

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Τμήμα Παραστατικών Τεχνών

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

*Μετέωρες Ψυχές  
Ενοχή, Φόβος και Πάθος στις Τραγικές Ηρωίδες Κλυταιμνήστρα, Δηιάνειρα,  
Άλκηστη και Μήδεια*



*Εικ.1 Πήλινα κυκλικά πλακίδια με θεατρικά προσωπεία, ελληνιστική περίοδος, 1ος αι. π.Χ., τερακότα, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη, αρ. ευρ. 2001.767.1–2. Public Domain.*

Χρυσούλα Μάντζου

Α.Μ. : 530919

Επιβλέπων καθηγητής: Λαμπρινός Πλατυπόδης

Συνεπιβλέπων καθηγητής: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος

Πάτρα, Ιούλιος 2026

## Επιτροπή κρίσης

Λαμπρινός Πλατυπόδης

Ανδρέας Μαρκαντωνάτος

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή/της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

## Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας σηματοδοτεί το τέλος μιας απαιτητικής, αλλά ιδιαίτερα δημιουργικής πορείας. Στο τέλος αυτής της διαδρομής, αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη προς όλους όσους στάθηκαν δίπλα μου και συνέβαλαν, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, στην πραγματοποίηση της προσπάθειάς μου. Πρώτα απ' όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Λαμπρινό Πλατυπόδη, για την επιστημονική καθοδήγηση, την ουσιαστική υποστήριξη και το αδιάλειπτο ενδιαφέρον που επέδειξε σε όλα τα στάδια εκπόνησης της εργασίας. Οι πολύτιμες παρατηρήσεις του, η διαθεσιμότητα και η ενθάρρυνσή του συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση, στην οργάνωση και στην ολοκλήρωση της μελέτης. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στον συνεπιβλέποντα καθηγητή και Διευθυντή του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Παραστατικές Τέχνες», κ. Ανδρέα Μαρκαντωνάτο, για την υποστήριξη και το ενδιαφέρον του για τη συνολική πορεία των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Θα ήθελα ακόμη να εκφράσω την εκτίμησή μου προς όλους τους διδάσκοντες και τις διδάσκουσες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών. Μέσα από τη διδασκαλία, τις γνώσεις και τα πολύτιμα ερεθίσματα που μου προσέφεραν, συνέβαλαν ουσιαστικά στη διεύρυνση των επιστημονικών μου ενδιαφερόντων και στην καλλιέργεια μιας βαθύτερης και περισσότερο κριτικής προσέγγισης των παραστατικών τεχνών. Τέλος, το μεγαλύτερο ευχαριστώ ανήκει στην οικογένειά μου, η οποία υπήρξε σταθερό στήριγμα σε ολόκληρη αυτή την πορεία. Ευχαριστώ από καρδιάς τις αγαπημένες μου κόρες και τον σύζυγο μου για την υπομονή, την κατανόηση, την αδιάκοπη ενθάρρυνση και την πίστη τους στις προσπάθειές μου. Η παρουσία και η αγάπη τους μου έδωσαν τη δύναμη να ανταποκριθώ στις απαιτήσεις αυτής της διαδρομής και να φτάσω στην ολοκλήρωσή της.

## Abstract

The present thesis examines four of the most significant and complex female figures of ancient Greek tragedy: Clytemnestra, Deianira, Alcestis, and Medea. Its primary objective is to investigate the ways in which guilt, fear, and passion shape their dramatic identities, determine their decisions, and lead them towards sacrifice, destruction, revenge, or the transgression of moral and human boundaries. These heroines are not approached merely as figures belonging to well-known mythological traditions, but as tragic individuals who embody profound psychological, ethical, social, and dramatic conflicts.

The analysis initially considers the position of women in ancient Greek society and, more specifically, their relationship with the household, marriage, motherhood, and male authority. Particular emphasis is placed on the contrast between the restricted position of women within the social reality of classical Athens and the powerful voice, presence, and agency granted to female figures on the tragic stage. Within this framework, the study adopts a textual, interpretative, and comparative approach to the selected tragedies, examining the heroines' words, silences, motives, decisions, and actions, as well as the consequences of these actions for both the household and the wider community.

Each heroine represents a different manifestation of female tragic experience. Alcestis embodies voluntary self-sacrifice, marital devotion, and the complex relationship between love and death. Deianira is associated with the fear of abandonment, ignorance, and involuntary guilt, since her attempt to preserve her marriage ultimately causes the death of Heracles. Clytemnestra transforms maternal grief and the memory of Iphigenia's sacrifice into conscious revenge, assuming both public speech and political power through the murder of Agamemnon. Medea, finally, constitutes the most extreme expression of passion and retaliation, as betrayal, humiliation, and exile lead her to the deliberate murder of her own children.

The comparative examination demonstrates that these four heroines do not constitute a single or uniform model of the tragic woman. On the contrary, each establishes a different relationship with action, responsibility, guilt, fear, passion, and the limits of human conduct. The thesis does not seek either to absolve or to condemn them, but rather to highlight their moral ambiguity and dramatic complexity. It ultimately

concludes that ancient Greek tragedy presents its female figures as powerful vehicles through which fundamental questions concerning human responsibility, suffering, justice, sacrifice, revenge, and the destructive force of passion may be explored.

**Keywords:** ancient Greek tragedy, tragic heroines, guilt, fear, passion, female agency.

## Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια προσέγγισης τεσσάρων από τις σημαντικότερες και πιο σύνθετες γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: της Κλυταιμνήστρας, της Δηιάνειρας, της Άλκηστης και της Μήδειας. Οι μορφές αυτές δεν αντιμετωπίζονται απλώς ως πρόσωπα γνωστών μυθολογικών παραδόσεων, ούτε μόνο ως ηρωίδες τραγικών έργων. Αντιθέτως, εξετάζονται ως τραγικές υπάρξεις που συγκεντρώνουν μέσα τους βαθιές ψυχικές, ηθικές, κοινωνικές και δραματικές συγκρούσεις. Καθεμία από αυτές βρίσκεται μπροστά σε μια οριακή κατάσταση, μέσα στην οποία δοκιμάζονται οι αντοχές της, η σχέση της με το σπίτι της, η θέση της απέναντι στον γάμο, στη μητρότητα, στην εξουσία, στον θάνατο, στην ενοχή και στην ανθρώπινη ευθύνη.

Η επιλογή των συγκεκριμένων ηρωίδων δεν είναι τυχαία. Η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια αποτελούν τέσσερις διαφορετικές εκδοχές της γυναικείας τραγικότητας. Η καθεμία κινείται σε διαφορετικό δραματικό και ηθικό πεδίο, αλλά όλες συνδέονται με την εμπειρία του ορίου. Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως μορφή εκδίκησης, εξουσίας και βίαιης ανατροπής της συζυγικής και πολιτικής τάξης. Η Δηιάνειρα συνδέεται με τον φόβο της απώλειας, την άγνοια και την ακούσια ενοχή. Η Άλκηστη προβάλλεται ως μορφή αυτοθυσίας, σιωπής και οικογενειακής αφοσίωσης. Η Μήδεια, τέλος, αποτελεί ίσως την πιο ακραία μορφή πάθους, καθώς η προδοσία και ο πόνος την οδηγούν σε μια πράξη που υπερβαίνει κάθε ανθρώπινο και ηθικό όριο.

Ο τίτλος της εργασίας, «*Μετέωρες Ψυχές*», επιχειρεί να αποδώσει ακριβώς αυτή την κατάσταση εσωτερικής αιώρησης. Οι τέσσερις αυτές γυναίκες δεν βρίσκονται ποτέ σε σταθερό έδαφος. Αντίθετα, βρίσκονται στο μεταίχμιο αντικρουόμενων δυνάμεων, ανάμεσα στην αγάπη και στην απώλεια, στο καθήκον και στην επιθυμία, στη θυσία και στην αυτοκαταστροφή, στη δικαίωση και στο έγκλημα, στην ανθρώπινη ευαισθησία και στην καταστροφική δύναμη του πάθους. Η τραγικότητά τους δεν προκύπτει μόνο από όσα τελικά πράττουν, αλλά και από την ψυχική και ηθική ένταση που προηγείται της πράξης. Πριν ακόμη οδηγηθούν στη θυσία, στην εκδίκηση ή στην καταστροφή, έχουν ήδη βρεθεί σε μια εσωτερική σύγκρουση από την οποία δεν μπορούν εύκολα να ξεφύγουν. Η μελέτη αυτών των μορφών παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή η αρχαία τραγωδία δεν δείχνει τη γυναίκα με έναν ενιαίο, απλό ή

προβλέψιμο τρόπο. Αντίθετα, οι γυναικείες μορφές αποκτούν στη σκηνή μια ένταση που πολλές φορές υπερβαίνει τη θέση που κατείχε η γυναίκα στην πραγματικότητα. Από τη μια η γυναίκα της πόλης ήταν συνδεδεμένη κυρίως με τον ιδιωτικό χώρο του οίκου, τη μητρότητα, το γάμο και τη διατήρηση της οικογενειακής συνέχειας και από την άλλη η γυναίκα της τραγωδίας εμφανίζεται να μιλά δημόσια, να διεκδικεί, να αντιστέκεται, να αποφασίζει, να θυσιάζεται ή να καταστρέφει. Με αυτόν τον τρόπο, η τραγική σκηνή μετατρέπει τη γυναικεία μορφή σε φορέα λόγου, συναισθήματος και δράσης.

Στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας δεν είναι να αθώσει ή να καταδικάσει τις ηρωίδες. Μια τέτοια προσέγγιση θα ήταν περιοριστική, καθώς η τραγωδία δεν λειτουργεί μέσα από απλές ηθικές κατηγορίες. Δεν χωρίζει τα πρόσωπα σε «καλά» και «κακά», ούτε προσφέρει εύκολες απαντήσεις για την ανθρώπινη συμπεριφορά. Αντίθετα, παρουσιάζει πρόσωπα που δρουν μέσα σε ακραίες συνθήκες και αναγκάζουν τον θεατή ή τον αναγνώστη να προβληματιστεί γύρω από τη δικαιολόγηση μιας πράξης, τη μετατροπή της αγάπης σε καταστροφική δύναμη, την επίδραση του φόβου στις ανθρώπινες αποφάσεις, τα όρια της θυσίας και το βάρος της ενοχής, ακόμη και όταν το πρόσωπο που έδρασε δεν είχε πλήρη γνώση των συνεπειών των επιλογών του. Μέσα από αυτή την οπτική, η εργασία επιδιώκει να αναδείξει τη σύνθετη λειτουργία της γυναικείας παρουσίας στην τραγωδία. Η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια δεν αποτελούν απλώς τέσσερα παραδείγματα τραγικών γυναικών. Αποτελούν τέσσερις διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η τραγωδία διερευνά την ανθρώπινη πράξη, την ψυχική οδύνη, το πάθος, την ενοχή, τον φόβο και την υπέρβαση του μέτρου. Η μελέτη τους επιτρέπει να κατανοήσουμε καλύτερα όχι μόνο τη θέση της γυναίκας στο τραγικό θέατρο, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η τραγωδία χρησιμοποιεί τα γυναικεία πρόσωπα για να θέσει ευρύτερα ερωτήματα γύρω από την ανθρώπινη φύση.

Επομένως, η προσέγγιση δεν περιορίζεται σε μια απλή αφηγηματική παρουσίαση των μύθων. Αντίθετα, επιδιώκει να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο οι τέσσερις ηρωίδες συγκροτούνται δραματουργικά, δηλαδή πώς μιλούν, πώς σιωπούν, πώς αποφασίζουν και πώς οι πράξεις τους επηρεάζουν τον οίκο και την κοινότητα γύρω τους. Η τραγική τους δύναμη βρίσκεται ακριβώς σε αυτή τη σύνδεση ανάμεσα στο προσωπικό και στο συλλογικό, ανάμεσα στο εσωτερικό πάθος και στη δημόσια συνέπεια της πράξης. Για τον λόγο αυτό, οι μορφές αυτές παραμένουν διαχρονικά ισχυρές και

εξακολουθούν να προκαλούν προβληματισμό, συγκίνηση και ερμηνευτικό ενδιαφέρον.



## Πίνακας Περιεχομένων

|                                                                                                                          |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Εισαγωγή.....</b>                                                                                                  | <b>10</b> |
| <b>2. Κοινωνία, οίκος και τραγωδία: η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα.....</b>                                      | <b>15</b> |
| <b>2.1 Η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα.....</b>                                                                   | <b>15</b> |
| 2.2 Η γυναίκα στον ιδιωτικό και δημόσιο χώρο.....                                                                        | 16        |
| 2.3 Η γυναικεία μορφή στην Τραγωδία .....                                                                                | 17        |
| 2.4 Η γυναικεία μορφή ανάμεσα στην ενοχή, τον φόβο και το πάθος.....                                                     | 20        |
| <b>3. Άλκηστις: ή δι' άγάπην θανεῖν έλομένη.....</b>                                                                     | <b>25</b> |
| 3.1 Άλκηστις: μύθος, δραματικό πλαίσιο και πορεία προς τον θάνατο .....                                                  | 25        |
| 3.2 Η Άλκηστις ανάμεσα στην ενοχή, τον φόβο και την αυτοπροσφορά.....                                                    | 30        |
| 3.3 Μητρότητα, μνήμη και ζωή μετά τη θυσία .....                                                                         | 35        |
| <b>4. Δηϊάνειρα: ή άκουσα αίτία τοῦ όλέθρου.....</b>                                                                     | <b>40</b> |
| 4.1 Η Δηϊάνειρα στις <i>Τραχίνιες</i> του Σοφοκλή: Από τον μύθο στο δραματικό πλαίσιο και την πορεία προς την πράξη..... | 40        |
| 4.2 Η Δηϊάνειρα ανάμεσα στον φόβο, την πλάνη και την τραγική ενοχή.....                                                  | 47        |
| <b>5. Μήδεια: έρως, θυμός και φόνος.....</b>                                                                             | <b>52</b> |
| 5.1 Μύθος, Γυναικεία Φωνή και Τραγική Εκδίκηση .....                                                                     | 52        |
| 5.2 Η ιστορία της Μήδειας. Από την Κολχίδα στην Κόρινθο.....                                                             | 53        |
| 5.3 Η Μήδεια ως ξένη, γυναίκα και τραγική φωνή.....                                                                      | 59        |
| 5.4 Παιδοκτονία, εκδίκηση και η υπέρβαση της ηθικής .....                                                                | 66        |
| <b>6. Κλυταιμνήστρα: Πένθος, δόλος και τίσις .....</b>                                                                   | <b>72</b> |
| 6.1 Πένθος, Εξουσία και Κύκλος Ενοχής στην <i>Ορέστεια</i> του Αισχύλου .....                                            | 72        |
| 6.2 Από την αναμονή στην παγίδα: η πορεία προς τον φόνο .....                                                            | 73        |
| 6.3 Μητέρα, βασίλισσα και φόνισσα: εξουσία, ενοχή και τραγική αμφισημία.....                                             | 79        |
| <b>7. Οι τέσσερις ηρωίδες σε συγκριτική ανάγνωση.....</b>                                                                | <b>84</b> |
| <b>8. Συμπεράσματα .....</b>                                                                                             | <b>88</b> |
| <b>Βιβλιογραφία.....</b>                                                                                                 | <b>91</b> |
| <b>Εικαστικό υλικό και διαδικτυακές πηγές.....</b>                                                                       | <b>95</b> |

## 1. Εισαγωγή

Η αρχαία ελληνική τραγωδία έχει αποτελέσει, κατά καιρούς, ένα από τα σημαντικότερα πεδία μελέτης της ανθρώπινης πράξης και των ορίων της. Μέσα από τον μύθο, τη σκηνική δράση, τον ποιητικό λόγο και τη σύγκρουση των προσώπων, η τραγωδία δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση παλαιών μυθολογικών αφηγήσεων. Αντιθέτως, μετατρέπει τον μύθο σε χώρο προβληματισμού για ζητήματα που αφορούν την ευθύνη, την ενοχή, τον φόβο, το πάθος, τη δικαιοσύνη, τον θάνατο και τη σχέση του ανθρώπου με τις δυνάμεις που τον υπερβαίνουν. Η τραγική σκηνή γίνεται, έτσι, ένας τόπος όπου οι ανθρώπινες βεβαιότητες δοκιμάζονται και όπου οι ήρωες καλούνται να δράσουν μέσα σε συνθήκες πίεσης, άγνοιας, σύγκρουσης ή απόγνωσης.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη θέση κατέχουν οι γυναικείες μορφές της τραγωδίας. Η παρουσία τους δεν είναι δευτερεύουσα ούτε απλώς διακοσμητική. Απεναντίας, πολλές από τις πιο ισχυρές τραγικές συγκρούσεις οργανώνονται γύρω από γυναικεία πρόσωπα. Η Αντιγόνη, η Ηλέκτρα, η Ιφιγένεια, η Φαίδρα, η Εκάβη, η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα μορφών που δεν περιορίζονται σε παθητικό ρόλο. Είναι πρόσωπα που φέρουν λόγο, συναίσθημα, βούληση και δραματική δύναμη. Μέσα από αυτά τα πρόσωπα, η τραγωδία αναδεικνύει τις ρωγμές του οίκου, τις εντάσεις του γάμου, το βάρος που έχει η μητρότητα, τη βία της εξουσίας, την απώλεια, το πένθος και την αδυναμία του ανθρώπου να παραμείνει αλώβητος απέναντι στο πάθος.

Η σημασία των γυναικείων μορφών γίνεται ακόμη μεγαλύτερη, αν ληφθεί υπόψη η κοινωνική θέση της γυναίκας. Στην πραγματική κοινωνική ζωή, η γυναίκα ήταν κατά κύριο λόγο συνδεδεμένη με τον ιδιωτικό χώρο, με τη διαχείριση του σπιτιού, με τον γάμο, τη γέννηση παιδιών και τη διατήρηση της οικογενειακής συνέχειας. Η δημόσια ζωή, η πολιτική συμμετοχή και η ενεργή παρουσία στην πόλη ανήκαν κυρίως στους άνδρες πολίτες. Ωστόσο, το θέατρο δημιουργεί ένα ιδιαίτερο και ενδιαφέρον παράδοξο. Στη σκηνή, η γυναίκα αποκτά φωνή, εμφανίζεται δημόσια, μιλά για τον πόνο της, υπερασπίζεται τον εαυτό της, αντιστέκεται, καταγγέλλει, θρηνεί, θυσιάζεται ή εκδικείται. Έτσι, ενώ η κοινωνική πραγματικότητα περιόριζε τη γυναικεία παρουσία, η τραγωδία της προσφέρει έναν χώρο εξαιρετικής δραματικής έντασης. Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο τη μελέτη τεσσάρων τραγικών ηρωίδων: της Κλυταιμνήστρας, της Δηιάνειρας, της Άλκηστης και της Μήδειας. Οι

τέσσερις αυτές μορφές επιλέγονται επειδή αντιπροσωπεύουν διαφορετικές εκδοχές της γυναικείας τραγικότητας και επιτρέπουν μια συγκριτική προσέγγιση της σχέσης ανάμεσα στη γυναίκα, τον οίκο, το πάθος, τον φόβο και την ενοχή. Δεν πρόκειται για μορφές όμοιες μεταξύ τους. Η καθεμία έχει διαφορετική θέση μέσα στο τραγικό σύμπαν, διαφορετικά κίνητρα, διαφορετικό είδος δράσης και διαφορετική σχέση με την ευθύνη. Ωστόσο, όλες βρίσκονται σε μια κρίσιμη στιγμή, κατά την οποία η προσωπική τους εμπειρία μετατρέπεται σε τραγική πράξη.

