

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

**Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**Το Γυναικείο Φύλο Στην Αρχαία Τραγωδία: Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Φαίδρα.**

**Αγγελική Κίττα**

**Επιβλέπων Καθηγητής**

**Αικατερίνη Τσολακίδου**

**Μάιος 2015**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

**Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Το Γυναικείο Φύλο Στην Αρχαία Τραγωδία: Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Φαίδρα.**

**Αγγελική Κίττα**

**Επιβλέπων Καθηγητής**

**Αικατερίνη Τσολακίδου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**Μάιος 2015**



## Περίληψη

Αντικείμενο της συγκεκριμένης μελέτης αποτελεί η δραματική απεικόνιση και η δράση των τραγικών χαρακτήρων της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Φαίδρας, όπως παρουσιάζονται μέσα από τις τραγωδίες *Μήδεια*, *Αγαμέμνων* και *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη και του Αισχύλου, αναφορικά με το φύλο τους. Η μελέτη του γυναικείου φύλου και το πώς αυτό παρουσιάζεται μέσα από την Αθηναϊκή τραγωδία αντιστικτικά με την πραγματική εικόνα της γυναίκας της αθηναϊκής κοινωνίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. αποτελεί τον βασικό άξονα διερεύνησης σε μία προσπάθεια ανάδειξης συγκεκριμένων πτυχών της αρχαίας τραγωδίας, που συντελούν στην άποψη, πως ο δραματικός ποιητικός λόγος ως διαμορφωτικό στοιχείο της αθηναϊκής σκέψης, μέσα από τη σύνθεση των ηρωικών μύθων με το αθηναϊκό παρόν, αποτελεί ένα είδος κοινωνικής ανατομίας της παθολογίας των σχέσεων των δύο φύλων, αναδεικνύοντας τις δυσχέρειες της κοινωνικής τους συνύπαρξης στα πλαίσια των αρχών και των αξιών μιας αυστηρά δομημένης πατριαρχικής κοινωνίας. Η παρούσα εργασία βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών, δηλαδή στην ανάλυση και ερμηνεία του σώματος των τριών τραγωδιών από το πρωτότυπο και τη μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας Ελλήνων και ξένων συγγραφέων, που πραγματεύονται ζητήματα σχετικά με την απεικόνιση των σχέσεων των δύο φύλων μέσα στον ποιητικό λόγο της αρχαίας τραγωδίας.

## Summary

The object of this study is the dramatic representation and action of the tragic characters of Medea, Clytemnestra and Phaedra, as presented in the *Medea* and the *Hippolytus* of Euripides and Aeschylus' *Agamemnon* focusing on gender issues. The study of the female sex and the way that it is presented in Athenian tragedy as opposed to the real image of women in the Athenian society of the 5th century BC is the basic axis of investigation aiming at highlighting specific aspects of ancient tragedy which contribute to the view that the poetic speech as formative element of Athenian thought, is a sort of social anatomy of the pathology of relations between the two sexes, highlighting the difficulties of their social coexistence within the principles and values of a strictly structured patriarchic society. The present study was based on the use of primary and secondary sources, namely the analysis and interpretation of the three tragedies in the original language and the study of relevant scientific bibliography and articles of Greek and foreign authors, dealing with issues concerning the representation of gender relations within poetic speech of ancient tragedy.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα καθηγήτρια μου Αικατερίνη Τσολακίδου για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση της κατά τη διάρκεια της μεταπτυχιακής διατριβής μου.

Ευχαριστίες επίσης θέλω να εκφράσω σε όλους τους καθηγητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία» για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Ευχαριστίες τέλος εκφράζω και στα μέλη της εξεταστικής επιτοπής, Αικατερίνη Μικελίδου και Ακριβή Ταουσιάνη.

# Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	1
1.1 Κοινωνικό Φύλο & Φεμινιστική Κριτική .....	3
1.2 Η Γυναίκα Στην Αρχαία Ελλάδα.....	7
1.3 Φύλο και Τραγωδία.....	14
2. Μήδεια .....	19
3. Κλυταιμνήστρα .....	37
4. Φαίδρα.....	57
5. Επίλογος .....	73
Βιβλιογραφία .....	78

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Η συγκεκριμένη εργασία έχει ως στόχο τη διερεύνηση θεμάτων που άπτονται του γυναικείου στοιχείου, όπως αυτό παρουσιάζεται μέσα από την γραφή της αρχαίας τραγωδίας και συγκεκριμένα μέσα από τα έργα των Ευριπίδη και Αισχύλου, κορυφαίων δραματουργών της αθηναϊκής τραγωδίας του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα και δεξαμενή ανεξάντλητη για τη μελέτη, μέσα από την ποικίλη ανθρωπογεωγραφία, που περιλαμβάνουν τα έργα των παραπάνω τραγωδών, της γυναίκας, ως δραματικής οντότητας. Επιχειρείται δηλαδή μια συνεξέταση της λειτουργίας των θεατρικών αυτών χαρακτήρων των οποίων η δραματική υπόσταση βρίσκεται στον αντίποδα της αληθινής γυναίκας του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. και αντίκειται ολοκληρωτικά στην κοινωνική συμπεριφορά που η πατριαρχικά οργανωμένη κοινωνία της εποχής υπαγορεύει για το γυναικείο φύλο.

Επικουρικά στην μελέτη της δραματικής εικόνας των συγκεκριμένων γυναικείων χαρακτήρων λειτουργεί η μελέτη της αθηναϊκής κοινωνίας των κλασικών χρόνων, η οποία τηρώντας ένα αυστηρό πλαίσιο κατανομής ρόλων οριοθετεί κατ' ουσίαν τον κοινωνικό βηματισμό των μελών της. Διαρθρώνει έτσι μια δομή κοινωνίας που περιλαμβάνει για το ανδρικό κομμάτι του πληθυσμού τον απόλυτο μηχανισμό επιθετικής «κοινωνικοποίησης» από την μια μεριά, στηριζόμενη στο τρίπτυχο πολιτικές, στρατιωτικές και οικονομικές δραστηριότητες, ενώ από την άλλη παρουσιάζει μια αυστηρά οριοθετημένη θέση του θηλυκού, το οποίο καλείται να επιδείξει μια αμυντική συμπεριφορά έναντι του κοινωνικού ηγήτορα, του άνδρα, στοιχεία που ενσωματώνονται ουσιαστικά σε αυτό, που πρεσβεύει για την γυναίκα η αθηναϊκή κοινωνία. Ένα είδος δηλαδή κοινωνικής τελείωσης μέσα από την ολοκλήρωση συγκεκριμένων σκοπών, που καλείται να υπηρετήσει. Πιο συγκεκριμένα η ευθύνη για την διαδοχή, και μέσω αυτής η διατήρηση οικονομικά και κοινωνικά της οντότητας του «ανδρικού» οίκου θεωρείται, ως ο κατεξοχήν τομέας δραστηριοποίησης και έκφρασης του γυναικείου πληθυσμού.

Στη συγκεκριμένη λοιπόν περίπτωση η αθηναϊκή τραγωδία αποτελεί γόνιμο έδαφος για την διερεύνηση των παραπάνω καθώς το θέατρο και οι δραματικοί ρόλοι δείχνουν να



λειτουργούν συμπληρωματικά και να βρίσκονται σε συνεχή διάλογο και επικοινωνία με την πραγματική κοινωνία .

Θεωρούμε λοιπόν απαραίτητο να δοθεί μια γενική εικόνα της θέσης της πραγματικής γυναίκας στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Έτσι θα μπορέσει να γίνει σαφές το πώς το σύνολο των αρχών και των αξιών που υιοθετούνται από τις συγκεκριμένες γυναικείες θεατρικές μορφές και προσδιορίζονται ακόμα και σε έναν επίπλαστο, θεατρικό κόσμο από τις κοινωνικές καταβολές του φύλου τους καθορίζοντας ταυτόχρονα και την συμπεριφορά τους, αντανακλά ή όχι την πραγματική θέση της γυναίκας στην Αθήνα των κλασικών χρόνων.

Επιπλέον, σε αυτή την αντίστιξη δραματικού και πραγματικού γυναικείου χαρακτήρα βοηθητικό παράγοντα θα αποτελέσει ο καθορισμός των διαφοροποιητικών στοιχείων ανάμεσα σε αυτό που ορίζεται ως βιολογικό και ως κοινωνικό φύλο, στοιχεία που αντιπαραθέτουν τα φύσει και τα θέσει χαρακτηριστικά του ανθρώπου και είναι στην πραγματικότητα συνδιαμορφωτές πεποιθήσεων, συμπεριφορών αλλά πάνω από όλα κοινωνικών στερεοτύπων, ρόλων και ταυτοτήτων στα πλαίσια της εκάστοτε κοινωνίας. Ο καθορισμός δηλαδή των χαρακτηριστικών, που συναποτελούν αυτό που ονομάζουμε κοινωνικά κατασκευασμένο φύλο σε συνδυασμό με μια αναζήτηση στοιχείων των συγκεκριμένων χαρακτήρων υπό το πρίσμα μιας γενεαλογίας ιδεών για την έννοια του φύλου, όπως αναπτύχθηκαν μέσα από πολλές φεμινιστικές προσεγγίσεις θα μας οδηγήσουν στην απάντηση του ερωτήματος, αν οι συμπεριφορές των συγκεκριμένων γυναικείων μορφών είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένης παθολογίας χαρακτήρων ή προϊόν υπαγορευμένο από τις αρχές και τις αξίες μιας αυστηρά δομημένης πατριαρχικής κοινωνίας.

Έτσι μια Μήδεια, που καταπνίγει συζυγικά, αλλά κυρίως μητρικά ένστικτα παραβιάζοντας όχι απλά τα κοινωνικά εσκαμμένα της εποχής της αλλά τα ίδια τα ανθρώπινα όρια, εκδικούμενη για την προσβλητική σε κοινωνικό και ατομικό επίπεδο συμπεριφορά του κοινωνικά υπέρτερου και ελεύθερου προσχημάτων Ιάσωνα, μια Φαίδρα ικανή να προκαλέσει το θάνατο μέσω του δικού της θανάτου, θέτοντας έστω και με την απουσία της εκ νέου τους κανόνες του παιχνιδιού και ορίζοντας σε μια νέα βάση την έννοια του θανάτου στη μάχη των δυο φύλων, μια Κλυταιμνήστρα, που δεν υποδύεται απλά αλλά δείχνει πραγματικά να ενδύεται στοιχεία της ανδρικής συμπεριφοράς, οριοθετώντας το «παιχνίδι» στα όρια της τριπλής της ταυτότητας, ως μητέρας (το αίτιο), ως συζύγου(ο στόχος) και ως ερωμένης (το όπλο), θα αποτελέσουν το γόνιμο έδαφος για την διερεύνηση πρωταρχικά του τριπτύχου Έρωτας- Πάθος - Θάνατος, με κοινό παρανομαστή τα κοινωνικά κλισέ, τον κώδικα αξιών που υπαγορεύει μια ανδρική κοινωνία και εμπρικλείεται στον γυναικείο λόγο των συγκεκριμένων δραματικών προσώπων. Με αυτόν τον τρόπο θα γίνει εφικτή η προσέγγιση μιας πιο

ολοκληρωμένης εικόνας της γυναίκας ως θύτη (ή θύμα;) του ανδρικού προσώπου (ή ίσως στην πραγματικότητα του ίδιου του θηλυκού), που χρησιμοποιεί ως μέσο το θάνατο στη διαμάχη με το άλλο φύλο, κάτι που αναδεικνύει ουσιαστικά τις συγκρουσιακές σχέσεις των δύο φύλων όπως καταγράφονται στο θεατρικό σανίδι σε αντίθεση με την ισορροπία της σιωπής που ίσχυε στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής.

## 1.1 Κοινωνικό Φύλο & Φεμινιστική Κριτική

Η σχέση της λογοτεχνικής κριτικής με την φεμινιστική οπτική είναι προϊόν μιας μακροχρόνιας ζύμωσης της λογοτεχνικής δημιουργίας και του φεμινιστικού κινήματος στην εξέλιξη του. Έτσι το 1848 σε μια μικρή πόλη, το Seneca Falls κοντά στην Νέα Υόρκη, τριακόσιες γυναίκες συνέστησαν το πρώτο μόρφωμα, που θα κατέληγε σε ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά κινήματα, το φεμινιστικό, κατά την διάρκεια του οποίου μια εκ των οργανωτριών, η Elizabeth Lady Stanton συνέλαβε την *διακήρυξη των συναισθημάτων* (declaration of sentiments), ακούγοντας σωρεία παραπόνων για άδικους νόμους και πρακτικές, που αρνούνταν στις γυναίκες, το δικαίωμα της μόρφωσης και της ιδιοκτησίας. Ήδη η Ευρώπη και η Αμερική είχαν μπολιαστεί με την ιδέα της ισότητας, όταν από τον προηγούμενο αιώνα η Αμερικανική επανάσταση που είχε τις απαρχές της στα 1776 και η Γαλλική επανάσταση του 1789 είχαν νομιμοποιήσει και εμπνεύσει νέες ιδέες, προαγγέλους του φεμινισμού (Freedman 2002: 63).

Νέες ιδέες, που αποτέλεσαν έμπνευση για γυναίκες όπως η Mary Wollstonekraft στην Αγγλία των τελών του 18<sup>ου</sup> αιώνα η οποία με την *Διακήρυξη των δικαιωμάτων των γυναικών* (*A Vindication of the Rights of Women*) κατήγγειλε τον αποκλεισμό των γυναικών από το δημόσιο βίο και τα δικαιώματα του πολίτη, όπως ίσχυαν στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αναζητώντας μια διέξοδο για τις γυναίκες προς την εκπαίδευση και την ένταξη τους στο δημόσιο γίνεσθαι (Evans 2004: 48).

Και ενώ η φεμινιστική θεωρία εξελισσόταν δεχόμενη επιδράσεις από γεγονότα και θεωρίες όπως η Γαλλική Επανάσταση, ο διαφωτισμός, ο μαρξισμός και η ψυχανάλυση, σημαντικό σημείο αλλαγής αποτέλεσε η δεκαετία του 1960 με τον ιδιαίτερα έντονο πολιτικό της χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα κινήματα όπως ο φεμινισμός, το πολιτικό κίνημα των ομοφυλοφίλων και θεωρίες όπως η ψυχανάλυση, έδειξαν, ότι στη διάρκεια της πορείας του ανθρώπου από την βρεφική ηλικία, είτε ως άρρεν είτε ως θήλυ, μέσα στον κοινωνικό κόσμο και κατά την προσπάθεια της κατάκτησης της ενήλικης ταυτότητας του, το άτομο ακολουθεί μια διαδικασία περίπλοκη και ταυτόχρονα επίπονη. Τόσο ο άνδρας όσο και η γυναίκα κατά τη διαδικασία ενσωμάτωσης στοιχείων του περιβάλλοντος στα πλαίσια της κοινωνικής τους ενηλικίωσης, αποκτούν την επιθυμητή κοινωνική αρρενωπότητα και θηλυκότητα, που όμως δεν είναι φυσικές, αλλά επίκτητες (Evans 2004 : 34-35).

Αυτός ο διαχωρισμός ανάμεσα σε φυσικά και επίκτητα κοινωνικά χαρακτηριστικά ουσιαστικά οδήγησε στη θεωρητική διάκριση ανάμεσα στο βιολογικό και το κοινωνικό φύλο, μια εννοιολόγηση δηλαδή του φύλου μέσα από τον δυϊσμό της βιολογικής και της κοινωνικής του διάστασης. Είναι πλέον ξεκάθαρο ότι με την χρήση του όρου βιολογικό φύλο ουσιαστικά αναφερόμαστε σε μια προσπάθεια ταξινόμησης σε βιολογικές κατηγορίες του «άνδρα» και της «γυναίκας» ως αρσενικό και θηλυκό, ενώ από την άλλη το κοινωνικό φύλο περιγράφει τις κοινωνικές κατηγορίες της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας» οδηγώντας έτσι σε έναν συσχετισμό του κοινωνικού ρόλου του φύλου με συμπεριφορές και υποχρεώσεις, που ορίζονται από την κοινωνία ως κατάλληλα αρμόζουσες για τους άνδρες και τις γυναίκες σε μια δεδομένη χρονική στιγμή (Turner 2008: 8). Υπό αυτή την έννοια το κοινωνικό και το βιολογικό φύλο αποτελούν τις δυνάμεις που ορίζουν την ατομική και κοινωνική συμπεριφορά ανάγοντας έτσι την αξία τους σε καθοριστικής σημασίας για τη δόμηση και λειτουργικότητα μιας κοινωνίας, καθώς το κοινωνικό φύλο αποτελεί προϊόν των κοινωνικοπολιτικών πρακτικών, των συμβάσεων και των ιδεολογιών, στα όρια των οποίων ενεργεί και ταυτόχρονα αποκτά ταυτότητα των ενεργειών του το θηλυκό και το αρσενικό (Mc Connell –Ginet 2011: 6).

Και ενώ το ζήτημα της διάκρισης του κοινωνικού και του βιολογικού φύλου αλλά και των έμφυλων σχέσεων ως αποτέλεσμα της επίδρασης τόσο των κοινωνικών όσο και των πολιτικών συνθηκών, ανάγεται σε μείζον ζήτημα ακαδημαϊκού και κοινωνικού διαλόγου μέσα από τα ριζοσπαστικά κινήματα της εποχής και την φεμινιστική σκέψη, κοινωνικά φαινόμενα όπως η οικονομική ανισότητα, η βία της αστυνομίας ενάντια στους ομοφυλόφιλους, ο σεξουαλικός βιασμός, ανοίγουν το δρόμο για την θεωρητική ανάπτυξη εννοιών, όπως η σεξουαλική πολιτική, η πατριαρχία, η καταπίεση οδηγώντας τον προβληματισμό στα πλαίσια του φεμινισμού σε νέα θεωρητικά μονοπάτια. (Mc Connell-Ginet 2011: 8). Έτσι οικοδομούνται απόψεις όπως η γαλλική φεμινιστική σκέψη των Helen Cixous, Luce Irigaray και Monique Wittig που με αφετηρία τον μεταδομισμό και την ψυχανάλυση και ιδιαίτερα τις ιδέες του J. Lacan, του M. Foucault, και του J. Derrida (Bary 2002: 122-125), προκρίνει την αναγνώριση της διαφοράς των δυο φύλων πάνω στη βάση μιας γυναικείας γλώσσας και γραφής η οποία όπως η Helen Cixous αναφέρει θα βοηθήσει τη γυναίκα να επιστρέψει «σε ένα σώμα που της έχουν υφαρπάξει και που έχει μεταβληθεί σε έναν περίεργο ξένο» (Evans 2004: 86-87).

Μία ουσιοκρατική φεμινιστική οπτική που έρχεται σε αντίθεση με την Simone de Beauvoir, η οποία με το *Δεύτερο φύλο* μια δεκαετία νωρίτερα, το 1949, είχε ανοίξει το δρόμο για την διεκδίκηση της κοινωνικής ισότητας των γυναικών με τους άντρες προκρίνοντας την ενεργό, επί ίσοις όροις με τους άνδρες δράση της γυναίκας (Evans 2004: 86-7). Και όπως η ίδια η Simone de Beauvoir αναφέρει στο *Δεύτερο φύλο*: «Αν μπορούμε να φανταστούμε μια κοινωνία, όπου η ισότητα των φύλων θα υλοποιηθεί με

συγκεκριμένους όρους, τότε αυτή η ισότητα μπορεί να βρει νέα έκφραση σε κάθε άτομο ξεχωριστά. Εάν ένα νεαρό κορίτσι παιδικής ηλικίας ανατραφεί από την αρχή μέσα στο ίδιο πλαίσιο απαιτήσεων και ανταμοιβών, στα ίδια πλαίσια ελευθερίας με τα αρσενικά αδέρφια της, λάβει την ίδια μόρφωση, συμμετέχει εξίσου στα παιχνίδια, και έχει τις ίδιες ευκαιρίες για το μέλλον του, περιτριγυρισμένη από ανθρώπους, που την θεωρούν αναμφίβολα ισότιμη με το άλλο φύλο [...] δεν θα πάρει την μοίρα της δεδομένη, θα τολμήσει το κάθε τι χωρίς καμιά επιφύλαξη» (de Beauvoir 1956: 681-2).

Θέση, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί τόσο από την πλευρά της κοινωνικοποίησης ως δόμησης του έμφυλου εαυτού μας, όσο και από την πλευρά της άποψης, ότι η ετερότητα των δυο φύλων σε όλα τα επίπεδα είναι αποτέλεσμα κοινωνικής κατασκευής και κοινωνικής επιτελεστικότητας (Evans 2004: 102-103). Αρχίζει πλέον να γίνεται αντιληπτό, πως ο τρόπος αναπαράστασης των γυναικών στη λογοτεχνία αποτελεί ένα ανοικτό σύστημα κοινωνικοποίησης αντρών και γυναικών το οποίο υποδεικνύει ταυτόχρονα τους ευρύτερους στόχους και τις φιλοδοξίες των δυο φύλων (Barry 2002: 85).

Την ίδια στιγμή όπως αναφέρει η Βενετιά Καντσά στην εισαγωγή της ελληνικής έκδοσης του βιβλίου της Judith Butler *Αναταραχή του φύλου*, ο ριζοσπαστικός φεμινισμός εμφανίζεται στις Η.Π.Α στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ως αντίλογος στον σοσιαλιστικό φεμινισμό – ο οποίος απέδιδε την υποδεέστερη θέση των γυναικών στον παγκόσμιο καπιταλισμό και προσέβλεπε σε μια απελευθέρωση των γυναικών μέσα από μια αλλαγή στα δικαιώματα και τα καθήκοντα τους στο πεδίο της παραγωγής –και τον φιλελεύθερο φεμινισμό – ο οποίος υποστήριζε την θεσμική ισότητα των ανδρών και των γυναικών. Στο πλαίσιο του ριζοσπαστικού φεμινισμού οι γυναίκες κατηγοριοποιούνται ως η κατώτερη τάξη στην βάση του φύλου τους και υποστηρίζεται ότι η πατριαρχία, που θεωρείται υπεύθυνη για την υποδεέστερη θέση των γυναικών, δεν θα εκληφθεί μέσω μιας αλλαγής στις θέσεις παραγωγής. Με έντονες επιδράσεις από την Simon de Beauvoir και τον λεβιστρωσικό δομισμό, ο ριζοσπαστικός φεμινισμός εστίασε σε διπολικές αντιθέσεις όπως γυναίκα-άντρας, δημόσιος-ιδιωτικός, αρσενική σεξουαλικότητα –υλική σεξουαλικότητα (Butler 2009: xi).

Η φεμινιστική κριτική που αναπτύσσεται τις δεκαετίες 1970 και 1980 από την μια εστιάζει στην προσπάθεια να εντοπίσει στην λογοτεχνία μηχανισμούς, που υπαγορεύουν την υιοθέτηση τέτοιων αντιλήψεων σε άντρες και γυναίκες, ώστε να δικαιωνίζεται η ανισότητα των φύλων, ενώ από την άλλη σταδιακά προσεγγίζοντας αλλά είδη κριτικής, όπως ο δομισμός και η γλωσσολογία αναζητά να διαμορφώσει ένα νέο λογοτεχνικό κανόνα, που να υπαγορεύει και να στηρίζει τη γυναικεία γραφή (Barry 2002: 122).

Στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη φεμινιστική θεωρία εγγράφονται οι απόψεις της Judith Butler σύμφωνα με την οποία κάθε έμφυλη συμπεριφορά προκύπτει από την εξωτερίκευση κοινωνικών προσδοκιών. Με λίγα λόγια το φύλο είναι επίκτητο και όχι έμφυτο, καθώς γυναίκες και άνδρες διαμορφώνουν συγκεκριμένες προσδοκίες για την θηλυκότητα και την αρρενωπότητα, γεγονός σημαντικό για την κοινωνική συνοχή και την κοινωνική τάξη. Απορρίπτει έτσι τον βιολογικό καθορισμό του φύλου υποστηρίζοντας, ότι ο δρόμος προς το αρσενικό ή το θηλυκό, είναι αποτέλεσμα μιας κοινωνικά επιβεβλημένης συμπεριφοράς (Evans 2004: 103-104). Όπως χαρακτηριστικά η ίδια η Butler εξηγεί στον πρόλογο του έργου της *Αναταραχή του Φύλου*: «Είναι κανείς γυναίκα στον βαθμό, που λειτουργεί ως γυναίκα μέσα στο κυρίαρχο ετεροφυλικό πλαίσιο . Το να αμφισβητείς το πλαίσιο ενδέχεται να ισοδυναμεί με το να χάνεις την αίσθηση της θέσης σου στο φύλο». Και συνεχίζει: «το φύλο είναι επιτελεστικό, συγκροτεί την ταυτότητα που υποτίθεται ότι είναι [ ...], δηλαδή δεν υπάρχει έμφυτη ταυτότητα πίσω από τις εκφράσεις φύλου. Η ταυτότητα αυτή συγκροτείται επιτελεστικά από τις ίδιες τις εκφράσεις, που θεωρούνται αποτέλεσμα της» (Butler 2009: 4 & 192).

Είναι λοιπόν κατανοητό, ότι στα πλαίσια της λογοτεχνικής κριτικής, η φεμινιστική θεώρηση της αρχαίας λογοτεχνίας, και δη της αρχαίας τραγωδίας, που αναπτύσσεται και κορυφώνεται ως είδος τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., τη στιγμή που η πραγματική Αθηναία γυναίκα, διάγει βίο πίσω από τα κοινωνικά οχυρά, που για αυτήν έχει κατασκευάσει ένας ολόκληρος πατριαρχικός μηχανισμός, οργανώνοντας τους κοινωνικούς ρόλους των δυο φύλων και διατηρώντας μέσα σε πλαίσια και στεγανά την συνύπαρξη τους, εξετάζει ουσιαστικά τον τρόπο απεικόνισης της γυναίκας μέσα από τα έργα ανδρών τραγωδών. Τη στιγμή μάλιστα, που όπως ήδη ειπώθηκε, παρακολουθούμε -και σε αυτό εστιάζει κυρίαρχα η φεμινιστική κριτική επιδιώκοντας μέσα από αυτόν τον δρόμο να ξεκλειδώσει την κοινωνική εξίσωση, που συνιστά τη θέση της γυναίκας, πλασιωμένη από πατριαρχικές αντιλήψεις και αξίες –έναν επίπλαστο κατ' ουσίαν γυναικείο λόγο, που στοιχειοθετεί με το περιεχόμενο του ένα τέτοιο είδος προπαγάνδας και διαιώνισης των πατριαρχικών αντιλήψεων περί κατασκευής κοινωνικών φύλων και λειτουργικής τοποθέτησης τους στο κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής, ώστε να αναρωτιέται κανείς αν ο δρόμος της αρσενικής ταυτότητας μέσα στην ίδια πατριαρχική κοινωνία περνάει ή όχι μέσα από την αποδόμηση της αντίστοιχης γυναικειάς.

Λαμβάνοντας δε υπόψη τη θεωρία της κοινωνικής μάθησης των A. Bandura και W. Mischel σχετικά με την συμπεριφορά όπως αυτή διαμορφώνεται μέσω της συμπεριφοράς των άλλων ακόμα και σε επίπεδο διαφορών φύλου, στάσεων και απόψεων αλλά και μέσω της ενίσχυσης, της παρατήρησης ή της μίμησης προτύπου (Turner 2008: 49), μοιάζει αναπόφευκτο το ερώτημα, εάν οι γυναικείοι χαρακτήρες της αρχαίας τραγωδίας, εφόσον αποδεχόμαστε τον παιδευτικό (μέσω της παρατήρησης,

της μίμησης ή της θεατρικής μεθόδου) για εκείνη την εποχή ρόλο του αρχαίου θεάτρου, είναι ένας τρόπος να ενσωματωθούν στην αυτοαντίληψη των θεατών χαρακτηριστικά της προσωπικότητας, που εμπεριέχονταν στα κοινωνικά κατασκευασμένα πρότυπα της εποχής για τα δυο φύλα. Ή εάν μέσω της προβολής των κοινωνικά αποδεκτών ή κατακριτέων για την εποχή προτύπων και συμπεριφορών είχε την δυνατότητα ο Αθηναίος είτε ως υποκριτής είτε ως θεατής να συμμετάσχει στην εξερεύνηση και την αφομοίωση του θηλυκού στοιχείου, όχι ως αυτόνομης, ανεξάρτητης οντότητας, αλλά ως μέρους της ολότητας του αρσενικού, που στηρίζει αδιάλειπτα το πατριαρχικό κοινωνικό οικοδόμημα (Zeitlin 2008: 105-107).

Έχοντας λοιπόν τα παραπάνω υπόψη, στις ενότητες που ακολουθούν θα μελετήσουμε τα δομικά χαρακτηριστικά της θεατρικής υπόστασης της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Φαίδρας, εξετάζοντας χαρακτηριστικά την τοποθέτηση τους μέσα στα πλαίσια της γενικότερης ανθρωπογεωγραφίας των συγκεκριμένων τραγωδιών. Παράλληλα θα εντοπίσουμε την λειτουργία των τριών αξόνων, του έρωτα, του πάθους και του θανάτου, πάνω στους οποίους δείχνει να δομούνται οι γυναικείοι αυτοί χαρακτήρες, θέτοντας κατ' ουσίαν προς συζήτηση τις αντιλήψεις και τις αξίες μιας ολόκληρης κοινωνίας.

## 1.2 Η Γυναίκα Στην Αρχαία Ελλάδα

Η κλασική εποχή, μια περίοδος, που εκτείνεται χρονολογικά από το 500 έως το 336 π.Χ. θα μπορούσε να πει κανείς πως έχει ταυτότητα αρσενική. Ο καθαρά ανδρικός χαρακτήρας διαφαίνεται από τα στρατιωτικά και πολιτικά γεγονότα, που σημαδεύουν την είσοδο στην περίοδο αυτή. Πιο συγκεκριμένα την πρώτη εικοσαετία του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. οι Έλληνες αντιμετωπίζουν την επιθετικότητα των Περσών μέσα από δυο Περσικές εκστρατείες, ως αποτέλεσμα της εξέγερσης των Ελλήνων της Ιωνίας (499-494 π.Χ), με στόχο να αποτινάξουν την Περσική υποτέλεια. Γεγονότα όπως ο Μαραθώνας, οι Θερμοπύλες και η Σαλαμίνα έχουν βάλει την δική τους «ανδρική σφραγίδα» σε μια κοινωνία ούτως η άλλως πατριαρχική. Μια κοινωνία, της οποίας όχι μόνο το ύψιστο πεδίο δράσης, ο πόλεμος, αλλά και όλες οι άλλες δομές όπως οι νόμοι, το πολιτικό και κοινωνικό σύστημα, και γενικότερα ο πολιτισμός της Αθήνας, έχουν αποτύπωμα αρσενικού λόγου και έργου, αποδεικνύοντας έτσι, το πώς η ανδρική εξουσία από το πεδίο της μάχης μεταμορφώνεται σε ανδρική ιδεολογία, που χωροθετεί κατ' επέκταση το πεδίο δράσης του θηλυκού.

Με λίγα λόγια σε ένα συγκεκριμένο τόπο, στην Αθήνα σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, τον 5<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα, η εξουσία και το καθορισμένο υπό συγκεκριμένες ιστορικοπολιτικές συνθήκες γένος της λειτουργούν ως παράγοντας, που ετεροκαθορίζει το άλλο φύλο σχετικά με την κοινωνική του ταυτότητα. Ο ετεροκαθορισμός αυτός

αφορά τόσο την σφαίρα του ιδιωτικού όσο και του δημόσιου βίου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα είδος κοινωνικής νομοτέλειας, που υπαγορεύει και ορίζει τις αρχές και τις κοινωνικές κατευθύνσεις, με γνώμονα πάντα το πατριαρχικό πρόσωπο της εποχής.

Άλλωστε κοινή γνώση για την εποχή αποτελεί το γεγονός, πως αποκλειστικός φορέας της πολιτικής εξουσίας και άρα κατ' επέκταση ρυθμιστής του κοινωνικού γίνεσθαι στην αρχαία Αθήνα ήταν οι άνδρες αθηναϊκής καταγωγής. Η πλειονότητα του συνολικού ενήλικου πληθυσμού–γυναίκες, δούλοι και αλλοδαποί κάτοικοι–αποκλειόταν από οποιαδήποτε συμμετοχή στα κοινά και άρα από τον καθορισμό της δικής της τύχης. Κατά συνέπεια οι Αθηναίοι πολίτες, των οποίων οι αποφάσεις καθόριζαν τον κοινωνικό κανόνα ήταν ένα μικρό υποσύνολο της συνολικής κοινωνίας σε αντίθεση με τις σύγχρονες δημοκρατίες, όπου έχουμε ταύτιση των δικαιωμάτων των δυο φύλων, όπως αναφέρει ο J. Ober στο έργο του *Μάζες και Ελίτ στη Δημοκρατική Αθήνα*. Εξάλλου η υποδεέστερη κοινωνική θέση των γυναικών και η μη αναγνώριση της πολιτικής τους υπόστασης υπαγορευόταν και τύποις από τους αθηναϊκούς νομούς και θεσμούς (Ober 2003: 28).

Ως εκ τούτου για να γίνει εφικτή μια προσέγγιση στους γυναικείους δραματικούς χαρακτήρες της τραγικής ποίησης του 5<sup>ου</sup> αιώνα, όπου οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές αυτής της περιόδου ανεβάζουν στην σκηνή, φέρνοντας τον θεατή αντιμέτωπο με παραδείγματα τρομερής οικογενειακής βίας που ασκούσανε ισχυρογνώμονες σύζυγοι, άνδρες και γυναίκες, δείχνει απαραίτητη μια κοινωνιολογική προσέγγιση της εποχής, μια διερεύνηση της θέσης της γυναίκας στην κλασική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα, προσέγγιση, που θα βοηθήσει στην κατανόηση του ζητήματος των σχέσεων ανάμεσα στα δυο φύλα. Επιπλέον θα κάνει εφικτή την κατανόηση του ίδιου του φύλου και του κοινωνικού κόσμου τόσο σε ρεαλιστικό χρόνο όσο και στο δραματικό χρόνο των τραγικών της κλασικής εποχής, που μέσα από την ανδρική τους ματιά παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη προοπτική της γυναικείας συμπεριφοράς για την εποχή εκείνη.

Έτσι λοιπόν οι υποθέσεις των τραγικών ποιητών μας οδηγούν να αντιληφθούμε, το πώς πρωταγωνιστικά ζευγάρια όπως ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη, ο Αγαμέμνονας και η Κλυταιμνήστρα, ή ο Ιάσωνας και η Μήδεια ήταν προδιαγεγραμμένο να καταστρέψουν ο ένας τον άλλο. Μας οδηγούν να εμβαθύνουμε στους λόγους για τους οποίους η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον σύζυγο της Αγαμέμνονα, όταν επιστρέφει από τον Τρωικό πόλεμο, έχοντας ως συνεργό τον εραστή της, επειδή ο Αγαμέμνονας θυσίασε την κόρη τους Ιφιγένεια, πριν ξεκινήσει το ταξίδι του για την Τροία, ή γιατί η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, για να εκδικηθεί το σύζυγο της Ιάσωνα που την απαρνήθηκε για χάρη μιας νέας συζύγου (Yalom 2012: 50-51). Παράλληλα η μελέτη της πραγματικής γυναίκας ως κοινωνικής οντότητας στην κλασική Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα θα μας οδηγήσει

να αντιληφθούμε εάν οι ιστορίες αυτές, που κρύβουν ένα βαθιά ριζωμένο φόβο απέναντι στις εκδικητικές συζύγους, ολοκληρώνουν την ύπαρξη τους στα όρια της θεατρικής σκηνής του αρχαίου θεάτρου ή εάν η θεατρική σκέψη των τραγικών ποιητών επηρεάζει σε οποιονδήποτε βαθμό την πραγματικότητα του γυναικείου φύλου.

