

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ζητήματα Φύλου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία:
Κλυταιμνήστρα, Μήδεια, Εκάβη

Αρίστη Τέγου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αικατερίνη Τσολακίδου

Ιανουάριος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ζητήματα Φύλου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία:
Κλυταιμνήστρα, Μήδεια, Εκάβη**

Αρίστη Τέγου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αικατερίνη Τσολακίδου**

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

Ιανουάριος 2018

Περίληψη

Χρησιμοποιώντας στοιχεία της θεωρίας της φεμινιστικής κριτικής και των σπουδών φύλου η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή μελετά τρία έργα, τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, τη *Μήδεια* και την *Εκάβη* του Ευριπίδη, εστιάζοντας στη δράση κυρίως των γυναικείων χαρακτήρων, αλλά μελετώντας και αυτή των ανδρικών. Πρωταγωνίστριες είναι τρεις γυναίκες οι οποίες είναι μητέρες και λαμβάνουν δράση εκτός των ορίων του οίκου με σκοπό την εκδίκηση των ανδρών που έβλαψαν τα παιδιά τους. Απέναντί τους έχουν άνδρες οι οποίοι ενδιαφέρονται μόνο για τον εαυτό τους και είναι άπληστοι. Οι άνδρες αυτοί καταστρέφουν τις δομές του οίκου, είτε σκοτώνοντας, είτε αρνούμενοι να αναλάβουν τις ανδρικές τους ευθύνες. Η δράση των γυναικών όμως προσανατολίζεται στην αποκατάσταση όχι της εύρυθμης λειτουργίας του οίκου, αλλά της τιμής τους. Λειτουργούν με γνώμονα το προσωπικό τους συμφέρον, δεν ανέχονται την προσβολή και υιοθετώντας ηρωική συμπεριφορά επιλέγουν να βλάψουν τους εχθρούς τους. Χαρακτηριστικό και των τριών είναι ότι χειρίζονται τα στερεότυπα της εποχής σχετικά με τους ρόλους των φύλων για να πείσουν τους συνομιλητές τους. Προβάλλουν μια αδύναμη γυναικεία ταυτότητα είτε για να εγείρουν οίκτο, είτε για να δικαιολογήσουν τη δράση τους και να κρύψουν τη δυναμική των σχεδίων τους. Την ίδια στιγμή διαθέτουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που τις καθιστούν ικανές να σταθούν αυτόνομες στη δημόσια σφαίρα και να αποκαταστήσουν το όνομά τους.

Summary

This M.A. dissertation examines three tragedies in the light of the developments in the fields of feminist critique and gender studies: Aeschylus' *Agamemnon* and Euripides' *Medea* and *Hecuba*. It focuses on the action of female characters, but also examines that of the male characters of the plays. The protagonists of the dramas are three women who are mothers and take action outside of the *oikos* in order to avenge the men who harmed their children. On the other side the men are only interested in themselves and are greedy. These men destroy the structure of the *oikos*, either by killing or by refusing to assume their male responsibilities. Female action is geared not towards restoring the proper functioning of the house, but towards restoring their own honor. The women act on their personal interest, they do not tolerate the offense against them and choose to hurt their enemies adopting heroic behavior. Their action shares a common characteristic, the fact that they employ the stereotypes of that period regarding the roles of the sexes in order to convince their male interlocutors. They pretend a weak female identity in order to be pitied or to justify their actions and hide the power of their plans. At the same time they have all the features that allow them to stand up in the public sphere and restore their name.

Περιεχόμενα

1 Εισαγωγή	1
1.1 Φεμινισμός και Λογοτεχνική Κριτική.....	1
1.2 Οι Ρόλοι των Φύλων στην Αρχαία Αθήνα	3
1.3 Οι Γυναίκες στην Τραγωδία	4
2 Αγαμέμνων	8
2.1 Πρόλογος.....	8
2.2 Πάροδος.....	9
2.3 Πρώτο Επεισόδιο.....	11
2.4 Δεύτερο Επεισόδιο.....	13
2.5 Τρίτο Επεισόδιο	14
2.6 Τέταρτο Επεισόδιο	23
2.7 Εξοδος.....	32
3 Μήδεια	34
3.1 Πρόλογος.....	34
3.2 Πάροδος.....	38
3.3 Πρώτο Επεισόδιο.....	39
3.4 Δεύτερο Επεισόδιο.....	45
3.5 Τρίτο Επεισόδιο	48
3.6 Τέταρτο Επεισόδιο	51
3.7 Πέμπτο Επεισόδιο	53
3.8 Έκτο Επεισόδιο	55
3.9 Έξοδος	56
4 Εκάβη	59
4.1 Πρόλογος.....	59
4.2 Πάροδος.....	60
4.3 Πρώτο Επεισόδιο.....	61
4.4 Δεύτερο Επεισόδιο.....	66
4.5 Τρίτο Επεισόδιο	70
4.6 Τέταρτο Επεισόδιο	75
4.7 Έξοδος	76
5 Επίλογος	82
Βιβλιογραφία	85

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Φεμινισμός και Λογοτεχνική Κριτική

Η φεμινιστική κριτική γεννιέται στα πλαίσια του φεμινισμού του δεύτερου κύματος που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960. Το έργο που επηρέασε περισσότερο το φεμινιστικό κίνημα αυτής της περιόδου ήταν *Το δεύτερο φύλο* της Simone de Beauvoir (1949). Μέσα από μια ιστορική ανάλυση της θέσης των γυναικών το βιβλίο αυτό υποστηρίζει πως μετά τους αγώνες του κινήματος πολλά από τα βασικά αιτήματα των γυναικών στις δυτικές κοινωνίες (όπως το δικαίωμα ψήφου και η πρόσβαση στην εκπαίδευση) είχαν ικανοποιηθεί, όμως στην πραγματικότητα οι γυναίκες δεν είχαν εξισωθεί ούτε κοινωνικά ούτε οικονομικά με τους άνδρες. Η συγγραφέας του παρατηρεί πως στο δυτικό τρόπο σκέψης ο άνθρωπος ταυτίζεται πάντα με το αρσενικό, ενώ οι γυναίκες αντιμετωπίζονται ως το δεύτερο φύλο. Η γυναίκα παίζει τον ρόλο του Άλλου, του αρνητικού, του μη ολοκληρωμένου. Στις διάφορες μορφές της τέχνης το αρσενικό υποκείμενο κατευθύνει την επιθυμία του προς τη γυναίκα, η οποία αποτελεί το αντικείμενο. Επιπλέον, η de Beauvoir εισάγει την έννοια του κοινωνικού φύλου σε αντιδιαστολή με το βιολογικό. Μέχρι τότε επικρατούσε η αντίληψη, ότι το φύλο ήταν βιολογικά δεδομένο και αυτονόητο. Αντίθετα, η de Beauvoir υποστηρίζει ότι η γυναίκα μαθαίνει από μικρή ηλικία να παίζει τον ρόλο του φύλου της αντιγράφοντας γυναικεία πρότυπα και υιοθετεί μια υποτακτική ταυτότητα. Έτσι, οι γυναίκες παρέμεναν εγκλωβισμένες στην πατριαρχική κοινωνία, που έβλεπε ως μόνη προοπτική για αυτές τον γάμο και την απόκτηση παιδιών.

Το βιβλίο της Simone de Beauvoir γίνεται έμπνευση για το δεύτερο κύμα του φεμινισμού. Οι γυναίκες στοχεύουν στην απόκτηση περισσότερων κοινωνικών και πολιτικών δικαιωμάτων και ταυτόχρονα εστιάζουν στη γυναικεία σεξουαλικότητα και

εμπειρία. Η λογοτεχνική κριτική δε θα μπορούσε να λειτουργήσει ανεξάρτητα από την προσπάθεια αυτή αφού μέσα από τα κείμενα μπορεί να μελετηθεί η εικόνα της γυναίκας, όπως παρουσιάζεται σε κάθε εποχή. Η λογοτεχνία προσέφερε τα μοντέλα ρόλων που υποδείκνυαν την κοινωνικά αποδεκτή εξέλιξη της γυναίκας σύμφωνα με την πατριαρχική νοοτροπία, περιλαμβάνοντας τους στόχους και τις φιλοδοξίες που η γυναίκα έπρεπε να έχει (Barry 2003: 150-1). Έτσι, η φεμινιστική κριτική και οι σπουδές φύλου εκθέτουν τους μηχανισμούς της πατριαρχίας, δηλαδή την πολιτισμική νοοτροπία που τροφοδοτούσε την ανισότητα των φύλων. Αρχικά, υιοθετήθηκε μια ιδιαίτερα πολεμική κριτική η οποία άλλαξε μετά το 1980. Πλέον, η φεμινιστική κριτική άρχισε να ενσωματώνει στοιχεία από άλλες θεωρίες της λογοτεχνίας, έδωσε περισσότερη έμφαση στη γυναικεία εμπειρία και προσπάθησε να δημιουργήσει ένα λογοτεχνικό κανόνα που θα περιελάμβανε γυναίκες συγγραφείς. Με τέτοιου είδους ζητήματα ασχολήθηκε ιδιαίτερα η Αμερικανίδα Elaine Showalter (Barry 2013: 151).

Η φεμινιστική κριτική διαχωρίστηκε στο εσωτερικό της σε δύο κυρίαρχες τάσεις, την αγγλοαμερικανική και τη γαλλική. Η πρώτη έδωσε έμφαση στη μελέτη παραδοσιακών ζητημάτων κριτικής, όπως είναι το θέμα, το μοτίβο και οι χαρακτήρες. Ασχολήθηκε με το καθαυτό κείμενο στο οποίο έβλεπε αναπαραστάσεις της πραγματικότητας. Η γαλλική πλευρά, με κυριότερες εκπροσώπους τις Helene Cixoux, Luce Irigaray, και Julia Kristeva, ενδιαφέρθηκε για ζητήματα κυρίως θεωρητικά, αντλώντας τη μεθοδολογία της από θεωρητικά πεδία όπως ο μεταδομισμός και η ψυχανάλυση. Ασχολήθηκε επίσης με τη γλώσσα (Barry 2013: 152-4). Ιδιαίτερη σημασία για τις εκπροσώπους του Γαλλικού φεμινισμού έχουν οι θέσεις του Jacques Lacan περί φαλλοκεντρισμού της γλώσσας, ο οποίος έχει ως αποτέλεσμα ο λόγος της γυναίκας να αναπαράγει αναγκαστικά την κατωτερότητά της. Η Cixoux και η Irigaray επιχειρούν να βρουν νέες μορφές έκφρασης που θα ανέτρεπαν τις συμβάσεις της φαλλοκεντρικής γλώσσας. Στη νέα γλώσσα έδωσαν ονόματα όπως “γυναικεία γραφή” (*écriture féminine*) και “μητρική γλώσσα” (*langue maternelle*). Χαρακτηριστικό της γραφής αυτής είναι τα πολλαπλά νοήματά της: ένας πλουραλισμός ο οποίος –σύμφωνα με τις κριτικούς– αντιτίθεται στην αυστηρή (ανδρική) λογική που προωθεί η συμβατική γλώσσα και η οποία βασίζεται στη μοναδικότητα της σημασίας.

Μεταξύ άλλων, οι φεμινίστριες και οι φεμινιστές κριτικοί πιστεύουν πως η λογοτεχνική μελέτη είναι πολιτική πράξη που φανερώνει τις διαστάσεις της πατριαρχίας. Εξετάζουν

τις αναπαραστάσεις τόσο γυναικών όσο και ανδρών στη λογοτεχνία και εγείρουν το ζήτημα του κατά πόσο υπάρχουν εγγενείς διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών, οι οποίες επηρεάζουν την κοινωνική τους συμπεριφορά. Δείχνουν πώς η γυναίκα έχει συνδεθεί με το Άλλο, την έλλειψη και τη φύση (Barry 2013: 163-4). Επίσης, μελετώντας τη γλώσσα μελετούν τον τρόπο με τον οποίο αυτή κάνει το κοινωνικά κατασκευασμένο να μοιάζει φυσικό. Αυτές τις ιδέες θα προσπαθήσουμε να ενσωματώσουμε και στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή για να αναλύσουμε το περιεχόμενο τριών αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, του *Αγαμέμνονα*, της *Μήδειας* και της *Εκάβης*.

1.2 Οι Ρόλοι των Φύλων στην Αρχαία Αθήνα

Η θέση της γυναίκας στη Αθήνα του 5ου π.Χ. αιώνα περιγράφεται διαφορετικά στα πεζά σε σχέση με τα ποιητικά κείμενα (Foley 1986: 127). Τα πεζά κείμενα παρουσιάζουν τις γυναίκες αποκομμένες από τη δημόσια ζωή, χωρίς πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά δικαιώματα. Δεν επιτρεπόταν να διαλέξουν σύζυγο ή να τον χωρίσουν, ούτε να διαχειριστούν την προίκα τους. Λειτουργούσαν υπό την εξουσία ενός άνδρα (*κύριος*), ο οποίος τις εκπροσωπούσε σε όλες τις οικονομικές και δικαστικές τους υποθέσεις καθώς οι ίδιες δε μπορούσαν να έχουν δημόσιο λόγο (Foley 1986: 129, McClure 1999α: 21). Όπως οι σκλάβοι και οι ξένοι, έτσι και οι γυναίκες δεν είχαν το προνόμιο του πολίτη, το οποίο κατείχαν οι ενήλικες άνδρες (McClure 1999α: 8). Οι γυναίκες της ανώτερης τάξης ήταν περιορισμένες στον οίκο όπου έπλεκαν, μαγείρευαν, επέβλεπαν τα οικονομικά του νοικοκυριού και τα παιδιά τους με τη βοήθεια των δούλων. Θεωρούνταν προστάτιδες του οίκου. Σε εξωτερικό χώρο έβγαιναν μόνο για να επισκεφθούν γειτονικά σπίτια, να βοηθήσουν σε γέννες και να παρακολουθήσουν θρησκευτικές τελετουργίες. Σε αυτές είχαν την υποχρέωση να συμμετέχουν με τον τελετουργικό θρήνο (*όλολυγή*). Έπαιζαν επίσης κεντρικό ρόλο σε γάμους, και σε πολλές άλλες τελετουργίες και γιορτές δημόσιες και ιδιωτικές, μεταξύ αυτών και σε εκστατικές λατρευτικές τελετές του Διονύσου, οι οποίες δεν σχετίζονταν με την κρατική θρησκεία. Με εξαίρεση αυτές τις περιπτώσεις, όφειλαν να βρίσκονται στο σπίτι και ήταν σεβαστές εάν παρέμεναν αγνές και δίχως φήμη είτε καλή είτε κακή όπως διαβάζουμε στον λόγο του Περικλή στον Θουκυδίδη (Θουκ. 2.46, Foley 1986: 130-1). Οι φτωχότερες, βέβαια, συμμετείχαν στη γεωργία και πουλούσαν προϊόντα στην αγορά (Foley 1986: 129), αλλά για αυτές καθώς και για τις δούλες και τις εταίρες τα στοιχεία δεν είναι αρκετά ώστε να προκύψουν ικανοποιητικά πορίσματα από τις μέχρι τώρα αναλύσεις των μελετητών.

Αντίθετα, οι άνδρες ήταν όντα πολιτικά. Κάθε Αθηναίος όφειλε να συμμετέχει ενεργά στις δημόσιες εκδηλώσεις. Οι άνδρες συγκεντρώνονταν σε συνελεύσεις, εκφωνούσαν δημόσιο λόγο, παρουσιάζονταν στα δικαστήρια και συμμετείχαν στη λήψη αποφάσεων που σχετιζόνταν με όλα τα ζητήματα της εσωτερικής και εξωτερικής πολιτικής της Αθήνας. Το ιδανικό του *καλοῦ κάγαθοῦ* περιελάμβανε την αρετή τόσο στον λόγο όσο και στα έργα, δηλαδή τα κατορθώματα στον πόλεμο. Η λιτή ζωή και η άσκηση που βελτιώνει την ψυχική και σωματική υγεία ήταν το πρότυπο ζωής που έπρεπε να ακολουθεί κάθε Αθηναίος πολίτης. Οτιδήποτε σχετίζεται με τη χλιδή, τα πλούτη και τις απολαύσεις προκαλούσε αποστροφή. Δεν είναι τυχαίο ότι η ακόλαστη συμπεριφορά θεωρούνταν βάρβαρη και θηλυκή. Αυτό, διότι οτιδήποτε εκλαμβάνόταν ως αρνητικό ταυτιζόταν με το Άλλο, το μη ανδρικό, το μη ελληνικό. Από αυτή την οπτική προέκψαν και τα στερεότυπα της εποχής που διαχώριζαν άνδρες και γυναίκες σε τέτοιο βαθμό ώστε να προβάλλονται ως ξεχωριστά γένη. Σε αυτή τη βάση οι διάφορες πτυχές στη συμπεριφορά των ανθρώπων, ανάλογα με το αν θεωρούνταν αρνητικές και καταστροφικές ή όχι, ταυτίζονταν με το γυναικείο ή το ανδρικό φύλο αντίστοιχα. Έτσι, στα πεζά κείμενα βλέπουμε τις γυναίκες να συνδέονται με την *ύστερία*, την αρρώστια της μήτρας, εξαιτίας της οποίας παρουσιάζονται ως ασταθείς σωματικά και ψυχικά. Ταυτόχρονα, τους αποδίδονται ορισμένα χαρακτηριστικά όπως η έλλειψη αυτοελέγχου, το παράλογο και η ανευθυνότητα, στοιχεία που δεν τους επιτρέπουν να ενεργούν ενάρετα ως πολίτες (Foley 1986: 132). Η γυναίκα θεωρείται μια άναρχη προσωπικότητα, πολιτισμικά κατώτερη, ενώ ο προορισμός της είναι η γέννα. Λειτουργεί συναισθηματικά και βρίσκεται πιο κοντά στη φύση παρά στον πολιτισμό της ανδροκρατούμενης πόλης, η οποία δομείται με βάση τη λογική (Foley 1986: 134 και 141).

1.3 Οι Γυναίκες στην Τραγωδία

Η εικόνα που έχουμε για τις γυναίκες στην Αθήνα του 5ου αι. από άλλα είδη κειμένων έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο που παρουσιάζονται στο δράμα, γεγονός που προβληματίσε εδώ και καιρό ιστορικούς, αρχαιολόγους και κριτικούς. Στην τραγωδία οι γυναίκες είναι πολύ πιο δυναμικές, αναλαμβάνουν δράση έξω από τα όρια του οίκου και εκφωνούν δημόσιο λόγο. Υπερασπίζονται τον εαυτό τους, είναι έξυπνες, έχουν κριτική ικανότητα και επηρεάζουν τους άνδρες με τη ρητορική τους. Συχνά, μάλιστα, η δράση τους είναι καταστροφική για τον οίκο. Αυτή η ασυνήθιστη συμπεριφορά ενέπνεε φόβο στο ανδρικό αθηναϊκό κοινό και θεωρούνταν ανδροπρεπής (Foley 1986: 135). Η

φεμινιστική κριτική, λοιπόν, έρχεται να μελετήσει αυτή την ανακολουθία και να βγάλει συμπεράσματα σχετικά με τους ρόλους των φύλων στο δράμα και τους λόγους για τους οποίους οι γυναίκες προβάλλονται με αυτό τον τρόπο.

Το δράμα είναι ένα δρώμενο διονυσιακό και σχετίζεται με τη διττή φύση του θεού Διονύσου. Ο Διόνυσος στην τέχνη παρουσιάζεται ανδρόγυνος και ενσαρκώνει μια δυναμική διαδικασία ενός εναλλακτικού τρόπου ζωής πιο σύνθετου από ό,τι επιτρέπει ο ανδρικός κόσμος της πόλης. Η σύνδεσή του με το θηλυκό δίνει στο θέατρο τη δύναμή του καθώς η γυναίκα έρχεται να αμφισβητήσει την ιεραρχία του κόσμου, δημιουργεί εντάσεις, συγκρούσεις και υπονομεύει τον παραδοσιακό τρόπο λειτουργίας της πόλης (Zeitlin 1985: 65). Η συμμετρία μεταξύ ανδρικού και θηλυκού του Διονύσου αντικατοπτρίζεται στις αρχαιοελληνικές γιορτές όπου κάθε φύλο φορά τα ρούχα του αντίθετου φύλου και μιμείται για μια μέρα τη συμπεριφορά του άλλου. Αυτή τη διαδικασία περνά κάθε νέος και νέα πριν αποκτήσει μια ταυτότητα φύλου ενήλικου ατόμου που διακρίνεται σαφώς και έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Δεδομένου ότι το δράμα απευθύνεται κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, στο ανδρικό κοινό, τα διδάγματα που προσπαθούν να περάσουν οι ποιητές αφορούν ζητήματα που σχετίζονται με τον άνδρα και ειδικότερα με τη γνώση του, τη δύναμή του, την ελευθερία του και την αυτονομία του στον κόσμο. Παρόλο που οι θηλυκοί χαρακτήρες –που είναι και αυτοί άνδρες αλλά με γυναικεία κοστούμια– μάχονται και συγκρούονται απαιτώντας ανώτερη κοινωνική θέση και εκτίμηση, τελικά η γυναίκα δεν κερδίζει τίποτα. Μπορεί οι γυναίκες να είναι κεντρικές ηρωίδες και να καταλαμβάνουν τη σκηνή, όταν όμως τελειώνει το δράμα δεν αλλάζει κάτι στη ζωή τους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η προσπάθειά τους αποβαίνει τελικά καταστρεπτική για τις ίδιες και έτσι έρχονται για να λειτουργήσουν ως παραδείγματα προς αποφυγή για τους θεατές (Zeitlin 1985: 68). Θα μπορούσαν, βέβαια, να χρησιμοποιηθούν άνδρες ήρωες για να αποτελέσουν αυτά τα αρνητικά παραδείγματα, όμως ο αρχαίος Έλληνας αποφεύγει να παρουσιάσει το ανδρικό φύλο με αρνητικό πρόσημο και να καταστρέψει την εικόνα του.

Επιπλέον, στο δράμα διερευνώνται οι οικογενειακές σχέσεις. Ο οίκος είναι το σύμβολο της ανδρικής κυριαρχίας που κληροδοτείται στον γιο για να συνεχίσει το πατριαρχικό μοντέλο. Η εξουσία στα μέλη του οίκου επεκτείνεται και στην πόλη και συμβολίζει τη

σταθερότητα και την ιεραρχία στη δομή της κοινωνίας γενικότερα (Zeitlin 1985: 72). Άνδρες και γυναίκες συμβάλλουν ώστε να διατηρηθεί ο οίκος, έχουν όμως ξεχωριστές λειτουργίες σε αυτόν, οι οποίες ορίζονται σύμφωνα με παραδοσιακές αρχές (Foley 1986: 154). Το δράμα παρουσιάζει τις διαμάχες στον οίκο που υπερβαίνουν τα παραδοσιακά όρια. Η γυναίκα έρχεται να αμφισβητήσει την εξουσία του άνδρα στον οίκο και αυτό διότι ο ίδιος αμέλησε πρώτος να τον φροντίσει. Όταν όμως η γυναίκα βγαίνει στη δημόσια σφαίρα, υιοθετεί έναν ανδρικό ηρωικό ρόλο με στόχο να σφετεριστεί την εξουσία και δρα για το δικό της συμφέρον, ενώ ο άνδρας παρουσιάζεται θηλυπρεπής (Foley 1982: 3-4). Έτσι, οι ποιητές τροφοδοτούν το κοινό με σκέψεις γύρω από τη δράση των ανδρών και τι μπορεί αυτή να προκαλέσει και θέτουν υπό αμφισβήτηση τη χρησιμότητα των αναχρονιστικών αξιών του ηρωικού κώδικα. Φυσικά, θα ήταν ιδιαίτερα ριψοκίνδυνο για τους ποιητές να κλείνουν τις τραγωδίες με νίκη των γυναικών. Άλλωστε, ο πραγματικός τους στόχος μάλλον δεν προσανατολιζόταν προς μια τέτοια κατεύθυνση. Ο φόβος όμως που προκαλεί αυτή η πιθανότητα στο κοινό θα πρέπει να ήταν καταλυτικός.

Τέλος, αξίζει να σχολιάσουμε τη γλώσσα των γυναικών. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι ο δόλος και η σαγηνευτική πειθώ που την κάνει να διαφέρει από τη γλώσσα των θρησκευτικών τελετών, η οποία θεωρείται παραγωγική και θετική για την κοινωνία (McClure 1999α: 29). Ο ανεξέλεγκτος λόγος των γυναικών στο δράμα επιχειρεί να διαταράξει τον ανδροκρατούμενο οίκο. Οι γυναίκες προσπαθούν να εξαπατήσουν και να χειραγωγήσουν τους άνδρες συνομιλητές τους. Χρησιμοποιούν επιχειρήματα τα οποία θυμίζουν τις δημόσιες ομιλίες και τα δικαστήρια. Πρόκειται για ένα ζήτημα πολιτικό. Το δράμα αποτελεί όχημα για να διερευνηθεί το πρόβλημα του λόγου στη δημοκρατική κοινωνία σε μια περίοδο έντονων πολιτικών αλλαγών μεταξύ του 450-400 π.Χ., κατά την οποία η ρητορική ικανότητα έγινε όργανο που ενίσχυε συμμαχίες μεταξύ απελπισμένων πολιτών και άνοιγε το πεδίο για τη συμμετοχή των κατώτερων τάξεων στην εξουσία (McClure 1999α: 5 και 8-9). Οι ποιητές χρησιμοποιούν τους γυναικίους χαρακτήρες για να προβάλλουν τη δράση των σοφιστών και των διάφορων δημαγωγών της εποχής τους οποίους το κοινό έπρεπε να προσέχει. Ο δόλος, η τέχνη, η άπατη και η μηχανή θεωρούνταν ότι προσιδιάζουν στη φύση των γυναικών, ενώ οι ανδρικοί χαρακτήρες θα ήγειραν υποψίες για την αρσενική τους ακεραιότητα (Zeitlin 1985: 76 και 81) για αυτό οι θηλυκοί χαρακτήρες αποτελούν καλύτερη επιλογή για την προβολή αυτού του ζητήματος.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, σκοπεύουμε να μελετήσουμε τη δράση κυρίως των γυναικών αλλά και των ανδρών στις τρεις τραγωδίες μας. Πρωταγωνίστριες είναι τρεις γυναίκες οι οποίες είναι μητέρες και λαμβάνουν δράση εκτός των ορίων του οίκου με σκοπό την εκδίκηση των ανδρών που έβλαψαν τα παιδιά τους. Η Κλυταιμνήστρα εκδικείται τον Αγαμέμνονα προβάλλοντας ως αιτία τη θυσία της Ιφιγένειας, η Μήδεια τιμωρεί τον Ιάσονα επειδή εκείνος θέλησε άλλη γυναίκα αδιαφορώντας για την οικογένειά του και η Εκάβη καταφέρεται εναντίον του Πολυμήστορα ο οποίος σκότωσε τον γιο της, Πολύδωρο. Απέναντί τους, λοιπόν, έχουν άνδρες οι οποίοι ενδιαφέρονται μόνο για τον εαυτό τους και είναι άπληστοι. Οι άνδρες αυτοί καταστρέφουν τις δομές του οίκου, είτε σκοτώνοντας, είτε αρνούμενοι να αναλάβουν τις ανδρικές τους ευθύνες. Η δράση των γυναικών όμως προσανατολίζεται στην αποκατάσταση όχι της εύρυθμης λειτουργίας του οίκου, αλλά της τιμής τους. Λειτουργούν με γνώμονα το προσωπικό τους συμφέρον, δεν ανέχονται την προσβολή και υιοθετώντας ηρωική συμπεριφορά επιλέγουν να βλάψουν τους εχθρούς τους. Χαρακτηριστικό και των τριών είναι ότι χειρίζονται τα στερεότυπα της εποχής σχετικά με τους ρόλους των φύλων για να πείσουν τους συνομιλητές τους. Προβάλλουν μια αδύναμη γυναικεία ταυτότητα είτε για να εγείρουν οίκτο, είτε για να δικαιολογήσουν τη δράση τους και να κρύψουν τη δυναμική των σχεδίων τους. Την ίδια στιγμή, διαθέτουν όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που τις καθιστούν ικανές να σταθούν αυτόνομες στη δημόσια σφαίρα και να αποκαταστήσουν το όνομά τους. Τα δύο φύλα, επομένως, φαίνεται πως συνδυάζουν χαρακτηριστικά που στερεοτυπικά θεωρούνταν ανδρικά και γυναικεία και συμμετέχουν εξίσου στην καταστροφή του οίκου.

Κεφάλαιο 2

Αγαμέμνων

2.1 Πρόλογος

Η τραγωδία ξεκινά με τον φύλακα να περιγράφει στον πρόλογο (στ. 1-39) τα βάσανά του και να οριοθετεί τον χώρο της τραγωδίας που είναι το παλάτι των Ατρείδων. Ο ίδιος βρίσκεται στη στέγη του παλατιού κατάκοπος αναμένοντας εδώ και χρόνια το άναμμα των φρυκτωριών που θα σημάνει την επιστροφή του βασιλιά Αγαμέμνονα από την Τροία. Με τα λόγια του δημιουργεί ένα ζοφερό κλίμα. Μας πληροφορεί ότι αυτόν τον καιρό την εξουσία του οίκου έχει αναλάβει η σύζυγος του βασιλιά, η Κλυταιμνήστρα. Η πρώτη αναφορά σε αυτή γίνεται στους στίχους 10-11 με τη φράση *κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*. Ο προσδιορισμός *ἀνδρόβουλος* συμπυκνώνει τον χαρακτήρα της σε μία μόνο λέξη (Sommerstein 1996: 256). Ήδη από την αρχή η Κλυταιμνήστρα φαίνεται ότι διαθέτει ένα χαρακτήρα διαφορετικό από αυτόν που αναμενόταν για το φύλο της εκείνη την εποχή. Το ρήμα *κρατῶ* παραδοσιακά έχει συνδεθεί με την ανδρική εξουσία στον οίκο. Ο οίκος διοικούνταν με βάση ένα ιεραρχικό σύστημα όπου ο άνδρας, πατέρας και σύζυγος, ήταν κυρίαρχος και η γυναίκα υποβαθμισμένη (Goldhill 2004: 34). Η Κλυταιμνήστρα επανειλημμένα, όπως θα δούμε, αντιτίθεται σε τέτοιου είδους συμβάσεις και τις απορρίπτει (Sommerstein 1996: 256). Επιπλέον, το ρήμα σε συνδυασμό με το επίθετο *ἀνδρόβουλος* δημιουργούν μια αντίθεση με το ουσιαστικό *γυνή* που βρίσκεται ανάμεσά τους. Το οξύμωρο αυτό σχήμα εισάγει το μοτίβο του σφετερισμού του ανδρικού ρόλου από την Κλυταιμνήστρα (Hogan 1984: 31).¹

¹ Σύμφωνα με τους Denniston & Page (1972: 68), το *ἐλπίζον* στον στίχο 11 αναφέρεται στην αναμονή της Κλυταιμνήστρας για την επιστροφή του Αγαμέμνονα, τη γεμάτη ένοχο φόβο λόγω της σύνδεσής της με τον Αίγισθο, αλλά και γεμάτη προσμονή για την εκδίκηση της θυσίας της Ιφιγένειας.

Λίγο μετά (στ. 18-19) ο φύλακας εκφράζει την απογοήτευσή του για τη διοίκηση της βασίλισσας μα αμέσως μετά πλήρης ευτυχίας βλέπει να ανάβει η φωτιά των φρυκτωριών. Φωνάζει τη «γυναίκα του Αγαμέμνονα» (στ. 26-27) να σηκωθεί από το κρεβάτι της και έτσι υπαινίσσεται την ερωτική της σχέση με τον Αίγισθο (Μαυρόπουλος 2005: 273). Ο λόγος του τελειώνει με την άρνηση να αποκαλύψει τα γεγονότα που συμβαίνουν μέσα στο παλάτι. Ο ενθουσιασμός του προηγουμένως για το μήνυμα της άφιξης του βασιλιά έρχεται σε αντίθεση με την άρνησή του να μιλήσει και αποκαλύπτει το μεγάλο του φόβο απέναντι στη βασίλισσα (Fraenkel 2003: 25). Έτσι, φαίνεται η έκταση της κυριαρχίας της Κλυταιμνήστρας στον οίκο. Αξίζει να σημειώσουμε, επίσης, πως ο φύλακας δεν τολμάει καν να αναφέρει το όνομά της όχι μόνο λόγω φόβου αλλά ίσως και λόγω αποστροφής που νιώθει εξαιτίας της κατάστασης που επικρατεί στο παλάτι του βασιλιά που τόσο πολύ ο ίδιος τιμά. Μάλιστα, όπως είδαμε πριν, την υποβιβάζει αποκαλώντας την «γυναίκα του Αγαμέμνονα» διαλέγοντας να προβάλλει την ίδια ως κτήμα και ταυτόχρονα να κατονομάσει μόνο τον άνδρα της.

2.2 Πάροδος

Στη συνέχεια μπαίνει ο χορός με την πάροδο (στ. 40-257) και περιγράφει κάποια γεγονότα από την εκστρατεία της Τροίας. Στον στίχο 62 γίνεται μια αναφορά στην Ελένη η οποία χαρακτηρίζεται *πολυάνωρ γυνή*. Ο χορός δεν την προσφωνεί με το όνομά της, ίσως λόγω του αρνητισμού του προς το πρόσωπό της για τα δεινά που μέχρι τώρα έχει προκαλέσει. Εδώ βλέπουμε τη σύνδεση των δύο αδερφών καθώς δεν κατονομάζονται και ταυτόχρονα και για τις δύο χρησιμοποιείται ένα επίθετο με συνθετικό το *άνδρο-* ως χαρακτηριστικό της παραβατικής συμπεριφοράς σε σχέση με το φύλο τους (Goward 2005: 101). Μάλιστα, στο έργο κάθε φορά που γίνεται αναφορά σε αυτές χωρίς να κατονομάζονται, γίνεται περιγραφικά με βάση τη σχέση τους με το ανδρικό φύλο: η Ελένη είναι «η γυναίκα με πολλούς άνδρες» και η Κλυταιμνήστρα εκείνη που κρύβει εσωτερικά μια έχθρα προς αυτούς (Sommerstein 1996: 257). Ακολουθεί η περιγραφή της σωματικής κατάστασης των γερόντων από τους ίδιους (στ. 70 κ. εξ). Η αλλοτινή τους ευρωστία έχει χαθεί. Τώρα είναι γερασμένοι, ανήμποροι σαν μικρά παιδιά, αδύναμοι σαν φαντάσματα, κρατούν μπαστούνια. Η εικόνα τους είναι ακριβώς αντίθετη με αυτή της Κλυταιμνήστρας που αποκτά όλο και περισσότερη δύναμη καθώς εξελίσσεται η τραγωδία, ενώ η δύναμη των γερόντων φθίνει βαθμιαία

μέχρι την τελική τους βουβή αποχώρηση. Στο μεταξύ η Κλυταιμνήστρα ετοιμάζει θυσία για να υποδεχθεί τον Αγαμέμνονα.

Ο χορός συνεχίζει την αναδιήγηση γεγονότων σχετικά με την Τροία. Η προσωποποίηση της Πειθούς στον στίχο 106 δείχνει πως θα διαδραματίσει σπουδαίο ρόλο στην τραγωδία (Goward 2005: 95). Δεύτερη φορά προσωποποιείται στον στίχο 385 κ. εξ., όπου προβάλλεται η καταστροφική της δύναμή και η τεράστια επιρροή της στους ανθρώπους. Μεταξύ των γεγονότων πριν την αναχώρηση για την Τροία είναι φυσικά και η θυσία της Ιφιγένειας η οποία μας υπενθυμίζεται στους στίχους 146-155. Σε αυτούς ο χορός εύχεται να μην υπάρξει ξανά η ανάγκη για μια τέτοια θυσία. Την αποκαλεί *ἄνομόν* (ανίερη) και *ἄδαιτον* (απρόσφορη) διότι πραγματοποιήθηκε χωρίς το απαραίτητο τελετουργικό που γίνεται στις θυσίες και μας πληροφορεί ότι προκάλεσε «διαμάχη στην οικογένεια που δε φοβάται άνδρα» (στ. 151-3 *σπενδομένα θυσίαν ἑτέραν ἄνομόν τιν', ἄδαιτον | νεικέων τέκτονα σύμφυτον, | οὐ δεισήνορα*). Εδώ φυσικά αναφέρεται στους γονείς της Ιφιγένειας που μετά το συμβάν εναντιώθηκαν μεταξύ τους. Η Κλυταιμνήστρα απέκτησε τέτοιο μίσος και οργή που από τότε αναμένει την επιστροφή του άνδρα της χωρίς να τον φοβάται για να πάρει την εκδίκησή της (στ. 154-5 *μίμνει γὰρ φοβερά παλίνορτος | οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποιος*). Κίνητρό της φαίνεται πως είναι το μητρικό ένστικτο. Η μνήμη της χαρακτηρίζεται *δολία* γεγονός που φανερώνει ότι ο χορός έχει αντιληφθεί πως έχει οργανώσει σχέδιο και θα χρησιμοποιήσει δόλο για να το πραγματοποιήσει. Προοικονομείται, λοιπόν, η εξαπάτηση του Αγαμέμνονα. Αξιοσημείωτος είναι και ο δεύτερος χαρακτηρισμός της μνήμης ως *οἰκονόμου*, δηλαδή προερχόμενης από τον οίκο. Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, σχεδιάζοντας την εκδίκησή της με στόχο να γκρεμίσει τον άνδρα της, απειλεί ταυτόχρονα να κατακτήσει την εξουσία μέσα από τον οίκο που είναι η πηγή της ανδρικής δύναμης και συμπεριλαμβάνει ευρύτερα την κυριαρχία σε όλη την πόλη. Επιπλέον, η κυριαρχία του οίκου συμβολίζει και εγγυάται τη σταθερότητα των κοινωνικών δομών. Βέβαια, ο οίκος είναι συνδεδεμένος με τη γυναίκα η οποία τον προστατεύει σε περίπτωση που ο άνδρας παραβιάζει τη σταθερότητά του (Zeitlin 1985: 72), όπως εδώ που ο Αγαμέμνονας έχει στη ουσία δολοφονήσει ένα μέλος αυτού. Επιπλέον, ο Αγαμέμνονας έχει αφήσει το σπίτι εδώ και χρόνια για να κυνηγήσει τις πολεμικές του επιδιώξεις και μάλιστα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα επιστρέψει με ερωμένη (Foley 1986: 152). Η απουσία του δίνει τη δυνατότητα στη γυναίκα να παραμένει κυρίαρχη. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα με επιχείρημα τον φόνο της Ιφιγένειας

αντιπροσωπεύει την ανατρεπτική δύναμη της γυναίκας που απειλεί την ανδρική εξουσία ως αντίπαλη δύναμη στη μάχη για τον έλεγχο ολόκληρου του κοινωνικού και πολιτικού συστήματος (Zeitlin 1985: 72). Συνωμοτώντας απέναντι στον άνδρα της λειτουργεί ενάντια στη εδραιωμένη πατριαρχία (Goldhill 2004: 34).

2.3 Πρώτο Επεισόδιο

Το πρώτο επεισόδιο (στ. 258-354) ξεκινά με την αποστροφή του χορού προς την Κλυταιμνήστρα που δείχνει σεβασμό στη δύναμή της. Ο χορός παραδέχεται πως η βασίλισσα δίκαια έχει αντικαταστήσει τον άνδρα της στον θρόνο από τη στιγμή που εκείνος λείπει (στ. 258-60 *ἤκω σεβίζων σόν, Κλυταιμνήστρα, κράτος· / δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγῶ τείν / γυναῖκ' ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου.*). Ακολουθεί μια στιχομυθία στην οποία η Κλυταιμνήστρα πληροφορεί τον χορό για την πτώση της Τροίας. Αρχικά, ο χορός δεν πείθεται (στ. 268 *πῶς φής; πέφευγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας.*) ίσως γιατί είναι ένα γεγονός που προσδοκούσε για χρόνια και τώρα μοιάζει απίστευτο, αλλά και γιατί η πληροφορία αυτή προέρχεται από γυναίκα. Στον στίχο 273 της ζητάει αποδείξεις (*τί γάρ τὸ πιστόν; ἔστι τῶνδ' ἐσοί τέκμαρ;*). Αν και η Κλυταιμνήστρα διαβεβαιώνει για το μήνυμα, ο χορός τη ρωτά ξανά υποθέτοντας πως μπορεί η γνώση της να προήλθε από όνειρο. Εκείνη με λόγο σταθερό και σίγουρο απαντά πως δεν θεωρεί αξιόπιστα τα όνειρα. Γνωρίζει τα στερεότυπα των ανδρών που θεωρούν τις γυναίκες λιγότερο έξυπνες και λογικές και από την αρχή προσπαθεί εντατικά να αποδείξει το αντίθετο με κάθε ευκαιρία (Sommerstein 1996: 257). Ο χορός συνεχίζει και την ξαναρωτά μήπως την επηρέασαν φήμες. Η φήμη ως είδος διαφεύγει από τον ανδρικό έλεγχο και ενώνει τις γυναίκες χρησιμεύοντας ως όχημα αντίστασης στον κοινωνικό αποκλεισμό. Για αυτό στο δράμα παρουσιάζεται ως χαρακτηριστικό επικίνδυνο για τους άνδρες που αποσταθεροποιεί την κοινότητα και την κοινωνική ιεραρχία τόσο του οίκου όσο και της πόλης (McClure 1999a: 57-8). Στην *Ορέστεια* γενικότερα απηχούνται οι απόψεις της κλασικής Αθήνας που αμφισβητεί την ηθικότητα και τη σταθερότητα του γυναικείου λόγου. Έτσι, εδώ ο χορός περιμένει οι γυναίκες να επηρεάζονται ευκολότερα από όνειρα και αναξιόπιστα δεδομένα (Foley 2001: 207). Η Κλυταιμνήστρα αν και παραδέχεται πως τα μικρά κορίτσια είναι εκείνα που επηρεάζονται από τις φήμες, δείχνει φανερά να ενοχλείται και αποποιείται την ταυτότητά της ως προς το φύλο. Επανειλημμένα, λοιπόν, αμφισβητεί τις αμφιβολίες του χορού για την εγκυρότητα του γυναικείου λόγου (Foley 2001: 207).

