

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Όψεις Του Γυναικείου Φύλου Στην Αρχαία Τραγωδία:
Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Δηιάνειρα.**

Πηνελόπη Μουέ

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αικατερίνη Τσολακίδου

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Όψεις Του Γυναικείου Φύλου Στην Αρχαία Τραγωδία:
Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Δηιάνειρα.**

Πηνελόπη Μουέ

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.

Μάιος 2016

Περίληψη

Αντικείμενο της διατριβής μου αποτελεί η εξέταση όψεων του γυναικείου φύλου και συγκεκριμένα τριών τραγικών χαρακτήρων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Δηιάνειρας, όπως παρουσιάζονται στις τραγωδίες *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Αγαμέμνων* του Αισχύλου και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή αντίστοιχα. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η εστίαση στο γυναικείο φύλο και τον τρόπο που αυτό παρουσιάζεται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, αλλά και η ανάδειξη της αντίθεσης ανάμεσα στην πραγματική θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα και των ρόλων που αναλαμβάνει στην Αθηναϊκή τραγωδία. Ακόμη, ένας άλλος στόχος αποτελεί η παρουσίαση ανδρικών αντιλήψεων και στερεοτύπων σχετικών με το γυναικείο φύλο, που αντανακλούν τις πατριαρχικές αξίες εκείνης της εποχής, την αυστηρά δομημένη ανδροκρατούμενη κοινωνία του 5^{ου} αι. π.Χ., αλλά και τις συχνά προβληματικές σχέσεις των δύο φύλων. Η διατριβή βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών, δηλαδή στην ανάλυση και ερμηνεία των τριών τραγωδιών από το πρωτότυπο και τη μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας, που αφορά ζητήματα σχετικά με την απεικόνιση του γυναικείου φύλου και των σχέσεων του με το ανδρικό φύλο στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

Summary

My thesis studies three female tragic figures: Medea in Euripides' namesake play, Klytaemnaestra in Aeschylus *Agamemnon* and Dianeira in Sophocles' *Trachiniae*. The aim of this study is to focus on the representation of the female sex in ancient Greek tragedy and also to trace the divergences between the real position of women in antiquity and their role and activity in Athenian tragedy. Moreover, another aim is the presentation of male beliefs and stereotypes regarding the female sex, as they reflect the patriarchal values and the strictly structured male dominated society of the 5th century BC, but also the problematic relations between the two sexes. My thesis was based on the use of primary and secondary sources, namely the analysis and the interpretation of the three tragedies in the original language and the study of relevant scientific bibliography on the presentation of women and gender relations in ancient Greek tragedy.

Ευχαριστίες

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

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, Ζαχαρούλα Πετράκη και Παναγιώτη Σεράνη.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	1
1.1 Κοινωνικό Φύλο και Φεμινιστική Κριτική.....	1
1.2 Η Γυναίκα Στην Αρχαία Ελλάδα	5
1.3 Φύλο και Τραγωδία	7
2. Μήδεια	13
3. Κλυταιμνήστρα	26
4. Δηιάνειρα	41
5. Επίλογος	57
Βιβλιογραφία	62

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Κοινωνικό φύλο και Φεμινιστική Κριτική

Η φεμινιστική κριτική έχει τις ρίζες της στο φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του 1960. Η θεωρία αυτή προσεγγίζει τη λογοτεχνία με γνώμονα τις αναπαραστάσεις του φύλου και τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν αυτές τις αναπαραστάσεις. Ο φεμινισμός άσκησε επιρροή στις λογοτεχνικές σπουδές, στρέφοντας την προσοχή στον τρόπο γραφής των γυναικών (αν και κατά πόσο εκφράζονται μέσα στο ανδροκρατούμενο κοινωνικό σύστημα), στον τρόπο που διαβάζουν οι γυναίκες (αν αντιλαμβάνονται τα στερεότυπα που εμπεριέχουν τα λογοτεχνικά έργα ανδρών και αν υποτάσσονται ή αντιστέκονται σε αυτά κατά την διαδικασία της ανάγνωσης) και στον τρόπο που παρουσιάζεται το γυναικείο φύλο στη λογοτεχνία.

Το δεύτερο φύλο (1949) της Simone de Beauvoir δημοσιεύτηκε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα βιβλία στην ιστορία του φεμινισμού. Η περίφημη δήλωσή της, «δεν γεννιέσαι γυναίκα, αλλά γίνεσαι» («One is not born a woman, but rather becomes one»), εισήγαγε την ιδέα του κοινωνικού φύλου (gender, σε αντιδιαστολή με το βιολογικό φύλο, sex). Σε αυτό το ρηξικέλευθο βιβλίο η Γαλλίδα φιλόσοφος υποστηρίζει ότι ιστορικά το ανδρικό γένος εξισώθηκε με το ανθρώπινο γένος, ενώ οι γυναίκες πάντοτε αντιμετωπίζονταν ως το υποδεέστερο, «δεύτερο φύλο», ως «το άλλο» σε αντιδιαστολή με τον άνδρα. Αυτή η ετερότητα αντιμετωπίστηκε στην ιστορία της δυτικής σκέψης ως ελλιπής, ενώ σε όλες τις μορφές τέχνης η γυναίκα παρουσιάστηκε ως ένα αντικείμενο πόθου για τον άνδρα και όχι ως ανεξάρτητη ανθρώπινη ύπαρξη, ως υποκείμενο.

Πάνω σ' αυτό το έργο της de Beauvoir στηρίχτηκαν τα γυναικεία κινήματα της δεκαετίας του 1960, που αποτέλεσαν το φεμινισμό του δεύτερου κύματος. Παράλληλα με την διεκδίκηση των γυναικών για ίσα δικαιώματα, κατά τη περίοδο αυτή

επιδιώχθηκε η ανάλυση της «γυναικείας εμπειρίας», όπως αυτή απεικονίζεται στη λογοτεχνία μέσα από γυναικείους χαρακτήρες και η κριτική των στερεοτύπων της πατριαρχικής νοοτροπίας, που προβάλλονται μέσα από τα λογοτεχνικά έργα. Το κίνημα αυτό εξαρχής ήταν λογοτεχνικό, καθώς αντιλήφθηκε την σημασία της εικόνας που προωθούσε για τη γυναίκα η λογοτεχνία (τα μοντέλα ρόλων) και την αναγκαιότητα να την ανατρέψει (Barry 2013: 150). Ιδιαίτερα σημαντικός ήταν ο διαχωρισμός του κοινωνικού φύλου (gender) και του βιολογικού φύλου (sex) από τους φεμινιστές/τριες του δεύτερου κύματος. Το κοινωνικό φύλο συγκροτείται από τις κοινωνικές προσταγές και τα στερεότυπα και αποτελεί μια κοινωνική κατασκευή. Είναι δηλαδή ένα επίκτητο χαρακτηριστικό, σε αντίθεση με το βιολογικό φύλο που είναι εγγενές.

Κατά τις δεκαετίες 1970-1980 αναπτύχθηκε ο γαλλικός φεμινισμός που στόχευε στην απελευθέρωση από την φαλλοκεντρική, κανονιστική γλώσσα και την παραγωγή ενός είδους λογοτεχνίας που δεν θα περιθωριοποιεί τις γυναίκες. Κύριες εκπρόσωποι ήταν οι Hélène Cixous, Luce Irigaray και Julia Kristeva. Βασικό ερώτημα που τις απασχόλησε είναι το κατά πόσο είναι δυνατόν οι γυναίκες να χρησιμοποιήσουν και να εκφραστούν σε μια γλώσσα που είναι τόσο διαποτισμένη από τον ανδροκεντρισμό, χωρίς οι ίδιες να περιθωριοποιηθούν. Οι δύο πρώτες υποστήριξαν ότι οι γυναίκες θα πρέπει να δημιουργήσουν εξαρχής νέους τρόπους έκφρασης, που θα πηγάζουν από το γυναικείο σώμα, έναν τύπο σκέψης και γραφής που ονομάζουν «γυναικεία γραφή» (Schmitz 2007: 180). Από την άλλη πλευρά, η Kristeva τόνισε ότι για να παραχθεί μη-φαλλοκεντρική λογοτεχνία, είναι αναγκαίο να επιστρέψουμε στη προ-γλωσσική, προ-συνειδητή «σημειωτική» φάση, η οποία συνδέεται με το σώμα της μητέρας και χαρακτηρίζεται από την έλλειψη λογικής και κοινωνικοποίησης (Schmitz 2007: 181). Οι εκπρόσωποι της αγγλοαμερικάνικης εκδοχής του φεμινισμού, που θεωρείται πιο πραγματιστική, επέκριναν τη Γαλλική σχολή φεμινισμού, υποστηρίζοντας ότι ήταν υπερβολικά θεωρητική, ουσιοκρατική και δεν αναφερόταν στα προβλήματα που αντιμετωπίζει η πλειοψηφία των γυναικών παγκοσμίως.

Όμως και ο φεμινισμός του τρίτου κύματος που τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του 1990, άσκησε κριτική στον φεμινισμό του δεύτερου κύματος. Όπως υποστήριξε, το δεύτερο κύμα επικεντρώθηκε στις συνθήκες ζωής και τις εμπειρίες μιας σχετικά μικρής μειοψηφίας του παγκόσμιου γυναικείου πληθυσμού, τις λευκές ετεροφυλόφιλες γυναίκες, ανώτερης ή μεσαίας κοινωνικής τάξης, που ζουν στον ανεπτυγμένο ή Δυτικό

κόσμο. Έτσι η «γυναικεία εμπειρία» που πρόβαλε το δεύτερο κύμα είναι σύμφωνα με τους εκπροσώπους της νέας φεμινιστικής προσέγγισης ελλιπής και μονολιθική.

Βασική επιδίωξη του φεμινισμού του δεύτερου κύματος υπήρξε η αναζήτηση γυναικείων λογοτεχνικών έργων, αλλά και γυναικών συγγραφέων που είχαν παραμεληθεί ή περιθωριοποιηθεί. Στόχευε δηλαδή στην ενσωμάτωσή τους στο λογοτεχνικό κανόνα, στο σύνολο των έργων του Δυτικού κόσμου που θεωρούνται κλασικά και αριστουργηματικά. Με αυτόν τον τρόπο δόθηκε η ευκαιρία σε έργα να εκδοθούν και να γίνουν γνωστά στο αναγνωστικό κοινό, αλλά και να ξαναδιαβαστούν με νέα οπτική δημοφιλή έργα γραμμένα από γυναίκες συγγραφείς. Αρκετοί είναι οι λόγοι για τους οποίους μόνο λίγες γυναίκες ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τη λογοτεχνική συγγραφή. Το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, οι οικογενειακές υποχρεώσεις, τα εμπόδια που συναντούσαν στον εκδοτικό χώρο, τα στερεότυπα σχετικά με την αδυναμία και ακαταλληλότητα των γυναικών για την απαιτητική δραστηριότητα της συγγραφής, ήταν ορισμένοι λόγοι που αποθάρρυναν ή δυσκόλευαν διαχρονικά τις γυναίκες που ήθελαν να εκφραστούν μέσα από τη λογοτεχνία (Schmitz 2007: 183-184).

Παρόμοιοι είναι και οι λόγοι απουσίας γυναικών συγγραφέων στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία (με εξαίρεση την ποιήτρια Σαπφώ). Στον αρχαίο κόσμο όπου οι γυναίκες δεν είχαν την δυνατότητα να μορφωθούν και ήταν αποκλεισμένες στο σπίτι με μόνη αρμοδιότητα τη διαχείριση του οίκου και την ανατροφή των παιδιών, είναι φανερό ότι δεν υπήρχαν οι κατάλληλες συνθήκες για να ασχοληθούν με την συγγραφή. Δυστυχώς δεν υπάρχει καν η δυνατότητα να ανακαλυφθούν και να ενταχθούν στο λογοτεχνικό κανόνα άγνωστες συγγραφείς της αρχαιότητας, όπως επιδιώκουν οι φεμινιστές/τριες κριτικοί, καθώς τα κείμενα που διασώθηκαν ως τις μέρες μας είναι συγκεκριμένα και ουσιαστικά αποτελούν το λογοτεχνικό κανόνα της αρχαιότητας, που μαρτυρείται από την επιλεγμένη αντιγραφή και αναπαραγωγή τους (Schmitz 2007: 184-185).

Αξίζει να αναφερθεί ότι η φεμινιστική κριτική τονίζει ότι οι γυναίκες σπάνια αναλαμβάνουν ενεργό ή θετικό ρόλο στα δημοφιλή λογοτεχνικά έργα, ακόμα κι αν έχουν γραφτεί από γυναίκες συγγραφείς και συνήθως απεικονίζονται από την ανδρική οπτική γωνία που εμπεριέχει πατριαρχικές προκαταλήψεις. Στόχο της φεμινιστικής κριτικής αποτέλεσε η ανάλυση των μηχανισμών που παράγουν πρότυπες εικόνες για τις γυναίκες και ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένες επιθυμίες, φόβους του ανδρικού

φύλου. Οι σπουδές του Φύλου προσπαθούν να αναλύσουν τους τρόπους με τους οποίους κατασκευάζεται το κοινωνικό φύλο, το οποίο ασκεί βαθύτατη επιρροή στον τρόπο σκέψης μας (Schmitz 2007: 187-188).

Οι σπουδές του Φύλου ασχολήθηκαν και με τις Κλασικές σπουδές από τα μέσα του 1980, αλλά και με το αρχαίο δράμα του 5^{ου}-4^{ου} αι. π.Χ., που έχει στο επίκεντρο τους ρόλους και τις διαφορές των δύο φύλων. Αξιοσημείωτο είναι ότι όλοι οι ηθοποιοί των παραστάσεων είναι άνδρες, ακόμη και για τους γυναικείους χαρακτήρες, καθώς και το γεγονός ότι οι γυναίκες που εμφανίζονται στα έργα έχουν μια ελευθερία που δεν ήταν επιτρεπτή στην εποχή τους. Υπάρχουν πολλά ζητήματα γύρω από το αρχαίο δράμα που παραμένουν χωρίς βέβαιες απαντήσεις. Ένα από τα ερωτήματα αφορά την λειτουργία των γυναικείων ρόλων, εφόσον ο θεατρικός λόγος επιτελείται από άνδρες και απευθύνεται κατά πάσα πιθανότητα αποκλειστικά σε αυτούς. Είναι διαδεδομένη η άποψη ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες του δράματος παρουσίαζαν στο ανδρικό κοινό το «άλλο», την γυναικεία ετερότητα, ώστε να καταφέρουν οι άνδρες να προσεγγίσουν και να ερμηνεύσουν την ανδρική ταυτότητα. Η Froma Zeitlin στο κείμενό της «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama» (2002) υποστηρίζει τη συγκεκριμένη άποψη, προχωρώντας σε μια πρωτοποριακή εξέταση του αρχαίου δράματος. Επίσης, η Foley θεωρεί ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες της τραγωδίας αποτελούσαν το μέσο διερεύνησης ορισμένων ζητημάτων που οι άνδρες προτιμούσαν να προσεγγίζουν έμμεσα και σίγουρα όχι μέσω των ανδρικών χαρακτήρων. Έτσι, οι γυναικείες ενέργειες που παρουσιάζονται ως clichés στην τραγωδία όχι μόνο αποτελούν δημιούργημα ανδρών, αλλά απευθύνονται και σ' αυτούς προκειμένου να διευρύνουν τη γνώση τους και να κατανοήσουν ζητήματα που τους απασχολούν. Είναι φανερό λοιπόν, ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία είναι αναντίρρητα ανδροκεντρική (Foley 2001: 4, 12).

Επομένως, μετά την συνοπτική παρουσίαση της ιστορίας του φεμινισμού και της ανάπτυξης της φεμινιστικής λογοτεχνικής κριτικής, αξίζει να σημειωθεί ότι υπό το πρίσμα αυτών των θεωριών, ανοίγονται νέα πεδία έρευνας και της κλασικής γραμματείας. Τις τελευταίες δεκαετίες η φεμινιστική λογοτεχνική κριτική ασκεί ιδιαίτερη επιρροή στη μελέτη του αρχαίου δράματος, δίνοντας νέες δυνατότητες ερμηνείας των αρχαίων έργων, αλλά και συμπεράσματα που συνθέτουν μια βαθύτερη γνώση της πνευματικής παραγωγής του 5^{ου}- 4^{ου} αι. π.Χ.

1.2 Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα

Ο Αριστοτέλης στα Πολιτικά και Ηθικά έργα του υποστηρίζει ότι οι γυναίκες είναι ηθικά κατώτερες από τους άνδρες και ότι ρόλος τους είναι η τεκνοποιία και η φροντίδα των καθημερινών αναγκών του σπιτιού. Η γενική άποψη του Αριστοτέλη ότι οι γυναίκες είναι παραμορφωμένοι, ατελείς άντρες και προορίζονται από τη φύση τους να είναι υποταγμένες στους άντρες αντικατοπτρίζει επί της ουσίας τις πεποιθήσεις του μέσου αρχαίου Έλληνα άντρα πολίτη.

Οι γυναίκες της κλασικής περιόδου (499 - 323 π.Χ.) δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα, δεν θεωρούνταν πολίτες (Blundell 1995: 128) και δεν συμμετείχαν στην αθηναϊκή δημοκρατία, καθώς το ανδροκρατούμενο, πατριαρχικό σύστημα τις κατέτασσε στην ίδια κατηγορία με τους μέτοικους και τους δούλους. Χαρακτηριστικό είναι ότι «οι γυναίκες δεν αποκαλούνταν Αθηναίες, αλλά γυναίκες της Αττικής», όπως αναφέρει και ο Goldhill (Goldhill 2008: 25). Ακόμη, δεν λάμβαναν ιδιαίτερη εκπαίδευση, δεν συμμετείχαν στις συνελεύσεις της Εκκλησίας του δήμου και δεν μπορούσαν να μιλήσουν σε δίκες (Foley 2001: 7). Θεωρούνταν κατώτερες στην Αθηναϊκή κοινωνία, ιδιαίτερα κατά τα χρόνια του Περικλή και ήταν υποταγμένες στους άνδρες, απομονωμένες και σχεδόν φυλακισμένες στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού (Richter 1971: 1).

Στον *Επιτάφιο Λόγο* του Θουκυδίδη, ο Περικλής εκφράζει ξεκάθαρα την επικρατούσα άποψη της εποχής του για τις γυναίκες. Το όνομα των γυναικών δεν πρέπει να ακούγεται μεταξύ των ανδρών, είτε για καλό είτε για κακό (Βιβλίο Β, 45). Οι γυναίκες της αρχαίας Αθήνας δεν συμμετείχαν στο δημόσιο βίο της πόλης και επί της ουσίας η ενδεδειγμένη θέση τους ήταν αυτή του αόρατου και αμέτοχου μέλους της κοινωνίας (βλ. και Sygroulos 2003: 9).

Οι γυναίκες της μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης, για τις οποίες γνωρίζουμε περισσότερες πληροφορίες από τις πηγές που έχουν σωθεί, ήταν αποκομμένες από τον έξω κόσμο και σχεδόν αποκλεισμένες από το δημόσιο βίο. Ζούσαν στο απομονωμένο περιβάλλον του σπιτιού και ήταν πάντοτε εξαρτημένες από κάποιον άνδρα, αρχικά από τον πατέρα-κηδεμόνα και στη συνέχεια από τον σύζυγό τους. Ήταν δηλαδή υπό τη προστασία ενός κύριου, που τις αντιπροσώπευε σε όλες τις περιστάσεις (βλ. και Foley

2001: 8, Sygroulos 2003: 3, Pomeroy 1995: 114). Ήταν υποχρεωμένες με προίκα να προσελκύσουν τον μελλοντικό τους σύζυγο, ώστε να εξασφαλίσουν με τον γάμο τους οικονομική ασφάλεια και ευημερία. Οι γυναίκες παντρεύονταν αρκετά νωρίς, από την ηλικία των δεκατεσσάρων έως δεκαοχτώ χρονών. Αυτό πιθανώς να οφειλόταν στην προσπάθεια ελέγχου των γυναικών, καθώς επικρατούσε η άποψη ότι οι γυναίκες παρθένες κατά την εφηβεία γίνονταν ανεξέλεγκτες και δύσκολα διαχειρίσιμες. Ενδεχομένως λοιπόν, οι άνδρες να προτιμούσαν νεαρές συζύγους, ώστε να είναι πιο εύκολο να τις εκπαιδεύσουν στη διαχείριση του σπιτιού και να τις διαμορφώσουν σύμφωνα με τις επιθυμίες τους. Ακόμη, οι γάμοι γίνονταν νωρίς είτε για να μειωθούν τα μέλη της οικογένειας είτε λόγω της επιθυμίας του πατέρα να αποκαταστήσει την κόρη πριν τον θάνατό του (Pomeroy 1995: 119-120). Ουσιαστικά, όπως αναφέρει ο Goldhill, κυριαρχούσε η άποψη ότι «η θηλυκή φύση για να είναι εντελής θα έπρεπε να νυμφευθεί και να τεκνοποιήσει» (Goldhill 2008: 36).

Έτσι, οι γυναίκες βρίσκονταν στο περιθώριο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, απομονωμένες, με μοναδική απασχόληση την ανατροφή των παιδιών τους και την διαχείριση του σπιτιού (βλ. και Foley 2001: 8), καθώς και την διατήρηση της αρμονίας στο εσωτερικό του. Αντίθετα οι άνδρες βρίσκονταν κατά το μεγαλύτερο διάστημα της μέρας έξω από το σπίτι, συμμετέχοντας στο δημόσιο βίο (Pomeroy 1975: 79). Μοναδική δημόσια δραστηριότητά των γυναικών ήταν η συμμετοχή στη θρησκευτική λατρεία.

Ο οίκος αποτελούσε ιδιοκτησία του άνδρα και της γενιάς του, συνιστώντας σύμβολο της πατρικής κληρονομικότητας (Zeitlin 2002: 113). Η διατήρηση του οίκου εξαρτιόταν και από τον άνδρα και από την γυναίκα, καθώς ο καθένας επιτελούσε διαφορετικούς ρόλους, αυστηρά καθορισμένους από τα πρότυπα της εποχής. Όμως, καθένας κατείχε συγκεκριμένη θέση και αρμοδιότητες, η γυναίκα εντός του οίκου, στο εσωτερικό του σπιτιού και ο άνδρας έξω από το σπίτι, στο δημόσιο χώρο (Foley 2001: 9). Αναμφίβολα η έμμεση επιρροή των γυναικών στα οικογενειακά ζητήματα ήταν σημαντική, όμως στην πραγματικότητα δεν μπορούσαν να πάρουν ατομικές πρωτοβουλίες και να αναλάβουν δράσεις χωρίς την επίβλεψη του «κύριου» ή κηδεμόνα τους, γιατί θεωρούνταν ανίκανες να πάρουν ηθικές αποφάσεις (Foley 2001: 111). Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και η αρχιτεκτονική του οίκου του 5^{ου} αι. π.Χ. μαρτυρεί την απομόνωση των γυναικών από τον έξω κόσμο, καθώς οι γυναίκες διέμεναν στα

ενδότερα δωμάτια, τα πιο απομακρυσμένα από το δρόμο και τους δημόσιους χώρους του σπιτιού (Pomeroy 1975: 80).

Ωστόσο, ο Shaw σωστά επισημαίνει ότι μια κοινωνία που αγνοεί το θηλυκό είναι στείρα, χωρίς σωστά θεμέλια, καθώς η απόλυτη συμμόρφωση και ταύτιση είτε στην αρσενική είτε στη θηλυκή εικόνα, συνιστά ελλιπή θέαση του κόσμου. Είναι λοιπόν αναπόφευκτες οι οικογενειακές διενέξεις εντός του οίκου, αφού οι σχέσεις αρσενικού και θηλυκού είναι εχθρικές. Συνεπώς, δεδομένου ότι ο ελληνικός πολιτισμός βασιζόταν στην ενότητα του οίκου με την πόλη, ήταν αναγκαίο να κρατηθούν αυτά τα δύο μέρη σε ισορροπία (Shaw 1975: 257).

1.3 Φύλο και Τραγωδία

Το θέατρο αποτελεί επινόηση της αρχαίας Ελλάδας, και συγκεκριμένα της κλασικής Αθήνας, που αναπτύχθηκε σε πολιτιστικό κέντρο, «πρυτανείον τῆς σοφίας» σύμφωνα με τον Πλάτωνα, κατά τη διάρκεια του 5^{ου} και του 4^{ου} αι. π.Χ. Τα είδη του δράματος, η κωμωδία, η τραγωδία και το σατυρικό δράμα, καλλιεργήθηκαν ιδιαίτερα κατά την περίοδο αυτή και η θεατρική τους παράσταση συνδέθηκε με τις θρησκευτικές εορτές προς τιμήν του θεού Διονύσου, τα Μεγάλα ή Εν Άστει Διονύσια, τα Λήναια και τα Κατ'Αγρούς Διονύσια. Όπως επισημαίνει ο Goldhill, «η τραγωδία αναπτύχθηκε αποκλειστικά μέσα στο πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατίας» (Goldhill 2008: 39) κι αυτό γίνεται φανερό όταν συζητούνται μέσα στα έργα αμφιλεγόμενα πολιτικά ζητήματα ή όταν εκφράζονται διαφορετικές απόψεις στους αγώνες λόγων των πρωταγωνιστών. Ουσιαστικά, η τραγωδία διαθέτει μια πολυφωνία, χαρακτηριστικό της δημοκρατίας και ο Χορός αποτελεί «ένα συλλογικό (αντι-)ηχείο της συλλογικής οντότητας που ήταν η πόλις» (βλ. Goldhill 2008: 53).

