

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Μαργαρίτα Ταπεινού

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αικατερίνη Τσολακίδου

Δεκέμβριος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

« Η αναπαράσταση των γυναικών στο αρχαίο ελληνικό δράμα:

Φαίδρα, Αντιγόνη, Λυσιστράτη »

Μαργαρίτα Ταπεινού

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.

Δεκέμβριος 2018

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Βασιζόμενη στην φεμινιστική κριτική και τις σπουδές του φύλου, η παρούσα διατριβή μελετά την δράση τριών γυναικείων μορφών στο αρχαίο ελληνικό δράμα: της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, της Αντιγόνης στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή και της πρωταγωνίστριας της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη. Η Φαίδρα ερωτεύεται τον γιο του άνδρα της και από φόβο μήπως διαρρεύσει το μυστικό της τον οδηγεί με ψευδείς κατηγορίες στον θάνατο. Η Αντιγόνη παραβαίνει τις εντολές του αρχηγού της πόλης Κρέοντα και θάβει τον αδελφό της Πολυνείκη, που θεωρείτο προδότης της πόλης, υπηρετώντας τους άγραφους θεϊκούς νόμους και ταυτόχρονα διαπράττοντας ύβρη την οποία πληρώνει με τη ζωή της. Τέλος, η Λυσιστράτη συνωμοτεί με τις υπόλοιπες γυναίκες της πόλης και της Ελλάδας με στόχο το τέλος του πολέμου και την αποκατάσταση της εύρυθμης λειτουργίας του οίκου αλλά και της κοινότητας της πόλης. Και οι τρεις ηρωίδες βγαίνουν από την σφαίρα του οίκου – με την οποία συνδέεται κατά κανόνα η γυναίκα στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας και στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία – και πραγματοποιούν μια δυναμική εισβολή στη δημόσια σφαίρα, η οποία παραδοσιακά συνδέεται με τον άνδρα. Θα δούμε ότι η παραβατική δράση τους προκαλεί μια βαθιά κρίση, η οποία οδηγεί άλλοτε στην καταστροφή και άλλοτε στην σωτηρία των αρσενικών χαρακτήρων. Στο τέλος των έργων το status quo αποκαθίσταται, όμως πριν από αυτό η γυναίκα μέσα από την δράση της οδηγεί τον άνδρα στη διερεύνηση κεντρικών ζητημάτων που σχετίζονται με την ταυτότητά του και σε μια διευρυμένη θέαση των πραγμάτων.

SUMMARY

Based on feminist criticism and gender studies, this thesis studies the action of three female figures in ancient Greek drama: Phaedra in Euripides' *Hippolytus* Antigone in Sophocles' namesake tragedy and the protagonist in Aristophanes' *Lysistrata*. Phaedra falls in love with her husband's son, whom she leads to death with false accusations, out of fear of exposing her secret. Antigone defies the orders of Creon, the ruler of the city, and buries her brother Polynices, who was considered a traitor of the city, following the unwritten divine laws but at the same time committing hybris, which she pays with her own life. Lastly, Lysistrata conspires with the rest of the women in the city and in Greece with the aim of ending the war and restoring the proper functioning of the house and the community of the city. All three heroines come out of the private sphere – with which the woman is generally associated in Classical Athens and in ancient Greek literature – and perform a dynamic intrusion into the public sphere, which is traditionally associated with men. We are going to see that their offending action causes a deep crisis, which sometimes leads to the destruction of the male characters and sometimes to their salvation. At the end of the plays, the status quo is restored, but before that, the woman – through her action – leads the man into exploring crucial issues related to his identity and to an extended view of things.

Ευχαριστίες Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Δρ. Αικατερίνη Τσολακίδου, που ανέλαβε την επίβλεψη της παρούσας εργασίας, προσφέροντας μου την αμέριστη στήριξη, την κατανόηση και την βοήθειά της καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου αυτής. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα άλλα δύο μέλη της εξεταστικής επιτροπής Παναγώτη Σεράνη και Άγι Μαρίνη.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή 1
- 1.2 Κίνημα του Φεμινισμού και η Φεμινιστική κριτική
- 1.3 Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα
- 1.4 Φύλο και δράμα
2. Φαίδρα 7
3. Αντιγόνη 22
4. Λυσιστράτη 33
5. Επίλογος 45
6. Βιβλιογραφία 47

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Το κίνημα του φεμινισμού και η φεμινιστική κριτική

Η φεμινιστική θεωρία και λογοτεχνική κριτική συνδέεται με το κίνημα του φεμινισμού, στόχος του οποίου είναι η ανατροπή του πατριαρχικού συστήματος, που καταπιέζει τις γυναίκες και τους στερεί δικαιώματα στο χώρο της εργασίας και της κοινωνικής ζωής και τις παρουσιάζει ως μια «ετερότητα», κάτι άλλο δηλαδή από τον άνδρα (Schmitz 2007: 176). Ο φεμινισμός του πρώτου κύματος εκφράζεται μέσα από το κίνημα των suffragists, που διεκδίκησε το δικαίωμα ψήφου, το δικαίωμα στην εκπαίδευση και την κοινωνική ισοτιμία της γυναίκας μέσα στην κοινωνία. Η γυναίκα λοιπόν κατορθώνει μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα να διεκδικήσει και να κερδίσει αρκετά δικαιώματα, δεν παύει όμως να θεωρείται κατώτερη του άντρα και να υφίσταται άνιση μεταχείριση.

Το 1949 η Γαλλίδα φιλόσοφος Simone de Beauvoir γράφει ένα ρηξικέλευθο έργο με τίτλο *Το δεύτερο φύλο*. Στο βιβλίο αυτό υποστηρίζει ότι στην ιστορία και την σκέψη του δυτικού κόσμου ο άνθρωπος ταυτίζεται με το αρσενικό, ενώ οι γυναίκες προσδιορίζονται σε αντιδιαστολή με τον άνδρα ως μια ετερότητα, η οποία είναι μάλιστα ελαττωματική. Στη φιλοσοφία, την τέχνη και τη λογοτεχνία οι γυναίκες δεν είναι ανθρώπινα όντα με την πλήρη έννοια του όρου. Αντιθέτως, μετατρέπονται σε αντικείμενο στο οποίο ο άνδρας κατευθύνει το βλέμμα και την επιθυμία του. Στο έργο της η de Beauvoir βάζει επίσης τις βάσεις για τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, καθώς αναφέρεται για πρώτη φορά στην έννοια του φύλου ως κοινωνικά καθορισμένου (gender) και όχι ως βιολογικά δεδομένου (sex) (Schmitz 2007: 177).

Το έργο της φιλοσόφου ενέπνευσε τα γυναικεία κινήματα της δεκαετίας 1960, που αποτέλεσαν το φεμινισμό του δεύτερου κύματος (Schmitz 2007: 177). Κατά την περίοδο αυτή οι γυναίκες συνεχίζουν να διεκδικούν περισσότερα οικονομικά και πολιτικά δικαιώματα και επίσης δίνεται έμφαση στη γυναικεία σεξουαλικότητα, τη σεξουαλική ελευθερία και την ανάλυση της γυναικείας εμπειρίας, όπως αυτή

απεικονίζεται στη λογοτεχνία μέσα από τους γυναικείους χαρακτήρες. Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 εμφανίζεται το τρίτο κύμα φεμινισμού, το οποίο αποτελεί όχι μόνο συνέχεια αλλά και απάντηση στις παραλείψεις του δεύτερου. Εκφράζει τις αντιλήψεις μιας νεότερης γενιάς φεμινιστριών, που αμφισβητούν την οικουμενικότητα της γυναικείας εμπειρίας, δίνουν έμφαση στις εμπειρίες των έγχρωμων γυναικών του τρίτου κόσμου, αλλά και των κοινωνικά αποκλεισμένων γυναικών, όπως είναι οι ιερόδουλες.

Βασικό αίτημα της φεμινιστικής κριτικής στη λογοτεχνία έγινε η αναζήτηση περιθωριοποιημένων γυναικών συγγραφέων, το έργο των οποίων στο παρελθόν δεν είχε διαβαστεί και εκτιμηθεί. Προτείνει λοιπόν να αναθεωρηθούν τα κριτήρια συμμετοχής στο λογοτεχνικό κανόνα (Schmitz 2007: 182). Μέχρι τότε πολλοί θεωρούσαν ότι μόνο τα έργα του παραδοσιακού κανόνα είχαν αξία και ότι αυτά των γυναικών ήταν κατώτερα, αφού οι γυναίκες ασχολούνταν με κειμενικά είδη που θεωρούνταν περιθωριακά, όπως το μυθιστόρημα.

Η γυναίκα ως αναγνώστρια αποτέλεσε άλλο ένα σημαντικό ζήτημα για την φεμινιστική κριτική. Ασχολήθηκε λοιπόν με το πώς μπορεί να διαβαστεί η λογοτεχνία από μια γυναίκα, αφού θεωρούσε ότι η αμερικάνικη λογοτεχνία ήταν γένους αρσενικού και ότι οι κειμενικές στρατηγικές που ακολουθούσε έκαναν τους αναγνώστες να ταυτίζονται με αρσενικούς ήρωες και να νιώθουν απέχθεια, μίσος αλλά και φόβο για τη γυναίκα, αποκλείοντάς την παράλληλα από τη λογοτεχνία. Οι αγγλοσάξονες φεμινιστές απαιτούσαν η λογοτεχνία να παρουσιάζει ανεξάρτητα και ισχυρά γυναικεία πρότυπα (Schmitz 2007: 184).

Απόρροια του φεμινισμού ήταν η ανάπτυξη των σπουδών του φύλου (Gender Studies), που κάνουν την εμφάνισή τους κατά τη δεκαετία του 1960 και στοχεύουν στην ανάλυση των τρόπων με τους οποίους το κοινωνικό φύλο κατασκευάζεται και επηρεάζει τη ζωή μας. Οι σπουδές του φύλου δεν περιορίζονται μόνο στη λογοτεχνία αλλά λαμβάνουν υπόψη όλα τα πολιτισμικά φαινόμενα που συμμετέχουν στη διαδικασία διαμόρφωσης του κοινωνικού φύλου. Αναλύουν τους τρόπους με τους οποίους η απεικόνιση των γυναικών εμπίπτει σε συγκεκριμένες στερεοτυπικές κατηγορίες, όπως η μάγισσα, η πόρνη ή η χαζή ξανθιά, τις συνέπειες αυτής της απεικόνισης της γυναίκας στην κοινωνία, καθώς και τους μηχανισμούς που κάνουν αυτές τις διαδικασίες να μοιάζουν φυσικές και αποδεκτές (Schmitz 2007: 187-8).

1.2 Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα

Αναντίρρητα, την κλασική εποχή η γυναίκα θεωρούταν το «δεύτερο φύλο», αφού η κοινωνία ήταν κατά βάση πατριαρχική και ο άντρας ήταν το κυρίαρχο φύλο που εξουσίαζε και είχε λόγο στην πολιτική ζωή (Mossé 1991: 11). Στην Αθήνα της κλασικής περιόδου, σε αντίθεση με τους άνδρες, οι οποίοι θεωρούνταν κοινωνικά και πολιτικά όντα, συμμετείχαν σε συνελεύσεις, εκφωνούσαν δημόσιο λόγο και έβγαιναν από τον οίκο και την πόλη για να πολεμήσουν, οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από την πολιτική αλλά και από την κοινωνική ζωή της πόλης τους και δεν θεωρούνταν καν πολίτες, άρα δεν μπορούσαν να εκφέρουν ελεύθερα και δημόσια την άποψή τους. Ακόμα και για σημαντικά γεγονότα στη ζωή μιας γυναίκας, όπως ο γάμος, δεν λαμβανόταν υπόψη η άποψή της και σε περίπτωση χωρισμού ή μοιχείας η γυναίκα δεν γινόταν δεκτή από τον οικογενειακό και κοινωνικό της περίγυρο. Η ζωή της καθοριζόταν αρχικά από τον πατέρα και τα αδέρφια, αν υπήρχαν, και μετέπειτα από τον σύζυγό της, του οποίου τις εντολές όφειλε να υπακούει. Κατεξοχήν χώρος της γυναίκας αποτελούσε ο οίκος, ενώ η έξοδος στον δημόσιο χώρο όχι μόνο απαγορευόταν ρητά αλλά και επικρινόταν. Ακόμη και η εκπαίδευση θεωρείτο αντρικό προνόμιο, με εξαίρεση κάποια κορίτσια ανώτερων τάξεων που μάθαιναν στο σπίτι ανάγνωση και γραφή (Ξενίδου 2001: 303-304)

Μια ενάρετη γυναίκα κατά τα πρότυπα της εποχής του 5^{ου} αιώνα είχε ως κύριο μέλημα την φροντίδα του συζύγου και των παιδιών, ασχολείτο με την υφαντική και την ραπτική, ενώ ο μόνος λόγος εξόδου της από τον ιδιωτικό χώρο ήταν οι θρησκευτικές γιορτές και τελετές. Από την παιδική τους ηλικία οι γυναίκες μούνταν στη θρησκευτική ζωή, συμμετέχοντας στη λατρεία της Άρτεμης και αργότερα στα Παναθήναια, τα Θεσμοφόρια και τα Ελευσίνια μυστήρια (Mousse 1996: 77-79). Οι γυναίκες κατώτερων τάξεων βέβαια αναγκάζονταν να βγουν για να προσφέρουν στον οίκο τους (Mossé 1991: 65).

Εν κατακλείδι, η γυναίκα υπόκειτο σε μια σειρά απαγορεύσεων και ζούσε σε μια κοινωνία που την περιθωριοποιούσε και την απέκλειε από όλους τους τομείς του δημόσιου βίου, με εξαίρεση την σφαίρα της θρησκείας. Δεν μπορούσε να πάρει καμία πρωτοβουλία και ήταν μονίμως υπό την επίβλεψη του άνδρα. Γυναικείες αρετές θεωρούνταν η σιωπή, η υποταγή και η παραίτηση από κάθε είδους απόλαυση και

επιθυμία. Η οποιαδήποτε απόκλιση από τα καθιερωμένα πρότυπα θεωρείτο ανεπίτρεπτη και κατακριτέα.

1.3 Φύλο και δράμα

Σε αντίθεση με την εικόνα που σχηματίστηκε πιο πάνω για την-θέση της γυναίκας στην κλασική Αθήνα και η οποία προέρχεται κυρίως από πεζά κείμενα, πολλές από τις γυναίκες που εμφανίζονται στη δραματική ποίηση του πέμπτου αιώνα είναι έξυπνες, δραστήριες, δυναμικές, ενίοτε και επιθετικές, διαθέτουν δικές τους απόψεις και μια ισχυρή φωνή, αφήνουν τα όρια του οίκου για να βγουν στην δημόσια σφαίρα που συνδέεται με τον άνδρα και τη δράση του. Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα: πού οφείλεται αυτή η αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα που έχουμε για την γυναίκα της κλασικής εποχής από άλλες πηγές και στην απεικόνιση της γυναίκας στην τραγωδία και την κωμωδία; Πρόκειται για ένα ερώτημα το οποίο έχει απασχολήσει πολλούς κριτικούς που ασχολούνται με ζητήματα φύλου στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και η διερεύνηση του οποίου έχει οδηγήσει σε νέους τρόπους ανάγνωσης και ερμηνείας των κειμένων.

Λαμβάνοντας υπόψιν το γεγονός ότι η τραγική ποίηση είναι κατά βάση μια ανδροκεντρική επιχείρηση, οι κριτικοί συμφωνούν ότι η γυναίκα στην τραγωδία επιτελεί διπλό ρόλο: από τη μια ενσαρκώνει έναν ρόλο στα πλαίσια της πλοκής και από την άλλη αποτελεί αφετηρία για τη διερεύνηση ανδρικών προβληματισμών και ζητημάτων που σχετίζονται κυρίως με την ανδρική ταυτότητα, τα οποία οι άνδρες επιλέγουν να διερευνήσουν εμμέσως, μέσα δηλαδή από την γυναίκα και όχι μέσα από τον εαυτό τους (Foley 2001: 4).

Μια σημαντική κριτικός που υποστήριξε αυτή την θέση είναι η Zeitlin, η οποία θεωρεί ότι στο κέντρο των θεμάτων και των ερωτημάτων που τίθενται στο δράμα βρίσκεται πάντα ο άνδρας, ενώ η γυναίκα παίζει τον ρόλο του 'άλλου' και αντιμετωπίζεται ως ετερότητα. Παρόλο που συχνά οι γυναίκες ως χαρακτήρες ή ως χορός βρίσκονται στο κέντρο της δράσης και πολλές φορές εντυπωσιάζουν το κοινό περισσότερο από ό,τι οι αρσενικοί χαρακτήρες με την δράση και τον λόγο τους, τελικά τίποτα δεν μεταβάλλεται για αυτές μετά το τέλος του ρόλου τους πάνω στην σκηνή. Αντιθέτως ο τελικός σκοπός είναι πάντα ο άνδρας και η γυναίκα παίζει τον ρόλο του

καταλύτη, του εργαλείου, του εμποδίου, του καταστροφέα, και μερικές φορές του σωτήρα των αρσενικών χαρακτήρων (Zeitlin 1996: 347). Τελικά η δράση και η εμπειρία της γυναίκας οδηγεί τον άνδρα σε μια πιο ευρεία θέαση των πραγμάτων και του κόσμου του και διευρύνει την ανδρική εμπειρία (Zeitlin 1996).

Η τραγωδία δίνει έμφαση στο πάθος του ανθρώπινου σώματος και ταυτίζει τη γυναίκα με το σώμα που υποφέρει, καθώς η γυναικεία φύση θεωρείται πιο ευάλωτη, επιρρεπής στην τρέλα και τον παραλογισμό και αναπαριστά την υλική πλευρά της ζωής. Ο δόλος και η εξαπάτηση θεωρούνται κομμάτι της γυναικείας φύσης και καταδικάζονται. Η μάσκα μάλιστα που φορά ο υποκριτής υποδυόμενος κάποιο γυναικείο ρόλο, συμβολίζει την προσποίηση της γυναίκας, η οποία πολλές φορές παρουσιάζεται ως ενάρετη σύζυγος, ενώ δεν είναι. Η γυναίκα επίσης ταυτίζεται με το εσωτερικό του σπιτιού, το οποίο πολλές φορές κρύβει τα μυστικά της και ενέχει κινδύνους για τον άνδρα, ο οποίος οφείλει να έχει την εξουσία και την κυριαρχία του. Στις συγκρούσεις ανάμεσα στον οίκο και την πόλη, το ιδιωτικό και το δημόσιο που παρακολουθούμε συχνά στο αρχαίο δράμα η γυναίκα στην καλύτερη περίπτωση εκπροσωπεί τα συμφέροντα του οίκου, τα οποία και υπερασπίζεται εναντιωνόμενη στον άνδρα που τα έχει αμελήσει ή παραβιάσει. Όμως με αυτή της τη στάση η γυναίκα καταλήγει να απειλεί την ανδρική εξουσία, καθώς εμπλέκεται σε μια μάχη με τον άνδρα η οποία έχει σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις (Zeitlin 1996).

