



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Χαρίκλεια Θ. Παππά

**«Τα χαρακτηριστικά και οι μέθοδοι ανάδειξης
της Γυναίκας-Ηγέτη στην Τραγωδία
και την Κωμωδία: συγκριτική προσέγγιση»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ



- Επιβλέπων: Σπυρίδων Συρόπουλος, Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Συνεπιβλέπουσα: Αικατερίνη Φραντζή, Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Συνεπιβλέπουσα: Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου, Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ)
Μέλος: Κλαδάκη Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Μέλος: Χριστοδουλίδου Λουΐζα, Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Μέλος: Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Μέλος: Νικολαΐδου Σμαρώ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Δ.Π.Θ

ΡΟΔΟΣ 2023

Στο εξώφυλλο: Η Μαίρη Αρώνη στον ρόλο της Πραξαγόρας με τον Μιχάλη Καλογιάννη (Χρέμης), τον Χριστόφορο Νέζερ (Βλέπυρος) και τον Χορό των γυναικών. Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 1956.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Χαρίκλεια Θ. Παππά

**«Τα χαρακτηριστικά και οι μέθοδοι ανάδειξης
της Γυναίκας-Ηγέτη στην Τραγωδία
και την Κωμωδία: συγκριτική προσέγγιση»**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Επιβλέπων: Σπυρίδων Συρόπουλος, Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Συνεπιβλέπουσα: Αικατερίνη Φραντζή, Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Συνεπιβλέπουσα: Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου, Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο
Αθηνών (ΕΚΠΑ)

ΡΟΔΟΣ 2023

Στους γονείς μου Θεόδωρο και Σοφία,
στην αδελφή μου Βασιλεία,
στον Δημοκράτη

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διδακτορική διατριβή εξετάζουμε τα χαρακτηριστικά και τις μεθόδους ανάδειξης του ρόλου της γυναίκας ως ηγέτιδος στην Αρχαία ελληνική Τραγωδία και Κωμωδία. Συγκεκριμένα, παρουσιάζουμε τα μέσα και τις τεχνικές που μετέρχονται οι γυναίκες, προκειμένου να διεκδικήσουν την εξουσία και να εξασφαλίσουν την ηγετική τους θέση, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους υπερισχύουν των ανδρών. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι μια κοινωνία που επέβαλλε τη σιωπή των γυναικών, παρήγε, προέβαλλε και προωθούσε με εντυπωσιακό τρόπο ένα λογοτεχνικό είδος, τη δραματική ποίηση και τις θεατρικές παραστάσεις, όπου ο γυναικείος λόγος ακούγεται και μάλιστα με τρόπο ιδιαίτερα ευφραδή. Τόσο η Τραγωδία όσο και η Κωμωδία δίνουν με προκλητικό τρόπο φωνή στις γυναίκες και τους επιτρέπουν, έτσι, να αντιτεθούν στο σύστημα αξιών της πόλεως. Οι γυναικείες φωνές στην Αρχαία Τραγωδία και στην Αττική Κωμωδία προκαλούν ρωγμές στις κυρίαρχες ιδεολογικές παραδοχές για τις γυναίκες. Οι ρήσεις της Αντιγόνης και της Μήδειας, αλλά και της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας, καθώς και τόσων άλλων γυναικών στη θεατρική σκηνή δείχνουν ότι η περιθωριοποίηση και η απαξίωση των γυναικών από τους άνδρες αρχίζει να προκαλεί αντιδράσεις και να αποδοκιμάζεται. Στην ανάλυσή μας εφαρμόζουμε τη μέθοδο της δομικής ανθρωπολογίας, δηλαδή του στρουκτουραλισμού, αφού κάθε προσπάθεια ανάληψης εξουσίας, κάθε μορφή εξουσίας δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή και να εξηγηθεί, παρά μόνο όταν εξετάζουμε το φαινόμενο στο πλαίσιο των βασικών δομών της κοινωνίας στην οποία αυτό επιτελείται, καθώς και στο πλαίσιο συγκεκριμένων πολιτικών και θρησκευτικών δομών.

Λέξεις κλειδιά: Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, Τραγωδία, Κωμωδία, Γυναίκα-Ηγέτης, Κλυταιμνήστρα, Αντιγόνη, Μήδεια, Φαίδρα, Αγαθή, Λυσιστράτη, Πραξαγόρα.

ABSTRACT

In the present dissertation we examine the characteristics and methods of highlighting the role of women as leaders in Ancient Greek Tragedy and Comedy. In particular, we present the means and techniques used by women in order to claim power and secure their leadership, as well as the ways in which they prevail over men. It is really surprising that a society that imposed the silence of women, produced, displayed and promoted in an impressive way a literary genre, dramatic poetry, and theatrical performances, where women's speech is heard in such an eloquent way. Both tragedy and comedy provocatively give women a voice and thus allows them to oppose the city's value system. The female voices in ancient tragedy and attic comedy cause cracks in the dominant ideological assumptions about women. The speeches of Clytemnestra, Antigone, Medea, but also of Lysistrata and Praxagora, as well as so many other women on stage, show that the marginalization and devaluation of women by men begins to cause reactions and disapproval. In our analysis we apply the method of structural anthropology, also known as structuralism, since every attempt to take power, every form of power, can only be perceived and accounted for when we examine the phenomenon in the context of the basic structures of the society in which it is performed, as well as in the context of specific political and religious structures.

Key words: Ancient Greek Theatre, Tragedy, Comedy, Woman-Leader, Clytemnestra, Antigone, Medea, Phaedra, Agave, Lysistrata, Praxagora.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την ολοκλήρωση της διατριβής μου θα ήθελα να απευθύνω ένα βαθύ και ολόψυχο ευχαριστώ σε όσους στάθηκαν δίπλα μου σ' αυτή την επίπονη προσπάθεια και με βοήθησαν να τη φέρω σε πέρας. Από την αρχή της περιπέτειας αυτής, μεγάλος συμπαραστάτης υπήρξε ο Καθηγητής μου κ. Σπύρος Συρόπουλος, μέσα από την καθοδήγηση, τις συμβουλές και την ηθική παρότρυνση. Τον ευχαριστώ θερμά για την αμέριστη στήριξη και την πολύπλευρη συμπαράστασή του σε κάθε στάδιο αυτού του εγχειρήματος. Τον ευχαριστώ επίσης για τη διαρκή επιστημονική καθοδήγηση και για την ακέραια εμπιστοσύνη που μου έδειξε σε κάθε πτυχή της πολυετούς συνεργασίας μας, για τις πολύτιμες ευκαιρίες που μου πρόσφερε στους τομείς της έρευνας και της διδασκαλίας, καθώς και για την ελευθερία και τον σεβασμό που επέδειξε στις ερευνητικές επιλογές μου. Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα και τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, την Καθηγήτρια κα Αικατερίνη Φραντζή και την Καθηγήτρια κα Αικατερίνη Διαμαντάκου για τις σημαντικές συμβουλές, τη συμπαράσταση και την άμεση ανταπόκρισή τους κάθε φορά που χρειαζόμουν τη βοήθειά τους. Τέλος, ευχαριστώ όλους τους φίλους και τις φίλες που ήταν δίπλα μου καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής μου παρέχοντάς μου ηθική και συναισθηματική υποστήριξη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα χαρακτηριστικά και οι μέθοδοι ανάδειξης της γυναίκας ως ηγέτιδος στην Τραγωδία και την Κωμωδία

Η τελευταία πενήκονταετία της φιλολογικής έρευνας χαρακτηρίζεται από μια τάση διεπιστημονικών προσεγγίσεων με βάση τη δομική ή την κοινωνική ανθρωπολογία, τις σπουδές με έμφαση στο κοινωνικό φύλο, την ψυχανάλυση κ.τ.λ. Αποτέλεσμα αυτής της επιστημολογικής διερεύνησης ήταν να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης κοινωνικές ομάδες όπως οι δούλοι, οι ξένοι και οι γυναίκες. Ειδικότερα η κοινωνική θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα έχει μελετηθεί εκτενώς κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Μολονότι οι γραπτές μαρτυρίες και οι εικαστικές πηγές από τις οποίες αντλεί η έρευνα τις ιστορικές πληροφορίες επί του θέματος, είναι περιορισμένες και αντικατοπτρίζουν επιλεκτικά τον αρχαίο κόσμο, η διεθνής βιβλιογραφία σήμερα καλύπτει επαρκώς, αν και όχι πλήρως, την ιστορία της γυναίκας, και μάλιστα στην αρχαία Αθήνα.¹ Σε αυτό το πλαίσιο η θεατρική αναπαράσταση της γυναίκας αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης τόσο στην Αρχαία Τραγωδία όσο και στην Αττική Κωμωδία. Το πρώτο συμπέρασμα που εξήχθη, ήταν ότι η ελληνική κοινωνία δεν απέδιδε εκτίμηση και σεβασμό σε κάθε γυναίκα αλλά μόνο σε εκείνη που γινόταν νόμιμη σύζυγος και ως μητέρα ανέτρεφε παιδιά Αθηναίου πολίτη και διαχειριζόταν το νοικοκυριό του.² Αλλά και σε αυτή την περίπτωση, έξω από τον συζυγικό βίο, η γυναίκα δεν έβρισκε κάποια κοινωνική αναγνώριση· δεν είχε άλλο σημαντικό ρόλο ούτε άλλη υπόσταση. Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της παρέμενε από νομική άποψη υπό την κηδεμονία ενός άνδρα *κυρίου*: του πατέρα της πριν από τον γάμο, του συζύγου στη συνέχεια. Ο νόμος της στερούσε την

¹ Βλ. ενδεικτικά E. Fantham – H. P. Foley – N. B. Kampen – S. B. Pomeroy – H. A. Shapiro (2004), *Γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μτφρ. Κ. Μπούρας, επιμ. Ελένη Γκαστή, εκδ. Πατάκης, Αθήνα [*Women in the Classical World. Image and Text*, Oxford University Press 1994]. M. R. Lefkowitz – M.B. Fant (2005), *Women's life in Greece and Rome*, Duckworth, Bristol Classical Press. D. M. Pritchard (2014), «The Position of Attic Women in Democratic Athens», *Greece and Rome* 61, σσ. 174-193.

² Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 13.31.40-45.

ελευθερία να αποφασίζει για την προσωπική της ζωή, π.χ. για την επιλογή του συζύγου· δεν της αναγνωριζόταν καμία ικανότητα προς δικαιοπραξία· δεν μπορούσε να κληρονομεί και να έχει κάτι στην κατοχή της. Η κοινωνική της υπόληψη ήταν αμφίβολη. Παρέμενε αποκλεισμένη από κάθε κοινωνικό ενδιαφέρον και κάθε πολιτική δραστηριότητα. Ακόμη και η αστή δεν ήταν ισότιμη με τον άνδρα, αφού παρέμενε χωρίς πολιτικά δικαιώματα. Δεν είχε το δικαίωμα της έκφρασης στις διαδικασίες όπου λειτουργούσε ο δημόσιος λόγος. Αυτή η κοινωνική κατάσταση των γυναικών και η συνακόλουθη αντίληψη της «ηθικής» κατωτερότητάς τους προκάλεσαν την κριτική και τον προβληματισμό φιλοσόφων και ποιητών.³

Ο χώρος στον οποίο παρεισέφησαν και κατά κάποιον τρόπο προβλήθηκαν άφοβα οι γυναίκες, ήταν ο κόσμος του αρχαίου θεάτρου. Ένας ανδροκρατούμενος κόσμος, στο πλαίσιο του οποίου κατόρθωσαν να δράσουν –και μάλιστα να πρωταγωνιστήσουν– στο πλάι των ανδρών, επιτυγχάνοντας έτσι μια δραματική «χειραφέτηση». Στον χώρο αυτόν της θεατρικής σκηνής, μέσα από την οπτική και τη γραφίδα ενός άνδρα συγγραφέα, «μέσα από το σώμα και τη φωνή ενός άνδρα υποκριτή, μέσα από την κίνηση και τη χορογραφία που συνέθεσε ένας άνδρας χοροδιδάσκαλος, μέσα από το προσωπείο και το κοστούμι που κατασκεύασε ένας άνδρας σκευοποιός [...], η γυναικεία ύπαρξη κατόρθωσε, με το μυθοπλασιακό της περίβλημα, να διαρρήξει ως ένα βαθμό τους κάθε λογής έμφυλους επικαθορισμούς της εποχής της, να αρθρώσει λόγο ποσοτικά αλλά και ποιοτικά ισότιμο –κατά την *μέσσην γλῶσσαν τῆς πόλεως*– με τους άρρενες ομολόγους της, εκφράζοντας και γοητεύοντας προδρομικά και προφητικά εποχές με πολύ διαφορετικούς κοινωνικούς και θεατρικούς όρους αντιμετώπισης των φύλων».⁴ Έτσι, δεδομένου ότι οι γυναίκες δεν συμμετείχαν στον δημόσιο βίο της Αρχαίας ελληνικής Τραγωδία και Κωμωδία, που ήταν δημόσια θεάματα, αποτελούν ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα της ιστορικής, κοινωνιολογικής, ανθρωπολογικής και φιλολογικής έρευνας. Δίπλα στους ανδρικούς ρόλους, οι οποίοι πρωταγωνιστούν στο αρχαίο θέατρο, οι δραματικοί ποιητές επιλέγουν πολύ συχνά και γυναικείους ρόλους για τα έργα τους, πρωτοβουλία που εκπλήσσει τόσο τον θεατή όσο και τον αναγνώστη,

³ Πλάτων, *Πολιτεία* 449a-471c.

⁴ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου (2011), «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σ. 633.

αφού γνωρίζουμε ότι η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα είχε περιορισμένο ρόλο και καθόλου πολιτικά δικαιώματα. Δεν είναι μόνο ότι μεγάλος αριθμός των σωζόμενων έργων των τραγικών και κωμικών ποιητών έχει τίτλο με γυναικεία ονόματα, αλλά και η δράση των γυναικών σε αυτά παρουσιάζεται συχνά ανατρεπτική ή και αντιφατική. Είναι πολλές οι γυναικείες μορφές που παρελαύνουν από τη θεατρική σκηνή της κλασικής εποχής, είτε ως μέλη του Χορού είτε ως χαρακτήρες σε πρωταγωνιστικό ή δευτερεύοντα ρόλο όπως οι κόρες του Δαναού, η Κλυταιμνήστρα, η Άτοσσα, η Αντιγόνη, η Ηλέκτρα, η Αγαύη, η Εκάβη, η Άλκηστις, η Ανδρομάχη, η Μήδεια, η Φαίδρα, η Ηλέκτρα, η Λυσιστράτη, η Πραξαγόρα κ.ά.⁵ Πρόκειται για γυναίκες όλων των κατηγοριών: κοπέλες σε ηλικία γάμου, νόμιμες σύζυγοι, χήρες, μητέρες, φόνισσες, μάγισσες, μαινάδες, ιέρειες, δούλες κ.ά. Στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται για γυναίκες που υπερβαίνουν τα όρια και έχουν ανατρεπτικό και καταλυτικό ρόλο. Συνήθως, οι γυναίκες αυτές παραβιάζουν τους κανόνες ή αψηφούν το κύρος των ανδρών, ακριβώς όταν αυτοί, δηλαδή οι νόμιμοι σύζυγοι και κύριοι, απουσιάζουν.⁶ Οι ολέθριες συνέπειες για τον *οἶκον* αλλά και την κοινότητα ολόκληρη προκαλούνται από την παράνοια, τον θυμό, την απιστία, την ερωτική επιθυμία, τη ζήλεια των γυναικών, όταν δεν βρίσκονται υπό την επιτήρηση των ανδρών. Το πλήθος των γυναικών που υπερβαίνει τα όρια στην Τραγωδία και στην Κωμωδία, μπορεί να ερμηνευτεί και ως το άγχος των Αθηναίων πολιτών για την κρίση που μπορεί να πλήξει εν τη απουσία τους το σπίτι τους.⁷ Οι γυναίκες, για παράδειγμα, στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη περιγράφονται «ως

⁵ Βλ. Θ. Παπαδοπούλου (2008), «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση: Το γυναικείο στοιχείο στην αρχαία ελληνική τραγωδία», στο: Α. Γ. Μαρκαντωνάτος – Χρ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σσ. 149-177.

⁶ Να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο τις διαφορές των δυναμικών πρωταγωνιστικών –με πολιτική διάσταση– ρόλων της γυναίκας στην Αρχαία Κωμωδία από τους απολύτως περιορισμένους στην οικιακή σφαίρα ρόλους της στη Μέση και τη Νέα Κωμωδία και στο ρωμαϊκό θέατρο (π.χ. Μένανδρος, *Σαμία*, *Επιτρέποντες* ή *Διαιτησία*, *Περικειρομένη*: Τερέντιος, *Πεθερά*).

⁷ Το άγχος και τη φοβία αυτή των ανδρών μήπως οι γυναίκες υπερβούν τα όριά τους, και κυρίως μήπως είναι άπιστες, εκφράζει η *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, στ. 1040-1041: *Ἐξέλειπον οἶκους / πρὸς ἄλλον εὐνάτορ*. [Παρατήσανε το σπίτι τους γυρεύοντας ξένο κρεβάτι.]. Τον ίδιο φόβο εκφράζει και ένα θεατρικό πρόσωπο του ποιητή της Μέσης Κωμωδίας Ἀλεξή (απ. 340 Κ.-Α.): «Δεν υπάρχει ούτε τείχος, ούτε περιουσία, ούτε τίποτε άλλο που να είναι τόσο δύσκολο να περιφρουρήσει κανείς, όσο μία γυναίκα», βλ. Edith Hall (2007), «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο: P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 158.

πολυμήχανες, δειλές, μεμψίμοιρες, που αρέσκονται να φλυαρούν για τις συμφορές τους, ερωτικά ανικανοποίητες, άπληστες, θέτοντας μάλιστα το ερωτικό στοιχείο ως το πρώτο στη ζωή τους, ξεμυαλιστρες, φαρμακόγλωσσες, χαιρέκακες, ανήθικες, έκφυλες, διδάσκαλοι κακών και άπιστες σύζυγοι που εγκαταλείπουν το σπίτι τους και αναζητούν ξένο κρεβάτι».⁸



Γυναίκα καθιστή καλλωπίζεται με τη βοήθεια άλλων γυναικών.
Ερυθρόμορφη υδρία, Providence Museum of Art,
Rhode Island School of Design 22.114

Είναι γνωστό ότι το αρχαίο ελληνικό θέατρο ασχολείται με τη δημόσια συλλογική ταυτότητα του πολίτη και αναπαράγει την ιδεολογία της κοινότητας των πολιτών. Παράλληλα, η Τραγωδία και η Κωμωδία πραγματεύονται συχνά και τις μη δημοκρατικές

⁸ Λαμπρινός Πλατυπόδης (2020), *Θειολογικές, Ηθικές και Παιδαγωγικές Προεκτάσεις του Αρχαίου Δράματος*, διδ. διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, σσ. 155-156.

όψεις της αθηναϊκής κοινωνίας και δίνουν φωνή και ρόλο υπό τη μορφή δραματικών προσώπων σε εκπροσώπους περιθωριακών ομάδων, οι οποίοι δεν θα μπορούσαν στην πραγματικότητα να απευθυνθούν στο κοινό, γιατί δεν είχαν το δικαίωμα του λόγου στις δημόσιες διαδικασίες· τέτοια πρόσωπα είναι οι ξένοι, οι δούλοι και οι γυναίκες. Επιβεβαίωναν, έτσι, στη φαντασία των πολιτών τη διάρθρωση της κοινωνίας στην οποία ζούσαν, ενώ ταυτόχρονα αμφισβητούσε ορισμένες πτυχές της. Ο Ευριπίδης, στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, στον αγώνα που διεξάγει με αντίπαλο τον Αισχύλο, επαίρεται ότι η δική του τραγωδία είναι περισσότερο *δημοκρατική*, ακριβώς γιατί δίνει φωνή στις γυναίκες και στους δούλους, όπως και στον κύριο του σπιτιού (στ. 948-952): «ΕΥ. ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν οὐδὲν παρήκ' ἂν ἀργόν, / ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μοι χῶ δούλος οὐδὲν ἦττον / τοῦ δεσπότου χῆ παρθένοσ χῆ γραῦσ ἄν. / ΑΙ. εἶτα δῆτα οὐκ ἀποθανεῖν σε ταῦτ' ἐχρῆν τολμῶντα; ΕΥ. μὰ τὸν Ἀπόλλω· / δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων». (ΕΥΡ. *Επειτα εγώ δεν άφηνα, και από τους πρώτους κιάλας στίχους, κανέναν αμίλητο· μιλούσανε και ο δούλος και η γυναίκα, το αφεντικό και η κοπελιά και η γριά. ΑΙΣΧ. Τολμούσεσ να κάνεις τέτοια, και μετά δεν έπρεπε να σε σκοτώσουν; ΕΥΡ. Οχι, βέβαια, μα τον Απόλλωνα· φερνόμουν δημοκρατικά, μτφρ. Θρ. Σταύρου).*

Οι γυναικείες μορφές που μας παρουσιάζει η Αρχαία Τραγωδία και η Κωμωδία δεν ανταποκρίνονται στον συμβατικό τύπο γυναίκας που συναντάμε στην αθηναϊκή κοινωνία του 5ου π.Χ. αιώνα. Η εικόνα που μας δίνει το αρχαίο θέατρο για τις περισσότερες γυναικείες μορφές, δεν παραπέμπει στην εντύπωση που είχε ο θεατής από την πραγματικότητα για την Αθηναία της εποχής. Και δεδομένου ότι τα θεατρικά έργα, οι τραγωδίες και οι κωμωδίες, γράφονταν από άνδρες πολίτες για το αθηναϊκό κοινό, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε και να μελετήσουμε τον προβληματισμό που αναπτύσσεται επί του θέματος, γιατί αφορά την αθηναϊκή κοινωνία.⁹ Έτσι, από τις πολυάριθμες ηρωίδες που παρουσιάζουν στη θεατρική σκηνή οι αρχαίοι Έλληνες τραγικοί και κωμικοί ποιητές, θα παρουσιάσουμε ορισμένες γυναικείες μορφές με ηγετική συμπεριφορά, οι οποίες πρωταγωνιστούν τόσο στην Τραγωδία όσο και στην Κωμωδία του 5ου και του 4ου αιώνα π.Χ. Θα περιγράψουμε και θα σχολιάσουμε τους χαρακτήρες της

⁹ Βλ. ενδεικτικά Η. Ρ. Foley (1981), «The Conception of Women in Athenian Drama», στο: Η. Ρ. Foley (επιμ.), *Reflections of Women in Antiquity*, Gordon and Breach, Νέα Υόρκη, σσ. 127-168· Ρ. Ε. Easterling, «Women in tragic space», *BICS* 34 (1987), σσ. 15-26.

Κλυταιμνήστρας, της Αντιγόνης, της Μήδειας, της Φαίδρας, της Αγαύης, της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας, αφού πρώτα αναφερθούμε στη θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία.

Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι μια κοινωνία που επέβαλλε τη σιωπή των γυναικών¹⁰ παρήγε, πρόβαλλε και προωθούσε με εντυπωσιακό τρόπο ένα λογοτεχνικό είδος, τη δραματική ποίηση, και τις θεατρικές παραστάσεις, όπου ο γυναικείος λόγος ακουγόταν, και μάλιστα με τρόπο ιδιαίτερα ευφραδή. Τόσο η Τραγωδία όσο και η Κωμωδία δίνουν με προκλητικό τρόπο φωνή στις γυναίκες και τους επιτρέπουν έτσι να αντιτεθούν στο σύστημα αξιών της πόλεως. Οι γυναικείες φωνές στην Αρχαία Τραγωδία και στην Αττική Κωμωδία προκαλούν ρωγμές στις κυρίαρχες ιδεολογικές παραδοχές για τις γυναίκες. Αυτή η εύγλωττη ετερότητα δείχνει ότι το αρχαίο θέατρο αντιτίθεται προκλητικά στις αντιλήψεις που ταυτόχρονα νομιμοποιεί. Οι ρήσεις της Αντιγόνης, της Μήδειας, της Πρόκνης, της Μελανίπης αλλά και της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας, καθώς και τόσων άλλων γυναικών στη θεατρική σκηνή, δείχνουν ότι η περιθωριοποίηση και η απαξίωση των γυναικών από τους άνδρες αρχίζουν να προκαλούν αντιδράσεις και να αποδοκιμάζονται. Πρόκειται για γυναίκες που λειτουργούν στο μεταίχμιο ανάμεσα στα ιδεατά κοινωνικά ιδεώδη και την πραγματική ζωή· από τη μια πλευρά έχουμε την εικόνα της γυναίκας, όπως οι άνδρες θεωρούν ότι θα έπρεπε να είναι, ή της γυναίκας όπως οι άνδρες φοβούνται ότι είναι, και από την άλλη το περίγραμμα της γυναίκας (μητέρας, συζύγου, κόρης, χήρας) της ιστορικής καθημερινότητας. Έχουμε να κάνουμε με γυναικείους χαρακτήρες που δρουν ως εξαιρέσεις στους κανόνες της καθωσπρέπει γυναικείας συμπεριφοράς, ως «παραβιάσεις» των ορίων των τυποποιημένων κοινωνικών ρόλων, προκειμένου να καταστούν εντυπωσιακές θεατρικές ηρωίδες· αντίθετα, οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες λειτουργούν ως μέσο κριτικής και υπονόμησης της κυρίαρχης ιδεολογίας για τις σχέσεις των δύο φύλων. Ενώ έχουν υπάρξει πολλές μελέτες για τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα, επαρκείς αναλύσεις για τα θεατρικά κείμενα των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών, καθώς και για το έργο του Αριστοφάνη, ενώ έχουν δημοσιευθεί μελέτες για τις πολιτικές πεποιθήσεις των δραματικών ποιητών, για την κοινωνική και την πολιτική διάσταση των έργων, δεν έχει εξετασθεί επαρκώς η δυναμική της γυναικείας ηγεσίας στο πλαίσιο του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Αξίζει, λοιπόν, να μελετηθεί ο λόγος ορισμένων γυναι-

¹⁰ *γυναιξί κόσμον ή σιγή φέρει*, Σοφοκλής, *Αΐας*, στ. 293.

κείων χαρακτήρων της Τραγωδίας και της Κωμωδίας και να διερευνηθούν τα χαρακτηριστικά και οι μέθοδοι ανάδειξης της γυναίκας-ηγέτη στο αρχαίο θέατρο, γιατί έτσι συμπληρώνεται ένα κενό στις φιλολογικές –με κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές προεκτάσεις– σπουδές.¹¹

Για να μελετηθεί σωστά και να ερμηνευτεί αντικειμενικά η δράση των συγκεκριμένων ηρωίδων, που θα εξετάσουμε στο πλαίσιο της Αρχαίας Τραγωδίας και Κωμωδίας, στο πρώτο μέρος θα μελετήσουμε τον συμβατικό δημόσιο και ιδιωτικό βίο των γυναικών στην αρχαία ελληνική κοινωνία, κυρίως στη δημοκρατική Αθήνα, και θα παρουσιάσουμε ορισμένες όψεις της κοινωνικής και θρησκευτικής ζωής της Αθηναίας στην αρχαιότητα: θα δούμε τις πηγές και τις δυσκολίες της έρευνας σχετικά με τη μελέτη και την εξαγωγή συμπερασμάτων για ορισμένες πτυχές της οικογενειακής ζωής. Κατακλείδα του πρώτου κεφαλαίου θα είναι ο προσδιορισμός της θέσης της γυναίκας τόσο στο πλαίσιο του *οίκου* όσο και στο πλαίσιο της αθηναϊκής κοινωνίας του 5ου αιώνα.¹²

Οι περισσότερες από τις διασωθείσες τραγωδίες και κωμωδίες παρουσιάζουν επί σκηνής τη διευθέτηση μιας κρίσης, η οποία προκαλείται από διάφορα γεγονότα, όπως ο πόλεμος, η εξορία, ο θάνατος, η μοιχεία, η παράβαση των νόμων, η καταπάτηση όρκων κ.ά. Σε αυτό το πλαίσιο επανέρχονται συχνά και αναπαρίστανται κρίσεις που προκαλούνται από γυναίκες, κάτι το οποίο δείχνει τις ταραγμένες σχέσεις ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα. Στην καθημερινή πραγματικότητα της αρχαίας Αθήνας η γυναίκα όφειλε να διάγει ήσυχη και υποδειγματική ζωή ως κόρη, σύζυγος και μητέρα. Το μέλημα και η «τιμή» της ήταν να φυλάγεται από την επίδειξη και τα σχόλια των ανδρών. Συχνά, όμως, στην Τραγωδία οι γυναίκες πεθαίνουν βίαια και, μέσα απ' αυτήν τη βία, ορίζουν το πεπρωμένο τους αποκτώντας ηγετικό ρόλο, όπως η Αντιγόνη.

¹¹ Βλ. ενδεικτικά H. P. Foley (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Πρίνστον· F. I. Zeitlin (1992), «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», στο: John J. Winkler – Froma I. Zeitlin (επιμ.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Πρίνστον, σσ. 63-96.

¹² W. K. Lacey (1958), *The Family in Classical Greece*, Λονδίνο.

Στο δεύτερο μέρος, στο πρώτο κεφάλαιο, θα εξετάσουμε την αντισυμβατική ηγετική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας καθώς και άλλων γυναικείων μορφών. Θα μελετήσουμε τη μεγαλειώδη ρητορική της Κλυταιμνήστρας, την πειθώ και τον μοναδικό τρόπο παραπλάνησης που διαθέτει. Με τη βοήθεια της δομιστικής ανθρωπολογίας θα μελετήσουμε τον επιτελεστικό λόγο, τη χρήση της γλώσσας από όλες αυτές τις γυναικείες μορφές που επιδεικνύουν σθένος και αποφασιστικότητα. Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται αρχικά οι ηρωίδες είναι συνήθως ο τυπικά γυναικείος. Η αντίδραση είναι παθητική. Στη συνέχεια όμως αποφασίζουν να δράσουν και χρησιμοποιούν διάφορα γυναικεία μέσα, όπως την ικεσία και τον δόλο. Για να πετύχουν τον στόχο τους, που δεν είναι μόνο η εκδίκηση αλλά και η επιβολή και η αναγνώριση από το περιβάλλον τους, θα χρειαστεί η παρέμβαση των ανδρών. Η πειθώ είναι το όπλο τους. Έτσι, από ανίσχυρες και περιφρονημένες, όπως περιγράφονται και παριστάνονται στην αρχή των έργων, μετατρέπονται σε ηγετικές γυναίκες και κυρίαρχες μορφές στην πορεία της δράσης και κυρίως στην *Εξοδο*. Οι αντίπαλοί τους έχουν εξουδετερωθεί και είναι τώρα ανίσχυροι. Η αλληλεξάρτηση του γυναικείου και του ανδρικού λόγου στο αρχαίο θέατρο καθιστά αντικείμενο προβληματισμού την πόλωση ανδρών και γυναικών, όπως την εκφράζουν οι δραματικοί ποιητές. Η πολυφωνική σύνθεση των τραγωδιών και των κωμωδιών αποτελεί μαρτυρία της συλλογικής φαντασίας των Αθηναίων, η οποία ξεπερνά τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τη δημοκρατία και την ελευθερία του λόγου. Υπό το πρίσμα και το φως της κοινωνικής ανθρωπολογίας, θα εξετάσουμε τους γυναικείους χαρακτήρες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, και πιο συγκεκριμένα κάποιες ηγετικές γυναικείες προσωπικότητες, με βάση τα δίπολα και την οπτική της εξίσωσης «θήλυ άρρεν» = «οίκος / πόλις» = «φύση / κουλτούρα» = «εντός / εκτός» = «δημόσιος / ιδιωτικός βίος». Στο ίδιο πλαίσιο, αλλά με αντεστραμμένη την οπτική, θα εξετασθούν οι γυναικείοι κωμικοί χαρακτήρες ως «αρνητικές» κατασκευές, ως «αντιπρότυπα», δηλωτικά εκ του αντιθέτου, και σε συνδυασμό με διαφορετικές εικόνες της θετικής αθηναϊκής αναπαράστασης, του ανδρικού εαυτού.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε την προσωπικότητα της Αντιγόνης του Σοφοκλή. Η *Αντιγόνη* αποτελεί μια τραγωδία που έχει αναλυθεί και ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους κατά καιρούς και μέσα από διαφορετικά ερμηνευτικά πρίσματα. Η επιτυχία του έργου ξεκινά με την πρώτη κιόλας παρουσίασή του στη σκηνή. Ως ένδειξη επιβράβευσης για την πνευματική συνεισφορά του στην πατρίδα ο Σοφοκλής, αμέσως

μετά τη διδασκαλία του έργου, εκλέγεται συστράτηγος του Περικλή στον Σαμιακό πόλεμο. Μέχρι και σήμερα αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή αρχαία δράματα. Όσο προτιμήθηκε και θαυμάστηκε, άλλο τόσο υπήρξε και ένα έργο ευάλωτο σε πολλών ειδών παρερμηνείες και αναχρονισμούς. Είναι, κατά κύριο λόγο, το έργο που έχει συνδεθεί όσο κανένα άλλο με την αντίσταση στην εξουσία. Είναι ένα έργο συγκρούσεων· συγκρούσεων μεταξύ του νόμου των ανθρώπων και του νόμου των θεών, του δικαίου και του αδίκου, του «εσωτερικού χώρου» του σπιτιού, που εκπροσωπούν οι γυναίκες, και του «εξωτερικού» της πόλης, που εκπροσωπούν οι άνδρες,¹³ του ανδρικού και του γυναικείου φύλου εν γένει. Αυτή η σχεδόν «αισχύλεια δομή», όμως, δεν είναι παρά μία μόνο ανάγνωση αυτού του πολυδιάστατου δράματος.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα μελετήσουμε και θα παρουσιάσουμε ορισμένες ηγετικές γυναικείες μορφές από την Τραγωδία του Ευριπίδη. Ο νεότερος από τους τρεις τραγικούς ποιητές έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο «γυναικείο ζήτημα» και επικέντρωσε στο θέμα της γυναίκας και των προβλημάτων της. Θα εξετάσουμε τα πρόσωπα της Μήδειας, της Φαίδρας και της Αγαύης. Θα δούμε, για παράδειγμα, πώς ο τραγικός ποιητής κατορθώνει και μεταπλάσσει τη Μήδεια από μια συμπαθητική και πληγωμένη σύζυγο σε αδυσώπητη γυναίκα, αποφασισμένη να θυσιάσει ακόμη και τα παιδιά της, προκειμένου να εκδικηθεί τον άνδρα της για την απιστία του. Ο Ευριπίδης με τη θεατρική αυτή παράσταση του 431 π.Χ. ανασχηματίζει και επαναπροσδιορίζει τον μύθο της Μήδειας παρουσιάζοντας στο αθηναϊκό κοινό μια τραγωδία με βασικό θεματικό άξονα τον θεσμό του γάμου και την κοινωνική θέση των γυναικών. Ο τραγικός ποιητής θίγει το ζήτημα των ανθρωπίνων σχέσεων, των σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών. Η *Μήδεια* φέρει μια λίαν αρνητική εικόνα της εκδικητικής και φόνισσας γυναίκας. Αλλά, επειδή το έργο δίνει φωνή στη Μήδεια για να περιγράψει ελεύθερα και δημόσια τα συναισθήματα που νιώθει μια εγκαταλελειμμένη σύζυγος, μια προδομένη γυναίκα, επιτρέπει ακριβώς σε αυτήν τη γυναίκα να παρουσιάσει τη σημαντικότερη έκθεση στοιχείων για την κοινωνική θέση των γυναικών ως ατόμων δεύτερης κατηγορίας (στ. 214-266). Μια δεισδυτική ανάγνωση της απεικόνισης των σχέσεων των δύο φύλων στην Τραγωδία διακρίνει σημεία που δείχνουν ότι η έλλειψη σεβασμού των ανδρών

¹³ D. Carter (2019), «*Αντιγόνη*», στο: Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες. Brill's Companion to Sophocles*, μτφρ. Κ. Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, σ. 207.

προς τις γυναίκες στο σπίτι αποδοκιμαζόταν στο θέατρο, ίσως και στην πραγματικότητα, ενίοτε.¹⁴ Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη αναδεικνύονται έντονα στοιχεία κοινωνικού προβληματισμού, σε μια εποχή που ο ελληνικός κόσμος ετοιμάζεται να εισέλθει σε μια καταστροφική περιπέτεια, αυτήν του Πελοποννησιακού Πολέμου. Σε αυτήν την εποχή, κατά την οποία όλες οι παραδοσιακές αξίες καθίστανται αντικείμενο κριτικής, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο, ο δραματικός ποιητής αμφισβητεί έντονα παραδοσιακές πολιτισμικές αξίες που αφορούν το φύλο και τις κοινωνικές σχέσεις της εποχής.

Η γυναικεία δράση, ιδιαίτερα στο θέατρο του Ευριπίδη, χαρακτηρίζεται από δύο κυρίως στοιχεία: την εκδίκηση και την επιβολή. Ακριβώς αυτό το δεύτερο χαρακτηριστικό προσδίδει στις ηρωίδες του ηγετικό προφίλ. Το θέμα της τραγικότητας του γυναικείου έρωτα απασχόλησε ιδιαίτερος τον Ευριπίδη. Ανέδειξε ηγετικές μορφές με αντίθετα χαρακτηριστικά, οι οποίες όμως υπόκεινται σε έντονο ερωτικό πόνο. Η ανάδειξη της τραγικότητας του γυναικείου έρωτα έγινε με τρομακτικό τρόπο, διά της παιδοκτονίας της *Μήδειας*, που κατέστησε την ηρωίδα μοναδική λογοτεχνική μορφή ερωτικής γυναικείας δράσης. Από τις επόμενες σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη το θέμα του έρωτα είναι κυρίαρχο στο πάθος της Φαίδρας για τον νεαρό πρόγονό της, τον Ιππόλυτο, της ομώνυμης τραγωδίας. Το ψυχικό μαρτύριο της Φαίδρας και η εσωτερική της πάλη εκτυλίσσονται μέσα στο δίπολο κοινωνίας και προσωπικής επιθυμίας. Στον παραλογισμό του πάθους της παίρνει την απόφαση της αυτοκτονίας. Στο σημείο που φτάνουν τα πράγματα, μόνο η αφαίρεση της ζωής της μπορεί να διαφυλάξει το καλό της όνομα και να αποτρέψει το όνειδος. Ειδικότερα, το θέμα της γυναικείας εκδικητικότητας φαίνεται να απασχόλησε τον ποιητή και σε άλλα έργα, όπως και στη μη σωζόμενη *Ίνώ*.¹⁵ Η Αγαυή, στην τραγωδία *Βάκχαι* του Ευριπίδη, γίνεται μαινάδα κατά τα

¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 137-188.

¹⁵ Ο προβληματισμός για τον γυναικείο έρωτα και τις συνέπειές του δεν αφορά μόνο τον νεωτερικό Ευριπίδη, απασχολεί και τους άλλους τραγικούς ποιητές. Στις *Τραχίνιες* ο Σοφοκλής παρουσιάζει την Δηιάνειρα να προκαλεί τον θάνατο, τον δικό της και του Ηρακλή, με πολύ τραγικό τρόπο εξαιτίας του μεγάλου έρωτά της. Ο θάνατος προκαλείται χωρίς τη θέλησή της και αυτή είναι η μεγάλη διαφορά της τραγικότητας του έργου. Η Δηιάνειρα θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την Άλκηστη για το μέγεθος της αγάπης προς τον άντρα της και με τη *Μήδεια* για τη διεκδίκηση της αγάπης αυτής για τον εαυτό της. Η Δηιάνειρα όμως αγωνίζεται για να διασώσει τον έρωτά της και τον Ηρακλή. Αντιθέτως, η *Μήδεια* επιδιώκει την καταστροφή του Ιάσονα με τον θάνατο όλων των αγαπημένων του προσώπων.

πρότυπα του παλαιότερου μύθου, όπου γυναίκες της πόλης καταλαμβάνονται αυτομάτως από τον θεό Διόνυσο. Στο έργο οι πρακτικές των γυναικών που φεύγουν από τα σπίτια τους για να λατρέψουν τον Διόνυσο στο βουνό, ταυτίζονται με αυτές των μυστικών εορτών που βασίζονται στη μύηση. «*Πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου*» (στ. 1114), λέει ο Αγγελιαφόρος, όταν αφηγείται τα γεγονότα, σημειώνοντας τη λειτουργία της Αγαύης ως *ἱερείας* που πρωτοστατεί στη θυσία μεσολαβώντας μεταξύ πιστών και θεού. Στο έργο η Αγαύη πρωτοστατεί και στην ίδια την θανάτωση, η οποία, μάλιστα, δεν θα λάμβανε μέρος χωρίς τη δική της προτροπή (στ. 1106-1109). Χάρη στην πρωτοβουλία της ίδιας του της μητέρας, λοιπόν, ο Πενθέας θα γίνει συμβολικά το *σφάγιον* προς τιμήν του θεού, με την ίδια να αναλαμβάνει και το κυνήγι και τη θυσία.¹⁶

Αρχικά, οι τραγικές ηρωίδες συνειδητοποιούν τη δεινή θέση στην οποία περιήλθαν, αντιλαμβάνονται την αδυναμία τους και κατανοούν ότι η θέση τους επιβαρύνεται και από το φύλο τους, που δεν τους επιτρέπει άμεση και δυναμική παρέμβαση για την υπεράσπιση των δικαίων τους. Αναλαμβάνουν, όμως, συγκεκριμένη δράση για εκδίκευση και επιβολή, επειδή προκλήθηκαν από τη συμπεριφορά των ανδρικών χαρακτήρων. Η δράση των ηρωίδων αυτών προσδιορίζεται από το πάθος τους αλλά και από την προσπάθειά τους να υπερασπιστούν τον δικό τους κώδικα αξιών.

Σημαντικό ποσοστό των σωζόμενων τραγωδιών παρουσιάζουν πρωταγωνιστές, οι οποίοι αντιστέκονται σε κάποια εξουσία που φαίνεται πως απειλεί την ανεξαρτησία, την τιμή και την ευδαιμονία τους. Ανάμεσα σε αυτούς τους χαρακτήρες υπάρχουν και αρκετές γυναίκες, όπως η Αντιγόνη και η Ανδρομάχη. Επιπλέον, αρκετοί Χοροί που αποτελούνται από γυναίκες, εκφράζουν έντονη κριτική σε διάφορες μορφές εξουσίας. Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι ορισμένες γυναικείες ομάδες που συγκροτούν δραματικούς Χορούς αντιστέκονται στην εξουσία των ανδρών, όπως ο Χορός των *Ίκέτιδων*.

Είναι γνωστό ότι στην αρχαία Αθήνα οι γυναίκες, όπως άλλωστε και οι ξένοι και οι δούλοι, αποκλείονταν από την πολιτική εξουσία και δεν είχαν το δικαίωμα να εκφράζονται και να έχουν δημόσιο λόγο. Όμως, οι δραματικοί ποιητές παρέχουν συχνά το βήμα της θεατρικής σκηνής και δίνουν φωνή σε εκείνους, οι οποίοι, λόγω φύλου ή κοινωνικής τάξης, στερούνταν το δικαίωμα της ελευθερίας του λόγου, τους παρέχουν το δικαίωμα της *ισηγορίας* και *παρρησίας*, της ισότητας στη δημόσια έκφραση και της ελευθερίας του λόγου. Έτσι, στο τρίτο μέρος της διατριβής θα εξετάσουμε, σε δύο κεφάλαια, τη θέση της γυναίκας στην Κωμωδία του Αριστοφάνη. Θα παρουσιάσουμε

¹⁶ Στεφρανής, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. 304.

τις ηγετικές προσωπικότητες της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας, και θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε αυτές τις αναπαραστάσεις της γυναίκας στο φαντασιακό επίπεδο των Ελλήνων.¹⁷ Θα δούμε ποιες ήταν οι εικόνες για τη γυναίκα που οι ίδιοι οι Αθηναίοι επεξεργάστηκαν μέσω της Τραγωδίας και της Κωμωδίας. Η εικόνα που η κοινωνία δημιουργεί και προσφέρει για την ίδια, αποτελεί συχνά πολύ σημαντική μαρτυρία και περισσότερο αξιόπιστη πηγή από τη γνώση των κοινωνικών, νομικών και άλλων οικονομικών δεικτών και τεκμηρίων. Θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε αυτήν την πληθωρική παρουσία και την πολυδιάστατη δράση της γυναίκας στην Τραγωδία και την Κωμωδία του 5ου αιώνα, λαμβάνοντας υπόψιν τις ιδιαιτερότητες του θεατρικού είδους και την απόσταση μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, ουτοπικής και επίκαιρης αναφορικότητας. Θα επιδιώξουμε, επίσης, να ερμηνεύσουμε τη δράση αυτών των τραγικών και κωμικών ηρωίδων σε σχέση με το φύλο, να εντοπίσουμε τον δικό τους κώδικα αξιών, να περιγράψουμε τα χαρακτηριστικά τους, τις μεθόδους ανάδειξης και επιβολής, τον ηγετικό τρόπο δράσης τους και να εξετάσουμε τις γλωσσικές τους επιλογές.

Συνοψίζοντας, στην παρούσα διδακτορική διατριβή θα μελετήσουμε τα χαρακτηριστικά και τις μεθόδους ανάδειξης της γυναίκας-ηγέτη στην Τραγωδία και την Κωμωδία, και θα αναδείξουμε τις δυναμικές της γυναικείας εξουσίας, που αναπτύσσονται στους τρεις τραγικούς ποιητές και στον Αριστοφάνη. Συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε τα

¹⁷ Στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη παρελαύνουν από τη θεατρική του σκηνή πλήθος γυναικείων μορφών σε πρωταγωνιστικούς και δευτεραγωνιστικούς ρόλους. Στους ρόλους αυτούς μπορούμε να προσθέσουμε τους γυναικείους κωμικούς Χορούς των *Νεφελών*, των *Θεσμοφοριαζουσών*, των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης*. Σατιρική διάθεση και προβληματισμός για τη δράση των γυναικών ανιχνεύονται και στις χαμένες σήμερα κωμωδίες του Αριστοφάνη *Ώραι* και *Σκηνάς καταλαμβάνουσαι*, όπου διακωμωδούνταν ξένες λατρείες που είχαν κατακλύσει την Αθήνα από το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα. Επίσης, γυναικεία θέματα πραγματεύονταν και οι κωμωδίες: *Δαναΐδες*, *Φοίνισσαι* και *Λήμνιαι*, οι οποίες παρουσίαζαν κωμικές εκδοχές γνωστών μύθων. Βλ. και Διαμαντάκου-Αγάθου (2011), «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», στο: Παππάς – Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, ό.π., σσ. 635-639· της ίδιας (2007), *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 403-423.

μέσα και τις τεχνικές που μετέρχονται οι γυναίκες προκειμένου να διεκδικήσουν την εξουσία και να εξασφαλίσουν την ηγετική τους θέση, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους υπερισχύουν των ανδρών. Θα εφαρμόσουμε τη μέθοδο της δομικής ανθρωπολογίας, δηλαδή του στρουκτουραλισμού, αφού κάθε προσπάθεια ανάληψης εξουσίας, κάθε μορφή εξουσίας δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή και να εξηγηθεί, παρά μόνο όταν εξετάζουμε το φαινόμενο στο πλαίσιο των βασικών δομών της κοινωνίας στην οποία επιτελείται, καθώς και στο πλαίσιο συγκεκριμένων πολιτικών και θρησκευτικών δομών. Επίσης, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τους θεατρικούς κώδικες και το γεγονός ότι πολύ συχνά τα δύο θεατρικά είδη, η Τραγωδία και η Κωμωδία, συνδιαλέγονται μεταξύ τους.

Το θέμα της γυναικείας ηγεσίας διαρθρώνεται με διαφορετικούς τρόπους σε κάθε έργο, αλλά εμφανίζεται πάντα ως αναπόσπαστα δεμένο με σημαντικές εκφάνσεις της πολιτικής ζωής: εξουσία, γάμος και απιστία στον Αισχύλο· νόμος, ρητορική και πολιτική εξουσία στον Σοφοκλή· διονυσιακές-θρησκευτικές τελετουργίες και τελετές παρενδυσίας στον Ευριπίδη. Στην Κωμωδία το θέμα της γυναικείας ηγεσίας εμφανίζεται ως παθολογία στις σχέσεις ανδρών και γυναικών στη *Λυσιστράτη*· και ως ανατροπή ρόλων και σχέσεων ανδρών και γυναικών, διατάραξη των κοινωνικών τάξεων και τελετές παρενδυσίας στις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη.¹⁸

Με τη δυναμική συμπεριφορά της, τις ανατρεπτικές/επαναστατικές ιδέες της, τη φαντασία της και την έμφυτη ικανότητά της, η γυναίκα στην κωμική σκηνή αναλαμβάνει πρωτοβουλίες και επιδιώκει ενίοτε ακόμη και την ηγεσία. Πρωταγωνιστεί στο οικείο στους θεατές κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της πόλης των Αθηνών και κατορθώνει να χειραγωγήσει, με κωμικό τρόπο, και να αποσαρθρώσει και αποδομήσει διάφορα στοιχεία της κοινωνικής δομής, τονίζοντας έτσι ότι η εξουσία δεν μπορεί να αποκτηθεί εκτός του θεσμικού πλαισίου της πόλεως. Η γυναίκα ηγέτης αμφισβητεί θεσμούς και πολιτισμικές αξίες, προκειμένου να αναλάβει την εξουσία· αμφισβητεί και ανατρέπει την καθεστηκυία τάξη, προκειμένου να πετύχει τον σκοπό της. Συχνά ο αγώνας της αποσκοπεί στην εξασφάλιση της ειρήνης και της σωτηρίας της πόλης των Αθηνών,

¹⁸ Από νωρίς συναντάμε στην Αρχαία Κωμωδία γυναικεία πρόσωπα και θέματα τόσο στην πρόδρομη όσο και στη σύγχρονη του Αριστοφάνη δραματουργία: *Θράτται*, *Αηλιάδες*, *Μοῦσαι*, *Γράες*, *Παννυχίς*, *Ἄντεια*, *Ἀταλάντη*, *Ἑλένη*, *Φοίνισσαι*, *Ἀμαζόνες*, *Λήμνιοι* είναι ορισμένοι τίτλοι κωμωδιών με επίκεντρο γυναικεία πρόσωπα και θέματα. Βλ. και L. K. Taaffe (1993), *Aristophanes and Women*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, σσ. 163-164.

αλλά και στην ικανοποίηση της προσωπικής της ευτυχίας και ευχαρίστησης. Τέλος, οι ενέργειες των δυναμικών γυναικών στην Αρχαία Κωμωδία υποστηρίζουν συχνά βασικές κοινωνικοπολιτικές αξίες, προκειμένου να αποκαταστήσουν και να διατηρήσουν την κοινωνική και οικογενειακή ισορροπία και τάξη. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες ηγέτες λειτουργούν στο πλαίσιο των πολιτικών και κοινωνικών δομών της πόλεως, τις οποίες (δομές) συχνά αμφισβητούν έντονα, τις διαρρηγνύουν και, εν τέλει, τις επαναπροσδιορίζουν. Έτσι, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι δομές της πόλεως ορίζουν τη δράση των δυναμικών γυναικών, αφού εκφράζονται και ενεργούν στο πλαίσιο αυτό, μέσα από συγκεκριμένους πολιτιστικούς κώδικες.

Το θέμα της γυναίκας, και ιδιαίτερα της ηγετικής πρωταγωνίστριας, στην Κωμωδία του Αριστοφάνη μπορούμε να το προσεγγίσουμε μεθοδολογικά από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες. Μπορούμε να εξετάσουμε τους πρωταγωνιστικούς γυναικείους χαρακτήρες στο πλαίσιο της θεραπευτικής λειτουργίας του γέλιου και να τους ερμηνεύσουμε στη βάση ενός δραματικού μηχανισμού αντιστροφής των πραγματικών καταστάσεων, που λειτουργεί λυτρωτικά για το καταπιεσμένο και φοβισμένο τμήμα του ανδρικού κοινού. Αυτές οι ηγετικές γυναικείες προσωπικότητες λειτουργούν ως κωμικοί χαρακτήρες που εξορκίζουν, μέσω του καθαρτικού γέλιου, τους φόβους και τις καχυποψίες μεγάλου μέρους των ανδρών απέναντι στη γυναίκα-σύζυγο και την πιθανότητα της μοιχείας από μέρους της, με όλες τις πολιτικές και κοινωνικές επιπτώσεις που η αμφισβήτηση της πατρότητας μπορεί να είχε.¹⁹ Η ανάλυση μπορεί να επιχειρηθεί σε μια ιστορική-ανθρωπολογική προοπτική, όπου γυναίκες κυρίαρχες εξετάζονται ως αντανakλάσεις των «πραγματικών» γυναικών της Αθήνας του 5ου αι., με τη διττή απεικόνισή τους σχετικά τόσο με την ιδεολογία της εποχής όσο και με τα αμφιλεγόμενα αισθήματα του αθηναϊκού ακροατηρίου απέναντι στο γυναικείο φύλο. Επίσης, μπορούμε να προσπαθήσουμε να δούμε τους γυναικείους κωμικούς χαρακτήρες όχι ως αναπαραστάσεις γυναικών, δανεισμένες από την πραγματική ζωή, αλλά ως

¹⁹ Οι ποικίλες μεθοδολογικές προσεγγίσεις με τις οποίες μπορεί ο ερευνητής να πραγματευθεί το θέμα της γυναικείας παρουσίας στο αρχαίο θέατρο περιγράφονται, συνοπτικά στο άρθρο της Διαμαντάκου-Αγάθου (2011), «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», στο: Παπάς – Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, ό.π., σσ. 665-669. Στο θέμα της δραματικής και σκηνικής αναπαράστασης της γυναίκας στην αρχαία θεατρική σκηνή επανέρχεται η μελετήτρια πιο αναλυτικά στο πρόσφατο βιβλίο της (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Gutenberg, Αθήνα, σσ. 641-654.

αντικατοπτρισμούς των πραγματικών αγωνιών, ανδρών και γυναικών, σχετικά με τους έμφυλους ρόλους, τους κοινωνικούς κανόνες και τα δημόσια ήθη της αρχαίας Αθήνας.

Στην προσπάθειά μας να παρουσιάσουμε και να ερμηνεύσουμε τα χαρακτηριστικά και τις μεθόδους ανάδειξης της γυναίκας-ηγέτη στην Τραγωδία και την Κωμωδία, θα θέσουμε το ερώτημα αν η συχνή παρουσίαση όλων αυτών των γυναικών στη θεατρική σκηνή, αν όλες αυτές οι επαναλαμβανόμενες συγκρούσεις ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες σηματοδοτούν και αντανakλούν μια κοινωνική εξέλιξη, μια βελτίωση της θέσης των γυναικών στην πραγματική ζωή· ή μήπως το αθηναϊκό θέατρο δραματοποιεί την αδυναμία μιας τέτοιας εξέλιξης; Υπάρχει πραγματική βελτίωση στην καταπίεση των γυναικών, υπάρχει απελευθέρωση, ή μήπως οι δραματικοί ποιητές εξορκίζουν το κακό με ουτοπικές παραστάσεις; Μήπως η Τραγωδία μεταφέρει στο πλαίσιο της αναπαράστασης δραματικούς τρόπους αιτιολόγησης, όσον αφορά στον έλεγχο των γυναικών από τους άνδρες; Πώς αντιδρούσε σε όλα αυτά το αθηναϊκό κοινό; Αισθανόταν κάποιου είδους απειλή; Πώς εκλάμβανε όλα αυτά τα αιτήματα των ηγετικών γυναικείων μορφών; Υπήρχε κίνδυνος να διασαλευτεί από αυτές τις προτάσεις η δημόσια τάξη; Μήπως οι γυναικείοι χαρακτήρες είναι τα εργαλεία των δραματικών ποιητών για την επιβεβαίωση της ανδρικής υπεροχής και η δικαιολόγηση για τον υποβιβασμό των γυναικών; Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα στα οποία θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε.

Από την πληθώρα των γυναικείων χαρακτήρων που αναδείχθηκαν κατά τη διάρκεια των δραματικών αγώνων και, συγκεκριμένα, από την πληθώρα των πρωταγωνιστικών ηγετικών γυναικείων ρόλων της Τραγωδίας επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες πέντε μορφές (Κλυταιμνήστρα, Μήδεια, Αντιγόνη, Φαίδρα, Αγαύη) ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της δραματικής παραγωγής των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών με γνώμονα την πολύπλευρη παρουσίαση των ποικίλων ηγετικών χαρακτηριστικών που επιδεικνύουν οι συγκεκριμένες ηρωίδες. Είτε μιλάμε για την πολιτειακή σκληρή εξουσία που ασκεί η Κλυταιμνήστρα, είτε για την εκδικητική επιβολή της Μήδειας απέναντι στον προδότη σύζυγο, είτε για την θαρραλέα και σθεναρή αντίσταση στην εξουσία του Κρέοντα που επιδεικνύει η Αντιγόνη, είτε για την αμετακίνητη πίστη της Φαίδρας στις οικογενειακές αξίες και στην τιμή της, είτε για τη σαρωτική και καταστρεπτική μανία της διονυσιακής λατρείας που μετατρέπει σε μαινάδα την Αγαύη, οι πρωταγωνίστριες που μελετούμε δεν είναι παρά μερικές μόνο από τις δυναμικές γυναικείες μορφές που μάς χάρισε το αρχαιοελληνικό θέατρο. Σε αντίθεση με τις τραγικές ηρωίδες,

οι γυναίκες-ηγέτιδες της Κωμωδίας περιορίζονται μόνο σε δύο (Λυσιστράτη και Πραξαγόρα) των οποίων τον ρόλο και θα αναλύσουμε στην παρούσα μελέτη.

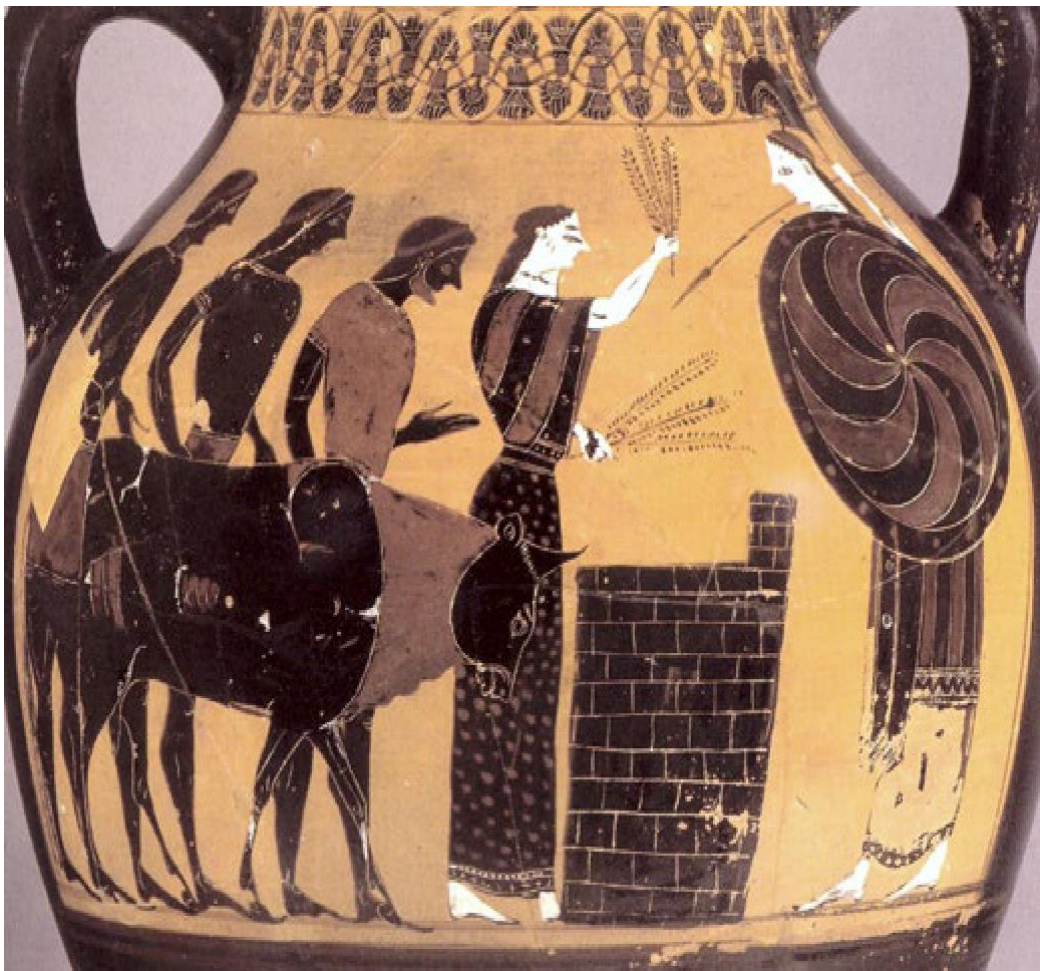
Παρά την προφανή ανισορροπία στην κατανομή των γυναικείων (πόσω μάλλον ηγετικών) πρωταγωνιστικών ρόλων ανάμεσα στην Τραγωδία και την Κωμωδία, η όποια σύγκριση επιχειρηθεί δεν αποσκοπεί σε ποσοτική αλλά σε ποιοτική αποτίμηση των πορισμάτων. Είναι πρόδηλο ότι στην Κωμωδία οι γυναίκες είναι περισσότερο επίκαιρες στην αντίληψη του μέσου θεατή, ενώ στην Τραγωδία οι γυναίκες, όπως και όλοι οι τραγικοί ήρωες, ανήκουν σε ένα μη χρονολογημένο, απώτερο παρελθόν, αυτό της μυκηναϊκής περιόδου και αυτό που εμείς ονομάζουμε μυθικό παρελθόν. Ωστόσο αυτό δεν αποτελεί μειονέκτημα στο εγχείρημα της συγκριτικής μελέτης, καθώς ζητούμενο παραμένει ο τρόπος ανάδειξης των χαρακτηριστικών ισχύος και εξουσίας εκ μέρους των γυναικών και η σύγκριση των δύο ειδών ενδέχεται να αποκαλύψει στοιχεία τα οποία, είτε παρουσιάζουν ομοιότητες είτε διαφορές, αποδεικνύουν τη σημαντική θέση αυτού του συγκεκριμένου είδους Γυναικών στη δραματική ποίηση.

Τέλος, προκειμένου η έρευνα για τα χαρακτηριστικά και τις μεθόδους ανάδειξης της γυναίκας-ηγέτη στην Τραγωδία και την Κωμωδία να είναι πλήρης και αντικειμενική, εξετάζουμε αυτούς τους γυναικείους χαρακτήρες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και ως αποτέλεσμα της σύνθεσης του καλλιτεχνικού δημιουργήματος, που είναι προϊόν του συγκεκριμένου θεσμικού διαγωνιστικού πλαισίου, και της ρευστής καθημερινής πραγματικότητας. Ένα αισθητικό δημιούργημα που αντανακλά τις καθημερινές ασταθείς σχέσεις μεταξύ άρρενος και θήλεος, που αναπόφευκτα διαπερνούν τα διαχωριστικά όρια και εισέρχονται αμοιβαία στα αλλότρια εδάφη, εγείρει και επαναφέρει τον έντονο προβληματισμό διαχρονικώς για τις ιεραρχικές αποστάσεις.²⁰

²⁰ Βλ. και τον αρχαιογνωστικό ηλεκτρονικό κόμβο *Diotima*: <http://www.stoa.org/diotima>, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η γυναίκα στην αρχαία αθηναϊκή κοινωνία



Επιβλητική γυναικεία μορφή προσφέρει θυσία στη θεά, η οποία εικονίζεται όρθια.
Μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Βερολίνου,
Βερολίνο Staatliche Museen, Antikensammlung 1686

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η κοινωνική θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα

γυναιζι κόσμον ή σιγή φέρει, Αΐας, στ. 293.

Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται μία εντυπωσιακή αύξηση των μελετών για τη θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Ειδικές μελέτες, άρθρα και μονογραφίες βλέπουν το φως της δημοσιότητας με καταγιστικό ρυθμό. Η ζωή των γυναικών, όπως μας παρουσιάζεται μέσα από τις πηγές, τα τεκμήρια και τις μαρτυρίες, ιδωμένη μέσα από την ανδρική ματιά, ορίζεται με βάση τη σχέση της με τον *οἶκον*, ο οποίος αποτελούσε τη βασική μονάδα της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας. Άλλωστε, η επιβίωση *τῆς πόλεως* εξαρτάται από τη διατήρηση και τη συνέχιση του *οἴκου* αυτού στην κεφαλή του οποίου είναι ο αρχηγός της οικογένειας. Η διαίωνιση του *οἴκου* εξασφαλίζεται με την απόκτηση νόμιμων απογόνων και έτσι αντιλαμβανόμαστε γιατί ο θεσμός του γάμου είναι τόσο σημαντικός για τους αρχαίους Έλληνες και θεωρείται μάλιστα ιερός.²¹

Σε αντίθεση με την ιερότητα του γάμου η γυναίκα σε πολλές περιπτώσεις χαρακτηρίστηκε στην αρχαιότητα ως ολέθριο κακό. Ο Ιππόλυτος, για παράδειγμα, στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη αναρωτιέται γιατί οι θεοί δημιούργησαν στο πλευρό των ανδρών τη γυναίκα. Ο ευριπίδειος ήρωας θεωρεί ότι η γυναίκα είναι ένας κίνδυνος,

²¹ Για μια γενική παρουσίαση της σύγχρονης έρευνας επί του θέματος, βλ. Bonnie Mac Lachlan (2012), *Women in Ancient Greece. A Sourcebook*, Continuum Press, Νέα Υόρκη. Επίσης, η D. Lyons διερευνά τις σχέσεις μεταξύ γυναικών και ανδρών στην ελληνική αρχαιότητα και με βάση τις πηγές και τη βοήθεια της κοινωνικής ανθρωπολογίας προσπαθεί να ερμηνεύσει την ιδεολογία του φύλου και να κατανοήσει τις εντάσεις που υπάρχουν μεταξύ των γυναικών ως αντικειμένων και παραγόντων ανταλλαγής, κατάσταση που δημιουργεί έναν ιδιαίτερα θανατηφόρο συνδυασμό στην ελληνική φαντασία. Βλ. D. Lyons (2012), *Dangerous Gifts. Gender and Exchange in Ancient Greece*, University of Texas Press, Austin.

ένα μίasma, το απόλυτο κακό. Θα ήταν πολύ καλύτερα, λέει, αν δεν υπήρχαν αυτές! «Ω Δία, γιατί στου Ηλιού το φως να φέρεις τις γυναίκες, τα δολερά τα πλάσματα, των αντρώνε τον όλεθρο; Αν να σπείρεις το ανθρώπινο το γένος εβουλήθης, δεν έπρεπε να το γεννάει γυναίκα [...]. Δε θέλει ρώτημα πως η γυναίκα είναι κακό μεγάλο» (μτφρ. Κώστας Βάρναλης).²² Ο Ιππόλυτος θα προτιμούσε ο Δίας να είχε φτιάξει μία κοινωνία όπου θα υπήρχαν μόνο άνδρες!



Τελετουργία γάμου. Ερυθρόμορφη λουτροφόρος-υδρία, Βοστώνη MFA 03.802

Όταν προσπαθούμε να αντιληφθούμε τις πραγματικές σχέσεις μεταξύ των Αθηναίων πολιτών και των συζύγων τους, δεν έχουμε την δυνατότητα να ακούσουμε τη φωνή των γυναικών. Αυτό που ακούμε, όπως στην περίπτωση του Ιππόλυτου, είναι αυτό που οι ίδιοι σκέπτονται γι' αυτές. Και σε άλλες περιπτώσεις, όταν παρουσιάζονται να ομιλούν οι ίδιες, είναι αυτό που οι άνδρες υπέθεταν ότι σκέπτονται οι γυναίκες τους. Στην πραγματικότητα, όμως, ακούμε αυτό που οι ίδιοι σκέπτονται γι' αυτές. Η ζωή των γυναικών (συζύγων, αδελφών και θυγατέρων των πολιτών) παρουσιάζεται μέσα από την

²² ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν / γυναῖκας ἐς φῶς ἡλίου κατοίκισας; / εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπείραι γένος, / οὐκ ἐκ γυναικῶν χρὴν παρασέσθαι τόδε [...] τούτοι δὲ δῆλον ὡς γυνὴ κακὸν μέγα, *Ιππόλυτος*, στ. 615-632. Βλ. επίσης, *Ευριπίδης, Τρωάδες*, στ. 1031-1032: νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θεῶν / γυναιξί, θνήσκειν ἥτις ἂν προδῶ πόσιν [και βάλε νόμο για όλες τις γυναίκες: όποια απατά τον άντρα της, πεθαίνει (μτφρ. Θρ. Σταύρου)]; *Ευριπίδης, Ἀνδρομάχη*, στ. 269-273.

ανδρική ματιά και ορίζεται με βάση τη σχέση της γυναίκας με τον *οἶκον*, του πατέρα της ή του συζύγου της. Προτού, όμως, εξετάσουμε τον ρόλο της γυναίκας στο πλαίσιο του *οἴκου* της κλασικής εποχής, θεωρούμε χρήσιμο να κάνουμε μια σύντομη αναδρομή των ρόλων της στην αρχαϊκή εποχή.

1. Η θέση της γυναίκας στο έπος

Η θέση της γυναίκας στην *Ίλιάδα* και την *Όδύσσεια* αντικατοπτρίζει τον ρόλο που έπαιζε η παιδεία στην αριστοκρατική κοινωνία. Η αγωγή στην ομηρική αριστοκρατία έδινε ιδιαίτερη θέση στη γυναίκα. Φυσικά, η αληθινή αρετή της γυναίκας είναι το κάλλος! Η ομορφιά που τόσο θαυμάζει και εξυμνεί ο Όμηρος.²³ Η γυναίκα δεν εμφανίζεται μόνο ως αντικείμενο ανδρικής ερωτικής κατάκτησης, αλλά κυρίως ως καλή οικοκυρά. Οι αρετές της είναι η ηθική, η εγκαρτέρηση και η σωφροσύνη. Γενικά, μπορούμε να πούμε πως η γυναίκα είναι σεβαστή και κατέχει συχνά υψηλή κοινωνική θέση. Η Αρήτη, η σύζυγος του βασιλιά των Φαιάκων, τιμάται από το λαό σαν θεά. Ακόμη, η Πηνελόπη, αν και χωρίς τον σύζυγό της, απολαμβάνει τον οφειλόμενο σεβασμό από τους μνηστήρες. Στη ραψωδία δ της *Όδύσσειας* η Ελένη υποδέχεται στο παλάτι του Μενελάου στη Σπάρτη τον Τηλέμαχο με τον Πεισίστρατο, και με μεγάλη άνεση διευθύνει τη συζήτηση κάτω από το βλέμμα του συζύγου της. Η ομηρική αριστοκρατία τιμά τη γυναίκα ως φορέα της ηθικής και της παλαιάς παράδοσης. Έχει τόση δύναμη αυτή η ηθική, που καμιά φορά νικά και το ερωτικό ένστικτο του άντρα (*Όδύσσεια*, α 438-443).

Η γυναικεία αγωγή ήταν καθαρά έργο της μητέρας, η οποία με τη βοήθεια τροφού φρόντιζε ώστε η κόρη της να γίνει καλή νοικοκυρά και άξια σύζυγος. Οι γυναίκες, σε όποια τάξη κι αν ανήκαν, έγενθαν, ύφαιναν και διεκπεραίωναν τις οικιακές εργασίες, με τη συνδρομή, βέβαια, υπηρετριών και θεραπεινίδων. Έτσι, βλέπουμε τη βασίλισσα Αρήτη να υφαίνει τα προικιά της κόρης της, και την κόρη της Ναυσικά να πλένει με τις δούλες τα ρούχα στο ποτάμι, όπου τη βρίσκει ο Οδυσσέας. Τέλος, η Πηνελόπη περιγράφεται να υφαίνει και να γνέθει σαν να ήταν γι' αυτή κάτι το πολύ φυσιολογικό. Με τον ίδιο τρόπο περιγράφονται και η Ανδρομάχη, η Καλυψώ, η Κίρκη και η Ελένη.

²³ Σχετικά με την ομορφιά της ομηρικής γυναίκας, βλ. H. Monsacré (1984), *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Παρίσι.

Η συζυγική πίστη αποτελούσε φυσικά υποχρέωση και ιδανικό για κάθε γυναίκα· η Πηνελόπη αποτελεί στον τομέα αυτό το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα. Βέβαια, έχουμε και την απιστία της ωραίας Ελένης, η οποία τελικά δεν τιμωρήθηκε, αν και ο Μενέλαος είχε ήδη ετοιμάσει το ξίφος του, σύμφωνα με τη θεατρική εκδοχή των γεγονότων που μας δίνει ο Ευριπίδης στις *Τρωάδες*. Την τελευταία στιγμή υποχώρησε και δίστασε μπροστά στην ομορφιά της. Γιατί, όπως είπαμε, η ομορφιά στην ομηρική εποχή είχε αναχθεί σε υψηλή σφαίρα βαθιάς εκτίμησης από τους άντρες. Αποτελούσε πραγματικό ιδανικό και ισχυρό όπλο για όποια το κατείχε. Ο ρόλος που παίζει η θεά Αθηνά στην *Όδύσσεια* και η στενή σχέση της με τον Οδυσσέα αντανακλά τη θέση που κατείχε η γυναίκα στην αριστοκρατική κοινωνία. Στην ειρηνική ζωή η γυναίκα συμβουλεύει τον άντρα, διευθύνει τις εργασίες στο σπίτι, φυλάει το κλειδιά του θησαυρού και, γενικώς, τα δικαιώματά της περιορίζονται στον τομέα του *οἴκου*. Διαχειρίζεται και φροντίζει όλα τα αγαθά που περικλείει ο *οἶκος*. Ο πόλεμος και το δικαίωμα του λόγου είναι δουλειά των αντρών.²⁴ Τα λόγια του Έκτορα στην Ανδρομάχη είναι χαρακτηριστικά (Z 490-493, μτφρ. Ι.Θ. Κακριδής): «*Μόν' τώρα εσύ στο σπίτι πήγαινε και τις δουλειές σου κοίτα, τον αργαλειό, την αλακάτη σου και πρόσταζε τις βάγιες να πιάνουνε δουλειά· τον πόλεμο θα τον κοιτάζουν οι άντρες*».²⁵

Τη θέση και τον ρόλο της γυναίκας υπενθυμίζει και ο Τηλέμαχος στην Πηνελόπη, όταν η τελευταία συγκινημένη διατάζει τον αιιδό να σταματήσει το τραγούδι του. Χωρίς να θέλει να την προσβάλει, ο Τηλέμαχος θυμίζει στη μητέρα του, με τα ίδια μάλιστα λόγια που ο Έκτορας απευθύνει στη γυναίκα του, ότι η θέση της είναι στο εσωτερικό του σπιτιού. Με αποφασιστικότητα τη στέλνει στις γυναικείες δουλειές της και της επιβάλλει τη σιωπή (α 356-359, μτφρ. Δ. Μαρωνίτης): «*Αλλά καλύτερα να πας στην κάμαρή σου, με τα δικά σου έργα απασχολήσου, τον αργαλειό, τη ρόκα· δίνε στις παρακώρες εντολές, για να δουλεύουν με φροντίδα. Ο λόγος είναι μέλημα του αντρός, του καθενός, και περισσότερο δικό μου· σ' αυτό το σπίτι είμαι εγώ ο κυβερνήτης*».

²⁴ Βλ. Όμηρος, *Ίλιάς* I 442-443: «*τούνεκά με πρόηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα, / μύθων τε ρήτηρ' ἔμμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων*» [γι' αυτό μαζί σου εκείνος μ' έστειλε, για να σε δασκαλεύω, / να μάθεις να μιλάς στη μάζωξη, να πολεμάς στη μάχη (μτφρ. Ν. Καζαντζάκης – Ι. Θ. Κακριδής)].

²⁵ *ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, / ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρесси μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, Ίλιάς, Z 490-493. Πρβλ. *Όδύσσεια*, α 356-359.*

Στην *Ιλιάδα* η γυναίκα κατέχει δευτερεύουσα θέση, εφόσον το ενδιαφέρον του ποιητή επικεντρώνεται κυρίως στον πόλεμο και τις ασχολίες των αντρών. Στο πρώιμο αυτό επικό έργο η γυναίκα περιορίζεται στο να περιμένει το σύζυγό της, να τον περιποιείται, όταν επιστρέφει από το πεδίο της μάχης, να είναι περήφανη για την ανδρεία του, να τον μοιρολογάει, αν τυχόν πέσει στον πόλεμο.



Γυναίκες στον αργαλειό. Βοιωτικός μελανόμορφος «καβειρικός» σκύφος, Καίμπριτζ Harvard University. Arthur M. Sackler Museum 1925.30.127

Η γυναίκα αποτελεί για τον ομηρικό ήρωα προωθητική και κινητήριο δύναμη, αφού αγωνίζεται για να την προστατέψει· ασκεί όμως και ανασταλτική δύναμη επάνω του, αφού την αγαπάει και δεν μπορεί εύκολα να την αποχωριστεί. Προκειμένου όμως να σώσει την τιμή του και με τον φόβο μήπως θεωρηθεί δειλός, ο άντρας προτιμά τον χωρισμό και πηγαίνει στη μάχη. Η γυναίκα αδιαφορεί για τις συνέπειες και κάνει τα πάντα για να τον μεταπείσει: διαμαρτύρεται, κλαίει, ικετεύει. «Η κύρια ποιητική αποστολή της γυναίκας στην *Ιλιάδα*», λέει ο Ι. Θ. Κακριδής, «είναι να ασκήσει συνειδητά αυτή την ανασταλτική δύναμη πάνω στον άντρα αποτρέποντάς τον από το χρέος και κρατώντας του ξυπνό τον εναγώνιο διχασμό της ψυχής».²⁶

²⁶ Ι. Θ. Κακριδής (1979), *Ξαναγυρίζοντας στον Όμηρο*, Αθήνα, σ. 113.

Διαπιστώσαμε ότι ο Όμηρος μάς παρουσιάζει αρκετές κατηγορίες γυναικών (μητέρες, σύζυγοι, κόρες, παλλακίδες, δούλες, ιέρειες) των οποίων η ύπαρξη ορίζεται πάντοτε σε σχέση με τους άνδρες με τους οποίους σχετίζονται.²⁷

2. Ο μισογυνισμός του Ησίοδου

Διαφορετικά παρουσιάζει την γυναίκα ο Ησίοδος, ο οποίος μας αφηγείται τον μύθο της δημιουργίας της πρώτης γυναίκας, της Πανδώρας. Θυμωμένος ο Δίας επειδή ο Προμηθέας έκλεψε την ιερή φωτιά, έστειλε στους ανθρώπους μία μεγάλη συμφορά. Και αυτή η συμφορά ήταν η Πανδώρα, μια απάτη από την οποία δεν ξεφεύγει κανείς. Έτσι, ο Δίας ζήτησε από τον Ήφαιστο να πλάσει από τη γη μία γυναίκα λαμπερή με μορφή αθάνατης θεάς. Η Αθηνά την έντυσε και τη στόλισε με κοσμήματα, η Αφροδίτη την έκανε να είναι ποθητή, ενώ ο Ερμής της δίδαξε τα ψέματα και το ξεδιάντροπο μυαλό. Σύμφωνα με τον Ησίοδο, η γυναίκα αυτή, η Πανδώρα, ήταν τόσο όμορφη που την θαύμασαν ακόμα και οι θεοί. Μέχρι τότε δεν υπήρχαν γυναίκες παρά μόνον άνδρες. Από αυτήν κατάγονται όλες οι γυναίκες: από αυτήν προήλθε το καταστροφικό γένος των γυναικών που ζει μεταξύ των θνητών ανδρών για να τους βασανίζει. Ο Δίας έπλασε την πρώτη γυναίκα για να τιμωρηθεί το ανθρώπινο γένος για την κλοπή του πυρός από τον Προμηθέα. Είναι η πρόγονος όλων των γυναικών. Την ονόμασαν Πανδώρα επειδή κάθε θεός της έδωσε και ένα δώρο και διότι είναι το δώρο που όλοι οι θεοί θα κάνουν στους ανθρώπους:

«Ευθύς σαν αντιστάθμισμα για τη φωτιά ετοίμασε συμφορά για τους ανθρώπους. Γιατί από χώμα έπλασε ο ξακουστός Χωλός, με εντολή του γιου του Κρόνου, ομοίωμα σεβαστής παρθένας. Την έζωσε και τη στόλισε η θεά Αθηνά η αστραπομάτα με φόρεμα που έλαμπε σαν ασήμι. Και στο κεφάλι της επάνω καλύπτρα πολυποίκιλη με τα χέρια της τής έριξε, θαύμα να τη βλέπεις. [...] Κι αφού ο Δίας ετοίμασε τούτο το καλό κακό, του αγαθού αντιστάθμισμα, έξω την έβγαλε, εκεί που βρίσκονταν οι θεοί οι υπόλοιποι κι οι άνθρωποι, γεμάτη από χαρά για τα στολίδια της

²⁷ Ελένη Μανακίδου – Φλώρα Μανακίδου (2015), *Έν οΐκω και έν δήμω. Όψεις του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου μέσα από γραμματειακές και εικονογραφικές μαρτυρίες στην αρχαϊκή και κλασική εποχή*, www.kallipos.gr, σ. 54.

αστραπόματης θεάς που δυνατό πατέρα έχει. Και θαυμασμός κυρίευσε τους αθάνατους θεούς και τους θνητούς ανθρώπους, σαν είδαν το βαθύ το δόλο, τον αναπότρεπτο για τους ανθρώπους. Γιατί απ' αυτήν κατάγεται των τρυφερών των γυναικών το γένος, μεγάλη συμφορά για τους θνητούς, των ανδρών συγκάτοικοι [...] Έτσι ακριβώς κι ο Δίας, που από ψηλά βροντά, για τους θνητούς τους άνδρες συμφορά όρισε τις γυναίκες, που είναι συνεργάτιδες στα έργα τα πικρά».²⁸

Ο μύθος της Πανδώρας υπάρχει στη *Θεογονία* (570-612, όπου δεν αναφέρεται το όνομά της) και στα *Έργα και Ημέραι* (60-105) ως συνέχεια του μύθου του Προμηθέως, με κάποιες μικρές διαφορές μεταξύ των δύο ποιημάτων. Η Πανδώρα παρουσιάζεται από τον Ησίοδο ως η ποινή που επιβάλλει ο Ζεύς στους άνδρες, για να εξισοροπήσει το αγαθό της φωτιάς.

Στα *Έργα και Ημέραι*, επίσης ο Ησίοδος, σε μία ελαφρώς διαφορετική εκδοχή, αναφέρεται ξανά στην ιστορία του Προμηθέα και της Πανδώρας, λέγοντας αρχικά ότι την έπλασε ο Δίας για να τιμωρήσει τον Προμηθέα, αλλά και τους μελλούμενους θνητούς: «*Κι ο Δίας ο συννεφοσυνάκτης οργισμένος του 'πε (του Προμηθέα): Γιε του Ιαπετού, που πιότερο απ' όλους ξέρεις από πανουργίες, χαίρεσαι που 'κλεψες τη φωτιά και το νου μου εξαπάτησες, μεγάλη συμφορά για σε τον ίδιο και τους μελλοντικούς ανθρώπους. Αντί φωτιά κακό εγώ σ' αυτούς θα δώσω: μ' αυτό θα χαίρονται όλοι τους μες στην καρδιά, καθώς θ' αγκαλιάζουν με στοργή την ίδια τους τη συμφορά» (στ. 54-58). Και διέταξε, όπως είπαμε, τον Ήφαιστο να πλάσει από άργιλο ένα πλάσμα που να μοιάζει σε θεά, αλλά να έχει τη φωνή και τη δύναμη ανθρώπου:*

«Κι έπειτα έβαλε την Αθηνά να της διδάξει τέχνες, τον πολυποίκιλο ιστό να υφαίνει. Την Αφροδίτη τη χρυσή να περιχύσει το κεφάλι της με χάρη, πόθο σκληρό, φροντίδες που κατατρών τα μέλη. Και τον Ερμή, τον υπηρέτη των θεών, του Άργου το φονιά, τον πρόσταξε να βάλει μέσα της μυαλό αναίσχυντο και δόλιο χαρακτήρα. Έτσι είπε κι εκείνοι υπάκουσαν στο Δία, τον άνακτα, το γιο του Κρόνου. [...]. Μέσα στα στήθη της ο υπηρέτης των θεών, του Άργου ο φονιάς, ψεύδη, θωπείας λόγια και δόλιο χαρακτήρα ετοίμασε με τη βουλή του Δία του βαρύβροντου. Και

²⁸ *Θεογονία*, στ. 570-601.

μέσα της φωνή τής έβαλε των θεών ο κήρυκας κι ονόμασε τούτη τη γυναίκα Πανδώρα, μια κι όλοι οι θεοί που κατοικούν στα Ολύμπια δώματα δώρο τη δώρισαν, συμφορά για τους σιτοφάγους τούς ανθρώπους» (στ. 59-82).

Στη συνέχεια, ο Δίας διέταξε τον Ερμή να προσφέρει την γυναίκα αυτή ως δώρο στον Επιμηθέα, τον αδελφό του Προμηθέα, ο οποίος κατοικεί στη γη. Αυτός δέχτηκε το δώρο χωρίς να σκεφτεί και κατάλαβε το λάθος του μόνο όταν το κακό είχε γίνει. Η Πανδώρα έβγαλε το πώμα από το πιθάρι και σκόρπισε όλα τα κακά, τα οποία μέχρι τότε δεν γνώριζαν οι άνθρωποι. Οι αρρώστιες και η δυστυχία θα πλήττουν στο εξής μέρα νύχτα τους θνητούς ανθρώπους. Μόνο η Ελπίδα έμεινε μέσα στο μεγάλο πιθάρι γιατί την κράτησε εκεί το πώμα με τη θέληση του Δία.²⁹

Η Πανδώρα ήταν, για τον Ησίοδο, ό,τι το χειρότερο θα μπορούσαν να προσφέρουν οι θεοί στον άνθρωπο. Αφού, από περιέργεια ή σκόπιμα, η γυναίκα αυτή αποδέσμευσε και σκόρπισε στην ανθρωπότητα όλα τα δεινά και τις ασθένειες που ήταν κρυμμένες στο πιθάρι.

Στο πρόσωπο της Πανδώρας συνυπάρχει επίσης το θετικό με το αρνητικό, το καλό με το κακό. Οι άνδρες εκδηλώνουν αγάπη και έρωτα προς αυτή την πανούκλα που τους έστειλε ο Δίας. Δεν την υποφέρουν, αλλά δεν μπορούν και να επιβιώσουν χωρίς αυτή. Εφεξής οι άνδρες θα χαίρονται, καθώς θα αγκαλιάζουν με στοργή την ίδια τους τη συμφορά: *τέρπωνται κατά θυμόν έδν κακόν άμφαγαπώντες* (*Έργα*, 58). Στην πονηριά του Προμηθέα, ο Δίας απάντησε και αυτός με *δόλον* για τον άνδρα, προσφέροντας την Πανδώρα, αυτήν τη φοβερή μάστιγα από την οποία δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει.³⁰ Ο μισογύνης ποιητής πιστεύει ότι *έκ γυναικός έρρύη τὰ φαῦλα* και οικοδομεί έτσι την απαισιόδοξη θέση του για την καταγωγή του κακού.³¹

²⁹ Η έκφραση «το κουτί της Πανδώρας» έγινε παροιμιώδης την εποχή της Αναγέννησης, χάρη στον Έρασμο, αλλά στις πηγές μας η Πανδώρα δεν κουβαλά μαζί της ένα κουτί αλλά έναν *πίθον*, ένα πιθάρι. Βλ. και Richard Buxton (2005), *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, επιστημονική επιμέλεια Δανιήλ Ι. Ιακώβ, μτφρ. Τάσος Τυφλόπουλος, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, σσ. 56-58.

³⁰ *Θεογονία*, στ. 537, 565, 589, 592· *Έργα και ήμέραι*, 48, 83.

³¹ Ο μισογυνισμός του Ησιόδου έχει βαθιές ρίζες και αποτελεί θεμελιακό στοιχείο στο έργο του. Για περισσότερα, βλ. M. B. Arthur (1983), «The Dream of a World without Women: Poetics and the Circles of Order in the Theogony Prooemium», *Arethusa* 16, σσ. 97-116· J.-P. Vernant (1974), *Mythe et société en Grèce ancienne*, Παρίσι, σσ. 177 κ.εξ.

Σε ανάλογο αντιφεμινιστικό πνεύμα και μισογυνική διάθεση κινείται και η ποίηση του Σημωνίδη από την Αμοργό, ο οποίος έζησε τον 7ο αιώνα π.Χ. και έγραψε κυρίως σατιρικά και χιουμοριστικά ποιήματα. Από τα αποσπάσματα που σώζονται, το πιο αξιόλογο είναι ο γνωστός *Ίαμβος κατά τῶν γυναικῶν*. Πρόκειται για αστείο ψόγο, όπου ο ποιητής εξηγεί τη γυναικεία φύση παραβάλλοντάς την με διάφορα ζώα: γουρούνα, αλεπού, σκύλα, γαϊδούρα, νυφίτσα, φοράδα, μαϊμού, μέλισσα· υπάρχουν ακόμη δύο κατηγορίες γυναικών που προέρχονται από τη γη και τη θάλασσα. Από τα δέκα τούτα διαφορετικά είδη γυναικών, μόνον αυτή που προέρχεται από τη μέλισσα φέρνει ευτυχία και χαρά. Οι εννιά υπόλοιποι τύποι αντιστοιχούν σε γυναίκες τεμπέλες, ακάθαρτες, λαίμαργες, αδιάκριτες, νωθρές, κουτσές, ασταθείς, πεισματάρεις, άσχημες, λάγνες, κακεντρεχείς: «*Πάρεξ της μέλισσας έτσι οι γυναίκες! Υπάρχουν όλες χάρη στο τέχνασμα του Δία και με τους άντρες μαζί ζουν. Αυτό το μέγιστο κακό που έπλασε ο Δίας οι γυναίκες!*», μτφρ. Ν. Κοπιδάκης.

Και ο Σημωνίδης, λοιπόν, παρουσιάζει τις γυναίκες ως το μέγιστο κακό! Το συναρπαστικό αυτό ποίημα ανήκει στην κατηγορία των λαϊκών θεμάτων ψόγου των γυναικών, όπως ο μύθος της Πανδώρας στον Ησίοδο. Μόνο που ο ψόγος του Σημωνίδη αποσκοπεί κυρίως στο να διασκεδάσει το ακροατήριό του.³² Η ποίηση του, επίσης, ενέχει έναν τόνο απαισιοδοξίας, αλλά δεν παραλείπει να υπογραμμίσει και τις χαρές της ζωής.³³

3. Η γυναίκα στην Αθήνα κατά την κλασική περίοδο

Η κυρίαρχη εικόνα για τον ρόλο και τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα του 5ου και του 4ου αι. π.Χ. είναι αρνητική. Ως γνωστόν, η γυναίκα του Αθηναίου πολίτη παραμένει αποκλεισμένη από την πόλη και από κάθε κοινωνική δραστηριότητα. Δεν έχει νομική υπόσταση, ούτε πολιτικά δικαιώματα: ούτε εκλέγει ούτε εκλέγεται· δεν συμμετέχει στις συνελεύσεις του δήμου, δεν έχει δημόσιο λόγο και δεν θεωρείται αξιόπιστη μάρτυρας στα δικαστήρια.³⁴ Είναι χαρακτηριστικό πως δεν την θεωρούσαν

³² Βλ. Ι. Θ. Κακριδής (1971), «Σημωνίδου Ίαμβος κατά των γυναικών», *Μελέτες και άρθρα*, Θεσσαλονίκη, σσ. 24-32.

³³ Μ. Ζ. Κοπιδάκης (1995), *Σημωνίδου του Αμοργίνου, Ίαμβος κατά των γυναικών*, εκδ. Ιστός, Αθήνα.

³⁴ C. Carey (2014), «Μετατοπίσεις των ορίων ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό στους Αττικούς ρήτορες», στο: Λ. Αθανασάκη – Τ. Νικολαΐδης – Δ. Σπαθάρας (επιμ.), *Ιδιωτικός βίος και δημόσιος λόγος στην ελληνική αρχαιότητα και στον διαφωτισμό*, Ηράκλειο, σσ. 3-43.

«πολίτη», με την πολιτική και τη νομική έννοια του όρου, αλλά μόνο *ἀστὴ* (*Ἀτθίς*) δηλαδή κάτοικο του *ἄστεως*, της πόλης.³⁵ Από κοινωνική άποψη, η γυναίκα ανήκε σχεδόν αποκλειστικά στον ιδιωτικό χώρο του *οἴκου*. Βγαίνει σπάνια από το σπίτι και τον περισσότερο χρόνο της ασχολείται με τις οικιακές εργασίες.³⁶ Είναι υποχωρητική, παραμένει σιωπηλή, σχεδόν αόρατη. Ήταν αποκλεισμένη από την πολιτική κοινότητα, όπως ακριβώς και οι δούλοι.³⁷ Αποφεύγει την αγορά και τους άλλους δημόσιους χώρους. Οι δημόσιες εμφανίσεις της περιορίζονται στις θρησκευτικές τελετές, στις κηδείες και σε ορισμένες εορτές.³⁸

Μολονότι η παρουσία της γυναίκας στην αρχαία ελληνική γραμματεία και τέχνη είναι έντονη, οι αναφορές σ' αυτήν γίνονται συχνά σε σχέση με τον άνδρα.³⁹ Σε κάθε περίπτωση οι γραμματειακές πηγές δεν κάνουν λόγο για τον ρόλο της γυναίκας. Οι λίγες πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή των γυναικών στην αρχαιότητα προέρχονται από κείμενα γραμμένα από άνδρες, γεγονός που δεν μας επιτρέπει να έχουμε σαφή αντίληψη για τον ρόλο τους στην αρχαία αθηναϊκή κοινωνία. Αμιγώς γυναικείες φωνές που διασώθηκαν μέσω της παράδοσης των κειμένων, όπως αυτή της Σαφώς, είναι ελάχιστες. Έτσι, μια Αντιγόνη, μια Μήδεια, μια Κλυταιμνήστρα θα εκφράσουν απόψεις ενίοτε ανατρεπτικές για τη ζωή τους, αλλά εκτός του ότι πρόκειται για μυθικές μορφές, λειτουργούν ως φερέφωνα των δημιουργών τους.⁴⁰ Στις αττικές τραγωδίες,

³⁵ Eva Cantarella (1998), *Οι γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Π. Δημάκης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, σ. 99.

³⁶ *χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος*, Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, στ. 16.

³⁷ Η δημοκρατική Αθήνα λειτουργούσε κατά κάποιον τρόπο ως ένα club ανδρών-πολιτών και δεν δεχόταν τις γυναίκες και τους δούλους. Βλ. P. Vidal-Naquet (1981), *Le chasseur noir: formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, Παρίσι, σσ. 267-269. Βλ. και E. Fantham – H. P. Foley – N. B. Kampen – H. A. Shapiro (2004), *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μτφρ. Κ. Μπούρας, εκδ. Πατάκη, Αθήνα (*Women in the Classical World: Image and Text*, Οξφόρδη – Νέα Υόρκη 1994).

³⁸ Βλ. M. R. Lefkowitz – M. B. Fant (2005), *Women's life in Greece and Rome*, Duckworth, Bristol Classical Press· S. Lewis (2002), *The Athenian Women. An Iconographical Handbook*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, σσ. 13-58· David M. Pritchard (2014), «The Position of Attic Women in Democratic Athens», *Greece & Rome* 61.2, σσ. 174-193. Έχουν δοθεί ήδη τα πλήρη εκδοτικά στοιχεία παραπάνω (1). Για τις εξωτερικές εργασίες των γυναικών, βλ. Marie-Laure Sronek (2018), «Des femmes invisibles dans l'Athènes classique? Les effets du travail pour uen redéfinition de la place des femmes dans la vie publique», *Archimède: Archéologie et Histoire Ancienne* 5, σσ. 134-144.

³⁹ Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1254b, 1259b-1260a, 1269b.

⁴⁰ M. Lefkowitz (2000), *Γυναίκες στον ελληνικό μύθο*, μτφρ. Α. Μεγαπάνου, Αθήνα, σσ. 10-14.

παρουσιάζονται εκτός από τις προαναφερόμενες εντυπωσιακά πορτρέτα γυναικών, όπως η Φαίδρα, η Κρέουσα, η Δηιάνειρα, η Κασσάνδρα και άλλες, οι οποίες εκφράζουν προβληματισμούς για τη γυναικεία υπόθεση, στο πλαίσιο της οικογένειας, μολονότι ανήκουν στη μυθική σφαίρα. Όμως, αδυνατούμε να σχηματίσουμε σαφή εικόνα για το πώς έβλεπαν οι γυναίκες τον εαυτό τους. Πώς αντιλαμβάνονταν τον κοινωνικό ρόλο τους; Επίσης, οφείλουμε να τονίσουμε ότι στις διάφορες περιγραφές γυναικών στην αρχαία ελληνική γραμματεία πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι λογοτεχνικές συμβάσεις κάθε είδους. Σε κάθε περίπτωση, τόσο οι γραπτές όσο και οι εικονογραφικές μαρτυρίες προβάλλουν την κρατούσα ανδρική αντίληψη των δημιουργών τους και της κοινωνίας που τις έχει διαμορφώσει.



Γυναίκα φέρνει προσφορές σε ταφικό μνημείο που είναι στολισμένο με ταινίες. Λήκυθος λευκού βάθους του Ζωγράφου των Καλαμιών, Λονδίνο Βρετανικό Μουσείο 1873.0820.303

4. Γυναικείες αρετές και ασχολίες

Στην αρχαία ελληνική κοινωνία υπήρχε η καθιερωμένη σύμβαση που όριζε πως ο άνδρας είναι υπεύθυνος για τις εξωτερικές υποθέσεις του *οἴκου*, ενώ η γυναίκα για τις εσωτερικές εργασίες του σπιτιού. Ο εξωτερικός κόσμος αφορά στην πολιτική, το εμπόριο και τον πόλεμο. Οι γυναίκες λοιπόν ανήκουν, μαζί με τα παιδιά, στην ίδια κατηγορία του περιθωριοποιημένου πληθυσμού, που αντιπαραβάλλεται στον κόσμο των ενηλίκων ανδρών, ο οποίος και συνιστά τη μόνη επίσημη παρουσία μέσα στον κοινωνικό ιστό.



Τυπικές γυναικείες ασχολίες. Ερυθρόμορφη πυξίς, κοντά στο Δούρη, Λονδίνο Βρετανικό Μουσείο 1873, 01-11.7 (E 773)

Οι αρετές και οι αξίες της Αθηναίας αστής είναι η *αἰδώς*, η *σωφροσύνη* και η *φιλεργία*, το αίσθημα της ντροπής, η ηθικότητα (σεμνότητα / κοσμιότητα) και η εργατικότητα. Από την παιδική ηλικία εκπαιδεύεται δίπλα στη μητέρα της να σέβεται τους μεγαλύτερους, να είναι σεμνή και εργατική. Μαθαίνει να μαγειρεύει, να πλένει και να υφαίνει· ασκείται στο τραγούδι και στον χορό και προετοιμάζεται για τον γάμο. Για τα κορίτσια, τονίζει ο Αριστοτέλης τον 4ο αι. π.Χ., σωματικές αρετές είναι η ομορφιά και το παράστημα· ψυχικές αρετές είναι η εγκράτεια και η φιλεργία, δίχως δουλικότητα.⁴¹ Η κόσμια συμπεριφορά και η εκτέλεση των καθηκόντων τους καθορίζονταν από την νομοθεσία και βρίσκονταν υπό την εποπτεία και την αυστηρή επιτήρηση τόσο των ανδρών (πατέρα, αδελφών, συζύγου) όσο και της μητέρας. Ο Θουκυδίδης, διά στόματος Περικλή, αντικατοπτρίζει αυτήν την ανδροκρατική ιδεολογία όταν δηλώνει με σαφήνεια πως δεν πρέπει να ακούγεται ούτε να συζητιέται καθόλου το όνομα των γυναικών

⁴¹ *θηλειῶν δὲ ἀρετὴ σώματος μὲν κάλλος καὶ μέγεθος, ψυχῆς δὲ σωφροσύνη καὶ φιλεργία ἄνευ ἀνελευθερίας*, Αριστοτέλης, *Ρητορική*, 1361a 6-8.

μεταξύ των ανδρών: «*Αν πρέπει να μιλήσω και για την αρετή των γυναικών που χήρεψαν, με λίγα λόγια προτροπής θα πω ό,τι χρειάζεται. Μη φανείτε κατώτερες από την γυναικεία φύση σας. Αυτό είναι η μεγάλη σας δόξα καθώς και το να μην ακούγεται το όνομά σας μεταξύ των ανδρών, είτε για καλό είτε για κακό*», μτφρ. Α. Βλάχου.⁴²



Γυναίκα φροντίζει το μωρό της. Ερυθρόμορφη υδρία της Ομάδας του Πολυγνώτου, Καίμπριτζ Harvard University Arthur M. Sackler Museum 1960.342

Σε ορισμένες κοινωνίες οι γυναίκες απολάμβαναν έως έναν βαθμό περισσότερη ελευθερία σε σχέση με άλλες σύγχρονές τους και ως προς αυτό είναι απολύτως ενδεικτική η σύγκριση ανάμεσα στις δραστήριες Σπαρτιάτισσες και τις περιορισμένες Αθηναίες.⁴³ Μέσα στον *οἶκον* η γυναίκα διατηρούσε σημαντική αυτονομία, καθώς φρόντιζε για τις καθημερινές ανάγκες, ρύθμιζε τις προμήθειες και μπορούσε να αναπτύξει έως έναν βαθμό τα προσόντα και τις ικανότητές της.

⁴² *εἰ δέ με δεῖκαὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ ἔσονται, μνησθῆναι, βραχείᾳ παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἧς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ᾗ.* Θουκυδίδης, *Ἱστορίαι*, 2.45.2.

⁴³ Claude Vatin (1970), *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Παρίσι· Claude Mossé (1991), *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, σσ. 54-67, 88-96.

Εκτός από την τεκνοποιία και την ανατροφή των παιδιών, η γυναίκα έπρεπε να ασχολείται με το νοικοκυριό, την καθαριότητα, την ετοιμασία των γευμάτων και τον ρουχισμό για την οικογένεια. Η βασική ενασχόληση των γυναικών ήταν η επεξεργασία του μαλλιού, η κατασκευή των υφασμάτων και των ενδυμάτων, και γενικότερα η υφαντική. Σκηνές από διάφορες οικιακές εργασίες απεικονίζονται συχνά σε αγγεία.⁴⁴ Στις σχετικές παραστάσεις, οι γυναίκες συνήθως ξαίνουν, γνέθουν, υφαίνουν και διπλώνουν υφάσματα. Επίσης, σε πολλές σκηνές αγγείων απεικονίζονται γυναίκες στο εσωτερικό του σπιτιού να κάθονται συνομιλώντας, να δέχονται κοσμήματα και να καλλωπίζονται. Μέσα από αυτές τις παραστάσεις διαπιστώνουμε τη νοικοκυροσύνη και τη φιλαρέσκεια της αρχαίας Ελληνίδας, ενώ συνειδητοποιούμε τους διάφορους συμβολισμούς και τις κοινωνικές αξίες της κλασικής εποχής.⁴⁵

Παρ' όλα αυτά, η απομόνωση των γυναικών στο σπίτι δεν ήταν πάντοτε απόλυτη. Οι συνθήκες της πραγματικής ζωής επηρέαζαν το ιδεατό μοντέλο που επιθυμούσαν οι άνδρες για την ζωή και τη συμπεριφορά των γυναικών. Οι συνεχιζόμενοι πόλεμοι κρατούσαν συχνά τους άνδρες μακριά από τα σπίτια τους, σε εκστρατείες που διαρκούσαν κάθε φορά μήνες πολλούς ή ακόμη και χρόνια ολόκληρα. Οι γυναίκες του Αριστοφάνη παραπονούνται ακριβώς γι' αυτήν την κατάσταση: Κλεονίκη: *«Εμένα της καημένης πέντε μήνες λείπει στη Θράκη, για φρουρός του ...Ευκράτη. Μυρρίνη: Σωστός εφτά ο δικός μου στην Πύλο. Λαμπιτώ: Μα κι ο δικός μου, σαν τύχει να το σκάσει από τον λόχο του, αρπάζει την ασπίδα και πάλι ευθύς κάνει φτερά και δρόμο.»*⁴⁶ Ο πόλεμος απασχολεί τους άνδρες και οι γυναίκες υποφέρουν: Λυσιστράτη: *Κι όταν θά 'πρεπε*

⁴⁴ Για την αρχαία οικιακή υφαντουργία, βλ. K. Carr (2000), «Women's Work. Spinning and Weaving in the Greek Home», στο: *Archéologie des textiles. Des origines au Ve siècle, Actes du colloque de Lattes, octobre 1999*, Montagnac, σσ. 163-166· S. Bundrick (2008), «The Fabric of the City: Imaging Textile Production in Classical Athens», *Hesperia* 77, σσ. 283-334· P. Badinou (2003), *La laine et le parfum: épinetra et alabastres, forme, iconographie et fonction. Recherche de céramique attique féminine*, Leuven· L. Llewellyn-Jones (επιμ.) (2002), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Λονδίνο· L. Cleland – G. Davies – L. Llewellyn-Jones (επιμ.) (2012), *Greek and Roman Dress from A to Z*, Abingdon – Νέα Υόρκη· M. Lee (2015), *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, Νέα Υόρκη· A. Petridou-Gorecki (1993), *Η μόδα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης – M. Pfreimter, Αθήνα.

⁴⁵ Για περισσότερα βλ. Μανακίδου – Μανακίδου, *Έν οἴκῳ καὶ ἐν δήμῳ*, ό.π., σσ. 74-78.

⁴⁶ ΚΛ. *ὁ γοῶν ἐμὸς ἀνὴρ πέντε μῆνας, ὧ̄ τάλαν, / ἄπεστιν ἐπὶ Θράκης φυλάττων Εὐκράτη. / ΜΥ. ὁ δ' ἐμὸς γε τελέους ἐπτά μῆνας ἐν Πύλῳ. / ΛΑ. ὁ δ' ἐμὸς γα, καὶ κ' ἐκ τῆς ταγᾶς ἔλση ποκά, / πορπακισάμενος φροῦδος ἀμπτάμενος ἔβα.* Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, στ. 102-107.

πια κι εμείς να χαρούμε τα νιάτα μας, ολομόναχες στα κρεβάτια πλαγιάζουμε· ο πόλεμος δα. Τα δικά μας ωστόσο τ' αφήνω, για τα δόλια κορίτσια λυπάμαι, που γερνούν μες στις κάμαρες αζευγάρωτα».⁴⁷ Γίνεται φανερό πως όταν οι άνδρες λείπουν στον πόλεμο, οι γυναίκες οφείλουν να αναλάβουν πρωτοβουλίες και ευθύνες. Βέβαια, στις ασχολίες εκτός σπιτιού υπάρχει σημαντική διάκριση ανάμεσα στις εύπορες και τις άπορες γυναίκες. Η επιτήρηση ίσχυε κυρίως για τις γυναίκες από τα μεσαία και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Για τις γυναίκες των κατώτερων κοινωνικών τάξεων η επιτήρηση ήταν λιγότερο αυστηρή, επειδή εκ των πραγμάτων ήταν αναγκασμένες να εργάζονται έξω από το σπίτι, κάνοντας συχνά δουλειές που δεν έχαιραν εκτίμησης.



Ο γαμπρός οδηγεί τη νύφη στο νέο της σπίτι.

Λεπτομέρεια από αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρο. Περίπου 425 π.Χ.
Francis Bartlett Donation of 1900, 03.802. © Museum of Fine Arts, Boston.

⁴⁷ ΛΥ. εἴθ' ἡνίκα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἡβῆς ἀπολαῦσαι, / μονοκοιτοῦμεν διὰ τὰς στρατίας, καὶ θῆμέ-
τερον μὲν ἔασσω, / περὶ τῶν δὲ κορῶν ἐν τοῖς θαλάμοις γηρασκουσῶν ἀνιῶμαι. Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*,
στ. 591-593. Η μετάφραση είναι του Θρ. Σταύρου.

Χωρίς αμφιβολία, οι Αθηναίοι πολίτες θα προτιμούσαν οι γυναίκες τους να παραμένουν κλεισμένες στο σπίτι. Τα ιδανικά και οι αξίες της γυναικείας *αἰδοῦς* και *σωφροσύνης* δεν συμβαδίζουν πάντοτε με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Στην *Ἀνδρομάχη* του Ευριπίδη, σε μια εκδήλωση εχθρότητας προς τη Σπάρτη, ακούμε τον Πηλέα να επιτίθεται κατά της αγωγής των κοριτσιών στη Σπάρτη: Πηλέας: «*Ὅμως κι αν ήθελε ακόμα μια Σπαρτιάτισσα κόρη φρόνιμη να μείνει, πώς θα μπορούσε; Αυτές παρατάνε τα σπίτια τους και με γυμνά μεριά κι ανεμισμένα πέπλα γυμνάζονται στα στάδια και στις παλαίστρες μαζί με τ' αγόρια. Συνήθεια που εγώ τη λέω σιχαμερή. Κι έπειτα, πώς ν' απορήσει κανείς που δεν βγάζετε τίμιες γυναίκες;*» (μτφρ. Γ. Γεραλής).⁴⁸ Επί της ουσίας, η μόνη κατηγορία που εκφράζεται για τις Σπαρτιάτισσες στο παραπάνω χωρίο αφορά στην σπαρτιατική συνήθεια να αθλούνται από κοινού αγόρια και κορίτσια. Από τον Πλούταρχο γνωρίζουμε ότι οι γυναίκες της Σπάρτης ήταν περισσότερο ελεύθερες από ό,τι οι Ελληνίδες των άλλων πόλεων. Εν γένει το γυναικείο φύλο αφού διαπαιδαγωγείτο στα πρώτα χρόνια κατά τον αυτόν τρόπον με το ανδρικό στη Σπάρτη ήταν σεβαστό και τιμημένο.⁴⁹

Γνωρίζουμε πολλές γυναίκες ελεύθερες, συζύγους Αθηναίων πολιτών, οι οποίες ήταν αναγκασμένες, λόγω φτώχειας να πουλάνε προϊόντα στην αγορά, όπως λαχανικά, φρούτα, σκόρδα, κρεμμύδια, ψωμί και άλλα τρόφιμα (*Σφήκες*, στ. 1396-1398). Η Λυσιστράτη καλεί τις γυναίκες στην συγκέντρωσή τους αποκαλώντας τες κάπως υποτιμητικά με ονόματα που δηλώνουν γυναικεία επαγγέλματα στην αγορά: «*Συναγωνίστριες, τρέξτε δω από μέσα, σκορδομαϊντανοφαβοραδικούδες, φουρναρο-ταβερνιάρισσες, μεσίτρες, τραβάτε τους, χτυπάτε τους, βαράτε, ριχτείτε τους και βρίστε τους με λύσσα*». ⁵⁰Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, η Κριτύλλα, χήρα με πέντε παιδιά, παραπονείται και

⁴⁸ οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις / σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη, / αἱ ζῆν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους / γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνεμίνοις / δρόμους παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετῶς ἐμοὶ / κοινὰς ἔχουσι. κᾶτα θαυμάζειν χρεῶν / εἰ μὴ γυναικας σώφρονας παιδεύετε; Ευριπίδης, *Ἀνδρομάχη*, στ. 595-601. Για την εκπαίδευση των Σπαρτιατιών και την ελεύθερη αγωγή των Σπαρτιατισσών, βλ. Ξενοφών, *Λακεδαιμονίων πολιτεία*, 1,3 – 2,11. Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 342d. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1269b κ.εξ. *Λυσιστράτη*, 1306-1315.

⁴⁹ Πλούταρχος, *Λυκοῦργος*, 12-15.