Όλα τα έργα που έχουν σωθεί είναι γραμμένα από άνδρες συγγραφείς (Blundell 1995: 172). Παρ' όλα αυτά, όπως παρατηρεί τον 2^ο αι. μ.Χ. ο σατιρικός συγγραφέας Λουκιανός στις τραγωδίες «υπάρχουν περισσότερες γυναίκες από άντρες» (*Περί ορχήσεως* 28). Το γεγονός αυτό είναι πράγματι παράδοξο, καθώς οι γυναίκες παίζουν σημαντικό ρόλο στην αρχαία ελληνική τραγωδία και συχνά μιλούν από σκηνής, φανερώνοντας την δική

τους οπτική για τον κόσμο, ενώ στην πραγματικότητα της κλασικής Αθήνας ήταν σχεδόν αποκλεισμένες από το δημόσιο βίο. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι μια κοινωνία που περιόριζε τις γυναίκες στην αφάνεια και τη σιωπή, παρήγαγε τη τραγωδία, ένα λογοτεχνικό είδος στο οποίο οι γυναίκες παρουσιάζονται δυναμικές, προκλητικές, αλλά και εξόχως ευφραδείς (βλ. και Mossman 2010: 489). Η τραγωδία διαθέτει λοιπόν μια πολυφωνική μορφή σύνθεσης, πιο δημοκρατική από την κοινωνία που την παρήγαγε, επιτρέποντας σε διαφορετικές φωνές να εκφραστούν (Hall 2007: 178, 186). Ωστόσο, δεν είναι καν βέβαιο αν επιτρεπόταν στις Αθηναίες γυναίκες να παρακολουθούν θεατρικά έργα. Ακόμα και εάν παρακολουθούσαν τους δραματικούς αγώνες, «θα αποτελούσαν την απόλυτη μειοψηφία και, σε κάθε περίπτωση, δεν θα συνιστούσαν το ενδεδειγμένο ή το σκοπούμενο κοινό» (Goldhill 2008: 55). Παρ' όλο που στην τραγωδία εμφανίζεται πλήθος γυναικείων χαρακτήρων, όλοι οι συντελεστές της τραγωδίας, οι δραματουργοί, οι ηθοποιοί, οι θεατές, ήταν άντρες πολίτες.

Όπως επισημαίνει για την τραγωδία ο Cartledge, «στην εξέλιξη της πλοκής επαναλαμβάνεται με συνέπεια το σχεδόν στερεοτυπικό φαινόμενο, οι γυναίκες να προκαλούν κοινωνική και πολιτική δυσλειτουργία, δυσαρμονία ή καταστροφή [...] κάθε φορά που για οποιονδήποτε λόγο δεν ελέγχονται επαρκώς από τους αντίστοιχους άντρες συγγενείς τους» (Cartledge 2007: 43). Οι γυναικείοι χαρακτήρες των τραγωδιών συχνά λαμβάνουν πρωτοβουλίες κατά την απουσία των ανδρών και αψηφούν την ανδρική εξουσία, διαφέροντας από τα πρότυπα του 5^{ου} αι. π.Χ. Επιπλέον, οι ανδρικοί χαρακτήρες των τραγωδιών πιστεύουν ότι ελέγχουν πλήρως τον οίκο τους, προσπαθώντας να ελέγχουν απόλυτα τις γυναίκες στο εσωτερικό του. Ωστόσο, το σπίτι μπορεί να κρύβει μυστικά, επικίνδυνα για τους άνδρες, αφού η γυναικεία φύση παρουσιάζεται συχνά απειλητική για αυτούς, αλλά και για το ανδροκρατούμενο κοινωνικό σύστημα (Zeitlin 2002: 115).

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πληροφορίες που αντλούμε από τις αρχαίες τραγωδίες σχετικά με το γυναικείο φύλο και τον κοινωνικό του ρόλο, αφορούν πρωτίστως γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Οι πρωταγωνίστριες των έργων είναι συνήθως βασίλισσες ή μέλη βασιλικών οικογενειών, ανήκουν δηλαδή στην άρχουσα τάξη, την αριστοκρατία. Όμως η αθηναϊκή τραγωδία, παρ' όλο που παρουσιάζει μορφές αντιπροσωπευτικές μόνο για ένα μικρό μέρος του γυναικείου πληθυσμού, καταφέρνει

να δώσει μια λεπτομερή εικόνα της γυναικείας ψυχοσύνθεσης και ιδιοσυγκρασίας, ιδωμένη ωστόσο από την ανδρική σκοπιά (βλ. Sygroulos 2003: 4-5).

Η τραγωδία παρουσιάζει συχνά τις παραγμένες σχέσεις και τις συγκρούσεις ανάμεσα στις γυναίκες και τους άντρες (Hall 2007: 140). Ο αυστηρός διαχωρισμός των δύο φύλων στην αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αι. π.Χ. κάνει τις μεταξύ τους σχέσεις μια γόνιμη βάση για την διερεύνηση των διαφορών τους (Blundell 1995: 173). Έτσι, η τραγωδία φέρνει στο φως την απρόβλεπτη και απειλητική γυναικεία φύση, αντανακλώνοντας τους ανδρικούς φόβους που σχετίζονται με την μυστηριώδη και πολυσύνθετη ιδιοσυγκρασία των γυναικών, αλλά και με τις ανεξάρτητες γυναικείες δράσεις. Η γυναίκα στην αρχαιότητα συνδεόταν με τη φύση, το άγριο και άλογο στοιχείο, ενώ ο άνδρας με τον πολιτισμό και τη λογική (Foley 2001: 9). Ακόμη, το γυναικείο σώμα θεωρούνταν πιο ευάλωτο σε εξωτερικές δυνάμεις, όπως τα πάθη και τα συναισθήματα και πιο ασταθές από το ανδρικό.

Ο Shaw στο άρθρο του «The female intruder» (1975) υποστηρίζει ότι η σύγκρουση των δύο φύλων μπορεί να εξισωθεί με μια ευρύτερη πάλη ανάμεσα στη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα, στη πόλη και τον οίκο. Σύμφωνα με την θεωρία του, όταν η γυναίκα ξεπερνάει τα επιτρεπτά όρια του φύλου της, το κάνει για την υπεράσπιση των συμφερόντων του οίκου της, όταν αυτά απειλούνται από ενέργειες του άνδρα στο δημόσιο βίο. Ωστόσο, η Foley στο άρθρο της «The “female intruder” Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*» τονίζει ότι η σχέση μεταξύ του δημόσιου χώρου (πόλη) και του ιδιωτικού (οίκου) είναι πολύπλοκη και διαλεκτική, καθώς ό,τι συμβαίνει στον ένα χώρο, επηρεάζει αναπόφευκτα και τον άλλο (Foley 1982: 3-4).

Έτσι, η τραγωδία παρουσιάζοντας στο ανδρικό κοινό γυναικείους χαρακτήρες που συχνά υπερβαίνουν τα καθιερωμένα όρια, δεν συμμορφώνονται στο πρότυπο της ιδανικής γυναίκας της Αθήνας και προκαλούν ρήξη στα ιδανικά της κλασικής περιόδου, κάνει μια προσπάθεια να εξερευνήσει και να αποκαλύψει πτυχές της γυναικείας φύσης. Οι κυρίαρχοι γυναικείοι χαρακτήρες της τραγωδίας είναι ίσως μια αντανάκλαση του φόβου των ανδρών σχετικά με μια πιθανή ανατροπή της κοινωνικής τους υπεροχής από τις γυναίκες (βλ. και Sygroulos 2003: 6). Ουσιαστικά η τραγωδία επιβεβαιώνει τις προκαταλήψεις και τους φόβους του κοινού της για τις ανεξάρτητες γυναικείες πράξεις

και συμπεριφορές και δίνει τη δυνατότητα στο ανδρικό κοινό να διερευνήσει τις σκοτεινές πτυχές που παραδοσιακά αποδίδονταν στις γυναίκες, όπως την αδυναμία αυτοελέγχου, την ροπή τους στο πάθος και την επιθυμία, τις λανθασμένες ηθικές κρίσεις (Foley 2001: 116). Δραματοποιείται έτσι μέσω της τραγωδίας η καταστροφή και το χάος που σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής, μπορούσε να προκληθεί στη δημόσια, αλλά και ιδιωτική σφαίρα από την γυναικεία ανάληψη δράσης και πρωτοβουλιών (βλ. και Blundell 1995: 178).

Σύμφωνα με την Zeitlin («Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama»), μέσω της τραγωδίας το ανδρικό κοινό είχε τη δυνατότητα να διερευνήσει τη γυναικεία φύση, να δοκιμάσει την γυναικεία εμπειρία και να επεκτείνει την οπτική του γωνία. Η τραγωδία ουσιαστικά χρησιμοποιεί τη γυναικεία εμπειρία, για να δείξει στους άνδρες ότι η δική τους εμπειρία δεν είναι πλήρης και ότι χρειάζεται να διευρυνθεί, συμπεριλαμβάνοντας και γυναικεία στοιχεία. Έτσι, οι άνδρες συνειδητοποιούν το πεπερασμένο της εμπειρίας τους και επιχειρούν μέσω της τραγωδίας να την επεκτείνουν, ώστε να προχωρήσουν σε μια άλλη θέαση του κόσμου. Αυτή η μύησή τους στην γυναικεία εμπειρία (της σωματικότητας, της μυστικότητας, της εξαπάτησης και της μίμησης), τους προσφέρει εντέλει μια βαθύτερη γνώση και κατανόηση των γυναικών, ώστε να μην έχουν πια λόγο να τις φοβούνται.

Η Zeitlin επισημαίνει τέσσερις πλευρές αυτής της διαλεκτικής-διδακτικής σχέσης μεταξύ των δύο φύλων στην θεατρική εμπειρία. Κατ' αρχάς η αρχαία τραγωδία δίνει έμφαση στο ανθρώπινο σώμα που υποφέρει από τον πόνο, την τρέλα, την ασθένεια. Οι παραπάνω ακραίες/αφύσικες καταστάσεις ταυτίζονται στην ελληνική σκέψη με το γυναικείο σώμα, ενώ το ανδρικό σώμα θεωρείται σταθερό και αδιαπέραστο. Είναι, λοιπόν, πολύ πιθανό το ανδρικό κοινό των αρχαίων παραστάσεων, μέσα από την γυναικεία εμπειρία του πόνου να αποκτά μια νέα αντίληψη για το πόσο ασταθές, ευάλωτο και εύθραυστο είναι στην πραγματικότητα το ανθρώπινο σώμα. Επιπλέον, ο θεατρικός χώρος βασίζεται στη σχέση του «μέσα», του εσωτερικού ενός σπιτιού και του «έξω», που αντιπροσωπεύει το δημόσιο χώρο. Συχνά το δράμα φέρνει σε σύγκρουση τους δύο αυτούς χώρους, τον εσωτερικό που παρουσιάζεται ως το γυναικείο πεδίο και τον εξωτερικό που αποτελεί το πεδίο δράσης του άνδρα. Στις τραγωδίες συχνά η γυναίκα κρύβει πράγματα και μυστικά στο εσωτερικό του σπιτιού κι έτσι ο οίκος γίνεται επικίνδυνος και απειλητικός για τον άνδρα. Έτσι, οι άνδρες-θεατές

συνειδητοποιούν την αδυναμία τους να ελέγξουν πλήρως το εσωτερικό του σπιτιού τους και προβληματίζονται για τους περιορισμούς των δικών τους εξουσιών. Ακόμη, η πλοκή των τραγωδιών δίνει έμφαση στις μυστήριες δυνάμεις των γυναικών που δεν μπορούν να ελέγξουν οι άνδρες. Συχνά οι γυναικείοι χαρακτήρες είτε γίνονται όργανα μέσω των οποίων δρουν οι θεοί, είτε χρησιμοποιούν αριστοτεχνικά τον δόλο, την εξαπάτηση και τη διπλοπροσωπία εις βάρος ανδρών. Τέλος, η Zeitlin παρατηρεί ότι η μίμηση συνδέεται στενά στην αθηναϊκή σκέψη του 5^{ου} αι. π.Χ. με τη γυναίκα. Η σύζυγος μπορεί να φαίνεται ενάρετη, αλλά να κρύβει σχέδια ή μυστικά επικίνδυνα για τον άνδρα. Το γυναικείο φύλο λοιπόν υπερिशύει στη μίμηση και το ανδρικό κοινό μέσω της θεατρικής εμπειρίας διερευνά αυτό το στοιχείο και το αφομοιώνει, επεκτείνοντας την εμπειρία του (Zeitlin 2002: 110-122).

Επομένως, η τραγωδία δίνει φωνή στο γυναικείο φύλο, αποκαλύπτοντας πτυχές της φύσης και της ψυχολογίας του, καθώς και του τρόπου που αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Έτσι, αναδεικνύει την ετερότητά του, το «άλλο», με σκοπό την βαθύτερη κατανόηση της ανδρικής ταυτότητας και την επιβεβαίωση της υπεροχής της, όπως υποστηρίζει και η Zeitlin (2002), και σε καμία περίπτωση την αλλαγή στάσης απέναντι στις γυναίκες και τα δικαιώματά τους.

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι η διερεύνηση του τρόπου απεικόνισης του γυναικείου φύλου στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, με αφορμή τις τραγωδίες *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Αγαμέμνων* του Αισχύλου και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή και υπό το πρίσμα των Θεωριών του Φύλου. Στην εργασία θα αναλυθεί η ιδιοσυγκρασία των τριών ηρωίδων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Δηϊάνειρας και θα παρουσιαστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τις ξεχωρίζουν από τα γυναικεία πρότυπα του 5^{ου} αι. π.Χ. Επιπρόσθετα, στόχος αποτελεί και η ερμηνεία αυτής της διαφορετικότητας που παρουσιάζουν, ο εντοπισμός στερεοτυπικών αντιλήψεων της Αθηναϊκής πατριαρχικής κοινωνίας για το γυναικείο φύλο και η ανάδειξη του ρόλου των γυναικείων χαρακτήρων ως μέσο διερεύνησης της ανδρικής ταυτότητας, δεδομένου ότι η θεατρική αναπαράσταση των τραγωδιών απευθυνόταν κατά πάσα πιθανότητα αποκλειστικά σε ανδρικό κοινό. Τέλος, θα επιχειρηθεί μια συγκριτική παρουσίαση των τριών τραγικών ηρωίδων, ώστε να φωτιστούν κοινά σημεία, αλλά και αποκλίσεις στη δράση και το χαρακτήρα τους.

Η επιλογή των συγκεκριμένων τραγωδιών βασίστηκε στα κοινά γνωρίσματα που παρουσιάζουν οι τρεις κεντρικές ηρωίδες. Είναι γυναικείοι χαρακτήρες που αναλαμβάνουν δράση και παίρνουν πρωτοβουλίες, ξεπερνώντας τα γυναικεία πρότυπα της εποχής, εισβάλλοντας στον δημόσιο χώρο που παραδοσιακά ήταν το πεδίο δράσης του άνδρα και προκαλώντας τον όλεθρο στους οικείους. Είναι γυναίκες καταστροφικές που προσπαθώντας να επιτευχθούν τα σχέδιά τους δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν δόλια μέσα και να υιοθετήσουν ρόλους που δεν αρμόζουν στο φύλο τους. Από τη μια η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζουν ανδρικά χαρακτηριστικά, ακόμα και «άνδρόβουλο» χαρακτήρα επιδιώκοντας πάνω απ' όλα την εκδίκηση των εχθρών τους. Παράλληλα εμφανίζουν και τα κατεξοχήν χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο γυναικείο φύλο, τον δόλο, την πανουργία και την προσποίηση. Από την άλλη πλευρά παρουσιάζεται η Δηιάνειρα, μια συμπαθής γυναικεία μορφή, η οποία παρόλο που έχει αγαθές προθέσεις προκαλεί τελικά και αυτή τον θάνατο του συζύγου της χρησιμοποιώντας τον δόλο. Επομένως, στην παρούσα διατριβή επιλέχθηκαν αυτές οι τρεις τραγικές ηρωίδες, η Μήδεια, η Κλυταιμνήστρα και η Δηιάνειρα, καθώς πρόκειται για γυναικείες μορφές που κάτω από διαφορετικές περιστάσεις και με διαφορετικά κίνητρα προκαλούν καταστροφή στους οικείους και στον οίκο τους και σκορπών τον θάνατο.

Κεφάλαιο 2

Μήδεια

Επιδίωξη του Ευριπίδη ήταν να αποκαλύψει στα έργα του ποια πράγματι είναι ή ποια μπορεί να είναι η ανθρώπινη φύση. «Μέσα στον άνθρωπο υπάρχει μια μεγάλη δόση ανθρώπινης φύσεως»· αυτό θα αποτελέσει το θέμα και το δίδαγμα πολλών έργων του (Page 2009: 20). Έτσι στη *Μήδεια*, έχοντας στη διάθεσή του ποικίλες εκδοχές του μύθου της, επέλεξε ελεύθερα, συνδύασε και πρόσθεσε στοιχεία, παραλλάσσοντας τον μύθο και δημιουργώντας ένα έργο πιο προκλητικό από την παράδοση στην οποία βασίστηκε, το οποίο διερευνά την γυναικεία φύση (Knox 1983: 273).

Αναμφισβήτητα η *Μήδεια* διαφέρει από τις άλλες γυναίκες της εποχής στην οποία έζησε ο Ευριπίδης και το κοινό του. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η συγκεκριμένη τραγωδία σημείωσε αποτυχία στους θεατρικούς αγώνες του 431 π.Χ., όπου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά (Hall 2007: 153). Όπως τονίζει και ο Mastronarde, «τόσο συγκλόνησε ή προσέβαλε το αθηναϊκό κοινό, ώστε καθορίστηκε και η εχθρική στάση των κριτών» (Mastronarde 2012: 20). Η θέση της γυναίκας στη κοινωνία και στην οικογένεια να μεν ήταν ένα θέμα υπό συζήτηση, αλλά ταυτόχρονα ήταν καλό να αποφεύγεται από έναν τραγικό ποιητή στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. . Ο Ευριπίδης όχι μόνο επέλεξε να το διερευνήσει, αλλά και να το παρουσιάσει έχοντας ως πρωταγωνιστή μια γυναίκα παιδοκτόνο (Knox 1983: 289). Η αθηναϊκή δημοκρατία του 5^{ου} αι. π.Χ. ήταν μια αυστηρά πατριαρχική, ξενοφοβική και ιμπεριαλιστική κοινωνία, που στερούσε τα δικαιώματα από τις γυναίκες, τους ξένους και τους δούλους, με την ιδέα ότι ήταν κατώτεροι (Hall 2007: 137). Ωστόσο σε πολλές τραγωδίες παίρνουν το λόγο και δρουν γυναίκες, εκφράζοντας μια διαφορετική οπτική, ξεπερνώντας τα όρια που τους επιτρέπει η ανδροκρατούμενη κοινωνία στην οποία ζουν και εκδηλώνοντας μια δυναμική απαγορευμένη στις γυναίκες της κλασικής Αθήνας. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη, παρ' όλο που παρουσιάζει μια αρνητική εικόνα γυναίκας, αυτή της οργισμένης, εκδικητικής, πανούργας, επιθετικής και φόνισσας, παράλληλα δίνει τη δυνατότητα να εκφραστεί η φωνή της αδικημένης, εγκαταλελειμμένης από τον άνδρα της συζύγου. Η *Μήδεια* εκδηλώνει δυσaréσκεια για την κοινωνική θέση των γυναικών, την

επικρατούσα αντίληψη περί κατωτερότητας τους, καθώς και για ζητήματα που αφορούν τον θεσμό του γάμου (Hall 2007: 180). Έτσι προκαλεί ρωγμές στις παγιωμένες αντιλήψεις για τις γυναίκες και εντέλει ξεχωρίζει λόγω της πολυπλοκότητας του χαρακτήρα της, αλλά και των πράξεών της.

Στην τραγωδία του Ευριπίδη η Μήδεια ξεπερνάει τα κοινά ανθρώπινα όρια και σκιαγραφείται ως μια μορφή ισχυρή, έντονη, οξύθυμη, «δεινή» (στ.44), με ανδρικά χαρακτηριστικά, που προκαλεί τον φόβο στους γύρω της. Αυτά τα χαρακτηριστικά γίνονται φανερά ήδη από την αρχή του έργου, όταν η τροφός στο άκουσμα των κραυγών της από το εσωτερικό του παλατιού προτρέπει τα παιδιά να φυλαχθούν, ώστε να μην τα δει η μητέρα τους. Είναι μια οργισμένη, προσβεβλημένη γυναίκα, γεμάτη μίσος και θυμό για την προδοσία και την αδικία που υπέστη από τον σύζυγό της. Ο οξύθυμος χαρακτήρας της συνιστά στοιχείο του ανδρικού, ηρωικού προτύπου συμπεριφοράς και δράσης που υιοθετεί στο έργο. Το βλέμμα της είναι όμοιο με αυτό του ταύρου, ακόμα και όταν κοιτάζει τα παιδιά της, το ήθος της παρουσιάζεται ως άγριο, η φύση της στυγερή και ο νους της «αυθάδης». Έτσι η τροφός προειδοποιεί:

μηδέ προσέλθητ', ἀλλὰ γυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενός αὐθάδους,
ἴτε νῦν, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἴσω.
δῆλον δ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον
νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει
μείζονι θυμῷ· τί ποτ' ἐργάσεται
μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν; (στ.102-110)

[Μη πλησιάσετε καθόλου. Φυλαχθείτε.

Άγριος είναι ο τρόπος της, η φύση η δική της στυγερή
κι ο νους αυθάδης.

Εμπρός λοιπόν. Γρήγορα μέσα!

Φαίνεται τώρα καθαρά--το σύννεφο του θρήνου της
αρχίζει μόλις να φουσκώνει.

Γοργά θα ανάψει τον αέρα με τρομερότερο θυμό.

Τι κατεργάζεται αλήθεια
μέσα στα μαύρα σπλάχνα τα μεγάλα
μια ακατάβλητη ψυχή που τη δαγκώνει η συμφορά;]¹

Στη πορεία του έργου η Μήδεια εμφανώς «υιοθετεί ανδρικές αξίες (όπως η τιμή, το θάρρος και η επικράτηση εναντίον των εχθρών) και προβάλλει τον ανδρικό κώδικα τιμής, τον οποίο κανονικά εκπροσωπεί ο Ιάσοντας» (Mastronarde 2012: 31). Αναμφισβήτητα, θα έκανε μεγάλη εντύπωση στο ανδρικό κοινό του 5^{ου} αι. π.Χ. η ανδρική ηθική και ο ανδρικός ηρωισμός της (Foley 2001: 245), χαρακτηριστικά που γίνονται εμφανή σε πολλά σημεία της τραγωδίας. Η Μήδεια δίνει έμφαση στη βαρύτητα των όρκων που έδωσε στο παρελθόν με τον Ιάσωνα και τους επικαλείται συχνά στα λόγια της, υποστηρίζοντας ότι η αθέτησή τους είναι αδικία (στ.161-163, 165, 495-498, 692) και ύβρη ενάντια στους θεούς, που επέβλεπαν την τήρησή τους (στ.492-498). Όπως τονίζει ο Mastronarde, «η Μήδεια, αφού δέθηκε με τον Ιάσωνα με αμοιβαίους όρκους και σφίξιμο των δεξιών χεριών, στάθηκε ισότιμος εταίρος στις ηρωικές επιχειρήσεις του» (Mastronarde 2012: 39). Το σφίξιμο των δεξιών χεριών επικυρώνει και τον γάμο τους και αποτελεί μια τυπική χειρονομία επιβεβαίωσης των όρκων μεταξύ ανδρών, σε αντιδιαστολή με την κανονική τελετή του γάμου, όπου ο άνδρας έπιανε τον καρπό της γυναίκας, δηλώνοντας την κυριαρχία του στη σχέση τους (Foley 2001: 259).

