

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Όψεις Της Γυναικείας Αυτοθυσίας Στην Ευριπίδεια
Τραγωδία:
Άλκηστις-Μακαρία- Ιφιγένεια-Πολυξένη

Ευαγγελία Δενδρινού

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τσολακίδου Αικατερίνη

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Όψεις Της Γυναικείας Αυτοθυσίας Στην Ευριπίδεια
Τραγωδία:**

Άλκηστις- Μακαρία-Ιφιγένεια -Πολυξένη

Ευαγγελία Δενδρινού

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τσολακίδου Αικατερίνη**

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 2018

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εξετάζει το θέμα της αυτοθυσίας της γυναίκας στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Συγκεκριμένα, η εργασία μελετά τις περιπτώσεις αυτοθυσίας τεσσάρων χαρακτήρων, της Άλκηστης, της Μακαρίας, της Ιφιγένειας και της Πολυξένης, όπως παρουσιάζονται στις ευριπίδειες τραγωδίες *Άλκηστις*, *Ηρακλείδες*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, και *Εκάβη* αντίστοιχα. Η διερεύνηση των ιδεών, του λόγου και της δράσης των ηρωίδων οδηγούν σε συμπεράσματα που σχετίζονται με ευρύτερα ζητήματα αναπαράστασης του γυναικείου φύλου στην αρχαία τραγωδία και με την λειτουργία της γυναικείας μορφής μέσα στη δραματική ποίηση. Η παρούσα εργασία βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών, δηλαδή στην ανάλυση και την ερμηνεία των τεσσάρων τραγωδιών από το πρωτότυπο και τη μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας Ελλήνων και ξένων κριτικών, που διερευνούν την απεικόνιση του γυναικείου φύλου και τη σχέση του με το ανδρικό φύλο στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

Summary

This postgraduate study examines the subject of female self-sacrifice in the ancient Greek tragedy. Specifically, the study examines the cases of four-character self-sacrifice, Alkestis', Makaria's, Iphigenia's and Polyxeni's, as presented in the *tragedies Alkestis, Herakleidae, Iphigeneia in Aulis*, , and *Hecuba*. The exploration of the ideas, the discourse and the action of the heroines lead to conclusions relating to wider issues of representation of the female sex in ancient tragedy and to the operation of the female form in dramatic poetry. The present study was based on the use of primary and secondary sources, namely the analysis and interpretation of the four tragedies in the original language and the study of relevant scientific bibliography and articles by Greek and foreign critics dealing with issues concerning on the representation of the female sex and its relation to the male sex in the ancient Greek tragedy.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Δρ. Αικατερίνη Τσολακίδου, για την επιστημονική, πνευματική και ηθική βοήθεια και καθοδήγηση που παρείχε καθ'όλη τη διάρκεια της μεταπτυχιακής διατριβής μου. Οι πολύτιμες συμβουλές της ήταν καθοριστικές για την οργάνωση της εργασίας και την ευχαριστώ για το γνήσιο ενδιαφέρον της και τον πολύτιμο χρόνο που μου αφιέρωσε.

Ευχαριστίες επίσης θέλω να εκφράσω σε όλους τους καθηγητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «*Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία*» για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου και οι οποίες αποτέλεσαν και θα αποτελούν έναυσμα για συνεχή διερεύνηση.

Ευχαριστίες εκφράζω και στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, Δρ. Χριστόδουλο Ζέκα και Δρ. Παναγιώτη Σεράνη.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στα άτομα της οικογενείας μου που συμπαραστάθηκαν και με στήριξαν για την ολοκλήρωση αυτού του πονήματος.

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1	1
1.1 Κοινωνικό Φύλο και Φεμινιστική Κριτική	1
1.2 Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα	3
1.3 Φύλο και τραγωδία.....	4
Κεφάλαιο 2_Άλκηστη.....	8
Κεφάλαιο 3_Μακαρία	24
Κεφάλαιο 4_Ιφιγένεια.....	35
Κεφάλαιο 5_Πολυξένη	49
Κεφάλαιο 6_Επίλογος.....	63
Βιβλιογραφία.....	67

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Κοινωνικό Φύλο και Φεμινιστική Κριτική

Η σύγχρονη φεμινιστική κριτική είναι προϊόν του γυναικείου κινήματος του 1960 και επιδιώκει την προσέγγιση της λογοτεχνίας με γνώμονα τις αναπαραστάσεις του φύλου και τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν αυτές τις αναπαραστάσεις. Οι εκπρόσωποι του κινήματος έχουν ως στόχο να ανατρέψουν το ιδεολογικά κυρίαρχο πατριαρχικό σύστημα, το οποίο περιθωριοποίησε τη γυναίκα ως το «άλλο» στην κοινωνία έως τα τέλη του 18ου αιώνα, όταν πλέον οι γυναίκες στη Δυτική Ευρώπη και Βόρεια Αμερική διεκδίκησαν και κατέκτησαν το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι.¹

Μια από τις βασικότερες ιδέες που προωθήθηκε από τον φεμινισμό του δεύτερου κύματος είναι αυτή του κοινωνικά κατασκευασμένου φύλου (gender) ως διακριτού από το εγγενές βιολογικό φύλο (sex)². Σε αντίθεση με το βιολογικό φύλο, το οποίο είναι βιολογικά καθορισμένο, το κοινωνικό φύλο/ έμφυλη ταυτότητα είναι μια πιο περίπλοκη έννοια, διότι καθορίζεται με βάση τις κοινωνικές συμβάσεις, την ανατροφή και την κουλτούρα εντός της οποίας ζει το άτομο. Οι κανόνες που καθορίζουν το gender είναι ανθρώπινα κατασκευασμένοι και αλλάζουν διαρκώς.

Σε αυτούς τους κοινωνικά κατασκευασμένους κανόνες έκανε για πρώτη φορά αναφορά η γαλλίδα φιλόσοφος Simone de Beauvoir στο ρηξικέλευθο για την εποχή *Δεύτερο Φύλο* (1949). «Εάν ένα νεαρό κορίτσι παιδικής ηλικίας ανατραφεί από την αρχή μέσα στο ίδιο πλαίσιο απαιτήσεων και ανταμοιβών, στα ίδια πλαίσια ελευθερίας με τα αρσενικά αδέρφια της, λάβει την ίδια μόρφωση, συμμετέχει εξίσου στα παιχνίδια και έχει τις ίδιες ευκαιρίες για το μέλλον του, περιτριγυρισμένη από ανθρώπους, που την θεωρούν αναμφίβολα ισότιμη με το άλλο φύλο [...] δεν θα πάρει τη μοίρα της δεδομένη, θα τολμήσει το κάθε τι χωρίς καμία επιφύλαξη», γράφει η de Beauvoir³. Η ίδια υποστηρίζει ότι στη δυτική ιστορία και σκέψη ο άνθρωπος ταυτίζεται με το

¹ βλ. Schmitz (2008) σ. 176 και Barry (2013) σσ. 149-168

² Η πιο συστηματική συζήτηση των όρων sex και gender επιχειρείται από τον ανθρωπολόγο και ψυχαναλυτή Stoller, J. Robert, στο σύγγραμμά του *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, New York: Science House, 1968.

³ de Beauvoir (1949) σσ. 681-2

αρσενικό, ενώ οι γυναίκες προσδιορίζονται σε αντιδιαστολή με τον άνδρα ως μια ετερότητα η οποία είναι ελλιπής και ελαττωματική. Έτσι, οι γυναίκες δεν είναι ανθρώπινα όντα με την πλήρη έννοια του όρου.

Μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα σε δυο σχολές φεμινιστικής κριτικής στη λογοτεχνία: τη Γαλλική φεμινιστική κριτική και την Αγγλο-αμερικανική φεμινιστική κριτική⁴. Κύριες εκπρόσωποι της γαλλικής φεμινιστικής κριτικής είναι οι Helene Cixoux, Luce Irigaray και η Julia Kristeva. Το έργο τους στηρίζεται στις μεθόδους του μεταδομισμού και της ψυχανάλυσης και ιδιαίτερα του Ζακ Λακάν. Οι εκπρόσωποι της Γαλλικής σχολής αναζήτησαν νέες μορφές έκφρασης με στόχο την ανατροπή του φαλλοκεντρισμού της συμβατικής γλώσσας και επινόησαν διάφορα ονόματα για αυτή τη νέα γλώσσα όπως “γυναικεία γραφή” (*écriture feminine*), “μητρική γλώσσα” (*langue maternelle*). Αυτή η γλώσσα αρνείται να ακολουθήσει μια αυστηρή ή μια αυστηρά ανδρική λογική και προσφέρει πολλές σημασίες στη θέση της μίας, προάγοντας ένα πλουραλισμό που – σύμφωνα με τις κριτικούς – απελευθερώνει από την καταπίεση του φαλλοκεντρισμού της συμβατικής γλώσσας.

Σε αντιδιαστολή με τον Γαλλικό φεμινισμό, η Αγγλοσαξωνική φεμινιστική κριτική είναι λιγότερο φιλοσοφική και θεωρητική και πιο κοντά στα κείμενα. Ένας από τους βασικότερους στόχους της ήταν η αναζήτηση παραμελημένων και περιθωριοποιημένων συγγραφέων γένους θηλυκού και η αναθεώρηση του λογοτεχνικού κανόνα από τον οποίο απουσίαζε η γυναικεία γραφή.

Μια άλλη περιοχή στην οποία ενεργοποιήθηκε η φεμινιστική κριτική στη λογοτεχνία είναι αυτή της μελέτης της απεικόνισης των γυναικών στα λογοτεχνικά κείμενα. Οι εκπρόσωποι της φεμινιστικής κριτικής υποστήριξαν ότι οι γυναίκες παρουσιάζονται συστηματικά από την οπτική ανδρικών προκαταλήψεων και ότι σπάνια παίζουν ένα θετικό και ενεργό ρόλο μέσα στα λογοτεχνικά έργα. Στις δεκαετίες που ακολούθησαν παρατηρείται μια στροφή του ενδιαφέροντος από την κριτική λογοτεχνικών έργων για αρνητική και υποτιμητική αναπαράσταση των γυναικείων μορφών στην ανάλυση των τρόπων με τους οποίους το κοινωνικό φύλο κατασκευάζεται και επηρεάζει τις ζωές μας. Οι σπουδές του φύλου δεν περιορίζονται στην ανάλυση της κατασκευής της θηλυκότητας, αλλά θεωρούν ότι τα δύο φύλα βρίσκονται πάντα σε μια σχετική σχέση: το θηλυκό κατασκευάζεται ως η αντίθετη εικόνα του αρσενικού και το αντίθετο. Οι

⁴ Schmitz (2008) σ. 180

σπουδές του φύλου μελετούν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τέτοιες κατασκευές και τα αποτελέσματά τους στην κοινωνία. Επίσης, αναζητούν τους μηχανισμούς που κάνουν τέτοιες κατασκευές να μοιάζουν φυσικές και να γίνονται αποδεκτές ως τέτοιες.

1.2 Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα

Σημαντικό στο πλαίσιο της έρευνας αυτής είναι να μελετηθεί η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα. Οι πηγές μας σαφώς δεν είναι γυναικείες αλλά φανερώνουν την ανδρική οπτική για τη γυναίκα.

Είναι γνωστή η υποβαθμισμένη θέση που είχε η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα. Στην Αθήνα, ειδικά, όχι μόνο δεν επιτρεπόταν να κυκλοφορεί δημόσια παρά μόνο σε γιορτές και κηδείες, αλλά θεωρούνταν τιμημένη η γυναίκα για την οποία δεν γινόταν λόγος ούτε για τις αρετές της ούτε για τα ελαττώματά της⁵.

Από την στιγμή της γέννησής της η Αθηναία αστή γνώριζε την πορεία της και τον σκοπό της ύπαρξής της. Ολόκληρη η ζωή της απεικονιζόταν στη μάλλινη κορδέλα που κρεμούσαν έξω από την πόρτα του σπιτιού αμέσως μετά τη γέννησή της, η οποία συμβόλιζε τη δεμένη με το σπίτι ζωή της⁶. Μόλις ένα κορίτσι έφτανε στην κατάλληλη ηλικία γάμου, δηλαδή γύρω στα δεκατέσσερα της χρόνια παντρευόταν έναν άντρα πολίτη, η ηλικία του οποίου θα ήταν γύρω στα τριάντα⁷. Βασικός σκοπός του γάμου τόσο στην Αθήνα όσο και στη Σπάρτη ήταν η τεκνοποίηση.

Σαφώς, η νύφη δεν είχε κανένα λόγο και η μόνη της επιλογή ήταν να δεχτεί την απόφαση του πατέρα της. Ο γαμπρός από την πλευρά του διάλεγε μόνος του τη γυναίκα που θα πάρει αλλά έπρεπε να έχει τη συγκατάθεση του πατέρα του για να προχωρήσει, καθώς συνήθως τους γάμους σχεδίαζαν οι αρχηγοί των οίκων του γαμπρού και της νύφης με τη βοήθεια της προμνήστριας δηλαδή της προξενήτρας⁸. Δεν ήταν σπάνια και η ενδογαμία, που σκοπό φυσικά είχε τη συνέχιση του οίκου. Η γυναίκα θεωρούσε ως την πιο σημαντική στιγμή της ζωής της τη μεταφορά της από το σπίτι του πατέρα της στο σπίτι του άντρα της.

⁵ Fanhtam (2004) σ. 111

⁶ Πετροπούλου σ. (2000) 306

⁷ Πετροπούλου (2000) σ. 284

⁸ Πετροπούλου (2000) σ.293

Τα βασικά καθήκοντα της γυναίκας ήταν να διαχειρίζεται τα οικονομικά του σπιτιού, να υφαίνει, να ράβει, να περιθάλλει τους άρρωστους δούλους και βέβαια να φροντίζει τα παιδιά της. Κύρια πηγή μας αποτελεί ο *Οικονομικός* του Ξενοφώντα, όπου είναι σαφές ότι οι αρμοδιότητες των δύο φύλων είναι διακριτές. Σύμφωνα με όσα βλέπουμε σε αγγεία της εποχής, οι γυναίκες στο σπίτι μάθαιναν ανάγνωση και μουσική⁹. Πάντως όλες οι γυναίκες που κατοικούσαν κάτω από τη στέγη ενός Αθηναϊκού σπιτιού, διέμεναν και εργάζονταν στα γυναικεία δωμάτια που βρίσκονταν στο πιο απομακρυσμένο μέρος της οικίας, όπως κάνει εξάλλου και η Πηνελόπη στο παλάτι της στην *Οδύσσεια*.

Οι Αθηναίες γεννούσαν με τη βοήθεια των γυναικών του σπιτιού ενώ μερικές φορές βοηθούσε και η μαία. Τα παιδιά θεωρούνταν μέλη της οικογένειας του πατέρα τους και αν εκείνος πέθαινε έπρεπε να μείνουν με τους συγγενείς του. Και σε περίπτωση διαζυγίου φυσικά τα παιδιά έμεναν με τον πατέρα τους. Βλέπουμε λοιπόν πόσο λίγα δικαιώματα είχε η γυναίκα ακόμα και αναφορικά με τα παιδιά της. Παρά το γεγονός ότι η γυναίκα ήταν επιφορτισμένη με τη φροντίδα και τη συντήρηση του οίκου, ο άνδρας παρέμενε η κεφαλή του και βασικό μέλημα του ήταν η συνέχιση του οίκου με την δημιουργία κληρονόμων.

Μοναδική ευκαιρία για συμμετοχή της γυναίκας στη σφαίρα της δημόσιας ζωής ήταν η θρησκευτική λατρεία. Από μικρή ηλικία οι γυναίκες συμμετείχαν στη λατρεία της Άρτεμης στη Βραυρώνα (Αρκτεία), ενώ αργότερα συμμετείχαν στα Παναθήναια και στα Θεσμοφόρια. Τέλος, έπαιρναν μέρος σε εκστατικές λατρείες που δεν αποτελούσαν μέρος της επίσημης θρησκείας, όπως ήταν αυτές προς τιμή του θεού Διονύσου¹⁰.

1.3 Φύλο και τραγωδία

Η φεμινιστική κριτική και οι Σπουδές του Φύλου λειτούργησαν ως ένα γόνιμο πλαίσιο για τη μελέτη και τη συζήτηση των κειμένων της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και ειδικότερα της τραγωδίας.

Για μεγάλο διάστημα οι κριτικοί των τραγικών κειμένων προβληματίστηκαν από την αντίφαση που υπάρχει ανάμεσα στις πληροφορίες που έχουμε για τις γυναίκες στην

⁹ Fantham (2004) σσ. 116, 138, 140, 141.

¹⁰ Foley (1981), σ. 131

Αθήνα του 5ου αιώνα από τα ιστορικά ή τα ρητορικά κείμενα, στα οποία η γυναίκα παρουσιάζεται ως περιορισμένη στην ιδιωτική σφαίρα του οίκου, και την απεικόνιση της γυναίκας στην τραγωδία, όπου οι γυναικείες μορφές κατέχουν πολλές φορές μια σημαντική θέση, διαθέτουν και εκφράζουν τις δικές τους ιδέες και απόψεις και συχνά εγκαταλείπουν την σφαίρα του ιδιωτικού και εισβάλλουν στο δημόσιο χώρο που κατά κανόνα συνδέεται με τον άνδρα και τη δράση του.

Σήμερα πλέον οι κριτικοί συμφωνούν ότι, παρά τη σημαντική και προβεβλημένη θέση που κατέχει η γυναίκα στην τραγωδία, η παραγωγή και η εκτέλεση τραγωδιών στην Αθήνα του 5ου αιώνα ήταν ανδρική επιχείρηση, καθώς το θέατρο μαζί με άλλους κοινωνικούς και πολιτικούς θεσμούς παρέμειναν ένα «αποκλειστικό τελετουργικό» όπου οι «εορτασμοί ήταν όλοι αρσενικοί»¹¹. Οι ελληνικές τραγωδίες διατύπωναν προβληματισμούς σχετικούς με τα αρσενικά ζητήματα και διλήμματα ταυτότητας. Σημαντικό είναι επίσης ότι οι ηθοποιοί που υποδύονται τους γυναικείους ρόλους της τραγωδίας είναι άνδρες¹². Κατά την αναπαράσταση γυναικών, οι άνδρες ηθοποιοί χρησιμοποιούν κάθε μέσο (χειρονομίες, βήματα, κοστούμια), εκτός από τη φωνή και τη γλώσσα των γυναικών.

Ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία συνδέεται συχνά με την θλίψη, τον θρήνο για την απώλεια κάποιου αγαπημένου προσώπου ή μέλους της οικογένειας και τις προσευχές προς τους Θεούς για βοήθεια. Ταυτόχρονα όμως η τραγωδία συχνά παρουσιάζει καταστάσεις που συγκρούονται με τα πολιτισμικά ιδεώδη. Αν και πολλοί γυναικείοι χαρακτήρες δεν ξεφεύγουν από τα όρια της αναμενόμενης γυναικείας συμπεριφοράς, κάποιες γυναίκες αποφασίζουν να δράσουν πάνω στη σκηνή, μιλούν και ενεργούν δημόσια και υπερασπίζονται τα δικά τους συμφέροντα. Αυτές "αντιπροσωπεύουν τη μεγαλύτερη και πιο αινιγματική απόκλιση από τον πολιτισμικό κανόνα"¹³.

Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα: ποια είναι η λειτουργία των γυναικείων ρόλων στο αθηναϊκό δράμα από την στιγμή που ο θεατρικός λόγος εκφέρεται από άνδρες και απευθύνεται μόνο σε άντρες; Οι κριτικοί που ασχολούνται με το συγκεκριμένο ζήτημα συμφωνούν ότι η γυναίκα στην τραγωδία λειτουργεί ως αφετηρία η οποία χρησιμοποιείται για να διερευνηθούν ζητήματα που αφορούν στην ανδρική ταυτότητα.

¹¹ Zenelak (1998) σ. 17

¹² Griffith (2001) σσ. 117-120

¹³ Foley (2001) σ. 4

Με τον τρόπο αυτό η έρευνα ανοίγει νέους και ενδιαφέροντες δρόμους για την κατανόηση της δράσης των τραγικών ηρωίδων αλλά της τραγωδίας γενικότερα.

Καθοδηγούμενοι από την παρατήρηση ότι η αρχαία ελληνική σκέψη γενικότερα και η τραγωδία ειδικότερα λειτουργούν σε μεγάλο βαθμό με όρους αντιθέσεων, κάποιοι κριτικοί προσέγγισαν τα τραγικά κείμενα βασιζόμενοι στις αρχές του δομισμού και της δομιστικής ανθρωπολογίας του Claude Levi-Strauss¹⁴. Οι κριτικοί που υιοθετούν τις αρχές της δομιστικής ανθρωπολογίας τείνουν να βλέπουν τα τραγικά κείμενα με όρους δυαδικών αντιθέσεων, όπως φύση και πολιτισμός, ιδιωτικό και δημόσιο. Στο πρώτο αντιθετικό ζεύγος η γυναίκα εξισώνεται με την φύση και ο άνδρας με τον πολιτισμό. Η γυναίκα, λόγω της φύσης της και των λειτουργιών που σχετίζονται με το σώμα της (εγκυμοσύνη, γέννα) θεωρείται ότι κατέχει μια οριακή θέση, και ότι βρίσκεται πιο κοντά στη φύση από τον άνδρα. Η γυναίκα θεωρείται 'πολιτισμένη' όταν δέχεται θεσμούς που θεωρούνται κεντρικοί στην έννοια του πολιτισμού (γάμος, ζωή στα πλαίσια του οίκου), ενώ θεωρείται ότι συνδέεται περισσότερο με την φύση όταν απορρίπτει τέτοιους θεσμούς και ξεφεύγει από τα όρια του γάμου, του οίκου και της πόλης, υιοθετώντας πρακτικές όπως η ωμοφαγία. Στο δεύτερο αντιθετικό ζεύγος η γυναίκα εξισώνεται με το ιδιωτικό και ο άνδρας με το δημόσιο. Προφανώς η γυναίκα συνδέεται πιο στενά με την ιδιωτική σφαίρα, τον οίκο και την συντήρησή του, την αναπαραγωγή, τη φροντίδα των παιδιών. Ο άνδρας πάλι συνδέεται με τη δημόσια σφαίρα και τη ζωή της πόλης, συμμετέχει στη λήψη αποφάσεων που αφορούν στην πόλη στα πλαίσια της δημοκρατίας και στον πόλεμο.

Βέβαια, οι κριτικοί υπενθυμίζουν ότι πρέπει πάντα να είμαστε σκεπτικοί απέναντι σε τέτοιες απόλυτες διχοτομήσεις και να τις χρησιμοποιούμε με κάποια επιφύλαξη, καθώς κανένα από τα δύο φύλα δεν είναι απόλυτα ταυτισμένο με έναν από τους δύο πόλους της αντίθεσης. Επίσης, είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι η σχέση ανάμεσα στη σφαίρα του οίκου και την σφαίρα της πόλης είναι συμπληρωματική – οι δύο σφαίρες βρίσκονται σε σχέση αλληλεξάρτησης. Παρόλα αυτά, οι παραπάνω διχοτομίες προσφέρουν χρήσιμες κατηγορίες για να σκεφτούμε πάνω στη λειτουργία και τον ρόλο της γυναίκας στην τραγωδία: μπορούν, για παράδειγμα, να εξηγήσουν την διάκριση ανάμεσα στις «καλές» και τις «κακές» γυναίκες της τραγωδίας. Οι καλές είναι αυτές που δέχονται τον γάμο, τη ζωή στον οίκο, ή θυσιάζονται για το καλό του οίκου ή της πόλης,

¹⁴ Για τη συζήτηση βλ. Foley (1981)

ενώ οι κακές είναι αυτές που απορρίπτουν τον γάμο και τον περιορισμό στον οίκο και επιδιώκουν να ικανοποιήσουν τα δικά τους συμφέροντα.

Με το ζήτημα της λειτουργίας της γυναίκας στην τραγωδία έχει ασχοληθεί και η Zeitlin, η οποία υποστηρίζει ότι το θέατρο έχει διδακτικό σκοπό και ότι αυτό που επιδιώκεται μέσα από την παράσταση είναι ο θεατής να συνειδητοποιήσει ότι η οπτική του άνδρα δεν είναι πλήρης και ότι πρέπει να συμπεριλάβει και στοιχεία της γυναικείας εμπειρίας¹⁵.

Επομένως, όπως παρατηρεί ο Α. Πετρίδης, «δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση η προβολή της γυναίκας στο αρχαίο ελληνικό θέατρο: για τους αρχαίους Έλληνες, όπως και για τις πλείστες παραδοσιακές, προνεωτερικές κοινωνίες, η διαπραγμάτευση της ετερότητας ήταν μέθοδος προσδιορισμού της ταυτότητας εκ του αντιθέτου. [...] Η τραγωδία, ειδικά του Ευριπίδη, χρησιμοποιεί τη γυναικεία μορφή, για να εξερευνήσει τα όρια και τις ανομολόγητες προκαταλήψεις της επίσημης πατριαρχικής κρατικής ιδεολογίας, τον τρόπο με τον οποίο ένα ολόκληρο ιδεολογικό σύστημα περιβάλλει το θηλυκό με εξιδανικεύσεις και ταμπού, με σκοπό τον έλεγχο και την «προστασία» του ως δοχείου νόμιμης και γνήσιας αναπαραγωγής του πολιτικού σώματος»¹⁶.

Σε αυτό το πλαίσιο η παρούσα εργασία μελετά τέσσερις γυναικείες μορφές της τραγικής ποίησης του Ευριπίδη: την Άλκηστη, την Μακαρία, την Ιφιγένεια και την Πολυξένη. Το κοινό χαρακτηριστικό που συνδέει την παρουσία τους πάνω στην σκηνή και τη δράση τους είναι η αυτοθυσία τους για κάποιο υψηλό σκοπό: Η Άλκηστη πεθαίνει για να σώσει τον άνδρα της από το θάνατο. Η Μακαρία προσφέρει τη ζωή της για να σωθεί η οικογένειά της και η πόλη που τους φιλοξένησε. Η Ιφιγένεια θυσιάζεται για να ξεκινήσει ο τρωικός πόλεμος, ενώ η Πολυξένη για να ολοκληρωθεί. Η εργασία αυτή επιδιώκει να διερευνήσει τους λόγους και τα κίνητρα της αυτοθυσίας των τεσσάρων γυναικών, τις εσωτερικές διεργασίες που προηγούνται της απόφασης της αυτοθυσίας και τις σχέσεις που οι ηρωίδες αναπτύσσουν με τους άλλους χαρακτήρες των έργων μέσα στα οποία εμφανίζονται. Αυτή η διερεύνηση θα μας οδηγήσει σε κάποια γενικότερα συμπεράσματα σχετικά με την απεικόνιση των γυναικείων μορφών και την λειτουργία της γυναίκας μέσα στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

¹⁵ Zeitlin (1996)

¹⁶ https://antonispetrides.wordpress.com/2013/01/12/euripides_gender/

Κεφάλαιο 2

Άλκηστη

νέων φθινόντων μεΐζον ἄρνυμαι γέρας

Ευρ. Άλκ. 55 (Θάνατος)

Η αυτοθυσία της Άλκηστης για τον άνδρα της την κατέστησε πρότυπο γυναίκας και συζύγου. Παραμένει περιορισμένη μέσα στα όρια του οίκου και υπηρετεί τις επιθυμίες και ανάγκες του άνδρα της, ενώ βασική της μέριμνα είναι η ανατροφή των παιδιών και η φροντίδα του νοικοκυριού. Είναι πρόθυμη να θυσιαστεί πεθαίνοντας στη θέση του Άδμητου, προκειμένου να μην στερηθεί ο οίκος την κεφαλή του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δράση της βρίσκεται στον αντίποδα αυτής ηρωίδων όπως είναι η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα που βγαίνουν από τα όρια του οίκου προφασιζόμενες ότι υπερασπίζονται τα συμφέροντά του αλλά τελικά για να προκαλέσουν την καταστροφή του.

Το πρώτο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη (438 π.Χ.), η *Άλκηστη*, φαίνεται σε μια πρώτη ανάγνωση αρκετά απλό, καθώς ενσωματώνει πολλά λαϊκά στοιχεία¹⁷ στους χαρακτήρες και την πλοκή και ειδικότερα το μοτίβο της αυτοθυσίας μιας γυναίκας. Μια τέτοια πλοκή δεν θα έκανε όμως το έργο συναρπαστικό και ενδιαφέρον. Γι' αυτό ο Ευριπίδης επιλέγει να συγκρουστεί με το παραδοσιακό μοτίβο, σύμφωνα με το οποίο η υπόσχεση και ο θάνατος της ηρωίδας συμβαίνουν την ίδια μέρα, και να τοποθετήσει τον θάνατο αρκετό καιρό μετά την υπόσχεση.¹⁸ Επίσης, ο Ευριπίδης ενισχύει την πολυπλοκότητα της πλοκής εντάσσοντας στοιχεία που καθιστούν το δράμα έντονα ψυχογραφικό και το κάνουν να αναδεικνύει μηνύματα της εποχής του. Τα κίνητρα της αυτοθυσίας παραμένουν μυστηριώδη. Οι χαρακτήρες διαγράφονται με πολύπλοκο τρόπο, έτσι ώστε οι μελετητές να διαφωνούν γι' αυτούς.

Η αμφισημία του είδους καθιστά την ερμηνεία του δράματος δυσκολότερη. Σύμφωνα με την υπόθεση του Αριστοφάνη του Βυζάντιου, η Άλκηστη κατείχε την τελευταία θέση

¹⁷ Ο Lesky (1925) συζητά το παραμυθιακό μοτίβο της αυτοθυσίας ενός μέλους του ζευγαριού για να σωθεί το άλλο. Ο Ιακώβ (2012, 25-27) αναφέρεται στην θυσία της γυναίκας στο δημοτικό τραγούδι. Για το θέμα αυτό βλ. Πολίτη (1909) σσ. 250-251

¹⁸ Ιακώβ (2012) σ. 27

στην τετραλογία. Προκύπτει έτσι ειδολογικό ζήτημα, ενώ και η υπόθεση του Αριστοφάνη του Βυζάντιου αναφέρει ότι «το δράμα έχει ελαφρώς κωμικό τέλος».