Στη συνέχεια, η Κλυταιμνήστρα φανερώνει αναλυτικά τον λόγο για τον οποίον γνωρίζει τα συμβάντα και έτσι αποκαλύπτεται το πόσο οργανωμένα κινήθηκε (στ. 281-316). Χρησιμοποίησε φρυκτωρίες με στόχο την έγκαιρη ενημέρωσή της για την άφιξη του άνδρα της. Με αυτό τον τρόπο πρόλαβε να σχεδιάσει την εκδίκησή της. Όπως βλέπουμε στους στίχους 317-9, ο χορός δεν έχει καταλάβει πως εκείνη μιλά μεταφορικά και πως οι φωτιές που έρχονται από την Τροία στο σπίτι του Ατρέα είναι αυτές της καταστροφής του ίδιου του οίκου (Foley 2001: 208). Η αντίδραση του χορού στην ομιλία της Κλυταιμνήστρας εκφράζει θαυμασμό για τον τρόπο με τον οποίο κινήθηκε αλλά και έπαινο για τον ίδιο το λόγο της. Μάλιστα, της λέει πως μίλησε σαν συνετός άνδρας και με πειστικότητα (στ. 351-2 *γύναι, κατ' άνδρα σώφρον' εύφρόνως λέγεις. / έγώ δ' άκούσας πιστά σου τεκμήρια*). Η σύνεση είναι μια αρετή που θεωρούνταν ασύμβατη με τη γυναικεία φύση. Για αυτό ο χορός παρομοιάζει την Κλυταιμνήστρα με άνδρα. Είναι φανερό, λοιπόν, το δίπολο άνδρας-γυναίκα και η σύνδεση κάθε φύλου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Επομένως, εδώ η πρωταγωνίστρια με τον δημόσιο λόγο που εκφωνεί δρα αντισυμβατικά για το φύλο της. Γενικώς, ενώ οι τραγωδίες θέτουν όρια για τα δύο φύλα, φανερώνουν ταυτόχρονα πως τα όρια αυτά δεν διακρίνονται εύκολα (Zeitlin 1982: 3). Αυτό συμβαίνει διότι στις τραγωδίες περιέχονται ζητήματα οικογενειακής διαμάχης που υπερβαίνουν την καθημερινότητα (Zeitlin 1982: 4). Η συγκεκριμένη τραγωδία, όπως θα δούμε, σκοπό έχει να παρουσιάσει τους κινδύνους από την εισβολή του γυναικείου λόγου στη δημόσια σφαίρα στην οποία θεμελιώνεται η ανδρική ταυτότητα (McClure 1999α: 8).

Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι η Κλυταιμνήστρα δεν χρησιμοποιεί λυρικό λόγο, όπως συνηθιζόταν στους γυναικείους χαρακτήρες, σε κανένα σημείο της τραγωδίας, παρά μόνο ιάμβους και αναπαιστούς, κάτι που ενισχύει τον χαρακτηρισμό της ως ανδροπρεπούς (McClure 1999α: 94). Με αυτόν τον λόγο καταφέρνει να επιβληθεί στους συνομιλητές της αντιστρέφοντας τους ρόλους των φύλων. Επιπλέον, προβάλλει τολμηρά τη λεκτική της εξουσία χρησιμοποιώντας λέξεις παράγωγες του ρήματος νικάω (στ. 291 *νικώμενος* και στ. 314 *νικᾷ*, McClure 1999α: 74). Την ίδια στιγμή, ο λόγος της διαθέτει και εκείνα τα χαρακτηριστικά, όπως ο δόλος και η εξαπάτηση, που τον καθιστούν «γυναικείο» (McClure 1999α: 71). Είναι χαρακτηριστικό πως ανάλογα με τους ρητορικούς της στόχους, χρησιμοποιεί διαφορετική στάση και λόγο αλλάζοντας την ταυτότητα φύλου την οποία υποκρίνεται (gender performance, βλ. Butler 1990: 33). Για να πείσει χρησιμοποιεί ανδρικό λόγο, ενώ για να κερδίσει τη συμπάθεια των

συνομιλητών της προβάλλει τη γυναικεία της ταυτότητα (McClure 1999α: 75). Στην επωδό (στ. 475-487) ο χορός επαναφέρει τη στερεοτυπική του άποψη για τη φήμη, ότι δηλαδή εύκολα παρασύρει τις γυναίκες και εύκολα μεταδίδεται από αυτές. Μάλιστα, τοποθετεί τη γυναίκα στο ίδιο επίπεδο νόησης με τα παιδιά και τους ανόητους (στ. 479). Η συνεχής αναφορά σε λέξεις που σχετίζονται με τις γυναίκες (*γυναικός, θήλυς, γυναικογήρυτον*) δείχνει την σφοδρή αποδοκιμασία του χορού απέναντι στο αντίθετο φύλο (Fraenkel 2003: 245).

2.4 Δεύτερο Επεισόδιο

Στην αρχή του δεύτερου επεισοδίου εισέρχεται στη σκηνή ο κήρυκας που θα επιβεβαιώσει τον ερχομό του Αγαμέμνονα. Στη στιχομυθία μεταξύ χορού και κήρυκα (στ. 538-550) οι γέροντες αποκαλύπτουν τη δυσφορία τους για την κατάσταση στο παλάτι, αλλά λένε πως προτιμούν να σιωπούν και επιθυμούν τον θάνατο (στ. 548 *πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω*. και στ. 550 *ὡς νῦν, τὸ σὸν δῆ, καὶ θανεῖν πολλὴ χάρις*.). Αν και η Κλυταιμνήστρα είναι βασίλισσά τους, με την σιωπή τους δεν παύουν να είναι άνδρες που λειτουργούν θηλυπρεπώς δείχνοντας την απόλυτη υποταγή τους και αδρανώντας ολοκληρωτικά. Η Κλυταιμνήστρα σε αντίθεση με τη στάση της απέναντι στον χορό στο πρώτο επεισόδιο, εδώ εμφανίζεται ως μια συμβατική γυναίκα συμμορφωμένη με την κανονικότητα της γυναικείας συμπεριφοράς (McClure 1999α: 76). Υποστηρίζει πως μόλις είδε τις φλόγες των φρυκτωριών παρασύρθηκε και στον στ. 592 αναφέρει την πολύ μεγάλη χαρά της γυναικείας της καρδιάς (*ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ*.). Αμέσως μετά λέει πως ήταν σαν να έχασε τα λογικά της, κάτι που μας θυμίζει την υστερία που συνέδεαν με τη συμπεριφορά των γυναικών (*λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὔσ' ἐφαινόμην*.). Στους επόμενους δύο στίχους μας πληροφορεί πως αντέδρασε σύμφωνα με το τυπικό τελετουργικό που αναλαμβάνουν οι γυναίκες στις θυσίες με το τραγούδι (στ. 594-5 *γυναικείῳ νόμῳ | ὀλολυγμὸν*). Έτσι, μετά από τα παραπάνω, καλεί τον κήρυκα να φέρει άμεσα τον άνδρα της που είναι ό,τι καλύτερο για αυτήν (στ. 603-4) και αυτοχαρακτηρίζεται πιστή σύζυγος και αφοσιωμένη σαν σκύλα του σπιτιού (στ. 606-14 *γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν | οἶαν περ οὔν ἔλειπε, δωμάτων κύνα | ἐσθλὴν ἐκείνῳ...*).

Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας είναι γεμάτος διπλά νοήματα (Rose 1958: 47, Zeitlin 1975: 75). Η πρωταγωνίστρια καταφέρνει να μεταφέρει στο κοινό τις δικές τις αλήθειες τη στιγμή που οι συνομιλητές της αντιλαμβάνονται διαφορετικά πράγματα. Πιο

συγκεκριμένα, στον στίχο 605 μιλά για την αγάπη της πόλης για τον Αγαμέμνονα χωρίς να αναφέρει κάτι για δικιά της αγάπη για αυτόν. Με τη χρήση του όρου «πιστή» (στ. 606) η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στον σεξουαλικό αυτοέλεγχο, χαρακτηριστικό των γυναικών της εποχής στην Αθήνα. Είναι πιστή και αφοσιωμένη όμως όχι στον Αγαμέμνονα, όπως νομίζει ο κήρυκας, αλλά στον σκοπό της και στον Αίγισθο. Δεν άγγιξε τίποτα από όσα ο Αγαμέμνονας είχε σφραγίσει (στ. 609-10), ίσως επειδή δεν ήθελε να ασχοληθεί με τίποτα δικό του και τέλος, δεν γνώρισε απόλαυση από άλλον άνδρα, μόνο από έναν, τον Αίγισθο (στ. 611). Στο μεταξύ, ενώ έχει επιβεβαιώσει την πίστη της ως συζύγου, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί την υπονομεύει καθώς η λέξη *κόμπος* ταιριάζει περισσότερο στο πεδίο της μάχης παρά στον οίκο (McClure 1999α: 77). Όπως και προηγουμένως στον λόγο της με τον χορό έτσι και τώρα η Κλυταιμνήστρα χειραγωγεί τον άνδρα συνομιλητή της χρησιμοποιώντας τις ρητορικές της ικανότητες. Ο κήρυκας πιστεύει και αυτός ότι η Κλυταιμνήστρα θέλει να πιστέψει (Goldhill 2004: 50). Για να το πετύχει αυτό αλλάζει τόσο την ταυτότητά της όσο και τον τρόπο ομιλίας της. Πιο συγκεκριμένα, στον χορό υιοθέτησε έναν τόνο οικειότητας έως και περιφρόνησης, εδώ έχει μια πιο επίσημη και τεχνητή στάση. Έτσι, αυτά τα δύο επεισόδια νίκης της Κλυταιμνήστρας θα οδηγήσουν στη σκηνή με τις πορφύρες, όπου και πάλι θα χειραγωγήσει με την πειθώ της, αυτή τη φορά τον Αγαμέμνονα. (Goldhill 2004: 50-1, McClure 1999α: 76). Ακολουθεί το δεύτερο στάσιμο όπου οι γέροντας για ακόμη μια φορά εναντιώνονται στη Ελένη (στ. 687-90). Αυτή τη φορά θα αναφέρουν το όνομά της, μόνο και μόνο για να την επικρίνουν και να τη συνδέσουν με την καταστροφή: *...Ελέναν; ἐπεὶ πρεπόντως / ἐλένας, ἔλανδρος, / ἐλέ- / πτολις*. Για εκείνη την εποχή η ετυμολογία ήταν εξέχουσας σημασίας και πολλές φορές, αν και λανθασμένη, η ετυμολογική σύνδεση των ονομάτων με τις υποτιθέμενες σημασίες τους σήμαινε και σύνδεση των ανθρώπων με ένα συγκεκριμένο πεπρωμένο (Lloyd-Jones 1993: 65-66).

2.5 Τρίτο Επεισόδιο

Το τρίτο επεισόδιο (στ. 782-974) ξεκινά με την είσοδο του Αγαμέμνονα στη σκηνή. Ο χορός αρχικά προσπαθεί να τον προειδοποιήσει ότι έχει εχθρούς στο σπίτι και δεν πρέπει να έχει εμπιστοσύνη στους ανθρώπους γύρω του (Denniston & Page 1972: 138). Στη συνέχεια κάνει μια νύξη για ένα άτομο που έμενε στο σπίτι και ενεργούσε αταίριαστα για την πόλη (στ. 808 *ἀκαίρως πόλιν οἰκουροῦντα*). Η αναφορά αυτή στοχοποιεί τον Αίγισθο. Οι ίδιοι δε θα μπορούσαν να φροντίσουν τον οίκο λόγω ηλικίας. Άλλωστε τόσα χρόνια του ήταν πιστοί, ενώ ο Αίγισθος παραμένει στο Άργος αντί να

πολεμάει μακριά από την πατρίδα και επιπλέον χρησιμοποιεί για δικό του όφελος τα υπάρχοντα του Αγαμέμνονα (Fraenkel 2003: 369). Σε αυτό το σημείο βρισκόμαστε στο πιο σημαντικό επεισόδιο για το θέμα που μελετάμε. Οι στίχοι 851-4 δείχνουν ότι ο Αγαμέμνονας είναι έτοιμος να εισέλθει στο παλάτι και λέει πως πηγαίνει προς αυτό. όμως, όπως βλέπουμε στον στίχο 905, δεν έχει κατέβει καν από το άρμα του. Η Κλυταιμνήστρα καταλαμβάνει το κατώφλι και κλείνει έτσι τον δρόμο. Ο Αγαμέμνονας μπορεί μόνο να κατέβει στη συνέχεια από το άρμα του και θα εισέλθει υπό τους δικούς της όρους (Hogan 1984: 74). Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, βρίσκεται σε θέση κυριαρχίας. Η συζήτηση του τρόπου με τον οποίον θα επανενταχτεί στον οίκο ο Αγαμέμνονας δείχνει ότι η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται ως πολιτικός και κοινωνικός του αντίπαλος (Morrell 1997: 147 και 153).

Ο Αγαμέμνονας αρχίζει τον λόγο του φανερώνοντας την πίστη του στους θεούς. Τους χαιρετίζει, τους ευγνωμονεί που επέστρεψε και τους προσκυνά (στ. 810-12 και στ. 851-53). Τους αποδίδει τιμή που τον βοήθησαν να κερδίσει και τον έφεραν πίσω. Επίσης, ενδιαφέρεται για τους γέροντες και είναι διατεθειμένος να κάνει ό,τι χρειαστεί για να διορθώσει την κατάσταση στον οίκο. Συνολικά, δηλαδή, δίνει εκ πρώτης όψεως την εικόνα ενός συνετού ανθρώπου που σέβεται τους θεούς και νοιάζεται για την πόλη του. Αναλυτικότερα, αρχικά περιγράφει σκηνές από την πτώση της Τροίας και τη συμπεριφορά του στρατού. Οι στίχοι 824-828 δείχνουν την παραφθορά που προκάλεσε η τρωική εμπειρία στους στρατιώτες (Foley 2001: 210). Ο στρατός παρομοιάζεται με θειό, με λιοντάρι ωμοφάγο που ρουφάει τα βασιλικά πλούτη. Η αχόρταγη ανάγκη για πολυτέλεια του στρατού διακατέχει όμως και τον αρχηγό τους. Ο ίδιος βέβαια αποκαλεί τυραννικό το αίμα του Πριάμου θέλοντας να διαχωρίσει τον εαυτό του από τους βάρβαρους Τρώες. Αργότερα θα μιλήσει με περιφρόνηση για την ματαιοδοξία του Πριάμου (στ. 935, Denniston & Page 1972: 142). Όταν, όμως, η Κλυταιμνήστρα του ζητήσει να πατήσει στα πορφυρά υφάσματα, όπως θα έκανε ο Πρίαμος, εκείνος τελικά θα δεχθεί αποκαλύπτοντας και τη δική του παραφθορά.

Ακολουθεί ο λόγος της Κλυταιμνήστρας, γεμάτος με ψέματα και παντός είδους εκφράσεις αγάπης προς τον Αγαμέμνονα. Η γλώσσα της περιέχει επίσης μεταφορές και υπονοούμενα. Η Κλυταιμνήστρα εκθέτει συνεχώς τον εαυτό της και υποκρίνεται, υπονομεύοντας τη γυναικεία ταυτότητά της μέσω της ρητορικής των ανδρών (McClure 1999a: 77). Η εναρκτήρια προσφώνηση θυμίζει ανδρικό λόγο στην πόλη και η

Κλυταιμνήστρα αψηφά τη σύμβαση που θέλει το γυναικείο λόγο να απέχει από τον δημόσιο πολιτικό λόγο και αυτοσυστήνεται δημόσια (McClure 1999α: 77-8). Είναι αξιοσημείωτο πως, ενώ βρίσκεται στη σκηνή ο άνδρας της, που έχει να τον δει τόσα χρόνια, επιλέγει πρώτα να απευθυνθεί στον χορό. Υποψιάζεται ότι ο σύζυγός της έχει ακούσει ή θα ακούσει σύντομα για την απιστία της κι έτσι σπεύδει να παρουσιάσει η ίδια τον εαυτό της ως πιστό. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να εξασφαλίσει την εμπιστοσύνη του Αγαμέμνονα, ώστε εκείνος να μη θελήσει να εισέλθει στο σπίτι με όπλα (Denniston & Page 1972: 143-4). Ενώ ο λόγος της, λοιπόν, έχει ανδρικά χαρακτηριστικά, το περιεχόμενο δεν έχει δημόσιο χαρακτήρα (McClure 1999α: 78). Έτσι, στον στίχο 865 αποκαλύπτει άμεσα την αγάπη της για τον άνδρα της ανοιχτά και χωρίς ντροπή (*οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους*). Το επίθετο *φιλόνωρ* είναι ένα ακόμη επίθετο που χαρακτηρίζει την Κλυταιμνήστρα και που έχει στα συνθετικά του τη λέξη *άνηρ*. Παρόλο που η σεμνότητα υπαγόρευε στις γυναίκες να μη μιλούν σε άτομα έξω από το οικογενειακό τους περιβάλλον, η Κλυταιμνήστρα δικαιολογεί τη στάση της περιγράφοντας στους επόμενους στίχους πόσο δύσκολη ήταν η ζωή της χωρίς τον Αγαμέμνονα (Rose 1958: 63). Με αυτά τα λόγια θέλει να κερδίσει τη συμπάθεια των γερόντων ή τουλάχιστον να διώξει το μίσος τους, ώστε να μην αποκαλύψουν την απιστία της (Denniston & Page 1972: 144).

Έτσι, για μια ακόμη φορά η Κλυταιμνήστρα ξεφεύγει από την κανονικότητα της γυναικείας συμπεριφοράς και μιλά δημόσια, αλλά καταφέρνει να δικαιολογήσει με μαεστρία τον εαυτό της. Την ίδια στιγμή υποκρίνεται τον ρόλο μιας τυπικής γυναίκας για την οποία ο άνδρας είναι ό,τι πολυτιμότερο, οπότε η απουσία του, όπως λέει, είναι κακό αφάνταστα μεγάλο (στ. 862). Αν και η ίδια δεν ήταν πιστή ούτε και αγαπά τον Αγαμέμνονα, προσπαθεί να εκφραστεί ως μια συμβατική γυναίκα και να καταδείξει τις έντονες επιπτώσεις της απουσίας του συζύγου της (Sommerstein 1996: 259). Αμέσως βλέπουμε πως γεμίζει τον λόγο της με υπερβολές για να αυξήσει την πειστικότητά της. Παρ' όλ' αυτά ο τρόπος με τον οποίο μιλά είναι σταθερός, σοβαρός και η ένταση που επιθυμεί να προσδώσει στα λεγόμενά της γίνεται μέσω βαρύγδουπων εκφράσεων και όχι επιφωνημάτων, επαναλήψεων και λυρισμού όπως θα χρησιμοποιούσε μια «τυπική» γυναίκα. Στους στίχους 863-873 κάνει λόγο για τις φήμες που έφταναν κάθε τόσο στο σπίτι. Η αναφορά σε αυτές αντιστρέφει την εικόνα της ανεπηρέαστης γυναίκας που έδωσε νωρίτερα στους γέροντες και η Κλυταιμνήστρα ανακατασκευάζει την εικόνα της δείχνοντας έτοιμη να πιστέψει ό,τι ακούει (McClure 1999α: 79). Στην πραγματικότητα,

ωστόσο, τα λόγια της κρύβουν ειρωνεία καθώς η φήμη σύμφωνα με την οποία ο Αγαμέμνωνας ήταν νεκρός ίσως να εκφράζει την ενδομυχη επιθυμία της (στ. 869 *εί δ' ἦν τεθνηκώς*, Fraenkel 2003: 393, Lloyd-Jones 1962: 193, Rose 1958: 63). Έτσι, επιβεβαιώνει τα προηγούμενα λεγόμενά της ότι οι φήμες δεν την επηρεάζουν καθόλου. Στο τέλος παρομοιάζει τις φήμες με θηλιές στον λαϊμό της που κάποιοι άλλοι τις έλυναν. Πιθανόν να υπονοεί τον Αίγισθο, ο οποίος βρισκόταν πάντα δίπλα της και τη στήριζε (στ. 875-6). Επίσης, η αναφορά σε άλλους ανθρώπους που τη βοηθούν σε μια τόσο μεγάλη ανάγκη υπερτονίζει ξανά τη σημασία που έχει η παρουσία του άνδρα στον οίκο. Μέχρι αυτό το σημείο ο Αγαμέμνωνας δεν φαίνεται να έχει υποπτευθεί κάτι και έτσι η Κλυταιμνήστρα αισθάνεται ασφαλής (Murray 1993: 183).

Από τον στίχο 877 και εξής βρίσκει επιχειρήματα για να δικαιολογήσει την απουσία του Ορέστη. Η εσκεμμένη καθυστέρηση της αναφοράς του ονόματός του γίνεται για να υποβαθμιστεί η σημασία της απουσίας του (Hogan 1984: 75). Η Κλυταιμνήστρα καθησυχάζει τον Αγαμέμνονα επισημαίνοντας πως ένας φίλος τον συντηρεί. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που ψεύδεται: το κάνει με δόλο. Το γεγονός ότι έστειλε τον Ορέστη στον Στρόφιο είναι αλήθεια, αλλά όχι ολόκληρη. Δεν το έκανε επειδή εκείνος τη συμβούλευσε, αλλά για να αποφύγει τυχόν εμπόδια που θα της έφερνε ο εναντιωμένος γιός της (Fraenkel 2003: 402). Στους επόμενους στίχους (στ.887-894) η Κλυταιμνήστρα συνεχίζει να υπερβάλλει ειρωνικά, αυτή τη φορά ως προς τα δάκρυα που έχυσε για τον άνδρα της. Τα όνειρά της ήταν επίσης ανήσυχα με εφιάλτες *παθῶν* του Αγαμέμνονα περισσότερων κι από τις ώρες που ξάπλωνε. Το σημείο είναι αμφίσημο διότι πιθανόν τα *πάθη* στα οποία αναφέρεται να είναι αυτά που η ίδια φαντάστηκε να προξενεί σε αυτόν. Έπειτα, σειρά έχουν οι φιλοφρονήσεις προς τον άνδρα της. Τον αποκαλεί «πιστό σκύλο» (στ. 896), «άγκυρα του πλοίου», «στύλο στέγης» (στ. 897), «μονάκριβο γιο» (στ. 898), «γη για τους ναυτικούς» (στ. 898-9), «νερό για τον διψασμένο ταξιδευτή» (στ. 901): ό,τι πιο σπουδαίο δηλαδή για αυτό το σπίτι και για την ίδια. Κάθε χαρακτηρισμός σχετίζεται με την προστασία και την άμυνα (Fraenkel 2003: 410). Όλη αυτή η εξύψωσή του γίνεται με στόχο να τον πείσει ότι του αξίζει να χαιρετηθεί τιμητικά. Έπειτα, τον προσφωνεί με μια πλήρη ομηρική φόρμουλα *φίλον κάρα* (στ. 905). Από όλα τα μέσα εξαπάτησης που έχει χρησιμοποιήσει αυτή η έκφραση βαθιάς τρυφερότητας σκοπίμως φυλάχθηκε για το τέλος (Fraenkel 2003: 411). Εδώ, λοιπόν, είναι που τον καλεί να μην πατήσει κάτω το πόδι του κατεβαίνοντας από το αμάξι. Το βάδισμα στα πορφυρά *εἶματα* αποτελεί ύβρη για τους θεούς διότι μόνο σε αυτούς πρόπον τέτοιες τιμές (βλ.

στ. 921-924). Η πράξη αυτή από τον Αγαμέμνονα θα εγείρει τη οργή των θεών και έτσι θα είναι δίκαιο η Κλυταιμνήστρα να τον τιμωρήσει με φόνο. Τον προκαλεί, λοιπόν, ώστε να φανεί αλαζόνας, βλάσφημος, τύραννος της ανατολής και έπειτα, άξιος της μοίρας του (Denniston & Page 1972: 151). Όπως λέει και η ίδια, περπατώντας στις πορφύρες η Δίκη θα τον οδηγήσει. Το νόημα της φράσης αυτής, όμως, το αντιλαμβάνεται μόνο το κοινό. Με αυτές τις μεταφορές η Κλυταιμνήστρα προωθεί τη δράση της τραγωδίας και αποκαλύπτει στο κοινό τα καταστροφικά γεγονότα που θα συμβούν στο τέλος, ενώ ταυτόχρονα τα αποκρύπτει από τους γέροντες και τον Αγαμέμνονα (McClure 1997:132).

Ο Morrell στο άρθρο του «The fabric of persuasion» (1997)² κάνει λόγο για τη σύνδεση της Κλυταιμνήστρας με τον Δία και την Ήρα με όρους που σχετίζονται με την αλλαγή στην ιεραρχική εξουσία. Πιο συγκεκριμένα, στους στίχους 911-13 η Κλυταιμνήστρα αναφέρει πως από την έγνοια της δεν την παίρνει ο ύπνος (*φροντίς ούχ ύπνω νικωμένη*) και μας θυμίζει την *Ιλιάδα*, όπου η Ήρα κοίμισε τον Δία για να ευνοήσει τους Τρώες. Όπως η Ήρα εξαπάτησε τον Δία έτσι και η Κλυταιμνήστρα θα καταφέρει να εξαπατήσει τον άνδρα της με απώτερο σκοπό να αναλάβει τα ηνία της εξουσίας. Μετά από τα υπέρ το δέον τρυφερά λόγια της Κλυταιμνήστρας ο Αγαμέμνονας θα έχει απομακρύνει οποιαδήποτε καχυποψία απέναντί της (Rose 1958: 66). Την χαιρετίζει προσφωνώντας την «κόρη της Λήδας» (στ. 914), χωρίς να αναφέρει το όνομά της. Κόρη της Λήδας όμως είναι και η Ελένη, την οποία, όπως είδαμε, εξίσου δεν κατονόμασε ο Αγαμέμνονας προηγουμένως: η σύνδεση μεταξύ των δύο γυναικών είναι εμφανής. Η απάντησή του Αγαμέμνονα προς την Κλυταιμνήστρα δείχνει πως έχει κατανοήσει την προσπάθειά της να τον σαηνεύσει. Έχει δεχτεί με ψυχρότητα την ομιλία της και δεν καθιστά φανερά τα συναισθήματά του (Murray 1993: 183). Της λέει, λοιπόν, πως τον επαίνεσε παραπάνω απ' όσο έπρεπε και της ζητά να μη του φέρεται με τρόπους γυναικείους ή βαρβάρων (στ. 918-9 *μη γυναικός έν τρόποις έμέ άβρυνε, μηδέν βαρβάρου*). Υποστηρίζει πως οι εκτενείς και δημόσιοι λόγοι θα έπρεπε να γίνονται από άλλους και εννοεί άνδρες (Morrell 1997: 150). Στην κλασική Αθήνα η αβρότητα και η πολυτέλεια δεν ταίριαζαν στους άνδρες και ήταν συνώνυμα της εκθήλυνσης. Αυτό διότι οι γυναίκες δεν έχουν μέτρο, έλεγχο, ούτε πολιτισμένες συνήθειες όπως οι μη βάρβαροι άνδρες (Zeitlin 1984: 164). Ένας τέτοιος τρόπος να απευθυνθεί στη γυναίκα του μετά από τόσα χρόνια δεν

² Ενδιαφέρουσα είναι η άποψή του ότι τα πορφυρά υφάσματα είναι ρούχα και όχι κάποιο είδος χαλιού για αυτό το λόγο σχετίζονται με τη διαμάχη για την εξουσία.

είναι ούτε ευγενικός ούτε εγκάρδιος. Στο αθηναϊκό κοινό όμως ίσως ήταν συμβατικός και όχι προσβλητικός. Ωστόσο, σύντομα φαίνεται η εχθρικότητά του Αγαμέμνονα που αυξάνεται όσο προχωρούν τα λόγια του (Denniston & Page 1972: 149). Φοβάται να πατήσει πάνω στα πορφυρά υφάσματα, καθώς γνωρίζει ότι μια τέτοια κίνηση θα ήταν προσβολή προς θεούς και ανθρώπους και απαντά με σφοδρό αρνητισμό και με λόγια σκληρής αποδοκιμασίας (Denniston & Page 1972: 151).

Σε αυτό το σημείο ξεκινάει μια στιχομυθία στην οποία η Κλυταιμνήστρα επιμένει στη δική της άποψη. Το πρώτο επιχείρημα της, ότι δηλαδή ο Πρίαμος αν είχε κερδίσει τη μάχη θα πατούσε στις πορφύρες, είναι κάτι που παραδέχεται ο Αγαμέμνονας. Ο ίδιος, ωστόσο, δεν θέλει να πατήσει επειδή φοβάται τη γνώμη του κόσμου. Η Κλυταιμνήστρα για να καταπολεμήσει τον φόβο του στοχεύει στην περηφάνειά του. Του λέει πως μόνο έτσι θα είναι αξιοζήλευτος κι αν τον φθονούν (Fraenkel 2003: 426). Τα επιχειρήματά της εύκολα θα μπορούσαν να αντικρουστούν, όμως, όπως φαίνεται, ο Αγαμέμνονας ενδόμυχα θέλει να προβεί σε αυτές τις πράξεις διότι είναι ο ίδιος αλαζόνας. (Denniston & Page 1972: 151). Η ροπή του προς την τρυφηλότητα αποδεικνύει την αλλαγή στο χαρακτήρα του μετά την εκστρατεία και επομένως την εκθήλυνσή του. Η Κλυταιμνήστρα δείχνοντας ότι εκτιμά τη νίκη στη μάχη (στ. 942 *νίκην τήνδε δήριος τίεις*) φανερώνει άλλη μια «ανδρική» πλευρά της, καθώς, όπως υποστηρίζει ο Αγαμέμνονας, το γεγονός αυτό δε ταιριάζει σε γυναίκες. Με την τελική της έκκληση (στ. 943 *πιθοῦ: κράτος μέντοι πάρες γ' ἐκῶν ἐμοί.*) δραματοποιείται η πειστική της γλώσσα που έχει στόχο την κυριαρχία. Παράλληλα φαίνεται στην πράξη η χειραγώγηση μέσω της ρητορικής (Goldhill 2004: 50). Με το ρήμα *πιθοῦ* η βασίλισσα κλιμακώνει την τακτική των επιχειρημάτων της χρησιμοποιώντας ικεσία (Hogan 1984: 79). Αν, λοιπόν, ο Αγαμέμνονας δεχτεί την πρότασή της θα τιμηθεί ως νικητής. Για να γίνει αυτό, όμως, θα πρέπει να πειστεί να πατήσει στα υφάσματα, γεγονός που δηλώνει την υποχώρησή του στην ίδια (στ. 941 *νικᾶσθαι πρέπει*). Η χρήση των λέξεων που σχετίζονται με τη νίκη είναι χαρακτηριστική του πολεμικού και άρα ανδρικού λεξιλογίου της Κλυταιμνήστρας. Επίσης, δείχνει ότι η συζήτηση μεταξύ τους λαμβάνει χαρακτήρα μάχης (Fraenkel 2003: 426). Ο Αγαμέμνονας, ωστόσο, δεν συνειδητοποιεί ότι πρόκειται για έναν αγώνα λόγων (Goldhill 2004: 35).

Το πορφυρό χρώμα στα στρωσίδια που πατά ο Αγαμέμνονας σχετίζεται με την καταστροφή και συμβολίζει το αίμα (Goheen 1995, McClure 1999α: 88). Επιπλέον, το

χρώμα θυμίζει το ένδυμα της Ιφιγένειας κατά τη θυσία της και προεικονίζει τους θανατηφόρους πέπλους που θα χρησιμοποιήσει η Κλυταιμνήστρα για τον φόνο του άνδρα της. Σε τέτοιες περιστάσεις, όπως θα δούμε και στη συνέχεια της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, τα ρούχα βοηθούν στην εξαπάτηση και τον έλεγχο των ανδρών από τις γυναίκες που είναι δυνάμει ικανές να ανατρέψουν την κοινωνική τάξη (McClure 1999α: 84). Το συμπέρασμα είναι ότι, τελικά, ενώ ο Αγαμέμνωνας έχει κερδίσει τον πόλεμο, θα χάσει από την Κλυταιμνήστρα. Η νίκη της αυτή έχει πολύ μεγάλη σημασία μιας και το να κερδίζεις έναν νικητή σε καθιστά ανώτερο από το να κερδίζεις τον οποιονδήποτε· επιπλέον, κερδίζει έναν άνδρα άρα αλλάζει την ιεραρχία του οίκου και ταυτόχρονα αυτός ο άνδρας είναι ο βασιλιάς άρα σφετερίζεται την εξουσία όλης της πόλης.

Ο Αγαμέμνωνας ζητά να του βγάλουν τα σανδάλια και εύχεται καθώς θα περπατά στις πορφύρες να μην τον φθονήσει κανένας θεός (στ. 946-7) ήδη όμως η πράξη του τον καθιστά ένοχο. Ήδη έχει τοποθετήσει τον εαυτό του σε ανταγωνισμό με τους θεούς από τη στιγμή που αναγνώρισε ότι τα υφάσματα αυτά ταιριάζουν περισσότερο για προσφορά στους θεούς παρά για να τιμηθεί ένας θνητός (στ. 921-5, Morrell 1997: 157). Στη συνέχεια, ζητά να οδηγήσουν μέσα την «ξένη» καθώς την ονομάζει και εννοεί την Κασσάνδρα. Δεν την προσφωνεί με το όνομά της και την παρουσιάζει, αρχικά, απλώς ως μια γυναίκα που πρόκειται να γίνει σκλάβο. Ίσως διότι δε θέλει να κινήσει υποψίες για την τόση εκτίμηση που της τρέφει και για τις σεξουαλικές τους σχέσεις. Για να αποκρύψει τα παραπάνω υποκρίνεται ότι η γυναίκα που έφερε είναι δούλα για την ίδια τη σύζυγό του (Rose 1958: 69). Ωστόσο, προδίδεται καθώς ζητάει ειδική μεταχείριση εφόσον θέλει να έρθουν άτομα για να την συνοδεύσουν μέσα και την χαρακτηρίζει άνθος ξεχωριστό που τον έχει ακολουθήσει (στ. 954). Ένας λόγος που τελικά ενδίδει ο Αγαμέμνωνας είναι και αυτός. Υποχωρεί στη γυναίκα του ως αντάλλαγμα για μια καλή υποδοχή στην ερωμένη του. Στην πραγματικότητα, επομένως είναι υποταγμένος στην Κασσάνδρα και όχι στη σύζυγό του (Meridor 1987: 39 και 41). Η πιστότητα της Κασσάνδρας λειτουργεί αντιστικτικά με τη στάση της Κλυταιμνήστρας που έχει προδώσει το συζυγικό της κρεβάτι και σκοπεύει να προβεί σύντομα στα χειρότερα. Έτσι, η Κασσάνδρα αν και ερωμένη λαμβάνει τον ρόλο της πιστής συζύγου (McClure 1999α: 92-3). Σε κάθε περίπτωση, ο Αγαμέμνωνας βρίσκεται υποταγμένος στη γυναικεία εξουσία. Ο στίχος 956 σφραγίζει τη νίκη της Κλυταιμνήστρας μιας και ο Αγαμέμνωνας παραδέχεται εμφανικά ότι αυτή τον κατέστρεψε (*σοῦ κατέστραμμαι*) και

πατά στις πορφύρες. Το ρήμα αποδεικνύει την πραγματική επικράτηση της. Ο Αγαμέμνονας εκφράζει την αλήθεια χωρίς να συνειδητοποιεί τα λόγια του (Sommerstein 1996: 260). Ο θάνατος στη συνέχεια θα επέλθει ως επιβεβαίωση της εξαπάτησης και της πτώσης του βασιλιά (Fraenkel 2003: 442).

Ακολουθεί ο τελικός λόγος του επεισοδίου από την Κλυταιμνήστρα, στον οποίο χρησιμοποιείται η λεγόμενη μαγική γλώσσα, χαρακτηριστική του γυναικείου λόγου (magical incantation). Η πειθώ αυτή σχετίζεται με την ερωτική αποπλάνηση και συχνά η αναφορά σε αυτήν γίνεται με τη λέξη «δόλος» (McClure 1999α: 62 και 71). Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, θα προσπαθήσει να πείσει τον Αγαμέμνονα, ότι πράττει τα δέοντα πατώντας στις πορφύρες, με έναν λόγο σαγηνευτικό και με υπερβολές που κολακεύουν τον άνδρα της. Ξεκινά λέγοντας στον Αγαμέμνονα ότι υπάρχει πολλή πορφύρα στη θάλασσα, που ποτέ δε θα στερέψει, για να βαφτούν άφθονα ρούχα ακόμα (στ. 858-960). Αυτός είναι ένας τρόπος να απομακρύνει τις τύψεις από τον άνδρα της προβάλλοντας τα στρωσίδια ως κάτι καθημερινό για αυτό το πλούσιο σπίτι. Υποβαθμίζοντας την οικονομική σημασία των ρούχων προβάλλει την ευημερία και τη δύναμη του οίκου (Goldhill 1984: 78, Lloyd-Jones 1962: 82-94). Ταυτόχρονα, δημιουργεί ένα ανταγωνιστικό δίπολο μεταξύ του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Εξισώνει τη θάλασσα που είναι η πηγή του πλούτου έξω από τον οίκο, με τα ρούχα, προϊόν της δραστηριότητας εντός του οίκου. Σε αντιστοιχία με τον Αγαμέμνονα που θυσίασε την κόρη του, το στολίδι του σπιτιού του, έτσι και εκείνη σπαταλά τον πλούτο της για να πετύχει τον σκοπό της. (Morrell 1997: 149). Την ίδια στιγμή η επιθυμία του Αγαμέμνονα να πατήσει πάνω στα υφάσματα, που δείχνουν την οικονομική δύναμη της γυναικείας δραστηριότητας, δηλώνει την οικειοποίηση και την υποτίμησή τους από αυτόν (Morrell 1997: 149-50).

Το χρώμα μπορεί να συνδεθεί εκτός από το αίμα και με το τελετουργικό του γάμου κάτι που ίσως ήταν πιο πιθανό να σκεφτεί το κοινό εκείνης της εποχής (Morrell 1997: 162). Ειδικά φέρνει στο νου την περίπτωση της Ιφιγένειας που κλήθηκε σε τελετή γάμου, αλλά τελικά αποτέλεσε εκείνη τη θυσία της τελετουργίας. (McNeil 2005:11). Έτσι, το χρώμα θα μπορούσε να συμβολίζει τον ίδιο τον θάνατο και είναι αυτό που προμηνύει την αποπλάνηση ή τον επερχόμενο φόνο από τα χέρια της Κλυταιμνήστρας (McClure 1997: 133). Η ομοιότητά του Αγαμέμνονα με την Ιφιγένεια είναι ένα ακόμη στοιχείο της εκθήλυνσής του. Προηγουμένως μάλιστα ζήτησε να του αφαιρεθούν τα σανδάλια. Το

γεγονός αυτό αποτελεί αντιστροφή της διαδικασίας κατά την οποία φορούν στη νύφη τα νυφικά σανδάλια πριν το γάμο. Στη συνέχεια θα δούμε άλλη μια εικόνα του Αγαμέμνονα που μοιάζει με νύφη τη στιγμή που είναι καλυμμένος με το δίχτυ, καθώς αυτό θα μπορούσε να συμβολίζει το νυφικό βέλο. (McNeil 2005:3-4). Ένα δεύτερο παράλληλο είναι και τα υφάσματα που στρώθηκαν στο κρεβάτι για την υποδοχή του Οδυσσέα από την Πηνελόπη στην *Οδύσσεια* για να αποκατασταθεί η συζυγική τους αρμονία. Έτσι, εδώ υπάρχει διπλή σύνδεση με τον γάμο. Η Κλυταιμνήστρα θα προσφέρει τα υφάσματα όμως όχι για να αποκαταστήσει τη συζυγική σχέση αλλά ως ένα μέσο εξαπάτησης που θα τη βοηθήσει να προδώσει αυτή τη σχέση.

