

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακή Διατριβή
στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία



**«Ταυτότητα, Λόγος και Δόλος της Γυναίκας
στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία :
Κλυταιμνήστρα , Μήδεια και Δηιάνειρα»**

Γεωργία Χαραλάμπους

**Επιβλέπων Καθηγητής
Τσολακίδου Αικατερίνη**

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

**«Ταυτότητα, Λόγος και Δόλος στην
Κλυταιμνήστρα – Μήδεια και Δηιάνειρα»**

Γεωργία Χαραλάμπους

**Επιβλέπων Καθηγητής
Τσολακίδου Αικατερίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε
προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση

μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στις Ανθρωπιστικές Επιστήμες

από τη Σχολή Ανθρωπιστικές Επιστήμες
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου

Μάιος 2017

Περίληψη

Η εργασία αυτή έγινε στα πλαίσια των μεταπτυχιακών σπουδών μου στο πρόγραμμα Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία στο Ανοικτό πανεπιστήμιο Κύπρου.

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι η διερεύνηση της απεικόνισης της γυναίκας στην αρχαία ελληνική τραγωδία, με αφορμή τις τραγωδίες *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, *Μήδεια* του Ευριπίδη και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή . Θα γίνει μια προσπάθεια ώστε να αναλυθεί , υπό το πρίσμα των Θεωριών του Φύλου, ο χαρακτήρας των τριών ηρωίδων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Δηιάνειρας με έμφαση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τις ξεχωρίζουν από τα γυναικεία πρότυπα του 5^{ου} αιώνα. π.Χ. Θα επιχειρηθεί επίσης η ερμηνεία των εγκληματικών πράξεων των ηρωίδων, που και στις τρεις περιπτώσεις συνιστούν μια αντίδραση στην αδικία που αυτές έχουν υποστεί από τον άνδρα. Τέλος, θα προταθεί μια συγκριτική παρουσίαση των τριών τραγικών ηρωίδων, ώστε να φωτιστούν κοινά σημεία, αλλά και αποκλίσεις στη δράση και το χαρακτήρα τους. Με όπλο τους τον δόλο, οι τρεις τραγικές γυναικείες μορφές που μελετά αυτή η εργασία προκαλούν την διασάλευση της ισορροπίας του οίκου και τελικά την κατάλυση του.

Summary

This project was done within my postgraduate studies in the Greek Language and Literature program at the Open University of Cyprus.

The aim of this dissertation is to investigate the representation of women in the ancient Greek tragedy, having on account the tragedies of Agamemnon of Aeschylus, Medea of Euripides and Sophocles' Trachins and in the light of Gender Theories. The character of the three heroines, Medea, Clytemnestra and Deianira, will be analyzed, emphasizing the special characteristics that stand out from the 5th-century female models. B.C. The interpretation of the crimes of the heroines will also be attempted, which, in all three cases, constitutes a reaction to the injustice suffered by the man. Finally, a comparative presentation of the three tragic heroines will be proposed in order to illuminate common points, as well as differences in their action and character. With their weapon of deceit, the three tragic female figures who are the subject of this project cause the house's balance to be destroyed and ultimately to be abolished.

Ευχαριστίες

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής ήταν να γίνει μια διερεύνηση για τις συγκεκριμένες πτυχές των τριών τραγικών ηρωίδων και να δοθεί μια ερμηνευτική προσέγγιση του χαρακτήρα τους .

Στο σημείο αυτό θεωρώ σημαντικό να ευχαριστώ την αγαπητή μου καθηγήτρια και επιβλέπουσα , κα Τσολακίδου Αικατερίνη, για την πολύτιμη βοήθεια της καθώς και την ορθή καθοδήγηση που μου παρείχε καθ'όλη τη διάρκεια της μεταπτυχιακής διατριβής .

Επιπρόσθετα θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου (ΑΠΚΥ), για τις εμπειρίες και τις γνώσεις που αποκόμισα κατά την διάρκεια της φοίτησης μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα, Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία, του ΑΠΚΥ.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου, τα παιδιά, τους γονείς, τα αδέρφια μου, και φίλους, για την κατανόηση και στήριξη που μου παρείχαν καθ'όλη την διάρκεια των σπουδών μου, αλλά ιδιαίτερα κατά την περίοδο της συγγραφής της Μεταπτυχιακής μου Διατριβής.

Εν κατακλείδι, ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω στο σύζυγο μου Αντώνη Αθηνή, και τον αδερφό μου Σταύρο Χαραλάμπους, για την βοήθεια που μου προσέφεραν, αναφορικά με την επιμέλεια των κειμένων , τη σύνταξη και τη διατύπωση όρων.

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1	2
Εισαγωγή.....	2
1.1 Φεμινισμός και λογοτεχνία.....	3
1.2 Η γυναίκα στην αρχαία Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ.....	5
1.3 Η γυναίκα στην αρχαία ελληνική δραματουργία.....	6
Κεφάλαιο 2.....	10
Αγαμέμνωνας του Αισχύλου.....	10
2.1 Κλυταιμνήστρα και λογοτεχνία.....	11
2.2 Η ηρωική - ανδρική ταυτότητα της Κλυταιμνήστρας.....	11
2.3 Η Πειθώ και Δόλος στην Κλυταιμνήστρα.....	15
2.4 Το τέλος.....	18
2.5 Συμπεράσματα.....	20
Κεφάλαιο 3	23
Μήδεια	
3.1 Μήδεια και λογοτεχνία	23
3.2 Η Ηρωική – Ανδρική ταυτότητα της Μήδειας.....	24
3.3 Η Πειθώ και ο δόλος στη Μήδεια	29
3.4 Σύγκρουση φύσεων στη Μήδεια.....	34
3.5 Συμπεράσματα.....	38
Κεφάλαιο 4.....	41
Τραχίνια	41
4.1 Εισαγωγή.....	42
4.2 Δηιάνειρα: Η πειθήνια σύζυγος.....	43
4.3 Ο Έρωτας και ο Δόλος στην Δηιάνειρα.....	50
4.4 Συμπεράσματα.....	53
Συμπεράσματα.....	54
Βιβλιογραφία.....	59

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

«Στο πείσμα των μύθων, καμιά φυσιολογική μοίρα δεν επιβάλλει αιώνια εχθρότητα ανάμεσα στο Αρσενικό και στο Θηλυκό.... Οι αναρίθμητες συγκρούσεις που αποτελούν μόνιμο καθεστώς στις σχέσεις ανδρών και γυναικών προέρχονται από το γεγονός ότι κανένας από τους δύο δε δέχεται τις συνέπειες που δημιουργούνται από την κατάσταση που ο ένας προτείνει και ο άλλος υπομένει. Αυτός ο αβέβαιος όρος «ισότητα στην ανισότητα» που ο ένας χρησιμοποιεί για να μασκαρέψει το δεσποτισμό του και ο άλλος τη δειλία του δεν αντέχει στην εμπειρία της καθημερινής ζωής»(Beauvoir 1979: 277).

Η φεμινιστική προσέγγιση στις λογοτεχνικές σπουδές δεν συνιστά μια συμπαγή θεωρία ή μια συστηματική μεθοδολογία. Ο φεμινισμός είναι μια πολιτική θέση, η οποία έχει ως στόχο την ανατροπή του ιδεολογικά κυρίαρχου πατριαρχικού συστήματος, το οποίο καταπιέζει τις γυναίκες, τους στερεί δικαιώματα σε χώρους όπως αυτούς της εργασίας και της πολιτικής και τις παρουσιάζει μέσα από τα κείμενα ή τις εικόνες ως μια ετερότητα, κάτι άλλο από τον άνδρα, ο οποίος εξισώνεται με την έννοια “άνθρωπος”.

Η φεμινιστική κριτική προέρχεται από το κίνημα του φεμινισμού. Ο αγώνας των γυναικών για ίσα δικαιώματα στο Δυτικό κόσμο ξεκίνησε τον 19ο αιώνα και μόλις στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα ικανοποιήθηκαν τα κεντρικά αιτήματα των γυναικών στις δυτικές χώρες, όπως το δικαίωμα στην ιδιοκτησία, το δικαίωμα ψήφου ή η πρόσβαση στην εκπαίδευση. Παρ’ όλες αυτές τις αλλαγές, οι γυναίκες σύντομα συνειδητοποίησαν ότι αυτή η τυπική ισότητα δεν είχε επιφέρει κάποια ουσιαστική αλλαγή στην κοινωνική και οικονομική τους κατάσταση.

Ένα από τα κείμενα-κλειδιά που προέβαλε αυτή την άποψη, μέσα από ιστορική ανάλυση της θέσης των γυναικών, είναι το βιβλίο της Simone de Beauvoir *Το Δεύτερο Φύλο* (1949), στο οποίο η Γαλλίδα φιλόσοφος υποστήριξε πως η γυναίκα διαμορφώνεται και συγκροτείται στην κοινωνία όπου ζει. Με την φράση «δεν γεννιέσαι γυναίκα, αλλά γίνεσαι», η Beauvoir, εισήγαγε την έννοια του κοινωνικού φύλου, τη διαπίστωση δηλαδή ότι το φύλο αποτελεί κατασκεύασμα της κοινωνίας και όχι αποκλειστικό δεδομένο της φύσης. Επομένως, η κοινωνική ανισότητα στις

έμφυλες ταυτότητες είναι αποτέλεσμα της πολιτισμικής διαδικασίας και όχι του βιολογικού καθορισμού.

Έπειτα, από το 1960, οι πρώτες φεμινίστριες κριτικοί καταδίκασαν την απεικόνιση των γυναικών στην λογοτεχνία και ασχολήθηκαν με μια νέα οπτική, πρωτόγνωρη για τα τότε κοινωνικά δεδομένα, τις γυναίκες ως συγγραφείς αλλά και ως αναγνώστριες. Αυτή η περίοδος θεωρείται από τους μελετητές ως το δεύτερο κύμα του άγγλο-αμερικάνικου φεμινισμού. Η λογοτεχνική κριτική πλέον μελετά τις αναπαραστάσεις των ανδρών και γυναικών, τη σεξουαλικότητα, τη συγκρότηση του φύλου και τις σχέσεις εξουσίας που χαρακτηρίζουν την έμφυλη υποκειμενικότητα στα λογοτεχνικά κείμενα. Πηγή έμπνευσης για αυτού του είδους την κριτική ήταν η Αγγλίδα συγγραφέας Virginia Woolf, και κυρίως το έργο της *A Room of One's Own* (1929), με το οποίο σφραγίστηκε μια γυναικεία λογοτεχνική παράδοση. Αποτελεί μια έκκληση για τη δημιουργία ενός ειδικού γυναικείου χώρου μέσα στον πνευματικό κόσμο. (EvansM. 2003: 12).

Αντίθετα, ο γαλλικός φεμινισμός κάνει την εμφάνιση του στη Γαλλία στα τέλη της δεκαετίας του 1970 μέσα από το έργο Γαλλίδων κριτικών όπως οι Kristeva(1984), Cixous (1981), και Irigaray (1985). Σε αυτή τη φάση αναλύεται ο ρόλος του φύλου στη λογοτεχνία με βάση το μεταδομισμό και την ψυχανάλυση, ενώ ιδιαίτερα σημαντικό για τις Γαλλίδες φεμινίστριες είναι το έργο του Γάλλου ψυχαναλυτή Jacques Lacan (Eagleton1989:276). Συγκεκριμένα, οι εκπρόσωποι του Γαλλικού φεμινισμού δίνουν έμφαση στο σώμα, στην γυναικεία επιθυμία και στην ηδονή, μέσα από έναν πρωτοποριακό τρόπο γραφής. Όροι κλειδιά για τις φεμινίστριες του μεταδομισμού είναι οι εξής: ταυτότητα, διαφορά, αποδόμηση, εκπλήρωση, λόγος, υποκειμενικότητα.

Μια από τις πιο σημαντικές φωνές στη φεμινιστική θεωρία είναι η Butler (2006), η οποία, αν και επηρεάστηκε από τις απόψεις του Lacan (1982) και του γαλλικού φεμινισμού, ότι δηλαδή η γλώσσα είναι πατριαρχική, καταλήγει στην θεωρία πως καθοριστικό ρόλο στον ορισμό του φύλου δεν έχει η γλώσσα αλλά οι κοινωνικές και πολιτισμικές παράμετροι. Η Butler (2006) υποστηρίζει ότι το φύλο είναι επίκτητο και όχι έμφυτο, ότι οι γυναίκες και οι άνδρες διαμορφώνουν κοινωνικές προσδοκίες για τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα, καθώς και ότι το φύλο έχει παίζει καθοριστικό ρόλο για την κοινωνική συνοχή και την κοινωνική τάξη.

Καταληκτικά, η σύγχρονη φεμινιστική κριτική της λογοτεχνίας μεταθέτει το κέντρο βάρους από την πολεμική κατά των πατριαρχικών πεποιθήσεων και διεργασιών, στη «γυνοκριτική», όρο που καθιέρωσε η Showalter, (2002: 310), δηλαδή, τη φεμινιστική κριτική που ενδιαφέρεται για τις γυναίκες συγγραφείς, τις αναπαραστάσεις των γυναικών και τις σχέσεις της εμπειρίας των γυναικών με τη λογοτεχνία (Culler 2003:177). Η γυνοκριτική ασχολείται με την αποκατάσταση της γυναίκας συγγραφέως στην ιστορία της λογοτεχνίας, με την αποκωδικοποίηση και απομυθοποίηση των σχέσεων ανάμεσα στο κειμενικό νόημα και τη σεξουαλικότητα, τη γυναικεία ταυτότητα και το κοινωνικό φύλο, την ψυχοσεξουαλικότητα και την κυρίαρχη κουλτούρα (Gilbert και Gubar, 1979).

Όπως ισχυρίζεται η Showalter (2002), η γυνοκριτική στην πορεία του χρόνου διαμόρφωσε τη δική της «παράδοση», αποδεικνύοντας ότι αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί μια νέα οπτική στην προσέγγιση της λογοτεχνίας εκ μέρους των φεμινιστριών.

1.2 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ 5ΟΥ ΑΙΩΝΑ Π.Χ.

Ο Πλάτωνας γράφει ότι «οι άντρες είναι προφανώς ανώτεροι από τις γυναίκες και τα παιδιά...» (Νόμοι 917), ο δε Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι «...ο άντρας έχει τη θέση του αφέντη και η γυναίκα τη θέση του εξαρτημένου...», (Πολιτικά Α 13, 1260). Ο Πυθαγόρας συζητά τις δυο αρχές που δημιούργησαν τον κόσμο: το αγαθό στοιχείο, από το οποίο προήλθε η τάξη, το φως και ο άντρας και το κακό στοιχείο, το οποίο γέννησε το χάος, το σκότος και τη γυναίκα. Οι παραπάνω ιδέες και διατυπώσεις περιγράφουν ξεκάθαρα τη θέση που κατείχε η γυναίκα κατά τηναρχαϊκή και κλασσική εποχή.

Στην Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ., οι γυναίκες όχι μόνο δεν μετέχουν στη δημόσια ζωή αλλά μένουν υποχρεωτικά μέσα στον οίκο. Η αθηναϊκή δημοκρατία είναι στην ουσία της μια «λέσχη ανδρών» (Cantarella 1998:74). Η γυναίκα είναι πλήρως εξαρτημένη από τον άνδρα και στερείται παντελώς δικαιωμάτων (Foley 2002:4).

Συνεπώς, οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από τις διαδικασίες και τις εκδηλώσεις του δημόσιου βίου. Δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα, ούτε το δικαίωμα να συμμετέχουν στην Εκκλησία του Δήμου ή στις δημόσιες συζητήσεις. Δεν θεωρούνταν μορφωμένες για να αναμειχθούν στα κοινά ούτε ικανές να πολεμήσουν όποτε η πόλη το χρειαζόταν (Foley 2002:7). Έτσι, η ζωή τους περιοριζόταν στον ιδιωτικό βίο και ήταν συνδεδεμένη με το ρόλο τους στην αναπαραγωγή και ο οίκος ήταν ο «φυσικός» τους χώρος.

Η αποκλειστική απασχόληση των αντρών με την πολιτική ζωή, καθώς μόνο αυτοί μπορούσαν να αναλάβουν την ευθύνη σε καιρό πολέμου, οδήγησε σε αυστηρό χωρισμό των αντρικών και γυναικείων ενδιαφερόντων και καθηκόντων. Έτσι, ο κύκλος της γυναίκας περιοριζόταν στο σπίτι και στην οικογένεια. Μέσα στο σπίτι η γυναίκα διηύθυνε το νοικοκυριό και τους σκλάβους και ίσως διαχειριζόταν τα οικονομικά. Μια άλλη ιδιαίτερα σημαντική απασχόληση ήταν η κατασκευή του ρουχισμού του σπιτιού, από το γνέσιμο του μαλλιού, την ύφανση του υφάσματος, μέχρι την κατασκευή των φορεμάτων και των άλλων ρούχων. Ο εγκλεισμός, φυσικά, της γυναίκας στο σπίτι φαίνεται ότι ήταν αποκλειστικό «προνόμιο» της Αθήνας.

Ο κυριότερος τομέας της δημόσιας ζωής που συμμετείχαν οι γυναίκες ήταν η θρησκεία. Στις θρησκευτικές τελετές η παρουσία των γυναικών ήταν απαραίτητη: εμφανίζονται ως ιέρειες, όχι μόνο γυναικείων θεοτήτων, ως μεταφορείς των ιερών σκευών και του νερού, ως υφάντριες του πέπλου για το λατρευτικό άγαλμα, ως χορεύτριες τελετουργικών χορών και ακόλουθοι θρησκευτικών πομπών. Οι ιέρειες έπαιζαν ενεργό και τιμημένο ρόλο στα θρησκευτικά πράγματα της πόλης. Οι πιο ξακουστές ήταν η ιέρεια της Αθηνάς στην Αθήνα, της Δήμητρας στην Ελευσίνα και της Ήρας στο Άργος, από την οποία μάλιστα έπαιρνε το όνομά του το έτος. Το ελληνικό πάνθεο περιλάμβανε σημαντικές γυναικείες θεότητες.

1.3 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Η αναπαράσταση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική τραγωδία έχει εδώ και καιρό προβληματίσει την κριτική. Η παραδοξότητα έγκειται στο γεγονός ότι έργα τα οποία γράφουν άνδρες, στα οποία παίζουν άνδρες και τα οποία παρακολουθούν (κατά πάσα πιθανότητα αποκλειστικά ή σχεδόν αποκλειστικά) άνδρες, τοποθετούν τη γυναίκα σε μια πολύ σημαντική θέση. Οι γυναίκες παρουσιάζονται σε αντίθεση με την κοινωνική

πραγματικότητα, «καθώς μιλούν οι ίδιες για τον εαυτό τους, κρίνουν την τύχη τους, και μάλιστα με ρητορική δεινότητα που ξεπερνά ακόμα και αυτή των ανδρών, δρουν έξω από τα στερεότυπα και συγκρούονται με την ανδρική εξουσία»(Foley 2002:7).

Ο Gould (1980:55) επιμένει στη μεγάλη σημασία που έχει ο μύθος και ο συμβολισμός του εφόσον είναι ανδρικό δημιούργημα. Εξηγεί πως μόνο μέσα απ' την αποκωδικοποίηση του μπορεί κανείς να προσεγγίσει σε βάθος την αντίληψη που είχαν οι άνδρες πάνω στο ζήτημα της γυναίκας και της σύγκρουσης των δύο φύλων. Ο μύθος, σύμφωνα με την ανάλυση του ερευνητή, καταφέρνει να αποτυπώσει μέσα από φανταστικές μορφές και καταστάσεις το ανδρικό υποσυνείδητο και μ' αυτόν τον τρόπο να το φέρει στο φως. Στην ουσία δηλαδή συμπληρώνει τα κενά που αφήνουν οι νόμοι και τα έθιμα, τα οποία ορίζονται μέσα από συνειδητές διατυπώσεις και ευδιάκριτες πράξεις. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως «ο μύθος προσθέτει επιπλέον βάθος στην έννοια του ρόλου των γυναικών στην κοινωνία, κι' αυτό γιατί φέρνει στο φως αμφισημίες, τάσεις, εντάσεις και φόβους που ούτε οι νόμοι ούτε τα έθιμα μπορούν να ελέγξουν ή ακόμα και να υποτάξουν. Ο μύθος λοιπόν κατά μια έννοια έρχεται σε αντίθεση με τη βολική επιφάνεια που φαίνεται να εξασφαλίζουν οι νόμοι και τα έθιμα, δείχνοντας παράλληλα τις συγκρούσεις που υπάρχουν σ' ένα πιο βαθύ επίπεδο Gould (1980:55).

Σύμφωνα με τους μελετητές της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας οι οποίοι ασχολήθηκαν με το φύλο στην τραγωδία, όπως οι Foley(2002), Zeitlin(1995), Rabinowitz(1993), Goldhill(1988), οι γυναίκες της τραγωδίας άλλες φορές υιοθετούν το κοινωνικά αποδεκτό και επιδοκιμαζόμενο πρότυπο και άλλοτε επιχειρούν να απαλλαγούν από τον ασφυκτικό κλοιό της πατριαρχικής κοινωνίας και των αυστηρών πλαισίων της.