⁵⁰ ὦ ζῦμμαχοι γυναικες ἐκθεῖτ' ἔνδοθεν, / ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπόλιδες, ὦ σκοροδοπανδο-κεντριαρτοπόλιδες, / οὐχ ἔλξετ', οὐ παιήσετ', οὐκ ἀράξετε; / οὐ λοιδορήσετ', οὐκ ἀναισχυντήσετε; / παύσασθ', ἐπαναχωρεῖτε, μὴ σκυλεύετε, *Λυσιστράτη*, στ. 456-461.

κατηγορεί τον Ευριπίδη γιατί ζημίωσε το εμπόριό της: «Όσα έχω πάθει η ίδια, θα εκθέσω. Ο άντρας μου εμένα πέθανε στην Κύπρο αφήνοντάς μου πέντε μικροπαίδια· στα λουλουδάδικα έπλεκα στεφάνια κι έτσι τα κουτσοζούσα· δύσκολο ήταν, μα ας πω πως τα βολεύαμε· μα τώρα δουλεύοντας αυτός στις τραγωδίες τούς άντρες έπεισε ότι δεν υπάρχουν θεοί, και ο τζίρος έχει πέσει κάτω και απ' τα μισά.[...] Μα πάω στην αγορά· γιατί είκοσι άντρες στεφάνια μου παράγγειλαν να πλέξω».⁵¹ Είναι γνωστές οι κατηγορίες του Αριστοφάνη για τη λαχανοπώλισσα μητέρα του Ευριπίδη (*Άχαρνείς*, 478· *Ίππεις*, 19· *Σφήκες*, 497· *Θεσμοφοριάζουσαι*, 387, 456).⁵²

Οι γυναίκες, όπως είπαμε, δεν συμμετέχουν στην πολιτική ζωή και δεν έχουν καθόλου πολιτικά δικαιώματα. Ακόμη και το όνομα *πολίτις* απαντάται σπάνια στις πηγές μας.⁵³ Παρ' όλα αυτά, στις *Έκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη, όπως θα δούμε και αναλυτικότερα σε επόμενα κεφάλαια, οι γυναίκες θα συνωμοτήσουν και θα πάρουν την εξουσία με πραξικόπημα, προκειμένου να επιτευχθεί η σωτηρία της πόλης. Η ανικανότητα των ανδρών να διαχειριστούν με σύνεση τις κρατικές υποθέσεις ώθησε τις γυναίκες να καταλάβουν την εξουσία και να ψηφίσουν νέους νόμους, διότι η διακυβέρνηση της Αθήνας από τους άνδρες αποδείχθηκε αποτυχημένη. Αυτό υποστηρίζει η Πραξαγόρα προκειμένου να πείσει και τις άλλες γυναίκες: «πικραίνομαι, λυπούμαι να βλέπω σε αποσύνθεση το κράτος. Γιατί αρχηγούς κακούς διαλέγουν πάντα» (στ. 174-175). Οι άνδρες σκιαγραφούνται ως η ενσάρκωση της διάλυσης και της αταξίας. Γι' αυτό η Πραξαγόρα προτείνει στην εκκλησία του δήμου: «Την εξουσία ν' αφήσουμε, προτείνω, στις γυναίκες, αφού και μέσ' στα σπίτια αυτές είν' επιστάτρες και οικονόμες» (στ. 205-212). Έτσι, ο *οἶκος*, σφαίρα των γυναικών, θα αναλάβει την πόλιν· το πρότυπο του οίκου θα επιβληθεί στην πόλη. Σε αυτόν τον παραλογισμό στηρίζεται ο αρχικός συλλογισμός των *Έκκλησιαζουσών*: Η ουτοπία της Πραξαγόρας προβάλλει την ισότητα μεταξύ ανδρών και γυναικών με κωμικούς όρους.⁵⁴ Οι γυναίκες κατέλαβαν την εξουσία για να ιδρύσουν κατ' αρχήν μια κοινωνία που θα έφερνε την ευτυχία σε κάθε πολίτη και θα επέλυε όλα τα προβλήματα.

⁵¹ *Θεσμοφοριάζουσαι*, 445-458 (μτφρ. Θρ. Σταύρου).

⁵² Βλ. και Sronek, «Des femmes invisibles dans l'Athènes classique?», *ό.π.*, σσ. 134-144.

⁵³ Ισαίος 8.43, Δημοσθένης 57.43.

⁵⁴ Βλ. Θ. Γ. Παππάς (2016), *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σσ. 131-132.

Επίσης, στη *Λυσιστράτη*, η ανικανότητα των ανδρών, όπως εξηγεί η πρωταγωνίστρια στον Πρόβουλο, ανάγκασε τις γυναίκες να αναλάβουν οι ίδιες να σώσουν την Ελλάδα (στ. 525-526): *μετὰ ταῦθ' ἡμῖν εὐθὺς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ / ταῖσι γυναιξὶν συλληχθείσαις*. Η Λυσιστράτη υποστηρίζει ότι οι γυναίκες είναι απολύτως ικανές για τη διαχείριση του αθηναϊκού δημόσιου ταμείου, αφού για χρόνια ήταν υπεύθυνες για τα οικονομικά του οἴκου.⁵⁵

Ο Αριστοφάνης προσπαθεί να πείσει τους Αθηναίους να μιμηθούν την αξιοσύνη των γυναικών στην διαχείριση του οἴκου. Τα όποια ελαττώματα των γυναικών υστερούν μπροστά στην ανικανότητα των ανδρών να διαχειριστούν τις πολιτικές υποθέσεις: «*Ἐ λοιπόν, ἀπ' τοὺς ἀντρες καυχιόμασ' εμεῖς πως ἀνώτερες εἴμαστε σε ὅλα.*».⁵⁶ Ο Αριστοφάνης πίστευε πως οι γυναίκες αποτελούν το υγιές κομμάτι του πληθυσμού και ως εκ τούτου η πόλη έχει ανάγκη από τη βοήθειά τους. Παρά τους περιορισμούς και την περιθωριοποίηση των γυναικών, δεν μπορεί κανείς να μην παραδεχτεί ότι γυναίκες όπως η Λυσιστράτη και η Πραξαγόρα είναι έξυπνες, ενεργητικές και δραστήριες, όπως ακριβώς το εκφράζει ο Χορός των γυναικών στη *Λυσιστράτη*: «*Ὅ,τι μπορῶ θα κάνω ἐγὼ για το καλὸ, μαζί μ' αὐτές, που ἔχουν τὴν ἔμφυτη ἀρετὴ, χάρι, καρδιά, σοφία και νου κι ἀγάπη για τὴν πόλη μας.*».⁵⁷



Γαμήλια πομπή. Ερυθρόμορφη πυξίδα του Ζωγράφου του Marlay, περίπου 440 π.Χ.
Λονδίνο Βρετανικό Μουσείο 1920,12-21.1

⁵⁵ Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, 492-495. Ο Πλάτων, επίσης, τόνισε ότι οι άνδρες παραχωρούν τον έλεγχο των χρημάτων στις γυναίκες τους (*Νόμοι*, 805ε).

⁵⁶ Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ. 810-813.

⁵⁷ *ἔθέλω δ' ἐπὶ πᾶν ἰέναι / μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἔνεχ', αἷς / ἐνὶ φύσις, ἐνὶ χάρις, ἐνὶ θράσος, / ἐνὶ δὲ <τὸ> σοφόν, ἐνὶ / φιλόπολις ἀρετὴ φρόνιμος*. *Λυσιστράτη*, στ. 543-547.

5. Γυναίκες και θρησκεία

Οι Αθηναίες συμμετείχαν συχνά σε αρκετές θρησκευτικές γιορτές της πόλεως των Αθηνών, όπως τα *Παναθήναια*, τα *Θεσμοφόρια*, τα *Άνθεστήρια*, τα *Άρρηφόρια*, τα *Λήναια* κ.ά.⁵⁸ Διαπιστώνουμε ότι ενώ η γυναίκα απουσιάζει από την πολιτική σκηνή, διαδραματίζει όμως σημαντικό ρόλο στη θρησκευτική ζωή της πόλης. Οι γυναίκες του Χορού στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη απαριθμούν τις θρησκευτικές υπηρεσίες που πρόσφεραν σε διάφορες θρησκευτικές γιορτές. Λένε χαρακτηριστικά (στ. 641-649): «*Μόλις έγινα επτά ετών, αμέσως κουβάλησα τα απόρρητα αντικείμενα της Παλλάδας Αθηνάς. Έπειτα άλεθα σιτάρι· στα δέκα μου χρόνια, τον χορό της αρκούδας στα Βραυρώνια χόρευσα, ντυμένη με φούστα κίτρινη. Και όταν πια έγινα νέα και όμορφη κοπέλα, κράτησα το κάνιστρο με μian αρμαθιά ξερά σόκα στο λαιμό*».⁵⁹ Έτσι, πληροφορούμαστε ότι ένα κορίτσι μπορούσε στα επτά της να είναι *άρρηφόρος*, στα δέκα *άλετρίδα* για την Αθηνά, αργότερα γινόταν *άρκτος* για τη γιορτή της Άρτεμης και, τέλος, στην ενηλικίωσή της γινόταν *κανηφόρος*.⁶⁰ Οι γυναίκες του Χορού θυμούνται και μνημονεύουν στο χωρίο αυτό όλες τις θρησκευτικές υπηρεσίες που πρόσφεραν μικρές στις γιορτές της Αθηνάς, της Εστίας και της Άρτεμης. Αυτή η απαρίθμηση των τεσσάρων σταδίων ανάπτυξης των νέων κοριτσιών αποτελεί μian ενδιαφέρουσα απεικόνιση του ρόλου που έπαιζαν οι νέες γυναίκες στις θρησκευτικές εορτές.

Ενεργό ρόλο είχαν οι γυναίκες και στα *Παναθήναια*, την 28η του μηνός *Έκατομβαιῶνος* (μέσα Αυγούστου). Στη γιορτή αυτή οι γυναίκες είχαν ιδιαίτερο ρόλο, αφού κάθε χρόνο ομάδα κοριτσιών (*Έργαστῖναι*) που επιλέγονταν ανάμεσα στις αριστοκρατικές οικογένειες της Αθήνας ύφαινε τον ιερό πέπλο για το άγαλμα της θεάς Αθηνάς.

⁵⁸ W. Burkert (1993), *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 232-233, 473-475, 488-496· H. Jeanmaire (1985), *Διόνυσος. Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφρ. Α. Μερτάνη-Λίζα, εκδ. Κλειώ, Πάτρα, σσ. 69-82· Joan Breton Connelly (2007), *Portrait of a Priestess Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον.

⁵⁹ *ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθὺς ἠρρηφόρου· / εἴτ' ἄλετρις ἢ δεκέτις οὖσα τάρχηγιτι· / καὶ χέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίοις· / κἀνηφόρου ποτ' οὖσα παῖς καλὴ 'χουσ' / ἰσχάδων ὄρμαθόν, Λυσιστράτη, στ. 641-647.*

⁶⁰ Βλ. H. W. Parke (2000), *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, μτφρ. Χαράλαμπος Όρφανος, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος – Δαίδαλος, Αθήνα, σσ. 235-243. Για τις *άρρηφόρους* βλ. Πausανίας, *Ἑλλάδος Περιήγησις* 1.27.3. Βλ. επίσης, Ἀρποκρατίων, λήμ. *άρρηφορεῖν*· σχόλιο στον Αριστοφάνη, *Λυσιστράτη*, 642.

Στην πομπή που θα έφερνε τον πέπλο στη θεά εκτός από τις *Έργαστινες* συμμετείχαν και εκατό *Κανηφόροι*, καθώς και άλλες γυναίκες (*Διφροφόροι*), που κουβαλούσαν κάλιντρα και καθίσματα τα οποία παρέδιδαν στον υπεύθυνο της τελετής.⁶¹ Αποκλειστικά γυναικεία εορτή ήταν αυτή των *Θεσμοφοριών*.⁶² Στα *Θεσμοφόρια* (11-13 του μηνός *Πυανεψιώνος*, δηλ. τέλος Οκτωβρίου) δινόταν ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο των γυναικών στη γονιμότητα. Στη γιορτή αυτή, οι γυναίκες είχαν την ευκαιρία να μείνουν έξω από το σπίτι τους όχι μόνο κατά τη διάρκεια της ημέρας αλλά και της νύχτας. Συγκεντρωμένες στο Ιερό, μακριά από τους άνδρες τους, διέμεναν σε σκηνές. Επικεφαλής της οργάνωσης ήταν δύο γυναίκες, οι *ἄρχουσαι*.⁶³ Η εορτή των Θεσμοφοριών είχε σχέση με τη γονιμότητα, είχε αγροτικό και άσεμνο χαρακτήρα, ενώ οι γυναίκες εντρυφούσαν με ελευθερία στην αισχρολογία.⁶⁴ Όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Walter Burkert, ως πυρήνας της εορτής παραμένει η διάλυση της οικογένειας, ο χωρισμός των φύλων, η συγκρότηση μιας ενώσεως γυναικών: «Μια φορά τον χρόνο τουλάχιστον οι γυναίκες επιδεικνύουν την ανεξαρτησία τους, την ευθύνη τους και τη σπουδαιότητά τους για τη γονιμότητα της κοινότητας και της καλλιεργουμένης γης. Ακριβώς το γεγονός ότι αμφισβητούνται πράγματα αυτονόητα εξασφαλίζει τη συνέχεια».⁶⁵

Ο Αριστοφάνης επέλεξε την εορτή των *Θεσμοφοριών* για το σκηνικό μιας από τις κωμωδίες του, των *Θεσμοφοριαζουσών*. Η εορτή τού πρόσφερε μια κατάλληλη αφορμή, για να παρουσιάσει τις γυναίκες συγκεντρωμένες σε σώμα. Εκμεταλλεύτηκε το θέμα των γυναικών που οργανώνονται εναντίον του Ευριπίδη που τις κακολογούσε, αλλά απέφυγε κάθε σοβαρή αναφορά στο τελετουργικό, καθώς και σε οτιδήποτε θα θύμιζε κάποιο στοιχείο της πραγματικής θρησκείας.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να ακούσουμε την προσευχή της γυναίκας που εκτελεί χρέη κήρυκα, μέσα στο *Θεσμοφορεΐον*, προκειμένου να διαπιστώσουμε ότι οι γυναίκες αποσκοπούν στο καλό της πόλεως: «*Ιερή σιωπή να γίνει, ιερή σιωπή. Δεηθείτε στις δυο*

⁶¹ Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, ό.π., σσ. 48-56. Βλ. και Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, 18, 2.

⁶² Horst Blanck (2004), *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*, μτφρ. Αλίκη Μουστάκα, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, σσ. 174-175.

⁶³ Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 496.

⁶⁴ Η ερμηνεία της αισχρολογίας και των άσεμων λέξεων σχετίζεται με τη γονιμότητα και μπορούμε να αναζητήσουμε την ερμηνεία αυτών των βωμολοχικών εκφράσεων στον μύθο της Ιάμβης.

⁶⁵ Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 501.

Θεσμοφόρες, και στον Πλούτο, και στην θεά την Καλλιγένεια, και στη Γη τη Λεβεντοθρόφα, και στον Ερμή, και στις Χάριτες, η σύναξη αυτή και η συγκέντρωση η σημερινή να γίνουν με τον καλύτερο τρόπο, με πολλές ωφέλειες για την πόλη των Αθηναίων και με καλή τύχη για μας τις ίδιες. Και όποια ενεργεί και λέει τα πιο σωστά για το δήμο των Αθηναίων και το δήμο των γυναικών, εκείνης η γνώμη να επικρατεί. Αυτά δεηθείτε και, για τον εαυτό σας, όλα τα αγαθά. *Ιώ παιάνα, ιώ παιάνα, ιώ παιάνα. Χαρά σε όλες μας*» (μτφρ. Θρ. Σταύρου).⁶⁶

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η συμμετοχή των γυναικών και στην εορτή των *Άνθεστηρίων*, κατά τη διάρκεια της οποίας άνοιγαν τους πίθους με το νέο κρασί. Τα *Άνθεστήρια* ήταν μεγάλη εορτή του Διονύσου και διαρκούσε τρεις ημέρες, 11-13 του μηνός *Άνθεστηριῶνος* (μέσα Φεβρουαρίου σήμερα). Πρόκειται για γιορτή στην οποία συμμετέχουν, δίπλα στους πολίτες, γυναίκες και παιδιά. Είναι η εποχή του έτους που εμφανίζονται τα νέα μπουμπούκια και τα πρώτα άνθη. Την πρώτη ημέρα της γιορτής άνοιγαν τους πίθους με το νέο κρασί στον χώρο του ιερού του θεού Διονύσου (*Πιθοίγια*). Τη δεύτερη ημέρα, οι κάτοικοι των Αθηνών μεταφέρουν εν πομπή τον Δίονυσο στο *έν Λίμναις* ιερό, κοντά στην αγορά. Η ημέρα αυτή είναι η πιο σημαντική της εορτής και καλείται *Χόες*, από το σχήμα του αγγείου, *χοῦς*, που χρησιμοποιείται για την οينوποσία. Τον θεό Δίονυσο, τον οποίο υποδύταν ο *ἄρχων βασιλεύς*, περίμενε στο ιερό η *Βασίλιννα*, την οποία προετοιμάζαν 14 σεβάσμιες Αθηναίες, *αἱ γεραραί*. Ακολουθούσε αναπαράσταση *ἱεροῦ γάμου*, κατά τη διάρκεια του οποίου η *Βασίλιννα* προσφερόταν στον θεό ως σύζυγος.⁶⁷ Δεν γνωρίζουμε πώς ακριβώς γινόταν η αναπαράσταση του γάμου. Ξέρουμε όμως ότι γινόταν στο *Βουκολεῖον*, δίπλα στο *Πρυτανεῖον*, στο πολιτικό κέντρο της Αθήνας. Διά μέσου της βασίλισσας ολόκληρο το κοινωνικό σώμα της πόλης, που αποτελείται από άντρες και γυναίκες (*ἄστοι* και *ἄσται*), ενώνεται με τον θεό. Πρόκειται για ιδιαίτερα σημαντική ιεροτελεστία που απέβλεπε στην *εὐφορία*, στην καρποφορία των αμπελιών και γενικότερα στη γονιμότητα. Απέβλεπε, επίσης, στην ευημερία της πόλης των Αθηνών. Η συμμετοχή των γυναικών στα *Άνθεστήρια* ήταν καθοριστική. Η τρίτη ημέρα ονομάζεται *Χύτροι*, από το όνομα της χύτρας μέσα στην οποία ετοιμάζαν τα πολυσπόρια. Γυναίκες μοιράζουν πολυσπόρια για να εξευμενίσουν

⁶⁶ Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ, 295-311.

⁶⁷ Για τον *ἱερὸ γάμο* βλ. A. Klinz (1933), *Τερὸς γάμος. Questiones selectae ad sacras nuptias Graecorum religionis et poeseos pertinentes*, διδ. διατριβή, Halle· Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σσ. 240-242· Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, ό.π., σσ. 178-181.

τις ψυχές των νεκρών. Για τις γυναικείες δραστηριότητες των *Άνθεστηρίων* παίρνουμε μια ιδέα από τις παραστάσεις των λεγόμενων «ληναϊκών» αγγείων, όπου απεικονίζονται γυναίκες να αντλούν κρασί από τους πίθους, να πίνουν και να χορεύουν μπροστά σε ένα φανταστικό πρωτόγονο είδωλο του Διονύσου.⁶⁸

Η θέση και ο ρόλος των γυναικών στη θρησκευτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός για την πόλη, την κοινωνική συνοχή και την αλληλεγγύη.⁶⁹ Οι ποικίλες γυναικείες εορτές, οι πομπές, οι διάφορες τελετουργίες και ιεροτελεστίες, ακόμη και όταν αμφισβητούν θεσμούς και παγιωμένες καταστάσεις εξασφαλίζουν τη συνέχεια της συνοχής της κοινωνίας και ενισχύουν τη δημιουργία αλληλεγγύης.

Η ενεργητική συμμετοχή των γυναικών στη θρησκευτική ζωή της αρχαίας Αθήνας τούς έδινε τη δυνατότητα να απελευθερωθούν από τα στενά όρια του *οἴκου*. Μία εικόνα αυτών των θρησκευτικών δραστηριοτήτων στις οποίες συμμετείχαν οι γυναίκες έχουμε από αρκετά θεατρικά έργα τραγικών και κωμικών ποιητών.

6. Γυναίκες και άντρες

Προκειμένου να αντιληφθούμε καλύτερα τις σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών, την ένταση και την εξάρτηση, την εξουσιαστική επιβολή του συζύγου πάνω στη γυναίκα του, είναι χρήσιμο να εξετάσουμε συνοπτικά τον θεσμό του γάμου στην αρχαία Ελλάδα και ιδιαίτερα στην Αθήνα. Ο γάμος ως πυρήνας της οικογένειας παίζει θεμελιώδη ρόλο στην κλασική Αθήνα. Η *πόλις* των Αθηνών αναγνωρίζει την πολιτική σημασία του γάμου και της οικογένειας και προκειμένου να θωρακίσει αυτόν τον ιδιωτικό θεσμό, τον καθιστά αντικείμενο δημοσίου δικαίου και δομικό λίθο της δημοκρατίας.

Σύμφωνα λοιπόν με τους θεσμούς, η νόμιμη γυναίκα έπρεπε να είναι κόρη πολίτη. Ο Περικλής μάλιστα θεσμοθέτησε, το 451/450 π.Χ., ότι πολίτης είναι όποιος έχει και τους δύο γονείς Αθηναίους. Έτσι ενισχύθηκε ο ρόλος της Αθηναίας γυναίκας.⁷⁰ Αυτή η προϋπόθεση αποτελούσε βασικό στοιχείο για να θεωρηθούν τα παιδιά

⁶⁸ Jeanmaire, *Διόνυσος*, ό.π., σσ. 69-82.

⁶⁹ S. Des Bouvrie (1990), *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, Norwegian University Press, Όσλο, σ. 58.

⁷⁰ Βλ. Πλούταρχος, *Περικλής*, 37.3. Βλ. και Sue Blundell (2006), *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, μτφρ. Λίνα Λύχγου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 119-124.

Αθηναίοι πολίτες. Παρ' όλο που ήταν σημαντικό η γυναίκα να είναι αστή, δεν είχε, όπως είπαμε, κανένα πολιτικό δικαίωμα.⁷¹ Ο σύζυγος εξουσιάζει τη γυναίκα του, τονίζει ο Αριστοτέλης, περίπου όπως ένας πολίτης εξουσιάζει τους δούλους του, μολονότι η εξουσία αυτή ασκείται πάνω σε ελεύθερον άνθρωπο. Και ο φιλόσοφος επισημαίνει καταλήγοντας πως το αρσενικό είναι *ήγεμονικώτερον* του θηλυκού.⁷²

Στην Αθήνα των κλασικών χρόνων οι γυναίκες παντρεύονταν νωρίς, γύρω στα 14 με 15, ενώ οι άντρες γύρω στα 30 με 35.⁷³ Σύμφωνα με τις συνήθειες της εποχής, ο γάμος ήταν ένας διακανονισμός ανάμεσα στον κηδεμόνα της κοπέλας (*κύριος*) και στον μέλλοντα γαμπρό (*μνηστήρ*). Η γυναίκα δεν μπορούσε να διαλέξει τον σύζυγό της ούτε και να παραβρίσκεται τη στιγμή της συμφωνίας.⁷⁴ Ο *κύριός* της, δηλ. ο πατέρας της, αποφάσιζε για λογαριασμό της και διάλεγε τον άνδρα που θα παντρευόταν. Ο μέλλον σύζυγος διαβεβαίωνε τον κηδεμόνα της ότι την αποδέχεται, προκειμένου να γεννήσει νόμιμα παιδιά.

Αποφασιστικό ρόλο στη διαδικασία αυτή έπαιζε ο νομικός καθορισμός που επέβαλλε ότι για να είναι έγκυρος ο γάμος έπρεπε να έχει συναφθεί με *έγγυη* (*έγγυήσις*), δηλαδή με αρραβώνα, έτσι ονομαζόταν η συμφωνία αυτή μεταξύ των δύο ανδρών και αποτελούσε βασική προϋπόθεση για την τέλεση του γάμου· λειτουργούσε μάλιστα ως εγγύηση για τη νομιμότητα του γάμου σε θέματα κληρονομικών διαφορών. Οι δύο άνδρες (*κύριος* και *μνηστήρ*) συμφωνούσαν και για την προίκα (*προίξ, φερνή*), που έπρεπε να δώσει ο πατέρας στον γαμπρό κατά τον γάμο. Συνήθως, ο πατέρας της νύφης προικοδοτούσε την κόρη του με χρήματα, σπίτι ή ένα χωράφι, οικιακά σκεύη, ρούχα

⁷¹ Claude Mossé (1988), *Αθήνα. Ιστορία μιας Δημοκρατίας*, μτφρ. Δήμητρα Αγγελίδου, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, σσ. 16-54.

⁷² *ἐπεὶ δὲ τρία μέρη τῆς οἰκονομικῆς ἦν, ἐν μὲν δεσποτικῇ, περὶ ἧς εἴρηται πρότερον, ἐν δὲ πατρικῇ, τρίτον δὲ γαμικῇ καὶ γὰρ γυναικὸς ἄρχειν καὶ τέκνων, ὡς ἐλευθέρων μὲν ἀμφοῖν, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον τῆς ἀρχῆς, ἀλλὰ γυναικὸς μὲν πολιτικῶς τέκνων δὲ βασιλικῶς: τό τε γὰρ ἄρρεν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον*, *Πολιτικά*, 1259a-b.

⁷³ Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1334b-1335a-b· βλ. και Ησίοδος, *Ἔργα καὶ ἡμέραι*, 695-698· Πλάτων, *Νόμοι*, 721b, 785b.

⁷⁴ J.-P. Vernant (1973), «Le mariage en Grèce archaïque», *La parola del passato* 28, σσ. 51-74· S. Perentidis (2002), *Pratiques de mariage et nuances de continuité dans le monde grec: quatre études d'anthropologie historique et juridique*, Μοντεπελλιέ 2002· C. A. Cox (2011), «Marriage in Ancient Athens», στο: B. Rawson (επιμ.), *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, σσ. 232-244.

και έπιπλα που αντιστοιχούσαν περίπου στο 1/10 της περιουσίας του.⁷⁵ Η προίκα μετά τον γάμο παρέμενε ιδιοκτησία της συζύγου, αλλά τη διαχειριζόταν ο άνδρας της.⁷⁶ Σε περίπτωση που ο γάμος λυνόταν προτού το ζευγάρι αποκτήσει αγόρι, η προίκα επιστρεφόταν σε εκείνον από την πατρική οικογένεια που θα φρόντιζε στο εξής για τη γυναίκα. Επομένως, από αυτή την άποψη οι γυναίκες δεν εξαρτιόνταν οικονομικά από τους συζύγους τους. Ο γάμος ολοκληρωνόταν με την *έκδοσιν*, δηλαδή την επίσημη παράδοση της νύφης από τον πατέρα στον σύζυγό της, η οποία συνοδευόταν από τη μεταφορά της προίκας και των προικιών στο νέο σπιτικό. Εν τέλει, είναι η συγκατοίκηση και η συμβίωση του ζεύγους στο σπίτι του συζύγου, το λεγόμενο *συνοικεῖν*, που νομιμοποιούσε τον γάμο. Κατά προτίμηση, οι γάμοι διεξάγονταν τον χειμερινό μήνα *Γαμηλιῶνα* (μέσα Ιανουαρίου – μέσα Φεβρουαρίου).

Ο σύζυγος μπορούσε εύκολα να ζητήσει διαζύγιο και να διώξει τη γυναίκα του, αρκεί να επιστρέψει την προίκα. Αυτή η υποχρέωση αποτελούσε φραγμό για πολλά διαζύγια.⁷⁷ Αν το διαζύγιο το ζητούσε η γυναίκα, κάτι που συνέβαινε σπανίως, έπρεπε να απευθυνθεί στον επώνυμο άρχοντα, ο οποίος και αποφάσιζε.⁷⁸ Η μοιχευόμενη γυναίκα έπρεπε εκ του νόμου να αποπεμφθεί.⁷⁹

Το βέβαιο είναι ότι ο Αθηναίος παντρευόταν για την αναπαραγωγή και για να αποκτήσει νόμιμα παιδιά. Γι' αυτό ο μέλλον σύζυγος διαβεβαίωνε τον κηδεμόνα της

⁷⁵ Συνήθως τα χρήματα ανέρχονταν στο ποσό των 1.000 έως 6.000 δραχμών. Για τον θεσμό της προίκας, βλ. S. Blundell (2006), *Οι γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Λ. Λύχγου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 58-60.

⁷⁶ Ο Σόλων ήταν αντίθετος με τις μεγάλες προίκες (Πλούταρχος, *Σόλων* 20, 6-8). Επίσης, ο Πλάτων απορρίπτει τις προίκες (*Νόμοι*, 774c-d). Η περιουσία μιας «πολύφερνης» νύφης έκανε δέσμιο τον φτωχό σύζυγο και τον υποχρέωνε να υποκύπτει στις ιδιοτροπίες της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο φτωχός Δικαιοπόλις και η κακομαθημένη πλούσια σύζυγός του στους *Άχαρνεῖς* του Αριστοφάνη.

⁷⁷ R. Just (1989), *Women in Athenian Life and Law*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, σσ. 1-12. Βλ. και Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σσ. 54-67· Blundell, *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, ό.π., σσ. 79-80.

⁷⁸ Πλούταρχος, *Άλκιβιάδης*, 8. Βλ. και Cantarella, *Οι γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας*, ό.π., σσ. 90-91.

⁷⁹ Χρησιμοποιούμε τον όρο *ἀποπέμπειν*, δηλ. διώχνω, όταν ο άνδρας ζητούσε διαζύγιο· τον όρο *ἀπολείπειν*, εγκαταλείπω, όταν το διαζύγιο το προκαλούσε η γυναίκα.

νύφης ότι την αποδέχεται, για να γεννήσει νόμιμα παιδιά: [...] *παίδων ἐπ' ἀρότῳ γνησίῳν δίδωμί σοι' γὰρ τὴν ἔμαντοῦ θυγατέρα*, Μένανδρος, απ. 453 Κ.-Α.⁸⁰ Ακριβώς αυτή τη λειτουργία του γάμου τονίζει και ο Πλάτων στους *Νόμους* (721b-d). Άλλωστε, οι παλλακίδες και οι εταίρες δεν λείπουν από τον σύζυγο. Σε έναν λόγο του Δημοσθένη διαβάζουμε: «οι άνδρες διαθέτουν εταίρες για ευχαρίστηση, παλλακίδες, για να φροντίζουν τις καθημερινές σωματικές ανάγκες και συζύγους, για να γεννούν νόμιμα παιδιά και να είναι τίμιες φρουροί στα νοικοκυριά των ανδρών».⁸¹ Επομένως, ο γάμος ήταν ένα συμφωνητικό, μία ένωση με σκοπό την αναπαραγωγή, για να αποκτήσει ο άνδρας νόμιμα παιδιά. Το τελετουργικό του γάμου είναι φορέας πλούσιων συμβολισμών και αποτελεί το κέντρο της γαμήλιας τελετής. Πληροφορίες αντλούμε από διάφορες γραμματειακές πηγές, αλλά και από την αγγειογραφία.⁸² Το προανάκρουσμα για τις γαμήλιες τελετές ήταν, συνήθως, διάφορες θυσίες προς τιμήν της Άρτεμης, της Αφροδίτης, της Ήρας, της Αθηνάς και άλλων θεοτήτων, τα λεγόμενα *προγάμια* ή *προαύλια*.⁸³ Μια μέρα μετά τις θυσίες και το λουτρό της νύφης, τελούνταν μία *παννυχίς* με το γαμήλιο συμπόσιο, στο οποίο συμμετείχαν συγγενείς και φίλοι των δύο οικογενειών, άνδρες και γυναίκες, που κάθονταν χωριστά.⁸⁴

Εκτός από τις θυσίες και τα τελετουργικά του γάμου, ακολουθούσε η παρουσίαση της νύφης και η αποδοχή της από τη *φρατρία*, κατά τη διάρκεια της εορτής των *Άπατουριών*, που γινόταν κάθε φθινόπωρο. Τότε γινόταν και η εγγραφή του γάμου στους καταλόγους της φρατρίας.

⁸⁰ Βλ. και Μένανδρος, *Δύσκολος*, στ. 841-845: ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ: *λοιπόν ἐστὶν ἡμῖν ἐγγυῶν*. / (ΚΑΛΛΙΠΠΙΔΗΣ): *ἀλλ' ἐγγυῶ παίδων ἐπ' ἀρότῳ γνησίῳν / τὴν θυγατέρ' ἤδη μειράκιόν σοι προῖκά τε / δίδωμί' ἐπ' αὐτῇ τρία τάλαντα*. (ΓΟΡΓΙΑΣ): *ἐγὼ δε γε ἔχω τάλαντον προῖκα τῆς ἐτέρας*.

⁸¹ *Τὰς μὲν γὰρ εταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν*, Δημοσθένης, *Κατὰ Νεαίρας*, 122. Βλ. και Carola Reinsberg (1993), *Γάμος, εταίρες και παιδευαστία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης – Μ. Pfreimter, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, σσ. 39-109.

⁸² Βλ. Πολυδεύκης *Όνομαστικόν*, 3.34-50. Ησύχιος, στο λήμ. *γάμων ἦθη*. Βλ. και Cantarella, *Οι γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας*, ό.π., σσ. 85-91.

⁸³ Αριστοφάνης, *Αχαρνεῖς*, 1049-57, Πολυδεύκης, 3.41, Πausανίας, 9.3.7, Ησύχιος, στο λήμ. *νυμφοκόμος*: Πλούταρχος, *Λυκοῦργος*, 15.3.

⁸⁴ Για περισσότερα, βλ. Μανακίδου – Μανακίδου, *Ἐν οἴκῳ καὶ ἐν δήμῳ*, ό.π., σσ. 37-39.

Η επίσημη αποδοχή του νεογέννητου στην οικογένεια γινόταν πέντε ή επτά μέρες μετά τη γέννηση, στην τελετή των *Αμφιδρομιών*.⁸⁵ Το όνομα της τελετής δηλώνει την περιφορά του μωρού γύρω από την οικιακή εστία από τον ίδιο τον πατέρα του.⁸⁶ Προσκαλούσαν συγγενείς και φίλους, προσέφεραν θυσία και παρέθεταν εορταστικό δείπνο. Τα ονόματα που δίνονταν στις κοπέλες ήταν συνήθως θηλυκοί τύποι ανδρικών ονομάτων. Η γυναίκα συνήθως προσφωνούνταν με το πατρωνυμικό της ή (μετά τον γάμο) με το όνομα του συζύγου της, κάτι που αντανακλά την υποδεέστερη θέση της και τονίζει τον διαχωρισμό των φύλων. Αυτό όμως που δείχνει περισσότερο την περιφρόνηση του ανδρικού φύλου για το γυναικείο είναι και η χρήση της κοινής λέξης *γυνή* (κλητική *ὦ γυναί*) τόσο για τη σύζυγο, όσο και για την κοπέλα ή την ηλικιωμένη. Ο συγκεκριμένος λεκτικός τύπος εκτόπισε άλλους που σήμαιναν την σύζυγο, δηλαδή τις λέξεις *σύννευος*, *ἄλοχος*, *δάμαρ*.

Ύστερα απ' όλα αυτά, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στην αρχαία ελληνική κοινωνία, ο γάμος εμφανίζεται σαν ένα κοινωνικό εμπόριο, στο πλαίσιο του οποίου οι γυναίκες αποτελούν το μέσο της δημιουργίας δεσμών αλληλεγγύης ή εξάρτησης, καθώς και απόκτησης γοήτρου.⁸⁷

Οι γυναίκες της Αθήνας δεν είχαν μόνο πολλές υποχρεώσεις, ως εδείχθη, αλλά και δικαιώματα, όπως το δικαίωμα να συμμετέχουν σε διάφορες θρησκευτικές εκδηλώσεις. Αυτή η ελευθερία τούς έδινε συχνά την ευκαιρία να συνάψουν σχέσεις με άνδρες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ευφίλητου, ο οποίος δολοφόνησε τον εραστή της γυναίκας του, τον Ερατοσθένη, τον οποίο είχε γνωρίσει στην κηδεία της μητέρας του. Την όλη υπόθεση γνωρίζουμε από τον δικανικό λόγο του Λυσία: *Υπὲρ τοῦ Ἐρατοσθένους φόνου ἀπολογία*. Η μαρτυρία αυτή αποτελεί σημαντική πηγή για τη θέση της γυναίκας στην Αθήνας. Ο Ευφίλητος απολογείται για τον φόνο του Ερατοσθένη, που τον συνέλαβε να διαπράττει μοιχεία με τη γυναίκα του μέσα στο σπίτι του. Παραδέχεται ότι διέπραξε φόνο, αλλά υποστηρίζει ότι ο φόνος αυτός ήταν σύννομος, αφού η αθηναϊκή νομοθεσία επέτρεπε στον θιγόμενο να σκοτώσει ατιμωρητί τον μοιχό

⁸⁵ R. Hamilton (1984), «Sources for the Athenian Amphidromia», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25, σσ. 243-251.

⁸⁶ Σούδα, λήμ. *Αμφιδρόμια*: Σχόλ. *Λυσιστράτη*, 757-759· Πλάτων, *Θεαίτητος* 160e.

⁸⁷ Vernant, *Mythe et société*, ό.π., σ. 62.

που συλλαμβανόταν επ' αυτοφώρω.⁸⁸ Οι πληροφορίες που αντλούμε για τη γυναίκα και τον γάμο από το συγκεκριμένο έργο του Λυσία είναι πολλές και ενδιαφέρουσες.

Μπορεί, λοιπόν, η Αθηναία να περνούσε τον περισσότερο χρόνο έγκλειστη στο σπίτι της, διέθετε όμως και ελεύθερο χρόνο και είχε αρκετές ευκαιρίες τις οποίες αξιοποιούσε ανάλογα. Εκτός από την ανατροφή των τέκνων, η γυναίκα έπρεπε να ασχολείται, όπως είπαμε, με τη διαχείριση των υποθέσεων του οἴκου, την καθαριότητα, την ετοιμασία των γευμάτων, τον ρουχισμό για την οικογένεια και να εποπτεύει τις εργασίες των οικιακών δούλων. Μέσα στο σπίτι η γυναίκα διατηρούσε σημαντική αυτονομία, καθώς φρόντιζε για τις καθημερινές και μακροπρόθεσμες ανάγκες, ρύθμιζε τις προμήθειες και μπορούσε να αναπτύξει έως έναν βαθμό τις ικανότητές της. Ο Ισχύμαχος, στον *Οἰκονομικὸν* του Ξενοφώντα, γνωρίζει τις ιδιότητες που πρέπει να έχει η γυναίκα του, για να επιβλέπει το προσωπικό και να διαχειρίζεται σωστά τα του οίκου της, ώστε να γίνει καλή ταμίας του σπιτιού.⁸⁹

Ο Αριστοτέλης υποστήριξε στα *Πολιτικά* του ότι ο πυρήνας της πόλης είναι η οικογένεια, ο αρχαίος οἶκος, ο οποίος οργανώνεται κάτω από την εξουσία ενός αρχηγού. Ο πυρήνας της οικογένειας αποτελείται από τους γονείς, τα παιδιά, τους δούλους και τα περιουσιακά στοιχεία και την ιδιοκτησία. Ο άνδρας επιφορτίζεται με την καθοδήγηση της γυναίκας, των δούλων και των παιδιών του. «Το αρσενικό», λέει ο Σταγειρίτης φιλόσοφος, «είναι από τη φύση του πιο εξουσιαστικό από το θηλυκό».⁹⁰ Ο άνδρας

⁸⁸ «Εγώ τότε, συμπολίτες, τον χτύπησα, τον ρίχνω κάτω και [...] του είπα: “δεν θα σε σκοτώσω εγώ, θα σε σκοτώσει ο νόμος της πόλης, που εσύ τον αγνόησες και τον έθεσες σε κατώτερη μοίρα από την ικανοποίηση των ορέξεών σου, αφού προτίμησες, αντί να είσαι νομοταγής και φιλήσυχος, να διαπράξεις ένα τέτοιο έγκλημα εις βάρος της γυναίκας μου και των παιδιών μου”», Λυσίας, *Υπὲρ τοῦ Ἐρατοσθένους φόνου ἀπολογία*, 27.

⁸⁹ Ξενοφών, *Οἰκονομικός*, 7, 4-22. Βλ. και Claude Vatin (1970), *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Παρίσι: Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π., 38-42.

⁹⁰ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, Α, 1254b.

είναι καταλληλότερος να διοικεί τον *οἶκον*, αφού είναι πιο εξουσιαστικός από τη γυναίκα: *τό τε γὰρ ἄρρεν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον*.⁹¹ Είναι ο άρχων, ενώ η γυναίκα είναι η αρχόμενη. Και επειδή η διαφορά του *ἄρχειν* και του *ἄρχεσθαι* δεν είναι διαφορά βαθμού αλλά είναι διαφορά είδους, ως εκ τούτου και ο αρχόμενος πρέπει να διαθέτει αρετές. Έτσι, λοιπόν, και η γυναίκα οφείλει να είναι συνετή και δίκαιη. Άλλωστε ο Αριστοτέλης έχει τονίσει σχετικά με τις αρετές των γυναικών *πως θηλειῶν δὲ ἀρετὴ σώματος μὲν κάλλος καὶ μέγεθος, ψυχῆς δὲ σωφροσύνη καὶ φιλεργία ἄνευ ἀνελευθερίας*.⁹² Βεβαίως, σύμφωνα με μία ευρέως διαδεδομένη άποψη, κόσμημα για τις γυναίκες αποτελεί η σιωπή,⁹³ την οποία επαναφέρει και ο Αριστοτέλης, ο οποίος και αποφάινεται: *«Ἡ παραχώρηση πλήρους ελευθερίας στις γυναίκες βλάπτει τόσο τις επιδιώξεις της πολιτείας, όσο και την ευδαιμονία της πόλης. Ὅπως ακριβώς ο άνδρας και η γυναίκα είναι μέλη της οικογένειας, άρα πρέπει να δεχτούμε ότι και η πόλη σε δύο μέρη διαιρείται, στο πλήθος των ανδρών από τη μια και των γυναικών από την άλλη. Αν λοιπόν η πολιτεία δεν προνοεί για τις γυναίκες, τότε νομίζουμε πως δεν υπάρχει νομοθεσία για τον μισό πληθυσμό της πόλης»*.⁹⁴ Η οικογένεια αποτελούσε μια πρώτη μορφή κοινωνικής συμβίωσης, η οποία ήταν το αποτέλεσμα της φυσικής αναγκαιότητας, του φυσικού «συνδυασμού» του άρρενος και του θήλεος με σκοπό την ικανοποίηση των καθημερινών βιοτικών αναγκών του ανθρώπου και την διαιώνιση του είδους.

Έχει λοιπόν ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε πώς παρουσιάζουν την εικόνα των γυναικών, που αποτελούν το έτερον ήμισυ της κοινωνίας, οι τραγικοί και οι κωμικοί ποιητές. Εφόσον οι δραματικοί ποιητές επιφύλαξαν μια εξαιρετική θέση στις γυναίκες και τις έκαναν συχνά πρωταγωνίστριες στο θέατρό τους, αξίζει να μελετήσουμε τις άποψεις που τους αποδίδουν, να ακούσουμε τα λόγια τους και τα συναισθήματά τους. Αυτή η ανάγνωση της απεικόνισης των σχέσεων ανδρών και γυναικών στην Τραγωδία και στην Κωμωδία θα μας επιτρέψει να διακρίνουμε σημεία που δείχνουν ότι η έλλειψη σεβασμού των ανδρών προς τις γυναίκες στο σπίτι αποδοκιμαζόταν και στο θέατρο, όπως και στην πραγματικότητα.⁹⁵

⁹¹ Στο ίδιο, Α, 1259b.

⁹² Αριστοτέλης, *Ρητορική* 1361a 6-8.

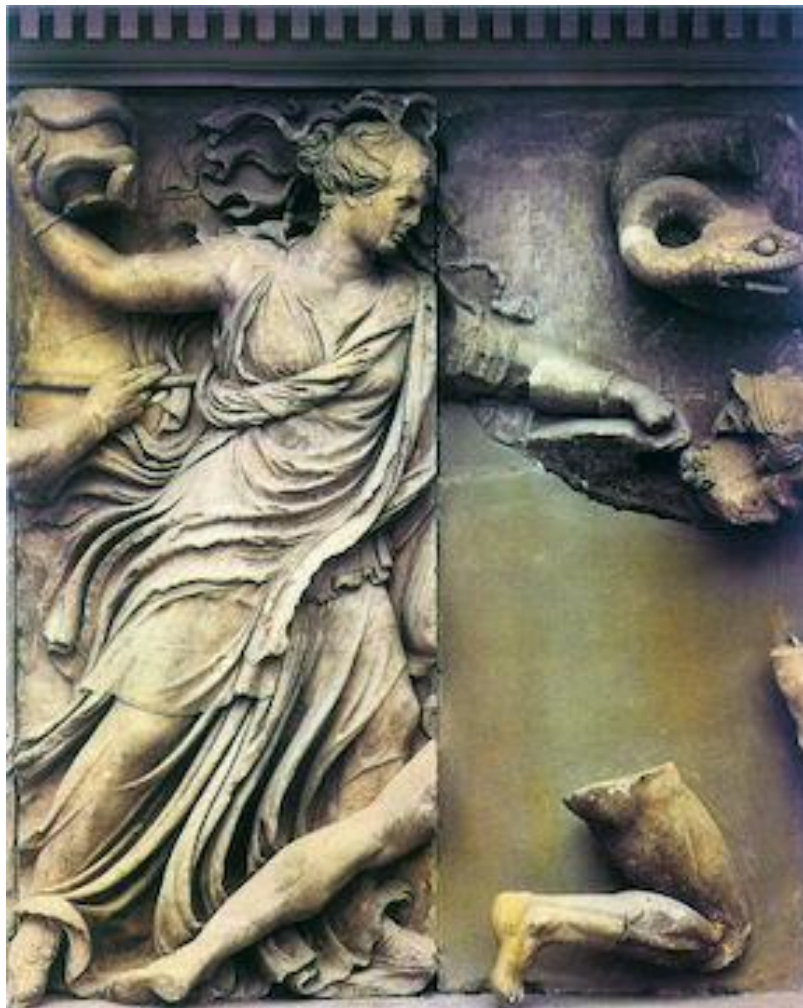
⁹³ Σοφοκλής, *Αΐας*, 293.

⁹⁴ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, Α, 1269b.

⁹⁵ Βλ. Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο: Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, ό.π., σ. 181.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Γυναικείες μορφές στην αρχαία ελληνική Τραγωδία



Ηγετική γυναικεία μορφή, όπως απεικονίζεται στη ζωφόρο του βωμού του Δία της Περγάμου.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Κλυταιμνήστρα, η ανδρόβουλος γυνή

Η Κλυταιμνήστρα, σύμφωνα με τη μυθολογία, είναι κόρη του Τυνδάρεω και της Λήδας, αδερφή της Ελένης και των Διοσκούρων, καθώς και της Τιμάνδρας, της Φοίβης και της Φιλονόης, αν και οι τελευταίες δεν αναφέρονται συχνά. Με τον Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα απέκτησε τέσσερα παιδιά: τον Ορέστη, την Ιφιγένεια, την Ηλέκτρα και την Χρυσόθεμη. Κατά την απουσία του Μενέλαου στην Τροία, ανέθρεψε και την ανεισιά της Ερμιόνη, που τότε ήταν εννέα χρονών.⁹⁶

1. Ανδρόβουλη και αιρετική

Η μορφή της Κλυταιμνήστρας στους τραγικούς ποιητές, τόσο στον Αισχύλο όσο και στον Ευριπίδη, αν και διαφέρει αρκετά στα έργα που παρουσιάζεται, δεν ανταποκρίνεται στον συμβατικό τύπο γυναίκας, που συναντούμε στην Αθηναϊκή κοινωνία της εποχής, ούτε η αιρετική συμπεριφορά της συμβαδίζει με τη γενική εικόνα της Αθηναίας του 5ου π.Χ. αιώνα.⁹⁷

Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί με ιδιαίτερη τέχνη το υλικό του και παρουσιάζει με αντισυμβατικό τρόπο, μεταξύ άλλων γυναικείων μορφών, την Κλυταιμνήστρα.⁹⁸ Στην

⁹⁶ Βλ. Pierre Grimal (1991), *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, μτφρ. Β. Κατσαρός, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σσ. 365-366· I. Düring (1943), «Klytaimnestra», *Eranos* 41.2, σσ. 91-123. Στην *Ιλιάδα*, οι κόρες ονομάζονται Χρυσόθεμη, Λαοδίκη, Ιφιάνασσα και Ιφιγένεια.

⁹⁷ Για τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα βλ. και Roger Just (1989), *Women in Athenian Life and Law*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη· Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π.· Sue Blundell (2006), *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, μτφρ. Λίνα Λύχνου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα· David M. Pritchard (2014), «The Position of Attic Women in Democratic Athens», *Greece and Rome* 61, σσ. 174-193.

⁹⁸ Κατερίνα Συνοδινού (1985), «Η Κλυταιμνήστρα στην *Ιφιγένεια εν Αύλιδι* του Ευριπίδη: από την υποταγή στην εξέγερση», *Δωδώνη. Φιλολογία* 14, σσ. 55-64. Είναι γνωστό ότι οι τραγικοί ποιητές στην αρχαία Ελλάδα αντλούσαν πολύ συχνά τις υποθέσεις των τραγωδιών τους από τον μύθο, τα θέματα του

Ίφιγένεια τὴν ἐν Αὐλίδι, ἡ Κλυταιμνήστρα ὅταν εμφανίζεται στὴ σκηνή, συνοδεύοντας τὴν κόρη τῆς γιὰ νὰ τὴν προετοιμάσει σὲ γάμο, ὅπως πίστευε, με τὸν Ἀχιλλέα, ἡ συμπεριφορὰ τῆς ἀρμόζει σὲ γυναίκα συμβατικὴ, καλὴ καὶ υπερήφανη μητέρα, πιστὴ καὶ υπάκουη σύζυγο. Σύντομα ὁμως, μὴν πληροφορεῖται τὶς πραγματικὲς προθέσεις τοῦ συζύγου τῆς, ἐγκαταλείπει τὸν παραδοσιακὸ γυναικίῳ ρόλο τῆς καὶ ἐξεγείρεται ὅταν συνειδητοποιεῖ ὅτι ὁ Ἀγαμέμνων δὲν σκοπεύει νὰ παντρεύει τὴν κόρη τῆς με τὸν Ἀχιλλέα, ἀλλὰ νὰ τὴ θυσιάσει. Ἀνῆμπορη ἀπέναντι στὸν ἰσχυρὸ σύζυγό τῆς ἀπευθύνεται γιὰ βοήθεια στὸν Ἀχιλλέα, ἀλλὰ σύντομα διαπιστώνει πὼς δὲν μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ παρὰ μόνον στὶς δικὲς τῆς ικανότητες. Προσπαθεῖ νὰ μεταπείσει τὸν Ἀγαμέμνονα καὶ τὸν ἰκετεύει (στ. 1146-1168):

«ΚΛ. ἄκουε δὴ νυν· ἀνακαλύψομεν γὰρ λόγους, / κούκέτι παρωδοῖς χρησόμεσθ' αἰνίγμασιν. / πρῶτον μὲν, ἴνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὄνειδίσω, / ἔγημας ἄκουσάν με κάλαβες βία, / τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανών· / βρέφος τε τοῦμὸν σῶ προσοῦδισας πάλω, / μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας. / καὶ τὸ Διὸς σε παῖδ', ἐμῶ τε συγγόνω, / ἵπποισι μαρμαίροντ' ἐπεστρατευσάτην· / πατὴρ δὲ πρέσβυς Τυνδάρεώς σ' ἐρρύσατο / ἰκέτην γενόμενον, τὰμὰ δ' ἔσχεσ ἀὖ λέχη. / οὗ σοι καταλλαχθεῖσα περὶ σὲ καὶ δόμους / συμμαρτυρήσεις ὡς ἄμεμπτος ἦ γυνή, ἐς τ' Ἀφροδίτην σωφρονοῦσα καὶ τὸ σὸν / μέλαθρον αὖξουσ', ὥστε σ' εἰσιόντα τε / χαίρειν θύραζε τ' ἐξιόντ' εὐδαιμονεῖν. / σπάνιον δὲ θήρευμ' ἀνδρὶ τοιαύτην λαβεῖν / δάμαρτα· φλαύραν δ' οὐ σπάνις γυναῖκ' ἔχειν. / τίκτω δ' ἐπὶ τρισὶ παρθένοισι παῖδά σοι / τόνδ', ὧν μιᾶς σὺ τλημόνως μ' ἀποστερεῖς. / κἄν τις σ' ἔρηται

οποίου ἦταν γνωστὰ στους θεατές, κυρίως ἀπὸ τὸν Ὅμηρο. Κάθε τραγικὸς ποιητὴς εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ διασκευάζει τὸν μῦθο ελεύθερα, καὶ ακριβῶς ἡ καινούργια αὐτὴ ἀντίληψη προκαλοῦσε μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον στὸν θεατὴ, καθὼς καὶ μεγαλύτερη ἐνταση. Ἡ πετυχημένη, ἄλλωστε, δραματοποίησις τοῦ μῦθου ἀποτελοῦσε καὶ τὴν οὐσίαν τῆς τραγωδίας, τὸ σημαντικότερο ἀπὸ τὰ ἕξι συστατικὰ μέρη τῆς: *πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία*, Ἀριστοτέλης, *Ποιητικὴ*, 1450a, 8-10. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ μῦθου καὶ τῆς πραγματικότητος στὴν ἐλληνικὴ τραγωδία βλ. Bruno Snell (1989), *Ἡ ἀνακάλυψις τοῦ πνεύματος*, μτφρ. Δ. Ι. Ἰακώβ, ἐκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, σσ. 135-157. Ἐπίσης, γιὰ μιὰ εἰσαγωγή στὸν μῦθο καὶ τὴ σχέση τοῦ με τὴν τραγωδίαν βλ. Ι. Θ. Κακριδῆς (1986), *Ἑλληνικὴ Μυθολογία*, τ. 1, Ἐκδοτικὴ Αθηνῶν, Αθήνα, σσ. 113-131· τοῦ ἴδιου (1987), «Ὁ γυρισμὸς τῶν Ἀτρειδῶν», στο: *Ἑλληνικὴ Μυθολογία*, τ. 5, Ἐκδοτικὴ Αθηνῶν, Αθήνα 1987, σσ. 167-203.

*τίνος ἔκατί νιν κτενεῖς, / λέξον, τί φήσεις; ἢ 'μὲ χρὴ λέγειν τὰ σά; / Ἑλένην Με-
νέλεως ἵνα λάβῃ. καλὸν γένος, / κακῆς γυναικὸς μισθὸν ἀποτεῖσαι τέκνα./ τᾶχθι-
στα τοῖσι φιλάτοις ὠνούμεθα.*

(ΚΛΥ. Ὡστε ἀκού· ορθά κοφτά θα σου μιλήσω κι ὄχι με υπαινιγμῶν λοξοδρο-
μίες. Πρώτα —ναι, αυτό θα σου χτυπήσω πρώτα— του Τάνταλου φονιάς, του
πρώτου μου άντρα, με το στανιό γυναίκα σου με πήρες· και το μωρό μου, αφού
μέσ' απ' τον κόρφο μού τ' άρπαξες, το πέταξες με τ' άλλα λάφυρα που σου πέ-
σανε στον κλήρο. Τα δυο μου αδέρφια, οι γιοι του Δία, ριχτήκαν απάνω σου,
λαμπροί στα κάτασπρα άτια· μα στον Τυνδάρεο πρόσπεσες ικέτης, σ' έσωσε αυ-
τός, ο γέρος μου πατέρας, και στο κρεβάτι μου έτσι ξαναμπήκες. Φιλιώθηκα μαζί
σου, κι από τότε δε θ' αρνηθείς πως αμεγάδιαστη ήμουν για σε και για το σπίτι
σου γυναίκα· στα ερωτικά ηθική, καλή οικονόμα, έτσι, που, κι όταν μπαίνεις,
χαρά να 'χεις, κι έξω σα βγαίνεις, να είσαι ευτυχισμένος. Τέτοια γυναίκα σπάνιο
ένας άντρας να την πετύχει· οι πρόστυχες, σωρός. Σου 'καμα αυτό τ' αγόρι και
τρεις κόρες, που εσύ τη μια σκληρά μου την αρπάξεις. Κι αν κάποιος σε ρωτήσει
για ποιό λόγο θα τη σκοτώσεις, πες, τί θ' απαντήσεις; Να λάβω εγώ το λόγο αντίς
για σένα; «Για να πάρει ο Μενέλαος την Ελένη.» Τί ωραίο! Παιδί δικό μας να
πλερώσει για εξαγορά μιας άπιστης γυναίκας!, μτφρ. Θρ. Σταύρου).

Η Κλυταιμνήστρα κατηγορεί ευθέως τον άνδρα της ότι την παντρεύτηκε με τη βία. Ο
λόγος της, η *ρήσις* αυτή, φωτίζει καθαρά τη συζυγική σχέση της με τον Αγαμέμνονα,
η οποία στηρίζεται στη βία (*έγημας άκουσάν με κάλαβες βία, τὸν πρόσθεν άνδρα Τά-
νταλον κατακτανών*, 1149-1150).⁹⁹ Ο Αγαμέμνων σκότωσε τον πρώτο σύζυγό της αλλά
και το μωρό τους: *βρέφος τε τούμὸν σῶ προσούδισας πάλω, μαστῶν βιαίως τῶν έμῶν
ἀποσπάσας*. Τα αδέρφια της, ο Κάστορας και ο Πολυδεύκης, οι Διόσκουροι, προσπά-
θησαν να τη βοηθήσουν και να την απαλλάξουν από τον ανεπιθύμητο γάμο, αλλά ο
Αγαμέμνων ζήτησε τη συνδρομή του πατέρα της. Ο Τυνδάρεως αποδέχθηκε τον γάμο

⁹⁹ Μόνο στον Ευριπίδη γίνεται λόγος για προηγούμενο γάμο της Κλυταιμνήστρας. Προφανώς για να τονίσει τη βιαιότητα του χαρακτήρα του Αγαμέμνονα και να δείξει ότι ο γάμος άρχισε άσχημα. Από τον τραγικό ποιητή πληροφορούμαστε ότι η Κλυταιμνήστρα αρχικά παντρεύτηκε τον Τάνταλο, τον γιο του Θυέστη, αλλά ο Αγαμέμνονας τον σκότωσε μαζί και τα παιδιά του. Έτσι, καταδιωγμένος από τους Διοσκούρους, ο Αγαμέμνονας αναγκάστηκε να παντρευτεί την Κλυταιμνήστρα.

και έτσι ο Αγαμέμνων την ξαναπήρε γυναίκα του: *καὶ τὸ Διός σε παῖδ', ἐμὸ τε συγγόνω, ἵπποισι μαρμαίροντ' ἐπεστρατευσάτην· πατὴρ δὲ πρέσβυς Τυνδάρεώς σ' ἔρρύσατο ἰκέτην γενόμενον, τὰμὰ δ' ἔσχεσ ἀὖ λέχη* (στ. 1153-1156). Ωστόσο, παρ' όλα αυτά, η ίδια έδειξε υπομονή και αναδείχτηκε σε πρότυπο γυναίκας και συζύγου (*ἄμεμπτος ἦ γυνή*, στ. 1158). Από τη στιγμή που παντρεύτηκε τον Αγαμέμνονα εισήλθε στην επικράτεια των ατελεύτητων και άφατων δεινών που έπλητταν τον *μισόθεο οίκο* των Ατρειδών –που οι ανταγωνισμοί για την εξουσία είναι έμπλεοι αίματος και απιστιών–, δεινά για τα οποία η ίδια δεν ευθύνετο (π.χ. θυέστεια δείπνα).¹⁰⁰ Τώρα, στην Αυλίδα, ο Αγαμέμνων ετοιμάζεται να θυσιάσει, είτε από φιλοδοξία είτε για το κοινό καλό, την κόρη τους. Σε αυτή τη βία του συζύγου της η Κλυταιμνήστρα εξανίσταται και αντιδρά. Προειδοποιεί ότι δεν θα δεχτεί τη νέα βία του Αγαμέμνονα. Δεν είναι πλέον η παθητική, συμβιβασμένη, υπάκουη γυναίκα, αλλά αντιδρά, εξεγείρεται και ζητά από τον Αγαμέμνονα να μη θυσιάσει την Ιφιγένεια. Στο έργο αυτό, την *Ιφιγένεια έν Αύλιδι*, η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζει δύο όψεις: ανταποκρίνεται τόσο στον συμβατικό τύπο της αρχαίας Αθηναίας, όσο και της εξεγερμένης γυναίκας.

Η μεταμόρφωση της Κλυταιμνήστρας σε εξεγερμένη γυναίκα εναντίον του συζύγου της θα πραγματοποιηθεί στην *Όρέστεια* (458 π.Χ.). Στο πρώτο έργο αυτής της τριλογίας, τον *Αγαμέμνονα*, η Κλυταιμνήστρα θα ανατρέψει όλες τις συμβάσεις του φύλου της.¹⁰¹ Στην τραγωδία αυτή, η Κλυταιμνήστρα σκέφτεται και αποφασίζει σαν άνδρας. Ασκεί εξουσία όσο χρόνο απουσιάζει ο Αγαμέμνων. Επίσης, έχει ερωμένο, τον Αίγισθο, ο οποίος όμως είναι άβουλος και δειλός.¹⁰² Είναι έξυπνη και ραδιούργα. Θα σχεδιάσει και θα εκτελέσει τα σχέδιά της σκοτώνοντας τον άνδρα της στο λουτρό του παλατιού αμέσως μετά τον γυρισμό του στον βασιλικό οίκο του.

Ας ακούσουμε τον Φύλακα να εκφράζει φωναχτά τις σκέψεις του στην αρχή του έργου για το κλίμα που επικρατεί στο παλάτι και για την εικόνα και τη συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας (*Αγαμέμνων*, στ. 1-39):

¹⁰⁰ Πρβλ. Πλατυπόδης, *Θεολογικές, Ηθικές και Παιδαγωγικές Προεκτάσεις του Αρχαίου Δράματος*, ό.π., σσ. 35-63.

¹⁰¹ R. P. Winnington-Ingram (1983), *Studies in Aeschylus*, Καμπριτζ, σσ. 190-231.

¹⁰² Ο Αίγισθος είναι δημιούργημα αιμομικτικής ένωσης του Θυέστη και της κόρης του Πελοπίας.

«Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων, / φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος / στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην, / ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουριν, / [...] καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον, / αὐγὴν πυρὸς φέρουσιν ἐκ Τροίας φάτιν / ἀλώσιμόν τε βάζειν· ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. / εἴτ' ἂν δὲ νυκτὶ πλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχων / εὐνήν ὀνειροῖς οὐκ ἐπισκοπούμενην / ἐμήν – φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ, / τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω – / ὅταν δ' αἰεῖδεν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ, / ὕπνου τόδ' ἀντιμολπον ἐντέμων ἄκος, / κλαίω τότε οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων / οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένοι. / νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων / εὐαγγέλου φανέντος ὄρφναίου πυρός. [...] / γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῆ χέρα / ἀνακτος οἴκων τῆδε βαστάσαι χερί. / τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν· οἴκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, / σαφέστατ' ἂν λέξειεν· ὡς ἐκὼν ἐγὼ / μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι».

(Τους θεούς παρακαλώ να με γλιτώνουν τέλος απ' τα βάσανα αυτά, που ολάκερο ένα χρόνο σαν το σκυλί πάνω στων Ατρειδῶν τις στέγες κοιμάμενος τραβῶ μ' αυτή εδώ τη φρουρά μου· κι έμαθα των νυχτερινῶν τη σύναξη ἄστρον[...] Κι ακόμα καρτερώ το σύνθημα της φλόγας, τη λάμψη της φωτιάς, να φέρει απ' την Τρωάδα την είδηση πως πάρηκε· γιατί έτσι ορίζει η αντρώψυχη καρδιά γυναίκα που όλο ελπίζει. Και όταν τις νύχτες μου στο δροσομουσκεμένο παραδέρνω το στρώμα, που όνειρα δεν ξέρει — και πώς; αφού μου παραστέκει πάντα ο φόβος για να μην κλείσει ο ύπνος τα ματόφυλλά μου — όταν βαλθῶ να τραγουδήσω ή μουρμουρίσω για να βρω στο τραγούδι γιατρικό της νύστας, πικρό μου γίνεται στο στόμα μοιρολόι γι' αυτού του παλατιού τις τύχες, που σαν πρώτα με τον καλύτερο δεν κυβερνιέται τρόπο. Μ' ας πάρουν καλό τέλος πια τα βάσανά μου κι απ' το σκοτάδι ας βγει καλομηνύτρα λάμψη. [...] Αχ! πότε να 'ρθει ο βασιλιάς μου να του σφίξω τ' αγαπημένο χέρι μέσα στο δικό μου! πιότερα δε μιλώ· βόδι μεγάλο επάνω στη γλώσσα μου πατά· μ' αν έπαιρναν οι τοίχοι φωνή θα τα 'λεαν ξάστερα· με νιώθουν όσοι τα ξέρουν, κι όποιος δεν τα ξέρει — ας μη με νιώσει, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Ο φύλακας εκφράζει, εκτός από τη χαρά του για το χαρμόσυνο άγγελμα, και την ανησυχία του για την κακοδιοίκηση του βασιλικού οίκου: *κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων / οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου* (στ. 18-19), κλαίω για την τύχη του παλατιού στενάζοντας, «που δεν κυβερνιέται με τον καλύτερο τρόπο, όπως παλαιότερα». Αυτός ο απλός στρατιώτης ανησυχεί για όλα τα παράξενα και ανήθικα συμβαίνουν στο ανάκτορο του βασιλιά Αγαμέμνονα.

Βλέπουμε ήδη από τον *Πρόλογο* ότι όταν ο φύλακας αναφέρεται στην Κλυταιμνήστρα με τη φράση *γυναικὸς ἀνδρόβουλον κέαρ* (αντρόψυχη καρδιά γυναίκας) κάνει σαφές ότι δεν πρόκειται για μία συνηθισμένη γυναίκα, ούτε καν συνηθισμένη βασίλισσα. Η αυστηρά δομημένη ιεραρχία του αρχαιοελληνικού *οἴκου* αμφισβητείται όταν υπονοείται ότι ασκεί εξουσία μία γυναίκα, ακόμα και όταν αυτή η γυναίκα είναι η βασίλισσα. Το επίθετο *ἀνδρόβουλος* έρχεται σε αντιπαράθεση με το ουσιαστικό *γυνή* και τις προσδοκίες και τις απαγορεύσεις που συνεπάγεται αυτός ο ρόλος, υπογραμμίζοντας την αντίφαση που υπάρχει στη συγκεκριμένη γυναίκα,¹⁰³ ενώ η ίδια η λέξη υπονοεί είτε ότι οι ποιότητες των ενεργειών της είναι τέτοιες που θα ταίριαζαν σε έναν άνδρα, είτε ότι θέλει έναν άνδρα, είτε ότι επιβουλεύεται εναντίον ενός άνδρα. Σε κάθε περίπτωση η έννοια της εξουσίας εκπεφρασμένη από μία γυναίκα –ως μία εξ ορισμού αφύσικη κατάσταση– συνεπάγεται και την προσπάθεια ανατροπής της κατεστημένης ανδρικής εξουσίας.

Ο Χορός των γερόντων την υποδέχεται στη σκηνή κατά την πρώτη της είσοδο με λόγια που επικυρώνουν τη θέση της και την ισχύ που έχει στα χέρια της. Εκφράζει σεβασμό στο πρόσωπό της και δηλώνει ότι όταν ο άρχοντας λείπει και ο θρόνος χηρεύει, είναι σωστό να τιμάμε τη γυναίκα του (στ. 258-260):

*«ἤκω σεβίζων σόν, Κλυταιμνήστρα, κράτος·
δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν
γυναῖκ' ἔρημωθέντος ἄρσενος θρόνου».*

(Ἡρθα με σέβας, Κλυταιμνήστρα, της αρχής σου,
γιατί σα λείπει ο άρχοντας από το θρόνο,
δίκιο 'ναι τη γυναίκα του να προσκυνούμε·, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

¹⁰³ S. Goldhill (2008), *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος, Αθήνα, σ. 87.

Απ' ό, τι φαίνεται η απουσία «του άρρενος» είναι ο μόνος λόγος για τον οποίο μπορεί εν μέρει να δικαιολογηθεί η παρουσία μιας γυναίκας σε θέση εξουσίας.¹⁰⁴ Η αρχική δυσπιστία, όμως, των γερόντων ως προς τα λεγόμενά της όταν τους αναγγέλλει την εκπόρθηση της Τροίας, πηγάζει καθαρά και μόνο από τη δυσπιστία απέναντι στο φύλο της. Οι αντιστάσεις απέναντι στα χαρμόσινα νέα προκύπτουν από την πεποίθηση ότι το μυαλό των γυναικών πολλές φορές παρασύρεται από όνειρα και φήμες και πως εύκολα μπορεί να μπερδέψει την αλήθεια με το ψέμα, όπως φαίνεται και στη στιχομυθία 268-277.¹⁰⁵

Οι αντιφάσεις συνεχίζονται διά στόματος Κορυφαίου, ο οποίος ενώ στον στίχο 351 υποστήριξε: *γύναι, κατ' άνδρα σώφρον' εύφρόνως λέγεις* (σαν άνδρας φρόνιμα μιλάς, γυναίκα), αργότερα και λίγο πριν επιβεβαιώσει ο Κήρυκας τα χαρμόσινα νέα, υποκύπτει στα στερεότυπα που αφορούν στην αξιοπιστία των γυναικών και τονίζει (στ. 483-488):

*«γυναικός αίχμᾶ πρέπει
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ζυναιέσαι.
πιθανός ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος».*

(Της γυναικείας εξουσίας φυσικό
χάρες να στρέγει και χαρές
για ένα πρι να φανεί καλό.
Ξαπλώνει ευκολοπίστευτη πολύ
και δρόμο παίρνει η γυναικεία η προσταγή,
μα όμοια και γρήγορα πεθαίνει
φήμη από στόμα γυναικός βγαλμένη, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 88.

¹⁰⁵ ΧΟ. *πῶς φῆς; πέφενυγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας.* / ΚΛ. *Τροίαν Ἀχαιῶν οὕσαν· ἤ τορῶς λέγω;* / ΧΟ. *χαρά μ' ὑφέρπει δάκρυον ἐκκαλουμένη.* / ΚΛ. *εἶ γὰρ φρονοῦντος ὄμμα σοῦ κατηγορεῖ.* / ΧΟ. *τί γὰρ τὸ πιστόν;* ἔστι τῶν δέ σοι τέκμαρ; / ΚΛ. *ἔστιν· τί δ' οὐχί; μὴ δολώσαντος θεοῦ.* / ΧΟ. *πότῃ δ' ὄνειρων φάσματ' εὐπειθῆ σέβεις;* / ΚΛ. *οὐ δόξαν ἂν λάκοιμι βριζούσης φρενός.* / ΧΟ. *ἀλλ' ἤ σ' ἐπιάνέν τις ἅπτερος φάτις;* / ΚΛ. *παιδός νέας ὧς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.*

Αυτοί οι ψόγοι αποτελούν και ένα είδος προοικονομίας των ψευδών που θα αραδιάσει η Κλυταιμνήστρα στον Αγαμέμνονα κατά την είσοδό του στο παλάτι και πριν τον σκοτώσει με αυτόν τον, για αρχιστράτηγο, εξευτελιστικό τρόπο.

Ενώ η ίδια η Κλυταιμνήστρα δεν παραλείπει, αργότερα, στους στίχους 590-593 να επισημάνει και να χλευάσει τον Χορό για την άδικη κρίση του, όταν ο Αγγελιαφόρος επιβεβαιώσει τους ισχυρισμούς της για την νίκη των Ελλήνων:

*«καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε, «φρυκτωρῶν διὰ
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;
ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ.
λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὔσ' ἐφαινόμην».*

(Και κάποιος με περίπαιξε: Σ' αυτές τις φλόγες

δίνεις πίστη πως κιόλα πάρθηκ' η Τρωάδα;

Ω πόσο το 'χει ο νους να πετά της γυναίκας!

Μ' αυτά τα λόγια για λαφρόμυαλη με παίρναν, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Η Κλυταιμνήστρα έχει γνώση αυτών των αντιλήψεων εξαιτίας των οποίων δεν απολαμβάνει την αναγνώριση και την αποδοχή για τις ικανότητές της· μία άδικη εκτίμηση προς το πρόσωπό της που όμως θα τη-χρησιμοποιήσει προκειμένου να εκπληρώσει το σχέδιό της. Με όπλο τον δόλο καταφέρνει μέχρι τέλους να ξεγελάσει τους πάντες και να κρατήσει μυστική τη συνωμοσία της εναντίον του Αγαμέμνονα μέχρι τον θάνατό του. Γνωρίζει ότι επειδή είναι γυναίκα θεωρείται άτομο περιορισμένης ευφυΐας που φέρει εγγενώς κάποια «κακά» χαρακτηριστικά τα οποία προσιδιάζουν στη θηλυκή φύση της· εντούτοις δεν θεωρείται ικανή να οργανώσει και να φέρει εις πέρας κάτι τόσο καταστροφικό. Υπάρχει η πεποίθηση ότι οι συμφορές που φέρνουν οι γυναίκες είναι αποτέλεσμα της διεφθαρμένης φύσης τους οπότε και γίνονται εν αγνοία τους πολλές φορές,¹⁰⁶ χωρίς να είναι αποτέλεσμα κάποιου οργανωμένου σχεδίου, μιας και κάτι τέτοιο θα απαιτούσε στρατηγικές αρετές οι οποίες λογίζονται καθαρά ως ανδρικό προσόν.

¹⁰⁶ Τέτοια θεωρείται η περίπτωση της Ελένης, αδελφής της Κλυταιμνήστρας, εξαιτίας της οποίας βυθίστηκε ο οίκος των Ατρείδων σε πόνο, περιπλέχθηκε το Άργος σε πόλεμο και καταστράφηκε η Τροία (στ. 403-426).

Μπροστά στον Χορό και στον Κήρυκα η Κλυταιμνήστρα επιδίδεται σε ένα ντε-λίριο υποκρισίας. Δεν θα μπορούσαν παρά να πιστέψουν την προσποιητή χαρά της για τον ερχομό του Αγαμέμνονα. Τα λόγια της θα ταίριαζαν απόλυτα στο στόμα της οποιασδήποτε γυναίκας· με τη διαφορά ότι η Κλυταιμνήστρα δεν είναι μια οποιαδήποτε γυναίκα και οι άνδρες του έργου δεν είναι πρόθυμοι να το κατανοήσουν αυτό παρά μόνο όταν θα είναι πια αργά. Οι δηλώσεις που κάνει για την πίστη και την υποταγή της στον σύζυγό της δεν είναι καθόλου φειδωλές, ο λόγος της είναι γεμάτος ψέματα και υπερβολές, υποδύεται τον ρόλο της συμβατικής τυπικής γυναίκας που περιμένει σαν πιστή σκύλα τον άνδρα και βασιλιά από τον πόλεμο (στ. 602-614):

«ΚΛ: *γυναικὶ τούτου φέγγος ἦδιον δρακεῖν, / ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ / πύλας ἀνοῖξαι; –ταῦτ' ἀπάγγελιον πόσει / ἦκειν ὅπως τάχιστ' ἐράσμιον πόλει / γυναῖκα πιστὴν δ' ἐνδόμοις εὖροι μολῶν / οἴανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα, / ἐσθλὴν ἐκείνω, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν, / καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον / οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου. / οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν / ἄλλου πρὸς ἄνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς. / τοιόσδ' ὁ κόμπος, τῆς ἀληθείας γέμων, / οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίᾳ λακεῖν».*

(ΚΛ: γιατί ποιό φως καλύτερο θα ιδεί γυναίκα παρ' απ' τον πόλεμο ο θεός τον άντρα αν σώσει, τις πόρτες να τ' ανοίξει; - Πήγαινε και πε του να 'ρθει το γρηγορότερο η χαρά της χώρας, και νά 'βρει, όπως την άφησε, πιστή γυναίκα μες στα παλάτια που τα φύλαγε σα σκύλα για κείνον άγρυπνη και τρόμος στους εχθρούς του, κι όμοια σ' όλα τα πάντα, δίχως να του λύσω καμιά σφραγίδα όσον καιρό τώρα που λείπει· κι άνομη τέρψη, ή ξένου κακοφήμισμ' άντρα πιότερο απ' του χαλκού το βάψιμο δε ξέρω. Έτσι αν καυχιούμαι, οι λόγοι μου γιομάτοι αλήθεια δεν είν' αταίριαστοι για μια ευγενή γυναίκα, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Φυσικά τίποτε από όλα αυτά δεν ισχύει, δεν είναι ούτε αγαπημένη ούτε πιστή. Μέχρι τη στιγμή του φόνου παίζει πολύ καλά τον ρόλο της υποτακτικής και θηλυκής συζύγου.¹⁰⁷

¹⁰⁷ A. H. Sommerstein (2016), *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφρ. Π. Πολυκάρπου, Αθήνα, σ. 292. Βλ. και H. D. F. Kitto (1976), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα, σσ. 97-98.



Κλυταιμνήστρα. Ελαιογραφία, John Collier, 1882.

2. Κλυταιμνήστρα, η άπιστη σύζυγος

Όταν φτάνει ο Αγαμέμνων η Κλυταιμνήστρα τον υποδέχεται με προσποιητή χαρά στο παλάτι. Τον καλωσορίζει με έναν εκτενή και υπερβολικά φορτωμένο με κολακείες λόγο και δεν παραλείπει να δηλώσει μπροστά στους γέροντες τον υποτιθέμενο έρωτά της για τον άνδρα της. Θα περιγράψει το πόσο δύσκολη και γεμάτη αγωνίες είναι η ζωή για μια γυναίκα μακριά από τον σύζυγό της στηριζόμενη σε αληθή για την εποχή στερεότυπα που όμως στην περίπτωση της δεν ισχύουν.¹⁰⁸ Του εξηγεί, επίσης, ότι ο Ορέστης δεν βρίσκεται δίπλα της, γιατί τον έχει στείλει στον βασιλιά της Φωκίδας, τον Στρόφιο, μετά από προτροπή του τελευταίου, για να είναι δήθεν περισσότερο ασφαλής (*Αγαμέμνων*, στ. 855 κ.ε.).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, ό.π., σ. 292.

¹⁰⁹ Ο Στρόφιος ήταν θεός του Ορέστη, αφού είχε παντρευτεί την αδελφή του Αγαμέμνονα Αναξιβία.

Στο τέλος του λόγου της διατάζει τις σκλάβες της να στρώσουν πορφυρά χαλιά πάνω στον δρόμο που θα πατήσει ο βασιλιάς μέχρι να εισέλθει στο παλάτι. Αυτήν την τόσο υπερβολική, σχεδόν «υβριστική» κίνηση δεν μπορεί να τη δεχθεί, αρχικά, ούτε ο –κατά τα άλλα– αλαζόνας Αγαμέμνων. Οι αντιστάσεις του βέβαια κάμπτονται εύκολα με μια φράση της Κλυταιμνήστρας: *ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει* (τον άνθρωπο, που δεν φθονούν, μην τον ζηλεύεις, στ.939). «οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης» (Δεν στέκει να ποθεί γυναίκα την αμάχη, στ.940) απαντάει ο Αγαμέμνων. Χρησιμοποιώντας εδώ, ειρωνική γλώσσα για τη διάθεση της Κλυταιμνήστρας να τον νικήσει σε ένα «πόλεμο λέξεων» δεν συνειδητοποιεί ότι πολύ σύντομα θα βιώσει την κυριολεκτική σημασία των λέξεων αυτών όταν η γυναίκα του θα τον δολοφονήσει με ένα ανδρικό στρατιωτικό όπλο.¹¹⁰ Τα λόγια του ανυποψίαστου Αγαμέμνονα είναι γεμάτα τραγική ειρωνεία: φοβάται μήπως επισύρει την οργή των θεών και την κακή γνώμη του λαού μετά από μία τόσο αλαζονική είσοδο αλλά και τέτοια αλόγιστη σπατάλη υφάσματος. Η Κλυταιμνήστρα με άριστη χρήση του λόγου: *τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρέπει* (μα πρέπει κάπου οι νικητές και να νικούνται, στ. 941), καταφέρνει όχι μόνο να περάσει το δικό της αλλά το κάνει να φανεί ότι είναι νίκη του Αγαμέμνονα: *πιθοῦ· κρατεῖς μέντοι παρῆς ἐκὼν ἐμοί* (πείσουν· και πάλι εσύ νικάς όταν μου κάνεις χάρη, στ. 943).¹¹¹ Ο ίδιος ο Αγαμέμνων ομολογεί την ήττα του όταν λέει: *ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε* (έγινε το χατίρι σου και άλλαξα γνώμη, στ. 956) και εισέρχεται στο παλάτι με τους όρους της Κλυταιμνήστρας.¹¹² Αποδεικνύεται ανώτερή του διανοητικά. Τον πείθει εύκολα να πατήσει πάνω στα πορφυρά υφάσματα, προκειμένου να επισύρει πάνω του τον φθόνο των θεών. Ο λόγος της και οι ικανότητές της είναι αδιαμφισβήτητες. Έχει κατορθώσει να κυριαρχήσει πλήρως πάνω στον Αγαμέμνονα. Τον έχει κάνει πειθήνιο όργανό της. Έχει αντιστρέψει τους ρόλους, η εξουσία είναι στα χέρια της. Δεν είναι η συμβατική υποταγμένη γυναίκα, αλλά η δολοπλόκος *ἀνδρόβουλος κέαρ*, που σκέφτεται, μιλά και δρα κατά τον τρόπο των ανδρών (στ. 855- 913):

¹¹⁰ S. Goldhill (2008), *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος, Αθήνα, σ. 88-89.

¹¹¹ Εδώ η τραγωδία οντολογεί σχετικά με τις έννοιες ήττα και νίκη που αλλάζουν νόημα από τη μια στιγμή στην άλλη. Πρβλ. Ευριπίδης, *Εκάβη* 625-626: *τὰ δ' οὐδ' ἄλλως, φροντίδων βουλευματα / γλώσσης τε κόμποι* [όλα τούτα είναι τίποτα· δείχνουνε μόνο ξεπαρμένο μυαλό και καυχησιά της γλώσσας].

¹¹² Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, ό.π., σ. 293.

«ΚΛ. ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε, / οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας
τρόπους / λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνῳ δ' ἀποφθίνει / τὸ τάβρος ἀνθρώποισιν. οὐκ
ἄλλων πάρα / μαθοῦσ', ἐμαυτῆς δύσφορον λέξω βίον / τοσόνδ' ὅσονπερ οὗτος
ἦν ὑπ' Ἰλίῳ. / τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα / ἦσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπα-
γλον κακόν, / πολλὰς κλύουσαν κληδόνας παλιγκότους· / καὶ τὸν μὲν ἦκειν, τὸν
δ' ἐπεσφύρειν κακοῦ / κάκιον ἄλλο, πῆμα λάσκοντας δόμοις.[...]. ἐκ τῶν δέ τοι
παῖς ἐνθάδ' οὐ παραστατεῖ, / ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστωμάτων, / ὡς χρῆν,
Ὀρέστης· μηδὲ θαυμάσης τόδε. / τρέφει γὰρ αὐτὸν εὐμενῆς δορυξενος / Στροφίος
ὁ Φωκεύς [...]. νῦν δέ μοι, φίλον κάρα, / ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς
/ τὸν σὸν πόδ', ὤναξ, Ἰλίου πορθήτορα. / δμωαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος
/ πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν; / εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πό-
ρος / ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἠγῆται Δίκη. / τὰ δ' ἄλλα φροντὶς οὐχ ὕπνω νικω-
μένη / θήσει— δικαίως σὺν θεοῖς εἰμαρμένα».

(ΚΛ: Γέροντες σεβαστοί, μες στο Ἄργος πρώτοι απ' όλους, δε θα ντραπώ να πω σε σας την τόση αγάπη που αιστάνομαι του αντρός μου· γιατί ο χρόνος σβήνει τη συστολή απ' τον άνθρωπο· δεν τα 'χω ακούσει απ' άλλους, τα δικά μου θενα πω τα πάθη τόσον καιρό πόλειπ' αυτός κάτω στην Τροία: Και πρώτα δίχως άντρα κι έρμη μες στο σπίτι είναι φριχτό κακό να κάθεται η γυναίκα κι όλο ν' ακούει πολλά συφοριασμένα λόγια, που μόλις μπαίνει ο ένας με κακά μαντάτα, χειρότερη άλλη συμφορά να φέρνει ο άλλος:[...] γι' αυτό δε βρίσκειται κι εμπρός σου εδώ κι ο γιος σου, ο εγγυητής της πίστης μου και της δικής σου, ο Ορέστης, καθώς έπρεπε· και μη απορήσεις· γιατί τον θρέφει καλοθελητής μας φίλος απ' τη Φωκίδα ο Στρόφιος, [...] Τώρα, αγαπητό κεφάλι, κατέβαιν' απ' τ' αμάξι σου, δίχως να 'γγίξεις το πόδι καταγής, που ανάτρεψε την Τροία. Δούλες, τί στέκεστε; πῶχω το χρέος προστάξει να στρώσετε χαλιά στου δρόμου του τη στράτα; Ευτύς ας γίνει πορφυρόστρωτος ο δρόμος κι ας τον φέρει στ' ανέλπιστα παλάτια η Δίκη! Για τ' άλλα, η έγνοια μου άγρυπνη θενα οδηγήσει σε δίκιο τέλος, πρώτα ο θεός, τα πεπρωμένα, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Την Κλυταιμνήστρα ο Αισχύλος την παρουσιάζει ως το “απόλυτο κακό” στο πλαίσιο πάντα της ανθρώπινης φύσης, που πίσω από κάθε λόγο ή πράξη της κρύβεται η υστεροβουλία, ο δόλος, το ψεύδος, η υπεροψία και η υποκρισία και η ακόρεστη δίψα για

εξουσία. Ο Αγαμέμνων δεν μπορεί να αντιληφθεί πόσο ψεύτικα είναι τα λόγια της και πόσο κάλπικα τα καλωσορίσματά της. Ενώ αρχικά θα αρνηθεί να πατήσει πάνω στα πορφυρά ταπέτα, στο τέλος θα το κάνει και θα διακινδυνεύσει έτσι τον φθόνο των θεών.¹¹³

Η Κλυταιμνήστρα θα τον πείσει και, παρά τις επιφυλάξεις του, θα περπατήσει πάνω στο κόκκινο χαλί. Προτού το κάνει ζητά από τη σύζυγό του να υποδεχθεί με φιλικό τρόπο την γυναίκα που κάθεται δίπλα του στην άμαξα, τη μάντισσα Κασσάνδρα, την κόρη του Πριάμου. Μέχρι τη στιγμή αυτή δεν ακούστηκε ούτε μία λέξη γι' αυτήν. Η παρουσία της όμως δεν περνά απαρατήρητη από την Κλυταιμνήστρα. Ο Αγαμέμνων πλησιάζει όλο και πιο κοντά στον θάνατο (στ. 944-957).

«ΑΓ. ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας / λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασι
ποδός. / καὶ τοῖσδέ μ' ἔμβαίνονθ' ἀλουργέσιν θεῶν / μή τις πρόσωθεν ὄμματος
βάλοι φθόνος. / πολλή γὰρ αἰδῶς δωματοφθορεῖν ποσὶν / φύροντα πλοῦτον ἀργυ-
ρωνήτους θ' ὑφάς. / τούτων μὲν οὕτω· τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς / τήνδ' ἐσκόμιζε·
τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς / θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρεται. / ἐκὼν γὰρ
οὐδεὶς δουλίῳ χρῆται ζυγῶ. / αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξάϊρετον / ἄνθος, στρα-
τοῦ δῶρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο. / ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε, / εἴμ' ἐς
δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν».

(ΑΓ. Αφού το θες... γοργά τα πέδιλ' ας μου λύσουν που ως σκλάβους τα πατά και πορπατάει το πόδι· κι ενώ πάνω σ' αυτές θα φεύγω τις πορφύρες, ας μη με δει κανείς θεός με φθόνου μάτι. ντροπή 'ν' αλήθεια να ρημάζεις τέτοια πλούτια κι ασημοζυγισμένα φάδια μες στους δρόμους. Τόσο γι' αυτά· τη ξένη τώρα ετούτη δέξου με καλοσύνη· από ψηλά θα καλοβλέπουν πάντα οι θεοί, όποιος σκληρός δεν είναι αφέντης, γιατί ποιός πέφτει στη σκλαβιά με θέλημά του; αυτήν, διαλεχτόν άνθος από τόσα πλούτη, την έφερα μαζί μου, δώρο του στρατού

¹¹³ Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ, / ἀπουσία μὲν εἴπας εἰκότως ἐμῆ· / μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας· ἀλλ' ἔναισίμως / αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χρὴ τόδ' ἔρχεσθαι γέρας. / καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ / ἄβρυνε, μὴδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην / χαμαιπετεὺς βόαμα προσχάνης ἐμοί, / μὴδ' εἴμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον / τίθει· θεοῦς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν· / ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν / βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου. / λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ, Αἰγαμέμνων, στ. 914 κ.εξ.

μου. Κι αφού στο θέλημά σου μ' έχεις τέλος φέρει, πατώντας σε πορφύρες στο παλάτι ας έμπω, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Η Κλυταιμνήστρα ήδη έχει αρχίσει να εδραιώνει την κυριαρχία της. Κινεί τα νήματα σε όλη τη διάρκεια του έργου έχοντας στον πλήρη έλεγχο της τα ανδρικά πρόσωπα. Ακόμη και όταν ο Χορός των γερόντων στο τρίτο *Στάσιμο* (στ. 975-1034) διαισθάνεται ότι κάτι κακό θα συμβεί δεν μπορεί φανταστεί τι είναι αυτό. Τα λόγια τους προοικονομούν και εκφράζουν ένα πάγιο θέμα των αρχαίων τραγωδιών: τη διασάλευση της τάξης, την υπέρβαση του μέτρου, τη διάπραξη *ὑβρεως*.¹¹⁴ Ο Αγαμέμνων κινδυνεύει γιατί νίκησε σε έναν πολύνεκρο πόλεμο, αφάνισε την Τροία και ο ίδιος συσσώρευσε εξαιρετικά μεγάλο πλούτο.¹¹⁵ Η μόνη που το γνωρίζει είναι η Κασσάνδρα. Είναι και η μόνη πάνω στην οποία η Κλυταιμνήστρα δεν έχει καμία ισχύ· όταν της λέει να μπει στο παλάτι εκείνη δεν υπακούει και η Κλυταιμνήστρα υποχωρεί νικημένη. Τα προφητικά μαντέματα της Κασσάνδρας είναι ξεκάθαρα. Βλέπει και το φριχτό παρελθόν της οικογένειας των Ατρείδων¹¹⁶ αλλά και τις φρικαλεότητες που θα διαπραχθούν στο άμεσο μέλλον. Ενώ μέσα στο προφητικό παραλήρημα της Κασσάνδρας διαφαίνεται καθαρά το τι πρόκειται να συμβεί, οι γέροντες δυσκολεύονται να καταλάβουν (στ. 1107-1118).

«ΚΑ. *ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς; / τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν / λουτροῖσι φαιδρύνασα – πῶς φράσω τέλος; / τάχος γὰρ τόδ' ἔσται· προτείνει δὲ χεῖρ ἑκχερὸς ὀρεγομένα.[...] ἔ' ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; / ἧ δίκτυόν τί γ' Ἴιδου. / ἀλλ' ἄρκυς ἢ ζύνεννος, ἢ ζυναιτία / φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει / κατολολυξάτω θύματος λευσίμου.[...]*»¹¹⁷

¹¹⁴ Πρβλ. Ἡράκλειτος Β 94: *Ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν* [ο ἥλιος δεν θα ξεπεράσει τα μέτρα του· αλλιώς οι Ερινύες, οι θεραπεινίδες της δικαιοσύνης, θα τον ανακαλύψουν].

¹¹⁵ Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, ό.π., σ. 195.

¹¹⁶ Σύμφωνα με τον μύθο, ο Ατρέας και ο αδελφός του Θυέστης βρίσκονται σε διαμάχη για τον θρόνο των Μυκηνών· υπερισχύει ο Ατρέας, ενώ ο Θυέστης εξορίζεται. Προτού αποχωρήσει για την εξορία, ο Θυέστης σμίγει ερωτικά με τη γυναίκα του Ατρέα. Προκειμένου να εκδικηθεί τον αδελφό του για την πράξη του αυτή, ο Ατρέας κάλεσε τον Θυέστη σε συμπόσιο και, προσποιούμενος ότι θέλει να συμπιλιωθεί μαζί του, του προσέφερε ως γεύμα τις σάρκες των παιδιών του. Γιου του Ατρέα είναι ο Αγαμέμνων και ο Μενέλαος.

¹¹⁷ *Αγαμέμνων*, στ. 1107 κ.εξ.

(ΚΑ: Αλί σου, αθλία· και το κάνεις αυτό; τον άντρα, το δεξί σου το πλευρό, τον βάζεις στο λουτρό — πώς να το πω το τέλος; μα όπου και να 'ναι γίνεται· κι απλώνει χέρι το χέρι γοργό.[...] Ωή, πωπώ, πωπώ! τί 'ναι που φαίνεται; δεν είναι δίχτυ του Άδη; μα δίχτυ 'ναι η γυναίκα του, η φόνισσά του· κι η κατάρα η αχόρταγη του γένους ας κλάψει του φριχτού το θρήνο φονικού, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Οι περιγραφές της Κασσάνδρας είναι γλαφυρές και προμηνύουν ξεκάθαρα το τι θα συμβεί. Η μάντισσα υπονοεί και υποδεικνύει ως φόνισσα την Κλυταιμνήστρα χωρίς να την κατονομάζει και αναφέρεται σ' αυτήν ως *τάλαινα*, *ζυναιτία φόνου*, *της βοός*, ενώ αργότερα μέσα στο παραλήρημά της αναφωνεί: *τοιάδε τόλμα· θήλυσ ἄρσενος φονεύς*: (τέτοιαν αποκοτιά! Το θηλυκό φονιάς τ'αρσενικού). Σ'αυτή τη φράση συνοψίζεται η ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης του αρχαίου κόσμου του Αισχύλου. Αυτό που μοιάζει αδύνατο σε λίγο θα αποδειχθεί ότι ήταν δυνατό. Παρότι η Κασσάνδρα έχει αναφερθεί στον φονιά του Αγαμέμνονα σε θηλυκό πρόσωπο, ο Χορός συνεχίζει να παρερμηνεύει τα λόγια της. «*τίνος πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄχος πορσύνεται*» (Ποιος άντρας μελετά τέτοιο κακό; στ.1251) αναρωτιούνται οι γέροντες. Η πιθανότητα να δολοφονηθεί ο βασιλιάς από μία γυναίκα φαντάζει απίστευτη (στ.1214-1246):

«ΚΑ. *ἰοὺ ἰοῦ, ὦ ὦ κακά*.[...] *ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλευεῖν τινά, / λέοντ' ἀναλκιν, ἐν λέχει στρωφώμενον / οἰκουρόν, οἴμοι, τῶ μολόντι δεσπότη— / ἐμῶ· φέρειν γὰρ χρῆ τὸ δούλιον ζυγόν· / νεῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης/ οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα, μισητῆς κυνὸς / λείζασα κάκτεινασα φαιδρὸν οὖς δίκην, / ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη. / τοιάδε τόλμα· θήλυσ ἄρσενος φονεύς*. [...] *Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαιμόρον*».

(«ΚΑ: Αλί μου αλί! ωχ ωχ, κακά! [...] Γι' αυτά, σου λέω, εκδίκηση μελετά κάποιος λέοντας δειλός, που στρέφεται μες στα κρεβάτια και καρτεράει στο σπίτι, οϊμέ, πότε να στρέψει ο αφέντης — ναι ο αφέντης μου, μια που είμαι σκλάβα. Κι ο στόλαρχος κι ο χαλαστής της Τροίας δεν ξέρει τί με της γλώσσας της τα χάδια και τα λόγια τα πρόσχαρα του μαγειρεύει η μαύρη η σκύλα, σαν την κρυμμένη συμφορά, κακιά του μοίρα! Τέτοια τολμά! γυναίκα φόνισσα ενός άντρα! [...] Πως του Αγαμέμνονα θα δεις σου λέω το φόνο).

Πράγματι, η Κλυταιμνήστρα θα συνοδεύσει τον σύζυγό της στο λουτρό, θα τον παγιδέψει με το δίχτυ και θα του καταφέρει τρία χτυπήματα με το ξίφος. Αμέσως μετά,

δίπλα του θα σκοτώσει και την Κασσάνδρα (στ. 1372 κ.ε.). Μόλις που πρόλαβε η Κασσάνδρα να αποκαλύψει, όπως είδαμε, σε μια στιγμή προφητικής ενόρασης, όλες τις φοβερές πράξεις, παρελθοντικές και μελλοντικές, των Ατρείδων (στ. 1072-1330).¹¹⁸



Η Κλυταιμνήστρα δολοφονεί τον παγιδευμένο από την ίδια Αγαμέμνονα.
Καμπανικός κρατήρας του ζωγράφου της Κατάνιας 737, τέλη 4ου αι. π.Χ.
Αγία Πετρούπολη, The State Hermitage Museum.

¹¹⁸ Πρωταρχική αιτία της κατάρας των Ατρείδων θεωρείται ο Τάνταλος, ο οποίος ήταν ευνοούμενος των θεών και παρακαθόταν στο τραπέζι τους. Όντας, λοιπόν, ομοτράπεζος των θεών έμαθε πολλά μυστικά, τα οποία αποκάλυψε στους θνητούς. Για να τον τιμωρήσουν οι θεοί τον έβαλαν να κρατά έναν τεράστιο βράχο που κάθε στιγμή ήταν έτοιμος να πέσει, και έδιωξαν από τον Όλυμπο τον γιο του Πέλοπα (Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, στ. 1175-1176· *Οδύσσεια*, λ 581-592). Από το πρωταρχικό αδίκημα του Ταντάλου περνάμε σε νέο έγκλημα του Πέλοπα, το οποίο αποζητά καινούργια πληρωμή και νέα τιμωρία. Ο Πέλοπας ερωτεύτηκε την Ιπποδάμεια, κόρη του βασιλιά της Πίσας Οινόμαου και τη ζήτησε σε γάμο. Όταν ο Οινόμαος αρνήθηκε να τη δώσει σε γάμο, γιατί είχε χρησμό που προφήτευε ότι θα σκοτωνόταν από τον γαμπρό που θα έκανε, ο Πέλοπας φρόντισε να σκοτωθεί ο βασιλιάς με δόλο (Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 503-515). Ο Πέλοπας απέκτησε δύο γιους από την Ιπποδάμεια, τον Ατρέα και τον Θυέστη, και με την Αξίοχη, που ήταν νόμφη, ένα νόθο γιο, τον Χρύσιππο. Αγαπούσε ιδιαίτερα τον Χρύσιππο και για τον λόγο αυτό τα δύο αδέρφια τον δολοφόνησαν, από φόβο μήπως ο πατέρας τους τον όριζε διάδοχό του. Ο Πέλοπας εξόρισε τους δύο αδελφοκτόνους στις Μυκήνες και τους καταράστηκε. Για περισσότερα βλ. Ι. Θ. Κακριδής (1986), *Ελληνική μυθολογία*, τ. 3, *Οι ήρωες. Τοπικές παραδόσεις*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, σσ. 191-195, 325, 327· Grimal, *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, ό.π., σσ. 118-119, 547-548, 640-641.

3. Κλυταιμνήστρα, ηγετική και φόνισσα

Όταν πια έχει διαπραχθεί ο φόνος και αφού έχουν ακουστεί τα βογγητά του Αγαμέμνονα, οι Γέροντες υποθέτουν και πάλι ότι ο φόνος του βασιλιά είναι αποτέλεσμα πραξικοπήματος, ώσπου να αντικρίσουν την αιματοβαμμένη Κλυταιμνήστρα να στέκεται με το ξίφος στο χέρι επάνω από δύο πτώματα.¹¹⁹ Πάνω από τον νεκρό Αγαμέμνονα και τη νεκρή Κασσάνδρα περιγράφει με λεπτομέρειες το σκηνικό του φόνου αλλά και τα συναισθήματά της την ώρα που τον διέπραττε. Τα λόγια της είναι τόσο προκλητικά που φαντάζει παράλογο να βγαίνουν από στόμα γυναίκας. Έχει απεκδυθεί πλέον τον ρόλο της συμβατικής γυναίκας και εντελώς ξεδιάντροπα φανερώνει και παραδέχεται την υποκρισία της ως μέσο εκπλήρωσης του σχεδίου της. Ο λόγος της είναι διάτρητος με βλασφημίες.¹²⁰ Στρέφεται χλευαστικά στον Δία, ως δήθεν προστάτη των νεκρών μετατρέποντας τον έτσι στον διαμετρικά αντίθετό του θεό, τον Άδη. Του προσφέρει «σπονδή» όχι από κρασί, αλλά από αίμα. Περιγράφει τη στιγμή που αναβλύζει επάνω της το αίμα του Αγαμέμνονα παραλληλίζοντας την ηδονή που νιώθει με μία διεστραμμένη αντίληψη του μύθου του Ουρανού και της Γης όπου το αρχετυπικό αρσενικό σμίγει με το αρχετυπικό θηλυκό χάριν της δημιουργίας. Η Κλυταιμνήστρα ταυτίζει τον εαυτό της με τη Γη και τον Αγαμέμνονα με τον Ουρανό ενώ το αίμα που αναβλύζει ταυτίζεται με τη βροχή / σπέρμα μετατρέποντας το σύμβολο του έρωτα των δύο φύλων στο υπέρτατο σύμβολο μίσους· σε ένα πόλεμο μεταξύ αρσενικού και θηλυκού¹²¹ (στ. 1372-1406).

¹¹⁹Στον Αισχύλο, όπως είδαμε, η Κλυταιμνήστρα δολοφονεί τον άντρα της, ενώ ο Αίγισθος παρουσιάζεται άβουλος, μικροπρεπής και δειλός. Ο Πίνδαρος (*Πυθιονίκος*, XI, 17 κ.εξ.) παρουσιάζει την ίδια παραλλαγή, τον Αγαμέμνονα δηλαδή, να δολοφονείται από την Κλυταιμνήστρα και όχι από τον Αίγισθο. Η ιδέα όμως φαίνεται να ανήκει στον ποιητή Στησίχορο.

¹²⁰ J. Herington (2000), *Αισχύλος*, Θεσσαλονίκη, σ. 130.

¹²¹ Κάθε έγχρονη παρουσία φέρει το στοιχείο της αμαρτίας (όχι ακριβώς με τη χριστιανική έννοια αλλά την παρεκτροπή, την αδικία) ως απόσπασης από την αιωνιότητα και γι αυτό τιμωρείται. Πρβλ. Αναξίμανδρος, απ. 1: *Ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστὶ τοῖς οὖσι καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν· διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν* [απ' όπου γεννιούνται τα όντα εκεί και καταλήγουν πεθαίνοντας, όπως επιβάλλει η αναγκαιότητα· γιατί λογοδοτούν και επαυροθώνουν το ένα στο άλλο για την αδικία που διέπραξαν, σύμφωνα με την τάξη του χρόνου].

«ΚΛ. πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι. / πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις / δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ' ἂν / φράζειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος; / ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι· / νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν· / ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις. / ὕτω δ' ἔπραξα –καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι– / ὡς μῆτε φεύγειν μῆτ' ἀμύνεσθαι μόρον. / ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, / περιστιγίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν, / παῖω δε νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιιν / μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι / τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός, / Αἶδου, νεκρῶν σωτήρος, εὐκταίαν χάριν. / οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών, / κάκφουσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ' ἐρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, / χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσον ἢ διοσδότω / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐνλοχεύμασιν. / ὡς ὦδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε, / χαίροιτ' ἂν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι. / εἰ δ' ἦν πρεπόντων ὥστ' ἐπισπένδειν νεκρῶ, / τῶδ' ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μὲν οὖν· / τοσόνδε κρατῆρ' ἐν δόμοις κακῶν ὄδε / πλήσας ἀραίων αὐτὸς ἐκπίνει μολών. / ΧΟ. θαυμάζομέν σου γλῶσσαν, ὡς θρασύστομος, / ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάζεις λόγον. / ΚΛ. πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος· / ἐγὼ δ' ἀτρέστῳ καρδίᾳ πρὸς εἰδότας / λέγω –σὺ δ' αἰνεῖν εἴτε με ψέγειν θέλεις / ὁμοιον– οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς / πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερός, / ἔργον δικαίας τέκτονος. τάδ' ὦδ' ἔχει».

(ΚΛ: Απ' όλα που έχω πριν από σκοπού ειπωμένα δε θενα το ντραπώ να πω τα ενάντια τώρα. Γιατί και πώς αλλιώς κανείς, σαν ετοιμάζει τον όλεθρο του εχθρού του, που περνά για φίλος, να περιφράξει στέρια του χαμού τα δίχτυα σε ύψος που να 'ναι αδύνατο να το πηδήσει; Χρόνια τον έχω αυτόν φροντίζει τον αγώνα κι ήρθε της νίκης, αν κι αργά, ο θρίαμβος τέλος, και τώρα στέκω εδώ που χτύπησα, νικήτρα! Μ' άκου λοιπόν πώς έκαμα, που από το χάρο να μην μπορέσει να διαφεντευτεί ή ξεφύγει: Με σκέπασμ' αξεπέραστο σα ψαριών δίχτυ, τονέ τυλίγω — αρχοντικό φόρεμα ολέθρου και δυο φορές τονέ χτυπώ και με δυο βόγγους πέφτει παράλυτο κορμί· και, σωριασμένος, τρίτη από πάνω του βαρώ, ταμένη χάρη του Δία σωτήρα των νεκρών κάτω στον Άδη. Έτσι ξερνάει πεσμένος κάτω τη ψυχή του και το αίμα του, σαν ψιλή σφήνα ξεπετώντας, με μαύρες στάλες φονικής δροσιάς με ραίνει κι εύφρανε τη ψυχή μου όχι πιο λίγο απ' ό τι του θεού η βροχούλα τα σπαρτά στο πλούμισμά τους. Έτσι λοιπόν,

πρόκριτοι σεβαστοί του Άργους, κι αν σας βολεί, χαρείτε· καύχημα εγώ το 'χω, κι αν σε νεκρούς ήταν σωστό σπονδές να κάνουν, δίκαια σ' αυτόν θα ταίριαζε και παραδίκαια· με τόσα το κροντήρι γιόμισε στο σπίτι κατάρατα κακά κι ήρθε και το 'πιε ο ίδιος. ΧΟ: Θαυμάζομε τι αχρεία γλώσσα έχεις στο στόμα που απάνω στο νεκρό του αντρός σου έτσι καυχίεσαι. ΚΛ: Με δοκιμάζετε σαν άμυαλη γυναίκα, μα εγώ με ατρόμητη καρδιά σε σας το λέγω που με γνωρίζετε — κι ή σας αρέσει ή όχι, ένα εγώ το 'χω: αυτός είν' ο Αγαμέμνονάς σας, άντρας δικός μου και νεκρός μ' αυτό το χέρι που με το δίκιο ό,τι έκαμε — και ξέρετέ το, μτφρ. Ι.Ν.Γρυπάρης).



Η Κλυταιμνήστρα υψώνει τον διπλό πέλεκυ για να σκοτώσει την Κασσάνδρα.
Εσωτερικό ερυθρόμορφης κύλικας. Γύρω στο 430 π.Χ. Φερράρα,
Museo Archeologico di Spina.

Εφόσον έχει φέρει σε πέρας το σχέδιό της απολαμβάνει την κυριαρχία της. Κομπάζει για τον τρόπο που ξεγέλασε τους πάντες και περηφανεύεται για τη δικαιοσύνη που θεωρεί ότι απέδωσε. Η κατάργηση των συμβάσεων του φύλου της έχει υπερβεί τα εσκαμμένα. Δεν είναι απλώς μία εύγλωττη και πειστική ομιλήτρια αλλά χειρίζεται τους πάντες μέσω της εξαπάτησης αλλά και της σεξουαλικής της συμπεριφοράς (Αίγισθο).

Δύο αμιγώς γυναικεία χαρακτηριστικά σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής. Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, όχι μόνο καταπατά τις συμπεριφορικές νόρμες που επιβάλλονται στο φύλο της αλλά ταυτόχρονα χρησιμοποιεί και μεταχειρίζεται κάποιες εξ αυτών προς όφελός της.¹²² Η Κλυταιμνήστρα με τις πράξεις της πήρε τη θέση του Αγαμέμνονα, δηλαδή αυτού που ζει και αναπνέει μόνο για την εξουσία και δεν ορρωδεί σε τίποτα αρκεί να την κατέχει και να απολαμβάνει τα «αγαθά» της. Κάπως έτσι και ο Αγαμέμνων εξουσίαζε, αφού ακόμα και το παιδί του θυσίασε· αλλά και οι προπάτορές του. Ο ποιητής στηλιτεύει εδώ την εξουσία και καταδεικνύει σε ποιο βαθμό μπορεί να διαφθείρει τον άνθρωπο, και τον άνδρα και τη γυναίκα.

Το μόνο αυθεντικό συναίσθημά της είναι αυτό προς την κόρη της Ιφιγένεια που θυσιάστηκε από τον Αγαμέμνονα, καθώς και το μόνο κίνητρο που θα μπορούσε να της δικαιολογήσει κανείς. Αποτελεί ένα ελαφρυντικό που θα μπορούσε κανείς να λάβει υπόψη του για τη δόλια και ανοίκεια πράξη και συμπεριφορά της.

Παρ' όλα αυτά ούτε ο Αγαμέμνων ούτε οι Γέροντες έκαναν τον συσχετισμό αυτό προτού γίνει ο φόνος. Η μητρότητα είναι η μόνη ιδιότητα της Κλυταιμνήστρας που μόνο μία γυναίκα μπορεί να έχει και γι' αυτό δεν είναι σε θέση οι Γέροντες να κατανοήσουν πλήρως το κίνητρό της.¹²³

Τα επόμενα κίνητρα της Κλυταιμνήστρας είναι η μοιχεία που διαπράττει η ίδια με τον Αίγισθο καθώς και η –κατά τα άλλα απόλυτα αποδεκτή και αυτονόητη για τις συνθήκες της εποχής– μοιχεία του Αγαμέμνονα με «Χρυσήιδες» (*Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ*) και την Κασσάνδρα την οποία ευθαρσώς και αδιακρίτως έφερε στο παλάτι (στ. 1412-1439).

*«Κλ. νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἐμοί,
καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρους τ' ἔχειν ἀράς,
οὐδὲν τότε ἄνδρὶ τῶ δ' ἐναντίον φέρων,
[...]
καὶ τὴν δ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,
Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαζ' ἐγώ,
οὗ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπίς ἐμπατεῖ,*

¹²² Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, ό.π., σ. 89.

¹²³ Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, ό.π., σ. 297.

*ἕως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς
Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὔφρονῶν ἐμοί.
οὗτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους.
κεῖται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,
Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίφ.»*

(ΚΛ: Τὼρ' ἀπ' την πόλη μού δικάζεις εξορία,
μίσος των πολιτῶν και του λαοῦ κατάρες,
ἐνὼ κανένα φταίξιμο σ' αὐτόν δε βρήκες,
[...]

Μ' ἄκου τώρα κι αὐτοῦς τους ὀρκους που θα βάλω/
Ἔτσι ναι, μα της κόρης μου/ την τέλεια Δίκη
και μά την Ἄτη και την Ερινύα, που τούτον
ἐσφαξα ἐγὼ και τους τον πρόσφερα θυσία,
οὐτ' ἐγνοια φόβου μες στο σπίτι μου δε θά' μπει
ὅσο που τη φωτιά/ θ' ἀνάβει της γωνιάς μου
ο Αἴγιστος σαν πρώτα καλοθελητής μου,
γιατ' εἶν' αὐτός του θάρρους μας μεγάλη ασπίδα, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης).