Μια άλλη κριτικός η οποία ασχολείται με ζητήματα φύλου στην τραγωδία και την κωμωδία είναι η Foley, η οποία υποστηρίζει ότι η τόσο συχνή σύγκρουση ανάμεσα στα δύο φύλα στην δραματική ποίηση αντανακλά, εν μέρει τουλάχιστον, κάποιες πρόσφατες ιστορικές εξελίξεις στην δημοκρατική Αθήνα του 5ου αιώνα και πιο συγκεκριμένα την ένταση ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα. Η Αθηναϊκή δημοκρατία προωθεί μια πιο ριζική διάκριση ανάμεσα στον οίκο και την πόλη από αυτή που υπήρχε σε παλαιότερες εποχές. Η γυναίκα περιορίζεται περισσότερο στη σφαίρα του οίκου, ενώ ταυτόχρονα ο άνδρας που συμμετέχει στη δημοκρατική πόλη νιώθει την μεγάλη πίεση να καθυποτάξει τα ιδιωτικά συμφέροντα στα δημόσια. Έτσι λοιπόν, για κάποιους κριτικούς είναι πιθανό ότι η σύγκρουση των δύο φύλων στο δράμα αντανακλά μια ένταση και μια αίσθηση ανισορροπίας ανάμεσα στις ανάγκες, τις αξίες και τα συμφέροντα που συνδέονται με την σφαίρα του ιδιωτικού και αυτά που συνδέονται με την σφαίρα του δημόσιου βίου. Η γυναίκα εισβάλλει δυναμικά στη δημόσια σφαίρα

άλλοτε για να υπερασπιστεί τα συμφέροντα του οίκου ή και της πόλης, τα οποία έχουν αμεληθεί ή πληγεί από την συμπεριφορά και την αδιαφορία του άνδρα, άλλοτε πάλι για να προωθήσει τα δικά της προσωπικά συμφέροντα. Η γυναικεία παραβατικότητα τελικά τιμωρείται ή εξουδετερώνεται και έτσι η ανατροπή κατά κανόνα επιβεβαιώνει την εγκυρότητα και τη σημασία του κοινωνικού ιδεώδους. (Foley 1981: 127-128)

Βασιζόμενη στην φεμινιστική κριτική και τις σπουδές του φύλου, η παρούσα διατριβή μελετά την δράση τριών γυναικείων μορφών στο αρχαίο ελληνικό δράμα: της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, της Αντιγόνης στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή και της πρωταγωνίστριας της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη. Η Φαίδρα ερωτεύεται τον γιο του άνδρα της και από φόβο μήπως διαρρεύσει το μυστικό της τον οδηγεί με ψευδείς κατηγορίες στον θάνατο. Η Αντιγόνη παραβαίνει τις εντολές του αρχηγού της πόλης Κρέοντα και θάβει τον αδελφό της Πολυνείκη, που θεωρείτο προδότης της πόλης, υπηρετώντας τους άγραφους θεϊκούς νόμους και ταυτόχρονα διαπράττοντας ύβρη την οποία πληρώνει με τη ζωή της. Τέλος, η Λυσιστράτη συνωμοτεί με τις υπόλοιπες γυναίκες της πόλης και της Ελλάδας με στόχο το τέλος του πολέμου και την αποκατάσταση της εύρυθμης λειτουργίας του οίκου αλλά και της κοινότητας της πόλης. Και οι τρεις ηρωίδες βγαίνουν από την σφαίρα του οίκου – με την οποία συνδέεται κατά κανόνα η γυναίκα στην κοινωνία στην κλασική Αθήνα και στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία – και πραγματοποιούν μια δυναμική εισβολή στη δημόσια σφαίρα, η οποία παραδοσιακά συνδέεται με τον άνδρα. Θα μελετηθεί ο λόγος που χρησιμοποιείται από τις ηρωίδες αλλά και από τους άλλους χαρακτήρες των δραμάτων που μελετώνται για να οριστούν, να αναδειχθούν και να χαρακτηριστούν τα κίνητρα που ωθούν σε δράση τις κεντρικές γυναικείες μορφές. Θα δούμε ότι η παραβατική δράση τους προκαλεί μια βαθιά κρίση, η οποία οδηγεί άλλοτε στην καταστροφή και άλλοτε στην σωτηρία των αρσενικών χαρακτήρων. Στο τέλος των έργων το status quo αποκαθίσταται, όμως πριν από αυτό η γυναίκα μέσα από την δράση της οδηγεί τον άνδρα στη διερεύνηση κεντρικών ζητημάτων που σχετίζονται με την ταυτότητά του και σε μια διευρυμένη θέαση των πραγμάτων.

Κεφάλαιο 2

ΦΑΙΔΡΑ

Η ιστορία της Φαίδρας και του ανόσιου έρωτά της προς τον Ιππόλυτο είναι ένας από τους πιο γνωστούς και δημοφιλείς μύθους που πραγματεύτηκε η ελληνική τραγωδία. Ίσως αυτή η διασημότητα της ιστορίας είναι υπεύθυνη και για τις διαφορετικές εκδοχές του μύθου που παρουσιάστηκαν στη θεατρική σκηνή της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα. Τα βασικά συστατικά της ιστορίας είναι πάντα τα ίδια: Η ηρωίδα, γυναίκα του Θησέα, ερωτεύεται τον γιο του συζύγου της από προηγούμενο γάμο και φτάνει στο σημείο να τον κατηγορήσει για απόπειρα βιασμού, όταν αυτός την απαρνείται και δεν ενδίδει. Ο πατέρας του, ακούγοντας τις ψευδείς κατηγορίες, οργίζεται, ζητά από τον Ποσειδώνα την τιμωρία του και προκαλεί το θάνατό του, ενώ η Φαίδρα αυτοκτονεί. Μάλιστα, ο Ευριπίδης πραγματεύεται την ιστορία της Φαίδρας δύο φορές σε δύο διαφορετικά έργα στα οποία παρουσιάζει την ηρωίδα με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Πριν από το σωζόμενο δράμα ο Ευριπίδης έγραψε τον *Ιππόλυτο καλυπτόμενο*, όπου η Φαίδρα παρουσιάζεται ως μια αναίσχυντη γυναίκα, τελείως αντίθετη με τα πρότυπα της εποχής, που εξομολογείται τον απρεπή έρωτά της στον προγονό της, ο οποίος καλύπτει το κεφάλι του από ντροπή (Lesky 1989: 76-77). Αντιθέτως, στην δεύτερη συγγραφική του προσπάθεια ο τραγικός ποιητής, παρόλο που παραμένει πιστός στο γενικό πλαίσιο του μύθου, εισάγει κάποιες ριζικές τροποποιήσεις σε σχέση με την πρώτη πραγμάτευση του έργου και πλάθει μια ολότελα διαφορετική ηρωίδα. Η σεμνή και ενάρετη γυναίκα παγιδεύεται από την Αφροδίτη, γίνεται όργανο με το οποίο εξυπηρετεί τους σκοπούς της η θεά και παλεύει με το πάθος της ως την αυτοκαταστροφή (Lesky 1989: 77). Είναι μια σώφρων και ηθική γυναίκα, την οποία, όπως αναφέρεται και στον πρόλογο του έργου, η θεά του έρωτα χρησιμοποίησε για να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο που περιφρόνησε την λατρεία της (στ. 47-48). Ο Ευριπίδης καταφέρνει αυτή τη φορά να κερδίσει το πρώτο βραβείο, ένα από τα συνολικά τέσσερα πρώτα βραβεία της καριέρας του.

Ο καταστροφικός έρωτας της Φαίδρας και ο ρόλος της Αφροδίτης, η οποία προκαλεί το ένοχο πάθος της και τα όσα ανόσια θα ακολουθήσουν, γίνονται γνωστά

από την αρχή κιόλας του έργου. Η θεά θέλει αναγνώριση και ελέγχει όλους τους μηχανισμούς του έργου, ώστε να επιτύχει ένα καταστροφικό αποτέλεσμα που να είναι σύμφωνο με την βούλησή της («τοῖς ἔμοῖς βουλευμασιν», στ. 28) (Zeitlin 1996:228). Έτσι, η Φαίδρα εμφανίζεται ήδη στον πρόλογο της Αφροδίτης ως μια γυναίκα που έχει δεχτεί την επίθεση του έρωτα («κατέσχετο ἔρωτι δεινῶι», στ. 27-8). Σε αντίθεση με την Φαίδρα του πρώτου *Ιππόλυτου*, η Φαίδρα του σωζόμενου δράματος δεν προσπαθεί να δικαιολογήσει τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο, ούτε και να επιτύχει την ολοκλήρωσή του. Αντιθέτως, επιχειρεί να καταστείλει και να κρύψει την επιθυμία της. Έτσι, όπως φανερώνει η Αφροδίτη στον πρόλογο, η ηρωίδα «ἀπόλλυται σιγῆι», στ. 39-40.

Στην αρχή του έργου η «ευκλεής» αυτή γυναίκα (στ. 47), όπως η ίδια η θεά τη χαρακτηρίζει στον λόγο της, βρίσκεται καταβεβλημένη στην κλίνη της και είναι άρρωστη:

τειρομέναν νοσερῶι κοίται δέμας ἐντὸς ἔχειν
οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη
ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·
τριτάταν δέ νιν κλύω
τάνδ' ἄβρωσίαι
στόματος ἀμέραν
Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν,
κρυπτῶι πάθει θανάτου θέλουσαν

κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον (στ. 131-140)

(πῶς μέσα στο παλάτι το κορμί της λιώνοντας άρρωστη στο κρεβάτι βρίσκεται και με πέπλα λεπτά το κεφάλι της το ξανθό σκεπάζει. Κι ακούω πως τρεις μέρες τώρα τίποτε μην τρώγοντας απ' της Δήμητρας τον καρπό κρατάει το στόμα της αγνό από πόνο κρυφό θέλει στο τέλος το δύστυχο του θανάτου να φτάσει.¹)

Όπως παρατηρούν οι γυναίκες του χορού, η Φαίδρα νοσεί σε σημείο που δεν τρώει και δεν μπορεί να σηκωθεί από το κρεβάτι, αφού είναι καταρρακωμένη από το πάθος της. Την πρωτοσυναντούμε λοιπόν μέσα στο σπίτι, τον χώρο στον οποίο ανήκει η γυναίκα, ενώ έχει επίσης καλύψει το κεφάλι της με ένα πέπλο. Στην τραγωδία συχνά

¹ Η Μετάφραση του συγκεκριμένου αποσπάσματος και των επόμενων που εμφανίζονται μέσα στο κεφάλαιο είναι αυτή του Θ. Μαυρόπουλου, εκδ. Ζήτρος.

δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι ο περιορισμός στο σπίτι είναι βασικό χαρακτηριστικό της ενάρκτης γυναίκα, όπως πολλές φορές τονίζουν και οι ίδιες οι ηρωίδες την ώρα που βρίσκονται πάνω στην σκηνή και εκτίθενται στο βλέμμα των ανδρών (Τρωάδες 647-650, Goff 1990: 4)

Η ενάρκτη γυναίκα και μάλιστα μια γυναίκα ανώτερης τάξης σχετίζεται με το μέσα, τον οίκο και μένει μακριά από τη δημόσια σφαίρα, κάτι που ανατρέπει η τραγωδία αφού φέρνει τις γυναίκες στο φως και τις παρουσιάζει όχι μόνο να μιλούν αλλά και να μάχονται ενάντια στην υποταγή τους (Goldhill 1896: 113). Το πέπλο που καλύπτει τα μαλλιά της Φαίδρας αποτελεί επίσης έναν περιορισμό. Αποτελεί επίσης και μια ένδειξη της σωφροσύνης της, καθώς στην αρχαιότητα οι γυναίκες κάλυπταν το κεφάλι από ντροπή και έτσι σχετίζεται με την αξία της αιδούς (Zeitlin 1996: 242-245). Έτσι, η Φαίδρα παρουσιάζεται ως μια σεμνή γυναίκα που υπακούει στις συμβάσεις της εποχής της, απομονωμένη μέσα στους τοίχους του σπιτιού. Ταυτόχρονα όμως ο περιορισμός αυτός είναι σύμπτωμα της νόσου της και το ίδιο ισχύει και για την σιωπή της, αλλά και για το γεγονός ότι αρνείται την τροφή. Η Φαίδρα επιχειρεί να διαφυλάξει το ένοχο μυστικό της στο εσωτερικό του σπιτιού αλλά και με την σιωπή της (Goff 1990: 4).

Μετά την πάροδο η Φαίδρα και η τροφός εμφανίζονται στη σκηνή και αυτή η κίνηση από μέσα προς τα έξω, δηλώνεται ρητά στα πρώτα λόγια της τροφού:

ΤΡΟΦΟΣ

τόδε σοι φέγγος, λαμπρὸς ὄδ' αἰθήρ,
ἔξω δὲ δόμων ἤδη νοσερᾶς
δέμνια κοίτης. (στ. 178-180).

(Να, το φως το λαμπρό, να ο ουρανός. Κι είναι έξω απ' το σπίτι πια τα στρωσίδια του αρρωστημένου κρεβατιού σου.)

Η δράση εκτυλίσσεται μπροστά στην πρόσοψη του παλατιού, η οποία διαχωρίζει το μέσα από το έξω, αυτό που εκτίθεται από αυτό που παραμένει κρυμμένο (Goff 1990: 2-6). Η έξοδος από το σπίτι σηματοδοτεί την έναρξη της δράσης. Η τροφός δηλώνει ότι η Φαίδρα αλλάζει διαρκώς γνώμη και ότι, ενώ επιθυμεί να βγει έξω, αμέσως μετά θέλει να επιστρέψει πίσω, μέσα στο σπίτι (στ. 181-186). Αυτή η αμφιταλάντευση ανάμεσα στο μέσα και στο έξω είναι και ένας διχασμός ανάμεσα στη σιωπή και στον λόγο, το μυστικό

και την αποκάλυψη. Όταν η Φαίδρα περνά το κατώφλι το μυστικό της δεν είναι πλέον ασφαλές και περιμένουμε ότι τελικά θα αποκαλυφθεί (Goff 1990: 1-6).

Λίγο πιο κάτω η Φαίδρα αναφέρει πως τα μέλη της έχουν λυθεί και ζητά από τις γυναίκες του χορού να αφαιρέσουν το πέπλο που κάλυπτε το κεφάλι της και να απλώσουν τα μαλλιά της στους ώμους:

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρρα·
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
λάβετ' εὐπήχεις χειῖρας, πρόπολοι.
βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὦμοις. (198-202)

(Σηκώστε μου το κορμί, ορθώστε το κεφάλι μου· οι αρμοί των μελών μου έχουν λυθεί. Πιάστε τα καλλίγραμμα χέρια μου, δούλες μου. Μου είναι βαρὺς ο κεφαλόδεσμός μου· βγάλε τον κι άπλωσε στους ώμους τις πλεξούδες μου.)

Αυτές οι κινήσεις μας προετοιμάζουν και για το γεγονός πως η ηρωίδα σύντομα θα μιλήσει και θα αποκαλύψει το ένοχο πάθος της. Η σκηνή παραπέμπει επίσης στις συνέπειες του έρωτα, που αποκαλείται «λυσιμελής», δηλαδή αυτός που λύει τα μέλη. Είναι μια ερωτική εικόνα, με έντονες σεξουαλικές συνδηλώσεις, καθώς το λύσιμο της ζώνης στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία συμβολίζει την απώλεια της γυναικείας παρθενίας και της αγνότητας (Goff 1990:7).

Ακολουθεί το λυρικό παραλήρημα της Φαίδρας. Τα λόγια της παραμένουν ακατανόητα για την τροφή και το χορό, κάτι βέβαια που δεν ισχύει για εμάς, αφού έχουμε πληροφορηθεί από την Αφροδίτη την αιτία της αρρώστιας της. Η ηρωίδα ακολουθεί νοερά τον Ιππόλυτο και τα λόγια της πλημμυρίζουν από το πάθος της να βρεθεί στα μέρη όπου και αυτός συχνάζει, να πιει νερό από τις βρύσες των βουνών, να πλαγιάσει σε χλοερά λιβάδια, κάτω από λεύκες και να βρεθεί στα δάση για να κυνηγήσει ελάφια. Δεν παραλείπει βέβαια να αναφερθεί και στον Ιππόδρομο, όπου ο γιος του συζύγου της γύμναζε τα άλογά του. Έτσι, η ασθένεια και το πάθος της Φαίδρας την οδηγούν στην εκδήλωση της άνομης επιθυμίας να εγκαταλείψει τον οίκο, που παραδοσιακά συνδέεται με την γυναίκα και να μεταφερθεί στη σφαίρα του άνδρα, εκεί

όπου κυνηγά το αντικείμενο της επιθυμίας της (Goldhill 1986: 124). Λίγο μετά η Φαίδρα συνειδητοποιεί την παραβατική φύση των λόγων της και νιώθει ντροπή για όσα είπε. Ζητά από την τροφό να της καλύψει το κεφάλι:

μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν,
αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε· (στ. 243-45)

(Μανούλα μου, πάλι την κεφαλή μου σκέπασε, γιατί ντρέπομαι για όσα έχω πει. Κρύψε με.)

Με τα λόγια αυτά η Φαίδρα κάνει μια απόπειρα να διορθώσει την παράβασή της. Η Φαίδρα αντιμετωπίζει το πάθος της σαν μόλυνση ψυχής και κατανοεί το αποτρόπαιο των σκέψεών της, γι' αυτό αναζητά απεγνωσμένα να καταστείλει την επιθυμία της. Ρίχνεται σε μία αέναη πάλη μεταξύ αθωότητας και ενοχής, επιθυμίας και τιμής, συνείδησης και φήμης (Sale 1977: 58).

Τελικά, το ένοχο μυστικό αποκαλύπτεται. Η πίεση που ασκείται από την τροφό αίρει τη σιωπή της Φαίδρας, που αποκαλύπτει σιγά σιγά την αιτία της ασθένειας (στ. 309-52), την οποία μάταια προσπαθεί να ξεπεράσει, τονίζοντας μάλιστα πως ούτε τη συζυγική της τιμή θέλει να προσβάλει, ούτε να κάνει κακό στο Θησέα. Δράττεται της ευκαιρίας να αναφερθεί στην καταγωγή της και στο ένοχο ερωτικό παρελθόν της οικογένειάς της, στη μητέρα της Πασιφάη, στην αδερφή της Αριάδνη, στην Κρήτη, όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε και οδηγεί -θα λέγαμε- την τροφό να ξεστομίσει εκείνη το όνομα του Ιππόλυτου, αφού η ίδια ντρέπεται και τρομάζει ακόμα και με την σκέψη της αναφοράς του ονόματος του προγονού της. Η τροφός λοιπόν είναι ένα πρόσωπο με καταλυτική σημασία στην εξέλιξη του μύθου, καθώς και η βασική υπαίτιος για τα όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια.

Το μυστικό λοιπόν της Φαίδρας επιτέλους αποκαλύπτεται. Η τροφός σαστίζει, σωριάζεται στη σκηνή και για την ώρα η συμμετοχή της στη δράση σταματά. Ακολουθεί ένας θρήνος του χορού κατά τη διάρκεια του οποίου μπορούμε να φανταστούμε ότι η Φαίδρα σηκώνεται από το κρεβάτι και προχωρά προς τις γυναίκες του χορού. Ακολουθεί η μεγάλη ρήση της Φαίδρας.