Η Κλυταιμνήστρα συνδέεται με την εκδίκηση, τη μνήμη της θυσίας της Ιφιγένειας, τη συζυγική προδοσία και τη βίαιη ανατροπή της πατριαρχικής τάξης. Η πράξη της, η δολοφονία του Αγαμέμνονα, δεν μπορεί να ερμηνευθεί μονοδιάστατα. Από τη μία πλευρά παρουσιάζεται ως έγκλημα και ως πράξη βίας και από την άλλη, προβάλλεται από την ίδια ως ανταπόδοση για μια προηγούμενη αδικία, δηλαδή για τη θυσία της κόρης της. Είναι επομένως μια μορφή που συνδυάζει τη μητρική οδύνη, την πολιτική εξουσία, τη συζυγική σύγκρουση και τη βίαιη διεκδίκηση δικαιοσύνης. Η Δηιάνειρα, αντίθετα, δεν εμφανίζεται συνειδητά ως εκδικητική μορφή. Η τραγικότητά της προκύπτει κυρίως από τον φόβο, την άγνοια και την ακούσια ενοχή. Η επιθυμία της να διατηρήσει την αγάπη του Ηρακλή και να προστατεύσει τη θέση της μέσα στον γάμο την οδηγεί σε μια πράξη που έχει καταστροφικές συνέπειες. Δεν δρα με πρόθεση να σκοτώσει, αλλά τελικά γίνεται η αιτία του θανάτου του συζύγου της. Η περίπτωση της Δηιάνειρας αναδεικνύει με ιδιαίτερη δύναμη το ζήτημα της ανθρώπινης άγνοιας και της τραγικής ειρωνείας, καθώς ο άνθρωπος μπορεί να ενεργεί με καλή πρόθεση αλλά στο τέλος μπορεί να οδηγηθεί σε ανεπανόρθωτη καταστροφή. Η Άλκηστη αποτελεί μια διαφορετική μορφή τραγικής γυναίκας. Δεν δρα μέσα από εκδίκηση, ούτε από φόβο απώλειας, αλλά μέσα από την απόφαση της αυτοθυσίας. Προσφέρει τη ζωή της για να σωθεί ο Άδμητος και, μέσα από αυτή την πράξη, αναδεικνύονται ζητήματα αγάπης, συζυγικής πίστης, οικογενειακής υποχρέωσης και θανάτου. Η σιωπή της μετά την επιστροφή της στη ζωή έχει ιδιαίτερη δραματική σημασία, καθώς αφήνει ανοιχτό το ερώτημα για το τί σημαίνει πραγματικά η θυσία της και πώς μπορεί να αποκατασταθεί η σχέση της με τον άνδρα για τον οποίο πέθανε. Η Μήδεια, τέλος, αποτελεί μία από τις πιο ισχυρές και πιο αμφιλεγόμενες μορφές της αρχαίας τραγωδίας. Η προδοσία του Ιάσονα, η βαρβαρική καταγωγή, η ταπείνωση και η απειλή της εξορίας ενεργοποιούν ένα πάθος που μετατρέπεται σε απόλυτη εκδίκηση. Η παιδοκτονία, ως κορύφωση της πράξης της,

την τοποθετεί πέρα από τα συνηθισμένα όρια της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η Μήδεια δεν είναι απλώς μια απατημένη γυναίκα, είναι ένα πρόσωπο που σκέφτεται, σχεδιάζει, επιχειρηματολογεί και τελικά επιλέγει μια πράξη που την καθιστά ταυτόχρονα θύμα και θύτη. Για τον λόγο αυτό, η μορφή της παραμένει από τις πιο δύσκολες στην ερμηνεία.

Κοινό στοιχείο και των τεσσάρων μορφών είναι ότι καμία δεν μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από απλές κατηγορίες. Η Άλκηστη δεν είναι μόνο πρότυπο αφοσίωσης. Η Δηιάνειρα δεν είναι μόνο αθώο θύμα της άγνοιας. Η Κλυταιμνήστρα δεν είναι μόνο δολοφόνος. Η Μήδεια δεν είναι μόνο τέρας εκδίκησης. Η τραγωδία παρουσιάζει τις ηρωίδες της ως σύνθετα πρόσωπα, τα οποία βρίσκονται μέσα σε δίκτυα σχέσεων, πιέσεων και συγκρούσεων. Ο οίκος, ο γάμος, η μητρότητα, η τιμή, η απώλεια, η προδοσία και η εξουσία διαμορφώνουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι γυναίκες αυτές δρουν και κρίνονται.

Ιδιαίτερη σημασία για την παρούσα εργασία έχει η έννοια της πράξης. Σύμφωνα με την αριστοτελική θεώρηση, η τραγωδία είναι μίμηση πράξεως και όχι απλή αφήγηση γεγονότων. Η τραγική σημασία αυτών των γυναικών, επομένως, δεν προκύπτει μόνο από την ταυτότητά τους ή από τη θέση τους στον μύθο, αλλά κυρίως από τις αποφάσεις και τις πράξεις τους. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει, η Δηιάνειρα ενεργεί χωρίς να γνωρίζει την αλήθεια, η Άλκηστη θυσιάζεται, η Μήδεια εκδικείται. Σε κάθε περίπτωση, η πράξη συνδέεται με την ευθύνη, ακόμη και όταν τα όρια της ευθύνης είναι ασαφή ή προβληματικά. (Αριστοτέλης, Ποιητική, 1449b27–28)

Παράλληλα, η αριστοτελική σύνδεση της τραγωδίας με τον φόβο και τον οίκτο προσφέρει ένα χρήσιμο θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της επίδρασης που προκαλούν οι μορφές αυτές. Ο θεατής δεν καλείται απλώς να αποδοκιμάσει ή να θαυμάσει τις ηρωίδες. Καλείται να αισθανθεί τη δύναμη της σύγκρουσης, να αναγνωρίσει την ανθρώπινη αδυναμία, να συγκινηθεί από την οδύνη και να φοβηθεί την πιθανότητα της υπέρβασης του μέτρου. Η τραγωδία δεν προσφέρει ασφαλή απόσταση από τα πάθη των προσώπων της· αντίθετα, φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με τα όρια της δικής του κρίσης. Η ανάλυση στηρίζεται στην ανάγνωση των ίδιων των τραγικών έργων, αλλά και στη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας για τη θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία, τη λειτουργία του οίκου, τη σημασία του γάμου, τη μητρότητα, τον γυναικείο λόγο και τη δραματουργική λειτουργία του

πάθους, του φόβου και της ενοχής. Η μελέτη δεν απομονώνει τις ηρωίδες από το κοινωνικό και θεατρικό τους πλαίσιο, αλλά επιχειρεί να τις κατανοήσει μέσα σε αυτό. Για τον λόγο αυτό, λαμβάνεται υπόψη τόσο η μυθολογική τους ταυτότητα όσο και η σκηνική τους λειτουργία.

Η εργασία οργανώνεται σε επιμέρους κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται το γενικότερο πλαίσιο της γυναικείας παρουσίας στην αρχαία ελληνική κοινωνία και στην τραγωδία. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον οίκο, στον γάμο, στη μητρότητα και στη διάκριση ανάμεσα στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο. Η ανάλυση αυτή είναι απαραίτητη, διότι οι τέσσερις ηρωίδες δεν μπορούν να κατανοηθούν έξω από τις κοινωνικές και οικογενειακές δομές που καθορίζουν τη θέση τους.

Στα επόμενα κεφάλαια εξετάζονται αναλυτικά οι τέσσερις ηρωίδες. Η Άλκηστη μελετάται ως μορφή αυτοθυσίας και ως πρόσωπο που φέρνει στο προσκήνιο τη σχέση ανάμεσα στον θάνατο, την αγάπη και τη συζυγική υποχρέωση. Η Δηιάνειρα αναλύεται ως μορφή φόβου και ακούσιας ενοχής, καθώς η προσπάθειά της να αποτρέψει την απώλεια οδηγεί τελικά στην καταστροφή. Η Μήδεια εξετάζεται ως μορφή ακραίου πάθους, στην οποία η προδοσία και η ταπείνωση μετατρέπονται σε εκδικητική βούληση. Η Κλυταιμνήστρα, τέλος, προσεγγίζεται ως μορφή που συνδέει το μητρικό πένθος με τη βία, την εξουσία και την ανταπόδοση.

Το τελευταίο μέρος της εργασίας επιχειρεί τη συγκριτική σύνθεση των τεσσάρων μορφών. Εκεί εξετάζονται τα κοινά χαρακτηριστικά και οι ουσιαστικές διαφοροποιήσεις τους. Η σύγκριση επιτρέπει να φανεί ότι οι τέσσερις ηρωίδες δεν συγκροτούν έναν ενιαίο τύπο τραγικής γυναίκας. Τουναντίον, η καθεμία εκφράζει διαφορετική σχέση με την πράξη, την ενοχή, τον φόβο και το πάθος. Η Άλκηστη οδηγείται στη θυσία, η Δηιάνειρα στην ακούσια καταστροφή, η Κλυταιμνήστρα στη συνειδητή εκδίκηση και η Μήδεια στην απόλυτη υπέρβαση του μητρικού και ηθικού ορίου. Με αυτή τη δομή, η εργασία επιδιώκει να δείξει ότι η αρχαία τραγωδία δεν παρουσιάζει τη γυναικεία μορφή μονοδιάστατα, αλλά την τοποθετεί σε κρίσιμα σημεία σύγκρουσης, όπου η οικογένεια, η εξουσία, η αγάπη, η προδοσία, η θυσία και η εκδίκηση αποκτούν ιδιαίτερη δραματική βαρύτητα. Οι τέσσερις ηρωίδες που εξετάζονται δεν αποτελούν μόνο πρόσωπα ενός μυθολογικού παρελθόντος. Παραμένουν μορφές ζωντανές, επειδή μέσα από αυτές η τραγωδία θέτει διαχρονικά

ερωτήματα για την ανθρώπινη ευθύνη, τα όρια της πράξης, τη δύναμη του πάθους και την αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει πλήρως τις συνέπειες των επιλογών τους.

## **2. Κοινωνία, οίκος και τραγωδία: η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα**

### **2.1 Η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα**

Η κοινωνική θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα συγκροτείται κυρίως μέσα από τον γάμο, τον οίκο και την ανδρική κηδεμονία. Ο γάμος στην κλασική Αθήνα παρουσιάζεται ως υπόθεση ανδρών, αποφασίζεται από τον πατέρα της νύφης και τον γαμπρό, ενώ η γυναίκα εμφανίζεται ως «άφωνος μάρτυρας» ή ως αντικείμενο οικογενειακής συναλλαγής, χωρίς ουσιαστική συμμετοχή στην απόφαση που καθορίζει τη ζωή της (Mossé, 1991, σ. 36, Ξενοφών, Οικονομικός, 2007, σ. 42-43) .

Η πολιτική κοινότητα οργανώνεται κατεξοχήν ως ανδρικό πεδίο. Οι δημόσιες συναθροίσεις, τα αξιώματα και η πολιτική ταυτότητα ανήκουν στους άνδρες, ενώ η γυναίκα συμμετέχει μόνο έμμεσα, μέσω του πατέρα ή του συζύγου της. Η ταυτότητα της Αθηναίας γυναίκας προσδιορίζεται μέσα από το όνομα του πατέρα της, στοιχείο που δείχνει ότι η κοινωνική της υπόσταση καθορίζεται από την ανδρική συγγένεια και όχι από αυτόνομη πολιτική ιδιότητα (Mossé, 1991, σ. 41).

Παρά τον αποκλεισμό από τη δημόσια πολιτική ζωή, η γυναίκα δεν είναι ασήμαντη μέσα στον οίκο. Ως οικοδέσποινα διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στη διαχείριση των εσωτερικών εργασιών, στην οργάνωση της καθημερινότητας και στη διατήρηση της οικογενειακής συνέχειας. Στις εσωτερικές λειτουργίες του οίκου, η θέση της γυναίκας αποκτά σπουδαιότητα αντίστοιχη με εκείνη του άνδρα, επειδή τα συμφέροντα των δύο φύλων συναντώνται στη διατήρηση της συνοχής του οίκου. (Mossé, 1991, σ. 49, Οικονομικός, 2007 σ. 42-43).

Ένας από τους τρεις τραγικούς, ο Ευριπίδης, συνδέθηκε με το φιλοσοφικό και διανοητικό κλίμα της εποχής του, υποστηρίζοντας ότι δεν περιορίστηκε στην απλή δραματική αναπαράσταση του μύθου, αλλά ενδιαφέρθηκε βαθύτερα για κοινωνικά και ηθικά ζητήματα. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στη σχέση του Ευριπίδη με τη σκέψη του Αναξαγόρα και με την πνευματική ακτινοβολία της Ασπασίας, την οποία παρουσιάζει ως σημαντική γυναικεία μορφή του αθηναϊκού διανοητικού χώρου. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Ευριπίδης εμφανίζεται ως ποιητής που στρέφει την προσοχή του στο ζήτημα της γυναίκας και της κοινωνικής της υποτέλειας. (Κορδάτος, 1901., σ. 19–22).

## 2.2 Η γυναίκα στον ιδιωτικό και δημόσιο χώρο

Η θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα δεν μπορεί να εξεταστεί ανεξάρτητα από την έννοια του οίκου. Η Claude Mossé επισημαίνει ότι ο αρχαιοελληνικός όρος οίκος δεν δήλωνε μόνο την κατοικία, αλλά ένα ευρύτερο σύνολο που περιλάμβανε την οικογένεια, την περιουσία, τα μέλη του σπιτιού και τους δούλους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η γυναίκα αποκτούσε την κοινωνική της ταυτότητα κυρίως ως κόρη, σύζυγος και μητέρα. Η θέση της δεν συνδεόταν πρωτίστως από τη δημόσια παρουσία της, αλλά από τον ρόλο της στη διατήρηση της οικογενειακής συνέχειας και της εσωτερικής τάξης του οίκου (Mossé, 1991, σ. 19–20). Η παρατήρηση αυτή είναι σημαντική για την κατανόηση της τραγικής γυναικείας μορφής. Οι ηρωίδες της τραγωδίας δεν κινούνται σε ένα κοινωνικό κενό· αντιθέτως, η δράση τους αποκτά νόημα μέσα από τους ρόλους που η αρχαία κοινωνία απέδιδε στις γυναίκες. Η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστης και η Μήδεια είναι όλες συνδεδεμένες με τον οίκο: ως σύζυγοι, μητέρες ή γυναίκες που βιώνουν κρίσεις μέσα στον γάμο και στην οικογένεια. Επομένως, η τραγική τους σύγκρουση πρέπει να δοθεί σε σχέση με το γεγονός ότι ο γυναικείος ρόλος στην αρχαία ελληνική κοινωνία συνδεόταν στενά με την οικογενειακή δομή, τη συζυγική πίστη, τη μητρότητα και τη διατήρηση της τάξης του σπιτιού.

Στον ομηρικό κόσμο, οι γυναικείες μορφές παρουσιάζονται μέσα από διαφορετικές όψεις του οίκου και της οικογενειακής ζωής. Η Πηνελόπη, η Ελένη, η Κλυταιμνήστρα, η Ανδρομάχη και η Ναυσικά δεν αντιπροσωπεύουν μία ενιαία και απλή εικόνα της γυναίκας, αλλά διαφορετικές εκδοχές της γυναικείας παρουσίας μέσα στην οικογένεια, στον γάμο και στη συγγένεια. Η γυναίκα μπορεί να εμφανίζεται ως πιστή σύζυγος, ως μητέρα, ως κόρη, ως αντικείμενο γάμου ή ως μορφή που προκαλεί κρίση στον οίκο. Με αυτόν τον τρόπο, η αρχαία ελληνική γραμματεία παρουσιάζει ήδη από νωρίς τη γυναίκα ως πρόσωπο βαθιά συνδεδεμένο με τη σταθερότητα της οικογενειακής τάξης (Mossé, 1991, σ. 21–25). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ότι η γυναίκα στον ομηρικό κόσμο δεν παρουσιάζεται πάντοτε ως άφωνη ή εντελώς παθητική. Υπάρχουν μορφές όπως η Πηνελόπη, η οποία συνδέεται με τη διατήρηση του οίκου όσο απουσιάζει ο Οδυσσέας, αλλά και η Ελένη ή η Κλυταιμνήστρα, που συνδέονται με σημαντικές ανατροπές της συζυγικής και οικογενειακής τάξης. Οι γυναίκες αυτές δείχνουν ότι η γυναίκα, παρότι περιορισμένη κυρίως στον χώρο του οίκου, μπορεί να αποκτήσει σημαντική αφηγηματική και



συμβολική βαρύτητα. Η παρουσία της μπορεί να λειτουργεί είτε ως παράγοντας συνέχειας είτε ως σημείο κρίσης για την οικογένεια και την κοινωνική ισορροπία (Mossé, 1991, σ. 23–27). Η διπλή αυτή λειτουργία της γυναικείας παρουσίας ως δύναμης διατήρησης αλλά και πιθανής ανατροπής του οίκου οδήγησε αναπόφευκτα στη διάκριση ανάμεσα στον χώρο όπου η γυναίκα κυρίως τοποθετείται και στον χώρο από τον οποίο αποκλείεται.

Η διάκριση ανάμεσα στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο είναι, επομένως, καθοριστική. Η γυναίκα συνδέεται κυρίως με τον εσωτερικό χώρο του οίκου, ενώ η δημόσια και πολιτική ζωή παραμένει κυρίως ανδρικό πεδίο. Αυτό δεν σημαίνει ότι η γυναίκα δεν είναι σημαντική· αντιθέτως, η σημασία της βρίσκεται ακριβώς στο ότι ο οίκος αποτελεί βασική μονάδα της κοινωνικής οργάνωσης. Η σταθερότητα του γάμου, η γέννηση παιδιών, η συνέχεια της οικογένειας και η διαχείριση του εσωτερικού χώρου συνδέονται άμεσα με τη γυναικεία παρουσία. Η γυναίκα βρίσκεται σε έναν χώρο φαινομενικά ιδιωτικό, αλλά με βαθιές κοινωνικές συνέπειες. Αυτή η ιστορική εικόνα βοηθά να κατανοηθεί γιατί οι τραγικές ηρωίδες αποκτούν τόσο έντονη δραματική δύναμη. Όταν μια γυναίκα στην τραγωδία διαταράσσει, υπερβαίνει ή αμφισβητεί τον ρόλο της μέσα στον οίκο, η πράξη της δεν είναι ποτέ μόνο προσωπική. Αγγίζει την οικογένεια, τον γάμο, τη συγγένεια, την κληρονομικότητα και την κοινωνική τάξη. Η Κλυταιμνήστρα, η Δηϊάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια μπορούν επομένως να μελετηθούν ως μορφές που φωτίζουν τα όρια του γυναικείου ρόλου: η μία μέσα από την εξουσία και την εκδίκηση, η άλλη μέσα από τον φόβο της απώλειας, η τρίτη μέσα από τη θυσία και η τέταρτη μέσα από την προδοσία και την καταστροφή.

### **2.3 Η γυναικεία μορφή στην Τραγωδία**

Η αρχαία ελληνική τραγωδία παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο παράδοξο, ενώ η κοινωνική πραγματικότητα της αρχαίας πόλης περιόριζε τη γυναίκα κυρίως στον χώρο του οίκου, η τραγική σκηνή ανέδειξε γυναικείες μορφές με έντονο λόγο, πάθος και δραματική βαρύτητα. Οι ηρωίδες της τραγωδίας δεν λειτουργούν απλώς ως παθητικά πρόσωπα του μύθου, αλλά ως μορφές που μιλούν, αποφασίζουν, αντιστέκονται και συμβάλλουν καθοριστικά στη σύγκρουση του έργου. Η οπτική αυτή βοηθά να κατανοηθεί καλύτερα ο τρόπος με τον οποίο η τραγωδία αξιοποιεί γυναικείες μορφές που ξεπερνούν τα επιτρεπτά όρια του κοινωνικού τους ρόλου. Η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια αποτελούν δύο από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, επειδή δεν

παραμένουν μέσα στο πλαίσιο της σιωπηλής, υποταγμένης και προστατευτικής γυναικείας παρουσίας που πρόβαλλε η πατριαρχική κοινωνία. Αντίθετα, μετατράπηκαν σε πρόσωπα δράσης, απόφασης και βίας. Η Κλυταιμνήστρα στρέφεται εναντίον του συζύγου της και ανατρέπει βίαια τη συζυγική τάξη, ενώ η Μήδεια φτάνει στην ακραία παραβίαση του μητρικού ρόλου, σκοτώνοντας τα ίδια της τα παιδιά. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο ακραίες μορφές μπορούν να τοποθετηθούν η Δηιάνειρα και η Άλκηστη, οι οποίες φωτίζουν διαφορετικές εκδοχές της γυναικείας τραγικότητας. Η Δηιάνειρα δεν δρα με πρόθεση φόνου, αλλά από φόβο απώλειας και αγωνία για τη συζυγική της θέση· η πράξη της, όμως, οδηγεί άθελά της στην καταστροφή του Ηρακλή. Η Άλκηστη, αντίθετα, δεν ανατρέπει τον οίκο με βία, αλλά τον στηρίζει μέσα από την αυτοθυσία της, προσφέροντας τη ζωή της για να σωθεί ο Άδμητος. Έτσι, οι τέσσερις ηρωίδες παρουσιάζουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η γυναίκα της τραγωδίας συνδέεται με την οικογένεια, τον γάμο, τη μητρότητα, την ενοχή, τον φόβο και το πάθος (Νικολέτσα, 2018, σ. 9).

Η παρατήρηση αυτή ενισχύεται από τη Foley, η οποία τονίζει ότι οι τραγικές γυναίκες συχνά παρεμβαίνουν εκεί όπου η πραγματική κοινωνική ζωή θα τις ήθελε περισσότερο περιορισμένες. Η σκηνική τους δράση δεν σημαίνει ότι οι γυναίκες της Αθήνας είχαν αντίστοιχη ελευθερία· σημαίνει ότι η τραγωδία αξιοποιεί τη γυναικεία μορφή για να εξετάσει, από μια πιο οριακή θέση, ζητήματα που αφορούν ολόκληρη την πόλη: τον γάμο, τον θάνατο, τη συγγένεια, την ευθύνη και τη δικαιοσύνη (Foley, 2001, σ. 3–6).