Η Κλυταιμνήστρα συνεχίζει εξυψώνοντας το γεγονός της άφιξης του Αγαμέμνονα, το οποίο παρομοιάζει με σημαντικές ανακουφίσεις στη ζωή και ομορφιές όπως ο παχύς ίσκιος στην κάψα, η ζεστασιά τον χειμώνα, το κρασί από την πικρή αγουρίδα, την ευχάριστη δροσιά. Οι παρομοιώσεις και οι εικόνες που δίνει χρωματίζουν τον λόγο της κάνοντάς τον πιο πειστικό. Η κορύφωση των φιλοφρονήσεων έρχεται στην κατακλείδα του λόγου της όπου προσφωνεί τον Αγαμέμνονα «τέλειο» (στ. 972). Το επεισόδιο κλείνει με άφθονες παρηγήσεις και επαναλήψεις στην προσευχή της στον Δία, τον οποίο αποκαλεί επίσης «τέλειο» και του ζητά να δώσει ένα τέλος σε όσα σκοπεύει να τελειώσει (στ. 972-4 *άνδρὸς τελείου δῶμ' ἐπιστρωφωμένου. / Ζεῦ, Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει' / μέλοι δέ τοι σοὶ τῶν περ ἄν μέλλης τελεῖν*). Η επανάληψη τύπων του ρήματος *τελέω* (*τέλει, τελεῖν*) παραπέμπει στην παραδοσιακή κατακλείδα την οποία συναντάμε στα ερωτικά ξόρκια (McClure 1997: 126). Άλλα τέτοια χαρακτηριστικά που συναντάμε εδώ είναι οι παρηγήσεις, η μεταφορά, τα ισόκωλα, η προσωποποίηση και η ρυθμική έκφραση (McClure 1999α: 86 και αναλυτικά 89-90). Αυτού του είδους τα ερωτικά ξόρκια χρησιμοποιούνται τυπικά για να βρεθούν οι γυναίκες σε κυρίαρχη θέση και να ελέγχουν τους άνδρες, αντιστρέφοντας έτσι δυναμικά τις ισορροπίες των φύλων (McClure 1999α: 82). Ταυτόχρονα, η παρούσα κατακλείδα, μορφοποιημένη με τη μαγική γλώσσα, είναι δείγμα της αποτελεσματικής χρήσης της γλώσσας αλλά και της τελεστικής εκφώνησης (*performative utterance*, McClure 1999α: 87). Μάλιστα, η υποκρισία της Κλυταιμνήστρας μοιάζει πιο έντονη αν σκεφτούμε πως με την προσφώνησή της στον Δία, ο οποίος είναι ο θεός του γάμου, φαίνεται πως προσεύχεται όπως θα έπρεπε ως σύζυγος (Rose 1958: 70). Η Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί το επίθετο *τέλειον* στον στίχο 1504 επάνω από το πτώμα του βασιλιά για να μιλήσει για το τελευταίο αίμα. Ο χορός εκφράζει την ανησυχία του για την επερχόμενη δολοφονία και

με τρεμάμενη καρδιά εύχεται να βγουν οι φόβοι του ψεύτικοι (στ. 976 και 996-1000). Ανήμπορος να αντιδράσει και χωρίς να παίρνει κάποια πρωτοβουλία στέκει έξω από τον οίκο και παρακολουθεί τα γεγονότα.

2.6 Τέταρτο Επεισόδιο

Στο τέταρτο επεισόδιο η Κλυταιμνήστρα φωνάζει επιθετικά στην Κασσάνδρα να εισέλθει στον οίκο (στ. 1035 *εἴσω κομίζου καὶ σύ, Κασάνδραν λέγω*) και συνεχίζει μιλώντας της ειρωνικά μέχρι τον στίχο 1046. Η Κλυταιμνήστρα βρίσκει αφορμή να καλέσει μέσα την Κασσάνδρα με τη δικαιολογία ότι ως δούλα πρέπει να βοηθήσει σε θρησκευτικές τελετουργίες. Η Κασσάνδρα σιωπά και ο χορός παραδέχεται ένα ακόμη ανδρικό χαρακτηριστικό του λόγου της Κλυταιμνήστρας, την καθαρότητα (στ. 1047 *σαφή λόγον*). Στη συνέχεια, η Κλυταιμνήστρα θα χαρακτηρίσει τη φωνή της Κασσάνδρας ακατανόητη και ξενική, όμοια με χελιδονιού (στ. 1050-10). Γενικώς, το κελάηδημα των πουλιών θεωρούνταν ακατανόητος ήχος (Hogan 1984: 84). Την ίδια στιγμή η Κλυταιμνήστρα αναφέρει την ικανότητα της να επιχειρηματολογεί για να πείσει (στ. 1052 *πείθω νιν λόγω*). Η χρήση της οριστικής Ενεστώτα σε αυτή την πρόταση δείχνει τη σιγουριά της για την επιτυχία της πράξης αυτής. Οι γέροντες καλούν και οι ίδιοι την Κασσάνδρα να υπακούσει στην Κλυταιμνήστρα και να εισέλθει. Η Κλυταιμνήστρα και πάλι επικοινωνεί με τους θεατές λέγοντας ότι τα συμβάντα που θα ακολουθήσουν θα είναι μεγάλη τιμή για τα πρόβατα που περιμένουν για σφαγή (στ. 1056-8).

Καθ' όλη τη διάρκεια του διαλόγου μεταξύ Κλυταιμνήστρας και χορού η Κασσάνδρα σιωπά εντελώς. Η σιωπή της είναι το χαρακτηριστικότερο στοιχείο της πλήρους συμμόρφωσης με τις συμβάσεις του γυναικείου φύλου (McClure 1999α: 96). Τη στιγμή που η Κασσάνδρα παύει τη σιωπή της ξεσπά σε κλάματα με λόγια ακατανόητα (στ. 1072-3 και 1076-7) που μόνο όποιος γνωρίζει το παρελθόν αλλά και το μέλλον του Αγαμέμνονα μπορεί να τα αντιληφθεί (Thalman 1985: 106). Ο ανεξέλεγκτος, ακούσιος, ένθεος λόγος της έρχεται σε αντίθεση με τη ρητορική δεινότητα της Κλυταιμνήστρας. Η Κλυταιμνήστρα πείθει εύκολα τους άνδρες, κατέχει τον ανδρικό λόγο, ενώ η Κασσάνδρα δεν τα καταφέρνει. Ταλαντεύεται μεταξύ συγκρατημένης ομιλίας και ταραγμένων λυρικών ξεσπασμάτων, χαρακτηριστικό της θεϊκής μανίας (McClure 1999α: 92). Ο λόγος της χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο (στ. 1072-1117) κυρίως τραγουδά και στο δεύτερο μιλά (στ. 1178-1330, Denniston & Page 1972: 164). Η Κασσάνδρα είναι η μόνη

στην παρούσα τραγωδία που τραγουδά εκτός από το να μιλά. Συχνά στις τραγωδίες ο χορός τραγουδά λυρικά κομμάτια και κάποιος ηθοποιός απαντά με τρίμετρους ή αναπαίστους. Εδώ, η Κασσάνδρα τραγουδά και ο χορός απαντά με τριμέτρους. Αυτό δηλώνει τη συναισθηματική της φόρτιση. Τόσο η σιωπή της που ταυτίζεται με την πρέπουσα γυναικεία συμπεριφορά, όσο και οι πρώτες της αντιδράσεις, ο θρήνος και η ομιλία γεμάτη υστερικές εντάσεις αποτελούν στοιχεία που έχουν συνδεθεί με την τυπική γυναικεία μορφή. Χρησιμοποιεί λυρισμό, όπως οι επαναλήψεις του ονόματος του Απόλλωνα (στ.1076, 1080, 1085) και άλλων φράσεων π.χ. *ἀγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός*. (στ.1081 και 1086), παρηχήσεις *Ἄπολλον Ἄπολλον- ἀπόλλων - ἀπόλεσας* (στ. 1079-81) και επιφωνήματα π.χ. *ὄτοτοτοῖ πόποι, ᾗ ποῖ, ἰὼ, παπαῖ*. Μιλά με παραδοσιακούς μαντικούς γρίφους και ο λόγος της παραμένει καθαρός. Ο χορός ωστόσο παρουσιάζει χαμηλό δείκτη αντίληψης και δεν την κατανοεί. Η Κασσάνδρα προφητεύει ότι η Κλυταιμνήστρα σκοπεύει να προκαλέσει ένα μεγάλο κακό (στ. 1100-3). Στους στίχους 1107-1111 περιγράφει τον ίδιο το φόνο του Αγαμέμνονα. Δεν είναι τυχαίο ότι η Κλυταιμνήστρα διαπράττει το έγκλημα *χείρ ἐκ χερὸς* (=χέρι με χέρι) δηλαδή με τα ίδια της τα χέρια μπροστά στον άνδρα της, με τρόπο ανδρικό, θα λέγαμε, και όχι πισώπλατα. Η Κασσάνδρα την χαρακτηρίζει επίσης ως «δίχτυ», συνδέοντας το φονικό όργανο με το άτομο που διαπράττει το έγκλημα. Στο δεύτερο μέρος του λόγου της οι αντιδράσεις της δεν είναι υπερβολικές. Εκφράζει με κατανοητό τρόπο παρατηρήσεις και σκέψεις. Ακόμα και όταν τα οράματά της κλιμακώνονται, διατηρεί την αυτοκυριαρχία της σταματά και τα σχολιάζει (στ. 1117-8, Denniston & Page 1972: 165).

Στον στίχο 1125 η Κασσάνδρα κραυγάζει (*ᾗ ᾗ, ἰδοὺ ἰδοὺ*) και ζητά από κάποιον να κρατήσει μακριά τον ταύρο από την αγελάδα. Ο ταύρος είναι ο Αγαμέμνονας και η Κλυταιμνήστρα η αγελάδα. Η φράση αυτή δεν παρουσιάζεται αντεστραμμένη, αν και ο ρόλος των φύλων έχει αντιστραφεί. Η Κλυταιμνήστρα με τη λέξη *λαβοῦσα* (στ. 1125) είναι αυτή που παίρνει τον ενεργητικό ρόλο. Το μαύρο κέρατο (*μελαγκέρω*) είναι το όπλο της αγελάδας με το οποίο θα επιτεθεί (Fraenkel 2003: 514) και το οποίο μεταφορικά δανείζεται από τον ταύρο (Hogan 1984: 87). Κυριολεκτικά τα φονικά εργαλεία είναι το δίχτυ (στ. 1126 *πέπλοισι*) και το μαχαίρι. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, ο Αγαμέμνονας είναι αυτός που κινδυνεύει και ενώ θα έκανε θυσία για τους θεούς, τελικά αποτελεί ο ίδιος το θύμα τυλιγμένος στα ρούχα που θα φορούσε ως ιερέας για να τελέσει τη θυσία (Hogan 1984: 87). Ο χορός ακούγοντας για τις μελλούμενες συμφορές εκδηλώνει τον τρόπο του χρησιμοποιώντας λυρικό μέτρο (δοχμίους, Fraenkel

2003: 539). Έπειτα, η Κασσάνδρα στους στίχους 1136-9 προφητεύει και τον δικό της θάνατο. Στον 1149^ο στίχο μαθαίνουμε ότι η Κλυταιμνήστρα θα τη θανατώσει με δίκικοπο σπαθί· όργανο που χρησιμοποιούσαν μόνο άνδρες και σε συνθήκες πολέμου. Η Κασσάνδρα στεναχωριέται που θα πεθάνει με αυτό τον τρόπο που ταιριάζει σε άνδρες πολεμιστές και θα προτιμούσε μια ζωή με κλάματα (στ. 1146-9), όπως της Πρόκνης την οποία οι θεοί έσωσαν από τον θάνατο μεταμορφώνοντάς την σε αηδόνι που θρηνούσε αιώνια για τον χαμένο της γιο τον Ίτυ (Denniston & Page 1972: 173-4). Αξίζει να σημειώσουμε πως και η ίδια συνδέει τη φωνή της με το κελάηδημα των πουλιών (πρβλ στ. 1050 κ. εξ.). Πιθανόν το κελάηδημα να χρησιμοποιείται μεταφορικά για να δηλώσει τον τελετουργικό θρήνο καθώς ο υψίφωνος τόνος του γυναικείου θρήνου θυμίζει κλάμα πτηνών (McClure 1999α: 95). Ο χορός παρατηρεί πως *δυσφάτω κλαγγᾶ | μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις* (στ. 1152-3). Ο θρήνος της είναι δυσοίωνος και χωρίς ρυθμό για αυτό είναι επικίνδυνος και ο χορός προσπαθεί να τον καταπνίξει (McClure 1999α: 96). Έπειτα, η Κασσάνδρα παρουσιάζει την εμπειρία της ως γυναίκας που την εκμεταλλεύτηκε ένας άνδρας (στ. 1202-13). Αν και θεός, ο Απόλλων φαίνεται πως λειτούργησε σαν ένας συμβατικός άνδρας μεταχειριζόμενος μια γυναίκα ως αντικείμενο απόλαυσης (Sommerstein 1996: 261). Ακολουθως, η Κασσάνδρα θρηνεί για τη μάταιη ζωή της και για την πατρίδα της που καταστράφηκε (έως στ. 1240).

Σε αυτό το σημείο η Κασσάνδρα καταφέρνει να ελέγξει τον εαυτό της και αντί να τραγουδά μιλά και μάλιστα καθαρά και με σαφήνεια επαναλαμβάνοντας την προειδοποίησή της (στ. 1178, Lloyd-Jones 1993: 87). Έχει σταδιακά μεταβεί από τον λήθαργο στον αθέλητο θρήνο κι έπειτα σε εύγλωττη ικεσία. Είναι πιθανό επίσης η αλλαγή από τον λυρικό στίχο στον τρίμετρο να αντικατοπτρίζει την ήρεμη πλέον διάθεσή της από τον στίχο 1082 κ. εξ. (Fraenkel 2003: 539). Η McClure (1999: 93) ονομάζει τα στάδια ως εξής: σιωπή, σκοτεινός λόγος, καθαρότητα. Η πρώτη αναφορά του Αίγισθου από την Κασσάνδρα γίνεται στους στίχους 1223-6. Λέει ότι ο Αίγισθος ζητά εκδίκηση και ότι μένει στο σπίτι του αφέντη της. Τον αποκαλεί *λέοντ' ἄνακτιν* φανερώνοντας τον εκθηλυμένο χαρακτήρα του. Θέλει να πάρει την εκδίκησή του και φέρεται εχθρικά προς τον Αγαμέμνονα. Βρίσκεται, όμως, πίσω από την Κλυταιμνήστρα, η οποία σχεδίασε το φονικό και θα το εκτελέσει επίσης. «Τέτοια είναι η τόλμη της» όπως αναφωνεί χαρακτηριστικά η Κασσάνδρα στον στίχο 1231. Έπειτα η Κασσάνδρα πληροφορεί και πάλι τους γέροντες ότι θα δουν τον θάνατο του Αγαμέμνονα (στ.1246). Δεν καταφέρνει όμως να καταστήσει σαφή τον τόπο και τον δράστη του εγκλήματος

(Rose 1958: 89). Η απάντησή των γερόντων δείχνει και πάλι δυσπιστία ως προς τις ικανότητες της Κλυταιμνήστρας. Ρωτούν ποιος άνδρας ετοιμάζει αυτό το έργο (στ. 1251). Σίγουρα για εκείνους ένα τέτοιο έργο θα μπορούσε να σχεδιαστεί και να πραγματοποιηθεί μόνο από άνδρα. Αξίζει να σχολιάσουμε τον χαρακτηρισμό της Κλυταιμνήστρας και του Αγαμέμνονα ως λιονταριών, κάτι που δείχνει τη δύναμή τους καθώς ο λέων είναι ο βασιλιάς των ζώων. Ο Αίγισθος χαρακτηρίζεται λύκος, ζώο κατώτερο, δόλιο και δειλό (Rose 1958: 90). Με αυτόν τον τρόπο φανερώνεται η αδυναμία του σε σχέση με το βασιλικό ζεύγος. Μετά τον λόγο της Κασσάνδρας ο χορός παραδόξως την αποκαλεί πολύ σοφή γυναίκα (στ. 1295-6 *πολλά δ' αὖ σοφή / γύναι, μακρὰν ἔτεινας*) και τολμηρή (στ. 1297-8 *πῶς θεηλάτου / βοῶς δίκην πρὸς βωμὸν εὐτόλμως πατεῖς;*), αναγνωρίζοντας το θάρρος της που προχωρά αν και γνωρίζει ότι φτάνει το τέλος της. Εκτιμά τη στάση της (στ. 1300) την επαινεί για τη γενναία και ανθεκτική ψυχή της και θεωρεί ένδοξο τον θάνατό της. Η Κασσάνδρα, λοιπόν, φαίνεται πως μετατρέπεται σε ηρωική μορφή. Έπειτα, η Κασσάνδρα προφητεύει τον φόνο της Κλυταιμνήστρας (στ. 1319 *γυνὴ γυναικὸς ἀντ' ἔμοῦ θάνη*) και του Αίγισθου (στ. 1320 *ἀνὴρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέση.*) και ζητά η εκδίκηση που θα παρθεῖ από τους επερχόμενους εκδικητές να γίνει και για χάρη της ίδιας (στ. 1324-5). Αυτά είναι τα τελευταία λόγια της Κασσάνδρας. Ως τώρα αγνόησε την Κλυταιμνήστρα και είναι η μοναδική που εισέρχεται στο παλάτι με δική της θέληση και ελευθερία, τη στιγμή που το επιθυμεί (Sommerstein 1996: 219). Επίσης, μόνο αυτή δεν εξαπατήθηκε από την Κλυταιμνήστρα, ίσως διότι ο λόγος της Κλυταιμνήστρας σχετίζεται με τα ερωτικά ξόρκια που εξαπατούν άνδρες (Zeitlin 1985: 75).

Σε αυτό το σημείο για πρώτη φορά ο χορός θα μιλήσει για ενδεχόμενο φόνο του Αγαμέμνονα (στ. 1335-1340) κι αμέσως θα ακουστεί από το εσωτερικό του οίκου η κραυγή του βασιλιά που μόλις χτυπήθηκε (στ. 1343). Ξαφνιάζονται λοιπόν και αναρωτιούνται ποιος χτυπήθηκε. Το δεύτερο χτύπημα στον βασιλιά είναι και το τελειωτικό (στ. 1345). Οι γέροντες έχουν προετοιμάσει το κοινό για την ανικανότητά τους εστιάζοντας στην ηλικία και τη σωματική τους εξασθένηση (Lloyd-Jones 1993: 101). Τώρα φανερώνεται και η νοητική τους σύγχυση καθώς συζητούν για τον τρόπο με τον οποίο θα ενεργήσουν. Καθένας εκφράζει μια διαφορετική άποψη. Υπάρχουν δώδεκα διαφορετικές φωνές για να εκφραστούν καθεμία ξεχωριστά, σημάδι της αποδιοργάνωσής τους (Hogan 1984: 96). Ο κατακερματισμένος λόγος τους έρχεται σε αντίθεση με τον μαγικό και αποτελεσματικό γυναικείο λόγο που οδήγησε στον θάνατο

του Αγαμέμνονα (McClure 1999α: 98). Από τα λόγια τους είναι φανερό πως πλέον η εξουσία βρίσκεται στα χέρια της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου.

Η Κλυταιμνήστρα εξέρχεται από τον οίκο και με τα πρώτα της λόγια αποδεικνύει τη ρητορική της δεινότητα, την οποία χρησιμοποίησε με δόλο. Είπε πολλά προηγουμένως και τώρα θα πει τα αντίθετα (στ. 1372-3). Είδαμε, λοιπόν, πώς χειρίστηκε τους άνδρες της τραγωδίας. Παρουσιάστηκε πιστή στον κήρυκα, στη συνέχεια στον χορό και ιδίως στον άνδρα της. Τώρα που πέτυχε τους σκοπούς της εγκαταλείπει αυτή τη στάση (McClure 1999α: 27). Παραδέχεται ότι από παλιά οργάνωνε το σχέδιο της το οποίο αποκαλεί *άγων* και *ζήτημα νείκης παλαιᾶς* (στ. 1377-8). Επισημαίνει ότι ανέμεινε όσο χρόνο χρειάστηκε την κατάλληλη στιγμή και τελείωσε το έργο χτυπώντας (στ. 1377-9 *ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις*). Δεν είναι τυχαίο ότι χρησιμοποιεί πολεμική ορολογία. Επέδειξε πειθαρχία, ανδρειοσύνη και εξυπνάδα μελετώντας κάθε πτυχή του έργου της, ώστε να μην της ξεφύγει κάτι και συναντήσει έτσι αντίσταση από τον Αγαμέμνονα (στ. 1380-1). Επίσης, έχει το θάρρος να μην αρνηθεί όλα αυτά και θριαμβευτικά περιγράφει όλη τη διαδικασία του φόνου (στ. 1382-92). Τον τύλιξε με το δίχτυ κι έπειτα τον χτύπησε δύο φορές. Παρόλο που εκείνος παρέλυσε, δε δίστασε να τον χτυπήσει και μια τρίτη για χάρη του Άδη. Το αίμα του πετάχτηκε ορμητικά και την ράντισε με «στάλες φονικής δροσιάς» όπως περιγράφει χαρακτηριστικά (στ. 1389-90). Η Κλυταιμνήστρα τολμά να πει πως καμαρώνει (στ.1394 *ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι*). Μέσα στο πάθος της εκδίκησής της βλασφημεί. Αντίθετα από τη συνήθεια του *πενθεῖν* πάνω από το νεκρό σώμα θέλει να εκτελέσει σπονδή χαράς (στ. 1395, Fraenkel 2003: 659). Οι γέροντες ξαφνιάζονται και τα χάνουν με τη θρασύτητα της Κλυταιμνήστρας που καυχείται για τον φόνο του άνδρα της πάνω στο πτώμα του. Αυτό παραπέμπει στον ομηρικό ήρωα ο οποίος μόλις σκοτώσει τον εχθρό εκφέρει ένα λόγο έπαρσης πάνω από τον νεκρό (Foley 2001: 212). Καταδικάζουν την ορμητική, παραβατική ομιλία της περισσότερο και από το ίδιο το έγκλημα (McClure 1999α: 97). Η ίδια αποποιείται την ταυτότητα της αστόχαστης γυναίκας (*γυναικὸς ἀφράσμονος*) και απομακρύνεται από το στερεότυπο, όπως έκανε και προηγουμένως, όταν αισθάνθηκε ότι ο χορός της φέρθηκε σαν να ήταν ανόητο κορίτσι (στ. 277). Επισημαίνει ότι έδειξε ατρόμητη καρδιά (*ἀτρέστῳ καρδίᾳ*) χωρίς να την ενδιαφέρει η κριτική των άλλων για το εγχείρημά της. Επιδεικνύει το σώμα του νεκρού άνδρα της που φόνευσε με το δικό της δεξί χέρι κάνοντας έργο δίκαιο (στ. 1404-6 *οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς / πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς / ἔργον, δικαίας τέκτονος. τάδ' ὤδ' ἔχει*). Η δεξιά πλευρά έχει πάντα θετική

σημασία. Το δεξί χέρι συγκεκριμένα είναι σύμβολο της ανδρικής δύναμης. Η Κλυταιμνήστρα ζητά να κριθεί ως ηρωικός και δίκαιος εκδικητής και όχι ως μια γυναίκα που χρησιμοποιεί απρεπή για το φύλο της γλώσσα μπροστά στον σύζυγό της (Foley 2001: 212).

Στο τέταρτο στάσιμο ο χορός καταδικάζει την πράξη της. Είναι σημαντικό να σχολιάσουμε πως, ακόμα και τώρα που εκείνη έχει αποδείξει πόσο καλά σχεδίασε την ενέργειά της, ο χορός εξακολουθεί να μην δέχεται τη λογική της γυναίκας και την αποδίδει σε τρέλα (στ. 1408-9). Εκείνη προβάλλει το επιχείρημα της τιμωρίας του Αγαμέμνονα για να δικαιολογήσει την πράξη της και τονίζει τη σημασία της εκδίκησης για τον θάνατο της Ιφιγένειας (Sommerstein 1996: 263). Ο Αγαμέμνονας θυσιάσε την κόρη του που αποτελούσε για εκείνη την *φιλότατην ὠδῖν'*, (στ. 1417). Ωστόσο, ο φόνος του πατέρα των παιδιών της θέτει τον ρόλο της ως μητέρας υπό αμφισβήτηση (Foley 2001: 201). Θεωρεί σκληρό δικαστή τον χορό καθώς την κατακρίνει και προτείνει την τιμωρία της αλλά δεν έκρινε αντίστοιχα τον Αγαμέμνονα (Foley 2001: 213). Για αυτό η Κλυταιμνήστρα ζητά να αναμετρηθεί μαζί του με ίσους όρους απέναντι σε έναν άνδρα ηγέτη έτοιμο να αναλάβει τον θρόνο (Foley 2001: 203) και ως εξουσιάζει εκείνος αν την νικήσει. Όπως υποστηρίζει ο Rose (1958: 102), είναι σημαντικό να διαφυλάξει τον εαυτό της από ενδεχόμενη αντίδραση των γέροντων απέναντι στη νέα εξουσία. Εδώ, προσπαθεί να το καταφέρει με ήπια μέσα, αν όμως δεν μπορέσει δε θα διστάσει να χρησιμοποιήσει βία. Επιπλέον, θα πρέπει να καλύψει και την ανικανότητα του μεγαλόστομου και δειλού Αίγισθου. Αξίζει να σημειώσουμε, επίσης, ότι πέρα από τη δυναμική της στάση, η απαίτησή της για έναν αγώνα με ισότητα είναι απόδειξη ότι βλέπει τον εαυτό της ίσο με τους άνδρες και άξιο να κυβερνήσει με δικαιοσύνη. Είναι πεπεισμένη ότι έχει δίκαιο και με τη νίκη της, καθώς λέει, θα έχει συνετίσει τους γέροντες (στ. 1424-5). Ο χορός, από την άλλη μεριά, βλέπει υπεροψία στα λεγόμενά της και το αποδίδει και αυτό στη λύσσα της στιγμής (στ.1426-8). Από τους χαρακτηρισμούς του χορού για τη στάση της (στ. 1426 *μεγαλόμητις*, στ. 1427 *περίφρονα*) φαίνεται ότι διατηρεί τη λεκτική κυριαρχία της στους άνδρες. Αργότερα ονομάζεται σύντροφος του μαύρου Άρη (στ. 1511). Αυτοί οι όροι θυμίζουν περισσότερο πολεμιστή παρά γυναίκα σύζυγο (McClure 1999α: 97). Η βιαιότητα και η δαιμόνια αιματηρή φύση του Άρη εντείνουν την ανδροπρέπεια της Κλυταιμνήστρας, ενώ χαρακτηριστικό είναι και το ότι ο δαίμονας έρχεται από τον πατέρα (βλ. στ. 1507-8 *πατρόθεν δὲ συλλή- / πτωρ γένοιτ' ἄν ἀλάστωρ*, Foley 2001: 223). Το αίμα, λοιπόν, καθώς επισημαίνει ο χορός, ταιριάζει

στα μάτια της. Τα κόκκινα μάτια για εκείνη την εποχή θεωρούνταν σύμπτωμα της μανίας (Denniston & Page 1972: 201, Fraenkel 2003: 672, Lloyd-Jones 1993: 106). Πιστεύει ότι η Κλυταιμνήστρα πρέπει να τιμωρηθεί και να στερηθεί τους φίλους της (στ. 1429). Το γεγονός ότι διαθέτει φίλους που δεν είναι συγγενείς αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό ανδρικής συμπεριφοράς καθώς θα ήταν δύσκολο οι γυναίκες τις εποχής που βρίσκονταν στο οίκο να αποκτήσουν (Foley 2001: 214).

Στη συνέχεια, δίχως καθυστέρηση η Κλυταιμνήστρα κοινοποιεί τα δικά της επιχειρήματα για την ενέργειάς της (στ. 1431-1447). Για πρώτη φορά αποδίδει στον Αίγισθο τη θέση του νόμιμου κυρίου του σπιτιού (στ. 1435). Δείχνει εν μέρει ευάλωτη και σε ανάγκη μιας δύναμης να την στηρίξει (Fraenkel 2003: 678). Ωστόσο, το ότι αποκαλεί τον Αίγισθο ασπίδα (στ. 1437) φανερώνει την αντιστροφή των ρόλων των φύλων και σε αυτό το σημείο. Η Κλυταιμνήστρα εκτέλεσε την πράξη και αποτέλεσε το ξίφος, ενώ ο Αίγισθος βρισκόταν πίσω παθητικός ως ασπίδα. Έπειτα κάνει λόγο για την απάτη του Αγαμέμνονα ως συζύγου (στ. 1438 κ. εξ.). Τον αποκαλεί «*λυμαντήριον*», και «*Χρυσήδων μείλιγμα*». Χαρακτηρίζει την Κασσάνδρα «*κοινόλεκτρον*», «*πιστήν ξύννευνον*», ενώ δε λείπει και το έμμεσο σχόλιο για τη σεξουαλική σύνδεσή της με τον Αγαμέμνονα «*ναυτίλων δὲ σελμάτων / ἰσοτριβής*». Σκοπός της να παρουσιάσει τη συμπεριφορά του όσο πιο αρνητικά γίνεται, ώστε να δικαιολογήσει τη εκδικητική της δράση (Fraenkel 2003: 679). Με τον προσδιορισμό της Κασσάνδρας ως «πιστής ομόκλινης», της αποδίδει τη συζυγική ιδιότητα που αντικαθιστά τον ρόλο της ίδιας (McClure 1999α: 93). Η Κασσάνδρα, αν και ξένη, αντιπροσωπεύει την ελληνική κανονικότητα με τη χρήση γυναικείων τρόπων έκφρασης όπως η σιωπή και ο θρήνος (McClure 1999α: 92). Της δίνει, επίσης, τον χαρακτηρισμό *φιλέτωρ* (στ. 1146), ο οποίος αποδίδεται συνήθως στους άνδρες. Ίσως με αυτόν θέλει να μεταφέρει στην Κασσάνδρα τη δική της ενεργή σεξουαλικότητα, αφού ο θάνατός της προσθέτει ηδονή στο κρεβάτι της ίδιας (Foley 2001: 214). Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, εκδικήθηκε πλήρως την απιστία του συζύγου της καθώς φόνευσε την ερωμένη του άνδρα της και σύναψε δική της σχέση. (Fraenkel 2003: 686, Sommerstein 1996: 263).

Σε αυτό το σημείο ο χορός εύχεται το θάνατό του εφόσον χάθηκε ο προστάτης και τονίζει το γεγονός ότι δεινοπάθησε και σκοτώθηκε από γυναίκες. Η πρώτη είναι η Ελένη και η δεύτερη η Κλυταιμνήστρα. Επαναλαμβάνοντας τη λέξη «γυναίκα» δείχνει πόσο ξαφνιαστική που το γυναικείο φύλο έπαιξε τόσο καθοριστικό ρόλο στη ζωή του

άρχοντά του (στ. 1448-54). Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου οι γέροντες δεν ενδιαφέρθηκαν για τα επιχειρήματα της Κλυταιμνήστρας ούτε για την προσπάθειά της να κριθεί ως εκδικητής. Εκφράζουν απόγνωση για τον εξευτελισμό του Αγαμέμνονα που φονεύθηκε από το χέρι της συζύγου-γυναίκας. Ένας θάνατος από γυναίκα δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως δίκαιος και μάλιστα ιδίως εφόσον ως τέτοιος υποσκάπτει την ιδιότητα του ήρωα για τον άρχοντά τους (Foley 2001: 227). Έπειτα, ο χορός χάνει την ψυχραιμία του και ξεσπά θρηνολογώντας για τα συμβάντα στην Τροία που προκάλεσε η Ελένη (στ. 1455-61). Ο χορός θεωρεί σίγουρα την Ελένη ένοχη και την κατηγορεί χωρίς να παραθέτει αποδείξεις καθώς για τους άνδρες πάντα υπήρχε ο φόβος της απιστίας από τη γυναίκα (Sommerstein 1996: 260). Η αντίδραση του χορού από άποψη μορφής μοιάζει με τη στάση της Κασσάνδρας που θρηνούσε και χρησιμοποιούσε λυρικό λόγο. Από εδώ και εξής η εκθήλυνση του χορού γίνεται πιο αισθητή (McClure 1999a: 98). Η Κλυταιμνήστρα διαφωνεί με τις κατηγορίες προς την Ελένη και αρνείται το ποιητικό στερεότυπο που υιοθετεί ο χορός, ότι δηλαδή για όλα τα κακά ευθύνεται η μοιχεία της γυναίκας (Foley 2001: 215). Με το επίθετο. *άνδρολέτειρα* (στ. 1465) που της αποδίδει την παρομοιάζει στην ουσία με Αμαζόνα. Η απαγωγή της ήταν η αρχή που οδήγησε στον θάνατο του Αγαμέμνονα (Denniston & Page 1972: 205). Επίσης, οι γέροντες τώρα θυμούνται την κατάρα των Τανταλιδών και προσφωνούν τον δαίμονα στον οποίο απευθύνουν τις κατηγορίες.

Στη θέα του νεκρού σώματος του βασιλιά οι γέροντες ξυπνούν απότομα από τους συλλογισμούς τους. Παρατηρούν πως εφόσον το φονικό είναι έργο από χέρι ανθρώπινο, σίγουρα υπάρχει ανθρώπινη υπαιτιότητα (στ. 1489-96, Denniston & Page 1972: 207). Θρηνούν με επιφωνήματα (*φεῦ φεῦ, ἦ ἦ, ἰὼ ἰὼ*), ρητορικές ερωτήσεις απευθυνόμενες στον Δία και στον Αγαμέμνονα, σχήματα λόγου όπως παρομοιώσεις (στ. 1492) και επαναλήψεις (στ. 1489-1496 και 1513-1520). Λένε για τον βασιλιά πως κείται σε ιστό αράχνης (στ.1493) και έτσι κάνουν τον παραλληλισμό με τις θηλυκές αράχνες που καταβροχθίζουν το αρσενικό ταίρι τους (Hogan 1984: 101). Θρηνούν και για τον δόλιο τρόπο που τον σκότωσε η γυναίκα του. Εκείνη, παρά τον αγώνα που έκανε ως τώρα για να αποδείξει ότι το εγχείρημα ήταν εξ ολοκλήρου δικό της, τώρα αλλάζει στάση και αποποιείται τις ευθύνες της. Τις επιρρίπτει όλες στον εκδικητή θεό (*παλαιὸς δριμὺς ἀλάστωρ*) που με τη μορφή της ξεπλήρωσε το χρέος (στ.1497-1504). Ο Αλάστωρ δεν είναι μια διαφορετική οντότητα από την Κλυταιμνήστρα, αλλά λειτουργεί μέσω της Κλυταιμνήστρας, η οποία αποτελεί την ενσάρκωσή του· για αυτό τον λόγο δεν αναιρεί

ότι το φονικό έγινε με το δικό της χέρι (Denniston & Page 1972: 208, Foley 2001: 220). Υποστηρίζει με ψυχρότητα ότι πιστεύει πως θα μπορούσε να είναι αλήθεια· πως ο φόνος του Αγαμέμνονα δεν προήλθε από προσωπικό κίνητρο, αλλά είναι έργο μίας θεϊκής οντότητας την οποία η Κλυταιμνήστρα υπουργεί ως πρόθυμη βοηθός της δικαιοσύνης (Denniston & Page 1972: 208). Το επιχείρημα, λοιπόν, που προβάλλει τώρα σχετίζεται περισσότερο με τον Αίγισθο παρά με την ίδια. Πρόκειται για την εκδίκηση για τον φόνο των παιδιών του Θυέστη (Fraenkel 2003: 712). Βαθμιαία λοιπόν ξαναπαίρνει τον ρόλο της «συζύγου» που δρα υπό την επίβλεψη του κυρίου της και έτσι το επιχείρημα της εκδίκησης για τον φόνο της Ιφιγένειας χάνεται (Foley 2001: 228). Οι γέροντες δέχονται ότι μια δαιμονική δύναμη ενήργησε στην παρούσα περίπτωση και εκτέλεσε εγχείρημά δίκαιο. Η Κλυταιμνήστρα τους κερδίζει ξανά αφήνοντάς τους να θρηνολογούν (στ. 1513 κ εξ. και 1537 κ εξ.) και να βρίσκονται σε σύγχυση (στ.1530 κ. εξ., Hogan 1984: 101).

Πλέον οι γέροντες σκέφτονται την ταφή και τον θρήνο που είθισται να τελούν οι γυναίκες του σπιτιού όταν πεθαίνουν οι άνδρες. Παρά την ανησυχία του χορού για το πώς θα θρηνηθεί ο βασιλιάς (στ. 1490 και στ. 1514 *πῶς σε δακρύσω;*), στην ουσία όλη η σκηνή αποτελεί έναν θρήνο για τον νεκρό (Hogan 1984: 101). Ο χορός, δηλαδή, λαμβάνει τον ρόλο των γυναικών που τελούν αυτό το κοινωνικό έθιμο κάτι που φανερώνει τη θηλυπρέπειά του. Η Κλυταιμνήστρα επισημαίνει ότι είναι δική της ευθύνη, αλλά δεν θα τον κλάψει (στ.1551-4). Μάλιστα ειρωνικά φαντάζεται την επανένωση μεταξύ πατέρα και κόρης στον κάτω κόσμο (Hogan 1984: 102). Η περιφρονητική και κυνική της στάση δείχνει πως δεν άλλαξε ούτε σκέψεις ούτε και συναισθήματα. Τώρα δεν κρύβεται καν πίσω από τον δαίμονα (Denniston & Page 1972: 212). Έτσι, ο χορός επισημαίνει τον χλευασμό της που προμηνύει την τιμωρία της (στ. 1560-1). Η διάθεσή του παραμένει μελαγχολική και γεμάτη με το προαίσθημα της καταστροφής (Denniston & Page 1972: 212). Έχει πλέον παραδεχθεί ότι οι ευθύνες δεν βαραίνουν αποκλειστικά την Κλυταιμνήστρα· τα λόγια της αγανακτισμένης μητέρας δεν ήταν μάταια (στ. 1562-4, Fraenkel 2003: 736). Βλέπουμε, λοιπόν, την αντίθεση στη ψυχολογική κατάσταση Κλυταιμνήστρας και χορού. Μάλιστα, η Κλυταιμνήστρα βρίσκεται σε τέτοιο σημείο έπαρσης που θεωρεί πως μπορεί να σταματήσει την κατάρα των Ατρείδων κάνοντας συμφωνία με τον δαίμονα (στ. 1569-73). Πλέον αυτό παρουσιάζει ως γεγονός ύψιστης σημασίας κι αν το κατάφερνε θα της ήταν αρκετό να ζήσει με λίγα πλούτη πλέον (στ 1574-7). Σε αυτό το σημείο όμως έχει καταφέρει να

φέρει σε πέρας το σχέδιό της, ο άνδρας της είναι νεκρός και η εξουσία δική της. Όσο και αν θέλει να δείξει ότι δε θέλει πολλά για να ζήσει, τα πλούτη μικρή σημασία έχουν μπροστά στην εξουσία που κέρδισε. Σπεύδει επίσης να προβάλει τον δαίμονα ως αρσενικό και τον σκοπό του πατριαρχικό, σχετιζόμενο με τους αρσενικούς απογόνους και τη διαδοχή (Foley 2001: 221). Έτσι, μπορεί να πείσει ευκολότερα τον χορό ότι η πράξη της είναι παράγωγο της δικαιοσύνης του Δία (Foley 2001: 222). Με αυτόν τον τρόπο, όμως, εισάγει έναν άνδρα υποκινητή/συνεργάτη του εγχειρήματος υποβαθμίζοντας την προηγούμενη αξίωσή της να φανεί πως έπραξε με δικαιοσύνη ως ένας αυτόνομος ηρωικός εκδικητής. Μπαίνει υπό τη σκέπη του δαίμονα υιοθετώντας έναν δευτερεύοντα, γυναικείο ρόλο που αντικατοπτρίζει τις γυναίκες της εποχής, οι οποίες υπάκουαν τις εντολές του προστάτη τους (Foley 2001: 223).

