Στάσιμο (στ. 732-75) ο Χορός θεωρεί δεδομένη την πορεία της Φαίδρας προς τον θάνατο (β΄ αντιστροφή). Τον πόνο που προκαλεί η απόλυτη παθητικότητα πρέπει να καλύψει η λαχτάρα των γυναικών για φυγή στο πρώτο στροφικό ζεύγος. Στη β΄ στροφή, ωστόσο, η αναφορά στον ατυχή γάμο με τον Θησέα και η ανάμνηση του γαμήλιου ταξιδιού από την Κρήτη αποτελεί τη μετάβαση στην τωρινή καταστροφή. Η εικόνα αυτή συνδέει το γαμήλιο ταξίδι της στην Αθήνα με το «ταξίδι» της προς τον θάνατο.¹⁵⁷

Το Γ΄ Επεισόδιο (στ. 776-1101) ξεκινά με την κραυγή της Τροφού που έχει βρει τη Φαίδρα απαγχονισμένη (στ. 777). Επικρατεί μεγάλη αναστάτωση στο παλάτι και την στιγμή εκείνη εμφανίζεται στη σκηνή και ο Θησέας, ο οποίος επέστρεψε ως θεωρός από μία γιορτή. Ξαφνιασμένος από την υποδοχή, υποθέτει ότι πέθανε ο Πιθέας, αλλά πληροφορείται από τον Χορό ότι η σύζυγός του αυτοκτόνησε. Διατάζει να σπάσουν την πύλη και έρχεται αντιμέτωπος με την εικόνα της νεκρής γυναίκας του, η οποία όμως στο χέρι της κρατά ένα γράμμα. Αυτό είναι και το στοιχείο που καθορίζει την εξέλιξη του έργου, από εδώ και πέρα, και θα οδηγήσει και στον χαμό του Ιππόλυτου. Γεμάτος αποτροπιασμό, ο Θησέας, διαβάσει την καταγγελία της Φαίδρας που ενοχοποιεί τον Ιππόλυτο για σεξουαλική επίθεση εναντίον της (στ. 885-86) και αμέσως χρησιμοποιεί τη μία από τις τρεις ευχές που του είχε δώσει ο πατέρας του Ποσειδώνας. Επί της ουσίας, δεν πρόκειται για ευχή, αλλά για κατάρα: καλεί τον πατέρα του, Ποσειδώνα, να σκοτώσει τον γιό του (στ. 887-90). Στην προσπάθεια της Κορυφαίας να τον συγκρατήσει, εκείνος όχι μόνο δε υποχωρεί, αλλά προσθέτει και την καταδίκη της εξορίας (στ. 893-98).

Στη συνέχεια καταφθάνει ο Ιππόλυτος και στον «αγώνα λόγων» που διαμείβεται ανάμεσα σε πατέρα και γιό, η οργή του Θησέα και η απόφασή του να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο παρουσιάζεται οριστική. Αξίζει να σημειωθεί ότι αναφέρεται μόνο στο σκέλος της εξορίας από τη διττή τιμωρία. Ο Ιππόλυτος στην εκτενή ρήση του (στ. 983-1035), ύστερα

¹⁵⁶ Grene 1939, 57.

¹⁵⁷ Halleran 1991, 119.

από ένα ρητορικό προοίμιο για τις ικανότητές του ως ομιλητή, διακηρύσσει την ειλικρινή αγνότητά του, την τήρηση του όρκου που είχε δώσει στην Τροφό και επιδαμιλεύει την φρόνιμη συμπεριφορά της Φαίδρας. Ο ίδιος με έμφαση προβάλλει την αποχή του από τον έρωτα:

*ένος δ' ἄθικτος, ὧι με νῦν ἔχειν δοκεῖς·
λέχους γὰρ ἐς τόδ' ἡμέρας ἀγνὸν δέμας.
οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφῆι τε λεύσσω· οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων.* (στ. 1002-6)

[Κι ένα πράμα ποτέ μου δεν το γνώρισα!
Αυτό που τώρα εσύ με κακοβάνεις:
τη γυναίκα! Το σώμα μου ως τα σήμερα
αμόλευτο. Δεν ξέρω αυτήν την πράξη
παρά από ζωγραφιές κι από κουβέντες.
Δε μου αρέσουν αυτά, δεν τα προσέχω!
Γιατί κρατώ παρθένα την ψυχή μου].

Σύμφωνα με τη Mueller, η διαστροφή της εκδίκησης της Αφροδίτης - το γεγονός ότι έχει ταλαιπωρήσει τη Φαίδρα αλλά όχι τον πραγματικό στόχο του θυμού της με την «ασθένεια» του έρωτα - επιδέχεται τώρα μια νέα ανάγνωση: ο Ιππόλυτος, τελικά, είναι επίσης παγιδευμένος στον ιστό του πάθους. Αν και δεν ερωτεύεται τη ζωντανή Φαίδρα, τουλάχιστον της δείχνει το σεβασμό να διαφυλάξει το μυστικό της, τηρώντας τον όρκο του, ακόμη και αν αυτό θα τον οδηγήσει στο θάνατο. Και σε διάλογο με τον Θησέα αργότερα στο έργο, απορρίπτει την ευκαιρία να σώσει τη ζωή του, επιλέγοντας με αινιγματικό τρόπο να επαινέσει τον αυτοέλεγχο της θετής του μητέρας¹⁵⁸: *έσωφρόνησε δ' οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν* (στ. 1034) [Αν δεν μπόρεσε να `ναι φρόνιμη, όμως φρόνιμα έπραξε!].

Η απόφαση του Θησέα να εξορίσει το γιο του παραμένει αμετάκλητη. Μάλιστα, είναι τόσο βαθύ το μίσος του, που εύχεται να τον βρει γοργά ο θάνατος περιπλανώμενος σε ξένες χώρες (στ. 1045-50). Στο Δ' Έπεισόδιο (στ. 1151-267), σε μία πολύστιχη αφήγηση (στ. 1173-256) του Αγγελιαφόρου - σε ένα «επικό αριστούργημα γεμάτο ρεαλιστικές

¹⁵⁸ Mueller 2011, 170.

λεπτομέρειες», όπως το χαρακτηρίζει ο Lesky¹⁵⁹ - περιγράφεται ο αφανισμός του Ιππόλυτου: σε μία τρομερή θαλασσοταραχή που προκάλεσε ο Ποσειδώνας εμφανίστηκε ένα θαλάσσιο τέρας που τρώμαξε τα άλογα του Ιππόλυτου. Εκείνος αδυνατώντας να τα τιθασεύσει, τσακίστηκε στα βράχια. Η αφήγηση πλαισιώνεται με διαλογικά μέρη ανάμεσα στον Αγγελιαφόρο και τον Θησέα, παρουσιάζοντας με αυτόν τον τρόπο, ο ψυχογραφικός Ευριπίδης, την αντίθεση ανάμεσα στον γεμάτο μίσος λόγο του Θησέα πριν από την αφήγηση και στα λόγια του μετά, που η «φωτιά» έχει σβήσει.¹⁶⁰

Ακολουθεί το σύντομο Δ΄ Στάσιμο (στ. 1268-282) στο οποίο ο Χορός ψάλλει τη δύναμη της Αφροδίτης, δημιουργώντας έτσι μία δραστική αντίθεση με την εμφάνιση της αντίπαλής της Άρτεμης.¹⁶¹ Ο Χορός εκθειάζει με δέος την παντοδυναμία της θεάς συνειδητοποιώντας ότι όλα τα δείνα που ενέσκυψαν στο παλάτι είναι απόρροια μίας ακαταμάχητης, κοσμικής δύναμης· της δύναμης του έρωτα. Είναι τόσο καταλυτική αυτή η δύναμη που επιβάλλεται σε όλα τα έμβια όντα των βουνών, των θαλασσών και της στεριάς, στους ανθρώπους ακόμα και στους θεούς:

*σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι, σὺν δ' ὁ ποι-
κίλοπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῶι·
ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν θ'
ἀλμυρὸν ἐπὶ πόντον,
θέλγει δ' Ἔρως ὧι μαινομένοι κραδίαι
πανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαῖς,
φύσιν ὄρεσκόων σκύμων πελαγίων θ'
ὄσα τε γὰ τρέφει
τά τ' αἰθόμενος ἄλιος δέρκεται
ἄνδρας τε· συμπάντων βασιλῆϊδα τι-
μάν, Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις. (στ. 1268-281)*

[Συ των ανθρώπων και θεῶν
την άσειστη βουλή

¹⁵⁹ Lesky 2003, 87.

¹⁶⁰ Lesky 2003, 87.

¹⁶¹ Lesky 2003, 87.

συ κυβερνάς, ω Κύπρη,
κι αντάμα σου ο λαμπρόφτερος
ο γιος σου τους τυλίγει
με τη γοργή φτερούγα του.
Χυμάει στη γης, στη θάλασσα
τη μακριαντιλαλούσα!
Τα πάντα Έρωσ χρυσόφωτος
μαγεύει και τ' αποτρελαίνει!
Τ' αγρίμια των βουνών, τα ζωντανά
της θάλασσας κι όσα η στεριά
τα θρέφει και το μάτι του Ήλιου
τ' αψηλοβλέπει ολόφολγο —
και τους ανθρώπους! Σ' όλα εσύ
μονοκρατόρισσα, Αφροδίτη].

Η Έξοδος (στ. 1283-466) αρχίζει με τη θεοφάνεια της Άρτεμης. Ως από μηχανής θεός, με σκληρότητα επιπλήττει τον Θησέα για τη σκληρή τιμωρία του γιού του (στ. 1283-341). Η θεοφάνεια της Άρτεμης είναι ο μόνος τρόπος να πληροφορηθεί ο Θησέας ότι έχει πέσει κι εκείνος συμπληρωματικό θύμα στην παγίδα της Αφροδίτης, την οποία η Άρτεμη θεωρεί αποκλειστικά υπαίτια για το χαμό της Φαίδρας.¹⁶² Με αυτόν τον τρόπο παρέχει μία ισχυρή δικαιολογία για τη συμπεριφορά και τις πράξεις της Φαίδρας, που συμπαρέσυραν και τον Ιππόλυτο στην καταστροφή:

*τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν
ἡμῖν ὄσαισι παρθένειος ἡδονῆ
δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν·
γνώμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη
τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς,
ἢ σῶι δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον. (στ. 1301-306)*

[Ξαφνικά τηνε κέντρισε η θεά
που την παραμισούμε όσοι αγαπάμε

¹⁶² Kitto 2005, 278

την παρθενιά, κι αγάπησε το γιο σου.
Προσπαθούσεν η δόλια να νικήσει
το πάθος με τη φρόνηση, μα η νένα
χωρίς να τη ρωτήσει, πήε στο γιο σου
μεσίτρα της αγάπης, αφού πρώτα
τον όρκισε να το 'χει μυστικό].

Τόσο η Φαίδρα, όσο και ο Ιππόλυτος είναι αθώοι, σύμφωνα με τα λεγόμενα της θεάς, καθώς και οι δύο έπεσαν θύματα της της οργής της Αφροδίτης· ήταν «θέλημα θεού»: *Κύπρις γάρ ήθελ' ὥστε γίγνεσθαι τάδε, πληροῦσα θυμόν.* (στ. 1327-328) [Η Κύπρη τα θέλεν όλα τούτα που γενήκαν, για να χορτάσει το θυμό της.] Η υπαιτιότητα της Αφροδίτης επαναλαμβάνεται από την Άρτεμη: *έξηπατήθη δαίμονος βουλευμάσιν* (στ. 1406). Όπως σημειώνει ο Dimoglidis, το γεγονός ότι ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την Άρτεμη για να επισφραγίσει την αποκλειστική ευθύνη της Αφροδίτης - και σε καμία περίπτωση της Φαίδρας - λειτουργεί ως αντίβαρο στην προγενέστερη ξεδιάντροπη παρουσίαση της Φαίδρας στον πρώτο *Ιππόλυτο*.¹⁶³

Ο Ιππόλυτος μεταφέρεται στη σκηνή θανάσιμα πληγωμένος, με σκισμένες τις σάρκες του και αιμόφυρτος (στ. 1342-344). Το τσακισμένο σώμα, ορατό στη σκηνή, θυμίζει το ασθενές σώμα της Φαίδρας που βασανιζόταν από την κρυφή ερωτική «νόσο» στο πρώτο μέρος του έργου. Αλλά στην περίπτωση του Ιππόλυτου, ο τραυματισμός στο σώμα είναι εντελώς εμφανής, εξωτερικά, και όχι μια μυστηριώδης, εσωτερική γυναικεία πάθηση.¹⁶⁴

Αγανακτισμένη για το τέλος του Ιππόλυτου, η Άρτεμης, στο τέλος του έργου, αποφασίζει να προκαλέσει θλίψη στην Αφροδίτη, καταστρέφοντας με την σειρά της κάποιον θνητό που είναι αγαπητός σε εκείνη. Αποκαλύπτοντας την αλήθεια, τον αποκαθιστά, συμφιλιώνοντάς τον ταυτόχρονα με τον πατέρα του. Ως υπερκόσμια αμοιβή στην αφοσίωσή του, η Άρτεμις υπόσχεται την τιμή της αιώνιας λατρείας του.¹⁶⁵ Ο Ιππόλυτος αφήνει την τελευταία του πνοή και ο Θησέας αναφωνεί: *ὡς πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι.* (στ. 1461) [Πολύ συχνά θε να θυμάμαι, Κύπρη, το μεγάλο κακό που μου 'χεις κάνει!]

Πίσω από το ξέσπασμα της Αφροδίτης στην αρχή του έργου και της Αρτέμης στο τέλος υποφώσκει μία προαιώνια διαμάχη ανάμεσα στο *κατά φύσιν ζήν* και το *κατά νόμον ζήν*. Αυτό που, σε τελική ανάλυση, επιθυμεί να καταδείξει ο Ευριπίδης στο συγκεκριμένο έργο

¹⁶³ Dimoglidis 2017, 19.

¹⁶⁴ Segal 1988, 277.

¹⁶⁵ Kitto 2005, 279.

είναι η αδυναμία του ανθρώπου να αντισταθεί στους νόμους της φύσης.¹⁶⁶ Παρουσιάζοντας τον έρωτα ως τέτοια δύναμη της φύσης, ο ποιητής αναδεικνύει ότι υπάρχουν φυσικοί νόμοι που απαιτούν υπακοή εξίσου, όπως οι νόμοι της ηθικής.¹⁶⁷

Όπως παρατηρεί η Romilly: «η τραγωδία *Ιππόλυτος* παραμένει, μαζί με τη *Μήδεια*, ένα από τα καλύτερα δείγματα της οφειλής του τραγικού στην απεικόνιση των παθών και ιδίως του έρωτα». Και στα δύο έργα πρωταγωνιστεί μία γυναίκα. Και στα δύο έργα το ακαταμάχητο πάθος παρασύρει αυτήν τη γυναίκα επιφέροντας μεγάλες συμφορές. Ως εκ τούτου, και στις δύο τραγωδίες όσα διαδραματίζονται είναι σαν να δείχνουν πως ο ρόλος, που άλλοτε ανήκε σε μία θεία βούληση, τώρα έχει μετατοπιστεί στον άνθρωπο, ο οποίος κουβαλά το πεπρωμένο του μέσα στην καρδιά του.¹⁶⁸

Σύμφωνα με τον Syropoulos, «ο Ευριπίδης, όταν η πόλη τον απογοήτεψε σοβαρά, δεν προσπάθησε να συνεισφέρει σε μεταρρυθμίσεις ή εξέγερση: ύμνησε την ήρεμη ζωή, τις τέχνες και την ψυχική ηρεμία». Ο Ευριπίδης, όπως κάθε άλλος δημιουργός, αντανakλούσε την εποχή του. Το τόνισε στους πολίτες μέσα από το έργο του.¹⁶⁹ Έτσι, με δεδομένο ότι το ερωτικό πάθος είναι κυρίαρχο στοιχείο στον *Ιππόλυτο*, θα ήταν άτοπο να ισχυριστεί κάποιος ότι ο Ευριπίδης δίδαξε απλώς μία «ερωτική ιστορία» αποκομμένη από την πολιτική επικαιρότητα της εποχής του. Ο Ormand υποστηρίζει ότι, ακόμη και στον φαινομενικά δημοκρατικό κόσμο της ελληνικής τραγωδίας, η ευημερία των πολιτών αποδεικνύεται πως βασίζεται στη σταθερότητα της αριστοκρατικής τάξης. Προτείνει ότι αυτό συμβαίνει επειδή η τραγωδία είναι μια αντανάκλαση της πολιτικής πραγματικότητας του πέμπτου αιώνα, στην οποία αποκαλύπτεται ότι - μέσα στο νέο μηχανισμό της δημοκρατικής διακυβέρνησης - οι παλιές αριστοκρατικές οικογένειες συνεχίζουν να βρίσκουν τρόπους να διατηρήσουν το κύρος και την ακεραιότητά τους.¹⁷⁰ Ο θάνατος του Ιππόλυτου και η συμφιλίωσή του με τον Θησέα χρησιμεύει για να εδραιώσει την αξία και το κύρος του ως αριστοκρατικού απόγονου του Θησέα για τους πολίτες της Αθήνας. Η παράνοια του Ιππόλυτου σχετικά με τον ελαττωματικό τρόπο της τεκνοποίησης με τις γυναίκες, την ανταλλακτική τους αξία αλλά και την αναξιόπιστη φύση τους -που παρομοιάζεται με πλαστά νομίσματα- επικυρώνεται τελικά από τη λύση που δίνεται στο τέλος του έργου. Η τάξη και η σταθερότητα αποκαθίστανται

¹⁶⁶ Τσαμπούκος 2009, 9.

¹⁶⁷ Kitto 2005, 273.

¹⁶⁸ Romilly 1997, 147.

¹⁶⁹ Syropoulos 2016, 39-40.

¹⁷⁰ Ormand 2015, 258.

μέσω της ίδρυσης της αριστοκρατικής λατρείας των ηρώων και της πατρικής αναγνώρισης ενός ευγενούς αριστοκράτη απογόνου.¹⁷¹

Ο *Ιππόλυτος* διδάχθηκε το 428 π.Χ., λίγο αργότερα από τη *Μήδεια*, αφού η Αθήνα είχε ήδη εμπλακεί στον Πελοποννησιακό Πόλεμο. Η υπόθεση του έργου τοποθετείται στην Τροιζήνα, μία πόλη με ιδιαίτερη πολιτική σημασία για την εποχή. Ο Ormand σημειώνει ότι η Τροιζήνα προβάλλεται σε αυτό το έργο ως ιδιαίτερος πολιτικά κοντά στην Αθήνα, αντανakλώντας το γεγονός ότι χρησιμοποιήθηκε ως καταφύγιο για τα γυναικόπαιδα της Αθήνας κατά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο.¹⁷² Σύμφωνα με τον Διαμαντόπουλο, η καταστροφή της Τροιζήνας από τους Αθηναίους το 430 π.Χ. ήταν πρόσφατη στη μνήμη των πολιτών, επομένως οι σχέσεις Αθήνας-Τροιζήνας το 428 υπονοούνται μέσα από τη στάση του Ιππόλυτου απέναντι στην Αφροδίτη, τη Φαίδρα και τον Θησέα. Ο Διαμαντόπουλος ισχυρίζεται ότι στο έργο προβάλλεται «η ανένδοτη αντίσταση του καλού και αγαθού Τροιζήνιου σε μια μεγάλη δολοπλόκα ποντία δύναμη, την Αφροδίτη, και στη διπλή επίθεση του τυραννικού ζεύγους των Αθηνών, την ερωτική πρώτα· τη συκοφαντική και τιμωρό ύστερα».¹⁷³

Οι πολιτικοί συμβολισμοί, όμως, δε σταματούν εδώ. Η μεταστροφή της συμπεριφοράς της Τροφού, η οποία αρχικά συνταράσσεται στο άκουσμα της αίτιας της «αρρώστιας» της κυρίας της, ενώ αργότερα παρουσιάζει το ερωτικό πάθος της ως κάτι πολύ φυσιολογικό, υποδηλώνει την επιπολαιότητα και προχειρότητα των Αθηναίων στη λήψη σημαντικών πολιτικών αποφάσεων,¹⁷⁴ ενώ ταυτόχρονα συμβολίζει και την αποποίηση κάθε έννοιας ηθικής από την πλευρά του Αθηναίου πολίτη που έχει εμπλακεί σε έναν στυγερό εμφύλιο πόλεμο. Η επεκτατική πολιτική της Αθήνας έχει παρασύρει τους πολίτες της να αποτινάξουν από πάνω τους κάθε ίχνος δικαίου και ηθικής, εμπλέκοντάς τους σε έναν αποτρόπαιο πόλεμο και οδηγώντας τους στην καταστροφή, συνθήκη που μπορεί να συμβολιστεί μέσα από την «αρρώστια» που βασανίζει τη Φαίδρα, ένα ακαταμάχητο, παράλογο και εμμονικό πάθος, ενάντιο σε κάθε έννοια ηθικής, ολέθριο όχι μόνο για την ίδια, αλλά και για άλλους αθώους ανθρώπους, όπως ο Ιππόλυτος. Ο ποιητής καλεί τον θεατή να παρακολουθήσει την τραγική αναγνώριση ενός ολέθριου πόθου. Η αναγνώριση αυτή καλεί τον θεατή να καταλάβει ότι ολόκληρη η τραγωδία είναι ένα όργανο αναγνώρισης των «οικείων κακών».¹⁷⁵

¹⁷¹ Ormand 2015, 259.

¹⁷² Ormand 2015, 254.

¹⁷³ Διαμαντόπουλος 1978, 73.

¹⁷⁴ Διαμαντόπουλος 1978, 108.

¹⁷⁵ Διαμαντόπουλος 1978, 106.

Η κριτική που ασκεί ο Ευριπίδης στον καταστροφικό Πελοποννησιακό Πόλεμο γίνεται αντιληπτή και μέσα από το Α Στάσιμο. Στους στίχους 545-54 παρουσιάζεται η ολέθρια δύναμη του έρωτα μέσα από το μυθολογικό παράδειγμα της Ιόλης. Ο Διαμαντόπουλος¹⁷⁶ υποστηρίζει ότι ο ποιητής συσχετίζει τον *Ιππόλυτο* με τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, όπου ο σφοδρός έρωτας του Ηρακλή για την Ιόλη επέφερε την καταστροφή της πατρίδας της, της Οιχαλίας. Στο έργο αυτό ο Σοφοκλής τόνισε την καταστροφική δύναμη του ερωτικού πάθους, διαγράφοντας ταυτόχρονα τις ολέθριες επιπτώσεις του επεκτατικού πολέμου, μέσα από την περιγραφή της μανίας με την οποία ο Ηρακλής κυριεύει Οιχαλία. Κάτι ανάλογο επιχειρεί και ο Ευριπίδης με τον *Ιππόλυτο*: το ακατανίκητο ερωτικό πάθος της Φαίδρας τήν οδηγεί στην εκδίκηση και στην καταστροφή του Ιππόλυτου. Η συσχέτιση από τον δραματουργό του ερωτικού μύθου της Ιόλης με την ερωτική ιστορία της Φαίδρας αποτελεί ένα ηχηρό «κατηγορώ» του Ευριπίδη εναντίον του αποτρόπαιου Πελοποννησιακού Πολέμου.



Εικόνα 4. Pierre-Narcisse Guerlin, 1810. *Andromache et Pyrrhus*.

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ.

Η τραγωδία *Ανδρομάχη* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η τραγωδία της ερωτικής αντιζηλίας. Είναι ακόμα ένα έργο του Ευριπίδη, στο οποίο το ερωτικό πάθος συνιστά βασικό στοιχείο που καθορίζει την πλοκή του. Η χρονολόγηση του έργου, όμως, δε

δύναται να καθοριστεί με βεβαιότητα. Ο Lesky θεωρεί αδύνατη την ακριβή τοποθέτηση του έργου σε συγκεκριμένη χρονιά, εικάζει, ωστόσο, ότι διδάχθηκε στις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου.¹⁷⁷ Πέραν του προβληματισμού που γεννά η χρονολόγηση του

¹⁷⁶ Διαμαντόπουλος 1978, 116-117.

¹⁷⁷ Ο Lesky (2003, 115) υποστηρίζει ότι η *Ανδρομάχη* εντάσσεται χρονικά στα μέσα της δεκαετίας 430-420 π.Χ. Η σύνθεση του έργου, σύμφωνα με τον ίδιο, τοποθετείται στις αρχές του Πελοποννησιακού Πολέμου, ωστόσο η παράστασή του δε δόθηκε στην Αθήνα, καθώς απουσιάζει ο τίτλος του από τις *Διδασκαλίες*. (Lesky 2003, 116). Για το ίδιο θέμα ο Robertson (1923, 58) υποστηρίζει ότι οι νεώτεροι μελετητές τοποθετούν το έργο στις χρονιές πρίν και μετά τη *Νικίειο Ειρήνη* (421 π.Χ.), ενώ ο ίδιος, όπως και ο Lesky, ισχυρίζεται ότι η παράσταση δε δόθηκε στην Αθήνα, αλλά στη Μολοσσία, ως αποχαιρετηστήριο δώρο του Ευριπίδη στον Θάρυπα. (Robertson

έργου, οι απόψεις των μελετητών συγκρούονται και όσον αφορά τη δομή του. Η *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη είναι ένα σύνθετο δράμα που έχει δεχθεί κριτική για έλλειψη συνοχής, καθώς οι μελετητές διακρίνουν - άλλοι δύο και άλλοι τρία - μέρη της τραγωδίας, τα οποία όμως δεν παρουσιάζουν ισχυρή ενότητα μεταξύ τους.¹⁷⁸ Ανεξάρτητα από τον κατακερματισμό, που ομολογουμένως χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη τραγωδία, το ερωτικό στοιχείο, και δη η ερωτική ζήλεια, διατρέχει το μεγαλύτερο μέρος του δράματος. Η νόμιμη σύζυγος του Νεοπτόλεμου, Ερμιόνη, ζηλεύει την παλλακίδα Ανδρομάχη, που δόθηκε ως έπαθλο (*γέρας*) στον Νεοπτόλεμο μετά τη λήξη του Τρωικού Πολέμου. Δύο γυναίκες μοιράζονταν την κλίνη του Νεοπτόλεμου, η Ερμιόνη νόμιμα και εκούσια και η Ανδρομάχη αναγκαστικά. Με την Ανδρομάχη απέκτησε έναν γιο, τον Μολοσσό, ενώ με την Ερμιόνη δε μπόρεσε να αποκτήσει απογόνους. Αυτό το γεγονός ήταν και η αιτία της άγριας ζήλειας και του μίσους της Ερμιόνης προς το πρόσωπο της Ανδρομάχης. Από ζήλεια όμως διακατέχεται και ο Ορέστης. Αισθάνεται αδικημένος γιατί, ενώ αρχικά ο πατέρας της Ερμιόνης, βασιλιάς της Σπάρτης Μενέλαος, είχε υποσχεθεί να του δώσει ως σύζυγο την κόρη του, τελικά την έδωσε στον Νεοπτόλεμο. Όπως παρατηρεί η Romilly: «Το γεγονός ότι η Ανδρομάχη απέκτησε ένα γιο από τον Νεοπτόλεμο, ότι η Ερμιόνη είχε κατακυριευτεί από ζήλεια χωρίς όρια, ότι ο Ορέστης ήταν εκείνος που στους Δελφούς σκότωσε τον Νεοπτόλεμο - όλα αυτά φαίνονται δημιουργήματα του Ευριπίδη, ο οποίος θα είχε χρησιμοποιήσει διάφορες παραδόσεις για να δομήσει την πλοκή του έργου του πάνω σε μια γυναικεία αντιζήλια».¹⁷⁹ Η ακραία και

1923, 59). Την ίδια άποψη συμμερίζεται και ο Bourtica (2001, 188) ο οποίος σημειώνει ότι το έργο αυτό δεν παραστάθηκε στην Αθήνα, γι' αυτό δεν περιλαμβάνεται στις *Διδασκαλίες* και, επειδή κανένα όνομα άρχοντα δεν συνδέεται με την παραγωγή του, είναι αδύνατο να προσδιοριστεί μια ακριβέστερη ημερομηνία από αυτή των αρχών του Πελοποννησιακού Πολέμου.

¹⁷⁸ Όπως επισημαίνει η Muich (2010, 135), το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη, με τους στίχους 1-765 να επικεντρώνονται στην Ανδρομάχη, τους στίχους 802-1008 στην Ερμιόνη και 1047-1288 να εστιάζουν στον Πηλέα. Αυτή η διαίρεση καθιστά αδύνατη την τοποθέτηση οποιουδήποτε από αυτά τα πρόσωπα ως κεντρικού χαρακτήρα, του μοναδικού επίκεντρου της δράσης της πλοκής και της συμπάθειας του κοινού, και έτσι (κατά την εκτίμηση ορισμένων) αποδυναμώνει τη δύναμη του δράματος. Παρά τις δομικές ανωμαλίες, πολλοί μελετητές έχουν προσφέρει ένα διαφορετικό ενοποιητικό σχήμα, παρουσιάζοντας επιχειρήματα με βάση τον χαρακτηρισμό, το θέμα ή το μοτίβο της ιστορίας.

Για το ίδιο θέμα η Torrance (2005, 39) παρατηρεί ότι η *Ανδρομάχη* έχει δεχθεί επικριτικά σχόλια ήδη από τον 2^ο π.Χ. αιώνα από τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο, ο οποίος αξιολόγησε την συγκεκριμένη τραγωδία ως *τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων*. Οι νεώτεροι μελετητές, ωστόσο, στο σύνολό τους, υποστηρίζουν ότι ο συνεκτικός δεσμός ανάμεσα στα μέρη του έργου είναι η μορφή της Ανδρομάχης.

Ο Lesky (2003, 128) υποστηρίζει ότι «η διάρθρωση του έργου σε δύο άνισα, από άποψη έκτασης, μέρη γίνεται φανερή με την αποχώρηση, στο τέλος του πρώτου, και μεγαλύτερου τμήματος, όλων των προσώπων που έχουν συμμετάσχει στη δράση, και υπογραμμίζεται, μετά το τρίτο στάσιμο, με μια καινούργια αφετηρία που μοιάζει με πρόλογο. Η αντιστοιχία των δύο μέρων τονίστηκε συχνά και δικαιολογημένα. Και στα δύο, μετά από μία κατάσταξη έσχατης απελπισίας, ακολουθεί η σωτηρία με την εμφάνιση ενός νέου προσώπου. Και στα δύο μέρη πρόκειται για τη μοίρα μιας γυναίκας· μέσα σε αυτό τον μορφολογικό παραλληλισμό δημιουργεί εντυπωσιακή αντίθεση η βασική διαφορά ανάμεσα στα πρόσωπα της Ανδρομάχης και της Ερμιόνης».

¹⁷⁹ Romilly 2011, 57.

εγκληματική συμπεριφορά των προσώπων αυτών καθορίζεται, εν τέλει, από την παράφορη ερωτική ζήλεια.

Στον Πρόλογο (στ. 1-116) η Ανδρομάχη, με μία εκτενή ρήση (στ. 1-55), αφηγείται τη δεινή της μοίρα, που την έφερε στην εξουσία του Νεοπτόλεμου μετά την πτώση της Τροίας. Μάλιστα, στο μοναδικό μόριο γε¹⁸⁰ (στ. 5) ο Ευριπίδης συμπυκνώνει την τραγικότητα αυτής της μοίρας, όπως σχολιάζει ο Lesky.¹⁸¹ Είδε τον άντρα της, Έκτορα, να σκοτώνεται και το παιδί της, τον Αστυνάκτα, να γκρεμίζεται από τα τείχη της Τροίας. Η ίδια δόθηκε ως γέρας (βραβείο) στο γιό του Αχιλλέα και οδηγήθηκε στη Φθία ως παλλακίδα του. Με τον αφέντη της, δεσπότη δ' έμῳ (στ. 25), Νεοπτόλεμο, απέκτησε έναν γιο. Εν τω μεταξύ, ο Νεοπτόλεμος παντρεύτηκε την κόρη του βασιλιά της Σπάρτης, Ερμιόνη, με την οποία η Ανδρομάχη αναγκαστικά μοιράζεται την ίδια στέγη. Η Ερμιόνη όμως παραμένει άτεκνη και θεωρεί υπεύθυνη γι' αυτό την Ανδρομάχη, την οποία κατηγορεί ότι με μαγικά βοτάνια προκαλεί στειρότητα στην ίδια, με απώτερο στόχο να την μισήσει ο άντρας της και έτσι η Ανδρομάχη να πάρει τη θέση της νόμιμης συζύγου του Νεοπτόλεμου, εκτοπίζοντάς την από το παλάτι. Η Ανδρομάχη αντιλαμβάνεται ότι κινδυνεύει η ζωή της, αφού η Ερμιόνη, εκμεταλλευόμενη την απουσία του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς, θέλει να τη σκοτώσει και, μάλιστα, με τη συναίνεση και βοήθεια του πατέρα της, που ήρθε από τη Σπάρτη γι' αυτόν τον σκοπό. Απελπισμένη και φοβισμένη τόσο για τη ζωή του γιού της, όσο και της ίδιας, έκρυψε το παιδί της και η ίδια κατέφυγε ως ικέτισσα στο ναό της Θέτιδας.

Η όποια ερωτική σχέση υπήρξε μεταξύ της Ανδρομάχης και του Νεοπτόλεμου ήταν αναγκαστική λόγω σκλαβιάς - δεσπότη δ' έμῳ (στ. 25) - χωρίς την θέληση της και, σύμφωνα με την ίδια, η σχέση αυτή πλέον δεν υφίσταται: *άγῶ τὸ πρῶτον οὐχ έκοῦσ' έδεξάμην, / νῦν δ' έκλέλοιπα· Ζεὺς τάδ' είδείη μέγας, / ὡς οὐχ έκοῦσα τῷδ' έκοινώθην λέχει.* (στ. 36-8) [Ωστόσο, εγώ, πρώτα πρώτα, χωρίς να το θέλω μαζί του πλάγιασα, και τώρα, μάρτυς μου ο θεός, αποτραβήχτηκα.]. Μάλιστα, ο ίδιος ο Νεοπτόλεμος έπαψε τις ερωτικές σχέσεις μαζί της αφότου παντρεύτηκε την Ερμιόνη: *τούμὸν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος* (στ. 30) [καταφρονώντας το κρεβάτι της σκλάβας].

Σύμφωνα με τον Storey, Ο Ευριπίδης μεταφέρει το σκηνικό στη Φθία, που δεν εμφανίζεται στις προηγούμενες εκδόσεις¹⁸², και στο σπίτι όπου ζούσαν ο Πηλέας και η Θέτις

¹⁸⁰ Το αρχαίο κείμενο της *Ανδρομάχης* που χρησιμοποιείται για την εργασία προέρχεται από τον δικτυακό τόπο http://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=115. Από τον ίδιο δικτυακό τόπο έχει αντληθεί και η μετάφραση του έργου από τον Γ. Γεραλή (2015). Η συγκεκριμένη μετάφραση ακολουθείται σε όλα τα αποσπάσματα της *Ανδρομάχης* που παρατίθενται.

¹⁸¹ Lesky 2003, 117.

