

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών  
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών  
*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Το Ανδρικό Ήθος των Γυναικείων Ρόλων στους Τρεις  
Τραγικούς.

[Η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου (Αγαμέμνων),  
η Αντιγόνη του Σοφοκλή,  
η Ελένη του Ευριπίδη]

Αθηνά Αβραμίδη

Επιβλέπων Καθηγητής  
Αικατερίνη Τσολακίδου

Ιούνιος 2015

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών**

***Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**Το Ανδρικό Ήθος των Γυναικείων Ρόλων στους Τρεις**

**Τραγικούς.**

**[Η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου (Αγαμέμνων),**

**η Αντιγόνη του Σοφοκλή,**

**η Ελένη του Ευριπίδη]**

**Αθηνά Αβραμίδη**

**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.

**Ιούνιος 2015**



## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιχειρεί ερμηνεία του ανδρικού ήθους που παρουσιάζουν τρεις τραγικές ηρωίδες, η Κλυταιμνήστρα (*Αγαμέμνων* Αισχύλου), η Ελένη (του Ευριπίδη) και η Αντιγόνη (του Σοφοκλή). Το θέμα προσεγγίζεται ξεχωριστά για κάθε τραγωδία με παράμετρο τη θέση της γυναίκας την εποχή της δημιουργίας των τραγωδιών. Τότε που η γυναίκα είναι αποκλεισμένη από την δημόσια ζωή και περιορισμένη στα όρια του οίκου, όπως διαφαίνεται από ιστορικές πηγές αλλά και μέσα από τα ίδια τα κείμενα των τραγωδιών. Η σύγκριση με την ανδρόγυνη ηρωίδα προβάλλει την εκτροπή από το κανονικό, την ανατροπή της τάξης και την ανάγκη επαναφοράς αυτής της τάξης. Επιβεβαιώνεται ότι η ανατροπή είναι ολέθρια και οδηγεί στην κατάρρευση του οίκου και περαιτέρω της πόλης όπως συμβαίνει στον *Αγαμέμνονα* με τη σφαγή του βασιλιά από την Κλυταιμνήστρα και στην *Αντιγόνη* με τη θανάτωση της ηρωίδας. Στην *Ελένη* η εκτροπή έχει καλό σκοπό και οδηγεί στην αποκατάσταση του οίκου και την ευημερία της πόλης. Σε κάθε περίπτωση, η εκτροπή χρησιμοποιεί τη γυναίκα για αφετηρία (επανα-)καθορισμού της ανδρικής ταυτότητας καθιστώντας κεντρικό πρόσωπο της τραγωδίας τον άνδρα.

## SUMMARY

This postgraduate thesis attempts to investigate the male ethos of three tragic heroines, Clytemnestra (Aeschylus' *Agamemnon*), Helen and Antigone in Euripides' and Sophocles' namesake plays. A chapter is devoted to each play, taking into account the status of women at the time of creation of tragedies. At the time women were excluded from public life and limited within the *oikos*' limits as it is evidenced by the historical sources and the texts of tragedies themselves. The comparison with the androgynous heroine displays the deviation from normal, the reversal of the order and the need to restore this order. In the *Agamemnon* in which the king is slaughtered, and in the *Antigone*, in which the heroine dies the reversal is disastrous and leads to the collapse of the *oikos* and further of the city. In the *Helen* the reversal has a good purpose and leads to the restoration of the *oikos* and the prosperity of the city. In any case the reversals use the woman as a starting-point for the (re)definition of masculinity, thus making the male the central figure of tragedy.

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Πρωτίστως θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Δρ. Τσολακίδου Αικατερίνη που επέβλεψε τη παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, για την ουσιαστική βοήθεια που μου προσέφερε, την κατανόηση, το καθημερινό της ενδιαφέρον και την πολύτιμη συμπαράστασή της σε όλα τα στάδια αυτής της προσπάθειας. Επίσης, ευχαριστώ ιδιαίτερα τα άλλα δύο μέλη της εξεταστικής επιτροπής Δρ. Μικελλίδου Αικατερίνη και Δρ. Ταουσιάνη Ακριβή για τις καίριες επισημάνσεις τους στη βελτίωση του τελικού κειμένου της μεταπτυχιακής διατριβής. Τέλος, ευχαριστίες οφείλω στο σύζυγό μου Δημήτρη και το γιο μου Ιωάννη για την υπομονή τους και την ηθική στήριξη που μου προσέφεραν.

# Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	1
2. Η Κλυταιμνήστρα .....	6
2.1. Θήλυ-ἄρρεν / οἶκος-πόλις .....	6
2.2. Ο δόλος.....	11
2.3. Η παραβατικότητα του άνδρα και η απειλή της εξουσίας του από τη γυναίκα.....	14
2.4. Η αρρενοποίηση της γυναίκας.....	15
2. 5. Η εκθήλυνση του άνδρα.....	19
2.5.1. Η εκθήλυνση του Αγαμέμνονα .....	19
2.5.2. Ο εκθηλυμένος Αίγισθος.....	21
3. Η Ελένη.....	24
3.1. Η ρομαντική Ελένη του Ευριπίδη.....	24
3.2. Η αποδόμηση του ηρωικού μοντέλου.....	25
3.3. Το ἄρρεν παραχωρεί την εξουσία στο θήλυ.....	29
3.4. Η διφυής ηρωίδα.....	31
3.5. Ο οίκος στην Ελένη.....	32
3.6. Ο δόλος στην Ελένη.....	35
3.7. Η θρησκεία στην Ελένη.....	40
4. Η Αντιγόνη.....	44
4.1. Γραπτοί και άγραφοι νόμοι: η σύγκρουση.....	44
4. 2. Οίκος και Πόλη.....	46
4.3. Η ανδρόγυνη ηρωίδα.....	50
4.4. Η θρησκεία.....	59
4.5. Η αυτοαναγνώριση του Κρέοντα.....	60
5. Επίλογος.....	62
Βιβλιογραφία.....	65

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Ελληνική γλώσσα και λογοτεχνία» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου και συγκεκριμένα της θεματικής ενότητας «Προσεγγίσεις στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία: Λογοτεχνία και Φύλο». Το θέμα της διατριβής εστιάζει στο ήθος τριών ηρώιδων του αρχαίου δράματος: της Κλυταιμνήστρας από τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου, της Ελένης του Ευριπίδη και της Αντιγόνης του Σοφοκλή από τις ομώνυμες τραγωδίες. Το ήθος τους ερευνάται με αφορμή τη διάσταση και την αντίφαση ανάμεσα στην απεικόνιση της γυναίκας στο δράμα και σε αυτά που γνωρίζουμε για τις γυναίκες στην Αθήνα του 5ου αι. από άλλα είδη κειμένων, κυρίως πεζών όπως είναι τα ιστορικά ή τα ρητορικά κείμενα. Το ζήτημα αυτό προβληματίσε εδώ και καιρό ιστορικούς, αρχαιολόγους και κριτικούς. Από τη μια τα πεζά κείμενα παρουσιάζουν την γυναίκα στην αθηναϊκή κοινωνία ως κατά κανόνα αποκλεισμένη από τη δημόσια ζωή της πόλης (με εξαίρεση τη θρησκευτική σφαίρα), χωρίς πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα και ως κατά κύριο λόγο περιορισμένη στο χώρο και την σφαίρα του οίκου. Από την άλλη, οι γυναίκες κατέχουν μια ιδιαίτερα σημαντική θέση και έναν ιδιαίτερα επιφανή ρόλο στο δράμα, όπου έχουν δική τους γνώμη, συχνά μια τρομακτική ευφυΐα, επηρεάζουν τους άνδρες με την ρητορική τους, πολλές φορές αφήνουν την σφαίρα του οίκου για να συμμετάσχουν στη δημόσια και την πολιτική σφαίρα στην οποία δεν έχουν πρόσβαση στην πραγματική ζωή.

Εκτός από την εντυπωσιακά δυναμική και πολλές φορές επαναστατική συμπεριφορά των γυναικών στο αρχαίο ελληνικό δράμα, εντύπωση προκαλεί ήδη από την αρχαιότητα ο μεγάλος αριθμός των γυναικείων χαρακτήρων που βγαίνουν δημόσια πάνω στην σκηνή σε μια κοινωνία που προτιμούσε να κρατά τις γυναίκες της μακριά από τη δημόσια σφαίρα. Έτσι για παράδειγμα ο Λουκιανός τον 2ο μ.Χ. αι σχολιάζει ότι



υπάρχουν περισσότερες γυναίκες από ό,τι άνδρες σε αυτά τα έργα. Από τα σωζόμενα έργα μόνο σε μία τραγωδία, τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, δεν υπάρχει γυναικείος ρόλος, και οι χοροί που αποτελούνται από γυναίκες είναι περίπου διπλάσιοι από αυτούς που αποτελούνται από άνδρες (21: 10). Επιπλέον, στην τραγωδία συχνά οι γυναικείοι ρόλοι είναι πιο διευρυμένοι, πιο σημαντικοί και πολλές φορές πιο αμφιλεγόμενοι σε σχέση με προγενέστερες λογοτεχνικές πραγματεύσεις του ίδιου μυθικού υλικού. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της τιτάνιας, πανίσχυρης Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου η οποία αναλαμβάνει πλήρη ευθύνη για τον φόνο του άνδρα της, σε σύγκριση με την Κλυταιμνήστρα της *Οδύσσειας* η οποία υπακούει και εκτελεί την βούληση του Αιγίσθου που την αποπλάνησε.

Αυτή λοιπόν η διάσταση ανάμεσα στην εικόνα που έχουμε για την γυναίκα στην Αθήνα του 5ου αι από άλλες πηγές και στις ισχυρές γυναικείες μορφές της τραγικής σκηνής έχει απασχολήσει εδώ και πολύ καιρό τους κριτικούς και κάποιοι παλαιότεροι κριτικοί είχαν μάλιστα χρησιμοποιήσει την απεικόνιση των γυναικών στην τραγωδία ως επιχείρημα για να υποστηρίξουν ότι ίσως τελικά οι γυναίκες στην αρχαία Αθήνα να μην ήταν και τόσο καταπιεσμένες όσο εμείς φανταζόμαστε.

Ιστορικά, οι γυναίκες διεκδίκησαν ίσα δικαιώματα με τον άνδρα, μόλις στα τέλη του 18ου αιώνα. Αρχικό αίτημα, εκφρασμένο από τις περίφημες σουφραζέτες, στις αρχές του 20ου αι., υπήρξε η πολιτική εξίσωση. Στα μέσα του ίδιου αιώνα η Γαλλίδα φιλόσοφος Simone de Beauvoir θα δηλώσει, «δε γεννιέσαι γυναίκα, αλλά γίνεσαι», σκέψη που θα στηρίξει και με το βιβλίο της, *Το δεύτερο φύλο* (1949). Σ' αυτό, κάνει αναφορά για πρώτη φορά στο φύλο ως κοινωνικά καθορισμένου σε αντιδιαστολή με το δεδομένο και αυτονόητο βιολογικό. Το βιβλίο θα γίνει το πνευματικό εφαλτήριο για το δεύτερο κύμα του φεμινισμού που θα εκδηλωθεί από το 1960 και εξής, έχοντας αιτήματα την περαιτέρω πολιτική και οικονομική ισότητα αλλά και τη σεξουαλική ελευθερία.

Τότε, κριτικοί της λογοτεχνίας, εκφραστές του σύγχρονου φεμινιστικού κινήματος, αρχίζουν να προσεγγίζουν και να αναλύουν τη γυναίκα μέσα από τους γυναικείους χαρακτήρες όπως τους απεικόνιζε η λογοτεχνία (Σπουδές του Φύλου: Gender Studies ). Διαπιστώθηκε ότι τα πρότυπα της γυναικείας συμπεριφοράς που πρόβαλλε η λογοτεχνία αποτελούσαν στερεότυπα που είχαν κατασκευαστεί από τις πατριαρχικές

δομές της κοινωνίας και διαιώνιζαν την υποβάθμιση και καταπίεση των γυναικών (Χατζηφώτη 2013: 1-3). Οι σχέσεις των δύο φύλων διαμορφώνονταν από κοινωνικά κατασκευασμένες διαφορές μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού, οι οποίες επιβάλλονταν ως φυσικές, εκ γενετής διαφορές ταυτίζοντας το βιολογικό με το κοινωνικό φύλο. Στην κλασική λογοτεχνία, τέτοιοι κοινωνικοί ρόλοι, που γίνονταν αντιληπτοί ως ιδιότητες του Αρσενικού και του Θηλυκού, αποδίδονταν σε άτομα – χαρακτήρες χωρίς ν’ αντιστοιχούν στο βιολογικό τους φύλο. Ένας άνδρας δηλαδή μπορεί να είχε «θηλυκά» χαρακτηριστικά και συμπεριφορές και το αντίθετο: κάτι τέτοιο, βέβαια, προβάλλεται ως εκτροπή (Πετρίδης 2013<sup>2</sup>: 4).

Σήμερα πλέον πιστεύουμε ότι έχουμε καταλάβει καλύτερα την σχέση ανάμεσα στην τραγική σκηνή και τη ζωή των αρχαίων Ελλήνων. Το χάσμα ανάμεσα στο δράμα και σε αυτό που πιστεύουμε ότι ήταν η πραγματικότητα της αρχαίας Αθήνας παραμένει, αλλά μπορούμε πλέον να το δούμε και να το ερμηνεύσουμε με όρους που κάνουν τη μυθοπλασία, την τραγωδία μέρος αυτής της ίδιας κοινωνίας που περιορίζει τόσο τη γυναίκα. Οι περισσότεροι κριτικοί σήμερα θεωρούν ότι η τραγωδία γράφεται από άνδρες και για άνδρες, απευθύνεται σε ένα μεγάλο, δημόσιο κοινό γένους αρσενικού. Σχετικά με τους ηθοποιούς, δεν είναι μια γυναίκα που μιλά ή ενεργεί για τον εαυτό της και αφεαυτού της στη σκηνή αλλά πάντα ένας άνδρας που την υποδύεται (Zeitlin 2002: 105). Ακόμη και αν υπήρχαν γυναίκες στο θέατρο που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις (και αυτό είναι κάτι που δεν το γνωρίζουμε) το δράμα δεν απευθύνεται (ή τουλάχιστον δεν απευθύνεται πρωτίστως) σε αυτές. Η ταυτότητα του άνδρα βρίσκεται πάντα στο κέντρο του εγχειρήματος, όμως τα τραγικά κείμενα συχνά διερευνούν ζητήματα που είναι κεντρικά στην ανδρική ταυτότητα μέσα από την πιο περιθωριακή μορφή της γυναίκας. Αυτή η εμμесότητα είναι κεντρική στο είδος της τραγωδίας. Οι τραγικές πλοκές δανείζονται το υλικό τους από ολόκληρο το ρεπερτόριο του ελληνικού μύθου και η δράση των έργων τοποθετείται συχνά στο μακρινό παρελθόν. Οι βασιλείς της ηρωικής εποχής που κυβερνούν τις πόλεις των ελληνικών τραγωδιών απέχουν πολύ από τους ηγέτες της Αθηναϊκής δημοκρατίας, όπως απέχουν και οι δυναμικές και δραστήριες γυναίκες που παίρνουν δημόσιες αποφάσεις και καθορίζουν την έκβαση της πλοκής τόσο πολλών τραγωδιών από τις πιο περιορισμένες Αθηναίες του πέμπτου αιώνα.

Η τραγωδία διαθέτει ένα πλούσιο ρεπερτόριο από κλισέ και στερεότυπα τα οποία χρησιμοποιεί για να περιγράψει τις γυναίκες και τη συμπεριφορά τους. Ως κατηγορία οι γυναίκες είναι κατά ένα παράδοξο τρόπο και πιο ενσωματωμένες στο κοινωνικό σύστημα και ταυτόχρονα πιο περιθωριακές σε σχέση με τους κεντρικούς θεσμούς αυτού του συστήματος. Ιδανικά ο ρόλος και η δράση της γυναίκας θα έπρεπε να είναι πολύ περιορισμένα, καθώς θεωρούνται από τη φύση τους ανίκανες για κοινωνική ωριμότητα και ανεξαρτησία<sup>1</sup>. Ταυτόχρονα όμως η τραγωδία προτιμά να παρουσιάζει καταστάσεις και συμπεριφορές που υπονομεύουν και ανατρέπουν πολιτισμικά ιδεώδη. Παρόλο που πολλοί γυναικείοι χαρακτήρες παραμένουν εντός των ορίων της αναμενόμενης γυναικείας συμπεριφοράς, αυτές οι γυναίκες που αποφασίζουν να δράσουν πάνω στη σκηνή, και ειδικά αυτές που μιλούν και ενεργούν δημόσια υπερασπιζόμενες τα δικά τους συμφέροντα ενσαρκώνουν την μεγαλύτερη απόκλιση από την πολιτισμική νόρμα.

Τέτοιες δυναμικές γυναικείες παρεμβάσεις θα φαίνονταν ίσως λιγότερο παράξενες αν μπορούσαν να ερμηνευτούν απλώς ως ανατροπές του κανόνα που έχουν ως στόχο να λειτουργήσουν ως προειδοποίηση για τις συνέπειες της παράβασης των ορίων. Όμως δεν είναι μόνο αυτό που συμβαίνει. Και ακόμα και όταν συμβαίνει, οι προεκτάσεις του γυναικείου λόγου και της γυναικείας δράσης και ο τρόπος με τον οποίο αυτές απεικονίζονται ανοίγουν ένα ιδιαίτερα ευρύ πεδίο ζητημάτων και ερωτημάτων που περιμένουν να διερευνηθούν. Για το λόγο αυτό οι σύγχρονοι κριτικοί συμφωνούν ότι οι γυναικείες μορφές στην ελληνική τραγωδία έχουν κατά μία έννοια μια διπλή λειτουργία: από τη μια ενσαρκώνουν ένα συγκεκριμένο ρόλο μέσα στην πλοκή του

---

<sup>1</sup> Στα έργα του Αριστοτέλη αντανακλώνται οι αντιλήψεις της εποχής για το γυναικείο φύλο και τη σχέση του με το ανδρικό. Στα *Πολιτικά* του υποστηρίζει ότι η φύση του άνδρα τον καθιστά ανώτερο της γυναίκας «*ἔτι δὲ τὸ ἄρρεν πρὸς τὸ θῆλυ φύσει τὸ μὲν κρείττον τὸ δὲ χείρον, καὶ τὸ μὲν ἄρχον τὸ δ' ἀρχόμενον.*» (1254 b) γι' αυτό ο πρώτος εξουσιάζει ενώ η δεύτερη εξουσιάζεται «*τό τε γὰρ ἄρῶν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον, εἰ μὴ που συνέστηκε παρὰ φύσιν*» (1259 b 1). Και την εξουσιάζει όχι μόνο στα πλαίσια της πόλης αλλά και σ' αυτά του οίκου: «*ἐπεὶ δὲ τρία μέρη τῆς οἰκονομικῆς ἦν, ἔν μὲν δεσποτικῆ, περὶ ἧς εἴρηται πρότερον, ἔν δὲ πατρικῆ, τρίτον δὲ γαμικῆ (καὶ γὰρ γυναικὸς ἄρχει καὶ τέκνων, ὡς ἐλευθέρων μὲν ἀμφοῖν, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον τῆς ἀρχῆς, ἀλλὰ γυναικὸς μὲν πολιτικῶς τέκνων δὲ βασιλικῶς.*» (1259 a39). Και επειδή η διανοητική αρετή είναι τέλεια μόνο στο ἄρρεν «*ὁ μὲν γὰρ δοῦλος ὄλως οὐκ ἔχει τὸ βουλευτικόν, τὸ δὲ θῆλυ ἔχει μὲν, ἀλλ' ἄκυρον, ὁ δὲ παῖς ἔχει μὲν, ἀλλ' ἀτελές.*», η φύση προδικάζει την υπαγωγή του θηλυκού στο αρσενικό: «*ἐπεὶ καὶ οἰκονομία ἕτερα ἀνδρὸς καὶ γυναικός: τοῦ μὲν γὰρ κτᾶσθαι τῆς δὲ φυλάττειν ἔργον ἐστίν*» (1277 b25). Το τελευταίο απόσπασμα παραπέμπει και στην σφαίρα δράσης του κάθε φύλου: το αρσενικό εκτός, το θηλυκό εντός του οίκου. Ανάλογες αντιλήψεις εκφράζει ο φιλόσοφος στα *Ηθικά Νικομάχεια*: «*ἕτερον δ' ἐστὶ φιλίας εἶδος τὸ καθ' ὑπεροχὴν, οἷον πατρὶ πρὸς υἱὸν καὶ ὄλως πρεσβυτέρῳ πρὸς νεώτερον, ἀνδρὶ τε πρὸς γυναῖκα καὶ παντὶ ἄρχοντι πρὸς ἀρχόμενον* (1158b20). Χαρακτηριστικό είναι ότι και στο *Περὶ Ποιητικῆς* του ο Αριστοτέλης θεωρώντας ότι απαιτείται το ἦθος να είναι προσαρμοσμένο ή κατάλληλο στον κάθε τύπο που παριστάνεται στην τραγωδία, κρίνει ότι είναι ακατάλληλο σε μια γυναίκα να είναι γενναία ή έξυπνη: «*ἀλλ' οὐχ ἀρόπτον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι* (1454a22-24).

δράματος, ταυτόχρονα όμως από την άλλη λειτουργούν ως αφετηρία / μέσο για τη διερεύνηση μιας σειράς ζητημάτων που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα και τα οποία οι άνδρες επιλέγουν και προτιμούν να διερευνήσουν με έμμεσο τρόπο και σίγουρα όχι μέσα από τον ίδιο τους τον εαυτό. Με αυτή την έννοια η γυναικεία δράση πάνω στην τραγική σκηνή σχεδιάζεται από άνδρες και απευθύνεται σε άνδρες. Στην τραγωδία λοιπόν η γυναίκα λειτουργεί ως όχημα για την διερεύνηση ενός ευρέος φάσματος ζητημάτων.

Η θέαση των γυναικείων μορφών της τραγωδίας υπό αυτό το πρίσμα, δηλαδή ως αφετηρία η οποία χρησιμοποιείται για να διερευνηθούν και να ζητηματα που αφορούν στην ανδρική ταυτότητα άνοιξε νέους και πιο ενδιαφέροντες δρόμους για την κατανόηση της δράσης των τραγικών ηρωίδων αλλά της τραγωδίας γενικότερα.

# Κεφάλαιο 2

## Η Κλυταιμνήστρα

Το κεφάλαιο αυτό επιχειρεί να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει το ανδρικό ήθος της Κλυταιμνήστρας όπως αυτό καταγράφεται στο έργο του Αισχύλου *Αγαμέμνων* το πρώτο μέρος της τριλογίας *Ορέστειας*. Η έμφαση σε αντιθέσεις όπως *θῆλυ-ἄρρεν* και *οἶκος-πόλις*, στην ανατροπή των θεωρούμενων εγγενών χαρακτηριστικών του φύλου και ταυτόχρονα στο αναπότρεπτο των όσων ορίζει η φύση του φύλου θα υπηρετήσει την προβολή της αντιστροφής των ρόλων με την εκθήλυνση του ἄρρενος και την αρρενοποίηση του θήλεος με τις καταστροφικές συνέπειες που συνεπάγεται αυτή η αντιστροφή.

### 2.1. Θῆλυ-ἄρρεν / οἶκος-πόλις

Η γυναίκα-φύλακας του οίκου, κρατούσε στην αρχαϊκή αριστοκρατική κοινωνία μια θέση πιο σημαντική και πιο ζηλευτή απ' ό,τι στην κοινωνία της πόλης στην κλασική εποχή (Mossé, 2002: 13). Ο Οδυσσεύς στην Πηνελόπη αναθέτει την φύλαξη του οίκου όταν αυτός πρέπει να απομακρυνθεί για την ανάκτηση του πλούτου του από τους μνηστήρες (Mossé, 2002: 31). Τον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ. το βασίλειο της γυναίκας συνεχίζει να είναι ο οίκος αλλά έχει υπαχθεί πλέον, οργανωτικά, στη δύναμη της πόλεως. Οι ερευνητές υποστηρίζουν ότι, την κλασική περίοδο, οι γυναίκες βρίσκονταν σε πολύ πιο περιορισμένη θέση από ό,τι οι γυναίκες των προηγούμενων και επόμενων περιόδων της ελληνικής ιστορίας (Cohen 1989: 3). Κυρίαρχος της πόλεως αναδεικνύεται ο άντρας ενώ η γυναίκα θα παραμείνει εγκλωβισμένη στα στενά πια όρια του οίκου.

Ο οίκος οριοθετεί, επίσης, τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των φύλων: σφαίρα δράσης των ανδρών το εξωτερικό, των γυναικών το εσωτερικό. Καθώς το αρσενικό στην

τραγωδία συχνά ταυτίζεται με το βασιλιά, το σπίτι εκτείνεται περαιτέρω ως τόπος της αρσενικής δύναμης που θα νοηματοδοτήσει την κυριαρχία σε ολόκληρη την πόλη. Ωστόσο, καθώς ο άνδρας απουσιάζει συχνά από τον οίκο, η γυναίκα σφετερίζεται εξολοκλήρου τον εσωτερικό χώρο.<sup>2</sup> Οι κοινωνικές επιταγές, άλλωστε την εγκλωβίζουν μέσα στα όριά του ενώ οι άνδρες πηγαίνουν στον έξω κόσμο να επιδιώξουν ανδροπρεπή επιτεύγματα στον πόλεμο και την πολιτική (Zeitlin 2002: 114).

Σε πολλά σημεία του δράματος, εντοπίζονται τα γυναικεία στερεότυπα που αποκλείουν τη γυναίκα από τη σφαίρα του δημοσίου. Ο Χορός αμφισβητεί το κύρος του λόγου της βασίλισσας, όταν αυτή ανακοινώνει το θρίαμβο στην Τροία, με ερωτήσεις που τονίζουν τα στερεότυπα χαρακτηριστικά της γυναικείας φύσης:

- Χο.** πῶς φής; πέφευγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας.  
**Κλ.** Τροίαν Ἀχαιῶν οὔσαν· ἦ τορῶς λέγω;  
**Χο.** χαρά μ' ὑφέρπει δάκρυον ἐκκαλουμένη. [270]  
**Κλ.** εὖ γὰρ φρονοῦντος ὄμμα σοῦ κατηγορεῖ.  
**Χο.** τί γὰρ τὸ πιστόν; ἔστι τῶνδέ σοι τέκμαρ;  
**Κλ.** ἔστιν· τί δ' οὐχί; μὴ δολώσαντος θεοῦ.  
**Χο.** πότερα δ' ὄνειρων φάσματ' εὐπειθῆ σέβεις;  
**Κλ.** οὐ δόξαν ἂν λάκοιμι βριζούσης φρενός. [275]  
**Χο.** ἀλλ' ἦ σ' ἐπίανέν τις ἄπτερος φάτις;  
**Κλ.** παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.  
**Χο.** ποίου χρόνου δὲ καὶ πεπόρθηται πόλις;  
**Κλ.** τῆς νῦν τεκούσης φῶς τόδ' εὐφρόνης λέγω.  
**Χο.** καὶ τίς τόδ' ἐξίκοιτ' ἂν ἀγγέλων τάχος; [280]

Η αμφισβήτηση του λόγου της κλιμακώνεται. Πρώτα, η παρορμητική δυσπιστία του Χορού, ότι δεν μπορεί να πιστέψει τόσο καλά νέα (268). Στη συνέχεια, ευθέως την αμφισβητεί ρωτώντας την αν έχει αποδείξεις για την αλήθεια των λόγων της (272). Την καταφατική απάντηση της Κλυταιμνήστρας, ο Χορός μοιάζει να μη την άκουσε, αποδίδοντας της εγγενή ελαττώματα της γυναίκας: την ανοησία και την ευπιστία. Αναρωτιέται, δηλαδή, αν πίστεψε είτε σε φαντάσματα που είδε στο όνειρό της, είτε σε φήμες που ταξιδεύουν πιο γρήγορα από ό,τι έχει φτερά (274, 276). Την αντιμετωπίζει

<sup>2</sup> Η έξοδος της γυναίκας στη δημόσια ζωή, έτσι όπως προβάλλεται στο αρχαίο δράμα, αποτελεί μια απάντηση στην αποτυχία των ανδρών να εκπληρώσουν τις δικές τους ευθύνες, παραμελώντας τα συμφέροντα της πόλεως αλλά και του οίκου. Ο Αγαμέμνων, για παράδειγμα, έχει παραμελήσει και τον οίκο και την πόλη απουσιάζοντας τόσα χρόνια και αφήνοντάς τα στην απόλυτη αρμοδιότητα της γυναίκας. Πρόκειται για δύο θεσμούς, λοιπόν, που δε συγκρούονται, αλλά που στην ενότητα που τους χαρακτηρίζει, η ανατροπή της τάξης σε έναν απ' αυτούς προκαλεί την ανατροπή και στον άλλον. Το δίπολο οίκος-πόλη συμβάλλει έτσι στην ανάλυση της διαλεκτικής των φύλων στο ελληνικό δράμα (Foley 1982: 4).

ως ανήλικη, όπως φαίνεται από την αντίδραση της Κλυταιμνήστρας: *παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας* (277).

Τα όσα ακούστηκαν από την Κλυταιμνήστρα –όλοι το καταλαβαίνουν – δεν αποτελούν τεκμήρια. Ο φόβος, που επικαλέστηκε στην αρχή της τραγωδίας ο φρουρός, ίσως, έχει καταλάβει και τον Χορό γι' αυτό και οι φιλοφρονήσεις.

**Χο.** πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου [475]  
πόλιν διήκει θοᾶ  
βάξις· εἰ δ' ἐτήτυμος,  
τίς οἶδεν, ἦ τι θεῖόν ἐστί πη ψύθος.

Μετά τις φρυκτωρίες και την άλωση της Τροίας, ο Χορός επιμένει στις εικόνες της φωτιάς από τον στίχο 475 που θυμίζει τον στίχο *εὐαγγέλου φανέντος ὄρφναίου πυρός* (21) (Fraenkel 1950: 240). Ο Χορός συνδέει τη φλόγα με τη φήμη, μια ανεπιβεβαίωτη δηλαδή πληροφορία, που διατρέχει όλη την πόλη. Η καταστροφική ιδιότητα της φωτιάς παραπέμπει στην καταστροφική επίδραση που θα είχε μια ψευδής φήμη για νίκη και επιστροφή των Αργείων από την Τροία, την ώρα της κατάρρευσης της ισχύος της.

**Χο.** – τίς ὤδε παιδνὸς ἦ φρενῶν κεκομμένος, [479]  
φλογὸς παραγγέλμασιν [480]  
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'  
ἀλλαγᾶ λόγου καμεῖν;  
– γυναικὸς αἰχμᾶ πρέπει  
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι.

Σχεδόν με ανακούφιση, ο Χορός θυμάται ότι τα νέα δε μπορεί να είναι αληθινά και επιστρέφει στις προηγούμενες σκέψεις του αναπτύσσοντας τη θέση του για την ελαττωματική φύση της γυναίκας: το να πιστέψει κανείς σε μια τέτοια είδηση πρέπει να είναι αφελής όπως ένα παιδί και ανόητος (479). Η ευπιστία ταιριάζει στη γυναίκα (Winnington 1948: 131). Συμπεριφορά παιδιού και ανθρώπου χωρίς νου<sup>3</sup> χαρακτηρίζει την πίστη σε μηνύματα που στέλνονται με τη φωτιά.