Ο λόγος της Φαίδρας είναι δομημένος σε ιαμβικά τρίμετρα και η συγκρότησή του σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου έρχεται σε αντίθεση με το λυρικό παραλήρημα

της ηρωίδας που προηγήθηκε. Πρόκειται για μια ρήση που έγινε διάσημη για την πολυπλοκότητα και την ευγένεια του περιεχομένου της και η οποία αποκαλύπτει πολλά για τα κίνητρα της ηρωίδας και τη στάση που ακολουθεί. Στην αρχή της ρήσης η Φαίδρα αποκαλύπτει ότι έχει μελετήσει τον τρόπο με τον οποίο καταστρέφεται η ζωή των ανθρώπων («θνητῶν ἐφρόντισ' ἤι διέφθαρται βίος», στ.376). Σύμφωνα με την κρίση της, ο λόγος της ανθρώπινης διαφθοράς δεν είναι κάποιο εγγενές ελάττωμα ή η απουσία ηθικών αρχών, αλλά η έλλειψη αποφασιστικότητας να εφαρμόσουμε τις ηθικές αρχές που υπάρχουν μέσα μας. Με αυτή τη γενική διατύπωση πάνω στην φύση του ανθρώπου η Φαίδρα μοιάζει να αναφέρεται στον εαυτό της με έμμεσο τρόπο και να υπονοεί πως οι δικές της ηθικές αρχές παραμένουν ισχυρές, όμως δοκιμάζονται από έναν πειρασμό τον οποίο αδυνατεί να αντιμετωπίσει (Barrett 1964: 203). Λίγο μετά αναφέρεται σε δύο είδη αιδούς, μία καλή και μία κακή βάρος για τα σπίτια και επισημαίνει το πρόβλημα που δημιουργείται από την ύπαρξη μίας μόνο λέξης για να αποδοθούν τα διαφορετικά είδη (στ.385-390). Οι στίχοι αυτοί έχουν συζητηθεί πολύ και έχουν επίσης προβληματίσει τους κριτικούς. Ο Barrett (Barrett 1964: 231) προτείνει ότι η κακή αιδώς σχετίζεται με την αναποφασιστικότητα που εμποδίζει τον άνθρωπο να κάνει αυτό που γνωρίζει ότι είναι σωστό. Η ηρωίδα γνωρίζει πως η δική της αδυναμία είναι η έλλειψη αποφασιστικότητας και ψυχικής δύναμης, καθώς ξέρει ότι πρέπει να καταστείλει την άνομη επιθυμία της για τον Ιππόλυτο, όμως δεν μπορεί να το κάνει. Μάλιστα, τονίζει πως αυτή είναι η γνώμη της και τίποτα δεν μπορεί να την αλλάξει (στ.599-600, 724), δείχνοντας ότι διαθέτει επίγνωση της νοσηρότητας των σκέψεών της αλλά αδυνατεί να καταπολεμήσει το πάθος που την είχε κυριεύσει.

Στη συνέχεια η Φαίδρα προχωρά στην προσωπική της εμπειρία και εκθέτει τις ψυχικές διεργασίες της όταν η ίδια χτυπήθηκε από τον έρωτα:

ἠρξάμην μὲν οὔν
ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον·

γλώσση γὰρ οὐδὲν πιστόν, ἢ θυραῖα μὲν
φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται,
αὐτὴ δ' ὑφ' αὐτῆς πλεῖστα κέκτηται κακά.
τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν
τῷ σωφρονεῖν νικῶσα προυνοησάμην.

τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον
Κύπριν κρατῆσαι, καθθανεῖν ἔδοξέ μοι,
κράτιστον (οὐδεὶς ἀντερεῖ) βουλευμάτων. (393-402)

(Ἄρχισα λοιπὸν ἀπὸ αὐτό, τὸ στόμα μου νὰ κλείνω καὶ νὰ κρύβω τὴν ἀρρώστια μου. Διότι καμιά δὲν ἔχω ἐμπιστοσύνη σὲ γλῶσσα ποὺ ἔξω ξέρει καλὰ νὰ συμβουλευεῖ τις σκέψεις τῶν ἀντρῶν, ἀλλὰ ἡ ἴδια ἐξ' αἰτίας τῆς πολλὰ κακὰ τραβάει. Δεύτερο, πρόνοια ἔδειξα καλὰ νὰ φέρω τὴν ἀστοχασιὰ προσπαθώντας νὰ τὴ νικήσω με τὴ σωφροσύνη μου. Τρίτο, ὅταν μ' ὅλα αὐτὰ δὲν κατόρθωνα νὰ νικήσω τὴν Κύπριδα, πῆρα τὴν ἀπόφαση νὰ δώσω στὴ ζωὴ μου τέλος, τὴν πιο σωστὴ - κανένας ἀντίρρηση δε θὰ ἔχει - ἀπόφαση.)

Ἡ Φαίδρα ἐξηγεῖ ὅτι ἐπέλεξε σαν πρώτη οδὸ τὴ σιωπὴ (στ. 394: «σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον»), ἐνῶ σαν δεύτερη ἐπιλογή εἶχε τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ πάθους τῆς γιὰ τὸν Ἰππόλυτο, ποὺ τὸ θεωρεῖ τρέλα (ἄνοιαν, στ. 398), δείχνοντας σωφροσύνη (στ. 399), τὴν ἀρετὴ ποὺ διατηρεῖ σώας τὰς φρένας. Ἀκολουθῶς, ἐπισημαίνει πῶς ἀποφάσισε νὰ δώσει τέλος στὴ ζωὴ τῆς γιὰτὶ δὲν κατάφερε νὰ νικήσει τὴν Ἀφροδίτη με καμιά ἀπὸ αὐτὲς τις μεθόδους, ὅσο καὶ ἀν προσπάθησε.

Ἡ ἠρωίδα, οὐσα γυναίκα ἀνώτερης τάξης, συνεχίζει τὸν λόγο τῆς λέγοντας αὐτὰ ποὺ θὰ ἀναμέναμε ἀπὸ μιὰ τέτοια γυναίκα. Γνωρίζει πῶς εἶναι εὐκόλο νὰ κατηγορηθεῖ, νὰ γίνῃ μισητὴ σὲ ὅλους («μίσημα πάσιν» στ. 407), καταριέται τὴν πρώτη γυναίκα ποὺ διέπραξε μοιχεῖα καὶ σπύλωσε με τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ φήμη τοῦ γυναικείου φύλου, ἐνῶ καταδικάζει τις διπρόσωπες γυναῖκες, αὐτὲς ποὺ ἐνδίδουν στὰ πάθη τους ἐνῶ ταυτόχρονα τὰ κρύβουν ἀπὸ τους συζύγους τους (στ.313-14). Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τέτοιων γυναικῶν εἶναι ἡ ἐκδοχὴ τῆς Φαίδρας στὸν πρῶτο *Ἰππόλυτο*, ἡ ὁποία ἐν ἀντιθέσει με τὴν Φαίδρα τοῦ δικοῦ μας ἔργου ἀποκαλύπτει ξεδιάντροπα τὸ ἔνοχο πάθος τῆς στὸν Ἰππόλυτο καὶ, ἀντὶ νὰ καταπιέσει τὴν ἐπιθυμία τῆς, ἐπιδιώκει νὰ τὴν ικανοποιήσει. Ἡ δεύτερη Φαίδρα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο καὶ κατὰ μιὰ ἐννοια στὸς στίχους αὐτοῦς ἀπορρίπτει τὸν παλιὸ ἀδίστακτό τῆς εαυτὸ (Zeitlin 1996: 219). Εἶναι ἓνα θῦμα ποὺ μάχεται ἐνάντια στὴ μοίρα τοῦ, μιὰ σεβαστὴ γυναίκα τὴν ὁποία ἡ Ἀφροδίτη, ὅπως λέει καὶ ἡ ἴδια ἡ θεὰ στὸν πρόλογο, διάλεξε ὡς ἐργαλεῖο ἐκδίκησης πρὸς τὸν Ἰππόλυτο, ποὺ περιφρόνησε τὴ λατρεία τῆς (Zeitlin 1996:219). Ἡ ῥῆση λοιπὸν τελειώνει με τους λόγους ποὺ τὴν οδήγησαν στὴν ἐπιλογή τῆς αυτοκτονίας καὶ

προσπαθεί να δικαιολογήσει την απόφασή της. Ο θάνατος είναι η μοναδική οδός προς την κάθαρση και την εξιλέωση. Βέβαια, μέλημα της Φαίδρας δεν είναι μόνο ο ίδιος της ο εαυτός, αφού διαλέγει τον θάνατο όχι μόνο για την εξασφάλιση της υστεροφημίας της, αλλά και για την σωτηρία της υπόληψης των παιδιών της. Ο θάνατος θα γλυτώσει τον σύζυγο και τα παιδιά της από την ατίμωση, αφού μετά τον δικό της θάνατο, που θα σηματοδοτήσει την οριστική της φήμωση, αυτά θα αποκτήσουν ελευθερία λόγου, παρρησία και εύκλεια, μια έννοια με ιδιαίτερη σημασία για την ίδια, όπως είδαμε και στον πρόλογο της Αφροδίτης (Barrett 1964: 294-296). Είναι αποφασισμένη για την πράξη της και τίποτα δεν θα μπορούσε να μεταβάλλει την άποψή της.

Το μυστικό της Φαίδρας έχει πλέον βγει στο φως, πρώτα μέσα από την αμφίσημη γλώσσα του παραληρήματος της Φαίδρας, ύστερα από την τροφό, η οποία κατά λάθος ονομάζει τον Ιππόλυτο και τέλος με την μακρά ρήση της Φαίδρας, η οποία φωτίζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα της ηρωίδας. Πολύ σύντομα η τροφός επιστρέφει στο σπίτι για να αποκαλύψει την επιθυμία της Φαίδρας στον Ιππόλυτο. Συνεχίζεται έτσι η παραβατική συμπεριφορά που παραβιάζει τα όρια και τις διακρίσεις ανάμεσα στο μέσα και έξω, τη σιωπή και τον λόγο (Knox 1952: 313) και ανατρέπει τους ρόλους των δύο φύλων: μια γυναίκα (η τροφός) μιλά σε έναν άνδρα (τον Ιππόλυτο) και επίσης του επιβάλλει όρκο σιωπής (Goff 1990: 17).

Οι γυναίκες του χορού διαβλέπουν το κακό που πλησιάζει και στο πρώτο στάσιμο του δράματος παρακαλούν για προστασία από τα άμετρα πάθη που προκαλεί ο θεός Έρωτας σε όσους χτυπηθούν από τα βέλη του, όπως έπαθε η Φαίδρα. Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία η ερωτική επιθυμία παρουσιάζεται συχνά ως μια επικίνδυνη δύναμη η οποία προσβάλλει το υποκείμενο, ως μια μορφή νόσου ή τρέλας. Όπως είδαμε, το πάθος της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο παρουσιάζεται ως νόσος. Η ηρωίδα νιώθει πως χάθηκε, πως δεν υπάρχει άλλη γιατρεία για το κακό που την βρήκε και πως μόνο ο θάνατος θα φέρει ένα τέλος σ' αυτή την ολέθρια αγάπη που ένωσε και που της είναι αδύνατο να καταστείλει. Γνωρίζει το καλό και έχει συνείδηση των όσων λέει και νιώθει, αλλά το πάθος της είναι τόσο μεγάλο που δεν μπορεί να το ελέγξει, άρα θα πρέπει να δεχτεί τις συνέπειές του. Η ελπίδα για θεραπεία χάθηκε και γίνεται δηλητήριο. Από εδώ φαίνεται η καταστροφική επίδραση του έρωτα, ο οποίος οδηγεί στην αυτοκτονία (Goldhill 1986: 128)

Όπως παρατηρεί και η Zeitlin, στην τραγωδία η είσοδος του άνδρα στον οίκο συνοδεύεται από κινδύνους και πολλοί ήρωες που εισέρχονται στο σπίτι δεν ξαναβγαίνουν ποτέ (Zeitlin 1996:243-44). Τα λόγια της τροφού ωθούν τον Ιππόλυτο έξω από τον οίκο που συνδέεται με την γυναίκα, το μυστικό και την σιωπή και πίσω στον εξωτερικό χώρο που στην αρχαία ελληνική σκέψη και λογοτεχνία συνδέεται κατά κανόνα με τον άνδρα και τον λόγο:

ΙΠ. ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ' ἀναπτυχαί,
οἴων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ' ὄπα.(στ.6ο1-6ο2)

(Ω, γη μητέρα και αχτίνες του ήλιου, ποιων λόγων την ανείπωτη φωνή άκουσα!)

Ακολουθεί η ρήση του Ιππόλυτου, η οποία έγινε διάσημη για τις μισογυνικές θέσεις που εκφράζει (Zeitlin 1996: 259-260) και στην οποία ο ήρωας απορρίπτει και καταδικάζει όχι μόνο τη Φαίδρα αλλά και την τροφό, που του αποκάλυψε το ένοχο πάθος της ηρωίδας, καθώς και ολόκληρο το γυναικείο φύλο. Παράλληλα διαφαίνεται και η αγωνία του να διαφυλάξει την αγνότητά του (στ. 6ο6). Ξεκινά χωρίς να απευθύνεται σε κάποιο συγκεκριμένο αποδέκτη, με μια επίκληση στο Δία και διατυπώνοντας μια διαμαρτυρία για την ύπαρξη των γυναικών και συνεχίζει με μια γενική καταδίκη της κακίας και της αναξιοτήτας όλων των γυναικών. Μετά από τις αρχικές αυτές διατυπώσεις, οι κατηγορίες του αρχίζουν να γίνονται πιο συγκεκριμένες και να ταιριάζουν περισσότερο στη Φαίδρα και στην τροφό.

Οι αντιδράσεις του Ιππόλυτου είναι ακραίες και τον οδηγούν να εκστομίσει υπερβολικούς χαρακτηρισμούς (Crocker 1957, 238-46). Για τον ίδιο η γυναίκα είναι σημάδι απατηλό, ανάξια πηγή που γεννά παιδιά, είναι ο άλλος που αποκλείεται από τον διάλογο. Η γλώσσα την οποία ο Ιππόλυτος χρησιμοποιεί αναφερόμενος στις γυναίκες ανακαλεί την γλώσσα που χρησιμοποιείται για να χαρακτηριστεί η Πανδώρα του Ησιόδου (Zeitlin 1996: 259-260). Αποκαλεί τις γυναίκες «κίβδηλον κακόν» (στ. 616). Ο όρος «κίβδηλος» χρησιμοποιείται για τα πλαστά ή παραχαραγμένα νομίσματα. Η γυναίκα, όπως υποστηρίζει ο Ιππόλυτος στους στίχους 629-30, είναι αντικείμενο ανταλλαγής ανάμεσα στους άντρες και για αυτόν τον λόγο μπορεί να συγκριθεί με το νόμισμα που χρησιμοποιείται στις οικονομικές συναλλαγές. Η γυναίκα όμως είναι σαν το κίβδηλο νόμισμα που, αν και μοιάζει καλό, δεν είναι, καθώς υπάρχει μια διάσταση

ανάμεσα στην εικόνα και στην πραγματικότητα. Ο πατέρας που την έφερε στον κόσμο την δίνει σε έναν άλλο άντρα και δίνει και προίκα για να απαλλαγεί από το κακό. Αυτή όμως φέρνει ένδεια στο σπίτι που μπαίνει. Αντί να χρειάζεται τη γυναίκα για να αναπαραχθεί και να βιώνει τις αρνητικές συνέπειες της συναλλαγής αυτής, ο Ιππόλυτος υποστηρίζει πως ο άνδρας θα έπρεπε να μπορούσε να αποθέσει μέσα σε έναν ναό χαλκό ή σίδηρο και να αγοράζει ένα παιδί που είναι ανάλογο με την αξία του μετάλλου που προσφέρει και η οποία είναι ανάλογη και με την αξία του άντρα.

Όπως σχολιάστηκε και νωρίτερα, το δράμα συνδέει τη γυναίκα με το εσωτερικό του οίκου και τη σιωπή και τον άνδρα με τη δημόσια σφαίρα και τον λόγο. Ο Ιππόλυτος καταδικάζει τη γυναίκα σε ένα ακόμα μεγαλύτερο περιορισμό μέσα στο σπίτι και σε φήμωση:

χρῆν δ' ἔς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν,
ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη
θηρῶν, ἴν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα
μήτ' ἔξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν. (στ. 645-649)

(Έπρεπε τις γυναίκες να μην τις πλησιάζει κάποια υπηρέτρια, αλλ' αμίλητα σκληρά θεριά να έμεναν μαζί τους, για να μην μπορούσαν μήτε με κάποιον να μιλήσουν μήτε απ' εκείνα κάποιον λόγο να δεχτούν.)

Ο Ιππόλυτος επιθυμεί έναν κόσμο που έχει απαλλαγεί από την γυναίκα ή την έχει τουλάχιστον θέσει υπό απόλυτο έλεγχο. Ο λόγος του αποκαλύπτει τη δογματικότητα και απολυτότητα της κοσμοθεωρίας του, η οποία, σε συνδυασμό με τις ακραίες, σχεδόν υστερικές του αντιδράσεις, προκαλεί συμπάθεια προς το πρόσωπο της Φαίδρας, της ενάρετης και ευγενούς μορφής που πάλεψε με το πάθος της και οδηγήθηκε στην απόφαση της αυτοκτονίας και η οποία, όπως είδαμε και νωρίτερα, διατύπωσε μια πολύ πιο ολοκληρωμένη και φιλοσοφημένη κοσμοθεωρία στη δική της μεγάλη ρήση.

Πληγωμένη και ταπεινωμένη, η Φαίδρα θέτει τέρμα στη ζωή της, αλλά παρασύρει στην καταστροφή και τον γιο του συζύγου της, που με τόση σκληρότητα μίλησε προηγουμένως για την ίδια, όχι μόνο για να τον τιμωρήσει και να τον εκδικηθεί, αλλά και επειδή φοβάται ότι εκείνος θα μπορούσε να αποκαλύψει τα πάντα στον Θησέα και με τον τρόπο αυτό να σπιλώσει το όνομά της και να αμαυρώσει την φήμη

της. Φροντίζει λοιπόν πριν θέσει τέλος στην πολύπαθη ζωή της να γράψει ένα γράμμα, κατηγορώντας τον Ιππόλυτο για βιασμό. Έτσι, και το όνομα της θα διασωθεί και ο νεαρός αλαζόνας θα τιμωρηθεί, ενώ η Αφροδίτη, την οποία προηγουμένως αυτός υποτίμησε θα λάβει την ικανοποίηση που επιθυμεί. Αναμφίβολα, τα κίνητρα της ηρωίδας μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτά και η ίδια παρουσιάζεται ως ένα θύμα της θεάς του έρωτα και των περιστάσεων, μια σώφρων και ηθική γυναίκα, που αγωνίζεται να παραμείνει ενάρετη σε μια κοινωνία όπου η τιμή είχε εξέχουσα σημασία και οι γυναίκες περιορίζονται στα πλαίσια του οίκου. Η ανάγκη της να είναι αποδεκτή και να δρα σύμφωνα με τις κοινωνικές νόρμες της εποχής την καθιστά βαθύτατα ανθρώπινη και σίγουρα μας αποτρέπει από το να την συμπεριλάβουμε στο πάνθεο των σκληρών και αδίστακτων γυναικών που παρουσιάζονται σε άλλες τραγωδίες. Παρόλα αυτά, τελικά η ενάρετη Φαίδρα φαίνεται ότι επιβεβαιώνει με πολύ εντυπωσιακό τρόπο την υπόθεση περί δολιότητας της γυναικείας φύσης, καθώς προκαλεί το θάνατο του Ιππόλυτου με ψευδείς κατηγορίες. (Zeitlin 1996: 219-20)

Ο Ευριπίδης παρουσιάζει μια γυναίκα με ευγενή καταγωγή και καλό όνομα, που παλεύει για την σωφροσύνη και την εύκλεια μέχρι θανάτου. Η Φαίδρα συνειδητοποιεί ότι είναι πλέον αδύνατον να πεθάνει ευκλής («τοιγάρ ούκέτ' εύκλεεις θανούμεθ'» στ.687). Έτσι οδηγείται σε νέα σχέδια («άλλα δεῖ με δὴ καινῶν λόγων» στ. 688). Η απόφαση έχει ληφθεί από την θεά και το μέλλον τόσο της ίδιας, όσο και του Ιππόλυτου είναι προδιαγεγραμμένο. Οι θεοί είναι άλλωστε εκείνοι που αποφασίζουν για τη μοίρα των ανθρώπων. Μάλιστα ο χορός στο δεύτερο στάσιμο θεωρεί ως βέβαιο γεγονός την πορεία της Φαίδρας προς το θάνατο (στ.732-755, Lesky 1989: 84). Πριν πεθάνει, η ηρωίδα φροντίζει πρώτα να εξασφαλίσει την εχεμύθεια των γυναικών του χορού (στ.709-731).