¹⁸² Όπως σημειώνει ο Storey (2017, 125) η Ανδρομάχη ήταν μία οικεία μορφή, ήδη γνωστή πρώτα από τη συγκινητική της εμφάνισή της στην *Ιλιάδα*, όπου ο Όμηρος παρουσιάζει την «ευτυχισμένη οικογένεια» του

όταν ήταν ανδρόγυνο. Μετατρέπει το έργο σε ένα οικογενειακό ερωτικό τρίγωνο με επίκεντρο τον Νεοπτόλεμο και τις δύο γυναίκες στη ζωή του, σε σύγκριση με το παραδοσιακό τρίγωνο που περιλαμβάνει την Ερμιόνη και τους δύο άντρες της, τον Ορέστη και τον Νεοπτόλεμο. Δεν τσακώνονται πια δύο άνδρες για μια γυναίκα, αλλά δύο γυναίκες για έναν άντρα. Ο Ευριπίδης συνέδεσε την Ανδρομάχη, το τρόπαιο του πολέμου, και την Ερμιόνη, την άτεκνη σύζυγο, σε μια οικογενειακή τραγωδία.¹⁸³

Σε διαφορετική μελέτη του, ο Storey έχει υποστηρίξει ότι το θέμα της δυσαρμονίας του *οίκου*¹⁸⁴ είναι μείζονος σημασίας στο συγκεκριμένο έργο. Ο ιδανικός *οίκος* διέπεται από ορισμένα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, όπως η παράδοση της νύφης από τον πατέρα στο σύζυγο, η αρμονία του συζυγικού κρεβατιού (*λέχος*) και ο δεσμός ανάμεσα στο γονιό και στο παιδί. Απέναντι σε αυτά τα ιδανικά, ο δραματουργός παραθέτει μια ποικιλία αντιθέσεων. Κάθε σημαντικός χαρακτήρας σε αυτό το δράμα βρίσκεται ή έχει εμπλακεί σε έναν *δόμον* διαταραγμένο. Ο πατέρας της Ερμιόνης, Μενέλαος, παρεμβαίνει στον έγγαμο βίο της κόρης του, η αρμονία του συζυγικού *λέχους* διασαλεύεται από την ύπαρξη της παλλακίδας Ανδρομάχης, ενώ ο μοναδικός απόγονος του Νεοπτόλεμου προέρχεται, όχι από τη νόμιμη σύζυγό του - λόγω στειρότητας - αλλά από την Ανδρομάχη. Αυτές οι οικογενειακές δυσαρμονίες θεωρούνται ως μέρος μιας ευρύτερης εικόνας, της ολέθριας έριδος που σημάδεψε ολόκληρη την τρωική ιστορία.¹⁸⁵ Στην έριδα αυτή αναφέρεται η ίδια η Ανδρομάχη στον Πρόλογο (στ. 103-6) όταν φέρνει στη μνήμη της την αρπαγή της Ελένης από τον Πάρη,

Έκτορα με τη σύζυγό του και το μικρό παιδί του, μια δραματική αντίθεση με τη άθλια σχέση μεταξύ Πάρη και Ελένης στην Ιλιάδα. Το ποίημα του Αρκτίνου στον έπικό Κύκλο, *Ιλίου Πέρσις*, είναι η πρωιμότερη απόδειξη για μια σχέση μεταξύ του Νεοπτόλεμου και της Ανδρομάχης, αλλά η περίληψη του Πρόκλου αναφέρει μόνο ότι ο γιος του Αχιλλέα πήρε την Ανδρομάχη ως βραβείο πολέμου. Από τον 5ο αιώνα ο Πίνδαρος αναφέρεται τον θάνατο του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς, αλλά χωρίς υποκίνηση του Ορέστη και χωρίς συνηγορία των Δελφών ή του Απόλλωνα. Ο Πίνδαρος μιλά για τους απογόνους του που κυβερνούν στη Μολοσσία, αλλά δεν αναφέρει την Ανδρομάχη. Ο Ευστάθιος δίνει μια περίληψη της χαμένης *Ερμιόνης* του Σοφοκλή, στην οποία ο Τυνδάρεως είχε αρραβωνιάσει την Ερμιόνη με τον Ορέστη κατά τη διάρκεια του Τρωικού Πολέμου, αλλά ο Μενέλαος ανακάλεσε αυτή τη συμφωνία και την υποσχέθηκε στον Νεοπτόλεμο. Μετά τη δολοφονία του Νεοπτόλεμου στους Δελφούς, όπου είχε πάει να ζητήσει δικαιοσύνη από τον Απόλλωνα για τον θάνατο του πατέρα του, η Ερμιόνη επιστρέφει στον πρώην αρραβωνιαστικό της, τον Ορέστη. Σε τραγωδίες του Φιλοκλή και του Θεογνή, η Ερμιόνη ήταν ήδη έγκυος από τον Ορέστη πριν παντρευτεί τον Νεοπτόλεμο. Αν αυτές οι τραγωδίες είναι προγενέστερες της *Ανδρομάχης*, γίνεται αντιληπτό ότι Ευριπίδης παίρνει θέματα από τις τρέχουσες εκδοχές της ιστορίας του Νεοπτόλεμου και να φτάνει στη δική του δημιουργία.

¹⁸³ Storey 2017, 125.

¹⁸⁴ Για το ίδιο θέμα η Muich (2010, 166-167) σημειώνει ότι θεματική λειτουργία της Ανδρομάχης στο συγκεκριμένο έργο είναι άλλο ένα μικρό μέρος του ευρύτερου θέματος της δυσαρμονίας του *οίκου*. Ο γάμος υπό πολιορκία στην αρχή του έργου στην πραγματικότητα διαλύεται, καθώς η Ερμιόνη αναπαράγει την απιστία της μητέρας της και δραπετεύει με τον Ορέστη. Η διαμάχη ανάμεσα στην Ανδρομάχη και την Ερμιόνη θεωρείται απόρροια της δυσαρμονίας του γάμου του Μενέλαου και της Ελένης και της μετέπειτα καταστροφικής ένωσης του Πάρη και της Ελένης. Η διαμάχη μέσα σε αυτόν τον *οίκο* θα μπορούσε να αποδοθεί και σε μια ακόμη προγενέστερη αιτία: την τεταμένη ένωση του Πηλέα και της Θέτιδας. Είναι η αναδιάρθρωση αυτής της ένωσης που βάζει τα πράγματα στη θέση τους ξανά στο τέλος του έργου, και η Ανδρομάχη, η ενάρετη σύζυγος, αποκτά ξανά έναν αληθινό σύζυγο.

¹⁸⁵ Storey 1989, 24.

γεγονός που οδήγησε στη διαμάχη Μενελάου-Πάρη και την ολοκληρωτική καταστροφή της Τροίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι το μέτρο που ακολουθείται στο θρήνο της Ανδρομάχης (στ. 103-16), πρόκειται για ελεγεία, ένα μέτρο που εντοπίζεται μόνο στο συγκεκριμένο έργο μέσα στη μορφολογική ποικιλία της αττικής τραγωδίας, όπως επισημαίνει ο Lesky.¹⁸⁶

Στην Πάροδο (στ. 117-46) εισέρχεται στη σκηνή ο Χορός των γυναικών της Φθίας. Στο άστροφικό ζεύγος οι γυναίκες της Φθίας εκφράζουν τη συμπάθειά τους προς το πρόσωπο της ξένης Ανδρομάχης, η οποία έχει εμπλακεί σε μία φοβερή διαμάχη με την Ερμιόνη για τη διπλή κλίνη που μοιράζεται με τον γιο του Αχιλλέα: *τλάμον'άμφι λέκτρων / διδύμων επίκοινον ἔχουσαν / ἄνδρα παῖδ' Ἀχιλλέως*. (στ. 124-26) [για τη διπλή την κλίνη που η άμοιρη εσύ μοιράζεσαι μαζί της στο πλάι του γιου του Αχιλλέα]. Η συμβίωση των δύο γυναικών – νόμιμης συζύγου και παλλακίδας – γεννά συναισθήματα ερωτικής ζήλειας και μίσους, διαταράσσοντας έτσι την αρμονία του οίκου. Αυτό το γεγονός αναγνωρίζεται από τις γυναίκες του Χορού οι οποίες, παρά τη συμπόνια που εκφράζουν για τη δεινή θέση της Ανδρομάχης, την συμβουλεύουν να εγκαταλείψει τον τόπο της ικεσίας της (β' στροφή), καθώς η θέση της είναι σίγουρα απελπιστική και οι ίδιες φοβούνται μήπως ενοχλήσουν την Ερμιόνη (β' αντιστροφή). Η έκφραση *λέκτρων διδύμων* απεικονίζει τις δύο γυναίκες στην ίδια θέση σε σχέση με τον Νεοπτόλεμο. Ο Χορός χρησιμοποιεί τις λέξεις *λέκτρων* και *λέχος* με την έννοια της συζύγου, επομένως δεν χρειάζεται να αποφασίσουν ποιά θα αποκαλείται *γυνή* και ποια είναι η νόμιμη σύντροφος του βασιλιά τους. Η στάση τους υποδηλώνει ότι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ της Ανδρομάχης και της Ερμιόνης δεν είναι τόσο σαφής, όπως ισχυρίστηκε η Ανδρομάχη πριν, και ότι οι φόβοι της Ερμιόνης μπορεί να μην είναι και τόσο υπερβολικοί.¹⁸⁷

Το Α Επεισόδιο ξεκινά με την μακροσκελή ρήση της Ερμιόνης (στ. 147-80) με την οποία επιτίθεται στην Ανδρομάχη. Μέσα από αυτόν τον μονόλογο ο ποιητής ηθογραφεί τον αλαζονικό και φιλάρεσκο χαρακτήρα της Ερμιόνης, η οποία φουσκώνει από περηφάνια για τα σπαρτιατικά κοσμήματά της.¹⁸⁸ Επιτίθεται στην Ανδρομάχη κατηγορώντας την ότι επιδιώκει να την εκτοπίσει από το παλάτι και πως, χρησιμοποιώντας μαγικά φίλτρα, έκανε την ίδια μισητή στον άντρα της και άκαρπα τα σπλάχνα της. Απειλεί την Ανδρομάχη με βέβαιο θάνατο, αγνοώντας προκλητικά το άσυλο της Νηρηίδας, προσθέτοντας ότι μόνο η

¹⁸⁶ Lesky 1993, 118.

¹⁸⁷ Pártay 2019, 153.

¹⁸⁸ Όπως σημειώνει η Pártay (2019, 153) η Ερμιόνη κάνει τα πάντα για να δείξει την ανωτερότητά της: φοράει εξαιρετικά διακοσμημένα ενδύματα και κοσμήματα, καυχιέται για τον πλούτο της οικογένειάς της και την υψηλή αξία της προίκας της. Παρουσιάζεται περήφανη και κάπως ανεξάρτητη, αλλά ο κύριος φόβος της είναι ότι η Ανδρομάχη θα της κλέψει τη θέση στον οίκο του Νεοπτόλεμου. Στο επιχείρημά της, η Ερμιόνη επιστρατεύει κοινοτοπίες ενάντιον των βαρβάρων.

έσχατη ταπεινότητα θα μπορούσε να τη σώσει, αφού κοιμάται με τον γιό του ανθρώπου που σκότωσε τον άντρα της, γεγονός που είναι χαρακτηριστικό των βαρβάρων. Η αλαζονεία της Ερμιόνης και η αμείλικτη στάση της ξεπερνούν κάθε όριο ωστόσο, κλείνει τη ρήση της με μία φράση που διέπεται από σύνεση και διαχρονικότητα: *οὐδὲ γὰρ καλὸν / δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἔν' ἡνίας ἔχειν, / ἀλλ' ἔς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν / στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλῃ.* (στ. 177-80) [Καλό δεν είναι ο άντρας να 'χει δυο γυναίκες. Όσοι θέλουν σωστά να κυβερνούν το σπίτι τους βρίσκουν τις χαρές του έρωτα σ' ένα μόνο κρεβάτι]. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο της Romilly: «Μολονότι η Ερμιόνη έχει λιγότερους λόγους απ' ό,τι Η Μήδεια για να αφήνεται να παρασυρθεί από την οργή κατά τέτοιον τρόπο, εντούτοις επιθυμεί από την αρχή τον θάνατο της Ανδρομάχης και του γιού της. Και βάζει σε ενέργεια κάθε μέσο με τρόπο αμείλικτο, προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία της».¹⁸⁹

Η ισορροπία και η αρμονία του *οίκου* διασαλεύεται από τη συνύπαρξη δύο γυναικών κάτω από την ίδια στέγη. Το να μοιράζεται ένας άντρας το κρεβάτι του με δύο γυναίκες θα επιφέρει τη ζήλεια, την εχθρότητα και αναπόδραστα θα οδηγήσει σε ακραίες και καταστρεπτικές αντιδράσεις. Όπως παρατηρεί και η Torrance, ο στίχος 178 εξισώνει τις δύο γυναίκες. Η Ερμιόνη θεωρεί ότι για τον Νεοπτόλεμο η Ανδρομάχη υφίσταται ως σκλάβο μόνο κατ' όνομα, ενώ στην πραγματικότητα έχει πάρει τη θέση της νόμιμης συζύγου, γεγονός που την εξοργίζει και της προκαλεί σφοδρή ζήλεια.¹⁹⁰ Για αυτό το σφοδρό συναίσθημα της ζήλειας κάνει λόγο και ο Χορός, ο οποίος μάλιστα το κατατάσσει στα συνήθη γυναικεία γνωρίσματα: *ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλειῶν ἔφω καὶ ζυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' αἰεί.* (στ. 181-82) [Ζηλιάρες από φυσικού τους οι γυναίκες· έτοιμες πάντα να κατασπαράξουν εκείνη που μοιράζεται τον άντρα τους.]

Η Ερμιόνη ζηλεύει παθολογικά τον Νεοπτόλεμο όμως, η ίδια δε φαίνεται να εκφράζει συναισθήματα στοργής ή αγάπης για το σύζυγό της, αφήνοντας έτσι να εννοηθεί ότι δεν υπάρχουν ερωτικά συναισθήματα στην εξοργισμένη σύζυγο. Κάτι τέτοιο θα ήταν αυθαίρετο και εσφαλμένο σύμφωνα με τον Sanders. Ο ίδιος παρατηρεί πως, παρά το γεγονός ότι η λέξη *έρως* δεν εμφανίζεται πουθενά μέσα στα λεγόμενα της Ερμιόνης, η ίδια είναι πολύ σεξουαλικοποιημένη και ο έρωτάς της εκφράζεται διαφορετικά. Η λέξη *Κύπρις* εμφανίζεται πέντε φορές στο έργο και σε κάθε περίπτωση χρησιμοποιείται είτε για να δηλώσει την Αφροδίτη, υπεύθυνη της πρόκλησης της σεξουαλικής επιθυμίας, είτε ως επίθετο που σημαίνει «σεξουαλικός». Η Ερμιόνη είναι η πρώτη που χρησιμοποιεί τη λέξη, δείχνοντας

¹⁸⁹ Romilly 1997, 150.

¹⁹⁰ Torrance 2005, 55.

ίσως άθελά της πόσο η σεξουαλική πράξη κυριεύει το μυαλό της, όταν λέει ότι ένας καλός σύζυγος πρέπει να είναι ικανοποιημένος με μία σεξουαλική σύντροφο.¹⁹¹

Το συναίσθημα που κυριαρχεί περισσότερο στο έργο, σύμφωνα με τον Sanders, αν και σπάνια ονομάζεται, είναι ο φθόνος. Στην μακροσκελή της ρήση η Ερμιόνη επιμένει ότι, αν δεν μπορέσει να σκοτώσει την Ανδρομάχη, θα διασφαλίσει ότι θα περάσει τις υπόλοιπες μέρες της ζωής της ως η προσωπική σκλάβα της ίδιας της Ερμιόνης. Η επιθυμία νίκης επί του αντιπάλου, αλλά και η προβολή αυτής της νίκης, συνιστά μία κοινή τάση του ανθρώπου που φθονεί.¹⁹²

Ύστερα από τους δύο τρίμετρους της Κορυφαίας, που σχολιάζουν τη γυναικεία ζήλεια, έρχεται η απάντηση της Ανδρομάχης (στ. 183-231). Μετά από ένα προοίμιο για τη μειονεκτική θέση στην οποία βρίσκεται ως σκλάβα, αποκρούει τις κατηγορίες της Ερμιόνης λέγοντάς της ότι δεν ευθύνονται τα μαγικά φίλτρα για την αποστροφή του Νεοπτόλεμου προς το πρόσωπο της Ερμιόνης, αλλά η αλαζονεία της και η έλλειψη γυναικείας υποταγής. Αντί να την ηρεμήσει, η Ανδρομάχη κατηγορεί την Ερμιόνη λόγω της γενικής της συμπεριφοράς ως συζύγου. Αναγάγει τον εαυτό της σε παράδειγμα καλής συζύγου, ισχυρίζεται ότι ο γάμος της με τον Έκτορα ήταν ιδανικός και ότι συμπεριφέρεται επίσης με τρόπο που ευχαριστεί τον νέο της αφέντη. Κατηγορεί την Ερμιόνη, επειδή δεν ήταν αρκετά ευχάριστη και υπάκουη, ότι καυχιόταν για την καταγωγή της και ότι κράτησε πολύ στενούς δεσμούς με τον πατέρα της.¹⁹³ Ιδιαίτερη σημασία έχουν τα λεγόμενα της Ανδρομάχης στους στίχους 215-21, στους οποίους αναφέρεται στη σεξουαλικότητα της Ερμιόνης ως την κύρια αιτία της ζήλειας της. Τη ζήλεια της αυτήν την συνδέει με εκείνη της μητέρας της, της Ελένης, τονίζοντας πως με αυτόν τον τρόπο εκθέτει όχι μόνο τον εαυτό της, αλλά και όλες τις γυναίκες:

*εί δ' άμφι Θρήκην χιόνι την κατάρρυτον
τύραννον έσχεσ άνδρ', ίν' έν μέρει λέχος
δίδωσι πολλαῖς είς άνήρ κοινούμενος,
έκτεινας άν τάσδ'; είτ' άπληστίαν λέχους
πάσαις γυναιξί προστιθεῖσ' άν ηύρέθης.
αίσχρόν γε· καίτοι χείρον' άρσένων νόσον
ταύτην νοσοῦμεν, αλλά προύστημεν καλῶς. (στ. 215-21)*

¹⁹¹ Sanders 2010, 186.

¹⁹² Sanders 2010, 187-88.

¹⁹³ Σύμφωνα με την Pártay (2019, 153) στη λογοτεχνική παράδοση, η Ανδρομάχη είναι μια αρχετυπική σύζυγος οπότε η Ανδρομάχη της τραγωδίας ενσαρκώνει εύκολα τον ρόλο που έχει στη λογοτεχνική παράδοση.

[Κι αν παντρευόσουν βασιλιά στη χιονοσκεπέαστη Θράκη
όπου ένας άντρας σμίγει με πολλές γυναίκες,
θα τις σκότωνες όλες; Εξαιτίας σου
θα βγάζανε όνομα οι γυναίκες, τάχατε
πως δεν χορταίνουνε
το κρεβάτι του αντρός. Και θα 'τανε ντροπή.
Γιατί παρόλο που η αρρώστια αυτή μας τυραννάει
χειρότερα απ' τους άντρες, τη σκεπάζουμε όμως.]

[...]

*μη τὴν τεκοῦσαν τῆ φιλανδρία, γύναι,
ζῆτει παρελθεῖν· τῶν κακῶν γὰρ μητέρων
φεύγειν τρόπους χρῆ τέκν' ὅσοις ἔνεστι νοῦς (στ. 229-31)*

[Κοπέλα μου, μη θες να ξεπεράσεις
τη μάνα σου στον πόθο για τους άντρες. Των κακῶν
μανάδων τις συνήθειες πρέπει ν' αποφεύγουν
οι κόρες, όσες έχουνε μυαλό και γνώση.]

Η ερωτική ζήλεια της Ερμιόνης έχει τις ρίζες της, κατά τα λεγόμενα της Ανδρομάχης, στην κληρονομικότητά της, αφού η μητέρα της, η Ελένη, αποτέλεσε το σύμβολο του ερωτικού πόθου επιφέροντας τρομερές συμφορές σε Έλληνες και Τρώες. Όπως παρατηρεί η Boulter, η Ερμιόνη στη ρήση της κατηγορήσε την Ανδρομάχη για *ἀμαθία*, καθώς ανέχεται να είναι η παλλακίδα του γιού εκείνου που σκότωσε τον άντρα της. Η *ἀμαθία* είναι το αντίθετο της *σοφίας*, ωστόσο η Ερμιόνη χρησιμοποιεί τη λέξη για να δηλώσει την άγνοια των κανόνων της ηθικής, πράγμα που είναι χαρακτηριστικό των βαρβάρων. Στην κατηγορία αυτή η Ανδρομάχη απαντά πως και οι Έλληνες είναι ικανοί να υπερβαίνουν τα όρια της ηθικής στο ερωτικό πεδίο, όπως και οι βάρβαροι. Υποστηρίζει, μάλιστα, ότι, ενώ η ίδια έχει αποδείξει πόσο ενάρετη είναι, καθώς αντιμετώπιζε με σύνεση τις ερωτικές περιπέτειες του Έκτορα – θήλαζε ακόμα και τα εξώγαμα παιδιά του¹⁹⁴ (στ 221-25) – η Ερμιόνη, με την παράλογη

¹⁹⁴ Για το θέμα αυτό ο Sygroulos (2012, 30-1) παρατηρεί ότι η Ανδρομάχη όχι μόνο αναγνωρίζει τα εγγενή χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου (μητρότητα, υποταγή στον άνδρα), αλλά και υπερηφανεύεται γι' αυτά. Εδώ η Ανδρομάχη είναι σίγουρα ένα «μεγάφωνο» των ανδρικών στερεοτύπων για την οικογένεια και τον γάμο.

ζήλεια της, αποδεικνύεται ένοχη με την κατηγορία της *φιλανδρίας*, όπως ακριβώς και η μητέρα της.¹⁹⁵ Τα λόγια της Ανδρομάχης όχι μόνο δεν καθησυχάζουν την Ερμιόνη, αλλά την εξοργίζουν περεταίρω, αφού προβάλλει τον εαυτό της ως υπόδειγμα ηθικής που συγχωρούσε τις απιστίες του συζύγου της, ενώ ταυτόχρονα υπονοεί ότι είναι περισσότερο αρεστή στον Νεοπτόλεμο, καθώς: *οὐ τὸ κάλλος, ᾧ γύναι, ἀλλ' ἄρεται τέρπουσι τοὺς ζυνευέτας.* (στ. 207-8) [το φέρσιμό σου φταίει· αυτό είναι που μαγεύει, κοπέλα μου, κι όχι η ομορφιά, τους άντρες].

Η αναμενόμενη στιχομυθία των δύο γυναικών ολοκληρώνει το Α Επεισόδιο. Η διαμάχη κινείται στο ίδιο επίπεδο χωρίς να προσθέτει κάτι καινούργιο: απειλές θανάτου από την Ερμιόνη και επίκληση του ασύλου από την Ανδρομάχη. Προς το τέλος η Ερμιόνη υπαινίσσεται ότι έχει ένα δόλωμα που θα αποσπάσει την Ανδρομάχη από το βωμό, προετοιμάζοντας έτσι το επόμενο Επεισόδιο. Η σκηνή κλείνει με λίγα γενικά λόγια για τη φαυλότητα των γυναικών από την Ανδρομάχη, η οποία, κατα περίεργο τρόπο, συμπεριλαμβάνει με τον πληθυντικό και τον εαυτό της.

Ολόκληρο το Α Επεισόδιο διέπεται από την έριδα Ερμιόνης-Ανδρομάχης. Ο Syropoulos συμερίζεται την άποψη του Garyza ο οποίος θεώρησε ότι το κεντρικό θέμα του έργου είναι ο έρωτας και η σχέση μεταξύ των γυναικών. Προσθέτει, ωστόσο, ότι πρόκειται για κάτι περισσότερο από μια σχέση ερωμένης και σκλάβου που διακυβεύεται σε αυτό το έργο του Ευριπίδη. Η αντιπαράθεση των δύο γυναικών που πρωταγωνιστούν στο συγκεκριμένο έργο, επιτρέπει στον δραματουργό να διερευνήσει τη σχέση των γυναικών γενικότερα και να τις παρουσιάσει πρόθυμες να κρίνει η μια την άλλη, αλλά και το φύλο τους συνολικά.¹⁹⁶ Η σύγκρουση μεταξύ Ερμιόνης και Ανδρομάχης δεν είναι μόνο η προσωπική τους διαμάχη, αλλά και μια σύγκρουση διαφορετικών πεποιθήσεων, διαφορετικών ιστορικών εποχών και διαφορετικών ηθικών αρχών.¹⁹⁷

Στο Α Στάσιμο (στ. 274-308) ο Χορός, σε δύο στροφικά ζεύγη, ψάλλει τη συμφορά που έφερε στην Τροία η εσφαλμένη κρίση του Πάρη, μνημονεύοντας παράλληλα και την ξακουστή έριδα των τριών θεαινών (Ηρας, Αθηνάς και Αφροδίτης). Η *ἔρις*, κατά τον Sanders, είναι συνυφασμένη με τον φθόνο. Δεδομένης της εστίασης στην κληρονομικότητα για να εξηγήσει την αχαλίνωτη σεξουαλικότητα της Ερμιόνης, δεν είναι τυχαίο ότι ο Ευριπίδης ανέφερε το επεισόδιο της έριδος των θεαινών από το παρελθόν της οικογένειας της Ερμιόνης, προφανώς γιατί σκοπεύει η *ἔρις*, και κατ' επέκταση ο φθόνος, να είναι ένα βασικό

¹⁹⁵ Boulter 1966, 54.

¹⁹⁶ Syropoulos 2012, 28-30.

¹⁹⁷ Pártay 2019, 154.

θέμα του έργου.¹⁹⁸ Η διαμάχη που ξέσπασε ανάμεσα στις τρεις θεές αποτέλεσε την αρχή για πολλά δεινά που ακολούθησαν: οδήγησε στην απιστία της Ελένης, στην έριδα μεταξύ του Μενέλαου και του Πάρη, που κατέληξε στον Τρωικό πόλεμο και στην αιχμαλωσία της Ανδρομάχης. Επομένως, η έριδα Ερμιόνης-Ανδρομάχης προβάλλεται ως απόρροια της έριδας των τριών θεαινών, αφού η διαμάχη αυτή είναι ο λόγος της αναγκαστικής συμβίωσης των δύο γυναικών κάτω από την ίδια στέγη.

Στο Β΄ Επεισόδιο (στ. 309-463) παρουσιάζεται η αξιοθρήνητη αριστεία του Μενελάου πάλι σε μορφή «αγώνα λόγου», αλλά άτυπη αυτή τη φορά, σύμφωνα με τον Lesky, καθώς ένας συντομότερος λόγος του Μενελάου πλαισιώνεται από δύο εκτενέστερους της Ανδρομάχης.¹⁹⁹ Ο Μενέλαος με έπαρση υπερηφανεύεται ότι έχει ήδη βρει το γιό της Ανδρομάχης και πως έχει ξεπεράσει σε πανουργία ακόμα και μια γυναίκα. Της προτείνει λοιπόν να επιλέξει είτε το δικό της θάνατο, είτε του παιδιού της. Η Ανδρομάχη τότε τον προειδοποιεί πως οι πράξεις του θα επιφέρουν καταστρεπτικές επιπτώσεις: ο ίδιος θα βουτηχτεί στη ντροπή διαπράττοντας έναν φόνο και ο Νεοπτόλεμος σίγουρα θα έδιωχνε την Ερμιόνη από το παλάτι, με αποτέλεσμα κανείς πια να την ζητούσε σε γάμο. Εξάλλου, όπως επισημαίνει η ίδια, η θολωμένη κρίση του, για χάρη μιας γυναίκας, ήταν αυτή που έφερε την καταστροφή της Τροίας: *τῆς δὲ σῆς φρενός, / ἔν σου δέδοικα· διὰ γυναικείαν ἔριν / καὶ τὴν τάλαιναν ὄλεσας Φρυγῶν πόλιν.* (στ. 361-63) [μα ένα φοβάμαι, / το μυαλό σου· για χάρη μιας γυναίκας, / αφάνισες και τη δυστυχισμένη πόλη των Φρυγών]. Στους στίχους αυτούς η Ανδρομάχη αναφέρεται στην έριδα που ξέσπασε ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Πάρη για το χατίρι της Ελένης, για να συνδέσει με αυτόν τον τρόπο την αντιζηλία και τη διαμάχη ανάμεσα στην ίδια και την Ερμιόνη, εμφανίζοντάς την ως απόρροια αυτής της προηγούμενης έριδας, τονίζοντας παράλληλα τον ολέθριο ρόλο του ερωτικού πάθους. Όπως σχολιάζει και η Boulter, ένα πράγμα φοβάται η Ανδρομάχη από τον Μενέλαο: την προθυμία του να δώσει «γυναικείες» μάχες, ανακαλώντας στη μνήμη της την καταστροφή της Τροίας για χάρη της Ελένης.²⁰⁰

Με περισσή αναληθσία και δόλο ο Μενέλαος εξαπατά την Ανδρομάχη λέγοντάς της πως, αν η ίδια παραδοθεί, το παιδί της θα σωθεί. Η απελπισμένη Ανδρομάχη ξεσπά σε θρήνο για την παλιά και τωρινή της μοίρα, αναφερόμενη και στον αναγκαστικό «γάμο» της με τον γιο του δολοφόνου του άνδρα της: *φονεῦσιν Ἐκτορος νυμφεύομαι.* (στ. 403) [με τραβολογάνε νύφη στο σπίτι των φονιάδων του Έκτορα]. Το ρήμα *νυμφεύομαι*, σύμφωνα με την Torrance,

¹⁹⁸ Sanders 2010, 188.

¹⁹⁹ Lesky 1993, 120.

²⁰⁰ Boulter 1966, 55.

παραπέμπει σε σχέση συζύγων και όχι σε σχέση παλλακίδας-αφέντη. Με τη χρήση, επομένως, του συγκεκριμένου ρήματος, η Ανδρομάχη αφήνει να εννοηθεί πως η σχέση της με τον Νεοπτόλεμο είναι ισότιμη με εκείνη ενός παντρεμένου ζευγαριού.²⁰¹ Όπως παρατηρεί η Pártay, ο τρόπος που μιλάει στον Μενέλαο, ειδικά με τη χρήση του ρήματος *νυμφεύομαι* που ξεκάθαρα σημαίνει «παντρεύομαι», απεικονίζει την Ανδρομάχη ως κάποια που δεν ενστερνίζεται τον ρόλο της ταπεινής σκλάβας. Τουναντίον. Είναι περήφανη και πνευματώδης και δεν θέλει πια να προκαλεί τον οίκτο.²⁰² Η υπερηφάνειά της αυτή φαίνεται και στο τέλος του Επεισοδίου, όπου γεμάτη αυτοκυριαρχία και περιφρόνηση για τον εχθρό, είναι έτοιμη να συναντήσει το θάνατο.

Στο Β΄ Στάσιμο (στ. 464-93) γίνεται αναφορά στο θέμα των διπλών γάμων. Οι γυναίκες του Χορού της Φθίας, βλέποντας την ρήξη που έχει επέλθει στον *οίκο* του Νεοπτόλεμου από το ερωτικό τρίγωνο Ανδρομάχης-Νεοπτόλεμου-Ερμιόνης, τραγουδούν για την παράλληλη ερωτική σχέση εντός του γάμου. Στην πρώτη στροφή ο Χορός διατυπώνει γενικές κρίσεις για το πόσο ανώφελος και καταστρεπτικός είναι ένας διπλός γάμος, παραλληλίζοντας τον με την ατελέσφορη διπλή εξουσία σε ένα κράτος στην πρώτη αντιστροφή και με τη διπλή κυβέρνηση ενός πλοίου στη δεύτερη στροφή. Η δεύτερη αντιστροφή, ως είθισται, αναφέρεται στην συγκεκριμένη περίπτωση του *οίκου* του Νεοπτόλεμου, όπου ο διπλός γάμος του Νεοπτόλεμου εξωθεί την Σπαρτιάτισσα στην ανόσια δολοφονία της γυναίκας από το Ίλιο, αποτελώντας ένα σαφές προανάκρουσμα της απόγνωσης της Ερμιόνης.

Στην πρώτη στροφή οι γυναίκες του Χορού αποδοκιμάζουν γενικά τη διπλή συζυγική κλίση:

*οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν
οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,
ἔριν μὲν οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας.
μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις
ἀκοινώνητον ἀνδρὸς εὐνάν.* (στ. 464-70)

[Δεν θα παινέσω ποτέ
τους διπλούς γάμους των θνητών

²⁰¹ Torrance 2005, 53.

²⁰² Pártay 2019, 154.

και δεν θα μακαρίσω τον άνθρωπο
που έχει από δυο μανάδες τέκνα.
Στεναχώριες και λύπες μονάχα
και καβγάδες θα φέρουν στο σπίτι.
Είθε ο άντρας μου, λέω,
μοναχά το δικό μου κρεβάτι να χαίρεται,
κι άλλη ας μην το ζυγώσει.]

Τα *δίδυμα λέκτρα* του Νεοπτόλεμου αποτελούν την πηγή ερωτικής ζήλειας, γεγονός που οδηγεί στην έριδα των δύο γυναικών και στην διασάλευση της ισορροπίας του *οίκου*. Όπως έχει επισημανθεί και νωρίτερα, το θέμα της έριδας²⁰³ στο έργο είναι καίριας σημασίας, καθώς συνδέεται άρρηκτα με την ερωτική ζήλεια.

Το Γ' Επεισόδιο (στ. 501-765) συνδυάζει μια φαινομενικά αδιέξοδη κατάσταση με την περιπέτεια. Φέρνουν από το σπίτι αλυσοδεμένη την Ανδρομάχη μαζί με το παιδί της. Μητέρα και γιος θρηνούν για την συμφορά που τους βρήκε και καμία διέξοδος δε φαίνεται δυνατή, όταν ξαφνικά ο Χορός αναγγέλλει την άφιξη του Πηλέα. Ακολουθεί ένας μακρός «αγώνας λόγων» ανάμεσα στον Πηλέα και τον Μενέλαο, από τον οποίο αξίζει να προσεχθεί ο εκτενής μονόλογος του Πηλέα (στ. 590-641). Ο Πηλέας ξεσπά εναντίον του Μενελάου κατηγορώντας τον ως τον πρωταίτιο της ανυπολόγιστης συμφοράς που βρήκε την Τροία (στ. 610-13), εξαιτίας της έριδάς του με τον Πάρη, καυτηριάζοντας ταυτόχρονα την ανηθικότητα της Σπάρτης στην ανατροφή των κοριτσιών (στ. 595-601)²⁰⁴. Εστιάζει την προσοχή του, μάλιστα, στην ασύδοτη σεξουαλικότητα της Ελένης, την οποία συνδέει με την τωρινή συμπεριφορά της κόρης της, Ερμιόνης. Υπογραμμίζει emphatically το περιστατικό κατά το οποίο ο Μενέλαος νικημένος από ερωτικό πόθο, πέταξε το ξίφος του και υποχώρησε μπροστά στη θέα του γυμνού στήθους της Ελένης (στ. 629-31), δεχόμενος εκ νέου στη ζωή του τη γυναίκα που τον απάτησε. Στο σημείο αυτό προοικονομείται η σκηνή αργότερα στο έργο (στ. 830-35),

²⁰³ Ο Sanders (2010, 185-86) σημειώνει ότι η *έρις* είναι κύριο θέμα του έργου, με τη λέξη να εμφανίζεται όχι λιγότερο από εννέα φορές. Τέσσερεις από αυτές περιγράφουν ως έριδα την κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι μεταξύ Ερμιόνης και Ανδρομάχης (στ. 122, 490, 573, 960), άλλη μία είναι η σύγκριση από τον Χορό της έριδας αυτής με τη διαμάχη μεταξύ δύο τεχνιτών (στ. 477), και δύο ακόμη είναι οι αποφθεγματικές εκφράσεις από τον Χορό που αποδοκιμάζουν τη διαμάχη μεταξύ αντίπαλων συζύγων γενικά (στ. 467) και μεταξύ φίλων (στ. 644).

²⁰⁴ Ο Χουρμούζιος (1961, 144) παρατηρεί ότι εξετάζοντας το ερωτικό στοιχείο στο αττικό δράμα θα πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν όσον αφορά τη θέση της γυναίκας, το θεσμό του γάμου και της οικογένειας και τον ηθολογικό χαρακτήρα του έρωτα στην αθηναϊκή πολιτεία του πέμπτου αιώνα. Οι ποιητές ζουν σε συγκεκριμένη κοινωνία, συμμερίζονται τις αντιλήψεις της, μετέχουν στην ηθική οργάνωση του βίου και, όσο κι αν μεταπλάθουν την άμεση εμπειρία σε ποίηση, όσο κι αν αντλούν τα θέματά τους από το παρωχημένο μυθικό παρελθόν, είναι εύλογο να τα προσεγγίζουν με νέα ματιά, διοχετεύοντας σε αυτά τις προσωπικές αντιλήψεις τους, αφού είναι υποχρεωμένοι να επικοινωνούν με ένα κοινό ορισμένης ηθικής και συναισθηματικής αγωγής.