Οι γυναίκες αυτές αποκαλύπτουν έναν από τους βαθύτερους φόβους της αρχαίας πατριαρχικής σκέψης, ο οποίος συνδέεται με τη γέννηση, τη φροντίδα, τη συνέχεια του οίκου και τη διατήρηση της ζωής, που μπορεί μέσα σε συνθήκες προδοσίας, ταπείνωσης ή εκδίκησης να μετατραπεί σε δύναμη διάλυσης και θανάτου. Κατά συνέπεια, η τραγωδία δεν παρουσιάζει τη γυναίκα μόνο ως θεμέλιο της οικογένειας, αλλά και ως μορφή που, όταν συγκρουστεί με τα όρια που της επιβάλλονται, μπορεί να ανατρέψει τη συζυγική, μητρική και κοινωνική τάξη. Η Κλυταιμνήστρα, η Μήδεια, η Άλκηστη και η Δηιάνειρα, δεν είναι «επικίνδυνες» γυναίκες· είναι τραγικές μορφές που φανερώνουν πόσο εύθραυστη είναι η ισορροπία ανάμεσα στην οικογένεια, την εξουσία, το πάθος και την εκδίκηση (Νικολέτσα, 2018 σ. 9). Με αυτόν τον τρόπο, η τραγωδία προσφέρει στις γυναικείες μορφές έναν σκηνικό χώρο έκφρασης, ο οποίος δεν ταυτίζεται με την πραγματική κοινωνική θέση των γυναικών

στην αρχαία Αθήνα, αλλά επιτρέπει την ανάδειξη των ψυχικών, ηθικών και κοινωνικών εντάσεων που συνδέονται με τη γυναικεία παρουσία.

Η σημασία αυτής της γυναικείας φωνής γίνεται ιδιαίτερα εμφανής, όταν εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι ηρωίδες συγκροτούνται μέσα από τον λόγο τους. Η ομιλία τους δεν αποτελεί απλώς μέσο έκφρασης συναισθημάτων, αλλά λειτουργεί ως τρόπος με τον οποίο οι ίδιες αποκτούν δραματική υπόσταση. Μέσα από τους λόγους, τις αντιπαραθέσεις, τις σιωπές και τις αποφάσεις τους, οι γυναίκες της τραγωδίας εμφανίζονται ως πρόσωπα με εσωτερική σύγκρουση, σκέψη και ηθική θέση. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια μπορούν να μελετηθούν όχι μόνο ως μυθολογικές μορφές, αλλά ως τραγικά υποκείμενα που φέρουν πάθος, φόβο, ενοχή και ευθύνη. (Mossman, 2005, σσ. 352–353).

Η μετάβαση από τη μυθολογική μορφή στο τραγικό υποκείμενο είναι ακριβώς το σημείο όπου η γυναίκα της τραγωδίας αποκτά ουσιαστική δραματική λειτουργία. Στην τραγωδία, η γυναίκα δεν λειτουργεί μόνο ως μέρος της μυθολογικής αφήγησης, αλλά ως βασικός φορέας δραματικής και ηθικής σύγκρουσης. Οι τραγικές ηρωίδες συχνά βρίσκονται ανάμεσα σε αντικρουόμενους ρόλους και υποχρεώσεις: είναι ταυτόχρονα σύζυγοι, μητέρες, κόρες και πρόσωπα με προσωπική βούληση και επιθυμία. Μέσα από αυτές τις αντιφάσεις, η τραγωδία αναδεικνύει τις εντάσεις ανάμεσα στο άτομο και στην κοινωνία, ανάμεσα στο συναίσθημα και στον νόμο, ανάμεσα στην προσωπική επιθυμία και στη συλλογική τάξη. Οι γυναίκες της τραγωδίας αποκτούν τόσο ισχυρή και αυθεντική φωνή, ώστε αντιστέκονται στην απλή περιθωριοποίησή τους και μετατρέπονται σε έναν επίμονο ομιλητή (Mossman, 2005, σ. 352).

Η σύγχρονη μελέτη της τραγωδίας έχει δείξει ότι οι γυναικείες μορφές λειτουργούν συχνά ως πεδίο ανάδειξης κοινωνικών, ηθικών και ψυχικών εντάσεων. Μέσα από αυτές, το τραγικό δράμα μπορεί να φωτίσει όψεις της ανθρώπινης εμπειρίας που δεν εκφράζονται πάντοτε μέσα από την επίσημη ανδρική και πολιτική τάξη της πόλης. Οι γυναίκες της τραγωδίας κινούνται συνήθως στα όρια ανάμεσα στον οίκο και την πόλη, ανάμεσα στην ιδιωτική εμπειρία και στη δημόσια συνέπεια της πράξης. Γι' αυτό η παρουσία τους δεν περιορίζεται σε έναν συμπληρωματικό ρόλο μέσα στον μύθο, αλλά γίνεται τρόπος να αναδειχθούν συγκρούσεις που αφορούν την εξουσία,

την οικογένεια, τη συγγένεια, την τιμή, την ενοχή και την ανθρώπινη ευθύνη. (Mossman, 2005, σσ. 352–365).

Από αυτή τη δραματική λειτουργία προκύπτει και η ιδιαίτερη ψυχική ένταση που συνοδεύει τις τραγικές ηρωίδες. Παράλληλα, μέσα από τη γυναικεία μορφή η τραγωδία αναδεικνύει τον φόβο, το πάθος και την ηθική αμφιβολία. Οι ηρωίδες δεν συγκρούονται μόνο με τους άλλους χαρακτήρες, αλλά και με τον ίδιο τους τον εαυτό. Η Κλυταιμνήστρα κινείται ανάμεσα στον πόνο για τη θυσία της Ιφιγένειας και στην ανάγκη εκδίκησης απέναντι στον Αγαμέμνονα· η Δηιάνειρα ανάμεσα στην αγάπη για τον Ηρακλή, στον φόβο της εγκατάλειψης και στην αγωνία της απώλειας· η Άλκηστη ανάμεσα στην αυτοθυσία και στη σιωπηλή πικρία· η Μήδεια ανάμεσα στον πληγωμένο έρωτα και στην ακραία βία. Οι μορφές αυτές δεν παρουσιάζονται ως μονοδιάστατες «καλές» ή «κακές» γυναίκες, αλλά ως τραγικά πρόσωπα που κινούνται στα όρια της κοινωνικής και ηθικής τάξης. Επομένως, στην τραγωδία η γυναικεία παρουσία χρησιμοποιείται για να εκφράσει βαθύτερες αγωνίες της ανθρώπινης ύπαρξης, αναδεικνύοντας ζητήματα εξουσίας, ταυτότητας, ευθύνης και ορίων της ανθρώπινης πράξης. (Mossman, 2005, σσ. 352–365).

#### **2.4 Η γυναικεία μορφή ανάμεσα στην ενοχή, τον φόβο και το πάθος**

Η αρχαία ελληνική τραγωδία δεν περιορίζεται στην απλή αναπαράσταση μυθολογικών ιστοριών, αλλά λειτουργεί ως χώρος προβληματισμού γύρω από την ανθρώπινη συμπεριφορά, τις ηθικές συγκρούσεις και τη σχέση του ατόμου με την κοινότητα. Συνδέεται στενά με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της πόλης, καθώς εξετάζει ζητήματα που αφορούν άμεσα τη συλλογική ζωή και τη λειτουργία της δημοκρατικής κοινωνίας (Croally, 2005, σσ. 69–70).

Η τραγωδία αποκτά έτσι έντονο παιδευτικό και ηθικό χαρακτήρα. Οι τραγικοί ήρωες βρίσκονται αντιμέτωποι με δύσκολες αποφάσεις και συγκρούσεις, στις οποίες συχνά δεν υπάρχει απόλυτα σωστή επιλογή. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το τραγικό θέατρο εξερευνά τα όρια της ανθρώπινης γνώσης, της λογικής και της ευθύνης. Ο William Allan επισημαίνει ότι η τραγωδία επηρεάστηκε ουσιαστικά από την πρώιμη ελληνική φιλοσοφική σκέψη και συνδέθηκε με ευρύτερα ερωτήματα γύρω από την ανθρώπινη συμπεριφορά, την ηθική και τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο (Allan, 2005, σσ. 71–72).

Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της ενοχής αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Η τραγωδία παρουσιάζει συχνά ήρωες που έρχονται αντιμέτωποι με πράξεις βίας, εκδίκησης ή ηθικής υπέρβασης, χωρίς όμως η ευθύνη τους να είναι πάντοτε απόλυτα ξεκάθαρη. Η ενοχή μπορεί να συνδέεται με προσωπική επιλογή, με οικογενειακή κατάρρα, με κοινωνική πίεση ή ακόμη και με τη σύγκρουση ανάμεσα σε διαφορετικές υποχρεώσεις. Ο Douglas Cairns, εξετάζοντας τις αξίες της αρχαίας τραγωδίας, τονίζει τη σημασία της τιμής, της ντροπής και των κοινωνικών συναισθημάτων στη διαμόρφωση της τραγικής συμπεριφοράς (Cairns, 2005, σ. 320).

Η τραγική συνείδηση σχετίζεται, επομένως, με την επίγνωση των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης. Οι ήρωες της τραγωδίας αδυνατούν συχνά να ελέγξουν πλήρως τις συνέπειες των πράξεών τους, ενώ το πάθος, ο φόβος και η επιθυμία οδηγούν σε συγκρούσεις που υπερβαίνουν την ατομική βούληση. Μέσα από αυτή την πορεία, η τραγωδία αναδεικνύει την ανθρώπινη ευθραυστότητα και τη δυσκολία της ηθικής κρίσης. Οι προβληματισμοί αυτοί είναι ιδιαίτερα σημαντικοί για τη μελέτη των γυναικείων μορφών της τραγωδίας, καθώς η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια κινούνται διαρκώς ανάμεσα στην προσωπική επιθυμία, στην κοινωνική υποχρέωση και στις συνέπειες των πράξεών τους.

Η ενοχή, λοιπόν, δεν εξετάζεται εδώ ως απλή νομική ή ηθική κατηγορία, αλλά ως τρόπος με τον οποίο η τραγωδία δείχνει ότι μια πράξη συνεχίζει να παράγει συνέπειες ακόμη και όταν ο δράστης πιστεύει πως έχει δίκιο. Αυτό είναι καθαρό στην Κλυταιμνήστρα και στη Μήδεια, αλλά υπάρχει και στη Δηιάνειρα, όπου η ενοχή γεννιέται από την τραγική απόσταση ανάμεσα στην πρόθεση και στο αποτέλεσμα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ηθική δεν αφορά μόνο το αν μια πράξη είναι σωστή ή λανθασμένη, αλλά και το πώς αυτή η πράξη κρίνεται από το ίδιο το πρόσωπο και από το κοινωνικό περιβάλλον. Σημαντική είναι επίσης η σύνδεση της ηθικής κρίσης με τη μομφή. Μια πράξη μπορεί να θεωρηθεί ηθικά λανθασμένη όταν η μομφή ή η αποδοκιμασία απέναντι στον δράστη της θεωρείται δικαιολογημένη. Με αυτή την έννοια, η ενοχή δεν αφορά μόνο την εσωτερική ψυχική κατάσταση του προσώπου, αλλά και τη σχέση του με ένα ευρύτερο πλαίσιο κρίσης, ευθύνης και κοινωνικής αποδοκιμασίας. Η διάσταση αυτή είναι χρήσιμη για την τραγωδία, επειδή οι πράξεις των ηρωίδων δεν μένουν ποτέ απλές ατομικές επιλογές, αλλά αποκτούν βάρος μέσα στον οίκο, στην κοινότητα και στο ηθικό σύστημα του έργου (Skorupski John., 1998).

Η ενοχή μπορεί, επομένως, να κατανοηθεί ως εσωτερική αναγνώριση της ευθύνης για μια πράξη, δηλαδή ως εσωτερική αναγνώριση ότι το πρόσωπο έχει εμπλακεί σε μια πράξη που φέρει ηθικό βάρος. Δεν είναι απλή λύπη, αλλά βαθύτερη ρήξη ανάμεσα στο πρόσωπο, την πράξη του και την ηθική τάξη μέσα στην οποία αυτό κρίνεται. Από την ενοχή, η τραγική εμπειρία περνά στον φόβο, καθώς η επίγνωση της ευθύνης συνδέεται συχνά με την αγωνία για τις συνέπειες της πράξης και με την αβεβαιότητα της ανθρώπινης μοίρας.

Ο φόβος αποτελεί ένα από τα βασικότερα στοιχεία της τραγικής εμπειρίας στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Οι τραγικοί ήρωες βρίσκονται διαρκώς αντιμέτωποι με την αβεβαιότητα, τη δύναμη της μοίρας και την αδυναμία πλήρους ελέγχου των πράξεων και των συνεπειών τους. Η τραγωδία δεν παρουσιάζει τον άνθρωπο ως απόλυτα κυρίαρχο της ζωής του, αλλά ως ύπαρξη ευάλωτη απέναντι σε δυνάμεις που συχνά υπερβαίνουν τη γνώση και τη βούλησή του. Ο William Allan επισημαίνει ότι η τραγωδία συνδέεται στενά με ευρύτερους φιλοσοφικούς προβληματισμούς γύρω από τη γνώση, την ανθρώπινη συμπεριφορά και τα όρια της ανθρώπινης κατανόησης (Allan, 2005, σσ. 71–72).

Η αγωνία των τραγικών προσώπων προκύπτει από το γεγονός ότι δεν μπορούν να δουν καθαρά όλες τις συνέπειες των πράξεών τους. Η γνώση έρχεται συχνά αργά: όταν ο θάνατος έχει ήδη συμβεί, όταν ο οίκος έχει ήδη πληγωθεί ή όταν η εκδίκηση έχει ήδη ανοίξει έναν νέο κύκλο βίας.

Το πάθος αποτελεί μία από τις σημαντικότερες κινητήριες δυνάμεις της αρχαίας τραγωδίας. Οι τραγικοί ήρωες δεν καθοδηγούνται αποκλειστικά από τη λογική, αλλά συχνά παρασύρονται από έντονα συναισθήματα, όπως ο έρωτας, η οργή, η ζήλια, η εκδίκηση και η επιθυμία ή δικαίωση. Μέσα από αυτά τα συναισθήματα, η τραγωδία αναδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στην ανθρώπινη επιθυμία και στα όρια που επιβάλλουν η κοινωνία, η ηθική και η μοίρα. Τα συναισθήματα της τιμής, της ντροπής και της κοινωνικής αξιολόγησης αποτελούν βασικά στοιχεία της τραγικής συμπεριφοράς και επηρεάζουν ουσιαστικά τις πράξεις των ηρώων (Cairns, 2005, σ. 320).

Στην τραγωδία, το πάθος δεν παρουσιάζεται ως απλό συναίσθημα, αλλά ως δύναμη ικανή να οδηγήσει τον άνθρωπο σε υπέρβαση των ορίων του. Οι ήρωες συχνά γνωρίζουν τις πιθανές συνέπειες των πράξεων τους, όμως αδυνατούν να αντισταθούν

στην εσωτερική ένταση που τους ωθεί προς τη δράση. Η σύνδεση αυτή του πάθους με τη βία, την εκδίκηση και την οικογενειακή σύγκρουση αποτελεί επαναλαμβανόμενο στοιχείο της τραγωδίας. (Cairns, 2005, σ. 320).

Το πάθος αποκτά ιδιαίτερη ένταση στις γυναικείες μορφές. Η Κλυταιμνήστρα κινείται από την οδύνη για τη θυσία της Ιφιγένειας και από την επιθυμία εκδίκησης απέναντι στον Αγαμέμνονα. Η Δηιάνειρα παρασύρεται από τον φόβο της απώλειας και την ερωτική ζήλια. Η Άλκηστη οδηγείται στην αυτοθυσία μέσα από την αφοσίωση προς τον Άδμητο, ενώ η Μήδεια μετατρέπει τον πληγωμένο έρωτα και την προδοσία σε ακραία βία. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, το πάθος λειτουργεί ως δύναμη που διαμορφώνει την τραγική πορεία των ηρωίδων και αποκαλύπτει τα όρια της ανθρώπινης αντοχής και λογικής. Παράλληλα, το πάθος δεν εμφανίζεται απομονωμένο, αλλά συνδέεται στενά με τον φόβο και την ενοχή. Η Κλυταιμνήστρα δεν οδηγείται μόνο από την εκδικητική μνήμη της Ιφιγένειας, αλλά και από τη βαθύτερη ανάγκη να παρουσιάσει την πράξη της ως ανταπόδοση ενός παλαιότερου εγκλήματος. Η Δηιάνειρα, αντίθετα, δεν ενεργεί με πρόθεση καταστροφής· η πράξη της γεννιέται από τον φόβο ότι θα χάσει τον Ηρακλή και μετατρέπεται σε ενοχή όταν αντιλαμβάνεται τις συνέπειες της άγνοιάς της. Η Άλκηστη βιώνει διαφορετικά αυτή την ένταση, καθώς η θυσία της δεν συνδέεται με βία, αλλά με το χρέος, την αγάπη και την αγωνία για την τύχη των παιδιών της μετά τον θάνατό της. Η Μήδεια, τέλος, αποτελεί την πιο ακραία μορφή αυτής της σχέσης ανάμεσα στο πάθος και στην ηθική υπέρβαση, αφού ο φόβος της ταπείνωσης και της εγκατάλειψης μετατρέπεται σε εκδίκηση που γεννά την πιο βαριά μορφή ενοχής. Ενοχή, φόβος και πάθος συμπλέκονται διαρκώς. Δεν αποτελούν τρεις απομονωμένες έννοιες, αλλά τρεις τρόπους με τους οποίους η τραγωδία παρουσιάζει την ανθρώπινη πράξη όταν αυτή ξεπερνά τα ασφαλή όρια του ιδιωτικού βίου και αγγίζει τον γάμο, τα παιδιά, τον θάνατο και τη δικαιοσύνη. Η τραγωδία, επομένως, δεν είναι μόνο λογοτεχνικό είδος με σταθερούς δραματικούς κανόνες. Είναι και τρόπος σκέψης πάνω σε συγκρούσεις που δεν λύνονται εύκολα: σύζυγος απέναντι σε σύζυγο, μητέρα απέναντι σε παιδιά, οίκος απέναντι σε πόλη, ανθρώπινη κρίση απέναντι σε θεϊκή ή κοινωνική τάξη. Η θέση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, επειδή η ανάλυση της Κλυταιμνήστρας, της Δηιάνειρας, της Άλκηστης και της Μήδειας δεν στηρίζεται μόνο σε έναν γενικό ορισμό της τραγωδίας, αλλά στην εξέταση συγκεκριμένων ηρωίδων και συγκεκριμένων δραματικών συγκρούσεων. Η ενοχή, ο φόβος και το πάθος δεν



αντιμετωπίζονται ως αφηρημένες ψυχολογικές έννοιες, αλλά ως εμπειρίες που ενσαρκώνονται μέσα στη δράση, στον λόγο, στη σιωπή και στις αποφάσεις των τραγικών προσώπων.

Παράλληλα, η αριστοτελική σύνδεση της τραγωδίας με το έλεος και τον φόβο, είναι συναισθήματα που αποτελούν βασικό στοιχείο του τραγικού αποτελέσματος. Με αυτή την έννοια, το τραγικό δεν περιορίζεται σε ένα εξωτερικό γεγονός καταστροφής, αλλά αφορά την εσωτερική εμπλοκή του θεατή με τον πόνο, τον φόβο και την αδυναμία πλήρους ελέγχου της ανθρώπινης μοίρας (Kaufmann, 1992, σ. 43–49). Οι τραγικές ηρωίδες δεν εξετάζονται μόνο ως μυθολογικές ή λογοτεχνικές μορφές, αλλά ως πρόσωπα που αποκτούν δραματική υπόσταση μέσα από τον λόγο, τη σιωπή, την πράξη και τη σκηνική τους παρουσία. Η Κλυταιμνήστρα, η Δηιάνειρα, η Άλκηστη και η Μήδεια δεν είναι απλές αφηγηματικές φιγούρες· είναι πρόσωπα που δρουν, μιλούν, σιωπούν, αποφασίζουν και συγκρούονται μπροστά σε ένα κοινό. Συνεπώς, η ανάλυση της ενοχής, του φόβου και του πάθους τους πρέπει να λαμβάνει υπόψη όχι μόνο το περιεχόμενο των πράξεων τους, αλλά και τη θεατρική μορφή μέσα από την οποία αυτές οι πράξεις παρουσιάζονται.