Στο τρίτο επεισόδιο η τροφός που ανέθρεψε και τόσο πολύ αγάπησε την βασίλισσα ξεσπά σε φωνές και καλεί σε βοήθεια, καθώς έχει έρθει αντιμέτωπη με την απαχρονισμένη βασίλισσα. Ο Θησέας εμφανίζεται και το σχέδιο της Φαίδρας και κατ' επέκταση της Αφροδίτης μπαίνει σε εφαρμογή. Η καταδίκη του Ιππόλυτου είναι πλέον βέβαιη.

Τα νέα σχέδια και οι «νέοι λόγοι» της Φαίδρας είναι η επιστολή την οποία βρίσκει ο Θησέας να κρέμεται από τον λαιμό της απαχρονισμένης συζύγου του και την

οποία αντιμετωπίζει ως ένα γνήσιο έγγραφο που φανερώνει την αλήθεια. Ο Θησέας διαβάζει το γράμμα σαν γνήσια ομολογία της Φαίδρας, αφού σε αυτό εκείνη παραθέτει τα αίτια της αυτοκτονίας της με πολύ πειστικό αλλά και ευφάνταστο τρόπο, διαστρεβλώνοντας φυσικά την αλήθεια. Σε αντίθεση με την πρώτη πραγμάτευση του μύθου, στην οποία ο Θησέας ανέκρινε τον Ιππόλυτο πριν εκφέρει την κατάρα που τον οδηγεί στο θάνατο, στο σωζόμενο δράμα ο βασιλιάς αντιδρά άμεσα χωρίς να αμφισβητήσει ποτέ την αλήθεια του περιεχομένου της επιστολής της νεκρής Φαίδρας. Μάλιστα, αποκαλύπτει το περιεχόμενο του γράμματος, ανακοινώνοντας στον χορό και σε ολόκληρη την πόλη το έγκλημα που υποτίθεται ότι διέπραξε ο γιός του. Παράλληλα, ζητά από τον πατέρα του Ποσειδώνα την εκπλήρωση μιας από τις κατάρες που του είχε υποσχεθεί. Έτσι, οδηγεί τον γιο του στο θάνατο και το σχέδιο της Αφροδίτης στην εκπλήρωσή του. Ο Ιππόλυτος, ενώ δεν ξεστομίζει ούτε μία λέξη θλίψης προς τη νεκρή, θρηνεί για τη μοίρα του και δεσμευμένος από τον όρκο που έδωσε προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του μάταια (Lesky 1989: 86).

Στο τέλος του έργου η Άρτεμη, στην οποία ο Ιππόλυτος αναφέρεται με τους χαρακτηρισμούς «Δίκτυνα» (στ.146), «Δέσποινα», για να τονίσει την αγνότητά της (στ.74,82) και παρθένα (στ.66), αφού την ταυτίζει με την προσωπική του αγνότητα (Berns 1973:165-87), παρουσιάζεται ως η μόνη που μπορεί να αποκαταστήσει την αλήθεια. Έτσι, η Άρτεμη, η αφοσίωση του Ιππόλυτου προς την οποία προκάλεσε και τον χαμό του, αναλαμβάνει δράση, ώστε να επέλθει η κάθαρση. Η θεά αποκαθιστά την υπόληψη του Ιππόλυτου, που διατηρεί ακόμα και μέσα στον πόνο την ηθική του αξία (στ.1365), αλλά αναγνωρίζει και την ευγένεια της Φαίδρας (στ.1301). Παρόλα αυτά, δημιουργείται επίσης μια αντίφαση ανάμεσα στη δράση του έργου και τα λόγια της θεάς, αφού η Άρτεμη στο τέλος κάνει λόγο για τη δικαιοσύνη των θεών, που μόνο τους κακούς αφανίζουν, κατηγορία στην οποία σίγουρα δεν ανήκει η Φαίδρα (Lesky 1989: 88).

Όπως παρατηρεί ο Segal, στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας η γραφή αντιμετωπίζεται με καχυποψία (Segal 1986: 93-94). Βλέπουμε ότι η τραγωδία συνδέει την γραφή με την γυναίκα, τον δόλο και την ένοχη σεξουαλικότητα. Όπως λέει η Άρτεμη, ο Θησέας πείθεται από τις «ψευδείς γραφές» της Φαίδρας, η οποία κατέστρεψε τον γιο του με δόλο:

ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέσει φοβουμένη
ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε. (1310-12)

(Αυτή από το φόβο της, μήπως ξεσκεπαστεί, ἔγραψε καταγγελία ψεύτικη και με δόλο κατέστρεψε το γιο σου. Κί' όμως να σε πείσει κατάφερε.)

Ἐτσι, στο τέλος του δράματος αποκαλύπτεται η αλήθεια και τα πράγματα μπαίνουν στη θέση τους. Μετά την δράση της Φαίδρας, η οποία προκαλεί μια μεγάλη κρίση και αναστατώνει τον κόσμο των ανδρών, το έργο κλείνει με την αποκατάσταση του status quo. Η παραβατική ηρωίδα έχει σιγήσει για πάντα, πριν από αυτό όμως προκάλεσε και τον θάνατο αυτού που τόσο έντονα επιθυμούσε την ολοκληρωτική φίμωση της γυναίκας. Το έργο κλείνει με την αποκατάσταση της τάξης των πραγμάτων και την επανένωση και τη συμφιλίωση πατέρα και γιου.

Στο δράμα προβάλλουν κυρίαρχες οι έννοιες της γυναικείας αρετής, της αξιοπρέπειας, της αιδούς και της εύκλειας. Η Φαίδρα αποτελεί την ενσάρκωση των ιδεών αυτών και οι πράξεις της είναι απόρροια της επιθυμίας για κοινωνική αποδοχή και επιφάνεια. Ἐτσι, μπαίνει σε μια εναγώνια προσπάθεια, ώστε να επιτύχει την αποδοχή του κοινωνικού συνόλου και να αποφύγει την κατακραυγή. Η λογική της και η ενάρτη ιδιοσυγκρασία της παλεύουν με το ακατανίκητο πάθος που της ενέπνευσε μια θεά και αυτό την καθιστά το πλέον τραγικό πρόσωπο του έργου. Η ψυχολογία της ηρωίδας παρουσιάζει διακυμάνσεις, καθώς άγεται και φέρεται μεταξύ λόγου και σιωπής. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα ταλαντεύονται και όλα τα υπόλοιπα βασικά πρόσωπα του έργου (Knox 1952: 313).

Σύμφωνα με τον Segal, η αιδώς αποτελεί την κυρίαρχη έννοια γύρω από την οποία πλάθεται ολόκληρη η ιστορία και είναι η κινητήρια δύναμη της εξέλιξης του μύθου. Η έννοια αυτή έχει δύο όψεις (Segal 1970: 283). Η μια συνδέεται με τον σεβασμό για την γνώμη των άλλων, την κατακραυγή και το ενδιαφέρον για τις κοινωνικές επιπτώσεις. Πρόκειται για την μορφή που συναντούμε και στα ομηρικά έπη και συνυπάρχει με την εύκλεια, ενώ οδηγεί συχνά τους ήρωες στην καταστροφή (Segal 1970: 284). Η άλλη όψη είναι η αίσθηση ντροπής και η αγνότητα που χαρακτηρίζουν την Φαίδρα. Η πρώτη μορφή της αιδούς έκανε την ηρωίδα να σωπάσει, ενώ η δεύτερη την οδήγησε στο θάνατο. Ο διπλός χαρακτήρας της αιδούς αλλά και η μάχη του φαίνεσθαι

με το είναι αποτελούν την αιτία της εσωτερικής σύγκρουσης που τελείται στην ψυχή της ηρωίδας.

Αρχικά, η αιδώς και η συμμόρφωση με τις κοινωνικές συμβάσεις είναι οι κατευθυντήριες δυνάμεις που εξασφαλίζουν στην ηρωίδα έναν ενάρετο βίο. Βέβαια, μετά τις αποκαλύψεις της τροφού η Φαίδρα διχάζεται, αφού πλέον νιώθει απειλή για την εύκλεια της. Δεν μπορεί πλέον να ελπίζει σε έναν έντιμο θάνατο, άρα θα πρέπει τουλάχιστον να δώσει την εντύπωση ότι είναι αγνή και ευπρεπής με κάθε μέσο. Η ηθική ως τώρα γυναίκα μεταφέρει το βάρος για τα δικά της αισχρά αισθήματα σε έναν αγνό και αθώο νέο, φτάνοντας ως το σημείο να προκαλέσει ακόμη και τον θάνατό του, για να διασώσει η ίδια την τιμή της και την καλή εικόνα της στην κοινωνία. Η ύπαρξη μαρτύρων σε συνδυασμό με την απόρριψη από τον Ιππόλυτο, μετατρέπουν την Φαίδρα σ' αυτό που μισεί και προηγουμένως κατηγορούσε, δηλαδή σε μια γυναίκα χωρίς αιδώ, από αυτές που απεχθάνεται, γι' αυτό και προτιμά να πεθάνει παρά να τους μοιάσει (Rivier 1975: 60) 60). Τα λόγια της πολλές φορές συγκρούονται με τα έργα της και αυτό οφείλεται χωρίς αμφιβολία στην πρόθεση του Ευριπίδη να την παρουσιάσει ως μια γυναίκα υψηλού ήθους, που αγωνίζεται να διαμορφώσει τη ζωή της με βάση τις αρχές της εύκλειας και της σωφροσύνης (Lesky 1993: 91).

Ο Ευριπίδης μέσα από το συγκεκριμένο έργο του καταδεικνύει επίσης τον ρόλο των θεών και την ευθύνη τους σχετικά με τις αποφάσεις μας. Θεωρήθηκε από πολλούς εκφραστής των ανατρεπτικών ιδεών των σοφιστών και παρουσίασε τους θεούς με τον ίδιο τρόπο που εμφανίζονται και στον Όμηρο, κυριευμένους από πάθη, περηφάνια, ανθρώπινες αδυναμίες, ζήλια και μανία για εκδίκηση (Lesky 1989: 406-407). Αυτοί οι θεοί καθορίζουν την μοίρα του ανθρώπου και αφαιρούν την ζωή όποιου δείχνει ασέβεια. Οι άνθρωποι πιστεύουν ότι είναι ανώτεροι από αυτούς (στ. 120) και τους αποδίδουν λατρεία, είναι άβουλοι μπροστά στις προθέσεις τους και αβοήθητοι μπροστά στο θέλημά τους. Κανείς και τίποτα δεν μπορεί να μεταβάλει όσα έχουν οριστεί απ' αυτούς, άρα ο άνθρωπος έχει ως μόνη επιλογή την καρτερικότητα και την αποδοχή τους. Η Φαίδρα αλλά και ο Ιππόλυτος υπήρξαν τα θύματα της διαμάχης και της αντιζηλίας δύο θεοτήτων, της Αφροδίτης και της Άρτεμις και τελικά οδηγήθηκαν στο θάνατο. Όσο και αν πάλεψε η βασίλισσα, όσο και αν προσπάθησε ο χορός και η τροφός, το αποτέλεσμα και τα σχέδια της θεάς δεν στάθηκε δυνατό να αλλάξουν.

Εν κατακλείδι, η Φαίδρα αποτελεί μία εξαιρετικά σύνθετη δραματική μορφή και θύμα τόσο της θεάς όσο και των ανθρώπινων παθών. Είναι ενάρητη και βρίσκεται σε μια διαρκή σύγκρουση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι, μια σύγκρουση που την οδηγεί σε πράξεις αντίθετες με την ιδιοσυγκρασία της και τις οποίες παλεύει να αντιμετωπίσει. Αυτή της η μάχη να διατηρήσει την εύκλεια και να μην ντροπιάσει τον σύζυγο και τα παιδιά της, η ντροπή που νιώθει όχι για την πράξη, αλλά και για την σκέψη και μόνο, την καθιστούν χωρίς αμφιβολία τραγικό πρόσωπο. Είναι θύτης αλλά και θύμα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, ότι παρόλο που είναι μια σεμνή και ενάρητη γυναίκα, που σε πολλά μοιάζει να μην αποκλίνει από τα πρότυπα της γυναικείας συμπεριφοράς, η δράση της έχει τελικά τα ίδια καταστροφικά αποτελέσματα με την δράση άλλων ξεκάθαρα παραβατικών τραγικών ηρωίδων. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι πίσω από την παραβατική συμπεριφορά της Φαίδρας βρίσκεται η θεά Αφροδίτη, η οποία ενορχηστρώνει τη δράση του έργου. Ο αναγνώστης ίσως να την καταδικάζει, όμως ταυτόχρονα η ευγενής αυτή μορφή προκαλεί τα αισθήματα του ελέου και του φόβου. Αυτός είναι άλλωστε και ο σκοπός της τραγωδίας.

Κεφάλαιο 3

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

Η Αντιγόνη, το δεύτερο, σε αρχαιότητα από τα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή, πραγματεύεται υλικό από τον μυθολογικό κύκλο των Λαβδακιδών, που λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης και για άλλα έργα των τραγικών ποιητών. Στο δράμα αντιπαρατίθενται και συγκρούονται πρόσωπα, ιδέες, νοοτροπίες και αντιλήψεις, οι νόμοι των ανθρώπων και οι νόμοι των θεών. Η τραγωδία επίσης πραγματεύεται ζητήματα που σχετίζονται με τα όρια της ανθρώπινης δράσης, τις αξίες της κοινωνίας, την φύση και την ηθική των νόμων, την θέση και την στάση του πολίτη αλλά και του ηγέτη μέσα στην πολιτεία και απέναντι στους νόμους. Πρόκειται για θέματα τα οποία στην Αθήνα της κλασικής περιόδου συνδέονται κατά κανόνα με τον άνδρα και τη θέση του στη δημόσια σφαίρα, όμως στην Αντιγόνη αφορμή για την ανάδειξή τους συνιστά η δράση μιας γυναίκας, η οποία πραγματοποιεί την έξοδο στον χώρο της ανδρικής δράσης, προκειμένου να προκαλέσει μια βαθιά κρίση και να αναγκάσει τελικά τον άνδρα να έρθει αντιμέτωπος με κεντρικά ζητήματα που σχετίζονται με την δική του ταυτότητα, την οποία καλείται να διερευνήσει και να επαναπροσδιορίσει.

Το έργο αρχίζει με μια διαλογική σκηνή γεμάτη ένταση, μέσα από την οποία σκιαγραφούνται οι χαρακτήρες των χαρακτήρων με παραστατικό τρόπο. Η συνάντηση της Αντιγόνης και της Ισμήνης έχει συνωμοτικό χαρακτήρα, καθώς πραγματοποιείται μέσα στο σκοτάδι λίγο πριν την αυγή (στ. 16), σε ένα σημείο που βρίσκεται έξω από τις πύλες της αυλής και όπου κανονικά δεν αρμόζει να βρίσκονται νεαρές, άγαμες και ασυνόδευτες γυναίκες (στ. 18-19, Griffith 1999: 124). Η μυστικότητα της συνάντησης τονίζεται και από την ίδια την Αντιγόνη, η οποία εξηγεί στην αδελφή της ότι την κάλεσε εκεί ώστε να είναι η μόνη που θα ακούσει τα λόγια της («ώς μόνη κλύοις», στ. 19).

Η Αντιγόνη δεν συμμορφώνεται με το γυναικείο πρότυπο της Αθήνας του πέμπτου αιώνα. Ο χαρακτήρας της σκιαγραφείται σε αντιδιαστολή προς αυτόν της αδελφής της Ισμήνης, ο λόγος και η δράση (ή η αδράνεια) της οποίας βρίσκονται πολύ πιο κοντά στο ιδεώδες της γυναικείας συμπεριφοράς της εποχής. Για την Ισμήνη η ανάγκη της εκπλήρωσης του θρησκευτικού καθήκοντος, της φροντίδας του νεκρού αδερφού της και της τέλεσης της ταφής είναι λιγότερο σημαντικά. Αναλογίζεται την

τραγική μοίρα του πατέρα τους, της μητέρας τους και των δύο τους αδελφών και τον βίαιο θάνατο που περιμένει τώρα και τις αδερφές αν αψηφήσουν την απόφαση του άρχοντα της γης (στ. 49-60). Για την Ισμήνη αυτό που προέχει είναι η επιβίωση, γι' αυτό μένει μακριά από την δράση, την οποία βλέπει ως «κινδύνευμα» (στ. 42). Εξάλλου, όπως δηλώνει και η ίδια, το γεγονός ότι είναι γυναίκες δεν τους αφήνει πολλά περιθώρια δράσης και αντίδρασης απέναντι στη δύναμη του άνδρα (Griffith 1999: 131-2).

ἀλλ' ἔννοεῖν χρὴ τοῦτο μὲν γυναῖχ' ὅτι
ἔφυμεν, ὡς πρὸς ἄνδρας οὐ μαχομένα·
ἔπειτα δ' οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρεισσόνων
καὶ ταῦτ' ἀκούειν κᾶτι τῶνδ' ἀλγίονα. (στ.61-4)

(Όμως αυτό πρέπει να έχεις στο μυαλό σου, ότι είμαστε γυναίκες και δεν μπορούμε με άνδρες να τα βάζουμε· έπειτα, αφού πιο δυνατοί εμάς εξουσιάζουν, πρέπει ν' ακούμε κι αυτά κι άλλα πικρότερα ακόμη.²)

Στους στίχους αυτούς η Ισμήνη συμμορφώνεται με το κοινωνικό ιδεώδες της κλασικής Αθήνας για τις γυναίκες, καθώς εκφράζει την αντίληψη ότι η φύση των γυναικών είναι τέτοια που δεν επιτρέπει την εναντίωση στον άνδρα αλλά υπαγορεύει αντιθέτως την υποταγή (Griffith 1999: 133). Δηλώνει λοιπόν ότι είναι διατεθειμένη να υποταγεί, να συμβιβαστεί και να υπακούσει αυτές αλλά και άλλες πιο οδυνηρές εντολές (στ. 64). Μπορούμε να φανταστούμε ότι η επιμονή της Ισμήνης στην αναγκαιότητα της υποταγής στον άνδρα βρήκε σύμφωνο το ανδρικό Αθηναϊκό κοινό που παρακολουθούσε το έργο, ειδικά επειδή αυτή εκφράζεται με όρους που παραπέμπουν σε στρατιωτική ορολογία (στ. 62: «μαχομένα» Griffith 1999: 133)

Η Ισμήνη μένει σταθερή στην απόφασή της να μην βοηθήσει την Αντιγόνη στην ταφή του Πολυνείκη. Ζητά συγγνώμη από αυτούς που βρίσκονται κάτω από τη γη (από τον νεκρό Πολυνείκη και ενδεχομένως και από τους θεούς του κάτω κόσμου (Griffith 1999: 134)).

ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονὸς
ξύγνοιαν ἴσχειν, ὡς βιάζομαι τάδε,

² Η Μετάφραση του συγκεκριμένου αποσπάσματος και των επόμενων που εμφανίζονται μέσα στο κεφάλαιο είναι αυτή του Θ. Μαυρόπουλου, εκδ. Ζήτηρος.

τοῖς ἐν τέλει βεβῶσι πείσομαι. τὸ γὰρ
περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.(στ.65-68)

(Εγώ λοιπόν, παρακαλώντας αυτούς που είναι κάτω απ' τη γη να με συγχωρήσουν , γιατί αυτό να κάνω αναγκάζομαι , να υποταχτώ σε όσους την εξουσία έχουν. Γιατί το να κάνουμε πράγματα πάνω απ' τις δυνάμεις μας δεν έχει διόλου νόημα.)