όταν η Ερμιόνη βγαίνει από το σπίτι, σκίζει το πέπλο της και αποκαλύπτει το στήθος της δημόσια, μια πράξη ασέβειας που σοκάρει τις γυναίκες του Χορού και ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι η Ερμιόνη είναι εξίσου σεξουαλική και αναιδής όσο και η μητέρα της.²⁰⁵ Από την εκτενή ρήση του Πηλέα προκύπτει ότι η ανηθικότητα και η αχαλίνωτη σεξουαλικότητα της Ερμιόνης αποδίδεται στην κληρονομικότητα, ενώ η διαμάχη μεταξύ των δύο γυναικών του οίκου του Νεοπτόλεμου εκπορεύεται από την παλαιά έριδα Μενέλαου-Πάρη για χάρη της Ελένης. Η Pártay παρατηρεί ότι Πηλέας κατηγορώντας τον Μενέλαο και καταδικάζοντας την Ερμιόνη και τις Σπαρτιάτισσες γενικότερα, επιλέγει τη σημασία της κάθετης σχέσης που τον δένει με τον εγγονό του, παρά την οριζόντια που διαμορφώθηκε με τον γάμο του Νεοπτόλεμου και της Ερμιόνης. Ενώ στα μάτια του Μενέλαου μία βάρβαρη και ο γιος μίας βάρβαρης δεν μπορούν, εξ ορισμού, να είναι φίλοι του Έλληνα, για τον Πηλέα είναι μια λογική πιθανότητα.²⁰⁶

Το Δ΄ Επεισόδιο (στ. 802-1008) ξεκινά με το λόγο της Τροφού της Ερμιόνης, η οποία απευθύνεται στον Χορό περιγράφοντας την ολοκληρωτική κατάρρευση της κυρίας της και την επιθυμία της να βάλει τέλος στην ζωή της, όχι επειδή αισθάνεται ηθικά ένοχη, αλλά γιατί φοβάται για τις συνέπειες της απόπειράς της τώρα που έμεινε μόνη.²⁰⁷ Σε έναν κομμό (στ. 825-65) γεμάτο αγωνία η Ερμιόνη εκφράζει έντονα την επιθυμία της να πεθάνει. Όπως παρατηρεί ο Lesky: «Η μετάβαση από τη γεμάτη αυτοπεποίθηση είσοδό της, όσο ήξερε ότι πίσω της βρισκόταν ο Μενέλαος, σε αυτήν την ασυγκράτητη απόγνωση είναι απότομη και απροσδόκητη, αλλά απόλυτα πειστική για τη διαγραφή του χαρακτήρα που θέλει να αποδώσει σε αυτό το πρόσωπο ο ποιητής».²⁰⁸ Ιδιαίτερη σημασία έχει ο στίχος 859, στον οποίο η Ερμιόνη ρωτά σε ποιου θεού το άγαλμα να καταφύγει. Από το σημείο αυτό γίνεται αντιληπτή η αντιστροφή της δραματικής κατάστασης: η θέση που βρίσκεται τώρα η Ερμιόνη αντιστοιχεί με εκείνη όπου η ίδια είχε φέρει την Ανδρομάχη.

Ενώ η Τροφός προσπαθεί να καθησυχάσει την κυρία της, η Κορυφαία αναγγέλλει την άφιξη του Ορέστη, γεγονός που εισάγει την περιπέτεια του δευτέρου μέρους του έργου, αντίστοιχη με εκείνη του πρώτου μέρους με τον ερχομό του Πηλέα. Στα λόγια του Ορέστη διαφαίνεται και πάλι το μοτίβο της ερωτικής ζήλειας, όταν ο ίδιος μέμφεται τον Νεοπτόλεμο για τις δύο γυναίκες που είχε στο σπίτι του *κακόν γ' ἔλεξας, δίσσ' ἔν' ἄνδρ' ἔχειν λέχη*. (στ.

²⁰⁵ Sanders 2010, 187.

²⁰⁶ Pártay 2019, 155.

²⁰⁷ Lesky 1993, 124.

²⁰⁸ Lesky 1993, 124.

909) [Πολύ κακό να 'χει ένας άντρας δυο γυναίκες.] και πολύ φυσικά συντάσσεται με το μέρος της Ερμιόνης. Θεωρεί την Ερμιόνη κτήμα του:

*ἐμὴ γὰρ οὔσα πρὶν
σὺν τῷδε ναίεις ἀνδρὶ σοῦ πατρὸς κάκη,
ὃς πρὶν τὰ Τροίας ἐσβαλεῖν ὀρίσματα
γυναῖκ' ἐμοί σε δοῦς ὑπέσχεθ' ὕστερον
τῷ νῦν σ' ἔχοντι, Τρωάδ' εἰ πέρσοι πόλιν. (στ. 966-70)*

[Ἦσουν κάποτε γυναίκα μου, κι αν τώρα
συγκατοικεῖς ἐδῶ μ' αὐτόν τον άντρα,
αἴτιος εἶναι ο κακόπιστος πατέρας σου,
που πριν να πάει στην Τροία, σ' ἔδωσε σε μένα,
κι ὕστερα σ' ἔταξε σ' αὐτόν που σ' ἔχει σήμερα
αν θα κατόρθωνε να πάρει την Τρωάδα].

Αν ο Μενέλαος εἶχε κρατήσει την υπόσχεσή του, τώρα η Ερμιόνη θα ήταν δική του σύζυγος και ὄχι του Νεοπτόλεμου. Η ζήλεια φλογίζει τον Ορέστη και η ερωτική ἐρίδα ξεσπά ανάμεσα σε δύο άνδρες αὐτήν τη φορά, στον Ορέστη και στον Νεοπτόλεμο, αποτελώντας με τη σειρά της μικρότερο τμήμα της ολέθριας ἐρίδας που ἐπέφερε τον Τρωικό Πόλεμο. Αν η Ελένη δεν εἶχε φύγει ἀπὸ τη Σπάρτη με τον Πάρη, ο Μενέλαος δεν θα εἶχε υποσχεθεῖ την Ερμιόνη στον Νεοπτόλεμο και ο Ορέστης δεν θα εἶχε σκοτώσει τη μητέρα του, ἕνας φόνος που ἔκανε τον γάμο του με την Ερμιόνη σχεδόν επιτακτικό. Η ἐρίδα Μενελάου-Πάρη και των τριῶν θεαινῶν εἶναι η αἰτία της ερωτικής αντιζηλίας μεταξύ του Ορέστη και του Νεοπτόλεμου.²⁰⁹

Η ἴδια η Ερμιόνη υποστηρίζει πως το κουτσομπολιό και τα λόγια που της ἐβάζαν οι ἄλλες γυναίκες ἔθρεψαν την ερωτική ζήλεια της (στ. 932-35). Μάλιστα τόσο πολύ ἐμμένει στη θέση της, που προτρέπει το κοινό να φυλάγεται ἀπὸ τις φλύαρες γυναίκες κλειδώνοντας τα σπίτια τους με σύρτες και ἀμπάρες.²¹⁰ Ο Ορέστης τῆς ἀποκαλύπτει ὅτι η ἀφιξή του μόνο

²⁰⁹ Papadimitropoulos 2006, 154.

²¹⁰ Ο Syropoulos (2012, 34) συµμερίζεται την ἀποψη του Spacks, ο οποίος ισχυρίζεται ὅτι «το κουτσομπολιό, ὅπως και η σεξουαλική επαφή ἀνήκει σε μια µυστική ζωή», ἐξηγώντας ὅτι η ἀνταλλαγὴ ιδιωτικῶν πληροφοριῶν, ὅπως και η σεξουαλική επαφή, ἀντιπροσωπεύει μια πολὺ στενή συνάντηση, κάτι που σίγουρα ἀνησυχεῖ τους άνδρες, που θεωροῦν τις περιπτώσεις στενῶν συναντήσεων των γυναικῶν δυνητικὰ ἀνατρεπτικές. Η ικανότητα των γυναικῶν να ἀλληλεπιδροῦν μεταξύ τους προϋποθέτει ἕναν ὀρισμένο βαθμὸ ἐλευθερίας. «Οι γυναίκες ὅλων των τάξεων φαίνεται ὅτι εἶχαν τη δυνατότητα να συναναστρέφονται ἐλεύθερα με άτομα του

συμπτωματική δεν ήταν, αφού είχε πληροφορηθεί από κατασκόπους την κατάσταση που επικρατούσε στον *οίκο* του Νεοπτόλεμου, αποφασίζοντας έτσι να εκμεταλλευτεί την ευκαιρία υλοποιώντας την παλιά του διεκδίκηση για την Ερμιόνη (στ. 957-66). Ο ίδιος προχωρά ακόμα ένα βήμα στις αποκαλύψεις του: ο Νεοπτόλεμος δε θα επιστρέψει από τους Δελφούς, καθώς εκεί του έχει στήσει ενέδρα θανάτου. Τόσο είναι το μένος του για τον ερωτικό του αντίζηλο που έστειλε έμπιστους συντρόφους του στους Δελφούς για να τον εξοντώσουν.

Τελικά το σχέδιο του Ορέστη - σε αντίθεση με το σχέδιο της Ερμιόνης - στέφεται με επιτυχία, όπως πληροφορεί ο Αγγελιαφόρος στην Έξοδο (στ. 1047-288). Ο Νεοπτόλεμος δολοφονήθηκε από τους συνεργούς του Ορέστη και η Ερμιόνη ανερυθρίαστα, κατ' αναλογία με τη μητέρα της, έφυγε μαζί με τον φονιά του άνδρα της, κι ας κατηγορήσε για τον ίδιο λόγο πρωύτερα την Ανδρομάχη. Το έργο κλείνει με την εμφάνιση της Θέτιδας η οποία, ως από μηχανής θεά, δίνει τη λύση στην απόγνωση του Πηλέα: ο Νεοπτόλεμος θα ταφεί στους Δελφούς, όπου θα του προσφέρονται τιμές, η Ανδρομάχη θα παντρευτεί τον Έλενο, τον βασιλιά της χώρας των Μολοσσών, κι έτσι ο γιος της θα γίνει ο προγονός των εκεί βασιλιάδων, και στον Πηλέα η θεά υπόσχεται αθανασία.

Ο Ευριπίδης χρησιμοποίησε διάφορες παραδόσεις για να δομήσει την πλοκή του έργου του πάνω σε μία ερωτική αντιζηλία. Το θέμα των «διπλών γάμων» ή «διπλών ερώτων» (νόμιμη σύζυγος και παλλακίδα) επανέρχεται διαρκώς μέσα στο έργο.²¹¹ Αυτός ο καταλυτικός ρόλος του έρωτα αποτελεί έναν αδιαμφισβήτητο νεωτερισμό του δραματουργού, σύμφωνα με τη Romilly.²¹² Ωστόσο, ο ποιητής δεν έμεινε μόνο σε αυτό. Τα προβλήματα που προκύπτουν από την ύπαρξη του ερωτικού τριγώνου Ανδρομάχης-Νεοπτόλεμου-Ερμιόνης απορρέουν από τις συμφορές του Τρωικού Πολέμου, που οδήγησαν πολλές γυναίκες στην αιχμαλωσία και στη σκλαβιά. Δράττεται της ευκαιρίας, λοιπόν, ο Ευριπίδης για να θίξει το γεγονός η Αθήνα της εποχής του, εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου, γέμιζε από αιχμάλωτες από τις νίκες επί των ελληνικών πόλεων και την καταστολή των στάσεων. Η *Ανδρομάχη* τοποθετείται ακριβώς σε αυτήν την περίπτωση, όπου τα δεινά που προκαλούνται από τη συμβίωση της νόμιμης συζύγου και της αιχμάλωτης πολέμου, οι διαμάχες και οι εκβιασμοί, είναι απότοκα ενός βασανισμένου βίου. Τα ψυχολογικά προβλήματα σε συνδυασμό με τα προβλήματα που προκαλεί ο πόλεμος γιγαντώνονται και θεριεύουν.²¹³ Εναντίον των αιχμαλώτων γυναικών η σκληρότητα και η βία αποχαλινώνεται ελεύθερα και

δικού τους φύλου». Αυτή η ελευθερία γίνεται αντιληπτή ως ένα είδος οικιακής αλληλεπίδρασης που συχνά υπερβαίνει τα όρια του *οίκου*. Και οτιδήποτε προχωρεί πιο πέρα από τον *οίκο* είναι δυνητικά δημόσιο. Sygopoulos (2012, 35).

²¹¹ Πρβλ. στ. 123-24, 179-80, 465-70, 909.

²¹² Romilly 2011, 57-8.

²¹³ Romilly 2011, 250.

αυτό εκφράζει ο ποιητής παρουσιάζοντας γλαφυρά τη δυστυχία της Ανδρομάχης, μιας γυναίκας που έζησε το θάνατο του άντρα της και του παιδιού της, οδηγήθηκε σκλάβα στο σπίτι του γιού του φονιά του συζύγου της και εξαναγκάστηκε σε ερωτικές συννευρέσεις μαζί του, αποκτώντας κι ένα παιδί, και απειλήθηκε τόσο η δική της ζωή, όσο και του παιδιού της από τη νόμιμη σύζυγο του Νεοπτόλεμου. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Romilly: «Ο Ευριπίδης, τόσο διακριτικός στις βιαιότητες της μάχης, δεν φείδεται κανενός μέσου προκειμένου να ενισχύσει το παθητικό στοιχείο αυτών των μεταπολεμικών βιαιοτήτων που ασκούνται σε παιδιά, σε αδύναμες γυναίκες».²¹⁴

Μέσα στο έργο θίγονται, επιπρόσθετα, και κάποια γνωρίσματα των Σπαρτιατών, τα οποία ο ποιητής αποδοκιμάζει. Σύμφωνα με τον Kitto η έπαρση, η μηχανορραφία και η σκληρότητα των Σπαρτιατών εντοπίζονται στην Ερμιόνη, τον Μενέλαο και στον Ορέστη αντίστοιχα, γνωρίσματα τα οποία μέμφονται η Ανδρομάχη και ο Πηλέας στον διαξιφισμό τους με την Ερμιόνη και τον Μενέλαο.²¹⁵ Σύμφωνα με την Cairns, η *Ανδρομάχη* εξυπηρετούσε επιπλέον πολιτικούς σκοπούς. Η επεικής παρουσίαση του Νεοπτόλεμου από τον Ευριπίδη, συνέβαλε ευνοϊκά και στην εξωτερική πολιτική της Αθήνας, η οποία αποσκοπούσε στην προσέγγιση των Ηπειρωτών. Ο Νεοπτόλεμος ήταν εθνικός ήρωας σε δύο περιοχές με τις οποίες η Αθήνα συμμάχησε στρατιωτικά τη δεκαετία του 420 π.Χ. - τη Θεσσαλία, από την οποία καταγόταν ο Νεοπτόλεμος, και τη Μολοσσία, της οποίας ο βασιλικός οίκος διεκδίκησε ως απόγονο και συνεχιστή του τον γιό του Νεοπτόλεμου. Τον πέμπτο αιώνα η Αθήνα χρησιμοποίησε τους πολιτιστικούς και στρατιωτικούς της πόρους στις προσπάθειές της να εγκαθιδρύσει την πολιτική της ηγεμονία στην Ελλάδα, και σε αυτές περιλαμβανόταν και η διάδοση του αττικού δράματος.²¹⁶

Με την *Ανδρομάχη* ο Ευριπίδης καταδεικνύει ότι η ερωτική αντίζηλία θολώνει το νου του ανθρώπου κάνοντάς τον εκδικητικό και μπορεί να τον οδηγήσει ακόμη και στο έγκλημα. Η Ερμιόνη, κυριευμένη από ερωτική ζήλεια, θέλει να σκοτώσει την Ανδρομάχη και το παιδί της, ο δε Ορέστης σκοτώνει τον Νεοπτόλεμο για να του πάρει τη γυναίκα. Ορμώμενος ο ποιητής από την έπαρση της Ερμιόνης, τη δολιότητα του Μενελάου και τη βαναυσότητα του Ορέστη, μέμφεται τους Σπαρτιάτες την ώρα που μαίνεται ο Πελοποννησιακός Πόλεμος. Στον αντίποδα, παρουσιάζει την σπαρτιάτισσα Ανδρομάχη ως γυναίκα που ενσαρκώνει τα αθηναϊκά ήθη: αφοσιωμένη σύζυγο, στοργική μητέρα, ευαίσθητη, υπομονετική, αξιοπρεπή,

²¹⁴ Romilly 2011, 251.

²¹⁵ Χατζηζήση 2021, 113-14.

²¹⁶ Cairns 2012, 46.

τολμηρή και γενναία.²¹⁷ Κατά τον Ευριπίδη, επομένως, ένας σκλάβος μπορούσε να είναι ηθικά υπέρτερος από έναν ελεύθερο, όπως και ένας βάρβαρος-ξένος από έναν Έλληνα.



Εικόνα 5. Γιώργος Κόρονης, 2015. Εικαστικό. *Γυναίκα του καμηού.*

ΤΡΩΑΔΕΣ.

Οι *Τρωάδες* διδάχτηκαν το 415 π.Χ. και είναι το μόνο σωζόμενο έργο από την «Τρωική» τριλογία του Ευριπίδη. Το πρώτο ήταν ο *Αλέξανδρος* και το δεύτερο ο *Παλαμήδης*,²¹⁸ ενώ την τριλογία συμπλήρωνε και το σατυρικό δράμα *Σίσυφος*.²¹⁹ Η τραγωδία αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η τραγωδία της ματαιότητας, του σπαραγμού και της οδύνης. Μολονότι δεν διαθέτει την αυστηρή δομή²²⁰ – σύμφωνα με την

αριστοτελική έννοια του όρου - ενός δράματος, είναι κάτι περισσότερο από μια συγκινητική

²¹⁷ Γραμμένος 2021, 105.

²¹⁸ Lesky 2003, 186-188

²¹⁹ Η Rabinowitz (2016, 199-200) αναφέρει ότι έχουν σωθεί σημαντικά θραύσματα του *Αλέξανδρου*, κάποιες μαρτυρίες για τον *Παλαμήδη*, αλλά μόνο δύο κομμάτια του σατυρικού δράματος. Η ίδια επισημαίνει πως είναι γνωστό από αρχαίες πηγές ότι ο *Αλέξανδρος* βασίστηκε στον θρύλο του Πάρη (Αλέξανδρος), γιού του Πριάμου και της Εκάβης. Ενώ ήταν έγκυος στον Πάρη, η Εκάβη ονειρευόταν ότι θα γεννούσε μια φλεγόμενη δάδα. Όταν έμαθαν πως το όνειρο σήμαινε ότι το παιδί θα κατέστρεφε την Τροία, οι γονείς το έδωσαν σε έναν βοσκό να το σκοτώσει, αλλά εκείνος μεγάλωσε το παιδί αντ' αυτού. Στο χαμένο έργο, η Εκάβη θρηνεί τον γιο της. Είκοσι χρόνια αργότερα, αυτή και ο Πρίαμος καθιέρωσαν αγώνες προς τιμήν του. Ο Πάρης παίρνει μέρος στον διαγωνισμό, ως ανώνυμος σκλάβος, και κερδίζει. Ο αδερφός του Διήφοβος, θυμωμένος που ηττήθηκε από έναν υποτιθέμενο σκλάβο, πείθει την Εκάβη και τον Πρίαμο να σκοτώσουν τον ξένο, αλλά η Κασσάνδρα τον αναγνωρίζει. Το έργο φαίνεται να τελείωσε με μια επανένωση μητέρας και γιου. Ο Παλαμήδης φημιζόταν ότι ήταν ο σοφότερος από τους Έλληνες, ο εφευρέτης του αλφαβήτου και άλλων ευρεσιτεχνιών. Στο έργο ο Οδυσσέας πείθει τους αρχηγούς του ελληνικού στρατού ότι ο Παλαμήδης ήταν προδότης. Πριν αποκαλυφθεί το ψέμα, ο Παλαμήδης θανατώνεται. Ο αδερφός του έστειλε ένα μήνυμα στον πατέρα τους γράφοντάς το πάνω σε μία κούπα και το έριξε στη θάλασσα, χρησιμοποιώντας την εφεύρεση του Παλαμήδη για να σώσει την τιμή του.

²²⁰ Σύμφωνα με τη Dunn (1993, 22-4) ως προς τη δομή της, η τραγωδία αυτή έχει προκαλέσει διχογνωμία ανάμεσα στους μελετητές. Πολλοί θεωρούν πως η πλοκή αποτελείται από σκηνές σχεδόν ασύνδετες μεταξύ τους, λείπει το στοιχείο της περιπέτειας και απλώς παρουσιάζεται η δυστυχία των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο κύριες προσεγγίσεις των υπέρμαχων της άποψης περί ισχυρής δομής του έργου. Η πρώτη προσέγγιση προτείνει μια άλλη ενότητα αντί για την ενότητα της δράσης. Διάφορες μελέτες έχουν δείξει ότι τα περιστατικά του έργου συνδέονται μεταξύ τους από τους ρόλους της Εκάβης, του Ταλθύβιου και του Χορού, και ότι τα επεισόδια συνδέονται με έναν γενικό ρυθμό και με συγκεκριμένες διασυνδέσεις. Αποδεικνύουν ότι οι *Τρωάδες* είναι ένα προσεκτικά οργανωμένο έργο, αλλά δεν εξηγούν γιατί ενότητα της

σειρά γεγονότων που δραματοποιεί τα βάσανα των ηττημένων στον πόλεμο. Το θέμα των *Τρωάδων* είναι η ματαιοδοξία της νίκης στον πόλεμο. Όπως σχολιάζει και ο Luschnig: «Είναι ένα έργο στο οποίο η δραματουργία και το θέμα είναι αδιαχώριστα, καθώς η πανοραμική του οπτική σκοπεύει να καταδείξει όλες τις δυσάρεστες επιπτώσεις του πολέμου, άμεσες και έμμεσες, τόσο για τον νικητή όσο και για το θύμα».²²¹

Το συγκεκριμένο έργο έχει χαρακτηριστεί ως κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο, και όχι άδικα, καθώς είναι σαφές ότι αναπαριστά με γλαφυρό τρόπο τα δεινά του πολέμου προκαλώντας οίκτο για τις γυναίκες και τα παιδιά. Το έργο ανοίγει με τη σκηνή στην παραλία της Τροίας, όπου οι αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες μαζί με τις γυναίκες της βασιλικής οικογένειας περιμένουν την αναχώρησή τους στην Ελλάδα και το νέο τους καθεστώς ως σκλάβες. Ο Έλληνας κήρυκας Ταλθύβιος καταφθάνει για να τους ανακοινώσει την κατανομή τους, κυρίως των γυναικών ευγενούς καταγωγής, σε μεμονωμένους Έλληνες στρατηγούς. Το πρώτο μισό του έργου αποτελείται από χορικά θρηνητικά άσματα και ομιλίες μεταξύ της τέως βασίλισσας – νυν αιχμάλωτης - Εκάβης, η οποία παραμένει στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, και των δύο από τις κόρες της, την Κασσάνδρα και την Ανδρομάχη. Ο Ταλθύβιος μπαίνει στο μέσον της σκηνής της Ανδρομάχης για να ανακοινώσει ότι οι Έλληνες έχουν διατάξει πως ο Αστυάναξ, ο τελευταίος αρσενικός απόγονος της άρχουσας οικογένειας, θα θανατωθεί. Αποσπά βίαια το παιδί από την αγκαλιά της μητέρας του. Μετά από ένα άσμα του Χορού που μνημονεύει τις δύο λεηλασίες της Τροίας καθώς και τη μεγάλη αγάπη των θεών για τους Τρώες, ο Μενέλαος εισέρχεται στη σκηνή για να πάρει την Ελένη. Στη σκηνή που ακολουθεί, η Ελένη προσπαθεί να δικαιολογηθεί και η Εκάβη προσπαθεί να πείσει τον Μενέλαο να τη σκοτώσει. Η Ελένη φεύγει μαζί με τον Μενέλαο, αλλά η μοίρα της μένει να αιωρείται. Στο τέλος ο Ταλθύβιος φέρνει το νεκρό σώμα του μικρού Αστυάνακτα στις γυναίκες για ταφή. Όταν ολοκληρωθεί το τελετουργικό, οι αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας αναχωρούν για τα πλοία υπό τον τρομερό ήχο της λεηλατημένης Τροίας που καταρρέει. Η Romilly χαρακτήρισε το έργο ως μία «τοιχογραφία της οδύνης», καθώς «δεν υπάρχουν καν ήρωες και ηρωίδες, ούτε και ενότητα μύθου. Υπάρχει μόνο μια μακρά σειρά από συμφορές που διαδέχονται, απηχούν και επαυξάνουν η μία την άλλη».²²² Εύλογα, λοιπόν, γεννάται το ερώτημα: μέσα στο σκηνικό της απόλυτης θλίψης, της απόγνωσης και του απύθμενου πόνου, πώς σχετίζεται η συγκεκριμένη τραγωδία με το ερωτικό στοιχείο;

δράσης παραμελείται σε μεγάλο βαθμό. Η δεύτερη προσέγγιση απορρίπτει συνολικά την αριστοτελική ενότητα. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι το έργο είναι στην πραγματικότητα ένα λυρικό δράμα ή προπαγάνδα ή - όπως συμπεραίνει ο Murray - «μια μελέτη του πόνου, μία μελέτη τόσο συναισθηματικά έντονη που δεν ενδιαφέρει τον δέκτη η έλλειψη δομής».

²²¹ Luschnig 1971, 8.

²²² Romilly 1997, 142.

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Rabinowitz: «το αρχαίο δράμα – και δη το συγκεκριμένο έργο - δεν παίρνει μια συγκεκριμένη θέση, αλλά μάλλον παρουσιάζει μεταβαλλόμενες απόψεις για τον πόλεμο και τη μεταχείριση των γυναικών. Το δράμα είναι εξ ορισμού πολυφωνικό. Ενώ το έργο μπορεί να φαίνεται να έχει μια ενιαία οπτική, η ανάλυση των λεπτομερειών κάθε σκηνής αποκαλύπτει ότι είναι πολύ πιο περίπλοκη. Η δύναμή του έγκειται σε αυτή τη διαφοροποιημένη άποψη. Η ανάγνωση του έργου για την απόστασή του από εμάς, καθώς και για την ομοιότητά του, μπορεί να το κάνει πιο κατατοπιστικό από ό,τι θα ήταν ένα απλό κομμάτι προπαγάνδας».²²³ Το ερωτικό στοιχείο, η ερωτική ζήλεια και το πάθος δεν αποτελούν στο συγκεκριμένο έργο συνεκτικό κρίκο της πλοκής, όπως συμβαίνει με τα έργα που παρουσιάστηκαν παραπάνω, ανακύπτουν όμως μέσα από τους θρήνους των τριών γυναικών που πρωταγωνιστούν στο έργο. Οι γυναίκες της Τροίας θρηνούν για τις απώλειές τους, για το χαμό των παιδιών τους, των αδερφών, των γονέων, των συζύγων τους, αλλά και για τις τύχες τους από εδώ και πέρα. Αναπολούν την ζωή τους και τις όμορφες οικογενειακές στιγμές που χάθηκαν μαζί με την κουρσεμένη πατρίδα τους. Θρηνούν όμως και για τη ζωή που θα ζήσουν μελλοντικά ως σκλάβες στα σπίτια αυτών που βίαια τους στέρησαν όσα αγαπούσαν. Γνωρίζουν ότι θα αναγκαστούν να υπηρετούν τους κατακτητές της Τροίας όχι μόνο σε επίπεδο οικιακών εργασιών ως δούλες, αλλά θα αναγκαστούν να μοιράζονται την ίδια κλίνη μαζί τους ως ερωτικές σκλάβες τους. Δεν είναι πια οι αρχόντισσες της Τροίας, αλλά τα βραβεία (*γέρας*) των νικητών. Ο έρωτας στη ζωή τους από εδώ και στο εξής δε θα είναι το συναίσθημα που κατακλύζει το μυαλό και την ψυχή, αλλά η εξαναγκασμένη σεξουαλική πράξη και μάλιστα με εκείνους που σκόρπισαν το θάνατο στα σπίτια τους.

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να διασαφηνιστεί η σημασία των όρων «γάμος», «παλλακεία» και «βιασμός» στην αρχαιότητα προκειμένου να γίνει αντιληπτή η ψυχολογική κατάσταση των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας που πρωταγωνιστούν στο έργο. Στην αρχαία ελληνική γραμματεία η διαφορά μεταξύ βιασμού και συναινετικής σεξουαλικής πράξης είναι ξεκάθαρη. Όπως σημειώνει η Scodel, ο Λυσίας ισχυρίζεται ότι η σεξουαλική αποπλάνηση είναι χειρότερη από τον βιασμό, γιατί τα θύματα μισούν τους βιαστές, ενώ με την σεξουαλική αποπλάνηση ο θύτης χειραγωγεί και εκμεταλλεύεται και συναισθηματικά το θύμα. Ο Ξενοφών υποστηρίζει ότι επιτρέπεται στους άνδρες να σκοτώνουν τους μοιχούς, επειδή αυτοί αλλοτριώνουν τα συναισθήματα των συζύγων τους, και παρατηρεί πως σε ένα ομοερωτικό πλαίσιο οι βιαστές γίνονται μισητοί από το θύμα. Ταυτόχρονα, όμως, στην επική ποίηση η σχέση παλλακίδας-αφέντη, παρόλο που ξεκινά ως

²²³ Rabinowitz 2016, 202.

βιασμός, μετατρέπεται σε κάτι διαφορετικό. Στον βιασμό γίνεται εύκολα αντιληπτό πότε το θύμα έχει τη δυνατότητα προστασίας από κάποιον άλλον, εκτός από τον βιαστή, και δεν δημιουργείται μία συνεχιζόμενη σχέση, ενώ οι αιχμάλωτες γυναίκες, παλλακίδες, παραμένουν με τους άνδρες που τις έχουν απαγάγει.²²⁴ Αυτό το τελευταίο φαινόμενο, εξάλλου, ανέδειξε και ο Ευριπίδης στην *Ανδρομάχη* του.

Η Scodel κάνει λόγο για το «Σύνδρομο της Στοκχόλμης» ή «Σύνδρομο Patty Hearst», δηλαδή το φαινόμενο κατά το οποίο τα θύματα υιοθετούν την κοσμοθεωρία αυτών που έχουν εξουσία πάνω τους. Για τους περισσότερους, ωστόσο, κάτι τέτοιο είναι ανήκουστο· είναι παράλογο και νοσηρό οι όμηροι να αισθάνονται συμπάθεια για τους απαγωγείς που τους κακοποιούν και απειλούν να τους σκοτώσουν. Οι ειδικοί, ωστόσο, υποστηρίζουν ότι η ταύτιση των θυμάτων με τον θύτη δημιουργεί έναν δεσμό που βελτιώνει τις πιθανότητες επιβίωσης των θυμάτων. Είναι μια προσαρμοστική απάντηση στη δεδομένη κατάσταση. Προερχόμενοι από έναν κόσμο στον οποίο η δουλειά ήταν ένας φυσιολογικός θεσμός, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι Έλληνες ποιητές αντιμετωπίζουν μια τέτοια προσαρμογή όχι ως παθολογία, αλλά ως τρόπο επιβίωσης.²²⁵ Εξάλλου, όπως παρατηρεί η ίδια, η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ αφέντη και παλλακίδας δε διαφέρει και πολύ από τον δεσμό που δημιουργείται μέσα στο γάμο. Στην πρώτη περίπτωση η σύνδεση μεταξύ των συντρόφων δεν γίνεται με βάση το προσωπικό συναίσθημα, αλλά η ίδια η σεξουαλική σχέση δημιουργεί συναισθήματα. Στο γάμο η γυναίκα παραδίδεται από τη δική της οικογένεια προς τον σύζυγο και την οικογένειά του²²⁶ διατηρώντας, ωστόσο, δεσμούς με τη γενέθλια οικογένεια, η οποία αναμένεται να προστατεύσει τα συμφέροντά της. Η γυναίκα οφείλει να είναι πιστή και υπάκουη στο σύζυγό της, όπως πιστή και υπάκουη ήταν και εντός της οικογένειάς της στον πατέρα της. Στις ελληνικές αναπαραστάσεις του γάμου, τόσο λεκτικές όσο και οπτικές, συνδυάζονται εικόνες βιασμού και απαγωγής με εκείνες της συναίνεσης. Το προσωπικό συναίσθημα και στις δύο περιπτώσεις υποτίθεται ότι προέρχεται από την ίδια τη σεξουαλική σχέση και από την αίσθηση του αμοιβαίου ενδιαφέροντος, ιδιαιτέρως προς τα παιδιά που έχουν από κοινού αποκτήσει.²²⁷

Αυτή η διαδικασία μετατόπισης της πίστης και της υπακοής της γυναίκας από τη γενέθλια οικογένεια στον σύζυγο είναι παρόμοια στον γάμο αλλά και στον αναγκαστικό δεσμό παλλακίδας-αφέντη. Ωστόσο, στις αναπαραστάσεις αιχμαλωσίας των γυναικών-

²²⁴ Scodel 1998, 138.

²²⁵ Scodel 1998, 140-41.

²²⁶ Σύμφωνα με τον Seaford (1990, 78), στη γαμήλια πομπή, όπως και στην νεκρώσιμη πομπή, η ανύπανδρη κοπέλα μεταφέρεται από το γονικό της σπίτι στην εξουσία και στο σπίτι του συζύγου της, δηλαδή ενός άγνωστου για εκείνην άνδρα.

²²⁷ Scodel 1998, 141.

παλλακίδων μετά τον πόλεμο, η ανταλλαγή δώρων του κανονικού γάμου αντικαθίσταται από τον βίαιο θάνατο των συγγενών της γυναίκας και τη συναισθηματική ένταση που αποτυπώνεται δραματικά στην έντονη κινητικότητα της γυναίκας κατά τη μεταφορά της από σπίτι σε σπίτι. Οι άνδρες δεν ανταλλάσσουν μεταξύ τους τις αιχμάλωτες γυναίκες, με τη σεξουαλική συγκατάθεση των τελευταίων να θεωρείται δεδομένη, ως μέρος της διαπραγμάτευσης ανάμεσα στους άνδρες. Στον ιδανικό γάμο, η υπακοή και η πίστη της γυναίκας προς τον πατέρα της και προς τον σύζυγο είναι κοινή, καθώς ο ίδιος ο γάμος αποτελεί ισχυρό δεσμό μεταξύ των δύο οικογενειών. Όταν ο σύζυγος συμμαχεί με τον πατέρα και τα αδέρφια της γυναίκας, η πίστη στη γενέθλια οικογένεια οφείλει να ταυτιστεί με τον *οίκο* του συζύγου της και η αποκλειστική σεξουαλική υπακοή στον σύζυγό της προστατεύει την τιμή και των δύο *οίκων*, συνεπώς, και τη δική της. Οι αιχμάλωτες γυναίκες, παρόλο που υφίστανται μια ακραία απώλεια κοινωνικής θέσης και προστασίας από τα αρσενικά της γενέθλιας οικογένειας, αποκτούν κάποια ελευθερία αν αποφασίσουν πώς θα διαπραγματευτούν την ισορροπία μεταξύ της πίστης στο παρελθόν και την αναθεώρηση της σεξουαλικής τους θέσης για τη βελτίωση των συνθηκών ζωής τους στο παρόν και στο μέλλον.²²⁸

Οι γυναίκες μπορούσαν να αναθεωρήσουν την θέση τους και την «αξία» τους, γιατί η προθυμία της γυναίκας να συναινέσει ήταν απαραίτητη, εφόσον ο άντρας επιθυμούσε να κατέχει την συνολική «αξία» της γυναίκας. Η διαφορά μεταξύ βιασμού και συναινετικής σχέσης έγκειται στους λόγους που οι άντρες υποδουλώνουν τις γυναίκες (ιδιαίτερα, τις γυναίκες ευγενούς καταγωγής) στην ελληνική λογοτεχνία. Πρώτον, οι γυναίκες είναι η πολυτιμότερη περιουσία των εχθρών. Ο βιασμός τους, επομένως, είναι η τελική πράξη επισφράγισης της νίκης τους. Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες έχουν πρακτική αξία στην ύφανση και σε άλλες οικιακές εργασίες υπηρετώντας επιπλέον και σεξουαλικούς-αναπαραγωγικούς σκοπούς. Η εργασιακή και η σεξουαλική «αξία» της γυναίκας είναι κάπως αντίθετες, γιατί πιθανότατα μια γυναίκα ευγενούς καταγωγής, που θα είχε επιλεγεί ως παλλακίδα, συχνά λάμβανε καλύτερη μεταχείριση από ότι μία απλή σκλάβο. Υπήρχε επίσης η αντίληψη ότι οι άνδρες δεν μπορούν να λάβουν πλήρη σεξουαλική ευχαρίστηση από μια γυναίκα που δεν συναινεί στη σεξουαλική πράξη.²²⁹

Σύμφωνα με ορισμένες ιατρικές θεωρίες, για τις γυναίκες η σεξουαλική ευχαρίστηση θεωρείται σημαντική, ακόμη και ουσιαστική, για τη διαδικασία τεκνοποίησης. Έτσι η ιδανική παλλακίδα είναι εκείνη η οποία, ενώ δεν σταματά ποτέ να θρηνεί για την οικογένειά της, είτε

²²⁸ Scodel 1998, 142.