### 3. Άλκηστις: ή δι' αγάπην θανεῖν έλομένη



Εικ. 2 Louis Desplaces, μετά τον Antoine Coypel, *Hercules Bringing Alcestis Back to Her Husband Admetus*, 1715, χαρακτηριστικό, The Metropolitan Museum of Art, αρ. ευρ. 62.557.189.

Πηγή: The Metropolitan Museum of Art,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/820066>

#### 3.1 Άλκηστη: μύθος, δραματικό πλαίσιο και πορεία προς τον θάνατο

Η Άλκηστη ανήκει στα πρώιμα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη που παρουσιάστηκε το 438 π.Χ. ως τέταρτο έργο της τετραλογίας. Η θέση αυτή δεν είναι τυπική λεπτομέρεια. Εκεί όπου συνήθως δινόταν το σατυρικό δράμα, ο Ευριπίδης τοποθετεί ένα έργο που αγγίζει τον θάνατο, τον θρήνο και την αγωνία, αλλά δεν μένει αποκλειστικά σε έναν σκοτεινό τόνο. Η τελική επάνοδος της ηρωίδας, η παρουσία

του Ηρακλή και οι στιγμές σκηνικής ανακούφισης κάνουν την τραγωδία ιδιότυπη. Δεν αναιρούν το πένθος, αλλά το αφήνουν να συνυπάρχει με μια λύση απροσδόκητη, σχεδόν οριακή, η οποία δεν διαγράφει όσα έχουν συμβεί (Ευριπίδης, Άλκηστις, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1993, σ. 29–38· Seidensticker, 2005, σ. 50–51).

Η ιστορία της Άλκηστις, δεν αρχίζει τη στιγμή της θυσίας της. Το μυθολογικό υπόβαθρο φωτίζει καλύτερα τη ζωή της και τη θέση της μέσα στον οίκο. Ο Άδμητος, βασιλιάς των Φερών, βρίσκεται από νωρίς υπό την εύνοια του Απόλλωνα, ο οποίος, σύμφωνα με την παράδοση, υπηρέτησε για ένα διάστημα στο σπίτι του. Με τη βοήθεια του θεού ο νέος βασιλιάς κατορθώνει να κερδίσει την κόρη του Πελία, εκπληρώνοντας τον παράδοξο όρο να ξέψει στο άρμα του ένα λιοντάρι και έναν κάπρο. Ο γάμος, επομένως, θεμελιώνεται ήδη πάνω σε μια καθοριστική παρέμβαση, αλλά και πάνω σε ένα μυθικό περιβάλλον όπου η ευτυχία δεν είναι ποτέ ακίνδυνη (Κορδάτος, 1901, σ. 314· Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, 1980, σ. 74–75).

Η ευτυχία του γάμου, ωστόσο, δεν παρουσιάζεται χωρίς σκιά. Ο Άδμητος παραλείπει να τιμήσει την Άρτεμη και η θεά απαντά γεμίζοντας τον νυφικό θάλαμο με φίδια. Η εικόνα είναι δραματικά εύγλωττη, ο χώρος της έγγαμης ζωής, που θα έπρεπε να σημαίνει ένωση και συνέχεια, σημαδεύεται από την απειλή του θανάτου. Ο Απόλλωνας αποτρέπει την άμεση καταστροφή, αλλά από αυτή την εκκρεμότητα προκύπτει ο όρος που θα καθορίσει όλο το έργο. ο Άδμητος μπορεί να ξεφύγει από τον θάνατο, μόνο αν βρεθεί κάποιος άλλος να πεθάνει στη θέση του (Κορδάτος, 1901, σ. 314–315).

Η παλαιότητα του μύθου έχει σημασία για την ανάγνωση του έργου. Ο Ευριπίδης δεν επινοεί την ιστορία από την αρχή· την παραλαμβάνει από μια προγενέστερη θεσσαλική παράδοση, δεμένη με τον Πελία, τις κόρες του και τον βασιλικό οίκο των Φερών. Εκείνο που αλλάζει είναι το κέντρο βάρους. Η σκηνή δεν ενδιαφέρεται απλώς να προβάλει μια γυναίκα ως υπόδειγμα συζυγικής αρετής, αλλά να δείξει τι αφήνει πίσω της μια τέτοια απόφαση: έναν άνδρα που ζει χάρη στον θάνατο της γυναίκας του, παιδιά που μένουν χωρίς μητέρα και έναν οίκο που συνεχίζει να υπάρχει μέσα από μια απώλεια (Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, 1980, σ. 74–75· Κορδάτος, 1901, σ. 315).

Η ίδια η έναρξη του έργου τοποθετεί τον θεατή μπροστά στο όριο ζωής και θανάτου. Ο Απόλλωνας αποχωρεί από το παλάτι, ενώ ο Θάνατος πλησιάζει για να παραλάβει

το θύμα του. Ο πρόλογος δείχνει καθαρά ότι ο θεός έχει ήδη εξασφαλίσει στον Άδμητο μια προσωρινή διαφυγή, αφού οι Μοίρες δέχθηκαν να σωθεί, εφόσον κάποιος άλλος αντικαταστήσει τη ζωή του. Η πιο καίρια πληροφορία δίνεται χωρίς περιττή ένταση, κανείς από τους δικούς του δεν δέχθηκε, παρά μόνο η γυναίκα του (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 10–21 · Lesky, 2003, σ. 501).

Ἄδμητον ἄδην τὸν παραυτίκ' ἐκφυγεῖν,  
«ἄλλον διαλλάξαντα τοῖς κάτω νεκρόν.  
πάντας δ' ἐλέγξας καὶ διεξελθὼν φίλους,  
πατέρα γεραιάν θ' ἢ σφ' ἔτικτε μητέρα,  
οὐχ ἡῦρε πλὴν γυναικὸς ὅστις ἤθελε  
θανεῖν πρὸ κείνου μηδ' ἔτ' εἰσορᾷν φάος».»

(Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 13–18).

Γιατί, δίκιος εγώ, τον βρήκα δίκιο,  
αυτόν το γιο του Φέρη, απέναντί μου·  
ξεγέλασα τις Μοίρες, και τον έχω  
γλιτώσει από το θάνατο· ναι, οι Μοίρες  
για χάρη μου έχουν στρέξει να ξεφύγει.

(Μτφ.: Θρ. Σταύρου)

Οι στίχοι αυτοί είναι κρίσιμοι, επειδή παρουσιάζουν την απόφαση της Άλκηστις πριν ακόμη εμφανιστεί στη σκηνή. Η ηρωίδα υπάρχει πρώτα ως πράξη. Δεν την ακούμε ακόμη, αλλά γνωρίζουμε ότι έχει ήδη δεχθεί αυτό που κανείς άλλος δεν ανέλαβε. Η πληροφορία αυτή προετοιμάζει τον χαρακτήρα της όχι μέσα από επαίνους, αλλά μέσα από την αντίθεση με τους άλλους συγγενείς του Άδμητου. Η απόφασή της δεν απομονώνεται από την οικογένεια· αντίθετα, εκθέτει όλους τους δεσμούς του οίκου σε δοκιμασία (Goldfarb, 1992, σ. 109–114).

Η δράση εκτυλίσσεται την ημέρα κατά την οποία η θυσία θα πραγματοποιηθεί. Το παλάτι βρίσκεται ήδη σε πένθος και η παρουσία του Θανάτου κάνει σαφές ότι δεν πρόκειται για μελλοντική απειλή, αλλά για γεγονός που πλησιάζει. Πριν βγει η ίδια

στη σκηνή, η θεραπεία μεταφέρει την εικόνα της γυναίκας που αποχαιρετά το σπίτι. Η περιγραφή δεν την παρουσιάζει ως πρόσωπο που καταρρέει· την δείχνει να φροντίζει την εμφάνισή της, να προσεύχεται, να τιμά τους βωμούς και να αποχαιρετά τον θάλαμο και τα παιδιά της. Η σκηνική της είσοδος προετοιμάζεται έτσι με σιωπηλή ένταση και όχι με υπερβολή (Μπακαλέξη, 2007, σ. 12· Lesky, 2003, σ. 501). Ο θάλαμος και το συζυγικό κρεβάτι έχουν ιδιαίτερη σημασία. Δεν είναι απλώς αντικείμενα του σπιτιού, αλλά ο τόπος όπου συγκεντρώνονται η έγγαμη ζωή, η μητρότητα και η απώλεια. Αν ληφθεί υπόψη και η παλαιότερη αφήγηση για τα φίδια της Άρτεμης στον νυφικό θάλαμο, ο χώρος γίνεται ακόμη βαρύτερος. Εκεί όπου άρχισε η συζυγική ζωή, εισχωρεί από την αρχή η σκιά του θανάτου. Όταν η ηρωίδα τον αποχαιρετά, δεν αποχαιρετά μόνο μια προσωπική ευτυχία, αλλά ολόκληρη τη θέση που κατείχε ως γυναίκα, ως σύζυγος και μητέρα μέσα στο σπίτι (Κορδάτος, 1901, σ. 314· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12–13).

Η πορεία της προς τον θάνατο έχει λοιπόν βαθιά οικιακό χαρακτήρα. Σε αντίθεση με άλλες μορφές τραγικού ηρωισμού, η πράξη της δεν γίνεται σε πεδίο μάχης, ούτε μπροστά στην πόλη. Συντελείται μέσα στον ιδιωτικό χώρο, εκεί όπου η αρχαία κοινωνία τοποθετούσε κυρίως τη γυναίκα. Ακριβώς γι' αυτό η θυσία δεν είναι λιγότερο σημαντική. Η τραγωδία δείχνει ότι ο οίκος μπορεί να γίνει χώρος εξίσου δραματικός με την αγορά ή το πεδίο του πολέμου, γιατί εκεί δοκιμάζονται η συγγένεια, ο γάμος, η μνήμη και η συνέχεια της οικογένειας (Mossé, 1991, σ. 19–27· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12–13).

Όταν η Άλκηστη εμφανίζεται μαζί με τον Άδμητο, η αφήγηση περνά στη ζωντανή σκηνική εμπειρία του αποχωρισμού. Τα τελευταία της λόγια δεν έχουν μόνο θρηνητικό χαρακτήρα. Η γυναίκα που πεθαίνει δεν ζητά απλώς να την κλάψουν. Στρέφεται στα παιδιά, στον άνδρα της και στο μέλλον του οίκου. Η επίκληση του φωτός, η αναφορά στον Χάροντα και η προσφώνηση των παιδιών συνθέτουν μια σκηνή όπου ο φόβος του θανάτου συναντά τη μητρική αγωνία (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 245–270, Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 245).

«ΑΛΚΗΣΤΙΣ»

«Άλιε καὶ φάος ἀμέρας, [στρ. α]

οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου»



Ω φως της ημέρας, ω ήλιε εσύ,  
κι ω στροβιλίσματα νεφών που τρέχουνε στα ουράνια  
«τέκνα, τέκν', οὐκέτι δὴ  
οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν.  
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρώτον.»  
(Ευριπίδης, *Ἀλκηστis* , στ. 245–270).

Παιδάκια μου, παιδάκια μου, δεν έχετε πια μάνα·  
τελειώνω. Εσείς, παιδιά μου,  
να ζήσετε, να χαίρεστε το φως τη μέρας.  
(Μτφ.: Θρ. Σταύρου)

Το απόσπασμα αυτό επιτρέπει να φανεί ο φόβος χωρίς να χρειάζεται να παρουσιαστεί η ηρωίδα ως δειλή. Ο φόβος της δεν είναι πανικός. Είναι η επίγνωση ότι φεύγει από το φως, από τα παιδιά της και από τον χώρο όπου είχε θέση και ρόλο. Η αναχώρηση δεν αφορά μόνο το σώμα της· αφορά τη μνήμη, τη μητρική παρουσία, το άδειο κρεβάτι, την απουσία της από τις καθημερινές κινήσεις του σπιτιού. Μέσα σε αυτή την έννοια ο φόβος της είναι ήσυχος αλλά βαθύς, περισσότερο φόβος αποχωρισμού παρά φόβος τιμωρίας (Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 66· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12).

Αμέσως μετά, η ηρωίδα στρέφεται προς τον Άδμητο και διατυπώνει την τελευταία της απαίτηση. Το αίτημά της να μη μπει άλλη γυναίκα στον οίκο, συχνά μπορεί να διαβαστεί βιαστικά ως ζήλια. Στο δραματικό πλαίσιο, όμως, η σκέψη της είναι πιο σύνθετη. Μπροστά στον θάνατο, η γυναίκα που φεύγει ενδιαφέρεται για τα παιδιά που θα μείνουν. Ο φόβος της αντικατάστασης δεν αφορά μόνο τη δική της θέση, αλλά και τη μοίρα των παιδιών κάτω από την εξουσία μιας μητριάς (Ευριπίδης, *Ἀλκηστis*, στ. 305–307· Goldfarb, 1992, σ. 114).

«καὶ μὴ ᾽πιγήμες τοῖσδε μητρυιὰν τέκνοις,  
ἥτις κακίων οὗς ἔμοῦ γυνὴ φθόνῳ

τοῖς σοῖσι κάμοις παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ.»

(Ευριπίδης, Ἄλκηστις, στ. 305–307).

μητριά να μην τους δώσεις, που, από μένα

κατώτερη, θ' απλώσει φθόνου χέρι

πάνω στα δυο παιδιά σου και παιδιά μου.

(Μτφ.: Θρ. Σταύρου)

Στους στίχους αυτούς φαίνεται καθαρά ότι ο χαρακτήρας της δεν εξαντλείται στην αυτοθυσία. Η Ἄλκηστη φεύγει, αλλά δεν εγκαταλείπει αδιάφορα όσα αφήνει πίσω της. Θέλει να ρυθμίσει την επόμενη ημέρα του σπιτιού, να προστατεύσει τα παιδιά και να εξασφαλίσει ότι η δική της απουσία δεν θα σβηστεί αμέσως από μια νέα συζυγική παρουσία. Η τελευταία της επιθυμία δείχνει όχι μόνο πόνο, αλλά και βούληση. Η ηρωίδα βρίσκεται ήδη στο όριο του θανάτου και όμως εξακολουθεί να σκέφτεται πρακτικά, μητρικά και ηθικά (Goldfarb, 1992, σ. 114· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12).

Η μορφή της, επομένως, δεν πρέπει να περιορίζεται στη στερεότυπη εικόνα της «καλής συζύγου». Η αφοσίωσή της υπάρχει, αλλά συνοδεύεται από επίγνωση. Δίνει τη ζωή της, όμως δεν εξαφανίζεται σιωπηλά από το έργο. Μιλά πριν φύγει, ζητά, παραδίδει τα παιδιά, δεσμεύει τον Ἄδμητο. Σε αυτό βρίσκεται ένα από τα πιο ενδιαφέροντα σημεία του χαρακτήρα της: η πραότητα δεν σημαίνει αδυναμία, ούτε η σιωπή της τελικής σκηνής αναιρεί τη δύναμη του προηγούμενου λόγου της (Luschnig & Roisman, 2003, σ. 165–166· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 70–72).

### **3.2 Η Ἄλκηστη ανάμεσα στην ενοχή, τον φόβο και την αυτοπροσφορά**

Η κεντρική δυσκολία της Ἄλκηστης είναι ότι ο χαρακτήρας της μοιάζει απλός μόνο στην πρώτη ανάγνωση. Η ηρωίδα είναι πράγματι αφοσιωμένη σύζυγος και μητέρα, αλλά η δραματική της λειτουργία δεν περιορίζεται σε αυτό. Ο Ευριπίδης την τοποθετεί σε μια κατάσταση όπου η αγάπη γίνεται απόφαση ζωής και θανάτου. Η πράξη της έχει τρυφερότητα, αυταπάρνηση και ηθικό μεγαλείο, αλλά συγχρόνως δημιουργεί ερωτήματα που δεν απαντώνται εύκολα: ποιος δικαιούται να σωθεί από

τον θάνατο; Ποιος αναλαμβάνει το κόστος; Και πώς ζει εκείνος που σώζεται χάρη στην απώλεια ενός άλλου; (Goldfarb, 1992, σ. 109–126· Lesky, 2003, σ. 502–503).

Για τον λόγο αυτό η ενοχή στο έργο δεν βρίσκεται κυρίως μέσα στην ίδια την Άλκηστη. Σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα ή τη Μήδεια, δεν διαπράττει φόνο ούτε παραβιάζει έναν ηθικό νόμο με βίαιη πράξη. Η δική της παρουσία παράγει ενοχή γύρω της. Ο Άδμητος σώζεται επειδή κάποιος άλλος πεθαίνει. Οι γονείς του αποδεικνύονται απρόθυμοι να αναλάβουν αυτό που αναλαμβάνει η γυναίκα που έχει έρθει στον οίκο μέσω του γάμου. Έτσι η ηρωίδα δεν είναι ένοχη· γίνεται όμως ο καθρέφτης μέσα στον οποίο αποκαλύπτεται η ενοχή των άλλων (Goldfarb, 1992, σ. 113–114· Κοσμοπούλου, 2022, σ. 352–354).

Η σχέση της με τον Άδμητο παίρνει από εδώ και πέρα τη μορφή οφειλής. Ο άνδρας που ζει δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τη θυσία ως γεγονός που τελείωσε τη στιγμή του θανάτου. Η υπόσχεσή του να μη φέρει άλλη γυναίκα στο σπίτι και να διατηρήσει τη μνήμη της δείχνει ότι η ζωή του μετά από εκείνη την ημέρα θα είναι δεμένη με την απουσία της. Η Άλκηστη, ακόμη και νεκρή, παραμένει μέσα στον οίκο ως μνήμη και ως κριτήριο της συμπεριφοράς του (Goldfarb, 1992, σ. 114· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12).

Αυτή η οφειλή φαίνεται πιο καθαρά όταν εμφανίζεται ο Φέρης. Η σύγκρουση πατέρα και γιου δεν είναι απλώς επεισόδιο θυμού. Ο Άδμητος κατηγορεί τον πατέρα του επειδή δεν δέχθηκε να πεθάνει στη θέση του, όμως η κατηγορία επιστρέφει με τρόπο άβολο και στον ίδιο: εκείνος κατακρίνει την άρνηση της πατρικής αυτοθυσίας, ενώ έχει ήδη δεχθεί τη θυσία της γυναίκας του. Η σκηνή αυτή μεταφέρει το πρόβλημα από το ζευγάρι στην οικογένεια και δείχνει ότι καμία συγγενική σχέση δεν είναι αυτονόητα απαλλαγμένη από ευθύνη (Lesky, 2003, σ. 501–502· Goldfarb, 1992, σ. 113–114).

Ο φόβος διαπερνά το έργο, αλλά δεν έχει σε όλα τα πρόσωπα την ίδια μορφή. Στην Άλκηστη είναι πιο σύνθετος. Δεν εκδηλώνεται με άρνηση της μοίρας της, αφού η απόφασή της έχει ήδη ληφθεί· εκφράζεται μέσα από τον αποχαιρετισμό, μέσα από τη μέριμνα για τα παιδιά και μέσα από την αγωνία να μη σβηστεί η θέση της στο σπίτι. Ο φόβος της δεν είναι έλλειψη θάρρους. Είναι η ανθρώπινη λύπη μιας γυναίκας που γνωρίζει τι χάνει και ποιους αφήνει πίσω της (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 240–275, 305–307· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 66).

Το πάθος της δεν γίνεται οργή, εκδίκηση ή καταστροφή. Είναι πάθος αφοσίωσης, αλλά όχι άχρωμο ή άψυχο καθήκον. Η γυναίκα που δίνει τη ζωή της πονά, σκέφτεται, φοβάται, ζητά. Η αυτοθυσία της έχει ένταση επειδή στρέφεται προς τα μέσα: δεν σκοτώνει άλλους, αλλά αποσύρει τον εαυτό της από τη ζωή για να ζήσει ο άνδρας της. Εδώ βρίσκεται η ιδιαιτερότητα της μορφής της. Το πάθος της δεν φαίνεται ως έκρηξη· φαίνεται ως αντοχή (Μπακαλέξη, 2007, σ. 7–12· Luschnig & Roisman, 2003, σ. 165–166).

Η αυτοπροσφορά της μπορεί να ιδωθεί ως υπέρτατη δόσις. Η ζωή είναι το πιο ακριβό αγαθό και γι' αυτό δεν υπάρχει πραγματικά ισάξια ανταπόδοση. Ο Άδμητος μπορεί να υποσχεθεί πένθος, αφοσίωση και μνήμη, αλλά τίποτε από αυτά δεν ισοδυναμεί με αυτό που του δίνεται. Η απαίτηση της γυναίκας του δεν αναιρεί το μεγαλείο της πράξης· δείχνει ότι η θυσία δεν είναι άδεια χειρονομία. Αφήνει ίχνος, δημιουργεί δεσμό, απαιτεί αναγνώριση (Μπακαλέξη, 2007, σ. 8–12· Goldfarb, 1992, σ. 114).

