

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Ελληνική Γλώσσα
και Λογοτεχνία*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ζητήματα φύλου στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες:
Ευριπίδου Ιππόλυτος, Άλκηστις και Σοφοκλέους Τραχίνιες.

Δέσπω Αντωνίου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Αικατερίνη Τσολακίδου

Ιανουάριος 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Ελληνική Γλώσσα
και Λογοτεχνία*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ζητήματα φύλου στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες:
Ευριπίδου *Ιππόλυτος*, *Άλκηστις* και Σοφοκλέους *Τραχίνιες*.

Δέσπω Αντωνίου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Αικατερίνη Τσολακίδου

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

Ιανουάριος 2021

Περίληψη

Στόχος της παρούσας διπλωματικής διατριβής είναι να διερευνηθούν τα ζητήματα φύλου υπό το πρίσμα των φεμινιστικών θεωριών και των Σπουδών του Φύλου (Gender Studies) στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες: Ευριπίδου *Ιππόλυτος* και *Άλκηστις* και Σοφοκλέους *Τραχίνιες*. Πιο συγκεκριμένα, θα εξεταστεί η αναπαράσταση των γυναικείων χαρακτήρων, το ήθος, ο λόγος και η συμπεριφορά τους, αλλά επίσης και ο λόγος και η δράση των ανδρικών χαρακτήρων. Η *Άλκηστη* του Ευριπίδη αποτελεί μια ιδιαίτερη και αινιγματική μορφή. Πρόκειται για πρότυπο ερωτευμένης γυναίκας που για χάρη του αγαπημένου της *Άδμητου* προσφέρει τη ζωή της για να σώσει τόσο τον ίδιο όσο και τον οίκο της. Φέρει τα χαρακτηριστικά επικού ήρωα και ανήκει στις γυναίκες-ηρώιδες που συνδυάζουν με ενδιαφέροντα τρόπο τον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο της αφοσιωμένης συζύγου και μητέρας με στοιχεία ανδρικού ηρωισμού. Η *Φαίδρα*, σύζυγος του *Θησέα*, στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη πέφτει θύμα της θεάς *Αφροδίτης* και ερωτεύεται παράφορα τον θετό της γιο, *Ιππόλυτο*. Βρίσκεται μπροστά σε ένα τρομακτικό δίλημμα, είτε να δώσει ένα έντιμο τέλος στην ζωή της και να διατηρήσει το καλό της όνομα καθώς και το καλό όνομα των παιδιών της και την ακεραιότητα του οίκου της, είτε να επιδιώξει την ανταπόκριση από τον *Ιππόλυτο* ως προς τα συναισθήματα της εκφράζοντας του τι νιώθει. Στις *Τραχίνιες* η *Δηιάνειρα* σκοτώνει κατά λάθος τον άνδρα της *Ηρακλή*, στην προσπάθειά της να διατηρήσει ζωντανό το γάμο της και να συντηρήσει τον οίκο. Πρόκειται για μια τραγωδία που πραγματεύεται ένα προσωπικό και οικογενειακό δράμα από την πλευρά και των δύο φύλων, καθώς οι δύο ήρωες οδηγούνται στην καταστροφή τους. Η *Φαίδρα* και η *Δηιάνειρα*, παρότι είναι καλές σύζυγοι, άθελα τους προκαλούν την καταστροφή του οίκου τους στην προσπάθειά τους να τον σώσουν.

Summary

The aim of this dissertation is to investigate gender issues from a perspective of feminist theories and Gender Studies in ancient Greek drama: Euripides *Hippolytus* and *Alcestis* and Sophocles *Trachiniae*. More specifically, the representation of female characters, their morals, speech and behaviour, but also the speech and action of male characters will be examined. Euripides' *Alcestis* is a special and enigmatic figure. She is a role model of a woman in love who, for the sake of her beloved Admetus, offers her life to save both himself and her house. She bears the characteristics of an epic hero and belongs to the female heroines who combine in an interesting way the traditional female role of a devoted wife and mother with elements of male heroism. Phaedra, Theseus' wife, falls in love with the goddess Aphrodite in *Hippolytus* of Euripides and falls madly in love with her adopted son, Hippolytus. She is faced with a frightening dilemma, either to end her life honestly and maintain her good name as well as the good name of her children and the integrity of her home, or to seek a response from Hippolytus in terms of emotions. In *Trachiniae*, Dianeira accidentally kills her husband Hercules, in an attempt to keep her marriage alive and to maintain the *oikos*. It is a tragedy that deals with a personal and family drama on the part of both sexes, as the two heroes are led to their destruction. Phaedra and Dianeira, although they are good wives, inadvertently they cause the destruction of their house in their attempt to save it.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτρια μου Δρ. Αικατερίνη Τσολακίδου κυρίως για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας. Ειδικότερα, θα ήθελα να την ευχαριστήσω για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση της, για την επίλυση διάφορων θεμάτων καθώς ακόμη και για την ηθική υποστήριξη καθ' όλη τη διάρκεια.

Θα ήθελα ακόμη να απευθύνω τις ευχαριστίες μου στους γονείς μου Έλση και Φίλιππο, οι οποίοι στήριξαν τις σπουδές μου με κάθε δυνατό τρόπο. Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω την εν λόγω διατριβή στον αείμνηστο παππού μου, Σώζο και γιαγιά μου, Δέσποινα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<u>Κεφάλαιο 1</u>	1
<u>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</u>	1
<u>Κεφάλαιο 2</u>	8
<u>Σοφοκλέους Τραχίνιες</u>	8
<u>2.1. Εισαγωγή και υπόθεση του έργου</u>	8
<u>2.2. Ανάλυση του έργου</u>	9
<u>2.3. Συμπεράσματα</u>	31
<u>Κεφάλαιο 3</u>	34
<u>Ευριπίδου Άλκηστις</u>	34
<u>3.1 Εισαγωγή και υπόθεση του έργου</u>	34
<u>3.2. Ανάλυση του έργου</u>	36
<u>3.3. Συμπεράσματα</u>	58
<u>Κεφάλαιο 4</u>	61
<u>Ευριπίδου Ιππόλυτος</u>	61
<u>4.1 Εισαγωγή και υπόθεση του έργου</u>	61
<u>4.2. Ανάλυση του έργου</u>	63
<u>4.3. Συμπεράσματα</u>	81
<u>Κεφάλαιο 5</u>	83
<u>Συμπεράσματα</u>	83
<u>Βιβλιογραφία</u>	86

Κεφάλαιο 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα ζητήματα φύλου στην αρχαία τραγωδία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η θέση των γυναικών στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας έχει γίνει αντικείμενο συζήτησης και διαφωνίας ανάμεσα στους κριτικούς. Τα στοιχεία που έχουμε συγκεντρώσει είναι κατά βάση αποσπασματικά και αντιφατικά (Foley 1981: 127). Αναλυτικότερα, οι γυναίκες της Αθηναϊκής κοινωνίας δεν είχαν λόγο για τα κοινά, ήταν περιορισμένες στο σπίτι και ασχολούνταν αποκλειστικά με τα του οίκου και την ανατροφή των παιδιών, σε αντίθεση με τις γυναίκες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, οι οποίες παρουσιάζονται άλλοτε να έχουν λόγο για το δημόσιο και πολιτικό γίνεσθαι, άλλοτε να έχουν ρητορική δεινότητα και επιρροή στους ανδρικούς χαρακτήρες που συμμετέχουν στην πλοκή των έργων (Foley 1981: 127, Foley 2001: 109-110).

Σήμερα είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε καλύτερα την αντίφαση ανάμεσα στις καταπιεσμένες και αποκλεισμένες από τα κοινά γυναίκες της Αθηναϊκής κοινωνίας της κλασικής περιόδου και τις ισχυρές ηρωίδες της δραματικής ποίησης. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την εξέλιξη έπαιξαν οι συνεισφορές στην έρευνα μελετητών όπως η Zeitlin (2002) και η Foley (1981, 2001) που μας βοήθησαν να καταλάβουμε καλύτερα τον ρόλο της γυναίκας στο δράμα. Σύμφωνα με την Zeitlin (2002), ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας είναι ότι ο άντρας βρίσκεται στο επίκεντρο, ενώ στη γυναίκα δίνεται πάντα ο ρόλος του άλλου, αντιμετωπίζεται, δηλαδή, ριζικά ως ετερότητα. Μάλιστα, η συγγραφέας αναφέρει πως λειτουργικά οι γυναίκες δεν είναι ποτέ ο τελικός σκοπός και τίποτα δεν αλλάζει γι' αυτές όταν πλέον έχουν βιώσει το δράμα τους στη σκηνή. Αντιθέτως, στο δράμα η γυναίκα παίζει το ρόλο του καταλύτη, του εργαλείου, του καταστροφέα και μερικές φορές του σωτήρα των αρσενικών χαρακτήρων. Η Zeitlin αναφέρει και αναπτύσσει τις εξής θεματικές: το σώμα, το θεατρικό χώρο, την πλοκή και τη μίμηση (Zeitlin 2002: 109).

Ως προς το ανθρώπινο σώμα, η τραγωδία δίνει έμφαση στο πάθος. Η γυναίκα ταυτίζεται περισσότερο με το σώμα και ιδιαίτερα με το σώμα που υποφέρει. Το

γυναικείο σώμα θεωρείται πιο ευάλωτο, ανοιχτό, επιρρεπές επίσης στην τρέλα και τον παραλογισμό. Ο ρόλος της αναπαράστασης της σωματικής-υλικής πλευράς της ζωής ιδίως σε στάδια υποταγής ανατίθεται κυρίως στη γυναίκα και λιγότερο στον άντρα (Zeitlin 2002: 110).

Επιπλέον, το θέατρο έχει χαρακτηριστεί ως «η περιπέτεια του ανθρώπινου σώματος», αλλά θα ήταν πιο ακριβές όσον αφορά την αρχαία ελληνική τραγωδία να το αποκαλέσουμε «η κακοτυχία του ανθρώπινου σώματος». Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο το ακροατήριο είναι όταν το σώμα του πρωταγωνιστή ή της πρωταγωνίστριας βρίσκεται σε μια αφύσικη κατάσταση πάθους και υποφέρει, όταν δηλαδή απέχει από το ιδεώδες της δύναμης και της ακεραιότητας. Το σώμα περιέρχεται σε μια ανήμπορη ή παθητική κατάσταση, δηλαδή κάθεται, είναι δεμένο ή περιορισμένο με κάποιο τρόπο, βρίσκεται σε κατάσταση τρέλας-μανίας ή της αρρώστιας που συνοδεύεται από σπασμωδικούς πόνους. Η τραγωδία επιμένει να δείχνει το πάσχον σώμα φέρνοντας το νεκρό σώμα (που έχει σκοτωθεί εκτός σκηνής) επί σκηνής μπροστά στο ακροατήριο για να τους εκθέσει δημόσια (Zeitlin 2002: 110).

Όταν οι χαρακτήρες είναι ακόμη ζωντανοί, μερικοί από αυτούς απαιτούν να παραστούμε μάρτυρες στο θέαμα των δεινών που υποφέρουν, έτσι ώστε να νιώσουμε οίκτο γι' αυτούς και να τους λυπηθούμε. Άλλοι χαρακτήρες χρησιμοποιούν πέπλο για να κρύψουν την ντροπή τους ή επιθυμούν να κρυφτούν εντός του οίκου και να εξαφανιστούν από τα μάτια των παρατηρητών (Zeitlin 2002: 110). Είναι σε αυτές ακριβώς τις στιγμές της ντροπής, που ο άντρας πρωταγωνιστής βρίσκεται σε μια κατάσταση αδυναμίας και καταλαβαίνει με έντονο τρόπο ότι έχει σώμα, τότε στα όρια του πόνου του πιάνει τον εαυτό του να μοιάζει με γυναίκα (Zeitlin 2002: 110).

Σχετικά με τον θεατρικό χώρο, διαπιστώνουμε πως λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργηθούν έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στο δίπολο εσωτερικό και εξωτερικό, οι οποίες με τη σειρά τους παραπέμπουν στα δίπολα: ιδιωτικό-δημόσιο, κρυφό-φανερό, γυναίκα-άνδρας (Zeitlin 2002: 113). Το εσωτερικό του σπιτιού ενέχει κινδύνους για τον άνδρα. Επίσης, θυμίζει στον άνδρα τους περιορισμούς της αυθεντίας, των εξουσιών και των δυνατοτήτων του. Οι άνδρες αποτυγχάνουν να καταπιέσουν και να καταστείλουν τις πανίσχυρες δυνάμεις που είναι κρυμμένες στα άδυτα του οίκου. Αντιθέτως, αυτές οι «δυνάμεις» ασκούν πίεση στην ανδρική ταυτότητα προκειμένου να βγάλουν στο φως

αυτό που υπάρχει κρυμμένο και αυτό που ο άνδρας δεν έχει ακόμη αναγνωρίσει, συνειδητοποιήσει ή ομολογήσει (Zeitlin 2002: 115).

Αναφορικά με την πλοκή, συχνά η τραγωδία μετατρέπει τις γυναίκες σε όργανα μέσα από τα οποία δρουν οι θεοί, ακόμη κι όταν οι γυναίκες δρουν φαινομενικά για τους δικούς τους λόγους. Έτσι, οι γυναίκες ελέγχουν την πλοκή της τραγωδίας. Επίσης, στην τραγωδία η γυναίκα είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη μηχανορραφία, τη ραδιουργία και τη δολοπλοκία. Παρόλο που η εξαπάτηση και ο δόλος καταδικάζονται στη γυναίκα, θεωρούνται ότι είναι μέρος της φύσης της (Zeitlin 2002: 116).

Το τέταρτο στοιχείο είναι η μίμηση: Οι γυναίκες στην τραγωδία αντιμετωπίζονται διαρκώς με την υποψία ότι παίζουν τον ρόλο της καλής συζύγου, ενώ στην πραγματικότητα απειλούν με τον άνδρα. Επίσης, εξαιτίας των συγκρούσεων που δημιουργούνται από την κοινωνική τους θέση, οι γυναίκες παρουσιάζουν ήδη περισσότερο «χαρακτήρα» σε σχέση με τους άντρες, οι οποίοι είναι πολύ πιο περιορισμένοι ως ηθοποιοί και αναλώνονται μόνο στους δημόσιους, κοινωνικούς και πολιτικούς τους ρόλους (Zeitlin 2002: 121).

Επειδή, λοιπόν, η θέση της γυναίκας στον κόσμο είναι πιο περιορισμένη και παθητική, της επιτρέπεται να αναστοχάζεται για τα παράδοξα του εαυτού της. Μέσω αυτών μπορεί να φτάσει καλύτερα στην κατανόηση των παράδοξων του κόσμου. Όπως φαίνεται, ξέρει καλύτερα από τους άντρες ότι ο κόσμος αυτός υπόκειται σε ασυμβίβαστη σύγκρουση, στο χρόνο, την τριβή και την αλλαγή. Έτσι, το τελευταίο παράδοξο μπορεί να είναι ότι το θέατρο χρησιμοποιεί τη γυναίκα προς φαντασίωση ενός πιο ολοκληρωμένου άνδρα και «παίζοντας τον άλλον» ο άνδρας ανοίγει τον εαυτό του σε συναισθήματα φόβου και οίκτου (Zeitlin 2002: 113-114).

Η Foley (1981) αναφέρεται σε μια πληθώρα χαρακτηριστικών που συνδέονται με τη γυναίκα στην τραγωδία. Αξίζει να σημειωθεί πως το δράμα συχνά παρουσιάζει τις γυναίκες ως πολύ ισχυρότερες σε σχέση με τα κείμενα της πεζογραφίας. Τα τελευταία δίνουν έμφαση στον περιορισμό των γυναικών στην ιδιωτική σφαίρα, ενώ το δράμα συχνά τους δίνει σημαντικό ρόλο στις δημόσιες κοινωνικές υποθέσεις (Foley 1981: 128). Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα θεωρούνταν νομικά ανήλικοι δια βίου και δεν είχαν το δικαίωμα να εξασκήσουν τα πολιτικά και οικονομικά τους

δικαιώματα. Ήταν νομικά αποκλεισμένες από την συμμετοχή στην πολιτική ζωή (νομοθετική, δικαστική και στρατιωτική) της πόλης εν αντιθέσει με τους άντρες, οι οποίοι κατείχαν μια πολύ ισχυρή θέση στη ριζοσπαστική δημοκρατία της Αθηναϊκής κοινωνίας. Στην προσωπική τους ζωή, οι γυναίκες βρίσκονταν πάντα υπό την κυριαρχία της ανδρικής προστασίας. Δεν μπορούσαν να επιλέξουν τον άντρα τους, θα έπρεπε να έχουν μια συγκεκριμένη ηλικία ώστε να παντρευτούν, συνήθως μεταξύ των 12 και 18 ετών, ενώ οι άντρες ήταν άνω των 30 ετών. Επιπλέον, δεν είχαν το δικαίωμα διαζυγίου, εκτός αν κάποιος συγγενής ήταν πρόθυμος να γίνει κηδεμόνας τους και δεν είχαν δικαιώματα να διαχειριστούν την περιουσία τους (Foley 1981: 129).

Αντίθετα με την πεζογραφία και την πραγματικότητα της εποχής, οι γυναίκες παίζουν έναν εξαιρετικό ρόλο στο δράμα. Παρουσιάζονται ως ικανές να μιλήσουν από μόνες τους, είναι πανέξυπνες, διαθέτουν κρίση, μιλούν με επιχειρήματα και επηρεάζουν τους άντρες με το λόγο τους. Φυσικά αυτές οι διαφορές στο πώς παρουσιάζεται η Αθηναία γυναίκα αποδίδονται στο ότι η λογοτεχνία βασίζεται στη μυθολογική παράδοση και μυθοπλασία με την πλοκή να δίνει έμφαση σε ενδοοικογενειακές κρίσεις (Foley 1981: 127-129).

Πράγματι, οι τραγικοί ανεβάζουν στη σκηνή εξαιρετικές γυναίκες αλλά αυτές οι γυναίκες δεν βγαίνουν αλώβητες ούτε ατιμώρητες από την παρέκκλιση από την παραδοσιακή λειτουργία του ρόλου τους. Κι όταν θέλουν να το επιχειρήσουν ολόκληρη η «κοσμική» τάξη διαταράσσεται μέχρι να έρθει η πλήρης αποκατάσταση είτε από τους θεούς είτε από ανθρώπους (Mosse 1991: 124-126).

Παράλληλα, στο φόντο του διαχωρισμού των δύο φύλων στην τραγωδία βρίσκεται μια μορφή αντιθέσεως μεταξύ του πολέμου, του άνδρα, του δημόσιου βασιλείου και του ιδιωτικού βασιλείου, της παθητικότητας, της θλίψης και του θρήνου. Αυτός ο διαχωρισμός, που επίσης τείνει να τοποθετεί τη γυναίκα «μέσα στο σπίτι» και τον άνδρα «έξω από τον οίκο» αντιστοιχεί στα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής αλλά δεν δείχνει απαραίτητα όλη την αλήθεια. Στην πραγματικότητα άνδρες και γυναίκες πρέπει να συνεργάζονται συμπληρώνοντας ο ένας τις δεξιότητες και τις ικανότητες του άλλου για το κοινό καλό του οίκου που μοιράζονται. Ωστόσο, ο οίκος αποτελεί παράλληλα το επίκεντρο των διαφορών και της πιθανής πόλωσης των δύο φύλων. Συνεπακόλουθα, ο οίκος γίνεται η ζώνη για τη συμβολική προβολή της «πολιτιστικής ασάφειας», μια

περιοχή όπου τα όρια αποκτούν ασυνήθιστη σημασία. Η τραγωδία πραγματεύεται υποθετικές καταστάσεις, όπου λογικά οι συγκρούσεις θα είναι οξύτερες. Έτσι, η σύνδεση των γυναικών με τον εσωτερικό χώρο του οίκου λειτουργεί επίσης ως ένα περίπλοκος συμβολισμός, μέρος της αναπαράστασης της εικόνας της ίδιας της κοινωνίας για τον εαυτό της (Segal 1993: 74, Goldfarb 1992: 110).

Ένα άλλο δίπολο που λειτουργεί στην αρχαία ελληνική σκέψη και στην τραγωδία είναι αυτό της φύσης και του πολιτισμού (Foley 1981). Η γυναίκα ταυτίζεται με τη φύση και ο άνδρας με τον πολιτισμό. Σε αυτό το σημείο όμως πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεχτικοί διότι οι άντρες στην ελληνική λογοτεχνία δεν έχουν πρωταρχική και σταθερή σχέση με τον πολιτισμό. Μυθικοί ήρωες όπως ο Ηρακλής δεν ξεχωρίζουν από τα τέρατα, έχουν ξεσπάσματα τρέλας, ερωτικές κρίσεις και άλλα χαρακτηριστικά που θεωρούνται απολίτιστα και βάρβαρα (Foley 1981: 127-129).

Σύμφωνα με τον Segal (1993), από τη μια βρίσκουμε τις γυναίκες ηρωίδες (Αντιγόνη, Πολυξένη, Μακαρία, Ιφιγένεια) που όπως οι άνδρες πολεμιστές βρίσκουν ένα γρήγορο και βάνουσο τέλος άπαξ και πάρουν την απόφαση τους, κλίνοντας προς το μοντέλο του ανδρικού ηρωισμού, αλλά με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του γυναικείου φύλου. Από την άλλη πλευρά, έχουμε τις έντονες, παθιασμένες γυναίκες που σκοτώνουν τους άντρες τους ή τα αρσενικά παιδιά τους και επιβάλλουν τη δύναμη τους πάνω στους άντρες (Κλυταιμνήστρα, Μήδεια, Δηιάνειρα, Φαίδρα) (Segal 1993: 74)

Δράματα όπως ο *Αγαμέμνων* και οι *Ευμενίδες* αντανακλούν την ένταση στον πόλεμο των δύο φύλων δημιουργώντας μια άμεση αντιστροφή της κοινωνικής νόρμας, αποδίδοντας δηλαδή στην γυναίκα ανδρικές ιδιότητες και ενέργειες με σκοπό να καταλήξουν στην τιμωρία της «κακής» γυναίκας είτε στη μεταμέλεια ή επιστροφή της στον οίκο και στα καθήκοντα του γάμου (Foley 1981: 127-129). Άλλα δράματα, όπως οι *Τραχίνιες* του Σοφοκλή δεν κάνουν αυτή την αντιστροφή και εξιδανικεύουν την κοινωνική νόρμα, όμως δεν παύουν να αντανακλούν την ένταση ανάμεσα στα δύο φύλα (Foley 1981: 127-129)

Στόχος της παρούσας διπλωματικής διατριβής είναι να διερευνηθούν τα ζητήματα φύλου υπό το πρίσμα των φεμινιστικών θεωριών και των Σπουδών του Φύλου (Gender Studies) στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες: Ευριπίδου *Ιππόλυτος* και *Άλκηστις* και

Σοφοκλέους *Τραχίνιες*. Πιο συγκεκριμένα, θα εξεταστεί η αναπαράσταση των γυναικείων χαρακτήρων, ο λόγος και η συμπεριφορά τους, αλλά επίσης και ο λόγος και η δράση των ανδρικών χαρακτήρων.

Η Άλκηστη του Ευριπίδη αποτελεί μια ιδιαίτερη και αινιγματική μορφή. Πρόκειται για πρότυπο ερωτευμένης γυναίκας που για χάρη του αγαπημένου της Άδμητου προσφέρει τη ζωή της για να σώσει τόσο τον ίδιο όσο και τον οίκο της. Φέρει τα χαρακτηριστικά επικού ήρωα και ανήκει στις γυναίκες-ηρωίδες που συνδυάζουν με ενδιαφέροντα τρόπο τον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο της αφοσιωμένης συζύγου και μητέρας με στοιχεία ανδρικού ηρωισμού.

Η Φαίδρα, σύζυγος του Θησέα, στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη πέφτει θύμα της θεάς Αφροδίτης και ερωτεύεται παράφορα τον θετό της γιο, Ιππόλυτο. Βρίσκεται μπροστά σε ένα τρομακτικό δίλημμα, είτε να δώσει ένα έντιμο τέλος στην ζωή της και να διατηρήσει το καλό της όνομα καθώς και το καλό όνομα των παιδιών της και την ακεραιότητα του οίκου της, είτε να επιδιώξει την ανταπόκριση από τον Ιππόλυτο ως προς τα συναισθήματα της εκφράζοντας του τι νιώθει (Πανοπούλου 1998: 19-20).

Στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα σκοτώνει κατά λάθος τον άνδρα της Ηρακλή, στην προσπάθειά της να διατηρήσει ζωντανό το γάμο της και να συντηρήσει τον οίκο. Πρόκειται για μια τραγωδία που πραγματεύεται ένα προσωπικό και οικογενειακό δράμα από την πλευρά και των δύο φύλων, καθώς οι δύο ήρωες οδηγούνται στην καταστροφή τους (Παπαδόγιαννη 2016: 1). Η Φαίδρα και η Δηιάνειρα, παρότι είναι καλές σύζυγοι, άθελα τους προκαλούν την καταστροφή του οίκου τους στην προσπάθεια τους να τον σώσουν.

Κάποια από τα κεντρικά ζητήματα που θα μας απασχολήσουν και επανέρχονται και στις τρεις προς εξέταση τραγωδίες είναι τα δίπολα οίκος-πόλη, φύση-πολιτισμός, άντρας και γυναίκα. Στην αρχαία ελληνική σκέψη η γυναίκα λόγω της φύσης της και των λειτουργιών που σχετίζονται με το σώμα της, όπως είναι η εγκυμοσύνη και η γέννα, θεωρείται ότι κατέχει μια οριακή θέση και ότι βρίσκεται πιο κοντά στη φύση από τον άντρα, ο οποίος εξισώνεται με τον πολιτισμό. Επιπλέον, το δίπολο οίκος και πόλη ταυτίζει τη γυναίκα με την ιδιωτική σφαίρα και τον άντρα με τη δημόσια. Τέλος, έντονο

είναι το μοτίβο της συγκάλυψης και απόκρυψης που το συναντάμε κυρίως στον *Ιππόλυτο*.

Παράλληλα, για την καλύτερη κατανόηση της δράσης των ηρωίδων θα πρέπει να αναφερθεί η προσπάθεια της γυναίκας να λειτουργήσει ως Υποκείμενο. Παρατηρούμε ότι οι γυναίκες αποφασίζουν να μετατραπούν συνειδητά από αντικείμενα σε υποκείμενα της δικής του ιστορίας επηρεάζοντας και τους αντρικούς χαρακτήρες διαταράσσοντας έτσι τις ισορροπίες και το ανδροκρατούμενο status quo (Wohl 1998: 22).

Κεφάλαιο 2

Σοφοκλέους *Τραχίνιες*

2.1. Εισαγωγή και υπόθεση του έργου

Οι *Τραχίνιες* του Σοφοκλή είναι ένα έργο που εκτιμήθηκε περισσότερο στην αρχαιότητα και λιγότερο από τη νεότερη κριτική (Easterling 1996: 1). Η ακριβής χρονολογία συγγραφής και διδασκαλίας του δράματος είναι άγνωστη (Μύρης 1994: 16). Έχει χαρακτηριστεί δράμα νόστου, όπως είναι και ο *Αγαμέμνωνας* ή οι *Πέρσες* του Αισχύλου, καθώς κατά τους πρώτους 970 στίχους βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τον οίκο του Ηρακλή που περιμένει την επιστροφή του ήρωα (Easterling 1996: 1). Μέχρι τότε την προσοχή μας κερδίζει η Δηιάνειρα, ενώ στη συνέχεια η έμφαση πέφτει στον Ηρακλή. Τελικά οι δύο ήρωες προκαλούν ο ένας τον θάνατο του άλλου χωρίς να συναντιούνται ποτέ επί σκηνής, καθώς η Δηιάνειρα πεθαίνει πριν την άφιξη του Ηρακλή. Μπορούμε έτσι να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ζούνε σε διαφορετικούς κόσμους (Beer 2004: 82, Segal 1998: 47), ή ότι ο Ηρακλής και η Δηιάνειρα αντιπροσωπεύουν δύο αντιθετικά συστήματα «αξιών», τα οποία το δράμα έχει φέρει σε διαμάχη (Heiden 1989: 129).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα ζητήματα φύλου στο δράμα. Οι μελετητές έχουν χαρακτηρίσει τις *Τραχίνιες* ως ένα έργο που προάγει την πατριαρχική ιδεολογία, καθώς το μόνο ασυγχώρητο λάθος που έκανε η Δηιάνειρα είναι ότι δεν κατάλαβε ότι η «υποκειμενικότητα» είναι μόνο για τους άντρες (Heiden 1989: 130). Ο Σοφοκλής τονίζει τις ιδιότητες του κάθε φύλου στον υπερθετικό βαθμό, καθιστώντας τη σύγκρουση ανάμεσα τους σφοδρή και έντονη (Μύρης 1994: 17). Το δράμα διερευνά επίσης το ζήτημα των σεξουαλικών σχέσεων και του γάμου και κατ' επέκταση το θέμα της ελευθερίας και της δουλείας. Γι' αυτό το λόγο, το έργο έχει προκαλέσει πληθώρα συζητήσεων ανάμεσα στους μελετητές και πάρα πολλές διαφωνίες σχετικά με τον τρόπο που μπορούμε να το ερμηνεύσουμε (Beer 2004: 82).

Η Δηιάνειρα εκπροσωπεί τις αξίες του οίκου, καθώς ως γυναίκα συνδέεται με το ιδιωτικό και εσωτερικό. Από την άλλη πλευρά, κυριαρχεί και εδώ, όπως και σε άλλες

τραγωδίες του Σοφοκλή, όπως για παράδειγμα στον *Αίαντα*, το φαινόμενο ενός τρομακτικού αρρένα ήρωα (Winnington-Ingram 2016: 109). Έχουμε δηλαδή την άγρια φύση (*Κηναίον, Οίτη*), τον επικό ηρωισμό, βία και βαναυσότητα, των οποίων εκπρόσωπος είναι ο Ηρακλής (Easterling 1996: 23).

2.2. Ανάλυση του έργου

Πρόλογος (στ. 1-93)

Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από το σπίτι στην Τραχίνα (Jebb 2010: xxvii). Η Δηιάνειρα, ανοίγει το έργο με μια προλογική ρήση, τη μοναδική στις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή (Easterling 1996: 71). Η ηρωίδα ξεκινά με τη γνωστή παλιά ρήση που αποδίδεται στον Σόλωνα ότι *κανείς δεν θα πρέπει να ισχυρίζεται ότι είναι ευτυχισμένος μέχρι να δει το τέλος της ζωής του*, (Segal 1998: 71),

*Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνῃ τις, οὐτ' εἰ χρηστὸς οὐτ' εἴ τω κακός* (στ. 1-3)

[Ένας πανάρχαιος λόγος που κρατεί μες στους ανθρώπους, δηλώνει, πως πριν πεθάνουν οι θνητοί, κανείς δεν ξέρει, αν έζησαν βίο καλό ή βίο δυστυχισμένο.]¹

Η ιδέα του ευμετάβλητου της ανθρώπινης τύχης κατέχει κεντρική θέση στο δράμα και είναι σημαντικό ότι τονίζεται από τους πρώτους στίχους (Easterling 1996: 71). Η Δηιάνειρα δημιουργεί μια αντίθεση ανάμεσα στο ρητό και στη δική της περίπτωση, καθώς η ίδια γνωρίζει τη δυστυχία που συνοδεύει τη δική της ζωή (*ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν*, στ. 5).

Στη συνέχεια, η Δηιάνειρα μας δίνει πληροφορίες για τη ζωή της αναφερόμενη στο παρελθόν της πριν γίνει σύζυγος του Ηρακλή, τότε που παρουσιάστηκε ως μνηστήρας της ο ποτάμιος θεός Αχελώος (στ. 9). Η αναφορά στη συγκεκριμένη ιστορία του

¹ Η μετάφραση των χωρίων της τραγωδίας Σοφοκλέους *Τραχίνιες* που παρατίθενται είναι του Μύρη (1994).

παρελθόντος δεν είναι τυχαία αλλά συνιστά στοιχείο κλειδί για την τροπή που πρόκειται να ακολουθήσει το έργο (Easterling 1996: 23-24).

Αργότερα, ο Ηρακλής τη γλιτώνει από τον ανεπιθύμητο γάμο, εμπλεκόμενος σε μονομαχία του με τον Αχελώο - μια μονομαχία που δε διαφέρει σε τίποτα από τη μονομαχία δύο άγριων ζώων για την τροφή τους (Winnington-Ingram 2016: 128) - και την παντρεύεται. Πρόκειται για κλασικό μοτίβο παραμυθιών, όπου η γυναίκα δίνεται ως βραβείο στο νικητή μιας μάχης. Έτσι, συμπεραίνουμε πως η γυναίκα αντιμετωπιζόταν ως ένα αντικείμενο συναλλαγής (*λέχος γάρ Ἡρακλεῖ κριτὸν ξυστᾶσ'*, στ. 27-28). Η Δηιάνειρα αναφέρεται στον πόνο που βιώνει από τη μέρα του γάμου της, όμως δεν γνωρίζει πόσο βαθύς θα αποδειχτεί. Οι *Τραχίνιες*, λοιπόν, από την αρχή ως το τέλος μας παρουσιάζουν τους φόβους της Δηιάνειρας για το σύζυγό της (Deligiorgis 2016). Κάποιοι από αυτούς αποδεικνύονται αβάσιμοι και άλλοι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, επιβεβαιώνονται.