²²⁹ Scodel 1998, 142-43.

γενέθλια είτε συζυγική, από την οποία απήχθη, την ίδια στιγμή είναι απόλυτα πιστή στον απαγωγέα της. Αν αυτό είναι παράδοξο για τους απαγωγείς, για τις ίδιες τις γυναίκες το πρόβλημα είναι αδύνατο να επιλυθεί.²³⁰ Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία η μόνη αποτελεσματική λύση στο πρόβλημα της αιχμαλωσίας των γυναικών φαίνεται να είναι η αυτοκτονία.²³¹ Στις *Τρωάδες* ο ποιητής δεν εστιάζει στις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στον κανονισμένο γάμο και την αναγκαστική παλλακεία, αλλά παρουσιάζει γυναίκες που έρχονται αντιμέτωπες με το δίλημμα της επιβίωσης.²³² Όπως παρατηρεί και ο Goldhill, στις *Τρωάδες*, η ηρωική εστίαση της *Ιλιάδας* μετατοπίζεται στη μοίρα των γυναικών μιας πόλης και στις ολέθριες επιπτώσεις που φέρνει ο πόλεμος. Η εστίαση στις γυναίκες, ως αντικείμενο της σεξουαλικής και στρατιωτικής βίας των ανδρών, φαίνεται να είναι το κεντρικό θέμα του έργου.²³³

Ήδη από τον Πρόλογο (στ. 1-152) το θέμα αυτό γίνεται αντιληπτό. Το έργο ανοίγει με την ρήση του Ποσειδώνα (στ. 1-47), ο οποίος εδώ, σε αντίθεση με την *Ιλιάδα*, έχει ευνοϊκή διάθεση απέναντι στους Τρώες. Στην αρχή του μονολόγου του δηλώνει τον χρόνο και τον τόπο του έργου δίνοντας μία περίληψη των γεγονότων που οδήγησαν στην παρούσα κατάσταση, επιμελώς μεταμφιεσμένα ως εξήγηση για την κατάσταση αυτή (στ. 1-7 και 23-7). Αμέσως μετά αναφέρεται στους επιζώντες της Τροίας, τις αιχμάλωτες γυναίκες, παρουσιάζοντας τις συμφορές που προκλήθηκαν από τον πόλεμο: *πολλοῖς δὲ κοκκυτοῖσιν αἰχμαλωτῖδων / βοᾷ Σκάμανδρος δεσπότης κληρουμένων.*²³⁴ (στ. 28-9) Ο Σκάμαντρος, το ποτάμι της πόλης, βουίζει από τις πένθιμες κραυγές των γυναικών που άρθηκαν δια της βίας και κατανεμήθηκαν με κλήρο στους Έλληνες στρατιώτες. Ξεκινά με την ανώνυμη μάζα των αιχμαλώτων κοντά στην ακτή (στ. 28-31), προχωρά στις ειδικά επιλεγμένες γυναίκες ευγενούς καταγωγής που βρέθηκαν μέσα σε μία σκηνή (στ. 32-5) και μόνο τότε εστιάζει την προσοχή του στη μίζερη ηλικιωμένη γυναίκα, την Εκάβη, που βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος (στ. 36-38), παραθέτοντας κάποιους λόγους για το θρήνο της. Οι παράγοντες που αναφέρει δεν είναι ακριβώς αυτοί που θα περίμενε κανείς. Η τωρινή δυστυχία της Εκάβης είναι φυσικά το αποτέλεσμα διαφόρων δεινών που έχει υποστεί πριν από την έναρξη του έργου, και η ίδια αργότερα θα μιλήσει και θα τραγουδήσει για αυτά τα πολλά δεινά ξανά και ξανά (στ. 479-

²³⁰ Scodel 1998, 143.

²³¹ Scodel 1998, 144.

²³² Scodel 1998, 143.

²³³ Goldhill 2004, 115.

²³⁴ Το αρχαίο κείμενο των *Τρωάδων* που χρησιμοποιείται για την εργασία προέρχεται από τον δικτυακό τόπο https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=11 Από τον ίδιο δικτυακό τόπο έχει αντληθεί και η μετάφραση του έργου από τον Θρ. Σταύρου (2012). Η συγκεκριμένη μετάφραση ακολουθείται σε όλα τα αποσπάσματα των *Τρωάδων* που παρατίθενται.

86). Ο ποιητής, δια στόματος Ποσειδώνα, συνοψίζει όλες τις προηγούμενες απώλειές της σε μισό ιαμβικό τρίμετρο - *φροῦδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν'*. (στ. 41) [χαθήκαν ο Πρίαμος, τα παιδιά τους·] – παρεμβάλλοντας αυτήν την δήλωση ανάμεσα σε δύο μεγαλύτερες, πιο σαφείς περιγραφές για τις συμφορές που θα την βρουν, τις οποίες η Εκάβη δε γνωρίζει στην παρούσα φάση, αλλά θα τις μάθει στην πορεία του έργου, δηλαδή τον οικτρό θάνατο της κόρης της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα (στ. 39-40) και την αρπαγή της άλλης κόρης της, Κασσάνδρας, από τον Αγαμέμνονα, που την πήρε ως παλλακίδα (στ. 41-4). Έτσι, σύμφωνα με τη Meridor, φαίνεται ότι ο Ευριπίδης επέλεξε να συμπεριλάβει τις τύχες της Πολυξένης και της Κασσάνδρας στον εισαγωγικό μονόλογο του θεού παρόλο που αυτό καταδεικνύει μία όχι και τόσο λογική ακολουθία. Επιπλέον, η αναφορά στα δεινά που έχουν υποστεί τα δύο αυτά πρόσωπα έχει σημασία, καθώς διασαφηνίζουν όλες τις προηγούμενες συμφορές που υπέστη η Εκάβη, οι οποίες αποσιωπήθηκαν στην σύντομη περιγραφή που δόθηκε από τον Ποσειδώνα στον στίχο 41.²³⁵

Η ίδια παρατηρεί πως οι τρεις βασικοί χαρακτήρες του έργου, οι τρεις νέες γυναίκες - Κασσάνδρα, Ανδρομάχη και Ελένη - που θα εμφανιστούν αργότερα στη σκηνή, δεν είναι απαραίτητο να «συστηθούν» στο κοινό από τον Ποσειδώνα, ώστε να μπορέσει το κοινό να κατανοήσει τη δράση που αμέσως θα ακολουθήσει. Μπορεί να υποθέσει κανείς, επομένως, είτε ότι ο Ποσειδώνας δεν θα αναφερόταν σε κανένα από αυτά τα πρόσωπα σε τόσο πρώιμο στάδιο του έργου, είτε ότι θα αναφερόταν και στα τρία, ώστε να προετοιμαστούν για την μετέπειτα εμφάνισή τους. Στην πραγματικότητα δεν κάνει τίποτα από αυτά, αλλά μιλάει πρώτα για την Ελένη (στ. 35), η οποία θα εμφανιστεί τελευταία στο έργο (στ. 895), και μετά αναφέρεται στην Κασσάνδρα (στ. 42), η οποία θα είναι η πρώτη που θα εμφανιστεί στο κοινό (στ. 308), παραλείποντας έτσι εντελώς τον χαρακτήρα που εμφανίζεται στη μέση του έργου (στ. 577), την Ανδρομάχη.²³⁶

²³⁵ Meridor 1989, 20.

²³⁶ Η Meridor (1989, 21) παρατηρεί πως η παράλειψη της αναφοράς του ονόματος της Ανδρομάχης από τον Ποσειδώνα δεν είναι καθόλου τυχαία. Η ίδια υποστηρίζει ότι πιθανότατα να υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ της συμπερίληψης των πρώτων χαρακτήρων και του αποκλεισμού των δεύτερων. Η Κασσάνδρα και η Ελένη - αλλά όχι Η Ανδρομάχη - μπορεί, για παράδειγμα, να μοιράζονται ένα χαρακτηριστικό που κάνει τον ποιητή να αναφέρεται μόνο σε αυτές τις δύο γυναίκες στον μονόλογό του. Μία άλλη εκδοχή είναι ότι η παράλειψη της Ανδρομάχης ίσως να εξυπηρετεί έναν σκοπό υπέρτερο των πλεονεκτημάτων που θα προκύψουν από μια πρώιμη αναφορά στο πρόσωπό της. Επισημαίνει ότι και οι δύο αυτές υποθέσεις μπορούν λογικά να εξηγήσουν την τακτική του Ευριπίδη. Ο Ποσειδώνας αναφέρει πως ο πόνος της Εκάβης απορρέει από την απώλεια της Πολυξένης, του Πρίαμου και των γιών τους, αλλά και από την αρπαγή της Κασσάνδρας, αναφερόμενος ταυτόχρονα στους γιους του Θησέα, τους βασιλιάδες των Αθηναίων (στ. 31) στους οποίους αναλογούν οι Τρώαδίτισσες αιχμαλώτες κοντά στην ακτή. Όλα αυτά τα πρόσωπα που αναφέρονται στον προλογικό μονόλογο του Ποσειδώνα μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με την Κασσάνδρα και την Ελένη, οπότε ο ποιητής με το να παραθέτει μεγαλύτερο αριθμό περιπτώσεων για σύγκριση, αναδεικνύει με πιο εμφατικό τρόπο την μοναδικότητα της Ανδρομάχης.

Το κόστος της ήττας των Τρώων είναι ξεκάθαρο και ο ποιητής το παρουσιάζει με κινηματογραφική προοπτική: η αφήγηση του Ποσειδώνα κινείται από έξω προς το κέντρο, εστιάζοντας προοδευτικά. Πρώτα εστιάζει την προσοχή στην ταλαίπωρη Εκάβη, η οποία ίσως να ξέφυγε από την αντίληψή του κοινού, επειδή βρίσκεται πεσμένη στο έδαφος, και μας πληροφορεί για την στυγερή δολοφονία της Πολυξένης, της μικρότερης κόρης της Εκάβης, στον τάφο του Αχιλλέα: *ἦ παῖς μὲν ἀμφὶ μνήμ' Ἀχιλλείου τάφου / οἴκτρ' ἀ τέθνηκε τλημόνος Πολυξένη* (στ. 39-40) [σκληρά την Πολυξένη τη σκοτώσαν κοντά στον τάφο του Αχιλλέα·]. Τη βία κατά των γυναικῶν συμπληρώνει η αναφορά του στην αρπαγή της Κασσάνδρας από τον Αγαμέμνονα, ο οποίος, αψηφώντας το γεγονός ότι η Κασσάνδρα είναι ιέρεια του Απόλλωνα, την αναγκάζει με το ζόρι να γίνει παλλακίδα του: *ἦν δὲ παρθένον / μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ, / τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ'εὐσεβὲς / γαμῆ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος.* (στ. 41-4) [την Κασσάνδρα, που παρθένα στην έκσταση δοσμένη την άφησε ο Απόλλωνας, την παίρνει στανικῶς ο Αγαμέμνονας, κι ευσέβεια και το θεό αψηφώντας, να την έχει συντρόφισσα κρυφῆ του κρεβατιοῦ του].

Μετά τον μελαγχολικό αποχαιρετισμό του Ποσειδώνα προς το κάστρο της Τροίας, στη σκηνή εμφανίζεται η Αθηνά. Σε έναν εκτενῆ διάλογο (στ. 48-97), αποτελούμενο από διστιχομυθία, στιχομυθία και τελικούς λόγους, που διαμείβεται μεταξύ τους, η Αθηνά ζητεῖ από τον Ποσειδώνα να την βοηθήσει να τιμωρήσουν τους Έλληνες. Η αλλαγή της στάσης της Αθηνάς απέναντι στους Τρώες ξαφνιάζει τον Ποσειδώνα, ωστόσο η θεά εξηγεί ότι αυτό οφείλεται στην ὕβρη που διέπραξαν οι Έλληνες προς το πρόσωπό της και τους ναούς της (στ. 69). Αναφέρεται συγκεκριμένα στην ανόσια πράξη βιασμοῦ της Κασσάνδρας από τον Αίαντα τον Λοκρό - *οἶδ', ἠνίκ' Αἴας εἶλκε Κασάνδραν βία.* (στ. 70) – και την αδιαφορία των Αχαιῶν, οι οποίοι δεν έκαναν απολύτως τίποτα για να το αποτρέψουν - *κούδέν γ' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο.* (στ. 71). Ζητεῖ από τον θεό να συμμαχήσουν ὥστε να τιμωρήσουν τους Έλληνες για την ὕβρη τους προκαλώντας θύελλες που θα εμποδίσουν την παλιννόστηση του ελληνικού στόλου. Ο Ποσειδώνας συμφωνεῖ και μάλιστα κλείνει το λόγο του δίνοντας ένα μάθημα προς ὅλους:

*μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις,
ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων,
ἐρημιά δούς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.* (στ. 95-7)

[Τρελός αυτός που πολιτείες ρημάζει,
ναούς και τάφους, των νεκρῶν ἱερά·

τα ρίχνει αυτά, μα τότε πέφτει κι ο ίδιος.]

Στο λόγο του Ποσειδώνα διαφαίνεται ότι το πρόβλημα με τον πόλεμο δεν είναι μόνο ότι οδηγεί σε υπερβολική βία και βιασμούς, αλλά και στη λεηλασία και τη βεβήλωση ιερών τόπων. Η τιμωρία όσων διαπράττουν τέτοια εγκλήματα είναι αναπόδραστη.

Στον Πρόλογο ανήκουν και οι ανάπεστοι της Εκάβης (στ. 98-152) που σταδιακά μετατρέπονται από απαγγελτικοί, σε λυρικούς.²³⁷ Στο πρώτο μέρος η γηραιά βασίλισσα συγκεντρώνει όση δύναμη της έχει απομείνει για να υψώσει το κεφάλι της από το χώμα, όμως το σώμα της μένει καθηλωμένο στη γη. Τον θρήνο για την χαμένη πατρίδα ακολουθεί η έκφραση του σωματικού της πόνου, αφού το γερασμένο κορμί της κείτεται στο σκληρό χώμα. Στο επόμενο τμήμα των λυρικών αναπαίστων, η Εκάβη περιγράφει την εικόνα των ελληνικών πλοίων που έσπειραν τον όλεθρο στο Ίλιον για χάρη μιας ανήθικης γυναίκας, της Ελένης. Ο θρήνος της κλείνει με μία κραυγή προς τις αιχμάλωτες γυναίκες. Σύμφωνα με τον Lesky: «η μονωδία της Εκάβης, η Πάροδος του Χορού, η είσοδος της εκστατικής Κασσάνδρας και ο διάλογος με τον Ταλθύβιο που ακολουθούν, συγκροτούν έναν και μοναδικό θρήνο που αδιάλειπτα ανανεώνεται και κλιμακώνεται».²³⁸

Όπως παρατηρεί η Scodel, στον Πρόλογο καθορίζονται τα όρια της αποδεκτής σεξουαλικής εκμετάλλευσης από τους νικητές. Μετά την αναχώρηση των θεών, οι γυναίκες κυριαρχούν στη δράση, προσπαθώντας να κατανοήσουν και να διαχειριστούν την κατάστασή τους. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου διαχωρίζεται η θέση της γηραιάς πρωταγωνίστριας Εκάβης, η οποία είναι πολύτιμη στους νικητές σχεδόν αποκλειστικά ως ενθύμιο της νίκης τους, και των νεότερων γυναικών, που είναι πολύτιμες, όχι μόνο ως επινίκια βραβεία, αλλά κυρίως για τον εαυτό τους, πρωτίστως σεξουαλικά. Η δράση στις *Τρωάδες* αποτελείται κυρίως από τις αντιπαραθέσεις της ηλικιωμένης και χωρίς μέλλον Εκάβης με τις νεότερες γυναίκες, οι οποίες έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν την «σεξουαλική αξία» τους προς όφελός τους, ώστε να βελτιώσουν τις συνθήκες της ζωής τους.²³⁹

Την Πάροδο (στ 153-229) αποτελούν δύο ημιχόρια. Από τα δύο στροφικά ζεύγη το πρώτο περιλαμβάνει μία ζοηρή εναλλαγή στίχων ανάμεσα στον Χορό και την Εκάβη, ενώ το δεύτερο ανήκει εξολοκλήρου στον Χορό. Στον διάλογο της ά στροφής μεταξύ της Εκάβης και της Κορυφαίας, η πρώτη δίνει εντολή να μην αφήσουν ελεύθερη την Κασσάνδρα για να μην την ρεζιλέψει με τις βακχείες της, προετοιμάζοντας έτσι την είσοδο της μάντισσας. Η 'β

²³⁷ Lesky 2003, 190.

²³⁸ Lesky 2003, 190.

²³⁹ Scodel 1998, 145-46.

αντιστροφή εισάγει το δεύτερο ημιχόριο στην ορχήστρα και ξεκινά μία σειρά από ερωτήσεις και θρήνους για την τύχη που περιμένει τις αιχμάλωτες γυναίκες. Η Αθήνα φαίνεται να προβάλλει ως ο επιθυμητός προορισμός των σκλαβωμένων γυναικών ή έστω η Θεσσαλία ή η Νότια Ιταλία και η Σικελία, αλλά όχι η Σπάρτη.²⁴⁰

Η Εκάβη δίνει έμφαση στο φύλο των θυμάτων: σύζυγοι και κορίτσια (στ. 143-44)· θα είναι όλες σκλάβες (στ. 158, 192). Ωστόσο, υπογραμμίζει και τις σημαντικές διαφορές στην κοινωνική τάξη. Ως τέως βασίλισσα, το πένθος της Εκάβης είναι μεγαλύτερο, αφού θρηνεί για την πόλη και τον πλούτο της: η Τροία δεν υπάρχει πια και η ίδια δεν είναι πια η βασίλισσά της (στ. 194-96). Είναι σκλαβωμένη, θρηνώντας με το κεφάλι της ξυρισμένο, καθώς η πόλη της καίγεται (στ. 140-43). Οι συνηθισμένες γυναίκες δεν θυμούνται τα υπάρχοντά τους, αλλά τη δουλειά τους στους αργαλειούς τους (στ. 199-200). Τονίζει όμως και ότι ο παράγοντας της ηλικίας διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην τύχη των γυναικών από εδώ και πέρα, καθώς η Εκάβη, ως ηλικιωμένη γυναίκα, θα είναι νοσοκόμα (στ. 194-95), ενώ οι νεότερες γυναίκες θα είναι σεξουαλικές σκλάβες: *μόχθους ἔξω κρείσσους, / ἢ λέκτροις πλαθειῖσ' Ἑλλάνων / - ἔρροι νύξ αὐτα καὶ δαίμων* - (στ. 202-4) [και πόσα η μοίρα η άσπλαχνη, και πιο βαριά, μου γράφει! Ἦ σε Ἑλληνα κρεβάτι εγώ θα μπω - ο θεός να δώσει να βουλιάξει η νύχτα, η τύχη εκείνη -]. Ο Ευριπίδης προσδιορίζει την άλωση της Τροίας μέσα από την αιχμαλωσία και τον βιασμό των γυναικών.²⁴¹

Οι συμφορές που έχουν ήδη βρει τις αιχμάλωτες γυναίκες, αλλά και τα δεινά που έπονται, είναι απότοκα των πράξεων των ανδρών. Όπως παρατηρεί ο Goldhill, στα ομηρικά έπη ο σεβασμός και ο φόβος προκαλούνται ως αντιδράσεις σε συγκεκριμένες πράξεις πολεμικής βαρβαρότητας ή στη μοίρα ενός στρατιώτη που αντιμετωπίζει το θάνατο ή μιας συζύγου που βιάζεται ή υποδουλώνεται. Ωστόσο, το ομηρικό ήθος συνίσταται εν μέρει, όπως και η πολιτική ιδεολογία του πέμπτου αιώνα, στην ανάπτυξη της αίσθησης του τι σημαίνει να είναι κάποιος άντρας, μέσα από τη χρήση της γλώσσας και των πρακτικών της στρατιωτικής εμπλοκής. Ο Ευριπίδης, ωστόσο, αμφισβητεί την ασφάλεια αυτής της εμπλοκής στις *Τρωάδες*. Το έργο επικεντρώνεται στα βάσανα των γυναικών αμέσως μετά την λεηλασία της Τροίας. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα βάσανα, την κακομεταχείριση και τα επιχειρήματα που υποστηρίζουν μια τέτοια συμπεριφορά και όχι στις πράξεις ηρωισμού που διακρίνουν τους γενναίους πολεμιστές στο πεδίο της μάχης. Η ταλαιπωρία των γυναικών θεωρείται ως το

²⁴⁰ Ο Lesky (2003, 191) σημειώνει ότι η απόρριψη της Σπάρτης ως προορισμού των αιχμάλωτων γυναικών θα πρέπει να ηχούσε ευχάριστα στα αφτιά των θεατών της Αθήνας εκείνης της εποχής, ενώ ταυτόχρονα η αναφορά στις πόλεις της Θεσσαλίας, Σικελίας και Νότιας Ιταλίας δήλωνε ξεκάθαρα τις περιοχές όπου στρέφονταν τότε τα ενδιαφέροντα της Αθήνας.

²⁴¹ Rabinowitz 2016, 203.

άμεσο αποτέλεσμα των πράξεων των ανδρών, των οποίων τα κίνητρα, τα επιχειρήματα και οι ευθύνες κρύβονται πίσω από άδοξα και απεχθή προσχήματα.²⁴²

Το Α Επεισόδιο (στ. 230-510) ανοίγει με τους απαγγελτικούς αναπαίστους της Κορυφαίας, η οποία ανακοινώνει την άφιξη του κήρυκα Ταλθύβιου, τον εκπρόσωπο του Αγαμέμνονα, εκφράζοντας τον φόβο των γυναικών μήπως σταλούν σε δωρική χώρα. Ο Ταλθύβιος ανακοινώνει ότι η Κασσάνδρα έχει δοθεί όχι με κλήρο,²⁴³ αλλά ως δώρο στον Αγαμέμνονα, όχι για σκλάβια του, αλλά ως σύντροφος της κλίνης του: *οὔκ, ἀλλὰ λέκτρων σκότια νυμφευτήρια*. (στ. 252), ενώ η Πολυξένη προορίζεται να υπηρετεί τον τάφο του Αχιλλέα (στ 263). Η Εκάβη²⁴⁴ δεν καταλαβαίνει ακόμη τί σημαίνουν τα λόγια του Κήρυκα για την τύχη της Πολυξένης. Αργότερα στο έργο θα αποκαλυφθεί η συμφορά που την βρήκε. Όσο για την Ανδρομάχη, ο Ταλθύβιος ενημερώνει την Εκάβη πως δόθηκε ως δώρο στον γιο του Αχιλλέα, του δολοφόνου του συζύγου της, ενώ την ίδια θα την πάρει ο Οδυσσεύς. Η τύχη των υπόλοιπων γυναικών της Τροίας δε γίνεται γνωστή, αφού ο Ταλθύβιος επιδεικτικά δεν απάντησε στην ερώτηση της Κορυφαίας καταδεικνύοντας πως προτεραιότητα, ακόμα και στην κατανομή των αιχμαλώτων, έχουν οι γυναίκες αριστοκρατικής καταγωγής.

Η Rabinowitz παρατηρεί ότι στο έργο προβάλλονται οι ιδέες που επικρατούσαν την εποχή του ποιητή για τον πόλεμο: η ήττα οδηγεί στον βιασμό των γυναικών. Ωστόσο, πέρα από τη διαφορετική μεταχείριση ανδρών και γυναικών, στον πόλεμο οι έννοιες «βιασμός» και «γάμος» συγχέονται· το λεξιλόγιο του «βιασμού» διολισθαίνει στο λεξιλόγιο του «γάμου». Ο Ταλθύβιος ανακοινώνει ότι κάθε γυναίκα έχει ανατεθεί σε έναν άνδρα. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι δεν δίνει έμφαση στον βιασμό. Απεναντίας, ταυτίζει τον γάμο (*νυμφευτήρια*) με τον παράνομο βιασμό, λέγοντας ότι ο Αγαμέμνονας «επέλεξε» την Κασσάνδρα – δεν του δόθηκε με κλήρο - (στ. 249), όχι ως σκλάβια, αλλά για «ταίρι κρυφό της κλίνης του»: *οὔκ, ἀλλὰ λέκτρων σκότια νυμφευτήρια* (στ. 252). Όταν η Εκάβη τονίζει ότι η πράξη αυτή συνιστά ιεροσυλία, αφού ο ίδιος ο θεός της επέτρεψε να μείνει ανύπαντρη κοπέλα (στ. 253-54), ο Ταλθύβιος αποκαλεί την πράξη αυτή «βασιλική ένωση» - *οὐ γὰρ μέγ' αὐτῇ βασιλικῶν*

²⁴² Goldhill 2004, 165.

²⁴³ Σύμφωνα με τον Poole (1976, 278-79) παρατηρείται διαφορά στην αντιμετώπιση που είχαν οι αιχμάλωτες γυναίκες. Ενώ οι υπόλοιπες τρωαδίτισσες κατανέμονται κατόπιν κλήρωσης στους νικητές, οι γυναίκες της βασιλικής οικογένειας δίνονται ως «δώρα» στους σημαντικότερους Αχαιοὺς βασιλιάδες (στ. 249-52, 271-74). Συνεπώς, η αριστοκρατική καταγωγή των γυναικών εκλαμβάνεται ως επιβράβευση για τους νικητές στρατηγούς μεγεθύνοντας περισσότερο το χάσμα μεταξύ της πρώτης με την τωρινή κατάσταση των αιχμαλώτων γυναικών.²⁴³

²⁴⁴ Όπως υποστηρίζει ο Sullivan (2007, 474) θα ήταν αναμενόμενο από μία βασίλισσα, ως η ιεραρχικά εναπομείνουσα ηγέτιδα μετά το θάνατο του βασιλιά Πριάμου και του πρίγκιπα Έκτορα, να αποφασίσει για τις τύχες των γυναικών του βασιλείου της και να τις ενημερώσει. Όμως, η καταστροφή της Τροίας επέσυρε και την κατάργηση του αξιώματος της βασίλισσας που αποφασίζει για τους υπηκόους της γεγονός που αποκαλύπτεται μέσα από τις αλλεπάλληλες ερωτήσεις της Εκάβης προς τον αγγελιαφόρο των ελλήνων Ταλθύβιο για την τύχη των γυναικών της Τροίας (στ. 240-47).

λέκτρων τυχεῖν; (στ. 259) – και, χρησιμοποιώντας και στις δύο περιπτώσεις το λεξιλόγιο του κρεβατιού, υπονοεί ότι η Κασσάνδρα είναι τυχερή.²⁴⁵

Ο Ταλθύβιος δίνει εντολή να οδηγήσουν έξω από το παράπηγμα με τις κρατούμενες γυναίκες την Κασσάνδρα. Η λάμψη ενός δαυλού από μέσα όμως του προκαλεί ανησυχία, μήπως οι αιχμάλωτες πυρπόλησαν στις σκηνές για να δώσουν τέλος στη μίζερη – όπως παραδέχεται ο ίδιος (στ. 302-3) – ζωή τους. Εκείνη τη στιγμή ορμά στη σκηνή η έξαλλη Κασσάνδρα σείοντας δύο δαυλούς στα χέρια της. Χορεύει εκστατικά κρατώντας τους πυρσούς και σαν μαινάδα ανακράζει τον Διόνυσο: *εὐάν, εὐοῖ* (στ. 326). Παρουσιάζεται να γιορτάζει έναν «γάμο» επικαλούμενη τον Υμέναιο και την Εκάτη (στ. 314, 322-23). Αποκαλεί τη σεξουαλική της σκλαβιά «βασιλικό γάμο» μακαρίζοντας την τύχη της: *μακάριος ὁ γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἄ γαμουμένα*. (στ. 311–13). [Μακάριος ο γαμπρός, μακάρια κι εγώ, που νυφούλα πηγαίνω στ' Ἄργους το ρήγα τον τρανό]. Καθώς μετεωρίζεται ανάμεσα στην ένθεη μανία και τον λογικό στοχασμό, ολοκληρώνει τη μονωδία της αποκαλώντας τον απαγωγέα της «σύζυγο» με τον ξεκάθαρο ὄρο *πόσις: τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ πόσιν ἐμέθεν*. (στ. 340).

Η Εκάβη κάνει ξεκάθαρη την ειρωνεία του ὄρου «γάμος» σε αυτή την κατάσταση:

*οἴμοι, τέκνον,
ὡς οὐχ ὑπ' αἰχμῆς οὐδ' ὑπ' Ἀργείου δορὸς
γάμους γαμεῖσθαι τούσδ' ἐδόξαζόν ποτε*. (στ. 345-47).

[Αχ κόρη μου, δεν το ἔλεγα ποτέ μου
πως κάτω από τη λόγχη, απ' το κοντάρι
τ' αργίτικο, η χαρά σου θα γινόταν].

Είναι μια ένωση, αλλά μια ένωση που γίνεται με το ζόρι. Η Εκάβη μεγάλωσε τις κόρες της για να επιλεγούν ως νόμιμες σύζυγοι από διακεκριμένους άνδρες ευγενούς καταγωγής, ούσες κι οι ίδιες μέλη της βασιλικής οικογένειας, και τώρα βλέπει να επιλέγονται (*ἐξᾶίρετον*) όχι για νόμιμο γάμο, αλλά για ερωτικές σκλάβες. Με τα λόγια της τονίζει το χάσμα μεταξύ των γάμων που ονειρευόταν για τις κόρες της και της σκληρής πραγματικότητας που τώρα υποφέρουν.²⁴⁶

²⁴⁵ Rabinowitz 2016, 205.

²⁴⁶ Rabinowitz 2016, 206.

Στην πρώτη μακροσκελή ρήση της η Κασσάνδρα (στ. 353-405) αναγγέλλει τη συμφορά που θα φέρει στον *οίκο* των Ατρείδων εκδικούμενη το θάνατο του πατέρα και των αδερφών της. Μάλιστα, συγκρίνει τον «γάμο» της με τον Αγαμέμνονα με εκείνον του Πάρη και της Ελένης, τονίζοντας ότι ο «γάμος» αυτός θα είναι πιο πικρός, αφού σκοπός της είναι να εξοντώσει τον Αγαμέμνονα:

εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,

Ἐλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον

ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ. (στ. 357-58)

[Γιατί, αν Λοξίας υπάρχει,

πιο πικρός κι απ' το γάμο της Ελένης

θα 'ναι ο δικός μου για τον Αγαμέμνονα,

των Αχαιών τον ξακουσμένο ρήγα.]

Στη σκέψη της Κασσάνδρας η απαγωγή της και η δια της βίας σεξουαλική ένωσή της με τον Αγαμέμνονα φαντάζει ως ένας «γάμος», αφού, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο γάμος και η παλλακεία έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Με αυτό το δεδομένο, συγκρίνει τον δικό της υποτιθέμενο «γάμο» με εκείνον του Πάρη και της Ελένης λέγοντας μάλιστα πως ο δικός της θα είναι πιο πικρός. Η σύγκριση αυτή δεν είναι τυχαία καθώς και οι δύο αυτοί γάμοι αποτελούν περιπτώσεις παράνομης ένωσης. Ο μεν γάμος του Πάρη και της Ελένης ήταν το αποτέλεσμα ενός παράνομου έρωτα της ήδη παντρεμένης Ελένης, που εγκατέλειψε τον νόμιμο σύζυγό της φεύγοντας μαζί με τον Πάρη, ο δε «γάμος» της Κασσάνδρας, πέρα από το γεγονός ότι είναι αποτέλεσμα αιχμαλωσίας και εξαναγκασμένης σεξουαλικής υπακοής, είναι παράνομος, καθώς η Κασσάνδρα είναι ιέρεια του Φοίβου στον οποίο ορκίστηκε αιώνια παρθενία. Ο παράνομος έρωτας της Ελένης και του Πάρη σκόρπισαν τον όλεθρο τόσο στους Τρώες όσο και στους Έλληνες, ωστόσο ο «γάμος» - η αναγκαστική σεξουαλική συνένωση - της Κασσάνδρας και του Αγαμέμνονα, στα μάτια της Κασσάνδρας, φαντάζει χειρότερος, γιατί εξ αρχής θα συμβεί όχι για την ανάπτυξη μίας ερωτικής σχέσης-όπως συνέβη στην περίπτωση της Ελένης και του Πάρη - αλλά για την εκδίκηση του θανάτου των αγαπημένων της προσώπων και της πόλης της με την δολοφονία, από την ίδια, του Αγαμέμνονα. Υπό αυτήν την έννοια η Κασσάνδρα «πανηγυρίζει» τον επερχόμενο «γάμο» της έχοντας κατά νου πως με αυτόν τον τρόπο θα επιφέρει καίριο χτύπημα στους κατακτητές της Τροίας εξολοθρεύοντας τον βασιλιά των Αχαιών, οδηγούμενη και η ίδια στον χαμό της. Δε

σκέφτεται ούτε ως γυναίκα, ούτε ως ιέρεια· σκέφτεται ως στρατιώτης, ως ήρωας που εμφορείται από τη χαρά της αυτοθυσίας για την πατρίδα του.

Ο «γάμος» της Κασσάνδρας στην πραγματικότητα, όπως παρατηρεί η Scodel, ανατρέπει την προβλέψιμη επιθυμία μίας συγκαταβατικής αιχμαλώτου. Αντί να πραγματωθεί πλήρης μεταφορά της πίστης και της αφοσίωσής της στον καινούργιο «σύζυγο», η Κασσάνδρα δηλώνει πλήρη τήρηση των συμφερόντων της γενέθλιας οικογένειάς της και της πόλης της, παρόλο που αυτές έχουν καταστραφεί. Ο Ποσειδώνας, ήδη από τον Πρόλογο, άφησε να εννοηθεί, ότι η Κασσάνδρα σκόπευε να παραμείνει παρθένα σε όλη της τη ζωή (στ. 41-4), γεγονός που επιβεβαίωσε και η ίδια η Εκάβη (στ. 253-54). Ως παρθένα ιέρεια, δεν θα χρειαζόταν ποτέ να εγκαταλείψει την πίστη και την προσκόλληση στη γενέθλια οικογένειά της. Καθίσταται, επομένως, ως η ιδανική φιγούρα αντίστασης σε κάθε μεταβίβαση της πίστης. Αρνείται κατηγορηματικά να ενσωματωθεί στη νέα οικογένεια και αντ' αυτού σκοπεύει να σκορπίσει τον όλεθρο σε αυτήν.²⁴⁷

Δε στέκεται όμως πολύ σε αυτό το θέμα, καθώς περνά στη σχολαστική τεκμηρίωση του ισχυρισμού της, ότι οι Τρώες που αγωνίστηκαν για να υπερασπιστούν την πατρίδα τους βρίσκονται σε καλύτερη μοίρα από τους Αχαιούς, που υπέφεραν και σκοτώθηκαν στα ξένα (στ. 365-405). Για πολλά χρόνια πολέμουςαν σε έναν ξένο πόλεμο, σκοτώθηκαν στα ξένα μακριά από την πατρίδα τους, δεν τους έκλαψαν οι δικοί τους άνθρωποι, οι γυναίκες τους έμειναν χήρες, τα παιδιά τους ορφανά και οι γονείς τους έφυγαν από τη ζωή χωρίς να τους νεκροφιλήσουν. Και όλα αυτά έγιναν για τον παράνομο έρωτα μίας γυναίκας, της Ελένης: *οὐδὲν διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν, / θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν.* (στ. 368-69) [Για μια γυναίκα αυτοί, για μια αγάπη, για μια Ελένη χάσανε χιλιάδες]. Όπως παρατηρεί η Romilly: «σε ένα είδος τολμηρής παραδοξολογίας, η Κασσάνδρα υποστηρίζει ότι οι νικητές έγιναν πιο δυστυχισμένοι από ότι οι ηττημένοι· και το αποδεικνύει με έναν φλογισμένο πλούτο από επιχειρήματα και αποδεικτικά στοιχεία: αυτοί που για μία και μόνη γυναίκα, για έναν και μόνο έρωτα, κυνηγώντας την Ελένη, έχασαν χιλιάδες πολεμιστές».²⁴⁸ Ο ολέθριος έρωτας του Πάρη και της Ελένης σκόρπισε το θάνατο και την καταστροφή τόσο στους Τρώες όσο και στους Έλληνες. Οι θύτες και τα θύματα εξισώνονται μέσα από την αποτυχία, την απώλεια και τον θάνατο.²⁴⁹ Με το παρατεταμένο επιχείρημα της Κασσάνδρας ότι η οι Τρώες ήταν στην πραγματικότητα πιο τυχεροί από τους Έλληνες²⁵⁰ δικαιολογείται στη σκέψη της η

²⁴⁷ Scodel, 1998, 147.