Επίσης, η Ισμήνη εξηγεί ότι είναι υποχρεωμένη («βιάζομαι») να ακολουθήσει αυτόν τον δρόμο και ότι σκοπεύει να υπακούσει («πείσομαι») τη βούληση αυτών που κρατούν την εξουσία.

Η Ισμήνη πιστεύει ότι η βούληση και η απαγόρευση του Κρέοντα ταυτίζονται με την βούληση και τους νόμους της πόλης (στ.44, 79) και είναι για το λόγο αυτό απαραβίαστα: «τὸ δὲ βία πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος» (στ.78-9).

Παρά τις προσπάθειες της αδελφής της να την μεταπείσει, η Αντιγόνη δηλώνει αποφασισμένη να εκτελέσει την απόφασή της. Εξηγεί και υπερασπίζεται την επιλογή της να προσφέρει ταφή στον Πολυνείκη παρά την απαγόρευση τρεις φορές μέσα στο δράμα. Και στις τρεις περιπτώσεις οι εξηγήσεις που προσφέρει είναι στην ουσία οι ίδιες, ταυτόχρονα όμως προσαρμόζονται στα τρία διαφορετικά κοινά στα οποία απευθύνεται: την Ισμήνη, τον Κρέοντα και τον χορό (Foley 2001: 173). Το κίνητρο που ωθεί την Αντιγόνη στη δράση είναι μια βαθιά αίσθηση ευθύνης απέναντι στους συγγενείς εξ αίματος που ανήκουν στον ίδιο οίκο, καθώς και η αίσθηση της ανάγκης να τιμήσει με τον δέοντα τρόπο τους θεούς του κάτω κόσμου. Απευθυνόμενη στην Ισμήνη στην αρχική σκηνή του δράματος, η Αντιγόνη επικαλείται τους οικογενειακούς δεσμούς και τις εμπειρίες που τις δένουν, τα πάθη και την ατίμωση που έχουν υποστεί. Υποστηρίζει ότι η εκτέλεση της πράξης θα αποδείξει την ευγενή τους καταγωγή (στ. 37-8), ενώ το αντίθετο θα θεωρούνταν πράξη προδοσίας (στ. 46). Όταν η Ισμήνη αρνείται να βοηθήσει, η Αντιγόνη εμμένει στην απόφασή της. Δηλώνει βέβαιη ότι ο θάνατός της θα είναι ευγενής (στ. 72, 96-97), θεωρεί το «έγκλημά» της «όσιο» («ὄσια πανουργήσασ'», στ. 74). Είναι αποφασισμένη να μην αγνοήσει τις τιμές που οφείλονται προς τους θεούς και κατηγορεί την αδελφή της ότι με την άρνησή της να την συμπράξει στην ταφή του νεκρού περιφρονεί «τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ'» (στ. 77). Η γλώσσα που χρησιμοποιεί η

Αντιγόνη στην συνάντησή της με την Ισμήνη παραπέμπει συστηματικά στην έννοια της φιλίας μέσα σε ένα στενό, ιδιωτικό οικογενειακό πλαίσιο (Foley 2001: 174). Είναι έτοιμη να θυσιάσει τη ζωή της και να κείτεται δίπλα στον αδελφό της «φίλη μετ' αὐτοῦ... φίλου μέτα» (στ. 73).

Παρακολουθήσαμε λοιπόν τις σημαντικές διαφορές και τη μεγάλη απόσταση που χωρίζει την Αντιγόνη από την αδελφή της. Η Ισμήνη προτάσσει πάνω από όλα την ασφάλεια και την ζωή της, σε αντίθεση με την κεντρική ηρωίδα, η οποία περιφρονεί την ζωή της, εναντιώνεται στα σχέδια του άρχοντα της γης και μετατρέπει την πράξη της σε πολιτικό γεγονός.

Όλο το έργο άλλωστε δομείται πάνω σε αντιθέσεις, συγκρούσεις και δίπολα: σύγκρουση ανάμεσα στην οικογένεια και την πολιτεία, στο άτομο και στην εξουσία, στους ανθρώπινους και θεϊκούς νόμους (Bowra 1990: 10). Στο δεύτερο επεισόδιο, αφού η πράξη της Αντιγόνης αποκαλύπτεται από τον φύλακα στον Κρέοντα, εκτυλίσσεται η αντιπαράθεση των δύο πρωταγωνιστών του έργου, ενώ αντιπαρατίθενται όχι μόνο τα πρόσωπα, αλλά και οι πεποιθήσεις και οι αντιλήψεις του καθενός, τις οποίες και οι δύο χαρακτήρες υπερασπίζονται απόλυτα και έτσι διαπράττουν ύβρη.

Όπως είδαμε και παραπάνω, η Αντιγόνη αναφέρεται συχνά στην έννοια της φιλίας μέσα σε ένα στενό πλαίσιο που συνδέεται με τον οίκο και την οικογένεια. Για την ηρωίδα φίλοι είναι οι δικοί μας άνθρωποι, οι οποίοι αξίζουν τιμή και την αγάπη μας (στ.9-10, 511-25, 522-3, 904-15). Αντιθέτως, για τον Κρέοντα ο φίλος και ο εχθρός ορίζονται από την συμπεριφορά τους απέναντι στην κοινότητα (στ. 160-210, 508-25, Griffith 1999: 40-1). Όπως έχει ξεκάθαρα δηλώσει ο Κρέοντας μέσα από το κήρυγμά του, η προσφορά ή η άρνηση ταφής στον νεκρό του Πολυνείκη συνιστά αυστηρά υπόθεση της πόλης και άρα αποκλείεται η οποιαδήποτε ανάμειξη ενός ιδιώτη, πόσο μάλλον μιας γυναίκας, η οποία την εποχή εκείνη δεν είχε κανένα δικαίωμα συμμετοχής στα κοινά. Ο Κρέοντας τονίζει ότι προκειμένου να διασφαλιστεί και να διατηρηθεί η πολιτική σταθερότητα ο πολίτης πρέπει να ιεραρχήσει την ασφάλεια της πόλης ως σημαντικότερη από τις προσωπικές και ιδιωτικές φιλίες.

καὶ μείζον' ὄστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας
φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω. (στ. 182-3)

(Και όποιος τον φίλο απ' την πατρίδα του ανώτερο τον έχει ,γι' αυτόν ποτέ καμιά εκτίμηση δεν έχω).

Λίγο παρακάτω επιβεβαιώνει ξανά την προτεραιότητα της πόλης σε σχέση με το άτομο και τον ιδιώτη, ενώ ο λόγος του στο σημείο αυτό εκφράζει ιδέες που συναντούμε στον Επιτάφιο του Περικλή στον Θουκυδίδη (2.60.2, Griffith 1999: 159).

ἤδ' ἐστὶν ἡ σώζουσα καὶ ταύτης ἔπι
πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιοῦμεθα.

(Αυτή είναι εκείνη που μας σώζει κι ότι, όταν ταξιδεύουμε μ' ολόρθη αυτή , τότε αποκτούμε και τους δικούς μας φίλους.)

Με βάση αυτή την λογική εξηγείται και η απόφαση του Κρέοντα να προσφέρει τιμητική ταφή στον νεκρό του Ετεοκλή και να στερήσει την ίδια τιμή από τον Πολυνείκη τον οποίο καταδικάζει σε ατίμωση: «οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνη, φίλος» (στ. 522).

Το βασικό γεγονός γύρω από το οποίο οργανώνεται η πλοκή της τραγωδίας είναι η παράβαση ενός ανθρώπινου νόμου, του κηρύγματος του Κρέοντα, σύμφωνα με το οποίο ο νεκρός Πολυνείκης θα έμενε άταφος προκειμένου να τιμωρηθεί με ατίμωση. Έτσι, η κεντρική σύγκρουση που πραγματοποιείται στην τραγωδία ανάμεσα στην Αντιγόνη και τον Κρέοντα συνδέεται και με την σύγκρουση και την πόλωση που δημιουργούνται ανάμεσα στους πανάρχαιους άγραφους νόμους από τη μια και τους ανθρώπινους νόμους, τα ανθρώπινα θεσπισμένα από την άλλη.

Στην Αντιγόνη ο Κρέοντας υπερασπίζεται με σθένος τους νόμους τους οποίους ονομάζει «προκειμένους» (στ.481 Lesky 1987:336), και τους οποίους η ηρωίδα αψηφά, μαχόμενη για το άγραφο θεϊκό δίκαιο που προϋπάρχει και κατά τη γνώμη της υπερέχει. Το δίκαιο αυτό σχετίζεται με τις ιερές τελετές που συνδέονται με την οικογένεια και τις σχέσεις των μελών της, γι' αυτό και η ηρωίδα νιώθει ότι έχει χρέος να τους σεβαστεί, θάβοντας τον αδελφό της. Οι θεοί απαιτούν την ταφή του νεκρού και αυτό και μόνο αποδεικνύει το δίκαιο της πράξης της. Οι ανθρώπινοι νόμοι κατά την Αντιγόνη είναι ψευδείς και οι μόνοι αληθινοί είναι αυτοί που εκπορεύονται από τη δικαιοσύνη και τον Δία που εποπτεύει το δίκαιο και το άδικο, γι' αυτό και δεν δέχεται τις κατηγορίες για ασέβεια. Όταν κατηγορείται πως έθαψε ένα ασεβή άνθρωπο υποστηρίζει πως οι νόμοι

δεν κάνουν διακρίσεις και θεωρεί ότι «ο Άδης επιθυμεί τους ίδιους νόμους για όλους» (στ.519) και πως οι αρχές που πρεσβεύει η ίδια είναι η βάση για την τάξη. Για την ίδια ο νόμος του Κρέοντα είναι απλά μια διακήρυξη και δεν έχει την δεσμευτική ισχύ ενός πραγματικού νόμου.

Η Αντιγόνη με θάρρος παραδέχεται την πράξη της και υπερασπίζεται τον εαυτό της, κάνοντας μια ομολογία θρησκευτικής πίστης (Kitto 1991: 172). Αντιτάσσει τα επιχειρήματά της απέναντι στον θεσμοθετημένο νόμο, που διαφυλάσσει την πολιτεία και τον οποίο εκπροσωπεί ο Κρέοντας, εμμένοντας στον θεϊκό, που είναι ανώτερος από αυτόν των ανθρώπων, ο οποίος υπόκειται σε αλλαγές ανάλογα με τον τόπο και την εποχή (στ.450-7). Σύμφωνα με την ηρωίδα, το πραγματικά δίκαιο και θεάρεστο βρίσκεται έξω από την πόλη. Πρόκειται για μια αντίληψη η οποία, αυτομάτως την καθιστούσε επικίνδυνη στα μάτια των Αθηναίων θεατών (Bowra 1945: 83, 86). Η Αντιγόνη δεν κάνει διάκριση ανάμεσα στα αδέρφια της και αποφασίζει να θάψει τον Πολυνείκη, αποδίδοντάς του τις τιμές που του αρνείτο ο βασιλιάς. Παρ' όλο όμως που υπερασπίζεται ανώτερες θρησκευτικές και πνευματικές αρχές, ταυτόχρονα υπερβαίνει τα όρια και θάβει ένα προδότη που επιτέθηκε στην πόλη.

Ο Κρέοντας ως υπερασπιστής της τάξης προειδοποιεί για τον κίνδυνο της αναρχίας:

Ἀναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν·
αὕτη πόλεις ὄλλυσιν, ἢ δ' ἀναστάτους
οἴκους τίθησιν...
κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα·
κρεῖσσον γάρ, εἶπερ δεῖ, πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν,
κοῦκ ἂν γυναικῶν ἦσσονες καλοίμεθ' ἄν. (στ. 672-4, 678-80)

(Δεν υπάρχει κακό μεγαλύτερο από την αναρχία . Αυτή και πόλεις καταστρέφει, αυτή και σπίτια αναστατώνει...και με κανένα τρόπο από γυναίκα να μη νικιόμαστε. Γιατί είναι προτιμότερο, αν πρέπει, να χάσω την εξουσία μου από άντρα και δεν θα με πουν από μια γυναίκα κατώτερο.)

Στο λόγο του ο Κρέοντας δημιουργεί μια αντίθεση ανάμεσα στην αναρχία και την πειθαρχία και απηχεί τις αντιλήψεις της εποχής που ήθελαν τη γυναίκα να συνδέεται με

την αταξία. Το να μην ηττηθεί από μια γυναίκα είναι πολύ σημαντικό για αυτόν, και το συνδέει με την ευκοσμία και την πειθαρχία (Griffith 1999: 240).

Ο Κρέοντας επιθυμεί να αποκαταστήσει το πλήγμα που έχει υποστεί από μια γυναίκα η εξουσία που ασκεί στην πόλη, ενώ θεωρεί ότι η πόλη ανήκει σε όποιον την κυβερνά: «οὐ τοῦ κρατοῦντος ἢ πόλις νομίζεται;» (στ. 738). Αρκετές πόλεις κυβερνώνται από τυράννους τον πέμπτο αιώνα (κάτι που ίσχυε και για την Αθήνα κατά τον έκτο αιώνα), μπορούμε παρόλα αυτά να φανταστούμε ότι το κοινό της εποχής που παρακολουθεί το έργο θα διαφωνούσε με τον Κρέοντα και θα συμφωνούσε ότι για την εύρυθμη λειτουργία μιας πόλης προϋπόθεση είναι η συμμετοχή των πολιτών στην διακυβέρνηση (Griffith 1999: 249). Αυτή την άποψη μοιάζει να μοιράζεται και ο Αίμονας όταν δηλώνει πως ένας άρχοντας μπορεί να εξουσιάζει ωραία μια άδεια πόλη: «καλῶς ερήμης γ' ἂν σύ της γῆς ἀρχοῖς μόνος» (στ. 739). Επίσης, σύμφωνα και πάλι με τον Αίμονα, δεν υπάρχει μεγαλύτερη τρέλα από το να αξιώνει κάποιος πως είναι σοφός μόνος του («φρονεῖν μόνος», στ. 707).

Ο Κρέοντας καταδικάζει την Αντιγόνη σε εγκλεισμό σε ένα σπήλαιο χωρίς τροφή και νερό, ώστε να πεθάνει χωρίς να πέσει μίasma στην πόλη. Η ηρωίδα δεν πτοείται, παρά το ότι λίγο πριν την τιμωρία ξεσπά, γεγονός που καταδεικνύει την ένταση, τον αβάσταχτό της πόνο και το μέγεθος της θυσίας της (Lesky 1987: 329). Πεθαίνει μόνη, όπως πορεύτηκε ως τώρα μόνη, χωρίς κανείς να συμμερίζεται τις απόψεις της και να θρηνεί για τον χαμό της. Η μοναξιά του τέλους της τονίζεται τόσο από την ίδια όσο και από τον Κρέοντα (στ. 881-2 «τὸν δ' ἔμὸν πότμον ἀδάκρυτον οὐδεὶς φίλων στενάζει» και 887: «μόνην ἔρημον»).

Παρά το γεγονός ότι το τέλος της πλησιάζει, η Αντιγόνη δεν μετανιώνει για την πράξη της. Υποστηρίζει πως δεν θα ενεργούσε παρόμοια εάν ο νεκρός ήταν σύζυγος ή γιος της, δείχνοντας την μεγάλη αγάπη που έτρεφε για τον Πολυνείκη και προκαλώντας τον οίκτο του θεατή παράλληλα.

Οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἂν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν,
οὐτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο,
βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
Τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,

καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον·
μητρὸς δ' ἐν Ἴιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ. (στ. 905-12)

(Γιατί εγώ αντίθετα με των συμπολιτῶν μου τη θέληση δεν θα αναλάμβανα αυτό το επικίνδυνο ἔργο, αν τα παιδιά μου ή ο άντρας μου πεθαμένος σάπιζε . Με βάση ποια ηθική αρχή λέω αυτά τα λόγια; Αν πέθαινε ο άντρας μου, άλλον να έχω θα μπορούσα κι' απ άλλον άντρα παιδί , αν έχανα όποιο είχα· όμως μια που στον Άδη βρίσκονται μητέρα και πατέρας, δε γίνεται ποτέ να μου ξαναβλαστήσει αδερφός.)

Οι πολυσυζητημένοι αυτοί στίχοι έχουν ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους, ενώ κάποιοι κριτικοί θέλησαν και να τους αθετήσουν. Παρόλα αυτά, όπως παρατηρεί και ο Griffith (1999), εδώ η Αντιγόνη επιβεβαιώνει με έμμεσο τρόπο μια αρχή η οποία βρίσκεται σε συμφωνία με την στάση που έχει τηρήσει έως τώρα μέσα στην τραγωδία η ηρωίδα, καθώς, λίγο πριν πεθάνει πριν προλάβει να παντρευτεί και να αποκτήσει δικούς της απογόνους, ιεραρχεί την αφοσίωση στη γενέθλια οικογένεια και τον αδελφό της ως σημαντικότερη από την προοπτική του γάμου.

Ο θρήνος της Αντιγόνης δεν αποτελεί ένδειξη δειλίας αλλά έκφραση της ανθρώπινης φύσης της και την καθιστά ένα αδιαμφισβήτητα τραγικό πρόσωπο, καθώς την φέρνει πιο κοντά στον θεατή και την καθιστά πιο συμπαθή στα μάτια μας. Ταυτόχρονα, μέσα από τον θρήνο, μια δραστηριότητα η οποία παραδοσιακά συνδέεται με την γυναίκα και το πεδίο του θηλυκού, η Αντιγόνη μοιάζει να επιστρέφει σε συμπεριφορές και αντιδράσεις που σχετίζονται στενά με την γυναικεία φύση.

Είδαμε ότι η Αντιγόνη αξιολογεί την οφειλή και την αφοσίωσή της στην γενέθλια οικογένεια ως σημαντικότερες από τον γάμο, παρόλα αυτά δεν παύει να είναι και μια νεαρή κοπέλα, η οποία, λίγο πριν τον θάνατό της νιώθει βαθιά λύπη για το πρόωρο τέλος που θα την βρει ενώ είναι ακόμη ανύπαντρη και άτεκνη:

καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὔτω λαβῶν
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,

ἀλλ' ὦδ' ἐρήμος πρὸς φίλων ἢ δῦσμορος
ζῶσ' ἐς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς· (στ. 916-20)

(Και τώρα μ' ἄρπαξε απ' τα χέρια και με σέρνει ανύπαντρη, χωρίς τραγούδια γάμου, χωρίς γάμο να δοκιμάσω στη ζωή μου, χωρίς παιδιά κι εγώ να αναθρέψω, ἀλλ' ἔτσι ἔρημη ἀπὸ φίλους πηγαίνω ζωντανή στους βαθιά σκαμμένους τάφους των νεκρῶν.)

Ἡ Ἀντιγόνη ἐδῶ ἐπιδεικνύει συμπεριφορά τυπική για το κοινωνικό φύλο στο οποίο ἀνήκει, καθὼς ἐκφράζει τὴ λύπη της για το γεγονός ὅτι στερεΐται τὴ δυνατότητα να διαγράψει τὴν πορεία που ἦταν ἀναμενόμενη για κάθε γυναίκα και δεν της δίνεται ἡ δυνατότητα της ἐνηλικίωσης, της ωρίμανσης και της ολοκλήρωσης μέσα ἀπὸ τον γάμο και τὴν ἀπόκτηση ἀπογόνων. Ἐξάλλου, ἡ Ἀντιγόνη, παρὰ τον ἀνυπότακτο χαρακτήρα και τὴν δυναμική και ἀνατρεπτική στάση που υιοθετεῖ και ἡ οποία ἀποκλίνει ἀπὸ τα πρότυπα της γυναικείας συμπεριφοράς της ἐποχῆς, πέρασε τὴ ζωή της ὑποταγμένη σε ἀνδρες: πρῶτα στον Οἰδίποδα κατὰ τὴν παιδική της ηλικία και μετὰ στον ἀδερφό της τον Πολυνείκη, χάρη στη υπέρμετρη ἀγάπη για τον οποίο ὠδηγήθηκε στον θάνατο. Ἐτσι, παρὰ τὴν ἐπαναστατική της φύση, μένει πιστή σε ἀξίες της ἐποχῆς που ἀπηχούνται μέσα στην τραγωδία, ὅπως ὁ γάμος ὡς ὁ σημαντικότερος σκοπὸς στη ζωή της γυναίκας.