**Χο.** πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται [485]  
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον  
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

<sup>3</sup> φρενῶν κεκομμένος: ο χαρακτηρισμός παραμένει οξύς είτε η γενική φρενῶν θεωρηθεί αναφοράς, είτε αποχωρισμού (Fraenkel 1950: 240).

Ο παρορμητισμός και η ευπιστία<sup>4</sup>, (485-7) χαρακτηριστικά των ανήλικων που ο ενθουσιασμός τους πυροδοτεί τα συναισθήματα και αναστέλλει τη σκέψη.<sup>5</sup> Και ο χορός συνεχίζει με την ευπιστία σε πράγματα που ακόμη δεν έχουν αποδειχθεί, πώς η Κλυταιμνήστρα σπεύδει να διαδώσει τις ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες και πόσο γρήγορα χάνουν το κύρος τους γιατί τις έχει διαδώσει μια γυναίκα.

Τέτοιες αντιλήψεις επιβάλλουν στη γυναίκα σιωπή. Ο εσωτερικός χώρος του οίκου είναι αθέατος και εκεί βρίσκονται οι γυναίκες που, αν είναι συνετές, οφείλουν να είναι αθέατες. Αθέατες και σιωπηλές. Η γυναίκα δε βγαίνει από το σπίτι. Δεν πρέπει να δώσει δικαιώματα και λαβή για σχολιασμό. Τη «χρυσή εποχή» της δημοκρατίας η αθηναϊκή κοινωνία επιβάλλει στη γυναίκα την απομόνωση και τη σιωπή ως αρετές απαραίτητες για τον ρόλο της συζύγου<sup>6</sup>. Στον επίλογο του επιτάφιου λόγου του ο Περικλής παροτρύνει τις χήρες να μη δίνουν δικαίωμα σχολίων μήτε για καλό μήτε για κακό. Μόνο έτσι θα θεωρούνται ενάρετες και άξιες σύζυγοι ηρώων. (Loraux, 2006: 133-134).

Στους στίχους 600-614 η Κλυταιμνήστρα εκφράζεται με τρόπο που συνάδει με το κοινωνικό παραδοσιακό ιδεώδες σε ό,τι αφορά στο ρόλο της γυναίκας μέσα στον οίκο. Σε ό,τι λέει στους στίχους αυτούς, προσπαθεί να δώσει την εντύπωση της συζύγου – προτύπου, πιστής και αφοσιωμένης (Χατζηανέστης 2000: 183). Το μήνυμα που στέλνει μέσω του κήρυκα στον Αγαμέμνονα, είναι καθησυχαστικό: διατυπώνει αισθήματα χαράς, ενθουσιασμού, περηφάνιας για το νικητή άντρα της και αγαπητό στο λαό, και τον διαβεβαιώνει πως, όσο έλειπε, ήταν φύλακας στον οίκο (*δωμάτων κύνα*, στ 607): πολύ σημαντικός ο ρόλος αυτός της γυναίκας – όπως φαίνεται και από την επανάληψή του από τον Αγαμέμνονα: *δωμάτων έμῶν φύλαξ* (στ 914) –, πως ήταν άριστη για εκείνον, σκληρή με τους αντιπάλους του και προστάτιδα της τιμής του (*σημαντήριο*

---

<sup>4</sup> Στην Τραγωδία, η τρέλα, ο παραλογισμός, και η συναισθηματική έξαρση συνδέονται με το *θήλυ*. Ο εσωτερικός της κόσμος είναι ευάλωτος στα εξωτερικά ερεθίσματα και δύσκολα ελέγχεται από την πνευματικά και λογικά μέσα. Η φυσική της και πολιτιστική της αστάθεια την κάνει πιο αδύναμη από τον άνδρα. Επίσης η τραγωδία δίνει έμφαση στην καταστροφική δύναμη του θηλυκού στο αρσενικό επιλέγοντας γυναίκες θεές για να προκαλέσουν στους αρσενικούς ήρωες τρέλα–η Ήρα, η Αφροδίτη, οι Ερινύες, ή ακόμα και η Αθηνά, όπως στον Αίαντα του Σοφοκλή (Zeitlin 2002: 105). (και σημ. 6)

<sup>5</sup> Παρότι ο Χορός αναφέρεται στα ελαττώματα της γυναικείας φύσης, τα λόγια του αυτά κρύβουν τα κίνητρα της δικής του συμπεριφοράς. Δε θέλει να πιστέψει αυτή την είδηση για να μην απογοητευτεί σε περίπτωση διάψευσης.

<sup>6</sup> Σύμφωνα με μελετητές της κλασικής περιόδου, η απομόνωση της γυναίκας ήταν αυστηρή: απαγορευόταν στις παντρεμένες να βγουν από την πόρτα τους ενώ οι έφηβες ήταν τυχερές αν κατάφερναν να βγουν μέχρι την εσωτερική αυλή. (Cohen, 2012: 3-4)



*οὐδὲν διαφθείρασα* (609-610))<sup>7</sup>. Όταν λείπει ο σύζυγος η γυναίκα είναι ο φύλακας, ο *οἰκουρὸς*<sup>8</sup>, η υπεύθυνη για τη διαφύλαξη της τιμής, ηθικής και υλικής. Το προσωπείο της ενάρετης συζύγου που φορά η Κλυταιμνήστρα για να καλύψει τα αρρενωπά χαρακτηριστικά της αντιστοιχεί και στη θεατρική σύμβαση: οι άρρενες ηθοποιοί καλύπτουν με γυναικεία ενδύματα και προσωπεία την αρρενωπότητά τους προκειμένου να υποδυθούν τους γυναικείους ρόλους.

Η σημειολογία και ο συμβολισμός του οίκου, τον κατέστησε βασικό μέρος των σκηνικών των παραστάσεων των δραμάτων. Η διάταξη του αρχιτεκτονικού χώρου στη σκηνή δείχνει συνεχώς μια σχεσιακή ένταση ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό (Zeitlin 2002: 109). Συμβατικά παρουσιάζεται ο εξωτερικός χώρος και η πρόσοψη ενός κτιρίου, τις περισσότερες φορές ένα σπίτι ή παλάτι. Μια πόρτα οδηγεί σε ένα εσωτερικό που είναι κρυμμένο από τη θέα. Η είσοδος –έξοδος μέσα από την πόρτα του σπιτιού, δημιουργεί συνεχώς μια συμβολική διαλεκτική μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, ορατού και αόρατου, φανερού και μυστικού, γνωστού και αγνώστου. Η αρχιτεκτονική του χώρου, λειτουργεί ως μονοπάτι που οδηγεί από την παρεξήγηση στην αναγνώριση, από την άγνοια στη γνώση, από την εξαπάτηση στην αποκάλυψη (Zeitlin 2002: 113-4). Χωρίο χαρακτηριστικό της λειτουργίας αυτής του εσωτερικού χώρου αποτελούν οι στίχοι 37-8 του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου.

**Φυ.** οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, [37]  
σαφέστατ' ἄν λέξειεν.

Ο Φύλακας μιλά για τα όσα συμβαίνουν στο παλάτι προοικονομώντας την αποκάλυψη που θα ακολουθήσει μετά την ολοκλήρωση των δόλιων σχεδίων της βασίλισσας για τον Αγαμέμνονα. Η προσωποποίηση του οίκου αισθητοποιεί τον εσωτερικό χώρο και τους κινδύνους που ελλοχεύουν σ' αυτόν για το άρρεν.

Ο περιορισμός της γυναίκας στον οίκο επιδιώχτηκε από την αθηναϊκή πολιτεία και μέσω του θεσμού του γάμου, προκειμένου να προστατεύσει το πολιτικό σύστημα.

«...Τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι

<sup>7</sup> Οι ερευνητές αναζητούν την ερμηνεία της λέξης *σημαντήριον* (στ. 609) μεταξύ των εννοιών: η σφράγιση των θησαυροφυλακίων και αποθηκών ή η σφράγιση της αγνότητας (Fraenkel 1950: 302). Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για τη διαφύλαξη κάτι πολύτιμου και, πιθανόν, εντάσσεται και αυτό στη διγλωσσία που ο Αισχύλος επιλέγει για την ηρωίδα του.

<sup>8</sup> Κυριολεκτικά: αυτός που φυλάει το σπίτι, με αναφορά στον σκύλο

*γνησίως και τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν...»* (Απολλόδωρου *Κατὰ Νεαίρας* 122).

Το προηγούμενο δικανικό κείμενο του 4<sup>ου</sup> αι. αντανακλά με σαφή τρόπο, τη θέση της γυναίκας στα πλαίσια του γάμου την κλασική εποχή. Ο άνδρας έχει μια μόνο σύζυγο, ακόμη κι αν πλαγιάζει με άλλες γυναίκες. Όσο για τη γυναίκα που, όπως η Κλυταιμνήστρα, προδίδει τον νόμιμο σύζυγό της, αυτή είναι καταδικασμένη (Mossé, 2002: 25). Η μοιχεία της γυναίκας είναι ασυγχώρητη και κατάπτυστη. Ακόμη και μια γυναίκα, η Κασσάνδρα, η παλλακίδα του Αγαμέμνονα, μιλά με περιφρόνηση για την Κλυταιμνήστρα και την εξωσυζυγική της σχέση (1115).

Το αρχαίο δράμα, παρουσιάζει το θεσμό του γάμου ως επιταγή για το θηλυκό. Η υποτίμηση και η απόρριψη του θηλυκού από το αρσενικό μέσα στα πλαίσια του γάμου, οδηγεί στη σφαγή του αρσενικού, φυσική συνέπεια της οποίας είναι η απειλή εξαφάνισης της ανθρώπινης κοινωνίας στο σύνολό της (Zeitlin 1984: 163). Αυτή η υποτίμηση, εντοπίζεται στον *Αγαμέμνονα* και μάλιστα σε πολλά επίπεδα. Ο Αγαμέμνονας υποτιμά την Κλυταιμνήστρα, ως γυναίκα όταν κοιμάται με την Χρυσήδα και τη Κασσάνδρα, ως σύζυγο όταν οδηγεί στο παλάτι τη δεύτερη, ως μητέρα όταν αποφασίζει να θυσιάσει την κόρη τους χωρίς να της δώσει την ευκαιρία να τον αποτρέψει (Winnington 1948: 136). Ο αποκλεισμός της στον οίκο και η αντιηρωική της φύση θα την οδηγήσουν να αναζητήσει διέξοδο στο δόλο.

## 2.2. Ο δόλος

Στην τραγωδία ο δόλος συνδέεται με τη γυναίκα<sup>9</sup>. Αποτελεί χαρακτηριστικό της γνώρισμα στενά συνδεδεμένο με την ίδια της τη φύση. Στους μύθους, όπως

---

<sup>9</sup> Η Zeitlin προτείνει εγγενή σχέση της ίδιας της τραγωδίας με το *θήλυ*. Αφόρμηση αποτελούν οι Βάκχες του Ευριπίδη. Στο έργο αυτό, ένας από τους πρωταγωνιστές, ο θεός Διόνυσος –ο θεός του θεάτρου– προκειμένου να κατευθύνει τις διαδικασίες του δράματος, να χειραγωγήσει τα θεατρικά αποτελέσματα επινοεί τη πλοκή του, ορίζει τη σκηνή του και ελέγχει το μιμητικό παιχνίδι της ψευδαίσθησης και της πραγματικότητας. Πρέπει επίσης να λάβει θηλυκά χαρακτηριστικά. Αυτό μπορεί να σημαίνει εγγενείς συνδέσεις μεταξύ του φαινομένου της αθηναϊκής τραγωδίας από τη μια και από την άλλη αυτού που πολιτισμικά η κοινωνία ορίζει ως θηλυκό στο βιολογικό / κοινωνικό φύλου σύστημά της (Zeitlin 2002: 105). Πάντως, ο δόλος είναι δεξιότητα και κάποιων ανδρών ηρώων. Στο έπος ήδη ο πολυμήχανος Οδυσσεύς έχει καταγεγραμμένο το δόλο στην ηρωική του ταυτότητα ως κυρίαρχο προτέρημά του. Το χαρακτηριστικό αυτό τον ακολουθεί και στην Τραγωδία όπως στον *Φιλοκτήτη*. Όμως εδώ, ο δόλος του αποτυγχάνει παταγωδώς. Την ίδια αποτυχία γνωρίζει και ο δόλος του Ηρακλή στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Στην περίπτωση του μάλιστα η εξαπάτηση επιστρέφει κυριολεκτικά (και πιο δραματικά) εναντίον του (Zeitlin 2002: 119-20). Οι τραγωδοί φαίνεται να χρησιμοποιούν την «ελαττωματική γυναικεία φύση» ως μέσο αλλοίωσης κάποιων ανδρικών χαρακτηριστικών και έτσι, εύκολα και αποστασιοποιημένα να τα θεώνται οι άντρες μέσα από τον άλλο και όχι μέσα από τον εαυτό τους. Ο πιο περιορισμένος και καθορισμένος από τον αθηναϊκό πολιτισμό ρόλος του θηλυκού μπορεί έτσι να

παραλαμβάνονται από τον Όμηρο, πρωταγωνιστούν γυναίκες οι οποίες αντεπεξέρχονται στους στόχους τους βάσει σχεδίου. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, η Πηνελόπη που (εξ)υφαίνει την εξαπάτηση των μνηστήρων. Απομονωμένες στο γυναικωνίτη, στον εσωτερικό χώρο του οίκου, έχουν την ευκαιρία να ετοιμάσουν την παγίδα που θα ανατρέψει το άρρεν όταν απειλεί την ίδια και τα συμφέροντα του οίκου. Μια παγίδα κρυμμένη εκεί, στις εσοχές του σπιτιού προσδίδοντας στον τραγικό κόσμο μια ύπουλη αδιαφάνεια (Zeitlin 2002: 108). Η καταστροφή θα προέλθει τελικά από το «μέσα» που ανήκει μεν στον άντρα, κατοικείται όμως από τη γυναίκα, θυμίζοντας στο ανδρικό κοινό τον περιορισμό των δικών τους δυνατοτήτων. (Χατζηφώτη, 2014: 18). Ο δόλος της γυναίκας είναι ταυτόχρονα, η πρώτη ύλη στα χέρια του ποιητή για την οικοδόμηση της πλοκής του έργου. Στον *Αγαμέμνονα*, το δόλιο σχέδιο της Κλυταιμνήστρας, το από χρόνια έτοιμο, είναι αυτό που θα κλιμακώσει την πλοκή μέχρι τη δολοφονία του συζύγου της μέσα στον οίκο όπου βρίσκεται ασφαλής ο χιτώνας -δίχτυ (Zeitlin 2002: 117).

Η ηρώιδα αυτή είναι το πιο ισχυρό παράδειγμα της γυναίκας που μηχανορραφεί, με τη χρήση της αινιγματικής διαφορούμενης γλώσσας. Μόνο η Κασσάνδρα, μια άλλη γυναίκα, αντιλαμβάνεται αλλά δε μπορεί να μεταφέρει ό, τι κρύβεται πίσω από τη δόλια πειθώ της Κλυταιμνήστρας (Zeitlin 2002: 117).

Η παραστατική περιγραφή των φρυκτών (281-316), οδηγεί στα μύχια των σκέψεων της Κλυταιμνήστρας που θριαμβολογεί.

**Κλ.** τοιοίδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νομοί, [312]  
ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι·  
νικᾷ δ' ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμών.

Ο αγώνας σκυταλοδρομίας συμβολίζει γι' αυτήν έναν άλλον φρικτό αγώνα με σκυτάλη το φονικό όπλο. Το κρατούσε ο Αγαμέμνονας όταν θυσίαζε την κόρη τους και τώρα θα το κρατήσει η ίδια για να ανταποδώσει το φονικό χτύπημα. Προοικονομείται, βέβαια έτσι, και το δικό της τέλος όταν παραδώσει με τη σειρά της τη σκυτάλη. Μα επειδή τα σχέδιά της είναι ύπουλα, ο ίδιος δεν το γνωρίζει. Έτσι τρέχει μόνη της στον στίβο. Σ' αυτόν τον αγώνα Σκυταλοδρομίας υπάρχει νικητής αν και δεν υπάρχει αντίπαλη ομάδα (314). (Fraenkel 1950: 168).

---

χρησιμοποιηθεί για να καθορίσει, εκ του αντιθέτου, τον με λιγότερους αποκλεισμούς αρσενικό ρόλο (Foley 2001: 10).

Επιπλέον, η αποκάλυψη στο στίχο 316: *ἀνδρὸς παραγγελαντος*. Πίσω από την άφιξη του μηνύματος αποκαλύπτεται ο Αγαμέμνων. Έχει επιβάλει στον αρχιστράτηγο της εκστρατείας να της στείλει το μήνυμα της νίκης. Στους ακροατές της δίνει την εντύπωση της ανυπομονησίας της για το θρίαμβο, αλλά η πραγματική της πρόθεση ήταν να θέσει σε εφαρμογή τα σχέδιά της εγκαίρως. Ο δόλος της είναι ανήλεος. Στο ίδιο το θύμα της έχει αναθέσει την ευθύνη έγκαιρης ενημέρωσής της. Όταν του ζητούσε να την ενημερώσει για το τέλος της πολιορκίας, στην πραγματικότητα του ζητούσε να την ενημερώσει για την αρχή του δικού του τέλους.

Ανάλογα, στο στίχο 346 με το *πῆμα τῶν ὀλωλότων*, ο Χορός εννοεί το αίμα των νεκρών στην Τροία ενώ η Κλυταιμνήστρα υπονοεί το αίμα της Ιφιγένειας που θυσιάστηκε από τον πατέρα της (Χατζηανέστης 2000: 105).<sup>10</sup> Η ευχή της *τὸ δ' εὖ κρατοίη* στον στίχο 348 είναι αμφίσημη: ο Χορός τη συνδέει με την επαναλαμβανόμενη ευχή του στην πάροδο: *τὸ δ' εὖ νικάτω*. Το κοινό όμως γνωρίζοντας τα σχέδιά της, ξέρει ότι αναφέρεται στην επιτυχία τους. Στο απόσπασμα 600-614 αποκαλεί τον Αγαμέμνονα *ἐράσμιον τῆ πόλει*. Το επίθετο *ἐράσμιον* ενέχει την έννοια της αγάπης, συναίσθημα, όμως, που η ίδια αποποιείται έμμεσα, αποδίδοντάς το στην πόλη. Η χρήση και μόνο αυτής της λέξης, αποκαλύπτει την άμετρη υποκρισία της (Fraenkel 1950: 300). Η δήλωσή της ότι ήταν πιστή (606), ακούγεται βέβαιη, μα υπονοεί ότι ο Αγαμέμνων θα ανακαλύψει μόνος του αυτό που συμβαίνει όταν επιστρέψει στο σπίτι (Fraenkel 1950: 302). Η μοιχεία θα μπορούσε να είναι ένας από τους λόγους που οδηγήθηκε στο έγκλημα από φόβο μήπως διωχθεί απ' το σπίτι της (Mossé, 2002: 13).<sup>11</sup>

**Κλ.** πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων [1372]

τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυθήσομαι

Στους στίχους 1372-3, πριν ομολογήσει το φόνο, ομολογεί την αναισχυντία της. Ομολογεί πως όσα είπε ήταν ψέματα αφού ισχύουν τα αντίθετα και περιγράφει την παγίδα της.

**Κλ.** .....πημονῆς ἀρκύστατ' ἄν / [1375-]

φράξειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος; [1376]

<sup>10</sup> Στους στίχους 190-248 ο Χορός έχει θυμίσει στο κοινό την θυσία της Ιφιγένειας. Με το στίχο 248 εκφράζει το μέγεθος της απανθρωπιάς του πατέρα που θυσίασε την κόρη. Το πρόσχημα για το φόνο που ετοιμάζει η Κλυταιμνήστρα είναι ισχυρό. Η τίσις για τον Αγαμέμνονα πλησιάζει.

<sup>11</sup> Ο Όμηρος στην *Οδύσσεια* εξετάζει μια παρόμοια εκδοχή: η θεά Αθηνά προτρέπει την Πηνελόπη να γίνει μια άλλη Κλυταιμνήστρα ενδίδοντας στους μνηστήρες. Τότε ο επικείμενος νόστος του ήρωα θα καταλήξει είτε στο θάνατό του ή σε μια δραματική αντιστροφή του Μυκηναϊκού μύθου, όπως στην επιστροφή του ο σύζυγος σκοτώνει την ύπουλη σύζυγό του (Olson 1990: 65).

ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, [1382-]

περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν, [1383]

Ένα δίχτυ που τυλίγει τους παγιδευμένους όπως η νύχτα καλύπτει την πόλη από ψηλά. (Fraenkel 1950: 189). Οι στίχοι εκφράζουν το αδιαπέραστο του θανάτου (1375-6). Θυμίζουν επίσης το καθήκον των γυναικών να παρέχουν ρούχα που καλύπτουν το σώμα του νεκρού (1382-3). Σε μια αποθήκη φυλάνε χιτώνες, με υφασμένες πτυχώσεις, με τους οποίους περιβάλλουν το αρσενικό θύμα (Zeitlin 2002: 112).

## 2.3. Η παραβατικότητα του άνδρα και η απειλή της εξουσίας του από τη γυναίκα

Η τραγική πλοκή επαναφέρει σταθερά ως θέμα την καλύτερη υπεράσπιση των θετικών αξιών και δομών του οίκου από τη γυναίκα σε απάντηση κάποιας αρσενικής παραβίασης της ακεραιότητας του. Η σύγκρουση μεταφέρεται στα όρια του οίκου όπου αντιμάχονται τα οικιακά με τα πολιτικά συμφέροντα. Αυτή ακριβώς η στάση της γυναίκας, όμως, είναι που την καθιστά ανατρεπτική απειλή για την ανδρική εξουσία. Τη μεταμορφώνει σε αντίπαλο σ' έναν αγώνα ισχύος με απόηχο σε ολόκληρο το κοινωνικό και πολιτικό σύστημα, υποβάλλοντας το τρομακτικό φάντασμα μιας εξουσίας από γυναίκες (Zeitlin 2002: 114).

Στην προϊστορία του Αγαμέμνονα συμβαίνει η θυσία της Ιφιγένειας ως το έμβλημα ενός δαπανηρού και καταστροφικού πολιτικού πολέμου<sup>12</sup>. Ο βασιλιάς θυσίασε την ευτυχία του οίκου για το καλό της πόλεως.<sup>13</sup> Το μίσμα θα προκαλέσει την εκδικητικότητα της Κλυταιμνήστρας.<sup>14</sup> Η εκδίκηση αυτή, θα λάβει χώρα με τη μετακίνηση της ηρωίδας στην, αυστηρά ανδρική, πολιτική σφαίρα ασκώντας προνόμια θεωρούμενα καθαρά ανδρικά. Η Κλυταιμνήστρα είναι η μοναδική ηρωίδα που όχι απλά απειλεί αλλά κατέχει την εξουσία που δικαιούται ο άνδρας. Όμως κάθε φορά που η γυναίκα επιχειρεί

---

<sup>12</sup> ο Αισχύλος αποκρυστάλλωσε στο δραματικό έργο την προβληματικότητα και την αβεβαιότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς: την άτεγκτη ανάγκη της επιλογής και την αδυναμία αποφυγής μιας καταστροφής... ο άνθρωπος, όταν οδηγηθεί σε κάποια απόφαση, υποκύπτοντας στην επιταγή της μοίρας, γεμίζει από επιθυμία γι' αυτό που υποχρεώθηκε να πράξει υπό τον ζυγό της ανάγκης. Ο Χορός στους στίχους (447-462) αναπτύσσει διεξοδικά πώς η χώρα στενάζει για τη θυσία που χρειάστηκε να προσφερθεί για τη γυναίκα ενός άλλου (447-462). Οι θεοί παρακολουθούν τους φονιάδες του λαού, οι Ερινύες ανατρέπουν μια ευτυχία που δεν βασίζεται στο δίκαιο. (Lesky 1987: 278). Αλλά στη νίκη των Ατρειδών προσάπτεται μια μεγαλύτερη ενοχή, και ακούγεται πάλι ανοιχτά η αμφίσημη αξία της ανθρώπινης συμπεριφοράς: ακόμη και η δίκαιη εκστρατεία για την τιμωρία του Πάρη βαρύνεται με ενοχή, αφού για χάρη μιας μοιχαλίδας χάθηκαν ανθρώπινες ζωές. (Lesky 1987: 190)

<sup>13</sup> Ιδέα που θα έβρισκε σύμφωνους τους περισσότερους Αθηναίους της εποχής. Η τραγωδία όμως προειδοποιεί ότι αυτό το καλό της πόλεως είναι προσωρινό. Η ανατροπή του οίκου θα προκαλέσει και τη δική της ανατροπή.

<sup>14</sup> Η θυσία της Ιφιγένειας: αιτία ή αφορμή της εκδικητικότητας της Κλυταιμνήστρας;

εκτροπή του ρόλου της, αυτή η εκτροπή γενικεύεται. Γιατί ο οίκος και η πόλις αποτελούν μια αντιφατική ενότητα. Η τάξη στη μια σφαίρα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την τάξη στην άλλη (Foley 1982: 3-4).

Η τραγωδία εστιάζει σε στιγμές κρίσης και ως γενική αρχή, ο απών ήρωας επιστρέφει στον οίκο είτε για να συναντηθεί με την ίδια την καταστροφή του μέσα σ' αυτόν, είτε για να μην εισέλθει ποτέ μέσα από τις πόρτες του και πάλι. (Zeitlin 2002: 114). Η γυναίκα φύλακας-οίκουρος, θα αποδειχθεί καταστροφείας. Η Κλυταιμνήστρα εξέρχεται από τον οίκο και κάνει εισβολή στο δημόσιο χώρο. Αυτό στο δράμα προμηνύει κάποια καταστροφή (Murnaghan 2005: 237). Η εισβολή της γυναίκας στη σφαίρα δικαιοδοσίας των ανδρών συχνά απαντώντας στην ανδρική παραβατική συμπεριφορά συνδέεται με: την αρρενοποίηση ή/και την ακολασία των γυναικών, την εκθήλυνση των ανδρών<sup>15</sup>, και τελικά τη διατάραξη τόσο οίκου όσο και πόλεως. (Foley 1982: 5).

## 2.4. Η αρρενοποίηση της γυναίκας

Η ηρωίδα του Αισχύλου, μέσα στην αντιφατικότητα αυτή του εσωτερικού της κόσμου, αποποιείται τα χαρακτηριστικά που παραδοσιακά συνδέονται με το φύλο της και επιδεικνύει αποκλίνουσα συμπεριφορά.<sup>16</sup> Ο Αισχύλος, έχει επινοήσει μια γυναίκα που αρνιέται την υποταγή στα έμφυτα, όπως ισχυρίζεται το κοινωνικό της περιβάλλον, χαρακτηριστικά της δείχνοντας προτίμηση στα ανδρικά προνόμια της εξουσίας και της κυριαρχίας.<sup>17</sup>

Το δράμα αυτό ξεκινά με την ευχή του φρουρού: *θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων*» (1): η δυσανασχέτησή του οφείλεται κυρίως στο φόβο: *φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω* (14-15). Ο φόβος δεν τον αφήνει

---

<sup>15</sup> Παρά τα αρσενικού γένους χαρακτηριστικά της τραγωδίας – κοινό, ηθοποιοί, συγγραφείς – διαπιστώνεται κυριαρχία του θηλυκού καθώς εκθλημένοι ανδρικοί χαρακτήρες αντιμετώπιστηκαν από αρρενωπές γυναίκες, όπως η Κλυταιμνήστρα με «τον *ανδρόβουλο* νου» στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου. Αυτή η έννοια της ισόρροπης αντιστροφής βρίσκει στήριξη στις ελληνικές γιορτές ή γαμήλιες τελετές ή μετάβασης οπότε οι νέοι υιοθετούν την εμφάνιση και τη συμπεριφορά του άλλου φύλου. Η σκοπιμότητα των τελετουργιών αυτών είναι να κινηθεί ο νέος/η νέα στη σφαίρα του άλλου πριν από την οριστική ανάληψη της αρσενικής και θηλυκής ταυτότητας, έτσι όπως η πολιτιστική ιδεολογία απαιτεί (Zeitlin 2002: 106).

<sup>16</sup> Στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας η ανωμαλία της φύσης στοιχειοθετείται όχι μόνο από τα ανδρικά χαρακτηριστικά που της αποδίδονται αλλά και από το συνειρμό που η ίδια η ηρωίδα δημιουργεί όταν τα λόγια της συναντούν τις πράξεις της: το *δομάτων κύναι* (στ. 607) κάνει το κατώφλι του παλατιού, μέσα στο οποίο οδηγεί τα θύματά της για να τα εκτελέσει, να φαντάζει σαν τις πύλες του Άδη. Τις πύλες που φύλαγε ο τερατόμορφος σκύλος, ο Κέρβερος. (Πετρίδης 2013<sup>1</sup>: 1)

<sup>17</sup> Οι ηρωίδες του αρχαίου δράματος – και της κωμωδίας -, που οι ενέργειές τους αφορούν τον έξω κόσμο, τον εκτός οίκου, περιγράφονται συχνά στα έργα, ως "ανδρικές", και αντιπροσωπεύουν μια επικίνδυνη ανατροπή του κανονικού (Foley 1982: 1).

να κοιμηθεί. Ο τρόπος με τον οποίο ασκεί την εξουσία τη βασίλισσα, είναι τέτοιος ώστε ο Φύλακας δε θα τολμούσε την παράλειψη καθήκοντος και στις πιο δύσκολες συνθήκες (Fraenkel 1950: 10).

Η παράδοση φράση *ᾧδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ* (10-11) μαρτυρεί την αιτία του φόβου του. Δεν αναφέρει το όνομά της. Ο Winnington εντοπίζει την εναλλαγή ανδρικών και γυναικείων χαρακτηριστικών: κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον, που σηματοδοτεί μια ανώμαλη φύση, μια γυναίκα με ανδρικό μυαλό και βούληση. Σχετικά με το *ἀνδρόβουλον*, συμφωνεί με τον Stanford, που ισχυρίζεται ότι το δεύτερο συνθετικό της λέξης βασίζεται στο βουλεύομαι και αντανακλά την ορθολογική διαδικασία της απόφασης, που αρμόζει στον άνδρα. Ακόμη και η ελπίδα που ταιριάζει σε γυναίκα χαρακτηρίζει τον άνδρα όταν αυτός αμαρτάνει. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Fraenkel, το *ἐλπίζον* δεν αποδίδει τόσο την ποιότητα της Κλυταιμνήστρας, δηλαδή κομμάτι της γυναικείας φύσης της, όσο την κατάσταση κάτω από την οποία δρα. (Fraenkel 1950: 11).

Αντίστοιχη συμπεριφορά θα επιδείξει και ο Χορός. Ενώπιον της βασίλισσας, ο Κορυφαίος δηλώνει: *ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστὰ σου τεκμήρια* (352), ενώ στην επωδό κι ενώ έχει αποχωρήσει η βασίλισσα, ο Χορός δηλώνει: *τίς ᾧδε παιδνὸς ἧ φρενῶν κεκομμένος,/φλογὸς παραγγέλμασιν/ νέοις πυρωθέντα καρδίαν* (479-481)<sup>18</sup>. Μπροστά της αποσιωπά όσα σκέφτεται γι' αυτή. Οι φιλοφρονήσεις που εκστομίζει, προφανώς στοχεύουν στην ικανοποίηση της γυναίκας –δυνάστη που απαιτεί υπακοή και υποταγή στο θέλημά της. Η φράση του Χορού *πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω* (548), θυμίζει τον Φύλακα όταν εκμυστηρευόταν στο κοινό, πως για όσα ξέρει αλλά σιωπά, *βοῦς ἐπίγλωσση μέγας/ βέβηκεν*. (36-37) (Fraenkel 1950: 277).