Σύμφωνα με τον Susanetti¹⁹, μερικά στοιχεία που δείχνουν προς την κατεύθυνση του σατυρικού δράματος είναι τα εξής: α) Το μοτίβο του αγώνα εναντίον του κακού (ο Ηρακλής παλεύει με τον Θάνατο) β) Το μοτίβο της απελευθέρωσης (αναβίωση Άλκηστης) γ) η φιλοξενία και η ανάρμοστη συμπεριφορά του φιλοξενούμενου (μεθυσμένος Ηρακλής) δ) το μοτίβο της εξαπάτησης (ο Απόλλωνας εξαπατά τις Μοίρες και σώζει τον Άδμητο) ε) η άνοδος από τον Κάτω Κόσμο (επιστροφή της Άλκηστης στη ζωή²⁰). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το δράμα επιλέγει να ακροβατήσει ανάμεσα στα είδη. Ο Hose²¹ υποστηρίζει ότι δεν πρόκειται για «κανονικό σατυρικό δράμα» και μάλιστα δεν υπήρχε νόμος, σύμφωνα με τον οποίο κάθε τετραλογία έπρεπε να τελειώνει με ένα σατυρικό δράμα. Σίγουρα οι θεατές περίμεναν κάτι λιγότερο τραγικό σε σχέση με τα άλλα τρία έργα.

Όπως συμβαίνει συχνά στις τραγωδίες του Ευριπίδη, το δράμα αρχίζει με ένα θεϊκό μονόλογο που δίνει την προϊστορία της πλοκής και κατατοπίζει το κοινό. Η Άλκηστη ξεκινάει με την ρήση του Απόλλωνα (στ.1-27) αλλά σύντομα ο πρόλογος εμπλουτίζεται και από την στιχομυθία του με τον προσωποποιημένο Θάνατο, ο οποίος ήρθε να παραλάβει την κεντρική ηρώίδα (27-76). Ο Απόλλωνας συνδέεται άμεσα με τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν: έσωσε τον Άδμητο από τον θάνατο, σε αντάλλαγμα για την φιλοξενία που εκείνος του προσέφερε κατά τη διάρκεια της δουλείας την οποία αναγκάστηκε να υπηρετήσει σε θνητό κατ'εντολή του Δία. Στη θέση του Άδμητου όμως τώρα πρέπει να πεθάνει κάποιος άλλος. Στην αρχή υποβάλλονται σε δοκιμασία οι γονείς του Άδμητου αλλά η μόνη που επιθυμεί οικειοθελώς να δώσει τη ζωή της είναι η Άλκηστη, η πιστή σύζυγός του.

Πληροφορούμαστε από τον θεό Απόλλωνα ότι η Άλκηστη είναι ακόμη *κατ' οίκους* (στ. 19). Η πιστή γυναίκα του Άδμητου βρίσκεται μέσα στο σπίτι της, το οποίο συνδέεται άμεσα με την απόφαση της αυτοθυσίας. Το γεγονός ότι ανήκει μέσα σε αυτόν τον οίκο την οδηγεί στο να χάσει για πάντα το φως του ήλιου (*μηκέτ' είσορᾶν φάος* στ.18). Ο

¹⁹ Susanetti (2001)σ. 43

²⁰ Σύμφωνα με τον Hose (2011, 67), το μη αναστρέψιμο του θανάτου είναι γεγονός στην τραγωδία. Επομένως, πράγματι το γεγονός ότι εδώ ο Θάνατος νικιέται κάνει το έργο να πλησιάζει και προς το είδος του σατυρικού δράματος.

²¹ Hose (2011) σ. 67

αρχηγός του οίκου, ο Άδμητος, έχει τη δυνατότητα να σωθεί αν βρεθεί κάποιος να πεθάνει στη θέση του. Η Άλκηστη επιλέγει να μην διαλυθεί ο οίκος αλλά να δώσει εκείνη τη ζωή της, ενώ οι γονείς του άνδρα της δεν δείχνουν παρόμοια προθυμία.

Ο Απόλλωνας στην στιχομυθία του με τον Θάνατο θα επιδιώξει να απαλλάξει την Άλκηστη από αυτή την θυσία αλλά μάταια, καθώς η Άλκηστη ως νέα είναι το ιδανικό σφάγιο, η λεία του Θανάτου που θα του επιφέρει περισσότερη δόξα απ' ό,τι ο θάνατος των γονέων του Άδμητου (*νέων φθινόκτων μειζον ἄρνυμαι γέρας*, στ. 55). Στο τέλος του προλόγου ο Θάνατος επιβεβαιώνει ότι το τέλος της Άλκηστης βρίσκεται κοντά και μιλά σαν ιερέας που ετοιμάζεται να εκτελέσει τα προκαταρκτικά της θυσίας:

*πόλλ' ἂν σὺ λέξας οὐδὲν ἂν πλέον λάβοις·
ἢ δ' οὖν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἄιδου δόμους.
στείχω δ' ἐπ' αὐτήν ὡς **κατάρξωμαι ξίφει**·
ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν
ὄτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἀγνίση τρίχα.* (στ. 72-76)

Το ρήμα *κατάρχομαι* είναι τεχνικός όρος και σχετίζεται με τα προκαταρκτικά της θυσίας μιας αθηναϊκής τελετής: αναφέρεται στο κόψιμο μιας μπούκλας από τα μαλλιά του θύματος την οποία πετάνε στη φωτιά.²² Η περιγραφή του φρικτού επικείμενου θανάτου της Άλκηστης σε συνδυασμό με το περιγραφικό τραγούδι του χορού στην πάροδο, συμπληρώνουν την αρχική εικόνα που σχηματίζουμε για αυτήν την γυναίκα. Το σπίτι που συνδέεται με την γυναίκα σιγά εντελώς μπροστά στο δράμα που έρχεται [στ.78]. Η σιγή είναι δείγμα της καταστροφής που πρόκειται σύντομα να συντελεστεί. Η γυναίκα αυτή, κατά τα λεγόμενα του χορού, είναι *έμοι πᾶσι τ' ἀρίστη δόξασα γυνή πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι* (στ. 83-84). Πράγματι, η ανιδιοτελής θυσία της μόνο σε έναν άριστο πολεμιστή του Ομήρου θα ταίριαζε και τώρα, αν και γυναίκα, θυσιάζεται για έναν άντρα και αποδεικνύει ότι διαθέτει μεγαλύτερη ανδρεία και γενναιότητα απέναντι στον θάνατο σε σχέση με τον σύζυγό της.

Η εμφάνιση της Θεράπαινας στο α' επεισόδιο (στ. 136-212) θα προσφέρει τις απαραίτητες εκείνες πληροφορίες που κλείνει μέσα ο οίκος από τον οποίο η Άλκηστη θα βγει νεκρή. Εντύπωση προκαλεί η άποψη της Θεράπαινας ότι ο Άδμητος δεν έχει συνειδητοποιήσει τι γυναίκα χάνει (στ. 145) και θα το συνειδητοποιήσει μετά το θάνατό της. Όπως συζητήθηκε και στην εισαγωγή, οι κριτικοί που ασχολούνται με ζητήματα φύλου στην τραγωδία συμφωνούν ότι οι γυναικείες μορφές που

²²Βλ. Ιακώβ (2012) σ. 49 β τόμος και Parker (2007) σ. 67

εμφανίζονται σε αυτά τα έργα και οι εμπειρίες και η δράση τους λειτουργούν ως μέσα διεύρυνσης της ανδρικής εμπειρίας²³. Θα δούμε και στη συνέχεια ότι μέσω της θυσίας της Άλκηστης διευρύνεται η εμπειρία του Άδμητου.

Σύμφωνα με τον Kott, η Άλκηστη είναι η μοναδική περίπτωση στη σωζόμενη αρχαιοελληνική γραμματεία, στην οποία ένας χαρακτήρας δεν σκοτώνεται, δεν αυτοκτονεί, ωστόσο προετοιμάζεται προσεκτικά και ήρεμα για τον θάνατο²⁴.

*ἐπεὶ γὰρ ἦσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίοις λευκὸν χροῶ
ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλοῦσα κεδρίνων δόμων
ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο,
καὶ στᾶσα πρόσθεν Ἑστίας κατηύξατο· (στ 158-162)*

Η Άλκηστη δεν θα πεθάνει στη μάχη. Κατά μια έννοια ο θάνατος της δεν είναι ηρωικός. Παρόλα αυτά, η περιγραφή της Άλκηστης ανακαλεί τις ομηρικές περιγραφές ηρώων που ετοιμάζονται πριν από τη μάχη. Λούζεται, ντύνεται και στολίζεται – όπως και οι ήρωες- όχι όμως για να ριχτεί στη μάχη αλλά για να ετοιμαστεί για το ραντεβού της με τον θάνατο²⁵.

Μέσω της Θεράπαινας γινόμαστε μάρτυρες της επίκλησης της Άλκηστης προς την Εστία (στ. 163-169), η οποία μεταφέρεται σε ευθύ λόγο. Η Άλκηστη, η μελλοθάνατη, βρίσκεται σε γονυκλισία και προσευχητική στάση. Μέλημά της είναι ο γάμος των παιδιών της (στ. 165-6), η μακροζωία τους και το να μην αναγκαστούν να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους γιατί αυτό στην αρχαιοελληνική σκέψη ισοδυναμεί με εξορία. Και εδώ η μορφή της Άλκηστης μπορεί να συγκριθεί με ήρωες όπως είναι ο Αίας και ο Έκτορας, αφού και εκείνοι προσεύχονται για τα παιδιά τους, για τα οποία εύχονται να ζήσουν μια γενναία, ενάρετη και τυχερή ζωή.

Η Θεράπαινα σχολιάζει την ψυχραιμία της ηρωίδας ενώ βαδίζει προς τον θάνατο:

*ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τούπιον
κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν (στ. 173-4)*

Η γενναιότητά της Άλκηστης υπογραμμίζεται από το ασύνδετο σχήμα και τους στερητικούς τύπους. Και πάλι η συμπεριφορά της ανακαλεί αυτή των ηρώων-πολεμιστών που δε λυγίζουν, ακόμη και όταν βρίσκονται αντιμέτωποι με τον θάνατο. Η συναισθηματική της κατάσταση χαρακτηρίζεται από ηρεμία και γαλήνη, αφού ούτε η

²³ Σχετικά με τη διεύρυνση της ανδρικής εμπειρίας βλ. Zeitlin (1996)σσ. 63-94

²⁴ Kott (1976) σσ.178 και 181

²⁵ Luschnig&Roisman (2003) σ. 176

ομορφιά της δεν έχει αλλοιωθεί, κατά το πρότυπο των Ομηρικών ηρώων, των οποίων τα σώματα δεν παρουσιάζονται παραμορφωμένα, ακόμα κι όταν είναι τραυματισμένα ή σκοτωμένα²⁶.

Η Άλκηστη δεν θα κλάψει, παρά μόνο κατά τον αποχωρισμό από το συζυγικό της κρεβάτι²⁷.

*κ᾿πειτα θάλαμον ἔσπεσοῦσα καὶ λέχος
ένταῦθα δὴ δάκρυσε καὶ λέγει τάδε· (στ. 175-6)*

Το συζυγικό της κρεβάτι είναι το σύμβολο των όρκων αγάπης και πίστης με τον Άδμητο. Φανερώνει ότι ο λόγος που θυσιάζεται είναι για να τιμήσει αυτό το ιερό κρεβάτι και τον άντρα της. Δεν θα άντεχε να προδώσει τον άντρα της και έτσι θυσιάζεται εκουσίως.

προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν/θνήσκω. (στ. 180-1)

Εντύπωση προκαλεί η φράση της Άλκηστης ότι τον Άδμητο θα χαρεί άλλη γυναίκα (στ.181-2), καθώς λίγο πιο κάτω η Άλκηστη θα του ζητήσει να μείνει άγαμος. Ο Ιακώβ²⁸ αίρει την αντίφαση επισημαίνοντας ότι μοναδική μέριμνα της είναι να μην έχουν μητριά τα παιδιά της.

Η τραγική ηρωίδα καταρρέει στο στρώμα²⁹. Τα παιδιά της κρέμονται από το πέπλο της και θρηνούν. Η θυσία της μάνας δεν τα βρίσκει σύμφωνα. Ωστόσο, η Άλκηστη δεν έχει άλλη επιλογή και ακολουθεί έναν δρόμο τον οποίο δεν θέλει να πάρει (στ. 379)³⁰. Ακόμη και οι δούλοι κλαίνε. Αν πέθαινε από φυσικό θάνατο, ο Άδμητος θα έχανε τη ζωή του χωρίς επιπτώσεις στους γύρω του. Τώρα όμως ο Άδμητος θα κουβαλάει έναν πόνο για όλη του τη ζωή και ο οίκος δεν θα μπορεί να απαλλαχτεί από τα βάσανα.

*τοιαῦτ' ἐν οἴκοις ἐστὶν Ἀδμήτου κακά.
καὶ κατθανῶν τᾶν ᾤχετ', ἐκφυγῶν δ' ἔχει
τοσοῦτον ἄλγος, οὔποθ' οὔ λελήσεται. (στ.196-8)*

Η Άλκηστη είναι έτοιμη να πεθάνει από τη «νόσο» που την βασανίζει. Δύο φορές (στ. 203 και 236) η αυτοθυσία της Άλκηστης αποκαλείται νόσος, σαν να πεθαίνει από φυσικό θάνατο που προήλθε από αρρώστια. Η Άλκηστη «ψυχορραγεί», κατά τα

²⁶ Luschnig&Roisman (2003) σ. 86

²⁷ Η Δηάνειρα στις *Τραχίνειες* αποχαιρετά με ανάλογο τρόπο το συζυγικό της κρεβάτι.

²⁸ Ιακώβ (2012)σ. 87 β τόμος για στ. 181

²⁹ Κατά τον Seeck (1985, 84), εδώ εντοπίζεται το μοτίβο της παθιασμένης ανησυχίας, το οποίο εντοπίζεται και στον *Ιππόλυτο* στους στίχους 181-5

³⁰ Ο Seeck (1985, 85) συγκρίνει την Άλκηστη με τη Μήδεια, η οποία επίσης έχει ακολουθήσει ένα δρόμο που δεν προτιμά (*Μηδ.* 1250).

λεγόμενα του Απόλλωνα και της Θεράπαινας (στ. 20 και 143 αντίστοιχα) και διαμαρτύρεται η ίδια για την αδυναμία της (267, 269, 385) Κατά την Zeitlin, στο φαντασιακό των αρχαίων Ελλήνων και στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία η γυναίκα ταυτίζεται περισσότερο με το σώμα και ιδιαίτερα με το σώμα που υποφέρει³¹. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις φυσικές διαδικασίες της αναπαραγωγής, της γέννας αλλά και του θανάτου. Οι γυναίκες είναι κατά κύριο λόγο υπεύθυνες για την περιποίηση του σώματος του νεκρού το οποίο το πλένουν, ντύνουν και ετοιμάζουν για ταφή και όλα αυτά δίνουν έμφαση στην υλική και σωματική διάσταση της ύπαρξής της. Το σώμα της γυναίκας θεωρείται επιπλέον πιο ευάλωτο, ανοιχτό, επιρρεπές στην τρέλα και τον παραλογισμό. Και οι άνδρες έχουν φυσικά σώμα αλλά ο ρόλος της απεικόνισης της υλικής πλευράς της ζωής ιδίως σε στάδια υποταγής ανατίθεται κυρίως στη γυναίκα. Η γυναίκα μοιάζει να γνωρίζει λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά πόσο ευάλωτο, πόσο ανοιχτό, πόσο θνητό είναι το ανθρώπινο σώμα.

Στους στίχους 244-245 η Άλκηστη ετοιμάζεται να δει τον ήλιο για τελευταία φορά.

*Άλιε και φάος άμέρας
ούράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου*

Η έξοδός της στη σκηνή δηλώνεται ρητά, όπως και αυτή πολλών άλλων τραγικών ηρωίδων.

Τα λόγια της Άλκηστης στους στίχους 244-71 είναι ενδιαφέροντα καθώς η στροφή και η αντιστροφή παρουσιάζουν συμμετρία στην σύνταξη και την πορεία του νοήματος καθιστώντας τα μοναδικά στο εκφραστικό τους αποτέλεσμα³². Ο Άδμητος από την άλλη εκφωνεί μια σύντομη ρήση, στην οποία συγκαταλέγει και τον εαυτό του στα δυστυχημένα άτομα, τονίζοντας ότι ούτε αυτός ούτε η Άλκηστη έχουν κάνει κάτι κακό στους θεούς (στ.248). Σιγά σιγά η Άλκηστη βιώνει παραισθήσεις που την φέρνουν πιο κοντά στο θάνατο. Με έναν σαφώς ταραγμένο λόγο³³ σε λυρικά μέτρα αποκαλύπτει τι βλέπει: την Αχερουσία λίμνη και την δίκωπη βάρκα που θα την μεταφέρει στον κόσμο των νεκρών, και βέβαια τον Χάρο να την καλεί να βιαστεί και να μην αργεί παραμένοντας στον κόσμο των ζωντανών. Η Άλκηστη αποχαιρετώντας τον κόσμο δεν βλέπει φως, αλλά σκοτάδι.

³¹ Για τη συζήτηση βλ. Zeitlin (1996)

³² Κακριδής (1971) σσ. 102-110

³³ Κατά την Gregory (1991, 31) η αδυναμία της Άλκηστης να περιγράψει τι ζει, ίσως μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι δεν υπάρχει πλέον μέρος για εκείνη στο χώρο των ζωντανών.

ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν
λίμναι· νεκύων δὲ πορθμεὺς
ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις;

ἐπείγου· σὺ κατείργεις. τάδε τοί με σπερχόμενος ταχύνει.(στ. 252-256)

Το ανδρικό κοινό του αθηναϊκού θεάτρου έρχεται αντιμέτωπο με την αλήθεια για την φθαρτότητα του σώματος, μέσω της εμπειρίας της Άλκηστης. Πλέον, η Άλκηστη είναι αναγκασμένη να αφήσει τον κόσμο των ζωντανών και ζητάει από τις βουβές θεράπαινες να την αποθέσουν στο ανάκλιτρο (μέθετε, μέθετε στ. 266).

Η μόνη της έγνοια αυτήν την ύστατη στιγμή είναι τα παιδιά της που είναι πλέον χωρίς μάνα (στ. 270-2) και γι' αυτό σε νηφάλιους τριμέτρους (στ. 280-325) θα διατυπώσει τις τελευταίες της επιθυμίες ως μελλοθάνατη. Σύμφωνα με τον M. Hose³⁴, στο σημείο αυτό η Άλκηστη εκφράζεται ως γυναίκα. Ακούγεται η «θηλυκή» άποψη στο έργο και μετά θα ακολουθήσει η απόλυτη σιωπή της. Εδώ θα έχει την ευκαιρία να εκφράσει τα αληθινά κίνητρα της θυσίας της, να εκφραστεί για τους γονείς του Άδμητου. Όμως, αυτό δεν θα έχει ευκαιρία να το ξανακάνει.

Σε αυτή την ρήση η Άλκηστη δηλώνει ότι δεν ήταν επιθυμία της να θυσιαστεί αλλά το κάνει επειδή οι γονείς του Άδμητου δεν ήθελαν να θυσιαστούν για το γιο τους και γιατί η ίδια δεν θα άντεχε να συνεχίσει αυτόν τον οίκο ούσα χήρα και να αφήσει τα παιδιά της ορφανά από πατέρα (στ. 284-94). Θα προτιμούσε να ζει μια ήρεμη οικογενειακή ζωή με τα παιδιά της αλλά επέλεξε την θυσία. Για την θυσία αυτή ζητά ως αντάλλαγμα από τον Άδμητο να ορκιστεί την αγαμία μέχρι να αποκατασταθούν τα παιδιά τους, καθώς μια μητριά θα δημιουργούσε πρόβλημα σε αυτά και θα στεκόταν εμπόδιο στην καλοτυχία τους³⁵.

Το αίτημα της μελλοθάνατης αποδέχεται δίχως αντίρρηση ο Άδμητος, ο οποίος απορρίπτει τον δεύτερο γάμο με έναν παράδοξο για την δική μας σκέψη τρόπο: θα κατασκευάσει ομοίωμα της Άλκηστης, το οποίο θα γαληνεύει την ψυχή του και θα κρατά μακριά από το κρεβάτι του τις άλλες γυναίκες. Έτσι, η Άλκηστη θα παραμείνει η σύζυγός του και όταν έρθει η ώρα θα μπουν στο ίδιο φέρετρο (στ. 365). Ο Άδμητος εκφράζει επίσης την επιθυμία του να σώσει τη γυναίκα του έστω και στα δώματα του

³⁴ Hose (2011) σ. 71

³⁵ Σύμφωνα με τους Luschnig & Roisman (2003, 100), η Άλκηστη ενδιαφέρεται για το αν ο Άδμητος θα ξαναπαντρευτεί μόνο ως προς την επίδραση που θα έχει στα παιδιά της.

Άδη, μιμούμενος τον Ορφέα. Σύμφωνα με τον Μαρκαντωνάτο, οι στίχοι αυτοί (357-362) δείχνουν την ανικανότητα του Άδημου να σώσει τη γυναίκα του, όπως ο μυθικός Ορφέας δεν έσωσε την Ευρυδίκη³⁶.

Ο Άδημος συνειδητοποιεί ότι χάνει τα πάντα και θρηνεί γι' αυτό, όπως το ίδιο κάνουν και τα παιδιά³⁷. Ο ανώνυμος *παις* είναι ο γιος τους, ο Εύμηλος, ο οποίος εκπροσωπεί και την βουβή αδερφή του, την Περιμήλη. Με λυρικά μέτρα ο ταραγμένος γιος θα εκφράσει τον πόνο τους για τον χαμό της μητέρας τους. Είναι μια από τις πολύ σπάνιες περιπτώσεις στις οποίες παιδί εκφέρει λόγο στην τραγωδία και πραγματώνεται με τόσο γλαφυρό τρόπο που αποκαλύπτει τα τρυφερά συναισθήματα των παιδιών, τα οποία είναι επίσης τραγικά πρόσωπα της ιστορίας. Ταυτόχρονα, η σκηνή αναδεικνύει την Άλκηστη ως μια άξια και αγαπημένη μητέρα.

Η Άλκηστη αναδεικνύεται ως άξια μητέρα μέσα από τα λόγια του γιου της αλλά και ως πρότυπο ηρωισμού μέσα από τα λόγια του χορού, ο οποίος παραδέχεται ότι η Άλκηστη χάνει τη ζωή της γιατί οι άθλιοι (σχετλίω, στ. 470) γονείς του Άδημου δεν έδωσαν τη ζωή τους για αυτόν. (469-471).

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Hose³⁸, η Άλκηστη δεν είχε το περιθώριο να εκφράσει το συναίσθημα της αγάπης και του έρωτα προς τον Άδημο και ούτε βέβαια να συμφωνήσει ότι της αρκεί που εκείνος θα ζει χωρίς επιλέξει άλλη γυναίκα. Η Άλκηστη θυσιάζεται για τον άντρα της από αγάπη αλλά το μόνο που τονίζει η ίδια είναι το μέγεθος της θυσίας της. Προφανώς και ο Άδημος υποτάσσεται στην αγαμία που του ζήτησε η Άλκηστη, παρά τη δυνατότητα που του παρείχε η κοινωνία να ξαναπαντρευτεί. Η θυσία του Άδημου είναι υπολογίσιμη αλλά όχι αρκετή για να εξισωθεί με την αυτοθυσία της Άλκηστης, η οποία σύμφωνα με το β' στάσιμο θα αξιωθεί μεγάλων τιμών στην Σπάρτη και την Αθήνα αλλά και θα ταφεί με τελετή που θυμίζει ορφική λατρεία (στ.445-454).

Το γ' επεισόδιο (στ. 476-567) η ατμόσφαιρα αλλάζει εντελώς, καθώς ο Άδημος ανοίγει το σπίτι του και φιλοξενεί τον Ηρακλή, ο οποίος περνάει από τις Φερέες. Επιλέγει να του κρύψει τη συμφορά που έπληξε τον οίκο του, αν και έχει κηρύξει όλη την πόλη σε

³⁶ Για την επιχειρηματολογία σχετικά με τα ορφικά στοιχεία στην Άλκηστη βλ Markantonatos (2013) σσ. 152-9

³⁷ Κατά τον Seeck (1985,83) ο θρήνος του Άδημου (στ. 342, 384) θυμίζει τον θρήνο του Θησέα για την Φαίδρα στον *Ιππόλυτο*.

³⁸ Hose (1991) σσ.71-73

πένθος για έναν χρόνο (στ. 425-433). Ο Άδμητος μετά από 500 στίχους για πρώτη φορά δρα ως άνδρας και εμφανίζει τα τυπικά χαρακτηριστικά που αναμένονται από το φύλο του: όπως και οι ομηρικοί ήρωες βάζει πάνω από όλα την φιλοξενία. Η φιλοξενία είναι βασικός θεσμός της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας. Ο Ξένιος Δίας είναι προστάτης του ικέτη αλλά και του φιλοξενούμενου. Χαρακτηριστική περίπτωση δεσμού φιλίας που αναπτύσσεται από την παροχή φιλοξενίας είναι η μονομαχία του Γλαύκου και του Διομήδη στην *Ιλιάδα* (Ζ, στ. 226-233) όπου η μάχη ματαιώνεται λόγω της συνειδητοποίησης ότι οι πρόγονοί τους είναι γνωστοί από φιλοξενία³⁹.

Το δ' επεισόδιο ξεκινάει με την έκθεση της νεκρής Άλκηστης. Όλοι είναι εκεί για τον ύστατο χαιρετισμό, ανάμεσά τους και ο πατέρας του Άδμητου, ο Φέρης. Μέσα από έναν αγώνα λόγου μεταξύ πατέρα και γιου γινόμαστε μάρτυρες των βαθύτερων αιτιών που οδήγησαν την Άλκηστη στο θάνατο αντί κάποιου άλλου:

Σύμφωνα με τον Άδμητο, αυτοί που ευθύνονται για τον θάνατο είναι οι γονείς του. Επέτρεψαν να πεθάνει η Άλκηστης ενώ οι ίδιοι όντες υπερήλικες συνεχίζουν να ζουν, χωρίς να τους ενδιαφέρει ότι μια νέα γυναίκα είναι νεκρή. Ως γονείς δεν φάνηκαν αντάξιοι της περίπτωσης (στ. 636-9).

Από την άλλη, ο Φέρης κατηγορεί το γιο του, υποστηρίζοντας ότι παρέκαμψε το πεπρωμένο του και το μετέφερε σε κάποιον άλλο. Δειλός κατά τον Φέρητα δεν είναι ο ίδιος αλλά ο Άδμητος, ο οποίος κατέστη κατώτερος της γυναίκας του και δεν αξίζει τη θυσία αυτή.

*σὺ γοῦν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν
καὶ ζῆς παρελθὼν τὴν πεπρωμένην τύχην,
ταύτην κατακτάς· εἴτ' ἐμὴν ἀψυχίαν
λέγεις, γυναικός, ᾧ κάκισθ', ἠσσημένος,
ἢ τοῦ καλοῦ σοῦ προύθανεν νεανίου; (694-8)*

Ο χορός αποχαιρετά την Άλκηστη και αποχωρεί (μετάστασις του χορού). Το έργο, το οποίο έχει δίπτυχη μορφή⁴⁰, εδώ διχοτομείται. Πλέον στο δεύτερο μέρος δεν θα είναι ζωντανή η Άλκηστη, θα λείπει ο χορός και ο Άδμητος θα συνειδητοποιήσει το κενό που του φέρνει η απουσία της γυναίκας του. Το έργο θα έχει αίσιο τέλος, καθώς μέσω της παρέμβασης του Ηρακλή η Άλκηστη θα σωθεί από τα χέρια του Χάρου.

³⁹ Για την φιλοξενία στον Όμηρο βλ. Finley (1998) σσ. 122-130 και Kakridis (1963)

⁴⁰ Ιακώβ (2012) σ. 51 α τόμος

Η σκηνή που ξεκινά από τον στίχο 747 εισάγεται με κωμικό τρόπο, γεγονός που δεν αρμόζει στο πένθος του οίκου του Άδμητου⁴¹. Για την συμπεριφορά του μεθυσμένου Ηρακλή βέβαια ευθύνεται ο Άδμητος, ο οποίος απέκρυψε την συμφορά του σπιτικού του. Τώρα ο μόνος που δυσαρεστείται από αυτήν την κατάσταση είναι ο Θεράπων, ο οποίος αποδεικνύει άλλη μια φορά με τα λόγια του πόσο υποδειγματική γυναίκα ήταν η Άλκηστη (στ. 770-1), η οποία είχε συμπεριφορά μητέρας και προς τους δούλους. Επιπλέον, ο Θεράπων σε αυτόν τον δεύτερο πρόλογο⁴² θα επιτελέσει το ρόλο του εξάγγελου. Θα αναλάβει να ενημερώσει τον Ηρακλή για το θάνατο της Άλκηστης.

γυνή μὲν οὖν ὄλωλεν Ἀδμήτου, ξένη. (στ. 821)

Ο Ηρακλής αμέσως θα προθυμοποιηθεί να παλέψει με τον Θάνατο είτε δίπλα στον τάφο είτε, αν χρειαστεί, στο παλάτι του Κάτω Κόσμου για να επαναφέρει την Άλκηστη στον ευγενικό και φιλόξενο φίλο του (στ.840-860).

Το κλίμα αλλάζει ξαφνικά με τον θρήνο του Άδμητου για τη γυναίκα του. Δεν είναι συνηθισμένο στις αρχαιοελληνικές τραγωδίες οι άνδρες να θρηνούν, καθώς αυτή η συναισθηματική αντίδραση αποδίδεται στις γυναίκες. Ο Segal⁴³ υποστηρίζει ότι βρισκόμαστε μπροστά στην απόλυτη αποδόμηση της αρσενικής ταυτότητας του Αδμήτου, ενώ το κλάμα - τυπικά γυναικείο χαρακτηριστικό - μπορεί να λειτουργήσει ως μια προσπάθεια διερεύνησης του ανδρικού φόβου της θηλυκότητας. Επιπλέον, ο Χουρμουζιάδης υποστηρίζει ότι πρόκειται για έναν από τους πιο σπαρακτικούς θρήνους, γραμμένο σε αναπαίστους⁴⁴. Σε αυτόν ο Άδμητος βιώνει την μεταστροφή του χαρακτήρα του. Συνειδητοποιεί τις συνέπειες του χαμού της γυναίκας του. Η θυσία αυτή ήταν ικανή να αλλάξει τον Άδμητο, να τον κάνει να αναθεωρήσει την κοσμοθεωρία του. Δεν υπάρχει πιο βαριά συμφορά από το να χάνεις τον άνθρωπό σου, καθώς μόνος δεν μπορείς να σηκώσεις τις δυσκολίες της ζωής. Το κενό της απώλειας είναι δυσαναπλήρωτο.