Η Κλυταιμνήστρα ξεπερνά κάθε ὄριο και κάθε κοινωνική σύμβαση ὅταν ομολογεί ἀνοιχτά τη σχέση της με τον Αἴγισθο. Καυχιέται ὅτι δεν αισθάνεται κανέναν φόβο.¹²⁴ Η παραδοχή της μοιχείας της και η ξεκάθαρη υπονόηση των σεξουαλικῶν της αισθημάτων γι' αὐτόν συνιστοῦν μεγάλη ἀπρέπεια. Η ἐκφραση «ἀνάβει της ἐστίας [της] τη φωτιά» (*ἕως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς Αἴγισθος*) εἶναι μία ἐκφραση που χρησιμοποιεῖται συνήθως στην Κωμωδία για να δηλώσει σεξουαλική δραστηριότητα.¹²⁵

Σ' αὐτό το σημείο η Κλυταιμνήστρα ἔχει σπάσει και το τελευταῖο στεγανό που ορίζει η ἀρχαιοελληνική κοινωνία για το φύλο της και τον ρόλο της μέσα σε αὐτήν. Ὅχι μόνο ἔχει ἀναλάβει δράση ἐγκαταλείποντας τον *οἶκο* και τα ἐνδότερά του, που

¹²⁴ Θα παρακολουθήσουμε ἀργότερα την πεποίθησή της να κλονίζεται, ὅταν οἱ θεοὶ θα ἀναγγείλουν την επικείμενη ἐκδίκησή τους (*Χοηφ.* 32 κ.εξ.). Για το θέμα αὐτό, βλ. Jacqueline de Romilly (2002), *Φόβος και Αγωνία στο θέατρο του Αισχύλου*, μτφρ. Σοφία Λουμάνη – Χρήστος Μαρσέλλος, ἐκδ. Το Ἄστυ, Αθήνα, σσ. 82-84..

¹²⁵ Sommerstein, *Η ζωή και το ἔργο του Αισχύλου*, ὁ.π., σ. 297.

αποτελούσε τον μόνο χώρο δράσης των γυναικών, όχι μόνο έχει εισβάλει στον χώρο των ανδρών και διακηρύσσει τις θέσεις της και τις απόψεις της για την αδικία που έχει υποστεί, αλλά δεν διστάζει να ομολογήσει τη μοιχεία που διαπράττει με τον Αίγισθο. Δεν υπάρχει μεγαλύτερη απειλή για τα θεμέλια ενός οίκου από την γυναικεία απιστία, η οποία θέτει σε κίνδυνο την πατρογραμμική κληρονομική διαδοχή. Ενώ δεν υπάρχει κανένα ενδιαφέρον στην αρχαία ελληνική γραμματεία για τα ψυχολογικά κίνητρα μίας τέτοιας πράξης ούτε και για τον συναισθηματικό κόσμο των γυναικών, η μοιχεία αντιμετωπίζεται καθαρά και μόνο ως κοινωνική απειλή. Ως εκ τούτου έχει εδραιωθεί η πεποίθηση ότι οι επιθυμίες της γυναικείας φύσης συνιστούν κίνδυνο για την αυστηρά θεμελιωμένη πατριαρχία. Η Κλυταιμνήστρα δείχνει να αδιαφορεί για όλες αυτές τις κοινωνικές συμβάσεις, τις ανατρέπει με τον πιο αιρετικό τρόπο προκαλώντας συναισθήματα φρίκης και αποστροφής στον Χορό αλλά και στους θεατές.

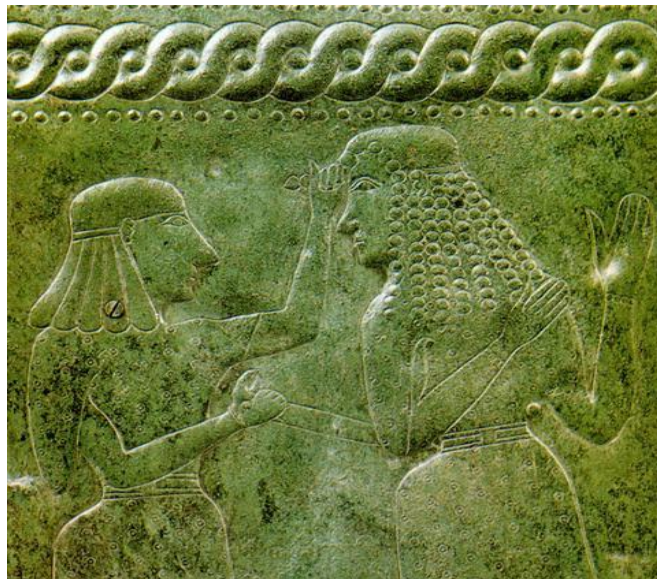
Ως αντίποδας στον αντισυμβατικό χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας παρουσιάζεται η μορφή του Αίγισθου. Για τη δεσποτική Κλυταιμνήστρα υπάρχει ο δουλοπρεπής Αίγισθος. Όταν εμφανίζεται στη σκηνή και συνομιλεί με τον Χορό, οι Γέροντες υποτιμητικά τον αποκαλούν «Γυναίκα» (στ. 1625):

«ΑΙ: ὦ φέγγος εὐφρον ἡμέρας δικηφόρου. / φαίην ἂν ἤδη νῦν βροτῶν τιμαόρους / θεοὺς ἄνωθεν γῆς ἐποπτεύειν ἄχη, / ἰδὼν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων / τὸν ἄνδρα τονδε κείμενον, φίλωσ ἐμοί, / χερὸς πατρώας ἐκτίνοντα μηχανάς. [...].
ΧΟ. Αἴγισθ', ὑβρίζειν ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω. / σὺ δ' ἄνδρα τόνδε φῆς ἐκὼν κατακτανεῖν, / μόνος δ' ἔποικτον τόνδε βουλευσαι φόνον; / οὐ φημ' ἀλύζειν ἐν δίκη τὸ σὸν κᾶρα / δημορριφεῖς, σάφ' ἴσθι, λευσίμους ἀράς. [...] ΧΟ. γύναι, σὺ τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης νέον— / οἴκουρός εὐνήν <τ'> ἀνδρὸς αἰσχύνουσ' ἄμα, / ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον; / [...] ὡς δὴ σὺ μοι τύραννος Ἀργείων ἔση, ὅς οὐκ, ἐπειδὴ τῷ δ' ἐβούλευσας μόρον, δρᾶσαι τόδ' ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως», στ., 1577-1635.

«ΑΙ: Ω φως φαιδρό της μέρας που έφερε τη Δίκη!/ τώρα μπορώ να πω, πως δεν αφήνουν έτσι/ απλήρωτα οι θεοί και γνοιάζονται απ' αλήθεια/ τα κακουργήματα της γης από κει πάνω,/ αφού είδα, μες στων Ερινύων τα υφαντά πέπλα/ αυτός εδώ να κείται, καθώς ποθούσα,/ και να πλερώνει του πατέρα του το

κρίμα. [...] ΧΟ: Ντράπου Αίγιστε, να παίρεις για τέτοιο κρίμα! / λες πως μελέτησες / λοιπόν το θάνατό του / κι όλο το σχέδιο επάνω σου του φόνου παίρνεις; / δε θα γλιτώσει η κάρα σου, και να το ξέρεις, / απ' του λαού τη δίκια οργή κι από τις πέτρες. [...] ΧΟ: Γυναίκα εσύ, πῶμεινες σπίτι καρτερώντας / τους άντρες απ' τον πόλεμο, αφού την κλίνη / ενός γενναίου ατίμασες, κι αυτόν ακόμα / το φόνο εσύ εσχεδιάσες πολέμαρχου άντρα; [...] ΧΟ: Τάχα πως θα μου γίνεις βασιλιάς μες στ' Άργος / εσύ, που ενώ εσχεδιάσες το θάνατό του, / δεν είχες θάρρος μόνος σου να τον σκοτώσεις;»

Η παρουσία του Αιγίσθου είναι μικρή, παρουσιάζεται μόνο στο τέλος του έργου και ο χαρακτήρας του σκιαγραφείται αρκετά απλοϊκός και σίγουρα υποδεέστερος της Κλυταιμνήστρας. Η «θηλυπρέπεια» που του καταλογίζουν οι Γέροντες έχει να κάνει καθαρά και μόνο με τις συμβάσεις του φύλου του. Ο ίδιος εμφανίζεται πάνω στη σκηνή χωρίς σπαθί· δεν πήγε στον πόλεμο και δεν είχε το θάρρος να αντιμετωπίσει και να σκοτώσει μόνος του τον Αγαμέμνονα. Βρίσκεται στον απόλυτο έλεγχο μιας γυναίκας η οποία ενεργεί σαν άνδρας. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η ανδροπρέπεια της Κλυταιμνήστρας πρέπει να εξισορροπηθεί με τη θηλυπρέπεια του Αιγίσθου. Αυτή η αντιμετάθεση των ρόλων των φύλων λειτουργεί ως ένα δίπολο που εξυπηρετεί τις ανάγκες της συμμετρίας· πάγια τεχνική του Αισχύλου.¹²⁶



Η στυγερή Κλυταιμνήστρα δολοφονεί την Κασσάνδρα. Χάλκινο έλασμα από το ιερό της Ήρας στο Άργος. Πρώτο μισό του 7ου αι. π.Χ., Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

¹²⁶ Goldhill, *Αισχύλου Ορέστεια*, ό.π., σ. 92.

4. Κλυταιμνήστρα και Ηλέκτρα

Η προσωπικότητα της Κλυταιμνήστρας απασχόλησε και τους τρεις δραματικούς ποιητές, οι οποίοι, μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, θα εστιάσουν και στην εκδίκηση του Ορέστη.¹²⁷ Σύμφωνα με το έπος, όταν ο Αγαμέμνων επέστρεψε στις Μυκήνες δολοφονήθηκε από τον Αίγισθο με τη βοήθεια της Κλυταιμνήστρας (*Οδύσσεια*, δ 92).¹²⁸ Ο Όμηρος δεν λέει τίποτα για τον θάνατο της Κλυταιμνήστρας.¹²⁹ Ο Αισχύλος είναι ο πρώτος που δραματοποίησε το θέμα της δολοφονίας του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα, καθώς και την εκδίκηση του Ορέστη.¹³⁰

Στις *Χοηφόρους* πληροφορούμαστε από τον Χορό (στ. 32 κ.εξ.) για ένα δυσοίωνο όνειρο που είδε η Κλυταιμνήστρα.¹³¹ Η άπιστη σύζυγος ονειρεύτηκε πως γέννησε ένα φίδι, το οποίο φάσκιωσε και το έβαλε να θηλάσει στον μαστό της. Μαζί με το γάλα είδε πως θήλαζε και αίμα (στ. 526-539):

¹²⁷ Ο μύθος της δυναστείας των Ατρειδών ενέπνευσε και τους τρεις τραγικούς ποιητές, οι οποίοι παρουσίασαν στη θεατρική σκηνή ορισμένα επεισόδια από σειρά εγκλημάτων που έγιναν στους κόλπους της. Η οικογένεια των Ατρειδών και το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας εμπεριέχονται σε τρεις τραγωδίες του Αισχύλου (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Ευμένιδες*), σε μία του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα*) και σε τέσσερις του Ευριπίδη (*Ορέστης*, *Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια εν Αύλιδι*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*).

¹²⁸ Στην *Οδύσσεια* ο Όμηρος αναφέρει ότι Ορέστης επέστρεψε για να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του οχτώ χρόνια μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα: «Επτά χρόνια ολόκληρα έμεινε [ο Αίγισθος] στις πολύχρυσες Μυκήνες βασιλιάς, μετά τον φόνο του Αγαμέμνονα, με τον λαό υποτακτικό του. Αλλά πάνω στον όγδοο χρόνο του' πεσε το κακό· ο θείος Ορέστης επιστρέφει απ' την Αθήνα και κατέσφαξε τον πατροκτόνο, δολοπλόκο Αίγισθο, φονιά του τιμημένου του πατέρα. Μετά τον φόνο, στους Αργείους παραθέτει επικήδειο δείπνο της μισητής του μάνας, του θρασύδειλου εραστή της», *Οδύσσεια*, γ 304-310, μτφρ. Δ.Ν. Μαρωνίτης.

¹²⁹ Σύμφωνα με την επική παραλλαγή, ο Αίγισθος δολοφόνησε τον Αγαμέμνονα, ενώ η Κλυταιμνήστρα σκότωσε την Κασσάνδρα (γ 255 κ.ε., δ 512 κ.ε., λ 405 κ.ε. ω 199 κ.ε.).

¹³⁰ Για το θέμα της εκδίκησης του Ορέστη βλ. Η. C. Baldry (1981), *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκόστα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 149-173· Pierre Brunel (1992), *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, εκδ. Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα.

¹³¹ Βλ. D. J. Conacher (1987), *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, University of Toronto, σσ. 102-138· A. F. Carvie (1986), *Aeschylus: Choephoroi*, Οξφόρδη· βλ. και Albin Lesky (1990), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α, *Από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, σσ. 200-213.

«ΟΡ. ἦ καὶ πέπυσθε τοῦναρ, ὥστ' ὀρθῶς φράσαι;
ΧΟ. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει. [...]
ΧΟ. ἦ δ' ἐξ ὕπνου κέκλαγεν ἐπτοημένη.
πολλοὶ δ' ἀνῆθον, ἐκτυφλωθέντες σκότω,
λαμπτήρες ἐν δόμοισι δεσποίνης χάριν·
πέμπει δ' ἔπειτα τάσδε κηδείους χοάς,
ἄκος τομαῖον ἐλπίσασα πημάτων».

(ΟΡ: Και τ' όνειρο το μάθατε, να μου το πείτε;
ΧΟ: Πως γέννησε φαντάστηκε, λέει, ένα φίδι.[...]
ΧΟ: Και βγάζει εκείνη μια φωνή τρόμου απ' τον ύπνο,
που αμέσως πλήθος φώτα, που 'χαν στο σκοτάδι
τυφλά τα μάτια, ανάψανε στην προσταγή της·
κι έπειτα στέλνει αυτά τα νεκρικά της δώρα
έτσι μ' ελπίδα το κακό πως θα ξορκίσει, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης).

Η Κλυταιμνήστρα συνταράσσεται από το όνειρο (όπως και η Άτοσσα στους *Πέρσες*) και τρομοκρατημένη στέλνει την κόρη της στον τάφο του Αγαμέμνονα να προσφέρει εξιλαστήριες χοές.¹³² Φοβάται ότι θα πεθάνει από τα χέρια του γιου της. Έτσι ερμηνεύει το όνειρο και ο Ορέστης: *ἀλλ' εὐχομαι γῆ τῆδε καὶ πατρὸς τάφῳ / τοῦνειρον εἶναι τοῦτ' ἐμοὶ τελεσφόρον. / κρίνω δε τοί νιν ὥστε συγκόλλως ἔχειν* (Μα εγώ παρακαλώ τη Γη κι αυτό το μνῆμα σε καλό τέλος τ' όνειρο να βγει για μένα: κι αλήθεια κρίνω να ταιριάζει ένα προς ένα), στ. 540-542.¹³³

Η Ηλέκτρα και ο Ορέστης θα συναντηθούν και θα γίνει η αναγνώριση μπροστά στο μνῆμα του Αγαμέμνονα. Εκεί, στον τάφο του δολοφονημένου γονιού τους, ο Ορέστης θα αποκαλύψει πως ο Απόλλων τον διέταξε να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του και να σκοτώσει την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο (*Χοηφόροι*, στ. 269-277).Ο

¹³² Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τα όνειρα για να προκαλέσει αγωνία και ένταση στα δράματά του. Βλ. Barbara Goward (2002), *Αφήγηση και τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφρ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 134-142.

¹³³ Βλ. Jacqueline de Romilly (2002), *Φόβος και Αγωνία στο θέατρο του Αισχύλου*, μτφρ. Σοφία Λουμάνη – Χρήστος Μαρσέλλος, εκδ. Το Άστυ, Αθήνα, σ. 83.

χρησμός του μαντείου των Δελφών είναι σαφής και αυστηρός. Οι δολοφόνοι του Αγαμέμνονα πρέπει να τιμωρηθούν οπωσδήποτε, αλλιώς κινδυνεύει ο ίδιος ο Ορέστης, αλλά και η διαδοχή του βασιλικού οίκου των Ατρείδων (στ. 283-284). Προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του, ο Ορέστης μπορεί να χρησιμοποιήσει κάθε μέσο, όπως τον δόλο που χρησιμοποίησε η Κλυταιμνήστρα, όταν σχεδίαζε τον θάνατο του Αγαμέμνονα (στ. 554-584).

Πράγματι, ο Ορέστης καταστρώνει το σχέδιό του και παρουσιάζεται με τον Πυλάδη στο παλάτι ως ξένοι. Ανακοινώνει στην Κλυταιμνήστρα που τους υποδέχεται πως έρχονται εκ μέρους του Στρόφιου για να της ανακοινώσει τον υποτιθέμενο θάνατό του και πως ο Στρόφιος ρωτά τι πρέπει να κάνει τη στάχτη του νεκρού: να τη στείλει στο Άργος ή να την κρατήσει στη Φωκίδα. Η ψεύτικη είδηση του θανάτου χαροποιεί την Κλυταιμνήστρα, η οποία προσπαθεί να κρύψει τη χαρά της και κάνει πως λυπάται. Επειδή ο Αίγισθος λείπει από το σπίτι, η Κλυταιμνήστρα στέλνει να τον φωνάξουν για να πληροφορηθεί τα (ευχάριστα;) νέα. Η γριά τροφός που πάει να φέρει τον Αίγισθο θρηνεί για τον θάνατο του Ορέστη και αποκαλύπτει την κρυφή χαρά που ένιωσε η Κλυταιμνήστρα: *«τὴν δὲ πρὸς μὲν οἰκέτας θέτο σκυθρωπὸν, ἐντὸς ὀμμάτων γέλων/ κέυθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένοις καλῶς κείνη—δόμοις δὲ τοῖσδε παγκάκως ἔχει./ φήμης ὕφ', ἧς ἤγγειλαν οἱ ξένοι τορῶς»* (και μπρος στους δούλους έκανε τη λυπημένη, μα μέσα κρύβανε τα μάτια τη χαρά της, γιατί όλα στο καλύτερο βγήκαν για κείνη, ενώ τα σπίτια αυτά κακὴν του κακού πάνε με τα σωστά που φέρανε μαντάτα οι ξένοι, στ. 737-741, μτφρ. I. N. Γρυπάρης). Η στοργή που δείχνει η τροφός και η ψυχρή μυστική χαρά της φυσικής μητέρας αποξενώνουν τον θεατή από την Κλυταιμνήστρα και υποβαθμίζουν τη μητρική σχέση.

Μόλις ο Αίγισθος φτάνει στο παλάτι στο τρίτο *Επεισόδιο* (στ. 839 κ.εξ.), πέφτει από τα χτυπήματα του Ορέστη. Θα διστάσει όμως, όταν θα χρειαστεί να χτυπήσει τη μητέρα του, η οποία, για να τη λυπηθεί, του δείχνει το στήθος που τον έθρεψε και ζητάει έλεος: *«ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδέσαι, τέκνον, μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἅμα οὖλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.»* (Στάσου, παιδί μου· σεβάσου, γιε μου, το μαστό που ώρες πολλές σε πήρε ο ύπνος πάνω του κι άρμεγες με τα χείλια σου παχύ το γάλα, στ. 896-898, μτφρ. I.N. Γρυπάρης). Τη στιγμή αυτή, την τόσο κρίσιμη, ο Πυλάδης θα του υπενθυμίσει την εντολή του Απόλλωνα: *«ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα; ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἠγοῦ*

πλέον»; (Πού πάνε του Λοξία λοιπόν τότε οι μαντείες, της Πυθώς ο χρησμός κι η ορκοδεμένη πίστη; κάλλια όλους να `χεις παρά τους θεούς εχθρούς σου, στ. 900-903, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης). Ο Ορέστης συμφωνεί με τα λόγια του Πυλάδη και γυρίζοντας προς τη μητέρα του λέει: *ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάζαι θέλω· καὶ ζῶντα γάρ νιν κρείσσον ἡγήσω πατρός. τούτω θανοῦσα ζυγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δὲ χρῆν φιλεῖν στυγεῖς* (Ἐρχου μαζί· δίπλα του θέλω να σε σφάξω, γιατί πιο κάλλιο απ' τον πατέρα μου τον είχες σαν ήταν στη ζωή· λοιπόν και πεθαμένη κοιμού μαζί του· αφού τον αγαπάς αυτόν κι αποστρέφεται κείνον που ήταν ν' αγαπούσες, στ. 904-907, μτφρ Ι.Ν. Γρυπάρης). Είναι αποφασισμένος να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του, ενώ η Κλυταιμνήστρα αναφωνεί: *«οἶ ἴω τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην»* (αλί μου εγώ, που γέννησα κι έθρεψα φίδι!, στ. 928-929, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης). Το εκκύκλημα θα παρουσιάσει στους θεατές τα πτώματα του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, ενώ ο Ορέστης στέκεται ὀρθιος δίπλα τους.¹³⁴

Μετά την παρουσίαση της *Ὀρέστειας* το 458 π.Χ., χρειάστηκε να περάσουν 45 χρόνια για να διδαχθούν ξανά τραγωδίες με θέμα την καταραμένη οικογένεια των Ατρειδών. Ίσως να είναι η καταλυτική συμφορά της σικελικής καταστροφής που ενεργοποίησε αυτή την επαναφορά στη θεατρική σκηνή παραστάσεις με Κλυταιμνήστρες, Αγαμέμνονες, Ιφιγένειες, Ηλέκτρες και Ορέστες. Φαίνεται ότι η εκστρατεία στη Σικελία ενεργοποίησε το φίλτρο μέσω του οποίου ο μύθος των Ατρειδών γίνεται εργαλείο για την ανάγνωση και ερμηνεία των τραυματικών πληγών που άφησε η ταπεινωτική ήττα στο συλλογικό ασυνείδητο της πόλεως.

Σε αυτή τη νέα απόπειρα δραματουργικής παρουσίασης της μορφής της Κλυταιμνήστρας και της Ηλέκτρας φαίνεται ότι προηγήθηκε ο Ευριπίδης. Στην *Ἡλέκτρα* του

¹³⁴ Τον μύθο της εκδίκησης του Ορέστη πραγματοποιήθηκε ο χορικός ποιητής Στησίχορος στη δική του *Ὀρέστεια*, τον 6ο αιώνα π.Χ. Από την *Ὀρέστεια* του Στησίχορου δανείστηκε ο Αισχύλος το δυσσίωνο όνειρο της Κλυταιμνήστρας. Βλ. R. Jebb (επιμ.) (1962), *Sophocles: Electra, Part VI*, Άμστερνταμ (Καίμπριτζ ¹1894), σσ. IX-LVI· J. C. Kamerbeek (1974), *Commentaries: V, The Electra*, Λέιντεν, σσ. XV-XVII. Επίσης, ο Πίνδαρος τονίζει, στον *Πυθιόνικο XI*, τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Κλυταιμνήστρας στη δολοφονία του Αγαμέμνονα.

ο Ευριπίδης (πιθανώς 413 π.Χ.) απομακρύνθηκε περισσότερο από τον μύθο και παρουσίασε από διαφορετική οπτική γωνία τη μητροκτονία.¹³⁵ Ο Ορέστης στον Ευριπίδη δεν καταδιώκεται από τις Ερινύες, αλλά υποφέρει από τύψεις συνειδήσεως.

Ο Ευριπίδης επέφερε πολλές καινοτομίες και νεωτερισμούς στο έργο, όπως, για παράδειγμα, η αλλαγή του σκηνικού. Δεν βρισκόμαστε πλέον στο ανάκτορο των Ατρείδων, αλλά σε ένα αγροτόσπιτο, έξω από το Άργος. Εδώ αποφάσισε η Κλυταιμνήστρα να περιορίσει την κόρη της Ηλέκτρα, σε ένα φτωχικό καλύβι, έξω από την πόλη. Την εξόρισε για να μην έχει βλέψεις για την εξουσία. Δεν ήθελε κάποιον αναταγωνιστή-ανταγωνίστρια. Η Κλυταιμνήστρα την έχει παντρέψει με έναν φτωχό αγρότη, πλην όμως τίμιο και ευγενικής καταγωγής. Η Ηλέκτρα παρουσιάζεται στο τέλος του Προλόγου με φτωχικά ρούχα και κουρεμένη, όπως οι δούλοι. Κουβαλάει μια στάμνα με νερό. Τραγουδά και συγχρόνως μοιρολογεί τη μοίρα της. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης κρυφακούν και σε λίγο θα διαπιστώσουν, προτού ακόμη γίνει η αναγνώριση, ότι η Ηλέκτρα θρηνεί τον δολοφονημένο πατέρα της και εύχεται να επιστρέψει ο αδελφός της να βοηθήσει την ίδια και να σκοτώσει τη μάνα τους, την Κλυταιμνήστρα, την οποία μισεί.¹³⁶

Ο Ορέστης έχει αναγνωρίσει την αδελφή του και χωρίς να της αποκαλύψει την ταυτότητά του παρουσιάζεται μπροστά της, της ανακοινώνει ότι ο αδελφός της ζει και τη ρωτά: «ΟΡ. ἢ καὶ μετ' αὐτοῦ μητέρ' ἂν τλαίης κτανεῖν; ΗΛ. ταυτῶι γε πελέκει τῶι πατῆρ ἀπόλετο. ΟΡ. λέγω τάδ' αὐτῶι, καὶ βέβαια τάπὸ σοῦ; ΗΛ. θάνοιμι μητρὸς αἴμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς. (ΟΡ. Τη μάνα σου θα σκότωνες μαζί του; ΗΛ. Με το τσεκούρι που ο γονιός μου εχάθη. ΟΡ. Να του τα πω; τη γνώμη δεν αλλάζεις; ΗΛ. Τη μάνα μου να σφάξω κι ας πεθάνω, στ. 278-281, μτφρ. Τ. Ρούσσος).

¹³⁵ Βλ. Albin Lesky (1993), *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. MIET, Αθήνα, σσ. 205-226· J. D. Denniston 1987, *Euripides Electra edited with Introduction & Commentary*, Oxford Clarendon Press, Οξφόρδη (1939)· M. J. Cropp (1988), *Euripides. Electra with Translation and Commentary*, Aris & Phillips, Warminster – England 1988· Τ. Ρούσσος (1988), *Ευριπίδου Ηλέκτρα, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σημειώσεις*, Κέντρον Εκδόσεως Έργων Ελλήνων Συγγραφέων, Αθήνα· Ν. Χ. Χουρμουζιάδης (1991), *Ευριπίδου Ηλέκτρα. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σημειώσεις*, εκδ. Βυκελαίας Βιβλιοθήκης, Ηράκλειο.

¹³⁶ Βλ. Α. Σολομός (1995), *Ευριπίδης, ευφυής και μανιακός*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, σσ. 96103· Jean Irigoien (1993), «les deux Électres et les deux *Électres*», στο: Albert Machin – Lucien Pernée (διεύθ.), *Sophocle. Le texte, les représentations, les personnages*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence 1993, σσ. 163-172.

Μετά την αναγνώριση, τα δυο αδέρφια θα οργανώσουν γρήγορα το σχέδιο της εκδίκησης. Ο Ορέστης με τον Πυλάδη θα αναλάβουν τον Αίγισθο, ενώ την Κλυταιμνήστρα θα την εκτελέσει η Ηλέκτρα. Βάσει του σχεδίου, θα ειδοποιήσουν την Κλυταιμνήστρα ότι δήθεν η Ηλέκτρα έχει γεννήσει πριν από λίγες ημέρες και ότι την προσκαλεί για βοήθεια που χρειάζεται ως λεχώνα. Με αποφασιστικότητα ο Ορέστης μαχαιρώνει πισώπλατα τον Αίγισθο (στ. 839-842) και μεταφέρουν το πτώμα στο σπίτι της Ηλέκτρας.¹³⁷ Σε λίγο καταφτάνει και η Κλυταιμνήστρα. Ο Ορέστης αρχίζει να διαστάζει και αμφιταλαντεύεται, ενώ η Ηλέκτρα τον ενθαρρύνει για τη μητροκτονία: «*ΟΡ. φεῦ· πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν; ΗΛ. ὥσπερ πατέρα σὸν ἦδε κάμὸν ὄλεσεν. ΟΡ. ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας. ΗΛ. ὄπου δ' Απόλλων σκαιὸς ἦι, τίνες σοφοί; ΟΡ. ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν. ΗΛ. βλάβητι δὲ δὴ τί πατρὶ τιμωρῶν σέθεν; ΟΡ. μητροκτόνος νῦν φεύζομαι, τόθ' ἀγνὸς ὢν. (ΟΡ. Ἀαχ! Μα πῶς τη μάνα μου που μ' ἔθρεψε να σφάζω; ΗΛ. Ως ἐσφαξε και κείνη το γονιό μας. ΟΡ. Αστόχαστο χρησμό μου' δωκες, Φοῖβε... ΗΛ. Αστόχαστος ο Απόλλωνας, μα τότε σοφοί και γνωστικοί ποιοι να' ναι; ΟΡ. Που με χρησμούς, μ' ἔχεις προστάζει τη μάνα μου να σφάζω, ενώ δεν ἔπρεπε. ΗΛ. Και τι θα πάθεις, τον πατέρα σου εκδικώντας; ΟΡ. Ἦμουν αγνός, θα φύγω μητροκτόνος, στ. 969-975, μτφρ. Τ. Ρούσσος) Στο τέλος όμως πείθεται: «*ΟΡ. ἔσειμι· δεινοῦ δ' ἄρχομαι προβήματος, καὶ δεινὰ δράσω γ'. εἰ θεοῖς δοκεῖ τάδε, ἔστω· πικρὸν δ' οὐχ ἠδὺν ἀγώνισμά μοι.» (ΟΡ. Πηγαίνω μέσα· φοβερό το ἔργο που αρχίζω και φριχτές θακάνω πράξεις. Αν στους θεούς αρέσουν τούτα, ας γίνουν. Πικρό κι όχι γλυκό το αγώνισμά μου, στ. 985-988, μτφρ. Τ. Ρούσσος).**

Η σκηνή της άφιξης της Κλυταιμνήστρας πάνω σε πολυτελή άμαξα, περιστοιχισμένη από σκλάβες και δούλους, είναι εντυπωσιακή, κυρίως γιατί έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη φτώχεια της Ηλέκτρας (στ. 998-1146).¹³⁸ Η Ηλέκτρα την προσκαλεί να περάσει μέσα στο φτωχικό της σπίτι με τα λόγια (στ. 1139-1140). Σε λίγο ακούγονται οι κραυγές της και οι ικεσίες της. Αμέσως μετά, το εκκύκλημα θα παρουσιάσει τα πτώματα του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας, με τον Πυλάδη, την Ηλέκτρα και τον Ορέστη να στέκονται όρθιοι δίπλα.¹³⁹

¹³⁷ Με την πισώπλατη μαχαιριά ο Ευριπίδης ειρωνεύεται την έννοια του δόλου.

¹³⁸ Βλ. και στ. 305-318.

¹³⁹ Για το παθητικό στοιχείο στην Αρχαία ελληνική Τραγωδία βλ. Jacqueline de Romilly (1961), *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Παρίσι· της ίδιας (1997), *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σ. 119.

Ο Ευριπίδης ξανάπλασε τους χαρακτήρες του και τους υποβίβασε από το ηρωικό υπόβαθρο. Η Κλυταιμνήστρα είναι ένα επιτηδευμένο πλάσμα, όλο δικαιολογίες για το παρελθόν και φοβίες για το μέλλον. Παρουσιάζεται ανοιχτή στη συμφιλίωση και στο βάθος της ψυχής της μετανιωμένη. Ο Ορέστης φαίνεται ανίκανος για δράση. Όταν ενεργεί, το οφείλει στην αδελφή του. Τέλος, η Ηλέκτρα είναι σκληρή και στρυφνή. Όλοι τους υστερούν σημαντικά σε σύγκριση με τον Αυτουργό (Γεωργό), το μόνο πρόσωπο του έργου που μας γοητεύει.



Η Αλέκα Κατσέλη στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας με τον Βύρωνα Πάλλη στον ρόλο του Αίγισθου. Εθνικό Θέατρο, 1957.

Στην *Ήλέκτρα* του Σοφοκλή (πιθανώς 413-411 π.Χ.), ο Ορέστης, συνοδευόμενος από τον παιδαγωγό και τον Πυλάδη, επιστρέφει και σχεδιάζει να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Είναι αποφασισμένος να σκοτώσει την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγι-

σθο. Από τον *Πρόλογο* πληροφορούμαστε ότι ο παιδαγωγός θα αναγγείλει στο ανάκτορο τον δήθεν θάνατο του Ορέστη.¹⁴⁰ Ο ίδιος ο Ορέστης θα φέρει την υποτιθέμενη νεκρική υδρία. Η Ηλέκτρα θρηνεί τη μοίρα της και φαίνεται αποφασισμένη να εκδικηθεί. Θρηνεί τον θάνατο του πατέρα της και κατηγορεί την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο για τη μιαινή πράξη τους. Μισεί πραγματικά τη μάνα της, ιδιαίτερα όταν τη βλέπει να γιορτάζει. Μισεί και τον Αίγισθο, όταν τον βλέπει να κάθεται στον θρόνο του πατέρα της. Η Κλυταιμνήστρα επίσης μισεί την κόρη της. Την υποτιμά, τη βασανίζει, την κακομεταχειρίζεται και την ταπεινώνει.¹⁴¹

Ακολουθεί η σύγκρουση μητέρας και κόρης, στο Β' *Επεισόδιο* (στ. 516-822), όπου η Κλυταιμνήστρα δεν αρνείται ότι διέπραξε τον φόνο, αλλά υποστηρίζει ότι δίκαια σκότωσε τον Αγαμέμνονα για να εκδικηθεί τη θυσία της Ιφιγένειας (στ. 519-528): «νῦν δ' ὡς ἄπεστ' ἐκεῖνος, οὐδὲν ἐντρέπη/ ἐμοῦ γε· καίτοι πολλὰ πρὸς πολλοὺς με δὴ/ ἐξεῖπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης/ ἄρχω, καθυβρίζουσα καὶ σὲ καὶ τὰ σά./ ἐγὼ δ' ὕβριν μὲν οὐκ ἔχω, κακῶς δέ σε/λέγω κακῶς κλύουσα πρὸς σέθεν θαμά./ πατὴρ γάρ, οὐδὲν ἄλλο, σοὶ πρόσχημ' ἀεὶ,/ ὡς ἐξ ἐμοῦ τέθνηκεν. ἐξ ἐμοῦ· καλῶς/ ἔξοιδα· τῶνδ' ἄρνησις οὐκ ἔνεστί μοι./ ἢ γὰρ Δίκη νιν εἶλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη» (Τώρα που εκείνος λείπει [ο Αίγισθος], δεν ψηφάς καθόλου εμένα· μα όμως και δεν παύεις να λες και ξαναλές πως σου είμαι τάχα δεσποτική και πως σε δυναστεύω έξω απ' το δίκιο και πως δείχνω κάθε για σε και τα δικά σου καταφρόνια· μα εγώ δεν είμαι τέτοια, κι αν σε βρίζω, το κάνω απλώς για ν' απαντώ στις τόσες συχνές βρισιές, που απ' το στόμα σου ακούω. Γιατί ο πατέρας σου, και τίποτ' άλλο, η αιώνια πρόφασή σου, πως νεκρός από το χέρι μου έπεσε· και βέβαια, αυτό είναι η αλήθεια, και δε λέω καθόλου να τ' αρνηθώ· μα η Δίκη ήταν κυρίως που τον σκότωσε, κι όχι εγώ μονάχη, στ. 519-528, μτφρ. I.N. Γρυπάρης). Επικαλείται κατ' επανάληψη την *Δίκη* για να δικαιώσει την ανόσια πράξη της (*ἢ γὰρ Δίκη νιν εἶλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη*, στ. 528 και 537-538). Η Ηλέκτρα αντικρούει με σταθερότητα τα επιχειρήματά της, αναδεικνύει τα πραγματικά κίνητρα της πράξης της, αποδεικνύει την ενοχή της και προετοιμάζει το κοινό για την τιμωρία της. Η επίκληση της *δίκης*

¹⁴⁰ Βλ. J. H. Kells (1973), *Sophocles Electra*, Cambridge University Press· Jenny March (2001), *Sophocles Electra edited with Introduction, Translation and Commentary*, Aris & Phillips, Warminster – England 2001· D. Seale (1982), *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Λονδίνο, σσ. 56-83.

¹⁴¹ Ο Σοφοκλής τονίζει την απανθρωπία της Κλυταιμνήστρας, για να δικαιολογήσει τη σκληρότητα της Ηλέκτρας απέναντί της. Βλ. Albert Machin (1981), *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Serge Fleury, Κεμπέκ, σσ. 208-211.

είναι πρόφαση, αφού το πραγματικό κίνητρο ήταν η συμβίωση με τον Αίγισθο και ο σφετερισμός της εξουσίας –ο Αίγισθος είναι πειθήνιο όργανό της για την επίτευξη του στόχου της ανδρόβουλης γυναίκας: *αἴσχιστα πάντων ἔργα δρῶσα τυγχάνεις, / ἥτις ξυνεύδεις τῷ παλαμναίῳ* (τί ναι που τάχα/ να δικαιώνει αυτά τα τωρινά σου αισχροτάτα έργα; να κοιμάσαι δίπλα μ' εκείνο τον κακούργο, στ. 586-587, μτφρ. I.N. Γρυπάρης)

Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας είναι ρητορικός, προσεγμένος και εκφράζεται με τυποποιημένο τρόπο. Είναι επιθετική απέναντι στην κόρη της και προσπαθεί να εξουδετερώσει την αιτία για την κατηγορία της Ηλέκτρας σχετικά με τον θάνατο του πατέρα της: «επειδή, αυτός ο πατέρας ο δικός σου, που πάντα τον θρηνείς, μόνος από όλους τους Έλληνες το έστερξε να θυσιάσει την αδελφή σου στους θεούς, αν και ένιωσε λιγότερο πόνο όταν την έσπειρε απ' ό,τι ένιωσα εγώ όταν τη γέννησα, στ. 528-533».

Η Κλυταιμνήστρα ισχυρίζεται με αυτοπεποίθηση ότι είχε δίκαιο να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα και η Ηλέκτρα έχει άδικο να τον θρηνεί. Δικαιολογεί τον ισχυρισμό της αυτόν και προσπαθεί να ενισχύσει το επιχείρημά της με την πρόβλεψη και εκ των προτέρων κατάρριψη της θέσης και των επιχειρημάτων της Ηλέκτρας. Υποβάλλει ερωτήσεις, στις οποίες απαντά η ίδια. Χρησιμοποιεί με τέχνη το σχήμα λόγου που ονομάζουμε *ύποφορά*: «ΚΛ:δίδαξον δὴ με <τοῦτο>, τοῦ χάριν/ ἔθυσεν αὐτήν. πότερον Ἀργείων ἐρεῖς;/ ἀλλ' οὐ μετὴν αὐτοῖσι τὴν γ' ἐμὴν κτανεῖν./ ἀλλ' ἀντ' ἀδελφοῦ δῆτα Μενέλεω κτανῶν/ τᾶμ' οὐκ ἔμελλε τῶνδὲ μοι δώσειν δίκην;/ πότερον ἐκείνῳ παῖδες οὐκ ἦσαν διπλοῖ./ οὐς τῆσδε μᾶλλον εἰκὸς ἦν θνήσκειν, πατρός/ καὶ μητρὸς ὄντας, ἦς/ ὁ πλοῦς ὄδ' ἦν χάριν;/ ἢ τῶν ἐμῶν Ἰδίδης τιν' ἴμερον τέκνων/ ἢ τῶν ἐκείνης ἔσχε δαίσασθαι πλέον;/ ἢ τῷ πανώλει πατρὶ τῶν μὲν ἐξ ἐμοῦ/ παίδων πόθος παρεῖτο, Μενέλεω δ' ἐνήν;/ οὐ ταῦτ' ἀβούλου καὶ κακοῦ γνώμην πατρός;/ δοκῶ μὲν, εἰ καὶ σῆς δίχα γνώμης λέγω». (ΚΛ: Μα έστω· μάθε μου καν, για χάρη τίνος και για ποιούς τη θυσίασε; μην τάχα για τους Αργείους μου πεις; και ποιο ειχαν δικαίωμα αυτοί να σφάζουν το παιδί μου; μ' αν για τον αδερφό του το Μενέλαο έσφαξε το δικό μου, δε χρωστούσε να μου το πλέρωνε λοιπόν; μην τάχα δεν είχ' εκείνος δυο παιδιά, που θα 'ταν πολύ πιο φυσικότερο, αντί εκείνη, να πέθαιναν, αφού ήτανε πατέρα και μητέρα, που χάρη της κι εκείνη η εκστρατεία σηκώθηκε; ή μήπως πιότερη να 'πιασε όρεξη τον Άδη για τα παιδιά μου εμένα, να τα φάει, παρά για κείνης; ή ο κοψόχρονός σου πατέρας έχασε κάθε στοργή για τα παιδιά, που είχε από με, και μόνο για του Μενέλαου φρόντιζε; δεν είναι άκαρδου αυτά κι αναίσθητου πατέρα; Εγώ έτσι το θαρρώ, κι ας πάει να μου έχεις ενάντια γνώμη εσύ»,

στ. 534-547, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης). Αυτή η ρητορική επίδειξη εκ μέρους της Κλυταιμνήστρας είναι εντυπωσιακή και προσδίδει στην επιχειρηματολογία της μία σκληρότητα και ένα αδίστακτο ύφος το οποίο υπογραμμίζει την εχθρότητα ανάμεσα στην κόρη και τη μητέρα.¹⁴²

Η εμφάνιση του παιδαγωγού που αναγγέλλει τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη φαίνεται να αποτελεί εκπλήρωση της επιθυμίας της Κλυταιμνήστρας. Προτού όμως προλάβει να εκφράσει τα αισθήματά της και να πει κάτι, ακούγεται ο θρήνος και η απόγνωση της Ηλέκτρας: «Οἶ γὼ τάλαι ν', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρα» (Αλί μου, αλί μου, χάθηκα και πάω!, στ. 674, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης). Μετά την περιγραφή του παιδαγωγού για τον θάνατο του Ορέστη, η Κλυταιμνήστρα αισθάνεται ανακούφιση και αγαλλίαση, αλλά ο Σοφοκλής αφήνει να φανεί πως νιώθει και κάποιο πόνο· το μητρικό της αίσθημα δεν έχει εξαφανιστεί εντελώς.¹⁴³ Μετά τον συγκλονιστικό θρήνο της Ηλέκτρας, ο Ορέστης που βρίσκεται δίπλα της θα μπει στο παλάτι και θα σκοτώσει την Κλυταιμνήστρα (στ. 1415). Σε λίγο ακούγονται οι κραυγές, οι ικεσίες και οι οιμωγές της Κλυταιμνήστρας. Στον Σοφοκλή το θέμα της μητροκτονίας έχει ατονήσει, και αυτό που προέχει είναι η λύτρωση της Ηλέκτρας, αλλά και η εκπλήρωση μέχρι κεραίας του θεϊκού σχεδίου. Ο Ορέστης αποτελεί το εκτελεστικό όργανο, το χέρι των θεών που εκτελούν τους σφετεριστές του θρόνου.

Η επιβίωση του μύθου της Κλυταιμνήστρας και της Ηλέκτρας στην μεταγενέστερη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο είναι εντυπωσιακή.¹⁴⁴ Οι εντυ-

¹⁴² Judith Mossman (2019), «Γυναικείες φωνές στον Σοφοκλή», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ό.π., σσ. 470-471.

¹⁴³ E. M. Griffiths (2019), «Ηλέκτρα», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ό.π., σσ. 175-187.

¹⁴⁴ Βλ. G. Highet (1988), *Η Κλασική Παράδοση. Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα· Pierre Brunel (1991-1992), *Ο Μύθος της Ηλέκτρας*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, εκδ. Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα· P. Burian (2007), «Διασκευές της Τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα», στο: Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, ό.π., σσ. 343-428· Β. Λιαπής (2008), «Η λογοτεχνική πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον εικοστό (και τον εικοστό πρώτο) αιώνα», στο: Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, ό.π., σσ. 374-384· Marianne McDonald (1993), *Αρχαίος Ήλιος – Νέο Φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, μτφρ. Π. Μάτεσις, Εστία, Αθήνα.

πρωσιακές προσωπικότητες της Κλυταιμνήστρας και της Ηλέκτρας, όπως και του Ορέστη, ενέπνευσαν πολλούς λογοτέχνες, οι οποίοι έγραψαν δικές τους διασκευές διερευνώντας την ψυχολογική διάσταση των προσώπων αυτών. Voltaire, Aliferi, Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Eugene O'Neill, T. S. Eliot, Jean-Paul Sartre, Marguerite Yourcenar, I. Καμπανέλλης, Π. Μάτεσις, είναι μερικοί από τους δημιουργούς που άντλησαν την έμπνευσή τους από τον μύθο των Ατρείδων. Ακόμη και ο διακεκριμένος Ιάπωνας σκηνοθέτης Ταντάσι Σουζούκι έχει συνθέσει αρκετά έργα βασισμένα στις ελληνικές τραγωδίες, όπως *Κλυταιμνήστρα* και *Ηλέκτρα*.¹⁴⁵ Συμπερασματικά, τόσο ο Αισχύλος, όσο και ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης παρουσίασαν στα έργα που εξετάσαμε όλες τις δυνατές παραλλαγές του χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας, αυτής της ηγετικής γυναικείας προσωπικότητας, της άπιστης συζύγου με την αιρετική και ανδρόβουλη συμπεριφορά.

¹⁴⁵ Ο Σουζούκι χρησιμοποιεί για τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου κοστούμια από το θέατρο Νο ή το Καμπούκι, χωρίς φωτιστικά και ηχητικά εφέ, με έμφαση στην κίνηση και στην εκφορά του λόγου. Βλ. McDonald, *Αρχαίος Ήλιος – Νέο Φως*, ό.π., σσ. 65-67.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Αντιγόνη, η νόμος υπερβαίνουσα

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή διδάχθηκε κατά πάσα πιθανότητα το 442 π.Χ.¹⁴⁶ και ανήκει στα έργα του Θηβαϊκού κύκλου μαζί με τις τραγωδίες *Οιδίπους Τύραννος* και *Οιδίπους επί Κολωνῶν*. Μετά τον *Αΐαντα* είναι πιθανώς η δεύτερη αρχαιότερη σωζόμενη τραγωδία του Σοφοκλή. Πρόκειται για την ιστορία της κόρης του Οιδίποδα Αντιγόνης η οποία είναι πεισματικά αποφασισμένη να θάψει τον νεκρό αδελφό της Πολυνείκη που σκοτώθηκε στην αδελφοκτόνο μονομαχία με τον Ετεοκλή παρά τις αντίθετες διαταγές του βασιλιά και θείου της Κρέοντα. Ο Πολυνείκης προσπάθησε να σφετερισθεί την ηγεμονία της Θήβας από τον αδελφό του Ετεοκλή και βάδισε με στρατό που συγκέντρωσε στο Άργος εναντίον της ίδιας της πόλης του. Η Αντιγόνη θα πληρώσει με τη ζωή της το τόλμημά της. Στο τέλος του έργου, φυλακισμένη σε μια σπηλιά, χωρίς τροφή, με εντολή του Κρέοντα, αυτοκτονεί δι' απαγχονισμού· θα την ακολουθήσουν στον θάνατο αυτοκτονώντας ο γιος του Κρέοντα και αρραβωνιαστικός της Αίμονας αλλά και η γυναίκα του Κρέοντα, η βασίλισσα Ευρυδίκη. Όταν θα είναι πια πολύ αργά, ο Κρέων θα συνειδητοποιήσει το μέγεθος της καταστροφής που επέφερε η ακραία στάση του.

Η Αντιγόνη, σύμφωνα με τον μύθο, ήταν κόρη του Οιδίποδα, καρπός από την αιμομικτική σχέση του με τη μητέρα του Ιοκάστη. Αδέλφια της ήταν οι (ενίοτε παραδιδόμενοι ως δίδυμοι) Ετεοκλής και Πολυνείκης και η Ισμήνη. Αφού οδήγησε τον πατέρα της στην εξορία (Κολωνό) μετά την αυτοτύφλωσή του όταν συνειδητοποίησε την ακούσια αιμομιξία που είχε διαπράξει, επιστρέφει στη Θήβα για να αποτρέψει τη μονομαχία των αδελφών της που στο μεταξύ είχαν αναλάβει την εξουσία. Μετά την ήττα

¹⁴⁶ Σύμφωνα με σημείωση της *Υπόθεσης* οι Αθηναίοι, ύστερα από την επιτυχία που είχε η παράσταση της Αντιγόνης, εξέλεξαν τον Σοφοκλή στρατηγό για τον Σαμιακό Πόλεμο (αρχές του 441 π.Χ.). Ο G. Müller (1967), *Sophocles: Antigone*, Χαϊδελβέργη, θεωρεί και αυτός ως πιθανότερη χρονολογία το 442 π.Χ. Διαφορετική χρονολόγηση κάνει ο R. G. Lewis (1988), «An alternative Date for Sophocles' Antigone», *GRBS* 29, σσ. 35-50, ο οποίος προτείνει το έτος 438 π.Χ.

του Πολυνείκη, ο οποίος είχε ξεκινήσει τον πόλεμο κατά της Θήβας, ο Κρέων, θεός της Αντιγόνης (αδελφός της Ιοκάστης) και βασιλιάς πλέον, διατάζει την απαγόρευση της ταφής του νεκρού Πολυνείκη εξαιτίας της προδοτικής του στάσης απέναντι στην πατρίδα του. Υπήρχε νόμος που απαγόρευε να ταφούν σε αθηναϊκό έδαφος οι προδότες και οι ιερόσυλοι.¹⁴⁷ Η τραγικότητα του έργου αυτού είναι αντιπροσωπευτική του τρόπου που ο Σοφοκλής ντύνει ένα μύθο με τα νοήματα που θέλει να αναδείξει.¹⁴⁸

Η προσωπικότητα της Αντιγόνης ασκεί μια γοητεία λόγω της γενναιότητας που επιδεικνύει. Αντιπροσωπεύει την ηρωίδα που δεν κάμπτεται, έχει πείσμα, περιφρονεί τον θάνατο και είναι το σύμβολο της αντίστασης και της αξιοπρέπειας. Ενσαρκώνει την αιώνια νεότητα που εκφράζει αξίες πανανθρώπινες πέρα από τον χρόνο και τον τόπο. Ενσαρκώνει τους δεσμούς που δένουν τους ανθρώπους μεταξύ τους, την πίστη και την οικογενειακή αγάπη, την αντίσταση στην εξουσία.

Στον *Πρόλογο* του έργου βλέπουμε στη σκηνή την Αντιγόνη με την αδελφή της Ισμήνη να συνομιλούν σε έναν από τους πιο γνωστούς διαλόγους που έδωσε ο Σοφοκλής αλλά και το αρχαίο δράμα εν γένει, με την Αντιγόνη να προβάλλεται από την αρχή ως μία ξεχωριστή και εμβληματική προσωπικότητα ήδη από τους πρώτους στίχους. Η συγγενική σχέση των δύο γυναικών τονίζεται από τον πρώτο κίολας στίχο: «Ἵ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα» (Ισμήνη, πολυαγαπημένη μου αδελφή, στ. 1), ενώ στην πορεία του διαλόγου διαφαίνεται το ιδεολογικό-ηθικό χάσμα που χωρίζει τις δύο αδελφές. Όταν αρνείται η Ισμήνη να βοηθήσει να θάψουν τον αδελφό τους, η τρυφερότητα της Αντιγόνης θα μετατραπεί σε οργή, θυμό και αγανάκτηση (στ. 86-89).

Δεν θα υπήρχε πιο σαφής και ξεκάθαρος τρόπος να τονιστεί ο χαρακτήρας, το ήθος και το θάρρος της πρωταγωνίστριας του έργου από την τόσο καταφανή σύγκρισή της με μια άλλη γυναίκα μικρότερου ηθικού διαμετρήματος. Ο Σοφοκλής είναι γνωστός για τη διαγραφή αντίθετων χαρακτήρων. Εδώ, η Αντιγόνη αντιπαρατίθεται με την Ισμήνη όπως η Ηλέκτρα με την Χρυσόθεμη και ο Οδυσσέας με τον Νεοπτόλεμο.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Θουκυδίδης, *Ιστορίαι*, 1.138.6· Ξενοφώντας *Ἑλληνικά*, 1.7.22.

¹⁴⁸ J. de Romilly (1990), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Αθήνα, σ. 74.

¹⁴⁹ Ruth Scodel (2014), «*Η τραγωδία του Σοφοκλή*», στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας – 31 εισαγωγικά δοκίμια*, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Αθήνα, σ. 331.



Η Αντιγόνη αποδίδει νεκρικές τιμές στον νεκρό αδερφό της Πολυνείκη.
Rinehart, William Henry, 1870, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, 91.4.

Στους στίχους 61-62: «*ἀλλ' ἐννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι / ἔφουμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα*» (Κι απ' τ' ἄλλο, να ξεχνάς αυτό δεν πρέπει, πρώτα, πως γεννηθήκαμε γυναίκες να μην μπορεί να τα βάζουμε με άντρες, μτφρ. Ι.Ν.Γρυπάρης) έχουμε κιόλας την πρώτη δήλωση διά στόματος Ισμήνης που μας θυμίζει τους κανόνες του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο ανήκουν οι δύο γυναίκες. Η Ισμήνη δεν προτίθεται να ανταχθεί σε αυτούς και δεν διανοείται καν να τους αμφισβητήσει· η ίδια εκπροσωπεί τον παραδοσιακό τύπο γυναίκας, την υποταγμένη στους άνδρες και στους νόμους: «*νῦν*

*δ' αὖ μόνᾳ δὴ νῶ λειλιμμένα σκόπει/ ὄσω κάκιστ' ὀλούμεθ', εἰ νόμου βία/ ψῆφον τυ-
ράννων ἢ κράτη παρέξιμεν./ ἀλλ' ἐννοεῖν χρῆ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι/ ἔφουμεν, ὡς πρὸς
ἄνδρας οὐ μαχουμένα./ ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων/ καὶ ταῦτ' ἀκούειν
κάτι τῶνδ' ἀλγίονα./ ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς/ ζύγγοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζο-
μαι τάδε,/ τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι. τὸ γὰρ/ περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν
οὐδένα.»* (Και τώρα οι δυο μας πῶχουμε απομείνει σκέψου τί τέλος πιο κακό θα
βρούμε, αν το νόμο αψηφώντας πάμε ενάντια σ' ὅ,τι ἔχει αποφασίσει η εξουσία. Κι
απ' τ' ἄλλο, να ξεχνᾶς αυτό δεν πρέπει, πρώτα, πως γεννηθήκαμε γυναίκες να μην
μπορεῖ να τα βάζουμε με άντρες· ἔπειτα, πως αυτοί που εξουσιάζουν πιο δύναμη ἔχουν
από μας, κι ἀνάγκη να τους ακούμε και σ' αυτά και σ' ἄλλα πιο σκληρότερ' ἀκόμα και
από τούτα. Εγὼ λοιπὸν αφοῦ παρακαλέσω τους κάτω απ' τη γη να συχωρήσουν, αν
υποτάσσομαι ἔτσι στην ἀνάγκη, θα υπακούσω σ' αυτούς που εξουσιάζουν, γιατί να
θέλεις ὅ,τι ξεπερνᾶ τη δύναμή σου, καθαρῆ 'ναι τρέλα, στ. 67, μτφρ. I.N. Γρυπάρης),
λέει η Ισμήνη στην ἀδελφή της. Συμφωνεῖ με τον κοινωνικό της ρόλο που υπαγορεύ-
εται με γνώμονα τα ἀνδρικά κριτήρια παρ' ὅτι, εν τέλει, αὐτή της η σύγκριση με την
Αντιγόνη δεν την ευνοεῖ.¹⁵⁰ Χωρὶς να της λείπει η ικανότητα να ἀντιληφθεῖ το ὀρθό
και το δίκαιο ἐπιλέγει συνειδητὰ τον δρόμο της συμμόρφωσης με την εξουσία –πράγμα
που κάνει την στάση της ἀκόμη πιο υποτελή και φυγόπονη–, τον ακριβῶς ἀντίθετο
δρόμο δηλαδή ἀπὸ αὐτὸν της Αντιγόνης. Ἀρνεῖται να συμμετάσχει στην παράτολμη
ἐνέργεια της ταφῆς του ἀδικοχαμένου ἀδελφοῦ ὄχι λόγω κάποιου εἶδους ἠθικῆς-ἀξια-
κῆς διαφωνίας ἀλλὰ καθαρὰ λόγω φόβου και ἀνικανότητος να ἐναντιωθεῖ στην εξου-
σία: «ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιοῦμαι, τὸ δὲ / βία πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος» (στ. 78-
79).

Ἔτσι, με αὐτὸ το «εὔρημα» του Σοφοκλή,¹⁵¹ ἐξ ἀρχῆς ἀνορθώνεται στα μάτια
των θεατῶν η μορφή της Αντιγόνης η οποία, για ἀκόμη μία φορά στο ἀρχαῖο δρᾶμα,
ἀποτελεῖ μια γυναικεῖα παρουσία που ἐνστερνίζεται και πρεσβεύει ἠρωικά χαρακτη-
ριστικά που μέχρι τότε στη λαϊκὴ παράδοση (ἔπη, μῦθοι κλπ) ἀποδίδονταν κυρίως σε
ἄνδρες. Την εἰκόνα του «ἥρωα» ὅπως τη γνωρίζουμε ἀπὸ τα ἔπη ἐρχεται να συμπλη-
ρώσει η ἀπάντηση που δίνει ἀμέσως η Αντιγόνη στην ἀδελφή της μόλις ἐκεῖνη διστάζει
να τη βοηθήσει: «οὔτ' ἂν κελεύσαιμ' οὔτ' ἂν, εἰ θέλοις ἔτι / πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἠδέως

¹⁵⁰ Θάλεια Παπαδοπούλου (2008) «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», στο:
Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, ὁ.π., σ. 158.

¹⁵¹ de Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, ὁ.π., σ. 75.

δρώης μετά» (Ούτε θα σε παρακαλούσα, μα ούτε κι αν το 'θελες ακόμα θα δεχόμουν μ' ευχαρίστηση εγώ τη σύμπραξή σου στ. 69-70, μτφρ. I.N. Γρυπάρης). Το αίσθημα υπερηφάνειας, το πείσμα και η αποφασιστικότητα είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν την εικόνα του ήρωα και, ειδικά στα έργα του Σοφοκλή, διαφαίνεται πάντα η μοίρα του μοναχικού ήρωα που βαδίζει προς τον θάνατο με αποφασιστικότητα και θάρρος βυθισμένος στην ηθική μοναξιά του. Η σκληρή υπερηφάνεια της Αντιγόνης διακρίνεται ξεκάθαρα και προς το κλείσιμο του *Προλόγου* όταν πια έχει πάρει την απόφασή της, ότι θα θάψει μόνη της τον αδελφό της με όποιο κόστος· δεν ενδιαφέρεται πια ούτε καν για την εξασφάλιση της εχεμύθειας που της υπόσχεται η Ισμήνη: «*ἀλλ' οὖν προμηνύσης γε τοῦτο μηδενί/ τοῦργον κρυφῆ δὲ κεῦθε, σὺν δ' αὐτῶς ἐγώ*» (Κοίτα καν μην πας κι άλλου το πεις, μα κράτα κρυφό το σχέδιό σου, και 'γώ το ίδιο, στ. 85, μτφρ. I.N. Γρυπάρης). Δείχνει ακατάδεκτη ακόμη και ως προς την ελάχιστη βοήθεια που θα μπορούσε να της προσφέρει η αδελφή της εφόσον πλέον δεν τη θεωρεί άξια να συμμετάσχει σε ένα τέτοιο σχέδιο και αμέσως την τοποθετεί απέναντί της, στην κατηγορία των «εχθρών»: «*πολλὸν ἐχθίων ἔση / σιγῶσ', ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξης τάδε*» (πρόδωσέ το· πιο θα μού εισαι εχθρή αν σωπάσεις, παρ' αν το κηρύξεις σ' όλον τον κόσμο, στ. 86-87, μτφρ. I.N. Γρυπάρης).

Το στίγμα του ψυχικού κόσμου της Αντιγόνης το έδωσε ο Σοφοκλής από τους πρώτους στίχους. Η ηρωίδα ξέρει ποια είναι και τι πρέπει να κάνει. Στους στίχους 45-46 εκφράζει με αποφασιστικότητα την απόφασή της πάνω στην οποία θα στηριχθεί η δράση ολόκληρου του έργου. Στην ερώτηση της Ισμήνης αν θα τολμήσει να κάνει αυτό που είναι απαγορευμένο, μετά τη διαταγή του Κρέοντα, απαντά: «*τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν, ἦν σὺ μὴ θέλῃς, / ἀδελφόν· οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ' ἀλώσομαι*» (Ναι, τον αδερφό μου και τον δικό σου, αν εσύ δε θέλεις· γιατί κανέναν δε θα πει για μένα πως τον πρόδωσα εγώ, μτφρ. I.N. Γρυπάρης). Δεν θέλει να πει κανείς ότι τον πρόδωσε.

Η πρώτη αυτή σύγκριση-σύγκρουση των δύο αδελφών από την αρχή του έργου δίνει ώθηση στην πλοκή και βοηθάει στο να συντεθεί γρήγορα και ξεκάθαρα το προφίλ της Αντιγόνης. Όταν χωρίζονται στο τέλος της σκηνής οι δύο γυναίκες, η μία (Αντιγόνη) αφήνει τη σκηνή με υπερήφανη αποφασιστικότητα, ενώ η άλλη (Ισμήνη) με λόγια αγάπης.¹⁵²

¹⁵² Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α', ό.π., σ. 327. Η αντιπαράθεση Αντιγόνης και Ισμήνης μάς φέρνει στον νου την αντίθεση ενός άλλου αδελφικού ζευγαριού, αυτού της Ηλέκτρας και της Χρυσόθεμης.

Στη σύγχρονη εποχή, η αντίδραση της Ισμήνης ίσως θα έμοιαζε πιο φυσιολογική και η συμπεριφορά της θα φάνταζε πιο συνετή και λογική, ενώ, αντίστοιχα, η αδιάλλακτη και απόλυτη στάση της Αντιγόνης ίσως να επιδεχόταν κάποιας κριτικής. Πρέπει όμως να λαμβάνουμε υπόψη μας πάντα τις διαφορετικές συνθήκες και αξίες της κάθε εποχής, καθώς και τις συμβάσεις του κάθε λογοτεχνικού είδους. Όπως αναγνωρίζουμε ότι υπάρχει τεράστιο χάσμα ανάμεσα στην καθημερινή γυναίκα της Κλασικής Αθήνας και στην Αντιγόνη του Σοφοκλή, έτσι, αντίστοιχα οι αξίες που προβάλλονται στο αρχαίο δράμα δεν επιδιώκουν να πετύχουν απαραίτητα μια ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας αλλά να προβάλουν ακόμη και στην υπερβολή τους αξίες ανώτερες και υπερβατικές.¹⁵³



Η Αντιγόνη αποδίδει νεκρικές τιμές στη σορό του Πολυνείκη.
Lenepveu, Jules-Eugène, 1835-1898, υδατογραφία και πένα,
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, 1991.267.

¹⁵³ Βλ. C. Sourvinou-Inwood (1990), «Sophocles' Antigone as a "Bad Woman"», στο: F. Dieteren – E. Kloek (επιμ.), *Writing Women into History*, Άμστερνταμ, σσ. 11-38.

Μετά την παρουσίαση της Αντιγόνης, έχουμε στο πρώτο *Επεισόδιο* την εμφάνιση του Κρέοντα, του ηθικού αντιπάλου της. Συνεχίζει η πλοκή του έργου να προωθείται μέσα από αντίθετα ζεύγη που εκφράζουν αντίπαλες αξίες και ιδεολογίες.¹⁵⁴ Σ' αυτό το *Επεισόδιο* ο Κρέων κάνει σαφείς τις αρχές του, τη μονομερή του προσκόλληση στην εξουσία και στην πολιτεία και γενικώς εξωτερικεύει λεκτικά με κάθε τρόπο τα «πιστεύω» του και τις προθέσεις του. Το ύφος του είναι αυταρχικό, άκαμπτο και αυτάρεσκο.¹⁵⁵ Στον λόγο του προοικονομούνται τα στοιχεία εκείνα που, στην πορεία του έργου, θα είναι υπεύθυνα για την εμμοιική στάση του και την απόλυτη πίστη στους ανθρώπινους νόμους. Υποστηρίζει ότι η ασφάλεια και η ευτυχία του πολίτη είναι συνάρτηση της ασφάλειας και της ευτυχίας της πόλης του: «καὶ μείζον' ὅστις ἀντὶ τῆς/ αὐτοῦ πάτρας/ φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω./ ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεί,/ οὐτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν/ στείχουσιν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας./ οὐτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς/ θείμην ἐμαυτῶ, τοῦτο γινώσκων ὅτι/ ἢδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἔπι/ πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα./ τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὖξω πόλιν.» (Κι ὅποιος ἀπ' τὴν πατρίδα του πιο πάνω βάζει ἕνα φίλο, αὐτὸν ἐγὼ τὸν ἔχω γιὰ τίποτα, γιὰτί —καὶ μάρτυράς μου ἀς εἶναι ὁ Δίας που ὅλα τὰ βλέπει πάντα— ποτέ ἐγὼ δε θα σώπαινα, ὅταν βλέπω νὰ ἴρχεται μὴ καταστροφὴ στὴν πόλιν ἀντὶ τῆς σωτηρίας· κι οὔτε ποτέ μου θα ἴκανα φίλο ἕναν ἐχθρὸ τῆς χώρας. Γιὰτί τὸ ξέρω πὼς αὐτὴ ἴναι ἡ μόνη ἡ σωτηρία, καὶ μόνον ὅσο τὸ πλοῖο, που μέσα ταξιδεύουμε, ὀρθὸ στέκει, τότε εἶναι που τοὺς κάνουμε τοὺς φίλους. Με τέτοιους ἐγὼ νόμους τὴ στηρίζω τὴ δύναμη τοῦ κράτους, στ. 189, μτφρ. I.N. Γρυπάρης). Ἡ εμμοιή του αὐτὴ ἐξηγεῖ πρωθύστερα τὴν ἔλλειψη σεβασμοῦ πρὸς τοὺς ἀγραφους νόμους τῶν θεῶν που υπηρετεῖ ἡ Αντιγόνη, ὀδηγώντας τὸν στὴν ὕβριν. Ἀντίστοιχα, μὴ τυχόν παραβίαση τῆς ἐντολῆς του γιὰ τὴν ταφή του νεκροῦ παρουσιάζεται ὡς πράξη παράλογη καὶ παράτολμη ὅταν συνομιλεῖ με τὸν κορυφαῖο του Χοροῦ στὸς στίχους 218-220:

«ΧΟ. τί δῆτ' ἂν ἄλλο τοῦτ' ἐπεντέλλοις ἔτι;

ΚΡ. τὸ μὴ ἴπιχωρεῖν τοῖς ἀπιστοῦσιν τάδε.

¹⁵⁴ B. M. W. Knox (1964), *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Μπέρκλεϋ – Λος Άντζελες.

¹⁵⁵ Βλ. M. Griffith (2001), «Antigone and her Sister(s): Embodying Women», στο: A. Lardinois – L. McClure (επιμ.), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Πρίνστον, σσ. 117-136.

ΧΟ. οὐκ ἔστιν οὕτω μῶρος ὃς θανεῖν ἐρᾷ».

(ΧΟΡ. Τι άλλο λοιπόν έξω απ' αυτό μας θέλεις;

ΚΡΕ. Να μη δειχθείτε επιεικείς αν ίσως
και παραβεί κανείς την προσταγή μου.

ΧΟΡ. Ποιός τόσο είναι τρελός που να θελήσει
το θάνατό του; μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης).

Το μόνο κίνητρο που αναγνωρίζει ως αρκετά ισχυρό ώστε να προβεί κανείς σε μία τόσο παράτολμη ενέργεια είναι το κέρδος (στ. 221-222): «ἀλλ' ὑπ' ἐλπίδων / ἄνδρας τὸ κέρδος πολλάκις διώλεσεν» (μα η ελπίδα για το κέρδος πολλές φορές κατάστρεψεν ανθρώπους, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης) φανερώνοντας, έτσι, το επίπεδο της αντίληψής του όσον αφορά στις ενέργειες των άλλων.¹⁵⁶ Το «κέρδος» εδώ έχει περισσότερο πολιτική έννοια. Υποδηλώνει το μέσο που δελεάζει κάποιον πολίτη για να συνωμοτεί ενάντια στην κρατική εξουσία. Ταυτόχρονα, όμως, μια τέτοια λάθος εκτίμηση για τα πιθανά αίτια της παραβίασης της εντολής του αιτιολογεί εκ των προτέρων τη μετέπειτα ερμηνεία του για τα γεγονότα καθώς και τη δυσπιστία που θα δείξει απέναντι στον μάντη Τειρεσία στη συνέχεια του έργου.¹⁵⁷ Τοποθετούνται, λοιπόν, οι δύο κύριοι αντίπαλοι πολύ γρήγορα στις ιδεολογικές τους θέσεις και έτσι γίνεται σαφές το χάσμα που τους χωρίζει, αφού ο ένας υπερασπίζεται τους νόμους του κράτους, την εξουσία, ενώ η άλλη τις κοινωνικές-οικογενειακές αξίες, τη φιλανθρωπία και τους άγραφους θεϊκούς νόμους (στ. 450-470).¹⁵⁸

Γι' αυτό δεν μας κάνει εντύπωση το ότι, όταν ο Κρέων μαθαίνει από τον Φύλακα για την επιχείρηση ταφής του νεκρού, αυθόρμητα του έρχεται στο στόμα η ερώτηση: *τί φής; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;* (Τί λες; ποιός άντρας είχε αυτή την τόλμη;, στ. 248, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης). Δεν του περνάει από το μυαλό ότι ο δράστης μπορεί να

¹⁵⁶ R. P. Winnington-Ingram (1999), *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος – Χρίστος Π. Φαράκλας, Αθήνα, σ. 183.

¹⁵⁷ Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α', ό.π., σ. 328. Βλ. και Sheila Murnagban (2005), «Women in Greek Tragedy», στο: R. Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy*, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, σσ. 234-250.

¹⁵⁸ Βλ. E. Harris (2004), «Antigone the Lawyer or the Ambiguities of Nomos», στο: E. Harris – L. Rubenstein (επιμ.), *The Law and the Courts in Ancient Greece*, Λονδίνο, σσ. 19-56.

είναι γυναίκα. Αυτό, βέβαια, δεν οφείλεται μόνο στον χαρακτήρα και το ποιόν του υπεροπτικού Κρέοντα, καθώς έτσι θα σκεφτόταν, πιθανότατα, ο καθένας στη θέση του. Μπορεί η μορφή της Αντιγόνης να μην είναι ρεαλιστική αλλά εδώ η αντίδραση του Κρέοντα είναι. Το παιχνίδι των αντιθέσεων και το πάντρεμα μεταξύ μυθολογικών εξωπραγματικών στοιχείων αλλά και ρεαλιστικών, αντιπροσωπευτικών της κλασικής Αθήνας, είναι ένα σύνηθες μοτίβο που συναντάται και στους τρεις τραγικούς ποιητές.

Εδώ, η άγνοια του Κρέοντα και η στενόμυαλη θεώρηση που έχει για τα γεγονότα χτίζουν τις βάσεις για τη μετέπειτα σύγκρουσή του με την Αντιγόνη. Ένας αντίπαλος που δεν λογίζεται καν ως πιθανός αντίπαλος εξ αρχής έχει το προνόμιο που του εξασφαλίζει η άγνοια κινδύνου του αντιπάλου.

1. Η πορεία προς την εξέγερση

Δυσπιστία για το αν θα μπορούσε μία γυναίκα και μάλιστα βασιλικής καταγωγής να παραβεί τις εντολές του βασιλιά διατυπώνει και ο Κορυφαίος του Χορού στους στίχους 381-383, στο Α' Στάσιμο: *τί ποτ' ; οὐ δὴ που σέ γ' ἀπιστοῦσαν / τοῖς βασιλείοις ἄν' ἄγουσι νόμοις / καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες;* (μα τί 'ναι; /γιατί βέβαια δε σε φέρνουνε πως να 'χεις τη βασιλικιά πατήσει προσταγή,/ και να σ' έπιασαν σε τέτοια τρέλ' απάνω;) Αλλά και ο Κρέων αδυνατεί να πιστέψει αμέσως τον Φύλακα και ζητάει διευκρινήσεις (στ. 401-406):

«ΚΡ. ἄγεις δὲ τήνδε τῶ τρόπῳ πόθεν λαβών;

ΦΥ. αὕτη τὸν ἄνδρ' ἔθαπτε· πάντ' ἐπίστασαι.

ΚΡ. ἦ καὶ ζυνίης καὶ λέγεις ὀρθῶς ἅ φής;

ΦΥ. ταύτην γ' ἰδὼν θάπτουσαν ὄν σὺ τὸν νεκρὸν

ἀπεῖπας. ἄρ' ἔνδηλα καὶ σαφῆ λέγω;

ΚΡ. καὶ πῶς ὀρᾶται κάπληπτος ἠρέθη»;

(ΚΡ. Κι αυτή που φέρνεις, πού και σε τί απάνω την έπιασες;

ΦΥ. Να θάφτει αυτή το πτώμα. Τα έμαθες όλα.

ΚΡ. Μα καταλαβαίνεις τί λες; Κι αυτή 'ναι η ορθή η αλήθεια;

ΦΥ. Αφού την είδα ο ίδιος να τον θάφτει

το νεκρό που απαγόρευες· δεν είναι

καθαρά και σταράτα όπως τα λέω;, μτφρ. I.N. Γρυπάρης)

Το ιδεώδες που προβάλλει η Αντιγόνη ενάντια στον Κρέοντα, είναι λοιπόν ο «άγραφος» νόμος της ηθικής συνείδησης, η πίστη που αντανακλά τη συνείδηση του νόμου σχετικά με τον σεβασμό των νεκρών. Ο Κρέων απαγόρευσε την ταφή του αδελφού της, προφασιζόμενος τα δίκαια της πόλης. Μπορεί τα επιχειρήματά του να είναι ευγενή, αλλά η αλαζονεία του ξεπερνά τα όρια και συγγέει συχνά το κράτος με τον εαυτό του. Στην απορία του αλαζονικού Κρέοντα για το πώς τόλμησε η Αντιγόνη να παραβεί τον νόμο του κράτους, αυτή απαντά (στ. 450-470):

ΑΝ. οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,/ οὐδ' ἡ ζύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη/
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισεν νόμους,/ οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ/
κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν/ νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδρα-
μεῖν./ οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' ἀεί ποτε/ ζῆ ταῦτα, κοῦδεῖς οἶδεν ἐξ ὅτου
'φάνη.[...]/ σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν,/ σχεδὸν τι μῶρω μωρίαν
ὀφλισκάνω.

(Ναι, γιατί δεν ήταν ο Δίας, που μου τα 'χε αυτά κηρύξει, ούτε η συγκάτοικη με τους θεούς του Κάτω Κόσμου, η Δίκη, αυτούς τους νόμους μες τους ανθρώπους όρισαν· και μήτε πίστευα τόση δύναμη πως να 'χουν τα δικά σου κηρύγματα, ώστ' ενώ είσαι θνητός να μπορείς των θεών τους νόμους τους άγραφτους κι ασάλεφτους να βιάζεις· γιατί όχι σήμερα και χτες, μα αιώνια ζουν αυτοί, και κανείς δεν το γνωρίζει από πότε φανήκανε· [...] και αν τώρα εσύ για άμυαλη με περνάς γι' αυτά που κάνω, ο άμυαλος ίσως γι' άμυαλη με παίρνει», μτφρ. I.N. Γρυπάρης).¹⁵⁹

Στην οργή του Κρέοντα η Αντιγόνη περιγράφει με δυναμικό τρόπο την κοσμοθεωρία της η οποία τοποθετείται στον αντίποδα της δικής του. Η εξέγερσή της εκδηλώνεται με πάθος και υπερηφάνεια. Αναφέρεται στους άγραφους νόμους της ταφής και τονίζει

¹⁵⁹ Η Δίκη, στην οποία αναφέρεται η Αντιγόνη, είναι το προσωποποιημένο δίκαιο που κατοικεί με τους θεούς του Κάτω Κόσμου.

ότι έχει χρέος να υπακούει στους θεούς και να τιμά τους οικογενειακούς δεσμούς (*φιλία*).¹⁶⁰ Αυτή η αντίθεση μεταξύ των άγραφων και των γραπτών νόμων, του φυσικού δικαίου και του θετού, ήταν επίκαιρο θέμα στην Αθήνα του 5ου αιώνα κάτω από την επίδραση της σοφιστικής (βλ. *Γοργία* του Πλάτωνα). Σύμφωνα με την ηρωίδα, η απαγόρευση της ταφής του αδελφού της παραβιάζει το φυσικό και θείο δικαίωμα, το οποίο είναι ανώτερο από το ανθρώπινο δίκαιο. Άλλωστε, η απαγόρευση της ταφής του νεκρού παραβιάζει τα δικαιώματα της Δίκης και των θεών του Άδη. Στην απαίτηση λοιπόν του Κρέοντα για πλήρη υπακοή στον νόμο της πολιτείας η Αντιγόνη απαντά ότι δεν θα υπακούσει στον νόμο, εάν ο νόμος είναι λάθος και, επιπλέον, εάν αντιτίθεται στον θεϊκό νόμο (στ. 446 κ.εξ.).



Ελένη Παπαδάκη Αντιγόνη, 1940. Σκηνοθεσία Τ. Μουζενίδη.

¹⁶⁰ M. Griffith (2001), «Antigone and her Sister(s): Embodying Women», στο: Lardinois – McClure (επιμ.), *Making Silence Speak*, ό.π., σσ. 117-136.

Στον αγώνα λόγου Κρέοντα με Αντιγόνη ο Σοφοκλής συνομιλεί έμμεσα με ένα άλλο έργο του, τον *Αΐαντα*, που πιθανότατα προηγήθηκε χρονικά της *Αντιγόνης*. Στον *Αΐαντα* ο Οδυσσέας, όπως και η Αντιγόνη, προκρίνει την ταφή του Αΐαντα και τον παραμερισμό του μίσους, αφού μπροστά στον θάνατο και στους θεούς τα ανθρώπινα μίσση και πάθη δεν έχουν καμία αξία.¹⁶¹ Όπως και ο Αγαμέμνωνας, έτσι κι εδώ ο Κρέοντας είναι ο άνθρωπος που μισεί και δεν σταματά το μίσος του ούτε μετά τον θάνατο του αντιπάλου του. Η ερμηνεία των γεγονότων και η ανάγκη για σταθερές και έλεγχο οδηγούν τους δύο εκπροσώπους της εξουσίας να λειτουργούν με υβριστική υπερηφάνεια. Η Αντιγόνη, όμως, σε αντίθεση με τον Οδυσσέα, είναι γυναίκα και παρ' ότι η πιο φιλεύσπλαχη και γεμάτη αγάπη για τον αδελφό της στάση της δεν αντίκειται στη γυναικεία της φύση (σύμφωνα με τα μέτρα της εποχής), η αποφασιστική και θαρραλέα επιμονή της το κάνει. Γι' αυτό και ο Χορός σπεύδει να εξηγήσει αυτή της την παράδοση συμπεριφορά ως κληρονομιά του Οιδίποδα: *Δηλοῖ τὸ γέννημ' ὠμόν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς / τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς* (Δείχνει τ' ωμό το φυσικό της κόρης/ πως είναι από πατέρα ωμό· δεν ξέρει/ να γέρνει μες στις δυστυχίες κεφάλι. στ. 471-472) υποστηρίζει ο Κορυφαίος, αποδίδοντας το πείσμα της όχι στην ίδια αλλά σε έναν άνδρα, τον πατέρα της, μιας και δεν ταιριάζει σε γυναίκα ένας τέτοιος χαρακτήρας.

Στην απάντηση του Κρέοντα διακρίνεται η τραγική ειρωνεία καθώς όσα λέει ο ίδιος περί ακαμψίας απόψεων αναφερόμενος στην Αντιγόνη θα ισχύσουν για τον ίδιο (στ. 473-476).¹⁶² Κάνει λόγο για δούλους (στ. 479) και για ύβρη που αυτοί διαπράττουν (στ. 480 και 482), όπως κάνουν και οι Ατρείδες στον *Αΐαντα*,¹⁶³ εννοεί την Αντιγόνη προσπαθώντας έτσι να την ταπεινώσει. Η Αντιγόνη όχι μόνο δεν είναι δούλα αλλά η βασιλική της καταγωγή και η συγγένειά της με τον Κρέοντα εδώ δε φαίνεται να παίζουν κανένα ρόλο γι' αυτόν, αφού είναι η ίδια της η γυναικεία φύση που πυροδοτεί την οργή του· δεν δέχεται να αμφισβητείται η εξουσία του από μία γυναίκα: *ἤ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὕτη δ' ἀνήρ / εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη* (Δεν είμαι εγώ, αυτή 'ναι τώρα ο άντρας,/ αν ατιμώρητα έτσι την κρατήσει/ την εξουσία αυτή· στ. 484-485). Η επανάληψη του *ἀνήρ* στοχεύει στο να αναδείξει την υπεροχή του ανδρικού γένους

¹⁶¹ Βλ. A. Kurt Raaflaub (2019), «Σοφοκλής και πολιτική σκέψη», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ό.π., σσ. 452-456.

¹⁶² Γ. Α. Μαρκαντωνάτος (2004), *Σοφοκλέους Αντιγόνη, Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα, σ. 280.

¹⁶³ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, ό.π., σ. 181.

έναντι του γυναικείου που τολμά ευθαρσώς να τον αμφισβητήσει.¹⁶⁴ Η απειλή που νιώθει ο Κρέων δεν είναι μόνο ενάντια στην πολιτική του εξουσία αλλά και απειλή ενάντια στο φύλο του από το υποδεέστερο, κατά τη γνώμη του, γυναικείο φύλο.¹⁶⁵

Η Αντιγόνη εμμένει στη στάση της με περισσή αποφασιστικότητα και θάρρος δηλώνοντας ευθαρσώς πως ακόμη και τα μέλη του Χορού θα συμφωνούσαν μαζί της αν δεν τους έκλεινε το στόμα ο φόβος (*εί μὴ γλώσσαν ἐγκλήροι φόβος*, στ. 505).¹⁶⁶ Στη στιχομυθία που έχει με τον Κρέοντα υπάρχουν έντονα στοιχεία αγώνα λόγου με κορυφαία στιγμή τη μεγαλειώδη δήλωση της Αντιγόνης *οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφρον* (Δεν γεννήθηκα για να μισώ, αλλά για ν' αγαπώ, στ. 523), όπου συσχετίζει τη φιλεύσπλαχνη στάση της απέναντι στον νεκρό αδελφό της και τους θεϊκούς νόμους με μία έμφυτη (*ἔφρον*) ιδιότητα, για να απαντήσει αμέσως μετά ο Κρέων, κορυφώνοντας τη στιχομυθία του με την Αντιγόνη στη φράση *ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή* (μα όσο εγώ θενά 'μαι/στη ζωή, γυναίκα δε θα εξουσιάζει στ. 525) και να παραδεχθεί άθελά του την ηθική υπεροχή της αντιπάλου του. Με το ρήμα *ἄρξει* υπονοείται μία εξουσία που, όμως, δεν διεκδίκησε ποτέ η ίδια η Αντιγόνη. Η εμμονή όμως του Κρέοντα με την εξουσία τον κάνει να ερμηνεύει τα πάντα μέσα από το πρίσμα των δικών του πεποιθήσεων και αξιών. Ταυτόχρονα, ίσως νιώθει την άτυπη μορφή εξουσίας που πρεσβεύει η ανεψιά του, της θεϊκής εξουσίας της οποίας είναι εκφραστής και μάλιστα με τον πιο θαρραλέο και ηρωικό τρόπο. Η απειλή της δικής του ισχύος τον κάνει να αναγνωρίζει, εν αγνοία του, με αυτό το σχόλιο τη δύναμη της Αντιγόνης. Ο ένας κατέχει τυπικά την εξουσία αλλά η άλλη εξουσιάζει πάνω στον ίδιο τον φόβο και προτιμά να υπηρετήσει τη θεϊκή / ηθική εξουσία αναγνωρίζοντάς την ως ανώτερη. Αυτή την ανωτερότητα την αναγνωρίζει, άθελά του και ο Κρέων, όταν φανερώνει το πόσο φοβάται την ανατροπή της δικής του, πολιτειακής, εξουσίας και μάλιστα από κάποιον που δείχνει να υποτιμά, μια γυναίκα.

Η Αντιγόνη είναι προσηλωμένη στις αιώνιες και απαρασάλευτες αξίες που διέπουν τις σχέσεις ανάμεσα στους ζωντανούς και τους νεκρούς. Θέτει το δίλημμα και διερευνά αυτές τις σχέσεις των ζωντανών με τον αθέατο κόσμο των ψυχών. Στον νόμο

¹⁶⁴ I. A. Μπάρμπας (2001), *Σοφοκλής Αντιγόνη*, Θεσσαλονίκη, σ. 369.

¹⁶⁵ Θάλεια Παπαδοπούλου (2008), «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», στο: Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, ό.π., σ. 158.

¹⁶⁶ Nancy Worman (2019), «Οιδίποδας, Οδυσσέας και η αποτυχία της ρητορικής», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ό.π., σ. 350.

της πολιτείας που επικαλείται ο Κρέοντας για να δικαιολογήσει την πολιτική του απόφαση και να μην επιτρέψει την ταφή του Πολυνείκη, η Αντιγόνη αντιπαραβάλλει το εθνικό δίκαιο, τον άγραφο νόμο που επιβάλλει τον σεβασμό προς τους νεκρούς. Ο Κρέων ασεβεί απέναντι σε αυτόν τον άγραφο νόμο, παραβλέπει την αδελφική αγάπη, το κύρος της κοινής γνώμης και τις καθιερωμένες θρησκευτικές αντιλήψεις.

Η σκηνή που ακολουθεί με μία ακόμη στιχομυθία Αντιγόνης-Ισμήνης μας επιβεβαιώνει ακόμη μία φορά την πεισματική εμμονή της ηρωίδας στη διεκδίκηση της αποκλειστικότητας της πράξης της.¹⁶⁷ Δεν συγχωρεί την Ισμήνη, μολονότι συμμετέχει στον πόνο της: *«λόγοις δ' ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην»* (δεν ανέχομαι κάποια αγαπημένη που δείχνει την αγάπη της μόνο με λόγια, στ. 543). Μπροστά στις απειλές του Κρέοντα απέναντι και στις δύο αδελφές, η Ισμήνη επιδεικνύει την ύστατη στιγμή μία έξαρση ηρωισμού αφού προτίθεται να θανατωθεί μαζί με την αδελφή της ομολογώντας την ενοχή της για ένα έγκλημα στο οποίο γνωρίζουμε ότι δεν συμμετείχε. Παρ' όλα αυτά η Αντιγόνη δεν εκλαμβάνει αυτή τη στάση ως μεταμέλεια για την αρχική δειλία της Ισμήνης και δεν δέχεται ούτε λεπτό να μοιραστεί μαζί της την τιμωρία. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι επιδεικνύει σκληρότητα εδώ απέναντι στην αδελφή της, που είναι η τελευταία ζωντανή εξ αίματος συγγενής που έχει, ενώ συγχρόνως όλη η ιστορία ξετυλίγεται λόγω του ηρωισμού που επέδειξε χάριν του αδελφού της.¹⁶⁸

Στη στιχομυθία της Ισμήνης με τον Κρέοντα και ενώ η πρώτη προσπαθεί να τον μεταπεισεί, χρησιμοποιεί ως επιχειρήματα τον επικείμενο γάμο του γιου του, Αίμονα, με την Αντιγόνη. Χωρίς να υποχωρήσει ούτε στιγμή, ο Κρέων προσφεύγει σε έναν ακόμη υποτιμητικό χαρακτηρισμό για την Αντιγόνη που σχετίζεται με το φύλο της λέγοντας: *ἀρώσιμοι γὰρ χᾶτέρων εἰσὶν γύναι* (Βρίσκονται κι άλλα για σπορά χωράφια στ. 569). Η παρομοίωση της γυναίκας με χωράφι που περιμένει τη σπορά είναι κοινός τόπος στις τραγωδίες που εδώ χρησιμοποιείται για να προσβάλει και να μειώσει την αξία της Αντιγόνης, συμπληρώνοντας στη συνέχεια: *κακὰς ἐγὼ γυναικᾶς υἱέσι στυγῶ* (Αποστρέφομαι εγὼ κακές γυναίκες για τα παιδιά μου στ. 571).

Όταν αργότερα, στο τρίτο *Στάσιμο*, έχει εισέλθει στη σκηνή ο Αίμων, η στιχομυθία με τον πατέρα του παρουσιάζει την τυπική δομή αγώνα λόγου (στ. 631-765) με δύο, σχεδόν, ισομερείς ρήσεις έπειτα από έναν εισαγωγικό διάλογο. Από την αρχή ο Κρέων

¹⁶⁷ E. Harris (2004), «Antigone the Lawyer or the Ambiguities of Nomos», στο: Harris – Rubenstein (επιμ.), *The Law and the Courts in Ancient Greece*, ό.π., σσ. 19-56.

¹⁶⁸ Carter, «Αντιγόνη», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ό.π., σ. 210.

υποστηρίζει την απόλυτη υπακοή των παιδιών στον πατέρα και στην κρατική εξουσία, δύο έννοιες που τις ταυτίζει με τον ίδιο σε άλλη μια έξαρση διακήρυξης αρχών και προτροπών, που όμως ξεκινάνε και τελειώνουν με αναφορές στη γυναίκα.¹⁶⁹ Μιλά με απαξίωση για την πράξη της Αντιγόνης και κατηγορεί τον Αίμονα ότι κίνητρό του για την υπεράσπισή της δεν είναι το δίκαιο αλλά η ηδονή της γυναικείας φύσης: *μή νύν ποτ' ὦ παῖ, τὰς φρένας γ' ὑφ' ἡδονῆς / γυναικὸς οὔνεκ' ἐκβάλλης* (Αυτά λοιπόν κοίτα ποτέ μη χάσεις/ τα αισθήματα, παιδί μου, από λαχτάρα/ για μια γυναίκα στ. 648-649). Υποτιμά την πολιτική διάσταση της πράξης μιας γυναίκας, *μη πολίτη*.¹⁷⁰ Ξεκινώντας με υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς για την *γυνή κακῆ* (στ. 651) που είναι *ψυχρὸν παραγκάλισμα* (στ. 650) για έναν άνδρα, ανακοινώνει στον γιο του την πρόθεσή του να θανατώσει την Αντιγόνη για την ανυπακοή της και μάλιστα αγγίζει τα όρια της *ὑβρεως* με μία περιφρονητική αναφορά στον Δία ως προστάτη της όμαιμης συγγένειας (στ. 658-659),¹⁷¹ ενώ κλείνει με έμφαση ως προς τη δυσαρέσκειά του για την αμφισβήτηση της εξουσίας του από μια γυναίκα (στ. 677-680):

ΚΡ: *οὔτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις,
κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἤσσητέα·
κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,
κούκ ἂν γυναικῶν ἤσσονες καλοίμεθ' ἄν.*

(ΚΡ: κι έτσι πρέπει καθείς να υπερασπίζεται
με τα όλα του το νόμο και την τάξη
και με κανένα τρόπο να μη στρέξει
να νικηθεί ποτέ του από γυναίκα·
γιατ' αν το φέρν' η ανάγκη, κάλλιο απ' άντρα
να πέσω απ' την αρχή, κι όχι να πούνε
πως γυναίκες μάς πήρανε από κάτω, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης).

¹⁶⁹ Winnington-Ingram, *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, ό.π., σ. 181.

¹⁷⁰ Α. Ν. Μαυρολέων (2016), *Περί αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα, σ. 120.

¹⁷¹ Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α', ό.π., σσ. 332-333.

Στη συνέχεια ο Αίμων, χωρίς να κάνει άμεση κριτική της συμπεριφοράς του πατέρα του απέναντι στην Αντιγόνη, για να μην προκαλέσει την οργή του, κάνει αναφορά στις φήμες που κυκλοφορούν στην πόλη· πληροφορεί τον Κρέοντα και μαθαίνουμε ότι συζητιέται στα κρυφά η πράξη της Αντιγόνης, λόγω του φόβου που τρέφουν οι πολίτες για τον Κρέοντα (στ. 690-691), οι οποίοι θρηνούν για τη φριχτή μοίρα που επιφυλάσσεται στην άτυχη κοπέλα εξαιτίας μιας πράξης που μόνο ηρωική μπορεί να χαρακτηριστεί. Ο Κρέων περιγράφεται ως τύραννος λόγω του αυταρχικού τρόπου που κυβερνά. Η αντιπαράθεση των δύο ανδρών κορυφώνεται και γίνεται φανερό το χάσμα αξιών που υπάρχει ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο, με τον Κρέοντα να είναι άλλη μία φορά ανένδοτος και άκαμπτος σαν δένδρο που κινδυνεύει να σπάσει από τον άνεμο (*τὰ δ' ἀντιτείνοντ' αὐτόπρεμν' ἀπόλλυται*, στ. 714).

2. Απαγορευμένη αγάπη

Παρουσιάζει ενδιαφέρον όταν μέσα στον εκνευρισμό του για την εναντίωση του γιου του ο Κρέων εμμένει να αναφέρεται υποτιμητικά στη γυναικεία φύση της Αντιγόνης και, στην προσπάθειά του να προσβάλει και να μειώσει τον Αίμονα, όταν αυτός ασκεί κριτική για τη διακυβέρνησή του,¹⁷² τον αποκαλεί γυναίκας δούλο: *ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον* (στ. 746), και, αμέσως μετά, *γυναικὸς ὦν δούλευμα, μὴ κώτιλλέ με* (Μιανῆς γυναίκας σκλάβε,/ πάψε με φλυαρίες να με σκοτίζεις. στ. 756). Εδώ βλέπουμε ότι ο Κρέων πιστεύει τόσο στην απεριόριστη δύναμη της πολιτείας και τη δική του, που προβαίνει, πάλι, σε ελλιπή αξιολόγηση των κινήτρων του συνομιλητή του, αφού θεωρεί ότι το μοναδικό κίνητρο του Αίμονα είναι ο έρωτάς του προς την Αντιγόνη παρ' όλο που ο ίδιος έχει καταστήσει σαφές ότι νοιάζεται εξίσου και για τον πατέρα του και ότι μάλιστα ένας από τους λόγους που υπερασπίζεται την Αντιγόνη είναι και για καλό του ίδιου του Κρέοντα.¹⁷³ Αυτή την ίδια γνώμη με τον Κρέοντα φαίνεται να μοιράζεται και ο Χορός των γερόντων όπως προκύπτει και από το τρίτο *Στάσιμο* που ακολουθεί με το περίφημο *Χορικό* για τον Έρωτα.

¹⁷² ΑΙ. πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἤτις ἀνδρός ἐσθ' ἑνός / ΚΡ. οὐ τοῦ κρατοῦντος ἢ πόλις νομίζεται; / ΑΙ. καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος, στ. 737-739.

¹⁷³ Ruth Scodel (2014), «*Η τραγωδία του Σοφοκλή*», στο: Gregory (επιμ.), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, ό.π., σ. 336.

Ο θρήνος της ηρωίδας που ακολουθεί, όταν εισέρχεται στη συνέχεια στη σκηνή, δεν αποτελεί παρά τον τελευταίο αποχαιρετισμό προς τον κόσμο των ζωντανών. Ανυψώνει και δοξάζει το θαύμα της ζωής, μιας ζωής που συνειδητά απαρνείται για να υπηρετήσει και να μείνει πιστή στα ιδανικά της, κάνοντας έτσι ακόμη πιο μεγαλειώδη την απόφασή της. Δεν υποδηλώνει δειλία ή μεταμέλεια αυτός ο θρήνος αλλά ενισχύει την ηρωική της στάση. Ο συναισθηματικά φορτισμένος λόγος της συμπληρώνεται και από μία άκρως ορθολογική τοποθέτηση για τα κίνητρα της πράξης της στους στίχους 909-912, όπου η ηρωίδα επιχειρηματολογεί με απόλυτο κυνισμό υπέρ της επιλογής της, μιας που από όλους του συγγενείς της μόνο ο αδελφός είναι αναντικατάστατος δεδομένου ότι οι νεκροί γονείς της δεν θα μπορούσαν να της χαρίσουν άλλον στη θέση του.¹⁷⁴ Η πειθώ αποτελεί μια προσφιλή μέθοδο στις τραγωδίες και συναντάται αρκετά συχνά ως ρητορική τακτική τόσο από τους άνδρες όσο και από τις γυναίκες (χαρακτηριστικό παράδειγμα η Μήδεια στην ομώνυμη τραγωδία) σε αντίθεση με τον –εκτός Τραγωδίας– χώρο της πολιτικής ζωής όπου τέτοιου είδους ρητορικά επιχειρήματα θεωρούνται καθαρά ανδρική ενασχόληση.¹⁷⁵



Η Άννα Συνοδινού στον ρόλο της Αντιγόνης.
Επιδάυρια 1956. Σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

¹⁷⁴ «Το επιχείρημα είναι δάνειο από τον Ηρόδοτο (3.119), όπου αποδίδει καλύτερο νόημα, καθώς η γυναίκα που το επικαλείται εξηγεί ποιο μέλος της οικογένειάς της θα έσωζε από τον θάνατο», Scodel, στο ίδιο, σσ. 337-338.

¹⁷⁵ J. Mossman, «Γυναικείες φωνές στον Σοφοκλή», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τρία-να δύο μελέτες*, ό.π., σ. 464.

Στους θρήνους της Αντιγόνης στο Τέταρτο *Επεισόδιο* γίνονται πολλές αναφορές σε γαμήλια τελετή και παρουσιάζεται ο Χάρος ως ο μελλοντικός σύζυγος της Αντιγόνης (στ. 811-817) από την ίδια, ενώ ο θολωτός τάφος στον οποίο θα καταλήξει παρομοιάζεται με νυφικό κρεβάτι (στ. 891-899). Η ίδια η Αντιγόνη δεν έχει προλάβει να γευτεί τις χαρές του γάμου, οπότε προσφεύγει σε έναν παραλληλισμό της μετάβασης της από τον κόσμο των ζωντανών στον κόσμο των νεκρών με τη μετάβαση που βιώνει μια νέα νυμφεύμενη κοπέλα από τον άγαμο στον έγγαμο βίο. Φθάνει στο σημείο να μιλάει σαν να επρόκειτο για κάποια διαστροφική γαμήλια τελετή με τον θάνατο να την περιμένει στη σπηλιά.¹⁷⁶ Εδώ, λοιπόν, ο θάνατος λειτουργεί ως υποκατάστατο του γάμου που δεν έγινε με τον αγαπημένο της Αίμωνα. Ο Αίμων, όπως και η Ισμήνη, φαίνεται να παραλείπεται από την Αντιγόνη όταν μοιρολογεί και λέει ότι είναι η τελευταία ζωντανή από τους αγαπημένους της: *ὦν λιοισθία ἴγὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ* (895), *ὦδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος* (στ. 919). Παρ' όλα αυτά ακολουθεί και ο Αίμων την πορεία προς τον θάνατο μετατρέποντας τη σπηλιά σε μακάβρια γαμήλια κατοικία.¹⁷⁷

Η υπερήφανη στάση της Αντιγόνης και η αγέρωχη ομολογία της πράξης της υπαγορεύονται από ένα συγκεκριμένο ιδεώδες συμπεριφοράς. Για την *τιμή* του νεκρού, αλλά και της ίδιας, η ηρωίδα δέχεται να θυσιάσει ακόμη και την ίδια τη ζωή της. Ωστόσο, παρ' όλη την ακλόνητη θέλησή της, παραμένει ανθρώπινη· η ίδια μοιρολογεί τον επικείμενο θάνατό (στ. 876-882):

ΑΝ: *ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος
ταλαίφρων ἄγομαι
τὰν ἐτοίμαν ὁδόν.
οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν
ᾄμμα θέμις ὄρᾶν ταλαίνα·
τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον
οὐδεὶς φίλων στενάζει.*

¹⁷⁶ Carter, «Αντιγόνη», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ὁ.π., σ. 211.

¹⁷⁷ Βλ. Paulette Ghiron-Bistagne (1994-1995), «Antigone ou l'amour impossible», στο: *Femmes Fatales*, Textes réunis par paulette Ghiron-Bistagne et Alain Moreau, *Cahiers du GITA* 8, Μονπελλιέ 1995, σσ. 105-115· Albert Machin – Lucien Pernée (επιμ.) (1993), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Publications de l'Université de Provence, σσ. 255-266.

(ΑΝ: Αθρήνητη, άφιλη, χωρίς
τραγούδια της χαράς μου,
σέρνομαι η άμοιρη σ' αυτό τον
αναπόφευγο το δρόμο.
Κι αυτό του ήλιου το μάτι το ιερό
να βλέπω δε μου συχωριέται πια
κι ουδέ κανείς από δικούς
τη μοίρα μου δεν κλαίει, δε στενάζει, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης).

Να τονίσουμε επίσης ότι τα κριτήρια της Αντιγόνης για τη φιλία είναι αντίθετα από αυτά του Κρέοντα. Πρόκειται για δύο διαφορετικές βιοθεωρίες. Ενώ τα κριτήρια του Κρέοντα είναι πολιτικά, της Αντιγόνης στηρίζονται στον δεσμό αίματος και στην οικογένεια. Η λέξη «φίλος» στον Σοφοκλή δηλώνει το πρόσωπο με το οποίο μας συνδέουν δεσμοί αίματος (γονείς, αδέρφια) και όχι το πρόσωπο με το οποίο μας συνδέουν συναισθηματικοί δεσμοί.¹⁷⁸

Εφόσον πλέον έχει πραγματοποιηθεί η μετάβαση της Αντιγόνης στη σπηλιά, στο υπόλοιπο έργο κυριαρχεί στη σκηνή ο Κρέων μαζί με τον μάντη Τειρεσία στο κρίσιμο Πέμπτο *Επεισόδιο* που αλλάζει την τροπή των γεγονότων με τον άκαμπτο –έως τότε– Κρέοντα να αλλάζει στο τέλος την απόφασή του. Έπειτα από πεισματική αμφισβήτηση των λεγομένων του μάντη και μόνιμα ενδοτικός στη δυσπιστία, ο Κρέων αντιστέκεται σθεναρά στην αλήθεια και μόνον όταν είναι πλέον πολύ αργά κάμπτεται και αποφασίζει να πράξει το σωστό.

Η *Εξοδος* του έργου, πυκνή σε εξελίξεις και νοήματα, εκπληρώνει ό,τι έχει προοικονομηθεί και υπονοηθεί στη διάρκεια του έργου. Μέσα σε λίγους στίχους πληροφορούμαστε τον θάνατο του Αίμονα από το ίδιο του το χέρι, αφού πρώτα προσπάθησε, ανεπιτυχώς, να σκοτώσει τον πατέρα του και, στη συνέχεια, μαθαίνουμε ότι έθεσε τέλος στη ζωή της και η Ευρυδίκη –μητέρα του Αίμονα και γυναίκα του Κρέοντα– όταν πληροφορήθηκε τον άδικο χαμό του γιου της. Στο τέλος, απόλυτα ηττημένος από τη θεία δίκη, ο Κρέων αφού θρηνεί για τις συμφορές που τον βρήκαν, δηλώνει την πρόθεσή του να φύγει μακριά, με τον Χορό να καταλήγει στις πάγιες αντιλήψεις του αρχαίου δράματος περί *ύβρεως* και τιμωρίας όποιου ασεβεί απέναντι στα θεία.

¹⁷⁸ Βλ. J. de Romilly (1995), *Ο νόμος στην ελληνική σκέψη: από τις απαρχές στον Αριστοτέλη*, μτφρ. Μπ. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, εκδ. Το άστυ, Αθήνα, σσ. 39-43.

3. Ο αγώνας είναι ανένδοτος

Η *Αντιγόνη* αποτελεί μία τραγωδία που έχει αναλυθεί και ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους κατά καιρούς και μέσα από διαφορετικά ερμηνευτικά πρίσματα. Η επιτυχία του έργου ξεκινά με την πρώτη κιόλας παρουσίασή του στη σκηνή· ως ένδειξη επιβράβευσης για την πνευματική συνεισφορά του στην πατρίδα ο Σοφοκλής, αμέσως μετά τη διδασκαλία του έργου, εκλέγεται συστράτηγος του Περικλή στον Σαμιακό πόλεμο.¹⁷⁹ Μέχρι και σήμερα αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή αρχαία δράματα. Όσο προτιμήθηκε και θαυμάστηκε άλλο τόσο υπήρξε ένα έργο ευάλωτο σε πολλών ειδών παρερμηνείες και αναχρονισμούς. Είναι, κατά κύριο λόγο, το έργο που έχει συνδεθεί όσο κανένα άλλο με την αντίσταση στην εξουσία. Είναι ένα έργο συγκρούσεων· συγκρούσεων μεταξύ του νόμου των ανθρώπων και του νόμου των θεών, του δικαίου και του άδικου, του «εσωτερικού χώρου» του σπιτιού που εκπροσωπούν οι γυναίκες και του «εξωτερικού» της πόλης που εκπροσωπούν οι άνδρες,¹⁸⁰ του ανδρικού και του γυναικείου φύλου εν γένει. Μέσα από την ανυπακοή της ηρωίδας στη διαταγή του Κρέοντα, διαγράφονται πολλές αντιθέσεις και συγκρούσεις (αρσενικό - θηλυκό, νεότητα - ωριμότητα, ατομικό - συλλογικό, άνθρωποι θνητοί – αθάνατοι θεοί, θάνατος - ζωή), τις οποίες αναλύει και ερμηνεύει η σχολή του δομισμού.¹⁸¹ Αυτή η σχεδόν αισχύλεια δομή, όμως, δεν είναι παρά μία μόνο ανάγνωση αυτού του πολυδιάστατου δράματος.

Είναι κοινώς αποδεκτό από όλες τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις ότι στο κέντρο του δράματος βρίσκεται η σύγκρουση ανάμεσα στην *Αντιγόνη* και τον Κρέοντα. Κατά καιρούς, όμως, έχουν προταθεί διάφορες ερμηνείες για το νόημα του έργου. Η υπέρβαση του μέτρου και η διασάλευση της τάξης είναι μία μόνο από αυτές, που θέλει το νόημα της τραγωδίας να συμπυκνώνεται στους στίχους 1348-9: *πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας / πρῶτον ὑπάρχει· χρῆ δὲ τὰ γ' ἐς θεοὺς μηδὲν ἀσεπτεῖν*, (Και πολύ πιο πάνω απ' όλα η φρόνηση/ είναι της ευδαιμονίας το πρώτο,/ και στα θεία δεν πρέπει ν'

¹⁷⁹ Μαρκαντωνάτος, *Σοφοκλέους Αντιγόνη*, ό.π., σ. 33.

¹⁸⁰ Carter, «*Αντιγόνη*», στο: Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, ό.π., σ. 207.

¹⁸¹ Βλ. C. P. Segal (1981), *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Καίμπριτζ Μασσαχουσέτης – Λονδίνο· R. Lauriola (2007), «Wisdom and Foolishness: A Further Point in the Interpretation of Sophocles' Antigone», *Hermes* 135, σσ. 389-405· Muriel Gilbert (2005), «Antigone et le devoir de sépulture», στο: του ίδιου (διεύθ.), *Actes du colloque international de l'Université de Lausanne (mai 2005)*, Éditions Labor et Fides, Γενεύη, διαθέσιμο στο: <https://goo.gl/jv3LJ8>.

ασεβεί κανείς) με τους δύο πρωταγωνιστές να έχουν υπερβεί εξίσου τα όρια του μέτρου αψηφώντας είτε τους νόμους των θεών είτε των ανθρώπων με την εμμονική τους προσκόλληση στα δικά τους ιδανικά αμφοτέρωθεν. Ομοίως ο Boeckh εξισώνει τα κίνητρα των αντιπάλων θεωρώντας και τα δύο ανιδιοτελή και ευγενή, που όμως λόγω της αδιαλλαξίας και της υπερηφάνειας των δυο χαρακτήρων καταλήγουν αμοιβαία καταστρεπτικά, για να έρθει ο Hegel να συμπληρώσει ότι «μπροστά στην αιώνια δικαιοσύνη και οι δυο τους είχαν άδικο, γιατί υπήρξαν μονόπλευροι· ωστόσο ταυτόχρονα είχαν και οι δυο τους δίκιο».¹⁸² Και εδώ η ισορροπία προκύπτει μέσα από την αμφίροπη σύγκρουση δύο ισότιμων δυνάμεων εξίσου δικαιολογημένων αλλά αντίδρομων.

Η Αντιγόνη είναι πριγκίπισσα, κατάγεται από την οικογένεια των Λαβδακιδών, κόρη του Οιδίποδα και ανεψιά του Κρέοντα. Παρά τη βασιλική καταγωγή της δεν της αναλογεί κανένα μερίδιο στην εξουσία, δεν έχει κάποια πολιτική δύναμη, ακριβώς όπως και οποιαδήποτε άλλη γυναίκα. Από πού αντλεί λοιπόν αυτή την αποφασιστικότητα και το πείσμα; Πώς καταλήγει να δικαιωθεί στο τέλος προσφέροντας ως αντάλλαγμα τη ζωή της; Μια ζωή που φαίνεται ότι εκτιμά και θρηνεί γι' αυτήν όταν πρόκειται να τη χάσει. Δεν προσφέρει κάτι ευτελές αλλά ό,τι πολυτιμότερο έχει για να μείνει πιστή στις ιδέες της και στον νόμο των θεών. Γιατί ο Σοφοκλής επιλέγει μια γυναίκα να εκπροσωπήσει αυτές τις ιδέες;

Ίσως η θεσμική ακροβασία ανάμεσα στην καθεστηκυία τάξη της εξουσίας και στο κοινωνικό περιθώριο στο οποίο ανήκαν και οι γυναίκες να καθιστά μια ηρωίδα, όπως η Αντιγόνη, ιδανική επιλογή για τη σκιαγράφηση ενός χαρακτήρα μοναδικού και ιδιαίτερου αφού η μορφή της αντλεί στοιχεία και από τους δύο αυτούς κόσμους. Η Αντιγόνη είναι μόνη της στον αγώνα που δίνει. Έξω από τον πολιτικό κόσμο των ανδρών αφού είναι γυναίκα, έξω από την πλειοψηφία της μάζας αφού ανήκει στη βασιλική οικογένεια του τόπου, χωρίς ουσιαστικούς συμμάχους αφού είναι πιο γενναία από την αδελφή της Ισμήνη και χωρίς να μπορεί να υπολογίζει στον Αίμονα ο οποίος την ακολουθεί στον θάνατο σε δεύτερο χρόνο, ενσαρκώνει πλήρως τη σοφόκλεια εκδοχή του ήρωα. Ξεχωρίζει από τα άλλα πρόσωπα και αυτή της η ιδιαιτερότητα προοικονομεί και προδιαγράφει τη μοίρα κάθε περιθωριακά ξεχωριστού ανθρώπου σε καταστάσεις κρίσης στο αρχαίο δράμα· όποιος υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια και πάθη θυσιάζεται για το καλό της κοινότητας. Όπως και ο πατέρας της ο Οιδίποδας, που καταδιώκεται και περιπλανιέται από την αρχή της ζωής του μέχρι που αυτοτιμωρείται και εξορίζεται

¹⁸² Βλ. G. W. F. Hegel (1928), *Aesthetik II*, Jubilaeumsausgabe, Stuttgart, σσ. 51-52.