²⁴⁸ Romilly 1997, 143.

²⁴⁹ Luschig 1971, 9.

²⁵⁰ Όπως σημειώνει ο Goldhill (2004, 166), το ανησυχητικό αποτέλεσμα αυτού του επιχειρήματος, το οποίο στοχεύει ακριβώς σε μια αδιαμφισβήτητη νόρμα στρατιωτικής γλώσσας - τα οφέλη της νίκης και η φρίκη της

συγκατάθεσή της στον υποτιθέμενο γάμο, καθώς ο φόνος του Αγαμέμνονα θα είναι ακόμη μία απόδειξη ότι οι κατακτητές δεν κέρδισαν τίποτα μακροπρόθεσμα.²⁵¹ Προς το τέλος του μονολόγου της αναφέρεται στην ιδέα της υστεροφημίας λέγοντας πως τον πόλεμο πρέπει κανείς να τον αποφεύγει· αν όμως δεν μπορεί, τότε ένας τίμιος θάνατος είναι «ένα στεφάνι δόξας», όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Lesky.²⁵² Η πολύστιχη ρήση της Κασσάνδρας κλείνει με το σχήμα του κύκλου· αναγγέλλει εκ νέου την επιθυμία της για εκδίκηση· εκδίκηση που θα πάρει μέσα από τον «γάμο» της με τον Αγαμέμνονα:

*ὧν οὔνεκ' οὐ χρή, μήτερ, οἰκτίρειν σε γῆν,
οὐ τάμὰ λέκτρα· τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἔμοι
καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ. (στ. 403-5)*

[Ὡστε, μάνα,
για τη χώρα μην κλαις και την παντρειά μου·
με αυτό το γάμο θα συντρίψω εκείνους
που πιο πολύ κι εσύ κι εγώ μισούμε].

Η Κασσάνδρα, όπως παρατηρεί η Scodel, περιγράφει τον «γάμο» της με τον Αγαμέμνονα με στρατιωτικούς όρους. Μέσω αυτής της ένωσης θα συνεισφέρει στην πρόκληση της δολοφονίας του από την Κλυταιμνήστρα, συνεχίζοντας τον πόλεμο με άλλα μέσα. Στην πραγματικότητα, η φαινομενική συναίνεση της Κασσάνδρας στην επικείμενη σεξουαλική πράξη με τον Αγαμέμνονα κρύβει μια στάση εντελώς αντίθετη από αυτήν μίας «κανονικής» αιχμαλώτου. Αντί να αποδεχτεί άμεσα την παρούσα κατάστασή της, η Κασσάνδρα ανυπομονεί για τον θάνατο του Αγαμέμνονα. Ο ρόλος της στο θάνατό του, επιπλέον, έγκειται στο να προκαλέσει τον ζηλόφθονο θυμό της νόμιμης γυναίκας του. Αν και

ήττας - διπλασιάζεται σε ισχύ με το να εκφωνείται από το στόμα της προφήτισσας της αλήθειας, η οποία, σύμφωνα με την παράδοση, δεν ήταν κατανοητή ή πιστευτή. Εάν η κραυγαλέα ρητορική όψη του παράδοξου λόγου της προκαλεί μια αίσθηση δυσπιστίας ή αβεβαιότητας στο κοινό, μπορεί μόνο να βάλει το κοινό στη θέση εκείνων που δεν πιστεύουν την αλήθεια της Κασσάνδρας, η οποία συνήθως οδηγεί σε καταστροφή. Ο Ευριπίδης διαπλάθει το σενάριο της αναξιόπιστης μάντισσας με έναν αισθητά διαφορετικό τρόπο από τον Αισχύλο, για να αμφισβητήσει την βεβαιότητα των συνηθισμένων κατηγοριοποιήσεων της στρατιωτικής γλώσσας. Η αξία της νίκης αμφισβητείται με το να την αντισταθμίζει με το κόστος ενός επεκτατικού πολέμου. Στο κοινό της Αθήνας, της μεγάλης ιμπεριαλιστικής δύναμης, αυτή η φωνή της αλήθειας πρέπει πράγματι να φαινόταν εξαιρετικά απίστευτη.

²⁵¹ Scodel, 1998, 148.

²⁵² Lesky 2003, 194.

η αποδοχή αυτού του ρόλου μπορεί να μην είναι απαραίτητη για την εκπλήρωση του στόχου της, εκείνη το πανηγυρίζει δίνοντας την εντύπωση ότι ο ρόλος της είναι σημαντικός.²⁵³

Ο Ταλθύβιος, ως πιστός υπηρέτης του Αγαμέμνονα, αντιδρά στα λόγια της μάντισσας (στ. 408-23). Θεωρεί πως όσα είπε είναι αποτέλεσμα της ένθεης μανίας που της ενέπνευσε ο Απόλλωνας και γι' αυτό δεν τα λαμβάνει σοβαρά υπόψη του. Όσο για το γεγονός ότι ο ένδοξος Αγαμέμνονας ερωτεύτηκε την μαινάδα Κασσάνδρα, ο ίδιος το καταδικάζει λέγοντας πως, αν ήταν στη θέση του, δε θα το καταδεχόταν να πάρει μία γυναίκα με σαλεμένο μυαλό:

*ὁ γὰρ μέγιστος τῶν Πανελλήνων ἄναξ,
Ἀτρέως φίλος παῖς, τῆσδ' ἔρωτ' ἐξαίρετον
μαινάδος ὑπέστη· καὶ πένης μὲν εἰμ' ἐγώ,
ἀτὰρ λέχος γε τῆσδ' ἄν οὐκ ἐκτησάμην.
καὶ σοὶ μὲν - οὐ γὰρ ἀρτίας ἔχεις φρένας -
Ἀργεῖ' ὀνειδίη καὶ Φρυγῶν ἐπαιnéσεις
ἀνέμοις φέρεσθαι παραδίδωμ'· (στ. 413-19)*

[Ἔτσι ο τρανός των Πανελλήνων ρήγας,
ο ακριβογιός τ' Ατρέα, νά τί μαινάδα
πήγε να ερωτευτεί· φτωχός εγώ 'μαι,
τέτοια γυναίκα δεν την έπαιρνα όμως.
Αργείων ψεγάδια και Φρυγῶν παινέδια,
μια κι είναι σαλεμένο το μυαλό σου,
τ' αφήνω κι ας τα πάρουνε οι ανέμοι·]

Αξίζει να προσεχθεί το γεγονός ότι ο Ταλθύβιος καταδικάζει την επιλογή του Αγαμέμνονα και όχι την πράξη της βίαιης αρπαγής της Κασσάνδρας. Αποδοκιμάζει την επιλογή της Κασσάνδρας γιατί είναι μία μαινάδα με σαλεμένο μυαλό, η οποία αποκλίνει κατά πολύ από το πρότυπο της συνετής γυναίκας που θα ήθελε κάθε άνδρας να έχει στο πλάι του. Ωστόσο, δικαιολογεί κάπως αυτήν την επιλογή του Αγαμέμνονα, λέγοντας ότι την επέλεξε από έρωτα, *ἔρωτ' ἐξαίρετον*, επομένως δε σκεφτόταν λογικά, αλλά κυριεύθηκε από το έντονο αυτό συναίσθημα. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, τις γυναίκες ευγενούς καταγωγής τις διαμοιράστηκαν μεταξύ τους οι Έλληνες στρατηγοί ως επινίκια βραβεία. Σκοπός τους δεν

²⁵³ Scodel 1998, 147.

ήταν να τις παντρευτούν, αλλά να τις έχουν σκλάβες στο σπίτι τους και – κυρίως – στο κρεβάτι τους. Ακόμα κι αν ο Αγαμέμνωνας βλέποντας την Κασσάνδρα την «ερωτεύτηκε», σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ταλθύβιου, είναι σίγουρο ότι δεν πρόκειται για το συναίσθημα του έρωτα, αλλά για σεξουαλική έλξη και μάλιστα μονόπλευρη.

Την αντίδραση του Ταλθύβιου ακολουθεί μία σύντομη ρήση της Κασσάνδρας (στ. 424-61) στην οποία προφητεύει ότι ο Οδυσσεάς θα περιπλανιέται άθλιος για χρόνια και η μητέρα της, η Εκάβη, σύμφωνα με το λόγο του Απόλλωνα, δε θα γίνει δούλα του, αλλά θα πεθάνει στην πατρίδα της, χωρίς ωστόσο να δίνει λεπτομέρειες για το τέλος της.

Όπως παρατηρεί η Rabinowitz²⁵⁴ υπήρχε η πιθανότητα οι ευγενείς γυναίκες τουλάχιστον να αναγνωρίζονταν ως παλλακίδες. Στην κλασική Αθήνα οι παλλακίδες είχαν κοινωνική θέση. Προστατεύονταν από τη μοιχεία, όπως συνέβαινε μεταξύ νόμιμων συζύγων, και είχαν τη δυνατότητα να αποκτήσουν ελεύθερα παιδιά, τα οποία μπορούσαν να αποκτήσουν ακόμα και την ιδιότητα του πολίτη. Διέφεραν από τις πόρνες και τις εταίρες, καθώς κατοικούσαν μέσα στο σπίτι. Αυτές οι γυναίκες λοιπόν, θύματα βιασμού αρχικά, κατοικούν στο σπίτι, αποσταθεροποιούν την αρμονία του *οίκου* και προκαλούν προβλήματα, ειδικά όταν υπάρχει και η σύζυγος, όπως παρατηρείται σε πολλές περιπτώσεις στο αρχαιοελληνικό δράμα, αλλά και στις τραγωδίες *Μήδεια* και η *Ανδρομάχη* που αναλύθηκαν παραπάνω.

Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την Κασσάνδρα για να επισημάνει το κόστος του πολέμου, αλλά και το γεγονός ότι η βαρύτητα της σεξουαλικής εκμετάλλευσης των γυναικών ελαχιστοποιείται μέσα από την ταύτιση του «λεξιλογίου του γάμου» με το «λεξιλόγιο του βιασμού». Σύμφωνα με την Rabinowitz, μέχρι στιγμής στο έργο δεν έχουν διαφανεί οι επιπτώσεις του πολέμου και του βιασμού των αιχμαλώτων γυναικών στο σύνολό τους. Οι γυναίκες παρουσιάζονται δραστήριες και ανθεκτικές. Η Κασσάνδρα γνωρίζει ότι αυτός ο υποτιθέμενος γάμος θα είναι καταστροφικός. Ενστερνίζεται την ιδέα αυτού του «γάμου», γιατί μέσω αυτού θα σκοτώσει τον Αγαμέμνονα και θα εκδικηθεί τα αδέρφια της. Μετατρέπει την ιδιότητά της ως νύφη σε αυτή της νικήτριας στο παιχνίδι της εκδίκησης. Ωστόσο η Κασσάνδρα δεν είναι μία συνηθισμένη γυναίκα. Είναι ιέρεια του Απόλλωνα και άγρια διονυσιακή μαινάδα. Αυτή της η τελευταία ιδιότητα της δίνει τη δυνατότητα να αντισταθεί, περιμένοντας εκστατικά έναν θάνατο που θα ολοκληρώσει την εκδίκηση της οικογένειάς της.

²⁵⁴ Rabinowitz 2016, 206.

Αποτελώντας, επομένως, εξαίρεση δε μπορεί να θεωρηθεί ως πρότυπο αντίστασης για τις υπόλοιπες γυναίκες.²⁵⁵

Το Α Επεισόδιο κλείνει με την θρηνητική ρήση της Εκάβης μετά την αναχώρηση της Κασσάνδρας και του Ταλθύβιου για τα πλοία των Αχαιών. Μάταιη είναι η κραυγή της προς τους θεούς, αφού δεν υπάρχει πια από αυτούς καμία βοήθεια. Καθώς αναπολεί την πρωτότερη ευτυχία της, επιδεινώνεται περισσότερο η τωρινή δυστυχία της:

*δούλη γυνή γραῦς Ἑλλάδ' εἰσαφίζομαι.
ἃ δ' ἐστὶ γήρα τῶδ' ἀσυμφορώτατα,
τούτοις με προσθήσουσιν, ἢ θυρῶν λάτριν
κλῆδας φυλάσσειν, τὴν τεκοῦσαν Ἔκτορα,
ἢ σιτοποιεῖν, κὰν πέδῳ κοίτας ἔχειν
ῥυσοῖσι νώτοις βασιλικῶν ἐκ δεμνίων,
τρυχηρὰ περὶ τρυχηρὸν εἰμένην χροά
πέπλων λακίσματ', ἀδόκιμ' ὀλβίοις ἔχειν. (στ. 490-98)*

[πάω στην Ελλάδα σκλάβα, γριά γυναίκα.
Στις πιο βαριές για τα δικά μου χρόνια
θα με βάζουν δουλειές, ή να κρατάω,
πορτιέρισα, κλειδιά, ή ζυμώτρα, εμένα
που γέννησα έναν Έκτορα, και θα 'χει
τη γη για στρώμα η γέρική μου η ράχη,
που σε βασιλική ακουμπούσε κλίνη·
κουρέλια το κορμί μου το κουρέλι
- ντροπή για μιαν αρχόντισσα - θα κρύβουν].

Η Εκάβη εκφράζει με πάθος τα βάσανα της σκλαβιάς που την περιμένουν. Μια βασίλισσα που γέννησε τον αντρειωμένο Έκτορα, τώρα θα είναι παραδουλεύτρα και θα κοιμάται στο χώμα.²⁵⁶ Συνεχίζει με έναν αναστεναγμό αναφερόμενη στην αιτία όλης αυτής της δυστυχίας: *οἶ' ἰγὼ τάλαινα, διὰ γάμον μιᾶς ἔνα / γυναικὸς οἴων ἔτυχον ὧν τε τεύξομαι.* (στ. 498-99) [Αχ, για το γάμο μιας γυναίκας τί είδαν τα μάτια μου και τί θα δουν ακόμα!]. Η αιτία

²⁵⁵ Rabinowitz 2016, 206.

²⁵⁶ Όπως επισημαίνει η Romilly (2011, 250) τα λεγόμενα της Εκάβης συγκινούν πολύ περισσότερο γνωρίζοντας ότι η Αθήνα, την εποχή του πελοποννησιακού πολέμου, γέμιζε από αιχμάλωτες που τις έφερναν εκεί οι νίκες των Αθηναίων επί των ελληνικών πόλεων.

της καταστροφής είναι ο γάμος μιας γυναίκας, που μπορεί να μην την ονομάζει, όμως όλοι ξέρουν πως εννοεί την Ελένη. Όλα τα βάσανα και οι συμφορές που βρήκαν την Τροία είναι απότοκα του παράνομου έρωτα της Ελένης για τον Πάρι. Έχει σημασία το γεγονός ότι αναγνωρίζει ως υπαίτια της καταστροφής μόνο την Ελένη χωρίς να επιρρίπτει καμία ευθύνη στον γιο της. Ο πόνος της χρειάζεται κάπου να ξεσπάσει. Γεμάτη αγωνία ζητά να μάθει πού βρίσκεται η άλλη κόρη της, η Πολυξένη, ωστόσο, η μικρή σπίθα ελπίδας που διατηρεί, σύντομα θα σβήσει. Ακολουθεί το Α Στάσιμο (στ. 511-67) στο οποίο ο Χορός των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας, εν είδη μοιρολογιού, αφηγείται την άλωση της Τροίας.²⁵⁷

Το Β' Επεισόδιο (στ. 568-798) επικεντρώνεται στην Ανδρομάχη. Η Κορυφαία αναγγέλλει την άφιξη της πάνω σε μία άμαξα φορτωμένη με τα όπλα του Έκτορα κρατώντας στον κόρφο της τον μικρό Αστυάνακτα. Ακολουθεί ένας κομμός²⁵⁸ ανάμεσα στην Εκάβη και την Ανδρομάχη, που χωρίζεται σε τρία στροφικά ζεύγη (στ. 577-607). Στη διστιχομυθία (στ. 610-33) μεταξύ των δύο γυναικών αποκαλύπτεται στην Εκάβη η είδηση του θανάτου της Πολυξένης: *τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη / σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῶ*. (στ. 622-23) [Πέθανε η Πολυξένη σου· τη σφάζαν, δώρο νεκρού, στον τάφο του Αχιλλέα]. Ωστόσο, δεν αναλύεται πολύ αυτό το θέμα, γιατί η Ανδρομάχη υποστηρίζει ότι η μοίρα της νεκρής είναι σαφώς καλύτερη από τη δική της, ενώ η Εκάβη διαφωνεί λέγοντας ότι με τη ζωή συνδέεται πάντοτε και μία ελπίδα.

Ακολουθεί ένας εκτενής θρηνητικός λόγος της Ανδρομάχης για τη ζωή που την περιμένει από εδώ και πέρα. Ως την στιγμή εκείνη η ζωή της ήταν η ζωή μιας γυναίκας-υπόδειγμα συζύγου. Μίας γυναίκας που φρόντιζε το σπιτικό της και κρατούσε την πόρτα της

²⁵⁷ Για το Α Στάσιμο η Lacourse (2011, 129) παρατηρεί ότι ξεκινά με μια έκκληση προς τη Μούσα που θυμίζει αρκετές ενάρξεις επικών έργων, αν και δεν υπάρχει ανάλογη έναρξη σε σωζόμενη τραγωδία. Παραδοσιακά στην επική ποίηση, η ανδρική φωνή του ποιητή επικυρώνεται όταν ένα τραγούδι αποδίδεται σε μια γυναικαία θεότητα, τη Μούσα. Η φιγούρα του αρχαϊκού αρσενικού ποιητή ενσαρκώνει έτσι μια ολοκληρωμένη, διεμφυλική εμπειρία, οικειοποιούμενος γυναικείες ιδιότητες, όπως η ύφανση και η γέννα, και αποδίδοντάς τις μεταφορικά στο τραγούδι του. Αντίθετα, η φωνή του τραγουδιστή στις *Τρωάδες* είναι γυναικεία. αντιπροσωπεύει τη συλλογική χορωδία των αιχμαλώτων γυναικών της Τροίας. Δεύτερον, εκτός από το φύλο και την κοινωνική θέση, η Κορυφαία του Χορού αλλάζει τη σχέση με τη Μούσα, ζητώντας της να τραγουδήσει «με δάκρυα». Lacourse (2011, 130). Στην τραγωδία, οι Μούσες συχνά συναισθάνονται τους ήρωες. Ωστόσο, η εικόνα της Μούσας που «κλαίει» δίνει ένα ακόμη βαθύτερο νόημα σε αυτή την ωδή. Σε τέτοιες περιπτώσεις το κοινό εμπλέκεται προσωπικά και συναισθηματικά στην αφήγηση ώστε να μπορεί να απολαύσει το τραγούδι αποστασιοποιημένα. (Lacourse 2011, 131). Σύμφωνα με τη Lacourse, (2011, 132) η έκκληση στη Μούσα σηματοδοτεί μία καλλιτεχνική δήλωση, μία αντιμετώπιση του Τρωικού Πολέμου από τον Ευριπίδη διαφορετική από τα επικά του προηγούμενα.

²⁵⁸ Σύμφωνα με την Αλεξίου (2002, 223), αν και ο κομμός (που τον τραγουδούν αντιφωνικά ένας ή δύο ήθοιοι και ο Χορός), είναι τό πιο δεκτικό σε τροποποιήσεις, εξελεγμένο, δραματικό, και χρονικά τελευταίο είδος θρήνου που βρήκε ποιητική έκφραση, η αντιστροφική και αντιφωνική δομή του αποτελούν στοιχεία που οδηγούν στην υπόθεση ότι είναι αρχαιότερος από τον μονωδικό θρήνο με επωδό, ή τον καθαρά χορικό θρήνο. Η Αλεξίου σημειώνει ότι οι τραγικοί αγαπούσαν ιδιαίτερα τον αντιφωνικό θρήνο, ο οποίος δεν αναπαρίστατο σχεδόν καθόλου στο έπος, λόγω της «εγγενώς τραγικής προσωπικότητας του». Η μετάβαση σε στιχομυθία (όπως συμβαίνει στους στίχους 610-33), αυξάνουν την ένταση σε μια δραματική σκηνή.

κλειστή στις φλυαρίες των γυναικών. Αυτή της η φήμη²⁵⁹ όμως είναι η αιτία της συμφοράς της, αφού εξ αιτίας της ο Νεοπτόλεμος, ο γιος του Αχιλλέα, την επέλεξε για «γυναίκα» του. Αναρωτιέται πώς μπορεί να ζήσει με τον γιο του φονιά του συζύγου της και, πλέκοντας το εγκώμιο του νεκρού Έκτορα, διαβεβαιώνει τους πάντες ότι δεν πρόκειται να τον ξεχάσει.

Στη σκηνή με την Ανδρομάχη το δίλημμα της παλλακείας περιγράφεται ρητά και εκτενώς. η Ανδρομάχη χρησιμοποιεί τη μοίρα της για να αποδείξει στην Εκάβη ότι η νεκρή Πολυξένη είναι πιο τυχερή από την ίδια. Η Ανδρομάχη πρώτα περιγράφει πόσο ενάρετη σύζυγος ήταν για τον Έκτορα (στ. 645-56). Αν η Κασσάνδρα, ως αιώνια παρθένα, αντιπροσωπεύει την πλήρη αφοσίωση στη γενέθλια οικογένεια, η Ανδρομάχη ενσαρκώνει το τέλειο παράδειγμα της συζύγου, της οποίας η πίστη στον σύζυγο είναι ολοκληρωτική. Με τρόπο παρόμοιο με την Κασσάνδρα, η Ανδρομάχη αντιλαμβάνεται τη σχέση της με τον Νεοπτόλεμο ως «γάμο», *Ἀχιλλέως με παῖς ἐβουλήθη λαβεῖν / δάμαρτα* (στ. 659-60). Η φήμη της, που έφτασε στους Έλληνες, έκανε τον Νεοπτόλεμο να την επιθυμήσει (στ. 643-60), κάνοντας την σκλάβο στο σπίτι των δολοφόνων του συζύγου της: *ἐπεὶ γὰρ ἠρέθην, / Ἀχιλλέως με παῖς ἐβουλήθη λαβεῖν / δάμαρτα· δουλεύσω δ' ἐν αὐθεντῶν δόμοις*. (στ. 658-60) [τ' Αχιλλέα ο γιος γυναίκα του με θέλησε, και σκλάβο πηγαίνω στον φονιάδων μας τα σπίτια]. Η πολυπλοκότητα της κατάστασης, σύμφωνα με τη Scodel, διαφαίνεται στη χρήση του όρου *δάμαρτα*. *Δάμαρ* σημαίνει νόμιμη σύζυγος, αλλά εκείνη σαφώς δεν πιστεύει ότι αυτή θα είναι η θέση της μέσα στον *οἶκο* του Νεοπτόλεμου, καθώς αντιπαραθέτει σε αυτόν τον όρο το ρήμα *δουλεύσω*.²⁶⁰ Η ίδια συνεχίζει λέγοντας:

*κεῖ μὲν παρώσασ' Ἔκτορος φίλον κάρᾳ
πρὸς τὸν παρόντα πόσιν ἀναπτύζω φρένα,
κακὴ φανοῦμαι τῷ θανόντι· τόνδε δ' αὖ
στυγοῦσ' ἐμαυτῆς δεσπότηαις μισήσομαι.
καίτοι λέγουσιν ὡς μί' εὐφρόνη χαλᾷ
τὸ δυσμενὲς γυναικὸς εἰς ἀνδρὸς λέχος·
ἀπέπτυσ' αὐτὴν ἣτις ἄνδρα τὸν πάρος
καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ.* (στ. 661-68)

²⁵⁹ Όπως παρατηρεῖ η Lacourse (2011, 141), οι άμεσες αναφορές στην καλή φήμη των επιφανών γυναικείων χαρακτήρων αυτής της τραγωδίας θυμίζουν επικές περιγραφές για το καλό όνομα αξιόλογων ηρώων. Διαφορετικές αρετές διακρίνουν τις ηρωίδες μεταξύ τους. Κάθε γυναίκα έχει μια ιδιαίτερη «φήμη» που την οδηγεί στην καταστροφή, εξασφαλίζοντάς της ωστόσο ένα αθάνατο όνομα. Η Κασσάνδρα έχει τη φήμη μιας αζεπέραστης προφήτισσας, η Ανδρομάχη τη δόξα της ιδανικής συζύγου και η Ελένη –ομολογουμένως Τρώα κατόπιν υιοθεσίας– τη φήμη της ασυναγώνιστης ομορφιάς (Lacourse 2011, 142).

²⁶⁰ Scodel 1998, 148.

[Τη μορφή αν διώξω του Έκτορα απ' το νου μου
και την καρδιά στο νέο μου άντρα ανοίξω,
άπιστη θα 'μαι στο νεκρό· αν το νέο
μισώ, θα 'χω του αφέντη μου την έχθρα.
Μια νύχτα, λένε, αρκεί για να λυγίσει
την αντιπάθεια πῶχει μια γυναίκα
για ενός αντρός τ' αγκάλιασμα· το ξέρω·
για μέ είναι σιχαμένη όποια ξεχνάει
τον πρώτον άντρα κι άλλη αγάπη νιώθει.]

Αναγνωρίζει το δίλημμα στο οποίο έχει περιέλθει, ωστόσο δηλώνει ξεκάθαρα την απέχθειά της προς τις γυναίκες εκείνες που ξεχνούν τον πρώτο τους σύζυγο και ερωτεύονται έναν άλλον. Με αυτά τα λόγια αφήνει να διαφανεί ότι η ίδια δεν πρόκειται να πράξει κάτι τέτοιο δηλώνοντας απερίφραστα την αφοσίωσή της στον Έκτορα, τον νόμιμο σύζυγό της. Σύμφωνα με τη Muich, η Ανδρομάχη, πάντα πιστή στον Έκτορα, αγωνίζεται να αποφασίσει πώς θα φερθεί καλύτερα στον νέο της «σύζυγο». Νιώθει ότι αν χρησιμοποιήσει την ίδια συμπεριφορά που είχε απέναντι στον Έκτορα, θα πρόδιδε τη μνήμη του. Όμως, αν συμπεριφερθεί άσχημα στον Νεοπτόλεμο, θα της φερθεί κι εκείνος άσχημα σε αντάλλαγμα. Η Ανδρομάχη είναι ξεκάθαρα απρόθυμη να φερθεί στον Νεοπτόλεμο όπως φερόταν στον Έκτορα. Παραδέχεται ότι η συμβατική σοφία της έχει διδάξει ότι μια νύχτα με έναν άντρα είναι αρκετή για να αλλάξει γνώμη μιας γυναίκας για έναν άντρα (στ. 665-66), αλλά κατά τη γνώμη της Ανδρομάχης, αυτή είναι μια απεχθής συμπεριφορά που διαπράττεται από μισητές γυναίκες (στ. 667-68). Μάλιστα, η Ανδρομάχη φτάνει στο σημείο να λέει ότι μια τέτοια συμπεριφορά είναι ακόμη και αντίθετη με τη λογική.²⁶¹ Ο έρωτάς της για τον Έκτορα είναι αναντικατάστατος.

Η Ανδρομάχη ολοκληρώνει τη ρήση της με μια προσφώνηση στον Έκτορα: *σὲ δ', ὦ φίλ' Ἔκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἄρκοῦντά μοι / ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρεία μέγαν*. (στ. 673-74) [Ἄντρας δικός μου εσὺ 'σουν, Ἐκτορά μου, τρανός σε νου, γενιά κι αντρεία και πλούτη·].²⁶²

²⁶¹ Muich 2010, 197.

²⁶² Σύμφωνα με τη Saxonhouse (1980, 66-7) για τους ομηρικούς ήρωες, όπως ο Έκτορας, η φήμη και η δόξα τους εκπορεύεται, όχι μόνο από τις πράξεις τους, αλλά και από την υπηρεσία τους στην κοινότητα. Πέτυχαν την ατομική δόξα εντάσσοντας τους εαυτούς τους στον δημόσιο βίο. Οι ήρωες των ομηρικών επών είναι εμφαντικά αρρενωποί, τολμηροί, και συχνά ακόμη και άγριοι. Οι ομηρικοί ήρωες συμμετέχουν στη μάχη για να προστατεύσουν τις γυναίκες και τα παιδιά τους, που δεν μπορούν να υπερασπιστούν τον εαυτό τους. Η εμπλοκή

Αυτή η σύντομη περιγραφή είναι ένα συμπλήρωμα της σωστής συμπεριφοράς της ιδανικής γυναίκας που ενσαρκώνει η Ανδρομάχη, αλλά και της ολοκλήρωσης που ένιωθε με τον Έκτορα.²⁶³ Η Ανδρομάχη θα συμπεριφερόταν σωστά με οποιονδήποτε άντρα, αλλά ήταν ιδιαίτερα ευχαριστημένη με τον Έκτορα, επειδή διέθετε τις καλύτερες ιδιότητες ενός άνδρα, αλλά ήταν και ο πρώτος άντρας που κοιμήθηκε μαζί της:

*σὲ δ', ὦ φίλ' Ἴκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι
ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρεία μέγαν·
ἀκήρατον δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων
πρῶτος τὸ παρθένειον ἐζεύξω λέχος. (στ. 673-76)*

[Άντρας δικός μου εσύ 'σουν, Έχτορά μου,
τρανός σε νου, γενιά κι αντρεία και πλούτη·
αγνή απ' το πατρικό με πήρες σπίτι,
παρθενική μου η κλίνη εσένα εδέχτη·]

Τα πάντα στο γάμο τους ήταν τέλεια: ο σύζυγος ήταν ο υποδειγματικός ομηρικός ήρωας, η σύζυγος ήταν η υποδειγματική ομηρική και τραγική σύζυγος και η έγγαμη ζωή τους ήταν επιτυχής λόγω της έμφυτης καλοσύνης και κατανόησης της Ανδρομάχης. Όπως παρατηρεί η Muich, ο γάμος της Ανδρομάχης παρουσιάζεται με τόση λεπτομέρεια γιατί πρέπει να καταστεί σαφές ποιο δημογραφικό και κοινωνικό πρότυπο αντιπροσωπεύει στην καταστροφή της Τροίας. Οι λεπτομέρειες είναι επίσης απαραίτητες ώστε να τονιστεί η αντίθεση με τον χαρακτήρα της Ελένης. Ο «αγώνας λόγου» μεταξύ της Ελένης και της Εκάβης που ακολουθεί και οι αντιπαράθεση του ιδανικού και του κατεστραμμένου γάμου, βοηθούν το κοινό να κατανοήσει την άδικη κατάσταση των γεγονότων που απεικονίζονται στην συγκεκριμένη τραγωδία.²⁶⁴ Ως σκλάβες των Ελλήνων από τούδε και στο εξής, οι Τρωαδίτισσες θα εκτελούν τα ίδια καθήκοντα στον αργαλειό και στο κρεβάτι που έκαναν στην Τροία, αλλά θα το κάνουν ως σκλάβες και όχι ως νόμιμες σύζυγοι. Η κοινωνική τους θέση, σε σχέση με άλλες γυναίκες, έχει αλλάξει.²⁶⁵

στον πόλεμο, επομένως, είναι η πληρέστερη έκφραση της ανάμειξής τους στην πολιτική ζωή, γιατί αυτό σήμαινε ότι θυσιάζουν τα πάντα, το μυαλό και το σώμα τους, για ό,τι είναι δημόσιο.

²⁶³ Όπως σημειώνει η Saxonhouse (1980, 73), ο άνδρας δεν ένιωθε ολοκληρωμένος με τη γυναίκα και τα παιδιά του. Για εκείνον η πλήρης έκφραση της ταυτότητάς του υπερβαίνει τα όρια της οικογένειας.

²⁶⁴ Muich 2010, 198.

²⁶⁵ Saxonhouse 1980, 73.

Τον λόγο παίρνει η Εκάβη, έπειτα από τους ενδιάμεσους στίχους της Κορυφαίας, η οποία ακούγοντας τα λόγια της Ανδρομάχης αναλογίζεται και τη δική της μοίρα. Η Εκάβη ξεκινά τη ρήση της με μία εκτενή ναυτική παρομοίωση και ύστερα συμβουλεύει την Ανδρομάχη να μην αντισταθεί, αλλά να προσπαθήσει να γοητεύσει τον απαγωγέα της: *οὐ μὴ δάκρυνά νιν σώσῃ τὰ σά· / τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθεν, / φίλον διδοῦσα δέλεαρ ἀνδρὶ σῶν τρόπων.* (στ. 698-700) [δεν τον σώζεις με τα δάκρυα· τίμα τον τωρινό σου αφέντη· κοίτα με τον καλό να τον τραβήξεις τρόπο.]. Τα δάκρυα και ο θρήνος της για τον αγαπημένο της σύζυγο δεν θα τον φέρουν πίσω στη ζωή. Την συμβουλεύει να κρατήσει αυτήν τη στάση ώστε ο Αστυάναξ να μπορέσει να ζηήσει για να ξαναχτίσει την Τροία:

*κἄν δρᾶς τάδ', ἐς τὸ κοινὸν εὐφρανεῖς φίλους
καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψειας ἄν
Τροία μέγιστον ὠφέλημ', ἴν' εἴ ποτε
ἐξ οὗ γενόμενοι παῖδες Ἴλιον πάλιν
κατοικίσειαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι.* (στ. 701-5)

[Έτσι αν φερθείς, χαρά θα δώσεις σε όλους τους φίλους μας, κι αυτόν, το γιο του γιου μου, για το καλό της Τροίας μας θ' αναθρέψεις· κι οι απόγονοί του κάποτε —ποιός ξέρει;— ίσως μ' αυτό τον τρόπο ξαναχτίσουν την Τροία και ξαναγίνει η πολιτεία.]

Η Ανδρομάχη μισεί αυτή τη συμβουλή, αλλά καθίσταται σαφές ότι έχει περιορισμένο εύρος δράσης. Όπως παρατηρεί η Saxonhouse, σε όλη την έκταση της τραγωδίας οι γυναίκες δεν είναι ανεξάρτητες. Η ύπαρξή τους προσδιορίζεται από τη σχέση τους με τους άνδρες της ζωής τους, είτε αυτοί είναι οι σύζυγοι είτε οι γιοί τους.²⁶⁶ Στις συνθήκες της δουλείας, εγκαταλείποντας την πλήρη αφοσίωση στη μνήμη του Έκτορα, η Ανδρομάχη έχει περισσότερες πιθανότητες να τη διατηρήσει, δίνοντας ένα μέλλον στον γιο του. Η Εκάβη, με άλλα λόγια, συνιστά μια στρατηγική όχι και τόσο διαφορετική από αυτήν που με τρόπο είδε να πράττει η Κασσάνδρα: τη συμμόρφωση, δηλαδή, και την υποταγή στους νέους αφέντες, ένα είδος συναίνεσης, προς το συμφέρον της προηγούμενης οικογένειας. Αγνοεί το ερώτημα

²⁶⁶ Saxonhouse 1980, 73.

