

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η ευεργετική διάσταση του γυναικείου φύλου στην αρχαία τραγωδία: *Άλκηστη, Ελένη, Ιφιγένεια εν Τάυροις*

Μαριάννα Κοκκίνη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αικατερίνη Τσολακίδου

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η ευεργετική διάσταση του γυναικείου φύλου στην αρχαία τραγωδία: *Άλκηστη, Ελένη, Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Μαριάννα Κοκκίνη

**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 2017

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Η συγκεκριμένη μελέτη διερευνά την απεικόνιση του γυναικείου φύλου σε τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη: την *Άλκηστη*, την *Ελένη* και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Σε αντίθεση, με την πλειοψηφία των γυναικών στην τραγωδία, που η δράση τους είναι καταστροφική για τον οίκο, η ιδιαιτερότητα των κεντρικών γυναικείων μορφών αυτών των τραγωδιών έγκειται στην ευεργετική δράση τους, χάρη στην οποία επιτυγχάνουν την αναστύλωση του οίκου τους και εξασφαλίζουν ένα καινοφανές είδος κλέους. Κλονίζουν προς στιγμήν με τη δράση και τη ρητορική τους την κυριαρχία του ανδρικού φύλου αλλά η πατριαρχική δομή της κοινωνίας στο τέλος επιβεβαιώνεται. Η δράση, λοιπόν, αυτών των γυναικών δίνει τη δυνατότητα να διερευνηθούν οι εντάσεις που προκύπτουν από τη συνύπαρξη των δύο φύλων και να αναδυθούν προβληματισμοί για τον κώδικα αξιών που ενστερνίζεται η αθηναϊκή κοινωνία του 5ου αιώνα π.Χ. . Η παρούσα εργασία στηρίχτηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών και επιχειρεί την ερμηνεία των τριών τραγωδιών στηριζόμενη πάνω στη μελέτη ελληνόγλωσσης και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας πάνω σε ζητήματα φύλου στην τραγωδία.

Summary

The current study examines the representation of women in three Euripidean tragedies: the *Alcestis*, the *Helen* and the *Iphigeneia at Tauris*. On the contrast to the majority of the female figures of Ancient Greek Tragedy, whose action results in the destruction of the *oikos*, the beneficent action of the central female figures of these plays leads to the restoration of the *oikos* and to the achievement of an unprecedented type of glory. At first, their action and rhetoric threaten the male supremacy; yet, in the end, the structure of the patriarchic society is fully reaffirmed. The action of these three women offers the opportunity to investigate the imbalances that arise from the coexistence of the two sexes and raises issues related to the moral code embraced by the Athenian society of the 5th B.C. century. The dissertation is based on the study of primary and secondary sources; it attempts the interpretation of the three tragedies based on the study of Greek and foreign bibliography on gender-related issues in Ancient Greek Tragedy.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Δρ. Αικατερίνη Τσολακίδου, που στο πλαίσιο του μαθήματος «Θεωρητικές Προσεγγίσεις στην Αρχαία Ελληνική Λογοτεχνία» , μου άνοιξε νέους ορίζοντες στη μελέτη των αρχαίων κειμένων και ειδικότερα της τραγωδίας. Ακόμη, την ευχαριστώ που ανέλαβε την επίβλεψη της παρούσας εργασίας, προσφέροντας μου την αμέριστη στήριξη, το ενδιαφέρον και την κατανόησή της καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειας αυτής. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τα άλλα δύο μέλη της εξεταστικής επιτροπής, Ζαχαρούλα Πετράκη και Παναγιώτη Σεράνη. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου και κυρίως στον σύζυγό μου, Αστρινό, που ήταν πάντα δίπλα μου να μου δίνει αγάπη, δύναμη και θάρρος.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Κοινωνικό Φύλο και Φεμινιστική Κριτική.....	1
1.2	Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα.....	3
1.3	Φύλο και Τραγωδία.....	5
2	Άλκηστη	9
2.1	Η Άλκηστη ως μητέρα και σύζυγος.....	9
2.2	Η Άλκηστη και το ηρωικό πρότυπο.....	17
2.3	Η αποδόμηση και η αποκατάσταση του Άδμητου	19
2.4	Η λατρεία της Άλκηστης.....	27
3	Ελένη	29
3.1	Η ανατροπή του μύθου της Ελένης.....	29
3.2	Η αποδόμηση του αρχαϊκού κλέους.....	31
3.3	Η γυναίκα ως καταλύτης ανάδειξης νέων αξιών	36
3.4	Η εξύφανση του δόλου	40
3.5	Η δυσπόστατη Ελένη ως απεικόνιση της θεατρικής λειτουργίας	45
3.6	Η μυστηριακή διάσταση της Ελένης	46
4	Ιφιγένεια εν Ταύροις	50
4.1	Η απομάκρυνση της Ιφιγένειας από τον οίκο	50
4.2	Η Ιφιγένεια ως ιέρεια	52
4.3	Η εξύφανση του δόλου	55
4.4	Η επιστροφή της Ιφιγένειας στην πατρίδα.....	65
5	Επίλογος	69
6	Βιβλιογραφία	74

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν οι βασικές τάσεις της φεμινιστικής κριτικής και οι βασικές αρχές τους. Έπειτα, θα παρουσιαστεί η εικόνα που έχουμε για τη θέση της γυναίκας στην πατριαρχικά οργανωμένη αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα π.Χ., η οποία αποκλίνει σημαντικά από τη δραματική απεικόνισή της γυναίκας στην τραγωδία. Αυτή την ασυμφωνία επιχειρούν να ερμηνεύσουν με οδηγό τη φεμινιστική κριτική διάφοροι κριτικοί, με κυριότερες τη Froma Zeitlin και τη Helen Foley. Στη συνέχεια του κεφαλαίου διατυπώνονται οι βασικές αρχές τους.

1.1 Κοινωνικό Φύλο και Φεμινιστική Κριτική

Η φεμινιστική κριτική είναι παιδί του φεμινισμού του δεύτερου κύματος (δεκαετία του 1960), ο οποίος στοχεύει στη διεκδίκηση περισσότερων πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων για τη γυναίκα και δίνει έμφαση στη γυναικεία σεξουαλικότητα αλλά και στην ανάλυση της γυναικείας εμπειρίας, όπως αυτή απεικονίζεται στη λογοτεχνία μέσα από γυναικίους χαρακτήρες. Το κίνημα αυτό ήταν εξ αρχής λογοτεχνικό, αφού συνειδητοποίησε τη σημασία της εικόνας που προωθούσε για τη γυναίκα η λογοτεχνία και την αναγκαιότητα να το καταπολεμήσει. Η αναπαράσταση των γυναικών στη λογοτεχνία προσέφερε τα πρότυπα γυναικείων στόχων και φιλοδοξιών, βάσει των οποίων η γυναίκα έπρεπε να κοινωνικοποιηθεί προκειμένου να διαιωνίζεται η πατριαρχία και η ανισότητα μεταξύ των φύλων¹.

Έργο σταθμός στην ιστορία του φεμινισμού, και ειδικά του κύματος αυτού, είναι το βιβλίο της Simon de Beauvoir «*Το δεύτερο φύλο*» (1949). Σε αυτό η Γαλλίδα φιλόσοφος διατείνεται πως δεύτερο φύλο θεωρείται η γυναίκα, που προσδιορίζεται σε αντιδιαστολή με τον άντρα ως ο Άλλος, που χαρακτηρίζεται από έλλειψη². Στην ιστορία της δυτικής σκέψης η λέξη άνθρωπος είναι συνώνυμη του άντρα ενώ σε όλες τις μορφές

¹ Barry (2013), σσ. 150-151

² Schmitz (2007), σ. 177

τέχνης η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως το αντικείμενο στο οποίο είναι στραμμένο το βλέμμα και η επιθυμία του αρσενικού υποκειμένου.

Οι φεμινιστές/-τριες του δεύτερου κύματος προώθησαν την ιδέα του κοινωνικού φύλου (gender) ως διακριτού από το εγγενές βιολογικό φύλο (sex). Το κοινωνικό φύλο είναι πολιτισμικά και κοινωνικά κατασκευασμένο ενώ το βιολογικό είναι γενετικά καθορισμένο. Συνεπώς το τελευταίο είναι εγγενές ενώ το πρώτο επίκτητο- αποτέλεσμα της επανάληψης διάφορων πρακτικών που έχουν κωδικοποιηθεί από την κοινωνία ως ανδρικές ή ως γυναικείες.

Μία τάση του φεμινισμού του δεύτερου κύματος εκπροσωπούν οι Γαλλίδες φεμινίστριες με κύριες εκπροσώπους τις Helene Cixous, Luce Irigaray και Julia Kristeva. Οι δύο πρώτες υποστηρίζουν πως οι γυναίκες δεν μπορούν να εκφραστούν σε μία γλώσσα φαλλοκεντρική που κυριαρχείται από την οπτική του άνδρα.³ Γι' αυτό τον λόγο οι γυναίκες θα πρέπει να επινοήσουν μια γλώσσα που θα συνδέεται με τη γυναικεία εμπειρία και θα ανατρέπει τη συμβατική δομή της γλώσσας. Η Cixous την ονομάζει γυναικεία γραφή και θεωρεί πως προσφέρει πολλές σημασίες όπως το γυναικείο σώμα προσφέρει πολλαπλή «ευδαιμονία». Η Kristeva⁴ από την άλλη υποστήριξε ότι, για να παραχθεί μη-φαλλοκεντρική λογοτεχνία, πρέπει να επιστρέψουμε στη σημειωτική πλευρά του λόγου που χαρακτηρίζεται από το ενστικτώδες και την έλλειψη λογικής και κοινωνικοποίησης και συνδέεται με το σώμα της μητέρας. Πρόκειται για τη μορφή του λόγου με την οποία ερχόμαστε πρώτα σε επαφή και την οποία ξεπερνάμε με την είσοδό μας στο συμβολικό στάδιο του φαλλοκεντρικού λόγου.

Οι εκπρόσωποι του Αγγλοσαξονικού φεμινισμού – που είναι πιο πραγματιστικός και κοντά στα κείμενα- επέκριναν τον Γαλλικό Φεμινισμό, αφού τον θεώρησαν υπερβολικά θεωρητικό και μη σχετικό με τα προβλήματα της πλειοψηφίας των γυναικών. Διατηρούν ως βασικό ενδιαφέρον τους παραδοσιακά ζητήματα της κριτικής, όπως είναι το θέμα, το μοτίβο και οι χαρακτήρες ενώ αίτημά τους είναι η αποκατάσταση της θηλυκής πλευράς της ιστορίας, η οποία είχε ξεχαστεί ή υποτιμηθεί. Γι' αυτό το λόγο αναζητούν παραμελημένες ή περιθωριοποιημένες γυναίκες συγγραφείς με στόχο την αναθεώρηση του λογοτεχνικού κανόνα. Τις προβλημάτισε ακόμα και η γυναίκα ως αναγνώστρια, πώς δηλαδή μπορεί να διαβαστεί η λογοτεχνία από μία γυναικεία οπτική.

³ Schmitz (2007), σ. 180

⁴ Barry (2013), σ. 158

Η Fetterley⁵ υποστήριξε πως η γυναίκα θα πρέπει να αντισταθεί στις στρατηγικές που χρησιμοποιούν τα κείμενα, προκειμένου οι αναγνώστες να ταυτιστούν με ήρωες γένους αρσενικού και να νιώσουν αποστροφή για το αντίθετο φύλο. Τέλος, η φεμινιστική κριτική τονίζει ότι οι γυναίκες σπάνια έχουν ενεργό και θετικό ρόλο στα έργα που γενικά διαβάζονται και θαυμάζονται. Αντίθετα, παρουσιάζονται συστηματικά από την οπτική ανδρικών στερεοτύπων ακόμα και σε έργα γραμμένα από γυναίκες.

1.2 Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα

Αναντίρρητα, οι γνώσεις μας για τη θέση της γυναίκας κατά την κλασική εποχή είναι λίγες εν συγκρίσει με αυτές που έχουμε για τον άντρα. Τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα (Περσικοί πόλεμοι – Πελοποννησιακός πόλεμος) του πέμπτου αιώνα αναδεικνύουν τη δράση του άντρα και όχι της γυναίκας.

Στον Επιτάφιο Λόγο (45) του Θουκυδίδη, ο Περικλής εκφράζει την επικρατούσα άποψη για τη θέση της γυναίκας: Το όνομα της γυναίκας δεν πρέπει να ακούγεται ούτε σε περίπτωση επαίνου ούτε σε περίπτωση ψόγου. Πρέπει με λίγα λόγια να περνά απαρατήρητη διατηρώντας πάντα την αγνότητά της.

Ειδικότερα, γνωρίζουμε ότι οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από την πολιτική και στρατιωτική ζωή της πόλης τους. Δεν θεωρούνταν καν πολίτες και ως εκ τούτου δεν μπορούσαν να συμμετέχουν στην Εκκλησία του Δήμου ή στα δικαστήρια. Αυτό ηχεί ιδιαίτερα παράξενα, αν λάβουμε υπόψη πως ήταν απαραίτητες για την απόκτηση νόμιμων τέκνων⁶. Δεν είχαν καμία εξουσία ούτε καν στην ίδια τους την ύπαρξη. Παντρεύονταν πολύ νέες χωρίς να διαλέγουν εκείνες τον σύζυγό τους και σε περίπτωση που χώριζαν, δεν είχαν την αποδοχή των συγγενών τους. Η ζωή και η θέση τους εξαρτιόταν πάντα από έναν άντρα, από τον πατέρα αρχικά και έπειτα από τον σύζυγό τους.

Τα καθήκοντα των γυναικών της μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης διέφεραν από αυτά των αντρών και ο χώρος δράσης τους ήταν ο οίκος. Η βασική τους αποστολή ήταν η τεκνοποιία που διασφάλιζε τη συνέχεια του οίκου του άντρα, ενώ η κύρια φροντίδα τους ήταν η υφαντική και η ραπτική για την εξασφάλιση του ρουχισμού της

⁵ Schmitz (2007), σσ. 185-186

⁶ Foley (2001), σσ. 7-8

οικογένειας⁷. Επιπλέον, φρόντιζαν για την ανατροφή των παιδιών τους και για τη διαχείριση του νοικοκυριού. Έβγαιναν έξω από το σπίτι για να επισκεφτούν γείτονες, να βοηθήσουν στις γέννες και να παρακολουθήσουν θρησκευτικές τελετές⁸. Ακόμη και η αρχιτεκτονική του οίκου του 5^{ου} αιώνα αποδεικνύει την απομόνωσή τους από τον έξω κόσμο. Στον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα (7.22-7.25, 7.30-7.35)⁹ αναφέρεται ότι πρέπει να διαμένουν στα γυναικεία δώματα, στο πιο απομακρυσμένο και προστατευμένο μέρος του σπιτιού.

Μοναδική ευκαιρία για να βγει η γυναίκα από τον οίκο και να ασκήσει κάποιου είδους δημόσια δραστηριότητα ήταν η συμμετοχή στη θρησκευτική λατρεία. Από μικρά κορίτσια μούνταν στη θρησκευτική ζωή συμμετέχοντας στη λατρεία της Άρτεμης στη Βραυρώνια (Αρκτηία) ή υφαίνοντας το πέπλο της Πολιάδος Αθηνάς (Αρρηφόροι). Αργότερα, ως ενήλικες πια, συμμετείχαν στα Παναθήναια, στα Θεσμοφόρια (η πιο διάσημη εορτή που απευθυνόταν αποκλειστικά σε γυναίκες και ήταν μια τελετουργία γονιμότητας προς τιμήν της Δήμητρας) και μούνταν στα Ελευσίνια μυστήρια, ανεξάρτητα από την κοινωνική τους θέση. Τέλος, συμμετείχαν σε εκστατικές λατρείες που δεν ήταν μέρος της επίσημης θρησκείας, όπως ήταν αυτές προς τιμήν του Διονύσου¹⁰.

Αντίθετα, το ενδιαφέρον των ανδρών εστιαζόταν στη δημόσια σφαίρα, στην πόλη. Ωστόσο, η εξίσωση άντρας=πόλη και γυναίκα=οίκος είναι σχετική. Ο οίκος αποτελούσε ιδιοκτησία του άντρα και της γενιάς του. Για τη διατήρησή του όμως μεριμνούσαν τόσο οι γυναίκες (όπως είδαμε παραπάνω) όσο και οι άντρες, εκπληρώνοντας ο καθένας διαφορετικά καθήκοντα. Οι άντρες ειδικότερα ήταν αυτοί που προστάτευαν τη θέση του οίκου στα ευρύτερα πλαίσια της πόλης, παρέχοντας στρατιωτικές υπηρεσίες. Και οι γυναίκες όμως δεν ήταν περιορισμένες στον οίκο, αφού όπως είδαμε οι τελετουργίες και οι γιορτές προσέφεραν πολλές ευκαιρίες για τη δημόσια δράση τους. Σε κάθε περίπτωση όμως δεν μπορούσαν να αναλάβουν πρωτοβουλίες και δράσεις χωρίς την επίβλεψη κάποιου άντρα¹¹. Κλείνοντας, θα πρέπει να έχουμε κατά νου πως η σχέση οίκου πόλης δεν είναι τόσο σχέση αντίθεσης όσο σχέση εξάρτησης και αλληλοσυμπλήρωσης. Οι Αθηναίοι θεωρούσαν την κοινωνία τους ως κατασκευάσμα για

⁷ Fantham, Foley, Kampen, Pomeroy, Shapiro (2005), σ. 140

⁸ Foley (1981), σ. 130

⁹ Fantham, Foley, Kampen, Pomeroy, Shapiro (2005), σ. 140

¹⁰ Foley (1981), σ. 131 και αναλυτικότερα για τη συμμετοχή των γυναικών στη λατρεία βλ. Fantham, Foley, Kampen, Pomeroy, Shapiro (2005), σσ. 116-128

¹¹ Foley (1981), σ. 154

την επιβίωση του οίκου τους και η νομοθεσία προστάτευε την οικονομική και κοινωνική του υπόσταση¹².

1.3 Φύλο και Τραγωδία

Σε αντίθεση με τα είδη του πεζού λόγου και την πραγματικότητα της εποχής, στην τραγωδία η γυναίκα κατέχει ξεχωριστή και ιδιάζουσα θέση¹³. Υπάρχει δηλαδή μεγάλη απόκλιση ανάμεσα στις τραγικές φιγούρες και το κοινωνικό στάτους που είχε εκείνη την εποχή η γυναίκα. Στις τραγωδίες η γυναίκα διαθέτει εκπληκτική οξυδέρκεια και ευφράδεια λόγου, συμμετέχει στη δημόσια σφαίρα και επιδεικνύει δυναμική και προκλητική, αν όχι επαναστατική συμπεριφορά.

Σε όλες τις τραγωδίες με εξαίρεση τον *Φιλοκτήτη* έχουμε γυναικίους ρόλους. Ακόμη, και η σύνθεση του χορού είναι στη συντριπτική της πλειοψηφία γυναικεία (21 γυναικίοι χοροί έναντι 10 ανδρικών). Η παρατήρηση αυτή είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, αν σκεφτούμε πως όλες οι τραγωδίες που έχουν σωθεί προέρχονται από άνδρες συγγραφείς και πως και οι γυναικίοι ρόλοι ενσαρκώνονταν από άνδρες υποκριτές.

Το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο με την πολυφωνική σύνθεση της τραγωδίας. Η τραγωδία δίνει δηλαδή λόγο σε ομάδες που δεν έχουν λόγο στη δημοκρατική κοινωνία της Αθήνας, όπως είναι οι δούλοι, οι ξένοι και οι γυναίκες. Η Hall¹⁴ παρατηρεί: «Ο κόσμος της τραγωδίας ήταν δημοκρατικός, με μία έννοια παρεμφερή προς τη σύγχρονη σημασία του όρου στον δυτικό πολιτισμό: ένας κόσμος στον οποίο πρόσωπα διαφορετικής εθνότητας, διαφορετικού φύλου και κοινωνικού κύρους έχουν όλα το ίδιο δικαίωμα να εκφέρουν τις γνώμες τους και την ίδια γλωσσική ικανότητα, ώστε να ασκούν αυτό το δικαίωμα». Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* του το είχε συνειδητοποιήσει αυτό, όταν παρουσίαζε τον Ευριπίδη να υποστηρίζει ότι έκανε την τραγωδία «δημοκρατική» (*δημοκρατικόν*), αφού σε αυτή όλοι μιλούσαν, γυναίκες και δούλοι, νέες κοπέλες και πολύ γριές, όπως και ο κύριος του σπιτιού (στ.949-952).

Οι παραπάνω διαπιστώσεις κινητοποίησαν και το ενδιαφέρον των σπουδών του φύλου, που ασχολήθηκαν και με τις κλασικές σπουδές και το αρχαίο δράμα του 4^{ου}-5^{ου} αιώνα από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μετά. Με αυτό τον τρόπο προσεγγίστηκαν με έναν διαφορετικό τρόπο τα αρχαία κείμενα, δίνοντας την ευκαιρία να αναδυθούν

¹² Foley (1981), σ. 150

¹³ Foley (1981), σ. 128

¹⁴ Hall (2015), σ. 187

ρηξικέλευθες απόψεις για τον ρόλο της γυναίκας στο αρχαίο δράμα. Ο προβληματισμός εγείρεται από τη στιγμή που όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άνδρες ηθοποιούς και το κοινό των παραστάσεων πιθανότατα δεν περιλάμβανε γυναίκες¹⁵. Ποια είναι η λειτουργία αυτών των γυναικείων ρόλων από τη στιγμή που το κοινό είναι ανδρικό;

Στο ερώτημα αυτό απάντησε η Froma Zeitlin στο άρθρο της «Playing the other». Συγκεκριμένα, θεώρησε πως η θεατρική εμπειρία έχει πρώτιστα διδακτικό σκοπό. Τόσο οι άντρες ηθοποιοί όσο και οι άντρες θεατές μέσα από το θέατρο μυούνται ξανά στον κόσμο των ανδρών. Όπως δηλαδή πολλές φορές στις διαβατήριες τελετές οι συμμετέχοντες φορούν ρούχα του αντίθετου φύλου και παρουσιάζονται ως κάτι άλλο από αυτό που θα είναι στην υπόλοιπη ζωή τους (άνδρες- πολίτες), έτσι και στο θέατρο αποκτούν τη δυνατότητα μέσα από τη γυναικεία εμπειρία και ετερότητα να προσεγγίσουν και να καταλάβουν καλύτερα την ανδρική ταυτότητα. Ο άντρας δηλαδή βρίσκεται πάντα στο κέντρο. Ακόμα κι όταν οι ηρωίδες μέσα από την ιδιαιτερότητα της θέσης τους μάχονται και προβάλλουν τα αιτήματά τους, αυτά είναι έτσι σχεδιασμένα ώστε να διερευνηθεί η ανδρική ταυτότητα.

Με άλλα λόγια, η Zeitlin θεωρεί πως η τραγωδία επιβεβαιώνει τις ανδρικές και πατρικές δομές εξουσίας, αφού όμως πρώτα ανοίξει τους ορίζοντες του άντρα για να διευρύνει τη δική του θέαση του σύμπαντος. Παράλληλα, του επισημαίνει πως η δική του εμπειρία δεν είναι πλήρης, γι' αυτό και χρειάζεται η παράσταση της εμπειρίας του «Άλλου». Σε καμία περίπτωση όμως δεν πρέπει να θεωρήσουμε πως αυτό σημαίνει αλλαγή στάσης απέναντι στις γυναίκες και αναγνώριση των δικαιωμάτων τους· αντιθέτως, έχοντας ενσωματώσει τη γυναικεία εμπειρία, οι άνδρες μπορούν να αποβάλουν το φόβο τους γι' αυτές. Η τραγωδία ενσωματώνει και απεικονίζει συμπεριφορές γυναικών που ο πολιτισμικός κώδικας άλλοτε τις θεωρεί φυσιολογικές και επιθυμητές και άλλοτε αφύσικες ή απρεπείς. Με αυτό τον τρόπο προσκαλεί το ανδρικό κοινό να έρθει αντιμέτωπο με την κοινωνική κατασκευή του θηλυκού που έχει σφυρηλατήσει το ίδιο και με τις ανησυχίες του περί δικαιοσύνης ανάμεσα στην ιδιωτική και δημόσια σφαίρα, που ήταν υπό τον αποκλειστικό έλεγχό τους¹⁶. Άλλοι ερευνητές προεκτείνοντας την

¹⁵ Blundell, Gamel, Rabinowitz, Zweig (1999), σ. 62. Δεν είμαστε σίγουροι αν η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων ήταν αποκλειστικά ανδρικό προνόμιο. Έχει υποστηριχθεί πάντως πως κάποιες γυναίκες ήταν παρούσες μαζί με άλλες περιθωριοποιημένες ομάδες, όπως ήταν οι δούλοι και οι ξένοι. Για αυτό μας δίνει ενδείξεις η ίδια η κωμωδία, που θεωρούσε πως οι γυναίκες μπορούν να επηρεαστούν από το κακό παράδειγμα γυναικείων χαρακτήρων στην τραγωδία. Άλλωστε, τα δράματα διδάσκονταν προς τιμήν του Θεού Διονύσου, στους οποίους τη λατρεία οι γυναίκες κατείχαν ξεχωριστή θέση.

¹⁶ Blundell, Gamel, Rabinowitz, Zweig (1999), σ. 61

άποψη της Zeitlin έχουν επισημάνει πως οι γυναικείοι ρόλοι λειτουργούσαν ως προειδοποίηση προς τους άντρες για το πώς δεν θα έπρεπε να συμπεριφέρονται¹⁷.

Παρόμοια είναι και η άποψη της Foley για τους γυναικείους χαρακτήρες στην τραγωδία. Παρατηρεί πως ο ρόλος και η δράση της γυναίκας θα έπρεπε να είναι πολύ περιορισμένος, καθώς θεωρούνταν ανίκανες για κοινωνική ωριμότητα και ανεξαρτησία. Ωστόσο, η τραγωδία παρουσιάζει καταστάσεις και συμπεριφορές που ανατρέπουν τα πολιτισμικά ιδεώδη. Τέτοιες ανατροπές που συνιστούν απόκλιση από την πολιτισμική νόρμα μπορεί να προέρχονται από γυναίκες που μιλούν και ενεργούν δημόσια υπερασπιζόμενες τα δικά τους συμφέροντα.¹⁸ Υπογραμμίζει ακόμη πως οι γυναίκες από τη μία ενσαρκώνουν ένα συγκεκριμένο ρόλο στην πλοκή του δράματος και από την άλλη λειτουργούν ως αφετηρία για τη διερεύνηση μιας σειράς ζητημάτων που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα και τα οποία οι άνδρες επιλέγουν να τα διερευνήσουν με έμμεσο τρόπο. Η γυναίκα είναι δηλαδή το όχημα για την προσέγγιση ενός ευρέος φάσματος ζητημάτων και προβληματισμών που απασχολούν τον άντρα. Η τραγωδία μπορεί να βρήθει ηρωίδων που διακρίνονται για τον δυναμισμό και την ευφυΐα τους, στο επίκεντρο όμως βρίσκεται πάλι ο άνδρας.

Η Foley παρατηρεί ακόμη πως η γυναικεία δράση έρχεται δυναμικά στο προσκήνιο σε περιπτώσεις γάμου, κληρονομιάς, θανάτου και ηθικών διλημάτων. Το γεγονός αυτό συσχετίζεται με την ίδια την εποχή στην οποία γράφονται οι τραγωδίες και η οποία στιγματίζεται από τον Πελοποννησιακό πόλεμο. Οι νεκροί είναι πολλοί αλλά το δημόσιο πένθος υπερφαλαγγίζει και σκεπάζει το προσωπικό πένθος. Η τραγωδία λοιπόν δίνει τη δυνατότητα για θρήνο και αυτόν ποιος άλλος μπορεί να τον εκφράσει καλύτερα από την γυναίκα, που από την εποχή του Ομήρου συνδέθηκε με αυτόν¹⁹;

Επίσης, οι περιορισμοί που υπέβαλαν οι νόμοι που αφορούσαν ζητήματα γάμου και κληρονομιάς αντικατοπτρίζονται στις δικαστικές υποθέσεις της εποχής. Έρχεται λοιπόν η τραγωδία να αναδείξει τις αντιθέσεις και τα προβλήματα που προκύπτουν από τη νομοθεσία που αφορά αυτές τις πτυχές του βίου και να προσφέρει ιδανικούς τρόπους διαφυγής από αυτές τις καταστάσεις. Ταυτόχρονα, υποφώσκει η νοσταλγία για την επιστροφή στην λιγότερο αυστηρή αριστοκρατική εποχή των ομηρικών επών²⁰.

¹⁷ Blundell, Gamel, Rabinowitz, Zweig (1999), σ. 64

¹⁸ Foley (2001), σ. 4

¹⁹ Foley (2001), σ. 14

²⁰ Foley (2001), σ. 14

Η παρούσα διατριβή εξετάζει τις τραγωδίες *Άλκηστη*, *Ελένη* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις* αποσκοπώντας στη διερεύνηση της απεικόνισης του γυναικείου φύλου με γνώμονα τις σπουδές φύλου. Η προσοχή θα επικεντρωθεί στις ομώνυμες ηρωίδες και στα χαρακτηριστικά τους, που τις διαφοροποιούν τόσο από τα γυναικεία πρότυπα του 5ου αιώνα π.Χ. όσο και από άλλες ηρωίδες τραγωδιών. Τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στις τρεις αυτές ηρωίδες είναι πολλά. Πρόκειται για γυναίκες που διαθέτουν δομημένο και ισχυρό λόγο, αναλαμβάνουν δράση και βγαίνουν από τα στενά πλαίσια του οίκου τους. Η *Άλκηστη* βγαίνει από τον οίκο της για να πεθάνει στη θέση του συζύγου της, ενώ οι άλλες δύο ηρωίδες μεταφέρονται παρά τη θέλησή τους σε μία ξένη και μακρινή γη. Στις περισσότερες τραγωδίες μία τέτοια γυναίκα προκαλεί την καταστροφή του οίκου. Στις υπό μελέτη όμως τραγωδίες, οι ηρωίδες έχουν θετική δράση και κατορθώνουν να επανενωθούν με τον οίκο τους και τους δικούς τους ανθρώπους, εξασφαλίζοντας ένα καινοφανές είδος κλέους. Αντίθετα, οι άντρες των τραγωδιών αυτών στηρίζονται στη δράση των γυναικών. Θα μπορούσαμε να πούμε πως παραχωρούν την εξουσία τους στις γυναίκες, μιας και η δύσκολη κατάσταση που καλούνται να αντιμετωπίσουν γίνεται έργο των γυναικών τελικά. Παράλληλα, και οι τρεις τραγωδίες επαναλαμβάνουν το μοτίβο της αρπαγής της *Περσεφόνης* από τον *Άδη* και την απομάκρυνση της από τη μητέρα της *Δήμητρα* ενώ υπάρχουν στοιχεία που της συνδέουν με λατρευτικές πρακτικές. Οι συγκεκριμένες τραγωδίες λοιπόν αποδεικνύουν την ευεργετική – εξισορροπητική διάσταση της γυναίκας, που μπορεί να της εξασφαλίσει ακόμα και τη λατρεία της ως θεότητας.