Καθίσταται λοιπόν επιτακτική η ανάγκη να εξεταστεί ο ρόλος και η κοινωνική θέση των γυναικών στο πλαίσιο της αθηναϊκής Δημοκρατίας και του τραγικού θεάτρου, ενώ παράλληλα η εξέταση αυτή θα λειτουργήσει ως μέσο να αναδειχθεί τόσο η πολυπλοκότητα όσο και τα στοιχεία αντίφασης των γυναικείων αυτών πρωταγωνιστικών μορφών (Cartledge 2010: 38).

Ένα βασικό όμως πρόβλημα που αντιμετωπίζει κανείς προκειμένου να προσεγγίσει την πραγματική γυναίκα του καθημερινού βίου του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ είναι το ανυπέβλητο τείχος σιωπής που υψώνεται γύρω από αυτή και την καθημερινότητα της είτε λόγω της έλλειψης αντίστοιχων πηγών πληροφόρησης είτε λόγω του μονοδιάστατου χαρακτήρα τους μέσα από την ανδρική οπτική, είτε πάλι λόγω της αντιφατικότητας που παρουσιάζουν οι υπάρχουσες πηγές στον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφούν τα χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου. Είναι χαρακτηριστική η αντίθεση ανάμεσα στη δυνατή, κυριαρχική γυναίκα του ποιητικού λόγου της τραγωδίας και την σχεδόν άορατη γυναίκα στον πεζό λόγο του *Επιταφίου* του Θουκυδίδη, στον οποίο ο Περικλής λέει (*Θουκ II*, 45) ότι η μεγαλύτερη δόξα της γυναίκας είναι να μην ακουστεί καθόλου το όνομα της ανάμεσα στους άνδρες (King 2008: 78). Η ίδια εικόνα κυριαρχεί και στον επίσης πεζό λόγο του Πλούταρχου (*Plut mor.* 142), όταν ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά πως το χέρι και ο λόγος μιας ενάρετης γυναίκας δεν θα έπρεπε να ακούγεται στο ευρύ κοινό και πως οφείλει η ίδια να είναι σεμνή και προσεκτική, μήπως πει κάτι ή ακουστεί στους έξω και εκθέσει τον εαυτό της (Richter 1971: 4).

Άλλωστε οι κοινωνικές αυτές νουθεσίες που επιπρόσθετα μας θυμίζουν τους εισηγμένους από το Σόλωνα τον 6<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα νέους θεσμούς στην αθηναϊκή κοινωνία με τους οποίους επιχειρούσε να ρυθμίσει τους εορτασμούς, τις κηδείες, τις εκδηλώσεις πένθους, την προίκα, την κατανάλωση φαγητού και ποτού ακόμα και την έξοδο της Αθηναίας γυναίκας, επιχειρούσαν το ίδιο πράγμα. Να περιορίσουν την δραστηριότητα των γυναικών και να τις κρατήσουν μακριά από την δημόσια θέα (Pomeroy 2008: 95).

Αντίληψη και πρακτική που δεν δείχνει να απέχει πολύ από την αρχέτυπη αντίληψη περί γυναίκας που συναντάμε στον Ησίοδο, σύμφωνα με τον οποίο καθίσταται απαραίτητος και αναγκαίος ο αγώνας του ανθρώπου, του άνδρα να περιορίσει και να αποκρύψει την ύπαρξη και το ποιόν της. Έτσι λοιπόν ο Ησίοδος, ποιητής του 7<sup>ου</sup> π. Χ.



αιώνα στο ποίημα του *Έργα και Ημέραι* ιστορεί τον μύθο για την δημιουργία της πρώτης γυναίκας, της Πανδώρας, που έφτιαξαν οι θεοί μετά από παραγγελία του Δία, όταν ο ίδιος θύμωσε με την ενέργεια του Προμηθέα να δώσει την φωτιά στους ανθρώπους. Μια γυναίκα όμοια με την Αφροδίτη, γεμάτη χάρη και πονετικό πόθο, αλλά αστόχαστη και με δόλια καρδιά (Flacelie 1995: 44). Ένα ηθικό πορτρέτο της γυναίκας, που ήταν φυσικό και επόμενο για αιώνες πολλούς στο όνομα του να καταδικάζεται, ολόκληρο το θηλυκό γένος από τις οργανωμένες πατριαρχικά κοινωνίες στην προσπάθεια τους να αποσύρουν στα άδυτα της κοινωνικής λήθης και ανωνυμίας το θηλυκό γένος.

Ειδικά μάλιστα όταν κανονιστικό στοιχείο της κοινωνικής συμπεριφοράς και των δυο φύλων αποτελούν δυο εκ διαμέτρου αντίθετες έννοιες που ορίζουν τις δυο πλευρές της έννοιας αρετή, καθορίζοντας τον κοινωνικό κανόνα στην κατεύθυνση της ανδρείας από την μεριά του άνδρα, έτσι ώστε να συνενώνεται ουσιαστικά το θάρρος στην μάχη με την γενική ονομασία της ανδρικής αξίας και της σωφροσύνης από την άλλη μεριά, ως αγνή επιφυλακτικότητα, που οφείλει να παρουσιάζει η γυναίκα εντός και εκτός του οίκου (Loraux 2000: 26). Μια κοινωνική επιταγή δηλαδή καθίσταται ουσιαστικά ο βασικός διαμορφωτής και ρυθμιστής του κοινωνικού γίνεσθαι, περιορίζοντας σε μια κοινωνική αβουλία τη γυναίκα, γεγονός που την οδηγούσε με μαθηματική ακρίβεια πλην ελάχιστων εξαιρέσεων στο *πράττειν* εντός του οίκου.

Όπως επισημαίνει η Goff σημαντική ήταν η ιεραρχία των σχέσεων που στήριζε το σύστημα του οίκου και κατ' επέκταση της πόλης εφόσον σύμφωνα με τα *Πολιτικά* του Αριστοτέλη η πόλη ήταν η πιο εξελιγμένη μορφή του οίκου. Πιο συγκεκριμένα το αρσενικό υπερίσχυε του θηλυκού, ο γονιός υπερίσχυε του παιδιού και οι ελεύθεροι πολίτες των σκλάβων. Κάτι το οποίο γίνεται φανερό και από το βαθμό κατοχύρωσης των πολιτικών και άλλων δικαιωμάτων της γυναίκας στη συγκεκριμένη εποχή. Για την Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα ο οίκος είναι το σύστημα εκείνο που ουσιαστικά αναπαρήγε στα πλαίσια των δομών του την πατριαρχική εξουσία μέσα από τη διαδοχή της ιδιοκτησίας από τον πατέρα στον γιο. Τα άλλα μέλη του οίκου, γυναίκες, παιδιά, δούλοι δεν είχαν καμία εγνωσμένη παρουσία και επιρροή στη δημόσια σφαίρα της πόλης με αποτέλεσμα η δραστηριότητα τους να περιορίζεται αποκλειστικά στην ιδιωτικότητα του οίκου (Goff 2007: 2).

Όπως η Foley παρατηρεί η Αθηναία γυναίκα ήταν αποκλεισμένη ολοκληρωτικά από την πολιτική και στρατιωτική ζωή της πόλης, γεγονός ιδιαιτέρως σημαντικό αν λάβουμε υπόψη την σημασία που έδιναν οι Αθηναίοι στη συμμετοχή στο κοινωνικό και πολιτικό γίνεσθαι της πόλης. Η τραγωδία βέβαια αν και σέβεται αυτές τις αυστηρές απαγορεύσεις παρουσιάζει κάποιες εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση της

Κλυταιμνήστρας η οποία μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα συνεχίζει να ασκεί την εξουσία στο Άργος έχοντας στο πλευρό της πλέον το Αίγισθο (Foley 2001: 7).

Πιο συγκεκριμένα, όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Cartledge οι Αθηναίες γυναίκες ήταν πολίτες μόνο και μόνο επειδή οι ίδιοι οι Αθηναίοι άνδρες επέτρεπαν ουσιαστικά να τους δοθεί κατά κάποιο τρόπο αυτή η ιδιότητα. Κάτι που αποδεικνύεται ακόμα και από το γεγονός ότι η άδεια των αρσενικών μελών της οικογένειας ήταν απαραίτητη για οποιαδήποτε δραστηριότητα της γυναίκας εκτός του οίκου, με εξαίρεση ουσιαστικά των ζητημάτων που άπτονταν της θρησκείας (Cartledge 2010: 39). Η θρησκεία όπως αναφέρει η Pomeroy ήταν το βασικό πεδίο έκφρασης των γυναικών της αρχαίας Αθήνας μέσα από την ενεργό συμμετοχή τους στην λατρεία της Αθηνάς, στα μυστήρια της Δήμητρας και της Κόρης στην Ελευσίνα και τα Θεσμοφόρια. Βέβαια, όπως πολύ σωστά παρατηρεί η ίδια, το συγκεκριμένο πεδίο κοινωνικής δραστηριοποίησης των γυναικών ουσιαστικά βρισκόταν υπό ανδρικό έλεγχο καθώς θρησκεία και πολιτική ήταν την εποχή εκείνη άμεσα συνδεδεμένα και κατ' έπекταση η λατρεία βρισκόταν υπό την άμεση εποπτεία της πολιτείας και άρα ο χώρος δραστηριοποίησης του θήλεος βρισκόταν υπό τον διαρκή έλεγχο του άρρενος (Pomeroy 2008: 115).

Μια προσεκτική ματιά στην καθημερινότητα του Αθηναίου πολίτη αποδεικνύει πως η Αθήνα παρόλους τους πολιτικούς, καλλιτεχνικούς και πνευματικούς πειραματισμούς παρέμενε μια παραδοσιακή κοινωνία όπου η καθημερινή ιδιωτική ζωή, όχι λιγότερο από τη δημόσια ζωή, ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με μια θρησκευτική διάσταση που ρύθμιζε κάθε στιγμή και κάθε στάδιο της ύπαρξης των Αθηναίων πολιτών. Μέσα λοιπόν από σημαντικές πανελλήνιες και αθηναϊκές γιορτές γινόταν μια σύζευξη των θρησκευτικών με τις πνευματικές και της αθλητικές δραστηριότητες, κάτι που εξυπηρετούσε παράλληλα προσωπικούς και πολιτικούς σκοπούς της πόλης και των μελών της (Blondel, Gamel, Rabinowitz, Zweig 1999: 11).

Όπως παρατηρεί η Pomeroy η θρησκεία ήταν η σπουδαιότερη σφαίρα της δημόσιας ζωής στην οποία συμμετείχαν οι γυναίκες. Κατά την ίδια οι λατρείες των γυναικών ενδέχεται να αποτελούσαν επιβίωση μιας μητριαρχικής περιόδου της ανθρωπότητας, όταν όλη η θρησκεία βρισκόταν στα χέρια των γυναικών ή όταν οι γυναίκες των αρχέγονων κοινωνιών ήταν υπεύθυνες για την καλλιέργεια και επομένως είχαν αναλάβει τις λατρείες της γονιμότητας στα πλαίσια της προφανούς σύνδεσης της γέννησης, της γονιμότητας και της καλλιέργειας της γης (Pomeroy 2008: 118-119).

Έτσι και στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα βλέπουμε τη γυναίκα να συμμετέχει σε τέτοιου είδους δημόσιες θρησκευτικού περιεχομένου δραστηριότητες. Μάλιστα αυτού του

είδους οι υποχρεώσεις και η συμμετοχή τους σε αυτές ήταν ένας καθόλα νόμιμος και κοινωνικά αποδεκτός λόγος ακόμα και για τις γυναίκες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων να εγκαταλείψουν τα περιοριστικά για αυτές όρια του οίκου τους. Το αθηναϊκό ημερολόγιο ήταν γεμάτο από θρησκευτικές τελετές σε πολλές από τις οποίες οι γυναίκες διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο (Blondel, Gamel, Rabinowitz, Zweig 1999: 53-54). Έτσι στα Παναθήναια, γιορτή που οι Αθηναίοι τελούσαν κάθε χρόνο στην επέτειο της γέννησης της Αθηνάς, έχουμε τη συμμετοχή τόσο ανδρών όσο και γυναικών. Ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι το γεγονός όχι μόνο της ανάμειξης ανδρών και γυναικών κατά τη διάρκεια της μεγαλοπρεπούς πομπής για την μεταφορά των προς θυσία σφαγίων αλλά και της παρουσίας σε αυτή νεαρών παρθένων, των *κανηφόρων*, επιλεγμένων ανάμεσα από κορίτσια ευγενών οικογενειών. Κάθε τέσσερα χρόνια στα Μεγάλα Παναθήναια οι κόρες της Αθήνας κατασκευάζαν το καινούριο πέπλο της Αθηνάς, την ύφανση του οποίου άρχιζαν κορίτσια ηλικίας επτά έως και έντεκα χρόνων, επιλεγμένα ανάμεσα σε κόρες ευγενών οικογενειών, για να επιτελούν παράλληλα ποικίλες θρησκευτικές λειτουργίες επί ένα έτος. Στα Μικρά και τα Μεγάλα Μυστήρια στην Ελευσίνα προς τιμήν της Δήμητρας και της Κόρης υπήρχε εξίσου σημαντική συμμετοχή των γυναικών τόσο στη λατρεία όσο και στο ιερατείο της συγκεκριμένης λατρείας. Είναι χαρακτηριστικό πως η πρωθιέρεια της Δήμητρας είχε αίγλη σχεδόν εφάμιλλη του ιεροφάντη, του ανώτερου ιερέα της συγκεκριμένης λατρείας και επιφανέστερου όλων των ιερέων της Αθήνας. Τέλος μια ακόμα γιορτή προς τιμήν της Δήμητρας, τα Θεσμοφόρια, μια γιορτή αποκλειστικά για τις γυναίκες, έδιναν τη δυνατότητα συμμετοχής τους στο λατρευτικό γίνεσθαι της πόλης, περιορίζοντας τον ρόλο των ανδρών στην ανάληψη των εξόδων της γιορτής για λογαριασμό των συζύγων τους ((Pomeroy 2008: 115-8).

Παρόλη όμως τη συμμετοχή των γυναικών στη συγκεκριμένη πτυχή της αθηναϊκής κοινωνίας είναι παραδεκτό πως η δημοκρατία του 5<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από την εξάλειψη των κριτηρίων κοινωνικής διαστρωμάτωσης σε σχέση με το αρχαϊκό της παρελθόν επέφερε μια τόσο έντονη βούληση για κυριαρχία ανάμεσα στους άνδρες πολίτες, οι οποίοι πάλευαν να διαχειριστούν το ιδανικό της απόλυτης ισότητας των κλασικών χρόνων, ώστε να επιθυμούν όπως η Pomeroy χαρακτηριστικά αναφέρει, να διακηρύξουν την ανωτερότητά τους απέναντι σε όλους τους υπολοίπους, δηλαδή τους ξένους, τους δούλους και τις γυναίκες (Pomeroy 2008: 119). Είναι χαρακτηριστικό αυτό που η Kamen σημειώνει, ότι δηλαδή η ψαλίδα ανισότητας ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες πολίτες είναι πολύ μεγαλύτερη από εκείνη ανάμεσα στις γυναίκες και στους άνδρες δούλους ή ανάμεσα στις γυναίκες και στους άνδρες μετοίκους (Kamen 2013: σ. 87).

Και πώς θα μπορούσε να συμβεί διαφορετικά, όπως ο Flaceliere αναρωτιέται, αφού η γυναίκα του 5ου αιώνα στην αθηναϊκή κοινωνία εθεωρείτο πρόσωπο με όχι πλήρη δικαιώματα και ως εκ τούτου δια νόμου οριζότο η επικυριαρχία του Αθηναίου ανδρός

ως «κύριου» επάνω της μέχρι τον θάνατο της. Αυτός ο «κύριος» έπρεπε κανονικά να είναι ο πατέρας, ο σύζυγος, ή εάν δεν υπάρχει, ένας κηδεμόνας ή ένας κοντινός συγγενής. Άλλωστε ένα νεαρό κορίτσι ήδη από την ηλικία των δεκατεσσάρων ετών στη αρχαία Αθήνα ήταν έτοιμο να περάσει από την εμπιστοσύνη της οικογένειας και την πατριαρχική εποπτεία στην εμπιστοσύνη του συζύγου που συνήθως ήταν είκοσι χρόνια μεγαλύτερος. Στην Αθήνα των χρόνων του Περικλή οι γυναίκες δεν έχουν περισσότερα πολιτικά ή ένδικα δικαιώματα από όσα είχαν οι δούλοι. Η γυναίκα ήταν αναγκασμένη κυριολεκτικά και μεταφορικά να κηδεμονεύεται από το ανδρικό στοιχείο (Flaceliere 1995: 116). Έτσι ενώ οι άνδρες είχαν την δυνατότητα και την ελευθερία να στρέφουν την προσοχή τους στην ενασχόληση με την πολιτική, την καλλιέργεια του πνεύματος τους, να απολαμβάνουν εκδηλώσεις και να μετέχουν ενεργά σε διάφορες οικονομικές δραστηριότητες, οι γυναίκες χωροταξικά ανήκαν εντός του οίκου, του οποίου την ευθύνη για την συνέχιση μέσω της παιδοποιείας είχαν ως πρωταρχική μέριμνα, ασκώντας χειρωνακτικό, διαχειριστικό ή εποπτικό ρόλο σε επιμέρους ασχολίες, όπως η φροντίδα των παιδιών, η κατασκευή ενδυμάτων, η προετοιμασία φαγητού, ανάλογα με την κοινωνική τάξη που ανήκαν (Pomeroy 2008: 111-112). Πάντα βέβαια υπό τον εποπτικό ρόλο του κυρίου τους, από τον οποίο ήταν έτσι και αλλιώς νομικά εξαρτημένες.

Ένας τέτοιος έλεγχος είναι αναγκαίος σε μια κοινωνία φτιαγμένη από άνδρες και δομημένη με τέτοια στοιχεία έτσι ώστε να εξυπηρετεί ουσιαστικά τους άνδρες, στα πλαίσια της οποίας η γυναίκα ήταν πολλές φορές το αναγκαίο κακό, *καλόν κακόν* (Ησίοδος, *Θεογ.*, 585). Η γυναίκα δηλαδή με τους συγκεκριμένους κοινωνικούς όρους λειτουργούσε υπό την πίεση μιας ανδρικής κουλτούρας, η οποία την είχε εξοβελίσει από βασικές κοινωνικές λειτουργίες, περιορίζοντας την στον οίκο υπό αυστηρό έλεγχο (King 2008: σ. 78). Στην τραγωδία βέβαια όπως επισημαίνει η Foley συχνά οι γυναίκες εμφανίζονται να παίρνουν σημαντικές αποφάσεις κατά την απουσία του άνδρα κηδεμόνα και να αψηφούν σκόπιμα την εξουσία των ανδρών παραβιάζοντας τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής (Foley 2001: 8).

Θα έλεγε κανείς ότι δεν είναι παράξενο το γεγονός ότι στην αρχαιοελληνική δραματουργία κάθε φορά που η γυναίκα βρισκόταν εκτός κηδεμονίας ως προς την συμπεριφορά της, φαίνεται να επαναλαμβάνεται το στερεότυπο των γυναικών που δρουν καταστροφικά τόσο σε προσωπικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο προκαλώντας κοινωνική και πολιτική δυσαρμονία (Cartledge 2010: 43).

Μοιάζει δηλαδή, όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο A. Gome να είναι πραγματικά ανακόλουθη η γυναικεία μορφή όπως αναδεικνύεται μέσα από την αθηναϊκή δραματική τέχνη σε σχέση με την παραδοσιακή εικόνα της γυναίκας, όπως προβάλλεται από άλλες πηγές εκτός δράματος (Gome 1925: 3). Από την μια μεριά η γυναίκα εμφανίζεται στην

τραγωδία ως απείθαρχη απειλή που δυναμιτίζει με τα λόγια της ή τις πράξεις της την κοινωνική τάξη και αρμονία και από την άλλη εμφανίζεται στην πραγματική ζωή ως η ελεγχόμενη, υποδεέστερη του ανδρός γυνή, με πρωταρχικό κοινωνικό σκοπό την εκπλήρωση των αναπαραγωγικών της υποχρεώσεων μέσα στα πλαίσια της νομιμότητας. Όμως ακόμα και σε αυτόν τον τομέα, όπως άλλωστε και στους περισσότερους, η ανδρική επικυριαρχία δείχνει να έχει στραγγαλίσει την μοναδική ευκαιρία της γυναίκας να έχει ένα κάποιου είδους προβάδισμα, μια μοναδικότητα σε ένα πεδίο που δικαιωματικά της ανήκει. Έτσι αντιδιαμετρικά αντίθετα μοιάζουν η κοινωνική αποστολή της γυναίκας για διαδοχή του οίκου μέσω αναπαραγωγής, με την παράλληλα ισχύουσα κοινωνική αντίληψη της εποχής, πως ουσιαστικά οι γυναίκες ελάχιστα προσφέρουν στο ζήτημα της αναπαραγωγής καθώς κατά την κοινή αντίληψη οι ίδιες αποτελούν περισσότερο τον ξενιστή του μελλοντικού απογόνου παρά έναν ισάξιο με το ανδρικό φύλο φορέα δημιουργίας, γέννησης ζωής<sup>1</sup> (Summers 2009: 32).

Σύμφωνα με τον Goldhill η ένταση μεταξύ των δύο φύλων όπως συχνά αποτυπώνεται στην τραγωδία πηγάζει από τη σημασία της έννοιας του πολίτη μέσα στην απτή πραγματικότητα της αθηναϊκής κοινωνίας. Όταν ο Απόλλωνας λέει στην *Ορέστεια* ότι μόνο ο πατέρας είναι πραγματικά γονιός και ο Αγαμέμνονας στην ομώνυμη τραγωδία διακρίνει τον εαυτό του από τις γυναίκες (στ. 918-25) καταλαβαίνει κανείς πως η αντίθεση των δύο φύλων είναι ένα ζήτημα φορτισμένο για την κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα που επηρεάζει τον λόγο, την πολιτική και πτυχές της πολιτιστικής ζωής των Αθηναίων (Goldhill 2004: 59).

### 1.3 Φύλο και Τραγωδία

Η τραγωδία δεν είναι μονάχα μια μορφή τέχνης, είναι ένας κοινωνικός θεσμός, που εισάγει η πόλη με την ίδρυση των τραγικών αγώνων πλάι στα πολιτικά και δικαστικά

---

<sup>1</sup> Κάτι που ξεκάθαρα προβάλλει ήδη στο μυθολογικό πάνθεον των αρχαίων Ελλήνων, ως χαρακτηριστικό αντικαθρέφτισμα της δημόσιας, κοινωνικής ιδεολογίας μιας ολόκληρης εποχής μέσα από την ίδια την *Θεογονία*, όπου, όπως πληροφορούμαστε από τον Ησίοδο, αν και η Γαία, η θηλυκή πλευρά της ζωής και της φύσης και απαρχή όλων, ήταν η πρώτη βασιλεύουσα θεά της γης, εν τέλει η αρσενική ισχύς, όπως ενσαρκώνεται από τον Δία, θα καθυποτάξει την θηλυκή δύναμη της αναπαραγωγής, του πολλαπλασιασμού και της διαιώνισης των πάντων καθιστώντας δυνατό, μέσω του πρώτου στην τάξη Θεού, την αρσενική πλευρά της φύσης να παραγκωνίσει το θηλυκό στοιχείο, όταν ο ίδιος ο Δίας θα γεννήσει από το κεφάλι του την Αθηνά και από το μηρό του τον Διόνυσο (Pomeroy 2008: 27-28).

όργανα. Κάτω από την εξουσία του επώνυμου άρχοντα, μέσα στον ίδιο το χώρο του άστεως και σύμφωνα με τους ίδιους θεσμικούς κανόνες που ισχύουν για τις εκκλησίες ή τα δικαστήρια του Δήμου, η πόλη θεσπίζει ένα θέαμα για όλους τους πολίτες, που διευθύνεται, παίζεται και κρίνεται από τους αρμόδιους εκπροσώπους των διάφορων φυλών. Έτσι η πόλη γίνεται θέατρο, καθίσταται κατά κάποιο τρόπο αντικείμενο παράστασης και παίζεται μπροστά στο κοινό (Vernant & Vidal-Naquet 1988: 27-28).

Η Αθήνα για αρκετούς λόγους, προπάντων έκταση, σύνθετη κοινωνική δομή αλλά κυρίως γιατί ο αθηναϊκός τρόπος ζωής ήταν ριζοσπαστικά δημοκρατικός, αλλά και για οικονομικούς και στρατιωτικούς, πολιτικούς και αισθητικούς λόγους, υπήρξε μια αρχαία ελληνική πόλη με εξαιρετική σημασία και εξαιρετικά σημαντική επιρροή. Αυτή η εξαιρετική ιδιαιτερότητα της πόλης αφορούσε την ιδιαίτερα έντονη αφοσίωση της στην πραγματώση και στην διάδοση της λογοτεχνίας των εικαστικών και παραστατικών τεχνών. Τον 5<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα η Αθήνα είχε ήδη προσελκύσει τον ανθό της αρχαίας ελληνικής πνευματικής ζωής. Υπήρχαν δυο ετήσιες θεατρικές γιορτές της πόλης προς τιμήν του Διόνυσου και άγνωστος αριθμός τοπικών εορτών στους 140 περίπου Δήμους. Τουλάχιστον μια από αυτές τις γιορτές, τα κατ' Αγρούς Διονύσια, τα οποία γιόρταζαν όλοι οι δήμοι χρησίμευαν ως αφορμή για την διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων (Cartledge 2010: 4 & 7).

Η αθηναϊκή τραγωδία ασχολείται με τον ηρωικό μύθο. Κατορθώνει να διαπλέξει τις μυθικές παραδόσεις και τις αξίες τους με τη νεότερη σκέψη πάνω σε έναν καμβά γόνιμης αντιπαράθεσης τους, έτσι ώστε την ίδια στιγμή ο Αθηναίος θεατής να αποκρυπτογραφεί φέρνοντας πιο κοντά του τον κόσμο του μύθου ενώ ταυτόχρονα εξετάζει και αμφισβητεί μέσα από αυτή τη διαδικασία το δικό του αξιακό σύστημα (Vernant & Vidal-Naquet 1988: 28).

Όπως ο Goldhill παρατηρεί η τραγωδία προκύπτει τη στιγμή που εκδηλώνεται η σύγκρουση ανάμεσα στις αρχαϊκές αντιλήψεις των μυθικών και ηρωικών παραδόσεων του παρελθόντος και στη νομική και πολιτική σκέψη του παρόντος. Μέσα από τις υποθέσεις της διερευνά τα διαφορετικά ιδεώδη, τα αντίθετα πεδία στα οποία κινείται το λεξιλόγιο της αναπτυσσόμενης πόλης, τις διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με την υστεροφημία και το κλέος. Προβάλλει τους μηχανισμούς που δημιουργούν και συντηρούν τις αντιπαράθεσεις ανάμεσα στα τραγικά πρόσωπα και την κοσμοαντίληψη τους την ίδια στιγμή που ο κοινωνικός ιστός της ίδιας της τραγωδίας μοιάζει να αποσυντίθεται. Με τον τρόπο αυτό κατορθώνει να δραματοποιήσει τον διχασμό που λαμβάνει χώρα στην κοινωνική σκέψη στα διάφορα πεδία της κοινωνικής σύγκρουσης (Goldhill 2008: 48-50).

Επιπλέον η τραγωδία παρέχει όπως η Goff παρατηρεί την πιο εκτεταμένη και συστηματική μελέτη σχετικά με τη βία. Όλες οι τραγωδίες είναι κατασκευασμένες γύρω από κάποιο είδος βίαιης κορύφωσης. Τα παιδιά της Μήδειας φωνάζουν απελπισμένα καθώς η μητέρα τους επιτίθεται σε αυτά με το φονικό της μαχαίρι. Ο θάνατος του Ιππόλυτου από τα τρομοκρατημένα άλογα του άρματος του περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια στη σκηνή από τον ακόλουθο του (στ. 1235-9) (Hall 2010: 72). Κι αν η ζωντανή αναπαράσταση της βίας αποφεύγεται σύμφωνα με τη θεατρική νόρμα, μια άλλη βία, αυτή του λόγου με τη μορφή της παραπλάνησης, των ύβρεων, των απειλών και της κατάρτας προαναγγέλλει και προϊδεάζει για τις πράξεις βίας που θα ακολουθήσουν. Ο λόγος της Μήδειας, ο λόγος της Κλυταιμνήστρας αλλά και της Φαίδρας κρύβει μέσα τους τη βιαιότητα των παραπλανητικών λόγων που θα οδηγήσουν στο θάνατο τα θύματα τους (Goff 2007: 57). Ο θεατής δοκιμάζει και δοκιμάζεται μέσα από τη θεατρική μέθεξη σε συμπεριφορές με παθολογικά χαρακτηριστικά.

Αυτό λοιπόν που πραγματικά κεντρίζει το ενδιαφέρον τόσο του αναγνώστη όσο και του θεατή είναι ότι κοιτώντας την πραγματικά ευρύτατη βεντάλια γυναικείων χαρακτήρων, συμπεριλαμβανομένου και του χορού, που κατά περίπτωση αποτελείται από γυναικεία πρόσωπα, γίνεται κοινωνός συζητήσεων και προβληματισμών για ζητήματα ακανθώδη που απασχολούν την αθηναϊκή κοινωνία. Ιδιαίτερα μάλιστα αφού μέσα από την τραγωδία παρουσιάζονται πρόσωπα των οποίων οι χαρακτήρες είτε ακολουθούν μια εναρμονισμένη πορεία με ό,τι οι κοινωνικές επιταγές της εποχής επικροτούν είτε παρουσιάζουν χαρακτήρες με ιδιαίτερα αποκλίνουσα συμπεριφορά από τις συγκεκριμένες κοινωνικές νόρμες δημιουργώντας έτσι τις κατάλληλες συνθήκες για θεωρητική εξέταση αυτών των προβλημάτων.

Μια τέτοια λοιπόν απόσταση πρακτικά και θεωρητικά ανάμεσα στην κοινωνική ιδεολογία της κλασικής Αθήνας και στην θεατρική ιδεολογία των δραματικών της έργων, οδήγησαν στη διατύπωση διαφόρων απόψεων σχετικά με την ερμηνεία των γυναικείων ρόλων στην τραγωδία. Η Η. Foley στην εισαγωγή του *Female Acts in Greek Tragedy* συζητά την τάση της σύγχρονης κριτικής να θεωρεί τη γυναίκα στο δράμα ως μία ιδέα, μία αφετηρία για τη διερεύνηση ανδρικών προβληματισμών και ζητημάτων που συνδέονται με την ανδρική ταυτότητα. Μπορεί δηλαδή η τραγωδία να είναι πλούσια σε ισχυρές, ισχυρογνώμονες, ευφυείς, ανεξάρτητες γυναικείες μορφές που ελέγχουν τη δράση, στο κέντρο του προβληματισμού όμως βρίσκεται και πάλι ο άνδρας (Foley 2001: 3-4). Στην ίδια γραμμή πλεύσης κινείται και η επιχειρηματολογία της Edith Hall όπως εκφράζεται στο *The Sociology of Athenian Drama* σχετικά με την ερμηνεία των γυναικείων ρόλων στην αρχαία τραγωδία. Άλλωστε η τραγωδία είναι ποιητικός λόγος που γράφεται από άνδρες, απευθύνεται σε άνδρες και παρουσιάζεται σε ένα ίσως και αποκλειστικά ανδρικό κοινό.

Και το ζήτημα καθίσταται ακόμα πιο καίριο λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι τόσο τα μέλη του χορού όσο και οι υποκριτές είναι πάντα και αποκλειστικά άντρες. Ακόμη και όταν ο χορός θεωρείται πως παριστάνει μια ομάδα κοριτσιών ή γυναικών, όπως συμβαίνει σε πολλά έργα, τα μέλη του χορού είναι άντρες μεταμφιεσμένοι, που φορούν γυναικεία προσωπεία (Vernant & Vidal-Naquet 1988: 28).

Χαρακτηριστική επίσης είναι η άποψη της F. Zeitlin η οποία υποστηρίζει πως οι γυναικείοι χαρακτήρες στην αθηναϊκή τραγωδία που δίνουν το όνομα τους σε τραγωδίες παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο και αφήνουν μια ισχυρή εντύπωση, αλλά λειτουργικά η ζωή των γυναικών δεν υφίσταται καμιά μεταβολή στην πραγματικότητα πέραν του σκηνικού θεατρικού χρόνου, με αποτέλεσμα οι δυναμικοί χαρακτήρες μιας Αντιγόνης, μιας Κλυταιμνήστρας ή μιας Μήδειας να είναι ουσιαστικά οι κοινωνικοί καταλύτες, τα όργανα, οι απαραίτητες μεταβλητές, για να συνειδητοποιήσει ο άνδρας εαυτόν και κοινωνία ταυτόχρονα (Zeitlin 2008: 107-108).

Υπό αυτή την έννοια καθίσταται ουσιαστικά η διαμάχη των δυο φύλων, ως οι δυο πλευρές του ίδιου νομίσματος, της μύησης δηλαδή των ανδρών στο θηλυκό τρόπο σκέψης και έκφρασης ως απαραίτητη προϋπόθεση για την ολοκλήρωση της μόρφωσης του επικυρίαρχου αρσενικού, που παλεύει να διατηρήσει την ισχύ του μέσα στην κοινωνική αρένα της εποχής. Δείχνει λοιπόν να είναι μονόδρομη η πορεία των λόγων και των νοημάτων της τραγωδίας, λόγοι δηλαδή και χαρακτήρες γραμμένοι από άνδρες<sup>2</sup>, των οποίων η μετουσίωση σε δραματική εικόνα καθίσταται δυνατή αποκλειστικά και μόνο μέσα από την υποκριτική τέχνη των ίδιων, απευθυνόμενη εν τέλει σε ένα σώμα θεατών, που καλείται μέσα από τον εγνωσμένο παιδευτικό χαρακτήρα της τραγωδίας είτε να εγκολπώσει και να μεταφέρει ως πράξη στην κοινωνία στοιχεία συμπεριφοράς, όπως αυτά αντανakλούνται μέσα από τον θεατρικό συσχετισμό των δύο φύλων είτε από την άλλη να απορρίψει συμπεριφορές που απέχουν από τον κοινωνικό του κανόνα.

Μέσα στα πλαίσια αυτά περιπτώσεις, όπως αυτή της Κλυταιμνήστρας, της Μήδειας ή της Φαίδρας, γυναίκες δηλαδή με αρσενικά χαρακτηριστικά και συμπεριφορές που σπάνε την κοινωνική νόρμα της υποταγμένης, σιωπηρής κοινωνικά γυναίκας του 5<sup>ου</sup>

---

<sup>2</sup> Ο R. Cartledge εύστοχα παρατηρεί πως εξαιτίας του γεγονότος ότι οι δραματουργοί των τραγωδιών ήταν άντρες, βλέπει κανείς στην εξέλιξη της πλοκής να εμφανίζεται η στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας, η οποία είτε προκαλεί κοινωνική δυσλειτουργία με τη συμπεριφορά της, είτε αποβαίνει σε πράξεις ολοκληρωτικά καταστροφικές, όταν η συμπεριφορά της ξεφεύγει από τον ανδρικό έλεγχο (Cartledge 2010: 43).