της Ανδρομάχης, αν είναι δυνατόν συμπεριφερθεί όπως της προτείνει εξακολουθώντας να παραμένει εσωτερικά πιστή στον πρώην σύζυγό της, ή αν, πράγματι, κάτι τέτοιο θα είχε κάποια σημασία.²⁶⁷ Η Εκάβη, σύμφωνα με τη Muich, πιστεύει ότι είναι ευθύνη της Ανδρομάχης να προσφέρει την καλύτερη δυνατή ευκαιρία για την επιβίωση της Τροίας, διαφυλάσσοντας την ασφάλεια του Αστυνάκτα. Συμβουλεύει την Ανδρομάχη αυστηρά ως μητέρα. Δεν θίγει καμία από τις προσωπικές ιδιότητες της Ανδρομάχης κατά τη διάρκεια των προτροπών της. Η ανησυχία της είναι αποκλειστικά η Ανδρομάχη να κάνει ό,τι είναι καλύτερο για τον γιο της και να αφήσει στην άκρη οποιονδήποτε προσωπικό ενδοιασμό μπορεί να έχει για την ατιμία της μνήμης του Έκτορα.²⁶⁸

Οι ελπίδες της Εκάβης όμως εξανεμίζονται, καθώς στη σκηνή εισέρχεται ο Κήρυκας των Αχαιών. Ο Ταλθύβιος χρεώνεται με το άχαρο καθήκον να ανακοινώσει στην Ανδρομάχη ότι οι Έλληνες, κατόπιν προτροπής του Οδυσσέα, αποφάσισαν να σκοτώσουν τον μικρό Αστυνάκτα, γκρεμίζοντάς τον από τα τείχη της Τροίας. Γνωρίζει καλά ότι πρόκειται για μια δύσκολη κατάσταση, και ουσιαστικά ξεκινά τον λόγο του με ένα αίτημα να μην τον μισήσει η Ανδρομάχη: *Φρυγῶν ἀρίστου πρὶν ποθ' Ἔκτορος δάμαρ / μή με στυγήσης* (στ. 709-710). Μόλις μεταφέρει τα τρομερά νέα, έχει επίσης μια σειρά από προτάσεις για το πώς μπορεί να υπομείνει καλύτερα τις περιστάσεις. Πρώτα της λέει να αποδεχτεί την κατάσταση ως έχει, *ἀλλ' ὡς γενέσθω καὶ σοφωτέρα φανῆι* (στ. 726), και να θρηνησει τα δεινά της με τρόπο που αρμόζει στην καταγωγή της, *μήτ' ἀντέχου τοῦδ', ἐγγενῶς δ' ἄλγει κακοῖς* (στ. 727). Να αναγνωρίσει ότι δεν έχει καμία δύναμη, *μήτε σθένουσα μηδὲν ἰσχύειν δόκει. / ἔξεις γὰρ ἀλκὴν οὐδαμῆι· σκοπεῖν δὲ χρή* (στ. 728-29), και να μην εκστομίσει ή πράξει κάτι που θα προκαλούσε ντροπή, *τούτων οὔνεκ' οὐ μάχης ἐρᾶν / οὐδ' αἰσχρὸν οὐδὲν οὐδ' ἐπίφθονόν σε δρᾶν, / οὔτ' αὖ σ' Ἀχαιοῖς βούλομαι ρίπτειν ἀράς.* (στ. 732-34). Εκφράζει την απειλή των Ελλήνων, ότι δεν θα επιτρέψουν να ταφεί ο Αστυνάκτας αν κάνει οτιδήποτε που θα μπορούσε να προκαλέσει το θυμό του στρατού. Η τελευταία του συμβουλή είναι να σιωπά και να υπομένει στωικά τις κακοτυχίες της, *σιγῶσα δ' εὖ τε τὰς τύχας κεκτημένη* (στ. 737).

Όπως παρατηρεί η Muich, οι εντολές του Ταλθύβιου σε επίπεδο ιστορίας, παρέχουν το τέλειο κίνητρο για το συναισθηματικό ξέσπασμα της Ανδρομάχης. Καμία γυναίκα, κανένας άνθρωπος δεν θα μπορούσε να εκλάβει τέτοιες ειδήσεις «πιο σοφά», «ευγενικά» ή με τέτοια «συστολή». Είναι επειδή η Ανδρομάχη όντως προσυπογράφει το «σιωπηλό και απομονωμένο» πρότυπο γυναίκας της εποχής που τα ξεσπάσματα της είναι ακόμη πιο

²⁶⁷ Scodel 1998, 149.

²⁶⁸ Muich 2010, 203.

ασυνήθιστα και δραματικά.²⁶⁹ Όσον αφορά στην απόφαση των Ελλήνων στρατιωτικών να σκοτώσουν τον μικρό Αστυάνακτα έχει να κάνει με τις κοινωνικο-πολιτικές αντιλήψεις της εποχής. Σύμφωνα με την Saxonhouse, λόγω του ισχυρού δεσμού τους με την οικογένεια, οι γυναίκες έχουν τη δυνατότητα να υπερβούν τα πολιτικά όρια. Τώρα είναι σκλάβες, ενώ άλλοτε ήταν οι νόμιμες σύζυγοι βασιλιάδων, αλλά οι λειτουργίες τους μέσα στο σπίτι παραμένουν οι ίδιες. Μεταφερόμενες από τη μια πολιτική κατάσταση στην άλλη, χάνουν το κύρος τους, αλλά δεν αλλάζουν ρόλους. Οι άντρες, από την άλλη - ακόμα και το αρσενικό παιδί του Έκτορα- πρέπει να σκοτωθούν. Οι άνδρες δεν μπορούν να μετακινηθούν από τη μια δημόσια μονάδα σε μιαν άλλη. Δεν μπορούν να μετατραπούν από αριστοκράτες πολεμιστές σε σκλάβους και να εκτελούν τις ίδιες λειτουργίες υπό ένα νέο καθεστώς.²⁷⁰

Η ρήση της Ανδρομάχης (στ. 740-79) που ακολουθεί είναι ένας σπαρακτικός θρήνος μίας μάνας που χάνει το παιδί της. Ο Lesky την χαρακτηρίζει ως μία από τις ωραιότερες που έχει γράψει ο Ευριπίδης. Σύμφωνα με τον ίδιο: «Εδώ λείπει κάθε λογική επιχειρηματολογία, κάθε ρητορική προσπάθεια· όλα εκφράζουν ένα γνήσιο και άμεσο συναίσθημα».²⁷¹ Μέσα στον απύθμενο πόνο της η Ανδρομάχη ρίχνει το «ανάθεμα» στον καταραμένο γάμο της με τον Έκτορα, αφού αυτός ήταν η απαρχή της συμφοράς που της επεφύλασσε η μοίρα της: *ὦ λέκτρα τάμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι, / οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἔκτορός ποτε, / οὐ σφάγιον υἷδν Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν, / ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου.* (στ. 745-48) [Ω μαύρε εσύ, συφοριασμένη γάμε, που κάποτε μες στου Έκτορα το σπίτι μ' έφερες νύφη, κι έλεα θα γεννούσα γιο βασιλιά της καρπερής Ασίας κι όχι σφαχτό για Δαναούς]. Παρόλο που παρουσίασε ένα ιδανικό ζευγάρι ανάμεσα στον ιδανικό ήρωα και την ιδανική σύζυγο στην πρώτη της ρήση, εντούτοις στη δεύτερη, αυτό το ίδιο ζευγάρι υποτιμάται ως άθλιο λόγω της φρίκης που πλήττει τους απογόνους του.²⁷² Ξεσπά παράφορα τον πόνο της εναντίον των Ελλήνων,²⁷³ αλλά κυρίως εναντίον της Ελένης (στ. 767-73), προετοιμάζοντας

²⁶⁹ Muich 2010, 204.

²⁷⁰ Saxonhouse 1980, 74.

²⁷¹ Lesky 2003, 197.

²⁷² Muich 2010, 198.

²⁷³ Η Muich (2010, 200) σημειώνει ότι δια στόματος της Ανδρομάχης, ο Ευριπίδης παρουσιάζει τις ιδέες των Ελλήνων και των βαρβάρων, των ευγενών και των ανώνυμων πολιτών. Η Ανδρομάχη είναι γεμάτη θυμό και αμφισβητεί τις ενέργειες των απαγωγέων της. Ρωτάει γιατί οι Έλληνες διαπράττουν βαρβαρικά κακά (στ. 764-65). Παραθέτει την άποψη της McClure, η οποία σημειώνει ότι οι γυναίκες και οι σκλάβοι χρησιμοποιούνται συχνά στη σκηνή από τον ποιητή για να ανατρέψουν την επικρατούσα ανδρική ιδεολογία. Τα θέματα της βαρβαρικής συμπεριφοράς των ευγενών σκιαγραφήθηκαν ξεκάθαρα στην *Ανδρομάχη* και αποτέλεσαν τη θεματική ραχοκοκαλιά του έργου. Στις *Τρωάδες*, ο Ευριπίδης προβάλλει τη συμπεριφορά των νικητών Ελλήνων για τον πλήρη έλεγχο. Η Muich (2010, 201) συμπληρώνει τον ισχυρισμό της αναφερόμενη στην άποψη του Croally, ο οποίος επισημαίνει πως, όταν οι μη Έλληνες είναι οι πρωταγωνιστές του έργου, είναι αναπόφευκτο το κοινό να συμπάσχει και να ταυτιστεί μαζί τους ανάλογα με την αρχοντιά που επιδεικνύουν οι χαρακτήρες, είτε είναι στερεοτυπικά «βάρβαροι» είτε όχι. Η Ανδρομάχη κατέχει τόσο ξεκάθαρα τη θαυμαστή αρετή της

ταυτόχρονα και την είσοδό της τελευταίας στο επόμενο Επεισόδιο. Εν τέλει η Ανδρομάχη παραδίδει το παιδί της στον Ταλθύβιο και εγκαταλείπει τη σκηνή με ένα παραλήρημα πόνου: *κρύπτειτ' ἄθλιον δέμα / καὶ ρίπτειτ' ἐς ναῦς· ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι / ὑμέναιον, ἀπολέσσασα τοῦμαυτῆς τέκνον.* (στ. 777-79). [Τ' ἄθλιο το κορμί μου ρίξτε το σ' ένα πλοίο· ωραίο γάμο πάω να κάμω, που χάνω το παιδί μου]. Τα τελευταία λόγια της κλείνουν τη σκηνή με το σχήμα του κύκλου: *ἄρ' οὐκ ἐλάσσω τῶν ἐμῶν ἔχει κακῶν / Πολυξένης ὄλεθρος, ἦν καταστένεις;* (στ. 679-80) [Τί εἰν' ο χαμός λοιπόν της Πολυξένης, που τον θρηνεῖς, μπροστά στις συμφορές μου;]. Η Ανδρομάχη επιμένει ξεκάθαρα ότι μπροστά σε τέτοιους πόνους και βάσανα, είναι προτιμότερος ο θάνατος. Ο Ταλθύβιος, συντετριμμένος και ο ίδιος από την φρικτή αποστολή του, παραδίδει με τη σειρά του το παιδί σε έναν στρατιώτη, ώστε να εκτελέσει την εντολή των Αχαιών. Το Επεισόδιο κλείνει με τον θρήνο απόγνωσης της Εκάβης.

Στις δύο ρήσεις της, η Ανδρομάχη παρουσιάζει δύο πολύ διαφορετικές οπτικές για τον γάμο της, σύμφωνα με τη Muich. Η ανάμνηση της συμπεριφοράς της και η φύση του γάμου της με τον Έκτορα είναι σχεδόν ομοιόμορφα θετικές. Μόνο η τρέχουσα κατάσταση των πραγμάτων οδηγεί την Ανδρομάχη να αναθεωρήσει τις ευλογίες αυτής της ένωσης. Οι προληπτικές συζητήσεις για τον «γάμο» με τον Νεοπτόλεμο είναι ομοιόμορφα απαισιόδοξες, με την Ανδρομάχη να δείχνει ακόμη και αντίσταση στην ίδια την ιδέα. Σίγουρα, θα αναγκαστεί να συμμορφωθεί, αλλά η αρχική της αποστροφή για τον νέο «γάμο» υπογραμμίζει εμφατικά τη χαρά και την ολοκλήρωση που βρήκε στο πρώτο της.²⁷⁴

Ακολουθεί το Β' Στάσιμο (στ. 799-859) το οποίο χωρίζεται σε δύο στροφικά ζεύγη. Στο πρώτο ο Χορός συμπληρώνει την αφήγηση της άλωσης της Τροίας από το προηγούμενο Στάσιμο και συνεχίζει με την εκστρατεία του Τελαμώνα και του Ηρακλή, την καταστροφή της πόλης και τον θάνατο του Λαομέδοντα. Στο δεύτερο στροφικό ζεύγος ο Χορός κατηγορεί τους θεούς ότι δεν έδωσαν *χάριν* στην Τροία, παρά τους σεξουαλικούς δεσμούς τους με τον Γανυμήδη και τον Τίθωνα. Παρόλο που ο Δίας πήρε στον Όλυμπο τον Γανυμήδη και η Ηώς πήρε για άντρα της τον Τιθωνό, κανένα όφελος δεν προέκυψε για την Τροία από τους θεούς, οι οποίοι αδιαφόρησαν για την τύχη της. Η ωδή αντιπαραβάλλει το οφέλη που προέκυψαν για τον ίδιο τον Γανυμήδη και τον Τίθωνα από τις ερωτικές σχέσεις τους με τους θεούς:

σοφροσύνης και δείχνει τόσο ξεκάθαρα τι σημαίνει να είναι εξαιρετική Ελληνίδα σύζυγος, που δεν μπορεί να φανταστεί κανείς ότι ο Ευριπίδης δε χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά των Ελλήνων ως στερεοτυπικά βάρβαρα.
²⁷⁴ Muich 2010, 199.

*Ἔρωσ Ἔρωσ, ὅς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἦλθες [αντ. β]
οὐρανίδασι μέλων,
ὥς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος (στ. 840-45)*

[Ἐρωτα, Ἐρωτα,
που την καρδιά ενός θεού
κάποτε πλήγωσες
κι ἦρθες ἐδῶ στο παλάτι του Δάρδανου κάτω,
πόσο ψηλά
τότε την Τροία μας ανέβασες,
μ' ἔνωση αφού την ετίμησες θεία!].

Ο Γανυμήδης απέκτησε αιώνια νεότητα: *σὺ δὲ πρόσωπα νεα- / ρὰ χάρισι παρὰ Διὸς
θρόνοις / καλλιγάλανα τρέφεις* (στ. 835-37) και η Ηώς απέκτησε παιδιά με τον Τίθωνα, *τεκνοποιὸν* (στ. 852), αλλά ο Χορός αποσιωπά την άθλια μοίρα του. Ὅπως σημειώνει η Scodel, η σεξουαλική *χάρις* δεν απουσιάζει από την ωδή, αλλά δεν εκτείνεται πέρα από το άτομο. Η ωδή τοποθετεί το μέλλον της Ανδρομάχης στο πλαίσιο του Τρωικού παρελθόντος. Η Ανδρομάχη έχει τη δυνατότητα να κερδίσει ένα μέλλον για τον εαυτό της μέσω της σεξουαλικής συναίνεσης, αλλά δεν μπορεί να ξαναχτίσει την Τροία, όπως δεν μπόρεσαν ο Τίθωνας και ο Γανυμήδης να τη διαφυλάξουν.²⁷⁵

Το Γ' Επεισόδιο (στ. 860-1059) στρέφεται γύρω από την Ελένη. Στη σκηνή εισέρχεται ο Μενέλαος για να παραλάβει την άπιστη γυναίκα του. Υπερασπιζόμενος τον ανδρισμό του, ισχυρίζεται ότι δεν ξεκίνησε ολόκληρη εκστρατεία εναντίον της Τροίας για χάρη της γυναίκας του, αλλά αντ' αυτού ήθελε να τιμωρήσει τον άνθρωπο που τον αδίκησε καταπατώντας το δίκαιο της φιλοξενίας (στ. 865-66). Δεδομένου ότι ο στρατός τού παρέδωσε την Ελένη για να την σκοτώσει, εκείνος δηλώνει ότι πρώτα θέλει να την οδηγήσει πίσω στο σπίτι τους στην Ελλάδα και εκεί να τη σκοτώσει (στ. 874-79). Στην προσπάθειά του, μάλιστα, να ενισχύσει περαιτέρω τον ανδρισμό του, διατάζει τους τους υπηρέτες του να την τραβήξουν έξω από τα μαλλιά (στ. 882). Ὅπως σημειώνει ο Lesky, η αναβολή αυτή από

²⁷⁵ Scodel 1998, 150.

τον Μενέλαο είναι ύποπτη, καθώς οι θεατές, γνωρίζοντας την τέταρτη ραψωδία της *Οδύσσειας*, δεν θα είχαν τη διάθεση να πιστέψουν ότι θα κρατούσε το λόγο του.²⁷⁶

Η Εκάβη, όμως, θέλει ο Μενέλαος να σκοτώσει την Ελένη επί τόπου. Φοβάται ότι θα σαγηνευθεί από την Ελένη και θα εγκαταλείψει τον σκοπό του, γι' αυτό τον προτρέπει:

*αίνῳ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σὴν.
ὄρῳν δὲ τήνδε φεῦγε, μὴ σ' ἔλῃ πόθῳ.
αἶρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
πίμπρησι δ' οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.* (στ. 890-94).

[Αξιέπαινη η βουλή σου να σκοτώσεις,
Μενέλαε, τη γυναίκα σου· μα φύγε
από μπροστά της, μήπως σε κυριέψει
ο πόθος της, γιατί έχει τέτοια μάγια,
ώστε τα μάτια των αντρών σκλαβώνει,
καίει τα σπίτια και ρημάζει πολιτείες].

Η Εκάβη αναγνωρίζει τη δύναμη της σεξουαλικότητας της Ελένης ταυτόχρονα όμως αναγνωρίζει και τη δύναμη του ερωτικού πόθου γενικά. Ο ερωτικός πόθος και η σεξουαλική έλξη είναι ικανά να θολώσουν την κρίση, να καταργήσουν τη λογική και να υποδουλώσουν τον άνθρωπο στα κελεύσματα της σάρκας. Είναι ικανός ο ερωτικός πόθος να οδηγήσει τον άνθρωπο στην τρέλα επιφέροντας ολοκληρωτική καταστροφή. Ειδικά στην περίπτωση του Μενέλαου, όπως ήδη γνώριζε το αθηναϊκό κοινό, η σεξουαλικότητα της Ελένης τον είχε ήδη υποδουλώσει.

Όταν η Ελένη ζητά άδεια για να δικαιολογηθεί, ο Μενέλαος αρνείται αρχικά, λέγοντας ότι δεν ήρθε για να λογομαχήσει μαζί της, αλλά για να τη σκοτώσει. Σε αυτό το σημείο, προς έκπληξη του κοινού, η Εκάβη επεμβαίνει και του λέει: «άσε την να μιλήσει». Γιατί; Ο ισχυρισμός της είναι ότι ο Μενέλαος δεν θα λυγίσει όταν μάθει τι έχει κάνει η Ελένη στους Τρώες. Με άλλα λόγια, ελπίζει ότι αυτά που θα πει η Ελένη θα ενισχύσουν την απόφαση του Μενέλαου να την σκοτώσει. Παρόλο που αναγνωρίζει τη δύναμη της

²⁷⁶ Lesky 2003, 197.

σεξουαλικότητας της Ελένης, η Εκάβη εξακολουθεί να δείχνει εμπιστοσύνη στη δύναμη του λόγου και των επιχειρημάτων.²⁷⁷

Στην αρχή, τα επιχειρήματα της Ελένης φαίνονται παράλογα γεγονός που ενισχύεται και από την επιμελημένη – για αιχμάλωτη πολέμου - εμφάνισή της. Έχει, επίσης, την πιο αδύναμη θέση στη συζήτηση, μιλώντας πρώτη, με αποτέλεσμα η αντίπαλός της να έχει τον τελευταίο λόγο. Ωστόσο, δεν είναι τόσο ξεκάθαρο ποια κερδίζει. Η Ελένη κατηγορεί πρώτα την Εκάβη και τον Πρίαμο ότι άφησαν τον Πάρη να ζήσει, παρόλο που γνώριζαν ότι το όνειρο που είδε η Εκάβη (ότι γεννούσε έναν φλεγόμενο δαυλό) σήμαινε πως ο Πάρης θα κατέστρεφε την Τροία²⁷⁸ (στ. 919-22) Δεύτερον, ισχυρίζεται ότι τίποτα δεν ήταν δικό της λάθος. Επιστρέφει μέχρι και στον μυθικό «διαγωνισμό ομορφιάς», στον οποίο η Ήρα, η Αθηνά και η Αφροδίτη, καθεμία δωροδότησε τον Πάρη ώστε να επιλέξει μία από αυτές ως την ομορφότερη. Ξεδιπλώνει τον συλλογισμό της λέγοντας ότι, αν ο Πάρης είχε επιλέξει το δέλεαρ της πολιτικής εξουσίας που του προσέφεραν η Ήρα και η Αθηνά αντίστοιχα και όχι τον έρωτα της Ελένης, που του έταξε η Αφροδίτη, ο διαγωνισμός μπορεί να σήμαινε ήττα για τους Έλληνες, εκ του αποτελέσματος, όμως, οι Έλληνες είναι ελεύθεροι, δεν κυβερνώνται από βαρβάρους. Αναγκάστηκε να φύγει με τον Πάρη, γιατί ήταν μαζί του η πανίσχυρη θεά²⁷⁹, και διερωτάται ποιος θα μπορούσε να αντισταθεί στη δύναμη της Αφροδίτης (στ. 924-47). Αν θέλει λοιπόν ο Μενέλαος να τιμωρήσει κάποια αυτή είναι η Αφροδίτη. Προκαλεί τον Μενέλαο, αν τολμά και μπορεί, να σταθεί πιο πάνω από τον Δία, τον επικεφαλής όλων των θεών, που ακόμα κι εκείνος υποκύπτει μπροστά στη δύναμη της Αφροδίτης: *τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείσσων γενοῦ, / ὃς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος, / κείνης δὲ δοῦλός ἐστι*. (στ. 948-50) [Τιμώρησε τη θεά, πιο πάνω στάσου κι από το Δία, που είν' όλων ο δυνάστης, μα μπρος της σκύβει·]. Τέλος, ισχυρίζεται ότι προσπάθησε να φύγει ξανά και

²⁷⁷ Η Rabinowitz (2016, 208) ισχυρίζεται ότι ο Ευριπίδης, σκηνοθετώντας αυτή τη σκηνή, ίσως επεδίωκε να αποκτήσει τη φήμη ενός ποιητή ικανού στην επιχειρηματολογία, αλλά κυρίως επεδίωκε να διατυπώσει το ερώτημα για το ποιος φταίει για τα δεινά τα οποία παρακολουθεί το αθηναϊκό κοινό. Στο σημείο αυτό μπορεί να δείχνει ότι συμμετέχει σε έναν φιλοσοφικό διάλογο, αφού ο Γοργίας, στον διάλογό του *Ελένη*, προσέφερε τέσσερις λόγους για τους οποίους η Ελένη δεν είναι υπεύθυνη για τη συμπεριφορά της.

²⁷⁸ Όπως σημειώνει η Rabinowitz (2016, 208) Το αθηναϊκό κοινό θα είχε παρακολουθήσει τον *Αλέξανδρο* και δεν θα απέρριπτε ελαφρά τη καρδία την ευθύνη των γονιών του.

²⁷⁹ Σύμφωνα με την Roisman (2008, 130), η Ελένη στην *Ιλιάδα* παρουσιάζεται να αντιστέκεται αρχικά στην πρόταση της Αφροδίτης να ενδώσει στον έρωτα του Πάρη. Το γεγονός αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως αντίσταση σε μια αγάπη που είναι τόσο πονηρή, απατηλή και επιβλητική, όσο και η θεά που την ενσαρκώνει, και που, αν η Ελένη υποκύψει, θα την υποδουλώσει. Σε κοινωνικό επίπεδο, η υποταγή της Ελένης πηγάζει από θέση της ως ξένης σε μια ξένη χώρα, που μισείται τόσο από τους πρώην όσο και από τους τωρινούς συμπολίτες της και που χρειάζεται προστασία. Ψυχολογικά, η απειλή της Αφροδίτης ορίζει την ερωτική αγάπη ως θεμελιώδη δύναμη ζωής και καθιστά την υποχώρηση στον έρωτα προϋπόθεση συναισθηματικής και πνευματικής επιβίωσης. Κατά την Αφροδίτη, μία γυναίκα που απορρίπτει την ερωτική αγάπη, που παύει να αγαπά και να την αγαπούν, θεωρείται νεκρή, απειλώντας την Ελένη με υπαινκτικό τρόπο. Η Ελένη, επομένως, υποχωρεί, γιατί διαφορετικά θα πέθαινε, αν όχι σωματικά, τότε πνευματικά.

ξανά, αλλά οι φρουροί την εμπόδισαν (στ. 955-58). Ολοκληρώνει τη ρήση της με μια ακόμη αναφορά στην αδυναμία των θνητών να αντισταθούν στις θεϊκές βουλές (στ. 964-65).

Το επιχείρημα της Ελένης βασίζεται στον μύθο της «Κρίσεως του Πάρη» και, επομένως, στη δύναμη της θεϊκής Αφροδίτης. Η Αφροδίτη της ενέπνευσε έρωτα για τον Πάρη οπότε η ίδια δεν δρούσε αυτόβουλα. Ουσιαστικά ισχυρίζεται ότι οι πράξεις της ήταν απότοκα θεϊκής παρέμβασης και ότι προσπάθησε να δραπετεύσει από την Τροία μόλις αφαιρέθηκε αυτή η θεϊκή εξουσία. Δεν υποστηρίζει ότι οι γυναίκες θα πρέπει να επιλέγουν μόνες τους τους άντρες με τους οποίους θα δεσμευτούν, αλλά στην πραγματικότητα η ίδια δεν είχε άλλη επιλογή.²⁸⁰ Η ακατανίκητη δύναμη της Αφροδίτης, δηλαδή του έρωτα, που μπροστά της υποκύπτουν ακόμα και οι θεοί, θόλωσε το μυαλό της και οδηγούσε τις πράξεις της.

Η Εκάβη δεν ασχολείται καθόλου με το πρώτο επιχείρημα της Ελένης, ίσως επειδή δεν μπορεί να πει κάτι επ' αυτού. Επιπλέον, φαίνεται τόσο ασυνεπής όσο και η ίδια η Ελένη. Έχοντας αμφισβητήσει την αποτελεσματικότητα των θεών, τους κατηγόρησε (στ. 469-70, 612-13), τώρα, όμως, υπερασπίζεται τις θεές, λέγοντας ότι δεν θα «παζάρευαν» τις ζωές των ανθρώπων για να κερδίσουν έναν διαγωνισμό ομορφιάς. Η Εκάβη ενισχύει την επιχειρηματολογία της σχολιάζοντας πως αυτό που η Ελένη ονομάζει *Κύπριν*, ήταν στην πραγματικότητα ο ίδιος της ο *νοῦς*, που θόλωσε από την ομορφιά του γιου της και μαγεύτηκε από την τρωική χλιδή: *ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος, / ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις*· (στ. 987-88). Μάλιστα, παραθέτοντας ένα ευφύες λογοπαίγνιο, αναφέρεται στη συνήθεια των ανθρώπων να αποποιούνται τις ευθύνες τους επιρρίπτοντάς τις στην Αφροδίτη: *τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς, / καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς*.²⁸¹ (στ. 989-90). [όλες τις τρέλες τις ονομάζουν οι άνθρωποι Αφροδίτη· Αφροδίτη – αφροσύνη· δεσ πὼς μοιάζουν!]. Αναιρεί, επομένως, το επιχείρημα της Ελένης ότι η θεά την ανάγκασε να κάνει οτιδήποτε, παρουσιάζοντάς το ως φτηνή δικαιολογία. Ο σεξουαλικός πόθος της για τον Πάρη και η απληστία της για τον φρυγικό χρυσό την παρακίνησαν. Στη συνέχεια η Εκάβη ανασκευάζει τις ψευδολογίες της Ελένης ότι δήθεν απήχθη διά της βίας και πως αργότερα αποπειράθηκε να δραπετεύσει. Τουναντίον. Η ίδια η Εκάβη την παρακινούσε να φύγει, χωρίς όμως αποτέλεσμα (στ. 1016-19). Μάλιστα, αναφέρει πως όταν πληροφορούνταν ότι ο πρώην σύζυγός της νικούσε, τού έπλεκε το εγκώμιο μπροστά στον Πάρη για να τον κάνει να ζηλέψει

²⁸⁰ Scodel 1998, 151.

²⁸¹ Για τους συγκεκριμένους στίχους ο Χουρμούζιος (1961, 132) σχολιάζει ότι, όταν ο άνθρωπος κυριεύεται από έρωτα, γίνεται τρελός. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η ζωή έχει τους δικούς της αμετακίνητους νόμους, που είναι δοσμένοι από τους θεούς για να κυβερνούν τις ζωές των ανθρώπων. Οι άνθρωποι, επομένως, οφείλουν να έχουν την πρόποσα σύνεση για να τους σέβονται αλλιώς η καταστροφή караδοκεί.

ακούγοντας τους επαίνους για τον ερωτικό του αντίζηλο, ενώ όταν νικούσε ο Πάρης δεν έλεγε τίποτα:

*ἐπεὶ δὲ Τροίαν ἦλθες Ἀργεῖοί τέ σου
κατ' ἴχνος, ἦν δὲ δοριπετιῆς ἀγωνία,
εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον' ἀγγέλλοιτό σοι,
Μενέλαον ἦνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ' ἐμὸς
ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν·
εἰ δ' εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὄδε. (στ. 1002-7)*

[Κι όταν στην Τροία σ' ακλούθησαν οι Αργεῖοι και δούλευε του φόνου το κοντάρι, αν έφτανε μαντάτο πως νικούσε ο πρώτος σου άντρας, του άρχιζες τους ύμνους, για να σκάει το παιδί μου ακούγοντας δόξες του αντεραστή του· κι όταν οι Τρωαδίτες πετύχαιναν, γι' αυτόν δεν έλεες λέξη].

Με την αναφορά αυτού του περιστατικού από την Εκάβη ενισχύεται το επιχείρημά της ότι η Ελένη είναι μία στυγνή καιροσκόπος, μία τυχολογική που αποσκοπεί στην ικανοποίηση των δικών της επιθυμιών με απώτερο στόχο να βγει αλώβητη από οποιαδήποτε δύσκολη για εκείνην κατάσταση. *ἐς τὴν τύχην δ' ὀρώσα τοῦτ' ἤσκεις ὅπως / ἔποι' ἄμ' αὐτῇ, τῇ ἀρετῇ δ' οὐκ ἠθέλες.* (στ. 1008-9) [Το φύσημα της τύχης κοίταες μόνο και γι' αρετή δε σ' έμελε καθόλου]. Η Ελένη, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Εκάβης, πορεύεται με βάση την τύχη, με άλλα λόγια δράττεται των ευκαιριών που της παρουσιάζονται προκειμένου να ικανοποιήσει προσωπικά συμφέροντα χωρίς κανέναν ενδοιασμό ή ηθικό φραγμό. Η Ελένη, παρουσιάζεται ως μία γυναίκα που οδηγείται από τον πόθο και την επιθυμία της για πλούτο. Ο ατομικισμός της Ελένης μέσα στο έργο, σύμφωνα με τη Saxonhouse, αποτυπώνεται από τη μοιχεία της και την προθυμία της να υπερβεί τα όρια της οικογένειας και της πόλης της. Έτσι η Ελένη ξεχωρίζει από τις γυναίκες της Τροίας. Οι πράξεις της προκάλεσαν την καταστροφή της.²⁸² Επιτρέπει στα πάθη της να αγνοήσουν κάθε αφοσίωση στον ιδιωτικό κόσμο της οικογένειάς της, αλλά και στον δημόσιο κόσμο της πόλης της. Ξεχωρίζει ως άτομο

²⁸² Saxonhouse 1980, 74.

απομονωμένο από τους δεσμούς που ενώνουν την οικογένεια και την πόλη. Αυτή η απομόνωση την κάνει καταστροφική για την ιδιωτική και δημόσια ζωή τόσο των Ελλήνων όσο και των Τρώων.²⁸³

Σε μία τελευταία έκκληση προς τον Μενέλαο, η Εκάβη τον προτρέπει να σκοτώσει την άπιστη γυναίκα. Ο Μενέλαος συμφωνεί με την Εκάβη και διατάζει την εκτέλεση της Ελένης. Σύντομα όμως αποδυναμώνεται. Αν και ο Μενέλαος στην αρχή απειλεί την Ελένη με άμεσο λιθοβολισμό (στ. 1039) για να αποφύγει τη ντροπή (στ. 1041), τη στιγμή που εκείνη τον άγγιξε σε στάση ικεσίας (στ. 1042), αποφασίζει να ενεργήσει μόνο όταν φτάσουν πίσω στο σπίτι τους στην Ελλάδα. Σύμφωνα με την Rabinowitz το κοινό γνώριζε ότι δεν θα το κάνει αυτό. Η Εκάβη θα πρέπει τώρα να αναγνωρίσει τη νίκη της ερωτικής αγάπης - *οὐκ ἔστ' ἐραστῆς ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ*. (στ. 1051) [Η αγάπη, σαν αγαπήσεις μια φορά, δε σβήνει.] - την οποία φοβόταν νωρίτερα. Κερδίζει μόνο μια παραχώρηση, ότι θα ταξιδέψουν σε χωριστά πλοία. Το αρχαίο κοινό πρέπει να γνώριζε ότι η Ελένη δεν πέθανε κατά τη μεταφορά της στην Ελλάδα, και έτσι ότι η Εκάβη τελικά έχασε.²⁸⁴

Όπως παρατηρεί η Saxonhouse, οι γυναίκες στις *Τρωάδες*, εκτός από την Ελένη, δεσμεύονται από τη σχέση τους με την οικογένεια και το σπίτι. Για την Εκάβη ιδιαίτερα, η σφαίρα του νοικοκυριού ορίζεται από τη σχέση της με τον δημόσιο βίο. Αναγνωρίζει την ενότητα μεταξύ του δημόσιου και του ιδιωτικού βίου, αν και η ένταση μεταξύ των δύο της φέρνει τέτοια θλίψη. Αυτός είναι και ο λόγος που είναι τόσο εκδικητική απέναντι στην Ελένη, η οποία αρνήθηκε να αναγνωρίσει τη σημασία της δημόσιας ζωής και προτίμησε να παντρευτεί τον γιο της – εκείνον που ξεκάθαρα επέλεξε τις ιδιωτικές απολαύσεις και τον έρωτα της ομορφότερης γυναίκας έναντι του δημόσιου βίου του και της τιμής που του προσέφεραν η Αθηνά και η Ήρα.²⁸⁵

Ο «αγώνας λόγων» ανάμεσα στις δύο γυναίκες επικεντρώνεται γύρω από το ζήτημα της ελεύθερης βούλησης της Ελένης και την κρίση του Πάρη. Στην επιχειρηματολογία της Εκάβης, η Ελένη, ως άπιστη σύζυγος, διαθέτει σε περίσσεια την ικανότητα που απαιτείται από τις αιχμάλωτες γυναίκες. Η Ελένη, δηλαδή, μετέφερε την πίστη και την αφοσίωσή της από τον έναν άνδρα στον άλλο χωρίς την έγκριση είτε του νόμιμου συζύγου, είτε της αναγκαιότητας που επιβάλλεται σε περίπτωση σύλληψης ή βιασμού. Πράγματι, υποστηρίζει ότι η Ελένη επέλεξε το Πάρη όχι μόνο επειδή ήταν σεξουαλικά ελκυστικός, αλλά επειδή εκείνη προτιμούσε τον πλούτο και πολυτέλεια της Τροίας έναντι της σπαρτιατικής λιτότητας.