Κεφάλαιο 2

Άλκηστη

Το κεφάλαιο αυτό επικεντρώνεται στο ήθος της Άλκηστης, όπως αυτό διαγράφεται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Η κοινωνική κατασκευή της ιδανικής μητέρας και συζύγου επιβεβαιώνεται στο πρόσωπο της Άλκηστης. Ωστόσο, η ηρωίδα μέσα από την αυτοθυσία της, κερδίζει κλέος και τον χαρακτηρισμό της ως «άριστης», ανακαλώντας συνειρμικά στη μνήμη του θεατή το ιλιαδικό πρότυπο. Ο Άδμητος εκθηλώνεται· στο τέλος όμως, η προσφορά φιλοξενίας στον Ηρακλή αναδεικνύει την ανδρική του υπόσταση και εξασφαλίζει και την επιστροφή της γυναίκας του στη ζωή.

2.1 Η Άλκηστη ως μητέρα και σύζυγος

Η Άλκηστη είναι μία ηρωίδα που δε διαφέρει από την ιδανική Αθηναία γυναίκα της κλασικής εποχής. Περιορισμένη στα πλαίσια του οίκου και υποταγμένη στις επιθυμίες και ανάγκες του άντρα της, πρωταρχική της μέριμνα είναι η ανατροφή των παιδιών και η διαχείριση του νοικοκυριού. Είναι πρόθυμη να θυσιαστεί πεθαίνοντας στη θέση του άντρα της, για να μη στερηθεί ο οίκος τον πατέρα της οικογένειας. Θα μπορούσαμε να πούμε πως βρίσκεται στον αντίποδα ανδροπρεπών ηρωίδων που με τη δράση τους προκαλούν την καταστροφή του οίκου τους, όπως είναι η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα. Μήπως όμως τελικά και αυτή η τόσο αφοσιωμένη στον άντρα της γυναίκα συνιστά μια απειλή για εκείνον;

Το πορτρέτο της αρχίζει να διαμορφώνεται μέσα από τα λόγια της Θεράπαινας (στ.152-198). Ας συγκρατήσουμε ότι η περιγραφή της θυμίζει τις ομηρικές περιγραφές ηρώων που ετοιμάζονται πριν από τη μάχη. Λούστηκε, ντύθηκε και στολίστηκε – όπως και οι ήρωες- όχι για τη μάχη αλλά για το ραντεβού της με τον Θάνατο²¹. Επίσης, συσχετίζεται με τους ήρωες Αίαντα και Έκτορα, αφού και εκείνοι προσεύχονται για τα παιδιά τους, θέλοντας να είναι γενναία, ενάρετα και τυχερά. Η δική τους πρόοδος θα τους κάνει υπερήφανους.

²¹ Luschnig&Roisman (2003), σ. 176

Έπειτα, γονατιστή μπροστά στο άγαλμα της Εστίας, της προστάτιδας του οίκου και της οικογένειας, προσεύχεται για τα παιδιά της, που θα μείνουν ορφανά. Η προσευχή της στη συγκεκριμένη θεά υποδηλώνει τη στενή σύνδεσή της με τον οίκο²². Στην προσευχή της υποφώσκει η ανησυχία για το γάμο τους, μιας και εύχεται ο γιος της να παντρευτεί μια αφοσιωμένη σύζυγο και η κόρη έναν άντρα ευγενικής καταγωγής. Μοιάζει να εύχεται τα παιδιά της να ακολουθήσουν το πρότυπο γάμου των γονιών τους, της αφοσιωμένης Άλκηστης και του βασιλιά Άδμητου. Επιπλέον, δεν εύχεται τα παιδιά της να είναι γενναία ή να αποκτήσουν καλή φήμη, όπως συμβαίνει με άλλους ήρωες ή ηρωίδες της τραγωδίας²³, γεγονός που αποκαλύπτει για άλλη μία φορά την απόλυτη ταύτισή της με τον οίκο. Επιπλέον, φοβούμενη μήπως τα παιδιά της έχουν πρόωρο τέλος όπως εκείνη, εύχεται να μακροημερεύσουν. Η θεραπεία παρατηρεί αντικρίζοντας την:

ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τούπιον

κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν. (στ. 173-174)

(χωρίς να βγάλει στεναγμό, δίχως να ρίξει δάκρυ, και η συμφορά που ερχόταν δεν της άλλαξε την όμορφή της όψη²⁴)

Το ασύνδετο σχήμα και η συσσώρευση αρνήσεων αποκαλύπτουν τη γενναιότητά της Άλκηστης ενώ βαδίζει προς τον θάνατο. Θυμίζει τους ήρωες-πολεμιστές που αν και βλέπουν τη μέρα του θανάτου τους να πλησιάζει δε λυγίζουν. Η όψη της παραμένει όμορφη και εδώ θυμόμαστε το ιλιαδικό πρότυπο, που θέλει τα σώματα των ηρώων ακόμα κι όταν είναι τραυματισμένα ή σκοτωμένα, να μην παρουσιάζονται φθαρμένα ή παραμορφωμένα.²⁵

Η Άλκηστη μπαίνει στην κρεβατοκάμαρά της και πέφτει πάνω στο συζυγικό κρεβάτι, εκεί καταρρέει και παραδίνεται στο κλάμα. Η συζυγική κλίνη έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνδέεται και με τα δύο φύλα: η γυναίκα προορίζεται να γεννά παιδιά και να επιβλέπει το νοικοκυριό, ενώ στόχος του άντρα είναι να αποκτήσει κληρονόμο για τον

²² Segal (1993), σσ. 78-79. Αξίζει να παρατηρήσουμε τη διαφορετική πρόσληψη του όρου «εστία». Για τον Άδμητο «εστία» είναι η μετωνυμία για το σπίτι, στο οποίο προσκαλεί ξένους (βλ.στ. 545, 750, 1007) και στο οποίο ανήκουν τα πλούσια κοπάδια (στ.588).

²³ Όπως η Φαίδρα στον Ιππόλυτο ή η Μήδεια στην ομώνυμη τραγωδία. Βλ. Luschnig&Roisman (2003), σ. 177

²⁴ Η μετάφραση που χρησιμοποιείται γι'αυτό και για τα υπόλοιπα παραθέματα του κεφαλαίου είναι του Ιακώβ(2012)

²⁵ Luschnig&Roisman (2003), σ. 86

οίκο του. Στην ανθρώπινη αυτή στιγμή της, η Άλκηστη αποκαλύπτει πως η παντοτινή πίστη της στον άντρα²⁶ είναι ο λόγος αυτής της αυτοθυσίας.

*Ἦ λέκτρον, ἔνθα παρθένοι' ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὔ θνήσκω πάρος,
χαῖρ'· (στ. 177-179)*

(Κρεβάτι μου, ἔχε γειά· στο στρώμα σου ο ἄνδρας αυτός μου ἔλυσε τῆς παρθενίας τῆ ζώνη, ο ἄνδρας που για χάρη του τώρα ἐγὼ πεθαίνω.)

Ο ρόλος της συζύγου επικρατεῖ ἔναντι αὐτοῦ τῆς μητέρας²⁷. Μπορεῖ ὁμως να γίνει και μια διαφορετικὴ ἀνάγνωση αὐτοῦ τοῦ χωρίου, ἀν θεωρήσουμε πως ἡ Άλκηστη κλαίει γιατί συνειδητοποιεῖ πως αὐτό που τὴν σκοτώνει εἶναι αὐτὴ ἡ πίστη τῆς στὸν ἄντρα που συμβολίζεται ἀπὸ τὸ κρεβάτι²⁸. Ταυτόχρονα, ἡ ἀγάπη τῶν παιδιῶν που κρέμονται ἀπὸ τὰ πέπλα τῆς και οἱ δούλοι που με δάκρυα στα μάτια ἀποχαιρετοῦν τὴν ἀγαπημένη τους κυρὰ υπενθυμίζουν τὰ καθήκοντα και τὴ σφαῖρα δράσης τῆς γυναίκας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἡ Wohl²⁹ παρατηρεῖ πως σε αὐτὴ τὴ σκηνὴ ἀναδεικνύεται ἡ ἠρωίδα ὡς ἡ ἀφέντρα τοῦ σπιτιοῦ. Τὸ δωμάτιο τῆς παραπέμπει στὸ διοικητικὸ κέντρο τοῦ οἴκου, ἐνὼ ἡ σχέση τῆς με τοὺς οικιακοὺς δούλους και ἡ ἐξουσία τῆς ἔχουν πολιτικὴ διάσταση.

Στὸ τέλος τοῦ Α Ἐπεισοδίου ἡ Θεράπαινα μεταφέρει τὰ λόγια τῆς κυρὰς τῆς που δηλώνει ὅτι θέλει να ἀντικρίσει για τελευταία φορὰ τὸν ἥλιο.

Βλέψαι πρὸς ἀγὰς βούλεται τὰς ἡλίου

ὡς οὔποτ' αὔθις (στ.206-207).

(Τὸν ἥλιο θέλει ν'ἀντικρίσει, γιατί τὸ φῶς τοῦ ποτέ δε θα ξαναδεῖ)

Ἀν και τὰ λόγια τῆς εἶναι σε πλάγιο λόγο, θυμίζει τὶς ρητές δηλώσεις για ἔξοδο στὴ σκηνὴ τῆς *Μήδειας* και τῆς *Φαίδρας* στὸν *Ἰππόλυτο*. Δηλώνουν ὅτι θα βγουν στὴ σκηνὴ, γεγονός που συνιστᾶ προμήνυμα καταστροφῆς. Οἱ θεατές λοιπὸν που γνωρίζουν ὅτι ἡ ρητὴ δήλωση τῆς γυναίκας για ἔξοδο στὴ σκηνὴ εἶναι σημαντικὴ στιγμή, ἴσως να προετοιμάζονται ψυχολογικά για τὴν επικείμενη καταστροφή. Τελικά, ὁμως, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Ἡ Άλκηστη με τὴν αυτοθυσία τῆς ἀντιπροσωπεύει ἕνα μυθικὸ

²⁶ Ἰακώβ(2012), στ. 87 (τόμος β')

²⁷ Dyson (1988), σ. 15

²⁸ Rabinowitz (1999), σ.100

²⁹ Wohl (1998), σσ. 132-134

ιδεώδες. Ωστόσο, κάποιιοι μπορούν να πουν ότι η έξοδος της «καταστρέφει» τον άντρα· στο βαθμό που τον εκθηλύνει. Τέλος, ο δημόσιος θάνατος γυναίκας είναι σπάνιος και λειτουργεί αντιθετικά με την δράση του άντρα, του Άδμητου, που μετά το θάνατό της διατείνεται ότι θα περιοριστεί στον οίκο του³⁰. Μοιάζει να αντάλλαξαν τη σφαίρα δράσης τους· η γυναίκα κινείται προς τα έξω και ο άντρας προς τα μέσα.

Στο Β Επεισόδιο υποβασταζόμενη από τον Άδμητο μεταφέρεται εκτός του οίκου. Η Άλκηστη βρίσκεται σε παραληρηματική κατάσταση· οραματίζεται τον Χάροντα στη βάρκα του να την προστάζει να βιαστεί (στ. 252-257) ενώ τα βλέφαρά της κλείνουν και τα πόδιά της δεν την βαστούν (στ. 259-262, 267-269).

ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει με τις-ούχ

ὄρᾱς; νεκύων ἐς αὐλάν,

ὕπ' ὄφρῦσι κυαναυγέσι

βλέπων πτερωτὸς Ἄιδας. (στ.259-262)

(Με τραβάει κάποιος, με τραβάει· -δεν βλέπεις;- κάποιος στο βασίλειο των νεκρῶν με πάει. Κάτω ἀπὸ τα μαύρα φρύδια του το βλέμμα του μου ρίχνει ο φτερωτὸς ὁ Ἄδης.)

Και λίγο παρακάτω:

μέθετε μέθετέ μ' ἤδη·

κλίνατ' οὐ σθένω ποσίν.

Πλησίον Ἄιδας, σκοτία

δ' ἐπ' ὄσσοισι νύξ ἐφέρπει. (στ.266-269)

(Αφήστε με, αφήστε με πια. Πλαγιάστε με, δεν με βαστούν τα πόδια. Σιμώνει ὁ Ἄδης και μαύρη νύχτα απλώνεται πάνω στα βλέφαρά μου)

Η επανάληψη του ἄγει και η μεταφορά σκοτία νύξ δεν περνούν απαρατήρητες. Το γυναικείο σώμα ἐδῶ βρίσκεται σε μια κατάσταση μεταίχιμίου, μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας. Το ανδρικό κοινό, που θεωρεῖ το σώμα του ως κάτι αδιαπέραστο και σταθερό, ἔχει τη δυνατότητα μέσα ἀπὸ τη γυναικεία ἐμπειρία να αντιληφθεῖ πόσο εὐθραυστο και ευμετάβλητο εἶναι τελικά το ἀνθρώπινο σώμα. Δεν εἶναι λοιπὸν καθόλου

³⁰ Foley(2001), σ. 315

τυχαία η έμφαση που δίνεται ήδη πιο μπροστά από τη θεραπεία στην περιγραφή της κατάστασής της, στην προσπάθειά της να ισορροπήσει μεταξύ ζωής και θανάτου.

καὶ ζῶσαν εἶπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι (στ.141)

(Μπορείς να την πεις και ζωντανή και πεθαμένη.)

ἤδη προνωπῆς ἔστι καὶ ψυχορραγεῖ. (στ.143)

(Χάνει σιγά σιγά τη δύναμή της και ψυχορραγεί.)

Μετά από αυτή την έντονα φορτισμένη συναισθηματικά σκηνή, η ηρωίδα συνέρχεται και παίρνει τον λόγο για να δικαιολογήσει την αυτοθυσία της και να διατυπώσει την τελευταία επιθυμία της. Η γυναίκα που είναι ευάλωτη στα συναισθήματα, τώρα εκτός του οίκου μπορεί να αναπτύξει τη δική της ρητορική, έναν λόγο που αποπνέει δύναμη. Η μετοχή *πρεσβεύουσα* είναι ενδεικτική του κινήτρου της αυτοθυσίας της³¹, επιβεβαιώνοντας την πρωτοκαθεδρία της συζυγικής πίστης στη ζωή της.

ἐγὼ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς

ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ'εἰσορᾶν

θνήσκω· (στ.282-284)

(Εγώ, βάζοντάς σε ψηλά, έδωσα τη ζωή μου και σε άφησα στο φως αυτό να βλέπεις.)

Η εθελούσια φύση του θανάτου της στοιχειοθετείται και από τους ακόλουθους στίχους³² :

Απολ.: οὐχ ἤρρε πλὴν γυναικὸς ὅστις ἤθελεν

θανῶν πρὸ κείνου μηκέτ'εἰσορᾶν φάος· (στ.17-18).

(Απολ.: δεν βρήκε άλλον κανέναν, εκτός απ' τη γυναίκα του, να είναι πρόθυμος να δώσει τη ζωή για χάρη του και το φως του ήλιου να μην ξαναντικρίσει)

Θερ.: πῶς δ' ἂν μᾶλλον ἐνδείξαιτό

³¹ Luschnig&Roisman (2003), σ. 98

³² Η Gregory (1997), σσ. 29-30 θεωρεί πως η αυτοθυσία της παρουσιάζεται και ως αποτέλεσμα της αναπότρεπτης Ανάγκης (βλ. στ. 298, 320, 379, 389). Θεωρεί μάλιστα πως η παράθεση αυτών των δύο αντιφατικών προοπτικών αναδεικνύει την ηθική περιπλοκότητα που δεν αντιλαμβάνονται οι πρωταγωνιστές και είναι τακτική που ακολουθείται και από τους άλλους τραγικούς. Το ίδιο το status της Άλκηστης ως ζωντανής - νεκρής αντικατοπτρίζει τη δισυπόστατη οπτική της πράξης της. Ωστόσο, δεν παύει να υπονομεύει την ποιότητα της αυτοθυσίας της.

πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν; (στ.154-155)

(Θερ.: Και πώς αλλιώς θα έδειχνε ότι βάζει τον άντρα της πάνω απ' όλα παρά θέλοντας γι' αυτόν να πεθάνει;)

Εξάλλου, η Άλκηστη διατείνεται πως θα μπορούσε να του αρνηθεί το δώρο της ζωής και να ξαναπαντρευτεί, εξασφαλίζοντας μια ευτυχισμένη ζωή · γεγονός που αποδεικνύει πως η απόφαση της ήταν προϊόν ελεύθερης επιλογής³³. Δεν εμμένει όμως σε αυτό και ουσιαστικά το υπονομεύει. Αυτό που την ενδιαφέρει και το ζητά με επιτακτικό τόνο είναι η δέσμευση του Αδμήτου ότι θα προσέχει τα παιδιά τους και ότι δε θα ξαναπαντρευτεί για χάρη τους. Παράλληλα, υπογραμμίζει το μέγεθος της αυτοθυσίας της και πόσα της οφείλει ο άντρας της³⁴ (στ.299). Η χάρη που του ζητά είναι *δικαία* αλλά *όχι αξία*. Αυτή θυσιάζει τη μοναδική ζωή της, καταδικάζοντας εκείνον σε ένα ισόβιο χρέος. Ό,τι και να κάνει δε θα μπορέσει να της ανταποδώσει τα ίσα. Εξάλλου, οι υποσχέσεις που της δίνει δεν πρόκειται ποτέ να εκπληρωθούν. Η ανωτερότητα της Άλκηστης έχει πλέον παγιωθεί.

Μάλιστα, η Άλκηστη δε διστάζει να επικρίνει τους γονείς του Αδμητου, που, αν και μεγάλοι σε ηλικία, τον πρόδωσαν γιατί προτίμησαν να ζήσουν και να δουν τα εγγόνια τους ορφανά. Παράλληλα, θεμελιώνει την τελευταία της επιθυμία σε στέρεα επιχειρηματολογία που αναδεικνύει και τη μητρότητα ως κινητήρια δύναμη της απόφασής της. Συγκεκριμένα, διατείνεται πως το αγόρι θα έχει τον πατέρα του στήριγμα, πράγμα που δεν ισχύει όμως για την κόρη. Η μητέρα φροντίζει την κόρη της μέχρι να βρει σύζυγο αλλά και κατά τη διάρκεια της γέννας (στ.313-319). Φοβάται λοιπόν μήπως ο θάνατος της και μια μητριά διακυβεύσουν τον γάμο και τη μητρότητα της κόρης της³⁵. Είναι αξιοσημείωτο ότι η σχέση του άντρα της με μια άλλη γυναίκα την ενδιαφέρει μόνο σε σχέση με την επιρροή που μπορεί να έχει αυτή στη ζωή της κόρης της³⁶. Αυτό το έντονο ενδιαφέρον για την κόρη της προσφέρει έρεισμα στην άποψη μελετητών που θεωρούν ότι το έργο συσχετίζεται με τον μύθο της Περσεφόνης. Όπως δηλαδή ενδιαφέρεται για την τύχη της κόρης της η Δήμητρα, έτσι ενδιαφέρεται και η Άλκηστη για την τύχη της δικής της κόρης³⁷. Στη συνέχεια, μεταβιβάζει τις μητρικές της

³³ Foley(2001), σ. 325

³⁴ Ο Lloyd(1985), σ. 122 αντιπαραθέτει την Άλκηστη με τους υπόλοιπους ήρωες του ειρηνιστικού corpus που τονίζουν τους σκοπούς της αυτοθυσίας τους ενώ για αυτούς ο θάνατος είναι προτιμότερος από μια ζωή γεμάτη δυσκολίες.

³⁵ Dyson (1988), σ. 16

³⁶ Luschnig&Roisman (2003), σ. 100

³⁷ Foley(2001), σ. 326

υποχρεώσεις στον Άδμητο, προσπαθώντας να συμφιλιώσει τον ρόλο της συζύγου με τις υποχρεώσεις της μητρότητας (στ.375-377)³⁸. Αφού ολοκληρώσει τον αποχαιρετισμό της, ο θρήνος που ακολουθεί προέρχεται –όχι τυχαία- από τον γιό της, ο οποίος επαναλαμβάνει σε διάστημα είκοσι στίχων τέσσερις φορές τη λέξη «μήτηρ» (στ. 400, 401, 408, 415)³⁹. Αξιοσημείωτο δε είναι το γεγονός πως σε καμία άλλη τραγωδία δε συναντάμε μονόλογο ή λυρικό μέρος που να εκφέρεται από παιδί⁴⁰, πράγμα που δείχνει τη σημασία του μητρικού ρόλου στο πλαίσιο του οίκου. Επιπλέον, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η Άλκηστη λειτουργεί και για τον Άδμητο ως μητέρα, αφού το δώρο που του κάνει με την αυτοθυσία της είναι το δώρο που κάνει κάθε μητέρα στο παιδί της, μία σύντομη ζωή μέχρι το θάνατο⁴¹. Παίρνει τον ρόλο της μητέρας που απουσιάζει από την τραγωδία. Άλλωστε και ο ίδιος ο Άδμητος στη λογομαχία με τον Φέρητα δηλώνει πως μόνο την Άλκηστη, μια μη όμαιμη, θεωρεί και πατέρα και μητέρα του (στ.645-647). Τέλος, διαπιστώνουμε ότι η φιγούρα της Άλκηστης στερείται ερωτισμού, δεν γίνεται αναφορά στην εξωτερική της εμφάνιση ή στη θελκτικότητά της. Ο μητρικός της ρόλος μοιάζει να της έχει απορροφήσει αυτή τη διάσταση. Άλλωστε, η σχέση του ζευγαριού περιγράφεται με τον όρο *φιλία* και όχι *έρως*⁴². Δεν μπορούμε δηλαδή να κάνουμε λόγο για ρομαντική αγάπη αλλά για φιλία, που είναι ένας όρος που περιγράφει τα συναισθήματα μεταξύ φίλων ή μελών μιας οικογένειας. Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το πάθος για τον άντρα της ήταν το κίνητρο της πράξης της. Εδώ μας έρχεται στο νου η Μήδεια στην ομώνυμη τραγωδία (στ.526-531), η οποία –όπως επισημαίνει ο Ιάσωνας- λόγω του έρωτα απαρνήθηκε την οικογένειά της και τον ακολούθησε. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Φαίδρος στο *Συμπόσιο* αναγνωρίζει τον έρωτα ως κινητήρια δύναμη (179c) της Άλκηστης αρχικά ενώ στη συνέχεια υποστηρίζει πως η Άλκηστη αντέδρασε έτσι *ὕπερ ἀρετῆς ἀθανάτου* (208d).

Ο Chong - Gossard⁴³ δίνει μία άλλη διάσταση για τη σχέση του ζευγαριού. Υποστηρίζει ότι υπάρχει χάσμα επικοινωνίας ανάμεσα στο ζευγάρι που εκφράζεται στο επιρρηματικό αμοιβαίο της Άλκηστης (στ. 244-279). Η Άλκηστη χρησιμοποιεί λυρικά μέτρα που αποδεικνύουν τη συναισθηματική της έξαρση, ελκύνοντας την προσοχή των θεατών και επενδύοντας τον λόγο της με πειθώ. Ο Άδμητος όμως της απαντά σε ιαμβικά

³⁸ Dyson (1988), σ. 16

³⁹ Wohl (1998), σ. 123

⁴⁰ Dyson (1988), σ. 17

⁴¹ Wohl (1998), σ. 129

⁴² Ο Goldfarb (1992), σσ. 114-116 και η Burnett (1971), σ. 35 προσφέρουν μια εκτενέστερη ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος.

⁴³ Chong-Gossard (2008), σσ. 80-82

τρίμετρα (στ.246-247, 250-251, 257-258, 264-265) και μόνο στο τέλος καταφεύγει στη χρήση αναπαίστων, όταν αντιλαμβάνεται πως δεν μπορεί να ανακόψει τον λόγο της γυναίκας του⁴⁴. Παράλληλα, κάθε φορά που παίρνει τον λόγο προσπαθεί να συμπεριλάβει τον εαυτό του στο πάθος της συζύγου του (244-247) ενώ το ταξίδι της Άλκηστης είναι πικρό για εκείνον κατεξοχήν (στ. 258, 264). Συμπεριφέρεται σα να ήταν αυτός που πρόκειται να πεθάνει. Στο τέλος του αμοιβαίου φτάνει στο σημείο να της ζητήσει να μην τον προδώσει, εγκαταλείποντας τον και υποστηρίζει ότι ο θάνατος και η ζωή τους εναπόκειται σε αυτήν πια (στ. 273-279). Τα τελευταία λόγια του ηχούν παράδοξα -αν είναι υπερβολή να πούμε ότι προκαλούν το ειρωνικό μειδίαμα-για τους θεατές και την Άλκηστη που βλέπουν έναν ήρωα ο οποίος φαίνεται να λησμονεί ότι αυτός είναι ο λόγος για τον θάνατό της γυναίκας του και ότι η ζωή του εξαρτάται από αυτήν. Η επιλογή της λοιπόν να εκφραστεί με λυρικό τρόπο συνιστά ταυτόχρονα αντίσταση στις αφελείς διακοπές του Άδμητου. Ο πόνος που βιώνει είναι ακατανόητος για τον Άδμητο και προτιμά να παραμείνει στην δική της έκσταση προ του θανάτου της και το δηλώνει με την επιλογή της να εκφραστεί μέσω του τραγουδιού και όχι με τον πεζό καθημερινό λόγο.

Η Wohl⁴⁵ χρησιμοποιώντας όρους της ψυχανάλυσης διαπιστώνει πως ο Άδμητος, αν και έχει παντρευτεί, δεν έχει ξεπεράσει το στάδιο της κάθεξης (προσκόλλησης) στο μητρικό αντικείμενο. Η μετακίνηση της κάθεξης από τη μητέρα σε μία άλλη γυναίκα δεν έχει επιτευχθεί, αφού για αυτόν η Άλκηστη είναι μία άλλη μητέρα. Συνεπώς, η «μητροκτονία» της Άλκηστης είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για να αποκτήσει ο Άδμητος υγιή σεξουαλικότητα.

Η Άλκηστη είναι η ιδανική σύζυγος και μητέρα. Ωστόσο, είναι και μια γυναίκα που δε διστάζει με παρρησία να τονίσει το μέγεθος της πράξης της και να ζητήσει αντι-χάρη. Οτιδήποτε λέει -όπως φάνηκε παραπάνω- τεκμηριώνεται. Η ίδια χαρακτηρίζει τον εαυτό της *άριστη* (στ.324) και θεωρεί πως τα παιδιά της και ο άντρας της πρέπει να είναι υπερήφανοι για εκείνην:

Καὶ σοὶ μὲν, πόσι,

γυναῖκ' ἄριστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν,

ὕμῃν δε, παῖδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι. (στ.323-325)

⁴⁴ Βλ. για το ίδιο θέμα Luschnig&Roisman (2003), σσ. 180-181

⁴⁵ Wohl (1998), σ. 153 και σ. 168

(Και συ, άντρα μου, μπορείς να το καυχιέσαι πως πήρες την πιο καλή γυναίκα, και σεις, παιδιά μου, πως γεννηθήκατε από μια τέτοια μάνα.)

Μπροστά τους οι θεατές έχουν μια δυναμική και ετοιμόλογη Άλκηστη, που όμως είναι υποχρεωμένη από τα πολιτισμικά δεδομένα της θνητότητας να θυσιαστεί. Ο άντρας δηλαδή έπρεπε να οργανώσει τον κόσμο του έτσι ώστε να εκπληρώνονται οι στόχοι του και σε αυτό τον κόσμο η γυναίκα άξιζε να θυσιαστεί για τον σύζυγό της⁴⁶. Η Burnett υποστηρίζει πως με την αυτοθυσία της παρατείνει τη ζωή του Αδμήτου, που είναι σύζυγος, πατέρας, αρχηγός του οίκου του και βασιλιάς της χώρας του, υπονοώντας πως η ζωή του έχει μεγαλύτερη αξία για τα δεδομένα της εποχής. Ο Grube γίνεται πιο συγκεκριμένος διατεινόμενος πως με το θάνατό της εξασφαλίζει την ασφάλεια των παιδιών της. Ο πατέρας μπορεί να παρέχει προστασία που η ίδια η μητέρα δεν μπορεί στον ίδιο βαθμό⁴⁷. Η Wohl⁴⁸ διαπιστώνει πως η πατρογραμμική καταγωγή μεταβάλλεται σε μητρογραμμική, καθώς αυτή διατηρεί την ακεραιότητα του οίκου, εξασφαλίζοντας τη διαδοχή από την πλευρά του πατέρα. Γίνεται ο γενεαλογικός πατέρας, παραγκωνίζοντας τον ρόλο του πατέρα σε μια πατριαρχικά δομημένη κοινωνία .

Το απαρέμφατο «έκπεφυκέναι» (στ. 325) και η εμφατική θέση του στο τέλος του τριμέτρου υποδηλώνει ότι η φύση των παιδιών της ανήκει, παρόλο που είναι κληρονόμοι του Αδμήτου. Η δράση λοιπόν της γυναίκας εδώ είναι λυτρωτική και σωτήρια για τον οίκο. Υπερβαίνει τα ανθρώπινα μέτρα αλλά αυτό γίνεται για την ισορροπία και συνέχεια του οίκου. Τέλος, παρηγορεί τον άντρα της:

χρόνος μαλάξει σ'· ούδέν έσθ' ό κατθανών (στ. 381)

(Ο χρόνος τον πόνο σου θα μαλακώσει· ο νεκρός τίποτα δεν είναι.)

Αποδεικνύει έτσι για άλλη μια φορά την ψυχραιμία της, χαρακτηριστικό που για τα δεδομένα της εποχής συνάδει με την ανδρική φύση και όχι με τη γυναικεία, που είναι ευεπίφορη στα ακραία πάθη και στον παραλογισμό.

2.2 Η Άλκηστη και το ηρωικό πρότυπο

Η σωτήρια και ηρωική διάσταση της θυσίας της υπογραμμίζεται και από τον συσχετισμό με τους ομηρικούς ήρωες που –όπως έχει ήδη επισημανθεί–υπόγεια

⁴⁶ Athanasopoulou(2008), σσ. 140-141

⁴⁷ Lloyd(1985), σ. 123

⁴⁸ Wohl (1998), σ. 137

διατρέχει όλο το κείμενο. Ο Ιακώβ παρατηρεί πως συσχετίζεται και με τον ιλιαδικό Αχιλλέα, ο οποίος μολονότι του προσφέρεται η δυνατότητα να πεθάνει σε βαθιά γεράματα αλλά άδοξος, προτιμά μία σύντομη αλλά ένδοξη ζωή. Η ηρωίδα λοιπόν με τη διάθεση της για αυτοθυσία, φαίνεται να ακολουθεί το πρότυπο του Αχιλλέα. Η πράξη της όμως δεν υπαγορεύεται από κοινωνικές αλλά από προσωπικές-οικογενειακές αξίες.⁴⁹ Επίσης, το αναντικατάστατο της ύπαρξης της, όπως και του Αχιλλέα, αναγνωρίζεται μόνο με την απουσία της⁵⁰. Παράλληλα, η Άλκηστη χαρακτηρίζεται συνολικά οχτώ φορές στο κείμενο ως *άριστη* (στ. 83, 151, 152, 241, 324, 442, 742, 899), χαρακτηρισμός που αποδίδεται στους ομηρικούς ήρωες. Βέβαια, ο Χορός της αποδίδει και τον χαρακτηρισμό *κεδνή* (στ.97), που στα ομηρικά έπη χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τη γυναίκα που ενδιαφέρεται για την ευζωία του άντρα της και την ομαλή λειτουργία του οίκου της ενώ παράλληλα επιβλέπει τους δούλους και ασχολείται με την υφαντική⁵¹. Παρακάτω, η «κοίλη τάφος» (στ.898) που είναι ο τάφος της Άλκηστης παραπέμπει στην «κοίλην κάπετον» του ιλιαδικού Έκτορα (Ω, 797) και του σοφόκλειου Αίαντα (στ. 1403). Η αριστεία της είναι ισότιμη και ανάλογη με αυτή των ανδρών-οπλιτών του 5^{ου} αιώνα που πεθαίνουν για την πόλη τους⁵². Άλλωστε της εξασφαλίζει αθάνατο κλέος (στ. 150-151, 447, 623-624). Όπως παρατηρεί και ο χορός,

ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθανομένη

Γυνή τ' ἄριστη τῶν ὑφ' ἡλίῳ μακρῶ. (στ.150-151)

(Ας ξέρει ότι και νεκρή τιμημένη θα μένει, η πιο ξεχωριστή γυναίκα απ' όσες το φως του ήλιου βλέπουν, η πιο άξια και με μεγάλη διαφορά)

Μάλιστα, το κλέος της, παρατηρεί η Foley⁵³, απειλεί με μόνιμη ανισορροπία την παραδοσιακή σχέση των δύο φύλων. Η Άλκηστη ιδιοποιείται τον ρόλο του άντρα που φροντίζει για την εύκλεια του οίκου του. Διαπιστώνουμε δηλαδή, όπως θα δούμε και στην Ελένη, την υπονόμηση του αρχαϊκού προτύπου κλέους που κατακτά ο άντρας στο πεδίο της μάχης. Το έργο μοιάζει να προτείνει ότι το κλέος δεν είναι μόνο ανδρική υπόθεση και δεν κατακτάται μόνο μέσα από την πολεμική αρετή, που εξάλλου είναι αρετή αριστοκρατικής υφής. Υπάρχει και το κλέος που κατακτάται στα πλαίσια της ιδιωτικής ζωής.