αιώνα π.Χ. έρχονται να αναμετρηθούν από τη θεατρική σκηνή με τον ίδιο τον θεατή, επιβεβαιώνοντας για ακόμα μία φορά την άποψη ότι το θεατρικό σανίδι του τραγικού λόγου ήταν στην αρχαία Αθήνα ένας τόπος «κοινωνικής εμπειρίας».

Άλλωστε όπως η Pomerooy επισημαίνει στην τραγική σκηνή του 5<sup>ου</sup> αιώνα η εικόνα της τραγικής ηρωίδας έρχεται να συμπέσει με την πραγματικότητα της ζωής της Αθηναίας. Η διαδρομή ανάμεσα στον Όμηρο και στους τραγικούς υπήρξε μια περίοδος ωρίμανσης για την αθηναϊκή πόλη κράτος. Ως εκ τούτου η δυσχερής θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία ήταν πλέον ένα πεδίο προβληματισμού και αντιπαράθεσης. Πολλές είναι οι τραγωδίες που εμφανίζουν τις γυναίκες να εξηγείρονται ενάντια σε αυτό το κατεστημένο. Η *Ορέστεια* του Αισχύλου παρουσιάζει με τον πιο εύγλωττο τρόπο την εξέγερση των γυναικών ενάντια στον κοινωνικό κανόνα. Υπογραμμίζει ωστόσο επίσης με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο ότι παρά τη σύγκρουση των γυναικών με τις πολιτικές αρχές, η πόλη-κράτος μπορεί να επιβιώσει μόνο μέσα από τη συντριβή των οικογενειακών ή ευρύτερων συγγενικών δεσμών και την υποταγή της πατριαρχικής κοινωνίας στο πατριαρχικό κράτος (Pomerooy 2008: 148).

Μέσα σε ένα τέτοιο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα η έξοδος των γυναικών στον δημόσιο βίο αποτελούσε κίνδυνο και απειλή για το κοινωνικό οικοδόμημα.

# Κεφάλαιο 2

## Μήδεια

[...] Το πάθος κείνο που κυριεύει τα κύτταρα  
που τόσο ανατρέπει το ψυχολογικό καθεστώς,  
που εκτροχιάζει το βιοτικό ρυθμό,  
που μεταλλάσσει τη νοοτροπία  
και διαποτίζει με μια αντιφατική  
και αγχώδη νοσηρότητα [...]

«Κίτρινος φάκελος» Μ. Καραγάτσης

Νοσηρότητα. Η πορεία μιας γυναίκας από το κοινωνικά αποδεκτό σχήμα του συζυγικού έρωτα στα πλαίσια ενός νόμιμου, έγγαμου βίου, στο νοσηρό κόσμο της παθιασμένης εκδίκησης, όπου ένα εσωτερικό εκκρεμές δικαίου ρυθμίζει κανονιστικά τα βήματα της καθώς σέρνει προς την καταστροφή, προς το θάνατο ό,τι η κοινωνία της εποχής της θεωρούσε τετιμημένο: οίκο, άνδρα, παιδιά, γκρεμίζοντας ταυτόχρονα σε ένα προσωπικό Καιάδα απόψεις και αντιλήψεις της εποχής περί του γυναικείου φύλου, την ίδια στιγμή που η ίδια μετατρέπεται από θύμα σε θύτη από θεατής σε δράστης. Ένας θεατρικός χαρακτήρας που όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Κ. Γεωργουσόπουλος εισβάλλει σε κόσμους μη επιτρεπτούς για το φύλο της, σε κόσμους δομημένους σύμφωνα με τα αντρικά πρότυπα και αξίες, διαταράσσοντας ταυτόχρονα το σύστημα τόσο της δικής της εποχής ως μυθολογικός χαρακτήρας και ως θεατρική persona όσο και της εποχής της δικής μας. Προσωπικότητα που το πάθος της προκαλεί σεισμό καθώς η εκδίκηση της κυλά σαν την λάβα του ηφαιστείου και η προσωπική της επανάσταση προκαλεί τριγμούς στα θεμέλια των παγιωμένων αντιλήψεων, ωμή, ενστικτώδης, βίαιη αλλά και αυτόνομη, αναρχούμενη, τρεφόμενη από τον εαυτό της (Γεωργουσόπουλος 2007: 107).

Η Υπόθεση αποδίδει στο Δικαίαρχο (απ. 63W) και στον Αριστοτέλη τη γνώμη ότι ο Ευριπίδης δανείστηκε και διαμόρφωσε τη Μήδεια του από τον Νεόφρονα. Στον Διογένη Λαέρτιο (II,134) και στη Σούδα (λ. Νεοφρων) λέγεται ότι το έργο του Ευριπίδη είναι στην πραγματικότητα έργο του Νεόφρονα. Σώζονται τρία αποσπάσματα (απ1-3N), από τα οποία το πρώτο εμφανίζει ως αιτία για την άφιξη του Αιγέα την επιθυμία του να ζητήσει εξήγηση από τη Μήδεια για τον χρησμό που είχε πάρει, ενώ το δεύτερο και εκτενέστερο αντιστοιχεί στον περίφημο μονόλογο της Μήδειας (στ. 1021) και υποδηλώνει συνοπτικά τα βασικά μοτίβα του. Το τρίτο απόσπασμα περιέχει μια προφητεία για το τέλος του Ιάσωνα που ο Ευριπίδης την αποσιωπά (Lesky 2003: 53-54).

Η Μήδεια ανεβαίνει την άνοιξη του 431 π.Χ. Το έτος αποτελεί σημαίνουσα χρονική στιγμή για την Αθήνα καθώς από εδώ και στο εξής η πόλη, οι δομές και οι αξίες της αρχίζουν να παραλλάσσουν, να πέφτουν. Έχει πλέον ολοκληρωθεί ο κύκλος της πεντηκονταετίας κατά την οποία η Αθήνα έχει εδραίωσε την κυρίαρχη θέση της έναντι των άλλων Ελληνικών πόλεων μετά την απομάκρυνση των ηττημένων Περσών σε ξηρά και θάλασσα από τον Ελλαδικό χώρο (Page 2001: vii). Σύντομα πλέον η Αθήνα και η Σπάρτη θα βρεθούν εναγκαλισμένες σε έναν άγριο πόλεμο, η μια εναντίον της άλλης. Λίγο μετά τη διδασκαλία της παράστασης η Σπάρτη εισβάλλει στην Αττική, την λεηλατεί, οι Σπαρτιάτες καίνε στο διάβα τους περιοχές μέχρι τα τείχη της Αθήνας λίγο έξω από το θέατρο του Διονύσου. Η βία και ο παραλογισμός της τραγωδίας του Ευριπίδη μοιάζουν να συναντιούνται με τη βία και τον παραλογισμό που θα συνθλίψει γρήγορα τον αθηναϊκό πολιτισμό (Arnson Svarlien 2007: iiv).

Η υπόθεση της *Μήδειας* βασίζεται στο μοτίβο της ξένης πριγκίπισσας με την συνδρομή της οποίας επιτυγχάνει ο Ιάσωνας να φέρει εις πέρας την αρχική του αναζήτηση για το χρυσόμαλλο δέρας. Η συνδρομή των σκοτεινών τεχνών της Μήδειας, που προστατεύουν τον Ιάσωνα από τους επικίνδυνους ταύρους, όσο και το παρελκυστικό της σχέδιο να σκοτώσουν και να τεμαχίσουν τον νεαρό αδερφό της καθυστερώντας έτσι τους δια θαλάσσης διώκτες τους, οδηγεί το πρωταγωνιστικό ζευγάρι στην Κόρινθο, προγονικό ουσιαστικά τόπο της Μήδειας όπου η νεοφερμένη σύζυγος έρχεται γρήγορα αντιμέτωπη με μια νέα πραγματικότητα (Arnson Svarlien 2007: xxix). Ένας σύζυγος επιδιώκει να αναρριχηθεί μέσω ενός νέου γάμου σε ένα άλλο κοινωνικό επίπεδο, αθετώντας ουσιαστικά όρκους και δεσμεύσεις που στήριζαν έως τώρα τη νομιμότητα της δικής τους σύμπραξης σε οίκο (στ. 17-23):

«νῦν δ' ἔχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.

προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἔμην

γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,

γήμας Κρέοντος παῖδ', ὄς αἰσυμνᾶ χθονός·  
Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη  
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς,  
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται  
οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ. ».

Ένας άντρας επιδιώκει να διαβεί το μονοπάτι της εξουσίας μέσα από ένα δρόμο– το νέο γάμο με την κόρη του Κρέοντα-ενώ ο ίδιος διατείνεται ότι είναι το βέβαιο μέσο ισχυροποίησης όχι μόνο του ιδίου αλλά παράλληλα και της ίδιας της Μήδειας όπως και των παιδιών τους:

«ἂ δ' ἐς γάμους μοι βασιλικὸς ὠνείδισας,  
ἐν τῷδε δείξω πρῶτα μὲν σοφὸς γεγώς,  
ἔπειτα σῶφρων, εἶτα σοὶ μέγας φίλος  
καὶ παισὶ τοῖς ἐμοῖσιν—ἀλλ' ἔχ' ἥσυχος.  
ἐπεὶ μετέστην δεῦρ' Ἴωλκίας χθονός  
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,  
τί τοῦδ' ἂν εὐρημ' ἠῦρον εὐτυχέστερον  
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς; » (στ. 547-554)

Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για το καθοριστικό σημείο όπου ο κώδικας αξιών της Μήδειας ως συζύγου απέναντι στην κοινωνία και στα νόμιμα παιδιά της και ως γυναίκας απέναντι στο προσωπικό της πάθος προς το αντικείμενο του πόθου της, τον Ιάσονα, αίρεται και την μεταβάλλει γρήγορα από σύζυγο και μητέρα, σε ένα δραματικό χαρακτήρα, όπου το πάθος γίνεται οδηγός και ο θάνατος ὄργανο:

«οὔτ' ἐξ ἐμοῦ γὰρ παῖδας ὄψεται ποτε  
ζῶντας τὸ λοιπὸν οὔτε τῆς νεοζύγου  
νύμφης τεκνώσει παῖδ', ἐπεὶ κακῶς κακὴν  
θανεῖν σφ' ἀνάγκη τοῖς ἐμοῖσι φαρμάκοις.» ( στ. 803-6)

Στόχος της από εδώ και στο εξής είναι να επανακτήσει έστω και μερικώς, το προσωπικό της δίκαιο: « οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι.» ( στ.797).

Όπως υποστηρίζει η Foley και ο Knox η Μήδεια σκέφτεται και ενεργεί όχι σαν μια γυναίκα της κλασικής εποχής αλλά σαν ένα αρχαϊκό, έναν Σοφοκλείο ήρωα όταν καταλαβαίνει ότι έχει αδικηθεί. Τα λόγια της, η αυτοκτονική της οργή που απειλεί ακόμα και αυτούς που αγαπά μας θυμίζουν τον Αίαντα του Σοφοκλή (Σοφοκλέους *Αΐας*, στ. 109-138, Foley 2001: 260). Τα επικά ποιήματα, επισημαίνει ο Knox, δεν αμφισβητούν το δικαίωμα του Αχιλλέα να καταστρέψει τον ελληνικό στρατό προκειμένου να πάρει εκδίκηση για την προσβολή του Αγαμέμνονα, και ο Αίας του Σοφοκλή δεν βλέπει κανένα λάθος στην απόπειρά του να σκοτώσει τους αρχηγούς του στρατού επειδή του αρνήθηκαν την πανοπλία του Αχιλλέα. Όμως η Μήδεια είναι γυναίκα και σύζυγος και επίσης είναι ξένη. Παρόλα αυτά η δράση της είναι ένας συνδυασμός της ωμής βίας του Αχιλλέα και του ψυχρού δόλου του Οδυσσέα και το έργο την παρουσιάζει ακριβώς με αυτούς τους όρους. Είναι τα πιστεύω με τα οποία ζουν και πεθαίνουν οι Ομηρικοί και Σοφοκλείοι ήρωες (Knox 1977: 224).

Έτσι την ίδια στιγμή που πεθαίνει η Μήδεια ως σύζυγος, γεννιέται η Μήδεια ως γυναίκα, καθώς ενώ η κοινωνικά νομιμοποιημένη υπόσταση του έρωτα της με τον Ιάσονα, ο γάμος της, βρίσκεται υπό διάλυση, η ίδια επιλεγεί το σκληρό δρόμο μιας ομηρικής εκδίκησης, εκδικούμενη πρόσωπα ανδρικά (Ιάσωνα, Κρέοντα), των οποίων η συμπεριφορά ήταν προσβλητική για το δικό της προσωπικό κόσμο αξιών<sup>3</sup>. Ένα κόσμο αξιών, που, όπως η Χ. Αλεξόπουλου παρατηρεί «προσδιορίζεται από το φύλο της, γι' αυτό και συγκροτείται από αξίες που καθορίζουν κυρίως τη γυναικεία συμπεριφορά» (Αλεξόπουλου 2013: 20).

Αντίθετα δηλαδή με την κοινωνική πραγματικότητα του 5<sup>ου</sup> αιώνα η γυναίκα μέσα από το συγκεκριμένο δραματικό χαρακτήρα του Ευριπίδη μοιάζει να βγαίνει από την αφάνεια. Η πορεία της Μήδειας από το εσωτερικό προς το εξωτερικό του οίκου, συμβολίζει το πέρασμα από τη σφαίρα της ιδιωτικότητας, που ήταν το σύνηθες πεδίο δράσης εκείνη την εποχή στη σφαίρα του δημόσιου λόγου και πράξης, γεγονός ασύμπτωτο με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του φύλου της: «Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων, μή μοί τι μέμφησθ'» (στ. 213). Η ηρωίδα του Ευριπίδη κινείται προς την κατάκτηση δρόμων ανδρικών, όπως το πεδίο της τιμής, της εκδίκησης, ρητορεύει δημοσίως για τον εαυτό της και τις ανάγκες της:

---

<sup>3</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στους στίχους 998-1001 και 1290-1291 μέσα από τα λόγια του χορού στο τελευταίο στάσιμο ξεκάθαρα συνδέεται ο φόνος των παιδιών με την προδοσία της συζυγικής κλίνης.

«έμοι δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε  
ψυχὴν διέφθαρκ'· οἴχομαι δὲ καὶ βίου  
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι.  
ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα γινώσκειν καλῶς,  
κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις.» (225-229)

Καταγγέλλει με τον λόγο της τις αδικίες μιας ολόκληρης κοινωνίας (στ. 591-2 & στ. 230-235) εναντίον της και εναντίον των γυναικῶν γενικότερα, συγκρούεται δημοσίως για την προσωπική της τύχη αλλά και για ζητήματα της οικογένειάς της ( στ. 593-599), αποζητά ηθική και κοινωνική δικαίωση από το κυρίαρχο θεωρητικά αρσενικό και όταν αυτό δεν είναι εφικτό προχωρά σε ένα πεδίο καθαρά ανδρικό, τη θανάτωση, το φόνο ως ύστατο μέσο όχι πλέον για να επαναδιαπραγματευτεί τη θέση της εντός ή εκτός του οίκου, αλλά στα πλαίσια της σύγκρουσης των δυο φύλων να «στραγγαλίσει» στη ρίζα του το αρσενικό, σκοτώνοντας τα νεογέννητα παιδιά του, την αρχή και το τέλος της κοινωνικής υπόστασης του άντρα, το θεμέλιο λίθο μιας κοινωνίας δομημένης καθαρά πατριαρχικά:

«μεῖναί μ', ἐν ἧ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκρούς  
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν» (στ. 374-375 ).

Έτσι η Μήδεια ως δραματικός χαρακτήρας μέσα από τις προσωπικές συγκρούσεις της με το άλλο φύλο, μέσα από το δυναμισμό αλλά ακόμα και από τα διαφορούμενα στοιχεία που την απαρτίζουν, δίνει τη δυνατότητα στον Ευριπίδη να ασκήσει μια ριζοσπαστική κριτική για την εποχή απέναντι στην ανδρική παράδοση και την εξουσία σε ζητήματα των δυο φύλων. Αλλά επιπλέον δίνει τη δυνατότητα και στο κοινό εκείνης της εποχής, να διερευνήσει έστω και θεατρικά, ζητήματα που αφορούν τις πραγματικές σχέσεις των δυο φύλων, όπως ξετυλίγονται στα μάτια του μέσα από τη συμπλοκή του μύθου μιας αλλιώτικης εποχής και την ενσυνείδητη γνώση της κοινωνικής πραγματικότητας του 5<sup>ου</sup> αιώνα (Allan 2002: 45).

Άλλωστε όπως ο Knox αναφέρει στο άρθρο του "The Medea of Euripides" (1977) είναι πιθανό ότι η πρώτη ρήση της Μήδειας αντανακλά σε κάποιο βαθμό την πραγματικότητα και κάποιες συζητήσεις της εποχής. Υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι το ζήτημα του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία και την οικογένεια ήταν ανάμεσα στα θέματα προς συζήτηση και επανεκτίμηση στα πλαίσια της πνευματικής ζύμωσης της Αθήνας του τέλους του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Στο έργο του Ευριπίδη *Μελανίππη Δεσμώτις*

κάποιος χαρακτήρας, κατά πάσα πιθανότητα η κεντρική ηρωίδα, σε μία μεγάλη ρήση επιχειρηματολογεί περι της ανωτερότητας της γυναίκας σε σχέση με τον άνδρα. Επίσης η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη διατρέχεται από σοβαρό και έντονο συναίσθημα και είναι προφανές ότι η ηρωίδα του έργου είναι μια μορφή που έχει κερδίσει την εκτίμηση και τον θαυμασμό του δημιουργού της (Κnox 1977: 219). Στον *Τηρέα* του Σοφοκλή έχουμε συνδυασμό παιδοκτονίας και προγραμματικής ρήσης πάνω στη μοίρα των γυναικών από την κεντρική ηρωίδα Πρόκνη. Η ρήση της έχει συγκλονιστικές ομοιότητες με την ρήση της Μήδειας. Φαίνεται ότι η τύχη των γυναικών ήταν ένα θέμα υπό συζήτηση στην Αθήνα στο τέλος του 5<sup>ου</sup> αιώνα και ένα θέμα που γοήτευσε τους τραγικούς ποιητές (Mastrorarde 2003: 473).

Η Μήδεια πονάει και ο πόνος αυτός, προσωπικός και κοινωνικός, την ωθεί να δρασκελίσει το λεπτό εκείνο σημείο που διαχωρίζει τον κόσμο της από τον κόσμο των άλλων, την οδηγεί να ανοίξει το δρόμο των γυναικών προς ένα δημόσιο βήμα. Ενδύεται έτσι τον μανδύα του δημόσιου κατήγορου, μέσα από μια δεινή ρητορική με μακροσκελέστατες βολές, ενάντια στην κοινωνία:

«Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων,  
μή μοί τι μέμφησθ'· οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν  
σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο,  
τοὺς δ' ἐν θυραίοις· οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς  
δύσκειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν.  
δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν  
ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς  
στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἡδικημένος. . . .  
χρῆ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει . .  
οὐδ' ἀστὸν ἦνεσ' ὅστις αὐθάδης γεγῶς  
πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο. » (στ. 214-224)

Καταγγέλει το αντίθετο φύλο και τα κοινωνικά κλισέ της εποχής:

«ὡς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ

πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος

λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν

κἂν τῷδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν

ἢ χρηστόν. οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγῆαι

γυναιξίν, οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.

ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην

δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,

ὄτῳ μάλιστα χρήσεται ξυνευνέτη.

κἂν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ

πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,

ζηλωτὸς αἰῶν· εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεῶν.» (232-243)

Ο νους της μοιάζει να είναι κυριευμένος από μύχιες σκέψεις και στρατηγικά σχέδια, δολοπλοκίες και απάτες που βασίζονται στην χειραγώγηση του αντιπάλου (στ. 364-375) μέσα στην αρένα της διεκδίκησης της κοινωνικής πρωτοκαθεδρίας. Όλα χαρακτηριστικά της ανδρικής συμπεριφοράς και υπόστασης, όλα στοιχεία παρμένα από το δημόσιο και πολεμικό βίο του ανδρός. Σαν η πρωταγωνίστρια της τραγωδίας ανεβαίνοντας σε ένα ιδεατό δημόσιο βήμα να αποκτά κοινωνικά χαρακτηριστικά του άλλου φύλου όπως ο λόγος του ανδρός στην αρένα της δημόσιας σφαίρας που καθορίζει ουσιαστικά το σύνολο της δημόσιας, της κοινωνικής του υπόστασης.

Η ίδια η Μήδεια δεν δείχνει να αντιμετωπίζει τον εαυτό της σαν μια κοινή γυναίκα (στ. 20-22). Όπως ο D. Mastrorarde παρατηρεί «η Μήδεια με τον Ιάσονα δεν έχουν σχέση υποταγής ως αποτέλεσμα συναλλαγής ανάμεσα στον πατέρα και στον σύζυγο αλλά σχέση ισότητας. Οι αμοιβαίοι όρκοι με τους οποίους δεσμεύτηκαν αρμόζουν σε ξένους που είναι ίσοι μεταξύ τους»:

«σφσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὄσοι

ταῦτὸν συνεισέβησαν Ἀργῶον σκάφος,

πεμφθέντα ταύρων πυρπνῶων ἐπιστάτην

ζεύγλησι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην·

ράκοντά θ', ὃς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρας



σπείραις ἔσφζε πολυπλόκοις ἄυπνος ὦν,  
κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον.  
αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἔμοῦς  
τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἴωλκὸν ἰκόμην  
σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα·  
Πελίαν τ' ἀπέκτειν', ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν,  
παίδων ὑπ' αὐτοῦ, πάντα τ' ἐξεῖλον δόμον. ( στ. 475-487)

και στ. 492 (Mastronarde, σ .24).

Ο Ευριπίδης από την πρώτη στιγμή σκιαγραφώντας προσεκτικά τα χαρακτηριστικά της πρωταγωνίστριας του την βάζει στην αντίπερα όχθη της εικόνας της γυναίκας, την οποία υποδείκνυε το κοινωνικό κατεστημένο της εποχής ως το αποδεκτό πρότυπο. Άλλωστε κάτι τέτοιο γίνεται φανερό και μέσα από τα λόγια της τροφού ήδη από τους στίχους 21-22. Ο γάμος της Μήδειας και του Ιάσονα δεν ήταν ένας συνηθισμένος αρχαιοελληνικός γάμος. Ο γάμος τους περιγράφεται ως συναλλαγή ανάμεσα στους μελλοντικούς συζύγους, νομιμοποιημένη με επίσημη επίκληση προς τους θεούς. Οι δύο νεόνυμφοι έσφιξαν τα χέρια τους ως ένδειξη ισότητας, όπως κάνουν οι άνδρες φίλοι δημιουργώντας έναν ισχυρό δεσμό, αγνοώντας την πατροπαράδοτη συνήθεια της ισότιμης ένωσης των χεριών όχι ανάμεσα στον γαμπρό και τη νύφη αλλά ανάμεσα στον πατέρα της νύφης και τον γαμπρό (Mastronarde 2014: 228).

Η Μήδεια βγαίνει από τον οίκο της. Με την κίνηση της αυτή αρχίζει μια σειρά από ενέργειες που στοιχειοθετούν την προσωπική της επανάσταση. Ο κώδικας αξιών της νιώθει ότι έχει τρωθεί. Αν και αναφέρεται στην αντίθεση και στον ανταγωνισμό των ανδρών, όπως ο Mastronarde επισημαίνει, ιδίως στον πρώτο λόγο που απευθύνει στο χορό των γυναικών, χρησιμοποιεί για τον εαυτό της όρους από τον κόσμο των ανδρών και τον ανδρικό κώδικα τιμής (στ. 20, 33, 438, 660). Η Μήδεια αναφέρεται διαρκώς στην προσβολή που της έχει γίνει, δείχνει πως αντιλαμβάνεται την παραβίαση του status της- αντιμετωπίζεται ως ασήμαντη από κάποιον που υπερεκτιμά τη δύναμη του ή τα προνόμια του δικού του status: (*ὕβριζομαι* στ. 255). Το ρήμα εκφράζει την αίσθηση της Μήδειας ότι δεν της αποδίδεται η τιμή που της αξίζει (*ἡτιμασμένη* στ. 20), τη σημασία που δίνει στον ανδρικό, ηρωικό κώδικα τιμής που ασπάζεται και ακολουθεί, και την ευαισθησία της απέναντι σε αυτό που αντιλαμβάνεται ως επίδειξη ανωτερότητας από τους εχθρούς της. Στον στίχο 603 η Μήδεια λέει στον Ιάσονα *ὑβρίζ'* και στον 1366 επιμένει ότι η ὕβρις του Ιάσονα οδήγησε τα παιδιά τους στο θάνατο. Η συμπεριφορά της είναι αυτή του αρσενικού ήρωα ο οποίος δίνει μάχη για αναγνώριση

και κυριαρχία και είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος απέναντι στο ενδεχόμενο να γίνει αντικείμενο χλευασμού από τους εχθρούς του: «θήσω τοῖς ἔμοῖς ἐχθροῖς γέλων» στ. 383. (Mastrorarde 2003: 40-41, 284-285). Η συζυγική ηθική και οι αξίες που ορίζουν το δικό της γίνεσθαι έχουν αμαυρωθεί (στ. 163-165), ο ρόλος της ως γυναίκας και ως συζύγου έχει καταλυθεί. Το τρίπτυχο που συνιστά τον οίκο της (παιδιά-μάννα-πατέρας) συνδέονται τώρα στο μυαλό της με λέξεις γεμάτες σκοτεινό περιεχόμενο: «κατάρατοι παῖδες, στυγεράς μητρός συν πατρί» (στ. 112-114 ) που θα οδηγήσουν να μετουσιώσει την οργή της στη χειρότερη εκδίκηση, την παιδοκτονία.

Γιατί όμως; Γιατί ο Ευριπίδης βάζει την πρωταγωνίστρια του να ξεπερνά κάθε ανθρώπινη ηθική και κάθε φυσικό νόμο θα έλεγε κανείς για να αφανίσει τον έρωτα της; Γιατί η εκδίκηση της Μήδειας στοιχειοθετείται μέσα από την κατάλυση του οίκου του Ιάσονα και της φυσικής του συνέχειας με τον αφανισμό των παιδιών του; Η ίδια η Μήδεια που πλέον «τη λογική της νικά ο θυμός» (στ. 1080)<sup>4</sup> με την πράξη της αυτή που ανατρέπει την φυσική τάξη του κόσμου, χτυπά το κατεστημένο στην καρδιά του. Μια τέτοια θεατρική ανατροπή που η συναισθηματική νοημοσύνη του θεατή αδυνατεί να αντέξει όσο και εάν ο ίδιος έχει πολλαπλά προετοιμαστεί για τον κίνδυνο των παιδιών από τη μητέρα τους (στ. 36-37, 90-95, 100-104 & 112-114) αποτελεί τον μοχλό που καταλύει την ίδια στιγμή και την κοινωνική τάξη πραγμάτων. Η αφύσικη επιλογή εκδίκησης, παρόλο που σε αρκετούς στίχους φαίνεται πόσο η Μήδεια υποφέρει για τα παιδιά της (στ. 1246-50, 1361-2 & 1397), δεν αποτελεί απλά στοιχείο διαφοροποιητικό της κοινωνικής συνέχειας ενός κόσμου. Τη στιγμή που η συζυγική αδικία κατανικά το μητρικό ένστικτο (στ. 1040-1043 & 1056-1099 ) θυσιάζοντας στο βωμό της εκδικητικής μανίας τη νόμιμη εικόνα του Ιάσονα προς τα έξω, τα παιδιά του (στ. 1051 & 1055), ανατρέπονται συθέμελα παραδοσιακές ηθικές, ιδεολογίες και θεσμοί, θέτοντας ένα ολόκληρο πατριαρχικό σύστημα αξιών υπό αμφισβήτηση. Η επανάσταση του γυναικείου φύλου δεν προκλήθηκε από αφύσικη ανάγκη. Η επανάσταση του γυναικείου φύλου ήταν προϊόν μιας περιθωριοποίησης και αποκλεισμού που γέννησε ένα προβληματικό σύστημα μονόπλευρης εξουσίας (Κατούντα 2007: 18).

Ο Ευριπίδης μετατοπίζοντας με την Μήδεια του, όπως άλλωστε και με άλλους γυναικείους δραματικούς χαρακτήρες όπως για π.χ. τη Φαίδρα, τον άξονα επί του οποίου περιστρέφεται η δράση, προς τη γυναίκα, δείχνει να βάζει τη βάση της αλλαγής του γυναικείου φύλου από αντικείμενο σε υποκείμενο (Blondell, Gamme, Sorkin, Rabinowitz, Zweig 1999: 80). Μία μετατόπιση που ενισχύεται όπως παρατηρεί η Αλεξοπούλου από την επιβολή της Μήδειας πάνω στο Ιάσονα καθώς μέσω της παιδοκτονίας στερεί από τον Ιάσονα τη συνέχεια του γένους του, για το οποίο ο ίδιος ισχυρίζεται ότι είχε ιδιαίτερα φροντίσει (Αλεξοπούλου 2013: 166):

---

<sup>4</sup> Γ. Γιατρωμανωλάκης, *Μήδεια* Ευριπίδη, σ. 185.

«εὖ νῦν τόδ' ἴσθι, μὴ γυναικὸς οὐνεκα  
γῆμαί με λέκτρα βασιλέων ἅ νῦν ἔχω,  
ἀλλ', ὥσπερ εἶπον καὶ πάρος, σῶσαι θέλων  
σέ, καὶ τέκνοισι τοῖς ἐμοῖς ὁμοσπόρους  
φῦσαι τυράννους παῖδας, ἔρυμα δώμασι». ( στ. 593-97)

και:

«ὕμῖν δέ, παῖδες, οὐκ ἀφροντίστως πατήρ  
πολλὴν ἔθηκε σὺν θεοῖς σωτηρίαν·  
οἶμαι γὰρ ὑμᾶς τῆσδε γῆς Κορινθίας  
τὰ πρῶτ' ἔσεσθαι σὺν κασιγνήτοις ἔτι.  
ἀλλ' αὐξάνεσθε· τᾶλλα δ' ἐξεργάζεται  
πατήρ τε καὶ θεῶν ὅστις ἐστὶν εὐμενής·» (στ. 918-921).

Επιπλέον αυτή η δημόσια επιβολή της Μήδειας στον Ιάσονα, της γυναίκας στον άνδρα, έχει ως αποτέλεσμα να ακυρωθούν οι στόχοι του άντρα της που ήταν η συγγένεια με το βασιλικό οίκο της Κορίνθου ώστε να εξασφαλιστεί προστασία και δύναμη στους απογόνους του για να γίνουν ανώτεροι από τους εχθρούς του (στ. 559-565). Ακυρώνοντας δηλαδή στην πράξη τον στρατηγικό σχεδιασμό του αρσενικού, χτυπά την καρδιά των βασικών δομών της υπάρχουσας πατριαρχικής κοινωνίας (εξουσία – παιδοποιεία –κοινωνική νομιμότητα) (Αλεξοπούλου, σ. 166).

Έτσι ένας αιμάτινος κύκλος που ξεκίνησε από το φόνο του αδερφού της από την ίδια: «ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθην αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν», (στ. 166-167) ολοκληρώνεται με την παιδοκτονία χαράσσοντας τα νέα όρια της ελευθερίας της καθώς μέσα από το μονοπάτι αυτό που την ένωσε αρχικά και τη χώρισε ακολούθως από τον Ιάσονα ξεκινά η αυτόφωτη, ξεχωριστή, πορεία της Μήδειας-γυναίκας που έσπασε τα δεσμά εξάρτησης από το ανδρικό στοιχείο νικώντας κατά κράτος τον Ιάσονα στο δικό του πεδίο, αυτό της μάχης, της αφαίρεσης της ζωής.

Όμως η Μήδεια δεν ήταν έτσι ή τουλάχιστον δεν ήθελε να είναι έτσι. Ήταν μια γυναίκα που ακολουθώντας τα πρότυπα της σύγχρονης με την τραγωδία εποχής αλλά και τα πρότυπα της «ηρωικής κοινωνίας» από όπου προέρχεται η μυθολογική της βάση, είχε

γεννήσει αρσενικά παιδιά, ανταποκρινόμενη στον οικογενειακό της ρόλο και άρα δικαιωματικά απαιτούσε το σεβασμό του συζύγου της (Mastronarde 2014: 24). Και εδώ ακριβώς η εμπλοκή της έννοιας του σεβασμού με την συζυγική αγάπη και τον έρωτα μοιάζουν να γεννούν αυτή την μεταμορφωμένη persona η οποία για πρώτη φορά διεκδικεί πίσω από τον αθέατο κόσμο της ιδιωτικής ζωής του Αθηναίου και της Αθηναίας συζύγου, όχι απλά το δημόσιο λόγο αλλά δίνει σάρκα και οστά στο αίτημα κάθε γυναίκας να υπάρξει και να ακουστεί ως ξεχωριστή φυσιογνωμία μακριά από την βαριά σκιά του αρσενικού.

Άλλωστε σύμφωνα με τις αντιλήψεις της αθηναϊκής κοινωνίας του 5<sup>ου</sup> π.Χ αιώνα η διαφορετική γυναικεία φωνή, η γυναικεία διεκδίκηση, χανόταν πίσω από ένα κοινωνικό βίο που κατά το μεγαλύτερο ποσοστό απέκλειε τη γυναίκα ως υποκείμενο δράσης θεωρώντας τη συμπεριφορά, τις ικανότητες και τη σκέψη της αλλά ακόμα και την ίδια πολιτική και νομική οντότητα της στο σύνολο της ως υποδεέστερη κατηγορία του αρσενικού (Mastronarde 2014: 49). Όταν λοιπόν η κοινωνική αντίληψη των θεατών, που πρέσβευε τη γυναίκα εσώκλειστη, σιωπηλή και υποταγμένη έρχεται στο θέατρο να προσκρούσει πάνω στην συμπεριφορά μιας γυναίκας, όπου, όπως χαρακτηριστικά διαφαίνεται μέσα από τα λόγια του χορού (στ. 157, 208-209 & 659-662) θέτει θέματα κοινωνικής τάξης και δικαιοσύνης, που αφορούν αμιγώς τους βασικούς άξονες λειτουργίας της κοινωνίας (Mastronarde 2014: 35) , γίνεται αντιληπτό το πώς και γιατί πάνω στη θεατρική σκηνή εμπλέκονται ο σεβασμός με τον έρωτα, η προδοσία με την τιμή, η εκδίκηση με τον θάνατο.

Η μεταβολή αυτή της Μήδειας από γυναίκα πονεμένη, από γυναίκα ατιμασμένη σε γυναίκα Μαινάδα ξεχύνεται κλιμακωτά μέσα από τα ίδια της τα λόγια μετατρέποντας τα λιμνάζοντα νερά της θέσης της γυναίκας, όπως αυτή περιγράφεται στο λόγο της στους στίχους 230-251 σε ταραγμένη θάλασσα:

« γυναικῆς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·  
ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ  
πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος  
λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.  
κάν τῷδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν  
ἢ χρηστόν. οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαι  
γυναξίν, οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.  
ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην

δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,  
ὄτῳ μάλιστα χρήσεται ξυνευνέτη. 240  
κὰν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ  
πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,  
ζηλωτὸς αἰών· εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεών.  
ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,  
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, οἳ δὲ μάρνανται δορί·  
κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρις ἂν παρ' ἀσπίδα.  
στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ».