Αυτό που κυρίως απασχολεί την Μήδεια είναι η τιμή της, στοιχείο που χαρακτηρίζει τους αρχαϊκούς ήρωες. Διαρκείς είναι οι αναφορές στο θέμα της τιμής από την ίδια την Μήδεια, αλλά και το περιβάλλον των γυναικών που την συναναστρέφεται (τροφός, χορός), οι οποίες τονίζουν ότι ατιμάστηκε από φίλους (στ.696 «ἄτιμοι» και στ.1354). Η τροφός την χαρακτηρίζει ως «δύστηνο ήτιμασμένη» (στ.20) και κατηγορεί τον Ιάσωνα για την προδοσία του (στ.33: «μετ' ἀνδρός ὅς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει»). Αλλά και ο χορός της αποδίδει το επίθετο «ἄτιμος» (στ.438) και αναφέρεται στην ατίμωση από φίλους, γεγονός απαράδεκτο στον ηρωικό κόσμο (στ.577-578, 659-660). Ακόμη, η Μήδεια χρησιμοποιεί το ρήμα «ὕβριζομαι» (στ.255, 603), που αντικατοπτρίζει τα συναισθήματά της για την προσβολή που υπέστη, και τη λέξη «ὕβρις» (στ.1366), υποστηρίζοντας ότι η ύβρη του Ιάσωνα οδήγησε τα παιδιά τους στο θάνατο. Δεν μπορεί να ανεχτεί τον χλευασμό των εχθρών της και δεν θέλει να ηττηθεί από αυτούς. Οι λέξεις «γέλως»,

¹ Η μετάφραση των στίχων που παρατίθενται στο παρόν κεφάλαιο είναι του Γ. Γιατρομανωλάκη (Γιατρομανωλάκης 2009).

«γελᾶσθαι», «ἐγγελῶν» επαναλαμβάνονται συχνά, αναδεικνύοντας την σημασία που έχει για την Μήδεια να μην γελάσουν οι εχθροί της μαζί της (στ.383, 404, 797, 1049, 1355, 1362). Αντιθέτως, θέλει να κάνει επίδειξη των δυνάμεών της και να αναδειχθεί ως άξιος αντίπαλος όσων τόλμησαν να την αδικήσουν. Έτσι, γεννάται στο μυαλό της η επιθυμία να πάρει εκδίκηση από τους εχθρούς της, τον Ιάσονα και τη νέα του σύζυγο, και μετατρέπεται σε τιμωρό για να αποκαταστήσει την αδικία που έγινε εις βάρος της (βλ. και στ.260-263).

Στην επιθυμία της να πάρει εκδίκηση ανεξάρτητα από το προσωπικό κόστος που μπορεί να έχει η Μήδεια υποκινείται από τις αρχές του αρχαϊκού ηρωισμού που προέτρεπαν να κάνει κανείς καλό στους φίλους και κακό στους εχθρούς, πεποίθηση των Ομηρικών αλλά και των Σοφοκλείων ηρώων (Foley 2001: 248). Μια αποτυχία στην αποκατάσταση της τιμής και την υπεράσπιση της αξιοπρέπειας υποβίβαζε αυτομάτως έναν αρχαϊκό ήρωα στα μάτια των εχθρών. Επομένως, η Μήδεια έχει ενσωματώσει ηρωικές αρχές, υπερασπίζεται το δίκαιο και την τιμή της, αρνείται να προδώσει τα ιδεώδη της και επιδιώκει με κάθε τρόπο την βλάβη των εχθρών ως ανταπόδοση άδικης συμπεριφοράς (βλ. και στ.398-399, 469-470, 1049-1050).

Επιπλέον, η Μήδεια ενδιαφέρεται για το κλέος, μια ανδρική αξία (στ.218, 809-810) (βλ. Mastronarde 2012: 40-41). Σκέφτεται και πράττει όχι σαν μια γυναίκα της κλασικής εποχής, αλλά σαν τον αρχαϊκό ήρωα, όταν νιώθει ότι έχει αδικηθεί. Μπορεί έτσι να συγκριθεί με τον Αίαντα ή τον Αχιλλέα που υπερασπίζονται έντονα την τιμή τους, καθώς διαθέτει παρόμοιο χαρακτήρα με τους αρχαϊκούς ήρωες, επιδεικνύοντας τον επίμονο ατομικισμό, την αδιαλλαξία, την έλλειψη οίκτου, τη δύναμη και τη σχεδόν κτηνώδη βαρβαρότητά τους (Foley 2001: 260). Αξιοσημείωτες είναι οι ομοιότητες της Μήδειας με τον Αίαντα του Σοφοκλή, όπως επισημαίνει και ο Κνοx· και στα δύο έργα ακούμε τις τρομακτικές κραυγές του ήρωα από το εσωτερικό, και οι δύο αρνούνται τροφή και προκαλούν τον φόβο στους γύρω τους. Όπως φοβάται η τροφός για τα παιδιά της Μήδειας, έτσι και στον Αίαντα η Τέκμησσα φοβάται μην πάθει κάτι ο γιος τους, λόγω της απελπισίας του πατέρα του. Ακόμη η Μήδεια, όπως ο Αίας, διερευνούν τις εναλλακτικές τους, καταλήγοντας η πρώτη στην ιδέα της εκδίκησης και ο δεύτερος στην αυτοκτονία.

Έτσι, η Μήδεια από την αρχή του έργου παρουσιάζεται να έχει ηρωικό status, που φανερώνεται στα λόγια και στις ενέργειές της. Ο σκοπός της γίνεται η κινητήρια δύναμη όλης της δράσης και καθορίζει την εξέλιξη της τραγωδίας. Η Μήδεια είναι η μόνη τραγωδία του Ευριπίδη που περιστρέφεται γύρω από έναν ήρωα και κυριαρχείται από μια κεντρική μορφή που προκαλεί το φόβο των ανδρών που συναντά κατά τη διάρκεια της πλοκής. Είναι ένας χαρακτήρας που διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά του Σοφόκλειου ήρωα, όπως την αποφασιστικότητα, την άρνηση συμβουλών, τα έντονα συναισθήματα θυμού και οργής, την τόλμη, την ψυχραιμία, το ενδιαφέρον για την τιμή. Είναι λοιπόν αναμενόμενο ότι, όταν αυτοί οι ήρωες νιώσουν αδικημένοι και προσβεβλημένοι, η εκδίκησή τους θα είναι τεράστια και θανάσιμη (βλ. Knox 1983: 274-275, 277).

Η ηρωική, ανδρική πλευρά της Μήδειας, η οποία σκιαγραφήθηκε πιο πάνω, αναπτύσσεται σταδιακά, καθώς εξελίσσεται η πλοκή της τραγωδίας και η πρωταγωνίστρια πετά τη μάσκα της υποταγής που έχει αποδεχτεί ως σύζυγος του Ιάσονα και βρίσκει τα μέσα για να θέσει σε εφαρμογή και να ολοκληρώσει την εκδίκησή της. Όπως είδαμε βέβαια, η αρχή του έργου προσφέρει κάποιες ενδείξεις της οργής της Μήδειας και της ικανότητας της για βία, όμως αυτοί οι υπαινιγμοί συνυπάρχουν με την απελπισία της, τις απειλές της για αυτοκτονία, τον αποκλεισμό της στο σπίτι (βλ. στ.111-112, 144-147, 226-229).

Στο Α΄ Επεισόδιο απευθυνόμενη στις Κορίνθιες γυναίκες του χορού και επιδιώκοντας να κερδίσει την εύνοιά τους εμφανίζεται ως μια μορφή απολογητική, διαλλακτική, μια ξένη που οφείλει να τηρεί προσεκτικά τους τύπους, καθώς επίσης και ως μια γυναίκα αβοήθητη, κατεστραμμένη από την προδοσία του άνδρα της. Σε μια από τις διασημότερες ρήσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας διατυπώνει κάποιες γενικές κρίσεις πάνω στην κοινή μοίρα των γυναικών, δείχνοντας στο χορό «πόσο βαθιά γνωρίζει τη δυναμική που διέπει την κοινωνική ζωή» (Mastronarde 2012: 274). Τονίζει ότι το ανδροκρατούμενο σύστημα κακομεταχειρίζεται τις γυναίκες, αν και είναι όντα με νοημοσύνη και αισθήματα, και εκθέτει τα μελανά σημεία του θεσμού του γάμου: την προίκα, την υποταγή της γυναίκας σε έναν αφέντη του σώματός της, τις δυσκολίες της προσαρμογής στον έγγαμο βίο, τον εγκλεισμό στο εσωτερικό του οίκου (βλ. στ.230-247).

Έτσι, οι αρχικές σκηνές θεμελιώνουν τις αντιφατικές πλευρές του χαρακτήρα της Μήδειας. Η προσεκτική σκιαγράφηση της θηλυκής πλευράς της ηρωίδας μέσα από τη σχέση που η ίδια δομεί με το χορό δημιουργεί συμπάθεια για τη Μήδεια ως θυματοποιημένη γυναίκα πριν την αποκάλυψη ολόκληρου του φάσματος των διαφορών της από τις άλλες γυναίκες. Ταυτόχρονα η τροφός εκφράζει φόβους για τον επικίνδυνο χαρακτήρα της υπερήφανης και οργισμένης ηρωίδας: η φύση της είναι βασιλική (στ.119), είναι αυθάδης (στ.104), μεγαλόσπλαγχνος (στ.109), δυσκατάπαυστος (στ.109) και μέσα στον θυμό της για την αδικία και την ατιμία που έχει υποστεί μπορεί να στραφεί εναντίον των φίλων (στ.95).

Ο προσεκτικά δομημένος λόγος της Μήδειας στους στίχους 214-266 έχει μια σημαντική λειτουργία, καθώς στοχεύει να δημιουργήσει μια ισχυρή σχέση αλληλεγγύης με τις γυναίκες του χορού, ώστε να τις μετατρέψει σε σιωπηλό της συνένοχο, κάτι που το επιτυγχάνει. Η ρητορική της Μήδειας είναι όμορφη και κερδίζει την καρδιά και τη συμπαράσταση του χορού. Στην πραγματικότητα όμως, παρ' όλο που η Μήδεια επιδιώκει να φανεί όμοια με τις γυναίκες του χορού τονίζοντας τη γυναικεία φύση τους, δεν έχει πολλά κοινά σημεία με αυτές καθώς η ίδια ξεχωρίζει από τη μέση γυναίκα που περιέγραψε στο μονόλογό της. Είναι μια γυναίκα ισχυρή, που ασπάζεται τον ηρωικό κώδικα τιμής, θεωρεί τον εαυτό της ισότιμο με τους άνδρες του έργου, επέλεξε η ίδια τον Ιάσονα για σύζυγό της, δεν έδωσε προίκα και δεν έχει διστάσει να διαπράξει με αποφασιστικότητα εγκληματικές πράξεις στο παρελθόν για να επιτύχει τους σκοπούς της.

Έτσι, μέσα από τα λόγια της Μήδειας αναδεικνύονται η τρομακτική ευφυΐα και η ρητορική δεινότητα που τη χαρακτηρίζουν. Χειρίζεται τον λόγο με δεξιοτεχνία και καταφέρνει με πειθώ να υποστηρίξει τις θέσεις της και να επιτύχει τους σκοπούς της. Η σοφία της αναγνωρίζεται και από τους άνδρες του έργου (βλ. στ.282-286, 319-320 (Κρέων), 529 (Ιάσοντας), 676-677 (Αιγέας)). Εξάλλου είναι χαρακτηριστικό ότι το όνομα Μήδεια ετυμολογείται από τη λέξη *μήδος*/πληθ. *μήδεα* που σημαίνει σκέψεις, σχέδια, πανουργία και προέρχεται από το ρήμα *μήδομαι* που δηλώνει την έννοια του στοχάζομαι, καταστρώνω ολέθρια σχέδια. Πράγματι η Μήδεια είναι μια γυναίκα που σκέφτεται, σχεδιάζει και εκφράζει έναν τύπο «διάνοιας», σύμφωνα με τους όρους της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Ο Κρέοντας χαρακτηρίζει την Μήδεια «σοφή» εκ φύσεως (στ.285) και δηλώνει τον φόβο που του προκαλεί αυτό το χαρακτηριστικό της. Ένας

άνδρας, βασιλιάς φοβάται την πανουργία μιας γυναίκας, το κακό που μπορεί να σχεδιάσει και να προκαλέσει στον οίκο του και όπως αποδεικνύεται φοβάται δικαίως. Αναμφίβολα οι διανοητικές ικανότητες, η σοφία και η πανουργία της Μήδειας είναι χαρακτηριστικά που την ξεχωρίζουν από το σύνολο των γυναικών του 5^{ου} αι. π.Χ. . Γενικά, οι άνδρες εκείνης της εποχής αντιμετώπιζαν επιφυλακτικά την ανώτερη νοημοσύνη, τη «σοφία», αλλά την φοβούνταν πραγματικά σε μια γυναίκα (Knox 1983: 290). Έτσι, η Μήδεια ως μια γυναίκα που σκέφτεται, και σχεδιάζει σιωπηλά, προκαλεί ανησυχία στα άτομα που την περιβάλλουν, καθώς δεν ξέρουν τις μύχιες σκέψεις της. Προκαλεί τον φόβο, ειδικά στην κατάσταση της άμετρης θλίψης που βρίσκεται. Η *Μήδεια* βέβαια ως δημιούργημα μιας πατριαρχικής κοινωνίας (Hall 2007: 180) αντανακλά γενικότερα τον φόβο των ανδρών για το δυσερμήνευτο του γυναικείου χαρακτήρα και για το τι μπορεί να κρύβει το μυαλό μιας γυναίκας.

Σε όλο το έργο η Μήδεια απευθύνεται αποφασιστικά προς τους άνδρες συνομιλητές της, αναγκάζοντάς τους να ακούσουν την αλήθεια της, κρύβοντας όμως ταυτόχρονα τις πραγματικές της προθέσεις και παραπλανώντας τους με δεξιοτεχνία (βλ. και Foley 2001: 243). Όπως υποστηρίζει η Zeitlin, η τραγωδία παρουσιάζει τον δόλο, την εξαπάτηση και την πονηριά ως εγγενή χαρακτηριστικά της γυναικείας φύσης (Zeitlin 2002: 118). Πράγματι, η Μήδεια καταφέρνει αρχικά να παραπλανήσει τεχνηέντως τον Κρέοντα (δοκεῖς γάρ ἄν με τόνδε θωπεῦσαι ποτε,/εἰ μή τι κερδαίνουσαν ἢ τεχνωμένην; (στ.368-369)) προκειμένου να καθυστερήσει την εξορία της, παρουσιάζοντας σ' αυτόν ένα άλλο πρόσωπο για να τον καθησυχάσει. Στη συνέχεια του έργου (Τρίτο επεισόδιο), θύμα της δολιότητας της Μήδειας γίνεται και ο Αιγέας σε μια συνομιλία η οποία «συνεχίζει να αποδεικνύει τη λεκτική και στρατηγική υπεροχή της σε σχέση με τους ανδρικούς χαρακτήρες που συναντά» (Mastrorarde 2012: 367) και της εξασφαλίζει άσυλο στην Αθήνα μετά τον εξορισμό της από την Κόρινθο. Τέλος, η Μήδεια, όπως χειρίστηκε επιδέξια τον Κρέοντα και τον Αιγέα, με τον ίδιο τρόπο παραπλανά και τον Ιάσονα στο Τέταρτο επεισόδιο, ο οποίος εξαπατημένος από το προσωπίο της σώφρονος Μήδειας (βλ. στ.869-878), δίνει την συγκατάθεσή του στην αποστολή των θανάσιμων δώρων στη νέα του σύζυγο. Ακόμη και η ίδια δηλώνει ότι χρησιμοποιεί την γυναικεία φύση της που είναι ικανή για κάθε κακό, αναπαράγοντας ουσιαστικά ένα μισογυνικό στερεότυπο:

ἀλλ' εἶα· φείδου μηδὲν ὧν ἐπίστασαι,

Μήδεια, βουλεύουσα καί τεχνωμένη·
ἔρπ' ἐς τό δεινόν· νῦν ἀγών εὐψυχίας.
ὀρᾶς ἅ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν
τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος γάμοις,
γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρός Ἥλιου τ' ἄπο.
ἐπίστασαι δέ· πρὸς δέ καί πεφύκαμεν
γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
κακῶν δέ πάντων τέκτονες σοφώταται. (στ.401-409)

[Ἐμπρὸς Μήδεια!

Ὅσα γνωρίζεις χωρὶς οἴκτο εφάρμοσε.

Σκέψου καλά, τὴν τέχνη σου βάλε.

Σαν ερπετό στο κακό ἔλα.

Τώρα ο ἀγώνας τῆς γενναίας ψυχῆς!

Βλέπεις τι πάσχεις. Δεν πρέπει να γελάσουν μαζί σου

ἡ σπορά του Σισύφου καὶ οὐ γάμοι του Ἰάσονα.

Εἶσαι γέννα πατέρα λαμπροῦ, κόρη του Ἥλιου.

Τὸν τρόπο γνωρίζεις καλά.

Πρόσθεσε ἀκόμη τὴν γυναικεία φύση μας:

στα σπουδαία πολὺ ἀκατάλληλες εἴμαστε

ὁμῶς σοφώτατοι πράκτορες κάθε κακοῦ.]

Τα ποτισμένα με δηλητήριο δώρα αποτελοῦν τὸν κεντρικό δόλο που μηχανεύεται ἡ Μήδεια με σκοπὸ τὴν δολοφονία τῆς Γλαύκης. Τα υφάσματα που τῆς στέλνει παραπέμπουν στο θανάσιμο δίχτυ που χρησιμοποιεῖ ἡ Κλυταιμνήστρα στο λουτρό για να δολοφονήσει τὸν Ἀγαμέμνονα. Ἡ Μήδεια ἐξάλλου ἀποτελεῖ μὴ διευρυμένη καὶ ἀναθεωρημένη ἐκδοχὴ τῆς Κλυταιμνήστρας, καθὼς καὶ οὐ εἶναι κυριαρχικές, πειστικές καὶ δόλιες καὶ οὐ αὐτοπροσποιοῦνται ἀδυναμία, καὶ ἐπίσης χρησιμοποιοῦν υφάσματα για να παγιδεύσουν τὰ θύματά τους (Mastrorade 2012: 23-24). Ἡ Μήδεια ἐρευνώντας τὸς πιθανούς τρόπους να σκοτώσει τὸς ἐχθρούς τῆς, ἐπιλέγει τὰ γυναικεία μέσα, τὸ δηλητήριο/«φάρμακα», καθὼς γεννήθηκε ἐπιτήδεια σ'αυτά (στ.384-385: «ἢ πεφύκαμεν σοφαί μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοῦς ἐλεῖν») καὶ τὰ υφάσματα, τὰ γυναικεία υφαντά που ἀποδεικνύονται θανάσιμα για τὸς ἐχθρούς. Με αὐτά τὰ μέσα καταφέρνει να διαπράξει τὸ «δεινὸν ἔργον» (στ.1121), να σκοτώσει δηλαδή δόλια τὴν

νέα σύζυγο του Ιάσονα (βλ. και στ.1156-1203), στέλνοντας με τα παιδιά της τα μοιραία δώρα:

ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω.
πέμψω γάρ αὐτούς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν,
[νύμφη φέροντας, τήνδε μή φυγεῖν χθόνα,]
λεπτόν τε πέπλον καί πλόκον χρυσήλατον·
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆ χροῖ,
κακῶς ὀλεῖται, πᾶς θ' ὅς ἄν θίγη κόρης·
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα. (στ.783-789)

[Για να σκοτώσω με δόλο του βασιλέα την κόρη.
Θα στείλω τους γιους μου με δώρα να πάνε στη νύφη
παρακαλώντας από τον τόπο αυτό να μη φύγουν.
Πέπλο λεπτό και κορώνα χρυσοποικιλμένη.
Κι όταν λάβει τα στολίδια και ντύσει το σώμα της
πεθαίνει φρικτά και μαζί όποιος αγγίζει την κόρη.
Με τέτοιο φαρμάκι θα ποτίσω τα δώρα μου.]

Επομένως, η Μήδεια είναι μια γυναίκα που μπορεί να προσποιείται και με μεγάλη ευκολία να χρησιμοποιεί προσωπεία και δόλο, ανάλογα με τις προθέσεις και τις επιδιώξεις της. Με αυτόν τον τρόπο κατορθώνει να παραπλανά τους συνομιλητές της και να κρύβει την αλήθεια. Η ηρωίδα του Ευριπίδη διαθέτει την τρομακτική δύναμη της εξαπάτησης, την έμφυτη πονηριά και κρυψίνοια, που συχνά αποδίδονται σε γυναικείους χαρακτήρες ως φυσικά και πνευματικά χαρακτηριστικά (βλ. και Mastronarde 2012: 51), αντανακλώντας ανδρικά στερεότυπα και φοβίες που σχετίζονται με την άγνωστη και απειλητική γυναικεία φύση.

Η επιθυμία της Μήδειας να πάρει εκδίκηση για τον προδομένο της έρωτα είναι χαρακτηριστικό των γυναικών στην ελληνική ποίηση όπως φαίνεται και από την θετική αντίδραση του χορού στα λόγια της. Το ίδιο ισχύει σε ό,τι αφορά στην επιλογή του όπλου (δηλητήριο), την δόλια ρητορική της και τις κινήσεις (δάκρυα, ικεσία) με τα οποία χειραγωγεί τους εχθρούς της. Όμως η πλευρά της Μήδειας που σχεδιάζει και εκτελεί την εκδίκηση και ειδικά τον θάνατο των παιδιών της δεν παρουσιάζεται ως

θηλυκή. Η γυναικεία μάσκα γλιστρά σταδιακά για να αποκαλύψει πρώτα ένα αρχαϊκό ήρωα και ύστερα μια μορφή με χαρακτηριστικά θεού, ενώ η εκδίκησή της ακολουθεί ένα μοντέλο που είναι τυπικό της θεϊκής και όχι της ανθρώπινης δράσης.

Η εμμονή της Μήδειας για εκδίκηση συσκοτίζει τη ψυχή της, την κάνει να μην ακούει μέσα της τη μητρική φωνή και να επιλέγει να πάρει εκδίκηση από τον άνδρα της, έχοντας και προσωπικό πλήγμα. Για λίγο η μητρική, θηλυκή της πλευρά συναγωνίζεται την ανδρική ηρωική λογική της (βλ. Foley 2001: 266) στους στίχους 1021-1080 και διστάζει να διαπράξει το ανόσιο έργο της παιδοκτονίας. Κοιτώντας τα μάτια και το γέλιο των παιδιών της αμφιταλαντεύεται ως μητέρα και χάνει την δύναμή της (στ.1040-1048). Όμως, στο τέλος η θηλυκή πλευρά χάνει, αφού υπερισχύει ο παράφορος ηρωικός θυμός της. Η Μήδεια έχοντας συνείδηση του κακού που θα προκαλέσει (στ.1078), προτιμά να σκοτώσει τα παιδιά της και να πονέσει και η ίδια, από το να αφήσει ατιμώρητους τους εχθρούς της. Έτσι, η παιδοκτονία παρουσιάζεται ως αναπόφευκτη, ακόμη και ως τρόπος προστασίας των παιδιών από τη βίαιη συμπεριφορά των εχθρών της (στ.1236-1241 και Mastronarde 2012: 43).

Η Μήδεια γίνεται φόνισσα των δύο παιδιών της, αποφασισμένη να ρημάξει συθέμελα τον οίκο του Ιάσονα, ξεπερνώντας ταυτόχρονα τα γυναικεία αλλά και τα ανθρώπινα όρια και αποκλίνοντας συλλήβδην από την ανθρώπινη ηθική (Foley 2001: 266). Έτσι καθιστά τον Ιάσονα άτεκνο, του στερεί τους αρσενικούς απογόνους του και ουσιαστικά αφανίζει τη συνέχεια του γένους του. Στην τραγωδία το θέμα της διαίωσισης του οίκου διά των νόμιμων αρρένων κληρονόμων του, αποτελεί έμμονη ιδέα (Hall 2007: 155) κι έτσι γίνεται φανερή η σημασία που έχει η τιμωρία που επιλέγει η Μήδεια για τον σύζυγό της. Ωστόσο, η Μήδεια τιμωρώντας τον Ιάσονα, πλήττεται και η ίδια, αφού στερείται τα παιδιά της.