Η σιωπή, η απομόνωση και η αφάνεια, οι αρετές της γυναίκας της κλασικής Αθήνας, δεν ταιριάζουν στην Κλυταιμνήστρα.

**Χο.** εὐαγγέλοισιν ἐλπίσιν θυηπολεῖς [στ. 262]

**Κλ.** πεύση δὲ χάρμα μείζον ἐλπίδος κλύειν [στ. 266].

---

<sup>18</sup> Ο Fraenkel προσπαθεί να ερμηνεύσει την ασταθή συμπεριφορά του Χορού. Βρίσκει ότι η αποκλιμάκωση της πίστης του πως αληθεύει το *εὐάγγελον πύρ* αποτελεί ένα καλό φόντο για να προβληθεί με τη δέουσα ένταση η ανακοίνωση του Κήρυκα για την άλωση της Τροίας. (Fraenkel 1950: 247)

Όταν ο Κορυφαίος αντιμετωπίζει την Κλυταιμνήστρα ως γυναίκα ρωτώντας την ποιες ελπίδες την ωθούν να θυσιάζει (262) του απαντά πως ο λόγος που θυσιάζει είναι πολύ ανώτερος από ελπίδες (266)

Για την ανδροπρεπή ιδιοσυγκρασία της, η κυριαρχία του άντρα τής είναι απεχθής (Winnington 1948: 132). Την ανωτερότητά της αγωνίζεται να την αποδείξει και με το λόγο της, που, όπως ολόκληρη η προσωπικότητά της, είναι και αυτός ανδρόγυνος. Εκτός από τη θηλυκή πλευρά του, με την ασάφεια, τη ρευστότητα των νοημάτων που τον δομούν και τη διφορούμενη λειτουργία του, που αναλύθηκαν πριν, έχει και την αρσενική πλευρά του. Ο στόμφος στις δηλώσεις της απέχει μακράν της σιωπής και της αποχής από το δημόσιο λόγο, που αποτελούν αρετές για τη γυναίκα της κλασικής περιόδου. Ο προστακτικός λόγος επίσης (*ἀπάγγελον, ἦκειν ὅπως τάχιστ'* 604-605), καθώς και οι φράσεις: *πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν, σημαντήριον διαφθείρασαν, τέρψιν οὐδ' ἐπίβογον φάτιν ἄλλου πρὸς ἄνδρὸς* (609-612) προσδίδουν στο λόγο ύφος αυταρχικό, επιβλητικό, δυναμικό που προσιδιάζει σε ανδρική συμπεριφορά. Θέλοντας να διαβεβαιώσει για την αλήθεια ὅσων λέει, χρησιμοποιεί τη φράση *μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς* (στ 612) (περισσότερο από όσο ξέρω να βάφω τον χαλκό) κάνοντας χρήση του αδυνάτου ή, σύμφωνα με την προσέγγιση του Fraenkel, υπονοώντας την προαποφασισμένη δολοφονία του Αγαμέμνονα με το ξίφος του Αιγίσθου. Και οι δυο ερμηνείες, πολύ περισσότερο η δεύτερη, αναφέρονται σε διαδικασίες ανδρικές;

**Χο.** τοιόσδ' ὁ κόμπος, τῆς ἀληθείας γέμων, [613]

οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίᾳ λακεῖν.

Το δίστιχο (613-614) με το οποίο κλείνει το απόσπασμα αυτό, χρησιμοποιείται από την ηρωίδα ως δικαιολογία για το ανάρμοστο σε γυναίκα ύφος: ωραιοποιεί την καυχησιά (*κόμπο*), «γεμίζοντάς» τη με ειλικρίνεια (*τῆς ἀληθείας γέμων*) και χαρακτηρίζοντάς τη ως κάτι πολύ καλό (*οὐκ αἰσχρόν*), μια και πηγή της είναι η γενναιότητα, επίσης ανδρικό χαρακτηριστικό. Όλα αυτά τα ανδρικής υφής χαρακτηριστικά είναι το μέσον για να καταστεί πειστική η διφορούμενη γλώσσα της. Ο ποιητής θα χρησιμοποιήσει και την απολογία της για να αναδείξει την υποταγή του αρσενικού στο θηλυκό.

**Κλ.** πειρᾷσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος· [1401]

ἐγὼ δ' ἀτρέστῳ καρδίᾳ πρὸς εἰδότας

Στους στίχους 1401-2 υπάρχει μια φαινομενική αντίθεση: ἀφρων γυναίκα (*γυναικὸς ἀφράσμονος*) από τη μια, ατρόμητη καρδιά (*ἀτρέστῳ καρδίᾳ*) από την άλλη. Η γυναικεία φύση υποτιμάται από την Κλυταιμνήστρα που δείχνει προτίμηση στην



αντρική συμπεριφορά. Ο ποιητής επιλέγοντας τη γειτνίαση των δύο αυτών εννοιών βοηθά το κοινό να συνειδητοποιήσει ότι η εγκληματική της φυσιογνωμία κάνει ταυτόχρονη χρήση της αφροσύνης και της τόλμης με αναμενόμενα τα καταστροφικά αποτελέσματα. Η τόλμη υποτάσσεται στην αφροσύνη. Πιστοποιείται, επομένως, η υποταγή της αρσενικής πλευράς του λόγου της και της φυσιογνωμίας της στη θηλυκή η οποία, τελικά, κυριαρχεί.

Όταν περιγράφει τις φρυκτωρίες, θυμίζει άνδρα με την επίδειξη της γνώσης των γεωγραφικών στιγμάτων που παραπέμπουν σε πολυταξιδεμένο άντρα, και παρουσιάζει μια ανδρική δραστηριότητα όπως είναι το άθλημα της σκυταλοδρομίας, με τόσες λεπτομέρειες. Η Κλυταιμνήστρα εντυπωσιάζει επίσης, με την ανδροπρεπή ενόρασή της στα ανθρώπινα, τη γνώση της για τη μεταπολεμική συμπεριφορά που οφείλουν οι στρατιώτες ενώπιον των θεών, αλλά και την εμπειρία της για το πώς είναι η ζωή στη μέση της αναταραχής του πολέμου (Fraenkel 1950: 178). Στο όραμά της για την άλωση της Τροίας (στ. 320–340) δεν εκφράζει καμιά γυναικεία ευαισθησία για τον θρήνο των γυναικών και των παιδιών των νικημένων πάνω από τα κουφάρια των αγαπημένων τους. Μόνο 4 στίχοι (326-329) με μια εικόνα που πλάθεται από ένα ηχητικό ρήμα *ἀποιμῶζουσι*, και τη μετοχή πεπτωκότες που με τον εμπρόθετο ἀμφί σώμασιν οπτικοποιεί κάτι απρόσωπο και γενικευμένο με κανένα συναίσθημα από τον περιγράφοντα. Αντίθετα, όταν μιλά για τους νικητές - πολεμιστές, μοιάζει να βιώνει η ίδια όσα περιγράφει γι' αυτούς. 8 στίχοι (330-337) γεμάτοι επίθετα: *νυκτίπλαγκτος πόνος, νήσταις, ἀχμαλώτοις Τρωικοῖς οἰκήμασιν, ὑπαιθρίων πάγων δρόσων τ', ὡς δ' εὐδαίμονες ἀφύλακτον πᾶσαν εὐφρόνην*. Μέσω της λυρικότητας, προσδίδεται ύφος θριάμβου, και η ηρωίδα μεγαθύνει τα, μάλλον ασήμαντα, συναισθήματα των στρατιωτών. Η ικανοποίηση για τη νίκη που τους δίνει τα αγαθά χωρίς κόπο, η απολύτρωση από τα στοιχεία της φύσης που τους χαρίζει η θαλπωρή των σπιτιών των νικημένων, η ανακούφιση μετά την αποτίναξη της αγωνίας της φρούρησης. Ένα όραμα με τέτοια εστίαση δε μπορεί να ανήκει σε γυναικείο ήθος.

**Κλ.** τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις· [348]

τὸ δ' εὖ κρατοίη, μὴ διχορρόπως ἰδεῖν.

πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τήνδ' ὄνησιν εἰλόμην. [350]

**Χο.** γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις.

ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια

Αυτό ενισχύεται και από επισήμανση που κάνει για τον στίχο 348: *τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἔμοῦ κλύεις*. Ο Fraenkel επισημαίνει ότι το *τοιαῦτα* περιλαμβάνει όχι μόνο το τμήμα για την αναπόφευκτη τιμωρία ὄσων επιστρέψουν αλλά και την περιγραφή της αλωμένης πόλης. (Fraenkel 1950: 178). «*Τοιαῦτα οράματα*» δεν ταιριάζουν σε μια γυναίκα. Στον στίχο 351, όταν η Κλυταιμνήστρα τελειώνει το λόγο της ολοκληρώνοντας ταυτόχρονα το ὄραμα – παραλήρημά της για την άλωση της Τροίας, ο κορυφαίος ομολογεί πως ο λόγος της είναι ανδρικός. Μοιάζει να λέει πως κι αν είναι σωστά αυτά που λέει, δεν υποχωρεί στις θέσεις του για τις νοητικές δυνατότητες μιας γυναίκας. Αν η Κλυταιμνήστρα έχει δίκιο, είναι γιατί έχει ἦθος ανδρικό και μιλά σαν ἄνδρας (351). Πρόκειται ἄλλωστε για φιλοφρόνηση που με το αιχμηρό σχόλιό της στο στίχο 348, η Κλυταιμνήστρα σχεδόν την έχει απαιτήσει από τον Χορό (Fraenkel 1950: 180).

Ο Αισχύλος, επιδιώκοντας αρρενωπό ὕφος της Κλυταιμνήστρας, επιλέγει για τις απαντήσεις της, αττική διάλεκτο χαμηλού επιπέδου με χροιά χυδαιότητας προκειμένου να καταγράψει το θυμό της καθώς και εκφράσεις που παραπέμπουν σε πολεμική ορολογία: «δόξαν» και «βριζούσης φρενός». (Fraenkel 1950: 151).

Αυτή η γυναίκα κρατεῖ, ασκεί εξουσία. Ο ποιητής, ὁμως, φροντίζει να της την περιορίσει μόνο στο διάστημα που λείπει ο σύζυγος (*δίκη γὰρ ἐστὶ φωτὸς ἀρχηγοῦ τείν /γυναῖκ' ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου*. στ. 259-260). Αρθρώνει δημόσιο λόγο, αλλά οι ἄντρες δυσπιστούν απέναντί της ὅπως θα δυσπιστούσαν στο λόγο οποιασδήποτε γυναίκας. Γνωρίζει τον πόλεμο και μιλά γι' αυτόν σαν πολεμιστής. Κατά τη διάρκειά του, ὁμως, παραμένει στον οἶκο. Εκτελεί τα θύματά της χωρίς οἶκτο. Το κάνει, ωστόσο, αφού προηγηθεῖ δόλος.

**Αιγ.** τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς, [1636]

Στον στίχο 1636, ο Αίγισθος θεωρεῖ αυτονόητο πως η γυναίκα είναι η επιδέξια στο δόλο.

.

## 2. 5. Η εκθήλυνση του ἄνδρα

Τα ανδρικά της χαρακτηριστικά, εγκλωβισμένα μέσα στη γυναικεία φύση της, σταδιακά την παραμορφώνουν και την μετατρέπουν σε μια απειλή για το ἄρρεν που για να το χειραγωγήσει θα το εκθηλύνει

### 2.5.1. Η εκθήλυνση του Αγαμέμνονα

Η Κλυταιμνήστρα, εξέρχεται από τον οίκο για να παραλάβει το υποψήφιο θύμα της και να το οδηγήσει στο εσωτερικό του οίκου, όπου βρίσκεται, αθέατη, η θανάσιμη παγίδα της. Επιδέξια μηχανεύεται την αναχώρησή του από τη σκηνή με τρόπο που υποδηλώνει την υποταγή του στη θέλησή της. Τον πείθει να πατήσει το πορφυρό πολύτιμο τάπητα, για να μπει στο σπίτι του. Στην πραγματικότητα του ζητά να ποδοπατήσει τα πλούτη του οίκου τους. Το αίτημά της συμβολίζει τη στροφή της ηρωίδας κατά του οίκου και των συμφερόντων του (Foley 1982: 2).

*Αγ. καί τ' ἄλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμέ [918]*

*ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην*

Οι διαμαρτυρίες του Αγαμέμνονα να μη του φέρεται σα να ήταν γυναίκα ή βάρβαρος είναι συμβολικές (918-9). Ακριβώς όπως ως κατακτητής του Πριάμου πρέπει να υποβιβάσει την αξία του σε αυτή του βαρβάρου, έτσι ο απατημένος σύζυγος πρέπει να υποβιβάσει την αξία του σε αυτή του θηλυπρεπούς (Winnington 1948: 133). Οι αντιστάσεις του, παρότι αναγνωρίζει την ύβρη, κάμπτονται μπροστά στο δέλεαρ να έχει ανώτερη τιμή απ' αυτήν του βάρβαρου Πριάμου στην περίπτωση που αυτός θα ήταν νικητής.<sup>19</sup> Παρασύρεται σε ανελέητο θάνατο υπό την επίδραση της ανίερης πειθούς της Κλυταιμνήστρας (Cartledge 2003<sup>4</sup>: 20). Είναι η πρώτη ήττα του Αγαμέμνονα σ' ένα διάλογο που καταγράφει την πάλη εξουσίας μεταξύ ανδρών και γυναικών στην οποία το αρσενικό ενδίδει τελικά (Zeitlin 1984: 164).

*Κλ. παῖω δέ νιν δῖς· κἄν δυοῖν οἴω γμάτοιν [1384]*

*μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκός τι*

*τρίτην ἐπενδῶμι, τοῦ κατ' ἄχθονός,*

*Διός, νεκρῶν σωτῆρος, εὐκταίαν χάριν.*

Δε διαθέτουμε όλα τα τεκμήρια για τις τεχνικές λεπτομέρειες της σκηνής του φόνου<sup>20</sup>, αλλά έχουμε την πιο αξιόπιστη απόδειξη με την τρομακτική εικόνα που ο ποιητής απλώνει μπροστά στα μάτια μας (1384-7) (Fraenkel 1950: 644). Δεδομένης της στενής

<sup>19</sup> Οι δυνάμεις που ο Αισχύλος παρουσιάζει να συγκρούονται δεν είναι αντιτιθέμενες αλλά ιεραρχημένες. Η σύγκρουση είναι αποτέλεσμα διασάλευσης της ιεραρχίας και λύση η επαναφορά της τάξης: οι Ολύμπιοι ανώτεροι των χθονίων στο θεϊκό επίπεδο, οι Έλληνες ανώτεροι των βαρβάρων στο πολιτιστικό επίπεδο, και οι άνδρες ανώτεροι των γυναικών στο κοινωνικό επίπεδο (Zeitlin 1984: 159)

<sup>20</sup> Όταν οι άνδρες υποφέρουν ή πεθαίνουν στο θεατρικό χώρο, αιτία είναι, συνήθως, μια γυναίκα. Η εξοικειωσή της με τις νεκρικές διαδικασίες της έχουν μάθει πόσο ευάλωτοι είναι, και τελικά, πόσο θνητό το ανθρώπινο σώμα. Τέτοιες γυναίκες είναι η Κλυταιμνήστρα, η Δηϊάνειρα, η Εκάβη, και, φυσικά, η Αγάβη, η μητέρα του Πενθέα. Ακόμη μπορεί να είναι θεές όπως η Αφροδίτη και η Ήρα ή, πάνω απ' όλα, οι Ερινύες, τιμωρώντας όσους φονεύουν από εκδίκηση (Zeitlin 2002: 112).

σύνδεσης ανάμεσα στη γυναίκα και στη σφαίρα της θρησκείας,<sup>21</sup> πολλά είναι τα αρμόζοντα τελετουργικά που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει η Κλυταιμνήστρα για να δώσει θρησκευτική /ιερή διάσταση στην πράξη της την ώρα που την ομολογεί, διαπράττοντας, έτσι, τη μέγιστη ύβρη. Τα τρία πλήγματα που κατάφερε στον Αγαμέμνονα και η σύνδεσή τους με τον επικαλούμενο Δία, παραπέμπουν στις τρεις σπονδές, αφιερωμένες στους ολύμπιους θεούς, στους χθόνιους θεούς, η τρίτη στον Δία Σωτήρα<sup>22</sup> και με τις οποίες άρχιζε το συμπόσιο στην Αθήνα (Goldhill 2003<sup>4</sup>: 142)<sup>23</sup>. Μόνο που το συμπόσιο αφενός ήταν γιορτή, αφετέρου αφορούσε άνδρες. Ο φόνος παριστάνεται επί σκηνής ως διεφθαρμένη θυσία που σημαίνει πως η Κλυταιμνήστρα ανέτρεψε τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων, μεταξύ ανθρώπων και ζώων και μεταξύ ανθρώπων και θεών (Goldhill 2003<sup>4</sup>: 335). Συνταιριάζοντας το τελετουργικό μιας γιορτής με το φόνο υποδηλώνεται ο ανελέητος τρόπος με τον οποίο τον διέπραξε και που δεν ταιριάζει σε μια γυναικεία ψυχή. Ακόμη περισσότερο, το ανδρικό ήθος της Κλυταιμνήστρας προδίδει η αναφορά της σε ένα τελετουργικό μιας συνεστίασης μόνο για άνδρες κατά τη διάρκεια της οποίας οι γυναίκες ήταν απομονωμένες στο γυναικωνίτη.

Σε ολόκληρη τη σκηνή (1372-1576), κατά την οποία ομολογεί το έγκλημά της, ανατρέπονται οι κοινωνικοί ρόλοι: η γυναίκα δε μπορούσε να υπερασπιστεί τον εαυτό της στα δικαστήρια. Την εκπροσωπούσε ο «κύριός» της.

**Κλ.** λέγω-σὺ δ' αἰνεῖν εἶτε με ψέγειν θέλεις [1403]  
ὄμοιον-οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς  
πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς,  
ἔργον δικαίας τέκτονος. τάδ' ᾧδ' ἔχει.

Ἐν προκειμένω, η Κλυταιμνήστρα απολογούμενη μπροστά στους δικαστές της (Χορό), εκπροσωπεί η ίδια τον εαυτό της (1403-6).

<sup>21</sup> Η θρησκευτική ζωή στην αρχαία Αθήνα, έδινε στις γυναίκες κάποιες ευκαιρίες εξόδου. Τα νεαρά κορίτσια έβγαιναν στην αγορά πάντα συνοδευόμενα και για να πάρουν μέρος στις μεγάλες θρησκευτικές τελετές, σε μια κηδεία ή να μεταβούν στο ναό (Κολόμποβα & Οζερετσκάια 1993: 85-86). Την κλασική εποχή, οι γυναίκες, συμμετείχαν σε θρησκευτικές τελετές με όχι τόσο δημόσιο χαρακτήρα, όπως την αρχαϊκή εποχή, αλλά συνδεδεμένες κυρίως με τον οίκο και τη συνέχεια του (Fantham 2005: 132).

<sup>22</sup> Το τρίτο χτύπημα αφιερώνεται, σαν σπονδή, στο Δία Σωτήρα. Η επίκληση αυτή αποτελεί «μεγαλοπρεπή βλασφημία» καθώς αυτός ο Δίας θεωρείται ο σωτήρας των πτωμάτων (O'Daly 1985: 9).

<sup>23</sup> Σύμφωνα με τον Fraenkel, σωστά ο Enger αντικατέστησε το *Αιδου* με το *Διός* (Fraenkel 1950: 652).

## 2.5.2. Ο εκθηλυμένος Αίγισθος

Ο Αισχύλος, συνταιριάζει το υπερτροφικό θήλυ με ένα ατροφικό άρρεν. Η Κλυταιμνήστρα το χρησιμοποιεί και για τη «νομιμοποίηση» της συμμετοχής της στην εξουσία. Το *άνδρόβουλον* της Κλυταιμνήστρας σε συνδυασμό με το δόλο και την αυτονομία της να επιλέξει ερωτικό σύντροφο, παραπέμπει στο μύθο μοτίβο της γυναικοκρατίας<sup>24</sup> που, αν και χωρίς ιστορική βάση, στόχευε να παρουσιάσει ως αυτονόητη την κατωτερότητα της γυναίκας και την απειλή που συνιστούσε η γυναικεία εξουσία: «Οι γυναίκες είχαν κάποτε εξουσία, αλλά έκαναν κατάχρηση μέσω της “πονηριάς και της αχαλίνωτης σεξουαλικότητας,” ως εκ τούτου προώθησαν το “χάος και την αναρχία”. Οι άνδρες, ως εκ τούτου, επαναστάτησαν και έκτοτε ανέλαβαν τον έλεγχο και μέτρα για να θεσμοθετήσουν την υποταγή των γυναικών» (Zeitlin 1984: 162)

**Αίγ.** ιδὼν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων [1580]

κάγῳ δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ῥαφεύς. [1604]

πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας [1609]

Ο εραστής της Κλυταιμνήστρας, μετά το φόνο και διεκδικώντας την εξουσία, παρουσιάζει το έγκλημα ως δικαιοσύνη των θεών αλλά και εξολοκλήρου έργο δικό του: Καταθέτοντας τα αίτια που τον οδήγησαν σ' αυτό χρησιμοποιεί λέξεις που αναφέρονται στο αρσενικό γένος: *ἄνδρα, πατρώας, πατήρ, πατέρα, ἀδελφόν, ἡνδρηλάτησεν, πατρῶον, πατήρ* (1581-1590). Οι λέξεις αυτές σε αντιδιαστολή με τις νύξεις δόλου που εμπεριέχει η παρουσίαση του φόνου από μέρος του, δίνουν έμφαση στη θηλυπρέπειά του.

**Χο.** γύναι, σὺ τοὺς ἦκοντας ἐκ μάχης νέον– [1625]

οἰκουρὸς εὐνήν <τ'> ἀνδρὸς αἰσχύνων ἄμα,

ἀνδρὶ στρατηγῷ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον;

Ο Χορός, τον προσφωνεί *γύναι* και τον κατηγορεί ως *οἰκουρό* (1625-7), μια και το *οἰκουρεῖν* αποτελούσε αποκλειστική αποστολή της γυναίκας.<sup>25</sup> Οι άνδρες έλειπαν στην

<sup>24</sup> Η Κλυταιμνήστρα υποβάλλει το φόβο πως η άρνηση της γυναίκας να υποστεί τον υποδεέστερο ρόλο που της επιβάλλουν, από μια αναπόφευκτη ακολουθία, θα οδηγήσει στο αντίθετο της: τη συνολική κυριαρχία, τη Γυναικοκρατία, της οποίας η ακραία μορφή προβάλλει την υποδούλωση ή τη δολοφονία των ανδρών. Αυτή η ίδια πολωτική φαντασία μπορεί να συλλάβει μόνο δύο ιεραρχικές εναλλακτικές λύσεις: εξουσία των ανδρών ή εξουσία των γυναικών. (Zeitlin 1984:163)

<sup>25</sup> Στους στίχους 1625-7 ο Χορός απευθύνεται στον Αίγισθο και όχι στην Κλυταιμνήστρα, όπως εκ παραδρομής πιστευόταν αρχικά. Ο Fraenkel επιχειρηματολογεί υπέρ αυτού: η Κλυταιμνήστρα δεν αντιδρά σ' αυτή τη σκληρή τοποθέτηση του Χορού, ο διάλογος εκτυλίσσεται μεταξύ Χορού και Αίγισθου, τα όσα λέει η Κασσάνδρα για τον Αίγισθο αποκαλώντας τον *οἰκουρό* στους στίχους 1223 κ.ε. και, τέλος, ότι το

εκστρατεία της Τροίας. Όσοι παρέμειναν στο σπίτι, παρέμειναν ή λόγω γήρατος, ή λόγω αδυναμίας ν' ακολουθήσουν, ή λόγω δειλίας (Fraenkel 1950: 770). Το *έβούλευσας* (1626) θυμίζει στο κοινό το *άνδρόβουλον κέαρ* της Κλυταιμνήστρας. Προκαλείται έτσι, μια σύγχυση: ποιος είναι ο άντρας και ποια η γυναίκα;

Κλ. μὴ προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων· <ἐγώ> [1672]

καὶ σὺ δωμάτων κρατοῦντε θήσομεν <καλῶς>.

Οι δύο τελευταίοι στίχοι (1672-3), με την Κλυταιμνήστρα να δίνει κατευθύνσεις για το παρόν και για το μέλλον, καταδεικνύουν πως αυτή ήταν ο εγκέφαλος του εγκλήματος και στην πραγματικότητα, αυτή θα είναι ο κύριος, ο ασκῶν την εξουσία με πρόσχημα την ανδρική ιδιότητα του Αίγισθου.

Αν και με την εισβολή της στη δημόσια σφαίρα, φαινομενικά τουλάχιστον, η Κλυταιμνήστρα υπερασπίζεται τα συμφέροντα του οίκου και εναντιώνεται στην παράβαση του άνδρα, εν προκειμένω, τη θυσία της Ιφιγένειας, αποδεικνύεται στο τέλος ότι υπερασπίζεται τα δικά της συμφέροντα: την ανεξέλεγκτη διαχείριση του πλούτου του οίκου, την ελευθερία στις σεξουαλικές της επιλογές, τη συμμετοχή της στην εξουσία και την ευκαιρία να ποδηγετεί τους άλλους.<sup>26</sup> Έτσι το τέλος αυτού του δράματος, με την ένωση ενός εκθηλυμένου άρρενος και μιας ανδρόβουλης γυναίκας, μας θυμίζει την αρχή του: η απρόσμενη σύνδεση των δύο γενών σε ένα στο «γυναικὸς ἀνδρόβουλου», είναι διφορούμενη: μια γυναίκα που σκέφτεται σαν άνδρας ή μια γυναίκα που σκέφτεται εναντίον ενός άνδρα. Η διπλή αυτή σημασία είναι επιδιωκόμενη από τον ποιητή. Μια γυναίκα που σκέφτεται σαν άνδρας αποσκοπεί στην εξουσία και άρα, αναπότρεπτα, σκέφτεται ενάντια στον άνδρα, ενάντια στην καθεστηκυία τάξη της πατριαρχίας (Goldhill 2004: 34).

---

κατεστραμμένο κείμενο στη θέση της μετοχής αἰσχύνων είχε αποκατασταθεί με τη θηλυκού γένους μετοχή (αἰσχύνουσ') όχι γιατί ταίριαζε στο μάτι αλλά εξαιτίας της επιθυμίας να αποδοθούν τα ὅσα λέγονται στους στίχους αυτούς σε κάποιον θηλυκού γένους. (Fraenkel 1950: 768-9)

<sup>26</sup> Η υπεράσπιση των ιδιωτικών συμφερόντων και όχι αυτών του οίκου ισχύει ως χαρακτηριστικό παραβατικότητας και για άλλες τραγικές ηρωίδες, όπως για τη Μήδεια.

# Κεφάλαιο 3

## Η Ελένη

Στο κεφάλαιο αυτό το ανδρικό ήθος της Ελένης εξετάζεται στα πλαίσια του μύθου όπως τελικά διαμορφώνεται από τη γραφίδα του Ευριπίδη. Σ' αυτό το έργο, η αποδόμηση του ηρωικού προτύπου του έπους με την ταυτόχρονη ανάληψη της επικής Ελένης στους ουρανούς ως ειδώλου νοηματοδοτεί την αντιστροφή των ρόλων ως την ριζική αλλαγή του τρόπου αντιμετώπισης των δυσκολιών δίνοντας ένα «καλό τέλος» στην υπόθεση. Η αυτοαναφορικότητα, ο διάλογος των λογοτεχνικών αποδόσεων των μύθων και οι ιδέες του σοφιστικού κινήματος συντελούν στην μετάπλαση της ηρωίδας από γυναίκα σε ιδέα - πυξίδα διαμόρφωσης της ανδρικής ταυτότητας.

### 3.1. Η ρομαντική *Ελένη* του Ευριπίδη

Η *Ελένη* του Ευριπίδη, ένα από τα τελευταία θεατρικά έργα του ποιητή (412 π.Χ.), κατατάσσεται από τους κριτικούς στα έργα αυτά που χαρακτηρίζονται από μελοδραματικό ή ρομαντικό ύφος. Η ιδιότητα που γίνεται εμφανέστερη, όπως στα περισσότερα έργα του, είναι επίσης η απροσχημάτιστη αυτοαναφορικότητα και λογοτεχνικότητα, καθώς σταθερά αναφέρεται στο χειρισμό προηγούμενων επεξεργασιών του αντικειμένου της. Παράλληλα, αντικατοπτρίζει πνευματικά και πολιτιστικά ζητήματα του τέλους του πέμπτου αιώνα. Περιέχει επίσης, ισχυρό το αντιπολεμικό μήνυμα από πλευράς του ποιητή καθώς διδάχτηκε κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου και συγκεκριμένα μετά τη Σικελική Εκστρατεία. Αυτές οι αφηγηματικές επιλογές διαφοροποιούν τις προθέσεις του συγγραφέα από την κυρίαρχη παράδοση που αφορά την Ελένη: στην *Ιλιάδα*, η δεινή θέση της μετέχει περισσότερο του τραγικού παρά του ρομαντικού. Στην *Οδύσσεια* η θέση της βελτιώνεται αλλά μόνο με την έννοια του διαφορετικού βαθμού επίκρισης για την ευθύνη που φέρει και για τη βούλησή της (Holmberg 1995: 19).

Η Zeitlin εστιάζοντας στις υποθέσεις των όψιμων ρομαντικών έργων του Ευριπίδη καταγράφει το μοτίβο: άνδρες που, έστω και εν αγνοία τους, αναζητούν την απύσασ, ξεχασμένη γυναίκα η οποία λαχταρά να επιστρέψει στο σπίτι και τους αγαπημένους της που έχει χάσει. Κατά τη διαδικασία διάσωσης του θηλυκού, οι άντρες ανακαλύπτουν μια νέα εκδοχή της αρσενικής ηρωικής ταυτότητάς τους. Προτείνουν τα δικά τους σχέδια διάσωσης αλλά τελικά υποκύπτουν στα ανώτερα σχέδια των γυναικών. Σ' αυτή την περίπτωση η δράση και οι πρωτοβουλίες των δυναμικών γυναικών έχουν καλό σκοπό: τη δική τους σωτηρία και αυτή του άντρα και περαιτέρω του οίκου, όπως η Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*<sup>27</sup> ή η Ελένη στο ομώνυμο έργο. Οι άντρες εδώ είναι απλά συμπληρώματα των γυναικών (Zeitlin 2002: 118).

## 3.2. Η αποδόμηση του ηρωικού μοντέλου

Μέρος της διαδικασίας ανακάλυψης της νέας ηρωικής ταυτότητας είναι η αποδόμηση του προηγούμενου ηρωικού προτύπου που πρότεινε την τόλμη, τη βία, την κατά μέτωπο σύγκρουση και τα όπλα.