Η Δηιάνειρα εξιστορεί πως μετά το γάμο της με τον Ηρακλή ο φόβος εξακολουθεί να επισκιάζει κάθε φάσμα της ζωής της (*ἀεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω*, στ. 28), εφόσον ο άντρας της λείπει συνεχώς σε επικίνδυνες δοκιμασίες και άθλους. Η συμπεριφορά της φανερώνει μια γυναίκα ευάλωτη και ανασφαλή, γεμάτη φόβους και μοναξιά που περιμένει υπομονετικά την επιστροφή του συζύγου της ελπίζοντας ότι δεν θα την εγκαταλείψει ξανά μετά τη διεκπεραίωση του τελευταίου άθλου (Deligiorgis 2016). Η έμφαση στον φόβο που νιώθει η Δηιάνειρα δηλώνεται emphatically στα λόγια της «ὄκνον» (στ. 7), «ἐκπεπληγμένη φόβω» (στ. 24), «ταρβήσασ'» (στ. 37). Αναφέρει χαρακτηριστικά πως η τελευταία φορά που είδε τον Ηρακλή ήταν πριν από 15 μήνες και από τότε δεν έχει καμία είδησή του (Jebb 2010: xxvi). Η έμφαση στη νύχτα πιθανόν υποδηλώνει ότι η Δηιάνειρα ξενυχτά μόνη (*νύξ γὰρ εἰσάγει καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον*, στ. 29-30) και η μοναξιά της επιβεβαιώνεται από την παρατήρηση που ακολουθεί ότι ο Ηρακλής έβλεπε τα παιδιά του όπως ο γεωργός που βλέπει ένα μακρινό χωράφι κατά τη σπορά και τον θερισμό (στ. 31-32). Πρόκειται για μια κλασική εικόνα την οποία συναντούμε συχνά στην αρχαία ελληνική ποίηση και η οποία ταυτίζει το αναπαραγωγικό σύστημα των γυναικών με τη γη, όχι με την έννοια της γονιμότητας, αλλά της παθητικότητας, της απομόνωσης και της περιθωριοποίησης και παρουσιάζει τον άντρα ως σύμβολο εξουσίας, δύναμης και ανεξαρτησίας (Wohl 1998: 32).

Η Τροφός παροτρύνει την Δηιάνειρα να στείλει το μεγάλο τους γιο, Ύλλο, να ψάξει τον πατέρα του, καθώς η Δηιάνειρα, όπως φαίνεται, δεν είναι σε θέση να πάρει πρωτοβουλίες. Στο σημείο αυτό κάνει την εμφάνιση του ο Ύλλος στη σκηνή, τον οποίο η ηρωίδα συμβουλεύει να σπεύσει σε αναζήτηση του πατέρα του. Εκείνος υπακούει πρόθυμα στην συμβουλή της. Τέλος, από το διάλογό μητέρας και γιου προκύπτει η πληροφορία ότι σύμφωνα με κάποιο χρησμό ο Ηρακλής είναι στην Εύβοια όπου είτε θα χαθεί για πάντα είτε θα επιστρέψει στο παλάτι (Μύρης 1994: 19, Jebb 2010: xxvi).

Πάροδος (στ. 94-140)

Ο Χορός, αποτελούμενος από 15 παρθένες της Τραχίνας, από τις οποίες ονομάζεται και το έργο επικαλείται τον θεό Ήλιο ζητώντας να μάθει σε ποιο μέρος της Γης βρίσκεται ο Ηρακλής (στ. 97-98).

Οι κοπέλες του χορού περιγράφουν τον πόνο που βιώνει η Δηιάνειρα λόγω της απουσίας του συζύγου της, τον έρωτά της για αυτόν, την έγνοια που την κατατρώνει και τον φόβο που φουντώνει μέσα στο στήθος της μήπως συμβεί κάτι κακό.

*ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι [ἀντ. α]
τὰν ἀμφινεικῆ Δηιάνειραν αἰεί,
οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,
οὔποτ' εὐνάζειν ἀδακρῦ-
των βλεφάρων πόθον, ἀλλὰ
εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὄδοῦ
ἐνθυμίαις εὐναῖς ἀναν-
δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσαν αἴσαν. (στ. 103-111).*

[Ακούω να λεν πως η καρδιά
της μυριοπόθητης της Δηιάνειρας σπαράζεται,
ωσάν πουλί θλιμμένο,
κι ο πόθος δεν κοιμήθηκε ποτέ
μ' αδάκρυτα τα βλέφαρα.
Φέρνει στο νου τον άντρα της στις ξενιτιάς
το δρόμο και τη χορταίνει ο φόβος της.

Αναθυμάται και λιγώνεται με δίχως
άντρα στο κρεβάτι, κάποιο κακό
να 'ρθει προσμένοντας η δύστυχη.]

Όπως και στην αρχή του έργου, ένα σημαντικό μοτίβο που παρατηρούμε στην πάροδο είναι η μεταβλητότητα της τύχης και η συνεχής εναλλαγή των συναισθημάτων λύπης – χαράς, όπως φαίνεται μέσα από τις εικόνες που χρησιμοποιούν οι γυναίκες του Χορού. Η μεταστροφή της τύχης από καλή σε κακή ή το αντίθετο είναι κάτι που αφορά όλους τους ανθρώπους στα έργα του Σοφοκλή και ο Ηρακλής δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση, όπως θα δούμε και στη συνέχεια του έργου (Easterling 1996: 21, Μύρης 1994: 21).

*ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν, οἶον ἄρ-
κτου στροφάδες κέλευθοι.
μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα [ἐπωδ.]
νύξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ-
ρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ
βέβακε, τῶ δ' ἐπέρχεται
χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι. (στ. 129–135)*

[Χαρές και βάσανα χορεύουν κυκλικά,
καθώς τ' αστέρι του βορά
φέρνει στροφές στων ουρανών τη στράτα.
Αιώνια δεν είναι
ούτε της νύχτας η αστροφεγγιά
ούτε τα πλούτη ούτε της μοίρας οι συμφορές.
Αλλάζουν όλα γοργά και αιφνιδίως
είναι όλα διαδοχές χαράς και πένθους.]

Οι κοπέλες παροτρύνουν τη Δηιάνειρα να μην απελπίζεται, καθώς ο Δίας έχει μοιράσει ανάμεικτη τύχη σε όλους. Ο κύκλος της χαράς και της λύπης είναι ατελεύτητος, και έτσι πρέπει να υπάρχει ελπίδα και για τον Ηρακλή.

Α' Επεισόδιο (στ. 141-204)

Το Α' Επεισόδιο ανοίγει και πάλι με μια μακρά ρήση της Δηιάνειρας, η οποία απευθύνεται στο Χορό. Ήδη στους πρώτους στίχους είναι εμφανής η αντίθεση που ενυπάρχει ανάμεσα στην Δηιάνειρα, ως έγγαμη γυναίκα, και στις παρθένες κορασίδες του Χορού, καθώς η Δηιάνειρα αντιπαραθέτει τις αγωνίες που βιώνει η ίδια ως έγγαμη γυναίκα με την ξεγνοιασιά και την ελευθερία ενός νεαρού κοριτσιού πριν από τον γάμο (στ. 141-152) (Easterling 1996: 126).

Στη συνέχεια (στ. 153-77), η Δηιάνειρα εξηγεί και συγκεκριμενοποιεί την αιτία της τωρινής της ανησυχίας: εξηγεί την κρισιμότητα της χρονικής στιγμής για τον Ηρακλή, σύμφωνα με τον χρησμό που είχε λάβει παλιά από το μαντείο της Δωδώνης και αφηγείται τις οδηγίες που της έδωσε ο Ηρακλής πριν φύγει για το τελευταίο του ταξίδι πριν από δεκαπέντε μήνες με τις οποίες ο ήρωας τακτοποιεί την κληρονομιά του σε περίπτωση που δεν επιστρέψει.

Το Επεισόδιο τελειώνει με την είσοδο ενός αγγελιοφόρου, ο οποίος φέρνει χαρμόсуνα νέα στην Δηιάνειρα, όπως υποδηλώνει το στεφάνι στο κεφάλι του (*ἐπεὶ καταστεφῆ στείχονθ' ὀρῶ τιν' ἄνδρα πρὸς χάριν λόγων*, στ. 178-179) (Jebb 2010: xxvii). Ο άγγελος ανακοινώνει ότι έρχεται για να βάλει τέλος στις έγνοιες της Δηιάνειρας (*ἴκνου σε λύσω*, στ. 181), καθώς ο Λίχας έχει φτάσει προκειμένου να αναγγείλει τον θρίαμβο και την άφιξη του Ηρακλή. Όπως παρατηρεί η Easterling, αυτή είναι ίσως η μόνη στιγμή ανέφελης χαράς μέσα στο έργο (Easterling 1996: 100).

Στο Α' Στάσιμο του έργου ο Χορός ψέλνει ένα χαρμόσυνο ύμνο προς τις θεότητες Απόλλωνα και Άρτεμις.

Β' Επεισόδιο (στ. 225-496)

Το Επεισόδιο αρχίζει με τον ερχομό του Λίχα και της πομπής των αιχμάλωτων γυναικών τις οποίες συνοδεύει. Ο Λίχας απαντώντας στις ανυπόμονες ερωτήσεις της Δηιάνειρας εξηγεί ότι ο Ηρακλής βρίσκεται στην Εύβοια προσφέροντας θυσία στον Δία στο όρος Κηναίον. Μετά, της περιγράφει το διάστημα στο οποίο ο Ηρακλής ήταν απών, αναφέροντας την περίοδο της δουλείας του στη Λυδία και την εκστρατεία του εναντίον της Οιχαλίας. Κλείνει το λόγο του με τη διαβεβαίωση ότι ο Ηρακλής σύντομα θα επιστρέψει. Ο Λίχας παραδίδει στη Δηιάνειρα κάποιες αιχμάλωτες γυναίκες από την

εκστρατεία του Ηρακλή στην Οιχαλία. Σε αυτές συμπεριλαμβάνεται και η κόρη του Ευρύτου, η Ιόλη, την οποία ο Ηρακλής στέλνει στον οίκο του δήθεν ως σκλάβα, αλλά στη πραγματικότητα για δεύτερη γυναίκα του.

Η Δηιάνειρα χαίρεται για τα καλά νέα όμως μια σκιά πέφτει πάνω στη χαρά της στο θέαμα των αιχμάλωτων γυναικών. Νιώθει οίκτο και συμπόνια για τις γυναίκες. Η στάση της μας φανερώνει ότι πρόκειται για μια γυναίκα που διαθέτει ενσυναίσθηση και ευαισθησίες. Οικτίζει τις αιχμάλωτες:

*ὄμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπουμένοις
ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα, μὴ σφαλῆ ποτε.
ἐμοὶ γὰρ οἴκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
ταύτας ὀρώσῃ δυσπόττους ἐπὶ ξένης
χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας,
αἶ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον. (στ. 296-302)*

[Πώς να μη χαίρομαι με τη χαρά του;
Όμως ο φρόνιμος άνθρωπος πρέπει και να φυλάγεται
στις ευτυχίες γιατί το λάθος караδοκεί.
Με πλημμυρίζει, φίλες μου, οίκτος δεινός
να βλέπω αυτές τις άμοιρες στην ξένη γη,
ξεσπιτωμένες κι ορφανές και σκλάβες.
Γεννήθηκαν ελεύθερες από γονείς ελεύθερους
και τώρα το πικρό ψωμί θα τρώνε της δουλείας.]

Η Δηιάνειρα ξεχωρίζει αμέσως την Ιόλη για την οποία ενδιαφέρεται να μάθει περισσότερα στοιχεία (Jebb 2010: xxviii). Αρχικά, της απευθύνει το λόγο μα εκείνη μένει σιωπηλή. Έτσι, στρέφεται στον Λίχα που έρχεται σε δύσκολη θέση και αποφεύγει να της απαντήσει με ειλικρίνεια. Η ευγένεια της Δηιάνειρας γίνεται και πάλι έκδηλη όταν ζητά από τον Λίχα να αφήσει την Ιόλη να περάσει μέσα στον οίκο ελεύθερη και ανενόχλητη:

ἢ δ' οὖν ἐάσθω, καὶ πορευέσθω στέγας
οὕτως ὅπως ἤδιστα, μηδὲ πρὸς κακοῖς
τοῖς οὖσιν ἄλλην πρὸς γ' ἔμοῦ λύπην λάβη· (στ. 329-331)

[Ελεύθερη να την αφήσεις, κι ας μπει το σπίτι, να μείνει
όσο μπορεί καλύτερα δε θα φορτώσω στα δεινά της λύπες,
γιατί διπλή τη θλίψη της θα κάνω.]

Η Δηιάνειρα βέβαια δεν γνωρίζει ακόμη την αλήθεια και η τραγική ειρωνεία είναι έντονη. Στη συνέχεια, η Δηιάνειρα λήγει τη συνάντηση με τον Λίχα, προκειμένου να περάσει στο παλάτι για να αρχίσει τις ετοιμασίες υποδοχής του Ηρακλή. Πρόκειται για μια σημαντικά δραματική σκηνή όταν η Δηιάνειρα επιτρέπει στο πλήθος των αιχμάλωτων γυναικών, μέσα στις οποίες βρίσκεται και η Ιόλη, να εισέλθουν στο σπίτι της. Πιθανότατα, όλες αυτές οι γυναίκες μπορούν να γίνουν κι αυτές σύζυγοι, εφόσον είναι σκλάβες και αποτελούν απειλή για τη θέση της Δηιάνειρας ως συζύγου (Beer 2004: 94).

Την είσοδο τους στον οίκο εμποδίζει ένας αγγελιοφόρος ο οποίος ενημερώνει την Δηιάνειρα ότι ο Λίχας την εξαπάτησε. Η αλήθεια είναι ότι ο Ηρακλής κυρίευσε την Οιχαλία με σκοπό να αποκτήσει την κοπέλα της οποίας ρώτησε να μάθει την ταυτότητα, την Ιόλη κόρη του Εύρυτου. Μάλιστα, επικαλείται ως μάρτυρες όλους τους κάτοικους της Τραχίνας που άκουσαν αυτά από το στόμα του ίδιου του Λίχα. Ακριβώς εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται ο Λίχας τον οποίο ξεμπροστιάζει μπροστά στην έκπληκτη Δηιάνειρα της οποίας η συναισθηματική κατάσταση μεταβάλλεται για ακόμη μία φορά (Jebb 2010: xxviii). Τελικά, ο Λίχας ομολογεί ότι ο Ηρακλής κυριευμένος από τον έρωτα του για την Ιόλη εκστράτευσε εναντίον της Οιχαλίας, αναφέροντας χαρακτηριστικά: *ὡς τ' ἄλλ' ἐκεῖνος πάντ' ἀριστεύων χεροῖν τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἅπανθ' ἥσων ἔφω.* (στ. 488).

Με άλλα λόγια, ο Λίχας αφήνει να εννοηθεί ότι η μυϊκή του δύναμη υπήρξε μέχρι τώρα η βάση για την καλοτυχία του και την «αρετή» του, καθώς μέσω αυτής νίκησε τέρατα, απάλλαξε κόσμο και πόλεις που υπέφεραν από δράκους, π.χ. τη Λερναία Ὑδρα ή το λιοντάρι της Νεμέας (Winnington-Ingram 2016: 125). Παρόλα αυτά, ηττείται από μία

γυναίκα εφόσον δεν κατάφερε να νικήσει τον έρωτα του για την Ιόλη². Η τεράστια μυϊκή δύναμη συνδέεται με μεγάλες σωματικές ορέξεις, όπως το φαγητό, καταχρήσεις³, ερωτικά μπερδέματα. Ο Σοφοκλής αξιοποίησε το χαρακτηριστικό του ερωτύλου Ηρακλή και έγραψε μια τραγωδία γι' αυτόν. Στο σημείο αυτό αρκετοί μελετητές θέτουν το ερώτημα κατά πόσο τελικά ο Ηρακλής διέθετε επί της ουσίας αρετή ή αν αυτή περιοριζόταν σε συγκεκριμένες ιδιότητες του (Winnington-Ingram 2016: 124-127).

Εντύπωση προκαλεί η αντίδραση της Δηιάνειρας, όπως αυτή διαμορφώνεται στο παρόν επεισόδιο. Διατηρεί την ψυχραιμία της και μοιάζει να αποδέχεται την νέα κατάσταση που διαμορφώνεται με την Ιόλη χωρίς να δημιουργήσει σκηνή ζηλοτυπίας και ταυτόχρονα καταφέρνει να αποσπάσει την αλήθεια από τον Λίχα. Βέβαια από τα λόγια της συμπεραίνουμε πως εξακολουθεί να αγαπά το σύζυγό της και όχι μόνο παράβλεπε αλλά ακόμη δικαιολογούσε τους εξωσυζυγικούς δεσμούς του. Με άλλα λόγια, τους θεωρούσε φυσιολογικούς για έναν ήρωα σαν τον Ηρακλή. Η στάση αυτή αντικατοπτρίζει την αποδοχή των ερωμένων των συζύγων από τις γυναίκες του 5^{ου} αιώνα στη δημοκρατική Αθήνα (Deligiorgis 2016, Mosse 1991: 119-121). Τα λόγια που χρησιμοποιεί θα μπορούσαν να είναι οποιασδήποτε Αθηναίας. Γι' αυτό, θα θεωρείτο υπερβολή να δούμε στο πρόσωπο της Δηιάνειρας το σύμβολο της απατημένης συζύγου⁴ (Mosse 1991: 119-121).

τὸ δ' εἶδέναι τί δεινόν; οὐχὶ χᾶτέρας
πλείστας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ;
κοῦπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἔμοῦ λόγον κακόν

2 Ορισμένοι μελετητές θεώρησαν ότι η ήττα του από δυο γυναίκες, την Ιόλη και την Δηιάνειρα, έχει ήδη προοικονομηθεί στον Πρόλογο, όταν μαθαίνουμε πως υπηρετούσε μία γυναίκα, την Ομφάλη (*Λυδῆ γυναικί φασί νιν λάτριν πονεῖν.*, στ. 70) (Winnington-Ingram 2016: 127-128).

3 Αυτή του την πτυχή τη συναντούμε και στην *Ἀλκυστη*, που κι εκεί πάλι τον βλέπουμε να κάνει κατάχρηση της φιλοξενίας.

4 Ωστόσο, αναλογικά μπορούμε να συσχετίσουμε και το χαρακτήρα του Ηρακλή με τους άντρες του 5^{ου} αιώνα στη δημοκρατική Αθήνα. Προβάλλεται ο εγωκεντρισμός του ανθρώπου που ενδιαφέρεται μονάχα για το ατομικό του συμφέρον (Winnington-Ingram 2016: 125).

ἤνεγκατ' οὐδ' ὄνειδος· ἦδε τ' οὐδ' ἄν εἶ
κάρτ' ἔντακείη τῷ φιλεῖν, ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
ῶκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
καὶ γῆν πατρώαν οὐχ ἐκοῦσα δύσμορος
ἔπερσε κάδούλωσεν. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
ῤεῖτω κατ' οὔρον· σοὶ δ' ἐγὼ φράζω κακὸν
πρὸς ἄλλον εἶναι, πρὸς δ' ἔμ' ἀψευδεῖν ἀεὶ. (στ. 459-469)

[κι ὅταν μάθω τί θα με τρομάξει;
Ο Ηρακλῆς πλάγιασε με πολλές γυναῖκες.
Λόγο βαρὺ δεν εἶπα σε καμία, καμία δεν πρόσβαλα.
Ούτε σε αὐτὴν θα πω κι ας την ποθεῖ κι ας λιώνει.
Την εἶδα, τη σπλαχνίστηκα, την πόνεσα
εἶπα πως την κατέστρεψε η ομορφιά της
χωρὶς να θέλει η δύστυχη ερήμαξε
και δούλωσε την πατρικὴ της χώρα.
Μα πες πως ὅλα αὐτὰ τα πήρε ο ἄνεμος.
Ψέμα να πεις αλλοῦ σε μένα την ἀλήθεια.]

Επιπλέον, ἀποκαλεῖ μεταφορικὰ τον Ἔρωτα νόσο, (ὥστ' εἶ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε **τῆ νόσω ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι**, στ. 445) (Easterling 1996: 23-24, Winnington-Ingram 2016: 120). Ὑπὸ αὐτὸ το πρίσμα, ο ἔρωτας ἀντιμετωπίζεται με μια βαθιὰ κατανόηση και δεν εὐθύνονται οἱ ἄνθρωποι για τις πράξεις τους διότι εἶναι ἀνήμποροι μπροστὰ στην ἀόρατη δύναμη της θεᾶς Ἀφροδίτης. Μάλιστα, κατὰ τη γνώμη ἀρκετῶν, ἐδῶ ἔχουμε να κάνουμε με το νόμο της μεταβολῆς. Η Δηϊάνειρα φαίνεται να ἀποδέχεται το συγκεκριμένο νόμο. (Winnington-Ingram 2016: 116).

Επομένως, ἴσως ὄντως δεν προσποιεῖται, γιατί ἀκόμη δεν εἶχε σκεφτεῖ να χρησιμοποιοῦσε μαγικά φίλτρα, ἀλλὰ φαίνεται να συνέλαβε ἀργότερα την ιδέα (Winnington-Ingram 2016: 116). Η συγκεκριμένη ἀποψη φαίνεται να εὐσταθεῖ διότι εἶναι σύμφωνη με το μέχρι στιγμὴ ἥθος της. Μία γυναῖκα η οποία συμπονάει τις ἀιχμάλωτες γυναῖκες (προτοῦ ἀποκαλυφθεῖ η ἀλήθεια) και συμπεριφέρεται με ἀπλότητα και ταπεινότητα στην Τροφὸ και στους δούλους δεν θα μπορούσε εὐκόλα να

προσποιηθεί. Εντούτοις, σύμφωνα με μια άλλη οπτική, η εικόνα που επιλέγει να μας παρουσιάσει ο Σοφοκλής για την Δηιάνειρα έρχεται σε αντίθεση με τη μετέπειτα πράξη της. Κατά κάποιον τρόπο, αυτή της η πλευρά δεν ταιριάζει με την ψύχραιμη αντίδραση που έδειξε στον Λίχα λίγο νωρίτερα. Ωστόσο, σχεδόν όλοι συμφωνούν πως το αποτρόπαιο της πράξης της φανερώνει την απόγνωση που αισθάνεται και γι' αυτό το λόγο απαλλάσσεται από εκούσια δολοπλοκία εις βάρος του Ηρακλή (Winnington-Ingram 2016: 116-118).

Το Επεισόδιο τελειώνει με την Δηιάνειρα να ζητά από τον Λίχα να τη συνοδεύσει στο σπίτι διότι θέλει να στείλει στον Ηρακλή ένα δώρο («άντι δώρων δῶρα, στ. 494) ως ανταπόδοση στο δικό του δώρο, την Ιόλη, συνοδευόμενο από κάποιο μήνυμα της.

Β' Στάσιμο (στ. 497-530)

Ο Χορός ανοίγει το δεύτερο στάσιμο κάνοντας λόγο για την Αφροδίτη και τη δύναμή της να κυριαρχεί στους πάντες: *μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας αἰεί*, στ. 497 (Budelmann 2006: 47, Easterling 1996: 24). Πράγματι, η δύναμη της Αφροδίτης είναι παρούσα σε διάφορα σημεία του έργου. Αρχικά, παρευρίσκεται στη μονομαχία μεταξύ του Αχελώου και του Ηρακλή για χάρη της Δηιάνειρας κι έπειτα δεν παύει να είναι παρούσα σ' όλες τις καθοριστικές στιγμές της ζωής του Ηρακλή. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της παρουσίας της συνιστά η απόφαση της Δηιάνειρας να στείλει στον Ηρακλή το δηλητηριασμένο χιτώνα, ο οποίος θα αποβεί μοιραίος για τη ζωή του (Budelmann 2006: 134). Επομένως, ο έρωτας συνιστά ένα κομβικό στοιχείο για την έκβαση της ιστορίας διότι επηρεάζει καταλυτικά και τα δύο φύλα. Η Δηιάνειρα, ούσα ερωτευμένη με τον Ηρακλή, κι ο Ηρακλής ων πλέον ερωτευμένος με την Ιόλη, δρουν με τρόπο διαφορετικό, κυριευμένοι όμως από το ίδιο στοιχείο, τον έρωτα. Αξίζει να σταθούμε στην επίδραση που ασκεί ο Έρωτας στον Ηρακλή, η είσοδος του οποίου στον πολιτισμό είναι εκρηκτική. Ληλατεί μια ολόκληρη πόλη προκειμένου να κερδίσει την Ιόλη, την οποία αργότερα οδηγεί στον οίκο, αδιαφορώντας για τους κοινωνικούς θεσμούς και τη νόμιμη σύζυγο του. Ακόμη, παραβιάζει σχέσεις και θεσμούς, όπως πληροφορούμαστε, συγκεκριμένα τη σχέση οικοδεσπότη-φιλοξενούμενου. Τέλος, όπως θα δούμε στην Έξοδο, αναγκάζει τον γιο του, Ύλλο, να παντρευτεί την ίδια του την ερωμένη (Foley 1981: 127-129). Τα πιο πάνω συνιστούν απόρροια της ερωτικής μανίας που τον είχε κυριεύσει και η οποία έχει σοβαρές συνέπειες τόσο για τον ίδιο όσο και για τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος (Easterling 1996: 28).

Επιπρόσθετα, το Β΄ Στάσιμο θεωρείται πολύ σημαντικό διότι παρουσιάζει τη γυναίκα όχι μόνο ως αντικείμενο διαγωνισμού, αλλά ως «άτοπο» αντικείμενο, περιθωριακό, το οποίο εκπίπτει στις ομοκοινωνικές διαπραγματεύσεις της ανταλλαγής (Wohl 1998: 22).

ἄ δ' εὐῶπις ἄβρᾶ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἦστο, τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν.
ἐγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἶα φράζω·
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει·
κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ',
ὥστε πόρτις ἐρήμα. (στ. 523-530)

[Αβρή, πανέμορφη καθόταν
η παρθένα στο ξάγναντο και πρόσμενε
ποιος θα την πάρει ταίρι.
Μου το 'παν και το λέω όπως τ' άκουσα.
Με βλέμμα λυπημένο η νύφη
τους αντίκρυζε που γύρευαν να την αρπάξουν
από τον κόρφο της μητρός σαν ελαφάκι.]

Σύμφωνα με την περιγραφή του χορού, η σιωπηλή, αποκλεισμένη, μοναχική Δηιάνειρα γίνεται σε αυτή τη στροφή το καθαρό αντικείμενο της ανταλλαγής, όπως και η Ιόλη στην Έξοδο. Και οι δύο γυναίκες δεν είναι καν παρούσες ώστε να παρακολουθήσουν το τι συμβαίνει, δεν έχουν κανένα περιθώριο επιρροής και δεν μπορούν να αλλάξουν το αποτέλεσμα (Wohl 1998: 22).

Γ' Επεισόδιο (στ. 531-632)

Το Γ' Επεισόδιο αρχίζει με την Δηιάνειρα να απευθύνεται στον Χορό για να του εκμυστηρευτεί το σχέδιο της. Αρχικά, εκφράζει την πικρία της για το γεγονός ότι μετά από τόσα χρόνια γάμου και μακροχρόνιας αφοσίωσης εκ μέρους της, η ανταμοιβή της ήταν να φέρει ο Ηρακλής την Ιόλη στο σπίτι τους, την οποία δε θεωρεί πια παρθένα αλλά γυναίκα. Φυσικά, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι κατά πόσο η Ιόλη υπήρξε

ερωτευμένη μαζί του ή αν ήρθε στην Τραχίνα παρά τη θέλησή της. Αυτό είναι κάτι που προβληματίζει τους μελετητές του συγκεκριμένου έργου (Winnington-Ingram 2016: 121). Η Δηιάνειρα παρατηρεί:

καὶ νῦν δὴ οὔσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ
χλαίνης ὑπαγκάλισμα. **τοιὰδ' Ἡρακλῆς,**
ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος,
οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου.
ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι
νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ **νόσῳ,**
τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' **ὀμοῦ τίς ἂν γυνή**
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων; (στ. 539-546)

[Πάνω στο στρώμα τώρα θα περιμένουμε την αγκαλιά του
κι οι δυο μαζί. Ο Ηρακλής, που τον λέμε
καλό και πιστό, τέτοιο μου στέλνει δώρο,
γιατί πολύν καιρό του φύλαγα πιστή το σπιτικό του.
Δεν έμαθα να του θυμώνω
και την αρρώστια του κατανοώ.
Μ' άλλη γυναίκα να συνοικείς, δεν είναι αβάσταχτο
και να μοιράζεσαι του γάμου το κρεβάτι;]

Η Δηιάνειρα είναι μια γυναίκα που προσπαθεί να οριοθετήσει τον εαυτό της με βάση τα αντρικά πρότυπα, αλλά δεν τα καταφέρνει. Αντιπροσωπεύει το γυναικείο οίκο που τον επισφραγίζει το αντρικό κρεβάτι (Wohl 1998: 48). Η ηρωίδα φοβάται πως τα κάλλη της νιότης της Ιόλης θα κάνουν τον άντρα της να την προτιμήσει στην κλίνη τους. Πρέπει λοιπόν να πάρει μια πρωτοβουλία για να σώσει το γάμο της και να ξανακερδίσει την καρδιά του Ηρακλή. Ανακαλεί στη μνήμη της την ημέρα που την μετέφερε διασχίζοντας τον ποταμό ο Κένταυρος Νέσσος, τον οποίο σκότωσε ο Ηρακλής, διότι προσπάθησε να την βιάσει. Έτσι, αποφασίζει να στείλει ένα χιτώνα αλειμμένο με το δηλητήριο που της έδωσε ο Νέσσος λίγο πριν πεθάνει λέγοντας της πως πρόκειται για ερωτικό φίλτρο (Jebb 2010: xxviii). Η αντίδρασή της είναι αυθόρμητη όταν συνειδητοποιεί ότι κινδυνεύει να χάσει για πάντα το σύζυγό της και δεν είναι σε θέση να σκεφτεί λογικά και να προβλέψει την παγίδα που κρύβεται πίσω από το δώρο. Καθίσταται σαφές,

λοιπόν, ότι η Δηιάνειρα δεν έδρασε παρακινημένη από κακή πρόθεση και το μόνο πράγμα που θέλει είναι να διατηρήσει τον οίκο της (Deligiorgis 2016). Μάλιστα, αποδοκιμάζει τα μαγικά φίλτρα και δείχνει να διατηρεί τις αμφιβολίες της για την παράτολμη απόφασή της περιμένοντας τον Χορό να την συμβουλευτεί για το αν πρέπει να εφαρμόσει το σχέδιο της ή να το σταματήσει (Μύρης 1994: 129, Deligiorgis 2016):

*κακὰς δὲ τόλμας μήτ' ἐπισταίμην ἐγὼ
μήτ' ἐκμάθοιμι, τὰς τε τολμώσας στυγῶ.
φίλτροις δ' ἂν πως τήνδ' ὑπερβαλώμεθα
τὴν παῖδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ,
μεμηχάνηται τοῦργον, εἴ τι μὴ δοκῶ
πράσσειν μάταιον· εἰ δὲ μὴ, πεπαύσομαι. (στ. 582-587)*

[Δεν ξέρω το άδικο και να το μάθω δεν τολμώ
και της αποκοτιάς το θράσος το σιχαίνομαι.
Όμως κατέφυγα σε φίλτρα μαγικά για να νικήσω την κόρη
και να κερδίσω τον Ηρακλή. Ό,τι σχεδίασα
ελπίζω να είναι για καλό
αν έχεις άλλη γνώμη, όλα τα σταματάω.]

Εντούτοις, η ελπίδα ότι το δώρο που στέλνει στον Ηρακλή θα ξανακτίσει τη συζυγική τους αγάπη τη συμπαρασέρνει σε ένα ολέθριο σφάλμα (Deligiorgis 2016). Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Δηιάνειρα αντί να συμβουλευτεί την Τροφό, στρέφεται σε αυτά τα άπειρα κορίτσια. Η συνομιλία της μαζί τους εντείνει τη δραματικότητα και προετοιμάζει το κοινό για την επερχόμενη συμφορά (Winnington-Ingram 2016: 119-120, Deligiorgis 2016). Οι κοπέλες δίνουν τη συγκατάθεσή τους (στ. 588-589).