*τί γὰρ ἀνδρὶ κακὸν μεῖζον ἀμαρτεῖν
πιστῆς ἀλόχου; μήποτε γήμας
ῶφελον οἰκεῖν μετὰ τῆσδε δόμους.
ζηλῶ δ' ἀγάμους ἀτέκνους τε βροτῶν·
μία γὰρ ψυχὴ, τῆς ὑπεραλγεῖν*

⁴¹ Κατά τον Ιακώβ στο σημείο αυτό υπάρχει διχοτόμηση του έργου και ακολουθεί το δεύτερο, πιο κωμικό τμήμα του έργου.

⁴² Ο Ιακώβ (2012, σ.221 ά τόμος) υποστηρίζει ότι «η ρήση αυτή αποτελεί ένα είδος δεύτερου προλόγου, και με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα δίπτυχο δράμα, καθώς η αποκάλυψη της αλήθειας θα φέρει την αποφασιστική τροπή στα γεγονότα και θα μετατρέψει την άφατη θλίψη σε αδόκητη χαρά».

⁴³ Segal (1993) σ. 66

⁴⁴ Χουρμουζιάδης (2008) σ. 139 σημ. 97

μέτριον ἄχθος.
παίδων δὲ νόσους καὶ νυμφιδίους
εὐνάς θανάτοις κεραϊζομένας
οὐ τλητὸν ὄρᾶν, ἔξδὸν ἀτέκνους
ἀγάμους τ' εἶναι διὰ παντός. (στ. 878-888)

Ακόμη και το σπίτι δεν έχει πια νόημα. Ο οίκος είναι συνδεδεμένος με τις αναμνήσεις της γυναίκας του. Το σπίτι είχε εδραιωθεί πάνω στους ὕμναιους (στ. 916) και τώρα αντηχεί ο θρήνος. Όλοι ἄλλαξαν φορεσιές και ὄλο το σπίτι έχει ντυθεί στα πένθιμα. Η κορύφωση της συνειδητοποίησης των συμφορῶν θα γίνει ἀπὸ τον στίχο 935 με την χρήση του νηφάλιου ιαμβικού τριμέτρου. Επίκεντρο ἀποτελεῖ η φράση «Ἄρτι μανθάνω» (στ. 940)⁴⁵: ο Ἄδμητος θα καταλάβει ὅτι η ἀπώλεια της Ἄλκηστης εἶναι οριστική και θα συνειδητοποιήσει τη δική του ευθύνη. Τα επιχειρήματά του στον ἀγῶνα λόγου με τον Φέρητα ἀποδεικνύονται σαθρά. Πλέον η Ἄλκηστη ἔχει δοξαστεί και ἔχει ἀπαλλαγεί ἀπὸ τις ἀνακατατάξεις της τύχης των ζωντανῶν, ἐνῶ ο ἴδιος ἔχει κερδίσει παράταση σε μια ζωή χωρὶς τη γυναίκα του, γεμάτη θλίψη ἀλλὰ και κριτική ἀπὸ τους κακόβουλους πολίτες (στ. 935-961). Ο Ἄδμητος προσπάθησε να ξεφύγει ἀπὸ τον βιολογικό θάνατο ἀλλὰ υπέστη ἕναν σκληρότερο και πιο ἀτιμωτικό θάνατο: τον κοινωνικό θάνατο, ἀποδεικνύοντας το μη ἀναστρέψιμο του θανάτου⁴⁶ και ἐπιδεικνύοντας συμπεριφορά που ἀντίκειται στο ἀθηναϊκό μοντέλο του Περικλή για την δόξα⁴⁷. Ωστόσο, σε ἀντίθεση με την Ἄλκηστη, ο ἴδιος μπορεί να υποφέρει και να μάθει ἔχοντας το πλεονέκτημα να ζει⁴⁸. Αντίθετα, η Ἄλκηστη ξεπέρασε το φυσικό θάνατο και ἔγινε ηρωίδα⁴⁹.

Ἐμφαση ἀξίζει να δώσουμε στον στίχο 957 (*καίτ' ἀνήρ εἶναι δοκεῖ*). Ο Ἄδμητος συνειδητοποιεῖ στον ἀπόλυτο βαθμό ὅτι η πράξη της ἀρνήσης του θανάτου δεν τον τιμᾶ ὡς ἀντρα. Το ομηρικό πρότυπο του ἀνδρα ζητούσε ἀυταπάρνηση. Εκείνος ὁμως προτίμησε να δείξει φιλοζωία και να ἐκμεταλλευτεῖ την ἀυτοθυσία της γυναίκας του. Τώρα οι συνέπειες εἶναι βαριές. Η μοναδική ἀνδρική του πράξη, κατὰ τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής, ἦταν η φιλοξενία του ξένου. Μπορεῖ να ξενίζει τον σύγχρονο ἀναγνώστη, ἀλλὰ για αὐτήν την πράξη του θα ἐπαινεθεῖ και θα ἀνταμειφθεῖ (1005-1136). Επομένως, στοιχείο συνοχής του ἔργου ἀποτελεῖ το μοτίβο της φιλοξενίας: ο Ἄδμητος φιλοξενεῖ τον Ἀπόλλωνα στην ἀρχή του ἔργου και τον Ηρακλή στο τέλος. Το

⁴⁵ Αὐτή ἐκφραση ἀπηχεῖ την ἀισχύλεια ἐκφραση πάθει μάθος (*Ἀγαμέμνων*, στ. 177.: Μαθαίνουμε παθαίνοντας (ἢ δε μαθαίνεις, ἀν δεν πάθεις).

⁴⁶ Η Gregory (1979, 260-1) υποστηρίζει ὅτι ἐδῶ ο Ευριπίδης ἐπιδιώκει να δείξει ὅτι ο θάνατος δεν εἶναι κάτι που μπορεί να γίνει ἀντικείμενο διαπραγμάτευσης και το καλύτερο εἶναι να μην προσπαθήσεις να ἀλλάξεις το προδιαγεγραμμένο σχέδιό του.

⁴⁷ Βλ. Θουκ, Β, 45

⁴⁸ Rabinowitz (1999) σσ. 102-3

⁴⁹ Arrowsmith (1975) σ. 24

μοτίβο της φιλοξενίας συνδέεται με το μοτίβο της χάριτος: Ο Άδμητος κερδίζει την ζωή του επειδή φιλοξένησε τον Απόλλωνα, και κερδίζει πίσω την Άλκηστη γιατί, παρά το πένθος του, φιλοξένησε τον Ηρακλή με κάθε μεγαλοπρέπεια⁵⁰.

Η επιστροφή της Άλκηστης θα συνδεθεί με ένα ψέμα, ανάλογο με το ψέμα του Άδμητου προς τον Ηρακλή για το θάνατο της. Η γυναίκα παρουσιάζεται ως λάφυρο ενός αγώνα του Ηρακλή που πρέπει να φύγει και θα ξαναγυρίσει, γι' αυτό ζητάει να την προσέχει ο Άδμητος. Μετά από πολλές ενστάσεις ο Άδμητος την δέχεται κρατώντας την από το δεξιό χέρι- πράξη που θυμίζει γάμο [στ.1116]. Η Foley υποστηρίζει ότι το έργο μάς έχει ήδη προετοιμάσει για αυτόν τον νέο γάμο μεταξύ Άλκηστης και Άδμητου⁵¹. Όταν η Άλκηστη αποχαιρετά την Εστία για να πεθάνει είναι σαν να αποχαιρετά την εστία του πατέρα της για να παντρευτεί. Η Άλκηστη φορά τα ρούχα και τα στολίδια (*έσθητα κόσμον* στ. 161 και 1050). Έτσι, η Άλκηστη είναι σαν να έχει προετοιμαστεί ήδη από τον στίχο 161 και για νύφη και για νεκρή. Εξάλλου, για τη γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα ο γάμος ήταν ένας συμβολικός θάνατός που σηματοδοτούσε την αρχή μιας νέας ζωής. Έτσι, μέσα από τα λόγια του Ηρακλή επανέρχονται οι ισορροπίες. Η Άλκηστη θα επιστραφεί ως λάφυρο, ως αντικείμενο ανταλλαγής που ανήκει σε έναν άνδρα ο οποίος έχει δικαίωμα διαπραγμάτευσης γι' αυτό.

Γίνεται η αποκάλυψη και ο Άδμητος επιθυμεί να συνομιλήσει με τη γυναίκα του.

*Άδμητος: τί γάρ ποθ' ἤδ' ἀναυδος ἔστηκεν γυνή;
Ἡρακλῆς: οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων
κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις
ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλη φάος.* (στ. 1143-6)

Το ενδιαφέρον στοιχείο εδώ είναι η σιωπή της Άλκηστης. Γιατί δεν μιλάει η Άλκηστη; Γιατί ο Άδμητος δεν γνωρίζει το νόμο σιωπής διάρκειας τριών ημερών που συνδέεται με την επάνοδο των νεκρών⁵²; Γιατί ο Ευριπίδης δεν αξιοποιεί την δυνατότητα για τρίτο ηθοποιό, έτσι ώστε να εκφραστεί η Άλκηστη; Οι μελετητές έχουν προσπαθήσει να δώσουν απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα⁵³:

⁵⁰ Για την συμπλοκή των μοτίβων της φιλοξενίας και της χάριτος βλ. Conacher (1988) σ. 37.

⁵¹ Foley (2001) σσ. 310-2

⁵² Ο αριθμός τρία (3) είναι συμβολικός στην αρχαιότητα αλλά και μέχρι τις μέρες μας (δημοτικό τραγούδι, χριστιανική πίστη). Ενδιαφέρον είναι και το παράδειγμα του Seeck (2008, 40-1), ο οποίος συζητά το παραμύθι του Άντερσεν «Η μικρή γοργόνα»: Η μικρή Άριελ είναι ερωτευμένη με τον πρίγκιπα στη γη. Για να τον προσεγγίσει πρέπει να θυσιάσει για τρεις μέρες τη φωνή της και θα την πάρει πίσω αν σε αυτό το διάστημα οι νέοι αγαπηθούν και δώσουν αληθινό φιλί.

⁵³ Για την συζήτηση των διαφορετικών προσεγγίσεων βλ. Ιακώβ (2012) σσ.287-8 β τόμος

Έχει προταθεί ότι ο υποκριτής της Άλκηστης υποδύεται τον ρόλο του Ηρακλή. Επίσης, ο Άδμητος μπορεί να μην γνώριζε την τελετουργία επανένταξης του νεκρού, καθώς το φαινόμενο αυτό ήταν πολύ σπάνιο. Σίγουρα το εύστοχο ρήμα *άφαγνίσθαι* (απαλλάσσομαι από το μιάσμα) κάνει τη στιγμή να μοιάζει αληθινή. μετά τις τελετές εισόδου στον κόσμο του Άδη χρειάζονται οι αντίστοιχες τελετές για την επαναφορά στον κόσμο των ζωντανών. Ο Χουρμουζιάδης υποστηρίζει ότι ο Ευριπίδης είχε στη διάθεσή του τρίτο ηθοποιό, άρα η Άλκηστη θα μπορούσε να μιλήσει⁵⁴. Η Πανούση υποστηρίζει ότι η σιωπή ισοδυναμεί με την μετατροπή της από ενεργό πρόσωπο σε παθητικό⁵⁵, ενώ ο Ιακώβ, πιστεύει ότι απλώς αποφεύγεται σκόπιμα «μια μελοδραματική επανένωση των δύο συζύγων»⁵⁶. Ο Cook⁵⁷ σχολιάζει την ειρωνεία της σκηνής: νωρίτερα (στ. 348) ο Άδμητος υποσχέθηκε ότι θα φτιάξει ένα *δέμας* για να κοιμάται στο κρεβάτι μαζί του και στον στίχο 1127 ο Άδμητος φοβάται μήπως η Άλκηστη είναι *φάσμα*. Τελικά αυτή η νέα Άλκηστη που έρχεται στο σπίτι είναι μια γυναίκα όμοια με άγαλμα και φάντασμα: μια απομίμηση γυναίκας του που δεν θυμίζει σε τίποτα την γενναία Άλκηστη που είχε δική της φωνή, γνώμη και συναισθήματα, ένα άγαλμα χωρίς φωνή.

Τελικά, πώς κλείνει το δράμα; Ίσως, όπως παρατηρεί ο Hose⁵⁸, «με ένα αναπάντητο ερώτημα, παρά το γεγονός της επιστροφής της νεκρής στη ζωή». Το ερώτημα αυτό, κατά τον μελετητή, είναι το πώς είναι δυνατόν να συνεχίσει αυτό το ζευγάρι μια κοινή ζωή όπως πριν, αφού η επαναφορά της Άλκηστης σημαίνει και την παραβίαση της υπόσχεσης που είχε δώσει ο Άδμητος στη σύζυγό του μπροστά στον επικείμενο θάνατό της. Ίσως έτσι εξηγείται και η σιωπή της. Πράγματι, κατά τον Segal, ο συνδυασμός του πένθους με το συμπόσιο της φιλοξενίας σοκάρει, και το ίδιο ισχύει και για το γεγονός ότι ο Άδμητος διαμορφώνει μια παράξενη σχέση με τον οίκο: μένοντας ζωντανός σώζει τον οίκο, αλλά απορρίπτει όποιες σχέσεις τον συνδέουν με αυτόν⁵⁹.

Καταλήγοντας, αξίζει να επιστρέψουμε στο ειδολογικό ζήτημα που συζητήθηκε στην αρχή του κεφαλαίου και να διατυπώσουμε κάποιες υποθέσεις. Ο Ευριπίδης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πρώιμος ελληνιστικός ποιητής, καθώς στο έργο του

⁵⁴ Χουρμουζιάδης (2008) σ. 137 σημ. 90

⁵⁵ Panoussi, (2005) σσ. 413-427

⁵⁶ Ιακώβ (2012) σ.288 β τόμος

⁵⁷ Cook (1971) σ.97

⁵⁸ Hose (1991)σ. 80

⁵⁹ Segal (1993) σ. 85

εισάγεται ο ρεαλισμός, ο έρωτας, η λεπτομερής ψυχογράφηση των ατόμων, καθιστώντας το άτομο ως το κυρίαρχο στοιχείο στην ποίησή του. Πρακτική αυτών των ποιητών της ελληνιστικής εποχής ήταν η εγκατάλειψη θεμάτων που ασχολούνται με την ομάδα και η κυρίαρχηση του ατομικού, η επικράτηση της ερμηνείας της αιτίας, η επιλογή θεμάτων και προσώπων (παιδί, γυναίκα) που η κλασική ποίηση δεν συμπεριλάμβανε, η ενασχόληση με την λεπτομέρεια.

Αντίστοιχα και εδώ ο Ευριπίδης είναι σαν να συνθέτει ένα επύλλιο, όπου η άριστη είναι μια γυναίκα και όχι ένας άνδρας, αντιστρέφοντας την πραγματικότητα. Η αντιστροφή της πραγματικότητας ενδεχομένως προκαλεί γέλιο και η αποκατάσταση της διαταραχής θα επιτευχθεί μόνο με την συνεργασία δύο ανδρών, του Ηρακλή και του Άδμητου, οδηγώντας μας στο σημείο να υποπτευόμαστε ότι, παρόλο που το έργο φέρει τον τίτλο *Άλκηστη*, πρωταγωνιστής είναι ο Άδμητος και όλο το έργο περιστρέφεται γύρω από την ενηλικίωσή του. Η Wohl⁶⁰ υποστηρίζει με φροϋδικούς όρους ότι στο δράμα παρακολουθήσαμε την αδυναμία αποκόλλησης του Άδμητου από τη μητέρα του, η οποία έχει αντικατασταθεί από τη μητρική μορφή της Άλκηστης. Η Άλκηστη είναι απαλλαγμένη από κάθε ίχνος ερωτισμού. Είναι μια ασεξουαλική μορφή, που δεν φαίνεται να είναι ερωτευμένη με τον σύζυγό της. Ο έρωτας θα εισαχθεί από τον Ηρακλή στους στίχους 790-1, στους οποίους γίνεται αναφορά στην Αφροδίτη. Αργότερα, ο Ηρακλής με την εισαγωγή της άγνωστης γυναίκας στη ζωή του Άδμητου εισάγει τον έρωτα, αποκαθιστώντας την σεξουαλικότητα του δεύτερου. Η Άλκηστη πια δεν είναι η μητέρα, αλλά μια νέα γυναίκα η οποία στον οίκο θα προκαλεί σεξουαλική επιθυμία στους νέους (στ. 1052-4) αλλά και στον Άδμητο, ο οποίος αν κοιμηθεί μαζί της θα βιώσει τη δημόσια κατακραυγή (στ. 1055-9).

Οι θεσμοί της φιλίας και της φιλοξενίας μεταξύ ανδρών είναι οι κεντρικοί άξονες γύρω από τους οποίους δομείται η δράση του έργου: χάρη στη φιλία Απόλλωνα- Άδμητου (στον πρόλογο) ο Άδμητος έχει το δώρο της παράτασης της ζωής του. Χάρη στη φιλία Ηρακλή- Άδμητου (στην έξοδο) ο τελευταίος έχει πάλι το δώρο της επανάκτησης της γυναίκας του.

Κατά τον Segal, το πραγματικό κέντρο είναι ο Άδμητος και ο κεντρικός προσανατολισμός του έργου είναι περισσότερο αρσενικός παρά θηλυκός⁶¹. Δεν θα

⁶⁰ Wohl (1998)σσ. 53 και 168-9

⁶¹ Segal (1993) σσ.70-72

μάθουμε ποτέ πώς άλλαξε η Άλκηστη μέσα από την εμπειρία του θανάτου που βίωσε. Πράγματι, η Άλκηστη είναι το θυσιαζόμενο πρόσωπο, αλλά η εμπειρία που διαρκώς προβάλλεται είναι αυτή του Άδμητου, από την στιγμή που χάνει την γυναίκα του μέχρι τότε που την ξαναβρίσκει. Η Άλκηστη παραμένει σιωπηλή. Όπως σημειώνει η Zeitlin, οι γυναίκες ως υποκείμενα ή ως χορός συχνά δίνουν τα ονόματά τους σε έργα, καταλαμβάνουν το κέντρο της δράσης και αφήνουν μια πολύ πιο ισχυρή εντύπωση στο κοινό από τους ανδρικούς ρόλους – και αυτό σίγουρα ισχύει και για την Άλκηστη. Όμως λειτουργικά οι γυναίκες δεν είναι ποτέ ο τελικός σκοπός και τίποτα δεν αλλάζει για αυτές όταν πλέον έχουν βιώσει το δράμα τους πάνω στη σκηνή. Αντιθέτως, στο δράμα η γυναίκα παίζει το ρόλο του καταλύτη, του εργαλείου, του εμποδίου, του καταστροφέα, και μερικές φορές του σωτήρα των αρσενικών χαρακτήρων. Όταν οι γυναίκες κατέχουν μια προβεβλημένη θέση στο δράμα μπορεί να λειτουργούν ως αντιπρότυπα ή και ως (συγκαλυμμένα) πρότυπα για τη διαμόρφωση της ανδρικής ταυτότητας⁶².

Το έργο για να κλείσει δεν μπορεί παρά να επαναφέρει τις ισορροπίες. Σύμφωνα με τον Segal, η νίκη επί του θανάτου θα υπονομεύσει τον γυναικείο ηρωισμό και θα επαναφέρει στον οίκο την ανδρική κυριαρχία, τον ανδρικό ηρωισμό, την αξία της ανδρικής φιλοξενίας⁶³. Επομένως, βασικός πρωταγωνιστής είναι ο Άδμητος, ο οποίος ολοκληρώνει επιτυχώς τη μετάβαση από την εφηβεία στην ωριμότητα.

Το έργο έχει ερμηνευθεί και ως στοχασμός πάνω στη δημοκρατία. Κατά την Gregory, τα δημοκρατικά συμφραζόμενα του έργου εντοπίζονται στην θνητότητα όλων των ανθρώπων⁶⁴. Τόσο οι αριστοκράτες όσο και ο λαός δεν θα γλιτώσουν από τη θνητή φύση τους. Στον πρόλογο ο Απόλλωνας θα μας ενημερώσει για το δώρο παράτασης της ζωής του Άδμητου, αλλά στο τελευταίο στάσιμο θα τονιστεί ότι όλοι θα πεθάνουν και τελικά κάθε θνητός είναι πιο ευτυχισμένος εάν αφήσει τη ζωή του να περνά και να τελειώσει όπως αυτή των υπόλοιπων θνητών, καθιστώντας εν τέλει τον Ηρακλή όχι το πρόσωπο που έσωσε την Άλκηστη αλλά εκείνον που χάρισε εκ νέου στον Άδμητο το δώρο της άγνοιας του θανάτου, το πιο σημαντικό δώρο του Προμηθέα στην ανθρωπότητα.

⁶² Zeitlin (1996) σσ. 107, 123

⁶³ Segal (2012) σ.47

⁶⁴ Gregory (1991) σσ. 44-46

Τέλος, το έργο είναι πάνω από όλα στοχασμός πάνω στην ανθρώπινη φύση, καθώς μας παρουσιάζει χαρακτήρες οι οποίοι είναι αληθινοί άνθρωποι με συναισθήματα μίσους, αγάπης, πόνου και χαράς⁶⁵. Μέσα από τα δίπολα συζυγικός/ γονεϊκός δεσμός, θεσμός γάμου/φιλοξενίας, φιλικός/οικογενειακός δεσμός, έρωτας/γάμος, πίστη/απιστία, θάνατος/ζωή αναδεικνύονται θέματα της εποχής: τα όρια του έρωτα και της φιλοξενίας, η ανάγκη αυτοθυσίας, η αναμέτρηση του ανθρώπου με την προοπτική του θανάτου και η προσπάθεια αναστολής των όρων της ανθρώπινης ύπαρξης, η διαβάθμιση της αγάπης των συγγενών, τα θεμέλια της συζυγικής σχέσης, η θέση της γυναίκας στο πλαίσιο του γάμου και της πατριαρχικής κοινωνίας, η κλιμάκωση της θεραπευτικής αισιοδοξίας. Εξάλλου, όπως διατυπώνει ο Χουρμουζιάδης, «σε καμιά άλλη τραγωδία δεν παρουσιάζεται τόσο διεξοδικά εμπρός στα μάτια των θεατών η διαδικασία του θανάτου, με τον ετοιμοθάνατο να αποχαιρετά και να νουθετεί τους δικούς του ψυχομαχώντας, ούτε τόσο σπαρακτικά η επιστροφή από την ταφή, με τον ορφανεμένο ήρωα να θρηνεί με λυγμούς, αδυνατώντας να δρασκελίσει το κατώφλι του σπιτιού του.»⁶⁶

⁶⁵ Lesky (2014)σ. 515

⁶⁶ Χουρμουζιάδης (2008) σ. 11

Κεφάλαιο 3

Μακαρία

τί γάρ γέροντος ἀνδρὸς Εὐρυσθεῖ πλέον/ θανόντος;

Ευρ. *Ηρακλείδ.* 466/7

(Δημοφώντας)

Μετά την Άλκηστη περνάμε σε μια σειρά από γυναίκες, οι οποίες είναι νέες, παρθένοι και θυσιάζονται εκουσίως. Πρώτη σε αυτήν την κατηγορία είναι η Μακαρία, η οποία θα μας απασχολήσει σε αυτό το κεφάλαιο. Πρόκειται για μια ισχυρή μορφή που αφήνει δυνατές εντυπώσεις και αποτελεί πρότυπο για το μοτίβο της αυτοθυσίας, το οποίο ο Ευριπίδης εξελίσσει στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και στην *Εκάβη*, που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια⁶⁷.

Οι *Ηρακλείδες* είναι το πρώτο σωζόμενο έργο στο οποίο γίνεται αναφορά σε κόρες του Ηρακλή (41-43, 544)⁶⁸. Μόνο μία από τις κόρες εμφανίζεται πάνω στη σκηνή, η οποία μέσα στο έργο παραμένει ανώνυμη, όμως η υπόθεση (η οποία κατά πάσα πιθανότητα ανήκει στον πρώτο αιώνα μ.Χ.) την ονομάζει Μακαρία⁶⁹. Η Μακαρία θυσιάστηκε οικειοθελώς για την οικογένειά της και την πόλη της Αθήνας. Στους *Ηρακλείδες* η οικογένεια του Ηρακλή ταλαιπωρείται μετά τη μετάστασή του σε ήρωα. Αιτία της ταλαιπωρίας είναι οι διώξεις στις οποίες υπόκεινται από τον Ευρυσθέα, το βασιλιά των Μυκηνών. Μόνη τους ελπίδα είναι η προστασία από την Αθήνα, γι' αυτό και τώρα βρίσκονται στο Μαραθώνα Αττικής.

Στο τέλος του προλόγου ο κήρυκας του Ευρυσθέα επιμένει να πάρει τα παιδιά του Ηρακλή, ενώ ο Ιόλαος, παλιός βοηθός του Ηρακλή, δεν το επιτρέπει και απευθύνεται στους Αθηναίους. Πράγματι, ο Δημοφώντας, άρχοντας της Αθήνας και γιος του Θησέα, μαζί με τον αδερφό του Αδάμαντα επιθυμούν να βοηθήσουν τους Ηρακλείδες. Η πόλη

⁶⁷ Wilkins (1990) σ. 177

⁶⁸ Allan (2001) σ. 32

⁶⁹ Υπάρχουν, επίσης, ανεξάρτητες (μεταγενέστερες) μαρτυρίες για την ύπαρξη μιας τοπικής Αττικής παράδοσης που σχετίζεται με τη Μακαρία. Σύμφωνα με τον Στράβωνα (8.6.19), το κεφάλι του Ευρυσθέα ενταφιάστηκε στην Τρικόρυνθο κοντά στην Μακαρία πηγή. Ο Πausanias (1.32.6) αναφέρει ότι η Μακαρία έδωσε το όνομά της στην πηγή μετά το θάνατό της. Τοποθετεί την πηγή στον Μαραθώνα και σημειώνει ότι η Μακαρία αυτοκτόνησε.

της Αθήνας είναι έτοιμη για στρατιωτική αναμέτρηση εναντίον του Ευρυσθέα, όταν στο δεύτερο επεισόδιο ο Δημοφώντας ανακοινώνει ότι οι χρησμοδοί συμφωνούν σε ένα πράγμα: πρέπει να θυσιαστεί στην Περσεφόνη μια κόρη με αρχοντική καταγωγή, που να μην είναι ούτε κόρη του, ούτε κόρη κάποιου συμπολίτη του, αλλά από την πλευρά των ικετών- των Ηρακλειδών⁷⁰. Ο Ιόλαος προθυμοποιείται να πεθάνει στη θέση αυτής της κόρης όμως ο Δημοφώντας διευκρινίζει ότι ο στόχος είναι τα παιδιά του Ηρακλή. Τότε παίρνει το λόγο η Μακαρία. Προσφέρεται να θυσιαστεί αλλά ο Ιόλαος της αντιπροτείνει την κλήρωση μεταξύ των άλλων αδελφών της. Δεν γίνεται δεκτή η προσφορά αυτή. Στο πλαίσιο αυτού του κεφαλαίου στόχος είναι να παρουσιαστεί αναλυτικά η σκηνή με την απόφαση και την εκτέλεση της θυσίας της Μακαρίας.

Στην αρχή του επεισοδίου ο Ιόλαος υποψιάζεται ότι κάτι κακό έρχεται. Εντοπίζει την ανησυχία στα μάτια του Δημοφώντα (381) και ζητάει επίμονα να μάθει την αλήθεια. Εκείνος τον πληροφορεί ότι ο στρατός των Αργείων είναι ήδη παραταγμένος (στ. 389-397) και ότι από πλευράς των Αθηναίων όλα είναι έτοιμα. Ακόμη και οι θυσίες προς τους θεούς είναι έτοιμες (στ. 398-402). Όλοι οι χρησμοδοί έχουν συγκεντρωθεί από τον Δημοφώντα για να αποφανθούν πώς θα σωθεί η πόλη⁷¹. Στα περισσότερα διαφωνούν εκτός από ένα: κρίνεται ότι πρέπει να θυσιαστεί μια κόρη ευγενούς καταγωγής:

*καὶ τῶν μὲν ἄλλων διάφορ' ἐστὶ θεσφάτοις
πόλλ': ἐν δὲ πᾶσι γνῶμα ταύτὸν ἐμπρέπει:
σφάξαι κελεύουσίν με παρθένον κόρη
Δήμητρος, ἣτις ἐστὶ πατρὸς εὐγενοῦς, (στ. 406-9)*

Ο Δημοφώντας διευκρινίζει ότι δεν πρόκειται να θυσιάσει την κόρη του ή την κόρη κάποιου συμπολίτη του. Την λύση πρέπει να την δώσουν οι απόγονοι του Ηρακλή, έτσι ώστε να μην εκτεθεί στην πόλη του⁷².

Η κατάσταση είναι τραγική. Ο Ιόλαος την περιγράφει πολύ γλαφυρά με μια παρομοίωση: είναι σαν ναυαγοί που, ενώ έπιασαν στεριά, κάποιος τους έσπρωξε ξανά στη θάλασσα:

⁷⁰ Κατά τον Hose (2011, 119), η ανακοίνωση ενός εμποδίου είναι χαρακτηριστική σε τραγωδίες του Ευριπίδη με πολεμικό θέμα, αλλά το εμπόδιο αυτό είναι ικανό να αναδείξει την υπεροχή της πόλης της Αθήνας ακόμη περισσότερο.

⁷¹ Η συγκεκριμένη τραγωδία, αν και έχει ένα ιδιαίτερα «αττικό» και «πολιτικό» προσανατολισμό, επηρέασε και περιοχές εκτός της Αττικής, με χαρακτηριστική περίπτωση τα αγγεία της Μεγάλης Ελλάδας με θέμα τους Ηρακλείδες. Για το εν λόγω ζήτημα βλ. Allan (2001) σσ. 67-86.

⁷² Κατά τον Burian (1977, 7), η θυσία μιας αθηναίας κοπέλας θα είχε ως αποτέλεσμα εμφύλιο πόλεμο μεταξύ αυτών που θα επαινούσαν τον Δημοφώντα για την παροχή βοήθειας στους ικέτες και εκείνους που θα τον κατηγορούσαν ότι τους ενέπλεξε σε γεγονότα για τα οποία δεν ευθύνονται οι ίδιοι. Η μόνη λύση είναι να βρουν οι ικέτες πρόσωπο για θυσία, έτσι ώστε να σωθεί η οικογένεια και η πόλη.

*ὦ τέκν', ἔοιγμεν ναυτίλοισιν, οἵτινες
χειμῶνος ἐκφυγόντες ἄγριον μένος
ἐς χεῖρα γῆ συνῆψαν, εἶτα χερσόθεν
πνοιαῖσιν ἠλάθησαν ἐς πόντον πάλιν. (στ. 427-30)*

Ο Ιόλαος βρίσκεται σε απελπισία, συναισθηματική φόρτιση και αγωνία για τα παιδιά του Ηρακλή. Σκέφτεται να δώσει ο ίδιος τη ζωή του, μιας και κύριος στόχος του Ευρυσθέα είναι ο ίδιος, ο στενός συνεργάτης του Ηρακλή.