Ἡ ποινὴ που ἐπιβάλλεται στην Ἀντιγόνη ἐπαναφέρει ἐπίσης τὴν ἠρωίδα ἐντὸς των ορίων ἀπὸ τα οποία ἐπέλεξε να βγει για να εἰσβάλει στο χώρο της ἀνδρικής δράσης: ἡ Ἀντιγόνη θα κλειστεῖ μέσα σε ἕνα σπήλαιο, ὅπως ἡ γυναίκα θα ἔπρεπε να παραμένει κλεισμένη μέσα στον οἶκο. Ἡ ἴδια ἀποκαλεῖ τὴν σπηλιά «παγκοίτην θάλαμον» (στ. 804) και, παρόλο που στα συμφραζόμενα του λόγου της ἡ λέξη «θάλαμος» χρησιμοποιεῖται με τὴν ἔννοια του τάφου, ἡ βασική ἔννοια του ὄρου εἶναι αὐτὴ του γυναικωνίτη ἢ του νυφικού δώματος (Griffith 1999: 266). Τέλος, και ὁ τρόπος του θανάτου της εἶναι γένους θηλυκού, καθὼς τὸ ρούχο της γίνεται ἡ θηλιά που τὴν πνίγει. Ἄλλωστε, στην ἀρχαία τραγωδία τα γυναικεία στολίδια πολλές φορές ἦταν μοιραία. Συνεπῶς, ἡ ἐπιλογή του θανάτου διὰ ἀπαγχονισμού δεν μπορεῖ να θεωρηθεῖ τυχαία, ἀφοῦ ἀποτελοῦσε ἕνα σιωπηλό, ἀναίμακτο θάνατο, ἀρα και γυναικείο (Logaux 2008: 196).

Στὴ σκηνὴ εἰσέρχεται και ὁ Τειρεσίας που προειδοποιεῖ τον Κρέοντα για τὴν καταστροφή που πρόκειται να ἐπέλθει ἀν δεν ἀλλάξει γνώμη. Ὅταν πλέον κατορθώνει να τον μεταπείσει, ἡ Ἀντιγόνη εἶχε ἤδη κρεμαστεῖ, ὁ Αἴμονας εἶχε αυτοκτονήσει με το

σπαθί του και η μητέρα του Ευρυδίκη αυτοκτονεί. Ο Κρέοντας πληρώνει έτσι το τίμημα της υπεροψίας του και τιμωρείται και αυτός για την ύβρη που διέπραξε τυφλωμένος από το μένος του και την δίψα για εξουσία και εκδίκηση. Αυτό που εξυμνείται είναι το «φρονεῖν» (στ. 1347), ενώ αυτό που προβάλλεται ως λάθος είναι το «φρονεῖν μόνος» (στ. 707). Αφού λοιπόν παραδέχεται την απερισκεψία του, ο Κρέοντας αυτοεξορίζεται και ο χορός κλείνει την τραγωδία επαινώντας την φρόνηση και την ευσέβεια:

ΧΟ. πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει· χρή δὲ τὰ γ' ἔς θεοὺς
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.(στ. 1347-53)

(Η φρόνηση για την ευτυχία είναι το πιο σημαντικό· πρέπει στους θεούς ασέβεια να μη δείχνουμε· τα μεγάλα λόγια των περήφανων, αφού τιμωρηθούν με μεγάλα χτυπήματα, με το πέρασμα του χρόνου τη φρόνηση διδάσκουν.)

Η κατάσταση που αντιμετωπίζουν τα δύο κεντρικά πρόσωπα του δράματος, η Αντιγόνη και ο Κρέων, συνδέεται με μια επιλογή ανάμεσα σε σημαντικές ευθύνες. Η Αντιγόνη επιλέγει να αψηφήσει ένα δημόσιο κήρυγμα και τελικά να θυσιάσει τον γάμο αλλά και τη ζωή της προκειμένου να υπηρετήσει τον υψηλότερο σκοπό της ταφής του αδελφού της και τους άγραφους νόμους. Ο Κρέων από την άλλη, προκειμένου να υποστηρίξει αυτό το δημόσιο κήρυγμα, οφείλει να αφήσει τον ανεψιό του άταφο και να εμποδίσει το γάμο του γιου του με την ανεψιά του. Οι επιλογές και των δύο ορίζονται από τους ρόλους τους ως παρθένας κόρης και ηγέτη της πόλης (Foley 1999: 111-113, 123,125, Knox 1964: 76-9).

Η Αντιγόνη, αν και δρα εκτός του οίκου και εναντιώνεται στον αρχηγό του κράτους, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί πλήρως ανατρεπτική (Butler 2014: 406). Αυτό που επιθυμεί είναι να ρυθμίσει ζητήματα που συνδέονται με τον οίκο και η δράση της βρίσκει νομιμοποίηση μέσα από τον συσχετισμό της με τη σφαίρα της θρησκείας, μια σφαίρα στην οποία νομιμοποιείται η γυναικεία δραστηριότητα. Ταυτόχρονα όμως μια

γυναίκα δεν μπορούσε να είναι επικεφαλής του οίκου, άρα η Αντιγόνη δεν θα έπρεπε να πραγματοποιήσει την ταφή του Πολυνείκη. Η ταφή θα έπρεπε να γίνει από τον στενότερο συγγενή, δηλαδή τον Κρέοντα, ο οποίος όμως την απαγόρευσε. Έτσι, όπως σημειώνει και η Scodel, είναι φανερό ότι «η πράξη της αποτελούσε παραβίαση του θεσμικού και κοινωνικού της ρόλου» (Scodel 2007: 109). Την παραβίαση αυτή η Αντιγόνη την πληρώνει με την ζωή της. Πριν πεθάνει όμως διδάσκει στον Κρέοντα με την δράση της ένα μάθημα. Όπως συζητήθηκε και στην εισαγωγή της διατριβής, στην τραγωδία η γυναίκα λειτουργεί ως όχημα για τη διερεύνηση προβληματισμών και ζητημάτων που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα (Zeitlin 1996). Τελικά, η Αντιγόνη μπορεί να δίνει το όνομά της στην τραγωδία, να κερδίζει την συμπάθειά μας και να αφήνει μια πολύ ισχυρότερη εντύπωση από αυτήν που αφήνει ο Κρέοντας, όμως ο Κρέοντας είναι αυτός που εξελίσσεται και αναγκάζεται να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του: Έτσι, στο τέλος ο ήρωας ομολογεί:

δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ἢ σῶζοντα τὸν βίον τελεῖν. (στ. 113-4)

(Γιατί φοβάμαι μήπως το πιο καλό είναι, τηρώντας τους νόμους που από παλιά θεσπίστηκαν, να περνούμε τη ζωή μας.)

Τα λόγια του απηχούν αυτά της Αντιγόνης νωρίτερα μέσα στο έργο (στ. 454-5) και, ειρωνικά, όπως παρατηρεί και ο Griffith, οι τελευταίες του λέξεις («βίον τελεῖν», στ. 1134) ταιριάζουν τόσο στον ίδιο (να περνώ τη ζωή μου τηρώντας τους νόμους που από παλιά θεσπίστηκαν) όσο και στην Αντιγόνη (να τελειώσω τη ζωή μου, Griffith 1999: 313). Τελικά, φαίνεται ότι ο Κρέοντας, έστω και καθυστερημένα και με τεράστιο τίμημα, κατανοεί το μάθημα που του δίδαξε η Αντιγόνη.

Κεφάλαιο 4

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

Η τρίτη ηρωίδα που θα μας απασχολήσει ανήκει στο χώρο της κωμωδίας και είναι η κεντρική μορφή ενός από τα διασημότερα και πιο πολυδιαβασμένα έργα του Αριστοφάνη, το οποίο φέρει και το όνομά της, η Λυσιστράτη. Άμεσα συνδεδεμένο με τα γεγονότα και την ατμόσφαιρα της εποχής, το έργο στέλνει το δικό του ειρηνικό μήνυμα μέσω μιας ανατρεπτικής γυναικείας μορφής, η οποία πραγματοποιεί την έξοδό της από την σφαίρα του οίκου σε αυτή της δημόσιας ανδρικής δράσης προκειμένου να εκφέρει λόγο πάνω σε σημαντικά κοινωνικά και πολιτικά θέματα και να αλλάξει με την δράση της τα δημόσια πράγματα. Σε μια κοινωνία στην οποία ο ρόλος της γυναίκας περιοριζόταν στα πλαίσια του οίκου, η γυναικεία δράση προβάλλει ως φορέας που θα φέρει τη λύση σε ζητήματα στα οποία απέτυχε ο άντρας. Ο τίτλος του έργου και το όνομα της κεντρικής ηρωίδας δηλώνουν και τον ρόλο της στο έργο, πρόκειται για αυτήν που αφοπλίζει και διαλύει τον στρατό, και είναι κατ' επέκταση το άτομο, που θα λύσει και θα δώσει τέλος στον πόλεμο (Thiercy 2001: 117).

Το έργο παρουσιάστηκε την άνοιξη του 411 π.Χ. στα Λήνια (Murray 1965, Henderson 1987: xv-xiii) στον απόηχο της ήττας των Αθηναϊκών δυνάμεων στη Σικελική εκστρατεία, όταν ο φόβος κυρίευσε τις καρδιές των Αθηναίων πολιτών, ενώ η απώλεια ανδρών και οι καταστροφές επέφεραν ριζικές αλλαγές στην κοινωνία και στον πληθυσμό. Ο γυναικείος πληθυσμός υπερτερούσε του ανδρικού (Taaffe 1993: 72), ενώ μάταια αναζητούσαν νέους πόρους. Παράλληλα, οι σύμμαχοι άρχισαν να τάσσονται στο πλευρό των Σπαρτιατών και η Αθήνα κινδύνευε με απομόνωση. Μέσα σε αυτό το κλίμα ο Αριστοφάνης γράφει την *Λυσιστράτη*, η οποία έχει διαβαστεί ως μια απόπειρα προβολής και αποκατάστασης παραδοσιακών αξιών που είχαν κλονιστεί, όπως η ομόνοια στην οικογένεια αλλά και στην πόλη (Taaffe 1993: 72). Το έργο αυτό προσέφερε και μια διέξοδο από το βαρύ κλίμα έπειτα από τα θλιβερά γεγονότα (Murray 1965: 165).

Η πρωταγωνίστρια του έργου εκτελεί με επιτυχία μια πανελλήνια συνωμοσία γυναικών, η οποία αναγκάζει τις δύο βασικές δυνάμεις που συγκρούονται στον

Πελοποννησιακό πόλεμο (την Αθήνα και την Σπάρτη) αλλά και τους βασικούς συμμάχους τους να τερματίσουν τον πόλεμο που κρατά τους άνδρες μακριά από τα σπίτια τους και να υποσχεθούν να μην ξαναπολεμήσουν μεταξύ τους. Το σχέδιο της Λυσιστράτης αποτελείται από δύο μέρη, τα οποία εκτελούνται ξεχωριστά. Το πρώτο είναι η αποχή των γυναικών από τα συζυγικά καθήκοντα με στόχο να κάνουν τους άνδρες να εγκαταλείψουν τον πόλεμο και να γυρίσουν στο σπίτι. Το δεύτερο είναι η κατάληψη της Ακρόπολης, όπου βρίσκεται το θησαυροφυλάκιο των δημοσίων χρημάτων με τα οποία επιδοτούντο οι πολεμικές επιχειρήσεις, από τις γηραιότερες γυναίκες. Έτσι οι πολιτικοί δεν θα μπορούν πλέον να χρηματοδοτούν τις πολεμικές επιχειρήσεις.

Στον πρόλογο του έργου (στ. 1-253) η Λυσιστράτη οργανώνει το πρώτο σκέλος του σχεδίου της: έχει συγκαλέσει τις Αθηναίες συζύγους αλλά και αντιπροσώπους από την Σπάρτη, την Θήβα και την Κόρινθο, για να τις ρωτήσει αν είναι διατεθειμένες να συμμετάσχουν στο πλάνο της, το οποίο έχει ως στόχο τον τερματισμό του πολέμου και την επιστροφή των ανδρών στην πατρίδα και στα σπίτια τους. Όταν οι γυναίκες μαθαίνουν ότι το σχέδιο της Λυσιστράτης συμπεριλαμβάνει την αποχή από τα συζυγικά καθήκοντα, αρχικά αρνούνται κατηγορηματικά, με εξαίρεση την Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση της Καλονίκης, η οποία δηλώνει ότι θα προτιμούσε να περάσει μέσα από τη φωτιά παρά να στερηθεί το σεξ (στ. 133). Τελικά, παρά τους αρχικούς δισταγμούς τους, οι γυναίκες παίρνουν την απόφαση να μείνουν αγνές και η απόφαση σφραγίζεται με όρκο πάνω στο κρασί. Στη σκηνή επικρατεί το αρνητικό πρότυπο της γυναίκας, αφού απεικονίζεται ως ανόητη, λάτρης του κρασιού και παραδομένη στις σαρκικές επιθυμίες (Henderson 1987: 90). Η σκηνή απηχεί τα ανδρικά στερεότυπα για τη γυναίκα, η οποία παρουσιάζεται ως αντικείμενο πόθου το οποίο διαθέτει μια άλογη φύση και διακατέχεται από πάθη, κάτι που την καθιστά ένα επικίνδυνο ον που πρέπει να τεθεί υπό τον έλεγχο του άνδρα. Όπως παρατηρεί και ο Bierl, οι γυναίκες επιλέγουν να ξαναγίνουν παρθένες, αφού αυτή ήταν η μόνη περίοδος κατά την οποία η γυναίκα μπορούσε να απολαύσει κάποιες ελευθερίες (Bierl 2013: 267-269). Είναι επίσης μια περίοδος κατά την οποία θεωρείται ότι η γυναίκα κατείχε μια οριακή και μεταίχμιακή θέση, λίγο πριν την υποταγή της στον άνδρα μέσω του θεσμού του γάμου. Οι γυναίκες στην *Λυσιστράτη* χρησιμοποιούν ανορθόδοξες μεθόδους για να πετύχουν αυτό που επιθυμούν. Απορρίπτοντας τη γυναικεία σεξουαλικότητα,

απορρίπτουν έναν από τους βασικότερους ρόλους της γυναίκας και της συζύγου, επιδεικνύοντας μια ανατρεπτική και απρεπή συμπεριφορά στο συντηρητικό πλαίσιο της κλειστής και ανδροκρατούμενης αθηναϊκής κοινωνίας της κλασικής εποχής.

Όπως ανακοινώνει η Λυσιστράτη στις γυναίκες (στ. 175-9), το δεύτερο σκέλος του σχεδίου έχει ήδη τεθεί σε εφαρμογή και στο τέλος της συγκέντρωσης των γυναικών ακούγεται η ολολογία (στ. 239) που φανερώνει ότι το σχέδιο της κατάληψης της Ακρόπολης από την ομάδα των ηλικιωμένων γυναικών έχει στεφθεί με επιτυχία. Στην πάροδο παρακολουθούμε την είσοδο των εξοργισμένων ανδρών, που κρατούν χύτρες και αναμμένους πυρσούς και αρχίζουν την αψιμαχία με τις γυναίκες, οι οποίες τους κατατροπώνουν αδειάζοντας σταμνιά με νερό πάνω στις φωτιές τους. Η αναμέτρηση και οι κωμικές συγκρούσεις είναι αναπόφευκτες, όπως άλλωστε και η νίκη της γυναικείας μαχητικότητας και εφευρετικότητας, που τελικά οδηγεί στην επικράτηση της ειρήνης. Εμφανίζεται πρώτος ο χορός των γερόντων, οι οποίοι λειτουργούν ως φύλακες της πόλης, καθώς οι νέοι λείπουν στον πόλεμο. Το κίνητρο της δράσης τους είναι ένας παλαιομοδίτικος πατριωτισμός (Henderson 1987: 99). Υποστηρίζουν την πολιτική του πολέμου (στ. 380, 698 κ.ε.), αντιμετωπίζουν τις γυναίκες ως προδότες και ελπίζουν να αποδείξουν ξανά την αξία τους, όπως είχαν κάνει και στον Μαραθώνα (στ. 285). Ως άνδρες είναι εξοργισμένοι με το θράσος των γυναικών (στ. 256 κ.ε.) και ανησυχούν για την ασφάλεια της πόλης. Σε αντίθεση με το κοινό, δεν γνωρίζουν τα κίνητρα της δράσης των γυναικών και δεν περιμένουν την αντεπίθεση που θα δεχτούν από αυτές. Λειτουργούν βίαια και ανεπαρκώς προετοιμασμένοι και η ταπείνωση που θα υποστούν από τις γυναίκες είναι αναμενόμενη (Henderson 1987: 99).

Η απεικόνιση των ηλικιωμένων γυναικών είναι πιο θετική από αυτή των γερόντων. Είναι λογικές, διαθέτουν υψηλό φρόνημα και γίνονται επιθετικές μόνο όταν προκαλούνται. Δικαιολογούν τη δράση τους επικαλούμενες την πανελλήνια ειρήνη και την ομόνοια στην πόλη. Στην παράβαση ο χορός των γυναικών ισχυρίζεται ότι έχουν κερδίσει το δικαίωμα να προσφέρουν συμβουλή στην πόλη, καθώς έχουν προσφέρει σε αυτήν γιους αλλά και τις υπηρεσίες τους στις πιο λαμπρές τελετές της:

κατάρχομεν τῆ πόλει χρησίμων·

εϊκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με·

ἐπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἡρρηφόρουν·

εἴτ' ἄλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι·
κάτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίους·
κάκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ ἕχουσ'
ἰσχάδων ὀρμαθόν.(στ.639-47)

(αρχίζουμε τώρα να σας λέμε τι είναι χρήσιμο για την πόλη μας: εύλογα το κάνουμε, καθώς μ' ανάθρεψε πλούσια και λαμπρά. Όταν ήμουν εφτά χρονών, αμέσως κουβαλούσα το πέπλο της Αθηνάς· ύστερα, όταν έφτασα στα δέκα χρόνια μου, ἄλεθα κριθάρι για χάρη της προστάτισσάς μου· ύστερα έκανα την αρκούδα στα Βραυρώνια φορώντας κροκόπεπλο· κι όμορφη κοπέλα πια κάποτε κουβαλούσα το πανέρι για τη θεά με μια αρμαθιά σύκα.³)

Η εισαγωγή του χορού των αντρών με ξύλα και φωτιά για να πυρπολήσουν την Ακρόπολη, καταδεικνύει την ανευθυνότητα των ανδρών πολιτικών, που επέτρεπαν τέτοιες ενέργειες, ενώ ο χορός των γυναικών τονίζει την ικανότητά τους να τεκνοποιούν και να προστατεύουν τον οίκο. Οι γυναίκες είναι απομακρυσμένες από την πειθώ της ρητορείας στην εκκλησία του δήμου και έτσι μπορούν να διακρίνουν τις συνέπειες του πολέμου καλύτερα από τους άντρες (Schaps 1982: 193). Μετά απο την αναχώρηση του συζύγου τους για τον πόλεμο είχαν να αντιμετωπίσουν τη μοναξιά και την απώλεια, γεγονός που φαίνεται και από τη σοβαρότητα των απαντήσεων στο ρητορικό ερώτημα της Λυσιστράτης στον στ.99, για το εάν τους λείπουν οι σύζυγοι και οι πατέρες τους. Προβλήματα βέβαια ο πόλεμος προκαλούσε και στις ανύπαντρες, αφού ανησυχούσαν μήπως παρέλθει η ηλικία γάμου τους πριν προλάβουν να βρουν κατάλληλο σύζυγο. Επίσης, η απώλεια του πατέρα σήμαινε πως μια κοπέλα δεν θα παντρευόταν αν δεν διέθετε προίκα. Οι ηλικιωμένες γυναίκες επικαλούνται όχι την Αφροδίτη, όπως η Μυρρίνη, αλλά τη Δήμητρα και την Περσεφόνη, προσεύχονται στους θεούς, μιλούν για τις υπηρεσίες τους σε τελετουργίες της πόλης και ασχολούνται στο πλαίσιο του δράματος με ένα καθαρά γυναικείο καθήκον (μεταφέρουν νερό από τη βρύση) που έχει θετικές συνυποδηλώσεις στο μύθο και την τελετουργία. Ενσωματώνουν λοιπόν ένα είδος γυναικείου ηρωισμού που απορρέει από την ενασχόλησή τους με οικιακές εργασίες αλλά και από την σχέση τους με την τελετουργία (Foley 1982). Έτσι θα εμποδίσουν τους άνδρες από το να πυρπολήσουν την Ακρόπολη και θα σώσουν την

³ Η μετάφραση του συγκεκριμένου αποσπάσματος και των επόμενων που εμφανίζονται μέσα στο κεφάλαιο είναι αυτή του Θ. Μαυρόπουλου, εκδ. Ζήτρος.