⁴⁹ Ιακώβ(2012), σ. 297 (τόμος α')

⁵⁰ Foley(2001), σ. 307

⁵¹ Luschig&Roisman (2003), σ. 97

⁵² Wohl (1998), σ. 140

⁵³ Foley(2001), σ. 315

2.3 Η αποδόμηση και η αποκατάσταση του Άδμητου

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο θάνατος της έχει γυναικεία ποιότητα, αφού επιστεγάζει την αφοσίωση στον οίκο της. Ταυτόχρονα, όμως, το σθένος που απαιτεί η αυταπάρηση και η αυτοθυσία της είναι ανδροπρεπής.⁵⁴ Ο Schein⁵⁵ παρατηρεί πως η Άλκηστη είναι το μοναδικό πρόσωπο που καταφέρνει να ξεπεράσει το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, ενώ ο σύζυγος και ο πεθερός της είναι προσκολλημένοι στην επιθυμία τους για ζωή.

Με αυτό τον τρόπο, όμως, ο Άδμητος παρουσιάζεται στα μάτια των θεατών ως ένας αντιήρωας, ένας δειλός που δέχεται να θυσιαστεί η γυναίκα του προκειμένου να δώσει παράταση στη ζωή του, που ούτως ή άλλως κάποια στιγμή θα επισφραγιστεί από τον θάνατό του. Αντιδιαστέλλεται με την γυναίκα του και η εκθήλυνση του γίνεται πιο εμφαντική, όταν παρουσιάζεται να κλαίει και να επιθυμεί να πέσει στον τάφο της γυναίκας του (στ.826-827), όταν περιγράφεται από τον Ηρακλή, καθώς και όταν φαντάζεται τη γυναίκα που του φέρνει ο Ηρακλής (στ. 1045-1048).

Ηρακ: ἀλλ' ἤσθόμην μὲν ὄμμ' ἰδῶν δακρυρροοῦν

κουράν τε καὶ πρόσωπον· (στ. 826-827)

(Ηρακ.: Κάτι κατάλαβα, σαν είδα τα δακρυσμένα μάτια, την όψη και τα κομμένα μαλλιά)

Αδμ: μή μ' ἀναμνήσης κακῶν.

Οὐκ ἄν δυναίμην τήνδ' ὀρῶν ἐν δώμασιν

ἄδακρυς εἶναι. (1045-1047)

(Αδμ.: Μη μου ξυπνάς κακές αναμνήσεις, γιατί δεν θα μπορούσα να αντικρίζω αυτήν εδώ μες το παλάτι χωρίς να χύσω δάκρυ.)

Αξίζει σε αυτό το σημείο να κάνουμε μια παρένθεση και να αναφερθούμε στην αντιμετώπιση του θρήνου στην αρχαιότητα. Τα δάκρυα και ο θρήνος που συνόδευαν τον θάνατο κάποιου προσώπου θεωρούνταν γυναικείο χαρακτηριστικό και ήταν κοινός επαναλαμβανόμενος τόπος της τραγωδίας. Ο θρήνος συσχετιζόταν με τη γυναίκα και τον παραλογισμό, ενώ επιβαλλόταν ο κοινωνικός περιορισμός του. Όπως αναφέρει ο Πλούταρχος, ο Σόλων είχε θεσπίσει νομοθεσία για να περιορίσει τους υπερβολικούς

⁵⁴ Segal (1993), σ.77

⁵⁵ Schein (1988), σ. 196

θρήνους και θεωρούσε ως «άνανδρο» και «γυναικώδες» την εκδήλωση υπερβολικού πάθους στο πένθος εκ μέρους των αντρών.⁵⁶ Το κλάμα δηλαδή θεωρείται ένα πάθος που αρμόζει στη γυναίκα και είναι επικίνδυνο για τον άντρα, που ενσαρκώνει τη λογική και την ψυχραιμία. Στα ομηρικά έπη και στην τραγωδία, όμως, το κλάμα θεωρούνταν ευχαρίστηση, μια ευχαρίστηση που ενώ βρισκόταν έξω από τα όρια της πρέπουσας συμπεριφοράς, ήταν επιτρεπτή. Μπορούσε, λοιπόν, το ακροατήριο των ανδρών να χαίρεται συμμετέχοντας στον θρήνο των ηρώων, χωρίς να υποφέρει από το στίγμα της θηλυπρέπειας. Μπορούσαν να εξερευνήσουν έτσι τον φόβο τους για την παραφορά του θρήνου ή για την απώλεια ελέγχου των συναισθημάτων, που είναι θηλυκά χαρακτηριστικά και που δεν αποτελούσαν πρέποντα τρόπο έκφρασης για έναν άνδρα⁵⁷. Και οι ήρωες των τραγωδιών πότε θρηνούσαν; Όταν βίωναν τη μεταστροφή της τύχης τους ή την απόλυτη δυστυχία. Αξιοσημείωτο είναι πως πρόκειται συνήθως ή για μεγάλους σε ηλικία άνδρες ή για νέους και ανώριμους.

Την προσοχή μας ελκύει και ο στίχος, όπου ο Άδμητος αμφισβητεί την αρρενωπότητά του, αφού έχει ψέξει τον εαυτό του για τη δειλία του:

*Ἴδοῦ τὸν αἰσχρῶς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν
ἀλλ' ἦν ἔγημεν ἀντιδοὺς ἀψυχίαι
πέφευγεν Ἄιδην· κᾶτ' ἀνὴρ εἶναι δοκεῖ;*(στ. 955-957)

(Να αυτός που ζωή όλο ντροπή περνά, που δεν τόλμησε να πεθάνει, αλλά ο δειλός ξέφυγε τον Άδη στέλνοντας στη θέση του αυτήν που πήρε για γυναίκα. Περνιέται για άντρας;)

Η Άλκηστη με το πρωτόφαντο σθένος της αντικαθιστά τον Άδμητο ως ήρωα και εκείνος επιλέγοντας να ζήσει, αναλαμβάνει τον ρόλο της Άλκηστης ως μητέρας⁵⁸. Σφαίρα δράσης του είναι πλέον το σπίτι, το οποίο εγκαταλείπει για να θάψει τη γυναίκα του και στο οποίο επιστρέφει για να παραδοθεί στη θλίψη του, ενώ η γυναίκα είναι αυτή που κερδίζει την τιμητική ταφή. Το έργο δεν εστιάζει στην επιστροφή κάποιου πολεμιστή από το πεδίο της μάχης αλλά στον ένδοξο θάνατο μιας γυναίκας, στην εκφορά και ταφή της⁵⁹. Ο στενός συσχετισμός του Άδμητου με τον οίκο αποδεικνύεται και από την υπόσχεση του να φτιάξει άγαλμα της γυναίκας του για να το έχει δίπλα στο κρεβάτι του (στ.348-352).

⁵⁶ Segal (1993), σ. 63

⁵⁷ Segal (1993), σσ. 64-66 και σ. 71

⁵⁸ Wohl (1998), σσ. 140-141 και Foley(2001), σ. 303

⁵⁹ Segal (1993), σ. 82

Ακόμα και ο χορός εμμέσως τον καταδικάζει, όταν στους στ. 227-229 του προτείνει να αυτοκτονήσει για τη συμφορά που τον έπληξε, μία ενέργεια που παραδοσιακά ταιριάζει σε μία γυναίκα. Επιπλέον, αυτός ορίζεται ως άντρας της και όχι αυτή ως γυναίκα του.

Ο ηρωισμός της αρχαϊκής εποχής αμφισβητήθηκε και έγινε φανερό πως το κλέος δεν είναι άπιαστο όνειρο για μία γυναίκα. Είναι ώρα τώρα να επανέλθουμε στις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής και να αποκατασταθεί η πρωτοκαθεδρία του άντρα και αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο αν και ο Άδμητος αποδείξει ότι κατέχει μια αρετή σε εξαιρετικό βαθμό. Η αρετή λοιπόν στην οποία διακρίνεται είναι αυτή της φιλοξενίας.

Ο Ηρακλής φτάνει στον οίκο του βασιλιά των Φερών, διαπιστώνει πως το κλίμα είναι πένθιμο και αρχίζει τις ερωτήσεις για το αποθανών πρόσωπο.

όθνεϊος ἢ σοὶ συγγενῆς γεγῶσά τις; (στ.532)

(Ξένη ἢ μήπως κάποια συγγενῆς σου;)

Ο Άδμητος υποστηρίζει πως η σύζυγός του είναι και ζωντανή και νεκρή, τοποθετεί τον θάνατό της στο κοντινό μέλλον και δηλώνει το εξής:

όθνεϊος, ἄλλως δ' ἦν ἀναγκαῖα δόμοις (στ. 533)

(Ξένη· ἀλλά στενά δεμένη με το σπίτι)

Συνεπώς, ο Άδμητος μπορεί να προσφέρει τη φιλοξενία του στον ήρωα. Πράγματι, η γυναίκα ήταν όντως μία ξένη για τον οίκο του άνδρα, μία ξένη που περνούσε από την κηδεμονία του πατέρα της στην κηδεμονία του συζύγου της και ενσωματωνόταν στον οίκο του με τον γάμο⁶⁰. Οι στίχοι δηλαδή αυτοί δεν ξένισαν το αθηναϊκό κοινό, όπως ξενίζουν το σύγχρονο. Εξάλλου και στη συζήτηση με τον πατέρα του, ο Άδμητος εξοργισμένος για τη στάση των γονιών του, λέει πως μία «γυναίκα όθνεϊα» δέχτηκε να πεθάνει για χάρη του:

οὐκ ἠθέλησας οὐδ' ἐτόλμησας θανεῖν

τοῦ σοῦ πρὸ παιδός, ἀλλὰ τήνδ' εἰάσατε

γυναῖκ' όθνεϊαν (στ. 644-646).

⁶⁰ Rabinowitz (1999), σ. 100

(Δεν θέλησες ούτε τόλμησες να πεθάνεις για χάρη του παιδιού σου, αλλά τούτη, μια ξένη, αφήσατε να το κάνει)

Η φιλοξενία του Ηρακλή παραπέμπει στη φιλοξενία του Απόλλωνα και ο Άδμητος στη νέα του ζωή ως χήρος, φαίνεται να επαναλαμβάνει το παρελθόν. Περνά πάλι τη «δοκιμασία» της φιλοξενίας, μόνο που αυτή τη φορά είναι πιο δύσκολη μιας και ο φιλοξενούμενος έχει έρθει σε ακατάλληλη στιγμή. Κίνητρο της συμπεριφοράς του, όπως διαπιστώνει και ο υπηρέτης, είναι η αιδώς (στ.823). Ο ήρωας δε διώχνει τον Ηρακλή, γιατί μία τέτοια ενέργεια θα απειλούσε τη φήμη του οίκου του καθώς και τη μελλοντική φιλοξενία των παιδιών του από άλλους οίκους. Η Burnett διαπιστώνει ότι «Η προσοχή της Άλκηστης στρέφεται στο εσωτερικό του σπιτιού, στην Εστία, στη νυφική της κλίνη ενώ του Άδμητου στην εξωτερική του πτυχή. Συνδέει δηλαδή τον οίκο του με την πόλη και η πόλη έχει υποχρεώσεις απέναντι σε άλλες πόλεις. Τα παιδιά τους θα βασιλεύσουν στην πόλη τους και ο Άδμητος αξιολογεί ως σπουδαιότερη την καλή έξωθεν μαρτυρία από την ανάγκη του να θρηνήσει». ⁶¹

Ωστόσο, γρήγορα αποκαλύπτεται η αλήθεια στον Ηρακλή από τον δούλο που τον περιποιείται (στ.821). Η γυναίκα που πέθανε δεν είναι άλλη από τη βασίλισσα των Φερών. Αμέσως ο Ηρακλής παίρνει την απόφαση να πάει στον τάφο, να παλέψει με τον θάνατο και να φέρει πίσω την Άλκηστη, ανταμείβοντας τον γενναίο και κατεξοχήν φιλόξενο Θεσσαλό – όπως τον χαρακτηρίζει ο ίδιος – Άδμητο. Εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε πως γίνεται προσπάθεια να αποκατασταθεί ο πενθών σύζυγος. Η Άλκηστη δηλαδή δε σώζεται για την αρετή της αλλά γιατί ο Ηρακλής θέλει να ανταποδώσει τη χάρη στον φίλο του.⁶²

Η Άλκηστη με τον θάνατο της δίνει ένα πολύ σπουδαίο μάθημα στον Άδμητο, όπως και ο ίδιος ομολογεί:

*ἐγὼ δ', ὄν οὐ χρῆν ζῆν, παρὲς τὸ μόρσιμον
λυπρὸν διάξω βίοτον· ἄρτι μανθάνω. (στ. 939-940).*

(Εγώ όμως, που δεν έπρεπε να ζω, τη μοίρα μου παρέκαμψα και ζωή πικρή θα ζήσω· τώρα καλά το νιώθω.)

⁶¹ Burnett(1971), σ.39

⁶² Ιακώβ(2012), σ. 84 (τόμος α') και Segal (1993), σ. 83

Αν λάβουμε υπόψη μας τη θέση της Zeitlin για διεύρυνση της ανδρικής εμπειρίας και εξερεύνηση της ανθρώπινης φύσης μέσω της γυναικείας υπόστασης, μπορούμε να ισχυριστούμε πως σε αυτό το σημείο διατυπώνεται μία διαπίστωση που πρέπει να αποτελέσει κοινό μάθημα για όλους τους άντρες. Ο Άδμητος γυρνά μετά την ταφή της γυναίκας του σε μία ζωή αβίωτη. Η δυστυχία και τα βάσανά του από εδώ και πέρα θα είναι μεγαλύτερα από αυτά της γυναίκας του (στ.935-936). Απεχθάνεται το σπίτι του ενώ σκέφτεται την κοινωνική κριτική που θα προκύψει εναντίον του μιας και άφησε τη γυναίκα του να πεθάνει στη θέση του. Και το χειρότερο, το κλέος του έχει υποστεί ανεπανόρθωτο πλήγμα, όπως αναγνωρίζει και ο ίδιος:

τοιάνδε πρὸς κακοῖσι κληδὸνα

ἔξω. τί μοι ζῆν δῆτα κύδιον, φίλοι,

κακῶς κλύονται καὶ κακῶς πεπραγότι;(στ.959-961).

(Πέρα από τη συμφορά, θα βγάλω και κακό όνομα. Τι κέρδισα, λοιπόν, φίλοι μου, που ζω, αν με κακολογούν και δυστυχής αν είμαι;)

Επομένως, η Άλκηστη με τον θάνατο της τον δίδαξε πως η ασφάλεια και η ταυτότητα του οίκου είναι έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες με τη γυναίκα (στ. 414-415, 879-880). Επιπλέον, συνειδητοποίησε τη ματαιότητα αυτής της επιλογής του, καθώς ο θάνατος αργά η γρήγορα είναι η αναπόφευκτη μοίρα του ανθρώπου. Η παράταση της ζωής μπορεί τελικά να οδηγήσει και σε έναν ζωντανό θάνατο. Δεν είναι όμως μόνο ο Άδμητος αυτός που παίρνει το μάθημά του αλλά και στο ανδρικό κοινό της παράστασης δίνεται η δυνατότητα να προχωρήσει σε συνειδητοποιήσεις που επεκτείνει τη θέαση της κοινωνίας του. Μέλημα της δημοκρατίας στην αρχαία Αθήνα ήταν η εξασφάλιση της ισότητας τόσο απέναντι στο νόμο όσο και απέναντι στις ευκαιρίες συμμετοχής στα κοινά. Το ενδιαφέρον αυτό όμως περιλαμβάνει και τις πρακτικές της ταφής⁶³. Ήδη από την εποχή του Σόλωνα μέσω της νομοθεσίας γίνονταν προσπάθειες να τεθούν όρια στις ύποπτες επιδείξεις πλούτου των εξεχουσών οικογενειών κατά την ταφή των προσφιλών τους προσώπων. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου είχε καθιερωθεί ήδη να θάβονται σε κοινό τάφο οι πεσόντες. Με λίγα λόγια, επικρατούσε η εξισωτική τάση ακόμα και σε ό, τι αφορούσε τον θάνατο. Η θυσία λοιπόν της Άλκηστης καταδίκασε τον Άδμητο σε μία μίζερη ζωή που ισοδυναμεί με θάνατο, πράγμα που δε θα είχε συμβεί αν είχε υποταχθεί στους νόμους της φυσικής

⁶³ Gregory (1997), σσ. 44-46

νομοτέλειας. Συνεπώς, η ίση αντιμετώπιση όλων απέναντι σε ό,τι αφορά τον θάνατο εξασφαλίζει τελικά και μια ευτυχισμένη ζωή. Αυτό είναι το μάθημα που πρέπει να πάρει τόσο ο ήρωας όσο και οι θεατές της παράστασης. Ο Απόλλωνας έκανε δώρο μία παράταση ζωής στον Άδμητο. Αυτό όμως το δώρο έκανε τη ζωή του αφόρητη και δυστυχισμένη. Ο Ηρακλής φέρνοντας πίσω την Άλκηστη, του επιστρέφει τη χαρά και μαζί τον επαναφέρει στο status quo ante της άγνοιας του θανάτου του, εξισώνοντας τον με τους άλλους θνητούς. Μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε πως η ματαιότητα της θυσίας της Άλκηστης είναι στην κατεύθυνση της συμφιλίωσης αριστοκρατικών αξιών με τη δημοκρατία ενώ επιβεβαιώνει τον Αριστοφάνη που θεωρούσε πως η συνεισφορά του Ευριπίδη στην τραγωδία είναι η δημοκρατικοποίησή της (Βάτραχοι, στ. 948-949).⁶⁴

Στην έξοδο του έργου, ο Ηρακλής εμφανίζεται κρατώντας από το χέρι μια γυναίκα σκεπασμένη με πέπλο. Υποστηρίζει ότι την κέρδισε σε έναν αγώνα και ζητά από τον Άδμητο να την κρατήσει στο σπίτι του όσο εκείνος θα λείπει σε άθλο στη Θράκη. Η παιχνιδιάρικη διάθεση του Ηρακλή συνάδει με το ύφος του έργου που παραπέμπει περισσότερο σε σατυρικό δράμα παρά σε τραγωδία. (Άλλωστε γνωρίζουμε ότι η Άλκηστη παρουσιάστηκε στη θέση σατυρικού δράματος)⁶⁵. Ταυτόχρονα, το τέχνασμα του Ηρακλή φέρνει τον Άδμητο αντιμέτωπο με το ζήτημα της προτεραιότητας της δημόσιας ή της ιδιωτικής σφαίρας⁶⁶. Ο Άδμητος αρνείται να τη δεχτεί στο σπίτι του και δηλώνει αφοσιωμένος στη μνήμη της γυναίκας του. Τελικά, όμως, κάνει τη χάρη στον Ηρακλή. Πρόκειται όμως για μία χάρη που βασίζεται στην εξαπάτηση, στον εξαναγκασμό και στην προδοσία, όπως φαίνεται από τον διάλογό τους:⁶⁷

Ηρ.: πιθοῦ· τάχ' ἂν γάρ ἐς δέον πέσοι χάρις. (στ.1101)

(Άκουσέ με, ίσως η χάρη που θα μου κάνεις με τον καιρό να πιάσει τόπο)

Αδμ.: Χρή, σοῦ γε μὴ μέλλοντος ὀργαίνειν ἐμοί. (στ.1106)

(Αδμ.: Πρέπει, εκτός αν πρόκειται να μου θυμώσεις)

Αδμ.: Ἄναξ, βιάζῃ μ' οὐ θέλοντα δρᾶν τάδε. (στ.1116)

(Αδμ.: Ἀρχοντά μου, με πιέζεις, παρά τη θέλησή μου)

⁶⁴ Gregory (1997), σ. 185

⁶⁵ Για τη σατυρική ποιότητα του έργου βλ. Sutton (1972), σσ. 321-330

⁶⁶ Foley(2001), σ. 328

⁶⁷ Wohl (1998), σ. 173

Ο Άδμητος δε θέλει να φανεί αγενής και να δυσαρεστήσει τον φιλοξενούμενό του και ο ίδιος την πιάνει με το δεξί του χέρι για να τη βάλει μέσα στο σπίτι. Η αφοσίωση στη γυναίκα που θυσιάζεται για τον οίκο περνά σε δεύτερη μοίρα, αφού προέχει η υποχρέωση της φιλοξενίας του άντρα.⁶⁸ Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σταθούμε λίγο μιας και έχει έναν ιδιαίτερο συμβολισμό. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η γυναίκα με το γάμο της περνούσε από τον οίκο του πατέρα στον οίκο του συζύγου της και ειδικότερα στην κρεβατοκάμαρά του. Ο γαμπρός έπιασε τη νύφη από το χέρι και το πέρασμα από το κατώφλι του νέου σπιτιού σηματοδοτούσε και τη μετάβαση της στο νέο σπιτικό⁶⁹. Μπορούμε να πούμε πως επρόκειτο για μία συναλλαγή, αφού ο πατέρας της νύφης και ο γαμπρός συμφωνούσαν προφορικά για τον γάμο και την προίκα (εγγύη). Μπορούσε μάλιστα να απουσιάζει η νύφη αφού δεν χρειαζόταν η συγκατάθεσή της, γεγονός που αποδεικνύει την αντιμετώπιση της ως εμπόρευμα.⁷⁰ Μπορούμε λοιπόν να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι στο δράμα η ισχυρή υποκειμενικότητα της γυναίκας στο τέλος περιορίζεται και η γυναίκα μεταβάλλεται σε αντικείμενο συναλλαγής μεταξύ των αντρών. Το status αυτό δηλώνεται εύγλωττα από τον ίδιο τον Ηρακλή, που την αποκαλεί «νικητήρια» (στ.1028) και «κέρδος» (στ. 1033). Το σώμα της επανέρχεται και ανασταίνεται τελικά για να προσδώσει δύναμη στην αρσενική κυριαρχία και να επιβεβαιώσει τους δεσμούς μεταξύ των αντρών. Άλλωστε, η ανταλλαγή προσδιόριζε τη δυναμική των σχέσεων μεταξύ των αντρών⁷¹. Η γυναίκα μεταβάλλεται σε αντικείμενο συναλλαγής· ο Άδμητος προσέφερε φιλοξενία και ο Ηρακλής του έφερε πίσω τη γυναίκα του. Η ανταλλαγή δώρων και η φιλοξενία ήταν μέρος του αριστοκρατικού lifestyle της αρχαϊκής Ελλάδας και μέσο παγίωσης σχέσεων ανάμεσα σε αριστοκρατικές οικογένειες. Αυτή την πρακτική έρχεται η εν λόγω τραγωδία να αμφισβητήσει, αναδεικνύοντας την ένταση που υπάρχει ανάμεσα στην κεντρομόλο τάση του οίκου που οφείλεται στη γυναίκα και στην κεντρόφυγο τάση που οφείλεται στον άντρα. Από τη μια πλευρά έχουμε την τελετουργία του θρήνου και της ταφής ενός αγαπημένου προσώπου του οίκου και από την άλλη ένα δίκτυο φιλικών και συμμαχικών σχέσεων που στηρίζεται στην πλουσιοπάροχη προσφορά φιλοξενίας ακόμα και σε ιδιαίτερα

⁶⁸ Για τον ανταγωνισμό ξενίας – φιλίας βλ. Goldfarb (1992), σσ. 121-126. Ο Goldfarb υποστηρίζει πως η Άλκηστις αναδεικνύει ένα εγγενές στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης: ο προβληματισμός για τον χειρισμό των αλληλοσυγκρουόμενων υποχρεώσεων που προκύπτουν στα πλαίσια των πολυεπίπεδων ανθρώπινων σχέσεων.

⁶⁹ Buxton (1987), σ. 77

⁷⁰ Η Kokkini (2010), σσ. 164-165 υποστηρίζει πως σε μία τέτοια σχέση ανταλλαγής απουσίαζε η τρυφερότητα και συνεπώς και το αντίστοιχο λεξιλόγιο που θα ήταν ενδεικτικό τέτοιων συναισθημάτων. Για αυτό το λόγο δε θα πρέπει να παραξενεύει η απουσία ρομαντισμού μεταξύ του ζεύγους. Η ιδανική έγγαμη σχέση της κλασικής εποχής στηρίζεται στην αμοιβαία κατανόηση και αρμονία.

⁷¹ Rabinowitz (1999), σ.101

κρίσιμες στιγμές του οίκου. Την τελευταία αυτή πτυχή του οίκου έρχεται να αμφισβητήσει η τραγωδία μέσα από τη διάσταση των δύο φύλων. Ο λόγος; Η φιλοξενία, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι αριστοκρατικό ιδανικό που μπορεί να ενσωματώθηκε στη δημοκρατική πόλη, δεν έπαψε όμως να κινεί υποψίες λόγω ακριβώς της πολυτελούς πτυχής του⁷². Επιπλέον, η δυσκολία να συμβιβαστούν οι υποχρεώσεις της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας αντικατοπτρίζει και τον μεταξύ τους ανταγωνισμό. Η οικιακή ζωή και οι δημόσιες και οι ιδιωτικές προτεραιότητες μέσα από την εν λόγω τραγωδία όσο και από την *Ελένη* επαναξιολογούνται στα τέλη του 5^{ου}-αρχές 4^{ου} αιώνα π.Χ. . Αυτό αντικατοπτρίζεται και στην μεταγενέστερη πραγματεία του Ξενοφώντα για τη διαχείριση του νοικοκυριού, τον *Οικονομικό*· σε αγγειογραφίες που εστιάζουν σε οικιακά θέματα και σε ρομαντικές τραγωδίες, όπως είναι η ευριπίδεια *Ανδρομέδα*⁷³.

Στη συνέχεια, ο Άδμητος πιάνοντας από το χέρι την Άλκηστη αισθάνεται να κόβει το κεφάλι της Γοργόνας. Η Wohl⁷⁴ υποστηρίζει πως συμβολίζεται η ρήξη του δεσμού του με τη μητρική διάσταση της Άλκηστης, η απελευθέρωση από την προσκόλληση του στο μητρικό αντικείμενο. Η προσκόλληση του αυτή αποδείχτηκε τελικά ένας εναγκαλισμός που φαλκιδεύει και παραλύει την υποκειμενικότητα του αρσενικού. Για αυτό και η Άλκηστη επιστρέφει σεξουαλικοποιημένη και η σταθερότητα – ισορροπία του οίκου επισφραγίζεται με την είσοδο του ζευγαριού στο σπίτι⁷⁵. Επιστρέφει όμως σιωπηλή, παθητική και φορώντας το πέπλο της. Η Luschnig⁷⁶ υποστηρίζει πως αν η ηρωίδα είχε βγάλει το πέπλο της, όπως τη βλέπουμε να παριστάνεται στις αγγειογραφίες, αυτό θα σήμαινε τη θετική της διάθεση απέναντι στον ήρωα. Θεωρώ όμως πως η τραγωδία του Ευριπίδη δε θέλει να έρθει σε ρήξη με το πολιτισμικό status quo της εποχής του. Η γυναίκα πρέπει να είναι υποταγμένη στον άντρα. Ο Άδμητος πιάνει την Άλκηστη από το χέρι για να τη βάλει μέσα στο σπίτι και αυτή η κίνηση υποδηλώνει ότι η γυναίκα τίθεται υπό την κυριαρχία του άντρα. Ο οίκος βίωσε την αποσταθεροποίηση με τη συνύπαρξη του θρήνου και του συμποσίου. Η ισορροπία αποκαθίσταται με την επάνοδο της Άλκηστης στη ζωή, σε ρόλο όμως σιωπηλού παθητικού αντικειμένου ανταλλαγής μεταξύ αντρών, σε ρόλο ανάλογο με αυτόν που συναντάμε σε άλλους μύθους διάσωσης γυναικών (βλ. Δανάη ή Ανδρομέδα). Βέβαια, η επάνοδος της ηρωίδας στη ζωή -κατά το

⁷² Ιδιαίτερα κατατοπιστικός σε αυτό το σημείο θεωρείται ο Segal (1993), σσ. 84-85

⁷³ Foley(2001), σ. 328

⁷⁴ Wohl (1998), σ. 168

⁷⁵ Buxton (1987), σσ. 77-78

⁷⁶ Luschnig (1995), σ. 78

πρότυπο της Περσεφόνης- υπόσχεται ανανέωση της ζωής και καλοτυχία. Το υποστηρίζει άλλωστε και ο ίδιος ο Άδμητος:

νῦν γὰρ μεθρημόσμεσθα βελτίω βίον τοῦ πρόσθεν·

οὐ γὰρ εὐτυχῶν ἀρνήσομαι (στ.1157-1158).

(γιατί τώρα περάσαμε σε μια καλύτερη ζωή από ό,τι πρώτα και δεν θα αρνηθώ πως είμαι ευτυχισμένος)

Το τίμημα για την ευτυχισμένη ζωή του Άδμητου είναι η θυσία της ισχυρής υποκειμενικότητας της γυναίκας. Άραγε μήπως αυτή η σιωπή της Άλκηστης υποδηλώνει την απογοήτευση της από τον Άδμητο που προέταξε τις υποχρεώσεις του που αφορούν το δημόσιο βίο; Μήπως δε σηκώνει το πέπλο της (στις αγγειογραφίες παριστάνεται να το αφαιρεί) γιατί δεν ανταποκρίνεται θετικά στα συναισθήματα του Άδμητου;

2.4 Η λατρεία της Άλκηστης

Η πράξη της Άλκηστης είναι μοναδική και διακρίνεται για την ξεχωριστή της γενναιότητα, όπως αποδείχτηκε παραπάνω. Για αυτό το λόγο και της αξίζουν θεϊκές τιμές. Ο Χορός προφητεύει τη λατρεία της κατά τη διάρκεια της εορτής των Καρνείων (στ. 445-454) ενώ ο τάφος της θα περιβάλλεται από θεϊκές τιμές (στ.995-999). Ακόμη, την χαρακτηρίζει «μακάρα δαίμων» (στ.1003) και «ποτνία» (στ.1004). Τα Κάρνεια ήταν η δεύτερη μεγαλύτερη γιορτή (πρώτη ήταν τα Υακίνθεια) προς τιμήν του Απόλλωνα, στενά συνυφασμένη με την κοινωνική ενσωμάτωση των νέων άντρων στην ενήλικη ζωή των οπλιτών. Ήταν μίμηση της στρατιωτικής εκπαίδευσης και περιελάμβανε μουσικούς αγώνες και αγώνες δρόμου⁷⁷.