Έτσι, η ηρωίδα μπορεί από τη μια να παρουσιάζεται ως η ενσάρκωση της γυναικείας σύνεσης, όπως για παράδειγμα η Άλκηστη, της οποίας η δράση στοχεύει στη σωτηρία του οίκου, ή να βρίσκεται στο άλλο άκρο, όπως η Κλυταιμνήστρα του *Αγαμέμνονα*, η δράση της οποίας οδηγεί στην κατάλυση του οίκου (Foley 2002: 140-163).

Σύμφωνα με την Foley, η ηρωίδα μέσα από τον τραγικό της ρόλο αναδεικνύεται σε ένα «διπλά αναρχικό στοιχείο»(Foley2002:134). Αντιστρατεύεται με την προβεβλημένη ατομικότητα της και την έννοια της συλλογικότητας στο πλαίσιο της

δημοκρατίας, αλλά και την εικόνα της περιορισμένης στον οίκο, συνετής γυναίκας. Βέβαια, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο πρωταγωνιστεί στο δημόσιο βίο, έστω κι αν σκοπός της δεν είναι σχεδόν ποτέ να οικειοποιηθεί κάποιο ανδρικό ρόλο. Εκτός από τις λίγες περιπτώσεις, όπως συμβαίνει με την αισχύλεια Κλυταιμνήστρα που επιδιώκει την εξουσία, οι γυναίκες της τραγωδίας κατά κανόνα εγκαταλείπουν τον οίκο τους όταν αυτός έχει διαφθαρεί και συνήθως αιτία αποτελεί η απουσία ή η κακή διαχείριση του από τον αρχηγό του οίκου, τον άνδρα.

Πολλοί κριτικοί πιστεύουν ότι, μέσα από τις αντιθέσεις που αποτελούν τη βάση της τραγικής πλοκής, το στοιχείο που φαίνεται να προβάλλεται περισσότερο είναι ένας εγγενής φόβος του αρσενικού προς το θηλυκό, και μια διαρκής προσπάθεια του πρώτου να επιβληθεί στο δεύτερο (Gould 1980: 55). Δεν συμβαίνει όμως μόνο αυτό. Σύμφωνα με τη Foley (2002:4), η τραγική γυναίκα επιτελεί διπλό ρόλο: ενσαρκώνει ένα συγκεκριμένο ρόλο μέσα στην πλοκή του δράματος, ταυτόχρονα όμως λειτουργεί ως αφετηρία 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 Zeitlin τονίζει ότι είναι πολύ σημαντικό να καταλάβουμε εξ αρχής ότι στην τραγωδία ο άνδρας βρίσκεται πάντα στο κέντρο, ενώ στη γυναίκα δίνεται ο ρόλος του 'άλλου', αντιμετωπίζεται ριζικά ως ετερότητα. Ακόμη και όταν οι ηρωίδες της τραγωδίας μάχονται μέσα στις συγκρούσεις που γεννιούνται από τις ιδιαιτερότητες της κατώτερης κοινωνικής τους θέσης, τα αιτήματά τους για προσδιορισμό της ταυτότητας και αυτοεκτίμησης είναι πρωτίστως σχεδιασμένα έτσι ώστε να διερευνηθεί η ανδρική ταυτότητα. Αυτά τα αιτήματα εισβάλλουν και απειλούν την ανδρική αξίωση για γνώση, δύναμη, ελευθερία και αυτάρκεια όχι όμως προκειμένου οι γυναίκες να κερδίσουν κάτι για τον εαυτό τους, όπως περισσότερα προνόμια ή εξουσία, ή για να αναθεωρηθούν έννοιες όπως η θηλυκότητα. Οι γυναίκες ως υποκείμενα ή ως χορός μπορεί να δίνουν τα ονόματά τους σε έργα, να καταλαμβάνουν το κέντρο της δράσης και να αφήνουν μια πολύ πιο ισχυρή εντύπωση στο κοινό από τους ανδρικούς ρόλους. Όμως λειτουργικά οι γυναίκες δεν είναι ποτέ ο τελικός σκοπός και τίποτα δεν αλλάζει για αυτές όταν πλέον έχουν βιώσει το δράμα

τους πάνω στη σκηνή. Αντιθέτως, στο δράμα η γυναίκα παίζει το ρόλο του καταλύτη, του εργαλείου, του εμποδίου, του καταστροφέα, και μερικές φορές του σωτήρα των αρσενικών χαρακτήρων. Όταν οι γυναίκες κατέχουν μια προβεβλημένη θέση στο δράμα μπορεί να λειτουργούν ως αντιπρότυπα ή και ως (συγκαλυμμένα) πρότυπα για τη διαμόρφωση της ανδρικής ταυτότητας (Zeitlin 1996).

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι η διερεύνηση της απεικόνισης της γυναίκας στην αρχαία ελληνική τραγωδία, με αφορμή τις τραγωδίες *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, *Μήδεια* του Ευριπίδη και *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή και υπό το πρίσμα των Θεωριών του Φύλου. Θα αναλυθεί ο χαρακτήρας των τριών ηρωίδων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Δηιάνειρας με έμφαση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τις ξεχωρίζουν από τα γυναικεία πρότυπα του 5^{ου} αιώνα. π.Χ. Θα επιχειρηθεί επίσης η ερμηνεία των εγκληματικών πράξεων των ηρωίδων, που και στις τρεις περιπτώσεις συνιστούν μια αντίδραση στην αδικία που αυτές έχουν υποστεί από τον άνδρα. Τέλος, θα προταθεί μια συγκριτική παρουσίαση των τριών τραγικών ηρωίδων, ώστε να φωτιστούν κοινά σημεία, αλλά και αποκλίσεις στη δράση και το χαρακτήρα τους. Με όπλο τους τον δόλο, οι τρεις τραγικές γυναικείες μορφές που μελετά αυτή η εργασία προκαλούν την διασάλευση της ισορροπίας του οίκου και τελικά την κατάλυση του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΑΣ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

“Τύμμα τύμματι τίσαι”

μτφρ: την πληγή με πληγή την πληρώνεις

2.1 ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Αναμφίβολα, η Κλυταιμνήστρα αποτελεί την πιο κακόφημη γυναίκα της τραγωδίας. Είναι μια γυναίκα που συνδέθηκε με την απιστία, το δόλο και το φόνο ενός από τους πιο ένδοξους στρατηλάτες του τρωικού πολέμου, του Αγαμέμνονα.

Η πρώτη φορά που αναφέρεται το όνομα της είναι στον Όμηρο, κυρίως στην *Οδύσσεια* και λιγότερο στην *Ιλιάδα*. Στον Όμηρο, η Κλυταιμνήστρα είναι η άπιστη γυναίκα (γ,στ261), η οποία δεν έχει άμεσα λάβει μέρος στη δολοφονία του Αγαμέμνονα, αλλά αυτό δεν την δικαιολογεί (λ,409 και ω,199). Συγκεκριμένα, στην *Οδύσσεια* αναφέρεται η συνενοχή της στη δολοφονία του Αγαμέμνονα, αλλά πουθενά δεν φαίνεται ότι αυτή με τα δικά της χέρια σκότωσε τον άνδρα της. Ο Αισχύλος όμως στη παρούσα τραγωδία φαίνεται να διογκώνει τα αρνητικά χαρακτηριστικά της Κλυταιμνήστρας σκόπιμα.

2.2 Η ΗΡΩΙΚΗ - ΑΝΔΡΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑΣ

Πρόκειται για την ιστορία μιας ανατρεπτικής γυναίκας, που με την εκδικητική της δράση ανατρέπει την πατριαρχική τάξη πραγμάτων και οδηγεί στη σύγκρουση των βασικών κοινωνικών θεσμών της εποχής της, κυρίως στη σύγκρουση ανάμεσα στον οίκο και την πόλη, σύγκρουση η οποία αποτελεί κεντρικό θέμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας εν γένει (Gould 1980:38-59). Η Κλυταιμνήστρα είναι μια γυναίκα η οποία με τις πράξεις της προσβάλλει ό,τι πιο ιερό και όσιο υπάρχει στην αρχαία ελληνική κοινωνία τον οίκο, και τους «φίλους», τους εξ αίματος συγγενείς. Σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, τον νόμιμο σύζυγό της, έχοντας συνάψει παράλληλα παράνομο ερωτικό δεσμό με τον Αίγισθο. Αυτά τα ανθρώπινα εγκλήματα, από τη στιγμή που ανατρέπουν την τάξη των πραγμάτων, αποτελούν αυτόχρημα εγκλήματα και κατά του θείου νόμου. Συνεπώς τα πιο πάνω εύλογα οδηγούν και στην οργή των θεών – τιμωρών.

Στον *Αγαμέμνονα*, η κυριαρχική προσωπικότητα της Κλυταιμνήστρας επισκιάζει όλες τις άλλες μορφές που κάνουν την εμφάνισή τους μέσα στην τραγωδία. Παρουσιάζεται να διαθέτει πολλά ανδρικά χαρακτηριστικά. Αρχικά, ασκεί βασιλική εξουσία και μάλιστα με πυγμή (Zeitlin 1978:160). Έχει την ικανότητα να πείθει και να παρασύρει

το κοινό της. Εκφέρει δημόσιο λόγο, δυνατότητα την οποία είχαν μόνο οι άντρες και τολμά να μιλήσει ανοικτά για τη σεξουαλικότητα της εφόσον υποστηρίζει ότι την ελέγχει. Ακόμη και το φόνο τον διαπράττει συνδυάζοντας το δόλο, γυναικείο χάρισμα, και το φονικό όπλο, αντρικό προνόμιο.

Ήδη από την αρχή του έργου τονίζονται τα ανδρικά χαρακτηριστικά της κεντρικής ηρωίδας. Μια ζοφερή ατμόσφαιρα δημιουργείται από τον μονόλογο του φύλακα, ο οποίος παρατηρεί:

ᾧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (στ 10-11)

(γιατί έτσι ορίζει η ανδρόβουλη καρδιά γυναίκας, που όλο προσδοκά)

Η καρδιά της Κλυταιμνήστρας χαρακτηρίζεται ως «ανδρόβουλη»· πρόκειται για μια γυναίκα που σκέπτεται και αποφασίζει σαν άντρας, με άλλα λόγια για μια γυναίκα που έχει υπερβεί τα όρια του φύλου της, όπως ίσχυαν στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αι. (Gould 1980: 38-59).

Το ρήμα *κρατεῖ* δηλώνει εξουσία και με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τη συνοδεύει σε ολόκληρο το έργο (Winnington – Ingram 1983). Επιπλέον, είναι μια γυναίκα που σκορπά φόβο αφού ο ίδιος ο φύλακας ομολογεί:

βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν [...] (στ 36-37)

(βόδι μεγάλο πατά πάνω στη γλώσσα μου)

αφήνοντας παράλληλα βαρύτατους υπαινιγμούς για το τι συμβαίνει στον Οίκο.

Στο Α΄ Επεισόδιο, ο χορός ενημερώνει τον θεατή πως η Κλυταιμνήστρα εκτελεί χρέη άνδρός και διοικεί άξια τον οίκο κατά την απουσία του Αγαμέμνονα. Σαφώς στο σημείο αυτό τονίζεται η δυναμικότητα του χαρακτήρα της και η ανδροπρεπής συμπεριφορά της που ήταν αποτέλεσμα της απουσίας του Αγαμέμνονα στον Τρωικό πόλεμο. Εδώ φαίνεται ξεκάθαρα ότι υιοθετεί την ανδρική στάση με τη συναίνεση του χορού εφόσον θεωρείται δίκαιο εν τη απουσία του βασιλιά να τον αντικαθιστά η βασίλισσα στο θρόνο:

δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν

γυναῖκ' ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου(στ 259 -60)

(γιατί σαν λείπει ο άρχοντας από το θρόνο το δίκιο,
τη γυναίκα του να προσκυνούμε)

Παρουσιάζεται λοιπόν ως γυναίκα ευφυής, που ξέρει τι θέλει και έχει συνείδηση των όσων λέει και κάνει. Και όταν ο χορός την ρωτά αν είναι βέβαιη για την αναγγελία της επιστροφής του Αγαμέμνονα, θίγεται απαντώντας ότι δεν είναι ένα νεαρό ευκολόπιστο κοριτσάκι (στ 279).

Πιο κάτω, ο χορός απευθύνεται στην βασίλισσα Κλυταιμνήστρα για να παρατηρήσει πως σκέφτεται και ενεργεί όπως ένας άντρας:

γύναι, κατ' άνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις.(στ 351)

(Με γνώση αντρός, βασίλισσα, μιλείς φρονίμου).

Συνεπώς, η Κλυταιμνήστρα δρα πέρα από τα πλαίσια της γυναικείας συμπεριφοράς. Διαθέτει ανδρικό νου, σκέφτεται και ενεργεί όχι σύμφωνα με τα γυναικεία πρότυπα της εποχής της, αλλά με τη λογική που χαρακτηρίζει το ανδρικό φύλο. Σύμφωνα με τον Goldhill (2008:87), το επίθετο *άνδρόβουλος* μπορεί να αποδοθεί με δύο τρόπους: «κάποιος που πράττει και βούλεται όπως ένας άνδρας» και «επιβουλή εναντίον ενός άνδρα». Η δισημία της λέξης υπονοεί ίσως ότι η γυναίκα που πράττει και βούλεται όπως ένας άνδρας, θα αποτελέσει και απειλή εναντίον του άνδρα και της καθιερωμένης πατριαρχικής τάξης (Goldhill 2008: 86-102).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως ο Αγαμέμνονας παρουσιάζεται στην τραγωδία αυτή έντονα θηλυπρεπής. Είναι ευκολόπιστος, δεν αντιδρά στην επιθυμία της Κλυταιμνήστρας να πατήσει στο κόκκινο χαλί, στοιχείο πλούτου. Θεωρείται κύριο χαρακτηριστικό των γυναικών και των βαρβάρων το να παρασύρονται από υλικά αγαθά (Zeitlin 1996):

Κλ. πιθοῦ, κράτος μέντοι πάρες γ'έκων ἐμοί.

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

λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός,

καί τοῖσδέ μ' ἔμβαίνονθ' ἀλουργέσιν θεῶν

μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος. (στ.940-947)

(Κλ. Άκου με, δική σου η νίκη αν με τη θέλησή σου μού παραδοθείς.

ΑΓ. Αν έτσι το νομίζεις, γρήγορα κάποιος ας μου λύσει τις αρβύλες
που υπηρετούν τα πόδια μου σαν δούλοι.

Κι ενώ στα πορφυρά στρωσίδια θα βαδίζω,

των θεών ας μη πέσει πάνω μου από ψηλά το φθονερό το μάτι.)

Η Κλυταιμνήστρα αποχωρεί από τη σκηνή για να πάει να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο της και η Κασσάνδρα διακατέχεται από την μανία του θεού Απόλλωνα και προφητεύει. Όταν στο στίχο 1231 κορυφώνεται το παραλήρημα της, φανερώνει πως «θῆλυς ἄρσενος φονεύς»: η γυναίκα θα δολοφονήσει τον άνδρα. Σύμφωνα με τον Goldhill, στην πρόταση αυτή τα γεγονότα παρουσιάζονται υπό το πρίσμα της σύγκρουσης ανάμεσα στον άνδρα και στη γυναίκα, η οποία επιφέρει την αντιστροφή ρόλων (Goldhill 2008: 86-102). Ο άνδρας που παρουσιάζεται πάντοτε σε θέση ισχύος συγκριτικά με τη γυναίκα, θα βρει τραγικό τέλος από μια γυναίκα η οποία παρουσιάζεται σε ρόλο ασύμβατο σε σχέση με το φύλο της. Η Goward (2005) σημειώνει πως η τραγωδία, παρουσιάζοντας επί σκηνής γυναικείες μορφές εξαιρετικής ισχύος, ασκούσε την ανδρική φαντασία δραματοποιώντας τα πιο επίμονα της διλήμματα και τις βασικές της φοβίες. Τέτοιες φοβίες αποτελούσαν οι απειλές κατά του ορθολογισμού και της τάξης, κατά της ακεραιότητας τού οίκου και κατά της επιβίωσης της κοινότητας (Denniston 1957:1372-75).

Παράλληλα, η Zeitlin (1996:359) σημειώνει πως, παρόλο που όλοι οι ηθοποιοί επί σκηνής είναι άντρες οι οποίοι υποδύονται γυναικείο ρόλο, εντούτοις οι γυναίκες που υποδύονται συμπεριφέρονται ως άντρες, όπως για παράδειγμα η Κλυταιμνήστρα. Αυτό το φαινόμενο η Zeitlin το ονομάζει «συμμετρική αντιστροφή». Πιστεύει πως μέσα στην τραγωδία επιτελείται αυτή αντιστροφή ούτως ώστε να ανακαλύψει ο άντρας το αντρικό πρότυπο διερευνώντας την αντρική ταυτότητα του και δια μέσου του γυναικείου ρόλου να οδηγηθεί στην αυτοπραγμάτωση.

2.3 Η ΠΕΙΘΩ ΚΑΙ ΔΟΛΟΣ ΣΤΗΝ ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Στο μυαλό της Κλυταιμνήστρας κυριαρχεί η εκδίκηση και η δολοφονία του Αγαμέμνονα. Πρόκειται για ένα οργανωμένο έγκλημα, το οποίο πλάθει στο μυαλό της πριν ακόμη φύγει ο Αγαμέμνονας για την Τροία. Έτσι, αναφωνεί:

τὸ δ' εὖ κρατοίη, μὴ διχορρόπως ἰδεῖν

πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τήνδ' ὄνησιν εἰλόμην. (στ 349 -50)

(και το καλό ας αξιωθώ να δω όπως θέλω,

γιατί απ' όλα τ αγαθά αυτό θα ευχόμουν)

Θέλει να αξιωθεί το κάλο όπως το εκλαμβάνει αυτή ως καλό. Δηλαδή χαίρεται με την επιστροφή του Αγαμέμνονα του νόμιμου άντρα της, καθώς θα της δοθεί η δυνατότητα να εκδικηθεί για την κόρη της. Βασικό χαρακτηριστικό της γλώσσας της είναι η πολλαπλότητα του πιθανού νοήματος που μπορεί να προκύπτει από τα λεγόμενά της (Goldhill 2008:122), στοιχείο που συχνά προκαλεί σύγχυση στους συνομιλητές της. Η Κλυταιμνήστρα μιλά με υπαινιγμούς, όπως για παράδειγμα στους στίχους 345-347, όπου τονίζει ότι, ακόμα κι αν νίκησαν οι Έλληνες και ο Αγαμέμνονας στην Τροία, τους περιμένει το αδικαίωτο αίμα των νεκρών, υπονοώντας ίσως τη θυσία της Ιφιγένειας και την τιμωρία που πρέπει να λάβει ο Αγαμέμνονας ή και γενικά τους νεκρούς του πολέμου. Ο λόγος της δηλαδή διακρίνεται από τη διαφορά ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, καθώς άλλα μπορεί να λέει και άλλα να εννοεί.

Όπως επισημαίνει η Zeitlin (2002:117), η Κλυταιμνήστρα είναι το πιο ισχυρό πρότυπο γυναίκας που σχεδιάζει και χρησιμοποιεί μια διπλή γλώσσα, παγιδεύοντας τον άνδρα της με την δόλια πειθώ της. Έχει την ικανότητα να εξαπατά με παραπλανητικούς λόγους και να προσποιείται, προκειμένου να επιτύχει τα σχέδια της. Αρχικά παρουσιάζει μια ψεύτικη εικόνα στον κήρυκα που της αναγγέλλει την επιστροφή του Αγαμέμνονα, δηλώνοντας την χαρά και την ανυπομονησία της για τον ερχομό του, σαν καλή σύζυγος και τονίζοντας ότι παρέμεινε πιστή στον άνδρα της κατά την απουσία του και άξια προστάτρια του οίκου του (στ.601-613).

Η Κλυταιμνήστρα πρέπει να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο της χωρίς όμως να κινήσει υποψίες σε κανένα και έχοντας ως σύμμαχο την πειθώ. Μπαίνει στη σκηνή γεμάτη χαρά και δίνει ένα ρεσιτάλ ερμηνείας που πείθει τον κήρυκα πως πραγματικά είναι πολύ ευτυχισμένη με την επιστροφή του άντρα της:

ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο(στ. 587)

(Απ' τη χαρά μου έκραξα;)

Η Κλυταιμνήστρα αδημονεί να καλωσορίσει τον Αγαμέμνονα στο παλάτι με τιμές όπως ταιριάζει σε βασιλιά. Κατά τον Méautis (1936:162-163), «ο πραγματικός χαρακτήρας της Κλυταιμνήστρας, μοιάζει με ένα πρόσωπο κρυμμένο πίσω από ένα πυκνό παραπέτασμα και όσο πλησιάζουμε στο τέλος του δράματος το πρόσωπο αυτό γίνεται ευκρινέστερο».