*ἔμ' ἔκδος Ἀργείοισιν ἀντὶ τῶνδ', ἄναξ,
καὶ μήτε κινδύνευε, σωθήτω τέ μοι
τέκν': οὐ φιλεῖν δεῖ τὴν ἐμὴν ψυχὴν: ἴτω.
μάλιστα δ' Εὐρυσθεὺς με βούλοισι' ἂν λαβῶν
τὸν Ἡράκλειον σύμμαχον καθυβρίσαι:
σκαῖος γὰρ ἀνήρ. (στ.453-8)*

Πρόκειται για το μοτίβο της εθελοντικής προσφοράς της ζωής του γονέα για το παιδί του, η οποία όμως τελικά δεν πραγματώνεται. Ο Ιόλαος δεν είναι πατέρας των Ηρακλειδών, αλλά τους έχει αναθρέψει. Γι' αυτό αισθάνεται την επιθυμία να πεθάνει στη θέση τους, θυμίζοντας έτσι την Εκάβη, την Ανδρομάχη αλλά και τον Κρέοντα (Εκάβ. 386-8, Ανδρομ. 404-412, Φοίν. 968-9), οι οποίοι επίσης προσφέρονται να πεθάνουν στη θέση των παιδιών τους, χωρίς όμως επιτυχία. Θυμίζουμε ότι οι γονεὶς του Ἄδμητου δεν δείχνουν την ίδια προθυμία και έρχονται σε σύγκρουση με το γιο τους.

Ωστόσο, διευκρινίζεται αμέσως ότι δεν κινείται ένας ολόκληρος στρατός για τη ζωή ενός γέροντα.

*οὐ σοῦ χατίζων δεῦρ' ἄναξ στρατηλατεῖ
(τί γὰρ γέροντος ἀνδρὸς Εὐρυσθεῖ πλέον
θανόντος;) ἀλλὰ τούσδε βούλεται κτανεῖν. (στ.465-7)*

Ο εχθρὸς νιώθει την απειλή των τέκνων του Ηρακλή που μεγαλώνουν έχοντας στη μνήμη τους τα παθήματα του πατέρα τους. Λύση δεν υπάρχει άλλη από την θυσία μιας κοπέλας. Και τότε παίρνει το λόγο η Μακαρία, η κόρη του Ηρακλή, της οποίας το όνομα δεν ακούμε ποτέ από κανένα μέσα στο έργο.

Όπως συμβαίνει συχνά στην τραγωδία, η έξοδος της γυναίκας στη σκηνή και στο δημόσιο χώρο των ανδρῶν και της δράσης δηλώνεται ρητά, και συνοδεύεται από μια απολογία. Η Μακαρία γνωρίζει πολύ καλά τις συμβάσεις της αρχαίας ελληνικής κοινωνικής ζωής, οι οποίες επιτάσσουν στη γυναίκα σιωπή και συνδέουν τη γυναικεία σωφροσύνη με τον «ήσυχο» βίο εντός των ορίων του οίκου:

ξένοι, **θράσος μοι μηδὲν ἐξόδοις ἐμαῖς**
προσθήτε: πρῶτον γὰρ τόδ' ἐξαιτήσομαι:
γυναικὶ γὰρ σιγὴ τε καὶ τὸ σωφρονεῖν
κάλλιστον εἶσω θ' ἤσυχον μένειν δόμων. (στ. 474-7)

Ἔτσι, η Μακαρία ζητάει προκαταβολικά να μην της καταλογιστεί θράσος που παίρνει το λόγο σε μια συζήτηση ανδρῶν⁷³. Ωστόσο, ακούγοντας την απελπισία του Ιολάου θέλει να δράσει, αν και δεν είναι η μεγαλύτερη της οικογενείας. Το ενδιαφέρον της για τα αδέρφια της είναι μεγάλο.

τῶν σῶν δ' ἀκούσασ', Ἰόλεως, στεναγμάτων
ἐξῆλθον, οὐ ταχθεῖσα πρεσβεύειν γένους:
ἀλλ', εἰμὶ γὰρ πῶς πρόσφορος, **μέλει δέ μοι**
μάλιστ' ἀδελφῶν τῶνδε κάμαυτῆς πέρι,
θέλω πυθέσθαι μὴ 'πὶ τοῖς πάλαι κακοῖς
προσκείμενόν τι πῆμα σὴν δάκνει φρένα. (στ. 478-483)

Ο Ιόλαος δεν φαίνεται να ταράσσεται από τα λόγια της Μακαρίας, αφού πάντοτε ήταν αυτή που ξεχώριζε από τα παιδιά του Ηρακλή [484-5] και της εξηγεί την κατάσταση. Τότε, η λύση που αναζητούν έρχεται από την Μακαρία: χωρίς να της το ζητήσει κανείς είναι πρόθυμη να θυσιαστεί η ίδια.

μή νυν τρέσης ἔτ' ἐχθρὸν Ἀργείων δόρυ:
ἐγὼ γὰρ αὐτὴ πρὶν κελευσθῆναι, γέρον,
θνήσκειν ἐτοίμη καὶ παρίστασθαι σφαγῇ. (στ.500-2)

Ο Ευριπίδης πραγματεύεται σε πολλές τραγωδίες το μοτίβο της αυτοθυσίας: εκτός από τα έργα που συζητά η παρούσα εργασία, το μοτίβο εμφανίζεται στις *Ικέτιδες*, τις *Φοίνισσες*, αλλά και στις αποσπασματικά σωζόμενες *Πρωτεσίλαος*, *Ερεχθεύς*, *Φρίξος*. Στους *Ηρακλείδες*, όμως, είναι η πρώτη φορά που η αυτοθυσία πραγματοποιείται προκειμένου να σωθεί η οικογένεια και η πόλη και το δράμα είναι κατά πάσα πιθανότητα το πρότυπο για τις άλλες πέντε τραγωδίες (*Εκάβη*, *Φοίνισσες*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ερεχθεύς*, *Φρίξος*). Η αυτοθυσία της Μακαρίας έχει πολύ μεγάλη σημασία για την εξέλιξη της πλοκής καθώς θα σωθεί η Αθήνα αλλά και οι Ηρακλείδες θα συμμετάσχουν ενεργητικά στην επίλυση του προβλήματος της καταδίωξής τους⁷⁴. Πολύ σημαντικό, βέβαια, σε ό,τι αφορά τη Μακαρία είναι ότι, σε αντίθεση με τον Μενοικέα αλλά και με την Ιφιγένεια και την Πολυξένη που θα συναντήσουμε στη συνέχεια, δεν ζητείται

⁷³ Η τραγωδία και γενικά η αρχαία ελληνική γραμματεία –γραμμένη από άνδρες– δίνει έμφαση στην ιδανική συμπεριφορά της γυναίκας. Βλ. *Θουκ.*, Β, 45. Επίσης, εύστοχα η McClure (1999,25) παρατηρεί ότι ο λόγος της Μακαρίας είναι διφορούμενος: Από την μία διακηρύσσει την ηθική της εξουσία να θυσιαστεί αλλά δεν έχει την εξουσία της ομιλίας σε διάλογο ανδρῶν.

⁷⁴ Allan (2001) σσ. 169-70

απαραίτητα η ίδια ως θύμα αλλά οποιαδήποτε γυναίκα αριστοκρατικής καταγωγής – ακόμη και Αθηναία.

Η Μακαρία όμως πιστεύει ότι δεν υπάρχει λόγος να εμπλακούν η Αθήνα και η οικογένεια του Ηρακλή σε πρόσθετα προβλήματα, ενώ η ίδια μπορεί να δώσει τη ζωή της. Δεν αρμόζει σε απόγονο του θαρραλέου Ηρακλή να κάθεται ικέτης περιμένοντας τη λύση από αλλού. Η καταγωγή της και το πατρικό της πρότυπο την οπλίζουν με θάρρος και διάθεση να χαρίσει τη ζωή της. Ξέρει ότι το σωστό είναι οι άνθρωποι να βασίζονται στις δικές τους δυνάμεις.

*παρόν σφε σῶσαι, φευξόμεσθα μὴ θανεῖν;
οὐ δῆτ', ἐπεὶ τοι καὶ γέλωτος ἄξια,
στένειν μὲν ἰκέτας δαιμόνων καθημένους,
πατρός δ' ἐκείνου φύντας οὐ πεφύκαμεν
κακοὺς ὀρᾶσθαι: ποῦ τὰδ' ἐν χρηστοῖς πρέπει; (στ. 506-10)*

Διαφορετικά, ακόμη και αν επιλέξουν το δρόμο της φυγής, τον εύκολο δρόμο, η ζωή τους και πάλι δεν θα είναι ήρεμη. Θα ακούν τις κατηγορίες των άλλων πόλεων για δειλία και κανείς δεν θα τους συντρέχει. Η Μακαρία συνεχίζει να μιλάει με ορθολογισμό και λογική. Ακόμη και αν δεν πεθάνει η ίδια, αλλά κάποιο άλλο άτομο και πάλι η ζωή της θα είναι γεμάτη δυσκολίες. Κανείς δεν θα θέλει να την παντρευτεί ή να αποκτήσει παιδιά μαζί της. Η ζωή και ο γάμος της γυναίκας την εποχή αυτή καθορίζονται από τον πατέρα της. Το γεγονός ότι δεν υπάρχει πατέρας μπορεί να της στερήσει το γάμο και κατ' επέκταση τη μητρότητα. Γι' αυτό προτιμά να πεθάνει παρά να ζησει οικονομική και κοινωνική εξαθλίωση, τα οποία δεν αρμόζουν στην αρχοντική καταγωγή της. Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι η Άλκηστη αποχωρίζεται τα παιδιά της. Εδώ τα πράγματα είναι διαφορετικά γιατί η Μακαρία είναι άκληρη και άτεκνη. Επομένως, η Μακαρία δεν θα αποχαιρετίσει τα παιδιά της, όπως έκανε η Άλκηστη, ούτε όμως και τη μητέρα της, όπως οι ηρωίδες που προετοιμάζονται για τον θάνατο στην *Εκάβη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Αντιθέτως, η Μακαρία είναι μια πολύ μοναχική μορφή. Στο τέλος της ζωής της μιλάει για το γάμο και τα παιδιά που είχαν ούτως ή άλλως αποκλειστεί από το μέλλον της και έτσι να παίρνει δύναμη για την απόφαση της αυτοθυσίας (στ. 523-6).

Επαναλαμβάνει ότι έφτασε η ώρα να οδηγηθεί για θυσία και δίνει το σύνθημα για να ξεκινήσουν οι προετοιμασίες της θυσίας και το στεφάνωμα (στ. 528-9). Αν και γυναίκα, δηλώνει ξεκάθαρα ότι είναι επιθυμία της να θυσιαστεί, επιλέγοντας έναν γενναίο θάνατο, ο οποίος θα οδηγήσει σε νίκη επί των εχθρών:

*νικᾶτε δ' ἐχθρούς: ἦδε γὰρ ψυχὴ πάρα
ἐκοῦσα κούκ ἄκουσα: κάξαγγέλλομαι
θνήσκειν ἀδελφῶν τῶνδε κάμαυτῆς ὕπερ.
εὔρημα γάρ τοι μὴ φιλοψυχοῦσ' ἐγὼ
κάλλιστον ἠὔρηκ', εὐκλεῶς λιπεῖν βίον. [στ. 530-4]*

Δεν αφήνει την τύχη να επιλέξει το πότε και το πώς θα πεθάνει. Δεν αρμόζει ένας φυσικός ή τυχαίος θάνατος σε μια ένδοξη γυναίκα. Σε μια τόσο δύσκολη κατάσταση της αρμόζει να μην φανεί λιγόψυχη (*φιλοψυχοῦσα*, στ. 533) αλλά άξια να λέγεται απόγονος του Ηρακλή. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Μακαρία επιθυμεί την εύκλεια, (στ. 534), ενώ λίγο πριν δήλωσε ότι δεν θέλει να γίνει αντικείμενο χλευασμού («*ἐπεὶ τοι καὶ γέλωτος ἄξια*» στ. 507). Το διασημότερο παράδειγμα ηρωίδας που φοβάται μήπως γίνει αντικείμενο χλευασμού των εχθρών της είναι η Μήδεια, η οποία στην ομώνυμη τραγωδία ασπάζεται τον ηρωικό κώδικα τιμῆς του αρχαϊκού και ομηρικού ήρωα, μια επιλογή που την οδηγεί στην παιδοκτονία ⁷⁵. Αντιθέτως, η επιθυμία για εύκλεια που εκφράζει η Μακαρία έχει ως αποτέλεσμα την σωτηρία της οικογένειάς της.

Στο σημείο αυτό ο χορός των Αθηναίων αναγνωρίζει ότι τα λόγια που μόλις ακούστηκαν είναι πολύ γενναία (*γενναίους λόγους*: στ. 537) και ότι είναι πολύ δύσκολο να τα κάνει κάποιος πράξη. Ο Ιόλαος, πάλι, προτείνει ως λύση την κλήρωση μεταξύ των αδερφών.

*πάσας ἀδελφὰς δεῦρο χρῆ τὰς σὰς καλεῖν,
κᾶθ' ἢ λαχοῦσα θνησκέτω γένους ὕπερ:
σὲ δ' οὐ δίκαιον κατθανεῖν ἄνευ πάλου. (στ. 544-6)*

Η Μακαρία είναι απόλυτη. Δεν θέλει να χάσει τη ζωή της από κλήρο, από τυχαίο γεγονός, αλλά από επιλογή. Ένας θάνατος με κλήρωση δεν έχει νόημα.

*οὐκ ἂν θάνοιμι τῇ τύχῃ λαχοῦσ' ἐγώ:
χάρις γὰρ οὐ πρόσεστι: μὴ λέξης, γέρον.
ἀλλ', εἰ μὲν ἐνδέχεσθε καὶ βούλεσθέ μοι
χρῆσθαι προθύμῳ, τὴν ἐμὴν ψυχὴν ἐγὼ
δίδωμ' ἐκοῦσα τοῖσδ', ἀναγκασθεῖσα δ' οὐ. (στ. 547-51)*

Πλέον ο Ιόλαος δεν έχει να αντιπροτείνει κάτι. Η Μακαρία στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων, σώζοντας τα αδέρφια της. Του ζητάει να την ακολουθήσει στη διαδικασία του θανάτου. Εκείνος αδυνατεί. Αν και άνδρας, δεν αντέχει να δει τη νεαρή Μακαρία να χάνει το φως της ζωής. Εκείνη δεν λυγίζει ούτε στιγμή. Ζητάει όμως ένα πράγμα: να πεθάνει σε χέρια γυναικών και όχι ανδρών:

⁷⁵ Knox (1977), Foley (2001), σσ.243-271

*σὺ δ' ἀλλὰ τοῦδε χρῆζε, μὴ μ' ἐν ἀρσένων
ἀλλ' ἐν γυναικῶν χερσὶν ἐκπνεῦσαι βίον. (στ. 565-6)*

Θέλει να πεθάνει πλαισιωμένη από γυναίκες που θα την νεκροστολίσουν και όχι από άνδρες που δεν θα την τιμήσουν. Το αίτημα είναι επίσης δηλωτικό της παρθενικής σεμνότητας που την χαρακτηρίζει. Τελικά, η Μακαρία, παρά το γεγονός ότι έχει πραγματοποιήσει την έξοδο στον ανδρικό χώρο και διεκδικεί μια θέση που τυπικά δεν ανήκει στις γυναίκες της εποχής της, αυτοπεριορίζεται στο γυναικείο χώρο. Έτσι, ο Δημοφών⁷⁶ της υπόσχεται τις νεκρικές τιμές που της αξίζουν.

Η Μακαρία είναι όλο και πιο κοντά στο θάνατο και αυτό που της απομένει είναι να αποχαιρετίσει τα αγαπημένα της πρόσωπα. Ο θάνατός της είναι προγραμματισμένος και προσχεδιασμένος, οπότε έχει την ευκαιρία να εκφραστεί για μια τελευταία φορά. Στην τελική της ρήση (στ. 574-596) αποχαιρετά τον Ιόλαο και θυμίζει ότι δίνει τη ζωή της στην πιο όμορφη ηλικία για μια γυναίκα, καθώς βρίσκεται σε ηλικία γάμου. Εύχεται η θυσία της να σημάνει το τέλος των κινδύνων για τα αδέρφια της, Ελπίζει να αποκτήσουν όσα για χάρη τους εκείνη θα δώσει τη ζωή της, και ζητά, αν όλα πάνε καλά, να θάψουν και την ίδια. Την ταφή την αξίζει γιατί μέσω του θανάτου της έδωσε ζωή στο γένος της.

Ο μονόλογος κλείνει με μια φιλοσοφική προσέγγιση του θανάτου:

*οὐ γὰρ ἐνδεῆς
ὕμῖν παρέστην, ἀλλὰ προύθανον γένους
τάδ' ἀντὶ παίδων ἐστὶ μοι κειμήλια
καὶ παρθενείας, εἴ τι δὴ κάτω χθονός:
εἴη γε μέντοι μηδέν. εἰ γὰρ ἔξομεν
κάκεϊ μερίμνας οἱ θανούμενοι βροτῶν,
οὐκ οἶδ' ὅποι τις τρέψεται: τὸ γὰρ θανεῖν
κακῶν μέγιστον φάρμακον νομίζεται. (στ. 589-96)*

Η Μακαρία πεθαίνει για το γένος της, την οικογένειά της. Η δράση της και ο ένδοξος θάνατός της αντιμετωπίζονται ως μια μορφή αποζημίωσης για τα παιδιά που δεν

⁷⁶ Ο Δημοφών είναι μια ενδιαφέρουσα προσωπικότητα που σχετίζεται και έχει παραλληλίες με τους Ηρακλείδες. Είναι και αυτός παιδί ενός εξαιρετικού πατέρα, του Θησέα [στ.115]. Επίσης, στην στιγμή που ο Δημοφών πληροφορείται από τους χρησμοδούς την ανάγκη θυσίας μιας γυναίκας αρχοντικής καταγωγής πράττει το σωστό για την πόλη του για την αποφυγή εμφυλίου [στ.236-7], όπως και η Μακαρία κάνει το σωστό για την πόλη που τους φιλοξένησε ως ικέτες, την Αθήνα, αλλά και για την οικογένειά της [στ.500-2]. Ο Δημοφών δεν έδωσε τη ζωή του, αλλά έδωσε τη χώρα του και το στρατό τους εναντίον των Αργείων. Επομένως, ο Δημοφών κινείται στη σφαίρα του δημοσίου, ενώ η Μακαρία στη σφαίρα του ιδιωτικού καθήκοντος. Τέλος, παρατηρούμε ότι τα παιδιά του Θησέα [Δημοφών και Ακάμαντας] και τα παιδιά του Ηρακλή παλεύουν να διεκδικήσουν τη θέση τους στον κόσμο χωρίς τους ηρωικούς πατέρες τους, σηκώνοντας το βάρος του ονόματός τους.

απέκτησε και τη νιότη που δεν χάρηκε. Αν και πραγματοποιεί την έξοδο στη δημόσια σφαίρα που συνδέεται με τον άνδρα και τη δράση του, τελικά δεν ξεφεύγει από τον γυναικείο κώδικα που ταυτίζει τη γυναίκα με τον οίκο.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Μακαρία δεν εκδηλώνει συναισθηματική φόρτιση μπροστά στον επικείμενο θάνατο της με τη χρήση λυρικών μέτρων, όπως θα δούμε ότι κάνουν η Πολυξένη και η Ιφιγένεια, αλλά συνεχίζει να μιλάει στον νηφάλιο ιαμβικό τρίμετρο στίχο χωρίς σπαραξικάρδιες εξάρσεις, αναδεικνύοντας για άλλη μια φορά το θάρρος και τη γενναιότητά της.

Η Μακαρία επαινείται δύο φορές μέσα στο έργο για την *ευψυχία* της: από τον Δημοφώντα (στ. 569) και από τον Ιόλαο (στ. 597). Ο Ιόλαος την διαβεβαιώνει ότι έχει κερδίσει τιμή όσο ζει, την οποία θα διατηρήσει και μετά θάνατον (στ.599). Έτσι, η Μακαρία κερδίζει το αιώνιο κλέος για το οποίο μάχονται και οι Ομηρικοί ήρωες. Η κόρη καταξιώνεται στα μάτια του κοινού ως μια ψυχραιμη και γενναία γυναίκα, και έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τον Ιόλαο, ο οποίος διακατέχεται από φόβο και έλλειψη ψυχραιμίας και καταρρέει (στ. 601-4).

Η εκ διαμέτρου αντίθετη στάση του Ιολάου τονίζεται και στο δεύτερο στάσιμο, στο οποίο ο χορός προσπαθεί να του δείξει ότι η μοίρα είναι αναπόδραστη.⁷⁷ Το μερίδιο στην ευτυχία και την δυστυχία μπορεί να μοιραστεί σε όλους. Ειδικά όμως για την Μακαρία ο Ιόλαος δεν πρέπει να λυπάται.

***ἀλλὰ σὺ μὴ προπεσὼν τὰ θεῶν στένε, μηδ' ὑπεράλγει
φροντίδα λύπα:***

*εὐδόκιμον γὰρ ἔχει θανάτου μέρος
ἃ μελέα πρό τ' ἀδελφῶν καὶ γᾶς:*

οὐδ' ἀκλεῆς νιν

δόξα πρὸς ἀνθρώπων ὑποδέξεται:

ἃ δ' ἀρετὰ βαίνει διὰ μόχθων.

ἄξια μὲν πατρός, ἄξια δ' εὐγενί-

ας τάδε γίγνεται: εἰ δὲ σέβεις

θανάτους ἀγαθῶν, μετέχω σοι. (στ. 619-29)

Η Μακαρία δεν πέθανε μέσα στην ασημαντότητα της θνητής της ύπαρξης, αλλά απέκτησε ένα καλόφημο (*εὐδόκιμον*) μερίδιο θανάτου για χάρη των αδελφών της και

⁷⁷ Η διαφορετική αντίληψη της ζωής από τον Ιόλαο και την Μακαρία φαίνεται συγκρίνοντας τα λόγια του Ιόλαου στους στίχους 449-50, όπου κλαίει από απελπισία, με τα λόγια της Μακαρίας στους στίχους 533-4, όπου αναδεικνύεται ως γυναίκα ευγενικής καταγωγής και άξια του ονόματος που φέρει ως κόρη του Ηρακλή.

της γης της. Η Μακαρία απέδειξε ότι η αρετή κατακτιέται με κόπο⁷⁸. Ο αγώνας αυτός του ανθρώπου, όσο ζει, του προσφέρει την υστεροφημία του. Για όλους αυτούς τους λόγους το συμπέρασμα που εξάγεται είναι ότι δεν πρέπει να λυπόμαστε για αυτόν τον θάνατο γιατί μέσω αυτού αναδεικνύεται ως αντάξια του πατέρα της.

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, η μορφή της Μακαρίας είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση: δεν ξέρουμε τίποτα για αυτήν, παρά μόνο το θάνατό της. Ακόμη και το όνομά της δεν ακούγεται ποτέ στο έργο. Σημαντική είναι η μαρτυρία του Πausανία (1,32,6), ο οποίος αναφέρεται στην αυτοκτονία της Μακαρίας στον Μαραθώνα. Αν ο Πausανίας αναπαρήγαγε έναν τοπικό αθηναϊκό μύθο και αν αυτός ο μύθος ήταν γνωστός τον 5^ο αιώνα π.Χ., τότε είναι πολύ πιθανόν ότι ο Ευριπίδης έκανε μερικές πολύ ενδιαφέρουσες αλλαγές: Κατέστησε όλη την οικογένεια των Ηρακλειδών ικέτες στην περιοχή του Μαραθώνα και αντικατέστησε την αυτοκτονία με την αυτοθυσία. Αρκετοί μελετητές συμφωνούν με αυτήν την θεωρία.⁷⁹ Επίσης, κατά τον Méridier, δεν αναφέρεται πουθενά στη μυθολογία της Αττικής, της Βοιωτίας και της Πελοποννήσου ότι τα παιδιά του Ηρακλή γλίτωσαν το θάνατο μέσω της αυτοθυσίας της αδερφής τους⁸⁰. Επομένως, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η αυτοθυσία είναι προσθήκη του Ευριπίδη.

Σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς, το κείμενο των *Ηρακλειδών* δεν έχει διασωθεί ολόκληρο και έχει χαθεί ένα μεγάλο μέρος του. Οι μελετητές αυτοί υποστηρίζουν ότι, ανάμεσα σε άλλα, το μικρό μέγεθος της τραγωδίας και η απουσία κάποιας αναφοράς στη Μακαρία μετά τον στίχο 627 οδηγούν στο συμπέρασμα ότι έχουν χαθεί σκηνές⁸¹. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο θάνατος της Μακαρίας δεν γίνεται αντικείμενο αφήγησης σε μια αγγελική ρήση και ότι απουσιάζει ένας θρήνος για τη νεαρή κοπέλα από την Αλκμήνη και τον χορό. Έχει προταθεί επίσης ότι υπάρχει *lacuna* μετά τον στ. 1502 και ότι υπάρχει η πιθανότητα ότι γίνεται αναφορά στον θάνατο της Μακαρίας στο τέλος του έργου.

⁷⁸ Η αριστεία και η αρετή είναι έννοιες που έχουν απασχολήσει τον Πίνδαρο. Στον *Ολ.* 8,5-8, ο ηλικιωμένος άνδρας από το Μαραθώνα επαινεί την αυτοθυσία της παρθένου ως μια πράξη που θα της προσδώσει κλέος [πρβ. *Ηρακλ.* 623-4]. Για την επίδραση των επινίκιων στην τραγική ποίηση βλ. Herington (1985), 26-31, 55-6

⁷⁹ Wilkins (1993) σ. xix, Larson (1995) σ. 108 (σημ. 28), Willamowitz (1882) σσ. iii-x, O' Conner-Visser (1987) σσ. 37-8

⁸⁰ Meridier (1926) σ. 179

⁸¹ Για το ζήτημα της ακεραιότητας της τραγωδίας βλ. τη συζήτηση στον Allan (2001), σσ. 35-7.

Σε κάθε περίπτωση, με βάση το σωζόμενο κείμενο, εντύπωση σε αυτήν την κοπέλα προκαλεί η ανυποχώρητη τόλμη και αποφασιστικότητα που την χαρακτηρίζουν τις στιγμές που προηγούνται του τέλους της. Η σιωπή που τηρεί στη συνέχεια το έργο γύρω από την αινιγματική αυτή μορφή εντείνει τον θαυμασμό μας απέναντί της. Την γνωρίζουμε μόνο μέσα από την απόφασή της να πεθάνει. Θαυμάζουμε τον ηρωισμό της αλλά δεν μας επιτρέπεται να νιώσουμε έλεο για τον τρόπο θανάτωσής της.

Εξάλλου, όπως υποστηρίζει και ο McLean⁸², το έργο αποτελεί ένα μείγμα παθιασμένου ιδεαλισμού και εκκολαπτόμενου ορθολογισμού, τα οποία αναδεικνύουν τον Ευριπίδη ως τον πιο ενδιαφέροντα για μελέτη αλλά και τον πιο δύσκολο στην κατανόηση δραματουργό. Μπορεί να μην κατανοούμε απόλυτα τις επιλογές του Ευριπίδη, αλλά αυτό που σίγουρα επιτυγχάνει το δράμα είναι να μας μεταφέρει την αξία μιας γυναίκας που στέκεται στο ύψος της περίπτωσης και τιμά την καταγωγή της και τον πατέρα της. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Avery⁸³, κατά τον οποίο το έργο συγκροτείται από δύο κατηγορίες ανθρώπων: αυτών που συμβαδίζουν με την ηθική συμπεριφορά του Ηρακλή και αυτών που δεν κερδίζουν κάτι σημαντικό από τη ζωή του ημιθέου. Σαφώς η Μακαρία αναδεικνύεται ως μια αξιόλογη μορφή μέσω της ταύτισής της με τον πατέρα της. Στη σύντομη ζωή της έδειξε την αξία της αυτοθυσίας, μια αξία την οποία και ο Ηρακλής ανάδειξε στο σύντομο βίο του. Εξάλλου, όπως λέει και ο Ιόλαος, δεν υπάρχει καλύτερο δώρο για ένα παιδί από το έχει γεννηθεί από γενναίο και ευγενή πατέρα.

*οὐκ ἔστι τοῦδε παισὶ κάλλιον γέρας,
ἢ πατρὸς ἐσθλοῦ κάγαθοῦ πεφυκέναι* (στ. 297-8)

Εμείς θα συμπληρώναμε ότι και για το γονιό δεν υπάρχει καλύτερο δώρο από το να εκτιμά το παιδί του τις αξίες που του έδωσε.

Η ανάδειξη του χαρακτήρα της Μακαρίας πραγματώνεται όχι μόνο μέσω της ταύτισής της με τον πατέρα της αλλά και μέσω της διαφοροποίησής της από την Αλκμήνη, μητέρα του Ηρακλή και γιαγιά της ίδιας: πρόκειται για τις μοναδικές γυναίκες του έργου, η δράση των οποίων είναι όμως εντελώς διαφορετική. Η Αλκμήνη δεν θυμίζει σε κάτι τον Ηρακλή: είναι σκληρή και απόλυτα εκδικητική [στ. 646-53]. Οι δύο γυναίκες δεν συνομιλούν ποτέ στο έργο, ούτε η Αλκμήνη κάνει κάποια αναφορά στην εγγονή της. Ωστόσο, η διαφορετική τους δράση καταξιώνει την Μακαρία ως μια μορφή γενναία και ταυτόχρονα ηθική με ευεργετική δράση. Η Αλκμήνη σπάει τους δεσμούς με την Αθήνα, όταν η Μακαρία δίνει τη ζωή της για αυτούς. Η Αλκμήνη δεν σκέφτεται τίποτα άλλο

⁸² McLean (1934)σ. 224

⁸³ Avery (1971) σ. 540

παρά την εκδίκηση του εχθρού [στ.1050-1], ενώ η Μακαρία τελειώνει τη ζωή της με τις αξίες του πατέρα της και όχι ενασχολούμενη με τον εχθρό. Η δράση της χαρακτηρίζεται από ανιδιοτέλεια, αγάπη για την οικογένεια και ενδιαφέρον για τον οίκο. Το χαρακτηριστικό που μοιράζονται οι δύο γυναίκες είναι η δύναμη της θέλησής τους, η οποία τις αναδεικνύει σε πρωταγωνίστριες του έργου, θέτοντας στο περιθώριο την ανδρική πατριαρχία του Ευρυσθέα.