2.7 Εξοδος

Ο Αίγισθος εξέρχεται χαρούμενος από τον οίκο και στους στίχους 1580-3 με τη λέξη *μηχανάς* αναγνωρίζει το ότι η δολοφονία του Αγαμέμνονα εμπειρείχε δόλο όπως είχε και η ενέργεια του Ατρέα και έτσι υπερασπίζεται τον εαυτό του (Denniston & Page 1972: 213). Μετά την περιγραφή του παρελθόντος προβάλλει τον εαυτό του ως δίκαιο υφαντή του φόνου (στ. 1604) και παραδέχεται ότι δεν ήταν μπροστά όμως τον οργάνωσε (στ. 1608-9). Παρ' όλ' αυτά το κοινό ξέρει πως η Κλυταιμνήστρα ήταν αυτή που σχεδίασε τα πάντα και οργανώθηκε από την πρώτη στιγμή. Ο Αίγισθος οικειοποιείται την εκδίκηση και ειρωνεύεται τους γέροντες καθώς έχει την εξουσία (στ. 1618-1624). Οι γέροντες με τη σειρά τους θα απαντήσουν υποβαθμίζοντας τον Αίγισθο. Τον χαρακτηρίζουν «γυναίκα που ντρόπιασε τον άνδρα της» (στ. 1625-6 *γύναι, σὺ τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης μένων / οἴκουρός εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνων*). Συχνά στις τραγωδίες προσφώνουσαν έτσι τους εκθηλυμένους άνδρες. Φυσικά, ο Αίγισθος θα βρει τρόπο να δικαιολογηθεί χρησιμοποιώντας το στερεότυπο ότι εφόσον υπήρχε ο δόλος το εγχείρημα ταίριαζε σε γυναίκα (Fraenkel 2003: 775). Λίγο αργότερα, χορός και Αίγισθος ετοιμάζονται να βγάλουν τα σπαθιά. Ο Αίγισθος δείχνει αδύναμος ως κυβερνήτης να επιβληθεί στους γέροντες με την πειθώ (Sommerstein 1996: 263). Ο λόγος του, έως τώρα, συνολικά ήταν γεμάτος συναισθηματισμούς, οργή, ειρωνεία, επιθετικότητα, απερισκεψία και επιπόλαιες αντιδράσεις. Αντίθετα, ο λόγος της Κλυταιμνήστρας είχε χαρακτηριστικά «ανδρικού» λόγου. Επίσης, είδαμε νωρίτερα ότι και ο χορός επηρεάζεται από την Κασσάνδρα και χρησιμοποιεί λυρικό στίχο, ενώ εκείνη συνεχίζει με

ιάμβους. Η αντιστροφή των μορφών λόγου απεικονίζει τη βαθύτερη αναταραχή στους ρόλους των φύλων (McClure 1999α: 71).

Σε αυτό το σημείο επεμβαίνει η Κλυταιμνήστρα για να ηρεμήσει τα πνεύματα και είναι αυτή που θα κλείσει την τραγωδία με τα τελευταία της λόγια. Δείχνει μετριοπάθεια και καλεί τον Αίγισθο να μη δώσει σημασία στους γέροντες εφόσον κατέχει μαζί της την εξουσία. Παραδόξως αποκαλεί τους εχθρούς της σεβάσμιους (στ. 1657). Ωστόσο, η στάση της δεν έχει αλλάξει απέναντί τους και αυτό φαίνεται από τον χαρακτηρισμό των λόγων τους ως *ματαίων ύλαγμάτων* (στ. 1672, Denniston & Page 1972: 222). Η ίδια θριαμβευτικά λέει πως η ομιλία της ήταν λόγια γυναίκας (στ. 1661) ενώ αυτή την ώρα οι άνδρες άσκοπα λογομαχούν. Η λέξη «γυναίκα» εκφράζεται με περηφάνεια σαν ένα είδος αντίδρασης στη γενική προκατάληψη του χορού απέναντι στο γυναικείο φύλο (στ. 1661, Fraenkel 2003: 796). Ο λόγος της Κλυταιμνήστρας ήταν σύντομος, σαφής και αποφασιστικής σημασίας σε πλήρη αντίθεση με τον μάταιο και ανούσιο διάλογο μεταξύ Αιγίσθου και γερόντων (Sommerstein 1996: 263). Για το τέλος είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η τραγωδία δεν κλείνει με λόγια του χορού, όπως παραδοσιακά συμβαίνει στις τραγωδίες, αλλά ενός χαρακτήρα (Sommerstein 1996: 264). Ο χορός σιωπά και βρίσκεται υπό τον ζυγό των νέων κυρίων του παλατιού. Η σιωπή του σημαίνει παράλληλα την απώλεια της ταυτότητας του πολίτη (McClure 1999α: 99). Η Κλυταιμνήστρα έχει κερδίσει τους γέροντες με τα επιχειρήματά της στην αρχή της τραγωδίας, τους οδήγησε να παραδεχτούν ότι η πράξη της ήταν δίκαιη και τώρα όχι μόνο τους έχει υπό την εξουσία της αλλά αποδεικνύεται και νοητικά ανώτερη. Ωστόσο, έχουν αρχίσει να διαφαίνονται και κάποια αισθήματα ανησυχίας και φόβου μήπως ο δαίμονας φέρει νέες συμφορές, γεγονότα που οι θεατές θα παρακολουθήσουν στο επόμενο έργο. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα δείχνει μετριοπάθεια, αν και υπάρχει πάντα η πιθανότητα ο φόβος που προβάλλει να είναι ένα ακόμη δείγμα του υποκριτικού της ταλέντου (Sommerstein 1996: 264).

Κεφάλαιο 3

Μήδεια

3.1 Πρόλογος

Η τραγωδία ξεκινά με την τροφό να διηγείται γεγονότα της Αργοναυτικής Εκστρατείας στα οποία πρωταγωνίστησαν οι δύο βασικές μορφές του δράματος · η Μήδεια και ο Ιάσοντας (στ. 1-15). Η τροφός εύχεται να μην είχε πραγματοποιηθεί η εκστρατεία και δημιουργεί ατμόσφαιρα βαθιάς λύπης (Mastronarde 2011: 221). Σε αυτούς τους στίχους μαθαίνουμε ότι η Μήδεια ακολούθησε τον Ιάσωνα από έρωτα (στ. 8 *ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσωνος*) και οδήγησε τις κόρες του Πελία να σκοτώσουν τον πατέρα τους (στ. 9). Η Μήδεια διώχθηκε και έφτασε στη γη του Κρέοντα (στ. 12). Αφού βοήθησε τον Ιάσωνα ποικιλοτρόπως στην εκστρατεία παρέμεινε υπάκουη (στ. 13 *ξυμφέρουσ' Ἰάσωνι*) και σύμφωνη με το στερεότυπο της εποχής που υπαγορεύει σε κάθε γυναίκα να μη διχογνωμεί με τον άνδρα της (στ. 15 *πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ*). Όπως παρατηρεί η Durham (1984: 55), μια γυναίκα με ηρωική συμπεριφορά στην τραγωδία δε σημαίνει απαραίτητα ότι απορρίπτει τη θηλυκότητά και συμμετέχει στην υπονόμευσή της. Ο Ευριπίδης, λοιπόν, κατασκευάζει μια φιγούρα καθ' όλα ανθρώπινη· με θηλυκά χαρακτηριστικά στη συμπεριφορά και ενεργητική ηρωική παρουσία. Για το μεγαλύτερο ποσοστό του αθηναϊκού κοινού, ωστόσο, οποιαδήποτε γυναίκα είναι ενεργητική στην τραγωδία ενσαρκώνει τους χειρότερους φόβους που προέρχονται από τη γυναικεία δράση και σχετίζονται με τις κοινωνικές συμβάσεις (Foley 1989: 80).

Ο Ιάσοντας από την άλλη μεριά του, έρχεται τώρα να καταστρέψει την ανδρική ηρωική του εικόνα. Υποβαθμίζει τον ρόλο του ως άνδρα και πατέρα μπροστά στην ευκαιρία να κερδίσει την εξουσία της βασιλικής ιδιότητας (στ. 17-8 *Προδούς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην...γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται*). Η λέξη *προδούς* εκφράζει την έντονη αποδοκιμασία της τροφού για τη στάση του (Mastronarde 2011: 227). Ζητώντας νέα

γυναίκα ατιμάζει τη Μήδεια και τη γεμίζει δυστυχία (στ. 20 *Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἡτιμασμένη*). Η ατιμία του Ιάσονα έχει μεγάλο αντίκτυπο στη Μήδεια. Πρόκειται για το ζήτημα της αξιοπρεπούς εικόνας που επιδιώκει κάθε άνθρωπος ο οποίος κινείται στη δημόσια σφαίρα. Η προβολή των εννοιών της τιμής και ατιμίας, σχετίζονται τον κώδικα ανδρικής τιμής καθώς και η ανάγκη της Μήδειας να αντιμετωπίζεται με σεβασμό και φόβο δείχνουν μια βαθιά εσωτερίκευση των ανδρικών αξιών (Mastronarde 2011: 228). Η έννοια της τιμής είναι το πρώτο στοιχείο που εμφανίζεται στην παρούσα τραγωδία και σχετίζεται με τον κόσμο των ηρώων. Ο ηρωικός χαρακτήρας της Μήδειας είναι αισθητός ήδη από την αρχή και διατρέχει ολόκληρο το έργο. Ο Κνοx την αποκαλεί «σοφόκλειο ήρωα» επισημαίνοντας την ομοιότητά της συμπεριφορά της με αυτή του Αίαντα του Σοφοκλή (1977: 198). Η Μήδεια φτάνει στο σημείο να οδύρεται στο εσωτερικό του σπιτιού (στ. 21-2 *βοᾶ μὲν ὄρκους*). Στην αθηναϊκή κοινωνία ο θρήνος θεωρούνταν επικίνδυνος καθώς μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για διαμαρτυρία και αντίσταση. Στη παρούσα περίπτωση η βοή της Μήδειας διαταράσσει ξεκάθαρα την ισορροπία του οίκου (McClure 1999β: 380-1). Ο θρήνος είναι μια γυναικεία υπόθεση, , εδώ όμως η Μήδεια δεν θρηνεί απλώς για την προδοσία της συζυγικής κλίνης. Ανακαλεί τους όρκους πίστης που αντάλλαξε με τον Ιάσονα. Οι όρκοι αυτοί έγιναν με χειραψία των δεξιών χεριών (στ. 21-2 *ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην*). Για τους αρχαίους Έλληνες αυτό γινόταν είτε ως ένδειξη πίστης ή φιλίας είτε για να διασφαλιστεί μια εμπορική συμφωνία (Flory 1978: 69). Το σφίξιμο των δεξιών χεριών μεταξύ συζύγων είναι κάτι ασυνήθιστο για την εποχή. Η γυναίκα δεν είχε δυνατότητα να συνάψει γάμο για τον εαυτό της. Η συμφωνία του γάμου γινόταν μεταξύ του πατέρα της νύφης και του υποψήφιου άνδρα. Στον ομηρικό κόσμο η χειραψία αυτή γινόταν μόνο μεταξύ ανδρών ηρώων, κοινωνικά ίσων. Έτσι, εδώ η χειραψία μεταξύ Μήδειας και Ιάσονα θυμίζει σύναψη «ισχυρού δεσμού» φίλων ανδρών. Η Μήδεια στάθηκε ισότιμος εταίρος στην αργοναυτική εκστρατεία και αντάλλαξε αμοιβαίους όρκους που νομιμοποιήθηκαν με την επίκληση των θεών (Mastronarde 2011: 39 και 228). Η πράξη τους μοιάζει περισσότερο με συνθήκη κυρίαρχων κρατών παρά με γάμο (Flory 1978:70). Επομένως, με το να υποστηρίζει πως οι όρκοι του Ιάσονα δόθηκαν απευθείας σε αυτήν, η Μήδεια λαμβάνει τον ανδρικό ρόλο του ίσου στη δημόσια σφαίρα (Williamson 1990: 18). Επίσης λαμβάνει και τον ρόλο του πατέρα που παραδίδει τη νύφη στον γαμπρό (Mueller 2001: 499).

Η στέρηση τιμής που αισθάνεται η Μήδεια επεκτείνεται και στην αίσθηση παραβίασης του δικαίου (στ. 22-3 *μαρτύρεται / οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ και στ. 26 ἦσθετ' ἠδίκημένη*, Αλεξοπούλου 2013: 85). Η συμπεριφορά του Ιάσονα έχει οδηγήσει τη γυναίκα του σε μια άθλια κατάσταση δυστυχίας με πόνο και οδυρμούς. Η τροφός την περιγράφει να κείτεται νηστική με χαμηλωμένα μάτια, γεμάτη χρώματα στο πρόσωπο να βογγά απαρηγόρητη (στ. 24-35). Η έννοια της ατιμίας επαναλαμβάνεται (στ. 33 *ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει*) τονίζοντας τη συμφορά που βρήκε τη Μήδεια καθώς αυτή για να ακολουθήσει τον άνδρα της πρόδωσε τους δικούς της (στ. 31-2 *πατέρ' ἀποιμώξῃ φίλον / καὶ γαῖαν οἴκου θ', οὓς προδοῦσ'*) και τώρα έχει απομείνει μόνη. Ο θρήνος της όμως πλέον έχει μετατραπεί σε οργή. Μίσησε ακόμα και τα παιδιά της (στ 36. *στυγεῖ δὲ παῖδας*). Η τροφός φοβάται για το τι είναι ικανή να κάνει διότι, όπως λέει, *δεινὴ γάρ οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλὼν / ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον ἄσεται*. (στ. 44-5). Όπως έχουμε επισημάνει και στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας, το λεξιλόγιο που σχετίζεται άμεσα με τη νίκη και την ήττα αφορά συνήθως ανδρικές προσωπικότητες, όπως και το να διαθέτει κάποιος φίλους και εχθρούς. Επίσης, το επίθετο *καλλίνικον* που χρησιμοποιεί η τροφός εδώ προσδιορίζει το εννοούμενο *ἄσμα* και παραπέμπει στην προσφώνηση του Ηρακλή που αρχέτυπα συνδέεται με τον νικητὴ ἀθλητικῶν ἀγώνων (Mastrorarde 2011: 234). Έτσι, η Μήδεια φαίνεται να μην αφήνει περιθώρια στους ανθρώπους να την πλήξουν και στέκει προσηλωμένη στο ηρωικό ιδανικό. Η τροφός μέχρι τώρα έχει παρουσιάσει τις δύο όψεις της Μήδειας: η εξωτερική της πλευρά είναι η στερεοτυπικά θηλυκή που αντιμετωπίζει με στεναχώρια και παθητικότητα την απόρριψη του συζύγου. Η δεύτερη πλευρά είναι η εσωτερική η οποία δεν ανέχεται ήττα από τους εχθρούς και η τροφός ως άτομο που βρίσκεται κοντά στη Μήδεια, τη γνωρίζει από προσωπική εμπειρία (Bongie 1977: 32).

Ακολουθεί η είσοδος του παιδαγωγού στη σκηνή με τα παιδιά της Μήδειας. Ο παιδαγωγός συνομιλεί με την τροφό για την κατάσταση της πρωταγωνίστριας (στ. 46 κ. εξ.) και πληροφορεί την τροφό για τα σχέδια του Κρέοντα που κρυφάκουσε. Ο βασιλιάς σκοπεύει να διώξει τη Μήδεια μαζί με τους γιους της από τη χώρα (στ. 70-3). Της λέει ακόμα πως ο Ιάσοντας αδιαφορεί για το γεγονός λόγω των νέων αισθημάτων του για την πριγκίπισσα (στ. 76-7). Αυτό εξοργίζει την τροφό και την οδηγεί να εκφράσει ανοιχτά τη δυσαρέσκειά της απέναντί του. Εύχεται, μάλιστα, τον θάνατό του (στ. 83-4 *ἔλοιτο μὲν μη...ἀτὰρ κακὸς γ' ὦν ἐς φίλους ἀλίσκεται*.) διότι με τη συμπεριφορά του βλάπτει φίλους. Όχι μόνο καταπάτησε τους όρκους αλλά δε φροντίζει για το μέλλον

της οικογένειάς του. Η έντονη αποδοκιμασία της τροφού προσθέτει περισσότερα χαρακτηριστικά αντιήρωα στη μορφή του Ιάσονα. Ο παιδαγωγός προσθέτει πως ο Ιάσοντας ξέχασε την πατρική του ιδιότητα χάριν του οφέλους που θα αποκομίσει από τη βασιλική του σχέση (στ. 87-8). Η τροφός διαισθανόμενη τις διαθέσεις της Μήδειας παραγγέλλει στον παιδαγωγό να στείλει τα παιδιά μέσα για ασφάλεια. Η Μήδεια είναι δύσθυμη και με απειλητικές τάσεις για αυτά (στ. 91-2 *μητρι δυσθυμουμένη. / ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην*). Σε αυτό το σημείο είναι έντονη η ομοιότητά της με σοφόκλειο ήρωα. Η παρομοίωση με ταύρο προσθέτει στην ηρωική εικόνα καθώς ο σοφόκλειος ήρωας συνδέεται εξίσου με άγριο θηρίο. Επίσης, το ότι *οὐδὲ παύσεται / χόλου* (στ. 93-4) μας θυμίζει τον θυμό του ομηρικού Αχιλλέα (Bongie 1977: 33). Η στροφή κλείνει με το πιο χαρακτηριστικό ηρωικό ιδανικό: *ἐχθρούς γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι* (στ. 95). Η ανάγκη της Μήδειας για ευεργεσία φίλων και βλάβη εχθρών έχει σχολιαστεί από πολλούς μελετητές που τονίζουν την ομοιότητα της με τον σοφόκλειο ήρωα, ένα ζήτημα το οποίο θα σχολιάσουμε και στη συνέχεια (Foley 1989: 65, Knox 1977: 202).

Έπειτα, ακούμε για πρώτη φορά τη Μήδεια, η οποία θρηνεί από το εσωτερικό του οίκου και εύχεται τον θάνατό της (στ. 95-7 *ιώ, / δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων, / ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν;*). Χρησιμοποιεί αναπαιστικό μέτρο, όπως και η τροφός που προηγουμένως θρηνούσε (Mastronarde 2011: 244). Η κραυγή πόνου γεμάτη επιφωνήματα είναι καθαρά γυναικείος λόγος. Η τροφός δείχνει τη συναισθηματική έξαρση της Μήδειας στους στίχους 98-110 (*μήτηρ / κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον... ἄγριον ἦθος...*). Επαναλαμβάνει τη λέξη χόλος (όπως και στον στ. 172) και δίνει εκ νέου έμφαση στην άγρια συμπεριφορά της καθώς και στον θυμό της (στ. 108 *μείζονι θυμῷ*). Κάνει, επίσης, λόγο για την *στυγεράν τε φύσιν / φρενὸς αὐθάδους* (στ. 103-4). Εκτός από το επίθετο *ἄγριος* και το *αὐθάδης* χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τη σκληρότητα και τον εγωισμό του σοφόκλειου ήρωα (Knox 1964, Mastronarde 2011: 245-6). Η Μήδεια στεναχωριέται πικρά (στ. 107, 109 *νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει / ...μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος / ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν;*). Οδύρεται και καταριέται τα παιδιά της (στ. 112-3 *ὦ κατάρατοι / παῖδες ὄλοισθε*). Την ίδια στιγμή εκφέρεται με αρνητισμό για τον εαυτό της (*στυγεράς ματρὸς*), και καταριέται τον Ιάσονα και το παλάτι (στ. 113-4). Τα επίθετα *μεγαλόσπλαγχνος* και *δυσκατάπαυστος* έχουν βαρυσήμαντη έννοια και εκφράζουν τον αδιάλλακτο «ηρωικό» χαρακτήρα της (Mastronarde 2011: 247).

3.2 Πάροδος

Η τροφός συνεχίζει τον δικό της θρήνο μέχρι που μπαίνει ο χορός των Κορίνθιων γυναικών στη σκηνή (στ. 131). Έχοντας ακούσει τις κραυγές της Μήδειας η κορυφαία απευθύνεται στα υπόλοιπα μέλη του χορού και χαρακτηρίζει τη Μήδεια «δύστυχη» (στ. 132). Αναφέρεται σε αυτήν προσφωνώντας τη «γυναίκα» (στ. 136) και τονίζει πόσο στενά συνδέονται οι γυναίκες με τον οίκο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, νιώθει όλα τα δεινά που συμβαίνουν σε αυτόν σαν να έχουν σχέση φιλίας (στ. 136-7). Έπειτα, η τροφός επισημαίνει εκ νέου την εμμονή της Μήδειας αναφέροντας πως δεν ακούει συμβουλές από κανέναν ούτε καν φίλο (στ. 142-3 *φίλων ούδενός ούδέν / παραθαλπομένη φρένα μύθοις*). Η Μήδεια συνεχίζει να θρηνεί και επιθυμεί τον θάνατο (στ. 143-7). Ο χορός σπεύδει να δείξει τη συμπαράστασή του και να απομακρύνει τις σκέψεις του θανάτου από τη Μήδεια (στ. 148-159). Οι γυναίκες αντιλαμβάνονται το αίτιο του σπαραγμού της, δηλαδή την εγκατάλειψη του συζύγου και συμπάσχουν (στ. 155-7 *εί δὲ σὸς πόσις / καινὰ λέχη σεβί- / ζει, / κείνω τόδε μὴ χαράσσου*, Bongie 1977: 33). Ήδη, λοιπόν, με την είσοδό του ο χορός εκφράζει τη γυναικεία αλληλεγγύη. Η Μήδεια επικαλείται τη Θέμιδα και την Άρτεμη να κρίνουν την παράβαση του Ιάσονα (στ. 160). Το όνομα της Θέμιδας είναι συνώνυμο των νόμων και θεσμών, ενώ παράλληλα συμβολίζει το ενδιαφέρον των θεών για την τήρηση της ηθικής στους ανθρώπους. Η Άρτεμις πιθανόν προσφωνείται εδώ ως προστάτιδα των γυναικείων δικαιωμάτων (Mastrorarde 2011: 263). Η Μήδεια γνωρίζει ότι το δίκαιο είναι με το μέρος της και εφόσον οι όρκοι τελέστηκαν με την επίκληση θεών, η εκδίκηση για την προδοσία δε θα φέρει σε αντίθεση καμία θεότητα. Έτσι, εξακολουθεί να καταριέται τον άνδρα της και επιπλέον εκφέρεται εναντίον της νέας του γυναίκας και του παλατιού (στ. 162-4 *τὸν κατάρατον / πόσιν; ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' ἐσίδοιμ' / αὐτοῖς μελάθροις διακναιομένους*). Επιθυμεί την καταστροφή τους και επισημαίνει πως δε θα αφήσει κανέναν άδικο να την βλάψει πρώτος (στ. 165 *οἷ' ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ' άδικεῖν*). Η έννοια της δικαιοσύνης είναι ένα πολύ σημαντικό ζήτημα για την ανδροκρατούμενη δημοκρατική κοινωνία της Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. Επιπλέον, το ότι η Μήδεια δε θέλει να χτυπηθεί από εχθρό φανερώνει την ανδρειοσύνη της, αρετή που σχετίζεται με τον πόλεμο και επομένως είναι ασυνήθιστη για τις γυναίκες. Το θάρρος και η δυναμική της φαίνεται και από τις πράξεις που μας υπενθυμίζει ότι έκανε κατά την αργοναυτική εκστρατεία. Αναφέρεται στον πατέρα και το σπίτι της που έχασε καθώς και στον φόνο του αδελφού της τον οποίο δε δίστασε να διαπράξει προκειμένου να εκπληρωθούν οι στόχοι της (στ. 166-7).

Ο χορός εξακολουθεί να προσπαθεί να ηρεμίσει τη Μήδεια και δηλώνει προθυμία να την βοηθήσει. Μάλιστα τάσσεται φανερά υπέρ της συγκαταλέγοντάς τη στους φίλους (στ. 178-9 και στ. 181-2). Για αυτό τον λόγο την καλεί να βγει έξω από τον οίκο, εφόσον θα βρεθεί με φίλες. Ας προσέξουμε εδώ το ότι ο χορός δεν επιλέγει να εισέλθει αλλά προκρίνει τη δυναμική έξοδο της Μήδειας και την υποστηρίζει να πραγματοποιήσει μια πράξη αντίθετη από το αναμενόμενο για το γυναικείο φύλο. Η τροφός εισέρχεται για να ενημερώσει τη Μήδεια και περιγράφει την άγρια συμπεριφορά της. (στ. 187-9 *δέργμα λεαίνης / άποταυροῦται δμωσίν, όταν τις / μῦθον προφέρων πέλας όρμηθῆ.*) Αυτή τη φορά εκτός από την ομοιότητα με ταύρο, την παρομοιάζει και με λέαινα που γεννάει. Η λέαινα συμβολίζει την άγρια και σκληρή γυναίκα. Ο ίδιος όρος, όπως είδαμε, χρησιμοποιήθηκε από την Κασσάνδρα για να χαρακτηρίσει την Κλυταιμνήστρα (Αγ. 1258). Η τροφός προβάλλει έτσι ακόμη περισσότερο την αγριότητά της καθώς τα ζώα όταν γεννούν γίνονται επιθετικότερα (Mastronarde 2011: 268). Στο ίδιο μοτίβο συνεχίζει και ο χορός που αναφέρεται στις ζωώδεις κραυγές της Μήδειας (στ. 205-7 *ίαχάν άιον πολύστονον / γών, λιγυρά δ' άχεα μογερά / βοῶ.*). Επιπλέον, κατακρίνει τον Ιάσονα αποκαλώντας τον *προδόταν κακόνυμφον* (στ. 207).

3.3 Πρώτο Επεισόδιο

Η αναμενόμενη έξοδος της Μήδειας πραγματοποιείται εδώ, στην αρχή του πρώτου επεισοδίου (στ. 214 *Κορίνθιαι γυναῖκες, έξῆλθον δόμων*). Στον λόγο της (στ. 214-66) θέλει να προκαλέσει τη συμπόνια των Κορίνθιων γυναικών κάνοντας λεπτομερή αναφορά στα δεινά που υφίστανται οι γυναίκες στον ανδροκρατούμενο οίκο (McClure 1999β: 384). Παρουσιάζει τον γάμο ως μια μορφή σκλαβιάς για τις γυναίκες. Αναφέρεται στις ανισότητες του γάμου με τη γυναίκα να βρίσκεται περιορισμένη στον οίκο ενώ ο άνδρας έχει τη δυνατότητα να βρει αλλού ευχαρίστηση υπογραμμίζοντας την άδικη θέση των γυναικών στην αθηναϊκή κοινωνία. Ταυτόχρονα, καθιστά κατανοητό στο κοινό τον λόγο της δίκαιης εκδίκησης που επιθυμεί παρουσιάζοντας πόσο σημαντικό είναι ο άνδρας να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις του στον γάμο σε αυτή την πατριαρχική κοινωνία (Swift 2017: 84). Η μετάβασή της από τον οίκο στη δημόσια σφαίρα σηματοδοτεί και μια αλλαγή στον τρόπο έκφρασης. Από τις κραυγές, τον θυμό και τον θρήνο μεταβαίνει σε έναν λόγο ελεγχόμενο, αφηρημένο και διανοητικότερο που θυμίζει δημόσια ανδρική ομιλία (Williamson 1990: 17). Είναι μια προσπάθεια αυτοελέγχου που δείχνει ότι η Μήδεια ενδιαφέρεται για τη δημόσια εικόνα της (Αλεξοπούλου 2013: 119). Για αυτό ζητά από τις γυναίκες να μην την κατηγορήσουν

που εξήλθε με σκοπό τη δράση. Όπως φαίνεται από τα λεγόμενά της θέλει να αποφύγει την κακή φήμη που απέκτησαν άνθρωποι ράθυμοι (στ. 217-8 *οἱ δ' ἄφ' ἡσύχου ποδὸς / δύσκειαν ἐκτῆσαντο καὶ ῥαθυμίαν.*). Η Μήδεια αναφέρεται σε εκείνους που δεν αναμειγνύονται στην πολιτική ζωή και δέχονται παθητικά τις καταστάσεις. Η συμπεριφορά αυτή είναι αντίθετη με το ιδανικό του ενεργού πολίτη στη δημοκρατική κοινωνία του 5ου αιώνα. Η *ἡσυχία* είναι αξιόμημπτη και περιφρονείται (Mastrorarde 2011: 275). Βεβαίως, αυτό ισχύει για τους άνδρες, οι γυναίκες έπρεπε να σιωπούν, οπότε η Μήδεια εδώ δείχνει την «ανδρική» της πλευρά. Μάλιστα υποστηρίζει πως έχει επιβιώσει σε αυτή την κοινωνία χάρη στη σοφία της, επιδεικνύοντας ευελιξία και προσαρμοστικότητα (Lloyd-Jones 2006: 126-7). Από τα όσα της συνέβησαν νιώθει τόση φθορά στην ψυχή που είναι έτοιμη να πεθάνει (στ. 226-7 *ψυχὴν διέφθαρκ': οἴχομαι δὲ καὶ βίου / χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι.*). Ο τρόπος που το εκφράζει στις Κορίνθιες γυναίκες έχει σιγουριά και ψυχρότητα, σε απόλυτη αντίθεση με τον προηγούμενο θρήνο της. Μια τέτοια ανδρεία αντιμετώπιση του θανάτου ταιριάζει σε ήρωες ειδικά όταν ο λόγος της επιθυμίας του θανάτου είναι η προσβολή, όπως στον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Το πρόσωπο μομφής για αυτή την κατάσταση είναι φυσικά ο Ιάσοντας, τον οποίο η Μήδεια χαρακτηρίζει κάκιστον (στ. 229).

Σε αυτό το σημείο από την προσωπική στοχοποίηση του Ιάσωνα μεταφέρει τη σκέψη της σε ένα γενικότερο πλαίσιο κακού γάμου που βαραίνει όλες τις γυναίκες (McClure 1999β: 386) τις οποίες μάλιστα χαρακτηρίζει «άθλιες» (στ. 232 *γυναῖκές ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν*) καθώς περιγράφει την κατάρα του γάμου. Κατασκευάζοντας έναν λόγο επικριτικό για τον Ιάσωνα, αντιστρέφει τον ψόγο των γυναικών που έχουν πραγματοποιήσει κατά καιρούς προγενέστεροι ποιητές. Επίσης, με την πειθώ που χρησιμοποιεί λειτουργεί σαν συγγραφέας ενός νέου λόγου που αμφισβητεί τα κοινωνικά στερεότυπα (McClure 1999β: 374). Ο Ιάσοντας προδίδοντας τη γυναίκα του καταστρέφει τον οίκο και την αναγκάζει να βγει εκτός. Στην προσπάθειά της να αποκαταστήσει την εικόνα της εκφωνεί αυτό τον λόγο για τα δεινά των γυναικών (Walsh 1979: 295 και 300). Όπως στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας, η οποία διοικεί λόγω της απουσίας του άνδρα της και εκδικείται την άδικη και καταστροφική για την οικογένειά του συμπεριφορά, αντίστοιχα η Μήδεια εξαιτίας της συμπεριφοράς του δικού της άνδρα, που πρόδωσε τους οικογενειακούς δεσμούς, βγαίνει από τον οίκο για να αποκαταστήσει την τιμή του ονόματός της και να αναλάβει εκδικητική δράση αποκαθιστώντας τη δικαιοσύνη. Η επιλογή της Μήδειας να προσφωνήσει τις γυναίκες

γίνεται με ρητορική δεινότητα για να δείξει τη συναισθηματική και νοητική αλληλεγγύη της, παρόλο που μέρος του λόγου, δεν σχετίζεται με την προσωπική της περίπτωση. Στους στίχους 230-51 αναφέρεται στην άδικη και υποδεέστερη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Αποτελεί μία ανεξάρτητη κρίση που επιβεβαιώνει την άδικη ιεράρχηση της κοινωνίας (Mastronarde 2011: 278). Με τον τρόπο αυτό ο γυναικείος έλεγχος του λόγου αλλάζει τα δεδομένα της πολιτικής και κοινωνικής ιεραρχίας (McClure 1999β: 374).

Πρώτα, λοιπόν, λέει ότι οι γυναίκες αγοράζουν τον άνδρα τους με την προίκα (στ. 232-3 *χρημάτων ὑπερβολῆ / πόσιν πρίασθαι*). Δίδει έτσι σε αυτές τον ενεργητικό ρόλο, κατά τη συμφωνία του γάμου, τον οποίο έχουν παραδοσιακά οι άνδρες. Αυτό ενισχύεται και στη συνέχεια με τη χρήση της ενεργητικής μετοχής *γαμοῦσα* (στ. 606). Η μετάβαση από τον παθητικό στον ενεργητικό ρόλο ανακαλεί τους όρκους συμμαχίας μεταξύ ίσων, όπως περιγράφηκε αρχικά η σχέση μεταξύ Μήδειας και Ιάσονα (McClure 1999β: 386 και Williamson 1990: 19). Εδώ η Μήδεια έρχεται να επαναφέρει και το μοτίβο της κακής φήμης εστιάζοντας στην κοινωνική μομφή εναντίον των γυναικών που απαρνιούνται τους άνδρες τους (στ. 236-7 *οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαὶ / γυναιξὶν οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν*). Για τις γυναίκες που τυγχάνουν κακό σύζυγο θεωρεί προτιμότερο τον θάνατο (στ. 243). Ο διάσημος παραλληλισμός της γέννας με τον πόλεμο που ακολουθεί φανερώνει ότι η ψυχοσύνθεσή της αποτελείται από μητρικά ένστικτα και ηρωικά στοιχεία (στ. 250-1 *ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα / στῆναι θέλομ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ*, McClure 1999β: 382). Η Μήδεια φτάνει πιο κοντά στην εξίσωση της θηλυκής με την ανδρική φύση σε αυτό το σημείο (Zeitlin 1985: 68). Μάλιστα, το ότι προτιμά τον πόλεμο, φανερώνει ότι της είναι ευκολότερο να επιτελέσει τον ανδρικό ρόλο. Έπειτα, περιγράφει την τωρινή της κατάσταση. Βρίσκεται σε μια ξένη χώρα έρημη, χωρίς συγγενείς, ενώ έχει προδοθεί και από τον σύζυγό της για τον οποίο θυσίασε τα πάντα (στ. 255-7). Για αυτό, λοιπόν, επιθυμεί την εκδίκηση (στ. 261-2). Το μόνο που ζητά από τις Κορίνθιες είναι το *σιγᾶν* (στ. 263). Κλείνει με μία γενική ρήση για τις γυναίκες που αν τις αδικήσουν στο κρεβάτι έχουν νου δολοφονικό για εκδίκηση (στ. 265-6). Το τελικό αυτό συμπέρασμα αποτελεί δικαιολογία για να συναινέσει ο χορός. Η δική της περίπτωση είναι τελείως διαφορετική και δε σχετίζεται μόνο με τις σεξουαλικές σχέσεις σε επίπεδο φύλων (Mastronarde 2011: 287). Έτσι, ο χορός δε διστάζει να πάρει το μέρος της Μήδειας θεωρώντας το εγχείρημά της απόλυτα δίκαιο (Tessitore 1991: 589) και παρακινώντας τη σε δράση (στ. 267 *δράσω τάδ': ἐνδίκως γὰρ ἐκτείση πόσιν*).

Ακολουθεί η είσοδος του βασιλιά Κρέοντα στη σκηνή (στ. 271). Χαρακτηρίζει τη Μήδεια *σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην*, μια αυταρχική και επιθετική προσφώνηση (Mastrorarde 2011: 289). Της παραγγέλνει την έξοδο από τη χώρα μαζί με τα παιδιά της με στόμφο και αυστηρότητα (στ. 271-6). Η Μήδεια παίρνει αμέσως το ύφος της γυναίκας που τη χτύπησε η συμφορά. Χρησιμοποιεί υπερβολή (στ. 277 *αἰαῖ: πανώλης ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι*) και μεταφορές (στ. 278-9 *ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων, / κούκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.*). Ο Κρέοντας γνωρίζει την ικανότητα της Μήδειας να βλάπτει τους εχθρούς της και δεν πείθεται από την εικόνα της βασανισμένης και αβοήθητης γυναίκας (Bongie 1977: 38). Αντιθέτως, επισημαίνει τη σοφία της. Ένα ανδρικό χαρακτηριστικό ανδρῶν για το οποίο έχει γίνει γνωστή. Για το κοινό η έννοια της σοφίας είναι οικεία και σχετίζεται με έναν νέο πνευματικό διαφωτισμό, συγκεκριμένα με τους δασκάλους σοφιστές που είναι ικανοί να πείθουν και άρα επικίνδυνοι. Ακόμη πιο επικίνδυνη είναι η Μήδεια ως γυναίκα με αυτές τις ικανότητες (Knox 1977: 222). Στη συνέχεια, η Μήδεια κάνει λόγο για τη *δόξαν* της που την βλάπτει ακόμα μία φορά (στ. 292-3 *πολλάκις, Κρέον, / ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακά.*). Αυτό δείχνει ότι η εξυπνάδα της είναι τόσο μεγάλη που δεν κατάφερε να την κρύψει με το περίβλημα της ανυπεράσπιστης γυναίκας (Durham 1984: 56). Στη συνέχεια επεκτείνει τη σκέψη της αναφερόμενη στην ανδρική κοινωνία όπου συχνά ο σοφός άνθρωπος κινεί *φθόνον...δυσμενῆ* (στ. 297) σε αυτούς που τον ζηλεύουν ή μοιάζει *ἀχρεῖος κού σοφός* σε όσους δεν τον κατανοούν (στ. 299). Σε αυτή την ομάδα των σοφῶν εντάσσει και τον εαυτό της, παρόλο που η κατάσταση αυτή θα μπορούσε να αφορά μόνο άνδρα πολίτη και όχι γυναίκα, ειδικά ξένη (Williamson 1990: 19). Με αυτοπεποίθηση, λοιπόν, παραδέχεται ότι έχει αυτή την τύχη, δηλαδή είναι σοφή (στ. 302-3 *τῆσδε κοινωνῶ τύχης: / σοφὴ γὰρ οὖσα*) και την μισούν (στ. 303 *εἰμ' ἐπίφθονος*). Η Μήδεια έχει περιγράψει την κατάσταση που επικρατεί στην κοινωνία όπου οι παρανοήσεις μπορεί να δημιουργήσουν αποξένωση και παρεξηγήσεις. Σίγουρα η τόσο βαθιά γνώση για τα δημόσια πράγματα από μια γυναίκα θα εξέπληξε το κοινό της εποχής (Lloyd-Jones 2004: 127).

Σπεύδει, ωστόσο, να υποβαθμίσει το επίπεδο της σοφίας της για να μην κινήσει υποψίες στον Κρέοντα (στ. 305 *εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφὴ*). Τον καθησυχάζει και τον καλοπιάνει αποκαλώντας τον *σώφρονα* (στ. 311). Αυτός ο δόλιος τρόπος χειρισμού των ανδρῶν με έπαινο μας θυμίζει την Κλυταιμνήστρα όταν παρακινούσε τον Αγαμέμνονα να πατήσει στις πορφύρες και εξήρε την προσωπικότητά του. Ταυτόχρονα, η Μήδεια επισημαίνει

την κατώτερη θέση που έχει σε σχέση με τον βασιλιά και προβάλλει την εικόνα της υποταγμένης στους ανωτέρους της (στ. 314-5 *ήδικημένοι / σιγησόμεσθα, κρεισσόνων νικώμενοι*.) Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί σχετίζεται με τη νίκη και την ήττα και άρα είναι πολεμικό. Ο Κρέοντας εξακολουθεί να τη φοβάται και διαισθάνεται το κακό που θα του κάνει (στ. 317 *όρρωδία μοι μή τι βουλεύσης κακόν*). Η σοφία της είναι αυτό που θεωρεί περισσότερο επικίνδυνο και για αυτό διατάζει εκ νέου τη Μήδεια να φύγει (στ 320-3).

Η Μήδεια καταφεύγει στην ύστατη λύση της ικεσίας (στ. 324). Προηγουμένως προσπαθούσε να τον πείσει λεκτικά ενώ τώρα επιλέγει την τακτική της επαφής, η οποία τονίζει τη διαφορετικότητα των συμβαλλόμενων μελών από άποψη κοινωνικής θέσης (Williamson 1990: 21). Προβάλλει, λοιπόν, την υποταγή της. Επίσης, η ικεσία που περιλαμβάνει σωματική επαφή κάνει δυσκολότερο σε αυτόν που δέχεται την ικεσία να αποχωρήσει και να την αποφύγει καθώς υπάρχει και πιθανότητα να κινδυνεύσει προκαλώντας τη δυσαρέσκεια των θεών (Cairns 1993: 277-8). Σε μια στιχομυθία (στ. 324-339) η Μήδεια προσπαθεί να πείσει τον Κρέοντα μείνει μία μέρα ακόμα και τελικά τα καταφέρνει. Ο Κρέοντας, είναι ανίκανος να επιχειρηματολογήσει και αδύναμος να πολεμήσει την πειθώ της Μήδειας. Από τα μαλακά της λόγια έγινε ο ίδιος μαλθακός (στ. 316 *λέγεις άκοῦσαι μαλθάκ'*, Levett 2010: 59). Ο Κρέοντας εξέρχεται από τη σκηνή και ο χορός εκφράζει ξανά συμπόνια προς τη Μήδεια (στ. 358-362). Αναφέρεται στην απουσία πατρικής γης που θα μπορούσε να την δεχθεί. Το γεγονός αυτό την καθιστά πολιτικό πρόσφυγα. Ο Κρέοντας διώχνοντάς την καταπατά τη φιλοξενία για αυτό και εκείνη τον συγκαταλέγει μεταξύ των πολιτικών της αντιπάλων τους οποίους θέλει να εξοντώσει (Gabriel 1992: 357). Πολιτικός αντίπαλος είναι και ο Ιάσοντας ο οποίος από φίλος έγινε εχθρός ατιμάζοντάς την (Gabriel 1992: 353). Αξίζει να σχολιάσουμε εδώ ότι η ύπαρξη πολιτικών αντιπάλων προσιδιάζει στους άνδρες πολίτες μιας δημοκρατικής κοινωνίας και όχι σε γυναίκες. Διαθέτοντας αυτές τις ικανότητες πειθούς η Μήδεια παρά τη σκληρή αντιμετώπισή της από τους άνδρες καταφέρνει να τους κερδίσει λεκτικά. Και ας σημειώσουμε εδώ πως μεταξύ των ηρωικών αξιών ανήκουν τόσο η δύναμη και η ανδρεία στη μάχη και στους αθλητικούς αγώνες όσο και η ικανότητα της πειθούς αντιπάλων που οδηγεί στη φήμη (Bongie 1977: 30).