Με μοναδικό όργανο τη ρητορική της δεινότητα, υιοθετεί μια υποκριτική συμπεριφορά προκειμένου να φτάσει στον στόχο της. Έτσι, η ενορατική περιγραφή της φρυκτωρίας από την Ίδη ως το Άργος (στ.281-311) δεν είναι η περιγραφή μιας πραγματικής φρυκτωρίας αλλά με έμμεσο τρόπο δείχνει τη δική της λαχτάρα να επιστρέψει ο Αγαμέμνων όσο το δυνατόν πιο γρήγορα για να μπορέσει να εκπληρώσει τις προσδοκίες της(Goward 2005: 64-65). Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι η φλόγα, σύμφωνα με τη βασίλισσα, κατάγεται από τη φλόγα που άναψε στην Ίδη (311): όπως παρατηρεί και ο Thomson, «ό,τι πρόκειται να συμβεί στο Άργος, έχει την αρχή του στην Τροία» (Thomson1966:22).

Γεμάτα υποκρισία, τα λόγια της πείθουν τον κήρυκα αλλά ο χορός έχει τις επιφυλάξεις του. Τον παρακινεί να φέρει το βασιλιά έτσι ώστε να πάρει τις τιμές που του αξίζουν και να δει την πιστή ως «σκύλα» γυναίκα του, μια παρομοίωση ενδεχομένως διαφορούμενη, καθώς έτσι αποκαλείται και η γυναίκα με πολλούς ερωτικούς συντρόφους:

γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν

οἶανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα(στ. 606 -7)

(και να βρη, όπως την άφησε, πιστή γυναίκα

μες στα παλάτια του, που φύλαγε σαν σκύλα)

Όταν συναντάται με τον Αγαμέμνονα(στ 855-886), η Κλυταιμνήστρα καταφεύγει στο παρελθόν για να περιγράψει τα δύσκολα, υποτίθεται, χρόνια που πέρασε όσο εκείνος απουσίαζε στην Τροία. Ο λόγος της είναι γεμάτος αμφισημίες, καθώς άλλα σημαίνει για τον Αγαμέμνονα (που δεν γνωρίζει τίποτα), άλλα για τους θεατές, που υποψιάζονται κάποια πράγματα, άλλα για τον Χορό, που γνωρίζουν αρκετά και άλλα για την Κλυταιμνήστρα, που γνωρίζει τα πάντα(Conacher 1987:34-35). Έτσι, αναφέρεται στην ερημιά που της προκάλεσε η απουσία του συζύγου της, ενώ επιμένει παράλληλα στις φήμες που τον ήθελαν νεκρό ή τραυματία(στ 861-73), γεγονός που υποδηλώνει και την ενδόμυχη επιθυμία της να τον δει νεκρό .

Εξίσου υποκριτικός είναι ο υπερβολικός ισχυρισμός της ότι λόγω των φημών αυτών επιχείρησε πολλές φορές να απαχονιστεί (στ 874-76). Επίσης του επισημαίνει πως λόγω της δύσκολης κατάστασης που είχε προκύψει, και από τον φόβο πολιτικών αναταραχών στην πόλη αναγκάστηκε να απομακρύνει τον Ορέστη από το παλάτι (στ 877-885).

Ακόμα και οι χαρακτηρισμοί που του αποδίδει - ο ένας πιο υπερβολικός από τον άλλο - είναι δίσημοι και σε αυτό το σημείο τονίζεται και πάλι η ρητορική της δεινότητα: τον ονομάζει «σκύλο της στάνης», «σωτήριο σκοινί πλοίου», «στύλο στέρεο υψηλής στέγης», «του πατέρα μονάκριβο τέκνο», «τρεχούμενο νερό για διψασμένο οδοιπόρο», «στεριά που φάνηκε ανέλπιστα σε ναυτικούς», «καλοσύνη μετά από καταιγίδα»(στ 895-901).Αυτοί είναι χαρακτηρισμοί που μπορούν επίσης να αποδοθούν και στους νεκρούς. Έτσι, όπως παρατηρεί και ο Λιόλιου (2008), θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το λόγο αυτό ως τον επικήδειο της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα.

Η Κλυταιμνήστρα, επειδή γνωρίζει τη ροπή του Αγαμέμνονα προς την ύβρη, θέτοντας πάλι σε εφαρμογή την ρητορική της ικανότητα, τον πείθει να διαπράξει ακόμη ένα έγκλημα (Alexίου 1974:185-205),να πατήσει πάνω σε πολύτιμα πορφυρά υφάσματα για να μπει μέσα στο παλάτι, δεχόμενος έτσι θεϊκές τιμές(στ 905-957). Καθώς ο Αγαμέμνων περνάει στο εσωτερικό του οίκου, η Κλυταιμνήστρα προσεύχεται στον Δία να εισακούσει τις προσευχές της:

Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει·

μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἄν μέλλης τελεῖν (στ973- 974),

(Δία που όλα τα εκπληρώνεις, εκπλήρωσε τις προσευχές μου·

και φρόντισε ό,τι πρόκειται να εκπληρώσεις).

Το τέλος φυσικά, ο σκοπός για τον οποίο προσεύχεται, δεν είναι άλλος από τον θάνατο του άντρα της.

Ενώ στην αρχή ο Αγαμέμνων έχει τους ενδοιασμούς του, πείθεται και μπαίνει στο παλάτι για τελευταία φορά. Η Zeitlin (2002), σημειώνει πως και ο ίδιος ο Αγαμέμνονας προσπάθησε να εξαπατήσει την Κλυταιμνήστρα φέρνοντας την ερωμένη του, την Κασσάνδρα, και παρουσιάζοντας την στην Κλυταιμνήστρα ως δούλα. Τελικά όμως πέφτει θύμα του ίδιου της απάτης Zeitlin(1996). Αξίζει να σημειωθεί πως η δολοφονία του Αγαμέμνονα και συνεπώς η τελική επικράτηση της Κλυταιμνήστρας, πραγματοποιούνται μέσα στον οίκο, την σφαίρα την οποία ορίζει η γυναίκα. Όπως παρατηρεί και η Zeitlin, μια γενική αρχή που ισχύει στην τραγωδία είναι πως ο ήρωας επιστρέφει στο σπίτι για να βρει το θάνατο του.

2.4 ΤΟ ΤΕΛΟΣ

Στο τέλος του έργου, η Κλυταιμνήστρα, γεμάτη χαρά που εκπλήρωσε το στόχο της, παρουσιάζει τον τρόπο δολοφονίας του Αγαμέμνονα. Κατά τον Goldhill (2008:125), τον τυλίγει πρώτα στα δίχτυα των λόγων της και μετά και κυριολεκτικά. Το ύφασμα λοιπόν αποτελεί σύμβολο της γέννησης, ανάπτυξης του πλούτου της γης αλλά παράλληλα και της καταστροφής και μάλιστα κατόπιν πλάνης και απάτης. Έτσι μπορούμε να πούμε πως το ύφασμα απηχεί την αμφισημία του θηλυκού.

Η Κλυταιμνήστρα, με τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στα πόδια της, παρουσιάζεται επιτέλους όπως πραγματικά είναι: η δόλια οικονόμος, η γυναίκα με το *άνδρόβουλον κέαρ*, που μπορεί να καταστρώνει σχέδια και να τα εκτελεί σαν άντρας. Δεν μιλάει πια με δίσημες εκφράσεις. Δεν ντρέπεται να λέει τα αντίθετα απ' όσα έλεγε πριν (Denniston 1957). Διαλαλεί περίτρανα πως από παλιά σκεφτόταν τον «αγώνα» της για την παλιά έχθρα και επιτέλους ήλθε η στιγμή που προετοίμαζε χρόνια:

ἐμοὶ δ' ἀγῶν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι
νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν·
ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις (στ1377-1379),
(ο αγώνας αυτός που τον μελετούσα από παλιά,
για μια παλιά διαμάχη, ἦλθε, επιτέλους·
και στέκω εδώ που χτύπησα, πάνω στο ἔργο μου).

Δεν προσπαθεῖ να δικαιολογηθεῖ, αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη των πράξεών της: οὐτῶ δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἄρνήσομαι (στ 1380).

Περιγράφει λεπτομερώς τη σκηνή του φόνου σαν να θέλει να ξαναζήσει τη στιγμή εκείνη: τον τύλιξε στο λουτρό με το πλούσιο ὕφασμα σαν δίχτυ και του κατάφερε δυο θανάσιμα χτυπήματα· και ενώ είναι πλέον νεκρός του κατάφερε και τρίτο χτύπημα, σπονδή στον χθόνιο Δία, τον σωτήρα των νεκρών. Το αἷμα του σκοτωμένου τη ράντισε με αιμάτινες σταγόνες δροσιάς και ευφράνθηκε, ὅπως ευφραίνεται με τη βροχή του Δία το σιτάρι στο δέσιμό του (στ. 1382-92). Βρίσκεται σε μια εκστατική κατάσταση κατά την οποία δεν αναλογίζεται τις συνέπειες της πράξης της. Χωρίς να υπολογίζει την αντίδραση του Χορού, επαίρεται για την πράξη της παρουσιάζοντας την ως θρίαμβο (στ.1394).

Για το Χορό βέβαια η πράξη της Κλυταιμνήστρας παρουσιάζεται ως ανοσιούργημα. Το θεωρεῖ αδιανόητο πως τόλμησε μια γυναίκα να σκοτώσει το αρσενικό και ἔτσι να προσβληθεῖ η σταθερότητα του οἴκου και να ανατραπεί η πατριαρχική δομή της κοινωνίας (Foley1986: 133). Γι'αυτό και ξεκινά μια οξεία αντιπαράθεση μεταξύ Χορού και Κλυταιμνήστρας.

Όταν ο χορός προσπαθεῖ να την προσγειώσει στην πραγματικότητα, αναφέροντας της τις κυρώσεις που ἔχει αυτό το ἀνόσιο ἐγκλημα που διέπραξε τότε η Κλυταιμνήστρα αρχίζει να συνειδητοποιεῖ ὅτι τα ἐγκλήματά της θα ἔχουν και τις ἀνάλογες συνέπειες. Ἐτσι λοιπὸν για πρώτη φορά προσπαθεῖ να δικαιολογηθεῖ επικαλούμενη την Ἰφιγένεια, την *φιλάτην της ὠδῶνα*, την οποία ο πατέρας της θυσίασε σαν σφαχτάρι για να κατευνάσει τους θρακικούς ἀνέμους(στ 1417-18).Παράλληλα κατηγορεῖ ολοφάνερα τον Χορό για την παθητικότητα που επέδειξε τότε και δεν εξόρισε τον

Αγαμέμνονα για να πληρώσει την ανόσια πράξη του, ενώ τώρα παρουσιάζεται αυστηρός δικαστής, κριτής των δικών της πράξεων (στ 1412-21). Φτάνει στο σημείο να απειλήσει τον Χορό με βίαιη αναμέτρηση και καταστολή. Οι γέροντες του Χορού ανταποδίδουν την απειλή αναφερόμενοι στον νόμο της ανταπόδοσης.

Για πρώτη φορά έχουμε την αίσθηση ότι η Κλυταιμνήστρα αρχίζει να αισθάνεται φόβο για τα επακόλουθα των φόνων που διέπραξε στο σημείο όπου αναφέρεται στον Αίγισθο: πως ποτέ δεν θα πατήσει στο παλάτι ο φόβος όσο ο Αίγισθος θα ανάβει τη φωτιά στην εστία του σπιτιού της (στ 1421-25). Στα λόγια της Κλυταιμνήστρας είναι εμφανής η αλλαγή τόνου. Δεν υπάρχει τίποτα από την επιθετικότητα, την προκλητικότητα και την ειρωνεία των προηγούμενων λόγων της σαν κάτι να αλλάζει μέσα της.

Η Κλυταιμνήστρα δεν αρνείται την ευθύνη της για τον φόνο αλλά προσπαθεί να δικαιολογηθεί λέγοντας ότι ο Αγαμέμνων πλήρωσε όπως του άξιζε και ότι πρώτος έκανε στην Ιφιγένεια που δεν το άξιζε(στ 1525-29).

Η Κλυταιμνήστρα καταλήγει να συμφωνεί με τον Χορό, ο οποίος αναφέρεται στον νόμο της ανταπόδοσης, στην κατάρα μέσα στον οίκο και στην *ἄτην* που έχει κολλήσει στο γένος. Γι' αυτό και είναι πρόθυμη να κάνει συμφωνία με τον δαίμονα της οικογένειας αρκεί να πάει να αφανίσει άλλα σπίτια. Θα έδινε, υποστηρίζει, το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας της, αρκεί να μπορούσε να σταματήσει τη μανία του αλληλοσκοτωμού μέσα στο γένος (στ 1562-66).

Η διαμάχη της Κλυταιμνήστρας με τον Χορό είχε ως αποτέλεσμα να «ξαναγίνει γυναίκα», δηλαδή να επανέλθει στον ρόλο της τυπικής «συζύγου» της εποχής, σύμφωνα με τον οποίο η γυναίκα ακολουθεί την καθοδήγηση του κυρίου της και δεν αποφασίζει αυτόβουλα (Foley 2001: 228-29). Παρόλα αυτά, όπως σημειώνει η Foley(2001), η επιστροφή στον παραδοσιακό ρόλο είναι περισσότερο ρόλος και όχι πραγματικότητα, και εξακολουθεί να κρατά τα «σκήπτρα» του οίκου.

2.5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως ορθά σημειώνει και ο Sommerstein, οι γυναίκες στην *Ορέστεια* δεν είναι μόνο ένοχοι κακουργημάτων, αλλά και θύματα. Η ίδια η ανδρική εξουσία, που φοβάται τις

γυναίκες, τις θυματοποιεί, καθώς η ανδρική πράξη είναι προσανατολισμένη προς την καταστροφή και τον θάνατο.

Η Κλυταιμνήστρα είναι μια γυναίκα που αντικρούει με τις πράξεις της την πατριαρχική κοινωνία. Μαχαιρώνει τον άντρα της και επιλέγει τον εραστή της. Ανασκευάζει λοιπόν όλες τις κοινωνικές νόρμες που επικρατούσαν εκείνη την εποχή για την γυναίκα. Παρουσιάζεται ως ανδρογυναίκα που απαιτεί και ταυτόχρονα χρησιμοποιεί ανδρική δύναμη και προνόμια(Zeitlin1978).Φυσικά δε διοικεί μόνη της αλλά με τον εραστή της,τον Αίγισθο, ο οποίος εκθηλώνεται από την εισβολή της γυναικείας κυριαρχίας. Την αντιστροφή των ρόλων την επισημαίνει και ο χορός εφόσον τον ονομάζει γυναίκα(Vernant1969:107-111) .

Σύμφωνα με την Foley (2001),στο αρχαίο ελληνικό δράμα υπάρχει μια ιδιαίτερη αντίληψη στις γυναίκες για τις έννοιες του καλού και του κακού. Για τη γυναίκα της εποχής το «καλό» ήταν να προστατεύει, με όποιο μέσο, τη σταθερότητα του οίκου της. Γι' αυτό η Κλυταιμνήστρα εκφράζει την επιθυμία της να εκδικηθεί τον άντρα της ο οποίος έγινε παιδοκτόνος, βάζοντας σε προτεραιότητα την εκστρατεία στην Τροία και όχι την ισορροπία του οίκου. Ακριβώς με το ίδιο νόμισμα ήθελε να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα. Όπως αυτός της αφαίρεσε ό,τι πολυτιμότερο για μια γυναίκα, το παιδί της, η ίδια παίρνει τον νόμο στα χέρια της, έτοιμη να τον σκοτώσει , όχι για τον εραστή της όπως μας την παρουσιάζει ο Όμηρος¹, αλλά για την κόρη της. Όπως διατάραξε αυτός τη συνοχή του οίκου έτσι και η ίδια θα το κάνει, έστω και αν αμαυρώσει το όνομα της με την συγκεκριμένη της συμπεριφορά.

Καταληκτικά, θα μπορούσε να λεχθεί πως η όλη δράση της Κλυταιμνήστρας αποτελούσε μια αντίδραση στα όσα έπραξε στο παρελθόν ο Αγαμέμνονας. Σύμφωνα με τη Foley (2001), συχνά στην τραγωδία οι γυναίκες προφασίζονται ότι πράττουν για το καλό του οίκου, στην πραγματικότητα όμως προωθούν τα δικά τους συμφέροντα. Μια τέτοια περίπτωση είναι ξεκάθαρα η Κλυταιμνήστρα. Τελικά δεν ενδιαφέρεται τόσο για τα του οίκου, όσο για την εξουσία, το κλέος, τα οποία αποτελούν καθαρά ανδρικά χαρακτηριστικά. Η θυσία της Ιφιγένειας, η πολύχρονη απουσία του από τον οίκο και η επιστροφή του με την ερωμένη του,Κασσάνδρα, ήταν τα στοιχεία που όπλισαν την Κλυταιμνήστρα ώστε να οδηγηθεί στο αποτρόπαιο

¹ΌμηρουΟδύσσειαλ , στ 408-411

έγκλημα. Τελικά, όμως, αντί να προστατεύει τα συμφέροντα του οίκου, η Κλυταιμνήστρα εισβάλλει στη δημόσια σφαίρα για να προωθήσει τα δικά της προσωπικά συμφέροντα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΗΔΕΙΑ

«Η Μήδεια είναι βάρβαρη γυναίκα,

που συμπεριφέρεται ως Έλληνας άνδρας(Allan)

3.1 ΜΗΔΕΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Η Κλυταιμνήστρα είναι το μοντέλο πάνω στο οποίο χτίστηκε η Μήδεια. Η δράση και των δύο συνιστά αντίδραση στην ανδρική αδικία η οποία προκαλεί τη διασάλευση του οίκου. Και οι δύο είναι ισχυρές γυναικείες μορφές που διαθέτουν πολλά ανδρικά χαρακτηριστικά, και οι δύο προφασίζονται ότι υπερασπίζονται τα του οίκου ενώ στην πραγματικότητα προωθούν τα δικά τους συμφέροντα εις βάρος του οίκου. Και οι δύο χρησιμοποιούν το δόλο για να παγιδεύσουν και να εξοντώσουν τον αντίπαλο και μάλιστα για την υλοποίηση των σχεδίων τους χρησιμοποιούν και οι δύο υφάσματα.

Η υπόθεση της τραγωδίας ξεκινά δέκα χρόνια μετά την ένωση του Ιάσονα με τη Μήδεια με όρκους πίστης και αφοσίωσης, όταν ο έρωτας και οι ημέρες της περιπέτειας έχουν τελειώσει. Η τραγωδία έχει ως κεντρικό θέμα τη ναπόρριψη και άρνηση της Μήδειας από τον Ιάσονα. Έτσι, προδομένη, πληγωμένη και απογοητευμένη σκοτώνει πρώτα τη μέλλουσα γυναίκα του Ιάσονα, τη Γλαύκη ή Κρέουσα, κόρη του Κρέοντα

και βασιλιά της Κορίνθου, τον ίδιο τον Κρέοντα, έπειτα τα παιδιά της αλλά και γόνους του Ιάσονα.

Η Μήδεια είναι μια βάρβαρη μάγισσα, η οποία απαρνήθηκε και πρόδωσε την οικογένεια της με μοναδικό στόχο να βοηθήσει τον εραστή της Ιάσονα. Ο έρωτας της αυτός θα την οδηγήσει σε έναν δρόμο χωρίς επιστροφή. Είναι μια γυναίκα ευφυής, όπως δηλώνει και το όνομά της, που ως προς την ετυμολογία του συνδέεται με το ρήμα *μέδομαι*². Μέσα όμως από το έργο μπορούν να τις αποδοθούν και άλλες ιδιότητες όπως σκοτεινή, μάγισσα, ιέρεια, μητριαρχική, απρόβλεπτη, μεθοδική, εκδικητρια, εγκληματική, σαγηνευτική, αλλά απεχθής και αποκρουστική. Η Μήδεια έχει την ικανότητα να εναλλάσσει ρόλους, όπως ο ρόλος της απατημένης, της χειραφετημένης γυναίκας, της τραγικής υπαρξής, της δυστυχημένης συζύγου, της γυναίκας ερωμένης αλλά και σε κάποια σημεία της μητέρας (Blundell 2004).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως η συγκεκριμένη τραγωδία σημείωσε αποτυχία στους θεατρικούς αγώνες του 431 π.Χ., όπου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά (Hall 2007:153) και ότι συγκλόνησε και πρόσβαλε το αθηναϊκό κοινό. (Mastronarde 2006: 20).