Τέλος, ο τίτλος του δράματος δηλώνει ότι το έργο ασχολείται με τα άτομα που επηρεάζει ο Ηρακλής ακόμη και μετά το θάνατό του και – όπως κάποιοι κριτικοί επισημαίνουν – αυτά δεν περιορίζονται απλώς στα «παιδιά του Ηρακλή»⁸⁴. Από την στιγμή που οι Ηρακλείδες δεν είναι ο χορός αλλά ούτε και κάποιο πρωταγωνιστικό πρόσωπο μέσα στην τραγωδία, μπορούμε να συμπεριλάβουμε σε αυτούς όλους όσους έχουν δεχτεί την επίδραση του Ηρακλή, είτε συμφωνούν είτε διαφωνούν με τις αξίες του. Όλα τα πρόσωπα του έργου, εγκλωβισμένα από το ένδοξο παρελθόν του Ηρακλή, καλούνται να πάρουν δύσκολες αποφάσεις, αλλά σίγουρα η πιο δύσκολη είναι αυτή της Μακαρίας. Ξεπερνώντας το πατριαρχικό στερεότυπο που θέλει τη γυναίκα σιωπηλή και ανώνυμη αλλά και το στάτους του απλού μέλους της ομάδας Ηρακλειδών, η Μακαρία αποκτά φωνή, οντότητα μεταξύ των άλλων αδελφών, αλλά και την εύκλεια την οποία η ίδια επιλέγει και ενεργά επιδιώκει και την υστεροφημία που της χαρίζει το δράμα και η μετέπειτα λογοτεχνική παράδοση.

⁸⁴ Avery (1971) σ. 539

Κεφάλαιο 4

Ιφιγένεια

ἀνεῖλεν Ἴφιγένειαν ἦν ἔσπειρ' ἐγὼ
Ἄρτέμιδι θῦσαι τῆ τόδ' οἰκούση πέδον
Ευριπίδης, *Ιφίγ. εν Αυλίδι*, 41-42/90-91 [Αγαμέμνονας]

Από την θυσία της Μακαρίας, που προσφέρεται εθελοντικά για να σώσει το γένος της, περνάμε στη θυσία της Ιφιγένειας, η οποία παρουσιάζεται από τον Κάλχαντα ως αναγκαία για τον απεγκλωβισμό του ελληνικού στρατεύματος και την πραγματοποίηση της Τρωικής εκστρατείας. Τελικά, θα δούμε ότι το θύμα ενστερνίζεται πλήρως τον ανδρικό κώδικα αξιών, αποδέχεται την αναγκαιότητα της θυσίας και πορεύεται εκουσίως προς τον θάνατο.

Το έργο ξεκινά με τον διάλογο μεταξύ του Πρεσβύτε και του Αγαμέμνονα⁸⁵. Η ιδιότυπη αυτή αρχή έχει γίνει αντικείμενο συζήτησης και σχολιασμού. Ο Willink⁸⁶ παρατηρεί ότι ο πρόλογος είναι ιδιαίτερα πρωτότυπος και ανατρεπτικός. Ακολουθεί τη μετρική δομή: ανάπαιστος-ιάμβος-ανάπαιστος. Η καινοτομία αυτή υπάρχει χωρίς άλλο παράλληλο⁸⁷. Η μετρική εναλλαγή δείχνει σε ποια σημεία ο λόγος είναι τόσο σπαρακτικός και αποσπασματικός που δεν μπορεί να αρθρωθεί όπως συνηθίζεται στην τραγωδία. Ο ιαμβικός τρίμετρος στίχος δεν μπορεί να εκφράσει την αγωνία του Αγαμέμνονα για την απόφαση που έχει ήδη πάρει. Ο Αγαμέμνονας μακαρίζει τον πρεσβύτε:

*ζηλῶ σέ, γέρον
ζηλῶ δ' ἀνδρῶν ὃς ἀκίνδυνον
βίον ἐξεπέρασ' ἀγνώως ἀκλεῆς:
τοὺς δ' ἐν τιμαῖς ἦσσον ζηλῶ.* (στ.18-21)

Αγανακτισμένος από τα βάσανα που τον ταλανίζουν και το ψέμα που έχει ήδη γράψει, δηλώνει ότι θα προτιμούσε μια ήσυχη ζωή, χωρίς αξιώματα και ευθύνες.

⁸⁵ Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η έκδοση της Οξφόρδης: Euripides. *Euripidis Fabulae*, vol. 3. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913

⁸⁶ Willink (1971) σ. 360

⁸⁷ Σύμφωνα με την Pietruczuck (2012) σσ. 565-583, από μόνο του αυτό το στοιχείο δεν είναι αρκετό για να θεωρηθεί ο πρόλογος νόθος ή γραμμένος από δύο διαφορετικά χέρια, αυτό του Ευριπίδη και ένα νεότερο.

Το «καλόν» του βίου, κατά τον πρεσβύτε, βρίσκεται στην απόκτηση δόξας και φήμης, ενώ ο Αγαμέμνων φαίνεται να έχει διαφορετική άποψη. Θεωρεί ότι το αξίωμά του θα του επιφέρει διλήμματα και δυσκολίες, ενώ φτάνει στο σημείο να αμφισβητήσει το παραδοσιακό ανδρικό σύστημα αξιών. Ο αρχηγός του στρατεύματος κλαίει (*κατὰ δάκρυ χέων* [στ.41]) ενώ σφραγίζει και ξεσφραγίζει ένα γράμμα, πράξη που δεν αρμόζει στο αξίωμά του.

Ο πρεσβύτες σπεύδει να ζητήσει πληροφορίες και τότε ο Αγαμέμνων απαντά με έναν εκτενή λόγο [στ.49-114]. Πληροφορούμαστε με λεπτομέρεια τα αίτια του τρωικού πολέμου και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει το στράτευμα, το οποίο βρίσκεται καθηλωμένο στην Αυλίδα. Η λύση δίνεται από τον μάντη Κάλχαντα, ο οποίος ορίζει ότι πρέπει να θυσιαστεί η Ιφιγένεια. Σε αντίθεση με τις περιπτώσεις της Μακαρίας και της Άλκηστης, εδώ η ταυτότητα του θύματος είναι αδιαμφισβήτητη.

*Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορία κεχρημένοις
ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ
Ἄρτέμιδι θύσαι τῇ τόδ' οἰκούσῃ πέδον,
καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν
θύσασσι μὴ θύσασσι δ' οὐκ εἶναι τάδε.*[στ.89-93]

Η θυσία θα γίνει προς τιμή της θεάς Άρτεμης, η οποία έχει έδρα στην Αυλίδα, στον ναό της Αυλίδειας Αρτέμιδος. Τα πλούσια αναθήματα που βρέθηκαν και εκτίθενται πλέον στο Μουσείο αποδεικνύουν τη λατρεία της Αρτέμιδας ως θεάς της φύσης, κουροτρόφου, προστάτιδας των παιδιών, καθώς και των μικρών ζώων. Επομένως, προς τιμή της θεάς που προστατεύει τα παιδιά⁸⁸, η Ιφιγένεια, νεαρή ακόμη κοπέλα, πρέπει τώρα να αφήσει τη ζωή της για να αναπτρωθεί το ηθικό του στρατεύματος και να καταστεί δυνατή η αναχώρηση του στόλου.

Αρχικά, ο Αγαμέμνων αντιδρά ως πατέρας: αρνείται να δώσει την κόρη του για θυσία και προτιμά να αφήσει το στρατό να γυρίσει στις βάσεις του [στ. 94-6]. Ωστόσο, μετά την παρέμβαση του Μενελάου, ο Αγαμέμνων πείθεται να «αντέξει τη φρίκη» [*τλήναι δεινά*. (στ. 97-98)]. Η θυσία του νεαρού κοριτσιού δρομολογείται μέσω ενός γράμματος. Το γράμμα μεταφέρει ένα ψέμα, καθώς σκηνοθετεί έναν ψεύτικο γάμο [*ψευδῆ συνάψας ἀντὶ παρθένου γάμον* (στ.98-105)]: ζητά από την Κλυταιμνήστρα να στείλει στο

⁸⁸ Περίφημη ήταν η τελετή των αρκτείων, τελετή μυστηριακού χαρακτήρα, στην οποία έπαιρναν μέρος τα κορίτσια, πριν φθάσουν στην ηλικία της ήβης. Οι παρθένες, που ονομάζονταν άρκτοι, έπαιρναν υποχρεωτικά μέρος στην τελετή.

στρατόπεδο την Ιφιγένεια για να παντρευτεί τον Αχιλλέα, ο οποίος δεν γνωρίζει τίποτα. Ο Αγαμέμνονας χρησιμοποιεί δόλο για να επιτύχει τον στόχο του. Όπως επισημαίνει η Zeitlin, ο δόλος στην τραγωδία συνδέεται κατά κανόνα με την γυναίκα.⁸⁹ Η Κλυταιμνήστρα, την οποία συναντούμε εδώ ως θύμα του δόλου του Αγαμέμνονα, είναι το πιο διάσημο παράδειγμα γυναίκας που μηχανορραφεί και πετυχαίνει τελικά να οδηγήσει τον άνδρα της στο θάνατο χρησιμοποιώντας συστηματικά μια γλώσσα που είναι διττή στη φύση της, δηλαδή λέει κάτι αλλά εννοεί κάτι άλλο. Από την άλλη, η καταφυγή στο δόλο και τη μηχανορραφία θεωρείται ότι υπονομεύει την ανδρική ακεραιότητα και τιμή. Επίσης, η Zeitlin παρατηρεί ότι τα σχέδια των γυναικών έχουν κατά κανόνα μεγαλύτερη επιτυχία, ενώ τα σχέδια των αρσενικών χαρακτήρων συνήθως αποτυγχάνουν παταγωδώς και οι ίδιοι απεικονίζονται ως απορριπτέες μορφές⁹⁰. Αυτή η παρατήρηση ισχύει και για τον Αγαμέμνονα στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, ο οποίος τόσο εύκολα εξαπατήθηκε από την Κλυταιμνήστρα στην τραγωδία του Αισχύλου. Χαρακτηριστική είναι και η αντίδραση του πρεσβύτη στο άκουσμα του σχεδίου. Χαρακτηρίζει την πράξη του Αγαμέμνονα «δεινή» (*δεινά γ' έτόλμας*-στ.133).

Ο Αγαμέμνονας μάταια προσπαθεί να προλάβει το κακό, γράφοντας ένα δεύτερο γράμμα προς την Κλυταιμνήστρα [στ.107-9]. Η απόφαση δεν είναι εύκολη. Το δίλημμα είναι μεγάλο: να αφήσει το στράτευμα και να μην φανεί αντάξιος του αξιώματός του ή να αφήσει την κόρη του να πεθάνει, αποδεικνύοντας την αποτυχία του ως πατέρα. Ταλαντεύεται μεταξύ των υποχρεώσεων του δημοσίου και του ιδιωτικού βίου, μεταξύ της ιδιότητας του πατέρα και του αξιώματος του αρχιστράτηγου. Ο ανάπαιστος στίχος επιστρέφει. Μέσω του δεύτερου γράμματος δείχνει ότι μετάνιωσε που έβαλε την κόρη του σε δεύτερη μοίρα και ζητά από την Κλυταιμνήστρα να μην κατέβουν στην Αυλίδα αναδιατυπώνοντας το ίδιο ψέμα: Ο γάμος θα γίνει αργότερα [στ.115-123]. Διαφορετικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρισκόμαστε μπροστά στη δημιουργία ενός μεταθεάτρου⁹¹, στο οποίο το πρώτο γράμμα λειτουργεί ως το θεατρικό σενάριο και το δεύτερο γράμμα συντελεί την αλλαγή του αρχικού σεναρίου.

Εντύπωση προκαλούν οι μεταστροφές γνώμης μέσα από τις οποίες σκιαγραφείται ο χαρακτήρας του Αγαμέμνονα, καθώς τον παρακολουθούμε να ταλαντεύεται ανάμεσα στις δύο επιλογές, να καταστρώνει σχέδια τα οποία στην συνέχεια επιχειρεί να

⁸⁹ Zeitlin (1996)

⁹⁰ Zeitlin (1996)

⁹¹ Για τη σχέση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* με το μεταθέατρο βλ. Gamel (1999) σσ.323-4

ματαιώσει. Ο χαρακτήρας του, έτσι όπως διαμορφώνεται, ανακαλεί τον Αγαμέμνονα στην *Ιλιάδα*, και κυρίως τις ραψωδίες Β και Ι, στις οποίες παρουσιάζεται εντελώς ανασφαλής ως αρχηγός, ενώ και ο Ορέστης στην *Ηλέκτρα* χαρακτηρίζεται από μια ανασφάλεια και μια αναποφασιστικότητα αντίστοιχες με αυτές του πατέρα του⁹². Επομένως, ο πρόλογος της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* δεν μας εισάγει απλώς στο έργο αλλά δημιουργεί τη βάση για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του Αγαμέμνονα στην τραγωδία⁹³.

Την σκυτάλη παίρνει ο χορός με την ασυνήθιστα μεγάλη πάροδο, η οποία ανακαλεί την Β ραψωδία της *Ιλιάδας*, καθώς παρουσιάζει τον παρατεταγμένο στρατό. Οι Χαλκιδαίες γυναίκες παρουσιάζουν τη σύνθεση του ναυτικού στρατοπέδου των Ελλήνων και εκφράζουν θαυμασμό για το πλήθος και τη δύναμή του. Πρόκειται για ένα χορικό που έρχεται σε αντίθεση με το αρνητικό κλίμα του Προλόγου και του πρώτου επεισοδίου αλλά επίσης εμπλουτίζει το επικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο Αγαμέμνονας θα λειτουργήσει. Όλος ο στρατός είναι έτοιμος και περιμένει. Τι μπορεί να κάνει ο Αγαμέμνονας όταν το καθήκον τον καλεί να πάρει αυτή τη δύσκολη απόφαση; Ο Αγαμέμνονας θα συνεχίσει να αμφιταλαντεύεται, μέχρι τη λύση να τη δώσει το ίδιο το θύμα, η Ιφιγένεια.

Στο πρώτο επεισόδιο εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Μενέλαος και λογομαχεί με τον αδερφό του, τον οποίο κατηγορεί ευθέως καταλογίζοντάς του την αρχική απόφαση να στείλει το ψευδές γράμμα στην Κλυταιμνήστρα, μια απόφαση που σχετίζεται με την αρχομανία του. Ο Μενέλαος με σκληρά λόγια του υπενθυμίζει ότι το «πισογύρισμά» του («υποστρέψας» στ. 363) θα έχει βαρύτερες συνέπειες για την Ελλάδα, η οποία θα ντροπιαστεί μπροστά στους βαρβάρους, θέτοντάς τον μπροστά στην ευθύνη που ήδη έχει αναλάβει. Ο λόγος του Μενελάου καταλήγει χωρίς ίχνος οίκτου για την επικείμενη θυσία της ανιψιάς του. Η ζωή μιας γυναίκας δεν έχει το ίδιο βάρος με το κλέος που προσφέρει η νίκη της μάχης αλλά και το κύρος μιας επιτυχημένης αρχιστρατηγίας.

*Ἑλλάδος μάλιστ' ἔγωγε τῆς τάλαιπώρου στένω,
ἢ, θέλουσα δρᾶν τι κεδνόν, βαρβάρους τοὺς οὐδένας
καταγελῶντας ἐξανήσει διὰ σέ καὶ τὴν σὴν κόρην. [στ. 370-3]*

⁹² Hose (2011) σ. 362

⁹³ Hose (2011) σσ. 363-4

Το λόγο παίρνει ο Αγαμέμνωνας εκφράζοντας την άποψη του πατέρα που έχει εγκλωβιστεί χωρίς να ευθύνεται. Δεν ευθύνεται ο Αγαμέμνωνας που η γυναίκα του Μενελάου είναι άπιστη. Δεν μπορεί για χάρη της Ελένης να θυσιάσει το σπλάχνο του. Παραδέχεται ότι στην αρχή δεν σκέφτηκε καλά αλλά πλέον άλλαξε γνώμη και συλλογίστηκε σωστά. Η ζωή της κόρης του είναι πιο σημαντική απ' όλα. Ακόμη και αν θυσιάσουν την Ιφιγένεια, η τιμή της Ελένης δεν μπορεί να αποκατασταθεί.

Την στιχομυθία των δύο αδερφών θα διακόψει η ανακοίνωση του αγγέλου: η Ιφιγένεια έχει έρθει στο στρατόπεδο συνοδευόμενη από την μητέρα της, Κλυταιμνήστρα, και το αδερφό της, Ορέστη. Τώρα έχουν πάει να ξεκουραστούν και να ετοιμαστούν για το γάμο. Σε λίγο η τραγική ηρωίδα θα οδηγηθεί σε γάμο με τον Άδη, στην θυσία που απαιτείται για την έναρξη της τρωικής εκστρατείας. Προς το παρόν όμως είναι ανυποψίαστη και γεμάτη χαρά για το γάμο, ενώ δεν γνωρίζει ότι ο πατέρας της έχει πει ένα μεγάλο ψέμα, για το οποίο και ο Αχιλλέας δεν έχει ακόμη ενημερωθεί.

Ο Αγαμέμνωνας συνεχίζει να μακαρίζει τους άσημους. Τα συνεχόμενα αναπάντητα ερωτήματα που θέτει δείχνουν ότι θα ήθελε να απαρνηθεί τα αξιώματά του και να ζήσει μια ήρεμη οικογενειακή ζωή, την οποία στερείται λόγω της ευθύνης της δημόσιας ζωής του. Ο Αγαμέμνωνας σε αυτήν την τραγωδία φαίνεται να απαρνείται την τυπική φιλοδοξία του άνδρα για εξουσία κατά το ομηρικό πρότυπο και να προτιμά την γαλήνη του οίκου.

*ή δυσγένεια δ' ὡς ἔχει τι χρήσιμον'
καὶ γὰρ δακρῦσαι ῥαιδίως αὐτοῖς ἔχει
ἄπαντ' αὖτ' εἶπεῖν τῶι δὲ γενναίῳ φύσιν
ἄνολβα πάντα [στ. 446-449]*

Ο Αγαμέμνωνας έχει χάσει τον έλεγχο και διακατέχεται από τύψεις, όπως φαίνεται από τους στίχους που ακολουθούν (449-460), στους οποίους διατυπώνονται με καταιγισμό ερωτήσεων τα διλήμματα του. Χωρίς να έχει ακόμη αντικρύσει την κόρη του, πλημμυρίζεται από συναισθήματα. Νιώθει την ανάγκη να εκφραστεί πληθωρικά, όπως οι γυναίκες. Αν και αρχηγός στρατεύματος, παραδέχεται ότι η ζωή της κόρης του είναι πιο σημαντική. Θρηνεί για το παιδί του, αν και το αξίωμά του δεν του επιτρέπει να κλάψει (στ. 451-2), ενώ συγκινείται ακόμη και ο Μενέλαος, ο οποίος παραδέχεται ότι δεν είναι σωστό να θυσιαστεί η νεαρή κοπέλα προς όφελος του ίδιου. Η αλλαγή στάσης του Μενελάου επαινείται από τον χορό, που τον χαρακτηρίζει «γενναίο» (στ.505). Απαλλάχτηκε από τον εγωισμό του και έθεσε πάνω απ' όλα τη ζωή μιας νεαρής

γυναίκας και όχι την τύχη μιας εκστρατείας, προβάλλοντας ταυτόχρονα και ένα έντονα αντιπολεμικό μήνυμα.

Παρατηρούμε και στις δύο περιπτώσεις, του Αγαμέμνονα και του Μενελάου, διαρκή αμφιταλάντευση ανάμεσα σε διαφορετικές επιλογές και διλήμματα. Αποδεικνύεται έτσι η δυσκολία οριοθέτησης δύο ορμών: της φιλοδοξίας και της πατρικής αγάπης. Δεν υπάρχει καμιά οριστική απόφαση. Έτσι, και οι δύο αρχηγοί αποτελούν ένα «τολμηρό σχεδίασμα του ποιητή, για να παρουσιάσει την απόφαση και την δράση του ανθρώπου με όλη την πολυπλοκότητά τους»⁹⁴.

Ακολουθεί το πρώτο στάσιμο [στ. 543-89] στο οποίο αναδεικνύεται η αξία των μετρημένων ερωτικών συναισθημάτων, ενώ γίνεται αναφορά στον έρωτα του Πάρη που αποτέλεσε αφορμή για την τρωική εκστρατεία. Το στάσιμο συνδέεται με την εξέλιξη της υπόθεσης. Η ζωή της Ιφιγένειας θα χαθεί εξαιτίας της ερωτικής απεισκευσίας του Πάρη και την αρπαγή της Ελένης. Πράγματι το δεύτερο επεισόδιο ξεκινά με την οικογένεια να είναι έτοιμη για τον υποτιθέμενο γάμο Ιφιγένειας-Αχιλλέα. Το κοινό και οι αναγνώστες βρίσκονται μπροστά στην κορύφωση της τραγικής ειρωνείας.

Ο χορός υποδέχεται τη μητέρα, την κόρη και τον αδερφό με ένα αναπαιστικό τμήμα [στ.590-606], το οποίο δεν προμηνύει την καταστροφή που θα ακολουθήσει. Η Κλυταιμνήστρα πιστεύει ότι είναι καλό σημάδι που τους φιλοξενούν τόσο ευγενικά. Δίνει εντολή να μεταφερθούν τα προικιά στο σπίτι. Η μεταφορά των προικιών *εσ μέλαθρον* [στ. 612] θα οδηγήσει την Ιφιγένεια σε θάνατο. Η προίκα κανονικά οδηγεί στο άνοιγμα ενός νέου σπιτικού, αλλά εδώ η Ιφιγένεια θα οδηγηθεί στο γάμο με τον Άδη, που θα σημάνει και το οριστικό κλείσιμο του σπιτιού. Η Κλυταιμνήστρα θεωρεί ότι ο γάμος αυτός θα προσδώσει κύρος και στον Ορέστη, ο οποίος θα συμπεθεριάσει με τον ισόθεο Αχιλλέα. Και εδώ η τραγική ειρωνεία είναι ολοφάνερη. Το κοινό ξέρει ότι η Ιφιγένεια θα πεθάνει, η Κλυταιμνήστρα δεν θα συγχωρήσει την πράξη του άνδρα της και θα τον σκοτώσει μαζί με τον Αίγισθο⁹⁵. Η πράξη αυτή όμως θα οδηγήσει τον Ορέστη στην μητροκτονία και η ισορροπία του οίκου θα διασαλευθεί οριστικά. Επομένως, ο

⁹⁴ Hose (2011) σ. 366

⁹⁵ Στον Στησίχορο (απ. 217. 25-27 PMG), στον Πίνδαρο [*Πυθ.* 11.22] αλλά και στον Αγαμέμνονα η θυσία της Ιφιγένειας παρουσιάζεται ως ο λόγος που ωθεί την Κλυταιμνήστρα στην δολοφονία του Αγαμέμνονα.

Ευριπίδης έχει δέσμευση απέναντι στο μύθο⁹⁶, και αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο θα διαχειριστεί το παραδεδομένο μυθολογικό υλικό.

Η Ιφιγένεια παίρνει για πρώτη φορά το λόγο στον στίχο 631. Θέλει να εκφράσει τα συναισθήματά της και την τρυφερότητά της προς τον πατέρα της. Ο Αγαμέμνωνας βρίσκεται σε αμηχανία και τα λόγια του έχουν διπλά νοήματα. Το δάκρυ κυλάει, αλλά συνεχίζει να μην παραδέχεται την πράξη του. Η Ιφιγένεια κάνει αλλεπάλληλες ερωτήσεις για να μάθει τι συμβαίνει. Ο Αγαμέμνωνας επισημαίνει ότι στενοχωριέται γιατί η απουσία της θα είναι μακρόχρονη. Η Ιφιγένεια αδυνατεί να κατανοήσει το πραγματικό νόημα των λόγων του πατέρα της. Του ζητάει να μην τους εγκαταλείψει, να μείνει δίπλα τους στο σπίτι τους. Αυτό σημαίνει ότι του ζητάει να απαρνηθεί τα αξιώματα και να προτιμήσει τη γαλήνια οικογενειακή ζωή. Όμως ο Αγαμέμνωνας είναι άντρας και βρίσκει νόημα στο αξίωμα και στο κύρος που του προσδίδει το έξω, ο δημόσιος βίος, ο παραδοσιακός χώρος άντρα. Η Ιφιγένεια, χωρίς να ξέρει τι αληθινά προβληματίζει τον πατέρα της, διατυπώνει ένα αντιπολεμικό μήνυμα: «Να αφανιστούν τα πολεμικά σύνεργα, τα κακά του Μενελάου» [στ. 658]. Τα έργα του Μενελάου πράγματι είναι υπεύθυνα για την απόφαση του πατέρα της να δεχτεί την θυσία της. Τα λόγια αυτά δεν θυμίζουν μικρό κορίτσι, αλλά μια ώριμη γυναίκα που ξέρει τι θα της συμβεί. Γι' αυτό η σκηνή αυτή χαρακτηρίζεται από έντονη τραγική ειρωνεία. Τα τελευταία λόγια της στιχομυθίας τους είναι πολύ συγκινητικά, καθώς ο Αγαμέμνωνας, χωρίς να δηλώνει ξεκάθαρα τι θα ακολουθήσει, προειδοποιεί την κόρη του ότι θα πάει ένα ταξίδι. Ο προϊδεασμός γίνεται αντιληπτός μόνο από το κοινό. Οι γυναίκες στο παλάτι θα την «πικροδούν» (στ. 678-9) και πριν φύγει θα πρέπει να φιλήσει τον πατέρα της σαν να τον αποχαιρετά για πάντα.

Η τραγική ειρωνεία και η αμφισημία του λόγου του Αγαμέμνονα συνεχίζονται και στη συνάντησή του με την Κλυταιμνήστρα. Μια χαρακτηριστική στιγμή είναι αυτή στην οποία ο Αγαμέμνωνας, στην ερώτηση της Κλυταιμνήστρας για την προκαταρκτική θυσία για την κόρη⁹⁷ [προτέλεια... παιδός: στ. 718], απαντά ότι είναι υποχρεωμένος από την τύχη [στ.719] να την προσφέρει. Δεν εννοεί προφανώς την προκαταρκτική θυσία για το γάμο, στην οποία αναφέρεται η Κλυταιμνήστρα, αλλά τη θυσία της κόρης για την τρωική εκστρατεία.

⁹⁶ Sorum (1992) σσ. 527-542

⁹⁷ Η λέξη *προτέλεια* μπορεί και να σημαίνει την θυσία πριν το γάμο [στ. 433,718,1310] αλλά και την θυσία που θα γίνει προς την Άρτεμη πριν την έναρξη της εκστρατείας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στους στίχους αυτούς η σύνδεση του γάμου με τον θάνατο, ένα μοτίβο που εμφανίζεται συχνά στην τραγωδία⁹⁸. Η υποψήφια νύφη αντί να παντρευτεί τον αγαπημένο της γίνεται νύφη του Άδη. Λίγο νωρίτερα ο Αγαμέμνονας είχε αναφωνήσει:

*τὴν δ' αὖ τάλαιναν παρθένον — τί παρθένον;
Ἄιδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα — (στ 460-1)*

Όπως παρατηρεί και ο Α. Πετρίδης⁹⁹, το μαχαίρι του θύτη, που διαπερνά το δέρμα του γυναικείου θύματος, λειτουργεί σαν υποκατάστατο του ανδρικού μορίου. Κατ' επέκταση η σφαγή αποτελεί αντεστραμμένη εκδοχή της σεξουαλικής πράξης που θα λάμβανε χώρα την πρώτη νύχτα του γάμου. Το αίμα που θα χυνόταν ως ένδειξη μετάβασης από την παρθενία στη γυναικεία ωριμότητα, τώρα σημαίνει τη μετάβαση από τη ζωή στον θάνατο. Το μέσα του οίκου, ο κατεξοχὴν χώρος της γυναίκας, αντικαθίσταται από το κάτω του Άδη. Οι αγνές παρθένοι που θυσιάζονται παντρεύονται κατά μία έννοια τον Άδη.

Η αλήθεια τελικά αποκαλύπτεται και τότε η Κλυταιμνήστρα στρέφεται στον Αχιλλέα, ο οποίος είναι επίσης θύμα του δόλου του Αγαμέμνονα, και τον ικετεύει να παρέμβει. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο Αχιλλέας, ο οποίος πολύ σπάνια εμφανίζεται σε τραγωδίες, λειτουργεί με τον ίδιο κώδικα τιμής που φέρει και στην *Ιλιάδα*. Εύθικτος όταν οι άλλοι τον αγνοούν, θυμίζει τον Ιλιαδικό ήρωα με την πληγωμένη του τιμή λόγω της αρπαγής της Βρισηίδος, παρουσιάζεται λογικός και με μέτρο στις κινήσεις του. Ακόμη και ο πόνος που νιώθει για την Κλυταιμνήστρα και την Ιφιγένεια είναι εξισορροπημένος και επιθυμεί να τις καταπραΰνει, να τις υπερασπίσει και όχι να τις θρηνήσει, αντίδραση που συμβαδίζει με τη γυναικεία πρακτική και δεν επιλύει τα προβλήματα.

Ακολουθεί το τρίτο και τελευταίο στάσιμο [στ. 1036 και εξής]. Το στάσιμο διηγείται το γάμο της Θέτιδας και του Πηλέα. Η αφήγηση του γάμου στη στροφή και στην αντιστροφή διατρέχεται από λαμπρότητα και χαρά και δημιουργεί μια ατμόσφαιρα η οποία βρίσκεται σε απόλυτη αντίθεση με την κατάσταση που επικρατεί στο επίπεδο της δράσης μέσα στο δράμα. Ωστόσο, στην επωδὸ ο χορός στρέφεται στην Ιφιγένεια, η

⁹⁸ Για τον συμφυρμό γάμου και κηδείας βλ. Rehm (1994) σ. 102, Foley (1982) σσ. 159-80 και Foley (1985) σσ. 65-105

⁹⁹ στο <https://antonispetrides.wordpress.com/> [Ημερ. Ανάκλησης 28/3/2018]

οποία βρίσκεται σε θέση θυσιαζόμενου ζώου. Για μια ακόμη φορά ο γάμος συνδέεται με το θάνατο.