Εκφράζοντας δηλαδή με εκπληκτικά λεπτομερειακό τρόπο τη σχέση εξάρτησης του γυναικείου φύλου από το ανδρικό και κάνοντας ουσιαστικά μια βαθειά και εμπειριστατωμένη κοινωνιολογική προσέγγιση της γυναικείας κοινωνικής ταυτότητας μέσα από την ανάδειξη της κοινωνικής απόγνωσης της γυναίκας (στ. 236-237), μετατρέπει το απόν θηλυκό του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. σε μια υπαρκτή κοινωνική οντότητα όπου την ώρα της μάχης του φύλου της: «τεκεῖν» (στ. 251) νικά κατά κράτος, και αποδεικνύεται γενναιότερη από τον άντρα πολεμιστή στο δικό του πεδίο μάχης: «ὡς τρις ἂν παρ' ἀσπίδα στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ» (στ. 250-251). Θέτει έτσι εύστοχα στην κρίση των θεατῶν την παραδοσιακή μισογυνική άποψη που συνδέει τον άνδρα με τους κινδύνους του πολέμου, την πολιτική, τη γεωργία και τον αθλητισμό και υποτιμά τη γυναίκα ως αδρανή καταναλώτρια στην ασφάλεια του σπιτιού. Η Μήδεια εύστοχα συζητά αυτή την αντίθεση χρησιμοποιώντας ένα παραλληλισμό που προωθείται και από τη δημόσια ιδεολογία: η υπηρεσία στο στρατό είναι η ολοκλήρωση της ζωής του άνδρα στην πόλη και η παραγωγή απογόνων είναι η ολοκλήρωση της ζωής της γυναίκας, ωστόσο για την ίδια ο θάνατος πάνω στη γέννα φέρει τιμή όπως και ο θάνατος στο πεδίο της μάχης ( Mastronarde 2003: 282-283).

Και ως ευφυής παρατηρήτρια, προικισμένη με ελεύθερη και ανεξάρτητη κρίση προσφέρει στο μέρος αυτό του λόγου (στ. 231-51) με έναν ρητορικά αποτελεσματικό

τρόπο μία γενική ανάλυση της άδικα κατώτερης θέσης των γυναικών την ίδια στιγμή που απευθύνεται στις γυναίκες του χορού και τονίζει τους δεσμούς συναισθηματικής και πνευματικής αλληλεγγύης που τη δένουν με αυτές. Είναι χαρακτηριστικοί οι τύποι των στ. 231 *έσμεν*, 241 *ήμῖν*, *έκπονουμέναισιν* και 247-49 *ήμῖν*, *ήμᾶς*, *ζῶμεν* που χρησιμοποιούνται με αυτόν τον σκοπό. Αυτή η έκθεση ενθαρρύνει το χορό αλλά και το ίδιο το κοινό να ερμηνεύσει την άδικη συμπεριφορά του Ιάσονα απέναντι στη Μήδεια ως μια ακόμη περίπτωση που επιβεβαιώνει την αδικία των κοινωνικών δομών (Mastrorarde 2003: 278).

Έτσι μπροστά στα μάτια των θεατών ξετυλίγεται η εικόνα της φλογισμένης από την αδικία γυναίκας, που όμως κατορθώνει να ενεργοποιήσει την ευφυΐα και την πειθώ της στη βάση της εξαπάτησης (στ. 374-385) και να χρησιμοποιήσει αριστοτεχνικά την ικεσία προσδιορίζοντας τον εαυτό της ως το συμβιβασμένο θύμα που αναζητεί διέξοδο διαφυγής περισσότερο παρά λύση στο προσωπικό της αδιέξοδο.

Αναδεικνύοντας ουσιαστικά μια ανδρική πτυχή της ευστροφίας της, μετουσιώνει τη φονική παραφορά, στην οποία ήδη βρίσκεται, σε ένα πετυχημένο σχέδιο εξαπάτησης του αντιπάλου, του Κρέοντα, και μέσα από έναν παρελκυστικό λόγο που βαδίζει ανάμεσα στο δολερό ψέμα και την αλήθεια θα διευρύνει ακολούθως το δίχτυ της εκδικητικής της μανίας ως το τελευταίο στάδιο, την κοινωνική και προσωπική συνθλιβή του Ιάσονα, μέσα από την δολοφονία των παιδιών του. Κάτι το οποίο περίτρανα για ακόμα μια φορά επαληθεύεται, όταν η Μήδεια ως ίση προς ίσον συναλλάσσεται και καταλήγει σε συμφωνία, ουσιαστικά εμπλέκοντας μέσα στο ίδιο της το καταστροφικό πάθος, τον *άλαστορα* (στ. 1333), τον Αιγέα όπου σε κλίμα αμοιβαίου σεβασμού (στ. 663-666) και εμπιστοσύνης εξελίσσεται ανάμεσα τους ένα αλισβερίσι «βοήθειας» όταν η ίδια υπόσχεται στον Αιγέα γονιμότητα, εξασφαλίζοντας για τον εαυτό της την ασφάλεια μιας πόλης, από την επισφάλεια του οίκου που της προσέφερε ο Ιάσωνας (Αλεξοπούλου 2013: 133). Επιβεβαιώνει με αυτό τον τρόπο μέσα από αυτή τη στρατηγικά μελετημένη πορεία προς την ολοκλήρωση του σχεδίου της έναν κοινό τόπο στις αντιλήψεις της εποχής, ότι οι γυναίκες: «κακών δε πάντων τέκτονες σοφώταται» (στ. 409). Μοιάζει στο πρόσωπο της Μήδειας ο δόλος και η απάτη να συμβαδίζουν μαζί της στην προσπάθεια της αποκαθήλωσης του οίκου του Ιάσονα.

Από το σημείο αυτό και μετά ο θεατής απλά παρακολουθεί την σύμπτωση και σχεδόν την απορρόφηση των ερωτικών κινήτρων της συμπεριφοράς της Μήδειας από ένα κόσμο αξιών και πεποιθήσεων που συναρτούν τον ανδρικό κώδικα τιμής, γεγονός που θα κορυφωθεί με την αντιπαράθεση των δύο πρωταγωνιστών στο πεδίο των κοινωνικών αρχών και των ιδανικών, που ο καθένας πρεσβεύει πλέον και όχι στο πεδίο της συζυγικής αγάπης και απιστίας, όπως φανερώνεται μέσα από τον αγώνα λόγων του Ιάσονα και της Μήδειας στους στίχους 446-626 του 2<sup>ου</sup> επεισοδίου .

Πολύ ξεκάθαρα ο μονόλογος της Μήδειας στους στίχους 363-409 αποτελεί τη ρητή αναγγελία των αξιών της ατιμασμένης κοινωνικά πλέον και όχι απλά αισθηματικά γυναίκας. Από το σημείο αυτό ξετυλίγεται το υποχθόνιο μεν αλλά ευφυέστατο σχέδιο και η στρατηγική της. Η παραμελημένη Μήδεια, η συναισθηματικά συντετριμμένη και απομονωμένη, έστω και από δική της επιλογή, όπως φανερώνεται μέσα από τους στίχους 27-29, 142-143 & 187-189 θα υψώσει το γυναικείο της παράστημα θριαμβευτικά απέναντι στον εχθρό και θα απλώσει ως άλλος πολιτικός ή στρατηγός αριστοτεχνικά τη δολερή παγίδα της μέσα στην οποία θα πιαστεί τόσο ο Ιάσοντας, όσο και ο Κρέοντας, η κόρη του, αλλά και τα ίδια της τα παιδιά (Mastronarde 2014: 24).

Το δεύτερο επεισόδιο όπου κυριαρχεί η σύγκρουση της Μήδειας με τον Ιάσωνα όπως διαρθρώνεται μέσα από τον αγώνα λόγων των δύο πρωταγωνιστών στους στίχους 446-626, παρέχει ένα πεδίο λαμπρό για να διαφανεί όχι απλά η σύγκρουση δυο διαφορετικών φύλων με διαφορετικές κοινωνικές αντιλήψεις αλλά η σύγκρουση κοινωνικών στερεοτύπων και στάσεων ζωής. Δίνεται έτσι η δυνατότητα να πολεμήσει η άκρατη κοινωνική λογική του Ιάσωνα, όπως συμπυκνώνεται μέσα από το τρίπτυχο, ευμάρεια, οικονομική δύναμη (στ. 560-561), συνέχιση του γένους (στ. 562-563), κοινωνική εξουσία (στ. 593-597), με μια ισοδύναμη ρητορική από πλευράς Μήδειας, που συμπυκνώνεται στο περιεχόμενο μιας λέξης: προδοσία.

Παρακολουθούμε τον Ιάσωνα να λειτουργεί με μια στυγνή έως και ελιτίστικη λογική κοινωνικού βηματισμού φτάνοντας στο σημείο να θεωρήσει τη γυναίκα ως όχημα απλά των πραγματικών του επιδιώξεων (στ. 573-574), νουθετώντας ουσιαστικά τη Μήδεια για το κοινωνικό παραστράτημα της να αντιπαρατεθεί άκριτα στο σύζυγο και πατέρα των παιδιών της. Ο ίδιος στην ουσία αποδίδει μέσα από τα λόγια του μια εικόνα της κοινωνίας που στα μάτια του Αθηναίου θεατή κατά το μεγαλύτερο ποσοστό ήταν η κοινωνική του πραγματικότητα.

Στον αντίποδα των λόγων του Ιάσωνα η προσέγγιση της Μήδειας συνιστά για μια ακόμη φορά ένα σύμπλεγμα της προσβολής του ρόλου της γυναίκας, όπως διαδραματίζεται στο χώρο της «εὐνῆς» που ήδη από το στίχο 263 η Μήδεια είχε προσδιορίσει για τον εαυτό της, υπάγοντας τότε την ατομική της περίπτωση στη γενική ιδιότητα του φύλου της (Αλεξόπουλου 2013: 89), και της προδοσίας των προσωπικών αξιών της που κατά την ίδια δομούν την οντότητα της ιδιωτικά και δημόσια στο πλάι του ανδρός. Κατά την ίδια το σφάλμα του Ιάσωνα αφορά λιγότερο την γυναικεία ζηλοτυπία όπως επανειλημμένα προβάλλεται μέσα από τα λόγια του άντρα της ως απώτερο κίνητρο των πράξεων και των λεγομένων της (στ. 555-558) και περισσότερο μια πολύπλευρη

προδοσία. Η Μήδεια συμπυκνώνει με ρητορική δεινότητα ανδρός αγορητή την αιτία της οργής της :

« εἰ φεύξομαί γε γαῖαν ἐκβεβλημένη,

φίλων ἔρημος, σὺν τέκνοις μόνη μόνοις

καλὸν γ' ὄνειδος τῷ νεωστὶ νυμφίῳ,

πτωχοὺς ἀλᾶσθαι παῖδας ἢ τ' ἔσῳσά σε». (στ. 512-513)

«Εξόριστη, απόβλητη, ερημωμένη και ορφανή» (Γιατρομανωλακη 2013: 143) λέει στον Ιάσονα πως είναι, ως αποτέλεσμα των δικών του πεπραγμένων για την προστασία της οικογένειας κινήσεων, ορίζοντας κατ' ουσίαν τα κοινωνικά στεγανά που κρατούσαν στην πραγματική κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα τη γυναίκα ετερόφωτη και κοινωνικά εξαρτώμενη από το άλλο φύλο.

Την ίδια στιγμή όμως σε αυτή τη δοσοληψία «τιμής» που ισότιμα έχει με τον Ιάσονα, αφού έχει απεκδυθεί το ρόλο της υποτακτικής συζύγου, ανεβαίνει στο βήμα της αντιμαχίας των δυο τους, και τον βομβαρδίζει με την ετερότητα του δικού της αξιακού κώδικα απέναντι σε ότι έχει να προβάλλει ο ίδιος. Η προδοσία με την έννοια της αδικίας, της καταπάτησης όρκων, πρωτοστατούν στον χορό των λεκτικών αντιπαραθέσεων ανάμεσα τους (στ. 470 «δράσαντ' ἔναντιόν», στ. 483 «προδοῦσ'» στ. 489 «προύδωκας», στ. 492 «ὄρκων δὲ φρούδη πίστις», στ. 495 «οὐκ εὖορκος», στ. 503 «προδοῦσα»), καθώς η Μήδεια απέναντι στον ψυχρό υπολογιστικό τρόπο με τον οποίο ο Ιάσοντας αντιμετωπίζει τις ανθρώπινες σχέσεις (Mastronarde 2014: 345) και δίνοντας πλήρη διέξοδο στο θύμο και στην αίσθηση της αδικίας που την κατατρέχει, συνοψίζει τη συμπεριφορά του Ιάσονα σύμφωνα με το δικό της μέτρο πίστης και αίσθηση αμοιβαιότητας λέγοντας: «Αυτό δεν είναι τόλμη ή θάρρος το να κάνει δηλαδή κανείς κακό στους φίλους του και έπειτα να τους κοιτά κατά πρόσωπο, αλλά η χειρότερη από όλες τις ασθένειες, αδιαντροπιά» (Allan 2002: 84). Αδιαντροπιά που μαζί με τη ανανδρία (στ. 466) και την αναίδεια (στ. 772) που προτάσσει η Μήδεια ως βασικά στοιχεία του χαρακτήρα του Ιάσονα λειτουργούν ως αντίπαλο δέος στο θράσος και την ευτολμία (στ. 469) που ο ίδιος ο Ιάσοντας θεωρεί ότι επιδεικνύει στην παρούσα περίπτωση αποδεικνύοντας μας για ακόμα μια φορά τους διαφορετικούς αξιακούς κόσμους που συνολικά δείχνουν να ανήκουν οι δυο δραματικοί χαρακτήρες. Άλλωστε όπως η ίδια η Μήδεια αντιτείνει κάποια στιγμή στον Ιάσονα «σάμπως είναι αυτή ο δράστης; Σάμπως παντρεύτηκε αυτή και τον πρόδωσε;» (στ. 606).

Με ελεύθερο πλέον το πεδίο η Μήδεια, έχοντας εξασφαλίσει από παντού τα νώτα του πάθους της για εκδίκηση, έχοντας εξαπατήσει με τον δολερό της λόγο σαν άλλος τεχνίτης στην ραδιουργία τους πάντες, ακολουθεί το μονόδρομο που εξαρχής η προδοσία του έρωτα και της τιμής την ώθησε να χαράξει. Ένας δρόμος θανάτου για τον



Κρέοντα και την Γλαύκη, αλλά και για τα παιδιά της που το ίδιο της το γυναικείο φύλο τη βοήθησε να προετοιμάσει. Η υποκριτική υποταγή προς τον Ιάσονα (στ. 872-876), η δολιότητα των λόγων και της σκέψης, η μεταμέλεια που δείχνει, η απάτη (στ. 1149-1150) και η κολακεία, είναι γνωρίσματα μιας τυπικής γυναικείας συμπεριφοράς, που συνάδει με τα κοινωνικά κλισέ περί συμπεριφοράς των δυο φύλων τα οποία την οδηγούν και στο επιθυμητό αποτέλεσμα (Αλεξόπουλου 2013: 134-135).

Ένα αποτέλεσμα, που αποδεικνύει, ότι ο Ευριπίδης έχτισε ένα χαρακτήρα διττό, όπου η παραφορά της ψυχής του τον έκανε να περάσει πολλές φορές σε πεδία ανδρικής συμπεριφοράς αλλά η δύναμη της λογικής έστω και μέσα σε αυτή την φοβερή παραφροσύνη που χαρακτηρίζει την Μήδεια την έκανε να μείνει πιστή σε τεχνάσματα και δόλιες συμπεριφορές που ταιριάζουν στο φύλο της. Άλλωστε η απάτη είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του τρόπου δράσης των γυναικείων χαρακτήρων της τραγωδίας και ο δόλος συνδέεται άρρηκτα με τη γυναίκα.

Όπως η Zeitlin παρατηρεί αν και η εξαπάτηση και ο δόλος καταδικάζονται στη γυναίκα, ωστόσο παρουσιάζονται σαν κάτι το φυσιολογικό, σαν μέρος μιας συμπεριφοράς που υπαγορεύεται από τη φύση τους. Οι σωζόμενες τραγωδίες μας υποδεικνύουν πως οι γυναίκες υπερτερούν των ανδρών στο ζήτημα του δόλου και της απάτης. Είναι οι γυναίκες των οποίων οι δολοπλοκίες αποδεικνύονται πιο επιτυχημένες. Η ανδρική προσπάθεια του άνδρα να χρησιμοποιήσει το δόλο ή την απάτη συνήθως καταλήγει στην υπονόμευση του ίδιου του αρσενικού. Το έργο του Σοφοκλή *Τραχίνιαι* αποτελεί μια εξαιρετική περίπτωση που επιβεβαιώνει αυτό τον κανόνα (Zeitlin 2008, 117-118).

Και η Μήδεια επιβεβαιώνει αυτό τον κανόνα. Αυτή η εγκαταλειμμένη και αδικημένη σύζυγος χρησιμοποιεί τον δόλο ανοίγοντας το δρόμο για την εκδίκηση της και προεκτείνοντας το μοντέλο της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα*, του οποίου ουσιαστικά η απιστία ήταν μια από τις πολλές αιτίες που τον οδηγούν σε θάνατο από τα χέρια της ίδιας του της γυναίκας. Και οι δύο είναι απόλυτα και παρελκυστικά πειστικές, στηρίζονται προσποιητά στην αδύναμη γυναικεία φύση τους, χρησιμοποιούν υφάσματα και υφαντά για να παγιδεύσουν τα θύματα τους, ανάγουν σε τέχνη την παρελκυστική δύναμη των λόγων και εκδικούνται (Mastrorarde 2014: 24).

Έτσι παρακολουθούμε τη στιγμή του σχεδιασμού της θανάτωσης των εχθρών της να απορρίπτει ανδρικούς τρόπους ενέργειας (στ. 378) προκρίνοντας το μονοπάτι του δόλου (στ. 391), όπου με δώρα φαρμακωμένα (στ. 789-806) επιδιώκει την τελεσφόρηση των σκοπών της (Αλεξοπούλου 2013: 136).

Βέβαια στην αντίπερα όχθη αυτής της τακτικής βρίσκεται ο τρόπος θανάτωσης των δυο γιων της, που στην θέαση της φονικής Μητέρας τους φωνάζουν απελπισμένα: «οἶμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας; »( στ 1271-1272). Αναζητούν μάταια ένα τρόπο για να ξεφύγουν από τα χέρια της μάνας τους την ίδια στιγμή που ο ποιητής βάζει τη Μήδεια να αφήνει κατά μέρος τα γυναικεία κόλπα και τις τακτικές που ως τώρα χρησιμοποίησε για την εξουδετέρωση των εχθρών της, και να χρησιμοποιεί αυτή την ύστατη στιγμή της τιμωρίας του Ιάσονα και στο όνομα του της κοινωνίας όλης που τόσο εύκολα την θεώρησε αποβλητέα από το σύστημα της, ένα εργαλείο, που αποτελεί το κατεξοχήν όργανο του άντρα πολεμιστή στο πεδίο της μάχης, το μαχαίρι. Πληρώνει τον Ιάσονα σαν ίση προς ίσο σφραγίζοντας την κυριαρχία της στο δικό του πεδίο.

Κατά τον Mastronarde ο Ευριπίδης οδηγεί το κοινό να πιστέψει ότι η παιδοκτονία ήταν σχεδόν αναπόφευκτη. Η ιδέα ότι με το να σκοτώσει η ίδια πρώτη τα παιδιά της τα προστατεύει από τη βίαιη συμπεριφορά των εχθρών της εισάγεται καθοριστικά στους στίχους 1060-1 και επανέρχεται στους κρίσιμους στίχους 1238-41. Η Μήδεια για να ικανοποιήσει το πάθος της για εκδίκηση και την ανάγκη της να νικήσει θριαμβευτικά τους εχθρούς της περιγράφει την κατάσταση της κατά τέτοιο τρόπο, παρουσιάζοντας την ως αναπόφευκτη, προκειμένου να πείσει και τον ίδιο της τον εαυτό για το τελευταίο της αποτρόπαιο εγχείρημα (Mastronarde 2014: 43).

Η Μήδεια, όπως παρατηρεί η Helene Foley όπως ο Αχιλλέας ή ο Αίας καταστρέφει μέσα στην ηρωική οργή της τους φίλους της. Πείθει τον εαυτό της ότι η εκδίκηση της θα ήταν άνιση χωρίς την θανάτωση των παιδιών της. Όταν ο χορός τη ρωτά πώς θα αντέξει να σκοτώσει τα παιδιά της, εκείνη απαντά πως πάνω απ' όλα σκοπός της είναι να βασανιστεί ο άνδρας της (στ. 817, 1370). Όμως αντίθετα από τον Αχιλλέα, που ξανακερδίζει την ανθρωπιά του (*Ιλιάδα* 24) η Μήδεια τελικά αφήνει πίσω τα γυναικεία, τα ανθρώπινα όρια συμπεριλαμβανομένων και των ορίων της ανθρώπινης ηθικής. Είναι πιθανό ότι μέσα από τη Μήδεια, μια γυναίκα βάρβαρη και ξένη, ο Ευριπίδης να επιχειρεί τη διερεύνηση της προβληματικής και αυτοκαταστροφικής φύσης του αρχαϊκού ηρωισμού, κάτι που θα δίσταζε να το κάνει κανείς μέσα από ένα Έλληνα, άνδρα πρωταγωνιστή. Με την τυφλή προσκόλλησή της στον ηρωικό κώδικα τιμής η Μήδεια καταλήγει να σκοτώνει τα ίδια της τα παιδιά, κερδίζοντας έτσι όχι την φήμη που επιθυμούσε αλλά δυσφήμιση. Το γεγονός ότι δεν πληρώνει για την εκδίκησή της με αυτοκτονία ή θάνατο καταστρέφει την εγκυρότητα της ηρωικής ηθικής της. Σε αντίθεση με τον ήρωα του Σοφοκλή ο οποίος στο τέλος διατηρεί τουλάχιστον μέρος της ακεραιότητας της ηθικής του πεθαίνοντας αλλά και παραμένοντας πεισματικά απομονωμένος από τον κόσμο μέχρι το τέλος, η Μήδεια θα ενσωματωθεί στο σύγχρονο κόσμο: σε κάποιες εκδοχές παντρεύεται τον Αιγέα και γεννά τον Μήδο. Στο τέλος του έργου επίσης η Μήδεια μεταμορφώνεται σε μια μορφή με θεϊκά χαρακτηριστικά και χωρίς ηθική. Σε αντίθεση με τον *Αίαντα* που κλείνει με την τελική αναγνώριση της επικής δόξας του ήρωα, στην *Μήδεια* ο Ευριπίδης μοιάζει να προτείνει ότι η ηρωική

ηθική καταστρέφει την ανθρωπότητα και τις ανθρώπινες αξίες και συνεπώς ταιριάζει μόνο στους θεούς (Foley 2002: 266-267).

Η τελική σκηνή της εμφάνισης της Μήδειας πάνω στο άρμα του Ήλιου, στο τέλος του έργου, δείχνει να λειτουργεί ως υποστηρικτική σε αυτό που ο Mastronarde ονομάζει ως ασυνέχεια ανάμεσα στην ανθρώπινη και τη θείκη δικαιοσύνη αιτιολογώντας ουσιαστικά το μέγεθος της καταστροφικής φύσης της τιμωρίας η οποία μπορεί να ξεπερνά το ανθρώπινο μέτρο (Mastronarde 2014: 60). Η θέση που καταλαμβάνει η Μήδεια είναι μια θέση που ανήκει στους θεούς, και καθώς εξελίσσεται η σκηνή επιβεβαιώνεται το γεγονός ότι η Μήδεια έχει ένα status ανώτερο των θνητών. Η γλώσσα και η δράση είναι αυτή των θεών που εμφανίζονται στο τέλος των τραγωδιών του Ευριπίδη για να ολοκληρώσουν τη δράση, να αποδώσουν δικαιοσύνη, να προβλέψουν το μέλλον και να ανακοινώσουν την ίδρυση μιας λατρείας. Διακόπτει τη δράση των θνητών στο κατώτερο επίπεδο, όπως ο Απόλλων στον *Ορέστη*, δικαιολογεί την εκδίκηση της ως τιμωρία για την ασέβεια προς το πρόσωπο της, όπως ο Διόνυσος στις *Βάκχες*, και η Αφροδίτη στον πρόλογο του *Ιππόλυτου*, ανακοινώνει την ίδρυση λατρείας για τα παιδιά της στην Κόρινθο όπως η Άρτεμη στον *Ιππόλυτο* και η Αθηνά στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Έτσι η Μήδεια παρουσιάζεται όχι μόνο ως ήρωας αλλά στο τέλος του έργου και ως θεός (Knox 1977: 206).

Η πορεία της Μήδειας μέσα στο έργο του Ευριπίδη, οι μεταστροφές στη συμπεριφορά της, οι ψυχολογικές της μεταπτώσεις, η επιχειρηματολογία της απέναντι στη δική της αλήθεια, στη δική της δικαιοσύνη σε αντίθεση με την αλήθεια και το αίσθημα δικαίου των άλλων, ο παρελκυστικός της λόγος, το δίχτυ της δολερής απάτης που απλώνει με τα λόγια της προς όλους, η αδυναμία της να στηριχθεί στην ανθρώπινη ηθική και το μητρικό συναίσθημα, ο μονόδρομος της εκδίκησης και της καταστροφής που τελικά ακολούθησε, κατέδειξε μια ηρώίδα αμφιλεγόμενη, μια ηρώίδα που ξεπερνά τα χαρακτηριστικά της γυναικείας ταυτότητας. Με το έργο του ο Ευριπίδης, όπως επισημαίνει η Foley, δεν θέλησε να δημιουργήσει ένα γυναικείο ιδιωτικό ψυχολογικό δράμα ή ένα αγώνα ανάμεσα στο πάθος και στο λόγο του ενός ή του άλλου φύλου. Με το έργο του ο Ευριπίδης έστησε τον καμβά πάνω στον οποίο η ανθρώπινη ηθική και οι κοινωνικές δομές γίνονται αντικείμενο έρευνας και προβληματισμού σε μια συγκεκριμένη εποχή από μια συγκεκριμένη κοινωνία (Foley 2002: 268).

# Κεφάλαιο 3

## Κλυταιμνήστρα

Μεταμορφώσεις. Αν το θέατρο αποτελεί τον κατεξοχήν φυσικό χώρο των μεταμορφώσεων, των εναλλαγών φύλων, ταυτοτήτων και κοινωνικών συμπεριφορών, η ίδια η ζωή του ανθρώπου μέσα από την πορεία της εξέλιξης της, στα πλαίσια της οποίας η θεατρική σκηνή μοιάζει να είναι ένα απειροελάχιστο αντικαθρέφτισμα της, μια σύντομη στάση να συλλογιστεί κανείς το σωστό και το λάθος της πραγματικότητας πάνω στον καμβά του θεατρικού επίπλαστου, μας οδηγεί σε ένα ταξίδι μεταμορφώσεων, μέσω των οποίων πραγματώνει τελικά ο άνθρωπος την ατομική και κοινωνική του υπόσταση.

Κλυταιμνήστρα. Μητέρα, σύζυγος, ερωμένη, βασίλισσα. Μια μητέρα που αποκόπτεται βίαια από το ίδιο της το σπλάχνο όταν η κοινωνία θυσιάζει το ρόλο της μάνας επάνω στο βωμό του συλλογικού, του ανδρικού συμφέροντος μιας εκδικητικής εκστρατείας, ενός δικαίου πυγμής. Μια σύζυγος που οδηγείται στην αυτοδικία, καθώς παρακολουθεί τον ηγήτορα του οίκου της αφενός μεν να θυσιάζει τον θηλυκό απόγονο του με τη δύναμη που η εξουσία του ως αρχηγού της οικογένειας και ως άρχοντα της πόλης του δίνει, αφετέρου να κουβαλά στο άρμα με τα λάφυρα κατά την επιστροφή του στην πατρίδα ως νικητή και τροπαιοφόρο από τον κατακτητικό αγώνα το πιο επικίνδυνο, το πιο απειλητικό έπαθλο όλων: μια νέα γυναίκα, που ετοιμάζεται μαζί με τον Αγαμέμνονα να εισέλθει στην οικογενειακή εστία, το πρώτο και τελευταίο προπύργιο της νόμιμης γυναικείας, συζυγικής εξουσίας.

Μια ερωμένη, που πλάι της το αρσενικό με τη συμμετοχή του οποίου καταπατά την νομιμότητα του οίκου του Αγαμέμνονα μέσω της μοιχείας αποδεικνύεται υποδεέστερης σημασίας και κατώτερο των εκδικητικών σχεδίων που η ίδια επιφυλάσσει για τον άνδρα της. Μια βασίλισσα με ηγεμονικές βλέψεις που επιθυμεί να σφετεριστεί έναν καθαρά ανδρικό χώρο δράσης, και επιβολής, το κράτος, καταργώντας έτσι κοινωνικά όρια και ιδεολογίες και εγκαινιάζοντας μια εποχή στην οποία ο λόγος της γυναίκας βγαίνει στο δημόσιο χώρο με ανδρική ταυτότητα: σκέφτεται, εξουσιάζει, ραδιουργεί,

αναμειγνύοντας εύκολα τον δόλο και την απάτη με την πειθώ στα ανυποψίαστα αυτιά του αρσενικού.

Η τριλογία της *Ορέστειας*, διδάχθηκε το 458 π.Χ από τον Αισχύλο. Αποτελείται από τρία έργα, τον *Αγαμέμνονα*, τις *Χοηφόρους* και τις *Ευμενίδες*, το καθένα από τα οποία έχει δική του δράση, τόνο και χαρακτήρα. Κατά την Zeitlin η *Ορέστεια* αφορά την άρση της γυναικείας αντίστασης απέναντι σε ένα δεσμευτικού χαρακτήρα πατριαρχικό γάμο μέσω της υποταγής της συζύγου και της επιβεβαίωσης της νομιμότητας της πατρογονικής διαδοχής. Για την ίδια η *Ορέστεια* περισσότερο από κάθε άλλο έργο προχωρά στη διερεύνηση της εικόνας του γυναικείου φύλου, στον ορισμό του κοινωνικού ρόλου και της θέσης της γυναίκας μέσα από μια μαχητική αντιπαράθεση του αρσενικού με το θηλυκό, έχοντας ως τελικό στόχο τον κοινωνικό έλεγχο της γυναίκας ως απαραίτητη προϋπόθεση για την διατήρηση του υφιστάμενου πατριαρχικού οικοδομήματος (Zeitlin 1984: 159).

Ο *Αγαμέμνονας* είναι το εκτενέστερο και το πιο σύνθετο από τα τρία έργα. Ο Αγαμέμνονας επιστρέφει από την Τροία και δολοφονείται από τη γυναίκα του. Η έκβαση προοικονομείται κυρίως με τη συμβολή των Αργειτών γερόντων, μέσα από την έκθεση περασμένων γεγονότων που έλαβαν χώρα στο Άργος, στην Αυλίδα και στην ίδια την Τροία, τα οποία με τη σειρά τους οδηγούν στο χαμό του αποκαλύπτοντας μας ταυτόχρονα τη σημασία τόσο της εκδίκησης, που πήρε ο Αγαμέμνονας κυριεύοντας την Τροία, όσο και της εκδίκησης που πήρε η Κλυταιμνήστρα σκοτώνοντας τον Αγαμέμνονα (Easterling & Knox: 2005: 382).

Η *Ορέστεια* είναι από τη μυθολογική της βάση μια τριλογία εκδίκησης. Ένας αέναος κύκλος παραγωγής θυτών και θυμάτων συνθέτει τη γενεαλογία μιας οικογένειας στα πλαίσια της οποίας το έγκλημα και η τιμωρία πράξεων που αντιτίθενται στην ανθρώπινη και θεϊκή τάξη καθαίρουν αλλά και καταδικάζουν την ίδια στιγμή τα μέλη της κληρονομώντας διαρκώς ως παρακαταθήκη το καθήκον της Δίκης στην επόμενη γενιά.

Έτσι το μυθολογικό περιβάλλον της ίδιας της *Ορέστειας* μας πληροφορεί, ότι ο Ατρέας, ο γιός του Πέλοπα, γιού του Τάνταλου, που βασίλευε στο Άργος, έχοντας εξορίσει τον αδελφό του Θυέστη, που είχε αποπλανήσει τη σύζυγο του Αερόπη και αμφισβητήσει την κυριαρχία του, έσφαξε και προσέφερε σε δείπνο τα δύο παιδιά του στον Θυέστη. Ο Αγαμέμνων και ο Μενέλαος, που διαδέχονται τον Ατρέα στο θρόνο, παντρεύονται τις κόρες του Τυνδάρεω και της Λήδας, την Ελένη και την Κλυταιμνήστρα. Όταν κατά τη διάρκεια της βασιλείας τους δέχονται και φιλοξενούν τον Πάρη, γιο του Πριάμου,

βασιλιά της πλούσιας πόλης Τροίας, αυτός παραπλανά την Ελένη, τη σύζυγο του Μενελάου οδηγώντας τη μαζί του στο πλοίο της επιστροφής προς την Τροία αφήνοντας το σύζυγο της απαρηγόρητο. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ο Αγαμέμνωνας να συγκεντρώσει προς βοήθεια του Μενελάου ένα τεράστιο στόλο από χίλια πλοία, με σκοπό την ανάκτηση της Ελένης. Με αυτό τον τρόπο η διακυβέρνηση της πόλης μένει στα χεριά της Κλυταιμνήστρας με την συμβολή ενός συμβουλίου γερόντων. Όμως τη στιγμή της αναχώρησης ένας σημαντικός οϊωνός, δυο αετοί που εφορμούν πάνω σε μια εγκυμονούσα λαγήνα, προμηνύουν μεν την άλωση της Τροίας, αλλά πρωταρχικά τη δυσaréσκεια της Άρτεμης, που απλώνεται πάνω από το λιμάνι της Αυλίδας, από όπου θα αναχωρούσε ο στόλος, απαιτώντας μια τερατώδη θυσία για την άρση του θυμού της, αυτή της Ιφιγένειας, που θα έφερνε το μίσος ανάμεσα στους δυο συζύγους και θα ξεσήκωνε για ακόμα μια φορά την εκδίκηση, δίνοντας παράλληλα κατά τη διάρκεια της απουσίας του βασιλιά στο μεγαλύτερο εχθρό του το Αίγισθο, που στο μεταξύ έχει μεγαλώσει στην εξορία, να βρει τρόπο να πλησιάσει την Κλυταιμνήστρα καθώς αυτή αδημονεί να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο της κόρης της (Headlam & Pearson 2009: 1-2).

Συνεπώς ο μυθολογικός ιστός πάνω στον οποίο διαπλέκεται η *Ορέστεια* και πιο συγκεκριμένα ο *Αγαμέμνων* αποδεικνύει, πως ένας φαύλος κύκλος ανταποδοτικής βίας κινεί τα νήματα των γενεών, κληροδοτώντας σε κάθε μεταγενέστερο ισάξιο το βάρος της ενοχής μα συνάμα και της υποχρέωσης να ξεχρεώσει ό,τι η προηγούμενη γενιά άφησε ανεξόφλητο ή δημιούργησε με τις πράξεις της ως νέο χρεωστικό.