3.2 Η ΗΡΩΙΚΗ – ΑΝΔΡΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ

Η πρώτη επαφή του κοινού με την ηρωίδα γίνεται εξ ακοής. Η Μήδεια βρίσκεται μέσα στο παλάτι, ενώ η τροφός εισάγει τον θεατή στην προϊστορία της δράσης. Αναφέρεται στην αδικία και την ατιμία που υφίσταται η Μήδεια από τον Ιάσονα, μετά από όσα έκανε για χάρη του. Για ιδίον όφελος προτίμησε να παντρευτεί την Κρέουσα χωρίς να υπολογίσει τις θυσίες της Μήδειας. Έτσι, η Μήδεια παρουσιάζεται ως μια προδομένη σύζυγος, η οποία πονάει ψυχικά από την απιστία του άνδρα της. Στην πορεία όμως προστίθενται σε αυτήν και άλλα γνωρίσματα. Είναι μια φοβερή γυναίκα (*δεινή*, στ. 44) που δεν ανέχεται την προσβολή (στ. 38-39), μισεί

² Liddell H.G.-Scott R. (1940). *A Greek-English Lexicon*, (revised by Sir Henry Stuart Jones and Roderick McKenzie). Clarendon Press, Oxford: λήμμα μέδομαι=1. προνοώ, φροντίζω, σκέπτομαι, αλλά και 2. σχεδιάζω, επινοώ, μηχανεύομαι. Στην ενεργητική του διάθεση το ρήμα αποκτά την εντελώς διαφορετική σημασία του άρχω, εξουσιάζω, προστατεύω και συνδέεται με τη Μέδουσα, το όνομα της θαλάσσιας γοργόνας. Στον μύθο η Μήδεια αναδεικνύεται ως σκεπτόμενη γυναίκα, αλλά επί της ουσίας ταυτίζεται με το αρνητικό στερεότυπο της Γοργούς και τη δεύτερη σημασία της μέσης διάθεσης, δηλαδή του σχεδιασμού με την αρνητική έννοια που το χρησιμοποιεί ο Όμηρος.

τα παιδιά της (στ. 36) και προκαλεί φόβο σε όσους γνωρίζουν τι είναι ικανή να πράξει. Η τροφός φοβάται τις μελλοντικές πράξεις της και πού θα την οδηγήσει ο ταραγμένος από τα βάσανα νους της. Η προσβολή που της έχει γίνει δημιούργησε οργή και για αυτό θα τιμωρηθεί ο υπαίτιος. Έτσι, η τροφός αναφέρει «φοβάμαι ότι σχεδιάζει κάτι τρομερό»(στ. 40-41). Καθώς ξετυλίγεται η πλοκή ο αναγνώστης αρχίζει να αισθάνεται την απειλή που προέρχεται από την άορατη ακόμη μορφή της Μήδειας πίσω από την πόρτα της σκηνής. Σχεδιάζει αυτοκτονία ή εκδίκηση και η τροφός φοβάται για τις ζωές των παιδιών:

σπεύσατε θᾶσσον δώματος εἴσω
καί μή πελάσητ' ὄμματος ἐγγύς,
μηδέ προσέλθητ', ἀλλά γυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενός αὐθάδους.
ἴτε νῦν, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἴσω.
δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον
νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει
μείζονι θυμῷ· τί ποτ' ἐργάζεται
μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν; (στ.100-110)

(Κάντε γρήγορα! Μέσα! Στο σπίτι!
Και μακριά από τα μάτια της νάστε.
Μη ζυγώνετε καν, φυλαχτείτε
απ' την άγριαν οργή και τη φύση
τη φριχτή του ανυπόταχτου νου της.
Άιντε τώρα, κ' εμπάτε γοργά!

Φανερό πώς το νέφος του θρήνου,
πού πηγαίνει τ' αφήλου, μπουρίνι θα γίνει.
Αχ τί πάει να σκαρώσει η ψυχή
η τρανή κι ανεκράταγη τόσο,
δαγκωμένη απ' τα βάσανα ως είναι;)

Τα πιο πάνω λόγια της τροφού προκαλούν φόβο στο θεατή. Η τροφός ομολογεί πως η Μήδεια είναι μια γυναίκα με άγρια οργή και ανυπόταχτο νου. Η λέξη *αὐθάδης* μπορεί να δηλώνει εγωισμό αλλά και πείσμα. Ο Mastronarde επισημαίνει πως ο σοφοκλείος ήρωας χαρακτηρίζεται από τους όρους *ἀγριος* και *αὐθάδης* όταν συμπεριφέρεται σκληρά και εγωιστικά (Mastronarde 1995: 246).

Σύντομα ακούγονται οι κραυγές απελπισίας, οι κατάρες της Μήδειας μέσα από το παλάτι, καθώς και η επιθυμία της για θάνατο και γενική καταστροφή.

Η αρχή της *Μήδειας* θα πρέπει να θύμιζε στο Αθηναϊκό κοινό τον *Αίαντα* του Σοφοκλή, τον οποίο είχαν κατά πάσα πιθανότητα παρακολουθήσει πριν λίγα χρόνια (Knox 1977). Και σε εκείνο το έργο ακούμε τις απελπισμένες και τρομακτικές κραυγές του ήρωα από το εσωτερικό όπου βρίσκεται και επίσης και εκείνος αρνείται τροφή. Και εκεί μια γυναίκα φοβάται για το παιδί του πρωταγωνιστή και το έχει απομακρύνει για να το προστατεύσει. Και ο Αίας και η Μήδεια φοβούνται πάνω από όλα ότι θα γίνουν αντικείμενο χλευασμού από τους εχθρούς τους. Και οι δύο διερευνούν επίσης σε ένα λόγο τις εναλλακτικές τους και ο ένας αποφασίζει να αυτοκτονήσει ενώ η άλλη να σκοτώσει τα παιδιά της. Αυτές οι ομοιότητες δεν είναι τυχαίες. Η Μήδεια από την αρχή του έργου παρουσιάζεται ως έχουσα ηρωικό status. Διαθέτει ατσάλινη αποφασιστικότητα, αρνείται απειλές και συμβουλές, αρνείται να προδώσει τα ιδεώδη της. Πρόκειται για τη μόνη τραγωδία του Ευριπίδη που κυριαρχείται από μια κεντρική μορφή η οποία καταλαμβάνει τη σκηνή για σχεδόν ολόκληρη της διάρκεια του έργου, καθώς εμφανίζεται λίγο μετά την αρχή και φεύγει προς το τέλος του δράματος, για να μπει στο παλάτι, να σκοτώσει τους γιους της και να ξαναεμφανιστεί πάνω στο άρμα του Ήλιου. Καταστρώνει και ολοκληρώνει την πλοκή και τη δράση του έργου.

Η Μήδεια νιώθει προσβεβλημένη και αδικημένη, σύμφωνα με τα λόγια της τροφού:

Μήδεια δ' ἢ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶ (στ 20-21)

(Και καταφρονεμένη η δόλια η Μήδεια τους όρκους ξεφωνίζει, ανακαλιέται)

ἐπεὶ πρὸς ἄνδρὸς ἦσθετ' ἠδικημένη, (στ 26)

(απ' όταν έχει νιώσει την αδικία του αντρός της)

Όπως παρατηρεί ο Mastronarde, «η Μήδεια, αφού δέθηκε με τον Ιάσονα με αμοιβαίους όρκους και σφίξιμο των δεξιών χειρών, στάθηκε ισότιμος εταίρος στις ηρωικές επιχειρήσεις του» (Mastronarde 2002:39). Το σφίξιμο των δεξιών χειρών είναι μια χειρονομία επικύρωσης του γάμου τους και αποτελεί επίσης μια τυπική χειρονομία επιβεβαίωσης των όρκων μεταξύ ανδρών, σε αντιδιαστολή με την κανονική τελετή του γάμου, όπου ο άνδρας έπιανε τον καρπό της γυναίκας, δηλώνοντας την κυριαρχία του στη σχέση τους (Foley 2001: 259).

Λίγο πιο κάτω, η τροφός παρατηρεί:

δεινή γάρ· οὔτοι ραδίως γε συμβαλὼν

ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον οἴσεται (στ 45)

(Γιατί 'ναι φοβερή, κι όποιος τα βάλειμαζί της, δύσκολα θα ιδεί τη νίκη.)

Οι ήρωες είναι βίαιοι και ζουν με τον απλό κώδικα «βοήθα τους φίλους σου και βλάψε τους εχθρούς σου».Είναι λοιπόν αναμενόμενο ότι, όταν νιώθουν προσβεβλημένοι και αδικημένοι, η εκδίκησή τους είναι τεράστια και θανάσιμη.

Για την Μήδεια, η εκδίκηση του Ιάσονα αλλά και του βασιλιά Κρέοντα που ήθελε να την εξορίσει από τη χώρα ήταν πλέον θέμα τιμής,εφόσον τους θεωρεί εχθρούς της και το ζήτημα λαμβάνει πολεμικές διαστάσεις (Mastronarde 2006). Χρησιμοποιεί όρους και έννοιες που προέρχονται τυπικά από τους ανδρικούς τομείς δράσης, όπως για παράδειγμα το στρατό (στ. 48-250) και τον αθλητισμό (στ.235)(Mastronarde, 2006).

Η ακριβής φύση της αδικίας εναντίον της Μήδειας είναι αντικείμενο διαφωνίας μέσα στο έργο. Η Μήδεια, ο Ιάσονας αλλά και οι παρατηρητές (ο χορός, οι υπηρέτες, ο Αιγέυς), εκφράζουν διαφορετικές απόψεις πάνω στο θέμα. Ο Ιάσονας προσπαθεί να υποτιμήσει την διαμαρτυρία της Μήδειας ως σεξουαλική ζήλεια, εκμεταλλευόμενος το ανδρικό στερεότυπο σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα είναι από τη φύση της συνδεδεμένη με την σεξουαλική παρόρμηση. Έτσι, αγνοεί και παραβλέπει τα ζητήματα θέσης και status, στα οποία η ίδια η Μήδεια αναφέρεται συχνά.

Αφενός, η Μήδεια είναι μια σύζυγος που έχει χαρίσει στον Ιάσονα ανδρικούς απογόνους. Σύμφωνα με τις κοινωνικές νόρμες της εποχής και της «ηρωικής κοινωνίας», όπως αυτή απεικονίζεται στην ποιητική παράδοση, έχει επιτελέσει ένα

ρόλο ζωτικής σημασίας και για το λόγο αυτό της οφείλεται σεβασμός και αναγνώριση μέσα στην οικογένεια. Το γεγονός ότι η Μήδεια δικαίως διεκδικεί μια τέτοια θέση επιβεβαιώνεται και από το χορό και από τον Αιγέα οι οποίοι αποδοκιμάζουν το δεύτερο γάμο του Ιάσονα. Αφετέρου, η Μήδεια βλέπει τον εαυτό της ως ηρωικό εταίρο, σύντροφο στις περιπέτειες του Ιάσονα. Δεν είναι μια απλή γυναίκα της πόλης αλλά μια πριγκίπισσα και σωτήρας του Ιάσονα στο παρελθόν. Η Μήδεια δεν έχει συνδεθεί με τον Ιάσονα μέσω μιας ανταλλαγής ανάμεσα στον πατέρα της και τον άνδρα της, αλλά ως ίση προς ίσο(στ.21–22). Έτσι, η Μήδεια απεικονίζεται ως αδικημένος ήρωας και μπορεί να συγκριθεί με τον Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* ή τον Αίαντα του Σοφοκλή. Η Μήδεια αναφέρεται επαναλαμβανόμενα στην τιμή, την ατίμωση και την επιθυμία της να αποφύγει να γίνει το αντικείμενο χλευασμού των εχθρών της. Σε αντίθεση με τον Αχιλλέα, ο οποίος για ένα διάστημα απορρίπτει τον ηρωικό κώδικα, επειδή τον θεωρεί ελαττωματικό, η Μήδεια παίρνει τις τραγικές της αποφάσεις, επειδή προτάσσει το ηρωικό της στάτους και την ανάγκη να ακολουθήσει τους κανόνες του ηρωικού κώδικα εκδίκησης και αντιποίνων(Knox 1977: 272-293).

Συνεπώς, όλη της η δράση από την αρχή του έργου μέχρι το τέλος υποκινείται από την παραβίαση του ηθικού – ηρωικού κώδικα «*φίλη τοῖς φίλοις, ἐχθράτοῖς ἐχθροῖς*». Ο έρωτας, η αγάπη, οι θυσίες που είχε κάνει για τον Ιάσονα μετατρέπονται σε πηγαίο μίσος, εφόσον αυτός καταπάτησε τους όρκους του απέναντι της και έγινε θανάσιμος εχθρός της.

Τα επικά ποιήματα δεν αμφισβητούν το δικαίωμα του Αχιλλέα να καταστρέψει τον ελληνικό στρατό προκειμένου να πάρει εκδίκηση για την προσβολή του Αγαμέμνονα, και ο Αίας του Σοφοκλή δεν βλέπει κανένα λάθος στην απόπειρά του να σκοτώσει τους αρχηγούς του στρατού επειδή του αρνήθηκαν την πανοπλία του Αχιλλέα. Όμως η Μήδεια είναι γυναίκα και σύζυγος και επίσης είναι ξένη. Παρόλα αυτά, όπως παρατηρεί και ο Knox(1977) η δράση της Μήδειας είναι ένας συνδυασμός της ωμής βίας του Αχιλλέα και του ψυχρού δόλου του Οδυσσέα και το έργο την παρουσιάζει ακριβώς με αυτούς τους όρους:

βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ(στ. 809)

(τρομερή για τους εχθρούς μου και για τους φίλους καλόγνωμη)

Είναι τα «πιστεύω» με τα οποία ζουν και πεθαίνουν οι Ομηρικοί και Σοφοκλείοι ήρωες.

Την πιο πάνω εικόνα έρχεται να συμπληρώσει η Bongie (1977). Θεωρεί πως η Μήδεια αποτελεί την «πιο γνήσια ηρωική μορφή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η Μήδεια είναι μια γυναίκα διαφορετική όπως δηλώνει και η ίδια: *ἢ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν* στον στίχο 579 της τραγωδίας.

Η Μήδεια λοιπόν υποκινείται στο διπλό έγκλημα, τον φόνο της μελλοντικής γυναίκας του Ιάσονα αλλά και των παιδιών που η ίδια απέκτησε με αυτόν, έχοντας ως στόχο να αποκαταστήσει την τιμή της και να τιμωρήσει την ατιμία την οποία υπέστη, σύμφωνα με τους κοινωνικούς κώδικες της ηρωικής εποχής (Mastrorarde2006). Οι δυο τους είχαν δεσμευτεί με όρκο φιλίας ήδη από την Κολχίδα. Και τώρα, μετά από όσα του πρόσφερε ομολογεί:

ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὔσ' ὑβρίζομαι
πρὸς ἄνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη, (στ 255-56)
(Κ' εγώ, παντέρμη και πρόσφυγα ως είμαι,
την καταφρόνηση του αντρός σηκώνω)

Οι παραπάνω στίχοι δείχνουν πώς αντιλαμβάνεται η Μήδεια την παραβίαση του ηρωικού της status. Το ρήμα *ὑβρίζομαι* εκφράζει την αίσθηση της ότι δεν της αποδίδεται η τιμή που της αξίζει και δικαιωματικά της ανήκει.

Η συμπεριφορά της είναι αυτή του αρσενικού ήρωα ο οποίος δίνει μάχη για αναγνώριση και κυριαρχία και είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος απέναντι στο ενδεχόμενο να γίνει αντικείμενο χλευασμού από τους εχθρού του. Και πάλι, το κύριο μοντέλο είναι ο *Αίας* του Σοφοκλή. Οι λέξεις «γέλως», «γελαῖσθαι», «έγγελων» επαναλαμβάνονται συχνά (στ.383, 404, 797, 1049, 1355, 1362) και αυτό δείχνει την σημασία που έχει αυτό για την Μήδεια. Έτσι αποφασίζει να γίνει τιμωρός και εκδικήτρια.

3.3 Η ΠΕΙΘΩ ΚΑΙ Ο ΔΟΛΟΣ ΣΤΗ ΜΗΔΕΙΑ

Η Μήδεια είναι μια γυναίκα ευφυής. Το όνομά της προέρχεται από το ρήμα *μήδομαι* που σημαίνει σκέπτομαι, εφευρίσκω, προνοώ. Χαρακτηρίζεται ως σοφή από τους άνδρες του έργου. Ο Κρέοντας χαρακτηρίζει την Μήδεια «σοφή» εκ φύσεως (στ.285)

και παράλληλα εκφράζει τον φόβο που του προκαλεί αυτό το χαρακτηριστικό της. Και ο Ιάσωνας θα ομολογήσει :

σοί δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός (στ.529)

(Διαθέτεις οξύνοια βέβαια.).

Ο Αιγέας νιώθει ότι έχει ανάγκη την σοφία της για να καταλάβει το νόημα του χρησμού που πήρε από το μαντείο των Δελφών(ἐπει τοι καί σοφῆς δεῖται φρενός,στ. 677)

Η Μήδεια διαθέτει επίσης εκπληκτική ρητορική δεινότητα. Άλλωστε, φαίνεται να αναδεικνύεται νικήτρια σε μία σειρά από ρητορικούς αγώνες με τον Κρέοντα, τον Ιάσωνα, τον Αιγέα. Αυτός ο εκπληκτικός χειρισμός της γλώσσας και της πειθούς από μια γυναίκα που στην κλασική Αθήνα δεν είχε συμμετοχή στα δημόσια είναι ακόμη ένα χαρακτηριστικό που διαχωρίζει τη Μήδεια από την τυπική γυναίκα της εποχής.

Παρατηρείται μια έντονη αντίθεση ανάμεσα στο λυρικό ξέσπασμα της Μήδειας που ακούγεται να βγαίνει μέσα από το παλάτι(στους στίχους 96–167) και τον έλλογο, δομημένο λόγο των ιαμβικών τρίμετρων, όταν η Μήδεια βγαίνει στη σκηνή για να μείνει εκεί μέχρι τον στίχο (1250), οπότε και επιστρέφει μέσα για να σκοτώσει τους γιους της. Η πρώτη επαφή της Μήδειας είναι με τον χορό των γυναικών, αργότερα όμως η Μήδεια θα αντιμετωπίσει πάνω στη σκηνή πέντε άνδρες: τον Ιάσωνα, τον Αιγέα, τον Κρέοντα, τον παιδαγωγό και τον υπηρέτη – άγγελο.

Τα αρχικά λόγια της Μήδειας προς το χορό συνιστούν μια αντιστροφή της συμβατικής απολογίας που συχνά συνοδεύει την έξοδο της γυναίκας στην τραγική σκηνή. Αντιθέτως, η Μήδεια αναφέρει ότι φοβάται την κατηγορία που θα την ακολουθούσε αν έμενε μέσα και απέκλειε κάθε επαφή, παρουσιάζοντας έτσι από την αρχή τον εαυτό της ως μια δημόσια μορφή που διαθέτει ευαισθησία απέναντι στους κανόνες της κοινωνικής διάδρασης. Η Μήδεια δεν θέλει να προσβάλει τις γυναίκες συμπεριφερόμενη με τρόπο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αλαζονικός.

Ξεκινά το λόγο της με πειστικό τρόπο. Είναι μια γυναίκα που έχει εγκαταλειφθεί μαζί με τα παιδιά της για μια βασιλική νύφη σε μια ξένη πόλη. Η Μήδεια, έχοντας ως όπλο την οξύνοια και τη μεθοδικότητα, επιχειρεί από την αρχή να πάρει με το μέρος της το χορό που τον αποτελούν γυναίκες κορινθιακής καταγωγής. Για αυτό και παρουσιάζεται ως μια ανυπεράσπιστη και απατημένη σύζυγος.

Στους στίχους 230 – 251 σχολιάζει την άδικα κατώτερη θέση των γυναικών. Ο λόγος της είναι ρητορικά αποτελεσματικός, καθώς η Μήδεια απευθύνεται στις γυναίκες του χορού και τονίζει τους δεσμούς συναισθηματικής και πνευματικής αλληλεγγύης που τη δένουν με αυτές. Το γεγονός αυτό ενισχύεται με τη χρήση πρώτου προσώπου πληθυντικού (στους στίχους 231, 241, 247-249), παρόλο που κάποιες από τις λεπτομέρειες δεν ισχύουν στη δική της περίπτωση.

Αυτή η έκθεση ενθαρρύνει το χορό και το κοινό να ερμηνεύσει την άδικη συμπεριφορά του Ιάσονα απέναντι στη Μήδεια ως μια ακόμη περίπτωση που επιβεβαιώνει την αδικία των κοινωνικών δομών. Απεικονίζει επίσης τη Μήδεια ως ευφυή παρατηρήτρια που είναι προικισμένη με ελεύθερη και ανεξάρτητη κρίση.