Ο Μενέλαος στον εισαγωγικό του μονόλογο<sup>28</sup> με τον οποίο αυτοσυστήνεται, αντιπαραβάλλει το ηρωικό του παρελθόν με το αντιηρωικό του παρόν.

**Με.** πλείστον γάρ οἶμαι καὶ τόδ' οὐ κόμπω λέγω  
στράτευμα κώπη διορίσαι Τροίαν ἔπι,  
τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν, [395]  
ἐκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις.

Ενώ,

**Με.** Χρεία δὲ τείρει μ'· οὔτε γὰρ σῖτος πάρα [420]  
οὔτ' ἀμφὶ χρωτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι  
πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἃ ἀμπίσχομαι.  
Πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα  
χλιδᾶς τε πόντος ἦρπασ'·

<sup>27</sup> Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* η ηρωίδα, αν και καταστρώνει ένα ευφυές σχέδιο σωτηρίας της ίδιας και του Ορέστη δε διαθέτει ανάλογο ηρωισμό με αυτό της Ελένης. Πρώτα γιατί δε χρειάζεται να αγωνιστεί για την αποκατάσταση του ονόματός της όπως η Ελένη. Επίσης, δε διαθέτει έναν κακό εαυτό για να το χειριστεί ο Ευριπίδης ως αντιθετική εικόνα – είδωλο της ηρωίδας (Holmberg 1995: 39).

<sup>28</sup> Οι στίχοι 386–436 λειτουργούν σα δεύτερος πρόλογος. Η υφολογική διαφορά μεταξύ πρώτου και δευτέρου είναι ότι ο δεύτερος δεν απευθύνεται δι' ἀπαγγελίας ad spectatores, αλλά δια μιμήσεως με τη μορφή παθητικής απαγγελίας που σημαίνει ένας πραγματικός μονόλογος. Λαμβάνεται υπόψη το γεγονός ότι η έκθεση δι' ἀπαγγελίας υφολογικά ταιριάζει μόνο όταν το Δράμα δεν έχει ακόμη αρχίσει πραγματικά. (Kannicht 1969: 122)



Στο αντιηρωικό του παρόν, είναι μεγάλη η διάσταση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι. Ο ποιητής αφαιρώντας του επί σκηνης τα βασιλικά του ρούχα,<sup>29</sup> τα όπλα του και τους στρατιώτες του αφαιρεί την εικόνα ενός μεγάλου ήρωα. Η διάσταση ανάμεσα στο ηρωικό παρελθόν του Μενέλαου και το παρόν του στην Αίγυπτο τονίζεται λίγο αργότερα και στη στιχομυθία του με τη γηραιά θυρωρό:

**Μεν.** Αϊαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ 'στί μοι στρατεύματα;  
**Γρ.** Οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.  
**Μεν.** Ὡ δαῖμον, ὡς ἀνάξι' ἠτιμώμεθα. [455]  
**Γρ.** Τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; Πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ;

Η εξουσία του απωλέσθη στα μανιασμένα κύματα, μαζί με τα βασιλικά του ρούχα και τους στρατιώτες που διάταζε. Η ανδρεία του χάνει την υπόστασή της και μένει μόνο το όνομά της (φήμη) που δεν έχει καμιά αξία σε μια χώρα εχθρική για τους Έλληνες.

Η αποδόμηση του ηρωισμού του επιτυγχάνεται και στο λόγο που θα απευθύνει στη Θεονόη, με μια έμμεση ομολογία λιποψυχίας. Όταν με λεπτομέρειες περιγράφει τα δύο πτώματα, του δικού του και της Ελένης, πάνω στον τάφο του Πρωτέα (982-987), έχει απροσδόκητα, συγκλονίσει και τον ίδιο με αποτέλεσμα το πλέον συναισθηματικά φορτισμένο ύφος των δηλώσεών του (991-992), που τον καθιστά ασυνεπή απέναντι στην ανδρική συμπεριφορά που του αρμόζει. (Kannicht 1969: 253). Μονολογώντας σχεδόν, ο ήρωας περιγράφει τα δάκρυα στα μάτια του που θυμίζουν συμπεριφορά γυναίκας.

**Μεν.** κτανεῖν δέδοκται τήνδε μοι κᾶπειτ' ἐμὸν [982]  
πρὸς ἦπαρ ὧσαι δίστομον ξίφος τόδε  
τύμβου 'πὶ νώτοις τοῦδ', ἴν' αἵματος ῥοαὶ  
τάφου καταστάζωσι· κεισόμεσθα δὲ [985]  
νεκρῶ δὺ' ἐξῆς τῶδ' ἐπὶ ξεστῶ τάφῳ,  
ἀθάνατον ἄλγος σοί, ψόγος δὲ σῶ πατρί.

<sup>29</sup> Η ευφυής επιλογή του ρακέδντου βασιλιά από τη μια και ο ελαφρά κομπαστικός τόνος πρέπει να πρόβαλε εντονότερα την αντίθεση με την άθλια αμφίεση του ναυαγού (Lesky 2003: 245). Βέβαια, η εικόνα του ρακέδντου βασιλιά επί σκηνης δεν είναι πρωτοφανής. Ο Αισχύλος έχει ήδη εμφανίσει στο έργο του *Πέρσαι* τον βασιλιά Ξέρξη χωρίς τη βασιλική άμαξα, με άδεια τη φαρέτρα του και, σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, ντυμένο με κουρέλια. Η σκηνοθετική αυτή επιλογή, συμβολίζει όπως τονίζει ο Χορός στους στίχους 918-21, την απώλεια της τιμής, της αγωνιστικής δύναμης, της εξουσίας και του ελέγχου. Η απώλεια της εξουσίας, υποδηλώνει και εδώ την εκθήλυνση του ήρωα καθώς αποτυγχάνει στην άσκηση αυτού του ανδρικού προνομίου (Thalmann 1980: 275). Ανάλογες απώλειες συμβολίζονται και στην Ελένη του Ευριπίδη αλλά μέσα σε πολύ διαφορετικά πλαίσια που αντιστοιχούν στο διαφορετικό δημιουργό αλλά και στο διαφορετικό ιστορικό περιεχόμενο της σύνθεσης των τραγωδιών. Με τα κουρέλια του Ξέρξη ο Αισχύλος υπενθυμίζει, σε μια Αθήνα που ακμάζει, την *ύβρη* που προκαλεί ο *πλοῦτος* και την επακόλουθη *τίση* με την απώλεια του *ἄλβου*, της ευδαιμονίας, ενώ ο Ευριπίδης με τα κουρέλια του Μενελάου προτείνει στην Αθήνα, που βρίσκεται μπροστά στην πτώση της, μια νέα ηρωική ταυτότητα, να αλλάξει δηλαδή, τρόπο αντιμετώπισης των δυσκολιών.

.....  
**Μεν.** Τί ταῦτα; Δακρύοις ἐς τὸ θῆλυ τρεπόμενος [991]

ἐλεινὸς ἦν ἄν μᾶλλον ἢ δραστήριος<sup>30</sup>.

Τα λόγια του προδίδουν την αισχύνη που νιώθει γι' αυτή του τη στάση και τον εσωτερικό του αγώνα προκειμένου να την αποφορτίσει. Εν μέρει, το ανδρικό ήθος της Ελένης τονίζεται, λόγω της εκθήλυνσης του συζύγου της.

Αντίστροφα, από ό τι για την Ελένη, για τον Μενέλαο, η πραγματικότητα τον απελπίζει και θέτει σε κίνδυνο τη φήμη του. Η φήμη του στρατηλάτη διακυβεύεται ακόμη περισσότερο από την αποκάλυψη της ματαιότητας της Τρωικής εκστρατείας (Foley 2001: 313). Γι' αυτό και αρνείται να πεισθεί στα λόγια της γριάς ότι εκεί, στην Αίγυπτο, βρίσκεται η Ελένη πριν ακόμη την Τρωική εκστρατεία. Μένει προσκολλημένος πεισματικά στην περιοχή των φαινομένων με τη σκέψη ότι πρόκειται μάλλον για συνωνυμία —παράδειγμα ανθρώπου που πλανιέται ακριβώς εκεί όπου αισθάνεται βέβαιος για τη λογική του. (Lesky 2003: 245). Αρνείται να πιστέψει ακόμη και στα ίδια του τα μάτια<sup>31</sup>, όταν αντικρίζει απέναντί του την Ελένη. Ένα είδωλο, ένα ψέμα και χιλιάδες αδικοχαμένοι, ο απολογισμός του επιτεύγματός του.

**Μεν.** Τοῦκεῖ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ' οὐ. [593]

Αυτό ακριβώς είναι το απαράδεκτο: ο ήρωας δε μπορεί να δεχτεί τη «ματαιότητα του μεγέθους των πόνων» (Kannicht 1969: 167). Δε μπορεί να δεχτεί τη ματαιότητα του ηρωισμού του (593). Μπορεί όμως, εντέχνως να την προβάλει ο ποιητής.<sup>32</sup>

**Μεν.** ἄγγελιον ἐλθὼν τοῖς λελειμμένοις φίλοις [737]

τάδ' ὡς ἔχονθ' ἠὔρηκας οἷ τ' ἐσμὲν τύχης,

μένειν τ' ἐπ' ἄκταῖς τούς τ' ἐμοὺς караδοκεῖν

ἀγῶνας οἱ μένουσί μ', ὡς ἐλπίζομεν, [740]

<sup>30</sup> Το επίθετο αυτό αντανακλά την προπαγανδιστική γλώσσα των κομμάτων της Αθήνας, τον καιρό του Πελοποννησιακού πολέμου, με την ιμπεριαλιστική Αθήνα να κατηγορείται για πολυπραγμοσύνη. (Kannicht 1969: 254). Ο Περικλής, ήδη έχει επιχειρηματολογήσει υπέρ της πολυπραγμοσύνης αντιπαραβάλλοντάς την στην απραγμοσύνη, τη μη συμμετοχή των πολιτών στα κοινά (Θουκυδίδη, Περικλέους Επιτάφιος, κεφ. 40). Ο Ευριπίδης απαντά με τον Μενέλαο και την ουτοπική πολεμική του δόξα, ότι ο πόλεμος είναι αυτοαναιρούμενη πολυπραγμοσύνη.

<sup>31</sup> Ερευνάται εδώ, φιλοσοφικό ερώτημα της εποχής: αν δεν μπορούμε να πιστέψουμε τις αισθήσεις μας, ποια βάση για τη γνώση μπορούμε να έχουμε; Επίσης και η παραδοχή ότι η γλώσσα δεν ταιριάζει πάντα την εξωτερική πραγματικότητα (Scodel 2010: 163).

<sup>32</sup> Η χορωδία των γυναικών, στους στίχους 1108-1164, επιβεβαιώνοντας τη λύπη της Ελένης για τις δημόσιες και ιδιωτικές καταστροφές που η ομορφιά της έχει προκαλέσει, υπογραμμίζει, μέσω της επανεκτίμησης των αποτελεσμάτων της Τρωικής εκστρατείας, τις σκέψεις του ποιητή σχετικά με τη ματαιότητα του πολέμου (Foley 2001: 318).

Ο προηγούμενος ηρωισμός καθορίζει και την πρόταση του Μενέλαου για τη σωτηρία τους. Δε μπορεί να υπολογίζει παρά μόνο στα όπλα (737-40).

**Έλ.** Ἐς ἄπορον ἦκεις· δεῖ δὲ μηχανῆς τινος. [813]

Στην επιμονή του Μενέλαου, ότι πολεμώντας θα σωθούν, η Ελένη του απαντά πως μια τέτοια λύση είναι κατώτερη των περιστάσεων. Λέξη κλειδί το ἄπορον (813).

**Μεν.** Ἐγὼ σὸν οὔτ' ἄν προσπεσεῖν τλαίην γόνυ [947]

οὔτ' ἄν δακρυῦσαι βλέφαρα· τὴν Τροίαν γὰρ ἄν  
δειλοὶ γενόμενοι πλεῖστον αἰσχύνοιμεν ἄν.

Καίτοι λέγουσιν ὡς πρὸς ἀνδρὸς εὐγενοῦς [950]

ἐν ξυμφοραῖσι δάκρυ' ἄπ' ὀφθαλμῶν βαλεῖν.

Ἄλλ' οὐχὶ τοῦτο τὸ καλόν, εἰ καλὸν τόδε,

αἰρήσομαι ἄγ' ἄν πρόσθε τῆς εὐψυχίας...

Στο προοίμιο του λόγου που απευθύνει στη Θεονόη, επιδεικνύει μια έντονα αρσενική στάση, με λόγια που δε χρειάζεται να γίνουν πράξεις. Όταν, για άλλη μια φορά επικαλείται τη δόξα που του χάρισε η Τροία (948-9) μπροστά στη Θεονόη, μοιάζει να το προκαλεί η αμηχανία του μπροστά στο γεγονός ότι δε μπορεί να αναλάβει δράση. Παρουσιάζεται ως ο εκπορθητής της Τροίας με την ατρόμητη σκληρότητα. Πρόκειται όμως για μια άνευ λόγου επίδειξη ευανδρίας (953) (Kannicht 1969: 247). Όσο προφασίζεται τη δόξα του στην Τροία ο Μενέλαος, τόσο μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στην αδυναμία του να τη χρησιμοποιήσει και να εκτιμήσει την κατάσταση έτσι ώστε να την αντιμετωπίσει με τρόπο αποτελεσματικό και ρεαλιστικό (Homberg 1995: 35-36).

Η φήμη, απαραίτητο συστατικό του ηρωισμού, επίσης ακυρώνεται, συντελώντας στην αποδόμηση του ηρωισμού. Το κλέος του Μενέλαου δεν έχει φτάσει στην Αίγυπτο (453-4). Αντίθετα, δίνεται έμφαση στο κλέος της Ελένης. Για το κοινό βέβαια, δεν είναι ορθό, μια γυναίκα να έχει τόσο μεγάλη φήμη όταν μια Αθηναία, όσο λιγότερος λόγος γινόταν γι' αυτή, τόσο πιο ενάρετη θεωρείτο.<sup>33</sup>

**Έλ.** Πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ' ἄδικος, εἰμὶ δυσκλεῆς· [270]

Μόνο που το μεγάλο κλέος δεν εξασφαλίζει μήτε στην Ελένη δικαιοσύνη (270), μήτε στο Μενέλαο την αποδοχή από τους άλλους. Επιπλέον ο Μενέλαος καταλήγει να

<sup>33</sup> Ο Ευριπίδης δεν έχει επιλέξει τυχαία την Αίγυπτο ως τόπο εξορίας της Ελένης. Τα ήθη και έθιμα της Αιγύπτου, έτσι όπως τα αντιλαμβάνεται το κοινό του Ευριπίδη, διευκολύνουν το πέρασμα της εξουσίας από το άρρεν στο θήλυ. Διότι εκεί, όπως περιγράφει και ο Ηρόδοτος στην εισαγωγή της εθνογραφίας τους για την Αίγυπτο, τα έθιμα είναι τα αντίθετα από αυτά που εφαρμόζονται στον υπόλοιπο κόσμο: οι άνδρες υφαίνουν στο σπίτι, ενώ οι γυναίκες συναλλάσσονται στην αγορά, και οι κόρες, όχι οι γιοι, υποστηρίζουν τους ηλικιωμένους γονείς (Juffras 1993: 46).

απεικονίζεται σα μια κωμική φιγούρα<sup>34</sup> λόγω της διάστασης μεταξύ του κλέους του και αυτού που αντικρίζει το κοινό επί της σκηνής (Meltzer 1994: 245).<sup>35</sup> Ακόμη κι όταν στο τέλος του έργου νικά τους Αιγύπτιους στρατιώτες, τους νικά ενώ ήταν άοπλοι. Η Ελένη τον ενισχύει στη μάχη του αυτή κραυγάζοντας ενθαρρυντικά λόγια (1603-4).

Έλ. .... Ποῦ τὸ Τρωικὸν κλέος; [1603]

Δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους·

Η δόξα αυτή σίγουρα δεν ήταν στην Τροία αφού στην Τροία δεν βρισκόταν το λάφυρο των Ελλήνων, η Ελένη. Η Ελένη ήταν στην Αίγυπτο και ο Μενέλαος εκεί αγωνίζεται για να τη σώσει. Εκεί λοιπόν είναι η δόξα. Εκεί που η νίκη κερδήθηκε από έναν αφοπλισμένο ήρωα χάρη στο ευφυές σχέδιο της Ελένης και την σκηνοθετική και υποκριτική της δεινότητα μπροστά στο Θεοκλύμενο (Meltzer 1994: 252).

### 3.3. Το ἄρρεν παραχωρεί την εξουσία στο θήλυ

Όπως είδαμε παραπάνω, στους στίχους 947-8 ο Μενέλαος αποστρέφεται την ικεσία ως κατάλληλη μόνο για τις γυναίκες και όχι για τους άνδρες -καθώς οι μηχανορραφίες, οι πειστικές ομιλίες, και οι χάρες συνιστούν δεξιότητες των γυναικών.

Έλ. Παρόντα γαίᾳ μὴ φράσαι σε συγγόνῳ [827]

Μεν. Πείσαντε δ' ἔκ γῆς διορίσαιμεν ἄν πόδα;

Έλ. Κοινῇ γ' ἐκείνη ῥαδίως, λάθρα δ' ἄν οὔ.

Μεν. Σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή. [830]

Έλ. Ὡς οὐκ ἄχρωστα γόνατ' ἐμῶν ἔξει χερῶν.

Αναγνωρίζοντάς τες όμως ως αποτελεσματικότερες του ατελέσφορου πλέον ηρωισμού του, έχει αναθέσει ήδη τη σωτηρία τους στην Ελένη που τις διαθέτει (830). Η Θεονόη, άλλωστε, δεν πείθεται να τους βοηθήσει από τη διεκδικητική και προσβλητική απέναντι της, στάση του Μενέλαου αλλά από τα επιχειρήματα της Ελένης που είναι και ο ιθύνων

<sup>34</sup> Τα θεατρικά έργα του Ευριπίδη έχουν, συχνά, χαρακτηριστεί κωμωδίες. Το γεγονός ότι χαρακτηριστικά μοτίβα όπως μηχανορραφίες, αναγνώριση των για πολύ καιρό χαμένων συγγενών, διάσωση, διαφυγή, έγιναν η βάση για τη Νέα Κωμωδία, δεν σημαίνει ότι τον πέμπτο και τέταρτο αιώνα αυτά τα θεατρικά έργα συλλαμβάνονται ως κωμωδίες. Οι ήρωές τους είναι σοβαρά άτομα και η υπόθεση, μίμηση μιας σοβαρής δράσης. Το χιούμορ που εκπέμπει η συμπεριφορά του Μενέλαου, ενισχύει αντί να υπονομεύει την τραγικότητα του ήρωα, καθώς αντικρίζει ο θεατής τις ανατροπές της μοίρας του. Επίσης, αυτά τα στοιχεία προδίδουν διακειμενικότητα της τραγωδίας, καθώς κωμικές σκηνές συναντάμε και στους τρεις τραγικούς, γεγονός που αποδεικνύει τον μεταξύ τους διάλογο (Gregory 2005: 266-7). Άλλωστε, η συνεχής υπενθύμιση πως δεν υπάρχει καμιά εγγύηση ότι όλα θα πάνε καλά, εξασφαλίζει το τραγικό ύφος για το δράμα του Ευριπίδη (Scodel 2010: 165).

<sup>35</sup> Η κωμική διάσταση αυτής της τραγωδίας, συνδυασμένη με το διπλό κόσμο που προβάλλει, μπορεί σίγουρα να περιληφθεί στις αντιθέσεις που θέτει: είναι αλήθεια και «πραγματικότητα» κάτι που μοιάζει με την πραότητα, την ομορφιά, την αθωότητα της Ελένης ή τη μυστικιστική αγνότητα της Θεονόης, ή μοιάζει περισσότερο με την «Τρωική» βία του Μενέλαου και τη «βαρβαρική» βία του Θεοκλύμενου; (Segal 1971: 613)

νους του σχεδίου διαφυγής τους (Foley 2001: 314)<sup>36</sup>. Ο ποιητής αναθέτει στην Ελένη όχι μόνο τη σχεδίαση της πλοκής αλλά και την διεκπεραίωσή της. Στο στίχο 968, *κυρία γάρ ἔστι νῦν*, ο Μενέλαος αναγνωρίζει τη Θεονόη ως «κυρία» της μοίρας του, θυμίζοντας τα αντίστροφα ήθη της Αιγύπτου (σημ. 5) καθώς για τους Αθηναίους, η γυναίκα εκπροσωπείται στα δικαστήρια από τον «κύριόν» της και δεν έχει δικαίωμα να υπερασπιστεί τον εαυτό της. Εδώ συμβαίνει ακριβώς το αντίστροφο. Δικαστές και κατηγοροι, στο πρόσωπο της Θεονόης, και συνήγοροι στο πρόσωπο της Ελένης, χειρίζονται εξολοκλήρου την υπόθεση του κατηγορούμενου Μενέλαου. Παραχωρεί, έτσι, τις δικές του αρμοδιότητες στις γυναίκες, που υπερβαίνοντας τα όρια του ρόλου τους, θα λάβουν τις αποφάσεις: η Θεονόη αν θα σωθούν («βούλεσθαι»), η Ελένη πώς θα σωθούν («βουλεύεσθαι»).

Ανάλογη υπέρβαση ορίων, που καθορίζουν τη θέση την οποία κατέχουν το άρρεν και το θήλυ στην αθηναϊκή κοινωνία, συμβαίνει και στη φανταστική Αίγυπτο. Και σ' αυτή την περίπτωση η υπέρβαση θα συμβεί για την προστασία των συμφερόντων του οίκου που τίθενται σε κίνδυνο από την παραβατική συμπεριφορά του Θεοκλύμενου. Ο φαύλος αυτός βάρβαρος, εκπροσωπεί τη δύναμη της βίας και της απειλής, γι' αυτό και η μάντισσα Θεονόη θα αποφασίσει αντ' αυτού, αναλαμβάνοντας και την ευθύνη των πράξεών της, ακριβώς επειδή εκπροσωπεί τη δύναμη της γνώσης. Αντανακλάται, εδώ, ένα σημαντικό θέμα της σκέψης του όψιμου πέμπτου αιώνα που, προτείνοντας στην αρσενική επιθετικότητα να δώσει χώρο στο μυστηριώδη τρόπο των γυναικών, δημιουργεί ένα αυξανόμενο κίνημα που απομακρύνει από το δημόσιο και οδηγεί προς τον ιδιωτικό χώρο (Segal 1971: 575).

Η ανατροπή των ρόλων καταγράφεται και από τον τρόπο που ο μύθος μεταπλάθεται από ποιητή σε ποιητή. Η Ομήρου *Οδύσσεια*, με τρόπο δηκτικό αντιπαραθέτει στην πίστη της Πηνελόπης στον άντρα της, τη μοιχεία και προδοσία της Κλυταιμνήστρας, και με πιο διακριτικό τρόπο, την απιστία και προδοσία της Ελένης. Σημαντικά σπανιότερες στο δράμα, είναι η ενήλικη γυναίκα που, όπως η Πηνελόπη, δρα για να εξασφαλίσει την

---

<sup>36</sup> Προσεγγίζοντας τις σωζόμενες τραγωδίες, με πρίσμα την πλοκή ως μηχανογραφία διαπιστώνεται ότι οι πλοκές των γυναικών είναι γενικά πιο επιτυχημένες. Οι άνδρες, αν τα καταφέρουν, είναι ακριβώς επειδή συμμαχησαν με τις γυναίκες. Όπως για παράδειγμα στην Ηλέκτρα του Ευριπίδη, όπου ο Ορέστης καταφέρνει να εκδικηθεί το φόνο του πατέρα του φονεύοντας τη μητέρα του, γιατί έχει ενώσει τις δυνάμεις του με την αδελφή του, την Ηλέκτρα (Zeitlin 2002: 118).

επιβίωση του συζύγου της και κερδίζει μια λαμπρή φήμη ως σύζυγος<sup>37</sup>. Στο Ευριπίδειο δράμα σώζονται δύο μοναδικά τέτοια παραδείγματα, η Ελένη και η Άλκηστη, και στην περίπτωση, μάλιστα, της Ελένης αυτό που επιτυγχάνει είναι πάνω απ' όλα η αποφυγή της κακής φήμης (στιχ. 135: Ελ.: *οὐ πού νιν Ἐλένης αἰσχρόν ἄλεσεν κλέος*; και 1506: Χο.: *δύσκειαν δ' ἀπό συγγόνου /βάλετε βαρβάρων λεχέων*). Η αρετή της Πηνελόπης, πάλι, επισκιάζεται από τη βούληση και τον ηρωισμό πρώτα του συζύγου Οδυσσέα και έπειτα του γιου Τηλέμαχου. Αντίθετα, στον Ευριπίδη η αρετή αλλά και η βούληση της Ελένης επισκιάζουν τον ηρωισμό και τη βούληση του συζύγου<sup>38</sup>. Η διαφορά στις δύο ηρωίδες είναι ότι η Ελένη διαθέτει τη γνώση γι' αυτό και ενεργεί ως υποκείμενο αναλαμβάνοντας το ρόλο του πολυμήχανου, ενώ η Πηνελόπη δεν γνωρίζει.<sup>39</sup> Γι' αυτό γίνεται παθητική και αντικείμενο των αποφάσεων του πολυμήχανου Οδυσσέα (Holmberg 1995: 29-32). Όσο για τους άντρες, το κοινό στοιχείο που απομένει για τον Οδυσσέα και το Μενέλαο είναι η πολεμική ανδρεία (Foley 2001: 317-8). Αξιοσημείωτη είναι ανατροπή των ρόλων που διαπιστώνεται στην Ελένη<sup>40</sup> καθώς η ηρωίδα παίρνει τη θέση του άνδρα και ο Μενέλαος τη θέση της γυναίκας και μάλιστα σε ένα κείμενο που λάμβανε μέρος σε δημόσια τελετή την εποχή που η ιδανική σύζυγος ήταν αυτή για την οποία δε γινόταν λόγος μεταξύ των ανδρών μήτε για καλό μήτε για κακό. Στόχος του Ευριπίδη, δεν είναι να αναδείξει την ιδανική γυναίκα αλλά να υποτιμήσει, μπροστά στο δημοκρατικό του ακροατήριο, το κλέος που κερδήθηκε από ένα παραδοσιακό αρχαϊκό ήρωα (Foley 2001: 303-4). Ο αρχαϊκός ηρωισμός είχε θέσει τον οίκο σε κίνδυνο. Το πολυμήχανον της Ελένης τίθεται στην υπεράσπισή του.

---

<sup>37</sup> Γεγονός είναι ότι η Αττική τραγωδία, προτιμά πρωταγωνίστριες της μοιχείας και της προδοσίας όπως η Κλυταιμνήστρα παρά της συζυγικής πίστης όπως η Πηνελόπη (Foley 2001: 303).

<sup>38</sup> Δεν υποβιβάζεται το άρρεν αλλά το ηρωικό Ιλιαδικό πρότυπο του άρρενος, που επιδίωξη του είναι το κλέος του οποίου η κατάκτηση σημαίνει κόστος σε ανθρώπινες ζωές και δυστυχία, όχι μόνο στην εποχή του Ομήρου, αλλά και σ' αυτή του Ευριπίδη. (Meltzer 1994: 254-5).

<sup>39</sup> Ο Ευριπίδης με τον μύθο της Ελένης, όπως και της Ιφιγένειας (στην Ιφιγένεια εν Ταύροις), πληροί το ενδεχόμενο μιας γυναικείας υποκειμενικότητας που καταστέλλεται στα ομηρικά έπη: η ηρωίδα του Ευριπίδη, αναλαμβάνει και φέρει εις πέρας ένα σχέδιο δράσης, αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως μέρος μιας άλλης πραγματικότητας, τον μέμφεται, τον προστατεύει, τον υπερασπίζεται και ταυτόχρονα καθοδηγεί το κοινό που την παρακολουθεί (Holmberg 1995: 21).

<sup>40</sup> Τα αρχαία δράματα, εστιάζοντας στη διάσταση των φύλων, τροποποιούν τους παραδοσιακούς ρόλους τους για να εξερευνήσουν συμβολικά πολιτικά, θρησκευτικά και κοινωνικά θέματα (Foley 2001: 304).

### 3.4. Η διφυής ηρωίδα

Την αποσόβηση αυτού του κινδύνου, ανατροπής του οίκου, ο Ευριπίδης θα την αναθέσει στη γυναίκα. Στην *Ελένη* η πρωταγωνίστρια ενσαρκώνει έναν διφυή χαρακτήρα<sup>41</sup>.

Ο ποιητής έχει δανειστεί τη στησιχόρεια δυσπόστατη φύση της Ελένης για να μεταπλάσει τη γυναίκα σε ιδέα /σύμβολο. Αυτό το επιτυγχάνει πρώτα με τη διάσπαση της παρθενικής (αγνής) και της μοιχαλίδας (σεξουαλικής) συζύγου ανάμεσα στην πραγματική Ελένη και το παραπλανητικό είδωλο<sup>42</sup>. Το είδωλο αποσπά από την Ελένη τη προσωρινή, σαρκική ομορφιά που προκάλεσε τη *δύσκλεια* της ηρωίδας και η πραγματική Ελένη κρατά την αιώνια ομορφιά της σύννεσης για την οποία και θα αποθωωθεί. Αυτή η αποξένωση του καλού από το καταστροφικό, του αληθινού από το φαινομενικό, έχει αποστολή τη διάσωση του οίκου. Η Ελένη εύχεται να έχανε το κάλλος της χρησιμοποιώντας τη λέξη *ἄγαλμα* που σημαίνει την όμορφη απεικόνιση «*Εἴθ' ἔξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ'*» (262). Την ίδια λέξη (*νεφέλης ἄγαλμ'*, 705) θα χρησιμοποιήσει και ο υπηρέτης για να περιγράψει το ανυπόστατο και άρα το μάταιο της αιτίας τόσων συμφορών. Η απώλεια του κάλλους θα έχει αντίβαρο την αναγνώριση της σύννεσης και της αρετής της από τους Έλληνες, δηλαδή την *εύκλεια*. Με την επιστροφή της στη Σπάρτη, η Ελένη πρέπει να αγωνιστεί για την αποκατάσταση της φήμης της, την αναγνώριση της συζυγικής της σωφροσύνης και την απαλλαγή της κόρης από τον κοινωνικό στιγματισμό που της έχει προκαλέσει η κακή φήμη της μητέρας. Όλα αυτά υπερασπίζονται θεμελιώδεις αξίες του οίκου και συμβάλλουν στην επανόρθωσή του.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Όπως ο Jean-Pierre Vernant, ειδικότερα, έχει επισημάνει, η Ελληνίδα σύζυγος απειλεί ακριβώς γιατί πρέπει να είναι τόσο σεξουαλική όσο και αγνή. Η καταστροφική διπλοπροσωπία που παραδοσιακά αποδίδεται στην Ελένη, ενισχύει και το μοτίβο της υποκρισίας ως ιδιοσυγκρασιακού γυναικείου χαρακτηριστικού. (Meltzer 1994: 241).

<sup>42</sup> Ο Ευριπίδης, λειτουργώντας αυτοαναφορικά, χρησιμοποιεί το «είδωλο» για να αποσπάσει, κατά κάποιον τρόπο, την Ελένη από την επική της παράδοση όπου αναδύεται ως εικόνα άπιστης γυναίκας για να δοθεί έμφαση στη πιστή Πηνελόπη (Holmberg 1995: 20-21). Το είδωλο θα επωμιστεί τα λάθη της Ελένης ώστε να απενοχοποιηθεί και να εξαγνίσει την ηρωίδα του Ευριπίδη.