Στη συνέχεια, όταν ο Λίχας ετοιμάζεται να αποχωρήσει, η Δηιάνειρα του δίνει τον δηλητηριασμένο μανδύα τονίζοντας του ότι δεν πρέπει να τον φορέσει κανείς άλλος εκτός από τον Ηρακλή (Jebb 2010: xxix). Θα έλεγε κανείς ότι η Δηιάνειρα επιλέγει να προσφέρει το μανδύα γιατί δεν μπορεί πλέον να προσφέρει το κορμί της (Deligiorgis 2016).

Στο σημείο αυτό προκύπτει το σημαντικό ζήτημα του δόλου και της εξαπάτησης. Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία και ιδιαίτερα στην τραγωδία η γυναίκα είναι συνυφασμένη

με την πλεκτάνη και τον δόλο (Zeitlin 2002). Στις *Τραχίνιες*, παρατηρούμε μια εξαιρετική παραλλαγή του κανόνα ότι η απάτη και η ίντριγκα καταδικάζονται στις γυναίκες αλλά τους είναι οικείες και τις χρησιμοποιούν καθώς ενυπάρχουν στη φύση τους (Zeitlin 2002: 114). Ο Ηρακλής χρησιμοποιεί δόλο κι αυτός προκειμένου να φέρει την Ιόλη στο σπίτι του κρυφά ως αιχμάλωτη. Στην περίπτωση του όμως η εξαπάτηση αυτή στρέφεται εναντίον του. Έστω κι αν η Δηιάνειρα είναι αθώα και δεν είχε πρόθεση να βλάψει τον Ηρακλή, αποδεικνύεται πολύ καλύτερη στη δολοπλοκία από αυτόν. Η ανδρική πανουργία τιμωρείται στο έπακρο, ακόμα κι όταν τα αντίποινα δε φέρουν ανοιχτά το όνομα του εκδικητή (Zeitlin 2002: 114). Το παραπάνω μοτίβο μας παραπέμπει στην τραγωδία *Αγαμέμνων*, όπου η Κλυταιμνήστρα δολοφονεί τον Αγαμέμνονα αφού πρώτα τον τυλίξει με ένα ένδυμα. Ο Αγαμέμνονας όπως και ο Ηρακλής επιστρέφει στην πατρίδα με μια νεότερη γυναίκα, την Κασσάνδρα, συνεπώς βλέπουμε ότι οι γυναίκες καταστρέφουν με τα υφάσματα τον άντρα εντός του οίκου, που και είναι ο χώρος δράσης της γυναίκας (Easterling 1996: 191, Winnington-Ingram 2016: 118).

Δ' Επεισόδιο (στ. 663-820)

Το Δ' Επεισόδιο ανοίγει με την κορύφωση και την επαλήθευση των φόβων της Δηιάνειρας, διότι αντιλαμβάνεται πως το μαλλί το οποίο χρησιμοποίησε για να αλείψει τον μανδύα μετά από μία σύντομη έκθεση στη θερμότητα του ήλιου έχει συρρικνωθεί, αφήνοντας μόνο μια σκόνη. Φοβάται για το χειρότερο (Jebb 2010: 32, Winnington-Ingram 2016: 120).

*ᾧ γὰρ τὸν ἐνδυτῆρα πέπλον ἀρτίως
ἔχριον, ἀργῆς οἶος εὐείρω πόκῳ,
τοῦτ' ἠφάνισται διάβορον πρὸς οὐδενὸς
τῶν ἔνδον, ἀλλ' ἔδεστον ἐξ αὐτοῦ φθίνει* (στ. 674-677)

[Πριν λίγο, με τούφα από μαλακό μαλλί προβάτου,
άλειψα το λαμπρό λευκό χιτώνα,
μα τώρα η τούφα χάθηκε, φαγώθηκε μονάχη της
χωρίς κανείς να την αγγίξει λιώνει]

Αρχίζει να καταλαβαίνει πως έκανε λάθος να εμπιστευτεί τον Νέσσο και να χρησιμοποιήσει το δηλητήριο που της χάρισε ως φίλτρο. Μόλις το συνειδητοποιεί δηλώνει πως είναι προτιμότερο να πεθάνει παρά να ζήσει ντροπιασμένη και δυσκλής: *ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν, ἤτις προτιμᾷ μὴ κακῆ πεφυκέναι* (στ. 721-722)(Winington-Ingram 2016: 120). Ο Χορός προσπαθεί για ακόμη μία φορά να μετριάσει τους φόβους της, *ἀλλ' ἀμφὶ τοῖς σφαλεῖσι μὴ ἔξ ἔκουσίας ὀργῇ πέπειρα, τῆς σε τυγχάνειν πρέπει* (στ. 727-128).

Ακολουθως, εισέρχεται στη σκηνή ο Ὑλλος οργισμένος επαληθεύοντας τις υποψίες της. Καταγγέλλει τη μητέρα του ως δολοφόνο (Winington-Ingram 2016: 120, Jebb 2010: xxix). Η Δηϊάνειρα σοκαρισμένη ζητάει από τον γιο της λεπτομέρειες κι εκείνος της αφηγείται λεπτομερώς τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε ο δηλητηριασμένος μανδύας που έστειλε στον πατέρα του. Αρχικά, περιγράφει ότι ο Ηρακλής δέχεται το δώρο της και τον φοράει χαρούμενος μπροστά το βωμό της θυσίας (*ἔλεω φρενὶ*, στ. 763) όμως στη συνέχεια, αφού άναψε την πυρά, άρχισε η καταστροφική δράση του δηλητηρίου. Στο σημείο αυτό ξεκίνησε η αντίστροφη μέτρηση για τον πατέρα του, ενώ αναφέρει και την παράπλευρη απώλεια του Λίχα, τον οποίο ο Ηρακλής δολοφονεί μέσα στο άγριο παραλήρημα του (Winington-Ingram 2016: 124-125, Jebb 2010: xxix). Από την αφήγηση του Ὑλλου μέχρι και την Έξοδο η παρουσία και η επίδραση του δηλητηρίου στο σώμα του Ηρακλή κυριαρχεί (Easterling 1996: 35).

*ὅπως δὲ σεμνῶν ὀργίων ἔδαίετο
φλόξ αἱματηρὰ κάπὸ πιείρας δρυός,
ιδρῶς ἀνήει χρωτί, καὶ προσπτύσσεται
πλευραῖσιν ἀρτίκολλος, ὥστε τέκτονος,
χιτῶν ἅπαν κατ' ἄρθρον ἦλθε δ' ὀστέων
ἀδαγμὸς ἀντίσπαστος· εἶτα φοινίας
ἐχθρᾶς ἐχίδνης ἰὸς ὡς ἔδαινυτο.* (στ. 765-771)

[Μα όταν το αίμα των ιερών σφαχτών απ' το ρετσίνι της δάδας πυρπολήθηκε και φούντωσε η πυρά, πλημμύρισε ιδρώτας το κορμί του και κόλλησε απάνω του σφιχτά, κατάσαρκα ο χιτώνας, λες και τεχνίτης τον πελέκησε περίτεχνα.

Τρίζαν τα κόκαλά του τον έπιασαν σπασμοί.

Ύστερα, σα΄ να ‘τανε φαρμάκι φονικό
κακής οχιάς, του σπάραξε τις σάρκες.]

Όταν η Δηιάνειρα αντιλαμβάνεται την αλήθεια, ότι δηλαδή σκότωσε το σύζυγό της εξαιτίας της αφέλειας της, δεν προσπαθεί ούτε να δικαιολογηθεί ούτε να εξηγήσει. Αποχωρεί από τη σκηνή με μια ένοχη σιωπή⁵ για να αυτοκτονήσει λίγο αργότερα στο νυφικό κρεβάτι, προκειμένου να αποφύγει την ατίμωση ζωντανή (Winnington-Ingram 2016: 120, Deligiorgis 2016). Η στάση της προδίδει την παθητικότητα που την διακρίνει. Το μοναδικό σφάλμα της ήταν ότι έπεσε θύμα της αφέλειας και της καλής πίστης της απέναντι στον Κένταυρο (Deligiorgis 2016). Δεν μπορεί να αντιμετωπίσει το ξέσπασμα του γιου της, Ύλλου, ο οποίος εύχεται το θάνατό της και την αποκηρύσσει από τη μητέρα του.

*έᾱτ' ἀφέρπειν. οὔρος ὀφθαλμῶν ἐμῶν
αὐτῆ γένοιτ' ἄπωθεν ἐρπούση καλός.
ὄγκον γὰρ ἄλλως ὀνόματος τί δεῖ τρέφειν
μητρῶον, ἥτις μηδὲν ὡς τεκοῦσα δρᾷ;
ἀλλ' ἐρπέτω χαίρουσα τὴν δὲ τέρψιν ἦν
τῶμῳ δίδωσι πατρί, τήνδ' αὐτὴ λάβοι (στ. 815-820)*

[Αφήστε τη να φύγει. Ας αρμενίζει μακριά
να μην την αντικρίζουνε τα μάτια μου.
Γιατί να καπηλεύεται τ' όνομα της μητέρας,
όταν οι πράξεις της μητέρα δε θυμίζουν.
Να χαίρεται τα έργα της και τη χαρά
που γεύτηκε ο πατέρας μου, να τη γευτεί διπλή.]

Ο Χορός επισημαίνει πως οι προφητείες του μαντείου της Δωδώνης επαληθεύτηκαν. Τα βάσανα και οι ταλαιπωρίες για τον Ηρακλή θα τελειώσουν μόνο με το θάνατό του: *ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων*. Αφορμή για την εκπλήρωση των προφητειών υπήρξε ο

⁵ *τί σῖγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοισθ' ὀθούνεκα ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγορῷ* (στ. 813-814), την ρωτάει χαρακτηριστικά ο Χορός.

καταστροφικός έρωτας του για την Ιόλη: *ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄ-
ναυδος φανερά τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.* (στ. 860-861) (Μύρης 1994: 132).

Ε' Επεισόδιο (στ. 863-946)

Στο Ε' Επεισόδιο παρακολουθούμε τις τελευταίες στιγμές της Δηιάνειρας μέσα από την εκτενή αφήγηση της Τροφού και την μεταστροφή της στάσης του Ὑλλου μετά το θάνατό της μητέρας του. Πολλές φορές στην αρχαία ελληνική τραγωδία ένας σημαντικός θάνατος πραγματοποιείται εκτός σκηνής κι ακολουθείται από μια σκηνή όπου το σώμα μεταφέρεται επί σκηνής ώστε να το δει άψυχο το κοινό, όμως το σώμα της Δηιάνειρας, δεν εμφανίζεται ξανά επί σκηνής (Easterling 1996: 35). Αντίθετα, οι θεατές βλέπουν μετέπειτα το σώμα του Ηρακλή, να βασανίζεται (Easterling 1996: 26). Το γεγονός αυτό εντείνει την τραγική ειρωνεία που προκύπτει από το γεγονός ότι ο ατρόμητος και ανίκητος ήρωας σκοτώθηκε από τη ερωτευμένη σύζυγο και όχι από οποιονδήποτε άλλο επιχείρησε να το κάνει (Deligiorgis 2016).

Η Τροφός περιγράφοντας το θλιβερό γεγονός της αυτοκτονίας της Δηιάνειρας στον Χορό μας κάνει να αντιληφθούμε πως ο ρόλος της ήταν ουσιαστικά αυτός της συζύγου και μητέρας, της τεκνοποιίας και της ερωτικής ικανοποίησης, η ηρωίδα συνδέεται δηλαδή με ό,τι σχετιζόταν με τον οίκο και το εσωτερικό. Γι' αυτό ακριβώς επιλέγει να σκοτωθεί στο συζυγικό κρεβάτι, προκειμένου να τονιστεί αυτός της ο ρόλος (Winnington-Ingram 2016: 114-120). Κατά ειρωνικό τρόπο χάνει τη ζωή της ψάχνοντας για τη χαμένη αγάπη του άντρα της (Deligiorgis 2016).

*ὅπως δ' ἐτέλεσε τοῦτ', ἐπενθοροῦσ' ἄνω
καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,
καὶ δακρύων ῥήξασα θερμὰ νάματα
ἔλεξεν, ὧ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά,
τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὔποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίτησι ταῖσδ' εὐνάτριαν.* (στ. 917-922)

[Όταν απόσωσε το στρώσιμο, πηδάει απάνω
και κάθεται καταμεσής στη νυφική παστάδα
κι ενώ το δάκρυ χείμαρρος θερμός κυλούσε,
φώναζε: «Κοιτώνα νυφικέ κι ερωτικό κρεβάτι,

σας αποχαιρετώ δε θα πλαγιάσω πια
να κοιμηθώ σε αυτή την κλίνη».]

Έτσι, η Δηιάνειρα θυσιάζεται στο συζυγικό κρεβάτι θέτοντας τέρμα σ' ένα γάμο που από κάποιες απόψεις δεν υπήρξε ποτέ, εφόσον ο Ηρακλής συνεχώς απουσίαζε σε άθλους, ήταν άπιστος και φημιζόταν για τις εξωσυζυγικές του περιπέτειες (Deligiorgis 2016). Από την αρχή της τραγωδίας μέχρι και το τέλος, ο οίκος είναι το κεντρικό σημείο όπου προβάλλονται τα διαφορετικά συστήματα αξίας των δύο πρωταγωνιστών. Όπως είδαμε και στον Πρόλογο, το σπίτι του Ηρακλή είναι άδειο και η ζωή του ίδιου βρίσκεται πάντα έξω από αυτό. Από την άλλη μεριά, η Δηιάνειρα παραμένει στο σπίτι, έρημη και φορτωμένη με όλες τις ανησυχίες της. Όλος ο κόσμος της είναι το σπίτι, που είναι επίσης ο εσωτερικός κόσμος της συναισθηματικής της ζωής – η μόνη ζωή που έχει - και κυριαρχείται από αγάπη και φόβο. Η τραγωδία της λοιπόν τελειώνει όπως ξεκίνησε στη «μοναξιά μέσα στο σπίτι» (*ἐπεὶ παρήλθε δωμάτων εἴσω μόνη*, στ. 900) (Segal 1998: 43).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους στίχους που παραθέσαμε πιο πάνω δημιουργεί η ύπαρξη ενός έντονου ερωτισμού στην γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής για να περιγράψει τη σκηνή της αυτοκτονίας της με τις λέξεις *λέχη, νυμφεῖ, εύνατριαν. εύνατηρίοις*. Επίσης, η επιλογή της Δηιάνειρας να ξεγυμνώσει το στήθος της πάνω στο συζυγικό κρεβάτι προκειμένου να μαχαιρωθεί με το ξίφος περιέχει και αυτή έντονες ερωτικές συνδηλώσεις. Μια εξήγηση σε αυτό θα μπορούσε να είναι ότι ο ποιητής επιδιώκει να αποτυπώσει επακριβώς τα συναισθήματα της ηρωίδας του (Winnington-Ingram 2016: 122).

Τέλος, η Τροφός ολοκληρώνει την αφήγησή της κάνοντας λόγο για τη μεταστροφή της στάσης του Έλλου απέναντι στην Δηιάνειρα. Αναγνωρίζει το λάθος του να τη θεωρήσει υπαίτια για τον θάνατό του πατέρα του. Ωστόσο, η μετάνοια του δεν ωφελεί σε τίποτα πια καθώς η μητέρα του έχει χαθεί για πάντα.

Ο Χορός αγνοεί αν ο Ηρακλής είναι ακόμη ζωντανός ή αν έχει πεθάνει και η σιωπηλή πένθιμη πομπή είναι διαφορετική από τη θριαμβευτική επιστροφή στην πατρίδα του, που θα άρμοζε σε έναν ήρωα της δικής του εμβέλειας. Συνεπακόλουθα, οι ρόλοι

αντιστρέφονται και το κλέος του πλήττεται θανάσιμα γιατί δεν του αρμόζει τέτοιο τέλος (Easterling 1996: 263).

Έξοδος (στ. 971-1278)

Ἡ Έξοδος αρχίζει και τελειώνει με πρωταγωνιστή τον Ηρακλή ο οποίος παρουσιάζει μια αποστασιοποίηση από τον τυπικό σοφόκλειο τύπο (Easterling 1996: 19, Winnington-Ingram 2016: 124). Μέχρι τώρα σχηματίζαμε άποψη γι' αυτόν μέσα από την οπτική και τα λόγια των άλλων, μέσα από την Δηιάνειρα, τον Λίχα, ακόμη και μέσα από την αρπαγή της Ιόλης (Winnington-Ingram 2016: 122). Εδώ για πρώτη φορά βλέπουμε ένα άλλο πρόσωπο του Ηρακλή, που δεν μοιάζει με τον γενναίο και δυνατό άντρα που όλοι ξέρουμε. Η λέξη νόσος που χρησιμοποίησε η Δηιάνειρα νωρίτερα για να αποδώσει την κατάστασή του τώρα αποκτάει κυριολεκτική σημασία (Easterling 1996: 25).

ὦ Ζεῦ,

ποῖ γὰς ἤκω; παρὰ τοῖσι βροτῶν

κεῖμαι πεπονημένος ἀλλήκτοισ

όδύναις; οἴμοι <μου> ἐγὼ τλάμων' (στ. 983-986)

[ὦ Ζευ, πού βρίσκομαι; Σε ποια γη; Σε ποιον τόπο;

Σ' ανθρώπους ποιους; Ατέλειωτα μαρτύρια

με σφάζουν. Όι ο δύστυχος]

Είναι αλήθεια ότι ο Ηρακλής έχει χαρακτηριστεί ως ένας από τους πιο δυσάρεστους χαρακτήρες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (Winnington-Ingram 2016: 124). Στην Έξοδο παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος που σκέφτεται υπολογιστικά και απάνθρωπα, ρωτά το γιο του για ποιον πονάει περισσότερο, για τον ίδιο, η για τη μάνα του (στ. 1067-1068), είναι εγωιστής και άσπλαχνος (Easterling 1996: 282). Ο Ηρακλής δεν είναι ένας απλός θνητός, αλλά υπήρξε ο *άριστος των ανδρών*, αφού διεκπεραίωσε επιτυχώς μια σειρά από άθλους και δοκιμασίες και τώρα τον βλέπουμε να κλαίει και οικτρίζει τον εαυτό του σαν έναν κοριτσάκι, όπως ο ίδιος λέει ειρωνικά:

ἴθ', ὦ τέκνον, τόλμησον' οἴκτιρόν τ' ἐμέ

πολλοῖσιν οἴκτρον, ὅστις ὥστε παρθένος

*βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἷς ποτε
τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα,
ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμην κακοῖς.
νῦν δ' ἐκ τοιούτου θῆλυς ἠϋρημαι τάλας.* (στ. 1070-1075)

[Πήγαινε γιε μου. Τόλμησε. Σπλαχνίσου με,
καθώς ο κόσμος όλος με σπλαχνίζεται
που σαν παρθένα κλαίω τη μοίρα μου βογκώντας.
Τάχα ποιος μ' εἶδε τον παλιό καιρό σε τέτοια θλιβερή κατάντια,
εμένα που δε στέναζα ποτέ για την κακή μου μοίρα.
Και τώρα, να, κατάντησα γυναίκα θλιβερή.]

Παρουσιάζει το σώμα του τρωτό και ευάλωτο σαν μιας γυναίκας και η τραγική ειρωνεία είναι έκδηλη. Ο Ηρακλής πλέον δε διαφέρει σε τίποτα πια από τις απροστάτευτες γυναίκες στις οποίες έγινε αναφορά προηγουμένως, τη φοβισμένη Δηιάνειρα που ο ήρωας μονομάχησε για να την κερδίσει, ή την Ιόλη και τις αιχμάλωτες γυναίκες που πήρε ως λάφυρα (Easterling 1996: 25).

Επιπλέον, παρά την άσχημη κατάστασή του δηλώνει ευθαρσώς πως θέλει να εκδικηθεί την Δηιάνειρα. Τότε ο Έγλος θέλοντας να του εξηγήσει τί πραγματικά μεσολάβησε, αναφέρει χαρακτηριστικά πως η μητέρα του «έκανε ένα ολέθριο σφάλμα, με τις καλύτερες προθέσεις» (*ἅπαν τὸ χρῆμ' ἤμαρτε χρηστὰ μωμένη*, στ. 1136), μια παρατήρηση που υποδηλώνει για άλλη μια φορά το υψηλό ήθος της σε αντίθεση με αυτό του Ηρακλή (Easterling 1996: 23-24, Winnington-Ingram 2016: 25). Ο Ηρακλής, αφότου πληροφορείται τα γεγονότα από τον Έγλο, θυμάται τον παλιό χρησμό που έλεγε ότι θα πεθάνει από κάποιον που είναι ήδη νεκρός. Όταν συνειδητοποιεί ότι επαληθεύονται οι χρησμοί, αποφασίζει να δεχτεί το τέλος με στωικότητα, αφού πρώτα δεσμεύει με όρκο τον Έγλο να πραγματοποιήσει τις τελευταίες του επιθυμίες. Του ζητά ακόμη να παντρευτεί την Ιόλη.

*ἔγνωσ. τοσοῦτον δὴ σ' ἐπισκίπτω, τέκνον·
ταύτην, ἐμοῦ θανόντος, εἴπερ εὖσεβεῖν
βούλη, πατρώων ὀρκίων μεμνημένος,
προσθοῦ δάμαρτα, μηδ' ἀπιστήσης πατρί·*

μηδ' ἄλλος ἀνδρῶν τοῖς ἔμοις πλευροῖς ὄμοῦ
κλιθεῖσαν αὐτὴν ἀντὶ σοῦ λάβοι ποτέ,
ἀλλ' αὐτός, ὦ παῖ, τοῦτο κήδευσον λέχος.
πιθοῦ· τὸ γάρ τοι μεγάλα πιστεύσαντ' ἔμοι
σμικροῖς ἀπιστεῖν τὴν πάρος συγγεῖ χάριν. (στ. 1221-1229)

[HP. Κατάλαβες καλά σε ξορκίζω, παιδί μου,
ὅταν πεθάνω, αν θέλεις να τιμάς τη μνήμη μου,
αν θέλεις να τιμάς τους ὄρκους που μου ἔδωσες,
παρ' τη γυναίκα σου και μη παρακούσεις.
Μαζί μου πλάγιασε. Ἄλλος κανείς ποτέ,
μονάχα εσύ γυναίκα σου
θα πρέπει να την πάρεις.
Πείσου. Τα πιο σημαντικά τα δέχτηκες,
μην παρακούσεις στα μικρά. Δε θα σε συγχωρήσω]

Ἐχει υποστηρικτεί ὅτι οἱ παράλογες αξιώσεις που ἔχει ο Ηρακλῆς ἀπὸ τον γιο του βασίζονται στο γεγονός πως τον αντιμετωπίζει ως προέκταση του εγώ του. Ὑπὸ αὐτὴ την ἔννοια, ο Ηρακλῆς συμπεριφέρεται σαν τον Δία, τον ὁποῖο μπορούμε ἐπίσης να χαρακτηρίσουμε ως μια δυνατὴ και πατριαρχικὴ φιγούρα. Ζητώντας ἀπὸ τον γιο του να παντρευτεῖ την Ἰόλη, ο Ηρακλῆς, ἀπὸ την δική του πλευρά, προσπαθεῖ να διασφαλίσει το δικό του οἶκο ως ἕνα σταθερό θεσμό. Ἡ Ἀφροδίτη ἀπουσιάζει ἀπὸ τον γάμο που προτείνει ο Ηρακλῆς στον Ἕλλο, σε ἀντίθεση με τους «γάμους» της Δηϊάνειρας και τις Ἰόλης. Ἡ θεά ἀποτελεῖ ἀπειλὴ των σταθερῶν οικογενειακῶν δεσμῶν και γι' αὐτὸ το λόγο της ἔχει ἀπαγορευτεῖ να δηλώσει την παρουσία της. Ὁ Ἕλλος δεν συμφωνεῖ με αὐτὸν τον γάμο και δεν βρίσκει κανένα νόημα σε μια ἔνωση χωρίς ἀγάπη, ἡ ὁποία του ἔχει ἀπλῶς ἀνατεθεῖ (Beer 2004: 94). Βέβαια, το κοινὸ ἤδη γνωρίζει πως, σύμφωνα με μια κοινῶς διαδεδομένη παράδοση, οἱ ἀπόγονοι του Ηρακλή ἀπὸ το γάμο του Ἕλλου και της Ἰόλης εἶναι οἱ πρόγονοι των Δωριέων (Wohl 1998: 4).

Ἡ Wohl (1998: 4), συζητᾷ το τέλος του ἔργου σε σχέση με το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα, κατὰ το ὁποῖο το ἀρσενικὸ παιδί παραιτεῖται της ἐπιθυμίας του για τη μητέρα του με ἀντάλλαγμα την ταυτοποίηση με τον πατέρα του, γιατί μόνο μέσω μιας τέτοιας ταυτοποίησης το ἀγόρι μπορεῖ να γίνει πλήρης πολίτης μέσα σε μια κοινωνία

αρσενικών υποκειμένων. Παραδίδοντας τη μητέρα του, ο γιος εγκαταλείπει οποιαδήποτε αντιπαλότητα με τον πατέρα του, υποτάσσοντας τον εαυτό του στο παρόν σε αντάλλαγμα με την υπόσχεση ότι κάποια μέρα θα καταλάβει τη θέση του πατέρα. Αυτό θα συμβεί την στιγμή που το αγόρι θα αποκτήσει την δική του γυναίκα. Έτσι, λοιπόν, παρόμοια, ο Έλλος κάνει πίσω στην υπεράσπισή της μητέρα του και ανταμείβεται από τον Ηρακλή. Ο πατέρας νομιμοποιεί τον γιο ως άντρα μέσα από την Ιόλη που προσφέρεται ως δώρο (Wohl 1998: 4).

Ένα ακόμη σημαντικό θέμα που θα θέλαμε να θίξουμε σε αυτό το σημείο είναι ότι ο Ηρακλή αδιαφορεί παντελώς για τη γυναικεία βούληση. Έτσι, επιβεβαιώνεται για μια ακόμη φορά η γενικότερη στάση του Ηρακλή απέναντι στις γυναίκες (Winnington-Ingram 2016: 126). Πιο συγκεκριμένα, η Ιόλη, αντιμετωπίζεται ως ιδιοκτησία του Ηρακλή, μια κληρονομιά από τον πατέρα που πεθαίνει στον γιο του. Επιπρόσθετα, αντιπροσωπεύει μια άυλη κληρονομιά: ο Ηρακλής την κέρδισε στην τελευταία στρατιωτική αποστολή του, άρα η Ιόλη αναπαριστά το σύμβολο της ηρωικής του ανδρείας και αποδεικνύεται έτσι η θρυλική του αρρενωπότητα. Μαζί της, ο Ηρακλής μεταδίδει αυτές τις ιδιότητες στον γιο του. Η Ιόλη, άβουλη, ως αντικείμενο ανταλλαγής, δίνει υπόσταση στον Ηρακλή και τον Έλλο ως υποκείμενα: ως δωρητή και αποδέκτη, ως ήρωες και ως άνδρες. Ωστόσο, η ίδια, εάν βρίσκεται στη σκηνή κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής, παραμένει σιωπηλή (Wohl 1998: 4). Είναι αβέβαιο εάν η Ιόλη εμφανίζεται επί σκηνής, έστω και ως βουβό πρόσωπο, αν και κάποιοι θεωρούν ότι είναι παρούσα στην Έξοδο (Easterling 1996: 36).

Στο τέλος του έργου, ο Σοφοκλής επανέρχεται στο ζήτημα της σχέσης των θεών με τους θνητούς επιλέγοντας να κλείσει το έργο με το καίριο ερώτημα για το αν μπορεί να υπάρξει έλεος στον τραγικό κόσμο (Winnington-Ingram 2016: 33). Αδιαμφισβήτητα, ο Ηρακλής αποτελεί τραγικό πρόσωπο, καθώς νικήθηκε από τον ίδιο του τον εαυτό, διότι εξαιτίας του έρωτα του για την Ιόλη, πυροδότησε τη ζήλεια της Δηϊάνειρας και μόνος προκάλεσε την αυτοκαταστροφή του (Winnington-Ingram 2016: 127). Αυτό που είναι εξαιρετικά ασυνήθιστο στον επίλογο για τα δεδομένα μιας τραγωδίας είναι ότι ο Δίας θεωρείται υπεύθυνος για όλα όσα έχουν συμβεί (Budelmann 2006: 169). Ο Έλλος απευθύνει ένα δριμύ κατηγορητήριο προς τους θεούς, χρησιμοποιώντας τη λέξη *συγγνωμοσύνην* (στ. 1265) η οποία αποτελεί άπαξ λεγόμενο. Η σημασία της δεν είναι μόνο η συγγνώμη αλλά και η ταύτιση με τα συναισθήματα κάποιου άλλου σε αντίθεση

με τη λέξη *αγνωμοσύνη* (στ. 1266), την αδιαφορία που επιδεικνύουν δηλαδή οι θεοί στα όσα συμβαίνουν στον Ηρακλή αλλά και στον ίδιο (Winnington-Ingram 2016: 110). Από την άλλη πλευρά, ορισμένοι μελετητές θεώρησαν πως τα λόγια του Ύλλου έρχονται σε αντίθεση με την ευσέβεια του Σοφοκλή, διότι «επέτρεψε» να εκφραστεί στο έργο του μια τόσο έντονη μορφή διαμαρτυρίας απέναντι στους θεούς και στο θείο νόμο. Βέβαια, όποια κι αν ήταν η πρόθεση του ποιητή είναι αδιαμφισβήτητο πως ο θάνατος του Ηρακλή ήταν προδιαγεγραμμένος από τον ίδιο τον Δία, όπως φαίνεται και στον τελευταίο στίχο: *κούδεν τούτων ὄ τι μὴ Ζεύς.*, στ. 1278 (Winnington-Ingram 2016: 112).

2.3. Συμπεράσματα

Το έργο παρουσιάζει έναν ακραίο διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο φύλα, παρουσιάζοντας τους κινδύνους που ελλοχεύουν είτε από τον υπερβολικό ανδρισμό είτε από την υπερβολική θηλυκότητα, ενώ παράλληλα διαχωρίζει τη ζωή των αντρών από αυτή των γυναικών τόσο σε επίπεδο χώρου όσο και λειτουργικά (Foley 1981: 127-129, Winnington-Ingram 2016: 114). Στο έργο οι δυο σύζυγοι δεν συναντιούνται ποτέ επί σκηνής, ένδειξη του ότι κανείς από τους δύο δεν εισέρχεται στον κόσμο του άλλου και δεν μοιράζονται αξίες και αντιλήψεις που ανήκουν σε κοινή σφαίρα. Δεν υπάρχει καμία αμοιβαιότητα ανάμεσα στα δύο φύλα και οι κόσμοι τους είναι αποξενωμένοι. Ο καθένας ζει και βιώνει το δικό του δράμα επί σκηνής (Winnington-Ingram 2016: 115). Μόλις ολοκληρώνεται η παρουσία της Δηιάνειρας στο έργο, τότε εμφανίζεται επί σκηνής ο Ηρακλής ο οποίος παραμένει εκτός οίκου μέχρι τέλους, αγνοεί επιδεικτικά την Δηιάνειρα και την αυτοκτονία της, παραμένοντας απορροφημένος στον εαυτό του, όπως διαπιστώνουμε στις τελευταίες σκηνές. Αντιθέτως, η Δηιάνειρα παραμένει εντός του οίκου και επιλέγει έναν σιωπηλό αλλά παραδόξως ανδρικό θάνατο με σπαθί (Foley 1981: 127-129, Winnington-Ingram 2016: 122, Beer 2004: 92).

Ο γάμος στην τραγωδία είναι ένας θεσμός συνδεδεμένος με δύο αντιθετικά συναισθήματα, αυτά του πόνου και της χαράς. Στις *Τραχίνιες* ο γάμος είναι περισσότερο συνυφασμένος με τη δυστυχία και τον πόνο (Segal 1998: 71). Ο Σοφοκλής παρουσιάζει την Δηιάνειρα συμπαθητική και αφελή προκαλώντας τον οίκτο του ακροατηρίου, ενώ την ίδια στιγμή ο Ηρακλής παρουσιάζεται ως ένας εξαιρετικά απών χαρακτήρας στα όρια μιας πολιτισμένης ζωής, ο οποίος διαρκώς απατά τη σύζυγο του. Έχει υποβάλει

την οικογένειά του σε συνεχείς μετακινήσεις και στη ζωή σε ξένη γη. Οι γάμοι του Ηρακλή δεν είναι ακριβώς γάμοι με την κλασική έννοια, αλλά βιασμοί γυναικών, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πάρα πολλά παιδιά διασκορπισμένα (Beer 2004: 93). Χωρίς το γάμο ως επίσημο θεσμό, δεν υπάρχει ο οίκος, καθώς ο βασικός στόχος του γάμου ήταν η καθιέρωση μιας σταθερής βάσης. Συνεπακόλουθα, χωρίς την ύπαρξη του οίκου δεν μπορεί να υπάρξει πόλις. Η Δηιάνειρα προσπαθεί να δημιουργήσει τα θεμέλια ενός οίκου, όμως η δική της κοινωνική θέση ως συζύγου δεν είναι ποτέ ασφαλής και τελικά αποτυγχάνει το σκοπό της να σώσει το σπίτι της (Beer 2004: 93).