Η Άλκηστη λοιπόν πιθανότατα να λατρευόταν σε αυτές τις τελετές μύησης ως κάποια που έκανε την κατάβαση στον Κάτω Κόσμο και επέστρεψε στον κόσμο των ζωντανών⁷⁸. Μυήθηκε στο μυστήριο της ζωής και του θανάτου, όπως οφείλουν να μυηθούν οι νέοι στην ενήλικη ζωή, που περιλαμβάνει και τις στρατιωτικές τους υποχρεώσεις· η εμπειρία μιας γυναίκας ως πρότυπο και οδηγός για την εμπειρία των ανδρών.

⁷⁷ Burkert (1987), σ. 355

⁷⁸ Rabinowitz (1999), σ. 102. Σύμφωνα με μεταγενέστερες πηγές, ο Άδμητος είχε ομοφυλοφιλικές σχέσεις με τον Απόλλωνα και ο τελευταίος στο τέλος της σχέσης τους διευκόλυνε το γάμο με την Άλκηστη, γεγονός που επέτρεψε και τη λατρεία της στα πλαίσια μιας εξαιρετικά σημαντικής γιορτής προς τιμήν του Απόλλωνα.

Ο συσχετισμός της με τελετές μύησης επιβεβαιώνεται και από τη Foley, που θεωρεί πως όπως και στην Ελένη- που θα μελετηθεί παρακάτω-, έτσι και εδώ η ιστορία βασίζεται στο μοτίβο της ανόδου (anodos pattern). Η Άλκηστη δηλαδή κατεβαίνει κυριολεκτικά στον Κάτω Κόσμο -όπως και η Περσεφόνη- και επιστρέφοντας στη ζωή, επιτυγχάνεται η επανένωσή της με τον οίκο και τον σύζυγό της⁷⁹. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως στην τελευταία σκηνή είναι ντυμένη σα νύφη (φορά πέπλο)· στην πραγματικότητα όμως φορά το φόρεμα με το οποίο αναχώρησε για το τελευταίο της ταξίδι⁸⁰. Οι ανθρωπολόγοι θεωρούν πως τόσο ο γάμος όσο και ο θάνατος είναι τελετές μετάβασης· η πρώτη είναι μετάβαση σε ένα άλλο σπιτικό και η δεύτερη σε μία άλλη ζωή.

Τέλος, αξιοσημείωτο είναι πως στο συγκρητισμό των διαφόρων ιστοριών και διασκευών που διαμόρφωσαν τον μύθο της Άλκηστης, ο Άδμητος και η Άλκηστη γίνονται οικοδεσπότες του Κάτω Κόσμου⁸¹. Τα όρια ανάμεσα στο μύθο της Περσεφόνης και του Άδη από τη μία και της Άλκηστης και του Άδη από την άλλη είναι ρευστά. Άλλωστε το ίδιο το όνομα του Άδη παραπέμπει στο επίθετο *άδάμαστος* με το οποίο προσδιορίζεται ο Άδης στην *Ιλιάδα* (I.158)⁸². Τέλος, σε αυτό συνηγορούν και οι ακόλουθοι στίχοι στους οποίους ο Χορός μεταφερόμενος στο μέλλον, αναφέρει πως η Άλκηστη θα γίνει πάρεδρος των θεών του Κάτω Κόσμου:

εί δέ τι κάκεϊ

πλέον ἔστ'άγαθοῖς, τούτων μετέχουσ'

Ἄιδου νύμφη παρεδρεύοις. (στ.744-746).

(και αν κάποια αμοιβή εκεί για τους καλούς υπάρχει, από αυτήν μερίδιο να πάρεις και τιμημένη σύντροφος της νύφης του Άδη να γίνεις.)

⁷⁹ Οι Fantham, Foley, Kampen, Pomeroy, Shapiro (2005), σ. 22 παραθέτουν μία άλλη εκδοχή του μύθου της Άλκηστης, γνωστή από τον Απολλόδωρο, σύμφωνα με την οποία η Περσεφόνη έστειλε την βασίλισσα πίσω στον κόσμο των ζωντανών θαυμάζοντας το κουράγιο που επέδειξε όταν θέλησε να πεθάνει η ίδια αντί για τον άντρα της.

⁸⁰ Foley(2001), σ. 310

⁸¹ Χρυσοστόμου (1994), σ. 193

⁸² Foley(2001), σ. 307

Κεφάλαιο 3

Ελένη

Σε αυτό το κεφάλαιο διερευνάται η μετάπλαση του μύθου της Ελένης από τον Ευριπίδη στην ομώνυμη τραγωδία. Στη νέα πραγμάτευση του μύθου, η ηρωίδα με όπλο της το δόλο αναλαμβάνει να εκπονήσει σχέδιο διαφυγής της ίδιας και του άντρα της. Ο άλλοτε σπουδαίος ήρωας είναι τώρα απλώς ο συνεργός μιας γυναίκας. Αυτή η ανατροπή λειτουργεί ως καταλύτης επανεκτίμησης αξιών, όπως είναι το κλέος, και ως μοχλός ανάδυσης της νέας ταυτότητας του ήρωα. Παράλληλα, η δυσπόστατη φύση της ηρωίδας είναι δηλωτική της λειτουργίας του θεάτρου.

3.1 Η ανατροπή του μύθου της Ελένης

Η *Ελένη* (412π.Χ.) ανήκει στα όψιμα έργα του ευριπίδειου corpus που χαρακτηρίζονται από το μελοδραματικό τους ύφος και αντικατοπτρίζουν τις πνευματικές ζυμώσεις του τέλους του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ενώ γράφεται μετά την ολέθρια για τους Αθηναίους Σικελική Εκστρατεία. Το δράμα μας παρουσιάζει μια νέα Ελένη, διαφορετική από την παραδοσιακή της απεικόνιση. Η Ελένη από σύμβολο εκθαμβωτικής ομορφιάς και πηγή δεινών μετασχηματίζεται σε όχημα για τη διερεύνηση της ανδρικής ταυτότητας και για την αμφισβήτηση των αξιών της.

Ειδικότερα, η ηρωίδα παρουσιάζεται με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο από την παράδοση των ομηρικών επών. Στην *Ιλιάδα*, οι γέροντες που περιβάλλουν τον Πρίαμο σαστίζουν αντικρίζοντας την και λένε πως πράγματι για μια τέτοια γυναίκα άξιζε να υποστούν τα δεινά του πολέμου (Γ, στ.160). Το μοτίβο της αξεπέραστης ομορφιάς της επαναλαμβάνεται και στη ραψωδία δ της *Οδύσσειας* (στ.121-122) και συμπληρώνεται από την παρουσίασή της ως μιας άπιστης μοιχαλίδας που έγινε δεκτή πάλι από τον σύζυγό της.

Ο νεωτερικός Ευριπίδης καινοτομεί στηριζόμενος στην *Παλινωδία* του Στησιχόρου. Επιλέγει να δομήσει μία ολόκληρη τραγωδία πάνω σε μια ανατροπή του γνωστού

μύθου⁸³: Η Ελένη δεν βρίσκεται στην Τροία αλλά στην Αίγυπτο, ο τρωικός πόλεμος δε γίνεται εξαιτίας της αλλά εξαιτίας του ειδώλου της. Είναι θύμα της διαμάχης των θεών και του δόλου της Ήρας⁸⁴, που έπλασε το είδωλό της (στ.34, στ.586) και παρέσυρε Τρώες και Αχαιούς στον πόλεμο, παίρνοντας εκδίκηση για το βραβείο που δεν της αποδόθηκε. Η Ήρα θεωρείται προστάτιδα του γάμου και το αναμενόμενο θα ήταν να προστατεύει το ζευγάρι.⁸⁵ Εντούτοις, με τον δόλο της τους απομακρύνει. Η Ελένη είναι στην πραγματικότητα η αθώα σύζυγος του Μενελάου, όμως για τον κόσμο είναι η άπιστη μοιχαλίδα που έγινε αιτία του ολέθριου πολέμου. Η ζωή της δηλαδή ορίζεται από άλλους, βιώνει την ασυμφωνία ανάμεσα στη γνώμη του κόσμου και τη γνώση του εαυτού της και δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να το ανατρέψει αυτό (στ. 926-928)⁸⁶.

Ο Ερμής λοιπόν εκτελώντας διαταγές της Ήρας απάγει την Ελένη και την οδηγεί στην Αίγυπτο. Εκεί ο Θεοκλύμενος επιδιώκει να την παντρευτεί και εκείνη, για να γλιτώσει από τις ορέξεις του, καταφεύγει στον τάφο του Πρωτέα ως ικέτης. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί η Ελένη υποδηλώνει πως είναι θύμα βίας, η υποκειμενικότητα της έχει χαθεί και είναι αντικείμενο των ενεργειών των άλλων, όπως φαίνεται στους ακόλουθους στίχους:

Λαβών δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος (στ.44)

(Εμένα με πήρε ο Ερμής σκεπάζοντας με με σύννεφο)⁸⁷

παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος

θηρᾶ γαμεῖν με. (στ.62-63)

(ο γιος του πεθαμένου κυνηγά να με παντρευτεί)

Προβαίνοντας στον συσχετισμό της με τα μυθολογικά πρόσωπα Καλλιστώ και Κω (στ. 375-385), που λόγω της ομορφιάς τους υπέστησαν την απαγωγή και τον βιασμό, υποδηλώνεται και η μεταχείριση της ως αντικειμένου σεξουαλικής βίας. Μπορεί να μην

⁸³ De Romilly (2011), σσ. 182 -183

⁸⁴ Η Zeitlin (2010), σσ. 265-266 παρατηρεί πως η κατασκευή κάποιου αντίγραφου ή μιας νεφέλης είναι συνήθως έργο του Δία, που έτσι προστατεύει μια θηλυκή θεότητα από την σεξουαλική επίθεση ενός θνητού. Στην *Ιλιάδα* βέβαια η Αφροδίτη, μια γυναικεία θεότητα, σκεπάζει με τα πέπλα της τον Αινεία για να τον προστατεύσει και καλύπτει τον Πάρη με ομίχλη για να τον σώσει. Η περίπτωση λοιπόν της Ήρας στην Ελένη είναι μοναδική, όχι μόνο επειδή το είδωλο είναι πιστό αντίγραφο της Ελένης αλλά και επειδή μία θηλυκή θεότητα παρεμβαίνει στη ζωή μίας γυναίκας θνητής.

⁸⁵ Whitman(1996), σ. 59

⁸⁶ Wolff (1973), σ. 80

⁸⁷ Η μετάφραση που χρησιμοποιείται γι' αυτό και για τα υπόλοιπα παραθέματα του κεφαλαίου είναι του Μαυρόπουλου (2008)

έχει βιαστεί, όλα όσα όμως περνά οφείλονται στη σεξουαλική γοητεία της.⁸⁸ Η Ελένη, ακόμα και όταν θυμίζει την Πηνελόπη, δεν μπορεί να γλιτώσει από τις καταστροφικές συνέπειες της σεξουαλικότητάς της⁸⁹, που πλήττουν την ίδια, την οικογένειά της αλλά και δύο λαούς. Καταλήγει εξαιτίας της ομορφιάς της να είναι θύμα και τα πάθη της συσχετίζονται με τις συμφορές Αχαιών και Τρώων (στ. 362-374, 1111-1116). Στην πορεία του έργου, όμως η Ελένη από θύμα μεταβάλλεται σε θύτη και διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο σε όσα θα ακολουθήσουν, θυμίζοντας την Ελένη της παράδοσης.⁹⁰ Καταλύτης της μεταβολής αυτής είναι η λύση του διπόλου είναι-φαίνεσθαι, όνομα-πράγμα μετά την ανάληψη του ειδώλου και την αναγνώριση των δύο συζύγων. Πλέον είναι εκείνη που θα καταστρώσει το σχέδιο της απόδρασης από την Αίγυπτο, εξαπατώντας τον Θεοκλύμενο και καθοδηγώντας τη δράση του άντρα της. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως τελικά στην τραγωδία αυτή η δράση της είναι ευεργετική και λυτρωτική για τον άντρα της και όχι καταστροφική, όπως συνέβαινε στην παρουσίασή της από την παράδοση.

Τέλος, και ο Μενέλαος με τη σειρά του φτάνει στην Αίγυπτο νομίζοντας ότι ξαναπήρε πίσω τη γυναίκα του. Δε θυμίζει σε τίποτα τον ένδοξο και κραταιό βασιλιά που έχουν οι θεατές στο νου τους. Τώρα είναι ναυαγός, ντυμένος με караβόπανα (στ.421-424), προσπαθεί να βρει τροφή για τους συντρόφους του και πλησιάζει στο παλάτι της Αιγύπτου με σκοπό να ζητιανέψει. Η εμφάνισή του δηλαδή αντανακλά την απώλεια του status και του ηρωικού κλέους του.⁹¹ Ωστόσο, μία δυσάρεστη έκπληξη τον περιμένει εκεί, αφού η Γερόντισσα θυρωρός τον απωθεί βίαια, ισχυριζόμενη πως εκεί δεν έχει την ισχύ που είχε στην Τροία (στ. 453-454). Στην Αίγυπτο είναι απλώς άλλος ένας Έλληνας που απειλείται με θάνατο από τον βάρβαρο ηγεμόνα Θεοκλύμενο (στ.479-480).

Παρακάτω, οι αποκαλύψεις της Ελένης και του ειδώλου πριν αναληφθεί στον ουρανό διακυβεύουν τη φήμη του Μενέλαου ως στρατηλάτη, καθώς αποκαλύπτεται η ματαιότητα της τρωικής εκστρατείας.

3.2 Η αποδόμηση του αρχαϊκού κλέους

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η Ελένη είναι η βασική μεταβλητή για να συνειδητοποιήσει ο άντρας τον εαυτό του και την κοινωνία. Μέρος αυτής της

⁸⁸ Juffras(1993), σ. 49

⁸⁹ Allan σ. 51

⁹⁰ Juffras(1993), σ. 55

⁹¹ Allan (2008), σσ. 194-195

συνειδητοποίησης είναι και η αποδόμηση του αρχαϊκού κλέους. Ο ίδιος ο Μενέλαος, αυτοπαρουσιαζόμενος στους θεατές αντιπαραθέτει το ηρωικό του παρελθόν με την τωρινή άθλια κατάστασή του:

πλεῖστον γὰρ οἶμαι καὶ τόδ' οὐ κόμπω λέγω

στράτευμα κώπη διορίσαι Τροίαν ἔπι,

τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν,

ἐκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις. (στ. 393-396)

≠

ἐκοῦσι δ' ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις.

οὔτ' ἀμφὶ χρωτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι

πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἃ ἀμπίσχομαι.

Πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα

χλιδὰς τε πόντος ἤρπασ'· (στ.420-424)

(Διότι νομίζω – κι αυτό δεν το λέω με κομπορρημοσύνη- ότι οδήγησα εναντίον της Τροίας πολυάριθμο στρατό με πλοία έχοντας την αρχιστρατηγία χωρίς διόλου να αναγκάζω κάποιον, αλλά διοικώντας τους νέους της Ελλάδας με τη συγκατάθεσή τους. ≠ Ωστόσο με σφίγγει η ανάγκη· διότι ούτε τρόφιμα έχω ούτε ρούχα να βάλω στο σώμα μου· αυτά που έχω πάνω μου απ' όσα έσωσα απ' το πλοίο μπορούν να το φανερώσουν. Τα ρούχα που είχα, τα λαμπρά στολίδια μου, τα πλούτη μου μου τα έχει αρπάξει η θάλασσα.)

Είναι ένας βασιλιάς-ήρωας απογυμνωμένος από τη λαμπρή του περιβολή και τα όπλα του. Οι ηρωικές αξίες, αυτές που εκπροσωπούνται στο ιλιαδικό έπος, όχι απλώς καταρρέουν αλλά εξευτελίζονται στη συνάντηση με τη Γερόντισσα.⁹² Η Γερόντισσα θυρωρός τον απωθεί βίαια, ισχυριζόμενη πως εκεί δεν έχει την ισχύ που είχε στην Τροία:

Μεν: Αἰαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ 'στί μοι στρατεύματα;

Γρ: Οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε. (στ. 453-454)

⁹² Segal (1971), σσ. 575-576

(Μεν.: Αλίμονο! Πού είναι τώρα ο ξακουστός στρατός μου; - Γρ.: Λοιπόν εκεί ήσουν σεβαστός, όμως εδώ δεν είσαι.)

Στην Αίγυπτο είναι απλώς άλλος ένας Έλληνας που απειλείται με θάνατο από τον βάρβαρο ηγεμόνα Θεοκλύμενο (στ.479-480). Το κύμα δεν παρέσυρε μόνο το πλοίο του αλλά και το ηρωικό του status και την εξουσία του.

Η αμφισβήτηση του ηρωικού προτύπου συνεχίζεται και στη σκηνή της αναγνώρισης του ζευγαριού. Η αναγνώριση συντελείται πρώτα από την οξυδερκή Ελένη, που επιδεικνύοντας θάρρος εγκαταλείπει τη θέση του ικέτη προκειμένου να διεκδικήσει τον άντρα της και την επανένωση με αυτόν.⁹³ Γράφει χαρακτηριστικά ο Whitman: «Η τραγική απομόνωση της Ελένης γίνεται ακόμα πιο έντονη μπροστά στη βραδύνοια του περιπόθητου σωτήρα της». Ο Μενέλαος, δέσμιος του φαίνεσθαι, δεν μπορεί να αναγνωρίσει την Ελένη, ακόμα κι όταν την έχει μπροστά του:

Τούκεϊ με μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ' οὔ. (στ.593)

(Οι εκεί μεγάλοι μόχθοι μου είναι πειστικοί, συ όχι)

Η αναγνώριση για τον Μενέλαο δεν είναι εύκολη υπόθεση και δεν τη βιώνει ως τη χαρμόσυνη επανένωση με τη γυναίκα του, όπως εκείνη. Για αυτόν η αναγνώριση συνεπάγεται και την πικρή συνειδητοποίηση της ματαιότητας του τρωικού πολέμου ενώ τα κατορθώματα του τίθενται υπό αμφισβήτηση⁹⁴. Ο ηρωισμός του και ο αγώνας για κλέος καταρρέουν και γι' αυτό δεν μπορεί να δεχτεί εύκολα ότι απέναντι του έχει την Ελένη.

Η αποκαθήλωση του ήρωα συνεχίζεται, όταν το ζεύγος σχεδιάζει τις επόμενες κινήσεις του. Σε πρώτη φάση πρέπει να αντιμετωπίσουν τη μάντισσα Θεονόη, αδελφή του Θεοκλύμενου. Το σχέδιο απόδρασης τίθεται σε εφαρμογή και η ηρωίδα επιδεικνύει σοφία, τόλμη, αποφασιστικότητα, ψυχραιμία και επινοητικότητα στην εκπόνηση και εκτέλεση του σχεδίου διαφυγής. Μέσα από το διάλογό της με τον Μενέλαο αποκαλύπτει τα συστατικά που απαρτίζουν το σχέδιο της: μηχανή, ελπίδα, πειθώ και ικεσία:

δεῖ δὲ μηχανῆς τινος» (στ.813)

(χρειάζεται κάποιος τρόπος)

⁹³ Burnett(1971), σ. 84

⁹⁴Seidensticker (1982), σ. 183. Ανάλογη άποψη διατυπώνει και ο Segal (1971), σ. 580

Μί' ἔστιν ἐλπίς, ἧ μόνη σωθεῖμεν ἄν (στ.815)

(Μία μόνο ἐλπίδα υπάρχει · μ' αὐτή μόνο μπορούμε να σωθούμε)

Ἴσως ἄν ἀναπείσαιμεν ἱκετεύοντέ νιν (στ.825)

(Ἴσως να την πείθαμε, αν κι οι δυο μας την ἱκετεύαμε)

Στον αντίποδα της Ελένης βρίσκεται ο Μενέλαος. Αν και στους στίχους 842-854 η Ελένη φαίνεται έτοιμη να πεθάνει για χάρη του άντρα της, αυτός που τελικά ξεστομίζει τη λέξη «Θανεῖσθαι» (στ.836) είναι ο Μενέλαος. Επανακτά το ηρωικό του μεγαλείο και δρα σύμφωνα με τον κώδικα ηθικής της ηρωικής εποχής, να την υπερασπιστεί και να πεθάνουν μαζί. Δε σκέφτεται όμως πως ο θάνατος θα σημάνει και την καταστροφή του οίκου τους. Από τη μία, η προσαρμοστικότητα και ο δόλος που παραπέμπουν στο πρότυπο του Οδυσσέα και από την άλλη ο θάνατος που παραπέμπει στον Αχιλλέα.⁹⁵ Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, είναι τόσο υπερβολική αυτή η επίδειξη ανδρείας που προκαλεί τη θυμηδία των θεατών. Ο ηρωισμός του φαίνεται να είναι πιο πολύ ένα φραστικό πυροτέχνημα. Εμμέσως οι ηρωικές αξίες αμφισβητούνται.

Η αποδόμηση του ηρωισμού του συνεχίζεται και στον ωμό, επιθετικό και αμεθόδετο λόγο που απευθύνει προς τη Θεονόη (στ. 947-999). Το επιχείρημα που διακρίνουμε στο λόγο του και που είναι ίδιο με αυτό της Ελένης στηρίζεται στο δίκαιο, στο αίτημα να επιστραφεί το ενέχυρο στον κάτοχό του καθώς και στη υποχρέωση να αποδοθεί σεβασμός στον θεοσεβή βασιλιά Πρωτέα, που είχε δώσει άσυλο στην Ελένη⁹⁶. Ωστόσο, απαιτεί από τη Θεονόη να τους σώσει και απειλεί πως θα σκοτώσει τον αδερφό της, θα σφάξει την Ελένη πάνω στον τάφο του Πρωτέα και έπειτα θα σφαγεί και ο ίδιος. Η εντύπωση της βίας και της απειλής είναι τελικά αυτά που αποκομίζουν οι θεατές από τα λόγια του, όπως φαίνεται στους ακόλουθους στίχους:

Ἵρκους κεκλήμεθ', ὡς μάθης, ὦ παρθένε,

πρῶτον μὲν ἔλθεῖν διὰ μάχης σῶ συγγόνῳ

κάκεῖνον ἢ 'μὲ δεῖ θανεῖν: ἀπλοῦς λόγος. (στ. 977-979)

⁹⁵ Segal(1971)σ. 579

⁹⁶ Whitman(1996), σ.79

(Για να το ξέρεις, έχω με όρκο δεσμευτεί, παρθένα μου, πρώτα να αντιμετωπηθώ με τον αδελφό σου χτυπώντας τον· εκείνος ή εγώ πρέπει να χάσουμε τη ζωή μας· απλός ο λόγος μου)

Λίγο παρακάτω, ο Μενέλαος συνεχίζει:

κτανεῖν δέδοκται τήνδε μοι κάπειτ' ἐμόν

πρὸς ἧπαρ ὧσαι δίστομον ξίφος τόδε

τύμβου 'πὶ νώτοις τοῦδ', ἴν' αἵματος ῥοαὶ

τάφου καταστάζωσι· κεισόμεσθα δὲ

νεκρῶ δὺ' ἐξῆς τῶδ' ἐπὶ ξεστῶ τάφῳ (στ. 982-986).

(έχω αποφασίσει να τη σκοτώσω κι έπειτα να μπήξω στα σπλάχνα μου αυτό το δίστομο σπαθί πάνω σ' αυτόν τον τάφο, για να ραντίσουν οι ροές των αιμάτων μας τον τάφο· κι έτσι θα κειτόμαστε δύο τότε νεκροί ο ένας πλάι στον άλλο πάνω στον πέτρινο αυτό τάφο).

Η επανάληψη λέξεων που συσχετίζονται με τη βία και το θάνατο δεν είναι τυχαία (κάθε στίχος έχει και από μία τέτοια λέξη). Αυτή η εικόνα όμως του δικού του πτώματος και της Ελένης πάνω στον τάφο του Πρωτέα του προκαλεί συναισθηματική φόρτιση:

Τί ταῦτα; Δακρύοις ἐς τὸ θῆλυ τρεπόμενος

έλεινός ἦν ἂν μᾶλλον ἢ δραστήριος. (στ.991-992)

(Γιατί τα λέω αυτά; Αν το έριχνα στα δάκρυα σαν γυναίκα, πιο πολύ θα ήμουν αξιολύπητος παρά αποτελεσματικός.)

Δάκρυα γεμίζουν τα μάτια του Μενέλαου, αναγνωρίζει όμως πως μια τέτοια αντίδραση είναι θηλυπρεπής και επανέρχεται στο ιδανικό του άντρα, που αντιμετώπος με τα δεινά δεν κλαίει.

Και όταν εξασφαλίζεται η συμπαράσταση της Θεονόης, για δεύτερη φορά η Ελένη προκαλεί τον άντρα της να βρει «μηχανήν σωτηρίας» (στ. 1034). Τα σχέδια του όμως κρίνονται από την Ελένη ως αναποτελεσματικά (στ. 1035-1049), για αυτό και παίρνει εκείνη την κατάσταση στα χέρια της. Οι ιδέες του χαρακτηρίζονται από τόλμη όχι όμως

και από σοφία, τα απαραίτητα στοιχεία μιας καλοστημένης μηχανής, όπως υπονόησε παραπάνω η γυναίκα του:

Τὸ τολμᾶν δ' ἀδύνατ' ἀνδρὸς οὐ σοφοῦ.(στ.811)

(Το να τολμάει τα αδύνατα δεν ταιριάζει σε σοφό)

Η χρήση της σωματικής δύναμης, η δόξα στο πεδίο της μάχης και η βία που αντιπροσωπεύουν τον Μενέλαο αποδεικνύονται ακατάλληλα μέσα για τη διάσωση της πραγματικής Ελένης και του οίκου τους.

Το δράμα εκθέτει τις εσωτερικές αντιθέσεις του ηρωικού κώδικα, αντιθέσεις που οδηγούν στην αναίρεσή του. Σύμφωνα με τον Meltzer, δεν υποβιβάζεται το άρρεν αλλά το ηρωικό ιλιαδικό πρότυπο, του οποίου επιδίωξη είναι το κλέος, ένα κλέος που η κατάκτησή του σημαίνει κόστος σε ανθρώπινες ζωές και δυστυχία, όχι μόνο στην εποχή του Ομήρου αλλά και σ' αυτή του Ευριπίδη.⁹⁷ Ο Χορός των γυναικών, άλλωστε, υποστηρίζει πως η βία δε θα εγκαταλείψει ποτέ τις πόλεις αν βασίζονται για την επίλυση των διαφορών στη δύναμη των όπλων και όχι στον λόγο (στ. 1155-60). Ο οίκος πρέπει να προστατευθεί και οι ηρωικές αξίες δρουν διαλυτικά για εκείνον. Το κλέος του αρχαϊκού ήρωα υποτιμάται.⁹⁸ Αντίθετα, η δράση της Ελένης συμβάλλει τελικά στη διάσωσή του.⁹⁹

3.3 Η γυναίκα ως καταλύτης ανάδειξης νέων αξιών

Αφού λοιπόν ο ηρωικός κώδικας -που συστατικά του στοιχεία είναι η βία και η παράλογη τόλμη- δεν μπορεί να ανταποκριθεί στην διαχείριση κρίσιμων καταστάσεων, θα πρέπει να αναζητηθεί νέα πυξίδα δράσης. Δείκτες αυτής της πυξίδας είναι οι αξίες, που υπερασπίζονται η Ελένη και η Θεονόη και μέσα για την ανάδυσή τους είναι η χρήση πειθούς και ικεσίας, όπως διαπιστώνουμε στη συνάντησή τους.

Συγκεκριμένα, η Θεονόη εμφανίζεται και η Ελένη πέφτει ικέτης στα πόδια της με σκοπό να τη συγκινήσει και χρησιμοποιεί την πειθώ. Η επιχειρηματολογία της στηρίζεται σε τρεις άξονες: α.) Η διατήρηση της ευσέβειας της Θεονόης (στ.901) β.) Η δικαιοσύνη που

⁹⁷ Meltzer(1994), σσ. 254-255

⁹⁸ Foley(2001), σσ. 303-304

⁹⁹ Ο Segal(1971)σ. 575 εύστοχα παρατηρεί πως ανάλογος προβληματισμός αναφέρεται και με τη *Λυσίστρατη* που παρουσιάζεται την επόμενη χρονιά και όπου ασκείται κριτική στις παραδοσιακές αξίες.

διασαλεύεται, αν δοθεί το κτήμα κάποιου με τη βία σε κάποιον άλλο (στ.903-917).^{100γ.)} Ο σεβασμός προς τον νεκρό πατέρα Πρωτέα που δρούσε πάντα με ευσέβεια και δικαιοσύνη (στ.917-923, 940-943). Οι διαχρονικές ηθικές αξίες βρίσκονται στο επίκεντρο. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η γυναίκα στο δράμα είναι η αφετηρία για να διερευνηθούν ζητήματα που σχετίζονται με τον άντρα¹⁰¹, συμπεραίνουμε πως η Ελένη με αυτό τον λόγο της εισάγει τον προβληματισμό για τις αξίες που κυριαρχούν στην αθηναϊκή κοινωνία. Μήπως ο ηρωικός κώδικας τιμής δεν ανταποκρίνεται πια στις ανάγκες της εποχής; Μήπως πρέπει να δοθεί μεγαλύτερη βαρύτητα σε άλλες αξίες;

Τον προβληματισμό αυτό ενισχύει και η ίδια η φιγούρα της Θεονόης, που βαθαίνει την αντίθεση ανάμεσα στο αρσενικό-θηλυκό, την πολεμική-αναζωογονητική δύναμη, τη γυναικεία ευγένεια και τον υλισμό του άντρα.¹⁰² Η φιλοσοφική γυναικεία φύση της Ελένης και της Θεονόης τις διαχωρίζει από τη δραστήρια, ανταγωνιστική λειτουργία του άντρα με τις οποίες συσχετίζονται ο Θεοκλύμενος και ο Μενέλαος. Η Θεονόη και η Ελένη έχουν κοινό κώδικα επικοινωνίας. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η πρώτη είναι μία πιο αγνή εκδοχή της δεύτερης. Αντιλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο τη δικαιοσύνη, το θείο και την ευσέβεια, για αυτό και η Θεονόη πείθεται από την Ελένη. Επιπροσθέτως, θα μπορούσε να ειπωθεί πως οι δύο γυναίκες λειτουργούν συμπληρωματικά. Η Θεονόη στοχεύει στη σφαίρα της ηθικής, της θεολογίας, της φιλοσοφικής και θρησκευτικής σκέψης¹⁰³. Από την άλλη πλευρά, η δράση της Ελένης σχετίζεται με τη χάρη, την ομορφιά και την Τέχνη. Μήπως όμως αυτές οι δύο σφαίρες απεικονίζουν τον άντρα που μέσα από τη δράση του επιδιώκει την πνευματική ενότητα;¹⁰⁴

Οι αξίες αποκτούν διαφορετικό εννοιολογικό περιεχόμενο για κάθε φύλο. Για τη Θεονόη η ευσέβεια συνδέεται με την απονομή δικαιοσύνης και με την απόκτηση κλέους (που αποτελεί ανδρική επιδίωξη). Βοηθώντας το ζευγάρι να δραπετεύσει με τη σιωπή της αποδίδει δικαιοσύνη και επιβεβαιώνει την ευσέβειά της προς τους θεούς και τον πατέρα της. Η ευσέβειά της έχει πνευματική – εσωτερική διάσταση, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο ακόλουθο απόσπασμα:

¹⁰⁰ Εδώ παρατηρούμε πως η Ελένη θεωρεί τον εαυτό της κτήμα του Μενελάου, άποψη που αντικατοπτρίζει τη θέση της γυναίκας στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. : Κτήμα στην αρχή του πατέρα της και έπειτα του συζύγου της.