πόλη. Βλέπουμε λοιπόν στο σημείο αυτό του δράματος μια διαφορετική απεικόνιση της γυναίκας από αυτή που προηγήθηκε στον πρόλογο, όπου οι γυναίκες παρουσιάζονται ως ακόλαστες και παραδομένες στην επιθυμία και πείθονται με δυσκολία να δεχτούν το σχέδιο της Λυσιστράτης για σεξουαλική αποχή.

Η κεντρική ηρωίδα δεν ταυτίζεται ούτε με την ομάδα των νέων ούτε και με αυτήν των ηλικιωμένων γυναικών αλλά κατέχει τον ρόλο του καθοδηγητή. Η Αριστοφανική ηρωίδα διακατέχεται από ορθή κρίση και θάρρος, καθώς εντοπίζει ως κύριο αίτιο της κατάστασης τα χρήματα (στ.489-92), ενώ αποφασίζει να αντιμετωπίσει μόνη της τον Πρόβουλο και τους Σκύθες τοξότες, που επιχειρούν να ανοίξουν τις πύλες της Ακρόπολης. Αρχικά προσπαθεί να τους συνενώσει, λέγοντας πως δεν χρειάζονται βίαια μέσα, αλλά φρόνηση και σωστή εκτίμηση της κατάστασης (στ.432). Δεν πανικοβάλλεται όταν διατάζουν τη σύλληψή της, αλλά ανταπαντά με απειλές και δίνει το πρόσταγμα για συμπλοκή. Οι ηλικιωμένες γυναίκες θεωρούν την τόλμη της τη μεγαλύτερη αρετή της (στ. 546), ενώ οι ηλικιωμένοι άντρες ως ένα αρνητικό στοιχείο και προσεύχονται για την επικράτησή τους (Dover 2002: 90-91).

Στον αγώνα με τον Πρόβουλο, η Λυσιστράτη εκθέτει τα επιχειρήματά της με λογική και σύνεση. Ισχυρίζεται πως ο πόλεμος βλάπτει τα συμφέροντα της πολιτείας και της κοινωνίας. Οι άνδρες σκοτώνονται άδικα («οὐκ ἔστιν ἀνὴρ ἐν τῇ χώρᾳ», στ.524), χάνουν τους φίλους τους, καταστρέφουν την οικογένεια και την περιουσία τους, οδηγώντας στην καταστροφή και το γυναικείο φύλο, αφού το σπίτι τους μένει ακυβέρνητο και τα νεαρά κορίτσια στερούνται τη χαρά του έρωτα και τη δημιουργία οικογένειας.

Η μορφή της Λυσιστράτης διαθέτει όλα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον καλό και αγαθό πολίτη, αυτόν που νοιάζεται για τον οίκο και την πόλη και επιθυμεί να είναι ωφέλιμος (Adkins 1960: 1950). Παράλληλα μπορεί να χαλιναγωγεί τα πάθη της, να νοιάζεται για το κοινό καλό και να επιβάλλει την τάξη. Τα χαρακτηριστικά αυτά που κατά κανόνα συνοδεύουν τον άνδρα, στην Αριστοφανική κωμωδία τα συναντούμε σε μια γυναίκα, η οποία με τον τρόπο αυτό καθίσταται ένα αντεστραμμένο αντρικό πρότυπο. Μάλιστα η δράση της, αν και ξεπερνά τις νόρμες της εποχής, φαίνεται να είναι πιο αποτελεσματική από αυτή των ανδρών, οι οποίοι με την συνέχιση του πολέμου

βλάπτουν τον εαυτό τους και την πολιτεία, ενώ με την αδυναμία τους να ελέγξουν την ερωτική τους επιθυμία γίνονται αστείοι και υποδεέστεροι των γυναικών.

Η Λυσιστράτη στα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί εξισώνει την δημόσια με την ιδιωτική σφαίρα, την πόλη με τον οίκο (Foley 1982, Henderson 1987: 129): το ταμείο είναι σαν τα σεντούκια των σπιτιών, τα οποία οι γυναίκες κλειδώνουν όταν οι άνδρες απειλούν το νοικοκυριό με καταστροφή. Εξάλλου, είναι γνωστό ότι η Ακρόπολη και η θεά της συμβόλιζαν τον κάθε οίκο ξεχωριστά και επίσης η γλώσσα που χρησιμοποιείτο για να περιγράψει την διαχείριση των νοικοκυριού ήταν η ίδια με αυτήν που χρησιμοποιείτο για την πολιτική και την διοίκηση. Η Αριστοφανική ηρωίδα παρουσιάζει την πρότασή της για ειρήνη με τη χρήση μιας μεταφορικής εικόνας από τον κατεξοχήν γυναικείο χώρο, δηλαδή το νοικοκυριό:

πρῶτον μὲν χρῆν, ὥσπερ πόκον, ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην ἐκ τῆς πόλεως, ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίζειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι·
εἶτα ξαίνειν εἰς καλαθίσκον κοινήν εὐνοίαν ἅπαντας
καταμειγνύντας· τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
κεῖ τις ὀφείλῃ τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι·
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται
χωρὶς ἕκαστον· κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κατάγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ ξυναθροίζειν εἰς ἓν, κάπειτα ποῆσαι
τολύπην μεγάλην κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι. (στ.574-586)

(Πρώτα πρώτα έπρεπε όπως πλένουμε μαλλιά σε γούρνα, την κοπριά να ξεπλύνετε, απ' την πόλη, απ' τα κρεβάτια τους να διώξετε ραβδίζοντας τους φαύλους, να διώξετε διαλέγοντας τους τρίβλους κι όσους συνωμοτούν κι όσους στριμώχονται για την εξουσία να τους σπαράξετε και να μαδήσετε τα κεφάλια όλων· ύστερα σ' ένα μικρό καλάθι να λαναρίσετε τα μαλλιά για το καλό όλων μας ανακατώνοντας μέσα και τους μέτοικους κι όποιον ξένο ή φίλο σας· κι αν κάποιος χρωστάει στο δημόσιο, κι αυτούς ανακατώστε τους· και, μα το Δία, οι πόλεις όσες έχουν δικούς μας μέτοικους στη γη, να

συνειδητοποιήσουμε ότι αυτά είναι σαν κομμάτια από μαλλί μας χωριστά κάθε περίπτωση και τότε απ' όλα αυτά παίρνοντας τα κομμάτια εδώ να τα φέρουμε , να τα συγκεντρώσουμε μαζί κι έπειτα να κάνουμε μια μεγάλη τουλούπα και ύστερα απ' αυτήν να υφάνουμε μια μεγάλη κάπα για τον λαό.)

Η Αθήνα παρομοιάζεται με μια μπάλα από μαλλί που πρέπει να καθαριστεί, να υφανθεί και να μετατραπεί σε ρούχο. Η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο πρόκειται να αποκατασταθεί η τάξη και τα ρήματα που χρησιμοποιεί Λυσιστράτη («έκραβδίζεις», «ξυναθροίζεις», «έγκαταμεΐξαι», «διαγιγνώσκεις») φανερώνουν τη ρητορική δεινότητα της ηρωίδας και την έντονη επιθυμία της να αποκατασταθεί η τάξη (Moulton 1981: 54-55). Αρχικά, στοχεύει στην απομάκρυνση των αρνητικών στοιχείων που υποδαυλίζουν τον πόλεμο, με όρους που αναφέρονται στην απομάκρυνση ξένων στοιχείων από το μαλλί, όπως τα αγκάθια και τα τριβόλια. Ακολούθως, αναφέρει πως το καθαρισμένο μαλλί θα μαζευτεί σε ένα καλάθι, όπως θα ενωθούν οι άνθρωποι μετά την ειρήνευση («καταμειγνύντας»). Η Λυσιστράτη κάνει λόγο για την ύφανση μιας χλαίνας για το λαό, η οποία έχει την έννοια τόσο του πανωφοριού όσο και της κουβέρτας και θα μπορούσε να συμβολίζει την ευημερία που επικρατούσε σε παλαιότερες εποχές. Όπως το χειμωνιάτικο ένδυμα προστατεύει από δυσμενείς καιρικές συνθήκες, έτσι και η ομόνοια θα προστάτευε το λαό από δύσκολες καταστάσεις, φέρνοντας γαλήνη και ασφάλεια. Στο τέλος του έργου, με τη συμφιλίωση των δύο χωρών η χλαίνα αποκτά και κυριολεκτική σημασία, καθώς οι γυναίκες τοποθετούν στους άντρες το πανωφόρι που οι ίδιοι αφαίρεσαν όταν ήρθαν έτοιμοι για πόλεμο.

Οι στρατηγικές που προτείνονται από την Λυσιστράτη για την εξυγίανση της δημόσιας σφαίρας και την θεραπεία των κακώς κειμένων προέρχονται εν μέρει από τις οικονομικές δραστηριότητες που ανατίθενται στις γυναίκες στο ιδανικό νοικοκυριό του Ξενοφώντα (Foley 1982: 7). Η κρίση θα ξεπεραστεί μέσω του γυναικείου ταλέντου στο γνέσιμο και της σοφής διαχείρισης της οικονομίας του οίκου που διαφέρει μόνο σε κλίμακα από αυτήν της πόλης (στ. 494-5).

Παρατηρούμε λοιπόν την κατάρρευση των ορίων που διαχωρίζουν τον οίκο από την πόλη. Όπως παρατηρεί και η Foley, αυτή η κίνηση που πραγματοποιείται μέσα στο δράμα δείχνει ότι οι γυναίκες εδώ δεν έχουν εισβάλει πραγματικά στη δημόσια σφαίρα, καθώς η εισβολή τους σέβεται ακόμα τα όρια και τις αξίες που αρμόζουν στο κοινωνικό

τους φύλο (Foley 1982). Έτσι, η δράση των γυναικών στην κωμωδία έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικά επικίνδυνη δράση των τραγικών ηρωίδων, οι οποίες συχνά αφήνουν τα όρια του οίκου προφασισζόμενες ότι υπερασπίζονται τα συμφέροντά του, αλλά στην πραγματικότητα προωθώντας τα δικά τους συμφέροντα, τις δικές τους ερωτικές επιθυμίες, την όρεξή τους για δύναμη και τιμή.

Όπως και η δράση πολλών τραγικών ηρωίδων, έτσι και αυτή της Λυσιστράτης την διαφοροποιεί κατά πολύ από την τυπική γυναίκα της εποχής. Όπως σημειώσαμε και νωρίτερα, στην αρχαία Αθήνα οι γυναίκες δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα, ενώ αποστολή μιας ενάρετης γυναίκας ήταν η φροντίδα του οίκου και η εκτέλεση των καθηκόντων που εξασφάλιζαν την εύρυθμη λειτουργία του, σε συνδυασμό με τη φροντίδα του συζύγου, την υπακοή στις βουλές του και την τεκνοποιία. Η μοίρα της γυναίκας οριζόταν από τον άνδρα, τον πατέρα αρχικά και τον σύζυγο αργότερα, τον οποίο αυτή οφείλει να τιμά και να υπακούει τυφλά. Η δημόσια έκθεση ήταν ανεπίτρεπτη, όπως άλλωστε και η ενασχόληση με την πολιτική ή με τα θέματα της πόλης. Λόγω της δραστηριοποίησής της στη δημόσια σφαίρα, η Λυσιστράτη κερδίζει τον χαρακτηρισμό «άνδρειωτάτη» (στ. 1109), όμως ο συσχετισμός της δράσης της με ασχολίες που συνδέονται παραδοσιακά με την γυναίκα εξουδετερώνει τις επικίνδυνες και αρνητικές συνδηλώσεις που συνήθως συνοδεύουν μια τέτοιας μορφής ανδρόγυνη συμπεριφορά (Foley 1982: 10).

Είναι επίσης σημαντικό ότι η δράση που αναπτύσσει μέσα στο έργο η Λυσιστράτη και στην οποία υποκινεί και τις άλλες γυναίκες που εμφανίζονται μέσα στην κωμωδία έχει τις ρίζες της στη θρησκευτική ζωή. Γνωρίζουμε ότι σε αποκλειστικά γυναικείες λατρείες όπως τα Θεσμοφόρια οι παντρεμένες γυναίκες απείχαν από το σεξ, παραμελούσαν τα οικιακά τους καθήκοντα και χρησιμοποιούσαν χυδαιολογία και βωμολοχία προκειμένου να προαγάγουν την γονιμότητα αλλά και το καλό της κοινότητας. Βλέπουμε λοιπόν πως κάποια από τα πράγματα που συμβαίνουν στο έργο είναι ριζωμένα και σε θρησκευτικές πρακτικές. Αυτό δείχνει ότι οι γυναίκες δεν επιθυμούν ποτέ να αναλάβουν πραγματική εξουσία, απλώς παρεμβαίνουν για να διορθώσουν τα λάθη των ανδρών και αυτή τους η παράβαση είναι συνδεδεμένη με τους παραδοσιακούς τους ρόλους (Foley 1982: 8).

Έχει επίσης υποστηριχτεί ότι υπάρχει μια σύνδεση ανάμεσα στη Λυσιστράτη και μια ιστορική μορφή, μια σεβάσμια ιέρεια της θεάς Αθηνάς Πολιάδος, η οποία ζούσε την εποχή της διδασκαλίας του δράματος και την οποία γνωρίζουμε από επιγραφές (Foley 1982: 8-9). Το όνομα της, Λυσιμάχη, σημαίνει, όπως και το όνομα Λυσιστράτη, «αυτή που λύνει τη μάχη». Η κεντρική ηρωίδα μοιάζει να επιβεβαιώνει αυτή την πιθανή σύνδεση στον στίχο 533, όταν λέει ότι αν οι γυναίκες επιτύχουν την αποχή από το σεξ θα γίνουν γνωστές ως Λυσιμάχες. Είναι πιθανόν ότι και άλλες γυναικείες μορφές μέσα στο έργο συνδέονται με πραγματικές γυναίκες της εποχής. Λαμπιτώ λεγόταν η μητέρα του βασιλιά Άγη του ΙΙ, ο οποίος πολιορκούσε την Αθήνα από την Δεκέλεια την εποχή που παραστάθηκε το έργο. Σε αντίθεση με τους εξοργιστικούς αρσενικούς χαρακτήρες του έργου, και η Λυσιστράτη και η Λαμπιτώ παρουσιάζονται ως ώριμες και εξέχουσες μορφές με καλό όνομα και καλή φήμη. Μέσα στο έργο η Λυσιστράτη αποκαλείται «άνασσα» (στ. 706) και «σεμνή» (στ. 1109). Χαρακτηρίζεται επίσης ως «σκυθρωπός» (στ. 7, 707) και δεν επιδεικνύει ποτέ την τυπική κωμική αδυναμία για το σεξ και το κρασί που επιδεικνύουν οι άλλες γυναίκες. Η Foley υποστηρίζει πως τα λόγια και οι πράξεις της Λυσιστράτης θυμίζουν τη θεά Αθηνά και ότι ίσως η ηρωίδα να ήταν μερικώς οπλισμένη πάνω από τα γυναικεία της ρούχα, όπως και η Αθηνά. Επίσης, όπως και η Αθηνά στις *Ευμενίδες*, η Λυσιστράτη επικαλείται την πειθώ (στ. 203) και την λογική («νοῦς», στ. 432, 1124) ως τα όπλα της, λειτουργεί ως αποδεκτή διαμεσολαβήτρια ανάμεσα στα δύο φύλα (στ. 115-87) και αποκαθιστά την χαμένη ισορροπία και την αρμονία (Foley 1982: 9).

Ο Πρόβουλος δεν αναδεικνύεται σε ισότιμο αντίπαλο της Λυσιστράτης. Δεν νοιάζεται ουσιωδώς για το πρόβλημα, επιμένει σε μια παράλογη και καταστροφική πολιτική, αναφέρεται στο σώμα που συγκροτήθηκε για να δώσει λύσεις στην κατάσταση που επικρατούσε (Kagan 1987: 5-9). Μάλιστα συνοδεύεται από όργανα της τάξης, κάτι που καταδεικνύει τον βίαιο και αυταρχικό χαρακτήρα του (Henderson 1987: 117-118). Ο Πρόβουλος συμβολίζει το άλογο και άκριτο πάθος για την αύξηση της δύναμης της Αθηναϊκής συμμαχίας, την οικονομική εκμετάλλευση των συμμάχων και την εξυπηρέτηση του ιδιωτικού συμφέροντος εις βάρος του δημόσιου καλού. Ο Πρόβουλος αδυνατεί να κατανοήσει την θέση στην οποία βρίσκονται οι γυναίκες, για αυτό και αυτές τον ντύνουν σαν γυναίκα στο πλαίσιο της αντιστροφής των ρόλων που πραγματοποιείται μέσα στην κωμωδία (στ. 529-38). Φορώντας ένα κάλυμμα στο κεφάλι

και κρατώντας ένα μικρό καλάθι που περιέχει εργαλεία για το γνέσιμο του μαλλιού, ο Πρόβουλος είναι τώρα υποχρεωμένος να σιωπήσει («σιώπα» στ. 534), όπως έκαναν στο παρελθόν οι γυναίκες, οι οποίες τώρα θα ασχοληθούν με τα ζητήματα του πολέμου: «πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει» (στ. 538).