Κατά την Zeitlin η *Ορέστεια* αποτελεί μια περίπλοκη παραλλαγή του μύθου της μητριαρχίας, γνωστού ως 'κανόνα των γυναικών' σύμφωνα με τον οποίο οι γυναίκες μέσα από την πονηριά και την αχαλίνωτη σεξουαλικότητα τους προκαλούν κοινωνικό χάος με αποτέλεσμα οι άνδρες να αναλάβουν τον έλεγχο και να εισαγάγουν μέτρα στην προσπάθεια τους να θεσμοθετήσουν και επίσημα την υποταγή των γυναικών στην εξουσία τους. Η *Ορέστεια* αποτελεί για την ίδια το πέρασμα από μια 'μητριαρχική' κοινωνία όπου ισχύει ο νόμος του αίματος και της εκδίκησης σε μια πατριαρχική κοινωνία που εγκαθιδρύεται στο τέλος των *Ευμενίδων* με την ίδρυση του Δικαστηρίου του Αρείου Πάγου και την απονομή δικαιοσύνη (Zeitlin 1984: 87, 91).

Η κοινωνική ευρυθμία, λοιπόν, σε θεατρικό και πραγματικό χρόνο, όπως εξαρτάται και διαμορφώνεται μέσα από τις συγκρουσιακές σχέσεις των δύο φύλων, γίνεται ένα από τα αντικείμενα διαπραγμάτευσης του Αισχύλου στον *Αγαμέμνονα*, καθώς παρακολουθούμε να πλάθει και να αναπτύσσει από την πρώτη ως την τελευταία στιγμή την υπόθεση του πάνω σε ένα άξονα γένους θηλυκού, η κίνηση του οποίου μορφοποιεί τόσο το περιεχόμενο της τραγωδίας όσο και την υπόσταση του κάθε ήρωα ξεχωριστά σε προσωπικό, κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο (Goldhill 2008: 86).

Ο Αισχύλος τολμά. Δεν φοβάται να ανεβάσει στην θεατρική του σκηνή τον πιο ακραίο φόβο, την πιο ασύμβατη για την εποχή εικόνα σε σχέση με τις επικρατούσες κοινωνικές αντιλήψεις, το σκοτεινό alter ego του ιδανικού άνδρος της αθηναϊκής κοινωνίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα, τη γυναίκα. Μια γυναίκα, που όπως χαρακτηρίζεται ήδη από το στίχο 10-11 «κυβερνάται από μια ψυχή ανδρόβουλη», μια ψυχή, που έχοντας πλέον βγει από τα αυστηρά όρια του αθηναϊκού οίκου, εξαιτίας της προσωπικής της ανάγκης να αποκαταστήσει μέσα από μια χωρίς όρια εκδίκηση το δικό της αίσθημα δικαίου, όχι μόνο τολμά να αρθρώσει λόγο, αλλά επιχειρεί να χρησιμοποιήσει αυτόν τον λόγο ως όχημα για την προσωπική της διαμονή στην εξουσία αντίθετα με τα ισχύοντα της καθεστηκυίας πατριαρχικής τάξης. Ήδη λοιπόν ο Αισχύλος με το δίσημο αυτό χαρακτηρισμό που αποδίδει στην Κλυταιμνήστρα, ως γυναίκα που πράττει και βούλεται, όπως ένας άνδρας, αλλά και ως γυναίκα, που σχεδιάζει επίβουλα εναντίον ενός άνδρα, μας συστήνει την πρωταγωνίστρια του ως ένα θεατρικό χαρακτήρα που άμα τη εμφανίσει του έχει ήδη περάσει στην αντίπερα όχθη των έμφυλων σχέσεων. Τα χαρακτηριστικά της θεατρικής της υπόστασης, όπως σταδιακά δομούνται μέσα από την εξέλιξη της υπόθεσης, υποδηλώνουν την υιοθέτηση στοιχείων της ανδρικής κοινωνικής ταυτότητας, κάτι απαραίτητο όμως για να μπορέσει να εδραιώσει τη δημόσια εικόνα της μέσα σε ένα κόσμο, που εχθρεύεται τη θηλυκή πρωτοκαθεδρία στον ιδιωτικό αλλά και δημόσιο βίο. Βέβαια όπως ο Goldhill παρατηρεί η αντιπαράθεση των όρων 'γυνή' και 'ανδρόβουλος' στο σημείο αυτό ουσιαστικά υπογραμμίζει το γεγονός ότι η κατοχή της εξουσίας είναι στην πραγματικότητα ασύμβατη με το γυναικείο φύλο εξαιτίας των προσδοκιών και των απαιτήσεων που η κοινωνία εγείρει και σ' αυτό οφείλει να ανταποκριθεί (Goldhil 2008: 86).

Γεγονός που γίνεται φανερό ακόμα και από το δίπολο των γυναικών πάνω στο οποίο ουσιαστικά συνθέτει τον καμβά της υπόθεσης του. Γιατί την ίδια στιγμή που χτίζεται από τον ποιητή η εικόνα μιας Κλυταιμνήστρας, που με τη σκέψη και τη συμπεριφορά της γκρεμίζει κοινωνικά στερεότυπα και παγιωμένες αντιλήψεις, μια άλλη εικόνα μοιάζει υποδόρια να οικοδομείται, αυτή ενός διαρκούς αγώνα από πλευράς του ποιητή να στοιχειοθετήσει το ακριβώς αντίθετο. Καθώς δηλαδή οι θεατές παρακολουθούν μια γυναίκα που βγαίνει στη σφαίρα του δημόσιου λέγειν και πράττειν κινώντας φανερά και κρυφά νήματα, που θα την οδηγήσουν σε μια καθολική επικράτηση μέσα από την οδό της δημόσιας εκδίκησης, ο ποιητής φροντίζει παράλληλα να αποδομεί στα μάτια τους αυτό το δυναμικό γυναικείο πρότυπο συνδέοντας το πολυτρόπως με το έμφυλο της alter ego, την Ελένη.

Έτσι οι δυο κόρες του Τυνδάρεω, όπως χαρακτηριστικά ονοματίζει ο χορός την Κλυταιμνήστρα στους στίχους 83-84, στερώντας της με αυτό τον τρόπο την προσωπική ταυτότητα και κατ' επέκταση μια αυτόνομη δημόσια ταυτότητα και υποδηλώνοντας το ετερόφωτο της γυναικείας ύπαρξης στον κοινωνικό τομέα, αποτελούν το γυναικείο

εκείνο δίπολο, που ουσιαστικά με τις πράξεις παρόντος και παρελθόντος συνιστούν ταυτόχρονα ένα βήμα προς την αλλαγή αλλά και ένα βήμα προς τη διατήρηση ενός ενσυνείδητου συντηρητισμού της εποχής.

Πραγματικά ο Αισχύλος ακολουθεί μια παράλληλη ύφανση δυο γυναικείων χαρακτήρων. Από τη μια πλευρά σκιαγραφεί την απύσχα Ελένη, που όπως ο Lesky εύστοχα παρατηρεί με την παράτολμη ετυμολογία του ονόματος της στους στίχους 681-70 όπου είναι χαρακτηριστική η κυριαρχία του «ἐλεῖν», οικοδομεί την εικόνα της γυναίκας καταστροφέα της Τροίας ηθογραφώντας την στη συνέχεια μέσα από την εικόνα του λιονταρόπουλου, που ανατρέφεται για να γίνει μεγάλο θηρίο (Lesky 2003: 192):

«τίς ποτ' ὠνόμαξεν ὧδ'  
ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως-  
μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρῶ-  
μεν προνοί-  
αισι τοῦ πεπρωμένου  
γλῶσσαν ἐν τύχῃ νέμων; -τὰν  
δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ  
Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως  
ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέ-  
πτολις, ἐκ τῶν ἀβροπῆνων  
προκαλυμμάτων ἔπλευσε  
Ζεφύρου γίγαντος αὔρα,  
πολύανδροί  
τε φεράσπιδες κυναγοὶ  
κατ' ἶχνος πλατᾶν ἄφαντον  
κελσάντων Σιμόεντος  
ἀκτὰς ἐπ' ἀξιφύλλους  
δι' ἔριν αἱματόεσσαν.»



Από την άλλη μεριά παράλληλα με την εξέλιξη του δράματος συνεχίζει την ψυχική, συναισθηματική και νοητική ιχνογράφηση της Κλυταιμνήστρας, όπως αυτή σταδιακά μεταμορφώνεται μέσα από την πορεία και εξέλιξη του ίδιου της του λόγου και των πράξεων, δημιουργώντας έτσι ανάγλυφη την εικόνα της γυναικείας απειλής στην πραγματικότητα των Αθηναίων θεατών του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Γιατί αν ο γάμος συνιστά τον θεμέλιο λίθο της κοινωνίας και απαραίτητη προϋπόθεση διαιώνισης της πατριαρχίας, η μοιχεία της Ελένης, που οδήγησε σε μια ολόκληρη πολιτική εκστρατεία αλλά και η μοιχεία της Κλυταιμνήστρας θεωρούνται η απαρχή της κοινωνικής αποδόμησης μύθου και πραγματικότητας, που συναντιούνται στην τραγική σκηνή του θεάτρου του Διονύσου, έστω και αν για τη δεύτερη ο Αίγισθος αποτελεί κατ' ουσίαν μια απλή σκιά του σθένους και του δυναμισμού, που η ίδια η εποχή αναπαρήγαγε ως το πρότυπο ανδρικό πρότυπο, ένας ανδρικός χαρακτήρας, που ακόμα και ο χορός στους στίχους 1625-1627 αποτολμά να χαρακτηρίσει ως γυναίκα, υποδηλώνοντας μας με τον τρόπο αυτό, πως ο Αισχύλος ουσιαστικά αντιστρέφει τις κοινωνικές τους ταυτότητες μέσω των πράξεων τους (Goldhill 2008: 90-99) :

«γύναι, σὺ τοὺς ἦκοντας ἐκ μάχης νέον–

οἰκουρὸς εὐνήν <τ'> ἀνδρὸς αἰσχύνουσ' ἄμα,

ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον;»

Άλλωστε όπως η Foley επισημαίνει η ανάγκη κάθε αθηναϊκής οικογένειας για νόμιμους απογόνους υποδηλώνει τη σημασία που έδινε η αθηναϊκή κοινωνία στη γυναικεία μοιχεία καθώς σύμφωνα με την αντίληψη της εποχής η μοιχεία προκαλώντας ουσιαστικά ρήξη στους δεσμούς 'φιλίας' ανάμεσα στους δύο συζύγους επηρέαζε άμεσα το καίριο ζήτημα της κληρονομικής διαδοχής και κατ' επέκταση τη θέση του οίκου μέσα στην κοινωνία. Έτσι παρακολουθούμε την μοιχεία στην τραγωδία να προκαλεί μια ρήξη που εκτείνεται από τον οίκο κατευθείαν στις δομές της πόλης και την τραγική πράξη να ερευνά τη σημασία του γάμου ως συνδεδετικού κρίκου ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια ζωή των Αθηναίων (Foley 2001: 84-85).

Η πράξη της μοιχείας αποτελεί συνάμα και το πρώτο βήμα της Κλυταιμνήστρας προς τον δημόσιο βίο . Η κατάκτηση από πλευράς της του οίκου του Αγαμέμνονα μέσω της παράνομης πράξης γίνεται ουσιαστικά η πρώτη κίνηση αντεκδίκησης καθώς είναι μια γυναίκα που υποφέρει βαθιά. Η Κλυταιμνήστρα είναι μια πληγωμένη γυναίκα-μάννα (στ. 1523-1528) :

«οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην

οἴκοισιν ἔθηκ';

ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθέν,  
† τὴν πολὺκλαυτὸν τ' Ἴφιγενείαν,  
ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων,  
μηδὲν ἐν Ἄιδου μεγαλαυχεῖτω»

και (στ. 1412-1415):

«νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἐμοί,  
καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρους τ' ἔχειν ἀράς,  
οὐδὲν τότε' ἀνδρὶ τῷδ' ἐναντίον φέρων,  
ὅς οὐ προτιμῶν, ὥσπερ εἰ βοτοῦ μόρον»

Ἐζησε τη στιγμή της θυσίας της κόρης της στο βωμό του ανδρικού εγωισμού και του συμφέροντος ενός ολόκληρου στρατεύματος, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα φανερό μέσα από την αντίθεση των στίχων 214-217 όπου αντιπαρατίθεται η δημόσια και η οικογενειακή πλευρά της θυσίας (Reaburn & Thomas 2011: 91), η οποία την οδηγεί να εκδικηθεί τους αίτιους στον ίδιο χώρο, που αυτοί πρωταγωνιστούν. Το κράτος, η δύναμη, ο δημόσιος λόγος, η επιβολή και η αναγνώριση δημόσια της εξουσίας της γίνονται ταυτόχρονα πεδίο δράσεως αλλά και σκοπός παράλληλα με την τιμωρητική προοπτική του πατέρα-δολοφόνου της Ιφιγένειας :

«παυσανέμου γὰρ

θυσίας παρθενίου θ' αἵματος ὀργᾶ

περιόργως ἐπιθυμεῖν

θέμις. εὖ γὰρ εἴη.»

Πράγματι η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται να κυριαρχεί σε όλη τη τραγωδία. Κατά τη πρώτη της είσοδο στη σκηνή (στ. 258-260) ο χορός απευθυνόμενος σε αυτή λέει: «Σέβομαι την ισχύ σου Κλυταιμνήστρα και ήρθα. Όταν ο άρχοντας λείψει και ο θρόνος χηρεύει είναι σωστό να τιμάμε τη γυναίκα του<sup>5</sup>», αναγνωρίζοντας έτσι αφενός μεν την καταλυτική παρουσία και εξουσιαστική επιβολή της γυναίκας, αφετέρου την παρουσία της σε αυτή την δημόσια θέση λόγω της απουσίας του βασιλιά Αγαμέμνονα (Goldhill

---

<sup>5</sup> Μύρης, Κ. Χ. 2009. *Αισχύλου Ορέστεια*, Αθήνα

2008:87-88)<sup>6</sup>. Σύμφωνα με την Zeitlin η Κλυταιμνήστρα στο σημείο αυτό δείχνει αποφασισμένη να διατηρήσει την βασιλική εξουσία που η απουσία του Αγαμέμνονα της προσέφερε υιοθετώντας μια ηγετική φυσιογνωμία κάτι που ο χορός επιβεβαιώνει στα δύο πρώτα μέρη της τριλογίας (Zeitlin 1984: 91-92). Αυτή δηλαδή η απότιση σεβασμού από πλευράς των Αργειτών προς την Κλυταιμνήστρα έστω και εάν εμμέσως φέρνει στην επιφάνεια το κενό, που προώθησε την Κλυταιμνήστρα στο βασιλικό θώκο, αποτελεί ταυτόχρονα μια πρόωρη ένδειξη και αποδοχή του θηλυκού δυναμισμού της Κλυταιμνήστρας επάνω στον ανδρικό συλλογικό νου, πριν καν η ίδια περάσει στα επόμενα στάδια δράσης, αυτά δηλαδή του λόγου, της πειθούς και της πράξης.

Έτσι δημιουργώντας ο Αισχύλος έναν γυναικείο θεατρικό χαρακτήρα, που όχι απλά με άνεση, αλλά με περισσό θράσος κινείται μέσα σε έναν ανδρικό κόσμο εναλλάσσοντας με ευκολία το θηλυκό και το ανδρικό προσωπείο συμπεριφοράς έως τον τελικό του στόχο, τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, οδηγεί έντεχνα και με ομαλό τρόπο το θεατρικό του λόγο σε ένα πεδίο σκληρής αντιπαράθεσης, γνώριμο στο αθηναϊκό κοινό μέσα από τον θεατρικό λόγο. Οδηγεί το κοινό στη θέαση της επικής σύγκρουσης του θηλυκού με το αρσενικό, η οποία μέσα από την προσωπική αντεκδίκηση και καταστροφή μετουσιώνεται ουσιαστικά σε μία λαίλαπα που καθιστά την Κλυταιμνήστρα μια δολοφονική μηχανή, στο διάβα της οποίας συνθλίβονται άνθρωποι, αξίες και ιδανικά, δημιουργώντας έτσι μια ιδεολογική αμηχανία στον θεατή, που παρακολουθεί μια εξίσου με την Μήδεια σχεδόν εξωανθρώπινη στο επίπεδο της εκτέλεσης του σχεδίου της ηρωίδα, στο δολοφονικό μαχαίρι της οποίας υποκύπτει κάθε ιδεολογική αντίληψη για τη θέση και τη δράση του θηλυκού στην κοινωνία του 5ου αιώνα π.Χ. Δημιουργείται έτσι ένας θεατρικός λόγος κοινωνικού περιεχομένου και υφής, που παίρνει σάρκα και οστά μέσα από τον λόγο της Κλυταιμνήστρας, ο οποίος διατηρεί μία διπλή ταυτότητα καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του μύθου. Από τη μία πλευρά ο αρσενικός λόγος της εξουσίας, που οι εξωτερικές συνθήκες αλλά και οι εσωτερικές επιδιώξεις έχουν ωθήσει την Κλυταιμνήστρα να υιοθετήσει ως προσωπικό αλλά και δημόσιο τρόπο έκφρασης, και από την άλλη πλευρά η ταυτότητα του λόγου, που η ίδια η φύση της έχει παράσχει, ο λόγος ο θηλυκός, ο γεμάτος δόλο, απάτη και παραπλάνηση, που είναι σύμφωνος με την περί φύλων ιδεολογία της εποχής.

Όπως η Zeitlin παρατηρεί οι γυναίκες συχνά ελέγχουν την πλοκή και τη δράση της τραγωδίας με τις δολοπλοκίες τους. Ο αποκλεισμός των γυναικών από τη δημόσια ζωή

---

<sup>6</sup> Κάτι το οποίο ο Αισχύλος εξ αρχής έχει φροντίσει να τονίσει τόσο μέσα από τα λόγια του φύλακα (στ. 26-27 & 34-35) όσο και μέσα από την προσφώνηση του χορού προς την Κλυταιμνήστρα (στ. 84), από όπου απουσιάζουν οι άμεσες προσφωνήσεις προς τη βασίλισσα, που θα φανέρωναν δημοσίως τη νέα θέση και ιδιότητα της. Αντιθέτως παρατηρούμε μια έντεχνη αντικατάσταση τέτοιων προσφωνήσεων από άλλες, οι οποίες ως κέντρο βάρους εξακολουθούν να έχουν τον Αγαμέμνονα και τη δική του δημόσια ταυτότητα ως αρχηγού του κράτους.

και ο περιορισμός τους στο εσωτερικό του οίκου μοιάζει να τις εξοπλίζει με ένα ταλέντο ή τουλάχιστον να τις συνδέει με τη φήμη του επιδέξιου χειρισμού της υποκρισίας και της αποπλάνησης. Και βέβαια είναι οι γυναίκες των οποίων οι δολοπλοκίες είναι πιο επιτυχημένες. Κατά κανόνα το αρσενικό που καταφεύγει στο δόλο και την απάτη ουσιαστικά καταλήγει να υπονομεύσει τον ίδιο του τον εαυτό. Οι *Τραχίνιες* του Σοφοκλή αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα που επιβεβαιώνει αυτόν τον κανόνα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η Κλυταιμνήστρα είναι το πιο διάσημο παράδειγμα γυναίκας που μηχανορραφεί και πετυχαίνει τελικά να οδηγήσει τον άνδρα της στο θάνατο χρησιμοποιώντας μια γλώσσα που είναι διττή στη φύση της, που λέει δηλαδή αλλά εννοεί κάτι άλλο (Zeitlin 2008: 116-9).

Κατορθώνει δηλαδή ο Αισχύλος κλιμακωτά, με ένα έντεχνο σμίξιμο των αρσενικών και θηλυκών χαρακτηριστικών, να δημιουργήσει ένα λεκτικό μονοπάτι μέσα στο οποίο συνυπάρχει τόσο η οργανωμένη σκέψη, το «φρονεῖν», που ποικιλοτρόπως διεκδικεί η Κλυταιμνήστρα από τον κόσμο των ανδρών ως εύσημο για την δική της σύμπλευση νου και ευγλωττίας (στ. 275-277), όσο και η δολερή απάτη των λόγων πίσω από κουβέντες (στ. 600-1), που δημιουργούν ένα εκρηκτικό μίγμα θηλυκής ραδιουργίας με αρσενικές προθέσεις κι επιδιώξεις, που κορυφώνονται καθ' όλη τη διάρκεια της συνάντησης Αγαμέμνονα και Κλυταιμνήστρας θυμίζοντας μας σε πολλά σημεία τη Μήδεια. Μια συνάντηση κατά την οποία ο δολερός λόγος γίνεται το χαλί πάνω στο οποίο περπατά ανυποψίαστος ο Αγαμέμνονας για να γίνει βορά στα εκδικητικά νύχια της συζύγου του, αφού έχει προηγηθεί μια αδυσώπητη μάχη του αρσενικού και του θηλυκού, όπου ο ίδιος ηττάται κατά κράτος και αφήνεται να τυλιχτεί στο δίκτυ ενός αριστοτεχνικά δομημένου, παραπλανητικού σχεδίου, το οποίο λειτουργώντας ως προθάλαμος στα φρικτά σχέδια της ηρωίδας, οδηγεί τον βασιλιά ακόμα πιο κοντά στον θάνατο του.

Βεβαίως ο θεατής ήδη από την πρώτη στιγμή της εμφάνισης της στη σκηνή παρακολούθησε μια Κλυταιμνήστρα η οποία τόσο μέσα από την πρώτη ρήση της για τις φρυκτωρίες, όσο και μέσα από την περιγραφή της άλωσης της Τροίας στη δεύτερη ρήση της κατέστησε φανερό στον θεατή, πως ο θεατρικός της λόγος, μία επιτυχημένη σύμπλευση θηλυκής ζωηρής φαντασίας, σχημάτων και εικόνων (στ. 300-304 & 305-308) αλλά και αρσενικής επιθετικής διήγησης πολεμικών γεγονότων αποτελεί έναν ισάξιο με τα κίνητρα και τη θέληση της συμπολεμιστή στη μάχη ενάντια στο αρσενικό. Συμπλέκει έτσι ένα δυσσώωνο πλέγμα πράξεων και λόγου, που θα εγκλωβίσει κυριολεκτικά τον Αγαμέμνονα μέσα στον οίκο του, ορίζοντας ταυτόχρονα και το τέρμα της ζωής του (Reaburn & Thomas 2011: 99):

«οἱ μὲν γὰρ ἀμφὶ σώμασιν πεπτωκότες

ἀνδρῶν κασιγνήτων τε, καὶ φυταλμίων

παῖδες γερόντων, οὐκέτ' ἐξ ἐλευθέρου

δέρης άποϊμώζουσι φιλτάτων μόρον» (στ. 326-329).

Όπως ο Goldhill επισημαίνει: «η σκηνή με τις 'ρήσεις της φρυκτωρίας' όπου τίθεται υπό έλεγχο η διαδικασία αποστολής μηνυμάτων και η ερμηνεία τους, μας εισάγει στην παραποίηση λέξεων και εννοιών και στη χειραγώγηση της συνείδησης στις οποίες προβαίνει η Κλυταιμνήστρα κατά τη διάρκεια της περίφημης 'σκηνής του χαλιού' (Goldhill 2008:121-2).

Άλλωστε μερικούς στίχους πιο κάτω η ίδια η Κλυταιμνήστρα επιβεβαιώνει τον εαυτό της, όταν αναφερόμενη στο λόγο της και συσχετίζοντας τον με το φύλο της σαν και η ίδια να υπονοεί κατά βάθος τη διπλή φύση και πορεία που ακολουθούν τα νοήματα της, σχεδόν σαρκαστικά παρατηρεί: «Είμαι γυναίκα και τέτοια θ' ακούς από εμένα»(στ.348)<sup>7</sup>. Κάτι που έντεχνα τονίζεται μερικούς στίχους αργότερα από τον ποιητή, όταν βάζει τον χορό στους στίχους 351-354, να επιδοκιμάζει τα όσα πρωτύτερα είπε, φροντίζοντας να αποδώσει εξίσου δίσημο πρόσημο στην Κλυταιμνήστρα, καθώς ισόποσα μοιράζει τη φρονιμάδα στον άνδρα και στη γυναίκα, υπογραμμίζοντας έτσι ακούσια τη διπλή ταυτότητα του λόγου της Κλυταιμνήστρας.

Μέσα από το ίδιο μονοπάτι, αυτό της δολοπλόκου γυναίκας, που σαν άλλη Μήδεια χρησιμοποιεί χειριστικά τόσο τον λόγο της όσο και το περιβάλλον της προκειμένου να επιτύχει το σκοπό της, συνεχίζει ο ποιητής να χαράσσει την πορεία της καταστροφής του Αγαμέμνονα, εξυφαίνοντας αριστοτεχνικά την εξέλιξη του μύθου του μέσα από τους λεκτικούς αγώνες της Κλυταιμνήστρας, οι οποίοι συνιστούν ταυτόχρονα τόσο το δρόμο προς την κορύφωση, τη δολοφονία του βασιλιά, όσο και το πέρασμα της ίδιας στην αντίπερα όχθη μιας αιμοδιψούς παραφροσύνης, που μόνο ο θάνατος μπορεί να κορέσει. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο στα λόγια της Κλυταιμνήστρας γίνεται ιδιαίτερα έντονος στους στίχους 587-614 που ακολουθούν όπου στέλνει με τον αγγελιοφόρο ένα ιδιαίτερα υποκριτικό μήνυμα στον σύζυγό της. Η χειραγώγηση της γλώσσας από την Κλυταιμνήστρα αντηχεί σε ολόκληρη τη σκηνή του μηνύματος όπως ο Goldhill επισημαίνει (Goldhill 2004: 53). Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας στους στ. 587-614 αποτελεί ένα δημιούργημα του σκοτεινού της νου, που εξυφαίνει σχέδια εξόντωσης κάνοντας χρήση μιας παραπλανητικής πειθούς, ένα σκαλοπάτι, που θα την φέρει πιο κοντά στην εκτέλεση του σχεδίου της. Γεμάτος υποκριτική δουλοπρέπεια λειτουργεί ως προαναγγελία του τρόπου υποδοχής, του εγκλωβισμού του άνδρα της σ' ένα δίκτυ εκδίκησης και τιμωρίας, που θα επέλθει από το

---

<sup>7</sup> ό. π. σημ 7, σ. 26.

μαχαίρι της εξαπατημένης συζύγου, ως λυτρωτική ανταπόδοση στο μαχαίρι που ο ίδιος ο Αγαμέμνονας είχε σηκώσει εναντίον του οίκου της μέσα από τη δολοφονία της Ιφιγένειας (Lesky 2003: 190) :

«άνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο,  
ὄτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός,  
φράζων ἄλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.» (στ. 587-89)

και :

«ὄπως δ' ἄριστα τὸν ἐμὸν αἰδοῖον πόσιν  
σπεύσω πάλιν μολόντα δέξασθαι» (στ. 600-601).

Γιατί, όταν η Κλυταιμνήστρα αναρωτιέται «αν υπάρχει φως γλυκύτερο για τη γυναίκα από το να δει ζωντανό τον άντρα της να γυρίζει σπίτι» (στ.601-4)<sup>8</sup> και στη συνέχεια διατείνεται απευθυνόμενη στον απόντα βασιλιά «πως η ίδια ήταν σκύλα πιστή στο κατώφλι, για κείνον υποτακτική και για τους θεούς φοβέρα»<sup>9</sup> κατορθώνει με τη δόλια γλυκύτητα, με την οποία διατρανώνει τη χαρά και την πίστη της στον Αγαμέμνονα (στ. 611-12), να αιχμαλωτίσει μια σειρά από ανδρικά μυαλά, του χορού και του αγγελιαφόρου, πριν τα λόγια της φτάσουν ως μήνυμα στα αυτιά του συζύγου της. Υποδηλώνει έτσι τον δυναμισμό της σκέψης με τον οποίο εύκολα κυκλώνει τον ανδρικό νου πηγαίνοντας προς τον πραγματικό στόχο της, τον Ατρείδη :

«γυναῖκα πιστήν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν  
οἶανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα,  
ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,  
καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον  
οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου.» (στ. 606-610).

Στα μάτια πλέον του θεατρικού κοινού εδραιώνεται πλήρως η αντίληψη για τη σύζευξη του γυναικείου φύλου με την εξαπάτηση. Κάτι το οποίο πραγματώνεται στον υπέρτατο βαθμό και μέσω του λεκτικού αγώνα κατάκτησης του ενός προς το άλλο φύλο, όταν η Κλυταιμνήστρα συναντά για πρώτη φορά τον Αγαμέμνονα που μόλις έχει επιστρέψει

---

<sup>8</sup> ό.π. σημ 7, σ. 40.

<sup>9</sup> ό. π. σημ 7, σ. 41.

από την πολυθρύλητη εκστρατεία (Goldhill 2008: 119). Έτσι μέσα σε σαρανταπέντε στίχους (στ. 810-854) ο Αισχύλος μας εισάγει με επισημότητα στον πολιτικό λόγο ενός άνδρα, που αναθεωρεί, διυλίζει μέσα από τη λογική την καταστροφή της Τροίας κάνοντας ένα είδος σύντομου απολογισμού και αιτιολόγησης:

«τοὺς ἐμοὶ μετ' αἰτίους  
νόστου δικαίων θ' ὧν ἐπραξάμην πόλιν  
Πριάμου· δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοὶ  
κλυόντες ἀνδροθνήτας Ἴλιοφθόρους  
εἰς αἵματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως  
ψήφους ἔθεντο· τῷ δ' ἐναντίῳ κύτει  
ἐλπίς προσήει χειρὸς οὐ πληρουμένῳ.  
καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὖσημος πόλις.  
ἄτης θύελλαι ζῶσι· συνθνήσκουσα δὲ  
σποδὸς προπέμπει πίονας πλούτου πνοάς.  
τούτων θεοῖσι χρῆ πολὺμνηστον χάριν  
τίνειν, ἐπεὶ περ χάρπαγὰς ὑπερκόπους  
ἐπραξάμεσθα καὶ γυναικὸς οὔνεκα  
πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος,  
ἵππου νεοσσός, ἀσπιδηφόρος λεώς,  
πήδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πλειάδων δύσιν·  
ὑπερθορῶν δὲ πύργον ὠμηστῆς λέων  
ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.  
θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροῖμιον τόδε.» (στ. 812-829).

Στη συνέχεια ολοκληρώνει με μια μορφή υπόσχεσης πολιτικής επαναδραστηριοποίησης (στ. 844-850), δείχνοντας φανερά τον άντρα ηγέτη, που έρχεται να αναπληρώσει το βασιλικό θώκο, που ο ίδιος είχε αφήσει κενό, επιδιώκοντας έτσι να πάρει ξανά, σύμφωνα με το κοινωνικά αποδεκτό, τα ηνία της εξουσίας στα χέρια του. Ωστόσο η εικόνα της Κλυταιμνήστρας, που ακολουθεί δείχνει να βαδίζει στα βήματα του

ανδρόγυνου προτύπου, που όχι μόνο δεν υποχωρεί μπροστά στην παρουσία του άρχοντα και συζύγου της, αλλά η εξουσιαστική<sup>10</sup>: «ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε,»(στ. 855) και συνάμα εκδικητική μανία της κορυφώνεται μέσω μιας στον υπέρτατο βαθμό υποκρισίας : «οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνῳ δ' ἀποφθίνει» (στ. 856-57), που ξεδιπλώνεται μέσα από τον επιδέξια υφασμένο γλωσσικό ιστό της ρήσης της. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Goldhill, ο τρόπος με τον οποίο ανακαλεί την απουσία του άνδρα της (στ. 858-860), η αγωνία η οποία την κυριεύε κάθε φορά, που έφθαναν ψευδείς πληροφορίες για τον υποτιθέμενο θάνατό του (στ. 863-876), η ξέχειλη χαρά που εκφράζεται αφειδώς με την επιστροφή του Ατρείδη, η δημόσια ομολογία του άσβηστου έρωτα της, η παρελκυστική περιγραφή από την ίδια της σχεδόν άρρωστης γυναίκας, που ξυπνούσε και κοιμόταν με το δάκρυ να πλημμυρίζει τα μάτια της και την εικόνα του καλού της ζωντανή μπροστά της (στ. 887-894), αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της παρείσφρησης παραπλανητικών λόγων σε μια ήδη παραπλανητική ρήση (Goldhil 2008: 119) :

«οὐκ ἄλλων πάρα

μαθοῦσ', ἐμαυτῆς δύσφορον λέξω βίον

τοσόνδ' ὅσονπερ οὗτος ἦν ὑπ' Ἰλίῳ» (στ. 858-860)

και

«ῥιπαῖσι θωύσσοντος, ἀμφί σοι πάθη

ὀρῶσα πλείω τοῦ ξυνεύδοντος χρόνου.

νῦν ταῦτα πάντα τλᾶσ', ἀπενθήτω φρενὶ

λέγοιμ' ἂν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,

σωτῆρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης

στῦλον ποδῆρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,

καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα,

κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χειμάτος,

---

<sup>10</sup> Χαρακτηριστικό της εξουσιαστικής αυτής μανίας όπως σωστά επισημαίνει ο Goldhil (Goldhil 2004: 68) είναι το γεγονός, πως ενώ ο Αγαμέμνωνας στην σαρανταπέντε στίχων ρήση του δεν αναφέρεται ονομαστικά στη σύζυγο του, που έχει απέναντι του, αλλά ξεδιπλώνει τον λόγο του χωρίς καμία προσωπική νύξη, η Κλυταιμνήστρα είναι αυτή, που απαντά αμέσως, κατευθύνοντας όμως το λόγο της όχι προς τον σύζυγο και άρχοντα της που μόλις έχει επιστρέψει, αλλά προς τους πολίτες της πόλης, καθιστώντας έτσι εαυτόν ένα αμιγώς πολιτικό πρόσωπο, ισχυρό και αποφασισμένο, την ίδια στιγμή που βρίσκεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον πραγματικό μα πάνω από όλα νόμιμο θεσμικά άρχοντα της πόλης.



ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος» (στ. 893-901)

Ἐντεχνα λοιπόν η Κλυταιμνήστρα στρέφει τον δολερό της λόγο γύρω από τη σχέση των δυο τους ως ανδρόγυνο και με κουβέντες ισχυρές, γεμάτες συναισθηματισμό, καθιλώνει τον Αγαμέμνονα με την εικόνα της αδύναμης γυναίκας, που ένιωθε ακυβέρνητη μέσα σε ένα σπίτι έρημο από την παρουσία του ανδρός :

«τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα

ἦσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπαγλον κακόν» (στ.861-862)

Ταυτόχρονα με την εικόνα της γεμάτης συναισθηματισμό και ψυχική ευφορία γυναίκας, που διαλαλεί τον έρωτα της σε δημόσια θέα ασκεί τέτοιου είδους ψυχολογική και συναισθηματική επίδραση στον Ατρείδη, ώστε πολύ εύκολα κατορθώνει να ξεπεράσει τον σκόπελο της απουσίας του Ορέστη. Επιτυγχάνει έτσι να παρασύρει σαν την αράχνη το θύμα της σε ένα τέτοιο συναισθηματικό σημείο, ώστε να είναι εύκολη λεία στα χέρια της και να τον οδηγήσει η ίδια πολύ σύντομα στον προσωπικό του χαμό με την είσοδο του στον κοινό τους οίκο, μέσα από ένα πιεστικό ψυχολογικό χειρισμό, που εκμηδενίζει κάθε πιθανότητα αντίδρασης του Ατρείδη πολεμιστή:

«οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους

λέξαι πρὸς ὑμᾶς» (στ. 856-857)

Μοιάζει σαν το ρόλο του πολεμιστή να τον έχει απεκδυθεί ο Αγαμέμνονας και να τον έχει ενδυθεί η Κλυταιμνήστρα, που γυροφέρνει το επίδοξο θύμα της περιμένοντας να φέρει την μάχη στα δικά της μέτρα, πριν δώσει το καίριο πλήγμα. Και η αντίστροφη μέτρηση για το καίριο πλήγμα της Κλυταιμνήστρας ξεκινά από τη στιγμή, που ο δυναμικός και συνάμα παρελκυστικός λόγος της γυναίκας κατορθώνει να φέρει το θύμα της στο σημείο ακριβώς από όπου ξεκινά η παγίδα της, στο κόκκινο χαλί, που σαν το υφασμένο δώρο της Μήδειας, το δηλητηριώδες πέπλο, που η ίδια έστειλε ως αίτημα φιλίας και ανακωχής στην αντίπαλο της αλλά στην ουσία ως αδυσώπητη παγίδα θανάτου, το οποίο θα αποτελέσει ένα πρόσκαιρο σημείο αντιπαράθεσης των δυο τους αποδεικνύοντας για ακόμα μια φορά την υπεροχή της Κλυταιμνήστρας στα σημεία :

«καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ

ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην

χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί,

μηδ' εἵμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον  
τίθει· θεοὺς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν·  
ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν  
βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.» (στ. 918-924)

Αὐτός ο ἐπιδέξιος, χειριστικός λόγος τῆς γυναίκα ἀποδίδεται με ἀκόμα πιο ἔντονα χρώματα στὴ σύντομη ἀλλά πυκνὴ καὶ ἔντονη στιχομυθία που ἀκολουθεῖ (στ. 931-943), καθὼς ἡ βασιλίσα καταρρίπτει μιὰ πρὸς μιὰ τὶς ἀντιρρήσεις, που ὁ ἴδιος προέβαλε, κατορθώνοντας νὰ τὸν κατευθύνει με ἐπιδέξιο τρόπο (Goldhill 2008: 120). Μεταφέρει δηλαδὴ τὸ σύντομο ἀγῶνα λόγων τοὺς σὲ ἓνα πεδίο ἀντιπαράθεσης τοῦ ἀρσενικοῦ καὶ τοῦ θηλυκοῦ με ὄρους καθαρὰ ἀνδρικούς:

«Αγ. οὔτοι γυναικὸς ἐστὶν ἰμεῖρην μάχης.

Κλ. τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρέπει.

Αγ. ἦ καὶ σὺ νίκην τήνδε δήριος τίεις;» (στ. 940-943)

Ἐτσι οἱ δυο τοὺς ἀντιπαλεύουν γιὰ τὴ νίκη (στ. 941-942), τὴν ὥρα τῆς μάχης (στ. 940), σὲ δημόσια θεᾶ (στ. 937). Ὅμως ὁ Ἀγαμέμνωνας ὑποκύπτει νικημένος:

«Αγ. ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας

λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός.

καὶ τοῖσδέ μ' ἐμβαίνονθ' ἄλουργέσιν θεῶν

μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος. (στ. 944-947).

Ἡ Κλυταιμνήστρα πλέον ἀνοίγει τὴν πόρτα τοῦ οἴκου, που ὀρίζε σαν γυναίκα-σύζυγος γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸ θῦμα που νίκησε σαν γυναίκα-βασιλίσα καλώνοντας μάρτυρα καὶ ἀρωγὸ τῆς τὸν Δία στὰ μελλούμενα τοῦ οἴκου τῆς (στ. 973-74).

Ὅπως ἡ Zeitlin ἐπισημαίνει ὅταν ὁ ἀνδρὸς εἰσέρχεται στὸν οἶκο στὴν τραγωδία τότε σχεδὸν πάντα τὸν περιμένει ὁ θάνατος ἢ κάποιου εἶδους καταστροφὴ. Ὁ Ἀγαμέμνωνας εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἐντυπωσιακότερα παραδείγματα αὐτῆς τῆς κατάστασης. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν Ἰππόλυτο ὁ ὁποῖος μπαίνει στὸν οἶκο καὶ ἔρχεται ἀντιμέτωπος με τὸ καταστροφικὸ μυστικὸ τῆς Φαίδρας που τὸν μεταφέρεται ἀπὸ τὴν τροφὸ. Ὅταν ὁ ἀπὼν ἥρωας, προσθέτει ἡ Zeitlin, ἐπιστρέφει στὸ σπῆτι τοῦ εἴτε δὲν ξαναβγαίνει ποτέ ἀπὸ αὐτὸ εἴτε ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Ἡρακλῆ στὶς *Τραχίνιες* συναντᾶ τὴ δική του

καταστροφή στο εσωτερικό του (Zeitlin 2008: 114-5). Έτσι ο Αθηναίος θεατής παρακολουθεί να εξελίσσεται μπροστά στα μάτια του η πλήρης ανατροπή της ισχύουσας κοινωνικής νόρμας, καθώς πλέον ο κατά παράδοση θύτης-άνδρας, έχει γίνει θύμα του εξουσιαστικού, εύστροφου θηλυκού, που όχι μόνο θα ολοκληρώσει επιτυχώς το σκοπό της, αλλά επιπλέον θα συντριψεί κατά κράτος το τέταρτο γυναικείο πρόσωπο της τραγωδίας, την Κασσάνδρα<sup>11</sup>, στο πρόσωπο της οποίας αντικρίζει η Κλυταιμνήστρα την επιβουλή της ταυτότητας του οίκου της και κατ' επέκταση της κοινωνικής της ταυτότητας:

«τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς

τήνδ' ἐσκόμιζε· τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς

θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρκεται.

ἐκὼν γὰρ οὐδεις δουλίῳ χρῆται ζυγῶ.

αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξαίρετον

ἄνθος, στρατοῦ δῶρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο.» (στ. 950-955).

Κατά τον Goldhill οι λόγοι της Κασσάνδρας προσφέρουν μια μακροσκοπική προοπτική στο θάνατο του Αγαμέμνονα. Κι αυτό γιατί στις προφητικές της ρήσεις ανακαλεί το βαρύ παρελθόν του βασιλικού οίκου από το οποίο προέρχεται ο Αγαμέμνονας. Ταυτόχρονα αναδεικνύει για ακόμα μια φορά το θέμα της επικοινωνίας. Η Κλυταιμνήστρα επιχειρεί να πείσει την Κασσάνδρα να εισέλθει στον οίκο. Η Κασσάνδρα σιωπά. Ο χορός και η Κλυταιμνήστρα αναρωτιούνται αν η Κασσάνδρα γνωρίζει τη γλώσσα. Η Κλυταιμνήστρα εκνευρισμένη αποχωρεί. Η Κασσάνδρα σπάει τη σιωπή της. Όπως ο Goldhill παρατηρεί οι επικοινωνιακοί μηχανισμοί συνολικά στην τραγωδία και ειδικά στη σκηνή αυτή έχουν καταρρεύσει (Goldhill 2008: 70, 124-25).

---

<sup>11</sup> Επιβεβαιώνοντας για δεύτερη φορά την κυριαρχική της φύση, η Κλυταιμνήστρα ως άλλη Μήδεια, χρησιμοποιεί για δεύτερη φορά έναν κατεξοχήν ανδρικό τρόπο βίαιης επιβολής, το μαχαίρι, αποτελειώνοντας με αυτόν τον τρόπο και την τελευταία απειλή του οριοθετημένου πλέον ιδιωτικού και δημόσιου χώρου της, την Κασσάνδρα, η οποία ουσιαστικά συμβολίζει τη γυναίκα θύμα μιας πατριαρχικής κοινωνίας, στα πλαίσια της οποίας το θηλυκό εύκολα μπορούσε να μετατραπεί σε αντικείμενο διεκδίκησης, ανταλλαγής, ή απλά το τρόπαιο της κατακτητικής μανίας του άνδρα (στ. 1136-1139 & 1167-1172).

Ένας αγώνας με το αντίπαλο δέος, μια γυναίκα ενάντια σε μια γυναίκα, όχημα και οι δύο της δικής τους αλήθειας. Από τη μια η αλήθεια της εκδίκησης και της δολερής εξαπάτησης και από την άλλη η αλήθεια της γνώσης μέσω της πρόγνωσης, που όμως αδυνατεί να φωλιάσει ως πραγματική αλήθεια στο νου και την ψυχή των ανθρώπων. Γνώση και πρόγνωση, δύο συμπληγάδες, που με δυσκολία θα ξεπεράσει η Κλυταιμνήστρα καθώς πάνω τους διαλύεται ο δολερός λόγος:

«εἴσω κομίζου καὶ σύ, Κασσάνδραν λέγω·  
ἐπεὶ σ' ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις  
κοινωνὸν εἶναι χερνίβων, πολλῶν μέτα  
δούλων σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας,  
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρόνει.  
καὶ παῖδα γάρ τοι φασὶν Ἀλκμήνης ποτε  
πραθέντα τλῆναι, † δουλίας μάζης βία.  
εἰ δ' οὖν ἀνάγκη τῆσδ' ἐπιρρέποι τύχης,  
ἀρχαιοπλούτων δεσποτῶν πολλὴ χάρις.  
οἱ δ' οὔ ποτ' ἐλπίσαντες ἤμησαν καλῶς,  
ὦμοί τε δούλοις πάντα καὶ πέρα σταθμῶν.  
ἔχεις παρ' ἡμῶν οἴά περ νομίζεται.» (στ. 1035-1046),

Η ανθρώπινη επικοινωνία έχει πλέον παύσει:

«ἀλλ' εἶπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην  
ἀγνῶτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,  
ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ.» (στ. 1050-52),

Οι μάσκες πέφτουν (στ. 1055-58), και ο μαντικός λόγος προβάλλει σαν αντικαθρέφτισμα του παρόντος της Κλυταιμνήστρας (στ. 1232) και του μέλλοντος της Κασσάνδρας (στ. 1277-1278) προλέγοντας έναν νέο κύκλο αίματος που περιμένει τη σειρά του για να ξεκινήσει (στ. 1280-81). Έτσι ο θεατής γίνεται ο ίδιος αυτήκοος μάρτυρας της δολοφονικής μανίας της Κλυταιμνήστρας:

«Αγ. ὦμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.  
Χο. σῖγα· τίς πληγὴν ἀυτεῖ καιρίως οὐτασμένος;

Αγ. ὄμοι μάλ' αὐθις, δευτέραν πεπληγμένους.» (στ. 1343-1345),

Παρακολουθεί τον θηλυκό θύτη να σπάει πλέον και τα τελευταία κοινωνικά δεσμά, όταν στους στίχους 1372-831, μέσα στον παροξυσμό της νίκης της, σαν άνδρας πολεμιστής που αντικρίζει κατάματα το θάνατο με το κοφτερό σπαθί του, και έχοντας στα χέρια της νωπό ακόμα το αίμα από το διπλό φονικό, η Κλυταιμνήστρα θα ομολογήσει δημόσια και λεπτομερώς τη δολερή παγίδα της και το χρονικό του θανάτου μέσα από μία χειρουργική περιγραφική αναπαράσταση που μόνο ένα ντελίριο παραλογισμού που προκαλεί η θέαση του φρεσκοχυμένου αίματος μπορεί να δικαιολογήσει:

«ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,

περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,

παίω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰωγμάτοιιν

μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι

τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,

Ἄιδου, νεκρῶν σωτῆρος, εὐκταίαν χάριν.

οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν,

κάκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν

βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,

χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσον ἢ διοσδότῳ

γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.» (στ. 1382-1392)

Θα επιχειρηματολογήσει αναζητώντας τη δόξα των πράξεων της, θα ξαναζήσει τις θανατερές στιγμές μαζί με τους θεατές, τους οποίους θα κάνει συμμετόχους μέσα από τους δραματικούς ενεστώτες, που επαναφέρουν το ζοφερό παρελθόν της στιγμής του φόνου στο αγωνιώδες παρόν της άγριας, ασύμφωνης με τα ανθρώπινα όρια χαράς του θανάτου, αλλάζοντας εφεξής τη στερεότυπη εικόνα της γυναίκας στα μάτια των αθηναίων θεατών με το πρόσωπο μιας γυναίκας που ορίζει πλέον έστω και βίαια όχι μόνο τη δική του μοίρα αλλά και τη μοίρα όλων όσων διασταυρώνονται με αυτό στη σφαίρα του ιδιωτικού ή του δημοσίου χώρου. Όπως επισημαίνει ο Goldhill η περιγραφή των ειδεχθών πράξεων από την ίδια την Κλυταιμνήστρα υπογραμμίζει την επιθετική της φύση ενώ παράλληλα μας εισάγει πιο γρήγορα στην επερχόμενη τιμωρία της (Goldhill 2004: 90). Έτσι ο ποιητής ολοκληρώνει την εικόνα της αυτόνομης πλέον

γυναίκας, που δεν χρειάζεται τη δημόσια στήριξη ή τη δημόσια αποδοχή για να συνεχίσει τον βηματισμό της στη κοινωνία (στ. 1393-94), οδηγώντας ταυτόχρονα τον θεατή σε μία ταύτιση της Κλυταιμνήστρας με τη βία μέσω της οποίας όχι μόνο ικανοποιείται το αίσθημα της αδικημένης μητέρας, που έχασε την κόρη της, αλλά και η δίψα του κοινωνικά ανύπαρκτου θηλυκού να βγει στην επιφάνεια και να επικρατήσει στην δημόσια πολιτική ζωή.

Άλλωστε αυτή η συμπόρευση βίας και πολιτικού ρόλου γίνεται ξεκάθαρη, όταν ο ίδιος ο γυναικείος θεατρικός χαρακτήρας, που πλέον ορθώνεται σαν απειλητική φιγούρα απόκλισης από την έννομη κοινωνική τάξη μπρος στα μάτια των Αθηναίων θεατών, κατορθώνει την ίδια στιγμή να περιγράψει «το έργο του καλού τεχνίτη, του επιδέξιου χειριού<sup>12</sup>» (στ. 1404-5) δηλαδή το θάνατο του Αγαμέμνονα, στήνοντας προς στιγμήν σπουδαία αντιπαράθεση ανάμεσα στην προσωπική της αλλά και την κοινωνική της ενοχή, όπως αυτή αναδεικνύεται μέσα από το διάλογο της με το χορό από το στίχο 1371 και εξής οδηγώντας όμως σε μια πανηγυρική νίκη της νέας *personas*, που αναδύθηκε μέσα από τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και που ατάραχη τερματίζει τις κοινωνικές αντιδράσεις έναντι της πράξεως της, όταν επιβεβαιώνοντας για ακόμα μια φορά το προβάδισμα έναντι του αρσενικού, στη συγκεκριμένη περίπτωση του Αιγίσθου, παραμερίζει ξεκάθαρα την πολιτική δύναμη του χορού: «μη προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὕλαγμάτων» (στ 1672), και ορίζει ανοικτά την αμετάκλητη πολιτική της βούληση : «εσύ και εγώ θα κυβερνήσουμε με τάξη το παλάτι<sup>13</sup>» (στ. 1673) εισάγοντας την πόλη σε μια νέα εποχή, μια νέα τάξη πραγμάτων, την σε απόλυτο βαθμό πολιτική πρωτοκαθεδρία του θηλυκού.

Η *Ορέστεια*, όπως επισημαίνει η Zeitlin έχει στόχο να ανιχνεύσει τη εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού τοποθετώντας στο κέντρο της διερεύνησης της την πόλη και προσδίδοντας της τη δημιουργική δύναμη να συντονίσει ανθρώπινες, φυσικές και θείες δυνάμεις. Η Κλυταιμνήστρα ήταν μια γυναίκα η οποία με τη δολοφονία του συζύγου της και την ελεύθερη σεξουαλικότητα της έσπασε την κοινωνική νόρμα και ανέτρεψε την κοινωνική λειτουργία (Zeitlin 1984: 87-89). Ο δόλος, η εξαπάτηση, ο επιδέξιος χειρισμός της γλώσσας αναδείχθηκαν μέσα από την τραγωδία ως τα κατεξοχήν γυναικεία όπλα σε αυτόν τον αγώνα της εκδίκησης και της ανατροπής. Όμως η 'φυσική' τάξη των

---

<sup>12</sup> ό.π. σημ 7, σ. 80.

<sup>13</sup> ό.π. σημ 7, σ. 94.

πραγμάτων δεν ανέχεται τέτοιες ανατροπές. Η Κλυταιμνήστρα όπως η Foley συμπεραίνει, είχε πρόσβαση στη δημόσια δύναμη αλλά δεν μπόρεσε να την διατηρήσει γιατί η κοινωνική αντίληψη της εποχής δεν δέχεται την αυτόνομη δράση μιας γυναίκας που βάζει απειλητικά εναντίον της κοινωνίας των ανδρών (Foley 2001: 234). Γυναίκα και εξουσία είναι έννοιες ασύμβατες στην αρχαιοελληνική αντίληψη.

# Κεφάλαιο 4

## Φαίδρα

*ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ*

Ανομολόγητο πάθος, κοινωνική φρόνηση. Ένα αντιθετικό δίπολο, που μοιάζει να οριοθετεί την προσωπική και κοινωνική ύπαρξη της πρωταγωνίστριας του Ευριπίδη, υπαγορεύοντας ουσιαστικά στο γυναικείο ατομικό εγώ, να καταπνίξει κάθε έννοια επιθυμίας, νόμιμης ή παράνομης, και να υποτάξει ένστικτα και πάθη, θυσιάζοντας τον κρυφό έρωτα στον βωμό της κοινωνικής νομιμότητας και στις επιταγές που αυτή υπαγορεύει για το γυναικείο φύλο. Η προσωπική ιστορία πάθους κι εκδίκησης μιας γυναίκας, στα πλαίσια μιας ευρύτερης αντιμαχίας της θεϊκής και της ανθρώπινης θέλησης, όπου ουσιαστικά η ελευθερία δράσης του ανθρώπινου υποκειμένου ετεροκατευθύνεται από μια θεϊκή αναγκαιότητα δημιουργώντας μια διάχυτη αντινομία σε κίνητρα, αποφάσεις και πράξεις. Είναι άραγε το προσωπικό εγώ που ορίζει το μονοπάτι της συμπεριφοράς των χαρακτήρων του Ευριπίδη ή το αμετάκλητο των θεϊκών αποφάσεων, που υπαγορεύει την αρχή και το τέλος στην τραγική ιστορία των τριών θεατρικών χαρακτήρων, της Φαίδρας, του Ιππόλυτου και του Θησέα, στα πλαίσια της οποίας παρακολουθούμε τη γυναικεία επιθυμία να μετουσιώνεται σε ερωτική εκδίκηση, όταν η ερωτευμένη γυναίκα ουσιαστικά μετατρέπεται σε όργανο εκδίκησης τον ίδιο της τον εαυτό, συμπαρασύροντας στον χαμό Ιππόλυτο και Θησέα;

Κι αν οι θεοί, στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα νέο δίπολο, αυτό της Αφροδίτης, που πρεσβεύει την ερωτική επιθυμία και το πάθος και της Άρτεμης, που συνιστά την άτεγκτη ηθική αγνότητα, προδικάζουν τη συμπεριφορά των ανθρώπων πώς μπορούμε να ανιχνεύσουμε μέσα από τους στίχους του Ευριπίδειου δράματος και της πλοκής του, τον γυναικείο βηματισμό ως σκέψη και ως συμπεριφορά; Μια γυναίκα της οποίας οι σχέσεις με τον Θησέα, στα πλαίσια ενός νόμιμου γάμου και με τον Ιππόλυτο στα πλαίσια ενός παράνομου ερωτικού πόθου, αποτελούν τον καμβά της διάσπασης του οίκου αρχικά και κατ' επέκταση της πόλης σε μία εποχή που οι καταστροφικές δυνάμεις ενός πολέμου που μαίνεται δρουν καταλυτικά σε κοινωνικές και πολιτικές δομές, αποδομώντας ουσιαστικά παγιωμένες σκέψεις και πολιτικές αντιλήψεις. Μοιάζει ουσιαστικά η τραγική σκηνή του 5<sup>ου</sup> αι. να είναι το μέρος της παράβασης και της διάσπασης πολλών κανόνων και προσδοκιών της κοινωνίας. Η τραγωδία δείχνει να



αποτελεί μια αδυσώπητη απεικόνιση της αποδιάρθρωσης και της καταστροφής του ατόμου μαζί με τους τρόπους σκέψης, που διατηρούν το άτομο δεμένο με τον οίκο και την πόλη. Αυτή η καταστροφή, όπως αναφέρει η Barbara Goff, δίνει έμφαση στον έρωτα, ως κινητήρια δύναμη και συγκεκριμένα στις γυναίκες, των οποίων η ερωτική επιθυμία, όπως και της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο*, εμφανίζεται να είναι η ενεργή δύναμη της αλλαγής (Goff 2007: 29).

Η πρωταγωνίστρια του Ευριπίδη είναι ένα πρόσωπο τραγικό ακριβώς γιατί είναι ένα πρόσωπο ενάρτετο. Η εσωτερική πάλη που βιώνει ως αποτέλεσμα των αντικρουόμενων δυνάμεων του πόθου και των ηθικών και κοινωνικών αρχών της οδηγούν στη σκιαγράφιση ενός χαρακτήρα που παλεύει διαρκώς να χειραγωγήσει τα ερωτικά της ένστικτα, μακριά από το πρότυπο της παθιασμένης και βδελυρής γυναίκας, που υπαγορεύουν θεατρικοί χαρακτήρες όπως αυτός της Μήδειας. Αν η Φαίδρα, όπως σωστά παρατηρεί ο Kitto, ήταν οπαδός της Αφροδίτης κατά τον τρόπο που ο Ιππόλυτος είναι οπαδός της Άρτεμης, θα θεωρούσαμε, πως ο Ιππόλυτος είναι πραγματικά θύμα δικό της και όχι της Αφροδίτης (Kitto 1981: 274).

Και πραγματικά εδώ έγκειται η διαφορά ανάμεσα στον *Ιππόλυτο στεφανηφόρο* ή *στεφανία*, που ανεβαίνει στη δραματική σκηνή των Μ. Διονυσίων το 428 π.Χ., με τον οποίο ο Ευριπίδης πήρε το πρώτο βραβείο, και στον *Ιππόλυτο καλυπτόμενο*, που είχε παρουσιάσει ο ίδιος ποιητής μερικά χρόνια νωρίτερα πραγματευόμενος τον ίδιο μύθο, στον οποίο παρουσίαζε τον νεαρό Ιππόλυτο να σκεπάζει το κεφάλι του από ντροπή μπροστά στην ερωτική εξομολόγηση της ίδιας της Φαίδρας, γεγονός που δημιούργησε αίσθημα δυσαρέσκειας στο αθηναϊκό κοινό εξαιτίας του παράτολμου και απρεπούς στη συμπεριφορά της πρωταγωνίστριας του (Παπαχαρίσης 1965: 19).

Όπως ο Kitto επισημαίνει η Φαίδρα εκεί ήταν μια γυναίκα που, όπως η Μήδεια, η Σθενέβοια και η Φθία στον *Φοίνικα*, ήταν έτοιμη να κάνει το καθετί για να ικανοποιήσει το πάθος της, ένα άμεσο παράδειγμα της τρομερής δύναμης του ανθρώπινου παραλογισμού. Ο Ιππόλυτος ήταν απλώς θύμα της όπως η Γλαύκη και οι άλλοι ήταν θύματα της Μήδειας. Σ' ένα τέτοιο έργο το πάθος της Φαίδρας ήταν αναπόφευκτα το κυρίαρχο μοτίβο, και η Φαίδρα ο κυρίαρχος χαρακτήρας. Σε μια τέτοια κατάσταση η μονομέρεια του Ιππόλυτου είχε περιορισμένο ορίζοντα. Κάνοντας λοιπόν τη Φαίδρα ενάρτετη εδώ, ο Ευριπίδης δεν αναθεωρούσε το πρώτο έργο για να θεραπεύσει την απρέπεια, αλλά πραγματοποιούσε ένα βήμα που το απαιτούσε η διαφορά της σκοπιάς (Kitto 1981: 274-275).

Η Zeitlin παρατηρεί ότι η νέα απεικόνιση της Φαίδρας επιφέρει σημαντικές αλλαγές σε σχέση με το πρώτο έργο σε επίπεδο πλοκής. Οι ρητές και άμεσες αποκαλύψεις της

προηγούμενης εκδοχής αντικαθίστανται από κενά μέσα στο κείμενο, έμμεσες και διαμεσολαβημένες επικοινωνίες, λόγια που δεν ακούγονται ποτέ δημόσια, αλλά καταλαβαίνουμε ότι ειπώθηκαν από τις αντιδράσεις των χαρακτήρων που τα ακούν. Τα δράμα είναι υποχρεωμένο να ανακαλύψει πλάγιες στρατηγικές που θα οδηγήσουν τη Φαίδρα να παίξει το ρόλο της και ο Ιππόλυτος να παίξει το δικό του. Τελικά η αναμενόμενη κατάληξη επιτυγχάνεται μόνο μέσα από πλάγιους δρόμους και παρακάμψεις (Zeitlin 1996: 219-284).

Ο Barrett παρατηρεί πως ο νέος *Ιππόλυτος* έδωσε την ευκαιρία στον Ευριπίδη να χειριστεί διαφορετικά τον πρωταγωνιστή του. Κι αυτό γιατί η διαφορετική όψη της αγνότητας και της αρετής του δεύτερου Ιππόλυτου όπως εκφράζεται μέσα από μια δίχως τέλος μισαλλοδοξία για την κοινωνία δημιουργεί τις συνθήκες εκείνες όπου τα προσωπικά του ελαττώματα και οι απόψεις προετοιμάζουν κατάλληλα την πτώση του κάνοντας παράλληλα πιο συμπαθή τη Φαίδρα στο θεατρικό κοινό (Barrett 1992: 14-15).

Ο *Ιππόλυτος στεφανηφόρος* του Ευριπίδη, όπως σωστά παρατηρεί η R. Mitchell-Boyask στην εισαγωγή του *Alcestis, Medea, Hippolytus (2007)*, παρουσιάζει μια διαφορετική ιστορία για τα προβλήματα των γυναικών στην ελληνική κοινωνία και το γάμο των μυθικών γυναικών με ήρωες. Όπως και στη Μήδεια, μια νύφη έρχεται σε μια ελληνική πόλη και όπως εξελίσσονται τα γεγονότα ένας πατέρας είναι εμμέσως υπεύθυνος για το θάνατο του γιου του. Εδώ όμως μια γυναίκα είναι αποφασισμένη να κάνει το σωστό για να έχει μια καλή φήμη και πεθαίνει σ' αυτή της την προσπάθεια. Η περιφρόνηση και η άτεγκτη αριστοκρατική ηθική του Ιππόλυτου που τον οδηγεί στην απόρριψη της θεότητας του έρωτα Αφροδίτης και όσων αυτή πρεσβεύει, θα οδηγήσει γρήγορα στην καταστροφή του από αυτή. Το όχημα για την τιμωρία από την Αφροδίτη είναι να ενσταλάξει επιθυμία για τον Ιππόλυτο στη μητριά του Φαίδρα, μια επιθυμία στην οποία αυτή αντιστέκεται πεθαίνοντας στην πείνα, μέχρι που η τροφός της ανακαλύπτει την αλήθεια και την μεταφέρει στον Ιππόλυτο, ο οποίος δεν καταγγέλλει απλά τη Φαίδρα αλλά στο πρόσωπο της καταδικάζει όλες τις γυναίκες. Ο Θησέας, πιστεύοντας την κατηγορία που η Φαίδρα αφήνει ως παρακαταθήκη με το θάνατο της καταριέται το γιο του έχοντας ως τιμωρητικό μέσο τη δυνατότητα των ευχών που ο πατέρας του Ποσειδώνας του είχε δώσει. Η κατά πρόσωπο αντιπαράθεση των δύο αντρών θα οδηγήσει τον πρώτο στην τροποποίηση της κατάρας σε εξορία. Κατά την απομάκρυνση όμως του νεαρού Ιππόλυτου από την πόλη ο Ποσειδώνας υλοποιεί την κατάρα του Θησέα με αποτέλεσμα τον βαρύτατο τραυματισμό του. Σε ημιθανή κατάσταση επιστρέφει στον πατέρα του, όπου η από μηχανής εμφάνιση της θεάς Άρτεμης οδηγεί στην αποκάλυψη της αλήθειας, στην αμοιβαία συγχώρεση και στην ηθική δικαίωση του μέσω της καθιέρωσης λατρείας προς τιμήν του Ιππόλυτου μετά θάνατον (Arnsperg-Carnap 2007: xxvii-xxviii).

Έτσι η θεοφάνεια δύο γυναικείων θεοτήτων, της Αφροδίτης στην αρχή και της Άρτεμης στο τέλος, σφραγίζουν ουσιαστικά την ανθρώπινη μοίρα, καθώς η δική τους ποιοτική διαφοροποίηση οδηγεί σε σύγκρουση δύο ανθρώπους με διαφορετική ιδιοσυγκρασία και τρόπο ζωής, με αποτέλεσμα αρχικά την αλληλοεξόντωση τους και κατόπιν την ηθική μετά θάνατον αποκατάσταση τους (Lesky 1997: 90). Και εδώ έγκειται το βασικό διαφοροποιητικό στοιχείο που διαπερνά ολόκληρο το σώμα της τραγωδίας καθορίζοντας σκέψεις, λόγους και συμπεριφορές, οι οποίες πάνω στη δραματική σκηνή του 5<sup>ου</sup> αιώνα υπόκεινται στη βάσανο της κρίσης του αθηναϊκού κοινού, ενώ την ίδια στιγμή λειτουργούν ως τα κατάλληλα εκείνα ερεθίσματα που θα οδηγήσουν το θεατή σε μία συνεξέταση των ήδη υπάρχουσών αντιλήψεων, απόψεων και ιδεών.

Γιατί στα πλαίσια της αντιπαράθεσης των «κόσμων» των δύο θεοτήτων, ουσιαστικά συγκρούονται δυο αντίπαλες κοσμοθεωρίες. Από τη μια μεριά η ελευθερία στη σεξουαλικότητα, όπως εκφράζεται μέσα από την τρομερή δύναμη του πάθους και της επιθυμίας, που σε ένα πρώτο επίπεδο οδηγεί σε ερωτικό ντελίριο και παραλογισμό, και από την άλλη μεριά η αυστηρή σεξουαλική πειθαρχία, η ηθική ακεραιότητα, που προβάλλεται είτε ως εκ φύσεως είτε ως εκ της κοινωνίας αποκτηθέν προσόν του ατόμου, θεμελιώδη ωστόσο στοιχεία διατήρησης του συμπαγούς και του ακέραιου της πολιτικής κοινότητας μέσα στην οποία συνυπάρχει το αρσενικό και το θηλυκό. Και αν η Αφροδίτη ουσιαστικά καταστρέφει τους δύο πρωταγωνιστές του Ευριπίδη, η καταστροφή αυτή και η αποδόμηση του οίκου του Θησέα λειτουργεί συμπληρωματικά με την εξιλεωτική σφραγίδα της θεάς Άρτεμης, που ακολουθεί, και η οποία αποκαθιστά κάθε ίχνος και υποψία σεξουαλικής φαυλότητας, επαναφέροντας στα μάτια του αθηναϊκού κοινού το πρότερο κοινωνικό μέτρο.

Η Φαίδρα όπως η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα είναι μια γυναίκα που υποφέρει. Η αιτία όμως της συμφοράς της είναι τελείως διαφορετική από τις προαναφερθείσες γυναίκες. Έχει πιαστεί ψυχή και σώμα στα θεϊκά δίχτυα της παντοδύναμης Κύπριδος και αδυνατεί να ελέγξει σκέψη, σώμα και ψυχή. Η είσοδος της στη σκηνή στο πρώτο επεισόδιο έχει κατάλληλα προετοιμαστεί τόσο από την πάροδο του χορού στους στίχους 121-169, όσο και από την προηγηθείσα παρουσία του Ιππόλυτου στον πρόλογο, που τόσο τα λόγια του όσο και η σκηνική του εικόνα δημιουργούν έντονη αντίθεση με την εικόνα της καταρρέουσας ψυχοσωματικά βασίλισσας. Ο ποιητής με αριστοτεχνικό τρόπο μας εισάγει σταδιακά στο δράμα της Φαίδρας δομώντας προσεκτικά όλα εκείνα τα στοιχεία που θα μας οδηγήσουν αργότερα στην αποκάλυψη του.

Η εικόνα της Φαίδρας στο σύνολο της ως ψυχική, συναισθηματική και σωματική κατάσταση εισέρχεται σιωπηλά στο μυαλό του θεατή μέσα από πληθώρα στοιχείων. Είναι πολύ σημαντική η σιωπή της Φαίδρας στην αρχή του έργου και η προσπάθεια της

να κρατήσει το μυστικό της κρυφά. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή των στίχων 131-2 όπου περιγράφεται η Φαίδρα να σκουραίνει τα φωτεινά μαλλιά της με το πέπλο. Κατά τη Goff αυτή η διπλή απομόνωση μέσω του οίκου και του πέπλου είναι ένα δείγμα της Φαίδρας ως οικοδέσποινας, συζύγου και μητέρας αλλά είναι και ένα σύμπτωμα της ασθένειας της όπως είναι η σιωπή και η πείνα της. Μόλις η επιθυμία σαν όπλο έχει εισέλθει μέσα της (στ. 530-2) η Φαίδρα μπλοκάρει όλα τα κανάλια του σώματος που θα μπορούσαν να τη συνδέσουν με τον έξω κόσμο ή να επιτρέψουν την καταστροφική επιθυμία της να γίνει φανερή από κάποια λέξη ή κάποια χειρονομία της (Goff 2007: 5). Ο χορός με τις αλληπάλληλες ερωτήσεις, που του έχει προκαλέσει η είδηση για τη βαριά αρρώστια της βασίλισσας, ουσιαστικά δημιουργεί τον καμβά της κοινωνικά νόμιμης συμπεριφοράς των γυναικών, θέτοντας συγκεκριμένα όρια για αυτήν ακόμα και σε περιπτώσεις προσωπικού άλγους. Κατά την Goff η αρχαιοελληνική σκέψη θεωρούσε το γυναικείο σώμα σε αντίθεση με το ανδρικό, ανοιχτό και ευάλωτο σε εξωτερικές επιθέσεις και σε ερωτική, δαιμονική ή προφητική κατοχή (Goff 2007: 5). Ο χορός αναρωτιέται, μήπως της πήρε τα μυαλά κάποιος θεός (στ. 141-147), μήπως πάσχει από τον καημό για την απιστία του ανδρός της (στ. 151-154), μήπως έλαβε κάποιο κακό μήνυμα από το πατρογονικό της (στ. 155-160) ή μήπως όλα αυτά οφείλονται σε κάποια εγκυμοσύνη (στ. 161-164), τοποθετώντας ουσιαστικά την αναζήτηση των αιτίων του προσωπικού άλγους της βασίλισσας σε εξωγενή αίτια (θεός, σύζυγος, γονείς, σώμα), στερώντας της ακόμα και την αυτοβουλία στον πόνο.