Ο Buxton(1982), έχει αποκαλέσει τη Μήδεια «δασκάλα πειθούς». Η Μήδεια κερδίζει τη συμπάθεια του χορού. Η ρήση της την συνδέει με την απλή νοικοκυρά της ελληνικής πόλης, κερδίζει τη σιωπή των γυναικών, οι οποίες εγκρίνουν την πρόθεση της να εκδικηθεί τον Ιάσονα. Για τις γυναίκες του χορού η ευγλωττία της Μήδειας και τα δίκαια παράπονά της εναντίον του Ιάσονα και του Κρέοντα συνιστούν μια ανατροπή της σιωπής την οποία επέβαλλε η ποίηση στις γυναίκες μέσα στους αιώνες. Οι γυναίκες απομακρύνονται από την Μήδεια και αρχίζουν να την βλέπουν ως κάτι διαφορετικό από τις ίδιες μόνο στο σημείο που αποφασίζει να συμπεριλάβει τον θάνατο των παιδιών της στα σχέδια της εκδίκης της. Η επιθυμία για προστασία των παιδιών από το κακό είναι ένα από τα κεντρικότερα στοιχεία που προσδιορίζουν την μητρότητα και τη γυναικεία φύση και οι γυναίκες επανειλημμένα θυμίζουν στη Μήδεια τις αρνητικές συνέπειες που το έγκλημά της θα έχει πάνω της.

Η ρητορική δεινότητα και η δύναμη του λόγου της Μήδειας αποκαλύπτεται και όταν η πρωταγωνίστρια απευθύνεται στον Ιάσονα (στ.467-519, 578-627). Ο Mastronarde επισημαίνει ότι «ο λόγος της Μήδειας αποτελεί ένα μικρό αριστούργημα ρητορικής επίθεσης, που συνδυάζει τη σαφήνεια στη δομή και τη σκέψη με μια εύλογη αλλά ελεγχόμενη έκφραση συναισθημάτων» (Mastronarde 2006: 326). Πληγωμένη και ταπεινωμένη από τη συμπεριφορά του Ιάσονα, αρθρώνει ένα δριμύ «κατηγορώ» εναντίον του και ξεσκεπάζει την αδικία που αυτός διέπραξε εις βάρος της.

καί ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν, ὃ κάκιστ' ἀνδρῶν, παθῶν

προύδωκας ἡμᾶς, καινά δ' ἐκτήσω λέχη,

παίδων γεγώτων· εἰ γάρ ἦσθ' ἄπαις ἔτι,
συγγνώστ' ἂν ἦν σοι τοῦδ' ἐρασθῆναι λέχους.
ὄρκων δέ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν
εἰ θεοὺς νομίζεις τους τότε· οὐκ ἄρχειν ἔτι,
ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τά νῦν,
ἐπεὶ σύνοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὢν (στ.488-495).

(Και για τούτα που σου κάμα, ὦ μες σ' ὅλους
τους ἀντρες τιποτένιε, εσύ με ἀρνήθης,
καινούργια κλίνη ἀπόχτησες, κι ας εἶχες
παιδιά! Γιατί ἀτεκνος ἀν εἰσούν, μπόριε
να σου συχωρεθεῖ τὴν κοίτη ετούτη
να ποθήσεις. Καπνός εἶταν ἡ πίστη σου
στους ὄρκους! Τι να πῶ, κ' ἐγὼ δὲν ξέρω·
θαρρεῖς πὼς οἱ θεοὶ πού μας ὀρίζαν
δε μας ὀρίζουν πια; ἢ πὼς καινούργιοι
νόμοι για τοὺς ἀνθρώπους μπήκαν τώρα;
Τι δα το ξέρεις πῶς εἶσαι ορκοπάτης.)

Αὐτό που ξαφνιάζει εἶναι με πόσο ωμό τρόπο περιγράφει τὶς φρικαλέες πράξεις που
έκανε για χάρη του ἐρώτα τῆς για τὸν Ιάσονα σαν να πιστεύει ὅτι εξαγνίζονται
μπροστά στην ἀγάπη ὅλες οἱ οἰκτρὲς πράξεις του παρελθόντος (Pucci 2000:139-
169). Αφήνει ὅμως στὸν θεατὴ και τὴν αἴσθησι ὅτι ἀνά πάσα στιγμὴ μπορεῖ να
επαναλάβει τὰ ὅσα ἔκανε για να ἀποκαταστήσει τὴν τιμὴ τῆς.

Ακόμη, ὅταν θεωρεῖ πῶς ὁ λόγος τῆς χρειάζεται να ἐνισχυθεῖ με ὄρκους και ἱκεσίες,
το κάνει χωρὶς δισταγμό. Αὐτό συμβαίνει ὅταν συνομιλεῖ με τὸν Κρέοντα
προσπαθώντας να τὸν πείσει να ἀναβάλει τὴν ἐξορία τῆς ἀκόμη μῖα μέρα και
κάνοντας ἀναφορὰ στα παιδιά τῆς, ξυπνώντας ἔτσι τὸ πατρικὸ ἐνστικτο τοῦ Κρέοντα.

μή, πρὸς σε γονάτων τῆς τε νέο γάμου κόρης.(στ 324)
(Μή! Προσκυνώ σε! Να χαρεῖς τὴ νύφη !)

μίαν με μεῖναι τήνδ' ἔασον ἡμέραν (στ 340)

(Τούτη μονάχα τη μέρα άφησε με)

Ο Κρέοντας γνωρίζει την ασυνήθιστη ευφυΐα και την οξύθυμη φύση της Μήδειας. Όμως η ηρωίδα τον πείθει να της δώσει προσωρινή αναβολή χρησιμοποιώντας τα όπλα των ασθενών: ικεσία και επίκληση της ασφάλειας των παιδιών της.

Μετά την ικεσία της στον Κρέοντα, η Μήδεια εξηγεί στο χορό ότι τα λόγια της δεν ήταν ειλικρινή αλλά στόχευαν στην παραπλάνηση του άρχοντα και στην εξυπηρέτηση του σχεδίου της:

δοκεῖς γάρ ἄν με τόν δε θωπεῦσαί ποτε,

εἰ μή τι κερδαίνουσαν ἢ τεχνωμένην;

οὐδ' ἄν προσεῖπον οὐδ' ἄν ἠψάμην χεροῖν.

ὃ δ' ἔς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο, (στ. 368– 71)

(Θαρρεῖς θα τον καλόπιανα ποτέ μου,

αν δεν είταν για κέρδος ή για δόλο; Μήδε μιλιά μαζί του θάχα, μήδε

το χέρι μου θα τάγγιζε ποτέ του.)

Στη συνάντησή της με τον Αιγέα «συνεχίζει να αποδεικνύει τη λεκτική και στρατηγική υπεροχή της σε σχέση με τους ανδρικούς χαρακτήρες που συναντά», όπως παρατηρεί και ο Mastronarde (2006:367). Παράλληλα, ούσα προνοητική, εξασφαλίζει και την βοήθεια του Αιγέα, βασιλιά της Αθήνας, αφού πρώτα του αναφέρει πόσο αδιάντροπα συμπεριφέρθηκε ο άντρας της σε αυτήν και τα παιδιά του.

Η Μήδεια, αφού κερδίζει την πολύτιμη βοήθεια του Αιγέα, αντιμετωπίζει για ακόμη μια φορά τον Ιάσονα και αυτή τη φορά παραιτείται από την προσπάθειά της να τον πείσει έντιμα. Αντί για αυτό, προσποιείται με επιτυχία την αβοήθητη γυναίκα που είναι παραδομένη στα δάκρυα και στον παραλογισμό, η οποία τώρα για το καλό των παιδιών της θα δεχτεί, όπως ταιριάζει στη γυναίκα, την ανωτερότητα και την καθοδήγηση του συζύγου της. Η Μήδεια καταφέρνει να ξεγελάσει ακόμη και τον Ιάσονα, ο οποίος θα έπρεπε να την γνωρίζει καλύτερα.

Εντελώς ανυποψίαστος ο Ιάσωνας συμφωνεί και έτσι η Μήδεια θέτει σε εφαρμογή το δεύτερο σκέλος του σχεδίου της, στέλνοντας τα παιδιά στη νύφη με ακαταμάχητα

δώρα, το λεπτό πέπλο και τη χρυσοποίκιλτη κορώνα, τα οποία η ίδια είχε κληρονομήσει από τον πατέρα του πατέρα της, τον Ήλιο. Δε διστάζει να χρησιμοποιήσει τα παιδιά της ως μέσο εκδίκησης προς τον Ιάσονα και τη νύφη.

ΜΗ: πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν,
νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φυγεῖν χθόνα,
λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆ χροῖ,
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὅς ἂν θίγη κόρης·
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα.(στ.784-89)

(Τι θα τα στείλω με γεμάτα χέρια,
χαρίσματα να φέρουνε της νύφης,
για να μην τα ξορίσουν απ' τη χώρα,
ανάριο πέπλο και χρυσό στεφάνι·
κι αν πάρει τα στολίδια και τα βάλει
απάνω στο κορμί της, φριχτό τέλος
θα λάβει, και κάθε άλλος που θ' αγγίξει
την κορασιά, τι με φαρμάκια τέτοια
θα τόχω το κανίσκι μου αλειμένο.)

Το σχέδιο της πλέον έχει ολοκληρωθεί. Μια γυναίκα κατάφερε με σύμμαχο της την πειθώ να ξεγελάσει εχθρούς και φίλους για να πετύχει το στόχο της. Η πειθώ μπαίνει στην υπηρεσία του δόλου. Με τα λόγια της έπεισε το χορό και τον έφερε με το μέρος της, με τα λόγια της έπεισε τον Κρέοντα να της δώσει παράταση, με τα λόγια της έπεισε τον Αιγέα να της προσφέρει σπίτι και τον Ιάσονα για την μεταστροφή της σκέψης της. Ένα δίκτυ απάτης άπλωσε γύρω της και τους τύλιξε όλους. Και σε αυτό το σημείο επιβεβαιώνεται η δύναμη του λόγου έναντι των όπλων.

3.4 ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ ΦΥΣΕΩΝ ΣΤΗ ΜΗΔΕΙΑ

Σκοτώνοντας τα παιδιά της η Μήδεια σκοτώνει τη γενιά και το μέλλον του Ιάσονα αφήνοντάς τον χωρίς μέλλον, όμως τελικά τιμωρεί και τον εαυτό της. Πείθει τον εαυτό της ότι ο φόνος είναι απαραίτητος προκειμένου τα παιδιά να μην πέσουν στα χέρια των εχθρών (στ.781,1060). Καταλήγει όμως να βρει την αποφασιστικότητα που χρειάζεται μόνο μετά από μια συγκλονιστική ρήση όπου δίνει μάχη με τον ίδιο της

τον εαυτό. Ντύνει την επιθυμία της για εκδίκηση με το περίβλημα της αρχαϊκής αρετής και στιγματίζει την μητρική της αγάπη ως δειλία, δείχνοντας την ανθρωπιά της την ίδια στιγμή που την ακυρώνει.

φεῦ φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;
αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.
οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλευματα
τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.
τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;
οὐ δῆτ' ἔγωγε. χαιρέτω βουλευματα.(στ 1040-1049)

(Αλί μου! Τί στηλώνετε τα μάτια
απάνω μου, παιδιά; Τί μου γελάτε
τ' ολόστερνο χαμόγελο, της μαύρης;
Αχ, τί να κάμω; Λίγεψε η καρδιά μου,
γυναίκες, ότι των παιδιών το βλέμμα,
το πρόσχαρο, το αντίκρυσσα. Δε θάχα
το θάρρος. Γειά σου αφήνω, απόφαση μου!
Τί; Πρέπει, για να κάψω τον πατέρα
με των παιδιών τη συφορά, να κάμω
διπλή τη συφορά μου; Μοναχή μου
κιάλας; Αμ' όχι! Τη βουλή μου αλλάζω.)

Ο λόγος αυτός έχει διαβαστεί και ως μια διαμάχη ανάμεσα στη λογική και το πάθος, όμως στην πραγματικότητα η Μήδεια είναι εγκλωβισμένη ανάμεσα σε δύο επιταγές: «σκοτώσε τα παιδιά για να τιμωρήσεις τον πατέρα» και «μην τα σκοτώνεις επειδή τα αγαπάς ως μητέρα». Είναι ένας αγώνας ανάμεσα στο ανδρικό «εγώ» της Μήδειας που αποζητά την τιμή και στη θηλυκή πλευρά της –μια γυναίκα που κινητοποιείται από το ένστικτό της να σώσει τα παιδιά της. Όταν διαπράττει τον φόνο των παιδιών της, η Μήδεια σκοτώνει και αυτή την θηλυκή πλευρά, τον ανθρώπινο εαυτό της μαζί με όλες της ελπίδες του θνητού της εγώ (1032). Όταν η Μήδεια εμφανίζεται πάνω στο άρμα του Ήλιου δεν είναι πλέον μια γυναίκα. Μαζί με την γενιά του Ιάσονα έχει

καταστρέφει και την ανθρώπινη πλευρά της. Το τίμημα της εκδίκησης θα το πληρώσει η ίδια αφαιρώντας την ανθρώπινη της φύση (Burnett 1997:18). Ο φόνος των παιδιών της είναι μια πράξη βίας εναντίον του ίδιου της του εαυτού.

Φυσικά, η βάρβαρη προέλευση της ηρωίδας απαλλάσσει τον ελληνικό κόσμο από τη θηριώδη μητροκτόνο (Easterling 1977:189-90). Δεν απουσιάζει όμως και το πολιτικό υπονοούμενο του Ευριπίδη για τον εμφύλιο που ξέσπασε μετά από μια Αθηναϊκή συμμαχία και το τελικό θύμα ήταν τα παιδιά της Ελλάδας, όπως και της Μήδειας.

Πρόκειται για μια γυναίκα που έρχεται σε σύγκρουση με την παραδοσιακά κατασκευασμένη εικόνα της συζύγου αλλά και την κοινωνική της θέση. Μέσα στο έργο η γυναίκα αυτή εντοπίζεται να έχει τη δική της φωνή, να τολμάει να μιλήσει για τη γυναικεία φύση και τη μοίρα που της εξασφάλισε η κοινωνία λόγω του βιολογικού της φύλου. Η Daston (2002:376) αναφέρεται στη «σύγκρουση φύσεων» που παρατηρείται στο έργο. Τονίζει επίσης τα ερωτήματα, ή μάλλον τα διλήμματα που προκύπτουν στην περίπτωση της Μήδειας: θεά ή θνητή; άνθρωπος ή ζώο; αρσενικός ήρωας ή θηλυκή μητέρα; πολιτισμένη ή άγρια; παράφρων ή λογική; Η ερώτηση, επισημαίνει, που θα έπρεπε να τίθεται αναφορικά με την ηρωίδα του Ευριπίδη «δεν είναι τόσο πολύ τι είδους άνθρωπος θα μπορούσε να πράξει κάτι τέτοιο, αλλά, αν η Μήδεια είναι άνθρωπος, αν είναι μέλος της ανθρώπινης κοινότητας ως φυσικού είδους». Φυσικά μέσα της υπάρχει μια εσωτερική πάλη της μητρικής της φύσης αλλά και του κινήτρου για την εκδίκηση μιας ταπεινωμένης συζύγου. (Daston 2002).

Στην προσπάθεια της να εξηγήσει την εγκληματική πράξη της Μήδειας, η Daston (2002) σημειώνει πως στο έργο συγκρούονται δύο φύσεις της Μήδειας, της θεάς, εφόσον ήταν εγγονή του θεού Ήλιου, και του ζώδους ενστίκτου που διψά για εκδίκηση. Μέσα στο έργο γίνονται αρκετές αναφορές στη θεϊκή της φύση.

ὄμνυ πέδον Γῆς, πατέρα θ' Ἥλιον πατρὸς

τοῦμοῦ, θεῶν τε συντιθεῖς ἅπαν γένος.(στ. 746-47)

(Στης Γης το χῶμα ορκίσου, και στον Ἥλιο,
τον κύρη του γονιού μου, και σ' ακέριο
το γένος των θεῶν ομαδιασμένο)

πέμψω γὰρ αὐτῇ δῶρ' ἃ καλλιστεύεται
τῶν νῦν ἐν ἀνθρώποισιν, οἷδ' ἐγώ, πολὺ,
λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον(στ. 947-49)

(τι θα της στείλω δώρα που περνούνε
στην ομορφιά κατά πολύ, το ξέρω,
όσα θα βρεις μες στους ανθρώπους τώρα,
ανάριο πέπλο και χρυσό στεφάνι,)

τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός.(στ. 1321-22)

(Αμάξι τέτοιο ο Ἥλιος σε μας δίνει,ο κύρης του γονιού μου,

Προμαχώνααπ' των εχτρών το χέρι.)

Η Foley (1989:61-85) σημειώνει πως η παιδοκτονία μπορεί να δικαιολογηθεί μόνο από την πλευρά της θεϊκής της φύσης εφόσον έπρεπε να τιμωρήσει την άνομη πράξη του Ιάσωνα ως θεά και ανεξάρτητα με το αν ήταν γυναίκα και μητέρα των παιδιών του Ιάσωνα. Γι' αυτό το λόγο, επισημαίνει και ο Πρεβελάκης (1956), η Μήδεια πρέπει να ξεχάσει τη γυναικεία και μητρική της φύση τιμωρώντας η ίδια το «κρίμα».

Ο Ιάσωνας παρουσιάζεται ως μισητός στους θεούς και του ανθρώπους εφόσον καταπάτησε του ηθικούς νόμους της εποχής, εγκατέλειψε γυναίκα και παιδιά και ατίμασε το συζυγικό του κρεβάτι. Έτσι η τιμωρία του με τη δολοφονία των παιδιών της δεν εμπίπτει στα ανθρώπινα της πλαίσια αλλά στα θεϊκά(Easterling 1977 :190).

Η άλλη φύση που παρουσιάζεται στη Μήδεια είναι αυτή του ζώου, όπως την χαρακτηρίζει η τροφός η οποία συμβουλεύει να μείνουν τα παιδιά μακριά από τη μητέρα τους. Και όταν μαθαίνει ο Ιάσωνας ότι η Μήδεια σκότωσε τα παιδιά του την αποκαλεί λιοντάρι σε γυναικεία φύση:

γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.(στ 1340-42)

(κ' έκαμα συγγενή μου τον εχτρό μου
το χαλαστή, μια λιονταρίνα, — κι όχι

γυναίκα, — πούχει φυσικό απ' της Σκύλλας
της Τυρρηνίδας περισσότερο άγριο)

Στην τελική της εμφάνιση πάνω στο άρμα του Ήλιου, η Μήδεια βρίσκεται είτε πάνω στη στέγη του κτιρίου στη σκηνή, είτε πάνω στη μηχανή. Όπως και να έχει, είναι ψηλά, ο Ιάσωνας προσπαθεί να την φτάσει και την ικετεύει να τον αφήσει να αγγίξει τα σώματα των παιδιών του. Η θέση που καταλαμβάνει η Μήδεια είναι μια θέση που ανήκει στους θεούς και καθώς εξελίσσεται η σκηνή επιβεβαιώνεται το γεγονός ότι η Μήδεια έχει ένα status ανώτερο από αυτό των θνητών. Η γλώσσα και η δράση της είναι αυτή των θεών που εμφανίζονται στο τέλος των τραγωδιών του Ευριπίδη για να ολοκληρώσουν τη δράση, να αποδώσουν δικαιοσύνη, να προβλέψουν το μέλλον και να ανακοινώσουν την ίδρυση μιας λατρείας. Διακόπτει τη δράση των θνητών στο κατώτερο επίπεδο όταν ο Ιάσωνας προσπαθεί να σπάσει την πόρτα του παλατιού όπως ο Απόλλων στον *Ορέστη*. Δικαιολογεί την εκδίκησή της ως τιμωρία για την ασέβεια προς το πρόσωπό της όπως ο Διόνυσος στις *Βάκχες* και η Αφροδίτη στον πρόλογο του *Ιππόλυτου*. Ανακοινώνει την ίδρυση λατρείας για τα παιδιά της στην Κόρινθο όπως η Άρτεμη στον *Ιππόλυτο*. Έτσι η Μήδεια παρουσιάζεται όχι μόνο ως ήρωας αλλά στο τέλος του έργου και ως θεός.

3.5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως έχει προαναφερθεί, η Μήδεια θεωρείται η επανάληψη ή η εξέλιξη της Κλυταιμνήστρας (Mastronarde2006:8). Η τραγωδία του Ευριπίδη παρουσιάζει τη δράση μιας εγκαταλειμμένης και ατιμασμένης γυναίκας, αν και στον *Αγαμέμνονα* η απιστία αποτελεί έναν από μια αλυσίδα παραγόντων που οδηγούν την Κλυταιμνήστρα στην δολοφονία του συζύγου της. Και στα δύο έργα οι ηρωίδες προσποιούνται τις αδύναμες γυναίκες, απευθύνονται στο χορό, και οι δύο χρησιμοποιούν υφάσματα για να παγιδεύσουν τα θύματα τους. Και οι δύο ηρωίδες θεωρούν κατώτερες τις στρατιωτικές υπηρεσίες από τον τοκετό.

Σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*, της οποίας τα ανδρικά χαρακτηριστικά είναι φανερά ανεπτυγμένα από την αρχή του δράματος, η ηρωική/ανδρική πλευρά της Μήδειας αναπτύσσεται σταδιακά καθώς εξελίσσεται η πλοκή της τραγωδίας. Η πρωταγωνίστρια πετά τη μάσκα της υποταγής που έχει αποδεχτεί ως σύζυγος του Ιάσωνα και βρίσκει τα μέσα για να θέσει σε εφαρμογή και

να ολοκληρώσει την εκδίκησή της. Η αρχή του έργου βέβαια προσφέρει κάποιες ενδείξεις της οργής της Μήδειας και της ικανότητας της για βία, όμως αυτοί οι υπαινιγμοί συνυπάρχουν με τις απειλές της για αυτοκτονία, τον αποκλεισμό της στο σπίτι, την αλληλεγγύη της με το χορό των γυναικών. Η γυναικεία μάσκα γλιστρά σταδιακά για να αποκαλύψει πρώτα ένα αρχαϊκό ήρωα και ύστερα μια μορφή με χαρακτηριστικά θεού, και η εκδίκησή της ακολουθεί ένα μοντέλο που είναι τυπικό της θεϊκής και όχι της ανθρώπινης δράσης.

Στην πρώτη της ρήση της η Μήδεια απευθύνεται στις γυναίκες ως γυναίκα και προσπαθεί να κερδίσει τη συμπάθεια, την εύνοια και τη συμπαράστασή τους εν αντιθέσει με την Κλυταιμνήστρα που προσπαθεί αρχικά να ξεγελάσει το χορό για το πόσο χαίρεται με την επιστροφή του Αγαμέμνονα και στο τέλος τολμά να ομολογήσει μπροστά του το ανόσιο έγκλημα της. Η Μήδεια είναι απολογητική, διαλλακτική, μια ξένη που οφείλει να τηρεί προσεκτικά τους τύπους. Όμως η ζωή της, όπως αναφέρει έχει καταστραφεί. Ο άνδρας της, που σήμαινε τα πάντα για αυτή, έχει αποδειχθεί ο κατώτερος και ποταπότερος όλων των ανδρών.

Η ρήση της Μήδειας δεν είναι απλώς ρητορική. Σύμφωνα με τον Knox (1977), είναι πιθανό ότι η ρήση να αντανakλά σε κάποιο βαθμό την πραγματικότητα και κάποιες συζητήσεις της εποχής. Υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι το ζήτημα του ρόλου της γυναίκας τόσο στην κοινωνία όσο και στην οικογένεια ήταν ανάμεσα στα θέματα προς συζήτηση και επανεκτίμηση στα πλαίσια της πνευματικής ζύμωσης της Αθήνας του τέλους του 5^{ου} π.Χ αιώνα. Ο Ευριπίδης, στο έργο του *Μελανίππη Δεσμώτις* παρουσιάζει ένα χαρακτήρα, κατά πάσα πιθανότητα την κεντρική ηρωίδα, σε μια μεγάλη ρήση στην οποία επιχειρηματολογεί περί της ανωτερότητας της γυναίκας σε σχέση με τον άνδρα. επίσης, η *«Λυσιστράτη»* του Αριστοφάνη διατρέχεται από σοβαρό και έντονο συναίσθημα και είναι προφανές ότι η ηρωίδα του έργου είναι μια μορφή που έχει κερδίσει την εκτίμηση και το θαυμασμό του δημιουργού της. Φαίνεται λοιπόν ότι η τύχη των γυναικών ήταν ένα θέμα υπό συζήτηση στην Αθήνα στο τέλος του 5^{ου} αι. και ένα θέμα που γοήτευσε τους τραγικούς ποιητές.

Σύμφωνα με τον Knox, (1977), «δεν πρέπει να παραγνωρίζεται πως η Μήδεια είναι γυναίκα και αφιέρωσε τα πάντα σε αυτόν το γάμο: το κουράγιο της, το ταλέντο της, την οξύνειά της, την ενέργειά της, όλη της τη δυναμική, θα μπορούσε να είναι βασίλισσα στη χώρα της αλλά εγκατέλειψε τα πάντα για το γάμο της. Όταν όλα αυτά

τα στερήθηκε χάρη ενός ιδανικού μοντέλου ζωής, που δεν μπορεί πια να βιώσει. Γι' αυτό η ενέργεια που σπατάλησε για τον Ιάσονα μετατράπηκε σε ένα θανάσιμο όργανο μεθόδευσης της καταστροφής του».

Το έργο ασχολείται επίσης με την αδικία που διαπράττουν και υφίστανται οι άνδρες. Δείχνοντας πώς η εμμονή της Μήδειας με το status της και την εκδίκηση με κάθε κόστος, μπορεί να εκφυλιστεί σε κάτι που μοιάζει πολύ με την χρησιμοθηρία του Ιάσονα. Οι πράξεις της οδηγούν στην καταστροφή αυτού που έπρεπε να προστατεύει. Έτσι ο Ευριπίδης επιτίθεται στη ρηχή σύγχρονη ηθική του Ιάσονα και του Κρέοντα.

Η Μήδεια, όπως ο Αχιλλέας ή ο Αίας καταστρέφει μέσα στην ηρωική οργή της τους φίλους της. Είναι πιθανό ότι μέσα από τη Μήδεια που είναι γυναίκα και ξένη, ο Ευριπίδης επιχειρεί τη διερεύνηση της προβληματικής και αυτοκαταστροφικής φύσης του αρχαϊκού ηρωισμού, κάτι που θα δίσταζε να το κάνει κανείς μέσα από έναν Έλληνα, άνδρα πρωταγωνιστή. Με την τυφλή προσκόλλησή της στον ηρωικό κώδικα τιμής η Μήδεια καταλήγει να σκοτώνει τα ίδια της τα παιδιά, κερδίζοντας έτσι όχι την φήμη που επιθυμούσε αλλά δυσφήμιση. Το γεγονός ότι δεν πληρώνει για την εκδίκησή της με αυτοκτονία ή θάνατο καταστρέφει την εγκυρότητα της ηρωικής ηθικής της. Σε αντίθεση με τον ήρωα του Σοφοκλή, ο οποίος στο τέλος διατηρεί τουλάχιστον μέρος της ακεραιότητας της ηθικής του πεθαίνοντας αλλά και παραμένοντας πεισματικά απομονωμένος από τον κόσμο μέχρι το τέλος, η Μήδεια θα ενσωματωθεί στο σύγχρονο κόσμο: σε κάποιες εκδοχές παντρεύεται τον Αιγέα και γεννά τον Μήδο. Στο τέλος του έργου επίσης η Μήδεια μεταμορφώνεται σε μια μορφή με θεϊκά χαρακτηριστικά και χωρίς ηθική. Σε αντίθεση με τον *Αίαντα* που κλείνει με την τελική αναγνώριση της επικής δόξας του ήρωα, στην *Μήδεια* ο Ευριπίδης μοιάζει να προτείνει ότι η ηρωική ηθική καταστρέφει την ανθρωπότητα και τις ανθρώπινες αξίες και συνεπώς ταιριάζει μόνο στους θεούς.(Foley 2002).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΤΡΑΧΙΝΙΑΙ



Lagrenée, LouisJean. 1755. "Η απαγωγή της Δηϊάνειρας" (Μουσείο του Λούβρου)

4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις *Τραχίνιες*, ο Σοφοκλής επιλέγει να δραματοποιήσει μια τυπική εκδοχή του θανάτου του Ηρακλή με τον δηλητηριασμένο χιτώνα, μια πράξη που αποτελεί την απελπισμένη ενέργεια της γυναίκας του, της Δηιάνειρας, στην προσπάθειά της να τον ξανακερδίσει. Πρόκειται για μια τραγωδία των δύο φύλων, ένα προσωπικό και οικογενειακό δράμα, όπου οι δύο ήρωες γίνονται θύματα του έρωτα και οδηγούνται στην καταστροφή τους (Lesky 1987).

Η Δηιάνειρα έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις ηρωίδες που έχουν ερευνηθεί ως τώρα στην παρούσα μελέτη. Δεν πρόκειται για μια παιδοκτόνο, όπως η Μήδεια ή για μια συνειδητοποιημένη δολοφόνο, όπως η Κλυταιμνήστρα. Πρόκειται για μια γυναίκα η οποία συμμορφώνεται με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής και η οποία διαπράττει ένα έγκλημα εν αγνοία της.

Οι κριτικοί πιστεύουν πως η μορφή της Δηιάνειρας του Σοφοκλή είναι εμπνευσμένη από τις κεντρικές γυναικείες μορφές της *Μήδειας* και του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη, καθώς η Δηιάνειρα μοιάζει να συνδυάζει χαρακτηριστικά των δύο αυτών ηρωίδων, το πάθος και την ερωτική ζήλεια από τη μια, και από την άλλη την ευγένεια και την καλοσύνη (Haigh 1896: 188-91).

Η Δηιάνειρα, όπως παρουσιάζεται από το Σοφοκλή, είναι σίγουρα μία από τις πιο ευγενικές γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας. Όπως αναφέρει και ο Jebb, «της Δηιάνειρας η ευγένεια και η αθωότητα είναι στοιχεία μοναδικά ανάμεσα στις μεγαλύτερες τραγικές ηρωίδες» (Jebb 1892:31). Σύμφωνα με τον Winnington «μας παρουσιάζεται ως μετριόφρων γυναίκα, συμβατικής αρετής, η οποία προβαίνει σε μια παράτολμη πράξη. Ενεργεί σε ασυμφωνία προς τον χαρακτήρα της: βγαίνει από το φάσμα αντιδράσεων που της είναι οικείο και μπαίνει σ' ένα άλλο, όπου δεν έχει κανένα σημάδι να την οδηγεί και διαπράττει το αναπόφευκτο ολέθριο λάθος. Προσφεύγει στο υποτιθέμενο μαγικό φίλτρο για να ξανακερδίσει την αγάπη του συζύγου της. Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι καταργείται η

συνέπεια του χαρακτήρα»(Winnington 1999:120). Δίκαια λοιπόν η καταστροφή της Δηιάνειρας στις *Τραχίνιες* έχει χαρακτηριστεί ως «η καταστροφή της πιο ελκυστικής από τις γυναικείες μορφές του Σοφοκλή, και ταυτόχρονα της πιο ακατάλληλα εξοπλισμένης «καθώς φαίνεται, για τον ρόλο της τραγικής ηρωίδας, αφού της λείπει τόσο παντελώς η δύναμη μιας Αντιγόνης ή μιας Ηλέκτρας»(Winnington 1999:115).

4.2 ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ: Η ΠΕΙΘΗΝΙΑ ΣΥΖΥΓΟΣ

Η σοφόκλεια Δηιάνειρα, που αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο στο πρώτο μέρος του έργου, παρουσιάζεται ως μια αθώα και τρυφερή ύπαρξη, μια συμπονετική και σεμνή ηρωίδα, μια γυναίκα βουβά και βαθιά ερωτευμένη που αγωνιά για την τύχη του άνδρα της (Jebb 1892). Ήδη στον πρόλογο μαθαίνουμε ότι είναι μια γυναίκα που δεν έζησε ποτέ την ευτυχία: χαρακτηρίζει τον βίο της «δυστυχή τε και βαρύν» (στ. 5).

Από τη νεανική της ηλικία ο γάμος ήταν κάτι που τη φόβιζε, λόγω του μνηστήρα της, ποταμού Αχελώου. Όταν όμως κατάφερε ο Ηρακλής να την απαλλάξει από αυτό το φρικτό μαρτύριο (στ 20), ένα άλλο μεγαλύτερο τη βρήκε. Ο φόβος πια έγινε η δεύτερη φύση της Δηιάνειρας. Παντρεύτηκε ένα σύζυγο παντοτινά απόντα και έτρεμε καθημερινά για την τύχη του. Υπέμεινε μια απουσία που έμοιαζε με εγκατάλειψη, καθώς αναγκάστηκε να μεγαλώσει μόνη τα παιδιά της (στ.30) και μετά από τον φόνο του Ιφίτου, από τον Ηρακλή, να αναγκαστεί να καταφύγει σε ένα ξένο τόπο, την Τράχυνα. Στους στίχους 141-177, ο Σοφοκλής, χωρίς να βιάζεται, παρουσιάζει την ατομία της, τη συμπόνια της και τη φυσική της αδυναμία για αποφασιστική δράση (Jebb:134). Ανησυχεί για τα παιδιά της και τον άνδρα της «ήτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη» (στ. 150) και ο ύπνος της διακόπτεται από τον φόβο ότι θα στερηθεί τον Ηρακλή :

ὥσθ' ἠδέως εὐδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμὲ

φόβῳ, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρὴ μένειν

πάντων ἀρίστου φωτὸς ἐστερημένην. (στ. 175-178)

(Έτσι λοιπόν ,καθώς γλυκοκοιμάμαι

Πετιέμαι απ το φόβο φίλες μου περίτρομη αν πρέπει πια να ζω

Χάνοντας άντρα πιο καλό ανάμεσα σε όλους τους άλλους.)

Έτσι, η Δηιάνειρα προβάλλει αρχικά ως μια ιδανική, σύμφωνα με τους τότε κοινωνικούς θεσμούς και την κοινωνική της θέση, γυναίκα, ως μια γυναίκα πιστή και πειθήνια, παθητική και υποταγμένη, αδύναμη και αναβλητική ως επίσης μια γυναίκα *σώφρων*, η οποία έχει ως μοναδικό στόχο τη διατήρηση της οικογένειάς της, την ασφάλεια και την καθαρότητα του *οίκου* της.

Η Δηιάνειρα ξεκινά να αντιλαμβάνεται πιο έντονα την δική της, προσωπική τραγωδία όταν αντικρίζει για πρώτη φορά την ομάδα των αιχμάλωτων γυναικών της πόλης του Ευρύτου που ο Ηρακλής κούρσεψε. Η ευαισθησία του χαρακτήρα της διαφαίνεται από τον οίκτο που νιώθει γι' αυτές. Μέσα από όλες τις γυναίκες συμπονά περισσότερο την όμορφη Ιόλη, πιθανόν γιατί της θυμίζει την ίδια. Έτσι αναφωνεί:

ὦ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;

ἄνανδρος ἢ τεκνοῦσσα;(στ .307-8)

(ω δύστυχη ποια μες τις κόρες είσαι εσύ

ανύπαντρη ή μάνα παιδιών)

και λίγο αργότερα επιθυμεί να μάθει περισσότερα γι' αυτή:

ἔξειπ'· ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ὄκτισα(στ. 312)

(πες μου γιατί αυτή λυπήθηκα από όλες πιο πολύ).

Ακόμη και όταν μαθαίνει από τον Αγγελιοφόρο την αλήθεια, πως η Ιόλη είναι η ερωμένη του Ηρακλή, η Δηιάνειρα εξακολουθεί να την συμπονά και φτάνει στο σημείο να δικαιολογεί τη στάση του Ηρακλή, εφόσον ο έρωτας είναι μια δύναμη ανώτερη από την κοινή λογική και τη βούληση των ανθρώπων (στ. 441-4). Είναι μια δύναμη που ξεπερνά ακόμη και τη βούληση των θεών. Η Δηιάνειρα γνωρίζει πως ο Ηρακλής είναι ευάλωτος στη δύναμη του έρωτα και η ίδια αντιμετωπίζει τον έρωτα ως μία μορφή νόσου από την οποία πάσχει ο σύζυγος της, εξαιτίας της οποίας δικαιολογούσε ως ένα σημείο τις ερωτοτροπίες του χωρίς να εκτρέφει αρνητικά συναισθήματα για αυτόν. Άλλωστε, όλες αυτές οι γυναίκες που υπήρξαν στη ζωή

του Ηρακλή δεν διεκδίκησαν ποτέ μία θέση εντός του οίκου του και συνεπώς δεν αποτέλεσαν ποτέ πραγματική απειλή για την ίδια τη Δηιάνειρα.

Φυσικά η περίπτωση της Ιόλης είναι εντελώς διαφορετική. Βρίσκεται ήδη εντός του οίκου του Ηρακλή και αναγνωρίζεται ξεκάθαρα ως σύζυγος του(στ. 427-28, 475-78). Έτσι η Δηιάνειρα έρχεται αντιμέτωπη με τον το νέο κίνδυνο που την απειλεί. Η συγκατοίκηση της με τη νέα σύζυγο του Ηρακλή είναι μια ορατή πραγματικότητα.

Και εδώ ξεκινά σταδιακά η μεταμόρφωση της Δηιάνειρας. Η κινητήρια δύναμη πίσω από τη δράση της από το σημείο αυτό και έπειτα δεν είναι απλώς ο αγνός, ανιδιοτελής και, «ρομαντικός» έρωτας, εφόσον προστατεύοντας τον οίκο υπερασπίζεται και τη δική της θέση μέσα σ' αυτόν. Αναρωτιέται η Δηιάνειρα:

τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνή

δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων (στ. 545 -6)

(ποια γυναίκα όμως να συγκατοικήσει μαζί της

θα μπορούσε μοιράζοντας την ίδια συζυγική κλίση)

Η απειλή εισόδου μιας νέας γυναίκας στον οίκο σήμαινε και το δικό της παραγκωνισμό από τον άνδρα της, το ενδεχόμενο να μοιραστεί τον Ηρακλή με μία γυναίκα πολύ νεότερη από την ίδια και πιο επιθυμητή. Το ενδεχόμενο αυτό οδηγεί τη μέχρι τότε συνεσταλμένη και παθητική Δηιάνειρα σε μονοπάτια πρωτόγνωρα γι' αυτήν(Γιώση, 1996 : 98) .

Από αυτή τη στιγμή η Δηιάνειρα (έστω και άθελά της) παραβιάζει τα όρια του οίκου της και αναλαμβάνει δράση που δε συνάδει με το μέχρι τώρα χαρακτήρα της και ρόλο της. Σταδιακά μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο:

κακὰς δὲ τόλμας μήτ' ἐπισταίμην ἐγὼ

μήτ' ἐκμάθοιμι, τάς τε τολμώσας στυγῶ·

φίλτροις δ' ἐάν πως τήνδ' ὑπερβαλώμεθα

τὴν παῖδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ,

μεμηχάνηται τοῦργον, (στ 582-86)

(την τόλμη την κακή ποτέ μου ας μην ξέρω
και ας μην τη μάθω και όσες
την αποτολμήσουν έχουν το μίσος μου
με φίλτρα και με μέσα μαγικά έχω σοφιστεί
μήπως νικήσω αυτή την κοπέλα και τον Ηρακλή
τραβήξω προς το μέρος μου .)

Γεμάτη αγωνία αποφασίζει να εφαρμόσει το σχέδιο της έχοντας ως στόχο τη διατήρηση της αγάπης του άντρα της και την σωτηρία του οίκου ο οποίος απειλείται από τις ενέργειες του Ηρακλή. Όταν κάποτε ο Κένταυρος Νέσσος προσπάθησε να τη βιάσει, ο Ηρακλής τη γλύτωσε σκοτώνοντάς τον με βέλη ποτισμένα από το αίμα της Λερναίας Ύδρας, του τέρατος που ο ίδιος παλαιότερα είχε εξολοθρεύσει. Τότε ο Νέσσος τη συμβούλεψε να φυλάξει το αίμα του, ως αποτελεσματικό ερωτικό φίλτρο, σε περίπτωση που κάποτε το χρειαζόταν(στ 555-80). Η αρχή του τέλους ξεκινά όταν η Δηιάνειρα παρά τη διστακτικότητα και ανασφάλεια της, αποφασίζει να χρησιμοποιήσει το μαγικό φίλτρο, ένα αθέμιτο μέσο, για να ξανακερδίσει τον Ηρακλή. Μέχρι τη στιγμή που ετοιμάζεται να παραδώσει τον χιτώνα στον Λίχα είναι γεμάτη από αμφιβολίες αν πράττει το σωστό και με την αποστολή του δώρου ήδη μετανιώνει για τη δόλια πράξη της. Μέσα της παλεύει το σωστό και το λάθος και η ίδια νιώθει πως εξωθείται σε καταστάσεις τις οποίες δεν μπορεί πια να ελέγξει. Έτσι αλείφει με το υποτιθέμενο φίλτρο τον χιτώνα που προόριζε για δώρο προς τον Ηρακλή, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο κάνει την προσωπική της υπέρβαση.(Lesky1983 :355-57)

Ο Σοφοκλής λοιπόν οδηγεί τον θεατή στο να παραλληλίσει τη Δηιάνειρα με την Κλυταιμνήστρα. Η ηρωίδα του δράματος διέπραξε τη δολοφονία του συζύγου της υποκινούμενη από μία βαθιά αγάπη γι' αυτόν , αλλά πέτυχε τα ίδια αποτελέσματα με την Κλυταιμνήστρα παρά τα διαφορετικά κίνητρά της. Όπως η Κλυταιμνήστρα έριξε το δίκτυ πάνω στον Αγαμέμνονα για να τον σκοτώσει ανάλογα μπορεί να ερμηνευτεί και το δίκτυ του έρωτα που ρίχνει η Δηιάνειρα στον Ηρακλή για να τον κρατήσει κοντά της. Το ίδιο δίκτυ αποτελεί και έργο της θεάς του έρωτα, της Αφροδίτης(Γιόση1996:126).Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει συνειδητά τον Αγαμέμνονα, ενώ η Δηιάνειρα κατά λάθος, στην προσπάθειά της να τον κερδίσει. Είναι η σοφόκλεια ειρωνεία, κατά τον Winnington – Ingram «a stroke of Sophoclean irony»,

που πηγάζει από τη βασική αντίθεση του χαρακτήρα των δύο γυναικών. Η ειρωνεία αυτή επιτείνεται από το γεγονός ότι εκτίμησαν εσφαλμένα την πράξη της, την αποστολή των δώρων, τόσο ο Ύλλος όσο και ο Ηρακλής. Σε αυτό το σημείο με την απερίσκεπτη πράξη της Δηϊάνειρας με στόχο να φέρει κοντά της τον άντρα της επέρχεται η σύγκρουση των δυο φύλων, η διατάραξη του οίκου και συνεπώς των θεσμών. «Η γυναικεία αυτή παρέμβαση στον χώρο της ανδρικής κυριαρχίας συντελείται μόνο μέσα στον μύθο» παρατηρεί η Γιώση (Γιώση 1996:124). Εάν όμως γινόταν στον υπαρκτό κόσμο, τότε θα πυροδοτούσε εντάσεις και ίσως θα λειτουργούσε αποσταθεροποιητικά. Η Γιώση προσθέτει : «Η αναγωγή στον μύθο, όπως επιχειρείται από την τραγωδία, είναι ένας ιδιαίτερος *τρόπος να κινδυνεύομε*. Καθένας από τους τραγικούς ποιητές ανέλαβε αυτόν τον κίνδυνο με διαφορετικό τρόπο. Ο Σοφοκλής τον προτείνει ως ένα *modus vivendi*: ο μύθος δεν εκπροσωπεί γι' αυτόν ένα μέσο συμβιβασμού/άρσης των αντινομιών. Είναι, αντίθετα, ένας χώρος όπου η αντινομία βασιλεύει, γι' αυτό αποτελεί ίσως τη μόνη πραγματικότητα. Στη στάση αυτή όμως φθάνει αφού δοκιμάσει και τη λύση που προτείνει ο προγενέστερός του Αισχύλος» (Γιώση 1996: 125).