²⁸³ Saxonhouse 1980, 74.

²⁸⁴ Rabinowitz 2016, 208.

²⁸⁵ Saxonhouse 1980, 75.

Ακολουθώντας τον Πάρη, λοιπόν, δεν υπέκυψε απλώς στη λήμπιντο, αλλά χρησιμοποίησε τη σεξουαλικότητά της για να την ικανοποιήσει υλικά συμφέροντα, μένοντας στην Τροία και μετά τον θάνατό του για παρόμοιους λόγους.²⁸⁶

Σύμφωνα με την Scodel, η Εκάβη, απορρίπτοντας την αξίωση της Ελένης περί θεϊκής παρέμβασης, κατηγορεί την Ελένη για παρόμοιες τακτικές με αυτές που νωρίτερα πρότεινε στην Ανδρομάχη να ακολουθήσει. Κατηγορεί την Ελένη ότι ακολούθησε την *τύχη* επαινώντας όποιον από τους διεκδικητές της ήταν επιτυχής τη δεδομένη στιγμή, ενώ στην Ανδρομάχη μιλά για το πώς ναύτες αφήνονται στην *τύχη* όταν μια καταιγίδα είναι πολύ μεγάλη για να αντισταθούν (στ. 691-93). Η ίδια έχει εγκαταλείψει την προσπάθεια να μιλήσει για τις συμφορές της (στ. 694-96), οπότε οι συστάσεις της προς την Ανδρομάχη ξεκινούν με την υπενθύμιση ότι τα δάκρυά της δεν θα επαναφέρουν στη ζωή τον Έκτορα (στ. 697-98). Το συμβατικό μοτίβο της παρηγοριάς σηματοδοτεί τον πρόποντα σεβασμό στην τύχη, διαφορετικό από την πλήρη υποτέλεια της Ελένης σε αυτήν. Η Ελένη, από την άλλη, αν ήταν «συνετή γυναίκα», θα είχε αποπειραθεί να αυτοκτονήσει (στ. 1012-13). Η θέση της Εκάβης έχει νόημα αν καταλάβουμε ότι η υποχώρηση στην *τύχη* είναι σωστή στο βαθμό που η τύχη αντιπροσωπεύει μια εξωτερική ανάγκη.²⁸⁷

Ο «αγώνας λόγων»²⁸⁸, όπως επισημαίνει η Scodel, δεν επηρεάζει την εξέλιξη του έργου. Δεν επηρεάζει το τι θα συμβεί στην Ελένη, διότι η επιβίωσή της θα εξαρτηθεί από την ικανότητά της να αποπλανήσει τον Μενέλαο και όχι από το να τον πείσει για την αθωότητά της. Ο Μενέλαος, μάλιστα, δηλώνει - περισσότερες από μία φορές - ότι θα σκοτώσει την Ελένη, για να τονιστεί ακόμη περισσότερο η προσπάθεια που έπρεπε να καταβάλει η Ελένη, ώστε να τον εμποδίσει να το πράξει.²⁸⁹

Στο Γ' Στάσιμο (στ. 1060-117), στο πρώτο στροφικό ζεύγος, ο Χορός των γυναικών της Τροίας μέμφεται άμεσα τον Δία ο οποίος εγκατέλειψε το Ίλιον και αναρωτιέται αν ενδιαφέρεται καθόλου για τη συμφορά του. Στο δεύτερο στροφικό ζεύγος ο Χορός επικαλείται τον Δία να παρέμβει ώστε να συντρίψει το καράβι του Μενέλαου.

Η Έξοδος (στ. 1118-332) δεν είναι παρά ένας ατελείωτος θρήνος. Καταφθάνει ο Ταλθύβιος με το πτώμα του μικρού Αστυνάκτα παραδίδοντάς το στη γιαγιά του, την Εκάβη,

²⁸⁶ Scodel 1998, 151.

²⁸⁷ Scodel 1998, 151.

²⁸⁸ Ο Lesky (2003, 200) παρατηρεί ότι ο «αγώνας λόγων» εξυπηρετεί την πρόθεση του Ευριπίδη να καλύψει κάποιες «ρωγμές» που παρουσιάζει ο μύθος. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η Ελένη, που είναι στο έργο η ένοχη, μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της, με τον τρόπο που το επιχειρεί, ακριβώς επειδή έχει στη διάθεσή της τον μύθο. Ωστόσο, ο μύθος παρουσιάζει ρωγμές και αυτές τις ρωγμές κατονομάζει η Εκάβη, έχοντας το δικίο με το μέρος της. Η νίκη στον «αγώνα λόγων» είναι της Εκάβης, αλλά ο τελικός διάλογος δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι η πραγματικότητα θα είναι διαφορετική.

²⁸⁹ Scodel 1998, 152.

για ταφή. Αφηγείται γεγονότα που συνέβησαν εκτός σκηνής: η Ανδρομάχη παρακάλεσε τον νέο της άντρα να ταφεί ο Αστυάνακτας μέσα στην ασπίδα του πατέρα του²⁹⁰ και αναχώρησε μαζί με τον Νεοπτόλεμο. Πριν φύγει, όμως, τραγούδησε έναν θρήνο για την πατρίδα της μπροστά στον τάφο του Έκτορα, ο οποίος έφερε δάκρυα στα μάτια του Ταλθύβιου (στ. 1130-133). Ενημερώνει επίσης ότι η Ανδρομάχη άφησε ρητή εντολή να δοθεί το σώμα του παιδιού της στην Εκάβη να το θάψει, καθώς η ίδια δεν είχε χρόνο να το κάνει, αφού εσπευσμένα έπρεπε να φύγει με τον Νεοπτόλεμο (στ. 1142-146). Ο Ταλθύβιος ενημερώνει την Εκάβη ότι περνώντας από τον Σκάμανδρο έλουσε το άψυχο σώμα του παιδιού και είναι έτοιμος να ανοίξει κι έναν τάφο (στ. 1151-153).

Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι η Ανδρομάχη ζήτησε από τον Νεοπτόλεμο να ταφεί ο γιός της στην ασπίδα του πατέρα του. Συγκεκριμένα, ο Ταλθύβιος αναφέρει πως η Ανδρομάχη δεν ήθελε να δει την ασπίδα του Έκτορα κρεμασμένη πάνω από το κρεβάτι που θα μοιραζόταν με τον Νεοπτόλεμο:

*μηδ' ἔς τὸν αὐτὸν θάλαμον, οὔ νυμφεύσεται
μήτηρ νεκροῦ τοῦδ' Ἀνδρομάχη, λύπας ὄραῖν,
ἀλλ' ἀντὶ κέδρου περιβόλων τε λαΐνων
ἐν τῆδε θάψαι παῖδα·* (στ. 1139-142).

[να μην της δώσει, λέει, κι αυτή την πίκρα,
στο θάλαμο, όπου νύφη θα την πάει,
να 'χει μπροστά της τέτοιο θέαμα· μόνο
του παιδιού νεκροσέντουκο να γίνει
αντίς για κέδρο, αντίς για τάφου πλάκα·]

Όπως σημειώνει η Muich, Ο Ευριπίδης εδώ χρησιμοποιεί το *νυμφεύσεται*, για να περιγράψει την επικείμενη σχέση τους, επικυρώνοντας τον ισχυρισμό της Ανδρομάχης ότι οι αλληλεπιδράσεις της με τον Νεοπτόλεμο, αν και απεχθείς γι' αυτήν, θα έπρεπε να αντικατοπτρίζουν τις αλληλεπιδράσεις που είχε με τον Έκτορα. Η περιγραφή των πράξεών της από τον Ταλθύβιο δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό της ως μια γυναίκα υπερβολικά αφοσιωμένη στον Έκτορα, αλλά και ως γυναίκα που ασχολείται με όλα όσα είναι σωστά. Μιλάει επίσης για τη δύναμη του θρήνου της και την ικανότητά της να προκαλεί πάθος και

²⁹⁰ Η Muich (2010, 205) παρατηρεί ότι ως μητέρα, η Ανδρομάχη ενδιαφέρεται ξεκάθαρα για την πρόπουσα ταφή του παιδιού της, αλλά ταυτόχρονα κάνει και ένα αίτημα που σχετίζεται με τον ρόλο της ως συζύγου πλέον.

οίκτο ακόμα και στους εχθρούς της.²⁹¹ Από τα λεγόμενα του Ταλθύβιου γίνεται αντιληπτό ότι η Ανδρομάχη ήδη δείχνει να προσπαθεί να προσαρμοστεί στη νέα πραγματικότητα. Όπως θα έπραττε μία συνετή σύζυγος ζητεί από τον Νεοπτόλεμο να ταφεί το παιδί της στην ασπίδα του πατέρα του, κανονίζει τη διαδικασία της ταφής του και αναχωρεί χωρίς καμία αντίδραση και αντίρρηση μαζί του για τα πλοία των Ελλήνων. Ακολούθησε τη συμβουλή της Εκάβης παρόλο που ο γιός της δολοφονήθηκε και μαζί του χάθηκε κάθε ελπίδα αναβίωσης της Τροίας. Φαίνεται, επομένως, ότι η επιθυμία της για ζωή νίκησε κάθε προηγούμενη αναστολή της για τον επικείμενο «γάμο» της.

Στον μακρό επιτάφιο λόγο της για τον Αστυάνακτα (στ. 1156-206) η Εκάβη αρχικά αναφέρεται στον ανόητο φόβο των Ελλήνων, που οδήγησε στη στυγερή δολοφονία ενός αθώου παιδιού. Έπειτα, της έρχονται στο μυαλό όλες εκείνες οι χαμένες προσδοκίες που ενσάρκωνε για εκείνην ο Αστυάνακτας. Αναπολεί την παιδική του γλυκύτητα και την αγάπη που προσέφερε και δεχόταν. Όμως η ασπίδα, πάνω στην οποία κείτεται το άψυχο σώμα του εγγονού της, φέρνει στο νου της Εκάβης την εικόνα και του νεκρού γιού της.

Ο θρηνητικός της λόγος συνεχίζεται και στον κομμό (στ. 1207-250) που ακολουθεί. Οι γυναίκες του Χορού, κατ' εντολήν της Εκάβης, στολίζουν το νεκρό σώμα του παιδιού με ό,τι μπόρεσαν να περισώσουν από την καταστροφή. Ο κοπετός τους συνάδει με την οίμωγή της Εκάβης. Εμφανίζεται εκ νέου ο Ταλθύβιος ανακοινώνοντας ότι οι Έλληνες διέταξαν να κάψουν συθθέμελα την Τροία και προστάζει τις αιχμάλωτες γυναίκες να ετοιμαστούν για την άμεση αναχώρηση τους μόλις ηχήσουν οι σάλπιγγες. Το έργο κλείνει με έναν παροξυσμό οδύνης. Η Εκάβη θέλει να πέσει μέσα στην φωτιά, αλλά ο Ταλθύβιος διατάζει να την συγκρατήσουν, ώστε να την φυλάξουν για τον Οδυσσέα. Ο κομμός που εναλλάσσεται ανάμεσα στην Εκάβη και στις γυναίκες του Χορού κλείνει το έργο. Οι γυναίκες χτυπούν με τις γροθιές τους τη γη, θρηνούν κραυγάζοντας τον πόνο τους για τους νεκρούς τους. Ακούγεται το κάστρο να σωριάζεται και οι γυναίκες ξεκινούν το μακρύ ταξίδι τους προς τη σκλαβιά.

Οι *Τρωάδες* δραματοποιούν το πρόβλημα της μετατόπισης της σεξουαλικής πίστης από την οπτική των σκλαβωμένων γυναικών όπως τη φαντάζεται ο άνδρας δραματουργός. Και οι τρεις γυναίκες, όπως παρατηρεί η Scodel, καταλήγουν στα κρεβάτια των νικητών, αλλά ο βαθμός στον οποίο η νέα σεξουαλική δέσμευση διαλύει τους προηγούμενους δεσμούς τους αυξάνεται σε κάθε σκηνή. Αντίστοιχα αυξάνεται και ο βαθμός στον οποίο η στάση που θα κρατήσει κάθε γυναίκα μπορεί πραγματικά να επηρεάσει τι πρόκειται να συμβεί στο

²⁹¹ Muich 2010, 206.

μέλλον. Η μοίρα της Κασσάνδρας δεν φαίνεται να εξαρτάται πραγματικά από την συμπεριφορά της, ενώ η Ανδρομάχη πρέπει να αποφασίσει τι θα κάνει, και η Ελένη θα πεθάνει αν δεν μπορέσει να χρησιμοποιήσει τη σεξουαλικότητά της για να προστατευθεί. Η Εκάβη, από την άλλη πλευρά, ποτέ δεν κάνει διαπραγματεύσεις στο έργο. Συμβουλεύει, δίνεται, στερείται, αλλά δεν διαπραγματεύεται. Ρωτάει τον Μενέλαο αν μπορεί να μιλήσει προσπαθώντας να τον πείσει να σκοτώσει την Ελένη κι εκείνος συμφωνεί. Δεν υπάρχει διαπραγμάτευση. Ο Ταλθύβιος της φέρνει το πτώμα του Αστυάνακτα και την ασπίδα του Έκτορα. Δεν έδωσε τίποτα σε αντάλλαγμα για να το πετύχει. Το έργο, με όλη του την απαισιοδοξία, προβάλλει τη δύναμη του μέλλοντος σε σχέση με το παρελθόν, ένα παρελθόν που ενσαρκώνει η γηραιά Εκάβη, ο ρόλος της οποίας, σε ένα έργο που η νεαρή γυναίκα γίνεται αντικείμενο σεξουαλικής εκμετάλλευσης, φαίνεται προβλέψιμος.²⁹²

Η μάντισσα Κασσάνδρα, σε κατάσταση παροξυσμού, γιορτάζει την παλλακεία της ως «γάμο» με απώτερο στόχο τη δολοφονία του Αγαμέμνονα για να εκδικηθεί τον θάνατο των αγαπημένων της. Η Ανδρομάχη, παρά τους ενδοιασμούς της, υποχωρεί στις προτροπές της Εκάβης να συμβιβαστεί με τη νέα κατάσταση και να γίνει η παλλακίδα του Νεοπτόλεμου για χάρη του γιού της, Αστυάνακτα, με την ελπίδα ότι κάποια μέρα θα ξαναχτίσει την Τροία. Ακόμη και μετά τη στυγερή δολοφονία του παιδιού της, το ένστικτο της επιβίωσης την οδηγεί να υποκύψει στη νέα συνθήκη και να επιτελεί χρέη «συζύγου» για τον γιο του δολοφόνου του άντρα της. Η Ελένη, εξ αιτίας της οποίας – σύμφωνα με τα λεγόμενα της Εκάβης – επήλθε η άλωση της Τροίας και χάθηκαν χιλιάδες ζωές, πασχίζει να πείσει τον πρώην σύζυγό της Μενέλαο να της χαρίσει τη ζωή επιστρατεύοντας όλα τα μέσα που διαθέτει – επιχειρήματα αλλά και τη σεξουαλικότητά της. Η απελπισία των γυναικών αλλά και το ένστικτο της επιβίωσης τίς ωθούν να ποδοπατήσουν κάθε αξιοπρέπεια και να μετατραπούν σε ερωτικές σκλάβες προκειμένου να ζήσουν. Η φήμη των γυναικών αυτών έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μοίρα τους. Η φήμη της ιέρειας του Απόλλωνα Κασσάνδρας, η φήμη της ιδανικής και αφοσιωμένης συζύγου Ανδρομάχης και η φήμη της ομορφότερης γυναίκας Ελένης ήταν ο λόγος που επιλέχθηκαν από τους Έλληνες στρατηγούς. Αυτή τους τη φήμη «ερωτεύτηκαν» οι Έλληνες στρατηγοί και τις άρπαξαν δια της βίας να γίνουν παλλακίδες τους. Αν υπήρξε «έρωτας» βέβαια ήταν μονόπλευρος. Οι γυναίκες απήχθησαν δια της βίας με σκοπό να ικανοποιούν τις σεξουαλικές επιθυμίες των απαγωγέων τους. Βέβαια, η παλλακεία δε διέφερε και πολύ από τον κανονισμένο γάμο στην αρχαιότητα. Και σε αυτήν την περίπτωση η γυναίκα δεν επέλεγε η ίδια τον άντρα της. Τουναντίον. Υπήρχαν

²⁹² Scodel 1998, 152.

όμως οι δεσμοί με τη γενέθλια οικογένεια της και μπορούσε να προστρέξει σε αυτήν για βοήθεια αν χρειαζόταν. Η παλλακίδα όμως δεν έχει οικογένεια, γιατί την αφάνισε ο τωρινός αφέντης της. Υπό αυτήν την έννοια δικαιολογείται η χρήση του όρου «γάμος» από τις γυναίκες του έργου για να εκφράσουν την κατάσταση της παλλακείας στην οποία πρόκειται να μπου. Η γηραιά Εκάβη κείτεται πεσμένη στο χώμα από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου. Περνούν από μπροστά της συνεχώς τα ίδια δεινά. Έχασε τον άντρα της και τον γιο της. Πληροφορήθηκε τη δολοφονία της κόρης της Πολυξένης, βλέπει διαδοχικά να αρπάζουν την κόρη της Κασσάνδρα και τη νύφη της Ανδρομάχη με αποκορύφωμα να της φέρνουν να θάψει το νεκρό σώμα του εγγονού της. Μέσα σε όλη αυτήν την απόγνωση, την απελπισία, τον θάνατο συμβουλεύει τις κόρες της να υπακούσουν στους τωρινούς αφέντες τους προκειμένου να ζήσουν. Υπό αυτό το πρίσμα η τραγωδία μιμείται την πραγματικότητα, δεν επιδεικνύει απλώς τις φρικτές επιπτώσεις του πολέμου. Όσο επεισοδιακό, σύμφωνα με τη Scodel, κι αν είναι το συγκεκριμένο έργο δεν ασχολείται μόνο με το τέλος της Τροίας, αλλά κυρίως με το πρόβλημα της επιβίωσης. Και είναι επεισοδιακό, γιατί από αυτό το σημείο κι έπειτα οι μοίρες των γυναικών δεν είναι συνυφασμένες. Ως Τρωαδίτισσες, είχαν κοινή μοίρα στην πόλη τους, ωστόσο τώρα η καθεμία έχει το δικό της μέλλον που δε σχετίζεται με το μέλλον των άλλων γυναικών. Το παρελθόν πρωταγωνιστεί στο έργο, όχι όμως επειδή το έργο αφορά το παρελθόν, αλλά επειδή αναπαριστά το δίλημμα των γυναικών να επιλέξουν είτε να παραμείνουν προσκολλημένες μέσα σε εκείνο το παρελθόν ή να προσπαθήσουν να διαπραγματευτούν ένα μέλλον.²⁹³

Μέσα από τις *Τρωάδες*, λοιπόν, ο Ευριπίδης δεν παρουσίασε απλώς τα δεινά του πολέμου αλλά έκανε το αθηναϊκό κοινό να δει τις ολέθριες επιπτώσεις του μέσα από τα μάτια των γυναικών. Οι θεατές μπήκαν στη θέση των γυναικών που γίνονται αντικείμενα σεξουαλικής εκμετάλλευσης, που ποδοπατούν κάθε ίχνος αξιοπρέπειας, που υπομένουν τον βιασμό και τον εξευτελισμό προκειμένου να ζήσουν. Δεν υπάρχει, επομένως, ερωτικό πάθος στη συγκεκριμένη τραγωδία παρά μόνο πάθη και συμφορές που υπομένουν οι γυναίκες αιχμάλωτες πολέμου. Όπως παρατηρεί και η Romilly: «σε αυτήν την τοιχογραφία των δεινών του πολέμου ο Ευριπίδης δεν δίστασε να εισαγάγει ό,τι πιο επίμονα συγκινησιακό, πιο θεαματικό, πιο σπαρακτικό: σκηνές απελπισίας και τρέλας, σχόλια ανελέητα μαζί και συγκινητικά πάνω από το πτώμα ενός παιδιού, όλα είναι εργαλεία για τον τραγικό».²⁹⁴

Όπως παρατηρήθηκε και από τα προηγούμενα έργα, το αρχαίο δράμα δεν παίρνει μια συγκεκριμένη θέση πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα, αλλά μάλλον παρουσιάζει

²⁹³ Scodel 1998, 153.

²⁹⁴ Romilly 1997, 142-43.

μεταβαλλόμενες απόψεις για την πολιτική πραγματικότητα, τον πόλεμο και τη μεταχείριση των γυναικών. Το δράμα είναι εξ ορισμού πολυφωνικό. Ενώ το έργο μπορεί να φαίνεται να έχει μια ενιαία οπτική, η ανάλυση των λεπτομερειών κάθε σκηνής αποκαλύπτει ότι είναι πολύ πιο περίπλοκη. Η δύναμή του έγκειται σε αυτήν ακριβώς τη διαφοροποιημένη άποψη.

Ο Ευριπίδης έγραψε τις *Τρωάδες* κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ωστόσο, όπως σημειώνει η Rabinowitz, ο Ευριπίδης πήρε το δεύτερο βραβείο στους δραματικούς αγώνες του 415, περίοδο κατά την οποία η Αθήνα βρισκόταν σε παύση των εχθροπραξιών λόγω της *Νικίειου Ειρήνης*.²⁹⁵ Το γεγονός ότι ο Ευριπίδης δεν κέρδισε τους δραματικούς αγώνες με ένα τόσο συγκλονιστικό έργο, έχει προκαλέσει τον προβληματισμό των μελετητών, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι είτε οι κριτές είχαν δωροδοκηθεί από τον αντίπαλο είτε ότι, λόγω της αδύναμης πλοκής, της ασαφούς δομής και της έλλειψης ποικιλίας του έργου, ο ποιητής δεν κατάφερε να έρθει πρώτος.²⁹⁶ Υπάρχει όμως και η άποψη εκείνων που θεωρούν ότι ο Ευριπίδης ήρθε δεύτερος, γιατί μπορεί και να προσέβαλε τους Αθηναίους με το έργο του. Όπως υποστηρίζει η Murray, το έργο έχει τεθεί στο πλαίσιο του Πελοποννησιακού Πολέμου, συγκεκριμένα των επιθέσεων στη Μήλο και της εκστρατείας των Συρακούσων (416/415). Οι σύγχρονες θεατρικές παραγωγές συχνά υποστηρίζουν ότι οι *Τρωάδες* είναι κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο, στο οποίο ο Ευριπίδης καταδίκασε την επίθεση των Αθηναίων στη Μήλο, μια σπαρτιατική αποικία που είχε παραμείνει ουδέτερη στον πόλεμο. Σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, οι Αθηναίοι σκότωσαν όλους τους ενήλικες άντρες και πούλησαν τις γυναίκες και τα παιδιά ως σκλάβους. Ο Θουκυδίδης παραθέτει και άλλες σημαντικές πληροφορίες, όπως το ότι σε συνέλευση στη Μυτιλήνη, οι Αθηναίοι ψήφισαν για πρώτη φορά να σκοτώσουν τους άνδρες και να αιχμαλωτίσουν τις γυναίκες και τα παιδιά, αλλά μετά υποχώρησαν και την ανεπιτυχή υπεράσπιση των Πλαταιών, η οποία έληξε με τους Σπαρτιάτες να ισοπεδώνουν την πόλη, να σκοτώνουν 200 Πλαταιείς, 25 Αθηναίους και να υποδουλώνουν τις γυναίκες.²⁹⁷ Ωστόσο, ημερολογιακά καθίσταται αμφίβολο ότι ο Ευριπίδης θα μπορούσε σκόπιμα να είχε γράψει το έργο του ως κριτική της συνέλευσης ή ότι προειδοποιούσε για την επερχόμενη αποστολή στις Συρακούσες. Αν του είχε απονεμηθεί ο Χορός του το καλοκαίρι, για παράδειγμα, θα έπρεπε να είχε κάποια συγκεκριμένη ιδέα για το έργο, την οποία θα πρότεινε στους κριτές πριν από τα γεγονότα στη Μήλο. Παρά τη χρονολογική ανακολουθία, που καθιστά απίθανη την αυστηρή σύνδεση με τη Μήλο, αυτή η ερμηνεία έχει επικρατήσει, εν μέρει λόγω της διεξοδικής παρουσίασης του γεγονότος από τον

²⁹⁵ Rabinowitz 2016, 199.

²⁹⁶ Rabinowitz 2016, 200.

²⁹⁷ Rabinowitz 2016, 201.

Θουκυδίδη. Η Rabinowitz συμμερίζεται την άποψη του Kip ο οποίος επισημαίνει ότι, «επειδή μας αρέσει να πιστεύουμε ότι κάποιος κατάλαβε πως οι πρακτικές αυτές ήταν εσφαλμένες και ακραίες, επιλέγουμε να συνδέσουμε το έργο του Ευριπίδη εκείνης της χρονιάς με τα συγκεκριμένα γεγονότα».²⁹⁸

Όπως και να έχει, ο Ευριπίδης έγραψε αυτό το έργο ενώ η πόλη του βρισκόταν σε πόλεμο. Ήταν ένας πόλεμος που μοιραζόταν τις ίδιες πρακτικές με εκείνες του Τρωικού Πολέμου: σκότωναν τους άνδρες και υποδούλωναν τις γυναίκες και τα παιδιά. Υπάρχει κάποια σύνδεση με την αρχαία Αθήνα, αλλά δεν είναι σημείο προς σημείο. Ακόμα κι αν ήταν απολύτως σίγουρη η σύνδεση του έργου με τα γεγονότα της Μήλου, δεν είναι βέβαιο το πώς μπορεί να το ερμήνευσε το αθηναϊκό κοινό: θα μπορούσαν οι Αθηναίοι πολίτες να ταυτίσουν τους εαυτούς τους με τους Αχαιούς, επειδή συμπεριφέρονταν όπως αυτοί στη Μήλο, ή θα μπορούσαν να είχαν δει τους εαυτούς τους ως Τρώες, δεδομένου ότι είχαν παρόμοια μεταχείριση στον Περσικό Πόλεμο. Αν υπήρχαν και γυναίκες στο κοινό, ενδέχεται κάλλιστα να είχαν ανταποκριθεί διαφορετικά από τους άνδρες. Δεδομένων αυτών των ασαφειών, είναι βιαστικό να υποθέσει κανείς μια απλή αντιπολεμική προοπτική για το έργο.²⁹⁹

Όπως παρατηρεί ο Casey, η διάκριση ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες στο συγκεκριμένο έργο είναι θολή και μάλιστα ανατρέπεται. Οι Αθηναίοι που παρακολουθούν αυτό το δράμα βρίσκονται εν μέσω πολυετών εχθροπραξιών με τη Σπάρτη στο πλαίσιο του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ως εκ τούτου, οι Αθηναίοι στο ακροατήριο καλούνται να παρακολουθήσουν τις συμφορές των γυναικών της Τροίας ενώ ταυτόχρονα συμπάσχουν με τη θλίψη των επιτιθέμενών τους, των Σπαρτιατών, που τυχαία είναι, πολλούς αιώνες αργότερα, ο τωρινός και μακροχρόνιος αντίπαλος των Αθηναίων στον ελληνικό κόσμο. Και πρέπει επίσης να ληφθεί υπόψη ότι τον Χορό στις *Τρωάδες* αποτελούσαν απλοί Αθηναίοι πολίτες που καλούνταν να παίξουν το ρόλο των Τρωαδισσών στο συγκεκριμένο έργο.³⁰⁰ Οι *Τρωάδες* εστιάζουν άμεσα στις επιπτώσεις του πολέμου στις γυναίκες και προβάλλουν ωμά και αφιλτράριστα την οίμωγή και τις συμφορές των συζύγων και των μητέρων των Τρώων. Εύκολα μπορεί λοιπόν το έργο να ερμηνευθεί ως διαμαρτυρία για τις θηριωδίες των Ελλήνων (των κατακτητών της Τροίας) οι οποίες αντιστοιχούν με εκείνες των Αθηναίων της εποχής του Πελοποννησιακού Πολέμου.³⁰¹

Ο Ευριπίδης, σύμφωνα με τον Luschnig, αναγκάζει το κοινό του να συμμετάσχει στο δράμα, όχι ως ο πάσχων, αλλά ως ο βασανιστής. Τους αναγκάζει να κοιτάζουν κατάματα τη

²⁹⁸ Rabinowitz 2016, 201.

²⁹⁹ Rabinowitz 2016, 202.

³⁰⁰ Casey 2007, 243.

³⁰¹ Casey 2007, 243.

δική τους συμπεριφορά. Πράγματι, η Αθήνα ασκεί αυτή την πολιτική δολοφονίας και υποδούλωσης. Είναι δύσκολο να μην σκεφτεί κανείς το περιστατικό στη Μήλο του προηγούμενου έτους (416 π.Χ.) και τη σκληρότητα, την αδικία, τα βάσανα, την υποδούλωση των γυναικών και των παιδιών, τη σφαγή των ανδρών και όλες τις φρικαλεότητες που συνοδεύουν έναν επεκτατικό πόλεμο. Αναμφίβολα, ο Ευριπίδης αγαπούσε την πόλη του, ωστόσο αποδοκίμασε την πολιτική της υπέρβασης του μέτρου, μια πολιτική που, όπως την έβλεπε, δεν μπορούσε παρά να οδηγήσει σε περισσότερη βία, αιματοχυσία και στην τελική αυτοκαταστροφή της. Γιατί η βία είναι πάντα αυτοκαταστροφική (θέμα που πραγματεύεται ο Ευριπίδης και στη *Μήδεια*). Στις *Τρωάδες*, ο Ευριπίδης έδειξε την ανοησία του πολέμου και το κενό της νίκης και έκανε μια πρόβλεψη για την πόλη του, την οποία επιβεβαίωσε η ιστορία. Η τραγωδία *Τρωάδες* είναι παγκόσμια, και λόγω της οικουμενικότητάς της, είναι πάντα επίκαιρη.³⁰²

³⁰² Luschnig 1971, 12.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

Στη *Μήδεια*, στον *Ιππόλυτο* και στην *Ανδρομάχη* το ερωτικό στοιχείο είναι παρόν και διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής τους, διατρέχοντας σχεδόν όλη την έκταση κάθε έργου. Ωστόσο, πολλοί μελετητές δεν αναγνωρίζουν το θέμα του έρωτα ως το βασικό στοιχείο θεματικής συνοχής των συγκεκριμένων έργων, καθώς οι ενέργειες και οι συμπεριφορές των ηρώων αποδίδονται και σε άλλα κίνητρα. Οι *Τρωάδες* αποτελούν ένα κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο στο οποίο το ερωτικό στοιχείο εμφανίζεται όχι με τη μορφή του ερωτικού πάθους ή της ερωτικής ζήλειας, αλλά με τη μορφή της σεξουαλικής εκμετάλλευσης των γυναικών και της αναγκαστικής συμμόρφωσής τους στον ρόλο της παλλακίδας-ερωτικής σκλάβας προκειμένου να επιβιώσουν. Οι αναφορές στο συναίσθημα του έρωτα είναι ελάχιστες, σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα, ωστόσο υπάρχουν κυρίως με τη μορφή της ανάμνησης. Δεν μπορεί, επομένως, κάποιος εύκολα να συμπεριλάβει τη συγκεκριμένη τραγωδία σε εκείνες που το ερωτικό στοιχείο είναι καθοριστικό για την εξέλιξή τους, δεν μπορεί όμως και να παραβλέψει το γεγονός ότι, ακόμα και σε ένα κατεξοχήν αντιπολεμικό έργο, αυτό το στοιχείο είναι παρόν και επηρεάζει, έστω και περιορισμένα, τα γεγονότα.

Οι ενέργειες και οι πράξεις των ηρώων στα έργα *Μήδεια*, *Ιππόλυτος* και *Ανδρομάχη* απορρέουν από το ερωτικό τους πάθος. Η ερωτική απόρριψη της Μήδειας από τον Ιάσωνα την καταρράκωσε και όπλισε το χέρι της παίρνοντας εκδίκηση με τον πιο ειδεχθή τρόπο: αφού δολοφόνησε τη Γλαύκη και τον πατέρα της έπειτα σκότωσε τα παιδιά τους. Η Φαίδρα υποφέρει τόσο σωματικά όσο και ψυχικά από τον ερωτικό πόθο για τον προγονό της, τον οποίο μάταια προσπαθεί να καταπολεμήσει. Κατανοώντας ότι το πάθος της αυτό είναι ακατανίκητο οδηγείται στην αυτοκτονία, παίρνοντας ταυτόχρονα και την εκδίκησή της. Το ερωτικό πάθος της Ερμιόνης για τον σύζυγό της την ωθεί σε εγκληματική συμπεριφορά σχεδιάζοντας να δολοφονήσει την παλλακίδα Ανδρομάχη και τον γιο που απέκτησε με τον Νεοπτόλεμο. Μπορεί το σχέδιό της να απέτυχε τελικά, όμως το σχέδιο του Ορέστη να δολοφονήσει τον Νεοπτόλεμο και να φύγει μαζί με την Ερμιόνη, την οποία θεωρούσε ότι του ανήκει ερωτικά, στέφθηκε με επιτυχία. Από την άλλη πλευρά, στις *Τρωάδες*, ο ερωτικός πόθος της Ελένης για τον Πάρη ήταν αυτός που, κατά τα λεγόμενα της Εκάβης, έσπειρε τον όλεθρο και την καταστροφή στην Τροία, ενώ ο έρωτας της Ανδρομάχης για τον Έκτορα είναι, σύμφωνα με την ίδια, η αίτια όλων των δεινών που η ίδια έχει υποστεί. Στην περίπτωση των *Τρωάδων* ο ερωτικός πόθος δεν κατευθύνει τις πράξεις των ηρωίδων αναγνωρίζεται, ωστόσο, ως παράγοντας που επηρέασε τόσο τη δική τους ζωή, όσο και των άλλων.

Όπως επισημαίνει και ο Χουρμούζιος, ο Ευριπίδης είναι εκείνος που παρουσίασε τον έρωτα ως μέγα καταλυτικό πάθος. Από τους τρεις τραγικούς ποιητές είναι εκείνος που «αναζητεί το *μανικό* στοιχείο μέσα στο ερωτικό πάθος που εμφωλεύει στην ανθρώπινη ψυχή».³⁰³ Αυτή ακριβώς η ερωτική μανία και το ολέθριο πάθος αποτυπώνονται με τον πιο γλαφυρό τρόπο στη *Μήδεια*. Η ομώνυμη πρωταγωνίστρια φλογίζεται από ερωτική ζήλεια, η οποία μετατρέπεται σε φθόνο και έπειτα σε μίσος. Αυτά τα σφοδρά συναισθήματα είναι εκείνα που την οδηγούν στην ακραία και αδιανόητη εκδίκησή της. Κατατρώχεται από ένα λυσσώδες, εμμονικό πάθος τόσο δυνατό, που ισοπεδώνει κάθε ίχνος λογικής. Αναγνωρίζει μάλιστα και η ίδια ότι το μανιώδες πάθος της είναι ακαταμάχητο και πανίσχυρο όταν, λίγο πριν σκοτώσει τα παιδιά της, παραδέχεται πως αυτό το πάθος είναι ανώτερο από κάθε λογική και σκορπά τα μεγαλύτερα δεινά στους ανθρώπους (στ. 1078-80). Από αυτήν την άποψη η *Μήδεια* είναι το αντίστοιχο της *Φαίδρας*, η οποία δίνει μέσα της μία γενναία πάλη να κρατήσει κρυφό τον κοινωνικά απαράδεκτο και κατακριτέο ερωτικό της πόθο για τον προγονό της. Βασανίζεται και παλεύει να καταπνίξει αυτόν τον πόθο, αλλά δεν τα καταφέρνει. Όταν πια αποκαλύπτεται ο έρωτάς της στον Ιπόλυτο από την Τροφό της, η *Φαίδρα* ταπεινωμένη από την προσβλητική συμπεριφορά του προς την Τροφό της, κυριεύεται από σφοδρό μίσος και τον εκδικείται, παράλληλα με την αυτοκτονία της, αφήνοντας ένα συκοφαντικό γράμμα εναντίον του που προκάλεσε το θάνατό του. «Η εκδίκηση που παίρνει *Φαιδρά* από τον άνδρα που την έκανε να πονέσει τόσο και που τώρα την περιφρονεί, κι εκείνη το γνωρίζει ότι την περιφρονεί, είναι μία εκδίκηση άμετρη όσο και το ίδιο της το πάθος», παρατηρεί η Romilly.³⁰⁴ Ανάλογο είναι και το πάθος της *Ερμιόνης* η οποία, κυριευμένη από ζήλεια για την ερωτική της αντίζηλο *Ανδρομάχη*, σχεδιάζει τη δολοφονία της τελευταίας και του γιου της, ενώ, αντίστοιχα, ο *Ορέστης* δολοφονεί τον δικό του ερωτικό αντίζηλο, *Νεοπτόλεμο*. Την καταστρεπτική δύναμη του ερωτικού πάθους αναγνωρίζει η *Εκάβη* στις *Τρωάδες* όταν συμβουλεύει τον *Μενέλαο* να απομακρυνθεί από την *Ελένη*, γιατί μπορεί να τον κυριεύσει ο πόθος του για εκείνην. Ένας πόθος που «υποδουλώνει του άνδρες, καίει τα σπίτια και ρημάζει πολιτείες» (στ. 890-94). Σε αυτό το μανιώδες ερωτικό πάθος αναφέρεται και πάλι η *Εκάβη* (στ. 989-90) όταν παρομοιάζει την *Αφροδίτη*, τον έρωτα δηλαδή, με την *τρέλα*: *τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς, / καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς*. [όλες τις τρέλες τις ονομάζουν οι άνθρωποι *Αφροδίτη*: *Αφροδίτη* – *αφροσύνη*: *δες πώς μοιάζουν!*]. Ωστόσο, η *Εκάβη* θεωρεί ότι το σφοδρό ερωτικό πάθος που

³⁰³ Χουρμούζιος 1961, 142.