Ο ποιητής βάζει την Φαίδρα να εισέρχεται στη σκηνή στα όρια της ψυχοσωματικής κατάπτωσης, υποβασταζόμενη από την τροφό της, που την οδηγεί ανήμπορη σε ένα ανάκλιτρο, υπηρετώντας ταυτόχρονα την εικόνα μιας γυναικείας αδυναμίας που καθιστά ανίκανο το σώμα να στηρίξει σκέψη και ψυχή αλλά και μια σκέψη που βρίσκει πρόσφορο έδαφος στο σώμα να προβάλει την αρρώστια της ψυχής, λειτουργώντας με ένα καθαρά γυναικείο τρόπο, τιμωρητικά προς αυτό. Φέρνει έτσι τη γενική αυτή εικόνα της κρυφά πάσχουσας γυναίκας σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα του ρωμαλέου και γεμάτου ενέργεια νεαρού Ιππόλυτου, που μερικούς στίχους πριν (στ. 73-87) με πάθος εξέφραζε τις αρχές του, σύμφωνα με τις οποίες η αιδώς και η σωφροσύνη αποτελούν την πυξίδα της ηθικής και γενικότερα κοινωνικής συμπεριφοράς του ανθρώπου :

«σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου

λειμῶνος, ὧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,

ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ

οὔτ' ἤλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον

μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται,

Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,

ὅσοις διδακτὸν μηδὲν ἀλλ' ἐν τῇ φύσει

τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' αἰί,  
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.  
ἀλλ', ὦ φίλη δέσποινα, χρυσέας κόμης  
ἀνάδημα δέξαι χειρὸς εὐσεβοῦς ἄπο.  
μόνῳ γάρ ἐστι τοῦτ' ἔμοι γέρας βροτῶν·  
σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,  
κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὀρῶν τὸ σόν.  
τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίου.» (στ. 73-87)

Ὡστόσο η Φαίδρα βρίσκεται εκεί, πάνω στη σκηνή, σε δημόσια θέα, έχοντας εξέλθει από τα βασιλικά δωμάτια και ξεπερνώντας ηθελημένα τα αυστηρά όρια της γυναικείας ιδιωτικότητας στα πλαίσια του οίκου, που οι πατριαρχικές κοινωνικές δομές υπαγόρευαν ως κοινωνικά θεμιτό για τα μη αρσενικά μέλη της. Η είσοδος της Φαίδρας στη σκηνή όπως και της Μήδειας δηλώνεται ρητά στα λόγια της τροφού που προηγούνται (στ.179-80). Όπως σωστά παρατηρεί η B. Goff, η έξοδος της από το σπίτι θέτει σε κίνηση το έργο. Από τη στιγμή που η απομόνωση των γυναικών είναι ο κανόνας, η εμφάνιση ενός θηλυκού έξω από το σπίτι αποτελεί προανάκρουσμα μιας επικείμενης συμφοράς. Στον Ιππόλυτο το στοιχείο που θα αποτελέσει το έναυσμα της καταστροφής του οίκου είναι ο ψυχικός και σωματικός εσωτερικός χώρος της γυναίκας, που μολύνει το σπίτι της. Άλλωστε, συχνά η τραγωδία, όπως και στον Ιππόλυτο, είναι υπεύθυνη της απρέπειας να φέρνει τη γυναίκα στο ανοικτό δημόσιο βλέμμα (Goff 2007: 6).

Η αμφίσημη αυτή έξοδος της Φαίδρας από τον οίκο είτε για να προσεγγίσει ευκολότερα, νοερά το αντικείμενο του πόθου της είτε απλά για να συντελεστεί ένα είδος επίσημης δημοσιοποίησης του προσωπικού της προβλήματος, συνοδεύεται συμβολικά από ξεσκέπασμα του κεφαλιού της από το μαντήλι της: «βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν· ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὄμοις» (στ. 201-202), που όμως βιαστικά θα προσπαθήσει να ξαναφορέσει (στ. 243), όταν σταδιακά θα αρχίσει να επανέρχεται από τη φοβερή παραληρηματική κατάσταση στην οποία ο ποιητής την παρουσιάζει να βρίσκεται (στ. 207-231), καθώς μέσα της παλεύει η απαγορευμένη επιθυμία με την κοινωνική ευσυνειδησία. Όπως η Goff επισημαίνει στους στίχους αυτούς προετοιμάζεται το παραλήρημα που θα ακολουθήσει. Τα μέλη της έχουν λυθεί, το πέπλο αφαιρείται, σύντομα θα λυθεί και η γλώσσα της Φαίδρας. Όλη αυτή η εικόνα παραπέμπει βέβαια στις συνέπειες του έρωτα που ονομάζεται 'λυσιμελής', αυτός δηλαδή που χαλαρώνει, λύει τα μέλη δημιουργώντας ταυτόχρονα μια ερωτική φόρτιση καθώς η γυναίκα χαλάρωνε τη ζώνη της σε καθοριστικές στιγμές της ζωής της όπως για παράδειγμα ο

τοκετός. Αυτή η εικόνα της χαλάρωσης και της λύσης που προηγείται προκαλεί αυτή που θα ακολουθήσει και στην οποία η Φαίδρα δένει γύρω από το λαιμό της μια θηλιά για να συναντήσει το θάνατο μέσω του απαγχονισμού (Goff 2007: 7).

Ακόμα όμως και αυτή η εικόνα της παραληρούσας γυναίκας, μοιάζει να είναι σύμφωνη με το φύλο της, καθώς παρουσιάζει μια γυναίκα σε κατάσταση αδυναμίας να ελέγξει το κοινωνικό της εγώ και να χαλιναγωγήσει τα κατώτερα ένστικτα της, υποβάλλοντας έτσι τον βασιλικό οίκο στον κίνδυνο ενός δημόσιου διασυρμού. Ενός διασυρμού που ελλοχεύει έστω και αν τα λόγια της δεν γίνονται αρχικά αντιληπτά τόσο από την τροφή της όσο και από τον χορό, εξαιτίας του νοσηρού παραλογισμού της, καθώς ανήμπορη να υποβάλει τη σκέψη και την ψυχή της σε αυτοέλεγχο, αφήνει νοερά τον εαυτό της να περιπλανηθεί στους τόπους και τους τρόπους του παράνομου αγαπημένου της:

«πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος  
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν,  
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι  
λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν;» (στ. 208-211)

και:

«πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν  
καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνου  
στείβουσι κύνες  
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι.  
πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θωύξαι  
καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥίψαι  
θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'  
ἐν χειρὶ βέλος.» (στ. 215-221)

Η Φαίδρα που έχει ήδη βγει έξω από το σπίτι φεύγει τώρα ακόμη πιο μακριά μέσα στη φαντασία της καθώς επιθυμεί να βρεθεί σε μέρη που είναι πολύ απομακρυσμένα από το σπίτι, στη φύση, εκεί που συχνάζει το αντικείμενο του πόθου της, ο Ιππόλυτος και

επιδίδεται στις αγαπημένες του δραστηριότητες. Σύμφωνα με τον Goldhill η αφοσίωση στο κυνήγι και η άρνηση της σεξουαλικότητας του τοποθετεί τον Ιππόλυτο σε μια ιδιαίτερα δυσλειτουργική θέση. Γιατί ενώ το κυνήγι σηματοδοτεί την είσοδο του ενεργητικού αρσενικού στην κοινωνία, η αποχή από τις σεξουαλικές σχέσεις και η συνεχής λατρεία της Άρτεμης προβάλλουν την έντονη επιθυμία του να παραμείνει εκτός (Goldhill 2004: 120).

Από τη στιγμή που η Φαίδρα αρχίζει να μιλά, ο λόγος της γίνεται σταδιακά όλο και πιο τολμηρός. Στην αρχή επιθυμεί να πιει καθαρό νερό από μια δροσερή πηγή και να αναπαυθεί στη σκιά ενός δένδρου. Στη συνέχεια ζητά να μεταφερθεί στο όρος και να κυνηγήσει. Ο λόγος της περνάει γρήγορα από την ευχετική ευκτική του «ἀρυσάιμαν» (στ. 209) στην προστακτική του «πέμπετε μ' εἰς ὄρος» (στ. 215) και στην οριστική του «εἶμι πρὸς ὕλαν» (στ. 215). Τέλος επικαλείται την Άρτεμη, όχι όπως την επικαλέστηκαν πριν λίγο στην πάροδο οι γυναίκες του χορού με την ιδιότητα της ως προστάτιδας της γυναίκας τη στιγμή του τοκετού, αλλά με την ιδιότητα της κυνηγού και της δαμάστριας αλόγων. Αυτή είναι και η ιδιότητα με την οποία ο Ιππόλυτος λατρεύει τη θεά (Goldhill 2004: 124).

Είδαμε παραπάνω πως η Φαίδρα ταλαντεύεται ανάμεσα στο μέσα και το έξω, τη σιωπή και την αποκάλυψη του ολέθριου πάθους της. Το παραλήρημα της Φαίδρας μπορεί να οριστεί ως μια ενδιάμεση κατάσταση ανάμεσα στον έλλογο, δομημένο λόγο και τη σιωπή και ως ένας συμβιβασμός ανάμεσα στην αποκάλυψη και την απόκρυψη. Αυτό που είναι απόν είναι ο Ιππόλυτος καθώς το αντικείμενο της επιθυμίας ορίζεται ως απουσία και στέρηση. Αυτή είναι μια κεντρική ιδέα που διατρέχει την ελληνική λογοτεχνία από τη Σαπφώ μέχρι το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα καθώς και την ελληνιστική ποίηση. Η τροφός δεν μπορεί να διαβάσει την απουσία στα λόγια της Φαίδρας και έτσι τα ερμηνεύει κυριολεκτικά και της προσφέρει νερό για μια δίψα της οποίας η προέλευση και η φύση είναι καθαρά ερωτική (Goff 2007: 6, 34).

Κατά τον Goldhill στην τόλμη της Φαίδρας αντανακλάται η άρνηση της να δεχθεί τη θέση της και το ρόλο της μέσα στον οίκο. Η ασθένεια της εκδηλώνεται στην παραβατική της επιθυμία να βρεθεί έξω, εκτός των ορίων της πόλης, στον ανδρικό κόσμο του κυνηγιού στον οποίο περιπλανιέται και ο Ιππόλυτος. Αυτή η επιθυμία ερμηνεύεται από την τροφό ως σύμπτωμα παράνοιας. Η επιθυμία της Φαίδρας να εγκαταλείψει τον ρόλο της γυναίκας και την πόλη και να ορμήσει στα βουνά σαν μαινάδα ερμηνεύεται ως προσβολή των λειτουργιών της ηρωίδας και ως τρέλα. Ο χώρος της άγριας φύσης, η παράνοια, η γυναικεία επιθυμία, όλα συνδέονται μεταξύ τους και συνιστούν κινδύνους που πρέπει να ελεγχθούν και να κατασταλούν (Goldhill 2004: 125).

Ωστόσο γρήγορα η Φαίδρα μοιάζει να εξιλεώνεται προσωρινά στα μάτια του Αθηναίου θεατή, καθώς το ερωτικό της παραλήρημα ακολουθεί μια συνειδητή ενοχή και μετάνοια, όπως εκφράζεται στους στίχους 239-249, ύστερα από τα επιτακτικά λόγια της τροφού, που δείχνουν να την επαναφέρουν προς στιγμήν στην πραγματικότητα.

Το σημείο αυτό, πραγματικά αποτελεί σημείο καμπής για την ίδια τη Φαίδρα, καθώς παράλληλα με την τιμωρία του σώματος, που ήδη ο θεατής γνωρίζει ότι η ίδια έχει επιβάλει στον εαυτό της, αρχίζει σταδιακά μια προσπάθεια επικυριαρχίας της λογικής, και επιστροφή σε μια πρώτη μορφή ορθολογισμού, η οποία εκφράζεται για πρώτη φορά από τις κοινωνικές συμπληγάδες της αιδούς: «αϊδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.» (στ. 244) και της αισχύνης: «καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται» (στ. 246), που η Φαίδρα προσπαθεί να προβάλει στον εαυτό της ως ανάχωμα στην ηθική της κατάπτωση. Στοιχεία τα οποία θα αποτελέσουν το αξιακό αντίβαρο στην απελπισμένη της προσπάθεια να ελέγξει το θυμικό της καθ' όλη την διάρκεια της εξέλιξης της πλοκής. Αρχίζει δηλαδή να ξετυλίγεται σταδιακά μια διαμάχη μεταξύ του πάθους και της νόησης, όπως επισημαίνει η Αλεξοπούλου (Αλεξοπούλου 2013: 59), μέσα από την οποία, η πρωταγωνίστρια του Ευριπίδη κατορθώνει σταδιακά να αποκαλύψει το ήθος και το βαθμό της αυτοσυνειδησίας της, προσφέροντας σε δημόσια θέαση την εσωτερική της πάλη και τις αντιμαχόμενες δυνάμεις της ψυχής της. Κάτι που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στους στίχους 309-364, όπου κατά τη διάρκεια της ψυχολογικά φορτισμένης στιχομυθίας της με την τροφό, η οποία χρησιμοποιεί έντονα γυναικείο, πότε πλάγιο και πότε μητρικό τρόπο, ασκεί τέτοια επίδραση στην τυραννισμένη ψυχή της Φαίδρας, ώστε γρήγορα φτάνει στο επιθυμητό αποτέλεσμα της έμμεσης ομολογίας, από πλευράς της βασίλισσας, δηλαδή την αιτία για την τωρινή της κατάσταση.

Η διαδρομή βέβαια προς αυτό το αποτέλεσμα δεν γίνεται μέσα από μια κατάσταση ασυνειδησίας της Φαίδρας, καθώς η ίδια, σε κάθε πιεστική ερώτηση της τροφού, υψώνει επανειλημμένα τα δικά της ηθικά προσχώματα ομολογώντας ότι: «κάκ' ὦ τάλαινά σοι τάδ', εἰ πεύσηι, κακά» (στ. 327), προειδοποιώντας την τροφό, ότι θα χαθεί, εάν ακούσει αυτά που ζητά: «ὄλῃι. τὸ μέντοι πρᾶγμ' ἔμοι τιμὴν φέρει» (στ. 329), ενώ η στάση της σιωπής, όπως άλλωστε αρμόζει σε κάθε περίπτωση για την Αθηναία γυναίκα, αποτελεί μονόδρομο για την τιμή και την ηθική σωτηρία της. Το τρίπτυχο όμως των ακριβοζυγισμένων ερωτοαποκρίσεων της τροφού, η διπλή ικεσία του χεριού και του γόνατος, αλλά προπαντός η αναφορά του ονόματος του Ιππόλυτου οδηγεί εντέλει την ηρωίδα του Ευριπίδη να καμφθεί και να ομολογήσει μέσα από μια τόσο αριστοτεχνικά δομημένη συζήτηση με γυναικείας ποιότητας επιχειρήματα από την πλευρά της τροφού και γυναικείους φόβους από την πλευρά της Φαίδρας, που παραπέμπουν σε μια θηλυκή κοινωνική λογική της συγκεκριμένης εποχής.



Σύμφωνα με την Goff ο λόγος της Φαίδρας στη στιχομυθία της με την τροφό υπονοεί καθαρά ότι κάτι δεν έχει ειπωθεί ακόμα. Οι αναφορές της στη διαφορετική δυστυχία της (στ. 315), στο μίasma που κρύβεται μέσα στο μυαλό της (στ. 317) και στο χαλασμό που την οδηγεί κάποιος δικός της άνθρωπος (στ. 319) διατηρούν τη σιωπή ενώ ταυτόχρονα φωνάζουν για περαιτέρω ανάκριση από την πλευρά της τροφού. Για την ίδια τη Φαίδρα η τιμή της έγκειται στη σιωπή (στ. 329) (Goff 2007: 35).

Όμως στο σημείο αυτό ο Ευριπίδης βάζει την πρωταγωνίστριά του, που η ψυχή της έχει καμφθεί από τη δημόσια ομολογία του ανομολόγητου πάθους της, να υψώνει καθάρια μια λογική σκέψη κι έναν ορθολογικό στοχασμό, ο οποίος ουσιαστικά, με επίκεντρο την ίδια και την ψυχική της αρρώστια, όπως η ίδια ομολογεί: «τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν τῶι σωφρονεῖν νικῶσα προυνοησάμην» (στ. 398-99), κινούμενος ανάμεσα στο τρίπτυχο έρωτας: «ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν» (στ. 392), ηθική ακεραιότητα (στ. 392) και γυναικεία φύση: «τὸ δ' ἔργον ἤϊδη τὴν νόσον τε δυσκλεᾶ, γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὔσ' ἐγίγνωσκον καλῶς, μίσημα πᾶσιν» (στ.405-7), φανερώνει σε όλες του τις διαστάσεις την απελπισμένη πάλη μιας γυναίκας να αντιπαλέψει την ηθική της αδυναμία. Κάνει ουσιαστικά μια προβολή του ατομικού της προβλήματος πάνω στην κοινωνία της εποχής της, και μέσα από μια ψυχαναλυτικού τύπου προσέγγιση των χαρακτηριστικών της ίδιας και του κοινωνικού της περιγύρου εξηγεί την απόφασή της να πεθάνει.

Σύμφωνα με τον Goldhill το σκεπτικό της Φαίδρας αντανακλά αυτό που θα περίμενε κανείς από μια Αθηναία της ανώτερης τάξης. Ο κατά μια έννοια μισογυνικός χαρακτηρισμός που αποδίδει στον εαυτό της (στ. 405-7) προβάλλει την ανάγκη μιας ολόκληρης κοινωνίας για έλεγχο και περιορισμό των επικίνδυνων επιθυμιών των γυναικών μέσα από την επιβολή της μονογαμίας (στ. 407-10). Ο φόβος της αβεβαιότητας της πατρότητας, η διατάραξη του status της ιδιοκτησίας και της κληρονομιάς, η επιθυμία για συνέχιση του οίκου μέσω νόμιμων κληρονόμων οδηγεί μια ολόκληρη κοινωνία στην άκαμπτη διατήρηση του αυστηρού ελέγχου της γυναίκας σεξουαλικά και κοινωνικά (Goldhill 2004: 126).

Όπως σωστά επισημαίνει η Αλεξοπούλου η εύκλεια: «ἀλλ' ἐλεύθεροι παρρησίαι θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὔνεκ' εὐκλεεῖς.» (στ. 421-23) και η αιδώς (στ. 420) αποτελούν τους βασικούς άξονες της δράσης της και στο όνομά τους απορρίπτει το ενδεχόμενο να διαπράξει αισχρές πράξεις κρυφά (στ. 413), (Αλεξοπούλου 2013: 97).

Ένα από τα πλέον δυσεπίλυτα προβλήματα είναι η αναφορά της Φαίδρας στην αιδώ. Κατά τον Lesky κανείς δεν έχει εξηγήσει ακόμα πειστικά ποια θέση έχει ανάμεσα στις ανασταλτικές δυνάμεις που απαριθμεί η Φαίδρα η αιδώ, που είναι δύο ειδών, μια καλή

και μια άλλη βάρος για το σπιτικό. Η δυσκολία προκύπτει από την ένταξη του όρου στα συμφραζόμενα. Η αιδώς πρέπει να υποδηλώνει ένα παράγοντα αναστολής κατά κανόνα ηθικά φορτισμένο, που μπορεί όμως να αντικατασταθεί ως νόθη ντροπή στην εκτέλεση μιας πράξης. Στους συλλογισμούς της Φαίδρας που έχουν θέμα την αδράνεια της φρόνησης όταν δεν ελέγχονται ο Br. Snell στο *Das Fruheste Zeugnis uber Socrates* (1948) αναγνωρίζει μια αντίδραση στη διδασκαλία του Σωκράτη, ότι η γνώση αποτελεί εγγύηση για την αρετή (Lesky 2003: 92-93).

Σύμφωνα με τη Goff η Φαίδρα ταυτόχρονα διακηρύττει αλλά και αρνείται τη δυνατότητα διάκρισης στα δύο είδη της αιδούς. Αν η ηθική βασίζεται στο να αναγνωρίζει κανείς ποιο είδος αιδούς τα γράμματα υποδεικνύουν τότε τα ίδια τα γράμματα δείχνουν να αρνιούνται αυτή τη δυνατότητα διάκρισης της. Το πρόβλημα της Φαίδρας είναι ότι ο καιρός (στ. 386) δεν είναι κατάλληλος. Για την ίδια τα γράμματα αναπαράγουν μόνο μια πτυχή μιας κατάστασης που χαρακτηρίζεται από δυαδικότητα. Το πρόβλημα της ηθικής και της γραφής εδώ εισάγεται ταυτόχρονα και υποδεικνύει άμεσα την επιστολή της Φαίδρας προς το Θησέα που θα ακολουθήσει. Για τη Φαίδρα ολόκληρος ο λόγος της είναι στην πραγματικότητα μια απαίτηση για γνώση πάνω σε ζητήματα ηθικής, και ένας ισχυρισμός ότι η γνώση του καλού θα την προστατεύσει από κάθε «φάρμακον» (στ. 89) (Goff 2007: 97).

Όμως η Φαίδρα είναι αποφασισμένη να ξεφύγει από τον κοινωνικό στιγματισμό της ανήθικης γυναίκας. Το υψηλό αίσθημα της τιμής, η ανάγκη να προστατεύσει την υστεροφημία τη δική της και του οίκου της, η σωφροσύνη (στ. 392) που ακόμα δεν την έχει εγκαταλείψει, είναι γι' αυτήν η πυξίδα, που της δείχνει τον μοναδικό δρόμο ώστε να νικήσει την Αφροδίτη (στ. 403) και να διατηρήσει την έξωθεν καλή μαρτυρία για το άτομο της, παρ' όλο που ο εσωτερικός της κόσμος την ωθεί να ακολουθήσει το διεφθαρμένο, κατά την ίδια, μονοπάτι που η Κύπριδα έχει ορίσει για την ίδια.

Με αυτό τον τρόπο ο Αθηναίος θεατής του 5<sup>ου</sup> αιώνα όχι απλά παρακολουθεί την άνιση μάχη ανάμεσα στην εύκλεια και το πάθος που κατατρώχει μια γυναίκα της ανώτερης τάξης, αλλά με αφορμή το προσωπικό της δράμα γίνεται ταυτόχρονα μάρτυρας και κριτής των σταθερών και των αντιλήψεων της δικής του κοινωνίας, όπως αυτές αντικατοπτρίζονται στη σκέψη και στη συμπεριφορά των χαρακτήρων της ποιητικής γραφίδας του Ευριπίδη.

Όμως αυτή την απελπισμένη προσπάθεια αντίστασης της Φαίδρας γρήγορα έρχεται να ακυρώσει ένας απλοϊκός εκ πρώτης όψης, αλλά ψυχολογικά εύστοχος λόγος της τροφού, ο οποίος με μια καθαρά γυναικεία σκέψη και μια επιχειρηματολογία που εύκολα οδηγεί στην ψυχολογική χειραγώγηση της πάσχουσας γυναίκας, επιχειρεί, όπως

επισημαίνει ο Barrett, να μετατοπίσει το όλο πρόβλημα από το ηθικό στο ψυχολογικό επίπεδο (Barrett 1992: 239), υποβιβάζοντας το μείζον ζήτημα της ηθικής της ακεραιότητας σε ένα απλό, συνηθισμένο περιστατικό (στ. 437-439), που τυχαίνει στη ζωή των ανθρώπων, ως αποτέλεσμα της βούλησης της Κύπριδος. Και έτσι, μέσα από μια εντονότατη κατάκριση της απελπισίας της βασίλισσας της, κατορθώνει η τροφός με τον χειριστικό αλλά και γεμάτο υποσχέσεις λόγο της να μεταστρέψει τη σκέψη της ψυχολογικά παραπαίουσας Φαίδρας, από την προσωπική της εύκλεια και την υστεροφημία του οίκου της, στον κόσμο της γητείας και των βοτάνων, αφήνοντας τον εαυτό της ουσιαστικά αμαχητί παραδομένο στα σχέδια της βάγιας της, θέτοντας έτσι σε κίνηση ένα μηχανισμό γεγονότων που έκούσα-ἄκουσα η Φαίδρα θα εξαναγκαστεί να αντιμετωπίσει, ανοίγοντας το δρόμο για το δραματικό τέλος του οίκου του Θησέα.

Στο 2<sup>ο</sup> επεισόδιο (στ. 565-731), ο θεατής γίνεται μάρτυρας της καταγιστικής σύγκρουσης των διαφορετικών κόσμων των δύο πρωταγωνιστών, ενώ παράλληλα, με μοναδικό τρόπο, μέσα από τον αφοριστικό μονόλογο του Ιππόλυτου, που για πρώτη και τελευταία φορά στέκεται στην ίδια σκηνή με τη Φαίδρα, πραγματοποιείται από τον Ευριπίδη μια εξαιρετική τομή της κοινωνιολογίας της εποχής πάνω στις σχέσεις των δύο φύλων και τους κώδικες που τις διέπουν. Θέτονται έτσι βασανιστικά ερωτήματα στο κοινό για τη δική του πραγματικότητα και τις συγκρουσιακές ή όχι σχέσεις και συνθήκες συμβίωσης του άνδρα και της γυναίκας στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., την ίδια στιγμή που η πλοκή βρίσκεται σε κομβικό σημείο για την εξέλιξή της και όπως ο Barrett σημειώνει, το συναίσθημα της Φαίδρας έχει φτάσει στα άκρα και η καταστροφική αποκάλυψη του άνομου πάθους της στον Ιππόλυτο και το ξέσπασμα του οδηγούν στο να αποκρυσταλλώσει μέσα της την αρχική της απόφαση για αυτοκτονία (Barrett 1992: 267).

Η αντίδραση της Φαίδρας με κραυγές «ιώ μοι, αἰαῖ!» (στ. 569) εκφρασμένες σε δοχμίους στίχους, μέτρο που υπηρετεί την ένταση και τη δραματικότητα της στιγμής (Αλεξοπούλου 2013: 62), μετά το άκουσμα από την ίδια της βίαιης αντίδρασης του Ιππόλυτου στα λόγια της τροφού μέσα στο ανάκτορο δημιουργεί έτσι τον συναισθηματικό εκείνο ζόφο που θα οδηγήσει στην δραματική κορύφωση και μεταστροφή της ηρωίδας και ανοίγει τον δρόμο για την εξίσου συναισθηματικά φορτισμένη έξοδο του Ιππόλυτου από το παλάτι. Η είσοδος του Ιππόλυτου μέσα στο ανάκτορο συνεχίζει τη διάβρωση των κατηγοριών και των ορίων που χωρίζουν το μέσα και το έξω και την αντίστοιχη θέση της γυναίκας και του άνδρα. Ο Ιππόλυτος μόλις βγαίνει από το παλάτι (στ. 691-2) στον καθαρό αέρα και στο φως του ήλιου διαμαρτύρεται για την 'άφατη' φωνή που άκουσε, το μυστικό δηλαδή της Φαίδρας που αποκαλύφθηκε από την τροφό. Ο Ευριπίδης έτσι συνεχίζει τη σύνδεση ανάμεσα στη γυναίκα και την άνομη επιθυμία της και τον εσωτερικό χώρο από τη μια και τον άνδρα και το εκτός του οίκου από την άλλη. Για τον Ιππόλυτο η είσοδος του στο ανάκτορο αποτέλεσε ουσιαστικά την απαρχή της ηθικής του μόλυνσης με αποτέλεσμα να βγει από αυτό έντρομος (Goff 2007: 11).

Ο λόγος του Ιππόλυτου που ακολουθεί αποτελεί μια οργισμένη αποδόμηση των σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων. Η ελιτίστικη μονομέρεια του προς μια άτεγκτη αγνότητα νου και σώματος, η απόλυτη επικυριαρχία του στα τρωτά του ανθρώπινου χαρακτήρα, η ολοκληρωτική απόρριψη συνύπαρξης και επικοινωνίας με το άλλο φύλο και η καταδίκη εκ μέρους του συλλήβδην του γένους των γυναικών, στοιχεία του χαρακτήρα του, που με γλαφυρό τρόπο ο Ευριπίδης είχε φροντίσει να προβάλει στον πρόλογό του, τόσο μέσα από την προσευχή του προς την Άρτεμη (στ. 73-87) όσο και μέσα από το διάλογο του με τον θεράποντα (στ. 90-113), συνιστούν για τον ίδιο το ύστατο μέτρο ρύθμισης των σχέσεων των δύο φύλων και κατ' επέκταση τον μοναδικό δρόμο προς μια, με τα δικά του δεδομένα, ιδιάζουσα κοινωνική ευρυθμία. Είναι λοιπόν φυσικό ο Ιππόλυτος, ως απάντηση στις βδελυρές προτάσεις της τροφού, να προχωρήσει σε μια δημόσια αποκήρυξη ολόκληρου του γυναικείου φύλου, την ίδια στιγμή που πίσω από αυτό το δριμύτατο κατηγορητήριο ξεκάθαρα βρίσκεται η Φαίδρα και το ανόσιο αίτημα της, που κατά τον Ιππόλυτο έχει και την ολοκληρωτική ευθύνη των πράξεων της τροφού (Barrett 1992: 274-275).

Για τον Ιππόλυτο όχι απλά η πράξη της μοιχείας αλλά ολόκληρο το γυναικείο γένος αποτελεί απειλή για τον ίδιο και τις αντιλήψεις του για την κοινωνία. Οι γυναίκες στο δικό του ιδεολογικό σύστημα αποτελούν το 'κίβδηλον κακόν' (στ. 616). Για τον ίδιο η γυναίκα είναι ένα μέσο ανταλλαγής μεταξύ των ανδρών (στ. 629-30) που θέλει να αντικαταστήσει με κάποιο τίμημα που θα ανταποκρίνεται στην ίδια του την αξία (χρυσάφι, σίδηρο ή χαλκό) κι έτσι αντί της γυναίκας ως μέσο αναπαραγωγής προτείνει άλλους τρόπους συνέχισης του οίκου θυμίζοντας μας τα λόγια του Ιάσονα (στ. 573-75) στο δεύτερο επεισόδιο της *Μήδειας* (Goff 2007: 45).

Το βάρος πλέον της ενοχής είναι ασήκωτο στην ψυχή της Φαίδρας. Η μέχρι πρότινος διακαής επιθυμία της για τον πρόγονο της Ιππόλυτο, μεταβάλλεται σε θανατηφόρο οργή μετά την τόσο βίαιη και καταγγελητική του απόρριψη (Arnsion Svarlien 2007: xxvii). Η αφεγάδιαστη ηθική εικόνα προς τα έξω, που τόσο πολύ πάσχιζε η Φαίδρα να διατηρήσει μέσα από την τιτάνια πάλη του έρωτα και της φρόνησης, χάθηκε μέσα σε λίγα λεπτά από τους λανθασμένους χειρισμούς της τροφού. Βρίσκεται σε αδιέξοδο. Ο τιμημένος θάνατος, που γύρευε ως λύση, δεν αποτελεί πλέον γι' αυτήν δυνατότητα διαφυγής: «τοιγὰρ οὐκέτ' εὐκλεεῖς θανούμεθ'» (στ. 687-688). Βλέπει μπροστά της αδυσώπητο να έρχεται το κατηγορώ και η καταδίκη της κοινωνίας προς την ίδια και την οικογένειά της: «οὗτος γὰρ ὀργῆι συντεθηγμένος φρένας ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἁμαρτίας, ἐρεῖ δὲ Πιθθεῖ τῶι γέροντι συμφοράς» (στ. 689-692). Όπως άλλωστε επισημαίνει η Goff ο Ιππόλυτος στο τέλος της ρήσης του δηλώνει ότι θα εγκαταλείψει το σπίτι και θα τηρήσει τον όρκο σιωπής που έδωσε στην τροφή. Όμως ο λόγος του συνιστά ήδη μια μορφή παραβίασης του όρκου σιωπής και, παρά το γεγονός ότι περιορίζεται στην ιδιωτική σφαίρα των γυναικών, η Φαίδρα πιστεύει ότι θα μιλήσει ξανά και ότι αυτή τη φορά θα αποκαλύψει το μυστικό της στον Θησέα και στον Πιθθέα

(Goff 2007: 16). Πρέπει να δράσει. Η σκέψη της Φαίδρας είναι επικεντρωμένη πλέον στους τρόπους με τους οποίους μπορεί να ξεφύγει από αυτό το τέλμα.

Ο θεατής παρακολουθεί ένα ανθρώπινο πλέον ράκος, που υπό το βάρος της ηθικής ενοχής και του κοινωνικού, αδιεξόδου, αφού στο μυαλό της ίδιας η προσωπική της συμφορά δεν είναι απλά μια προσωπική υπόθεση, αλλά ένα γεγονός που συνδέεται με αιτιακή σχέση με το φύλο της και άρα με την υστεροφημία του οίκου της (Αλεξοπούλου 2013: 102), υποκύπτει από τον αβάσταχτο πόνο της διάψευσης των προσδοκιών του. Μια γυναίκα συντρίβεται υπό το βάρος μιας κοινωνικής ηθικής που υπαγορεύει τον κοινωνικό στραγγαλισμό της ίδιας και του άμεσου περιβάλλοντός της, ως μονόδρομο εξιλέωσης στα μάτια ενός αδυσώπητου κοινωνικού περιγύρου.

Ο Ιππόλυτος της στέρησε την εύκλεια, που τόσο πολύ πάσχισε να διατηρήσει. Αυτός ο αυτάρεσκος αλαζόνας δεν πρέπει να βγει θριαμβευτής από αυτή τη μάχη. Ο άθλιος θάνατός του μαζί με το δικό της, πρέπει να τους φέρει μαζί, σε μια ύστατη ένωση, αυτή της συμφοράς: «τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι κοινῆι μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται.» (στ. 731) (Lesky 2003: 84).

Έτσι στη δύση του μοναδικού επεισοδίου, που ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα στάθηκαν μαζί στη σκηνή και ενώ είναι πλέον ξεκάθαρη η ολοκληρωτική ήττα της Φαίδρας από τον Ιππόλυτο, ο ποιητής βάζει την ηρωίδα του να γράφει με τον δικό της τρόπο τον τραγικό επίλογο αυτής της ιστορίας πάθους και ενοχής. Μια γυναίκα μέσα από την κοινωνική της ήττα, διεξάγει την προσωπική της νίκη και στέκεται απειλητικά με τη δύναμη της εκδικητικής της μανίας, κοιτώντας κατάματα τους θεατές, οι οποίοι μέσα από μια ψυχοσωματικά ημιθανή ηρωίδα, παρακολουθούν ένα γυναικείο μυαλό να περνά από το στάδιο του προσωπικού πένθους για την απώλεια του παρόντος και του μέλλοντός της σε μια πανουργία σκέψης, που μόνο αυτή μπορεί να γεννήσει τον θάνατο ενός ανθρώπου κερδίζοντας την υστεροφημία ενός άλλου, δηλώνοντας έστω και την ύστατη στιγμή το αυτεξούσιο της γυναικείας οντότητας, που παραμένει στη θεατρική σκηνή του 5<sup>ου</sup> αιώνα ως υπόσχεση ή ως απειλή για τον θεατή.

Η παραβατική γυναίκα έχει πλέον ελεγχθεί μέσω του θανάτου της, όμως ο οίκος δεν ανακτά την υγεία του. Οι πόρτες του σπιτιού δεν ανοίγουν για να καλωσορίσουν τον Θησέα που επιστρέφει αλλά για να αποκαλύψουν το πτώμα της Φαίδρας. Το σπίτι παίρνει τη μορφή του Κάτω κόσμου, όπως προβλέπεται από την Αφροδίτη στο πρόλογο και περιγράφεται από τον Ιππόλυτο στο τέλος του δράματος. Το πιο σημαντικό όμως είναι ότι παρόλο που η Φαίδρα είναι νεκρή συνεχίζει να μιλά μέσα από το γράμμα της (Goff 2007: 11).