Στην τελευταία σκηνή η ηρωίδα δεν επιστρέφει αμέσως ως ομιλούσα σύζυγος. Εμφανίζεται καλυμμένη και σιωπηλή. Ο Άδμητος αναγνωρίζει τη μορφή της, όμως απορεί που δεν μιλά. Ο Ηρακλής εξηγεί ότι δεν επιτρέπεται ακόμη να της απευθυνθεί λόγος, πριν ολοκληρωθεί ο καθαρός και περάσει ο αναγκαίος χρόνος. Η γυναίκα που επιστρέφει είναι παρούσα, αλλά δεν έχει ακόμη επανέλθει πλήρως στον κόσμο των ζωντανών (Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 70–72).

Η σιωπή αυτή δεν σημαίνει ότι η ηρωίδα δεν έχει φωνή. Έχει ήδη μιλήσει· έχει αποχαιρετήσει, έχει ζητήσει, έχει παραδώσει τα παιδιά, έχει ορίσει όρους. Η τελική σιωπή λειτουργεί διαφορετικά. Δηλώνει ότι η επιστροφή από τον θάνατο δεν μπορεί να παρουσιαστεί σαν απλή συνέχιση της προηγούμενης ζωής. Η γυναίκα βρίσκεται μπροστά στους ζωντανούς, αλλά το πέρασμα που έχει κάνει την κρατά ακόμη σε μια ενδιάμεση κατάσταση (Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 70–72· Luschnig & Roisman, 2003, σ. 225–226).

Εδώ η έννοια του φόβου αποκτά μια ακόμη διάσταση. Δεν αφορά μόνο τη στιγμή πριν από τον θάνατο, αλλά και την αμηχανία της επιστροφής. Ο Άδμητος ξαναβρίσκει τη γυναίκα του, όμως δεν μπορεί να επιστρέψει στην προηγούμενη βεβαιότητα. Η σιωπή της του θυμίζει ότι η σωτηρία του είχε κόστος. Η παρουσία της δεν λειτουργεί σαν εύκολη παρηγοριά· είναι και ανάμνηση της απώλειας που λίγο



πριν είχε γίνει πραγματικότητα (Goldfarb, 1992, σ. 125–126· Luschign & Roisman, 2003, σ. 166).

Το τέλος κρατά αυτή τη διπλή αίσθηση. Από τη μία πλευρά υπάρχει ανακούφιση: ο οίκος δεν μένει άδειος, τα παιδιά ξαναβρίσκουν τη μητέρα, ο Άδμητος παίρνει πίσω τη γυναίκα που νόμιζε χαμένη. Από την άλλη, η σχέση τους έχει αλλάξει. Δεν μπορεί να είναι η ίδια μετά τη δοκιμασία που πέρασε. Η νέα ζωή, αν υπάρχει, δεν είναι επιστροφή στην προηγούμενη αθωότητα, αλλά συνέχεια με μνήμη. Αυτό δίνει στην ηρωίδα την αμφίσημη τραγικότητά της (Lesky, 2003, σ. 501· Goldfarb, 1992, σ. 124–126). Μέσα σε αυτή την αμφίσημη τραγικότητα, η ενοχή, ο φόβος και το πάθος δεν εμφανίζονται ως τρία απομονωμένα θέματα, αλλά ως αλληλένδετες δυνάμεις που καθορίζουν τη μορφή της Άλκηστης. Συνυπάρχουν μέσα στη μορφή της, αλλά με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στις άλλες τραγικές ηρωίδες. Η ενοχή δεν βαραίνει κυρίως την ίδια, επειδή η πράξη της δεν είναι έγκλημα. Ο φόβος δεν την οδηγεί σε φυγή, αλλά αποκαλύπτεται μέσα στον αποχαιρετισμό. Το πάθος δεν γίνεται καταστροφική έκρηξη, αλλά αποκτά τη μορφή μιας ακραίας, σχεδόν ανεξάντλητης αφοσίωσης (Kaufmann, 1992, σ. 43–49· Μπακαλέξη, 2007, σ. 7–12).

Η ενοχή, ειδικότερα, οργανώνεται γύρω από την ηθική θέση του Άδμητου. Το έργο δεν τον παρουσιάζει ως απλό τέρας, αλλά ούτε τον απαλλάσσει από το βάρος της επιλογής του. Η επιθυμία του να ζήσει είναι βαθιά ανθρώπινη· το τίμημά της, όμως, το πληρώνει η γυναίκα του. Έτσι ο θεατής δεν καλείται απλώς να θαυμάσει την ηρωίδα, αλλά και να σκεφτεί τι σημαίνει να γίνεται η ζωή ενός ανθρώπου δυνατή μέσα από την απώλεια ενός άλλου (Lesky, 2003, σ. 502–503· Goldfarb, 1992, σ. 109–126).

Ο φόβος, από την πλευρά της ηρωίδας, είναι δεμένος με το σώμα, το φως και τα παιδιά. Οι λέξεις της πριν από το τέλος δεν έχουν αφηρημένο χαρακτήρα. Δεν μιλά γενικά για τη μοίρα· μιλά για όσα βλέπει και για όσους αφήνει. Η αναφορά στο φως, στον Χάροντα και στα παιδιά κάνει τον θάνατο συγκεκριμένο. Δεν είναι ιδέα, αλλά αποκοπή από τον ορατό κόσμο, από τη μητρική σχέση, από την καθημερινή ζωή του οίκου (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 240–275· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 66).

Το πάθος της, τέλος, έχει μια ιδιότυπη σιωπηλή δύναμη. Δεν κυριαρχεί στη σκηνή με βίαιες εξάρσεις. Φαίνεται στην επιμονή της να κρατήσει την αξιοπρέπειά της, στην επιθυμία να μη χαθεί η θέση της δίπλα στα παιδιά, στην απαίτηση να μη

αντικατασταθεί αμέσως μέσα στον οίκο. Έχει αγάπη, αλλά και πίκρα· έχει αφοσίωση, αλλά και ανάγκη αναγνώρισης. Η τραγικότητά της βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την ισορροπία: δίνει τον εαυτό της, χωρίς όμως να παύει να είναι πρόσωπο με φωνή, μνήμη και δικαίωμα (Luschnig & Roisman, 2003, σ. 165–166· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12).

Η Άλκηστη δεν ανήκει, λοιπόν, στις ηρωίδες που διαλύουν τον οίκο. Αντίθετα, πεθαίνει για να τον διατηρήσει. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι το έργο είναι απλή εξύμνηση της γυναικείας υποταγής. Ο Ευριπίδης επιτρέπει να φανεί η οδύνη που κρύβεται πίσω από την αρετή. Η γυναίκα που σώζει το σπίτι, το αφήνει άδειο από την παρουσία της. Η πράξη της διατηρεί τη ζωή του Άδμητου, αλλά γεννά ένα ερώτημα που δεν σβήνει: μπορεί η σωτηρία να είναι αληθινά καθαρή όταν στηρίζεται στον θάνατο κάποιου άλλου; (Goldfarb, 1992, σ. 124–126· Κοσμοπούλου, 2022, σ. 352–356).

Η πραότητα και η αφοσίωση δεν πρέπει να διαβαστούν ως αδράνεια. Η ηρωίδα δρα με τον τρόπο που της επιτρέπει ο κόσμος του έργου: μέσα από τη θυσία, τον λόγο, τη μητρική μέριμνα και τη σιωπή. Η τραγωδία της δεν βρίσκεται μόνο στο ότι πεθαίνει, αλλά στο ότι η απόφασή της γίνεται μέτρο για τους άλλους. Ο Άδμητος, ο Φέρης, ο Ηρακλής και τα παιδιά τοποθετούνται όλοι απέναντι στην πράξη της (Goldfarb, 1992, σ. 109–126· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 70–72).

Συνολικά, η ζωή της Άλκηστης μέσα στο έργο παρουσιάζεται ως σύντομη σκηνική διαδρομή αλλά με μεγάλη ηθική πυκνότητα. Εμφανίζεται την ημέρα του θανάτου της, όμως γύρω από αυτήν ανοίγονται το παρελθόν του γάμου, η μυθική εύνοια του Απόλλωνα, η παράλειψη προς την Άρτεμη, η σχέση με τα παιδιά, η υπόσχεση του Άδμητου και η μετέπειτα επιστροφή. Ο χαρακτήρας της συγκροτείται μέσα από αυτές τις σχέσεις. Δεν είναι μόνο γυναίκα που πεθαίνει· είναι πρόσωπο που αποκαλύπτει τι σημαίνει αγάπη όταν γίνεται υποχρέωση, φόβος όταν γίνεται αποχαιρετισμός και πάθος όταν παίρνει τη μορφή αυτοπροσφοράς (Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, 1980, σ. 74–75· Lesky, 2003, σ. 501–503).

Έτσι, η ηρωίδα μπορεί να ενταχθεί με σαφήνεια στο θέμα της ενοχής, του φόβου και του πάθους. Η ενοχή προβάλλεται κυρίως στους άλλους, επειδή εκείνη γίνεται το τίμημα της σωτηρίας τους. Ο φόβος εκφράζεται ως αγωνία αποχωρισμού και ως φόβος μήπως η μνήμη της σβήσει μέσα στον οίκο. Το πάθος της δεν καταστρέφει,

αλλά σώζει· και ακριβώς γι' αυτό δεν είναι λιγότερο τραγικό. Η Άλκηστη παραμένει μια από τις πιο ήσυχες αλλά και πιο βαριές μορφές του Ευριπίδη: δεν επιβάλλεται με βία, αλλά με την απουσία που αφήνει και με τη σιωπή που συνοδεύει την επιστροφή της (Luschnig & Roisman, 2003, σ. 225–226· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 66–72).

### 3.3 Μητρότητα, μνήμη και ζωή μετά τη θυσία

Η μητρότητα είναι ίσως το πιο σταθερό νήμα που συγκρατεί την ανθρώπινη πλευρά της ηρωίδας. Η απόφασή της να πεθάνει θα μπορούσε να φανεί, αν απομονωθεί, ως πράξη αποκλειστικά συζυγικής πίστης. Όμως οι σκηνές πριν από το τέλος δεν επιτρέπουν μια τόσο στενή ανάγνωση. Τα παιδιά βρίσκονται συνεχώς στο βάθος της σκέψης της. Η γυναίκα που ετοιμάζεται να φύγει δεν αγωνιά μόνο για τη μνήμη της ως συζύγου, αλλά και για την προστασία εκείνων που θα μεγαλώσουν χωρίς την παρουσία της. Με αυτόν τον τρόπο η αυτοθυσία αποκτά μητρικό βάθος και δεν περιορίζεται σε μια ιδανική εικόνα γάμου (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 305–307, 371–383· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12).

Η παράδοση των παιδιών στον Άδμητο είναι μια από τις πιο λεπτές στιγμές του έργου. Δεν πρόκειται για μια απλή συγκινητική χειρονομία. Η ηρωίδα του εμπιστεύεται τα παιδιά και ταυτόχρονα του υπενθυμίζει ότι από εδώ και πέρα πρέπει να αναλάβει έναν ρόλο που η ίδια δεν θα μπορεί πια να έχει. Στους στίχους όπου του ζητά να γίνει για τα παιδιά «μητέρα» στη θέση της, η απουσία δεν παρουσιάζεται ως κενό που γεμίζει εύκολα. Αντίθετα, φανερώνει πόσο αναντικατάστατη είναι η μητρική παρουσία μέσα στον οίκο (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 371–383, Mossé, 1991, σ. 19–27).

«ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.

δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χερὸς.

σὺ νῦν γενοῦ τοῖσδ' ἀντ' ἐμοῦ μήτηρ τέκνοις.

«ότε, ἀπ' το χέρι μου δέξου τα.

Σπρώχνει τα παιδιά προς τον Άδμητο και αυτός τα παίρνει στην αγκαλιά του

(Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 375–377).

Η φράση αυτή επιτρέπει να φανεί η πρακτική και συναισθηματική διάσταση του χαρακτήρα της. Δεν μένει σε υψηλούς λόγους περί αρετής, αλλά κατεβαίνει στο πιο καθημερινό και αναγκαίο επίπεδο: ποιος θα φροντίσει τα παιδιά; Πώς θα συνεχιστεί η ζωή του σπιτιού; Τι θα συμβεί όταν η μητέρα δεν θα υπάρχει πια; Η τραγωδία γίνεται έτσι πιο σκληρή, επειδή ο θάνατος δεν παρουσιάζεται μόνο ως μεταφυσικό πέρασμα, αλλά ως απουσία που πρέπει να κατοικηθεί από τους ζωντανούς (Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 66· Μπακαλέξη, 2007, σ. 12).

Η στάση του Άδμητου μετά από αυτά τα λόγια φανερώνει πόσο δύσκολο είναι να σταθεί απέναντι στην προσφορά της. Οι υποσχέσεις του είναι μεγάλες: δηλώνει ότι δεν θα ξαναπαντρευτεί, ότι θα ζήσει με τη μνήμη της, ότι θα κρατήσει το πένθος όσο διαρκεί η ζωή του. Ωστόσο, η υπερβολή των λόγων του δεν λύνει το ηθικό πρόβλημα. Αντίθετα, το κάνει πιο αισθητό. Όσο περισσότερο υπόσχεται, τόσο περισσότερο φαίνεται ότι δεν υπάρχει πραγματικό αντάλλαγμα για τη ζωή που χάνεται (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 328–368· Goldfarb, 1992, σ. 114).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η σκέψη του Άδμητου να κατασκευάσει ομοίωμα της γυναίκας του και να το τοποθετήσει στο κρεβάτι. Η εικόνα είναι συγκινητική, αλλά και ανησυχητική. Από τη μία πλευρά δείχνει πόσο αβάσταχτη είναι η απώλεια. Από την άλλη, φανερώνει την αδυναμία του να δεχθεί ότι η γυναίκα του έχει υπάρξει πραγματικό πρόσωπο και όχι απλώς παρουσία που μπορεί να αντικατασταθεί με εικόνα. Η φαντασίωση της αγκαλιάς με το ομοίωμα δείχνει μια μορφή πένθους που δεν ξέρει ακόμη πώς να ζήσει με την αλήθεια της απουσίας (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 348–356· Luschig & Roisman, 2003, σ. 166).

«σοφῇ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν

εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται»

(Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 348–349).

Ομοίωμα του κορμιού σου, από το χέρι

τεχνιτών καμωμένο, θα το βάλω

(Μτφ.: Θρ. Σταύρου)

Αυτή η σκηνική και λεκτική λεπτομέρεια βοηθά να φωτιστεί και η ενοχή. Ο Άδμητος πενθεί πραγματικά, αλλά το πένθος του δεν ακυρώνει το γεγονός ότι έχει δεχθεί τη θυσία. Η θλίψη του δεν είναι ψεύτικη· είναι όμως καθυστερημένη κατανόηση. Μόνο όταν η γυναίκα που τον έσωσε χάνεται μπροστά του, αρχίζει να αντιλαμβάνεται τι σημαίνει η σωτηρία του. Η ενοχή δεν λέγεται πάντα ρητά, αλλά υπάρχει μέσα στις υπερβολικές υποσχέσεις, στο μίσος προς τους γονείς, στην ανάγκη να κρατήσει την εικόνα της νεκρής μέσα στο σπίτι (Goldfarb, 1992, σ. 114· Lesky, 2003, σ. 502–503).

Η Άλκηστη, αντίθετα, δεν επιχειρεί να μεγαλοποιήσει τον εαυτό της. Η δύναμή της βρίσκεται στην καθαρότητα με την οποία οργανώνει το τέλος της. Δεν ζητά δόξα, ούτε δημόσια αναγνώριση. Ζητά να προστατευθούν τα παιδιά και να μη διαγραφεί η θέση της. Αυτή η λιτότητα κάνει τον χαρακτήρα της πιο πειστικό. Δεν είναι αφηρημένο σύμβολο θυσίας· είναι γυναίκα που ξέρει ότι θα φύγει και γι' αυτό προσπαθεί, όσο ακόμη μπορεί, να τακτοποιήσει όσα θα μείνουν πίσω (Μπακαλέξη, 2007, σ. 12· Mossé, 1991, σ. 19–27).

Ο φόβος της λήθης είναι επομένως εξίσου σημαντικός με τον φόβο του θανάτου. Η ηρώίδα δεν φοβάται μόνο ότι θα πάψει να ζει. Φοβάται ότι η απουσία της θα καλυφθεί από μια άλλη γυναίκα, ότι τα παιδιά θα βρεθούν σε ξένα χέρια, ότι ο οίκος θα συνεχίσει σαν η θυσία της να ήταν μια παροδική απώλεια. Η μνήμη γίνεται έτσι μέρος της ηθικής της απαίτησης: να θυμάται ο Άδμητος δεν σημαίνει απλώς να πενθεί, αλλά να ζει με συνείδηση του τι του προσφέρθηκε (Goldfarb, 1992, σ. 114· Κοσμοπούλου, 2022, σ. 352–356).

Σε αυτό το σημείο η ζωή της ηρώιδας πριν από το έργο αποκτά μεγαλύτερη σημασία. Ως κόρη του Πελία και βασίλισσα των Φερών, δεν εμφανίζεται στη σκηνή σαν άγνωστη γυναίκα χωρίς παρελθόν. Έχει γενεαλογική θέση, γάμο, παιδιά, θάλαμο, οίκο. Όλα αυτά συμπυκνώνονται στην ημέρα του θανάτου της. Ο Ευριπίδης δεν χρειάζεται να δείξει ολόκληρη τη ζωή της· αρκεί να δείξει τι σημαίνει να αποχωρίζεται κανείς όλα όσα τη συγκροτούν (Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, 1980, σ. 74–75· Κορδάτος, 1901, σ. 314–315).

Το πάθος της μπορεί λοιπόν να περιγραφεί ως πάθος δεσμού. Δεν είναι μόνο ερωτικό, ούτε μόνο συζυγικό. Περιλαμβάνει τον άνδρα, τα παιδιά, το σπίτι, την υστεροφημία της μέσα στον οίκο. Αυτό το πάθος δεν οδηγεί σε επίθεση, αλλά σε παραχώρηση της ζωής. Ωστόσο, επειδή ακριβώς είναι τόσο βαθύ, δεν είναι ήρεμο με την έννοια της

αδιαφορίας. Κάτω από τη συγκράτηση υπάρχει έντονη επιθυμία να μη χαθεί το νόημα της πράξης της (Μπακαλέξη, 2007, σ. 7–12· Luschnig & Roisman, 2003, σ. 165–166).

Η σιωπή της τελικής σκηνής επιστρέφει σε αυτή τη θεματική της μνήμης. Όταν ξαναμπαίνει στη ζωή, δεν μιλά για να εξηγήσει, να κατηγορήσει ή να καθησυχάσει. Το σώμα της είναι εκεί, αλλά ο λόγος απουσιάζει. Έτσι ο θεατής μένει μπροστά σε μια παρουσία που δεν επιτρέπει εύκολο κλείσιμο. Η ηρωίδα επιστρέφει, αλλά το ερώτημα παραμένει: πώς θα ζήσει ο οίκος μετά από μια θυσία που, έστω και αν αναστράφηκε, υπήρξε πραγματική εμπειρία; (Ευριπίδης, *Άλκηστις*, στ. 1128–1149· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 70–72).

Ακριβώς γι' αυτό το τέλος δεν πρέπει να διαβαστεί ως απλό ευτυχές φινάλε. Η τραγωδία ανοίγει μια δυνατότητα ζωής, αλλά όχι χωρίς υπόλοιπο. Ο Άδμητος δεν παίρνει πίσω τη γυναίκα του όπως ήταν πριν. Τη δέχεται μετά την εμπειρία ότι την έχασε εξαιτίας της δικής του επιθυμίας να ζήσει. Η επανένωση έχει χαρά, αλλά φέρει και αμηχανία. Η νέα αρχή είναι δυνατή μόνο επειδή η μνήμη της απώλειας δεν εξαφανίζεται (Goldfarb, 1992, σ. 124–126· Lesky, 2003, σ. 501).

Η Άλκηστη, επομένως, μπορεί να κατανοηθεί ως τραγική ηρωίδα της εσωτερικής έντασης. Δεν έχει την εξωστρεφή δύναμη της Κλυταιμνήστρας ούτε την οργή της Μήδειας. Η τραγικότητά της βρίσκεται στη χαμηλή φωνή, στον αποχαιρετισμό, στην απαίτηση που μοιάζει απλή αλλά δεσμεύει όλη τη μελλοντική ζωή του Άδμητου. Αυτή η χαμηλόφωνη δραματικότητα χρειάζεται προσεκτική ανάγνωση, γιατί αλλιώς η μορφή της κινδυνεύει να περιοριστεί σε ένα στερεότυπο υπάκουης γυναίκας (Mossman, 2005, σ. 352–353· Luschnig & Roisman, 2003, σ. 165–166).