για να καθαρίσει η κοινότητα από το μίasma του,¹⁸³ ανήκει και η Αντιγόνη στις μυθικές παραδόσεις που θέλουν το πιο ευγενές και αγνό άτομο να θανατώνεται για το κοινό καλό. Η γυναικεία της φύση προσθέτει ένα επιπλέον κοινωνικό χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί και την απομονώνει από το υπόλοιπο σύνολο. Συγκεκριμένα, απομονώνεται, επίσης, και από το ίδιο της το φύλο όταν σκιαγραφείται ως μία πολύ διαφορετική μορφή και από τις άλλες γυναίκες, τέχνασμα του Σοφοκλή, προκειμένου να υπογραμμίσει την αρχική της σύγκριση με την Ισμήνη.

Ο Κρέων είναι αλαζονικός και υποτιμά τους πάντες, υποτιμά την Αντιγόνη και την πράξη της, μια πράξη που εκτελεί μία γυναίκα, παρ' όλο που οι ενέργειές του δείχνουν ότι όχι μόνο την υπολογίζει σοβαρά αλλά και φοβάται ότι μπορεί να ηττηθεί από αυτήν. Γι' αυτό και αποζητά τη συμμαχία του γιου του, συμμαχία ανδρών απέναντι στη γυναικεία απειλή.¹⁸⁴ Η εναλλαγή φόβου και απαξίωσης που εκφράζει ο Κρέων για την αντίπαλό του καταδεικνύουν την αμηχανία του απέναντι στην κατάσταση και την προσκόλλησή του στις πεποιθήσεις του. Εν τέλει, η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή είναι η τραγωδία με το μεγαλύτερο ίσως πολιτικό βάθος καθώς σχετίζεται, όσο καμία άλλη, με την ουσία της πόλεως και την πολιτική της έκφραση.

Στο τέλος του έργου, έχουμε την αποκατάσταση της τάξης· ο Κρέων πληρώνει πολύ ακριβά την αλαζονεία του. Η Αντιγόνη είναι ήδη νεκρή πριν ο Κρέων προλάβει μετανιωμένος να αναιρέσει την απόφασή του, ο γιος του και η γυναίκα του ακολουθούν επίσης τον δρόμο προς τον θάνατο και τέλος, ο ίδιος αποσύρεται συντετριμμένος. Ο Χορός υπενθυμίζοντας στο αθηναϊκό κοινό ότι η έπαρση και η αλαζονεία απέναντι στους θεούς τιμωρούνται, αποφαινεται: *«κρῆ δὲ τὰ γ' ἐς θεοὺς / μηδὲν ἀσεπτῆν· μεγάλοι δὲ λόγοι / μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων / ἀποτείσαντες / γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν»*, (Και πολύ πιο πάνω απ' όλα η φρόνηση είναι της ευδαιμονίας το πρώτο, και στα θεία δεν πρέπει ν' ασεβεί κανείς. Τα μεγάλα τους τα λόγια οι ξιπασμένοι με μεγάλα τα πλερώνουνε χτυπήματα για να βάλουν στα γεράματά τους γνώση, στ. 1349-1353, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης).

Τα πράγματα έχουν πάρει την προκαθορισμένη τους τροπή και το δίδαγμα είναι πάγιο. Η Αντιγόνη ήταν ο φορέας αυτού του μηνύματος που θυσιάστηκε χάριν του αποτελέσματος. Η επιλογή μιας γυναίκας ηρωίδας προκειμένου να εκφέρει αξίες υπερβατικές και ανώτερες από τους ανθρώπινους νόμους, είναι εδώ μία έξυπνη επιλογή.

¹⁸³ Vernant – Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τ. Β', ό.π., σ. 66.

¹⁸⁴ Μαυρολέων, *Περί αναβίωσης*, ό.π., σ. 119.

Η νεοσύστατη αθηναϊκή δημοκρατία που χαρακτηρίζεται από την έντονη πολιτική δράση των αρσενικών μελών της, το σώμα της πολιτείας που το αποτελούσαν μόνο άνδρες ελεύθεροι Αθηναίοι, θα δεχόταν διδάγματα επί σκηνής από μια γυναίκα. Ίσως αυτό να κάνει πιο εύκολη την κατανόηση των πιο αφηρημένων και γενικών ιδεών που πρεσβεύει η ηρωίδα. Ίσως η απόσταση που δημιουργείται ανάμεσα στον θεατή ο οποίος κατά κύριο λόγο εκπροσωπείται επί σκηνής από τα μέλη του Χορού και στη γυναικεία φιγούρα να κάνει πιο εμφανή τα διδάγματα του έργου. Η Αντιγόνη δεν είναι παρά μία ακόμη από τις πολλές γυναικείες μορφές που γίνονται φορείς αξιών επί σκηνής: ένα φαινόμενο πολύ συχνό στους πατριαρχικούς πολιτισμούς για να είναι τυχαίο.¹⁸⁵

Η Αντιγόνη ήταν καταδικασμένη να διαλέξει ανάμεσα στο θετό και το άγραφο θείο δίκαιο. Και το έκανε, υπερβαίνοντας τα όρια της ύπαρξής της, για να επιβληθεί ως τραγική ηρωίδα με πανανθρώπινη διάσταση. Η προσωπικότητα της Αντιγόνης άσκησε ανά τους αιώνες μεγάλη γοητεία και πέρασε στην αιωνιότητα. Θεατρικοί συγγραφείς, φιλόσοφοι, ποιητές και άλλοι δημιουργοί άντλησαν στοιχεία από τον μύθο και την τραγωδία του Σοφοκλή και έδωσαν τη δική τους ερμηνεία. Σενέκας, Alfieri, Cocteau, Brecht, Anouilh, Hegel, Kant, Nietzsche, Hölderlin, Ρίτσος, Σεφέρης, Λύτρας, Χαλεπάς, είναι μόνο μερικοί από τους πολλούς δημιουργούς που εμπνεύστηκαν από την επαναστάτρια Αντιγόνη και έδωσαν τη δική τους εκδοχή μέσα από έναν διάλογο του μύθου και του κειμένου και μια ενδιαφέρουσα διακειμενικότητα και διασημειωτικότητα.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο: Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, ό.π., σ. 157.

¹⁸⁶ Γι' αυτόν τον διάλογο των κειμένων και την ενδιαφέρουσα μετάβαση από ένα σύστημα σημαινόντων σε ένα άλλο έκανε λόγο η Julia Kristeva, η οποία τόνισε ότι κάθε κείμενο είναι ενσωμάτωση και μετασηματισμός ενός άλλου κειμένου. Βλ. Julia Kristeva (1969), *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Παρίσι (*La révolution du langage poétique*, Seuil, Παρίσι 1974).

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Μήδεια, η έρινος

Η *Μήδεια* διδάχτηκε το 431 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια, μαζί με τις χαμένες σήμερα τραγωδίες *Φιλοκτήτης*, *Δίκτυς* και το σατυρικό δράμα *Θερισταί*.¹⁸⁷ Κατέλαβε μόλις την τρίτη θέση.¹⁸⁸

Το έτος 431 π.Χ. ήταν για την Αθήνα ιδιαίτερα καθοριστικής σημασίας, αφού τη χρονιά εκείνη κατέρρευσαν οι Τριακονταετείς Σπονδές, δεκαπέντε χρόνια πριν από την προβλεπόμενη αρχικά εκπνοή τους, και ξέσπασε ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, που θα οδηγούσε, έπειτα από 27 χρόνια, στην ταπεινωτική ήττα της Αθήνας. Η χρονιά που διδάχθηκε η *Μήδεια* ήταν κομβικής σημασίας αφού από εκείνη τη χρονιά η Αθήνα άρχισε να παρακμάζει. Η ίδια πόλη που, πενήντα χρόνια πριν, είχε νικήσει και είχε αποτρέψει τον περσικό κίνδυνο από την Ελλάδα και πάνω που είχε φτάσει στο απόγειο της δόξας της, αφού έδρεψε αρκετούς καρπούς της επιτυχίας της σε όλα τα επίπεδα, οικονομικό, κοινωνικό, πολιτιστικό, άρχισε να παρακμάζει. Ακριβώς πάνω σε αυτή την καμπή, λίγο πριν ξεσπάσει ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, παραστάθηκε η *Μήδεια*: «μέσα σε αυτό το έργο μπορούμε να παρατηρήσουμε τη σκιά την οποία το μέλλον ρίχνει μπροστά του».¹⁸⁹ Η τραγωδία αυτή ανέβηκε, κυριολεκτικά, την ύστατη στιγμή της αθηναϊκής ευημερίας. Η διαδρομή της πτώσης της Αθήνας διαγράφεται καθαρά στην ποιητική παραγωγή του Ευριπίδη, του τραγικού ποιητή, που έζησε περισσότερο από όλους την αθηναϊκή παρακμή.

Σ' αυτό το κλίμα αναβρασμού, ο Ευριπίδης προσπαθεί να άρει το βαρύ αυτό έγκλημα από τις πλάτες των Κορινθίων μπροστά στα μάτια ενός αθηναϊκού κοινού,

¹⁸⁷ D. Stuttard (2014), *Looking at Medea*, Λονδίνο, σ. 3· Franco Montanari (2010), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σ. Κουτράκης – Δ. Κουκουζίκια – Κ. Σιββά, επιμ. Δ. Ιακώβ – Α. Ρεγκάκος, Θεσσαλονίκη 2010 (ανατύπωση), σ. 422.

¹⁸⁸ Το πρώτο βραβείο κέρδισε ο γιος του Αισχύλου Ευφορίων και το δεύτερο βραβείο ο Σοφοκλής.

¹⁸⁹ D. L. Page (1990), *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, σ. 15.

που σίγουρα δεν θα επιδοκίμασε μία τέτοια ιδέα, που στερείται πατριωτικών αισθημάτων.¹⁹⁰

1. Η Μήδεια του Ευριπίδη: από τον μύθο στη θεατρική σκηνή

Ο μύθος της Μήδειας απαντά σε πολλά κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, χωρίς όμως να εντάσσεται σε ένα ευρύτερο κειμενικό πλαίσιο στο οποίο να βρίσκονται σε λογική σειρά ή αλληλουχία όλα αυτά τα περιστατικά. Ήταν ήδη γνωστός ένας παλαιός λατρευτικός μύθος σύμφωνα με τον οποίο η Μήδεια είχε σκοτώσει χωρίς να το θέλει τα παιδιά της, προσπαθώντας να τα κάνει αθάνατα στον κορινθιακό ναό της Ήρας Ακραίας. Στο έργο του Ευριπίδη η Μήδεια υπόσχεται ταφή των παιδιών στο ίδιο ιερό και καθιέρωση μιας γιορτής, επανακάμπτοντας, έτσι, σε ένα γνωστό λατρευτικό δεδομένο αφού πρώτα ο ποιητής έχει παρουσιάσει με τον δικό του τρόπο, μέσα από μία νέα οπτική γωνία, το ανθρώπινο πρόβλημα.¹⁹¹

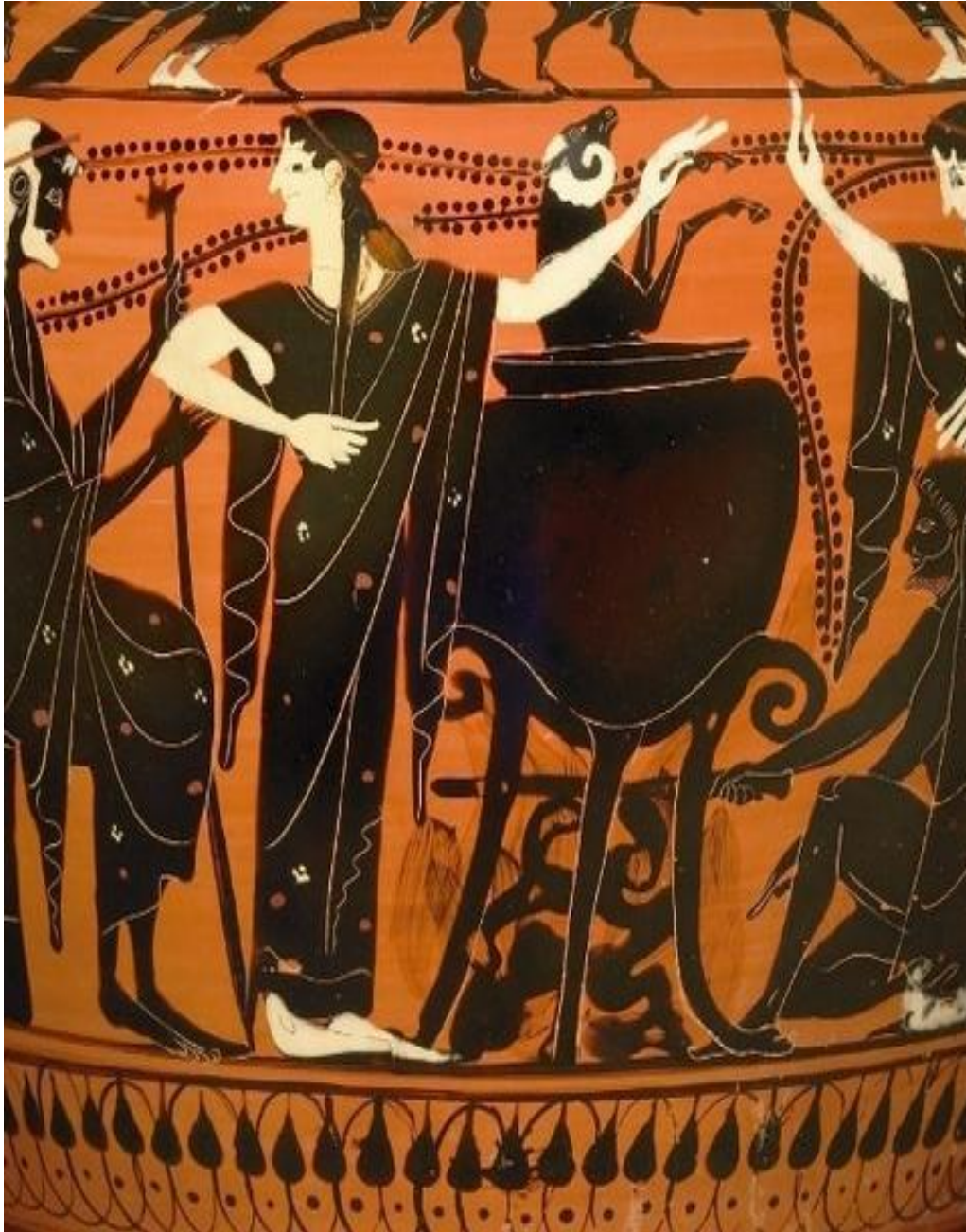
Πριν από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, ο μύθος της είναι γνωστός από πολλές πηγές: αναφέρεται από τον Εύμηλο, στα *Κορινθιακά* (χαμένο ιστορικό έπος από τα μέσα 8ου αι. π.Χ.), τον Όμηρο, στην *Όδύσσεια*, λ 256 κ.ε., μ, 70· τον Πίνδαρο, *4ος Πυθιονικός* και *13ος Όλυμπιονικός* (τέλη 6ου αι. π.Χ. αρχές 5ου αι. π.Χ.)· τον Επίχαρμο, *Μήδεια* (Σικελική Κωμωδία, τέλη 6ου αι. π.Χ. - α' μισό 5ου αι.π.Χ.), καθώς και σε πολλές τραγωδίες του αργοναυτικού κύκλου.¹⁹² Σύμφωνα με τον μύθο, η Μήδεια ήταν κόρη

¹⁹⁰ Οι Κορίνθιοι ήταν εχθροί των Αθηναίων την εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου.

¹⁹¹ Η *Υπόθεση* αποδίδει στον Δικαίαρχο και στον Αριστοτέλη την άποψη ότι ο Ευριπίδης επηρεάστηκε για τη δημιουργία της δικής του *Μήδειας* από τη *Μήδεια* του Νεόφρονα. Στην πορεία, όμως, αυτή η μαρτυρία παρερμηνεύτηκε στην είδηση ότι το έργο του Ευριπίδη είναι στην πραγματικότητα έργο του Νεόφρονα. Στα τρία αποσπάσματα που σώζονται, εμφανίζεται ως αιτία για την άφιξη του Αιγέα η επιθυμία του να ζητήσει εξήγηση από τη Μήδεια για τον χρησμό που είχε πάρει, ενώ βρίσκουμε, επίσης, κάποια στοιχεία από τον μονόλογο της Μήδειας και, τέλος, σώζεται και μια προφητεία για το τέλος του Ιάσονα (επρόκειτο να απαγχονιστεί), την οποία ο Ευριπίδης αποσιωπά. Βλ. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 53. Το πιθανότερο είναι τα αποσπάσματα που αποδίδονται στον Νεόφρονα, να προέρχονται από έργο που γράφτηκε μετά τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Βλ. D. Mastrorarde (2006), *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, σσ. 99-103.

¹⁹² *Φινεύς, Αργώ, Λήμνιοι, Υπιπύλη* του Αισχύλου, *Αθάμας, Φρίζος, Λήμνιοι, Φινεύς*, Κολχίδες κ.ά. του Σοφοκλή, *Υπιπύλη, Φρίζος, Πελιάδες* κ.ά. του Ευριπίδη.

του Αιήτη, βασιλιά της Κολχίδας, και της Ωκεανίδας Ιδυίας.¹⁹³ Είναι επίσης εγγονή του Ήλιου και ανεψιά της Κίρκης.



Μήδεια και Πελίας. Η Μήδεια κάνει επίδειξη της τεχνικής της αναζωογόνησης. Εικονίζεται λέβητας στηριγμένος από έναν τρίποδα, στον οποίο βράζουν ένα κριάρι. Βρετανικό Μουσείο (γύρω στα 510-500 π.Χ.)

¹⁹³ Ορισμένες πηγές αναφέρουν ότι μητέρα της είναι η θεά Εκάτη, προστάτιδα της μαγείας.

Ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος που παραδίδει πως τα παιδιά της Μήδειας θανατώθηκαν από την ίδια τους τη μάνα¹⁹⁴ αν και δεν γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα αν ήταν και ο πρώτος που συνέλαβε την ιδέα για το φόνο των παιδιών ως μέσο εκδίκησης.

Σε κάποιες προηγούμενες παραδόσεις τα παιδιά της Μήδειας τα λιθοβολούσαν οι Κορίνθιοι σε πράξη αντεκδίκησης για τον θάνατο του Κρέοντα και της κόρης του.¹⁹⁵ Αυτή η πιθανή δραματική παρέμβαση / επιλογή του Ευριπίδη και η μετάθεση της ενοχής για τον φόνο των παιδιών της Μήδειας από τους Κορινθίους στην ίδια τη Μήδεια είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού μεταμορφώνει έτσι τον τυχαίο και απροσχεδίαστο φόνο των παιδιών σε σκόπιμο και συνειδητό.¹⁹⁶

Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο μύθος της Μήδειας προϋπήρχε της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη σε αρκετές παραλλαγές. Η καινοτομία του Ευριπίδη συνίσταται στο ότι παρουσιάζει τη Μήδεια να διαπράττει παιδοκτονία, προκειμένου να εκδικηθεί την απιστία του Ιάσονα. Η απόφαση της Μήδειας δεν είναι προειλημμένη, αλλά λαμβάνεται στην πορεία της πλοκής και της εξέλιξης των γεγονότων και αφού η ίδια έχει εξασφαλίσει άσυλο από τον Αιγέα στην Αθήνα (στ. 745-763). Αποφασισμένη να εκδικηθεί η Μήδεια ταλαντεύεται προς στιγμήν και παλινδρομεί. Όταν τα πράγματα έχουν πάρει αμετάκλητη τροπή με τον θάνατο του Κρέοντα και της κόρης του, η ηρωίδα επιβεβαιώνει την απόφασή της, και, έπειτα από αδιάλειπτη παρουσία στη σκηνή για περισσότερο από χίλιους στίχους, εισέρχεται στο σπίτι και σκοτώνει τα παιδιά της.

Στη *Μήδεια* ο Ευριπίδης διασκευάζει τον μύθο της συνδέοντας δύο μυθικές παραδόσεις. Ο πιο γνωστός σε μας μύθος είναι αυτός της αργοναυτικής εκστρατείας. Η Μήδεια της αργοναυτικής εκστρατείας, η πριγκίπισσα από την Κολχίδα βοηθάει στην υφαρπαγή-απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος από τον Ιάσονα και τον ακολουθεί στην Ελλάδα. Για χάρη του σκοτώνει τον Πελία αλλά και τον ίδιο της τον αδελφό. Παράλληλα όμως υπάρχει και μια άλλη Μήδεια, η «κορίνθια Μήδεια». Πρόκειται για έναν παλιό τοπικό μύθο, σύμφωνα με τον οποίο η Μήδεια ήρθε από την Κολχίδα στην

¹⁹⁴ Η παιδοκτονία είναι πράξη φόνου, ποινικά κολάσιμη στην κλασική Αθήνα, ωστόσο στον μύθο είναι συνήθης (Ουρανός, Κρόνος, Λάιος, Ακρίσιος, Πρόκνη, Αγαύη, Ινώ κ.ά.). Επίσης, συναντάμε αρκετές μορφές παιδοκτονίας σε σωζόμενες τραγωδίες: *Ηρακλής Μαινόμενος*, *Μήδεια*, *Βάκχαι* (παιδοκτονία), *Ιφιγένεια ή έν Αύλιδι*, *Τρωάδες*, *Έκάβη* (θυσία), *Ηρακλείδαι*, *Φοίνισσαι* (αυτοθυσία), *Ίων*, *Οιδίπους τύραννος* (έκθεση βρέφους).

¹⁹⁵ A. K. Richards – L. Spira (2015), *Myths of Mighty Women*, Λονδίνο 2015, σσ. 110-111.

¹⁹⁶ Βλ. και Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 14, 1453b.

Κόρινθο για να κυβερνήσει. Εξαιτίας όμως της καταπιεστικής της εξουσίας, οι Κορίνθιοι εξεγέρθηκαν και σκότωσαν τα επτά παιδιά της, τα οποία είχαν ζητήσει άσυλο στον βωμό της Ήρας. Σε μία άλλη εκδοχή του ίδιου μύθου, η ίδια η Μήδεια πήγε τα παιδιά της στο ιερό της Ήρας όπου και εκεί πέθαναν από αστία, διότι η μητέρα τους παρενόησε κάποιον χρησμό.¹⁹⁷ Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Ευριπίδης γνώριζε τις μυθικές αυτές ιστορίες γύρω από το όνομα της Μήδειας και επέλεξε να συνθέσει τη δικιά του κρατώντας κάποια από τα γνωστά στοιχεία αλλά αλλάζοντας το βασικότερο: το κίνητρο του φόνου· μετέτρεψε το απρόβλεπτο σε εσκεμμένο. Αν και η σκέψη της εκούσιας δολοφονίας των παιδιών από τη μάνα τους είναι κάτι που σίγουρα εγείρει αμήχανα συναισθήματα στο κοινό, δεν ήταν κάτι το τελείως πρωτόγνωρο αφού, μυθολογικά τουλάχιστον, ήταν ήδη ευρέως διαδεδομένος ο μύθος του Τηρέα, της Πρόκνης και της Φιλομήλας.

Η επιλογή του Ευριπίδη για την παρουσίαση του συγκεκριμένου μύθου τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο με αυτή τη συγκεκριμένη τροπή που του έδωσε τοποθετώντας τον στο συγκεκριμένο χώρο, την Κόρινθο, δεν αποτελεί, ενδεχομένως, προϊόν της τύχης. Οι εκδοχές που παραδίδονται από μεταγενέστερους γραμματικούς και που ήθελαν τον Ευριπίδη να έχει δωροδοκηθεί με πέντε τάλαντα από τους Κορινθίους για να παρουσιάσει τον φόνο των παιδιών ως πράξη που εκτέλεσε η Μήδεια και όχι οι Κορίνθιοι, όπως ήθελε η παράδοση, ρίχνει φως στο πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παραστάθηκε το δράμα.¹⁹⁸ Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι οι σχέσεις Αθήνας-Κορίνθου εκείνη την εποχή περνούσαν κρίση, με τους Κορινθίους το 432 π.Χ. να ομολογούν ανοιχτά στο Σπαρτιατικό Συμβούλιο την έχθρα τους κατά των Αθηναίων.¹⁹⁹ Εάν υπάρχει σπόρος αλήθειας σ' αυτό το «καλλιτεχνικό-πολιτικό παρασκήνιο», τότε η θεατρική πρόταση του Ευριπίδη –πέρα από τις βαθιά ψυχογραφικές καινοτομίες και κοινωνιοκριτικές παρεμβάσεις της– ενδύεται και με κρίσιμες πολιτικές διαστάσεις, καθώς ο

¹⁹⁷ M. Hose (2011), *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μπ. Ταραντίλη, φιλολογική επιμ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα, σσ. 80-81.

¹⁹⁸ Σύμφωνα με τον Παρμενίσκο, λόγιο της ελληνιστικής εποχής και μαθητή του Αριστάρχου, τα παιδιά της Μήδειας δολοφονήθηκαν από τους Κορινθίους: «Επειδή οι Κορίνθιοι δεν ήθελαν να εξουσιάζονται από μια γυναίκα, η οποία ήταν ξένη και μάγισσα, μηχανεύτηκαν ένα σχέδιο εναντίον της και σκότωσαν τα παιδιά της, επτά αγόρια και επτά κορίτσια [...]», Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 84.

¹⁹⁹ Page, *Μήδεια*, ό.π., σ. 36.

Ευριπίδης τολμά να αντιταχθεί στη μεγάλη πλειοψηφία των πολιτών-θεατών του, «ελαφρώνοντας» το βεβαρημένο μυθικό παρελθόν των εχθρών Κορινθίων.

2. Η αντισυμβατική Μήδεια και ο ηρωικός κώδικας τιμής

Στον εκθετικό μονόλογο της Τροφού (στ. 1-48), ο οποίος έχει τριμερή άρθρωση, παρουσιάζεται το παρελθόν και το παρόν της δραματικής κατάστασης. Στους πρώτους στίχους του έργου η Τροφός μάς υπενθυμίζει αμέσως την, ήδη γνωστή από τον μύθο, ιστορία της Μήδειας και του Ιάσονα. Τονίζεται η συνεισφορά και η ενεργή συμμετοχή της Μήδειας στις περιπέτειες του Ιάσονα και γίνεται σαφές ότι το κίνητρό της ήταν ο έρωτας για εκείνον (στ. 8). Τους αμοιβαίους όρκους πίστης που αντάλλαξαν οι δύο νέοι επικαλείται η πληγωμένη Μήδεια καθόλη την διάρκεια του έργου. Αισθάνεται *ήτιμασμένη* (στ. 20) και *ήδικημένη* (στ. 26). Προβάλλει ορισμένες αξίες, οι οποίες στοιχειοθετούν τον προσωπικό της κώδικα, που σχετίζεται οπωσδήποτε με το φύλο της.²⁰⁰ Αναφέρει την παραβίαση των ηθικών αξιών («ωρύεται για τους όρκους, επικαλείται την ύψιστη πίστη που εκείνος εκύρωσε με το δεξί του χέρι και καλεί τους θεούς να είναι μάρτυρες, να δούνε πώς την ανταμείβει ο Ιάσοντας», στ. 20-24, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος): *βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται/ οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.*

Σε αυτή την προλογική ρήση της Τροφού, οι θεατές έρχονται, λοιπόν, αντιμέτωποι με μια εντελώς ξεκάθαρη υπόθεση αδικίας και προδοσίας: η Μήδεια, που τόσα έκανε για τον Ιάσονα, κείται τώρα ατιμασμένη από τον άνδρα της, ο οποίος προτίμησε, προφανώς για λόγους ιδιοτελείς, για νέα σύζυγο την κόρη του βασιλιά της Κορίνθου. Στο πρώτο μέρος του λόγου της ειδικά (στ. 1-23), η Τροφός χρησιμοποιεί φορτισμένη, οργισμένη γλώσσα: *ὄρκοι, πίστις, φιλία* είναι όροι που ανακαλούν ιερά συμβόλαια και απαράβατες ηθικές αρχές. Η Μήδεια επικαλείται τους θεούς και ακριβώς αυτή η αναφορά στη θεϊκή δικαιοσύνη μαρτυρεί ότι η ηρωίδα μιλά από θέση απόλυτης ηθικής ισχύος. Η περιγραφή του πάθους της Μήδειας αφήνει να διαφανεί ο *αχαλίνωτος θυμός* της και η άτεγκτη, καταστροφική ιδιοσυγκρασία της (*βαρεῖα γὰρ φρήν*, στ. 38), η οποία θα ήταν ικανή, αναζητώντας ικανοποίηση, ακόμη και να εγκληματήσει με τρόπο ανήκουστο (*μη τι βουλευσῆ νέον*, στ. 37) κατά του εαυτού της ή και κατά των παιδιών της.

²⁰⁰ Βλ. Χρύσα Ευστ. Αλεξοπούλου (2000), *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη. Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σ. 68.

Στο τέλος της ρήσης της η Τροφός προβλέπει ότι η κυρία της παρ' όλες τις δυσκολίες και τα εμπόδια θα νικήσει: «Είναι ανελέητη (*δεινή*). Όποιος συγκρουστεί μαζί της δεν θα τραγουδήσει εύκολα ύμνο επινίκιο» (στ. 44-45).

Η εικόνα της μάνας που μισεί (*στυγεῖ*, στ. 36) τα παιδιά της, επειδή της θυμίζουν τον άνδρα που την πρόδωσε και επειδή αποτελούν τη συνέχεια του γένους του, σκιάζει τη θετική εικόνα των πρώτων στίχων. Η σκηνή του Παιδαγωγού, που ακολουθεί (49 κ.ε.) αποκαθιστά εν μέρει το κλίμα συμπάθειας για τη Μήδεια, η οποία βρίσκεται ενώπιον νέας προσβολής: της εξορίας. Η Μήδεια δεν είναι πια μόνο θύμα ερωτικής και ηθικής προδοσίας: είναι αδύναμη, απελπισμένη ξένη γυναίκα, που πλήττεται από την εξουσία και την εγκληματική αδιαφορία του ανδρός της (*παλαιὰ καινῶν λείπεται κηδευμάτων*, 76). Ο Ιάσων κατηγορείται απερίφραστα ως κίβδηλος και κακός (*κακὸς ἐς φίλους*, 84).

Οι λυρικοί ανάπαιστοι που ακολουθούν (στ. 96-130) είναι συνταρακτικοί. Οι κραυγές της Μήδειας ακούγονται από το εσωτερικό του παλατιού, ενώ τα παιδιά της βρίσκονται στη σκηνή. Πανικόβλητη η Τροφός υποδεικνύει στα παιδιά –που ακούν– να μπουν μέσα στο παλάτι, αλλά να αποφύγουν να βρεθούν μπροστά στη μητέρα τους, γιατί κανείς δεν ξέρει τι μπορεί να κάνει μια τόσο πληγωμένη ψυχή (στ. 98-110). Προσπαθεί να προφυλάξει τα παιδιά: *μήτηρ κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον. / σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω / καὶ μὴ πελάσῃτ' ὄμματος ἐγγύς / μηδὲ προσέλθῃτ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ' / ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν / φρενὸς ἀυθάδους*. (Η μητέρα σας αναταράζει την ψυχή της, αναρριπίζει το μένος της. Γρήγορα, γρήγορα μέσα, και μην πλησιάσετε, μη σας πάρει το μάτι της, μη βρεθείτε κοντά, φυλαχθείτε από το άγριο φέρσιμο και την αποτρόπαιη φύση της μονότροπης ψυχής. Πηγαίνετε, γρήγορα μέσα, στ. 98-105, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος).

Οι όροι *ἄγριος* και *αυθάδης* που χρησιμοποιεί η Τροφός για να τονίσει τον αδιάλλακτο εγωισμό και το πείσμα της Μήδειας δηλώνουν, επίσης, τη σκληρότητα και την αποφασιστική συμπεριφορά της ηρωίδας.²⁰¹ Η Τροφός αναγγέλλει *νέφος οίμωγῆς*, το σύννεφο του θρήνου (στ. 107). Η Μήδεια είναι θύελλα που σύντομα θα ξεσπάσει.

Η πρώτη αντίδραση της ίδιας της Μήδειας γίνεται αντιληπτή από το κοινό με τις σπαρακτικές κραυγές και τις κατάρες της, που ακούγονται από το εσωτερικό του

²⁰¹ Βλ. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 246· P. Pucci (1980), *The Violence of Pity in Euripides' "Medea"*, Ithaca, σσ. 43-44.

ανακτόρου. Από τις κραυγές της ξεχωρίζει το προανάκρουσμα της επερχόμενης καταστροφής: *ὧ κατάρatoi / παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς / σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι* (στ. 112-114). Μέσα στον ψυχολογικό της αναβρασμό, η Μήδεια καταριέται τα παιδιά της, αλλά οι κατάρες της δεν αποδεικνύουν ακόμη ότι έχει συλλάβει την ιδέα της δολοφονίας τους. Η Μήδεια αποτελεί αναμφιβόλως μια ιδιαίτερη περίπτωση βασίλισσας, μάγισσας, συζύγου και μάνας, και οι κατάρες της για τα παιδιά δείχνουν από την αρχή του έργου την άγρια και σκληρή πλευρά της προσωπικότητάς της.

Ο Χορός που εισέρχεται από την πάροδο και απαρτίζεται από γυναίκες της Κορίνθου εκφράζει σε μία εισαγωγική στροφή τη συμπάθειά του προς τη Μήδεια και το σπίτι της. Η ίδια παρουσιάζεται σε πλήρη κατάρρευση, είναι έτοιμη να πεθάνει (στ. 143-147). Αισθάνεται προδομένη, περιφρονημένη και πληγωμένη.²⁰² Θρηνεί και καταριέται τον Ιάσονα που αθέτησε τις υποσχέσεις του (στ. 160-167).

Τόσο ο Χορός όσο και η Μήδεια επικαλούνται τον Δία και τους άλλους θεούς ως μάρτυρες των δεινών της και, μολονότι η ίδια κάνει αναφορά στα δικά της εγκλήματα (*τὸν ἐμόν κτείνασα κάσιν*, στ. 167), τα οποία θεωρεί ως τεκμήρια της αφοσίωσής της στον Ιάσονα, οι θεατές καθοδηγούνται να τα εκλάβουν ως εγκλήματα, ανάλογα με αυτά του Ιάσονα. Η ισχυρότερη κατηγορία της Μήδειας κατά του Ιάσονα βασίζεται στην καταπάτηση του όρκου που κάποτε εκείνος της έδωσε. Είναι φανερό ότι προδίδοντας την για μια νέα σύζυγο, παρέβη τους όρκους του και αθέτησε τον λόγο του. Το μοτίβο του όρκου είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα που απαντά τόσο στον θρήνο που εκφωνεί η Μήδεια μέσα από το παλάτι, όσο και στις απαντήσεις που δίνει η Τροφός και ο Χορός σε αυτόν τον θρήνο (στ. 168 κ. εξ.).²⁰³ Η *Πάροδος* κορυφώνεται με μια νέα αποτύπωση της Μήδειας ως άγριου, αδάμαστου θηρίου: *τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν* (στ. 187-188). Ταύρος και συγχρόνως λέαινα *τοκάς*, σύμβολο της άγριας και σκληρής γυναίκας. Είναι ειρωνικό το γεγονός ότι τελικά η Μήδεια θα επιδείξει τη θηριώδη συμπεριφορά της λέαινας ενάντια στα παιδιά της.²⁰⁴

Στο πρώτο *Επεισόδιο* (στ. 214-409), όταν η Μήδεια εξέρχεται από το σπίτι της, παρουσιάζεται στη σκηνή με απρόσμενη ψυχραιμία. Η φράση *Κορίνθιαι γυναῖκες*,

²⁰² Page (1990), *Μήδεια*, ό.π., σ. 30 και Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 46.

²⁰³ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 53.

²⁰⁴ Η Μήδεια ως βίαιη ηρωική φύση που υπερβαίνει τα όρια της γυναίκας, μητέρας και συζύγου, παρομοιάζεται επίσης με Σκύλλα, λέαινα, ταύρο, σύννεφο καταγίδας, αστραπή, κύμα ατίθασο, βράχο, δύσμοιρο ταξιδιώτη κ.ά. Βλ. και Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 268.

ἐξῆλθον δόμων (στ. 214) δηλώνει την έξοδό της από τα ενδότερα του *οἴκου* που αποτελούν τον χώρο δράσης των γυναικών στον έξω κόσμο, στη δημόσια ζωή, την *πόλιν* των ανδρών.²⁰⁵ Στην πρώτη μείζονα ρήση της (στ. 214-266) διεκτραγωδεῖ την προσωπική της κατάσταση και την κατάσταση των γυναικών, οικτίρει τον εαυτό της για την προσωπική, ερωτική, οικογενειακή, φυλετική και γεωγραφική απομόνωσή της και αποσπά υπόσχεση «σιωπῆς» από τον Χορό σε περίπτωση εκδίκησης. Ο Χορός συναινεί και αναγγέλλει την είσοδο του Κρέοντα. Η Μήδεια ταυτίζει τον εαυτό της με τον Χορό και καταφέρνει να κερδίσει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη του, καθώς ταυτίζει τη μοίρα της με τη δική του.

Η Μήδεια γνωρίζει καλά πώς θα εκμαιεύσει από τον Χορό και αργότερα από τους άλλους συνομιλητές της συμπάθεια και θετική διάθεση. Έτσι, επιδεικνύει επί σκηνής εξαιρετικά δείγματα πανούργου σοφίας που διαθέτει και τα οποία μαρτυρούν την επίδραση της Σοφιστικής στον Ευριπίδη και στην εποχή. Προβάλλοντας το επιχείρημα της εξόριστης, αδικημένης και προδομένης ξένης γυναίκας, η οποία δέθηκε με αμοιβαίους γαμήλιους όρκους εγκαταλείποντας την πατρίδα και την οικογένειά της για χάρη του Ιάσονα, καταφέρνει να χειραγωγήσει τους συνομιλητές της. Η όλη ρητορική της στρατηγική στηρίζεται στη διεκτραγώδηση των τυπικών γυναικείων παθών (230-251):

«ΜΗ. πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
 γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·
 ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ
 πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος
 λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.
 κὰν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν
 ἢ χρηστόν· οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαι
 γυναιξίν οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.
 ἐς καινὰ δ' ἤθη καὶ νόμους ἀφιγμένην
 δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,
 οἴῳ μάλιστα χρήσεται ξυνεννέτη.
 κὰν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ
 πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,

²⁰⁵ Θ. Παπαδοπούλου (2008), «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», στο: Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, ό.π., σ. 155.

ζηλωτὸς αἰὼν· εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεῶν.
 ἀνήρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ζυνών,
 ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
 [ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς].
 ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.
 λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
 ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,
 κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα
 στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ».

(ΜΗ. Από όλα πάλι τα πλάσματα που έχουν πνοή και λογικό οι γυναίκες είμαστε το πιο αξιολύπητο. Πρώτα πρώτα πρέπει, ξοδεύοντας χρήμα και χρήμα, να αγοράσουμε σύζυγο και να τον έχουμε κύριο του κορμιού μας. Κακό το πρώτο, το δεύτερο πικρότερο κακό. Και εδώ είναι η αγωνία η μέγιστη: Θα πάρουμε άραγε καλό ή κακό; Γιατί ο χωρισμός για τη γυναίκα είναι στίγμα, ούτε μπορεί στον άντρα της να λέει όχι. Και όταν βρεθεί σε άλλα ήθη και συνήθειες, καθώς δεν έχει μάθει από το σπίτι της, πρέπει να είναι μάντης για να καταλάβει τί σοί άντρας θα μοιραστεί το κρεβάτι της. Και αν βέβαια εμείς τα καταφέρουμε άριστα και ο άντρας ζει μαζί μας και σηκώνει τον ζυγό δίχως να δυσανασχετεί, είναι ζωή ζηλεμένη· αν όχι, δεν μας μένει παρά ο θάνατος. Ο άντρας όμως, όταν τον βαραίνει το σπίτι, βγαίνει έξω {πηγαίνοντας σε φίλο ή συνομήλικο} και η καρδιά του ξαλαφρώνει. Εμείς οφείλουμε να έχουμε καρφωμένο το βλέμμα σε μια μόνο ψυχή. Λένε, βέβαια, για μας πως ζούμε βίο ακίνδυνο μέσα στο σπίτι, ενώ εκείνοι πολεμάνε με το δόρυ –μέγα σφάλμα! Θα προτιμούσα να σταθώ τρεις φορές πλάι στην ασπίδα παρά να γεννήσω μία, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος).

Η ρήση της Μήδειας διακρίνεται από λογική συνοχή και ψυχραιμία διαψεύδοντας κάθε εντύπωση που είχε δημιουργηθεί ως τώρα από την παρουσίαση της ψυχικής και συναισθηματικής της κατάστασης. Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε να συμβαίνει και σε δύο άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη, την *Άλκηστη* και τον *Ίπόλυτο*: μετά από μία ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση ακολουθούν λόγοι που εκφέρονται με ψυχραιμία.²⁰⁶ Ο λόγος της στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από γενικές διατυπώσεις

²⁰⁶ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 56. S. Murnagban (2005), «Women in Greek Tragedy», στο: Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy*, ό.π., σσ. 234-250.

για την καταπιεστική θέση της γυναίκας. Όσα λέει, όμως, αποτυπώνουν την κοινωνική θέση των γυναικών της Αθήνας και δεν έχουν άμεση σχέση με τη σφαίρα του μύθου του οποίου είναι μέρος η ίδια. Διαχωρίζει, τέλος, τη θέση της από αυτή των άλλων γυναικών μόνο στο θέμα της καταγωγής και της οικογένειας χωρίς να κάνει νύξη για το πόσο διαφορετική πορεία είχε η ίδια που επέλεξε τον άντρα της συνάπτοντας μαζί του μία σχεδόν ισάξια σχέση. Η ίδια θρηνεί που δεν έχει σπίτι και συγγενείς και είναι ξένη σε μία ξένη χώρα χωρίς, πάλι, να αναφέρεται και στη δική της συμβολή σε αυτή την κατάσταση. Λίγο πριν εμφανιστεί ο Κρέοντας στη σκηνή, έχει καταφέρει να αποσπάσει την πολυπόθητη διαβεβαίωση του Χορού ότι θα τη βοηθήσει σιωπώντας στην εκδίκησή της.

Η Μήδεια παραλείπει βεβαίως εδώ να αναφέρει όλα εκείνα τα μη τυπικά χαρακτηριστικά, που τη διαφοροποιούν από την εικόνα της μέσης γυναίκας, όπως, για παράδειγμα, ότι η ένωσή της με τον Ιάσονα υπήρξε προσωπική της επιλογή· διαθέτει μαγικές ικανότητες και μοναδικές δεξιότητες που της εξασφαλίζουν ευχέρεια δημόσιας δράσης· διαθέτει, τέλος, δυναμικό χαρακτήρα και ρητορική δεινότητα, όπλα ικανά να αντιμετωπίσουν την ανδρική αυθαιρεσία.

Επιτυγχάνει, όμως, να κερδίσει τη συμπάθεια του Χορού, αλλά και του κοινού. Έτσι, η στρατηγική της στέφεται με απόλυτη επιτυχία, εφόσον εξασφαλίζει από τον Χορό αφενός την υπόσχεση της σιωπής, όταν και αν αυτή συλλάβει σχέδιο εκδίκησης, και αφετέρου προκαταρκτική συγκατάνευση στο σχέδιο αυτό. Στην πραγματικότητα, ο ψυχραιμος λόγος της Μήδειας θέτει σε λειτουργία το σχέδιο της εκδίκησης, για το οποίο απαραίτητη προϋπόθεση είναι η εξασφάλιση της συμπαράστασης του Χορού και της εχεμύθειάς του. Η γυναικεία σύνθεση του Χορού είναι το συμβατικό στοιχείο που επέλεξε ο ποιητής ώστε να εξασφαλίσει την υποστήριξή του.

Η Μήδεια περιγράφει τη μοίρα της γυναίκας, όπως αυτή προσδιορίζεται μέσα από το πλέγμα των υποχρεώσεων του γάμου, που τονίζονται γλωσσικά με τη χρήση των απρόσωπων ρημάτων *δει, χρεών (έστι), ανάγκη (έστι)*. Επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στα προβλήματα της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία, χωρίς να αναφέρεται στα δικαιώματα της γυναίκας.²⁰⁷ Παραπονεείται για τα δεινά του γυναικείου φύλου και, πιο συγκεκριμένα, για τη δυσχερή θέση μιας παντρεμένης γυναίκας σε σχέση με αυτή του συζύγου της. Μέσω της φωνής και της διαμαρτυρίας αυτής, ο Ευριπίδης καλεί τους

²⁰⁷ Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σ. 31.

θεατές να προβληματιστούν γύρω από την πολυπλοκότητα των σχέσεων ανδρών και γυναικών στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αιώνα. Η παρουσία της Μήδειας, και γενικότερα η γυναικεία παρουσία στην αθηναϊκή Τραγωδία, είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο η Τραγωδία εκφράζει προβληματισμούς της εποχής. Ο Ευριπίδης επιλέγει να παρουσιάσει τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, τον ρόλο της σε βασικούς θεσμούς, όπως ο γάμος, με τρόπο που υπονομεύει την κυρίαρχη ιδεολογία.²⁰⁸



Η Μήδεια με μακρύ χειριδωτό χιτώνα ετοιμάζεται να σκοτώσει το παιδί της.
Ερυθρόμορφος κατωιταλιωτικός κρατήρας του τέλους του 4ου αι. π.Χ.
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

²⁰⁸ Βλ. Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», *ό.π.*, σσ. 149-177.

Όλα τα βάσανα και οι περιορισμοί της μοίρας των γυναικών περιγράφονται στη στερεοτυπική ανδρική αιτιολόγηση των προνομίων τους,²⁰⁹ την οποία αντικρούει η Μήδεια με παρρησία (στ. 230-251), πείθοντας τον γυναικείο Χορό να σιωπήσει. Πρόκειται για την πρώτη επίδειξη ρητορικής πειθούς εκ μέρους της Μήδειας, που παγιδεύει τους αποδέκτες του λόγου της στο εκδικητικό σχέδιό της.²¹⁰ Θα ακολουθήσει η περαιτέρω ανάδειξη της δεινότητας στις στιχομυθίες της ηρωίδας με τον Κρέοντα, τον Αιγέα και τέλος με τον Ιάσονα. Η Μήδεια παρουσιάζει τον εαυτό της ως προδομένη γυναίκα ενός επίορκου άντρα και ως αδικημένη μάνα, που, ενώ έχει ανταποκριθεί πλήρως στα οικογενειακά της καθήκοντα και έχει προσφέρει νόμιμους αρσενικούς απογόνους, βιώνει την ατίμωση του συζύγου της.²¹¹ Έχοντας, όμως, εξασφαλίσει τη συμπαράσταση του Χορού και της Τροφού ως προς την καταδικαστέα εκ μέρους της συμπεριφορά που επέδειξε ο Ιάσωνας προς αυτή, είναι έτοιμη να προχωρήσει στο εκδικητικό της σχέδιο.

Στην ανακοίνωση του Κρέοντα ότι εξορίζει την Μήδεια και τα παιδιά της (στ. 271-356), η ηρωίδα πετυχαίνει με ικεσία και δόλο να εξασφαλίσει την παραχώρηση εικοσιτετράωρης διορίας για την προετοιμασία της αναχώρησης (στ. 324-339). Ο Κρέων δεν διστάζει να παραδεχτεί ότι ο λόγος που θέλει να τη διώξει από τη χώρα είναι επειδή τη φοβάται (στ. 282-286). Παραδέχεται ότι φοβάται μήπως η Μήδεια βλάψει την κόρη του (είναι στοιχείο ειρωνείας ότι δεν φοβάται και για τον ίδιο του τον εαυτό) και αναγνωρίζει στη Μήδεια ότι είναι σοφή και κάτοχος γνώσης που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να προκαλέσει κακό (στ. 285).

Η διανοητική της υπεροχή τονίζεται όχι μόνο από τον φόβο που εμπνέει εδώ στον Κρέοντα αλλά και επειδή ξεδιπλώνεται όλη της η πανουργία στον τρόπο που καταφέρνει να του αποσπάσει υπόσχεση για το πολυπόθητο χρονικό περιθώριο που θα της εξασφαλίσει τη νίκη. Ο λόγος της Μήδειας είναι γεμάτος από ρητορικά τεχνάσματα και εύστοχη χρήση επιχειρημάτων. Η γνώση της ανθρώπινης ψυχολογίας που διαθέτει την κάνει να χρησιμοποιεί τα κατάλληλα λόγια την κατάλληλη στιγμή. Υποτιμά, δήθεν, τις δυνάμεις της στους στίχους 306-307: *οὐχ ᾧδ' ἔχει μοι, μὴ τρέσης ἡμᾶς, Κρέον, / ὅστ' ἐς τυράννους ἄνδρας ἐξαμαρτάνειν* (Δεν έχω τον τρόπο να κάνω κακό σε βασιλιάδες— μη με φοβάσαι, Κρέοντα, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος), όπως ακριβώς

²⁰⁹ Gregory, *Οψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, ό.π., σ. 365.

²¹⁰ Βλ. R. Buxton (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Καίμπριτζ, σ. 154.

²¹¹ Βλ. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 24.

κάνει και η Κλυταιμνήστρα στην τραγωδία *Άγαμέμνων* όταν προσπαθεί να παραπλανήσει τον σύζυγό της και υποτάσσεται, *τάχα*, στους δυνατότερους (στ. 315 *κρεισσόνων νικώμενοι*). Αντιμετωπίζει τον Κρέοντα με τέχνη και γλυκύτητα, τον εκλιπαρεί να δείξει οίκτο για τα παιδιά της, δοκιμάζοντας τα πατρικά του αισθήματα (στ. 345-347). Η ίδια προσποιείται ότι έχει αποδεχτεί τις νέες συνθήκες του γάμου της και βεβαιώνει ότι δεν διάκειται πλέον εχθρικά εναντίον του Ιάσονα και της νέας του συζύγου. Με έναν ιδιαίτερα ικετευτικό λόγο ζητάει από τον Κρέοντα να της δώσει λίγο χρόνο για να μπορέσει να οργανώσει όσο το δυνατόν πιο σωστά τη φυγή τους επικαλούμενη τη συμφορά που απειλεί τους γιους της (στ. 310-315, 346-347). Ο Κρέων, που αδυνατεί να αντισταθεί στις ικεσίες της Μήδειας, της παραχωρεί τον χρόνο που εκείνη του ζήτησε, ανυποψίαστος ότι η συγκατάβασή του σηματοδοτεί την αρχή της ολοκλήρωσης του δολοφονικού σχεδίου, το οποίο θριαμβευτικά ανακοινώνει η Μήδεια μετά την αποχώρησή του (στ. 373-375).

Ενώ απέναντι στον Χορό η Μήδεια είχε επικαλεστεί την ιδιότητα της προδομένης ξένης γυναίκας, τώρα με τον Κρέοντα χρησιμοποιεί άλλα επιχειρήματα και επικαλείται τον οίκτο και την κατανόηση που γονέας οφείλει προς γονέα (στ. 344-345), ώστε να επιτύχει την αναβολή της εξορίας της. Η Μήδεια ξέρει να *θωπεύει* (στ. 368) και πάνω από όλα όμως ξέρει να στρέφει προς όφελός της αξίες όπως η *αίδώς* και η *ικεσία*.²¹² Στο στάδιο αυτό, τα εκδικητικά σχέδια της Μήδειας δεν έχουν ανακοινωθεί ούτε καν διαμορφωθεί πλήρως. Ως εκ τούτου ο θεατής τίθεται ενώπιον αντιφατικών δεδομένων, εφόσον είναι αντιμέτωπος με μια πονηρή μεν και εκδικητική γυναίκα, η οποία, όμως, δρομολογεί σχέδιο δίκαιης εκδίκησης ενάντια σε έναν άνθρωπο που έχει καταπατήσει ιερούς νόμους και όρκους.

Με γρήγορη κίνηση της σκέψης της, που επεξεργάζεται τους τρόπους της εκδίκησης, η Μήδεια επιλέγει, ως μάγισσα, το δηλητήριο, που θα αφανίσει τους εχθρούς της. Στον σχεδιασμό της απουσιάζει η δυνατότητα διαφυγής της ή παροχής ασύλου σε άλλη πόλη (στ. 376-394), αλλά η ψυχική της αναταραχή προκρίνει και την αυτοκτονία από την ατιμωτική παράδοση στα χέρια των εχθρών της. Οι ανδρικές αξίες με τις οποίες προβάλλεται, της προσδίδουν εξαιρετικό θάρρος και τόλμη. Η ίδια όμως εξαιρεί

²¹² Η Μήδεια γνωρίζει πολύ καλά τους κανόνες για το τελετουργικό της ικεσίας και καταφέρνει με τη σωστή χρήση λόγου και την προσεκτική συναισθηματική πίεση που ασκεί στον Κρέοντα, να εξασφαλίσει την παραμονή της στην Κόρινθο (στ. 277-281, 324).

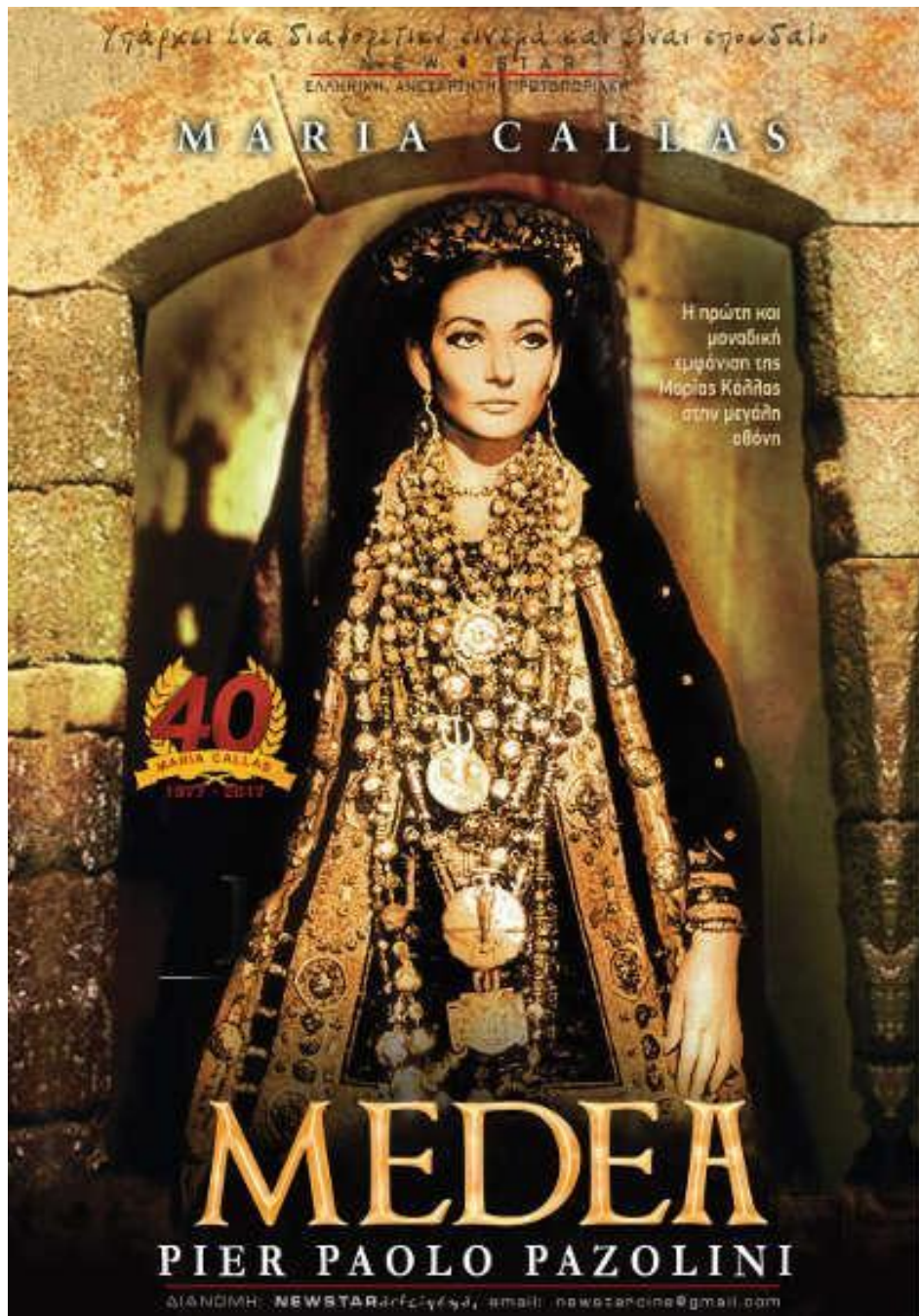
την ιδιότητα της σοφίας της, που τη συνδέει προνομιακά με τη γυναικεία της φύση αλλά και τη βασιλική της καταγωγή για την επίτευξη του κακού.

Στη δεύτερη μείζονα ρήση της, η Μήδεια με εντυπωσιακή ψυχραιμία εξετάζει τρόπους με τους οποίους μπορεί να εκτελέσει τα δολοφονικά της σχέδια αποφεύγοντας στη συνέχεια η ίδια την τιμωρία (στ. 364-409). Πρόκειται για μια εσωτερική συζήτηση του σχεδίου εκδίκησης (που περιλαμβάνει τον Κρέοντα, την κόρη του και τον Ιάσονα), του τρόπου εκτέλεσής του και των συνεπειών του για την ίδια. Στους στ. 401-407 φαίνεται να αποστασιοποιείται και να διστάζει για λίγο· γρήγορα όμως εμψυχώνει τον εαυτόν της. Επανέρχεται το ζήτημα της τιμής, της προσβολής από το γέλιο των εχθρών, η ανάγκη για αποκατάσταση του γοήτρου και της χαμένης αξιοπρέπειας.²¹³ Δεν μπορεί αυτή, με την αρχοντική καταγωγή που κρατάει από τη γενιά του Ήλιου να επιτρέψει στους εχθρούς της να την περιγελούν (στ. 404-406) και καταλήγει με αποφασιστικότητα: «είμαστε γεννημένες γυναίκες, αμήχανες για το καλό, για το κακό ωστόσο τεχνίτρες πολυμήχανες» (*πεφύκαμεν γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, / κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται*, στ. 408-409). Βλέπουμε εδώ το πώς συνδυάζει με εξαιρετική τεχνική ο ποιητής τα ποιοτικά χαρακτηριστικά μιας περήφανης γυναίκας που λειτουργεί με άξονα τα αρσενικά ηρωικά ιδεώδη υπερβαίνοντας τη γυναικεία φύση της από τη μια, και από την άλλη κάνοντας χρήση των παραδοσιακά γυναικείων μέσων όπως είναι η εξαπάτηση, η πανουργία, το δηλητήριο.

Στο *Στάσιμο* που ακολουθεί (στ. 410-445), ο Χορός των Κορινθίων γυναικών δεν αντιδρά καθόλου σε αυτή την αποκάλυψη των σχεδίων της Μήδειας. Αντίθετα, το θέμα το οποίο σχολιάζουν εδώ είναι η ηθική κρίση που προκάλεσε το γεγονός ότι ο Ιάσων καταπάτησε τον όρκο που είχε δώσει στη Μήδεια και η αλλαγή που προκύπτει από αυτό στις σχέσεις ανάμεσα στα φύλα σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο.²¹⁴ Οι γυναίκες του Χορού συμπαρίστανται στη Μήδεια και εκφράζουν την οργή τους κατά του Ιάσονα. Σε απόλυτη συνάφεια με την προηγηθείσα αγόρευση της Μήδειας, οι γυναίκες καταδικάζουν τη γυναικεία κατωτερότητα στο γαμήλιο θεσμικό πλαίσιο, προειδοποιώντας ότι «έρχεται τιμή στον γυναικών το γένος» (*ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει*, στ. 419).

²¹³ Η επιδίωξη της Μήδειας για τη διασφάλιση του γοήτρου και της τιμής επανέρχεται στο 2ο επεισόδιο (στ. 539 κ. εξ. και 797-810).

²¹⁴ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 314.



Η Μαρία Κάλλας ως Μήδεια του Pier Paolo Pasolini, το 1969.

Η απιστία των ανδρών θεωρείται ότι διαταράσσει την ισορροπία ολόκληρου του σύμπαντος, που εδράζεται στην πίστιν των θεών· οι άνδρες επιδίδονται σε απιστίες και μηχανοραφίες²¹⁵ και οι γυναίκες αξιώνουν την αποκατάσταση του έως τότε δυσφημισμένου ονόματός τους. Οι ποιητές δεν θα τραγουδούν πλέον τη γυναικεία απιστία.

²¹⁵ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 58· Murnaghan, «Women in Greek Tragedy», ό.π., σσ. 242-245.

Και αν είχε προικιστεί η γυναικεία ψυχή με το θείο χάρισμα της ποίησης θα μιλούσε για των ανδρών τις απιστίες (421-427). Ο Ευριπίδης δεν διστάζει να ταχθεί με το μέρος του γυναικείου φύλου εκφέροντας ξεκάθαρα την ευνοϊκή θέση του προς αυτό. Εδώ ίσως έχουμε ένα άμεσο και αυτοαναφορικό σχόλιο του ποιητή πάνω στην δραματουργία και τη θεματολογία της με τα δύο φύλα. Ρίχνει φως στην «άλλη πλευρά», γίνεται λόγος για το μονοπώλιο των ανδρών στην τέχνη της ποίησης και άρα της αδυναμίας να ακουστεί η αλήθεια από τη μεριά των γυναικών. Καταδεικνύει μια αδικία που σε αυτή την τραγωδία καταφέρνει να ελαχιστοποιήσει με την ικανότητά του να εκφράζεται μέσα από τους γυναικείους χαρακτήρες με τρόπο αληθοφανή, γεγονός που μαρτυρά τόσο τις δραματουργικές του δεξιότητες ως ποιητή όσο και τον μεγάλο βαθμό ενσυναίσθησης που διαθέτει ως άνθρωπος.

3. Εκδίκηση και επιβολή

Στο δεύτερο *Επεισόδιο* ακολουθεί έντονη αντιπαράθεση, ένας πραγματικός *ἀγών λόγων*, Μήδειας και Ιάσωνα (στ. 446-626), ο οποίος χαρακτηρίζεται από μεγάλη ένταση και επιτείνει ακόμη πιο πολύ την ήδη βεβαρημένη ψυχολογία της ηρωίδας. Μέσα από τους αγώνες λόγων των δύο συζύγων δεν προωθείται η δράση, αλλά προσδιορίζεται η προδοσία του Ιάσωνα, που αποτελεί το αντικείμενο του εκδικητικού πάθους της Μήδειας. Εδώ οφείλουμε να επισημάνουμε ότι το πάθος της Μήδειας δεν στηρίζεται αποκλειστικά στη δίψα για εκδίκηση, αλλά και στη θέλησή της για κυριαρχία και αναγνώριση.²¹⁶ Η ηρωίδα κατηγορεί τον Ιάσωνα για τους όρκους που αθέτησε χωρίς δικαιολογία. Η επιλογή του μάλιστα επιβαρύνει το δυσοίωνο μέλλον των παιδιών του με την προοπτική της εξορίας (στ. 505-519), ενώ κριτήριο μειωμένου ήθους είναι και η αχαριστία του απέναντι στη Μήδεια που έφθασε να διαπράξει φόνους για να τον ωφελήσει, εισπράττοντας η ίδια τον χαρακτηρισμό της μισητής γυναίκας.

Ο λόγος των δύο πρωταγωνιστών είναι ρητορικός, μεστός και πλήρης επιχειρημάτων και αντικατοπτρίζει την παθολογία της σχέσης τους. Ο Ιάσων προσπαθεί να ενισχύσει τη δύναμη της επιχειρηματολογίας του ρεαλιστικά και ρητορικά καταφεύγοντας στη χρήση γνωμικών (στ. 446-447, 462-463, 542-544) και εκτοξεύοντας απει-

²¹⁶ Βλ. Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σ. 116.

λές (στ. 458 κ. εξ.). Χρησιμοποιεί υποθετικούς λόγους αντίθετους προς την πραγματική κατάσταση (στ. 540-541, 589-590) και είναι φανερό ότι έχει περιέλθει σε αδιέξοδο. Υποστηρίζει ότι η Μήδεια δρα απερίσκεπτα και ανεξέλεγκτα (στ. 446 κ. εξ.). Επιρρίπτει στην ηρωίδα ευθύνες για την απόφαση της εξορίας της από τον Κρέοντα, ανάγει τα κίνητρα των πράξεών του στο συμφέρον των παιδιών του και προθυμοποιείται να στηρίξει οικονομικά τους εξόριστους. Δείχνει μια διάθεση συμφιλίωσης χωρίς όμως να υπαναχωρεί από τις αρχικές του διεκδικήσεις. Η Μήδεια από την πλευρά της παρουσιάζεται περισσότερο επιθετική· χρησιμοποιεί υβριστικές προσφωνήσεις (στ. 465, 488), εκτοξεύει απειλές (στ. 473-474) και είναι ειρωνική (στ. 472, 509-510). Απαριθμεί τις ευεργεσίες της στον Ιάσωνα, του υπενθυμίζει τη θεϊκή ισχύ των «όρκων» (στ. 492-495), περιγράφει την πλήρη απομόνωσή της, ενώ του καταλογίζει αγνωμοσύνη και δολιότητα (στ. 546-549).²¹⁷

Με σοφιστικό τρόπο ο Ιάσων ανάγει τη σωτηρία του στην επέμβαση της Κύπριδος και είναι αλαζονικός όταν επικαλείται τα οφέλη που έχει προσφέρει στη γυναίκα του φέρνοντάς την στην πολιτισμένη Ελλάδα από το σκοτεινό βάρβαρο σπίτι της (στ. 536-544). Ο θεατής προσλαμβάνει τα λεγόμενα με ειρωνική διάθεση και δεν μπορεί να συγκρατήσει ένα πικρό χαμόγελο, όταν ο Ιάσων υποστηρίζει ότι ο βασιλικός του γάμος έγινε προς όφελος της ίδιας και των παιδιών τους και κατακρίνει τη Μήδεια και τις γυναίκες για τις ερωτικές αντιδράσεις τους (στ. 569-575).²¹⁸ Ο Χορός εκθέτει τα δεινά της στέρησης της πατρίδας, επιβεβαιώνει τη συμπάθειά του για τη Μήδεια και καταριέται τον «αχάριστο» που δεν τιμά τους «φίλους». Με τον τρόπο αυτό, ο Ευριπίδης φαίνεται να τονίζει την *προδοσία* του Ιάσωνα κατά της Μήδειας: δεν πρόκειται για ερωτική μόνο προδοσία, αλλά για καταπάτηση ιερών αξιών, όπως η *φιλία* και η *ξενία*.

Ο λόγος της Μήδειας είναι ένας συνδυασμός σοφιστικής ρητορικής και παθιασμένης εφευρετικότητας (στ. 465 κ. εξ.). Ξεκινά τον λόγο της προσβάλλοντας τον Ιάσωνα και συνεχίζει περιγράφοντας την αδιαντροπιά του (στ. 467-572).²¹⁹ Το προοίμιο

²¹⁷ Βλ. Ελένη Χ. Χατζημαυρουδή (2006), «*Φίλη τοῖς φίλοις ἐχθρὰ τοῖς ἐχθροῖς*», *Ελληνικά* 56.2, σσ. 261-278.

²¹⁸ Βλ. J. Mossman (2003), *Oxford Reading in Classical Studies: Euripides*, Οξφόρδη, σσ. 139-169.

²¹⁹ Είναι φανερή εδώ η επίδραση της διδασκαλίας του Πρόδικου, του σοφιστή που επηρέασε τον Ευριπίδη. Για περισσότερα, βλ. Jacqueline de Romilly (1996), *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Α. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, εκδ. το Άστυ, Αθήνα, σσ. 222-226.

αυτό της Μήδειας περιλαμβάνει τη σύγκρουση ανάμεσα στο συναίσθημα και τη λογική, το κεντρικό δηλαδή θέμα του έργου. Η χρήση της ρητορικής λειτουργεί καθοριστικά στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα της σηματοδοτώντας την ελεγχόμενη πλευρά της διχασμένης της προσωπικότητας. Αξιοσημείωτη είναι η ηρεμία και ο κυνισμός όταν αναφέρεται στις φρικαλεότητες που η ίδια διέπραξε (στ. 483-487). Συνεχίζει με έναν υποθετικό ρητορικό συλλογισμό και καταλήγει σε ένα συναισθηματικό ξέσπασμα (στ. 488-498). Αμέσως μετά θα ανακτήσει τον έλεγχο της (στ. 499-501) και ο λόγος της αναδιπλώνεται ρητορικά, για να ακολουθήσει μια παθιασμένη κλιμάκωση (στ. 502-515) και να καταλήξει στο γνωμικό ρητορικό επίλογο (στ. 516-519).²²⁰

Ο λόγος του Ιάσωνα χρησιμοποιεί επίσης τη ρητορική δομή με τρόπο που αντικατοπτρίζει τον χαρακτήρα του. Πρόκειται για μια υψηλή αυτοσυνειδησιακή παράσταση (στ. 548-550). Επισημαίνει με κυνισμό την εκδικητικότητα των γυναικών ως αντίδραση σε ό,τι απειλεί το κρεβάτι τους (στ. 568-574).²²¹ Το κυριότερο επιχείρημά του είναι η βασιλική προοπτική που εγγυάται για τα παιδιά του ο γάμος με την κόρη του Κρέοντα (στ. 565, 593-597). Είναι φανερό ότι ο καθένας από τους δύο αντιμαχόμενους χρησιμοποιεί τα παιδιά ως μέσο για να επιπλήξει τον άλλον και να στηρίξει τα λεγόμενα και τη θέση του.²²² Οι αντεγκλήσεις διέπονται από οργή, ιδιαίτερα από την πλευρά της Μήδειας (στ. 585-587), και από ευέλικτη και ταχεία αντίδραση από την πλευρά του Ιάσωνα (στ. 588-590).

Ο Ιάσων προσπαθεί να πείσει τη Μήδεια να δεχτεί το είδος της υλικής ευτυχίας που εξασφαλίζει σε αυτόν και στα παιδιά του πλούτο και δύναμη. Αντίθετα η Μήδεια υποστηρίζει την ευτυχία που βασίζεται στη φιλία. Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι στην συγκεκριμένη τραγωδία συγκρούονται με τραγικά αποτελέσματα δύο αρχαιοελληνικά συστήματα αξιών: το σύστημα της *φιλίας* και το σύστημα της *τιμής*: για να εξασφαλίσει την τιμήν, η Μήδεια θα πρέπει να καταπατήσει τη φιλίαν (και να εγκληματήσει *κατὰ*

²²⁰ M. Lloyd (1992), *The Agon in Euripides*, Clarendon Press, Οξφόρδη, σσ. 41-43· R. G. A. Buxton (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Καίμπριτζ.

²²¹ Επιπλέον, διερωτάται για ποιον λόγο πρέπει να υπάρχουν οι γυναίκες στη ζωή των ανδρών (στ. 573-575). Θα ήταν καλύτερα να μην υπήρχαν και η αναπαραγωγή του ανθρώπινου είδους να γινόταν με διαφορετικό τρόπο. Ταυτίζεται, έτσι, με τον Ιππόλυτο, ο οποίος, στην ομώνυμη τραγωδία, νιώθοντας αποτροπιασμό για το γυναικείο φύλο μετά την εξομολόγηση της Φαίδρας, εκφράζει παρόμοιες με τον Ιάσωνα απόψεις για τον λόγο ύπαρξης του γυναικείου φύλου (στ. 616-627).

²²² Gregory, *Οψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, ό.π., σ. 358.

φίλων)· εγκληματώντας όμως *κατὰ φίλων*, καταρρακώνει την *τιμήν*, ακυρώνει δηλαδή το ηρωικό ιδεώδες.²²³

Στον συγκεκριμένο *ἀγῶνα λόγων* (στ. 446-626) επιβεβαιώνεται η ηθική υπεροχή της Μήδειας έναντι του Ιάσωνα.²²⁴ Τα επιχειρήματά του είναι έωλα και μοιάζουν να είναι σοφίσματα. Αρχικά, ψέγει τη Μήδεια για την απείθειά της προς τους *τυράννους*, ενώ στη συνέχεια, πολύ υποκριτικά, δηλώνει πως νοιάζεται για το δικό της καλό! «Αν παντρεύτηκα», λέει, «την κόρη του βασιλιά, το έκανα για σένα και τα παιδιά μου!» Οι κατηγορίες της ανανδρίας, της *κακίας* και της *ἀναίδειας*, που η Μήδεια εξακοντίζει κατά του ανδρός της, είναι αναμφίβολα πειστικές. Στο αντεπίρρημα η Μήδεια υπενθυμίζει τις υπηρεσίες που προσέφερε στον Ιάσωνα με τεράστιο κίνδυνο και προσωπικό κόστος. Ο συγκροτημένος λόγος της δημιουργεί αντίθεση με τις ανεργμάτιστες τοποθετήσεις του Ιάσωνα, όπως, για παράδειγμα, ο ισχυρισμός ότι στην Αργοναυτική Εκστρατεία τον συνέδραμε η Κύπρις και όχι η Μήδεια! Ο λόγος εδώ είναι καθαρά σοφιστικός και ιδιαίτερα αλαζονικός.²²⁵

Ο *ἀγών* κατοχυρώνει οριστικά το ηθικό δικαίωμα της Μήδειας στην εκδίκηση γιατί αποκαλύπτει την κενότητα και τον τυχοδιωκτισμό του Ιάσωνα. Ειρωνικά, ο Ιάσωνας επισείει κατά της Μήδειας την κατηγορία της αφόρητης φλυαρίας (στ. 526), επικαλούμενος το σύνηθες στερεότυπο περί γυναικών· είναι ο ίδιος όμως που αποκαλύπτεται πλήρως. Στον *ἀγῶνα* καταρρέουν τα στερεότυπα περί γυναικών και περί βάρβάρων προς όφελος, σαφέστατα, της Μήδειας. Ο Ιάσων αναφέρεται σε στερεότυπα της εποχής για τις γυναίκες, το πόσο εύκολα γίνονται έρμια των παθών τους και του έρωτα, ειδικά όταν νιώθουν ότι απειλείται το κρεβάτι τους (στ. 569-574) και αμέσως καταφεύγει σε ακραίες δηλώσεις (στ. 573-575) που θυμίζουν τις αντίστοιχες απόψεις του Ιππόλυτου. Ενώ προγενέστερες και μεταγενέστερες εκδοχές του μύθου τονίζουν εμφατικά τον χαρακτήρα της Μήδειας ως βάρβαρης μάγισσας, ο Ευριπίδης υποβαθμίζει τη σημασία του γεγονότος αυτού στην πλοκή. Την καταγωγή και τη *σοφίαν* χρησιμοποιούν ως κατηγορία κατά της Μήδειας χαρακτήρες καταφανώς αντιπαθείς και ιδιοτελείς, όπως ο Κρέων και ο Ιάσων· ο τελευταίος μάλιστα επιχειρώντας να καλύψει

²²³ Βλ. M. McDonald (1991), *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, σσ. 51-65.

²²⁴ Lloyd, *The Agon in Euripides*, ό.π., σσ. 2-5, 41-43.

²²⁵ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 59.

τη δική του ανήθικη συμπεριφορά και τη δική του αδιαφορία έναντι των θείων νόμων. Η νίκη της Μήδειας στον *άγωνα* σφραγίζεται στο δεύτερο *Στάσιμο* (στ. 627-662), όπου ο Χορός εστιάζει ξανά στην ερωτική προδοσία του Ιάσονα και διεκτραγωδεί τη θέση του εξορίστου.

Στο τρίτο *Επεισόδιο* (στ. 663-823), στη συνάντηση Μήδειας – Αιγέα, ο άτεκνος Αιγέας (που επιστρέφει από τους Δελφούς και οδεύει προς την Τροιζήνα), εκθέτει στη Μήδεια τη δική του κατάσταση και πληροφορείται τα γεγονότα της Κορίνθου (γάμος Ιάσονα, απόφαση εξορίας της Μήδειας). Το συγκεκριμένο *Επεισόδιο* επιβεβαιώνει το ηθικό προβάδισμα της Μήδειας έναντι των εχθρών της. Στον αγώνα ικεσίας που ακολουθεί μεταξύ Μήδειας-Αιγέα, ο Αιγέας «ορκίζεται» (στ. 734-755) να παράσχει άσυλο στη Μήδεια στην Αθήνα με αντάλλαγμα να τον βοηθήσει να τεκνοποιήσει (στ. 717-718). Η σκηνή, όπως πιθανότατα παρατήρησε ο Αριστοτέλης, δεν προκύπτει *κατὰ τὸ εἶκός και τὸ ἀναγκαῖον*. Πρόκειται περί σύμπτωσης, που δίνει στη Μήδεια λύση για το πρόβλημα του καταφυγίου που έψαχνε; Ή μήπως αποτελεί ένδειξη ότι οι θεοί, τους οποίους επανειλημμένα επικαλέστηκε στο έργο η Μήδεια, έρχονται επιτέλους προς αρωγήν της; Όπως και να' χει, ο Αιγέας επιβεβαιώνει την κακία του Ιάσονα, προσδίδει κύρος στη Μήδεια ανταλλάσσοντας όρκους και συνάπτοντας μαζί της δεσμούς φιλοξενίας. Η κομβική αυτή σκηνή δείχνει να είναι ανόθευτος θρίαμβος για τη Μήδεια, εξ ου και οι πανηγυρισμοί της: «Ω Ζευ, ω Δίκη, κόρη του Διός, ω φως του Ήλιου! Τώρα θα συντρίψω, φίλες, τους εχθρούς, θα θριαμβεύσω», στ. 764-765. Η σκηνή αυτή βοηθά τους θεατές να συνειδητοποιήσουν τα πραγματικά σχέδια της Μήδειας για εκδίκηση, αλλά και επιβολή και αναγνώριση.²²⁶

Η άφιξη του Αιγέα γίνεται η κινητήριο δύναμη για την εκτέλεση του εκδικητικού σχεδίου. Με νέα επίδειξη των ρητορικών της ικανοτήτων και της εξαιρετικής πειθούς που διαθέτει,²²⁷ η Μήδεια ζητά από τον βασιλιά της Αθήνας να της προσφέρει άσυλο (στ. 708-718), και εκείνος αποδέχεται το αίτημά της με μοναδικό όρο την εξασφάλιση τρόπου διαφυγής της στην Αθήνα (στ. 719-730, 752-753). Αποσιωπάται, βέβαια, οποιαδήποτε νύξη ότι στο μέλλον η Μήδεια θα απειλήσει τη ζωή του γιου του, κάτι το οποίο γνωρίζει το αθηναϊκό κοινό της παράστασης. Η εξασφάλιση της ασυλίας της δίνει το έναυσμα για το δολοφονικό της σχέδιο.

²²⁶ Βλ. και Χατζημαυρουδή, «*Φίλη τοῖς φίλοις ἐχθρὰ τοῖς ἐχθροῖς*», ό.π., σσ. 261-278.

²²⁷ Η χρήση της ρητορικής πειθούς από τη Μήδεια έχει ως άμεσο στόχο να αναδείξει τη δύναμη της ηρώιδας έναντι των τριών ανδρών αυτής της τραγωδίας: του Κρέοντα, του Αιγέα και φυσικά του Ιάσονα.

Η παρουσία του Αιγέα είναι εντελώς συμπτωματική και έρχεται ως από μηχανής θεός να δώσει λύση στο μόνο πρόβλημα που έχει απομείνει για την τέλεση του σχεδίου εκδίκησης, δηλαδή, την εξασφάλιση του μέρους διαφυγής της Μήδειας μετά την εκτέλεση του σχεδίου. Για τη φαινομενικά ασύνδετη νοηματικά παρουσία του Αιγέα έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις με αξιοσημείωτη αυτή του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* 1461b 19-21: «είναι σωστό λοιπόν να επικρίνουμε έναν ποιητή για την απιθανότητα (*άλογίαι*) των γεγονότων ή για την αθλιότητα (*μοχθηρίαι*) των προσώπων που παρουσιάζει, όταν καταφεύγει σε αυτά χωρίς να υπάρχει πράγματι ανάγκη, όπως, για παράδειγμα ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί *τὸ ἄλογον* στην περίπτωση του Αιγέα ή *πονηρία* στην περίπτωση του Μενελάου στον *Ορέστη*».²²⁸ Η παρουσία του Αιγέα, αν και δεν αιτιολογείται με κάποιον πειστικό τρόπο ώστε να συνδέεται άμεσα με το δράμα και αν και αποτελεί την μοναδική δομική παραφωνία σε ένα, κατά τα άλλα, σφιχτοδεμένο έργο, εξισορροπείται, παρ' όλα αυτά, λόγω της μεγάλης δραματικής σημασίας που έχει η εμφάνισή του. Η στιχομυθία του με τη Μήδεια πυροδοτεί τη νέα τροπή που θα πάρει το δράμα. Ακριβώς στο μέσο του έργου, ο διάλογος των δύο αυτών προσώπων δίνει ώθηση στην εξέλιξη των γεγονότων. Η Μήδεια καταφέρνει να αποσπάσει, χάρη στην πονηριά και τη ρητορική της δεινότητα, υπόσχεση φιλοξενίας ανταλλάσσοντας όρκους φιλίας μαζί του. Η ατεκνία του Αιγέα που στάθηκε και ο λόγος για την επίσκεψή του στο μαντείο των Δελφών, ίσως είναι αυτή που της εμπνέει την ιδέα του αφανισμού των απογόνων του Ιάσονα αν δεν υπήρχαν ήδη κάποιες τέτοιες σκέψεις στο μυαλό της. Τέλος, αναδεικνύεται για ακόμα μία φορά η διανοητική υπεροχή της σε σχέση με κάθε αντρικό χαρακτήρα με τον οποίο συνδιαλέγεται.²²⁹

Μετά την αποχώρηση του Αιγέα, η Μήδεια σε έναν διάλογο με τον Χορό που όμως έχει αρκετά στοιχεία μονολόγου, αρχίζει να ξεδιπλώνει το σχέδιό της· τη δήθεν συμφιλίωση της με τον Ιάσονα, τον θάνατο που θα προκαλέσει στη μέλλουσα γυναίκα του και στον πατέρα της μέσω ενός δηλητηριασμένου πέπλου, και τέλος το φοβερότερο όλων, τον θάνατο των παιδιών της. Σκοπός της είναι να αφανίσει τη γενιά του Ιάσονα. Οι προσπάθειες του Χορού για να τη μεταπείσει είναι μάταιες.

Έτσι, αμέσως μετά η Μήδεια παρουσιάζεται αποφασισμένη για τον τρόπο εκδίκησης, που δεν είναι άλλος από το να στείλει τα παιδιά της με δώρα στην κόρη του βασιλιά. Όπως αποκαλύπτει στον Χορό, θα καταστρέψει ολοσχερώς και τον παλαιό

²²⁸ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 365.

²²⁹ Στο ίδιο, σ. 367.

αλλά και τον νέο οίκο του Ιάσονα. Πρώτα θα εξαπατούσε τον σύζυγό της με λόγια ψεύτικα (στ. 774-783) και ύστερα θα έστελνε τα παιδιά με τα δώρα στη νέα νύφη (στ. 784-789). Στο σημείο αυτό ο λόγος της διακόπτεται (*ένταυθα μέντοι τον δ' ἀπαλλάσσω λόγον*, στ. 790) από μια ιδέα που διαπερνά απότομα τη σκέψη της (στ. 791-793): *ὦι-μωξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον / τοῦντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ / τᾶμ'· οὔτις ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται* (Όμως σπαράζω με την πράξη που έχω να πράξω μετά./ Τα παιδιά μου θα τα σκοτώσω./ Αυτός που θα τα σώσει από τα χέρια μου δεν υπάρχει). Κυριευμένη από το πάθος των συναισθημάτων της έχει ως μοναδικό στόχο να εκδικηθεί τον Ιάσονα: αν έπαιρνε πίσω τα παιδιά του και σκότωνε και τη νέα νύφη, ο άντρας που την πρόδωσε θα έμενε άκληρος και ταπεινωμένος (στ. 798-805).²³⁰ Η σύλληψη της ιδέας της παιδοκτονίας γίνεται επί σκηνης, με την κίνηση της ταραγμένης σκέψης της Μήδειας καθώς σχεδιάζει την εκδίκηση. Παρά τις προσπάθειες του Χορού να τη μεταπεισει (στ. 816, 818), η Μήδεια εμμένει στην απόφασή της πεισματικά γιατί πιστεύει πως έτσι θα πληγώσει βαθύτατα τον Ιάσονα.

Με την τρίτη μείζονα ρήση της (στ. 764-810), η Μήδεια ανακοινώνει συγκεκριμένο σχέδιο εκδίκησης (με στόχο τη νεόνυμφη), που περιλαμβάνει και τη δολοφονία των παιδιών (στ. 792 κ.ε.). Τα δηλωμένα κίνητρα της Μήδειας είναι: ο χλευασμός των «εχθρών» (στ. 797, 809-810) και η απόλυτη εκδίκηση έναντι του Ιάσονα (στ. 816-818). Η Μήδεια αναφέρεται συνέχεια στην τιμή, την ατίμωση και την επιθυμία να μη γίνει περίγελως των εχθρών της: *εἰ ληφθήσομαι δόμους ὑπεσβαίνουσα καὶ τεχνωμένη, / θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων* (στ. 381-385). *οὐ γὰρ γελαῖσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι* (στ. 797), *τί προσγελαῖτε τὸν πανύστατον γέλων;* (στ. 1041).

Ο ψυχρός υπολογισμός με τον οποίο εκθέτει τα φονικά της σχέδια (στ. 772 κ. εξ.), ειδικά η αυστηρή λογική με την οποία παρουσιάζει τη δολοφονία των παιδιών της ως αναπόφευκτη αναγκαιότητα, συγκλονίζει. Η ίδια χαρακτηρίζει το έργο της *άνοσιώτατον* και όμως ανακοινώνει ότι τελικά θα διαφύγει τις συνέπειες από τον φόνο των παιδιών της. Ο φόνος στηρίζεται στο αξίωμα *βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ* και όμως στρέφεται ακριβώς κατά των φιλάτων. Οι φράσεις αυτές της Μήδειας, που για πρώτη φορά αρχίζει να χάνει τον αυτοέλεγχο που επέδειξε από το πρώτο *Επεισόδιο*, προετοιμάζουν τον θεατή όχι μόνο για την παιδοκτονία, αλλά και για την τελική σκηνή της δραπετεύσης και είναι από τις πλέον αμφίσημες.

²³⁰ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π. σ. 43.

Από το σημείο αυτό και εντεύθεν ο Χορός επιτρέπει στη σκοτεινή πλευρά της Μήδειας να έλθει φανερά πλέον στην επιφάνεια. Η ανάγκη για εκδίκηση και αποκατάσταση της τιμής αποδεικνύονται ισχυρότερες από τη μητρική αγάπη (στ. 817) και γρήγορα η Μήδεια προλαβαίνει να επικαλεσθεί τη γυναικεία αλληλεγγύη ως εγγύηση για τη σιωπή των γυναικών του Χορού (στ. 823). Μέχρι τώρα η Μήδεια επικρατούσε και ρητορικά και ηθικά έναντι όλων των αντιπάλων της. Ουδείς αμφισβήτησε επιτυχώς το δικαίωμά της στην εκδίκηση, έστω και αν η παρουσία και η στάση της δεν ήταν απαλλαγμένη αμφισημιών. Η προαναγγελία του φόνου των παιδιών, όμως, αλλάζει τα πράγματα, συνταράζει και συγκλονίζει. Τρόπον τινά ο θεατής υφίσταται τις συνέπειες της δικής του θετικής εν γένει στάσης απέναντι στη Μήδεια. Η Μήδεια του Ευριπίδη είναι ένα από τα σπάνια τραγικά πρόσωπα που γνωρίζουν, από την αρχή μέχρι το τέλος της δραματικής πράξης, τις συνθήκες υπό τις οποίες ενεργούν. Δεν υπάρχει εδώ τραγική πλάνη, δεν υπάρχει αναπάντεχη αναγνώριση. Η Μήδεια αποφασίζει έχοντας πλήρη γνώση των δεδομένων.

Στο τρίτο *Στάσιμο* (στ. 824-865) ο Χορός, μέσα από την εξιδανίκευση των Αθηνών ο οποίος προκαλείται από τη φιλόξενη στάση του Αιγέα, διατυπώνει συλλογισμό, ο οποίος συνιστά ταυτόχρονα και απόπειρα αποτροπής: πώς είναι δυνατόν ένας τέτοιος παράδεισος φυσικής ομορφιάς, ηθικών και διανοητικών αρετών να δεχθεί μια ανόσια παιδοκτόνο, μια *παιδολέτειραν* (στ. 849); Ακριβώς, το δεύτερο στροφικό ζεύγος του τρίτου *Στασίμου* (στ. 846-865) εστιάζει στη Μήδεια και το στίγμα που θα αποκτήσει ως παιδοκτόνος. Στο πρώτο ζεύγος έχει προηγηθεί η εξιδανικευμένη περιγραφή της Αθήνας ως θεματοφύλακα της σοφίας, της πνευματικής καλλιέργειας και του έρωτα. Η περιγραφή αυτή αποτελεί για τον Χορό αντιφατικό ζεύγος με το φρικτό έγκλημα που σκοπεύει να εκτελέσει η Μήδεια, η οποία σχεδιάζει να βρει στην Αθήνα καταφύγιο. Η αντίθεση ανάμεσα στη φόνισσα Μήδεια και στην Αθήνα είναι κάθετη. Ανάμεσα σε αυτές τις σκέψεις, ο Χορός παρακαλεί για μία ακόμη φορά τη Μήδεια να μην πραγματοποιήσει το σχέδιό της (στ. 853-855).²³¹ Ο Ιάσων εμφανίζεται μετά το θρηνητικό τραγούδι του Χορού για την παιδοκτονία (στ. 846-865), ανταποκρινόμενος στο προηγούμενο κάλεσμα της Μήδειας.

Από το τέταρτο *Επεισόδιο* (στ. 866-975) και εξής η Μήδεια θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο εκδίκησης και επιβολής. Στη δεύτερη συνάντησή της με τον Ιάσωνα η Μή-

²³¹ Αντίδραση του Χορού ως προς τη δολοφονία των παιδιών και στους στ. 811-818.

δεια υποκρίνεται προσποιούμενη την υποταγμένη γυναίκα, υιοθετώντας δηλαδή τη συμπεριφορά που απαιτήσε από αυτήν να έχει ο Ιάσωνας στην προηγούμενη σκηνή. Αυτή η προσποιητή μεταστροφή της Μήδειας, στην τέταρτη μείζονα ρήση της (στ. 869-905) μας θυμίζει τον «απατηλό λόγο» της Κλυταιμνήστρας απέναντι στον Αγαμέμνονα στην τραγωδία *Αγαμέμνων* του Αισχύλου.

Ο λόγος της Μήδειας προς τον Ιάσωνα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα παραπλανητικού λόγου: επιλέγει να πει όσα αυτός θέλει να ακούσει, ενώ χρησιμοποιεί ιδέες που ο Ιάσων εξέφρασε στην προηγούμενη συνομιλία τους, όπως η ωφέλεια που θα προκύψει για τη Μήδεια και τα παιδιά της από τον νέο του γάμο (στ. 676-678). Ως αιτία της προηγούμενης οργισμένης συμπεριφοράς της παρουσιάζει την γυναικεία της φύση (στ. 889-892). Εδώ το τέχνασμα της υποτίμησης του ίδιου της του φύλου είναι μια μέθοδος παραπλάνησης, που απαντά και σε άλλες τραγωδίες από αυτές που μελετάμε, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό της Κλυταιμνήστρας όπου η ηρωίδα εκμεταλλευόμενη τα αρνητικά στερεότυπα για τις γυναίκες τα χρησιμοποιεί με δολιότητα ως όπλα πειθούς. Δεν διστάζει, μάλιστα, να υποστηρίξει ότι θα της προσφέρει ευχαρίστηση να βοηθήσει στην ετοιμασία της νέας συζύγου για τον γάμο. Οι περισσότερες φράσεις του λόγου της Μήδειας είναι αμφίσημες: η ίδια υπαινίσσεται το φρικτό σχέδιο που έχει καταστρώσει, ενώ ο Ιάσωνας θεωρεί ότι ο τρόπος σκέψης της έχει όντως προσεγγίσει τον δικό του.

Από τη μια επιδεικνύει επί σκηνής το πιο ανθρώπινό της πρόσωπο, παρακαλεί τον Ιάσωνα να μεσολαβήσει ώστε να μην εξοριστούν τα παιδιά (στ. 937-940), στέλνει με αυτά «δώρα» στη μέλλουσα μητριά τους, για να ενισχυθεί το αίτημα να μην εξοριστούν (στ. 956 κ.ε.), και από την άλλη, την ίδια στιγμή, ετοιμάζεται να πάρει την πιο σκληρή εκδίκηση. Η ηρωίδα τώρα συγκλονίζεται με την ψυχραιμία της. Παρουσιάζεται ταπεινή και σεμνή, με άμεσο στόχο να εξαπατήσει τον Ιάσωνα ενσωματώνοντας στη συζήτησή τους το θέμα των παιδιών και της διαιώνισης του γένους του (στ. 869-899). Φωνάζει μάλιστα τα παιδιά να αγκαλιάσουν τον πατέρα τους για τη συμφιλίωση που έχει επιτευχθεί, στη συγκλονιστικότερη ίσως σκηνή τραγικής ειρωνείας της αρχαίας Τραγωδίας (στ. 894-903).

Η Μήδεια καλεί τα παιδιά να βγουν από το σπίτι και να φιλήσουν τον πατέρα τους, δηλαδή να ξεχάσουν την έχθρα που η ίδια νωρίτερα είχε δημιουργήσει μεταξύ τους. Για λίγο, στη σκηνή αυτή, η Μήδεια θα χάσει, προσωρινά έστω, την ψυχραιμία της. Στους στ. 899-900, η μάνα λυγίζει μπροστά στα παιδιά, τα οποία σκοπεύει να

δολοφονήσει το σκληρό μίσος, το οποίο φανέρωσε στον *Πρόλογο*, έχει υποχωρήσει. Χάνει για λίγο την αυτοκυριαρχία της και βουρκώνει. Φαίνεται ότι στην ψυχή της ηρωίδας γίνεται αγώνας και πάλη ανάμεσα στην απόφαση της παιδοκτονίας και την «αγάπη» της για τα παιδιά. Είναι φανερό ότι ο Ευριπίδης επιδίδεται με εξαιρετική επιτυχία σε αυτή τη σκηνική ακολουθία σε μια προσπάθεια λεπτότατης ψυχογραφίας.²³²

Ο Χορός παρακολουθεί τη συνομιλία των δύο συζύγων και το ξέσπασμα της Μήδειας, που του προκαλεί δάκρυα. Εκφράζει την ευχή να μην πάρει το κακό μεγαλύτερες διαστάσεις (στ. 906-907).

Έχοντας πειστεί από τα λόγια της Μήδειας, ο Ιάσων την επαινεί για την ειλικρινή μεταστροφή της και καλεί χαρούμενος τους γιους του να πάνε κοντά του. Εκφράζει την ελπίδα ότι θα ευημερήσουν μαζί με τα νέα τους αδέρφια και θα αποτελέσουν μαζί το μέλλον της Κορίνθου. Ο ίδιος θα φροντίσει γι' αυτό (στ. 908 κ. εξ.). Στο σημείο αυτό, μην μπορώντας να κρύψει την λύπη της, η Μήδεια γυρίζει από την άλλη πλευρά και κλαίει. Γρήγορα, όμως, ελέγχει την ταραχή της και τη συγκίνησή της και δικαιολογείται προβάλλοντας ως επιχείρημα τη μητρική της φύση και την επικείμενη εξορία των παιδιών (στ. 925 κ. εξ.). Στη συνέχεια, ζητά από τον ανυποψίαστο Ιάσονα να πείσει τη νέα του σύζυγο να δεχτεί τους γιους της, λέγοντάς του μάλιστα πως για να την πείσει θέλει να της στείλει δώρα με τα ίδια τα παιδιά, καθώς τα δώρα πείθουν ακόμη και τους θεούς (στ. 964-967). Η τραγική ειρωνεία επιτείνεται στα σημεία που η σιγουριά και η ευπείθεια του Ιάσονα βασίζεται στην εσφαλμένη του αντίληψη περί των γυναικών (πεποιθήσεις που φροντίζει πολύ πρόθυμα να του επιβεβαιώνει η ίδια η Μήδεια): «*γυνή δὲ θῆλυ κάπι δακρύοις ἔφω (928), μάλιστα· καὶ πείσειν γε δοξάζω σφ' ἐγώ, / εἴπερ γυναικῶν ἐστὶ τῶν ἄλλων μία*» (στ. 944-945).

Στο *Στάσιμο* που ακολουθεί (στ. 976-1001), ο Χορός προαναγγέλλει τον αναπόφευκτο πλέον θάνατο των παιδιών, προετοιμάζοντας το κοινό για τη σπουδαία τελευταία ρήση της Μήδειας. Ο Χορός θρηνεί διαδοχικά για όλους τους εμπλεκομένους στην τραγική ιστορία: τα παιδιά, την κόρη του Κρέοντα, τον Ιάσονα. Στο εξής τονίζεται ότι η Μήδεια είναι συμμετοχος του πόνου και της οδύνης που η ίδια προκαλεί.

Συγκλονισμένη η Μήδεια, *κατηφῆς καὶ δακρυρροῦσα* (στ. 1012), στέλνει τον Παιδαγωγό στο εσωτερικό του σπιτιού για να προετοιμάσει ό,τι χρειάζονται για την ημέρα τους τα παιδιά. Η αναφορά στους αναστεναγμούς και τα δάκρυά της υποδεικνύει ότι η Μήδεια έχει συνειδητοποιήσει ότι έφτασε η ώρα της φρικτής πράξης της.

²³² Βλ. de Romilly, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, ό.π., σσ. 222-226.

Ο χρόνος τελειώνει, γεγονός που τη φορτίζει συναισθηματικά, καθώς οδηγείται όλο και πιο κοντά στο αποτρόπαιο έγκλημα, τον φόνο των ίδιων της των παιδιών. Γι' αυτό επιχειρεί προς στιγμήν να μετακινήσει το βάρος της ευθύνης, και κατηγορεί τους θεούς ότι είναι συνυπεύθυνοι για τη δολοφονία των παιδιών της (στ. 1013-1014). Μετά την έξοδο του Παιδαγωγού (στ. 1019-1020), ακολουθεί η πέμπτη μείζων ρήση της (στ. 1021-1080). Στον δραματικό αυτόν μονόλογο κυριαρχεί η σκηνή αποχωρισμού της Μήδειας από τα παιδιά της: οι συνεχείς ψυχικές παλινδρομήσεις της μητέρας και ο τρυφερός εναγκαλισμός της με τα παιδιά.

Η Μήδεια προχωρεί πλέον αποφασισμένη στον φόνο των παιδιών της, αλλά ο πόνος της καρδιάς της την κάνει να αναβάλει εκ νέου προς στιγμή το σχέδιο της δολοφονίας. Η ηρωίδα παρακαλεί τον εαυτό της να μην το κάνει (στ. 1056-1057). Από την εσωτερική πάλη και τον δραματικό διχασμό που βιώνει και τις αλληπάλληλες μεταστροφές στην απόφασή της γίνεται σαφές ότι αγαπάει τα παιδιά της και δεν έχουμε να κάνουμε με μια άκαρδη φόνισσα. Αμέσως όμως φέρνει στον νου τους εχθρούς της και την ταπείνωση που θα δεχθούν τα παιδιά της (στ. 1060-1064). Έτσι, λοιπόν, αγκαλιάζει για τελευταία φορά τα παιδιά της και τα αποχαιρετά ομολογώντας την τελική της απόφαση για την δολοφονία τους (στ. 1067-1080).

Στην οiwονεί μονολογική αυτή εκτενή ρήση της Μήδειας, στο Πέμπτο *Επεισόδιο* (στ. 1002-1080), κυριαρχεί ο «διχασμός» της ηρωίδας, η σύγκρουση ανάμεσα στον «ανδρικό», ηρωικό κώδικα τιμής από τον οποίο εμφορείται και στα μητρικά της αισθήματα. Ολόκληρος ο ψυχικός κόσμος της ηρωίδας αναδεικνύεται αντιφατικά: εκδικητικότητα και μητρική αγάπη, σχέδια εκδίκησης του Ιάσονα και παιδοκτονία. Μέσα από αυτόν τον εκπληκτικό –«εσωτερικό», θα λέγαμε– μονόλογο, αν και εκφέρεται ενώπιον του Χορού, η λογοτεχνική εικόνα της Μήδειας αντιπαλεύει με την πολιτισμένη σύζυγο και μάνα του 5ου π.Χ. και την εξωτική φόνισσα των αρχαϊκών χρόνων. Η εκδίκηση της Μήδειας δεν είναι αποτέλεσμα παράλογου πάθους, αλλά ψύχραιμη επιλογή, προκειμένου να αποκατασταθεί η πληγωμένη τιμή της και η επιθυμία για επιβολή στους εχθρούς της.²³³ Στην ανάπτυξη των εκδικητικών της σχεδίων το πάθος απορροφά και εξαφανίζει τη λογική. Η εικόνα μιας Μήδειας που οδεύει προς τον φόνο

²³³ Σε κάθε ιστορία εκδίκησης υπάρχουν κοινά μοτίβα όπως: η αδικία (στ. 488-489), η υπέρβαση εμποδίων (στ. 711-713), η απάτη (στ. 774-779), ο φόνος (στ. 1129-1131) και η χαρά της επιτυχίας (στ. 1127-1128).

των παιδιών της με πλήρη επίγνωση της πράξης της συνιστά κορυφαία στιγμή της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας. Ο θρήνος της είναι γνήσιος, ο πόνος της βαθύς και ο δισταγμός της πραγματικός, αν και πρόσκαιρος.

Έπειτα από ένα αναπαιστικό ιντερμέδιο (στ. 1081-1115), ο Αγγελιαφόρος αναγγέλλει το διπλό φονικό και καλεί τη Μήδεια σε φυγή. Το κοινό πληροφορείται από την Αγγελική ρήση (στ. 1136-1230) τη θανάτωση της νεόνυμφης και του Κρέοντα από τα δολοφονικά δώρα της Μήδειας. Έπειτα από μια σύντομη ρήση (στ. 1236-1250), η Μήδεια παίρνει την τελική απόφαση, παρ' όλες τις αμφιταλαντεύσεις, να σκοτώσει η ίδια τα παιδιά της και να μην αφήσει άλλους να τα σκοτώσουν. Καταληκτικά, η Μήδεια καθ' όλη τη διάρκεια του έργου παρουσιάζεται ως μια γυναίκα αλύγιστη και με τρομακτική δύναμη.

Το Πέμπτο Στάσιμο (στ. 1251-1292) ολοκληρώνει τον κύκλο του αίματος στο έργο. Ενώ ο Χορός προσεύχεται στη Γη και τον Ήλιο να σταματήσουν τη Μήδεια, μέσα από το σκηνικό οικοδόμημα ακούγονται οι σπαρακτικές κραυγές των παιδιών που σφαγιάζονται από τη μάνα τους. Η σκηνή ανακαλεί βέβαια τις κραυγές της Μήδειας στον *Πρόλογο*. Η επίκληση του Χορού στον Ήλιο υπογραμμίζει με τη μεγαλύτερη δυνατή έμφαση τις αμφισημίες του έργου, ειδικά όσον αφορά στον ρόλο των θεών και το κατά πόσον η Μήδεια είναι τελικά όργανο θείας τιμωρίας. Όχι μόνο ο Ήλιος δεν θα σταματήσει την *ύπαλαστόρων Έρινύα* Μήδεια, αλλά εντός ολίγου θα τη συνδράμει στην απόδρασή της.²³⁴

Στην *Έξοδο* (στ. 1293-1419), ο Ιάσων έρχεται να διασώσει τα παιδιά του και πληροφορείται τη θανάτωσή τους. Ενώ ο Ιάσων προσπαθεί να παραβιάσει την πύλη, η Μήδεια, έχοντας μαζί της τα νεκρά σώματα των παιδιών, εμφανίζεται με τη βοήθεια της μηχανής, ψηλά πάνω σε άρμα. Στον διάλογο Ιάσονα – Μήδειας που ακολουθεί (στ. 1317-1388) εκδηλώνεται έντονη αντιπαράθεση. Η Μήδεια δεν του παραχωρεί ούτε τη χάρη της ταφής των παιδιών, παρά τις παρακλήσεις του.²³⁵ Τα παιδιά θα τα αφήσει η

²³⁴ Τόσο ο Ήλιος και η Γη όσο και οι υπόλοιποι θεοί βρίσκονται στο πλευρό της Μήδειας και τη συντρέχουν με πολλούς τρόπους.

²³⁵ Ο Ιάσων ικετεύει τη Μήδεια, αλλά η ικεσία του δεν γίνεται δεκτή (στ. 1377-1379): ΙΑ. *θάψαι νεκρούς μοι τούσδε και κλαῦσαι πάρες. ΜΗ. οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί, φέρουσ' ἐς Ἴρας τέμενος Ἀκραιάς θεοῦ* [ἀφησέ με να θάψω τα νεκρά μου παιδιά και να τα κλάψω. – Ποτέ! Θα τα θάψω εγώ με τούτο το χέρι, πηγαίνοντάς τα στο ιερό της Ακραιάς Ἴρας]. Σε αυτή την τελική άρνηση φαίνεται καθαρά η μεταστροφή των ρόλων τους. Ο Ιάσων παρουσιάζεται κατώτερος της Μήδειας.

ίδια στον ναό της Ακραίας Ήρας, όπου θα καθιερωθούν σεμνές εορτές και μυστήρια για τον καθαρισμό του φόνου τους: έτσι δεν θα διατρέχουν τον κίνδυνο της βεβήλωσης του τάφου τους (στ. 1378-1383). Αναγγέλλει την αναχώρησή της για την Αθήνα και προφητεύει τον θάνατο του Ιάσονα από την Αργώ (στ. 1385-1388).²³⁶ Ο Ιάσων θρηνεί για τα παιδιά του και τη μοίρα του. Το έργο τελειώνει με το εξόδιο άσμα του Χορού (στ. 1415-1419). Αυτό το καταληκτήριο αναπαιστικό πεντάστιχο είναι πανομοιότυπο στα δράματα: *Άλκηστις*, *Άνδρομάχη*, *Έλένη*, *Βάκχες* και, με μικρή παραλλαγή, στη *Μήδεια*: [ΧΟ. Πολλών χορηγός ο Δίας στον Όλυμπο. Πολλά οι θεοί τελούν ανέλιπτα. Όσα προσδοκήσαμε δεν εκπληρώθηκαν· στο απροσδόκητο βρίσκουν διέξοδο οι θεοί. Τέτοιο τέλος είχε αυτή η ιστορία].

Η τελική σκηνή, όπου η Μήδεια λειτουργεί ως ένα είδος *deus ex machina*, είναι αμφίσημη. Η πεμπτουσία της αρχαϊκής εκδίκησης βρίσκεται στον στίχο 1362 όταν, αφού ο Ιάσων της λέει «*καυτή γε λυπή και κακῶν κοινωνός εἶ*» (πονάς κι εσύ, και είσαι συμμετοχος στην φρίκη), εκείνη απαντά «*σάφ' ἴσθι· λύει δ' ἄλλος, ἦν σὺ μὴ ἔγγελας*» (Πονάω. Όμως λυτρώνει ο πόνος, εάν εσύ δεν γελάς μαζί μου). Ο πόνος των εχθρών είναι ισχυρότερο κίνητρο από την προσωπική της γαλήνη. Αρκεί που τα δολοφονημένα μόλις παιδιά είναι και του Ιάσονα για να μετριαστεί ο πόνος που της προκαλεί ο χαμός τους. Διαφεύγει την τιμωρία για τον *δυσσεβῆ φόνον* (η καθιέρωση εξιλαστήριων τελετών προς τιμήν των παιδιών φαίνεται να την απαλλάσσει ακόμη και από τις τύψεις). Σύμφωνα με το παρόν δράμα φεύγει με το άρμα του παππού της Ήλιου μακριά από τα ανθρώπινα. Ο Ιάσων τιμωρείται φρικτά, αλλά η τελική σκηνή διαγράφει ουσιαστικά τον πόνο της Μήδειας. Η Μήδεια δεν είναι αθώα, δεν είναι Δηιάνειρα. Οι εξιλαστήριες τελετές ανάγουν μεν τα παιδιά της στο επίπεδο του *ἥρωος*, αλλά δεν αναιρούν το άγος της παιδοκτονίας. Το τέλος της Μήδειας θέτει το ζήτημα της δικαιοσύνης των θεών και ιδιαίτερα του Δία.

Στο τέλος του έργου η Μήδεια αποσπάται από τη σφαίρα της ανθρώπινης κατανόησης, ενδεχομένως και συμπάθειας, με μια σκηνή δαιμονικού θριάμβου. Διαφεύγει με το άρμα του παππού της, του Ήλιου. Απέναντί της ο Ιάσων παραδίδεται στη μοίρα του. Η θριαμβευτική εξύψωση της Μήδειας με το άρμα του Ήλιου είναι θρίαμβος της

²³⁶ Σύμφωνα με την παράδοση, ο Ιάσων είχε αφιερώσει σε κάποιον ναό ένα απομεινάρι της Αργώς, το οποίο, όταν εκείνος εισήλθε κάποτε στον ναό, έπεσε και τον σκότωσε.

ηρωίδας, η οποία τόσο συναισθηματικά όσο και σωματικά είναι ισχυρότερη του Ιάσονα που την προσέβαλε.²³⁷ Είναι βέβαιο ότι οι εχθροί της δεν θα τη χλευάζουν. Επομένως, τα συναισθήματά της και οι αξίες της έχουν υπηρετηθεί πλήρως. Η βεβαιότητα αυτή, μάλιστα, προσφέρεται και με τη συμβολή του θεϊκού ή δαιμονικού στοιχείου, της υπερλογικής δύναμης του Ήλιου ο οποίος προσφέρει το άρμα του στην εγγονή του Μήδεια. Αν η εντυπωσιακή στιγμή σημαίνει την αποθέωση της Μήδειας, τότε η ηρωίδα βρίσκεται σε θέση ισχύος εντελώς διαφορετική από την προδομένη γυναίκα που γνωρίσαμε στην αρχή.²³⁸ Τονίζεται έτσι η ετερότητά της και η Μήδεια ανάγεται σε μιαν άλλη σφαίρα, καθίσταται ον σχεδόν υπερφυσικό, όργανο θείας τιμωρίας, η οποία λειτουργεί με όρους και μεθόδους πέρα από τις ανθρώπινες. *Αλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι* (στ.1366) λέει στον Ιάσονα ιδιοποιούμενη θεϊκές τιμωρητικές ιδιότητες, ενώ συνεχίζει να δρα ως θεότητα με το να θεσπίζει τελετές προς τιμὴν των παιδιών (στ. 1382-1384).

Η τελική σκηνή του δράματος αντιστρέφει τις θέσεις ισχύος ανάμεσα στα δύο φύλα: η ηρωίδα θριαμβεύει πάνω στο άρμα του ήλιου, ενώ ο Ιάσοντας θρηνεί για τα νεκρά παιδιά του και τον αφανισμό της γενιάς του.²³⁹ Όσο δεν τονίστηκε η μαγική φύση της Μήδειας σε όλη τη διάρκεια του έργου, τόσο στο τέλος γίνεται πια σαφές ότι είναι η μοναδική της ιδιότητα που θα μείνει. Στη μηχανή, πάνω στην οποία μόνο οι θεοί εμφανίζονταν και προσέρχονταν επί σκηνής, τώρα θα παρουσιαστεί η πρωταγωνίστρια του έργου. Εγγονή του Ήλιου, σώζεται τελευταία στιγμή από την παρέμβασή του. Ενώ η εικόνα της Μήδειας στο (υπερυψωμένο πιθανότατα) άρμα -που είναι πιθανό, με βάση την εικονογραφική παράδοση, ότι εσύρετο ή απλώς εκοσμείτο από δράκοντα/ες- τονίζει την ανατολίτικη φύση της μαγείας της (τα φίδια θεωρούνται στοιχείο μαγείας με ανατολίτικες καταβολές), η τιμωρία που έχει σπείρει παίρνει άλλη διάσταση, σχεδόν θεϊκή. Στα μάτια του κοινού δεν θα μπορούσε να είχε οπτικοποιηθεί με καλύτερο τρόπο το ότι δεν πρόκειται για μία συνηθισμένη κοινή θνητή που σε έναν παροξυσμό ζήλιας και υστερίας διαλύει τα πάντα στο πέρασμά της, αλλά για μια γυναίκα που θυσιάζει την επίγεια ζωή της για να γίνει η ίδια η θεία δίκη που θα τιμωρήσει

²³⁷ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σσ. 29-30.