Ο Ευριπίδης εύστοχα ενώνει δύο γένη, των Ατρείδων και του Πηλέα και της Θέτιδας, με σκοπό να δείξει πόσο διαφέρουν μεταξύ τους¹⁰⁰. Η ωδή αυτή θα μπορούσε να έχει ρόλο επιθαλάμιου για το γάμο της Ιφιγένειας και του Αχιλλέα, αλλά αυτός ο γάμος δεν θα γίνει ποτέ, καθώς η Ιφιγένεια θα πεθάνει και ο Αχιλλέας θα κάψει την Τροία, όπως προβλέπει ο χορός στο τραγούδι του. Ο χορός συμπονά την νεαρή κοπέλα και τονίζει ότι πολλές φορές οι άνθρωποι αδιαφορούν για την πραγματική αρετή. Η πραγματική αρετή της οικογενειακής γαλήνης θυσιάστηκε για την εξουσία και το γόητρο.

Στην έξοδο οι ρόλοι έχουν πλέον αντιστραφεί. Τώρα ο Αγαμέμνονας αγνοεί ότι η σύζυγος και η κόρη του έχουν ανακαλύψει το σχέδιό του. Δεν καταλαβαίνει γιατί επικρατεί σύγχυση. Η Κλυταιμνήστρα εξηγεί ότι γνωρίζουν την απόφασή του να θυσιάσει την κόρη τους και τον καλεί να σωπάσει ομολογώντας την ενοχή του. [στ. 1131]. Η Κλυταιμνήστρα μιλά για όσα έχει πάθει εξαιτίας του [στ. 1146-1208]. Του προτείνει εναλλακτικές: να γίνει κλήρωση μεταξύ όλων των κοριτσιών ή να θυσιαστεί η Ερμιόνη, η κόρη του Μενελάου και της Ελένης.

Το λόγο παίρνει η Ιφιγένεια [στ. 1211-1252]. Ακόμη και τώρα η Ιφιγένεια δεν δείχνει μίσος προς τον πατέρα της. Του μιλάει με λογικά επιχειρήματα και προσπαθεί να τον πείσει. Κλαίει μπροστά του και τον παρακαλεί να μην την σκοτώσει, ενώ είναι τόσο νέα. Του θυμίζει ότι χάρη σε εκείνη άκουσε τη λέξη «πατέρα» για πρώτη φορά. Του θυμίζει τα λόγια και τις υποσχέσεις που του έδωσε, να τον υποδεχτεί γέροντα στο σπιτικό της και να τον φροντίζει ανταποδίδοντας όσα της πρόσφερε. Ο λόγος κλείνει με εγκώμιο προς την ζωή. Η ζωή είναι το πιο σημαντικό πράγμα, κατά την Ιφιγένεια, και αν την χάσεις και βλέπεις το σκοτάδι δεν έχει πια τίποτα αξία.

Λίγο μετά, και ενώ θα περιμέναμε ότι ο χορός θα πάρει τη σκυτάλη, η Ιφιγένεια τραγουδά μια μονωδία με θέμα την κρίση του Πάρη, στην οποία έγινε ήδη αναφορά στο πρώτο στάσιμο [στ. 1279-1335]. Η συντακτική δομή είναι περίπλοκη και ελεύθερη, δείγμα της συναισθηματικής της φόρτισης, ενώ η εναλλαγή μέτρων [αναπαίστων, δοχμίων, δακτύλων] συνάδει με την περιπλοκότητα των ύστερων λυρικών του

¹⁰⁰ Walsh (1974) σ. 244

Ευριπίδη¹⁰¹. Η Ιφιγένεια δεν μπορεί να αντέξει το μέλλον που την περιμένει. Ξεσπά σε ένα σπαρακτικό θρήνο σε λυρικά μέτρα εκφράζοντας το πώς νιώθει [στ. 1281,1113-6, 1333-5]. Ο θρήνος έχει ταυτιστεί με τον γυναικείο τρόπο έκφρασης της θλίψης. Στην στιχομυθία που ακολουθεί με την Κλυταιμνήστρα, πέρα από την θλίψη της για την επικείμενη απώλεια της ζωής της, η Ιφιγένεια εκφράζει και την ντροπή που νιώθει για τον πλαστό γάμο της και δεν μπορεί καν να αντικρύσει τον Αχιλλέα. Αν και πρόκειται να πεθάνει, το αίσθημα της αιδούς παραμένει υψηλό.

Η δράση έχει οδηγηθεί σε αδιέξοδο, καθώς πληροφορούμαστε από τον Αχιλλέα, ο οποίος εξακολουθεί να υπερασπίζεται την Ιφιγένεια, ότι έχει δημιουργηθεί αναταραχή στο στράτευμα και ότι ο Οδυσσέας, συνοδευόμενος από πλήθος ανδρών, καταφτάνει για να πάρει την κόρη και να την οδηγήσει με βία στο θάνατο. Τελικά, μέσα στο αδιέξοδο που έχει δημιουργηθεί, η Ιφιγένεια παίρνει την απόφαση να πεθάνει με ένδοξο τρόπο, οικειοθελώς και όχι με ταπεινό ήθος.

*κατθανεῖν μὲν μοι δέδοκται: τοῦτο δ' αὐτὸ βούλομαι
εὐκλεῶς πρᾶξαι, παρεῖσά γ' ἔκποδὼν τὸ δυσγενές.* (στ.1375-6)

Ανακοινώνει ότι είναι τιμή της που όλη η Ελλάδα περιμένει εκείνη, το ξεκίνημα των πλοίων εξαρτάται από εκείνη και μέσω της θυσίας της θα πραγματοποιηθεί η εκστρατεία. Η μεταστροφή της είναι εμφανής: όπως η Μακαρία αλλά και η Πολυξένη, την οποία θα συναντήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, η Ιφιγένεια αποφασίζει ότι δεν πρέπει να είναι «φιλόζωη» [*καὶ γὰρ οὐδέ τοί τι λίαν ἐμὲ φιλοψυχεῖν χρεών*: στ. 1385] αλλά όσο ζει να κερδίσει κλέος. Θυμίζει ομηρικό ήρωα πριν καν ξεκινήσει η τρωική εκστρατεία και είναι ήδη μια ηρώίδα αντάξια των ηρώων που θα γνωρίσουμε στην *Ιλιάδα*. Προτιμά να χαρίσει τα νιάτα της για την δόξα που θα της επιφέρει ο θάνατος παρά τον άσημο θάνατο από τυχαίο λόγο. Ο θάνατός της θα επηρεάσει πολύ κόσμο και έτσι θα παραμείνει στη μνήμη τους κερδίζοντας υστεροφημία. Η Ιφιγένεια έχει αντιστρέψει την καθεστηκυία τάξη της κοινωνίας της εποχής της. Δηλώνει ξεκάθαρα ότι δεν είναι το κορίτσι που γέννησε η μητέρα της για να ανήκει μόνο σε εκείνη, αλλά θα αφιερωθεί στην κοινότητα, σε όλους τους Έλληνες. Δεν θα παραμείνει στο εσωτερικό του σπιτιού αλλά θα αναλάβει δράση. Δεν μπορεί μία ζωή να εμποδίσει την τιμή της Ελλάδας, καθώς όλη η Ελλάδα έχει στραμμένα τα μάτια της προς εκείνη.

εἰς ἔμ' Ἑλλάς ἢ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει [στ. 1378]

¹⁰¹ Για την αυξημένη πολυπλοκότητα της ευριπίδειας μονωδίας στον ύστερο Ευριπίδη βλ. Hall (1999) σσ.113-4 και Csapo (1999-2000) σ. 407.

Πλέον η Ιφιγένεια θα βρεθεί στο κέντρο της προσοχής όλων. Αξίζει να επισημανθεί ότι το θέατρο του Διονύσου ήταν πολύ διαφορετικό από το θέατρο του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, στο οποίο το κοινό βρίσκεται στο σκοτάδι και κοιτάζει τη φωτεινή σκηνή. Το κοινό του αρχαίου θεάτρου ανέπτυξε μια άλλη δυναμική με τη δράση του έργου. Έτσι, μπορούμε εδώ να φανταστούμε το κοινό στο ρόλο του στρατού, στραμμένο προς την Ιφιγένεια, και έχει υποστηριχθεί ότι ο στίχος λειτουργεί ως μεταθεατρικό σχόλιο¹⁰².

Η Ιφιγένεια αποφασίζει να ορίσει την τύχη της και το σώμα της. Χρησιμοποιεί ανδρικό λόγο και αναλαμβάνει έναν κοινωνικό ρόλο πολύ διαφορετικό από τον συμβατικό ρόλο της γυναίκας που περιοριζόταν κατά κανόνα στο σπίτι, αλλά προπαντός ένα ρόλο που θα ελέγξει την ίδια την ανδρική δράση τόσο του πατέρα της όσο και του Αχιλλέα¹⁰³. Δίνει το σώμα της για την Ελλάδα. Εξισώνει την τιμή της αυτοθυσίας με την χαρά που προσφέρουν ο γάμος και τα παιδιά στη γυναίκα [*διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὔτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.* (στ. 1399)]. Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Gamel¹⁰⁴, τα παιδιά της Ιφιγένειας από τον γάμο της με την Ελλάδα θα είναι οι νεκροί Τρώες και οι νεκροί Έλληνες. Ο λόγος της κλείνει με την εκδήλωση της επιθυμίας της να μην υποδουλωθεί η Ελλάδα στους βαρβάρους¹⁰⁵. Η αξία όλης της χώρας έχει πιο μεγάλη σημασία από μία ζωή.

Πράγματι, η στάση της Ιφιγένειας αμέσως αναγνωρίζεται ως γενναία (*«τὸ μὲν σὸν, ὦ νεᾶνι, γενναίως ἔχει»* στ.1402) από το χορό αλλά και από τον Αχιλλέα (*«γενναία γὰρ εἶ.»* στ. 1411, *«γενναῖα γὰρ φρονεῖς»* στ.1422/3), ο οποίος εκδηλώνει το θαυμασμό του προς το πρόσωπό της.

Η Ιφιγένεια δείχνει πόσο καλά ξέρει το τελετουργικό της θυσίας. Δίνει σκηνοθετικές οδηγίες και ετοιμάζει μόνη της την τελετή. Ζητάει ύμνο [στ.1467] όπως αρμόζει στις ηρωικές πράξεις, ζητάει να ανάψουν οι φωτιές, ο πατέρας να σταθεί δεξιά, να της φορέσουν στεφάνια στα μαλλιά και να μεταφερθεί το νερό για το αγίασμα. Τέλος, καλεί τις Χαλκιδαιές γυναίκες να στήσουν χορό γύρω από το βωμό.

¹⁰² Gamel (1999) σσ.323-4

¹⁰³ Fletcher (2003) σ. 29

¹⁰⁴ Gamel (1999) σ. 319

¹⁰⁵ Η Ιφιγένεια αναπαράγει την ελληνική προπαγάνδα για την ανωτερότητα των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων, ενώ η ίδια χάνει τη ζωή της με βαρβαρικό τρόπο, με θυσία. Μπορεί να θέλει να μην υποδουλωθούν οι άλλες γυναίκες στους βαρβάρους, αλλά έχει ήδη η ίδια υποδουλωθεί στη θέληση του πατέρα της. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Siegel (1980) σ. 314, σύμφωνα με τον οποίο ο Ευριπίδης στα τελευταία έργα του [*Εκάθη, Τρωάδες, Ιφιγένεια εν Αυλίδι*] δημιουργεί αντιπολεμικούς χαρακτήρες, οι οποίοι, ωστόσο, εκφράζουν μέσα από τα λόγια τους την αξία του πολέμου.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι, ενώ η Ιφιγένεια καλεί τις γυναίκες του χορού να τραγουδήσουν έναν παιάνα για την τύχη της στην Άρτεμη, τελικά ξεκινά να τραγουδά η ίδια [στ.1466 και εξής]. Αυτή η κίνηση δίνει έμφαση στο πρόσωπό της. Η αλλαγή από χορικό σε μονωδικό άσμα τονίζει την αυξημένη σημασία της Ιφιγένειας ως χαρακτήρα του έργου αλλά και τη σημασία της για την κοινότητα, τον στρατό, την Ελλάδα. Η Ιφιγένεια είναι η πρωταγωνίστρια πλέον και από τη θέση αυτή καλεί το χορό να τραγουδήσει μαζί της [*συνεπαείδεν* στ. 1493] και ο χορός απαντά μιμούμενός την.

{Ιφ.} *ὶὼ ἰὼ*[...] στ.1505
{Χο.} *ὶὼ ἰὼ*[...] στ. 1510

Η επαναλαμβανόμενη κραυγή *ὶὼ ἰὼ* τώρα γίνεται μέρος του παιάνα για την Άρτεμη και, όπως σημειώνει η Weiss¹⁰⁶, παρόλο που τα συμφραζόμενα είναι αυτά της θυσίας, το τραγούδι έχει έντονο στρατιωτικό χαρακτήρα. Η Ιφιγένεια χαρακτηρίζεται από τον χορό *Ἰλίου καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολις* [στ.1511] και μοιάζει να οργανώνει τον στρατιωτικό παιάνα με αρχηγό την ίδια και με τον χορό να απαντά ως ο στρατός. Πράγματι και το ρήμα *συνεπαείδεν* [στ.1493] παραπέμπει σε στρατιωτικό πλαίσιο, καθώς και ο Θουκυδίδης και ο Ξενοφώντας χρησιμοποιούν λέξεις σύνθετες με το *συνεπ-* για το τραγούδι του παιάνα. Η διαφορά στο έργο μας είναι ότι αρχηγός του παιάνα είναι μια γυναίκα, που εισβάλλει στον παραδοσιακά ανδρικό χώρο της μάχης. Γι' αυτό στο τέλος δηλώνει ότι στη σεβαστή μητέρα της δεν θα χαρίσει δάκρυα. Η μητέρα της μπορεί να είναι «πότνια»¹⁰⁷[στ.1524], αλλά δεν θα θρηνήσει για την κατάστασή της, αφού η ίδια την επέλεξε. Και ενώ όλα έχουν ετοιμαστεί, η Ιφιγένεια θυμάται την γενέτειρα της, τις Μυκήνες. Εκεί ανατράφηκε με σκοπό να αφιερωθεί σε όλους τους Έλληνες και πρέπει να το κάνει αποχαιρετώντας για πάντα το φως.

Ακολουθεί η αγγελική ρήση η οποία μεταφέρει τις λεπτομέρειες της θυσίας¹⁰⁸. Για άλλη μια φορά η Ιφιγένεια αναδεικνύεται ως ηρωική μορφή, καθώς, όπως μας πληροφορεί ο αγγελιοφόρος, σε αυτές τις τελευταίες στιγμές της ζωής της παρηγορεί τον πατέρα της,

¹⁰⁶ Weiss (2014) σ. 125

¹⁰⁷ Όπως παρατηρεί ο Kovacs (2003) σ. 99, ο χαρακτηρισμός αυτός της Κλυταιμνήστρας προκαλεί εντύπωση. Στο έργο ο όρος «πότνια» χρησιμοποιείται 43 φορές [για τη θεά, από υπηρέτη προς κύριο, από τον χορό] αλλά μόνο εδώ και σε κανένα άλλο έργο από κόρη για τη μητέρα της.

¹⁰⁸ Η γνησιότητα της αγγελικής ρήσης αμφισβητείται, ενώ έχει θεωρηθεί μεταγενέστερη προσθήκη. Για το ζήτημα της κειμενικής παράδοσης της αγγελικής ρήσης βλ. Firnhaber (1841) σσ. 278-298

ζητά να μην την αγγίξουν οι άνδρες του στρατοπέδου διασώζοντας το σώμα της από τα ανδρικά χέρια και στο τέλος αντικαθίσταται από ένα σφαγμένο ελάφι.

Μπορεί η Ιφιγένεια ως κορίτσι να μην προστατεύτηκε από την θεά Άρτεμη κερδίζοντας τη ζωή, αλλά κέρδισε μια ξεχωριστή θέση στον κόσμο των αθανάτων. Δεν θα έχει τάφο όπως όλοι οι θνητοί αλλά μνήμα της θα είναι ο βωμός της θεάς Άρτεμης. Στο ιερό εκτός από την Άρτεμη, που είναι μια από τις αρχαιότερες θεές στο πάνθεον των θεών, λατρευόταν και η Ιφιγένεια [αλλά και η Λητώ, ο Απόλλων και ο Διόνυσος]. Η ακτινοβολία του ιερού της Βραυρωνίας εκτεινόταν βόρεια στο ιερό της Αρτέμιδας Ταυροπόλου, στο Δήμο Αραφηνίδων Αλών που σχετίζεται με την Ιφιγένεια, η οποία, σύμφωνα με τον Ευριπίδη, ήταν κλειδούχος ιέρεια της Αρτέμιδας και λατρευόταν στη Βραυρώνα ως χθόνια ηρωίδα με κέντρο λατρείας το σπηλαιώδη τάφο της¹⁰⁹.

Ο Αριστοτέλης σχολιάζει την αλλαγή στάσης και την ασυνέπεια της δράσης της Ιφιγένειας μέσα στο έργο: *οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ*. [Περὶ Ποιητικῆς, 1454a]¹¹⁰. Όπως όμως εύστοχα παρατηρεί η Foley, η Ιφιγένεια αλλάζει τη γνώμη της κάτω από αφόρητη πίεση από άνδρες που κατέχουν εξουσία, και όταν τελικά αλλάζει γνώμη συμμορφώνεται με τον λόγο και την ιδεολογία του πατέρα της, θεωρεί τη θυσία της ως μια εκδήλωση αφοσίωσης στον πατέρα της και στον οίκο¹¹¹. Μπορεί να οικειοποιείται τον λόγο και τη δράση του άνδρα, όμως τελικά βλέπει την θυσία της ως ένα γάμο με την Ελλάδα και ως το υποκατάστατο των παιδιών που δεν θα αποκτήσει. Πρόκειται, όπως επισημαίνει και η Lefkowitz¹¹², για έναν παθητικό ηρωισμό, που υποκινείται από τη *φιλία*. Η Ιφιγένεια, ενώ ισχυρίζεται ότι θέλει να σώσει την Ελλάδα, κατά βάση πεθαίνει για τα πρόσωπα που αγαπά εγκαινιάζοντας ένα νέο τύπο ηρωισμού¹¹³.

Στην πραγματικότητα η Ιφιγένεια δεν έχει την ελευθερία να επιλέξει ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, αλλά η επιλογή της περιορίζεται μεταξύ της εθελούσιας ή της επιβαλλόμενης θυσίας και αυτή επιλέγει την εθελούσια¹¹⁴. Η Ιφιγένεια βλέπει την αυτοθυσία της ως μια ευκαιρία για δόξα και προβολή, και η θεώρησή της αντιστοιχεί σε

¹⁰⁹ Για το ζήτημα της λατρείας της βλ. http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=5601

¹¹⁰ Για τον σχολιασμό του συγκεκριμένου χωρίου του Αριστοτέλη βλ. Funke (1964) σσ.284-299

¹¹¹ Foley (2001) σσ.123-5

¹¹² Lefkowitz (1981) σ.11

¹¹³ McDonald (1990) σ. 84

¹¹⁴ Foley (2001) σ. 124

αυτή του πατέρα της, ο οποίος χρησιμοποιεί τη θυσία της ως ευκαιρία για ανάδειξη και προβολή μέσα στο στράτευμα.

Βέβαια, όπως είδαμε, όλα τα πρόσωπα του έργου χαρακτηρίζονται από αστάθεια και μεταβολές στις αποφάσεις τους, γεγονός που έχει συσχετιστεί και με τον τόπο δράσης. Στα νερά του Ευρίπου στην Χαλκίδα παρατηρείται ένα μοναδικό φαινόμενο οφειλόμενο στις παλιρροϊκές δυνάμεις. Σύμφωνα με τον Morwood¹¹⁵, ο τόπος δράσης συνδέεται με την ίδια την δράση. Όπως τα νερά αλλάζουν φορά χωρίς να έχει δοθεί μια τελική απάντηση για το φαινόμενο, έτσι και οι ήρωες δεν έχουν μια σταθερή γνώμη που να μπορεί να προβλεφθεί από τα υπόλοιπα στοιχεία της ιστορίας. Εξάλλου, το LSJ μας πληροφορεί ότι με το επίθετο εύριπος χαρακτηριζόταν και ο ασταθής άντρας.

Το δράμα δίνει μια νέα και διαφορετική ώθηση στο μυθολογικό υλικό σε σχέση με τους προγενέστερους τραγικούς. Αξιοποιεί τη μυθική παράδοση για να μελετήσει χαρακτήρες και να αναδείξει το ασταθές και το ευμετάβλητο της ανθρώπινης φύσης. Η εμπειρία του άνδρα διευρύνεται μέσα από τη δράση της γυναίκας, καθώς και ο ίδιος ο άνδρας συνειδητοποιεί τους περιορισμούς στους οποίους υπόκειται αυτός και η δράση του. Η μορφή της Ιφιγένειας πάνω από όλα φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της σύγκρουσης και του χάσματος που ανοίγεται ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό κόσμο κάθε φορά που μια κοινωνία απαιτεί τη βίαιη θυσία των πολιτών της¹¹⁶. Τέλος, η Ιφιγένεια βοηθά τον Αγαμέμνονα να συνειδητοποιήσει ότι η εμπειρία του δεν είναι πλήρης: τον απαλλάσσει από τις τύψεις της θυσίας αλλά πριν από αυτό τον οδηγεί στην εμπειρία του θρήνου, μια εμπειρία που θεωρείται τυπικά γένους θηλυκού.

¹¹⁵ Morwood (2001) σ. 607-8

¹¹⁶ Foley (2001) σ. 125

Κεφάλαιο 5

Πολυξένη

*οὐ σ', ὦ γεραιά, καθθανεῖν Ἀχιλλέως
φάντασμ' Ἀχαιοῦς, ἀλλὰ τήνδ', ἤτήσατο.
Ευριπ. Εκ. 389-80: Οδυσσέας*

Αν η θυσία της Ιφιγένειας πραγματοποιείται προκειμένου να οδηγηθεί ο ελληνικός στόλος στην Τροία, αυτή της Πολυξένης απαιτείται προκειμένου να επιστρέψει το στράτευμα πίσω στην πατρίδα. Αν και το έργο φέρει ως τίτλο το όνομα της μητέρας της, η μορφή, η δράση και η θυσία της Πολυξένης κυριαρχούν και απασχολούν τόσο το κοινό όσο και την Εκάβη στο πρώτο μισό του έργου¹¹⁷. Πρόκειται για την ευγενέστερη και γενναιότερη μορφή του δράματος, μια ηρωίδα ικανή να συγκριθεί με όλους τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου ξεπερνώντας τους σε ηρωισμό και θάρρος.

Παρά το γεγονός ότι δίνεται μεγάλη έμφαση στη θυσία της Πολυξένης, οι λόγοι που οδηγούν στην πράξη αυτή προς τιμή του φαντάσματος του Αχιλλέα δεν δηλώνονται ποτέ ξεκάθαρα. Οι λόγοι που οδήγησαν τον στρατό στην απόφαση της θυσίας της Πολυξένης αλλά και οι λεπτομέρειες της ιστορίας παρουσιάζονται διαφοροποιημένα, ανάλογα με το αφηγηματικό πρόσωπο. Μετά την άλωση της Τροίας οι Έλληνες και μαζί τους οι αιχμάλωτες Τρώαδες βρίσκονται εγκλωβισμένοι στην απέναντι ακτή και λόγω των ανέμων δεν μπορούν να επιστρέψουν στην Ελλάδα. Εκεί παρουσιάζεται το φάντασμα του Αχιλλέα και ζητά από τους Έλληνες να σφάξουν προς τιμή του την Πολυξένη, την κόρη του Πριάμου και της Εκάβης.

Το περιεχόμενο του αιτήματος του Αχιλλέα παρουσιάζεται με διαφορετικό τρόπο από τον Πολύδωρο, την Εκάβη, τον χορό των Τρώαδων και τον Οδυσσέα. Το φάντασμα του Πολύδωρου εμφανίζεται στον πρόλογο του δράματος και ενημερώνει το κοινό σχετικά με την επιθυμία του νεκρού Αχιλλέα:

*αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
καὶ τεύξεται τοῦδ', οὐδ' ἀδώρητος φίλων
ἔσται πρὸς ἀνδρῶν: ἡ πεπρωμένη δ' ἄγει
θανεῖν ἀδελφὴν τῶδ' ἐμὴν ἐν ἡματι [στ. 35-44]*

¹¹⁷ Gregory (1999), σ. xi

Σύμφωνα με τον Πολύδωρο, η κοπέλα που πρέπει να θυσιαστεί είναι μία και συγκεκριμένη: η Πολυξένη. Αντίθετα, η Εκάβη και ο χορός των Τρωάδων αναφέρουν ότι ο Αχιλλέας απλώς απαιτεί ένα γέρας γενικά και όχι κάποια συγκεκριμένη κοπέλα. Η Εκάβη μεταφέρει όσα είδε στο όνειρο που της προκάλεσε ο Πολύδωρος:

καὶ τότε δεῖμά μοι: ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας
τύμβου κορυφᾶς
φάντασμ' Ἀχιλέως: ἦτι δὲ **γέρας**
τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωιάδων.
ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς οὖν τότε παιδὸς
πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω. [στ. 92-97]

Αντίστοιχα, και ο χορός αναφέρεται στις φήμες σύμφωνα με τις οποίες ο Αχιλλέας ζητά ένα γέρας, χωρίς να κάνει λόγο για κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο.

ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ
λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ
σφάγιον θέσθαι: τύμβου δ' ἐπιβὰς
οἷσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὄπλοις,
τὰς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας
λαίφη προτόνοις ἐπερειδομένας,
τάδε θωῦσσων:
Ποῖ δὴ, Δαναοί, τὸν ἐμόν τύμβον
στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες; [στ.107-115]

Ο Αχιλλέας δεν μπορεί να μείνει *ἀγέραστος*¹¹⁸.

Αντιθέτως, ο Οδυσσεύς ζητά ρητά την Πολυξένη, καθώς αυτή επιθυμεί και ο Αχιλλέας.

ἃ δ' εἶπον εἰς ἅπαντας οὐκ ἀρνήσομαι,
Τροίας ἀλούσης ἀνδρὶ τῷ πρώτῳ στρατοῦ
σὴν παῖδα δοῦναι σφάγιον ἐξαιτουμένῳ. [στ. 303-5]
[...]

οὐ σ', ὦ γεραιά, κατθανεῖν Ἀχιλλέως
φάντασμ' Ἀχαιοῦς, **ἀλλὰ τήνδ', ἠτήσατο.** [στ. 389-90]

Ποια οπτική είναι όμως πιο αξιόπιστη; Προφανώς αυτή του Πολύδωρου. Οι θεοί σ' αυτό το έργο είναι απόντες. Ο Πολύδωρος είναι νεκρός και αυτή η ιδιότητα προσδίδει κύρος στα λόγια του σε συνδυασμό με το ότι τα παρουσιάζει στον πρόλογο. Ο Πολύδωρος, ως υπερφυσικός προλογιστής, πείθει το κοινό και με τη δική του αφήγηση θα οδηγή την

¹¹⁸ Το επίθετο *ἀγέραστος* [στ. 115] ανακαλεί την αρχή της *Ιλιάδας*, όπου ο Αχιλλέας δεν ήθελε να μείνει ατίμητος. Όπως παρατηρεί και η Gregory J. (1999, xxvi), η επιλογή του αρνητικού τύπου δεν είναι τυχαία. Επιδιώκεται να φανεί η συνέπεια της άρνησης της ικανοποίησης της επιθυμίας του Αχιλλέα. Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι και στα λόγια του Πολύδωρου και της Εκάβης χρησιμοποιείται η λέξη «γέρας» στους στίχους 41 και 94 αντίστοιχα.

σκέψη τους σε όλη την τραγωδία. Έτσι το κοινό ξέρει την αιτιακή σχέση ανάμεσα στην εμφάνιση του Αχιλλέα και τη θυσία της Πολυξένης. Η Εκάβη, αντίθετα, ως μητέρα είναι λογικό να διατυπώνει το αίτημα με πιο γενικούς όρους, οι οποίοι αντανακλούν την επιθυμία της να αποτρέψει τη θυσία της κόρης της. Την παρουσιάζει ως μη υποχρεωτική και προσφέρεται η ίδια αντί της Πολυξένης. Επίσης, στην περίπτωση του χορού η γενικότητα στο περιεχόμενο συνδέεται με την ηθική αξιολόγηση των Ελλήνων, καθώς ευθύνη δεν φέρεται να έχει μόνο ο Αχιλλέας αλλά και η συνέλευση των Ελλήνων. Τέλος, ο Οδυσσέας προφανώς αναπαραγάγει την εστίαση του Πολύδωρου και επιμένει στη συγκεκριμένη ταυτότητα του θύματος: Η στάση αυτή τον εξυπηρετεί, καθώς απαλλάσσεται ο ίδιος από οποιαδήποτε ευθύνη και την ευθύνη την φέρει ο νεκρός Αχιλλέας.

Στην αρχή του δράματος, μετά τον προλογική ρήση του νεκρού Πολύδωρου, η Εκάβη φοβάται για τα δύο πολυτιμότερα πλάσματα στη ζωή της: τον γιο της, τον οποίο έχουν στείλει για να τον προστατεύσουν στην Θράκη στον οικογενειακό φίλο Πολυμήστορα και την Πολυξένη.

Ο χορός ενημερώνει την Εκάβη για την διαμάχη στο στράτευμα για την θυσία μιας παρθένας στο μνήμα του Αχιλλέα [*τὸν Ἀχιλλεῖον τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῷ*, στ. 126-7], και την καλεί να ικετεύσει τους θεούς αλλά και τον Αγαμέμνονα για να σώσει την κόρη της από τη θυσία [στ. 144-153].

*ἦ δεῖ σ' ἐπιδεῖν τύμβου προπετῆ
φοινισσομένην αἵματι παρθένον
ἐκ χρυσοφόρου
δειρῆς νασμῶ μελαναυγεῖ* [στ. 150-3]

Στα λόγια του χορού δημιουργείται μια εντυπωσιακή αντίθεση ανάμεσα στο χρυσό λαιμό της νεαρής κοπέλας και στο μαύρο αίμα που θα ρέει¹¹⁹. Η Εκάβη θρηνεί έντονα. Δεν αντέχει τον πόνο. Θα έχει άθλια γεράματα με την διάλυση του οίκου της και την απώλεια κάθε στηρίγματος.

Η αντίδραση της Πολυξένης όταν μαθαίνει τα νέα και την μοίρα που την περιμένει προκαλεί εντύπωση. Ενώ η Εκάβη δεν αντέχει τον πόνο από την δυστυχία, η Πολυξένη,

¹¹⁹ Ο Segal (1993) σ. 160, κάνει λόγο για το μοτίβο του χρυσού: ο χρυσός λαιμός της γυναίκας παραπέμπει στη γυναικεία ομορφιά και αγνότητα που οδηγούν τελικά την Πολυξένη στο θάνατο. Επίσης, ο χρυσός της Τροίας αποκαλύπτεται ως η αιτία της δολοφονίας του Πολύδωρου από το φίλο του.