Εντέλει, η Μήδεια ταυτίζεται με τις ανδρικές, ηρωικές αξίες του αρχαϊκού ήρωα και απεκδύεται τη γυναικεία, ανθρώπινη φύση της. Παρ' όλα αυτά, στο τέλος του έργου, μετά τους φόνους που διέπραξε για να πάρει την εκδίκησή της, δεν πληρώνει το τίμημα που της αναλογεί (θάνατος ή αυτοκτονία), όπως θα ταίριαζε σε έναν αρχαϊκό ήρωα. Διαφεύγει ως «δαίμονας εκδίκησης» (Lesky 2007: 67, τ.Β') από την Κόρινθο με το μαγικό, φτερωτό άρμα του Ήλιου (στ.1320-1322), αλλά ταυτόχρονα και από τις συνέπειες των πράξεών της, καθώς είναι σίγουρη σε όλη τη διάρκεια του έργου ότι οι

θεοί είναι με το μέρος της (βλ. στ.160, 395-397, 764, 1013-1014, 1352-1353), στοιχείο που αντιτίθεται στους Σοφόκλειους ήρωες οι οποίοι συνήθως αισθάνονται απόλυτη μοναξιά και εγκατάλειψη από τους θεούς (βλ. Knox 1983: 278). Ατιμώρητη, είναι έτοιμη να συνεχίσει τη ζωή της κοντά στον Αιγέα, παρουσιάζοντας μια ηθική που δεν αρμόζει στο ηρωικό πρότυπο και καταστρέφοντας έτσι την εγκυρότητα της ηρωικής ηθικής της. Επιπλέον, σε αντίθεση με τον ήρωα του Σοφοκλή, ο οποίος στο τέλος διατηρεί τουλάχιστον μέρος της ακεραιότητας της ηθικής του πεθαίνοντας, αλλά και παραμένοντας πεισματικά απομονωμένος από τον κόσμο μέχρι το τέλος, η Μήδεια θα ενσωματωθεί στο σύγχρονο κόσμο, καθώς σε κάποιες εκδοχές παντρεύεται τον Αιγέα και γεννά τον Μήδο. Ακόμη, στο τέλος του έργου η Μήδεια μεταμορφώνεται σε μια μορφή με θεϊκά χαρακτηριστικά και χωρίς ηθική. Σε αντίθεση με τον *Αίαντα* που κλείνει με την τελική αναγνώριση της επικής δόξας του ήρωα, στην *Μήδεια* ο Ευριπίδης μοιάζει να προτείνει ότι η ηρωική ηθική καταστρέφει την ανθρωπότητα και τις ανθρώπινες αξίες και συνεπώς ταιριάζει μόνο στους θεούς (Foley 2001: 267).

Η Μήδεια εμμένει μέχρι τέλους στα ιδεώδη της, στο status της, στο πάθος για εκδίκηση και στην προσπάθειά της να εκπροσωπήσει τον ηρωικό κώδικα τιμής, αυτοκαταστρέφεται, συμπαρασύροντας και όσους τα ιδανικά της θα έπρεπε να προστατεύουν. Με αυτόν τον τρόπο το έργο δείχνει πόσο εύκολα μπορεί αυτή η εμμονή να εκφυλιστεί και να υποπέσει σε κάτι που ομοιάζει με την χρησιμοθηρία του Ιάσονα. Η Μήδεια μετατρέπεται σε έναν αποτυχημένο μιμητή του αρχαϊκού ηρωισμού που ακολουθώντας τυφλά, με κάθε κόστος τον ηρωικό κώδικα, δολοφονεί τα ίδια της τα παιδιά. Το μόνο που κερδίζει είναι δυσφήμιση, αντί φήμης. Εύστοχα η Foley υποστηρίζει ότι ο Ευριπίδης με αυτό το έργο θέλησε να αναδείξει την προβληματική και αυτοκαταστροφική φύση του αρχαϊκού ηρωισμού και να κατακρίνει την ηρωική ηθική του αρχαϊκού παρελθόντος, χρησιμοποιώντας τη Μήδεια που είναι γυναίκα και ξένη²

² Υπάρχουν συχνές αναφορές στο γεγονός ότι η Μήδεια είναι ξένη (π.χ. στ.1-8, 131-132, 210-212, 222, 431-435, 1263-1264). Ο Page υποστηρίζει ότι οι Αθηναίοι του 5^{ου} αι. π.Χ. θεωρούσαν ότι οι γυναίκες άλλων χωρών ήταν ιδιόρρυθμες και ενεργούσαν με τρόπο ανάρμοστο για το φύλο τους (Page 2009: 29). Έτσι, ίσως επειδή η Μήδεια είναι ξένη υπερβαίνει τα καθιερωμένα γυναικεία πρότυπα, παραμερίζει τα μητρικά αισθήματα και σκοτώνει τα παιδιά της, προκειμένου να εκδικηθεί τον άνδρα της. Είναι δηλαδή πιθανό τα παθιασμένα συναισθήματα, η βιαιότητα, και η ακραία της συμπεριφορά να πηγάζουν από τη διαφορετικότητά της ως ξένης. Ωστόσο, ο Mastronarde τονίζει ότι ο Ευριπίδης υποβαθμίζει στο έργο του το γεγονός ότι η Μήδεια είναι ξένη. Η Μήδεια στην ρήση της προς τις γυναίκες του χορού φαίνεται ότι είναι πολύ προσεκτική και σέβεται τις συμβάσεις της κοινωνίας στην οποία τώρα ζει (Mastronarde 2012: 45-47).

και όχι έναν Έλληνα άνδρα. Η επιλογή αυτή συνδέεται με την εμμεσότητα της ελληνικής τραγωδίας που χρησιμοποιεί τη γυναίκα ως μέσο διερεύνησης προβληματισμών που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα (Zeitlin 2002: 107-108).

Καταλήγοντας, η Μήδεια είναι μια γυναίκα που δρα και οι ενέργειές της προξενούν τον όλεθρο και διαταράσσουν την κοινωνική ισορροπία. Εύλογα λοιπόν, δεν έχει καμία θέση στην ανθρώπινη κοινωνία, γι' αυτό και ο Ευριπίδης την παρουσιάζει στο τέλος της τραγωδίας να έχει μια μαγική, σχεδόν θεϊκή υπόσταση που δεν αναγνωρίστηκε από τους θνητούς που την συναναστρέφονταν (Foley 2001: 261).³ Μιλάει στον Ιάσονα, όπως οι θεοί στα έργα του Ευριπίδη, με την ίδια σκληρότητα και ασπλαχνία: στ.1317-1322, 1370, 1386-1388, 1396 (βλ. Knox 1983: 280-281). Η θεαματική της αποχώρηση από την Κόρινθο υποδηλώνει ότι δεν μπορεί να είναι μέρος της κοινωνικής δομής, αφού έχει ένα status ανώτερο των θνητών (Zeitlin 2002: 109). Όπως επισημαίνει ο Burian, «η Μήδεια εμφανίζεται σαν θεά από μηχανής, γιατί, αντίθετα με όλες τις προσδοκίες μας, στο τέλος γίνεται θεότητα, ή σαφώς μοιάζει με θεότητα. Η φοβερή οργή της την έχει μετατρέψει σε μία δύναμη που μοιάζει με τα στοιχεία της φύσης: εξολοθρεύει τα πάντα στο πέρασμά της, έπειτα πετάει και φεύγει μακριά από την καταστροφή που απεργάστηκε» (Burian 2007: 295).

Το έργο πραγματεύεται ουσιαστικά την αδικία που διαπράττουν και υφίστανται οι άνδρες. Μέσα από τη διαμάχη των δύο συζύγων και τον αγώνα λόγων (βλ. στ.446-519) τους αποκαλύπτεται, όπως αναφέρει ο Mastronarde, «το αγεφύρωτο χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο εκείνος και εκείνη αντιλαμβάνονται τον κόσμο» (Mastronarde 2012: 336). Και ο Shaw στο άρθρο του «The Female Intruder: Women in fifth-century Drama» (1975) τονίζει ότι η Μήδεια και ο Ιάσωνας σε όλη τη διάρκεια του έργου περιφρονούν τις αξίες του άλλου και ούτε για μια στιγμή δεν κατανοούν ο ένας τον άλλον, ώστε αναπόφευκτα οδηγούνται σε αδιέξοδο (Shaw 1975: 261). Η Μήδεια παράλληλα μπορεί να διαβαστεί και ως ένα έργο που διερευνά τα λάθη που διαπράττονται εις βάρος των γυναικών, αλλά και τα λάθη που προέρχονται από τις

³ Στη Μήδεια έχει αποδοθεί και ο χαρακτηρισμός «μάγισσα». Ωστόσο αυτή η πτυχή του χαρακτήρα της δεν τονίζεται ιδιαίτερα από τον Ευριπίδη, όπως κάνει ο Απολλώνιος ο Ρόδιος στο τρίτο βιβλίο των *Αργοναυτικών* ή ο Σενέκας (βλ. Mastronarde 2012: 47-48). Ο Knox διαφωνεί με τον χαρακτηρισμό μάγισσα, γιατί τα «φάρμακα»-δηλητήρια αποτελούσαν ύστατη λύση για τις εκδικητικές γυναίκες του 5^{ου} αι. π.Χ. και δεν δήλωναν κατ'ανάγκη μαγική ιδιότητα (Knox 1983: 285).

ίδιες, καθώς το ζήτημα του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία και στην οικογένεια ήταν ανάμεσα στα θέματα προς συζήτηση και επανεκτίμηση στα πλαίσια της πνευματικής ζύμωσης της Αθήνας του τέλους του 5^{ου} π.Χ. αι. Το θέμα αυτό γοήτευε και τους τραγικούς ποιητές (Κnox 1983: 283). Έτσι, η Μήδεια εκθέτει την καταπίεση της γυναίκας από τον άνδρα μέσα στο γάμο και τα τραγικά αποτελέσματα της άρνησης των ανδρών να αναγνωρίσουν στη γυναίκα ικανότητες, αισθήματα και ανάγκες που οι ίδιες αισθάνονται και εκφράζουν (Foley 2001: 268). Χαρακτηριστικός είναι ο λόγος που απευθύνει στις γυναίκες του χορού, όπου υποστηρίζει ότι οι άνδρες είναι ανόητοι όταν πιστεύουν πως οι γυναίκες ζουν ακίνδυνη ζωή, ενώ εκείνοι πολεμούν στη μάχη, και διατυπώνει την τολμηρή για τα δεδομένα της εποχής θέση, ότι θα προτιμούσε να βρεθεί τρεις φορές στη μάχη και να πολεμήσει από το να γεννήσει ένα παιδί (βλ. στ.248-251). Είναι λοιπόν φανερό ότι ο συγκροτημένος λόγος της Μήδειας αντανακλά την οπτική των γυναικών για τον γάμο, τη γυναικεία εμπειρία και οδηγεί το ανδρικό κοινό του 5^{ου} αι. π.Χ. σε μια διαφορετική θέαση των πραγμάτων. Όμως, η Μήδεια είναι ένας χαρακτήρας που υπερβαίνει κάθε προσδοκία για το φύλο της, καθώς στη προσπάθειά της να υποστηρίξει την αλήθεια της μέσα στην ανδροκρατούμενη, πατριαρχική κοινωνία, ξεπερνάει τα ανθρώπινα μέτρα και προξενεί τον όλεθρο. Όπως επισημαίνει η Foley, ο Ευριπίδης με αυτό το έργο δεν επεδίωξε να δημιουργήσει ένα ιδιωτικό, ψυχολογικό δράμα ή να αναδείξει την πάλη των δύο φύλων ανάμεσα στη λογική και το πάθος, αλλά να διερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στην ανθρώπινη ηθική και τις κοινωνικές δομές (Foley 2001: 268).

Κεφάλαιο 3

Κλυταιμνήστρα

«θῆλυς ἄρσενος φονεύς ἔστιν.»

«Αγαμέμνων», Αισχύλος

Η Κλυταιμνήστρα, όπως παρουσιάζεται στον *Αγαμέμνονα* (458 π.Χ.) του Αισχύλου, είναι ίσως η διασημότερη παραβατική γυναικεία μορφή του αρχαίου ελληνικού δράματος, καθώς συνδυάζει τη δόλια δολοφονία του συζύγου της με την μοιχεία (Foley 2001: 201). Πολλά είναι τα κοινά χαρακτηριστικά της με την Μήδεια του Ευριπίδη, δεδομένου ότι πρότυπο της τελευταίας υπήρξε η αισχύλεια ηρωίδα (Mastronarde 2012: 23-24). Βασικό κοινό σημείο τους είναι ότι και οι δυο αρχικά δρουν προκειμένου να προστατέψουν την ισορροπία του οίκου τους, όμως πίσω από αυτή την πρόφαση κρύβεται η βαθύτερη επιθυμία τους για κύρος, δύναμη, ακόμα και εξουσία.

Η Κλυταιμνήστρα δεν διστάζει να σφετεριστεί την εξουσία και να διεκδικήσει την παραμονή της σε θέση ισχύος ως βασίλισσα μέσα στον οίκο των Ατρείδων, έχοντας στο πλευρό της τον εραστή της. Με αυτό τον τρόπο αντιτίθεται στον καθιερωμένο ρόλο των γυναικών και αποδομεί το κατεστημένο ανδροκρατούμενο σύστημα εξουσίας, εκδηλώνοντας την ανδρική επιθυμία για εξουσία. Οι γέροντες του Χορού τονίζουν ότι κατά το διάστημα της μακράς απουσίας του βασιλιά Αγαμέμνονα, μόνος προστάτης και φύλακας του Άργους είναι η Κλυταιμνήστρα, η σύζυγός του (στ.256-257). Δηλώνεται δηλαδή, ότι μια γυναίκα έχει πάρει τη θέση του, κάτι που μπορεί να δικαιολογηθεί μόνο όταν ο θρόνος δεν έχει άντρα (στ.258-260). Δεδομένου ότι ο οίκος είναι ένα αυστηρά ιεραρχημένο σύμπαν με τον άνδρα επικεφαλής και την γυναίκα-σύζυγο υποταγμένη σ' αυτόν, η παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας σε θέση ισχύος είναι οξύμωρη. Μια γυναίκα κατέχει εξουσία, γεγονός ασύμβατο με τα γυναικεία πρότυπα εκείνης της εποχής, αλλά και δυσοίωνο (βλ. και Goldhill 2008: 87). Σημαντικό είναι το γεγονός ότι η Κλυταιμνήστρα υπερβαίνει τα όρια του κοινωνικά αποδεκτού ρόλου της, ενόσω ο σύζυγός της απουσιάζει. Άλλωστε η υπέρβαση των ορίων από τις γυναίκες στην τραγωδία συμβαίνει μόνο κατά την απουσία των συζύγων τους, μοτίβο που

επανέρχεται και μπορεί να ερμηνευτεί «ως σύμπτωμα του άγχους των Αθηναίων πολιτών για τις κρίσεις που μπορούσαν ενδεχομένως να συνταράξουν το σπίτι τους κατά την απουσία τους», όπως αναφέρει η Hall (Hall 2007: 158).

Άλλο στοιχείο της παραβατικής φύσης της Κλυταιμνήστρας αποτελεί η μοιχεία που διαπράττει κατά την απουσία του νόμιμου συζύγου της, Αγαμέμνονα. Όπως αναφέρει ο Goldhill, στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ. «η μοιχεία προσλαμβάνεται πρωτίστως ως κοινωνική απειλή» και «υποσκάπτει τα θεμέλια του πατριαρχικά δομημένου κοινωνικού οικοδομήματος» (Goldhill 2008: 90-91). Το πατριαρχικό σύστημα στηριζόταν στην χαλιναγώγηση των επιθυμιών της θηλυκής φύσης και στον σεξουαλικό έλεγχο των γυναικών. Η Κλυταιμνήστρα με την μοιχεία της και την εκδήλωση της ερωτικής της επιθυμίας υπονομεύει τα δεσμά του γάμου της, αλλά και τα θεμέλια του οίκου του Αγαμέμνονα. Αποτελεί, συνεπώς, απειλή για το πατριαρχικό σύστημα, καθώς «απορρίπτει τον κοινωνικό θεσμό του γάμου» (Goldhill 2008: 96) και αποσυνθέτει την δομή του οίκου δολοφονώντας τον άντρα της. Η Foley αναφέρει ότι η μοιχεία στην Τραγωδία προκαλεί μια εμφύλια σύρραξη που επεκτείνεται σταδιακά από τον οίκο στην πόλη (Foley 2001: 85), αναταράσσει δηλαδή όχι μόνο το σπίτι, τον ιδιωτικό χώρο, αλλά και συνολικά τον δημόσιο βίο. Ίσως δεν είναι τυχαίες μέσα στο έργο και οι αναφορές στην Ελένη, την αδερφή της Κλυταιμνήστρας. Στους στίχους 83-84 ο Χορός απευθυνόμενος στην Κλυταιμνήστρα την προσφωνεί κόρη του Τυνδάρεω, παραπέμποντας αναπόφευκτα στην άπιστη και καταστροφική Ελένη. Όπως η τελευταία προκάλεσε τον όλεθρο στον σύζυγό της Μενέλαο και αργότερα στον Πάρη, έτσι και η Κλυταιμνήστρα διαπράττει μοιχεία και καταστρέφει τον σύζυγό της, τον οίκο τους, αλλά στη συνέχεια συμπαρασύρει στον όλεθρο και τον εραστή της Αίγισθο (βλ. και Winnington-Ingram 1948: 130). Αλλά και στους στίχους 681-698 ο Χορός τονίζει πόσο ταιριαστό είναι το όνομα της Ελένης με τα πάθη που προκάλεσε στον σύζυγό της και στους Έλληνες. Είναι «έλανδρος», αντροφόνισσα, όπως ακριβώς και η Κλυταιμνήστρα.

Αναμφίβολα λοιπόν η Κλυταιμνήστρα είναι μια μορφή που ενσαρκώνει τις μεγαλύτερες απειλές για το ανδροκρατούμενο σύστημα της εποχής της (βλ. και Foley 2001: 201) και διαταράσσει την κοινωνική ισορροπία, αλλά και τις κοινωνικές δομές που ήθελαν τη γυναίκα υποταγμένη, άβουλη και παθητική. Ως προϊόν του μισογυνισμού της κλασικής Αθήνας, υπερβαίνει τα επιτρεπτά όρια και συνιστά έναν μισητό χαρακτήρα, ένα

αντιπρότυπο για το κοινό που θα παρακολουθούσε την παράσταση και μια αντανάκλαση των ανδρικών φόβων για την επικίνδυνη, απρόβλεπτη και ανεξέλεγκτη γυναικεία φύση.

Η Κλυταιμνήστρα σκιαγραφείται στο έργο ως μια ανωμαλία, καθώς είναι μια γυναίκα με μυαλό και κρίση άνδρα. Ακόμα και οι γέροντες του Χορού παρατηρούν ότι μιλάει σαν σώφρων και φρόνιμος άνδρας (στ.351), ενώ στην αρχή του έργου χαρακτηρίζεται ως «ανδρόβουλη γυναίκα» από τον φύλακα που αναγκασμένος από αυτήν, αναμένει για χρόνια τη φρυκτωρία (βλ. και Winnington-Ingram 1948: 130). Διαθέτει δηλαδή ανδρικό νου, σκέφτεται και ενεργεί όχι σύμφωνα με τα γυναικεία πρότυπα της εποχής της, αλλά με τη λογική που χαρακτηρίζει το ανδρικό φύλο. Όπως επισημαίνει και ο Goldhill «το επίθετο *άνδρόβουλος* μπορεί να αποδοθεί με δύο τρόπους: «κάποιος που πράττει και βούλεται όπως ένας άνδρας» και «επιβουλή εναντίον ενός άνδρα» » (Goldhill 2008: 87). Η δισημία της λέξης υπονοεί ίσως ότι η γυναίκα που πράττει και βούλεται όπως ένας άνδρας, θα αποτελέσει και απειλή εναντίον του άνδρα και της καθιερωμένης πατριαρχικής τάξης (Goldhill 2008: 87). Πράγματι από τα λόγια του φύλακα δημιουργείται μια δυσοίωση ατμόσφαιρα γύρω από την Κλυταιμνήστρα, η οποία φαντάζει απειλητική ήδη από την αρχή της τραγωδίας, αλλά και γύρω από το παλάτι και τον οίκο του Αγαμέμνονα:

καί νῦν φυλάσσω λαμπάδος τό σύμβολον,
αύγην πυρός φέρουσιν ἐκ Τροίας φάτιν
ἀλώσιμόν τε βᾶξιν· ὧδε γάρ κρατεῖ
γυναικός ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ· (στ.8-11)

[Κι ακόμη καρτερώ το σύνθημα της φλόγας,
τη λάμψη της φωτιάς, να φέρη από την Τροία
την είδησι πως πάρθηκε, γιατί έτσι ορίζει
η ανδρόψυχη καρδιά που ελπίζει της γυναίκας.]⁴

[...]

κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων

⁴ Η μετάφραση των στίχων που παρατίθενται στο παρόν κεφάλαιο είναι του Ι. Γρυπάρη (Γρυπάρης 2010).

οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονομένου. (στ.18-19)

[πικρό μου γίνεται στο στόμα μοιρολόι
γι' αυτού του παλατιού τα πάθη, που σαν πρώτα
με τον καλύτερο δεν κυβερνιέται τρόπο.]

Ωστόσο, παρά τον «άνδρόβουλο» χαρακτήρα της, παρουσιάζει και γνωρίσματα που παραδοσιακά αποδίδονταν στους γυναικείους χαρακτήρες της τραγωδίας, όπως η διπροσωπία, η παραπλάνηση και ο δόλος. Επιτυγχάνει επιδέξια να παραπλανήσει όσους την συναναστρέφονται, χρησιμοποιώντας έναν λόγο που χαρακτηρίζεται από ρητορική δεινότητα και πειθώ. Συνολικά, η χρήση της γλώσσας από αυτήν την ξεχωρίζει από τα πρότυπα συμπεριφοράς του φύλου της, καθώς υπερβαίνει τα παραδεδεγμένα όρια που υπήρχαν για τις γυναίκες της εποχής της, που δεν είχαν το δικαίωμα λόγου και συμμετοχής στη δημόσια ζωή. Η Κλυταιμνήστρα όχι μόνο παίρνει το λόγο, αλλά και μιλάει με ευχέρεια απευθυνόμενη στους άνδρες συνομιλητές της. Ο Goldhill τονίζει ότι «δεν κυριαρχεί απλώς επί σκηνής, ως η κύρια και πλέον εύγλωττη ομιλήτρια: η εξαπάτηση, η πειθώ, ο δόλος -ο επιδέξιος χειρισμός της γλώσσας- βρίσκονται στη ρίζα της απόλυτης κυριαρχίας της» (Goldhill 2008: 89). Ο υπαινικτικός και σε ορισμένα σημεία προφητικός λόγος της προκαλεί φόβο και υποδηλώνει μια υποβόσκουσα και ανυπολόγιστη ισχύ. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί η παρατήρηση της Zeitlin, ότι ο ανδρικός λόγος που υιοθετεί λόγω των περιστάσεων και των επιδιώξεών της για συμμετοχή στο δημόσιο βίο και την εξουσία συνυφαίνεται με τον γυναικείο λόγο του δόλου και της εξαπάτησης, ιδιότητες που αποδίδονταν στο γυναικείο φύλο, ως έμφυτες (Zeitlin 2002: 118, 122). Έτσι ο λόγος της Κλυταιμνήστρας χαρακτηρίζεται από μια διγλωσσία, καθώς συνυφαίνεται σ' αυτόν η ανδρική και η γυναικεία προοπτική.

Βασικό χαρακτηριστικό της γλώσσας της είναι και η πολλαπλότητα του πιθανού νοήματος που μπορεί να προκύπτει από τα λεγόμενά της (Goldhill 2008: 122), στοιχείο που συχνά προκαλεί σύγχυση στους συνομιλητές της. Η Κλυταιμνήστρα μιλά με υπαινιγμούς, όπως για παράδειγμα στους στίχους 345-347 όπου τονίζει ότι, ακόμα κι αν νίκησαν οι Έλληνες και ο Αγαμέμνονας στην Τροία, τους περιμένει το αδικαίωτο αίμα των νεκρών, υπονοώντας ίσως τη θυσία της Ιφιγένειας και την τιμωρία που πρέπει να λάβει ο Αγαμέμνονας ή και γενικά τους νεκρούς του πολέμου. Ο λόγος της δηλαδή

διακρίνεται από τη διαφορά ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, καθώς άλλα μπορεί να λέει και άλλα να εννοεί.

Όπως επισημαίνει η Zeitlin, η Κλυταιμνήστρα είναι το πιο ισχυρό πρότυπο γυναίκας που σχεδιάζει και χρησιμοποιεί μια διπλή γλώσσα, παγιδεύοντας τον άνδρα της με την δόλια πειθώ της (Zeitlin 2002: 117). Έχει την ικανότητα να εξαπατά με παραπλανητικούς λόγους και να προσποιείται, προκειμένου να επιτύχει τα σχέδια της. Αρχικά παρουσιάζει μια ψεύτικη εικόνα στον κήρυκα που της αναγγέλλει την επιστροφή του Αγαμέμνονα, δηλώνοντας την χαρά και την ανυπομονησία της για τον ερχομό του, σαν καλή σύζυγος και τονίζοντας ότι παρέμεινε πιστή στον άνδρα της κατά την απουσία του και άξια προστάτρια του οίκου του (στ.601-613). Η Κλυταιμνήστρα διατηρεί τον ρόλο της συμβατικής συζύγου, ενώ ταυτόχρονα μιλά με ειρωνεία, αλλά και θράσος (Winnington-Ingram 1948: 132), προσπαθώντας να παραπλανήσει τους ακροατές των λόγων της:

γυναῖκα πιστήν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν
οἴανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα
ἐσθλὴν ἐκείνωι, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,
καί τ' ἄλλ' ὁμοίαν πάντα. (στ.606-609)

[και να βρη, όπως την άφησε, πιστή γυναίκα
μες στα παλάτια του, που φύλαγε σαν σκύλα
καλή για κείνον και άγρια για τους εχθρούς του·
και σ' όλα τα ίδια πάντα]

Τα λόγια της βέβαια μπορούν να ερμηνευτούν διαφορετικά, καθώς διαθέτουν ένα δεύτερο νόημα. Η Κλυταιμνήστρα ίσως υπονοεί ότι έχει παραμείνει όπως ακριβώς την άφησε ο Αγαμέμνων, δηλαδή οργισμένη για τη θυσία της Ιφιγένειας και πιστή στον οίκο, που ο ίδιος κατέστρεψε με την θυσία της κόρης τους.