Όπως ο Segal επισημαίνει ο έρωτας και ο δόλος της Φαίδρας προκαλούν διαταραχή με τη μορφή της αποξένωσης ανάμεσα στον γιο και τον πατέρα μετατοπίζοντας την πατρική οργή από το θηλυκό στο αρσενικό και προκαλώντας την έκφραση του πατρικού θυμού με τη μορφή της τερατώδους βίας (Segal 1992: 441). Η γλώσσα του γράμματος όπως και αυτή του παραληρήματος που είδαμε πιο πάνω μπορεί να οριστεί ως γλώσσα που βρίσκεται ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο, την απόκρυψη και την αποκάλυψη. Το γράμμα συντελεί ταυτόχρονα στην αποκάλυψη αλλά και την απόκρυψη των πραγματικών αιτίων του χαμού της Φαίδρας. Η πρώτη αντίδραση του Θησέα στη συμφορά του θανάτου της γυναίκας του είναι η ευχή και του θανάτου του ίδιου (836-839). Όμως γρήγορα η ευχή αυτή μετατρέπεται σε ένα πρελούδιο καταστροφής και θανάτου που στρέφεται εναντίον του Ιππόλυτου με αφορμή το περιεχόμενο του γράμματος (στ.882-890). Ο Θησέας παρά τη συνειδητοποίηση της ανάγκης για δεύτερες αποδείξεις στρέφεται προς τον Ιππόλυτο ο οποίος σύμφωνα με τον ίδιο εκτίθεται μέσα από το δολερό γράμμα της Φαίδρας. Για τον Θησέα ο λόγος και οι πράξεις του Ιππόλυτου διέπονται από την υποκρισία που το γράμμα υπαγορεύει. Η αλήθεια για τον ίδιο είναι μόνο η αλήθεια του γράμματος της Φαίδρας. Ο Θησέας αναζητά την απάτη στον λόγο του Ιππόλυτου και όχι στο γράμμα της Φαίδρας. Το γράμμα για τον ίδιο είναι ένας άμεσος τρόπος επικοινωνίας με τη γυναίκα του και μια απόδειξη της αλήθειας που περιέχει (Goff 2007: 17, 100).

Ο παραπλανητικός λόγος της Φαίδρας με τη μορφή της γραφής έχει πετύχει. Η Φαίδρα εδώ όπως και η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα στις αντίστοιχες τραγωδίες κυριαρχεί από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου έστω και μέσα από την απουσία της. Όχημα για την παρουσία της από τη στιγμή της αυτοκτονίας της και μετά αποτελούν ο δόλος και η εξαπάτηση, στοιχεία που διαμορφώνουν το περιεχόμενο του γράμματος και δρουν καταλυτικά ακολούθως στις σχέσεις Θησέα και Ιππόλυτου. Η παρουσία της, τόσο έντονη μέσα από την παρακαταθήκη του γράμματος είναι για τους δύο πρωταγωνιστές και την εξέλιξη του δράματος ένας μονόδρομος όπου η γυναικεία παραπλάνηση καθιστά και τους δύο υποχείρια, στη θέση του τιμωρού τον ένα και στη θέση του θύματος τον άλλο. Η Φαίδρα είναι βέβαια νεκρή και δεν μπορεί να μιλήσει. Όμως η επιστολή δημιουργεί την ψευδαίσθηση της παρουσίας της. Στέκεται πάνω στη σκηνή ως μια έμψυχη, ζωντανή οντότητα. Ο Θησέας 'χαϊδεύει' με τα μάτια του το ανάγλυφο της σφραγίδας του γράμματος (στ. 863). Το γράμμα θέλει να μιλήσει. Αργότερα βοά τη συμφορά (στ. 877) (Goff 2007: 37-38). Ο Ιππόλυτος μοιάζει ανυπεράσπιστος απέναντι στην αλήθεια του γράμματος. Ο Θησέας παραπαίει ανάμεσα στην αλήθεια της αθωότητας της γυναίκας του και στο ψέμα της ενοχής του γιου του. Στα μάτια του Θησέα το γράμμα αποδεικνύει το αδιάψευστο της μαρτυρίας της νεκρής. Η αρχή του τέλους για τον Ιππόλυτο γράφεται μέσα από το γράμμα της Φαίδρας.

Στο τέλος του έργου μόνο η θεά Άρτεμη μπορεί τελικά να αποκαταστήσει την αλήθεια. Ο Θησέας τότε θα συνειδητοποιήσει την πραγματικότητα των πράξεων του και τη

δολιότητα των γραπτών αποδείξεων με τις οποίες καταδίκασε το γιο του αλλά θα είναι πια αργά. Ο δρόμος του Ιππόλυτου προς τον θάνατο δεν έχει γυρισμό. Σύντομα θα πρέπει να τον αποχαιρετίσει για πάντα .

Η τραγωδία του *Ιππόλυτου* ουσιαστικά κινείται γύρω από την προσωπική τραγωδία της Φαίδρας. Ο έρωτας προκαλεί τον λόγο και ο λόγος προκαλεί τον δόλο. Ο λόγος στη δολερή του μορφή, η παραπλάνηση και η απάτη εμπλέκονται με τη σεξουαλικότητα και τη βία δημιουργώντας τον καμβά πάνω στον οποίο συνυφαίνονται οι σχέσεις των πρωταγωνιστών. Το έργο δείχνει να επιβεβαιώνει την άποψη της δύναμης της γυναικείας έκφρασης με τη μορφή του λόγου και της γραφής ως ένα ισχυρό μέσο εξαπάτησης του άνδρα, που λειτουργεί ταυτόχρονα και ως μια σοβαρή απειλή ενάντια στην πατριαρχία της εποχής. Σε μια Αθήνα που όπως η Goff παρατηρεί αναζητά τη θέση της και την πολιτική της ύπαρξη στη διερεύνηση των πολιτικών δυνατοτήτων του λόγου μέσα από την προφορική αντιπαράθεση στα πολιτικά και δικαστικά όργανα ο γραπτός λόγος της Φαίδρας και η επίδραση του στον οίκο τους Θησέα έρχεται να ταρακουνήσει τα θεμέλια και να αναζωπυρώσει τις συζητήσεις γύρω από την αξία και τη χρησιμότητα του (Goff 2007: 78-79 ). Το γράμμα της Φαίδρας δείχνει να έχει δυναμιτίσει τα θεμέλια μιας ολόκληρης κοινωνίας εκτός από τον οίκο του Θησέα.

# Κεφάλαιο 5

## Επίλογος

Η ανίχνευση της δραματικής εικόνας των τριών ηρωίδων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Φαίδρας, μέσα από τα έργα των Ευριπίδη και Αισχύλου περνά μέσα από τη διερεύνηση λόγων και συμπεριφορών αλλά προπάντων τη μελέτη στα κίνητρα, την εσωτερική ποιότητα, τους προσωπικούς κώδικες και τις ηθικές αξίες που κινητοποιούν και οδηγούν σε δράση τις ηρωίδες. Σχηματοποιείται έτσι η δραματική τους ύπαρξη μέσα από μια πορεία δράσης που τις οδηγεί στο καταλυτικό για τις ίδιες και συνολικά για την τραγωδία στάδιο της ψυχικής μεταστροφής σε όντα τα οποία καταλαμβάνονται από μια εκδικητική μανία καθοριστική για το τρίπτυχο της κοινωνικής τους ύπαρξης, γυναικείο εγώ, οίκος και άρρεν. Η διαδρομή αυτή φέρνει τελικά αντιμέτωπες στην τραγική σκηνή του 5<sup>ου</sup> αιώνα τις θεατρικές ηρωίδες με τον ίδιο τους τον εαυτό, το θηλυκό τους εγώ, όπως αυτό συναρτάται από ένα σύνολο παραδεδομένων εικόνων και αξιών από τον χώρο του μύθου, της παράδοσης, της λογοτεχνίας και της απτής πραγματικότητας του αθηναϊκού οίκου και των μελών του.

Είναι ζωντανή στα μάτια μας μέσα από τη γραφή του Ευριπίδη η εικόνα της φλογισμένης από την αδικία γυναίκας, της Μήδειας, η οποία βλέπει να γκρεμίζονται ο προσωπικός και ο κοινωνικός της κόσμος, βλέπει τη μοίρα του οίκου της ίδιας και των παιδιών της να γίνεται διακύβευμα του προσωπικού σχεδιασμού και των κοινωνικών φιλοδοξιών ενός καιροσκοπικού και ωφελιμιστικού αρσενικού, που αντιμετωπίζει τη γυναικεία ύπαρξη περισσότερο ως σκαλοπάτι προσωπικής ανέλιξης στην κοινωνική ιεραρχία και λιγότερο ως το δεύτερο μέλος ενός διπόλου, που παρά τις αντιθέσεις, τις ανισότητες και τις ετερότητες μπορεί να συμβάλλει στη διατήρηση μιας κατ' οίκον ευρυθμίας. Ως αποτέλεσμα, η ενεργοποίηση μιας γεμάτη δόλο ευφυΐας, κινούμενης από ένα προσωπικό κώδικα αξιών που έχει τρωθεί ανεπανόρθωτα, και ενός λόγου που δομείται πάνω στην παραπλάνηση και την απάτη, οδηγεί στο να μετουσιώσει αυτό το παράφορο αίσθημα αδικίας που την κατατρώχει σε μια δολοφονική οργή εξαιτίας της προσωπικής της καταστροφής, ως το μοναδικό μέσο αποκατάστασης της προσβολής του αξιακού της κόσμου. Ένας θεατρικός χαρακτήρας που από την πρώτη στιγμή έδειξε την διαφορετικότητα του, ενδυσόμενος πλήρως τη συμπεριφορά του αρσενικού-κυνηγού, που επιδιώκει να καθυποτάξει τον περιβάλλοντα χώρο στα δικά του ένστικτα και επιθυμίες, κάτι που γίνεται ολοφάνερο μέσα από τον χειρουργικό τρόπο χειρισμού



όσων την περιβάλλουν προκειμένου να επιτύχει το σκοπό της, ξεπερνώντας ακόμα και αυτά τα ανθρώπινα όρια μέσα από την έκφραση συμπεριφορών που είναι αδύνατον ο ανθρώπινος νους να εντάξει όχι πλέον στα ανδρικά πρότυπα συμπεριφοράς αλλά σε κανένα είδος κοινωνικά αποδεκτής ανεξαρτήτως φύλου πρακτικής.

Όπως ο Mastronarde παρατηρεί η Μήδεια καθοδηγείται περισσότερο από το συναίσθημα της παρά από τη λογική. Τα συναισθήματα της είναι ανεξέλεγκτα και συνδέονται με την ερωτική ικανοποίηση, κάτι που παρατηρούμε εξίσου και στην Κλυταιμνήστρα. Η Μήδεια αποκρύπτει τις προθέσεις της, χρησιμοποιεί τη δόλια μέθοδο του δηλητηρίου όπως η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί εξίσου τη δόλια μέθοδο της παραπλάνησης με την περίφημη σκηνή του χαλιού, υιοθετεί μια έμφυτη πονηριά και κρυψίνοια, στοιχεία που αποδίδονται ως φυσικά και πνευματικά χαρακτηριστικά στις γυναίκες. Την ίδια στιγμή εκμεταλλεύεται ανυποψίαστους ανθρώπους για να πραγματοποιήσει τους στόχους της, χρησιμοποιεί μια αξιοθαύμαστη ρητορική δεινότητα και ικανότητα πειθούς προς τον αντίπαλο της, χαρακτηριστικά που συναντάμε στον μέγιστο βαθμό και στον θεατρικό χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας. Από την άλλη η Μήδεια παρουσιάζεται ως η τρομακτική εικόνα μιας γυναίκας που ασχολείται με ανδρικές δραστηριότητες όπως η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*, μάχεται για την τιμή και την υπόληψη της αλλά και για εκδίκηση και χρησιμοποιεί όρους και έννοιες που προέρχονται από ανδρικούς τομείς δράσης (Mastronarde 2014: 50-51).

Έτσι μέσα από μια εξισωτική πορεία με τη Μήδεια η Κλυταιμνήστρα έχοντας ως σύμμαχο και αυτή τον δόλο και την εξαπάτηση στα πλανερά, παρελκυστικά λόγια με τα οποία προσπαθεί να τυλίξει και να τυφλώσει ουσιαστικά τους αντιπάλους της πραγματοποιεί μια υπέρβαση που ξεπερνά τα όρια της θεατρικής σκηνής. Μέσα από την απάρνηση της θηλυκής της πλευράς και υιοθέτηση συμπεριφορών που συνιστούν έναν ανδρικό τρόπο στο λέγειν και πράττειν, παρακολουθούμε τη δραματική απεικόνιση της Κλυταιμνήστρας, ως μιας πληγωμένης μητέρας και συζύγου, που το προσωπικό δράμα του χαμού της κόρης της στο βωμό των καιροσκοπικών επιδιώξεων ενός βασιλιά και στρατηγού την οδηγεί σε μια επίδειξη ισχύος σε έναν παραδοσιακά ανδρικό χώρο ανάδειξης και επικυριαρχίας, το βασιλικό θρόνο. Έχει βέβαια προηγηθεί η εκ των έσω κατάλυση της συζυγικής εστίας μέσω της μοιχείας, η οποία συνιστά την απαρχή για μια αφύσικη για τα κοινωνικά δεδομένα της αθηναϊκής σκηνής μετάβαση μέσα από ένα παιχνίδι αντιστροφής των παραδοσιακών ρόλων των φύλων (Reaburn & Thomas 2011: xlii), που ολοκληρώνεται μέσα από ένα επικό σε διαστάσεις και έκταση δολοφονικό ξέσπασμα. Ένα ξέσπασμα που επιφέρει ταυτόχρονα την προσωπική λύτρωση της ηρωίδας αλλά και την αμετάκλητη είσοδο της στον κόσμο της ανδρικής, δημόσιας ισχύος και επιβολής. Άλλωστε και στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας όσο και στην περίπτωση της Μήδειας η ποιητική γραφή είναι φανερή. Μήδεια και Κλυταιμνήστρα δεν φεΐδονται θυμάτων την ώρα της προσωπικής τους μάχης και σαν μανιασμένοι πολεμιστές εξισώνουν τη ζωή με τον θάνατο προκειμένου να βγουν νικήτριες στον δικό

τους αγώνα. Σε μια τέτοια μάχη η γυναίκα δεν έχει θέση. Τα χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου φυλλορροούν, καθώς οι ηρωίδες μεταμορφώνονται σε μια πολεμική μηχανή, που ισοπεδώνει όποιον οι ίδιες θεωρούν εμπόδιο στα εκδικητικά τους σχέδια. Η έννοια της γυναίκας πλέον περιορίζεται στο όνομά τους.

Έτσι η Κλυταιμνήστρα κατορθώνει έστω και πρόσκαιρα μια προσωπική και μια κοινωνική νίκη μέσα από την εκδίκηση. Μία εκδίκηση που, όπως παρατηρεί η Hall, η Κλυταιμνήστρα σχεδίαζε για πολλά χρόνια, σε αντίθεση με την εκδίκηση της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο*, γεγονός που θεωρείται σχετικά ασυνήθιστο για τα δεδομένα της τραγωδίας. Μέσα από τις σωζόμενες τραγωδίες παρατηρούμε ότι οι πιο πολλοί τραγικοί χαρακτήρες ενεργούν πιο βιαστικά, με πάθος και παρορμητικότητα. Η Φαίδρα μέσα σε ένα μικρό χρονικό διάστημα δείχνει να αντιλαμβάνεται γιατί οι άνθρωποι δεν είναι πάντα σε θέση να πραγματοποιήσουν αυτό που ξέρουν ότι είναι το σωστό. Πολύ γρήγορα φτάνει στο συμπέρασμα και στην απόφαση ότι η καλύτερη πορεία δράσης είναι η σιωπή και ο αυτοέλεγχος (Hall 2010: 68). Σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα της οποίας η εκδίκηση είναι μια πολύ καλά οργανωμένη πορεία χρόνων, η εκδίκηση της Φαίδρας είναι η άμεση αντίδραση στην απόρριψη του Ιππόλυτου.

Έτσι παρακολουθούμε μια κοινή πορεία μετάλλαξης από την παθητικότητα του κόσμου των γυναικών σε μια αυτοκαταστροφική προς την ίδια και τον οίκο της, μια δημόσια, κατά τα ανδρικά πρότυπα, ενεργητικότητα από πλευράς της Φαίδρας η οποία, όπως και στη Μήδεια και την Κλυταιμνήστρα, σε μικρότερο όμως βαθμό, στο βωμό της παραβίασης του προσωπικού της κώδικα αξιών, και υπό το βάρος μιας άτεγκτης κοινωνικής συνείδησης οδηγείται να μετατρέψει τον ίδιο της τον εαυτό σε εκδικητικό όργανο, ακολουθώντας το μοναδικό δρόμο κοινωνικής σωτηρίας έστω και μετά θάνατον, έπειτα από την αφοριστική απαξίωση της από το αρσενικό, την αφαίρεση της ίδιας της ζωής. Σε αντίθεση με τη Μήδεια και την Κλυταιμνήστρα όπου κατά την πραγματοποίηση των εκδικητικών τους σχεδίων παρακολουθούμε αθώους και ενόχους να γίνονται βορά στα δίχτυα της μανίας τους, η Φαίδρα μετατρέπει τον ίδιο της τον εαυτό σε θανάσιμο όπλο μέσω της αυτοκτονίας. Μια αυτοκτονία που για την ίδια αποτελεί το θανάσιμο χτύπημα της προς τον αντίπαλο καθώς συνοδεύεται όχι πλέον από τον δολερό λόγο της πρωταγωνίστριας αλλά από τη δολερή γραφή της. Μια γραφή που με τη μορφή των ανυπόστατων κατηγοριών συντελεί εξίσου με τον προφορικό λόγο της Μήδειας και της Κλυταιμνήστρας στην καταστροφή του αντιπάλου και στη διάλυση συγγενικών και κοινωνικών δεσμών. Έτσι η Φαίδρα αν και χαμένη σε έναν άνισο συνειδησιακό αγώνα, κάτι που δεν συναντάμε σχεδόν πουθενά στη Μήδεια και την Κλυταιμνήστρα οι οποίες δεν δείχνουν να βρίσκονται σε καμία τέτοιου είδους εσωτερική αντιμαχία, κατορθώνει μέσα από την προσωπική της πάλη να συντελέσει σε μια δραματική αφύπνιση του αντίθετου φύλου και να δημιουργήσει τις πρώτες ρωγμές σε μια αρσενική ηθική, στον κόσμο της οποίας το θηλυκό ήταν αξιωματικά ένοχο και κοινωνικά αποδιοπομπαίο.

Η μελέτη του γυναικείου φύλου και το πώς αυτό παρουσιάζεται μέσα από την αρχαία τραγωδία, σε σχέση με την πραγματική εικόνα της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., δημιούργησε πολλά ερωτηματικά για το χάσμα ανάμεσα στην παθητικότητα και την κοινωνική ανυπαρξία της πραγματικής γυναίκας της κλασικής περιόδου και την δυναμικότητα της παρουσίας των θεατρικών ηρώιδων, που φτάνουν και ξεπερνούν τα όρια ενός ανδρικού τύπου χειραφέτησης και επικυριαρχίας, ένα είδος «αρσενικής» διαμαρτυρίας, όπου οι γυναικείοι θεατρικοί χαρακτήρες προσλαμβάνουν τα χαρακτηριστικά του κυρίαρχου φύλου, προκειμένου να επιτύχουν το στόχο τους (Pomeroy 2008: 149).

Η αντιδιαστολή αυτή ανάμεσα στην κοινωνική πραγματικότητα και στη θεατρική της απεικόνιση οδήγησε στη διαμόρφωση διαφόρων απόψεων πάνω στη σύγκρουση γεγονότων και μυθοπλασίας με γνώμονα τη φαινομενική αυτή ασυμβατότητα μεταξύ των γυναικών της πραγματικής κοινωνίας και των ηρώιδων της θυμέλης (Pomeroy 2008: 143). Η Edith Hall στο *Sociology of Athenian tragedy* (1997), υποστηρίζει, ότι ουσιαστικά το περιεχόμενο των τραγωδιών αποτελεί περισσότερο μια έμμεση προειδοποίηση των επερχόμενων κινδύνων, που εγκυμονεί η γυναικεία συμπεριφορά μακριά από την ανδρική επικυριαρχία και επίβλεψη παρά μια θεατρική απεικόνιση των πραγματικών συνθηκών της ζωής των Αθηναίων γυναικών του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. (Blondell, Gamel, Sorkin, Rabinowitz, Zweig 1999: 61). Εμβαθύνοντας ακόμα πιο πολύ στο θεατρικό συσχετισμό των δύο φύλων και στην συγκρουσιακή τους απεικόνιση με την πραγματικότητα, η Fr. Zeitlin στο *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek drama*, στοιχειοθετεί μέσα από την αναστροφή των ανδρικών και των γυναικείων ρόλων και την επικράτηση του θηλυκού φύλου στο θεατρικό γίγνεσθαι, μια μορφή εκπαιδευτικού κώδικα για τους άρρενες πολίτες της Αθηναϊκής δημοκρατίας του Περικλή, όπου μέσα από επαναλαμβανόμενες μυήσεις του αρσενικού στο θηλυκό θεατρικό χαρακτήρα κατορθώνουν οι άνδρες ως υποκριτές και ως θεατές να εγκολπώσουν ως δικό τους συμπληρωματικό στοιχείο χαρακτηριστικά της θηλυκής ετερότητας (Zeitlin 2008: 107).

Επικρατούσα άλλωστε είναι η αντίληψη, ότι η αθηναϊκή τραγωδία αποτελεί ένα είδος μάθησης, ως αποτέλεσμα της ανάδειξης και μελέτης των πραγματικών εντάσεων της αθηναϊκής κοινωνίας εγείροντας ταυτόχρονα ερωτήματα για την ιδεολογία της εποχής σχετικά με τα δύο φύλα (Blondell, Gamel, Sorkin, Rabinowitz, Zweig 1999: 60-61).

Ειδικά μάλιστα εφόσον όπως υποστηρίζει ο W. Allen η τραγωδία έχοντας ως βάση το αξιακό σύστημα της αθηναϊκής κοινωνίας του 5<sup>ου</sup> αιώνα, προχωρά στη συνεξέταση του μέσα από τη λειτουργική του ενσωμάτωση στο περιεχόμενο των ηρωικών μύθων, αναδεικνύοντας τις δυσχερείς συνθήκες της γυναικείας ζωής και προχωρώντας σε

κριτική καθιερωμένων αξιών στη βάση των πραγματικών προβλημάτων του αυθεντικού κοινού (Allan 2002: 48).

Πραγματικά, η διερεύνηση της δραματικής απεικόνισης των τριών γυναικείων τραγικών χαρακτήρων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Φαίδρας, ανέδειξε ζητήματα που συντελούν στην άποψη της κοινωνικής ανατομίας μιας εποχής και των σχέσεων, που διέπουν τα δύο φύλα μέσα από την ποιητική γραφίδα των συγκεκριμένων τραγωδών. Και οι τρεις ηρωίδες μέσα από την πορεία τους προς την αυτοκαταστροφή και την εκδίκηση διαγράφουν με τα μελανότερα χρώματα το κοινωνικό status των γυναικών, είτε αυτό αφορά τον προσωπικό είτε τον δημόσιο βίο τους. Οι σχέσεις των δύο φύλων, ο κοινωνικός αποκλεισμός της γυναίκας από ένα ασφυκτικό πατριαρχικό κατεστημένο, η αυστηρή οριοθέτηση της γυναικείας οντότητας σε μια χωροταξία εντός του οίκου και αντιστοίχως της ανδρικής στο χώρο του δημόσιου λόγου και γίνεσθαι, οι δυσκολίες του έγγαμου βίου, η μοιχεία, η ερωτική ανταπόκριση, ο δόλος και η απάτη, ζητήματα περιουσίας, προίκας, κηδεμονίας ή ανατροφής, ηθικοί και κοινωνικοί κώδικες των δύο φύλων, στερεοτυπικές αντιλήψεις και κοινωνικά κλισέ, αποτέλεσαν όπως είδαμε μέσα από την ανάλυση των συγκεκριμένων χαρακτήρων, τον ουσιαστικό λόγο των ποιητών, πίσω από τον δραματικό λόγο των ηρωίδων.

Η έκθεση επομένως της γυναικείας πραγματικότητας στα μάτια του Αθηναίου πολίτη του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. και το ανέβασμα στην τραγική σκηνή θεατρικών συμπεριφορών που μέσα από τις ακρότητες τους τολμούν να φέρουν στο προσκήνιο ως θέαμα και ως ποιητικό λόγο τέτοια ζητήματα, αποτελούν από μόνα τους τρανή απόδειξη του τρόπου λειτουργίας της αθηναϊκής σκέψης και του θεάτρου ως διαμορφωτικού στοιχείου του κοινωνικού παρόντος και μέλλοντος του Αθηναίου πολίτη και της αθηναϊκής κοινωνίας στο σύνολο της μέσα από μια πορεία σύγκρουσης, τριβής με το διαφορετικό, ανάδειξης ή καθάρσεως αντιλήψεων, λειτουργικών αλλαγών που δοκιμάζονται πρώτα στο θεωρητικό πεδίο της τέχνης και κατόπιν στην αρένα της αθηναϊκής σκέψης και πρακτικής.

## Βιβλιογραφία

Αλεξοπούλου, Χ. Ε. 2013. *Ευριπίδης, η δράση της Γυναίκας: Εκδίκηση και Επιβολή*, Αθήνα: Έννοια.

Allan, W. 2002. *EyripidesMedea* (Duckworth Companions to Greek & Roman Tragedy), London: Gerald Duckworth & CoLtd. Στο διαδίκτυο: [http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=\(893D1077CC8B65F9E6FBEBFA92520AΓ](http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=(893D1077CC8B65F9E6FBEBFA92520AΓ), [προσπελάστηκε στις 28/04/2015]

Arnson Suarlien, D. 2007. *Euripides, Alcestis, Medea, Hippolytus*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc. Στο διαδίκτυο: <http://libgen.in/get.php?md6=8E31050327910E00F7CBDEE3AE460AOB>, [προσπελάστηκε στις 25/04/2015]

Barrett, S. W. 1992. *Euripides Hippolytos*, Oxford: Clarendom Press

Barry, P. 2002. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Sec. ed, Manchester: Manchester University Press. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=4AA8553A1EB6B988011B28BA4FE19C>

Blondell, R & Gammel, M. K. & Sorkin Rabinowitz, N. & Zweig, B. 1999. *Women on the Edge, Four Plays by Euripides: Alkestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis* (The New Classical Canon), New York: Routledge. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=BC1F8FA2B72097A4305A9AC1374E4373> [προσπελάστηκε στις 28/04/2015]

Butler, J. 2009. *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γ. Καραμπελας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Cartledge, P. 2010, 'Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της Αρχαίας Ελλάδας " στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, επιμ. Easterling P.E., μτφ.-επιμ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας, σσ. 3-52, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

De Beauvoir, S. 1956. *The Second Sex*, μτφ Η. Μ. Parschley, London: Jonathan Cape. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=5E09A532967322EDC0D07C89FF53E240>, [προσπελάστηκε στις 30/04/2015]

Eagleton, T. 1996. *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφ. Μ. Μαυρωνάς, Αθήνα: Οδυσσέας.

Easterling, P.E. & Knox, B. M. W. 2005. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομή, Χρ.Γρίμπα, Μ. Κονομή, επιμ. Α. Στεφανή, Αθήνα: Παπαδήμα. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=OCCA4B84C3CBCAΓ2DC5465E0123BD80B>.

Evans, M. 2004. *Φύλο και Κοινωνική θεωρία*, μτφ. Α. Κιουπκιολής, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Flaceliere, R. 1995. *Ο Έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Α. Καραντώνης, Αθήνα: Παπαδήμας.

Foley, H. P. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford: Princeton University press.

Freedman, E. B. 2002. *No turning back: the history of feminism and the future of Women*, New York: Ballantine Books. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=F7b134>, [προσπελάστηκε στις 12/4/15 ]

Γεωργουσόπουλος, Κ. 2007. *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου, Ι. Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου και ΣΙΑ Α.Ε

Γιατρομανωλάκης, Γ. 2013. *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Goff, B. 2007. *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge: Cambridge University Press. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/ondex.php?md5=BF803E1D2C08A08D16DAC5E5C381A8E4> [προσπελάστηκε στις 28/04/2015]

Goldhill, S. 1986. "Sexuality and Difference" στο *Reading Greek Tragedy*, p.p. 107-137, Cambridge: Cambridge University Press

-----, 2004. *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, London: Cambridge University Press. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.eus.ec/book/index.php?md5=FBB81A43A1BF778392AA69A923F3FC8A>, [προσπελάστηκε στις 28/04/2015]

-----, 2008. *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφ. Α. Παπασυριόπουλος, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.

Gomme, A. W. 1925. "The Position of Women in Athens in the fifth and fourth Century", στο *Classical Philology*, Vol.20, No.1. pp.1-25. Στο διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/262574>, [προσπελάστηκε στις 30/04/2015]

Hall, E. 1997. "The Sociology of Athenian Tragedy" στο *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, επιμ. Easterling, P. E., Cambridge University Press, pp. 93-126

----, E. 2010. *Suffering under the Sun*, New York: Oxford University Press. Στο διαδίκτυο: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=351778B121AEE1797B0516DE762077EF>

Headlam, W. & Pearson, A. C. 2009. *The Agamemnon of Aeschylus* (with verse Translation, introduction and notes), London: Cambridge University Press. Στο διαδίκτυο: <http://libgen.in/get?&md5=11DC63404A7B460853D2718F45CABEE9>, [προσπελάστηκε στις 08/03/2015]

Κατούντα, Σ. 2007. "Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία", στο διαδίκτυο: <http://www.24grammata.com/?p=32243> [προσπελάστηκε στις 30/04/2015]

Hardwick, L. 2003. *Reception Studies, στο Greece and Rome, New Surveys in the Classics*, No.33, Oxford: Oxford University Press.

Kamen, D. 2013. *Status in Classical Athens*, Princeton: Princeton University Press. Στο διαδίκτυο: [http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookulewer/ebook/bmx\[YmtfxzuoNzg2UV9FQU41?sid=50f5f7Cf-3d8047E4-b4eb-85137557b5F1\\_&sessionmgr4001&vid=2&hid=4102&format=EB](http://eds.a.ebscohost.com/eds/ebookulewer/ebook/bmx[YmtfxzuoNzg2UV9FQU41?sid=50f5f7Cf-3d8047E4-b4eb-85137557b5F1_&sessionmgr4001&vid=2&hid=4102&format=EB), [προσπελάστηκε στις 18/04/2015]

King, H. 2008. "Bound to Bleed: Artemis and Greek Women" στο *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*, επιμ. Mc Clure, L., pp 77-102, Oxford: Blackwell Publishers Ltd. Στο διαδίκτυο: <http://www.onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9780470756788>, [προσπελάστηκε στις 30/04/2015]

Kitto, H. D. 1981. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, 2η εκδ, μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμα

Knox, B. 1977. "The Medea of Euripides" στο *Yale Classical Studies*, v. 25, pp. 193-225, New York: Oxford University Press.

Lesky, A. 1997. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Τόμος Α, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

-----1983. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφ. Α. Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη.

-----2003. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, τόμος Β, *Ο Ευριπίδης και το τέλος του*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Mastrorarde, D. J. 2014. *Ευριπίδου Μήδεια*, 5η εκδ, μτφ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα: Πατάκη.

Mc Connell-Ginet, S. 2011. *Gender, Sexuality and Meaning*, New York: Oxford University Press. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=A2C687BBB4AA27D1FEE4C90000FDE981>, [προσπελάστηκε στις 20/04/2015]

Μπακαλάκη, Α. 2003. 'Χρήσεις και Καταχρήσεις του Κοινωνικού φύλου στην Ανθρωπολογία'. Πρακτικά Συνεδρίου με θέμα: *Το φύλο, τόπος συνάντησης των Επιστημών: Ένας πρώτος απολογισμός*, Μυτιλήνη(11-12 Οκτ). Στο διαδίκτυο: <http://www.aegean.gr?gender-postgraduate/>. Documents/Praktika-Synedriou/Κείμενο Μπακαλάκη.pdf

Μύρης, Χ. Α. 2009. *Αισχύλου Ορέστεια*, μτφ. Α. Παπασυριόπουλος, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα.



Ober, J. 2003. *Μάζες και Ελίτ στη Δημοκρατική Αθήνα, Ρητορική, Ιδεολογία και Ισχύς του λαού*, μτφ. Β. Γ. Σερέτη, Αθήνα: Πολύτροπο.

Page, D. L. 2001. *Euripides Medea*, Oxford: Clarendon press. Στο διαδίκτυο: <http://www.gen.lib.rus.ec//book/index.php?md5=FC3A6C1858F1D3FF09CF563203E59B83> [προσπελάστηκε στις 4/5/15]

Παπαχαρίσης, Α. Χ. 1965. *Ευριπίδου Ιππόλυτος*, αριθ. 365, Αθήνα: Πάπυρος

Pomeroy, S. B. 2008. *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες: Οι γυναίκες στην Κλασσική Αρχαιότητα*, μτφ. Μ. Μπλέτας, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσας.

Raeburn, D. & Thomas, O. 2011. *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students*, Oxford: Oxford University Press.

Richter, D. 1971. "The position of Women in Classical Athens". στο *The Classical Journal*, Vol, 67, No1, pp.1-8. Στο διαδίκτυο: URL: <http://www.jstor.org/stable/3295512> . [προσπελάστηκε στις 03/05/2015]

Segal, C. 1992. "Signs, Magic, and Letters in Euripides' *Hippolytos*", στο *Innovations of Antiquity*, ed. R. Hexter D. Selden, pp. 420-456, New York: Routledge

Summers, T. 2009. "Democracy and Women in the Ancient World", στο *International journal of Humanities*, Vol.6, Issue 9, pp. 29-36. Στο διαδίκτυο: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=453f9df8-c231-408b-96a-039902e615e3%40sessionmgr4004&vid=10&hid=4110>. [προσπελάστηκε στις 15/03/2015]

Turner, P. J. 2008. *Βιολογικό φύλο, κοινωνικό φύλο και ταυτότητα του φύλου*, μτφ. Ε. Γαλανάκη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Vernant J. P. & Vidal-Naquet, P. 1988. *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Στ. Γεωργούδη, τόμος Α, Αθήνα: Ι.Ζαχαρόπουλος.

Yalom, M. 2012. *Η Ιστορία της Συζύγου*, μτφ. Ε. Κλαδούχου, Αθήνα: Αγρα

Zeitlin, F.I.1984. "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*" στο *Women in Ancient World: The Arethusa Papers*, επιμ. J. Peradotto, J. P. Sullivan, pp 159-194, Albany: SUNYP

-----, 1996. "The Power of Afrodite: Eros and the Boundaries of the Self in Euripides 'Hippolytos', στο *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*" , pp 219-284, Chicago and London: The University of Chicago Press

-----, 2008. "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama" στο *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and sources*, επιμ. L. Mc Clure, pp 103-144, Oxford: Blackwell Publishers Ltd. Στο διαδίκτυο: <http://www.onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9780470756188>.