²³⁸ Βλ. και Spyros D. Syropoulos (2003), *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, Οξφόρδη, σσ. 38-44.

²³⁹ Μαρκαντωνάτος – Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, ό.π., σ. 177.

τον άπιστο και ασεβή Ιάσονα. Η θεϊκή της καταγωγή μαζί με το υπερλογικό της ύπαρξης της σφραγίζονται, έτσι, στο κλείσιμο του έργου.

Η διαφυγή της Μήδειας με το άρμα του Ήλιου είναι παραδοσιακό συστατικό του μύθου, αλλά η διασύνδεσή του με το θέμα της ετερότητας είναι μάλλον ευριπίδεια σύλληψη και δη ευστοχοτάτη. Ο Ευριπίδης επιλέγει να αξιοποιήσει ένα στοιχείο από τη μυθική παράδοση σε σχέση με τον θάνατο των παιδιών. Σύμφωνα με τις διάφορες εκδοχές του μύθου που υπάρχουν για τον θάνατο και την ταφή των παιδιών, κοινός παρονομαστής είναι το ιερό της Ήρας Ακραιάς στην Κόρινθο. Αυτό το στοιχείο ο ποιητής δεν το αλλάζει, αλλά το χρησιμοποιεί και το ενσωματώνει στη δική του εκδοχή ικανοποιώντας το κοινό που αναγνωρίζει στοιχεία του μύθου μέσα σε μία καινούργια παραλλαγή του.²⁴⁰ Χειριζόμενος, λοιπόν, τον παραδοσιακό μύθο, ο Ευριπίδης περιπλέκει όσο το δυνατόν περισσότερο τον χαρακτήρα της Μήδειας, ώστε να αποτρέψει την «εύκολη» επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία των πράξεών της στο παρόν ή στο παρελθόν. Ο τραγικός ποιητής προβαίνει σε αντιφατικές επιλογές, οι οποίες αφενός επιτείνουν τη φρίκη που προκαλεί το εκδικητικό μένος της Μήδειας και αφετέρου της δίνουν ανθρώπινο πρόσωπο και τραγικές διαστάσεις.

Η εξωτική εικόνα του άρματος και η δαιμονική όψη της παιδοκτόνου αποτυπώνουν το περιεχόμενο της ανοίκειας υποδοχής στην Αθήνα της νικήτριας μάγισσας από την Κολχίδα. Η Μήδεια απάντησε στην ανδρική αναξιοσύνη με μια ακραία πράξη, και τη νίκη της την επιβάλλει και οπτικά η παρουσία της πάνω στο άρμα του Ήλιου. Το κοινό όμως της Αθήνας απείχε πολύ από την αποδοχή αυτής της έμφυλης σύγκρουσης και της νίκης της Μήδειας. Ίσως αυτός να ήταν ένας από τους λόγους που ο Ευριπίδης κατετάγη στην τρίτη θέση, αλλά η εικόνα της Μήδειας ήταν εκεί, δαιμονική και εξωλογική, να υπενθυμίζει τα ακραία και επικίνδυνα πάθη τα οποία μπορεί να εκκολάψει η γυναικεία ψυχή εξαιτίας της ανδρικής αναξιοσύνης.

Διαπιστώσαμε ότι η Μήδεια από το πρώτο *Επεισόδιο* του έργου δραστηριοποιήθηκε προκειμένου να επιτύχει τον στόχο της. Χρησιμοποίησε τρόπους, σχεδιασμούς και στρατηγική που προσιδιάζουν στη γυναικεία φύση της. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποίησε τον δόλο και την υποκριτική συμπεριφορά για να προκαλέσει τον οίκτο (στ.

²⁴⁰ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 490.

277, 343, 347). Χρησιμοποίησε επίσης την ικεσία για να κερδίσει χρόνο, επομένως και δυνατότητα δράσης. Τέλος, χρησιμοποίησε την ευεργεσία προς τον Αιγέα. Η ηρωίδα έχει αυτογνωσία και γνωρίζει τα όρια της φύσης και του ρόλου που το γυναικείο φύλο μπορεί να παίξει. Με ιδιαίτερο δυναμισμό δηλώνει ότι μπορούν ως γυναίκες να είναι για το κακό τεχνίτρες πολυμήχανες, *κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται* (στ. 409), ενώ για το καλό συχνά στέκουν αμήχανες (στ. 408).



Η Αλέκα Κατσέλη στον ρόλο της Μήδειας με τον Θόδωρο Μορίδη στον ρόλο του Άγγελου.
Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 1968.

Η Μήδεια αναζήτησε και επεξεργάστηκε τρόπους, για να πραγματοποιήσει την εκδίκηση που στρέφεται προς τους εχθρούς της, αλλά και για να εξασφαλίσει καταφύγιο σωτηρίας μετά την εκτέλεση του σχεδίου της. Υποκρίθηκε με επιτυχία ότι αποδέ-

χεται τις επιλογές του Κρέοντα υποστηρίζοντας ότι αυτός δεν την αδίκησε. Προσπάθησε και πέτυχε να αλλάξει την εχθρική διάθεση του Κρέοντα με τη στρατηγική της. Πρώτα υποστήριξε ότι η ίδια είναι θύμα της φήμης της (στ. 293 κ.εξ.). Στη συνέχεια, όταν ο Κρέων δήλωσε ότι δεν την εμπιστεύεται και την προστάζει να φύγει από τη χώρα το ταχύτερο, χρησιμοποίησε την ικεσία ως μέσο πειθούς: *μη, πρὸς σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης* (στ. 324). [Μη, σε ικετεύω, στα γόνατά σου και στη νεόνυμφή σου κόρη]. Με την αναφορά στη θυγατέρα του προσπαθεί να πιέσει συναισθηματικά τον Κρέοντα. Πράγματι, ο Κρέων επειδή φοβάται, όπως είπαμε, μήπως η Μήδεια σχεδιάζει κάτι κακό για την κόρη του, κάμπτεται από την ικεσία και συναινεί να μείνει μία ακόμη ημέρα. Καθώς αισθάνεται ότι με την υποχώρησή του αυτή τρώθηκε το κύρος του, συνοδεύει την έγκρισή του με μία απειλή: *«καὶ νῦν ὀρῶ μὲν ἔξαμαρτάνων, γύναι,/ ὅμως δὲ τεύξῃ τοῦδε. προυννέπω δέ σοι,/ εἴ σ' ἢ ἴπιουσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ/ καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός,/ θανῆ»* (το βλέπω βέβαια ότι κακώς κάνω, γυναίκα, όμως θα γίνει αυτό που ζητήσες. Σου λέω πάντως ενώπιον όλων ένα πράγμα: αν το φως του ήλιου της άλλης μέρας δει εσένα και τα παιδιά σου μέσα στα όρια τούτης της χώρας, θα πεθάνεις, στ. 350-354, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος).

Την ικεσία θα χρησιμοποιήσει εκ νέου η Μήδεια όταν θα εμφανισθεί ο Αιγέας, προκειμένου να τη βοηθήσει να βρει ασφαλές καταφύγιο, μια πόλη να τη δεχθεί, μετά την πράξη εκδίκησης. Η ικεσία της εμπεριέχει στοιχεία που αποσκοπούν στο να προκαλέσουν τον οίκτο: *«ἀλλ' ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος/ γονάτων τε τῶν σῶν ἰκεσία τε γίνομαι,/ οἴκτιρον οἴκτιρόν με τὴν δυσδαίμονα/ καὶ μὴ μ' ἔρημον ἐκπεσοῦσαν εἰσίδης,/ δέξαι δὲ χώρα καὶ δόμοις ἐφέστιον./ οὕτως ἔρωσ σοι πρὸς θεῶν τελεσφόρος/ γένοιτο παίδων καὶ τὸς ὄλβιος θάνοις./ εὖρημα δ' οὐκ οἴσθ' οἶον ἠῤῥηκας τόδε·/ παύσω γέ σ' ὄντ' ἄπαιδα καὶ παίδων γονὰς/ σπεῖραί σε θήσω· τοιάδ' οἶδα φάρμακα»* (Σε εξορκίζω λοιπόν σε τούτα τα γένια, αγγίζω ικετεύοντας τα γόνατά σου, λυπήσου με τη δύσμοιρη, λυπήσου με και μην αφήσεις να βρεθώ στην εξορία πανέρημη, δέξου να έρθω στη χώρα σου και στην εστία του σπιτιού σου. Και εἴθε να δώσουν οι θεοί να εκπληρωθεί ο πόθος σου για παιδιά και να σε βρει όταν έρθει ο θάνατος ευτυχισμένο. Δεν ξέρεις τι εύρημα είναι αυτό που ήρρες. Εγώ θα σε λυτρώσω από την ατεκνία και θα σε αξιώσω να σπείρεις παιδιά. Τέτοια βοτάνια κατέχω, στ. 709-718, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος).

Είδαμε επίσης ότι, εκτός από την ικεσία, η Μήδεια χρησιμοποίησε με ιδιαίτερη επιτυχία την ευεργεσία. Υποσχέθηκε στον άκληρο Αιγέα ότι θα τον ευεργετήσει και θα τον βοηθήσει να αποκτήσει παιδιά. Και σε ανταπόδοση αυτής της ευεργεσίας ζητά

την προστασία του και άσυλο στην Αθήνα. Αφού με τις ικανότητές της η Μήδεια κέρδισε την εμπιστοσύνη του Αιγέα, θα αντιμετωπίσει στη συνέχεια, στο τέταρτο *Επεισόδιο*, τον Ιάσονα.

Αισθάνεται έτοιμη να συντρίψει τους εχθρούς της και ανακοινώνει στον Χορό ότι θα προσποιηθεί ότι υιοθετεί τις απόψεις και τη λογική του Ιάσονα (στ. 764-810). Στη ρήση της μπροστά στον Ιάσονα προσποιείται μεταμέλεια, και μάλιστα μετά από αυτοκριτική: «*Ἰᾶσον, αἰτοῦμαί σε τῶν εἰρημένων/ συγγνώμον' εἶναι [...] ἐγὼ δ' ἔμαιτῆ διὰ λόγων ἀφικόμην/ κάλοιδόρησα· Σχετλία, τί μαίνομαι/ καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλευουσιν εὖ,/ ἔχθρὰ δὲ γαίας κοιράνοις καθίσταμαι/ πόσει θ', ὅς ἡμῖν δρᾷ τὰ συμφορώτατα,/ γήμας τύραννον καὶ κασιγνήτους τέκνοις/ ἔμοῖς φυτεύων; οὐκ ἀπαλλαχθήσομαι/ θυμοῦ; τί πάσχω, θεῶν ποριζόντων καλῶς; Ἰάσονα*» (ζητώ να με συγχωρήσεις για όσα έχω πει. [...] Εγώ λοιπόν μίλησα με τον εαυτό μου και τον κάκισα λέγοντας: ανόητη, τι έχω πάθει; Τρελάθηκα και τα βάζω με αυτούς που σκέφτονται σωστά; Γιατί γίνομαι απεχθής στους άρχοντες της χώρας και στον άντρα μου, που άλλο δεν θέλει παρά το καλό μας, όταν παντρεύεται βλαστό βασιλικό και σπέρνει αδέρφια για τους γιους μου; Δεν θα πραῦνω τον θυμό μου –τι έχω πάθει;–, όταν οι θεοί είναι τόσο γενναιόδωροι;, στ. 869-879, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος). Είναι απολύτως πειστική και δεν διστάζει στη συνέχεια να ζητήσει τη συνδρομή του Ιάσονα στην εφαρμογή του σχεδίου της. Έτσι, όταν αρχίζει η εφαρμογή του σχεδίου της Μήδειας, ο Ιάσων ακολουθεί απλώς τη δράση, καθώς έχει στερηθεί κάθε δυνατότητα παρέμβασης. Υποκύπτοντας στην υποκριτική συμφιλίωση της Μήδειας στο δεύτερο μέρος του *Επεισοδίου* προωθεί μάλιστα ο ίδιος την εναντίον του δράση, όταν αναλαμβάνει να πείσει τον Κρέοντα μέσω της κόρης του να μην εξορισθούν τα παιδιά του.²⁴¹

Διαπιστώσαμε ότι η Μήδεια κατόρθωσε με την πειθώ και τη μέθοδο της ικεσίας να εξαπατήσει τον Κρέοντα, τον Αιγέα και τον Ιάσονα. Χρησιμοποίησε επίσης με επιτυχία την υποκριτική συμπεριφορά, την κολακεία, την ευεργεσία και την απάτη. Όλα αυτά τα μέσα δράσης προσιδιάζουν στη γυναικεία φύση της. Κατόρθωσε τελικά όχι μόνο να εκδικηθεί τον Ιάσονα για την καταπάτηση των όρκων, την παραβίαση του κώδικα των αξιών και την προδοσία, αλλά πέτυχε επίσης να επιβληθεί στον Κρέοντα και τον Αιγέα, να εξασφαλίσει την αναγνώριση και την αποδοχή των ενεργειών της από τον Χορό των γυναικών και, εν τέλει, κατόρθωσε να αναλάβει τον έλεγχο των

²⁴¹ Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σσ. 105-106.

καταστάσεων και να κυριαρχήσει με αποφασιστικότητα, επιτυχίες που έρχονται σε αντίθεση με τις επικρατούσες αντιλήψεις για τον ρόλο του φύλου της.

Η μορφή της Μήδειας έχει ταυτιστεί στις συνειδήσεις μας με την πράξη της παιδοκτονίας. Μια από τις πιο δυνατές στιγμές του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι η αποκορύφωση του έργου με την εγκληματική αυτή πράξη. Η μετά τον Ευριπίδη πρόσληψη του δράματος, ανά τους αιώνες, βρήκε καλλιτεχνικών απεικονίσεων της μορφής της Μήδειας (λογοτεχνικών, φιλοσοφικών, θεατρικών κλπ), δίνοντας ιδιαίτερα μεγάλη έμφαση στα βίαια συναισθήματά της. Γι' αυτό τον λόγο είναι πολύ σημαντική η τήρηση αποστάσεων από τη μετέπειτα αντίληψη για το πρόσωπο της Μήδειας, ώστε να αναδειχθούν καλύτερα οι λεπτές και ποικίλες αποχρώσεις του χαρακτήρα της ηρωίδας του Ευριπίδη.

Το έργο προσεγγίζει το χαρακτήρα της Μήδειας από διαφορετικές οπτικές γωνίες ιδιαίτερα όσον αφορά στα κίνητρά της για την εκδίκησή της. Εμφανώς επηρεασμένος από τη σοφιστική, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί ρητορικά τεχνάσματα για να παρουσιάσει το ίδιο θέμα από την πλευρά των δύο αντιπάλων (Μήδεια-Ιάσων). Ο ποιητής επιδίδεται σε ένα διανοητικό παιχνίδι βάζοντας τους πρωταγωνιστές του να παρουσιάσουν την κατάσταση από τη δική τους οπτική γωνία υφαίνοντας με ακρίβεια τις ψυχολογικές διακυμάνσεις και των δύο προσώπων. Δεν προκαλεί εντύπωση η επιλογή του Ευριπίδη να βάλει τον Ιάσωνα να επιχειρηματολογεί και να προσπαθεί να δικαιολογήσει τις πράξεις του, διερευνώντας, έτσι, ο ποιητής τους λόγους που μπορεί να οδηγήσουν έναν άνδρα, ακόμη και ευγενικής καταγωγής όπως ο Ιάσων, σε μια τέτοια ταπεινή συμπεριφορά. Ανατέμνοντας κάθε πτυχή της σκέψης των δύο πρωταγωνιστών μέσω των αγώνων λόγου που υπάρχουν στο έργο, ο Ευριπίδης εξερευνά και αναδεικνύει το εύρος της ανθρώπινης σκέψης και λόγου, την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης φύσης, την υποκειμενικότητα της ηθικής. Σε κάποια σημεία, μάλιστα, φαίνεται να αμφισβητεί το κατά πόσο είναι απόλυτα τα όρια της ηθικής.²⁴²

Η *Μήδεια* δεν μπορεί παρά να προβληματίσει το αθηναϊκό κοινό γύρω από τα θέματα της γυναικείας μοίρας και της θέσης που της αναλογεί στην κοινωνία. Η μάχη ανάμεσα στο αρσενικό και θηλυκό στοιχείο έτσι όπως εξελίσσεται στο δράμα, μετατρέπεται σε μάχη ανάμεσα στη μητρότητα και τον ηρωικό κώδικα τιμής. Προκειμένου η Μήδεια να διασώσει την αξιοπρέπεια της, την τιμή της, αναγκάζεται, όχι ελαφρά τη καρδία φυσικά, να ακυρώσει τον ίδιο της τον ρόλο ως γυναίκα, συζύγου και μάνας.

²⁴² Page, *Μήδεια*, ό.π., σ. 25.

Ένας υβριδικός κόσμος που συνδυάζει στοιχεία της κοινωνίας του 5ου αι π.Χ. με στοιχεία της ηρωικής εποχής αποτελεί το ιδανικό έδαφος για προβληματισμό πάνω σε ζητήματα που αφορούν τους Αθηναίους θεατές, περισσότερο, ίσως, και από ό, τι οι ίδιοι νόμιζαν.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Φαίδρα η εὐκλείης

Η τραγωδία *Ἰππόλυτος Στεφανηφόρος* του Ευριπίδη διδάχθηκε το 428 π.Χ. εντασσόταν σε μία από τις λίγες τετραλογίες του ποιητή που κέρδισαν την πρώτη θέση.²⁴³ Αν και το έργο φέρει ως τίτλο το όνομα του Ἰππόλυτου, γιου του Θησέα, η δράση προσανατολίζεται κυρίως στο δράμα της μητριάς του Φαίδρας η οποία ταλανίζεται από τον ανόσιο έρωτά της για τον γιο του άνδρα της. Μαζί με τη *Μήδεια*, ο *Ἰππόλυτος* αποτελεί ένα από τα καλύτερα δείγματα περιγραφής των παθών και του έρωτα.²⁴⁴

Σύμφωνα με την παράδοση η Φαίδρα ήταν κόρη του βασιλιά της Κρήτης Μίνωα και της Πασιφάης, κόρης του Ἴλιου, δεύτερη γυναίκα του Θησέα, μετά την αμαζόνα Αντιόπη, ο γάμος με την οποία ήταν το επιστέγασμα της φιλίας ανάμεσα στην Κρήτη και στην Αθήνα. Ο Ευριπίδης πραγματεύτηκε την ιστορία της Φαίδρας σε δύο τραγωδίες με την πρώτη εξ αυτών (*Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος*) να μη σώζεται και την εξεταζόμενη. Μεταγενέστερα, ο Σενέκας και ο Ρακίνας ασχολήθηκαν με την τραγική ιστορία της Φαίδρας, όπως επίσης στα νεότερα χρόνια και ο Γιάννης Ρίτσος, μεταξύ πολλών άλλων ποιητών και θεατρικών συγγραφέων. Η πρώτη απόπειρα του Ευριπίδη να παρουσιάσει το δράμα της Φαίδρας δεν στέφθηκε με επιτυχία αφού το θέαμα θεωρήθηκε αρκετά τολμηρό και η ηρωίδα ακόλαστη.²⁴⁵

Όπως και στην περίπτωση των *Βακχῶν* που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, έτσι και σε αυτό το δράμα ερχόμαστε αντιμέτωποι με την εκδικητική μανία ενός θεού, στην προκειμένη περίπτωση της Αφροδίτης, που θέλει να τιμωρήσει τον άπιστο θνητό. Ο Ἰππόλυτος έχει επιλέξει να δείξει ολοκληρωτική πίστη και αφοσίωση στην παρθένα θεά Ἄρτεμη, αρνούμενος τον έρωτα και το γυναικείο φύλο, απορρίπτοντας κατ' αυτόν

²⁴³ Καίτη Διαμαντάκου Αγάθου (2007), *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα, σ. 237.

²⁴⁴ de Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό.π., σ. 112.

²⁴⁵ Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», ό.π. σ. 155.

τον τρόπο τη θεά Αφροδίτη. Σε έναν προγραμματικό *Πρόλογο* εμφανίζεται η θεά επί σκηνης και απευθυνόμενη στους θεατές παρουσιάζει το εκδικητικό της σχέδιο μέσα από έναν τυπικό μονόλογο, όπως ακριβώς γίνεται και στις *Βάκχες* με τον θεό Διόνυσο. Εδώ η θεά, διαποτισμένη από ανθρώπινα πάθη, αδικημένη από τη μονομερή πίστη του Ιππόλυτου σε μία άλλη θεότητα, είναι αποφασισμένη να εκδικηθεί και να κυριαρχήσει: *τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη, / σφάλλω δ' ὄσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα. / ἔνεστι γὰρ δὴ κὰν θεῶν γένει τόδε· / τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο* (τη δύναμή μου αν σέβονται, τους διαφεντεύω. Κι όσοι πάλι κάνουν πως δε με λογαριάζουν, τους τσακίζω. Το συνηθάει και των θεών το γένος να χαίρεται, άμα το τιμούν οι άνθρωποι στ. 5-8, μτφρ. Κ. Βάρναλης). Για την εκπλήρωση του σχεδίου της η θεά χρησιμοποιεί ως όργανο της την *εὐκλεή* Φαίδρα, στην οποία εμφυσεί τον ερωτικό πόθο για τον γιο του άνδρα της.²⁴⁶ Όπως και η Αγαυή στις *Βάκχες*, η Φαίδρα είναι απλώς ένα πiónι που στρατεύεται στον πόλεμο που διακηρύσσει μία θεότητα σε έναν θνητό. Αποστερημένη από κάθε ελεύθερη βούληση, η Φαίδρα μάταια θα πασχίσει να πολεμήσει το πάθος της και νικημένη στο τέλος από τη δύναμη του έρωτα αυτοκτονεί.

Από τον *Πρόλογο* του έργου, σε έναν τυπικό μονόλογο, η Αφροδίτη δίνει όλες τις πληροφορίες που χρειάζεται να γνωρίζει το κοινό τόσο για τη δική της ταυτότητα και τις προθέσεις της όσο και για την ταυτότητα του μελλοντικού της θύματος, του Ιππολύτου. Πληροφορούμαστε για την καταγωγή του που κρατάει η μισή από το γένος των Αμαζόνων και στην οποία οφείλει την παράδοξη φύση του που τον κάνει να αποστρέφεται τον έρωτα και να ζητά απόλαυση μόνο μέσα από το κυνήγι και την λατρεία της παρθένας Άρτεμης. Η θεά κάνει ξεκάθαρο ότι επιδίωξή της είναι να προκαλέσει τον θάνατο του νέου: *τιμωρήσομαι Ἴππόλυτον ἐν ἐν τῆιδ' ἡμέραι* (στ. 21)· *καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν / κτενεῖ πατὴρ ἀραῖσιν* (στ. 43-44)· *οὐ γὰρ οἶδ' ἀναωιγμένας πύλλας / Ἄιδου, φάος δὲ λοίσθιον βλέπων τόδε* (στ. 56-57). Παράπλευρη απώλεια στον πόλεμο που διακηρύσσει η Αφροδίτη ενάντια στον Ιππόλυτο, είναι η Φαίδρα. Η Αφροδίτη είναι πρόθυμη να τη θυσιάσει προκειμένου να πετύχει το σχέδιό της: *ἢ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται / Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν* (47-48). Είναι προφανές ότι η τιμή της ηρωίδας (*εὐκλεῆς*) και η ζωή της (*ἀπόλλυται Φαίδρα*) λειτουργούν ως δύο αλληλοαποκλειόμενες αξίες αφού αν διαφυλάξει την πρώτη θα χάσει αναγκαστικά τη δεύτερη και το αντίστροφο. Το γεγονός ότι ο επικείμενος χαμός της δεν

²⁴⁶ Χρ. Αλεξοπούλου (2018), *Ευριπίδης, Ὁ ποιητής τοῦ πάθους και τῶν παθημάτων* (Ερμηνευτικές προσεγγίσεις), Αθήνα, σ. 132.

είναι ο άμεσος στόχος αυτής της θεομαχίας αλλά ένα «αναγκαίο κακό», καθιστά τη Φαίδρα ακόμη πιο τραγική φιγούρα.



Ψηφιδωτό δάπεδο ρωμαϊκής περιόδου που απεικονίζει τη Φαίδρα και τον Ιππόλυτο.

Και η Φαίδρα αλλά και ο Ιππόλυτος είναι πιστοί στον δικό τους κώδικα αξιών. Ο Ιππόλυτος δεν αποκλίνει στιγμή από τον δρόμο της σωφροσύνης και της αγνότητας που έχει επιλέξει να ακολουθήσει: μία αγνότητα για χάρη μιας θεάς, που όμως στην ακραία της μορφή συνιστά ύβρη απέναντι σε μια άλλη θεά. Περιφρονεί την Αφροδίτη όταν ο Θεράπωντας απορεί για τη στάση του απέναντί της και τον συμβουλεύει να τιμά όλους τους θεούς: *πῶς οὖν σὺ σεμνὴν δαίμον' οὐ προσεννέπεις;* (στ. 99), *τιμαῖσιν, ὧ παῖ, δαιμόνων χρῆσθαι χρεῶν* (στ. 102) και αποκρίνεται με προσβλητική απέχθεια για τους θεούς «που λατρεύονται νύχτα»: *οὐδεὶς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστὸς θεῶν* (στ. 102). Αυτή του η ὕβρις προκαλεί τη μῆνιν της θεάς και είναι η αιτία της τιμωρίας την οποία προαναγγέλλει η ίδια η Αφροδίτη στην αρχή του έργου.²⁴⁷

Η απόλυτη στάση του Ιππόλυτου και η εμμονή του στην αγνότητα τον κάνουν να απομακρύνεται από τον κόσμο των ανθρώπων· κυριολεκτικά, αφού προτιμά να ζει κυρίως στη φύση κυνηγώντας αλλά και μεταφορικά, αφού η στάση του τον τοποθετεί σε ένα κόσμο μακριά από τον τρόπο ζωής των άλλων ανθρώπων και σε πλήρη αντί-

²⁴⁷ Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σ. 46.

θεση με τον γεμάτο πάθη κόσμο του Ευριπίδη. Η φύση του, αγνή και άσπιλη, προετοιμάζει το έδαφος για τον επικείμενο θάνατό του ως άλλο σφάγιο που προορίζεται για θυσία στη θεά του κυνηγιού.²⁴⁸

Από την άλλη πλευρά και σε πλήρη αντίθεση με τον Ιππόλυτο, έρμαιο του ανεξέλεγκτου πάθους της είναι η Φαίδρα. Χωρίς να φταίει η ίδια, χωρίς να έχει έλεγχο πάνω στον ίδιο της τον εαυτό, το πάθος που τη βασανίζει είναι σταλμένο από μια θεά, άρα μη διαπραγματεύσιμο. Ήδη από το πρώτο *Επεισόδιο* η Φαίδρα αδυνατεί να καταπνίξει τα αισθήματά της τα οποία εκδηλώνονται με μια άγρια επιθυμία να βρεθεί στη φύση και να επιδοθεί σε κυνήγι, στο περιβάλλον και τις συνήθειες αυτές, δηλαδή, που είναι κοντά στον Ιππόλυτο: «πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἴνα θηροφόνοι / στείβουσι κύνες / βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιμπτόμεναι. / πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θούζαι / καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι / Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ' / ἐν χειρὶ βέλος». (Σε βουνό και σε δάσο ὄλο πεύκα να με πάτε, ὅπου τρέχουν ακράτητες λαγωνίκες κι αρπάζουνε λάφια παρδαλά. Πῶς, θεοὶ μου, κι εγὼ λαχταράω τα σκυλιά να χουγιάξω, κολλητὰ στα ξανθὰ μου μελίγγια κοφτερό να ζυγιάσω κοντάρι, να πετύχω τ' αγρίμια, στ. 215-222, μτφρ. Κ. Βάρναλης). Οι παρορμήσεις της αυτές, συνδέονται ἔμμεσα με το αντικείμενο του πόθου της, τον Ιππόλυτο, και αρχίζει κλιμακωτὰ να προσανατολίζει τους ακροατὲς της προς τον υπαίτιο για το δράμα της· ἀκαρπα μέχρι στιγμῆς. Ἐν αγνοία της η Τροφός στη συνέχεια θα αναφέρει τον νόθο γιο του Θησέα ως πιθανή απειλή για τα παιδιά της Φαίδρας από τον γάμο της, σε περίπτωση που εκείνη πεθάνει. Αυτὴ η τραγικὴ ειρωνεία πυροδοτεῖ ἕναν διάλογο μεταξύ των δύο γυναικῶν στον οποίο, σταδιακά και ἔμμεσα αρχικά, η Φαίδρα ἐν τέλει αποκαλύπτει στην Τροφὸν την αἰτία της δυστυχίας της. Οι αντιδράσεις της Τροφού αντανακλόνε τα ισχυρὰ κοινωνικά στερεότυπα που καθιστοῦν ἕνα τέτοιο ἔρωτα ἀνόσιο και ἀπαγορευμένο (στ. 353-361):

ΤΡ: οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὡς μ' ἀπώλεσας.
 γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ', οὐκ ἀνέξομαι
 ζῶσ'· ἐχθρὸν ἦμαρ, ἐχθρὸν εἴσορῶ φάος.
 ῥίψω μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαχθήσομαι
 βίουθανοῦσα· χαίρετ', οὐκέτ' εἶμ' ἐγώ.
 οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὅμως,
 κακῶν ἐρῶσι. Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός,

²⁴⁸ de Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ὁ.π., σ. 124.

*ἀλλ' εἴ τι μείζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ,
ἢ τήνδε κάμῃ καὶ δόμους ἀπόλεσεν»,*

(ΤΡ: Ὠχου! Τί λες κορούλα μου; Με σκότωσες!

[στο Χορό]

Αβάσταγα, γυναίκες, είναι τούτα.

Δεν μπορώ πια να ζήσω. Τα μισώ

τη μέρα και το φως. Θα γκρεμιστώ,

να τελειώνω. Το σώμα με βαραίνει.

Θα την ξεφορτωθώ τη μαύρη ζήση!

Έχετε γεια. Πια δεν υπάρχω εγώ,

αφού κι οι γνωστικοί, χωρίς να θέλουν,

σφάλλουνε τόσο. Κάθως βλέπω, η Κύπρη

δεν είναι όποια θεά, μα κάτι ανώτερο,

αφού η Φαίδρα, εμένα, το παλάτι,

όλους μαζί μάς αφανίζει τώρα, μτφρ. Κ. Βάρναλης).

Όταν η Τροφός λέει *οἱ σώφρονες γάρ, οὐχ ἐκόντες ἀλλ' ὅμως, κακῶν ἐρῶσι* (στ. 358) υπογραμμίζει αυθόρμητα την αντίθεση ανάμεσα στην –αναμφισβήτητη πίστη της– στη σωφροσύνη της βασίλισσας και στη δύναμη μιας θεάς (*Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός, / ἀλλ' εἴ τι μείζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ*, στ. 359-360) που είναι ικανή να οδηγήσει στην καταστροφή ολόκληρο το παλάτι.

Η εκτενής ρήση της Φαίδρας που ακολουθεί θυμίζει αρκετά την αντίστοιχη αυτοαναφορική (και οιονεί μονολογική) εκτενή ρήση της Μήδειας, η οποία δομικά βρίσκεται στο ίδιο σημείο της τραγωδίας, στο πρώτο *Επεισόδιο*. Ξεκινώντας από γενικές απόψεις περί του καλού και κατά πόσον οι άνθρωποι είναι σε θέση να το πράξουν, η Φαίδρα διατυπώνει πεποιθήσεις που εκφράζουν το κλίμα της εποχής. *Τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν, / οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο, / οἱ δ' ἠδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ ἄλλην τιν* (Ξέρουμε τα καλά και τα κατέχουμε, μα δεν τα κάνουμε· άλλοι τα βαριούνται, άλλοι όμως προτιμούν την ευχαρίστηση κι όχι το πρόπιο, στ. 380-383, μτφρ. Κ. Βάρναλης), υποστηρίζει ο Ευριπίδης διά στόματος Φαίδρας σε έναν έμμεσο διάλογο με τον Σωκράτη και το γνωστό του αξίωμα σύμφωνα με το οποίο

κανείς δεν πράττει το λάθος επειδή το θέλει αλλά επειδή δεν γνωρίζει το σωστό.²⁴⁹ Σε αντίθεση με την άποψη του φιλοσόφου, η Φαίδρα αποδίδει την αποτυχία των ανθρώπων να πράξουν το σωστό σε αδυναμίες του χαρακτήρα τους, όπως είναι η οκνηρία, η φλυαρία, η ντροπή και γενικά οι ηδονές που λειτουργούν ως αντίβαρο στη σωφροσύνη.

Με δομημένο λόγο και σκέψη αναλύει τον συλλογισμό της περνώντας από το γενικό στο ειδικό για να καταλήξει ότι η ίδια, προκειμένου να διαφυλάξει την τιμή της, πρέπει να πεθάνει. Αν θέλει να διασωθεί η φήμη της για χάρη της ίδιας αλλά και του άνδρα και των παιδιών της πρέπει να επικρατήσει η σύνεση πάνω από τον έρωτα, το σωστό πάνω από το εύκολο. Ενδιαφέρον έχει η κριτική που ασκεί στα «μεγάλα σπίτια», (στ. 409-410): «*ἐκ δὲ γενναίων δόμων / τόδ' ἤρξε θηλείαισι γίγνεσθαι κακόν/ ὅταν γὰρ αἰσχρὰ τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆι, / ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ' εἶναι καλά*» (Και πρωτάρχισε αυτό το παραστράτημα των γυναικῶν ἀπ' τα μεγάλα σπίτια. Σαν δίνουν το παράδειγμα οι αρχόντοι, τί θες να κάνει ο παρακατιανός;, μτφρ. Κ. Βάρναλης) από όπου ξεκίνησε η διαφθορά των ηθῶν και στη συνέχεια εξαπλώθηκε και στις μεγάλες μάζες²⁵⁰. Το αμάρτημα της μοιχείας ως γυναικεία επιπόνηση, όπως πιθανόν εθεωρείτο τα αρχαία χρόνια, βαραίνει περισσότερο τους μεγάλους οίκους, με γνωστότερο παράδειγμα την μοιχεία της Ελένης. Μία γυναίκα που προδίδει κατ' αυτόν τον τρόπο τον άνδρα της και το σπίτι της μεταφέρει το όνειδος στα παιδιά της με όποιον κοινωνικό αντίκτυπο αυτό συνεπάγεται.

Η Φαίδρα γνωρίζει πολύ καλά και ενστερνίζεται απόλυτα όλες αυτές τις κοινωνικές συμβάσεις. Μεγαλύτερη από το ερωτικό της πάθος είναι η θέλησή της για τη διαφύλαξη της τιμής για χάριν όχι μόνο της ίδιας αλλά και των απογόνων της: «*ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλοι, / ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἄλλῳ, / μὴ παῖδας οὖς ἔτικτον· ἄλλ' ἐλεύθεροι / παρρησίαι θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν / κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὖνεκ' εὐκλεεῖς*». (Τούτος ο φόβος με σκοτώνει, ω φίλες: να μην πιαστώ ατιμάζοντας τον άντρα μου και τα παιδιά μου. Θέλω στην Αθήνα τη δοξασμένη λεύτεροι πολίτες και με λεύτερη γλώσσα να τρανεύουν κι ἀπ' όλους παινεμένοι για τη μάνα τους, στ. 419-423, μτφρ. Κ. Βάρναλης). Το ψυχικό μαρτύριο της Φαίδρας και η εσωτερική της πάλη εκτυλίσσονται μέσα σε αυτό το δίπολο κοινωνίας και προσωπικής επιθυμίας.

²⁴⁹ Hose, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθῶν*, ό.π., σ. 99.

²⁵⁰ Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 81.

Στον παραλογισμό του πάθους της παίρνει μία, κατά τα άλλα «λογική, απόφαση», αυτήν της αυτοκτονίας. Στο σημείο που φτάνουν τα πράγματα, μόνο η αφαίρεση της ζωής της μπορεί να διαφυλάξει το καλό της όνομα και να αποτρέψει το όνειδος.



Η Έλσα Βεργή στον ρόλο της Φαίδρας, στα *Επιδαύρια* του 1954.
Σκηνοθεσία Δημήτρης Ροντήρης.

Για άλλη μία φορά βλέπουμε ότι ηρωίδα του Ευριπίδη, διαποτισμένη από τις αξίες του ηρωικού κώδικα τιμής, παίρνει τις αποφάσεις της, αποφάσεις μοιραίες ακόμη και για την ίδια προκειμένου να μην αμαυρωθεί το όνομά της. Για άλλη μια φορά, επίσης, βλέπουμε ότι η ηρωίδα διατυπώνει απόψεις σχετικά με το φύλο της και τη θέση της στην κοινωνία λόγω αυτού: *«γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὐσ' ἐγίγνωσκον καλῶς/ μίσημα*

πᾶσιν». (Ως γυναίκα εἰμ' ἓνα πλάσμα καταφρονεμένο, στ. 406-407, μτφρ. Κ. Βάρναλης). Το ευαίσθητο κοινωνικό αισθητήριο του Ευριπίδη τοποθετεί τη δράση σε ένα σημείο όπου η ιστορία του μύθου ενώνεται με τη σύγχρονή του πραγματικότητα προκειμένου να ενταθεί η τραγικότητα. Μέσα σε μία καθαρά ανδροκρατούμενη κοινωνία –την οποία ο θεατής γνωρίζει πολύ καλά– η μυθική Φαίδρα είναι τραγικό πρόσωπο όχι μόνο για όσα της συμβαίνουν αλλά και γιατί οι συνέπειες που θα αντιμετωπίσει, η κριτική που θα της ασκηθεί, έτσι και υποκύψει στο πάθος της, θα είναι πολύ πιο σκληρή μόνο και μόνο επειδή είναι γυναίκα. Η ίδια το γνωρίζει πολύ καλά αυτό, ότι η τιμή μιας γυναίκας και μάλιστα μιας βασίλισσας θέλει διπλό κόπο για να διαφυλαχθεί· ακόμη και στην υπόνοια κάποιου παραπτώματος η κοινωνία είναι έτοιμη να την επικρίνει χωρίς ἔλεος.²⁵¹

Στον αντίποδα της Φαίδρας ως συμπληρωματική φιγούρα, αναγκαία σχεδόν σε κάθε δράμα, είναι η Τροφός, η οποία εκπροσωπεί με τη σειρά της διαφορετικές αξίες, πιο καθημερινές, πιο συνηθισμένες, πιο προσγειωμένες. Η μορφή της, απλοϊκή, μητρική ετεροπροσδιορίζεται από αυτήν της Φαίδρας καθώς ενσαρκώνει την καθημερινή κοινότητα γυναίκα του λαού που θέλει να βοηθήσει αλλά χωρίς να είναι σε θέση να αντιληφθεί απόλυτα τις ανώτερες αξίες για τις οποίες υποφέρει η κυρά της. Η αντίθεση των δύο χαρακτήρων φαίνεται πιο έντονα όταν η Τροφός επιχειρεί να αλλάξει γνώμη στη Φαίδρα με επιχειρήματα που παρουσιάζουν τον έρωτα ως μία συνηθισμένη ανθρώπινη συνθήκη που επηρεάζει όχι μόνο τους θνητούς αλλά και τους θεούς ακόμα: *ἴσασι μὲν Ζεὺς ὥς ποτ' ἠράσθη γάμων / Σεμέλης, ἴσασι δ' ὥς ἀνήρπασέν ποτε / ἢ καλλιφεγγῆς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἔως ἔρωτος οὐνεκ'* (αυτοί τα ξέρουν,/ πως τη Σεμέλη ο Δίας την ερωτεύτηκε/ κι η γλυκόφεγγη Αυγή τον Κέφαλο άρπαξε/ και στους θεούς τον πήε βαλαντωμένη στ. 453-456, Κ. Βάρναλης).

Οι πρακτικές λύσεις που προτείνει η Τροφός στο πρόβλημα της βασίλισσας δεν καταφέρνουν τίποτα περισσότερο από το να αναδείξουν πιο έντονα την απόλυτη προσήλωση της Φαίδρας στις αξίες της και στην ανάγκη της για κοινωνική αναγνώριση: *οὐ γάρ τι τοῖσιν ὥσι τερπνὰ χρῆ λέγειν / ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλεῆς γενήσεται* (στ. 488-489). Αν και η Φαίδρα δεν φαίνεται να πείθεται από τις παραινήσεις της Τροφού για λύση του προβλήματος, εντούτοις δεν την εμποδίζει όταν η τελευταία παίρνει πρωτοβουλία για τη διευθέτηση του θέματος. Η επίκλησή της στην Αφροδίτη (*μόνον σύμοι,*

²⁵¹ Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σ. 50.

δέσποινα ποντία Κύπρι, συνεργός εἴης, στ. 522-523) για βοήθεια αποτελεί τραγική ειρωνεία, καθώς είναι η ίδια η θεά η οποία την έχει περιπλέξει εν αγνοία της, προκειμένου να πραγματωθεί η θεία βούλησή της.

Οι προσπάθειες της Τροφού αποβαίνουν άκαρπες, με τον Ιππόλυτο να είναι οργισμένος όταν μαθαίνει από την ίδια για το πάθος της Φαίδρας. Σε μια σκηνή ωτακουστίας στο δεύτερο *Επεισόδιο* οι φωνές του νέου φθάνουν στα αυτιά της βασίλισσας ενισχύοντας την ντροπή που νιώθει και την απόφασή της να θέσει τέλος στη ζωή της. Μαθαίνουμε επίσης ότι ο Ιππόλυτος έχει δώσει όρκο σιωπής στην Τροφό, πριν ακούσει τα μαντάτα: *ὦ τέκνον, ὄρκους μηδαμῶς ἀτιμάσεις* (στ. 611): έναν όρκο που ο Ιππόλυτος, πιστός στις αξίες του, θα τον τηρήσει μέχρι τέλους με κόστος τη ζωή του.

Στο ίδιο *Επεισόδιο* ακολουθεί ένα λογύδριο του Ιππολύτου κατά των γυναικών χωρίς προηγούμενο στην ελληνική δραματουργία. Αν και δεσμευμένος με όρκο στη γλώσσα, η ψυχή του δεν ορκίστηκε όπως δήλωσε στην Τροφό αποχωρώντας από το παλάτι: *ἢ γλῶσσ' ὁμώμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος* (στ. 612). Αυτός ο στίχος του Ευριπίδη έχει σχολιαστεί καυστικά από τους κωμωδιογράφους, όπως και από τον Αριστοφάνη στους *Βατράχους*²⁵² Παρ' ότι, λοιπόν, φαίνεται ότι στην πορεία τηρεί τον όρκο του, το μισογυνιστικό του ξέσπασμα στη συνέχεια αφήνει μετέωρη μια έμμεση απειλή ότι θα πληροφορήσει τον Θεσέα για το ανόσιο πάθος της Φαίδρας, πράγμα που ενισχύει τον φόβο, το αίσθημα ντροπής που νιώθει η ίδια η Φαίδρα και κατ' επέκταση την αμφιβολία για το τι μπορεί να μάθει ο άνδρας της. Μια τέτοια απειλή φαίνεται να είναι δραματικά αναγκαία, παρ' ότι στη συνέχεια ο Ιππόλυτος αναφέρεται στον όρκο που έδωσε να σιωπήσει: *«εἰ μὴ γὰρ ὄρκους θεῶν ἄφαρκτος ἠρέθην, / οὐκ ἂν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρὶ»*. (Αν δε μ' είχες δέσει με όρκο, όλα θα τα μαρτύραα στον πατέρα μου, στ. 657-658, μτφρ. Κ. Βάρναλης), ώστε να πυροδοτήσει την αντίδραση της Φαίδρας η οποία πάνω στην απελπισία της θα προσπαθήσει και θα καταφέρει να βλάψει τον Ιππόλυτο.²⁵³

Στο κατηγορητήριό του κατά των γυναικών μπορούμε να εντοπίσουμε πολλά στοιχεία που καταδεικνύουν τις επικρατούσες αντιλήψεις της εποχής για τις γυναίκες και τον ρόλο τους στην κοινωνία. Η περιθωριοποιημένη θέση της γυναίκας, εδώ, όχι μόνο επικροτείται από τον Ιππόλυτο αλλά εκφράζεται η παράλογη επιθυμία του για

²⁵² Hose, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 104.

²⁵³ Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 83.

απόλυτη κατάσβεση του όποιου ρόλου οι γυναίκες καταλαμβάνουν, ακόμη και αυτού της τεκνοποίησης (στ. 616-623):

III: ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
 γυναῖκας ἐς φῶς ἡλίου κατώικισας;
 εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
 οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,
 ἀλλ' ἀντιθέοντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς
 ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρος
 παίδων πρίασθαι σπέρμα του τιμήματος,
 τῆς ἀξίας ἕκαστον»

(III: Ω Δία, γιατί στου Ηλιού
 το φως να φέρεις
 τις γυναίκες, τα δολερά τα πλάσματα,
 των αντρώνε τον όλεθρο; Αν να σπείρεις
 το ανθρώπινο το γένος εβουλήθης,
 δεν έπρεπε να το γεννάει γυναίκα,
 μα δίνοντας καθένας στους ναούς σου
 για μάλαμα για σίδηρο για χάλκωμα,
 το σπόρο των παιδιών του ν' αγοράζει
 ανάλογα μ' ό,τι πληρώνει, μτφρ. Κ. Βάρναλης).

Μισεί τη σοφή γυναίκα γιατί σ' αυτήν η Αφροδίτη βάζει κακούργα σχέδια στο μυαλό, σε αντίθεση με την ανόητη γυναίκα που δεν μπορεί να βλάψει λόγω αμυαλιάς. Ο λόγος του είναι συναισθηματικά φορτισμένος και οι απόψεις του εκφράζονται με τρόπο ακραίο, ακόμη και για τα δεδομένα της εποχής. Όχι μόνο απορρίπτει την Αφροδίτη ως θεά αλλά και όλες τις γυναίκες συνολικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο διαπράττει ύβρη όχι μόνο απέναντι στη θεά αλλά και σε ανθρώπινο επίπεδο.²⁵⁴

Το μένος με το οποίο υπερασπίζεται την αγνότητά του έχει ξεπεράσει τα όρια του μέτρου. Η σωφροσύνη που προσπαθεί να προβάλει ως απόλυτη αρετή έχει μετατραπεί σε μια μονολιθική στάση που τον απομακρύνει από το κοινωνικό σύνολο. Ο

²⁵⁴ Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σ. 52.

ίδιος φαίνεται να απολαμβάνει με κάποια δόση εγωπάθειας την προσήλωσή του στην αγνότητα: *«ἀγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι / ἐς ὧτα κλύζων. πῶς ἂν οὖν εἶην κακός, / ὅς οὐδ' ἀκούσας τοιάδ' ἀγνεύειν δοκῶ,»* (Με βρυσίσιο νεράκι θα ξεπλύνω τ' αυτιά μου, για να βγάλω τη βρομιά! Πώς θα 'κανα τέτοι' ατιμία εγώ, που μόνο ακούγοντάς την αμαρταίνω;, στ. 653-655, μτφρ. Κ. Βάρναλης). Η αυταρέσκεια με την οποία ο Ιππόλυτος διατυμπανίζει την «τελειότητά» του και την ανωτερότητά του έναντι των γυναικών προωθεί την εξέλιξη του δράματος. Όση ώρα προσβάλλει το γυναικείο φύλο γνωρίζει ότι η Φαίδρα βρίσκεται εκεί και ακούει εμφυσώντας, άθελά του, μέσα της τη δίψα για εκδίκηση.²⁵⁵ Λίγο πριν αποχωρήσει από τη σκηνή απειλεί ότι θα γυρίσει μαζί με τον πατέρα του για να δει τις αντιδράσεις της Τροφού και της Φαίδρας μόλις τον αντικρίσουν. Τα λόγια του αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο να μιλήσει στον Θησέα για τον έρωτα της Φαίδρας παρόλο που προηγουμένως είχε δηλώσει ότι θα σεβαστεί τον όρκο που έχει δώσει (στ. 657-658). Τη δίψα για εκδίκηση της Φαίδρας προκαλεί, εδώ, μία ιδιότυπη εκδικητική πρόθεση που ξεκινά από τον ίδιο τον Ιππόλυτο όταν δηλώνει με χαιρεκακία ότι θέλει να δει με τι μάτια θα κοιτάξει τον άνδρα της η Φαίδρα: *θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ / πῶς νιν προσόψηι, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή* (Μα σαν γυρίσω πίσω, με τον πατέρ' αντάμα, θε να ιδώ τι μάτια θα σηκώσετε και συ κι η αφέντισσά σου πάνου στον πατέρα!, στ. 661-662, μτφρ. Κ. Βάρναλης).

Η Φαίδρα πλέον νιώθει ότι έχει καταστραφεί ολοκληρωτικά. Όχι μόνο είναι επιτακτική ανάγκη να πεθάνει αλλά με την έκβαση που πήραν τα πράγματα το μυστικό της κινδυνεύει να προδοθεί στον Θησέα και η ίδια να ατιμαστεί για πάντα. Στρέφει τα πυρά της εναντίον της Τροφού την οποία και κατηγορεί ως υπεύθυνη γι' αυτή την καινούργια της δυστυχία. Η δεύτερη προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της με επιχειρήματα και δομή σκέψης που κάνει εμφανή, για άλλη μία φορά, την επίδραση της σοφιστικής στα έργα του Ευριπίδη: *«εἰ δ' εὖ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἂν ἐν σοφοῖσιν ἤ· / πρὸς τὰς τύχας γὰρ τὰς φρένας κεκτῆμεθα»* (Αν πετύχαινα, τότε θα με λόγιαζες/ άξιαν πολύ! Κι έτσι είναι: απ' τ' αποτέλεσμα/ κρίνονται πάντα οι πράξεις των ανθρώπων. στ. 700-701), αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Δεν υπάρχει γυρισμός πλέον για τη Φαίδρα, το σχέδιο της Αφροδίτης αρχίζει να μπαίνει στην τελική ευθεία. Ο φόβος ότι ίσως να μην μπορεί η βασίλισσα να διαφυλάξει τη φήμη της μετά θάνατον αποτελεί το εφιαλτήριο για την καταστροφή του Ιππολύτου και την περάτωση του σχεδίου της Αφροδίτης. Στον διάλογο της με τον Χορό, στο τέλος του δευτέρου Επεισοδίου, αφήνει να εννοηθεί ότι έχει

²⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 54.

σκαρφιστεί κάτι για να διασώσει την τιμή της(στ. 716-717) χωρίς να μπαίνει σε λεπτομέρειες, ενώ στη συνέχεια αφήνει αιχμές ότι ο δικός της θάνατος θα σταθεί χαμός και για κάποιον άλλον,²⁵⁶ χωρίς πάλι να αναφέρει όνομα: *ἀτὰρ κακόν γε χᾶτέρωι γενήσομαι / θανοῦσα* (στ. 728-729). Διατηρεί υπαινικτικό λόγο εδώ ο Ευριπίδης χωρίς να κάνει απολύτως σαφές τι σκοπεύει να πράξει η Φαίδρα –μιας και το κοινό, ήδη από τον *Πρόλογο*, έχει προειδοποιηθεί για τον θάνατο του Ιππολύτου– χρησιμοποιώντας αυτή την αμφισημία για να ενισχύσει τη δραματική πλοκή²⁵⁷.

Στα τελευταία λόγια της Φαίδρας ἴν' εἶδῃ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς / ὑψηλὸς εἶναι τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι / κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται (Για να μην περηφανεύεται/με τα δικά μου τα παθήματα. Όταν/ πάθει κι αυτός τα ίδια, θα γνωστέψει! στ. 729-731) εντοπίζεται η ηθική αιτία της εκδίκης της. Χρησιμοποιεί την έννοια της σωφροσύνης (*σωφρονεῖν*) με τελείως διαφορετική σημασία από αυτήν που της δίνει ο Ιππόλυτος. Αυτός ο οποίος υπερηφανεύεται για τη σωφροσύνη του τώρα οφείλει να διδαχθεί από την ίδια τη Φαίδρα –και κατ' επέκταση από την Αφροδίτη– τι εστί σωφροσύνη. Η δική του σύνεση υπερέβη το μέτρο σε βαθμό *ὑβρεως*, απέρριψε ολοκληρωτικά τις αξίες που εκπροσωπεί μία θεά²⁵⁸ λατρεύοντας μονομερώς μιαν άλλη και τώρα ήρθε η ώρα να πληρώσει.

Η Φαίδρα εισέρχεται στο παλάτι για να αυτοκτονήσει και ο Χορός τραγουδά το δεύτερο *Στάσιμο*. Στο τέλος του τραγουδιού περιγράφει την αυτοκτονία της Φαίδρας: «*χαλεπαῖ δ' ὑπέραντλος οὔσα συμφορᾷ τεράμων / ἄπο νυμφιδίων κρεμαστὸν / ἄψεται ἀμφὶ βρόχον λευκάι καθαρμύζουσα δειραῖ*» (στον κάτασπρο λαιμό θα σφιχτοδέσει/ τη θελιά κι απ' τη στέγη του νυφιάτικου/ θαλάμου της να κρεμαστεί θα πάει στ. 767-770) ενόσω στο παλάτι η Τροφός βρίσκει τη Φαίδρα απαγχονισμένη. Στο τρίτο *Επεισόδιο*, εμφανίζεται αμέσως ο Θησέας επί σκηνής ο οποίος μαθαίνει τα άσχημα μαντάτα από τον Χορό. Ο σωρός της Φαίδρας εξέρχεται με εκκύκλημα στη σκηνή και ο Θησέας μέσα στον θρήνο του ανακαλύπτει ένα γράμμα στο χέρι της νεκρής συζύγου του. Χωρίς δεύτερη σκέψη ο Θησέας πείθεται από το συκοφαντικό περιεχόμενο του γράμματος –ότι δηλαδή ο Ιππόλυτος προσπάθησε να αμαρτήσσει εις βάρος της γυναίκας του– και ζητά από τον Ποσειδώνα να σκοτώσει τον γιο του. Σ' αυτό το σημείο γίνεται πλέον

²⁵⁶ Όπως ακριβώς και στην *Αντιγόνη*.

²⁵⁷ Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη*, ό.π., σ. 56-57.

²⁵⁸ Hose, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 106.

φανερό ποιο ακριβώς ήταν το σχέδιο που σκαρφίστηκε η Φαίδρα για να πάρει εκδίκηση. Παρά τις προσπάθειες της Κορυφαίας να του αλλάξει γνώμη, χωρίς όμως να προδώσει το μυστικό της Φαίδρας, ο Θησέας δεν πείθεται. Όταν εισέρχεται και ο Ιππόλυτος στη σκηνή ακολουθεί ένας αγώνας λόγων μεταξύ των δύο ανδρών που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του τρίτου Επεισοδίου. Ο Ιππόλυτος μέχρι και την τελευταία στιγμή δεν θα πατήσει τον όρκο του, πράγμα που υπογραμμίζει την αμετακίνητη προσκόλλησή του στις αξίες του. Προσπαθεί, μάταια, με επιχειρήματα να πείσει τον πατέρα του για την αθωότητά του.

Όταν εκπληρώνεται η ευχή στον Ποσειδώνα, ο Θησέας θα μάθει την αλήθεια από την ίδια την Άρτεμη, της οποίας η θεοφάνεια στην *Έξοδο* αποκαθιστά την αλήθεια και την τιμή του νεκρού. Η συμφιλίωση του βαριά τραυματισμένου Ιππολύτου επί σκηνής με τον μετανιωμένο Θησέα υπό το βλέμμα της θεάς δεν αναιρεί τις κοσμικές αλήθειες και αξίες που διέπουν και αυτή την τραγωδία.

Το δράμα ξεκινάει και τελειώνει με την εμφάνιση δύο θεών που εκπροσωπούν αντίπαλες δυνάμεις, εξίσου σημαντικές για την ισορροπία του κόσμου. Σε ανθρώπινο επίπεδο, βλέπουμε τη σύγκρουση δύο ανθρώπων που, επίσης, αντιπροσωπεύουν δυο διαφορετικούς κόσμους και που στο τέλος αλληλοεξοντώνονται²⁵⁹. Έχουν άλλο φύλο, άλλες καταβολές, ενσαρκώνουν και εκφράζουν με διαφορετικό τρόπο έννοιες όπως είναι η τιμή, η σωφροσύνη, η σύνεση, η πίστη, η *αίδώς*. Η έλλειψη κοινού τρόπου ανάγνωσης των αξιών αυτών είναι που οδηγεί τους ήρωες στη σύγκρουση και στην καταστροφή. Αν και οι δυνάμεις στις οποίες υποτάσσονται είναι θεϊκές, ο ποιητής εστιάζει στον χειρισμό της δοθείσας κατάστασης από τους ήρωές του.

Η Φαίδρα, την προσωπικότητα της οποίας μελετούμε, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μιας και οι ιδιαίτερες ποιότητες του χαρακτήρα της έρχονται –για άλλη μια φορά στο αρχαίο δράμα– σε αντίθεση με την πραγματική αντίληψη περί των αρετών των γυναικών. Η ένταση με την οποία βιώνει την εσωτερική της πάλη ευνοεί τη δραματική λειτουργία του έργου γιατί βασίζεται σε όλες αυτές τις αντιφάσεις μεταξύ του μύθου και της ίδιας της πραγματικότητας. Η Φαίδρα αποφασίζει να τοποθετήσει την τιμή πάνω από όλα γιατί από αυτήν αντλεί την ταυτότητά της, η τιμή της την καθορίζει και ορίζει τη θέση της στην κοινωνία. Ως διάμεσος για την τιμή μιας άλλης, μιας θεάς, της Αφροδίτης, δεν έχει επιλέξει την ανοσιότητα που φέρει το πάθος της για τον γιο του άνδρα της, αλλά επιλέγει να θέσει ένα τέλος σε αυτό με κόστος τη ζωή της. Σε

²⁵⁹ Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τ. Β', ό.π., σ. 90.

επίπεδο δραματικής απεικόνισης αυτών των αντιφάσεων, παρουσιάζεται σκηνικά η «έξοδος» της ηρωίδας από τα ενδότερα του *οίκου*, που συνδέεται με τον κόσμο των γυναικών και την «εισβολή» της στον κόσμο των ανδρών, τη δημόσια ζωή, την *πόλιν*.²⁶⁰ Αυτό ως γεγονός προμηνύει την ανάληψη δράσης εκ μέρους της γυναίκας προκειμένου να αποκαταστήσει μία αδικία και την προσωρινή ανατροπή των κοινωνικών συμβάσεων. Στην περίπτωση της Φαίδρας δεν υπάρχει εξ αρχής δόλος, όπως συμβαίνει με την Κλυταιμνήστρα, αλλά στην πορεία θα αντιστρέψει ρόλους με τον Ιππόλυτο και από θύμα θα γίνει θύτης.

Αν ο Ιππόλυτος ενσαρκώνει την ακραία μορφή της αγνότητας, της παρθενίας και της αρσενικής τελειότητας, η Φαίδρα ενσαρκώνει την ακραία μορφή της ανεξέλεγκτης σεξουαλικότητας, αδυναμία που καταλογίζεται από τους αρχαίους συγγραφείς στις γυναίκες μαζί με τα έντονα πάθη και την άστατη ψυχολογία. Και είναι εξαιτίας αυτού του στερεοτύπου που αυτή δέχεται περίσσιο μένος και την αποστροφή του Ιππολύτου, αφού δεν γνωρίζει κανένα από τα πρόσωπα του έργου ότι ηθικός αυτουργός της μανίας της είναι η θεϊκή βούληση. Αλλά και κόντρα στα στερεότυπα, η Φαίδρα –όπως και η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα όταν πρόκειται να εκδικηθούν– χρησιμοποιεί υπέρ της τις υποτιθέμενες αδυναμίες που της καταλογίζει η κοινωνία προκειμένου να πετύχει τον σκοπό της.

Η Φαίδρα είναι ένας άνθρωπος διχασμένος· πρέπει να επιλέξει ανάμεσα σε δύο διαφορετικές ζωές και επιλέγει την τιμιότητα, το *κλέος*. Η έντονη εσωτερική μάχη, αυτός ο δραματικός διχασμός, καινοτομία που ανήκει στον Ευριπίδη,²⁶¹ επιτρέπει να ξετυλιχθούν όλες οι παράμετροι του ανθρώπινου πάθους, της έννοιας του σωστού, του αναπότρεπτου μπροστά στη θέληση των θεών αλλά και οι αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης. Η Φαίδρα επιβάλλεται στο πάθος της για χάρη της τιμής της τόσο ώστε αν χρειασθεί να θέσει τέλος στη ζωή της, και αφήνεται στις αδυναμίες της τόσο ώστε να συκοφαντήσει τον Ιππόλυτο και εκείνος να χάσει τη ζωή του.

²⁶⁰ Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», *ό.π.*, σ. 155.

²⁶¹ de Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, *ό.π.*, σ. 117.

ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Αγαύη η μαινάς

Οι *Βάκχες*, η τελευταία τραγωδία του Ευριπίδη, γράφτηκε περί το 407 π.Χ., λίγο πριν τον θάνατο του ποιητή, στην Πέλλα της Μακεδονίας, στην αυλή του βασιλιά Αρχελάου και διδάχθηκε πιθανώς το 405 π.Χ. στην Αθήνα από τον ομώνυμο γιο ή ανιψιό του. Πιθανόν να γράφτηκε για να διδαχθεί σε δραματικούς αγώνες που οργάνωσε ο Αρχέλαος προς τιμήν των Μουσών και του Διονύσου.²⁶²

Τον μύθο του Θηβαίου θεομάχου είχε πραγματευτεί και ο Αισχύλος σε μια τετραλογία που περιείχε μια τραγωδία με τον τίτλο *Πενθείς*. Από τις λίγες μαρτυρίες που έχουμε, φαίνεται ότι το δράμα αυτό είχε το ίδιο θέμα με τις *Βάκχες*. Μια άλλη τετραλογία του Αισχύλου, η *Λυκούργεια*, πραγματευόταν την ασέβεια και την τιμωρία του βασιλιά της Θράκης Λυκούργου. Μερικοί πιστεύουν πως κάποια μοτίβα των *Βακχῶν* αντιγράφουν τη *Λυκούργεια*. Η *Λυκούργεια* τετραλογία του Αισχύλου αποτελείται από τις τραγωδίες *Ἡδωνοί*, *Βασσάραι*, *Νεανίσκοι* και το σατυρικό δράμα *Λυκούργος*. Περιελάμβανε τη θεομαχία του βασιλιά της Θράκης Λυκούργου εναντίον του θεού Διονύσου και πιθανόν και την αποστασία του ποιητή Ορφέα από τον Διόνυσο.²⁶³

Σύμφωνα με τον μύθο, η Αγαύη παντρεύτηκε τον Εχίονα και γέννησε τον Πενθέα. Επειδή ζήλεψε την αδελφή της Σεμέλη, την οποία είχε ερωτευθεί ο ίδιος ο Δίας και εκείνη γέννησε τον θεό του θεάτρου Διόνυσο, διέδωσε ότι η Σεμέλη έλεγε ψέματα και ότι πραγματικός πατέρας του παιδιού που θα έφερνε στον κόσμο, ήταν κάποιος θνητός. Για να εκδικηθεί την προσβολή της μητέρας του ο Διόνυσος πήγε στη Θήβα και προκάλεσε θεϊκή μανία στις γυναίκες, που παρακινήθηκαν από αυτόν να εορτάσουν μια βακχική γιορτή πάνω στον Κιθαιρώνα. Ο Πενθέας, ο γιος της Αγαύης, που είχε γίνει στο μεταξύ

²⁶² Ευριπίδου *Βάκχαι* (2013), μτφρ. Κ.Χ. Μύρης, Εισαγωγή-σχόλια Α. Φραγκούλης, Αθήνα, σ. 22.

²⁶³ Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2010), *Η Λυκούργεια τετραλογία του Αισχύλου: δοκιμή ανασύνθεσης*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.

βασιλιάς των Θηβών, προσπάθησε να εμποδίσει την εισαγωγή της διονυσιακής λατρείας στη χώρα του. Στην προσπάθειά του όμως να κατασκοπεύσει τις Μαινάδες, θα διαμελισθεί και θα θανατωθεί από την ίδια τη μητέρα του, την Αγαύη. Σε παραλλαγή του μύθου αυτού βασίζεται η σωζόμενη τραγωδία *Βάκχες* του Ευριπίδη.²⁶⁴

Οι *Βάκχες* είναι το μόνο σωζόμενο δράμα που πραγματεύεται τον μύθο της εισαγωγής και υποδοχής της λατρείας του Διονύσου, του θεού της Τραγωδίας, ο οποίος κάνει επίσης ακόμη μία, κωμική, εμφάνιση σε δευτερεύοντα ρόλο στους όψιμους επίσης *Βατράχους* του Αριστοφάνη το 405 π.Χ. Η υπόθεση είναι γνωστή: ο Διόνυσος, γιος της Σεμέλης και του Δία, επιστρέφει από την Ασία στη Θήβα, τη γενέτειρά του, για να επιβάλει τη λατρεία του. Εμφανίζεται με ανθρώπινη μορφή ως μύστης του θεού. Εκεί αμφισβητείται η θεϊκή του καταγωγή από τις κόρες του Κάδμου και αδελφές της μητέρας του, Σεμέλης, και γι' αυτό τους προκαλεί μανία και τις κάνει να εξορμήσουν στα βουνά ως μαινάδες μαζί με τις υπόλοιπες γυναίκες της Θήβας. Είναι γνωστό από τη μυθολογία ότι η Αγαύη είναι μία από τις τέσσερις κόρες του Κάδμου, αδελφή της Σεμέλης, που γέννησε τον Διόνυσο, της Αυτονόης και της Ινούς (που έγινε τροφός του Διονύσου).

Οι μόνοι που είναι δεκτικοί στη νέα θρησκεία, είναι ο Κάδμος και ο Τειρεσίας, υποκινούμενοι, όμως, από προσωπικό συμφέρον. Ο Πενθέας, λοιπόν, γιος της Αγαύης, της μιας αδελφής της Σεμέλης, και ξάδελφος του Διονύσου, είναι εχθρικός στη νέα θρησκεία. Ως εγγονός του Κάδμου και κυβερνήτης της Θήβας προσπαθεί με κάθε μέσο να αποκλείσει την είσοδο του θεού. Τον συλλαμβάνει και τον φυλακίζει, αλλά εκείνος με μαγικό τρόπο καταφέρνει να απελευθερωθεί και προκαλεί σεισμό που γκρεμίζει το παλάτι. Παρά τις τόσες ενδείξεις για τη θεϊκή φύση του Διονύσου και παρά τις πιέσεις που δέχεται ο Πενθέας για να αποδεχτεί τον Διόνυσο, και από τον Χορό αλλά και από δύο επιφανή πρόσωπα της πόλης, τον παππού του, Κάδμο, και τον μάντη Τειρεσία, εκείνος με απaráμιλλο πείσμα συνεχίζει να αρνείται. Τελικά ο θεός με πονηριά τον πείθει να κατασκοπεύσει τις μαινάδες στον Κιθαιρώνα και να μεταμφιεστεί και ο ίδιος σε μαινάδα, κάνοντάς τον στην ουσία να υιοθετήσει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της λατρείας του.²⁶⁵

²⁶⁴ Μετά από την πράξη της αυτή η Αγαύη κατέφυγε στην Ιλλυρία, όπου και παντρεύτηκε τον βασιλιά Λυκοθήρη, τον οποίο αργότερα επίσης σκότωσε, για να δώσει τη βασιλεία στον πατέρα της, τον Κάδμο.

²⁶⁵ Πρβλ. Σοφοκλέους *Αίας* (Η θεά Αθηνά τρελαίνει τον Αίαντα).

Ο Πενθέας, νομίζοντας ότι σκοπός του Διονύσου είναι να εκμεταλλευτεί ερωτικά τις γυναίκες της Θήβας με πρόσχημα τη δήθεν λατρεία του, σκοπεύει να συλλάβει τις Μαινάδες, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται και η μητέρα του, Αγαθή, και να τις φυλακίσει. Εκεί, όμως, γίνεται αντιληπτός από τις γυναίκες και με προεξάρχουσα τη μητέρα του τον διαμελίζουν περνώντας τον για άγριο θηρίο. Η Αγαθή επιστρέφει στην πόλη με λάφυρο το κομμένο κεφάλι του γιου της, καρφωμένο πάνω στον θύρσο, σύμβολο της διονυσιακής λατρείας, καθώς θεωρεί, υπό την επίδραση της βακχικής μανίας, ότι είναι το κεφάλι ενός λιονταριού. Ο πατέρας της, ο Κάδμος, που τη συναντά, την επαναφέρει στην πραγματικότητα κάνοντάς την να συνειδητοποιήσει το τραγικό έγκλημα που διέπραξε.

Οι άπιστοι έχουν πια τιμωρηθεί, ο Διόνυσος θριαμβεύει, εμφανίζεται ως θεός πάνω στο θεολογείο και έτσι εδραιώνει πια τη θρησκεία του στη Θήβα. Η έντονα δραματική σκηνή της παιδοκτονίας βρίσκεται στο επίκεντρο της μελέτης μας στη συγκεκριμένη τραγωδία. Σε συνδυασμό με το άφατο δράμα της Μήδειας, που παρουσιάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, και την παιδοκτονία που διαπράττει ακόμη μία ηρωίδα του Ευριπίδη, θα προσπαθήσουμε να συγκρίνουμε τις δύο αυτές περιπτώσεις που χαρίζουν πρωτόγνωρες στιγμές δραματικής έντασης.



Μαινάδα σε εκστατικό χορό με θύρσο στο δεξί χέρι και ζωντανό μικρό πάνθηρα στο αριστερό, με φίδι αντί για ταινία στα μαλλιά. Εσωτερική επιφάνεια κύλικας λευκού βάθους, 490-485 π.Χ. Μόναχο. Staatliche Antikensammlungen.

Ο *Πρόλογος* του έργου (στ. 1-63) αποτελείται, όπως και τα περισσότερα από τα έργα του Ευριπίδη, από έναν μονόλογο. Ο πρωταγωνιστής του έργου, ο Διόνυσος, σε

έναν έντονα μεταθεατρικό μονόλογο με προγραμματικό χαρακτήρα εντάσσει αμέσως τον θεατή στη δράση τοποθετώντας την στο πλαίσιο της μυθικής παράδοσης στην οποία ανήκει, προσδιορίζοντας τον χρόνο και τον τόπο της.²⁶⁶ Περιέχει όσες πληροφορίες χρειάζεται να ξέρει ο θεατής για τον θεό αυτό: «*Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα / Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη / Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρὶ*». (Εφ-θασα εδώ στη γη των Θηβαίων. Είμαι ο Διόνυσος, ο υιός του Διός. Μ' έφερε στον κόσμο η κόρη του Κάδμου η Σεμέλη, τότε που την ξεγέννησε το λαμπερό πυρ της αστραπής, στ. 1-3, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος) αλλά και διαφαίνεται εξ αρχής η εκδικητική πρό-θεση του Διονύσου προς όσους αμφισβήτησαν τη θεϊκή του φύση. Ο Διόνυσος δηλώνει από την αρχή ότι έρχεται στη Θήβα, για να τιμωρήσει τις αδελφές της μητέρας του και τον Κάδμο, που δυσπιστούσαν για την κυοφορία της Σεμέλης από τον Δία (στ. 26-63.):

*ΔΙΟ: ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρός, ἅς ἤκιστ' ἐχρήν, / Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῶναι
Διός, / Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος / ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν
λέχους, / Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν / Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γά-
μους ἐπέυσατο. / τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὄϊστρησ' ἐγὼ / μανίαις, ὄρος δ'
οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, / σκευὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν. / καὶ πᾶν τὸ
θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι / γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων· / ὁμοῦ δὲ Κάδ-
μου παισὶν ἀναμειγμέναι / χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφους ἦνται πέτρας. / δεῖ
γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει, / τέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,
/ Σεμέλης τε μητρός ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ / φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει
Δί. / Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα / Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυ-
κότι, / ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο / ὠθεῖ μ' ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ
μνείαν ἔχει. / ὧν οὐνεκ' αὐτῶι θεὸς γεγῶς ἐνδείζομαι / πᾶσιν τε Θηβαίοισιν. ἐς δ'
ἄλλην χθόνα, / τάνθένδε θέμενος εὖ, μεταστήσω πόδα, / δεικνὺς ἐμαυτόν· ἦν δὲ
Θηβαίων πόλις / ὀργῆι σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάρκχας ἄγειν / ζητῆι, ζυνάμῳ μαινάσι
στρατηλατῶν. / ὧν οὐνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάζας ἔχω / μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον
εἰς ἀνδρὸς φύσιν. / ἀλλ', ὧ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρῳμα Λυδίας, / θίασος ἐμός, γυ-
ναῖκες ἅς ἐκ βαρβάρων / ἐκόμισα παρέδρους καὶ ζυνεμπόρους ἐμοί, / αἴρεσθε τὰπι-
χώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει / τύπανα, Ῥέας τε μητρός ἐμά θ' εὐρήματα, / βασιλεία τ'*

²⁶⁶ E.R. Dodds (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ.Υ. Πετρίδου – Δ.Γ. Σπαθάρας, φιλολογική επιμ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα, σ. 62.

*ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε / κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾱι Κάδμου πόλις. / ἐγὼ δὲ
βάκχαις, ἐς Κιθαιρῶνος πτυχὰς / ἐλθὼν ἴν' εἰσί, συµµετασχῆσω χορῶν.*

(ΔΙΟ: Επειδή οι αδελφές της μητρός μου, οι τελευταίες που θα ἔπρεπε, δεν αναγνώριζαν ότι ο Διόνυσος είναι γιος του Διός· η Σεμέλη, ἔλεγαν, κοιμήθηκε με κάποιον θνητό και ὑστερα φόρτωσε στον Δία το αμαρτωλό κρεβάτι της τεχνάσματα του Κάδμου. Και διατυμπάνιζαν ότι αυτός ήταν ο λόγος που την σκότωσε ο Ζευς, το ψέμα ότι πλάγιασε μαζί της. Εγὼ λοιπόν αυτές τις ίδιες τις κέντρισα με τη μανία. Ἄφησαν τα σπίτια τους και αλλοπαρμένες κατοικούν στα ὄρη. Τις ἀνάγκασα να φορέσουν τη στολή των οργίων μου. Και ὅλο το γυναικείο γένος των Καδμείων, ὡσες γυναίκες υπήρχαν, ἀπὸ τα σπίτια τους τις σήκωσα με τη μανία. Μαζί με τις κόρες του Κάδμου, ὅλες τους ἕνα, κάθονται κάτω ἀπὸ χλωρά ἔλατα πάνω σε γυμνούς βράχους. Η πόλη αυτή πρέπει κάποτε να μάθει, ἀκόμη και αν δεν θέλει, τί θα πει να μένει ἀμύητη στις τελετές μου· και πρέπει να υπερασπιστώ τη μητέρα μου τη Σεμέλη, να φανερώσω στους θνητούς ότι εἶμαι θεός που με γέννησε με τον Δία. Ο Κάδμος, τώρα, παρέδωσε τιμὴ και βασιλεία στον γιο της θυγατρὸς του τον Πενθέα. Εκείνος με πολεμά και γίνεται θεομάχος. Ἀπὸ τις σπονδές με ἀποκλείει και στις προσευχές του ποτέ δεν με θυμάται. Σ' αυτόν λοιπόν και σ' ὅλους τους Θηβαίους θα δείξω ότι εἶμαι θεός. Και ὅταν ἐδὼ βάλω τα πράγματα σε τάξη, θα κατευθύνω σε ἄλλη γη τα βήματά μου, φανερώνοντας ποιός εἶμαι. Αν η πόλη των Θηβαίων ζητήσει οργισμένη να διώξει ἀπὸ τα ὄρη τις βάκχες με τα ὅπλα, θα οδηγήσω τον στρατό των μαινάδων και θα δώσω μάχη. Γι' αυτό ἔχω πάρει ὄψη θνητοῦ και μεταμορφώθηκα σε ἄνδρα. Θίασέ μου, γυναίκες που ἀφήσατε τον Τμῶλο, την ἀσπίδα της Λυδίας, που σας φέρνω ἀπὸ χώρες βαρβάρων, ἀχώριστες συντρόφισσές μου ὅπου σταθῶ και ὅπου βρεθῶ, ὑψώστε τα φρυγικά τύμπανα, εὐρημα της μητέρας Ρέας και δικό μου, ἐλάτε γύρω ἀπὸ τα βασιλικά δώματα του Πενθέα και χτυπάτε, για να βλέπει η πόλη του Κάδμου. Εγὼ θα πάω στα φαράγγια του Κιθαιρώνα, ὅπου βρίσκονται οι βάκχες, και μαζί τους θα μοιραστώ τους χορούς, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος).

Η *Πάρδος* που χωρίζεται σε τρία μέρη (προοίμιο, δύο στροφικά ζεύγη και μία επωδό) παρουσιάζει σε πολλά σημεία ομοιότητες με πραγματικούς λατρευτικούς ύμνους. Ειδικά η επωδός περιέχει όλα τα βασικά στοιχεία της βακχικής έκστασης (ορειβασία, σπαραγμούς, ωμοφαγία, διαμελισμούς ζώων):²⁶⁷

ΧΟ: ἡδὺς ἐν ὄρεσσιν ὅταν / ἐκ θιάσων δρομαίων / πέσῃ πεδόσε, νεβρίδος ἔχων /
 ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων / αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, / ἰέμενος εἰς ὄρεα
 Φρύγια Λύδι' / ἴδ' ἔξαρχος ἴ Βρόμιος· / εὐοῖ. / ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνωι,
 / ῥεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι. / Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα / πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων /
 πυρσώδη φλόγα πεύκας / ἐκ νάρθηκος αἴσσει / δρόμωι καὶ χοροῖσιν / πλανάτας
 ἐρεθίζων / ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων / τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων. /
 ἴμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιάδ'· ἴ / ὦ ἴτε βάκχαι, / ὦ ἴτε βάκχαι, / Τμώλου
 χρυσορόου χλιδά, / μέλπετε τὸν Διόνυσον / βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, / εὖια τὸν
 εὖιον ἀγαλλόμεναι θεὸν / ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε, / λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
 / ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμηι σύνοχα / φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομέ / να δ'
 ἄρα πῶλος ὅπως ἄμα ματέρι / φορβάδι κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα»,

(ΧΟ: Γλυκός είναι πάνω στα όρη, όταν ντυμένος με το ιερό δέρμα του ελαφιού αφήνει τους θιάσους που τρέχουν, πέφτει στο χώμα, κυνηγάει το αίμα του σπαραγμένου τράγου, την ηδονή να γεύεσαι σάρκα ωμή, και ορμά σε όρη Φρύγια, Λύδια κορυφαίος και πρώτος ο Διόνυσος. Ευοί! Η γη πλημμυρίζει. Ρέει γάλα, ρέει κρασί, ρέει το νέκταρ της μέλισσας. Και όπως υψώνεται καπνός από λιβάνι της Συρίας, ο Βάκχος αφήνει από τον πυρσό του τη λαμπερή φλόγα του πεύκου. Με τους χορούς, με το τρέξιμο τους πιστούς ερεθίζει να πλανώνται ασίγαστα· με ιαχές τους δονεί, ανεμίζοντας στον αιθέρα τους αβρούς βοστρύχους του. Και μέσα στα ευοί ευάν βοά: Ω ἴτε βάκχες, Ω ἴτε βάκχες, καμάρι του χρυσοφόρου Τμώλου, υμνεῖτε τον Διόνυσο με τον ήχο τον βαρύ των τυμπάνων, δοξάστε τον Βάκχο βακχεύοντας, με φωνές φρυγικές, με αλαλαγμούς, όταν ο καλλικέλαδος αυλός ο ιερός ιερές μελωδίες θα σκορπά, συνοδεύοντας τις μαινάδες που πλανώνται στα όρη στα όρη. Και η βάκχη αγάλλεται και σαν το πουλάρι πλάι στη

²⁶⁷ Βλ. Σμαρά Νικολαΐδου-Αραμπατζή (2006), *Ευριπίδης, Βάκχες. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια*, εκδ. Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη, σ. 52.

φοράδα που βόσκει σκιρτά και τρέχει με γρήγορο βήμα, στ. 135-166, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος)

Στο πρώτο *Επεισόδιο* εισέρχεται στη σκηνή αρχικά ο Τειρεσίας, στη συνέχεια ο Κάδμος και στο τέλος ο Πενθέας. Στον αρχικό διάλογο των δύο γερόντων, του Κάδμου και του Τειρεσία, που όμως έχουν ξαναιώσει λόγω της μαγείας του θεού, διαφαίνεται η αντίφαση με την ουσία της διονυσιακής λατρείας. Και ο Τειρεσίας αλλά και ο Κάδμος φαίνεται ότι είναι πρόθυμοι να πιστέψουν και να ακολουθήσουν τον νέο θεό, ο καθένας όμως για ιδιοτελείς λόγους. Μία σχεδόν κωμική εμφάνιση των δύο αυτών προσώπων εισάγει ήδη στοιχεία λεπτής ειρωνείας που διατρέχουν όλο το έργο. Με την ακραία αυτή παρουσίαση της διονυσιακής λατρείας προοικονομείται η μορφή του Πενθέα. Στον ακόλουθο μονόλογο του Πενθέα, ο οποίος εμφανίζεται στη σκηνή, τονίζεται περισσότερο η δυσαρέσκειά του για τη βακχική μανία που έχει πλήξει τις γυναίκες της πόλης. Χωρίς να έχει αντιληφθεί αρχικά και μεγάλο διάστημα (μέχρι τον στ. 247) τους δύο γέροντες, εξαπολύει κατηγορίες και απειλές για τον ξένο που ξεσήκωσε τις γυναίκες, με σκοπό, όπως ο ίδιος νομίζει, να χαρεί τα δώρα της Αφροδίτης. Αφού πια τους δει, αντιπαρατίθεται μαζί τους στο διαλογικό μέρος που ακολουθεί και το οποίο φωτίζει τα πορτραίτα των τριών ανδρών με όχι και τόσο φωτεινά χρώματα: ο Πενθέας είναι απόλυτος και εμμονικά αδιάλλακτος σαν άλλος Κρέοντας. Ο Τειρεσίας ενσαρκώνει τη σύγχρονη «εκλογικευμένη» ιερατική πολιτική που υποκινείται όχι από αγνά θρησκευτικά αισθήματα αλλά από συμφέρον. Από συμφέρον, επίσης, φαίνεται ότι πράττει και ο Κάδμος ο οποίος αναγνωρίζει τον Βάκχο ως θεό χάριν του οικογενειακού γοήτρου: «*κεί μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φήεις, / παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς / ὡς ἔστι Σεμέλης, ἵνα δοκῆι θεὸν τεκεῖν / ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῶι γένει προσῆι*», (Γιατί, και αν ακόμη, όπως λες εσύ, δεν υπάρχει/ ο θεός αυτός, εσύ οφείλεις να λες πως υπάρχει. Πες το το ψέμα με τρόπο που να πείθει. Λέγε πως είναι της Σεμέλης, για να πιστέψουν ότι γέννησε θεό και να τιμάται το γένος μας, στ. 330-336, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος). Οι προσπάθειες των δύο γερόντων να πείσουν τον Πενθέα για τη θεϊκή φύση του Διονύσου αποβαίνουν άκαρπες. Ο Πενθέας έντονα αρνητικός αποχωρεί από τη σκηνή και ο Τειρεσίας μαζί με τον Κάδμο ξεκινούν για τον Κιθαιρώνα.

Στο πρώτο *Στάσιμο* ο Χορός διατυπώνει γενικές ρήσεις για τη σημασία της ευσέβειας, της ηρεμίας και της σύνεσης. Η συμπεριφορά του Πενθέα κρίνεται ανόσια. Εκφράζεται, επίσης, η επιθυμία των γυναικών να βρεθούν στην Κύπρο, στην Πάφο ή

στην Πιερία. Δοξάζουν τον θεό και τις απολαύσεις της απλής ζωής των καθημερινών ανθρώπων.

Στο δεύτερο *Επεισόδιο* ένας υπηρέτης φέρνει στη σκηνή απέναντι στον Πενθέα τον Διόνυσο αλυσοδεμένο, ενώ η ταυτότητά του δεν έχει αποκαλυφθεί ακόμα. Εξηγεί πως εκείνος άφησε να τον συλλάβουν, χωρίς καθόλου να αντιδράσει, και πως λύθηκαν μόνες τους οι αλυσίδες από τις αιχμάλωτες Βάκχες και άνοιξε μόνη της η πύλη, ώστε να ξεχυθούν έξω. Ο Πενθέας άκαμπτος ανακρίνει τον «Ξένο» κάνοντάς του ερωτήσεις με φανερή δυσπιστία και αυθάδεια. Στο τέλος δίνει εντολή να τον δέσουν και εκτοξεύει απειλές προς τις γυναίκες του Χορού. Ο Χορός επικαλείται φοβισμένος τη Δίρκη δείχνοντας πίστη στην ιστορία της γέννησης του θεού, ενώ ο Πενθέας χαρακτηρίζεται ως τέρας που τις απειλεί και που φυλάκισε τον αρχηγό τους. Καλεί, τέλος, τον Διόνυσο να εμφανιστεί και να βοηθήσει, αφού αφήσει τους τόπους όπου προτιμά να συχνάζει.

Το τρίτο και κεντρικό *Επεισόδιο* αποτελείται από τρεις φάσεις: στην πρώτη φάση ο Διόνυσος προκαλεί σεισμό στο παλάτι· ακούγεται η φωνή του να καλεί τον σεισμό και τον κεραυνό, για να χτυπήσουν το σπίτι του Πενθέα. Ύστερα εμφανίζεται με την ανθρώπινη μορφή του, ως «Ξένος», και αφού καθησυχάζει τις γυναίκες του Χορού, τους διηγείται πως ο Πενθέας αντί για τον θεό έδωσε έναν ταύρο, πως ο θεός τράνταξε το παλάτι και δυνάμωσε τις φλόγες που το κυρίευσαν, και παλεύει μόνος του νομίζοντας πως παλεύει με τον θεό. Αμέσως ορμάει στη σκηνή ο Πενθέας, ο οποίος έκπληκτος αντικρίζει τον Διόνυσο ελεύθερο. Στη δεύτερη φάση του Επεισοδίου εμφανίζεται ο Αγγελιαφόρος που περιγράφει με λεπτομέρειες όλα όσα είδε από κοντά να κάνουν οι μαινάδες στο βουνό. Στην αρχή της ρήσης του, μάλιστα, η διστακτικότητά του και η ερώτησή του στον Πενθέα αν μπορεί να μιλήσει ελεύθερα συνιστούν μια ιδιαίτερα εύστοχη παρουσίαση του χαρακτήρα του Πενθέα και των αισθημάτων που προξενεί στους υπηκόους του. Στη συνέχεια, η αφήγηση του Αγγελιαφόρου δίνει πλήρη εικόνα της κατάστασης στην οποία βρίσκονται οι μαινάδες: σε ένα ειδυλλιακό τοπίο οι βοσκοί οδηγούν τα κοπάδια τους στο βουνό, όπου βρίσκονται και οι μαινάδες, οι οποίες συνυπάρχουν σε απόλυτη αρμονία με τη φύση· φίδια γλείφουν τα μάγουλά τους, ζαρκάρδια και λυκόπουλα θηλάζουν από το στήθος τους, έως ότου οι βοσκοί αποπειραθούν να συλλάβουν τη μητέρα του Πενθέα και να του την παραδώσουν. Τότε είναι που οι γυναίκες ορμούν με λύσσα κατά πάνω τους, τους κυνηγούν και κατασπαράσσουν τα κοπάδια σε μια σκηνή προοικονομίας για το τέλος του ίδιου του Πενθέα, μέχρι να επιστρέψουν στην αρχική τους γαλήνη. Ο Αγγελιαφόρος κλείνει τη ρήση του με μια

προειδοποίηση προς τον Πενθέα να δεχθεί τον θεό. Στο τρίτο μέρος του Επεισοδίου κυριαρχεί μια έντονη στιχομυθία μεταξύ Πενθέα και Ξένου-Διόνυσου. Αμετάκλητος ακόμη και τώρα, ο Πενθέας ξεσπά σε απειλές και δηλώνει έτοιμος να χρησιμοποιήσει στρατιωτική δύναμη, για να συλλάβει τις γυναίκες. Αποκρούει πεισματικά κάθε προειδοποίηση του Διόνυσου για τις ενέργειές του. Όλα αλλάζουν, όταν ο Διόνυσος του προτείνει μια άλλη λύση, χωρίς τη χρήση βίας. Όταν έχει κερδίσει την προσοχή του Πενθέα αρχίζει πια και η αντίστροφη μέτρηση για την καταστροφή του. Του προτείνει να κατασκοπεύσει τις γυναίκες που βρίσκονται στο βουνό, ενώ είναι ντυμένος και ο ίδιος μαινάδα, για να μην τον αναγνωρίσουν. Πριν από τη φυσική του εξόντωση θα υλοποιηθεί και η ηθική του ταπείνωση.

Ο Χορός εκστασιασμένος με την τροπή των γεγονότων εξάγει γενικά ηθικά διδάγματα για τη φύση του θεού: ο θεός δεν ξεγελιέται και ο άνθρωπος δεν πρέπει να υπερβαίνει τους νόμους και τα ήθη, αλλά να σέβεται τους θεούς. Σε εκ διαμέτρου αντίθετα αισθήματα οργής και εκδίκησης μας περνάει αμέσως σε άλλα συναισθήματα εκφράζοντας τη διττή, αντιφατική φύση του θεού Διόνυσου.

Το τέταρτο *Επεισόδιο* είναι σύντομο και περιεκτικό. Ο Πενθέας είναι μεταμφιεσμένος σε μαινάδα, πλήρως πια υποταγμένος στη δύναμη του θεού. Ο Διόνυσος τον περιπαίζει, χωρίς εκείνος να το αντιλαμβάνεται, σε έναν διάλογο με στοιχεία κωμικά, τα οποία θα μετουσιωθούν πολύ σύντομα σε τραγικά. Ο Πενθέας ξεκινά για το βουνό και ο Διόνυσος καλεί την Αγαθή και τις υπόλοιπες γυναίκες να επιτελέσουν το έργο τους. Ο Χορός καλεί τους δαίμονες της μανίας να καταλάβουν τις γυναίκες στον Κιθαιρώνα, όπου και προβλέπουν την παραγνώριση του Πενθέα από τη μητέρα του. Η δράση κορυφώνεται με επικλήσεις στον Διόνυσο να εμφανιστεί όχι με ανθρώπινη μορφή αυτή τη φορά αλλά με τερατώδη.

Στο πέμπτο *Επεισόδιο* του έργου εισέρχεται ο Αγγελιαφόρος στη σκηνή και μεταφέρει την είδηση για τα γεγονότα που έλαβαν χώρα στο βουνό. Ανακοινώνει τον θάνατο του Πενθέα σε έναν Χορό που όχι μόνο δεν συμερίζεται τη λύπη του, αλλά νιώθει χαρά για τη νίκη αυτή του Διόνυσου. Στη συνέχεια, όταν ο Αγγελιαφόρος θα αρχίσει να περιγράφει λεπτομερώς τις συνθήκες στο βουνό και τις ακριβείς συνθήκες του θανάτου του Πενθέα, ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια των θεατών όλο το σκηνικό της φρίκης. Με μεγάλη δεξιοτεχνία διά στόματος του Αγγελιαφόρου, ο Ευριπίδης περιγράφει με τέτοιο τρόπο τη σκηνή αυτή, ώστε, αν και δεν τη βλέπουν οι θεατές, κατορθώνει να τους μεταδώσει τα συναισθήματα τρόμου και φρίκης. Μετά από ένα πολύ

σύντομο θριαμβευτικό τραγούδι του Χορού κορυφώνει την ένταση της βίαιης σκηνης που περιέγραψε προηγουμένως ο Αγγελιαφόρος. Στο τέλος η Κορυφαία αναγγέλλει την Αγαύη, η οποία μπαίνει στη σκηνή.

Στην *Εξοδο* η Αγαύη συνομιλεί αρχικά με τον Χορό ενθουσιασμένη για το θήραμα που νομίζει ότι έπιασε, και καλεί τους κατοίκους της Θήβας να έλθουν και να θαυμάσουν το κυνήγι της. Αμέσως μετά εμφανίζεται ο πατέρας της, ο Κάδμος, μαζί με φρουρούς και υπηρέτες, οι οποίοι μαζεύουν τα κομμάτια από το σώμα του Πενθέα. Ο διάλογος που ακολουθεί ανάμεσα στον Κάδμο και την Αγαύη, ξετυλίγει με έναν έξυπνο δραματουργικά τρόπο το κουβάρι της σύγχυσης, στην οποία βρίσκεται η Αγαύη, η οποία σταδιακά, απαντώντας στις ερωτήσεις του πατέρα της, συνειδητοποιεί τι έχει κάνει. Ακολουθεί ο θρήνος του Κάδμου για τον εγγονό του, μέχρι να εμφανιστεί ο Διόνυσος στο θεολογείο. Στο σωζόμενο απόσπασμα της ρήσης του Διονύσου περιέχεται η πρόβλεψη για το μέλλον του Κάδμου, που είναι δυσσώονο και καταστροφικό. Οι όποιες προσπάθειες διαμαρτυρίας του Κάδμου είναι αδύναμες μπροστά στον θεό, ο οποίος εξαφανίζεται. Το έργο κλείνει μετά από μια σύντομη στιχομυθία ανάμεσα στον Κάδμο και την Αγαύη, κατά την οποία τα δύο πρόσωπα αποχωρίζονται γεμάτα θλίψη και ο Χορός κλείνει με μια στροφή τυποποιημένων στίχων που τους συναντάμε και σε άλλα δράματα του Ευριπίδη.



Η Κατίνα Παξινοπού στον ρόλο της Αγαύης, με τον Αλέξη Μινωτή στον ρόλο του Κάδμου. Εθνικό Θέατρο, Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, 1962.

Το ζήτημα της θρησκείας και της λατρείας των θεών απαντάται κατά καιρούς στα σωζόμενα αρχαία δράματα, όχι όμως τόσο εκτενώς, ώστε να αποτελεί το κεντρικό θέμα όπως στις *Βάκχες*. Το έργο μάς παρέχει αρκετές πληροφορίες για τη θέση των γυναικών στην ελληνική θρησκεία, αν φυσικά απομονώσουμε τις συμβάσεις του είδους, καθώς η Τραγωδία δεν αποτελεί ασφαλές μέσο πληροφόρησης για την καθημερινή ζωή. Έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω ότι η θρησκευτική ζωή της Αθήνας άφηνε περισσότερα περιθώρια δράσης στις γυναίκες σε σχέση με την κοινωνική ζωή της πόλης. Οι γυναικείες θεότητες υπηρετούνταν, κατά γενικό κανόνα, από γυναίκες, όπως αντίστοιχα οι ανδρικές θεότητες από άνδρες. Η μεγάλη ποικιλία των γυναικείων θεοτήτων στην ελληνική θρησκεία αντιπροσωπεύει όλο το φάσμα των γυναικείων προσωπικοτήτων και των σταδίων της ζωής μιας γυναίκας: Αφροδίτη (σαρκικός έρωτας), Αθηνά (αρρενωπή γυναικεία φύση), Άρτεμις (αποχή), Δήμητρα (μητρότητα), Ήρα (γάμος), Εστία (σπίτι) και Εκάτη (μαγεία).²⁶⁸

Κάποιες λατρείες αφορούσαν αποκλειστικά γυναίκες, συζύγους πλούσιων και φτωχών Αθηναίων. Οι γνωστότερες είναι τα Θεσμοφόρια, κεντρικό θέμα της κωμωδίας του Αριστοφάνη *Θεσμοφοριάζουσες*, αλλά επίσης οι γυναίκες είχαν σημαντικό ρόλο σε λατρείες όπως τα Ελευσίνια μυστήρια που δεν αφορούσαν ούτε ενέπλεκαν αποκλειστικά το γυναικείο κοινό. Ο λόγος που οι γυναίκες είχαν σημαντική παρουσία στη λατρεία των θεών, εντοπίζεται κυρίως στην πεποίθηση ότι για να πιάσει τόπο η λατρεία έπρεπε το άτομο που ασκούσε τα λατρευτικά καθήκοντα να ανταποκρίνεται στο φύλο και την ηλικία της εκάστοτε θεότητας. Πίστευαν, δηλαδή, ότι το όλο εγχείρημα θα είχε επιτυχία, αν ο ιερέας ή η ιέρεια είχε άμεση σχέση με τον θεό ή τη θεά που λάτρευε. Ιδιαίτερα στο ζήτημα της γονιμότητας, οι γυναίκες θεωρούνταν οι πλέον αρμόδιες για να επιτύχουν τη θεϊκή εύνοια των θεοτήτων που ήταν υπεύθυνες για τη γεωργία και την τεκνοποιία, άποψη που στηρίζεται στην άμεση συσχέτιση της γυναικείας γονιμότητας με αυτήν της γης.²⁶⁹

Η λατρεία του Διονύσου στην Ελλάδα είναι πανάρχαια και οι μορφές που αυτή έπαιρνε κατά καιρούς και ανά περιοχές είναι πολλές. Το ίδιο το θέατρο, ως γνωστόν, ξεκίνησε με τις γιορτές προς τιμήν του Διονύσου. Η πιο παλιά από τις διονυσιακές γιορτές ήταν τα *Άνθεστήρια*, που γιορτάζονταν κατά το τέλος του Φεβρουαρίου, όταν άνοιγαν τα πιθάρια με το κρασί από το προηγούμενο φθινόπωρο. Τα *Άγριώνια*, στις δωρικές

²⁶⁸ R. Garland (1994), *Η Θρησκεία και οι Έλληνες*, μτφρ. Λ. Κεκροπούλου, Αθήνα, σ. 69.

²⁶⁹ Pritchard (2014), *The position of Attic Women in Democratic Athens*, ό.π., σ. 189.

και αιολικές περιοχές, και τα *κατ' αγρούς Διονύσια*, στα οποία περιλαμβάνονταν θυσίες τράγων και φαλλικές πομπές, ήταν μικρότερης εμβέλειας γιορτές, ενώ η σημαντικότερη και μεγαλύτερη γιορτή για τον Διόνυσο ήταν τα *έν ἄστει Διονύσια* ή αλλιώς τα *Μεγάλα Διονύσια*. Η γιορτή αυτή αποτελούσε το πλαίσιο της Τραγωδίας και είχε, κατά κάποιο τρόπο, πανελλήνιο χαρακτήρα. Τελούνταν τον μήνα *Ἐλαφηβολιῶνα* (τέλη Μαρτίου με αρχές Απριλίου), όπου, σε αντίθεση με τις προηγούμενες γιορτές που λάμβαναν χώρα τον χειμώνα, ο καιρός επέτρεπε την άφιξη ταξιδιωτών από την υπόλοιπη Ελλάδα. Η παρουσία του θεού, προτού αρχίσει ο αγώνας, ήταν απαραίτητη και γι' αυτό ένα άγαλμά του τοποθετούνταν στο ναό, μέσα στον περίβολο του θεάτρου.²⁷⁰

Στα διονυσιακά μυστήρια έπαιρναν μέρος και άνδρες και γυναίκες. Σε μια τέτοια συνθήκη τα φύλα δεν είχαν ιδιαίτερη σημασία: μύστες του θεού μπορούσαν να είναι και γυναίκες.²⁷¹ Ο Διόνυσος, ως θεός του «εξαιρετικού», προάγει έναν επαναστατικό τρόπο λατρείας, όπου τα πάντα μπορούν να αντιστραφούν. Οι γυναίκες δραπέτευαν από το σπίτι, τον *οἶκο*, και όδευαν προς τα βουνά. Ακριβώς αυτή η αποκοπή του ανθρώπου από την πόλη και τον οργανωμένο βίο και η εξόρμησή του στη φύση μέσω ιδιωτικών ομάδων είναι που δίνει ιδιαίτερη σημασία στη δυνατότητα των γυναικών να συμμετάσχουν σε κάτι τόσο επαναστατικό, που εναντιώνεται στον περιορισμένο τρόπο ζωής που τους επιβάλλει η κοινωνία. Η πρωτόγονη ζωική ενέργεια του θεού νικάει για λίγο την εξευγενισμένη παιδεία της πόλης. Στα μυστήρια του θεού μπορούσαν να συμμετάσχουν και να γίνουν *βάκχες* μόνο ώριμες και παντρεμένες γυναίκες και όχι παρθένες. Ο διονυσιασμός όχι μόνο επιτρέπει αλλά και επιβάλλει στη γυναίκα να βγει από το σπίτι, να δραπετεύσει από τους κοινωνικούς, οικονομικούς και θρησκευτικούς καταναγκασμούς,²⁷² μέσα σε ένα οργανωμένο όμως πλαίσιο, τακτοποιημένο στον χρόνο και στον χώρο.

Έτσι και η Αγαθή, στην τραγωδία του Ευριπίδη, γίνεται *μαινάδα* κατά τα πρότυπα του παλαιότερου μύθου, όπου γυναίκες της πόλης καταλαμβάνονται αυτομάτως από τον θεό. Η μανία είναι το τελικό στάδιο της διονυσιακής μύησης (*βακχεία*) και

²⁷⁰ H.C. Baldry (1981), *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκώστα, Αθήνα, σ. 44.

²⁷¹ W. Στε (1993), *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία, Αρχαϊκή και Κλασική εποχή*, μτφρ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, φιλ. επιμ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα, σσ. 590-592.

²⁷² Α. Στεφανής (2018), *Ευριπίδου Βάκχαι, Εισαγωγή – Αρχαίο κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα, σ. 73.

παρουσιάζεται ως ευτυχία στην Πάροδο του έργου (στ. 142-143), όπου γάλα, κρασί και μέλι αναβλύζουν από το έδαφος σε ένα ειδυλλιακό τοπίο που χαρακτηρίζεται, όμως, και από πρωτόγονη αγριότητα. Στο έργο οι πρακτικές των γυναικών που φεύγουν από τα σπίτια τους για να λατρέψουν τον Διόνυσο στο βουνό, ταυτίζονται με αυτές των μυστικών εορτών που βασίζονται στη μύηση. «*Πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου*» (στ. 1114), λέει ο Αγγελιαφόρος, όταν αφηγείται τα γεγονότα, σημειώνοντας τη λειτουργία της Αγαύης ως *ἱερείας* που πρωτοστατεί στη θυσία μεσολαβώντας μεταξύ πιστών και θεού. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι γυναίκες συχνά αναλάμβαναν αυτόν τον ρόλο στη λατρεία γυναικείων θεοτήτων αλλά και του Διονύσου. Στην πραγματικότητα, όμως, τον ρόλο της θανάτωσης του ζώου που προοριζόταν για θυσία, αναλάμβανε ιδιαίτερος αξιωματούχος, ενώ η *ἱερεία* επιτελούσε τα προκαταρκτικά της θυσίας. Στο έργο η Αγαύη πρωτοστατεί και στην ίδια την θανάτωση, η οποία, μάλιστα, δεν θα λάμβανε μέρος χωρίς τη δική της προτροπή (στ. 1106-1109). Χάρη στην πρωτοβουλία της ίδιας του της μητέρας ο Πενθέας θα γίνει συμβολικά το *σφάγιον* προς τιμήν του θεού, με την ίδια να αναλαμβάνει και το κυνήγι και τη θυσία.²⁷³

Η ιστορία της Αγαύης και της θανάτωσης του παιδιού της κάτω από την επίδραση της διονυσιακής μανίας έχει διάφορα μυθολογικά παράλληλα στοιχεία με την ιστορία των θυγατέρων του Μινύα στον Ορχομενό.²⁷⁴ Εδώ η απομάκρυνση των γυναικών από τον χώρο του σπιτιού και τις οικιακές δουλειές γίνεται με μεγαλύτερη έμφαση, καθώς ο θεός τιμωρεί τις γυναίκες που δεν τον τίμησαν. Ο μύθος λειτουργεί ως ηθικός μοχλός πίεσης για να εκλογικεύσει και να δικαιολογήσει τη φυγή των γυναικών από τον *οἶκο* μέσα από την ιδιαίτερη σημασία που είχε η λατρεία του Διονύσου, η οποία διαρρηγνύει μια από τις πιο πάγιες συμβάσεις της εποχής σχετικά με τις γυναικείες δραστηριότητες και ελευθερίες. Όπως και στο έργο, ο μαιναδισμός στον μύθο

²⁷³ Στεφρανής, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. 304.

²⁷⁴ Σύμφωνα με τον μύθο, οι κόρες του Μινύα, *Λευκίππη*, *Αρσίππη* και *Αλκαθόη* δεν έλαβαν μέρος στους διονυσιακούς χορούς και ο Διόνυσος οργίσθηκε. Ενώ εκείνες ήταν απασχολημένες στους αργαλειούς τους στην υπηρεσία της Εργάνης Αθηνάς, κλωνάρια κισσού και αμπελιού άρχισαν να τυλίγονται γύρω από τους αργαλειούς και φίδια να φωλιάζουν στα καλάθια με το μαλλί, ενώ από τη σκεπή άρχισε να στάζει μέλι και γάλα. Στη συνέχεια έριξαν κλήρους σε ένα αγγείο και όταν βγήκε ο κλήρος της Λευκίππης, αυτή έκανε ένα τάμα στον θεό να προσφέρει θυσία και με τη βοήθεια των αδερφών της κομμάτιασε τον γιο της *Ίππασο* και κατόπιν όρμησαν να ενωθούν με τις πρώτες μαινάδες. Βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 347.

του Μινύα, στη σκληρή και εκδικητική μορφή του, αντιστρέφει τους ρόλους (ο Διόνυσος ούτως ή άλλως είναι ο θεός των αντιθέτων και της αντιστροφής): ο ρόλος της μητέρας αντιστρέφεται στο φρικτό αντίθετό του, η τάξη διασαλεύεται με τις γυναίκες να απομακρύνονται από το νοικοκυριό και να κατασπαράσσουν ζώα ή στην προκειμένη περίπτωση το ίδιο τους το παιδί. Στο τέλος, φυσικά, η τάξη επανέρχεται: οι μαινάδες εκδιώκονται και μεταμορφώνονται σε κουκουβάγιες και νυχτερίδες στον μύθο του Μινύα. Αντίστοιχα, στην πραγματική ζωή, μετά τις στιγμές της έκστασης και λατρείας –της σύντομης διαφυγής από την κανονικότητα της πόλης– έχουμε την επαναφορά σε αυτήν.

Η Τραγωδία συχνά δι' *έλεου και φόβου* προσπαθεί να αποτρέψει τη δημιουργία ρωγμών στον κοινωνικό ιστό και να θεραπεύσει τις όποιες κοινωνικές ανωμαλίες τείνουν να προκληθούν και να απειλήσουν το εύθραυστο και νεοσύστατο αθηναϊκό γίγνεσθαι. Οι κρίσεις, τις οποίες πραγματεύεται η Τραγωδία, γυρνούν κυρίως γύρω από το θέμα της ανατροπής αυτής της κανονικότητας, της διασάλευσης δηλαδή της τάξης. Η έντονα πολιτικοποιημένη Αθήνα με τους πολλούς εχθρούς έχει μεγάλη ανάγκη σταθερότητας στο εσωτερικό της και διατήρησης της ισορροπίας, η οποία σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνεται με την καταπίεση και τον έλεγχο μεγάλης μερίδας του πληθυσμού (κυρίως γυναικών και δούλων). Αυτό ήταν κάτι που γνώριζαν πολύ καλά οι Αθηναίοι, ενώ ο φόβος μιας πιθανής εξέγερσης ήταν υπαρκτός. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, το ότι πίσω από κάθε κρίση στις τραγωδίες που αφορά στις γυναικείες συμπεριφορές που ξέφευγαν από τη νόρμα, διαφαίνεται το άγχος των ανδρών για μια πιθανή εξέγερση των γυναικών, οι οποίες είχαν τον έλεγχο του οίκου τους. Η εκτόνωση αυτής της ενδεχόμενης αποκλίνουσας συμπεριφοράς των γυναικών μέσα από λατρευτικές τελετές, όπως αυτές προς τιμήν του Διονύσου, παρέχει τη δυνατότητα προσωρινής διαφυγής εντός ενός οργανωμένου θεσμικά, άρα και ελεγχόμενου πλαισίου.

Ο Ευριπίδης στις *Βάκχες* συνδυάζει διαφορετικά στοιχεία και μορφές λατρείας του θεού, όπως η *ωμοφαγία*, η τελετουργική *ορειβασία* των γυναικών και ο *διασπαραγμός* ζώων και ανθρώπων. Είναι δύσκολο να διακρίνει και να απομονώσει κανείς τα στοιχεία εκείνα που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα της εποχής, και αυτά που εξυπηρετούν καθαρά και μόνο τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική ουσία του δράματος.

Θεωρείται, μάλιστα, ότι η συγκεκριμένη τραγωδία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα πρόσληψη της διονυσιακής λατρείας και επηρέασε τη μεταγενέστερη μαιναδική λατρεία του θεού αποτελώντας πηγή έμπνευσης.²⁷⁵

²⁷⁵ Στεφανής, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. 38.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Οι γυναίκες της Αττικής Κωμωδίας



ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Λυσιστράτη

Ο Αριστοφάνης εισάγει κατά τον έναν ή τον άλλο τρόπο γυναικεία θέματα στο ρεπερτόριό του με αύξουσα συν τω χρόνω πυκνότητα, στο πλαίσιο ενδεχομένως ενός μεταθεατρικού διαλόγου μεταξύ έργων της Κωμωδία αλλά και της Τραγωδίας.²⁷⁶ Με την εισαγωγή γυναικείων προσώπων στη θεατρική σκηνή, αναπτύσσεται ένας προβληματισμός για τη «φύση» των γυναικών και τις συγκρουσιακές σχέσεις των δύο φύλων. Ο κορυφαίος του Χορού στην *Παράβαση της Ειρήνης* επαίρεται και καυχείται ότι ο Αριστοφάνης δημιούργησε για τους Αθηναίους τέχνη μεγάλη, γερά χτισμένη με υψηλά νοήματα και λόγια ωραία· και αστεία που δεν είναι τετριμμένα· γυναικούλες ποτέ δεν κορόιδεψε αυτός κι ανθρωπάκους ασήμαντους, όχι: «έποίησε τέχνην μεγάλην ὑμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας / ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις, / οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμωδῶν οὐδὲ γυναικάς».²⁷⁷ Ο ποιητής διαφοροποιείται εδώ από τους ομοτέχνους του, λέγοντας ότι ὑψωσε κατά πολύ την Κωμωδία αποφεύγοντας τα φτηνά βωμολοχεύματα και τη στείρα σάτιρα των γυναικών.²⁷⁸ Υποστηρίζει ότι αποκλίνει από τους ανταγωνιστές του, ἔστω και αν χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα, το ίδιο κωμικό υλικό και την ίδια τεχνική. Αλλάζει όμως την προοπτική θεώρησης των προβλημάτων. Ανανεώνει την ισοπεδωτική και απαξιωτική μεταχείριση της γυναίκας από τη θεατρική σκηνή και εισάγει νέους καλλιτεχνικούς και ιδεολογικούς προβληματισμούς για τις σχέσεις των δύο φύλων, την οικογένεια και την πόλη. Έχει συναίσθηση του προβλήματος των γυναικών στην κοινωνία και, ὅπως θα δούμε, θα δώσει σε μερικές από αυτές λόγο πρωταγωνιστικό και ηγετική συμπεριφορά.

²⁷⁶ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», *ό.π.*, σσ. 631-671. Πρβλ. και D. Wiles (1997), *Tragedy in Athens; Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ, σσ. 208-209.

²⁷⁷ *Ειρήνη*, στ. 749-751.

²⁷⁸ Βλ. N. Loraux (1993), «Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre», στο: J. M. Bremer – E. W. Handley (επιμ.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions. Entretiens préparés et présidés par J. M. Bremer et E. W. Handley, Entretiens de la Fondation Hardt sur l'Antiquité Classique, τ. XXXVIII (Vandoeuvres – Genève, 9-24 Août 1991)*, Γενεύη, σσ. 203-253.