Μετά την έξοδο του Κρέοντα από τη σκηνή, η Μήδεια κοινοποιεί τα σχέδιά της στον χορό. Αφήνει αμέσως το προσωπίο της δουλοπρέπειας (Swift 2017: 83). Παραδέχεται

ότι προηγουμένως λειτούργησε με δόλο. Δεν θα είχε αυτή τη γλυκεία και ταπεινή συμπεριφορά αν δεν ήθελε κάτι να κερδίσει (στ. 368-9 *δοκεῖς γὰρ ἄν με τόνδε θωπεῦσαι ποτε / εἰ μή τι κερδαίνουσιν ἢ τεχνωμένην*;). Τώρα με τη μωρία του της χαρίζει μία μέρα που είναι αρκετή για να εξοντώσει πατέρα, κόρη και σύζυγο, τους οποίους αποκαλεί εχθρούς της (στ. 374-5 *τρεις τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκρούς / θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν*). Για να τους σκοτώσει έχει σκεφτεί πολλά (στ. 376). Πρώτα να κάψει το παλάτι. Εναλλακτικά να τους φονεύσει με σπαθί (στ. 378-9). Το σπαθί είναι το μέσο που ένας ήρωας όπως ο Αίαντας θα χρησιμοποιούσε (Bongie 1977: 40). Επιπλέον, το ότι δε θέλει να την περιγελάσουν οι εχθροί (στ. 383 *θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων*) είναι μια αξία που ενδιέφερε συνήθως ανδρικούς ανταγωνιστικούς χαρακτήρες που έχουν σκοπό την υπεροχή. Λογικά σκεπτόμενη όμως απορρίπτει την επίθεση αυτή καθώς κινδυνεύει να συλληφθεί. Η εξαιρετική ικανότητα και η *μητις* που διαθέτει με σκοπό την επιβίωση μας θυμίζει τον ομηρικό Οδυσσεά (Foley 1989: 76). Αλλά αυτό που την ενδιαφέρει περισσότερο και από τη ζωή της είναι ότι αν συλληφθεί θα την κοροϊδέψουν. Όπως ένας ήρωας, δε δέχεται να ηττηθεί και να την περιγελάσουν. Αν και ατρόμητη και έτοιμη να επιτεθεί με το ξίφος, διαλέγει τη γυναικεία λύση με τα φάρμακα μονάχα ως λύση ανάγκης (Foley 1989: 76).

Αφού κατέληξε στο φονικό μέσο, έχει να βρει ένα μελλοντικό καταφύγιο για να είναι ασφαλής (στ. 386-390). Δεν δρα παρορμητικά αλλά σχεδιάζει τις κινήσεις της με οξύνοια και φροντίζει κάθε λεπτομέρεια. Μόλις *πύργος ἀσφαλῆς φανῆ* (στ.390), θα ξεκινήσει την εκδίκησή της. Κι αν το σχέδιο αποτύχει εξακολουθεί να υπάρχει η λύση του ξίφους (στ. 393 *αὐτὴ ξίφος λαβοῦσα, κεί μέλλω θανεῖν*). Αυτός είναι *νῦν ἀγὼν εὐψυχίας* (στ. 403). Με αυτή τη φράση παρατηρούμε πόσο έντονα αισθάνεται ότι προετοιμάζεται για μάχη. Επαναλαμβάνει, επίσης, ότι είναι σημαντικό για το κύρος της να μην την περιγελάσουν οι εχθροί (στ. 404 *οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν*) σε σημείο που, όπως είπε προηγουμένως (στ. 383), θα αυτοκτονούσε με το ξίφος της πριν την πιάσουν (Barlow 1989: 161). Τόσο η εκδίκηση όσο και η θυσία του εαυτού είναι ηρωικές αξίες (Walsh 1979: 300). Κλείνει τον λόγο της με μία ακόμα γενικευτική δήλωση για την καταστροφική δύναμη των γυναικών (στ. 408-9 *γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, / κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται*). Οικειοποιείται έναν στερεοτυπικό μισογυνισμό αναφερόμενη στον περιορισμό των γυναικών στον οίκο που τους δίνει τη δυνατότητα μόνο να μηχανεύονται κακά ενώ οι άνδρες μπορούν να κάνουν και να καυχώνται για τα *έσθλά* (Mastrorarde 2011: 313). Ο χορός τραγουδά το τέλος της κυριαρχίας των

ανδρών (στ. 410 κ. εξ.). Εξυμνεί το γυναικείο γένος και το στεφανώνει με φήμη (στ. 415-6 *τὰν δ' ἑμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι ἔρχεται τιμὰ*). Στη συνέχεια, εκφράζει την ανάγκη να υπάρξουν ποιήτριες που θα γράψουν για το φύλο τους και να συνθέσουν ένα λόγο εναντίον των ανδρών. Ήδη όμως ο χορός βρίσκεται στη δημόσια σφαίρα και τραγουδά ο ίδιος για τις γυναίκες (Mastronarde 2015: 264).

3.4 Δεύτερο Επεισόδιο

Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Ιάσοντας. Έχει απότομο, επιθετικό ύφος και υπεροπτική συμπεριφορά, την οποία διατηρεί σε όλη τη σκηνή (Mastronarde 2011: 324). Μεταξύ αυτού και της Μήδειας θα πραγματοποιηθεί ένας «αγώνας λόγων», τεχνική που συχνά παρουσιάζεται στα έργα του Ευριπίδη (Mastronarde 2011: 323). Στο συγκεκριμένο αγώνα τα δύο πρόσωπα που συνομιλούν ανταλλάσσουν προσβολές μετατρέποντας τη γλώσσα από όργανο σε όπλο (Williamson 1990: 24). Ο Ιάσοντας θεωρεί τη Μήδεια παράλογη γυναίκα που έχει εμμονή με τη σεξουαλική ζήλεια και πιστεύει ότι όλη η συμπεριφορά της οφείλεται στο φύλο της. Αδιαφορεί για τις πολιτικές τις πεποιθήσεις και αποφεύγει να της προσδώσει οποιονδήποτε χαρακτηρισμό που σχετίζεται με την κοινωνική θέση της ως φίλης, πολεμίστριας, πριγκίπισσας και απόγονος ενός θεού (Gabriel 1992: 358). Αναφορικά με τους χαρακτηρισμούς προς το πρόσωπό του από τη Μήδεια, ο Ιάσοντας λέει πως δεν τον αγγίζουν (στ. 451-2). Παραμένει φιλικός και θέλει να της προσφέρει χρήματα ως βοήθεια για την ίδια και για τα παιδιά τους. Η βοήθεια που της υπόσχεται είναι υλική. Αυτή τη στιγμή, όμως, εκείνη έχει ανάγκη μια πατρίδα και την προστασία του συζύγου της, η οποία αποτελεί το στήριγμα για την ύπαρξη υγιών οικογενειακών δεσμών για την κοινωνία της εποχής. Η προσφορά του αποτελεί προβληματικό ζήτημα και για τη σχέση του με τη Μήδεια ως προς το επίπεδο της «αριστοκρατικής φιλίας» που τους συνδέει. Οι δύο συνομιλητές εδώ μιλούν με όρους χάριτος και φιλίας που συνδέουν τους αριστοκράτες και σχετίζονται με την αμοιβαία ευεργεσία (Mueller 2001: 472-3). Μεταξύ ίσων δεν είναι πρόπον κάποιος να δείχνει τη γενναιοδωρία του με τη μορφή οικονομικής ευεργεσίας. Ο Ιάσοντας προσπαθεί να φανεί γενναιοδωρος σύζυγος-πατέρας και αριστοκράτης φίλος ταυτόχρονα αλλά ο χειρισμός του είναι λανθασμένος (Mueller 2001: 478). Η πολλαπλή αναφορά οικονομικών όρων αποδεικνύει την έντονη σημασία που δίνει στην υλική ευεργεσία και το πόσο απέχει από την προσφορά χάριτος (στ. 461-2 *ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσης / μήτ' ἐνδεής του*). Η χάρις ήταν για την εποχή ένας δεύτερος τρόπος να δείξει κάποιος τη φιλία του πέρα από την

ανταλλαγή δώρων και σε αυτήν ο Ιάσοντας δεν μπορεί να ανταποκριθεί (Mueller 2001: 479).

Είναι η σειρά της Μήδειας να απαντήσει και το κάνει χρησιμοποιώντας δεινή ρητορική συνδυάζοντας τη σαφήνεια στη δομή και στη σκέψη με ελεγχόμενους συναισθηματισμούς (Mastronarde 2011: 326-7). Η Μήδεια οργίζεται, τον χαρακτηρίζει *παγκάκιστον*, και τα λόγια του μέγιστον *είς άνανδρίαν κακόν* (στ. 465-6). Με αυτούς τους χαρακτηρισμούς ο Ιάσοντας χάνει τον δημόσιο σεβασμό της κοινωνίας προς το πρόσωπό του (Mueller 2001: 479). Με την συμπεριφορά του έγινε για τη Μήδεια ο *ἔχθιστος όλων* (στ. 467). Όπως λέει χαρακτηριστικά η Μήδεια το ότι εμφανίζεται μπροστά της ενώ την έχει βλάψει είναι *θράσος...οὐδ' εὐτολμία* (στ. 467-70), είναι *ἀναΐδεια* (στ. 472). Ακούγοντας έπειτα όλα όσα έκανε η Μήδεια για χάρη του αντιπαθούμε περισσότερο τον Ιάσωνα, ο οποίος προβάλλεται ως αντήρωας (Burnett 1973: 15). Πρόδωσε την οικογένειά του για άλλη γυναίκα, ενώ η Μήδεια του είχε προσφέρει αρσενικούς απογόνους (στ. 490 *παίδων γεγώτων*) γεγονός που πολιτισμικά θεωρούνταν για την εποχή ο σκοπός του γάμου, ενώ η απουσία παιδιών νομιμοποιούσε την εγκατάλειψη της γυναίκας από τον σύζυγο (Mastronarde 2011: 331). Παρ' όλ' αυτά, οι όρκοι τους ακυρώθηκαν (στ. 492 *ὄρκων δὲ φρούδη πίστις*, στ. 495 *ἔμ' οὐκ εὔορκος ὤν.*) και ο Ιάσοντας απέτυχε να ανταποδώσει τη χάριν βλάπτοντας το άτομο που τον ευεργέτησε (Mastronarde 2011: 331). Η Μήδεια προσφωνεί και το δεξί της χέρι με το οποίο είχε σφραγίσει τους όρκους τους (στ. 496 *φεῦ δεξιὰ χεῖρ*). και ειρωνεύεται τον Ιάσωνα (στ. 510-1).

Ο Ιάσοντας δεν προσέρχεται δυναμικά να αντικρούσει τα επιχειρήματά της αλλά αισθάνεται πως πρέπει πανιά να απλώσει και να πλεύσει μακριά (στ. 523-4 *ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον / ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν*). Είναι αδύναμος μπροστά στη ρητορική της Μήδειας και φαίνεται έτσι η αντιστροφή των ρόλων τους. Βέβαια, η Μήδεια παρουσιάζεται φλύαρη και χωρίς αυτοέλεγχο, γεγονός για το οποίο ο Ιάσοντας την κατηγορεί ενώ δεν παραλείπει να την προσφωνήσει γυναίκα (στ. 525 *στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν*). Ο ασυγκράτητος λόγος είναι γυναικείο χαρακτηριστικό. (Levett 2010: 60). Έπειτα, ο Ιάσοντας σπεύδει να ακυρώσει τη σημασία της αυτοθυσίας της Μήδειας λέγοντας ότι δεν τον έσωσε αυτή αλλά η Αφροδίτη (στ. 527-8 *Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας / σώτειραν εἶναι*). Με το επιχειρήμα του αποδίδει την πράξη της Μήδειας σε καταναγκασμό και όχι σε εκούσια επιλογή (Mastronarde 2011: 336). Αν ο

Ιάσοντας δείξει ότι η Μήδεια ποτέ δεν του πρόσφερε χάριν, αλλά λειτούργησε υπό την επήρεια της Αφροδίτης, θα απαλλάξει τον εαυτό του από το βάρος της προσφοράς χάριτος που ο ίδιος δεν έδωσε (Mueller 2001: 480). Την ίδια στιγμή θα αυξηθεί ο ηρωισμός του καθώς η Αφροδίτη έχει σώσει σπουδαίους πολεμιστές όπως ο Πάρης και ο Αινείας (Boedeker 1991: 105). Αξίζει να σημειώσουμε επίσης ότι η λέξη *ναυκλιρία* που εδώ χρησιμοποιεί δηλώνει ετυμολογικά τον ιδιοκτήτη του πλοίου και φανερώνει την εμπορική αντιηρωική του δραστηριότητα (Mastronarde 2011: 339). Δεύτερον, πιστεύει ότι η Μήδεια κέρδισε περισσότερα σε σχέση με αυτά που έδωσε στον Ιάσωνα (στ. 534-5). Ήρθε σε μια δίκαιη χώρα με νόμους (στ. 536-8) και επαινέθηκε για την σοφία της, γεγονός σπάνιο για γυναίκα (στ. 539-40 *σοφή και δόξαν ἔσχες*). Σε αυτό το σημείο ο Ιάσοντας αναφέρεται με έμφαση στο στερεότυπο της ανωτερότητας των Ελλήνων και των νόμων τους σε σχέση με αυτούς των βαρβάρων. Ο Ευριπίδης βέβαια υπονομεύει αυτή την ιδεολογία καθώς η καταπάτηση των όρκων από το Ιάσωνα δείχνει το ποιόν του και τη γενικότερη παρακμή της Ελλάδας εκείνη την εποχή (Mastronarde 2011: 340). Ακολούθως, ο Ιάσοντας εξηγεί στη Μήδεια ότι δεν πανδρεύτηκε την κόρη του βασιλιά από έρωτα, αλλά για υλικό κέρδος (στ. 545 κ. εξ.). Τολμούμε να πούμε πως το ενδιαφέρον του για τον πλούτο υπερτονίζει την εκθλυμένη του πλευρά. Όπως φάνηκε και με την προσφορά χρημάτων στη Μήδεια, έτσι και εδώ αποδεικνύει την προσκόλληση στο χρήμα εφόσον το κέρδος ήταν το κίνητρό του. Ταυτόχρονα, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί και είναι γεμάτο με οικονομικούς και εμπορικούς όρους σε αντίθεση με αυτό της Μήδειας που κάνει λόγο για σωτηρία και παραδοσιακές αξίες (Mastronarde 2011: 337). Ο Ευριπίδης δείχνει την καταπίεση των γυναικών στον γάμο και την τραγική συνέπεια της άρνησης των ανδρών να αναγνωρίσουν στις γυναίκες τις ικανότητες, τις ανάγκες και τα συναισθήματα που θα αναγνώριζαν στους ίδιους (Foley 82-3).

Ο Ιάσοντας σε όλο το έργο αποδίδει στη ζήλεια τη στάση της Μήδειας σύμφωνα με την ελληνική (ανδρική) άποψη ότι οι γυναίκες υποτάσσονται στα ερωτικά τους ένστικτα (Mastronarde 2011: 24). Τόσο αυτός όσο και ο Κρέοντας ενοχλούνται από τη συνεχή αναφορά της Μήδειας στη δικαιοσύνη και στην παραβίαση των κοινωνικών θεσμών. Χρησιμοποιούν το φύλο της για να την κατηγορήσουν για καταστροφικά, εγωιστικά κίνητρα και το δικό τους φύλο για να δικαιολογήσουν τις πράξεις τους και να κρύψουν τα δικά τους πραγματικά κίνητρα (Gabriel 1992: 361). Η διαφορά μεταξύ των δύο συζύγων είναι ότι ο Ιάσοντας προδίδει τις αριστοκρατικές αξίες μπροστά στη

δυνατότητα υλικού κέρδους, ενώ η Μήδεια παραμένει πιστή στα ιδανικά που και οι δύο έχουν υιοθετήσει στο παρελθόν. Ο εκθηλυμένος Ιάσοντας παραιτείται από την προσπάθεια επιβίωσης σε δύσκολες συνθήκες. Η Μήδεια διαλέγει τον δρόμο της αρετής και της τιμής παραμένοντας σταθερή στις θέσεις της και αρνείται τις προσφορές του (616-618). Μάλιστα συμβάλλει περαιτέρω στην απώλεια της δημόσιας εικόνας του Ιάσωνα αρνούμενη τα δώρα του που δεν της προσφέρουν τίποτα (στ. 618 *κακοῦ γὰρ ἀνδρὸς δῶρ' ὄνησιν οὐκ ἔχει*, Mueller 2001: 481 και 483). Θυμόμαστε εδώ τον Αχιλλέα της *Ιλιάδα* ο οποίος αρνήθηκε τα άχρηστα δώρα του Αγαμέμνονα που προέβαλαν την υπεροχή του δεύτερου και έδειχναν έλλειψη σεβασμού προς τον Αχιλλέα. Η Μήδεια έπειτα, χρησιμοποιεί τη λέξη πόθος (στ. 623 *χώρει: πόθῳ γὰρ τῆς νεοδμήτου κόρης*) για να περιγράψει τα αισθήματα του Ιάσωνα για τη νέα νύφη. Πρόκειται για έναν όρο που συνήθως αναφέρεται στις γυναίκες για να δηλώσει τη σεξουαλική τους επιθυμία. Τέλος, η Μήδεια προοικονομεί την καταστροφή που θα προκαλέσει με τη φράση *γαμεῖς τοιοῦτον ὥστε θρηνεῖσθαι γάμον* (στ. 626). Στη συνέχεια, ο χορός μπαίνει στη σκηνή για το δεύτερο στάσιμο (στ. 627-62). Διατυπώνει κρίσεις για το ζήτημα του έρωτα και εύχεται να μην ερωτευθεί. Απεύχεται επίσης να έχει την τύχη της Μήδειας που βρίσκεται μακριά από την πατρίδα της και χωρίς φίλους. Η στάση του παραμένει σταθερή υποστηρικτική για την Μήδεια. Επίσης με την αναφορά στη φιλία προοικονομεί χωρίς να το γνωρίζει τον ερχομό του Αιγέα (Mastrorarde 2011: 355-6).

3.5 Τρίτο Επεισόδιο

Σε αντίθεση με τον Ιάσωνα, ο Αιγέας είναι αμέσως έτοιμος να συνδράμει τη Μήδεια στη βάση της αμοιβαίας ανταλλαγής, δηλαδή να προσφέρει και να λάβει χάριν. Η στάση του αυτή έρχεται να τονίσει την απουσία χάριτος στον αγώνα λόγων των συζύγων (Mueller 2001: 488). Ο Αιγέας δίνει δίκιο στη Μήδεια (στ. 703 *συγγνωστὰ μέντ' ἦν σε λυπεῖσθαι, γύναι.*) και τη διαβεβαιώνει ότι η λύπη της είναι κατανοητή, επειδή ακριβώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται την πολιτική διάσταση του ζητήματος (Gabriel 1992: 361). Η αρνητική κριτική του εξωτερικού παρατηρητή Αιγέα απέναντι στην προδοτική συμπεριφορά του Ιάσωνα είναι σημαντική καθώς δείχνει πόσο άσχημα φέρθηκε ο Ιάσοντας στη Μήδεια, ενώ όφειλε να τη σέβεται ανταποκρινόμενος στον ρόλο του προστάτη-συζύγου σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα (Swift 2017: 85). Έπειτα, η Μήδεια κάνει λόγο για την εξορία της και πέφτει ικέτιδα στα πόδια του Αιγέα (στ. 709-10). Αυτοπροβάλλεται ως αβοήθητη και μόνη (στ. 712) και τον παρακαλεί να την δεχτεί στη χώρα και το σπίτι του (στ. 713). Το ίδιο επιχείρημα, δηλαδή την κοινωνική θέση της

ως ξένης γυναίκας που δεν έχει μέρος να προσφύγει, χρησιμοποίησε και για να χειραγωγήσει τον Κρέοντα προηγουμένως (Fletcher 2003: 33).

Σε αυτό το σημείο φαίνεται ξανά η ικανότητα της Μήδειας να αποκτά αυτό που θέλει χειριζόμενη ισχυρούς άνδρες. Στην περίπτωση του Κρέοντα επικαλέστηκε τα πατρικά του αισθήματα, εδώ την ανάγκη του Αιγέα να γίνει πατέρας (Easterling 1977: 185). Έτσι, του υπόσχεται παιδιά και ευτυχισμένο θάνατο (στ. 715-6). Τα φάρμακά της είναι εκείνα που θα τον βοηθήσουν (στ. 716) και άρα του είναι απαραίτητη. Πράγματι, ο Αιγέας, της υπόσχεται άσυλο και προστασία (στ. 728). Η Μήδεια όμως για σιγουριά του ζητάει να ορκιστεί. Με αυτόν τον εξαπατά καθώς δεν έχει κοινοποιήσει τα φονικά της σχέδια (Swift 2017: 89). Ο Αιγέας πείθεται και ορκίζεται στους θεούς. Έτσι, δείχνει ότι ο όρκος δεν έχει φύλο και επιβεβαιώνει την άποψη της Μήδειας ότι οι όρκοι δημιουργούν και προστατεύουν συμμαχίες ενώ η καταπάτησή τους διαλύει την κοινωνική συνοχή και επιφέρουν κυρώσεις (Gabriel 1992: 362). Όπως εύστοχα περιγράφει η Williamson (1990: 19), το επεισόδιο με τον Αιγέα αποτελεί το σπουδαιότερο γεγονός που αποδεικνύει την είσοδό της Μήδειας στη δημόσια σφαίρα. Συνομιλεί με τον Αιγέα με ίσους όρους. Ανταλλάσσουν υπηρεσίες μεταξύ τους όμοιες με αυτές που θα συνέβαιναν στην περίπτωση γάμου (προστασία-γέννα απογόνων). Η επιστροφή της Μήδειας δε σημαίνει την είσοδό της στο σπίτι, αλλά την αποδοχή της στην Αθηναϊκή πόλη. Η νέα συμμαχία της Μήδειας βασίζεται σε ένα σύστημα αμοιβαιότητας στο οποίο ο Ιάσοντας απέτυχε (Fletcher 2003: 34). Η αποτυχία, λοιπόν, του Ιάσωνα εντείνεται από την καλή θέληση του Αιγέα ο οποίος ουσιαστικά αναλαμβάνει τον ρόλο του Ιάσωνα (Mueller 2001: 489).

Στη συνέχεια, η Μήδεια επικαλείται τον Δία και τη Δίκη γεγονός που ανακαλεί τον θρήνο της στον πρόλογο του έργου και δίνει την εντύπωση στο κοινό πως αρχίζει την εκδίκησή της με την συμπαράσταση των θεών (Mastronarde 2011: 381). Η Μήδεια, λοιπόν, απευθύνεται στις Κορίνθιες γυναίκες. Κάνει λόγο για νίκη εναντίον των εχθρών (στ. 765 *νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλοι*) και για ελπίδα πραγματοποίησης της εκδίκησης (στ. 467 *νῦν ἐλπίς ἐχθρούς τοὺς ἐμοὺς τείσειν δίκην*). Στη συνέχεια, τους ανακοινώνει το τρομακτικό της σχέδιο (στ. 772-3) Έχοντας σκοτώσει στο παρελθόν της είναι πολύ εύκολο να πραγματοποιήσει ξανά ένα τέτοιο εγχείρημα και να δράσει σύμφωνα με την ηρωική της φύση (Barlow 1989: 162). Αφού εξαπατήσει τον Ιάσωνα με λόγο γλυκό (στ. 776 *μαλθακούς λέξω λόγους*), έχει σκοπό να σκοτώσει την κόρη του

βασιλιά με τα δώρα που θα της προσφέρουν τα παιδιά (στ. 783-4 *ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω. / πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν*). Και η δεύτερη κίνησή της, ὅπως βλέπουμε, παραδέχεται ὅτι κρύβει δόλο. Με τα δώρα της, τον *λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον*, θα σκοτώσει ὄχι μόνο την κόρη ἀλλὰ και ὅποιον τα ἀκουμπήσει (στ. 786-9). Ο πέπλος στο ἔπος και τη λυρική ποίηση ἦταν σύμβολο της θηλυκότητας και της χλιδής (Lee 2004: 254). Στη Μήδεια ο πέπλος σχετίζεται με το θεϊκό, το θηλυκό και το βάρβαρο. Η περίπλοκη υφή του υφασμένη ἀπὸ γυναῖκες συνδέεται με τη γυναικεία *μητιν* και υποδηλώνει την πανουργία και τον δόλο. Στον Αγαμέμνονα δήλωνε τον ἀνδρικό φόβο της ἐπιβολῆς της γυναικείας δύναμης στον οἶκο και στο παρὸν ἔργο λειτουργεῖ ως μέσο που ἐπιφέρει τη γυναικεία βάρβαρη καταστροφή (Lee 2004: 275-6 και Mueller 2001: 491 για την περίπλοκη ὕφανση). Η Μήδεια ἔπειτα, σκοπεύει να σκοτώσει τα παιδιά της και θρηνεῖ για αὐτό (στ. 791-2 *ὤμωξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον / τούντεῦθεν ἡμῖν: τέκνα γὰρ κατακτενῶ*). Ὅμως, ὅπως λέει στις γυναῖκες, δε θα ἀντέξει τη νίκη των ἐχθρῶν και το γέλιο τους (στ. 797 *οὐ γὰρ γελαῖσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι*). Η ἀντιστροφή των ρόλων των φύλων εἶναι χαρακτηριστική. Ὡς μητέρα μια γυναῖκα δίνει ζωή στα παιδιά. Η Μήδεια ἐπιθυμεί να τα σκοτώσει. Ἐπιπλέον, ἀν και γυναῖκα, ἐρχεται να υπερασπιστεῖ την τιμὴ της ὅπως θα ἔκανε ἕνας ἀνδρας (Burnett 1973: 19) και υπογραμμίζει την ἀνάγκη της να ἐκδικηθεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ το προσωπικό κόστος για να ἀποφύγει την κοροϊδία των ἐχθρῶν (Foley 1989: 65). Καταπιέζει τον θρήνο και το μητρικό της ἐνστικτο μπροστὰ στη διατήρηση της ἀξιοπρέπειάς της (Walsh 1979: 296). Δεν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἀγαπάει τα παιδιά της, ἐφόσον θρηνεῖ για αὐτὰ και τα προσφωνεῖ φίλτατα (στ. 795).

Η Μήδεια εἶναι ἀποφασισμένη και θα προχωρήσει στην ἐκδίκησή της. Αισθάνεται ὅτι εἶναι δικό της χρέος να πραγματοποιήσει τον φόνο της πριγκίπισσας διότι δε θέλει οι ἐχθροὶ της να την θεωρήσουν *φαύλην κάσθενῆ* (στ. 807). Ὅπως ἕνας ἥρωας, θέλει να φαίνεται φοβερὴ και ἀνίκητη, ὄχι ευάλωτη στους ἀντιπάλους της (McClure 1999β: 381). Τέλος, ἀναφέρει το ἠρωικό ἰδανικό να εἶναι *βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ* (στ. 809). Με αὐτὸν τον τρόπο ἐρχεται ο *εὐκλέεστατος βίος* (στ. 810). Ἐπιθυμεί ἐπομένως και το κλέος, δηλαδή τη φήμη και τη δόξα ἀπὸ τα τραγούδια που ἐξυμνοῦν τα ἠρωικά κατορθώματα. Το κλέος προέρχεται καθαρὰ ἀπὸ την ἀνδρική σφαῖρα της μάχης και των ἀθλητικῶν ἀγώνων (Mastrorarde 2015: 264). Ὅπως φαίνεται ἔχει ἀφομοιώσει τον ἀνδρικό κώδικα ἀξιών. Η Μήδεια, λοιπόν, ως ἠρωίδα, ἀναζητὰ τη δόξα που εἶναι πλήρως ἀντίθετη με οτιδήποτε ἀτιμάζει. Για αὐτὸ η λύση εἶναι η ἐπιβολὴ στους ἐχθρούς

ή ο θάνατος (Tessitore 1991: 593). Ο χορός σπεύδει να την εμποδίσει όμως εκείνη είναι αδιάλλακτη και πιστεύει ότι *ούκ ἔστιν ἄλλως* (στ. 814). Η επιθυμία αυτή είναι καθαρά ηρωική και σίγουρα είναι ελληνική. Για τη Μήδεια, λοιπόν, το σχέδιο της εκδίκησης προκύπτει από το ενδιαφέρον της για καλή φήμη και όχι από έλλειψη αυτοελέγχου προερχόμενη από τη βάρβαρη ταυτότητά της. Έτσι, ο Ευριπίδης καλεί το κοινό να αναλογιστεί τόσο τη διάκριση Ελλήνων-βαρβάρων όσο και τις καταστροφικές συνέπειες που μπορεί να έχουν τα ηρωικά ελληνικά ιδανικά (Swift 2017: 82). Ο στόχος της Μήδειας να τηρήσει το ηρωικό ιδανικό είναι παράδοξος και αντιφατικός, καθώς με την τιμωρία των εχθρών θα καταστρέψει τον πιο στενό δεσμό φιλίας που είναι αυτός μεταξύ γονέων και παιδιών (Williamson 1990: 26). Όπως ο Αχιλλέας, του οποίου ο θυμός του έβλαψε φίλους και την προσωπική του ηρωική εικόνα, έτσι και η Μήδεια βάλλει δικούς της ανθρώπους και μάλιστα με το δικό της χέρι. Διαφέρει όμως από τον Αχιλλέα στο ότι γνωρίζει από πριν τις συνέπειες και αντιλαμβάνεται πόσο επώδυνη θα είναι η συνέχεια για την ίδια (Foley 1989: 66). Η Μήδεια συνδυάζοντας θηλυπρεπή στάση με ηρωικά χαρακτηριστικά μπορεί να ιδωθεί ως «μπερδεμένος μιμητής του ηρωικού ανδρισμού», που απέχει τελικά από το ιδανικό του σοφόκλειου ήρωα (McClure 1999β: 382). Τελικά, το ενδιαφέρον της Μήδειας για την κοινωνική της θέση και η προσήλωση στην εκδίκηση πάση θυσία λειτουργούν παρόμοια με το υλιστικό πρότυπο που ακολουθεί ο Ιάσωνας ο οποίος έβλαψε φίλους (Foley 1989: 83). Ενώ, λοιπόν, η Μήδεια κάνει μια προσπάθεια να προβάλει τη δική της αλήθεια, ακεραιότητα και δικαιοσύνη, το ότι τελικά στον μονόλογο αυτό δεν εμπιστεύεται τη μητρική της φωνή, και έτσι, καταστρέφει τις ελπίδες μας να δούμε μιά αυθεντική γυναικεία μορφή που συναγωνίζεται τη σύγχρονη ή αναχρονιστική ανδρική ηθική, και προωθεί μια καινούργια (Foley 1989: 83).

3.6 Τέταρτο Επεισόδιο

Ακολουθεί το τέταρτο επεισόδιο στο οποίο η Μήδεια προσπαθεί συνειδητά να υποκριθεί την αδύναμη γυναίκα και βασίζεται στα στερεότυπα που ο Ιάσωνας πιστεύει για τις γυναίκες διατηρώντας τον πλήρη έλεγχο της συνομιλίας (Foley 1989: 64). Αποδέχεται την ανωτερότητα και την καθοδήγηση του άνδρα της ως μια συμβατική γυναίκα, αντί να προσπαθήσει ευθέως να τον πείσει (Foley 1989: 74). Το στερεότυπο της εποχής που θέλει τις γυναίκες κατώτερες και διανοητικά από τους άνδρες βοηθά τόσο τη Μήδεια όσο και την Κλυταιμνήστρα, όπως είδαμε νωρίτερα, να δράσουν και να χρησιμοποιήσουν την εξυπνάδα τους συγκεκριμένα και να χειραγωγήσουν άνδρες

(Mastronarde 2015: 272). Έτσι, η Μήδεια υποβαθμίζει έξυπνα τον εαυτό της και προκρίνει τις αποφάσεις του παλατιού και του άνδρα της (στ. 873-4 *σχετλία, τί μαίνομαι καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλευούσιν εὖ*). Επικυρώνει την θετική εξέλιξη των γεγονότων με την αναφορά στους θεούς (στ. 879) και παραδέχεται ότι αν τα παιδιά έφευγαν θα κινδύνευαν (στ. 880). Επιπλέον, κατακρίνει τη στάση της (στ. 882-3 και στ. 884-5) αντακλώντας τις πεποιθήσεις του Ιάσονα για το γυναικείο φύλο (στ. 889-90 *ἀλλ' ἔσμεν οἷόν ἔσμεν, οὐκ ἔρῶ κακόν, / γυναῖκες*). Προσδιορίζοντας τις γυναίκες με τον όρο κακόν υιοθετεί τον ορισμό του Ησιόδου που τις αποκαλεί καταραμένες και έτσι λέει στον Ιάσονα ό,τι εκείνος θέλει να ακούσει. Αποδέχεται για τον εαυτό της μια θέση υποτέλειας σύμφωνης με το πρότυπο που προηγουμένως είχε αποκηρύξει (McClure 1999β: 391). Προβάλλει επίσης την αντίθεση με το ανδρικό φύλο για να αποφύγει την εχθρική αντίδραση του Ιάσονα (στ. 890 *οὔκουν χρῆν σ' ὁμοιοῦσθαι φύσιν*). Με τον τρόπο αυτό κάνει την εμφατική αλλαγή στη στάση της να φαίνεται πιο αληθοφανής (Swift 2017: 83). Παραδέχεται ότι έκανε λάθος αλλά τώρα σκέφτεται σωστά και υποστηρίζει πως ο θυμός έφυγε (στ. 898 *σπονδαὶ γὰρ ἡμῖν καὶ μεθέστηκεν χόλος*). Ο Ιάσονας επαναλαμβάνει το στερεότυπο ότι οι γυναίκες οργίζονται με την απάτη (στ. 909-10 *εἰκὸς γὰρ ὀργὰς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος / γάμου †παρεμπολῶντος† ἀλλοίου πόσει*). Πιστεύει πως τώρα η Μήδεια αντιλήφθηκε το σωστό και την αποκαλεί «σώφρωνα» προσδίδοντάς της μια ιδιότητα που σπάνια απέδιδαν σε γυναίκες (στ. 912-3 *ἔγνωσ δὲ τὴν νικῶσαν, ... γυναικὸς ἔργα ταῦτα σώφρονος*). Ωστόσο, σύμφωνα με τον Mastronarde (2011:410), η άποψη που εδώ εκφράζει ο Ιάσονας είναι η πατριαρχική πεποίθηση σύμφωνα με την οποία μια γυναίκα δείχνει σωφροσύνη όταν υπακούει πειθήνια στον άνδρα της ο οποίος είναι κηδεμόνας της. Έπειτα, η Μήδεια κολακεύει τον Ιάσονα αποκαλώντας τον *ἀρίστον* και εκείνος πείθεται ότι οι σκέψεις της είναι σωστές.

Ο Ιάσονας είναι ο τρίτος άνδρας τον οποίο πείθει με τον τρόπο της. Η ικεσία διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο σε όλες τις περιπτώσεις, ενώ χρησιμοποιήθηκαν και άλλα μέσα όπως η υποκριτική συμπεριφορά, η απάτη, η κολακεία και η ευεργεσία (Αλεξοπούλου 2013: 135-6). Όπως παρατηρεί η Swift (2017: 83), η χρήση της γλώσσας της χειραγώγησης, η μηχανορραφία, ο ύπουλος χαρακτήρας, η εξαπάτηση και τα φάρμακα είναι στερεοτυπικά γυναικεία αρνητικά χαρακτηριστικά, γνωστά από άλλους μύθους. Την ίδια στιγμή η Μήδεια διαθέτει και τυπικά ανδρικά χαρακτηριστικά όπως η έντονη προσωπικότητα, η έξυπνάδα, η πειθώ, η διάθεση για εκδίκηση και φυσικά η ανάγκη για προστασία της τιμής. Αυτός ο συνδυασμός χαρακτηριστικών την κάνει

ιδιαίτερα τρομακτική και επικίνδυνη. Στο επεισόδιο που θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια η πάλη αυτών των δύο φύσεων είναι αισθητή όταν τα μητρικά αισθήματα εισβάλλουν στη σκέψη της πριν από την ηρωική πράξη του φόνου που θα την προστατέψει από τον γέλωτα των εχθρών.

3.7 Πέμπτο Επεισόδιο

Τελικώς, η πριγκίπισσα πράγματι δέχεται τα δώρα, όπως διαβεβαιώνει ο Παιδαγωγός τη Μήδεια και εκείνη έχοντας στο νου τι θα επακολουθήσει θρηνεί. Σε αυτό το σημείο φαίνεται η πραγματική μητρική της ταυτότητα τη στιγμή που παραδόξως όπως θα δούμε προσπαθεί στο τέλος του παρόντος μονολόγου να βρει το κουράγιο να καταπνίξει αυτό το μητρικό αίσθημα. Περιγράφει όλες εκείνες τις στιγμές από τη γέννησή τους μέχρι και τον ιδανικό για εκείνη θάνατο στα χέρια τους τα οποία θα τη φρόντιζαν. Όμως χάθηκε αυτή η ελπίδα της (στ. 1035-6). Κάθε μελλοντική ευτυχία με αυτά έχει καταστραφεί. Ταυτόχρονα καταστρέφεται η γυναικεία φύση και ο ανθρωπισμός της (Burnett 1973: 22). Τελικά, η Μήδεια, είναι μια σύνθετη προσωπικότητα· δείχνει μητρική αγάπη, επιθυμεί την εκδίκηση, μισεί, διακρίνεται από ανδρεία, δόλο, εξυπνάδα, πείσμα, φιλικά αισθήματα, στιγμές αδυναμίας και απελπισίας (Barlow 1989: 167). Ο Ευριπίδης, μας παρουσιάζει μια μορφή η οποία διαθέτει χαρακτηριστικά που στερεοτυπικά θεωρούνται ανδρικά ή γυναικεία και διαμορφώνουν μια μεικτή ταυτότητα όπως μεικτή είναι η ταυτότητα που έχει κάθε άνθρωπος. Σε μια κατάσταση αδυναμίας προσφωνεί τις Κορίνθιες γυναίκες και αποκαλύπτει πως δεν αντέχει να προχωρήσει στην πράξη. Δεν μπορεί τίποτα να πραγματοποιήσει και είναι έτοιμη να εγκαταλείψει το σχέδιό της (στ. 1044-5 *οὐκ ἂν δυναίμην: χαιρέτω βουλευματα / τὰ πρόσθεν*). Ο ηρωισμός της όμως τελικά νικά τα μητρικά αισθήματα. Στη σκέψη ότι θα την περιγελάσουν οι εχθροί της συνέρχεται (στ. 1049-50 *καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν / ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;*). Αυτοχαρακτηρίζεται δειλή και λέει τα προηγούμενά της λόγια «μαλακά» (στ. 1051-2 *ἐμῆς κάκης / τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί*). Το εγχείρημα πρέπει να πραγματοποιηθεί (στ. 1051 *τολμητέον τάδ'*), αυτή είναι η φράση που την κρατά σταθερή στον στόχο της για να υπερκεράσει τα μητρικά της συναισθήματα (Bongie 1977: 51). Καλεί όποιον δεν αντέχει το θέμα να αποχωρήσει και υπογραμμίζει με ανδρεία ότι στην πράξη θα έχει χέρι σταθερό (στ. 1055 *χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ*).