Η ρητορική της δεινότητα είναι συνυφασμένη με το χαρακτηριστικό της εξαπάτησης. Αυτό γίνεται φανερό και στον λόγο που απευθύνει στο Χορό, μόλις συναντά τον Αγαμέμνονα στο εξωτερικό του σπιτιού. Χειρίζεται επιδέξια τη γλώσσα και προσπαθεί να συγκινήσει τους γέροντες του Χορού, αναφέροντας την ανησυχία και την αϋπνία της

κατά τη διάρκεια απουσίας του άνδρα της, αλλά και καλωσορίζοντας τον Αγαμέμνονα με ποικίλους χαρακτηρισμούς (στ.895-901). Όπως παρατηρεί ο Goldhill, «η υποκρισία της εκδιπλώνεται μέσα από τον επιδέξια υφασμένο γλωσσικό ιστό της σχοινοτενούς ρήσης της» (Goldhill 2008: 119), καθώς ανακαλεί τη δυστυχία της, όσο καιρό έλειπε ο σύζυγός της, τονίζει την τωρινή ευτυχία που νιώθει με την επιστροφή του και προσποιείται ότι κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης απουσίας του ήταν ευάλωτη στις κακές φήμες και τα όνειρα και ότι πολλές φορές κατέφυγε λόγω αυτών στην αυτοκτονία. Έτσι κατορθώνει να παραπλανήσει με το γυναικείο προσωπείο της πιστής συζύγου, όλους τους άνδρες που παρευρίσκονται στη σκηνή:

τό μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχρα
ἦσθαι δόμοις ἐρῆμον ἔκπαγλον κακόν,
πολλὰς κλύουσιν κληδόνας παλιγκότους,
καί τόν μὲν ἤκειν, τόν δ' ἐπεισφέρειν κακοῦ
κάκιον ἄλλο πῆμα, λάσκοντας δόμοις (στ.861-865)

[και πρώτα δίχως άντρα κ' έρμη μες στο σπίτι
είναι φριχτό κακό να κάθεται η γυναίκα
κι όλο ν' ακούη πολλά συφοριασμένα λόγια·
και μόλις μπαίνει ο ένας με κακά μαντάτα
χειρότερη άλλη συμφορά να φέρνη ο άλλος·]

Επιπλέον, προσπαθεί να κολακέψει τον Αγαμέμνονα και να τον πείσει ότι αξίζει στον πορθητή της Τροίας να πατήσει σε κόκκινο χαλί για να εισέλθει στο σπίτι του. Σύμφωνα με τον Goldhill, «η ευφυΐα με την οποία τον εξαναγκάζει να διαπράξει την ὕβριν, επιβεβαιώνει στην πράξη την ισχύ της χειραγωγούσας ρητορικής» (Goldhill 2008: 121). Όμως, τα λόγια της είναι και υπαινικτικά, καθώς ενώ υποστηρίζει ότι οι συμφορές του παρελθόντος έχουν περάσει (στ.904-905), κάνει αναφορά στον πορφυρό δρόμο που θα οδηγήσει τον Αγαμέμνονα στο εσωτερικό του παλατιού, στη Δίκη και στην ακοίμητη έγνοια της που θα την κάνει να ενεργήσει δίκαια και σύμφωνα με την *είμαρμένη*:

νῦν δέ μοι, φίλον κάρα,
ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μή χαμαί τιθείς
τόν σόν πόδ', ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα.

δμωιαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος
πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν;
εὐθύς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος,
ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἄν ἠγῆται Δίκη·
τά δ' ἄλλα φροντίς οὐχ ὕπνῳ νικωμένη
θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἰμαρμένα. (στ.905-913)

[και τῶρ' αγαπητό κεφάλι
κατέβαινε ἀπ' τ' ἀμάξι σου, δίχως ναγγίξης
στη γῆς το πόδι σου, που χάλασε την Τροία!
Δούλες τι στέκεσθε; πόχῳ το χρέος προστάξη
να στρώσετε χαλιά στου δρόμου του τη στρατά;
εὐθύς ἀς γίνῃ πορφυρόστρωτος ο δρόμος
κι ἀς τον φέρῃ στανέλπιστα παλάτια ἡ Δίκη!
Για τάλλα — ἡ ἔγνοια μου ἀγρυπνῆ, σε δίκιο τέλος
θα φέρῃ — πρώτα ο Θεός — τα πεπρωμένα.]

Στη σκηνή του πορφυρού χαλιού αναδεικνύεται με τον εντυπωσιακότερο τρόπο η δύναμη των λόγων της Κλυταιμνήστρας (Goldhill 2008: 119). Με την πειθώ της και την «ανδρική ρητορική» (Foley 2001: 210), πείθει τελικά τον Αγαμέμνονα να περπατήσει στο κόκκινο χαλί και να διαπράξει ὕβρη, καταρρίπτοντας μία προς μία τις αντιρρήσεις του και χειραγωγώντας τον. Ουσιαστικά ἡ Κλυταιμνήστρα-γυναίκα παίζει με την αδυναμία του ἀνδρα προβάλλοντας το ἓνα ἐπιχείρημα μετὰ το ἄλλο, ωθώντας τον να υποκύψει στην ἐπιθυμία της. Ὅπως τονίζει ο Winnington-Ingram, ἴσως ἡ Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον σύζυγό της ἐπειδὴ εἶναι ἀνδρας και ἐπιθυμεί να πάρει ἐκδίκηση για την ἀνδρική του υπεροχή. Ὅμως δεν της ἀρκεί ἀπλῶς να τον σκοτώσει, γιατί ἡ νίκη της θα εἶναι μισή. Ἐπιθυμεί πρώτα να ἀποδείξει στον εαυτό της ὅτι εἶναι ἰσχυρότερη, γι' αὐτό και ἐμπλέκεται σε ἓναν ἀγῶνα λόγων, ἓναν ἀγῶνα πνευματικῶν ἰκανοτήτων, στον οποίο ο Αγαμέμνων θα φανεί εὐάλωτος και ἀδύναμος και θα ἀναλάβει να παίξει το ρόλο της γυναίκας στη συντελούμενη ἀντιστροφή των ρόλων:

Αγ. οὔτοι γυναικός ἐστιν ἱμείρειν μάχης.

Κλ. τοῖς δ' ὀλβίοις γε καί τό νικᾶσθαι πρέπει.

Αγ. ἦ καί σύ νίκην τῆσδε δῆριος τίεις;

Κλ. πιθοῦ, κράτος μέντοι πάρες γ'έκων έμοί.
Αγ. άλλ'εί δοκεῖ σοι ταῦθ' ὑπαί τις άρβύλας
λύοι τάχος, πρόδουλον έμβασιν ποδός,
καί τοῖσδέ μ' έμβάινονθ' άλλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος. (στ.940-947)

[Αγ. Δεν πάει και στη γυναίκα να γυρεύη αμάχες.

Κλ. Μα πρέπει κάπου κι ο ευτυχής να τον νικούνε.

Αγ. Τόσο λοιπόν να με νικήσης επιμένεις;

Κλ. Σε με, μα με το θέλημά σου, ας μείνη η νίκη.

Αγ. Μ' αφού το θες . . . γοργά ας μου λύσουν τις αρβύλες,
που ως σκλάβους τις πατάει και πορπατάει το πόδι·
κ' ενώ πάνω σ' αυτές θα φεύγω τις πορφύρες
ας μη με ιδή κανείς θεός με φθόνου μάτι·]

Ο Αγαμέμνων παρόλο που έχει επίγνωση του φθόνου και της ύβρης που μπορεί να γεννήσει ο βαρβαρικός, ματαιόδοξος και τρυφηλός τρόπος συμπεριφοράς, τελικά φαίνεται υποχωρητικός και ενδίδει πολύ εύκολα, σαν να είναι τυφλωμένος από την Άτη. Η επιθυμία του να περπατήσει πάνω στο κόκκινο χαλί είναι πιο δυνατή απ' όσο ξέρει και η αλήθεια είναι ότι βαθιά μέσα του πιστεύει ότι η εν λόγω τιμή αξίζει στον κατακτητή της Τροίας. Παρά τις διαμαρτυρίες και την άρνησή του, τα σημάδια αδυναμίας είναι φανερά, γι' αυτό και εντέλει υποκύπτει στην εγγενή ματαιοδοξία του (Winnington-Ingram 1948: 133). Έτσι η νίκη της Κλυταιμνήστρας απέναντι στον άνδρα της συνίσταται στο γεγονός ότι πείθει το μελλοντικό θύμα της, να πορευτεί με τη θέλησή του στο θάνατο (Foley 2001: 210):

έπει δ' άκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε,
εἴμ' ές δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν. (στ.956-957)

[κι αφού στο θέλημά σου μ' έχεις τέλος φέρη
πατόντας σε πορφύρες στο παλάτι ας εμπώ!]

Εν συνεχεία, η δολοφονία του άνδρα της αποτελεί τη τελική νίκη της μέσω της βίας πια και όχι της πειθούς. Η κυριαρχική φύση και η δύναμη της Κλυταιμνήστρας γίνεται

ιδιαίτερα φανερή στο λόγο που απευθύνει στο χορό μετά τη δολερή δολοφονία του Αγαμέμνονα στο λουτρό. Πάνω από το νεκρό σώμα του Αγαμέμνονα αναδεικνύεται ο αληθινός χαρακτήρας της και παρουσιάζεται η εκδίκησή της ως ένας ανδρικός αγώνας εναντίον όσων φαίνονται φίλοι (Foley 2001: 210). Είναι μια γυναίκα που δεν ντρέπεται, δεν μετανιώνει για τις πράξεις της και χειρίζεται επιδέξια το λόγο και την εξαπάτηση (στ.1372-1373). Το σχέδιο που μηχανεύτηκε για να εκδικηθεί τον εχθρό-άνδρα της ήταν προϊόν πολύχρονης σκέψης και άψογα μελετημένο (στ.1374-1379). Η ίδια διακρίνεται από αποφασιστικότητα, τόλμη και περηφάνια που αρμόζουν σε άνδρα:

οὕτω δ' ἔπραξα, καί τάδ' οὐκ ἄρνήσομαι,
ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον·
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν·
παίω δέ νιν δίς, κἄν δυοῖν οἰμώγμασιν
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα, καί πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατά χθονός
Διός νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.
οὕτω τόν αὐτοῦ θυμόν ὀρμαίνει πεσῶν
κάκφυσιῶν ὄξεϊαν αἵματος σφαγὴν
βάλλει μ' ἔρεμνῆι ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδέν ἦσσον ἢ διοσδότῳ
γάνει σπορητός κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.
ὡς ᾧδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε,
χαίροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι (στ.1380-1394)

[Κ' ἔτσι ἔκαμα, και δεν τ' αρνιούμαι, που απ' το χάρο
να μην μπορέση να διαφεντευθῆ ἢ ξεφύγη.
Γύρω του δίχτυ ατέλειωτο, σαν ψαριῶν δίχτυ,
τυλίζω — πλουσιοπάροχη φορεσιά χάρου —
και δυο φορές τονέ χτυπώ· και με δυο βόγγους
πέφτει παράλυτο κορμί και σωριασμένος
τρίτη αποπάνω του χτυπώ, ταμμένη χάρη
του Δία σωτήρα των νεκρῶν κάτω στον Ἄδη.
Ἐτσι ξερνάει πεσμένος χάμω τη ψυχὴ του

και το αίμα του σαν ψιλή σφήνα ξεπετόντας
με μαύρες στάλες φονικής δροσιάς με ραίνει
κ' εύφρανε τη ψυχή μου όχι πιο λίγο απ' ό,τι
του θεού η βροχούλα τα σπαρτά στο πλούμισμά τους.
Τέτοια λοιπόν, πρόκριτοι σεβαστοί του Άργους,
κι αν σας βολή χαρήτε· καύχημα εγώ τόχω·]

Εκφράζει τον θρίαμβό της και υπερηφανεύεται για την πράξη της πάνω από τον νεκρό, κίνηση η οποία παραπέμπει στους ομηρικούς πολεμιστές που παρουσιάζονται να θριαμβολογούν πάνω από το νεκρό σώμα του εχθρού, αφού έχει προηγηθεί έντονη μάχη μεταξύ τους (βλ. και Foley 2001: 212). Επίσης, ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι ο Αισχύλος την παρουσιάζει να επωμίζεται όλη την ευθύνη της δολοφονίας του Αγαμέμνονα και να τονίζει ότι με τα δικά της χέρια και χρησιμοποιώντας ένα ανδρικό στρατιωτικό όπλο τον δολοφόνησε (στ.1404-1406), παρόλο που στη συνέχεια η ίδια αντιμετωπίζει τον εαυτό της ως ενσάρκωση της προγονικής κατάρας (Winnington-Ingram 1948: 136), του Δαίμονα του σπιτιού που διψά για εκδίκηση, επιδιώκοντας να μεταθέσει την ευθύνη της πράξης της.

Στο θριαμβευτικό λόγο που εκφωνεί η Κλυταιμνήστρα όταν εμφανίζεται στη σκηνή με τα νεκρά σώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας όχι μόνο πανηγυρίζει για την επίτευξη του σχεδίου της, αλλά και υπερηφανεύεται για τη ρητορική της εξαπάτησης και της παραπλάνησης που χρησιμοποίησε. Ο Αγαμέμνων πεθαίνει παγιδευμένος μέσα στο δίχτυ που του έριξε η Κλυταιμνήστρα και μετά από τα φονικά πλήγματα που δέχτηκε από αυτήν στο εσωτερικό του παλατιού. Ο ιδιωτικός χώρος, το εσωτερικό του σπιτιού αποδεικνύεται τελικά επικίνδυνος και θανάσιμος για τον άνδρα-κύριό του. Ωστόσο, ο Αγαμέμνων είχε παγιδευτεί πολύ πιο πριν στα δίχτυα που έπλεξε η σύζυγός του με την γλώσσα της, στα υποκριτικά λόγια που χρησιμοποίησε για να τον ξεγελάσει (βλ. και Goldhill 1984: 89).

Μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα επιθυμεί να διοικεί τον οίκο των Ατρείδων έχοντας στο πλευρό της τον εραστή της, Αίγισθο (στ.1434-1437). Ωστόσο, ο Αίγισθος παρουσιάζεται στη τελευταία σκηνή του έργου ως «μια ελαφρώς γελοία, αν και επιθετική μορφή που λοιδωρείται από τον Χορό» (βλ. και Goldhill 2008: 92) και αποκαλείται «γυναίκα» από αυτόν. Η ανδροπρεπής Κλυταιμνήστρα επιλέγει έναν

θηλυπρεπή άνδρα για εραστή και σύνεργό της στο φόνο του άνδρα της και στον σφετερισμό της εξουσίας. Ο Αίγισθος όμως είναι μόνο ένας «οίκουρός», που φυλάει το σπίτι όσο ο κύριος του οίκου απουσιάζει. Έχει δηλαδή έναν ρόλο που αρμόζει στη γυναίκα-σύζυγο. Όπως επισημαίνει ο Winnington-Ingram, η Κλυταιμνήστρα σκόπιμα επιλέγει έναν τέτοιον εραστή, ώστε να μπορεί να κυριαρχεί και να υπερέχει στη σχέση τους. Παράλληλα, ο Αίγισθος ως άνδρας έχει το προνόμιο να επιβάλλει την εξουσία. Συνεπώς, είναι ένα απαραίτητο μέσο στην επιβολή της «ανδρόβουλης» βούλησής της (Winnington-Ingram 1948: 135). Χαρακτηριστικά είναι και τα τελευταία λόγια της Κλυταιμνήστρας που δηλώνουν ξεκάθαρα την επιθυμία της για εξουσία, που δεν συνάδει με το φύλο της. Η σειρά των λέξεων με έμφαση στο πρώτο πρόσωπο (έγώ), φανερώνει ποιος πραγματικά θα είναι στο εξής ο κύριος/άρχοντας του σπιτιού (βλ. Winnington-Ingram 1948: 137):

μή προτιμήσις ματαίων τῶνδ' ὕλαγμάτων· <ἐγώ>
καί σύ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμαίων <καλῶς>. (στ.1672-1673)

[As τους, με τα μπόσικά τους γαυγητά· εγώ και συ
με την εξουσία στο χέρι θα βολέψομε όλα εδώ.]

Έτσι στον *Αγαμέμνονα* παρατηρείται μια ριζική αντιμετάθεση των ρόλων με την Κλυταιμνήστρα, την ανδροπρεπή γυναίκα που αναιρεί τη γυναικεία της φύση διεκδικώντας εξουσία και τον Αίγισθο, τον θηλυπρεπή άνδρα, που παρουσιάζεται σαφώς κατώτερος και σχεδόν γελοίος και παθητικός σε σχέση με την ισχυρή προσωπικότητα της Κλυταιμνήστρας. Ομοίως αντιστροφή των ρόλων παρατηρείται και στη σκηνή του πορφυρού χαλιού, όπου ο Αγαμέμνονας εκθηλύνεται και υποτάσσεται με ευκολία στην ισχύ των λόγων της γυναίκας του. Όπως επισημαίνει η Zeitlin, η τραγωδία αναδεικνύει τη διπολική φύση της αρχαιοελληνικής σκέψης, όπου η μόνη εναλλακτική λύση στην κυριαρχία των ανδρών είναι η κυριαρχία των γυναικών (Zeitlin 1984: 163).

Κύριο θέμα της *Ορέστειας* είναι και η δικαιοσύνη (Zeitlin 1984: 171). Στη τριλογία αυτή, τα πρόσωπα εμπλέκονται σε έναν κύκλο εκδίκησης, που έχει την αρχή του στο αιματοβαμμένο προγονικό παρελθόν. Το θέμα της νεμέσεως συνδέεται με εκείνο της αντιστροφής: «ο φορέας της εκδίκησης, μέσα από την πράξη της εκδίκησης καθ' εαυτήν, μεταβάλλεται αυτομάτως σε ένοχο, και έτσι καθίσταται υποκείμενος σε πράξη

ανταπόδοσης» (Goldhill 2008: 66). Ο οίκος του Ατρέα είναι διαποτισμένος με μια ενδοοικογενειακή βία που επαναλαμβάνεται και οδηγεί τους χαρακτήρες του έργου σε πράξεις εκδίκησης, τυφλής ανταπόδοσης και ακολούθως, στην ενοχή και στην τιμωρία. Στην *Ορέστεια* το μοτίβο της εκδίκησης χρησιμοποιείται ως μέσο διερεύνησης της ανθρώπινης δράσης και του καθήκοντος και γενικότερα του θέματος της δικαιοσύνης και της υπέρβασης των ορίων (Goldhill 2008: 66). Αναδεικνύεται έτσι το μήνυμα του Αισχύλου ότι «αυτός που έπραξε, θα πάθει» («παθεῖν τόν ἔρξαντα» (στ.1564)).

Αφορμή για την υπέρβαση των ορίων από την Κλυταιμνήστρα και τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, στάθηκε η θυσία της κόρης της Ιφιγένειας. Η Κλυταιμνήστρα είναι μια πληγωμένη μητέρα που ως τιμωρός αναλαμβάνει να εκδικηθεί τον πατέρα-θύτη της κόρης της. Δεν θα συγχωρήσει ποτέ τον άνδρα της που για χάρη του συνόλου και του πολέμου επέλεξε να σκοτώσει τον θηλυκό απόγονό τους κάνοντας χρήση της εξουσίας του ως αρχηγού της οικογένειας και βασιλιά της πόλης. Ενώ όμως αρχικά κινητοποιείται από τη μητρική αγάπη, σταδιακά φαίνεται να διαρρηγνύει τις σχέσεις της με τα άλλα παιδιά της και στρέφεται εναντίον τους. Όπως επισημαίνει η Zeitlin, η μητέρα-Κλυταιμνήστρα μετατρέπεται στο εκδικητικό και αρχέτυπο θηλυκό (Zeitlin 1984: 172). Η απόρριψη του οίκου, η μοιχεία και η «ανδρόβουλη» συμπεριφορά της, είναι στοιχεία που την οδηγούν προς το δημόσιο βίο (Foley 1981: 151). Διαπράττοντας τη δολοφονία του Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα ενεργεί, όπως και η Μήδεια, σύμφωνα με τον ανδρικό, ηρωικό κώδικα αξιών που επέβαλλε να κάνει κανείς καλό στους φίλους και κακό στους εχθρούς. Επικαλείται την Άτη, τη Δίκη και τις Ερινύες που τη βοήθησαν να δολοφονήσει τον Αγαμέμνονα (στ.1431-1433), αποκαθιστώντας την αδικία και παίρνοντας εκδίκηση από τον άνδρα της για το θάνατο της κόρης της. Ακόμη, αποδίδει το έγκλημά της στον Δαίμονα εκδικητή για το ανόσιο δείπνο που πρόσφερε ο Ατρέας στον Θυέστη στο παρελθόν (στ.1497-1503). Ωστόσο, οι γέροντες του Χορού δεν μπορούν να δεχτούν την παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας με ηρωικούς όρους και την προσφωνούν απλώς ως γυναίκα (στ.1407). Την ηρωική προοπτική της πράξης της την αντιμετωπίζουν ως τρέλα σύμφωνα με τις παραδοσιακές αντιλήψεις, που υποστήριζαν ότι οι γυναίκες είναι επιρρεπείς στον παραλογισμό, στην αναισχυντία και την έλλειψη ελέγχου, στοιχεία που φέρνουν ταπείνωση ή και καταστροφή στους άνδρες (Foley 2001: 212, 228). Ο Χορός δεν αντέχει το θράσος και την τόλμη της και αντιδρά, τονίζοντας ότι το έγκλημα που διέπραξε πλήττει την κοινωνία και τους θεσμούς της και την θέτει εκτός κοινωνίας («άπόπολις», στ.1410).

Παράλληλα, ολόκληρη η τριλογία της Ορέστειας, αλλά και μεμονωμένα ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου μπορεί να διαβαστεί και ως μια τραγωδία σύγκρουσης των δύο φύλων. Όπως επισημαίνει και ο Goldhill, «η σύγκρουση μεταξύ Αγαμέμνονα και Κλυταιμνήστρας αντιπροσωπεύει την αδυσώπητη πάλη μεταξύ των δύο μελών ενός συζυγικού ζεύγους, ενός άνδρα και μιας γυναίκας, ενός βασιλιά και μιας βασίλισσας- ανάμεσα στο άρρεν και το θήλυ» (Goldhill 2008: 92). Ο Αγαμέμνων και η Κλυταιμνήστρα αρχικά εμπλέκονται σε έναν πόλεμο λέξεων σχετικό με το πώς πρέπει να εισέλθει στο παλάτι ως νικητής και βασιλιάς. Ο Αγαμέμνων συνειδητοποιεί την επιθυμία της Κλυταιμνήστρας «να αναλάβει έναν ρόλο που συνιστά την ίδια την ουσία του ανδρικού φύλου: να λάβει μέρος σε μάχη, σε πολεμική αναμέτρηση» (Goldhill 2008: 88), γι' αυτό το λόγο της λέει ότι δεν ταιριάζει να ποθεί η γυναίκα την αμάχη («οὔτοι γυναικός ἐστὶν ἰμείρειν μάχης» (στ.940)). Αργότερα όμως θα αντιληφθεί ότι όντως πρόκειται για μια μάχη, όταν η Κλυταιμνήστρα θα τον δολοφονήσει στο λουτρό, χρησιμοποιώντας ένα ανδρικό όπλο και επιδιώκοντας να ικανοποιήσει την επιθυμία της για εκδίκηση. Έτσι στον *Αγαμέμνονα* η γυναίκα παρουσιάζεται ως ο φονιάς του άντρα, όπως τονίζει και η Κασσάνδρα: «θήλυς ἄρσενος φονεύς ἔστιν» (στ.1231-1232).