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε την προσπάθεια των γυναικών, υπό την ηγεσία της Λυσιστράτης, να διεκδικήσουν την ηγεσία και να αναλάβουν τα ηνία της πόλης, προκειμένου να υποχρεώσουν τους άνδρες να συνάψουν ειρήνη. Ως επιχειρήματα προβάλλουν την αξία τους ως συζύγων και μητέρων των μελλοντικών πολιτών, ενώ δεν παραλείπουν να τονίσουν τον σημαντικό κοινωνικό ρόλο τους στη διαιώνιση του οίκου, στο νομικό πλαίσιο του γάμου. Οι γυναίκες θα τονίσουν τη συνεισφορά τους στην πόλη μέσω της συμμετοχής τους σε θρησκευτικές τελετουργίες, κατά τη διάρκεια των οποίων προετοιμάζουν τα κορίτσια ώστε να γίνουν άξιες σύζυγοι και ικανές μητέρες. Θα δώσουν έμφαση στη γονιμότητα και τη μητρότητα, ενώ θα χρησιμοποιήσουν ως όπλο, και επιχειρήμα, την ερωτική πράξη και θα κηρύξουν την επ' αόριστον αποχή από τη συνουσία. Η παρατεταμένη αποχή θα επιφέρει αποτελέσματα και, άνδρες και γυναίκες, θα παρουσιάσουν συμπτώματα στέρησης. Οι γυναίκες θα εκμεταλλευτούν με επιτυχία αυτή την παθολογική κατάσταση και θα καταφέρουν να αποκαταστήσουν τη διασαλευμένη τάξη προς όφελος της πόλης και του θεσμού του γάμου. Οι γυναίκες, στη *Λυσιστράτη*, θα παραδώσουν στο τέλος την εξουσία στους άνδρες και θα αποκαταστήσουν τις σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων. Το τέλος είναι αισιόδοξο για τον θεσμό του γάμου, τις σχέσεις ανδρών και γυναικών, καθώς και για την πόλη.

Η *Λυσιστράτη* παρουσιάστηκε στη θεατρική σκηνή (μάλλον στα *Λήναια*) το 411 π.Χ., ενώ την ίδια χρονιά παρουσιάστηκε (μάλλον στα *Μεγάλα Διονύσια*) και η τρίτη «γυναικεία κωμωδία» του Αριστοφάνη, οι *Θεσμοφοριάζουσαι*. Η Αθήνα βίωνε την εποχή αυτή μία από τις μεγαλύτερες κρίσεις τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό. Η εκστρατεία στη Σικελία, η οποία αποφασίστηκε με συντριπτική πλειοψηφία από την Εκκλησία του Δήμου, είχε καταλήξει σε ταπεινωτική ήττα. Η εξέλιξη αυτή είχε ως αποτέλεσμα τον περιορισμό των δημοκρατικών κανόνων από τους ολιγαρχικούς και την επιβολή της Τυραννίας των Τετρακοσίων, λίγους μήνες μετά την παρουσίαση της κωμωδίας.²⁷⁹ Η Εκκλησία του Δήμου αποδυναμώθηκε. Η ελευθερία της έκφρασης, χωρίς να καταργηθεί επίσημα, περιορίστηκε, ενώ ατόνησε η οικειότητα που υπήρχε στις σχέσεις μεταξύ των πολιτών. Κυριαρχούσε η καχυποψία και ο φόβος των ολιγαρχικών. Η αποτυχία των ριζοσπαστικών δημοκρατικών είχε επίσης ως συνέπεια

²⁷⁹ Βασικός λόγος για τη χρονολόγηση της *Λυσιστράτης* στα *Λήναια* του 411 π.Χ. και όχι στα *Μεγάλα Διονύσια* είναι ότι δεν αποτυπώνονται στο κειμενικό σώμα της ίχνη από αυτή την τυραννική παρέμβαση, την οποία φαίνεται ότι πρόλαβαν, αντίθετα, οι *Θεσμοφοριάζουσες*.

τη συγκρότηση ενός νέου κυβερνητικού οργάνου, του Συμβουλίου των δέκα *Προβούλων*. Η δικαιοδοσία τους ήταν να εξετάζουν και να εγκρίνουν τις εισηγήσεις που υποβάλλονταν στην Εκκλησία του Δήμου και στη Βουλή. Πολύ σύντομα θα εκδηλωθεί αντίδραση και αντίσταση εναντίον των ολιγαρχικών και η δημοκρατία θα επικρατήσει και πάλι. Σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο και σε αυτή την βαριά ατμόσφαιρα και το οξύ πολιτικό κλίμα, ο Αριστοφάνης θα επεξεργαστεί το έργο του.

Μέσα από την τολμηρή πολιτική σάτιρα, τους αστεϊσμούς, τις αθυροστομίες και το χιούμορ, ο ποιητής θα εκφράσει τον βαθύ του πολιτικό προβληματισμό. Η υπόθεση στηρίζεται στον συλλογισμό που λέει ότι αφού οι άνδρες ευθύνονται αποκλειστικά για την ολέθρια κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Αθήνα, ας δώσουμε τη διακυβέρνηση της πολιτείας στις γυναίκες για να μπορέσει να σωθεί η πόλη! Η προσπάθεια ανάληψης της εξουσίας από τις γυναίκες, έστω και προσωρινά, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στη *Λυσιστράτη*. Η *Λυσιστράτη* υπήρξε κατά πάσα πιθανότητα η πρώτη ελληνική κωμωδία με γυναικείους πρωταγωνιστές. Τουλάχιστον, δεν υπάρχει άλλη μαρτυρία για κάποιο άλλο τέτοιο έργο πριν το 411 π.Χ.²⁸⁰ Στο έργο αυτό, ο Αριστοφάνης δίνει τον λόγο στις γυναίκες, και ιδιαίτερα στην πρωταγωνίστρια με το εύγλωττο όνομα *Λυσιστράτη*, η οποία αν και απλή γυναίκα, χωρίς κάποια ιδιαίτερη εξουσία και χωρίς κανένα ιερατικό αξίωμα, θα αγωνιστεί για την επίτευξη της ειρήνης με όπλο το σεξ και τη σεξουαλικότητα. Στην ανάλυσή μας αυτή, λαμβάνουμε υπόψιν ότι η θέση της γυναίκας στο αρχαίο θέατρο, δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να αποκατασταθεί πλήρως, κυρίως αν αναλογιστούμε ότι τόσο οι δραματικοί ποιητές όσο και οι συντελεστές μιας παράστασης ήταν αποκλειστικά άρρενες, κάτι που σημαίνει ότι αντιμετώπιζαν το θέμα αναπόφευκτα από την ανδρική σκοπιά.²⁸¹

Η ηρωίδα καλεί τις γυναίκες όλης της Ελλάδας να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους και να ενωθούν, εν αγνοία των ανδρών, υπό την δική της καθοδήγηση, ώστε να τους εξαναγκάσουν να αλλάξουν πολιτική και να ενδιαφερθούν για την ειρήνη και την σωτηρία της Ελλάδας («ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία», στ. 29 κ.εξ.). Το σχέδιο, όπως εξηγεί η ίδια στην αρχή του έργου, βασίζεται στη συζυγική

²⁸⁰ Lauren Taaffe (1993), *Aristophanes and Women*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, σ. 12. Πρβλ. J. Henderson (1987), *Aristophanes: Lysistrata*, Clarendon Press, Οξφόρδη, σσ. xxviii, xxxv.

²⁸¹ Βλ. σχετικά M. R. Lefkowitz – M. B. Fant (2005), *Women's life in Greece and Rome*, Bristol Classical Press, Duckworth 2005. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», *ό.π.*, σσ. 631-671.

απεργία και αποχή από τα συζυγικά καθήκοντα: οι γυναίκες πρέπει να αρνούνται να ικανοποιήσουν τις σεξουαλικές ανάγκες των συζύγων τους προκειμένου να αποκτήσουν δύναμη και επιρροή πάνω τους και τελικά να τους αναγκάσουν να υπογράψουν ειρήνη.²⁸² Ο Αριστοφάνης στηρίζει εδώ την κωμική ιδέα του στην ανάμειξη του ιδιωτικού κόσμου του οίκου με τον δημόσιο χώρο της πόλης. Στη *Λυσιστράτη*, οι γυναίκες της Ελλάδας συντάσσονται σε μια οργανωμένη αντιπολίτευση πέραν των φραγμών της ηλικίας, της τάξης και της εθνικότητας, προκειμένου να θέσουν τέρμα στον πόλεμο μεταξύ των αθηναϊκών και των σπαρτιατικών συμμαχικών δυνάμεων. Η πιο εξέχουσα ιδιότητά τους είναι η αλληλεγγύη, και ως προς αυτό διαφοροποιούνται δραματικά από τη δέσμευση των ανδρών στη συνέχιση της σύγκρουσης, όπως παρατηρεί ο Konstan.²⁸³

Προκειμένου να κατορθώσει η Λυσιστράτη (*αυτή που διαλύει τον στρατό*) να κάμψει τους Αθηναίους, εκτός από τη συζυγική απεργία των γυναικών που προτείνει, σχεδιάζει επίσης να τους στερήσει και το κίνητρο του πολέμου, δηλαδή το χρήμα. Για τον σκοπό αυτόν η πρωταγωνίστρια έχει στείλει τις γηραιότερες γυναίκες δήθεν για θυσία στην Ακρόπολη με εντολή να την καταλάβουν. Αυτά είναι τα δύο μέσα που θα χρησιμοποιήσει συνδυαστικά η ηρωίδα, με ιδιαίτερη μαεστρία, για να πετύχει το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, ήτοι την υποταγή των ανδρών και την επίτευξη της ειρήνης. Βεβαίως πρόκειται για μια μυθοπλασία, αφού στο έργο αυτό όχι μόνο δεν συναντούμε κανένα ιστορικό πρόσωπο, αλλά και γιατί ο θεατής βλέπει στη θεατρική σκηνή μια Ακρόπολη που την έχει καταλάβει η ομάδα των γυναικών, ενώ ακριβώς από πάνω του μπορεί να δει την αληθινή Ακρόπολη ελεύθερη και απαστράπτουσα στον αττικό ουρανό.²⁸⁴

Στην κωμωδία αυτή, οι γυναίκες εμφανίζονται και δρουν σε δύο ομάδες, νεαρών και γηραιών γυναικών: οι νεαρές γυναίκες οχυρώνονται στην Ακρόπολη και εκτελούν τη σεξουαλική απεργία, ενώ οι γηραιές γυναίκες τις φρουρούν και παλεύουν με τους άντρες που απειλούν να τις πυρπολήσουν. Τελικά, οι γυναίκες θα καταφέρουν να πείσουν τους άντρες, που έχουν φτάσει στα όρια των αντοχών τους, να ενωθούν μαζί τους

²⁸² Απεργούν μόνο οι γυναίκες των πολιτών. Για τις πόρνες, τις δούλες και τις παλλακίδες, οι οποίες προσφέρουν τις υπηρεσίες του εξωσυζυγικού έρωτα, δεν γίνεται λόγος στο έργο.

²⁸³ D. Konstan (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, σσ. 45-60.

²⁸⁴ Βλ. Pascal Thierry (1999), *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ.Φ. Γαλάνης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, σ. 116.

και να υπογράψουν την ειρήνη, σφραγίζοντας έτσι τη συμφιλίωση των δύο φύλων. Η βασική ηρωίδα πλαισιώνεται από έναν Χορό (ή Ημιχόριο;) που αποτελείται από Αθηναίες γυναίκες,²⁸⁵ οι οποίες υπερασπίζονται με σθένος το σχέδιό τους σε όλη τη διάρκεια του αγώνα τους με τον Χορό (ή Ημιχόριο;) των Γερόντων μέχρις ότου συμφιλιώνονται και ενώνονται μαζί του σε έναν ενιαίο Χορό.²⁸⁶

Η Λυσιστράτη είναι έξυπνη, γοητευτική, ευαίσθητη και σκληρή· είναι επαναστάτρια. Είναι η πρώτη ηρωίδα του Αριστοφάνη. Αγωνίζεται για την οικογένεια, την πόλη της και την ειρήνη.²⁸⁷ Προτείνει στις γυναίκες την ερωτική απεργία και την αποχή από τον συζυγικό έρωτα, προκειμένου να δεχτούν οι άνδρες να κάνουν ειρήνη και να επιστρέψουν στην οικογένειά τους. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι το μοτίβο της σεξουαλικής απεργίας αφορά μόνο τη συζυγική αγάπη. Δεν συζητείται καθόλου το ότι οι άνδρες θα μπορούσαν να ικανοποιηθούν με εταίρες και άλλες γυναίκες. Αυτό που καθορίζει την επιτυχία του σχεδίου της Λυσιστράτης είναι το νόμιμο πλαίσιο του οίκου και του θεσμού του γάμου· δεν συζητούνται οι δυνατότητες εξωσυζυγικών ενώσεων είτε από την πλευρά του άνδρα είτε από την πλευρά της γυναίκας.²⁸⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες θεωρούνται νόμιμες σύζυγοι και μητέρες, οι οποίες δρουν και υπάρχουν στο πλαίσιο του οίκου και τον θεσμό του γάμου. Οι αξιώσεις των γυναικών στο έργο βασίζονται ακριβώς στα δικαιώματά τους ως συζύγων και μητέρων. Η κωμική απαίτηση της Λυσιστράτης στην ηγεσία προσλαμβάνει έναν σοβαρό τόνο καθώς θέτει στο προσκήνιο τη συμβολή της στην αναπαραγωγή και την φροντίδα των παιδιών. Οι γυναίκες είναι οι παραγωγοί και οι θεματοφύλακες του πλούτου και των παιδιών. Είναι αυτές που εγγυούνται τη νόμιμη διαδοχή και τη σταθερότητα του οίκου. Έτσι καταφέρνουν να υπερισχύουν των ανδρών τους, επειδή τους απειλούν με στειρότητα και παύση της αναπαραγωγής. Καθώς το έργο εξελίσσεται και το σχέδιο τίθεται σε εφαρμογή, γίνεται φανερό ότι διακυβεύονται περισσότερο απ' ό,τι η απλή ικανοποίηση των σεξουαλικών ορέξεών τους. Η Λυσιστράτη διεκδικεί με αποφασιστικό-

²⁸⁵ Για το ζήτημα της σύνθεσης του Χορού βλ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης (1998), *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, σ. 113.

²⁸⁶ Βλ. και Τ. Β. L. Webster (1970), *The Greek Chorus*, Methuen, Λονδίνο, σ. 188.

²⁸⁷ Kaiti Diamantakou, «From Aspasia to Lysistrata. Literary Versions and Intertextual Diffusions of the Feminine Other in Classical Athens», *Λογείον/Logeion* 10 (2020), 238-260.

²⁸⁸ Βλ. J. Henderson (1980), «Lysistrata: the play and its themes», *YCS* 26, σσ. 153-218.

τητα την ηγεσία της πόλης και πιέζει τους άνδρες να υπογράψουν ειρήνη και να επιστρέψουν στο σπίτι τους, να επαναφέρουν την αγάπη και τη στοργή στην οικογένεια. Τότε και μόνο τότε θα συζητήσει την προοπτική να τους παραχωρήσει εκ νέου την εξουσία.

Στην αρχή του έργου, η ηρώιδα, μόνη στη σκηνή, βηματίζει ανυπόμονη και σχολιάζει ειρωνικά τις γυναίκες που αργούν να έρθουν· παραπονεείται για την αργοπορία τους και τις ψέγει λέγοντας ότι σκέφτονται τις ανέσεις, τα λούσα και την καλοπέρασή τους παρά τα σοβαρά προβλήματα των σπιτιών τους και το θέμα της σωτηρίας της Ελλάδας: «*Ἄλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, / ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος, / οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων. / νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἔνταυθοῖ γυνή*» (Αν τις καλούσες σε γιορτή του Βάκχου ή της Γενετυλλίδας, στην Κωλιάδα, ή του Πάνα, απ' το πλήθος τα ταμπούρλα δεν θα μπορούσες ούτε να περάσεις. Κι εδώ ούτε μια δε φάνηκε γυναίκα, στ. 1-3, μτφρ. Κ. Ταχτσής).

Η ηρώιδα αναφέρεται στη συμμετοχή των γυναικών σε θρησκευτικές τελετές και στην ελευθερία που απολάμβαναν, έστω προσωρινά μέσα από αυτές. Η Κλεονίκη στη συνέχεια αποκαλύπτει πως δεν έχει δοθεί άδεια για τη συγκέντρωση αυτή: «*ἄλλ', ὦ φιλάττη, / ἤζουσι· χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος. / ἢ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν, / ἢ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἢ δὲ παιδίον / κατέκλινεν, ἢ δ' ἔλουσεν, ἢ δ' ἐψώμισεν*» (Καλή μου, θα ῥθύνε· δύσκολο είναι μια γυναίκα να ξεπορτίσει· η μια έχει να φροντίσει για τον άντρα της, η άλλη να ξυπνήσει το δούλο ή να κοιμίσει το μωρό της, να το ταΐσει ή να του κάμει μπάνιο, στ. 15-19, μτφρ. Κ. Ταχτσής). Η συγκέντρωση μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Δεν είναι γιορτή εγκεκριμένη από τους άνδρες, άρα είναι περίπτωση αφύσικη· εντούτοις, ο σκοπός της είναι καλός και ως εκ τούτου είναι ωφέλιμη για την πόλη.²⁸⁹ Εκτός από το κωμικό στοιχείο των χαρακτήρων, οι ενέργειες των γυναικών παρουσιάζονται διφορούμενες τόσο εδώ, στην αρχή του έργου, όσο και στη συνέχεια.

Εκτός από την Κλεονίκη, σιγά σιγά αρχίζουν να εμφανίζονται και άλλες Αθηναίες, όπως η Μυρρίνη, η Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ, η Ισμηνία από τη Βοιωτία, καθώς και μία Κορίνθια. Ενώπιον αυτών των έξι γυναικών που εκπροσωπούν την Αθήνα και άλλες ελληνικές πόλεις, η Λυσιστράτη εκθέτει το σχέδιό της πώς θα εξαναγκάσουν τους άνδρες να δεχθούν την ειρήνη: δεν έχουν παρά να αρνούνται κάθε σεξουαλική

²⁸⁹ Βλ. Angus M. Bowie (2005), *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, μτφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, σ. 186.

επαφή μαζί τους έως ότου αναγκαστούν να συμφωνήσουν. Αρχικά, το σχέδιο της αποχής δεν αρέσει και οι περισσότερες γυναίκες διαμαρτύρονται και ετοιμάζονται να αποχωρήσουν. Όμως, η *πολύπειρος* (στ. 1109) και πανούργα Λυσιστράτη θα χρησιμοποιήσει τη γυναικεία πονηριά της και θα μεταπείσει πρώτα τη Σπαρτιάτισσα Λαμιπιδό και στη συνέχεια όλες τις άλλες. Η ηγετική μορφή της ηρωίδας θα επιβληθεί στο στρατεύμα της και θα κατορθώσει να επικρατήσει και πάλι στις γυναίκες, οι οποίες σιγά σιγά αρχίζουν να μεταστρέφονται και έτσι επέρχεται συμφωνία. Συμβολικά, Αθήνα και Σπάρτη βρίσκονται σε πλήρη σύμπνοια και αρμονία για την επίτευξη του κοινού σκοπού.

Το σχέδιο της Λυσιστράτης περιλαμβάνει, εκτός από την ερωτική απεργία, και πιο δραστήρια μέσα για να καμφθούν οι πολεμοχαρείς: τη στέρηση των υλικών μέσων του πολέμου (στ. 173 κ.εξ.). Η στρατηγική της περιλαμβάνει την κατάληψη του δημόσιου ταμείου που βρίσκεται στην Ακρόπολη. Έχει ήδη δώσει εντολή στις ηλικιωμένες γυναίκες να καταλάβουν το θησαυροφυλάκιο στην Ακρόπολη. Σύμφωνα με το σχέδιο της πρωταγωνίστριας, οι νέες γυναίκες εκτελούν την ερωτική απεργία, οι ηλικιωμένες, που ούτως ή άλλως δεν θα μπορούσαν να είναι «ενεργές» στα ερωτικά, οχυρώνονται στην Ακρόπολη και, επιπλέον, υπάρχουν και οι γυναίκες μέσης ηλικίας που αποτελούν τον στρατό εφεδρείας. Όλα είναι προγραμματισμένα, όπως ακριβώς στον κανονικό ανδρικό στρατό. Η Λυσιστράτη ως γνήσια αρχηγός έχει καταφέρει να ενώσει όλες τις γυναίκες, όλων των ηλικιών και από όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Για μια πανελλήνια ειρήνη, που βασίζεται στο στρατήγημα της ερωτικής αποχής, στο πλαίσιο όμως της οικογένειας.

Η στρατηγική της ηρωίδας απαιτεί θυσίες και αγώνα. Πρώτα πρέπει να πεισθούν οι γυναίκες να συμμετέχουν και να χάσουν έστω και προσωρινά τις χαρές και τις απολαύσεις του έρωτα. Έτσι, σε μια πρώτη φάση, οι νέες γυναίκες πείθονται, όχι χωρίς αντιρρήσεις, να προσπαθήσουν να διεγείρουν τον πόθο των αντρών τους, χωρίς όμως να ενδίδουν στην ηδονή. Σε ένα δεύτερο πλάνο, οι γηραιές γυναίκες θα καταλάβουν την Ακρόπολη. Η Λυσιστράτη καταφέρνει να πείσει τις παντρεμένες γυναίκες, και τις βάζει να ορκιστούν (επάνω σε κανάτα με κόκκινο κρασί) ότι θα τηρήσουν μέχρι τέλους τη σεξουαλική απεργία.



Η Αλέκα Κατσέλη στον ρόλο της Λυσιστράτης μαζί με την Ελένη Χαλκούση (Κλεονίκη), Μυρσίνη Σαντοριναίου (Βοιωτή) και Άννα Ραυτοπούλου (Λαμπιτώ), σε παράσταση του Εθνικού Θεάτρου: Κεντρική Σκηνή, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 1958.

Στο έργο αυτό, οι γυναίκες δρουν ταυτοχρόνως σε δύο επίπεδα: οικογενειακό και πολιτικό, δημόσιο και ιδιωτικό.²⁹⁰ Την ερωτική απεργία την πραγματοποιούν μόνο οι παντρεμένες γυναίκες, γιατί το ζητούμενο είναι η συζυγική αγάπη στο πλαίσιο του γάμου και του οίκου. Κυρίαρχοι θεσμοί που διαφαίνονται και κυριαρχούν στην υπόθεση του έργου είναι ο γάμος, ο οἶκος και η πόλις. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν σχολιάζο-

²⁹⁰ Βλ. Paul Cartledge (2006), *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Λένα Ταχμαζίδου, εκδ. Ενάλιος, Αθήνα, σσ. 76-77.

νται καν, όπως είπαμε, η δυνατότητα και οι ευκαιρίες που είχαν οι άντρες να ικανοποιηθούν με εταίρες και δούλες. Επίσης, οι άνδρες θα μπορούσαν να συνευρεθούν με τις γυναίκες τους παρά τη θέλησή τους, με τη βία, αλλά στην περίπτωση αυτή δεν θα είχαν πραγματική ικανοποίηση (στ. 162-166, 225-232). Μόλις οι νέες γυναίκες ολοκληρώνουν τον όρκο τους, πληροφορούνται ότι οι γηραιές γυναίκες κατέλαβαν την Ακρόπολη. Η Λυσιστράτη τρέχει να συνταχθεί μαζί τους, στην Ακρόπολη, αφού πρώτα έδωσε εντολή στη Λαμπιτώ να οργανώσει τη συζυγική απεργία στη Σπάρτη.

Στην ορχήστρα εισέρχεται ο πρώτος Χορός των γηραιών Αθηναίων ανδρών (ίσως το πρώτο Ημιχόριο), οι οποίοι έχουν πληροφορηθεί για την κατάληψη της Ακρόπολης (στ. 306 κ.εξ.)· δεν γνωρίζουν όμως για τη συζυγική απεργία. Κάτι που ίσως δεν τους ενδιαφέρει ιδιαίτερα, αφού είναι γέροι! Ο δεύτερος Χορός (ή το δεύτερο Ημιχόριο) εισέρχεται (στ. 319 κ.εξ.) από την πάροδο και αποτελείται από γερόντισσες· δεν αντιλαμβάνονται αμέσως την παρουσία των γερόντων, όπως και αυτοί δεν αντιλαμβάνονται τη δική τους παρουσία αμέσως.²⁹¹ Μόλις όμως τους αντιληφθούν (στ. 352) θα πάρουν αμέσως θέση μάχης απέναντί τους. Έτσι η ορχήστρα μεταβάλλεται σε εμπόλεμη ζώνη: οι γέροι κρατούν ξύλα και λεκάνες με αναμμένα κάρβουνα και προσπαθούν να βάλουν φωτιά στις πύλες της Ακρόπολης, ενώ οι γηραιές Αθηναίες επιδιώκουν να τους εμποδίσουν με νερό που κουβαλούν σε στάμνες. Ο Πρόβουλος που εμφανίζεται με δύο Σκύθες ακολούθους, με αποστολή την καθυπόταξη των γυναικών που έχουν στασιάσει, δίνει εντολή στους δούλους να παραβιάσουν τις κλειστές πύλες της Ακρόπολης. Πριν προλάβουν όμως να ενεργήσουν οι δούλοι, ανοίγουν οι πύλες και βγαίνει η Λυσιστράτη επικεφαλής τεσσάρων λόχων οπλισμένων γυναικών και τους τρέπουν σε φυγή. Η Λυσιστράτη μένει έξω με την Κλεονίκη και τη Μυρρίνη, έτοιμη να αντιμετωπίσει τον Πρόβουλο, ο οποίος δεν γνωρίζει ακόμη τον λόγο για τον οποίο οι γυναίκες κατέλαβαν την Ακρόπολη. Η ηρώιδα αντιμετωπίζει με επάρκεια και γελοιοποιεί τον Αθηναίο αξιωματούχο, αφού πρώτα του αναπτύσσει το πρόγραμμά της. Ο Πρόβουλος αποχωρεί απειλώντας και βρίζοντας τις γυναίκες. Η σκηνή που ακολουθεί ανάμεσα στη Μυρρίνη και τον Κινησία δείχνει πόσο αποτελεσματική ήταν αυτή η ερωτική αποχή, η οποία κατέβαλε τους άνδρες· δηλώνουν πλέον ότι δεν μπορούν χωρίς τις γυναίκες τους και διακηρύσσουν τον έρωτά τους γι' αυτές. Εδώ έγκειται και η ουσία

²⁹¹ Βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου (2007), *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα, ό.π.*, σσ. 183-184.

του θέματος της κωμωδίας, πέρα από το γενικό θέμα της ειρήνης: η αξία και η ανωτερότητα της συζυγικής αγάπης.²⁹²

Η σεξουαλική απεργία των γυναικών φαίνεται ότι είχε την ίδια επιτυχία και στις άλλες πόλεις έξω από την Αθήνα. Αυτό δείχνει η εμφάνιση του Λακεδαιμόνιου κήρυκα, ο οποίος μεταφέρει το μήνυμα για συμφιλίωση. Η Λυσιστράτη βγαίνει από την Ακρόπολη ακολουθούμενη από τη Διαλλαγή, μια σχεδόν γυμνή γοητευτική νεαρή γυναίκα, η προσωποποίηση της συμφιλίωσης. Τα δύο ημιχόρια ενώνονται σε έναν Χορό και, μετά από σύντομες διαπραγματεύσεις, η συμφωνία για ειρήνη κλείνει κατά τη διάρκεια ενός μεγάλου συμποσίου συμφιλίωσης που παραθέτουν οι γυναίκες στην Ακρόπολη. Έχει ενδιαφέρον στη *Λυσιστράτη* η συμμετοχή του «σπαρτιατικού» παράγοντα στην *Εξοδο* της κωμωδίας, που κλείνει με σπαρτιατικό/δωρικό τραγούδι, με υμνητικές αναφορές σε δωρικές λατρείες θεών. Οι χοροί, τα τραγούδια και το φαγοπότι σφραγίζουν την αποκατάσταση της γενικής αρμονίας, τόσο μεταξύ των πόλεων όσο και μέσα στα νοικοκυριά. Η Λυσιστράτη αποδεικνύεται έξυπνη, αυστηρή, αθυρόστομη, ορμητική, γενναιόδωρη, ρεαλίστρια και γεμάτη αυτοπεποίθηση. Και έχει υψηλούς στόχους. Προσπαθεί να επαναφέρει την ειρήνη, όπως και ο Τρυγαίος, με σκοπό αλτρουιστικό και πανελλήνιο.²⁹³

Μπορεί οι δύο ομάδες των νέων και των γηραιών γυναικών να δρουν αρχικά χωριστά, λειτουργούν ωστόσο βάσει γενικού σχεδίου το οποίο έχει καταστρώσει η Λυσιστράτη. Έχουν συγκεκριμένο ρόλο και ειδικά καθήκοντα και εργάζονται για την υλοποίηση του σχεδίου της πρωταγωνίστριας, προκειμένου να δείξουν την υπεροχή της γυναικείας φύσης έναντι των ανδρών, ιδίως όσον αφορά την αναπαραγωγή και τη λειτουργία του οίκου.²⁹⁴

Με την εκτέλεση της σεξουαλικής απεργίας, οι νέες γυναίκες εκδηλώνουν συμπτώματα στέρησης και γενικότερης παθολογίας. Μέσω των παρενεργειών αυτής της κατάστασης οι άνδρες αναγκάζονται να κατανοήσουν πλήρως και να εκτιμήσουν τη σημασία του αναπαραγωγικού ρόλου των γυναικών στο σπίτι και στην πόλη. Με αυτό

²⁹² Βλ. Thiery, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, ό.π., σ. 122.

²⁹³ Διαφορετικά ενεργεί ο Δικαιόπολις, βλ. Α. Ε. Πλατυπόδης (2020), «Τα πάθη των πόλεων στους *Άχαρνες* του Αριστοφάνη», στο: Α. Γ. Μαρκαντωνάτος – Α. Ε. Πλατυπόδης (επιμ.), *Άριστοφάνους Άχαρνες: Το έργο, ο τόπος, οι άνθρωποι*, εκδ. Επισκηνίων, Αθήνα, σσ. 181-187.

²⁹⁴ Βλ. και G. A. H. Chapman (1985), *Women in Early Greek Comedy: fact, fantasy and feminism*, University of Natal Press, 1985 (Inaugural lecture 1984).

τον τρόπο οι γυναίκες κάνουν τους άνδρες να συνειδητοποιήσουν τους κινδύνους που συνεπάγεται η πολιτική τους για τον πόλεμο: οι γυναίκες δεν τους απειλούν απλώς να εγκαταλείψουν την συζυγική κλίνη, αλλά τους αναγκάζουν να αντιμετωπίσουν τον πραγματικό κίνδυνο, που είναι η δυσλειτουργία της αναπαραγωγής και ως εκ τούτου η διάλυση της οικογένειας και κατ' επέκταση της πόλεως. Οι γυναίκες διεκδικούν την ηγεσία και την εξουσία στηριζόμενες στο ότι έχουν κεντρική θέση στον οίκο και πρωταρχικό έλεγχο στις διαδικασίες αναπαραγωγής. Έτσι, είναι σε θέση να ελέγχουν τους συζύγους και να τους οικτίζουν για την αποτυχία τους. Στο τέλος, οι άνδρες αναγνωρίζουν την εξουσία των γυναικών και συνειδητοποιούν τη σημασία του ρόλου της γυναίκας για την επιβίωση της πόλης, αλλά και την ύψιστη αξία της οικογενειακής αγάπης.

Προτού προχωρήσουμε σε περαιτέρω ανάλυση του έργου, θα πρέπει να πούμε δυο λόγια για το παράδοξο αυτής της σεξουαλικής απεργίας. Είδαμε ότι, στη *Λυσιστράτη*, οι γυναίκες δίνουν όρκο ότι θα αρνηθούν κάθε σαρκική επαφή με τους συζύγους, όσο αυτοί δεν συμφωνούν να υπογράψουν ειρήνη. Διαμαρτύρονται και υποφέρουν από την απουσία των συζύγων τους στον πόλεμο και αποφασίζουν να κάνουν σεξουαλική απεργία. Πώς είναι δυνατόν, όμως, να πιεστούν από την αποχή οι άνδρες ενώ βρίσκονται μακριά, στο πεδίο της μάχης;²⁹⁵ Είναι εύλογο το ερώτημα, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι είμαστε στον χώρο της Κωμωδίας, όπου κυριαρχεί η φαντασία, η ουτοπία και το παράλογο. Ο Bowie σχολιάζει αυτό το παράδοξο και προσπαθεί να βρει την εξήγηση μέσα από την ανάλυση άλλων μύθων για τη γυναικοκρατία: «στη *Λυσιστράτη*, οι άνδρες απουσιάζουν στον πόλεμο, αφήνουν όμως πίσω τους ανδρικά ηλικιωμένα κατάλοιπα που χάνουν την εξουσία από τις γυναίκες. Η απουσία του πολιτικά επικρατούντος στοιχείου είναι που χαρακτηρίζει εποχές του χρόνου και έθνη ολόκληρα ως αφύσικα: στον μύθο, αυτό μπορεί να είναι συνέπεια πολέμου· στις τελετές, απεικονίζεται με την αναστολή της πολιτικής δραστηριότητας. Ο Αριστοφάνης συνδυάζει αυτό το μοτίβο της “ανδρικής απουσίας” με το μοτίβο της αναστολής των ομαλών σεξουαλικών σχέσεων και δημιουργεί αυτό που με “ρεαλιστικούς” όρους αποκαλούμε παράδοξο, αλλά που με μυθολογικούς και τελετουργικούς όρους αποτελεί

²⁹⁵ Για το θέμα αυτό βλ. M. Rosellini (1979), «Lysistrata: une mise en scène de la féminité», στο: D. Auger – M. Rosellini – S. Saïd, *Aristophane, les femmes et la cité*, Παρίσι· N. Loraux (1980), «L'Acropole comique», *Ancient Society* 11, σσ. 119-150· H. P. Foley (1982), «The female intruder re-considered: women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazoussae*», *CP* 77, σσ. 1-21.

τυπικό χαρακτηριστικό: αναστολή υπάρχει τόσο στην πολιτική σφαίρα (οι άνδρες απουσιάζουν από το κέντρο της πολιτικής) όσο και στην οικογενειακή (αναστολή των σεξουαλικών σχέσεων)». ²⁹⁶ Οι γυναίκες φαίνεται πως επιλέγουν να θεραπεύσουν το πρόβλημα της σεξουαλικής πενίας με νέα αποχή και έλλειψη. Υιοθετούν εδώ τη μέθοδο της ομοιοπαθητικής θεραπείας, αλλά και της κωμικής μαγείας!

1. Γυναικοκρατία και τελετουργίες γονιμότητας

Οι γυναίκες θα διεκδικήσουν την εξουσία και την επιβολή της γυναικοκρατίας στην Αθήνα και θα χρησιμοποιήσουν προς τούτο κάθε μέσο και θα εκμεταλλευτούν κάθε κωμική κατάσταση! Παρουσιάσαμε στο πρώτο κεφάλαιο τη θέση των γυναικών στην αθηναϊκή κοινωνία και τονίσαμε ότι αντιμετωπίζονταν με άνισους τρόπους και συχνά χαρακτηρίζονταν από τους άνδρες ως «ολέθριο κακό». Δεν συμμετείχαν στα κοινά και δεν είχαν νομική υπόσταση. Υπήρχε μια καχυποψία στον τρόπο που οι άνδρες έβλεπαν τις γυναίκες. Η στάση τους προς αυτές, αλλά και προς τον εαυτό τους σε σχέση με τις γυναίκες, χαρακτηρίζεται από ένταση και φόβο. Σε αυτή τη διάχυτη φοβία ότι οι γυναίκες εν δυνάμει μπορούν να απειλήσουν τη σταθερότητα και να υπονομεύσουν τη συνοχή της κοινότητας, στηρίζεται η έμπνευση του Αριστοφάνη για το έργο αυτό.

Μολονότι η ιδέα της γυναίκας στην εξουσία χαρακτηριζόταν ως αφύσικη στην αρχαία Ελλάδα, εντούτοις η μυθολογία διασώζει περιπτώσεις όπου η γυναίκα πρωταγωνιστεί σε περιόδους κρίσης. Εκτός από τον μύθο των Αμαζόνων, οι Αθηναίοι γνώριζαν την περίπτωση των Λημνίων γυναικών. Σύμφωνα με τον μύθο, η Αφροδίτη εξοργίστηκε με τις γυναίκες της Λήμνου και τις τιμώρησε με μια απαίσια μυρωδιά, που είχε ως αποτέλεσμα να εγκαταλειφθούν από τους άνδρες τους, οι οποίοι προτίμησαν τις δούλες από τη Θράκη. Οι εγκαταλελειμμένες γυναίκες, για να εκδικηθούν, σκότωσαν τους συζύγους τους, εκτός από τον βασιλιά Θόαντα, τον οποίο έσωσε η κόρη του Υψιπύλη, αφού τον έντυσε ως θηλυπρεπή, περιθωριακό Διόνυσο, ή, σύμφωνα με άλλη εκδοχή, αφού τον τοποθέτησε σε φέρετρο. Έτσι, οι γυναίκες της Λήμνου εγκαθίδρυσαν στο νησί γυναικοκρατία. ²⁹⁷

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι Αθηναίες συμμετείχαν συχνά σε αρκετές θρησκευτικές γιορτές της πόλης των Αθηνών, όπως τα *Παναθήναια*, τα *Διονύσια*, τα

²⁹⁶ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σ. 192.

²⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 190.

Θεσμοφορία, τα *Άνθεστήρια*, τα *Άρρηφόρια*, τα *Λήναια* κ.ά.²⁹⁸ Διαπιστώνουμε ότι ενώ η γυναίκα απουσιάζει από την πολιτική σκηνή, διαδραματίζει όμως σημαντικό ρόλο στη θρησκευτική ζωή της πόλης. Οι γυναίκες του Χορού στη *Λυσιστράτη* απαριθμούν τις θρησκευτικές υπηρεσίες που πρόσφεραν σε διάφορες θρησκευτικές γιορτές. Λένε χαρακτηριστικά (στ. 641-647): «Μόλις έγινα επτά ετών, αμέσως κουβάλησα τα απόρρητα αντικείμενα της παλλάδας Αθηνάς (έγινα Άρρηφόρος). Έπειτα άλεθα σιτάρι (έγινα Άλετρίς)· στα δέκα μου χρόνια, αφήνοντας να γλιστρήσει από πάνω μου το φόρεμα στο χρώμα του κρόκου, ήμουν άρκτος στα Βραυρώνια για χάρη της κυράς μας· κάποτε, τέλος, σαν έγινα όμορφη κοπέλα, κουβάλησα σε καλάθι μian αρμαθιά ξερά σύκα (έγινα Κανηφόρος).²⁹⁹ Εδώ περιγράφεται η ιερατική υπηρεσία και η μύηση των κοριτσιών της Αθήνας, των *Άρρηφόρων*, που συνδέονται με την ύφανση του πέπλου της Αθηνάς, τον οποίο μετέφεραν κατά τη διάρκεια της πομπής των Παναθηναίων.³⁰⁰ Αναφέρονται και πολλές άλλες υπηρεσίες και μυσήσεις των κοριτσιών μέχρι την ηλικία του γάμου (*Άλετρίς*, *Άρκτος*, *Κανηφόρος*). Έτσι, πληροφορούμαστε ότι ένα κορίτσι μπορούσε στα επτά της να είναι *άρρηφόρος*, στα δέκα *άλετρίδα* για την Αθηνά, αργότερα γινόταν αρκουδάκι για τη γιορτή της Άρτεμης και, τέλος, στην ενηλικίωσή της γινόταν *κανηφόρος*.³⁰¹ Οι γυναίκες του Χορού θυμούνται και μνημονεύουν στο χωρίο αυτό όλες τις θρησκευτικές υπηρεσίες που πρόσφεραν μικρές στις γιορτές της Αθηνάς, της Δήμητρας, της Εστίας και της Άρτεμης.³⁰² Αυτή η απαρίθμηση των τεσσάρων σταδίων ανάπτυξης των νέων κοριτσιών αποτελεί μian ενδιαφέρουσα απεικόνιση του ρόλου που έπαιζαν οι νέες γυναίκες στις θρησκευτικές εορτές.

²⁹⁸ Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σσ. 232-233, 473-475, 488-496· Jeanmaire, *Διόνυσος*, ό.π., σσ. 69-82· Breton Connelly, *Portrait of a Priestess Women*, ό.π.

²⁹⁹ ἐπὶ μὲν ἔτη γεῶσ' εὐθύς ἤρρηφόρου· / εἴτ' ἄλετρις ἦ δεκέτις οὔσα τάρχηγιτι· / καὶ χέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίοις· / κἀνηφόρου ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ' / ἰσχάδων ὄρμαθόν, στ. 641-647.

³⁰⁰ Βλ. C. Sourvinou-Inwood (1988), *Studies in Girls' Transitions: aspects of the arkteia and age representation in Attic iconography*, Kardamitsa, Αθήνα.

³⁰¹ Βλ. Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, ό.π., σσ. 235-243. Για τις *άρρηφόρους* βλ. Πausανίας, *Ἑλλάδος Περιήγησις* 1.27.3. Βλ. επίσης, Ἀρποκρατίων, λήμ. *άρρηφορεῖν*· σχόλιο στον Αριστοφάνη, *Λυσιστράτη*, 642.

³⁰² Η συμμετοχή των κοριτσιών στις τελετές της Αρτέμιδος στη Βραυρώνα, θεά των δασών και της υπαίθρου αλλά και θεά του τοκετού, τις συνδέει με την *Είλειθια*. Κανείς γάμος δεν μπορεί να γίνει

Ο Χορός των γυναικών αναφέρει τα διάφορα ιερά τους καθήκοντα και τις τελετουργίες γονιμότητας στις οποίες συμμετείχαν. Θέλει να τονίσει την προσφορά τους και τις υπηρεσίες τους προς την πόλη. Ο ρόλος τους ήταν σημαντικός και τον προβάλλουν με υπερηφάνεια. Απαριθμούν τις τελετουργίες που είχαν διεκπεραιώσει ως νεαρά κορίτσια, προκειμένου να προετοιμαστούν για τους μελλοντικούς ρόλους των γυναικών ως συζύγων και μητέρων στην πόλη. Έτσι, δικαιολογούν τη διεκδίκηση από τους άνδρες της εξουσίας. Απαριθμούν τις τέσσερις υπηρεσίες, *άρρηφόρος*, *άλετρίς*, *ἄρκτος* και *κανηφόρος*, που αντιστοιχούν στις διαφορετικές φάσεις της ανάπτυξης του κοριτσιού και απεικονίζουν τον ρόλο που έπαιζαν οι γυναίκες στις θρησκευτικές εορτές. Οι τρεις πρώτες αναφέρονται στη γιορτή της Αρτέμιδος στη Βραυρώνα, και η τέταρτη στα μεγάλα Παναθήναια, στα μεγάλα Διονύσια και σε άλλες εορτές.

Οι εορτές που αναφέρονται από τον Χορό των γυναικών είναι ιδιαίτερα σημαντικές και προετοιμάζουν τα νεαρά κορίτσια για την ενηλικίωσή τους, τον γάμο τους και τη μητρότητα. Οι *άρρηφόροι* ήταν κοπέλες που ήταν επιφορτισμένες με την ύφανση του πέπλου της Αθηνάς· συμμετείχαν όμως και σε νυχτερινές μυστηριώδεις τελετές, κατά τις οποίες η ιέρεια της Αθηνάς τους έδινε να μεταφέρουν καλάθια με ιερά αντικείμενα. Τα μετέφεραν από μία υπόγεια δίοδο στο τέμενος της Αφροδίτης και έφεραν άλλα πίσω, πάλι μυστικά, την επόμενη ημέρα. Τα αντικείμενα που κουβαλούσαν μέσα στα καλάθια είναι άγνωστα. Εικάζεται ότι οι *άρρηφόροι* μετέφεραν γλυκά σε σχήμα φιδιών και ανδρικών γεννητικών οργάνων. Η εικόνα των γυναικών που κατεβαίνουν με μυστικά αντικείμενα και επιστρέφουν με άλλα μας επιτρέπει να κάνουμε τον παραλληλισμό με τα *Θεσμοφόρια*.³⁰³ Το νόημα της τελετουργίας είναι ασαφές, αλλά μάλλον σχετίζεται με την προετοιμασία για τον γάμο και τη γονιμότητα. Οι *άλετρίδες* άλεθαν το αλεύρι για τα γλυκά που θα προσφέρονταν στην Αθηνά. Ήταν μέλη αριστοκρατικών οικογενειών. Οι *ἄρκτοι* της θεάς Άρτεμης στην Βραυρώνα ήταν κορίτσια ηλικίας δέκα ετών που απεικονίζονται συχνά σε αγγεία να τρέχουν και να χορεύουν κρατώντας δάδες ή στεφάνια. Φορούν έναν κοντό κίτρινο χιτώνα, ενώ άλλες είναι

χωρίς την Άρτεμη. Η αφιέρωση των κοριτσιών ντυμένων ως *ἄρκτων* στη Βραυρώνα Αρτέμιδα αποτελούσε εξιλέωση για μια ιερή αρκούδα της θεάς, την οποία σκότωσαν απερίσκεπτοι νέοι στην Αττική. Βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σσ. 321-322.

³⁰³ Βλ. Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, ό.π., σσ. 241-245.

γυμνές. Κάποια κορίτσια είναι στην αρχή της τελετής ντυμένα, και στη συνέχεια έβγαζαν τα ρούχα τους.³⁰⁴ Αυτή η πράξη δηλώνει και τη μετάβαση του κοριτσιού από το στάδιο της ανήλικης παρθένας σε αυτό της ώριμης γυναίκας, που είναι έτοιμη για γάμο. Με το τρέξιμο και τον χορό, δαμάζεται και ελέγχεται η άγρια φύση της. Είναι πλέον έτοιμη να εισέλθει στο πειθαρχημένο περιβάλλον του γάμου. Τέλος, οι *κανηφόροι* είναι κορίτσια μεγαλύτερης ηλικίας, έτοιμα για γάμο. Μεταφέρουν ξερά σύκα, που συμβολίζουν τη γονιμότητα και την αναπαραγωγή.

Είναι γνωστό ότι ο τομέας στον οποίο ήταν αποδεκτή η γυναίκα στην αρχαιότητα, ήταν οι θρησκεία. Γυναίκες κατείχαν σπουδαία ιερατικά αξιώματα. Συμμετείχαν σε θρησκευτικές εορτές, όπως τα Παναθήναια, τα Πλυντήρια και άλλες, ενώ αποκλείονται από μερικές λατρείες. Έχουν όμως τις δικές τους ιδιαίτερες εορτές, στις οποίες οι άνδρες δεν έχουν δυνατότητα πρόσβασης, τα *Σκίρα*, τα *Αδώνια* και τα *Θεσμοφόρια*. Σε αυτές τις γιορτές οι γυναίκες ήταν πρωταγωνίστριες. Τα *Θεσμοφόρια*, ήταν μία από αυτές. Στη συγκεκριμένη γιορτή προς τιμήν της θεάς Δήμητρας, οι γυναίκες εκτελούσαν πλήθος καθηκόντων που κανονικά ανήκαν στους άνδρες. Είχαν την ευκαιρία να μείνουν μακριά από το σπίτι τους και την οικογένειά τους όχι μόνο την ημέρα, αλλά και τη νύχτα. Με την άδεια και τη χρηματοδότηση των συζύγων, οι οποίοι ήταν αποκλεισμένοι από τη γιορτή. Επί τρεις ημέρες, από τις 11 έως και τις 13 του μηνός Πυανεσιώνος (Οκτώβριος), οι γυναίκες πρωταγωνιστούσαν σε τελετές γονιμότητας, όπου κυριαρχούσαν οι αισχρολογίες, ο ερωτισμός, αλλά και η νηστεία. Η γιορτή εκθειάζει τον ρόλο της γυναίκας στη γονιμότητα του ανθρώπινου είδους και της γης. Ο Walter Burkert που μελέτησε όλες τις σχετικές με τη γιορτή αυτή πηγές, σημειώνει: «ως πυρήνας της εορτής παραμένει η διάλυση της οικογένειας, ο χωρισμός των φύλων, η συγκρότηση μιας ενώσεως γυναικών· μια φορά τον χρόνο τουλάχιστον οι γυναίκες επιδεικνύουν την ανεξαρτησία τους, την ευθύνη τους και την σπουδαιότητά τους για την γονιμότητα της κοινότητας και της καλλιεργούμενης γης. Ακριβώς το γεγονός ότι αμφισβητούνται πράγματα αυτονόητα εξασφαλίζει την συνέχεια. Ως προς αυτό τα Θεσμοφόρια με τον σοβαρό, μελαγχολικό, άγνό χαρακτήρα τους βρίσκονται σε βέβαιη πολικότητα με την εορτή του Αδώνιδος, κατά την οποία οι γυναίκες δραπετεύουν από την καλά περιχαρακωμένη ύπαρξή τους με έναν άλλο τρόπο, σ' ένα κλίμα γοητείας και πάθους, γλυκύτητας και άγριου θρήνου· η ανατολίζουσα ιδιωτική λατρεία αφήνει

³⁰⁴ Βλ. C. Sourvinou-Inwood (1971), «Aristophanes, *Lysistrata* 641-647», *CQ* 21, σσ. 339 κ.εξ.· της ίδιας, *Studies in Girls' Transitions*, ό.π., σσ. 127-134.

στην ατομική έκφραση πολύ μεγαλύτερο χώρο, ενώ η εορτή της πόλεως με τον ρόλο των γυναικών τονίζει περισσότερο την δημιουργία αλληλεγγύης». ³⁰⁵ Είναι φανερό ότι στα *Θεσμοφόρια* οι γυναίκες συμμετέχουν ως σύζυγοι πολιτών και ενεργούν προς όφελος της πόλης, ενώ εκ πρώτης όψεως η ανάληψη της πολιτικής εξουσίας από αυτές που δεν έχουν το νόμιμο δικαίωμα περιγράφεται από τους άνδρες του Χορού αρνητικά.

Στην *Παράβαση* της κωμωδίας, οι γυναίκες υποστηρίζουν ότι έχουν να πουν χρήσιμα λόγια για την πόλη, αφού απέδειξαν την αξιοσύνη τους εκπληρώνοντας τα θρησκευτικά τους καθήκοντα: «και τώρ' ακούστε! Αυτά που θα σας πούμε είναι για το καλό της πόλης που αγαπούμε όσο κι εσείς· κι είναι σωστό, αφού ετούτη η πόλη μας ανάστησε κι εμάς, μέσ' στα καλά και μέσ' στα πλούτη», στ. 637-640. Τώρα προσπαθούν να γελοιοποιήσουν τους άνδρες και να τονίσουν περισσότερο τη δική τους προσφορά ως νομίμων συζύγων και μητέρων. Αυτό ακριβώς τονίζει η Κορυφαία του Χορού των γυναικών στην *Παράβαση*: «*ἄρα προῦφείλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι;/ εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,/ ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων./ τούράνου γάρ μοι μέτεστι· καὶ γὰρ ἄνδρας εἰσφέρω*». (Μπορώ λοιπόν μου φαίνεται κι εγώ, και μάλιστα έχω χρέος να πω, αυτό που για την πόλη θεωρώ σωστό. Γιατί, αν έτσι διορθωθούν τα κακά που συμβαίνουν τώρα, δεν είν' ανάγκη επειδή γεννήθηκα γυναίκα, να το παίρνετε προσβλητικά. Δίνω κι εγώ την εισφορά μου στην πατρίδα: τα παιδιά μου!, στ. 648-651, μτφρ. Κ. Ταχτσής).

Όλες αυτές οι υπηρεσίες προς τις σπουδαιότερες θεότητες του ελληνικού δωδεκαθέου δείχνουν τη σπουδαιότητα της Αθηναίας για την πόλη της. Με αυτό το επιχείρημα, ότι δηλαδή εκτέλεσαν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα εκ μέρους της πόλεως, οι γυναίκες δικαιολογούν τις πράξεις τους και την πρωτοβουλία της Λυσιστράτης να συγκεντρώσει τις γυναίκες. ³⁰⁶ Εκτός όμως από τις σεμνές τελετές και τελετουργίες, οι γυναίκες συμμετέχουν και σε άλλες με οργανωτικό χαρακτήρα, όπως είναι τα *Ἄδωνια*. Η ανεπίσημη αυτή γιορτή που ήρθε στην Αθήνα από την Ανατολή, υμνούσε τον έρωτα της Αφροδίτης για τον Άδωνη, ο οποίος πέθανε πολύ νέος, όταν ένα αγριογούρουνο τον τραυμάτισε στον μηρό θανάσιμα. Από τα λεγόμενα του Πρόβουλου της αθηναϊκής

³⁰⁵ Βλ. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 501.

³⁰⁶ Η συγκέντρωση των γυναικών στην αρχή του έργου θυμίζει στους θεατές σκηνή τραγωδίας και εκλαμβάνεται ως κάτι το ανησυχητικό, καθώς, όταν εμφανίζονται συγκεντρωμένες οι γυναίκες, συνήθως αυτό υποδηλώνει ότι υπάρχει κάποια δυσλειτουργία, κάποια αναταραχή, κάποιο λάθος όχι στις ίδιες αλλά στην κοινότητα.

δημοκρατίας, πληροφορούμαστε για το κλίμα και την ατμόσφαιρα που επικρατούσε μεταξύ των γυναικών, οι οποίες φύτευαν σπόρους και φυτά σε πήλινα δοχεία πάνω στις επίπεδες στέγες· είναι οι λεγόμενοι «*Ἀδώνιδος κῆποι*», που μαραίνονταν γρήγορα γιατί δεν είχαν πολύ χώμα. Η γιορτή χαρακτηριζόταν από ελευθεριότητα και ασελγείς πράξεις: «*ἄρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν/ ἢ τρυφή/ χῶ τυμπανισμὸς χοῖ πυκνοὶ Σαβάζιοι,/ ὃ τ' Ἀδωνιασμὸς οὗτος οὐπὶ τῶν τεγῶν,/ οὗ ἴγώ ποτ' ὦν ἤκουον ἐν τῆκκλησίᾳ;/ ἔλεγεν ὁ μὴ ὄρασι μὲν Δημόστρατος/ πλεῖν εἰς Σικελίαν, ἢ γυνὴ δ' ὄρχουμένη/ "αἰαῖ Ἀδωνιν" φησίν. ὁ δὲ Δημόστρατος/ ἔλεγεν ὀπλίτας καταλέγειν Ζακυνθίων,/ ἢ δ' ὑποπεπωκυῖ ἢ γυνὴ ἴπι τοῦ τέγουσ/ "κόπτεσθ' Ἀδωνιν" φησίν. ὁ δ' ἐβιάζετο,/ ὁ θεοῖσιν ἐχθρὸς καὶ μιαρὸς Χολοζύγης./ τοιαῦτ' ἀπ' αὐτῶν ἐστὶν ἀκολαστήματα*». (Φούντωσε πια η γυναίκα ασυδοσία, τα τύμπανα, οι κραυγές για το Σαβάζιο, τ' Αδώνια που γιορτάζουμε στις στέγες. Απ' τη σύναξη τ' άκουγα μια μέρα. Ρητόρευε ένας –κακό χρόνο να ἔχει–, Ο Δημόστρατος, κι έλεγε να πάει στη Σικελία ο στόλος, κι η γυναίκα του «Αδωνη, αλί» χορεύοντας θρηνούσε. Στρατολογία στη Ζάκυνθο να γίνει πρότεινε ο παλιορήτορας, κι εκείνη, απ' την ταράτσα, σουρωμένη κιόλας, ξεφώνιζε «Τον Αδωνη θρηνήστε». Κι αυτός ο θεοκατάρατος, ο ανόσιος, πεισματικά μιλούσε, ο ...Χολοζύγης. Πού θέλατε λοιπόν να φτάσουμε έτσι; στ. 387-398, μτφρ. Κ. Ταχτσής). Τα *Ἀδώνια* παρείχαν στην περιορισμένη ζωή των γυναικών τη δυνατότητα αχαλίνωτης έκφρασης των συναισθημάτων σε αντίθεση προς την αυστηρή τάξη της πόλεως και της οικογένειας.³⁰⁷

Ο Πρόβουλος κατηγορεί τις γυναίκες που έπιναν και τραγουδούσαν στη γιορτή του Αδωνη, όταν οι άνδρες σχεδίαζαν την εκστρατεία στη Σικελία. Παραλείπει όμως να σχολιάσει τον ανεύθυνο τρόπο με τον οποίο σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε αυτός ο πόλεμος. Και κυρίως οι τεράστιες απώλειες και οι συνέπειες που είχε για την Αθήνα. Για τους θεατές της παράστασης οι μνήμες αυτές ήταν πάρα πολύ νωπές. Η σύγκριση της αθώας ελευθεριότητας των γυναικών εκείνη τη στιγμή με την τεράστια καταστροφή που προκάλεσαν οι επιπόλαιες αποφάσεις των ανδρών δίδεται από τον Αριστοφάνη με πολύ ευφυή τρόπο. Ιδιαίτερα, όταν η σύγκριση γίνεται από ένα μέλος του συμβουλίου των δέκα Προβούλων που δημιουργήθηκε ακριβώς μετά την καταστροφή

³⁰⁷ Ο Marcel Detienne υποστήριξε ότι η γιορτή αποτελούσε αντιστροφή των τελετών της Δήμητρας στα *Θεσμοφόρια*, όπου ο σπόρος που φυτεύουν οι άνδρες, φυτρώνει αργά αλλά σταθερά, σε αντιδιαστολή με τον σπόρο των γυναικών που δεν προλαβαίνει να ωριμάσει και μαραίνεται. Βλ. Marcel Detienne (1972), *Les Jardins d'Adonis*, Παρίσι, σσ. 151-157.

στη Σικελία.³⁰⁸ Γι' αυτές τις ολέθριες αποφάσεις των ανδρών που θέτουν σε κίνδυνο την ενότητα της πόλης, τη δημοκρατία και την ειρήνη θα τους ψέξει επανειλημμένως η Λυσιστράτη, όπως στους στίχους 507 κ.εξ.

Οι γυναίκες επιθυμούν να φωνάξουν δυνατά ότι μπορούν να πάρουν έστω και προσωρινά την εξουσία της πόλης. Διαθέτουν τις αρετές και τα προσόντα γι' αυτό. Είναι μητέρες μελλοντικών πολιτών και σύζυγοι πολιτών. Αυτές δίνουν τη ζωή, αυτές γεννούν τους άνδρες. Είναι η αναπαραγωγή της κοινωνίας, μέσω της οικογένειας. Μέσα από τις τελετουργίες προβάλλεται η εικόνα και ο σημαντικός ρόλος της γυναίκας ως συζύγου και μητέρας.

Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τη *Λυσιστράτη*, το 411 π.Χ., χρονιά έντονων πολιτικών εντάσεων στην Αθήνα, και αναπτύσσει τον προβληματισμό του, μέσα από την τέχνη του, για την πολιτική, για τη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία, ενώ «συζητά» την αμφισβήτηση των γυναικών από τους άνδρες ενώπιον ενός ακροατηρίου που απαρτίζεται κυρίως από άνδρες. Ο τρόπος που παρουσιάζονται οι ενέργειες των γυναικών είναι διφορούμενος.³⁰⁹ Ακόμη και οι λέξεις, οι όροι και το τελετουργικό του όρκου που δίνουν στην αρχή του έργου (στ. 181-239) χρησιμοποιούνται με τρόπο διφορούμενο. Αυτό είναι εμφανές από τον τύπο του όρκου που προτείνει η Λυσιστράτη: αιματηρή *θυσία* ζώου πάνω σε ασπίδα, αλλά και *σπονδαί*. Η αιματηρή τελετουργία παραπέμπει σε εχθροπραξίες, σε πόλεμο, όπως στους *Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας* του Αισχύλου, όπου η απειλητική προειδοποίηση της αιματοχυσίας παριστάνεται ως δεσμός όρκου. Μπροστά στα τείχη των Θηβών οι επτά αρχηγοί θυσιάζουν έναν ταύρο σε μια ασπίδα με μαύρη λαβή και ορκίζονται στον Άρη να νικήσουν ή να πεθάνουν. Από τη μια η Λυσιστράτη προτείνει να θυσιάσουν πρόβατο, κάτι που σημαίνει κήρυξη πολέμου, και από την άλλη να κάνουν σπονδές, κάτι που έχει αντιθετική σχέση με την αιματηρή θυσία και επισφραγίζει την ειρήνη.³¹⁰ Ενώ με τα *σφάγια* αρχίζει ο αγώνας και ο πόλεμος, με τις *σπονδές* κλείνουν οι εχθροπραξίες. Ο Αριστοφάνης κάνει αυτή τη διάκριση ανάμεσα στον συμβολισμό της αιματηρής θυσίας και της ειρηνικής σπονδής κρασιού (στ. 187-199).

³⁰⁸ Βλ. Θουκυδίδης, *Ιστορία*, 8, 1.3· Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, 29.2.

³⁰⁹ Βλ. Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σσ. 186-187.

³¹⁰ Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σσ. 135-140, 164-165.

Γίνεται φανερό ότι οι γυναίκες αναπληρώνουν την απουσία των ανδρών και την έλλειψη της συνουσίας με το κρασί.³¹¹ Κήρυξαν τον πόλεμο στους άνδρες για να πετύχουν την ειρήνη. Προκειμένου να τους πείσουν να σταματήσουν τον πόλεμο, προέβησαν στη σεξουαλική αποχή για να πετύχουν τη σύναψη ειρήνης, αλλά ο αντιφατικός τρόπος που παρουσιάζουν τη θυσία και την τελετή του όρκου δείχνει ότι προσπαθούν να υπονομεύσουν την κανονικότητα και την ομαλότητα της πόλεως που στηρίζεται στο αξίωμα ότι η γυναίκα μένει στο σπίτι για να αναθρέψει τα παιδιά της, ενώ ο άνδρας ασχολείται με τον πόλεμο.

2. Γυναίκες στην εξουσία: μύθος και πραγματικότητα

Από τα μυθικά χρόνια υπάρχουν διηγήσεις για ένδοξες γυναίκες που διακρίθηκαν σε πολλούς τομείς, αλλά και στον πόλεμο, όπως αυτές της Τεγέας και του Άργου που νίκησαν τους Σπαρτιάτες. Όμως, η πιο γνωστή προσπάθεια κατάληψης της εξουσίας από γυναίκες είναι η επίθεση των Αμαζόνων στην Αθήνα και η απόκρουσή τους από τον μυθικό βασιλιά Θησέα.³¹² Σύμφωνα με τον μύθο, οι Αμαζόνες εξουσίαζαν πολλούς ανθρώπους και πολλά έθνη (*ἄρχουσαι πολλῶν ἐθνῶν*): κάποτε θέλησαν να καταλάβουν την Αθήνα αλλά ηττήθηκαν.³¹³ Η μάχη έγινε τον μήνα *Βοηδρομιώνα* (μέσα Σεπτ.-μέσα Οκτ.), και γι' αυτό από τότε οι Αθηναίοι γιόρταζαν τα *Βοηδρόμια* με θυσίες. Η νίκη των Αθηναίων επί των Αμαζόνων θεωρήθηκε μείζονος σημασίας και για τον λόγο αυτό αξιολογήθηκε και παραλληλίστηκε με τον αγώνα εναντίον των Τρώων και των Περσών, καθώς και με αυτόν εναντίον των Τιτάνων. Η Αμαζονομαχία αποτελεί έναν από τους βασικούς ιδρυματικούς μύθους της Αθήνας και απεικονίζεται στο δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα, καθώς και στη ζωφόρο του ναού του Επικουρίου Απόλλωνα στις Βάσσες. Ο μύθος εικονίζεται συχνά στην τέχνη της Αρχαϊκής, της κλασικής και της ελληνιστικής περιόδου και αποτέλεσε θέμα συμβολικής απεικόνισης της σύγκρουσης των Ελλήνων με τους Πέρσες. Η νίκη του Θησέα επί των Αμαζόνων έγινε κοινός τόπος

³¹¹ Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει συχνά με ειρωνεία στη σκηνή τον τύπο της Αθηναίας αστής που έχει αδυναμία στο κρασί, στο φαγητό και στις ηδονές του έρωτα.

³¹² Γνωστές Αμαζόνες είναι η Πενθεσίλεια, η Αντιόπη, η Μύρινα, η Ιππολύτη κ.ά. Βλ. *Ίλιάς*, Γ 189, Ζ 186. Ηρόδοτος, 9. 27,4. Διόδωρος, 2.45, 1 κ.εξ., 3, 52-55. Απολλώνιος ο Ρόδιος, 2, 370-387.

³¹³ *Λυσίας*, 2.4 κ.εξ., 2.6.

στην εικόνα της ιδεατής Αθήνας.³¹⁴ Αναφορά και παραλληλισμό ανάμεσα στις Αμαζόνες και τον στρατό της Λυσιστράτης κάνει ο Κορυφαίος του Χορού των ανδρών: “*εἰ γὰρ ἐνδώσει τις ἡμῶν ταῖσδε κἄν σμικρὰν λαβὴν, / οὐδὲν ἐλλείψουσιν αὐταὶ λιπαροῦς χειρουργίας, [...]* / ἦν δ’ ἐφ’ ἵππικὴν τράπωνται, διαγράφω τοὺς ἵππείας· / ἵππικώτατον γὰρ ἐστὶ χρῆμα κἄποχον γυνή, / κούκ ἂν ἀπολίσθοι τρέχοντος. τὰς Ἀμαζόνας σκόπει, / ἄς Μίκων ἔγραψ’ ἐφ’ ἵππων μαχομένας τοῖς ἀνδράσιν. / ἀλλὰ τούτων χρῆν ἀπασῶν εἰς τετρημένον ξύλον / ἐγκαθαρμόσαι λαβόντας τουτονὶ τὸν ἀχένα” (ΚΟΡ. ΓΕΡ. Την παραμικρή λαβή να μην τους δώσουμε, γιατί πάει χαθήκαμε. Όσα ο νους δε βάζει, τα τολμάνε οι στρίγγλες. [...] Κι αν θελήσουνε να φκιάσουν ιππικό, πάει το δικό μας! Άφταστες είν’ οι γυναίκες στο καβάλημα. Ποτέ τους, άμα τρέχουνε με φόρα, δε σκοντάφτουν, Αμαζόνες! Έτσι ο Μίκων ο ζωγράφος τις παράστησε: καβάλα να σκοτώνουνε τους άντρες. Απ’ το σβέρκο αρπάχοντάς τες θαν τους σφίξω το κεφάλι μες στο ξυλομάγ-γανο, στ. 670-681, μτφρ. Κ. Βάρναλης). Ο Μίκων που αναφέρεται στο κείμενο είναι ο ζωγράφος, ο οποίος απεικόνισε, με απόφαση του Κίμωνα, τον αγώνα του Θησέα ενάντια στις Αμαζόνες. Ο διάσημος αυτός καλλιτέχνης συνεπικουρούμενος από τον Πολύγνωτο και τον Πάναινο διακόσμησε την λεγόμενη Ποικίλη Στοά με σκηνές από την Αμαζονομαχία, τον Τρωικό Πόλεμο, την μάχη του Μαραθώνα και άλλα μυθικά και ιστορικά κατορθώματα των Αθηναίων (Παυσανίας, *Ἑλλάδος Περιήγησις* 1. 15· 1. 17. 2-3).³¹⁵

Οι γυναίκες στη *Λυσιστράτη* κερδίζουν τη μάχη με τους άνδρες και καταλαμβάνουν την Ακρόπολη. Έχουν αρκετά κοινά σημεία με τις Αμαζόνες: αποφασιστικότητα, στρατηγική· κυβερνούν και πολεμούν. Φαίνεται ότι πήραν τη θέση των ανδρών. Οι άνδρες κάνουν τις γυναικείες δουλειές, έπαψαν να ασχολούνται με την πολιτική και τον πόλεμο και φροντίζουν τα παιδιά. Παρ’ όλα αυτά, μολονότι μοιάζουν κάποιες ενέργειές τους με αυτές των αμαζόνων, διαφέρουν εν τούτοις ουσιαστικά: δεν είναι αιμοσταγείς, δεν σκοτώνουν τους άνδρες, επιθυμούν την ειρήνη. Η επίθεση, όμως, των Αμαζόνων να καταλάβουν την Ακρόπολη δεν ευοδώθηκε. Με την κατάληψη της Ακρόπολης οι γυναίκες πέτυχαν αυτό που οι Αμαζόνες δεν κατάφεραν. Φυσικά, οι γυναίκες έχουν άλλη μία διαφορά από τις Αμαζόνες, καθώς η κατάληψη της Ακρόπολης

³¹⁴ *πάγον δ’ Ἄρειον τόνδ’, Ἀμαζόνων ἔδραν / σκηνάς θ’, ὄτ’ ἦλθον Θησέως κατὰ φθόνον / στρατηλατοῦσαι, καὶ πόλιν νεόπολιν / τήνδ’ ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε, / Ἄρει δ’ ἔθνον, ἔνθεν ἔστ’ ἐπόνυμος / πέτρα, πάγος τ’ Ἄρειος* (Αισχύλος, *Εὐμενίδες*, στ. 685-690).

³¹⁵ Την Ποικίλη Στοά έκτισε ο γαμπρός του Κίμωνα Πεισάνακτας, ανάμεσα στα έτη 475-450 π.Χ.

δεν αποσκοπεί στο να τους εξασφαλίσει δύναμη, αλλά στο να εγκαθιδρύσουν την ειρήνη και την ομαλότητα. Οι γυναίκες, λοιπόν, της *Λυσιστράτης* είναι ριζοσπαστικές στις ενέργειες τους, αλλά τους ενδιαφέρει η επιστροφή στην ειρήνη. Επομένως, οποιαδήποτε απόπειρα του Χορού ή του ακροατήριου να τις επικρίνει συγκρίνοντας τες με τις Αμαζόνες αποκλείεται από το ίδιο το έργο. Επιπρόσθετα, η κατάληψη της Ακρόπολης τους εξασφαλίζει την προστασία της θεάς Αθηνάς, προστάτιδας της πόλης. Είναι η ανικανότητα των ανδρών, όπως εξηγεί η πρωταγωνίστρια στον Πρόβουλο, που ανάγκασε τις γυναίκες να αναλάβουν οι ίδιες να σώσουν την Ελλάδα (στ. 525-526): *μετὰ ταῦθ' ἡμῖν εὐθύς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ / ταῖσι γυναιξίν συλληχθείσαις*. Η Λυσιστράτη υποστηρίζει ότι οι γυναίκες είναι απολύτως ικανές για τη διαχείριση του αθηναϊκού δημόσιου ταμείου, αφού για χρόνια ήταν υπεύθυνες για τα οικονομικά του *οἴκου* (στ. 492-495).³¹⁶

Ο Αριστοφάνης προσπαθεί να πείσει τους Αθηναίους να μιμηθούν την αξιοσύνη των γυναικών στη διαχείριση του *οἴκου*. Τα όποια ελαττώματά τους υστερούν μπροστά στην ανικανότητα των ανδρών να διαχειριστούν τις πολιτικές υποθέσεις: «Ε λοιπόν, απ' τους άντρες καυχίόμαστ' εμείς πως ανώτερες είμαστε σε όλα. Δεν ακούστηκε ως τώρα, νομίζω, καμιά νά 'χει κλέψει το χρήμα του κράτους και μετά στην Ακρόπολη αυτή να τολμά κορδωτή ν' ανεβαίνει με αμάξι· λίγο σάρι απ' τον άντρα της κλέβει, κι ευθύς, σα νυχτώσει, το αντίτιμο δίνει».³¹⁷ Ο ποιητής πίστευε πως με τη σάτιρά του θα προφυλάξει την πόλη από άστοχες επιλογές και θα βοηθήσει τους συμπατριώτες του να γίνουν καλύτεροι. Η ευθύνη του συνόλου των πολιτών είναι μεγάλη. Οι γυναίκες αποτελούν το υγιές κομμάτι του πληθυσμού και ως εκ τούτου η πόλη έχει ανάγκη από τη βοήθειά τους.

Μολονότι οι άνδρες κατηγορούν τις γυναίκες με ευκολία ότι σκέφτονται μόνο τις ηδονές και είναι ασύδοτες, όπως το κάνει ο Πρόβουλος της αθηναϊκής δημοκρατίας,³¹⁸ αρνούνται, ωστόσο, να απαντήσουν στις κρίσιμες ερωτήσεις τους (στ. 507-514). Οι γυναίκες κάνουν υπομονή και σωπαίνουν. Ενώ, όπως παρατηρεί με πίκρα η Λυσι-

³¹⁶ Ο Πλάτων, επίσης, τόνισε ότι οι άνδρες παραχωρούν τον έλεγχο των χρημάτων στις γυναίκες τους (*Νόμοι*, 805e).

³¹⁷ *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ. 810-813.

³¹⁸ *Λυσιστράτη*, στ. 387-398.

στράτη, όσες δεν σώπαιναν δέχονταν βροχή τα χτυπήματα. Η αντιμετώπιση στο ενδιαφέρον των γυναικών για την πολιτική και για την πραγματική ζωή έξω από το σπίτι, ήταν, εκτός από τα χτυπήματα, αδιαφορία, υποτίμηση και προσβολές.

Παρ' όλα αυτά, παρά τους περιορισμούς και την περιθωριοποίηση των γυναικών, δεν μπορεί κανείς να μην παραδεχτεί ότι γυναίκες όπως η Λυσιστράτη, η Λαμπιτώ και παρακάτω η Πραξαγόρα, είναι έξυπνες, ενεργητικές, αθυρόστομες, κυνικές, γεμάτες αυτοπεποίθηση, όπως ακριβώς το εκφράζει ο Χορός των γυναικών στη *Λυσιστράτη*: «ἐθέλω δ' ἐπὶ πᾶν ἰέναι / μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἔνεχ', αἷς / ἐνὶ φύσις, ἐνὶ χάρις, ἐνὶ θράσος, / ἐνὶ δὲ <τὸ> σοφόν, ἐνὶ / φιλόπολις ἀρετῆ φρόνιμος» (Ό,τι μπορώ θα κάνω εγώ για το καλό, μαζί μ' αυτές, που έχουν την έμφυτη αρετή, χάρη, καρδιά, σοφία και νου κι αγάπη για την πόλη μας, στ. 543-547). Ο Πρόβουλος θα εγκαταλείψει σύντομα τον αγώνα, αφού η Λυσιστράτη πείθει για τις ικανότητες διακυβέρνησης των γυναικών με τις συμβουλές που δίνει βγαλμένες μέσα από γυναικείες εργασίες.³¹⁹

Το πόσο αρνητικά βλέπουν οι άνδρες τις γυναίκες στη *Λυσιστράτη* φαίνεται από τα λόγια του Χορού των Γερόντων, οι οποίοι κουβαλούν ξύλα και κάρβουνα να κάψουν τις κλεισμένες στην Ακρόπολη γυναίκες και τις κατηγορούν ότι είναι βρωμοθήλυκα, οχιές που σήκωσαν παντιέρα: «ὡς δεινόν, ὄναζ Ἡράκλεις, / προσπεσόν μ' ἐκ τῆς χύτρας / ὥσπερ κύων λυττῶσα τὸ φθαλμὸν δάκνει. / κᾶστιν γε Λήμνιον τὸ πῦρ / τοῦτο πάση μηχανῇ / οὐ γὰρ <ἄν> ποθ' ὄδ' ὀδαζ ἔβρυκε τὰς λήμας ἐμοῦ. / σπεῦδε πρόσθεν εἰς πόλιν / καὶ βοήθει τῇ θεῶ. / ἢ πότ' αὐτῇ μᾶλλον ἢ νῦν, ὦ Λάχης, ἀρήξομεν; / φῶ φῶ. / ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ». (Η καπνούρα τούτη, θε μου, πώς πετιέται λυσσασμένη, σαν τη σκύλα, και τα μάτια μου δαγκώνει. Λες της Λήμνου την ξερνάει καρβουναριό. Μου 'φαγε τις τσίμπλες κι όμως, Λάχη μου, όλο τρέχω να βοηθήσω την Παλλάδα, τώρα πῶχει ανάγκη, τώρα πίοτερο από πάντα. (*Φυσάει*) Φου! Φου! Ωχου! Τι καπνούρα!, στ. 296-305, μτφρ. Κ. Βάρναλης).

Είναι ενδεικτικός ο τρόπος με τον οποίο οι άντρες βλέπουν τις γυναίκες στο έργο από την αναφορά τους και τον παραλληλισμό που κάνουν στο συγκεκριμένο απόσπασμα με τις γυναίκες της Λήμνου. Απειλούν να τις κάψουν με «φωτιά της Λήμνου», ενώ στους στίχους 676 κ.εξ., όπως είδαμε, τις συγκρίνουν με τις επιθετικές Αμαζόνες. Είναι

³¹⁹ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σ. 183. Για την επίδραση του μύθου των Λημνίων γυναικών και των θρησκευτικών τελετουργιών στη *Λυσιστράτη*, βλ. και R. P. Martin (1987), «Fire on the mountain: Lysistrata and the Lemnian women», *CA* 6, σσ. 77-105.

φανερό ότι το *Λήμνιον πῶρ* για το οποίο κάνουν λόγο οι γέροντες παραπέμπει στον μύθο των Λημνίων Γυναικών και στην τελετουργία της πυράς. Η φωτιά αποτελεί τη βάση του πολιτισμού και της ζωής. Προσφέρει θαλπωρή και φώς, αλλά παραμένει οδυνηρή και επικίνδυνη. Η θέση της είναι στην Εστία του σπιτιού, ενώ παραμένει άσβεστη σε πολλούς ναούς, όπως στο ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Συχνά στον αρχαιοελληνικό κόσμο, το σβήσιμο και η αναζωπύρωση της πυράς δηλώνει μια διαδικασία καθαρμού και νέας αρχής. Έτσι, στη Λήμνο, το νησί καθαίρεται σε ορισμένη εποχή του έτους και η φωτιά σβήνεται για εννέα ημέρες. Στη συνέχεια, ένα πλοίο φέρνει νέα φωτιά από τη Δήλο. Η φωτιά διαμοιράζεται σε όλους και από τη στιγμή αυτή μια νέα ζωή αρχίζει.³²⁰ Πρόκειται για την τελετουργία του νέου πυρός στη Λήμνο. Το λογοπαίγνιο του Αριστοφάνη παραπέμπει στον μύθο των Λημνίων Γυναικών. Σύμφωνα με τον μύθο, όπως είδαμε, οι γυναίκες της Λήμνου εγκαθίδρυσαν στο νησί γυναικοκρατία. Όταν έφτασαν οι Αργοναύτες παντρεύτηκαν τις γυναίκες σε γιορτή με πολύ κέφι, αγώνες, έπαθλα και ελευθεριότητες. Τώρα, στη γιορτή δηλαδή, οι γυναίκες δεν μυρίζουν, αλλά συγκεντρώνονται σε διαφορετικά σημεία από τους άνδρες. Στη γιορτή δεν υπάρχει σφαγή, αλλά, όπως τονίζει ο Angus Bowie, η εκτόπιση της οικογενειακής ζωής αντιστοιχεί με τη σφαγή. Διακόπτεται η πολιτική δραστηριότητα των ανδρών. Σβήνουν τις φωτιές στο νησί και στο τέλος της γιορτής ένα πλοίο έφερνε νέα φωτιά. Η Λυσιστράτη έχει ανάλογη δομή και πολλά στοιχεία από τον μύθο.³²¹

Το πιο προφανές σημείο στη σύγκριση ανάμεσα στις γυναίκες του μύθου και αυτές του Αριστοφάνη είναι η αντιστροφή της κανονικής κατάστασης: γυναίκες που παίρνουν τη θέση των ανδρών, καθώς και η βία των γυναικών κατά των ανδρών. Επίσης, οι γυναίκες της *Λυσιστράτης* παρουσιάζονται από τον Χορό των γερόντων, όπως και οι γυναίκες του μύθου, άγριες και ανήμερες, επειδή αποφασίζουν να ζήσουν μόνες τους, έξω από τον θεσμό του γάμου και πέρα από τα όρια του οίκου και της πόλης. Ως εκ τούτου, η απουσία συζυγικής σεξουαλικής επαφής τις καθιστά αφύσικες στα μάτια των ανδρών.

Ο βίαιος χαρακτήρας των γυναικών, που τις συνδέει με τις Αμαζόνες και τις γυναίκες της Λήμνου, φαίνεται και από την αντίδραση της Λυσιστράτης, μόλις βγαίνει από την Ακρόπολη, και αντιμετωπίζει τον Πρόβουλο και τον τοξότη, με αποφασιστικότητα και θάρρος: «*εἰ τάρᾳ νῆ τὴν Ἄρτεμιν τὴν χειρὰ μοι / ἄκραν προσοίσει, δημόσιος*

³²⁰ Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σ. 146.

³²¹ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σσ. 190-191.

ὦν κλαύσεται» (Έτσι και κάνει πως μ' αγγίζει μα την Άρτεμη, ὄργανο – ξόργανο της τάξης, θα χύσει μαύρο δάκρυ, στ. 435-436). Η Λυσιστράτη προειδοποιεί τον Πρόβουλο για αντίποινα αν ο τοξότης την αγγίζει. Την ενθαρρύνουν και η Κλεονίκη με την Μυρρίνη, οι οποίες απειλούν τον Πρόβουλο (στ. 439-448). Ενημερώνουν επίσης τον Πρόβουλο ότι μέσα στα Προπύλαια υπάρχουν τέσσερις λόχοι γυναικών, οπλισμένες ως τα δόντια, έτοιμες να πολεμήσουν. Πράγματι, σε λίγο η Λυσιστράτη τις καλεί σε βοήθεια και δίνει το σύνθημα γενικής επίθεσης. Εντυπωσιάζει η φλόγα και η ορμή των λόγων της (στ. 456-461): «ὦ ζύμμαχοι γυναικες, ἐκθεῖτ' ἔνδοθεν,/ ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπώλιδες,/ ὦ σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες,/ οὐχ ἔλξετ', οὐ παιήσετ', οὐκ ἀράξετε,/ οὐ λοιδορήσετ', οὐκ ἀναισχυντήσετε;/ παύσασθ', ἐπαναχωρεῖτε, μὴ σκυλεύετε». (Γυναίκες! Σύμμαχες! Στα όπλα! Ορμήστε έξω όλες, φασουλο-ρεβυθομουνο-ανθοπώλιδες, και σεις σκορδο-κρεμμυδο-ψωλο-ραδικο-αυγουλούδες! Απάνω τους. Και κάτω τους! Βαράτε στο ψαχνό – ξέρετε πού!... μην τους λυπάσθε. Έτσι μπράβο και τους φάγαμε. Και τώρα ανασυνταχτείτε. Πίσω γρήγορα... Είπαμε όχι πλιάτσικο!).³²² Οι γυναίκες επιτίθενται στους άνδρες με ιδιαίτερα βίαιο τρόπο (στ. 459-461). Για να δικαιολογήσει τη βιαιότητα αυτή, η Λυσιστράτη τονίζει ότι οι γυναίκες έχουν πολύ θυμό γιατί υποφέρουν ενώ είναι ελεύθερες, δεν είναι σκλάβες (στ. 463-464).

Οι γυναίκες χαρακτηρίζονται συχνά στο έργο από τους άνδρες ως άγριες και βίαιες. Στην αρχαία Ελλάδα, οι γυναίκες πριν από τον γάμο θεωρούνταν ότι βρίσκονταν σε μια άγρια κατάσταση και ότι έπρεπε να εξημερωθούν από τους συζύγους τους.³²³ Με τον γάμο ο σύζυγος εξημερώνει την άγρια νύφη και, όπως κάνει για τη γη, φέρνει καρποφορία. Ο γάμος, λοιπόν, χαρακτηρίζεται ως η μόνη λύση για μια γυναίκα για να ξεφύγει από την άγρια κατάσταση της και να εισαχθεί στην πολιτισμένη ζωή. Οι Αμα-

³²² Η μετάφραση είναι του Κώστα Ταχτσή. Είναι εντυπωσιακή η συσσώρευση λέξεων σε αυτό το χωρίο, τεχνική του Αριστοφάνη για να πετυχαίνει το κωμικό αποτέλεσμα που επιθυμεί. Αξιοποιεί με εξαιρετική ικανότητα και ταλέντο τα διάφορα σχήματα λόγου και λογοπαίγνια χρησιμοποιώντας την καθομιλουμένη αττική διάλεκτο της εποχής του. Για περισσότερα, βλ. Elie Spyropoulos (1974), *L'accumulation verbale chez Aristophane: recherche sur le style d'Aristophane*, Θεσσαλονίκη.

³²³ Βλ. J. P. A. Gould (1980), «Law custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens», *JHS* 100, σσ. 38-59.

ζόνες, οι γυναίκες που ζουν εκτός γάμου, τυπικά απεικονίζονται ως ανήμερες και άγριες.³²⁴ Έτσι, οι νέες γυναίκες της *Λυσιστράτης*, οι οποίες έζησαν για μεγάλο χρονικό διάστημα έξω από το πλαίσιο του γάμου λόγω απουσίας των ανδρών στον πόλεμο, αποκαλύπτουν μια άγρια, βίαιη και σχεδόν αρρενωπή διάθεση.

Οι άνδρες παρομοιάζουν τις γυναίκες με άγρια ζώα και τέρατα (*θηρία*, στ. 468· *κνώδαλα*, 476). Είναι ασυγκράτητες σεξουαλικά και ενδιαφέρονται μόνο για τις απολάυσεις τους. Αδιαφορούν για ό,τι συμβαίνει στην πόλη, είναι ακαταλόγιστες και ανισόρροπες! (στ. 387-398). Ακόλαστες και στερημένες. Το λέει η ίδια η *Λυσιστράτη*: «βινητιῶμεν, ἢ βράχιστον τοῦ λόγου» (Να μην τα πολυλογώ: έχουμε λυσσάξει για άντρα! στ. 715). Οι γυναίκες φαίνεται να υποφέρουν τόσο από την εγκράτεια που τους επιβάλλει η *Λυσιστράτη* που αρχίζουν σιγά σιγά να επινοούν διάφορες προφάσεις για να το σκάσουν (στ. 717 κ. εξ.). Τελικά, θα καταφέρει να τις συγκρατήσει ενωμένες αφού πρώτα τους διηγείται έναν χρησμό, ένα αίνιγμα γεμάτο αισχρολογίες (στ. 769-772).

Η άγρια συμπεριφορά και η βιαιότητα των γυναικών συνδέεται και με την αποχή από τη σεξουαλική πράξη με τους συζύγους τους: είναι σεξουαλικά στερημένες γυναίκες. Περιγράφονται από τον Πρόβουλο να συμμετέχουν σε οργιαστικές λατρείες, στα *Αδώνια* μυστήρια (στ. 387 κ. εξ.), να είναι όλες ακαταλόγιστες και ανισόρροπες (στ. 398). Αυτή η έλλειψη θα φανεί περισσότερο αργότερα, όταν οι γυναίκες θα προσπαθήσουν να σπάσουν την απεργία για να πάνε στο σπίτι τους με τους συζύγους τους, επειδή τους είναι πολύ δύσκολο να απέχουν από τη σεξουαλική πράξη. Οι γυναίκες είναι απελπισμένες και υποφέρουν.

Η αλλαγή των ρούχων ανάμεσα στα δύο φύλα είναι σημαντικό στοιχείο τόσο στην *Κωμωδία* όσο και στον μύθο. Το ντύσιμο του Πρόβουλου πρώτα ως γυναίκα και στη συνέχεια ως πτώμα (στ. 532-536, 599-607), παραπέμπει στην εξαφάνιση του βασιλιά Θόαντα στον μύθο των *Λημνίων* γυναικών και συγχρόνως δείχνει την αλλαγή τόσο της φυσικής κατάστασης όσο και της φυλετικής ταυτότητας.³²⁵ Η κόρη του βασιλιά τον έσωσε από τη μανία των γυναικών αφού τον έντυσε ως γυναίκα ή, κατά μία άλλη εκδοχή του μύθου, αφού τον τοποθέτησε σε φέρετρο. Η μεταμφίεση στο αντίθετο

³²⁴ Οι *Δαναΐδες*, που δεν δέχονται τον γάμο, συγκρίνονται από τον Πελασγό, τον βασιλιά του Άργους με τις *Αμαζόνες* (*Αισχύλος, Ίκέτιδες*, στ. 287).

³²⁵ Βλ. M. L. Apte (1985), *Humour and Laughter: An anthropological Approach*, Ίθακα – Λονδίνο, σσ. 151-176.

φύλο δείχνει και συμβολίζει την απώλεια της εξουσίας και της αυτοπεποίθησης. Και στις δύο περιπτώσεις ο άνδρας χάνει τη νόμιμη εξουσία του και γελοιοποιείται. Το ίδιο θα δούμε και στις *Ἐκκλησιάζουσες*, όπου οι γυναίκες, προκειμένου να αναλάβουν την εξουσία, θα ντυθούν άνδρες, ενώ οι τελευταίοι θα αναγκαστούν να φορέσουν γυναικεία ρούχα. Σε κάθε περίπτωση, η παρενδυσία διακωμωδείται από τον ποιητή, όπως και κάθε παράταιρη ένδυση που παραβιάζει τους κοινωνικούς κανόνες.

Η συμφιλίωση ανδρών και γυναικών στο τέλος του έργου συμβολίζεται και με την πρόθεση των γυναικών να βοηθήσουν τους άντρες να ξαναφορέσουν τα ρούχα τους (στ. 1019-1026): Κορυφαία: «*νῦν δ' οὖν οὗ σε περιόψομαι/ γυμνὸν ὄνθ' οὕτως. ὄρα γὰρ ὡς καταγέλαστος εἶ./ ἀλλὰ τὴν ἐξωμίδ' ἐνδύσω σε προσιούσ' ἐγώ./* **X. ΓΕ.** *τοῦτο μὲν μὰ τὸν Δί' οὐ πονηρὸν ἐποίησατε./ ἀλλ' ὑπ' ὀργῆς γὰρ πονηρᾶς καὶ τότε' ἀπέδυν ἐγώ./* **X. ΓΥ.** *πρῶτα μὲν φαίνει γ' ἀνήρ, εἶτ' οὐ καταγέλαστος εἶ./ κεῖ με μὴ ἴλπεις, ἐγώ σου κἄν τόδε τὸ θηρίον/ τούπι τῶφθαλμῶ λαβοῦσ' ἐξεῖλον ἄν, ὃ νῦν ἔνι.*» (Όμως τώρα δε βαστά η καρδούλα μου γυμνὸν ἔτσι να σε βλέπω· γιατί ο κόσμος σε γελά. Θα ἴρθω και την εξωμίδα θα σου βάλω ἐγώ ξανά». Κορυφαίος. «Τούτο, ἀλήθεια, μα το Δία, δεν το κάματε ἄσκημα· πριν, μας εἶχατε θυμώσει και γι' αυτό τις βγάλαμε». Κορυφαία. «Τώρα, ορίστε, φαίνεσαι ἄντρας κι ούτε πια θα σε γελούν. Κι αν δε με στενοχωρούσες, θα ἴπιανα και θα ἴβγαζα μια μυγούλα, που τη βλέπω μέσα στο ματάκι σου, μτφρ. Θρ. Σταύρου). Ο συμβολισμός αυτός σηματοδοτεί την επιστροφή στην ομαλότητα, στην φυσιολογική οικογενειακή και πολιτική ζωή. Εκτός από τον μύθο των Λημνίων γυναικών, το τελετουργικό ντύσιμο παραπέμπει και στη γιορτή των Αδωνίων.³²⁶ Το ίδιο συμβολίζει και η χλαίνη που προσφέρουν οι γυναίκες στον Δήμο (στ. 574-586). Σημαντική είναι και η σκηνή όπου άνδρες και γυναίκες ξεντύνονται και αφαιρούν σταδιακά τα ρούχα τους, το ένα μετά το άλλο. Χορός γερόντων: «*ἀλλὰ τὴν ἐξωμίδ' ἐκδύομεθ', ὡς τὸν ἄνδρα δεῖ/ ἄνδρὸς ὄζειν εὐθύς, ἀλλ' οὐκ ἐντεθριῶσθαι πρέπει*» (εμπρός λοιπόν! Όσοι εἰν' ἀκόμα ἄντρας και τους κρέμονται, βγάλτε αμέσως τα ωμοφόρια, να μυρίσει ο τόπος βαρβατίλα, στ. 662-664). Οι γυναίκες αρχίζουν να γδύνονται και εκφράζουν την πρόθεσή τους να εκθέσουν τα γεννητικά τους ὄργανα: «*ἀλλὰ χήμεῖς, ὦ γυναῖκες, θᾶπτον ἐκδύομεθα / ὡς ἂν ὄζωμεν γυναικῶν αὐτοδᾶξ ὀργισμένων*» (Κορίτσια! Ελάτε να το γδύσουμε κι εμεῖς! Βγάλτε αμέσως τα βρακιά να μυρίσει ο τόπος οργισμένη γυναικίλα!, στ. 686-687).

³²⁶ Βλ. L. Reitzammer (2008), «Aristophanes' Adōniazousai», CA 27, σσ. 282-333.

Η αρχαία ελληνική κοινωνία είχε μια άνεση με το γυμνό σώμα, το οποίο εξέθετε στα γυμναστήρια, στις παλαίστρες και στους αγώνες, ενώ το εκθείαζε με τα αγάλματα των θεών. Κυριαρχούσε το γυμνό σώμα των ανδρών. Ήταν συνυφασμένο με την αρρενωπότητα και τις αξίες και αρετές της εποχής. Αντιθέτως, το γυναικείο γυμνό εμφανίζεται στην τέχνη ως θρησκευτικό μοτίβο γονιμότητας, λόγω του σημαντικού ρόλου των γυναικείων γεννητικών οργάνων στην αναπαραγωγή και διατήρηση του ανθρώπινου είδους. Η προσπάθεια των γυναικών στη *Λυσιστράτη* να εκθέσουν το γυμνό σώμα τους συνδέεται με αυτήν την αναπαραγωγική τους δύναμη και την πρόθεσή τους να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους. Καυχώνται για τις διάφορες υπηρεσίες που προσφέρουν στην πόλη, κυρίως στο πλαίσιο των θρησκευτικών εορτών. Όλες αυτές οι τελετουργίες στις οποίες αναφέρονται οι γυναίκες συνδέονται στενά με τους ρόλους τους ως συζύγων και μητέρων.

Ο Χορός των γερόντων αισθάνεται απειλούμενος και ανησυχεί, κυρίως για την αμφισβήτηση του ανδρισμού του και αντιδρά με αγανάκτηση (στ. 659-664). Οι άνδρες εκλαμβάνουν τις ενέργειες των γυναικών ως απειλή για την ανδρική τους υπεροχή. Ανησυχούν και αισθάνονται την ανάγκη να αποδείξουν ότι είναι άντρες «βαρβάτου»!³²⁷ Γι' αυτό εύχονται και ονειρεύονται να ανακτήσουν την παλαιά τους νεανική ορμή και δύναμη: «*νῦν δεῖ νῦν ἀναβῆσαι πάλιν κἀναπτερωῶσαι / πᾶν τὸ σῶμα κάποσεισασθαι τὸ γῆρας τόδε*», (στ. 669-670). Είναι διάχυτη στα λόγια και στη συμπεριφορά των μελών του Χορού αυτή η ανδρική ανησυχία.

Οι γυναίκες ανταποκρίνονται με βία και μεγαλύτερη επιθετικότητα. Απειλούν τους άνδρες με σεξουαλικά υπονοούμενα ή και με ωμό τρόπο, ότι θα αποκαλύψουν το αιδοίο τους (*ῥν*, στ. 683).³²⁸ Απειλούν ότι θα ξεγυμνωθούν μπροστά τους (στ. 682-695)

³²⁷ *ἀλλ' ἀμυντέον τὸ πρᾶγμα', ὅστις γ' ἐνόρχης ἔστ' ἀνήρ*, στ. 661. Για την απεικόνιση της ανδρικής ανησυχίας στον Αριστοφάνη, βλ. J. F. Gardner (1989), «Aristophanes and male anxiety – the defence of the oikos», *Greece and Rome* 36, σσ. 51-62.

³²⁸ Η λέξη ῥς (ή σῶς) δηλώνει κανονικά τον χοίρο και το αγριογούρουνο. Δηλώνει όμως και τον θυμό, ενώ στη γλώσσα της πιάτσας παραπέμπει στο γυναικείο αιδοίο. Βλ. σχετικά J. Henderson (1991), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1991, σ. 132. Για τη βωμολοχία και τις αισχρολογίες του Αριστοφάνη βλ. Θ. Γ. Παππάς (2019), *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, ό.π., σσ. 195-198. Για το γυναικείο μόριο οι κυριολεξίες είναι: *κύσθος*, *κυσός*, *ῥσακος*. Συνήθως, ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί μεταφορές από το ζωικό και το φυτικό βασίλειο: *χοῖρος*,

και φοβερίζουν τους άνδρες και τους απειλούν ότι θα τους σπάσουν τους όρχεις. Χρησιμοποιούν προς τούτο τον μύθο του αετού και του σκαθαριού. Το σκαθάρι θύμωσε με τον αετό και για να τον τιμωρήσει του έσπασε τα αυγά του. Μεταφορικά, οι γυναίκες απειλούν να σπάσουν τα «αυγά» των ανδρών, δηλαδή τους όρχεις τους. Τους απειλούν με στέρωση και ανικανότητα. Με παρόμοιες κοροϊδίες και απειλές για επίδειξη των γεννητικών τους οργάνων συνεχίζουν οι γυναίκες και παρακάτω (στ. 825-828, 1215).

Διαπιστώνουμε ότι οι γυναίκες με θάρρος και υπερηφάνεια ξεντύνονται και εκδηλώνουν την πρόθεση απειλώντας τους άνδρες να δείξουν τα γεννητικά τους όργανα. Δεν γνωρίζουμε πώς θα μπορούσε να αναπαρασταθούν οι σκηνές αυτές από άνδρες ηθοποιούς, που απευθύνονται κυρίως σε ανδρικό κοινό. Το βέβαιο είναι ότι η πρόθεση αυτή της έκδυσης των γυναικών είναι να γελοιοποιήσουν τους άνδρες και να τονίσουν περισσότερο τη δική τους προσφορά ως νομίμων συζύγων και μητέρων. Αυτό ακριβώς τονίζει η Κορυφαία του Χορού των γυναικών στην *Παράβαση* (στ. 648-651): «*ἄρα προῦφείλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι; / εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι, / ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων. / τούρανου γάρ μοι μέτεστι· καὶ γὰρ ἄνδρας εἰσφέρω*». (Ωστε σύμβουλος του κράτους δε χρωστώ να γίνω εγώ; Κι αν γεννήθηκα γυναίκα, μη σας κακοφαίνεται, μια κατάσταση αν σας φέρνω πιο καλή απ' την τωρινή. Ναι συνεισφορά δεν δίνω; Ναι, είν' οι γιοι που εγώ γεννώ, μτφρ. Θρ. Σταύρου).³²⁹

Διαφορετική είναι η εντύπωση που δημιουργείται από τη θέα των ημίγυμων ανδρών, που προκαλεί αισθήματα ντροπής και αμηχανίας. Ενώ οι γυναίκες προσπαθούν να επηρεάσουν και να ελέγξουν τους συζύγους με την απαλλαγή από τα ρούχα τους, οι ίδιες δεν επηρεάζονται από την απογύμνωση των ανδρών. Έτσι, όταν οι άνδρες αφαιρούν τα ρούχα τους για να επιδείξουν την αρρενωπότητά τους και την υπεροχή τους στις γυναίκες, δεν καταφέρνουν τίποτα. Οι γυναίκες δεν φαίνεται να ενδιαφερο-

λειμών, ισχάς, σέλινον, σῦκον κ.ά. Επίσης, χρησιμοποιεί ονόματα εργαλείων, φαγητών, σκευών, αρχιτεκτονικών μελών: *έσχάρα, μέλαθρον, πύλη, όπτάνιον, τρυβλίον, δέλτα, κόλπος, νάπος, ισθμός, μάζα*. Για τη συνουσία οι κυριολεξίες είναι: *βινῶ, κινῶ, οἴφῶ, ληκῶ, πυγίζω, ἀφροδισιάζω, οἴφω, λαικάζω και γαμῶ*. Ως μεταφορές χρησιμοποιεί όρους από τη γεωργία, τον αθλητισμό, τη ναυτική τέχνη: *έλαόνω, έρέσσω, παίω, κρούω, βωλοκοπῶ, βόσκω, γεωργῶ* κ.ά. Βλ. και Α. Μ. Komornicka (1981), «Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 9, σσ. 5583.

³²⁹ Βλ. παραπάνω.

νται ούτε να επηρεάζονται. Αντιθέτως, τους θεωρούν καταγέλαστους και τους προτρέπουν να ντυθούν γιατί δεν μπορούν να τους βλέπουν γυμνούς.³³⁰ Έτσι, η γυμνότητα των ανδρών δηλώνει περισσότερο την αποτυχία τους, ενώ η γυμνότητα των γυναικών συνδέεται με τον αναπαραγωγικό ρόλο τους και τις ενδυναμώνει.

Από τη μυθολογία γνωρίζουμε περιπτώσεις γυναικών που επιδεικνύουν τα γεννητικά τους όργανα, όπως η *Βαυβώ* ή το παράλληλό της η *Ύαμβη*, η οποία ανασηκώνει με άσεμνο τρόπο τα ρούχα της και δείχνει τα απόκρυφα της στη θεά Δήμητρα, προκειμένου να την κάνει να γελάσει, διασκεδάζοντάς την από τη θλίψη της για την εξαφάνιση της Περσεφόνης.³³¹ Είναι φανερό ότι η *Ύαμβη* είναι η προσωποποίηση των ύβρεων που αντάλλασσαν μεταξύ τους οι γυναίκες που μετείχαν στην τελετουργία.³³² Το συγκεκριμένο έθιμο παρέμεινε ως τελετουργικό στα *Θεσμοφόρια*, εορτή προς τιμήν της θεάς Δήμητρας. Το γέλιο της Δήμητρας, που προκαλείται από αυτές τις άσεμνες ενέργειες, σηματοδοτεί το τέλος του πένθους της και αυτό, κατ' επέκταση, σηματοδοτεί την επιστροφή της γονιμότητας της κοινότητας και της καλλιεργούμενης γης. Εν γένει, οι τελετουργικές πράξεις των γυναικών, όπως στα *Θεσμοφόρια*, αποσκοπούν να συμβάλουν στη γονιμότητα και την ευημερία της πόλης. Οι Αθηναίοι ερμήνευαν την εορτή της Δήμητρας ως φορέα του «θεσμού», του γάμου, του πολιτισμού και της ζωής γενικότερα. Δύο στοιχεία χαρακτηρίζουν τη γιορτή αυτή των γυναικών, τα άσεμνα χωρατά και η θυσία χοίρου. Οι γυναίκες, απελευθερωμένες, μακριά από τα σπίτια τους, εντρύφουσαν στα απρεπή λόγια και γιόρταζαν σε ατμόσφαιρα ερωτική. Βεβαίως, τα χυδαία αστεία και την αισχρολογία τα συναντούμε και στο πλαίσιο πολλών άλλων εορτών, όπως τα *Στήνια*, τα *Άλῶα*, τα *Έλευσίνια Μυστήρια* κ.ά. Είναι φανερό ότι στις θρησκευτικές τελετουργίες, τα γεννητικά όργανα, ανδρών και γυναικών, όπως και οι αισχρολογίες, συνδέονται άρρηκτα με τη γονιμότητα. Έτσι αντιλαμβανόμαστε ότι η επιμονή των γυναικών στη *Λυσιστράτη* να προβάλλουν και να εκθέσουν το γυμνό σώμα τους, πέρα των κωμικών επιδιώξεων του ποιητή, παραπέμπει και προωθεί τη γονιμότητά τους. Η πράξη αυτή φαίνεται να ενοχλεί τους άνδρες, οι οποίοι αισθάνονται απειλούμενοι. Η θεά του γυμνού γυναικείου σώματος και ιδιαίτερα των γεννητικών οργάνων

³³⁰ νῦν δ' οὖν οὐ σε περιόψομαι / γυμνὸν ὄνθ' οὕτως. ὄρα γὰρ ὡς καταγέλαστος εἶ, στ. 1020.

³³¹ Βλ. G. Devereux (1983), *Baubo. La vulve mythique*, Παρίσι, σ. 58· P. Lénêque (1988), *Colère, sexe et rire. Le Japon des mythes anciens*, Παρίσι· Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*, ό.π., σσ. 496-502.

³³² Βλ. τον Όμητικό "Ύμνο εἰς Δήμητρα, στ. 193 κ.εξ.

νων, προκαλεί μεταξύ των ανδρών συναισθήματα ντροπής, ανησυχίας και ανασφάλειας σχετικά με την ανδροπρέπειά τους. Αντιθέτως, η πράξη αυτή ενισχύει τη γυναικεία αλληλεγγύη.

Διαπιστώσαμε ότι ο αγώνας ανδρών και γυναικών στη *Λυσιστράτη* διεξάγεται σε πολλά επίπεδα. Χρησιμοποιούνται πολλά όπλα και πολλές στρατηγικές. Χαρακτηρίζεται από βιαιότητες, γαλιφιές, απειλές και, προπάντων, αποφασιστικότητα εκ μέρους των γυναικών. Αισθάνονται αλληλέγγυες μεταξύ τους και υπόσχονται να μην εγκαταλείψουν τις πύλες της Ακρόπολης αν πρώτα οι άνδρες δεν δεχτούν τους όρους τους. Το δηλώνει ρητά η Μυρρίνη στην αρχή του έργου, όταν ο Χορός των ανδρών ετοιμάζεται να επιτεθεί με φωτιά: «*μὰ τὴν Ἀφροδίτην οὐδέποτε γ' ἄλλως γὰρ ἂν / ἄμαχοι γυναῖκες καὶ μιαιραὶ κεκλήμεθ' ἄν*» (Ποτέ, μα τη θεά Αφροδίτη! Θα τους δείξουμε ότι δεν είμαστε ανίκανες για πόλεμο ούτε τα σιχαμένα σαμιαμίδα που νομίζουν, στ. 252-253).

Ο Χορός των γερόντων τούς επιτίθεται με φωτιά και με καπνό! Οι γυναίκες θα αμυνθούν με νερό και ό,τι άλλο θεωρήσουν αποτελεσματικό για την άμυνά τους. Ο αγώνας αυτός θα συνεχιστεί μέχρι το τέλος σχεδόν του έργου, λίγο πριν από την *Εξοδο*, λίγο πριν επιτευχθεί η πολυπόθητη συμφιλίωση ανδρών και γυναικών. Οι γέροντες ετοιμάζονται να επιτεθούν με φωτιά και προσπαθούν να κάψουν την πύλη και να εξαναγκάσουν τις γυναίκες να βγουν. Όμως, προτού προλάβουν να βάλουν φωτιά, καταφτάνει ένας Χορός από γερόντισσες, οι οποίες σπεύδουν να συνδράμουν τις έγκλειστες στην Ακρόπολη ομόφυλές τους. Εν τω μεταξύ, φτάνει ο Πρόβουλος, ο οποίος δεν γνωρίζει κάτι για την απεργία των γυναικών, αλλά θεωρεί ότι απλώς οι γυναίκες έχουν «ξεφύγει»· αυθαδιάζουν λόγω ανεκτικότητας των συζύγων τους και Αδωνιάζουν! Η Λυσιστράτη βγαίνει με κάποιες άλλες γυναίκες από την Ακρόπολη για να αντιμετωπίσει τον Πρόβουλο. Οι Χοροί των ανδρών και των γυναικών θα ενθαρρύνουν ο πρώτος τον Πρόβουλο και ο δεύτερος τη Λυσιστράτη. Στη σύγκρουση αυτή ανάμεσα στα δύο φύλα, κυριαρχούν δύο στοιχεία, η φωτιά και το νερό.³³³ Οι άνδρες επιτίθενται με φωτιά και οι γυναίκες αμύνονται με νερό. Προτού όμως φτάσουν εκεί, προηγείται η λεκτική βία. Άλλωστε, η φωτιά είναι σύμβολο του θυμού.

Στη λεκτική βία και στις απειλές των ανδρών, οι γυναίκες απαντούν με απειλές για ευνουχισμό: «*κού μη ποτ' ἄλλη σου κύων τῶν ὄρχεων λάβηται*» (θα στα κόψω με τα δόντια μου σα σκύλα! στ. 364). Οι άνδρες απειλούν τις γυναίκες με βίαιο σεξ και

³³³ Βλ. M. Dorati (1999), «Acqua e fuoco nella *Lisistrata*», *QUCC* 63, σσ. 79-86.

υπερηφανεύονται έτσι για την ανδροπρέπειά τους. Μετά από αυτές τις απειλές άσκησης βίας, οι γυναίκες σηκώνουν από το έδαφος τις στάμνες με το νερό. Προτίθενται να σβήσουν όχι μόνο τη φωτιά που σκοπεύουν να βάλουν οι άνδρες, αλλά και τη φλόγα τη σεξουαλική με την οποία απειλούν τις γυναίκες. Το λεξιλόγιο στον διάλογο είναι ιδιαζόντως διαφορούμενο. Οι γυναίκες αμφισβητούν την δυνατότητα αποτελεσματικής χρήσης της φωτιάς από τους άνδρες, ενώ αμφισβητούν ταυτόχρονα και τη σεξουαλική τους ικανότητα. Η επίθεση των ανδρών στις πύλες της Ακρόπολης αποκτά διπλή σημασία και μπορεί να ερμηνευτεί και ως πράξη σεξουαλική.³³⁴ Έτσι, όταν η Λυσιστράτη διεκδικεί με αποφασιστικότητα τη γυναικεία εξουσία και δηλώνει ότι οι άνδρες δεν θα μπορέσουν να παραβιάσουν ποτέ αυτές τις πύλες, αν δε δεχτούν πρώτα τους όρους που έθεσαν οι γυναίκες (στ. 250-251), αμφισβητεί όχι μόνο τη σωματική και στρατηγική ικανότητά τους, αλλά διακωμωδεί και την σεξουαλική τους ισχύ και αρρενωπότητα.

Οι γυναίκες ικετεύουν την Παλλάδα Αθηνά να βοηθήσει ώστε να απαλλαγούν από τον πόλεμο εναντίον των Σπαρτιατών και από τις παράλογες έριδες στο εσωτερικό της πόλης (στ. 341-348). Η επίτευξη της ειρήνης δεν μπορεί να ευοδωθεί παρά μόνο αν προηγηθεί η συμφιλίωση στο εσωτερικό της πόλης. Έτσι, θα συνεχιστεί η ανταλλαγή υβρεολόγιων ανάμεσα στους δυο Χορούς, όπου κυριαρχεί ο αγώνας φωτιάς και νερού! Οι γυναίκες αποδεικνύονται περισσότερο ισχυρές, περισσότερο ευρηματικές και πιο γόνιμες: «*ἄρδω σ' ὅπως ἂν βλαστάνης*» (Σε ποτίζω να ξαναβλαστήσεις, στ. 384) λέει η Κορυφαία για να δηλώσει την ανικανότητα των ανδρών. Οι άνδρες λοιπόν παρουσιάζονται χωρίς φυσική δύναμη, χωρίς ιδιαίτερη αρρενωπότητα, ανίκανοι, με τον φόβο του θανάτου να πλανάται. Ο αγώνας ανάμεσα στους άνδρες και στις γυναίκες με καπνό και νερό γέμει προσβλητικών σεξουαλικών υπαινιγμών κυρίως εναντίον των πρώτων. Αυτό το σεξουαλικό υπόβαθρο του αγώνα, σε συνδυασμό με τις ρίψεις νερού και του καπνίσματος ενισχύει την προσπάθεια των γυναικών να αναλάβουν την ηγεσία.³³⁵ Ο αγώνας αυτός μοιάζει να επιβιώνει δρώμενα από τελετουργίες γονιμότητας, με τις γυναίκες να έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Γελοιοποιούν τους άνδρες για την

³³⁴ Βλ. Henderson, *The Maculate Muse*, ό.π., σ. 137.

³³⁵ Γνωρίζουμε ότι σε ορισμένες γιορτές, όπως στα *Θεσμοφόρια* και τα *Σκίρα*, υπήρχε απαγόρευση σεξουαλικής επαφής, γιατί κυριαρχούσε η αντίληψη ότι μια τέτοια επαφή καθιστούσε τους ανθρώπους προσωρινά ακάθαρτους. Επίσης, στις τελετουργίες γονιμότητας υπήρχε η πίστη πως η προσωρινή διακοπή της σεξουαλικής δραστηριότητας βοηθούσε στην ενίσχυση της γονιμότητας μετά τη λήξη της αποχής.