Στην τελευταία σκηνή, ο Ηρακλής αποκαθιστά με αξιοπιστία το θεσμό του γάμου και της θυσίας που διαρρηγνύεται από τη δράση του έργου. Θυσιάζεται σε ευλαβική σιωπή στο βουνό και αποσπά την υπόσχεση του γιου του να παντρευτεί την Ιόλη. Η τραγωδία ολοκληρώνεται χωρίς να παρακολουθήσουμε το θάνατο του Ηρακλή στην Οίτη (Easterling 1996: 31). Το τέλος του έργου μας αφήνει με μια αίσθηση ότι αποκαθίσταται η κοινωνική τάξη αλλά με πολύ ακριβό κόστος, καθώς και ότι τα προβλήματα και θέματα που εγείρει το έργο επιλύονται μόνο επιφανειακά (Foley 1981: 127-129).

Σχετικά με το ζήτημα του γάμου, μια ενδιαφέρουσα άποψη παρουσιάζεται από την Wohl (1998: 27-29), η οποία στηρίζει τις θέσεις της πάνω στις θέσεις μελετητών που βλέπουν τη διακίνηση των γυναικών ως μέρος μιας ολόκληρης ηρωικής οικονομίας. Η ανταλλαγή των γυναικών, ιδιαίτερα στον γάμο, κατέχει σημαντική θέση στην ιεροτελεστία της ανταλλαγής των δώρων. Μάλιστα, έχει υποστηριχθεί πως πρόκειται για την πιο υψηλή και με το μεγαλύτερο κύρος μορφή ανταλλαγής, η οποία έχει εξιδανικευτεί. Η γυναίκα είναι σαν το άγαλμα, κάτι ανεκτίμητο και πολύτιμο και η ανταλλαγή της είναι συμβολική. Σηματοδοτεί τον αιώνιο δεσμό δύο οίκων, δύο νοικοκυριών. Ταυτόχρονα, μια άλλη οπτική είναι ότι η ανταλλαγή αυτή είναι ουσιαστικά μια οικονομική συναλλαγή μεταξύ του πεθερού και του συζύγου και η γυναίκα αποτελεί απλά μια προίκα, ένα γοητευτικό δώρο (Wohl 1998: 27).

Στις *Τραχίνιες*, η Δηιάνειρα επιδιώκει να ενεργήσει ως υποκείμενο και να κερδίσει μια θέση ισοτιμίας απέναντι στον Ηρακλή. Έτσι δέχεται το δώρο του Ηρακλή, την Ιόλη, και προσφέρει η ίδια ένα αντίδωρο. Παρατηρούμε λοιπόν την συμμετοχή της ηρωίδας σε μια ανταλλαγή δώρων η οποία έχει ως αποτέλεσμα τον θάνατο. Το δώρο της

επανενεργοποιεί το προηγούμενο δώρο από τον Νέσσο επαναφέροντας στη σκηνή την αρχική σύγκρουση μεταξύ του ήρωα και του Κένταυρου. Καθιστά επίσης τις ενέργειές της απλώς καθοριστικές ως προς την μεγαλύτερη σύγκρουση μεταξύ του Νέσσου και του Ηρακλή. Όπως στο Ά Στάσιμο η γυναίκα είναι το μέσο επιβολής της ανδρικής δύναμης, έτσι, επίσης, σε ολόκληρη την τραγωδία, η γυναίκα δεν είναι παρά ένας μεσάζων στον αγώνα μεταξύ ηρώων (Wohl 1998: 27).

Η Δηιάνειρα και η Ιόλη φαίνεται ότι έχουν ορισμένες ομοιότητες, καθώς είναι τα αντικείμενα του ερωτικού πάθους του Ηρακλή: και οι δύο αρπάχτηκαν βίαια και αποκτήθηκαν με τη βία (Winnington-Ingram 2016). Ο ήρωας μονομάχησε με στοιχεία της φύσης και τέρατα για να κερδίσει την Δηιάνειρα, κατέστρεψε ολόκληρη πόλη για να κερδίσει την Ιόλη. Επίσης, διαπιστώνουμε την ύπαρξη μιας αντίθεσης που διατρέχει όλο το έργο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Για παράδειγμα, η Δηιάνειρα, υπήρξε το αντικείμενο πόθου του Ηρακλή και τώρα πια είναι περιφρονημένη, καθώς αυτός είναι ερωτευμένος με μια άλλη νεαρότερη κοπέλα, την Ιόλη. Όσον αφορά τον Ηρακλή, υπήρξε ένδοξος και επιτυχημένος στο παρελθόν, ενώ τώρα είναι καταπονημένος, και ετοιμοθάνατος (Easterling 1996: 181).

Ένα κοινό που μοιράζονται όλοι οι χαρακτήρες του έργου είναι ότι μαθαίνουν την αλήθεια μόνο όταν δυστυχώς είναι πολύ αργά. Όπως παρατηρεί η Easterling (1996: 21), το έργο χαρακτηρίζεται από το μοτίβο του *μανθάνειν*. Όλοι οι πρωταγωνιστές μαθαίνουν εκ των υστέρων την αλήθεια των περιστάσεών τους και αυτή η αλήθεια αφορά σημαντικές πτυχές του εαυτού τους που ούτε οι ίδιοι γνώριζαν. Έτσι, η Δηιάνειρα ανακαλύπτει ότι το υποτιθέμενο ερωτικό φίλτρο είναι δηλητήριο που θα σκοτώσει τον Ηρακλή, ο Ύλλος ότι κατηγορήσε άδικα τη μητέρα του, ο Ηρακλής ότι ο Νέσσος βρίσκεται πίσω από τη συμφορά του και ότι οι χρησμοί για το τέλος του πραγματοποιήθηκαν (Easterling 1996: 21).

Κεφάλαιο 3

Ευριπίδου Άλκηστις

3.1 Εισαγωγή και υπόθεση του έργου

Η *Άλκηστις* του Ευριπίδη έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον των μελετητών διότι μας προκαλεί ερωτηματικά σχετικά με την ειδολογική της κατάταξη, αλλά ταυτόχρονα πραγματεύεται δημοφιλή ζητήματα και θέματα για το κοινό της τότε περιόδου (Luschnig & Roisman 2003: 4). Η υπόθεση του έργου είναι η ακόλουθη: Ο Απόλλωνας ξεγέλασε τις Μοίρες και γλίτωσε τον Άδμητο από βέβαιο θάνατο δίνοντας του την ευκαιρία να παρουσιάσει κάποιον πρόθυμο να πεθάνει στη θέση του. Η Άλκηστις, η σύζυγος του, αποφασίζει να θυσιάσει τον εαυτό της εφόσον οι γονείς του δεν ήταν πρόθυμοι να πεθάνουν για το παιδί τους. Λίγο μετά από αυτό το θλιβερό γεγονός, ο Ηρακλής καταφτάνει στο παλάτι του Άδμητου ως φιλοξενούμενος και όταν πληροφορείται από τον υπηρέτη τι συνέβη, κατεβαίνει στον Άδη, προκειμένου να επαναφέρει την ηρωίδα στον κόσμο των ζωντανών και να την επιστρέψει στον άντρα της. (Luschnig & Roisman 2003: 6, Chong-Gossard 2008: 80, Ιακώβ (Α'), Κούρκουλου 2018).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα της ειδολογικής κατάταξης της *Άλκηστις*, καθώς πολλοί κριτικοί ασχολούνται με το ερώτημα αν πρόκειται για τραγωδία, σατυρικό δράμα ή τραγικωμωδία εξαιτίας των πολλαπλών και αντιθετικών θεματικών μοτίβων που περιέχει (Ιακώβ (Α') 2012: 44-48, Buxton 2003: 184-186, Κούρκουλου 2018: 112). Το έργο εκτελέστηκε στα Μεγάλα Διονύσια το 438 π.Χ. μετά τις τρεις μη σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη (*Κρήσες*, *Αλκμέων διά Ψήφου*, *Τήλεφος*), στη θέση του σατυρικού δράματος και αποτελεί το πρώτο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη. Ο λόγος που δεν θεωρείται αμιγώς τραγωδία αφορά το αίσιο τέλος του (Ιακώβ (Α') 2012: 50, Κούρκουλου 2018: 111). Σε μια πρώτη ανάλυση, το έργο πραγματεύεται ένα δυνητικά τραγικό θέμα της μυθολογίας. Ωστόσο, δεν μπορούμε να το κατατάξουμε αυστηρώς στην κατηγορία της τραγωδίας. Κάποιοι μελετητές το θεωρούν προσατυρικό έργο (Luschnig & Roisman 2003: 6). Ορισμένοι ισχυρίζονται ότι σίγουρα κατείχε τη θέση

σατυρικού δράματος, καθώς υπάρχουν στοιχεία που παραπέμπουν στο εν λόγω είδος, όπως για παράδειγμα η κατάχρηση της φιλοξενίας και ειδικότερα η απρεπής συμπεριφορά του Ηρακλή ή η μονομαχία του με τον Θάνατο κι η επαναφορά της Άλκηστης στη ζωή (Ιακώβ (Α΄) 2012: 50, Buxton 2003: 184-186). Γενικά, παρατηρούμε το τραγικό στοιχείο να διαπλέκεται περίτεχνα με το κωμικό στοιχείο (Ιακώβ (Α΄) 2012: 47-57, Buxton, 2003: 184-186). Στον αντίποδα των πιο πάνω θέσεων, η Άλκηστις έχει θεωρηθεί από άλλους ως δράμα θανάτου. Πραγματεύεται την απώλεια της ενάρετης ηρώιδας και την αναβίωσή της. Τέλος, μια ομάδα μελετητών έχουν χαρακτηρίσει το έργο ως παραμυθόδραμα (Ιακώβ (Α΄) 2012: 83).

Κεντρική θέση στο δράμα κατέχουν ζητήματα όπως η γονική και συζυγική αγάπη, η φιλοξενία, η οποία είναι σημαντική αφού μέσω αυτής η Άλκηστη επιστρέφει στη ζωή, η φιλία μεταξύ του Ηρακλή και του Άδμητου, αλλά και η προβληματική στάση και συμπεριφορά του τελευταίου, η οποία έχει διχάσει την επιστημονική κοινότητα (Γεωργουσόπουλος 2000: 26, Luschnig & Roisman 2003: 4). Η Άλκηστη, της οποίας η προσφορά στο έργο παρουσιάζεται ως ανιδιοτελής και εκούσια, εναρμονίζεται με το πρότυπο της αφοσιωμένης συζύγου. Ο Ευριπίδης όσο ρηξικέλευθος κι αν είναι δεν ανταλλάσσει ποτέ τη ζωή ενός άνδρα με αυτή της γυναίκας (Δημητρακοπούλου 2016: 9). Με άλλα λόγια, το μέλος που θυσιάζεται για τη σωτηρία ενός άλλου μέλους της οικογένειας δεν είναι ποτέ ένας άνδρας, αλλά μία γυναίκα, εν προκειμένω η σύζυγος και το στοιχείο αυτό έχει τις ρίζες του σε ένα παλαιότερο παραμυθικό μοτίβο το οποίο φαίνεται να έχει επηρεάσει τον ποιητή και διακρίνουμε στο έργο (Ιακώβ (Α΄) 2012: 25). Η Άλκηστη πεθαίνει για χάρη του άντρα της και ο Ηρακλής την επαναφέρει στη ζωή πάλι για χάρη του.

Το έργο παρουσιάζει δίπτυχη μορφή. Στο πρώτο μέρος παρακολουθούμε τον θάνατο της Άλκηστης και την συνειδητοποίηση των συνεπειών του θανάτου της από το σύζυγο της και στο δεύτερο μέρος την ευτυχή κατάληξη χάρη στη μεσολάβηση του Ηρακλή και τον θεσμό της φιλοξενίας με τον οποίο συνδέεται μαζί του ο Άδμητος (Ιακώβ (Α΄) 2012: 51).

3.2. Ανάλυση του έργου

Πρόλογος (στ. 1-76)

Το έργο αρχίζει με μια προλογική ρήση την οποία εκφωνεί ο Απόλλωνας, ο οποίος βρέθηκε για εφτά χρόνια κοντά στον Άδμητο, προκειμένου να τιμωρηθεί, διότι είχε σκοτώσει τους Κύκλωπες. Στο σημείο της έναρξης του δράματος ο Απόλλωνας έχει ήδη εκτίσει την ποινή του κι ετοιμάζεται να επιστρέψει στον Όλυμπο. Από τη ρήση του πληροφορούμαστε την απαραίτητη προϊστορία και σχηματίζουμε μια θετική εικόνα για την πρωταγωνίστρια καθώς είναι η μόνη, σύμφωνα με τα λεγόμενα του θεού, η οποία δέχτηκε να πεθάνει στη θέση του συζύγου της. Όπως βλέπουμε από τη συμπονετική, αν και απόμακρη, θέση του Απόλλωνα, το σπίτι αποτελεί τον καθρέφτη της ίδιας της θνησιμότητας, λειτουργεί ως ένα σύμβολο του θνητού ανθρώπου. Μέσα σε αυτό συγκρούονται η ζωή και ο θάνατος γύρω από την Άλκηστη και η σύγκρουση επιλύεται αδυσώπητα με το θάνατό της (Segal 1993: 79). Η θυσία της αποκτάει ιδιαίτερη βαρύτητα για το λόγο ότι είναι ειλικρινής και πηγάζει εκ βαθέων (Ιακώβ (Α΄) 2012: 94, Luschnig & Roisman 2003: 6).

Παράλληλα, σχηματίζουμε μια πρώτη, θετική εντύπωση για το χαρακτήρα του Άδμητου. Είναι ευσεβής και μάλιστα του προσδίδεται ο χαρακτηρισμός *ἄσιος* από τον θεό: *οσίου γάρ ἀνδρὸς ἄσιος ὦν ἐτύγχανον* (στ. 10) (Ιακώβ (Α΄) 2012: 94). Επιπλέον, συμπεραίνουμε πως ο οίκος είναι *αγαπητός* στον Απόλλωνα, παρά το γεγονός ότι η διαμονή του σε αυτόν προέκυψε ως τιμωρία. Ο θεός αναφέρει χαρακτηριστικά *λείπω μελάθρων τῶνδε φιλάτην στέγην*, (στ. 23) και ο λόγος της εγκατάλειψης είναι η αποφυγή της μόλυνσης από τον θάνατο που τώρα ενέχεται σε αυτόν (Segal 1993: 79).

Στη συνέχεια, εισέρχεται στη σκηνή ο θάνατος, ο οποίος συνδιαλέγεται μαζί του. Την είσοδο του αναγγέλλει ο ίδιος ο Απόλλωνας (Ιακώβ (Β΄) 2012: 13, Γεωργουσόπουλος 2000: 113). Η σκηνή αυτή είναι σημαντική για το λόγο ότι δημιουργεί μια εντυπωσιακή αντίθεση. Από τη μια, έχουμε τον Απόλλωνα, τον θεό του φωτός και από την άλλη τον θάνατο που συμβολίζει το σκοτάδι. Στην προέκταση αυτής της αντίθεσης θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι βλέπουμε την πάλη ανάμεσα σε ζωή και θάνατο.

Ο πρόλογος πληροφορεί το κοινό και για την κατάληξη του δράματος, καθώς ο Απόλλωνας προλέγει πως ο Ηρακλής θα σώσει την Άλκηστη και θα την επαναφέρει στη

ζωή και στον οίκο (στ. 65-69) (Ιακώβ (Β΄) 2012: 15). Έπειτα, στην Πάροδο (στ. 77-135), ο Χορός, ο οποίος αποτελείται από γέροντες, εξαίρει την απόφαση της Άλκηστης και τη συζυγική αγάπη πάνω στην οποία βασίστηκε (Ιακώβ (Α΄) 2012: 132).

Α΄ Επεισόδιο (στ. 136-212)

Η θετική εντύπωση σχετικά με το χαρακτήρα της ηρωίδας συνεχίζεται στο Α΄ Επεισόδιο. Το ήθος της σκιαγραφείται κυρίως μέσα από τους θετικούς χαρακτηρισμούς που της αποδίδονται αφενός από την θεράπαινα που δεν μπορεί να κρύψει τη συγκίνησή της (*δακρυρροοῦσα*, στ. 137) και αφετέρου από τον Χορό των γερόντων οι οποίοι σχολιάζουν την εύκλεια που συνοδεύει τη γενναία της πράξη, *ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθανουμένη* (στ. 150) (Ιακώβ (Β΄) 2012: 73, Foley 2001: 304). Η θεράπαινα την αποκαλεί *ἀρίστη* (στ. 151-152) και *κεδνή* (στ. 97) δίνοντας έμφαση στην ευγένεια και την αριστοκρατική φύση της Άλκηστης. Μάλιστα, οι χαρακτηρισμοί αυτοί είναι πολύ κοντά στο Ομηρικό κλέος που αποδίδονταν κατά κύριο λόγο στους άντρες (Luschnig & Roisman 2003: 83).

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η Άλκηστις προβάλλεται ως μια ενάρετη γυναίκα η οποία ξεχωρίζει από όλες τις άλλες και μοιραία μετατρέπεται σε επικό σύμβολο (Ιακώβ (Β΄) 2012: 73, Foley 2001: 304). Στην αρχαϊκή Ελλάδα ο θάνατος της γυναίκας συνέβαινε εντός του οίκου και ήταν ένα γεγονός καθόλου άξιο μνείας και που δεν ελάμβανε τιμές, καθώς μόνο οι άνδρες ήρωες μαχητές τιμούνταν (Segal 1993: 75). Το γεγονός, λοιπόν, ότι στο έργο τις τιμές αυτές τις κερδίζει η Άλκηστη και όχι ο Άδμητος μας δείχνει ότι το έργο παρουσιάζει τον τελευταίο ως αντιήρωα (Luschnig & Roisman 2003: 83).

Στη συνέχεια, η θεράπαινα, λειτουργώντας ως εξάγγελος, περιγράφει στον Χορό και στους θεατές τις τελευταίες στιγμές της Άλκηστης. Η προετοιμασία της Άλκηστης για τον θάνατό της είναι σχεδόν ιεροτελεστική και οι πράξεις της περιγράφονται λεπτομερώς. Έτσι, ο θάνατος της δεν είναι τυχαίος και στιγμιαίος, αλλά συμβολίζει ένα γενικότερο ταξίδι (Buxton 2003: 174). Η θεράπαινα αφηγείται:

*ἄ δ' ἐν δόμοις ἔδρασε θαυμάση κλύων.
ἐπεὶ γὰρ ἦσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίους λευκὸν χροῶα*

*έλουσατ', έκ δ' έλοῦσα κεδρίνων δόμων
έσθητα κόσμον τ' εύπρεπῶς ήσκήσατο,
καί σταῖσα πρόσθεν Έστίας κατηύξατο* (στ. 157-162).

[αλλά όσα έπραξε μέσα στο σπίτι θα μείνεις άφωνος ακούγοντάς τα.
όταν κατάλαβε πως έφτασε η ορισμένη
μέρα, έλουσε με νερό ποταμίσιο το πάλλευκο
κορμί της και, αφού έβγαλε απ' το κέδρινο ντουλάπι
τα ρούχα και τα στολίδια, τα φόρεσε με περισσή φροντίδα
και ύστερα στάθηκε μπρος στην Έστία και προσευχήθηκε]⁶

Ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται οι τελευταίες στιγμές της Άλκηστης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το λόγο ότι παρουσιάζονται από την οπτική της γυναικείας πλευράς. Ταυτόχρονα, ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι η Άλκηστη παρουσιάζεται εδώ σαν Ομηρικός ήρωας που ετοιμάζεται πριν από τη μάχη (Luschnig & Roisman 2003: 176). Καθώς η υπηρέτρια περιγράφει τον αποχαιρετισμό της Άλκηστης, αντιλαμβανόμαστε το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει ο οίκος ως ο τόπος του γάμου, της γεννήσεως και της ανατροφής των παιδιών, της οικιακής δουλειάς και συντροφιάς καθώς και της απώλειας και θλίψης, όπως διαπιστώνουμε στους επόμενους στίχους, στους οποίους η θεράπαινα μεταφέρει την προσευχή της ηρωίδας (Segal 1993: 79):

*Δέσποιν', έγώ γάρ έρχομαι κατά χθονός,
πανύστατόν σε προσπίτνουσ' αίτήσομαι,
τέκν' όρφανεῦσαι τάμά' και τῶ μὲν φίλην
σύζευξον άλλοχον, τῆ δὲ γενναῖον πόσιν.
μηδ' ὡσπερ αύτῶν ή τεκοῦσ' απόλλυμαι
θανεῖν άώρους παῖδας, άλλ' εύδαίμονας
έν γῆ πατρῶα τερπνόν έκπλησαι βίον.* (στ. 163-169).

[«Δέσποινα, έγώ, όπως βλέπεις, το δρόμο για τον Κάτω κόσμο παίρνω.
Και προσπέφτοντάς σου στερνή θα σου ζητήσω χάρη:

⁶ Η μετάφραση των χωρίων της τραγωδίας Ευριπίδου *Άλκηστις* που παρατίθενται είναι του Ιακώβ (2012 (Α')).

να προστατέψεις τα ορφανά μου και στο αγόρι να δώσεις γυναίκα που να τον αγαπάει, και στο κορίτσι άντρα από ευγενική γενιά και πριν από την ώρα τους να μην πεθάνουν τα παιδιά μου, όπως εγώ η μάνα τους τώρα χάνομαι, αλλά ευτυχισμένα στην πατρική στους γη χρόνια καλά να ζήσουν».]

Η Άλκηστη προσεύχεται στην Εστία, γεγονός που υποδηλώνει την στενή της σχέση με τον οίκο, καθώς εδώ η θεά Εστία είναι ουσιαστικά η θεοποιημένη ουσία του ρόλου της γυναίκας στον εσωτερικό χώρο του οίκου (Segal 1993: 79). Αντίθετα, αργότερα μέσα στο έργο ο Άδμητος καθώς και οι υπόλοιποι ανδρικοί χαρακτήρες, όπως θα δούμε, αναφέρονται στην Εστία μετωνυμικά αντί για το νοικοκυριό στο οποίο ο βασιλιάς θα προσκαλέσει έναν καλεσμένο από έξω και στο οποίο ανήκει *ο πλούτος των κοπαδιών της γύρω γης* (στ. 1154) (Segal 1993: 78). Σε αντίθεση με άλλους ήρωες-γονείς, όπως ο Αίας ή η Φαίδρα, την Άλκηστη δεν την απασχολεί η μελλοντική φήμη των παιδιών της, αντιθέτως, εστιάζει στους γάμους και τη μακροζωία τους (Luschnig & Roisman 2003: 177).

Επίσης, μέσα από τα λόγια της, παρακολουθούμε τον ψύχραιμο και αξιοπρεπή τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει το επερχόμενο τέλος, όπως της αρμόζει (Ιακώβ (Β') 2012: 76). Λίγο μετά η θεράπαινα παρατηρεί ότι η Άλκηστη παραμένει:

*ἄκλαυστος ἀστένακτος, οὐδὲ τούπιόν
κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.* (στ. 173–174)

[χωρίς να βγάλει στεναγμό, δίχως να ρίξει δάκρυ,
και η συμφορά που ερχόταν δεν της άλλαξε την όμορφη της όψη]

Η ασύνδετη συσσώρευση επιθέτων με το στερητικό α- τονίζει την έλλειψη θρήνων και δακρύων και η παρατήρηση ότι η μορφή της παραμένει αναλλοίωτη παραπέμπει και πάλι στις μορφές των Ιλιαδικών ηρώων που δεν παραμορφώνονται και δεν αποσυντίθενται ακόμη και στο θάνατο (Luschnig & Roisman 2003: 86).

Αξιοσημείωτο είναι ακόμα ότι η περιγραφή των ύστατων στιγμών της Άλκηστης από την θεράπαινα θυμίζουν αρκετά την περιγραφή των τελευταίων στιγμών της

Δηιάνειρας από την Τροφό στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Ένας ακόμη παραλληλισμός με τις *Τραχίνιες* εντοπίζεται στον αποχαιρετισμό της συζυγικής κλίνης από την Άλκηστη στους πιο κάτω στίχους που μας παραπέμπουν στον αντίστοιχο αποχαιρετισμό της Δηιάνειρας (στ. 919-922) (Ιακώβ (Β΄) 2012: 76).

*ἼΩ λέκτρον, ἔνθα παρθένει ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὔ θνήσκω πέρι,
χαῖρ' οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ' ἀπώλεσας δ' ἐμέ
μόνην προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.* (στ. 177-182)

[«Κρεβάτι μου, ἔχε γεια στο στρώμα σου ο ἄνδρας αὐτός μου ἔλυσε της παρθενιάς τη ζώνη, ο ἄνδρας που για χάρη του τώρα ἐγὼ πεθαίνω. Δεν σου κρατάω κακία, γιατί μονάχα ἐμένα αφάνισες δεν ἀντεξα ἐσένα να προδώσω και τον ἄντρα μου και γι' αὐτό τη ζωὴ αφήνω. Εσένα ἄλλη θα σε χαρεῖ γυναίκα ὄχι το ἴδιο γνωστικὴ μ' ἐμένα, πιο τυχερὴ ἴσως».]

Αὐτὴ εἶναι ἡ στιγμή που τελικὰ ἡ Ἄλκηστη λυγίζει και δακρῦζει (δάκρυσσε, στ, 176) μπροστά στο συζυγικὸ κρεβάτι, που λειτουργεῖ ως σύμβολο της ἐνώσῆς της με τον Ἄδμητο και της συζυγικῆς της αφοσίωσης (Ιακώβ (Β΄) 2012 (Β΄): 85).

Β' Επεισόδιο (στ. 244-434)

Ἡ Ἄλκηστη πραγματοποιεῖ την ἐξοδὸ της στη σκηνὴ υποβασταζόμενη και αρχικὰ εκφράζεται με παραληρηματικὸ λόγο. Ἡ ηρωίδα επικαλεῖται τα φυσικὰ στοιχεῖα, τον ἥλιο και το φως της ἡμέρας και τα σύννεφα (στ. 244-245). Χρησιμοποιεῖ λυρικὰ μέτρα, στα οποία ο Ἄδμητος ἀπαντὰ κάνοντας χρήση του ιαμβικου τρίμετρου, γεγονός που φανερώνει την ψυχραιμὴ στάση του σε ἀντίθεση με τη συναισθηματικὴ φόρτιση των λυρικῶν μέτρων της Ἄλκηστης. Ἐχει υποστηριχθεῖ ὅτι ἡ διαφορὰ στο μέτρο δείχνει πως το βασιλικὸ ζεύγος μοιάζει να μην ἐπικοινωνεῖ λόγω της ἀποξένωσης που ἔχει ἐπέλθει μεταξύ τους (Chong-Gossard 2008: 80). Ἴσως πάλι να τονίζεται ἡ ἀπομόνωση της Ἄλκηστης στον εαυτὸ της (Ιακώβ (Β΄) 2012: 106), καθὼς νομίζει ὅτι βλέπει τον Χάροντα να την πλησιάζει και να την καλεῖ:

ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν λίμνᾳ [στρ. β]

νεκύων δὲ πορθμεὺς

ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῶ Χάρων

μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις;

ἐπείγου· σὺ κατείργεις. τάδε τοί με

σπερχόμενος ταχύνει. (στ. 252–257)

[Βλέπω τη δίκωπη βάρκα στη

λίμνη, τη βλέπω. Και ο περαματάρης των νεκρών,

ο Χάρος, με το χέρι στο κοντάρι κοντά του

κιόλας με καλεί. «Γιατί αργείς;

Βιάσου εσύ μας καθυστερείς.»

Μ' αυτά τα λόγια με πιέζει να βιαστώ.]

Λίγο μετά, η ηρωίδα ζητά από τις θεράπαινες που την συνοδεύουν να την αποθέσουν στο ανάκλιτρο, καθώς δεν την κρατούν τα πόδια της (Ιακώβ 2012 (B'): 111):

μέθετε μέθετέ μ' ἤδη·

κλίνατ' οὐ σθένω ποσίν.

Πλησίον Ἴιδας, σκοτία

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

[Αφήστε με, αφήστε με πια.

Πλαγιάστε με, δεν με βαστούν τα πόδια.

Σιμώνει ο Ἄδης και μαύρη

νύχτα απλώνεται πάνω στα βλέφαρά μου]

Λίγο μετά, η Ἄλκηστη συνέρχεται και τα λόγια της είναι πλέον διατυπωμένα σε ιαμβικό τρίμετρο, γεγονός που υποδηλώνει ότι έχει ανακτήσει πλήρως την ψυχραιμία της (Κούρκουλου 2018: 85). Έφτασε η στιγμή που η ηρωίδα θα διατυπώσει την τελευταία της επιθυμία. Όπως παρατηρεί ο Ιακώβ, ο διάλογος μεταξύ της Ἄλκηστης και του Ἄδμητου παίρνει τη μορφή ενός αγώνα λόγων, με τη διαφορά ότι το θέμα του είναι οι τελευταίες επιθυμίες της Ἄλκηστης (Ιακώβ 2012 (B'): 113).

Ο οικειοθελής χαρακτήρας του θανάτου της Άλκηστης τονίζεται από τα πρώτα της κιόλας λόγια:

*έγώ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς
ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ' εἴσορᾶν,
θνήσκω, παρόν μοι μὴ θανεῖν, ὑπὲρ σέθεν, (στ. 282-284).*

[Εγώ, βάζοντας σε ψηλά, έδωσα τη ζωή μου
και σε άφησα το φως αυτό να βλέπεις.
Και τώρα φεύγω, αν και μπορούσα να μη δώσω τη ζωή μου για σένα]

Η απόφαση της να θυσιαστεί είναι αδιαπραγμάτευτη. Όταν εξηγεί τα κίνητρό της υποστηρίζει ότι θα μπορούσε να είχε παντρευτεί κάποιον άλλον άντρα από την Θεσσαλία και να διατηρεί ένα πλούσιο οίκο. Για ποιον όμως αποφασίζει να πεθάνει; Η συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή μπροστά στο συζυγικό κρεβάτι που μας μετέφερε λίγο νωρίτερα η θεράπαινα καθώς και η επιλογή του όρου *πρεσβεύουσα* «δείχνουν» τον Άδμητο (Luschnig & Roisman 2003: 98). Παρά τα νιάτα της, η Άλκηστη δεν αισθάνεται πως η ζωή αξίζει χωρίς να έχει τον Άδμητο δίπλα της. Σύντομα όμως η Άλκηστη θα εστιάσει στα παιδιά τους και το μέλλον τους.

Πριν από αυτό και παρά το γεγονός πως η θυσία της γίνεται εκούσια, εν αντιθέσει με άλλες αυτοθυσιαζόμενες ευριπίδειες γυναικείες μορφές, η Άλκηστη εκφράζει λίγο πριν το θάνατό της μια πικρία ότι θα μπορούσαν να είχαν θυσιαστεί οι γονείς του Άδμητου ως γηραιότεροι (στ. 290-292). Βέβαια, η απόφασή της είναι μη αναστρέψιμη, όμως αυτό το παράπονο προσδίδει έναν πιο ρεαλιστικό χαρακτήρα στη δράση καθώς μια εντελώς αδιαμαρτύρητη αποδοχή δεν θα ήταν ρεαλιστική (Ιακώβ (Α') 2012: 85).

Στη συνέχεια, η Άλκηστη ζητά από τον Άδμητο να φροντίζει τα παιδιά τους και να μην παντρευτεί ξανά για χάρη τους, δίνοντας έτσι έμφαση στο γεγονός ότι τα κίνητρό της και οι αποφάσεις της συνδέονται με τον ρόλο της ως μητέρας (Luschnig & Roisman 2003: 98). Η Άλκηστη σε όλη την έκταση του έργου δεν έχει καμία επαφή με το δημόσιο ή πολιτικό βασίλειο και εδώ είναι και πάλι εμφανής η διχοτόμηση μεταξύ οίκου και πόλεως. Η ηρωίδα τοποθετείται εντός οίκου, αντλεί τη δύναμή της από την απλή αλλά

απόλυτη ιδιότητά της ως οργανού της βιολογικής του συνέχειας (Ιακώβ (Α') 2012: 75). Δείχνει έντονο ενδιαφέρον για τα παιδιά της κι ο όρκος που αποσπά από τον Άδμητο αποσκοπεί στο να τους εξασφαλίσει το να μην έχουν μητριά (Ιακώβ (Α') 2012: 75, Segal 1993), όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

*ἤτις κακίων οὔσ' ἔμοῦ γυνή φθόνῳ
τοῖς σοῖσι κάμοῖς παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ.
μὴ δῆτα δράσης ταῦτά γ', αἰτοῦμαί σ' ἐγώ.
ἐχθρὰ γὰρ ἢ ἴπιῦσα μητρυιὰ τέκνοις
τοῖς πρόσθ', ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα. (στ. 306–310)*

[που, καθώς θα είναι κατώτερη από μένα, θ' απλώσει χέρι πάνω τους από φθόνο.