το επικείμενο σφάγιο, είναι υπόδειγμα ψυχικού μεγαλείου, «όταν θρηνεί όχι για τη δική της μοίρα αλλά για τη δυστυχία της μητέρας της»¹²⁰. Η Πολυξένη δεν θρηνεί για την απώλεια της νεότητας της, το δικαίωμά της στη ζωή ή το άδικο της απόφασης. Αντίθετα, αμέσως νιώθει την ανάγκη να θεωρήσει ότι ο πόνος της μάνας που θα χάσει την κόρη της είναι μεγαλύτερος.

**ὦ δεινὰ παθοῦς', ὦ παντλάμων,
ὦ δυστάνου μᾶτερ βιοτᾶς
οἶαν οἶαν αὖ σοι λώβαν
ἐχθίσταν ἀρρήταν τ'
ὦρσέν τις δαίμων;
οὔκέτι σοι παῖς ἄδ' οὔκέτι δὴ
γῆρα δειλαίῳ δειλαία
συνδουλεύσω.
σκύμνον γάρ μ' ὄστ' οὔριθρέπταν
μόσχον δειλαία δειλαίαν ... ἐσόψη,
χειρὸς ἀναρπαστὰν
σᾶς ἄπο λαιμότομόν τ' Αἶδα
γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα
τάλαινα κείσομαι.
καὶ σοῦ μέν, μᾶτερ, δυστάνου
κλαίω πανδύρτοις θρήνοις,
τὸν ἐμὸν δὲ βίον λώβαν λύμαν τ'
οὐ μετακλαίομαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι
ξυντυχία κρείσσων ἐκύρησεν. [στ. 197-215]**

Η Πολυξένη θα οδηγηθεί στο θάνατο σαν αγρίμι του βουνού και θα πιγεί μες στο αίμα. Θα μεταβεί στο σκοτάδι του θανάτου που κρατά τους νεκρούς για πάντα. Ο θρήνος κορυφώνεται για τη δύστυχη μητέρα της και όχι για την ίδια. Είναι προφανές ότι η Πολυξένη προκρίνει τον θάνατο από μια ζωή χωρίς αξιοπρέπεια.

Στο πρώτο επεισόδιο [στ. 216-443] φτάνει ο Οδυσσέας για να ανακοινώσει στην Εκάβη την απόφαση των Ελλήνων και να παραλάβει την Πολυξένη προκειμένου να την οδηγήσει στην σφαγή. Η Εκάβη δεν παραλείπει να του επιτεθεί και παράλληλα να τον ικετεύσει. Του θυμίζει ότι, όταν ήταν κατάσκοπος στην Τροία, γεμάτος αίματα, τον έσωσε και του επιτίθεται για τον παραλογισμό της θυσίας της κόρης της. Αφενός, δεν θεωρεί σοφό να πεθαίνει κάποιος άνθρωπος αντί για ένα ζώο ως ένδειξη τιμής, και αφετέρου θεωρεί άδικη τη θυσία της Πολυξένης – την θέση του σφάγιου θα έπρεπε να πάρει η Ελένη [στ. 258-65].

¹²⁰ Lesky (2010) σ. 105

Ο Οδυσσέας απαντά με ψυχρότητα ως εκτελεστικό όργανο της απόφασης. Θα εκπληρώσει το χρέος του προς την Εκάβη σώζοντας την ίδια, όμως παραμένει σταθερός στην αποστολή του να εκτελέσει την απόφαση του στρατεύματος. Τονίζει ότι η επιθυμία του Αχιλλέα, του πρώτου άνδρα του στρατού, πρέπει να ικανοποιηθεί, καθώς οι *έσθλοί* πρέπει να απολαμβάνουν περισσότερα από τους *κακίονας* (στ. 306-8). Ο Αχιλλέας είναι *ἄξιος τιμῆς, θανῶν ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος κάλλιστ' ἀνὴρ* (στ. 309-10). Παρατηρούμε λοιπόν ότι η απόδοση χάριτος έχει κάποιους περιορισμούς. Σε αντίθεση με τον Αχιλλέα, η Πολυξένη και η Εκάβη είναι δούλες και δεν ανήκουν στην κατηγορία των *ἀγαθῶν*, δεν διαθέτουν *ἀρετή* και δε μπορούν να θεωρηθούν φίλες των Ελλήνων¹²¹. Ο Αχιλλέας προσέφερε τη ζωή του σε αυτόν τον πόλεμο, γι' αυτό και πρέπει να ικανοποιηθεί το αίτημά του. Ως Έλληνας, ο Οδυσσέας δίνει έμφαση στους νεκρούς του πολέμου, στους οποίους πρέπει να αποδοθούν τιμές.

Το λόγο παίρνει η Πολυξένη, το πρωταγωνιστικό πρόσωπο της προαποφασισμένης θυσίας. Όλα είναι προκαθορισμένα, ενώ κανείς δεν την έχει λάβει υπόψη. Γιατί εξάλλου να τη λάβουν υπόψη όταν είναι γυναίκα και μάλιστα κόρη του Πριάμου από την πλευρά των ηττημένων, μια δούλα; Παρ' όλ' αυτά, και παρά το γεγονός ότι η Εκάβη την προτρέπει να ικετεύσει τον Οδυσσέα να της χαρίσει τη ζωή, η Πολυξένη δεν αναλαμβάνει το ρόλο του ικέτη, αλλά «του διαιτητή, που δίνει ένα τέλος στη διαμάχη»¹²². Καλεί τον Οδυσσέα να μην κρύβει το δεξί του χέρι, ούτε το κεφάλι του γιατί δεν πρόκειται να τον ικετεύσει. Αντίθετα, θα έρθει μαζί του με την θέλησή της και λόγω της ανάγκης που το επιτάσσει. Αν αρνηθεί, θα φανεί ότι νοιάζεται μόνο για τη ζωή της.

*ὡς ἔψομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν
θανεῖν τε χρήζουσ': εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι,
κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή.* [στ. 346-8]

Η Πολυξένη χρησιμοποιεί την ίδια λέξη που είχε χρησιμοποιήσει και η Μακαρία όταν επέλεξε να προσφέρει τη ζωή της εθελούσια και ηρωικά: «φιλόψυχος». Δεν περιμένει πλέον τίποτα από τη θνητή της ζωή. Μεγάλωσε σύμφωνα με τις κοινωνικές συμβάσεις της οικογένειάς της και της αριστοκρατικής της καταγωγής, πιστεύοντας ότι θα παντρευτεί κάποιο από τα αρχοντόπουλα που ανταγωνίζονταν γι' αυτήν. Όμως, πλέον έχει γίνει δούλα και δεν έχει να χάσει κάτι, αν πεθάνει. Προτιμά λοιπόν τον θάνατο από την υποτιμητική ζωή της δουλείας που θα περιορίζεται στην εκτέλεση οικιακών

¹²¹ Συνοδινού (2005) σ. 120

¹²² Lesky (2010) σ. 106

εργασιών. Δεν θέλει να ζήσει τέτοιο εξευτελισμό. Έτσι, καλεί την μητέρα της να μην την εμποδίσει στην επίτευξη της πράξης.

Για άλλη μια φορά έχουμε σύνδεση του γάμου με τον Άδη. Το μέσα του οίκου, ο κατεξοχήν χώρος της γυναίκας, αντικαθίσταται από το κάτω του Άδη. Οι αγνές παρθένοι που θυσιάζονται παντρεύονται τον Άδη. Επιλέγοντας τον θάνατο αντί για την ατίμωση η Πολυξένη καθίσταται κι αυτή με τον τρόπο της νύφη του νεκρού Αχιλλέα: έτσι αποφεύγει την αναξιοπρέπεια του δουλικού λέχους, το οποίο για μια πριγκίπισσα ήταν μοίρα χειρότερη από τον θάνατο. Ο εκούσιος θάνατος της Πολυξένης είναι ωραίος θάνατος: από τη μια, διαφυλάσσει την εσωτερική και την εξωτερική ομορφιά, την αξιοπρέπεια και το μεγαλείο της νεαρής κοπέλας, που γίνεται τώρα αντικείμενο θαυμασμού για τον όχλο των εχθρών της· από την άλλη, περισώζει όχι μόνο το κύρος του οίκου του Πριάμου αλλά και ένα ψήγμα έστω από τις παραδοσιακές αξίες του ηρωικού κόσμου σε ένα κόσμο που αργά αλλά σταθερά καταρρέει.

Μέσα από τα μεστά νοήματος λόγια η Πολυξένη δείχνει ότι ενδιαφέρεται πολύ να μην φανεί δειλή και επιδεικνύει ένα πρωτοφανές σθένος απέναντι στο θάνατο. Η Πολυξένη μέσω της πράξης της αναλαμβάνει το ρόλο της διατήρησης της αξιοπρέπειας και της τιμής της βασιλικής καταγωγής της. Εξάλλου, η πιο μεγάλη ντροπή είναι να ζεις ταπεινωμένος και όχι να πεθαίνεις. Πρόκειται για κοινό τόπο της ανδρικής ηρωικής τιμής, τον οποίο αν και γυναίκα, εφαρμόζει με απόλυτα σωστό και γενναίο τρόπο.

*θανών δ' ἂν εἴη μᾶλλον εὐτυχέστερος
ἢ ζῶν: τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος.*[στ.377-8]

Μέσα από τα λόγια και τη δράση της η Πολυξένη πετυχαίνει κάτι πολύ σημαντικό. Κατά μια έννοια αναίρεσε την απόφαση που ορίζει την τύχη της και την όρισε μόνη της. Απαλλάχτηκε από τους σπαραξικάρδιους θρήνους που θεωρείται ότι ταιριάζουν στη γυναικεία φύση και ενστερνίστηκε τον ηρωικό κώδικα τιμής. Η πράξη της μας θυμίζει την Ιφιγένεια στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*: εκείνη θυσιάστηκε για να ξεκινήσει ο πόλεμος, ενώ στην προκειμένη περίπτωση η Πολυξένη θυσιάζεται για να λήξει ο πόλεμος.

Πράγματι, τα λόγια της γίνονται αντικείμενο επαίνου τόσο από τον χορό όσο και από την Εκάβη:

Χορός

δεινὸς χαρακτήρ κάπῖσημος ἐν βροτοῖς
ἐσθλῶν γενέσθαι, κάπῖ μείζον ἔρχεται
τῆς εὐγενείας ὄνομα τοῖσιν ἀξίοις. [στ. 379-81]

Εσθλός και *ἀξίος*: πρόκειται για τα χαρακτηριστικά ενός ήρωα άνδρα. Οι λέξεις αυτές έχουν ένα ιδιαίτερο σημασιολογικό φορτίο στην αρχαιότητα και δεν συνδέονται με την γυναίκα. *Εσθλός* είναι ο Αχιλλέας, ο οποίος ως πρώτος του στρατεύματος είχε το δικαίωμα και μετά το θάνατο να ζητά να του δοθεί η ζωή μιας παρθένου ως ένδειξη τιμής. Ας μην ξεχνάμε ότι ο χρησιμοθηρικός Οδυσσεάς στερεί από την Εκάβη και την Πολυξένη κάθε ευκαιρία για διαπραγμάτευση ξεχνώντας και τις τιμές που έχει λάβει από αυτές στο παρελθόν, καθώς πλέον είναι δούλες. Επομένως, κατά τους ανδρικούς ρόλους του έργου *εσθλός* μπορεί να είναι μόνο αυτός που επέδειξε ανδρεία στο πεδίο της μάχης. Οι γυναίκες όμως ανατρέπουν την κατάσταση, διασαλεύοντας τις ισορροπίες. Σε αυτό το έργο ο ήρωας δεν είναι ένας άντρας αλλά μια γυναίκα που ενσαρκώνει αυτές τις ηρωικές αρετές και μάλιστα μια δούλα.

Γι' αυτό η Εκάβη δεν μπορεί να την κατανοήσει. Τα μητρικά της ένστικτα υπερβαίνουν τον αριστοκρατικό κώδικα τιμής και προσπαθεί ως την ύστατη στιγμή να σώσει την κόρη της¹²³. Προτιμά να χαθεί η ίδια στη θέση της. Ο Οδυσσεάς αρνείται να δεχτεί αυτήν την ανταλλαγή, καθώς η απόφαση είναι του νεκρού Αχιλλέα και όχι δική του και δεν μπορεί να επέμβει ο ίδιος. Εξάλλου, ο Χάρος πάντα προτιμά νεότερα άτομα και όχι γηραιότερα. Η Εκάβη επιμένει να πεθάνει μαζί με την κόρη της¹²⁴, αλλά για δεύτερη φορά ο Οδυσσεάς αρνείται αυτό το αίτημα. Δεν της δίνεται η δυνατότητα για ηρωικό θάνατο, καθώς δεν είναι ωραίο θέαμα να θυσιάζεται ένα γερασμένο σώμα¹²⁵. Οι παρθένες-σφάγια είναι εξιδανικευμένες μορφές, το αγνό αίμα των οποίων χύνεται για τη σωτηρία της κοινότητας, δηλαδή της κοινότητας των ανδρών, οι οποίοι λαμβάνουν την απόφαση να τις θυσιάσουν.

Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Πετρίδη¹²⁶ ότι η Πολυξένη πορεύεται μεν εκουσίως και με πλήρη συνείδηση προς τη σφαγή (αρνείται να παρακαλέσει, παροτρύνει μάλιστα και τη μητέρα της να πάψει τις προσπάθειες να τη σώσει), όμως η συνειδητή της υποταγή στη μοίρα του θανάτου δεν συνιστά αυτοθυσία υπέρ της

¹²³ Συνοδινού (2005) σ. 149

¹²⁴ Εντύπωση προκαλεί ότι στο ευριπίδειο έργο *Τρωάδες* η Πολυξένη θυσιάζεται χωρίς να το γνωρίζει η μητέρα της [Τρωαδ. 32-44].

¹²⁵ Gregory (1997) σ. 98

¹²⁶ Πετρίδης Α. στο <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/05/01/tragic-parthenoi/>

κοινότητας, αλλά το αντίθετο: συνιστά πράξη αξιοπρέπειας και αντίστασης στη *στερρὰν ἀνάγκην*. Η αντίσταση αυτή καταδικάζει την πράξη των Ελλήνων, εκθέτει ηθικά τόσο τους ζωντανούς που την εκτελούν (ιδιαίτερα τον Οδυσσέα και τον Νεοπτόλεμο, αλλά και τον Αγαμέμνονα, που δεν είχε τη δύναμη να σταματήσει τη θυσία) όσο και τους νεκρούς που τη ζήτησαν (το είδωλο του Αχιλλέα).

Η Πολυξένη παίρνει το λόγο και επαναλαμβάνει τον ηρωικό κώδικα, έναν κώδικα τιμής που θα την σώσει από την δουλεία. Εφόσον είδε ότι ο Οδυσσέας είναι αμετάπειστος, δεν επιλέγει μια άστοχη ρητορική αλλά διαλέγει την αυτοδιάθεση του σώματός της έστω και αυτήν την ύστατη στιγμή που βλέπει τη μητέρα της και το φως της ζωής¹²⁷. Οι τελευταίοι στίχοι είναι σπαρακτικοί. Η Πολυξένη αποχαιρετά τη μητέρα της και την Κασσάνδρα, αλλά δεν παραλείπει και τον αδερφό της Πολύδωρο, του οποίου τη μοίρα αγνοεί. Βέβαια στις τελευταίες της στιγμές λυγίζει στρέφοντας την προσοχή της και πάλι τη μητέρα της, η οποία είναι στα πρόθυρα της κατάρρευσης.

Η Εκάβη θρηνεί και η μόνη της συμπαράσταση είναι οι γυναίκες του χορού [*ἀπωλόμην, φίλαι ...* στ. 440]. Πράγματι η κοινή γυναικεία τους φύση μπορεί να τις κρατήσει αλληλέγγυες¹²⁸. Ακολουθεί το πρώτο στάσιμο [στ. 444-483] στο οποίο οι Τρωάδες επιδεικνύουν την αντίθετη συμπεριφορά από αυτήν της Πολυξένης. Η στάση τους είναι παθητική και η αγωνία τους είναι μεγάλη, καθώς δεν ξέρουν πού θα οδηγηθούν ως αιχμάλωτες. Η στάση αυτή βρίσκεται σε πλήρη αντιδιαστολή με το δρόμο που διάλεξε η Πολυξένη. Μέσω της ανάδειξης της τυπικής γυναικείας συμπεριφοράς η πράξη της Πολυξένης προβάλλεται ως ξεχωριστή και ασυνήθιστη, ξεφεύγει εντελώς από το στερεότυπο της γυναικείας συμπεριφοράς. Η Πολυξένη ξεπέρασε τη γυναικεία της φύση και απαλλάχθηκε από την αγωνία της αιχμάλωτης για το μέλλον που της επιφυλάσσουν οι άλλοι. Όρισε μόνη της την τύχη της.

Το β' επεισόδιο [στ.484-628] ξεκινά με ένα νέο πρόσωπο, τον κήρυκα Ταλθύβιο, ο οποίος φτάνει για να φέρει τα νέα του θανάτου της Πολυξένης και να καλέσει την Εκάβη να θάψει την κόρη της. Η Εκάβη ζητά να μάθει λεπτομέρειες της θυσίας της Πολυξένης και ο Ταλθύβιος δέχεται να της τις προσφέρει, αν και, όπως επισημαίνει, έκλαψε βλέποντας τη θυσία και θα κλάψει ξανά κατά τη διήγησή της (στ. 518-22).

¹²⁷ Kastely (1993) σ. 1039

¹²⁸ Burnett (1988) σ. 159

Σύσσωμος παρατάχτηκε ο στρατός των Αχαιών στο τόπο της σφαγής. Επιβλήθηκε τελετουργική σιωπή και ζήτησαν να δεχτεί το νεκρό σώμα του Αχιλλέα τον εξευμενισμό μέσω του αίματος της Πολυξένης. Η Πολυξένη όμως δεν επιτρέπει να την σκοτώσουν εκείνοι, όπως θέλουν και όποτε θέλουν. Αντίθετα, με πολλές σκηνοθετικές οδηγίες και με απόλυτη γνώση του τελετουργικού η Πολυξένη οργανώνει μόνη της τον θάνατό της. Την στιγμή που πάει το στράτευμα να την αρπάξει, η Πολυξένη παίρνει το λόγο και δεν διστάζει μπροστά στους Αργείους να ξεκαθαρίσει ότι εκείνη ήθελε να πεθάνει και να τους ζητήσει να μην αγγίζουν το σώμα της. Διατηρεί τον έλεγχο του σώματός της και δεν το παραδίδει στον εχθρό. Πεθαίνει με τη δική της θέληση (*έκοῦσα θνήσκω*, 548), ελεύθερη και έχοντας αποφύγει το μέλλον της δουλείας.

Η Πολυξένη βγάζει το πέπλο της με τον τρόπο που θέλει εκείνη και φαίνεται το ωραίο της σώμα, όπως θα το έδειχνε στη πρώτη νύχτα του γάμου¹²⁹. Μόνο που τώρα η Πολυξένη δεν παντρεύεται κάποιον άντρα, αλλά έναν σαν να παντρεύεται με τον Άδη. Η Πολυξένη, αντί να ζήσει τη στιγμή της επαφής με το ανδρικό μόριο και το αίμα της παρθενίας, θα νιώσει το μαχαίρι στο λαιμό της και το αίμα θα τρέξει πάνω στο νεκρό σώμα του Αχιλλέα. Αυτή τη φορά η πατριαρχική δομή της κοινωνίας δεν φαίνεται μέσω του γάμου της αλλά έχει αντικατασταθεί από τους άνδρες του στρατοπέδου που πρόκειται να την θυσιάσουν¹³⁰.

*λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὄμφαλόν,
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον:
Ἰδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὧ νεανία,
παίειν προθυμῆ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
χρήζεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὄδε. [στ. 558-65]*

Η ομορφιά της είναι όμοια με αγάλματος¹³¹. Σύμφωνα με την Συνοδινού¹³², η σκηνή δεν υποδηλώνει ερωτισμό αλλά εξισώνει την ομορφιά της Πολυξένης με την αιώνια ομορφιά των αγαλμάτων. Η Πολυξένη συνεχίζει να διατηρεί τον έλεγχο του σώματός της όταν καλεί τον Νεοπτόλεμο να την χτυπήσει στο στήθος ή τον λαιμό (στ. 563-5).

¹²⁹ Και ο Segal (1993) σ. 176 συμφωνεί ότι και στην εν λόγω τραγωδία μπορεί να συνδεθεί ο γάμος με την θυσία.

¹³⁰ Βλ. <https://antonispetrides.wordpress.com/2015/05/01/tragic-parthenoi/>

¹³¹ Στον Αγ. 242 η Πολυξένη είναι «σαν εικόνα». Κατά την Fletcher, J. (2012: 233) η κυριότερη διαφορά είναι ότι στον *Αγαμέμνονα* υποστηρίζεται από την θεά Άρτεμη, ενώ αυτόν τον υποστηρικτικό ρόλο τον έχει η *Εκάβη* στο ομώνυμο έργο.

¹³² Συνοδινού (2005) σσ. 210-11

Τέλος, μετά το χτύπημα η Πολυξένη φροντίζει ώστε να μην φανούν απρεπή σημεία του σώματός όταν πέσει στη γη νεκρή.

*ἢ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὄμως
πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
κρύπτουσ' ἃ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεών.* [στ. 568-70]

Για άλλη μια φορά η Πολυξένη ενδιαφέρεται για τη δημόσια εικόνα της, την οποία και διαφυλάσσει με κάθε τρόπο όσο είναι ζωντανή αλλά και τη στιγμή του θανάτου της. Εξακολουθεί να διατηρεί τον έλεγχο του σώματός της επιλέγοντας ποια μέρη του θα κρύψει, ενώ ταυτόχρονα προβάλλεται ως μια σεμνή νέα που κρύβεται από τα μάτια των ανδρών, όπως επιτάσσουν οι συμβάσεις του φύλου της¹³³.

Αξίζει στα λόγια της Εκάβης προς τον Αγαμέμνονα να παρατηρήσουμε τις δύο μορφές σεξιστικής βίας που υφίστανται οι κόρες της: η θυσία της Πολυξένης και η σεξουαλική υποδούλωση της Κασσάνδρας [στ. 824]. Για άλλη μια φορά η επιλογή της Πολυξένης να θυσιαστεί την αναδεικνύει σε σχέση με τις υπόλοιπες γυναίκες του έργου. Η Πολυξένη ξέρει ότι η εναλλακτική της θυσίας είναι η σεξουαλική υποδούλωση και την απορρίπτει ορίζοντας η ίδια το σώμα της στο βαθμό που μπορεί.

Η δράση της Πολυξένης τιμά όχι μόνο την ίδια αλλά και τη μητέρα της. Με αυτή τη διαπίστωση κλείνει η ρήση του Ταλθύβιου:

*τοιὰδ' ἀμφὶ σῆς λέγων
παιδὸς θανούσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὄρω.* [στ. 580-2]

Μέχρι και ο πόνος της Εκάβης αρχίζει να απαλύνεται από αυτήν την διαπίστωση. Η Εκάβη έδωσε στον Άδη *νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον* (στ. 612) και η απείραχτη και αγνή κόρη της συμβολικά θα γίνει νύφη του Αχιλλέα στον Άδη. Γι' αυτό άμεσα ψάχνει να βρει τα νεκροστολίσματα που θα προσφέρει στην κόρη της και τελειώνει το λόγο της μακαρίζοντας όσους τελειώνουν τη ζωή τους χωρίς δυστυχία, θυμίζοντας έτσι την αντίληψη για την ευτυχία που συναντούμε στις νουβέλες του Ηροδότου.

Στο γ' επεισόδιο η Εκάβη βρίσκεται αντιμέτωπη με μια νέα δυστυχία. Η θεραπεία της ανακοινώνει ότι ο γιος της Πολύδωρος είναι πλέον νεκρός. Κανένα στήριγμα δεν της

¹³³ Συνοδινού (2005) σ. 216

απομένει, κατά τα λεγόμενα της θεράπαινας. Αξίζει να συζητήσουμε την παράλληλη τοποθέτηση των δυο θανάτων από τον Ευριπίδη στην ίδια τραγωδία. Η παρουσίαση τους έχει ομοιότητες αλλά και μια σειρά από διαφορές, ενώ το μοτίβο «των δύο σωμάτων»¹³⁴ είναι αποδεικτικό σημάδι της βίας που δεν έχει τέλος.

Σε κάθε περίπτωση, ο θάνατος του Πολύδωρου είναι ένας άδικος και βίαιος θάνατος και δεν οφείλεται σε κάποιο φυσικό αίτιο. Όπως είδαμε, στην περίπτωση της Πολυξένης, παρόλο που ο θάνατός της αποφασίστηκε από άλλους, η ίδια τον μετέτρεψε σε εθελούσια αυτοθυσία διατηρώντας ως το τέλος την πλήρη αυτοδιάθεση του σώματός της. Μετά τον θάνατό της το σώμα της φυλάσσεται και προστατεύεται έως ότου να παραδοθεί στη μητέρα της, ενώ, όπως επισημαίνει και ο Αγαμέμνονας, κανείς δεν αγγίζει την νεκρή κόρη (728-9), η οποία μοιάζει να διατηρεί και νεκρή τον σεβασμό που κέρδισε όσο ήταν ζωντανή. Αντίθετα, το σώμα του νεκρού Πολύδωρου θαλασσοδέρνεται [έπ' άκταϊς νιν κυρῶ θαλασσίαις στ. 698] και τελικά τον ξεβράζει το κύμα με κίνδυνο να χανόταν για πάντα και να πεθάνει άταφος, μια κατάσταση που είναι ιδιαίτερα ατιμωτική για το αρχαίο ελληνικό άτυπο δίκαιο¹³⁵.

Η Εκάβη ενημερώνει τον Αγαμέμνονα ότι ο Πολύδωρος είναι νεκρός και χωρίς αυτόν δεν θα μπορέσει να εκδικηθεί για το θάνατο της Πολυξένης. Ο Πολύδωρος πράγματι δεν πρόλαβε να κάνει μια πράξη η οποία θα μπορούσε να φέρει τιμή στην οικογένειά του. Αντίθετα, η Πολυξένη, αν και γυναίκα, αναδεικνύεται ως πρότυπο αριστοκρατικής ηθικής, καθώς πεθαίνει με πλήρη συνείδηση και αξιοπρέπεια. Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι αφορμή για την ανακάλυψη του σώματος του Πολύδωρου στάθηκε η προετοιμασία του νεκρικού λουτρού της Πολυξένης. [λούτρ' ῶχετ' οἴσουσ' ἐξ ἄλδς Πολυξένη στ. 780].

Οι διαφορές αυτές ανάμεσα στα δύο αδέλφια και τη δράση τους αναδεικνύουν ακόμη περισσότερο την ευγένεια και τον ηρωισμό της Πολυξένης και προκαλούν το θαυμασμό μας προς τη μορφή της. Η σύγκρισή της με τα άλλα πρόσωπα του έργου (Εκάβη, Αγαμέμνονας, Πολυμήστορας) θα μας οδηγήσει σε παρόμοια συμπεράσματα.

Η Εκάβη στο πρώτο μέρος της τραγωδίας τηρεί μια παθητική στάση, που περιορίζεται στη μάταιη διαπραγμάτευση του θανάτου της Πολυξένης. Στο δεύτερο τμήμα, όμως, η

¹³⁴ Segal (1993) σ. 165

¹³⁵ Ας μην ξεχνάμε ότι στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, η Αντιγόνη δεν μπορεί να αφήσει άταφο τον αδερφό της, παρόλο που αυτός καταδικάζεται από τον Κρέοντα ως εχθρός της πατρίδας.

δράση της αλλάζει. Θρηνεί για το χαμό του γιου της αλλά αποζητά και εκδίκηση με την βοήθεια του τον Αγαμέμνονα. Τελικά, η Εκάβη παρουσιάζει κάποια χαρακτηριστικά τα οποία στην τραγωδία θεωρούνται τυπικά: χρησιμοποιεί δόλο, δρα στο σκοτάδι και εξαπατά με σχέδιο. Κατά τον Segal¹³⁶, παρατηρούμε μια έντονη αντίθεση μεταξύ της δράσης της Πολυξένης και της Εκάβης. Η δράση της Πολυξένης έχει δημόσιο προσανατολισμό: πραγματοποιείται στον ανοιχτό χώρο του στρατοπέδου και κάτω από το φως του ήλιου. Αντιθέτως, η Εκάβη δρα τη νύχτα, καταστρώνει ένα δόλιο και πονηρό σχέδιο, και το εκτελεί στον ιδιωτικό χώρο (τις σκηνές των αιχμάλωτων γυναικών).

Πράγματι, η δράση της Εκάβης θυμίζει αυτή της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Και οι δύο γυναίκες οδηγούν έναν άντρα μέσα στο σπίτι, μέσα στο σκοτάδι. Η μεν Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, η δε Εκάβη καθιστά τον Πολυμήστορα ζωντανό νεκρό, αφού τον τυφλώνει και του στερεί το μέλλον της γενιάς του. Υπό αυτό το πρίσμα και η Πολυξένη μπορεί να συγκριθεί με την Ιφιγένεια: και οι δύο προβάλλονται ως πρότυπα αυτοθυσίας και διαχείρισης του εχθρού μέσω της αυτοδιάθεσης του σώματός τους και όχι μέσω του δόλου.

Ο Αγαμέμνονας συμπονά την Εκάβη και αποδέχεται τη δικαιοσύνη του αίτηματός της να τιμωρηθεί ο φονιάς του Πολύδωρου (στ. 851-3) αλλά δεν θέλει να φανεί πουθενά ο ίδιος. Φοβάται ότι ο στρατός μπορεί να θεωρήσει ότι βοηθά την Εκάβη λόγω της συμπάθειας που τρέφει για την Κασσάνδρα (στ. 855) και ότι μπορεί να φανεί ότι παίρνει το μέρος του εχθρού. Δεν θέλει να κατηγορηθεί, γι' αυτό, αν και εμφανίζεται ως σωτήρας, στο τέλος αποδεικνύεται ένας χαρακτήρας χωρίς ιδιαίτερο ρόλο. Επιλέγει να μείνει στην αφάνεια και αφήνει τη δράση στην Εκάβη.¹³⁷ Κατά τον Lesky «με τον Αγαμέμνονα απεικονίζεται θαυμάσια ο άνθρωπος μιας ανώτερης τάξης, που δεν θέλει να φανεί σκληρός, αλλά είναι γεμάτος αναστολές»¹³⁸.