¹⁰¹ Foley(2001), σσ. 3-4

¹⁰² Segal(1971)σ. 583

¹⁰³ Η Burnett(1971),σ. 95 υποστηρίζει πως στο πρόσωπο της Ελένης συναντιούνται η γνώμη με την ευβουλία, που όπως ανέφερε ο αγγελιαφόρος απαρτίζουν μία ασφαλή πυξίδα σε αντιδιαστολή με τις μαντείες (στ. 755-757).

¹⁰⁴ Segal(1971)σσ. 589-590

Θε.: Ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι,

φιλῶ τ' ἑμαυτήν, καὶ κλέος τούμοῦ πατρὸς

οὐκ ἂν μιάναμι', οὐδὲ συγγόνω χάριν

δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεῆς φανήσομαι.

Ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἔμοι μέγα(στ.998-1002)

(Θε.: Εγώ γεννήθηκα και θέλω να είμαι πάντα ευλαβική, αγαπώ τον εαυτό μου και την καλή φήμη του πατέρα μου δε θα τη μόλυνα ποτέ κι ούτε θα έκανα στον αδελφό μου μια χάρη από την οποία θα αποκτούσα μία φήμη κακή. Υπάρχει μέσα μου, μέσα στη φύση μου, ένας μεγάλος ναός δικαιοσύνης.)

Αντίθετα, για τον Θεοκλύμενο η αξία αυτή έχει υλική διάσταση και είναι ιδωμένη υπό το πρίσμα του συμφέροντος. Θεωρεί πως η ευσέβεια που δείχνει η Ελένη, αποτίοντας τιμές στον Μενέλαο, του δίνει την ευκαιρία να την κρατήσει κοντά του και να κάνει επίδειξη πλούτου.

Η δίκη και η τίσις είναι αξίες αιώνιες που εκτείνονται και στη μετά θάνατον ζωή και ο άνθρωπος θα πρέπει να ζει σύμφωνα με αυτές, διαφορετικά επέρχεται η τιμωρία σε όλους, ζωντανούς ή νεκρούς. Έτσι, δικαιολογεί η ιέρεια την απόφασή της να βοηθήσει το ζευγάρι. Επιπλέον, η φιγούρα της Θεονόης ενσαρκώνει την ιδέα της δικαιοσύνης. Ο Kannicht¹⁰⁵ μάλιστα υποστηρίζει πως στο πρόσωπό της εντοπίζουμε την πλατωνική ιδέα της δικαιοσύνης και τα χαρακτηριστικά του «όρθως φιλομαθοῦς». Η Θεονόη προοικονομεί τη θεωρία του Πλάτωνα, αφού συμβολίζει τον άνθρωπο που έχει απαρνηθεί τον σκοτεινό κόσμο των αισθήσεων για χάρη του κόσμου της νόησης και της αλήθειας¹⁰⁶. Η Burnett θεωρεί πως μέσω αυτής ο ποιητής εκφράζει στο κοινό του την πεποίθηση πως πέρα από το δωδεκάθεο, υπάρχει και μια θεϊκή δύναμη που είναι πηγή και προστάτης της δικαιοσύνης. Από τη μια, οι θεοί που βρίσκονται σε διαμάχη (στ. 878) και που εξαιτίας τους χύνεται αίμα (στ.930) και από την άλλη ο θεός που μισεί τη βία (στ. 903) και θέλει δικαιοσύνη (στ.905). Έτσι εξηγείται και ο στίχος «Ὅ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον»(στ.1137) (= τι είναι θεός ή μη θεός ή το ανάμεσό τους).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Kannicht (1969), σ. 75

¹⁰⁶ O Segal(1971), σ. 604 υποστηρίζει πως ο δεκαεξάχρονος τότε Πλάτωνας πιθανόν να είχε παρακολουθήσει την πρώτη παράσταση του έργου.

¹⁰⁷ Pippin (1960), σσ.159-162

Από την άλλη πλευρά, ο Θεοκλύμενος -όπως φαίνεται από τη συζήτησή του με τον Θεράποντα που του ανήγγειλε τη φυγή του ζεύγους- αντιλαμβάνεται το δίκαιο με ρεαλιστικούς όρους, στηριγμένους στην πραγματικότητα της εποχής ως απαίτηση φυσικής τιμωρίας ή τιμωρίας θανάτου¹⁰⁸. Γι' αυτό και δε διστάζει να υπαινιχθεί πως θα σκοτώσει την ίδια του την αδερφή που δεν του αποκάλυψε τα σχέδια που καταστρώνονταν εις βάρος του:

νῦν δὲ τὴν προδοῦσαν ἡμᾶς τεισόμεσθα σύγγονον,

ἥτις ἐν δόμοις ὀρῶσα Μενέλεων οὐκ εἶπέ μοι

Τοιγὰρ οὔ ποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν. (στ.1624-1626)

(Ὅμως τώρα θα τιμωρήσω την αδελφή μου, που με πρόδωσε, που έβλεπε ότι ο Μενέλαος ήταν στο παλάτι και δε μου το είπε. Έτσι ποτέ πια δε θα ξεγελάσει άλλον άντρα με μαντείες της.)

Από την άλλη η χρήση του ρήματος «δικάζω» στον διάλογο με τον Αγγελιαφόρο που παραπέμπει στο σύστημα απονομής δικαιοσύνης της εποχής είναι ενδεικτική της σημασιολογικής απόχρωσης που έχει η δικαιοσύνη γι' αυτόν.

Θεοκλ.: Οὐ σὲ τάμὰ χρὴ δικάζειν. (στ.1638)

(Θεοκλ.: Δεν πρέπει να κρίνεις τις υποθέσεις μου)

Η διαφορετική προσέγγιση της δικαιοσύνης προμηνύει την αντίθεση ανάμεσα στον θεωρητικό και στον πολιτικό βίο¹⁰⁹. Την περίοδο που γράφεται η *Ελένη* αμφισβητείται έντονα η αποκλειστική επικέντρωση στην πόλη¹¹⁰ και αναδεικνύεται η σημασία της ιδιωτικής σφαίρας. Υπάρχει η τάση για απομάκρυνση από τη δημόσια-πολιτική σφαίρα της οποίας σημαντικότερο κομμάτι αποτελούσαν τα δικαστήρια στα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Η *Ελένη* αναδεικνύει δηλαδή τη στροφή από το εκτός, που συνδέεται με την ανταγωνιστική ανδρική λειτουργία της πόλης στο εντός, στην εσωστρέφεια του οίκου που συσχετίζεται με το θήλυ. Επομένως, επανερχόμαστε στη γυναίκα-μέσο για τη

¹⁰⁸ Segal(1971)σ. 586

¹⁰⁹ Segal(1971)σ. 586

¹¹⁰ Ο Segal(1971)σ. 586 παρατηρεί πως στους Όρνητες του Αριστοφάνη, οι ήρωες μεταναστεύουν, αναζητώντας μία πόλη όπου θα μπορούν να ζήσουν ειρηνικά και ήρεμα, μακριά από την πολυπλοκότητα της πολυπραγμοσύνης. Γι' αυτό και ιδρύουν στους αιθέρες την Νεφελοκυγία. Ανάλογη κριτική των στενών ορίων της πόλης εντοπίζεται και στη *Λυσιστράτη* ενώ και ο Ίων στην ομώνυμη τραγωδία επισημαίνει στον περίφημο λόγο του τα δεινά και τους κινδύνους που ελλοχεύουν στη δημόσια ζωή της πόλης.

διερεύνηση ζητημάτων που προβληματίζουν την πολιτική σκέψη των ανδρών Αθηναίων, όπως είναι η δικαιοσύνη.

3.4 Η εξύφανση του δόλου

Η Zeitlin¹¹¹ διαπιστώνει πως στα έργα της όψιμης περιόδου του Ευριπίδη εντοπίζουμε το εξής μοτίβο: Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα εξωτικό σκηνικό, όπου άνδρες, έστω και εν αγνοία τους, αναζητούν την απύσχα, ξεχασμένη γυναίκα που επιθυμεί να γυρίσει πίσω στον οίκο της και στους αγαπημένους της. Μέσα από τη διαδικασία διάσωσης του θηλυκού, ανακαλύπτουν μία νέα εκδοχή της αρσενικής ηρωικής ταυτότητάς τους. Προτείνουν τα δικά τους σχέδια, τα οποία αποδεικνύονται αναποτελεσματικά και η γυναίκα καλείται να εκπονήσει σχέδια που θα εξασφαλίσουν τη σωτηρία της ίδιας, του άντρα και κατ' επέκταση του οίκου, όπως συμβαίνει στην *Ελένη* και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, την οποία θα δούμε παρακάτω. Οι άντρες σε αυτή την περίπτωση είναι απλώς βοηθοί των γυναικών στην επιτυχή ολοκλήρωση του σχεδίου.

Το σχέδιο όμως της γυναίκας στηρίζεται στη χρήση του δόλου. Η Zeitlin¹¹² επισημαίνει ότι, αν και ο δόλος καταδικάζεται στη γυναίκα, είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη γυναικεία ιδιοσυγκρασία, όπως φαίνεται από τις σωζόμενες τραγωδίες. Μάλιστα οι δολοπλοκίες που εξυφαίνονται από γυναίκες αποδεικνύονται επιτυχημένες, ενώ αυτές των ανδρών καταλήγουν στην υπονόμηση των ίδιων. Η πλεκτάνη τους επιτυγχάνει μόνο όταν συμμαχούν με γυναίκες. Η γενική αυτή διαπίστωση βρίσκει την πλήρη επιβεβαίωση της στις τραγωδίες *Ελένη* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, με την οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω. Στην *Ελένη* ο δόλος χρησιμοποιείται από την ηρώίδα προκειμένου να αποδείξει την αθωότητα της, να σμίξει με τον άντρα της και να επανασυγκροτήσει τον οίκο της. Υπερφαλαγγίζει δηλαδή τα όρια των φύλων για να σώσει τον γάμο¹¹³ της και κατ' επέκταση τον οίκο της.

Ειδικότερα, η Ελένη θεωρεί πως οι προτάσεις του Μενέλαου για χρήση βίας οδηγούν σε αδιέξοδο, η λύση πρέπει να αναζητηθεί στη χρήση κάποιας μηχανής:

Ές ἄπορον ἤκεις· δεῖ δὲ μηχανῆς τινος. (στ.813)

(Έχεις έρθει σε ώρα αμήχανη· χρειάζεται κάποιος τρόπος)

¹¹¹ Zeitlin (2002), σ. 118

¹¹² Zeitlin(2008), σσ. 117-118

¹¹³ Foley (2001), σ. 333

Ο Μενέλαος με τη σειρά του αναγνωρίζει πως αυτό είναι δικό της έργο:

Σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή. (στ.830)

(Εἶναι δική σου δουλειά, μια γυναίκα ταιριάζει με γυναίκα.)

Εδώ πρέπει να ανοίξουμε μία παρένθεση και να επισημάνουμε πως και ο Θεοκλύμενος, όταν ανακαλύπτει τα εις βάρος του σχέδια που απεργάστηκε το ζευγάρι με τη συγκατάθεση της αδερφής του δηλώνει:

Ἴδ' ἄν γυναικείαις τέχναισιν αἶρεθεις ἐγὼ τάλας (στ.1621).

(Πιάστηκα από γυναικεία τεχνάσματα εγώ ο δύστυχος)

Τοιγὰρ οὔ ποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν.

ἦτις ἐν δόμοις ὀρῶσα Μενέλεων οὐκ εἶπέ μοι. (στ.1625-1626)

(Έτσι ποτέ πια δε θα ξεγελάσει άλλον άντρα με μαντείες της, που έβλεπε ότι ο Μενέλαος ήταν στο παλάτι και δε μου το είπε.)

Η Ελένη παίρνει πρώτη το λόγο στην προσπάθεια εξασφάλισης της σιωπής της Θεονόης. Η μάντισσα υπόσχεται να καλύψει με τη σιωπή της το ζευγάρι, που πρέπει να περάσει τώρα στη δεύτερη φάση του σχεδίου. Το μοτίβο είναι- φαίνεσθαι δεν μπορεί να λειτουργήσει αναφορικά με την Ελένη, μπορεί όμως να λειτουργήσει αναφορικά με το σχέδιο απόδρασης του ζεύγους. Η απάτη και ο δόλος εξακολουθούν να υφίστανται. Η Ελένη βιώνοντας την πλεκτάνη που στήθηκε εις βάρος της, έμαθε και η ίδια να την χρησιμοποιεί προκειμένου να εξαπατήσει τον Θεοκλύμενο και να διαφύγει από την Αίγυπτο. Πλέον είναι αυτή που κινεί τα νήματα της πραγματικότητας και της ψευδαισθησης. Αυτή είναι η δύναμη που οδηγεί από τη μοναξιά στην ένωση, από τη λύπη στη χαρά.¹¹⁴ Παύει να είναι θύμα και γίνεται ο θύτης, θυμίζοντας την παλιά Ελένη¹¹⁵. Όπως πολύ εύστοχα γράφει ο Whitman: «Η ανακούφιση δεν μπορεί να επιτευχθεί και η χαρά να ολοκληρωθεί, δίχως να μεσολαβήσουν και άλλα πέπλα φαινομενικότητας με τη μορφή τεχνασμάτων»¹¹⁶.

¹¹⁴ Segal(1971), σ. 582

¹¹⁵ Juffras(1993), σ. 55

¹¹⁶ Whitman (1996), σ. 60

Κάνει την αρχή, προσφέροντας τον εαυτό της ως δέλεαρ στον Θεοκλύμενο, όπως προσφέρθηκε στον Πάρη το είδωλό της.¹¹⁷ Τον πλησιάζει φορώντας μαύρα ρούχα, έχοντας κόψει τα μαλλιά της και κλαίγοντας (στ.1087-1089). Τον προσφωνεί δεσπότη(στ.1193) για να δείξει την πλήρη υποταγή της σ' αυτόν και για να του αφήσει ελπίδες για έναν μελλοντικό γάμο. Στο διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ τους, τον εμπλέκει βαθμιαία στη «μηχανή» που έχει στήσει: τον πείθει ότι ο Μενέλαος δε ζει, παρουσιάζοντας τον ίδιο ως μαντατοφόρο του θανάτου του (στ. 1196-1203), του ανακοινώνει ότι είναι έτοιμη να τον παντρευτεί (στ.1231-1235) και τέλος πέφτει στα γόνατά του με σκοπό να τον συγκινήσει και να τον πείσει για την ταφή(στ.1237). Έτσι, εξασφαλίζει την έγκριση της ταφής σύμφωνα με τα ελληνικά έθιμα και τις απαιτούμενες τιμές, κατορθώνοντας στην πραγματικότητα να κερδίσει το πλοίο που θα την οδηγήσει πίσω στην πατρίδα της (στ.1239-1272). Αξίζει να σημειωθεί πως ο Θεοκλύμενος είναι δύσπιστος και απευθύνει στην Ελένη συνέχεια ερωτήσεις. Ωστόσο, εκείνη είναι η εύστροφη, ευρηματική και ετοιμόλογη γυναίκα, που βρίσκεται σε ετοιμότητα να απαντήσει σε κάθε απορία του Θεοκλύμενου και να διαλύσει κάθε υποψία του. Ταυτόχρονα, γνωρίζει καλά το πάθος του και το εκμεταλλεύεται με μαεστρία τάζοντας του γάμο. Η πολυθρύλητη θελκτικότητά της για την οποία πριν υπέφερε, γίνεται το «όπλο» που θα την σώσει. Η Scodel¹¹⁸ θεωρεί πως η Ελένη παραπέμπει στην καλή εκδοχή της Μήδειας, πρόκειται για μια γυναίκα που χρησιμοποιεί τα θέλητρά της για να σώσει τον γάμο της.

Πρέπει ωστόσο να λάβουμε υπόψη μας πως ο δόλος στην Ελένη δεν απειλεί την πατριαρχική οργάνωση της κοινωνίας από τη στιγμή που κίνητρο της είναι η αφοσίωση στον Μενέλαο¹¹⁹, η επανένωση με τον οίκο, η απονομή της δικαιοσύνης και η αποκατάσταση της αλήθειας. Η δράση της, βασικό συστατικό του οποίου είναι η δολοπλοκία, αναντίρρητα καταφάσκει στις αξίες αυτές που συνδέονται με τον οίκο. Αν δεν συνέβαινε αυτό, θα επιβεβαίωνε το αρνητικό στερεότυπο για τη γυναίκα¹²⁰. Η Foley θεωρεί πως η ηρωίδα θα προτιμούσε να είχε μείνει στην αφάνεια και στον παραδοσιακό της ρόλο εντός του οίκου παρά να γίνει το έπαθλο του άντρα της.¹²¹ Πρόκειται για έναν ιδιότυπο ηρωισμό που δεν παύει να έχει έναν συντηρητικό προσανατολισμό. Η γυναικεία υποκειμενικότητα αναδεικνύεται τόσο ώστε να μην απειλείται η ανδρική

¹¹⁷Pippin (1960), σ. 154

¹¹⁸ Scodel (2011), σ. 171

¹¹⁹ Allan (2008), σ. 51

¹²⁰ Holmberg (1995), σ. 38

¹²¹ Foley(2001), σ. 330

κυριαρχία¹²². Άλλωστε, μην ξεχνάμε πως πρόκειται για μια υποκειμενικότητα που ευθυγραμμίζεται με τη βουλή του Δία (στ. 36-41)¹²³.

Ωστόσο, η Ελένη, ακόμα και εδώ που παρουσιάζεται ως πιστή και αφοσιωμένη σύζυγος, δεν μπορεί να αποβάλει τις καταστροφικές συνέπειες της σεξουαλικότητάς της, γεγονός ενδεικτικό των απόψεων της εποχής για τη γυναίκα και τους κινδύνους της γυναικείας ισχύος.¹²⁴ Σα να κλείνει το μάτι στους θεατές ο Ευριπίδης και να τους υπενθυμίζει ότι ακόμα και η πιο αγνή γυναίκα μπορεί να προκαλέσει το χάος, αν ο άντρας δεν την έχει υπό την επίβλεψή του.¹²⁵ Επίσης, ο Jean Pierre Vernant παρατηρεί πως η γυναίκα της εποχής συνιστά απειλή, γιατί πρέπει να είναι ταυτόχρονα σεξουαλική και αγνή. Η Ελένη ενσαρκώνει και τις δύο αυτές πλευρές· η πραγματική Ελένη είναι αγνή, δεν ευθύνεται για τον Τρωικό πόλεμο ενώ το είδωλο είναι η μοιχαλίδα (σεξουαλική).¹²⁶ Η διάσταση ανάμεσα στο είδωλο και στην πραγματική Ελένη στο τέλος παύει να υφίσταται. Η πραγματική Ελένη όμως αποδεικνύεται δυσπόστατη· από τη μία είναι αφοσιωμένη στον σύζυγό της και από την άλλη εξαπατά τον Θεοκλύμενο.

Αυτή η καταστροφική διάσταση της Ελένης γίνεται ολοφάνερη κατά τη διάρκεια της απόδρασης πάνω στο καράβι. Εκεί η Ελένη προτρέπει τους Έλληνες φωνάζοντας:

Ποῦ τὸ Τρωικὸν κλέος; Δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους·(στ.1603-1604).

(Πού είναι η τρωική δόξα σας; Δείξτε την τώρα σ' ανθρώπους βάρβαρους.)

Πικρή ειρωνεία: το κλέος ενός πολέμου που έγινε για ένα είδωλο γίνεται τώρα αντικείμενο επίκλησης και κίνητρο για να σωθεί η πραγματική Ελένη. Η Ελένη έτσι αναπαράγει την καταστροφικότητα του απορριμμένου alter ego της, θυμίζοντας την καταστροφικότητα της παραδοσιακής Ελένης¹²⁷. Ο Whitman υποστηρίζει πως η αγνότητα φαίνεται να είναι αδιαχώριστη από κάποια μορφή βεβήλωσης και βίας, όπως η αλήθεια είναι αδιαχώριστη από το φανταστικό. Ο Τρωικός πόλεμος επαναλαμβάνεται και αυτή τη φορά και ο Μενέλαος και η Ελένη κερδίζουν κλέος επί της ουσίας, αφού ο πρώτος κερδίζει δόξα σε μάχη για την πραγματική Ελένη και η δεύτερη μπορεί να

¹²² Allan (2008), σ. 53

¹²³ Η Holmberg(1995),σ. 38 επισημαίνει πως ο ήρωας τόσο στο έπος όσο και στο δράμα υπακούει στα σχέδια του Δία, διαφορετικά καταστρέφεται και δεν ολοκληρώνει τον σκοπό του.

¹²⁴ Allan (2008), σ. 51

¹²⁵ Allan (2008), σ. 55

¹²⁶ Foley(2001), σ. 317

¹²⁷ Meltzer(1994), σ. 238 και Juffras(1993), σ. 56

επιστρέψει στην πατρίδα της έχοντας αποσεισει τη δύσκλεια και εξασφαλίσει θεϊκό status.

Εδώ αξίζει να επισημανθεί πως η επιδίωξη του κλέους θα ξένισε το ακροατήριο της εποχής μιας και πρόκειται για ανδρικό χαρακτηριστικό του ηρωικού κώδικα. Άλλωστε, όπως είχε πει ο Περικλής στον Επιτάφιο του (45) η μεγαλύτερη δόξα για μία γυναίκα είναι να μην ακούγεται το όνομά της ούτε για καλό ούτε για κακό. Ωστόσο, διαφορετική ποιότητα έχει το κλέος που επιδιώκει η Ελένη για τον εαυτό της. Θα λέγαμε ότι έχει εσωτερική-ηθική διάσταση και αποσκοπεί στο καλό της οικογένειάς της (στ. 926-935, 941-943), όπως φαίνεται ενδεικτικά στα παρακάτω λόγια της:

παισὶ γὰρ κλέος τόδε

κάλλιστον, ὅστις ἐκ πατρὸς χρηστοῦ γεγὼς

ἐς ταῦτὸν ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους. (στ.941-943)

(διότι για τα παιδιά αυτό είναι η πιο ωραία φήμη, όποιος γεννήθηκε από πατέρα ενάρετο να δείχνει συμπεριφορά όμοια με τους γεννήτορές του)

ενώ το κλέος του Μενελάου συνδέεται με τη μάχη και τη βία, όπως φαίνεται στα λόγια του:

Ἐγὼ σὸν οὔτ' ἂν προσπεσεῖν τλαίην γόνυ

οὔτ' ἂν δακρῦσαι βλέφαρα· τὴν Τροίαν γὰρ ἂν

δειλοὶ γενόμενοι πλεῖστον αἰσχύνοιμεν ἄν. (στ.947-949).

(Δε θα τολμούσα ούτε στα γόνατά σου να πέσω να σε ικετεύσω ούτε να χύσω δάκρυα· διότι θα ντρόπιαζα πάρα πολύ τους αγώνες που έκανα στην Τροία, αν έδειχνα λιγοψυχία.)

Η αθώα και αφοσιωμένη στον άντρα της Ελένη κατορθώνει εν τέλει χάρη στον δόλο να αναστρέψει τις συνέπειες ενός πολέμου που έγινε μάταια και τις οποίες υπέστη και η ίδια. Αυτή είναι και η καινοτομία της τραγωδίας σε σχέση με τα έπη στην παρουσίαση γυναικείων σχεδίων. Η εκδοχή της Ελένης θυμίζει την Πηνελόπη της Οδύσσειας, μόνο που η δεύτερη δεν καταφέρνει να υλοποιήσει αυτό που σχεδιάζει.¹²⁸

¹²⁸ Η Holmberg (1995), σσ. 31-32 υποστηρίζει πως στη ραψωδία σ η Πηνελόπη παίρνει την απόφαση να ξαναπαντρευτεί, αφού δεν γνωρίζει την επιστροφή του συζύγου της. Ο Οδυσσεύς ερμηνεύει αυτή την ενέργεια ως ένα κόλπο για να πάρει και άλλα δώρα και δεν παίρνει την πρόθεσή της στα σοβαρά. Προτού

Στόχος της τραγωδίας είναι η διερεύνηση ζητημάτων που σχετίζονται με την ανδρική ταυτότητα. Στην Ελένη το βίαιο ηρωικό ιδεώδες της Ιλιάδας υποσκελίζεται για να αναδειχθεί το ιδανικό της Οδύσσειας: Ο δόλος και η ευφυΐα. Το κλέος που επιδιώκεται από έναν αρχαϊκό ήρωα υποτιμάται,¹²⁹ ενώ ταυτόχρονα καταδεικνύεται και γίνεται αποδεκτή μέσα από την επικάλυψη και αλληλεξάρτηση του ψεύτικου και του αληθινού η αμφιλεγόμενη σημασία του θηλυκού¹³⁰.

3.5 Η δισυπόστατη Ελένη ως απεικόνιση της θεατρικής λειτουργίας

Η συγκεκριμένη τραγωδία έχει και μεταθεατρική διάσταση, η οποία σχετίζεται με το οντολογικό status της Ελένης· η αγνή-αφοσιωμένη σύζυγος και η άπιστη, που όμως είναι το είδωλό της πραγματικής.¹³¹ Άλλωστε, και το ίδιο το κείμενο υποβάλλει μια τέτοια ανάγνωση. Ο Τεύκρος την αποκαλεί «μίμημα» (στ.74), ο Μενέλαος την αντιλαμβάνεται ως «φάσμα» (στ. 569) και η ίδια εύχεται

Εἴθ' ἔξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν

αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ (στ.262-263).

(Μακάρι να είχα χαθεί σαν μία εικόνα που σβήνεται και πάλι να έπαιρνα μία άσχημη μορφή στη θέση της όμορφης που έχω.)

Η πραγματικότητα και η ψευδαισθήση συγχέονται. Από την άλλη, η Ελένη είναι ταυτόχρονα χαρακτήρας που μαθαίνει μέσα από την πικρή πείρα της τα βασικά προβλήματα ταυτότητας που προκύπτουν αλλά και σημείο αναφοράς για να προβληματιστεί ο άντρας για την ως τώρα πρόσληψη του κόσμου. Η δισυπόστατη διάσταση της Ελένης αντικατοπτρίζει και τη διπλή λειτουργία του θεάτρου, που αναπαριστά όχι μόνο πράξεις αλλά είναι και αφορμή για μια διαφορετική θέαση των πραγμάτων. Η ύπαρξη του ειδώλου, που, παρά την άυλη, άδεια και απατηλή φύση του, πυροδότησε έναν πολύνεκρο πόλεμο φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα επιστημολογικά και οντολογικά σε σχέση με τον κόσμο των ορατών φαινομένων και τον αυτόνομο

όμως κλείσει η σκηνή, τα σχέδιά της γίνονται μέρος του σχεδίου του Οδυσσέα για τη μνηστηροφονία. Παρακάτω δηλαδή δηλώνει ότι θα παντρευτεί αυτόν που θα τεντώσει το τόξο του Οδυσσέα και θα περάσει το βέλος μέσα από δώδεκα πελέκια, πράγμα που τελικά επιτυγχάνει ο μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο Οδυσσέας.

¹²⁹ Foley (2001), σσ. 303-304

¹³⁰ Holmberg (1995), σ. 37

¹³¹ Zeitlin(2008), σσ. 124-125

εσωτερικό κόσμο του εαυτού μας¹³². Επιπροσθέτως, μπορεί η Ελένη να διπλασιάζεται λόγω του ειδώλου αλλά η ύπαρξη της είναι διχοτομημένη και η βίωση του διχασμού είναι γεγονός. Έτσι ο Ευριπίδης δραματοποιεί ένα βασικό χαρακτηριστικό του αρχαίου θεάτρου, που είναι η εμμονή με τα διλήμματα ενός αποξενωμένου εγώ.

Παράλληλα, φανερό είναι το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας· έχουμε δηλαδή θέατρο μέσα στο θέατρο. Ο Μενέλαος και η Ελένη αλλάζουν ρούχα· ο πρώτος υποκρίνεται τον επιζώντα σύντροφο του εαυτού του και η δεύτερη την τεθλιμμένη χήρα ενώ τη θέση του ειδώλου παίρνει τώρα το κενοτάφιο. Ο χορός επιβάλλεται να διατηρήσει τη σιωπή του για να πετύχει το σχέδιο του, όπως πρέπει να κάνει και το ακροατήριο της παράστασης¹³³. Μα και ο ίδιος ο Ευριπίδης δημιουργώντας το έργο του, δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να χειρίζεται με δεξιοτεχνία μία απάτη σχετική με την αισθητική¹³⁴. Τελικά όλα αυτά τα δίπολα αντικατοπτρίζουν το ίδιο το θέατρο, το πολύπλοκο παιχνίδι αυταπάτης – πραγματικότητας, στο οποίο συμμετέχει τελικά και ο ίδιος ο θεατής. Η Zeitlin - πηγαίνοντας ένα βήμα παρακάτω- υποστηρίζει πως ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί με αυτό τον τρόπο το θηλυκό στοιχείο για να εξαντλήσει τις δυνατότητες της τραγωδίας και να υπονομεύσει το ίδιο το είδος, το οποίο συνδεόταν στενά με την αρσενική δημόσια σφαίρα¹³⁵. Τέλος, ανάλογη άποψη έχει και η Holmberg που υποστηρίζει πως ο τραγικός αντιμάχεται την παράδοση και υπονομεύει το είδος με τη στάση του απέναντι στους γυναικείους χαρακτήρες¹³⁶.

3.6 Η μυστηριακή διάσταση της Ελένης

Η γυναίκα ως ετερότητα στις τραγωδίες έχει πρόσβαση σε μυστήριες δυνάμεις πέρα από τον έλεγχο του άντρα. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται και στην εν λόγω τραγωδία, όπως θα αποδειχθεί παρακάτω.