Αυτό να μην το κάνεις, σε ικετεύω
γιατί κακιά είναι η μητριά για τα παιδιά που θα βρει
σαν έρθει μες στο σπίτι, πολύ χειρότερη από οχιά.]

Σε αυτό το σημείο, όπως και προηγουμένως, φαίνεται η διαφορετική αντίληψη που έχουν για τον οίκο τα δύο φύλα. Για την Άλκηστη, ο εσωτερικός χώρος του οίκου της είναι στο κέντρο της ζωής της: η εστία, οι βωμοί, η κρεβατοκάμαρα της, οι αποθήκες και τα έπιπλα όπως και τα υφάσματα που είναι έργα γυναικών. Αυτή είναι η εικόνα για ένα ασφαλές νοικοκυριό το οποίο με την αυτοθυσία της ζητάει να κρατήσει αναλλοίωτο μετά το θάνατό της χωρίς μια πιθανή παρέμβαση από μια δεύτερη σύζυγο και μητριά, έτσι συμβουλεύει τον Άδμητο *τούτους ἀνάσχου δεσπότης ἑμῶν δόμων*, (στ. 304). Για τον Άδμητο, όμως, ο οίκος έχει άλλη σημασία. Η θέση του στην ευρύτερη κοινωνία γίνεται ορατή στο δημόσιο θρήνο που ο ίδιος επιβάλλει αμέσως μετά το θάνατό της (στ. 425-9, Segal 1993).

Η Άλκηστη εκφράζει ιδιαίτερη ανησυχία για την κόρη της, καθώς φοβάται ότι μια ξένη γυναίκα στο σπίτι θα μπορούσε να θέσει σε κίνδυνο το γάμο της:

*σὺ δ' ὦ τέκνον μοι, πῶς κορευθήσῃ καλῶς;
ποίας τυχοῦσα συζύγου τῷ σῶ πατρί;
μή σοί τιν' αἰσχρὰν προσβαλοῦσα κληδόνα*

ἤβης ἐν ἀκμῇ σους διαφθείρη γάμους.

οὐ γάρ σε μήτηρ οὔτε νυμφεύσει ποτὲ (στ. 313-317).

[συ όμως, κόρη μου, πώς θα περάσεις όμορφα τα παιδικά σου χρόνια;

Πώς θα σου φερθεί η γυναίκα που ο πατέρας σου θα πάρει;

Φοβάμαι μήπως κακιά σου βγάλει φήμη στο άνθος σου

της νιότης πάνω και το γάμο σου χαλάσει.]

Στους παραπάνω στίχους η ηρωίδα εκφράζει την πικρία της για το γεγονός ότι δεν θα ζήσει για να δει τα παιδιά της να παντρεύονται, ενώ ταυτόχρονα επανέρχεται για μία ακόμη φορά ο ρόλος του οίκου (Segal 1993). Από τον οίκο θα παντρευτούν τα παιδιά για να διαιωνίσουν την οικογένεια, ενώ ακόμη στον οίκο αυτό είχε οδηγήσει ο Άδμητος την Άλκηστη όταν παντρεύτηκαν, μια εικόνα οδυνηρή που ο Άδμητος ανακαλεί όταν πια τον βλέπει ερημωμένο μετά το θάνατό της, όπως θα παρακολουθήσουμε και στη συνέχεια (Segal 1993, Buxton 2003: 172, Chong-Gossard 2008: 82).

Βλέπουμε λοιπόν ότι οι αποφάσεις της Άλκηστης έχουν σχέση με τον οίκο και την οικογένεια και μας αποδεικνύουν τον εξαιρετικό της αυτοέλεγχο και την συνειδητοποιημένη ωριμότητα με την οποία αντιμετωπίζει την κατάσταση (Foley 2001: 325). Έτσι, κερδίζει επάξια καλή φήμη ως σύζυγος και μητέρα. Ωστόσο, για άλλους νεότερους μελετητές, η συγκεκριμένη αξίωση της Άλκηστης την καθιστά πιο αμφιλεγόμενη μορφή, διότι θέτει ως όρο στον Άδμητο να μείνει ισόβια άγαμος (Ιακώβ (Α΄) 2012: 77, Segal 1993). Μάλιστα, υποπτεύονται πως οι αξιώσεις της στην τελευταία της συνομιλία με τον Άδμητο μειώνουν τη συμπάθεια και συμπόνια μας για αυτήν. Υπό αυτή την οπτική, η Άλκηστη παρουσιάζει ένα χαρακτηριστικό κοινό και σε άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη, οι οποίες αρχίζουν με συμπόνια ή και συμπάθεια για τη γυναίκα πρωταγωνίστρια με απώτερο σκοπό να καταστήσουν αυτή τη συμπάθεια αμφίβολη ή και προβληματική στο τέλος του κάθε έργου⁷ (Segal 1993).

⁷ Ανάλογες πρωταγωνίστριες, οι οποίες κερδίζουν τη συμπάθεια του αναγνώστη/ακροατή στην αρχή συνιστούν η Μήδεια, η Φαίδρα, Εκάβη κ.α., αν και οι τραγικές αντιστροφές διαφέρουν κατά πολύ από την Άλκηστη (Segal 1993).

Η Άλκηστη λίγο πριν πεθάνει αποχαιρετά τα παιδιά της, ενώ με τον Άδμητο είναι λακωνική. Η σκηνή είναι φορτισμένη λόγω του θρήνου του μικρού τους γιου που ακολουθεί και που δείχνει ότι είναι και αυτός μέλος του οίκου. Το παιδί τονίζει ξανά τον κεντρικό ρόλο της Άλκηστης στον οίκο (396-7, 406-7), ενώ τελειώνει το τραγούδι του με την παρατήρηση ότι ο θάνατος της μητέρας του σημαίνει και την καταστροφή του οίκου: *οίχομένας δὲ σοῦ, /μᾶτερ, ὄλωλεν οἶκος* (414-5). Τα λόγια του είναι σημαντικά, καθώς αν ο οίκος καταρρέει τότε ο θάνατος της Άλκηστης είναι μάταιος, αφού πραγματοποιείται για να τον σώσει (Luschnig & Roisman 2003: 107-108).

Οι αντιθέσεις που προκύπτουν στο Β' Επεισόδιο είναι: νέος-ηλικιωμένος, ζωή-θάνατος, παρόν, στο οποίο επικρατεί δυστυχία, θάνατος, θρήνος, πόνος και παρελθόν, όπου είναι έκδηλη η ευτυχία που υπήρχε ανάμεσα στο ζευγάρι και στον οίκο (Ιακώβ (Α') 2012: 235). Ο θάνατος της Άλκηστης, που είναι ο κεντρικός άξονας του έργου, είναι και φυσιολογικός και παράλογος, γυναικείος – όπως δείχνει και η προσήλωσή της στον οίκο – και ανδρικός, αν αναλογιστούμε το ηρωικό της θάρρος και την αυταπάρνηση που επιδεικνύει. Η Άλκηστη αποτελεί την πρόδρομο για τις ευγενείς παρθένες που αυτοθυσιάζονται στα μετέπειτα έργα του Ευριπίδη (Segal 1993: 75).

Β' Στάσιμο (στ. 435-475)

Το Β' Στάσιμο συνδέει την δόξα που κερδίζει η Άλκηστη μέσα από τον θάνατό της με το κλέος που κερδίζουν οι ήρωες της *Ιλιάδας* (Ιακώβ (Β') 2012: 157). Μέσα από την αξιοθαύμαστη θηλυκή αφοσίωση της στο σπίτι και τα παιδιά της η Άλκηστις κατακτά μια ηρωική θέση, όπως διαπιστώνουμε από το εγκώμιο του Χορού. Υπογραμμίζεται η ηρωική αυτοθυσία της Άλκηστης, η οποία παρουσιάζεται ως ιδανική γυναίκα και αφοσιωμένη σύζυγος (Segal 1993). Η γενναία της πράξη δε θα μείνει αμνημόνευτη αλλά θα τραγουδηθεί αποτελώντας βάση και για άλλα τραγούδια στο μέλλον (Κούρκουλου 2018: 87). Αυτή η πρακτική συνδέεται με επικούς ήρωες όπως είναι ο Αχιλλέας ή ο Οδυσσεύς κι έτσι, η Άλκηστης ταυτίζεται με τον επικό ήρωα:

πολλά σε μουσοπόλοι [άντ. α]

μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν

χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,

Σπάρτα κύκλος ἀνίκα Καρνείου περινίσσεται ὥρας

μηγός, άειρομένης
παννύχου σελάνας,
λιπαραϊσί τ' έν όλβίαις Άθάναις.
τοίαν έλιπες θανοῦσα μολ-
πάν μελέων άοιδοῖς. (στ. 445-454).

[Θα σε ψάλουν πολλοί τραγουδιστές
με την επτάχορδη τους λύρα από βουνίσια χελώνα καμωμένη
δοξάζοντας σε, καθώς και με τραγούδια ασυνόδευτα από λύρα,
τόσο στη Σπάρτη, όταν το γύρισμα του καιρού
θα φέρει ξανά τον Κάρνειο μήνα,
τότε που στέκεται ψηλά
η σελήνη όλη τη νύχτα,
όσο και στην πλούσια ευτυχισμένη Αθήνα.
Πόσους σκοπούς δεν έβαλε ο θάνατός σου
στων ποιητών το στόμα!]

Η ηχώ της ομηρικής και επινίκιας ποίησης στην ωδή συνδέουν με συνέπεια τις ηρωικές αξίες με την Άλκηστη και όχι με τον Άδμητο. Η εξύμνηση της ευγενούς συζύγου που έχει θυσιάσει τον εαυτό της για τον άνδρα της είναι επίσης μια μη κολακευτική αντανάκλαση πάνω στον Άδμητο. Στο τέλος του στάσιμου ο Χορός απευθύνεται στον Άδμητο και τον συμβουλεύει να μην ξεχάσει τον όρκο και την υπόσχεση του προς την Άλκηστη

Γ' Επεισόδιο (στ. 476-567)

Το Γ' Επεισόδιο ξεκινά με την είσοδο του Ηρακλή, του οποίου η παρουσία θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην έκβαση των γεγονότων και στο αίσιο τέλος, επιβεβαιώνοντας την πρόβλεψη του θεού Απόλλωνα στην αρχή του έργου (Ιακώβ (B') 2012: 166, Buxton 2003: 179-181). Ο Ηρακλής συνειδητοποιεί το πένθος στο οποίο είναι βυθισμένος ο Άδμητος, ωστόσο ο τελευταίος προσπαθεί να τον πείσει ότι δεν έχασε κάποιον δικό του αλλά ότι συνόδευε ένα μακρινό συγγενικό του πρόσωπο στον τάφο, ενώ είναι φανερό ότι ο Άδμητος πενθεί εκείνη την στιγμή (στ. 530-33, Buxton 2003: 171).

Η διπλή σημασία του οίκου για τον Άδμητο τον φέρει σε σύγκρουση ανάμεσα στην υποχρέωση του να θρηνήσει και την υποχρέωση του να δεχτεί ένα φίλο ως καλεσμένο. Ο Άδμητος πρέπει να σκεφτεί την υπόληψη του οίκου του στον έξω κόσμο και στη δημόσια σφαίρα (*και πρὸς κακοῖσιν ἄλλο τοῦτ' ἂν ἦν κακόν, δόμους καλεῖσθαι τοὺς ἐμοὺς ἐχθροξένους*, στ. 557-558) αλλά και τις σχέσεις του με άλλες πόλεις (Buxton 2003: 171).

Οι αξίες που σχετίζονται με την απόφαση του Άδμητου να δεχτεί τον Ηρακλή στο παλάτι του ως φιλοξενούμενο, παρά το πένθος του, είναι κατεξοχήν ανδροκρατικές αξίες ενοχής. Αυτές που συνδέονται με το θρήνο μέσα στο σπίτι εμπλέκουν το γάμο και τα παιδιά. Οι ανδροκρατικές αξίες συνδέονται με ερωτήματα του τι είναι επονείδιστο και ατιμωτικό, τι είναι ευγενές, σωστό, πρόπον, κατάλληλο και έντιμο. Οι αξίες του οίκου συνδέονται με τις συναισθηματικές εκφάνσεις του θρήνου και του κλάματος. Ο Ευριπίδης δημιουργεί μια πλοκή της οποίας η τελική έκβαση φαίνεται να επικυρώνει αποκλειστικά τα προνόμια των ανδρών (Segal 1993: 70).

Έτσι, όσο κι αν το έργο ανοίγει ένα χώρο για την εμπειρία του θανάτου της γυναίκας και για τα συναισθήματά της, επανέρχεται δυναμικά στον πατριαρχικό κόσμο στον οποίο έχει και τις ρίζες του. Ο τρόπος που διαχειρίζεται ο Άδμητος το πένθος και το θεσμό της φιλοξενίας επισκιάζει την θυσία της Άλκηστης. Μέσα από την φιλοξενία που παρέχει στον Ηρακλή, η Άλκηστη επανέρχεται στην ζωή, οπότε κατά τρόπον τινά υποβαθμίζεται ο ρόλος της. Φυσικά, η αντίδραση του σύγχρονου αναγνώστη ενδέχεται να διαφέρει κατά πολύ από αυτή του αρχαίου θεατή. Αυτό είναι ένα κενό το οποίο στο τέλος να μην μπορέσουμε να γεφυρώσουμε, αλλά τουλάχιστον μπορούμε να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε (Segal 1993: 70-71).

Η τραγωδία διερευνά πεδία όπου είτε οι άνδρες υπερβαίνουν τα όρια και εισέρχονται στο χώρο των γυναικών είτε οι γυναίκες προσπαθούν να παρεισφρήσουν στη δημόσια σφαίρα. Η Άλκηστις, παρόλο που φαινομενικά δεν πραγματοποιεί κάποια υπέρβαση του ρόλου της εφόσον η αυτοθυσία της πραγματοποιείται για χάρη του οίκου, αποκτά χαρακτηριστικά ήρωα. Αντιθέτως, ο μόνος ηρωισμός που μπορεί να ισχυριστεί ο Άδμητος είναι η παράβαση του πένθους στον οίκο με την προσφορά φιλοξενίας. Ωστόσο, η σύγκρουση επιλύεται και ο οίκος επανενώνεται (Segal 1993: 73).

Έτσι, το έργο καταστέλλει το γεγονός της μόλυνσης του οίκου του Άδμητου από το θάνατο που θα τον καθιστούσε επικίνδυνο μέρος για παροχή φιλοξενίας. Φυσικά αυτή η σιγή εξυπηρετεί το μύθο της πλοκής. Με αλλά λόγια, εφόσον ο Άδμητος δεν θα έπρεπε να δεχτεί να φιλοξενήσει τον Ηρακλή στο σπίτι του λόγω του ότι θεωρείτο μολυσμένο από το θάνατο, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως ο Ευριπίδης αγνόησε αυτό το νόμο για να εξυψώσει τον Άδμητο έναντι της Άλκηστης (Segal 1993: 73).

Γ' Στάσιμο (στ. 568-605)

Το Γ' Στάσιμο αποτελεί ουσιαστικά έναν έπαινο προς τον Άδμητο για τη φιλοξενία που επιδεικνύει στον Ηρακλή παρά το βαρύ του πένθος (Segal 1993: 79, Ιακώβ (Β') 2012, Buxton 2003: 181-184). Μετά την προσφορά φιλοξενίας του Άδμητου, ο Χορός εξυμνεί την εξωτερική έκταση του σπιτιού σε φιλοξενία και στο θεό και στον άνθρωπο (στ. 568-77, Segal 1993: 79). Η περιουσία του νοικοκυριού επεκτείνεται μέχρι τις πλαγιές του Πήλιου, όπου τα κοπάδια του βασιλιά Άδμητου βοσκούν και αυτό το μέρος του οικιακού πλούτου είναι υπό την επίβλεψη του συζύγου. Καθορίζοντας τα γεωγραφικά όρια της εξουσίας του Άδμητου από τα ανατολικά μέχρι τα δυτικά σύνορά της και από τις πεδιάδες μέχρι την ακτή η Ωδή στρέφει ξανά την προσοχή μας από τον εσώτερο προς τον εξώτερο προσανατολισμό του οίκου, από τον κόσμο των γυναικών στον κόσμο των αντρών (Segal 1993: 79).

Η Ωδή, ξεκινώντας και τελειώνοντας με το εγκώμιο της φιλοξενίας του Άδμητου, συσχετίζει την εξωτερική έκταση της εξουσίας και περιουσίας του οίκου με τη γενναιοδωρία και φιλοξενία των αντρών προς τους ξένους. Με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνεται η φιλοξενία ως ανδρική ιδιότητα (Segal 1993: 79).

καὶ νῦν δόμον ἀμπετάσας

δέξατο ξεῖνον νοτερῶ βλεφάρῳ,

τᾶς φίλας κλαίων ἀλόχου νέκυν ἐν

δώμασιν ἀρτιθανῆ· τὸ γὰρ εὐγενὲς

ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ.

ἐν τοῖς ἀγαθοῖσι δὲ πάντ' ἔνεστιν σοφίας. ἄγαμαι·

πρὸς δ' ἐμᾶ ψυχᾶ θάρσος ἦσται

θεοσεβῆ φῶτα κεδνὰ πράξειν. (στ. 597-605)

[Και τώρα άνοιξε διάπλατα το παλάτι
και δέχτηκε τον ξένο με βουρκωμένα μάτια,
θρηνώντας μες στο σπίτι το ακριβό του
ταίρι που μόλις έχασε. Γιατί τον ξένο σέβεται
υπερβολικά η ευγενική φύση.
Οι καλοί κλείνουν μέσα τους κάθε σοφία. {Τους θαυμάζω}
Και στην καρδιά μου η ελπίδα φωλιάζει
πως ο θεοσεβούμενος θα βρει την ευτυχία.]

Μετά από αυτή την αλλαγή του χώρου στο ανδρικό βασίλειο, η δράση επί σκηνής παρουσιάζει αποκλειστικά τις σχέσεις και δοσοληψίες των ανδρών. Τα ζητήματα αυτά έχουν να κάνουν με την πατριαρχική κληρονομιά και τις υποχρεώσεις που συνδέονται με αυτή στη σκηνή με τον Φέρητα, τον πατέρα του Άδμητου, που θα παρακολουθήσουμε στο επόμενο επεισόδιο, και την αμοιβαιότητα των ανδρών κάτω από τα δεσμά της φιλίας με τους καλεσμένους τους στη συνομιλία Ηρακλή και Άδμητου (Segal 1993: 79).

Δ' Επεισόδιο (στ. 606-961)

Το Δ' Επεισόδιο θεωρείται πολύ σημαντικό για την ηθογράφηση του Άδμητου, που αποτελεί την πιο προβληματική και αμφιλεγόμενη μορφή του έργου (Ιακώβ (Α') 2012: 95). Είναι αλήθεια ότι πρόκειται για έναν ιδιαίτερα αινιγματικό χαρακτήρα, ο οποίος ανοίγει σωρό ερωτημάτων τα οποία δύσκολα μπορούν να απαντηθούν. Κάποιοι μελετητές ισχυρίστηκαν πως η *Άλκηστη* είναι ένα έργο το οποίο πραγματεύεται την ευθύνη του Άδμητου και τη συνειδητοποίηση των συνεπειών της εγωιστικής στάσης του να αποδεχθεί την θυσία της γυναίκας του (Ιακώβ (Α') 2012: 60). Ωστόσο, για άλλους μελετητές, δεν τίθεται ηθικό πρόβλημα μέχρι το κεντρικό σημείο του έργου, δηλαδή το Δ' Επεισόδιο, όπου έχουμε τον αγώνα λόγων Άδμητου και Φέρητα, με το δριμύ κατηγορώ που ο εξαπολύει ο Άδμητος προς τον πατέρα του και την αντιστροφή των κατηγοριών από τον πατέρα του στον Άδμητο (Ιακώβ (Α') 2012: 61).

Στο πρώτο μισό του επεισοδίου αυτό παρακολουθούμε τον αγώνα λόγων του Άδμητου με τον Φέρητα, που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της πομπής της σωρού της Άλκηστης, ενώ το άλλο μισό κυριαρχείται από την εικόνα του Ηρακλή ως φιλοξενούμενου του Άδμητου (Ιακώβ (Β') 2012, Goldfarb 1992: 116-118).

Στην *Άλκηστη* τα τελετουργικά του θανάτου και της φιλοξενίας χρησιμοποιούνται για να δημιουργήσουν μια οπτικοποίηση και ίσως μια κριτική της Αθηναϊκής κοινωνίας, η οποία διαχωρίζει κάθετα τους ρόλους και τις αξίες των δύο φύλων. Το παλάτι (οίκος), που έχει χωριστεί ως ύλη από τον (απο)χωρισμό του βασιλικού ζεύγους, διχοτομείται κι αυτό χωρικά σε ένα τμήμα θρήνου και σε ένα άλλο πιο φιλόξενο. Στο πρώτο κυριαρχεί η σιωπή και ο οδυρμός, ενώ στο δεύτερο το θορυβώδες γλέντι και τραγούδια. Αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ της οικογένειας και των υπηρετών που πενθούν σε ένα χώρο, και του φιλοξενούμενου Ηρακλή ο οποίος γλεντοκοπάει σε έναν άλλο, συμβολίζουν την τάση της τότε κοινωνίας για την τμηματοποίηση των δύο φύλων. Στη γυναίκα ανήκουν οι βιολογικές λειτουργίες του οίκου, συμπεριλαμβανομένων των τελετών που συνοδεύουν έναν μέλος της οικογένειας στο θάνατο, όπως ο θρήνος, το πλύσιμο και το ντύσιμο του νεκρού για την κηδεία-έργο που ακόμα ανήκει στις γυναίκες στην Ελλάδα του σήμερα αλλά και σε πολλές άλλες κοινωνίες. Ούσα ήδη συνδεδεμένη με το μίasma λόγω της γέννας, η γυναίκα, αναμενόταν να ασχοληθεί πιο άμεσα με το μίasma του θανάτου, πλένοντας το πτώμα και συμμετέχοντας στο μοιρολόι (Segal 1993: 73).

Ο Φέρητας εμφανίζεται στη σκηνή με προσφορές για τη νεκρή τη στιγμή που ο Άδμητος ετοιμάζεται να ξεκινήσει την κηδεία. Χαρακτηρίζει την Άλκηστη «εσθλή» (στ. 615), ενώ λίγο πιο κάτω παρατηρεί ότι:

πάσαις δ' ἔθηκεν εὐκλεέστερον βίον
γυναϊξίν, ἔργον τλᾶσα γενναῖον τόδε (στ. 623-624).

[και χάρισε σε όλες τις γυναίκες ζωή πιο δοξασμένη
τολμώντας τόσο γενναία πράξη.] (Ιακώβ 2012 (Α'): 181)

Με το παράδειγμά της η Άλκηστη έχει δώσει σε όλες τις γυναίκες την ευκαιρία στην εύκλεια, ενώ η πράξη της χαρακτηρίζεται ως γενναία.

Ο Άδμητος αντιδρά έντονα και διαμαρτύρεται για το γεγονός ότι δεν προσφέρθηκε να θυσιαστεί ένας από τους δύο ηλικιωμένους γονείς του (633-6), γεγονός που προβληματίζει, όπως έχει προαναφερθεί, κάποιους μελετητές σχετικά το χαρακτήρα του (Ιακώβ (Α') 2012: 77-79). Επίσης, ακόμη ένα παράδοξο συνιστά η χρονική στιγμή που διαδραματίζεται αυτός ο αγώνας λόγων, εφόσον η Άλκηστις έχει πια πεθάνει και

δεν έχει πλέον κανένα νόημα (Ιακώβ (Β΄) 2012: 194). Στη συνέχεια της ρήσης του ο Άδμητος αποκηρύσσει τους γονείς του λέγοντας χαρακτηριστικά πως αυτό το ρόλο ανέλαβε η νεκρή Άλκηστης. Η Άλκηστη, αν και «ξένη» σύζυγος αντικαθιστά τους γονείς του Άδμητου ως φίλη και συγγενής του:

ἀλλὰ τήνδ' εἰάσατε

γυναῖκ' ὀθνείαν, ἣν ἐγὼ καὶ μητέρα

πατέρα τ' ἂν ἐνδίκως ἂν ἠγοίμην μόνην. (στ. 642–647).

[αλλά τούτη, μια ξένη,

αφήσατε να το κάνει, που δίκαια μονάχα αυτή

θα τη λογάριάζα και πατέρα και μητέρα.]

Για το λόγο αυτό, ο Άδμητος θα δώσει όλα όσα χρωστάει στους γονείς του στην νεκρή (Foley 2001: 330). Αυτή η κίνηση δείχνει πως ο Άδμητος εσωτερικά αρχίζει να αξιολογεί το γάμο του, την ιδιωτική του ζωή, αλλά και το τι γενικά η κοινωνία απαιτεί από τις γυναίκες. Ο Άδμητος εκθηλώνεται παίρνοντας τον ρόλο του άντρα που διαρκώς θρηνεί και οδύρεται και προσπαθεί με κάθε τρόπο να φανεί αντάξιος της θυσίας της γυναίκας του. Όμως δεν μπορεί να φτάσει τον ηρωισμό της Άλκηστης (Foley 2001: 330). Ακολούθως, ο Φέρητας του αντιστρέφει τις κατηγορίες χρεώνοντάς του κατωτερότητα σε σχέση με μία γυναίκα (*γυναικός, ὧ̃ κάκισθ', ἠσσημένος*, στ. 697).

Το δεύτερο μέρος του επεισοδίου ξεκινά με την αφήγηση του υπηρέτη, ο οποίος περιγράφει ενοχλημένος την απρεπή συμπεριφορά του Ηρακλή ως φιλοξενούμενου στο παλάτι του Άδμητου. Λίγο αργότερα, όταν πια ο Ηρακλής έχει ενημερωθεί από τον θεράποντα ότι η νεκρή γυναίκα είναι η Άλκηστις ξεκινά η προετοιμασία για το ρόλο του Ηρακλή απέναντι στον Άδμητο στην τελευταία σκηνή: είναι ο συμπονετικός φίλος που στέκει στο πλευρό του Άδμητου και τον παρηγορεί, επιτρέποντάς του και ενθαρρύνοντας τον ακόμη και να εκτονωθεί με δάκρυα. Έτσι, ο Ηρακλής δε νικάει μόνο το θάνατο, όπως θα διαπιστώσουμε στο τέλος, αλλά αντιλαμβάνεται επίσης οξυδερκώς τα συναισθήματα του φίλου και εκφράζει τη συμπόνια και τη συμπάθεια του τόσο για την απώλεια της συζύγου του όσο και για την ανάγκη του για θρήνο.

Αξίζει να επισημανθεί ακόμη ότι στη συνομιλία με τον υπηρέτη ο Ηρακλής θυμάται ότι από τα μάτια του έρρεαν δάκρυα, και μάλιστα αναφέρεται και στο κουρεμένο του κεφάλι και πρόσωπο ως ένδειξη πένθους: *ἀλλ' ἤσθόμην μὲν ὄμμ' ἰδὼν δακρυρροοῦν κουράν τε καὶ πρόσωπον' ἀλλ' ἔπειθέ με* (στ. 826-827). (Segal 1993: 67). Δεν είμαστε σίγουροι αν το δακρυσμένο μάτι εδώ ήταν του Άδμητου ή του δούλου και οι σχολιαστές είναι διχασμένοι, αλλά η πιο πάνω αναφώνηση του Ηρακλή και η αναφορά στην προσπάθεια του Άδμητου να τον «πείσει» ότι δε πρόκειται για χαμό στενού του προσώπου, κάνουν πιο πιθανό τα δάκρυα να είναι όντως του Άδμητου. Είναι αξιοσημείωτο πως αυτή η λεπτομέρεια των δακρύων φιλτράρεται από την παρατήρηση που κάνει ο Ηρακλής και ότι ο Άδμητος φαίνεται να αντιστέκεται σε αυτά (Segal 1993: 67). Ωστόσο, στην τελευταία σκηνή του έργου αυτή η αντίσταση καταρρέει.

Στη συνέχεια, ο Χορός χαρακτηρίζει τον Άδμητο *ἄγαν φιλόξενο* (στ. 809) εξαιτίας της στάσης του απέναντι στον Ηρακλή. Επίσης, κι ο Ηρακλής με τη σειρά του εκφράζει την ευγνωμοσύνη του για τη φιλόξενη στάση, αποτιμώντας θετικά τον Άδμητο, *ἔκρυπτε δ' ὦν γενναῖος, αἰδεσθεῖς ἐμέ,* (στ. 857) και εκφράζει επίσης την πρόθεσή του να ανταποδώσει. Συνεπώς, η προσφορά της φιλοξενίας είναι καθοριστική για τη σωτηρία της πολυαγαπημένης του γυναίκας, γιατί χάρη σε αυτήν του επανήλθε στη ζωή (Ιακώβ (Α') 2012: 96).

Ο Άδμητος συνειδητοποιεί τι σημαίνει για εκείνον η Άλκηστη μετά τον θάνατο της (Blondell et al. 1999: 82): *«λυπρὸν διάξω βίοντον ἄρτι μανθάνω»* (στ. 940), μια φράση που φανερώνει ότι ο Άδμητος παίρνει ένα σημαντικό μάθημα από τον θάνατο της συζύγου του, καθώς πλέον συνειδητοποιεί τις συνέπειες της ανταλλαγής της δικής του ζωής με τη δική της. Επιπλέον, η θυσία της Άλκηστης θέτει σε κίνδυνο το κλέος του, όπως συνειδητοποιεί κι ο ίδιος μετέπειτα (Foley 2001: 315, Δημητρακοπούλου 2016).

ἐρεῖ δέ μ' ὅστις ἐχθρὸς ὦν κυρεῖ τάδε·

Ἴδοῦ τὸν αἰσχροῦς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν,

ἀλλ' ἦν ἔγημεν ἀντιδοὺς ἀψυχία

πέφευγεν Ἄιδην· εἶτ' ἀνὴρ εἶναι δοκεῖ;

στυγεῖ δὲ τοὺς τεκόντας, αὐτὸς οὐ θέλων

θανεῖν. τοιάνδε πρὸς κακοῖσι κληδόνα (στ. 954-959).

[Και όποιος τυχαίνει εχθρός μου να ναι αυτά θα πει :

« Να αυτός που ζωή όλο ντροπή περνά, που δεν τόλμησε να πεθάνει,
αλλά ο δειλός ξέφυγε τον Άδη στέλνοντας
στη θέση του αυτή που πήρε για γυναίκα. Περνιέται για άντρας;
Και τους γονείς του τους μισεί, αν και ο ίδιος αρνήθηκε να πεθάνει»]

Σε αντίθεση με αυτόν, η Άλκηστη παίρνει μέρος σε μια πολύ εντυπωσιακή σκηνή θανάτου, κατά την οποία φανερώνει με άρτιο σκηνοθετικό τρόπο το κουράγιο της και την αποδοχή της θνητότητάς της για χάρη του συζύγου της. Μάλιστα, όπως είδαμε, πρόκειται για ένα γυναικείο θάνατο με επικά χαρακτηριστικά, ο οποίος τονίζει την δύναμη του χαρακτήρα της, αφήνοντας, όμως, τον Άδμητο μακριά από την δική του υστεροφημία. Ο Άδμητος, λοιπόν, ως άντρας απομακρύνεται από κάθε κοινωνική επιταγή του φύλου του χάνοντας, θα έλεγε κανείς, κάθε ίχνος ανδρισμού (Foley 2001: 315). Ο Άδμητος αισθάνεται στιγματισμένος με τη κατηγορία της δειλίας και βλέπει τη ζωή του να καταρρέει. Αυτό που τον διακρίνει είναι το τί θα σκεφτούν οι άλλοι για τον ίδιο, η εικόνα που δίνει ή θα δώσει. Συνεπακόλουθα, για τον Άδμητο η αληθινή καταστροφή συντελείται όχι με το θάνατο της γυναίκας του αλλά με την καταστροφή της κοινωνικής του καταξίωσης (Δημητρακοπούλου 2016: 58).

Δ' Στάσιμο (στ. 962-1005)

Στο Δ' Στάσιμο το οποίο αποτελεί το τελευταίο στάσιμο του έργου βρίσκουμε τους γέροντες του Χορού να απαγγέλλουν μια Ωδή αφιερωμένη στη σκληρή Ανάγκη. Εκτός από τον Χάρο που έχει ανδρική ταυτότητα, όλες οι άλλες μορφές που περιορίζουν τη ζωή είναι γένους θηλυκού: οι Μοίρες στον πρόλογο, η Άλκηστη και οι επικλήσεις της στον Άδμητο να μην ξαναπαντρευτεί για χάρη των ανήλικων παιδιών της (στ. 280-325), η Ανάγκη στην τελευταία ωδή, η Άλκηστη πάλι στην Έξοδο.