Δεν αργεί ωστόσο να έρθει μία ακόμα μεταστροφή της. Στον στ. 1056 λυπάται τα παιδιά της και ζητάει από τον *θυμόν* της να μην αφήσει να διαπράξει το έγκλημα. Έχει ανάγκη να τα πάρει μαζί της. Οι τόσες μεταστροφές και η έντονη εξάρτηση από την παρουσία των παιδιών μας πείθουν ότι τα μητρικά της αισθήματα είναι αληθινά. Επομένως, ο Ευριπίδης δεν παρουσιάζει μόνο την αρνητική θηλυκή πλευρά αλλά και εκείνη της προστατευτικής μητέρας (Swift 2017: 83). Εκ νέου στον στ. 1065 σκέφτεται τους εχθρούς της που θα εξευτελίσουν τα παιδιά της και θεωρεί πως σκοτώνοντάς τα η ίδια θα το αποφύγει. Με τον φόνο των παιδιών δε θέλει μόνο να τιμωρήσει τον Ιάσονα αλλά και να τα προστατέψει από ενδεχόμενη εχθρική προσβολή (Walsh 1979: 298). Πάνω από όλα, όμως, σκοτώνοντάς τα σταματά τη γραμμή απογόνων του Ιάσονα, ένα πολύ μεγάλο πλήγμα για εκείνον καθώς πρόκειται για αρσενικούς απογόνους που θα συνέχιζαν τη γενιά του σε αυτή την πατριαρχική κοινωνία (Burnett 1973: 22-3). Όπως παρατηρεί η Gabriel, αν ο Ιάσοντας είχε παραβιάσει μόνο ανθρώπινο νόμο πράττοντας συζυγική απιστία τα παιδιά δε θα ήταν καταραμένα. Με την παραβίαση των όρκων λογοδοτεί και στους θεούς που ρίχνουν την κατάρα στον οίκο. Για αυτό τα παιδιά πρέπει να τιμωρηθούν. Η Μήδεια ως μητέρα αντιμετωπίζει τη δυσκολία του φόνου των παιδιών της, διαλέγει όμως να δώσει προτεραιότητα στον κοινωνικό της ρόλο και να εκδικηθεί με οποιοδήποτε κόστος. Έτσι, λειτουργεί ως αποκαταστάτης της κοινωνικής τάξης όπως θα έκανε ένας ήρωας (Gabriel 1992: 364) και δείχνει σθένος (στ. 1079 *θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*).

Η λέξη *θυμός* στον Ευριπίδη μπορεί να δηλώνει διάφορα συναισθήματα· συνδέεται με τον έρωτα, τη ζήλεια, τον θυμό, τον θρήνο, την ελπίδα, αλλά και γενικότερα με τη δράση και το προσωπικό κίνητρο (θάρος) για να βλάψει κάποιος εχθρούς και να ωφελήσει φίλους. Κανένα από αυτά τα στοιχεία δεν είναι φιλολογικά επικρατέστερο σε αυτό το σημείο, το οποίο επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις ως προς τη λέξη αυτή (Foley 1989: 69-70 και 72). Η Μήδεια εν τέλει καταφέρνει να καταπιέσει τη μητρότητά της δίνοντας προτεραιότητα στο μίσος που τρέφει για τον Ιάσονα και στην επιθυμία της να εκδικηθεί (Swift 2017: 83). Μόνο ο εαυτός της ήταν πραγματικά ο μοναδικός αντίπαλος που είχε να αντιμετωπίσει και τελικά η ζοφερή ηρωική της αποφασιστικότητα θριαμβεύει απέναντι στον εσωτερικό της κόσμο (Knox 1977: 201). Όπως περιγράφει γλαφυρά ο Tessitore (1991: 595) το σπαθί της Μήδειας κόβει τον δεσμό της μητρικής στοργής. Η ευψυχία, η αρετή του πολεμιστή νικά στο πεδίο μάχης της ψυχής της.

3.8 Έκτο Επεισόδιο

Ο χορός τραγουδά και συνεχίζει τις αναφορές του στο ζήτημα της σοφίας που διεκδικούν άνδρες και γυναίκες (Mastrorarde 2011: 445, στ. 1084-5 *ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καὶ ἡμῖν, / ἢ προσομιλεῖ σοφίας ἔνεκεν*, και στ. 1089 *οὐκ ἀπόμουσον τὸ γυναικῶν*). Ακολουθεί το έκτο επεισόδιο, όπου ο αγγελιαφόρος έρχεται να ανακοινώσει τον θάνατο της πριγκίπισσα και του Κρέοντα. Η Μήδεια χαρούμενη για το γεγονός συγκαταλέγει στους φίλους τον άγγελο μόνο και μόνο επειδή της ανέφερε τα γεγονότα (στ. 1126-7). Ο χαρακτήρας της έχει αρχίσει να ξεφεύγει από τα όρια του ανθρώπινου και φτάνει η ώρα να σκοτώσει τα παιδιά της (στ. 1236). Επαναλαμβάνει ότι είναι δική της ευθύνη και δικαίωμα να το κάνει και πως πρέπει να γίνει (στ. 1237-1241 *...πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν: ἐπεὶ δὲ χρή, / ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἔξεφύσαμεν*). Καλεί την καρδιά της να δείξει θάρρος (στ. 1242-3 *ἀλλ' εἶ' ὀπλίζου, καρδία: τί μέλλομεν*), να λάβει το σπαθί (στ. 1245 *ἄγ', ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος*) και να μη θυμηθεί τα παιδιά της (στ. 1246 *καὶ μὴ κακισθῆς μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων*). Η Μήδεια, λοιπόν, απευθύνεται στο δεξί της χέρι και το προσωποποιεί. Αναφέρεται σε αυτό σαν να ήταν η μητέρα που πρέπει να ξεχάσει τη γέννηση των παιδιών της αυτή τη μόνη μέρα (στ. 1247-8 *ὡς φίλταθ', ὡς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε / λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν*, Segal 1997: 178). Απομακρύνει έτσι τον εαυτό της τη μητρική ιδιότητα για να μπορέσει να πραγματοποιήσει το έγκλημα (Segal 1997: 179). Η λήθη της ημέρας της γέννας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την παιδοκτονία καθώς η δεύτερη προϋποθέτει την αποκήρυξη της μητρότητας (Sfyroeras 1995: 134).

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το δεξί χέρι της Μήδειας άλλαξε συμβολισμό κατά την εξέλιξη της τραγωδίας. Από εμπιστοσύνη και φιλία στην αρχή του έργου δείχνει τώρα την αιματηρή εκδίκηση (Flory 1978: 72). Τέλος, μεταφέρει τον θρήνο της μετά την πράξη του εγκλήματος (στ. 1249 *κάπειτα θρήνει*). Δεν είναι όμως μια συνηθισμένη γυναίκα που θα παραμείνει δύστυχη, είναι η κόρη του Ήλιου και για αυτό έχει τη δυνατότητα να πάρει την εκδίκησή της (Schaps 2006: 592). Ο χορός καλεί τον Ήλιο και τη Γη να δουν και με κάποιον τρόπο να σταματήσουν το έγκλημα μέσω της απομάκρυνσης της Μήδειας (στ. 1251-60) την οποία αποκαλεί *φονίαν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων* (στ. 1260). Παρόμοια χαρακτηρίστηκε και η Κλυταιμνήστρα που αντίστοιχα θεώρησε υπεύθυνη του εγκλήματος την εκδικητική δύναμη του «αλάστορα» που μπήκε μέσα της και αφαίρεσε από τον εαυτό της τις κατηγορίες. Η Μήδεια, λοιπόν όπως είδαμε μετέφερε την ευθύνη στους θεούς και εναπέθεσε την πράξη στο ίδιο το σπαθί. Επίσης, ξεφεύγει τώρα από τα

ανθρώπινα όρια λειτουργώντας σαν «αλάστορας» ή «ερινύα» του σπιτιού αλλά και στη συνέχεια μεταφέρεται σε άλλο επίπεδο με τον χορό να της λέει πως είναι από πέτρα ή σίδηρο (στ. 1280 *ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδαρος*, Segal 1997: 179). Τελικά, όπως η Κλυταιμνήστρα έτσι και η Μήδεια λειτουργεί με γνώμονα την εξασφάλιση της προσωπική τιμής και δύναμης σε βάρος των παιδιών και όχι για χάρη τους (Foley 1982: 2). Ο χορός εξακολουθεί ως το τέλος (στ. 1280-1291) να αναφέρεται στη γέννα και τη μητρότητα αδυνατώντας να υποστηρίξει τη Μήδεια, την οποία λυπάται και αποκαλεί συνεχώς δύστυχη. Φέρνει στο νου την Ιώ που τρελάθηκε από τους θεούς και αυτοκτόνησε έχοντας στην αγκαλιά τα παιδιά της. Έτσι, ακολουθεί τις στερεότυπες αντιλήψεις και αποδίδει την πράξη της Μήδειας σε κατάληψη ή τρέλα χωρίς να αναγνωρίζει πραγματικό ενσυνείδητο κίνητρο και χωρίς να μπορεί να βρει άλλο αντίστοιχο προγενέστερο συμβάν για να παρομοιάσει την πράξη αυτή της Μήδειας (Mastronarde 2011: 38).

3.9 Έξοδος

Ο Ιάσοντας εισέρχεται στη σκηνή για την έξοδο και ο χορός του αναγγέλλει τον θάνατο των παιδιών του (στ. 1309 *παῖδες τεθνᾶσι χειρὶ μητρῶα*). Ο Ιάσοντας αφού συνειδητοποιεί τι έγινε, σαστισμένος ζητά να δει τη δυστυχία του και κάνει λόγο για εκδίκηση από τη δική του μεριά (στ. 1315 *ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν, / τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ <δράσασαν τάδε, / φόνου τε παίδων τῶνδε> τείσωμαι δίκην*). Είναι όμως αργά, η Μήδεια έρχεται τώρα ανεβασμένη στο άρμα του Ήλιου με τα παιδιά της αγκαλιά. Η ύψωση της Μήδειας από τη μηχανή είναι ένα ακόμη δείγμα της απομάκρυνσής της από το ανθρώπινο και της θεοποίησής της καθώς οδηγείται πιο κοντά στους θεούς (Swift 2017: 89). Ταυτόχρονα, το άρμα είναι σημάδι της φήμη και αναγνώρισής της από τους θεούς (Bongie 1977: 54). Με ειρωνική διάθεση χλευάζει τον Ιάσωνα που θρηνεί (στ. 1319 *παῦσαι πόνου τοῦδ'*) και τονίζει ότι ποτέ δεν θα μπορέσει το χέρι του να την πειράξει (στ. 1320 *χειρὶ δ' οὐ ψαύσεις ποτέ*). Και τώρα κανείς άλλος επίσης δεν μπορεί να την αγγίξει γιατί έχει *ἔρυμα πολεμίας χερός* το άρμα αυτό (στ. 1322). Ο Ιάσοντας βοά και ανεξέλεγκτα δείχνει όλο του το μίσος στη Μήδεια (στ. 1323 *ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον ἐχθίστη γύναι*). Οι κατηγορίες που διατυπώνει σε βάρος της Μήδειας θυμίζουν τις αντίστοιχες δικές της εναντίον του στη σκηνή του αγώνα (Mastronarde 2011: 476). Ο Ιάσοντας νομίζει πως όλοι οι θεοί και οι άνθρωποι είναι με το μέρος του (στ. 1324 *θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει*) ξεχνά όμως ότι με την προδοσία των όρκων προσέβαλε τους θεούς που κλήθηκαν να προστατεύουν την τήρηση της συμφωνίας,

αλλά και δημιούργησε κακή εικόνα στους ανθρώπους καθώς οι όρκοι συντελούνται στον δημόσιο χώρο. Τονίζει τη βάρβαρη φύση της θεωρώντας πως αυτή την οδήγησε (στ. 1330-1 *ἐκ δόμων σε βαρβάρου τ' ἀπὸ χθονὸς / Ἑλλην' ἐς οἶκον ἠγόμην, κακὸν μέγα*). Την καταριέται όπως νωρίτερα η Μήδεια καταράστηκε αυτόν στον πρόλογο και στην πάροδο (Mastronarde 2011: 477). Τη θεωρεί αιτία όλων των κακών, των δικών του αλλά ακόμα και αυτών που σχετίζονται με την προδοσία του πατρικού της οίκου (στ. 1332). Εξακολουθεί να πιστεύει ότι η ζήλεια ήταν το κίνητρό της (στ. 1338) και υποστηρίζει πως *οὐκ ἔστιν ἤτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνὴ ἔτλη* (στ. 1339-40). Με αυτό τον τρόπο θέλει να προκρίνει την ανωτερότητα των Ελλήνων απέναντι στους βαρβάρους και βασίζεται στα στερεότυπα που ενστερνίζεται το ελληνικό κοινό. Όπως δείχνει η Swift, ο Ευριπίδης βάζει αυτές τις διατυπώσεις στο στόμα του λιγότερο συμπαθούς προσώπου τη στιγμή που το κοινό έχει δει και την *ἄπολιν* Μήδεια στην απελπιστική κατάστασή της. Τα λόγια του αποδεικνύονται ρηχά και λειτουργούν ως δικαιολογία για να απομακρύνουν την προσοχή από τα δικά του σφάλματα. Ο ίδιος απέτυχε να σεβαστεί την ιερότητα των όρκων η δράση της Μήδειας βασίστηκε στις ελληνικές ιδέες και αξίες (Swift 2017: 81). Ο Ιάσοντας από τη μεριά του βλέπει το έγκλημά της τόσο μακριά από το ανθρώπινο που την αποκαλεί «λέαινα» και «σκύλλα» (στ. 1342-3) όπως χαρακτηρίστηκε και η Κλυταιμνήστρα. Η Μήδεια επικαλείται τον Δία ως μάρτυρα των γεγονότων και επιβεβαιώνει την ικανότητά της να αναλάβει δυναμική δράση (στ 1351-57). Θριαμβεύει σε βάρος του εχθρού της ο οποίος μετατίθεται σε θέση αδυναμίας (Mastronarde 2011: 477). Μάλιστα, η ικανοποίηση από τη βλάβη του εχθρού είναι αρκετή για να απαλύνει του πόνους της (στ. 1362 *σάφ' ἴσθι: λύει δ' ἄλγος, ἦν σὺ μὴ ἔγγελας*). Μέχρι και την τελευταία στιγμή θα συνεχίσει να πληγώνει τον Ιάσωνα. Του στερεί την ταφή των παιδιών καθώς τα παίρνει μαζί της.

Τελικά, η Μήδεια καταφέρνει να πετύχει τους στόχους της. Η προσήλωσή της σε αυτούς με τέτοιο σθένος την καθιστά την πιο ηρωική ίσως φιγούρα της ελληνικής τραγωδίας (Bongie 1977: 32). Δεν μένει όμως σε αυτό. Ένας συνηθισμένος ήρωας στη θέση της, έχοντας επιχειρήσει να αποκτήσει φήμη με κάθε κόστος, θα κατέληγε νεκρός ή αποξενωμένος από το περιβάλλον του. Η Μήδεια αντιθέτως θα ενταχθεί ξανά στη συμβατική κοινωνία πηγαίνοντας στην Αθήνα να συνεχίσει τη ζωή της με τον Αιγέα και ενώ μόλις έχει στερήσει από τον Ιάσωνα τους απογόνους του (Foley 1989: 82). Σε αυτό το σημείο (στ. 1389) ο Ιάσοντας ασυγκράτητος χρησιμοποιεί αναπαίστους ίδιους με αυτούς που χρησιμοποίησε η Μήδεια όταν στην αρχή του έργου θρηνούσε αδύναμη. Η

αντιστροφή των ρόλων είναι πλήρης (Levett 2010: 66). Ο Ιάσοντας βρίσκεται σε θέση ηττημένου και ανίσχυρου. Η Μήδεια βρίσκεται σε κυρίαρχη θέση και κυριολεκτικά πάνω από τον Ιάσωνα. Όσο κι αν επιθυμεί ο Ιάσοντας έστω και λίγο να αγγίξει τα παιδιά του και να τα αποχαιρετίσει, εκείνη απαντά *ούκ ἔστι* και χαρακτηρίζει μάταια τα λόγια του (στ. 1404 *μάτην ἔπος ἔρριπται*), όπως πολλακίς έχουν χαρακτηριστεί έτσι τα λόγια των γυναικών και της ίδιας της Μήδειας. Θυμόμαστε εδώ τον ίδιο χαρακτηρισμό προς την Κλυταιμνήστρα από τον χορό των γερόντων. Και στις δύο περιπτώσεις η ικανότητα στον λόγο φέρνει τις γυναίκες σε κυρίαρχη θέση με την εξέλιξη της τραγωδίας (McClure 1999β: 380). Βλέπουμε, λοιπόν ότι και σε αυτή την τραγωδία, μια ανδροπρεπής γυναίκα βρίσκεται απέναντι σε έναν θηλυπρεπή άνδρα (Zeitlin 1985: 65). Τελικά, η Μήδεια αποχωρεί κάθε άλλο παρά καταβεβλημένη, αντιθέτως είναι ισχυρή και έτοιμη να μηχανευτεί νέους φόνους (Swift 2017: 90). Ο Ευριπίδης δείχνει με την τραγωδία αυτή ότι το φύλο (gender) μπορεί να λειτουργήσει ως προσωπίο που αφαιρείται και επανατοποθετείται ανάλογα με τις ανάγκες σε μία διαδικασία που δεν είναι πάντα φανερή. Έτσι, η Μήδεια κάποιες στιγμές προβάλλεται ως σύζυγος, γυναίκα, μητέρα και άλλες ως άνδρας ήρωας (Gabriel 1992: 348). Το κοινωνικό φύλο άλλωστε αποτελεί μια κατασκευασμένη κατηγορία την οποία οι άνθρωποι έχουν επινοήσει στο πλαίσιο της κοινωνικής οργάνωσης παρά μια δήλωση των βιολογικών διαφορών των φύλων (sexes).

Κεφάλαιο 4

Εκάβη

4.1 Πρόλογος

Την τραγωδία προλογίζει ο Πολύδωρος, γιος της Εκάβης και του Πριάμου, στους στίχους 1-58. Εμφανίζεται ως φάντασμα, κρεμασμένος από τη μηχανή και αναφέρεται στην τύχη και τον θάνατό του. Όταν οι Έλληνες επρόκειτο να κυριεύσουν την Τροία, ο Πρίαμος τον έστειλε στον Πολυμήστορα στη Χερσόνησο απέναντι από την Τροία για να τον προστατέψει (στ. 4-9). Σε αυτή την τοποθεσία εκτυλίσσεται και η παρούσα τραγωδία. Ως αντάλλαγμα ο Πρίαμος παρείχε στον Πολυμήστορα πολύ χρυσάφι (στ. 10). Μετά τον θάνατο του Πριάμου και του Έκτορα ο Πολυμήστορας σκοτώνει τον Πολύδωρο και τον πετά στη θάλασσα ώστε να κρατήσει το χρυσάφι. Η απληστία του Πολυμήστορα είναι εμφανής, αφού φτάνει στο σημείο να σκοτώσει ένα αθώο παιδί. Με την πράξη του παραβιάζει τη συμφωνία που έκανε με τον Πρίαμο και καταπατά τον θεσμό της φιλοξενίας. Επιπλέον, δεν τελεί την απαραίτητη ταφή για τον νεκρό και αποδεικνύεται ασεβής (Burnett 1998: 163). Στο μεταξύ, το φάντασμα του Αχιλλέα ζητά να τιμηθεί με τη θυσία της Πολυξένης, αδερφής του Πολύδωρου (στ. 40-1). Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Πολύδωρος, η προσφορά γίνεται από το στράτευμα αποτελώντας δώρο από φίλους (στ. 42-3 *καὶ τεύξεται τοῦδ', οὐδ' ἀδώρητος φίλων / ἔσται πρὸς ἀνδρῶν*). Κατόπιν, εισέρχεται στη σκηνή η Εκάβη υποβασταζόμενη από Τρωάδες γυναίκες, δούλες πρωτύτερα της ίδιας, και το κυρτό ραβδί της. Κατάκοπη προσπαθεί να βιάσει το αργό της περπάτημα (στ. 59-67). Οι συνεχείς εκκλήσεις στις γυναίκες να την κρατήσουν (στ. 59, 60 *ἄγετ',* στ. 62 *λάβετε φέρετε πέμπετ' αἰίρετέ μου*) και οι αναφορές στο γηραιό της ηλικίας της (στ. 59 *γραῦν*, στ. 64 *γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι*) ενισχύουν την εικόνα της αδυναμίας της. Είναι τρομαγμένη εξαιτίας ενός ονείρου που έχει δει στο οποίο κινδυνεύουν τα δύο παιδιά της, ο Πολύδωρος και η Πολυξένη (στ. 74-97).

4.2 Πάροδος

Η κορυφαία του χορού έρχεται σε αυτό το σημείο για να αναγγείλει στην Εκάβη πως οι Αχαιοί αποφάσισαν να τιμήσουν τον Αχιλλέα με τη θυσία της Πολυξένης, όπως εκείνος ζήτησε (στ. 105-8). Αρχικά, το στρατόπεδο ήταν διχασμένο (στ. 116-119). Ο Αγαμέμνονας υποστήριξε το συμφέρον της Εκάβης καθώς έχει ερωμένη την άλλη κόρη της, την Κασσάνδρα (στ. 120-3). Ο Αγαμέμνονας φαίνεται πως λειτουργεί με προσωπικά κίνητρα και όχι με πολιτικά ή στρατιωτικά, όπως οφείλει σύμφωνα με την ιδιότητά του ως αρχιστράτηγου (Συνοδινού 2005: 55). Οι γιοι του Θησέα επέκριναν τον Αγαμέμνονα και αρνήθηκαν να θέσουν την κλίνη της Κασσάνδρας επάνω από τη λόγχη του Αχιλλέα (στ. 127-9). Με τον τρόπο αυτό όχι μόνο τον κατηγορούν που προσβλέπει περισσότερο στο δικό του συμφέρον παρά στο γενικό καλό, αλλά θέτουν και την εξουσία του υπό αμφισβήτηση (Στεφανής 1999: 112). Ο διχασμός του στρατού λήγει με την ομιλία του Οδυσσέα, ο οποίος είναι γνωστός για τον δόλιο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα του. Ο Οδυσσέας καταφέρνει να πείσει ή μάλλον να χειραγωγήσει το στράτευμα οδηγώντας το να αποφασίσει τον φόνο της παρθένας. Χαρακτηριστικές είναι οι εκφράσεις του χορού για τον Οδυσσέα που επισημαίνουν εμφατικά τη ρητορική δεινότητά του (στ. 131-2 *ποικιλόφρων κόπις ήδυλόγος δημοχαριστής*). Ο στρατός έχει μολυνθεί από τη νίκη του. Τόσο οι θρησκευτικές όσο και οι πολιτικές συνήθειες έχουν στρεβλωθεί. Αν και οι στρατιώτες συγκεντρώνονται σε συνέλευση, δεν μπαίνουν στη διαδικασία να συζητήσουν, ούτε να διαμορφώσουν γνώμη, όπως θα έκανε κάθε συνεπής πολιτικός άνδρας, παρά μόνο χειραγωγούνται (Burnett 1998: 158). Ο Οδυσσέας έχει ακόμη πιο εύκολο έργο καθώς απέναντί του βρίσκεται ο αδύναμος Αγαμέμνονας που δε μπορεί ούτε να σταθεί σε ομιλία στη συνέλευση. Του λείπει κάθε ηγετική αρετή. Διακρίνεται από δειλία, έλλειψη ενδιαφέροντος για τα καθήκοντά του και αποφεύγει επανειλημμένα οποιαδήποτε ανάμειξη στη δημόσια ζωή ή να προβεί σε πιέσεις που θα μπορούσαν να του προκαλέσουν στη συνέχεια προβλήματα (Abrahamson 1952: 125). Το επιχείρημα του Οδυσσέα βασίζεται στην απόδοση χάριτος· ιδέα που εισάγεται εδώ για πρώτη φορά στο έργο. Αν οι Έλληνες δεν προσφέρουν την Πολυξένη στον Αχιλλέα θα φανούν *αχάριστοι* (στ. 138 Adkins 1966: 194). Ο χορός πληροφορεί επίσης την Εκάβη ότι σύντομα θα έρθει ο Οδυσσέας να πάρει την κόρη της (στ. 141-152). Στο άκουσμα όλων αυτών η Εκάβη θρηνεί πικρά (στ. 154 κ. εξ.). Το λεξιλόγιο και οι εκφράσεις που χρησιμοποιεί φανερώνουν την ακραία κατάστασή της και αποτελούν τυπικά δείγματα πόνου (*μελέα, όδυρμόν, δειλαία δειλαίου, τλατᾶς, οἴμοι, φροῦδος, ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι, πήματ', ἀπωλέσατ'*

ώλεσατ': ούκέτι μοι βίος / άγαστὸς έν φάει. ὦ τέκνον, ὦ παῖ, / δυστανοτάτας ματέρος, (Collard 1999: 139). Ο λόγος της έχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που τον εντάσσουν στην κατηγορία της θρηνητικής γλώσσας (Dué 2006).

Από τις φωνές της Εκάβης τρομάζει η Πολυξένη και βγαίνει στη σκηνή. Στον διάλογο μεταξύ τους η Εκάβη της αποκαλύπτει την απόφαση των Ελλήνων να τη θυσιάσουν και ακολουθούν οι δικοί της θρήνοι (στ. 197-215). Η Πολυξένη δεν στεναχωριέται για τη δική της ζωή αλλά για αυτή της μητέρας της διότι θα ζήσει μόνη της τη σκλαβιά. Το δέσιμό τους είναι ιδιαίτερα εμφανές. Η Πολυξένη αισθάνεται πως η μοίρα του θανάτου που της έτυχε είναι προτιμότερη από τη σκλαβιά. Προκρίνει τη σύντομη ζωή με έναν ένδοξο θάνατο κάτι που αποτελεί ηρωικό ιδανικό και το κάνει καταδικάζοντας τους Έλληνες για τη δουλική ζωή που της επεφύλασσαν (Dué 2006).. Αξίζει επίσης να σημειώσουμε ότι εδώ, όπως και σε άλλα σημεία στο έργο, τα παιδιά της Εκάβης χαρακτηρίζονται με ονόματα από μικρά ζώων (στ. 205-6 *σκύμνον, μόσχον*). Το γεγονός δίνει την αίσθηση ότι η Εκάβη μπορεί να ιδωθεί σαν μια παγκόσμια μητέρα που προστατεύει τα παιδιά της με κάθε βίαιο ή μη τρόπο (Gregory 1997 : 111). Η ίδια άλλωστε θα μεταμορφωθεί σε σκύλα.

4.3 Πρώτο Επεισόδιο

Ο Οδυσσέας εμφανίζεται και εξηγεί με καθαρότητα στην Εκάβη την κατάσταση προτρέποντάς την να μείνει παθητική και να μην αντιδράσει εναντίον του (στ. 225-6), ενώ της υπενθυμίζει ποια είναι η θέση της (στ. 226-7 *γίγνωσκε δ' άλκην και παρουσίαν κακῶν / τῶν σῶν. σοφόν τοι κán κακοῖς ἄ δεῖ φρονεῖν*). Το επιχείρημά του μπορεί να διαβαστεί διπλά. Η Εκάβη είναι πλέον σκλάβα και δεν έχει εξουσία απέναντι στους νέους κυρίους της και δευτερευόντως είναι γυναίκα απέναντι σε άνδρες. Ο Οδυσσέας φροντίζει να καταστήσει κατανοητή τη θέση του εξ αρχής χωρίς να χρησιμοποιεί καθόλου τη βία. Ταυτόχρονα, προσπαθεί να αποτρέψει και ενδεχόμενη αντίδραση εναντίον του από τη μεριά της Εκάβης εκθέτοντας το επιχείρημά του πριν καν αυτή απαντήσει. Η Εκάβη σκέφτεται τα δάκρυα που θα χύσει και τη ζωή που την περιμένει (στ. 229-233). Αισθάνεται ότι ακολουθεί *άγων μέγας*, αναφερόμενη είτε στον αγώνα λόγων που πρόκειται να ακολουθήσει ή γενικότερα στην ενεργητική στάση που σκοπεύει να έχει (Συνοδινού 2005: 89 και Gregory 1999: 72). Επιπλέον, εκφράζει μια ευχή που προσιδιάζει στους άνδρες ήρωες. Θα ήθελε να πεθάνει νωρίτερα έχοντας

ένδοξο θάνατο στο τρωικό πεδίο της μάχης (στ. 231 *κάγωγ' ἄρ' οὐκ ἔθνησκον οὐ μ' ἐχρῆν θανεῖν*, Gregory 1999: 73).

Εδώ, λοιπόν, η Εκάβη κάνει μια προσπάθεια να μεταπείσει τον Οδυσσέα. Ο λόγος της προβάλλει δύο αξίες, τη χάρη και τη δίκη (Kastely 1993: 1038). Σε ήπιο τόνο ζητά πρώτα τον λόγο επειδή αναγνωρίζει ότι είναι σκλάβα (στ. 234-7). Του θυμίζει τη μέρα που ήρθε κατάσκοπος στην Τροία και έπεσε στα πόδια της ικέτης ζητώντας να του σώσει τη ζωή (στ. 245 *ἤψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὢν*;). Ο Οδυσσέας βρέθηκε στη μεγαλύτερη στιγμή αδυναμίας και ταπείνωσης και τώρα σε παρόμοια θέση βρίσκεται η Εκάβη (Συνοδινού 2005: 95-6). Με τη μορφή ερωτήσεων η Εκάβη εκμαιεύει τα γεγονότα από το στόμα του Οδυσσέα και εκείνος παραδέχεται πως *μεμνήμεθ' ἐς κίνδυνον ἐλθόντες μέγαν* (στ. 244) και *πολλῶν λόγων εὐρήμαθ', ὥστε μὴ θανεῖν* (στ. 250). Ήταν τότε δούλος της και αυτή τον έβγαλε έξω από τη χώρα (στ. 247, 249). Αυτή, λοιπόν, ήταν η ευεργεσία της Εκάβης προς το πρόσωπό του και του επισημαίνει πως *δρᾶς δ' οὐδὲν ἡμᾶς εὖ, κακῶς δ' ὅσον δύνῃ*; (στ. 253). Η γλώσσα που χρησιμοποιείται εδώ, όπου το *εὖ δρᾶν* αντιπαραβάλεται με το *κακῶς δρᾶν*, είναι δηλωτική του ιδανικού της ωφέλειας των φίλων και της βλάβης των εχθρών (Stanton 1995: 20). Όπως βλέπουμε, η Εκάβη αντιμετωπίζει τον Οδυσσέα ως φίλο και περιμένει να της ανταποδώσει το καλό· αυτός όμως της έχει προκαλέσει κακά. Για αυτό τον χαρακτηρίζει «αχάριστο» αλλά και «δημαγωγό» (στ. 254-5 *ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ', ὅσοι δημηγόρους / ζηλοῦτε τιμάς*). Στην ίδια φράση συμπληρώνει πως οι δημαγωγοί *τοὺς φίλους βλέπτοντες οὐ φροντίζετε* (στ. 256). Η Εκάβη επιδίδεται σε έναν ισχυρό ρητορικό λόγο που αποδεικνύει ότι η ρητορική της ικανότητα είναι η δύναμή της που θα τη βοηθήσει στο τέλος του έργου να κερδίσει αυτό που επιθυμεί (Conacher 1961: 16). Η δεινότητά της είναι φανερή στη ρήση της από την πληθώρα ορθολογικών επιχειρημάτων τα οποία στηρίζονται σε θρησκευτική και νομική βάση (Συνοδινού 2005: 97). Καταριέται τους δημαγωγούς, αναρωτιέται για ποιο λόγο καταδικάστηκε η αθώα κόρη της και προκρίνει αντί αυτού τον θάνατο της Ελένης, η οποία και τους έβλαψε και είναι ομορφότερη, αν αυτό είναι το ζήτημα (στ. 258-270). Η Πολυξένη παρουσιάζεται ως μόσχος επί σφαγή, κάτι που υποδηλώνει την υποταγή στον έλεγχο του σώματος από τον άνδρα και η θυσία της παραλληλίζεται με τον γάμο (στ. 260-1 *πότερα τὸ χρῆν σφ' ἐπήγαγ' ἀνθρωποσφαγεῖν / πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει*; Thalmann 1993: 141). Με αυτό τον τρόπο η Εκάβη τονίζει ότι η έννοια της θυσίας αναιρείται εφόσον στη θέση του ζώου μπαίνει άνθρωπος και η πράξη δεν

στηρίζεται σε θρησκευτικά ή ηθικά κριτήρια (Συνοδινού 2005: 103). Παρόλο που ξέρει ότι είναι δύσκολο να αντιμετωπίσει κανείς τη ρητορική του Οδυσσέα, κάνει την προσπάθειά της. Θεωρεί πως ο Οδυσσέας έχει χρέος να της ανταποδώσει τη χάρη (στ. 272-3 *ἂ δ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀπαιτούσης ἐμοῦ, | ἄκουσον.*). Όπως αυτός έπεσε ικέτης, έτσι κι αυτή τώρα ζητά πίσω τη χάρη αυτή (στ. 276 *χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἰκετεύω τέ σε*). Η ανταπόδοση της χάριτος τονίζεται με τη χρήση του *ἀντι-* (στ. 272 *ἀντιδοῦναι*, 275 *ἀνθάπτομαί*, 280 *ἀντὶ πολλῶν ἐστί*, Stanton 1995: 22). Μπορεί η Εκάβη να αποτελεί εχθρό και να μην είναι πολιτικός φίλος στον οποίο πρέπει να φερθεί με αμοιβαιότητα, ο Οδυσσέας όμως είναι υποχρεωμένος εφόσον εκείνη του έσωσε τη ζωή (Συνοδινού 2005: 101).

Στη συνέχεια, η Εκάβη επικαλείται το συναίσθημα του Οδυσσέα. Αναφέρεται στη συμφορά που έχει φέρει ως τώρα ο πόλεμος (στ. 278 *μηδὲ κτάνητε: τῶν τεθνηκότων ἄλλης.*) και λέει πως η Πολυξένη είναι το στήριγμά της σε όλες τις συμφορές της ζωής της (στ. 279-81). Εκτός αυτών, παρουσιάζεται ως υπέρμαχος της δικαιοσύνης, χαρακτηριστικό του Αθηναίου πολίτη της εποχής, και υποστηρίζει πως οι έχοντες την εξουσία οφείλουν να λειτουργούν δίκαια καθώς η τύχη μεταβάλλει τις καταστάσεις και τη θέση του καθενός μέσα σε μία μέρα (στ. 282-3). Προσφωνεί εκ νέου τον Οδυσσέα *φίλον* (στ. 286) και εγείρει το ζήτημα της θεϊκής τιμωρίας αν οι Αχαιοί σκοτώσουν τις γυναίκες που πρωτύτερα σπλαχνίστηκαν όταν τις τράβηξαν από τους βωμούς (στ. 287-290). Αναφέρεται στον *νόμον* που αφορά σε όλους τους ανθρώπους, ανεξάρτητα από το αν έχουν την ελευθερία τους ή όχι, καθώς αυτός προέρχεται από την κρίση των θεών. Είναι ένα επιχείρημα το οποίο παρουσιάζει χωρίς στόμφο καθώς έχει μεγάλη αξία καθαυτό (Conacher 1961: 17). Ο χορός ακούγοντας τον λόγο της Εκάβης την συμπονά. Ο Οδυσσέας όμως παραμένει ασυγκίνητος. Δε μπορεί να αθετήσει την απόφασή που πήρε ενώπιον του στρατεύματος. Η τέχνη του Οδυσσέα φαίνεται στο ότι στηρίζει το απάνθρωπο επιχείρημά του με αληθοφανή λογική λέγοντας ότι οι *έσθλοί* πρέπει να απολαμβάνουν περισσότερα από τους *κακίονας* (στ. 306-8, Conacher 1961: 17). Ο Αχιλλέας είναι ο πρώτος όλων, *ἄξιος τιμῆς, θανῶν ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος κάλλιστ' ἀνήρ* (στ. 309-10). Πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως η απόδοση χάριτος έχει ορισμένους περιορισμούς. Η Πολυξένη και η Εκάβη είναι δούλες και δεν ανήκουν στην κατηγορία των *ἀγαθῶν* όπως ο Αχιλλέας, δεν έχουν *ἀρετή* και δε μπορούν να θεωρηθούν φίλες των Ελλήνων (Συνοδινού 2005: 120). Ο Οδυσσέας είναι απόλυτα πιστός στο στράτευμα και αυτό τον καθιστά τρομακτικό. Το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι να διασφαλίσει τη δύναμη του στρατεύματος και είναι τυφλός στον πόνο που προκαλεί (Kastely 1993:

1037). Ιδιαίτερη έμφαση δίνει στο ότι ο Αχιλλέας ήταν φίλος και πρέπει να παραμείνει και μετά θάνατον (στ. 311). Επομένως, πρέπει να του προσφέρουν χάρη όπως αρμόζει στους φίλους. Ο Οδυσσέας πιστεύει σε αυτό το ιδανικό όμως δεν το τηρεί στην περίπτωση της Εκάβης. Τα συμφέροντα είναι αντιφατικά και προτιμά να τιμήσει τον νεκρό σκοτώνοντας.

Η Εκάβη αντιλαμβάνεται πως ο Οδυσσέας θα παραμείνει αμετάπειστος και τα λόγια της πήγαν χαμένα (στ. 334-5). Συμβουλεύει την κόρη της να προσπαθήσει εκείνη ικετεύοντας να τον πείσει με το επιχείρημα ότι ο Οδυσσέας ως πατέρας μπορεί να την σπλαχνιστεί (στ. 336-41). Παρά την αποτυχία της και με το τέλος της Πολυξένης να πλησιάζει, η Εκάβη έχει την ψυχραιμία να σκεφτεί τι είναι προτιμότερο όπως έχει εξελιχθεί η κατάσταση και με λογική βρίσκει αυτό το επιχείρημα που ίσως να έπειθε τον Οδυσσέα. Η Πολυξένη όμως δεν έχει καμία διάθεση να ικετεύσει και λέει στον Οδυσσέα πως δε χρειάζεται να απομακρύνεται για να την αποφύγει. Στόχος της είναι να επισπεύσει τον θάνατό της (Gregory 1997 : 95). Ο Οδυσσέας, αν και είναι ένας φιλόδοξος εγωιστής, δειλιάζει μπροστά στο άγγιγμα ικεσίας της κοπέλας (στ. 342-5, Luschning 1976: 230). Η Πολυξένη θα ακολουθήσει οικειοθελώς τον Οδυσσέα επειδή θέλει να πεθάνει (στ. 447 *θανεῖν τε χρήζουσ'*). Όπως λέει δε θέλει να φανεί μικρόψυχη και δειλή (στ. 347-8 *εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι, / κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή.*). Η στάση της είναι απόλυτα ηρωική και δείχνει ότι ασπάζεται τις ελληνικές ανδρικές αξίες (Συνοδινού 2005: 135). Αντιμετωπίζει με σθένος τον θάνατο, ενώ ταυτόχρονα ενδιαφέρεται για την θετική δημόσια εικόνα της όπως θα έκανε κάθε αξιέπαινος Αθηναίος. Τα λόγια της δεν κρύβουν ρητορεία, ούτε είναι απομακρυσμένα από την αλήθεια· πηγάζουν από μέσα της και κάθε λόγος της είναι βαρυσήμαντος (Συνοδινού 2005:132). Αναφέρεται στη βασιλική ζωή που έζησε και αυτό της είναι αρκετό (στ. 349-355). Ο θάνατος είναι προτιμότερος ακόμη και από το να ονομάζεται δούλα (στ. 357-8 *νῦν δ' εἰμι δούλη. πρῶτα μὲν με τοῦνομα / θανεῖν ἔρᾶν*). Με τόλμη δε διστάζει να ζητήσει από τον Οδυσσέα να την πάρει και να την οδηγήσει στη σφαγή (στ. 369). Έχει μετατρέψει επιτυχώς την επικείμενη σφαγή μιας δούλας σε ηρωικό κατόρθωμα ελεύθερης γυναίκας. Διατηρώντας την αριστοκρατική της ακεραιότητα εκφράζει την ελεύθερη βούλησή της (Conacher 1961: 18). Έπειτα, καλεί τη μητέρα της να μην την εμποδίσει διότι δε θέλει να ντροπιαστεί σε αυτές τις τελευταίες της ώρες (στ. 373-5 *μητερ, σὺ δ' ἡμῖν μηδὲν ἔμποδὼν γένη, / λέγουσα μηδὲ δρῶσα: συμβούλου δέ μοι / θανεῖν πρὶν αἰσχρῶν μὴ κατ' ἀξίαν τυχεῖν.*). Σε αυτό το σημείο μας θυμίζει τη Μήδεια που

ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την εικόνα της και ήθελε να αποφύγει πάση θυσία την ντροπή. Η Πολυξένη καταλήγει με τη φράση: *τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος* (στ. 378). Η φράση αυτή είναι κοινός τόπος ηρωικής τιμής. Αν και γυναίκα, προβάλλει τη σοφόκλεια στάση ζωής, μόνο που είναι πιο τυχερή από τον ίδιο τον Αίαντα καθώς έχει ορίσει μόνη το πεπρωμένο της (Conacher 1961: 19, Συνοδινού 2005: 147).