υποτιθέμενη αρρενωπότητά τους, τους μειώνουν, ενώ εστιάζουν στη δική τους αναπαραγωγική υπεροχή. Σε αυτόν τον αγώνα φωτιάς και νερού φαίνεται να υπερισχύει το νερό. Άλλωστε, το νερό υποδηλώνει τη γόνιμη γυναικεία φύση.

Μόλις η Λυσιστράτη καταφέρει να ενισχύσει την ενότητα και την αποφασιστικότητα των γυναικών, εμφανίζεται ένας βασανισμένος σύζυγος, ο Κινησίας, άντρας της Μυρρίνης (στ. 831-979).³³⁶ Είναι εμφανές από το παρουσιαστικό του και τον διεγερμένο φαλλό ότι πάσχει και υποφέρει από την αποχή της γυναίκας του. Το περιγράφει πολύ καλά η Λυσιστράτη: «*ἄνδρ', <ἄνδρ' > ὀρῶ προσιόντα παραπεπληγμένον*» (έννας άντρας! Βλέπω νά 'ρχεται ένας άντρας τρελός και παλαβός και λυσσασμένος για γυναίκα, στ. 831). Η Μυρρίνη προσποιείται ότι συμφωνεί να κοιμηθεί μαζί του και να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές ορέξεις του, αλλά, με διάφορα προσχήματα, τον εγκαταλείπει χωρίς να ικανοποιήσει τη σεξουαλική επιθυμία του. Τον ανάβει, του προκαλεί πόθο και τελικά τον εγκαταλείπει· τον αφήνει στα κρύα του λουτρού!

Οι συνέπειες από την ακούσια σεξουαλική αποχή παρουσιάζονται και στα δύο στρατόπεδα. Τόσο οι Αθηναίοι όσο και οι Σπαρτιάτες υποφέρουν και είναι έτοιμοι να διαπραγματευτούν με τις γυναίκες τους (στ. 980 κ.εξ.). Υπό την πίεση των ορμών τους συμφωνούν να αρχίσουν οι διαπραγματεύσεις και να αρθεί η εμπόλεμος κατάσταση. Έτσι, κάτω από την πίεση της ανάγκης, οι δύο Χοροί συμφιλιώνονται. Οι άνδρες αναγκάζονται βαρυγκωμώντας να αποδεχθούν τους όρους που θέτουν οι γυναίκες οι οποίες έχουν την πρωτοβουλία (στ. 1037-1041). Η Λυσιστράτη κατορθώνει με τη βοήθεια της όμορφης προσωποποιημένης Συμφιλίωσης, τη Διαλλαγή, μια γυμνή νεαρή κοπέλα την οποία εκθέτει μπροστά στις αντιπροσωπείες των Αθηναίων και των Σπαρτιατών, να μονοιάσει τις δύο αντίπαλες παρατάξεις, προκειμένου να σωθεί η Ελλάδα (στ. 1114 κ.εξ.).

Οι σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών αποκαταστάθηκαν· αποκαταστάθηκαν και οι σχέσεις μεταξύ των ελληνικών πόλεων. Όπως προτείνει η Λυσιστράτη (στ. 1175-1179): ΛΥ: «*ἐπήν διαλλαγήτε, ταῦτα δράσετε./ ἄλλ' εἰ δοκεῖ δρᾶν ταῦτα, βουλευσασθε καί/ τοῖς ζυμμάχοις ἐλθόντες ἀνακοινώσατε. / ΑΘ. ποίοισιν, ὧ τᾶν, ζυμμάχοις; ἐστύκαμεν./ οὐ ταῦτὰ δόξει τοῖσι συμμαχοῖσι νῶν,/ βινεῖν, ἅπασιν;*» (Κάνετε πρώτα ειρήνη, κι ύστερα σπέρνετε ό,τι θέλετε. Να τα μιλήσετε όμως πρώτα με τους συμμαχούς. Αθηναίος: Υπάρχει σύμμαχος που να μην θέλει να οργώσει και να σπείρει; Εγγυώμαι εγώ

³³⁶ Το όνομα του Κινησία υποδηλώνει τη σεξουαλική πράξη. Το *κινεῖν* είναι, μαζί με το *βινεῖν*, τα δύο ρήματα που δηλώνουν τη συνουσία. Βλ. Henderson, *The Maculate Muse*, ό.π., σσ. 151-153.

γι' αυτούς). Η ανάγκη και η στέρηση κάνει τον Πρεσβευτή των Αθηναίων να μην αντέχει άλλο (στ. 1186). Παραδόξως, η αποκατάσταση της ομαλότητας και η συμφιλίωση επιτυγχάνεται, καθώς και η ειρήνη, αλλά οι άνδρες διατηρούν τον έλεγχο της πολιτικής. Με το τέλος του έργου, «ο Αριστοφάνης εφιστά την προσοχή στο χάσμα ανάμεσα στο τι υποτίθεται ότι επιτυγχάνουν και στο τι επιτυγχάνουν πραγματικά τελετές που φέρουν τις γυναίκες στην εξουσία. Γύρω απ' αυτό το κενό κινείται μεγάλο μέρος από την κωμικότητα της *Λυσιστράτης*».³³⁷

Ο Αριστοφάνης υπενθυμίζει στους Έλληνες την κοινή καταγωγή τους, την κοινή θρησκεία, την κοινή γλώσσα τους και τους προτρέπει να ενωθούν, να πάψουν να αλληλοκαταστρέφονται. Δεν ξεχνά όμως το πρώτιστο καθήκον του, που είναι να προκαλέσει γέλιο και μεταπηδά με άνεση στο ευτράπελο ύφος, με τις αθυροστομίες, την παρωδία και τα κωμικά εργαλεία του.

Στο τέλος του έργου, μετά τη συμφωνία, ο κάθε άντρας παίρνει τη γυναίκα του, γιορτάζουν, πίνουν, χορεύουν και απολαμβάνουν το γλέντι και την ειρηνική ζωή (στ. 1186 κ.εξ.). Ευχαρίστηση δεν είναι μόνο ο σαρκικός έρωτας, αλλά και οι γιορτές, ιδιαίτερα οι πανελλήνιες, όπως αυτή που γιορτάζουν τώρα με τους Αθηναίους και τραγουδούν μαζί με τους Σπαρτιάτες.³³⁸ Βεβαίως, βασικά στοιχεία που ενώνουν τους Έλληνες και προκαλούν ευχαρίστηση σε όλους είναι ο έρωτας, η συζυγική αγάπη, ο χορός και η ποίηση η ίδια.

3. Η Λυσιστράτη καταλύει τον στρατό και συμβάλλει στην ειρήνη

Με τις ενέργειες της Λυσιστράτης, οι γυναίκες κατάφεραν να αποκτήσουν προσωρινά την ηγεσία της πόλης θέτοντας σε λειτουργία στρατηγικό σχέδιο, το οποίο συνίστατο στην εξάντληση του εχθρού μέσω της σεξουαλικής απεργίας και εγκατάλειψης της συζυγικής κλίνης. Για τη νομιμοποίηση του σχεδίου αυτού στηρίχθηκαν στη θέση και στην εξουσία που προέρχεται από την ιδιότητα της μητέρας και της συζύγου. Αυτές γεννούν τους άνδρες, αυτές αποτελούν το αναπαραγωγικό κύτταρο της πόλεως και της κοινωνίας. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι επέρχεται η σωτηρία της πόλης και της Ελλάδας ολόκληρης. Ούτε οι άνδρες ούτε οι γυναίκες υποφέρουν πια. Η πόλη έπαψε να νοσεί. Η πηγή του κακού ήταν ο πόλεμος, ο οποίος κρατούσε μακριά τους νέους συζύγους

³³⁷ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σ. 206.

³³⁸ Τα ιστορικά γεγονότα του 411 π.Χ. και η Σικελική Εκστρατεία διέψευσαν τον Αριστοφάνη.

των Αθηναίων γυναικών. Η κατάσταση αυτή ήταν άρρωστη και χρειαζόταν άμεση θεραπεία και το κατάλληλο φάρμακο. Η σεξουαλική αποχή ήταν το φάρμακο και η θεραπεία μαζί. Η στέρηση έφερε τη γιατρεία.

Οι άνδρες στη *Λυσιστράτη* λειτουργούν μέσα σε παγιωμένα στερεότυπα περί απειθαρχων, ατίθασων και επικίνδυνων γυναικών, που απειλούν την ενότητα και την καθεστηκυία κατάσταση. Στην προσπάθειά τους όμως να αντιμετωπίσουν την κατάσταση αυτή γίνονται οι ίδιοι χειρότεροι και με τις επιπόλαιες ενέργειές τους απειλούν πραγματικά, όπως το απέδειξε και η εκστρατεία στη Σικελία, τη συνοχή της πόλης. Στην πραγματικότητα, οι κατηγορίες εναντίον των γυναικών αντανακλούν τις δικές τους αδυναμίες, τις δικές τους φοβίες και τον δικό τους χαρακτήρα. Αυτή ακριβώς τη συμπεριφορά φαίνεται να χλευάζει και να διακωμωδεί ο Αριστοφάνης στην κωμωδία.



Η Λυδία Κονιόρδου στον ρόλο της Λυσιστράτης, μαζί με την Ελένη Καστάνη (Κλεονίκη), την Μαρία Καντιφέ (Λαμπιτώ) και τον Χορό των γυναικών, σε παράσταση του Εθνικού Θεάτρου: Κεντρική Σκηνή, στο Αρχαιολογικό Πάρκο Αμφίπολης, το 2004.

Δεν θα μπορέσουμε να απαντήσουμε με ακρίβεια τι ακριβώς σήμαινε για το κοινό του Αριστοφάνη αυτή η γυναικεία παρείσφρηση στα ανδρικά ζητήματα της πόλης. Σε κάθε

περίπτωση όμως επηρέαζε όλους το γεγονός ότι όλοι οι ηθοποιοί, αλλά και το μεγαλύτερο μέρος του κοινού, ήταν άνδρες.³³⁹ Δεν είμαστε σίγουροι, επίσης, σε ποιο βαθμό συνέβαλαν στη σύλληψη του έργου οι γνωστοί σε όλους τότε μύθοι αναστροφής των ρόλων ανδρών και γυναικών, όπως αυτός των Αμαζόνων ή των Λημνίων Γυναικών. Το βέβαιο είναι ότι η βασική κωμική ιδέα της Κωμωδίας είναι η ανάμειξη και η σύγχυση του ιδιωτικού κόσμου του οίκου με τον δημόσιο χώρο της πόλης μέσω αυτής της ανατροπής της ισορροπίας ανάμεσα στα δύο φύλα. Είναι λοιπόν ενδιαφέρουσα και πρωτότυπη η μεταφορά από την υφαντική στην πολιτική που χρησιμοποιεί η Λυσιστράτη προκειμένου να πείσει για τις ικανότητες των γυναικών. Η ηρωίδα εξηγεί στον Πρόβουλο της αθηναϊκής δημοκρατίας και στους θεατές πως ό,τι δεν κατόρθωσαν οι άνδρες στη διακυβέρνηση της πολιτείας μπορούν να το καταφέρουν οι γυναίκες, δηλαδή τη συμφιλίωση και την ειρήνη. Θα κάνουν ό,τι και με το νήμα, όταν μπερδεύεται στον αργαλειό. Ό,τι κάνουν όταν επεξεργάζονται το μαλλί για να το υφάνουν (στ. 574-586): «ΛΥΣ.: Πρῶτον μὲν ἐχρήην, ὡσπερ πόκον ἐν βαλανείῳ ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην ἐκ τῆς πόλεως, ἐπὶ κλίνης ἐκραβδίξιν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι, καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαζῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτῖλαι· εἶτα ζαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινὴν εὐνοίαν, ἅπαντας καταμειγνύοντας· τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν, κεῖ τις ὀφείλῃ τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμειῖσαι· καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι, διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὡσπερ τὰ κατάγματα κεῖται χωρὶς ἕκαστον· κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας δεῦρο ζυνάγειν καὶ ζυναθροίζειν εἰς ἓν, κᾶπειτα ποιῆσαι τολύπην μεγάλην, κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.» (Πρώτον, το πλένουμε καλά καλά στη σκάφη να φύγει όλη η λέρα. Ὑστερα το χτυπάμε με τον κόπανο να φύγουνε οι σγρόμποι και οι κολλιτσιδες. Ἐτσι ακριβώς θα έπρεπε να ξεπλύνετε κι εσεις το κράτος

³³⁹ Σχετικά με τη σύνθεση του αρχαίου ακροατηρίου βλ. ενδεικτικά Κ. J. Dover (³1989), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής, MIET, Αθήνα, σσ. 36-37· D. Arnott (²1991), *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, σσ. 5-6· J. Henderson (1991), «Women and the Athenian dramatic festivals», *TAPhA* 121, σσ. 133-147· S. Goldhill (1994), «Representing Democracy: Women at the Great Dionysia», στο: R. Osborn – S. Hornblower (επιμ.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1994, σσ. 347-369· S. Goldhill (1997), «The audience of Athenian tragedy», στο: P. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1997, σσ. 54-68· N. W. Slater (1999), «Making the Aristophanic audience», *AJPh* 120.3, σσ. 351-368.

από τις λέρες, να κοπανήσετε τις κολλιτσίδες στο κεφάλι, κι όλες τις κλίκες που μαζεύονται σαν σγρόμποι και συνωμοτούν για να λυμαίνονται την εξουσία. Ύστερα θα έπρεπε, πάλι όπως εμείς, να ρίξετε σε ένα πανέρι πανανθρώπινης αδελφοσύνης το καθαρό μαλλί –όλους τους άξιους και χρηστούς πολίτες, όχι μόνο τους γέρους, μα και τους νέους και τις γυναίκες και τους φτωχούς που είναι καταχρεωμένοι στο δημόσιο, και τους μέτοικους, ακόμα και τους ξένους, όσους μας αγαπούν αληθινά– και να τους ανακατέψετε όλους μαζί καλά καλά... Και μα τον Δία, ας μην ξεχνάμε και τις πόλεις που έχουν αποικίσει οι δικοί μας, σ' όποια γωνιά του κόσμου κι αν βρίσκονται. Πρέπει να καταλάβουμε ότι κι αυτοί είναι καθώς και οι τούφες του μαλλιού, πού 'πεσαν χάμω και σκορπίστηκαν εδώ κι εκεί. Κι αυτούς λοιπόν να τους μαζέψετε κοντά σας, και μ' αυτή την πελώρια ανθρώπινη τουλούπα να υφάνετε για όλο τον λαό μια ζεστή μεγάλη χλαίνη!, μτφρ. Κ. Ταχτσής).

Η Λυσιστράτη έθεσε ως στόχο στην αρχή του έργου να σώσει την Ελλάδα ολόκληρη με τη βοήθεια των γυναικών: «*ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα*» (στ. 41). Είναι πεπεισμένη ότι η σωτηρία της Ελλάδας εξαρτάται από τις ενέργειες και την ικανότητα των γυναικών: «*οὕτω γε λεπτὸν ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος / ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία*»(στ. 29-30). Όπως εξήγησε στον Πρόβουλο, είναι η ανικανότητα των ανδρών που ανάγκασε τις γυναίκες να αναλάβουν υπό την ηγεσία της να σώσουν την Ελλάδα (στ. 525-526): «*μετὰ ταῦθ' ἡμῖν εὐθὺς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ / ταῖσι γυναιξίν συλλεχθείσαις*». Η ηρωίδα ανταποκρίνεται επιτυχώς στο μοντέλο του θριαμβευτή «*ἥρωα-σωτήρα*», που κυριαρχεί στις περισσότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη.³⁴⁰

³⁴⁰ Για το θέμα της σωτηρίας και του κωμικού σωτήρα βλ. Παππάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Β' έκδοση, ό.π., σσ. 122-155· Theodoros Pappas (1993), «Le sauveur chez Aristophane: Approche Anthropologique», *Ελληνικά* 43, σσ. 293-309.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Πραξαγόρα ή στρατηγός

Στις *Ἐκκλησιάζουσες*, οι γυναίκες θα καταφέρουν να ανατρέψουν την καθεστηκυία τάξη και να αναλάβουν την ηγεσία της πόλης, προκειμένου να εφαρμόσουν νέες οικονομικές και ηθικές αρχές: να καταργήσουν τη φτώχεια και την εγκληματικότητα. Στη νέα πόλη που διοικείται από την ευρηματική Πραξαγόρα καταργείται κάθε ατομική ιδιοκτησία υλικών αγαθών, καθώς και η οικογένεια, ενώ οι πολίτες τρέφονται σε κοινά συσσίτια· δεν υπάρχουν σχέσεις γονέων και τέκνων. Η νέα πολιτειακή οργάνωση στηρίζεται στο σύστημα της κοινοκτημοσύνης. Επίσης, στον έρωτα έχουν δικαίωμα όλοι, αλλά προηγούνται οι άσχημοι και οι ηλικιωμένοι. Οι βαριές αγροτικές εργασίες ανατίθενται στους δούλους. Δεν υπάρχουν ενδείξεις στο έργο για το πώς θα ασκείται η υποτιθέμενη συλλογική εξουσία στην πόλη. Ένα στοιχείο προκύπτει αβίαστα: η πραγματική εξουσία βρίσκεται στα χέρια της Πραξαγόρας.

Οι *Ἐκκλησιάζουσες* (οι γυναίκες που συμμετέχουν στην Εκκλησία του Δήμου), διδάχθηκαν το 392 ή το 391 π.Χ., μάλλον στα *Λήναια*. Έχει προηγηθεί η βαριά ήττα των Αθηναίων το έτος 404 π.Χ., όταν ο Σπαρτιάτης στρατηγός Λύσανδρος κατέλαβε την πόλη και κατεδάφισε τα Μακρά τείχη. Σε αυτό το μεταπολεμικό κλίμα αβεβαιότητας και κοινωνικών αναταραχών παρουσιάστηκαν οι *Ἐκκλησιάζουσες*. Το θέμα του έργου παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τη *Λυσιστράτη* και λιγότερα με τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Η πρωταγωνίστρια Πραξαγόρα (αυτή που πράττει, που ενεργοποιείται, στην Αγορά) παρουσιάζει στις γυναίκες που συγκάλεσε την τραγική κατάσταση της Αθήνας, τις πείθει να μεταμφιεστούν σε άνδρες και στη συνέχεια να πάνε στην εκκλησία του δήμου για να ψηφίσουν τη μεταβίβαση της εξουσίας από τους άνδρες στις γυναίκες. Οι γυναίκες σχεδιάζουν πραγματικό πραξικόπημα.

Στον *Πρόλογο* του έργου, η Πραξαγόρα βρίσκεται μόνη στη σκηνή από τα μαύρα χαράματα, όπως η Λυσιστράτη είκοσι χρόνια πριν, και περιμένει τις άλλες γυναίκες

για να υλοποιήσουν το σχέδιο που οργάνωσαν κατά τη διάρκεια της εορτής των *Σκίρων* (στ. 17-18 και 57-59).³⁴¹ Αφού η πολιτική κατάσταση στην πόλη είναι άσχημη, η Πραξαγόρα προτρέπει τις γυναίκες να πάρουν την εξουσία στα χέρια τους προκειμένου να υπάρξει μεταστροφή της πολιτικής για να καταστεί δυνατή *ή σωτηρία τῆς πόλεως* (στ. 105 κ.εξ.). Για να πετύχουν τον στόχο τους μεταμφιέζονται σε άνδρες και προσπαθούν να εξαλείψουν τα γυναικεία χαρακτηριστικά τους για να μπορέσουν να πάνε να ψηφίσουν στη συνέλευση. Πριν ακόμη θέσουν σε εφαρμογή το σχέδιό τους, οι γυναίκες ομόφωνα συμφωνούν και ανακηρύσσουν την Πραξαγόρα ως «στρατηγό» (στ. 246-247).

Η Πραξαγόρα ξεχωρίζει από τις άλλες γυναίκες γιατί διαθέτει, όπως θα δούμε, οργανωτικές ικανότητες: είναι έξυπνη, έχει όραμα, και, επιπλέον, διαθέτει πειθώ, απαραίτητη προϋπόθεση για να αναλάβει κάποιος ηγετική θέση στην Αρχαιότητα.³⁴² Από την αρχή δηλώνει ότι όλες οι εξουσίες πρέπει να εκχωρηθούν στις γυναίκες, αφού οι άνδρες αποδείχθηκαν ανάξιοι και ανέντιμοι (στ. 170 κ.εξ.). Αντιθέτως, οι γυναίκες είναι καλές στο να διαχειρίζονται τα του οίκου τους, έτσι θα είναι πανάξιες διαχειρίστριες και για τις δημόσιες υποθέσεις της πόλης. Ως εκ τούτου διαθέτουν όλες τις ικανότητες που απαιτούνται για την πολιτική (στ. 213 κ.εξ.). Διατυπώνει με σαφήνεια τις προγραμματικές της δηλώσεις, οι οποίες γίνονται αποδεκτές από τις υπόλοιπες γυναίκες. Η Πραξαγόρα επικαλείται και άλλα επιχειρήματα προκειμένου να αποδείξει την καταλληλότητα των γυναικών, όπως τον συντηρητισμό της γυναικείας φύσης (στ. 221-228), ιδιότητα θετική σε σχέση με την επιπολαιότητα των ανδρών (στ. 194-195). Βεβαίως, δεν πρέπει να ξεχνάμε στην ανάλυσή μας ότι η λύση που προτείνει η Πραξαγόρα για να αντιμετωπισθούν τα προβλήματα της πόλης είναι ουτοπική και φανταστική. Απλώς, οραματίζεται μια πολιτεία ονειρική σε μια δύσκολη ιστορική στιγμή για την Αθήνα.³⁴³

³⁴¹ Τα *Σκίρα* ή *Σκιροφόρια* ήταν γυναικεία γιορτή αφιερωμένη στην Αθηνά, στη Δήμητρα και στην Περσεφόνη. Η συμμετοχή και η παρουσία ανδρών ήταν απαγορευμένη, βλ. Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, ό.π., σσ. 264-274.

³⁴² Βλ. και το ομηρικό πρότυπο: *μύθων τε ῥήτηρ' ἔμμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων* [να μάθεις να μιλάς στη μάζωξη, να πολεμάς στη μάχη], *Ιλιάς* I, 443. J. Henderson (1996), *Three Plays by Aristophanes: Staging Women*, Routledge, Λονδίνο, σ. 145.

³⁴³ Βλ. D. MacDowell (1995), *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Οξφόρδη, σ. 309· P. Cartledge (2002), *The Ancient Greeks: a Portrait of Self and Others*, Οξφόρδη, σ. 74.

Μετά την αποχώρηση των γυναικών για την Εκκλησία του δήμου (στ. 311 κ.εξ.), στο πρώτο *Επεισόδιο*, εμφανίζεται στη σκηνή ο Βλέπυρος, ο ηλικιωμένος σύζυγος της Πραξαγόρας, ο οποίος φορά τα ρούχα της γυναίκας του. Πιέζεται από την ανάγκη να ανακουφίσει τα έντερα του και ψάχνει ένα ήσυχο μέρος έξω από το σπίτι του. Είναι δυσκοίλιος και σφίγγεται. Ένας γείτονας του βγαίνει για να πάει στη συνέλευση ντυμένος και αυτός με το φόρεμα της γυναίκας του. Έπειτα έρχεται ο Χρέμης, ένας φίλος του, ο οποίος παρευρέθηκε στην Εκκλησία του δήμου και τώρα γυρίζει. Του περιγράφει πως η εξουσία παραδόθηκε στις γυναίκες. Αυτό ψήφισαν στη συνέλευση (στ. 455-457). Μόλις επιστρέφουν οι γυναίκες (στ. 478 κ.εξ.), η Πραξαγόρα παρουσιάζει διεξοδικά τη νέα οργάνωση της πόλης και το σχέδιό της για την ανανέωση της πολιτικής (στ. 571 κ.εξ.). Μιλά για την κοινοκτημοσύνη των αγαθών και επιχειρηματολογεί για τις σεξουαλικές ελευθερίες. Οι κοινωνικές ανισότητες αίρονται και το καθετί θα αποτελεί κτήμα όλων. Η περιουσία και τα χρήματα θα ανήκουν όλα στην κοινότητα. Επίσης, οι γυναίκες θα ανήκουν σε όλους· ο καθένας θα μπορεί να συνευρεθεί με οποιαδήποτε γυναίκα· θα προηγούνται όμως οι άσχημες και οι άσχημοι αντίστοιχα. Στον *άγωνα*, ο Βλέπυρος θέτει χλιαρά ερωτήματα και αστειεύεται χωρίς να επιχειρηματολογεί πραγματικά για την πολιτική αλλαγή. Σύντομα μάλιστα θα ταχθεί υπέρ της νέας κατάστασης μόλις του δοθεί η υπόσχεση πως οι γέροι και οι άσχημοι έχουν εξασφαλίσει προτεραιότητα τόσο στο φαγητό όσο και στο σεξ. Στο τέλος του *άγωνα*, ο Βλέπυρος πείθεται και η Πραξαγόρα αποχωρεί (στ. 727). Το πολιτικό πρόγραμμα και οι μεταρρυθμίσεις που προτείνει η πρωταγωνίστρια συνοψίζονται σε μια ουτοπική καλοπέραση ως αντιστάθμισμα στο προβληματικό παρόν. Τα αποτελέσματα από τη διακυβέρνηση των γυναικών θα φανούν γρήγορα, όταν ο νομοταγής Χρέμης ετοιμάζεται να προσφέρει ολόκληρη την περιουσία του, ενώ ένας πονηρός πολίτης περιμένει να δει πώς θα εξελιχθούν τα πράγματα προτού δώσει κάτι από τα υπάρχοντά του (στ. 746 κ.εξ.). Συμμετέχει εν τούτοις στο κοινό δωρεάν γεύμα. Η κοινοκτημοσύνη φαίνεται ότι ναυαγεί από νωρίς.³⁴⁴ Η απόσταση ανάμεσα στη θεωρία και στην πραγματικότητα θα

³⁴⁴ Η πόλη των *Ἐκκλησιαζουσῶν* παρουσιάζει χαρακτηριστικά που θα συναντήσουμε αργότερα στην ιδανική πολιτεία του Πλάτωνα. Δεν γνωρίζουμε αν και πόσο επηρεάστηκε ο Αριστοφάνης από τις ιδέες περί κοινοκτημοσύνης, που κυκλοφορούσαν και συζητιούνταν στην αγορά εκείνα τα χρόνια. Ο Πλάτων θα οραματιστεί την άρχουσα τάξη στην ιδανική του πολιτεία χωρίς δυνατότητα απόκτησης ιδιωτικής περιουσίας (*Πολιτεία*, 457c-457d 1-2). Η ολοκλήρωση της συγγραφής της πλατωνικής *Πολιτείας* τοποθετείται στα μέσα της δεκαετίας 380-370 π.Χ.).

φανεί στο δεύτερο μέρος της κωμωδίας, όπου θα αναδειχθούν οι συνέπειες αυτής της σεξουαλικής ελευθερίας. Μία πρώτη συνέπεια αυτής της αντιστροφής των ρόλων διαφαίνεται πολύ νωρίς, αφού οι άνδρες γίνονται αντικείμενα εκμετάλλευσης από τις γυναίκες. Οι γέροι και οι γριές έχουν εξασφαλίσει άμεση προτεραιότητα στον έρωτα, κάτι που αποτελεί διαστροφή της ανθρώπινης φύσης. Στη μεγάλη σκηνή με τον Νεανία και τις γηραιές κυρίες (Γράες τρεις) που διεκδικούν τα δικαιώματά τους και την προτεραιότητα που έχουν έναντι της Νεάνιδος, που περιμένει τον εραστή της (στ. 877-1111), διαπιστώνουμε ότι κυριαρχεί ο εγωισμός και η χοντροκοπιά· δεν έχουμε να κάνουμε με υγιείς έρωτες αλλά με ψυχρές σεξουαλικές σχέσεις. Το χωρίο είναι γεμάτο από χυδαιολογίες και δείχνει ότι το πρόγραμμα της Πραξαγόρας δεν μπορεί να εφαρμοστεί στην πραγματική ζωή. Ήταν απλώς ένα φαντασιοκόπημα, μια αναζωογονητική ουτοπία.



Η Μαίρη Αρώνη στον ρόλο της Πραξαγόρας, μαζί με τον Χριστόφορο Νέζερ στον ρόλο του Βλέπυρου. Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 1956.

Στις *Ἐκκλησιάζουσες* οι γυναίκες αποκτούν πρόσβαση στην εξουσία και την διατηρούν μέχρι το τέλος, σε αντίθεση με το τι έγινε στη *Λυσιστράτη*, όπου οι γυναίκες, αφού οργάνωσαν μαζική ερωτική απεργία και αφού κατέλαβαν την Ακρόπολη, απέκτησαν προσωρινά τον έλεγχο της πόλης και κατόρθωσαν να θέσουν τέλος στον πόλεμο μεταξύ Αθήνας και Σπάρτης. Αμέσως μετά η Λυσιστράτη παρέδωσε την εξουσία στους άνδρες. Αντίθετα, η Πραξαγόρα λειτουργεί διαφορετικά. Η κριτική που ασκείται

από τον ποιητή είναι πικρόχολη διανθισμένη με ειρωνεία. Δεν γελά μαζί με τους χαρακτήρες της κωμωδίας, γελά σε βάρος τους. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι ωμή και κυριαρχεί η κοπρολογία και οι χυδαίοι αστεϊσμοί.

Στο κεφάλαιο αυτό, θα παρουσιάσουμε τη στρατηγική μέθοδο που χρησιμοποιεί η Πραξαγόρα προκειμένου να αναλάβει την εξουσία της πόλης. Θα εξετάσουμε, επίσης, τις συνέπειες και τα αποτελέσματα αυτών των ενεργειών τόσο για τις ίδιες τις γυναίκες όσο και για την κοινωνία ολόκληρη.

1. Παρενδυσία και ανταλλαγή ρόλων

Παρά τη φαινομενική ομοιότητα ανάμεσα στην Πραξαγόρα και τη Λυσιστράτη, η συμπεριφορά της Πραξαγόρας δείχνει μια εντελώς διαφορετική προσωπικότητα. Τόσο τα μέσα που χρησιμοποιεί και οι πρωτοβουλίες που παίρνει όσο και τα αποτελέσματα των ενεργειών της ως «στρατηγού» των γυναικών, τη διαφοροποιούν από την άλλη ηρωίδα του Αριστοφάνη. Ενώ οι γυναίκες στη *Λυσιστράτη* παραδίδουν στο τέλος του έργου την εξουσία στους άνδρες, αφού πέτυχαν τη συμφιλίωση και αφού υποστήριξαν τον θεσμό του γάμου, οι γυναίκες στις *Ἐκκλησιάζουσες* διατηρούν την εξουσία μέχρι το τέλος (στ. 458 κ. εξ.), καταργούν τον θεσμό του γάμου και προκαλούν μία αταξία και ένα χάος. Η ανεξέλεγκτη σεξουαλική ελευθερία οδηγεί στη διάλυση των σχέσεων και του θεσμού του γάμου και, εν τέλει, στη στειρότητα και τον θάνατο. Η σεξουαλικότητα στη *Λυσιστράτη* ήταν ελεγχόμενη και η συγκράτηση αυτή συνέβαλε στην αποκατάσταση των σχέσεων ανδρών και γυναικών και στη διατήρηση του οίκου, του γάμου και της σωτηρίας της πόλης. Αντιθέτως, στις *Ἐκκλησιάζουσες*, η σεξουαλική αταξία και η ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα δημιουργούν μια διαταραχή στην ομαλότητα των σχέσεων, κάτι που σταδιακά οδηγεί τους άνδρες σε σύγχυση.³⁴⁵ Η Λυσιστράτη κατάφερε και ανέλαβε την εξουσία προβάλλοντας τον ρόλο των γυναικών που συμμετέχουν σε θρησκευτικές τελετουργίες της πόλης, που κρατούν τα ηνία στον οίκο, γεννούν και ανατρέφουν τους μελλοντικούς πολίτες. Η Πραξαγόρα από την πλευρά της πέτυχε, με το τέχνασμα της παρενδυσίας, να καταλάβει την εξουσία και να επιβάλει νόμους που θα ενθαρρύνουν τις εγωιστικές τάσεις των πολιτών, κάτι που βρίσκεται στον αντίποδα από τις επιδιώξεις της Λυσιστράτης. Ο καθένας θέλει να κερδίσει κάτι από την πόλη, χωρίς ο ίδιος να συνεισφέρει σε οτιδήποτε. Το τέχνασμα και συνάμα το

³⁴⁵ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, σσ. 255-256.

όπλο της Πραξαγόρας, προκειμένου να αναλάβει την ηγεσία της πόλης είναι η ανταλλαγή των ρούχων των γυναικών με αυτά των ανδρών. Αυτή η ετεροενδυσιομανία θα διευκολύνει τις γυναίκες να αναλάβουν την εξουσία και θα τις αναβαθμίσει κοινωνικά, ενώ θα ζημιώσει, θα μειώσει και θα γελοιοποιήσει τους άνδρες. Θα αναλύσουμε αυτήν την πρακτική της παρενδυσίας και θα συζητήσουμε τους λόγους που οδήγησαν σε αποτυχία το πρόγραμμα της Πραξαγόρας.

Είναι γνωστό ότι η ενδυμασία ανέκαθεν δήλωνε και δηλώνει το φύλο, την ηλικία και την κοινωνική τάξη. Είναι φορέας επικοινωνίας και, εν γένει, αντικατοπτρίζει την κοινωνική θέση και την ταυτότητα του ατόμου. Το ένδυμα λοιπόν μεταφέρει διάφορες πληροφορίες για τον φέροντα και γι' αυτό χρησιμοποιείται συχνά από το θέατρο.³⁴⁶ Η μεταμφίεση επιτρέπει στον ηθοποιό να ζήσει μια εμπειρία, έστω και ως θεατρική ψευδαίσθηση, και να βιώσει, μαζί με τον θεατή, κάτι που η κοινωνία δεν του προσφέρει ή δεν του επιτρέπει.³⁴⁷

Η εναλλαγή ενδύματος από τους ηθοποιούς βρίσκεται στο κέντρο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, όπου όλοι οι υποκριτές είναι άνδρες. Αυτό ακριβώς έχοντας στον νου μας ότι οι ηθοποιοί είναι άνδρες, μπορούμε να φανταστούμε τη δυσκολία του ρόλου που πρέπει να ενσαρκώσουν στις *Ἐκκλησιάζουσες*: ως άνδρες, πρέπει να υποδυθούν γυναίκες που προσπαθούν να μιμηθούν άνδρες. Οι λόγοι που ωθούν ένα θεατρικό πρόσωπο σε παρενδυσία ποικίλλουν, ανάλογα με τον επιδιωκόμενο σκοπό: να προκαλέσει τον οίκτο (Δικαιόπολις), να περάσει απαρατήρητος (Μνησίλοχος), να γλιτώσει από κάποιον κίνδυνο (Διώνυσος) ή να πετύχει κάτι σπουδαίο (Πραξαγόρα). Σε κάθε περίπτωση, «στον Αριστοφάνη», υποστηρίζει ο Bowie, «η ετερο-ενδυσιομανία συνήθως διακωμωδείται, όπως στην περίπτωση του θηλυπρεπούς θεού Διονύσου».³⁴⁸

Η μεταμόρφωση ενός κωμικού προσώπου σε κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι δήλωνε την επιθυμία ρήξης με τους καθιερωμένους κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες. Η Αττική Κωμωδία προσφέρει στους θεατές τη δυνατότητα απελευθέρωσης από κοινωνικούς καταναγκασμούς και περιορισμούς, ενώ παράλληλα κρούει

³⁴⁶ R. Barthes, *Mythologie*, Παρίσι 1957, σ. 203-205.

³⁴⁷ J. Duvignaud, *Pour une sociologie du théâtre*, Παρίσι 1965, σ. 207.

³⁴⁸ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σ. 28.

τον κώδωνα του κινδύνου για το πού μπορεί να οδηγήσει μια κατάσταση αν μείνει ανεξέλεγκτη. Όπως παρατηρεί και πάλι ο Bowie: «Η αστεία ενδυμασία, οι φαλλοί, οι μάσκες αφαιρούν από τα επί σκηνής πρόσωπα την ανθρώπινή τους διάσταση. Απεικονίζουν έτσι την αγριότερη και πιο αποδιοργανωμένη πλευρά των θεατών, παριστάνοντας ανθρώπους που συμπεριφέρονται με τρόπους όχι μόνο απελευθερωτικούς αλλά και διασπαστικούς προς τα συμφέροντα της πόλης ως σύνολο».³⁴⁹

Το «όχημα» για την επιτυχία της επανάστασης των γυναικών στις *Ἐκκλησιάζουσες* είναι η μεταμφίεση. Η Πραξαγόρα εκθέτει από τον *Πρόλογο* τη στρατηγική της και αναρωτιέται αν οι άλλες γυναίκες έχουν ακολουθήσει τη συμβουλή της και αν έχουν μεταμφιεστεί: «τί δῆτ' ἂν εἴη; πότερον οὐκ ἐρραμμένους / ἔχουσι τοὺς πάγωνας, οὐδ' εἴρητ' ἔχειν; / ἢ θαϊμάτια τάνδρεϊα κλεψάσαις λαθεῖν / ἦν χαλεπὸν αὐταῖς» (Τί συμβαίνει λοιπόν; Μήπως δε ράψανε τα ψεύτικα τα γένια τους ή μήπως δεν μπόρεσαν να κλέψουνε τα ρούχα των αντρών τους; στ. 24-27, μτφρ. Κ. Βάρναλης).³⁵⁰ Η μεταμφίεση των γυναικών σε άνδρες είναι το εργαλείο που θα βοηθήσει τις γυναίκες να πετύχουν το σκοπό τους, προκειμένου να καλυτερεύσουν τις συνθήκες ζωής στην Αθήνα.

Η ανταλλαγή ρούχων στις *Ἐκκλησιάζουσες* είναι ένδειξη της κατάλυσης που παρουσιάζει η Αθήνα. Στην αρχή του έργου, οι άνδρες παρουσιάζονται να είναι ηλικιωμένοι, κουρασμένοι και λίγο αδιάφοροι για ό,τι συμβαίνει σε αντίθεση με τις ενεργητικές και δυναμικές γυναίκες. Υπήρχαν έθιμα στην Ελλάδα, όπου η ανταλλαγή ενδυμάτων μεταξύ ανδρών και γυναικών ήταν χαρακτηριστικό μετάβασης και δήλωνε ανατροπή του καθιερωμένου και σηματοδοτούσε την προσωρινή ανάληψη της εξουσίας από τις γυναίκες. Αυτό συνέβαινε, για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της εορτής των *Υβριστικῶν* στο Άργος.³⁵¹ Η παρενδυσία είναι σημάδι διάλυσης και σηματοδοτεί τον σφετερισμό της εξουσίας από τις γυναίκες. Αυτή η ανταλλαγή ρούχων λειτουργεί θετικά για τις γυναίκες, ενώ μειώνει και εξασθενεί την αρρενωπότητα των ανδρών. Μολονότι η συνήθεια υπήρχε στα έθιμα του γάμου, εντούτοις, στο έργο γίνεται με απάτη

³⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 32.

³⁵⁰ Για το θέμα της μεταμφίεσης στις *Ἐκκλησιάζουσες* βλ. Σοφία Γκόρου (2014), *Το στοιχείο της μεταμόρφωσης, της παρενδυσίας και της εναλλαγής ταυτοτήτων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Τμήμα Φιλολογίας, Καλαμάτα, σσ. 164-228.

³⁵¹ Βλ. Natasha Bershadsky (2013), *Pushing the Boundaries of Myth: Transformations of Ancient Border Wars in Archaic and Classical Greece*, διδ. διατριβή, University of Chicago, Department of Classics, Σικάγο, Ιλλινόις, σσ. 278-295. Βλ. και Πλούταρχος, *Γυναικῶν ἀρεταί*, 245c-f.

από την πλευρά των γυναικών και από ανάγκη για τους άνδρες. Αυτό υποδηλώνει ότι ο θεσμός του γάμου θα διαταραχθεί.

Η εικόνα της γυναίκας που καταστρέφει το αρσενικό περιγράφεται από τον Ηρόδοτο με αφορμή τη μάχη της Σήπειας (κοντά στην Τίρυνθα), όταν ο βασιλιάς της Σπάρτης Κλεομένης επιτέθηκε εναντίον του Άργους, το 494 π.Χ. Σύμφωνα με τον ιστορικό το μοτίβο της βίας και της ανώμαλης κατάστασης αλληλοσυνδέονται.³⁵² Για την μάχη αυτή, ο Πausanias (2.20, 8-10) και ο Πλούταρχος (*Γυναικῶν ἀρεταί*, 245c-f.) αναφέρουν ότι ο Κλεομένης επιτέθηκε στο Άργος που δεν είχε αρκετούς άνδρες υπερασπιστές και τότε η ποιήτρια Τελέσιλλα ανέλαβε τη στρατιωτική ηγεσία και νίκησε τους Σπαρτιάτες.³⁵³ Σε ανάμνηση αυτής της μάχης καθιερώθηκε η γιορτή των *Υβριστικῶν*, κατά τη διάρκεια της οποίας οι γυναίκες φορούσαν τα ρούχα των ανδρών για να γιορτάσουν το γεγονός αυτό.³⁵⁴ Οι *Ἐκκλησιάζουσες* αντικατοπτρίζουν τα γεγονότα που συνέβησαν στο Άργος το 494 π.Χ. και δημιουργούν συνειρμούς στους θεατές, οι οποίοι τα συσχετίζουν με την ήττα των Αθηναίων το 404 π.Χ.

Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί την ενδυμασία και τους συμβολισμούς που συνεπάγονται τα ρούχα των κωμικών προσώπων της σκηνής ως μέσο έκφρασης της υπεροχής του ενός επί του άλλου ή για να δηλώσει την ήττα και την υποβάθμιση του κωμικού ήρωα. Στις *Ἐκκλησιάζουσες*, οι γυναίκες ενδύονται τα ρούχα των ανδρών τους, προσθέτουν ψεύτικα γένια και υιοθετούν και άλλα τεχνάσματα, τα οποία ωστόσο κάνουν

³⁵² Ηρόδοτος, *Ἱστορίαι*, vi, 77: *ἀλλ' ὅταν ἡ θήλεια τὸν ἄρσενα νικήσασα / ἐξελάσῃ καὶ κῶδος ἐν Ἀργείοισιν ἄρῃται, / πολλὰς Ἀργείων ἀμφιδρυφῆας τότε θήσει* [όταν θα δεις τη θηλυκιά να διώχνει από τη χώρα τον αρσενικό, νικώντας ν' αδράχνει δόξα ζηλευτή στο Άργος πολεμώντας, τότε πολλές Αργίτισσες το 'να και τ' άλλο μάγουλο με νύχια θα σπαράζουν (μτφρ. Ηλίας Σπυρόπουλος)]. Βλ. και Pierre Sauzeau (1999), «“Quand la femelle victorieuse...”: interprétations contextuelles d'un oracle énigmatique (Hérodote, VI, 77)», *Revue de l'histoire des religions* 216, σσ. 131-165· του ίδιου (2005), *Les partages d'Argos: sur les pas des Danaïdes*, Belin, Παρίσι.

³⁵³ *Οὐδενὸς δ' ἦττον ἐνδοξὸν ἐστὶ τῶν κοινῆ διαπεπραγμένων γυναικῶν ἔργων ὁ πρὸς Κλεομένη περὶ Ἀργους ἀγών, ὃν ἠγωνίσαντο Τελεσίλλης τῆς ποιητρίας προτρεψαμένης. [...] ἠγουμένης δὲ τῆς Τελεσίλλης ὄπλα λαμβάνουσαι καὶ παρ' ἑπαλξιν ἰστάμεναι κύκλω τὰ τεῖχη περιέσπεσαν, ὥστε θαυμάζειν τοὺς πολεμίους. τὸν μὲν οὖν Κλεομένη πολλῶν πεσόντων ἀπεκρούσαντο*, Πλούταρχος, *Γυναικῶν ἀρεταί*, 245c-e. Βλ. και Pierre Sauzeau (2008), «Guerriers d'élite, rôdeurs nocturnes et chasseurs noirs en Grèce ancienne: Aristomenes, Damon et les Mille d'Argos», στο: *Almanach de la recherche franco-russe 2. Antiquité et temps présent : à la mémoire de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet*, Παρίσι.

³⁵⁴ Βλ. S. Saïd (1987), «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», *CGITA* 3, σσ. 217-248.

εμφανή τη θηλυκή τους υπόσταση. Από την άλλη, οι άνδρες τους, χωρίς τα ρούχα τους, αναγκάζονται να φορέσουν αυτά των γυναικών τους, κάτι που όμως θα έχει ως αποτέλεσμα την προβολή του ανδρισμού τους. Από τη μία πλευρά έχουμε την εκούσια απόφαση των γυναικών να ντυθούν με ανδρικά ενδύματα προκειμένου να διευκολυνθούν στην ανάληψη της εξουσίας, και από την άλλη έχουμε την αναγκαστική μεταμφίεση των ανδρών σε γυναίκες. Οι γυναίκες ελέγχουν την μεταμφίεσή τους και πετυχαίνουν το στόχο τους, ενώ οι άνδρες αισθάνονται ταπεινωμένοι, γελοίοι και τελικά αποτυγχάνουν και παραδίδουν την εξουσία. Επιπλέον, αυτή η ανταλλαγή ρούχων ανάμεσα στα δύο φύλα αποδεικνύεται ιδιαίτερα πετυχημένη για τις γυναίκες και για έναν ακόμη λόγο, αφού τονίζει περισσότερο τη θηλυκότητά τους, δεν την κρύβει. Αντιθέτως, τα γυναικεία ρούχα στους άνδρες τους υποβιβάζουν και μειώνουν τον ανδρισμό τους. Μοιάζουν να είναι επιφυλακτικοί, ευνουχισμένοι και εντελώς ανίκανοι.³⁵⁵ Έτσι, η ανταλλαγή ρούχων εκφράζει μία δυναμική και μία συσχέτιση μεταξύ εξουσίας και φύλου.

Οι γυναίκες φορούν ανδρικά ρούχα από την αρχή του έργου, όταν συγκεντρώνονται για να πάνε στην Εκκλησία του δήμου. Είναι πολύ καλά προετοιμασμένες για να μεταμφιεστούν σε άντρες. Προσπαθούν να αποκτήσουν συνήθειες και τρόπους των ανδρών, σκέφτονται ακόμη και το χρώμα τους και εκδηλώνουν την επιθυμία να μαυρίσουν. Εκτός από τα ρούχα των ανδρών τους (*ίμάτια*), οι γυναίκες φορούν ανδρικά παπούτσια (*έμβάδες*), διαθέτουν ψεύτικες γενειάδες (*πώγωνας*, στ. 68), και κρατούν στα χέρια τους μπαστούνια (*βακτηρίας*, στ. 74).³⁵⁶ Το σημαντικότερο στοιχείο της μεταμφίεσης, αλλά και της πλοκής της κωμωδίας, είναι βέβαια τα ενδύματα, καθώς λειτουργούν ως το βασικό στοιχείο αλλαγής φύλου.³⁵⁷ Βεβαίως, μολονότι οι γυναίκες προσπαθούν να αποκτήσουν ανδρικά χαρακτηριστικά και τρόπους, εντούτοις συχνά αφήνονται στο φυσικό τους και προβάλλουν τη γυναικεία τους πλευρά και τη θηλυκότητά τους. Στη συνέλευση συμπεριφέρονται συχνά σύμφωνα με την τυπική γυναικεία πλευρά τους και διακινδυνεύουν να αποκαλυφθούν. Αισθάνονται επίσης άβολα με όλα

³⁵⁵ G. Compton-Engle (2003), «Control of Costume in Three Plays of Aristophanes», *American Journal of Philology* 124, σσ. 507-535.

³⁵⁶ Για την ενδυμασία των ηθοποιών στην κωμωδία, βλ. L. Stone (1981), *Costume in Aristophanic Comedy*, Arno Press, Νέα Υόρκη· G. Compton-Engle (2015), *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη.

³⁵⁷ G. Compton-Engle (2005), «Stolen Cloaks in Ecclesiazusae», *TAPhA* 135.1, σσ. 163-176.

αυτά τα ανδρικά σύνεργα, τα οποία βιώνουν με τρόπο υποτιμητικό και βιάζονται να τα ξεφορτωθούν (στ. 502-503).³⁵⁸ Επανειλημμένως, οι γυναίκες βάζουν και βγάζουν τα ψεύτικα γένια τους και προβάλλουν στη σκηνή τη θηλυκότητά τους. Δυσανασχετούν με την εμφάνισή τους, την οποία βρίσκουν γελοία και δεν παραλείπουν να τονίσουν ότι η μεταμφίεση είναι προσωρινή (στ. 124-127).³⁵⁹



Η Κάκια Παναγιώτου στον ρόλο της Πραξαγόρας. Εθνικό Θέατρο:
Κεντρική Σκηνή, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, 1971.

Οι γυναίκες, λοιπόν, μεταμφιέστηκαν σε άνδρες, αλλά προβάλλουν και τη θηλυκή τους πλευρά. Παράλληλα, αμφισβητούν την αρρενωπότητα των ανδρών και δεν σταματούν να τους υπονομεύουν. Ενδεικτικά είναι τα υποτιμητικά σχόλια για τον εκθηλυμένο Αγύρριο και τον Επίγονο που έμοιαζε με γυναίκα (στ. 102, 167). Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο συλλογισμός της Πραξαγόρας στην αρχή του έργου σχετικά με τον πρώτο και την έμπνευσή της για σχέδιό της: «*Αγύρριος γοῦν τὸν Προνόμου πώγων' ἔχων/ λέληθε. καίτοι πρότερον ἦν οὗτος γυνή· νυνὶ δ', ὄρας, πράττει τὰ μέγιστ' ἐν τῇ πόλει./ τούτου γέ τοι, νῆ τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν,/ τόλμημα τολμῶμεν τοσοῦτον οὐνεκα,/ ἦν πως παραλαβεῖν*

³⁵⁸ Βλ. A. H. Sommerstein (1998), *The Comedies of Aristophanes*, τ. 10, *Ecclesiazusae*, Warminster, σ. 182.

³⁵⁹ Βλ. S. Saïd (1979), «*L'assemblée des femmes: les femmes, l'économie et la politique*», στο: D. Auger – M. Rosellini – S. Saïd (επιμ.), *Aristophane, les femmes et la cité*, Fontenay-aux-Roses, σσ. 33-69.

τῆς πόλεως τὰ πράγματα/ δυνώμεθ', ὅστ' ἀγαθόν τι πράξει τὴν πόλιν./ νῦν μὲν γὰρ οὔτε θέομεν οὔτ' ἐλαύνομεν». (Κι ο Αγύρριος με του Πρόνομου τα γένια -ποιος το ἔνωσε;- ενώ πρώτα ήταν γυναίκα, σπουδαίο αξίωμα έχει μες στην πόλη. Έτσι κι εμείς τέτοιο παράτολμο έργο επιχειρούμε σήμερα, πριν φέξει, με την ελπίδα εμείς την εξουσία να πάρουμε στα χέρια μας, και κάτι καλό να δει από μας αυτό το κράτος. Γιατί όπως πάμε τώρα, κλάψε, κόσμε, στ. 102-109, μτφρ. Θρ. Σταύρου). Αφού κατάφερε ο Αγύρριος να τους ξεγελάσει ότι ήταν πραγματικός άνδρας και να έχει σημαντική θέση στην κυβέρνηση, τότε μπορούν και οι γυναίκες να κυβερνήσουν, μεταμφιεσμένες σε άνδρες. Η αναφορά στον θηλυπρεπή Αγύρριο δείχνει ότι η εξουσία στην Αθήνα βρισκόταν σε χέρια ανίκανων ανθρώπων και ανάξιων κυβερνητών. Επομένως, τη λύση θα την δώσουν οι γυναίκες. Αντί να έχουν την εξουσία οι θηλυπρεπείς άνδρες, θα την πάρουν οι πραγματικές γυναίκες, οι οποίες θα διαχειριστούν τα κοινά, με τον τρόπο που διαχειρίζονται το νοικοκυριό τους.

Η εμφάνιση του Βλέπυρου στη σκηνή με γυναικεία ρούχα (στ. 311 κ.εξ.) προκαλεί το γέλιο και προοιδαίνει τους θεατές για τη γελοιοποίηση και τον υποβιβασμό των ανδρών που θα ακολουθήσει. Ο σύζυγος της Πραξαγόρας φορά πάνω από τον χιτώνα, ριγμένο στους ώμους του, διπλωμένο, το λεπτό *ίμάτιον* της γυναίκας του, που έχει το χρώμα του κρόκου του αυγού (*κροκωτίδιον*, στ. 332), ενώ στα πόδια του σέρνει γυναικεία πέδιλα (*τὰς περσικάς*, στ. 319).³⁶⁰ Το κροκωτό φόρεμα της Πραξαγόρα στους ώμους του Βλέπυρου με τα κομψά «περσικά» υποδήματα στα πόδια, τονίζουν τον εξευτελισμό και την γελοιότητά του. Όπως εξηγεί στους θεατές ο Βλέπυρος, μόλις εμφανίζεται στη σκηνή, πιάνοντας την κοιλιά του, αναγκάστηκε να ντυθεί με γυναικεία ρούχα· βγήκε βιαστικά γιατί ήθελε να ανακουφίσει το έντερό του, δεν μπορούσε να κρατηθεί και μη βρίσκοντας τα ρούχα του, ούτε και τη γυναίκα του, από ανάγκη φόρεσε τα δικά της φορέματα (στ. 317-319). Ενώ βρίσκεται σε αυτή την γελοία κατάσταση, οι γυναίκες με το προσωπείο του πολίτη ετοιμάζονται να κάνουν πραξικόπημα στην Πνύκα. Ο ίδιος δεν γνωρίζει ακόμη ότι η γυναίκα του έχει πάρει τα δικά του

³⁶⁰ Για την ένδυση στην αρχαιότητα βλ. L. Heuzey (1922), *Histoire du costume antique*, Παρίσι· Horst Blanck (2004) *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*, μτφρ. Αλίκη Μουστάκα, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, σσ. 94-113.

ρούχα και έχει πάει στην Εκκλησία του Δήμου.³⁶¹ Αντί να συμμετέχει ο ίδιος στη Συνέλευση, όπου λαμβάνονται σημαντικές αποφάσεις, εμποδίζεται από αυτή την ανταλλαγή ρούχων και απουσιάζει. Ο Αριστοφάνης τον παρουσιάζει αδιάφορο: το μόνο που τον απασχολεί είναι η βουλευτική του αποζημίωση των τριών οβολών (στ. 380). Όταν πληροφορείται όσα συνέβησαν στην Εκκλησία του Δήμου, δέχεται με απάθεια την ανατροπή του πολιτεύματος και μάλιστα νιώθει και ανακούφιση που δεν θα ξυπνά νωρίς (στ. 467 κ.εξ.). Τον ενδιαφέρει η καλοπέρασή του και μόνο. Έτσι δικαιολογεί ο ποιητής την βίαιη αλλαγή του πολιτεύματος από τις γυναίκες. Χωρίς να το έχει αντιληφθεί ο ίδιος ο Βλέπυρος, με την γυναικεία αμφίεσή του έχει συντελεστεί και η αλλαγή των ρόλων.

Γίνεται σαφές ότι οι άνδρες υποβιβάζονται κοινωνικά και πολιτικά από αυτή την ανταλλαγή των ρούχων, αφού αποκλείονται από τη συνεδρίαση της Εκκλησίας του Δήμου και εμποδίζεται η άσκηση των πολιτικών τους δικαιωμάτων. Έτσι, η Πραξαγόρα και οι υπόλοιπες γυναίκες, έχουν την πλειοψηφία και αποφασίζουν να αναλάβουν την ηγεσία της πόλης. Οι ρόλοι έχουν αναστραφεί: οι άνδρες μένουν στο σπίτι ντυμένοι με γυναικεία ρούχα, ενώ οι γυναίκες ντυμένες με ανδρικά ρούχα ψηφίζουν στη συνέλευση και παίρνουν πολιτικές αποφάσεις. Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι η εγκληματικότητα και, ιδιαίτερα, η κλοπή των ρούχων (*λωποδυσία*, στ. 565) ήταν συνήθης πρακτική και το «ξεγύμνωμα» από τους λωποδύτες λειτουργούσε ταπεινωτικά γι' αυτόν που έμεινε χωρίς ενδύματα, το θύμα της ληστείας.³⁶² Στις *Εκκλησιάζουσες*, οι γυναίκες κλέβουν τα ρούχα των ανδρών τους (στ. 40) και ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται τους συνειρμούς που δημιουργεί στους θεατές η δραστηριότητα *τῶν λωποδυτῶν* προκειμένου να μειώσει τους «απογυμνωμένους» άνδρες.

Οι διαμαρτυρίες του Βλέπυρου, μόλις επιστρέφει η Πραξαγόρα, είναι χλιαρές, άτολμες, επιφανειακές και δείχνουν μια υποταγμένη προσωπικότητα. Παραπονείται γιατί τον παράτησε και του πήρε και τα ρούχα λες και ήταν πτώμα: «*ἀλλ' ἔμ' ἀποδύσασ', ἐπιβαλοῦσα τοῦγκυκλον, / ᾧχου καταλιποῦσ' ὡσπερὶ προκείμενον, / μόνον οὐ στεφανώσασ' οὐδ' ἐπιθεῖσα λήκυθον*» (Και το σωστό δεν ήτανε να πάρεις το φόρεμά σου; Εσύ γυμνό μ' αφήνεις, μου ρίχνεις από πάνω αυτό το τούλι και φεύγεις παρατώντας με, σα να 'μαι λείψανο για εκφορά· λουλούδια μόνο και νεκρική δε μου 'βαλες

³⁶¹ Το ίδιο πρόβλημα αντιμετωπίζουν και οι υπόλοιποι άνδρες, όπως θα φανεί από την περιγραφή του γείτονα και του Χρέμη.

³⁶² Compton-Engle, «Stolen Cloaks in Ecclesiazusae», *ό.π.*, σ. 164.

υδρία, στ. 536-538). Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η αναφορά στον εαυτό του σαν να είναι πτώμα άψυχο, κάτι που παραπέμπει σε πρόσωπο άβουλο, παθητικό, παρατημένο, που έχει χάσει τον έλεγχο. Αναγνωρίζει ήδη την υπεροχή και την πρωτοκαθεδρία της Πραξαγόρας.³⁶³ Η σκηνή μοιάζει με αυτήν του Πρόβουλου στη *Λυσιστράτη*. Ανάλογη σκηνή έχουμε και στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, όπου ο Πενθέας αμφισβητεί τη λατρεία του Διονύσου και για τον λόγο αυτόν θα τιμωρηθεί. Προτού όμως επιβάλει την τιμωρία του, ο θεός με τη μορφή του ωραίου Λύδιου, προτείνει στον Πενθέα να φορέσει φόρεμα από λινό ύφασμα (στ. 821) και να μεταμφιεστεί σε Μαινάδα για να παρακολουθεί τους πιστούς του θεού στο βουνό. Ο Πενθέας παραπλανάται, υποχωρεί εύκολα και φορά γυναικεία στολή (στ. 828). Η εκδίκηση του θεού ξεκινάει από τη γελοιοποίηση του Πενθέα, προτού καταλήξει στον αποτροπιαστικό θάνατο που του επιφυλάσσει, να πεθάνει απ' τα χέρια της ίδιας του της μάνας. Ο Πενθέας, ο οποίος χαρακτηρίζεται από υπεαρσενική συμπεριφορά, που κοροϊδεύει τον θηλυπρεπή Λύδιο (Διόνυσο) και θεωρεί τις γυναίκες κατώτερα όντα, τώρα γίνεται πραγματικά καταγέλαστος, όταν τον βλέπουμε ντυμένο με γυναικεία φορέματα και τον ακούμε να κομπάζει ή να ρωτάει αν είναι οι μπούκλες του καλοχτενισμένες. Είναι ενθουσιασμένος με τη γυναικεία του αμφίεση και επιδεικνύεται· έχασε κάθε αυτοσεβασμό.³⁶⁴

Στις *Εκκλησιάζουσες* η αλλαγή των ρούχων μεταξύ ανδρών και γυναικών σηματοδοτεί, όπως είπαμε, και την ανταλλαγή της εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων. Οι δυναμικές γυναίκες αποκτούν εξουσία πολιτική, σεξουαλική ελευθερία και σωματική υπεροχή. Είδαμε ότι οι γυναίκες με το τέχνασμα της παρενδυσίας πέτυχαν να έχουν την πλειοψηφία στη συνέλευση και να νομοθετούν σύμφωνα με τα συμφέροντά τους. Στον σεξουαλικό τομέα, έχουν την πρωτοβουλία και πραγματοποιούν τη δική τους επανάσταση. Οι άνδρες, τους οποίους εκπροσωπεί ο Βλέπυρος, είναι κουρασμένοι, ανίκανοι, αφημένοι εντελώς, σχεδόν πτώματα. Η πρώτη σκέψη του Βλέπυρου όταν ανακαλύπτει την απουσία της συζύγου του είναι ότι έχει εραστή. Και όταν θα συναντήσει τη γυναίκα του και τη ρωτήσει πού ήταν θα λάβει την απάντηση: «οὔ τοι παρὰ τοῦ μοιχοῦ γε φήσεις» (Δε φαντάζομαι να νομίζεις ότι γύριζα με κανέναν εραστή; στ. 522). Η φοβία

³⁶³ Βλ. Compton-Engle, «Stolen Cloaks in Aristophanes' *Ecclesiazusae*», *ό.π.*, σσ. 163-176.

³⁶⁴ Παρ' όλ' αυτά, ο ευτράπελος αυτός τραβεστισμός αποπνέει μια εφιαλτική τραγικότητα που μετατρέπει τον υβριστή Πενθέα σε πάσχοντα ήρωα και τον θριαμβευτή Διόνυσο σε πνεύμα του κακού. Βλ. και Αθανάσιος Δ. Στεφανής (2018), *Ευριπίδου Βάκχαι, εισαγωγή, αρχαίο κείμενο, μετάφραση σχόλια*, εκδ. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, Αθήνα.

αυτή του Βλέπυρου επανέρχεται συχνά στο έργο και δείχνει την ανικανότητα, την έλλειψη εμπιστοσύνης στον εαυτό του, και εν τέλει, τη στειρότητα των ανδρών, όπως το τονίζει και ο Bowie.³⁶⁵

Δεν είναι μόνο η ανασφάλεια και η ανικανότητα του Βλέπυρου, ο οποίος φοβάται την απιστία και λόγω της ηλικίας του (*γέρων ὦν*, στ. 323), αλλά διαπιστώνουμε ότι και ο Χρέμης έχει παρόμοιες έγνοιες: «φοβάμαι, μήπως όταν πάρουνε την εξουσία στα χέρια τους, ...μας βάζουν να τις καβαλάμε» (*κινεῖν ἑαυτάς*, στ. 466-467). Ακόμη και η σκηνή με τον νεαρό που περιμένει να αγκαλιάσει το κορίτσι του, καταλήγει σε παρωδία τραγικού θρήνου, αφού παρεμβάλλονται οι τρεις γερόντισσες που διεκδικούν τα πρωτεία, σύμφωνα με την απόφαση των γυναικών (στ. 617 κ.εξ.). Είναι φανερό ότι η σεξουαλική κοινοκτημοσύνη απειλεί τις ομαλές σχέσεις, τη γονιμότητα των νέων, και την πραγματική αγάπη. Προκαλεί στειρότητα, χάος και αταξία. Η κατάσταση αυτή τονίζεται από την έντονη σκατολογία και τα άσεμνα χωρατά, που ξεπερνούν τα συνήθη ακόμη και για τον Αριστοφάνη.

Μόλις ο Χορός των γυναικών εγκαταλείπει τη σκηνή, βγαίνει ο ταλαίπωρος σύζυγος της Πραξαγόρας, ο Βλέπυρος, ντυμένος, όπως είδαμε μ' ένα λεπτό γυναικείο φουστάνι. Δείχνει αναστατωμένος όχι μόνο για την απουσία της γυναίκας του, αλλά και γιατί υποφέρει από έναν φοβερό κοιλόπονο και ψάχνει μέρος για να ανακουφιστεί (*χεζήτιῶν*, στ. 313). Πάει κοντά στον τοίχο, αλλά ξαφνικά εμφανίζεται ο γείτονάς του, ο οποίος ψάχνει και αυτός τη γυναίκα και τα ρούχα του. Μη μπορώντας να συγκρατηθεί ο ήρωάς μας κάθεται και πάλι στη γωνιά του, μόλις ο γείτονας ξαναμπάνει στο σπίτι του, και προσεύχεται στη θεά του τοκετού, την *Εἰλείθια*, να τον βοηθήσει να αφοδεύσει (στ. 369). Η συγκεκριμένη σκηνή του διαλόγου ανάμεσα στον Βλέπυρο και τον γείτονα (στ. 311-372) χαρακτηρίζεται από αναφορές σε ακαθαρσίες, περιπτώματα, αποπάτους, πρωκτούς, πορδές κ.ά. Όλα αναδύουν μια ατμόσφαιρα δυσοσμίας και δυσφορίας, που απαξιώνει και γελοιοποιεί στα μάτια των θεατών τον Βλέπυρο. Πασχίζει, αλλά δεν μπορεί να αφοδεύσει (στ. 354-371).

³⁶⁵ Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σ. 255.

Είναι ενδιαφέρον ότι ο Βλέπυρος προσεύχεται και ζητά βοήθεια από τη θεά του τοκετού *Είλειθια*, ενώ είναι ντυμένος με γυναικεία ρούχα. Δεν μπορεί, όμως, να «γεννήσει», γιατί είναι στείρος. Ενώ προηγουμένως ανακοίνωσε στον γείτονά του ότι βγήκε επειγόντως από το σπίτι του γιατί «δεν μπορούσε να κρατηθεί»³⁶⁶ και φοβήθηκε ότι θα λερώσει το κρεβάτι· τώρα ντυμένος με τα γυναικεία ρούχα, δεν μπορεί να ανακουφιστεί και είναι δυσκοίλιος. Είναι εμφανής η σχέση μεταξύ δυσκοιλιότητας και στειρότητας. Ο Βλέπυρος παρουσιάζεται ως ανίκανος, και τώρα που είναι ντυμένος με γυναικεία ρούχα, απεικονίζεται και ως θηλυπρεπής και επιπλέον στείρος. Ενώ στην αρχή του έργου οι γυναίκες που δεν είχαν ακόμη συνειδητοποιήσει τη νέα ανδρική τους ταυτότητα επικαλούνταν και ορκίζονταν σε γυναικείες θεότητες (Άρτεμις, Αφροδίτη), τώρα, η επίκληση στη θεά του τοκετού *Είλειθια* από έναν άνδρα δείχνει ακριβώς ότι η ανδρική του ταυτότητα έχει εκηλυωθεί. Με αυτόν τον τρόπο επισφραγίζεται η ανταλλαγή των ταυτοτήτων φύλου μεταξύ ανδρών και γυναικών. Έτσι αντιλαμβανόμαστε τη χλιαρή έως αδιάφορη αντίδρασή του όταν ο Χρέμης του ανακοινώνει στις αποφάσεις της Συνέλευσης. Φαίνεται ανακουφισμένος που θα απαλλαγεί από όλα τα καθήκοντά του ως πολίτης και θα μένει στο σπίτι, παίρνοντας τη θέση της συζύγου του. Η μόνη του ανησυχία είναι μήπως οι γυναίκες αναγκάζουν πλέον τους άνδρες να έχουν συχνά σεξουαλική επαφή μαζί τους και μήπως αν αυτοί αδυνατούν, τους αφήνουν νηστικούς (στ. 465-469). Η μόνη του έγνοια είναι το φαγητό!

Διαπιστώνουμε ότι η ανταλλαγή ρούχων λειτουργεί θετικά για τις γυναίκες και αρνητικά για τους άντρες. Οι γυναίκες καταφέρνουν με τον τρόπο αυτόν να υπερισχύσουν των ανδρών και συγχρόνως να τους γελοιοποιήσουν, χωρίς οι ίδιες να χάσουν τη θηλυκότητά τους. Στην ουσία, ανατρέπουν την ανδρική εξουσία και καταργούν τον θεσμό του γάμου. Αντιθέτως, οι άνδρες με τα γυναικεία ρούχα που φορούν δεν καταφέρνουν πολλά πράγματα. Εκθηλώνονται, καθίστανται ανίκανοι και στείροι, όπως είδαμε και με τη σκηνή της δυσλειτουργίας των εντέρων και της αφόδευσης του Βλέπυρου. Είναι φανερό ότι τα ρούχα χρησιμοποιούνται ως εργαλείο από τις γυναίκες προκειμένου να ανέλθουν στην εξουσία, να διαταράξουν την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική τάξη και, τέλος, να ανατρέψουν τον θεσμό του γάμου.

Στην αρχαιότητα, υπήρχε η πίστη ότι τα ρούχα κρύβουν μια ιδιαίτερη δύναμη, κάτι που γίνεται ευκολότερα αντιληπτό μέσα από διάφορες θρησκευτικές τελετουργίες. Τα ρούχα κατοχυρώνουν, όπως είπαμε, στον χρήστη μια ορισμένη ταυτότητα.

³⁶⁶ ἵνα μὴ ᾿γγέσαιμ' εἰς τὴν σισύραν, στ. 347.

Έτσι, οποιαδήποτε αλλαγή των ρούχων δηλώνει και αλλαγή της ταυτότητας. Όταν ένα άτομο που επιλέγει να αλλάξει τα ρούχα του, υιοθετεί και μια νέα ταυτότητα, την οποία καθορίζει η νέα του ενδυμασία. Ως εκ τούτου, η απώλεια των ρούχων συνεπάγεται απώλεια της ταυτότητας και τούτο δηλώνει αδυναμία. Το γεγονός ότι οι γυναίκες αφαιρούν κρυφά και χρησιμοποιούν τα ρούχα των συζύγων τους, αναγκάζοντάς τους να φορέσουν γυναικεία ρούχα, η ενέργεια αυτή τους υποβιβάζει και τους καθιστά υποχείρια των γυναικών. Τα γυναικεία ρούχα που αναγκάζονται να φορέσουν τους καθιστούν ανίσχυρους και θηλυπρεπείς, ενώ τα αρσενικά ρούχα, τα οποία κλέβουν και επιλέγουν να φορούν οι ίδιες, τις αναδεικνύουν και τις ισχυροποιούν.

Μία πρώτη διαπίστωση είναι ότι η πρωτοβουλία των γυναικών είναι ενέργεια συνειδητή, ενώ η ανδρική ακολουθεί καταναγκαστικά. Τα αποτελέσματα αυτής της υποχρεωτικής για τους άνδρες επιλογής θα φανούν σταδιακά. Εκτός από τα ρούχα τους οι άνδρες θα χάσουν και την εξουσία τους.³⁶⁷ Αυτή η υποτιμητική μεταμφίεση γι' αυτούς τους μειώνει και τους αφαιρεί την αίγλη και την εξουσία, αφού τους αναγκάζει να παραμείνουν έγκλειστοι στο σπίτι, ενώ οι γυναίκες τους ενεργοποιούνται πλέον στον δημόσιο χώρο. Ενεργούν, δημηγορούν, ψηφίζουν, αποφασίζουν για τα κοινά. Έχουν την εξουσία στα χέρια τους.³⁶⁸ Η μεταμφίεση λοιπόν των γυναικών σε άνδρες τους έδωσε τη δυνατότητα να πάρουν την εξουσία, επομένως τις προήγαγε κοινωνικά.

Αυτή η ανταλλαγή ρούχων στην αρχή των *Ἐκκλησιαζουσῶν*, προφανώς δεν δημιουργούσε στο κοινό κάποιο αρνητικό συλλογισμό, αφού η παρενδυσία ήταν χαρακτηριστικό ορισμένων γαμήλιων τελετών, όπου ήταν σύνηθες τόσο για τη νύφη όσο και για τον γαμπρό να φορέσουν προσωρινά τα ρούχα και να πάρουν την ταυτότητα του αντίθετου φύλου. Αυτή η τελετουργική ανταλλαγή ρούχων δήλωνε τη μετάβαση από το στάδιο ελεύθερου σε αυτό του νυμφευμένου και αποσκοπούσε στο να υποβοηθήσει στην επιτυχή μετάβαση στον νέο ρόλο του / της συζύγου. Η χρήση του υπόβαθρου αυτών των γνωστών τελετουργιών στην αρχή ενός έργου, το οποίο διαφαίνεται ότι θα διαπραγματευτεί ένα είδος γυναικοκρατίας, δεν θα προκαλούσε αρνητική εντύπωση στο αθηναϊκό κοινό της εποχής. Αυτό που ακολουθεί όμως είναι στον αντίποδα της τελετουργίας της παρενδυσίας, αφού το έργο εξελίσσεται στην συστηματική προ-

³⁶⁷ MacDowell, *Aristophanes and Athens*, ό.π., σσ. 310-311.

³⁶⁸ Βλ. και Laura MacClure (1999), *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Πρίνστον, σσ. 237 κ.εξ.

βολή της κατάργησης του θεσμού του γάμου. Η αρρενωπότητα των ανδρών αμφισβητείται, ενώ οι ίδιοι εξευτελίζονται και γελοιοποιούνται. Εδώ δεν πρόκειται για τελετουργία μετάβασης στον νέο ρόλο των συζύγων, αλλά υπονομεύεται και αμφισβητείται ο ίδιος ο θεσμός.

2. Σεξουαλική επανάσταση και κοινοκτημοσύνη

Κατά τη διάρκεια του *ἀγώνα* ανάμεσα στην Πραξαγόρα (που εκπροσωπεί όλες τις γυναίκες) και τον Βλέπυρο (που εκπροσωπεί τους άνδρες), η αρχηγίνα και *στρατηγός* αδιαμφισβήτητη εκθέτει λεπτομερώς και υπερασπίζεται τα σχέδιά της και τις αποφάσεις πλέον της Βουλής. Το πρόγραμμα της Πραξαγόρας αναπτύσσεται σε τρεις άξονες: η κοινοκτημοσύνη των αγαθών και η άρση των υλικών διαφορών θα κάνουν τον άνθρωπο καλύτερο και ηθικότερο (στ. 590-610): οι γυναίκες θα είναι κοινές, θα ανήκουν σε όλους (στ. 614 κ.εξ.): τα δικαστήρια θα καταργηθούν και τα όποια άλλα πρακτικά θέματα θα διευθετηθούν (στ. 673-688). Στο τέλος του *ἀγώνα*, οι Αθηναίοι (στο πρόσωπο του Βλέπυρου) ενθουσιάζονται από το καινούριο σύστημα της κοινοκτημοσύνης, την κατάργηση των δικαστηρίων, των κοινών γυναικών, των κοινών συσσιτίων. Κυριαρχεί το ευδαιμονιστικό στοιχείο. Φαντάζονται ότι η ζωή από τώρα και στο εξής θα είναι ένα αδιάκοπο φαγοπότι, μία κατάσταση γενικής ευτυχίας, στην οποία θα μετέχουν όλοι ισότιμα. Στο σημείο αυτό του έργου (στ. 730) θα έπρεπε να υπάρχει η Παράβαση, αλλά δεν υπάρχει. Εδώ ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της κωμωδίας που είναι η θεωρία του σχεδίου, και αρχίζει το δεύτερο μέρος που αποτελεί την εφαρμογή των αποφάσεων της Βουλής των γυναικών.

Το σχέδιο για τον ελεύθερο έρωτα έλεγε ότι οι γυναίκες θα είναι κοινές για όλους, αλλά προέβλεπε πώς «*πῶς οὖν οὐ πάντες ἴασιν / ἐπὶ τὴν ὠραιότητα αὐτῶν καὶ ζητήσουσιν ἐρείδειν; / Πρ. αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι παρὰ τὰς σεμνάς καθεδοῦνται / κᾶτ' ἦν ταύτης ἐπιθυμία, τὴν αἰσχρὰν πρῶθ' ὑποκρούσει*» (αν κανένας νεαρός επιθυμήσει καμιά νέα, με αυτήν απαγορεύεται να σμίξει, αν στη γριά δεν δώσει τα πρωτεία, στ. 615-618). Όταν, λοιπόν, οι νέες διατάξεις τέθηκαν σε εφαρμογή, εμφανίζονται στη σκηνή μία γριά και μία νέα που ερίζουν για τα κάλλη ενός νέου (στ. 877 κ.εξ.). Η νέα διαμαρτύρεται για το θράσος της γριάς, η οποία όμως απαντά με ύβρεις και κατάρες. Υπενθυμίζει τις νέες διατάξεις και δηλώνει με αποφασιστικότητα: «άντρα δεν πρόκειται να δεις αν δεν περάσει πρώτα από τη δική μου πόρτα» (στ. 924-925). Ο νέος

ονειρεύεται και τραγουδά την καντάδα του στην κόρη που βρίσκεται στο προσκήνιο απελπισμένη, γιατί διαπιστώνει ότι καταφτάνουν δύο ακόμη γριές, η μια χειρότερη από την άλλη, που διεκδικούν με πάθος και χαριτωμένα τραγουδάκια τα δικαιώματά τους πάνω στον νέο. Καθώς η σκηνή εξελίσσεται, συνειδητοποιούμε ότι οι γυναίκες που διεκδικούν σεξουαλικά τον νεαρό άνδρα δεν είναι απλώς άσχημες, είναι κάτι παραπάνω: η μία είναι σκιάχτρο, η άλλη Λάμια, πανούκλα, η τρίτη μαϊμού φτιασιδωμένη, βρυκόλακας (σαπρά, στ. 884, 926· *ὄλεθρε*, στ. 933· *Ἐμπουσά τις*, στ. 1055· *πίθηκος ἀνάπλεως ψιμυθίου*, στ. 1072· *γραῦς ἀνεστηκυῖα*, στ. 1073). Παρά τις αντιστάσεις και τα επιχειρήματα των δύο νέων εραστών, στο τέλος ο νέος υποκύπτει, αφού του ανακοινώνουν επισήμως, παρωδώντας το ύφος των νόμων και των ψηφισμάτων, ότι: «ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἦν ἀνήρ νέος / νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν / τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον» (Των γυναικῶν η κυβέρνηση διατάζει: ὅποιος νέος βουληθεῖ να ζευγαρώσει με νια κοπέλα, δεν μπορεί. Πρωτύτερα γερασμένη θα πάρει να δροσίσει, στ. 1015-1017, μτφρ. Κ. Βάρναλης).

Οι ηλικιωμένες γυναίκες χρησιμοποιούν τραγούδια και γλώσσα ερωτική, αναμειγμένη με κατάρες, προκειμένου να διεκδικήσουν τον έρωτα του νεαρού άνδρα. Κάνουν ό,τι μπορούν για να κερδίσουν την εύνοια του νέου και να τις προτιμήσει από την νεότερη αντίζηλό τους. Μοιάζουν με αδηφάγα γυναικεία τέρατα. Αυτή η ανεξέλεγκτη σεξουαλική επιθυμία τις καθιστά απόκοσμες και επικίνδυνες, πραγματικά θηλυκά τέρατα. Έτσι, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τις τέσσερις γυναίκες σε μια κατάσταση που θα ήταν άμεσα αναγνωρίσιμη από το αρχαίο ακροατήριό της ως τυπική για τις εταίρες που προσπαθούν να προσελκύσουν εραστή.

Γίνεται φανερό από τη σκηνή ότι η σεξουαλική επανάσταση και ελευθερία που θέσπισε η συνέλευση των γυναικῶν δεν έχει καμία σχέση με την οικογενειακή αγάπη και τον θεσμό του γάμου. Το ελεύθερο σεξ δεν αποσκοπεί στην αναπαραγωγή και στην ενδυνάμωση της οικογένειας και της πόλεως· δεν είναι καν ευχάριστο. Ο νέος της συγκεκριμένης σκηνής το βιώνει όχι μόνο αρνητικά, αλλά το παρομοιάζει με εικόνες που θυμίζουν ή παραπέμπουν σε θάνατο, καταστροφή και θλίψη. Οι απαντήσεις του προς τις τρεις ματρόνες είναι λογικό να είναι προσβλητικές και απαξιωτικές· προκαλεί εντύπωση όμως η επανάληψη λέξεων και εκφράσεων που παραπέμπουν στον θάνατο. Στο χαριτωμένο τραγουδάκι της η νέα κάνοντας τη σύγκριση ανάμεσα στην ίδια και την πρώτη γριά περιπαικτικά της λέει: «σὺ δ', ὦ γραῦ, παραλέλεξαι κἀντέτριψαι τῷ θανάτῳ μέλημα» (κι αν τα φρύδια έχεις μαδήσει και φορτώθηκες φκιασίδι, Άδης πια

σε καρτερά, στ. 904-905). Η γηραιά κυρία θα της αντιτείνει περιπαιχτικά: **ΓΡ. Α'** «*ἄδ' ὅποσα βούλει καὶ παράκυφθ' ὥσπερ γαλῆ·/ οὐδεις γὰρ ὡς σὲ πρότερον εἴσεισ' ἀντ' ἐμοῦ*».(Σκύβε σαν τη νυφίτσα, κι όσο θέλεις τραγούδα· μια φορά, κανείς δε θα 'ρθει κοντά σου, πριν περάσει εδώ από μένα). Έχει ενδιαφέρον η εικόνα της κηδείας που χρησιμοποιεί ως απάντηση η νέα: «*οὐκουν ἐπ' ἐκφορὰν γε. καινόν γ', ὃ σαπρά*». (ναι, αν είναι για κηδεία. Το 'χεις ακούσει αυτό ποτέ, σαράβαλό μου;, στ. 924-926, μτφρ. Θρ. Σταύρου). Ο εραστής της δεν μπορεί να είναι άλλος παρά αυτός που ζωγραφίζει τις νεκρικές υδρίες.³⁶⁹ Είναι γνωστό ότι η λήκυθος χρησίμευε για την τοποθέτηση ελαιολάδου στους τάφους ανύπανδρων νεκρών.³⁷⁰

Από τον αγώνα διεκδίκησης του νεαρού άνδρα από την νέα και τις τρεις γριές, διαπιστώνουμε ότι ο νέος χάνει σταδιακά το αρχικό πάθος και την ορμή που τον διακατείχε (στ. 938 κ.εξ.). Η αγάπη και η λαχτάρα που νιώθει για τη νέα, ακυρώνεται σιγά σιγά από την αφύσικη επιμονή των ηλικιωμένων γυναικών που τον διεκδικούν με κάθε τρόπο. Σταδιακά, χάνει την εμπιστοσύνη στις δυνάμεις του. Αναρωτιέται με τρόμο ότι δεν μπορεί να ικανοποιήσει τις ανάγκες αυτών των γυναικών, χωρίς συναίσθημα, χωρίς αγάπη. Η απογοήτευσή του μεγαλώνει όταν οι τρεις γριές απειλούν να ασκήσουν βία εναντίον του σε περίπτωση άρνησης. Του θυμίζουν το διάταγμα που λέει: «*ἦν ἀνήρ νέος / νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σπονδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν / τὴν γραῦν προκρούση πρῶτον. ἦν δὲ μὴ θέλῃ / πρότερον προκρούειν, ἀλλ' ἐπιθυμῆ τῆς νέας, / ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξὶν ἔστω τὸν νέον / ἔλκειν ἀνατεῖ λαβομένας τοῦ παττάλου*» (αν κανένας νεαρός επιθυμήσει μια κοπέλα, με αυτήν απαγορεύεται να σμίξει, αν τα πρωτεία σε κάποια γριά δε δώσει· αν αρνηθεί ..., τότε οι μεγάλες το δικαίωμα θα 'χουν να τον πηγαίνουν... παλουκοσυρμένον, στ.1017-1020). Η πρώτη γριά απειλεί ότι θα τον σύρει σπίτι της από τον πάτταλον, το ανδρικό του όργανο.³⁷¹ Η ανησυχία του νέου φαίνεται από την απάντησή του: «*οἴμοι· Προκρούστης τήμερον γενήσομαι*», (αλίμονο, θα με βάλουν στο κρεβάτι του Προκρούστη, στ. 1021). Η εικόνα δείχνει την υποταγή του άνδρα και αναδεικνύει την πρωτοβουλία και τον έλεγχο των γυναικών πάνω στους άνδρες. Ο νεαρός άνδρας φοβάται για τη σωματική του ακεραιότητα, του δημιουργείται η φοβία του ευνουχισμού,

³⁶⁹ ὅς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους, στ. 996.

³⁷⁰ Bernhard Schmaltz (1970), *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen*, Gebrüder Mann Verlag, Βερολίνο.

³⁷¹ Βλ. Henderson, *The Maculate Muse*, ὁ.π., σ. 123.

ότι θα χάσει το πέος του (στ. 1076). Έτσι, οδηγείται σε ανικανότητα και στειρότητα και, κατ' επέκταση στον θάνατο.

Οι τρεις γριές είναι η προσωποποίηση του γήρατος και του θανάτου, η μία χειρότερη και πιο απωθητική από την άλλη: *τοῦτο γὰρ ἐκείνου τὸ κακὸν ἐξωλέστερον*, στ. 1053.³⁷² Η μία είναι *Ἐμπουσα*, θηλυκό τέρας του Ἄδη· η άλλη βγήκε από τα μνήματα: *γραῦς ἀνεστηκυῖα παρὰ τῶν πλειόνων*.³⁷³ Στο πρόσωπο αυτών των γυναικών, ο νεαρός άνδρας βλέπει αυτά τα τέρατα που τον απειλούν, τον εμποδίζουν να αναπτύξει φυσιολογικές σχέσεις με την νέα που αγαπά. Τα πλάσματα αυτά του απομυζούν τη ζωτικότητα του, του εμποδίζουν τη γονιμότητά του. Ἐντρομος ομολογεί την αδυναμία του να ανταπεξέλθει στις σεξουαλικές ορέξεις των γυναικών: «κι εγώ ο κακομοίρης, ένα κουπί το ἔχω –πώς είναι δυνατόν να κουμαντάρω δυο μασούνες;» (στ. 1089-1090). Τα σεξουαλικά υπονοούμενα και η μεταφορά που χρησιμοποιεί εδώ ο ποιητής από την ναυτική τέχνη, προκειμένου να μιλήσει για τη συνουσία, δεν κρύβουν τη ζοφερή πραγματικότητα της σκηνης, αλλά και του έργου ολόκληρου.³⁷⁴ Η κοινοκτημοσύνη και ο ελεύθερος έρωτας που θέσπισε η κοινωνία της Πραξαγόρας, έχουν εκδιώξει την οικογενειακή αγάπη από την πολιτεία, όπου πλέον κυριαρχεί η αταξία και όπου ο θάνατος απειλεί τη ζωή. Οι νέοι ευνουχίζονται και καθίστανται στείροι και ανίκανοι. Χωρίς αγάπη, απειλείται η συνοχή της οικογένειας και της πόλης.

Η αποστροφή για το σεξ εκφράζεται και με την αναφορά του νέου στην ανάγκη του να αποδεύσει (στ. 1059 κ.εξ.), κάτι που θυμίζει την αρχική σκηνή με τον Βλέπυρο. Τα περιπτώματα και η κοπρολογία, πέρα από την κωμική τους λειτουργία, χρησιμεύουν στον ποιητή για να παρουσιάσει αυτήν την εικόνα της απογοήτευσης για τις πολιτικές επιλογές των Αθηναίων. Στο ίδιο πλαίσιο, αλλά ακόμη πιο έντονα, χρησιμοποιεί την εικόνα με τη νεκρική λήκυθο. Ο νέος, αφού αρνείται να συνευρεθεί με την πρώτη γριά την προτρέπει να προετοιμαστεί για την κηδεία της (στ. 1030-1033). Σύντομα, όμως, αρχίζει να φαντάζεται τον δικό του θάνατο: «ὅμως δ' ἐάν τι πολλὰ πολλάκις πάθω/ ὑπὸ τοῖνδε τοῖν κασαλβάδοιν δεῦρ' ἐμπλέων,/ θάψαι μ' ἐπ' αὐτῶ τῶ στόματι τῆς

³⁷² Βλ. και στ. 1070: *τοῦτ' αὖ πολὺ τούτου τὸ κακὸν ἐξωλέστερον*.

³⁷³ Σύμφωνα με τη μυθολογία, η *Ἐμπουσα* ήταν θηλυκό τέρας του Κάτω Κόσμου, που έμοιαζε με τη *Λάμια*. Άλλαζε διάφορες μορφές και προκαλούσε τρόμο. Και η *Λάμια* ήταν θηλυκό τέρας που ρουφούσε το αίμα των νέων.

³⁷⁴ Για τις βωμολοχίες του Αριστοφάνη βλ. Παππάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Β έκδοση, ό.π., σσ. 195-198.

είσβολῆς, / καὶ τήνδ' ἄνωθεν ἐπιπολῆς τοῦ σήματος / ζῶσαν καταπιττώσαντες εἶτα τὸ πόδε / μολυβδοχοήσαντες κύκλω περὶ τὰ σφυρὰ / ἄνω 'πιθεῖναι πρόφασιν ἀντι ληκύθου». (Αν κάποια συμφορά με βρει από τούτες τις λυσσασμένες, έτσι ως θ' αρμενίζω στο πέλαο τούτο, θάψτε με στην μπούκα του λιμανιού κι ύστερα πάρτε τούτη [δείχνει την τρίτη γριά] χάστε τη ζωντανή στην πίσσα, χύστε στα πόδια, ως τα στραγάλια της, μολύβι και στήστε τη ψηλά στο μνήμα μου, έτσι η νεκρική να γίνει λήκυθός μου, στ. 1105-111, μτφρ. Θρ. Σταύρου). Γίνεται φανερό ότι η νέα κοινωνική πραγματικότητα που ψήφισαν οι γυναίκες, είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Αυτό δηλώνουν και σηματοδοτούν οι επαναλαμβανόμενες σκηνές με περιττώματα, η δυσκοιλιότητα του Βλέπυρου, αλλά και η ανεξέλεγκτη, χωρίς φραγμούς σεξουαλική ελευθερία. Γιατί έτσι διαλύεται ο θεσμός του γάμου και της οικογένειας, αποδυναμώνονται οι νέοι και οδηγούνται σε στειρότητα και καταστροφή. Η νέα πολιτεία της δυναμικής αρχηγίνας Πραξαγόρας αποδεικνύεται αφιλόξενη για νέους ανθρώπους: κυριαρχούν σκοτεινές δυνάμεις και η απειλή του θανάτου είναι παρούσα.

Το πρόγραμμα της Πραξαγόρας προκαλεί σύγχυση σεξουαλικών ταυτοτήτων. Αυτή η σεξουαλική σύγχυση της νέας πολιτείας φαίνεται μέσα και από το παρακλαυσίθυρο άσμα, που είδαμε πιο πάνω, όπου ο νέος τραγουδά στη νεαρή κοπέλα μέσα σε γελοία συμφραζόμενα (στ. 938-972).³⁷⁵

3. Η Πραξαγόρα και η τέχνη της πειθούς

Στο πρώτο μισό του έργου, προκειμένου να αποκτήσει τον έλεγχο των ανδρών και να αναλάβει την εξουσία, η Πραξαγόρα κάνει χρήση των ικανοτήτων της ως ομιλήτριας και της πειθούς που διαθέτει, ικανότητα που διαφαίνεται από την πρώτη εμφάνισή της και τον μονόλογο με τον λύχνο (στ. 1-29). Η ηρωίδα εξοπλίζεται στη συνέχεια με ιδιαίτερα ανεπτυγμένες ρητορικές ικανότητες,³⁷⁶ σε επίπεδο κατά πολύ ανώτερο του Βλέπυρου. Άλλωστε, ο ρόλος της υπερέχει σαφώς σε όλα τα επίπεδα του συζύγου

³⁷⁵ D. Olson (1988), «The “Love Duet” in Aristophanes’ Ecclesiazusae», *CQ* 38, σσ. 329-330.

³⁷⁶ Για τις ρητορικές δεξιότητες της Πραξαγόρας βλ. K. S. Rothwell, jun. (1990), *Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae*, Brill, Λέιντεν.

της.³⁷⁷ Χειρίζεται επίσης, όπως είδαμε, κατάλληλα τη χρήση των ρούχων που θα υφαρπάξουν από τους συζύγους τους.

Ας δούμε τώρα πώς εμφανίζεται στη σκηνή η Πραξαγόρα και πώς η ίδια περιγράφει τον εαυτό της και τι λέει για την εμφάνισή της. Με την έναρξη του έργου, λίγο πριν ξημερώσει, η Πραξαγόρα βγαίνει από το σπίτι της αθόρυβα και με προφύλαξη φορεί τον χιτώνα της και είναι ξυπόλυτη· στα χέρια της κρατά ανδρικό πανωφόρι, ένα ζευγάρι ανδρικά παπούτσια, μπαστούνι, στεφάνι, ψεύτικα γένια και έναν πήλινο λύχνο αναμμένο. Τη συνοδεύουν δύο άλλες γυναίκες, που δεν κατονομάζονται.³⁷⁸ Σιγά σιγά τα μέλη του Χορού εισέρχονται στην Ορχήστρα· κρατούν όλες ανδρικά ρούχα και παπούτσια, ψεύτικα γένια και ράβδους. Ορισμένες από αυτές τις γυναίκες κατονομάζονται μόλις φτάνουν. Τα ονόματά τους (*Κλειναρέτη, Σωστράτη, Φιλαινέτη, Γλύκη, Μελιστίχη, Γευσιστράτη* (στ. 41-49) είναι δηλωτικά ανδρικών αρετών και προβάλλουν το κλέος και τα στρατιωτικά επιτεύγματα. Το όνομα της Πραξαγόρας δεν αναφέρεται μαζί με τα άλλα ονόματα, αλλά το πληροφορούμαστε στον στίχο 241 (*ὃ γλυκυτάτη Πραξαγόρα*) και δεν αναφέρεται άλλη φορά στο έργο.³⁷⁹ Έτσι, παρατηρούμε ότι ο Αριστοφάνης δίνει στις γυναίκες ονόματα που εκφράζουν ανδρικές αξίες και αρετές, προφανώς για να τονίσει την αδιαφορία, τη θηλυπρέπεια και τη διαφθορά των ανδρών.

Στην αρχή του έργου, η Πραξαγόρα, εμφανίζεται, όπως την περιγράψαμε, χωρίς τα συνήθη πρόσθετα παραγεμίσματα που διόγκωναν την κοιλιά, τους γλουτούς και τα προτεταμένα στήθη. Φορά λευκό προσωπίο, πάνω στο οποίο θα στερεώσει, αργότερα, την ψεύτικη γενειάδα. Διατηρεί έτσι τη θηλυκότητά της, ενέργεια που προκαλεί γέλιο στους θεατές.³⁸⁰ Αρχίζει υμνώντας μεγάλοπρεπα τον πήλινο λύχνο που κρατάει αναμμένο. Το ύφος του Προλόγου προσιδιάζει στην Τραγωδία και, προφανώς, ο Αριστοφάνης διακωμωδεί εδώ κάποια τραγωδία του Αγάθωνα ή του Δικαιογένη, σύμφωνα με τα αρχαία σχόλια.³⁸¹ Η χρήση του λύχνου δηλώνει κατ' αρχάς στους θεατές τον χρόνο

³⁷⁷ Οι *Ἐκκλησιάζουσες* είναι η μόνη αριστοφανική κωμωδία στην οποία δύο σύζυγοι βρίσκονται στη σκηνή με ρόλους εξίσου σημαντικούς, βλ. Thierry, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, ό.π., σ. 142.

³⁷⁸ Υιοθετούμε τη διανομή του N. G. Wilson (2007), *Aristophanis Fabulae*, τ. II, Οξφόρδη.

³⁷⁹ Το όνομα της Πραξαγόρας παραπέμπει στον Αγοράκριτο των *Ἰππέων*, αυτόν που δραστηριοποιείται στην Αγορά.

³⁸⁰ Βλ. Saïd, «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», ό.π., σσ. 226-236.

³⁸¹ Στον Αριστοφάνη η παρωδία της τραγικής γλώσσας παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Συνήθως ο ποιητής ενσωματώνει εκφραστικά σχήματα που χαρακτηρίζουν την τραγωδία, παραθέτοντας ολόκληρους στίχους αυτολεξεί ή κατά προσέγγιση, τους οποίους προσαρμόζει και εντάσσει στο πλαίσιο της

των γεγονότων, ακόμη νύχτα, μισοσκόταδο, λίγο πριν από την αυγή. Αυτή η προσφώνηση της Πραξαγόρας στον λύχνο θα μπορούσε να παραπέμπει σε κάποια γυναικεία γιορτή, όπως τα *Θεσμοφόρια* ή τα *Σκιροφόρια*. Η ηρώιδα προσωποποιεί τον λύχνο και απευθύνεται σ' αυτόν για να τη βοηθήσει. Γιατί ο λύχνος είναι πιστός σύμμαχος των γυναικών (στ. 5-11). Η Πραξαγόρα απαριθμεί τις στιγμές στις οποίες ο λύχνος «συμπαραστέκεται» στις γυναίκες. Το βασικότερο, ο λύχνος είναι παρών στις ιδιωτικές τους στιγμές, όταν εξασκούν την τέχνη της Αφροδίτης, αλλά δεν λέει λέξη, γιατί είναι εχέμυθος. Επίσης, ο λύχνος χρησιμοποιείται ως έμβλημα για την είσοδο και την κατάληψη του ανδροκρατούμενου χώρου: *ὄρμα φλογὸς σημεῖα τὰ ζυγκείμενα* (στ. 6). Ο λύχνος δίνει το σινιάλο για την έναρξη των εχθροπραξιών, σηματοδοτεί τον αγώνα των γυναικών, όπως οι φρυκτοί στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου μετέδωσαν το μήνυμα της άλωσης της Τροίας.³⁸² Ο λύχνος βγαίνει από το εσωτερικό του οίκου, όπου είναι η κανονική θέση του και χαρακτηρίζεται ήλιος: «*λαμπρὰς ἡλίου τιμὰς ἔχεις*» (στ. 5), κάτι που παραπέμπει στην έξοδο των γυναικών από τον ιδιωτικό χώρο του οἴκου στον δημόσιο της πόλεως. Σε αντίθεση με τον ήλιο, που είναι μάρτυρας των ανδρικών κατορθωμάτων, ο λύχνος διαθέτει μυστικότητα, χαρακτηριστικό και καύχημα των γυναικών (στ. 442-444). Έτσι, το σχέδιο της Πραξαγόρας μπορεί να αποκαλυφθεί μόνο στον λύχνο, ο οποίος είναι εχέμυθος, όπως και οι γυναίκες, σε αντίθεση με τους άνδρες.³⁸³

Αφού παρουσίασε το σχέδιό της για το πώς θα μεταμφιεστούν σε άνδρες για να καταλάβουν την εξουσία, ψηφίζοντας στην Εκκλησία του Δήμου νόμο που θα μεταβιβάσει την εξουσία της πόλης στα χέρια τους, η Πραξαγόρα τονίζει ότι, εκτός από την εξωτερική μεταμφίεση, οι γυναίκες πρέπει να υιοθετήσουν και τους τρόπους των ανδρών τους. Ο κωμικός ποιητής εκμεταλλεύεται έντεχνα τη δυσκολία που έχουν οι γυναίκες να μιμηθούν τους άνδρες, καθώς και τη θεατρική σύμβαση που θέλει άνδρες ηθοποιοί μεταμφιεσμένοι σε γυναίκες να προσπαθούν να μιμηθούν άνδρες. Όλα αυτά δημιουργούν μία σύγχυση σχετικά με τα φύλα, αλλά και σχετικά με την ιδιωτική και τη δημόσια ζωή. Σύγχυση για τα ζητήματα του οἴκου και τις υποθέσεις της πόλεως.

υπόθεσης του έργου. Αυτά τα χωρία μπορούν να γίνουν κατανοητά και να αναγνωριστούν ως ειδικά σύνολα χαρακτηριστικών που αποκλίνουν από το «ήθος» της κωμωδίας. Για περισσότερα βλ. Παπιάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Β έκδοση, ό.π., σσ. 187 κ.εξ.

³⁸² Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 30.

³⁸³ Γκόρου, *Το στοιχείο της μεταμόρφωσης*, ό.π., σσ. 170-171.

Οι γυναίκες φαίνεται να πείθονται ότι είναι καλύτερες από τους θηλυπρεπείς άνδρες που κυβερνούν, όπως ο Αγύρριος (στ. 102), αλλά πώς θα πείσουν τους υπόλοιπους στην Εκκλησία του Δήμου, αφού δεν έχουν θητεύσει δίπλα σε ρήτορες και σοφιστές και αγνοούν την τέχνη της ρητορικής. Αυτόν τον φόβο εκφράζει η πρώτη γυναίκα προς την Πραξαγόρα (στ. 110-114): ΓΥ. Α' «*καὶ πῶς γυναικῶν θηλύφρων ζυνουσία δημηγορήσει;*» ΠΡΑΞ. «*πολὸν μὲν οὖν ἄριστά που. / λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι / πλεῖστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν· / ἡμῖν δ' ὑπάρχει τοῦτο κατὰ τύχην τινά.*» (Α' ΓΥΝ. [σε τόνο δραματικό] Δε μου λες πώς εμείς τα θηλυκόμυαλα μπορούμε να μιλήσουμε στο πλήθος; ΠΡΑ. Μια χαρά. Μην ξεχνάς πως τα καλόπαιδα/ τα πολυδουλεμένα, αφού μεστώσουν, γίνονται ακαταμάχητοι ρητόροι. Πόσον εμείς που τη δουλειά την έχουμε φυσικό μας, μτφρ. Κ. Βάρναλης).

Η δυσκολία της ρητορικής αγόρευσης στην Εκκλησία του Δήμου είναι μεγάλη, όπως εκφράζεται από την πρώτη γυναίκα, σε μετάφραση του Κώστα Ταχτσής: «και πώς γυναίκας η ψυχή, πουλάκι φοβισμένο, μπροστά στον κόσμο θα σταθεί, στον κόσμο θα μιλήσει;». Η δυσκολία αυτή θα αντιμετωπισθεί εύκολα υποστηρίζει η πρωταγωνίστρια. Η απάντηση της αρχηγίνας και ο συλλογισμός της είναι εκπληκτικός: «καλύτερα από πολλούς άλλους – μην ανησυχείς. Δε λένε ότι όσο πιο πολύ καβαλιούνται μερικοί στα νιάτα τους, τόσο καλύτεροι ρήτορες γίνονται; Ε, εμείς αυτό το χάρισμα, το έχουμε απ' τη φύση μας». Υποστηρίζει δηλαδή η Πραξαγόρα ότι αφού οι καλύτεροι ρήτορες είναι παθητικοί ομοφυλόφιλοι, αυτό σημαίνει ότι οι γυναίκες, που έχουν περίπου την ίδια σεξουαλική συμπεριφορά και την ίδια εμφάνιση, είναι και αυτές δεινοί ρήτορες. Έτσι, αφού η δημόσια αγόρευση συνδέεται με τη θηλυπρέπεια, η ανάδειξη των γυναικών στην εξουσία αποτελεί λογική εξέλιξη. Η παρακμή της πόλης οφείλεται στους θηλυπρεπείς ρήτορες, άρα η εξουσία μπορεί να ανατεθεί στις γυναίκες.

Είναι γνωστό ότι για να αναδειχθεί κάποιος στο πολιτικό σύστημα της δημοκρατικής Αθήνας έπρεπε να μπορεί να πείθει στην Αγορά, στην Εκκλησία του Δήμου, στη Βουλή, στα δικαστήρια και οπουδήποτε αλλού ακουγόταν ο λόγος, μιας και όλες οι αποφάσεις λαμβάνονταν μετά από δημόσια συζήτηση και ψηφοφορία. Η πειθώ λοιπόν αποτελούσε ουσιαστικό εφόδιο για όποιον επεδίωκε να αναλάβει οποιαδήποτε εξουσία, ιδιαίτερα μάλιστα εξουσία πολιτική. Στην εκπαίδευση όμως πρόσβαση είχαν μόνο

τα αγόρια και όχι τα κορίτσια.³⁸⁴ Μετά το σχολείο του γραμματοδιδασκάλου και του γραμματιστή, ακολουθούσε η μαθητεία δίπλα στον ρήτορα και τον σοφιστή, όπου οι φιλόδοξοι να αναδειχθούν στην πολιτική νέοι αποκτούσαν τα εφόδια για την πειθώ και τη ρητορική δεινότητα. Οι πιο φιλόδοξοι από αυτούς τους νέους ρήτορες σύχναζαν στα δικαστήρια και στις συνελεύσεις της Εκκλησίας προκειμένου να γίνουν γνωστοί και να ασκούν επιρροή στους πολίτες. Σε αυτούς αναφέρεται η Πραξαγόρα όταν κάνει λόγο για νεανίσκους (στ. 112). *Νεανίσκοι που συμμετέχουν ενεργά στην Εκκλησία του Δήμου, χωρίς ωστόσο να έχουν φτάσουν στην ηλικία για να γίνουν πλήρως αποδεκτοί ως ρήτορες.*³⁸⁵ Συγκρίνει τον εαυτό της, τώρα που είναι μεταμφιεσμένη σε άνδρα, με νεαρό ρήτορα είκοσι με είκοσι πέντε ετών. Εναντίον όλων αυτών των νεαρών ρητόρων ο Αριστοφάνης δεν θα σταματήσει να σατιρίζει και να λοιδορεί τους τρόπους και την ηθική τους.

Έχει λοιπόν ιδιαίτερη σημασία για την επιτυχία του ρόλου της Πραξαγόρας το ότι παρομοιάζει τον εαυτό της με τη συγκεκριμένη κατηγορία ανδρών. Το ότι η μεταμφίεσή της παραπέμπει σε νεαρό ρήτορα αποδεικνύεται και από τα λόγια του Χρέμη (*εὐπρεπῆς νεανίας*, στ. 427). Αποκτά έτσι ικανότητα να πείθει, αλλά συγχρόνως διατηρεί και τη γυναικεία γοητεία της, αφού οι συγκεκριμένοι νεαροί άνδρες είχαν έντονα θηλυκό χαρακτήρα. Δεν είχαν ακόμη περάσει στην πραγματική ενηλικίωση, αλλά βρίσκονταν ακόμη σε ένα μεταβατικό στάδιο. Λόγω του γεγονότος ότι όλοι αυτοί οι φιλόδοξοι νέοι επιχειρούσαν να προβληθούν προτού υπερβούν την ηλικία των είκοσι πέντε ετών, αντιμετώπιζονταν από τους Αθηναίους, και τον Αριστοφάνη, με δυσπιστία. Η Πραξαγόρα, επομένως, είναι δέσμια ενός φαύλου κύκλου: για να πετύχει τα φιλόδοξα σχέδιά της μεταμφιέζεται σε θηλυπρεπή νεαρό ρήτορα και, ως εκ τούτου, διατηρεί έναν περιθωριακό χαρακτήρα.

Αφού διαπίστωσε με αποφασιστικότητα ότι οι γυναίκες μπορούν να δημηγορήσουν και να πείσουν στην Εκκλησία, η Πραξαγόρα ακολουθεί το τελετουργικό των συνελεύσεων, φορά το στεφάνι που φορούσαν οι άνδρες και προτρέπει τις γυναίκες να θυσιάσουν νυφίτσα (*γαλῆν*, στ. 128) πριν αρχίσει η συνέλευση. Το ζώο που θυσίαζαν

³⁸⁴ Βλ. Θ. Γ. Παππάς (2007), *Προσεγγίσεις στην αρχαία ελληνική παιδεία: από τον Όμηρο ως τον Ισοκράτη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, σσ. 381-402, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³⁸⁵ Για περισσότερα βλ. Χ. Όρφανος (1994), «Φορώντας τα ρούχα των ανδρών. Η μεταμφίεση στις *Εκκλησιάζουσες*», *Ελληνικά* 44, σσ. 303-317.

κανονικά ήταν ο χοίρος. Η επιλογή της νυφίτσας ως ζώου για μια θυσία καθαρισμού είναι περίεργη και ακατάλληλη, αλλά παραπέμπει σε γυναικείες τελετουργίες.

Στον λόγο της η Πραξαγόρα ακολουθεί την κανονική δομή των ρητορικών λόγων και προσπαθεί να μιλά σαν άνδρας.³⁸⁶ Καταγγέλλει τον τρόπο διοίκησης και τις επιλογές των ανδρών και εκθέτει τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η πόλη λόγω των ακατάλληλων πολιτικών που εκλέγουν οι Αθηναίοι. Εστιάζει στην επιλογή του Αγύρριου και μάλιστα κάνει λογοπαίγνια με τους αργυρώνητους πολιτικούς (*Ἀγύρριος / ἀργύριον λαβών*, στ. 184-187). Αφού θίγει και διάφορα άλλα θέματα πολιτικής, επιρρίπτει ευθύνες στον ίδιο τον λαό «*ὄμεῖς γάρ ἐστ', ὧ δῆμε, τούτων αἴτιοι*». (Εσύ λαέ των Αθηνών, εσύ φταις γιατί σπαταλάς αλόγιστα το δημόσιο χρήμα, στ. 205). Η κατηγορία αυτή συνδέεται και με τον θεσμό του εκκλησιαστικού μισθού και τον πολιτικό Αγύρριο, ο οποίος τον εισηγήθηκε.³⁸⁷ Αφού λοιπόν, συνεχίζει τον συλλογισμό της η Πραξαγόρα, ο δήμος αποδείχθηκε ανεπαρκής και ιδιοτελής, μία ελπίδα σωτηρίας υπάρχει: να δοθεί η εξουσία της πόλης στις γυναίκες, όπως την έχουν και στο νοικοκυριό τους.³⁸⁸

Στη συνέχεια, η ηρωίδα αιτιολογεί την πρότασή της και εξηγεί τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και τις ικανότητες των γυναικών που δικαιολογούν την απόφασή της να διεκδικήσει την ηγεσία της πόλης. Υποστηρίζει με επιχειρήματα ότι οι γυναίκες είναι θεματοφύλακες της παράδοσης, έχουν σταθερότητα και δεν χαρακτηρίζονται από την πολυπραγμοσύνη των ανδρών, στηρίζονται στις αρχαίες συνήθειες (*κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον*, στ. 216) και δεν κάνουν πειραματισμούς στα καλά καθούμενα: *Καθήμεναι φρύγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φέρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / τὰ Θεσμοφόρι' ἄγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / πέττουσι τοὺς πλακοῦντας ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / αὐταῖς παροψωνοῦσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ· / βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ* (στ. 221-228). Στο χωρίο αυτό, η

³⁸⁶ Για τη σχέση της Πραξαγόρας με τη ρητορική βλ. K. S. Rothwell (1990), *Politics and Persuasion in Aristophanes Ecclesiazusae*, Brill, Λέιντεν.

³⁸⁷ Πρβλ. Αριστοτέλης, *Ἀθηναίων Πολιτεία*, 41.3. Βλ. και *Ἐκκλησιάζουσαι*, στ. 280-281, 300-310, 380-393.

³⁸⁸ *ταῖς γὰρ γυναιξί φημι χρῆναι τὴν πόλιν / ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις / ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα*, *Ἐκκλησιάζουσαι*, στ. 210-212.