Ο Πολυμήστορας είναι ο φίλος που σκότωσε φίλο για να κερδίσει χρήματα, αποδεικνύοντας την έλλειψη ήθους και την ανειλικρίνειά του. Προσποιείται συμπάθεια και στις ερωτήσεις της Εκάβης για την κατάσταση του γιου της αποκαλύπτεται η ποταπή συμπεριφορά του. Η τιμωρία του πρέπει να είναι ανάλογη. Ο χορός στο δ' στάσιμο [1023-1107] αναγγέλλει την επερχόμενη τιμωρία του Πολυμήστορα, η οποία

¹³⁶ Segal (1993) σ. 184

¹³⁷ Συνοδινού (2005) σ. 328

¹³⁸ Lesky (2010) σ. 110

στους επόμενους στίχους πραγματοποιείται και ακούγεται η φωνή του όταν τυφλώνεται από τις γυναίκες μέσα στην σκηνή και χάνει τα παιδιά του. Όπως η Εκάβη χάνει τον τελευταίο απόγονο της γενιάς της από τα χέρια του Πολυμήστορα, έτσι και ο τελευταίος υφίσταται την σκληρότερη τιμωρία για έναν άντρα: Η Εκάβη θα σκοτώσει τους αρσενικούς απογόνους του, καταργώντας ουσιαστικά το μέλλον της γενιάς του. Ο άπληστος Πολυμήστορας νόμιζε θα εξασφάλιζε πλούτο, αλλά τελικά κέρδισε έναν άδοξο θάνατο από γυναικείο χέρι.

Μέσα από τη σύντομη αυτή συζήτηση των άλλων χαρακτήρων που εμφανίζονται μέσα στο δράμα, αναδεικνύεται η ανωτερότητα του ήθους, των επιλογών και της δράσης της Πολυξένης, η οποία διάλεξε έναν ιδιαίτερο τρόπο αντίστασης στον παραλογισμό που της επιβλήθηκε. Μπόρεσε στο μέτρο που της επέτρεπε η κοινωνία της εποχής της, ως γυναίκα, να αντισταθεί χωρίς να υπερβεί τα όρια¹³⁹. Δεν μπόρεσε να αποφύγει τη θυσία, αλλά κατάφερε να ορίσει εκείνη τις πράξεις των άλλων στο σώμα της. Εξάλλου, δεν είναι δεδομένο ότι όλα τα πρόσωπα μπορούν να πεθάνουν ηρωικά¹⁴⁰. Πράγματι, ούτε η Κασσάνδρα έχει μια τέτοια τύχη, ούτε ο Πολύδωρος, αλλά και ούτε ο Πολυμήστορας ή η Εκάβη.

Ο Henrichs συζητά το θάνατο της Πολυξένης ως μια διαδικασία «επαναπροσδιορισμού της δολοφονίας ως αυτοθυσία» και υποστηρίζει ότι, «η τραγωδία μετατρέπει τις εγκόσμιες πράξεις επιθετικότητας σε οιονεί θρησκευτικό γεγονός που τις μεγεθύνει και τις ανυψώνει σε ένα βαθμό συμβατό με το τελετουργικό πλαίσιο, την ηθική εξουσία και το ενδιαφέρον για το θείο». ¹⁴¹

Όπως παρατηρεί και η Zeitlin, η *Εκάβη* είναι ένα έργο που διαποτίζεται από τυπική διονυσιακή βία, η οποία εκδηλώνεται μέσα από την απειλή του σπαραγμού, τις εικόνες των ζώων και ιδιαίτερα την ανθρώπινη θυσία της Τρωικής πριγκίπισσας¹⁴². Η Πολυξένη γίνεται ηθικό ιδανικό για τον ελληνικό στρατό, ενσωματώνοντας όλα τα αξιόλογα χαρακτηριστικά που εμφανώς απουσιάζουν από τους αρσενικούς χαρακτήρες του παιχνιδιού. Η θηλυκότητά της θα έπρεπε κανονικά να την εμποδίσει από το να αποτελέσει πρότυπο για τους άνδρες, αλλά η ευγένεια και η αυτοθυσία της επιτρέπουν

¹³⁹ Matthiessen (2010) σ. 19

¹⁴⁰ Foley (2015) σ. 45

¹⁴¹ Henrichs (2000) σ. 174

¹⁴² Zeitlin (1996) σσ. 172-216

να αναλάβει αυτήν την αρσενική θέση εξουσίας, παρά την ιδιότητα του Άλλου. Έτσι, η Πολυξένη αντιπροσωπεύει ένα σύνολο από νόμους που παραμένουν άθικτοι ακόμη και στην κατάσταση της δουλείας αλλά και μπροστά στο θάνατο¹⁴³. Μοιάζει να έχει υιοθετήσει μια προσωπική/ιδιωτική αντίληψη της ελευθερίας της την στιγμή που η δημόσια ελευθερία της έχει ήδη χαθεί, κερδίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ελευθερία στην ψυχή της¹⁴⁴. Επομένως, ενώ όλες οι άλλες εξεταζόμενες γυναίκες πεθαίνουν για να ωφελήσουν κάποιον άλλο, η Πολυξένη με τη θυσία της διασώζει τη δική της ελευθερία¹⁴⁵.

Η θυσία της Πολυξένης αφαιρεί ένα ακόμη λιθαράκι από το οικοδόμημα του ηρωικού-επικού πολιτισμού, το οποίο πλέον είναι έτοιμο να καταρρεύσει οριστικά. Η ίδια η κοπέλα αποτελεί μια από τις λαμπρότερες γυναικείες παρουσίες σε ολόκληρο το τραγικό corpus. Η μορφή της, άλλωστε, ήταν το κύριο στοιχείο που κατέστησε την *Εκάβη* μια από τις δημοφιλέστερες τραγωδίες του Ευριπίδη κατά την αρχαία και βυζαντινή περίοδο. Η αγνότητα και η αθωότητά της αντικατοπτρίζονται στην τελειότητα του νεανικού της σώματος, το οποίο πότε γυμνώνει επιδεικτικά σε μια καταγγελτική χειρονομία, πότε προστατεύει επιμελώς, ακόμη και τη στιγμή που πέφτει σφαγμένη, από τα λάγνα μάτια των ανδρών που παρακολουθούν.

¹⁴³ Welman (2013) σ. 63

¹⁴⁴ Corey et Eubanks (2003)σσ. 10-11

¹⁴⁵ McDonald (1990) σ. 79

Κεφάλαιο 6

Επίλογος

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή μελέτησε τις περιπτώσεις τεσσάρων γυναικείων μορφών του Ευριπίδειου δράματος που θυσιάζουν τη ζωή τους με δική τους απόφαση κάτω από διαφορετικές συνθήκες κάθε φορά. Επιχειρήθηκε η διερεύνηση των λόγων και των κινήτρων που οδήγησαν τις γυναίκες στην συγκεκριμένη απόφαση, των εσωτερικών διεργασιών που προηγήθηκαν, της αντιμετώπισης του επικείμενου θανάτου αλλά και της σχέσης που οι ηρωίδες αναπτύσσουν με τους άλλους χαρακτήρες των έργων μέσα στα οποία εμφανίζονται.

Η Άλκηστη παρουσιάζει αρκετές διαφορές από τις άλλες τρεις τραγικές γυναίκες που μελετήθηκαν. Είναι παντρεμένη και μητέρα. Οδηγείται στην αυτοθυσία από την πίστη της και την αφοσίωσή της στον άνδρα της και στον οίκο. Ο θάνατός της δεν συνδέεται με κάποιο πολεμικό ή πολιτικό γεγονός, αλλά με τη διαιώνιση του οίκου μέσω της σωτηρίας της κεφαλής του¹⁴⁶. Ταυτόχρονα όμως, η απόφασή της να πεθάνει στη θέση του Άδμητου θα στερήσει από τα παιδιά της τη μητέρα τους και θα προκαλέσει τη διασάλευση της ισορροπίας του οίκου. Μέσα από τη δράση της η Άλκηστη αναδεικνύεται ως μια ευγενής μορφή με ηρωικά χαρακτηριστικά, σε αντίθεση με τον άνδρα της. Ο Άδμητος παρουσιάζεται ως ένας δειλός αντιήρωας, όμως τελικά το status του αποκαθίσταται μέσω της χειρονομίας της φιλοξενίας που προσφέρει στον Ηρακλή, χάρη στην οποία η Άλκηστη επιστρέφει στον κόσμο των ζωντανών, κάτι που δεν συμβαίνει με καμία άλλη ηρωίδα της μελέτης μας.

Η Μακαρία, η Ιφιγένεια και η Πολυξένη είναι νεαρά κορίτσια, παρθένοι, και η θυσία τους αποτελεί το πρώτο βήμα στη λύση ενός πολιτικού ή πολεμικού προβλήματος: Η Μακαρία διασώζει τους απογόνους του Ηρακλή, που όταν γίνουν άνδρες θα μπορέσουν να εκδικηθούν τον εχθρό του πατέρα τους, αλλά και την πόλη της Αθήνας, η οποία τους προσέφερε πολιτικό άσυλο και κινδυνεύει από κοινωνική αναταραχή. Η Ιφιγένεια θυσιάζεται για να ξεκινήσει η τρωική εκστρατεία και η Πολυξένη για να λήξει. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι και στις τρεις περιπτώσεις η θυσία λειτουργεί ως μέσο κατευνασμού του θυμού των ανδρών: καθησυχάζεται το στράτευμα στην *Ιφιγένεια εν*

¹⁴⁶ Hall (2007) σ. 155

Αυλίδι και στην *Εκάβη*, αλλά και οι Αθηναίοι που δεν θέλουν να θυσιάσουν αθηναία κοπέλα στους *Ηρακλείδες*.

Στους *Ηρακλείδες* η αυτοθυσία περιορίζεται σε μία σκηνή που δεν προετοιμάζεται από τον πρόλογο, αποτελώντας μια έκπληξη. Αντίθετα, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* το θέμα της θυσίας απλώνεται σε όλο το έργο, ενώ στην *Εκάβη* η θυσία της Πολυξένης φαίνεται να διαπλέκεται με τον θάνατο του Πολύδωρου και την τύφλωση του Πολυμήστορα και να αποκτά νόημα στο πλαίσιο ολόκληρης της τραγωδίας. Επίσης, παρατηρούμε ότι στις περιπτώσεις της θυσίας της Ιφιγένειας και της Πολυξένης ο Ευριπίδης ακολουθεί την παράδοση, ενώ η θυσία της Μακαρίας έχει επινοηθεί στο πλαίσιο της περίπτωσης.

Και στις τρεις περιπτώσεις υπάρχει μια κρίση: στους *Ηρακλείδες* μια πολεμική διένεξη με τους Αργείους, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και στην *Εκάβη* η αναζήτηση του ανέμου που θα οδηγήσει τον ελληνικό στρατό στην Τροία και πίσω στην Ελλάδα αντίστοιχα. Σε όλες τις θυσίες ζητείται το ιδανικό σφάγιο. Η ευγενική καταγωγή, το νεαρό της ηλικίας και η παρθενία είναι βασικά κριτήρια επιλογής της καταλληλότερης. Η Ιφιγένεια και η Πολυξένη επιλέγονται ονομαστικά ως αναγκαία θύματα για την επίτευξη συγκεκριμένων στόχων. Αντιθέτως, η Μακαρία προσφέρεται οικειοθελώς στον θάνατο. Το ίδιο ισχύει και για την Άλκηστη.

Η δράση των γυναικείων μορφών που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία είναι αξιοθαύμαστη και η απεικόνισή τους μέσα στα δράματα στα οποία εμφανίζονται παρουσιάζει σημαντική απόκλιση από την τυπική εικόνα που έχουμε για την Αθηναία της κλασικής εποχής. Αφήνουν την ιδιωτική σφαίρα του οίκου και εξέρχονται στη σκηνή, όπου συνομιλούν με άνδρες και εκτίθενται στο ανδρικό βλέμμα, είναι ευφυείς, γενναίες, αποφασιστικές και δυναμικές. Αντιθέτως, οι άνδρες με τους οποίους έρχονται σε επαφή δεν είναι μορφές άξιες εκτίμησης και θαυμασμού. Ο Άδμητος ήταν μια εγωιστική μορφή που προτίμησε να χάσει η γυναίκα του τη ζωή της στη θέση του. Ο Ιόλαος είναι μια αδύναμη μορφή με έντονες συναισθηματικές εξάρσεις. Ο Αγαμέμνονας είναι μια θηλυπρεπής μορφή που σε τίποτα δεν θυμίζει τον ηγετικό Αγαμέμνονα του έπους. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* δρα με δόλο και επιδεικνύει έλλειψη αποφασιστικότητας, ενώ στην *Εκάβη* επιλέγει να παραμείνει στο περιθώριο της δράσης ως ένας ουδέτερος παρατηρητής. Και οι αρσενικές μορφές του Πολύδωρου και του Πολυμήστορα δεν διακρίνονται για τον ηρωισμό τους. Αποτέλεσμα αυτής της απεικόνισης είναι η παρουσίαση δειλών ανδρών κυρίως μέσω της σύγκρισής τους με τις γυναίκες των αντίστοιχων έργων.

Είναι όμως σημαντικό ότι, παρά το δυναμισμό και την ανατρεπτικότητα που χαρακτηρίζουν τη δράση των γυναικών που μελετήσαμε, τελικά αυτές ποτέ δεν ξεπερνούν πραγματικά τα όρια του φύλου τους: η Άλκηστη θυσιάζεται για τη συνέχεια του οίκου, η Μακαρία για την επιβίωση του γένους της. Η Μακαρία, η Ιφιγένεια και η Πολυξένη βλέπουν τη θυσία τους με όρους που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν θηλυκοί. Πρόκειται για μορφές που ταύτισαν το ηρωικό τους κατόρθωμα με την τιμή που θα αποκτούσαν από τον γάμο και τα παιδιά τους. Παρά το γεγονός ότι πραγματοποιούν τη μετάβαση από το εσωτερικό του οίκου στη δημόσια σφαίρα, δεν συνιστούν ποτέ πραγματική απειλή για τον κόσμο των ανδρών, σε αντίθεση με κάποιες άλλες μορφές της τραγωδίας, όπως είναι η Μήδεια ή η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα*, οι οποίες βγαίνουν στη δημόσια σφαίρα προφασιζόμενες ότι υπηρετούν τα συμφέροντα του οίκου αλλά τελικά προωθούν τα δικά τους προσωπικά συμφέροντα. Τέλος, είναι σημαντικό ότι όλες οι ηρωίδες που συναντήσαμε πεθαίνουν για να προωθήσουν τα συμφέροντα των ανδρών.

Είναι συγκινητικό που τα πρόσωπα αυτά εμφανίζονται μόνο για να πεθάνουν και να αποδεχτούν το θάνατό τους¹⁴⁷. Το θάρρος τους δεν μπορεί να φανεί με κανέναν άλλο τρόπο πέρα από την αποδοχή του θανάτου που τους επιβάλλεται έξωθεν. Η Άλκηστη, η Μακαρία, η Ιφιγένεια και η Πολυξένη είναι γυναικείες μορφές οι οποίες οδηγούνται σε ένα βίαιο και ξαφνικό τέλος, με τον τρόπο δηλαδή που αποφάσισαν οι άνδρες για αυτές, επιβεβαιώνοντας τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Έτσι, το ανδρικό κοινό είχε την ευκαιρία να επιβεβαιώσει για άλλη μια φορά την ανωτερότητα του άνδρα έναντι της γυναίκας μέσα από τον έλεγχο μέχρι και του θανάτου της.¹⁴⁸ Όμως η πορεία της δράσης των τεσσάρων ηρωίδων έσπασε τα κατεστημένα για τη γυναικεία θέση. Όταν η επιλογή τους ήταν θάνατος άδοξος ή ένδοξος εκείνες επέλεξαν τον ένδοξο θάνατο, την αυτοθυσία και ανέδειξαν την θανάτωσή τους σε κάτι ιερό και αξιοσέβαστο. Μέσα από το μοτίβο της αυτοθυσίας η ευριπίδεια τραγωδία αναδεικνύει το μοναδικό ψυχικό μεγαλείο των γυναικών για όσο διάστημα διαρκεί η θυσία, μέχρι να αποκατασταθεί η πατριαρχική ιδεολογία και η γυναίκα να πεθαίνει.

Πάντως, όπως υποστηρίζει η Αλεξοπούλου, «ο Ευριπίδης παρουσιάζει τις γυναίκες σε νέους ρόλους ισχυρότερους. Γι' αυτό έχει υποστηριχτεί ότι, όπως ο Πραξιτέλης εισήγαγε

¹⁴⁷ Romilly (1997) σ. 82

¹⁴⁸ Η παρουσία των γυναικών στα Μεγάλα Διονύσια αποτελεί επίμαχο ζήτημα. Βλ. Goldhill S. (2007) σ. 93

την γυναίκα στη γλυπτική, έτσι και ο Ευριπίδης την εισήγαγε στην τραγωδία»¹⁴⁹. Με τον τρόπο αυτό δραματοποιείται η αδικία εις βάρος της γυναίκας και αναδεικνύονται οι λανθασμένες συμπεριφορές και οι άδικες προκαταλήψεις απέναντι στο γυναικείο φύλο¹⁵⁰.

Τέλος, είναι σημαντικό ότι, παρά το γεγονός ότι οι ηρωίδες στο τέλος πεθαίνουν και σιγούν, υπηρετώντας τα ανδρικά συμφέροντα και επιβεβαιώνοντας τις πατριαρχικές δομές, πριν από αυτό κερδίζουν τη συμπάθεια και το θαυμασμό μας με τη φωνή τους, τις ιδέες και τη δράση τους. Όπως παρατηρεί η Mossman, «αν και η κοινωνία επέβαλε στην γυναίκα σιωπή και αφάνεια, η τραγωδία της έδωσε ευφράδεια λόγου και μια προκλητική φωνή αντίστασης»¹⁵¹. Εξάλλου ήδη στην αρχαιότητα κάποιοι ευαίσθητοι δέκτες μοιάζουν να διαισθάνονται και να προοιωνίζουν την αξίωση της τραγωδίας να είναι δημοκρατική με την σύγχρονη έννοια του όρου. Έτσι χρησιμοποιεί προφητικά την λέξη ‘δημοκρατία’ ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους*, όταν βάζει τον Ευριπίδη στον αγώνα του με τον Αισχύλο για το ποιος είναι ο καλύτερος τραγικός ποιητής να εκφράσει τον αξιοθαύμαστο, εξωφρενικό ισχυρισμό ότι έκανε την τραγωδία ‘δημοκρατική’ ακριβώς επειδή έδωσε φωνή στις γυναίκες, τους δούλους, τα νεαρά κορίτσια και τις ηλικιωμένες γυναίκες και τους επέτρεψε να μιλούν δίπλα στους αφέντες του σπιτιού (στ. 949-52). Έτσι, παρά το γεγονός ότι η τραγωδία επιβεβαιώνει το κοινωνικό status quo της γυναίκας, ταυτόχρονα αυτή η κυρίαρχη ιδεολογία υπονομεύεται από τον εγγενή πλουραλισμό του δράματος και από την ένταξη μέσα στην τραγωδία αποκλεισμένων οπτικών θέασης περιθωριοποιημένων στην πραγματική ζωή ομάδων, όπως είναι αυτή των γυναικών¹⁵². Επομένως, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η ισχυρή φωνή και η εντυπωσιακή δράση των τεσσάρων γυναικών που μελετήσαμε σε αυτή την εργασία υπονομεύουν την πατριαρχική ιδεολογία στην οποία τελικά αυτές αναγκαστικά υποκύπτουν.

¹⁴⁹ Αλεξοπούλου (2000) σ.19

¹⁵⁰ Conacher (1967) σ. 32

¹⁵¹ Mossman (2010) σ. 489

¹⁵² Hall (1997) σσ.93-126

Βιβλιογραφία

Adkins, A. W. H. 1966. «Basic Greek Values in Euripides' Hecuba and Hercules Furens». *The Classical Quarterly* 16, 193-219

Αλεξοπούλου, Χ. Ε. 2013. *Ευριπίδης, η δράση της Γυναίκας: Εκδίκηση και Επιβολή*. Αθήνα: Έννοια

Allan, W. 2001. *Euripides. The Children of Heracles*. Aris & Phillips

Arrowsmith, W. 1975. *Euripides: Alcestis*. Oxford University Press

Avery, H. C. 1971. «Euripides' "Heracleidai"». *The American Journal of Philology* 92, 539-565

Barry, P. 2013. *Γνωριμία με τη θεωρία*, μτφρ. Α. Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα

Blondell, R. et al. 1999. *Women on the edge. Four Plays by Euripides*. Routledge

Burgess, D. L. 2004. «Lies and Convictions at Aulis». *Hermes* 132, 37-55

Burian, P. 1977. «Euripides' Heraclidae: An Interpretation». *Classical Philology* 72, 1-21

Cook, A. 1971. *Enactment: Greek Tragedy*, Chicago

Conacher, D. J. 1967. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto: Toronto University Press

___ 1988. *Euripides: Alcestis*. Warminster

Corey, D. D. and Eubanks C. L. 2003. «Private and Public Virtue in Euripides' Hecuba». *Interpretation* 30.3. 223-249.

Cropp, M., Lee K., and Sansone D (επιμ.) 2000. *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Stripes Publishing

Csapo, E. 2000. «Later Euripidean Music». In M Cropp, K. Lee, and D. Sansone (επιμ.), σσ. 399-426

De Beauvoir, S. 1949. *The Second Sex*. Jonathan Cape

De Romilly, J. 2011, *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Αθήνα: Καρδαμίτσα

Des Bouvrie, S. 1990. *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*. Norwegian University Press

Easterling P. E. (επιμ.) 2007. *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. μτφρ.-επιμ. Λ. Ρόζη, Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Fantham, E. et al. 2004. *Οι γυναίκες στον αρχαίο κόσμο*, Αθήνα: Πατάκη

Finley, M. I. 1998. *Ο κόσμος του Οδυσσέα*, μτφρ. Σ. Μαρκιανός. Αθήνα: Ι. Σιδέρης

Firnhaber, C. G. 1841. *Euripides, Iphigenia in Aulis*. Leipzig

Fletcher, J. 2003. «Women and Oaths in Euripides». *Theatre Journal* 55.1, 29-44

___ 2012 «Law and Spectacle in Euripides' *Hecuba*». Rosenbloom D et al. (επιμ.), 225-243

Foley, H. P. 1981. *Reflections of Women in Antiquity*. Gordon and Breach.

___ 1982. «The Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*». *Classical Philology* 77, 1-21

___ 1985. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell University Press

___ 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press

___ *Euripides: Hecuba*. Bloomsburry Academic, London/New York 2015

Funke, H. 1964. «Aristoteles zu Euripides' *Iphigeneia in Aulis*». *Hermes* 92, 284-299

Gamel, M.-K. 1999. «Iphigenia at Aulis». In Blondell et. Al, 305-389

Goldhill, S. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press

___1999 (et al. ed.) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge

Gregory, J.1979. «Euripides' Alcestis». *Hermes* 107,259-270

___1991. *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor, University of Michigan Press

___1999. *Euripides: Hecuba (Introduction, Text, and Commentary)*. Scholars Press, Atlanta, Georgia

___2005. (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing

___2010(επιμ.) *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας, 31 Εισαγωγικά δοκίμια*. μτφρ. Μ. Κάισαρ- Γ. Φιλίππου- Ο. Μπεζαντάκου. Αθήνα: Παπαδήμα

Griffith, M. 2001. «Antigone and Her Sister(s): Embodying Women in Greek Tragedy» in A. Lardinois and L. McClure(επιμ.) 117-120

Hal E. 1999. «Actor's song In Tragedy». In S. Goldhill and R. Osborne 96-124

___2007. «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας» στο Easterling P. E.(επιμ), 137-188

Hall, F. A. 1914. «A Comparison of the "Iphigenias" of Euripides, Goethe, and Racine», *The Classical Journal* 9, 371-384

Hardie, P. R. 1984. «The sacrifice of Iphigeneia: An Example of "Distribution" of a Lucretian Theme in Virgil», *The Classical Quarterly* 34, 406-412

Harry, J.E. 1916. «The Opening Scene of the Iphigenia in Aulis», *The Classical Review* 30, 8-9

Henrichs, A. 2000. «Drama and Dromena: Bloodshed, violence, and sacrificial metaphor in Euripides». *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 173-188

Herington, J. 1985. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, University of California Press

Hose, M. 1990-1991. *Studien zum Chor bei Euripides*, B. G. Teubner Stuttgart

— 2011. *Ευριπίδης. Ο ποιητής των παθών*, Αθήνα: Καρδαμίτσα

Ιακώβ, Δ. Ι. 2012. *Ευριπίδης Άλκηστη*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, τόμος Ι και ΙΙ

Κακριδής, Ι. Θ. 1971. *Μελέτες και άρθρα*, Εστία

Kakridis, H. J. 1963. «La notion de L'amitie et de l'hospitalité chez Homère», Thessalonique In: *Revue des Études Grecques*, 76,453-454

Knox, B.M.W. 1977. «The Medea of Euripides'», *Y.C.L.S.* 25, 193-225

Kott, J. 1976. *Θεοφαγία. Δοκίμια για την τραγωδία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα: Εξάντας

Kovacs, D. 2003. «Toward a Reconstruction of "Iphigenia Aulidensis"», *The Journal of Hellenic Studies* 123, 77-103

Lardinois, A. and McClure, L.(επιμ.) 2001. *Making Silence Speak: Women's Voice in Greek Literature and Society*, Princeton and Oxford: Princeton University Press

Larson, J. 1995. *Greek heroine cults*. University of Wisconsin Press

Lesky, A. 1925. *Alkestis. Der Mythos and das Drama*. Wien

— 2010. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων Β'*, μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

— 2014. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη

Luschnig, C. A. E. and Roisman, H. M. 2003. *Euripides' Alcestis*. Oklahoma

- McDonald, M. 1990. «Iphigenia's "Philia": Motivation in Euripides "Iphigenia at Aulis"», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, 34, 69-84
- Markantonatos, A. 2013. *Euripides' "Alcestis": Narrative, Myth, and Religion*. Walter de Gruyter 2013
- Matthiessen, K. 2011. *Euripides "Hecabe"*. Walter de Gruyter
- McClure, L. 1999. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton
- McLean, J. H. 1934. «The Heraclidae of Euripides». *The American Journal of Philology* 55 , 197-224
- Meridier, L. 1926. *Euripide, Tragédies, t. I : Le Cyclope - Alceste - Médée - Les Héraclides*, Paris:Les Belles Lettres
- Μηλιος, Α. κ.α. 2000. *Δημόσιος και ιδιωτικός βίος Ι: Από την αρχαιότητα έως και τα μεταβυζαντινά χρόνια*, Πάτρα
- Morwood, J. 2001. «A Note on Euripus in Euripides' Iphigenia at Aulis». *The Classical Quarterly*, 51,607-8
- Mossman, J. 2010. «Γυναικείες φωνές» στο Gregory (2010) 459-508
- Nyquist, M. 2008. «The Plight of Buchanan's Jephtha: Sacrifice, Sovereignty, and Paternal Power», *Comparative Literature* 60,331-354
- O' Conner, E.A.M.E-Visser. 1987. *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam: B.R. Grüner Publishing Company
- Panoussi, V. 2005. «Polis and Empire. Greek tragedy in Rome» στο Gregory (2005) 413-427

- Parker, L. P. E. 2007. *Euripides Alcestis*. Oxford
- Πετροπούλου, Α. 2000. «Οικογενειακοί θεσμοί», στο Α. Μηλιός κ.α., 279-330
- Pietruczuk, K. 2012. «The Prologue of “Iphigenia Aulidensis” Reconsidered», *Mnemosyne* 65, 565-583
- Πολίτης Ν. Γ. 1909. «Ακριτικά άσματα. Ο θάνατος του Διγενή». *Λαογραφία* 1, 169-275
- Powell, A. 1990. *Euripides, women and Sexuality*. Routledge
- Rabinowitz, N. S. 1999. «Alcestis». In Blondell et. al, 93-145
- Robert, S. J. 1968. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Feminity*. New York: Science House
- Rosenbloom, D et al (ed.). 2012. *Greek Drama IV*. Liverpool University Press
- Schmitz, T. A. 2007. *Modern Literary Theory and Ancient Texts, An Introduction*. Blackwell
- Seeck, G. A. 1985. *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides. Ein motivanalytischer Kommentar zur 'Alkestis'*. Heidelberg: C. Winter
- 2008. *Euripides Alkestis*. De Gruyter
- Segal, C. 1993. *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytos, and Hecuba*. Duke University Press Books
- Skinner, M. B. 1976. «Iphigenia and Polyxena: A Lucretian Allusion in Catullus», *Pacific Coast Philology* 11, 52-61
- Sorum C. E. 1992. «Myth, Choice and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis». *The American Journal of Philology*, 113, 527-542
- Συνοδινού, Κ. 2005. Ευριπίδης: Εκάβη. Δαίδαλος (Ζαχαρόπουλος Ι.)

- Susanetti, D. 2001. *Euripide Alceste*. Marsilio
- Viljoen, H. G. 1948. «Notes on Euripides, Iphigenia Aulidensis», *Mnemosyne*, Fourth Series 1, 205-221
- Walsh, G.B. 1979. «Public and Private in Three Plays of Euripides», *Classical Philology* 74, 294-309
- Weiss, N. A. 2014. «The Antiphonal Ending Of Euripides' Iphigenia in Aulis (1475–1532)» *Classical Philology* 109, 119–129
- Welman T. 2013. *The feminine Other in Euripides' Hecuba: exploring tensions in the masculine classical polis*. Stellenbosch University
- Wilamowitz- Moellendorff U. von. 1882. «Exkurse zu Euripides Herakliden». *Hermes* 17, 337-64
- Willink, C. W. 1971. «The Prologue of Iphigenia at Aulis», *The Classical Quarterly* 21, 343-364
- Wilkins, J. 1990. «The State and The Individual: Euripides' Play of Voluntary Self-Sacrifice». In Powell, 177-188
___1993. *Euripides Heraclidae*, Oxford: Clarendon Press
- Wohl, V. 1998. *Intimate Commerce Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. 2008. *Ευριπίδου Άλκηστις*. Αθήνα: Στιγμή
- Zeitlin, F. I. 1996. *Playing the other: gender and society in classical Greek literature*, University of Chicago Press
- Zenelak, M.K. 1998. *Gender and Politics in Greek Tragedy*. New York: Peter Lang

Ιστοσελίδες

Για το αρχαίο κείμενο: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

<https://antonispetrides.wordpress.com/>