Η Αίγυπτος ταυτίζεται με τον Κάτω Κόσμο και ο Θεοκλύμενος με τον Άδη¹³⁷ παράγοντας τον συσχετισμό της Ελένης με την Περσεφόνη. Και οι δύο ακολουθούν το μοτίβο της ανόδου. Ειδικότερα, και οι δύο πέφτουν θύματα απαγωγής ενώ μαζεύουν λουλούδια σε ένα λιβάδι (στ. 241-248 και ομηρικός ύμνος Δήμητρας). Η μητέρα αποχωρίζεται την κόρη παρά τη θέληση της, στο τέλος όμως επέρχεται η επανένωση·

¹³² Εκτενέστερα βλ. Zeitlin (2010), σσ. 270-272

¹³³ Downing (1990), σ. 12

¹³⁴ Downing (1990), σ. 10

¹³⁵ Zeitlin(2008), σσ. 124-125

¹³⁶ Holmberg(1995), σ. 38

¹³⁷ Wolff (1973) σ. 64

της Ελένης με την κόρη της Ερμιόνη (στ.1476-1478) και της Περσεφόνης με τη μητέρα της, Δήμητρα¹³⁸. Επιστρέφοντας όμως πια στη γη τους έχουν αποκτήσει θεϊκό status και απολαμβάνουν τιμές¹³⁹. Ο Ευριπίδης λοιπόν είχε επίγνωση της λατρείας της Ελένης στη Σπάρτη, γεγονός που του επιτρέπει να πλάσει μία διαφορετική Ελένη που έχει ξεφύγει από την δύσκλεια¹⁴⁰.

Μια πτυχή που συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση των όσων συζητιούνται έχει να κάνει με τον γάμο. Για τη θνητή νύφη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. ο γάμος ήταν ένας συμβολικός θάνατος, απαραίτητος για τη μετάβαση σε ένα καινούριο σπιτικό και στο νέο ρόλο της συζύγου. Άρα λοιπόν η Ελένη, όπως και η Άλκηστη, έχει ήδη βιώσει μία φορά αυτή τη μετάβαση και πρόκειται να την ξαναβιώσει μετά τη βίαιη απομάκρυνση από τον οίκο της και την επανένωσή της με τον άντρα της¹⁴¹. Η συμβολική όμως αναγέννησή και των δύο συνοδεύεται και από τη μεταβολή του ανθρώπινου status σε θεϊκό, από την καλή φήμη και έναν καλύτερο έγγαμο βίο. Το πρότυπο του μύθου της Περσεφόνης ανιχνεύεται εύκολα: Η κοπέλα που απήχθη, επιστρέφει στη γη φέρνοντας ανθοφορία, η ίδια αποθεώνεται και τα Ελευσίνια Μυστήρια που καθιερώνονται προς τιμήν της, υπόσχονται μια καλύτερη μεταθανάτια εμπειρία.

Το μοτίβο της ανόδου όμως ακολουθούν και οι άντρες ήρωες, θυμίζοντας τον Οδυσσέα, που, μετά την κατάβασή του στον Άδη, υπέπεσε στην αφάνεια και στην αδράνεια¹⁴². Όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, ο Μενέλαος χάνει το είδωλο και μαζί και την ηρωϊκή ταυτότητα της Τροίας. Βιώνει τον εξευτελισμό από τη Γερόντισσα ενώ η επίκληση του στο τρωϊκό κλέος αποδεικνύεται αναποτελεσματική. Η πραγματική όμως Ελένη τον καθοδηγεί μέσα από το συμβολικό μαρτύριο του θανάτου και της αναγέννησης (στ. 1047-1049), στην επανάκτηση της ταυτότητας του πολεμιστή¹⁴³. Πλέον μπορεί να συμμετέχει και αυτός στο παιχνίδι ψευδαίσθησης – πραγματικότητας, χρησιμοποιώντας και ο ίδιος τους όρους νεκρός – ζωντανός στο σχέδιο απόδρασης (στ.1289-1290)¹⁴⁴. Το σχέδιο της Ελένης απαιτεί τη διασπορά της ψευδούς φήμης του Μενελάου. Η επιτυχία όμως του σχεδίου προδικάζει και την επάνοδο στην ευτυχισμένη ζωή και στην φήμη που έχει υπόσταση. Ο φρεσκολουσμένος και ντυμένος σαν γαμπρός

¹³⁸ Foley(2001), σ. 321

¹³⁹ Η Foley(2001), σ. 305 υπενθυμίζει πως τα Ελευσίνια μυστήρια καθιερώθηκαν από τη Δήμητρα ως αποτέλεσμα της εμπειρίας της κόρης της και υπόσχονται καλύτερη μεταθανάτια τύχη.

¹⁴⁰ Foley(2001), σ. 146

¹⁴¹ Foley(1994), σσ. 81-82

¹⁴² Foley(2001), σ. 313

¹⁴³ Segal(1971)σ. 581

¹⁴⁴ Segal(1971)σσ. 594-595

Μενέλαος στο τέλος, έχοντας φύγει από την Αίγυπτο, είναι ο κυβερνήτης του караβιού που δίνει εντολές και καθοδηγεί τη μάχη στην επιτυχή έκβαση (στ. 1552-1553, 1593-1595).

Πέρα από την ευεργετική διάσταση της γυναίκας που αναδύεται μέσα από το μοτίβο της ανόδου, αναδεικνύεται και αιτιολογείται μέσα από την ταύτισή της με την Περσεφόνη η λατρεία της Ελένης ως θεάς της βλάστησης στην Σπάρτη και της μετάβασης των κοριτσιών από την εφηβική ηλικία στην ενηλικίωση και τον γάμο. Η Ελένη δηλαδή λατρεύεται για την ομορφιά, την ελκυστικότητα· αξίες που διαπλάθουν μια ώριμη, ενήλικη, σεξουαλικά ικανή γυναίκα. Παράλληλα, η δυσπόστατη φύση της Ελένης επιβεβαιώνεται μέσα από τη λατρεία της: Προστατεύει και την απάντρευτη παρθένο αλλά και τη νιόπαντρη νύφη, που μέσω της σεξουαλικής της δραστηριότητας θα γίνει γυναίκα¹⁴⁵. Η γλώσσα του κειμένου είναι δηλωτική του διπλού status της Ελένης: Στους πρώτους στίχους υποβάλλεται η αρχική κατάσταση της παρθενίας, μέσα από την επανάληψη λέξεων σχετικών με το επίθετο «παρθένος» (στ. 1, 6, 10). Έπειτα, προβάλλεται η πλευρά της Ελένης ως γυναίκας που παντρεύεται. Συγκεκριμένα, η Ελένη χαιρέται που ξανασμίγει με τον άντρα της (στ. 632, 634-635, 650-651), γίνεται αναφορά στα αδέρφια της που στο γάμο της την καλοτύχισαν (στ.639), ενώ ο αγγελιαφόρος θυμάται τον γάμο του ζεύγους (στ.722-725)¹⁴⁶. Η δεύτερη αντιστροφή στο δεύτερο στάσιμο από την άλλη καταδεικνύει μια άλλη διάσταση στην λατρεία της· η Ελένη παρουσιάζεται να διέπραξε ασέβεια απέναντι στη θεά Κυβέλη-Δήμητρα, γεγονός που, κατά την Zweig, αντικατοπτρίζει την αντικατάσταση και τον παραγκωνισμό της λατρείας της δεύτερης στην Σπάρτη από τη λατρεία της πρώτης. Πρόκειται για δύο λατρείες μύησης που σχετίζονται με τη γυναίκα, αυτή όμως της Ελένης σχετίζεται πιο στενά με την ομορφιά της παρθενίας, ενώ της Δήμητρας με τη σεξουαλική ωριμότητα. Στο τέλος όμως η αναλογία ανάμεσα στην Περσεφόνη και την Ελένη υπαινίσσεται τη συμφιλίωση τους¹⁴⁷.

Περνώντας τώρα στο απτό ρεαλιστικό επίπεδο, γνωρίζουμε ότι όντως παρθένες κόρες αφιέρωναν στην Ελένη στεφάνια και έκαναν σπονδές με λάδι σε ένα δέντρο που γινόταν δέντρο της Ελένης. Επίσης, στο ιερό της στις Θεράπνες¹⁴⁸ λατρευόταν από τα

¹⁴⁵ Zweig στο Padilla (1999), σσ. 161-164

¹⁴⁶ Zweig στο Padilla (1999), σσ. 165-166

¹⁴⁷ Zweig στο Padilla (1999), σ. 168

¹⁴⁸ Ωστόσο, ο Ευριπίδης δεν αναφέρεται στην κοινή λατρεία του ζεύγους και των Διοσκούρων στο Μενελάειο στις Θεράπνες. Πιθανόν γιατί εκεί όπως υποστηρίζει η Foley(2001), σ.323 η Ελένη λατρευόταν

νεαρά κορίτσια που προσδοκούσαν να παντρευτούν.¹⁴⁹ Η λατρεία του Υακίνθου και των Λευκιππίδων που ήταν σχετική με τη μύηση των κοριτσιών στον έγγαμο βίο και των οποίων ο μύθος είναι παράλληλος με αυτόν της Περσεφόνης, περιελάμβανε και τη λατρεία της Ελένης¹⁵⁰. Σε αυτό συνηγορεί και η αναφορά που γίνεται στους στίχους 1465-1469.

Χο.: Ἥ που κόρας ἄν ποταμοῦ

παρ' οἶδμα Λευκιππίδας ἢ πρὸ ναοῦ

Παλλάδος ἄν λάβοις

χρόνω ξυνελθοῦσα χοροῖς

ἢ κώμοις Υακίνθου.

(Χο.: Ἴσως στα νερά του ποταμού θα βρεις τις κόρες του Λεύκιππου ή μπροστά στις Παλλάδας το ιερό ύστερα από καιρό πηγαίνοντας στον τόπο που χορεύουν ή στη γιορτή του Υακίνθου)

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε πως η θετική παρουσίαση γυναικών, που ήταν χαρακτηριστικό περισσότερο της κωμωδίας παρά της τραγωδίας δεν είναι άσχετη με τη θεοποίηση ηρωίδων, όπως αυτή της Ελένης¹⁵¹. Ταυτόχρονα, είναι ένδειξη της σημασίας που είχε η γυναίκα σε τελετουργικές και πνευματικές δραστηριότητες και ειδικά στην κοινωνία της Σπάρτης¹⁵². Τέλος, όπως ο τελετουργικός προσανατολισμός του έργου υπαινίσσεται το αίσιο τέλος, έτσι και οι τελετουργίες των γυναικών τις διαμορφώνουν και τις ολοκληρώνουν, γεγονός που συμβάλλει τελικά στην ευημερία του συνόλου της κοινωνίας¹⁵³. Αυτό γίνεται αντιληπτό αν λάβουμε υπόψη πως οι γυναίκες μέσα από αυτές προετοιμάζονται για την ένωση με το άλλο φύλο, τον γάμο και την τεκνοποιία, που διασφαλίζει τόσο την επιβίωση του οίκου όσο και της ίδιας της πατριαρχικής κοινωνίας.

και ως σύζυγος και ως παρθένα και ως αδερφή, πράγμα ασύμβατο για τον ίδιο, αφού μία θνητή γυναίκα δεν μπορεί να συνδυάσει τη γονιμότητα με την αγνότητα.

¹⁴⁹ Dillon (2002), σσ. 212-213.

¹⁵⁰ Foley(2001), σσ. 320-321

¹⁵¹ Skouromouni (2010), σ. 78

¹⁵² Dillon (2002), σ. 212

¹⁵³ Zweig στο Padilla (1999), σσ. 172-173

Κεφάλαιο 4

Ιφιγένεια εν Ταύροις

Ζητήματα όπως η ελευθερία και η σωτηρία αναδεικνύονται μέσα από τη δράση της γυναίκας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η Ιφιγένεια, χάρη στη θετική ποιότητα του χαρακτήρα της και αξιοποιώντας τον δόλο, εξασφαλίζει την ελευθερία τη δική της και του αδερφού της καθώς και τη λύτρωση από την κατάρα της οικογένειάς τους. Παράλληλα, ο οίκος της αναγεννιέται από τον απελευθερωμένο από τις Ερινύες Ορέστη, έστω και αν η ίδια δεν αποτελεί πλέον μέλος του. Η Ιφιγένεια θα λατρεύεται ως το alter ego της Άρτεμης.

4.1 Η απομάκρυνση της Ιφιγένειας από τον οίκο

Το μοτίβο της γυναίκας που βρίσκεται σε μία εξωτική τοποθεσία παρά τη θέλησή της επαναλαμβάνεται και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η ηρωίδα μετά την παρ' ολίγον θυσία της μεταφέρεται από την Άρτεμη στη χώρα των Ταύρων για να γίνει ιέρειά της.

Ήδη όμως από τον Πρόλογο αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για ένα αξίωμα που δεν ήταν δική της επιλογή. Πηγαίνει πίσω στο χρόνο στην Αυλίδα και θυμάται την βίαιη απομάκρυνση της από τον οίκο :

ἔσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ (στ.8).

(σφάζοντάς με για χάρη της Ελένης, όπως νομίζει ο κόσμος, ο πατέρας μου)¹⁵⁴

Η χρήση του ρήματος «σφάζω» δεν είναι τυχαία, μιας και στα αρχαία κείμενα χρησιμοποιείται είτε για να περιγραφεί το κόψιμο του λαϊμού κατά τη θυσία είτε για περιπτώσεις δολοφονίας. Μάλιστα, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* χρησιμοποιείται για να

¹⁵⁴ Η μετάφραση που χρησιμοποιείται γι' αυτό και για τα υπόλοιπα παραθέματα του κεφαλαίου είναι του Μαυρόπουλου (2008)

δηλωθεί αποδοκιμασία ή για να τεθεί σε αμφισβήτηση το θρησκευτικό πλαίσιο της θυσίας¹⁵⁵.

Άλλωστε η ίδια η κόρη με τρόπο υποδόριο αμφισβητεί τα κίνητρα του πατέρα της, όπως φαίνεται στους ακόλουθους στίχους:

Ἑλληνικὸν συνήγαγ' Ἀγαμέμνων ἄναξ,

τὸν καλλίνικον στέφανον Ἰλίου θέλων

λαβεῖν Ἀχαιοῖς τούς θ' ὑβρισθέντας γάμους (στ.11-13).

(συγκέντρωσε ο βασιλιάς Αγαμέμνωνας τους Έλληνες, θέλοντας να κερδίσει το στεφάνι της νίκης ενάντια στην Τροία για χάρη των Αχαιών και να εκδικηθεί την προσβολή που έγινε στο γάμο.)

και παρακάτω:

σφάγιον πατρώα λώβα (στ.211)

(σφάγιο στην πατρική κακογνωμιά)

Ο Αγαμέμνων θα μπορούσε να μην ξεκινήσει για τον πόλεμο στην Τροία αλλά η επιθυμία του να πάει σε αυτόν τον πόλεμο και να τον κερδίσει υπερίσχυσε της πατρικής αγάπης. Προτάσσεται αυτή του η επιθυμία και μετά γίνεται λόγος για την εκδίκηση, για την αρπαγή της Ελένης και για την ικανοποίηση του Μενελάου. Συνεπώς, διαπιστώνουμε για άλλη μια φορά, όπως και στην Άλκηστη, τη θυσία μιας γυναίκας για χάρη ενός άντρα. Μόνο που εδώ η γυναίκα είναι η κόρη. Μια κόρη, που πρόκειται να θυσιαστεί για να κερδίσει δόξα ο πατέρας της¹⁵⁶, ο βασιλικός οίκος και συνεπώς η πατρίδα της. Έτσι, η Ιφιγένεια βρίσκεται στην μακρινή χώρα των Ταύρων μακριά από τον οίκο της, όπου θα ύφαινε στον αργαλειό τραγουδώντας τραγούδια στην Ήρα (στ. 221-224), όπως ήταν αναμενόμενο για κάθε κοπέλα της ηλικίας της.

Αξίζει να σημειωθεί πως ενώ στην τραγωδία γενικά η γυναικεία φύση συσχετίζεται με μηχανορραφίες και δολοπλοκίες, εδώ –τουλάχιστον στην αρχή– η ηρωίδα παρουσιάζει τον εαυτό της ως θύμα του δόλου των αντρών, του Οδυσσέα και του ίδιου του πατέρα της:

¹⁵⁵ Η Papadopoulou (2005), σ. 114 αναφέρει συγκεκριμένα παραδείγματα από την Ιφιγένεια εν Αυλίδι.

¹⁵⁶ Vellacott (1975), σ. 201

καί μ' Ὀδυσσέως τέχναις

μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως. (στ.24-25)

(Και με του Οδυσσέα το δόλο με άρπαξαν από τη μάνα μου για γάμο με τον Αχιλλέα)

και

Ἄιδης Ἀχιλλεὺς ἦν ἄρ', οὐχ ὁ Πηλέως,

ὄν μοι προσείσας πόσιν, ἐν ἀρμάτων ὄχοις

ἐς αἱματηρὸν γάμον ἐπόρθμευσας δόλω. (στ.369-371).

(Ο Άδης λοιπόν ήταν ο Αχιλλέας, κι όχι του Πηλέα ο γιος, που μου τον πρόβαλες για άντρα και μ' αμάξι με έφερες με τρόπο δολερό, για να κάνω έναν ματωμένο γάμο.)

Αυτοί την εξαπάτησαν και με το πρόσχημα του γάμου με τον Αχιλλέα, την έφεραν στην Αυλίδα για να τη θυσιάσουν. Ο γάμος αυτός χαρακτηρίζεται από την ίδια δύο φορές ως «δόλια λέκτρα» (στ. 538-539, 858-859).

Παρατηρούμε βέβαια πως μπορεί η ίδια να μην έχει λόγο για τη ζωή της, μπορεί όμως να ασκήσει κριτική, γεγονός που συνιστά απόκλιση από την πολιτισμική νόρμα της εποχής. Έτσι, πέρα από τα παραδείγματα που ήδη αναφέρθηκαν, χαρακτηριστικός είναι και ο ακόλουθος στίχος:

Ιφ.: άπάτορ' άπάτορα πότμον έλαχον (στ.865).

(*Ιφ.: Από κακό πατέρα, από κακό πατέρα τύχη είχα κακή*)

Μάλιστα η επανάληψη του επιθέτου με το στερητικό α υπογραμμίζει την πικρία της αλλά και τη στέρηση του πατέρα που βίωσε μετά τα γεγονότα στην Αυλίδα.

4.2 Η Ιφιγένεια ως ιέρεια

Η Άρτεμη άρπαξε την Ιφιγένεια, έβαλε στη θέση της ένα ελάφι και την πήγε στη χώρα των Ταύρων, όπου την έκανε ιέρειά της με το θλιβερό γι' αυτήν καθήκον να εκτελεί τα προκαταρκτικά της θυσίας κάθε ξένου που φτάνει εκεί. Εισπράττει το σεβασμό από όλη την κοινωνία λόγω του αξιώματός της (στ. 1214), ο βασιλιάς της έχει δώσει δικές της υπηρέτριες (στ.63) και έχει αποκλειστικά εκείνη το προνόμιο να αγγίζει το άγαλμα της θεάς (στ.1044-1045). Είναι αυτή που καθοδηγεί τη δράση στα πλαίσια του ναού: Δίνει

εντολές στις γυναίκες του χορού (στ. 123-125), διατάζει τους βοσκούς να φέρουν μέσα τους αιχμαλώτους (στ.342-343) και να λύσουν τα χέρια τους (στ. 468-471), κατευθύνει τον Ορέστη (στ.1088) και τελικά και τον ίδιο τον Θόαντα (στ.1215-1221).

Ωστόσο, δεν ενσωματώνεται στην κοινωνία των Ταύρων, θεωρεί τον εαυτό της ξένο σε αυτόν τον τόπο (ξείνα, στ.218) και νοσταλγεί το παρελθόν της στον οίκο (στ.132-136). Η ίδια χαρακτηρίζει ως εξής τον εαυτό της:

ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος (στ.220).

(ανύμφευτη, χωρίς παιδιά, χωρίς δικούς μου και φίλους)

Το στερητικό α τονίζει όλα όσα έχει στερηθεί με την παραμονή της σε αυτή την αφιλόξενη γη. Παραμένει παρθένα σε όλα τα επίπεδα: σεξουαλικά, κοινωνικά και συναισθηματικά¹⁵⁷. Παράλληλα, θρηνεί για την απουσία της από τα Ηραία στο Άργος και από τα Παναθήναια στην Αθήνα, όπως φαίνεται στους εξής στίχους:

*οὐ τὰν Ἄργει μέλπουσ' Ἥραν
οὐδ' ἰστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις
κερκίδι Παλλάδος Ἀτθίδος εἰκῶ
<καὶ> Τιτάνων ποικίλλουσ' (στ.221-224)*

(χωρίς να λέω τραγούδια στην Ἡρα του Ἀργους και χωρίς να στολίζω στον γλυκὸν χορὸν ἀργαλειὸ με τὴ σαΐτα μου τὴ ζωγραφιά τῆς αττικῆς Παλλάδας και τῶν Τιτάνων).

Το μοτίβο της νέας νύφης που πεθαίνει πριν το γάμο της επαναλαμβάνεται πολλές φορές δια στόματος Ιφιγένειας (στ. 216-217, στ.365, στ. 370-371, στ.538-539, στ. 858-859)¹⁵⁸. Ενδεικτικά:

*νύμφαιον, οἴμοι, δύσνυμφον
τῶ τᾶς Νηρέως κούρας, αἰαῖ. (στ.216-217)*

(νύφη, ἀλίμονο, κακόνυφη στο γιο τῆς κόρης του Νηρέα, ἀχ)

Ο θρήνος της για τον ἑγγαμο βίον συνιστά τελικά κατάφαση σε αυτόν. Εμμέσως το κοινωνικό πρότυπο της ἑγγαμῆς γυναίκας επιβάλλεται. Το κείμενο προβάλλει τον ρόλο που πρέπει να ἔχει στην κοινωνία ἡ γυναίκα: να εἶναι σύζυγος και να ασχολεῖται με τα

¹⁵⁷ Skouroumouni (2011), σ. 102

¹⁵⁸ Tzanetou (2000), σ. 206

λατρευτικά της καθήκοντα. Η Ιφιγένεια βρίσκεται στον αντίποδα αυτού του προτύπου, η ισόβια παρθενία της είναι ένας συμβολικός κοινωνικός θάνατος¹⁵⁹.

Το καθήκον της να προετοιμάζει τις ανθρωποθυσίες της προκαλεί αποστροφή. Μάλιστα, ασκώντας κριτική απέναντι στην πρακτική των ανθρωποθυσιών ξεδιπλώνεται ένα χαρακτηριστικό που αναμενόταν να έχει ο άντρας, ο τεκμηριωμένος και δομημένος λόγος. Εκλογικεύει την άγρια πρακτική των ανθρωποθυσιών, αποδίδοντας την όχι στη θέληση της Άρτεμης αλλά στη βούληση των αιμοδιψών γηγενών.

Συνεπώς, η κοινωνική της θέση στη χώρα των Ταύρων αφενός την καταδικάζει σε μία απεχθή ζωή και από την άλλη της δίνει τη δυνατότητα ελευθερίας κινήσεων και κύρος, στοιχεία απαραίτητα για να αποδράσει τελικά και από την παρούσα κατάστασή της, όπως θα δούμε παρακάτω.¹⁶⁰ Η εθνικότητα, η προσωπικότητα, τα συναισθήματα και τα ιδανικά της συγκρούονται με τα αποτρόπαια καθήκοντα που είναι αναγκασμένη να εκπληρώσει.

Το στοιχείο όμως της αγριότητας και της βαρβαρότητας που καταδικάζει στους ντόπιους, υπάρχει και στην ίδια της την οικογένεια. Όλη η τραγική ιστορία των Ατρείδων είναι παρούσα στο έργο: Το δαίμνο του Ταντάλου(στ.386-388), η δολοφονία του Οινόμαου από τον Πέλοπα(στ. 824-826) και η διαμάχη Ατρέα - Θυέστη (στ.812). Άλλη μια ευκαιρία για τη διεύρυνση της οπτικής των αντρών μέσα από την τραγική ιστορία μιας γυναίκας: Οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα σε Έλληνες και βαρβάρους τελικά δεν είναι και τόσο αυστηρά οριοθετημένες, ενώ οι άνθρωποι δεν υποφέρουν τελικά μόνο εξαιτίας των θεών αλλά εξαιτίας και των οικογενειών τους και των ιδιών¹⁶¹. Η Skoufoumoupi παρατηρεί ακόμα πως πίσω από ειδεχθείς πράξεις δεν υπάρχουν απαραίτητα και διεφθαρμένοι άνθρωποι. Το ακροατήριο της παράστασης δηλαδή βίωνε τον Πελοποννησιακό πόλεμο, πράγμα που σημαίνει πως έπρεπε να φέρουν εις πέρας «πρᾶγμα ἀλλόκοτον». Για άλλη μια φορά το θηλυκό ξεπερνά τα όρια του φύλου του και αντικρίζει την πολιτική εμπειρία πολλών αντρών του 5^{ου} αιώνα, που δυσανασχετούσαν με έναν πόλεμο στον οποίο ήταν αναγκασμένοι να συμμετέχουν. Με λίγα λόγια, η εμπειρία της Ιφιγένειας συσχετίζεται με τις εμπειρίες του ακροατηρίου της εποχής, φέρνοντας στο προσκήνιο την αντιπαράθεση συνθηκών· περιβάλλοντος από τη

¹⁵⁹ Tzanetou (2000), σ. 205

¹⁶⁰ Goff (1999), σ. 114

¹⁶¹ Luschnig (1972), σ. 160

μία και προσωπικότητας από την άλλη. Ταυτόχρονα, η επιθυμία της ηρωίδας για φυγή από την πραγματικότητα που βιώνει αντικατοπτρίζει και την επιθυμία πολλών Αθηναίων για απόδραση από τη δύσκολη κατάσταση στην οποία βρίσκονται εξαιτίας του πολέμου¹⁶².

Επίσης, στην αρχή του δράματος η Ιφιγένεια δεν ερμηνεύει σωστά το όνειρο που είδε (στ. 44-58) και θεωρεί πως ο Ορέστης είναι νεκρός. Η σιγουριά της ότι το έχει ερμηνεύσει σωστά αλλά και η λανθασμένη ερμηνεία του προβάλλουν τον προβληματισμό που αντιμετωπίζουν οι θνητοί στην προσπάθειά τους να αντιληφθούν τη θέληση του θείου και να λάβουν αποφάσεις στηριγμένοι σε αυτό. Αυτό είναι άλλωστε και ένα από τα βασικά θέματα που διατρέχουν το έργο¹⁶³. Παράλληλα, η ίδια η ηρωίδα -ερμηνεύοντας το όνειρο-εκφράζει την αντίληψη της εποχής για το άλλο φύλο:

στῦλοι γὰρ οἴκων παῖδές εἰσιν ἄρσενες (στ.57).

(Διότι στῦλοι των σπιτιῶν εἶναι τα αρσενικά παιδιὰ)

Η αντίληψη αυτή σίγουρα είναι κινητήριος δύναμη για την κατάστρωση του σχεδίου απόδρασης της Ιφιγένειας.

4.3 Η εξύφανση του δόλου

Η Ιφιγένεια θεωρώντας τον αδερφό της νεκρό, αποφασίζει από εδώ και πέρα να αλλάξει στάση απέναντι στους ξένους και να πάψει να είναι σπλαχνική(στ.348-350). Μάλιστα, κάποιοι ερευνητές υποστηρίζουν πως σε αυτό το σημείο η ιέρεια θυμίζει τον ιλιαδικό Αχιλλέα μετά την απώλεια του Πατρόκλου, μιας και εκείνος, όταν έπεσε στα χέρια του ο Τρώας Λυκάων, δήλωσε πως αν και συνήθιζε να επιδεικνύει ευσπλαχνία στους αιχμαλώτους, η απώλεια του φίλου του τού ξύπνησε το πάθος για εκδίκηση¹⁶⁴. Για τον θεατή, η Ιφιγένεια σε αυτό το σημείο φαίνεται απειλητική. Ο θεατής αναρωτιέται αν ο κύκλος του αίματος συνεχιστεί από την ιέρεια με τη διάπραξη της αδελφοκτονίας. Τελικά όμως στην περίπτωση της Ιφιγένειας τα λόγια δεν μετουσιώνονται σε πράξη, όπως διαπιστώνουμε στη συνάντηση με τα επόμενα υποψήφια θύματα των ανθρωποθυσιών. Η αθωότητα, η ευσπλαχνία και η αγάπη οδηγούν την αιχμάλωτη πριγκίπισσα να ρωτήσει αυτά ακριβώς που η ευγενής φύση

¹⁶² Skouroumouni (2011), σσ. 110-111

¹⁶³ Kyriakou (2006), σ. 63

¹⁶⁴ Hall (2013), σ. 34

του θύματος-αδελφού της δεν μπορεί να αφήσει αναπάντητα¹⁶⁵. Αν είχε επιδείξει εκδικητική στάση και δεν είχε επιμείνει με τις ερωτήσεις της, η αδελφοκτονία θα γινόταν πραγματικότητα. Η γυναικεία παρουσία εδώ έχει θετικά χαρακτηριστικά και αυτά είναι που θα κινήσουν και την δράση. Επιπλέον, φαίνεται ότι η ιστορία της πρέπει να ξαναζωντανέψει και να ξαναπαρασταθεί για να επέλθει η λύτρωση¹⁶⁶. Τον ρόλο του Αγαμέμνονα έχει τώρα η Ιφιγένεια και στη θέση που είχε αυτή στην Αυλίδα βρίσκεται ο Ορέστης. Μόνο που αυτή δεν μπήγει το ξίφος στο λαιμό του υποψήφιου θύματος και έτσι επέρχεται η ισορροπία στην οικογένεια.

Μέσα από το διάλογο της Ιφιγένειας και του Ορέστη, η ερμηνεία του ονείρου εκ μέρους της Ιφιγένειας διαψεύδεται. Ο αδερφός της ζει και τον έχει μπροστά της, αν και δεν το ξέρει. Ζητά λοιπόν να μεταφερθεί το γράμμα της στην πατρίδα και αυτή σε αντάλλαγμα θα σώσει τον έναν από τους δύο. Το πρώτο βήμα για τη σωτηρία των δύο αδερφών και του Πυλάδη έγινε. Ο Whitman¹⁶⁷ παρατηρεί εύστοχα σε αυτό το σημείο: «Το σχέδιο που προτείνει η Ιφιγένεια δε θα μπορούσε να ονομαστεί ακριβώς πλεκτάνη, γιατί δεν περιέχει κανένα στοιχείο απάτης, αλλά είναι μία επινόηση, μία μηχανή», που παίρνει σάρκα και οστά σιγά σιγά για να εξελιχθεί στον δόλο που θα δούμε παρακάτω. Ταυτόχρονα, αποδεικνύει ότι δεν έχει βυθιστεί στην απάθεια και είναι αφοσιωμένη στον οίκο της παρά τα χρόνια που έχουν περάσει¹⁶⁸. Έτσι, ο δόλος που θα εξυφανθεί παρακάτω δεν προκαλεί απορία. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι καταστρώνει το σχέδιο με το οποίο ελπίζει να ξανακερδίσει την ελευθερία της με απόλυτη ψυχραιμία και αντιμετωπίζοντας όλα τα ενδεχόμενα που μπορεί να προκύψουν κατά τη μεταφορά του γράμματος. Αποκαλύπτοντας το περιεχόμενο του γράμματος (στ.769-771, 774-776) αποκαλύπτεται και η ταυτότητα της. Από εκεί και πέρα η αναγνώριση έχει πάρει το δρόμο της και έρχεται αβίαστα. Η Burnett παρατηρεί πως η ελευθερία που είναι βασικό θέμα του έργου διατρέχει και την αναγνώριση των δύο αδερφών, μιας και αυτή εκπληρώνεται μέσα από την ελεύθερη αλληλεπίδραση του ήθους τους. Τα δύο αδέρφια απελευθερώνουν τους εαυτούς τους από την τυφλότητα και το παρελθόν τους¹⁶⁹. Ο κύκλος του αίματος που κατατρύχει την οικογένεια της Ιφιγένειας θα κλείσει και αυτό οφείλεται κυρίως σε εκείνη. Ο έμφυτος ανθρωπισμός της, η αφοσίωσή της στην οικογένεια, η αποστροφή της για τις ανθρωποθυσίες, η αδερφική ανταπόκριση στους

¹⁶⁵ Burnett(1971),σ. 52

¹⁶⁶ Zeitlin (2011), σ. 455

¹⁶⁷ Whitman (1996), σ. 35

¹⁶⁸ Kyriakou (2006), σ. 32

¹⁶⁹ Burnett(1971), σ.49

αιχμαλώτους και η συμπόνια για τους γονείς της είναι θετικές ποιότητες που διαμορφώνουν το σχέδιο της να στείλει το γράμμα που θα φέρει την αναγνώριση και που παραμερίζουν την πικρία που νιώθει για τον πατέρα της¹⁷⁰.