<sup>43</sup> Η υποκειμενικότητα της ηρωίδας δεν έχει να κάνει, με την αυτονόμηση της γυναίκας. Αντίθετα, ο ηρωισμός της γυναίκας επιτυγχάνεται μόνο αν επιβεβαιώνει απερίφραστα τις κοινωνικές αξίες τις σχετικές με τον οίκο. Αλλιώς διατρέχει τον κίνδυνο ολίσθησης στο αρνητικό στερεότυπο της γυναίκας (Holmberg 1995: 38).

### 3.5. Ο οίκος στην *Ελένη*

Στην *Ελένη* ο οίκος κατέρρευσε όταν η ηρωίδα απήχθη απ' αυτόν σε έναν κόσμο θανάτου.

Πολλές ομοιότητες εντοπίζονται με το μύθο της Περσεφόνης<sup>44</sup>. Ότι είναι για την Περσεφόνη ο Κάτω Κόσμος είναι για την Ελένη η Αίγυπτος. Η ίδια αναφέρει πως την απαγωγή της πραγματοποίησε ο εντεταλμένος από το Δία, θεός Ερμής, αρμόδιος και για τη μεταφορά των ψυχών στον Άδη.

ΕΛ. Λαβὼν δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος [44]

νεφέλη καλύψας [45]

Η Αίγυπτος, θεωρούμενη από τους Έλληνες, ως ένας κόσμος όπου όλα γίνονταν αντίστροφα από ότι στον υπόλοιπο κόσμο, ήταν μια ιδανική επιλογή από πλευράς του Ευριπίδη, ώστε να πετύχει τον παραλληλισμό με τον Κάτω Κόσμο.

Τεῦκ Τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος; [68]

Πλούτου γὰρ οἶκος ἄξιος προσεικάσαι,

βασίλειά τ' ἀμφιβλήματ' εὐθριγκοῖ θ' ἔδραι. [70]

Σ' αυτό συμβάλλει και ο Τεύκρος, όταν, αντικρίζοντας το παλάτι του Θεοκλύμενου, λέει πως μπορεί κανείς να το παρομοιάσει με τον οίκο του Πλούτου ή ενός βασιλιά (69-70). Το κοινό σκέφτεται σίγουρα όχι μόνο έναν πλούσιο άνδρα αλλά και τον θεό του Άδη (Juffras 1993: 46). Ο τόπος της απαγωγής της, κυβερνιέται τώρα από τον Θεοκλύμενο που το όνομά του παραπέμπει στον Άδη<sup>45</sup>. Ο Θεοκλύμενος εμποδίζει την επιστροφή της Ελένης που είναι προϋπόθεση για την επανόρθωση του οίκου.

Παρά τη διαφορετική εκδοχή του μύθου που επιλέγει ο Ευριπίδης απ' αυτήν του προτύπου της *Οδύσσειας*, εντοπίζονται πολλές ομοιότητες μεταξύ των οποίων η αγωνία για την επιστροφή στον οίκο. Ακόμη, όπως και στην *Οδύσσεια*, ένας ναυαγός σύζυγος, μεταμφιεσμένος με κουρέλια,<sup>46</sup> ξανασυναντά μετά από μακρό χωρισμό τη

<sup>44</sup> Η *Αλκηση*, η *Ελένη*, και η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι τα τρία σωζόμενα παραδείγματα, τα οποία απεικονίζουν τη θρυλική ιστορία–μοτίβο του βιασμού και της καθόδου της θεάς Κόρης / Περσεφόνης και την επακόλουθη άνοδό της στον επάνω κόσμο. Σε αυτά τα τρία έργα του Ευριπίδη μια ηρωίδα που έχει απαχθεί σε έναν κόσμο κυριολεκτικού ή συμβολικού θανάτου διασώζεται και φέρνει με την επιστροφή της στον πολιτισμό μια άμβλυνση του παρελθόντος πόνου και της καταστροφής (Foley 2001: 304-5).

<sup>45</sup> Επίθετα του Άδη: Κλύμενος και Περικλύμενος (Foley 2001: 306)

<sup>46</sup> Ο ναυαγός Μενέλαος, ο ταπεινωμένος από την παρ' ολίγον γύμνια του, περιλαμβάνεται στα οικεία προβλήματα της καθημερινής ζωής που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης στα έργα του προκειμένου να τους προσδώσει ρεαλισμό. Ταυτόχρονα, τέτοιες λεπτομέρειες μπορεί κάλλιστα να προκληθούν από τη λογοτεχνική παράδοση και καταδεικνύουν τη διακειμενικότητα της τραγωδίας (βλ. υποσημ. 2).



σύζυγο που πολιορκείται από ανεπιθύμητο μνηστήρα (ή μνηστήρες). Οι δύο ιστορίες περιλαμβάνουν μια καθυστερημένη αναγνώριση μεταξύ των συζύγων μαζί με τη διαπίστωση της πίστης της συζύγου, μια απόδραση και ένα **συμβολικό νέο γάμο** που τίθεται σε κίνηση με το τέχνασμα της γυναίκας, αλλά ολοκληρώνεται από την ηρωική βία του συζύγου.

Ο ποιητής, τελικά, προτείνει αναθεώρηση των κοινωνικών αξιών, με άξονες την αμφισβήτηση του επικού ήρωα και την θεραπεία του θηλυκού<sup>47</sup>. Το αρσενικό να αναδιατάξει τις προτεραιότητές του, αν θέλει να παραμείνει ήρωας, απορρίπτοντας την κενόδοξη κατάκτηση των επιθυμιών του μέσω της βίας και στρέφοντας την προσοχή του στον οίκο. Ανακαλύπτοντας τη θηλυκή του πλευρά, να χρησιμοποιήσει το πνεύμα, την ευφυΐα, τη διπλωματία, την πειθώ. Στη γυναίκα, δίνει την ευκαιρία αριστείας και ηρωισμού. Αλλά μόνο με έναν τρόπο: με την άκαμπτη επιθυμία της διατήρησης και προόδου του οίκου (Holmberg 1995: 38).

Σύμφωνα με την Zeitlin, στην τραγωδία οι γυναικείες φιγούρες φαίνονται σημαντικές δίνοντας το όνομά τους στους τίτλους των τραγωδιών, καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος του προσκηνίου ή προκαλώντας μεγαλύτερη συγκίνηση από ότι οι ο αρσενικοί ήρωες. Παρόλα αυτά οι γυναίκες δεν είναι αυτοσκοπός για τους ποιητές. Αποτελούν τις ιδέες που θα καθορίσουν την ανδρική συμπεριφορά. Έτσι, κεντρικά πρόσωπα στην τραγωδία είναι πάντα οι άντρες. Μέσω των συγκρούσεων και των ανατροπών ακόμη και μέσω της ενσάρκωσης ενός γυναικείου ρόλου, γίνεται αναζήτηση της ανδρικής ταυτότητας μέσα στον ευρύτερο κόσμο (Zeitlin 2002: 107-8). Έτσι, το θήλυ, η Θεονόη και η Ελένη, με τη φιλοσοφική φύση τους, καθώς και τη θηλυκότητά τους, παραπέμπουν στο εσωτερικό του οίκου, την εσωστρέφεια, την αδράνεια ακόμη και τα συμπόσια, όπου, εντός των οίκων, λάμβαναν χώρα σπουδαίες φιλοσοφικές συζητήσεις. Από την άλλη το άρρεν, ο Θεοκλύμενος και ο Μενέλαος, συνδέονται με την ενεργό, ανταγωνιστική, αποκλειστικά ανδρική λειτουργία της πόλεως (Segal 1971: 586). Το αίτημα του Ευριπίδη είναι η στροφή από το εκτός στο εντός, με ό,τι το καθένα αντιπροσωπεύει.

---

(*Οδύσσεια* 6. 135-136: *ὡς Ὀδυσσεὺς κοῦρησιν ἐνπλοκάμοισιν ἔμελλε/ μίξεσθαι, γυμνός περ ἑὼν· χρειὼ γὰρ ἴκανε*) (Gregory 2005: 261, 267).

<sup>47</sup> ἡ μοιγαλίδα πού χαρακτηρίστηκε τόσο αρνητικά στις Τρωάδες τρία χρόνια νωρίτερα εμφανίστηκε τώρα ως πρότυπο αγνής συζυγικής πίστης (Lesky 2003: 240)

Γι' αυτό, παίρνοντας τους χαρακτήρες του από το έπος, τους ανατρέπει στην τραγωδία του. Επιχειρεί έτσι, ανατροπή και του ιδεολογικού κατεστημένου και αφύπνιση των συνειδήσεων του κοινού του προκειμένου να κινητοποιηθούν προς εξεύρεση νέων τρόπων αντιμετώπισης των δυσκολιών. Ο Ευριπίδειος χαρακτήρας της Ελένης, αφού αναληφθεί στους ουραμούς η κακή της πλευρά και καθαρθεί, θα μετουσιωθεί, από ενδεχόμενη απειλή για τις δομές της τάξης και της «αλήθειας», έτσι όπως ορίζονται από το αρσενικό, σε δυνατότητα υπηρετήσης αυτής της «αλήθειας». Επιπλέον, με την ιερή ιδιότητα της μαντικής της Θεονόης, που την ταυτίζει με την αλήθεια, ο ποιητής δρομολογεί την αποκάλυψη της αλήθειας μέσω της απόκρυψής της και της ψευδούς μαρτυρίας.

*Θεοκλ. Καίχαίρεθ' Ἐλένης οὔνεκ' εὐγενεστάτης [1678]*

*γνώμης, ὄπολλαῖς ἐν γυναιξὶν οὐκ ἔνι.*

Η Θεονόη, θα επικυρώσει πρώτα τη νέα Ελένη και με την επέμβαση των θεϊκών δίδυμων αδελφών της θα αναγνωριστεί ακόμη και από τον βάρβαρο Θεοκλύμενο (1678-9) η αδιαμφισβήτητη φρόνηση και αρετή της (Holmberg 1995: 37). Ταυτόχρονη έκφραση του αρνητικού στερεοτύπου της γυναίκας, κάνει ξεκάθαρο, πως η ενάρτη γυναίκα, που νοιάζεται για τη φήμη της, θα μπορέσει να επιστρέψει στο θεσμό του οίκου προκειμένου να τον αποκαταστήσει.

### 3.6. Οι χρήσεις του ειδώλου και του δόλου

Ο δόλος στο δράμα θεωρείται μια κεντρική πτυχή της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας και στην *Ελένη*, παρά τη βασική επιδίωξη της ηρωίδας να αποδείξει την αθωότητα και την αρετή της, περιτρέχει ολόκληρο το δράμα.

Πρώτα, το **είδωλο της Ελένης**, ένας θεϊκός γυναικείος δόλος. Η ίδια η Ελένη, είναι η μόνη που έχει γνώση της θείας βούλησης που το δημιούργησε. Και φυσικά η μόνη, αν εξαιρεθεί η μάντισσα Θεονόη, που έχει γνώση της κατάστασής της. Η κυρίαρχη, στο ποίημα, λέξη *δόκησις*, που στο στίχο (36) συνοδεύεται από το αποκαλυπτικό επίθετο *κενή*, περιέχει, επίσης όπως και η φράση *νεφέλης ἄγαλμ'* (705), την αντίθεση μεταξύ του φαίνεσθαι και του είναι. Μια αντίθεση στην οποία βασίζεται και η δόμηση του δόλου.

**Ελ.:** Ἦρα δὲ μεμφθεῖσ' οὔνεκ' οὐ νικᾷ θεάς, [31]

ἐξηνέμωσε τᾶμ' Ἀλεξάνδρω λέχη,

δίδωσι δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ὁμοιώσασ' ἔμοι

εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο,

Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν [35]  
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. Τὰ δ' αὖ Διὸς  
 βουλευμάτ' ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·  
 πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονὶ  
 καὶ Φρυγί δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν  
 πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα [40]  
 γνωτόν τε θεῖη τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.

.....  
 Λαβῶν δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος  
 νεφέλη καλύψας οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου [45]

Επαναλαμβανόμενες λέξεις που σημαίνουν τον αέρα και τον άνεμο (32), (34), (44-5), τα συστατικά του στοιχεία, δίνουν έμφαση στην εξωπραγματική φύση του Ειδώλου. Το Είδωλο, όμως, συνδέεται με την πραγματικότητα και μάλιστα την πιο σκληρή. Συνδέεται με τον πόλεμο και την κενοδοξία των αιτίων του και των στόχων του (31), τη ματαιότητα που έχουν οι νίκες του και τα βάσανα των θυμάτων του (39). Αποκτά έτσι μια ηθική διάσταση με διπλή, επίσης, πτυχή, ανάλογη της χρήσης του από τους θεούς: η Ήρα το χρησιμοποιεί απλά για προσωπική εκδίκηση. - Ως γυναίκες, η θεά και το είδωλο, συνδέονται με προθέσεις ταπεινές και επικίνδυνες. - Ο Δίας, όμως, θέλει να υπηρετήσει τις αποφάσεις του για τη γη που, παρά τη σκληρότητά τους, έχουν ως στόχο να ευεργετήσουν την ανθρωπότητα (36-41). Κατά ανάλογο τρόπο, έχει λάβει πρόνοια και για την Ελένη (44-45)<sup>48</sup>. Το Είδωλο, ως εκ τούτου, περιέχει την κενότητα της πραγματικότητας και ελέγχει την ισορροπία, μεταξύ του είναι και του φαίνεσθαι, αλλά και μεταξύ των εικόνων του κοσμικού χάους (Ήρα) και της κοσμικής τάξης (Δίας) (Segal 1971: 565-6).

**Τε** ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; Ἐχθίστην ὀρῶ [72]  
 γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἧ μ' ἀπώλεσεν  
 πάντας τ' Ἀχαιοῦς. Θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις  
 Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. [75]

Ο Τεύκρος αναφέρεται ρητά στη διπλή φύση της Ελένης, όταν την καλεί μια «μισητή εικόνα φόνισσας» και «μίμηση» (72-5). Αυτή η αντιμετώπιση της Ελένης από τον Τεύκρο είναι η πρώτη από μια σειρά σκηνών που αμφισβητούν τη αλήθεια των

<sup>48</sup> Μελέτες έχουν δείξει ότι ο Στησίχορος εισήγαγε στο μύθο το φάντασμα της Ελένης. Η συμπεριφορά των θεών στην *Ελένη* διαφοροποιείται σε σχέση με αυτή των θεών στην εκδοχή του Στησίχορου. Ο Δίας του Ευριπίδη εκχωρεί την ιδιότητα του ειδωλοποιού στην Ήρα. Παραμένει όμως όπως και στον Στησίχορο, ο μόνος που υπερασπίζεται τα συμφέροντα της Ελένης (Kannicht 1969: 31)



κενήν δόκησιν, οὐκ ἔχων.

Έτσι πιο πολύ από την παρουσίαση της «αληθινής» Ελένης το δράμα του Ευριπίδη αποδεικνύει τη συγγένεια της διαφορούμενης και αντιφατικής γλώσσας με τη γυναίκα<sup>50</sup>. Η διττή φύση της γυναίκας προσφέρει δυο διαφορετικές συζύγους στο σύζυγο (571, 574-5)): αυτήν που έχει και αυτήν που νομίζει πως έχει. Το φάντασμα της Ελένης επιστρέφει στα «εξ ὧν συνετέθη» και λειτουργώντας σαν ένας από μηχανής θεός εκτός σκηνής, θα πει λόγια (605-11) που ακούστηκαν ήδη από την αληθινή Ελένη (35-36) επιβεβαιώνοντας την αρετή της (Meltzer 1994: 248).

**ΑΓΓ.** Βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς [605]  
τοσόνδε λέξασ'· Ὡ ταλαίπωροι Φρύγες [608]  
πάντες τ' Ἀχαιοί, δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις  
ἄκταῖσιν Ἴηρας μηχαναῖς ἐθνήσκετε, [610]  
δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριν.

.....

φήμας δ' ἠ τάλαινα Τυνδαρίς [614]  
ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία. [615]

Η ταύτιση των λόγων των δύο γυναικών (35-6 και 611), υποβάλλει την ταύτιση των υπάρξεών τους. Το ίδιο γεγονός ή κατάσταση διαθέτει μια φαινομενική και μια ουσιαστική πλευρά. Και εδώ η γυναίκα λειτουργεί ως ιδέα/ αφητηρία για την αναζήτηση της ταυτότητας του άνδρα /πολίτη.

Ο Μενέλαος κίνησε έναν πόλεμο για να σώσει το φάντασμα της Ελένης. Η αληθινή Ελένη θα σώσει το Μενέλαο με τη τεχνάσματά της. Η παρέμβασή της απεικονίζεται με συνεχείς αναφορές στη γυναικεία ικανότητα για μηχανορραφία και εξαπάτηση. Όταν πείθει το Μενέλαο πως μόνο με δόλο και αφού πρώτα πείσουν τη Θεονόη, θα καταφέρουν να σωθούν, ο Μενέλαος παραδίδεται στις ικανότητές της, πολύ περισσότερο που η σωτηρία τους εξαρτάται από γυναίκα (830).

**Μεν.** Σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή. [830]<sup>51</sup>

Η ευτυχής κατάληξη επιτρέπεται επειδή η Ελένη υπερβαίνει μεν τα σύνορα των δύο φύλων αλλά το κάνει για να υπηρετήσει το γάμο της<sup>52</sup> και να σώσει τον σύζυγό της

<sup>50</sup> Βεβαίως, υπάρχει και εδώ αυτοαναφορική λειτουργία, καθώς ήδη στον πρόλογο, παρουσιάζοντας το γενεαλογικό της δέντρο η Ελένη, μιλά για διαφορούμενη πατρότητα, αφού η ίδια δε γνωρίζει την αλήθεια. Εστιακό σημείο που, μαζί με τη διπλή Ελένη και τη διπλή της ιστορία, παρουσιάζει τη διάσταση μεταξύ αυτών που λέγονται και της αλήθειας (Holmberg 1995: 34)

<sup>51</sup> Φράση που παραπέμπει στο ζεύγος ὁμοιον-ὁμοίω (Όμηρος ρ 218 ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον) (Kannicht 1969: 225)

(Foley 2001: 333). Αντίθετα με την εκδικητική και ανήλεη Κλυταιμνήστρα η ιδιοτέλεια του δόλου της οποίας εξετάστηκε στην προηγούμενη ενότητα, εδώ η γυναίκα, διατηρώντας την εξαπάτηση και τη μηχανορραφία ως φυσικά της χαρίσματα, τα χρησιμοποιεί με τρόπο ευεργετικό για την ίδια και τους άλλους. Η αφοσίωσή της στον οίκο και στα ιδανικά της τιμής και της υστεροφημίας που τον προστατεύουν, απενοχοποιεί το δόλο μεταλλάσσοντάς τον σε συστατικό στοιχείο της ηρωικής ταυτότητας η οποία, έτσι, επανακαθορίζεται.

Άλλωστε, ήδη στον 811 στίχο, (*Εἶση. Τὸ τολμᾶν δ' ἀδύνατ' ἀνδρὸς οὐ σοφοῦ.*) δια στόματος Ελένης, ο ποιητής εκφράζει την πεποίθηση για τις δυο έννοιες, την τόλμη και τη σοφία ότι δεν ωφελούν τον άνθρωπο, αν δε συνυπάρχουν και δεν υπηρετούν η μια την άλλη.<sup>53</sup> Καθώς ολοκληρώνεται το έργο, γίνεται αισθητή η πόλωση μεταξύ αυτών των δύο εννοιών παράλληλα με αυτή τη μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού. Τα αρσενικά, ο Μενέλαος και ο Θεοκλύμενος, χαρακτηρίζονται από ασύνετη τόλμη ενώ τα θηλυκά, η Ελένη και η Θεονόη από σοφία και ευφυΐα που συνδέονται στενά με τα επίσης θηλυκά χαρακτηριστικά, την πειθώ, και την εξαπάτηση.

**Θεοκλ.** Ὡ γυναικείαις τέχναισιν αἰρεθεῖς ἐγὼ τάλας· [1621]

ἤτις ἐν δόμοις ὀρῶσα Μενέλεων οὐκ εἶπέ μοι. [1625]

Τοιγὰρ οὔ ποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν.

Ο Θεοκλύμενος σχολιάζει ότι έχει νικηθεί από τα γυναικεία τεχνάσματα (1621), και τις ψευδείς μαντείες της Θεονόης (Holmberg 1995: 36).

**Ελ.** ἢ γὰρ συνεκκλέπτουσα Πρωτέως κόρη [1370]

πόσιν παρόντα τὸν ἐμὸν ἱστορουμένη

οὐκ εἶπ' ἀδελφῶ· κατθανόντα δ' ἐν χθονὶ

οὔ φησιν αὐγὰς εἰσορᾶν ἐμὴν χάριν.

Την ψευδή μαρτυρία της Θεονόης, «εξομολογείται» και η Ελένη στο Χορό (1370-3). Την λεκτική απάτη θα την ενισχύσει και η θεατρική. Η Ελένη θα υποδυθεί τη θλιμμένη γυναίκα, που έμαθε πως ο άντρας της είναι νεκρός, κόβοντας τα μαλλιά της, φορώντας μαύρα ρούχα και χαράζοντας με τα νύχια της το μάγουλό της (1087-1089). Θέατρο

---

<sup>52</sup> Η τραγωδία, ειδικά του Ευριπίδη, εξυπηρετώντας πάντα την πατριαρχική κρατική ιδεολογία, προσεγγίζει και προβάλλει το θηλυκό με σκοπό τον έλεγχο και την «προστασία» του ως δοχείου νόμιμης και γνήσιας αναπαραγωγής του πολιτικού σώματος (Πετρίδης 20132: 1).

<sup>53</sup> Συνάντηση με την Αισχύλεια τραγωδία *Αγαμέμνων*, στιχ. 1401-2 όπου η αφοσύνη με την ατρόμητη καρδιά συνεργάζονται, τελικά, για την καταστροφή.

μέσα στο θέατρο<sup>54</sup>. Την αμφισημία του ανθρώπινου λόγου θα τραγουδήσει και ο Χορός (1148-1150). Θα χρησιμοποιηθεί η γλώσσα έτσι ώστε να ακούγεται διαφορετικά, ανάλογα με το δέκτη του μηνύματος. Έτσι, θα ξεγελάσουν τον ανυποψίαστο Θεοκλύμενο που θα δείξει πρωτοφανή, για ένα βάρβαρο, καλοσύνη. Αυτή η νίκη του δόλου, που υποσκελίζει τη βία, ταιριάζει περισσότερο με το ιδανικό της *Οδύσσειας*, την ευφυΐα, το πολυμήχανο και απορρίπτει το ηρωικό ιδεώδες της *Ιλιάδας* (Meltzer 1994: 251).

ΕΛ.: Ψυχαὶ δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις [52]  
δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, [198]  
δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον [199]

Παρά τον ισχυρισμό ότι το είδωλο, η επική εικόνα της Ελένης, εξαφανίστηκε, οι θεατές συνεχίζουν να βλέπουν μέρος αυτού επί της σκηνής (Holmberg 1995: 21-22). Η πραγματική Ελένη, δε μπορεί να διατηρήσει πλήρως τη διάκριση μεταξύ της ίδιας και τη φήμη της καθώς ενοχοποιεί τον εαυτό της για όσα έφταιξε το είδωλο (52, 198-9). Άλλωστε, ακόμη και αν κάθε τι καταστροφικό έχει πια αναληφθεί, έχει μείνει επί γης, ό,τι πιο αληθινό, πιο απτό αλλά και η βασική αιτία του ολέθρου: η σωματική της ομορφιά, η υλική της υπόσταση (261: ...τὸ κάλλος αἴτιον). Έπειτα, στη διαμόρφωση της διαφυγής της, αναπαράγει, παρά την αθωότητά της, τη γοητεία και την καταστροφικότητα του απορριμμένου alter ego της<sup>55</sup>. Η απόλυτη ειρωνεία είναι ότι η αθώα Ελένη μπορεί να ξεφύγει το "θάνατο" στην Αίγυπτο και το λογοτεχνικό παρελθόν της μόνο παίζοντας ταυτόχρονα τους ρόλους της Κόρης που έχει απαχθεί, της πιστής και αθώας Πηνελόπης και του ειδώλου που κατέστρεψε την Τροία (Foley 2001: 318-9). Η αναγνώριση σε όλο αυτό το έργο αυτής της συνύπαρξης, της επικάλυψης και αλληλεξάρτησης του ψεύτικου και του αληθινού τελικά επιτρέπει τη δυνατότητα αποδοχής και επαίνου της διφορούμενης σημασίας του θηλυκού (Holmberg 1995: 37).

<sup>54</sup> Σχετικά με την αυτοαναφορικότητα, που χαρακτηρίζει τα έργα του Ευριπίδη, είναι μια απαίτηση της επιτυχημένης θεατρικής θέασης ότι οι θεατές βιώνουν ένα θεατρικό έργο σε πολλά επίπεδα ταυτόχρονα, χωρίς απαραίτητα να ατονεί η συναισθηματική εμπλοκή του ακροατηρίου (Gregory 2005: 268)

<sup>55</sup> Κάποιοι μελετητές, διαφωνούν ότι ο Ευριπίδης αναπαράγει τη παραλλαγή του μύθου από τον Στησίχορο (Πλάτων, Φαίδρος). Ο Eisner μάλιστα πιστεύει ότι την τροποποιεί ακριβώς για να κάνει την Ελένη πιο παρόμοια με αυτή της *Οδύσσειας*. Γενικά τα όρια μεταξύ των παραλλαγών του μύθου είναι τόσο ρευστά ώστε να διαφοροποιείται, απλά, η οπτική γωνία θέασης του ίδιου μύθου. Η ολοκληρωτική «απαλλαγή» της Ελένης από οποιαδήποτε ενοχή και χωρίς τη χρήση κάποιου ειδώλου – αποδιοπομπαίου τράγου, επιτυγχάνεται με το ρήτορα Γοργία που –δοκιμάζοντας τις «δυνάμεις» του– έγραψε το *Ελένης Εγκώμιον* (Holmberg 1995: 22-25). Για τον Στησίχορο, ο μύθος παραδίδει πως είχε αρχίσει να γράφει ένα ποίημα (ωδή) που ακολουθούσε την παραδοσιακή εκδοχή, όταν η Ελένη – που λατρευόταν ως θεά στη Σπάρτη – τον τύφλωσε. Μόλις έγραψε την Παλινωδία, ανέκτησε την όρασή του (Scodel 2010: 162).

### 3.7. Η Θρησκεία στην Ελένη

Ο περιορισμός της γυναίκας στα ενδότερα του οίκου, αίρεται για λόγους θρησκευτικούς, κατά τη διάρκεια τελετών, κυρίως αυτών που αφορούσαν τον ίδιο τον οίκο όπως οι κηδείες και οι γάμοι.

Ο ποιητής θα επιτρέψει στην ηρωίδα του να κινηθεί μέσα σ' αυτόν το χώρο «ελευθερίας» της, ορίζοντας ως βασικούς άξονες του σωτήριου σχεδίου της μια ψεύτικη κηδεία και έναν ψεύτικο γάμο.

**Θεον.** Ἦρα μὲν, ἦ σοι δυσμενῆς πάροιθεν ἦν, [880]  
νῦν ἔστιν εὐνοὺς κὰς πάτραν σῶσαι θέλει  
ξὺν τῆδ', ἵν' Ἑλλάς τοὺς Ἀλεξάνδρου γάμους,  
δώρημα Κύπριδος, ψευδονυμφεύτους μάθῃ  
Κύπρις δ' ἐνόστον σὸν διαφθεῖραι θέλει,  
ὡς μὴ ἔξελεγχθῆι μηδὲ πριαμένη φανῆ [885]  
τὸ κάλλος, Ἑλένης οὐνεκ', ἀνονήτοις γάμοις.

Ένας ψεύτικος γάμος και ένα είδωλο αφαιρούν από την Ελένη τη ζωή της (880-886).

**Έλ** Ἐξεῖς δέ μ' οἶαν χρή σ' ἔχειν ἐν δώμασι  
γυναῖκ', ἐπειδὴ Μενέλεων εὐεργετεῖς  
κάμ'· ἔρχεται γὰρ δὴ τιν' ἐς τύχην τάδε.  
Ὅστις δὲ δώσει ναῦν ἐν ἧ τάδ' ἄξομεν, [1410]  
πρόσταξον, ὡς ἂν τὴν χάριν πλήρη λάβω.

**Θεοκ** Χώρει σὺ καὶ ναῦν τοῖσδε πεντηκόντορον  
Σιδωνίαν δὸς κάρετμῶν ἐπιστάτας.

**Έλ** Οὐκουν ὄδ' ἄρξει ναὸς ὃς κοσμεῖ τάφον;

**Θεοκ** Μάλιστ'· ἀκούειν τοῦδε χρή ναύτας ἐμούς. [1415]

**Έλ** Αὔθις κέλευσον, ἵνα σαφῶς μάθωσί σου.

**Θεοκ** Αὔθις κελεύω καὶ τρίτον γ', εἴ σοι φίλον.

Για να επιστρέψει σ' αυτήν θα χρειαστεί μια ψεύτικη τελετή θανάτου και έναν ψεύτικο γάμο (1409-17). Πρώτα, την τελετή θανάτου του Μενέλαου μια και πρέπει να θεωρηθεί νεκρός. Η Ελένη με κουρέματα, θρήνους, μαύρο πέπλο και αλλοίωση του προσώπου της που θα προκαλούσε ένας αληθινός θρήνος, θα μεταμφιεστεί σε γυναίκα που πενθεί τον



άντρα της.<sup>56</sup> Μια παράσταση μέσα στην παράσταση. Αυτός ο ψεύτικος θάνατος παραπέμπει στα Ελευσίνια Μυστήρια, τα οποία υπόσχονται να ξεκινά μια καλύτερη τύχη μετά το θάνατο.

Μετά, θα χρειαστεί και έναν ψεύτικο γάμο. Αυτόν που θα υποσχεθεί στον Θεοκλύμενο<sup>57</sup> για να τον παραπλανήσει. Οι εντολές του Θεοκλύμενου όμως υπαγορεύονται από την Ελένη, άλλη μια απόδειξη αντιστροφής των ρόλων. Ο γάμος είναι ένας συμβολικός θάνατος, μεταβατικός σε ένα νέο ρόλο σε άλλο νοικοκυριό. Τις ενεργές αυτές και εορταστικές επιλογές, τις αναλαμβάνει η Ελένη για να αμυνθεί για το γάμο και την οικογένεια (Foley 2001: 304-305)

ΕΛ. Μισεῖ γὰρ ὁ θεὸς τὴν βίαν, τὰ κτητὰ δὲ [903]

κτᾶσθαι κελεύει πάντας οὐκ ἔς ἀρπαγὰς.

Ἐατέος δ' ὁ πλοῦτος ἄδικός τις ὤν. [905]

Κοινὸς γάρ ἐστιν οὐρανὸς πᾶσιν βροτοῖς  
καὶ γὰρ, ἐν ἧ ἤχρῃ δώματ' ἀναπληρουμένους  
τάλλοτρία μὴ σχεῖν μηδ' ἀφαιρεῖσθαι βίᾳ.