Η πάλη ανάμεσα στα δύο φύλα παρουσιάζεται ως ένας αγώνας για επικράτηση. Παρατηρείται μια κλιμακούμενη γυναικεία πρόκληση στο ανδρικό σύστημα δικαιοσύνης, γλώσσας και ηθικής. Η Κλυταιμνήστρα ζητάει να κριθεί επί ίσοις όροις με έναν άνδρα, κάτι που αρνείται ο Χορός, καθώς γι' αυτόν η Κλυταιμνήστρα είναι μόνο μια παράλογη γυναίκα που σκότωσε τον άνδρα της (Foley 2001: 203). Ο Winnington-Ingram υποστηρίζει ότι η Κλυταιμνήστρα μισεί τον Αγαμέμνονα, όχι απλώς λόγω της θυσίας της κόρη τους από τον ίδιο ή λόγω του έρωτά της προς τον Αίγισθο, αλλά από τον φθόνο της προς αυτόν και την κοινωνική θέση του ως άνδρα. Για την Κλυταιμνήστρα η κυριαρχία του άνδρα είναι ανυπόφορη και απεχθής και από αυτό το συναίσθημα πηγάζει το άμετρο μίσος της προς τον σύζυγό της και η αιμοδιψής επιθυμία για εκδίκηση. Για εκείνη ο Αγαμέμνων αντιπροσωπεύει εν γένει το κυρίαρχο κοινωνικά άρρεν. Η Κλυταιμνήστρα συμβολίζει την καταπιεσμένη σύζυγο και μητέρα που υποφέρει από την κατώτερη θέση της γυναίκας μέσα στο γάμο. Έτσι η δολοφονία του συζύγου της δεν είναι μόνο μια πράξη εκδίκησης, αλλά και ένα πλήγμα που προκαλεί υπερασπιζόμενη την προσωπική της ελευθερία (Winnington-Ingram 1948: 132, 147).

Σύμφωνα με την Zeitlin, η τριλογία της *Ορέστειας* αφορά τον περιορισμό της γυναικείας αντίστασης και την επικράτηση του δεσμευτικού χαρακτήρα του πατριαρχικού γάμου μέσω της υποταγής της συζύγου και της επιβεβαίωσης της νομιμότητας της πατρογονικής διαδοχής. Η *Ορέστεια* του Αισχύλου προβάλλει την μαχητική αντιπαράθεση του αρσενικού με το θηλυκό και διερευνά το γυναικείο φύλο, το οποίο λειτουργεί ως καταλύτης των γεγονότων της τριλογίας, επιδιώκοντας εντέλει τον έλεγχο των γυναικών, που αποτελεί προϋπόθεση του πολιτισμού (Zeitlin 1984: 159-160). Υποστηρίζει ακόμη ότι η *Ορέστεια* είναι μια παραλλαγή του μύθου της μητριαρχίας. Σύμφωνα με αυτόν, η κοινωνική εξέλιξη ακολούθησε μια πορεία από τη μητριαρχία στην πατριαρχία. Το γυναικείο φύλο στο παρελθόν κατείχε δύναμη αλλά καταχράστηκε τη θέση του με την πονηριά και την αχαλίνωτη σεξουαλικότητά του, προκαλώντας χάος. Έτσι οι άνδρες επαναστατούν, αναλαμβάνουν ξανά τον έλεγχο και παίρνουν μέτρα για να θεσμοθετήσουν την υποταγή των γυναικών. Η άρνηση της εξουσίας στο θηλυκό υποδεικνύει την κατωτερότητά του, αλλά εκφράζει ταυτόχρονα την ανδρική ανησυχία για την λανθάνουσα δύναμη του γυναικείου φύλου που μπορεί να ξεσπάσει ξαφνικά και βίαια. Τα παραπάνω αποτυπώνονται και στην *Ορέστεια*, όπου η Κλυταιμνήστρα εναντιώνεται στην ανδρική εξουσία της πατριαρχικής κοινωνίας και λαμβάνει την εξουσία (κράτος) με καταστροφικές συνέπειες. Αξίζει να σημειωθεί ότι το χάος που προξενεί η Κλυταιμνήστρα στο πρώτο έργο της τριλογίας χρειάζεται στη συνέχεια δύο ακόμα έργα για να αποκατασταθεί η κοινωνική ισορροπία και η πατριαρχική εξουσία (Zeitlin 1984: 160-166).

Συμπερασματικά, η Κλυταιμνήστρα είναι μια «ανδρόβουλη» γυναίκα που υπερβαίνει τα καθιερωμένα όρια και τις αρχαιοελληνικές κοινωνικές αντιλήψεις για το ρόλο των δύο φύλων. Γίνεται δολοφόνος του συζύγου της, επιδιώκει να πάρει την εξουσία στα χέρια της και να επιβάλλει την δύναμή της, επαναστατώντας και αποδομώντας τον οίκο. Στο τέλος της *Ορέστειας* αποκαθίσταται η κοινωνική ισορροπία, ενώ ο Αισχύλος παρουσιάζει μια πρόοδο στην οργάνωση της ανθρώπινης κοινωνίας και στην απονομή της δικαιοσύνης, από τη βεντέτα στο δικαστήριο (Winnington-Ingram 1948: 145). Σαφώς, το δικαστήριο θεωρείται ανώτερη επινόηση της δημοκρατικής, όμως ανδροκρατούμενης κοινωνίας και μια εξέλιξη στον πολιτισμό που παραδοσιακά συνδεόταν με το άρρεν. Εξάλλου, ο συσχετισμός του θηλυκού με τη φύση και το άγριο, και του αρσενικού με τον πολιτισμό, ήταν διαδεδομένος στην αρχαιότητα, καθώς και η άποψη ότι η αδάμαστη γυναικεία φύση που χαρακτηρίζεται από έλλειψη αυτοελέγχου,

λογικής και υπευθυνότητας, είναι εχθρική προς τον πολιτισμό και πηγή αναρχίας στην ανδροκρατούμενη κοινωνία (Foley 1981: 134). Έτσι η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως μια ανωμαλία, ως ένα αντιπρότυπο, που δεν γίνεται ανεκτό από την καθιερωμένη τάξη πραγμάτων. Στην *Ορέστεια* παρακολουθούμε ουσιαστικά, όπως επισημαίνει ο Goldhill, «την υποτίμηση του θήλεος και την ανατίμηση του άρρενος» (Goldhill 2008: 200).

Κεφάλαιο 4

Δηιάνειρα

Ιδιαίτερος χαρακτήρας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι η Δηιάνειρα, όπως παρουσιάζεται στο έργο *Τραχίνιες* (445 έως 420 π.Χ.) του Σοφοκλή. Είναι η «καρτερικά ερωτευμένη γυναίκα» (Lesky 2007: 348, τ.Α΄) που το πάθος συσκότισε το νου της και η άγνοιά της την παραπλάνησε, προκαλώντας άθελά της τον όλεθρο του οίκου της και του αγαπημένου συζύγου της, Ηρακλή. Συνολικά το έργο δίνει έμφαση στα ζητήματα της άγνοιας και του πάθους. Το πρώτο σχετίζεται με το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν γνωρίζει ποτέ αρκετά για να κρίνει σωστά και το δεύτερο αφορά τις εξωλογικές δυνάμεις, όπως ο έρωτας, που μπορούν να ασκήσουν επιρροή στον άνθρωπο και να βλάψουν τον ίδιο και τους φίλους του. Η Δηιάνειρα βρίσκεται στη σκηνή στο μεγαλύτερο μέρος του έργου και «εμπλέκεται σε μια ηθικά ενδιαφέρουσα κατάσταση» (Easterling 1996: 26-27). Παίρνει μια απόφαση, η οποία φαίνεται ορθή στη κατάσταση άγνοιας που βρίσκεται, αναλαμβάνει δράση και στη συνέχεια υφίσταται τις συνέπειες της μοιραίας επιλογής της. Ωστόσο, ο τρόπος που παρουσιάζονται οι σκέψεις, τα συναισθήματα και οι πράξεις της, καθώς και το γεγονός ότι βρίσκεται στη σκηνή πολύ περισσότερη ώρα απ' ό,τι ο Ηρακλής την καθιστούν μια συμπαθητική ηρωίδα, που προσπαθώντας να ξανακερδίσει τον σύζυγό της, σφάλλει πληγώνοντας και τον ίδιο της τον εαυτό (Easterling 1996: 26).

Το έργο ξεκινάει με την προλογική ρήση της Δηιάνειρας, όπου παρουσιάζεται ως μια γυναίκα αδύναμη και ευάλωτη στο φόβο, χαρακτηριστικά που τονίζονται μέσω της επανάληψης λέξεων που δηλώνουν φόβο: «ἄκνον» (στ.7), «έκπεπληγμένη φόβω» (στ.24), «φόβου φόβον τρέφω» (στ.28), «ταρβήσασ'» (στ.37)⁵. Ωστόσο, διαφέρει από τη μέση γυναίκα της εποχής της καθώς είναι η σύζυγος του Ηρακλή, ενός ξεχωριστού, φημισμένου και δοξασμένου άνδρα, αλλά και υπήρξε στη νιότη της ιδιαίτερα όμορφη. Ομολογεί ότι φοβόταν μήπως η ομορφιά της γίνει αιτία συμφορών: «μή μοι τό κάλλος

⁵ Η Μαίρη Γιόση επισημαίνει ότι η Δηιάνειρα είναι εκείνη που εισάγει και χρησιμοποιεί κατ' επανάληψη το λεξιλόγιο του φόβου στα λόγια της (Γιόση 1996: 91).

ἄλγος ἐξεύροι ποτέ» (στ.25) και ότι όταν ἔφτασε σε ηλικία γάμου αντιμετώπισε τον φόβο, «νυμφείων ὄκνον ἄλγιστον» (στ.7-8). Η ομορφιά της, στάθηκε η αιτία να ἔχει ως υποψήφιο μνηστήρα τον ποταμό Αχελώο, ἔως ὅτου ο Ηρακλῆς παλέψει μαζί του και την κερδίσει για γυναίκα του, λυτρώνοντάς την (βλ. και Easterling 1996: 104). Ὅπως την χαρακτηρίζει ο Χορός υπήρξε «ἀμφινεικῆς» (στ.104), περιμάχητη και περιζήτητη λόγω της ομορφιάς της. Ὅμως και στη συνέχεια της ζωῆς της ο φόβος και οι ἔγνοιες την ταλαιπωροῦν, αφού ο σύζυγός της απουσιάζει συχνά, δεν βλέπει τα παιδιά του αρκετά και λείπει πια δεκαπέντε συνεχόμενους μήνες (στ.43-46). Ἐτσι η Δηιάνειρα παρουσιάζεται μόνη, ανήσυχη και φοβισμένη, με ἕναν ἄνδρα ἀπόντα. Ο γάμος τους της ἔφερε μόνο αγωνία, αὔπνιες και ἔγνοιες. Χαρακτηριστικός εἶναι ο τρόπος που παρουσιάζει τα μακρά διαστήματα απουσίας του Ηρακλή και τη μικρή παραμονή του στο σπίτι τους:

λέχος γάρ Ἡρακλεῖ κριτόν
ξυστᾶσ' ἀεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
κείνου προκηραίνουσα. νύξ γάρ εἰσάγει
καί νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.
κάφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε,
γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν,
σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἄπαξ
τοιουῶτος αἰὼν ἔς δόμους τε κάκ δόμων
ἀεί τόν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τω. (στ.27-35)

[Ο Ηρακλῆς βραβεῖο του,
γυναίκα του με πήρε κι ἀπό την ὥρα εκείνη
το φόβο τρέφω με το φόβο, με κατοικούν οι ἔγνοιες του.
Νύχτες περνούν και νύχτες ἔρχονται· σκιρτῶ, λαχταρίζω.
Σπείραμε και γεννήσαμε παιδιά· τα βλέπει λίγο,
σαν τον ξωμάχο που του ἔλαχε χωράφι μακρινό
και μόνο στη σπορά το βλέπει και στο θέρο.
Ἐτσι κι ο ἄντρας μου· ἔρχεται, φεύγει
και πάντα κάπου κάποιον υπηρετεῖ.]⁶

⁶ Η μετάφραση των στίχων που παρατίθενται στο παρόν κεφάλαιο εἶναι του Κ. Χ. Μύρη (Μύρης 2003).

Η μακρόχρονη απουσία του Ηρακλή αναπόφευκτα προκαλεί διασάλευση της ισορροπίας στη σχέση του οίκου, του ιδιωτικού χώρου με την πόλη, τον δημόσιο χώρο. Παρ' όλο που η Δηιάνειρα ως γυναίκα αρμόζει να ασχολείται με τη ιδιωτική σφαίρα, απομονωμένη και σιωπηλή στο εσωτερικό του σπιτιού της, ωθείται να αναλάβει δράση στη δημόσια σφαίρα λόγω της απουσίας του συζύγου της, να πάρει πρωτοβουλίες και να μιλήσει δημόσια. Παρουσιάζεται δηλαδή στην τραγωδία να αναλαμβάνει έναν μη αποδεκτό ρόλο για το φύλο της. Η αποτυχία που παρατηρείται στην επικοινωνία των δυο συζύγων αντανακλά και την αποτυχημένη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στους δύο κόσμους που εκπροσωπούν, τον ιδιωτικό (Δηιάνειρα) και τον δημόσιο (Ηρακλής). Έτσι, η Δηιάνειρα έχοντας την πρόθεση να διατηρήσει τον οίκο της, γίνεται τελικά θύμα των συζυγικών αρετών που εκπροσωπεί (βλ. Foley 1981: 133, 157-158). Χαρακτηριστική είναι και η ταύτιση της σωτηρίας του Ηρακλή με την σωτηρία τη δική της και της οικογένειάς τους και το χαμό του με την καταστροφή τους (στ.83-85), στοιχείο που φανερώνει την εξάρτησή της από τον άνδρα της.

Όπως τονίζει η ίδια, είναι σε άσχημη ψυχική κατάσταση και υποφέρει από τις άσχημες σκέψεις (χρησιμοποιεί το ρήμα «θυμοφθορῶ», (στ.142)). Απευθυνόμενη στο Χορό, συγκρίνει την αμέριμνη κι ευτυχισμένη νιότη των παρθένων κοριτσιών, με την ώριμη ζωή της γυναίκας, που ταλαιπωρείται από έγνοιες και αγωνίες για τον σύζυγο και τα παιδιά της (στ.144-150). Στους στίχους αυτούς η Δηιάνειρα παρουσιάζει τη δική της οπτική για τον γάμο και την ωρίμανση της γυναίκας, αναδεικνύοντας μια άλλη αλήθεια γι' αυτό το θέμα. Ο γάμος εκτός από κοινωνική αποκατάσταση, προξενεί στις γυναίκες και βάσανα, ανησυχίες για τους αγαπημένους, έγνοιες και πίκρες (στ.141-143, 151-152). Επίσης, ο τρόπος που παρουσιάζει η Δηιάνειρα τη ζωή της με τον Ηρακλή δίνει την εντύπωση μιας βαθιά μόνης γυναίκας μέσα στον γάμο της, που ανατρέφει μόνη τα παιδιά τους και που ο άνδρας της απουσιάζει συχνά και αδιαφορεί για το σπίτι τους (βλ. και στ.31-35).

Όμως η Δηιάνειρα είναι πάνω απ' όλα μια ερωτευμένη γυναίκα που καρτερικά υπομένει την πικρία της απουσίας του συζύγου της και αναμένει τον ερχομό του. Όπως παρατηρεί η τροφός, η Δηιάνειρα πολλές φορές κλαίει και οδύρεται επειδή δεν ξέρει πού βρίσκεται ο άνδρας της (στ.49-51). Είναι ερωτευμένη, επιθυμεί την επιστροφή του, ανησυχεί λόγω της απουσίας του, ταλαιπωρείται από την αϋπνία, αλλά και τον ερωτικό πόθο της γι' αυτόν:

ὥσθ' ἠδέως εὐδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμέ
φόβω, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρή μένειν
πάντων ἀρίστου φωτός ἐστερημένην. (στ.175-177)

[Σκιρτώ μες στο γλυκό τον ύπνο, φίλες,
σύγκορμη τρέμω, μήπως μου μέλλεται
να στερηθῶ τον άντρα τον καλό και το γενναίο.]

Το ἔργο *Τραχίνιες* μπορεί να χαρακτηριστεί, σύμφωνα με την Easterling, ως ένα «δράμα νόστου», καθώς η επιστροφή του Ηρακλή που περιμένουμε είναι «το επίκεντρο και το τέλος της τραγωδίας» (Easterling 1996: 19-20). Ο Άγγελος που φτάνει στην Τραχίνα ανακοινώνει στη Δηϊάνειρα την επιστροφή του Ηρακλή στο σπίτι του. Ο Ηρακλής φτάνει νικητής μετά την πολύμηνη απουσία του, είναι πλέον πολύ κοντά στο σπίτι του (στ.180-199). Η χαρμόσυνη αυτή είδηση γεννά τη χαρά της Δηϊάνειρας, που καλεί τις γυναίκες του Χορού να τραγουδήσουν (στ.200-215). Είναι φανερό ότι ὅλοι προσμένουν το νόστο του, ὁμως «τόσο συχνά στον Σοφοκλή, η ευτυχισμένη ἔξαψη είναι μόνο το προοίμιο της καταστροφής», ὅπως παρατηρεῖ ο Kitto (Kitto 2010: 394). Στη συνέχεια φτάνει και ο Λίχας, ο κήρυκας-απεσταλμένος του Ηρακλή που τους δίνει περισσότερες πληροφορίες για τους λόγους της καθυστέρησής του Ηρακλή (βλ. στ.229-280) και παραδίδει στη Δηϊάνειρα κάποιες υποδουλωμένες, αιχμάλωτες γυναίκες από την εκστρατεία του Ηρακλή στην Οιχαλία. Ανάμεσά τους βρίσκεται και η Ιόλη, κόρη του Ευρύτου που ο Ηρακλής την στέλνει σπίτι του δήθεν για σκλάβα, αλλά στη πραγματικότητα για δεύτερη γυναίκα του.

Αξίζει να επισημανθεί ὅτι η χαρά της Δηϊάνειρας επισκιάζεται από ένα δυσοίωνα προαίσθημα και από τον οίκτο για τις αιχμάλωτες που έχει μπροστά της. Ὅπως λέει η ίδια «ο φρόνιμος ο άνθρωπος πρέπει και να φυλάγεται στις ευτυχίες γιατί το λάθος караδοκεῖ» (Μύρης 2003: 47). Αυτό που φοβάται κυρίως είναι μήπως κάποιος στην ευτυχία του περιπέσει σε σφάλμα (Γιόση 1996: 95). Την προσοχή της κερδίζει η Ιόλη που ξεχωρίζει μέσα στο πλήθος των γυναικῶν και τη λυπάται περισσότερο, γιατί ἔχει συνείδηση της συμφορᾶς της:

πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίροιμ' ἄν, ἀνδρός εὐτυχιῇ
κλύουσα πρᾶξιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί;

πολλή 'στ' ανάγκη τῆδε τοῦτο συντρέχειν.
ὄμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπούμενοις
ταρβεῖν τόν εὖ πράσσοντα, μή σφαλῆ ποτε. (στ.293-297)

[Πώς να μη χαίρομαι; Ακούω τον άντρα μου
να φτάνει νικητής και τροπαιούχος.
Πώς να μη χαίρομαι με τη χαρά του;
Ὅμως ο φρόνιμος ο άνθρωπος πρέπει και να φυλάγεται
στις ευτυχίες· γιατί το λάθος караδοκεί.]

Έτσι, η πρώτη αντίδραση της Δηιάνειρας είναι η συμπάθεια απέναντι στις αιχμάλωτες γυναίκες. Ρωτάει να μάθει πληροφορίες για την Ιόλη, αλλά ο Λίχας της αποκρύπτει την αλήθεια (στ.310-328). Το υψηλό ήθος και η καλοσύνη της Δηιάνειρας κορυφώνονται, όταν προτείνει στο Λίχα να την αφήσει ελεύθερη να μπει στο σπίτι (στ.329-334). Στο σημείο αυτό είναι έντονη η τραγική ειρωνεία, καθώς η Δηιάνειρα αγνοεί την αλήθεια. Ὅμως και στη συνέχεια, όταν μάθει για τον έρωτα του Ηρακλή προς την Ιόλη, είναι συμπονετική με αυτήν, καθώς η ομορφιά της την κατέστρεψε: «τό κάλλος αὐτῆς τόν βίον διώλεσεν» (στ.465)⁷. Ὅλα τα παραπάνω καθιστούν την Δηιάνειρα έναν συμπαθή χαρακτήρα που διακρίνεται από συμπόνια, αγαθότητα ψυχής και επίγνωση του ευμετάβλητου της ανθρώπινης ευτυχίας.

Ὅταν ο Ἄγγελος της αποκαλύπτει την αλήθεια για τη ταυτότητα της Ιόλης και τον έρωτα του Ηρακλή γι' αυτήν (στ.351-374), η Δηιάνειρα συνειδητοποιεί την άγνοιά της, τη πλάνη της. Μέσα στο σπίτι της φιλοξενεί τον όλεθρο: «τίν' ἔσδέδεγμα πημονήν ὑπόστεγον/ λαθραῖον;» (στ.376-377). Η ηρωίδα βρίσκεται σε απόγνωση, όμως παρ' όλη τη πικρία της, αλλά και την υποθάλπουσα οργή που αισθάνεται, αλλά προσπαθεί να τιθασεύσει και να μην εκδηλώσει (βλ. και Scott 1997: 35), δείχνει ανωτερότητα και αξιοπρέπεια, παλεύοντας να παραμείνει ψύχραιμη. Τονίζει ότι δεν είναι ανόητη γυναίκα και φανερώνει μια βαθιά επίγνωση της ανθρώπινης φύσης και του έρωτα. Δεν κατηγορεί τον Ηρακλή που είναι ερωτευμένος με άλλη γυναίκα, ούτε την Ιόλη, αφού αναγνωρίζει και κατανοεί την παντοδυναμία του έρωτα. Ο έρωτας είναι «νόσος» και δεν μπορεί κανείς να τον ελέγξει:

⁷ Ο στίχος αυτός παραπέμπει στον στίχο 25, όπου παρουσιάζεται ξανά η ομορφιά ως ολέθρια (βλ. και Easterling 1996: 177).

οὐ γάρ γυναικί τους λόγους ἐρεῖς κακῆ,
οὐδ' ἦτις οὐ κάτοιδε τάνθρώπων, ὅτι
χαίρειν πέφυκεν οὐχί τοῖς αὐτοῖς ἀεὶ.
Ἔρωτι μὲν νυν ὅστις ἀντανίσταται
πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ.
οὗτος γάρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε πῶς δ' οὐ χιτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;
ὥστ' εἴ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι,
ἢ τῆδε τῆ γυναικί, τῆ μεταίτια
τοῦ μηδὲν αἰσροῦ μηδ' ἐμοὶ κακοῦ τινος. (στ.438-448)

[Δεν απευθύνεσαι σε μιαν ανόητη γυναίκα
που δε γνωρίζει την ανθρωπινή φύση,
σε κάποια που δεν ξέρει πως ο άνθρωπος ποτέ δε χαίρεται
με τα ίδια πάντα πράγματα. Όποιος σαν τον πυγμαῖο
τον ἐρωτα σφυροκοπά, δεν ἔχει κρίση.
Αυτὸς αυθαίρετος κυριαρχεῖ και στους θεοὺς
και στις γυναίκες ὅλες και σε μένα.
Θά' μια τρελή τον άντρα μου να βλέπω
να ψήνεται στον πυρετό του ἐρωτα και να τον ψέγω·
οὔτε και το κορίτσι αυτό κατηγορώ·
ὅ,τι κι αν κάνει δε με ταπεινώνει.]

Καταφεύγει λοιπόν στο δόλο, κατεξοχὴν χαρακτηριστικὸ της γυναικείας φύσης (Zeitlin 2002: 118), ὅπως η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα, με σκοπὸ να επιτύχει το σχέδιο που μηχανεύτηκε. Ετοιμάζει το μοιραῖο δῶρο για τον Ηρακλή («ἀντί δῶρων δῶρα, στ.494) ὡς ανταπόδοση στο δῶρο που ἔστειλε εκείνος (Ιόλη) και το δίνει στον Λίχα να του το μεταφέρει, αποκρύπτοντας την αλήθεια. Τα δῶρα που προέρχονται ἀπὸ γυναίκες κινούν πάντα υποψίες στην τραγωδία. Ο χιτώνας-δῶρο που στέλνει η Δηιάνειρα παραπέμπει αναμφίβολα στο μοιραῖο δίχτυ με το οποίο η Κλυταιμνήστρα παγιδεύει τον Αγαμέμνονα (Wohl 1998: 8, 23-24), ἐνῶ ταυτόχρονα θυμίζει και τα δηλητηριασμένα υφάσματα που στέλνει η Μήδεια ὡς δῶρο στην νέα σύζυγο του Ιάσονα. Ὅπως επισημαίνει η Wohl, η Δηιάνειρα αρχικὰ αντιμετωπίστηκε ὡς ἓνα αντικείμενο

ανταλλαγής μεταξύ του Ηρακλή και του ποταμού Αχελώου. Επομένως, το θηλυκό αποτελεί αντικείμενο για το ανδρικό φύλο που παρουσιάζεται να έχει το status του υποκειμένου. Η Δηιάνειρα επιδιώκοντας να φανεί ισότιμη απέναντι στον Ηρακλή και να ενεργήσει ως υποκείμενο, δέχεται την Ιόλη ως δώρο του και προσφέρει αντίδωρο κι έτσι εμπλέκεται σε μια ανταλλαγή δώρων που καταλήγει στην καταστροφή και των δύο. Πρόκειται λοιπόν για μια ανταλλαγή ανάμεσα στους δύο συζύγους που τελικά αντί να επιβεβαιώσει το status της ως ευγενικό συμμετοχο στην ανταλλαγή, δικαιώνει τον αποκλεισμό του θηλυκού από αυτή τη διαδικασία και εντέλει επαναβεβαιώνει το σύστημα που έχει προσδώσει στο φύλο της τον ρόλο του αντικειμένου (Wohl 1998: 8, 17-18, 23-24).

Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι η Δηιάνειρα μηχανεύεται ένα σχέδιο με αγαθή προαίρεση, αγνοώντας και η ίδια τις ολέθριες συνέπειες που θα έχει. Καταφεύγει στον δόλο και επιλέγει να χρησιμοποιήσει μαγικά μέσα, ένα ερωτικό φίλτρο, που προέρχεται από την πληγή του κένταυρου Νέσσου (βλ. στ.555-577), για να ξανακερδίσει τον Ηρακλή:

κακάς δέ τόλμας μήτ' έπισταίμην έγώ
μήτ' έκμάθοιμι, τάς τε τολμώσας στυγῶ.
φίλτροις δ' έάν πως τήνδ' ύπερβαλώμεθα
τήν παΐδα καί θέλκτροισι τοῖς έφ' 'Ηρακλεΐ,
μεμηχάνηται τουργον, εἴ τι μή δοκῶ
πράσσειν μάταιον. (στ.582-587)

[Δεν ξέρω τ' άδικο και να το μάθω δεν τολμώ
και της αποκοτιάς το θράσος το σιχαίνομαι.
Όμως κατέφυγα σε φίλτρα μαγικά για να νικήσω την κόρη
και να κερδίσω τον Ηρακλή. Ό,τι σχεδίασα
ελπίζω να είναι για καλό.]

Όμως, όπως τονίζει και η Hall, η απόφαση της Δηιάνειρας να χρησιμοποιήσει ένα υγρό ύποπτης προέλευσης, παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα πανικού μάλλον παρά ως επιβουλή (Hall 2007: 160). Μέσα από τα λόγια που απευθύνει ως γυναίκα στις γυναίκες του Χορού, διαγράφονται τα συναισθήματα και το αγαθό κίνητρο του έρωτα που την

ώθησαν στο σχέδιό της. Παραδέχεται ότι της είναι αβάστακτο να μοιράζεται τον Ηρακλή με κάποιαν άλλη, μέσα στο ίδιο της το σπίτι, παρ'όλο που κατανοεί ότι ο έρωτας είναι νόσος, γι'αυτό και δεν θυμώνει με τον άνδρα της. Στο σημείο αυτό έντονη είναι η ειρωνεία, καθώς η Δηιάνειρα ενεργεί λόγω του πάθους της με τρόπο που αντιφάσκει με τη δική της βαθιά κατανόηση της δύναμης αυτού του πάθους (βλ. Easterling 1996: 191). Επιπλέον, η Δηιάνειρα φοβάται ότι τώρα που η ομορφιά της έχει μαραθεί λόγω της ηλικίας της, ο Ηρακλής θα είναι τυπικά ο σύζυγός της, αλλά θα είναι εραστής της νέας και όμορφης Ιόλης. Όλα αυτά, όπως εξηγεί στις γυναίκες του Χορού, την οδήγησαν στο σχέδιό της, προκειμένου να κερδίσει πίσω τον έρωτα του Ηρακλή. Επομένως, είναι μια ερωτευμένη γυναίκα (βλ. και στ.443-444, 630-632), που «άρχεται από τον έρωτά της για τον Ηρακλή» (Γιόση 1996: 127) και μη θέλοντας να χάσει τον άνδρα της, κάνει τα πάντα για να τον ξανακερδίσει. Όπως επισημαίνει και ο Lesky, «το σχέδιό της πηγάζει μόνο από την αγωνία μιας ώριμης πια γυναίκας, που παλεύει να κρατήσει την αγάπη του άντρα της» (Lesky 2007: 354, τ.Α').

Σημαντικό είναι το γεγονός ότι αυτή η μοιραία επιλογή της Δηιάνειρας γίνεται όσο ακόμα απουσιάζει ο Ηρακλής. Η Foley τονίζει ότι στην τραγωδία οι σημαντικές αποφάσεις των γυναικείων χαρακτήρων λαμβάνονται κατά την απουσία του άνδρα, κύριου-κηδεμόνα τους (Foley 2001: 5). Ωστόσο, είναι φανερό ότι η Δηιάνειρα δεν είναι σίγουρη για την ενέργεια και το σχέδιό της, αισθάνεται κάποια ηθική ανασφάλεια (Lesky 2007: 254, τ.Α'). Είναι κατά βάση μια αδύναμη γυναίκα, που οι περιστάσεις την κάνουν να αναλάβει δράση και να αποτολμήσει, λόγω του πάθους της για τον Ηρακλή και της ζήλειας της για την Ιόλη, πράγματα που ίσως την τρομάζουν. Τονίζει emphatically ότι ακολούθησε κατά γράμμα τις οδηγίες του κενταύρου, αφού είναι άπειρη σ' αυτά (βλ. στ.590-591), προσπαθώντας ίσως να αποποιηθεί την ευθύνη των πράξεων (Scott 1997: 46), είναι διστακτική, επιφυλακτική και περιμένει την ενθάρρυνση του Χορού για να αποφασίσει αν θα πραγματοποιήσει το σχέδιό της (βλ. στ.586-587). Ο Winnington-Ingram αναφέρει ότι η Δηιάνειρα ενεργεί σε ασυμφωνία προς τον χαρακτήρα της, διότι ενώ είναι μετριόφρων, σώφρων και διαθέτει την συμβατική αρετή, εισέρχεται στον ανοίκειο χώρο της δράσης, χωρίς κανένα σημάδι να την οδηγεί, διαπράττοντας εντέλει το αναπόφευκτο ολέθριο λάθος (Winnington-Ingram 1999: 120).

Αξίζει να επισημανθεί ακόμη ότι το σχέδιο της Δηιάνειρας και η προετοιμασία του μοιραίου χιτώνα-δώρου γίνονται στο εσωτερικό του σπιτιού, που είναι η γυναικεία

σφαίρα δράσης. Παρ' όλο που ο άνδρας είναι ο κύριος και ιδιοκτήτης του οίκου, συχνά δεν καταφέρνει να ορίσει το εσωτερικό του και η γυναίκα παρουσιάζεται να έχει τη δυνατότητα να κρύβει σ' αυτό πράγματα ή μυστικά που συχνά οδηγούν στην καταστροφή του άνδρα (Zeitlin 2002: 113, 115). Πράγματι η Δηιάνειρα κρατάει για χρόνια κρυμμένο στο εσωτερικό του σπιτιού το ερωτικό φίλτρο που της έδωσε ο κένταυρος Νέσσος και όταν αποφασίζει να το χρησιμοποιήσει προξενεί τον όλεθρο, επιβεβαιώνοντας ίσως και το όνομά της, που μυθολογικά συνδέεται με την ερμηνεία του καταστροφέα του άνδρα-συζύγου (βλ. και Pozzi 1996: 104):

ἦν μοι παλαιόν δῶρον ἀρχαίου ποτέ
θηρός, λέβητι χαλκέῳ κεκρυμμένον. (στ.555-556)

[Είχα σε χάλκινο λεβέτι μέσα κρυμμένο δώρο
του παλαιού κενταύρου Νέσσου.]

[...]
τοὔτ' ἐννοήσασ', ὦ φίλοι, δόμοις γάρ ἦν
κείνου θανόντος ἐγκεκλημένον καλῶς,
χιτῶνα τόνδ' ἔβαψα, προσβαλοῦσ' ὄσα
ζῶν κείνος εἶπε... (στ.578-581)

[Θυμήθηκα λοιπόν, καλές μου φίλες, πως ήτανε
στο σπίτι φυλαγμένο χρόνια πολλά μετά το θάνατό του.
Ἐβαψα ένα χιτῶνα (με το αίμα αυτό), κατά τις συμβουλές του.]

[...]
τό φάρμακον τοὔτ' ἄπυρον ἀκτῖνός τ' αἰεί
θερμῆς ἄθικτον ἐν μυχοῖς σῶζειν ἐμέ,
ἕως νιν ἀρτίχριστον ἀρμόσαιμί που. (στ.685-687)

[Το φάρμακο να το φυλάγω πάντα σε μια γωνιά κρυφή
από φωτιά μακριά, να μη το δουν ποτέ θερμές
ακτίνες, ὥσπου μ' αυτό νωπό να βάψω κάτι.]

Στην τραγωδία *Τραχίνιες* παρατηρείται έντονα το μοτίβο του μανθάνειν, καθώς όλοι οι χαρακτήρες του έργου μαθαίνουν, πολύ αργά, την πραγματική αλήθεια (Easterling 1996: 21). Ο καθένας ξεχωριστά πλανάται και προβαίνει σε ενέργειες που αργότερα αποδεικνύονται μοιραίες. Η Δηιάνειρα αντιλαμβάνεται καθυστερημένα ότι το υποτιθέμενο ερωτικό φίλτρο, το οποίο άπλωσε στον χιτώνα που έστειλε ως δώρο στον Ηρακλή, είναι τελικά ένα δηλητήριο που θα τον σκοτώσει. Μέσα στην πλάνη στην οποία την ενέπλεξε ο κένταυρος Νέσσος, ενεργεί προκαλώντας τον όλεθρο στον άνδρα της, αλλά και στον ίδιο της τον εαυτό. Η συνειδητοποίηση του λάθους και της πλάνης της, καθώς βλέπει την μάλλινη τούφα που χρησιμοποίησε για να αλείψει το φίλτρο στον χιτώνα, να λιώνει και να γίνεται στάχτη στο φως του ήλιου (στ.672-704), της προσδίδει τραγικότητα. Φοβάται ότι ο Νέσσος την χρησιμοποίησε για να εκδικηθεί τον φονιά του και ότι ακούσια έπραξε μεγάλο κακό:

ἀθυμῶ δ' εἶ φανήσομαι τάχα
κακὸν μέγ' ἐκπράξασ' ἀπ' ἐλπίδος καλῆς. (στ.666-667)
[παραλύω και στην ιδέα μονάχα,
μήπως ελπίζοντας για το καλό
φανεί πως έπραξα κακό μεγάλο.]

[...]

ὄρῳ δέ μ' ἔργον δεινὸν ἐξεργασμένην. (στ.706)
[βλέπω πως έχω πράξει κάτι φοβερό.]

[...]

οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ τὸν βαλόντ' ἀποφθίσει
χρήζων ἔθελγέ μ' ὦν ἐγὼ μεθύστερον,
ὄτ' οὐκέτ' ἄρκεϊ, τήν μάθησιν ἄρνυμαι.
μόνη γάρ αὐτόν, εἴ τι μή ψευσθήσομαι
γνώμης, ἐγὼ δύστηνος ἔξαποφθερῶ. (στ.709-713)

[Δε γίνεται με πλάνεψε λοιπόν
κι έγινα γέφυρα να φτάσει στο φονιά του.]

Αργά πολύ κατάλαβα: τώρα ποιο τ' όφελος;
Εγώ λοιπόν η δύστυχη, εκτός κι αν κάνω
λάθος — και μακάρι — εγώ θα τον σκοτώσω.]

Όμως και ο Ύλλος θα μάθει αργά ότι έχει κατηγορήσει τη μητέρα του άδικα (βλ. στ.932-942), αλλά και ο Ηρακλής ότι ο Νέσσος είναι η αρχή της συμφοράς του και ότι οι χρησμοί που σχετίζονται με το τέλος του βγαίνουν αληθινοί (στ.1141-1150, 1159-1175). Έτσι, η τραγωδία αυτή του Σοφοκλή είναι ένα έργο που «πραγματεύεται τη γνώση που έρχεται πολύ αργά» (Γιόση 1996: 89).

Η Δηιάνειρα όταν επιβεβαιώνονται οι φόβοι της και ακούει από τον Ύλλο ολόκληρη την ιστορία για τη συμφορά που η ίδια προκάλεσε στον Ηρακλή, την καταγγελία και κατάρα του γιου της (στ.734-820), αποχωρεί σιωπηλή, χωρίς να προσπαθήσει να υπερασπιστεί τον εαυτό της. Μένοντας στο εσωτερικό του οίκου από το οποίο δεν έφυγε ποτέ, επιλέγει την αυτοκτονία, έναν σιωπηλό αλλά ταυτόχρονα ανδρικό θάνατο (Foley 1981: 159). Αυτοκτονεί ομηρικά, επιλέγοντας έναν ηρωικό τρόπο, αφού χρησιμοποιεί ανδρικό όπλο, ένα ξίφος, που συνήθως επιλέγεται από άνδρες-ήρωες. Όπως τονίζει και η Wohl, οι γυναίκες στην τραγωδία συχνά δείχνουν ηρωισμό μέσω του θανάτου τους, επιλέγοντας συνήθως την αυτοκτονία, αν ο σύζυγός τους πεθάνει (βλ. και Wohl 1998: 35-36). Ωστόσο, η Δηιάνειρα δεν καταφέρνει με τον θάνατό της να ξεπεράσει το φύλο της και να εισέλθει στον ανδρικό-ηρωικό κόσμο, καθώς υπάρχουν στοιχεία που μαρτυρούν το φύλο της. Επιλέγει να πληγεί στο αριστερό πλευρό (που παραδοσιακά θεωρείται η γυναικεία πλευρά) και όχι στο δεξί, ενώ εδώ η αναφορά στο ήπαρ (που για τον άνδρα είναι ηρωικό μέρος του σώματος) παραπέμπει στις γυναίκες γενικά στη περιοχή του σώματος που βρίσκεται κάτω από τη γυναικεία ζώνη και σχετίζεται με τη μήτρα (Wohl 1998: 36).

Έτσι, η Δηιάνειρα προβαίνει στην αυτοκτονία για να ακολουθήσει τον σύζυγό της (στ.719-720), να διατηρήσει την αξιοπρέπειά της, αλλά και να αυτοτιμωρηθεί για το σφάλμα που διέπραξε. Η Scott υποστηρίζει ότι η οργή που προσπαθούσε να καταπνίξει η Δηιάνειρα, βρίσκει την απόλυτη έκφρασή της στη δολοφονία του Ηρακλή και την αυτοκτονία που επιλέγει (Scott 1997: 47). Αξίζει να σημειωθεί ότι η αυτοκτονία της αναδεικνύει μια αποφασιστικότητα και απελπισμένη τόλμη, που σε τίποτα δεν θυμίζει τον φοβισμένο χαρακτήρα που έδειξε στην αρχή του έργου (Γιόση 1996: 97).

Σημαντικός είναι και ο χώρος που επιλέγει για την αυτοκτονία της. Πρόκειται για τον θάλαμο, τη συζυγική κάμαρα πάνω στη νυφική κλίνη (λέχος), που παραπέμπει στον γάμο, αλλά και στην τεκνοποιία. Σχεδόν τελετουργικά προετοιμάζει το κρεβάτι, στρώνοντάς το με απαλά σεντόνια και πεθαίνει στο εσωτερικό του σπιτιού, μόνη και από το δικό της χέρι, παραδομένη στον καταστροφικό έρωτα-θάνατο:

ὄρῳ δέ τήν γυναῖκα δεμνίοις
τοῖς Ἡρακλείοις στρωτά βάλλουσαν φάρη.
ὄπως δ' ἔτέλεσε τοῦτ', ἔπενθοροῦσ' ἄνω
καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,
καί δακρύων ῥήξασα θερμά νάματα
ἔλεξεν, ὧ λέχη τε καί νυμφεῖ' ἐμά,
τό λοιπόν ἤδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὔποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίτησι ταῖσδ' εὐνάτριαν.
τοσαῦτα φωνήσασα συντόνω χερί
λύει τόν αὐτῆς πέπλον, ἧ χρυσήλατος
προύκειτο μαστῶν περονίς, ἐκ δ' ἔλώπισεν
πλευράν ἄπασαν ὠλένην τ' εὐώνυμον. (στ.915-926)

[Τη βλέπω το κρεβάτι του Ηρακλή
να στρώνει μ' απαλά σεντόνια.
Όταν απόσωσε το στρώσιμο, πηδάει απάνω
και κάθεται καταμεσής στη νυφική παστάδα
κι ενώ το δάκρυ χείμαρρος θερμός κυλούσε,
φώναζε: «Κοιτώνα νυφικέ κι ερωτικό κρεβάτι,
σας αποχαιρετώ· δε θα πλαγιάσω πια
να κοιμηθώ σ' αυτή την κλίνη».
Έπαψε να μιλεί· με χέρι γρήγορο
λύνει τον πέπλο της που με χρυσή περόνη
καλύπτει τους μαστούς· γυμνώνει
τον αριστερό τον ὦμο κι αφήνει την πλευρά γυμνή.]

Ο πόνος και οι επιπτώσεις του στους θνητούς είναι ένα από τα κεντρικά θέματα του έργου. Η αρχαία τραγωδία, όπως επισημαίνει η Zeitlin, συχνά παρουσιάζει το σώμα όταν υποφέρει από κάποια αρρώστια ή κάποιον πόνο (πάθος), έχοντας χάσει τη δύναμη του. Μάλιστα χαρακτήρες της τραγωδίας καλούν το κοινό να γίνει μάρτυρας των όσων υποφέρουν. Συνήθως όταν είναι άνδρες αυτοί που υποφέρουν ή πεθαίνουν, ευθύνεται κάποια γυναίκα. Επίσης, η Zeitlin υποστηρίζει ότι στο φαντασιακό των αρχαίων Ελλήνων και στην αρχαία ελληνική λογοτεχνική παράδοση η γυναίκα ταυτίζεται περισσότερο με το σώμα και ιδιαίτερα με το σώμα που υποφέρει, καθώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις φυσικές διαδικασίες της αναπαραγωγής, της γέννας, αλλά και του θανάτου (δεδομένου ότι οι γυναίκες ήταν κατά κύριο λόγο υπεύθυνες για την περιποίηση του σώματος του νεκρού) και όλα αυτά δίνουν έμφαση στην υλική/σωματική διάσταση της ύπαρξής της. Επιπλέον, υπήρχε η αντίληψη ότι το γυναικείο σώμα είναι πιο ευάλωτο, ανοιχτό και επιρρεπές στην ασθένεια, την τρέλα και τον παραλογισμό. Βέβαια και οι άνδρες έχουν σώμα, αλλά ο ρόλος της απεικόνισης της σωματικής/υλικής πλευράς της ζωής, ιδίως σε στάδια υποταγής, ανατίθεται κυρίως στη γυναίκα. Η γυναίκα μοιάζει να γνωρίζει λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά πόσο ευάλωτο, πόσο ανοιχτό, πόσο θνητό είναι το ανθρώπινο σώμα (Zeitlin 2002: 110-113).

Μέσα από την (γυναικεία) εμπειρία του πόνου, το ανδρικό κοινό της τραγωδίας αποκτά μια νέα αντίληψη του πόσο εύθραυστο είναι στην πραγματικότητα το ανθρώπινο σώμα (Zeitlin 2002: 112). Στις *Τραχίνιες* ο Ηρακλής είναι αυτός που υποφέρει από τον πόνο και παρουσιάζεται ανήμπορος. Ξεσκεπάζει το κορμί του για να δείξει σε όλους το φρικτό θέαμα των πληγών του, αποκαλύπτοντας ότι είναι πια ένα σώμα «υπό πολιορκία» (Wohl 1998: 6), ένα σώμα που υποφέρει:

ίδού, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,
ὄρᾳτε τόν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω. (στ.1079-1080)

[Κοιτάχτε ὅλοι το πανάθλιο κορμί μου,
κοιτάχτε το δύστυχο, κοιτάχτε θέαμα φριχτό.]

Η νόσος που ταλαιπωρεί το σώμα του πλήττει και την ηρωική του ταυτότητα που είναι αλληλένδετη με τη μυθική σωματική του δύναμη. Καθώς υποφέρει στη σκηνή από τον πόνο μπροστά στα μάτια του κοινού, αποσυντίθεται σταδιακά η εικόνα του ήρωα, αλλά

και ο ανδρισμός του και εκθηλύνεται. Αυτή την κορυφαία στιγμή του δράματος ο ήρωας παρομοιάζει τον εαυτό του με γυναίκα: «ὄστις ὥστε παρθένος βέβρυχα κλαίων» (στ.1071-1072), «νῦν δ' ἐκ τοιούτου θῆλυς ἠῦρημαι τάλας» (στ.1075). Χαρακτηριστική είναι και η χρήση της λέξης «όδύνη» για την περιγραφή των πόνων του Ηρακλή, που παραπέμπουν στις οδύνες του τοκετού: «δυσασπαλλάκτοις ὀδύναις» (στ.959), «ἀγρίαν ὀδύνην» (στ.975), «ἀλλήκτοις ὀδύναις» (στ.985-986), «λαθίπονον ὀδυνᾶν» (στ.1021). Επιπλέον, η αρρώστια αποδομεί και το κοινωνικό status του Ηρακλή, ως ελεύθερου άνδρα και ως βασιλιά γιατί ο βασανιστικός θάνατος τον προσομοιάζει με δούλο⁸ (Wohl 1998: 6). Έτσι ο Ηρακλής, ο ήρωας που κανένα μυθικό τέρας ή εχθρός δεν μπόρεσε να σκοτώσει, καταστρέφεται από μια γυναίκα (ή θα λέγαμε δύο γυναίκες, αφού αρχή των δεινών του είναι η Ιόλη και ο έρωτάς του γι' αυτήν), βιώνοντας έναν αργό και βασανιστικό θάνατο που δεν αρμόζει σε άνδρα. Πεθαίνει όχι από κάποιο όπλο εν ώρα δράσης, αλλά τυλιγμένος με έναν χιτώνα, με ένα γυναικείο δώρο, που κάνει τον θάνατό του να μοιάζει περισσότερο με γυναικεία αυτοκτονία δι' απαγχονισμού (Wohl 1998: 9). Με αυτόν τον τρόπο, το ανδρικό κοινό βιώνει την εμπειρία του πόνου, προβληματίζεται για τα όρια της ανθρώπινης δύναμης, διδάσκεται και εντέλει συνειδητοποιεί πόσο ευάλωτο είναι το θνητό σώμα:

κού ταῦτα λόγῃ πεδιάς, οὔθ' ὀ γηγενῆς
στρατός Γιγάντων, οὔτε θήρειος βία,
οὔθ' Ἑλλάς, οὔτ' ἄγλωσσος, οὔθ' ὄσῃν ἐγώ
γαῖαν καθαίρων ἰκόμην, ἔδρασέ πω
γυνή δέ, θῆλυς οὔσα κούκ ἀνδρός φύσις,
μόνη με δὴ κάθειλε φασιγάνου δίχα. (στ.1058-1063)

[Κι αυτά δεν τα κατόρθωσε
λόγῃ πολεμική σε πεδιάδα
ούτε και των Γιγάντων ο στρατός που γέννησεν η Γη,
ούτε και των κενταύρων η θηριώδης δύναμη,
ούτε Ἑλληνας κανείς ούτε και βάρβαρος,
στις χώρες που κατάχτησα και στους λαούς
που χάρισα την κάθαρση και την ελευθερία.
Γυναίκα, φύση θηλυκή χωρίς ανδρεία,

⁸ Τα βασανιστήρια συνδέονται με θανάτους δούλων (Wohl 1998, 9).

μονάχη δίχως ξίφος με σακάτεψε.]

Αξίζει να επισημανθεί ότι ο Ηρακλής αποτελεί «έναν από τους πιο δυσάρεστους χαρακτήρες στην αρχαία τραγωδία» (βλ. Winnington-Ingram 1999: 127). Είναι χαρακτηριστική η αδιαφορία και η σκληρότητα με την οποία αντιμετωπίζει ο Ηρακλής την Δηιάνειρα. Παρόλο που ο Ύλλος παρουσιάζεται συμπονετικός προς την μητέρα του και μετανιωμένος για τα λόγια που της είπε: «ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία» (στ.1123), «ἅπαν τό χρῆμ' ἤμαρτε χρηστά μωμένη» (στ.1136), ο Ηρακλής παραμένει εγωκεντρικός και βάνουσα σκληρός απέναντί της (στ.1037-1039, 1064-1069). Ακόμη κι όταν μαθαίνει από τον Ύλλο ότι η Δηιάνειρα αυτοκτόνησε μιλάει εγωιστικά, χωρίς κανένα αίσθημα οίκτου και διάθεση να καταλάβει τη πράξη της. Μένει προσκολλημένος στο δικό του δράμα, χωρίς να ενδιαφέρεται για τις συνθήκες που το προκάλεσαν και απαιτεί την αποκλειστική συμπόνια και βοήθεια του γιου του στη συμφορά του (βλ. στ.1124-1125, 1131,1133, 1193-1202). Μόνη του έγνοια σ' αυτές τις τελευταίες του στιγμές είναι η αποκατάσταση της Ιόλης, υποχρεώνοντας τον γιό του να την πάρει για γυναίκα του.