Όπως και στην *Αντιγόνη*, στην Ωδή για τον άνθρωπο, αλλά και στα Ομηρικά έπη, έτσι κι εδώ ο θάνατος είναι τελικά ο καθοριστικός όρος της ανθρώπινης ύπαρξης, είτε ανδρικής είτε γυναικείας. Οριοθετεί το βαθμό στον οποίο οι Μοίρες καθορίζουν την έκβαση της ζωής μας από τη στιγμή που γεννιόμαστε και μας διαχωρίζει καθοριστικά από τους θεούς, τους αθανάτους. Ο Άδμητος ξανακερδίζει τη γυναίκα του από το θάνατο αφού πρώτα αναγνωρίσει και καταλάβει μέσα από αυτή την εμπειρία τις συνθήκες της ανθρώπινης μοίρας, των κοινών θνητών. Το μέλλον του μαζί με τη σύζυγό

του θα περάσει στη σκιά του αναμενόμενου, φυσιολογικού θανάτου που θα επέλθει αναγκαστικά σε κάποια στιγμή (Segal 1993).

Η Άλκηστις εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως ηρωίδα. Οι αναφορές σε ένα «στιλπνό τάφο», (*τύμβον κατόψη ξεστὸν ἐκ προαστίου*, στ. 836) έξω από τα σύνορα της πόλης παραπέμπουν σε ένα μνημείο στο οποίο αποδίδονται τιμές όπως θα αποδίδονταν σε μια θεά και προσκαλεί τον σεβασμό. Παρόλο που ο Άδμητος, επιστρέφοντας στο παλάτι από την κηδεία, τον περιγράφει ως «κούφιο τάφο» (στ. 897-898) ο Χορός στο τέλος, ηρωοποιεί την πρωταγωνίστρια, όταν αναφέρει το σημείο της ταφής ως ένα τόπο ψευδοθεικής τιμής (Κούρκουλου 2018: 87, Segal 1993).

μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω [ἀντ. β]

τύμβος σᾶς ἀλόχου, θεοῖσι δ' ὁμοίως

τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων.

καί τις δοχμίαν κέλευθον

ἐκβαίνων τόδ' ἔρεϊ

Αὐτὰ ποτὲ προύθαν' ἀνδρός,

νῦν δ' ἐστὶ μάκαιρα δαίμων'

χαῖρ', ὦ πότνι', εὔ δὲ δοίης. τοῖαί νιν προσεροῦσι φῆμαι. (στ. 997–1005)

[Και κανείς ας μη νομίσει πως ο τύμβος της γυναίκας σου σαν το χώμα που σκεπάζει τους άλλους νεκρούς θα είναι, αλλά ας την τιμούν το ίδιο με θεό, πρόσταγμα για τους περαστικούς.

Και όποιος λοξοδρομεί

θα πει τούτα τα λόγια :

«Αυτή πέθανε κάποτε για τον άντρα της

και τώρα είναι μακάριο πνεύμα.

Χαίρε, σεβάσμια Δέσποινα, και τα αγαθά μακάρι να χαρίζεις».

Με τέτοια λόγια θα τη χαιρετούνε.]

Η αναφορά του Άδμητου («τάφος κοίλος») μοιάζει με την έκφραση που χρησιμοποιείται για τον τάφο του Έκτορα στην *Ιλιάδα* και του Αίαντα του Σοφοκλή. Έτσι, το έργο εμμέσως εξισώνει την Άλκηστι με τον ομηρικό πολεμιστή και με ειρωνικό τρόπο

επικυρώνει το αληθές του οράματος μιας ηρωοποιημένης Άλκηστης που έχει ο Χορός στην τελευταία ωδή (Segal 1993).

Έξοδος (στ. 1006-1164)

Στην τελευταία σκηνή βλέπουμε τον Ηρακλή να επιστρέφει στο παλάτι του Άδμητου φέρνοντας μαζί του μια άγνωστη, σιωπηλή, πεπλοφορούσα γυναίκα, η οποία είναι η Άλκηστη που την κέρδισε σε μονομαχία του με τον Χάρο, ως ένδειξη ευχαριστίας προς τον Άδμητο για τη φιλοξενία του (Ιακώβ (Β΄) 2012: 264). Ο Άδμητος πρόσωπο με πρόσωπο με τον Ηρακλή και την πεπλοφορούσα γυναίκα εκφράζει τα αισθήματά του και δακρύζει άφθονα. Απευθυνόμενος στη γυναίκα και σχολιάζοντας την ομοιότητά της με την Άλκηστη, στρέφεται στα δικά του συναισθήματα, με ιδιαίτερο εγωισμό *δοκῶ γὰρ αὐτὴν εἴσορῶν γυναῖχ' ὀρᾶν*. (στ. 1066). Αξίζει να σημειωθεί πως ακόμη κι αυτά τα δάκρυα δεν έρχονται χωρίς αντίσταση. Στην αρχή της σκηνής, όταν ο Ηρακλής ζητά από τον Άδμητο να δεχτεί τη γυναίκα που του έφερε στο παλάτι, ο τελευταίος απαντάει κάνοντας αναφορά στα δάκρυά του, όπως βλέπουμε στους πιο κάτω στίχους (Segal 1993: 68):

...μή μ' ἀναμνήσης κακῶν.

οὐκ ἂν δυναίμην τήνδ' ὀρῶν ἐν δώμασιν

ἄδακρυς εἶναι· μὴ νοσοῦντί μοι νόσον

προσθῆς· ἄλλις γὰρ συμφορᾷ βαρύνομαι. (στ. 1045–1048)

[...Μη μου ξυπνάς κακές αναμνήσεις,

γιατί εν θα μπορούσα να αντικρίζω αυτήν εδώ μες στο παλάτι

χωρίς να χύσω δάκρυ. Μη βάλεις κι άλλη αρρώστια πάνω

στην αρρώστια μου. Αρκεί η συμφορά που με βαραίνει.]

Η αντίσταση του Άδμητου σχετίζεται αρχικά με το συναισθηματικό πόνο που η παρουσία της γυναίκας αυτής θα μπορούσε να προκαλέσει. Εντούτοις, δεδομένου του διαλόγου του με τον Ηρακλή και της αρνητικής διατύπωσής του ότι *δεν θα μπορούσε να παραμείνει άδακρυς*, ίσως υπονοεί ότι πρέπει να αντισταθεί και σε αυτά τα δάκρυα. Αυτή είναι και η κοινωνικά αποδεκτή ανδρική στάση και συμπεριφορά, το να συγκρατεί τα δάκρυα του, μια αρετή της οποίας ο Άδμητος αποδεικνύεται κατώτερος (Segal 1993: 68).

Παράλληλα σημαντικό είναι και το γεγονός ότι ο Ηρακλής όχι μόνο αναγνωρίζει την ανάγκη του Άδμητου να δακρύσει αλλά και την επιδοκιμάζει, *τὸ γὰρ φιλῆσαι τὸν θανόντ' ἄγει δάκρυ* (στ. 1081). Με αυτό τον τρόπο δίνει τη δυνατότητα στο φίλο του, ο οποίος είναι ομολογουμένως πιο αδύναμος, και πιθανόν και σε όσους από το ακροατήριο ταυτίζονται με τον Άδμητο, να νιώσουν θλίψη και εν συνεχεία την ευκαιρία για θρήνο. Αντιλαμβάνεται ότι ο Άδμητος πασχίζει να συγκρατηθεί αλλά δεν τα καταφέρνει, παρόλο που τον παρακινεί να «υπομένει». Ο Άδμητος απαντάει χαρακτηριστικά πως «είναι ευκολότερο να δίνεις συμβουλές παρά να υπομένεις καρτερικά όταν εσύ υποφέρεις» (*ῥᾶον παραινεῖν ἢ παθόντα καρτερεῖν*). Εδώ ουσιαστικά ο Άδμητος απορρίπτει τον παραδοσιακό ανδρικό ρόλο της εγκαρτέρησης κατά τη συμφορά (Segal 1993: 68). Εν συνεχεία, ο Ηρακλής με την πρακτικότητα που τον διακρίνει, υποδεικνύει στον Άδμητο *τί δ' ἂν προκόπτοις, εἰ θέλοισ ἀεὶ στένειν;* (στ. 1079).

Η υπερβολή των «πηγῶν δακρύων» του Άδμητου (*πηγαὶ κατερρώγασιν' ὧ τλήμων ἐγώ*, στ. 1069) μοιάζει με αυτήν της «πλημμύρας δακρύων» της Ἀλκηστης στο κρεβάτι της λίγο πριν πεθάνει στην πρώτη σκηνή του εκτεταμένου θρήνου στο έργο *ἐπεὶ δὲ πολλῶν δακρύων εἶχεν κόρον* (στ. 185). Η διαφορά τους όμως είναι πως η Ἀλκηστη είναι μέσα στον οίκο, ενώ ο Άδμητος βρίσκεται εκτός (Segal 1993: 69). Εντούτοις, δεν επιπλήττεται για τα άφθονα δάκρυά του ούτε και από τον ιδιαίτερα ανδροπρεπή Ηρακλή.

Η στιχομυθία ανάμεσα στον Ηρακλή και στον Άδμητο στο τέλος του έργου αντιστοιχεί στη συζήτηση που είχαν για το θεσμό της φιλοξενίας στο μέσο του έργου. Τόσο ο αθλητικός διαγωνισμός όσο και η φιλοξενία είναι ιδιότητες που σχετίζονται αποκλειστικά με τον ανδρικό ανταγωνισμό για τιμή. Ο αθλητικός διαγωνισμός του Ηρακλή στο τέλος αποτελεί κατά μία έννοια τη συνέχεια της προηγούμενης επιχειρηματολογίας περί φιλοξενίας, δείχνοντας πως το δέσιμο κι η φιλία των αντρών είναι αποκλειστικό τους προνόμιο. Όπως διαφαίνεται και από τη στιχομυθία τους, και στις δύο περιπτώσεις, ο ανταγωνισμός εκτονώνεται με τη γενναιοδωρία και την επικράτηση ανδρικών θεσμών όπως η φιλοξενία και ο αθλητισμός αντίστοιχα. Έτσι, η ανταγωνιστικότητα υποτάσσεται στη συνεργασία και τη φιλία εφόσον στο τέλος αυτές στερεοποιούν τα ανδρικά δεσμά. Η αίσθηση της ηθικής υποχρέωσης του Ηρακλή να

ανταποδώσει τη φιλοξενία φέρνοντας πίσω την Άλκηστη από τον Άδη και η σωματική του γενναιότητα και ανδρεία επανενώνουν τον οίκο που η είσοδός του και το γλέντι του διατάραξαν αρχικά. Το τέλος του έργου, λοιπόν, παρουσιάζει τη φαντασίωση της απεριόριστης δύναμης των ανδρών σε ένα κόσμο αποκλειστικά από άνδρες. Η φιλία μεταξύ των ανδρών και η φιλοξενία δεν υπερέχουν μόνο έναντι του θρήνου για μια γυναίκα αλλά εξαργυρώνουν και την απώλεια που φέρει ο θάνατός της στον οίκο (Segal 1993).

Το έργο πρέπει να ξεφύγει από το γυναικοκρατούμενο οίκο και να μεταβεί στο βασίλειο της ανδρικής φιλοξενίας, του ανδρικού ηρωισμού και τελικά της ανδροκρατούμενης πολιτικής τέχνης του θεάτρου. Παράλληλα, το έργο μας επιτρέπει να ρίξουμε το βλέμμα μας στο πώς άντρες και γυναίκες στην κλασική Αθήνα αναμένονταν να αντιδρούν στο θάνατο της μητέρας ή της συζύγου. Βλέπουμε ποικίλες συμπεριφορές και αντιδράσεις από την ηρωική αυτοθυσία της συζύγου μέχρι και τον αδιανόητο εγωκεντρισμό του συζύγου καθώς και την αίσθηση των ανήμπορων παιδιών που χάνουν τη μητέρα τους (Segal 1993).

Ανακεφαλαιώνοντας, η Έξοδος παρουσιάζει ένα αίσιο τέλος στο οποίο ο θάνατος νικήθηκε, ο γάμος σώθηκε αλλά και η επικρατούσα πατριαρχική τάξη αποκαταστάθηκε. Το ρήγμα ανάμεσα στα δημόσια και ιδιωτικά καθήκοντα φαίνεται να έχει κλείσει και κατά έναν παράδοχο τρόπο το καθήκον του θρήνου της νεκρής γυναίκας γίνεται το μέσο με το οποίο αυτή επανέρχεται στη ζωή, αποκαθιστώντας την ενότητα του οίκου. Εντούτοις, είναι ένα τέλος που παραμένει το πιο αμφιλεγόμενο στις τραγωδίες του Ευριπίδη εξαιτίας των ειρωνειών που υποβόσκουν. Για παράδειγμα, ενώ βλέπουμε πως ο Άδμητος αποδομείται ως χαρακτήρας και άνδρας, παρόλα αυτά ανταμείβεται ως ήρωας. Κατά ακρίβειαν, ο Άδμητος ανταμείβεται για την πράξη της προδοσίας της μνήμης της γυναίκας που έδωσε τη ζωή της για να τον σώσει. Επίσης, βλέπουμε τη δειλία του μπροστά στο θάνατο και την εγωιστική απάρνηση του γέρου πατέρα του (Segal 1993).

Ωστόσο, δε βλέπουμε τι μπορεί να έχει μάθει η Άλκηστις ή πώς η εμπειρία του θανάτου θα διαμορφώσει τη μελλοντική της ύπαρξη. Πράγματι, η σιωπή της ηρωίδας στο τέλος του έργου έχει προβληματίσει μια μεγάλη ομάδα μελετητών του Ευριπίδη. Για ορισμένους, θα μπορούσε να συμβολίζει τη σκηνική έκφραση της έλλειψης

αποφασιστικότητας (Κούρκουλου 2018: 109). Αντίθετα με τις θερμές εκδηλώσεις του Άδμητου στο σωτήρα της, Ηρακλή, η ίδια δεν εκφράζει έστω την ευγνωμοσύνη της που την έσωσε από τον Χάρο. Από την άλλη πλευρά, για κάποιους, όπως η Dale, η σιωπή της είναι ένα ποιητικό τέχνασμα και εξυπηρετεί την εστίαση της προσοχής στους δύο άνδρες, αλλά αναγκαστικά εμποδίζει τους ρόλους των δύο φύλων να γίνουν συμμετρικοί (Dale 1954: 129-130, Segal 1993). Τέλος, υπάρχει κι η ερμηνεία που θέλει την Άλκηστη να νιώθει βαθιά προδομένη από τον Άδμητο, αφού ο τελευταίος δεχόμενος το δώρο του Ηρακλή καταπάτησε τον όρκο που της είχε δώσει να μείνει ισόβια άγαμος. Υπό αυτό το πρίσμα, η σιωπή της προμηνύει τη δυσοίωνη έκβαση του γάμου τους (Κούρκουλου 2018: 110).

3.3. Συμπεράσματα

Το έργο κινείται ανάμεσα σε δυο βασικά μοτίβα, αφενός αυτού της φιλοξενίας, η οποία παίζει κομβικό ρόλο για την έκβαση του δράματος και αφετέρου της θυσίας της Άλκηστης που αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της δομή του έργου (Ιακώβ (Α΄) 2012). Εύκολα θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει πως συνιστά τεχνική αδυναμία του Ευριπίδη η απουσία της Άλκηστης στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, αν και η τραγωδία φέρει το όνομά της. Παρόλα αυτά, η «αδυναμία» αυτή εξισορροπείται με την εξέχουσα σημασία που λαμβάνει η θυσία της και η αυταπάρνηση που επιδεικνύει καθώς και με την υπογράμμιση της συζυγικής αγάπης και αφοσίωσης. Η Άλκηστη, λοιπόν, μπορεί να μη συμμετέχει ενεργά στο μεγαλύτερο μέρος της τραγωδίας αλλά παραμένει καθόλη τη διάρκεια του έργου στη σκέψη μας

Σύμφωνα με τη θεωρία της Zeitlin (1996), η Άλκηστη αντιστοιχεί στο ρόλο του σωτήρα για τον Άδμητο και περίτεχνα παρουσιάζεται ως καλυμμένο πρότυπο για το ανδρικό εγώ, εξυπηρετώντας το γενικότερο ρόλο που παίζουν οι γυναίκες στην τραγωδία. Παρατηρούμε ότι επιβεβαιώνεται ακόμη μια παρατήρηση της Zeitlin (1996: 107), ότι, ενώ πολλές ηρωίδες δανείζουν τα ονόματά τους ως τίτλους έργων και οι γυναικείοι χαρακτήρες συχνά αφήνουν μια πιο ανεξίτηλη συναισθηματική εντύπωση στο ακροατήριο από τους άνδρες πρωταγωνιστές (και μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η Άλκηστη είναι μια τέτοια περίπτωση), τελικά η τραγωδία είναι ανδροκεντρική.

Ο Άδμητος και μαζί του το κοινό διερευνούν και βιώνουν την εμπειρία του φυσιολογικού, σταδιακού, οικιακού θανάτου μέσα από τον «άλλο», τη γυναίκα. Πράγματι, η γυναικεία φιγούρα της τραγωδίας του 5^{ου} αιώνα συχνά λειτουργεί ως το πεδίο όπου το ανδρικό ακροατήριο μπορεί να εξωτερικεύει τα δικά του αισθήματα θλίψης, φόβου, αγωνίας για τη φθορά του σώματος ή για την απώλεια του συναισθηματικού ελέγχου και αυτοσυγκράτησης. Με άλλα λόγια, μέσα από τη γυναίκα ο άνδρας μπορεί να βιώσει και να εκφράσει συναισθήματα που θεωρούνται ατιμωτικά για τους άνδρες να εκφράσουν ανοιχτά (Segal 1993: 71).

Το έργο, λοιπόν, μπορεί να φέρει τον τίτλο *Άλκηστις*, αλλά το πραγματικό επίκεντρο είναι πιθανότατα ο Άδμητος και το πραγματικό ενδιαφέρον έγκειται στην ανδρική και όχι στη γυναικεία εμπειρία. Η Άλκηστη είναι εκεί ως αντικείμενο απώλειας αλλά και ως πρόβλημα, καθώς επιδεικνύει έναν ηρωισμό που ο Άδμητος δεν μπορεί να φθάσει. Μετατοπίζοντας την προσοχή από την εμπειρία της στο σπίτι στον Άδμητο και μετέπειτα στον Ηρακλή, σταδιακά αλλά και emphaticά ο Ευριπίδης μετακινείται από τα γυναικεία στα ανδρικά συναισθήματα εν όψει του θανάτου. Επομένως, τα βιώματα του Άδμητου γίνονται ολοένα και πιο εσωτερικά, καθώς περισσότερο κατανοεί παρά δρα (Segal 1993: 70).

Στο τέλος του έργου, η Άλκηστη παρουσιάζεται σαν μια σωστή αθηναϊκή σύζυγος, η οποία σιωπηλά εξαφανίζεται στο εσωτερικό του σπιτιού, για το οποίο προηγουμένως είχε επιδείξει εξαιρετικό θάρρος και ήθος. Η συμβολική χειρονομία του Άδμητου την θέτει και πάλι υπό την κυριαρχία του συζύγου (Foley 2001: 316). Επιπλέον, ο Ηρακλής «κέρδισε» τη γυναίκα, όπως λέει, σε μια άλλη ανδρική συναλλαγή, ένα αθλητικό διαγωνισμό, γεγονός που ενισχύει την πιο πάνω θέση (Foley 2001: 330). Η ηρώιδα σιωπά και έχει διασωθεί παθητικά από και για έναν άνδρα. Η αρχική χορωδιακή υπόσχεση προς την Άλκηστη για αιώνια φήμη και λατρεία για την θαρραλέα θυσία της ήταν ένα καθιερωμένο κομμάτι της μυθικής παράδοσής της, αλλά αυτή η υπόσχεση παραμένει μακριά από τις τελικές εντυπώσεις του κοινού στην τελευταία σκηνή (Foley 2001: 317).

Το έργο φαίνεται τελικά ότι καταφέρνει να επιλύσει τις εντάσεις που δημιουργούνται από αυτή την παράδοξη αντίθεση μεταξύ του εν ζωή ταπεινωτικού θανάτου του Άδμητου και του αιώνιου κλέους της ίδιας, εν μέρει με την βαθμιαία υπονόμηση της

αξίας της ηρωικής θυσίας της Άλκηστης και εν μέρει με την επιστροφή της στη σχετική ανωνυμία στην τελική σκηνή. Ο Άδμητος, επανακτά την προηγούμενη ζωή και το κλέος με την επιστροφή μιας σιωπηλής Άλκηστης που ορίστηκε από τον Ηρακλή ως βραβείο και ως κέρδος, όπως ήταν όταν ο Άδμητος την κέρδισε για πρώτη φορά από τον πατέρα της (Foley 2001: 316, Segal 1993).

Κεφάλαιο 4

Ευριπίδου *Ιππόλυτος*

4.1 Εισαγωγή και υπόθεση του έργου

Η ιστορία του Ιππόλυτου και το τραγικό του τέλος λόγω της αγάπης της Φαίδρας για εκείνον αποτελεί έναν από τους πιο δημοφιλείς μύθους του Αττικού θεάτρου (Barrett 1964: 1). Παρότι υπάρχουν αρκετές παραλλαγές η βασική πλοκή παραμένει ίδια. Η Φαίδρα, γυναίκα του Θησέα, ερωτεύεται τον θετό της γιο Ιππόλυτο. Όταν εκείνος την απορρίπτει, η Φαίδρα ισχυρίζεται στον Θησέα πως έπεσε θύμα βιασμού. Τελικά αυτοκτονεί προκειμένου να αποφύγει την κοινωνική κατακραυγή αφού πρώτα ενοχοποιήσει τον Ιππόλυτο. Ο Θησέας προσεύχεται στον Ποσειδώνα να τον σκοτώσει και ο Ιππόλυτος καταλήγει νεκρός (Barrett 1964: 1).

Ο μύθος του Ιππόλυτου αποτελεί αντικείμενο τριών έργων της Αττικής τραγωδίας, δύο του Ευριπίδη και ενός του Σοφοκλή που φέρει τον τίτλο *Φαίδρα*. Στο πρώτο του έργο, ο Ευριπίδης ακολουθεί την παραδοσιακή εκδοχή του μύθου χωρίς τροποποιήσεις. Η Φαίδρα είναι μια αναίσχυντη και απειθάρχητη γυναίκα που προσπαθεί να ξελογιάσει τον Ιππόλυτο. Όταν ο Ιππόλυτος την απορρίπτει, εκείνη τον κατηγορεί στον πατέρα του Θησέα για βιασμό ή απόπειρα βιασμού. Ο Θησέας τον καταριέται στον Ποσειδώνα, και ο Ιππόλυτος καταλήγει νεκρός. Η Φαίδρα αποφασίζει να αυτοκτονήσει όταν αποκαλύπτεται η δολοπλοκία της. Ο βασικός ήρωας της τραγωδίας είναι ο Ιππόλυτος κι όχι η Φαίδρα (Barrett 1964: 10-11).

Ο πρώτος *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη φαίνεται ότι αντιμετωπίστηκε με δυσπιστία από το Αθηναϊκό κοινό και ότι καταδικάστηκε το γεγονός ότι η τραγωδία αναπαριστά την δράση μιας ερωτικά παθιασμένης γυναίκας (Barrett 1964: 12, Brill 2007: 276). Ενδεχομένως, μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου *Ιππόλυτου* γράφεται η Φαίδρα του Σοφοκλή με σκοπό να δοθεί έμφαση στον χαρακτήρα και στην μοίρα της Φαίδρας κι όχι του Ιππόλυτου. Από τα λίγα που γνωρίζουμε σχετικά με το έργο αυτό, η πρωταγωνίστρια δεν αντιμετωπίζεται ως άπιστη σύζυγος, αλλά διαφαίνεται η

περιπλοκότητα των σχέσεων ανάμεσα στους χαρακτήρες. Στο τέλος, υποθέτουμε πως δεν αυτοκτονεί επειδή αποκαλύφθηκε το δολοπλόκο έργο της, αλλά επειδή πραγματικά μετανιώνει για την πράξη της (Barrett 1964: 12, Goldhill 1986: 131-132).

Ο δεύτερος *Ιππόλυτος*, το σωζόμενο έργο του 428 π.Χ., ίσως αποτελεί μια προσπάθεια του Ευριπίδη να επανορθώσει την πρώτη του αποτυχημένη προσπάθεια. Αν η *Φαίδρα* του Σοφοκλή είχε όντως ήδη γραφτεί, όπως ισχυρίζεται ο Barrett (1964), διαγράφοντας μια πιο επιτυχημένη πορεία, ενδεχομένως να έδωσε το κίνητρο στον Ευριπίδη να ξαναγράψει το εν λόγω έργο μέσα στο πλαίσιο της παράδοσης αλλά με ένα ριζοσπαστικό και επιτυχημένο τρόπο (Barrett 1964: 12). Η βασική διαφορά έγκειται στο ότι η *Φαίδρα* δεν παρουσιάζεται ως μια αναισχυνη και προδομένη γυναίκα. Αντιθέτως, απεικονίζεται ως μια γενναία και ευσεβής γυναικεία μορφή που αποφασίζει να αυτοκτονήσει ώστε να σώσει τον εαυτό και τα παιδιά της από την ντροπή (Barrett 1964: 14, Δεληγιώργης 2010, Goldhill 1986: 131-132). Σκιαγραφώντας τον χαρακτήρα της *Φαίδρας* με ευαισθησία, ο Ευριπίδης ταυτόχρονα επιτυγχάνει να τονίσει τα αρνητικά χαρακτηριστικά του *Ιππόλυτου* που ευθύνονται για την πτώση του, όπως η αντεστραμμένη αρετή και η μισαλλοδοξία (Barrett 1964: 15).

Ο κατακερματισμός της προσοχής του έργου στη δεύτερή του εκδοχή είναι τέτοιος που κανένας από τους χαρακτήρες δεν εμφανίζεται ως ο κύριος πρωταγωνιστής. Αντιθέτως, θα μπορούσαμε εύκολα να ισχυριστούμε πως οι βασικοί πρωταγωνιστές είναι τέσσερις: η *Φαίδρα*, ο *Ιππόλυτος*, ο *Θησέας* αλλά και η *Τροφός*, και οι χαρακτήρες ασκούν αλυσιδωτή επιρροή ο ένας στον άλλο.

Ο Ευριπίδης στον *Ιππόλυτο* επιτυγχάνει να αποδώσει με έναν πολύ δυνατό τρόπο το ερωτικό πάθος που βιώνει η *Φαίδρα*, αιτία για την καταστροφή τόσο της ίδιας όσο και του *Ιππόλυτου* αλλά και του *Θησέα*. Επιπλέον, η αποτύπωση της έντονης εσωτερικής πάλης της ηρωίδας, το δίλημμα με το οποίο έρχεται αντιμέτωπη σε όλο σχεδόν το τμήμα του έργου όπου την βλέπουμε παρούσα είναι μνημειώδης. Ο Ευριπίδης έχει το ταλέντο να αποτυπώνει με απόλυτη ακρίβεια την ψυχολογία των ηρώων του γι' αυτό κι έχει χαρακτηριστεί ως ευρετής του ψυχολογικού δράματος. Η έμφαση στα ψυχικά γεγονότα και στις αντιδράσεις των ηρώων κρατούν τα έργα του σε κίνηση (Lesky 2001: 514-515).

4.2. Ανάλυση του έργου

Η τραγωδία συνιστά την εκτέλεση του σχεδίου της θεάς Αφροδίτης, η οποία θέλει να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο για την ασέβεια και περιφρόνηση που έδειξε απέναντί της χρησιμοποιώντας ως όργανό της τη Φαίδρα. Η επαίσχυντη αγάπη της Φαίδρας για το γιο του συζύγου της αποτελεί μέρος του σχεδίου εκδίκησης της θεάς (Brill 2007: 276). Ιδιαίτερα σημαντική είναι η δήλωσή της *τοῖς ἔμοῖς βουλευμασιν* (στ. 28) που σημαίνει «με δικούς μου σχεδιασμούς», καθώς σε αυτό το σημείο η θεά οργανώνει την πλοκή και προδιαγράφει το τέλος του έργου (Δεληγιώργης 2010: 1). Όλα είναι προκαθορισμένα και προδιαγεγραμμένα, αποδεικνύοντας ότι η επιλογή και η βούληση των πρωταγωνιστών δεν είναι ελεύθερη (Brill 2007: 288, Knox 1983: 312-313).

Πρόλογος (στ. 1-120)

Ο πρόλογος της θεάς Αφροδίτης δείχνει δύο απαραίτητες στιγμές στην εκδίκησή της. Η πρώτη αφορά την ασθένεια της Φαίδρας, η οποία λιώνει σιωπηλά (*κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται σιγῇ, ξύνοιδε δ' οὔτις οἴκετῶν νόσον*, στ. 39-40). Η σιωπή της αποτελεί το μόνο εμπόδιο που πρέπει να ξεπεραστεί για να πραγματοποιηθεί το σχέδιό της θεάς. Η υπέρβαση, λοιπόν αυτής της σιωπής θα οδηγήσει στη δεύτερη στιγμή της εκδίκησης της η οποία σημαίνει και την αντίστροφη μέτρηση για τον Ιππόλυτο. Έχουμε να κάνουμε, λοιπόν, με το ξεδίπλωμα ενός αναπόδραστου σχεδίου (Brill 2007: 278, Knox 1983: 312).

Αφού η Αφροδίτη εγκαταλείψει τη σκηνή, εισέρχεται ο Ιππόλυτος έχοντας μόλις επιστρέψει από το κυνήγι, συνοδευόμενος από το Χορό νεαρών ανδρών κυνηγών, κρατώντας ένα στεφάνι που έχει πλέξει για την αγαπημένη του θεά Άρτεμη. Ένας υπηρέτης προσπαθεί να τον νουθετήσει πως θα ήταν πιο σοφό να αποδώσει τιμές και στην Αφροδίτη παρόλο που δεν ανήκει ανάμεσα στις αγαπημένες του θεότητες. Τα λόγια του υπηρέτη πέφτουν στο κενό, καθώς ο Ιππόλυτος αντιδρά ενοχλημένος μιλώντας περιφρονητικά τόσο για την θεά όσο και γι' αυτά που πρεσβεύει. Η διακαής επιθυμία του Ιππόλυτου για την αγνότητα όπως φαίνεται και στη φράση *πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνὸς ὦν ἀσπάζομαι* (στ. 102) αλλά και η επιθυμία του για αναγνώριση είναι δύο στοιχεία που καθορίζουν το χαρακτήρα του μέσα στο πεδίο αυτής της τραγωδίας (Brill 2007: 280).

Οι εικόνες που συνοδεύουν την άφιξη του Ιππόλυτου επί σκηνης ενσαρκώνουν ένα παράδοξο (McClure 1999: 121). Παρουσιάζεται ως μια ερωτική μορφή, όπως ο Φαέθων ή ο Άδωνις, που εμπνέει τη νυφική αντιπαλότητα των κορασίδων κι ακόμη συμβολίζει την παρθενία που πρέπει να χαθεί κατά την ολοκλήρωση αυτού του γάμου. Το παρθένο λιβάδι του, αφιερωμένο στην Άρτεμη, συνιστά ταυτόχρονα το χώρο της άγριας καθαρότητας αλλά και της ερωτικής συνάντησης, όπως συμβαίνει με τους χαρακτήρες της λυρικής ποίησης. Σε αντίθεση με το λόγο των γυναικών του έργου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η γλώσσα του Ιππόλυτου είναι άμεση, μονοσήμαντη. Μάλιστα, ο λόγος του Ιππόλυτου επιβεβαιώνει την απλότητα και τη σαφήνεια της ύπαρξης (McClure 1999: 122):

*σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἔξ ἀκηράτου
λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,
ἐνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ
οὔτ' ἤλθε πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον
μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται,
Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,
ᾧσοις διδακτὸν μηδὲν ἀλλ' ἐν τῆι φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' ἀεὶ,
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις. (στ. 73-81)*

[Το πλεγμένο αυτό στεφάνι από λιβάδι ανέγγιχτο
το στόλισα ο ίδιος, αφέντρα μου, και σου το φέρνω
εκεί ούτε βοσκός τολμάει τα ζώα του να βοσκήσει
ούτε δρεπάνι ως τώρα πέρασε, ἀλλ' ἀνέγγιχτο
το λιβάδι το περνά την άνοιξη μόνο η μέλισσα
και η Αιδώς το ποτίζει με τα νερά των ποταμών
όσοι τίποτε δεν το έχουν από διδαχή, ἀλλ' απ' τη φύση τους
έχουν πετύχει να είναι σ' όλα παρόμοια συνετοί
μπορούν να το τρυγούν, όχι όμως κι όσοι είναι κακοί.]⁸

⁸ Η μετάφραση των χωρίων της τραγωδίας Ευριπίδου *Ιππόλυτος* που παρατίθενται είναι του Μαυρόπουλου (2008).