Αναφορά στα ισχύοντα για το θεσμό του γάμου στην Αθήνα του Ευριπίδη, κάνει το επιχείρημα του Ελένης για τη δικαιοσύνη που απαιτεί επιστροφή των περιουσιακών στοιχείων συμπεριλαμβανόμενης και της ίδιας, στον κάτοχό της (Foley 2001: 325). Ευκαιρία για τον ποιητή να εκφράσει τις αντιλήψεις του για τον πόλεμο, τις λεηλασίες και τις αδικίες, γενικεύοντας τις αρχές που ισχύουν στο θεσμό του γάμου (στιχ 903-908). Μέσα από την παρουσίαση διαδικασιών που ανήκουν στον οίκο, όπως ο γάμος, εστιάζει στις αξίες που δομούν ή θα επιθυμούσε να δομούν την ηθική της πόλης. Αποτρέπει από τον άδικο πλούτο με την αρπαγή ξένων κτήσεων. Έτσι και στους στίχους 1633-1636 μια άλλη κτήση διεκδικούμενη αποδίδεται στον κυριώτερο: η γυναίκα. Για την Ελένη δεν είναι η βούληση που της δίνει το δικαίωμα επιλογής μεταξύ των δύο αντρών. Αλλά το Δίκαιο που ίσχυε για τη γυναίκα στα πλαίσια είτε της γενέθλιας οικογένειας, είτε στα πλαίσια το γάμου. Και το Δίκαιο την αντιμετωπίζει ως

---

<sup>56</sup> Με την Ελένη έρχονται στο προσκήνιο θέματα όπως ο ρόλος των γυναικών στο τελετουργικό του θανάτου, οι αντιφάσεις στο συζυγικό σύστημα, και οι θηλυκές ηθικές αρχές που ενεργοποιούνται, και εν προκειμένω, οι ενάρετες ηθικές επιλογές (Foley 2001: 306).

<sup>57</sup> Υποσχόμενη γάμο στο Θεοκλύμενο, επαναλαμβάνει μια ήπια εκδοχή της Μήδειας, μια γυναίκα που χρησιμοποιεί τις σαγηνευτικές της δυνάμεις για να σώσει το γάμο της (Scodel 2010: 171).

κτῆμα κάποιου άνδρα.<sup>58</sup> Πρώτα του πατέρα ή όποιου ενήλικα κοντινότερου συγγενή και μετά του συζύγου ή του ενήλικα γιου.

**Θεοκ.** Τάμὰ λέκτρ' άλλω διδοῦσα. [1633]

**Θερ.** Τοῖς γε κυριωτέροις.

**Θεοκ.** Κύριος δὲ τῶν ἐμῶν τίς; [1635]

**Θερ.** Ὅς ἔλαβεν πατρὸς πάρα.

Όταν ο Θεοκλύμενος θέλει να τιμωρήσει με θάνατο την αδελφή του, γιατί βοήθησε το Μενέλαο να του πάρει τη γυναίκα που θεωρούσε πως του ανήκε («*τάμά λέκτρα*» 1633), ο θεράπων θα απαντήσει πως την Ελένη την πήρε ο «*κυριώτερος*». Αυτός, δηλαδή, στον οποίο ανήκει περισσότερο. Και «*κυριώτερος*» είναι πάντα αυτός στον οποίο παραδίδεται από τον πατέρα της. Πάνω σ' αυτό το Δίκαιο, προκλήθηκε και ο Τρωικός πόλεμος αφού ο Μενέλαος ήταν «*κυριώτερος*» (1634) του Πάρη.

Ο οίκος, όμως και η αποκατάστασή του είναι ο στόχος του ποιητή<sup>59</sup> και το φροντίζει και με την τελική θεοφάνεια:

**Διόσκ.** ἐν τοῖσι δ' αὐτῆς δεῖ νιν ἐξεῦχθαι γάμοις [1654]

ἐλθεῖν τ' ἐς οἴκους καὶ συνοικῆσαι πόσει. [1655]

Οι δίδυμοι αδελφοί της Ελένης δηλώνουν ότι η Ελένη «πρέπει» να παραμείνει στο γάμο της και να επιστρέψει στον οίκο με το σύζυγό της (1654-5). Αυτό το «πρέπει» είναι δυσερμήνευτο καθώς δεν αποσαφηνίζεται αν πρόκειται για κάτι που ήταν πάντα μοιραίο, ή ήταν το θέλημα του Δία, ή είναι το ηθικά σωστό τέλος (Scodel 2010: 168). Η θέση της γυναίκας στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας δεν αλλάζει μήτε για τον ποιητή μήτε για το κοινό του. Η γυναίκα και σ' αυτή την περίπτωση λειτουργεί απλά ως ιδέα - πυξίδα διαμόρφωσης του πολιτικού συστήματος με κύτταρο τον οίκο.

---

<sup>58</sup> Στα *Πολιτικά* (I.1260a.14) ο Αριστοτέλης, αναφερόμενος στη γυναικεία ψυχή και την ικανότητά της να διαβουλεύεται και να παίρνει αποφάσεις, τη χαρακτηρίζει «*ἄκυρον*», δηλαδή χωρίς «κύρος» που κυριολεκτικά σήμαινε «εν απουσία του κυρίου» (Hall 20034: 162).

<sup>59</sup> Η *Ελένη* έτσι επαναξιολογεί, κατά τον όψιμο-πέμπτο και πρώιμο τέταρτο-αιώνα, την οικιακή ζωή και τις δημόσιες και ιδιωτικές προτεραιότητες που παρουσιάζονται στη μεταγενέστερη πραγματεία του Ξενοφώντα για τη διαχείριση του νοικοκυριού, τον *Οικονομικό* (Foley 2001: 328).

# Κεφάλαιο 4

## Η Αντιγόνη

Μια τρίτη, πολύ διαφορετική περίπτωση αρρενοποίησης της ηρώιδας αντιμετωπίζεται στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Το θέμα της τραγωδίας έχει να κάνει με τη φύση και την ηθική των νόμων, τη θέση του πολίτη στο κράτος, τη στάση του ηγέτη απέναντι στους νόμους και στους πολίτες. Τα ζητήματα αυτά, στην κλασική Αθήνα, ανήκουν στη δικαιοδοσία του άρρενος αλλά στην *Αντιγόνη* προβάλλονται μέσω της δράσης μιας γυναίκας. Η δράση αυτή σημειώνεται με την έξοδό της στην ανδρική σφαίρα γεγονός που θα αναγκάσει τον άνδρα, μέσα από τη σύγκρουση, να αναζητήσει τη δική του ταυτότητα καθιστώντας τον κεντρική φιγούρα της πλοκής.

### 4.1. Γραπτοί και άγραφοι νόμοι: η σύγκρουση

Στην *Αντιγόνη*, κεντρική πόλωση, που συχνά ερμηνεύτηκε ως δίλημμα, συμβαίνει μεταξύ των πανάρχαιων άγραφων νόμων από τη μια και των ανθρώπινων θεσπισμένων από την άλλη. Η πόλωση αυτή θα προκαλέσει μια σειρά αλληπάλληλων συγκρούσεων ανάμεσα στους κεντρικούς ήρωες, τις αξίες και τα ιδανικά τους και ανάμεσα στους θεσμούς *οἶκος* και *πόλις*. Ο Θουκυδίδης στον Επιτάφιο λόγο του Περικλή<sup>60</sup> και ο Ξενοφώντας στα *Ελληνικά* επιβεβαιώνουν τη σημασία των άγραφων νόμων στη δημόσια ζωή της Αθήνας. (Foley 1982: 1).

**Αντ.** οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε [456]

ζῆ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὄτου ἴφανε.

---

<sup>60</sup> τὰ δημόσια διὰ δέος μάλιστα οὐ παρανομοῦμεν, τῶν τε αἰεὶ ἐν ἀρχῇ ὄντων ἀκροάσει καὶ τῶν νόμων, καὶ μάλιστα αὐτῶν ὅσοι τε ἐπ' ὠφελίᾳ τῶν ἀδικουμένων κείνται καὶ ὅσοι ἄγραφοι ὄντες αἰσχύνῃ ὁμολογουμένην φέρουσιν. (Θουκ. Περ. Επιτ. 37).

Οι γραπτοὶ νόμοι, ἀπὸ τὴν ἄλλῃ, γιὰ νὰ ἔχουν ἰσχύ πρέπει νὰ συμφωνοῦν με τοὺς ἱεροὺς νόμους τῶν θεῶν.<sup>61</sup> Οἱ δεῦτεροι διαθέτουν κύρος λόγω τῆς διαχρονικῆς ἰσχύος τους (456-7).

**Αντ.** τὸν δ' ἀθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν [26]  
ἀστοῖσιν φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ  
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα,  
ἔᾶν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν  
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς. [30]

Το κεντρικὸ γεγονός, που κινεῖ ὅλα τὰ νήματα τῆς πλοκῆς τῆς *Αντιγόνης*, εἶναι ἓνας γραπτὸς νόμος, ἡ ἀπόφαση τοῦ Κρέοντα (26-30) νὰ τιμωρηθεῖ με ἀτίμωση ὁ *ἀθλίως θανὼν νέκυσ* τοῦ Πολυνείκη. Ἐτσι, ὅταν ἡ Αντιγόνη θάβει, παρά τὴ διαταγὴ τοῦ Κρέοντα<sup>62</sup>, τὸν ἀδελφὸ τῆς ἢ επικαλεῖται τοὺς ἀγραφους νόμους<sup>63</sup> σίγουρα ἀγγίζει κάτι περισσότερο ἀπὸ τὰ αὐστηρά στον οἶκο αναφερόμενα συμφέροντα. Ἀγγίζει τὸ ζήτημα τῆς δημόσιας πολιτικῆς πρὸς τοὺς προδότες (Foley 1982: 1). Γι' αὐτὸ καὶ ἡ πράξη τῆς συνιστᾶ ἀνάμειξη στα δημόσια, που εἶναι χώρος δράσης τῶν ἀνδρῶν.

Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ, ἡ *τάξη* τοῦ Κρέοντα ἀποδεικνύεται ἀταξία, καθὼς ἦταν μόνο μιὰ αὐταπάτη τῆς πολιτικῆς τάξης, ἡ ὁποία ἐπιβλήθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο καὶ μόνο, ἐνῶ οἱ πρεσβύτεροι συναίνεσαν σὲ ἰδιωτικὸ ἐπίπεδο καὶ ὄχι σὲ πολιτειακὸ, ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τὴν πόλιν στο σύνολό τῆς, ἡ ὁποία ἐγκρίνει τὶς ἐνέργειες τῆς *Αντιγόνης*, καὶ τέλος ἀναδεικνύεται ἀπὸ τὸν Τειρεσία ὡς ἓνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς ἀταξίας (Kirkwood 1991:109).

**Κρ.** ...εἰ γὰρ δὴ τὰ γ' ἐγγενῆ φύσει [659]  
ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἔξω γένους [660]  
ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ' ἀνὴρ

<sup>61</sup> Ο Πλάτωνας γράφει, λίγο αργότερα, ὅτι τὸ κύρος τῶν γραπτῶν νόμων εξασφαλίζεται ἀπὸ τὴ συμφωνία τους με τοὺς ἀγραφους νόμους: «γὰρ οὗτοι πάσης εἰσὶν πολιτείας, μεταξὺ πάντων ὄντες τῶν ἐν γράμμασιν τεθέντων τε καὶ κειμένων καὶ τῶν ἔτι θησομένων, ἀτεχνῶς οἶον πάτρια καὶ παντάπασιν ἀρχαῖα νόμια, ἃ καλῶς μὲν τεθέντα καὶ ἔθισθέντα πάση σωτηρία περικαλύψαντα ἔχει τοὺς τότε γραφέντας» (Πλάτ. Νόμ. 793b)

<sup>62</sup> Μέρος τοῦ κηρύγματος, φαίνεται νὰ υπερβαίνει τοὺς γραπτούς, καθὼς σχετικὸς ἀθηναϊκὸς νόμος, σύμφωνα με ἱστορικὲς πηγές, ὀρίζε τὴν ταφὴ τοῦ προδότη ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη ἀλλὰ δὲν ἀνέφερε τίποτα γιὰ ἀτίμωση τοῦ νεκροῦ. «τοῦτο δ' εἰ βούλεσθε, κατὰ τόνδε τὸν νόμον κρίνατε, ὅς ἐστιν ἐπὶ τοῖς ἱεροσύλοις καὶ προδόταις, ἔάν τις ἢ τὴν πόλιν προδιδῶ ἢ τὰ ἱερὰ κλέπτῃ, κριθέντα ἐν δικαστηρίῳ, ἂν καταγνωσθῆ, μὴ ταφῆναι ἐν τῇ Ἀττικῇ, τὰ δὲ χρήματα αὐτοῦ δημόσια εἶναι.» [Ξεν. Ἑλλην. 1.7.22]. Ἐπίσης, «τὰ δὲ ὅσα φασὶ κομισθῆναι αὐτοῦ οἱ προσήκοντες οἴκαδε κελεύσαντος ἐκείνου καὶ τεθῆναι κρύφα Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἀττικῇ: οὐ γὰρ ἔξῃν θάπτειν ὡς ἐπὶ προδοσίᾳ φεύγοντος.» [Θουκ. Ἰστ. Α.138.6]

<sup>63</sup> Ο ὅρος τῶν «ἀγραφῶν νόμων» ἀποτελοῦσε ἓνα ἀπὸ τὰ «ρευστά» νοήματα τῆς ρητορικῆς στῆν ἀρχαία Ἑλλάδα: θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ νὰ σημαίνει ὅ, τι ὁ ομιλητὴς ἠθέλε νὰ σημαίνει. (Carter 2012: 124)

χρηστός, φανεῖται κὰν πόλει δίκαιος ὢν

Σήμερα, ο Κρέοντας θα φάνταζε με στρατιωτικό άκαμπο, στενόμυαλο και αυταρχικό που επιβάλλει στρατιωτική πειθαρχία στην οικογένειά του (659-62) (Winnington 1999: 181).

**Κρ.** ἄλλω γὰρ ἢ ἴμοι χρῆ με τῆσδ' ἄρχειν χθονός; [736]

**Αἴμ.** πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἦτις ἀνδρός ἔσθ' ἑνός.

**Κρ.** οὐ τοῦ κρατοῦντος ἢ πόλις νομίζεται;

**Αἴμ.** καλῶς γ' ἐρήμης ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.

Μεταξύ αυτών που προσβάλλουν την εξουσία του είναι και ο γιος του. Στη στιχομυθία μεταξύ Αίμονα και Κρέοντα, η ρήξη θα κορυφωθεί όταν ο Κρέοντας θα κάνει χρήση του υπερθεματικού κύρους της κρατικής εξουσίας (736-738). (Lesky 1987: 333)

Απέναντι σ' αυτό το τυρανικό καθεστώς φυσικά βρίσκεται η Αντιγόνη. Αλλά ο αντίλογός της αφορά μόνο τους άγραφους νόμους. Οι θέσεις της τυρανικής εξουσίας που εκφέρονται από τον Κρέοντα δεν αντιμετωπίζονται από την πρωταγωνίστρια αλλά από έναν δεύτερο ρόλο, αυτή τη φορά αντρικό, τον Αίμονα. Ο Σοφοκλής δεν επιτρέπει σε μια γυναίκα να αναμειχθεί στα κοινά και μάλιστα διαμορφώνοντας άποψη για τις βασικές αρχές που διέπουν το πολιτικό σύστημα (Mossé, 2002: 118). Αυτό παραμένει μια ανδρική υπόθεση.

## 4. 2. Οίκος και Πόλη

Ο Κρέοντας, που εκπροσωπεί την εξουσία της πόλης, κατά ειρωνικό τρόπο είναι ο πλησιέστερος συγγενής και επομένως υπεύθυνος για την τελετή κηδείας του Πολυνείκη. Είναι ο ίδιος που διατύπωσε το κήρυγμα για την ατίμωση του νεκρού (Hame 2008: 8).

Το κήρυγμα αυτό στρέφεται εναντίον του αδελφού/ φίλου της Αντιγόνης και κατ' επέκταση εναντίον του οίκου και θα προκαλέσει την έξοδο της γυναίκας από αυτόν. Η έξοδος αυτή θα αποδοθεί συμβολικά και στη σκηνοθεσία.

**Ἄντ.** ἤδη καλῶς, καί σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν 18

τοῦδ' οὔνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις.

Η συνάντηση των δύο αδελφών έγινε στο σκοτάδι, σε ένα μέρος που είναι πέρα από τις πύλες της αυλής, ένα μέρος όπου δεν θα έπρεπε να βρίσκονται (18). Έτσι τονίζεται ο συνωμοτικός χαρακτήρας της συνάντησης. (Sourvinou 1989: 138). Στην τραγωδία, γενικά, γυναίκες ηρωίδες μπορεί να εξέλθουν από την οικιακή σφαίρα σε απάντηση

στην ανδρική παραμέληση των συμφερόντων του οίκου και να προβούν σε μονομερή κίνηση -ή εισβολή- για την υποστήριξη των συμφερόντων του οίκου ή / και της πόλεως. (Foley 1982: 4-5).<sup>64</sup> Η έξοδος της γυναίκας από τον οίκο και η είσοδός της στο δημόσιο χώρο, για το κοινό του Σοφοκλή, συνιστά διασάλευση της τάξης<sup>65</sup>. Καμία αρμοδιότητα δεν τους δινόταν στα κοινά -εκτός της συμμετοχής τους σε κάποιες τελετές θρησκευτικού περιεχομένου που θα εξεταστεί παρακάτω-. Μπορούσαν να επηρεάσουν καταστάσεις έμμεσα αλλά δεν είχαν καμία νομική ή ηθική κάλυψη για κάτι τέτοιο. (Fantham, et al 2005: 148-51).

Ο Κρέοντας καθιστά σαφές μέσω του κηρύγματός του ότι η ταφή του Πολυνείκη είναι υπόθεση της πόλης και άρα αποκλείεται η οποιαδήποτε ανάμιξη της γυναίκας. Η αρχή που διακηρύσσει ως προϋπόθεση της πολιτικής σταθερότητας είναι ότι οι πολίτες πρέπει να θέσουν την ασφάλεια του κράτους πάνω από προσωπικές φιλίες.<sup>66</sup>

**Κρ.** ἤδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἔπι [189]

πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα. [190]

Αυτό είναι και το επιχείρημά του όταν εξηγεί τους λόγους για τους οποίους διέταξε έντιμη ταφή για τον Ετεοκλή, αλλά ατίμωση του σώματος του Πολυνείκη ο οποίος απείλησε την πόλη και τους θεούς της με αιματηρή καταστροφή (Kirkwood 1991: 102-3).

**Κρ.** καὶ μεῖζον ὄστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας [ 182-3]

φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω.

Ο Κρέοντας στην ανακοίνωσή του επικαλείται την αρχή της πατρογονικής καταγωγής (182 - 83), αντίθετα με το λεξιλόγιο της Αντιγόνης που, όπως θα εξεταστεί παρακάτω, παραπέμπει στη συγγένεια με κέντρο αναφοράς τη μητέρα (Markell 2003: 14).

<sup>64</sup> Προτείνεται και διαφορετική ερμηνεία, μέσα από τη ματιά του κοινού του σύγχρονου με το Σοφοκλή. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, η Αντιγόνη προσβάλλει, εισβάλλει και διαταράσσει τη δημόσια σφαίρα για να υπηρετήσει τα ιδιωτικά της συμφέροντα πράγμα που είναι αντίθετο με τις αξίες που υπαγορεύονται από την πόλη. Το κοινό εκείνο απέρριψε τη συμπεριφορά της Αντιγόνης ως παράνομη και ανατρεπτική ενός καθεστώτος που ορθώς αποφάσισε -σύμφωνα με τα τότε ισχύοντα και με σύμφωνη την κοινή γνώμη -την ατίμωση του νεκρού σώματος του προδότη της πατρίδας. Συγκεκριμένα, το κήρυγμα του Κρέοντα, αποτελεί μια συμβολική ενέργεια για την επανίδρυση της κατεστραμμένης πόλης, μια στιγμή που ο υπέρτατος κίνδυνος ξεπεράστηκε. Ο ηγέτης, αποφασίζει να τιμήσει τον υπερασπιστή της πόλης με τιμητική κηδεία - όπως έκαναν και οι Αθηναίοι - ενώ τον προδότη που έθεσε σε κίνδυνο την ύπαρξη της πόλεως, αρνείται την ταφή συνολικά. Αυτό είναι φυσιολογικό, ο νόμιμος λόγος της πόλεως (Sourvinou 1989: 139).

<sup>65</sup> Οι Έλληνες, εξάλλου, πίστευαν ότι μετά την εφηβεία οι γυναίκες ήταν επιρρεπείς τόσο σε σωματικές όσο και ψυχικές διαταραχές, και θα μπορούσαν να προκαλέσουν κοινωνικές αναταραχές. Αυτός ο κίνδυνος περνούσε με το γάμο τους οπότε η συμπεριφορά τους ελεγχόταν από τους νόμιμους συζύγους. Η Αντιγόνη είναι μια ορφανή παρθένα σε ηλικία γάμου, και η ανήσυχη συμπεριφορά της δεν πρέπει να αποσυνδεθεί από αυτή τη κοινωνικο-σεξουαλική κατάσταση (Kitto 1994: 12-13).

<sup>66</sup> Είναι επίσης σημαντικό να καταστεί σαφές ότι, όταν οι αρσενικοί χαρακτήρες δρουν, κάτω από την πίεση μιας σύγκρουσης μεταξύ των δημόσιων και των ιδιωτικών συμφερόντων, εις βάρος των ανθρωπίνων και των υλικών συμφερόντων του οίκου, δρουν εναντίον των δικών τους φυσικών συμφερόντων. (Foley 1982: 3).

**Κρ.** οὔτω γάρ, ὦ παῖ, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν, [639]  
γνώμης πατρῶας πάντ' ὀπισθεν ἐστάναι.

Όταν ο Αίμονας μπαίνει στη σκηνή προσκαλεί τον Κρέοντα να συζητήσουν με όρους που παραπέμπουν στην οικογένεια αλλά ο Κρέοντας αρνείται εισάγοντας την παραβολή του «στρατιώτη που συντάσσεται πίσω από αυτόν που προπορεύεται» για να περιγράψει τη σωστή σχέση του γιου με τον πατέρα (640), και ως εκ τούτου την απορρόφηση της οικογένειας από την πόλη (Markell 2003: 21). Ταυτόχρονα, στο ίδιο απόσπασμα γίνεται άλλη μια νύξη για στρατιωτικό καθεστώς και την *πειθαρχία*.

Το αθηναϊκό κοινό, σίγουρα θα συμφωνούσε με τις δηλώσεις του Κρέοντα διότι η προτεραιότητα της πόλης είχε μεγάλη σημασία για εκείνο το ιστορικό πλαίσιο. Ο Περικλής έχει εκφωνήσει λόγο<sup>67</sup> ανάλογου περιεχομένου με αυτό του Κρέοντα, στην αθηναϊκή συνέλευση το 430 π.Χ. και πιθανότατα μετά την πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης*. Ούτε ο Περικλής, ούτε ο Κρέοντας αντιλέγουν στην επιδίωξη των ιδιωτικών συμφερόντων, μόνο που επιμένουν στην προτεραιότητα της πόλης, η οποία, κατά την άποψή τους, επιτρέπει στην ιδιωτική ζωή να ανθίσει. Ανάλογα, στην εισαγωγή των *Πολιτικών* του Αριστοτέλη (1253a19 στ.), τα μέλη μιας πόλης περιγράφονται όπως τα πόδια ή τα χέρια του πολιτικού σώματος: το σύνολο μπορεί να επιβιώσει χωρίς τα μέρη, αλλά όχι το αντίστροφο (Carter 2012: 118).

Από την άλλη ο οίκος λειτουργεί σύμφωνα με τις αρχές της καθιερωμένης φιλίας και όχι των συμβατικών σχέσεων που απορρέουν από κανόνες που συνεπάγονται οι συγγενικές (Foley 1982: 16). Και στην τραγωδία η φιλία παρουσιάζεται ως ο σημαντικότερος συνεκτικός δεσμός των ατόμων στα πλαίσια του οίκου –θα αποδειχθεί όμως και της πόλης – γι' αυτό και βασικό κίνητρο της συμπεριφοράς τους.

**Αντ.** ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει [9]  
πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; [10]

Η Αντιγόνη εκλαμβάνει το κήρυγμα του Κρέοντα ως επίθεση στους αγαπημένους / φίλους. Στους στίχους 9-10 τα λόγια της υπογραμμίζουν την παρουσία μιας μεγάλης απειλής. Ο πληθυντικός αριθμός του στίχου 10 πολλαπλασιάζει την ένταση της απειλής. Η μετοχή *στείχοντα* έχει ανάλογη λειτουργία καθώς σημαίνει κίνηση κατ' επανάληψη, ο

<sup>67</sup> ἐγὼ γὰρ ἠγοῦμαι πόλιν πλείω ζύμπασαν ὀρθομένην ὠφελεῖν τοὺς ἰδιώτας ἢ καθ' ἕκαστον τῶν πολιτῶν εὐπραγοῦσαν, ἀθρόαν δὲ σφαλλομένην. [2.60.3] καλῶς μὲν γὰρ φερόμενος ἀνὴρ τὸ καθ' ἑαυτὸν διαφθειρομένης τῆς πατρίδος οὐδὲν ἦσσαν ζυναπόλλυται, κακοτυχῶν δὲ ἐν εὐτυχούσῃ πολλῶ μᾶλλον διασῴζεται. [Θουκυδίδη *Ιστορία* 2.60.2]

έναν μετά τον άλλον, θυμίζοντας στρατιωτικό καθεστώς. Με λεπτή ειρωνεία, η ίδια λέξη αντανακλά την έννοια της τάξης με την οποία γίνεται μια επίθεση για να επέλθει τελικά η αταξία.

Την έξοδο από τον οίκο, γεγονός που προκαλεί αταξία, η Αντιγόνη την επέλεξε μόνη της και είχε πρόθεση και αποτέλεσμα την απειθαρχία στον Κρέοντα. Κατά περίεργο τρόπο, θα επιστρέψει στον οίκο χάρη στον Κρέοντα. Η ποινή της, παρά την αρχική μορφή του λιθοβολισμού, που προμηνύεται από την Ισμήνη, τελικά θα καθοριστεί διαφορετική από τον τύραννο. Η Αντιγόνη συνεχίζει να απειλεί τον ανδρισμό του Κρέοντα, και επομένως τις ηγετικές του ικανότητες, και με τον θάνατό της. Ο δημόσιος λιθοβολισμός προϋποθέτει έναν αφοσιωμένο λαό που όπως δήλωσε ο Αίμονας, ο Κρέοντας δεν τον έχει. Είναι επίσης, ο θάνατος που η Αντιγόνη έχει επιλέξει. Για όλα αυτά ο τύραννος αλλάζει το είδος της ποινής. Αποφασίζει να την εγκλείσει σε μια σπηλιά όπου θα πεθάνει στερούμενη το φως της ζωής. Έτσι θα προστατέψει την ανδρική και την ηγετική του ταυτότητα. Διότι αυτή η τιμωρία αποτελεί μίμηση ενός συμβολικού εγκλεισμού όπως αυτού των γυναικών εντός του οίκου. Με κάθε τρόπο η τραγωδία προβάλλει τη θέση της γυναίκας όπως την διαμόρφωνε το αθηναϊκό κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο.

Αντ. ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς [891]  
οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι

Αντ. οἶα φίλων ἄκλαυτος, οἷοις νόμοις [846]  
πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-  
χομαι τάφου ποταίνιου·  
ἰὼ δύστανος, βροτοῖς  
οὔτε νεκροῖς κυροῦσα [850]

Η ίδια η Αντιγόνη αποκαλεί το σπήλαιο «θάλαμο του γάμου της» και «τάφου σπίτι» (891-92). Επιπλέον, η αλλαγή της ποινής είναι καταστροφική γι' αυτή, καθώς της στερεί τον ένδοξο θάνατο μακριά από φίλους για να τη θρηνήσουν (846-50) (Markell 2003: 23-4). Αυτή η στάση της υποδηλώνει την αποδοχή της θέσης της ως γυναίκας σύμφωνα με τα δεδομένα του αθηναϊκού κοινού.



### 4.3. Η ανδρόγυνη ηρωίδα

Η Αντιγόνη εντούτοις, δεν ακολουθεί το γυναικείο πρότυπο της Αθηναίας του πέμπτου αιώνα.<sup>68</sup> Ο Σοφοκλής θα παρουσιάσει δίπλα της και σε αντιδιαστολή την Ισμήνη.

Για την ηρωίδα αυτή, που είναι ένα πρότυπο γυναίκας για εκείνη την εποχή, το θρησκευτικό καθήκον έχει περάσει σε δεύτερη μοίρα. Ο επαπειλούμενος θάνατος που περιέχεται στο κήρυγμα του Κρέοντα και ο τραγικός απολογισμός των νεκρών του γένους της, θέτουν ως προτεραιότητά της την επιβίωσή της.

**Ίσμ**    ἀλλ' ἔννοεῖν χρῆ τοῦτο μὲν γυναιχ' ὅτι    [61]  
          ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχουμένα.  
          ἔπειτα δ' οὔνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων,  
          καὶ ταῦτ' ἀκούειν κᾶτι τῶνδ' ἀλγίονα.

Με την αιτιολογική πρόταση ὅτι ἔφυμεν (61-62) δίνει έκφραση στο κοινωνικό ιδεώδες της εποχής και τις επιταγές του για τις γυναίκες και τη φύση τους. Επαναλαμβάνοντας, τα παράγωγα του ρήματος φύω, υπονοεί ότι οι γυναίκες είναι πλασμένες από τη φύση τους και όχι αναγκασμένες από τις ανθρώπινες συμβάσεις να μην αντιμάχονται τους άνδρες (Pomeroy 2008: 150).

Η Ισμήνη έχει ερμηνευθεί ως το αρχέτυπο αυτού του ατόμου που δεν τολμά να εκφράσει την περιφρόνηση, που λόγω δειλίας προσαρμόζεται στην εξουσία αλλά βρίσκεται σε εγρήγορση για την παραμικρή τυχαία ευκαιρία, και διαθέτει ικανότητα στην πονηριά. Ένας αντιηρωικός χαρακτήρας που γνωρίζοντας την αδυναμία του να αντεπεξέλθει στις δυσκολίες έχει ισχυρά κίνητρα να ενεργήσει κρυφά, να υποκρίνεται, να προσποιείται ότι συμβιβάζεται, για να αποφύγει, πάνω απ' όλα την άμεση ή την έμμεση αντιπαράθεση με όσους βρίσκονται στην εξουσία (Kirkpatrick 2011: 403). Η Ισμήνη θεωρεί ότι ή απαγόρευση του Κρέοντα εκφράζει όλο το κύρος της κρατικής εξουσίας (44, 79) γι' αυτό και είναι απαράβατη. Αυτή η έτοιμη για συμβιβασμό, υποταγμένη γυναίκα είναι πρόθυμη να υπακούσει και στις πιο οδυνηρές εντολές (64) (Lesky 1987: 326).