Ο χορός επαινεί την Πολυξένη και τη χαρακτηρίζει *έσθλή* και *άξια* όπως ακριβώς χαρακτηρίζονται οι άνδρες ήρωες (στ. 379-81 *δεινὸς χαρακτήρ κάπῖσημος ἐν βροτοῖς / έσθλῶν γενέσθαι, κάπῖ μείζον έρχεται / τῆς εύγενείας ὄνομα τοῖσιν άξίοις.*). Ομοίως και η Εκάβη αναγνωρίζει ότι μίλησε σωστά (στ. 382). Παρ' όλ' αυτά, τα μητρικά της αισθήματα υπερβαίνουν τον αριστοκρατικό κώδικα τιμής και εξακολουθεί να προσπαθεί να τη σώσει (Συνοδινού 2005: 149). Ζητά από τον Οδυσσέα να σφάξει την ίδια αντί για την κόρη της (στ. 385-6). Στην άρνησή του, η Εκάβη προτείνει να θανατωθούν και οι δύο (στ. 391). Παρά τις συνεχείς εκκλήσεις της Εκάβης, ο Οδυσσέας εμμένει στην απόφασή του. Το θέαμα ενός γερασμένου σώματος να πέφτει δεν είναι αισθητικά ωραίο και θα προκαλούσε αρνητικά αισθήματα στους θεατές. Έτσι, δεν δίνεται η δυνατότητα στην Εκάβη να έχει και αυτή έναν ηρωικό θάνατο (Gregory 1997: 98). Σε αυτό το σημείο γίνεται ξεκάθαρο ότι μητέρα και κόρη βρίσκονται μπροστά από διαφορετικούς δρόμους για να διατηρήσουν την αξιοπρέπειά τους. Η ηρωική πράξη έρχεται από ένα αθώο παιδί που δεν έχει ζήσει την πίκρα της ζωής, ενώ η Εκάβη που εδώ της αρνείται ολοκληρωτικά η θυσία σαν να μην την αξίζει, δεν έχει άλλη επιλογή παρά να εκδικηθεί (Luschning 1976: 229). Ο Οδυσσέας, μάλιστα, βλέποντας ότι η Εκάβη επιμένει, αισθάνεται ότι δεν κατανοεί τη γενναιοδωρία του που της χαρίζει τη ζωή και εκνευρίζεται. Τη βλέπει ως άτομο χωρίς λογική και επαναφέρει το ζήτημα της εξουσίας που έχει πάνω της για να την υποβαθμίσει (στ. 399 *ούκ, ἦν γε πείθη τοῖσι σοῦ σοφωτέροις*, Kastely 1993: 1038). Είναι της άποψης πως το δίκαιο είναι με το μέρος του ισχυρού (Luschning 1976: 230). Η Πολυξένη παρεμβαίνει για να τους καθησυχάσει. Εκφράζεται με λογική και ηρεμία. Αντιλαμβάνεται ότι δεν έχουν καμία δύναμη μπροστά στους ανώτερους για αυτό λέει στην Εκάβη: *τοῖς κρατοῦσι μὴ μάχου* (στ. 404). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εδώ δείχνει αδυναμία να πολεμήσει για τη ζωή της όμως δε θέλει τη δουλική ζωή που της επιφυλάσσει το μέλλον. Άλλωστε, όπως αναφέρει η Hartigan (1997: 32), από τη στιγμή που έχει αποφασιστεί αμετάκλητα ο θάνατός της, οποιαδήποτε επιλογή της οφείλεται στην ελεύθερη βούλησή της. Εφόσον, λοιπόν, είδε

πως ο Οδυσσέας μένει αμετάπειστος, διαλέγει την αυτοδιάθεση του σώματός της αντί για την αναποτελεσματική ρητορική που επιχείρησε η Εκάβη (Kastely 1993: 1039).

Αμέσως μετά, αναφέρεται εκ νέου στο ιδανικό της καλής δημόσιας εικόνας και σκιαγραφεί εικόνες ντροπής που θα μπορούσε να βιώσει η Εκάβη αν την έσερναν με τη βία χέρια νεανικά. Όπως φαίνεται, για να προσπαθεί να την πείσει με αυτό τον τρόπο, μοιράζονται ίδιες αξίες (στ. 405-8). Στη συνέχεια, μητέρα και κόρη αποχαιρετίζονται και θρηνούν για τη μοίρα τους (στ. 409 κ. εξ.). Φτάνει η στιγμή της αποχώρησης της Πολυξένης για τη θυσία και διαλέγει αυτή το πότε· μάλιστα είναι αυτή που τελικά διατάζει τον Οδυσσέα να την πάρει (στ. 432, Rosivach 1975: 361). Η Εκάβη βρίσκεται σε σημείο κατάρρευσης (στ. 437-43 *οἷ γῶ, προλείπω: λύεται δέ μου μέλη... ἀπωλόμην, φίλαι...*). Το ότι απευθύνεται στις Τρωάδες αποκαλώντας τις φίλες είναι ένα στοιχείο που πρέπει να συγκρατήσουμε. Δεν χρειάζεται να παρακαλέσει για τη βοήθειά τους, καθώς αυτές είναι ήδη με το μέρος της και μοιράζονται πλέον κοινή μοίρα (Αλεξοπούλου 2013: 127). Το κοινό φύλο είναι αρκετό για να τις κρατήσει αλληλέγγυες (Burnett 1998: 159). Ο χορός τραγουδά το πρώτο στάσιμο (στ. 444-483) και αναρωτιέται πώς θα εξελιχθεί η δική του ζωή. Μπροστά στην ηρωική κίνηση της Πολυξένης και τις παρακλήσεις για τη ζωή που επιχειρεί η Εκάβη, ο χορός υιοθετεί την εναλλακτική της παθητικής στάσης, που είναι η «τυπική γυναικεία» συμπεριφορά. Οι γυναίκες προβάλλονται τόσο αδύναμες σε σημείο που το μόνο που απομένει είναι να πεθάνουν. Η στάση αυτή δεν είναι απαραίτητα αρνητική αλλά μια άλλη όψη της ζωής που δείχνει ο Ευριπίδης, η οποία είναι μεν χωρίς φήμη αλλά και με λιγότερες εντάσεις και επικινδυνότητα. Η ζωή της Πολυξένης βρίσκεται στα άκρα και είναι κατάλληλη μόνο για όποιον μπορεί να την αντέξει (Rosivach 1975: 359 και 361-2).

4.4 Δεύτερο Επεισόδιο

Ο Ταλθύβιος εισέρχεται στη σκηνή για να ξεκινήσει το δεύτερο επεισόδιο (στ. 484-628). Ο χορός του δείχνει πού είναι η Εκάβη, η οποία έχει φτάσει στο σημείο να πέσει κατάχαμα και να είναι σκεπασμένη με τα ρούχα της (στ. 486-7). Η Εκάβη νομίζει ότι ο Ταλθύβιος ήρθε να την πάρει και αυτήν για σφαγή όμως και πάλι δεν της δίνεται αυτή η ευκαιρία. Με την πεποίθηση αυτή χαρακτηρίζει τον Ταλθύβιο «φίλο» επειδή έχει στο νου της ότι θα ακούσει καλά νεά (στ. 505 *ὦ φίλτατ', ἄρα κάμ' ἐπισφάξαι τάφω / δοκοῦν Ἀχαιοῖς ἦλθες; ὡς φίλ' ἂν λέγοις.*, Stanton 1995: 18). Ο Ταλθύβιος όμως έχει έρθει για να της ανακοινώσει τον θάνατο της Πολυξένης. Η Εκάβη ζητά να μάθει τον τρόπο που τη

σκοτώσαν και αν υπήρχε σεβασμός (στ. 511-17). Ο Ταλθύβιος δέχεται να της πει, αν και μας αποκαλύπτει ότι έκλαψε βλέποντας τη θυσία και θα ξανακλάψει κατά τη διήγησή της (στ. 518-22). Αρχικά, λοιπόν, ο Νεοπτόλεμος έβαλε την Πολυξένη επάνω στον τάφο και όταν όλα ήταν έτοιμα για τη θυσία και το συγκεντρωμένο πλήθος είχε πια σωπάσει, ζήτησε από κάποιους άνδρες να συγκρατήσουν την κόρη. Μόλις αυτή το αντιλήφθηκε ξεκίνησε τον ηρωικό της λόγο. Είπε στους Έλληνες πως πεθαίνει με τη θέλησή της, δεν χρειάζεται να την αγγίζουν και μάλιστα είναι θαρραλέα (στ. 548 *έκοῦσα θνήσκω: μή τις ἄφηται χροὸς / τούμοῦ: παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως*). Η επιλογή της να πεθάνει καθιστά το στράτευμα εκτελεστικό ὄργανο του εγχειρήματος και μεταμορφώνει την ίδια από παθητικό θύμα σε ήρωα που είναι υπεύθυνος για τη θυσία του (Conacher 1961: 3, 5, 19). Η δύναμη της ψυχής της παρέμεινε αστείρευτη μέχρι και αυτή την τελική και δυσκολότερη στιγμή. Ένωσε ελεύθερη και έτσι θέλησε να την αφήσουν να πεθάνει (στ. 550-1 *έλευθέραν δέ μ', ὡς έλευθέρα θάνω / πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείνατ'*). Η ελευθερία της είναι τόσο σωματική όσο και ψυχική (Gregory 1999: 112). Θα ήταν ντροπή για αυτήν ενώ ήταν βασίλισσα να αντιμετωπίζεται ως δούλη στον κάτω κόσμο (στ. 552 *δούλη κεκλήσθαι βασιλῖς οὔσ' αἰσχύνομαι*.) και ντρέπεται ὅπως θα έκανε ένας ξεπεσμένος ομηρικός ήρωας (Συνοδινού 2005: 207). Το ενδιαφέρον της για την αξιοπρέπειά της διατηρείται μέχρι και μετά θάνατον. Οι στρατιώτες επευφήμησαν τα λόγια της αναγνωρίζοντας τις αξίες της. Έτσι, ο Αγαμέμνονας έδωσε την εντολή να μην την αγγίζουν (στ. 553-4). Χρησιμοποιώντας τον θρήνο και εκφωνώντας ένα δημόσιο λόγο η Πολυξένη κατασκευάζει την ηρωική της ταυτότητα και καταφέρνει να χειραγωγήσει το στράτευμα, το οποίο πείθει, ὅπως φαίνεται από τον έπαινο και την ηρωική ταφή που πραγματοποιείται στο τέλος (Dué 2006).

Σε αυτό το σημείο της τελετής η Πολυξένη έσκισε το φόρεμά της μέχρι τον αφαλό προβάλλοντας το αψεγάδιαστο νεανικό της σώμα (στ. 558-60). Για την Συνοδινού (2005: 210-11) η σκηνή δεν υποδηλώνει ερωτισμό αλλά η Πολυξένη εξισώνεται με την αιώνια ομορφιά των αγαλμάτων. Γονατίζοντας καλεί τον Νεοπτόλεμο να την χτυπήσει στο στήθος ή τον λαιμό που πιθανόν και τα δύο να έχουν σεξουαλικές συνδηλώσεις (στ. 563-5). Παρέχοντας η ίδια τη δυνατότητα επιλογής μεταξύ των δύο αυτών σημείων επιβάλλει την ψυχική της υπεροχή. Επίσης, με την πρόταση του στήθους της ωθεί τον Νεοπτόλεμο να τη σκοτώσει ως ήρωα και όχι ως ζώο, αν και εκείνος τελικά τη χτυπά στον λαιμό, ὅπως συνηθίζουν στις θυσίες γυναικών (Burnett 1998: 162, Thalmann 1993: 147 και Συνοδινού 2005: 214-5). Χαρακτηριστικό είναι και το γεγονός ότι η όλες

οι αναφορές στη θυσία της γίνονται με τη χρήση του ρήματος *σφάζειν* και όχι του *θύειν*. Η πράξη αποτελεί άσκοπη ωμή βία και η Πολυξένη, μέσα στον χαώδη αυτό κόσμο που δεν έχει αξίες, προσφέρει μια ακτίνα ιδεαλισμού και αγνότητας (Hartigan 1997: 31). Ο Ευριπίδης εγείρει το ζήτημα της ανισότητας των φύλων που παραμένει άλυτο στο τέλος της *Ορέστειας*. Εδώ, η Πολυξένη είναι μια νέα και διαφορετική Ιφιγένεια. Έχει φωνή, άποψη και κάποια πρωτοβουλία, ενώ αρνείται τη βοήθεια της Εκάβης, η δράση της οποίας μοιάζει με αυτή της Κλυταιμνήστρας καθώς εξελίσσεται η τραγωδία. Η Πολυξένη και η Ιφιγένεια είναι εξίσου γυναικεία θύματα της ανδρικής εξουσίας, η Πολυξένη όμως δεν είναι παθητική αλλά παρουσιάζεται ως ηρωίδα παρόλο που η επιλογή της είναι μονόδρομος με ίδια κατάληξη (Thalmann 1993: 147). Η σκηνή αυτή δείχνει ότι τελικά ο βίαιος κόσμος θα διατηρήσει την ιεραρχία αυτή στα φύλα (Thalmann 1993: 148). Μετά το χτύπημα αυτό του Νεοπτόλεμου η Πολυξένη φροντίζει να κρύψει ό,τι έπρεπε να κρυφτεί από τα μάτια των ανδρών (στ. 570). Η κίνησή της δείχνει ότι έχει πλήρη έλεγχο του σώματός της. Διάλεξε τι θα δείξει και πότε θα το κρύψει και αποκήρυξε το άγγιγμα του σώματός της, όχι μόνο κατά τη διάρκεια της θυσίας, αλλά ήδη από τη στιγμή που δεν άφησε τον Οδυσσέα να την πιάσει (Zeitlin 1996: 199). Την ίδια στιγμή παραμένει μια σεμνή νέα που κρύβεται από τα μάτια των ανδρών, σύμφωνα με τις συμβάσεις του φύλου της (Συνοδινού 2005: 216).

Έπειτα, το στράτευμα φαίνεται ότι την αντιμετώπισε πραγματικά ως ηρωίδα και διδάχτηκε από αυτή όπως θα διδάσκονταν από ένα σπουδαίο κατόρθωμα επικού ποιήματος. Έτσι παρακινήθηκαν να την τιμήσουν με την οργάνωση μιας τελετής με την συμμετοχή των περισσότερων (Burnett 1998: 162). Η Πολυξένη αποκτά υστεροφημία και τιμή, τα ζητούμενα για κάθε ήρωα. Οι τιμές που τις αποδίδονται είναι καθαρά ανδρικές και αντίστοιχες αποδίδονται στους νικητές των αθλητικών αγώνων. Το γεγονός συνηγορεί στο να δούμε την απογύμνωση της Πολυξένης ως μια κίνηση ευψυχίας και αξιοπρέπειας, καθώς η εξέλιξη δείχνει πως ο στρατός την αντιμετώπισε με αυτό τον τρόπο και όχι σεξουαλικά (Συνοδινού 2005: 217). Επιπλήχθηκαν δε από τους υπόλοιπους όσοι στέκονταν άπραγοι και δεν έφερναν στολίδια για *τῆ νεάνιδι εύκαρδίω ψυχὴν τ' ἀρίστη* (στ. 577-9). Της δίνονται λοιπόν και γυναικείες προσφορές εκτός από τις ανδρικές, γεγονός που την εξυψώνει και στο επίπεδο της γυναικείας αρετής (Gregory 1999: 114-5, Συνοδινού 2005: 219). Ο θάνατός της αποτελεί θρίαμβο και όχι ήττα (Rosivach 1975: 359-60). Όπως αναφέρει η Zeitlin (1996: 191-2), η Πολυξένη με τη νίκη της είναι σαν να κλέβει την παράσταση από τον ήρωα Αχιλλέα για τον οποίο

γίνεται η θυσία. Ο Ταλθύβιος επίσης τιμά την Πολυξένη εμμέσως, χαρακτηρίζοντας την Εκάβη *εύτεκνωτάτην πασῶν γυναικῶν* που γέννησε τέτοια κόρη και την ίδια στιγμή *δυστυχεστάτην* που την έχασε (στ. 581-2). Η Πολυξένη είναι ένας ευγενής χαρακτήρας και όπως κάθε τέτοιος παραμένει πιστή στον εαυτό της ακόμη και μετά από αυτά τα χτυπήματα της τύχης. Παραμένει «άριστη» στην ψυχή (στ. 580) όπως ο Αχιλλέας που είναι *ἄριστος Δαναῶν πάντων* (στ. 138, Segal 1990α: 316).

Στο άκουσμα των γεγονότων η Εκάβη θρηνεί για ακόμη μία φορά όμως το βάρος της ελαφραίνει γιατί η κόρη της έδειξε αρχοντική συμπεριφορά (στ. 591-2 *τὸ δ' αὖ λίαν παρεῖλες ἀγγελθεῖσά μοι / γενναῖος*). Η τιμή και το υψηλό ήθος είναι πολύ σημαντικά για την Εκάβη ειδικά όταν αναγνωρίζονται από τους εχθρούς (Αλεξοπούλου 2013: 108-9). Η ηρωική στάση της Πολυξένης, λοιπόν, αναγνωρίζεται ανεξαιρέτως από όλα τα άτομα που είδαν τη θυσία της ή άκουσαν για αυτή (Gregory 1997 : 96). Από άποψη λειτουργίας, το επεισόδιο αυτό προωθεί την πλοκή ως προς την αντιστροφή των ρόλων των φύλων και τα ζητήματα που σχετίζονται με τον οίκο. Το θηλυκό από θύμα θα γίνει θύτης. Πιο συγκεκριμένα, η Πολυξένη ήταν το θύμα της ανδρική βίας ενώ η Εκάβη μαζί με τον χορό είναι οι γυναίκες θύτες που θα αναλάβουν ενεργό ρόλο για να πραγματοποιήσουν την αλλαγή της κατάστασης αυτής (Dué 2006, Segal 1990β: 113). Έπειτα, η Εκάβη παραγγέλνει στον Ταλθύβιο να φροντίσει ώστε να διατηρηθεί ανέπαφο το σώμα της κόρης της καθώς ο όχλος του στρατεύματος μπορεί να γίνει *ἀκόλαστος* (στ. 605-8). Η αναφορά στην αχαλίνωτη συμπεριφορά του στρατού μας θυμίζει την εξίσου εκθηλυμένη, ασυγκράτητη στάση των ίδιων αυτών στρατιωτών στον *Αγαμέμνονα*. Η Εκάβη ζητά από μια παλιά της σκλάβα να φέρει νερό για να πλύνει το σώμα της κόρης της (στ. 609-10). Αποκαλεί την Πολυξένη *νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον*, δείχνοντας ότι η πράξη της θυσίας ήταν υποκατάστατο του γάμου και η Πολυξένη γίνεται γυναίκα με την σεξουαλική παραβίαση του σώματός της μέσω του κοψίματος στον λαιμό της (Dué 2006). Η ίδια συνεχίζει τους θρήνους της και κάνει κριτική σε όσους υπερηφανεύονται για τα πλούτη τους ή για το καλό τους όνομα. Αν και γυναίκα, φαίνεται πως γνωρίζει για τη στάση των ανθρώπων που επιδιώκουν να είναι γνωστοί με οποιονδήποτε τρόπο στη δημόσια σφαίρα (στ. 623-5 *εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα, / ὃ μὲν τις ἡμῶν πλουσίοις ἐν δώμασιν, / ὃ δ' ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος*). Μάλιστα χρησιμοποιώντας *α'* πληθυντικό δείχνει καθαρά πως εντάσσει και τον εαυτό της σε αυτή την κατηγορία πολιτών. Όπως φαίνεται, έχει αφομοιώσει τον αριστοκρατικό κώδικα αξιών καθώς θεωρεί την δόξα ύψιστο αγαθό (Stanton 1995: 16).

Έπειτα, στο δεύτερο στάσιμο (στ. 629-57) ο χορός εξακολουθεί να θρηνεί για την δική του τύχη. Οι Τρωάδες μιλούν για τον Πάρη, τον αίτιο του πολέμου και αναφέρονται στις συμφορές όλων των γυναικών που έπληξε αυτός ο πόλεμος. Δείχνουν την αλληλεγγύη τους και στις Σπαρτιάτισσες που στα σπίτια κλαίνε και σε όλες τις Ελληνίδες μάνες που θρηνούν. Είναι αξιοσημείωτο το ότι ρίχνουν το βάρος αποκλειστικά στον άνδρα Πάρη και όχι στη γυναίκα Ελένη ή και στους δύο (στ. 640-2) Η μόνη αναφορά που γίνεται στην Ελένη είναι για να τονιστεί η ομορφιά της (στ. 635-7). Για αυτές το φύλο τις συνδέει περισσότερο από την καταγωγή.

4.5 Τρίτο Επεισόδιο

Το τρίτο επεισόδιο (στ. 658-904) ξεκινά με την είσοδο της υπηρέτριας της Εκάβης που έρχεται για να της ανακοινώσει ότι βρήκε το νεκρό σώμα του Πολύδωρου στην ακτή. Μόλις αποκαλύπτεται το σώμα του μικρού της γιου, η Εκάβη ξεσπά σε νέους θρήνους. Το θρηνητικό της τραγούδι είναι γεμάτο επαναλήψεις και επιφωνήματα, ενώ κάνει λόγο για ένα δαίμονα που προκάλεσε τη συμφορά (στ. 683-7 *ἀπωλόμην δύστηνος... ὦ τέκνον τέκνον, / αἰαῖ, κατάρχομαι γόων, / βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος / ἀρτιμαθῆ νόμον*). Η ένταση στον θρήνο της είναι ανάλογη με τη βιαιότητα του φόνου που πραγματοποιήθηκε (Αλεξοπούλου 2013: 77). Η αναφορά σε κάποιον *ἀλάστορα* μας θυμίζει τη χρήση του όρου στις προηγούμενες δύο τραγωδίες που μελετήσαμε δημιουργώντας την αίσθηση ότι θα ξυπνήσει η εκδικητική δύναμη που κρύβει μέσα της. Η Εκάβη αντιλαμβάνεται ότι ο Πολυμήστορας ήταν ο υπαίτιος. Επαναλαμβάνει ότι ο Πολυμήστορας ήταν φίλος της και επιπλέον χρησιμοποιεί δύο φορές την κτητική αντωνυμία (στ. 710 *ἐμὸς ἐμὸς ξένος*). Η Εκάβη χαρακτηρίζει τα γεγονότα *ἄρρητ' ἄνωνόμαστα, θαυμάτων πέρα, οὐχ ὄσι' οὐδ' ἀνεκτά* (στ. 714-5), ενώ αναφέρεται και στην καταπάτηση του θεσμού της φιλοξενίας (στ. 715-6 *ποῦ δίκαια ξένων; ὦ κατάρατ' ἀνδρῶν*). Εδώ βλέπουμε και μια αντίθεση στη μεταχείριση των σωμάτων των δύο παιδιών της Εκάβης. Η θυσία της Πολυξένης έγινε σε δημόσιο χώρο και φρόντισαν το σώμα της. Ο φόνος του Πολύδωρου γίνεται μέσα στον οίκο και το σώμα του χωρίς κανένα σεβασμό τεμαχίζεται και πετιέται στη θάλασσα. Η συμπεριφορά του Πολυμήστορα είναι εντελώς ανανδρική. Δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι έδρασε υπό πίεση ή βρέθηκε σε κατάσταση πανικού (Gregory 1997 : 93). Η πράξη του ήταν ελεύθερη επιλογή και δεν αισθάνθηκε τύψεις ούτε συμπόνεσε τον άταφο νεκρό (Αλεξοπούλου 2013: 81). Δεν δικαιολογείται από κανένα νόμο και έτσι ξυπνά το εκδικητικό πνεύμα της Εκάβης, η οποία προηγουμένως αντέδρασε πολύ

ηπιότερα, τώρα όμως μετατρέπεται σε εκδικητική Μήδεια (Conacher 1961: 10-1). Η εξέλιξη των γεγονότων προκαλεί την αναμενόμενη και τραγική ηθική της κατάπτωση. Η ακραία δράση της τονίζει τη διαφορετικότητα της αρετής που επιδεικνύει σε σχέση με τη δράση της Πολυξένης (Conacher 1961: 20). Όλες οι αξίες που πρέσβευε η Πολυξένη και θαύμασε η Εκάβη μηδενίζονται μπροστά στη θέα του νεκρού και η ανηθικότητα του εγκλήματος οδηγεί την Εκάβη να γίνει και η ίδια ανήθικη (Reckford 1991: 38-9). Το έντονο πάθος της για εκδίκηση που την καθιστά απάνθρωπη προοικονομεί τη μεταμόρφωσή της σε σκύλα (Luschning 1976: 232). Η ηθική κατάπτωση του κόσμου στον οποίο ζει η Εκάβη επιβάλλει διαφορετικές λύσεις, αντίστοιχες με ό,τι κυριαρχεί σε αυτό τον κόσμο. Έτσι, η Εκάβη αναγκάζεται να εγκαταλείψει προσωρινά την πειθώ για να χρησιμοποιήσει τη βιώσιμη λύση που προσφέρουν ο δόλος και η βία. Το κινήγι για την αξιοπρέπεια είναι το δικό της δείγμα ελεύθερης βούλησης, ενώ η θέλησή της να δράσει υπό αυτές τις περίπλοκες συνθήκες είναι ο λόγος για τον οποίο καθίσταται αυτή η ηρωίδα της τραγωδίας και όχι η Πολυξένη (Kastely 1993: 1043).

Πολλοί μελετητές έχουν τονίσει τη μεγάλη διαφορά στη στάση της Εκάβης και έχουν επισημάνει σε αυτό το σημείο την τομή που χωρίζει την τραγωδία σε δύο μέρη (Conacher 1961: 13, Kirkwood 1947: 61, Reckford 1991: 29). Στο πρώτο η Εκάβη είναι παθητική και από εδώ και στο εξής εγκαταλείπει τον θρήνο και ενεργεί με μεγάλη άνεση (Hartigan 1997: 27). Στην αρχή βασταζόταν από το ραβδί της και με πονεμένα γόνατα πρόσπεφτε στον Οδυσσέα. Έπειτα από τα ανακοινωθέντα του Ταλθύβιου την είδαμε στο έδαφος σαν νεκρή. Στο δεύτερο μέρος όμως σκληραίνει και ψάχνει να βρει λύσεις. Κινείται γρήγορα, δίνει εντολές και ελέγχει τα γεγονότα σαν να βρίσκεται σε θέση ισχύος (Reckford 1991: 31). Από αβοήθητη και αδύναμη φιγούρα μετατρέπεται, λοιπόν, σε μια επιβλητική γυναίκα και οι άνδρες πέφτουν θύματα της πειθούς ή της βίας της (Hartigan 1997: 27).

Η κορυφαία του χορού βλέποντας τον Αγαμέμνονα να έρχεται παρακινεί τις υπόλοιπες να παραμείνουν σιωπηλές μπροστά στον άνδρα αφέντη (στ. 721-25), όπως τυπικά θα έπρεπε να κάνουν οι γυναίκες και σκλάβες. Ο Αγαμέμνονας φαίνεται να είναι ακόλουθος του στρατεύματος και όχι αρχηγός καθώς εμφανίζεται μετά τον Οδυσσέα και εφόσον τα συμβάντα έχουν ήδη τελεστεί (Synodinou 1994: 100). Επιπλήττει την Εκάβη για την αργοπορία της καθώς όλα είναι έτοιμα εδώ και ώρα' το σώμα της Πολυξένης, όπως παραγγέλθηκε, δεν το άγγιξε κανείς (στ. 726-35). Η Εκάβη, παρά τη συναισθηματική

της φόρτιση, προσπαθεί να σκεφτεί καθαρά για να αποφασίσει αν θα ζητήσει τη βοήθεια του Αγαμέμνονα (στ. 736-8). Τελικά αποφασίζει να προσπέσει στα γόνατά του γιατί κρίνει πως χωρίς αυτόν δε θα μπορέσει να πάρει εκδίκηση για τα παιδιά της (στ. 749-50). Χαρακτηρίζει τον Πολυμήστορα *πικροτάτου χρυσοῦ φύλακα* (στ. 772). Επίσης, η Εκάβη τονίζει για ακόμη μια φορά ότι ο Πολυμήστορας ήταν φίλος από φιλοξενία θέλοντας να επιστήσει την προσοχή του Αγαμέμνονα στο γεγονός ότι το έγκλημα είναι βαρύ από πολλές πλευρές. Επιθυμεί να τιμωρηθεί ο Πολυμήστορας από τον Αγαμέμνονα και εγείρει το ζήτημα της θείας δίκης. Το επιχείρημα της είναι ότι ο Πολυμήστορας με τις ανόσιες πράξεις του δε σεβάστηκε τους θεούς (στ. 790-2 *τιμωρὸς ἀνδρὸς, ἀνοσιωτάτου ξένου ὃς οὔτε τοὺς γῆς νέρθεν οὔτε τοὺς ἄνω / δείσας δέδρακεν ἔργον ἀνοσιώτατον*). Επισημαίνει ότι η ίδια είναι αδύναμη να δράσει καθώς δεν έχει την εξουσία (στ. 798 *ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοί τε κάσθενεῖς ἴσως*). Αυτή βρίσκεται στα χέρια των θεών που κατέχουν τον θεϊκό νόμο, ενώ τον ανθρώπινο νόμο κατέχει ο βασιλιάς Αγαμέμνονας (στ. 799-800). Οι νόμοι αυτοί είναι που καθορίζουν τη δικαιοσύνη (στ. 880-1 *νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἠγούμεθα / καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὠρισμένοι*). Χωρίς αυτούς οι άνθρωποι κινδυνεύουν (στ. 805). Ο νόμος, λοιπόν, βρίσκεται πάνω από όλους και διατηρεί την τάξη των πραγμάτων. Η αναφορά σε αυτόν γίνεται από την Εκάβη για να δείξει στον Αγαμέμνονα πόση δύναμη έχει κατέχοντάς τον (Kastely 1993: 1040).

Στην ύστατη προσπάθειά της χρησιμοποιεί την κόρη της για να πείσει. Μιλώντας με όρους χάριτος και φιλίας ζητά αντάλλαγμα από τον Αγαμέμνονα επειδή η Κασσάνδρα του προσφέρει τον έρωτά της (στ. 825-830 *πρὸς σοῖσι πλευροῖς παῖς ἐμὴ κοιμίζεται... ποῦ τὰς φίλας δῆτ' εὐφρόνας δείξεις, ἄναξ, / ἢ τῶν ἐν εὐνῇ φιλτάτων ἀσπασμάτων / χάριν τίν' ἔξει παῖς ἐμή*). Η αγάπη της για τα παιδιά της έρχεται δεύτερη μπροστά στην ανάγκη της να εκδικηθεί (Luschning 1976: 232). Αρνείται να υποταχθεί σε έναν κόσμο που δέχεται τις βιαιότητες και την αντιμετώπιζει σαν ένα μηδαμινό στοιχείο. Νιώθει την ηθική υποχρέωση να ανατρέψει την κατάσταση και αντιστέκεται για να ξανακερδίσει την αξιοπρέπειά της (Kastely 1993: 1039). Ακόμη κι αν ο Αγαμέμνονας είχε το σθένος να πράξει το δίκαιο, οι πράξεις που έχουν γίνει εναντίον της οικογένειάς της είναι τόσο απάνθρωπες που δε θα έφτανε μια απλή καταδίκη του Πολυμήστορα (Abrahamson 1952: 128). Ούτως ή άλλως όμως δεν έχει άλλη επιλογή διότι δεν γίνεται μια γυναίκα να οδηγήσει κάποιον σε πραγματική δίκη (Hartigan 1997: 40). Επιπλέον, επισημαίνει στον Αγαμέμνονα ότι αυτός κρατά στα χέρια του τη δικαιοσύνη και οφείλει, αν θέλει να λέγεται *ἔσθλος, τοὺς κακοὺς δρᾶν πανταχοῦ κακῶς ἀεί* (στ. 844-5). Τον παρακινεί με

αυτό τον τρόπο να βγει στη δημόσια σφαίρα και να αναλάβει τα καθήκοντά του ως αρχηγός (Kastely 1993: 1039).

Ο Αγαμέμνονας δείχνει τη συμπόνια του στην Εκάβη και συμφωνεί ότι ο Πολυμήστορας είναι δίκαιο βάσει του νόμου των θεών να τιμωρηθεί (στ. 851-3 *Ἐκάβη, δι' οἴκτου χειρὰ θ' ἰκεσίαν ἔχω, | καὶ βούλομαι θεῶν θ' οὔνεκ' ἀνόσιον ξένον | καὶ τοῦ δικαίου τήνδε σοι δοῦναι δίκην*). Αυτό όμως που τον κρατά είναι η γνώμη του στρατεύματος (στ. 854). Το στράτευμα μπορεί να θεωρήσει ότι η κίνηση του προκύπτει από τη συμπάθειά του προς την Κασσάνδρα (στ. 855). Φοβάται λοιπόν μήπως φανεί ότι ευνοεί τον εχθρό και φαίνεται πως ο νόμος δεν έχει τόση αξία για αυτόν (Kastely 1993: 1041). Τον ενδιαφέρει περισσότερο να μην κακοχαρακτηριστεί παρά να λειτουργήσει ως αμερόληπτος κριτής με το θάρρος της γνώμης του και ενώ το δίκαιο που καλείται να αποδώσει υποστηρίζεται και από τους θεούς. Για αυτό αφήνει την Εκάβη να πάρει πρωτοβουλίες και ο ίδιος μένει στο περιθώριο (Συνοδινού 2005: 328). Επιπλέον, φοβάται διότι ο Πολυμήστορας υπήρξε φίλος των Ελλήνων, ενώ ο Πολύδωρος ήταν εχθρός (στ. 858-9 *Τὸν ἄνδρα τοῦτον φίλιον ἠγεῖται στρατός, | τὸν κατθανόντα δ' ἐχθρόν*). Όπως προηγουμένως η στάση του Οδυσσέα έδειξε ότι η γενναιοδωρία και η χάρις δε έχουν αξία μπροστά στη φιλοδοξία, εδώ ο Αγαμέμνονας δείχνει ότι η ελευθερία και η δικαιοσύνη δεν σημαίνουν τίποτα. Οι εκκλήσεις της Εκάβης είναι μάταιες και αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να λάβει τα ηνία (Luschning 1976: 231). Η Εκάβη φαίνεται τώρα πως αποκτά κυρίαρχη θέση. Υποστηρίζει ότι ο Αγαμέμνονας είναι σκλάβος του όχλου και κάνει μια γενικότερη κριτική στους ανθρώπους που είναι δούλοι του χρήματος ή άλλων πραγμάτων (στ. 864-8). Αντίθετα, η ίδια και η Πολυξένη παρέμειναν πάντα ελεύθερα πνεύματα. Παραδόξως λέει στον Αγαμέμνονα: *ἐγὼ σε θήσω τοῦδ' ἐλεύθερον φόβου* (στ. 869) και τον απαλλάσσει από την ανάγκη να δράσει. Η αντιστροφή των ρόλων τους είναι πλήρης. Η δούλη παίρνει πλέον την πρωτοβουλία να εκδικηθεί και ο Αγαμέμνονας γίνεται παθητικό όργανό της (Συνοδινού 2005: 331). Το μόνο που του ζητά είναι να την υποστηρίξει με έμμεσο τρόπο. Η ίδια θα κάνει ό,τι χρειάζεται για να εκδικηθεί (στ. 870-1 *σύνισθι μὲν γάρ, ἦν τι βουλευσω κακὸν | τῷ τόνδ' ἀποκτείναντι, συνδράσης δὲ μή.*) και όλα θα τα φροντίσει (στ. 875 *τὰ δ' ἄλλα — θάρσει — πάντ' ἐγὼ θήσω καλῶς*). Η εκδίκηση δεν είναι συνηθισμένη αντίδραση για το γυναικείο φύλο. Έτσι, η πράξη αυτή για μια γυναίκα θεωρείται αφύσικη, μη θηλυκή και λανθασμένη, διότι αφορά στην αποκατάσταση του ονόματος ενός ανθρώπου μπροστά στους υπόλοιπους και άρα σχετίζεται με τον αποκλειστικά ανδρικό χώρο της δημόσιας

σφαίρας. Η Εκάβη αναλαμβάνει τον ρόλο του άνδρα που δεν υπάρχει πλέον στο σπίτι (Συνοδινού 2005: 282). Δρα όπως θα έκανε ο Πρίαμος σε αντίστοιχη περίπτωση και την ίδια στιγμή καλύπτει την απραξία του Αγαμέμνονα. Για να τα καταφέρει ξεφεύγει από τη συμβατική συμπεριφορά του φύλου της και γίνεται ζωώδης (Burnett 1998: 167).

Τελικά, το μόνο που απομένει στον Αγαμέμνονα είναι να συγκρατήσει τον όχλο αν και εφόσον εναντιωθεί. Η συγκατάθεση του Αγαμέμνονα δίνει τη δυνατότητα στην Εκάβη να λειτουργήσει υπό την προστασία την ανδρικής εξουσίας και νομιμότητας. Δεν μπορεί κανείς να ελέγξει τη μορφή που θα πάρει η οργή της όταν θα γίνει πράξη. Έτσι, από το ιδεώδες της απόλυτης ανδρικής κυριαρχίας που πρόσφερε η στρατιωτική θυσία περνάμε στον εφιάλτη της αόρατης θηλυκής βίας (Segal 1990β: 122). Ο Αγαμέμνονας αναρωτιέται πώς θα μπορέσει να τα καταφέρει η Εκάβη μόνη και εκείνη αποκαλύπτει πως στο πλευρό της θα έχει τις Τρωάδες γυναίκες που βρίσκονται στον οίκο (στ. 880 *στέγαι κεκεύθασ' αΐδε Τρωάδων ὄχλον*). Ο οίκος είναι το ορμητήριο των γυναικών και η αναφορά σε αυτόν γίνεται με τη λέξη *στέγαι* που δίνει την ψευδή εντύπωση του χώρου που προσφέρει ασφάλεια. Στην τραγωδία συχνά ο εσωτερικός χώρος συνδέεται με τις σκοτεινές, άλογες, κρυφές και τρομερές πτυχές του χαρακτήρα. Είναι επίσης ο χώρος της γυναικείας σεξουαλικότητας, απάτης και εκδίκησης. Σε αντίθεση με τον ανοιχτό, φωτεινό χώρο όπου έγινε η θυσία της Πολυξένης, αυτή τη φορά το έγκλημα θα γίνει στις σκοτεινές σκηνές των γυναικών (Segal 1990β: 125). Οι γυναίκες αποκαλούνται γενικευτικά «όχλος». Καθώς είναι απρόσωπες και χωρίς κάποια άλλη ταυτότητα πέρα από το φύλο τους, είναι ευκολότερο να υποστηρίξουν την Εκάβη (Gregory 1997: 87). Ο Αγαμέμνονας δεν πείθεται ότι θα μπορούσε να φέρει σε πέρας την αποστολή της με αυτή τη βοήθεια και προβάλλει το στερεότυπο της γυναικείας αδυναμίας έναντι των ανδρών (στ. 883 *καὶ πῶς γυναιξιν ἀρσένων ἔσται κράτος*);). Η οπτική του είναι περισσότερο δύσπιστη παρά μισογυνιστική (Gregory 1999: 150). Πρόκειται για ειρωνεία καθώς ο ίδιος έχει δείξει προηγουμένως την υποταγή του σε αυτές, αρχικά στην Κασσάνδρα και έπειτα στην Εκάβη (Συνοδινού 2005: 336). Η Εκάβη κάνει λόγο για τη δύναμη που προκύπτει από τον αριθμό των γυναικών (στ. 884 *δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλω τε δύσμαχον*). Ο δόλος είναι το κατεξοχήν όπλο των αδύναμων (Συνοδινού 2005: 337). Το πλήθος και ο δόλος των γυναικών υπερνικά τη φυσική δύναμη (Segal 1990β: 119). Ο Αγαμέμνονας εξακολουθεί να έχει ενδιασμούς. Η στάση του είναι περιφρονητική και υποτιμητική για τις γυναίκες αναφορικά με την ύπαρξή τους συνολικά (στ. 885 *δεινὸν τὸ μέντοι θῆλυ μέμφομαι γένος*, Συνοδινού 2005: 337). Η

Εκάβη, για να του αποδείξει ότι θα πετύχουν, φέρνει ως παράδειγμα τις γυναίκες που σκότωσαν τα τέκνα του Αίγυπτου και αυτές της Λήμνου που αφάνισαν όλους τους άνδρες του νησιού (στ. 886-7). Η γυναικεία δύναμη δεν χρειάζεται σπαθιά ή φάρμακα, όπως νομίζει ο Αγαμέμνωνας· η βακχική μανία που τις χαρακτηρίζει είναι αρκετή (Segal 1990β: 120). Ο Αγαμέμνωνας δίνει τη συγκατάθεσή του και κατά κάποιο τρόπο μεταφέρει τη εξουσία στην Εκάβη για όσο χρόνο χρειαστεί για την εκδίκησή της (Burnett 1998: 159). Η ιδέα ότι θα είναι απλά παθητικός σύμμαχος τον κάνει να ενδώσει (Mercier 1993: 158). Αν και η Εκάβη δεν είναι Ελληνίδα, ο Αγαμέμνωνας αναγνωρίζει ότι η ενέργειά της έχει ως στόχο την αποκατάσταση της δικαιοσύνης και υποστηρίζεται από τους θεούς, αφού όπως βλέπουμε δεν φυσούν ούριοι άνεμοι (Αλεξοπούλου 2013: 181). Αξίζει να σημειώσουμε ότι η Εκάβη αναλαμβάνει δράση η οποία προκαλείται από την αξιοκατάκριτη συμπεριφορά ανδρών, όπως και οι γυναίκες στις άλλες τραγωδίες που μελετήσαμε. Ο χορός τραγουδά για τη νύχτα που αλώθηκε η Τροία και για πρώτη φορά καταλογίζει ευθύνες όχι μόνο στον Πάρη αλλά και στην Ελένη την οποία καταριέται (στ. 905-52).