³⁰⁴ Romilly 1997, 149.

επικαλείται η Ελένη πως την οδήγησε να εγκαταλείψει τον Μενέλαο και να φύγει με τον Πάρη, είναι μία φτηνή δικαιολογία της Ελένης για να αιτιολογήσει τον τυχοδιωκτισμό της.

Ο έρωτας όμως στον Ευριπίδη παρουσιάζεται ως μία υπερκόσμια, συμπαντική, θεϊκή δύναμη που είναι αδύνατον να αντισταθούν σε αυτήν οι άνθρωποι. Ακόμα και οι ίδιοι οι θεοί λυγίζουν μπροστά στη δύναμή του. Είναι μία δύναμη θεϊκή και ταυτόχρονα νόμος της φύσης αμετακίνητος και θεμελιώδους σημασίας στη ζωή των ανθρώπων.³⁰⁵ Το να προσπαθήσει κανείς να αντισταθεί στη δύναμη αυτή θεωρείται ασέβεια και μπορεί να οδηγήσει στην καταστροφή. Ο Ιάσοντας ορκίστηκε ενώπιον των θεών αιώνια δέσμευση με τη Μήδεια. Καταπατώντας τους όρκους αυτούς ο Ιάσοντας διαπράττει *ύβριν*, κατά τη Μήδεια, η οποία, υπό το κράτος της ερωτικής ζήλειας, τιμωρεί την ιεροσυλία του με το πιο ανόσιο έγκλημα. Η θεϊκή υπόσταση και καταστρεπτική δύναμη του έρωτα, ωστόσο, καταδεικνύεται με τον πιο γλαφυρό τρόπο στον *Ιππόλυτο*. Η Αφροδίτη, ο ίδιος ο έρωτας δηλαδή, ήδη από τον Πρόλογο του έργου, ανακοινώνει την ανηλεή τιμωρία του Ιππόλυτου, ο οποίος τόλμησε να υποτιμήσει και να περιφρονήσει τη δύναμη της πανίσχυρης θεάς. Η τιμωρία της όμως δεν περιορίζεται μόνο στον ασεβή Ιππόλυτο, αλλά συμπαράσχει και τη Φαίδρα, η οποία γίνεται άθυρμα στα χέρια της παντοδύναμης Αφροδίτης. Αυτήν ακριβώς την αδυναμία αντίστασης στην πανίσχυρη Αφροδίτη επικαλείται και η Ελένη στον «αγόνα λόγων» με την Εκάβη για να δικαιολογήσει τις πράξεις της. Η ίδια η θεά της ενέπνευσε σφοδρό έρωτα για τον Πάρη οπότε, αν έπρεπε να τιμωρήσει κάποιαν ο Μενέλαος, αυτή είναι η ίδια η Αφροδίτη. Κάτι τέτοιο φυσικά είναι αδύνατον, αφού ακόμα και ο επικεφαλής όλων των θεών, ο Δίας, γονατίζει μπροστά στη δύναμή της (στ. 948-50). Όπως παρατηρεί η Romilly: « Η νέα τραγική διάσταση στον Ευριπίδη διασφαλίζεται στο εξής από την ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντρίβεται από δυνάμεις στις οποίες μερικές φορές θέλησαν να αναγνωρίσουν θεότητες, οι οποίες όμως μας παρουσιάζονται με τη μορφή των παθών. Όμως, αυτές οι καινούργιες δυνάμεις που κατευθύνουν τα πάντα δεν αντιστοιχούν πια σε καμιά δικαιοσύνη και δεν έχουν πια καμιά ενότητα. Αποκαθιστούν το τραγικό, εισάγοντας όμως στην ανθρώπινη ζωή καινούργιες ταραχές».³⁰⁶

Μία από τις καινοτομίες του Ευριπίδη είναι η ανάδειξη των ψυχολογικών αιτιών που κατευθύνουν τις πράξεις των ηρώων. Η Romilly διακρίνει τον νεωτερισμό αυτό σε δύο κατηγορίες: η μία αφορά τις καινοτομίες της ψυχολογικής έρευνας και η άλλη τη φύση των ψυχών που αποκαλύπτονται με αυτόν τον τρόπο.³⁰⁷ Ο ερωτικός πόθος της Φαίδρας

³⁰⁵ Χουρμούζιος 1961, 132.

³⁰⁶ Romilly 2011, 52.

³⁰⁷ Romilly 2011, 58.

εκδηλώνεται με ψυχοσωματικά συμπτώματα που παρουσιάζονται με ιδιαίτερα ρεαλιστικό τρόπο από τον δραματοουργό. Καταδεικνύεται η εσωτερική πάλη της ηρωίδας να καταπολεμήσει ένα παράνομο πάθος που ισοπεδώνει την τιμή της. Έχει κλειστεί στην κάμαρά της, αρνείται να φάει και έχει βυθιστεί σε βαριά μελαγχολία επιθυμώντας τον θάνατο. «Ο έρωτας της Φαίδρας έχει σκάψει την ψυχή της και έχει συντρίψει το σώμα της».³⁰⁸ Ανάλογα συμπτώματα εμφανίζει και η Μήδεια, η οποία συντετριμμένη από την επιορκία του Ιάσονα κείται στο κρεβάτι, αρνείται την τροφή, θρηνεί και βοά για την προδοσία του. Αλλά και στον μονόλογό της προβάλλονται γλαφυρά οι ψυχολογικές μεταπτώσεις της όταν περνά από τη μία απόφαση στην άλλη για το αν θα σκοτώσει τα παιδιά της, ικανοποιώντας τη δίψα της για εκδίκηση, ή θα υπερνικήσει η μητρική αγάπη. Ακόμα και στις *Τρωάδες* η Ανδρομάχη, ενώ στην αρχή μέσα στη βαθιά οδύνη της για την κατάσταση που βρίσκεται, πλέκει το εγκώμιο του αγαπημένου της Έκτορα και αναπολεί τον ευτυχισμένο γάμο της, όταν της ανακοινώνεται η αποτρόπαια δολοφονία του παιδιού της, καταριέται αυτόν τον γάμο και τον έρωτά της για τον Έκτορα, γιατί ήταν η αιτία όλων των συμφορών της.

Ωστόσο ο ποιητής προχωρά σε έναν ακόμα νεωτερισμό· στις ερωτικές φαντασιώσεις. Οι σεξουαλικές φαντασιώσεις της Φαίδρας - να αντλεί νερό από μια βρύση και να ξαπλώνει σε ένα λιβάδι κάτω από ένα δέντρο, να κυνηγάει και να δαμάζει άλογα - αντιπροσωπεύουν πολλά περισσότερα από μια επιθυμία απλώς να είναι με τον Ιππόλυτο και να μοιράζεται τις αναζητήσεις του. Ο ποιητής έχει επιλέξει εικόνες που είναι βαριά φορτισμένες με ερωτικούς συνειρμούς. Προβάλλει παραστατικά ότι η Φαίδρα δε λαχταρά τίποτε λιγότερο από το να ικανοποιήσει το ερωτικό πάθος της για τον Ιππόλυτο με μια σεξουαλική ένωση. Εφόσον δεν μπορεί να το πετύχει αυτό στον συνειδητό κόσμο της πραγματικότητας, βυθίζεται στον ασυνείδητο κόσμο της φαντασίας. Απεικονίζοντας τη συμβολική ικανοποίηση των καταπιεσμένων ερωτικών επιθυμιών της Φαίδρας, ο Ευριπίδης αποδεικνύει πως γνωρίζει σε βάθος την ανθρώπινη ψυχολογία.³⁰⁹

Το στοιχείο όμως που κυριαρχεί στις τραγωδίες *Μήδεια* και *Ανδρομάχη* είναι η ερωτική ζήλεια. Η Μήδεια φλέγεται από ζήλεια για τη Γλαύκη, για χάρη της οποίας ο Ιάσοντας την εγκαταλείπει και η Ερμιόνη ζηλεύει την παλλακίδα Ανδρομάχη, με την οποία ο σύζυγός της Νεοπτόλεμος μάλιστα έχει αποκτήσει και ένα παιδί. Ζήλεια όμως αισθάνεται και ο Ορέστης καθώς η Ερμιόνη παντρεύτηκε τον Νεοπτόλεμο, ενώ αρχικά ο πατέρας της την είχε υποσχεθεί σε εκείνον. Και στα δύο έργα, οι νόμιμες σύζυγοι εγκαταλείπονται – είτε στην

³⁰⁸ Γραμμένος 2021, 64.

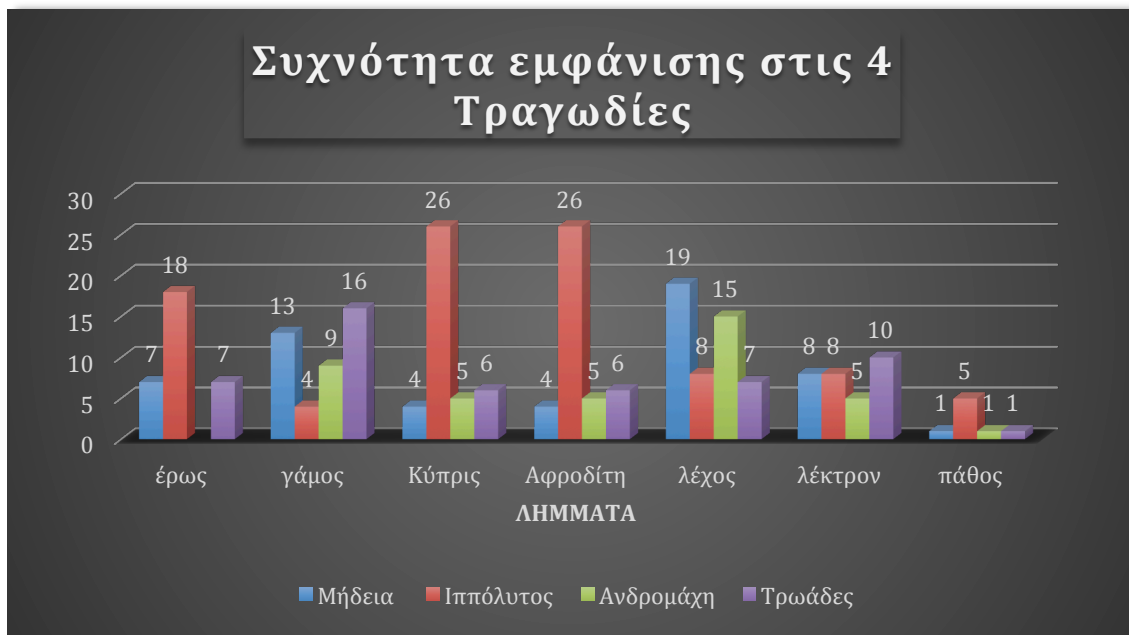
³⁰⁹ Glenn 1976, 442.

πραγματικότητα είτε δυνητικά – για τις αντίζηλές τους. Και οι δύο γυναίκες αισθάνονται έρωτα για τους συντρόφους τους, αν και ο έρωτάς τους δεν εκφράζεται με ακρίβεια από τις ίδιες, ειδικά από την Ερμιόνη. Και οι δύο ανησυχούν για την αποκλειστικότητα της θέσης τους ως συζύγων, ενώ ταυτόχρονα φοβούνται ότι οι αντίζηλές τους ίσως να προσφέρουν κάτι στον σύζυγο που εκείνες δεν μπορούν. Ωστόσο, στην περίπτωση της Ερμιόνης, η ερωτική της ζήλεια προκαλείται από τη συμβίωσή της με την παλλακίδα Ανδρομάχη κάτω από την ίδια στέγη, διασαλεύοντας την ισορροπία του *οίκου* της. Η εμμονική ζήλεια της Μήδειας όμως απορρέει από την απόφαση του συζύγου της να εγκαταλείψει τον δικό του *οίκο* για να ζήσει κάτω από τη στέγη της ερωτικής αντιπάλου της. Και στις δύο περιπτώσεις ο φθόνος εναντίον των αντίζηλων υπαγορεύει στη ζηλιάρα σύζυγο να επιδιώξει τον θάνατο της ερωτικής αντιπάλου ενώ, τόσο η Ερμιόνη όσο και η Μήδεια, ρητά δηλώνουν την έντονη επιθυμία τους να νικήσουν την αντίπαλο.³¹⁰ Το σφοδρό συναίσθημα της ερωτικής ζήλειας είναι εκείνο που οδηγεί και τις δύο ηρωίδες στην εγκληματική συμπεριφορά. Η ζηλοφθονία τους τις οδηγεί να δολοφονήσουν τις ερωτικές αντιπάλους τους, ωστόσο μόνο στην περίπτωση της Γλαύκης το σχέδιό της Μήδειας βρίσκει εφαρμογή. Τα γαμήλια «δώρα» της Μήδειας εξοντώνουν τη Γλαύκη με φρικιαστικό τρόπο. Το ακαταμάχητο, λυσσώδες και εμμονικό πάθος της Μήδειας υπερβαίνει κάθε λογική και την οδηγεί στην ανελέητη, στυγερή και ζωώδη εκδίκησή της.

Ιδιαίτερη σημασία βέβαια παρουσιάζει και η λεκτική έκφραση του ερωτικού στοιχείου στα συγκεκριμένα έργα. Το λεξιλόγιο του «κρεβατιού» εμφανίζεται πολύ συχνά στη *Μήδεια* και στην *Ανδρομάχη* εκφράζοντας με αυτόν τρόπο ο ποιητής τη σεξουαλική ζήλεια των πρωταγωνιστριών και την μικροπρεπή και ζηλόφθονη συμπεριφορά τους. Το ερωτικό στοιχείο ωστόσο εκφράζεται με ποικίλους τρόπους από τον Ευριπίδη και στις υπόλοιπες τραγωδίες. Στον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 3)³¹¹ επιλέχθηκαν τα πιο χαρακτηριστικά λήμματα που εκφράζουν το ερωτικό στοιχείο και στις τέσσερις τραγωδίες, και τα αποτελέσματα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

³¹⁰ Sanders 2010, 188-89.

³¹¹ Τα αριθμητικά δεδομένα που παρουσιάζονται στον πίνακα συνελέχθησαν από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Γραμματείας T.L.G.
http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/flashcard.jsp#aid=6&ac_q=EURIPIDES&wid=6019



Πίνακας 3.

Τα λήμματα *λέχος* και *λέκτρον* ανήκουν στο λεξιλόγιο του κρεβατιού και εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στη *Μήδεια* και στην *Ανδρομάχη*, όπως προαναφέρθηκε. Από 8 φορές εμφανίζεται κάθε λήμμα στον *Ιππόλυτο* καταδεικνύοντας τόσο την ερωτική επιθυμία της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο, όσο και την εσωτερική πάλη της να μην προδώσει τη συζυγική κλίνη του Θησέα. Εντύπωση προκαλεί ωστόσο η αυξημένη συχνότητα των λημμάτων αυτών στις *Τρωάδες*. Στο συγκεκριμένο έργο τα λήμματα αυτά δε σχετίζονται με τον ερωτικό πόθο των γυναικών, αλλά με την αναγκαστική σεξουαλική υποδούλωσή τους, καθώς θα οδηγηθούν ως παλλακίδες στα κρεβάτια των κατακτητών της Τροίας. Με την ίδια σημασία χρησιμοποιούνται τα λήμματα αυτά πολλές φορές και από την Ανδρομάχη στην ομώνυμη τραγωδία. Το λήμμα *γάμος* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς τις περισσότερες φορές εμφανίζεται στις *Τρωάδες*, όχι τυχαία βέβαια, αφού οι αιχμάλωτες γυναίκες αναφέρονται στην επερχόμενη κατάσταση της παλλακείας με αυτόν τον όρο. (Βλ. σελ. 103). Συχνά χρησιμοποιείται και στη *Μήδεια*, αφού η ομώνυμη ηρώδα θρηνεί για τον δικό της προδομένο γάμο, ενώ ταυτόχρονα σχεδιάζει την καταστροφή του επικείμενου γάμου του Ιάσονα. Τα λήμματα που εκφράζουν άμεσα το συναίσθημα του έρωτα (*έρως*, *Αφροδίτη*, *Κύπρις*) έχουν τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης, με διαφορά από τα υπόλοιπα έργα, στον *Ιππόλυτο*. Αυτό φυσικά δεν είναι τυχαίο καθώς, πέρα από το γεγονός ότι η Φαίδρα υποφέρει από τη *νόσον του έρωτα*, ταυτόχρονα ο Ιππόλυτος περιφρονεί ξεκάθαρα την Αφροδίτη – ή αλλιώς Κύπρις - και ό,τι αυτή εκπροσωπεί, ενώ παράλληλα εμφανίζεται και η ίδια η θεά στο έργο. Αμέσως μετά ακολουθούν σε συχνότητα εμφάνισης των λημμάτων αυτών οι *Τρωάδες*,

όχι επειδή το ερωτικό στοιχείο κυριαρχεί στο έργο, αλλά γιατί γίνεται συχνά αναφορά στην ακαταμάχητη δύναμη της Αφροδίτης και τις καταστρεπτικές συνέπειες που επιφέρει. Εκείνο όμως που προκαλεί εντύπωση είναι ότι το λήμμα *έρως* δεν εμφανίζεται καθόλου στην *Ανδρομάχη*. Παρατηρείται συχνά στις συγκεκριμένες τραγωδίες ότι το ερωτικό πάθος δεν διατυπώνεται από τις άμεσα ενδιαφερόμενες, δηλαδή τις ίδιες τις πρωταγωνίστριες, αλλά περισσότερο εκφράζεται από τα δευτερεύοντα πρόσωπα και τον Χορό. Υπό αυτήν την έννοια το ερωτικό πάθος της Ερμιόνης για τον σύζυγό της Νεοπτόλεμο θεωρείται δεδομένο, οπότε δε χρειάζεται να διατυπωθεί και λεκτικά. Όσον αφορά το λήμμα *πάθος* εμφανίζεται από μία φορά σε κάθε τραγωδία εκτός από τον Ιππόλυτο – 5 φορές – αποδεικνύοντας και με αυτόν τον τρόπο την δεινή ψυχολογική κατάσταση που έχει περιέλθει η Φαίδρα εξαιτίας του σφοδρού ερωτικού της πάθους.

Δε θα πρέπει όμως να θεωρηθεί ότι η ανάδειξη του ερωτικού πάθους – και της σεξουαλικής εκμετάλλευσης των γυναικών στις *Τρωάδες* – αποτέλεσε τον αποκλειστικό σκοπό του δραματουργού. Ο Ευριπίδης έγραψε και δίδαξε τις τραγωδίες του στα ταραγμένα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Βίωνε τις επιπτώσεις του και θέλησε μέσα από τα έργα του να ευαισθητοποιήσει τους συμπολίτες του για τα δεινά που προκαλεί. Στις *Τρωάδες* με τον πιο έκδηλο τρόπο αποτύπωσε τις συμφορές του πολέμου και μάλιστα ανάγκασε τους Αθηναίους να τις δουν υπό το πρίσμα των ηττημένων, και δη των γυναικών, φέρνοντας στο νου τους μνήμες, τόσο από τους Περσικούς Πολέμους, όσο και από την καταστροφή που έσπειρε η επεκτατική πολιτική της Αθήνας στις ελληνικές πόλεις. Το «κλεινόν άστυ» γέμισε από γυναίκες αιχμάλωτες του Πελοποννησιακού Πολέμου, παλλακίδες που λίγη σημασία τους έδιναν. Με τη διδασκαλία και της *Ανδρομάχης* όμως ενδέχεται ο Ευριπίδης να τάραξε τα νερά υπενθυμίζοντας στους συμπολίτες του «οικεία κακά». Η «αρρώστια» της Φαίδρας, το παράλογο και εμμονικό της πάθος, ενάντιο σε κάθε έννοια ηθικής, αποδείχθηκε ολέθριο όχι μόνο για την ίδια, αλλά και για άλλους αθώους ανθρώπους, όπως ο Ιππόλυτος. Ακριβώς αυτό το πάθος της Φαίδρας συμβολίζει, κατά τον ποιητή, την επεκτατική πολιτική της Αθήνας, η οποία έχει παρασύρει τους πολίτες της να αποτινάξουν από πάνω τους κάθε ίχνος δικαίου και ηθικής, εμπλέκοντάς τους σε έναν αποτρόπαιο πόλεμο και οδηγώντας τους στην καταστροφή.³¹² Οι πολιτικοί υπαινιγμοί του Ευριπίδη στη *Μήδεια* διατυπώνονται με σαφήνεια από τον Διαμαντόπουλο, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Ιάσων και η Μήδεια ενσαρκώνουν δύο όψεις της διχασμένης αθηναϊκής ψυχής: ο Ιάσωνας είναι ο έκπτωτος πρώην ήρωας της τολμηρής νέας γενιάς που επιθυμεί να μπει στο κατεστημένο και η Μήδεια είναι η

³¹² Διαμαντόπουλος 1978, 106.

Ερινύα της εκδίκησης. Ο καιροσκόπος Ιάσοντας, τιμωρείται απάνθρωπα από την εκδικητική μανία της Μήδειας να μην έχει καν τη δυνατότητα να νεκροφιλήσει τα παιδιά του. Αυτή ήταν και η πραγματικότητα που βίωναν πολλοί Αθηναίοι πατέρες οι οποίοι υπερψήφισαν το πολεμικό πρόγραμμα της Αθηναϊκής Ηγεμονίας.³¹³ Ο μύθος πλάθεται από τα επιδέξια χέρια του δραματουργού για να αποτυπώσει τους προβληματισμούς του ποιητή για τον παραλογισμό του Πελοποννησιακού Πολέμου.

³¹³ Διαμαντόπουλος 1978, 53-4.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.

- Ackah, K. 2017. "Euripides' Medea and Jason: A study in the social power of love." *Phronimon*: 31-43.
- Alexiou, M. 2002. *Ο Τελετουργικός Θρήνος στην Ελληνική Παράδοση*. [The Ritual Lament in Greek Tradition. 1974]. Επιμέλεια: Δ. Γιατρομανωλάκης και Π. Ροϊλός. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Blondell, R. 1999. *Women on the Edge: Four Plays by Euripides* (The New Classical Canon). New York, London: Routledge.
- Bulter, P. N. 1966. " "Sophia" and "Sophrosyne" in Euripides' "Andromache"." *Phoenix*. Vol. 20, No.1. Classical Association of Canada. Pp. 51-58.
- Burnett, A.P. 1973. "Medea and the Tragedy of Revenge." *Classical Philology*. Vol. 68, No. 1. *The University of Chicago Press*. Pp. 1-24.
- Butrica, J. L. 2001. "Democrates and Euripides' Andromache". *Hermes*. 129. Bd., H. 2. Franz Steiner Verlag. Pp. 188-197.
- Cairns, F. 2012. " Pyrrhic Dancing and Politics in Euripides "Andromache"." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. New Series, Vol. 100, No. 1. Fabrizio Serra Editore. Pp. 31-47.
- Casey, D. 2007. "Learning Lessons from the Trojan War: Briseis and the Theme of Force". *College Literature*. Vol. 34, No. 2, Reading Homer in the 21st Century. *The Johns Hopkins University Press*. Pp. 229-262.
- Deligiorgis, K. 2010. «Η Φαίδρα στον Ευριπίδη: θύτης ή θύμα;». *Περιοδικό "ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ"*. 2010. Τεύχος 110. Από: https://www.academia.edu/1204473/%CE%97_%CE%A6%CE%91%CE%99%CE%94%CE%A1%CE%91_%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9D_%CE%95%CE%A5%CE%A1%CE%99%CE%A0%CE%99%CE%94%CE%97_%CE%98%CE%A5%CE%A4%CE%97%CE%A3_%CE%97_%CE%98%CE%A5%CE%9C%CE%91
- Dimoglidis, V. 2017. "The course of Phaedra's erotic passion in Euripides' Hippolytus." *Archive 13*: 12-21 DOI: 10.5281/zenodo.4483655.

- Dunn, F. M. 1993. “ Beginning at the end in Euripides’ "Trojan Women"”. *Rheinisches Museum für Philologie*. Neue Folge, 136. Bd., H. 1. *J.D. Sauerländers Verlag*. Pp. 22-35.
- Easterling, P. E., and B. M. W. Knox. 2000. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Faraone, C.A. 1999. *Ancient Greek Love Magic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Foley, H. 1989. “Medeas’ Divided Self.” *Classical Antiquity*. Vol. 8, No. 1. *University of California Press*. Pp. 61-85.
- Glenn, J. 1976. “The Fantasies of Phaedra: A Psychoanalytic Reading.” *Classical Antiquity*. Vol. 8, No. 1. *University of California Press*. Pp. 61-85.
- Goldhill, S. 2004. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregory, J. 2002. “Euripides as Social Critic”. *Greece & Rome*. Vol. 49, No. 2. *Cambridge University Press* on behalf of *The Classical Association*. pp. 145-162
- Grene, D. 1939. “The Interpretation of the Hippolytus of Euripides”. *Classical Philology*. Vol. 34, No. 1. *The University of Chicago Press*. Pp. 45-58.
- Halleran, M.R. 1991. “Gamos and Destruction in Euripides’ Hippolytus.” *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*. Vol. 121. *The Johns Hopkins University Press*. Pp. 109-121.
- Hopman, M. 2008. “Revenge and Mythopoiesis in Euripides’ Medea”. *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 138, No. 1. *The Johns Hopkins University Press*. pp. 155-183.
- Kitto, H.D.F. 1993. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μτφρ. Λ. Ζενάκος. Αθήνα: εκδόσεις Παπαδήμα.
- Kokkini, D. 2013. “The rejection of erotic passion by Euripides’ Hippolytos”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement, No. 119, "ERÔS" & THE "POLIS": LOVE IN CONTEXT*. *Oxford University Press* . Pp. 67-83
- Kovacs, D. 1980. “Shame, Pleasure, and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides,

- Hippolytus* 375-87)". *The American Journal of Philology*. Vol. 101, No. 3. *The Johns Hopkins University Press*. Pp. 287-303
- Lacourse, D. L. 2011. "The Tragic Muse and the anti-epic glory of women in Euripides' *Troades*". *The Classical Journal*. Vol. 106, No. 2. *The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS)*. Pp. 129-147.
- Lesky, A. 1993. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*. [Die tragische Dichtung der Hellenen. Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. 1958]. Τόμ. Β΄. Μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Luschnig, C. A. E. 1971. "Euripides' "Trojan Women:" All Is Vanity". *The Classical World*. Vol. 65, No. 1. *The Johns Hopkins University Press on behalf of the Classical Association of the Atlantic States*. pp. 8-12.
- Mastrorade, D.J. 2006. *Euripides Medea*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- McClure, L. 1999. " "The Worst Husband": Discourses of Praise and Blame in Euripides' *Medea*". *Classical Philology*. Vol. 94, No. 4. *The University of Chicago Press*. Pp. 373-394.
- Meridor, R. 1989. "Euripides' *Troades* 28-44 and the Andromache Scene". *The American Journal of Philology*. Vol. 110, No. 1. *The Johns Hopkins University Press*. Pp. 17-35.
- Mills, S. P. 1980. "The Sorrows of Medea." *Classical Philology*. Vol. 75, No. 4. The University of Chicago Press. Pp. 289-296.
- Mueller, M. 2011. "Phaedra's Defixio: Scripting Sophrosune in Euripides' *Hippolytus*". *Classical Antiquity*. Vol. 30, No. *University of California Press*. Pp. 148-177.
- Muich, R.M. 2010. "Pouring out tears: Andromache in Homer and Euripides". Ph.D. diss., The Graduate College of University of Illinois.
- Nikolsky, B. 2015. *Misery and Forgiveness in Euripides: Meaning and Structure Hippolytus*. Trans. M. Nikolsky. The Classical Press of Wales.
- Ormand, K. 2015. "Buying Babies in Euripides's *Hippolytus*". *Illinois Classical Studies* , Vol. 40, No. 2. *University of Illinois Press*. Pp. 237-261.

- Page, D. L. 1990. *Ευριπίδη Μήδεια*. Μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Papadimitropoulos, L. 2006. "Marriage and Strife in Euripides' *Andromache*". *Greek, Roman and Byzantine Studies*. Vol. 46. Pp. 147–158.
- Papaioannou, D. 2013. "Divine and Human Responsibility in Euripides' Hippolytus". *University of Ljubljana*. From: https://www.academia.edu/7809579/Divine_and_Human_Responsibility_in_Euripides_Hippolytus
- Pártay, K. 2019. "Euripides' *Andromache* and the Dynamics of *Philia*." *Graeco-Latina Brunensia*. Vol 24, No. 1. Pp. 145-158.
- Poole, A. 1976. "Total Disaster: Euripides' the Trojan Women". *A Journal of Humanities and the Classics . New Series*. Vol. 3, No. 3. Trustees of Boston University through its publication *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. Pp. 257-287.
- Rabinowitz, N. S. 2016. "Trojan Women". From: *A Companion to Euripides*. Editor: L. K. McClure. West Sussex, U.K.: Wiley Blackwell. pp. 199-213.
- Robertson, D. S. 1923. "Euripides and Tharyps". *The Classical Review*. Vol. 37, No. ¾. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Pp. 58-60.
- Roisman, H. M. 2008. "Helen and the Power of Erotic Love: From Homeric Contemplation to Hollywood Fantasy". *College Literature*. Vol. 35, No. 4, Homer: Analysis & Influence. The Johns Hopkins University Press. Pp. 127-150.
- Romilly, de J. 1997. *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. [*La Tragédie Grecque*. 1970]. Μτφρ. Καρδαμίτσα- Ψυχογιού. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Romilly, de J. 2011. *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. [*La modernité d'Euripide*. 1986]. Μτφρ. Α. Στασινοπούλου – Σκιαδά. Δεύτερη Έκδοση. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Sanders, E.M. 2010. "Envy and Jealousy in Classical Athens." Ph.D. diss., UCL, from: <https://discovery.ucl.ac.uk/19227/1/19227.pdf>
- Sanders, Ed. 2013. *Sexual jealousy and erôs in Euripides' Medea Erôs in Ancient Greece*. ed. E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, N.J. Lowe. Oxford : Oxford University Press. p. 41-57.

- Saxonhouse, A. 1980. "Men, Women, War, and Politics: Family and Polis in Aristophanes and Euripides" *Political Theory* Vol. 8, No. 1. Sage Publications, Inc. Pp. 66-81
- Scodel, R. 1998. "The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troades*". *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 98. Department of the Classics, Harvard University. Pp. 137-154.
- Seaford, R. 1990. "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy". *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 110. The Society for the Promotion of Hellenic Studies. Pp. 76-90.
- Segal, C. 1988. "Confusion and Concealment in Euripides' *Hippolytus*. Vision, Hope, and Tragic Knowledge". In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. vol. 3, No. 1-2. pp. 5-12. <https://doi.org/10.3406/metis.1988.900>
- Segal, C. 1996. "Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure." *Pallas*. No. 45. Presses Universitaires du Midi. Pp.15-44.
- Smoot, J.J. 1976. "Hippolytus as narcissus: an amplification". *Arethusa*, Vol. 9, No. 1. The Johns Hopkins University Press. Pp. 37-51
- Storey, I. C. 1989. "Domestic Disharmony in Euripides' 'Andromache'". *Greece & Rome*. Vol. 36, No. 1. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Pp. 16-27.
- Storey, I. C. 2017. "Andromache". In *A Companion to Euripides*. Edited by L.K. McClure, 122-135. West Sussex: Willey Blackwell.
- Sullivan, J. 2007. "The Agency of Herald Talthibius in Euripides' "Trojan Women". *Mnemosyne*. Fourth Series, Vol. 60, Fasc. 3. Brill. Pp. 472-477
- Syropoulos, S.D. 2002. "The invention and use of the infanticide motif in Euripides *Medea*." Στο: *Πλάτων. Περιοδικόν της εταιρείας Ελλήνων φιλολόγων*. Τόμος 52 (2001-2002). Αθήνα.
- Syropoulos, S.D. 2003. *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*. Oxford: Archaeopress.
- Syropoulos, S.D. 2012. "Women vs Women. The denunciation of female sex by female

- characters in drama.” *Agora. Estudos Classicos em Debate* 14: ??-??.
- Syropoulos, S.D. 2016. “Which audience does Euripides address? The reception of the poet in respect to the political intelligence of his audience”. *ELECTRYONE* 4 (2016) Iss. 1, 26-43. <http://www.electryone.gr>- ISSN: 2241-4061
- Torrance, I. 2005. “Andromache "Aichmalōtos": concubine or wife?”. *Hermathena*. No. 179, In honour of J. M. Dillon. *University of Ljubljana*. pp. 39-66.
- Winnington-Ingram, R.P. 1960. “Hippolytus: A study in causation”. *Entretiens sur l'Antiquité classique*. 6: 169-197.
- Αλεξοπούλου, Χ. 2012. «Πολιτικές αναλογίες, μεταφορές και υποδηλώσεις στη Μήδεια του Ευριπίδη». Στο: *Θέατρο και Πόλη. Αττικό δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*. Επιμέλεια: Α.Γ. Μαρκαντωνάτος και Λ.Ε. Πλατυπόδης, 162-179. Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg.
- Γραμμένος, Π. 2021. *Το ερωτικό πάθος στον Ευριπίδη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Διαμαντόπουλος, Α. 1978. *Η πολιτική μαρτυρία του ερωτικού μύθου στην τραγωδία. Μήδεια. Ιππόλυτος*. Αθήνα: Σειρά δοκιμίων Θέατρο και Πολιτική.
- Τσαμπούκος, Ν. 2009. «Η θεομαχία στην Ευριπίδεια Τραγωδία. Οι περιπτώσεις του Ιππόλυτου και των Βακχών». *3^η Εργασία για τη θεματική ενότητα «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο»*. Επιμέλεια: Μ. Ανδρουλιδάκης. Αθήνα: Ε.Α.Π.
- Χατζηζήση, Ε. 2020. «Η καταλυτική δύναμη του ερωτικού πάθους στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Μια έρευνα στηριγμένη στις τραγωδίες: *Αντιγόνη* και *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή και *Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Άλκηστη*, *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη». Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης. Επιβλέπων: Σπ. Συρόπουλος. Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών.
- Χατζημαυρουδή, Ε. Χ. 2006. «“Φίλη τοις φίλοις – έχθρα τοις εχθροίς”»: Η περίπτωση της Μήδειας στο ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη». *Ελληνικά*: 56/2: 261-178.
- Χουρμούζιος, Αιμ. 1961. «Το ερωτικό στοιχείο στην αρχαία τραγωδία.» Στο: *Δώδεκα διαλέξεις. Σειρά Α΄*, 123-154. Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου - Αρ.1.