Η – ταπεινωτική για τον άνδρα – προσωρινή εκθήλυνση η οποία επιβάλλεται στον Πρόβουλο επεκτείνεται και σε άλλους αρσενικούς χαρακτήρες μέσα στο έργο (Foley 1982: 11): οι άνδρες παρουσιάζονται ως μανιακοί για τα όργια της Αφροδίτης με τρόπο που συνήθως συνδέεται με τις νυμφομανείς γυναίκες της κωμωδίας (στ. 832, 898), ο Κινησίας αναγκάζεται να φροντίσει τον εγκαταλελειμμένο του φαλλό και το παιδί του που είναι παραμελημένο εξαιτίας της απουσίας της γυναίκας του (στ. 956-8) και ένας Αθηναίος προτρέπει τους συναδέλφους του να πίνουν και να μην είναι νηφάλιοι – ένα άλλο ελάττωμα που παραδοσιακά συνοδεύει την γυναίκα στην κωμωδία – στις μελλοντικές διπλωματικές αποστολές τους (στ. 1228-30). Η εκθήλυνση των ανδρών επιβεβαιώνει τον ανδρικό φόβο ότι η εισβολή των γυναικών στην δημόσια σφαίρα πολλές φορές δημιουργεί σοβαρούς κινδύνους. Ταυτόχρονα, υποχρεώνει τους άνδρες να βιώσουν τη γυναικεία εμπειρία για να διευρύνουν τελικά τη δική τους. Στο τέλος, αν και αποκαθίστανται οι ρόλοι και οι ισορροπίες, το ανδρικό φύλο έχει πλέον αποκτήσει μια πιο διευρυμένη θέαση των πραγμάτων.

Η γυναικεία λογική και μαχητικότητα νικούν κατά κράτος και συντρίβουν την υστερόβουλη, ωφελιμιστική στάση του Πρόβουλου και κατ' επέκταση του ανδρικού φύλου, που όχι μόνο δεν κατορθώνει να φέρει εις πέρας τις υποχρεώσεις του, αλλά χαρακτηρίζεται και από τον παραλογισμό των επιχειρημάτων του. Ο θηλυκός τρόπος σκέψης επικρατεί και θριαμβεύει έναντι του αντρικού, οδηγώντας στη σωτηρία. Όχι μόνο τακτοποιείται ο οίκος αλλά και η πόλη χάρη στα γυναικεία τεχνάσματα, για τα οποία η γυναίκα κατηγορείτο. Γίνεται φανερό πως για την ομαλή λειτουργία της πόλης χρειάζονται και τα δύο φύλα.

Στο τέλος τόσο οι Σπαρτιάτες όσο και οι Αθηναίοι ζητούν από τη Λυσιστράτη να τους βοηθήσει στο συμβιβασμό. Γινόμαστε θεατές λοιπόν της επιβολής μιας νέας τάξης πραγμάτων, κατά την οποία πραγματοποιείται το μοίρασμα των αγαθών με όσους εργάστηκαν για αυτά. Η ηρωίδα εξερχόμενη από την Ακρόπολη ακολουθείται από μια γυμνή γυναίκα, τη Διαλλαγή, που αποτελεί αντικείμενο θαυμασμού από τους άντρες και

θα οδηγήσει στη συμφιλίωση. Υπενθυμίζει στο ανδρικό φύλο το παρελθόν των προγόνων τους και συμβουλεύει με πολιτικό λεξιλόγιο, που μετατρέπεται σε κωμικό, με ισχυρές ερωτικές αναφορές (Russo 1994: 169). Στους στίχους 1122-1123 προτείνει στον Σπαρτιάτη εκπρόσωπο να σταθεί αριστερά και στον Αθηναίο δεξιά, ενώ η ίδια στέκεται στη μέση, αφού θα αποτελέσει την γέφυρα των όποιων αντιθέσεων. Η συμφιλίωση επέρχεται βεβαίως με αμοιβαίες υποχωρήσεις και επισφραγίζεται με τον Σπαρτιάτη τραγουδιστή να επικαλείται και να υμνεί θεότητες τις οποίες λάτρευαν και οι Αθηναίοι και ένα συμπόσιο που παραθέτουν οι γυναίκες.

Στην αρχή του έργου, η τειχισμένη Ακρόπολη μετατρέπεται σε ένα κλειστό και φρουρούμενο πεδίο δράσης των γυναικών (όπως ακριβώς και ο οίκος), στο οποίο προσπαθούν να εισβάλουν οι άνδρες. Στο τέλος η Ακρόπολη απεικονίζεται σαν μια τραπεζαρία, χώρος που πάλι παραπέμπει στον οίκο, όπου οι άντρες θα δειπνήσουν και θα γλεντήσουν. Οι γυναίκες αρχίζουν και πάλι να πλέκουν ρούχα και να φροντίζουν τη σίτιση των ανδρών. Άρα αναλαμβάνουν εκ νέου τα καθήκοντα της ιδιωτικής σφαίρας. Συμπερασματικά λοιπόν, αποκαθίσταται το status quo στις σχέσεις των δύο φύλων. Φαίνεται τελικά πως οι γυναίκες δεν έκαναν στην πραγματικότητα την επικίνδυνη εισβολή στη δημόσια σφαίρα και δεν καταχράστηκαν τις αξίες που ταιριάζουν στην οικιακή σφαίρα και το φύλο τους (Foley 1982).

Η Λυσιστράτη στο τέλος δικαιώνεται και καθίσταται απόλυτος κυρίαρχος της Ακρόπολης, αφού ο έλεγχός της εκτείνεται, πέρα από την πολιτική συνδιαλλαγή, στην αποκατάσταση της σεξουαλικής ομαλότητας (Revermann 2006: 241).

Μέσα στον κωμικό κόσμο που δημιουργεί ο Αριστοφάνης η τελική επικράτηση των γυναικών είναι όχι μόνο νίκη του γυναικείου φύλου απέναντι στο κατεστημένο, αλλά και αναγνώριση της αξίας του από τους άντρες. Εκεί που οι ίδιοι απέτυχαν, οι γυναίκες τα έχουν καταφέρει και αυτό είναι αδιαμφισβήτητο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι άνδρες και γυναίκες γιορτάζουν μαζί την τελική επικράτηση της ειρήνης και κατ' επέκταση του γυναικείου σχεδίου που την κατέστησε εφικτή. Το έργο προβάλλει τη ματαιότητα των πολέμων και τη δυστυχία που μπορούσαν να επιφέρουν και, αν και παρουσιάζει το γυναικείο φύλο ως παραβατικό, στο τέλος το δικαιώνει (Balot 2006: 173-174).

Το παράλογο και ουτοπικό εγχείρημα οδηγεί στην επικράτηση της λογικής, ενώ οι αδυναμίες μεταβάλλονται σε προτερήματα. Η συνεργασία κρίνεται απαραίτητη και η Λυσιστράτη θέτει χωρίς αμφιβολία τον θεμέλιο λίθο για την εξομάλυνση των σχέσεων ανάμεσα στα δύο φύλα, αλλά και την ευημερία. Κινείται οριακά ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες, παράγει χιούμορ, αλλά όχι εις βάρος της και διαφοροποιείται από τις άλλες γυναίκες, διατηρώντας τη σοβαρότητά της. Διαθέτει όραμα, στρατηγική, πολιτική σκέψη και διπλωματικές ικανότητες. Η διαφοροποίηση αυτή ίσως έγκειται στην ταύτισή της με την ιέρεια της Αθηνάς Πολιάδας, τη Λυσιμάχη, αλλά κυρίως στα αντρικά στοιχεία που παρουσιάζει, όπως η αδιαφορία για τον έρωτα και τις σαρκικές απολαύσεις, το ποτό, τις οικογενειακές σχέσεις και το ενδιαφέρον για την πόλη (Taaffe 1993: 62). Η Λυσιστράτη διατηρεί μέχρι το τέλος την αυτοκυριαρχία της, την καλοσύνη της, τη σοφία της, ελέγχει τις σεξουαλικές ροπές των άλλων γυναικών, υιοθετεί τις ανδρικές αρετές της δημόσιας ζωής και τελικά νικά.

Όπως συζητήθηκε και στην εισαγωγή της εργασίας, στο δράμα ακυρώνεται συχνά η διάκριση οίκου και δημόσιας σφαίρας, όταν η γυναίκα βγαίνει από τον οίκο και διεκδικεί τα προσωπικά της συμφέροντα. Στον Αριστοφάνη όμως το μοτίβο αυτό ανατρέπεται αφού η γυναίκα βγαίνει από τον οίκο και διεκδικεί το δημόσιο συμφέρον, αποκτώντας ανδρικά χαρακτηριστικά όπως η ρητορική δεινότητα και ο πολιτικός λόγος. Παρόλα αυτά είναι αξιοσημείωτο πως ο Αριστοφάνης δεν παρουσιάζει τις γυναίκες να ασχολούνται με τα κοινά και τα πολιτικά θέματα μετά το τέλος των πολεμικών επιχειρήσεων, αποδίδοντας τους έτσι αγαθές προθέσεις και μετριάζοντας την παράβασή τους. Η δράση της Λυσιστράτης συνιστά μια απάντηση στην δράση του άνδρα ο οποίος καταπάτησε αξίες που είναι σημαντικές για την εύρυθμη λειτουργία του οίκου, της πόλης αλλά και όλης της Ελλάδας. Όμως, η Λυσιστράτη αλλά και οι άλλες γυναίκες που εμφανίζονται μέσα στην κωμωδία τελικά δεν ξεπερνούν ποτέ τα όρια του κλειστού κόσμου του οίκου στον οποίο ανήκουν και συνεπώς δεν συνιστούν ποτέ μια ουσιαστική απειλή για την κοινωνία, έτσι όπως αυτή οργανώθηκε από τον άνδρα. Αυτό που σίγουρα επιτυγχάνουν οι γυναίκες του έργου μέσα από τη δράση τους είναι ότι αναδεικνύουν την σχέση αλληλεξάρτησης της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας και τονίζουν μια σημαντική αλήθεια: Οίκος και πόλη είναι αλληλένδετα και χωρίς υγιή οίκο δεν μπορεί να υπάρξει υγιής πόλη.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος – Συμπεράσματα

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή μελέτησε ζητήματα φύλου όπως αποτυπώνονται στην αρχαία τραγωδία και κωμωδία εστιάζοντας στις μορφές της Φαίδρας, της Αντιγόνης και της Λυσιστράτης. Και οι τρεις ηρωίδες αφήνουν τον κόσμο του οίκου και της σιωπής, όπου είναι κατά κανόνα περιορισμένη η γυναίκα της εποχής κατά την οποία παριστάνονται τα δράματα, για να βγουν στον ανδρικό χώρο της δράσης και του λόγου, να προκαλέσουν μια βαθιά κρίση και να επαναπροσδιορίσουν τελικά τον κόσμο του άνδρα.

Η πρώτη ηρωίδα που μας απασχόλησε, η Φαίδρα του Ευριπίδη, αποτελεί μια εξαιρετικά σύνθετη δραματική μορφή, μια «σώφρων» γυναίκα που μετατρέπεται σε όργανο εκδίκησης μιας θεάς και γίνεται δέσμια ανθρώπινων παθών, αφού δεν μπορεί να αντισταθεί στον έρωτα της για τον γιο του συζύγου της. Διχάζεται ανάμεσα στο πάθος και ένα ανώτερο χρέος, τη διατήρηση της καλής φήμης της ίδιας αλλά και του οίκου της (εύκλεια). Η Φαίδρα είναι αναμφίβολα ενάρετη και βρίσκεται σε μια διαρκή σύγκρουση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι, προσπαθώντας να αποφύγει πράξεις αντίθετες με την ιδιοσυγκρασία και τις αρχές της. Αυτή της η μάχη να διατηρήσει την εύκλεια και να μην ντροπιάσει τον σύζυγο και τα παιδιά της, η ντροπή που νιώθει όχι για την πράξη, αλλά και για την σκέψη και μόνο, την καθιστούν τραγικό πρόσωπο και προκαλούν την συμπάθειά μας προς το πρόσωπό της. Βέβαια, παρόλο που μοιάζει να μην αποκλίνει από τα πρότυπα της γυναικείας συμπεριφοράς, τελικά η παραβατική δράση της έχει καταστροφικά αποτελέσματα για τον άνδρα και μοιάζει να επιβεβαιώνει έτσι την θεωρία περί γυναικείας δολιότητας.

Η Αντιγόνη είναι ανυπότακτη, θαρραλέα, εμμένει στις αξίες που πρεσβεύει, υπηρετεί τους άγραφους νόμους, που γι' αυτήν είναι ανώτεροι από τους ανθρώπινους και αψηφά τις διαταγές του Κρέοντα, θέτοντας σε κίνδυνο την ζωή της. Η δράση της είναι παραβατική, ταυτόχρονα όμως συνδέεται με τη σφαίρα της θρησκείας, στην οποία νομιμοποιείται η γυναικεία δράση. Υπερασπίζεται πραγματικές και ανώτερες αρχές και αυτό που επιθυμεί είναι να ρυθμίσει ζητήματα που συνδέονται με τον οίκο. Η πράξη της την κάνει να αποκλίνει από τις παραδοσιακές γυναίκες της Αθηναϊκής κοινωνίας καθώς και από την αδελφή της Ισμήνη, που αρνείται να την βοηθήσει. Δεν υποτάσσεται στους άνδρες και αψηφά το θεσμοθετημένο δίκαιο, κάτι που την οδηγεί σε ύβρη. Συγκρούεται με τους νόμους και τον αρχηγό της πόλης, υπερβαίνει τα όρια και πρέπει να τιμωρηθεί. Ταυτόχρονα, η δράση και ο θάνατός της προκαλούν και την καταστροφή του Κρέοντα και του διδάσκουν ένα σημαντικό μάθημα, επιβεβαιώνοντας έτσι τη θέση σύμφωνα με την οποία η γυναικεία δράση στην τραγωδία λειτουργεί ως μέσο διεύρυνσης της ανδρικής εμπειρίας.

Η Λυσιστράτη είναι άλλη μια ηρώίδα που δραστηριοποιείται στη δημόσια σφαίρα η οποία κατά κανόνα συνδέεται με τον άνδρα, με στόχο την θεραπεία των δεινών που πλήττουν τον οίκο, την πόλη αλλά και ολόκληρη την Ελλάδα και για τα οποία είναι υπεύθυνοι οι άνδρες και η δράση τους. Διαθέτει αρετές που παραδοσιακά συνδέονται με τον άνδρα, όπως ρητορική δεινότητα, όραμα, στρατηγική, πολιτική σκέψη και διπλωματικές ικανότητες, με τις οποίες επιθυμεί να βάλει τέλος στον πόλεμο και να σώσει τον οίκο και την πόλη. Είναι «άνδρειωτάτη» (στ. 1109), όμως ο συσχετισμός της δράσης της με ασχολίες που συνδέονται παραδοσιακά με την γυναίκα εξουδετερώνει τις επικίνδυνες συνδηλώσεις που συνήθως συνοδεύουν μια τέτοιας μορφής συμπεριφορά. Η δράση της καθώς και αυτή στην οποία υποκινεί και τις άλλες γυναίκες που εμφανίζονται μέσα στην κωμωδία επίσης είναι ριζωμένη στη θρησκευτική ζωή, στην οποία νομιμοποιείται η δραστηριοποίηση της γυναίκας. Συνεπώς, η παραβατικότητα των Αριστοφανικών γυναικών είναι απλώς φαινομενική. Η τάξη των πραγμάτων τελικά αποκαθίσταται και στο τέλος του έργου η λύση δίνεται από τους ίδιους τους άνδρες, πριν από αυτό όμως οι γυναίκες προκαλούν μια κρίση, η οποία προσκαλεί και αναγκάζει τους άνδρες να μπουν στη θέση τους και να δουν τα πράγματα από την οπτική της γυναίκας .

Βιβλιογραφία

Adkins, A. W.H. (1960) *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Oxford: Clarendon Press.

Barret, W.S. (1964) *Euripides Hippolytus*. Oxford: Oxford university press.

Berns, G. (1973) Nomos and physis: an interpretation of Euripides Hippolytus. *Hermes* 101, 165-87.

Bierl, A. (2013) Women on the Acropolis and Mental Mapping: Comic Body-Politics in a City in Crisis, or Ritual and Metaphor in Aristophane's *Lysistrata*. In: Markantonatos, A. and Zimmermann, B. (επιμ.), *Crisis on stage, tragedy and comedy in late fifth- century Athens* (σσ. 255-290). De Gruyter.

Balot R.K. (2006) *Greek Political Thought*. Oxford: Blackwell Publishing

Bowra, C.M. (1945) *Sophoclean Tragedy*. Oxford: University Press

_____. (1990) *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή: Αντιγόνη και Οιδίπους Τύραννος*. Θεσσαλονίκη: Κώδικας

Butler, J. (2014) Η αντίσταση πέρα από τα αφηγήματα της θυσίας και της ανδρείας. Στο: Τζελέπη, Ε. (επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης: Κριτικές θεωρήσεις του πολιτικού*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.

Crocker, L. (1957) On interpreting Hippolytus. *Philologus* 101, 238-46.

Dover, K. (2002) Some Evaluative Terms in Aristophanes. Στο: Willi, A. (επιμ.) *The Language of greek comedy* (σσ. 85-97). Oxford: Oxford University Press

Foley, H. P. (1981) The conception of women in Athenian drama. Στο: Foley, H. P (επιμ.), *Reflexions of Women in Antiquity* (σσ. 127-168). New York: Gordon and Breach,

_____. (1982) The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*. *CPh*, Vol. 77, No. 1, 1-21.

- _____. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Goff, B. (1990) *The noose of words: readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge: Cambridge University Press
- Goldhill, S. D. (1986) *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Goward, B. (2005) *Aeschylus: Agamemnon*. London: Duckworth.
- Griffith, M. (1999) *Sophocles, Antigone*. Cambridge.
- Henderson, J, (1987) *Aristophanes, Lysistrata*. Oxford: Clarendon Press.
- Kagan , D, (1987). *The fall of the Athenian empire*. Cornell University press.
- Kitto, H.D.F. (1991) *Αρχαία Ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Knox, B. (1952) The Hippolytus of Euripides, *YCS*, 13 1-31.
- Knox, B.M.W (1964) *The Heroic Temper: studies in sophoclean tragedy*. Berkeley.
- Lesky, A. 1987 *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τόμος α, μετάφραση Ν.Χ, Χουρμουζιάδη, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- _____.1989 *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων, ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τόμος β, μετάφραση Ν.Χ, Χουρμουζιάδη, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Μαυρόπουλος, Θ. (2008) *Ευριπίδης: Ιππόλυτος*. Αθήνα: Ζήτρος.
- _____. *Σοφοκλής: Αντιγόνη*. Αθήνα: Ζήτρος.
- _____. *Αριστοφάνης: Λυσιστράτη*. Αθήνα: Ζήτρος.
- Mossé, C. (1991) *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- _____. (1996) *Ο πολίτης στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα.
- Multon, C. (1981) *Aristophanic poetry*.
Goettingen: Vandehoeck und Ruprecht.
- Murray, G. (1965) *Aristophanes: a study*. Oxford.

- Revermann, M. (2006) *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and performance contexts of Aristophanic comedy*. Oxford: Oxford University Press
- Rousso, C.F. (1994) *Aristophanes: an Author for the Stage*. London and New York: Routledge.
- Rivier, A. (1973) En marge d'Alceste et de quelques interpretations recents. *Museum Helveticum* 30, 130-43.
- Segal, C. (1970) Shame and Purity in Euripides' Hippolytus. *Hermes* 98, 278-99.
- Segal, C. (1986) *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, text*. Cornell University Press
- Sale, W. (1977) *Existentialism and Euripides: Sickness, Tragedy and Divinity in the Medea, the Hippolytus, and the Bacchae*. Victoria, Australia: Aureal
- Scodel, R. (2007) Sophoclean tragedy. Στο: J.Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ.233-250). Oxford: Blackwell publishing,
- Schaps, D.M. (1982) The women of Greece in wartime. *Classical Philology* 75, 193-213.
- Taaffe, L.K.(1993) *Aristophanes and women*. London and New York: Routledge.
- Thiercy P. (2001) *Ο Αριστοφάνης και η κωμωδία* (μτφρ. Γ.φ. Γαλάνης). Αθήνα: Πατάκης.
- Ξενίδου –Shild, B. (2001) *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα. Καταδίκη μνήμης*. Αθήνα: Ερμής.
- Zeitlin, F. I. (1996) *Playing The Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University of Chicago Press.