4.6 Τέταρτο Επεισόδιο

Ο Πολυμήστορας βλέπει την Εκάβη και δείχνει τη συμπόνιά του στην οικογένειά της αποκαλώντας «πολυαγαπημένα» τα μέλη της (στ. 953 *ὧ φίλτατ' ἀνδρῶν Πρίαμε, φιλτάτη δὲ σύ, | Ἐκάβη, δακρύω σ' εἰσορῶν πόλιν τε σὴν*). Ἦδη από τις πρώτες φράσεις του αντιλαμβάνομαστε την υποκρισία του. Η Εκάβη δεν τον κοιτά κατά πρόσωπο γιατί, καθώς λέει, ντρέπεται που την έχει δει να ευτυχεί και τώρα βρίσκεται σε αυτή την κατάσταση (στ. 968-973). Προβάλλει όμως και μία δεύτερη αιτία, η οποία σχετίζεται με το φύλο και τη συνήθεια να μην κοιτούν κατάματα οι γυναίκες τους άνδρες (*ἄλλως δ' αἴτιόν τι καὶ νόμος, | γυναικας ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον*, Zeitlin 1996: 190). Προσπαθεί στην ουσία να φερθεί ως συμβατική γυναίκα και να δείξει υποταγή. Μέσα σε αυτά μπορούμε να εντάξουμε και την πιθανότητα να προσπαθεί η Εκάβη να τον αποφύγει ώστε να μην προδοθούν τα αρνητικά αισθήματα που έχει απέναντί του (Konacs 1987: 106).

Ακολουθεί μια στιχομυθία κατά την οποία και οι δύο υποκρίνονται (στ. 986-97). Η Εκάβη δείχνει πως δεν ξέρει τίποτα και τον ρωτά αν ζει ο γιος της. Μας θυμίζει εδώ τον Οδυσσέα και τους *ψευδείς λόγους* που χρησιμοποίησε πολλές φορές όταν κατασκεύαζε πλαστές ταυτότητες για να ελέγξει τους συνομιλητές του στην *Οδύσσεια*. Γενικότερα, το

σχέδιό της ανακαλεί την *μητιν* και τον δόλο του Οδυσσέα ειδικά στην περίπτωση που εξαπάτησε τον Πολύφημο (Segal 1991a: 310, Segal 1991b: 126). Η Εκάβη μαθαίνει από την πειθώ των ανδρών συνομιλητών της και από τις βίαιες πράξεις τους και έτσι τη βλέπουμε να δρα αναλόγως (Luschning 1976: 230). Ο Πολυμήστορας ψεύδεται και αυτός και επιβεβαιώνει ότι ο Πολύδωρος ζει και ότι το χρυσάφι είναι ασφαλές. Το επόμενο βήμα είναι να πεισθεί ο Πολυμήστορας να εισέλθει στη σκηνή. Εφόσον προηγουμένως ενδιαφέρθηκε για τον χρυσό, η Εκάβη συνεχίζει να τον δελεάζει στοχεύοντας στην απληστία του λέγοντας πως υπάρχουν και άλλα πλούτη μέσα (Adkins 1966: 194 και Αλεξοπούλου 2013: 147). Η Εκάβη αναφέρεται στις σκηνές πάλι με τον όρο *στέγαι* (στ. 1014 *σκύλων έν ὄχλω ταῖσδε σῶζεται στέγαις*). Η απουσία ανδρών είναι ό,τι χρειάζεται για να νιώσει ασφαλής ο Πολυμήστορας. Είναι φανερό ότι δεν πιστεύει πως οι γυναίκες έχουν τη δύναμη να του προκαλέσουν κακό (στ. 1017 *τάνδον δὲ πιστὰ κάρσένων ἔρημία;*). Πράγματι, στο εσωτερικό βρίσκονται μόνο γυναίκες (στ. 1018 *οὔδεις Ἀχαιῶν ἔνδον, ἀλλ' ἡμεῖς μόναι*). Ο Πολυμήστορας πείθεται και οι γυναίκες του χορού αναφέρονται στην τιμωρία του που τώρα θα γίνει πράξη (στ. 1023 *οὔπω δέδωκας, ἀλλ' ἴσως δώσεις δίκην*). Επίσης, αναφέρονται στην απληστία του και την επιθυμία του να πάρει περισσότερο χρυσό, η οποία τελικά δε θα πραγματοποιηθεί και θα του φέρει τον θάνατο. Θύτες θα είναι οι γυναίκες, το λεγόμενο «απόλεμο χέρι» (στ. 1033 *ἀπολέμω δὲ χειρὶ λείψεις βίον*), γεγονός που τον κάνει να φαίνεται ακόμα λιγότερο ανδρείος. Το επίθετο *ἀπόλεμος* χρησιμοποιείται συχνά για να χαρακτηρίσει τον θανατηφόρο θύρσο που κρατούν οι Βάκχες (Συνοδινού 2005: 383) και εδώ οι γυναίκες πρόκειται να δράσουν με μανία και να σκοτώσουν.

4.7 Ἐξοδος

Οι γυναίκες, λοιπόν, τον χτυπούν στα μάτια και ο Πολυμήστορας βγάζει μια κραυγή (στ. 1035 *ῶμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας*) όμοια με αυτή του Αγαμέμνονα όταν στο ομώνυμο έργο η Κλυταιμνήστρα τον χτυπά στο λουτρό (Meridor 1975: 5-6). Θρηνεί για τον εαυτό του και τα παιδιά του που μόλις σκότωσαν οι γυναίκες (στ. 1037). Είναι χαρακτηριστικό ότι η Εκάβη δεν συμμετέχει σωματικά στην τύφλωση ή τη δολοφονία των παιδιών αλλά παραμένει σε απόσταση σαν άνδρας πολίτης που παρακολουθεί τη δημόσια τιμωρία του δολοφόνου των παιδιών του (Burnett 1998: 171). Τελικά, η Εκάβη νικά. Πετυχαίνει να προστατεύσει τον οίκο ενάντια σε αυτόν που αποτέλεσε εχθρό του παιδιού της και της κοινωνίας (Burnett 1998: 157). Βγαίνει θριαμβευτικά και ειρωνεύεται τον Πολυμήστορα. Όπως η Μήδεια παραδέχεται τι έκανε στα παιδιά του

Ιάσωνα, έτσι και η Εκάβη μιλά με στόμφο για την τύφλωση του Πολυμήστορα και για τον φόνο των παιδιών του που η ίδια σχεδίασε (στ. 1044-6 *ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας· / οὐ γάρ ποτ' ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραις, / οὐ παῖδας ὄψη ζῶντας οὐς ἔκτειν' ἐγώ.*). Οι πράξεις τους δείχνουν τι μπορεί να κάνει μια γυναίκα για να καταστρέψει την υπερηφάνεια και τη δημόσια εικόνα ενός άνδρα (Hartigan 1997: 37).

Ο τρόπος που ο Πολυμήστορας βγαίνει από την σκηνή θυμίζει την έξοδο της Εκάβης από την ίδια αυτή σκηνή στην αρχή του έργου (Hartigan 1997: 27). Τα λόγια του είναι γεμάτα θρηνητικές κραυγές, απόγνωση και οργή (στ. 1056-1083 π.χ. 1056-7 *ὦμοι ἐγώ, πᾶ βῶ, / πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω;* και 1080 *πᾶ στῶ, πᾶ κάμψω, πᾶ βῶ*). Με παρόμοιο τρόπο εκφράστηκε τότε και η Εκάβη, την οποία επίσης απέσπασαν με βία από τα παιδιά της (Zeitlin 1996: 208). Όπως στο τέλος της Μήδειας, έτσι και εδώ έχουμε αντιστροφή των ρόλων των φύλων. Η γυναίκα βρίσκεται σε θέση ισχύος έχοντας πλήξει τον άνδρα που αρχικά την έβλαψε, καθιστώντας τον τώρα αδύναμο. Έπειτα, ο Πολυμήστορας εκφράζει την επιθυμία του για εκδίκηση. Μάλιστα, παρομοιάζει τον εαυτό του με θηρίο που θα κατασπαράξει τις γυναίκες (στ. 1059-62 και 1071-5). Αξίζει να σημειώσουμε ότι συνήθως οι γυναίκες συνδέονται με το ζώδες και το άγριο. Ο Πολυμήστορας συνεχίζει τους θρήνους και ζητά απεγνωσμένα βοήθεια από οπλισμένους άνδρες (στ. 1089-92). Τονίζει ότι τον έβλαψαν γυναίκες και επαναλαμβάνει τη λέξη «δεινά» φανερώνοντας την ατίμωση που νιώθει για το γεγονός (στ. 1095-6 *γυναῖκες ὤλεσάν με, γυναῖκες αἰχμαλωτίδες· δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν*). Επίσης, εκφράζει τη γυναικεία ευχή να μπορούσε να πετάξει μακριά για να διαφύγει (στ. 1100 *ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον*, Burnett 1998: 168). Η επιθυμία της αυτοκτονίας αποτελεί δείγμα απόλυτης αδυναμίας και απελπισίας (Συνοδινού 2005: 393). Με την τύφλωση και τον φόνο των παιδιών του Πολυμήστορα, η Εκάβη όχι μόνο τον κάνει να κατανοήσει τις συνέπειες των πράξεών του, αλλά δημιουργεί και τις συνθήκες για έναν πραγματικό αγώνα λόγων. Ως τώρα κανείς δεν έδινε σημασία στα λόγια μιας γριάς γυναίκας σκλάβας. Εδώ όμως αναγκάζει τον ιθύνοντα να την αναγνωρίσει δημόσια και εκείνος θα της δώσει τη δυνατότητα να δείξει την αρετή της εκφέροντας δημόσιο λόγο (Kastely 1993: 1044).

Οι κραυγές του Πολυμήστορα ξεσηκώνουν τον Αγαμέμνονα, ο οποίος παρουσιάζεται στη σκηνή. Ακολουθεί ο διάλογός των δύο ανδρών. Ο Αγαμέμνονας ξαφνιάζεται με το κατόρθωμα της Εκάβης αφού δεν πίστευε ότι θα μπορέσει να προκαλέσει τέτοιο κακό

στον Πολυμήστορα (στ. 1116-9). Μπορεί όμως και να υποκρίνεται πως ξαφνιασθηκε για να μην προδοθεί και φανεί ότι περίμενε μια τέτοια εξέλιξη (Synodinou 1994: 104). Σε κάθε περίπτωση, όταν ο Πολυμήστορας του ζητά να του φανερώσει πού είναι η Εκάβη (στ. 1124-6), ο Αγαμέμνονας τον αποφεύγει (στ. 1127), όπως αποφεύγει και την ικεσία του και του ζητά να μιλήσει ώστε να τον κρίνει (στ. 1129-31). Ο Πολυμήστορας εκθέτει αρχικά τη δική του θέση. Παραδέχεται ότι σκότωσε τον Πολύδωρο αναλύοντας το συμφεροντολογικό του κίνητρο και έπειτα περιγράφει τα γεγονότα που συνέβησαν μέσα στη σκηνή (στ. 1145-1175), το πώς τον προσέγγισαν οι Τρωάδες και απομάκρυναν τα παιδιά του. Όταν ήρθε η κατάλληλη στιγμή τον συγκράτησαν και με ξίφη που ήταν κρυμμένα κάτω από τα φορέματά τους φόνευσαν τους γιους του. Παρόλο που τα θύματα είναι παιδιά, η χρήση ξιφών δεν παύει να είναι μια κίνηση δύναμης (στ. 1161 *εύθυς λαβοῦσαι φάσαν' ἐκ πέπλων ποθὲν / κεντοῦσι παῖδας*). Τα ρούχα έχουν έναν ιδιαίτερο συμβολισμό σχετικά με τους ρόλους των φύλων. Η ιδιαίτερη φροντίδα και ο κόπος με τα οποία τα έχουν κατασκευάσει οι γυναίκες δείχνουν την πολλαπλή λειτουργικότητα των γυναικών στην κοινωνία. Εδώ όμως ο ρόλος αυτός μετατρέπεται σε δολοφονική μανία και σε επανάσταση εναντίον της πατριαρχίας. Ο πέπλος, σύμβολο του οίκου, της σεμνότητας και της υπακοής στην ανδρική εξουσία, γίνεται πηγή ενέργειας που απελευθερώνει την εκδικητική δολοφονική δύναμη της γυναίκας, του άλλου, που καταστρέφει την ανδρική δύναμη μέσα στον ίδιο τον οίκο (Segal 1990α: 304 και 315).

Στη συνέχεια, ο Πολυμήστορας περιγράφει τη δική του ζώωδη αντίδραση (στ. 1172-5) και καταλήγει να αναγνωρίζει τη δύναμη του γυναικείου φύλου και τις δυνατότητές του (στ. 1178-82), παρόλο που προηγουμένως μοιραζόταν την ίδια άποψη με τον Αγαμέμνονα για την κατωτερότητα των γυναικών (Synodinou 1994: 104-5). Πρώτα συμφωνεί με όλους όσοι μιλούν απαξιωτικά για τις γυναίκες (1178-9 *εἴ τις γυναῖκας τῶν πρὶν εἴρηκεν κακῶς / ἢ νῦν λέγων ἔστιν τις ἢ μέλλει λέγειν*) και μετά εκφράζει ο ίδιος πόσο ασύγκριτα κακό πάνω στη γη είναι το γένος αυτό των γυναικών (στ. 1180-2 *γένος γὰρ οὔτε πόντος οὔτε γῆς τρέφει / τοιόνδ': ὁ δ' αἰεὶ ξυντυχῶν ἐπίσταται*). Ο Πολυμήστορας με την επίθεσή του κατά του γυναικείου φύλου καταφεύγει σε κοινούς τόπους μην έχοντας επιχειρήματα και προσπαθεί να δημιουργήσει ανδρικούς δεσμούς με τον Αγαμέμνονα εναντίον των γυναικών (Συνοδινού 2005: 417 και 429 πρβλ. τον λόγο του Ιάσονα, *Μηδ.* 573-5, Gregory 1999: 184). Ακούγοντας αυτά, ο χορός αντιδρά στις γενικευτικές δηλώσεις του Πολυμήστορα για το γυναικείο φύλο (στ. 1183-4 *μηδὲν*

θρασύνου μηδὲ τοῖς σαυτοῦ κακοῖς / τὸ θῆλυ συνθεῖς ὧδε πᾶν μέμψη γένος.). Το αίτημα του Πολυμήστορα για τη δημόσια τιμωρία της Εκάβης δείχνει ότι η Εκάβη έχει εδραιωθεί στον δημόσιο χώρο και έχει την δυνατότητα δράσης σε αυτόν (Kastely 1993: 1044).

Η Εκάβη μιλά στον Αγαμέμνονα και εκφράζει την επιθυμία όσοι πράττουν με σωστό τρόπο να είναι αντίστοιχος και ο λόγος τους, ενώ των κακῶν οι λόγοι να είναι σαθροί. Έτσι, υπαινίσσεται ότι ο Πολυμήστορας αδίκησε αλλά μιλά με ωραίο τρόπο (στ. 1189-90 *ἀλλ', εἴτε χρήστ' ἔδρασε, χρήστ' ἔδει λέγειν, / εἴτ' αὖ πονηρά, τοὺς λόγους εἶναι σαθρούς*). Στόχος της είναι να αφυπνίσει τον Αγαμέμνονα ώστε να μην χειραγωγηθεί από τον ωραίο λόγο του Πολυμήστορα. Ας θυμηθούμε εδώ τη Μήδεια που ευχήθηκε να ξεχωρίζουν μέσω του λόγου τους οι αυθεντικοί από τους κίβδηλους ανθρώπους (Μηδ. 519, Gregory 1999: 91, Pucci 2016: 32). Στη συνέχεια, μπαίνει δυναμικά στον αγώνα λόγων και χρησιμοποιεί επιχειρήματα (στ. 1196 *πρὸς τόνδε δ' εἶμι καὶ λόγοις ἀμείψομαι*). Αποδεικνύει ότι ο Πολυμήστορας δε λειτούργησε ως φίλος των Ελλήνων, αλλά εξυπηρέτησε το προσωπικό του συμφέρον και ανασκευάζει τα επιχειρήματά του (στ. 1199-1223). Έπειτα από αυτά, η Εκάβη απευθύνεται στον Αγαμέμνονα και κατά κάποιον τρόπο τον απειλεί. Γνωρίζει πόση σημασία έχει για αυτόν η γνώμη των άλλων και στοχεύει στην ενδεχόμενη προσβολή του από άλλους αν αυτός βοηθήσει τον άδικο Πολυμήστορα (στ. 1233-5 *εἰ τῶδ' ἀρκέσεις, κακὸς φανῆ' / οὔτ' εὐσεβῆ γὰρ οὔτε πιστὸν οἷς ἐχρῆν, / οὐχ ὄσιον, οὐ δίκαιον εὔ δράσεις ξένον*). Προσέχει όμως να μη φανεί επιθετική ή προσβλητική η ίδια για αυτό τον καλοπιάνει λέγοντάς του ότι δεν είναι τέτοιος (στ. 1236-7 *αὐτὸν δὲ χαίρειν τοῖς κακοῖς σὲ φήσομεν / τοιοῦτον ὄντα*). Συνολικά, παρατηρούμε ότι οι χαρακτήρες του έργου χειρίζονται τη γλώσσα με μεγάλη ικανότητα. Η ίδια η ρητορική έχει αντικαταστήσει την πράξη. Ακόμη και όταν υπάρχει πράξη, αυτή σχεδιάζεται, οργανώνεται και εκτελείται με τη βοήθεια της αμφίσημης γλώσσας και της χειραγώγησης του συνομιλητή (Pucci 2016: 34).

Ο Αγαμέμνονας αισθάνεται μεγάλο βάρος που πρέπει να κρίνει (στ. 1240), τουλάχιστον όμως ανταποκρίνεται. Η ανακοίνωση της απόφασής του γίνεται με όσο το δυνατόν λιγότερα λόγια, ώστε να απαλλαχθεί άμεσα από το φορτίο (Abrahamson 1952: 127). Δεν έχει ωστόσο ενδιασμούς να κατηγορήσει με σφοδρότητα τον Πολυμήστορα. Εφόσον η εκδίκηση βαραίνει αποκλειστικά την Εκάβη και τις γυναίκες που την βοήθησαν, ο ίδιος απαλλάσσεται από ενδεχόμενες αρνητικές αντιδράσεις του

στρατεύματος, αλλάζει στάση και μιλά επιθετικά (Synodinou 1994: 101). Κρίνει ένοχο τον Πολυμήστορα επειδή καταπάτησε τον θεσμό της φιλοξενίας. Την ίδια στιγμή εκφράζεται με αρνητισμό για τη βάρβαρη καταγωγή του Πολυμήστορα, η οποία του επέτρεψε να προβεί στις πράξεις του. Αντίθετα, σε κανένα σημείο του έργου δεν χαρακτηρίζεται βάρβαρη η Εκάβη και αυτό δείχνει ότι η εκδίκησή της, αν και βίαιη, δεν την τοποθετεί εκτός της πολιτισμένης κοινωνίας (Meridor 1978: 32). Η ρητορική της Εκάβης για μια ακόμη φορά είναι αυτή που επικρατεί (Conacher 1961: 24). Η Εκάβη κατάφερε με τον τρόπο αυτό να κάνει τη βία υποτελή της πειθούς. Για εκείνη έχει μεγάλη σημασία η τιμωρία του εχθρού και η απόδοση της δικαιοσύνης (Αλεξοπούλου 2013: 112). Το ζήτημα, λοιπόν, δεν ήταν να αποδειχθεί η αθωότητά της αλλά η ενοχή του Πολυμήστορα. Μπορεί να αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει τη βία για να έχει πρόσβαση στον άναρχο αυτό κόσμο, όμως η ρητορική ήταν απαραίτητη για να τον μετατρέψει σε έναν κόσμο όπου τουλάχιστον μπορεί κανείς να έχει λεκτικές αξιώσεις για τη δικαιοσύνη (Kastely 1993: 1045-6). Τελικά, αν και σκλάβα πέτυχε τους στόχους της αφήνοντας τον ηγέτη Αγαμέμνονα σε ρόλο παρατηρητή που επιδοκίμαζε τις πράξεις της (Αλεξοπούλου 2013: 189).

Ο Πολυμήστορας αισθάνεται ατιμασμένος που έχασε από μια κατώτερή του, δηλαδή μια γυναίκα σκλάβα (στ. 1252-3 *οἴμοι, γυναικός, ὡς ἔοιχ', ἠσώμενος / δούλης ὑφέξω τοῖς κακίοσιν δίκην*). Αδύναμος και προσβεβλημένος θρηνεί αμήχανα (Αλεξοπούλου 2013: 185). Έπειτα, προλέγει το τέλος της Εκάβης που θα μεταμορφωθεί σε σκύλα και ο τάφος της θα γίνει σήμα για τους ναυτικούς (στ. 1259-73 *κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα... κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ*). Το μνημείο αυτό είναι ντροπιαστικό και τερατώδες· απέχει πολύ από εκείνο που κατασκευάζεται για τον έπαινο των επικών ηρώων που προσφέρει *κλέος ἄφθιτον* (Segal 1990α: 309). Η εξέλιξη αυτή δεν ενδιαφέρει την Εκάβη εφόσον κατάφερε να εκδικηθεί (στ. 1274). Η απάνθρωπη συμπεριφορά της κατά κάποιον τρόπο την κάνει να ηττάται ως άνθρωπος (Reckford 1991: 30), όπως η Μήδεια, η οποία στο τέλος έχασε την ανθρωπιά της εκδικούμενη τυφλά και σκοτώνοντας τους γιους της. Σύμφωνα πάλι με την Dué (2006), το ταφικό μνημείο μπορεί να ιδωθεί ως σήμα έντονης μητρικής φροντίδας, που υπενθυμίζει στους ναυτικούς την αντοχή στις δυσκολίες και όχι ως σήμα ανηθικότητας και ωμότητας. Η Εκάβη στεναχωριέται μόνο για το παιδί της που θα πεθάνει από το χέρι της Κλυταιμνήστρας. Αν και αδιάφορη για τον εαυτό της, εξακολουθεί ως μάνα να συμπεριφέρεται προστατευτικά απέναντι στα παιδιά της (Gregory 1999: 195). Τέλος, ο

Πολυμήστορας κάνει λόγο και για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από την γυναίκα του. Αναπόφευκτα, λοιπόν, ο Αγαμέμνονας θα έχει την τύχη του Πολυμήστορα. Ένας άλλοτε δυνατός άνδρας θα υποφέρει από πληγές τις οποίες προκαλεί μια γυναίκα μέσα στον οίκο. Η γυναίκα αυτή παρουσιάζεται αρχικά αδύναμη και με τον τρόπο αυτό ελέγχει την σκηνή. Εξαπατά χρησιμοποιώντας αμφίσημη γλώσσα και δόλια πειθώ έχοντας ως σκοπό την εκδίκηση (Segal 1990β: 128-9, Thalmann 1993: 148). Η διαφορά ανάμεσα στις δύο ηρωίδες είναι ότι η Κλυταιμνήστρα συνδυάζει θηλυκά και ανδρικά χαρακτηριστικά, ενώ η Εκάβη εκμεταλλεύεται τα στερεότυπα για το γυναικείο φύλο, παραμένει σε αυτά και τα χρησιμοποιεί για να εξαπατήσει (Thalmann 1993: 150).

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Μελετώντας τις τρεις τραγωδίες παρατηρήσαμε τον τρόπο με τον οποίο οι ποιητές πραγματεύονται το ζήτημα της δράσης των δύο φύλων. Οι ενέργειες των γυναικών έχουν αρχικά ως στόχο να επαναφέρουν στον οίκο την τάξη, την οποία έχουν διαταράξει οι άνδρες με τη συμπεριφορά τους. Οι άνδρες αυτοί έχουν φερθεί με εγωισμό και απληστία και έτσι βλάπτουν φιλικά τους πρόσωπα. Ο Αγαμέμνωνας επιστρέφει στον οίκο μαζί με την ερωμένη του μετά από μακροχρόνια απουσία και ενδίδει στην υποδοχή της Κλυταιμνήστρας που τον καλεί να ποδοπατήσει τον πλούτο του σπιτιού του. Μπροστά στην ευκαιρία που του παρουσιάζεται να αποκτήσει βασιλικό αξίωμα και πλούτη, ο Ιάσωνας εγκαταλείπει τη Μήδεια και τα παιδιά που απέκτησαν μαζί. Αδυνατεί να κατανοήσει τις ανάγκες της οικογένειάς του και να αναλάβει τις ευθύνες του. Η Εκάβη βρίσκεται αντιμέτωπη με τη σκληρότητα των ανδρών και χάνει τα παιδιά της. Συνειδητοποιεί ότι ο κόσμος στον οποίο ζει είναι ένας κόσμος στον οποίο επιβάλλεται το δίκαιο του ισχυρού και στον οποίο έννοιες όπως η γενναιοδωρία, η χάρις και η δικαιοσύνη δεν έχουν αξία. Είναι φανερό ότι οι τραγωδίες σκιαγραφούν έναν κόσμο σε ηθική κατάπτωση. Οι άνδρες θυσιάζουν τις αξίες και τα ιδανικά τους στον κυνήγι των φιλοδοξιών και του υλισμού τους. Το δράμα, λοιπόν, δείχνει την ανικανότητα των ανδρών να παραμείνουν στο πολιτισμικό πλαίσιο της κοινωνίας.

Οι γυναίκες πλήττονται από τη συμπεριφορά των ανδρών και προσπαθούν να μεσολαβήσουν ώστε να σώσουν τον οίκο. Στοχεύουν στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης και εξέρχονται στη δημόσια σφαίρα υπερβαίνοντας τα όρια του φύλου τους. Η έξοδός τους, όμως, σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή στη συμπεριφορά και τις επιδιώξεις τους. Η δράση τους είναι πολιτική και υποκινείται από προσωπικά κίνητρα

ανέλιξης· ενώ αρχικά μοιάζει να εκπορεύεται από την ανάγκη των γυναικών να αποκαταστήσουν την ισορροπία του οίκου, τελικά εξυπηρετεί τα προσωπικά τους συμφέροντα. Πάνω από όλα, οι γυναίκες αυτές επιθυμούν να εκδικηθούν τους ανθρώπους που τις έβλαψαν και να αποκαταστήσουν την τιμή τους, όπως θα έκανε ένας αρσενικός ήρωας. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι αποκηρύσσουν τη γυναικεία τους ταυτότητα, αντιθέτως, θέτουν χαρακτηριστικά που θεωρούνται αναπόσπαστο στοιχείο αυτής της ταυτότητας στην υπηρεσία των στόχων τους. Η δράση τους συνδυάζει χαρακτηριστικά που παραδοσιακά θεωρούνται θηλυκά και αρσενικά, τον δόλο και τη βία. Ο νους της Κλυταιμνήστρας χαρακτηρίζεται στο κείμενο «ανδροπρεπής» και ο λόγος της διακρίνεται από λογική. Τη στιγμή του εγκλήματος θα χρησιμοποιήσει το σπαθί της για να πλήξει τον σύζυγό της. Όταν, όμως, προσπαθεί να πείσει τον Αγαμέμνονα να πατήσει τις πορφύρες παρουσιάζει την εικόνα της υποταγμένης και πιστής συζύγου. Η Μήδεια τονίζει το γεγονός ότι στάθηκε ως ισότιμος εταίρος στον Ιάσονα κατά την αργοναυτική εκστρατεία και σύναψε μαζί του όρκους ως άνδρας προς άνδρα. Η παραβίαση των όρκων από τον Ιάσονα ξυπνά τον ηρωικό της εαυτό. Δεν ανέχεται την προσβολή και επιλέγει να βλάψει τους εχθρούς της. Είναι τόσο αφοσιωμένη στον στόχο της που φτάνει στο σημείο να καταπνίξει το μητρικό της ένστικτο για να διατηρήσει την τιμή της. Ταυτόχρονα, για να φέρει εις πέρας το σχέδιό της καταφεύγει στον δόλο και υποκρίνεται γυναικεία αδυναμία απέναντι στους άνδρες συνομιλητές της προκειμένου να τους χειραγωγήσει με ευκολία. Οι βίαιοι θάνατοι των παιδιών της Εκάβης την ωθούν σε μια βίαιη εκδίκηση η οποία είναι επίσης βασισμένη στον δόλο. Ταυτόχρονα, στην πορεία του έργου μεταμορφώνεται από μια αδύναμη γυναίκα που έχει χάσει τα πάντα σε μια μορφή με κύρος που επιτυγχάνει την εδραίωσή της στη δημόσια σφαίρα. Το ίδιο ισχύει και για την Πολυξένη, η οποία προσέρχεται στον θάνατο με ελεύθερη βούληση και αποτελεί το μόνο φωτεινό ηρωικό παράδειγμα για τους άνδρες της τραγωδίας.

Καθώς εξελίσσονται οι τραγωδίες, βλέπουμε τις γυναίκες να εμπλέκονται σε έναν αγώνα για τον έλεγχο της κυριαρχίας με καταστροφικές (Zeitlin 1985: 73). Οι γυναίκες αυτές περνούν από τρία στάδια. Πρώτα θρηνούν, έπειτα οργίζονται και τέλος εκδικούνται προσβάλλοντας το σώμα του άλλου με έναν τρόπο που παρωδεί τον γυναικείο ρόλο (Zeitlin 1996: 210). Η οξυδέρκειά τους και η ικανότητα χειρισμού του λόγου που διαθέτουν τις καθιστά ικανές να ελέγξουν τους άνδρες συνομιλητές τους. Η ταυτότητα φύλου αποτελεί για αυτές ένα προσωπείο που εύκολα αλλάζει ανάλογα με

τις εκάστοτε συνθήκες. Έτσι, πετυχαίνουν την εκδίκησή τους. Το τέλος των τραγωδιών τις φέρνει σε κυρίαρχη θέση. Κρατούν την εξουσία στα χέρια τους και οι άνδρες βρίσκονται νεκροί ή σε θέση αδυναμίας όμοια με αυτή των γυναικών στην αρχή κάθε τραγωδίας. Πρόκειται, επομένως, για μια πλήρη αντιστροφή των παραδοσιακών ρόλων των φύλων. Ταυτόχρονα, οι γυναίκες με τις πράξεις τους κλονίζουν την πατριαρχική δομή της κοινωνίας. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον ανώτατο άρχοντα και βασιλιά της πόλης, τον οποίο έρχεται η ίδια να αντικαταστήσει, ενώ η Μήδεια και η Εκάβη σταματούν τη γραμμή βασιλικών αρσενικών απογόνων, στους οποίους θα περνούσε το κληρονομικό δικαίωμα της εξουσίας. Η νίκη τους, όμως, δεν είναι ούτε τελική ούτε ολοκληρωτική. Η ιεραρχία του οίκου και της κοινωνίας δεν μεταβάλλεται. Η Κλυταιμνήστρα θα φονευτεί από τον γιο της στη συνέχεια της *Ορέστειας*, η Μήδεια με την πράξη της θα χάσει την ανθρωπιά της και ο τάφος της Εκάβης, σήμα για τους ναυτικούς, θα μαρτυρά τη μεταμόρφωσή της σε σκύλα.

Βιβλιογραφία

Αλεξοπούλου, Χ. (2013) *Η δράση της γυναίκας στον Ευριπίδη: Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*. Αθήνα: Έννοια.

Abrahamson, E. L. (1952) Euripides' Tragedy of Hecuba. *TAPhA*, Vol. 83, 120-129.

Adkins, A. W. H. (1966) Basic Greek Values in Euripides' Hecuba and Hercules Furens. *CQ*, Vol. 16, No. 2, 193-219.

Barlow, S. A. (1989) Stereotype and Reversal in Euripides' 'Medea'. *G&R*, Vol. 36, No. 2, 158-171.

Boedeker, D. (1991) Euripides' Medea and the Vanity of ΛΟΓΟΙ. *CPh*, Vol. 86, No. 2, 95-112.

Bongie, E. B. (1977) Heroic Elements in the Medea of Euripides. *TAPhA*, Vol. 107, 27-56.

Burnett, A. (1973) Medea and the Tragedy of Revenge. *CPh*, Vol. 68, No. 1, 1-24.

_____. (1998) *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Cairns, D. L. (1993) *Aidos: the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press

Collard, C. (1991) *Euripides: Hecuba*. Warminster: Liverpool University Press.

Conacher, D. J. (1961) Euripides' Hecuba. *AJP*, Vol. 82, No. 1, 1-26.

Denniston, J. & Page, D. (1972) *Aeschylus: Agamemnon*. Oxford: Oxford University Press.

- Du , C. (2006) *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press
- Durham, C. A. (1984) Medea: Hero or Heroine?. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 8, No. 1, 54-59.
- Easterling, P. E. (1977) The Infanticide in Euripides' Medea. *YClS*, Vol. 25, 177-191.
- Flory, S. (1978) Medea's Right Hand: Promises and Revenge. *TAPhA*, Vol. 10, 69-74.
- Foley, H. P. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- _____. (1989) Medea's Divided Self. *ClAnt*, Vol. 8, No. 1, 61-85.
- _____. (1983) The Conception of Women in Athenian Drama. Foley, H. P. (   .) *Reflections of Women in Antiquity*, 127-168, New York: Routledge.
- _____. (1982) The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae. *CPh*, Vol. 77, No. 1, 1-21.
- Fraenkel, E. (2003) *Aeschylus: Agamemnon*: Oxford: Oxford University Press.
- Gabriel, A. H. (1992) Living with Medea and Thinking after Freud: Greek Drama, Gender, and Concealments. *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No. 3, 346-373.
- Goheen, R. F. (1955) Aspects of Dramatic Symbolism: Oresteia. *AJP*, Vol. 76, 113-37.
- Goldhill, S. (2004) *Aeschylus: The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (1984), *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*. Cambridge Cambridge University Press.
- Goward, B. (2005) *Aeschylus: Agamemnon*. London: Duckworth.
- Gregory, J. (1997) *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan: University of Michigan Press.
- _____. (1999) *Euripides: Hecuba: Introduction, Text, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Hartigan, K. V. (1997) Male Sacrifice/Female Revenge in a Godless World: Euripides' Hekabe. *ColbyQ*, Vol. 33, No.1, 26-41.

- Hogan, J. C. (1984) *A Commentary on The Complete Greek Tragedies: Aeschylus*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hopman, M. (2008) Revenge and Mythopoiesis in Euripides' "Medea". *TAPhA*, Vol. 138, No. 1, 155-183.
- Kastely, J. L. (1993) Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba. *PMLA*, Vol. 108, No. 5, 1036-1049.
- Kirkwood, G. M. (1947) Hecuba and Nomos. *TAPhA*, Vol. 78, 61-68.
- Knox, B. M. W. (1977) The Medea of Euripides. *YCIS*, Vol. 25, 193-225.
- _____. (1964) *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Konishi, H. (1989) Agamemnon's Reasons for Yielding. *AJP*, Vol. 110, No. 2, 210-222.
- Kovacs, D. (1987) *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Lee, M. M. (2004) "Evil Wealth of Raiment": Deadly Πέπλοι in Greek Tragedy. *CJ*, Vol. 99, No. 3, 253-279.
- Levett, B. (2010) Verbal Autonomy and Verbal Self-Restraint in Euripides' Medea. *CPh*, Vol. 105, No. 1, 54-68.
- Lloyd-Jones, H. (2006) The Polis in Medea: Urban Attitudes and Euripides' Characterization in "Medea" 214-224, *The Classical World*, Vol. 99, No. 2, 115-130.
- _____. (1962) The Guilt of Agamemnon. *CQ*, Vol. 12, No. 2, 187-199.
- _____. (1993) *The Oresteia*. California: University of California Press.
- Luschning, C. A. E. (1976) Euripides' "Hecabe": The Time Is out of Joint. *CJ*, Vol. 71, No. 3, 227-234.
- Μαυρόπουλος, Θ. (2005) *Αισχύλος*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Μύρης, Κ. Χ. & Στεφανής, Α. Δ. (1999) *Ευριπίδου Εκάβη*. Αθήνα: Πατάκης.
- Mastrorarde, D. J. (2015) *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

- _____. (2011) *Ευριπίδου Μήδεια*. Γιωτοπούλου, Δ. (μεταφ.) Αθήνα: Πατάκης.
- McClure, L. (1997) Clytemnestra's Binding Spell: Ag. 958-974. *CJ*, Vol. 92, No. 2, 123-140.
- _____. (1999α) *Spoken Like a Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (1999β) "The Worst Husband": Discourses of Praise and Blame in Euripides' Medea. *CPh*, Vol. 94, No. 4, 373-94.
- McNeil, L. (2005) Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: The 'Carpet Scene' in Aeschylus' "Agamemnon". *G&R*, Vol. 52, No. 1, 1-17.
- Mercier, C. E. (1993) Hekabe's Extended Supplication: Hec. 752-888. *TAPhA*, Vol. 123, 149-160.
- Meridor, R. (1978) Hecuba's Revenge Some Observations on Euripides' Hecuba. *AJP*, Vol. 99, No. 1, 28-35.
- _____. (1975) Eur. Hec. 1035-38. *AJP*, Vol. 95, 5-6.
- _____. (1987) Aeschylus Agamemnon 944-57: Why Does Agamemnon Give in?. *CPh*, Vol. 82, No. 1, 38-43.
- Morell, K. S. (1997) The Fabric of Persuasion: Clytaemnestra, Agamemnon, and the Sea of Garments. *CJ*, Vol. 92, No. 2, 141-165.
- Mueller, M. (2001) The Language of Reciprocity in Euripides' Medea. *AJP*, Vol. 122, No. 4, 471-504.
- Murray, G. (1993) Αισχύλος: ο Δημιουργός της Τραγωδίας. Μανδηλαράς, Β. Γ. (μεταφ.) Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Neuberg, M. (1991) Clytemnestra and the Alastor: Aesch. Ag. 1497ff. *QUCC* 38, 37-68.
- Pucci, P. (2016) *Euripides' ReTution under Cover: An Essay*. New York: Cornell University Press.
- Reckford, K. (1991) Pity and Terror in Euripides' "Hecuba". *Arion (3rd series)*, Vol. 1, No. 2, 24-43.
- Rose, H. G. (1958) *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitg. Mij.

- Schaps, D. M. (2006) For All That a Woman: Medea 1250, ΔΥΣΤΥΧΗΣ Δ' ΕΓΩ ΓΥΝΗ. *CQ (ns)*, Vol. 56, No. 2, 590-592.
- Segal, C. (1990α) Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in Hecuba of Euripides. *AJP*, Vol. 111, No. 3, 304-317.
- _____. (1990β) Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba. *TAPhA*, Vol. 120, 109-131.
- Sfyroeras, P. (1995) The Ironies of Salvation: The Aigeus Scene in Euripides' Medea. *CJ*, Vol. 90, No. 2, 125-142.
- Sommerstein, A. H. (1996) *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante.
- Stanton, G. R. (1995) Aristocratic Obligation in Euripides' "Hekabe". *Mnemosyne (4th series)*, Vol. 48, No. 1, 11-33.
- Swift, L. (2017) Medea. McClure L. (επιμ.) *A Companion to Euripides*, 80-91. Chichester: John Wiley & Sons Inc.
- Συνοδινού, Κ. (2005) *Ευριπίδης: Εκάβη*. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Synodinou, K. (1994) Agamemnon in the Hecuba of Euripides: A Case of Submissiveness to, and Misjudgement of, Women. Synodinou, K. *Φηγός: Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*. Ιωάννινα, 99-105.
- Tessitore, A. (1991) Euripides' "Medea" and the Problem of Spiritedness. *The Review of Politics*, Vol. 53, No. 4, 587-601.
- van Zyl Smit, B. (2002) Medea the Feminist. *Acta Classica*, Vol. 45, 101-122.
- Walsh, G. B. (1979) Public and Private in Three Plays of Euripides, *CPh*, Vol. 74, No. 4, 294-309.
- Williamson, M. (1990) A Woman's Place in Euripides' Medea. Powell, A. (επιμ.) *Euripides, Women and Sexuality*. London: Routledge.
- Χειμωνάς, Γ. (1990) *Ευριπίδη, Μήδεια*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Zeitlin, F. I. (1996) The Body's Revenge: Dionysos and Tragic Action in Euripides' Hekabe'. Zeitlin, F. I. (επιμ.) *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, 172–216. Chicago: University of Chicago Press.

_____. (1984) The Dynamics of Misogyne: Myth and Mythmaking in the Oresteia. J. Peradotto & J. P. Sullivan (επιμ.) *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*, 159-94. New York: Albany.

_____. (1985) Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Dramas, *Representations*, Vol. 11, 63-94.