Από τη στιγμή που η Δηϊάνειρα μετατρέπεται σε Κλυταιμνήστρα, ο Ηρακλής μετατρέπεται σ'έναν τραγικό Αγαμέμνονα και ένα ακόμα πιο τραγικό τέλος τον περιμένει.

Βέβαια, η Δηϊάνειρα δε καταφέρνει να μεταμορφωθεί εξ ολοκλήρου σε μια δεύτερη Κλυταιμνήστρα. Δε χάνει τη συμπάθεια του χορού παρόλο που οδηγείται εν αγνοία της στη δολοφονία του άντρα της. Η εμπειρία της, η δράση και οι αντιδράσεις της βασίζονται σε ένα στόχο που αποτελεί ταυτόχρονα και το τέλος του δράματος, να κερδίσει και παράλληλα να χάσει τον Ηρακλή (Zeitlin 1996: 347).Αποτελεί το μέσο για να ολοκληρωθεί το πεπρωμένο όπως το έχει προδιαγράψει ο Κένταυρος Νέσσος.

Από τη μια, πολύ ψύχραιμα χρησιμοποιεί τον δόλο για να πετύχει τον σκοπό της και η τελική έκβαση της δράσης της, την μετατρέπει σε αυτό που δηλώνει και το όνομά της «αυτή που σκοτώνει τον άνδρα της ή αυτή που σκοτώνει άνδρες». Από την άλλη όμως σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να ταυτιστεί με την ηρωίδα του Αισχύλου. Η Κλυταιμνήστρα ήταν μια γυναίκα αποφασιστική, αυτόβουλη με πλήρη συναίσθηση των πράξεων της, η οποία δεν εκδηλώνει καμία μετάνοια για τη φρικιαστική της πράξη.

Εξάλλου, η Δηιάνειρα δεν στρέφεται εναντίον της Ιόλης, όπως η Κλυταιμνήστρα τη στιγμή που έρχεται η Κασσάνδρα να διαταράξει την τάξη του οίκου. Ούτε φυσικά εναντιώνεται κατά του Ηρακλή, όπως έπραξε η Μήδεια, η οποία εκφωνεί εναντίον του Ιάσονα ένα δριμύ «κατηγορώ» όταν συνειδητοποιεί ότι καταπάτησε τους συζυγικούς του όρκους. Απλώς προσπαθεί να διαφυλάξει την ενότητα του οίκου με ένα τρόπο που της φαίνεται ασφαλής και ανώδυνος. Παρόλα αυτά η Δηιάνειρα καταλήγει να είναι το ίδιο ανατρεπτική για τον οίκο όσο και οι άλλες δύο ηρωίδες που εξετάσαμε σε αυτή την εργασία. Παρόλο που διαπράττει το έγκλημα εν αγνοία της, τελικά η καταστροφή που προκαλεί είναι συγκρίσιμη με αυτή που φέρνουν η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια στον οίκο τους με τις δικές τους ενσυνείδητες πράξεις.

Οι φόβοι για την πράξη της επαληθεύονται με τον πιο δραματικό τρόπο, όταν ο γιος της Ύλλος ανακοινώνει το θάνατο του Ηρακλή ενώ εκτοξεύει ταυτόχρονα κατάρες προς τη μητέρα του θεωρώντας την ως την ηθική αυτουργό του εγκλήματος. Η Δηιάνειρα εγκαταλείπει τη σκηνή χωρίς να πει λέξη, έχοντας ήδη πάρει την απόφαση να πεθάνει, εφόσον δεν θα μπορούσε πλέον να αντέξει μια ζωή μέσα στη δημόσια ντροπή. Υπάρχει μία βαθιά και τραγική συνειδητοποίηση του τι αυτή έχει κάνει μέσα από τα λόγια της:

ὄρῳ δέ μ' ἔργον δεινὸν ἐξειργασμένην(στ. 706)

και βλέπω πως ἔργο φοβερό πριν λίγο ἔχω κάμει

Η Δηιάνειρα επιστρέφει μέσα στο σπίτι, τον χώρο που συνδέεται κατεξοχήν με τη γυναίκα, προκειμένου να βάλει τέλος στη ζωή της. Η σκηνή της αυτοκτονίας της περιγράφεται αναλυτικά από την τροφό. Τραγική ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι η Δηιάνειρα επιλέγει να τερματίσει τη ζωή της μέσα στο συζυγικό θάλαμο και πάνω στην ερωτική κλίνη. Στο δώμα, πάνω στο κρεβάτι του Ηρακλή (στ 915-16), στα λέχη και τα *νυμφεῖα* της Δηιάνειρας(στ 920), η ίδια λύνει τον πέπλο της και παραδίδεται στον «έρωτα-θάνατο». Το ερωτικό στοιχείο είναι έντονο στη σκηνή της αυτοκτονίας, γεγονός που αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την θηλυκότητα της Δηιάνειρας, παρά το αντρικό φονικό όργανο που αυτή επιλέγει. Σύμφωνα με τους τότε κοινωνικούς θεσμούς γυναίκα δεν έπρεπε να εγκαταλείπει τον εσωτερικό χώρο του οίκου. Παρόλα αυτά, οι γυναίκες της τραγωδίας βγήκαν μέσα στον αντρικό χώρο της

δράσης , δέχτηκαν τις συνέπειες της πράξης τους και γυρίζουν στο παλάτι για να πεθάνουν στο δικό τους χώρο. (Segal1981: 105).

Η Δηιάνειρα πεθαίνει μέσα στον νυφικό θάλαμο, ένα χώρο πολύ σημαντικό για την «καταξίωση» μιας παντρεμένης γυναίκας. Η Δηιάνειρα λοιπόν παρουσιάζεται να εκπροσωπεί τις αξίες του «οίκου».

Βέβαια οαμαζονικός χαρακτήρας της Δηιάνειρας βρίσκει την ευκαιρία να παρουσιαστεί από τη μια, μέσα από τον έντονο ερωτισμό που εκπέμπει η Δηιάνειρα και ο οποίος «σπιθίζει κάτω από την επίφαση ενός λόγου σώφρονος και υποταγμένου» (Γιόση 1996:116), και από την άλλη, μέσα από την τόλμη της Δηιάνειρας να σκοτωθεί δια ξίφους, επιλέγοντας έναν θάνατο «ανδρικό» που θα ταίριαζε περισσότερο, σε μια Αμαζόνα, όχι όμως στην γλυκιά και υποταγμένη σοφόκλεια Δηιάνειρα (Blake 1984: 105).

Ο θάνατος του Ηρακλή, όπως ο ίδιος ομολογεί, είναι το αποτέλεσμα της δράσης και του δόλου μιας γυναίκας και όχι του σπαθιού:

γυνή δέ, θήλυς φύσα κούκ άνδρὸς φύσιν,

μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα (στ 1062-3)

(Αλλά μια γυναίκα με φύση γυναικεία και όχι αντρική

Μονη της με νίκησε χωρίς ξίφος στα χέρια της να πάρει)

Αντιθέτως το σώμα της Δηιάνειρας, γυμνό πάνω στο νυφικό κρεβάτι, δέχεται το πλήγμα από το χέρι της, χέρι γυναίκας οπλισμένο με σπαθί. Είναι ένας αντρικός τρόπος αυτοκτονίας που θυμίζει τον Αίαντα όταν αντιλαμβάνεται το κακό που έχει διαπράξει.

ὄρῳμεν αὐτὴν ἀμφιπλήγι φασγάνῳ

πλευρὰν ὑφ' ἧπαρ καὶ φρένας πεπληγμένην, (στ. 930-931)

(Παρουσιάζεται με ξίφος δίκωπο χτυπημένη στο πλευρό

Κάτω από το συκώτι και το διάφραγμα της)

Συμπερασματικά ο Σοφοκλής, δημιουργεί ένα τραγικό πρόσωπο. Η Δηιάνειρα είναι μία ευγενής μορφή, η οποία καταστρέφεται, όχι εξαιτίας κάποιου ηθικού

παραπτώματος, αλλά επειδή διαπράττει βαρύτατο σφάλμα στέλνοντας στον άπιστο Ηρακλή δώρο το οποίο, όχι μόνο δεν ασκεί την υποτιθέμενη μαγική του δύναμη, αλλά αποδεικνύεται για τον ήρωα παγίδα θανάτου. Η πράξη αυτή της Δηϊάνειρας αντιστοιχεί απολύτως στην έννοια την οποία ο Αριστοτέλης απέδιδε με τη λέξη «άμαρτία». Η τραγικότητά της εντείνεται εάν αναλογιστεί κανείς πως επιθυμεί κι ελπίζει την καλύτερη λύση αλλά με τις κινήσεις της πετυχαίνει την χειρότερη.

4.3 Ο ΈΡΩΤΑΣ ΚΑΙ Ο ΔΟΛΟΣ ΣΤΗΝ ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ

Ο έρωτας παίζει καθοριστικό ρόλο στο έργο. Η Αφροδίτη, η θεά του έρωτα, θα καθορίσει την όλη πλοκή του έργου και την εξέλιξη των πραγμάτων. Η Δηϊάνειρα περιγράφει με λεπτομέρεια τις διάφορες μορφές που έπαιρνε ο Αχελώος, ο μνηστήρας της, πηγαίνοντας να τη ζητήσει από τον πατέρα της (στ 11-14).

Η βασική αιτία της καταστροφής της Οιχαλίας από τον Ηρακλή ήταν το πάθος του Ηρακλή για την Ιόλη. Όσο για την Ομφάλη και τον Ίφιτο είναι απλώς η αιτία που πρόβαλε ο Λίχας για να καλύψει τον Ηρακλή:

ώς τῆς κόρης ταύτης

ἔκατι κεῖνος Εὐρυτόν θ' ἔλοι

τήν θ' ὑψίπτυρον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν

μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε, (στ 352 -355)

(για χάρη αυτής της κόρης

εκείνος σκότωσε τον Ευρυτο και κουρσεψε

την Υψιπύλη Οιχαλία.

ο έρωτας μόνος από τους θεούς τον έσπρωξε να κάνει αυτά με όπλα).

Ο έρωτας αποτελεί το κυρίαρχο θεματικό μοτίβο του έργου και ως συναίσθημα αντιμετωπίζεται από το δημιουργό με βαθιά κατανόηση. Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση δεν εξισώνεται με το άσβεστο και καταστροφικό ερωτικό πάθος που μετατρέπεται σε μίσος, όπως στη Μήδεια του Ευριπίδη, είναι

ολότελα διαφορετικός. Εδώ ο Σοφοκλής προβάλλει μια πιο ευάλωτη πλευρά του έρωτα, εξίσου όμως καταστροφική για τα θύματά της. Όπως παρατηρεί ο χορός: μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί. (στ. 497)

(Μεγάλη νίκη πάντα κερδίξε η Κύπρη)

μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσφ (στ 515-6)

Κύπρις ραβδονόμει ξυνοῦσα

(Μόνη του γάμου προστάτισσα

στη μέση έστεκε του αγώνα τους διαιτητής.)

Στο τέταρτο στάσιμο παρουσιάζεται η Κύπριδα, ως σιωπηλή συμπαραστάτισσα δύναμη:

ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά

τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ (στ.860-861)

(Και η υπηρέτρα η Κυπρη χωρίς να μιλήσει

Φάνηκε να έχει κάνει όλα αυτά)

Το γεγονός που αποτελεί ειρωνεία της μοίρας είναι πως ο Ηρακλής καταστράφηκε από τη σύμπραξη δύο γυναικών, που ο ίδιος απέκτησε με τη βία σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, με κοινό χαρακτηριστικό όμως τη νεότητα και των δύο. Εξαιτίας μάλιστα του ανεξέλεγκτου ερωτικού του πόθου υποδουλώθηκε σε αυτές, τη στιγμή μάλιστα που νόμιζε ότι είχε κατακτήσει την κορυφή του θριάμβου. Και ήταν τόσο ζωντανό το ερωτικό πάθος του για την Ιόλη, που δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να συμβιβαστεί με την ιδέα κάποιου άλλου ανδρικού κορμιού πλάι στο δικό της, παρά μόνο του γιου του Ύλλου, ως προέκταση του εαυτού του. Για το λόγο αυτό του ζητά ως «μικρή χάρη» να την παντρευτεί (Winnington1999:129-131). Τελικά το ερωτικό πάθος του Ηρακλή, το οποίο περιγράφεται από τη Δηιάνειρα ως «η νόσος», παρουσιάζεται και στην Έξοδο:

ἦ δ' αὖ μιστὰ βρύκει. φεῦ (στ. 987)

(Πάλι έρχεται η καταραμένη αρρώστια αλίμονο)

Έτσι η αρρώστια του Ηρακλή επί σκηνής σε συνδυασμό με τα λεγόμενά του περί «νόσου» βάζουν το θεατή στη διαδικασία να ξαναθυμηθεί τη στενή σχέση του έρωτα με την τρέλα.

Στο φαντασιακό των αρχαίων Ελλήνων και στην αρχαία ελληνική παράδοση η γυναίκα ταυτίζεται περισσότερο με το σώμα και ιδιαίτερα με το σώμα που υποφέρει – είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις φυσικές διαδικασίες της αναπαραγωγής, της γέννας αλλά και του θανάτου καθώς οι γυναίκες είναι κατά κύριο λόγο υπεύθυνες για την περιποίηση του σώματος του νεκρού το οποίο το πλένουν, ντύνουν και ετοιμάζουν για ταφή. Όλα αυτά δίνουν έμφαση στην υλική / σωματική διάσταση της ύπαρξής της. Το σώμα της θεωρείται επιπλέον πιο ευάλωτο, ανοιχτό, επιρρεπές επίσης στην τρέλα και τον παραλογισμό. όταν ο άνδρας είναι ευάλωτος και αδύναμος και βιώνει τον πόνο στο μέγιστο βαθμό, προσκαλούμαστε να τον δούμε ως γυναίκα (Zeitlin 1996:347). Αυτό συμβαίνει και στις *Τραχίνιες*, όταν ο Ηρακλής που υποφέρει και βλέπει το τέλος του να πλησιάζει προσκαλεί το γιο του να τον δει ως γυναίκα και μοιάζει να βιώνει μια θηλυκή εμπειρία:

ἴθ', ὦ τέκνον, τόλμησον: οἴκτιρόν τέ με
πολλοῖσιν οἰκτρόν, ὅστις ὥστε παρθένος
βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἷς ποτε
τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα,
ἄλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμην κακοῖς.
νῦν δ' ἐκ τοιούτου θῆλυς ἠῦρημαι τάλας. (στ1070-75)

(εμπρός παιδί μου τόλμησε , λυπήσου εμένα που
από πολλούς είμαι αξιολύπητος
που σαν να ήμουν κορίτσι μουγκρίζω
κλαίγοντας εγώ που κανείς να πει δε θα μπορούσε
πως με είδε πρωτύτερα κάτι τέτοιο να κάνω
αλλά τα βάσανα μου υπόμενα χωρίς να αναστενάζω .
τώρα από τέτοιος που ήμουνα κατάντησα γυναίκα.)

4.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

«Η γυναίκα στις τραγωδίες του Σοφοκλή εμφανίζεται για πρώτη φορά με απόλυτο κύρος κοντά στον άντρα. Ο Σοφοκλής σκιαγραφεί και παρουσιάζει στο κοινό του δυνατές γυναικείες φυσιογνωμίες, όπως η Αντιγόνη, η Ηλέκτρα, η Δηιάνειρα, η Τέκμησσα, η Ιοκάστη. Σε μια εποχή που δίνεται μεγάλη σημασία στην ανθρώπινη υπόσταση ο ποιητής δεν θα μπορούσε να αφήσει έξω τη γυναίκα», παρατηρεί η Νικολαΐδου .(Νικολαΐδου2002: 95).

Ο Σοφοκλής δημιούργησε το χαρακτήρα της Δηιάνειρας λαμβάνοντας υπόψη δυο παραμέτρους α) τις υπάρχουσες πηγές εκείνης της περιόδου, β) την ανάγκη να παρουσιαστεί ως οικείο και γνωστό το πρόσωπό της στο αθηναϊκό κοινό της τραγωδίας.

Έπρεπε λοιπόν να συγκεράσει την αμαζονική καταγωγή της Δηιάνειρας, μια καταγωγή που συνεπάγεται αντίδραση στην κυριαρχία του άνδρα, τόσο στο πλαίσιο της κοινωνίας όσο και της οικογένειας ,αλλά και τις αρχές της τότε πατριαρχικής κοινωνίας η οποία προωθούσε τον άνδρα– πολεμιστή και υποστήριζε το θεσμό του γάμου. Για την αμαζονική φύση της Δηιάνειρας ο γάμος της είναι καταστροφικός, ενώ στο πρόσωπό της διαγράφεται ακόμη ένα στοιχείο των Αμαζόνων: ο έρωτας. Η Δηιάνειρα παρουσιάζεται ως παρθένος, ως αντικείμενο του πόθου και ως υποκείμενο του πόθου (Γιόση1996:114). Η Δηιάνειρα διακατέχεται έντονα από το στοιχείο του φόβου και της παθητικότητας σε συνδυασμό με την ομορφιά της. Έτσι, η ιστορία της καθίσταται ακόμη πιο τραγική. Η σοφόκλεια Δηιάνειρα θέλει, λοιπόν, να είναι τέλεια σύζυγος και σοφή θνητή, ενώ εσωτερικά συγκρούεται με την ανησυχία της ότι θα παραμεριστεί από τον Ηρακλή αν ο ίδιος μάθει για την αντίληψή της αναφορικά με τα ανθρώπινα όρια (Scodel, 2010:332) .

Η Δηιάνειρα είναι λοιπόν μια γυναίκα με διφυή φύση και θα υπερβεί τα όρια της με στόχο να διατηρήσει κοντά της τον άντρα που αγαπά. Τελικά όμως από θύτης μετατρέπεται σε θύμα της άγνοιας της και των παθών της. Ο έρωτας της για τον Ηρακλή οδηγεί στο θάνατο και αυτόν αλλά και την ίδια. Η κατάλυση του οίκου της είναι αποτέλεσμα της προσπάθειας της να τον σώσει . Συνεχιστές πλέον του οίκου τους θα είναι τα παιδιά τους αλλά και η όμορφη Ιόλη (που θα παντρευτεί τον Ύλλο) που για χάρη της γκρεμίστηκε το δικό της .

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στα πλαίσια της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας, επιχειρήθηκε μια συστηματική προσέγγιση τριών ηρωίδων του αρχαίου δράματος, των οποίων οι ενέργειες συνιστούν αντίδραση και απάντηση σε μια ανδρική αδικία και τελικά προκαλούν την καταστροφή τόσο στον άνδρα όσο και στον οίκο.