Ταυτόχρονα, με τη χαρά της αναγνώρισης αναδύεται και ο προβληματισμός για το τι μέλλει γενέσθαι. Το αμοιβαίο των δύο αδελφών (στ.868-899) διαφέρει από άλλα αμοιβαία αναγνώρισης, που έχουν μια καθορισμένη δομή με στοχασμούς πάνω στα σκαμπανεβάσματα της τύχης και ανησυχία για το μέλλον. Εδώ έχουμε μια συνεσταλμένη Ιφιγένεια που μελετά όλες τις διαφορετικές εκδοχές δράσης προκειμένου να σώσει τον αδερφό της¹⁷¹, όπως φαίνεται στα λόγια της:

τίνα σοι πόρον εὐρομένα

πάλιν ἀπὸ πόλεως, ἀπὸ φόνου πέμψω

πατρίδ' ἐς Ἀργείαν

πρὶν ἐπὶ ξίφος αἵματι σῶν πελάσαι; (στ.875-880)

(Ποιο τρόπο βρίσκοντας πίσω από την πόλη αυτή, μακριά από το φόνο στο Άργος, στην πατρίδα μας, θα σε στείλω, προτού το σπαθί το αίμα σου να αγγίξει;)

Το τραγούδι της είναι ο κινητήριος μοχλός για την συνειδητοποίηση της ευάλωτης κατάστασής τους και της ανάγκης οργάνωσης ενός ευφυούς σχεδίου απόδρασης¹⁷².

Μάλιστα παρακάτω, ενώ η Ιφιγένεια ήταν αυτή που στο γράμμα της παρακαλούσε τον αδερφό της να τη σώσει, τώρα εκείνος είναι αυτός που την εκλιπαρεί για βοήθεια. Οι ρόλοι αντιστρέφονται και πλέον έχουμε μία ηρωίδα που αναλαμβάνει δράση και έναν αρσενικό ήρωα που αναζητά τη σωτηρία μέσα από τη γυναίκα:

Ορ.: ἀλλ', ὦ φιληθεῖς, ὦ κασίγνητον κάρα,

σῶσον πατρῶον οἶκον, ἔκσωσον δ' ἐμέ· (στ.983-984)

(Ορ.: Λοιπόν, πολυαγαπημένη μου, ακριβή μου αδελφή, σώσε το πατρικό σου σπίτι κι εμένα γλίτωσε με.)

¹⁷⁰ Cropp (2000), σ. 114

¹⁷¹ Hall (2013), σ. 37

¹⁷² Chong-Gossard (2008), σσ. 40-41

Η αντιστροφή των ρόλων είχε προετοιμαστεί νωρίτερα· όταν ο Ορέστης βρισκόταν σε κατάσταση τρέλας, νομίζοντας ότι τον καταδιώκουν οι Ερινύες (στ.285-287) ενώ λίγο μετά κατελημμένος από κρίση επιληψίας, έπεφτε κάτω(στ.307-308). Συνήθως το γυναικείο σώμα παρουσιάζεται ως ευεπίφορο στην παραφροσύνη και στον πόνο, εδώ όμως το πάσχον σώμα είναι ανδρικό. Η Zeitlin παρατηρεί πως οι καταστάσεις αυτές προκαλούνται στον άνδρα από τη γυναικεία δράση και κατεξοχήν από τις Ερινύες, που επιζητούν εκδίκηση¹⁷³.

Η Ιφιγένεια διαβεβαιώνει τον αδερφό της πως είναι διατεθειμένη να τον βοηθήσει, ακόμα και αν χρειαστεί να πεθάνει, γιατί με αυτό τον τρόπο θα διασωθεί ο οίκος της και η πατρογονική γραμμή του. Για άλλη μια φορά η Ιφιγένεια προσφέρει τον εαυτό της για τη σωτηρία του οίκου, όπως έκανε και η Άλκηστη.

θέλω δ' ἄπερ σύ, σέ τε μεταστῆσαι πόνων

νοσοῦντά τ' οἶκον, οὐχὶ τῷ κτανόντι με

θυμουμένη, πατρῶον ὀρθῶσαι· θέλω·

σφαγῆς τε γὰρ σῆς χειρ' ἀπαλλάξαιμεν ἄν

σώσαιμί τ' οἴκους. (στ. 991-995)

(Θέλω ό, τι θέλεις κι εσύ, και σενα να γλιτώσω απ' τα βάσανα και, χωρίς να κρατώ κακία σ' εκείνον που πήγε να με σκοτώσει, να στυλώσω το πατρικό μας σπίτι που είναι σε κατάσταση κακή.)

Και λίγο παρακάτω:

οὐ μὴν τι φεύγω γ', οὐδέ σ' εἰ θανεῖν χρεῶν

σώσασαν· οὐ γὰρ ἀλλ' ἀνήρ μὲν ἐκ δόμων

θανῶν ποθεινός, τὰ δὲ γυναικὸς ἀσθενῆ. (στ. 1004-1006)

(Ὡστόσο δεν τ' αποφεύγω βέβαια, ούτε κι αν χρειαστεί να σε σώσω δίνοντας τη ζωή μου· διότι, αν ο άντρας χαθεί απ' το σπίτι, είναι ποθητός, ενώ είναι αδύναμη η θέση της γυναίκας.)

¹⁷³ Zeitlin (2002), σ. 112

Ο Ορέστης δεν αντιδρά όπως ο πατέρας του και απορρίπτει την αυτοθυσία της αδερφής του. Ελπίζει όμως γενικά και αόριστα ότι θα βρει τον τρόπο σωτηρίας τους. Η πρώτη πρόταση που κάνει, να σκοτώσει τον Θόαντα (ανάλογη πρόταση είδαμε να διατυπώνει και ο Μενέλαος στην Ελένη) απορρίπτεται από την Ιφιγένεια. Η επιθετική ηθική του Ορέστη προσκρούει στον θεσμό της ξενίας, τον οποίο σέβεται η Ιφιγένεια. Δεν είναι δυνατόν να βλάψει ανθρώπους που την φιλοξενούν και την τιμούν τόσα χρόνια. Η Κυριακού¹⁷⁴ παρατηρεί σε αυτό το σημείο πως αυτή η αντίδραση της δεν ήταν αναμενόμενη για ηρωίδα που βρίσκεται σε κίνδυνο. Ωστόσο, ούτε και η δεύτερη πρόταση του Ορέστη να κρυφτούν στο ναό και να κλέψουν το άγαλμα τη νύχτα μπορεί να ευοδωθεί, αφού μέσα στο ναό υπάρχουν φύλακες. Ούτε η βία ούτε ο δόλος του άντρα μπορούν να εξασφαλίσουν την πολυπόθητη σωτηρία. Όπως και στην *Ελένη*, ο άντρας αποδεικνύεται ανίκανος να σχεδιάσει τη διαφυγή. Οι προτάσεις του μοιάζουν να υπάρχουν για να αντιδιασταλούν με την γυναικεία ευφυΐα και τον αριστοτεχνικό χειρισμό της προβληματικής κατάστασης από τη γυναίκα¹⁷⁵. Η Ιφιγένεια λοιπόν αναλαμβάνει τα ηνία της απόδρασης από τη χώρα των Ταύρων, υποστηρίζοντας:

ἔχειν δοκῶ μοι καινὸν ἐξεύρημά τι (στ.1029).

(Μου φαίνεται πως έχω κάποια καινούρια επινόηση)

Τη θέση της «μηχανής» παίρνει εδώ ο όρος «ἐξεύρημα». Ο όρος αυτός έχει πιο θετική χροιά, αφού συσχετίζεται με την επινοητικότητα του ανθρώπινου νου και ο συσχετισμός με τον δόλο σε πρώτο επίπεδο δεν είναι εμφανής. Λίγο παρακάτω ο ίδιος ο Ορέστης κάνει πίσω και παραχωρεί στην αδερφή του την εκπόνηση του σχεδίου διαφυγής, λέγοντας:

δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκουσιν τέχνας (στ.1032).

(Οι γυναίκες λοιπόν είναι ικανές τεχνάσματα να βρίσκουν.)

Εδώ επιβεβαιώνεται αυτό που διαπιστώσαμε και στην *Ελένη*: ο γυναικείος δόλος στέφεται από επιτυχία σε αντίθεση με τον ανδρικό, αλήθεια που αναγνωρίζουν οι άντρες.

Η Ιφιγένεια που στην αρχή του έργου καταδίκασε τα σοφίσματα της Άρτεμης (στ.380), δηλώνει ανενδοίαστα πως θα χρησιμοποιήσει σοφίσματα για να πετύχει τον στόχο της,

¹⁷⁴ Κυριακού (2006), σ. 329

¹⁷⁵ Κυριακού (2006), σ. 329

σοφίσματα που ωστόσο έχουν αληθινά ερείσματα μιας και θα αξιοποιήσει τα βάσανα του αδερφού της:

ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασι (στ.1031).

(Το δικό σου πάθος θα το χρησιμοποιήσω για πρόσχημα.)

Το θύμα της Αυλίδας έχει μάθει πια από τα δικά του σκληρά βιώματα τι σημαίνει απάτη και είναι πια σε θέση να πλέξει το δικό του δόλο, προκειμένου να εξασφαλιστεί η σωτηρία η δική του, του Ορέστη και του Πυλάδη.

Το τέχνασμα έχει ως εξής: Θα πει στον βασιλιά ότι τα υποψήφια θύματα είναι μολυσμένα και θα πρέπει πρώτα να εξαγνιστούν με θαλασσινό νερό. Ωστόσο, και το άγαλμα θα πρέπει να εξαγνιστεί, γιατί το μόλυναν με το άγγιγμα τους οι ξένοι. Έτσι, θα φυγαδευτούν και οι τρεις από τη θάλασσα έχοντας μαζί τους το ξόανο της θεάς.

Χρειάζεται βέβαια να εξασφαλίσουν την εχεμύθεια του χορού. Και εδώ πάλι το έργο αυτό θα το αναλάβει η Ιφιγένεια, καθώς όπως λέει ο Ορέστης:

ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή (στ.1054).

(Έχει η γυναίκα τη δύναμη να προκαλεί σε άλλους τη συμπόνια.)

Υπονοείται δηλαδή πως η γυναίκα μπορεί να προσποιηθεί μια τέτοια συμπεριφορά που θα προκαλέσει τον οίκτο. Και εδώ απηχείται η αντίληψη που θέλει τη γυναίκα συνυφασμένη με τη «μίμηση», το παίξιμο δηλαδή ρόλων.

Στο τρίτο επεισόδιο η επινόηση της Ιφιγένειας μπαίνει σε εφαρμογή. Το θύμα της Αυλίδας γίνεται τώρα θύτης, που ξεχωρίζει για την πειθώ, την επινοητικότητά και την ψυχραιμία του- χαρακτηριστικά που στην αθηναϊκή αντίληψη του 5^{ου} αιώνα είναι συνδεδεμένα με το ανδρικό φύλο. Όχι μόνο δε διστάζει να εξαπατήσει τον Θόαντα αλλά τολμά να αποδώσει στη θεά πράξεις που δεν έκανε, αφού για να γίνει πιο πειστική επινοεί οιωνούς (1165-1167). Μάλιστα συγκρίνοντας το δράμα με την *Ελένη*, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η εξαπάτηση εδώ έχει άλλη αξία, καθώς στηρίζεται στην ευσέβεια, στην πίστη του Θόαντα προς την Άρτεμη και στην εμπιστοσύνη του προς την Ιφιγένεια, ενώ στο άλλο έργο στηρίζεται στην άγνοια του Θεοκλύμενου για τα ελληνικά έθιμα¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Kyriakou (2006), σ. 371

Ο δόλος που καλείται να εξυφάνει η Ιφιγένεια είναι πολύ πιο απλός εν συγκρίσει με αυτόν της Ελένης. Η Burnett παρατηρεί πως η αιχμάλωτη πριγκίπισσα εδώ παίρνει μια μοναδική κεντρική αλήθεια, το μίasma του Ορέστη και τη χρησιμοποιεί για να εξαπατήσει τον τύραννο. Ουσιαστικά δηλαδή η πριγκίπισσα ξεγελά τον πρίγκιπα λέγοντας την αλήθεια. Βέβαια, αυτή η αλήθεια είναι επενδυμένη με περίτεχνη ασάφεια. Όντως οι αιχμάλωτοι έχουν μianθεί και όnτως το άγαλμα της θεάς πρέπει να εξαγνιστεί και να μεταφερθεί σε ένα αγνό μέρος. Μόνο που δε διευκρινίζει ότι αυτό το μέρος είναι η Αθήνα. Η γλώσσα που αφορά την υλοποίηση του τελετουργικού, όπως και στην *Ελένη*, είναι διφορούμενη. Παράλληλα, το μίasma που προήλθε από το αίμα της Κλυταιμνήστρας συμβάλλει στη θετική έκβαση του έργου.¹⁷⁷ Ο δόλος εδώ συνίσταται στην ενοχή του Ορέστη και στην επιθυμία της εκδίκησης που είχε υποστηρίξει νωρίτερα ότι έχει. Μάλιστα, επειδή πρέπει να κερδίσει την απόλυτη εμπιστοσύνη του βασιλιά, η Ιφιγένεια λέει εν μέρει την αλήθεια, όταν υποστηρίζει πως έμαθε ότι σώθηκαν από την τρωική εκστρατεία ο αδερφός και ο πατέρας της αλλά τους μισεί, γιατί την κατέστρεψαν. Δεν υπάρχει κανένα περιθώριο αμφισβήτησης της αφοσίωσής της προς τον Θόαντα¹⁷⁸. Στην πραγματικότητα όμως, η αφοσίωση και η πίστη της Ιφιγένειας στρέφεται προς τον οίκο της. Ο Whitman¹⁷⁹ παρατηρεί πως «αυτή η καινούρια της συναισθηματική προσήλωση στην Ελλάδα την καθιστά έτοιμη και ικανή για σωτηρία». Ο δόλος της δε μοιάζει με τον δόλο της Κλυταιμνήστρας του *Αγαμέμνονα* ή της Μήδειας. Ο δόλος της δεν προκαλεί την αποσταθεροποίηση του οίκου. Αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, αν σκεφτούμε ότι η οικογένειά της έχει σημαδευτεί από τον δόλο¹⁸⁰: Ο Τάνταλος με δόλο ξεγέλασε τους θεούς προσφέροντας τους ως γεύμα το ίδιο του το παιδί· ο Πέλοπας με δόλο έβγαλε από τη μέση τον Οινόμαο και παντρεύτηκε την Ιπποδάμεια· το ίδιο μέσο χρησιμοποίησαν και τα αδέρφια Ατρέας και Θυέστης στη μεταξύ τους διαμάχη· με δόλο σκότωσε η Κλυταιμνήστρα τον Αγαμέμνονα και τέλος με δόλο σκότωσε ο Ορέστης την Κλυταιμνήστρα. Ωστόσο, ο δόλος της Ιφιγένειας είναι δόλος που λυτρώνει την ίδια και τη θεά Άρτεμη από τις ανόσιες τελετουργίες και τον αδερφό της από την τρέλα, χωρίς να βλάπτει κανέναν. Ταυτόχρονα, εξασφαλίζει την επιβίωση του οίκου των Ατρείδων με την επανενσωμάτωση σε αυτόν του Ορέστη. Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως η γυναικεία απάτη είναι εξισοροπητικός παράγοντας· απαραίτητη για να εκπληρωθεί ο χρησμός του Απόλλωνα, να επιστρέψει η

¹⁷⁷ Burnett(1971),σ. 60

¹⁷⁸ Burnett(1971),σ. 60-61

¹⁷⁹ Whitman (1996), σ. 47

¹⁸⁰ Συνοδινού (1996), σ. 20

λατρεία της Άρτεμης στην Ελλάδα, να απαλλαγεί ο Ορέστης από τις Ερινύες και η Ιφιγένεια από τις ανόσιες τελετουργίες.

Οι τρεις Έλληνες απομακρύνονται από το ναό έχοντας στα χέρια τους το άγαλμα της θεάς. Η Ιφιγένεια υλοποιεί την παρωδία τελετουργικού (στ.1337-1339) και η δράση όλη κινείται γύρω από αυτήν (ενδεικτικά αναφέρω: θύουσα στ.1332, ἔστειχε στ.1334, ἀνωλόλυξε καὶ κατῆδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσα στ.1337-38)¹⁸¹. Το τελετουργικό είναι πλαστό και η γλώσσα του Αγγελιαφόρου αναδεικνύει τον απατηλό του χαρακτήρα:

δόλια δ' ἦν καθάρματα (στ. 1316)

(ο εξαγνισμός που είπε πως θα κάνει ήταν δολερός)

και

δόλια τεχνήματ' (στ.1355).

(τα δολερά τεχνάσματα)

Στην πραγματικότητα όμως χάρη σε αυτό επιτυγχάνεται ο αληθινός εξαγνισμός του Ορέστη και η απομάκρυνση της θεάς Άρτεμης από τις βάρβαρες ανθρωποθυσίες¹⁸². Ο Ορέστης μάλιστα από εδώ και πέρα βγαίνει στο προσκήνιο και δεν θυμίζει σε τίποτα τον Ορέστη του προλόγου, που ήταν δειλός, αναποφάσιστος και απελπισμένος. Ο δόλος της γυναίκας επενεργεί λυτρωτικά για τον άντρα και τον βοηθά να επανακτήσει το πρότερο γόητρο του. Όχι τυχαία λοιπόν όταν αρχίζει η δραπέτευση, η δράση μετατοπίζεται στο αρσενικό στοιχείο: πενήντα ναύτες είναι έτοιμοι για αναχώρηση (στ. 1345-1347, 1350-1353), ενώ το λόγο πια τον παίρνει ο Ορέστης (1361-1363). Η Ιφιγένεια είναι σιωπηλή και δεν ελέγχει το σώμα της, όπως παρατηρεί ο Αγγελιαφόρος:

ἀλλ' οὐδὲν ἦσσον εἰχόμεσθα τῆς ξένης

καὶ πρὸς σὲ ἔπεσθαι διεβιαζόμεσθά νιν (στ.1364-1365)

(Αλλά διόλου λιγότερο δεν αφήναμε την ξένη από τα χέρια μας και τη σπρώχναμε να μας ακολουθήσει να ρθούμε προς εσένα.)

Και ενώ πριν ήταν εκείνη που κατηύθυνε τις κινήσεις του αδερφού της, τώρα αυτός είναι εκείνος που θα δώσει μάχη για να τη σώσει (στ. 1366-1371) και που θα τη

¹⁸¹ Skouroumouni (2011), σ. 124

¹⁸² Wolff (1992), σ. 317

σηκώσει και θα την βάλει στο πλοίο της σωτηρίας, όπως περιγράφει πάλι ο Αγγελιαφόρος:

φόβος δ' ἦν <παρθένω> τέγξαι πόδα—

λαβὼν Ὀρέστης ὤμον εἰς ἀριστερόν,

βὰς ἐς θάλασσαν κάπι κλίμακος θορών,

ἔθηκ' ἀδελφὴν ἐντὸς εὐσήμου νεώς (στ.1380-1383)

(και η κοπέλα φοβόταν τα πόδια της να βρέξει, την πήρε ο Ορέστης στον ώμο του τον αριστερό, μπήκε μες στη θάλασσα, όρμησε μεμιάς πάνω στου πλοίου τη σκάλα και την αδελφή του έβαλε μέσα στο ομορφοπλούμιστο πλοίο)

Όσο απομακρύνεται από το ναό η Ελληνίδα ιέρεια, τόσο εξανεμίζονται και οι δυνάμεις της. Στο εσωτερικό του ναού αυτή ήταν ο καθοδηγητής των άλλων, έξω από αυτόν δέχεται την καθοδήγηση του αδερφού της. Ο άντρας ενεργεί και η γυναίκα δέχεται τις συνέπειες των ενεργειών του. Πλέον η στάση της είναι παθητική μιας και εξαρτάται από τον άντρα¹⁸³. Η γυναίκα έχει μεγάλη επιρροή στη θρησκεία αλλά είναι ευάλωτη και ασήμαντη πέρα από αυτήν. Ακόμη, έξω από τη σφαίρα του οίκου κινδυνεύει είτε από κακομεταχείριση είτε χρειάζεται ανδρική προστασία¹⁸⁴.

Επιπροσθέτως, η Skouroumouni κάνει μια εύστοχη παρατήρηση: Στις *Ευμενίδες* ο Αισχύλος πραγματεύεται τον μύθο του Ορέστη, εστιάζοντας στη σχέση ατόμου-κοινωνίας και ο ήρωας απελευθερώνεται από την ενοχή μέσω της δημιουργίας ενός πολιτειακού θεσμού, του Αρείου Πάγου. Στην εκδοχή του Ευριπίδη όμως, οι ήρωες είναι αθώοι και ανταμείβονται μέσω των προσπαθειών τους για αμοιβαιότητα και βαθύτερη επαφή με τους θεούς στα πλαίσια της θρησκείας (η Άρτεμη έσωσε την Ιφιγένεια και αυτή με τη σειρά της σώζει τη θεά, η Ιφιγένεια συνδέεται με τη λατρεία της Άρτεμης στη Βραυρώνια και ο Ορέστης με τα Ανθεστήρια)¹⁸⁵. Ο Αισχύλος δηλαδή εστιάζει την προσοχή του στον άντρα και στους πολιτειακούς θεσμούς ενώ ο Ευριπίδης στη γυναίκα και στη θρησκεία¹⁸⁶.

¹⁸³ Skouroumouni (2011), σ. 124

¹⁸⁴ Skouroumouni (2011), σσ. 109-110

¹⁸⁵ Για τον συσχετισμό Ευμενίδων και Ιφιγένειας εν Ταύροις βλ. Caldwell (1975) και Sansone (1975), σ. 292

¹⁸⁶ Skouroumouni (2011), σ. 110

Ωστόσο, το σχέδιο διαφυγής δεν εξελίσσεται ομαλά μιας και το κύμα σπρώχνει το καράβι στη στεριά. Τότε για τελευταία φορά θα πάρει τον λόγο η Ιφιγένεια, προσευχόμενη στη θεά να τη στείλει σώα και αβλαβή στην πατρίδα της και παρακαλώντας τη να τη συγχωρέσει για την κλοπή του αγάλματος. Ο λόγος της μπορεί να μην έχει την ορμητικότητα του λόγου της Ελένης στην ανάλογη σκηνή, μπορούμε όμως να πούμε ότι λειτουργεί ενθαρρυντικά για τους ναύτες, που την επευφημούν και εντείνουν τις προσπάθειες τους να απομακρύνουν το καράβι από την ακτή (1403-1408). Από εκεί και πέρα η Ιφιγένεια θα σωπάσει. Η αίσθηση αυτής της σιωπής υποβάλλει τον υποβιβασμό της γυναικείας δύναμης. Αφού η γυναίκα προσέφερε στον οίκο της, τώρα πρέπει να επανέλθει στην προηγούμενη σιωπή της για να υπάρχει κοινωνική αρμονία.

Η Hall υποστηρίζει πως η Ιφιγένεια είναι ένας «quest hero», γεγονός που έχει αναδειχτεί επαρκώς από την παρούσα μελέτη¹⁸⁷. Μάλιστα υποστηρίζει πως είναι ισότιμη με άνδρες quest heroes, αν όχι ανώτερή τους¹⁸⁸. Ο Ορέστης κάνει ένα μακρινό ταξίδι με στόχο να φέρει πίσω το άγαλμα της Άρτεμης αλλά πολύ γρήγορα η αδερφή του αναλαμβάνει τον κυρίαρχο ρόλο σε αυτή την αποστολή. Η ευρηματικότητά της μπορεί να θυμίζει τον Οδυσσέα αλλά είναι πιο περίτεχνη από την ευφυΐα που επιδεικνύει ο εν λόγω ήρωας στην εξαπάτηση του Πολύφημου, μιας και απουσιάζει το στοιχείο της βίας. Θα μπορούσε να παραβληθεί με την Ελένη αλλά και πάλι, κατά τη Hall, υπερέχει. Η Ελένη δεν έχει κάποιο αξίωμα στην Αίγυπτο, ούτε πρόκειται να μεταφέρει ένα σπουδαίο άγαλμα ή να διαδώσει τη λατρεία μιας θεάς. Το μόνο της κίνητρο είναι η αναγέννηση του γάμου της.¹⁸⁹ Επίσης, η Ιφιγένεια είναι το ιδανικό πρότυπο αδερφής και ειδικά της μεγάλης αδερφής. Θυμάται με αγάπη τον αδερφό της μικρό, ρωτά για την ύπαρξη άλλων αδελφιών και δεν διστάζει να αυτοθυσιαστεί για χάρη του. Ακόμη λαμβάνοντας υπόψη τον *Οικονομικό* του Ξενοφώντα και την *Οδύσσεια* η οξυδέρκεια που την

¹⁸⁷ Τα χαρακτηριστικά του quest hero κατά την Hall (2013), σ. 33 είναι τα εξής: 1.) Πρωταγωνιστεί σε σενάριο που δεν οδηγείται τελεολογικά στο σεξ, το γάμο και τη μητρότητα. 2.) Διανύει μεγάλες αποστάσεις με κάποιο σκοπό. 3.) Έχει ιδιαίτερη σχέση με κάποια θεότητα. 4.) Διαθέτει πνευματικές και ηθικές ικανότητες. 5.) Επιδεικνύει ψυχραιμία και ηγετικές ικανότητες απέναντι σε εξαιρετικούς κινδύνους 6.) Αποτελεί πρότυπο για άτομα του ίδιου φύλου.

¹⁸⁸ Hall (2013), σ. 42

¹⁸⁹ Ενδιαφέρουσα θεωρείται η άποψη της Holmberg (1995), σ. 39 που συγκρίνει τις τρεις τραγωδίες που μελετούνται στην παρούσα εργασία. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι η Άλκηστη εκμηδενίζει τον εαυτό της και δεν επιβεβαιώνει τη θέληση της. Η Ιφιγένεια εν Ταύροις, θεωρεί, πως καταστρώνει ένα ευφυές σχέδιο σωτηρίας αλλά δεν αίρεται στο ύψος του ηρωισμού της Ελένης, μιας και δεν χρειάζεται να διαχειριστεί ένα κακό alter ego της, κατασκευάσμα των θεών ούτε να αποκαταστήσει το όνομά της. Κατά την άποψή της, η Ελένη είναι το κατεξοχήν αφήγημα για τη γυναικεία υποκειμενικότητα.

χαρακτηρίζει αποτελεί οικογενειακό περιουσιακό στοιχείο. Τέλος, με τη συνοδεία του χορού παρουσιάζει και τα ιδανικά γυναικεία τελετουργικά.

4.4 Η επιστροφή της Ιφιγένειας στην πατρίδα

Αξιοσημείωτο είναι πως και στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, όπως και στις άλλες δύο τραγωδίες που μελετήσαμε, εντοπίζουμε τα μοτίβα της ανόδου και της Περσεφόνης. Η ηρωίδα μεταφέρεται παρά τη θέληση της μακριά από την πατρίδα της σε ένα αφιλόξενο μέρος, που παραπέμπει στον Άδη. Μετά την απομάκρυνση της από τον οίκο ακολουθούν μια σειρά από γεγονότα που σηματοδοτούν την κάμψη του (η δολοφονία του Αγαμέμνονα, η μητροκτονία που διαπράττει ο Ορέστης), όπως ακριβώς η απομάκρυνση της Περσεφόνης προκαλεί το μαρασμό της φύσης. Η ίδια η Ιφιγένεια χρησιμοποιεί λέξεις για να περιγράψει τον εαυτό της που παραπέμπουν σε κάποιο νεκρό¹⁹⁰, όπως ενδεικτικά φαίνεται σε κάποιους στίχους:

μεταρσία ληφθεῖσ' ἔκαινόμην ξίφει (στ.27)

(με σήκωσαν πιάνοντάς με και με σπαθί πήγαν να με σκοτώσουν)

ἐκεῖθ' ἐίμι· παῖς ἔτ' οὔσ' ἀπωλόμην. (στ.541)

(Είμαι απ' εκεί· χάθηκα, όταν ήμουν μικρό παιδί ακόμη.)

Ἦ ἔν Αὐλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε

ζῶσ' Ἰφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι (στ.770-771)

(Ἡ σφαγμένη στην Αυλίδα σου παραγγέλλει αυτά, η Ιφιγένεια, που είναι ζωντανή, αλλά για όσους είναι εκεί δε ζει)

Στις άλλες δύο τραγωδίες που εξετάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, η ηρωίδα επιστρέφει στον οίκο της και μάλιστα η επάνοδος της σηματοδοτεί και την αναγέννησή του και συνδέεται με την καλοτυχία. Η Ιφιγένεια, όμως, εδώ διαφέρει μιας και θα επιστρέψει στην Ελλάδα αλλά όχι στην ιδιαίτερη πατρίδα της, το Άργος. Δεν είναι μία παντρεμένη γυναίκα που πρέπει να επιστρέψει στον οίκο της· είναι μία ιέρεια επιφορτισμένη με την ευθύνη να μεταφέρει τη λατρεία της Άρτεμης στην Βραυρώνα.

¹⁹⁰ Wright (2005), σ. 293

Η άνοδός της όμως θα σηματοδοτήσει την αναζωογόνηση του πατρογονικού της οίκου με τον Ορέστη και τον Πυλάδη αλλά και την εμφάνιση μίας νέας τελετουργίας, που δεν έχει καμία σχέση με τις βάρβαρες πρακτικές στη χώρα των Ταύρων. Πρόκειται για τη λατρεία της Άρτεμης Ταυροπόλου στις Αλές (στ.1456-1461). Παράλληλα και η ίδια θα εξακολουθήσει να είναι ιέρεια της θεάς στη Βραυρώνα πλέον ενώ μετά το θάνατό της θα λατρεύεται, αφού συγγενείς των γυναικών που πεθαίνουν στη γέννα θα της αφιερώνουν τα ρούχα τους (στ.1464-1467)¹⁹¹. Διόλου τυχαίο: η ενσωμάτωσή της Ιφιγένειας στην κοινωνία μέσω του γάμου διακόπηκε βίαια και σκληρά. Μα και οι γυναίκες που πεθαίνουν στον τοκετό «αποκλείονται» από τη συμμετοχή τους στην κοινωνία, αφού μέσω της απόκτησης παιδιών έχουν συμβάλει στη διαίωσή της¹⁹². Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως -όπως και στις δύο προηγούμενες τραγωδίες- οι πρωταγωνίστριες με τη λυτρωτική και ευεργετική δράση τους εξασφαλίζουν και την υστεροφημία τους και την λατρεία τους.