Στη συνέχεια, στην Πάροδο (στ. 121-169), οι γυναίκες του Χορού δικαιολογημένα εκφράζουν το φόβο τους και περιγράφουν την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Φαίδρα. Η περιγραφή της κατάστασης της και του σώματος της ηρωίδας από τον Χορό προηγείται από την είσοδο της στη σκηνή (Brill 2007: 281):

*τειρομέναν νοσερᾶι κοίται δέμας έντὸς ἔχειν [άντ. α]
οἴκων, λεπτὰ δὲ φά-
ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·
τριτάταν δέ νιν κλύω
τάνδ' ἀβρωσίαι
στόματος ἀμέραν
Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν,
κρυπτῶι πάθει θανάτου θέλουσαν
κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον. (στ. 131-140)*

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

Ο Χορός εξηγεί πως η Φαίδρα βρίσκεται μέσα στο σπίτι, στο κρεβάτι, ταλανίζεται από τον πυρετό και την πείνα και επιπλέον καλύπτει τα ξανθά της μαλλιά με ένα πέπλο. Το σώμα της φέρει το αποτύπωμα όχι μόνο της αγάπης η οποία την έχει πλήξει βαρύτατα, αλλά και των μέσων τα οποία έχει επινοήσει για να την πολεμήσει (Brill 2007: 282). Αυτή η περιγραφή της Φαίδρας υποδηλώνει μια διπλή απομόνωση εντός του οίκου της και μέσα στο πέπλο της που είναι σημάδι της θέσης της ως σεμνής οικοδέσποινας, συζύγου και μητέρας αλλά επίσης και σημάδι της ασθένειάς της, όπως είναι η σιωπή και η ασιτία της (Goff 1990: 3-4). Εδώ η σιωπή της λειτουργεί ως μια μορφή απόσυρσης

από την επικοινωνία και το λόγο, όπως και η ασιτία της αντίστοιχα είναι απόσυρση από το φαγητό. Από την άλλη πλευρά, ορισμένοι ερμηνεύουν την άρνησή της για φαγητό ως μια ένδειξη επιθυμίας για αυτονομία. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια επιθυμία για αυτάρκεια, η οποία φανερώνει με τη σειρά της μια επιθυμία για απελευθέρωση, όπως η επιθυμία του Ιππόλυτου για αέναη παρθενία. Αυτό είναι ένα κοινό στοιχείο που η Φαίδρα φαίνεται να έχει με τον Ιππόλυτο (Brill 2007: 282).

Επιπλέον, διαπιστώνουμε πως στο έργο κυριαρχεί το δίπολο συγκάλυψης και απόκρυψης, κάτι το οποίο υποδηλώνεται και διερευνάται σε αρκετά σημεία μέσα στο δράμα. Μια πρώτη ένδειξη είναι το πέπλο που καλύπτει την Φαίδρα όταν εκτίθεται δημόσια επί σκηνής ώστε να μη φανεί το ερωτικό της πάθος, σε αντίθεση με το πρώτο έργο *Ιππόλυτος*, στο οποίο είναι ο ίδιος *καλυπτόμενος*. Παρόλα αυτά το πέπλο είναι ένδειξη ερωτισμού που υποδηλώνει αυτό που υποτίθεται πως κρύβει, τη σεξουαλική «χάρη» καλύπτοντας τη γοητεία για σκοπούς σεμνότητας. Το γεγονός ότι ο Χορός (στ. 141-160) αποδίδει τις αιτίες για την ασθένεια της βασίλισσας του σε οποιοδήποτε άλλο λόγο, όπως είναι η κατάληψη από κάποια θεότητα, κάποια πιθανή απιστία του Θησέα και όχι σε μια πιθανή άσεμνη πράξη της ίδιας συνηγορεί στην εντιμότητα και ηθική του χαρακτήρα της (Goff 1990: 5).

*ἴσὺ γὰρ† ἔνθεος, ὦ κούρα, [στρ. β]
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἐκάτας
ἢ σεμνῶν Κορυβάντων
φοιτᾶις ἢ ματρὸς ὀρείας;
ἴσὺ δ'† ἀμφὶ τὰν πολύθη-
ρον Δίκτυνναν ἀμπλακίαις
άνιερος ἀθύτων πελανῶν τρύχηι;
φοιτᾶι γὰρ καὶ διὰ Λί-
μνας χέρσον θ' ὕπερ πελάγους
δίναις ἐν νοτίαις ἄλμας.*

*ἢ πόσιν, τὸν Ἐρεχθειδᾶν [άντ. β]
ἀρχαγόν, τὸν εὐπατρίδαν,
ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις
κρυπτᾶι κοίται λεχέων σῶν;*

ἢ ναυβάτας τις ἔπλευ-
σεν Κρήτας ἔξορμος ἀνήρ
λιμένα τὸν εὐξεινότατον ναύταις
φήμαν πέμπων βασιλεί-
αι, λύπαι δ' ὑπὲρ παθέων
εὐναία δέδεται ψυχά; (στ. 141-160)

[Μήπως κόρη μου, θεοπαρμένη,
εἶτε ἀπὸ τον Πάνα εἶτε ἀπ' την Εκάτη
ἢ ἀπ' τους σεβαστοὺς Κορύβαντες
ἢ ἀπ' τη βουνίσια μάνα τριγυρνάς;
Μήπως βασανίζεσαι ἀπὸ την κυνηγήτρα
Δίκτυννα για σφάλμα σου ἀνόσιο
για προσφορά που δεν της ἔκανες;
Διότι ἔρχεται πρὸς τη στεριά
μέσ' ἀπὸ λίμνες κι ἀπὸ θάλασσες
με τα κύματα του νοτιά.]

Ἦ τον ἀντρα σου, των Ερεχθειδῶν
τον ἀρχηγό, τον ἀρχοντογεννημένο
τον ξεπλανεύει μέσα στο παλάτι σου
ἀνομο κρεβάτι ἀπὸ σένα κρυφά;
Ἦ κάποιος ναύτης ἀπὸ την Κρήτη
ξεκινώντας ἔφτασε στο λιμάνι
το φιλόξενο για τους θαλασσινοὺς
φέρνοντας μήνυμα κακό για τη βασίλισσα
κι ἀπ' τη λύπη για τη συμφορά
η ψυχὴ της κρατιέται στην κλίνη σκλαβωμένη;]

Σε ὄλο το ἔργο το σῶμα της Φαίδρας εἶναι ἓνα κοινωνικό και δημόσιο σῶμα. Στην πραγματικότητα ἀκούμε για το σῶμα της πρὶν ἀκόμη το δούμε. Στους πιο πάνω στίχους, διακρίνουμε ὅτι στην ἀρχαία ἐλληνικὴ σκέψη και στην τραγωδία το γυναικεῖο σῶμα παρουσιάζεται ως ἀνοιχτό, εὐάλωτο σε ἐξωτερικὲς ἐπιθέσεις και σε ἐρωτικὴ, δαιμονικὴ κατοχή. Ο Χορός δε γνωρίζει ἀκόμη τί συμβαίνει. Παρουσιάζει ἐδῶ τις ἱκασίες

του, σχετικές ή πιθανές αιτίες της ασθένειας της Φαίδρας, οι οποίες παίρνουν τη μορφή της εισβολής (Goff 1990: 5).

Επιπλέον, είναι σημαντική η ιδέα που εκφράζεται από τις γυναίκες του Χορού ότι η γυναίκα απειλείται από την ίδια της τη φύση, τη μορφή του σώματος της και τη μήτρα που βρίσκεται στο εσωτερικό της (Goff 1990: 5). Λένε, λοιπόν, ότι η γυναικεία φύση διέπεται από *δυστρόπωι ἄρμονίαι*. (στ. 161). Το σώμα δηλαδή της γυναίκας βρίσκεται σε μια μόνιμη αντίθεση με τον ίδιο του τον εαυτό καθώς υφίσταται μια εκ γενετής παραφωνία μεταξύ του μέσα και του έξω. Η γυναίκα δεν μπορεί να ξεχάσει ποτέ το σώμα της καθώς βιώνει τον εσωτερικό του πόνο ούτε της επιτρέπεται να αγνοήσει το πώς η εξωτερική του εμφάνιση φαίνεται στους άλλους. Η σωματικότητα είναι αυτό που την ορίζει περισσότερο στο πολιτιστικό σύστημα που τη συνδέει με τη φυσιολογική διαδικασία της γέννας (Zeitlin 2002: 110) και το θάνατο και δίνεται έμφαση στην υλική διάσταση της ύπαρξης της, κάτι που διαφαίνεται ήδη στην πραγμάτευση του μύθου της δημιουργίας της Πανδώρας από τον Ησίοδο (Goff 1990). Σίγουρα και οι άνδρες έχουν σώμα αλλά στο σύστημα των δύο φύλων ο ρόλος της σωματικής πλευράς της ζωής που αδυνατεί και υποτάσσεται σε περιορισμούς εκπροσωπείται από τις γυναίκες.

Α' Επεισόδιο (στ. 170-524)

Στο Α' Επεισόδιο (στ. 170-524) κυριαρχεί η Φαίδρα, κάτι που συμβαίνει και στην αρχή του έργου με τον Ιππόλυτο (Δεληγιώργης 2010: 2). Η Φαίδρα μπαίνει στη σκηνή, υποβασταζόμενη από την Τροφό και σύντομα ακούμε τα πρώτα της λόγια. Στο σημείο αυτό, προετοιμάζεται το παραλήρημα. Η άρνηση της Φαίδρας να περιοριστεί εντός του οίκου της υπονοεί ότι η ομιλία της και ως εκ τούτου ο πόθος της θα αντισταθούν σε οποιοδήποτε περιορισμό (Barrett 1964: 195). Παρομοίως, η χαλάρωση του σώματος της, το οποίο φαίνεται να την έχει εγκαταλείψει και του πέπλου της προμηνύουν τη «χαλάρωση» της γλώσσας της καθώς ενδίδει σε ένα παραλήρημα, λαχταρώντας να πάει στους τόπους του αγαπημένου της Ιππόλυτου (Barrett 1964: 200, Goff 1990: 6-7).

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·

λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.

λάβετ' εὐπήχεις χειῖρας, πρόπολοι.

βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·

ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὦμοις. (στ. 198-202)

[Σηκώσετέ μου το κορμί, ορθώστε το κεφάλι μου
οι άρμοι των μελών μου έχουν λυθεί.
Πιάστε τα καλλίγραμμα χέρια μου, δούλες μου.
Μου είναι βαρύς ο κεφαλόδεσμος μου
βγάλε τον κι άπλωσε στους ώμους τις πλεξούδες μου]

.....

αίαϊ

*πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν,
ὑπό τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι
λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαιμαν;* (στ. 208-211)

[Αχ!

Πώς από δροσερή πηγή
νερό καθάριο θα μπορούσα να πιώ
και κάτω από λεύκες σε δροσερό λιβάδι
να πλαγιάσω και να ξεκουραστώ;]

Τα λόγια της δεν είναι τίποτα άλλο από την ακούσια ομιλία του παραληρήματός της, την έκρηξη των καταπιεσμένων υποσυνείδητων επιθυμιών της. Ζητά να μεταφερθεί στο όρος για να κυνηγήσει *πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν* «Πηγαίνετε με στο βουνό. Θα πάω σε δάσος». (στ. 215). Πρόκειται για ένα εξωφρενικό αίτημα. Αξίζει να σημειωθεί το πέρασμα από την ευχετική ευκτική στην προστακτική *πέμπετέ* και την οριστική *εἶμι πρὸς ὕλαν* (θα πάω στο δάσος). Επίσης, αυτό το παραλήρημα σχετίζεται με τη λειτουργία μιας εξωτερικής δύναμης, της Αφροδίτης, η οποία προέβλεψε και συνέβαλε σε αυτή την εξέλιξη που εκτυλίσσεται μπροστά μας. Οι άγριες φαντασιώσεις της Φαίδρας φαίνεται να μη βγάζουν νόημα για την Τροφό και τον Χορό, αλλά το νόημα τους είναι σαφές για το κοινό. Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε και πάλι ένα από τα δίπολα του έργου: το παραλήρημα της Φαίδρας κυμαίνεται μεταξύ αποκάλυψης και απόκρυψης, σιωπής και ομιλίας, η Φαίδρα φαίνεται να φλερτάρει με την ιδέα να αποκαλύψει το μυστικό της (McClure 1999: 318, Knox 1983: 314):

Το παραλήρημα της Φαίδρας δείχνει πόσο απέχει ο οίκος από τον τόπο του πόθου της, της ερωτικής της επιθυμίας (Zeitlin 2002: 110, Goff 1990: 3). Ωστόσο, εδώ μπορούμε να προσθέσουμε ότι δεν μπορεί να υπάρξει τόπος για τη γυναικεία επιθυμία όπως δεν μπορεί να υπάρξει συγκροτημένος λόγος για την έκφρασή της στο έργο. Ακολούθως, η Φαίδρα επικαλείται την Άρτεμη:

ΦΑ. δέσποιν' ἄλλιας Ἄρτεμι Λίμνας

καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων,

εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις

πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα. (στ. 228-231)

[Ἄρτεμη, αφέντρα της πελαγίσιας λίμνης
και ιππόδρομων που χτυπούν τα πόδια των αλόγων,
μακάρι στα γήπεδά σου να βρισκόμουν
δαμάζοντας ενετικά πουλάρια]

Η επίκλησή της δε σχετίζεται με αυτή που έκαναν λίγο πριν οι γυναίκες του Χορού στην Πάροδο (στ. 121-169), όπου επικαλούνται τη θεά με την ιδιότητα της ως προστάτιδας της γυναίκας τη στιγμή του τοκετού. Τώρα, η Φαίδρα επικαλείται τη θεά με την ιδιότητά της ως κυνηγού και δαμάστριας των αλόγων. Αυτή είναι και η ιδιότητα με την οποία ο Ιππόλυτος λατρεύει τη θεά. Το τοπίο, λοιπόν, του παραληρήματος και της φαντασίωσης της Φαίδρας είναι το τοπίο του Ιππόλυτου. Είναι προφανές ότι είναι τα μέρη στα οποία συχνάζει ο Ιππόλυτος. Η άρνηση, λοιπόν, της Φαίδρας σχετικά με τη θέση της και το ρόλο της εντός του οίκου αντικατοπτρίζεται στην παράλογη τόλμη του λόγου της. Στη συνέχεια, βλέπουμε πως αρχίζει να συνέρχεται όταν καλύπτει πάλι το πρόσωπό της με το βέλος, *μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν* (στ. 243), ως ένδειξη της προσπάθειας της να διορθώσει και τις δύο παραβάσεις της, αυτή της κοινωνικής της θέσης και αυτή του λόγου της. Η Φαίδρα δηλώνει ότι αισθάνεται αιδώ και αισχύνη για αυτά που έχει πει *καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται* (στ. 246). Η όψη της, το βλέμμα της δείχνουν την ντροπή της, δηλώνοντας την αγωνία και την οδύνη της γι' αυτό το παραλήρημα τρέλας που την είχε καταλάβει. Αναγνωρίζει φυσικά ότι είναι σφάλμα (Barrett 1964: 243).

Στην ουσία η Φαίδρα δεν έχει προβεί σε κάποια αποκάλυψη, αλλά είναι η πρώτη φορά που σπάει τη μακρά σιωπή της εκφράζοντας την επιθυμία της με λέξεις. Το πάθος της έχει θολώσει την κρίση της. Στην περίπτωση της, η επιλογή ανάμεσα στη σιωπή και το λόγο συνεπάγεται την επιλογή ανάμεσα στη λογική και το πάθος (Knox 1983: 314). Η Φαίδρα επιλέγει να διατηρήσει την αξιοπρέπεια της και να μην ντροπιάσει τον οίκο και τα παιδιά της, αποφασίζοντας να δώσει τέλος στη ζωή της, χωρίς να μιλήσει σε κανένα για τον έρωτα της, βλέποντας την αυτοκτονία ως τη μόνη λύση στο προσωπικό της αδιέξοδο. Η έντονη επιθυμία για τιμή, η οποία την διακατέχει σε όλο το έργο, την τοποθετεί στην κατάλληλη θέση ώστε να αναγνωρίσει τις επιζήμιες συνέπειες που θα μπορούσε να έχει η ομιλία της. Ωστόσο, η επιμονή της παραμάνας σε μια δεύτερη προσπάθεια να μάθει τι της συμβαίνει έδωσε άλλη τροπή στα γεγονότα (Brill 2007: 284).

Ο Χορός ρωτάει να μάθει *οὐδ' ἦτις ἀρχὴ τῶνδε πημάτων ἔφυ;* (στ. 272) όμως η παραμάνα δεν έχει κάποια απτή πληροφορία από τα χείλη της βασίλισσά της. Αργότερα, αποφασίζει να κάνει μια ύστατη απόπειρα να πείσει την Φαίδρα να μιλήσει γι' αυτά που τη βασανίζουν κάνοντας μια διάκριση σε ασθένειες που είναι «απόρρητες» και σε μια συμφορά ή ασθένεια που είναι «έκφορος» (Knox 1983: 314, Goff 1990):

*κεί μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν,
γυναῖκες αἶδε συγκαθιστάναι νόσον·
εἰ δ' ἔκφορός σοι συμφορὰ πρὸς ἄρσενας,
λέγ', ὡς ἰατροῖς πρᾶγμα μηνυθῆι τόδε.* (στ. 293-296)

[Κι αν είσαι άρρωστη από κάποιο απόκρυφο κακό,
οι γυναίκες αυτές εδώ πρόθυμες είναι ν' αντέξουν την αρρώστεια σου
ανπάλι το πάθημα σου μπορεί σε άντρες να λεχτεί,
λέγε μας, για να το πούμε τότε το περιστατικό σε γιατρούς.]

Σε αυτό το σημείο μέσα στο έργο διακρίνουμε ακόμη μία φορά τις αντιθέσεις λόγος και σιωπή, έξω και μέσα, αποκάλυψη και απόκρυψη (μυστικού) σε δραματικό επίπεδο, άντρας και γυναίκα. Καθίσταται σαφές ότι το ανδρικό βασίλειο συνδέεται με το έξω, δηλαδή το δημόσιο και την πραγματική ομιλία, ενώ το γυναικείο βασίλειο είναι εσωτερικό και «αμίλητο» (Goff 1990: 4, Goldhill 1986: 125-126).

Η τροφός την προειδοποιεί πως αν αφήσει τα παιδιά της ορφανά δεν θα μπορέσει να περάσει η πατρική περιουσία σε αυτά και έτσι τα παιδιά απροστάτευτα εξαιτίας της απουσίας της μητέρας τους, θα στερηθούν της κληρονομιάς τους και των δικαιωμάτων τους από πιθανούς σφετεριστές. Η τραγική ειρωνεία είναι πως η Τροφός υπονοεί τον Ιππόλυτο ως εν δυνάμει σφετεριστή των παιδιών της Φαίδρας και του Θησέα, ενώ στην πραγματικότητα ο Ιππόλυτος είναι το αντικείμενο του πόθου της (Goff 1990). Η θέση της Φαίδρας εδώ σχετικά με τον οίκο απηχεί την κοινή αντίληψη και ανησυχία της Αθηναίας γυναίκας του 5^{ου} αι. π.Χ., ότι χωρίς οποιοδήποτε οικονομικό μερίδιο από τον οίκο, η ίδια είναι ζωτικής σημασίας για τη μεταφορά της κληρονομιάς στα παιδιά της. Η Φαίδρα είναι μεν ξένη, αλλά απαραίτητη στον οίκο.

Η Φαίδρα, βρίσκει τρομερά δύσκολο να μιλήσει ευθέως και να ξεστομίσει την αλήθεια την αλήθεια στην Τροφό, *φεῦ' πῶς ἂν σύ μοι λέξεις ἀμὲ χρῆ λέγειν;* (στ. 345) (Barrett 1964: 220-221, Knox 1983: 315). Σκέφτεται πώς να το πει και αναφέρεται σε μια σειρά από παράνομες αγάπες στην οικογένειά της, *ὦ τλήμον, οἶον, μήτηρ, ἠράσθης ἔρον, σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ* (στ. 337-339). Δεν μπορεί να το ομολογήσει ευθέως μέχρι και στο στ. 347, όπου αναρωτιέται τί σημαίνει όταν λένε οι άνθρωποι ερωτεύονται *τί τοῦθ' ὃ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους ἐρᾶν;* Προσπαθεί να βρει ένα έμμεσο τρόπο να φτάσει σ' αυτή την παραδοχή του μυστικού της.

Στη συνέχεια, η Φαίδρα παρουσιάζεται απρόθυμη να προφέρει το όνομα του Ιππόλυτου, το ρωτά η Τροφός κι έτσι αποκαλύπτεται το μυστικό της χωρίς να το έχει πει ουσιαστικά η ίδια η Φαίδρα. Πρόκειται από τις έξυπνες τεχνικές του Ευριπίδη για να μην χαρακτηρίσει την Φαίδρα ανήθικη (Barrett 1964: 220-221).

ΦΑ. ὅστις ποθ' οὔτός ἐσθ', ὃ τῆς Ἀμαζόνος ...

ΤΡ. Ἰππόλυτον αὐδάεις; ΦΑ. σοῦ τάδ', οὐκ ἔμοῦ, κλύεις. (στ. 351-352).

[Ὅποιος τελospάντων είναι αυτός, ο γιος της Αμαζόνας

ΤΡ. Για τον Ιππόλυτο μιλάς; ΦΑΙ. Συ το λες, δεν τ' ακούς από μένα.]

Μετά από μια σύντομη παρέμβαση του Χορού, η Φαίδρα (στ. 375-387) έχοντας ανακτήσει πλέον της λογική της, απευθύνει ένα λόγο προς τις γυναίκες του Χορού για να εξηγήσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται και να αναλύσει τα διάφορα στάδια που πέρασε και τις διεργασίες που πραγματοποιήθηκαν μέσα στο μυαλό της αφότου χτυπήθηκε από τον έρωτα. Η αντίθεση ανάμεσα στην Φαίδρα του έλλογου και δομημένου λόγου και της Φαίδρας του λυρικού παραληρηματικού ξεσπάσματος που προηγήθηκε είναι τεράστια. Ο λόγος της Φαίδρας είναι διάσημος για τις αμφισημίες και τα σκοτεινά του σημεία, αλλά και για την ευγένεια του περιεχομένου του.

Η Φαίδρα εκφέρει την άποψη ότι μια λανθασμένη πράξη δεν συνδέεται με ηθική τύφλωση αλλά με την έλλειψη αποφασιστικότητας που χρειάζεται κανείς για να πράξει το σωστό. Επεξηγεί τους πειρασμούς που φέρνουν κάποιον σε σύγκρουση με την αίσθηση του καθήκοντος και τον εμποδίζουν να κάνει το σωστό, όπως η *οκνηρία* και η *ηδονή*. Φυσικά τα παραδείγματά της είναι τόσο περιορισμένα που αμέσως αντιλαμβανόμαστε ότι αναφέρεται στην δική της κατάσταση, έχει δηλαδή στο μυαλό της τη δική της περίπτωση. Μάλιστα αποκαλεί την *αιδώ* απόλαυση ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι (Barrett 1964: 229). Το γεγονός ότι εμμένει σε αυτήν την *αιδώ* παρατεταμένα δείχνει εμφανώς ότι τη θεωρεί δική της αποτυχία.

Η *αιδώς* στην οποία αναφέρεται είναι δύο ειδών: η μια δεν προκαλεί κακό, η δεύτερη όμως βαραίνει τον οίκο. Η *αιδώς* είναι αρετή, αλλά μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε ατολμία και διστακτικότητα ή αναποφασιστικότητα που εμποδίζουν τον άνθρωπο να ακολουθήσει μια σταθερή πορεία. Με αυτή ακριβώς την έννοια ασχολείται και η Φαίδρα. Ξέρει ότι αυτή η έλλειψη αποφασιστικότητας της είναι το ελάττωμά της και αυτό που την εμποδίζει από το να νικήσει το πάθος της, όπως θα όφειλε να πράξει. Επίσης, αυτή η έλλειψη αποφασιστικότητας και σταθερότητας την οδηγεί σε σφάλματα (Barrett 1964). Για παράδειγμα, την αποτρέπει από την αυτοκτονία, την οποία αρχικά νομίζει ότι είναι έτοιμη να διαπράξει, επιτρέπει στην Τροφό να της αποσπάσει το μυστικό που σκόπευε να κρατήσει ασφαλές και κάποια στιγμή αργότερα δεν της επιτρέπει να δράσει όταν υποψιάζεται πως η Τροφός την πρόδωσε και δεν έχει τη δύναμη να τη συγκρατήσει. (Barrett 1964, Knox 1983: 313). Η δική της *αιδώς*, λοιπόν, δεν θα καταστρέψει μόνο την ίδια αλλά τελικά και τον οίκο της (Barrett 1964). Έπειτα, η Φαίδρα κάνει αναφορά στις άκαρπες προσπάθειες της να νικήσει το πάθος της για τον Ιππόλυτο, με σιωπή (*σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον*, στ. 394) και σωφροσύνη

(τῶι *σωφρονεῖν*, στ. 399) αιτιολογώντας την τελική απόφαση της να πεθάνει (*κατθανεῖν ἔδοξέ μοι*, στ. 401).

Αντιλαμβανόμενη την άνιση μάχη με τη θεά Αφροδίτη, επιθυμεί τουλάχιστον να πεθάνει *ευκλής*, όχι τόσο για την ίδια, αλλά περισσότερο για την οικογένειά της, το σύζυγο και τα παιδιά της (Goff 1990, Barrett 1964: 14, Knox 1983: 320). Το αίτημα της Φαίδρας για εύκλεια περιέχει ένα παράδοξο: μερικοί κριτικοί θεώρησαν την επιθυμία της να προστατεύσει τη φήμη και το καλό της όνομα ως αρσενική ιδιότητα, δεδομένου ότι αυτό το είδος αναγνώρισης συνηθίζεται να συσχετίζεται στο αττικό δράμα με άντρες ή ηρωικές γυναίκες όπως η Αντιγόνη ή η Άλκηστη. Από την άλλη, ο αγώνας αυτός μπορεί να θεωρηθεί ως η επιθυμία της να συμμορφωθεί με τους κανόνες της γυναικείας συμπεριφοράς, οι οποίοι περιλαμβάνουν την αποφυγή επίπληξης ή ψόγου, όπως για παράδειγμα η Ανδρομάχη στις *Τρωάδες* (McClure 1999: 117).

Το έργο αναπτύσσει σταδιακά τη συσχέτιση μεταξύ της Φαίδρας και της εικόνας της, αποκαλύπτοντας βαθμιαία μια διαφορά ανάμεσα σε αυτό που δηλώνει ότι είναι και σε αυτό που πραγματικά είναι (McClure 1999: 318). Ο μόνος τρόπος να επιδείξει «σωφροσύνη» θα ήταν η σιωπή. Αλλά ακόμη και η σιωπή όπως όλα φαίνονται δεν μπορεί να προστατεύσει τη μοιχαλίδα, αφού και οι δοκοί του σπιτιού φωνάζουν και κλαίνε δυνατά, στ. 418⁹. Εφόσον αδίκησε τον οίκο της εγκαταλείποντας τον σωματικά και ευρισκόμενη έξω, ο φόβος της για τις φωνές-κατηγορίες του σπιτιού είναι δικαιολογημένος. Η ίδια βρίσκεται σε ανάλογη θέση. Η καταγγέλουσα φωνή που φοβάται είναι πρώτα η δική της και μετά της Τροφού και του Ιππόλυτου. Αυτή η καταγγελία είναι το αντίθετο από αυτό που χρειάζεται για να της αποδώσει εύκλεια (Goff 1990).

Απότομα όμως το σκηνικό κι η βαριά ατμόσφαιρα αλλάζουν. Το λόγο παίρνει ξανά η Τροφός προσπαθώντας να την παρηγορήσει. Η παρέμβαση της είναι καταλυτική για την έκβαση των γεγονότων. Προσπαθεί να μεταπείσει την Φαίδρα και φαίνεται να το επιτυγχάνει (Δεληγιώργης 2010: 4). Οι ασάφειες στους στίχους της Τροφού, κάνουν το κοινό να αισθάνεται αβέβαιο. Τί σκοπεύει να κάνει η Τροφός; Τί πιστεύει η Φαίδρα ότι σκοπεύει να κάνει; Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η Φαίδρα εξαπατήθηκε από την

⁹ *τέραμνά τ' οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῆι;* (στ. 418) (Ευριπίδου, *Ιππόλυτος*).

Τροφό και ενέδωσε πιστεύοντας ότι το φίλτρο θα έσβηνε τον ερωτικό της πόθο (Barrett 1964: 233); Στα γεγονότα που ακολουθούν η Τροφός θα πείσει την Φαίδρα να υποταχθεί στην αγάπη της και η ίδια αποφασίζει να προσεγγίσει τον Ιππόλυτο με την προσδοκία να τον πείσει να ενδώσει στα αισθήματά της αφέντρας της (Brill 2007: 276).

Η σχέση μεταξύ ερωτικών φίλτρων στο εσωτερικό του οίκου και της γυναικείας επιθυμίας απαντάται και στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, όπου η Δηϊάνειρα καταφεύγει σε αυτά εξαπατημένη από τον Κένταυρο και χρησιμοποιεί ένα «φίλτρο», το οποίο είχε καλά κρυμμένο στο εσωτερικό του σπιτιού «ως φύλακας» (Goff 1990). Στον *Ιππόλυτο*, η αποτελεσματικότητα των μαγικών φίλτρων της Τροφού εξαρτάται από την εξεύρεση «φίλων» εντός του οίκου» (*τοῖς ἔνδον ἡμῖν ἀρκέσει λέξαι φίλοις*, στ. 525), όμως καθώς ο οίκος έχει αποξενωθεί από την Φαίδρα, τα «φάρμακα» θα αποδειχθούν δηλητήρια που καταστρέφουν όλες τις σχέσεις φιλίας.

Α' Στάσιμο (στ. 525-564)

Στο Α' Στάσιμο (στ. 525-564) το τραγούδι του χορού υμνεί την ισχυρή δύναμη του έρωτα και προκύπτει το ερώτημα γιατί ο Χορός των νεαρών κοριτσιών δείχνει να φοβάται τον Έρωτα; Η απάντηση σε αυτό είναι ότι είναι και οι ίδιες μάρτυρες της καταστροφικής του δύναμης (Brill 2007: 276).

Β' Επεισόδιο (στ. 565-731)

Στο Β' Επεισόδιο (στ. 565-731) παρακολουθούμε τα αρνητικά αποτελέσματα της μεσολάβησης της Τροφού και την αντίδραση του Ιππόλυτου στην πρότασή της. Η Τροφός εισέρχεται στο σπίτι με την πρόθεση να μιλήσει αντιστρέφοντας έτσι τη σχέση μεταξύ του εσωτερικού / οίκου και σιωπής την οποία εδραίωσε στην αρχή η Φαίδρα. Έτσι, ο λόγος είναι μια υπέρβαση που θα θέσει τον Ιππόλυτο σε κίνδυνο και την οποία ο Ιππόλυτος επιχειρεί να διορθώσει με το κατηγορητήριο του. Η υπέρβαση λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η Τροφός, που είναι γυναίκα, βρίσκει τον άντρα μέσα στον οίκο, του μιλά για ένα πολύ προσωπικό γυναικείο ζήτημα και επιπλέον τον δεσμεύει με ένα όρκο αφύσικης σιωπής (Goff 1990). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η τήρηση του όρκου σιωπής του Ιππόλυτου τον περιορίζει στο λόγο του. Τέλος, η Φαίδρα συμμετέχει στην αντιστροφή όταν προσπαθεί να επιβάλλει τη σιωπή επί σκηνής, έξω από τον οίκο της, σ' ένα χώρο όπου προηγουμένως κυριαρχούσε ο λόγος: *σιγήσατ', ὦ γυναῖκες· ἐξειργάσμεθα* (στ. 565).

Στο αίτημα της Τροφού για σιωπή *σίγησον, ὦ παῖ, πρὶν τιν' αἰσθέσθαι βοῆς* (στ. 603), ο Ιππόλυτος απαντά *οὐκ ἔστ' ἀκούσας δειν' ὅπως σιγήσομαι*. (στ. 604). Αντιθέτως, στο απόσπασμα που ακολουθεί συνεχίζει να απευθύνει κατηγορίες σε έντονο ύφος τις οποίες ακούει έντρομη η Φαίδρα.

Η μεγάλη ρήση του Ιππόλυτου (στ. 616-668), έχει χαρακτηριστεί από μια πληθώρα μελετητών ως κατ' εξοχήν αντιφεμινιστικός λόγος. Ειδικότερα, καταγγέλλει ολόκληρο το γυναικείο φύλο με σκληρούς χαρακτηρισμούς. Αρχίζει διαμαρτυρόμενος στον Δία για την ίδια την ύπαρξη του γυναικείου φύλου και μετά το καταδικάζει γενικότερα. Ο Ιππόλυτος διαμαρτύρεται για την τάξη πραγμάτων που επικρατεί (τυπικό χαρακτηριστικό του Ευριπίδη) λέγοντας ότι θα ήταν καλύτερα να μην υπήρχε το γυναικείο φύλο και οι άνθρωποι να αγόραζαν τα παιδιά από τους θεούς. Παρουσιάζει τις γυναίκες ως κίβδηλο νόμισμα. Καθώς συνεχίζει να μιλά για το γυναικείο φύλο αρχίζει και γίνεται πιο συγκεκριμένος με παραδείγματα και δηλώσεις που «φωτογραφίζουν» την Φαίδρα και τη μηχανορραφία που πιστεύει ότι σχεδίασε.