Το έργο προσφέρει ένα παράδειγμα αποτυχημένης επικοινωνίας μεταξύ των δύο φύλων. Δεν είναι περίεργο που η Δηιάνειρα απομονωμένη στα πλαίσια του οίκου της, χωρίς επαφή με τον έξω κόσμο και έχοντας περιορισμένη γνώση για την ανθρώπινη φύση, παρερμηνεύει καταστροφικά τα κίνητρα που κρύβονται πίσω από το χάρισμα του ερωτικού φίλτρου από τον Κένταυρο. Έτσι, η Δηιάνειρα έχοντας την πρόθεση να διατηρήσει τον οίκο της, γίνεται θύμα των συζυγικών αρετών και της περιορισμένης όρασης που επιβάλλονται από τον κοινωνικό ρόλο που εκπροσωπεί. Από την άλλη πλευρά, ο Ηρακλής ζει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στον εξωτερικό κόσμο, έξω από τον οίκο και στα όρια της πολιτισμένης ζωής. Επομένως, το έργο αυτό του Σοφοκλή αναδεικνύει στον υπέρτατο βαθμό το διαχωρισμό των δύο φύλων, παρουσιάζοντας τους κινδύνους της ακραίας αρρενωπότητας και της ακραίας θηλυκότητας, αλλά και τις διαφορές που προκύπτουν από τους ρόλους των δύο φύλων. Η Δηιάνειρα και ο Ηρακλής, οι δύο σύζυγοι, δεν συναντιούνται καθόλου επί σκηνής και κανένας από τους δύο δεν εισέρχεται στον κόσμο του άλλου. Έτσι, η αμοιβαιότητα μεταξύ των δύο φύλων και των κόσμων τους έχει διακοπεί (Foley 1981: 157-159). Και οι δύο περιορίζονται στον κόσμο που εκπροσωπούν, χωρίς να καταφέρουν να κατανοήσουν ή έστω να πλησιάσουν τις αξίες και τις αντιλήψεις του άλλου. Δεν συναντιούνται επί σκηνής, δεν συνομιλούν και το μόνο που τους ενώνει είναι το μοιραίο δώρο που στέλνει η Δηιάνειρα

στον Ηρακλή. Έτσι είναι εμφανής η ρήξη στην επικοινωνία των δύο φύλων, των δύο συζύγων, αλλά και του οίκου (εσωτερικό) με τον εξωτερικό-δημόσιο χώρο (Segal 1981: 94). Πρόκειται λοιπόν, όπως υποστηρίζει ο Winnington-Ingram, για «τραγωδία των δύο φύλων» (Winnington-Ingram 1999: 116).

Επομένως, οι *Τραχίνιες* του Σοφοκλή είναι έργο δύο ηρώων (Lesky 2007: 359, τ.Α'). Δύο είναι οι κύριες μορφές, ο άνδρας και η γυναίκα, θα λέγαμε, που γίνονται θύματα του Έρωτα και του πάθους τους και οδηγούνται στον όλεθρο. Η Δηιάνειρα προσπαθώντας να ακολουθήσει το πρότυπο της καλής συζύγου και έρμαιο των συναισθημάτων της, παίρνει πρωτοβουλίες και σφάλλει ανεπανόρθωτα, καταστρέφοντας τον οίκο της, το σύζυγό της, αλλά και τον ίδιο της τον εαυτό. Το τέλος του έργου προβάλλει ξεκάθαρα μια επαναβεβαίωση της πατριαρχικής εξουσίας από τον Ηρακλή, ο οποίος αδιαφορώντας για την αυτοκτονία της Δηιάνειρας, αλλά και για τα συναισθήματα του γιου του και της αιχμάλωτης Ιόλης, επιβάλλει τη θέλησή του και απαιτεί να τηρηθούν οι επιθυμίες του ως άνδρας-κύριος του οίκου (Foley 1982: 2), επανακτώντας στο τέλος του έργου την εξουσία του θεμελιωτή του οίκου. Έτσι, το ανδρικό κοινό εκείνης της εποχής παρακολουθεί τις γυναικείες ενέργειες που οδηγούν στην καταστροφή, διδάσκεται και ενσωματώνει τη «γυναικεία εμπειρία», ώστε εντέλει να γνωρίσει την επικίνδυνη γυναικεία ετερότητα και να επιδοκιμάσει την πατριαρχική τάξη πραγμάτων.

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Η τραγωδία είναι πλούσια σε γυναικείες μορφές που κατέχουν κεντρικό ρόλο και πρωταγωνιστούν με τις ενέργειες και τη δράση τους, σε αντιδιαστολή με την υποδεέστερη θέση των γυναικών στην κοινωνία της Αθήνας του 5^{ου} αι. π.Χ. Η παρούσα διατριβή μελέτησε τρεις τέτοιες μορφές, την Μήδεια, την Κλυταιμνήστρα και την Δηιάνειρα, όπως παρουσιάζονται στα έργα *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Αγαμέμνων* του Αισχύλου και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή αντίστοιχα, γυναίκες-αντιπρότυπα για την εποχή στην οποία ανήκουν. Είναι γυναίκες που κάτω από διαφορετικές περιστάσεις και αφορμές εγκατέλειψαν τον παθητικό ρόλο των γυναικών της ανδροκρατούμενης κοινωνίας του 5^{ου} αι. π.Χ., ξεπέρασαν τα καθορισμένα όρια, ανέλαβαν δράση και ξεχώρισαν άρδην από τα γυναικεία πρότυπα της αρχαιότητας. Η προσωπικότητά τους τις ανέδειξε μέσω των τραγωδιών ως επικίνδυνες και καταστροφικές μορφές, όχι μόνο για τον άνδρα, αλλά και για την κοινωνία. Αποτελούν φονικούς χαρακτήρες που με τη δράση τους προξενούν το χάος και τον όλεθρο στους οικείους τους και τον οίκο τους, χαρακτήρες που οι πράξεις τους γεννούν το αίσθημα του Αριστοτελικού φόβου⁹ και της φρίκης.

Η παρουσίαση αυτών των αντιπροτύπων μπορεί να λειτουργεί ως ένα μέσο για την επαναβεβαίωση της πατριαρχικής τάξης πραγμάτων και της ανδρικής κυριαρχίας. Μπορεί να στοχεύει στην ανάδειξη της γενικά παραδεκτής και μισογυνικής άποψης του 5^{ου} αι. π.Χ. ότι η γυναίκα έχει εσωτερικευμένη μια επικίνδυνη φύση, επιρρεπή στα πάθη και τα έντονα συναισθήματα, η οποία όταν εκδηλώνεται προκαλεί τον όλεθρο, την αποδιοργάνωση και την ανισορροπία. Με αυτό τον τρόπο, το ανδρικό κοινό της τραγωδίας έχει την ευκαιρία να επαναβεβαιώσει την ανώτερη θέση του στην Αθηναϊκή κοινωνία σε σχέση με τις γυναίκες και να ισχυροποιήσει τον ρόλο του κυρίαρχου,

⁹ Σύμφωνα με τον ορισμό του Αριστοτέλη για την τραγωδία στο έργο του *Περί Ποιητικής*, η τραγωδία διεγείρει μέσω του φόβου και του ελέου την κάθαρση: «δι' ελέου καὶ φόβου περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (*Περί Ποιητικής*, VI 2).

λογικού και μετρημένου όντος, που έχει ως σκοπό να τιθασεύσει την ανεξέλεγκτη φύση των γυναικών.

Έτσι λοιπόν οι δυναμικές γυναικείες παρεμβάσεις στην αρχαία ελληνική τραγωδία μπορούν να ερμηνευτούν σε ένα πρώτο επίπεδο ως ανατροπές του κανόνα που έχουν ως στόχο να λειτουργήσουν ως προειδοποίηση για τις συνέπειες της παράβασης των ορίων. Όμως δεν είναι μόνο αυτό που συμβαίνει. Και ακόμα και όταν συμβαίνει, οι προεκτάσεις του γυναικείου λόγου και της γυναικείας δράσης και ο τρόπος με τον οποίο αυτές απεικονίζονται ανοίγουν ένα ιδιαίτερα ευρύ πεδίο ζητημάτων και ερωτημάτων που περιμένουν να διερευνηθούν. Για το λόγο αυτό οι σύγχρονοι κριτικοί συμφωνούν ότι οι γυναικείες μορφές στην ελληνική τραγωδία έχουν κατά μία έννοια μια διπλή λειτουργία: από τη μια ενσαρκώνουν ένα συγκεκριμένο ρόλο μέσα στην πλοκή του δράματος, ταυτόχρονα όμως από την άλλη λειτουργούν ως αφετηρία/μέσο για τη διερεύνηση μιας σειράς ζητημάτων που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα και τα οποία οι άνδρες επιλέγουν και προτιμούν να διερευνήσουν με έμμεσο τρόπο και σίγουρα όχι μέσα από τον ίδιο τους τον εαυτό. Στην τραγωδία λοιπόν η γυναίκα λειτουργεί ως όχημα για την διερεύνηση ενός ευρέος φάσματος ζητημάτων.

Είναι πιθανό πως η σύγκρουση των δύο φύλων στα τραγικά κείμενα αντανακλά μια ένταση και μια αίσθηση ανισορροπίας ανάμεσα στις ανάγκες, τις αξίες και τα συμφέροντα που σχετίζονται με την ιδιωτική σφαίρα του οίκου (που συνδέεται κυρίως με την γυναίκα) και αυτά που συνδέονται με την δημόσια σφαίρα της πόλης (σφαίρα δράσης του άνδρα). Και στις τρεις τραγωδίες που εξετάστηκαν στη παρούσα διατριβή παρατηρείται αυτό το φαινόμενο. Η Μήδεια, η Κλυταιμνήστρα και η Δηιάνειρα αντιδρούν στην διατάραξη της ισορροπίας ιδιωτικού-δημόσιου και στην προσβολή της ακεραιότητας του οίκου, δεδομένου ότι ο Αγαμέμνων και ο Ηρακλής είναι απόντες για πολλά χρόνια και ο Ιάσοντας θέλει να φύγει από το σπίτι, ενώ και οι τρεις σύζυγοι συνδέονται με άλλες γυναίκες. Η τραγωδία εστιάζει σε στιγμές κρίσης και τότε η ταύτιση ανάμεσα στον οίκο και τη γυναίκα από τη μία και την πόλη και τον άνδρα από την άλλη, συχνά υπονομεύεται και η διάκριση ανάμεσα στις δύο σφαίρες του οίκου και της πόλης ακυρώνεται. Έτσι έχουμε συχνά γυναικείους ρόλους που εισβάλλουν στη δημόσια σφαίρα άλλοτε για να υπερασπιστούν τα συμφέροντα του οίκου και άλλοτε για να προωθήσουν τα δικά τους προσωπικά συμφέροντα.

Χαρακτηριστικό είναι ότι όταν αυτό συμβαίνει οι παραβατικές ηρωίδες παρουσιάζονται συστηματικά να έχουν ανδρικά χαρακτηριστικά και «ανδρόβουλο» χαρακτήρα. Είναι γυναίκες που υιοθετούν ανδρικές αξίες και σκέφτονται, συμπεριφέρονται και ενεργούν ως άνδρες, υπερβαίνοντας τον παγιωμένο παθητικό ρόλο των γυναικών. Είδαμε ότι η Μήδεια κατά τη διάρκεια της τραγωδίας προβάλλει έναν ηρωικό, ανδρικό κώδικα τιμής υπερασπιζόμενη το δίκαιο και τη τιμή της. Οι πράξεις της αποσκοπούν στην εκδίκηση των εχθρών της και την αποκατάσταση της ατίμωσης που δέχτηκε από αυτούς. Προσομοιάζεται έτσι, με τον αρχαϊκό ήρωα που θέτει στο επίκεντρο το κλέος, την υπόληψη και την τιμή του, ανεξάρτητα από το προσωπικό κόστος που μπορεί να έχει. Έτσι, η Μήδεια παρουσιάζεται, όπως υποστηρίζει ο Mastronarde, «ως η τρομακτική εικόνα μιας γυναίκας που ασχολείται με ανδρικές δραστηριότητες, όπως η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου» (Mastronarde 2012: 51). Ομοίως, και η Κλυταιμνήστρα φέρεται «ανδρόβουλα», αφού υιοθετεί ανδρικές αξίες και έχει την ανδρική επιθυμία για εξουσία και παραμονή σε θέση ισχύος. Όχι μόνο εκδικείται τον εχθρό-άνδρα της, αλλά επιδιώκει να επικρατήσει και να αναλάβει τη θέση του στον θρόνο του. Διαθέτει ακόμη μια ανδρική αυτοπεποίθηση και περηφάνια για τις πράξεις της, που αντιτίθεται στη γυναικεία φύση της. Επιπλέον, η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα είναι αδίστακτες, αναλαμβάνουν τον ρόλο του τιμωρού και πραγματοποιούν τα ολέθρια σχέδια εκδίκησης τους, χωρίς να δειλιάζουν ή να έχουν ενδοιασμούς. Δεν διστάζουν να πλήξουν ακόμα και τους οικείους τους, προκειμένου να επιτευχθούν οι σκοποί τους.

Από την άλλη πλευρά, η Δηιάνειρα είναι ένας διαφορετικός χαρακτήρας. Είναι μια γυναίκα που με αφορμή τον έρωτα, την πικρία και την ζήλια, αναλαμβάνει πρωτοβουλίες με αγαθό σκοπό, να ξανακερδίσει την αγάπη του άνδρα της και να διατηρήσει την ακεραιότητα του οίκου που απειλείται από την πολύχρονη απουσία του. Παρ' όλα αυτά προκαλεί με τις ενέργειές της τον θάνατο του συζύγου της και τον όλεθρο στον οίκο τους και έτσι αναδεικνύεται και αυτή ως μια επικίνδυνη, δόλια και καταστροφική μορφή. Οι προθέσεις της Δηιάνειρας είναι αγαθές, εν αντιθέσει με τα θανατηφόρα σχέδια που μηχανεύονται η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα, ωστόσο και αυτή χρησιμοποιεί εντέλει τον δόλο, σύμφωνα και με τα καθιερωμένα πρότυπα για το γυναικείο φύλο. Καταφεύγει στη μαγεία, χρησιμοποιεί το μαγικό φίλτρο που της χάρισε ο κένταυρος Νέσσος και στέλνει τον μοιραίο χιτώνα-δώρο στον Ηρακλή, κάτι που θυμίζει τη χρήση μαγείας και φίλτρων από την Μήδεια όταν στέλνει κι εκείνη τα ποτισμένα με δηλητήριο δώρα της (κι αυτά υφάσματα) στην νέα σύζυγο του Ιάσονα. Ο

μοιραίος χιτώνας που παγιδεύει και οδηγεί σε βασανιστικό θάνατο τον Ηρακλή παραπέμπει, όπως επισημαίνει και η Wohl, στο δίκτυ με το οποίο εκούσια παγίδευσε η Κλυταιμνήστρα τον Αγαμέμνονα στο λουτρό για να τον σκοτώσει (Wohl 1998: 8). Ταυτόχρονα αυτός ο παραλληλισμός που παρατηρείται αποτελεί ειρωνεία, δεδομένου ότι οι δύο γυναίκες διαθέτουν εκ διαμέτρου αντίθετους χαρακτήρες και η Δηϊάνειρα δρα «χρηστά μωμένη» (στ.1136), σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα που προσχεδιάζει τον φόνο του Αγαμέμνονα.

Είχαμε την ευκαιρία να αναφερθούμε και πιο πάνω στην άποψη της Zeitlin στο «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama» (2002) ότι η τραγωδία ήταν ένα μέσο διερεύνησης της ανδρικής ταυτότητας και ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες των τραγωδιών διεύρυναν την οπτική του ανδρικού κοινού διερευνώντας προβληματισμούς που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα μέσα από την γυναικεία ετερότητα. Οι άνδρες-θεατές είχαν τη δυνατότητα να μνηθούν στη γυναικεία εμπειρία, να γνωρίσουν «το άλλο» που συχνά συνιστούσε γι' αυτούς κάτι το δυσερμήνευτο ή και επικίνδυνο και εντέλει να προχωρήσουν σε μια ευρύτερη θέαση των πραγμάτων. Το γεγονός αυτό συνιστά την εμμεσότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, καθώς εξέταζε μέσω των τραγικών γυναικείων χαρακτήρων προβληματισμούς του ανδρικού κοινού του 5^{ου} αι. π.Χ. πάνω σε θέματα που τους απασχολούσαν.

Έτσι, η Μήδεια είναι ένας χαρακτήρας μέσω του οποίου διερευνάται το πρότυπο του αρχαϊκού ηρωισμού. Ο Ευριπίδης επιλέγει μια γυναικεία μορφή να ενσαρκώσει τον ηρωικό κώδικα τιμής, επιδιώκοντας ίσως να ασκήσει κριτική στην ηρωική ηθική του παρελθόντος που εντέλει οδηγεί στον όλεθρο τους ανθρώπους (βλ. και Foley 2001: 267). Μέσω της Μήδειας αναδεικνύεται η προβληματική και αυτοκαταστροφική φύση του αρχαϊκού ήρωα. Από την άλλη, η Κλυταιμνήστρα προβάλλει την σύγκρουση/πάλη των δύο φύλων, ως έναν αγώνα για επικράτηση μεταξύ αρσενικού και θηλυκού. Ακόμη, μέσω της Κλυταιμνήστρας και της παραβατικής της συμπεριφοράς διερευνάται το θέμα της δικαιοσύνης, αλλά και συνολικά η *Ορέστεια* παρουσιάζει το πέρασμα από τη φύση και το άγριο, που παραδοσιακά σχετίζεται με το θηλυκό, στο πολιτισμό, που εκπροσωπείται από τους άνδρες και στην θεσμοθέτηση του δικαστηρίου (βλ. και Winnington-Ingram 1948: 145). Τέλος, στις *Τραχίνιες* ο Σοφοκλής μέσω της γυναικείας εμπειρίας του πόνου που υφίσταται ο Ηρακλής παρουσιάζει στο ανδρικό κοινό πόσο τρωτό, εύαλωτο και εύθραυστο είναι στην πραγματικότητα το ανθρώπινο σώμα (βλ.

και Zeitlin 2002: 112). Με αυτό τον τρόπο οι τραγικοί ποιητές διευρύνουν τη γνώση που έχουν οι άνδρες-θεατές και εμπλουτίζουν την οπτική τους για τον κόσμο.

Μέσα από την ανάλυση των τριών αυτών γυναικείων χαρακτήρων, της Μήδειας, της Κλυταιμνήστρας και της Δηιάνειρας και την εξέταση της δραματικής τους απεικόνισης από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές, τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή αντίστοιχα, αναδεικνύονται οι παραγμένες σχέσεις των δύο φύλων, ζητήματα που αφορούν το κοινωνικό status των γυναικών, αλλά και στερεοτυπικές αντιλήψεις για το γυναικείο φύλο στην ανδροκρατούμενη κοινωνία του 5^{ου} αι. π.Χ. Το θέατρο ως «μαζικό κοινωνικό φαινόμενο» (Cartledge 2007: 3) και συγκεκριμένα η τραγωδία κατείχε εξέχουσα θέση στη ψυχαγωγία των Αθηναίων, ενώ οι τραγικοί ποιητές ως δάσκαλοι των πολιτών (βλ. και Cartledge 2007: 21) διαμόρφωναν και αυτοί μέσα από τα έργα τους την προσωπικότητα και τις αντιλήψεις του Αθηναίου πολίτη. Η τραγωδία, όπως επεσήμανε η Zeitlin, όριζε την ταυτότητα του άντρα πολίτη και αποτελούσε μέσο μύησης των ανδρών στη γυναικεία ετερότητα και διεύρυνσης της γνώσης τους για τον κόσμο (Zeitlin 2002: 107, 123). Έτσι, η παρουσίαση γυναικείων χαρακτήρων που υπερβαίνουν τα καθιερωμένα πρότυπα εκείνης της εποχής και η ανάδειξη της γυναικείας θέασης των πραγμάτων μέσω της θεατρικής αναπαράστασης, στόχευε πρωτίστως στη προσέγγιση του διαφορετικού από το ανδρικό κοινό και στη διερεύνηση του γυναικείου φύλου, ώστε να προχωρήσουν οι άνδρες-θεατές σε μια ευρύτερη κατανόηση της ανδρικής ταυτότητας.

Βιβλιογραφία

Barry, P. 2013. *Γνωριμία με τη θεωρία, Μια Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μετάφραση Αναστασία Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Blundell, S. 1995. *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Burian, P. 2007. «Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής» στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, επιμ. Easterling P.E., μετάφραση-επιμέλεια Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 267-314.

Γιατρομανωλάκης, Γ. 2009. *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα.

Γιόση, Μ. 1996. *Μύθος και λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Γρυπάρης, Ι. 2010. *Οι τραγωδίες του Αισχύλου*, Αθήνα: Εστία.

Cartledge, P. 2007. «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας» στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, επιμ. Easterling P. E., μετάφραση-επιμέλεια Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 3-52.

Easterling, P. E. 1996. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, μετάφραση Παναγιώτης Μ. Φαναράς, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Foley, H. P. 1981. "The conception of women in Athenian drama" στο *Reflections of Women in Antiquity*, London, New York: Routledge, 127-168.

_____. 1982. "The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*" στο *Classical Philology*, Vol. 77, No. 1, 1-21. Στο διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/269802>, [ανακτήθηκε στις 24/03/2016].

_____. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Goldhill, S. 1984. *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge University Press.

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

Hall, E. 2007. «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας» στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, επιμ. Easterling P.E., μετάφραση-επιμέλεια Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 137-188.

Kitto, H. D. 2010. *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, 8^η εκδ., μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμα.

Knox. M. W. 1983. "The Medea of Euripides" στο *Oxford readings in Greek Tragedy*, edited by Erich Segal, Oxford [Oxfordshire], New York: Oxford University Press.

Lesky, A. 2007. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τόμ. Α', μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

_____. 2007. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τόμ. Β', μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μύρης, Κ. Χ. 2003. *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*, Αθήνα: Πατάκη.

Mastrorarde, D. J. 2012. *Ευριπίδου Μήδεια*, 4^η εκδ., μτφ. Δήμητρα Γιωτοπούλου, Αθήνα: Πατάκη.

Mossman, J. 2010. «Γυναικείες φωνές» στο *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, 31 Εισαγωγικά δοκίμια, επιμέλεια Justina Gregory, μετάφραση Μαρία Καίσαρ - Γαρουφαλιά Φιλίππου - Όλγα Μπεζαντάκου, Αθήνα: Παπαδήμα, 489-508.

Page, D. L. 2009. «Εισαγωγή» στο Ευριπίδου, *Μήδεια*, μετάφραση Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, 15-97.

Pomeroy, S. B. 1975. *Goddesses, whores, wives, and slaves. Women in Classical Antiquity*, Dorset Press New York.

_____. 1995. "Women's identity and the family in the classical polis" στο *Women in antiquity, New assessments*, edited by Richard Hawley, Barbara Levick, London and New York: Routledge, 111-120.

Pozzi, D. 1996. "Deianira Vere Oenei Filia" στο *Hermes* 124. Bd., H. 1, 104-108. Στο διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/4477122>, [ανακτήθηκε στις 08/04/2016].

Richter, D. C. 1971. "The position of Women in Classical Athens" στο *The Classical Journal*, Vol. 67, No.1, 1-8. Στο διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/3295512>, [ανακτήθηκε στις 04/05/2016].

Schmitz, T. A. 2007. *Modern Literary Theory and Ancient Texts, An Introduction*, Blackwell Publishing Ltd.

Scott, M. 1997. "The character of Deianeira in Sophocles' Trachiniae. Where is the Anger?" στο *Acta Classica* XL, 33-47. Στο διαδίκτυο: <http://www.casavksa.org.za/1997/AC40-04-Scott.pdf>, [ανακτήθηκε στις 05/05/2016].

Segal, C. 1981. *Tragedy and Civilization, An Interpretation of Sophocles*, United States of America: Harvard University Press.

Shaw, M. 1975. "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama" στο *Classical Philology*, Vol. 70, No. 4, 255-266. Στο διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/268229>, [ανακτήθηκε στις 20/03/2016].

Syropoulos, S. D. 2003. *Gender and the social function of Athenian Tragedy*, BAR International series, England: British Archaeological Reports.

Winnington-Ingram, R. P. 1948. "Clytemnestra and the Vote of Athena" στο *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 68, 130-147. Στο διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/626303>, [ανακτήθηκε στις 10/02/2016].

_____. 1999. *Σοφοκλής, Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος, Χρίστος Π. Φαράκλας, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Wohl, V. 1998. *Intimate Commerce Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*, United States of America: University of Texas Press.

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

_____. 2002. "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama" στο *Sexuality and Gender in the Classical World, Readings and Sources*, edited by Laura K. McClure, Blackwell Publishers Ltd, 103-138.