---

<sup>68</sup> Όχι μόνο η τραγωδία αλλά και άλλες πηγές από την Αθήνα των κλασικών χρόνων μας δίνουν αντιφατικές πλευρές των γυναικών. Οι πληροφορίες είναι αντιφατικές. Τα ιστορικά κείμενα καταγράφουν ό, τι είναι σημαντικό να καταγραφεί. Για παράδειγμα, ο Θουκυδίδης, γράφοντας για πολιτικά και πολεμικά γεγονότα, σπάνια θα αναφέρει τις γυναίκες. Οι φιλόσοφοι όπως ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης αλλά και ο Ξενοφών, περισσότερο προσπίζουν τα κοινωνικά ιδεώδη παρά απεικονίζουν την πραγματικότητα. Οι καλές τέχνες εξιδανικεύουν και ηρωοποιούν. Είναι δύσκολο, έτσι, να εντοπιστούν οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ αλήθειας και φαντασίας (Fanham, et al 2005: 104).

**Ἴσμ.** ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιοῦμαι, τὸ δὲ [78]  
βία πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος.

Ὅταν η Αντιγόνη θα την κατηγορήσει ότι με την άρνησή της να την βοηθήσει προσβάλλει τα θεία, τότε το *ἔφυμεν* (*γυναῖκαι*) θα γίνει *ἔφυν* (*ἀμήχανος*: 79). Αντιλαμβανόμενη την αποφασιστικότητά της η Ισμήνη θα διαχωρίσει τη θέση της, γι' αυτό και θα χρησιμοποιήσει τον ενικό. Είναι ανίκανη να ενεργήσει κατά της εξουσίας της πόλης.

**Ἴσμ** ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς [65]  
ξύγγνοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε,  
τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι· τὸ γὰρ  
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

Η Ισμήνη περιορίζεται στο να ζητά συγνώμη από αυτούς που είναι κάτω από τη γη, τους νεκρούς και, ίσως, και από τους θεούς του Κάτω Κόσμου (Griffith 1999: 134). Ο λόγος είναι ότι αναγκάζεται («βιάζομαι») να αποδεχτεί τις αποφάσεις των αρχών. Ο μέλλοντας «πείσομαι» υποδηλώνει ότι είναι προαποφασισμένη αυτή της η στάση, πριν καν συμβούν τα γεγονότα. Δεν υπάρχει γι' αυτήν κάποια εναλλακτική επιλογή. Για να δηλώσει το αναπότρεπτο αυτής της άρνησής της, και να της αποδώσει κύρος, τη σφραγίζει με ένα γνωμικό (68), που αποτελεί παράλληλα παρακίνηση και για την Αντιγόνη αλλά και για κάθε γυναίκα που θα βρεθεί στη θέση τους, να ενεργήσει αναλόγως. Μια άλλη συμπεριφορά θα ήταν παράλογη.

Η Ισμήνη είναι πειθαρχημένη σε όσα ορίζει η πολιτεία για τη δημόσια σφαίρα και τους πολίτες αλλά και για τον οίκο. Συχνά χρησιμοποιεί ρήματα που έχουν να κάνουν με τη σκέψη και τη φρόνηση. Το *φρόνησον* (49) και το *σκόπει* (58) μαζί με τα *νοεῖς* (44), *εννοεῖν χρή* (61), *οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα* (68) και *ἄνους ἔρχει* (99) την κάνουν να ηχεί ως η φωνή της λογικής.

**Ἴσμ** ἀλλ' οὖν προμηνύσης γε τοῦτο μηδενὶ [84]  
τοῦργον, κρυφῆ δὲ κεῖθε, σὺν δ' αὐτῶς ἐγώ. [85]

Η σιωπή είναι η τελευταία ελπίδα της Ισμήνης να σώσει την αδελφή της. Της ζητά, να αποσιωπήσει την πράξη της, να μη το μάθει κανείς (84-85).

**Ἴσμ** θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις. [88]

**Ἴσμ** εἰ καὶ δυνήσει γ'· ἀλλ' ἀμηχάνων ἐρᾶς. 90

**Ίσμ** ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρέπει τὰμήχανα. 92

Όταν της το αρνιέται η Αντιγόνη, η Ισμήνη διαπιστώνει πόσο παρορμητική είναι για πράγματα επικίνδυνα, πόσο αγαπά να επιδιώκει τα ακατόρθωτα και πόσο παράλογη είναι (88, 90, 92). Το ότι της αναγνωρίζει, όμως, συνέπεια απέναντι στην αγάπη, στην ουσία αναγνωρίζει τη δική της αδυναμία και τα χαρακτηριστικά του κοινωνικού φύλου στο οποίο η ίδια ανήκει: αδρανής, δειλή, υποταγμένη σε όσα οι νόμοι και η πολιτεία της επιβάλλουν<sup>69</sup>.

**Ίσμ** ἄλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι 98  
ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη.

Ο 99 στίχος περιλαμβάνει και τις δύο γυναίκες. Η λογική που λείπει από την Αντιγόνη αλλά τη διαθέτει η Ισμήνη, και η αγάπη, που τη διαθέτει η Αντιγόνη αλλά λείπει ή μάλλον καταπνίγεται από την Ισμήνη.

Οι πηγές της πεζογραφίας τονίζουν, την απομονωμένη θέση των γυναικών και τον περιορισμένο ρόλο τους στη πολιτική ζωή. Παρ' όλα αυτά η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή είναι ένα από τα δράματα που παρουσιάζει τη γυναίκα σε κυρίαρχο, δημόσια επιθετικό ρόλο (Foley 1982: 1). Πολλές μελέτες, δείχνουν πως εξελίχθηκε σ' αυτό πλήρως η τεχνική της παρουσίας μιας ηρωίδας ως ανδρόγυνης (Pomeroy 2008: 150).

**Κρ.** ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνὴρ, αὕτη δ' ἀνὴρ, [484]  
εἰ ταῦτ' ἀνατὶ τῆδε κείσεται κράτη. [485]  
ἄλλ' εἴτ' ἀδελφῆς εἴθ' ὀμαιμονεστέρα  
τοῦ παντὸς ἡμῖν Ζηνὸς ἐρκείου κυρεῖ,  
αὐτὴ τε χῆ ξύναιμος οὐκ ἀλύξετον  
μόρου κακίστου·

Ο Κρέοντας την κατηγορεί πως όχι μόνο «καταπάτησε τους θεσπισμένους νόμους», αλλά ακόμη πως μ' αυτή την πράξη της, πήρε τη θέση του άνδρα (484-5)(Mosse 2002: 118). Η απειθαρχία της Αντιγόνης συνιστά ιδιαίτερα ισχυρή απειλή για την εξουσία του. Πολλοί Αθηναίοι, άλλωστε, θα μπορούσαν να συμφωνήσουν με την προσωπική αγωνία του Κρέοντα για μια γυναίκα που αψηφά την ανδρική εξουσία και που θα την γλυτώσει. Από την ανησυχία του δε θα έλειπε και ο κίνδυνος του παραλογισμού (Griffith 1999: 206). Αμφισβητώντας τον ανδρισμό του, αμφισβητεί τη δυνατότητά του να ασκήσει

<sup>69</sup> Η Ευρυδίκη, η αιγιματική σύζυγος του Κρέοντα στην Αντιγόνη, ταιριάζει σχεδόν με το πρότυπο της τέλει συζύγου της κλασικής Αθήνας. Ποτέ δεν αναφέρεται, είτε για έπαινο ή για ψόγο, μέχρι την εμφάνιση λίγο πριν τελειώσει το έργο. Είναι μια γενική σύμβαση με βαθιά κοινωνική σημασία ότι οι γυναίκες στην ελληνική τραγωδία σπάνια καθίστανται λεκτικοί ή ενεργοί παραβάτες, εκτός και αν υπάρχει φυσική απουσία των ανδρών κηδεμόνων τους. (Kitto 1994: 12)

πολιτική εξουσία μια και είναι ανδρική αρμοδιότητα. Ο τύραννος αντιδρά σχεδόν υστερικά επαναλαμβάνοντας με διάφορους τρόπους πως ποτέ δεν θα επιτρέψει στον εαυτό του να ηττηθεί από μια γυναίκα. Η παραίτησή του από τους συγγενικούς δεσμούς, σε αντιδιαστολή με την υπεράσπισή τους από την Αντιγόνη, φαίνεται ως προσπάθεια διατήρησης της αρρενωπότητάς του (486-487). Το πλαίσιο μέσα στο οποίο συγκρούεται με τη συμπρωταγωνίστριά του ορίζεται από αντικρουόμενες δυνάμεις όπως: οίκος-πόλη, συγγενής-πολίτης, άνδρας-γυναίκα. Η σύγκρουση σε μια τέτοια αρένα θα τον οδηγήσει τελικά στην αυτοαναγνώριση, στην εξεύρεση δηλαδή, της ταυτότητάς του (Markell 2003: 15).

Η γυναίκα του 5<sup>ου</sup> αι. πορεύεται πάντα συνοδευόμενη, χωρίς δικαίωμα αυθυπαρξίας και επιλογής. Η Αντιγόνη, όμως, έχει επιλέξει να πορευτεί μόνη και αυτό τη φέρνει πιο κοντά στη φύση του άντρα. Μόνη αυτή τολμά να ενταφιάσει το πτώμα του αδελφού της, μόνη αυτή σηκώνει κεφάλι στον αντίπαλό της. (Mosse 2002: 117-118).

**Αντ.** οὕτως ἔχει σοι ταῦτα, καὶ δείξεις τάχα 36

*εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακὴ*

Η μοναξιά της ηρωίδας<sup>70</sup> καταγράφεται πρώτα από την άρνηση της Ισμήνης να συμπράξει όταν η Αντιγόνη της δίνει την ευκαιρία να δικαιώσει την εσθλή καταγωγή της, την ύπαρξή της (36-7). Η ίδια όχι μόνο δεν την έχει ανάγκη αλλά αποκρούει με σκληρότητα το όψιμο αίτημά της για συνηγορία. Τα λόγια της δεν δείχνουν την έγνοια της για την αθώα αδελφή, αλλά την πεισματική διεκδίκηση μιας πράξης που ανήκει αποκλειστικά στην ίδια (Lesky 1987: 331). Αναγνωρίζει την αδυναμία της αδελφής της να υπερκεράσει τα όρια που οι άνδρες έχουν ορίσει για τη γυναίκα αλλά και την πίεση που ασκεί σε αυτήν το ένστικτο επιβίωσης. Η μεταξύ τους αντιπαράθεση δηλώνει εμφατικά τα ανδρικά συστατικά του ήθους της Αντιγόνης, που όπως θα φανεί, επιλεκτικά μόνο εμφανίζονται. Έπειτα, είναι ο Φύλακας και όσοι άλλοι ήταν ταγμένοι στο ίδιο καθήκον, που δεν τολμούν όχι την πράξη να επιτελέσουν, αλλά ούτε το χρέος τους, καταγγέλλοντας στον στρατηγό την παράβαση της διαταγής του.

**Αντ.** τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν [504]

*λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος.*

<sup>70</sup> Ο Kitto επισημαίνει: “Η μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ του Ευριπίδη και του Σοφοκλή ως προς την προσέγγιση της τραγωδίας είναι ότι ο Σοφοκλής επικεντρώνει σε έναν ήρωα αυτό που ο Ευριπίδης το διανέμει, πρισματικώς, σε μια ομάδα” (Shaw 1975: 258).

Τέλος, είναι και ο χορός που – κατά κάποιους – αντιπροσωπεύει την κοινή γνώμη. Ο λόγος του δυσερμήνευτος: διαρκώς καταφεύγει σε γενικότητες και οικτρίζει την αφροσύνη της Αντιγόνης (Lesky 1987: 330). Είτε ισχύει ότι φοβάται την εξουσία (504), είτε, ως άντρας διαπιστώνει την εκτροπή μιας γυναίκας από τα όριά της, το βέβαιο είναι ότι δεν παίρνει σαφή θέση στο θέμα. Η Αντιγόνη είτε παρερμηνεύοντας τη συμπεριφορά του, είτε αντιλαμβανόμενη την υποκρισία του μπροστά στον τύραννο, το επισημαίνει στους στίχους 504-505.

Αντίθετα από όλους τους άλλους, η Αντιγόνη τρανώνει τη φωνή της για την πράξη της: πρώτα μπροστά στην Ισμήνη όταν, στο αίτημα της Ισμήνης για σιωπή, της φωνάζει *καταύδα* (86). Μετά, μπροστά στον τύραννο, με τον τρόπο που ομολογεί την πράξη της: χρησιμοποιεί και την κατάφαση και την άρνηση για να κάνει δυο φορές την ίδια παραδοχή (*καί φημι δρᾶσαι κούκ άπαρνοῦμαι τὸ μή.* 443). Τρόπος που δείχνει την αυτοπεποίθηση για την απόφασή της και την πράξη της αλλά προπάντων το υψηλό της φρόνημα. Τα επιχειρήματά της μπροστά στον άρχοντα για να υπερασπιστεί τις θέσεις της συνιστούν δημόσιο λόγο, επίσης ανδρική δεξιότητα.

**Αντ.** ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν [95]  
παθεῖν τὸ δεινὸν τοῦτο· πείσομαι γὰρ οὐ  
τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν.

Δηλώνει επιθυμία για υστεροφημία και ένα δοξασμένο θάνατο (96-7). Γι' αυτό και ορθώνεται με γενναιότητα μπροστά στις συμφορές όπως ένας ομηρικός ήρωας στο πεδίο της μάχης.

**Κρ.** Σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσαν εἰς πέδον κάρᾳ, [441]  
φῆς ἢ καταρνεῖ μὴ δεδρακέναι τάδε·

**Ἄντ.** Καὶ φημι δρᾶσαι κούκ άπαρνοῦμαι τό μή.

**Κρ.** Σὺ δ' εἶπέ μοι μὴ μῆκος, ἀλλὰ συντόμως, [446]  
ἤδησθα κηρυχθέντα μὴ πράσσειν τάδε;

**Ἄντ.** ἤδη· τους δ' οὐκ ἔμελλον; ἔμφανῆ γὰρ ἦν.

**Κρ.** Καὶ δῆτ' ἔτόλμας τούσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;

Όταν την οδηγούν ενώπιον του Κρέοντα, οι σκηνοθετικές οδηγίες, που ακούγονται από τον ηθοποιό που ενσαρκώνει τον Κρέοντα, παρουσιάζουν μια ταπεινωμένη και φοβισμένη γυναίκα (441), που τώρα είναι αντιμέτωπη όχι μόνο με την τυραννική εξουσία αλλά και με το θάνατο. Αντίθετα, η αγέρωχη ομολογία της Αντιγόνης (443) την

απομακρύνει από κάθε γυναικείο στερεότυπο. Βέβαια, για το αθηναϊκό κοινό, οι γυναίκες που ενεργούν πέρα από τα στερεότυπα, συχνά λέγεται ότι είναι αρσενικές. Και αυτό δεν αποτελεί καμία φιλοφρόνηση. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, έκρινε ανάρμοστο να παριστάνονται οι γυναίκες αρρενωπές ή έξυπνες (Pomeroy 2008: 149). Στην *Ποιητική* επίσης (1454a22-24) ο Αριστοτέλης, παρουσιάζοντας πώς θα πρέπει να ενσωματωθεί ένας χαρακτήρας στο δράμα, επιχειρηματολογεί ότι το ήθος των χαρακτήρων που απεικονίζονται πρέπει να είναι «κατάλληλο» για την κάθε περίπτωση ξεχωριστά, και εν προκειμένω η ανδρεία (<άνηρ) δεν είναι κατάλληλη για ένα γυναικείο ήθος (Markell 2003: 17).

**Χο.** δηλοῖ τὸ γέννημ' ὤμον ἐξ ὠμοῦ πατρὸς 471  
τῆς παιδός. εἶκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.

Ο Κορυφαίος, σχολιάζοντας μόνο τη συμπεριφορά της χρησιμοποιεί το επίθετο *ὠμός* (471). Είναι πολύ βαρύν χαρακτηρισμός για να αποδοθεί σε οποιονδήποτε, πολύ περισσότερο σε ένα νέο κορίτσι (οπουδήποτε αλλού στην τραγωδία χρησιμοποιήθηκε μόνο για άνδρες) (Griffith 1999: 204).<sup>71</sup> Το άκαμπτο ήθος, με το οποίο η Αντιγόνη υπερασπίζεται τις αξίες της, ενώ ο Κρέοντας ανατροφοδοτεί τον εγωισμό του και την εξουσία του ως αυτοσκοπό, κάνουν αυτό το ίδιο χαρακτηριστικό να φαντάζει αρετή στην Αντιγόνη, ελάττωμα στον Κρέοντα (Carter 2012: 112, 119).

Η κατηγορία που βαραίνει την Αντιγόνη είναι η υπέρβαση των νόμων. Και για τον Κρέοντα μια τέτοια υπέρβαση ήταν αναμενόμενη αφού ως τύραννος υποπτεύεται πως κάποιοι υποσκάπτουν την εξουσία του. Ο μονάρχης όμως την αληθινή απειλή τη νιώθει όταν απέναντί του στέκεται ως δράστης μια γυναίκα, μόνη, χωρίς τη σύμπραξη κανενός, και που ευθαρσώς ομολογεί την πράξη της.<sup>72</sup> Ο ποιητής εστιάζει σ' αυτό περιλαμβάνοντας στην ομολογία της Αντιγόνης, την αρσενικού γένους μετοχή *κατθανῶν* (464). Και ο Κρέοντας την αντιμετωπίζει επίσης σαν άνδρα με τη χρήση αρσενικού γένους για την αντωνυμία *ὄστις* (479) και τη μετοχή *ἄλους* (496) ενώ αναφέρεται σε αυτή.

**Κρ.** καὶ σοί γε κάμοι. μὴ τριβὰς ἔτ', ἀλλὰ νιν [577]

<sup>71</sup> Πάντως, αυτός ο χαρακτηρισμός, όπως και άλλα παρόμοια χωρία πιο κάτω, δεν εκφράζει κάποια ηθική κρίση με ιδιαίτερη σημασία (Lesky 1987: 330).

<sup>72</sup> Όταν στη συνέχεια επαναλαμβάνει μέσα στο δράμα, ότι δεν θα πρέπει ο άνδρας να άρχεται από μια γυναίκα, ενεργοποιεί (εντός του έργου και για το κοινό) το σχήμα «γυναίκες σε θέση ευθύνης», την εξουσία των γυναικών σε έναν αντεστραμμένο κόσμο. Εκφράζει έτσι και μεταφέρει την αντίληψή του για την απειλή της διασάλευσης που αντιπροσωπεύει η Αντιγόνη. (Sourvinou 1989: 140)

κομίζετ' εἴσω, δμῶες· ἐκ δὲ τοῦδε χρή  
γυναῖκας εἶναι τάσδε μηδ' ἀνειμένας.  
φεύγουσι γάρ τοι χοῖ θρασεῖς, ὅταν πέλας [580]  
ἤδη τὸν, Ἄιδην εἰσορῶσι τοῦ βίου.

Και όταν ανακοινώνει την καταδίκη για τις δύο αδελφές, ρητά το λέει πως πρέπει πια να γίνουν γυναίκες (579). Ωστόσο συνεχίζει να τους απευθύνεται στο αρσενικό γένος (580). (Pomeroy 2008: 151).

Ἄξια λόγου είναι και η φροντίδα του ποιητή να εξασφαλίσει για την ηρωίδα του φήμη παρά την αντίληψη που θέλει τη γυναίκα αφανή. Είναι μια φήμη που, πάνω απ' όλα, την κάνει φίλη σε όλη την πόλη.

**Αίμ.** μή νυν ἔν ἦθος μοῦνον ἐν σαυτῷ φόρει, [705]  
ὡς φῆς σύ, κούδὲν ἄλλο, τοῦτ' ὀρθῶς ἔχειν.  
ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,  
ἢ γλῶσσαν, ἦν οὐκ ἄλλος, ἢ ψυχὴν ἔχειν,  
οὔτοι διαπτυχθέντες ὠφθησαν κενοί.

Ο Αἴμονας, επικρίνοντας το ὕφος της εξουσίας του Κρέοντα, του υπενθυμίζει τη γνώμη των πολιτῶν για την Αντιγόνη προειδοποιώντας τον πως η ισχυρογνωμοσύνη θα φέρει την αποκάλυψη της κενότητάς του (705-9). Το χαρακτηριστικό του τυράννου τον απομονώνει / αποκλείει από την πόλη. Οι λέξεις: *μοῦνον, κούδὲν ἄλλο, μόνος*, οὐκ ἄλλος, δίνουν ἔμφαση στην απομόνωσή του. Η ισχυρογνωμοσύνη δηλαδή, ἔχει τα ίδια αποτελέσματα που ἔχει ο οικος για τη γυναίκα.

**Κρ.** σὺ δ' οὐκ ἐπαιδεῖ, τῶνδε χωρὶς εἰ φρονεῖς; [510]  
**Τει.** τὸ δ' ἐκ τυράννων αἰσχροκέρδειαν φιλεῖ. [1056]  
**Τει.** ἐχθραὶ δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις, [1080]  
ὄσων σπαράγματ' ἢ κύνες καθήγνισαν  
ἢ θῆρες ἢ τις πτηνὸς οἰωνός, φέρων  
ἀνόσιον ὄσμην ἐστιοῦχον ἐς πόλιν.

Το πέρασμα της Αντιγόνης στην ανδρική σφαίρα δράσης θα φανερώσει την τυραννική ταυτότητα του Κρέοντα. Η φήμη της θα τον απομονώσει και θα πέσει σε αντιφάσεις προδίδοντας τις αξίες του: ο ίδιος είχε νωρίτερα χλευάσει την Αντιγόνη γιατί ενεργεί, μόνη αυτή, αντίθετα από ό,τι η Πόλις ἔχει αποφασίσει (510). Ο Τειρεσίας τον αποκαλεί "τύραννο" (1056), και προβλέπει την καταστροφή που θα φέρει η κακοδιοίκηση του Κρέοντα, όχι μόνο για την οικογένειά του, αλλά για ολόκληρη την πόλη (1080-1084) (Markell 2003: 22). Ο φοβερὸς λοιμὸς που προκλήθηκε από το μῖασμα του ἀταφου

νεκρού κατέστρεψε και τον οίκο που τόσο υποτίμησε αλλά και την πόλη που τόσο υπερασπίστηκε.

Ο Σοφοκλής, όπως διαπιστώθηκε, επιτρέπει στην ηρωίδα του την έξοδο από τα όρια των αρμοδιοτήτων της και μια συμβολική εισβολή στο χώρο των αντρών. Αυτό κάνει το ήθος της να φαντάζει ανδρικό. Μέλημά του όμως είναι και ο σαφής καθορισμός της θηλυκής της ταυτότητας ώστε η έξοδός της να αποτελεί ανωμαλία και αιτία ανατροπής της τάξης. Στην εισαγωγή, κάνει χρήση λεξιλογίου που παραπέμπει στη γυναικεία αναπαραγωγική δύναμη «ἀδελφῶ, ἀδελφῶ, ἀδελφᾶ, ἀδελφῆς» (Δελφύς: μήτρα) σε αντίθεση με το πατρογονικό σύστημα συγγένειας βάσει του οποίου η πόλις όρισε την ένταξη των πολιτών σ' αυτή. Αυτό ενισχύεται και από τον τρόπο ταφής του Πολυνείκη.

**Αντ.** σὺ μὲν τάδ' ἄν προὔχοι· ἐγὼ δὲ δὴ τάφον [80]  
χώσουσ' ἀδελφῶ φιλάτῳ πορεύσομαι.

Δεν κάνει κάποιο ανάχωμα όπως είχε πει στους στίχους (80-81), πράγμα που είναι αρμοδιότητα ενός άντρα αλλά απλά ραντίζει το πτώμα με χρώμα αρκετό για να αποφευχθεί το μίσμα.

**ΦΥ.** ἡ παῖς ὄρᾶται, κἀνακωκῦει πικρᾶς [423]  
ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ἐς ὅταν κενῆς  
εὐνῆς νεοσσῶν ὄρφανὸν βλέψη λέχος

Ο θρήνος της περιγράφεται με μια θηλυκού γένους εικόνα, του θρήνου μιας μητέρας για το παιδί της (423-5) (Markell 2003:13-4).

**Κρ.** ἐπεὶ γὰρ αὐτὴν εἶλον ἐμφανῶς ἐγὼ [655]  
πόλεως ἀπιστήσασαν ἐκ πάσης μόνην,

**Κρ.** κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἤσσητέα. [678]

κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,  
κούκ ἄν γυναικῶν ἤσσονες καλοῖμεθ' ἄν. [680]

Στη γυναικεία φύση της δίνει επίσης έμφαση ο ποιητής όταν περικλείει τη δεύτερη διακήρυξη αρχών του Κρέοντα –όταν έχει ομολογήσει η Αντιγόνη, στο απόσπασμα 655-680– ανάμεσα σε δύο αναφορές του στη γυναίκα: πρώτα, με τη γυναίκα που έδειξε απείθεια, και κατόπιν (678-680), με τη γυναίκα που αμφισβήτησε την εξουσία του.

Ο Κρέοντας έχει ήδη δηλώσει ότι όσο ζει δε θα εξουσιάσει γυναίκα. Αυτό το ανδροπρεπές θράσος της Αντιγόνης, καθώς έρχεται σε τέτοια έντονη αντίθεση με την αρμόζουσα παρουσία της Ισμήνης, προκαλεί την οργή του, διότι αποτελεί αδίκημα κατά



της τάξης όπως αυτός την εννοεί. Δεν τον προβληματίζει η ηθική της ταφής, αλλά η μη πειθαρχία στην εξουσία του που προοικονομεί και τη σύγκρουση με τον Αίμονα (Kirkwood 1991: 105). Σε κάθε ρητορική του κορύφωση, η έμφαση δίνεται στην εξουσία του που προσβάλλεται πρώτα από άφρονες: νέους και άπειρους άνδρες, άμυαλους γέροντες και μετά από κατώτερους: δούλους και γυναίκες (Winnington 1999: 181).

Ο θρήνος της Αντιγόνης επίσης επαναφέρει την ηρωίδα στα όρια της γυναικείας φύσης και περιορίζει τη θυσία της στα στενά όρια της γενέθλιας οικογένειας. Υποστηρίζει ότι αυτή την πράξη /θυσία της, δε θα την επαναλάμβανε για χάρη ενός πιθανού συζύγου ή και παιδιών.:

**Αντ.** τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω; [908]  
πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,  
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον, [910]  
μητρὸς δ' ἐν Ἰαίδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι  
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.

Γι' αυτό και ο ηρωισμός της μπορεί να χαρακτηριστεί επιλεκτικός. Όσον αφορά την ηρωίδα, θα μπορούσε να δικαιολογήσει αυτή της τη θέση, η μικρή της ηλικία και η απουσία των εμπειριών που επικαλείται. Άλλωστε, στην κλασική Αθήνα, οι μητέρες δε μπορεί να ήταν τόσο προσκολλημένες στα παιδιά όσο η σημερινή ιδεώδης μητέρα. Η μεγάλη θνησιμότητα των μικρών παιδιών και η πατριαρχική αντίληψη ότι το παιδί ανήκει πιο πολύ στον πατέρα, στηρίζει μια τέτοια άποψη. Εδώ, όμως, ακούγεται περισσότερο η φωνή του άνδρα ποιητή που απευθύνεται στο ανδρικό κοινό του και που όλοι θεωρούν ως βασική, τη γενέθλια οικογένεια της γυναίκας, από την οποία και εξαρτάται ισόβια<sup>73</sup>. Βέβαια, η απόσταση από το μητρικό ένστικτο, από τη συζυγική στοργή και παράλληλα η στενότερη σχέση με ένα ανδρικό μέλος της οικογένειας χαρίζει στην ηρωίδα του μεγαλύτερη ανδροπρέπεια (Pomeroy 2008: 152). Και πιο κάτω:

**Αντ.** καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβῶν [916]  
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου  
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,  
ἀλλ' ὧδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος  
ζῶσ' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς. [920]

Η αδιάλλακτη λοιπόν ηρωίδα υπέφερε την κοινή μοίρα των γυναικών, κι ο ποιητής παρουσιάζοντάς την να θλίβεται που δεν γνώρισε το γάμο, εξέφραζε κι εδώ ακόμη την

<sup>73</sup> Σε περίπτωση που κάτι δεν πάει καλά στο γάμο, η γυναίκα επιστρέφει πάντα στη γενέθλια οικογένεια.

κοινή αντίληψη σχετικά με τη θέση των γυναικών στην πόλη (Mossé, 2002: 117-119). Αυτή η στάση της άλλωστε, δείχνει την αγάπη της για τη ζωή μεγεθύνοντας την αξία της θυσίας της. Μοιρολογεί τη μοίρα της που δεν της επιτρέπει να βιώσει τον κύκλο που διαγράφει η ζωή μιας γυναίκας με την παιδική ηλικία, το γάμο και την αναπαραγωγή (917-18). Όπως σημειώθηκε παραπάνω, η Αντιγόνη δεν πραγματοποίησε μια κανονική ταφή αλλά περιορίστηκε σε ενέργειες σύμφωνες με τους κανόνες που διέπουν τη συμμετοχή των γυναικών στην τελετουργία της κηδείας. Η ίδια η δράση της όμως, καθώς παρέβη το νόμο, αντίκειται στις κεντρικές νόρμες του φύλου. Η αντίδραση του Κρέοντα υπενθυμίζει ότι η εμφάνιση των γυναικών στην κοινωνία των πολιτών απείλησε το διαχωριστικό όριο μεταξύ οίκου και πόλεως. (Markell 2003: 22).

#### 4.4. Η θρησκεία

Για την τύχη του νεκρού σώματος του Πολυνείκη, όπως αναφέρθηκε αποφάσισε ο ηγέτης της πόλεως.<sup>74</sup> Ήταν αρμοδιότητα του οίκου η ταφή του νεκρού και τη σφετερίστηκε η πόλις; Η απάντηση σ' αυτό το ερώτημα συμβάλλει καθοριστικά στην ερμηνεία της ηρωίδας και του ήθους της.

Στην αρχαία Αθήνα, λόγω της έλλειψης μιας συγκεκριμένης θρησκευτικής εξουσίας ή και αντίστοιχων κειμένων, που να διατυπώνουν τις αρχές της πίστης ή να οργανώνουν τις ιερές τελετές, παρείχε η πόλις, η οργανωμένη κοινότητα, το βασικό πλαίσιο στο οποίο λειτουργούσε η θρησκεία, συνολικά αλλά και για τις συστατικές της μονάδες, όπως τον οίκο και τη φρατρία. Η πόλις είχε ολοκληρωτική εξουσία και έλεγχο όλων των τελετών. Συγκεκριμένα για τους νεκρούς πολέμου γινόταν δημόσια ταφή από την πόλη.<sup>75</sup> Σ' αυτή τη διαδικασία οι οικογένειές τους διαδραμάτιζαν περιορισμένο μόνο ρόλο - και ακόμη πιο περιορισμένο και αυστηρά οριοθετημένο, οι γυναίκες της οικογένειας.<sup>76</sup> Στη δημόσια σφαίρα ανήκαν επίσης οι κηδείες των ηρώων πολέμου, αλλά και η διάθεση του σώματος του προδότη. Στην τελευταία περίπτωση, καθώς και σε

---

<sup>74</sup> Η ιστορία του έκτου και πέμπτου αιώνα π.Χ. στην Αθήνα, περιλάμβανε ένα συνεχή αγώνα από το κράτος για να εισβάλλει σε ό, τι ήταν στο παρελθόν ιδιωτικές υποθέσεις. Η ταφή του προδότη είναι προβληματική ακριβώς επειδή δεν είναι ξεκάθαρα δημόσια ή ιδιωτική. (Foley 1982: 2).