συσσώρευση λέξεων είναι ένας εκφραστικός τρόπος για να φτάσει ο ποιητής στο επιθυμητό κωμικό αποτέλεσμα. Η επανάληψη του *ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ* διεγείρει την προσοχή τόσο του ακροατή, περιγράφοντας τις σταθερές συνήθειες των γυναικών, οι οποίες «καθιστές καθουρίζουν, ὅπως πάντα· φορτώνονται κατάκορφα, ὅπως πάντα· ψήνουνε τα γλυκίσματα, ὅπως πάντα· τους άντρες τους παιδεύουν, ὅπως πάντα· κρυφά τους φίλους μπάζουν, ὅπως πάντα· ιδιαίτερα ψωνίζουν, ὅπως πάντα· κρασάκι σκέτο τσούζουν, ὅπως πάντα· και τους αρέσουν τα ξινά, ὅπως πάντα».³⁸⁹

Εδώ φαίνεται ότι η Πραξαγόρα υπονομεύει κατά κάποιο τρόπο την ίδια την πρότασή της, αφού κατηγορεί τις γυναίκες παρουσιάζοντας τις αδυναμίες του φύλου τους. Βέβαια, οι συνήθειες των γυναικών στις οποίες αναφέρεται η Πραξαγόρα αντανakλούν τους φόβους που είχαν οι Αθηναίοι για τις γυναίκες τους.³⁹⁰ Αυτόν τον φόβο εξορκίζει ο ποιητής με το γέλιο που προκαλεί. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι ο ποιητής απευθύνεται σε κοινό ανδρών και το θέατρο ήταν ένας κόσμος ανδροκρατούμενος.³⁹¹

Από τον *Πρόλογο*, πριν ακόμη τεθεί σε εφαρμογή το σχέδιό τους, οι γυναίκες χαρακτηρίζουν την Πραξαγόρα άξια και σοφή και συμφωνούν ότι θα είναι *στρατηγός* (στ. 246-247): «οὐκ ἐτός ἄρ', ὧ μέλ', ἦσθα δεινὴ καὶ σοφὴ / καὶ σε στρατηγὸν αἰ γυναῖκες αὐτόθεν / αἰρούμεθα». Και όταν οι γυναίκες του Χορού επιστρέφουν από την Εκκλησία του Δήμου, αναφέρονται στην Πραξαγόρα με τον τίτλο *τῆς στρατηγίδος* και δέχονται στο εξής εντολές από αυτήν με φυσιολογικό τρόπο (στ. 491, 500, 514-516)). Μετά τον στίχο 520, το όνομά της παύει να χρησιμοποιείται· αποκαλείται πλέον ως *ἡ στρατηγός*. Οι Αθηναίοι θεατές θα παρακολουθούσαν με θυμηδία μία γυναίκα στρατηγό να παρελαύνει στην ορχήστρα του θεάτρου. Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στους σύγχρονους στρατούς, όπου οι αξιωματικοί προέρχονται από στρατιωτικές σχολές, στην αρχαία Αθήνα οι δέκα στρατηγοί ήταν αιρετοί και φυσικά ήταν άνδρες.³⁹² Τα υψηλά και δύσκολα καθήκοντα των στρατηγών, που αφορούν τον πόλεμο και την άμυνα, τα έχει αναλάβει, καθώς φαίνεται η Πραξαγόρα. Έτσι, οι γυναίκες αποφάσισαν να της απονεύουν το αξίωμα και τον βαθμό του στρατηγού για την πρωτοβουλία και

³⁸⁹ Παππάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Β έκδοση, ό.π., σ. 184.

³⁹⁰ Βλ. J. F. Gardner (1989), «Aristophanes and Male Anxiety: the Defence of the Oikos», *Greece and Rome* 36.1, σσ. 51-62.

³⁹¹ Βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», ό.π., σσ. 631-632.

³⁹² Αριστοτέλης, *Αθηναίων Πολιτεία*, 61.

την αξιοσύνη της: *τὴν δ' οἰκίαν ἔξεσθ' ὄραν, ὄθενπερ ἡ στρατηγὸς / ἔσθ', ἡ τὸ πρᾶγμ' εὐροῦσ' ὃ νῦν ἔδοξε τοῖς πολίταις* (στ. 491-492). Η επιτυχία της Πραξαγόρας συνοδεύεται τώρα και από κοινωνική αναγνώριση και άνοδο. Είναι η αδιαμφισβήτητη αρχηγίνα.

Η Πραξαγόρα έγινε στρατηγός και αναγνωρίζει ότι οι υπόλοιπες γυναίκες επέδειξαν ανδρεία στον αγώνα να εφαρμόσουν τα σχέδιά τους (*ἀνδρειόταται γεγένησθε*, στ. 519) και επιλέγει ανάμεσά τους τις συμβούλους που θα χρειαστεί για την εφαρμογή του σχεδίου της. Μετά την επιτυχία της η Πραξαγόρα συζητά με τον Βλέπυρο για θέματα που δεν συζητούσε πριν, όπως η πολιτική, οι κοινωνικές σχέσεις και τα δικαιώματα των γυναικών. Αναπτύσσει τα καλά του νέου συστήματος, όπου δεν υπάρχουν λωποδύτες, δεν υπάρχει φτώχεια, δεν φθονεί ο ένας τον άλλον (στ. 558 κ.εξ.). Όλα τα αγαθά θα είναι κοινά και όλοι θα έχουν μερίδιο σε όλα· δεν θα υπάρχουν πια νηστικοί και χορτάτοι (στ. 590-591).³⁹³ Επιχειρηματολογεί υπέρ της κοινοκτημοσύνης των αγαθών, αλλά και των παιδιών και των γυναικών (στ. 609-688).

Η κωμική ηρωίδα πέτυχε τον στόχο της αφού κατόρθωσε να πείσει με ρητορικά επιχειρήματα την πλειοψηφία της Εκκλησίας του Δήμου και να εγκριθεί το σχέδιο των γυναικών. Απέδειξε ότι διαθέτει όραμα και εξυπνάδα. Επίσης, μέσα από τις ομιλίες της φάνηκε να διατηρεί την αρχετυπική θηλυκή δύναμη της γοητείας τόσο ενώπιον της συνέλευσης, όπου απευθύνει έκκληση στους άνδρες ως ευπρεπής νέος (στ. 427-428), όσο και αργότερα, κατά τη διάρκεια της ομιλίας της μπροστά στον σύζυγό της και στον γείτονα, όταν τους δελεάζει με υποσχέσεις για ελευθερία στον έρωτα. (στ. 613 κ.εξ.). Παρ' όλα αυτά, η όλη συζήτηση για τη νομιμοποίηση της γυναικοκρατίας και την ηθική υπεροχή των γυναικών, τα επιχειρήματα της Πραξαγόρας και η συλλογιστική της κινούνται στην τροχιά της σοφιστικής ρητορικής και των νεωτεριστικών ιδεών της εποχής.³⁹⁴ Η ρητορική αυτή αποπροσανατολίζει λίγο τον θεατή, ο οποίος εισπράττει μια ειρωνεία και έναν εγωισμό. Τον ξενίζει η διακήρυξη αυτής της σεξουαλικής ισότητας και τον αηδιάζουν οι σκηνές με τις τρεις αποκρουστικές ηλικιωμένες γυναίκες.

³⁹³ *κοινωνεῖν γὰρ πάντας φήσω χρῆναι πάντων μετέχοντας / κάκ ταῦτοδ' ζῆν, καὶ μὴ τὸν μὲν πλουτεῖν, τὸν δ' ἄθλιον εἶναι, Ἐκκλησιάζουσαι*, στ. 590-591.

³⁹⁴ Βλ. R. G. Ussher (1973), *Aristophanes Ecclesiazusae*, Οξφόρδη, xvi.

Με την ανάληψη της διακυβέρνησης από τις γυναίκες διαταράσσεται η αρμονική σχέση και ισορροπία στη λειτουργία του *οἴκου* και της *πόλεως*. Στην κανονική κοινωνία της Αθήνας, οι γυναίκες έχουν συγκεκριμένες υποχρεώσεις στο εσωτερικό του σπιτιού και κάποιες θρησκευτικές εκτός. Από την πλευρά τους οι άνδρες ασχολούνται με τις εξωτερικές υποθέσεις, την πολιτική και τον πόλεμο. Όλοι αποβλέπουν στο κοινό καλό, την διαιώνιση του *οἴκου* και την ευημερία της *πόλεως*. Τώρα οι γυναίκες έχουν καταλάβει τον δημόσιο χώρο, ενώ οι άνδρες περιορίζονται στις εσωτερικές υποθέσεις. Αυτή η αντιστροφή λοιπόν των ρόλων προκαλεί σύγχυση και κατάργηση της διάκρισης του ιδιωτικού με τον δημόσιο χώρο. Οι γυναίκες μετέτρεψαν τον δημόσιο χώρο σε ιδιωτικό. Με αυτόν τον τρόπο, εξισώνοντας την *πόλιν* με τον *οἶκον*, η Πραξαγόρα αποδυναμώνει και ευτελίζει το αρσενικό, ενώ το εξισώνει με το θηλυκό.³⁹⁵ Είναι τέτοια η κοινωνική άνοδος της *στρατηγίδος* (στ. 835) που θυμίζει βασιλιά. Ο Βλέπυρος μάλιστα προσμένει να αναδειχθεί ως «της αρχηγίνας ο άντρας» (στ. 726).³⁹⁶ επαίρεται και καμαρώνει που είναι σύζυγος *τῆς στρατηγοῦ*.

Από τη διακυβέρνηση της Πραξαγόρας ωφελούνται και οι άντρες και οι γυναίκες. Αν ταξινομήσουμε τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα σε τρεις βασικές κατηγορίες: φαγητό, εργασία, σεξ, θα διαπιστώσουμε ότι στο σεξ η πλάστιγγα των πλεονεκτημάτων γέρνει υπέρ των γηραιών και άσχημων και των δύο φύλων, σε βάρος των νέων και ελκυστικών. Αν εξετάσουμε όλες τις λεπτομέρειες σχετικά με τις διατάξεις για το σεξ θα καταλήξουμε ότι ωφελούνται περισσότερο οι γυναίκες. Στο φαγητό το όφελος είναι υπέρ των ανδρών. Τα κοινοβιακά γεύματα που θα προετοιμάζουν καθημερινά οι γυναίκες τους ευνοούν. Ως προς την εργασία, μπορούμε να πούμε ότι η δουλειά έχει καταργηθεί για τους άντρες, ενώ έχει αυξηθεί για τις γυναίκες.³⁹⁷ Οι άντρες έχουν εγκαταλείψει τις παραδοσιακές τους εργασίες, ενώ οι γυναίκες συνεχίζουν να ασχολούνται με τη μαγειρική και την πολιτική.

Συνοψίζοντας, η Πραξαγόρα απέκτησε τεράστια εξουσία με τη βοήθεια των γυναικών, αλλά τη χρησιμοποίησε κυρίως προς όφελος των αντρών. Η σύγχυση πόλης

³⁹⁵ Said, «*L'Assemblée des Femmes: les femmes, l'économie et la politique*», *ό.π.*, σσ. 33-69.

³⁹⁶ Βλ. Α. Η. Sommerstein (2011), «Νεφελοκοκκυγία και Γυναικόπολη: οι ονειρικές πόλεις του Αριστοφάνη», στο Παππάς – Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, *ό.π.*, σσ. 562-563.

³⁹⁷ Στο *ίδιο*, σσ. 564-571.

και οίκου, αρσενικού και θηλυκού, είναι διάχυτη σε όλες τις σκηνές του δεύτερου μέρους της κωμωδίας. Η νέα διακυβέρνηση αποδεικνύεται προβληματική για την πόλη, καθώς διασαλεύονται οι ισορροπίες, αμφισβητείται η οργάνωσή της και τα σεξουαλικά ήθη και οι κανόνες.³⁹⁸

Μία σημαντική ανισορροπία είχε προκληθεί ούτως ή άλλως τις τελευταίες δεκαετίες στην Αθήνα με την δραματική μείωση του αθηναϊκού αντρικού πληθυσμού. Ο συνεχόμενος Πελοποννησιακός Πόλεμος, η εκστρατεία στη Σικελία, και οι συνακόλουθες απώλειες του ανδρικού πληθυσμού είχαν ως αποτέλεσμα να διαταραχθεί η αναλογία γυναικείου και αντρικού πληθυσμού.³⁹⁹ Αντανάκλαση αυτής της κοινωνικής ανισορροπίας μεταγράφεται σε δομικό επίπεδο ως αμφισβήτηση της ανδρικής εξουσίας στη *Λυσιστράτη* και, κυρίως, στις *Ἐκκλησιάζουσες*.⁴⁰⁰

Η νέα κοινωνία της Πραξαγόρας δεν φαίνεται να λειτουργεί με βάση υψηλά ιδανικά και τα πάντα εστιάζουν σε μια ζωή απόλαυσης, στο φαγητό και τον ελεύθερο έρωτα· επικρατούν κυρίως τα φυσικά ένστικτα. Όμως, αυτός ο νέος κόσμος της Πραξαγόρας παρουσιάζεται περισσότερο άγριος από τον προηγούμενο, περισσότερο ανοργάνωτος, πιο βίαιος. Οι θεσμοί καταργούνται, ενώ οι γιορτές της πόλη, όπως τα Παναθήναια, γελοιοποιούνται (στ. 730-745). Το τέλος της κωμωδίας, παρουσιάζει τον δύστυχο νέο που εξαναγκάζεται να ικανοποιήσει σεξουαλικά την άσχημη γριά και γι' αυτό παραπονείται και καταριέται τη μοίρα του (στ. 1098-1104).

Στην τελευταία σκηνή του έργου, στην *Εξοδο*, η μεθυσμένη Θεράπεινα προσκαλεί στο συμπόσιο που προσφέρουν οι γυναίκες και τον Βλέπυρο, τον οποίο δεν κατονομάζει, αλλά τον αποκαλεί «άντρα της κυράς»: «ἀλλ', ὦ γυναῖκες, φράσατέ μοι τὸν δεσπότην, / τὸν ἄνδρ', ὅπου 'στί, τῆς ἐμῆς κεκτημένης» (βρε, γυναίκες, για πέστε μου πού βρίσκεται τ' αφεντικό μου, ο αντρούλης της κυράς μου;, στ. 1125-1126). Το ενδιαφέρον της σκηνής εστιάζεται στο μενού του δείπνου. Εδώ, ο Αριστοφάνης, για

³⁹⁸ H. P. Foley (1982), «The “Female Intruder” Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *Classical Philology* 77.1, σσ. 1-21.

³⁹⁹ Βλ. B. Strauss (1987), *Athens after the Peloponnesian War*, Cornell University Press, Ίθακα – Νέα Υόρκη – Λονδίνο, σ. 81.

⁴⁰⁰ S. B. Pomeroy (1975), *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, Dorset Press, Νέα Υόρκη, σ. 119.

να περιγράψει το υποτιθέμενο φαγητό δημιουργεί ένα λεξιλογικό μεγασύνητο, τη διασημότερη πολυσύνθετη λέξη της ελληνικής γλώσσας, που περιλαμβάνει 27 συνθετικά, 78 συλλαβές και 170 γράμματα: «πάστοπεταλίδο –γαλεοσάλαχο –τούρσοπιπεράτο –μυαλόλομματα –μελοπερεχύτο –μυτζηθρότυρο –τρύγονοκοτσύφο –τσιγλοπίτσουνα –ψήτοςουσουράδο –κοτοκέφαλα –αγριοπεριστέρο –λαγοκούνελα–στράγαλοπετμέζο –φτερουγόδιπλες» (μτφρ. Θρ. Σταύρου).⁴⁰¹ Το αστείο πηγάζει από την προσπάθεια του ηθοποιού να προφέρει βιαστικά μια πολυσύνθετη λέξη και από την αντίθεση του πλούτου των φαγητών με τη δήλωση που ακολουθεί: «*εἶτα κόνισαι λαβῶν / λέκιθον, ἴν' ἐπιδειπνῆς*» (βάλε μέσα λίγη φάβα για να φας, στ. 1177-1178). Αυτό το δείπνο με τη μεγαλόπρεπη περιγραφή, αλλά το λίγο φαγητό, το οποίο, ενδεχομένως, δεν πραγματοποιείται επί σκηνής, αφήνει μια αίσθηση πικρίας, ένα ανικανοποίητο, όπως και όλη αυτή η υπόθεση της γυναικοκρατίας.

Στη *Λυσιστράτη* οι γυναίκες κατέλαβαν την εξουσία προσωρινά και συνέβαλαν στην αποκατάσταση της τάξης, στην κοινωνική ευημερία και στην ενδυνάμωση του θεσμού της οικογένειας. Αντιθέτως, στις *Ἐκκλησιάζουσες*, η Πραξαγόρα ανήλθε στην εξουσία ως τύραννος διαταράσσοντας τις σχέσεις των φύλων, διασαλεύοντας τον θεσμό του γάμου και συμβάλλοντας στη διάλυση της οικογένειας και της πόλης.

Η Πραξαγόρα με όπλο τον λόγο, την εξυπνάδα και την πονηριά της πέτυχε να ξεσηκώσει τις γυναίκες και να καταλάβουν την εξουσία. Η ουτοπία όμως των *Ἐκκλησιαζουσῶν* απέτυχε και με τον τρόπο αυτόν ο Αριστοφάνης ανέδειξε την κακοδαιμονία και τα προβλήματα της Αθήνας που οφείλονται σε κακές πολιτικές επιλογές, την αδιαφορία και την απάθεια των πολιτών, καθώς και στην έλλειψη ικανών ηγετών.

Ο ποιητής διαπιστώνει και συνειδητοποιεί ότι η διάβρωση της αθηναϊκής πολιτείας είχε επεκταθεί σχεδόν σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, δεν είναι μόνο οι δημαγωγοί και οι πολιτικοί, αλλά και μέρος του μέχρι πρότινος αδιάβλητου αγροτικού πληθυσμού της Αττικής που έχει μολυνθεί επικίνδυνα. Έτσι, όπως τονίζει η Διαμαντάκου «στο πρόσωπο της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας η γυναίκα ως δραματικό σύμβολο ενός ατόμου απλού ως προς την ηθική και ιδεολογική συγκρότησή του, οικείου με τη φύση, ξένου προς τις πολιτικές δολοπλοκίες και ανιδιοτελούς ως προς την ά-

⁴⁰¹ *Λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεοκρανιολειψανοδριμυποτριμματοσιλφιολιπαρομελιτοκατακεχυμενοκιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστεραλεκτρυονοποτιφαλλιδοκιγκλοπελειολαγωσοσφραιοβ αφητραγανοπετερυγών*, στ. 1169-1175.

σκηση της πολιτικής εξουσίας, τείνει να υποκαταστήσει το ανάλογο δραματικό σύμβολο του άδολου, συνετού και έντιμου αγρότη, που αντιπροσώπευε άλλοτε ο Δικαιόπολις των *Άχαρνέων* ή ο Τρυγαίος της *Ειρήνης*». ⁴⁰²

⁴⁰² Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», *ό.π.*, σ. 662.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα με τη μελέτη μας, το αρχαίο δράμα μάς έχει χαρίσει πληθώρα γυναικείων χαρακτήρων μέσω των πρωταγωνιστικών –και όχι μόνο– ρόλων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Καταστήσαμε σαφές ότι τα εύσημα για το όλο καλλιτεχνικό εγχείρημα, που ονομάζεται Τραγωδία ή Κωμωδία, ανήκουν αποκλειστικά σε άνδρες, από τον ποιητή και τους υποκριτές έως τους διοργανωτές και το κοινό. Αναδείξαμε, επίσης, τη θέση την οποία κατείχε η γυναίκα στην (αθηναϊκή κυρίως) κοινωνία και τον πολύ περιορισμένο ρόλο της μέσα σε αυτή. Τα ερωτήματα τα οποία προκύπτουν από αυτές τις αντιφάσεις, είναι πολλά και εύλογα: από πού προκύπτει η τόσο μεγάλη προβολή της γυναίκας, μέσα, μάλιστα, από ένα καλλιτεχνικό είδος που προέρχεται από άνδρες και απευθύνεται σε άνδρες; Γιατί υπάρχουν τόσοι γυναικείοι ρόλοι που δεν συμβαδίζουν με τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής; Τι σκοπό ή σκοπούς εξυπηρετούσε η ανάδειξη αυτής της αντίφασης;

Μελετήσαμε, ενδεικτικά, συγκεκριμένους γυναικείους ρόλους του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, που έχουν κοινό χαρακτηριστικό την ηγετική φύση. Γυναίκες ηγέτιδες που αναλαμβάνουν δράση και συγκινούν. Δυναμικές παρουσίες που όμως εκφράζουν και αδυναμίες. Κοινός παρονομαστής σε όλες τις περιπτώσεις είναι η αποφασιστικότητα που επιδεικνύουν, τα έντονα συναισθήματα και πάθη, οι ακραίες ψυχικές μεταπτώσεις, η γενναιότητα, η ανάληψη πρωτοβουλιών. Για όλα αυτά τα χαρακτηριστικά –και όχι μόνο– οι γυναικείοι ρόλοι που μελετάμε, μπορούν να χαρακτηριστούν ως ηγετικοί.

Φυσικά, σε κάθε περίπτωση, δεν μπορεί να αγνοηθεί το πλαίσιο, μέσα στο οποίο «γεννιέται» ένας τέτοιος ρόλος. Δεν αρκεί μόνο μία μελέτη στον ρόλο της γυναίκας μέσα σε μια κοινωνία, κατά την οποία θα εξεταστούν τα αίτια για την περιορισμένη θέση της, αλλά πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι γενικότερες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες και ζυμώσεις, μέσα στις οποίες διδάσκεται το εκάστοτε έργο. Η μελέτη των γυναικείων ρόλων στο αρχαίο θέατρο δεν θα μπορούσε να γίνει εντελώς ανεξάρτητα από το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο, γιατί σε μια τέτοια περίπτωση υπάρχει κίνδυνος αναχρονισμών και παρανοήσεων. Μην ξεχνάμε ότι σε πολλές περιπτώ-

σεις επιλέγονται ως πρωταγωνιστές άνθρωποι που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας.⁴⁰³ Συγκεκριμένα, η επιλογή ηγετικών γυναικείων μορφών ως φορέων «ανδρικών» αξιών είναι αξιοσημείωτη.

Αρχικά, ερευνώντας το θρησκευτικό πλαίσιο της Τραγωδίας, τη γέννησή της μέσω των εορτών προς τιμήν του Διονύσου αλλά και την ίδια τη φύση του θεού, αντιλαμβανόμαστε την έντονη «θηλυκή» πλευρά του δράματος. Πλευρές της διονυσιακής λατρείας, εκτός του θεατρικού χώρου, έγιναν γνωστές, επειδή γοήτευαν τις γυναίκες.⁴⁰⁴ Ακόμα και αν το δράμα άφησε νωρίς πίσω του τη θεματική που αφορά στον θεό (*Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*) και ακόμα και αν η συσχέτιση της Τραγωδίας με τον Διόνυσο είναι αρκετά παράτολμη,⁴⁰⁵ δεν θα ήταν ίσως υπερβολή μια σύνδεση μεταξύ της διττής φύσης του Διονύσου (συνδυασμός ανδρικών και γυναικείων χαρακτηριστικών) και της φύσης του αρχαίου δράματος και των συμβάσεών του. Η θηλυκή πλευρά του Διονύσου με τη συμβολική παρενδυσία και την αντιστροφή των φύλων (και της τάξης γενικότερα), από τη μία, και η μεταμόρφωση των ανδρών υποκριτών σε γυναίκες για τις απαιτήσεις των ρόλων, από την άλλη, ίσως να μην απέχουν πολύ σημειολογικά.⁴⁰⁶ Είναι γνωστό ότι η ενδυμασία ανέκαθεν δήλωνε και δηλώνει το φύλο, την ηλικία και την κοινωνική τάξη. Είναι φορέας επικοινωνίας και, εν γένει, αντικατοπτρίζει την κοινωνική θέση και την ταυτότητα του ατόμου. Το ένδυμα, λοιπόν, μεταφέρει διάφορες πληροφορίες για το πρόσωπο που το φέρει, και γι' αυτό χρησιμοποιείται συχνά από το θέατρο.⁴⁰⁷ Η μεταμφίεση επιτρέπει στον ηθοποιό να ζήσει μια εμπειρία, έστω και ως θεατρική ψευδαίσθηση, και να βιώσει, μαζί με τον θεατή, κάτι που η κοινωνία δεν του προσφέρει ή δεν του επιτρέπει.⁴⁰⁸ Μέσα από αυτές τις συμβάσεις του είδους ίσως δινόταν η ευκαιρία στους άνδρες υποκριτές να έρθουν –έστω και επιδερμικά– σε επαφή με συναισθήματα και προβληματισμούς που βίωναν οι γυναίκες, ακόμα και αν αυτά αφορούσαν μυθολογικές ηρωίδες της Τραγωδίας.

⁴⁰³ Κυρίως στην κωμωδία (δούλοι, γυναίκες)

⁴⁰⁴ P. Cartledge – P. E. Easterling (2012), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο, σσ. 10-11.

⁴⁰⁵ J. Gregory (2014), *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα, σσ. 46 κ.εξ.

⁴⁰⁶ Hall – Easterling, *Οδηγός*, ό.π., σ. 157.

⁴⁰⁷ Βλ. Barthes, *Mythologie*, ό.π., σσ. 203-205.

⁴⁰⁸ Βλ. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, ό.π., σ. 207.

Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, ένα έργο με μεταθεατρικό χαρακτήρα, αναδεικνύονται τα στοιχεία της μαιναδικής λατρείας και της διάλυσης της τάξης, συμπεριλαμβανομένης και της διάλυσης των συμβάσεων του φύλου. Οι γυναίκες, μέσω του μαιναδισμού, εγκαταλείπουν τα σπίτια τους, τον *οἶκον*, ξεφεύγουν από τον έλεγχο των ανδρών και επιδίδονται σε πράξεις που δεν ανήκουν στις προκαθορισμένες από την κοινωνία. Αντίστοιχα, στην Τραγωδία γενικότερα έχουμε την «έξοδο» των γυναικών από τον οίκο και την ενασχόλησή τους με ζητήματα έξω από το πλαίσιο του. Αυτό, δηλαδή, που επιτρέπει η διονυσιακή θρησκεία, η ξέφρενη απόδραση των γυναικών από τα σπίτια και την ένωσή τους με τη φύση και τον θεό, βλέπουμε ότι εν μέρει το αναπαράγει κατά κύριο λόγο η Τραγωδία: έξοδος των γυναικών από τον χώρο του σπιτιού και ανάληψη πρωτοβουλιών, είτε για να πράξουν το καλό και δίκαιο (Αντιγόνη) είτε για να πράξουν το κακό (Κλυταιμνήστρα).

Ο ίδιος ο σκηνικός χώρος συμβολίζει το «έξω», τον χώρο δηλαδή στον οποίο δραστηριοποιούνται κανονικά οι άντρες, τον δημόσιο χώρο της πολιτικής. Οι ευπόληπτες γυναίκες, σύμφωνα με τον Περικλή στον *Επιτάφιο* του Θουκυδίδη, είναι αυτές που το όνομά τους δεν αναφέρεται συχνά, έως και καθόλου· ούτε για κακό ούτε για καλό. Με αυτόν τον τρόπο μειώνονταν οι πιθανότητες να χρησιμοποιήσει κανείς στοιχεία από την ιδιωτική ζωή πολιτικών αντιπάλων, που θεωρούνταν επιλήψιμα. Γι' αυτό και στην Τραγωδία, η έξοδος των γυναικών –ακόμα και η έξοδος από την πόρτα του σπιτιού– προοικονομεί αυτομάτως κινδύνους.⁴⁰⁹ Αυτή η μικρή κίνηση της εξόδου από το σπίτι, η οποία στα μάτια του σύγχρονου ανθρώπου φαντάζει αδιάφορη, για την αθηναϊκή Τραγωδία αποτελεί σημείο αναφοράς και πολιτική πράξη. Και ενώ οι γυναίκες δεν είχαν δημόσια φωνή, στην Τραγωδία την αποκτούν όταν απουσιάζει, προσωρινά ή μόνιμα, ο «άνδρας» (ο νόμιμος σύζυγος, ο πατέρας, ο αδελφός), πράγμα που υπογραμμίζει τη σύνδεση που υπάρχει στο συλλογικό ασυνείδητο των Αθηναίων ανάμεσα στη μη ελεγχόμενη γυναίκα και στις συμφορές που αυτή η κατάσταση συνεπάγεται για το σπιτικό του άνδρα. Στην Τραγωδία αυτή η αντίληψη ενσωματώνεται λειτουργικά στους δραματικούς σκοπούς του εκάστοτε έργου, ενισχύει τη δραματική ένταση και προωθεί την υπόθεση. Επομένως, η ηγετική ανάληψη ευθυνών και πρωτοβουλιών από την πλευρά των γυναικών στο δράμα ως καλλιτεχνική σύλληψη έχει πολλές παράλληλες και σύνθετες αιτίες από τις οποίες ελάχιστες ή και καμία δεν μπορούν

⁴⁰⁹ Hall – Easterling, *Οδηγός*, ό.π., σ. 15.

να βρουν κάποιο ερμηνευτικό στήριγμα σε πρώιμα ψήγματα φεμινισμού. Είναι διάχυτο το άγχος των ανδρών για τους πιθανούς κινδύνους που απειλούν τα σπίτια τους, σε περιόδους απουσίας (π.χ. όταν υπάρχει πόλεμος): αυτό ακριβώς το άγχος αντικατοπτρίζεται στο δράμα.⁴¹⁰

Ο φόβος μιας πιθανής εξέγερσης της καταπιεσμένης μερίδας της κοινωνίας (γυναίκες, δούλοι) είδαμε ότι αφενός επηρεάζει και τη θρησκευτική ζωή, κυρίως με τη λατρεία του Διονύσου αλλά και το θέατρο. Αυτός ο φόβος διαφαίνεται ιδιαίτερα στην Κωμωδία. Στις κωμωδίες του Αριστοφάνη που αναλύσαμε, τη *Λυσιστράτη* και τις *Ἐκκλησιάζουσες*, οι γυναίκες καταλαμβάνουν την εξουσία. Στις *Ἐκκλησιάζουσες* οι γυναίκες αποκτούν πρόσβαση στην εξουσία και τη διατηρούν μέχρι το τέλος, σε αντίθεση με τη *Λυσιστράτη*, όπου, αφού οργανώσουν μαζική ερωτική απεργία και αφού καταλάβουν την Ακρόπολη, αποκτούν προσωρινά τον έλεγχο της πόλης και κατορθώνουν να θέσουν τέλος στον πόλεμο μεταξύ Αθήνας και Σπάρτης. Αμέσως μετά η Λυσιστράτη παραδίδει την εξουσία στους άνδρες. Αντίθετα, η Πραξαγόρα λειτουργεί διαφορετικά. Η γυναικοκρατία αυτή τη φορά απέτυχε. Η κριτική που ασκείται από τον ποιητή, είναι πικρόχολη και διανθισμένη με ειρωνεία. Δεν γελά με τους χαρακτήρες της κωμωδίας, γελά σε βάρος τους. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται, είναι ωμή και κυριαρχούν η κοπρολογία και οι χυδαίοι αστεϊσμοί.

Είναι χαρακτηριστικό των πατριαρχικών πολιτισμών να χρησιμοποιούν γυναικείους χαρακτήρες και γυναικείες μορφές συμβολικά ως μέσα για φανταστικές ιδέες, με στόχο όμως την τήρηση της ήδη υπάρχουσας τάξης.⁴¹¹ Αυτός ο στόχος γίνεται πιο ευδιάκριτος στην Κωμωδία. Στις *Ἐκκλησιάζουσες* αλλά και στη *Λυσιστράτη* γίνεται σαφές ότι η όποια ανάληψη πολιτειακής εξουσίας από την πλευρά των γυναικών είτε οδηγεί σε αποτυχία είτε είναι προσωρινή και συμβάλλει στην αποκατάσταση της τάξης και στην ενδυνάμωση του θεσμού της οικογένειας, όπως τον γνωρίζουμε να υφίσταται έως τότε. Η «γυναίκα», ως σύμβολο, υπηρετεί δραματικά την «ουτοπία» του Αριστοφάνη. Επιλέγεται ως ένα πλάσμα που εκπροσωπεί τη ζωή έξω από το πολιτικό σύστημα, ως ένα πλάσμα που είναι περισσότερο συνυφασμένο με τη φύση και τα απλοϊκά ένστικτα παρά με τη λογική και τη σύνεση που χρειάζεται η διακυβέρνηση ενός τόπου. Γι' αυτό η επιλογή των γυναικών ως επαναστατριών που αρπάζουν την εξουσία στην

⁴¹⁰ Χαρακτηριστικό το παράδειγμα της Κλυταιμνήστρας στην τραγωδία και της Λυσιστράτης στην κωμωδία.

⁴¹¹ Hall – Easterling, *Οδηγός*, ό.π., σ. 157.

Κωμωδία δεν απέχει πολύ από την αντίστοιχη επιλογή δούλων (Δημοσθένης, Νικίας) ή απλών ανθρώπων της βιοπάλης (Δικαιόπολις) ως ανθρώπων που αναλαμβάνουν δράση για να λύσουν σημαντικά ζητήματα που δεν κατάφερε να λύσει το κυρίαρχο σώμα των ελεύθερων πολιτών.

Επιπλέον, η «γυναίκα» ως «άλλος», ως «μη άνδρας», αποτελεί μια έξυπνη και λειτουργική επιλογή για σάτιρα και κριτική στα κακώς κείμενα της πολιτικής σκηνής. Οι γυναίκες, ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας που δεν εμπλέκονται ενεργά στα κοινά, μπορούν πολύ πιο εύκολα να παίξουν θεατρικά τον ρόλο του εξωτερικού κριτή. Άνδρες οι οποίοι είναι ανίκανοι να κυβερνήσουν, χαρακτηρίζονται ως θηλυπρεπείς από τις ίδιες τις γυναίκες! Στις *Ἐκκλησιάζουσες* είναι ενδεικτικά τα υποτιμητικά σχόλια για τον εκθηλυμένο Αγύρριο και τον Επίγονο που έμοιαζε με γυναίκα (στ. 102, 167). Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο συλλογισμός της Πραξαγόρας στην αρχή του έργου σχετικά με τον πρώτο και την έμπνευσή της για το σχέδιό της: «Κι ο Αγύρριος με του Πρόνομου τα γένια –ποιος το ’νωσε;– ενώ πρώτα ήταν γυναίκα, σπουδαίο αξίωμα έχει μες στην πόλη. Έτσι κι εμείς τέτοιο παράτολμο έργο επιχειρούμε σήμερα, πριν φέξει, με την ελπίδα εμείς την εξουσία να πάρουμε στα χέρια μας και κάτι καλό να δει από μας αυτό το κράτος. Γιατί όπως πάμε τώρα, κλάψε, κόσμε» (στ. 102-109).⁴¹² Αφού κατάφερε, λοιπόν, ο Αγύρριος να τους ξεγελάσει ότι ήταν πραγματικός άνδρας και να έχει σημαντική θέση στην κυβέρνηση, τότε μπορούν και οι γυναίκες να κυβερνήσουν, μεταμφιεσμένες σε άνδρες. Η αναφορά στον θηλυπρεπή Αγύρριο δείχνει ότι η εξουσία στην Αθήνα βρισκόταν σε χέρια ανίκανων ανθρώπων και ανάξιων κυβερνητών. Επομένως, τη λύση θα τη δώσουν οι γυναίκες. Αντί να έχουν την εξουσία οι θηλυπρεπείς άνδρες, θα την πάρουν οι πραγματικές γυναίκες, οι οποίες θα διαχειριστούν τα κοινά, με τον τρόπο που διαχειρίζονται το νοικοκυριό τους.

Η αμφισβήτηση της αρρενωπότητας των ανδρών από τις γυναίκες, η υπονόμειυσή τους και εν τέλει η μεταμφίεση των γυναικών για την ανάληψη εξουσίας λειτουργεί ως έμμεση κριτική στους κυβερνώντες. Πώς θα μπορούσε να είναι πιο αιχμηρή η κριτική στην πολιτική κατάσταση, όταν ακόμα και οι γυναίκες παρουσιάζονται πιο ικανές για διακυβέρνηση; Τις αδυναμίες των ανδρών χλευάζει και διακωμωδεί ο Αριστοφάνης μέσω των γυναικείων φωνών. Δεν γνωρίζουμε τι σήμαινε για το κοινό αυτή η εμπλοκή των γυναικών στα πολιτικά ζητήματα των ανδρών ούτε κατά πόσο ήταν

⁴¹² Η μετάφραση είναι του Θρασύβουλου Σταύρου.

εξοικειωμένοι με τους μύθους περί αντιστροφής των ρόλων ανδρών και γυναικών, όπως στον μύθο των Αμαζόνων ή των Λημνίων Γυναικών.⁴¹³ Το βέβαιο είναι ότι αυτή η ανατροπή της ισορροπίας μεταξύ των φύλων εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ανατροπής, π.χ. με τη σύγχυση μεταξύ του ιδιωτικού χώρου του οίκου και του δημόσιου βίου της πολιτικής.

Κοινό μοτίβο στις περισσότερες διασωθείσες τραγωδίες και κωμωδίες είναι η διευθέτηση μιας κρίσης, η οποία προκαλείται από διάφορα γεγονότα, όπως ο πόλεμος, η εξορία, ο θάνατος, η μοιχεία, η παράβαση των νόμων, η καταπάτηση των όρκων κ.ά. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπαρίστανται συχνά κρίσεις που προκαλούνται από γυναίκες που παίζουν διαλυτικό ρόλο, όταν απουσιάζει, όπως είπαμε, ο κύριος του σπιτιού. Τότε οι συνθήκες φαίνονται κατάλληλες, ώστε αυτές να παραβιάσουν τους άγραφους κανόνες και νόμους που έχει θεσπίσει γι' αυτές η κοινωνία.

Πέρα από την αγωνία των ανδρών για την κατάσταση στο σπίτι τους, όταν εκείνοι απουσιάζουν, διαβλέπουμε και μιαν άλλη αιτία για την εικόνα που φαίνεται να έχουν οι άνδρες για τις γυναίκες. Είναι κοινός τόπος η πεποίθηση ότι το γυναικείο φύλο είναι πιο επιρρεπές στα διάφορα πάθη. Κυριαρχεί η άποψη ότι οι γυναίκες είναι έρμια των συναισθημάτων τους, ότι κυριεύονται συχνά από έρωτα και δαιμονοληψίες, και ως εκ τούτου είναι πιο πιθανό να υποκινήσουν τραγικά γεγονότα! Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* έλεγε ότι η ιδιότητα της ψυχής που είναι υπεύθυνη για τη λήψη αποφάσεων, είναι «ανενεργή» στις γυναίκες, χωρίς «κύρος» δηλαδή «εν απουσία κυρίου».⁴¹⁴ Αντίστοιχα, ο Ιπποκράτης στη γυναικολογία του *corpus* του σημειώνει ότι η υγεία της γυναίκας είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη σεξουαλική της κατάσταση: «Η εμμηνόρροια, η σεξουαλική επαφή και η γέννα ως σύνολο καθορίζουν ουσιαστικά την υγεία της ώριμης γυναίκας».⁴¹⁵ Ενώ, ταυτόχρονα, κυριαρχεί η αντίληψη ότι η εγκράτεια, η οποία επιβαλλόταν στις έφηβες γυναίκες πριν από τον γάμο, ήταν συνδεδεμένη με συναισθηματικές και ψυχολογικές διαταραχές.

⁴¹³ A. M. Bowie (1987), «Lysistrata and the Lemnian women», *Omnibus* 7, σσ. 17-19.

⁴¹⁴ Just, *Women*, ό.π., σσ. 188-193.

⁴¹⁵ Ann Hanson (1990), «Medical Writers' Woman», στο: David M. Halperin, John J. Winkler, Froma Zeitlin (επιμ.), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton University Press, σ. 320.

Τέτοιου είδους αντιλήψεις όχι μόνο δεν λείπουν από τα έργα που μελετάμε, αλλά βλέπουμε ότι εμφανίζονται σε κομβικά σημεία. Χαρακτηριστικοί είναι οι λόγοι του Ιάσονα και της Μήδειας, όταν ο πρώτος της λέει (στ. 568-575):

Δεν θα το έλεγες ούτε εσύ, εάν δεν σε πονούσε το κρεβάτι. / Έχετε ωστόσο φτάσει σε τέτοιο σημείο οι γυναίκες, / ώστε, αν πηγαίνει πρύμα το πλάγιασμα, / αισθάνεσθε πανευτυχείς, αν όμως / συμβεί και ατυχήσετε κάπως στο κρεβάτι, / ό,τι πιο ωραίο και γοητευτικό / γίνεται για σας το πιο μισητό. / Έπρεπε οι άνθρωποι να αποχτούν παιδιά με άλλο τρόπο / και το γένος των γυναικών να μην υπάρχει. Και τότε / δεν θα υπήρχε στον κόσμο κανένα κακό.⁴¹⁶

Αντίστοιχα, είδαμε ότι και ο Ιππόλυτος στο έργο του Ευριπίδη *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* καταφέρεται κατά των γυναικών (στ. 615-632):

Ω Δία, γιατί στον Ηλιού το φως να φέρεις / τις γυναίκες, τα δολερά τα πλάσματα, / των αντρώνε τον όλεθρο; Αν να σπείρεις / το ανθρώπινο το γένος εβουλήθης, / δεν έπρεπε να το γεννάει γυναίκα, / μα δίνοντας καθένας στους ναούς σου / για μάλαμα για σίδερο για χάλκωμα, / το σπόρο των παιδιών του ν' αγοράζει / ανάλογα μ' ό,τι πληρώνει — κι έτσι / στο σπιτικό του λεύτερος να ζει, / με δίχως θηλυκά. Δε θέλει ρώτημα / πως η γυναίκα είναι κακό μεγάλο: / ο γονιός τη γεννάει, τη μεγαλώνει / κι ύστερα δίνει προίκα να την διώξει, / να γλιτώσει. Κι αυτός που την παίρνει / φύτρα κακιά στο σπιτικό του βάζει, / την ομορφοστολίζει να τη χαίρεται, / ζοδιάζοντας όλο το βιος του ο μαύρος.⁴¹⁷

Κοινός τόπος και στις δύο μισογυνιστικές ρήσεις είναι η αγανάκτηση για τον κομβικό ρόλο των γυναικών στην τεκνοποίηση και άρα στη διαιώνιση του γένους των ανδρών. Η απαράβατη αυτή συνεισφορά των γυναικών στο ανθρώπινο είδος μέσω της κυοφορίας και της τεκνοποίησης αποτελεί ίσως τη μοναδική πράξη την οποία δεν μπορούν να αμφισβητήσουν ούτε φυσικά να αντιστρέψουν οι άνδρες. Γι' αυτό, ως έσχατο παράδειγμα της απέχθειας που νιώθουν οι συγκεκριμένοι πρωταγωνιστές για το άλλο

⁴¹⁶ Η μετάφραση είναι του Θ. Κ. Στεφανόπουλου.

⁴¹⁷ Η μετάφραση είναι του Κ. Βάρναλη.

φύλο, βλέπουμε την αγανάκτησή τους για τον αδιαπραγμάτευτο ρόλο που διαδραματίζουν οι γυναίκες στη ζωή τους. Φτάνουν σε σημείο να εύχονται να υπήρχε κάποιος άλλος τρόπος για τεκνοποίηση, ώστε να μη χρειάζονται πουθενά οι γυναίκες στην κοινωνία.

Η άμεση συσχέτιση του ιδιωτικού βίου και της οικογενειακής κατάστασης των ανδρών με τον πολιτικό τους βίο και τη θέση τους στην κοινωνία είναι γνωστή. Πολλές φορές η οικογενειακή κατάσταση κάποιου επιφανούς άνδρα χρησιμοποιείται στα δικαστήρια είτε προς υπεράσπισή του, όταν αυτή είναι καλή, είτε ως μομφή από πολιτικούς αντιπάλους όταν δεν είναι καλή. Αντιστοίχως, στην Τραγωδία είναι επίσης φανερό η σημασία της συνέχειας ενός γένους και της διαίωσης του οίκου μέσω των νόμιμων αρρένων κληρονόμων. Το πολύ ευαίσθητο αυτό σημείο της αθηναϊκής κοινωνίας των ανδρών αξιοποιείται, λοιπόν, στο θέατρο. Στη *Μήδεια* είδαμε ότι λειτουργεί καταλυτικά στην υπόθεση του έργου. Πίσω από όλες τις σημαντικές αποφάσεις που δίνουν ώθηση στην πλοκή, κρύβεται ο φόβος της κατάλυσης της συνέχειας του οίκου. Ο αφανισμός των αρρένων απογόνων του Ιάσονα μέσω του φόνου των παιδιών αλλά και της μέλλουσας γυναίκας του, η οποία θα μπορούσε να του χαρίσει νέους κληρονόμους, είναι η κινητήριος δύναμη που θέτει σε ισχύ την εκδίκηση της *Μήδειας*. Δεν σκοτώνει τα παιδιά της· κόβει το νήμα της επιμήκυνσης της ζωής του πατέρα τους. Η ατεκνία του Αιγέα⁴¹⁸ ίσως να της ενέπνευσε αυτή την ιδέα, αν δεν υπήρχαν ήδη κάποιες τέτοιες σκέψεις στο μυαλό της.

Αρσενικές αξίες και κώδικες συμπεριφοράς είδαμε ότι εκπροσωπούν η Κλυταιμνήστρα και η *Μήδεια*, ενώ, εν μέρει, μπορούμε να πούμε ότι και η Φαίδρα κάνει ό,τι κάνει για να διαφυλάξει την τιμή της. Μόνο που στην περίπτωση της Φαίδρας στην έννοια της τιμής συγκλίνουν και χαρακτηριστικά, τα οποία αφορούν στις γυναικείες ανησυχίες περί εντιμότητας απέναντι στον σύζυγο και τα παιδιά. Η *Μήδεια* και η Κλυταιμνήστρα ελάχιστα εκπροσωπούν γυναικείες συμπεριφορές με μικρές εξαιρέσεις,⁴¹⁹ ενώ και οι δύο, όταν οικειοποιούνται τέτοιες, το κάνουν με δόλο και κατόπιν σχεδίου. Σαν άλλοι ομηρικοί ήρωες παίρνουν εκδίκηση για το πλήγμα που υπέστη η τιμή τους, και επιδιορθώνουν την αδικία με κάθε κόστος. Τα δόλια μέσα που χρησιμοποιούν, το ψέμα, η κάλυψη των πραγματικών τους συναισθημάτων όποτε χρειάζεται, οι συμμαχίες, η χειριστικότητα, η χρήση δηλητηρίου (*Μήδεια*) κ.ά., δεν θα ταίριαζαν φυσικά

⁴¹⁸ Η ατεκνία των ανδρών επίσης φαίνεται να απασχολεί τους άντρες στην τραγωδία (*Αιγέας*, *Ξούθος*).

⁴¹⁹ Όταν επιδεικνύουν μητρικά αισθήματα.

σε έναν αρχαϊκό ήρωα, όμως στην Τραγωδία οι «ανδροπρεπείς» γυναίκες δεν έχουν κανένα απολύτως πρόβλημα να προσθέσουν στη φαρέτρα τους και να αξιοποιήσουν τα γυναικεία όπλα ως μέσο για κάποιον απώτερο σκοπό. Αποτελούν, ομολογουμένως, αποτελεσματικά όπλα, αφού φαίνεται ότι οι άρρενες αντίπαλοί τους δεν αργούν να πειστούν από τα ψέματα και την υποκρισία των ηρωίδων μας, ακόμα και όταν τα σημάδια είναι εκεί. Η ανδρική βεβαιότητα και υπεροψία δεν πιστεύει τα λόγια καμίας «Κασσάνδρας». Και πάνω σε αυτή τη σιγουριά και την υπεροψία πατούν οι εκδικητικές και αδικημένες γυναίκες. Τα ίδια τα αρνητικά χαρακτηριστικά –που τους έχει προσδώσει το ίδιο σύστημα που τις έχει φιμώσει– είναι αυτά που αξιοποιούνται εναντίον των εκπροσώπων του.

Η αποτελεσματικότητα των γυναικείων σχεδίων οφείλεται σε έναν βαθμό στο στοιχείο της «έκπληξης», εννοώντας εδώ ως έκπληξη την έλλειψη οποιασδήποτε πρόβλεψης από τη μεριά των ανδρών σχετικά με τις ενέργειες των γυναικών. Ο Αγαμέμνων, αν και γνωρίζει τη γυναίκα του, δεν περιμένει σε καμία περίπτωση τη φρικτή του μοίρα. Η Κλυταιμνήστρα, παρά το πλήγμα που έχει υποστεί με τη θυσία της κόρης της, δεν υπολογίζεται ως πιθανός αντίπαλος. Ομοίως, η Αντιγόνη που καταπατά τον νόμο και προβαίνει στην ταφή του αδερφού της, δεν λογίζεται ως πιθανός ένοχος στο μυαλό του Κρέοντα (*τί φής; τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε;*). Μέχρι και η μάγισσα Μήδεια, με το αιματοβαμμένο παρελθόν, που έχει δώσει δείγματα γραφής για το τι είναι ικανή να πράξει, δεν εμπνέει τον φόβο στον σύζυγο που ετοιμάζεται να την παρατήσει για μια άλλη γυναίκα. Ο Ιάσοντας πείθεται εύκολα από τα ψέματά της, αδυνατεί να διακρίνει την υποκρισία της, πόσω μάλλον να φανταστεί ότι πίσω από την απότομη μεταστροφή της γυναίκας του κρύβεται ένα τόσο φρικτό και εκδικητικό πλάνο. Αυτή η υποτίμηση των διανοητικών και ηγετικών αρετών των ηρωίδων που μελετάμε, δίνει ώθηση στις πράξεις τους και τις οπλίζει με επιπλέον θάρρος και αποφασιστικότητα.

Οι γυναίκες-ηγέτιδες της Τραγωδίας έχουν επίγνωση της δεινής τους θέσης, της αδικίας που υφίστανται λόγω του φύλου τους και των δυσκολιών που αντιμετωπίζουν για την υπεράσπιση της θέσης τους. Αναλαμβάνουν όμως συγκεκριμένη δράση για εκδίκηση και επιβολή είτε συνειδητά (Κλυταιμνήστρα, Μήδεια, Αντιγόνη) είτε υπό την επήρεια κάποιας θεότητας (Φαίδρα, Αγαύη). Στη *Μήδεια* κιόλας βλέπουμε όχι μόνο τη συνειδητή δράση της ηρωίδας αλλά και την αντίληψη του καλλιτεχνικού αποτυπώματος που θα αφήσει αυτή (στ. 416-431):

*ΧΟ: Έρχεται τιμή στον γυναικών το γένος. / Ο δύσφημος λόγος / δεν θα συνοδεύει
 τώρα πια τις γυναίκες. / Των παλαιών ποιητών οι μούσες / θα πάψουν να τραγου-
 δούν την απιστία μου. / Ο Απόλλων, ο μέγας αιιδός, / τη δική μου ψυχή δεν την
 προίκισε / με το θείο τραγούδι της λύρας. / Γιατί τότε και εγώ θα τραγούδαγα ωδές
 / για των ανδρών το γένος. / Ο μακρός χρόνος / έχει να πει πολλά για μας / και
 πολλά για τους άντρες.⁴²⁰*

Με αυτό το άμεσο και αυτοαναφορικό σχόλιο του ποιητή πάνω στη δραματουργία και τη θεματολογία της, όσον αφορά στα δύο φύλα, γίνεται λόγος για το μονοπώλιο των ανδρών στην τέχνη της ποίησης και άρα της αδυναμίας να ακουστεί η αλήθεια από τη μεριά των γυναικών. Ο Ευριπίδης δεν υπογραμμίζει απλώς την αρνητική αντίληψη που επικρατεί για το γυναικείο φύλο στην κοινωνία αλλά σχολιάζει και τα αμιγώς καλλιτεχνικά στερεότυπα σχετικά με τη γυναικεία απιστία.

Πέρα, όμως, από τις πολιτικές και κοινωνικές συνυποδηλώσεις του δράματος, δεν παύει, ταυτόχρονα, να βρίσκεται σε κυρίαρχη θέση το πάθος, ο έρωτας. Η καταστροφική δύναμη των ανθρωπίνων παθών αποτελεί το εύφλεκτο υλικό που βάζει φωτιά στα σπίτια των ανθρώπων και σαρώνει τα πάντα στο πέρασμά του. Και ποιος θα μπορούσε να είναι πιο κατάλληλος για καταστροφή λόγω έρωτα από τη γυναίκα; Το θέμα της τραγικότητας του γυναικείου έρωτα απασχόλησε ιδιαίτερα τον Ευριπίδη. Στη *Μήδεια* και στον *Ίππόλυτο Στεφανηφόρο* το στοιχείο του γυναικείου έρωτα παίζει κομβικό ρόλο. Μπορεί η Μήδεια να διακηρύττει την άδικη θέση των γυναικών στην κοινωνία, να σκοτώνει για να αποκαταστήσει την πληγωμένη της τιμή, αλλά είναι και το συναίσθημά της που έχει πληγωθεί. Ο Ιάσωνας δεν πρόδωσε απλώς την οικογένειά του, δεν καταπάτησε μόνο τους όρκους που έδωσε απέναντι στους θεούς, πρόδωσε τον έρωτα της Μήδειας. Μπορεί η μάγισσα από την Ανατολή να παρουσιάζεται ως μια εκδικητική Ερινύα φόνισσα, αλλά ο Ευριπίδης καθιστά σαφές ότι πρόκειται για μια γυναίκα που αισθάνεται εις βάθος. Ο γάμος της με τον Ιάσωνα είναι αποτέλεσμα έρωτα και όχι ένας γάμος συμφέροντος, όπως ο δεύτερος γάμος που ετοιμάζεται να κάνει ο Ιάσων. Το τρομακτικό έγκλημα που διαπράττει κατά των παιδιών της, είναι έγκλημα κατά αγαπημένων προσώπων! Η ανάδειξη της δύναμης του ερωτικού πάθους, των ψυχικών μεταπτώσεων και της συναισθηματικής οδύνης που βιώνει η Μήδεια, καθιστούν

⁴²⁰ Η μετάφραση είναι του Θ.Κ. Στεφανόπουλου.

την ηρωίδα του Ευριπίδη μια μοναδική λογοτεχνική μορφή ερωτικής γυναικείας δράσης.

Από έρωτα ορμώμενη δρα και η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* και είναι η εκδίκηση για την απόρριψη που βιώνει από τον νεαρό πρόγονό της, τον Ιππόλυτο, που πυροδοτεί τα τραγικά γεγονότα. Η Φαίδρα, όμως, σε αντίθεση με τη Μήδεια, δεν επιλέγει ποιον θα αγαπήσει. Δεν έγκειται στον έρωτα που νιώθει για τον Ιππόλυτο ο δυναμισμός της αλλά στην απόφαση που παίρνει να πεθάνει για την τιμή της. Αποτελεί κλασική τραγική φιγούρα, γιατί υποφέρει λόγω κάποιου θεού, χωρίς η ίδια να έχει σφάλει. Η Φαίδρα εκπροσωπεί την τίμια γυναίκα, αυτή που λαμβάνει υπόψη της και σέβεται τους οικογενειακούς και κοινωνικούς θεσμούς. Δεν είναι Αντιγόνη ούτε Μήδεια. Δεν προσπαθεί να ανατρέψει τις κοινωνικές συμβάσεις, αλλά, αντιθέτως, προτιμά να πεθάνει, αφού δεν μπορεί πλέον να ανταποκριθεί σε αυτές. Η τραγικότητα του χαρακτήρα της έγκειται στο ότι μια θεά της στερεί την ελεύθερη βούληση εμφυσώντας της ερωτικό πάθος για τον γιο του άντρα της. Κόντρα στους ηθικούς της κώδικες, η Φαίδρα υποφέρει από τον έρωτα και υποφέρει ακόμα περισσότερο όταν δέχεται απόρριψη και απαξίωση από το αντικείμενο του πόθου της. Η εκδίκηση κατά του Ιππόλυτου είναι μονόδρομος για τη διαφύλαξη της τιμής της. Η έντονη εσωτερική μάχη που βιώνει, δραματική καινοτομία που ανήκει στον Ευριπίδη,⁴²¹ φέρνει τη Φαίδρα αντιμέτωπη με δύο επιλογές: ή να επιλέξει την ανοσιότητα ή το κλέος· και επιλέγει το δεύτερο. Ακόμα και αν η εξέλιξη των γεγονότων φαίνεται προδιαγεγραμμένη από το θεϊκό πλάνο της Αφροδίτης, δεν αλλοιώνεται ο ηθικός πυρήνας της ηρωίδας, η οποία εν μέσω των τραγικών γεγονότων επιλέγει να χάσει τη ζωή της χάριν της τιμής της.

Όπως και στην περίπτωση της Φαίδρας, έτσι και η Αγαθή βρίσκεται υπό την επήρεια μιας θεότητας. Περισσότερο από κάθε άλλη ηρωίδα μας, η μορφή της Αγαθής ανταποκρίνεται στα χαρακτηριστικά αυτά του τραγικού ήρωα που τον θέλουν να βρίσκεται σε κατάσταση *ἄτης*. Η πράξη της παιδοκτονίας που διαπράττει, είναι εξίσου φρικτή με εκείνη της Μήδειας αλλά και ταυτόχρονα λιγότερο φρικτή, γιατί δεν αποτελεί προϊόν συνειδητής απόφασης. Ως διάμεσος της διονυσιακής εκδίκησης και επιβολής, φονεύει τον γιο της, χωρίς η ίδια να έχει επίγνωση της πράξης της. Η γκροτέσκο εικόνα της με το κεφάλι του γιου της να είναι στερεωμένο στον θύρσο που κρατάει, προκαλεί έντονα συναισθήματα, αλλά σίγουρα δεν μπορεί να της χρεώσει κανείς τη

⁴²¹ de Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό.π., σ. 117.

σκληρότητα με την οποία διαπράχθηκε ο φόνος. Η Αγαύη είναι η ηρώιδα με τη μικρότερη, έως και μηδενική, επίγνωση των πράξεών της. Είναι ο θεός Διόνυσος, ο θεός του «εξωπραγματικού», αυτός που εξουσιάζει και κινεί τα νήματα. Η εξουσία που κατέχει η Αγαύη, είναι θρησκευτικής φύσης και ενώ δεν την επέλεξε, της συμβαίνει αυτό ακριβώς που είναι το ζητούμενο της διονυσιακής λατρείας: η μανία, η απώλεια της ταυτότητας και του εαυτού. Είναι πια η προεξάρχουσα του διονυσιακού θιάσου, αυτή που δίνει την εντολή για τον κατασπαραγμό του γιου της περνώντας τον για άγριο θηρίο (*πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου*).

Αποτέλεσμα ἄτης ή όχι, οι πράξεις της γυναίκας-ηγέτιδας στο αρχαιοελληνικό θέατρο άφησαν το αποτύπωμά τους στην παγκόσμια λογοτεχνία. Πρόκειται για γυναίκες που λειτουργούν στο μεταίχμιο ανάμεσα στην πραγματική ζωή και τα ιδεατά κοινωνικά ιδεώδη. Έχουμε να κάνουμε με γυναικίους χαρακτήρες που λειτουργούν ως εξαιρέσεις στους κανόνες, οι οποίοι αφορούν τη γυναικεία συμπεριφορά. Ζητήματα πολιτικής, ηθικής, θρησκείας, πανανθρώπιοι προβληματισμοί και φόβοι αναδείχθηκαν από τους ποιητές μέσα από αυτές τις εμβληματικές ηγετικές θεατρικές φιγούρες. Από ανίσχυρες και περιφρονημένες γυναίκες, όπως περιγράφονται και παριστάνονται στην αρχή των έργων, μετατρέπονται σε ηγετικές και κυρίαρχες μορφές στην πορεία της υπόθεσης και κυρίως στην *Έξοδο*. Καταφέρνουν να αγγίξουν το σύγχρονό τους κοινό αλλά και τις μετέπειτα γενιές, ώστε, φτάνοντας πια στο σήμερα, να μελετάμε ακόμα τα ίδια κείμενα και να ανεβαίνουν θεατρικές παραστάσεις σε όλο σχεδόν τον κόσμο με την ίδια θεματολογία.

Εξετάσαμε τις ηγετικές αυτές γυναικείες προσωπικότητες υπό το πρίσμα και το φως της κοινωνικής ανθρωπολογίας, με βάση τα δίπολα και την οπτική της εξίσωσης «θήλυ / άρρεν» = «οίκος / πόλις» = «φύση / κουλτούρα» = «εντός / εκτός» = «δημόσιος / ιδιωτικός βίος». Στο ίδιο πλαίσιο, αλλά με αντεστραμμένη την οπτική, εξετάσαμε και τους γυναικίους κωμικούς χαρακτήρες ως «αρνητικές» κατασκευές, ως «αντιπρότυπα», δηλωτικά εκ του αντιθέτου και σε συνδυασμό με διαφορετικές εικόνες της θετικής αθηναϊκής αναπαράστασης του ανδρικού εαυτού.

Στην Τραγωδία οι ηρώιδες παραβιάζουν τα όρια των τυποποιημένων κοινωνικών ρόλων, σπάνε τα στεγανά, εδραιώνονται ως εντυπωσιακές θεατρικές ηρώιδες. Από την άλλη, οι κωμικοί γυναικίοι χαρακτήρες λειτουργούν ως μέσο κριτικής και σάτιρας. Οι ενέργειες των δυναμικών γυναικών στην Αρχαία Κωμωδία υποστηρίζουν

συχνά βασικές κοινωνικοπολιτικές αξίες, προκειμένου να αποκαταστήσουν και να διατηρήσουν την κοινωνική και οικογενειακή ισορροπία και τάξη. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες-ηγέτιδες λειτουργούν στο πλαίσιο των πολιτικών και κοινωνικών δομών της πόλεως, τις οποίες (δομές) συχνά αμφισβητούν έντονα, τις διαρρηγνύουν και εν τέλει τις επαναπροσδιορίζουν.

Το θέμα της γυναίκας, και ιδιαίτερα της ηγετικής πρωταγωνίστριας, στην Κωμωδία του Αριστοφάνη το προσεγγίσαμε μεθοδολογικά στο πλαίσιο της θεραπευτικής λειτουργίας του γέλιου και προσπαθήσαμε να το ερμηνεύσουμε στη βάση ενός δραματικού μηχανισμού αντιστροφής των πραγματικών καταστάσεων, που λειτουργεί λυτρωτικά για το καταπιεσμένο και φοβισμένο τμήμα του ανδρικού κοινού. Αυτές οι ηγετικές γυναικείες προσωπικότητες λειτουργούν ως κωμικοί χαρακτήρες που εξορκίζουν, μέσω του καθαρτικού γέλιου, τους φόβους και τις καχυποψίες μεγάλου μέρους των ανδρών απέναντι στη γυναίκα-σύζυγο και την πιθανότητα της μοιχείας από μέρους της, με όλες τις πολιτικές και κοινωνικές επιπτώσεις που η αμφισβήτηση της πατρότητας μπορεί να είχε. Η ανάλυσή μας επιχειρήθηκε και σε μια ιστορική-ανθρωπολογική προοπτική, όπου γυναίκες κυρίαρχες εξετάζονται ως αντανάκλασεις των «πραγματικών» γυναικών της Αθήνας του 5ου π.Χ. αιώνα, με τη διττή απεικόνισή τους σχετικά τόσο με την ιδεολογία της εποχής όσο και με τα αμφιλεγόμενα αισθήματα του αθηναϊκού ακροατηρίου απέναντι στο γυναικείο φύλο. Επίσης, προσπαθήσαμε να δούμε τους γυναικείους κωμικούς χαρακτήρες όχι ως αναπαραστάσεις γυναικών, δανεισμένες από την πραγματική ζωή, αλλά ως αντικατοπτρισμούς των πραγματικών αγωνιών, ανδρών και γυναικών, σχετικά με τους έμφυλους ρόλους, τους κοινωνικούς κανόνες και τα δημόσια ήθη της αρχαίας Αθήνας.

Στην προσπάθειά μας να παρουσιάσουμε και να ερμηνεύσουμε τα χαρακτηριστικά και τις μεθόδους ανάδειξης της γυναίκας-ηγέτη στην Τραγωδία και την Κωμωδία, θέσαμε το ερώτημα αν η συχνή παρουσίαση όλων αυτών των γυναικών στη θεατρική σκηνή, αν όλες αυτές οι επαναλαμβανόμενες συγκρούσεις ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες, σηματοδοτούν και αντανάκλουν μια κοινωνική εξέλιξη, μια βελτίωση της θέσης των γυναικών στην πραγματική ζωή· ή μήπως το αθηναϊκό θέατρο δραματοποιεί την αδυναμία μιας τέτοιας εξέλιξης; Υπάρχει πραγματική βελτίωση στην καταπίεση των γυναικών, υπάρχει απελευθέρωση ή μήπως οι δραματικοί ποιητές εξορκίζουν το κακό με ουτοπικές παραστάσεις; Μήπως η Τραγωδία μεταφέρει στο πλαίσιο της αναπαράστασης δραματικούς τρόπους αιτιολόγησης, όσον αφορά τον έλεγχο των

γυναικών από τους άνδρες; Πώς αντιδρούσε σε όλα αυτά το αθηναϊκό κοινό; Αισθάνοταν κάποιου είδους απειλή; Πώς εκλάμβανε όλα αυτά τα αιτήματα των ηγετικών γυναικείων μορφών; Υπήρχε κίνδυνος να διασαλευτεί από αυτές τις προτάσεις η δημόσια τάξη; Μήπως οι γυναικείοι χαρακτήρες είναι τα εργαλεία των δραματικών ποιητών για την επιβεβαίωση της ανδρικής υπεροχής και αποτελούν δικαιολόγηση του υποβιβασμού των γυναικών; Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα που θέσαμε και στα οποία προσπαθήσαμε να δώσουμε απάντηση.

Τέλος, προκειμένου η έρευνα για τα χαρακτηριστικά και τις μεθόδους ανάδειξης της γυναίκας-ηγέτη στην Τραγωδία και την Κωμωδία να είναι πλήρης και αντικειμενική, προσπαθήσαμε να εξετάσουμε αυτούς τους γυναικείους χαρακτήρες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και ως αποτέλεσμα της σύνθεσης του καλλιτεχνικού δημιουργήματος, που είναι προϊόν του συγκεκριμένου θεσμικού διαγωνιστικού πλαισίου και της ρευστής καθημερινής πραγματικότητας. Ένα αισθητικό δημιούργημα που αντανακλά τις καθημερινές ασταθείς σχέσεις μεταξύ άρρενος και θήλεος. Σε κάθε περίπτωση, οι αρχαίοι δραματικοί ποιητές, τραγωδοί και κωμωδοί, θεώρησαν τη γυναίκα άξια να προβληθεί σε ηγετικές θέσεις στη θεατρική σκηνή. Γι' αυτό μπορούμε να επαναλάβουμε τη ρήση του νομπελίστα Βρετανού συγγραφέα William Golding, ο οποίος τό-νισε με χαρίεσσα και παιγνιώδη διάθεση ότι «οι γυναίκες κάνουν λάθος να θεωρούν πως είναι ίσες με τους άντρες – είναι μακράν ανώτερες από αυτούς».⁴²²

⁴²² Στο τελευταίο του βιβλίο, *Διπλή Γλώσσα*, ο Γκόλντινγκ τοποθετεί στο κέντρο της ιστορίας του, για πρώτη και τελευταία φορά, μια γυναίκα. Η πρωταγωνίστριά του είναι η Αριήκη, η μάντισσα στους Δελφούς. Ο συγγραφέας φαίνεται πως κατανοούσε καλά όχι μόνο τον αρχαίο ελληνικό κόσμο αλλά και το τι σημαίνει να είσαι γυναίκα σε έναν πατριαρχικό κόσμο. Βλ. *The Double Tongue* (1995), και μεταθ-νάτια ελληνική έκδοση (2021), μτφρ. Ρηγούλα Γεωργιάδου, εκδ. Διόπτρα, Αθήνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ι. Εκδόσεις – Μεταφράσεις

A. Εκδόσεις

- Cantarella, R. (1949-19640), *Aristofane. Le commedie. Edizione critica e traduzione*, 5 τόμοι, Milano.
- Coulon, V., *Aristophane*, 5 τόμοι, Les Belles Lettres, Paris 1923-1930 (1972-1982³).
- Denniston, J. D. (2010), *Ευριπίδου Ηλέκτρα. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Φ. Αδαμίδη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα
- Diggle, J. *Euripides Fabulae*, 3 τόμοι, Oxford 1981-1994.
- Dodds, E. R. (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρης, φιλο-λογική επιμέλεια Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα.
- Grégoire, H. – J. Meunier, *Euripide*, τόμ. 6, Les Belles Lettres, Paris 1961.
- Henderson, J. (1987), *Aristophanes: Lysistrata*, Clarendon Press, Οξφόρδη.
- Lloyd-Jones, H. & N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990-92.
- Machin, A. & L. Pernée (ed.), *Sophocle. Le texte, les personnages*, Aix-en-Provence 1993.
- Mastronarde, D.J., *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δήμητρα Γιωτοπούλου, εκδ. Πατάκη 2006.
- Mazon, P. & A. Dain, *Sophocle*, τόμ. 1-3, Les Belles Lettres, Paris 1955-1960.
- Mazon, P., *Eschyle*, τόμ. 1, Les Belles Lettres, Paris 1921 (4^η έκδοση 1974).
- Parmentier, L. – H. Grégoire, *Euripide*, τόμ. 4, Les Belles Lettres, Paris 1923-1925.
- Perrotta, G., *Sofocle*, Milano 1935 (1963²).
- Sommerstein, A.H. (1980-2002), *The Comedies of Aristophanes*, 12 τόμοι, Warminster.
- West, M.L. (1990), *Aeschyli Tragodiae*, ed. Teubner, Stuttgart.
- Wilson, N.G. (2007), *Aristophanis fabulae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, 2 τόμοι, Oxford University Press, Oxford.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (2009), *Ευριπίδης, Μήδεια*, Αθήνα.

- Γιωτοπούλου, Δ. (2006), *Ευριπίδης, Μήδεια*, Αθήνα.
- Μύρης, Κ. Χ. (2013), *Ευριπίδου Βάκχαι*, Εισαγωγή – σχόλια Α. Φραγκούλης, Αθήνα.
- Στεφανόπουλος, Θ. (2012), *Ευριπίδης, Μήδεια*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα.
- Β. Μεταφράσεις**
- Βαρβέρης, Γ. (2008), *Αριστοφάνους Έκκλησιάζουσαι*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα.
- Βάρναλης, Κ. (1965), *Ευριπίδης, Ιππόλυτος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Βάρναλης, Κ. (1956-1971), *Ιππεΐς, Νεφέλαι, Ειρήνη, Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Έκκλησιάζουσες, Πλοῦτος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Γρυπάρης, Ι. Ν. (1911), *Αισχύλου Ορέστεια*, εκδ. Φέξη, Αθήνα.
- Γρυπάρης, Ι. Ν. (1940), *Σοφοκλέους Αντιγόνη*, εκδ. Φέξη, Αθήνα.
- Ρούσσο, Τ. (1991-1996), *Άχαρνεΐς, Ιππεΐς, Σφήκες, Ειρήνη, Όρνιθες, Θεσμοφοριάζουσες, Βάτραχοι, Έκκλησιάζουσες, Πλοῦτος*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα.
- Σταύρου, Θρ. (1967), *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα.
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (1997), *Ευριπίδης, Βάκχες*, Αθήνα.
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (2012), *Ευριπίδης, Μήδεια*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα.
- Ταχτσής, Κ. (1980), *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Έκκλησιάζουσες*, εκδ. Ερμής, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (2011), *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα.

II. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αλεξοπούλου, Χρύσα (2000), *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη. Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Αλεξοπούλου, Χρύσα (2018), *Ευριπίδης. Ο ποιητής του πάθους και των παθημάτων (Ερμηνευτικές προσεγγίσεις)*, εκδ. Πεδίο, Αθήνα.
- Arrigoni, G. (επιμ.) (2007), *Οι γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Ανδρόνικος – Α. Κεφαλά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Baldry, H. C. (1981, ²1992), *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκόστα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Blanck, Horst (2004, ²2007), *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*, μτφρ. Αλίκη Μουστάκα, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα.

- Blume, H.-D. (1986, ⁵2008), *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Blundell, Sue (2006), *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, μτφρ. Λίνα Λύχνου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Bowie, A. M. (1999), *Αριστοφάνης. Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, μτφρ. Π. Μοσχολούλου, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα.
- Bruno Snell (³1989), *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μτφρ. Δ.Ι. Ιακώβ, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Burkert, W. (1993), *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος – Α. Αβαγιανού, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Γκόρου, Σοφία (2014), *Το στοιχείο της μεταμόρφωσης, της παρενδυσίας και της εναλλαγής ταυτοτήτων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη*, διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Τμήμα Φιλολογίας, Καλαμάτα.
- Cantarella, E., *Οι γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Π. Δημάκης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1998.
- Carter, D. (2019), «Αντιγόνη», στο: Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες*, *Brill's Companion to Sophocles*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σσ. 111-128.
- Cartledge, P. (2006), *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Λένα Ταχμαζίδου, εκδ. Ενάλιος, Αθήνα.
- Denniston, J. D. (2010), *Ευριπίδου Ηλέκτρα. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*, μτφρ. Φ. Αδαμίδη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2011), «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σσ. 631-632.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007), *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007), *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ ερμηνευτικές διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Διαμαντάκου, Κ. (2021), *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη. Σκηνές πρόσληψης*, Gutenberg, Αθήνα.

- Diamantakou, K. (2020), Kaiti Diamantakou, «From Aspasia to Lysistrata. Literary Versions and Intertextual Diffusions of the Feminine Other in Classical Athens», *Λογείον/Logeion* 10, σσ. 238-260.
- Dodds, E. R. (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ. Υ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρας, φιλολογική επιμέλεια Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα.
- Dover, K. J. (1978), *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Easterling, P. E. – Knox B.M.W. (2010), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομής κ.ά., Αθήνα.
- Fantham, E. – H. P. Foley – N. B. Kampen – H. A. Shapiro (2001), *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, μτφρ. Κ. Μπούρας, Αθήνα.
- Gernet, L. (2000), *Ανθρωπολογία της Αρχαίας Ελλάδας*, μτφρ. Α. Μεθενίτη – Α. Στεφανής, εισαγωγή Jean-pierre Vernant, εκδ. Πατάκη, Αθήνα.
- Goldhill, S. (2008), *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος, Αθήνα.
- Goward, Barbara (2002), *Αφήγηση και τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφρ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Gregory, J. (2010), *Ώψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, εκδ. Δ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.
- Hall, Edith (2007), «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στο: P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σσ. 137-188.
- Hall, Edith (2007), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας*, επιμ. P. E. Easterling, μτφρ.-επιμ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Herington, J. (2000), *Αισχύλος*, μτφρ. Μαρία Γιούνη, Θεσσαλονίκη.
- Hose, M. (2011), *Ευριπίδης. Ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μ. Ταραντίλη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Ιακώβ, Δ. Ι. – Ε. Παπάζογλου (επιμ.) (2004), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Ιακώβ, Δ.Ι. (1998), *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα.

- Κακριδής, Φ. (1983), «Λυσιστράτη σουπερστάρ», *Διαβάζω* 72 (29 Ιουνίου), σσ. 31-32.
- Κατσή, Γ. (επιμ.) (2007), *Θάλεια. Δεκαπέντε μελετήματα*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα.
- Kitto, H. D. F. (1968, ⁷2005), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.
- Lefkowitz, M. (2000), *Γυναίκες στον ελληνικό μύθο*, μτφρ. Αμαλία Μεγαπάνου, Αθήνα.
- Lesky, Albin (1987, 1989), *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τ. Α', *Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, και τ. Β', *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1989.
- Loraux, N. (2003), *Αρχαία Ελλάδα γένους θηλυκού*, μτφρ. Μ. Κουνεζή – Π. Σκόνδρας, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Loraux, N. (1995), *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, μτφρ. Αγγελική Ροβάτσου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Loraux, N. (1992), *Τα τέκνα της Αθηνάς*, μτφρ. Α. Ανδρεάδη – Μ. Ορφανού – Ι. Τσιώμη, εκδ. Νέα Σύνορα, Αθήνα.
- Lossau, M. (2009), *Αισχύλος*, μτφρ. Ν. Π. Μπεζαντάκος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- MacDowell, D. M. (⁶2015), *Το δίκαιο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων*, μτφρ. Γ. Μαθιουδάκης, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.
- Μαρκαντωνάτος, Α. – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.) (2008), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.
- Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. (2004), *Σοφοκλέους Αντιγόνη, Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια*, Αθήνα.
- Mastrorade, D. J. (2006, ⁴2012), *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα.
- Μαυρολέων, Α. Ν. (2016), *Περί αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα.
- Μαυρόπουλος, Θ. Γ. (2008), *Αριστοφάνης, Λυσιστράτη, Θεσμοφοριάζουσες, Εκκλησιάζουσες*, εκδ. Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη.
- McDonald, M. (1991), *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ε. Μπελιέ, Αθήνα.
- Meier, C. (1997), *Η πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Μανακίδου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.

- Montanari, Franco (2010, ¹2008), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο αι. μ.Χ.*, επιμ. Δανιήλ Ιακώβ – Αντώνιος Ρεγκάκος, μτφρ. Σπύρος Κουτράκης – Δήμητρα Κουκουζικά – Κατερίνα Σιββά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Moretti, J.-C. (2004), *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ε. Δημητρακοπούλου, εκδ. Πατάκης, Αθήνα.
- Mossé, Claude (1991, ⁵2008), *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.
- Mossman, J. (2019), «Γυναικείες φωνές στον Σοφοκλή», στο: Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες, Brill's Companion to Sophocles*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σσ. 463-473.
- Μπάρμπας, Ι. Α. (2001), *Σοφοκλής Αντιγόνη*, Θεσσαλονίκη.
- Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σμαρώ (2006), *Ευριπίδης Βάκχες*, Θεσσαλονίκη.
- Ξενίδου-Schild, Β. (2001), *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα, καταδίκη μνήμης*, εκδ. Ερμής, Αθήνα.
- Ορφανος, Χ. (1994), «Φορώντας τα ρούχα των ανδρών. Η μεταμφίεση στις Έκκλησιάζουσες», *Ελληνικά* 44, σσ. 303-317.
- Παπαδοπούλου, Θάλεια (2008), «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση», στο: Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σσ. 149-177.
- Παππάς, Θ. Γ. (2019), *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Β' έκδοση με διορθώσεις και προσθήκες, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.
- Παππάς, Θ. Γ. (2007), *Προσεγγίσεις στην αρχαία ελληνική παιδεία: από τον Όμηρο ως τον Ισοκράτη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Parke, H. W. (2000), *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, μτφρ. Χαράλαμπος Ορφανος, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος – Δαίδαλος, Αθήνα.
- Pickard-Cambridge, A. W. (2011), *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, επιστ. επιμέλεια Αθ. Ευσταθίου, μτφρ. Μ. Υψηλάντη κ.ά., εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη.
- Pomeroy, S. B. (2008) *Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες. Οι γυναίκες στην κλασική αρχαιότητα*, μτφρ. Μ. Μπλέτας, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Raaflaub, Kurt A. (2019), «Σοφοκλής και πολιτική σκέψη», στο: Χρ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες, Brill's Companion to Sophocles*, μτφρ. Κ. Δημοπούλου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σσ. 452-456.

- Reinsberg, Carola (2008), *Γάμος, εταίρες και παιδευαστία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλης – Μ. Pfreimter, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.
- Romilly, J. de (1996), *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Α. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, εκδ. Το άστυ, Αθήνα.
- Romilly, J. de (1997), *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Σακελαρίου, Μ. Β. (2000, ²2016), *Η Αθηναϊκή Δημοκρατία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Scodel, Ruth (2014), «Η τραγωδία του Σοφοκλή», στο: Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας – 31 εισαγωγικά δοκίμια*, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Αθήνα.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (2007), *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Σκουτερόπουλος, Ν. Μ. (2002), *Πλάτων Πολιτεία*, εκδ. Πόλις, Αθήνα.
- Snell, Bruno (³1989), *Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Δ. Ι. Ιακώβ, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- Σολομός, Α. (1995), *Ευριπίδης, ευφυής και μανιακός*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Σολομός, Α. (1990, ¹1961), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.
- Sommerstein, A. H. (2017), *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, επιμέλεια και πρόλογος Α. Μαρκαντωνάτος, εκδ. Gutenberg, Αθήνα.
- Sommerstein, A. H. (2011), «Νεφελοκοκκυγία και Γυναικόπολη: οι ονειρικές πόλεις του Αριστοφάνη», στο: Θ. Γ. Παππάς – Α. Γ. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, σσ. 538-571.
- Στεφανής, Αθανάσιος Δ. (2018), *Ευριπίδου Βάκχαι. Εισαγωγή, αρχαίο κείμενο, μετάφραση, σχόλια*, εκδ. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, Αθήνα.
- Συνοδινού, Κατερίνα (1985), «Η Κλυταιμνήστρα στην *Ίφιγένεια εν Αύλιδι* του Ευριπίδη: από την υποταγή στην εξέγερση», *Δωδώνη. Φιλολογία* 14, σσ. 55-64.
- Thiercy, P. (2001), *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, μτφρ. Γ. Φ. Γαλάνης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα.
- Thomson, G. (1954), *Αισχύλος και Αθήναι*, μτφρ. Γ. Βιστάκης – Φ. Αποστολόπουλος, Αθήνα.
- Vernant, J. P. (επιμ.) (1996), *Ο Έλληνας Άνθρωπος*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

- Vernant, J.-P. – P. Vidal-Naquet (1988, 1991), *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τ. Α', μτφρ. Στ. Γεωργούδη, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα· τ. Β', μτφρ. Α. Τάττη, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Whitman, C. (1996), *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφρ. Ε. Θωμαδάκη, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
- Wiles, D. (2009), *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως παράσταση*, μτφρ. Ε. Οικονόμου, Αθήνα.
- Winnington-Ingram, R. P. (1999), *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος – Χρίστος Π. Φαράκλας, Αθήνα.
- Worman, Nancy (2019), «Οιδίποδας, Οδυσσέας και η αποτυχία της ρητορικής», στο: Χρ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αντιγόνη, Σοφοκλής. Τριάντα δύο μελέτες, Brill's Companion to Sophocles*, μτφρ. Κ. Δημοπούλου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Χατζημαυρουδή, Ελένη Χ. (2006), «Φίλη τοῖς φίλοις ἐχθρὰ τοῖς ἐχθροῖς», *Ελληνικά* 56.2, σσ. 261-278.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1965), *Production and Imagination in Euripides*, Αθήνα.
- Zimmermann, B. (2002), *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2002.

III. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Allan, W. (2002), *Euripides, Medea*, Λονδίνο.
- Apte, M. L. (1985), *Humor and Laughter; An Anthropological Approach*, Cornell University Press, Ίθακα, Νέα Υόρκη – Λονδίνο.
- Arnott, P. D. (1991, ¹1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Assael, J. (1985), «Misogynie et feminisme chez Aristophane et chez Euripide», *Pallas* 32, σσ. 91-103.
- Auger, D. (1979), «Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes», στο: D. Auger – M. Rosellini – S. Saïd (επιμ.), *Aristophane, les femmes et la cité, Cahiers de Fontenay* 17, Fontenay aux Roses, σσ. 71-101.
- Auger, D. (1997), «Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane», στο: P. Thiery – M. Menu (επιμ.), *Aristophane: la langue, la*

- scène, la cité: actes du Colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Μπάρι, σσ. 361-377.
- Austin, G. (1990), *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Μίσιγκαν.
- Beare, W. (1954), «The costume of the actors in Aristophanic comedy», *CQ* 48, σσ. 64-75.
- Beaumont, L. A. (2012), *Childhood in Ancient Athens: Iconography and Social History*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Bertelli, L. (1983), «L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città», *CCC* IV, σσ. 215-261.
- Billault, A. – C. Mauduit (επιμ.) (2001), *Lectures antiques de la tragédie grecque: actes de la table ronde du 25 Novembre 1999*, Λυών – Παρίσι.
- Blundell, S. (1995), *Women in Ancient Greece*, Μασσαχουσέτη.
- Blundell, S. – M. Williamson (επιμ.) (1998), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Bongie, E. B. (1997), «Heroic Elements in the *Medea* of Euripides», *TAPhA* 107, σσ. 27-56.
- Bouvrie, S. Des. (1990), *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, Norwegian University Press, Όσλο.
- Bowie, A. M. (1984), «Lysistrata and the Lemnian women», *Omnibus* 7, σσ. 17-19.
- Bremer, J. M. – E. W. Hndley (επιμ.) (1993), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions* (Entretiens sur l'Antiquité Classique 38), Fondation Hardt, Vandœuvres – Γενεύη.
- Brock, R.W. (2013), *Greek political imagery from Homer to Aristotle*, Λονδίνο.
- Brooke, Iris (1973), *Costume in Greek Classic Drama*, Greenwood Press, Λονδίνο.
- Brulé, Pierre (1987), *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique: cultes, mythes et société*, Les Belles Lettres, Παρίσι.
- Brulé, Pierre (2001), *Les femmes grecques à l'époque classique*, Hachette, Παρίσι.
- Burian, P. – A. Shapiro (2011), *The Complete Euripides*, τ. V, *Medea and Other Plays*, Οξφόρδη.
- Burkert, W. (1983), *Homo necans: the anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*, μτφρ. P. Bing, Μπέρκλεϋ – Λος Άντζελες – Λονδίνο.

- Burnett, A. P. (1973), «*Medea and the Tragedy of Revenge*», *Classical Philology* 68, σσ. 1-24.
- Bushnell, R. (επιμ.) (2005), *A Companion to Tragedy*, Μάλντεν, Μασαχουσέτη.
- Buxton, R. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Καίμπριτζ.
- Byl, S. (1991), «Le stéréotype de la femme athénienne dans *Lysistrata*», *RBPh* 69.1, σσ. 33-43.
- Calame, C. (2002), «Offrandes à Artémis Braurônia sur l'Acropole: rites de puberté?», στο: B. Gentili – F. Perusino (επιμ.), *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Πίζα, σσ. 43-64.
- Calef, S. – R. A. Simkins (2009), «Women, Gender and Religion», *Journal of Religion & Society* 5, σσ. 6-20.
- Cameron, A. – A. Kuhrt (επιμ.) (1983), *Images of Women in Antiquity*, Λονδίνο.
- Canfora, Luciano (2018), *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Laterza, Μπάρι – Ρώμη 2018.
- Cantarella, E. (1985), *Le donne e la città. Per una storia della condizione femminile*, Κόμο.
- Carey, C. (1993), «Aristophanes Lysistrata 637», *JHS* 113, σσ. 148-149.
- Carrière, J.-C. (1979), *Le carnaval et la politique: une introduction à la comédie grecque suivi d'une choix de fragments*, Les Belles Lettres, Παρίσι.
- Carson, M. (1991), *Women and Comedy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Μίσιγκαν.
- Carter, D. M. (2004), *The Politics of Greek Tragedy*, Bristol Phoenix Press, Μπρίστολ.
- Carvie, A. F. (1986), *Aeschylus: Choephoroi*, Οξφόρδη.
- Case, S.-E. (επιμ.) (1990), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Βαλτιμόρη.
- Chong-Gossard, J. H. K. (2008), *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Λέιντεν – Βοστώνη.
- Clauss, J. J. – S. I. Johnston (1997), *Medea*, Νιου Τζέρσεϋ.
- Cohen, A. – J. B. Rutter (επιμ.) (2007), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, Hesperia Supplement 41, Πρίνστον, Νέα Υόρκη.
- Collard, C. (1981), *Euripides*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Collins, D. (2001), «Theoris of Lemnos and the criminalization of magic in fourth-century Athens», *CQ* 51, σσ. 477-493.

- Compton-Engle, G. (2005), «Stolen Cloaks in *Ecclesiazusae*», *TAPhA* 135.1, σσ. 163-176.
- Compton-Engle, G. (2015), *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη.
- Connelly, J. B. (2007), *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον – Βοστώνη.
- Cox, C. A. (1998), *Household Interests: Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens*, Πρίνστον, Νέα Υόρκη.
- Craik, El. (1993), «Tragic love, comic sex?», στο: Α. Η. Sommerstein κ.ά. (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990* Levante Editori, Μπάρι, σσ. 253-262.
- Csapo, E. – W. J. Slater (1994), *The Context of Ancient Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- David, E. (1984), *Aristophanes and the Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.*, Brill, Λέιντεν.
- Davidson, J. N. (1993), «Sex and revolution in Athens», *CQ* 43, σσ. 53-66.
- Davidson, J. N. (2007), *The Greeks and Greek love: a radical reappraisal of homosexuality in ancient Greece*, Λονδίνο.
- Decharme, P. (1893), *Euripide et l'esprit de son theatre*, Garnier frères, Παρίσι.
- Delcourt, M. (1959), *Oreste et Alcméon, étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Les Belles Lettres, Παρίσι.
- des Bouvrie, S. (1990), *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, *Symbolae Osloenses* supplement 27, Όσλο.
- Dillon, M. (2003), *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Dobrov, G. W. (επιμ.) (1997), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, University of North Carolina Press, Chapel Hill – Λονδίνο.
- Dolan, Jill (1988), *The Feminist Spectator as Critic*, UMI Research Press, Ann Arbor, Μίσιγκαν.
- Doniger, W. (2005), *The Woman who Pretended to be Who She was: Myths of Self-Imitation*, Νέα Υόρκη.
- Duvignaud, J. (1965), *Pour une sociologie du théâtre*, Παρίσι.

- Easterlin G. P. E., (επιμ.) (1997), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Καίμπριτζ.
- Easterling, P. E. (1977), «The infanticide in Euripides *Medea*», *Yale Classical Studies* 25, σσ. 177-191.
- Ehrenberg, V. (1951, 1962), *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη.
- Ephraim, D. (1984), *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.*, *Mnemosyne*, Supplementum 81, Brill, Λέιντεν.
- Evans Grubbs, J. – T. Parkin – E. Bell (επιμ.) (2014), *The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World*, Οξφόρδη – Νέα Υόρκη.
- Fantham, E. – H. P. Foley – N. B. Kampen – H. A. Shapiro (1994), *Women in the Classical World: Image and Text*, Οξφόρδη – Νέα Υόρκη.
- Faraone, C. A. (2006), «Priestess and courtesan: the ambivalence of female leadership in Aristophanes' *Lysistrata*», στο: C.A. Faraone – L. K. McClure (επιμ.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Ουισκόνσιν – Λονδίνο, σσ. 207-223.
- Ferrari, G. (2002), *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Σικάγο.
- Ferris, L. (1989), *Acting Women: Images of Women in Theatre*, New York University Press, Νέα Υόρκη.
- Finnegan Rachel (1995), *Women in Aristophanes*, Adolf Hakkert, Άμστερνταμ.
- Fletcher, J. (2003), «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal* 55.11, σσ. 29-44.
- Foley, H. P. (1982), «The “female intruder” reconsidered: women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *CP* 77, σσ. 1-21.
- Foley, H. P. (1981), «The conception of women in Athenian drama», στο: H. P. Foley (επιμ.), *Reflections of Women in Antiquity*, Gordon and Breach Science Publishers, Νέα Υόρκη, σσ. 127-168.
- Foley, H. P. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϋ.
- Foley, H. P. (επιμ.) (1981), *Reflections on Women in Antiquity*, Νέα Υόρκη.
- Foley, H. P. (1982), «The “Female Intruder” Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*», *Classical Philology* 77.1, σσ. 1-21.
- Foxhall, L. – G. Nehe (επιμ.) (2013), *Gender and the City before Modernity*, Λονδίνο.
- Foxhall, L. (2013), *Studying Gender in Classical Antiquity*, Καίμπριτζ.

- Garber, M. – N. J. Vickers (2003), *The Medusa reader*, Νέα Υόρκη – Λονδίνο.
- Gardner, J. F. (1996), «Aristophanes and Male Anxiety: the Defence of the *oikos*», στο:
I. McAuslan – P. Walcot (επιμ.), *Women in Antiquity*, Oxford University Press,
Οξφόρδη, σσ. 146-157.
- Ghiron-Bistagne, P. – B. Schouler (επιμ.) (1987), *Anthropologie et théâtre antique: actes du colloque international de Montpellier, 6-8 Mars 1986 (Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique, 3)*, Μονπελλιέ.
- Ghiron-Bistagne, Paulette (1995), «Antigone ou l'amour impossible», στο: *Femmes Fatales. Textes réunis par paulette Ghiron-Bistagne et Alain Moreau, Cahiers du GITA 8 (1994-1995)*, Μονπελλιέ, σσ. 105-115.
- Gilhuly, K. (2009), *The feminine matrix of sex and gender in classical Athens*, Καίμπριτζ.
- Goff, B. (2004), *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Καλιφόρνια – Λονδίνο.
- Goldhill, S. – R. Osborne (επιμ.) (1999), *Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ.
- Goldhill, S. (1994), «Representing Democracy: Women at the Great Dionysia», στο:
R. Osborne – S. Hornblower (επιμ.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford University Press, Οξφόρδη, σσ. 347-369.
- Gomme, A. W. (1938), «Aristophanes and Politics», *Classical Review* 52, σσ. 97-109.
- Gould, J. (1980), «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Positions of Women in Classical Athens», *JHS* 100, σσ. 38-59.
- Graham, A. J. (1980-1981), «Religion, Women and Greek Colonization», *CRDAC* 11, σσ. 293-314.
- Green, J. (2001), «Comic cuts: snippets of action on the Greek comic stage», *BICS* 45, σσ. 37-64.
- Green, J. (1997), «Department, costume and naturalism in Comedy», *Pallas* 47, σσ. 131-143.
- Gregory, J. (1991), *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor.
- Griffin, J. (επιμ.) (1999), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford University Press, Οξφόρδη.

- Griffith, M. (2001), «Antigone and her Sister(s): Embodying Women», στο: A. Lardinois – L. McClure (επιμ.), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Πρίνστον, σσ. 117-136.
- Griffiths, E. (2006), *Medea*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Habash, M. (1997), «The odd Thesmophoria of Aristophanes' *Thesmophoriazusaë*», *GRBS* 38.1, σσ. 19-40.
- Haley, H. W. (1890), «The Social and domestic position of women in Aristophanes», *Harvard Studies in Classical Philology* 1, σσ. 159-186.
- Halliwell, F. S. (2002), «Aristophanic sex: the erotics of shamelessness», στο: M. C. Nussbaum – J. Sihvola (επιμ.), *The sleep of reason: erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*, Σικάγο, σσ. 120-142.
- Halliwell, S. (1993), «Comedy and publicity in the society of the polis», στο: A. H. Sommerstein κ.ά. (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Levante Editori, Μπάρι, σσ. 321-340.
- Halperin, D. M. – J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (επιμ.) (1990), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Πρίνστον, Νέα Υόρκη.
- Hanson Ann (1990), «Medical Writers' Woman», στο: David M. Halperin, John J. Winkler, Froma Zeitlin (επιμ.), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton University Press, Πρίνστον, σσ. 309-338.
- Harriot, R. (1985), «Lysistrata, Action and Theme», στο: J. Redmod (επιμ.), *Themes in Drama*, τ. VII, *Drama, Sex and Politics*, Cambridge University Press, Κάμμπριτζ, σσ. 11-22.
- Harris, E. (2004), «Antigone the Lawyer or the Ambiguities of Nomos», στο: E. Harris – L. Rubenstein (επιμ.), *The Law and the Courts in Ancient Greece*, Λονδίνο, σσ. 19-56.
- Harris, E., «Antigone the Lawyer or the Ambiguities of Nomos», στο: E. Harris – L. Rubenstein (επιμ.), *The Law and the Courts in Ancient Greece*, Λονδίνο, σσ. 19-56.
- Hawley, R. – B. Levick (επιμ.) (1995), *Women in Antiquity. New Assessments*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.

- Henderson, J. (επιμ.) (1980), *Aristophanes. Essays in Interpretation*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ.
- Henderson, J. (1980), «*Lysistrata*: the play and its themes», *YCS* 26, σσ. 153-218.
- Henderson, J. (1987), «Older women in Attic comedy», *TAPhA* 117, σσ. 105-129.
- Henderson, J. (1991), «Women and the Athenian dramatic festivals», *TAPhA* 121, σσ. 133-147.
- James, S. L. – S. Dillon (επιμ.) (2012), *A Companion to Women in the Ancient World*, Μάλντεν, Μασαχουσέτη.
- Johnston, S. I. (1997), «Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia», στο: J. J. Clauss – S. I. Johnston (επιμ.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Πρίνστον, σσ. 44-70.
- Just, R. (1989), *Women in Athenian Life and Law*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Kaloski-Ostrow, A.-O. – C. L. Lyons (επιμ.) (1997), *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, Λονδίνο.
- Kaltsas, Nikolaos – Alan Shapiro (επιμ.) (2008), *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, Νέα Υόρκη.
- Kennedy, R. (2014), *Immigrant Women in Athens: Gender, Ethnicity, and Citizenship in the Classical City*, Νέα Υόρκη.
- Κnox, B. M. W. (1983), «The *Medea* of Euripides» στο: E. Segal (επιμ.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, σσ. 272-293.
- Konstan, D. (1993), «Aristophanes' *Lysistrata*», στο: A. H. Sommerstein κ.ά. (επιμ.): *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Levante Editori, Μπάρι, σσ. 431-444.
- Konstan, D. (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη.
- Laurence, P. – A. Strömberg (επιμ.) (2011), *Families in the Greco-Roman World*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Lauriola, R. (2007), «Wisdom and Foolishness: A Further Point in the Interpretation of Sophocles' *Antigone*», *Hermes* 135, σσ. 389-405.
- Lefkowitz, M. R. – M. R. Fant (1992, 2005³), *Women's Life in Greece and Rome*, Λονδίνο / Duckworth).

- Levine, D. (1987), «*Lysistrata* and *Bacchae* : Structure, Genre and “Women on top»», *Helios* 14, σσ. 29-38.
- Levy, E. (1976), «Les femmes chez Aristophane», *Ktéma* 1, σσ. 99-112.
- Lewis, S. (2002), *The Athenian Women. An Iconographical Handbook*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Loraux, N. (1993), «Aristophane, les femmes d’Athènes et le théâtre», στο: J. M. Bremer – E. W. Handley (επιμ.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions. Entretiens préparés et présidés par J. M. Bremer et E. W. Handley*, Entretiens sur l’Antiquité Classique, τ. 38, Γενεύη, σσ. 203-253.
- Loraux, N. (1991), «Aristophane et les femmes d’Athènes: Réalité, fiction, théâtre (note préliminaire)», *Metis* 6, σσ. 119-130.
- MacClure, Laura (1999), *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Πρίνστον.
- MacDonald S. – P. Holden – S. Ardener (επιμ.) (1987), *Images of women in Peace and War*, Macmillan, Λονδίνο.
- MacDowell, D. (1995), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Οξφόρδη.
- Martin, R. P. (1987), «Fire on the mountain: “Lysistrata” and the Lemnian women», *CA* 6, σσ. 77-105.
- Masterson, M. – N. Sorkin Rabinowitz – J. Robson (επιμ.) (2015), *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Mastrorarde, D. J. (2010), *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Καίμπριτζ.
- McAuslan, I. – P. Walcot (επιμ.) (1996), *Women in Antiquity*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- McClure, L. (2002), *Sexuality and Gender in the Classical World: Reading and Sources*, Λονδίνο.
- McClure, L. (2001), *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Νιου Τζέρσεϋ.
- McDermott, E. A. (1989), *Euripides’ Medea: The Incarnation of Disorder*, Λονδίνο.
- Meremans, G. (1972), *Les femmes, le destin, le siècle dans le théâtre d’Euripide*, Cuesmes, Παρίσι.

- Morrell, K. S. (1996-1997), «The fabric of persuasion: Clytaemnestra, Agamemnon, and the sea of garments», *CJ* 92, σσ. 141-165.
- Mossman, J. (2003), *Oxford Reading in Classical Studies: Euripides*, Οξφόρδη.
- Müller, G. (1967), *Sophocles: Antigone*, Χαϊδελβέργη.
- Murnaghan, S. (2005), «Women in Greek Tragedy», στο: R. Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy*, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, σσ. 234-250.
- Murphy, C. T. (1938), «Aristophanes and the art of rhetoric», *HSCP* 49, σσ. 69-113.
- O'Connor, K. (2015), *The Never-Ending Feast: the Anthropology and Archaeology of Feasting*, Λονδίνο.
- O'Higgins, L. (2003), *Women and Humor in Classical Greece*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ.
- O'Regan, D. E. (1992), *Rhetoric, comedy, and the violence of language in Aristophanes' Clouds*, Νέα Υόρκη.
- Orfanos, Ch. (2006), *Les sauvagesons d'Athenesou la didactique du rire chez Aristophane*, Les Belles Lettres, Παρίσι.
- Ormand, K. (1999), *Exchange and the maiden: marriage in Sophoclean tragedy*, Ωστικ.
- Pappas, Th. (1993), «Le sauveur chez Aristophane: Approche Anthropologique», *Ελληνικά* 43, σσ. 293-309.
- Pappas, Th. (1989), *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, Μονπελιέ.
- Patterson, C. B. (1991), «Marriage and the Married Woman in Athenian Law», στο: S. B. Pomeroy (επιμ.), *Women's History and Ancient History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – Λονδίνο, σσ. 48-71.
- Peradotto, J. – J. P. Sullivan (επιμ.) (1984), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany, Νέα Υόρκη.
- Perusino, F. (1999), «Violenza degli uomini e violenza delle donne nella "Lisistrata" di Aristofane», *QUCC* 63, σσ. 71-78.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1927, ²1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon Press, Οξφόρδη.
- Pomeroy, S. B. (επιμ.) (1991), *Women's History and Ancient History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – Λονδίνο.
- Pozzi, D. C. (1991), «The polis in crisis», στο: D. C. Pozzi – J. M. Wickersham (επιμ.), *Myth and the Polis*, Ίθακα – Λονδίνο, σσ. 126-163.

- Pritchard, David M. (2014), «The Position of Attic Women in Democratic Athens», *Greece and Rome* 61, σσ. 174-193.
- Rabinowitz N. S. (1993), *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, Νέα Υόρκη.
- Rabinowitz, N. (1993), *Feminist Theory and the Classics*, Λονδίνο.
- Reeder, E. D. (επιμ.) (1995), *Pandora: Women in Classical Greece*, Βαλτιμόρη.
- Revermann, M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Richards A. K. – L. Spira (2015), *Myths of Mighty Women*, Λονδίνο.
- Roger Just (1989), *Women in Athenian Life and Law*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Roselli, D. K. (2011), *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Ώστιν, Τέξας.
- Rosellini, M. (1979), «Lysistrata: une mise en scène de la féminité», στο: D. Auger – M. Rosellini – S. Saïd (επιμ.), *Aristophane, les femmes et la cite*, Fontenay-aux-Roses, σσ. 11-32.
- Rosen, R. M. (2005), «Aristophanes, old comedy and Greek tragedy», στο: R. Bushnel (επιμ.), *A companion to tragedy*, Μάλντεν – Οξφόρδη, σσ. 251-268.
- Rothwell, K. S. (1990), *Politics and persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Brill, Λέιντεν.
- Rotroff, S. I. – R. D. Lamberton (2006), *Women in the Athenian Agora, Excavations of the Athenian Agora*, Picture Book 26, Αθήνα.
- Saïd, S. (1979), «L'Assemblée des Femmes: les femmes, l'économie et la politique», στο: D. Auger – M. Rosellini – S. Saïd (επιμ.), *Aristophane : Les Femmes et la Cité*, Les Cahiers de Fontenay 17, Fontenay aux Roses, σσ. 33-69.
- Saïd, S. (1987), «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», *CGITA* 3, σσ. 217-248.
- Scullion, S. (1998), «Dionysos and katharsis in Antigone», *ClAnt* 17, σσ. 96-122.
- Segal, C. P. (1981), *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Κάιμπριτζ Μασσαχουσέτης – Λονδίνο.
- Segal, C. (1996), «Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure», *Pallas* 45, σσ. 15-44.
- Sidwell, K. C. (2009), *Aristophanes the democrat: the politics of satirical comedy during the Peloponnesian War*, Κάιμπριτζ – Νέα Υόρκη.

- Simms, R. R. (1998), «Mourning and community at the Athenian Adonia», *CJ* 93, σσ. 121-141.
- Slater, N. W. (1997), «Waiting in the wings: Aristophanes' Ecclesiazusae», *Arion* 5, σσ. 97-129.
- Slater, N. W. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια.
- Sommerstein, A. H. κ.ά. (επιμ.) (1993), *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Levante Editori, Μπάρι.
- Sommerstein, A. H. (1990), *Aristophanes Lysistrata*, Γουόρμινστερ.
- Sommerstein, A. H. (1998), *The Comedies of Aristophanes, Ecclesiazusae*, Γουόρμινστερ.
- Sommerstein, A. H. (1994), *Thesmophoriazusae*, Γουόρμινστερ.
- Sourvinou-Inwood, C. (1990), «Sophocles' Antigone as a "Bad Woman"», στο: F. Dieteren – E. Kloek (επιμ.), *Writing Women into History*, Άμστερνταμ, σσ. 11-38.
- Sourvinou-Inwood, C. (1988), *Studies in girls' transitions: aspects of the arkteia and age representation in Attic iconography*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Stone, L. (1981), *Costume in Aristophanic Comedy*, Arno Press, Νέα Υόρκη.
- Stratton, K. B. (2007), *Naming the witch: magic, ideology, and stereotype in the ancient world*, Νέα Υόρκη – Chichester.
- Stroup, S. C. (2004), «Designing Women: Aristophanes' *Lysistrata* and the "Hetairization" of the Greek Wife», *Arethusa* 37.1, σσ. 37-73.
- Stuttard, D. (2014), *Looking at Medea*, Λονδίνο.
- Svarlien, D. A. (2007), *Euripides: Alcestis, Medea, Hippolytus*, Καίμπριτζ.
- Syropoulos, Spyros D. (2003), *Unlike a Woman. Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, British Archaeological Society, International Series 1127, Archaeopress, Οξφόρδη.
- Taaffe, L. K. (1991), «The illusion of Gender Disguise in Aristophanes' *Ecclesiazusae*», *Helios* 18, σσ. 91-112.
- Taaffe, L. K. (1993), *Aristophanes and Women*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Thiercy, P. – M. Menu (επιμ.) (1997), *Aristophane: La langue, la scène, la cité, Actes du Colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Levante Editori, Μπάρι.
- Thiercy, P. (1986), *Aristophane. Fiction et Dramaturgie*, Les Belles Lettres, Παρίσι.

- Ussher, R. G. (1969), «The Staging of the *Ecclesiazusae*», *Hermes* 97, σσ. 22-37.
- Ussher, R. G. (1973), *Aristophanes' Ecclesiazusae*, Οξφόρδη.
- Vaio, J. (1973), «The manipulation of theme and action in Aristophanes' *Lysistrata*», *GRBS* 14, σσ. 369-380.
- Van Steen, G. A. H. (2000), *Aristophanes. Venom in Verse, Aristophanes in modern Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϋ.
- Vasillopoulos, Christopher (2015), «Between Two Realms: Justice and Obligation in *Medea*», *Papyri – Scientific Journal* 4, σσ. 73-88.
- Vérilhac, A. M. – C. Vial (1998), *Le mariage grec*, Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément 32, Παρίσι.
- Vernant, J.-P. – P. Vidal-Naquet (1972-1986), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 2 τόμοι, Παρίσι.
- Versnel, H. S. (1987), «Wife and Helpmate: Women of Ancient Athens in Anthropological Perspective», στο: J. Blok – P. Mason (επιμ.), *Sexual Asymetry: Studies in Ancient Society*, Gieben, Άμστερνταμ, σσ. 59-86.
- Veyne, P. – F. Lissarrague – F. Frontisi-Ducroux (1998), *Les Mystères du Gynécée*, Παρίσι.
- Walcot, P. (1976), *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, University of Wales Press, Κάρντιφ.
- Walton, J. M. (1980), *Greek Theatre Practice*, Greenwood Press, Conn. – Λονδίνο.
- Webster, T. B. L. (1970), *Greek Theatre Production*, Methuen, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Wheat, J. (1992), «Terminal sex: feasts into funerals in the *Ecclesiazusae*», *Pacific Coast Philology* 27, σσ. 166-173.
- Whitman, C. (1964), *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Κάμπριτζ Μασσαχουσέτης.
- Willes, D. (2000), *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge University Press, Κάμπριτζ.
- Wilson, N. G. (2007), *Aristophanis Fabulae*, τ. II, Οξφόρδη.
- Winkler, J. J. (1990), *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη.
- Winnington-Ingram, R. P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Κάμπριτζ.
- Yatromanolakis, D. (ed.) (2009), *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, Αθήνα.

- Zeitlin, F. I. (1982), «Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter»,
Arethusa 15.1-2, σσ. 129-158.
- Zeitlin, F. I. (1999), «Aristophanes: The Performance of Utopia in the *Ecclesiazusae*»,
στο: S. Goldhill – R. Osborne (επιμ.), *Performance, Culture and Athenian Democracy*,
Cambridge University Press, Κάμπριτζ, σσ. 167-197.

IV. Ηλεκτρονικές Διεθύνσεις

Ancient Theatre Project:

<http://www.sas.ac.uk/icls/institute/theatre.htm>

Centre for Ancient Drama and its Reception (CADRE):

<http://www.nottingham.ac.uk/classics/cadre/>

Classics and Theater Resources Online:

<http://didaskalia.berkeley.edu/related.html>

Diotima:

<http://www.stoa.org/diotima>

European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama:

<http://www.cc.uoa.gr/drama/network/index.html>

Kirke:

<http://www.phil.uni-erlangen.de/~p2>

Perseus

<http://www.perseus.tufts.edu/>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|-----|
| Περίληψη _____ | 5 |
| Abstract _____ | 6 |
| Πρόλογος _____ | 7 |
| Εισαγωγή _____ | 9 |
| | |
| Μέρος Πρώτο: Η γυναίκα στην αρχαία ελληνική κοινωνία _____ | 25 |
| Πρώτο Κεφάλαιο: Η κοινωνική θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα _____ | 27 |
| 1. Η θέση της γυναίκας στο έπος _____ | 29 |
| 2. Ο μισογνισμός του Ησιόδου _____ | 32 |
| 3. Η γυναίκα στην Αθήνα κατά την κλασική περίοδο _____ | 35 |
| 4. Γυναικείες αρετές και ασχολίες _____ | 38 |
| 5. Γυναίκες και θρησκεία _____ | 45 |
| 6. Γυναίκες και άντρες _____ | 48 |
| | |
| Μέρος Δεύτερο: Γυναικείες μορφές στην αρχαία ελληνική τραγωδία _____ | 55 |
| Πρώτο Κεφάλαιο: Κλυταιμνήστρα, η ανδρόβουλος σύζυγος _____ | 57 |
| 1. Η ανδρόβουλη γυναίκα _____ | 57 |
| 2. Κλυταιμνήστρα, η άπιστη σύζυγος _____ | 66 |
| 3. Κλυταιμνήστρα, ηγετική και φόνισσα _____ | 73 |
| 4. Κλυταιμνήστρα και Ηλέκτρα _____ | 80 |
| | |
| Δεύτερο Κεφάλαιο: Αντιγόνη, η νόμους υπερβαίνουσα _____ | 91 |
| 1. Η πορεία προς την εξέγερση _____ | 99 |
| 2. Απαγορευμένη αγάπη _____ | 106 |
| 3. Ο αγώνας είναι ανένδοτος _____ | 110 |

| | |
|---|-----|
| Τρίτο Κεφάλαιο: Μήδεια η έρινος | 115 |
| 1. Η Μήδεια του Ευριπίδη: από τον μύθο στη θεατρική σκηνή | 116 |
| 2. Η αντισυμβατική Μήδεια και ο ηρωικός κώδικας τιμής | 120 |
| 3. Εκδίκηση και επιβολή | 131 |
| Τέταρτο Κεφάλαιο: Φαίδρα η <i>εύκλεης</i> | 151 |
| Πέμπτο Κεφάλαιο: Αγαύη η <i>μαινὰς</i> | 165 |
| Μέρος Τρίτο: Οι γυναίκες της Αττικής Κωμωδίας | 181 |
| Πρώτο Κεφάλαιο: Λυσιστράτη | 183 |
| 1. Γυναικοκρατία και τελετουργίες γονιμότητας | 194 |
| 2. Γυναίκες στην εξουσία: μύθος και πραγματικότητα | 201 |
| 3. Η Λυσιστράτη καταλύει τον στρατό και συμβάλλει στην ειρήνη | 215 |
| Δεύτερο Κεφάλαιο: Πραξαγόρα <i>ή στρατηγός</i> | 219 |
| 1. Παρενδυσία και ανταλλαγή ρόλων | 223 |
| 2. Σεξουαλική επανάσταση και κοινοκτημοσύνη | 235 |
| 3. Η Πραξαγόρα και η τέχνη της πειθούς | 239 |
| Συμπεράσματα | 251 |
| Βιβλιογραφία | 265 |
| I. Εκδόσεις – μεταφράσεις | 265 |
| II Ελληνόγλωσση | 266 |
| III Ξενόγλωσση | 272 |
| IV. Ηλεκτρονικές Διευθύνσεις | 285 |