Η Κλυταιμνήστρα είναι πρώτα μια μητέρα που θρηνεί το χαμό του παιδιού της και έπειτα μια σύζυγος, η οποία προδίδεται από τον ίδιο της τον άντρα. Ταυτόχρονα, είναι μια στυγνή, σεξουαλική, παραβατική, υβριστική δολοφόνος, η οποία, όταν οι συνθήκες την ευνοούν, αναλαμβάνει τα ηνία της εξουσίας και με πολύ μελετημένο τρόπο ως στρατιώτης προετοιμάζει το σχέδιο της εκδίκησης. Ό, τι την ένωνε με τον άντρα της, με τη δολοφονία της Ιφιγένειας είχε πλέον χαθεί. Για την Κλυταιμνήστρα ο Αγαμέμνονας ήταν ένας στυγνός δολοφόνος που δε σεβάστηκε την οικογένεια του και θυσίασε την κόρη του για χάρη της εκστρατείας. Έπρεπε να τον πληρώσει με το ίδιο νόμισμα. Γι' αυτό έπρεπε να βρει και τον κατάλληλο σύμμαχο. Αφού απομακρύνει τον Ορέστη, το γιο της, από το ανάκτορο ώστε να μην υποψιαστεί τίποτα, βρίσκει στο πρόσωπο του Αίγισθου ό, τι ζητούσε, μια μαλθακότητα που ταιριάζει σε γυναίκα (Goward 2005: 88-89).

Για την Κλυταιμνήστρα ήταν όλα ξεκάθαρα. Η διπλή προδοσία του άντρα της, η μακροχρόνια απουσία του, την κάνει να ενδυθεί τον αντρικό ρόλο και να εκδικηθεί, όπως ένας άντρας, χρησιμοποιώντας μαχαίρι ως εργαλείο του φόνου. Η ατίμωση του οίκου για την Κλυταιμνήστρα πληρώνεται με αίμα. Συνεπώς, στην Αθήνα του Περικλή και στον «ασφαλή» χώρο του δράματος μια γυναίκα αντικρούει με τις πράξεις της μια πατριαρχική κοινωνία. Επιλέγει ενσυνείδητα τον εραστή της, τον βάζει μέσα στο παλάτι τη στιγμή που απουσιάζει ο άντρας της και καταστρώνει τα σχέδιά της. Κορυφαία πράξη της αποτελεί η δολοφονία του Αγαμέμνονα και η περιγραφή της σκηνής. Ανασκευάζει όλες τις κοινωνικές νόρμες της εποχής και παρουσιάζεται ως μια ανδρογυναίκα που απαιτεί και χρησιμοποιεί ανδρική δύναμη και προνόμια (Zeitlin 1996:160).

Η Μήδεια του Ευριπίδη είναι η γυναίκα που ατιμάστηκε, η βασίλισσα που αφοπλίστηκε, η γυναίκα της οποίας ο έρωτας προδόθηκε. Παράλληλα όμως διαθέτει χαρακτηριστικά και αρετές που αποδίδονταν μόνο στους άνδρες, όπως η σοφία, η επιστήμη, το θάρρος, η τόλμη, ο ηρωισμός, η εκδικητικότητα. Η εκδίκηση της Μήδειας δεν είναι αποτέλεσμα παράλογου πάθους, αλλά επιταγή ηθικού κώδικα που

επιβάλλει την αποκατάσταση της πληγωμένης τιμής. Γι' αυτό και η σύλληψη των εκδικητικών της σχεδίων έγινε με μεγάλη ψυχραιμία. Η δικαιοσύνη, η τιμωρία της επιορκίας, αλλά και η διατήρηση της θέσης της στον οίκο αποτελούν βασικές αιτίες εκδίκησης πλήρως κατανοητές με λογικά κριτήρια. Όμως, ο φόνος των παιδιών την καθιστά μια μορφή που έχει απωλέσει τα ανθρώπινά της χαρακτηριστικά. Η Μήδεια για να αποκαταστήσει την τιμή του οίκου της ενδύεται με τη σειρά της, την ανδρική ταυτότητα, εκφέρει δημόσια λόγο, χαρακτηρίζεται από τόλμη και θάρρος. Παράλληλα, είναι χειριστική με τους ανθρώπους και χρησιμοποιεί με μαεστρία όλους τους τρόπους και τα μέσα πειθούς για να φτάσει στο στόχο της.

Η τρίτη τραγική ηρωίδα, η Δηιάνειρα, παρουσιάζεται στο έργο του Σοφοκλή ως η αθώα, υπάκουη και δυστυχισμένη γυναίκα που υπομένει καρτερικά την άφιξη του άντρα της ως πιστή Πηνελόπη. Σε επίπεδο χαρακτήρα και δράσης, η Δηιάνειρα απέχει πολύ από την Μήδεια και την Κλυταιμνήστρα. Συμμορφώνεται περισσότερο με το γυναικείο κοινωνικό στερεότυπο της κλασικής εποχής. Πρόκειται για μια γυναίκα που δεν διεκδικεί την εξουσία. Παρόλο που ο Ηρακλής απουσιάζει για μεγάλο χρονικό διάστημα, δεν αναλαμβάνει τα ηνία της εξουσίας, αν και είναι αμαζόνα, ούτε παίρνει τη θέση του Ηρακλή, όπως κάνει η Κλυταιμνήστρα. Απογοητεύεται, θυμώνει με την απιστία του αλλά δεν απαρνιέται τον έρωτα της για αυτόν, αντιθέτως είναι έτοιμη να τον διεκδικήσει. Η συμπεριφορά της αυτή και η ανωτερότητα που δείχνει την κάνουν να διαφέρει ριζικά από τις άλλες δύο ηρωίδες, που ήθελαν με κάθε τρόπο να εκδικηθούν την αδικία που υπέστησαν από τον άντρα τους. Η ανωτερότητα της αποδεικνύεται και από τη συμπεριφορά της απέναντι στην Ιόλη, ερωμένη του άντρα της. Η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια σκοτώνουν την Κασσάνδρα και την Κρέουσα αντίστοιχα, τις ερωμένες του Αγαμέμνονα και του Ιάσωνα. Η Δηιάνειρα αντιθέτως δε νιώθει μίσος, ούτε θέλει να εκδικηθεί την Ιόλη γιατί ήταν ερωμένη του Ηρακλή. Απλώς θέλει να ξανακερδίσει τον άντρα της πίσω, και εφόσον δεν μπορεί να ανταγωνιστεί τα νιάτα και την ομορφιά της Ιόλης, χρησιμοποιεί αθέμιτα μέσα για να πετύχει το στόχο της.

Και στις τρεις περιπτώσεις, οι βασίλισσες έρχονται αντιμέτωπες με την πιο μεγάλη φοβία των γυναικών διαχρονικά, η οποία δεν είναι άλλη από μια γυναίκα που απειλεί τον οίκο και τη συνοχή του. Και οι τρεις έρχονται αντιμέτωπες πρώτα με τον εγωισμό τους που έπρεπε να τον υποτάξουν για το καλό του οίκου και δεύτερον με τη φύση τους που η κοινωνική νόρμα της εποχής την θεωρούσε υποδεέστερη του ανδρός συνεπώς χειραγωγούμενη από τη βούληση του συζύγου .

Παρόλες τις σημαντικές διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται ανάμεσα στα κίνητρα και τη δράση της Δηιάνειρας, της Κλυταιμνήστρας και της Μήδειας, τις τρεις ηρωίδες ενώνει τελικά η χρήση του δόλου ως μέσο επίτευξης του στόχου. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει και το γεγονός ότι και στις τρεις τραγωδίες χρησιμοποιείται το ύφασμα ως φονικό μέσο. Η Κλυταιμνήστρα τονίζει πως τύλιξε τον Αγαμέμνονα μέσα σε δίχτυ και μετά τον μαχαίρωσε. Η Μήδεια αποστέλλει στη μέλλουσα γυναίκα του Ιάσονα δηλητηριασμένο χιτώνα με τον οποίο βρίσκει τραγικό τέλος. Η Δηιάνειρα προκαλεί το θάνατο του Ηρακλή με δηλητηριασμένο χιτώνα.

Η βασική διαφορά που εντοπίζεται στη σοφόκλεια ηρωίδα σε σχέση με τη Μήδεια και τη Κλυταιμνήστρα έγκειται στο γεγονός ότι η χρήση του δόλου από τη Δηιάνειρα γίνεται για να σώσει τον οίκο της και όχι για να τον διαλύσει. Παρόλα αυτά, το αποτέλεσμα στο οποίο καταλήγει η δράση της είναι το ίδιο – μια υπενθύμιση ότι ακόμη και η σώφρων και χρηστή γυναίκα μπορεί να γίνει τελικά δόλια και καταστροφική.

Καταληκτικά, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως οι τρεις αυτές ηρωίδες είναι γυναίκες οι ενέργειες των οποίων συνιστούν αντίδραση σε μια συγκεκριμένη δράση από τον άνδρα. Η Κλυταιμνήστρα γίνεται θύτης αφού έγινε προηγουμένως θύμα της αλαζονείας του Αγαμέμνονα, ο οποίος έβαλε την ισορροπία του οίκου του σε δεύτερη μοίρα. Η Μήδεια έγινε θύτης αφού έγινε θύμα της απιστίας του Ιάσονα. Η Δηιάνειρα έγινε θύτης εν αγνοία της όταν ο Ηρακλής έφερε την ερωμένη του στο παλάτι.

Ας επιστρέψουμε για μια τελευταία φορά στην βασική θέση των κριτικών που ασχολούνται με το φύλο στην αρχαία ελληνική τραγωδία, πως, παρόλο που οι βασικοί ήρωες των τραγωδιών είναι πολύ συχνά γυναίκες, στο κέντρο της τραγωδίας βρίσκεται τελικά ο άντρας και μέσω της γυναίκας μελετώνται θέματα που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα. Και στις τρεις τραγωδίες που εξετάσαμε σε αυτή τη διατριβή οι ηρωίδες παρουσιάζονται να δρουν όταν ο άνδρας βρίσκεται εκτός του οίκου για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ίσως αυτό να αντανακλά την ανδρική ανησυχία για την ανάγκη εξισορρόπησης των αναγκών που συνδέονται τόσο με την σφαίρα του οίκου όσο και με την σφαίρα της πόλης.

Είδαμε επίσης ότι η *Μήδεια* διερευνά μέσα από την κεντρική ηρωίδα το ζήτημα του αρχαϊκού ηρωισμού και ότι στις *Τραχίνιες* όταν ο Ηρακλής πονά παρομοιάζει τον εαυτό του με γυναίκα. Επιβεβαιώνεται έτσι η άποψη ότι η τραγωδία επιλέγει να διευρύνει μέσα από την γυναίκα την ανδρική εμπειρία. Η Κλυταιμνήστρα, η Μήδεια και η Δηιάνειρα καταλαμβάνουν το κέντρο της δράσης και αφήνουν μια πολύ πιο

ισχυρή εντύπωση στο κοινό από τους ανδρικούς ρόλους των τραγωδιών στις οποίες πρωταγωνιστούν. Παρόλα αυτά στο κέντρο του εγχειρήματος παραμένει ο άνδρας. Επίσης, παρά το γεγονός ότι η δράση των τριών γυναικών έχει ως αποτέλεσμα την καταστροφή του οίκου, στο τέλος του *Αγαμέμνονα* και των *Τραχινίων* αποκαθίσταται με κάποιο τρόπο η τάξη: η Κλυταιμνήστρα μοιάζει να είναι αποδυναμωμένη και να έχει χάσει την αρχική της αποφασιστικότητα και οι *Τραχίνιες* τελειώνουν με δυο άνδρες οι οποίοι συζητούν τη συνέχεια της γενιάς τους. Εξάιρεση αποτελεί η Μήδεια, η οποία φεύγει πάνω στο φτερωτό άρμα του Ήλιου, αφού όμως πρώτα πληρώνει ένα πολύ βαρύ τίμημα: την απώλεια της ανθρώπινης υπόστασής της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξοπούλου, Χ Ε,(2000)*Γυναικεία Δράση στον Ευριπίδη, Εκδίκηση και Επιβολή*, εκδ. ΕλληνικάΓράμματα, Αθήνα.
- Alexiou, M, (1974)*The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
- Barlow, S.A, (1990) "Stereotype and Reversal in Euripides' Medea"; *Hermes*, 118,σσ. 502-505/ *Greece and Rome*, (1989).
- Blundell,S,(2004)*Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα* (μτφρ.Λ.Χατζηφώτη),εκδ. ΕλληνικάΓράμματα, Αθήνα.
- Bongie, E. B, (1977) "Heroic Elements in the Medea of Euripides"; *TAPA* 107.
- Beauvoir, Simone de (2009) [1949] *The Second Sex*.Trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. Random House: Alfred A. Knopf ,.
- Βουτιερίδης, Η.Π, (1905): "ΦιλολογικέςΚουβέντες: ηΜήδεια",εκδ,Νουμάς.
- Butler, J, (2006) [1990].*Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge.
- Burnett, A.B, (1997) "Medea and the Tragedy of Revenge"; The University of Chicago Press.
- Easterling, P.E.,(1997) *The Cambridge companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press.
- Buxton, R.G.A., (1982) *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge.
- Buxton,R,(2002)*Όψεις του Φαντασιακού στην Αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Τάσος Τυφλόπουλος-Επιμέλεια Δανιήλ Ιακώβ), Θεσσαλονίκη, Cambridge University Press - University Studio Press.
- Γιόση , Μ. Ι., (1996)*Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Cantarella, E, (1998)*Οι γυναίκες της Αρχαίας Ελλάδας*, Αθήνα.
- Cartledge, P, (2002)*The Greeks. A Portrait of Self and Others*,Oxford,κεφ 7 σελ 109(μετάφρασηΧάρηςΜπουρλάκης, επιμ.ΔήμοςΚουβίδης), Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Cixous, H, (1981) *The Laugh of the Medusa*,New French Feminisms. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, eds. New York: Schocken.
- Conacher,D.J,(1967)*Euripidean Drama : Myth, Theme and Structure*, Toronto.

- Conacher, D.J., (1987) *Aeschylus Oresteia*, A Literary Commentary, Toronto-Buffalo-London.
- Culler, J., (2003) *Λογοτεχνική θεωρία*, Μια συνοπτική εισαγωγή, μτφρ. Κ. Διαμαντάκου-Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδ., Κρήτη.
- Daston, L., (2002) *The Morality of Natural Orders: The Power of Medea*, Harvard University.
- Denniston, J.D.-D.L., (1957) *Aeschylus' Agamemnon* with Introduction and Commentary, Oxford.
- Dodds, E. R., (1996) *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφρ. Γ. Γιατρωμανωλάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Eagleton, T., (1989) *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ. Μαυρώνας, επιμ. Δ. Τζιόβας, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα.
- Easterling, P. E., (1977) *The infanticide in Euripides Medea*, Yale Classical Studies 25.
- Easterling, P., (1996) *Σοφοκλέους Τραχίνιαι – Εισαγωγή και Σχόλια*, (μτφρ.) Φαναράς Π. Μ., εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Evans M., (2003) *Φύλο και κοινωνική θεωρία*, μτφρ. Αλ. Κιουπκιολής, εκδ. Μεταίχμιο επιστήμες, Αθήνα.
- Fraenkel, E., ed. (1950) *Aeschylus Agamemnon* 3 vols. Glotta 39.
- Foley, H. P., (1981). *The Conception of women in the Athenian Drama*. In H. P. Foley (ed.), *Representations of Women in Antiquity* (New York) 127-68.
- Foley H. P., (2002) *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press.
- Goldhill, S., (1988) *Reading Greek Tragedy* Vol. 83, No. 3 The University of Chicago Press.
- Goldhill, S., (2008) *Reading Greek Tragedy*, Vol. 83, No. 3 The University of Chicago Press.
- Gould, J., (1980) *Law, Customs and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, (reprinted on 2001 in Oxford)
- Goward, B., (2005) *Aeschylus: Agamemnon*, London.
- Haigh, A.E. (1986) *The Tragic Drama of the Greeks*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, E., (1997) *The sociology of Athenian tragedy*, in Cambridge companion for greek tragedy, edited by P.E. Easterling, Cambridge University press.

Headlam, W., (1910) *Agamemnon of Aeschylus with Verse Translation*, Introduction and Notes, Cambridge.

Irigaray, L., (1985) *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press.

Jebb, R.C., (1882) *Sophocles .The Plays and Fragments with Critical Notes*, Commentary and Translation in English prose (Part V.The Trachiniae), Cambridge University Press, Cambridge, σελ. 368.

Jebb C.R, Sir, (1902) *Commentary on Sophocles: Trachiniae. Sophocles: The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part V: The Trachiniae. Sir Richard C. Jebb. Cambridge. Cambridge University Press.

Kristeva, Julia., (1984) *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press.

Lacan, J, (1982) *Feminine Sexuality*, eds. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, trans. Juliet Mitchell, New York: Norton.

Lesky, A., (1987) *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων– Τόμος Α΄*, (μτφρ.) Χουρμουζιάδης Ν.Χ., εκδόσεις Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα.

Liddell H. G. - Scott R., (1940) *A Greek-English Lexicon*, (revised by Sir Henry Stuart Jones and Roderick McKenzie), Clarendon Press, Oxford.

Knox, B.M.W., (1977) *The Medea of Euripides*, in *Word and Action*, YCS 25

Mastrorade, D. J., (1995) *Introduction to Attic Greek*, University of California Press.

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

Mastrorade, D. J., (2002) *Euripides Medea*, Cambridge University Press

Méautis, G., (1936) *Eschyle et la Trilogie*, Paris.

Mosse, C., (1993) *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, Παπαδήμας, κεφ 8, Αθήνα.

Μπουντούρης, Β., (1990) *“Η άλλη Μήδεια”* Αθήνα, Γκοβόστη.

Νικολαΐδου, Ε (2002) *Σοφοκλής ο μεγάλος τραγικός*, εκδ. Σαββάλα, Αθήνα.

Παπαντωνάκης, Γ., (2003) *“Σημειώσεις για το μάθημα: Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη”*, Π.Τ.Δ.Ε., Πανεπιστημίου Αιγαίου, Ρόδος.

Παπαγεωργίου, Γ. (1980) *“Το Ζήτημα της Απελευθέρωσης της Γυναίκας”*, Αθήνα.

Pucci, P, (2000) *Euripides: The monument and the sacrifice* στο Oxford redingsin classical studies, Euripides, επιμ. Mossman Judith, Oxford University Press, Oxford and New York.

Πρεβελάκης. Π. (1956). μτφ «Μήδεια» Σκορπιός.

Rabinowitz, N. S. (1993) *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca.

Sandys , J, Sir, Litt.D, (1937) *Pindar, The Odes of Pindar* including the Principal Fragments with an Introduction and an English Translation by Απολλώνιος Ρόδιος, Αργοναυτικά, 3.1128. Πίνδαρος, Πύθιαι Ωδαί, 4, 1. FBA, Harvard University Press, William Heinemann Ltd., Cambridge, London.

Schlegel, F , (1841) *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern*, Retrieved 2010-09-24.

Scodel, R., (2010) *Η τραγωδία του Σοφοκλή*, Στο: J. Gregory (επιμ.). Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά Δοκίμια. μτφ. επιμ. Δ. Ιακώβ., εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα.

Segal, Ch., (1981) *Tragedy and Civilization*, An Interpretation of Sophocles, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London.

Shamanidi, S, (2010) "The Sociological Aspect of Perception of Helen and Medea", Διακείμενα, vol. 10, Θεσσαλονίκη

Showalter, E, (2002) *Investing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage* London: Picador.

Tarplin, O, (1988) *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, Μετάφραση- σχόλια-ελληνική βιβλιογραφία Βασίλη Δ. Ασημομύτη, Αθήνα, 123-31, για μια διεπιστημική ανάλυση της σκηνής «του τάπητα». (Greek Tragedy in Action, London 1978).

Thomson, G. (1938, 1966) *The Oresteia of Aeschylus with an Introduction and Commentary*, in Which Is Included the Work of the Late Walter Headlam, I, II, Amsterdam, Prague.

Tyrrell W, (1984) *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking*, Johns Hopkins University Press, Baltimore/London .

Vernant, J-P, (1969) *Tensions and ambiguities in Greek Tragedy*, in Interpretations John Hopkins University Press.

Winnington – Ingram R.P, (1983) *Clytemnestra and the Vote of Athena*, (= JHS 88 [1949] 130-147), στο *Ιδίου*: Studies in Aeschylus, Cambridge.

Whitlock-Blundell, M,(1991) *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*.Cambridge University Press.

Winnington, R. P., (1999). Ingram, ΣΟΦΟΚΛΗΣ.ΕρμηνευτικήΠροσέγγιση, μτφρ.Ν. Κ. Πετρόπουλος, Μ. St., D. Phil. [Οxon.], Χρ. Π. Φαράκλας, Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Zeitlin F.I. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*,Chicago: University of Chicago Press.