<sup>75</sup> Μελέτες έχουν καταλήξει ότι η τραγωδία δεν είναι μια αξιόπιστη πηγή για τις πραγματικές πρακτικές στις τελετές θανάτου. Έτσι, καθώς τα ταφικά έθιμα είχαν ανατεθεί, κατά τον 5ο αι. στους άντρες η ανάμειξη της Αντιγόνης στα ταφικά έθιμα συνιστά, για το αθηναϊκό, επίσης διασάλευση της θρησκευτικής τάξης –όπως της πολιτιστικής, πολιτικής και κοινωνικής (Hame 2008: 3). Αυτό βέβαια δεν απαλλάσσει τον άντρα –εδώ τον Κρέοντα– από την ευθύνη του για τη διεύθυνση της γυναίκας στους απαγορευμένους γι' αυτή τομείς.

<sup>76</sup> Οι γυναίκες είναι εκείνες που περιποιούνται πιο συχνά τα σώματα των νεκρών, το πλύσιμο της επιφάνειας του σώματος ή το εκθέτουν για την κηδεία του (Zeitlin 2002: 112).

περιπτώσεις ιερόσυλων ήταν φυσιολογικό να αρνηθεί την ταφή. (Sourvinou 1989: 137).

Ο περιγραφόμενος από τον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα περιορισμός των γυναικών στον εσωτερικό χώρο του οίκου, δεν είναι ιστορικά ακριβής και τείνει να συσκοτίσει τους τομείς στους οποίους άνδρες και γυναίκες βρίσκουν κοινό έδαφος στη δημόσια ζωή. Οι γυναίκες κινούνται στη δημόσια σφαίρα λαμβάνοντας μέρος σε θρησκευτικού περιεχομένου εκδηλώσεις. Μαζί με τους άνδρες, συμμετείχαν σε κοινές θρησκευτικές εορτές, υποστηρίζοντας συνεργατικές αξίες που προήγαγαν την ευημερία της πολιτείας. Ο οίκος και η Πόλις, και η συμμετοχή των δύο φύλων στους δύο θεσμούς, είναι έτσι οργανωμένες σε συγκρίσιμη βάση, αν και διαφέρουν σε κλίμακα (Foley 1982: 3, 5). Σχετικά με τις κηδείες, η προετοιμασία του σώματος για την ταφή σε μια ιδιωτική κηδεία ήταν προφανώς το προνόμιο των θηλυκών συγγενών (Hame 2008: 1). Έτσι, ο Κρέοντας, ενώ επιδιώκει να εξασφαλίσει τον ανδρισμό του τελικά τον υπονομεύει. Παρά τον επίμονο διαχωρισμό των φύλων και την υποτίμηση του θηλυκού, στην τελευταία σκηνή θρηνεί πάνω από το παιδί του εκτελώντας ένα –αν και όχι αποκλειστικά<sup>77</sup>– γυναικείο ρόλο. (Markell 2003: 23)

---

<sup>77</sup> Ο θρήνος, συμπεριλαμβανόμενος στα πάθη που κυριεύουν την ψυχή, χαρακτηρίστηκε γυναικοπρεπής και από τον Αριστοτέλη και από τον Πλάτωνα (*Πολ.* 387e-88b, 605de) και γι' αυτό ακατάλληλος για έναν ήρωα. Ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* του κρίνει ως ακατάλληλη συμπεριφορά για έναν ήρωα να κλαίει (54a22-4). Ο Πλάτων μάλιστα, επικρίνει τους τραγικούς ποιητές για υπόθαλψη των μαζών με την απεικόνιση ηρώων που κυριαρχούνται από τα πάθη (Blundell 2002: 20). Σε κάθε περίπτωση, ήρωες που θρηνούν συναντάμε ήδη στο έπος, όπως τον κατεξοχήν ήρωα Αχιλλέα που θρηνεί το στενό φίλο του Πάτροκλο (Ω 1-12). Ίσως στο έπος ισχύει ότι, όπως ο γυναικείος δόλος μπορεί να είναι αποτέλεσμα της αντιρωϊκής φύσης της γυναίκας και κάποιες φορές, καταστροφικό μέσο δράσης της ενώ ο ανδρικός δόλος είναι σωτήριο μέσο δράσης έτσι και ο θρήνος όταν εκτελείται από μια γυναίκα είναι αποτέλεσμα των παθών που την κυριεύουν με παράλληλη αναστολή της κρίσης της ενώ για τον άνδρα είναι αποτέλεσμα του πόνου που εκτονώνεται προκειμένου να πραγματοποιηθεί η απελευθέρωση από τα προηγούμενα σφάλματα και έτσι ο θρήνος να καταστεί η αρχή της αποκατάστασης του πολιτικού ηθικού και ηρωϊκού κύρους του. Αυτή η λειτουργία του θρήνου μπορεί να ανιχνευτεί και σε αρσενικούς θρήνους που συναντώνται στην τραγωδία όπως του Ξέρξη στους *Πέρσες* του Αισχύλου, ο οποίος θρηνεί την καταστροφή που προκάλεσε ενώ ταυτόχρονα επανακτά την εξουσία δίνοντας εντολή στο Χορό να θρηνεί μαζί του, του Οιδίποδα στον *Οιδίποδα τύραννο*, του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* και του Αίαντα στον *Αίαντα* του Σοφοκλή, του Θησέα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη. Σ' αυτές τις περιπτώσεις ο θρήνος λαμβάνει τη μορφή ενός αυτο-θρήνου και λειτουργεί όπως θα λειτουργούσε η ομολογία καθώς όλοι αυτοί οι αρσενικοί θρηνούντες έχουν παραδεχτεί την ηθική κρίση από την οποία πέρασαν και βαίνουν έτσι, προς αποκατάσταση της τάξης (Suter 2008: 162-4). Εν προκειμένω, όταν ο Κρέοντας ομολογεί – με το θρήνο του – την αυτοκαταστροφή του, ο Χορός επισημαίνει ότι η απουσία φρόνησης (*φρονεῖν*, 1353) και σεβασμού προς τους θεούς (*μηδέν ἄσεπτεῖν*, 1350) προκάλεσαν την κατάρρευση δείχνοντας έτσι το δρόμο στους Θηβαίους για να συνεχίσουν την εγκόσμια ζωή τους και επομένως, τον τρόπο αποκατάστασης της τάξης (Griffith 1999: 354-55).

#### 4.5. Η αυτοαναγνώριση του Κρέοντα

**Κρ.** ἀλλ' ὄν πόλις στήσειε τοῦδε χρῆ κλύειν [666]  
καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία.

Ο Σοφοκλής, σίγουρα περιμένει από το κοινό του να συγκρίνει τον Κρέοντα με τον ηγέτη της Αθήνας, τον Περικλή.<sup>78</sup> Η υπερβολή του στίχου 667 πιθανόν να αναγνωσθεί ως ενοχή για το διάταγμα που ενεργοποίησε το ανδρικό ήθος της Αντιγόνης. Σίγουρα, μια απαίτηση του μονάρχη που θέτει θέμα αδιαφορίας για την ηθική της εξουσίας (Griffith 1999: 239). Τα αντίθετα των δικαίων είναι αυτά που δε διέπονται από αρχές, και επομένως άναρχα.

**Κρ.** δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους [1113]  
ἄριστον ἢ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν.

Στο τέλος όμως, ο ίδιος ομολογεί την αυθαιρεσία του (1113-4). Ο Κρέοντας, καθυστερημένα, έχει μάθει τι προσπάθησε να του διδάξει η Αντιγόνη<sup>79</sup>. Τα τελευταία λόγια του αποτελούν ηχώ των λόγων της Αντιγόνης (454-5) και περιέχουν ειρωνεία που άπτεται της κατάστασης και των δύο, τόσο του ίδιου (να διάγω τη ζωή υπερασπιζόμενος τους καθιερωμένους νόμους) όσο και της Αντιγόνης (μέχρι το τέλος της ζωής κάποιου) (Griffith 1999: 313). Άναρχη ήταν η πολιτική του που κατέλυσε και τους δύο θεσμούς, την πόλη και τον οίκο. Στον τομέα των νόμων, η Αντιγόνη, στον τομέα της πολιτικής ο Αίμονας (ο Κρέων αγνοεί την άποψη των πολιτών, όταν αυτή δεν τον υποστηρίζει) και στον τομέα της θρησκείας ο Χορός, δείχνουν στον Κρέοντα τα ολισθήματά του και όταν αυτός δει το σφάλμα του θα ομολογήσει με την Αντιγόνη (Carter 2012: 116). Κεντρικό πρόσωπο έτσι αναδεικνύεται ο Κρέοντας καθώς τα πάντα, ακόμη και ο θάνατος που θα προκαλέσει, θα τον οδηγήσουν σε μια καινή θέαση των αξιών και στην αναγνώριση των χαρακτηριστικών του άρρενος. Και πάντα για το άρρεν προορίζεται η τραγωδία έστω και αν οι γυναίκες ηρωίδες ως άτομα ή χορωδίες δίνουν τα ονόματά τους στους τίτλους έργων, έστω και αν αυτοί οι γυναικείοι χαρακτήρες καταλαμβάνουν το προσκήνιο και αφήνουν μια πολύ πιο ανεξίτηλη συναισθηματική εντύπωση στους θεατές συγκριτικά με τους άνδρες συμπρωταγωνιστές τους (χαρακτηριστικό παράδειγμα η Αντιγόνη) (Zeitlin 2002: 107-8)

<sup>78</sup> Το πρόβλημα της διοίκησης μιας πόλεως/κράτους παραμένει ένα σημαντικό θέμα σε όλο το έργο. Οι πολιτικές θέσεις του Κρέοντα αλλά και η ορολογία που χρησιμοποιεί γενικά ο Σοφοκλής, αντανκλούν την πολιτική θεωρία του σοφιστή Πρωταγόρα (Πλάτων) που συνδέει την αρετή με τη διοίκηση του οίκου και της πόλης (Crane 1989: 114-5).

<sup>79</sup> Οι τραγικές πλοκές συχνά συνδυάζουν δύο ή περισσότερα μοτίβα με απροσδόκητους και καταστροφικούς τρόπους. Μία δράση ακολουθεί ένα πρότυπο αλλά η ολοκλήρωσή του συμβαίνει με την εμπλοκή της δράσης ενός άλλου μοτίβου. Στην Αντιγόνη, το μοτίβο της θείας τιμωρίας που αφορά τον Κρέοντα προκύπτει από τη δράση που διαμορφώθηκε με την αυτοθυσία της Αντιγόνης (Burian 2003: 189)

# Κεφάλαιο 5

## Επίλογος

Στην αττική τραγωδία αποτυπώνεται η θέση της γυναίκας ως είχε στη σύγχρονή της κοινωνία. Όμως αυτό συμβαίνει μόνο σε δεύτερο πλάνο και σε αντιδιαστολή με ηρωίδες – σύμβολα που ανατρέπουν τα στερεότυπα της εποχής για να εξυπηρετηθεί η μυθοπλαστική δημιουργικότητα και η σημειολογική πρόθεση των τραγωδών. Χαρακτηριστικό των ηρωίδων αυτών είναι το ανδρικό ήθος τους προκειμένου να καταστούν κατάλληλες να υποδυθούν το alter ego του αρσενικού. Το θέατρο παρά το πλήθος των θηλυκών πρωταγωνιστριών και της υπεροχής τους έναντι των αρσενικών πρωταγωνιστών, παραμένει υπόθεση ανδρική. Οι ανδρόγυνες ηρωίδες γίνονται η αφετηρία για να αναδειχθούν ζητήματα καίρια της ανδρικής ταυτότητας που σχετίζονται με την ίδια την υπόστασή του άρρενος αλλά και με τη δράση του στην κοινωνική/ πολιτική /πολιτιστική σφαίρα.

Στις τραγωδίες που εξετάστηκαν στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, το ανδρικό ήθος των τριών πρωταγωνιστριών εκδηλώνεται αντίστοιχα σε διαφορετικούς τομείς και έχει κάθε φορά διαφορετική πρόθεση, προσαρμοσμένο στις εξελισσόμενες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες αλλά και στη διαφορετική ψυχосύνθεση του εκάστοτε δημιουργού.

Η Κλυταιμνήστρα κινείται κατεξοχήν στη σφαίρα της σύγκρουσης των δύο φύλων. Είναι η ανδρόγυνη ηρωίδα που εποφθαλμιά τα προνόμια του άρρενος: την εξουσία του απόντος συζύγου, την κατάχρηση των αγαθών του οίκου, την ελεύθερη σεξουαλική συμπεριφορά. Αυτά τα χαρακτηριστικά της αποδίδονται όχι τόσο για να ασκηθεί κριτική στον τρόπο που το θηλυκό στέκεται στη θέση που της επιβάλλεται από το τότε πολιτικό/ κοινωνικό περιβάλλον αλλά κυρίως για να δοκιμάσει την συνείδηση του άνδρα τοποθετώντας τον ενώπιον των μεγάλων διλημμάτων και επιλογών προς

διαμόρφωση της ταυτότητάς του. Το κατεξοχήν αρσενικό κοινό όσο παρακολουθεί την παράσταση βρίσκεται ενώπιον και μεταξύ δικαίου και αδίκου, ατομικού/ ιδιωτικού και κοινού/δημοσίου, αλήθειας και ψεύδους, εξαπάτησης και αποκάλυψης, αρσενικού και θηλυκού.

Το ανδρικό ήθος της Ελένης κινείται στην σφαίρα του οίκου με πρόθεση την προστασία και ανόρθωση του οίκου. Υπερασπίζεται τις θεμελιώδεις αρχές και αξίες δόμησής του, τη φήμη, την αφοσίωση, την ειρήνη. Ο οίκος και η ανόρθωσή του μαζί με τη συστηματική αποδόμηση του ηρωικού προτύπου και την ανατροπή των ρόλων θα συντελέσουν στην ευημερία της πόλης.

Το αίσιο τέλος δεν είναι τόσο η σωτηρία των δύο ηρώων αλλά περισσότερο η ίδια η επιτυχία του σχεδίου της Ελένης. Θριαμβεύουν έτσι νέοι τρόποι και μέθοδοι διαχείρισης των δυσκολιών, διπλωματικοί, φιλειρηνικοί, ρεαλιστικοί. Η θεατρική ευρηματικότητα με την επί σκηνής γύμνια του βασιλιά, προτείνει στο άρρεν τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητάς του.

Η Αντιγόνη εξέρχεται από τον οίκο και κινείται στα πλαίσια της πόλης και του τρόπου άσκησης εξουσίας σ' αυτήν, δηλαδή κινείται στη δημόσια σφαίρα. Πρόθεση η σωστή διαχείριση της εξουσίας, η σύζευξη της πολιτικής αρετής με την ηθική για την ευημερία της πόλης. Μέσα σε μια πόλη που θα ευημερεί θα εξασφαλιστεί και η ευδοκίμηση του οίκου.

Μια γυναίκα και πάλι στο κέντρο της δίνης, έξω από τα όρια που την αποκλείουν από τα δημόσια πράγματα. Θα επιστρέψει εντός των ορίων με την ποινή που θα της επιβάλει το άρρεν. Τα ερωτήματα που θα θέσει στο κοινό μέσω των επιχειρημάτων της στον Κρέοντα, θα αποδειχθεί ότι δεν την αφορούν αφού αναγνωρίζει το δεδομένο ρόλο της. Το θέμα δεν τίθεται μεταξύ θνητών και αθανάτων, γραπτών και άγραφων νόμων, αρσενικού και θηλυκού. Η φύση των γραπτών νόμων και η θέση των ανδρών/πολιτών απέναντί τους φαίνεται να απασχολεί τον ποιητή. Ο Κρέων, ο πολιτικός άντρας, αναθεωρεί τη στάση του σε επίπεδο ηθικής των γραπτών νόμων και ελέγχου των ορίων της εξουσίας του ενός απέναντι στους πολίτες ανακαλύπτοντας την ταυτότητά του. Για

τη γυναίκα δεν προκύπτει καμία αλλαγή από την αρχή μέχρι το τέλος του δράματος. Η έξοδός της είναι περιστασιακή και προκαλείται από την παραβατικότητα του άρρενος.

Οι ηρωίδες των τριών τραγωδιών, ως γυναίκες μένουν πάντα στην θέση που τους επιτάσσει η κοινωνία της κλασικής περιόδου. Ως σύμβολα όμως μεταπλάθονται σε ιδέες που αντιστοιχούν στο θυμικό στοιχείο, ή αλλιώς στην θηλυκή πλευρά του άρρενος.

Αυτές οι ηρωίδες με το αρρενωπό ήθος και η αντιστροφή των ρόλων, συμβάλλουν στην αυτοαναφορικότητα των τραγωδιών: οι ηθοποιοί που ενσαρκώνουν τους γυναικείους ρόλους είναι άνδρες, παραπέμποντας σε μια άλλη ισόρροπη αντιστροφή των ρόλων κατά τη διάρκεια τελετών μετάβασης. Ακόμη υποδεικνύουν τον τρόπο έμπνευσης και δημιουργίας της ποίησης (η πλοκή βάσει του δόλου), τον αέναο λογοτεχνικό διάλογο (οι διαφορετικές εκδοχές των ηρωίδων), την ενδοδραματική καθοδήγηση της προσληπτικής δεκτικότητας του κοινού (όπως οι σκηνοθετημένες τελετές).

Τέλος, αυτές οι ανδρόγυνες ηρωίδες συνδέονται μέσω της διαδικασίας της πρόσληψης με τον πολιτισμό στη διαχρονική του διάσταση καθώς τα μηνύματα της τραγικής ποίησης επαναπροσδιορίζονται στο πολιτιστικό περιεχόμενο κάθε εποχής. Έτσι οι τραγωδίες αποκτούν μια θαυμαστή αυτονομία στο να προκαλούν ανατροπές κοινωνικές, πολιτικές, πολιτιστικές. Σε συνδυασμό με τη συμβολική διάσταση των ηρώων και όσων αντιπροσωπεύουν, τα δράματα που κατά τα άλλα θεωρούν δεδομένη την υποτίμηση της γυναικείας ύπαρξης, έγιναν συχνά το λάβαρο φεμινιστικών, κοινωνικών και πολιτικών αγώνων.

Η τραγωδία χειρίζεται είτε μυθικά, είτε μυθοποιημένα πρόσωπα και γεγονότα τα οποία λαμβάνουν χώρα κατεξοχήν σε τόπους διαφορετικούς και μακρινούς από την Αθήνα και σίγουρα σε μια άλλη εποχή. Το γεγονός αυτό δημιουργεί μια απόσταση μεταξύ του περιεχομένου της τραγωδίας και της αθηναϊκής κοινωνικής, πολιτικής και πολιτιστικής πραγματικότητας. Εν προκειμένω, ο *Αγαμέμνων* διαδραματίζεται στο Άργος, η *Ελένη* στην εξωτική Αίγυπτο και η *Αντιγόνη* στη Θήβα, και τα τρία δράματα σε μια άλλη εποχή. Η τοπική και χρονική απόσταση μεγαλώνει περισσότερο γιατί οι τόποι αυτοί συμβολίζουν στην περίπτωση της Αιγύπτου έναν κόσμο αντίστροφο και στην περίπτωση της Θήβας έναν κόσμο αντίθετο από αυτό της Αθήνας. Αυτή η διπλή εμμεσότητα χρησιμοποιείται από τους τρεις ποιητές, ώστε χωρίς να προσβάλουν τους

αθηναϊκούς πολιτικούς και κοινωνικούς θεσμούς, να μπορούν να υποβάλουν, με προσωπείο το μύθο και τη μυθοπλασία, τα ελαττώματα αυτών των θεσμών και τους κινδύνους που ελλοχεύουν αν αυτά τα ελαττώματα δεν αντιμετωπιστούν αποτελεσματικά. Παράλληλα επιτρέπει στους Αθηναίους του πέμπτου αιώνα να σκεφτούν χωρίς φόβο τα όσα υπαινίσσεται για την πραγματικότητα το κάθε έργο. Σχετικά με την ανδρόγυνη ηρωίδα, το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει το δεύτερο φύλο και τις τρομακτικές εκφάνσεις του αλλά αφήνει τον προκαλούμενο φόβο στο μακρινό τόπο και χρόνο του μύθου, απορρίπτοντας κάθε τι απειλητικό ως εξωπραγματικό. Ταυτόχρονα ο θεατής κερδίζει τη διεισδυτικότερη ματιά που προτείνεται από τον ποιητή μέσω της παραδειγματικής ισχύος που διαθέτει η τραγωδία. Έτσι, όπως σημειώνει και η Zeitlin, η τραγωδία μέσα από τους πόρους του θεάτρου χαράζει την πορεία από την άγνοια στη γνώση, μια πορεία που ακολουθεί πάνω απ' όλους το κοινό της (Zeitlin 2002: 113). Με άλλα λόγια, το θηλυκό εξερχόμενο στη δημόσια σφαίρα προκαλεί κλυδωνισμούς, που συνταράσσουν πρώτα τον τόπο όπου εκτυλίσσονται τα δράματα, και στη συνέχεια το σύμπαν γενικότερα (Zeitlin 1984: 166).



## Βιβλιογραφία

Blundell-Whitlock, M. (2002), *Helping friends and harming enemies*,

Burian, P. (2003<sup>4</sup>) "Myth into muthos: the shaping of tragic plot", στο *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, (edit.: P.E.Easterling) pp. 178-208, Cambridge University Press

Cartledge, P. (2003<sup>4</sup>) "'Deep plays": Theatre as process in Greek civic life", στο *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, (edit.: P.E.Easterling) pp. 178-208, Cambridge University Press

Carter, D. (2012) "Antigone" στο *Brill's Companion to Sophocles*, (edit.: A. Markantonatos) pp. 111-128, Leiden-Boston: Brill

Crane, G. (1989) "Creon and the "Ode to Man" in Sophocles' *Antigone*", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 92, pp. 103-116 ανακτήθηκε 20/05/2008 11:06 από <http://www.jstor.org/stable/311354>

Easterling, P. (1985). "Sophocles", στο *The Cambridge History of Classical Literature, I Greek Literature*, ed.: P.E. Easterling & B.M.W. Knox, Cambridge University Press

\_\_\_\_\_. (2003<sup>4</sup>) "Form and performance", στο *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, (edit.: P.E.Easterling) pp. 150-177, Cambridge University Press

Fantham, El. et al (2005) *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, (Μτφρ.: Κ. Μπούρας, επιμ. Ελ. Γκαστή), εκδ. Πατάκη

Foley, H. (1982). "The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *Classical Philology*, Vol. 77, No 1 (Jan., 1982), pp. 1-21, ανακτήθηκε 24/03/2015 06:40 από <http://www.jstor.org/stable/626303>.

\_\_\_\_\_. (2001). "Anodos Dramas: Euripides' *Alcestis* and *Helen*". στο *Female Acts in Greek Tragedy*. Part IV, pp. 301-332, Princeton University Press

Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus: Agamemnon*. Edited with a commentary (σχολιασμένη έκδοση). Vol. I, II, III, Oxford: Clarendon Press.

Zeitlin, F. (1984), "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia", στο *Women in Ancient World the Arethusa Papers*, (edit.: J. Peradotto & J. Sullivan) pp. 159-184, State University of New York Press

\_\_\_\_\_. (2002), "Playing the other", στο συλλογικό: *Sexuality and Gender in the Classical World*, (επιμ.: McClure, L.): Readings and Sources, Oxford

Goldhill, S. (2003<sup>4</sup>) "The language of tragedy: rhetoric and communication", στο *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, (edit.: P.E.Easterling) pp. 127-150, Cambridge University Press

\_\_\_\_\_. (2003<sup>4</sup>) "Modern critical approaches to Greek tragedy", στο *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, (edit.: P.E.Easterling) pp. 324-347, Cambridge University Press

\_\_\_\_\_. (2004<sup>2</sup>) *Aeschylus The Oresteia*, Cambridge University Press

Gregory, J. (2005) "Euripidean Tragedy" στο *A Companion to Greek tragedy*, (edit.: J. Gregory) pp. 251-270, Malden U.S.A.: Blackwell Publishing

Griffith, M. (1999). *Sophocles' Antigone*. Edited with a commentary (σχολιασμένη έκδοση), Cambridge University Press.

Hall, E. (2003<sup>4</sup>) "The sociology of Athenian tragedy", στο *The Cambridge Companion to Greek tragedy*, (edit.: P.E.Easterling) pp. 93-126, Cambridge University Press

Hame, K. "Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea, and Antigone", *Classical Philology*, Vol. 103, No. 1, pp. 1-15 ανακτήθηκε 26/02/2015 08:15 από <http://www.jstor.org/stable/10.1086/590091>.

Holmberg, I. (1995) "Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste", *The American Journal of Philology* Vol. 116, No. 1, pp. 19-42 ανακτήθηκε 12/01/2015 09:53 από <http://www.jstor.org/stable/295501>.

Juffras, D. (1993). "Helen and Other Victims in Euripides' "Helen"", *Hermes*, 121. Bd., H. 1, pp. 45-57, ανακτήθηκε 27/03/2015 14:22 από <http://www.jstor.org/stable/4476937>.

Kannicht, R. (1969) *Euripides Helena*, (Band I, II, III) Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag

King, H., (2002) "Bound to Bleed: Artemis and Greek Women", στο *Sexuality and Gender in the Classical World*, (επιμέλεια: Laura K. McClure), σσ. 77-101, Oxford: Blackwell Publishers Ltd

Kirkpatrick, J. (2011) "The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles' Antigone" *The Review of Politics*, Vol. 73, No. 3, pp. 401-424 ανακτήθηκε: 24-03-2015 από: <http://www.jstor.org/stable/23016517>

Kirkwood, G. (1991) "Order and Disorder in Sophocles' "Antigone" *Illinois Classical Studies*, Vol. 16, No. 1/2, pp. 101-109 ανακτήθηκε: 26-02-2015 από: <http://www.jstor.org/stable/23064343>

Kitto, H. (1962). *Sophocles Antigone, Oedipus the King & Electra*, (edit. E. Hall 1994), Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. (2003). *Greek Tragedy A Literary Study*, London-New York: Taylor & Francis e-Library.

Knox, (1985). "Euripides" στο *The Cambridge History of Classical Literature, I Greek Literature*, ed.: P.E. Easterling & B.M.W. Knox, *Cambridge University Press*

Κολόμποβα, Κ. & Οζερετσκάια, Ε. (1993). *Η καθημερινή ζωή στην αρχαία Ελλάδα*, (Μετάφρ.: Γιώργης Ζωίδης), Αθήνα: Παπαδήμα.

Lesky, A. (1983<sup>5</sup>). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (Μτφρ. Αγ. Τσοπανάκη), Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αφων Κυριακίδη.

\_\_\_\_\_. (1987) *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, (Μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης), ΤΟΜ.:Α, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

\_\_\_\_\_. (2003) *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, (Μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης), ΤΟΜ.:Β, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Loraux, N. (2006) *Αρχαία Ελλάδα γένους θηλυκού*, (Μτφρ. Μ. Κουνεζή από τα γαλλικά, Π. Σκόνδρας από τα αγγλικά), εκδ. Μεταίχμιο

Markell, P. (2003), "Tragic Recognition: Action and Identity in Antigone and Aristotle", *Political Theory*, Vol. 31, No. 1, pp. 6-38 ανακτήθηκε 26-02-2015 13:16 από <http://www.jstor.org/stable/3595657>

Mossé, C. (2002). *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, (Μετάφρ.: Αθ. Στεφανής), Αθήνα: Παπαδήμα. (Πρωτότυπη έκδοση 1983).

Murnaghan, S. (2005) "Women in Greek Tragedy", στο *A Companion to Tragedy*, (επιμέλεια: Rebecca Bushnell) σσ. 234-250, Oxford: Blackwell Publishers Ltd

Ξενοφώντας Ελληνικά Βιβλίο 1: [http://www.greek-language.gr/Resources/ancient\\_greek/library/index.html?author\\_id=191](http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/library/index.html?author_id=191)

O'Daly, G. (1985), "Clytemnestra and the elders: dramatic technique in Aeschylus, Agamemnon 1372- 1576" *Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische*, band 42, heft 1, ανακτήθηκε 17/04/2015 από <http://dx.doi.org/10.5169/seals-32613>.

Olson, D. (1990), "The Stories of Agamemnon in Homer's Odyssey" *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Vol. 120, pp. 57-71 ανακτήθηκε 25/02/2015 από <http://www.jstor.org/stable/283978>.

Pomeroy, S. (2008), *Θεές Πόρνες Σύζυγοι και Δούλες*, (Μτφρ. Μ. Μπλέτας), εκδ. Καρδαμίτσα.

Segal, C. (1971) "The Two Worlds of Euripides' Helen", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* Vol. 102, pp. 553-614 ανακτήθηκε 12/01/2015 11:40 από <http://www.jstor.org/stable/2935956>.

Shaw, M. (1975) "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *Classical Philology* Vol. 70, No. 4 (Oct., 1975), pp. 255-266 ανακτήθηκε 12-05-2015 08:34 από <http://www.jstor.org/stable/268229>.

Sourvinou-Inwood, C. (1989) "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 109, pp. 134-148 ανακτήθηκε 05-05-2015 από <http://www.jstor.org/stable/632037>.

Suter, A. (2008) "Male Lament in Greek Tragedy", στο *Lament Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, (επιμέλεια: Suter Ann) σσ. 156-180, Oxford: University Press.

Thalmann, W. (1980) "Xerxes' Rags: Some Problems in Aeschylus' Persians", *The American Journal of Philology*, Vol. 101, No. 3, pp. 260-282 ανακτήθηκε 20-06-2015 από <http://links.jstor.org/sici?sici=0002-9475%281980%23%29101%3A3%3C260%3AXRSP%3E2.0.CO%3B2-L>.

Winnington-Ingram, R.P., (1948) «Clytemnestra and the Vote of Athena», *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 68, 1948, pp. 130-147 ανακτήθηκε 21/01/2015 09:53 από <http://www.jstor.org/stable/626303>.

\_\_\_\_\_. (1999), *Σοφοκλής Ερμηνευτική Προσέγγιση*, (μτφρ.: Πετρόπουλος Ν. & Φαράκλας Χ.), Αθήνα: Καρδαμίτσας

Χατζηανέστης, Ε., (2000). *Αισχύλος Αγαμέμνων*, Β' τόμος, Σχόλια. Αθήνα: Δαίδαλος.

Χατζηφώτη, Φ. (2013), *Λογοτεχνία και φύλο*, ΑΠΚΥ

## Ιστοσελίδες

<https://antonispetrides.wordpress.com/2013/09/23/agememnon-3/> Πετρίδης, Α.  
(2013) <sup>1</sup>«Σύντομη εισαγωγή στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου: (3) Άλλα βασικά γνωρίσματα»

[https://antonispetrides.wordpress.com/2013/01/12/euripides\\_gender/](https://antonispetrides.wordpress.com/2013/01/12/euripides_gender/) Πετρίδης, Α.  
(2013)<sup>2</sup> «Ο Ευριπίδης, η τραγωδία και οι Σπουδές Φύλου» (από το ιστολόγιο "Λωτοφάγοι")

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0003>

<http://myria.math.aegean.gr/lds/web/view.php> Λεξικό Liddell Scott Κωνσταντινίδου