Στην κοινωνία της κλασικής Αθήνας οι γυναίκες είναι περιορισμένες και σιωπηλές ενώ οι άντρες βρίσκονται έξω και μπορούν να μιλούν ανοιχτά. Στους στίχους 645-650, ο Ιππόλυτος θέλει να περιορίσει ακόμη περισσότερο τις γυναίκες, ευχόμενος να ζούσαν στη συντροφιά άλλων ζώων, κάτι που θα τους στερούσε τη δυνατότητα να δολοπλοκούν και να βάζουν τις υπηρέτριες τους να εκτελέσουν τα σχέδιά τους.

Στο τελευταίο μέρος του λόγου του, ο Ιππόλυτος εκφράζει την περιφρόνησή του για τις γυναίκες χρησιμοποιώντας δυνατούς όρους και ιδιαίτερα έντονο ύφος (McClure 1999: 144). Αρχικά, τις καταριέται (*ὄλοισθε*), όπως η Φαίδρα είχε καταραστεί λίγο νωρίτερα όσες διαπράττουν το έγκλημα της μοιχείας, και στη συνέχεια δηλώνει την πρόθεσή του να μην πάψει ποτέ να τις συκοφαντεί (McClure 1999: 145).

Στη συνέχεια, ακολουθεί ένας μικρός θρήνος από την Φαίδρα ως άμεση αντίδραση της πληγωμένης της καρδιάς που βρίσκεται σε απόγνωση. Δε θρηνεί μόνο για τη μοίρα της αλλά και την τραγική μοίρα όλων των γυναικών, λέγοντας ότι άπαξ και καταστραφεί η εύκλεια μιας γυναίκας, η φήμη και η υπόληψή της, δεν υπάρχει τίποτα που μπορεί να

πει ή να κάνει για να την κερδίσει πίσω. Η τραγωδία της λοιπόν είναι η τραγωδία του γυναικείου φύλου (Barrett 1964).

Η βιαιότητα με την οποία απορρίπτει την πρότασή της Τροφού ο Ιππόλυτος θα πυροδοτήσει την αντίδρασή της Φαίδρας (Brill 2007: 276). Έτσι, η ηρωίδα προχωρά στην ψεύτικη καταγγελία προκειμένου να διαφυλάξει την εύκλειά της και να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, ικανοποιώντας έτσι τα θέσφατα, δηλαδή την Αφροδίτη (Δεληγιώργης 2010). Αυτή είναι η στιγμή που η Φαίδρα υιοθετεί το ρόλο του οργάνου της Αφροδίτη ο οποίος της έχει ανατεθεί.

Έπειτα, στο Δεύτερο Στάσιμο (στ. 732-775) ο Χορός κακίζει την τύχη του και εύχεται να βρισκόταν κάπου αλλού, σε έναν τόπο μακρινό. Παράλληλα, εξιστορεί τον ερχομό της Φαίδρας από το πατρικό της και προοικονομεί τον θάνατο της (Μαυρόπουλος 2008: 58).

Γ' Επεισόδιο (στ. 776-1101)

Το Γ' Επεισόδιο (στ. 776-1101) αρχίζει με τα αναφωνητά της Τροφού η οποία μας πληροφορεί πως η Φαίδρα απαγχονίστηκε. Την ίδια ακριβώς στιγμή επιστρέφει κι ο Θησέας στο παλάτι, ο οποίος έκπληκτος πληροφορείται τα καθέκαστα. Από τον Όμηρο μέχρι το κλασικό δράμα η παρατεταμένη απουσία του άνδρα από τον οίκο και η αδυναμία του να ελέγχει τη γυναίκα του θεωρούνται ως μια ισχυρή πηγή κινδύνου. Ο *Ιππόλυτος* αρχίζει ακριβώς με αυτόν τον κοινό τόπο, με την παρατεταμένη απουσία δηλαδή του Θησέα και την άγνοια του για την κατάσταση της συζύγου του *έκδημος ών γάρ τῆσδε τυγχάνει χθονός* (στ. 281) (McClure 1999: 119).

Μετά από λίγο ο Θησέας αντικρίζει το γράμμα στα χέρια της νεκρής του γυναίκας το οποίο κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι πρόσβαλε την τιμή της. Ο Θησέας τότε οργισμένος και αρνούμενος να ακούσει τα λόγια του Χορού προσεύχεται στον Ποσειδώνα για να σκοτώσει τον Ιππόλυτο. Αρνείται να πιστέψει οτιδήποτε άλλο εκτός από τα γραπτά λόγια της νεκρής του γυναίκας. Στο διάλογό του με τον Ιππόλυτο, τον κατηγορεί ότι πρόσβαλε την τιμή του παλατιού και τον θεωρεί υπεύθυνο για την καταστροφή του οίκου του. Ο Ιππόλυτος απαντά στις κατηγορίες του πατέρα του. Υπερασπίζεται τον εαυτό του προσπαθώντας να καταρρίψει την επιχειρηματολογία του πατέρα του, υπερτονίζοντας την αγνότητά του. Ο Θησέας δεν πείθεται κι έτσι, τον εξορίζει από την

πόλη. Το επεισόδιο κλείνει με την αποχώρηση του νέου από τον οίκο και την αρχή του τέλους τόσο γι' αυτόν όσο και για τον Θησέα

Με το θάνατό της, η Φαίδρα στερεί από τον Θησέα ένα σημαντικό μέσο για την εξέταση και την εξακρίβωση της αλήθειας. Όπως επισημαίνει η Άρτεμις, όλα τα προβλήματα που δημιουργήθηκαν στο δεύτερο μισό του έργου θα μπορούσαν να είχαν επιλυθεί εάν η Φαίδρα ήταν παρούσα και μπορούσε να ανακριθεί.

*εἰ μὲν γὰρ ἦν μοι μάρτυς οἷός εἰμ' ἐγὼ
καὶ τῆσδ' ὀρώσης φέγγος ἠγωνιζόμεν,
ἔργοις ἂν εἶδες τοὺς κακοὺς διεξιῶν· (στ. 1022-1024)*

[αν είχα κάποιο μάρτυρα ποιος είμαι να σου πει
κι αν πάλευα, όσο αυτή το φως του ήλιου έβλεπε,
έμπρακτα θα έβλεπες εξετάζοντας ποιοι είναι κακοί]

Δεδομένης λοιπόν της απουσίας της Φαίδρας, ο Θησέας δίνει πίστη στο γράμμα που του άφησε η Φαίδρα που «φωνάζει», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει (*βοῶι βοῶι δέλτος ἄλαστα*, στ. 877), απορρίπτοντας την προφορική μαρτυρία του γιου του και όλων των άλλων προφορικών αποδείξεων, συμπεριλαμβανομένων όρκων, δεσμεύσεων και άλλου είδους χρησμών (McClure 1999: 152). Στον πρώτο *Ιππόλυτο* η σειρά των γεγονότων διαφέρει, αφού η Φαίδρα απορρίπτεται από τον Ιππόλυτο, στη συνέχεια τον κατηγορεί η ίδια στον Θησέα για βιασμό, ο Θησέας τον καταριέται και αυτός πεθαίνει και μετά η Φαίδρα αυτοκτονεί είτε γιατί έχει εκτεθεί είτε γιατί μετάνιωσε για το ψέμα της (Barrett 1964: 159).

Έξοδος (στ. 1151-1466)

Στην Έξοδο (στ. 1151-1466), αφού ο Ιππόλυτος έφυγε για την εξορία, πληροφορούμαστε μέσω ενός αγγελιοφόρου, πως ο Ποσειδώνας εκπληρώνοντας την ευχή του Θησέα να τον σκοτώσει, έχει στείλει μέσω ενός κύματος έναν ταύρο για να τρομάξει τα άλογα που οδηγούσαν το άρμα του με αποτέλεσμα ο ίδιος να χάσει τον έλεγχο και να τραυματιστεί θανάσιμα. Η γλαφυρή αυτή περιγραφή των τελευταίων στιγμών του Ιππόλυτου από τον Άγγελο προκαλεί τη συμπάθεια, τη συμπόνια και τον οίκτο μας γι' αυτόν.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η υποτιμητική αναφορά του αγγελιαφόρου στο γένος των γυναικών (που μας θυμίζει τον Ησίοδο), η οποία επαναφέρει το λόγο στην ανδροκεντρική του μορφή.

*δοῦλος μὲν οὖν ἔγωγε σῶν δόμων, ἄναξ,
ἀτὰρ τοσοῦτόν γ' οὐ δυνήσομαί ποτε,
τὸν σὸν πιθέσθαι παῖδ' ὅπως ἐστὶν κακός,
**οὐδ' εἰ γυναικῶν πᾶν κρεμασθείη γένος
καὶ τὴν ἐν Ἴδῃ γραμμάτων πλήσειέ τις
πεύκην· ἐπεὶ νιν ἐσθλὸν ὄντ' ἐπίσταμαι.** (στ. 1249-1254)*

[Εἶμαι του παλατιού σου δούλος βέβαια, βασιλιά μου, ωστόσο ποτέ δε θ μπορέσω να φτάσω να πιστέψω πως ο δικός σου γιος είναι ένας άνθρωπος καός ούτε κι αν κρεμαστεί ὄλο των γυναικών το γένος ούτε κι αν κάποιος με γράμματα μπορέσει να γεμίσει τα πεύκα της Ἰδης, γιατί ξέρω πως αυτός ήταν καλός.]

Στη συνέχεια, το σχεδόν νεκρό σώμα του Ιππόλυτου θα μεταφερθεί ενώπιον του Θησέα. Η Ἄρτεμις, «ως από μηχανής θεός», θα εμφανιστεί σε λίγο και θα αποκαταστήσει την αλήθεια.

***ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.** (στ. 1311-1312)*

[Αυτή από το φόβο της, μήπως και ξεσκεπαστεί, έγραψε καταγγελία ψεύτικη και με δόλο κατέστρεψε το γιο σου κι όμως να σε πείσει το κατάφερε.]

Η πτώση του Ιππόλυτου προέρχεται από ένα ελάττωμα που είναι η αντίστροφη πλευρά της αρετής του: η λατρεία της αγνότητας του, όσο όμορφη κι ευγενής κι αν μοιάζει, χαρακτηρίζεται από αδιαλλαξία και απόρριψη ενός σημαντικού μέρους της ανθρώπινης ζωής και το δράμα μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι - όσο όμορφα κι αν είναι - τα ιδανικά

του Ιππόλυτου δεν παύουν να είναι ανεπαρκή και πηγάζουν από την άρνησή του για την ανθρώπινη φύση. Ο χαρακτήρας του Ιππόλυτου είναι μονόπλευρος και άκαμπτος (Barrett 1964: 391).

Ήδη από τον Πρόλογο του έργου (στ. 1-120), ο Ιππόλυτος περιφρονώντας τη θεά Αφροδίτη φτάνει και ξεπερνάει τα όρια της ύβρεως, γεγονός που προδιαγράφει την τιμωρία του από την θεά που ο ίδιος περιφρονεί. Παρατηρήσαμε νωρίτερα την ιδιαίτερη έμφαση στην αγνότητα και στην παρθενική εικόνα του λιβαδιού από το οποίο επιστρέφει ο Ιππόλυτος έχοντας πλέξει ένα στεφάνι από λουλούδια για την Άρτεμη, μια αγνότητα που παραπέμπει στην αγνότητα του ίδιου του Ιππόλυτου (Barrett 1964: 159). Η σωφροσύνη για τον Ιππόλυτο είναι η κυρίαρχη αρετή και ο ίδιος παρουσιάζεται ως το υπόδειγμα αυτής της αρετής (Barrett 1964: 159).

Η έννοια της σωφροσύνης βέβαια συνδέεται με τον έλεγχο των σεξουαλικών ορμών και επιθυμιών αλλά στην περίπτωση του Ιππόλυτου ο αυτοέλεγχος του υπερτονίζεται. Ο Ιππόλυτος παρουσιάζεται ως παρθένος κάτι το οποίο είναι συνυφασμένο με το γυναικείο σώμα και όχι με το αντρικό (McClure 1999: 234). Η εικόνα του *ακήρατου λειμώνος* αντικατοπτρίζει την αυστηρή και συνάμα τρυφερή ομορφιά της ζωής του Ιππόλυτου στην αγνότητά της φύσεως. Ωστόσο, η σύνδεση αυτών των στίχων με την ίδια του την αγνότητα είναι μια πρώτη ένδειξη μιας απόστασης και αδιαλλαξίας που θα τον κάνουν ανεπαρκή και μοιραία θα τον οδηγήσουν στην καταστροφή και το θάνατο εξαιτίας της συμπεριφοράς και στάσης του (Barrett 1964: 159).

Καθώς δεν είναι ο νόμιμος διάδοχος, ο Ιππόλυτος έχει μια επιφανειακή σχέση με τον οίκο, ενώ συνδέεται στενά με τους εξωτερικούς χώρους στο δάσος όπου και κυνηγά, καθώς επίσης και με το λιβάδι, όπου λατρεύει την αγαπημένη του θεά Άρτεμη. Με αυτές τις δραστηριότητες, κυρίως το κυνήγι, ο Ιππόλυτος παρατείνει την προ-κοινωνική και προσεξουαλική του θέση, μεγαλώνοντας έτσι την αποξένωσή του από τον οίκο αλλά ταυτόχρονα και από τις υποχρεώσεις και τις ενασχολήσεις των ενήλικων ανδρών, θέλει δηλαδή να παραμείνει για πάντα παρθένος, αγνός νεανίας σαν την Άρτεμη (Brill 2007: 279, Goff 1990: 3).

Στο τέλος του δράματος, ο Ιππόλυτος μοιάζει να υποχρεώνεται τελικά να αποδεχτεί την Αφροδίτη και τη σεξουαλικότητα που τόσο αποστρέφεται, Ο τρόπος με τον οποίο ο

Ιππόλυτος αρπάζεται από τον ταύρο παραπέμπει σε μια μορφή σεξουαλικής μύησης καθώς ο ταύρος αυτός ενσαρκώνει τα σεξουαλικά ένστικτα (Segal 1965: 144-145). Η σκηνή με τον ταύρο που βγαίνει από την θάλασσα μας παραπέμπει στην θεά Αφροδίτη (Segal 1965: 144-145). Η εικόνα της Αφροδίτης είναι συνυφασμένη με την θάλασσα και ο ελληνικός νους έχει συσχετίσει την προέλευση και την δύναμη της θεάς με το στοιχείο αυτό της φύσης. Η Αφροδίτη αντιπροσωπεύει μια φοβερή φυσική δύναμη, μια αμείλικτη και ενστικτώδη σεξουαλική ορμή (Segal 1965: 118), ενώ ο Ιππόλυτος, όταν μεταφέρεται βαριά πληγωμένος πάνω στη σκηνή εκφράζει και πάλι τη σωματική του οδύνη με όρους που έχουν ερωτικές και σεξουαλικές συνδηλώσεις. Όπως και πιο πριν στην επίθεση του ταύρου, έτσι και τώρα ο έρωτας και ο θάνατος ενώνονται στα λόγια του Ιππόλυτου που παρακαλεί να έρθει το τέλος του ώστε να λυτρωθεί (Zeitlin 2002: 110). Έπειτα, στον στίχο 1375 μιλά για την αγάπη του για τη δίκοπη λόγχη, χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα (*ἀμφιτόμου λόγχας ἔραμαι*), το οποίο είχε χρησιμοποιήσει νωρίτερα η Φαίδρα στο παραλήρημα της. Πρόκειται για εικόνες με ερωτικές συνδηλώσεις.

Η ιδιαίτερη συμμετρία μεταξύ του Ιππόλυτου και της Φαίδρας με την οποία τελειώνει το έργο πρέπει να επιτευχθεί μέσω της σωματικότητας. Το έργο αρχίζει παρουσιάζοντας μας λεπτομερώς το σώμα της Φαίδρας το οποίο βρίσκεται σε μια εσωτερική πάλη και είναι καταπονημένο από την ασθένειά της για την οποία ευθύνεται ο Ιππόλυτος. Στο τέλος, ο Ευριπίδης μας παρουσιάζει το σώμα του Ιππόλυτου το οποίο έχει κι αυτό υποστεί την επίθεση ενός ταύρου, πίσω από τον οποίο βρίσκεται η Αφροδίτη. Συνεπώς, διαπιστώνουμε πως ο Ιππόλυτος μοιραία περνά μέσα από τη γυναικεία εμπειρία και δοκιμασία, καθώς Ιππόλυτος ζει την εμπειρία της Φαίδρα από την αντίστροφη πλευρά (Brill 2007: 284).

4.3. Συμπεράσματα

Ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα, ως χαρακτήρες, πέρα από τις διαφορές τους, παρουσιάζουν μια σειρά από ομοιότητες. Και οι δύο αντιστέκονται: ο Ιππόλυτος απορρίπτει το γάμο και τις γυναίκες, προβάλλει αντίσταση στη φυσιολογική ροή της πορείας της ζωής ενός άντρα, ενώ η Φαίδρα με τη σειρά της αντιστέκεται στον έρωτά της γι' αυτόν. Ένα άλλο στοιχείο που μοιράζονται οι δύο πρωταγωνιστές και που διαδραματίζει εξέχοντα ρόλο

στο έργο είναι η επιθυμία τους για τιμή και αναγνώριση. Η επιθυμία της Φαίδρας για τιμή είναι εμφανής πολύ νωρίς στο έργο (Brill 2007: 282):

*έμοι γάρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ
μήτ' αἰσχρὰ δρώσῃ μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν* (στ. 403-404)

[Μακάρι μήτε οι καλές πράξεις μου χαμένες να πηγαίνουν
μήτε, όταν κάνω πράγματα άσχημα, να έχω πολλούς μάρτυρες.]

Η επιθυμία της Φαίδρας για τιμή, όπως κι η επιθυμία του Ιππόλυτου για αγνότητα, πρέπει να αποτραπούν κατά τη διάρκεια της τραγωδίας. Τέλος, και οι δύο δηλώνουν καχυποψία και δυσπιστία απέναντι στις γυναίκες. Η καταδίκη των μοιχαλίδων και διπρόσωπων γυναικών από την Φαίδρα (405-414) είναι μία δήλωση παρόμοια με αυτήν του μισογύνη Ιππόλυτου, αν και αφορά μόνο ένα είδος γυναικών, ενώ ο Ιππόλυτος επεκτείνει το μίσος του σε όλες τις γυναίκες ανεξαιρέτως (Brill 2007: 283).

Στο τέλος του έργου (στ. 1423-1430), η Άρτεμη υπόσχεται στον Ιππόλυτο ότι σε αντάλλαγμα για τις συμφορές που τον βρήκαν θα αποκτήσει τη δική του λατρεία στην Τροιζήνα. Όντως, ο Ιππόλυτος δεν αποτελεί μόνο μια μυθική φιγούρα, αλλά αναπαριστά και ένα αντικείμενο τοπικής λατρείας στην Αττική και ιδιαίτερος στην Τροιζήνα (Barrett 1964). Τόσο ο Πausanias όσο και ο Ευριπίδης αναφέρουν πως τα κορίτσια στην Τροιζήνα πριν τον γάμο τους έκοβαν τα μαλλιά τους και τα αφιέρωναν στον Ιππόλυτο, ο οποίος είχε λάβει τις διαστάσεις ενός ήρωα. Μάλιστα, είναι πιθανό πως υπήρχε ένας συγκεκριμένος τάφος στον οποίο λάμβανε χώρα η τελετή και με την πάροδο του χρόνου ο Ιππόλυτος τιμάται ισάξια με θεό (Barrett 1964: 3-4).

Τελικά, ο Ευριπίδης μας προτείνει ότι το μίσος που νιώθει ο Ιππόλυτος για τις γυναίκες πρέπει να εξεταστεί σε σχέση με την ομοιότητά του με αυτές. Η σύγχυση των παραδοσιακών ρόλων των φύλων που πραγματοποιείται στο πρόσωπο του Ιππόλυτου δεν επιλύεται με το θάνατό του. Στην πραγματικότητα η θεά Άρτεμις στο τέλος του δράματος του κληροδοτεί ως φόρο τιμής την ταύτισή του με τις νεαρές ανύπαντρες γυναίκες (Brill 2007: 280).

Κεφάλαιο 5

Συμπεράσματα

Σε αντίθεση με τις αρρενωπές ηρωίδες της ελληνικής τραγωδίας, όπως είναι η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια, οι οποίες βγαίνουν στη σκηνή προφασιζόμενες ότι προωθούν τα συμφέροντα του οίκου για να υπηρετήσουν την επιθυμία τους για κυριαρχία και τιμή, οι τρεις ηρωίδες που μελέτησε η παρούσα διατριβή (Φαίδρα, Άλκηστις και Δηιάνειρα) συνιστούν ενάρετες, ευγενείς και υψηλές μορφές, οι οποίες ενδιαφέρονται για την υστεροφημία και το καλό τους όνομα και θέτουν στο κέντρο της ύπαρξής τους την διατήρηση του οίκου, ο οποίος στην αρχαία ελληνική σκέψη συνδέεται κυρίως με τη γυναίκα. Ωστόσο, τελικά δρουν καταστροφικά για αυτόν και τους ανδρικούς χαρακτήρες, με μόνη εξαίρεση την Άλκηστη, της οποίας η δράση και ο ρόλος έχει ευεργετικά αποτελέσματα για τον οίκο και τον σύζυγό της, Άδμητο. Η Δηιάνειρα προκαλεί άθελά της τον θάνατο του Ηρακλή, στην προσπάθειά της να τον ξανακερδίσει και να σώσει την ενότητα του οίκου της. Η Φαίδρα καταδικάζει τον Ιππόλυτο σε θάνατο, από φόβο ότι κινδυνεύει το καλό της όνομα και αυτό των παιδιών της και αφού πρώτα δώσει μια τεράστια μάχη να υπερνικήσει το παραβατικό της πάθος. Από την άλλη, η Άλκηστη παίζει τον ρόλο του σωτήρα του Άδμητου.

Ολόκληρη η ζωή της Δηιάνειρας περιστρέφεται γύρω από τον Ηρακλή και τον οίκο, ο οποίος συνιστά την παραδοσιακή σφαίρα δράσης των γυναικών (Jebb 2010: xxiii). Τελικά, πεθαίνει πάνω στο συζυγικό κρεβάτι, βάζοντας τέλος σ' ένα γάμο που μοιάζει να μην υπήρξε ποτέ, μετά από μια αποτυχημένη προσπάθεια να ξανακερδίσει τον άνδρα της. Επίσης, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στην Δηιάνειρα έχει ανατεθεί ο ρόλος του οργάνου. Συγκεκριμένα, λειτουργεί έμμεσα ως όργανο των ανδρών, καθώς εν αγνοία της, εξυπηρετεί το σχέδιο εκδίκησης του Κένταυρου Νέσσου. Η γυναίκα λειτουργεί ως ένας μεσάζων στον αγώνα μεταξύ ηρώων (Wohl 1998: 27). Πριν συμβεί αυτό, η ηρωίδα επιδιώκει να ενεργήσει ως υποκείμενο, το οποίο δέχεται ένα δώρο και προσφέρει ένα αντίδωρο. Όμως, η συμμετοχή της Δηιάνειρας στην ανταλλαγή δώρων την οδηγεί στον θάνατο. Στο τέλος του δράματος αντικρύζουμε τον Ηρακλή ευάλωτο και ανήμπορο να κλαίει αποκαλώντας τον εαυτό του υποτιμητικά κορίτσι. Οι πόνοι

διαπερνούν το σώμα του και παρακαλεί τους παρευρισκόμενους να τον σκοτώσουν (Jebb 2010: xxx).

Αν η Δηιάνειρα στις *Τραχίνιες* λειτουργεί ως το όργανο εκδίκησης του Νέσσου, η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* λειτουργεί ως το όργανο εκδίκησης της Αφροδίτης. Όπως η σοφόκλεια ηρωίδα, η Φαίδρα καταφεύγει στον δόλο, χαρακτηριστικό που στο δράμα συνδέεται κατά κανόνα με τη γυναίκα, προκειμένου να πετύχει τον στόχο της. Τελικά, η εμπειρία της θα λειτουργήσει ως ένα μάθημα για τον Ιππόλυτο, ο οποίος θα αναγκαστεί να ακολουθήσει τα βήματά της και να «αποδεχθεί», πριν πεθάνει, την Αφροδίτη. Έτσι, ο Ιππόλυτος αποδέχεται τη σεξουαλικότητα έστω και μέσα από την επίθεση ενός ταύρου, καθώς ζει την εμπειρία της Φαίδρας από την αντίστροφη πλευρά (Brill 2007: 284). Μεταφέρεται στο τέλος επί σκηνής ενώ ψυχορραγεί, κλαίγοντας δυνατά και λέγοντας ότι «μέσα από το κεφάλι μου πόνου περνούν και το μυαλό μου το ταραάζουν σπασμοί» (στ. 1351-1352). Τα συμπτώματα είναι αυτά μιας γυναίκας που περνά τους πόνους της γέννας ή το βασανιστήριο μιας ερωτικής επιθυμίας. Θυμόμαστε τότε τα τελευταία λόγια της Φαίδρας η οποία προφήτευσε ότι θα περνούσε κι ο ίδιος τις δικές της συμφορές, τους θανάσιμους πόνους του έρωτα χωρίς ανταπόδοση που έκανε το σώμα της να αρρωστήσει και να υποφέρει: *τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι κοινῆι μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται*, στ. 731 (Zeitlin 2002: 110).

Σε αντίθεση με τα άλλα δύο έργα, στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη έχει ανατεθεί στη γυναίκα ο ρόλος του σωτήρα του συζύγου. Ως παντρεμένη γυναίκα, η Άλκηστη, έχει μια ιδιαίτερη εμπειρία ως νέα νύφη που συμβολικά βιώνει το θάνατο του γάμου της και την αναγέννηση του. Βάζει σε προτεραιότητα τον γάμο της και αποδεικνύει έτσι την εξαιρετική ωριμότητα της, τις γνώσεις της περί μητρότητας και σεξουαλικότητας (Foley 2001: 324). Ο Άδμητος δεν είναι σε θέση να συναγωνιστεί τον ηρωισμό της γυναίκας του. Όπως κατανοεί και ο ίδιος, το κλέος του πλήττεται σημαντικά από την ηρωική αυτοθυσία της συζύγου του, παρόλα αυτά αποκαθίσταται μέσω της ανδροκεντρικής αξίας της φιλοξενίας. Στο τέλος, η Άλκηστη επιστρέφεται σιωπηλή στον Άδμητο ως βραβείο, όπως ήταν όταν ο Άδμητος την κέρδισε για πρώτη φορά από τον πατέρα της (Foley 2001: 316, Segal 1993) και το status quo αποκαθίσταται. Πριν όμως συμβεί αυτό, ο Άδμητος και μαζί του το κοινό διερευνούν την εμπειρία του φυσιολογικού, σταδιακού, οικιακού θανάτου μέσα από την εμπειρία της ηρωίδας. Ο τρόπος με τον οποίο ο Άδμητος εκφράζει τον θρήνο για το χαμό της Άλκηστης είναι θηλυπρεπής (Segal 1993).

Άμαθος από τις δυσκολίες της ζωής συνειδητοποιεί τι σημαίνει για εκείνον η Άλκηστη μετά τον θάνατο της (Blondell et al. 1999: 82).

Και τα τρία έργα λήγουν με την αποκατάσταση της τάξης των πραγμάτων. Στις *Τραχίνιες* ο Ηρακλής αποκαθιστά τους θεσμούς του γάμου και της θυσίας που διαταράσσονται από τη δράση του έργου. Στο τέλος της *Άλκηστης* η ηρωική πρωταγωνίστρια επιστρέφει στον ρόλο του αντικειμένου ανταλλαγής μεταξύ ανδρών. Στον *Ιππόλυτο* η παραβατική γυναίκα πεθαίνει και ο γυναικείος λόγος που κυριαρχεί στο πρώτο μισό του έργου δίνει τη θέση του στον λόγο των ανδρών, μέσα από τον οποίο αποκαθίσταται η τάξη. Πριν από αυτό όμως οι άνδρες των τραγωδιών που μελέτησε αυτή η διατριβή υποχρεώνονται από τους γυναικείους χαρακτήρες να διευρύνουν την εμπειρία τους μέσα από την εμπειρία του «άλλου», της γυναίκας.

Βιβλιογραφία

Bacalexí, D. (2007) Η εθελοντική θυσία της Άλκηστης του Ευριπίδη. *Ελληνικά*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.

Barrett, W.S. (1964) *Euripides: Hippolytus*. Oxford: University Press.

Beer, J. (2004) *Sophocles and the tragedy of Athenian democracy*. United States of America: Praeger Publishers.

Blondell, R., Gamel, M. K., Sorkin Rabinowitz, N., Zweig, B. (1999) *Women on the Edge. Four Plays by Euripides. Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*. New York, London: Routledge.

Brill, S. (2007) Aphrodite's Wrath Eros in Euripides' s Hippolytus, *Symposium* Volume 11, Issue 2.

Budelmann, F. (2006) *The language of Sophocles. Communalitv, Communication, and Involvement*. Cambridge University Press.

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

Γεωργουσόπουλος, Χ. Κ. (2000) *Ευριπίδου Άλκηστις* (μτφρ. Κ. Χρηστομάνος). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Chong-Gossard, J.H.K.O. (2008) *On Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Boston: Brill.

Δεληγιώργης, Κ. (2010) Η Φαίδρα στον Ευριπίδη. *Περιοδικό «Φιλολογική»*, Τευχ. 110.

Δημητρακοπούλου, Χ. (2016) *Συγκριτική Ανάλυση Άλκηστης και Μήδειας του Ευριπίδη*. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας.

Dale, A. M. (1954) *Euripides: Alcestis*. Bristol: Bristol Classical Press.

Deligiorgis, K. (2016) *Straipsniai*. Herodotean Amestris, Sophoclean Deianeira and a Lethal Garment. *Literatura*, Vol. 58, No. 3.

Easterling, P. E. (1996) *Σοφοκλέους Τραχίνιαι*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα.

Foley, H. P. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press.

_____. (1983) *The Conception of Women in Athenian Drama*. Foley, H. P. (επιμ.) *Reflections of Women in Antiquity*, 127-168, New York: Routledge.

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

Goff, B.E. (1990) *The noose of words: Readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: University Press.

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

Heiden, B. (1989) *Tragic Rhetoric: An interpretation of Sophocles' Trachiniae*. New York: Peter Lang.

Ιακώβ, Ι., Δ. (2012) *Ευριπίδης Άλκηστη*. Τόμος Α' & Β', Αθήνα: ΜΙΕΤ

Jebb, R. C. (2010) *Sophocles: The Plays and Fragments: With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose*. Cambridge University Press.

Κούρκουλου, Σ. (2018) *Η σιωπή των ηρωίδων στις τραγικοκωμωδίες του Ευριπίδη*. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας.

Knox, B. (1983), *The Hippolytus of Euripides*, στο: Segal, E. (επιμ.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, 311-331, Oxford University Press.

Lesky, A. (2001) *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Α.Γ. Τσοπανάκη). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αδελφών Κυριακίδη, 5η έκδοση.

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

Μαυρόπουλος, Θ. Γ. (2008) *Ευριπίδης Ιππόλυτος*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

_____. *Σοφοκλής Τραχίνιαι*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Μύρης, Κ. Χ. (1994) *Σοφοκλέους Τραχίνιες*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

McClure, L. (1999), *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton University Press.

Mosse, C. (1991) *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Πανοπούλου, Χ. (1998) *Ο «Ιππόλυτος» του Ευριπίδη και η «Φαίδρα» του Σενέκα. Συγκριτική Μελέτη ως προς την σκιαγράφηση των χαρακτήρων*. Αθήνα, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Φιλολογικό.

Παπαδόγιαννη, Ν. (2016) *Ο έρωτας στις Τραχίνιες του Σοφοκλή*. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας.

Segal, C. (1986) *The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*. στο: Segal, C. *Interpreting Greek Tragedy, Myth, Poetry, Text*, 165-221.

___ (1993) *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.

___ (1998) *Sophocles' Tragic World. Divinity. Nature. Society*, United States of America: Harvard University Press.

Winnington-Ingram, R.P. (2016) Τραχίνιαι στο Σοφοκλής. *Ερμηνευτική Προσέγγιση*. 111-133, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

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

Zeitlin, F.I. (2002) Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama, στο: Zeitlin, F.I. *Sexuality and Gender in the Classical World*, 103-143, The University of Chicago Press.

Διαδικτυακές Πηγές

Ευριπίδης. Ιππόλυτος, Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία,

URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=124

(Ημερομηνία Πρόσβασης 01/09/2020).

Ευριπίδης. Άλκηστις, Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία,

URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=19&text_id=114

(Ημερομηνία Πρόσβασης 01/09/2020).

Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα, Αρχαία Ελληνική Γλώσσα και Γραμματεία,

URL: <http://www.greek->

[language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=153&page=1](http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=153&page=1)

(Ημερομηνία Πρόσβασης 01/09/2020).