Η ανάγνωση αυτή μπορεί να ενισχυθεί από τη Foley, η οποία εξετάζει την Άλκηστη ως έργο όπου η επάνοδος της ηρωίδας δεν ακυρώνει την ένταση της θυσίας. Η σιωπηλή επιστροφή της στο τέλος αποκαθιστά τον οίκο, αλλά συγχρόνως την επαναφέρει σε μια θέση συζυγικής αφάνειας. Έτσι, η θυσία της αποκτά κλέος, αλλά η τελική σκηνή την ξανασυνδέει με τον ρόλο της γυναίκας που πρέπει να επιστρέψει στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού (Foley, 2001, σ. 301–333).

Με την έννοια αυτή, το έργο δεν μιλά μόνο για μια γυναίκα που πεθαίνει. Μιλά για το πώς μια γυναίκα, μέσα στους περιορισμούς του οίκου και του γάμου, αποκτά δραματική ισχύ. Η φωνή της δεν είναι μακρόσυρτη, αλλά είναι αποφασιστική. Η

σιωπή της δεν είναι κενό, αλλά υπόμνηση του ορίου που πέρασε. Και η θυσία της δεν είναι εξαφάνιση, αλλά τρόπος με τον οποίο η παρουσία της παραμένει ενεργή στους άλλους (Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σ. 70–72· Goldfarb, 1992, σ. 114).



#### 4. Δηϊάνειρα: ή άκουσα αίτία τοῦ ὀλέθρου



Εικ. 3 Bertel Thorvaldsen, *Nessus Abducting Dejanira*, 1814–1815 (πρότυπο), 1821–1823 ή 1826 (λάξευση), μάρμαρο, *The Metropolitan Museum of Art*, αρ. ευρ. 2004.174.

Πηγή: The Metropolitan Museum of Art,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/231004>

##### 4.1 Η Δηϊάνειρα στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή: Από τον μύθο στο δραματικό πλαίσιο και την πορεία προς την πράξη

Οι *Τραχίνιες* ανήκουν στα λιγότερο προβεβλημένα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υστερούν δραματικά ή ερμηνευτικά. Αντίθετα, η τραγωδία οργανώνεται γύρω από μια σύνθετη ισορροπία· από τη μία προβάλλεται η μορφή της Δηϊάνειρας, η αγωνία της και η πράξη που οδηγεί στην καταστροφή, και από την άλλη ο Ηρακλής, του οποίου το σώμα γίνεται ο τόπος όπου αποτυπώνονται οι συνέπειες αυτής της πράξης. Η αβεβαιότητα της χρονολόγησης και το γεγονός ότι ο τίτλος προέρχεται από τον Χορό των γυναικών της Τραχίνας υπενθυμίζουν ότι το

έργο δεν πρέπει να διαβαστεί μόνο ως αφήγηση του τέλους του Ηρακλή, αλλά και ως τραγωδία μιας γυναίκας που, χωρίς να το επιδιώξει, γίνεται ο κρίσιμος φορέας της συμφοράς. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 20· Παπαδάκη, 2016, σ. 85).

Η δράση ξεκινά σε μια κατάσταση παρατεταμένης αναμονής. Η Δηιάνειρα βρίσκεται στην Τραχίνα με τον γιο της, τον Ύλλο, ενώ ο Ηρακλής απουσιάζει για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η απουσία αυτή δεν είναι απλή οικογενειακή λεπτομέρεια, αλλά βασικό στοιχείο της ζωής δίπλα σε έναν ήρωα που κινείται διαρκώς έξω από τον οίκο, μέσα σε άθλους, κινδύνους και αβέβαιες επιστροφές. Έτσι, ήδη από την αρχή, η μορφή της συνδέεται με την αγωνία, την ανασφάλεια και την αίσθηση ότι η ζωή της εξαρτάται από γεγονότα που δεν μπορεί να ελέγξει. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Kitto, 1985, σ. 391–394).

Η άφιξη του Λίχα φαίνεται αρχικά να δίνει τέλος σε αυτή την αγωνία, επειδή μεταφέρει την είδηση ότι ο Ηρακλής ζει και επιστρέφει. Μαζί του όμως φτάνουν αιχμάλωτες γυναίκες, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται η Ιόλη. Όταν αποκαλύπτεται ότι η νεαρή γυναίκα έχει κερδίσει την καρδιά του Ηρακλή, η χαρά της επιστροφής μετατρέπεται σε φόβο αντικατάστασης. Η Δηιάνειρα δεν φοβάται πλέον μόνο για τη ζωή του συζύγου της, αλλά για τη δική της θέση μέσα στον γάμο και στον οίκο. Η Ιόλη δεν είναι μια μακρινή αντίζηλος, εισέρχεται στον χώρο του σπιτιού και απειλεί να μετατοπίσει τη νόμιμη σύζυγο από το κέντρο της σχέσης της. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 21 και 23· Kitto, 1985, σ. 398· Παπαδάκη, 2016, σ. 87).

Μέσα σε αυτή την ψυχική πίεση, η Δηιάνειρα θυμάται τον Νέσσο. Ο Κένταυρος, πριν πεθάνει από το βέλος του Ηρακλή, της είχε δώσει το αίμα του, παρουσιάζοντάς το ως μέσο που θα μπορούσε κάποτε να εξασφαλίσει την αγάπη του συζύγου της. Η ίδια πιστεύει ότι χρησιμοποιεί ένα ερωτικό φίλτρο και όχι φονικό όργανο. Αλείφει λοιπόν με αυτό έναν χιτώνα και τον στέλνει στον Ηρακλή ως δώρο. Η πράξη της δεν ξεκινά από μίσος ή εκδικητική πρόθεση, αλλά από την αγωνία να ξανακερδίσει τον άνδρα που αισθάνεται ότι χάνει. Το φίλτρο όμως αποδεικνύεται θανατηφόρο, καθώς το αίμα του Νέσσου έχει μολυνθεί από το δηλητήριο της Λερναίας Ύδρας. Ο χιτώνας κολλά στο σώμα του Ηρακλή και του προκαλεί φρικτούς πόνους. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 584–585· Παπαδάκη, 2016, σ. 85· Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητα 3.3).

Η αποκάλυψη της συμφοράς έρχεται μέσα από τον Ύλλο, ο οποίος κατηγορεί τη μητέρα του για το πάθος του πατέρα του. Τότε η Δηιάνειρα αντιλαμβάνεται ότι το μέσο που χρησιμοποίησε με ελπίδα αποδείχθηκε όργανο καταστροφής. Μην αντέχοντας το βάρος αυτής της αναγνώρισης, αυτοκτονεί πριν εμφανιστεί ο Ηρακλής στη σκηνή. Έτσι, οι δύο σύζυγοι δεν συναντιούνται ποτέ, εκείνη πεθαίνει χωρίς να μπορέσει να εξηγήσει την πρόθεσή της, ενώ εκείνος υποφέρει από μια πράξη που προήλθε από φόβο, αγάπη και άγνοια, όχι από κακία. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Kitto, 1985, σ. 397–401· Περοδασκαλάκης, 2012, σ. 100–103).

Η σύνθεση των Τραχίνιων οργανώνεται γύρω από δύο αλληλένδετους άξονες. Στο πρώτο μέρος δεσπόζει η Δηιάνειρα, η αναμονή της και η απόφαση που την οδηγεί στη χρήση του φίλτρου. Στο δεύτερο, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον Ηρακλή και στο μαρτύριο που προκαλεί ο χιτώνας. Παρότι τα δύο μέρη φαίνονται διακριτά, δεν είναι ανεξάρτητα, η πράξη της γυναίκας καθορίζει το τέλος του άνδρα, ενώ η μορφή του Ηρακλή κυριαρχεί ήδη από την αρχή στον λόγο και στη σκέψη της συζύγου του. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 20· Παπαδάκη, 2016, σ. 85· Kitto, 1985, σ. 388).

Η πιο χαρακτηριστική σκηνική ιδιαιτερότητα είναι ακριβώς ότι η Δηιάνειρα και ο Ηρακλής δεν συναντιούνται ποτέ επί σκηνής. Όταν ο ήρωας εμφανίζεται, εκείνη έχει ήδη πεθάνει. Η απουσία αυτής της συνάντησης δεν είναι τυχαίο κενό της πλοκής, αλλά ουσιαστικό γνώρισμα της τραγικότητας του έργου. Δεν υπάρχει διάλογος απολογίας, κατανόησης ή συγχώρησης. Η ηρωίδα δεν προλαβαίνει να εξηγήσει την πρόθεσή της, ενώ ο Ηρακλής γνωρίζει το αποτέλεσμα της πράξης της χωρίς να ακούσει τη δική της φωνή. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 20· Kitto, 1985, σ. 388· Παπαδάκη, 2016, σ. 85).

Το άνοιγμα της τραγωδίας δίνει αμέσως φωνή στη Δηιάνειρα. Ο πρόλογος διαφοροποιεί τις *Τραχίνιες* από άλλες σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή που αρχίζουν διαλογικά, αφού εδώ η πλοκή δεν ξεκινά με ένα εξωτερικό συμβάν, αλλά με την προσωπική εξομολόγηση μιας γυναίκας που αφηγείται τη ζωή της μέσα από τη δυστυχία. Η ηρωίδα δεν παρουσιάζεται πρώτα μέσα από την κρίση των άλλων· συστήνεται η ίδια στο κοινό και αποκτά από την πρώτη σκηνή προσωπική φωνή και έντονη συναισθηματική παρουσία. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 1–6· Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 20).

«ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν,

ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῇ τε καὶ βαρύν»

(Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 4–6.)

Μα τη δική μου εγώ, και πριν ακόμα

στον Άδη κατεβώ, καλά την ξέρω,

πως μού είναι μόνο δυστυχία και βάρος.

(Μ.τ.φ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

Οι στίχοι αυτοί στηρίζουν την εικόνα μιας μορφής που βιώνει τη ζωή της ως βάρος πριν ακόμη φτάσει στον θάνατο. Η διατύπωση δεν επιτρέπει να περιορίσουμε τη Δηιάνειρα σε μια απλή εικόνα ζηλότυπης ή εκρηκτικής γυναίκας. Η δυστυχία προηγείται της εμφάνισης της Ιόλης και προετοιμάζει το έδαφος πάνω στο οποίο θα αναπτυχθούν αργότερα ο φόβος και η πράξη της. Το έργο, επομένως, δεν δημιουργεί την κρίση από το μηδέν· παρουσιάζει μια γυναίκα που ήδη κουβαλά τη μνήμη κινδύνων και τη φθορά μιας ζωής στην αναμονή. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 1–6· Kitto, 1985, σ. 391–394).

Το παρελθόν της ηρωίδας εξηγεί γιατί ο φόβος είναι τόσο βαθιά ριζωμένος στη μορφή της. Πριν από τον γάμο της με τον Ηρακλή, είχε απειληθεί από τον Αχελώο, τον τερατώδη ποταμό-θεό, και σώθηκε χάρη στη νίκη του Ηρακλή. Η εμπειρία αυτή δεν καταργεί τον φόβο· τον μετακινεί σε άλλο πεδίο, από την απειλή του ανεπιθύμητου γάμου στην αγωνία για τον ίδιο τον σωτήρα της. Έτσι, ο γάμος της δεν εμφανίζεται ως μόνιμη ασφάλεια, αλλά ως σχέση εκτεθειμένη στην απουσία, στον κίνδυνο και στην αβεβαιότητα. (Παπαδάκη, 2016, σ. 87· Kitto, 1985, σ. 391).

Η Τραχίνα λειτουργεί λοιπόν ως χώρος αναμονής και όχι ως χώρος θριάμβου. Ο Ηρακλής έχει τη φήμη του μεγάλου ήρωα, όμως η σύζυγός του δεν ζει τη δόξα του· βιώνει κυρίως τις συνέπειες της απουσίας του. Η απόσταση ανάμεσα στη δημόσια εικόνα του ήρωα και στην ιδιωτική αγωνία της γυναίκας αποτελεί έναν από τους πιο λεπτούς άξονες του έργου. Η Δηιάνειρα δεν αμφισβητεί την ανδρεία του Ηρακλή, αλλά υποφέρει από το τίμημα που έχει για την ίδια αυτή η ανδρεία. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Kitto, 1985, σ. 394). Αυτή η ιδιωτική αγωνία γίνεται ακόμη

πιο έντονη με την είσοδο της Ιόλης στον οίκο, καθώς η επιστροφή του Ηρακλή δεν σημαίνει πλέον αποκατάσταση της συζυγικής τάξης, αλλά εισαγωγή μιας νέας απειλής μέσα στο ίδιο το σπίτι.

Η Ιόλη δεν δρα ενεργά στη σκηνή, όμως η σιωπηλή παρουσία της αρκεί για να μεταβάλει την ισορροπία του οίκου. Δεν πρόκειται για μία ακόμη ερωτική περιπέτεια του Ηρακλή, αλλά για μια νέα γυναίκα που περνά το κατώφλι του σπιτιού και απειλεί τη θέση της συζύγου μέσα στον ίδιο της τον χώρο. Γι' αυτό ο φόβος της ηρωίδας δεν είναι μόνο ερωτικός· είναι και κοινωνικός, γιατί συνδέεται με την ταυτότητά της ως νόμιμης γυναίκας μέσα στον οίκο. (Παπαδάκη, 2016, σ. 87· Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Mossé, 1991, σ. 19–27).

Ο φόβος αυτός εκφράζεται καθαρά όταν η ίδια ανησυχεί μήπως ο Ηρακλής εξακολουθεί να ονομάζεται δικός της σύζυγος, ενώ στην πραγματικότητα ανήκει στη νεότερη γυναίκα. Το παρακάτω χωρίο είναι πολύτιμο, επειδή δεν δείχνει απλώς ζήλια, αλλά τη διάσπαση ανάμεσα στον τυπικό γάμο και στην ουσιαστική ερωτική αφοσίωση. Η απειλή της Ιόλης αφορά ταυτόχρονα την προσωπική αγάπη της Δηιάνειρας και τη θέση της μέσα στον οίκο. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 550–551· Kitto, 1985, σ. 398).

«ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς

ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνὴρ»

(Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 550–551.)

άντρας μου ο Ηρακλής, ενώ στ' αλήθεια

γυναίκα του θενά 'χει την πιο νέα.

(Μ.τ.φ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

Σε αυτό το σημείο χρειάζεται προσοχή, ώστε η μορφή της Δηιάνειρας να μη μετατραπεί σε στερεότυπο ζηλότυπης συζύγου. Η Δηιάνειρα παρουσιάζεται ως αφοσιωμένη γυναίκα που προσπαθεί να διατηρήσει την αγάπη του άνδρα της, ενώ η εξέλιξη της υπόθεσης δείχνει ότι η συμφορά προκύπτει από την άγνοια και την πλάνη της. Η πράξη της είναι επικίνδυνη, αλλά δεν οργανώνεται ως εκδικητικό σχέδιο·

αντίθετα, γεννιέται από την αγωνία της να κρατήσει τον Ηρακλή κοντά της. (Παπαδάκη, 2016, σ. 85· Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 20 και 23).

Η επιλογή του φίλτρου βρίσκεται ακριβώς ανάμεσα στην αγάπη και στην πλάνη. Η ηρωίδα πιστεύει ότι κατέχει ένα μέσο ικανό να επαναφέρει τον Ηρακλή κοντά της. Γι' αυτό η αποστολή του χιτώνα πρέπει να διακριθεί από το αποτέλεσμα της· η ίδια νομίζει ότι ενεργεί για να σώσει τον γάμο της, όχι για να προκαλέσει τον θάνατο του συζύγου της. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 584–585· Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητα 3.3).

«φίλτροις δ' ἐάν πως τήνδ' ὑπερβαλώμεθα  
τὴν παῖδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ»  
(Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 584–585.)

τις κακές τόλμες, κι αποστρέφομαι όσες  
τις βάζουν μπρος· μα για να δω αν μπορέσω,  
μ' αυτά που κάνω του Ηρακλή τα μάγια  
(Μ.τ.φ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

Η σημασία του φίλτρου είναι καθοριστική για την κατανόηση της πράξης της Δηιάνειρας. Η ηρωίδα δεν το χρησιμοποιεί ως δηλητήριο, αλλά ως μέσο ερωτικής επαναφοράς, πιστεύοντας ότι μπορεί να ξανακερδίσει την αγάπη του Ηρακλή. Η τραγική ειρωνεία βρίσκεται στο ότι αυτό που στα μάτια της λειτουργεί ως βοήθημα για τη διάσωση του γάμου αποδεικνύεται στην πραγματικότητα φονικό μέσο. Έτσι, η πράξη της κινείται ανάμεσα στην ελπίδα και στην καταστροφή. Αυτό φωτίζει την τραγική θέση της. Χρησιμοποιεί κάτι πιστεύοντας ότι θα λειτουργήσει ως μέσο έρωτα, ενώ στην πραγματικότητα γίνεται φορέας θανάτου. (Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητες 2.1 και 3.3).

Η τραγική ειρωνεία είναι ισχυρή. Ο Ηρακλής δεν καταστρέφεται από έναν ζωντανό αντίπαλο, αλλά από ένα μέσο που έρχεται σε αυτόν μέσα από τον πιο δικό του άνθρωπο, τη σύζυγό του. Εκείνη δεν γνωρίζει ότι υπηρετεί τη μεταθανάτια εκδίκηση



του Νέσσου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πράξη της ενώνει τον ανθρώπινο φόβο, την αγωνία εγκατάλειψης και τη σκοτεινή δύναμη μιας παλαιότερης απειλής που ενεργοποιείται καθυστερημένα. (Παπαδάκη, 2016, σ. 85· Περοδασκαλάκης, 2012, σ. 100–103).

Η αντίδραση της Δηιάνειρας όταν αρχίζει να αντιλαμβάνεται την αλήθεια δείχνει ότι δεν λειτουργεί ως ένοχο πρόσωπο που προσπαθεί να αποκρύψει την πρόθεσή της. Αντίθετα, ταράζεται από την πιθανότητα να έχει προκαλέσει μεγάλο κακό, παρότι η αρχική της πρόθεση ήταν αγαθή. Το παρακάτω χωρίο στηρίζει άμεσα την ερμηνεία της πράξης της ως τραγικής πλάνης και όχι ως συνειδητής εγκληματικής απόφασης. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 665–667· Kitto, 1985, σ. 397).

Η φράση «ἀπ' ἐλπίδος καλῆς» είναι κεντρική. Η ηρωίδα δεν δηλώνει ότι ήθελε να προκαλέσει κακό· φοβάται ότι από μια ελπίδα που η ίδια θεωρούσε καλή προέκυψε κάτι φοβερό. Εδώ στηρίζεται η ερμηνεία της ως μορφής τραγικής αμαρτίας: το λάθος της δεν έχει τη μορφή φονικής βούλησης, αλλά λανθασμένης γνώσης και αδυναμίας να προβλέψει την πραγματική δύναμη του μέσου που χρησιμοποιεί. (Kitto, 1985, σ. 397).

Μετά την αποκάλυψη της πλάνης, η ίδια οδηγείται στην αυτοκτονία. Η αποχώρησή της είναι σιωπηλή και ο θάνατός της γνωστοποιείται αργότερα από την τροφό. Η σιωπή αυτή έχει ιδιαίτερη δραματική βαρύτητα, δεν προχωρά σε θεαματική αυτοδικαίωση ούτε επιχειρεί να εξηγήσει δημόσια την πρόθεσή της. Το αποτέλεσμα της πράξης της έχει ήδη καθορίσει τη μοίρα της. Η ίδια αποσύρεται χωρίς λόγο απολογίας, σαν να αναγνωρίζει ότι καμία εξήγηση δεν μπορεί πλέον να αναιρέσει το κακό που προκλήθηκε. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Kitto, 1985, σ. 399–401).

Στο δεύτερο μέρος του έργου, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στο πάσχον σώμα του Ηρακλή. Ο πόνος του ήρωα κάνει ορατές τις συνέπειες της πλάνης της Δηιάνειρας, καθώς ο χιτώνας που στάλθηκε ως δώρο μετατρέπεται σε όργανο βασανισμού. Όταν αποκαλύπτεται η αλήθεια, ο Ηρακλής οδηγείται στην αποδοχή της μοίρας του και απευθύνει τις τελευταίες του οδηγίες στον Ύλλο. Έτσι, παρότι η Δηιάνειρα δεν βρίσκεται πια στη σκηνή, η πράξη της εξακολουθεί να καθορίζει την τελική φάση της τραγωδίας. (Περοδασκαλάκης, 2012, σ. 100–103· Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23).



Ο Χορός των Τραχινίων γυναικών, από τον οποίο προέρχεται και ο τίτλος του έργου, δεν αποτελεί απλή σκηνική παρουσία. Το όνομα της τραγωδίας υπενθυμίζει ότι η ιστορία της Δηιάνειρας παρακολουθείται μέσα από έναν γυναικείο ορίζοντα συμπάθειας και φόβου. Οι γυναίκες της Τραχίνιας δεν μεταβάλλουν την πορεία των γεγονότων, αλλά λειτουργούν ως μάρτυρες της αγωνίας της ηρωίδας και ως περιβάλλον μέσα στο οποίο η φωνή της αποκτά μεγαλύτερη ένταση. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 20).