Αξίζει να γίνει μια εκτενέστερη αναφορά στον τρόπο με τον οποίο η γυναίκα εδώ συνδέεται με μία θεότητα, που βασικό χαρακτηριστικό της είναι η αμφισημία. Το ίδιο το κείμενο υποβάλλει την εικόνα της Ιφιγένειας ως alter ego της Άρτεμης¹⁹³. Και οι δύο προσφωνούνται με το επίθετο «πότνια» (στ. 463, 1123, 533, 1082) και «κόρη» (στ.402, 1114) και απολαμβάνουν τιμές (στ.748, 776 πρβλ. στ. 54, 1461). Επιπροσθέτως και οι δύο βρέθηκαν με έναν υπερφυσικό τρόπο στη χώρα των Ταύρων και είναι αντικείμενα κλοπής και διάσωσης (στ. 28, 1400, 1359). Η Άρτεμη κάποτε έσωσε την Ιφιγένεια από θάνατο και τώρα η Ιφιγένεια θα σώσει τη θεά από τις βάρβαρες τελετουργίες. Ακόμη και οι δύο είναι παρθένες και ανύπαντρες, ενώ χαρακτηρίζονται για την οξυδέρκειά-σόφισμά τους (στ. 380,1031).

Παράλληλα, και οι δύο διακρίνονται για την αμφισημία τους. Η Άρτεμη βρίσκεται ανάμεσα στην άγρια ζωή στη φύση και την κοινωνικά-πολιτικά οργανωμένη ζωή. Είναι η θεά του κυνηγιού, του πολέμου και της μάχης αλλά προστατεύει και τους νέους και τις γυναίκες κατά τη διάρκεια του τοκετού¹⁹⁴. Συνδέεται ωστόσο και με τους αιφνίδιους θανάτους γυναικών, οι οποίοι συνήθως εκείνη την εποχή ακολουθούσαν μετά από έναν δύσκολο τοκετό. Άλλο ένα σημείο επαφής με την Ιφιγένεια, στην οποία αφιέρωναν τα ρούχα τους γυναίκες που πέθαιναν στον τοκετό. Αυτή η μεταιχμιακή της διάσταση

¹⁹¹ Η Goff (1999), σσ. 110-111 υποστηρίζει πως πουθενά αλλού δε μνημονεύεται κάτι τέτοιο.

¹⁹² Tzanetou (2000), σ. 208

¹⁹³ Wolff (1992), σ. 320 και Zeitlin (2011), σ. 452

¹⁹⁴ Papadopoulou (2005), σ. 110 και σ. 122

ξεδιπλώνεται και στο έργο· από τη μία απαιτήσε τη θυσία της Ιφιγένειας και από την άλλη την απέτρεψε ενώ οι απειλητικές της διαστάσεις δεν εξαλείφονται ούτε όταν επιστρέψει στην Ελλάδα (Κατά τη λατρεία της στις Αλές ένας νέος θα μαχαιρώνεται ίσα ίσα στο λαϊμό). Αυτό το αμφίσημο status επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση της Ιφιγένειας¹⁹⁵: Από τη μία είναι η κόρη του Αγαμέμνονα που επιθυμεί να επιστρέψει στην πατρίδα της και από την άλλη είναι η ιέρεια της Άρτεμης που υπακούει στις επιθυμίες της θεάς που υπηρετεί. Από τη μία είναι πικραμένη και θυμωμένη με την εξαπάτηση που στήθηκε εις βάρος της στην Αυλίδα και από την άλλη ο δόλος της αποδεικνύει την πίστη της στον οίκο και στην πατρίδα της, όπως τεκμηριώθηκε και παραπάνω. Τέλος, το αίτιον στην έξοδο συσχετίζει την Ιφιγένεια με τη μητρότητα, ένα θέμα αντλημένο από τη γυναικεία μετάβαση, που η ίδια όμως δεν πρόκειται να το βιώσει. Η μετάβασή της στον οίκο ενός άντρα ξεκίνησε τότε στην Αυλίδα για να καταδικαστεί στην αποτυχία. Αντ' αυτού η Ιφιγένεια έκανε τη μετάβαση από το status της κόρης και αδερφής στο status της ιέρειας με έναν τρόπο αιφνίδιο και σκοτεινό. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη θηλυκότητά της δημιουργούν ένα ιδεολογικό πρότυπο στο οποίο πάλι αποδεικνύεται ότι το θηλυκό είναι σε μία ενδιάμεση θέση αλλά ταυτόχρονα είναι απαραίτητο και δυναμικό με τρόπους που είναι δύσκολο να ελεγχθούν¹⁹⁶.

Μήπως όμως αυτό το αμφίσημο status δείχνει τελικά και ποια είναι η θέση της γυναίκας εκείνη την εποχή; Η θέση της γυναίκας δεν είναι μονοσήμαντη. Βρίσκεται ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό. Βρίσκεται στη φύση, γιατί συνδέεται με την αναπαραγωγή και τη φροντίδα του παιδιού μετά τη γέννησή του αλλά και με τον πολιτισμό μέσω του γάμου και της φροντίδας του οίκου¹⁹⁷. Παράλληλα, η ίδια η Ιφιγένεια αποτελεί πρότυπο συσχετισμού της γυναίκας με τη δημόσια σφαίρα. Αντικατοπτρίζεται δηλαδή στον ρόλο της Ιφιγένειας η πίστη πως η γυναίκα βγαίνει έξω από τον οίκο για να εξασκήσει λατρευτικά καθήκοντα στα οποία μάλιστα πρωτοστατεί.

Τέλος, η ίδια η λατρεία της Άρτεμης-Ιφιγένειας στη Βραυρώνα σχετίζεται με διαβατήριες τελετές, πράγμα που διαπιστώσαμε και για τις δύο προηγούμενες ηρωίδες. Στην Βραυρώνα λάμβαναν χώρα τα Άρκτεια¹⁹⁸, όπου κορίτσια ηλικίας 5-10 ετών

¹⁹⁵ Kuntz (1993), σσ. 112-114 και Zeitlin (2011), σσ. 460-461

¹⁹⁶ Wolff (1992), σ. 330

¹⁹⁷ Foley (1981), σ.141

¹⁹⁸ Kyriakou (2006), σ.458, Η Tzanetou (2000), σσ. 201-204 υποστηρίζει πως τα Άρκτεια ακολουθούν το πρότυπο της ιστορίας της Ιφιγένειας. Το ταξίδι της στη γη των Ταύρων και η επιστροφή της στη Βραυρώνα με ένα άλλο status μιμείται την τελετουργία που λάμβανε χώρα στη Βραυρώνα.

παρίσταναν τις αρκούδες φορώντας βαθυκίτρινα ρούχα και συμμετέχοντας στη θυσία μίας κατσίκας για να εξευμενίσουν τη θεά που της είχαν σκοτώσει μία αρκούδα της. Σε αυτή την τελετουργία δινόταν έμφαση στην ωρίμαση της γυναίκας. Το κορίτσι δηλαδή δοκίμαζε άγριες πλευρές της θηλυκής φύσης πριν εισέλθει στην εφηβεία και στον έγγαμο βίο.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Goff (1999), σ. 122

Κεφάλαιο 5

Επίλογος

Η παρούσα διατριβή μελέτησε την απεικόνιση της γυναικείας μορφής σε τρία έργα του Ευριπίδη. Πρόκειται για τραγωδίες που η γυναίκα δεν είναι στατική παρουσία στο σπίτι αλλά αναλαμβάνει δράση για το καλό του οίκου της τελικά. Στόχος όμως δεν είναι να αναδειχθεί η γυναίκα. Μην ξεχνάμε πως το δράμα γραφόταν από άντρες, εκτελείτο από άνδρες και παρακολουθούνταν από άντρες. Πρόκειται για ανδροκεντρική υπόθεση. Είτε η γυναίκα έχει θετική είτε καταστροφική διάσταση, είναι το έναυσμα για να εξεταστούν ζητήματα που αφορούν την ταυτότητα του άντρα και την κοινωνική-πολιτική του υπόσταση. Παρακάτω, θα παρουσιαστούν σημεία που συνιστούν το απόσταγμα αυτής της μελέτης.

Τα κοινά στοιχεία ειδικά ανάμεσα στην Ιφιγένεια και την Ελένη-που γράφονται πολύ κοντά- είναι πάρα πολλά: Οι ηρωίδες είναι μακριά από τον οίκο τους, σε μία εξωτική τοποθεσία (που μπορεί να συσχετιστεί με τον Κάτω Κόσμο) χωρίς την παρουσία κάποιου οικείου ανδρικού προσώπου. Οι κινήσεις τους είναι υπό τον έλεγχο ενός βάρβαρου ηγεμόνα ενώ και οι δύο επιθυμούν την επιστροφή στον οίκο τους. Το προσφιές ανδρικό πρόσωπο επιτέλους εμφανίζεται, το αδιέξοδο όμως παραμένει. Οι ηρωίδες βρίσκουν τρόπο να απεγκλωβιστούν από αυτή την αδιέξοδη κατάσταση αξιοποιώντας τον δόλο. Ο δόλος και το «πολυμήχανον», που ήταν χαρακτηριστικά του Οδυσσέα στην επική ποίηση, μετουσιώνονται από κοινού με τη ρητορική δεινότητα σε συστατικά της γυναικείας υπόστασης. Πρόκειται, όμως, για δόλο που δε βλάπτει τα αγαπημένα τους πρόσωπα αλλά έναν βάρβαρο, έναν ξένο ηγεμόνα. Από την άλλη πλευρά, η Άλκηστη δε χρησιμοποιεί δόλο αλλά προσφέρει την ίδια της τη ζωή για την ευημερία του οίκου της. Δεν απομακρύνεται, δηλαδή, όπως οι άλλες ηρωίδες παρά τη θέλησή της μακριά από την οικογένειά της αλλά η ίδια επιλέγει να κάνει κυριολεκτικά την κατάβαση στον Κάτω Κόσμο.

Επίσης, αν και βρίσκονται αρχικά σε μία παθητική και ευάλωτη θέση, στη συνέχεια, οι τρεις γυναικείες μορφές που εξέτασε η εργασία γίνονται η εύγλωττη ετερότητα που

υιοθετεί ανδροπρεπή συμπεριφορά για να πετύχει τον σκοπό της και να διεκδικήσει ένα πρωτόφαντο είδος κλέους. Και αφού ο σκοπός επιτευχθεί, επιστρέφουν στη θέση τους, στον οίκο τους ή στην πατρίδα τους και η διασαλευθείσα τάξη πραγμάτων επανέρχεται: η Άλκηστη μένει σιωπηλή ενώ οι κινήσεις τόσο της Ελένης όσο και της Ιφιγένειας υπαγορεύονται από τον άντρα, που πλέον αναλαμβάνει πρωτοβουλίες και καθοδηγεί τη δράση τους.

Τόσο δυναμικές γυναικείες παρουσίες προκαλούν εύλογα έκπληξη για το τι μέλλει γενέσθαι. Οι θεατές πλάθουν τα χειρότερα σενάρια. Έχουν συνηθίσει μια τέτοια γυναίκα να τη θεωρούν επικίνδυνη και απειλητική· απειλητική για τον άντρα και τον οίκο, αφού η δράση τους ισοπεδώνει τον οίκο, εκθηλώνει τον άντρα και οδηγεί σε μια κατάσταση εκτροπής και ανισορροπίας. Στο νου τους έρχεται η τιτάνια Κλυταιμνήστρα, η παιδοκτόνος Μήδεια, η παράφορη Φαίδρα που με τον παραπλανητικό τους λόγο παρασέρνουν στην καταστροφή τον άντρα τους δυναμιτίζοντας τα θεμέλια του οίκου τους. Τέτοιες γυναίκες δεν έχουν καμία θέση στην αθηναϊκή κοινωνία, γι' αυτό και στο τέλος καταστρέφονται και οι ίδιες. Ειδικά η Μήδεια στην ομώνυμη τραγωδία στο τέλος του έργου εμφανίζεται σε ιπτάμενο άρμα με φτερωτό άλογο να φεύγει από την Κόρινθο, γεγονός που αναδεικνύει εμφατικά πως τέτοιες γυναίκες δεν έχουν καμία θέση στην κοινωνία²⁰⁰.

Οι ηρωίδες όμως που μας απασχόλησαν απέχουν παρασάγγας από αυτό το πρότυπο. Και εδώ δράττομαι της ευκαιρίας για να αναφέρω πως άλλες δύο ηρωίδες που ξεχωρίζουν για το ήθος τους είναι η Ευάδνη στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη και η Πολυξένη στην *Εκάβη*. Η πρώτη πέφτει στην πυρά για να καεί αγκαλιασμένη με το νεκρό της άντρα, ενώ η δεύτερη αρνείται να ικετεύσει να της χαρίσουν τη ζωή και προτιμά να πεθάνει παρά να ζήσει αιχμάλωτη. Η δράση τους ωστόσο δεν προσπορίζει οφέλη για τον ίδιο τον οίκο, όπως συμβαίνει με τις ηρωίδες που μελετήθηκαν εδώ.

Η διαφοροποίηση των τριών ηρωίδων που μελετήθηκαν εδώ σε σχέση με άλλες θετικές γυναικείες παρουσίες στην τραγωδία οφείλεται στην ύπαρξη ενός κοινού μοτίβου πίσω και από τις τρεις τραγωδίες, που δεν είναι άλλο από το μοτίβο της ανόδου. Σύμφωνα με την εκδοχή του ομηρικού ύμνου προς τη θεά Δήμητρα, η Περσεφόνη απήχθη από τον Άδη, τον άρχοντα του Κάτω Κόσμου. Η Δήμητρα κερδίζει την επιστροφή της κόρης της στερώνοντας την καρποφορία της γης και απειλώντας με εξαφάνιση το ανθρώπινο είδος.

²⁰⁰ Zeitlin(2008), σ. 109

Έτσι, η Περσεφόνη επιστρέφει στη γη και μαζί με αυτήν η καρποφορία και η γονιμότητα. Χρίζεται, όμως, βασίλισσα και είναι υποχρεωμένη να περνά το ένα τρίτο της ζωής της με τον σύζυγό της. Η ιστορία της Περσεφόνης έχει στενή συνάφεια με τον γάμο, μιας και η κοπέλα που πρόκειται να παντρευτεί βιώνει έναν συμβολικό θάνατο που σηματοδοτεί τη μετάβασή της στον οίκο του συζύγου. Αποτελεί όμως και πρότυπο για τις τραγωδίες που μελετήθηκαν.

Οι ηρωίδες απομακρύνονται παρά τη θέλησή τους από τον οίκο τους - ο οποίος έτσι καταδικάζεται σε μαρασμό - και μεταφέρονται στον Κάτω Κόσμο ή σε μέρη που παραπέμπουν σε αυτόν. Η επάνοδός τους στον οίκο προϋποθέτει την απόκτηση της γυναικείας εμπειρίας εκ μέρους του άντρα και συνοδεύεται από καλοτυχία, αναγέννηση και απόκτηση θεϊκού status²⁰¹.

Ειδικότερα, ο Άδμητος βιώνει την εμπειρία του να είσαι ζωντανός-νεκρός και της εκθηλυμένης περιορισμένης ύπαρξής του στον οίκο. Μέσω όμως αυτού του βιώματός του αποδέχεται τον θάνατο και η ζωή και ο γάμος του ανανεώνονται ενώ αποδεικνύει το φιλόξενο πνεύμα του. Η Ελένη και ο Μενέλαος στήνουν το τέχνασμα της ψεύτικης κηδείας, που έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη σπαρτιατική τελετουργία του γάμου, για να επιστρέψουν στη Σπάρτη και στον πραγματικό γάμο τους, που έχει πλέον τα εχέγγυα για να ευτυχήσει. Ο δε Μενέλαος μετέχοντας στη γυναικεία εμπειρία ανακτά την ηρωική του ταυτότητα²⁰². Η Ιφιγένεια με τη σειρά της είναι ο καταλύτης του εξαγνισμού του Ορέστη, καθώς το τελετουργικό της τον απαλλάσσει από το μίσημα της μητροκτονίας και θέτει τέρμα στην κατάρα των Ατρείδων. Τα δύο αδέρφια αισθάνονται συμπόνια, συγχωρούν τους γονείς τους και είναι έτοιμα να θυσιαστούν ο ένας για τον άλλο. Με αυτό τον τρόπο απελευθερώνονται από το πιεστικό τρωικό παρελθόν, ο Ορέστης ανακτά το στάτους του και τη θέση του στο Άργος ενώ η αδερφή του δίνει νέα διάσταση στη λατρεία της Άρτεμης, μετασχηματίζοντας την σε μαθητεία για τα νεαρά κορίτσια²⁰³.

Τέλος, όπως και η Περσεφόνη, έτσι και οι ηρωίδες αποκτούν κλέος, με έναν διαφορετικό τρόπο από τον τρόπο των ανδρών. Εξιδανικεύονται και έτσι κερδίζουν μία θέση στη λατρεία των θνητών. Παράλληλα, παρατηρείται ότι η τελετουργία και οι αναφορές σε λατρευτικές πρακτικές, με τις οποίες κλείνουν και τα τρία έργα αντικατοπτρίζει το

²⁰¹ Foley (2001), σσ. 312-314

²⁰² Foley (1985), σσ. 87-88

²⁰³ Foley (1985), σσ. 90-91

αθηναϊκό πλαίσιο, στο οποίο η λατρεία αναγνωρίζεται ως η σφαίρα όπου η γυναίκα μπορεί να ενεργεί για το καλό της ίδιας, του οίκου και της κοινωνίας²⁰⁴. Επίσης, οι αναφορές αυτές προσφέρουν στο ακροατήριο τη δυνατότητα να αναπαραστήσει και να συλλογιστεί τις λύσεις που προσφέρει ο μύθος και τις προκλήσεις με τις οποίες έρχονται αντιμέτωποι οι πρωταγωνιστές. Οι τραγωδίες, όπως και οι τελετουργικές πρακτικές, υπόσχονται την κάθαρση και την αθανασία παρά την πραγματικότητα που παραμένει αμείλικτη.

Μια άλλη πτυχή που ελκύει την προσοχή μας είναι πως και οι τρεις όχι μόνο ενσαρκώνουν το μοτίβο της ανόδου αλλά συσχετίζονται και με τελετές μύησης πριν το γάμο. Ακόμα και η λατρεία θα πρέπει να επιβεβαιώνει την πατριαρχική δομή της κοινωνίας και να προετοιμάζει τη γυναίκα για τον ρόλο που της αναλογεί: τον γάμο, τη μητρότητα και την υπηρεσία για το καλό του οίκου. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι περισσότερες λατρευτικές τελετές γονιμότητας που προορίζονταν αποκλειστικά για γυναίκες και κατεξοχήν τα Θεσμοφόρια γιόρταζαν τον μύθο της Δήμητρας και της Κόρης της.

Σε αυτό το σημείο ας ανοίξουμε μία παρένθεση και ας αναρωτηθούμε : πώς μπορεί να σχετίζεται μία ιέρεια, η Ιφιγένεια με δύο έγγαμες – μητέρες ηρωίδες; Η Foley όμως κάνει μία στρουκτουραλιστική διάκριση· από τη μία πλευρά έχουμε τον γάμο, τη θυσία, το ψημένο φαγητό και στην αντίπερα όχθη βρίσκονται η ανηθικότητα, η αλληλοφαγία, το ωμό φαγητό και η ζωή στη φύση²⁰⁵. Η Ιφιγένεια λοιπόν ως θύμα θυσίας αλλά και ως ιέρεια τοποθετείται στην ίδια πλευρά με τον γάμο και ας μην είναι παντρεμένη. Εξάλλου, όπως ήδη αναφέραμε, η λατρεία της Ιφιγένειας συγχωνεύεται και ταυτίζεται με τη λατρεία της Άρτεμης στην Βραυρώνα, στην οποία προσεύχονται κορίτσια στην φάση της προεφηβείας για να ομαλοποιήσει τη μετάβαση τους στον γάμο αλλά και γυναίκες που πρόκειται να γεννήσουν. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως η σχέση της με τον θεσμό του γάμου είναι άρρηκτη.

Σίγουρα ο ρόλος της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία και οικογένεια συγκαταλεγόταν στα θέματα προς συζήτηση και επαναπροσδιορισμό στα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Γι' αυτό και οι ηρωίδες, Ελένη και Ιφιγένεια, που ανήκουν στο όψιμο ευριπίδειο corpus προβάλλουν έναν θετικό – ευεργετικό δυναμισμό. Μην ξεχνάμε και τις *Εκκλησιάζουσες*

²⁰⁴ Foley (2001), σ. 328

²⁰⁵ Foley (1985), σ. 85

και τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη που φέρνουν στην επιφάνεια ανάμεσα στα άλλα και τον γυναικείο ρόλο.

Ο επικός κόσμος ορίζεται από τη θυσία, τον γάμο και την καλλιέργεια της γης. Στον αντίποδα, βρίσκεται ο κόσμος της αθηναϊκής πόλεως που τοποθετεί αυτούς τους θεσμούς σε υποδεέστερη θέση σε σχέση με την πολιτική σφαίρα που υπηρετεί²⁰⁶. Οι τραγωδίες που μελετήθηκαν, όπως αποδείχτηκε, καθρεφτίζουν την επαναξιολόγηση των δημόσιων και ιδιωτικών προτεραιοτήτων στα τέλη του 5^{ου} – αρχές 4^{ου} αιώνα π.Χ²⁰⁷. Η υποχώρηση της δημόσιας σφαίρας για χάρη της ιδιωτικής και η επανεκτίμηση της τελευταίας διευρύνουν τον προβληματισμό της εποχής. Ο Mendelsohn διαπιστώνει πως οι *Τρωάδες*, η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και η *Ελένη* φαίνεται πως σχολιάζουν με έναν ειρωνικό τρόπο την καταστροφή που προκαλούν οι πολιτικές αποφάσεις των αντρών που ενεργούν υπό την επήρεια άπληστων, επιθετικών ή ηρωικών παρορμήσεων²⁰⁸. Ο καταλύτης αυτής της επανεκτίμησης είναι η γυναικεία εμπειρία· δεν μούνται μόνο οι ήρωες των τραγωδιών αυτών στη γυναικεία εμπειρία αλλά και οι ίδιοι οι θεατές που συμπληρώνουν και επεκτείνουν με αυτό τον τρόπο τη δική τους εμπειρία, αποδεικνύοντας την εκπαιδευτική διάσταση του θεάτρου.

Άλλωστε, όπως αποδεικνύει η μελέτη αυτών των τριών τραγωδιών, η γνώση της αλήθειας είναι συστατικό στοιχείο της γυναικείας εμπειρίας. Η Άλκηστη έχει το αποκλειστικό προνόμιο να βλέπει τον Χάρο να πλησιάζει. Η Ελένη γνωρίζει την αντίθεση ψευδαίσθησης-πραγματικότητας, που είχε ως αποτέλεσμα έναν μάταιο πόλεμο. Η Ιφιγένεια ένωσε το *όξυ φάσγανον* του πατέρα της που ήταν έτοιμος να την θυσιάσει, έκβαση που απεφεύχθη χάρη στην Άρτεμη. Γνωρίζει ακόμα ότι ζει, πράγμα που δεν ξέρει ο Ορέστης. Και οι τρεις κατέχουν μία αλήθεια, καθοριστική για την πλοκή που πρέπει να την μεταδώσουν στον άντρα. Τα ίδια τα έργα λένε στον θεατή πως η ανδρική εμπειρία είναι ελλιπής, γι' αυτό θα πρέπει να μνηθούν στην αλήθεια της ετερότητας μέσω της ενσάρκωσης γυναικείων ρόλων, προκειμένου να αποκτήσουν μία σφαιρική θέαση της ταυτότητάς τους.

²⁰⁶ Foley (1981), σ. 147

²⁰⁷ Foley (1981), σ. 149

²⁰⁸ Mendelsohn (2002), σ.225

Βιβλιογραφία

Allan, W. (2008). *Euripides: Helen. Cambridge Greek and Latin Classics*, Cambridge/New York: Cambridge University Press

Athanasopoulou, E. (2008). *The Motif of Love in the Helen and Alcestis of Euripides*, (Doctoral dissertation, University of Johannesburg, 2008)

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

Burkert, W. (1987). *Ancient Mystery Cults*, USA: Harvard University Press

Burnett, A. (1971), *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press

Buxton, R. (2003). "Euripides' *Alcestis*. Five aspects of an interpretation" in Mossman, J. (ed), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford: Oxford University Press

Caldwell, R. (1975). "Tragedy Romanticized: *The Iphigenia Taurica*", *The Classical Journal* Vol. 70, No. 2, pp. 23-40

Chong-Gossard, K. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Leiden/Boston: Brill

Cropp, M. (2000). *Euripides, Iphigenia in Tauris*. Warminster: Aris & Phillips

Dillon, M. (2002). *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London and New York: Routledge

Downing, E. (1990). "Apate, Agon and Literary Self-Reflexivity", in Euripides' *Helen*", pp. 1-16 in Griffith, M. & Mastrorarde, D. (Eds). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, USA: Scholars Press

Dyson, M. (1988). "Alcestis' Children and the Character of Admetus", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 108, pp. 13-23

Fantham, E.& Foley, H.& Kampen, N.& Pomeroy, S.& Shapiro, A. (2001). *Οι γυναίκες στον Αρχαίο Κόσμο*. Αθήνα: Πατάκης

Foley, H. (1981). "The conception of women in Athenian drama", pp. 127-168 in Foley, H.(ed.). *Reflections of Women in Antiquity*, London and New York: Routledge.

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

Goff, B. (1999). "The violence of community: ritual in the *Iphigeneia in Tauris*", pp. 109-125 in Padilla M.W. (ed.). *Rites of passage in ancient Greece: literature, religion, society*, Lewisburg: Bucknell University Press.

Goldfarb, B. E. (1992). "The Conflict of Obligations in Euripides' *Alcestis*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 33, pp.109-126

Gregory, J. (1997). *Euripides and the Instruction of the Athenians*, USA: The University of Michigan Press

Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black Sea Tragedy*, USA: Oxford University Press

_____. (2015). «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας» στο Easterling, P. E. (επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

_____. (2010). *Greek Tragedy: Suffering under the sun*, USA: Oxford University Press

Holmberg, I. (1995). "Euripides' *Helen*: Most noble and Most Chaste", *The American Journal of Philology*, Vol.116, No1, pp.19-42

Ιακώβ, Δ. (2012). *Ευριπίδης Άλκηστη. Ερμηνευτική έκδοση*, Τόμος Ι-ΙΙ, Αθήνα: ΜΙΕΤ

Juffras, D. (1993). "Helen and other victims in Euripides' "Helen"", *Hermes* ,121 Bd. , H.1, pp.47-57

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

Kokkini, D. (2010). *Euripidean Men Revisited: Four Case Studies*, (Doctoral dissertation, University College London, 2010)

Kuntz, M. (1993). *Narrative Setting and Dramatic Poetry*, Leiden: Brill

Kyriakou, P. (2006). *Euripides, Iphigeneia in Tauris. With Introduction and Commentary* , Berlin and New York: De Gruyter

Lloyd, M. (1985). Euripides' "Alcestis", *Greece & Rome*, Vol. 32, No. 2 pp. 119-131

Luschnig, C. (1972). "Euripides' "Iphigenia among the Taurians and Helen:" Così è, se vi pare!", *The Classical World* Vol. 66, No. 3, pp. 158-163

Luschnig, C & Roisman, H. (2003). *Euripides' Alcestis*, Oklahoma: University of Oklahoma Press

Μαυρόπουλος, Θ. (2008). *Ευριπίδης. Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος

_____. (2008). *Ευριπίδης. Ελένη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος

Meltzer, G. (1994). "Where is the Glory of Troy?" "Kleos" in Euripides' "Helen", *Classical Antiquity* Vol. 13, No 2, pp. 234-255

Mendelsohn, D. (2002). *Gender and the City in Euripides' political plays*, USA: Oxford University Press

Papadopoulou, T. (2005), "Artemis and Constructs of Meaning in Euripides' *Iphigenia in Tauris*", *Ariadne* Vol. 11, pp.107-128.

Pippin, A. (1960). "Euripides' "Helen": A Comedy of Ideas", *Classical Philology* Vol 55, No3, pp. 151-163

Rabinowitz - Sorkin, N. (1999). "Alcestis", pp. 93-103 in Blondell, R. & Gamel, M.K. & Rabinowitz, N & Zweig, B. *Women on the edge. Four plays by Euripides. Alcestis Medea Helen Iphigenia at Aulis*, Great Britain : Routledge

Romilly, J. (2011). *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη, μετάφραση: Αγγελική Στασινοπούλου – Σκιαδά. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα*

Συνοδινού, Κ. (1996). «Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* του Ευριπίδη: Μία ερμηνευτική προσέγγιση», *Δωδώνη* 25, σσ. 9-25

Sansone, D. (1974). "The Sacrifice-Motif in Euripides' IT" , *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 105, pp. 283-95

Schein, S. (1988). "Φιλία in Euripides' *Alcestis*", *Metis*3, pp. 179-206

Schmitz, T. (2007). *Modern Literary Theory and Ancient Texts*, USA: Blackwell Publishing Ltd

Segal, C. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow*, Durham and London: Duke University Press

Skouroumouni, A. (2010), *Staging the Female Studies: Female Space in Euripides*, (Doctoral dissertation, UCL, 2010)

Segal, C. (1971). "The two worlds of Euripides' *Helen*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* Vol. 102, pp. 553-614

Seidensticker, B. (1982). *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht

Sutton, D. (1972). "Satyric Qualities in Euripides' *Iphigenia at Tauris* and *Helen*", *Rivista Di Studi Classici* 20, pp. 321-330

Tzanetou, A. (2000). "Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides' "Iphigenia in Tauris"", *Illinois Classical Studies* Vol.24/25, pp.199-216

Vellacott, P. (1975), *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*, London and New York: Cambridge University Press

Whitman, C. (1996). *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μετάφραση: Ευαγγελία Θωμαδάκη, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

Wohl, V. (1998). *Intimate Commerce: Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*, USA: University of Texas Press

Wolff, C. (1973). "On Euripides' *Helen*", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol.77, pp.61-84

_____ (1992) 'Euripides' *Iphigenia among the Taurians*: aetiology, ritual, and myth', *Classical Antiquity* 11, pp. 308-334

Wright, M. (2005). *Euripides' escape-tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. USA: Oxford University Press

Χρυσοστόμου, Π. (1994). «Οι Θεσσαλομακεδονικοί Θεοί των καθαρμών», *Μακεδονικά* 29, σσ. 175 – 201

Zeitlin, F. (2002). "Playing the other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama" in McClure, L. *Sexuality and Gender in the Classical World*, UK and USA: Blackwell Publishers

_____. (2010). "The Lady vanishes: Helen and Her Phantom in Euripidean Drama" in Mitsis, P. & Tsagalis, Ch. (ed.) *Allusion, Authority and Truth: Critical perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Germany: De Gruyter

_____. (2011). "Sacrifices holy and unholy in Euripides' *Iphigenia in Tauris*" in Prescendi, F & Volokhine, Y. (eds) *Dans le laboratoire de l'historien de religions: Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Geneva

Zweig, B. (1999). "Helen", pp. 93-103 in Blondell, R. & Gamel, M.K. & Rabinowitz, N. & Zweig, B. *Women on the edge. Four plays by Euripides. Alcestis Medea Helen Iphigenia at Aulis*, Great Britain : Routledge

_____. (1999). "Euripides' Helen and Female Rites of Passage", pp. 158- 180 in Padilla, M.W. *Rites of passage in ancient Greece: literature, religion, society*, Lewisburg: Bucknell University Press