Η στάση της απέναντι στην Ιόλη δεν είναι μονοσήμαντα εχθρική. Η Δηιάνειρα αισθάνεται ότι αδικείται, αλλά δεν παρουσιάζεται ως πρόσωπο που μισεί την αντίζηλο. Αντίθετα, μπορεί να αναγνωρίσει και τον πόνο των αιχμάλωτων γυναικών. Αυτή η λεπτομέρεια έχει σημασία, γιατί δείχνει ότι η τραγωδία δεν την παρουσιάζει ως μορφή ωμής σκληρότητας. Είναι μια γυναίκα που καταλαβαίνει τον πόνο των άλλων, αλλά ταυτόχρονα δεν μπορεί να αντέξει την απώλεια του συζύγου της. (Kitto, 1985, σ. 396).

Η σχέση της με τον Ηρακλή περιέχει επομένως μια βαθιά αντίφαση. Ο ίδιος υπήρξε κάποτε ο σωτήρας της, αλλά τώρα η επιστροφή του γίνεται πηγή οδύνης. Η γυναίκα δεν στρέφεται εναντίον ενός εχθρού, αλλά απέναντι σε μια αλλαγή μέσα στον ίδιο τον δεσμό που της έδωσε κάποτε σωτηρία. Ο γάμος της, που ξεκίνησε ως απαλλαγή από τον Αχελώο, μετατρέπεται σε πεδίο νέας ανασφάλειας. (Παπαδάκη, 2016, σ. 87· Kitto, 1985, σ. 391 και 398).

#### **4.2 Η Δηιάνειρα ανάμεσα στον φόβο, την πλάνη και την τραγική ενοχή**

Η Δηιάνειρα μπορεί να εξεταστεί ως μορφή στην οποία ο φόβος, το πάθος και η ενοχή συνδέονται στενά μεταξύ τους. Ο φόβος της απώλειας του Ηρακλή την οδηγεί στη σκέψη του φίλτρου, ενώ η επιθυμία της να ξανακερδίσει την αγάπη του θολώνει την κρίση της. Όταν όμως αποκαλύπτεται ότι το μέσο που θεώρησε ερωτικό αποδείχθηκε θανατηφόρο, η πράξη επιστρέφει πάνω της ως ανυπόφορη ενοχή. Η πορεία αυτή, από την αναμονή και την αγωνία προς τη δράση και τελικά προς την αυτοκαταστροφή, στηρίζεται στην ίδια την εξέλιξη της υπόθεσης των *Τραχινίων*. (Kitto, 1985, σ. 397–401· Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 21–23).

Ο φόβος της ηρωίδας έχει πολλές βαθμίδες. Στην αρχή συνδέεται με την απουσία του Ηρακλή και με την αβεβαιότητα της αναμονής. Έπειτα γίνεται φόβος για την αγάπη του, όταν αποκαλύπτεται η παρουσία της Ιόλης. Τέλος, μετατρέπεται σε φόβο για το

ίδιο της το λάθος, όταν αρχίζει να υποψιάζεται ότι το φίλτρο ίσως να μην ήταν μέσο σωτηρίας. Αυτή η κλιμάκωση ακολουθεί τη διαδρομή του έργου, αναμονή στην Τραχίνα, άφιξη του Λίχα και των αιχμαλώτων, αποκάλυψη της Ιόλης, χρήση του φίλτρου και αναγνώριση της συμφοράς. (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*: Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Kitto, 1985, σσ. 391–394).

Ο πρώτος φόβος είναι ο φόβος της αβεβαιότητας. Η Δηιάνειρα ζει με την απουσία ενός άνδρα του οποίου η μοίρα συνδέεται με άθλους και κινδύνους. Η επιστροφή του δεν είναι δεδομένη, και γι' αυτό η ζωή της έχει τον χαρακτήρα μιας παρατεταμένης εκκρεμότητας. Ο δεύτερος φόβος είναι αυτός της αντικατάστασης. Η Ιόλη δεν εμφανίζεται ως απλή αντίζηλος, αλλά ως νέα γυναίκα που εισέρχεται στον οίκο και απειλεί να πάρει τη θέση της παλαιάς συζύγου. Ο τρίτος φόβος είναι ο φόβος της αποκάλυψης του λάθους, όταν η ηρωίδα αρχίζει να αντιλαμβάνεται ότι το μέσο στο οποίο εμπιστεύτηκε την ελπίδα της μπορεί να έχει καταστροφική δύναμη. (Kitto, 1985, σ. 394 και 398· Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητα 3.3).

Το πάθος της Δηιάνειρας δεν πρέπει να ταυτιστεί απλουστευτικά με τη ζήλια. Η ζήλια υπάρχει, αλλά δεν εξαντλεί τη μορφή της ούτε εξηγεί από μόνη της την τραγική πράξη. Η ηρωίδα δεν εκρήγνυται με δημόσια απειλή, δεν επιδιώκει συνειδητά εκδίκηση και δεν παρουσιάζεται ως γυναίκα που θέλει να τιμωρήσει τον Ηρακλή. Αντίθετα, το πάθος της παραμένει εσωτερικό και σχεδόν σιωπηλό· μετατρέπεται σε μια κρυφή χειρονομία, την αποστολή του χιτώνα. Η πράξη αυτή έχει εξωτερικά τη μορφή δώρου, αλλά κρύβει, χωρίς η ίδια να το γνωρίζει, το δηλητήριο που θα οδηγήσει τον Ηρακλή στον θάνατο. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Παπαδάκη, 2016, σ. 85). Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στη μορφή του δώρου και στην πραγματική του δύναμη φανερώνει ότι ο έρωτας στο έργο δεν λειτουργεί ως ήρεμη δύναμη ένωσης, αλλά ως πεδίο κινδύνου και ανατροπής.

Η μορφή του έρωτα στις *Τραχίνιες* είναι σκοτεινή και επικίνδυνη. Ο Ηρακλής έχει στραφεί προς την Ιόλη, η Δηιάνειρα προσπαθεί να τον επαναφέρει, και ο Νέσσος έχει αφήσει πίσω του ένα μέσο που παρουσιάζεται ως ερωτικό φίλτρο αλλά λειτουργεί ως δηλητήριο. Η αγάπη δεν εμφανίζεται ως ήρεμη ενωτική δύναμη, αλλά ως πεδίο σύγκρουσης και απώλειας. Έτσι, το πάθος της Δηιάνειρας πρέπει να νοηθεί κυρίως ως εσωτερική πίεση και αγωνία διατήρησης του δεσμού, όχι ως ανεξέλεγκτη μανία.

(Περοδοσκαλάκης, 2012, σ. 100–101· Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητα 3.3· Kitto, 1985, σ. 398).

Η ενοχή της είναι ιδιότυπη, επειδή δεν στηρίζεται σε δόλο. Το αποτέλεσμα της πράξης της είναι φονικό, αλλά η αρχική της πρόθεση δεν είναι. Η πράξη της συνδέεται με την αριστοτελική έννοια της αμαρτίας, δηλαδή με ένα σφάλμα που οδηγεί στην καταστροφή χωρίς να προκύπτει από καθαρή κακία. (Kitto, 1985, σ. 397–401· Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητα 3.3).

Η διάκριση ανάμεσα στην πρόθεση και στο αποτέλεσμα είναι απαραίτητη. Αν κριθεί μόνο από το αποτέλεσμα, εκείνη είναι η αιτία του μαρτυρίου του Ηρακλή. Αν όμως κριθεί από την πρόθεση και τη γνώση της, η εικόνα γίνεται πιο σύνθετη. Η ίδια δεν θέλει να σκοτώσει· θέλει να κρατήσει κοντά της τον άνδρα που αισθάνεται ότι χάνει. Δεν επιδιώκει να καταστρέψει το σπίτι της, αλλά να τον προστατεύσει από τη διάλυση που φέρνει η παρουσία της νέας γυναίκας. Η τραγωδία όμως δείχνει ότι η καλή πρόθεση δεν αρκεί για να αποτρέψει το κακό, όταν η πράξη στηρίζεται σε ελλιπή γνώση. (Kitto, 1985, σ. 397–401· Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 21–23).

Η άγνοια δεν είναι απλή έλλειψη πληροφορίας, αλλά δομικό στοιχείο της τραγωδίας. Οι θεϊκές δυνάμεις ενεργούν μέσα από χρησμούς, των οποίων το περιεχόμενο παραμένει ασαφές για τους ανθρώπους. Η Δηιάνειρα δεν γνωρίζει ότι το φίλτρο είναι θανατηφόρο, ενώ ο Ηρακλής δεν κατανοεί πλήρως τον τρόπο με τον οποίο θα πραγματοποιηθεί ο χρησμός για το τέλος των δεινών του. Η ανθρώπινη δράση κινείται έτσι μέσα σε πεδίο περιορισμένης γνώσης. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 21–22). Η περιορισμένη αυτή γνώση κάνει την πράξη της Δηιάνειρας ακόμη πιο τραγική, γιατί δείχνει ότι ο άνθρωπος ενεργεί χωρίς να μπορεί να συλλάβει πλήρως τις δυνάμεις που καθορίζουν το αποτέλεσμα των επιλογών του.

Η θεϊκή διάσταση δεν αναιρεί την ανθρώπινη ευθύνη, αλλά τη δυσκολεύει. Οι θεοί δεν παρουσιάζονται ως καθοδηγητές που εξηγούν καθαρά το νόημα των γεγονότων. Αντίθετα, οι άνθρωποι αφήνονται να ενεργήσουν μέσα σε ασάφεια. Η ηρωίδα έχει περιθώριο δράσης, όμως δεν έχει πλήρη κατανόηση του μέσου που χρησιμοποιεί. Αυτό κάνει την ενοχή της πιο οδυνηρή, γιατί η πράξη είναι δική της, αλλά το πλήρες νόημά της της διαφεύγει. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 21–22· Kitto, 1985, σ. 401). Μέσα σε αυτή την κατάσταση, η Δηιάνειρα δεν βρίσκεται απλώς

μπροστά σε ένα λάθος που μπορεί να διορθωθεί, αλλά απέναντι σε μια συμφορά που έχει ήδη ολοκληρωθεί και την οποία δεν μπορεί πια να αναιρέσει.

Η αυτοκτονία της δεν μπορεί να ερμηνευθεί ως απλή φυγή από το βάρος της πράξης. Είναι το σημείο όπου η συνείδηση δεν αντέχει το βάρος του αποτελέσματος. Δεν έχει πλέον τρόπο να επανορθώσει. Ο Ηρακλής βασανίζεται, ο Ύλλος την κατηγορεί, και η ίδια έχει καταλάβει ότι η ελπίδα της έγινε όργανο θανάτου. Η σιωπηλή αποχώρησή της αντιστοιχεί σε μια εσωτερική κατάρρευση που το έργο δεν χρειάζεται να εξηγήσει με μεγάλες απολογίες. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 23· Kitto, 1985, σ. 399–401). Ακριβώς αυτή η σιωπηλή αποδοχή του αδιόρθωτου κακού δείχνει και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της Δηιάνειρας μέσα στην τραγική παράδοση.

Η μορφή της διαφοροποιείται έτσι από τις πιο μανιασμένες και εκρηκτικά παθιασμένες γυναίκες της ευριπίδειας τραγωδίας. Δεν έχει την ψυχρή αποφασιστικότητα, ούτε ακραία συνείδηση. Η σοφόκλεια Δηιάνειρα δεν παρουσιάζεται ως πρόσωπο που παραδίδεται συνειδητά στη βία, αλλά ως γυναίκα που κινείται μέσα σε φόβο, άγνοια και ανεξέλεγκτη μοίρα. Πάνω από την πράξη της δεν δεσπόζει η πρόθεση της εκδίκησης, αλλά η δύναμη ενός πεπρωμένου που υπερβαίνει την ανθρώπινη γνώση και μετατρέπει την ελπίδα σε καταστροφή. (Αρχαία Ελληνική Γραμματεία, 1992, σ. 21–22· Kitto, 1985, σ. 397–401).

Το κεντρικό ερώτημα, επομένως, δεν είναι αν η Δηιάνειρα αγαπά ή ζηλεύει, αλλά πώς η αγάπη μετατρέπεται σε πράξη μέσα σε συνθήκες φόβου. Η ζήλια της δεν είναι αυτόνομη επιθυμία καταστροφής· είναι ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η αγωνία μιας γυναίκας που βλέπει το θεμέλιο της ζωής της να κλονίζεται. (Kitto, 1985, σ. 398· Παπαδάκη, 2016, σ. 85).

Με αυτή την έννοια, η Δηιάνειρα δεν παρουσιάζεται ούτε ως απλό θύμα ούτε ως συνειδητή θύτριά. Είναι ένα πρόσωπο που δρα μέσα σε φόβο, αγάπη και άγνοια, και γι' αυτό η πτώση της αποκτά ιδιαίτερη συγκινησιακή δύναμη. Η πράξη της έχει πραγματικές συνέπειες, αλλά η εσωτερική της πρόθεση παραμένει διαφορετική από το αποτέλεσμα της. Η τραγωδία κρατά ανοιχτή αυτή την ένταση και δεν επιτρέπει μια εύκολη κρίση. Η Δηιάνειρα ευθύνεται, επειδή ενήργησε· όμως η ευθύνη της είναι τραγική, επειδή δεν γνώριζε ότι το μέσο της αγάπης ήταν στην πραγματικότητα μέσο θανάτου. (Kitto, 1985, σ. 397–401· Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024, ενότητα 3.3). Η αυτοκτονία της, επομένως, δεν ολοκληρώνει απλώς την

προσωπική της πορεία, αλλά ανοίγει και ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, τον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα εξακολουθεί να καθορίζει το έργο ακόμη και μετά την αποχώρησή της από τη σκηνή. Συνολικά, η Δηιάνειρα αναδεικνύεται ως μορφή βαθιά τραγική, γιατί η πράξη της γεννιέται από φόβο, αγάπη και άγνοια, και καταλήγει σε ανεπανόρθωτη καταστροφή.

Η Gregory φωτίζει ακριβώς αυτή την ενδιάμεση θέση της Δηιάνειρας. Η ηρωίδα δεν είναι μια αφελής μορφή χωρίς κρίση, αλλά μια γυναίκα που έχει μάθει να ζει μέσα σε κανόνες σεμνότητας, απομόνωσης και κοινωνικής ευπρέπειας. Το λάθος της με το φίλτρο του Νέσσου γίνεται τραγικό επειδή δεν προέρχεται από κακή πρόθεση, αλλά από εσφαλμένη αξιολόγηση ενός δώρου και από καθυστερημένη αναγνώριση της απάτης. Γι' αυτό η ευθύνη της δεν είναι ανύπαρκτη, αλλά παραμένει διαφορετική από την ενοχή μιας συνειδητής φόνισσας (Gregory, 2023, σσ. 76–77, 79–81, 92–94).

## 5. Μήδεια: ἔρως, θυμὸς καὶ φόνος



Εικ. 4 William Wetmore Story, *Medea*, 1865 (πρότυπο), 1868 (λάξευση), μάρμαρο, *The Metropolitan Museum of Art*, αρ. ενρ. 94.8a–d.

Πηγή: The Metropolitan Museum of Art,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12651> (πρόσβαση: 14 Ιουνίου 2026).

### 5.1 Μύθος, Γυναικεία Φωνή και Τραγική Εκδίκηση

Η Μήδεια του Ευριπίδη ανήκει στις πιο σύνθετες και αμφίσημες γυναικείες μορφές της αρχαίας τραγωδίας. Δεν μπορεί να περιοριστεί ούτε στην εικόνα της προδομένης συζύγου ούτε στην εικόνα της παιδοκτόνου μητέρας. Η δραματική της δύναμη προκύπτει ακριβώς από την ένωση αυτών των δύο όψεων, που καμία δεν ακυρώνει την άλλη. Η γυναίκα που έχει εγκαταλείψει την πατρίδα της για τον Ιάσονα είναι πράγματι αδικημένη και έκθετη· η ίδια γυναίκα, όμως, φτάνει σε μια πράξη που δεν

επιτρέπει εύκολη δικαίωση. Το πρόσωπό της κινείται ανάμεσα στον οίκτο και στην αποστροφή, στην κατανόηση και στην ηθική καταδίκη. Η παιδοκτονία παραμένει το πιο σκοτεινό σημείο της μορφής της, χωρίς να εξαφανίζει την προηγούμενη αδικία που έχει υποστεί (Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53).

Η τραγωδία παίχτηκε το 431 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια, μαζί με τον *Φιλοκτήτη*, τον *Δίκτυο* και το σατυρικό δράμα *Θερισταί*, και κατέλαβε την τρίτη θέση. Η χρονική στιγμή της παράστασης έχει ιδιαίτερο βάρος. Η Αθήνα βρίσκεται λίγο πριν από την έκρηξη του Πελοποννησιακού πολέμου και η Κόρινθος, όπου τοποθετείται η δράση, δεν είναι μια ουδέτερη πόλη του μύθου. Η επιλογή της Κορίνθου αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον αν ληφθεί υπόψιν ότι σε παλαιότερες παραδόσεις ο θάνατος των παιδιών δεν αποδιδόταν πάντοτε στη Μήδεια. Σε μία εκδοχή τα παιδιά σκοτώνονταν από τους Κορινθίους, ενώ σε άλλη η Μήδεια τα θανάτωνε άθελά της προσπαθώντας να τα καταστήσει αθάνατα. Η μεταφορά της ευθύνης στη μητέρα αποτελεί, επομένως, ουσιαστική δραματική τομή και όχι απλή παραλλαγή του μύθου (Παππά, 2026).

Η ανάλυση της Μήδειας χρειάζεται να ξεκινήσει από την ιστορία της, καθώς όσα συμβαίνουν στην Κόρινθο δεν παρουσιάζονται ως μια νέα και αυτόνομη αρχή, αλλά ως συνέχεια ενός ήδη φορτισμένου παρελθόντος. Το σκηνικό μπροστά στο σπίτι της δεν σηματοδοτεί ένα κενό παρόν, αλλά έναν χώρο ήδη φορτισμένο από προηγούμενες πράξεις, δεσμούς και προδοσίες. Την Κολχίδα, τον έρωτα για τον Ιάσωνα, την εγκατάλειψη της πατρίδας, τη ρήξη με τον πατρικό οίκο, την πορεία προς την Ελλάδα, την εγκατάσταση στην Κόρινθο και τελικά την προδοσία. Η απομόνωση της παιδοκτονίας οδηγεί σε μια εικόνα τερατώδους ηρωίδας, ενώ η απομόνωση της προδοσίας του Ιάσωνα την περιορίζει αποκλειστικά στη θέση του θύματος. Η τραγωδία όμως επιμένει και στα δύο. Γι' αυτό η ιστορία, η γυναικεία θέση και η εκδίκηση πρέπει να διαβαστούν ως τρεις πλευρές της ίδιας τραγικής πορείας.

## 5.2 Η ιστορία της Μήδειας. Από την Κολχίδα στην Κόρινθο

Η ιστορία της κόρης του Αιήτη αρχίζει πριν από τα γεγονότα που παρουσιάζει ο Ευριπίδης στην Κόρινθο. Η καταγωγή της από την Κολχίδα και η σύνδεσή της με τον Ήλιο δεν αποτελούν απλές μυθολογικές λεπτομέρειες· προετοιμάζουν από νωρίς τη διπλή της όψη, ανθρώπινη και σχεδόν υπερβατική. Στον αργοναυτικό μύθο, ο Ιάσωνας φτάνει στην Κολχίδα για να αποκτήσει το χρυσόμαλλο δέρασ και να κερδίσει την επιστροφή του στην Ιωλκό. Η επιτυχία του όμως δεν στηρίζεται μόνο στη δική



του ανδρείας. Η κόρη του Αίητη ερωτεύεται τον ξένο ήρωα, τον βοηθά να αντιμετωπίσει τις δοκιμασίες που του επιβάλλονται και του προσφέρει τα μέσα για να πάρει το δέρας. Από την αρχή, επομένως, δεν εμφανίζεται ως παθητικό πρόσωπο που απλώς συνοδεύει τον ανδρικό ηρωικό μύθο, αλλά ως δύναμη που τον καθιστά δυνατό (Στεφανόπουλος, 2012, σ. 9–10).

Η βοήθεια προς τον Ιάσωνα έχει βαρύ τίμημα. Η ερωτική επιλογή γίνεται ταυτόχρονα ρήξη με τον πατέρα, την πατρίδα και τον πατρικό οίκο. Η φυγή από την Κολχίδα δεν είναι απλή μετακίνηση σε άλλον τόπο· είναι αποκοπή από το δίκτυο συγγένειας και ασφάλειας που όριζε μέχρι τότε την ταυτότητά της. Από εκείνη τη στιγμή η θέση της εξαρτάται σχεδόν ολοκληρωτικά από τον άνδρα που ακολουθεί. Γι' αυτό και η μετέπειτα εγκατάλειψη στην Κόρινθο δεν μπορεί να ερμηνευθεί μόνο ως συζυγική προδοσία. Ακυρώνει αναδρομικά όλες τις προηγούμενες θυσίες και αφήνει την ηρώίδα χωρίς σταθερό σημείο αναφοράς (Στεφανόπουλος, 2012, σ. 10–11).

Η παράδοση συνδέει τη φυγή από την Κολχίδα και με τον θάνατο του αδερφού της, Άψυρτου. Η λεπτομέρεια αυτή επιβαρύνει ακόμη περισσότερο την προϊστορία, επειδή δείχνει ότι ο δεσμός με τον Ιάσωνα γεννιέται μέσα σε βία και οικογενειακή διάρρηξη. Ο έρωτας δεν παρουσιάζεται ως ήρεμη ένωση δύο προσώπων, αλλά ως δύναμη που απομακρύνει την ηρώίδα από όσα την προστάτευαν και την οδηγεί σε πράξεις από τις οποίες δεν υπάρχει εύκολη επιστροφή. Δεν εγκαταλείπεται μόνο ένας γεωγραφικός τόπος· εγκαταλείπεται μια ολόκληρη προηγούμενη ζωή, η οποία δεν θα μπορέσει πια να αποκατασταθεί (Στεφανόπουλος, 2012, σ. 10–11).

Μετά την Κολχίδα, η πορεία περνά από την Ιωλκό και από τον κύκλο του Πελία. Εκεί η γνώση των φαρμάκων και η ικανότητα πειθούς χρησιμοποιούνται ξανά σε συνάρτηση με τον Ιάσωνα. Η υπόθεση αυτή εξηγεί γιατί, όταν η δράση μεταφέρεται στην Κόρινθο, ο Κρέων δεν αντιμετωπίζει μπροστά του μια συνηθισμένη εγκαταλελειμμένη γυναίκα, αλλά ένα πρόσωπο με ήδη βεβαρημένο μυθικό παρελθόν. Η φήμη της συνδέεται με λόγο, τέχνη, τέχνασμα και φάρμακο· στοιχεία που στον κόσμο της τραγωδίας μπορούν να γίνουν μέσα σωτηρίας, αλλά και όργανα καταστροφής (Σολομός, 1995, σ. 28–29).

Η τραγωδία ξεκινά όταν αυτή η προϊστορία έχει οδηγηθεί σε αδιέξοδο. Στην Κόρινθο η ηρώίδα ζει πλέον με τον Ιάσωνα και τα παιδιά τους, σαν να έχει δημιουργηθεί ένας νέος οίκος. Η σταθερότητα αυτή όμως αποδεικνύεται προσωρινή. Ο Ιάσωνας

αποφασίζει να παντρευτεί την κόρη του Κρέοντα, αναζητώντας ισχυρότερη κοινωνική και πολιτική θέση. Ο ίδιος μπορεί να παρουσιάζει την απόφασή του ως χρήσιμη για το μέλλον των παιδιών και για την ασφάλεια της οικογένειας· για τη γυναίκα που τον ακολούθησε από την Κολχίδα, η πράξη σημαίνει απώλεια του μοναδικού δεσμού που της είχε απομείνει (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 214–266).

Ο πρόλογος της Τροφού είναι καθοριστικός, επειδή συνδέει το παρόν της εγκατάλειψης με ολόκληρη τη μυθική διαδρομή. Η ευχή να μην είχε περάσει ποτέ η Αργώ τις Συμπληγάδες επαναφέρει στη σκηνική μνήμη την αρχή της κοινής πορείας του ζευγαριού. Έτσι, ο νέος γάμος του Ιάσωνα δεν παρουσιάζεται ως απομονωμένο γεγονός, αλλά ως τελευταίος κρίκος μιας αλυσίδας που άρχισε από την Κολχίδα. Η ηρωική αρχή του ταξιδιού έχει μεταβληθεί σε πηγή συμφοράς, και το παρελθόν επιστρέφει ήδη από τους πρώτους στίχους ως χαμένη δυνατότητα και ως τραγική ειρωνεία (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1–15).

#### ΤΡΟΦΟΣ

Εἴθ' ὦφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος

Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,

μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε

τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας

ἀνδρῶν ἀρίστων οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος

νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.

προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν

γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,

γῆμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυνᾷ χθονός.

(Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1–5, 16–19)

#### ΤΡΟΦΟΣ

Ω, ας γινόταν να μην πέταγε η Αργώ ανάμεσα στις μαύρες Συμπληγάδες

ταξιδεύοντας για τη χώρα των Κόλχων· να μην είχε πέσει ποτέ στα φαράγγια του

Πηλίου κομμένο το πεύκο, να μη γινότανε κουπί στα χέρια ανδρών ηρώων, που πήγανε για χάρη του Πελία και φέραν το πάγχρυσο δέρας. Τώρα βασιλεύει παντού το μίσος και ό,τι αγαπήθηκε με πάθος δοκιμάζεται. Ο Ιάσων πρόδωσε τα παιδιά του και τη δέσποινά μου για την κόρη του Κρέοντα, του δυνάστη της χώρας, και τώρα μοιράζεται γαμπρός βασιλικό κρεβάτι.

(Μ.τ.φ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος)

Η εγκατάλειψη δεν πλήττει μόνο τον έρωτα. Διαλύει τη σχέση της γυναίκας με τον χώρο, τη συγγένεια και την κοινωνική αναγνώριση. Η Κόρινθος δεν είναι πατρίδα της, ο οίκος του Ιάσονα δεν την προστατεύει πια και ο πατρικός οίκος της Κολχίδας έχει προδοθεί ανεπανόρθωτα. Ο πόνος της, επομένως, αποκτά υπαρξιακό βάθος: δεν πρόκειται απλώς για ζήλια απέναντι στη νέα νύφη, αλλά για αίσθηση ολικής απώλειας. Όσα είχαν συγκροτήσει τη ζωή της αποδεικνύονται ασταθή και ανατρέψιμα.

Από νωρίς γίνεται φανερό ότι αυτή η οδύνη δεν μένει παθητική. Η Τροφός φοβάται πως ο εσωτερικός σπαραγμός μπορεί να μετατραπεί σε πράξη απρόβλεπτη και καταστροφική. Ο φόβος αυτός λειτουργεί δραματουργικά, γιατί προετοιμάζει τον θεατή για ένα πρόσωπο που δεν θα περιοριστεί στο παράπονο. Η πληγωμένη γυναίκα προκαλεί οίκτο, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως δύναμη ικανή να ανατρέψει την τάξη γύρω της. Ήδη από την αρχή, λοιπόν, η συμπόνια συνυπάρχει με την αγωνία για όσα μπορεί να ακολουθήσουν (Παππά, 2026, σ. 165–166).

Οι παλαιότερες εκδοχές για τον θάνατο των παιδιών βοηθούν να φανεί το μέγεθος της ευριπίδειας επιλογής. Πριν από τον Ευριπίδη, η ευθύνη δεν αποδιδόταν πάντοτε στη μητέρα ως συνειδητή πράξη φόνου. Σε μία παράδοση τα παιδιά θανατώνονταν από τους Κορινθίους, ενώ σε άλλη, η ίδια τα σκότωνε άθελά της, προσπαθώντας να τα καταστήσει αθάνατα στο ιερό της Ήρας Ακραίας. Η μετατόπιση της ευθύνης στο πρόσωπο της μητέρας αλλάζει ριζικά την ηθική φύση του μύθου. Το κέντρο της τραγωδίας γίνεται πλέον η απόφαση ενός προσώπου που γνωρίζει τι πρόκειται να κάνει (Παππά, 2026, σ. 160–163).

Η αλλαγή αυτή δεν είναι απλή μυθολογική παραλλαγή. Ο ποιητής μετατρέπει την παιδοκτονία σε πυρήνα της τραγικής προβληματικής. Από τη στιγμή που η μητέρα γίνεται η ίδια φόνισσα των παιδιών της, η υπόθεση δεν μπορεί να διαβαστεί ως απλή ιστορία εγκατάλειψης. Η αδικία του Ιάσονα παραμένει πραγματική, όμως δεν αρκεί

για να καλύψει το βάρος της πράξης. Η ηρωίδα μετακινείται από τη θέση της αδικημένης γυναίκας στη θέση του προσώπου που διαπράττει το ακραίο κακό, και αυτή ακριβώς η διπλή όψη κάνει τη μορφή της τόσο δύσκολη (Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53).

Η πορεία της, επομένως, δεν είναι ευθύγραμμη μετάβαση από τον έρωτα στην εκδίκηση. Είναι διαδοχή ρήξεων: με την πατρίδα, με τον πατέρα, με την προηγούμενη ταυτότητα, με τον Ιάσονα και, τελικά, με τη μητρότητα. Η τελευταία ρήξη είναι η φοβερότερη, γιατί στρέφεται εναντίον των παιδιών, δηλαδή εναντίον εκείνων που θα μπορούσαν να διατηρήσουν τον οίκο και τη συνέχεια της ζωής. Έτσι, η γυναίκα που εγκατέλειψε τον δικό της οίκο για τον Ιάσονα καταλήγει να καταστρέφει τον κοινό τους οίκο με το ίδιο της το χέρι (Mossé, 1991, σ. 19–27· Παπαδάκη, 2022, σ. 52).

Η επιλογή της Κορίνθου ως τόπου δράσης ενισχύει την αίσθηση μιας ενδιάμεσης και επισφαλούς ύπαρξης. Η ηρωίδα δεν βρίσκεται στην Κολχίδα, όπου θα είχε συγγένεια, ούτε στην Ιωλκό, όπου ο Ιάσωνας θα διεκδικούσε τον πατρικό του χώρο. Ζει σε ξένη πόλη, εξαρτημένη από έναν άνδρα που πλέον την αποβάλλει από τη ζωή του. Η απόφαση του Κρέοντα να την εξορίσει ολοκληρώνει αυτή την επισφάλεια. Δεν έχει απλώς πληγωθεί· πρόκειται να εκτοπιστεί από τον τελευταίο τόπο στον οποίο είχε απομείνει (Swift, 2021, σ. 315–317· Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 271–356).

Ο Κρέων, όταν την αντιμετωπίζει, αντιλαμβάνεται ότι η παρουσία της είναι επικίνδυνη. Δεν φοβάται μόνο την οργή μιας εγκαταλελειμμένης συζύγου, αλλά τη σοφία, τη σιωπή και την ικανότητα μιας γυναίκας που μπορεί να βλάψει τους εχθρούς της. Η σκηνή αυτή δείχνει ότι η εξουσία αναγνωρίζει απέναντί της μια μορφή δύναμης, έστω και αν επιχειρεί να την περιορίσει. Η ικεσία για μία ημέρα αναβολής μοιάζει εξωτερικά με παράκληση, αλλά δραματουργικά λειτουργεί ως καθοριστικό κέρδος χρόνου. Από εκεί και πέρα η εκδίκηση παύει να είναι μόνο συναίσθημα και αρχίζει να αποκτά μορφή σχεδίου (Παππά, 2026, σ. 175–176· Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 271–356).

Η κρίση συνδέεται άμεσα με την έννοια του οίκου. Στην αρχαία ελληνική κοινωνία η θέση της γυναίκας οριζόταν σε μεγάλο βαθμό μέσα από τον γάμο, τη μητρότητα και την ένταξη σε μια οικογενειακή δομή. Η κόρη του Αιήτη βρίσκεται στο σημείο όπου όλοι αυτοί οι δεσμοί διαλύονται. Δεν έχει πλέον ασφαλή θέση ως σύζυγος, απειλείται με αποβολή από την πόλη και η μητρότητα, αντί να αποτελέσει καταφύγιο,

θα μετατραπεί στο ίδιο το πεδίο της εκδίκησης. Το οικογενειακό πλαίσιο που κανονικά θα προστάτευε τη ζωή γίνεται χώρος καταστροφής (Mossé, 1991, σ. 19–27).

Η διαδρομή από την Κολχίδα στην Κόρινθο πρέπει λοιπόν να διαβάζεται ως ιστορία συνεχών απωλειών. Κάθε μετακίνηση συνοδεύεται από ένα τίμημα: η φυγή από την πατρίδα, η ρήξη με τη συγγένεια, η εξάρτηση από τον Ιάσονα, η εγκατάλειψη, η εξορία. Η τελική πράξη δεν εξηγείται μηχανικά από αυτά τα γεγονότα, όμως γεννιέται σε αυτό το έδαφος. Η προδοσία δεν δικαιώνει την παιδοκτονία, φωτίζει όμως τον κόσμο μέσα στον οποίο η εκδίκηση γίνεται για την ηρωίδα τρόπος να ξαναπάρει τον έλεγχο μιας ζωής που καταρρέει (Παπαδάκη, 2022, σ. 51–53).

Η σκέψη της εκδίκησης συνδέεται με την ανάγκη αντιστροφής της απώλειας. Εκείνη που κινδυνεύει να μείνει χωρίς τόπο και χωρίς μέλλον αποφασίζει να στερήσει από τον Ιάσονα το δικό του μέλλον. Τα παιδιά είναι το μόνο ζωντανό υπόλειμμα του παλιού δεσμού, αλλά και το σημείο μέσα από το οποίο ο πατέρας μπορεί να συνεχιστεί. Η τραγική λογική της πράξης στρέφεται ακριβώς εκεί. Ο μητρικός δεσμός, που θα έπρεπε να προστατεύει, μετατρέπεται σε μέσο οριστικής καταστροφής της πατρικής συνέχειας (Horman, 2008, σ. 162–167).

Ο νέος γάμος με την κόρη του Κρέοντα δεν αποτελεί απλό ερωτικό επεισόδιο. Σημαίνει ένταξη του Ιάσονα σε ισχυρότερο οίκο και ταυτόχρονα αποβολή της προηγούμενης συζύγου από τη θέση που κατείχε. Για τον ίδιο, η πράξη μπορεί να εμφανιστεί ως κοινωνικά χρήσιμη και πολιτικά συνετή. Για την εγκαταλελειμμένη γυναίκα, όμως, ισοδυναμεί με ταπείνωση και ακύρωση. Ο άνδρας που ωφελήθηκε από τη δική της αποκοπή από την πατρίδα χτίζει τώρα το μέλλον του πάνω στην περιθωριοποίησή της (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 446–626).

Η Κόρινθος λειτουργεί περισσότερο ως τόπος προσωρινής εγκατάστασης παρά ως πραγματική πατρίδα. Η ηρωίδα ζει εκεί με τον Ιάσονα και τα παιδιά τους, όμως η θέση της παραμένει εξαρτημένη από τον γάμο. Όταν ο δεσμός αυτός διαλύεται, αποκαλύπτεται ότι η εγκατάστασή της δεν είχε σταθερό θεμέλιο. Δεν διαθέτει δικούς της ανθρώπους, πολιτική ιδιότητα ή οίκο που να της ανήκει πραγματικά. Η τραγωδία φανερώνει έτσι πόσο εύθραυστη είναι η κοινωνική ασφάλεια μιας γυναίκας όταν εξαρτάται από έναν άνδρα που μπορεί να την αντικαταστήσει (Swift, 2021, σ. 315–317· Mossé, 1991, σ. 19–27).

Η προϊστορία δεν πρέπει να μείνει στο κείμενο ως απλή μυθολογική πληροφορία. Λειτουργεί ως υπόστρωμα της κορίνθιας κρίσης. Η Τροφός, στην αρχή του έργου, δεν αφηγείται ουδέτερα όσα προηγήθηκαν· θρηνεί σαν να βλέπει ότι το ταξίδι της Αργώς, που κάποτε σήμαινε δόξα για τον Ιάσονα, κατέληξε σε συμφορά για τη γυναίκα που τον ακολούθησε. Ό,τι φάνηκε αρχικά ηρωικό έχει γυρίσει εναντίον της. Έτσι, η τραγωδία ανοίγει όχι μόνο με μια εγκαταλελειμμένη σύζυγο, αλλά με την ανάκληση ενός ολόκληρου μύθου που έχει μεταβληθεί σε προσωπική καταστροφή (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1–48, Στεφανόπουλος, 2012, σ. 9–11).

Η παιδοκτονία, που θα αποτελέσει την τελική κορύφωση, χρειάζεται να ιδωθεί μέσα σε αυτή την αλληλουχία αποκοπών. Η γυναίκα που έχασε τον πατρικό της οίκο, απειλείται με εξορία και βλέπει τον Ιάσονα να μεταφέρει το μέλλον του σε άλλον γάμο, στρέφεται στο σημείο όπου ο παλιός δεσμός παραμένει ζωντανός: στα παιδιά. Η πράξη παραμένει φρικτή και ηθικά αδικαίωτη, αλλά δεν εμφανίζεται ως τυχαίο ξέσπασμα. Γεννιέται μέσα σε μια πορεία όπου η απώλεια, η ταπείνωση και η ανάγκη ανταπόδοσης έχουν φτάσει στο πιο ακραίο τους όριο (Easterling, 1977, σ. 195–197· Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53).

Η ιστορία, επομένως, δεν οδηγεί τον αναγνώστη σε απλή συμπάθεια ούτε σε απλή καταδίκη. Η αδικία που έχει υποστεί η ηρωίδα είναι πραγματική, όμως η εκδίκηση που επιλέγει υπερβαίνει κάθε ηθικό μέτρο. Αυτή η συνύπαρξη οίκτου και αποστροφής αποτελεί τον πυρήνα της τραγικής της μορφής. Ο Ευριπίδης δεν παραδίδει μια εύκολη εικόνα θύματος ούτε μια επίπεδη μορφή εγκληματία. Δημιουργεί ένα πρόσωπο που αναγκάζει το κοινό να παρακολουθήσει πώς μια πληγή μπορεί να μετατραπεί σε απόφαση και πώς η επιθυμία για δικαίωση μπορεί να καταλήξει στην πιο σκοτεινή μορφή καταστροφής (Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53).

### **5.3 Η Μήδεια ως ξένη, γυναίκα και τραγική φωνή**

Η κόρη του Αιήτη δεν εμφανίζεται αμέσως μπροστά στο κοινό. Πριν πάρει η ίδια τον λόγο, η μορφή της σχηματίζεται μέσα από την ανήσυχη αφήγηση της Τροφού και από τις κραυγές που ακούγονται από το εσωτερικό του σπιτιού. Η καθυστέρηση αυτή δημιουργεί μια ατμόσφαιρα έντασης: η γυναίκα βρίσκεται ακόμη κλεισμένη στον οίκο, όμως ο πόνος της έχει ήδη ξεπεράσει τα όρια του ιδιωτικού χώρου. Η τραγωδία αρχίζει, επομένως, από μια απουσία που γίνεται αισθητή ως απειλή. Η Τροφός δεν παρουσιάζει απλώς μια εγκαταλελειμμένη σύζυγο, αλλά ένα πρόσωπο του οποίου η

οδύνη μπορεί να μετατραπεί σε πράξη με απρόβλεπτες συνέπειες (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1–95· Παππά, 2026).

Όταν η ηρωίδα βγαίνει στη σκηνή και απευθύνεται στις γυναίκες της Κορίνθου, η πρώτη της δημόσια παρουσία δεν έχει τον χαρακτήρα άλογου θρήνου. Ο λόγος της είναι συγκροτημένος, προσεκτικά οργανωμένος και ρητορικά αποτελεσματικός. Δεν περιορίζεται στη δική της προσωπική συμφορά, αλλά τη μετατρέπει σε αφορμή για να μιλήσει γενικότερα για τη θέση των γυναικών μέσα στον γάμο. Η εγκατάλειψη του Ιάσονα γίνεται έτσι η αφετηρία για μια ευρύτερη καταγγελία της γυναικείας εξάρτησης από τον άνδρα και τον οίκο του (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 214–266, (Παππά, 2026, σ. 171–173).

Η γνωστή διατύπωση ότι οι γυναίκες είναι το πιο δυστυχημένο από όλα τα έμψυχα όντα δεν λειτουργεί ως απλή υπερβολή πόνου. Στους στίχους αυτούς περιγράφεται μια κοινωνική πραγματικότητα όπου η γυναίκα αποκόπτεται από τον πατρικό της χώρο και καλείται να ενταχθεί σε έναν νέο οίκο, χωρίς να γνωρίζει αν ο σύζυγος θα αποδειχθεί στήριγμα ή απειλή. Ο άνδρας έχει δυνατότητα δημόσιας κίνησης, κοινωνικών σχέσεων και εκτόνωσης έξω από το σπίτι, ενώ η γυναίκα μένει δεμένη με τον εσωτερικό χώρο και με τις συνέπειες μιας συζυγικής επιλογής που συχνά δεν της ανήκε πραγματικά (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 230–251· Swift, 2021, σ. 318–320).

### *ΜΗΔΕΙΑ*

πάντων δ' ὅς' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει

γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·

ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ

πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος

λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.

κάν τῷδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν

ἢ χρηστόν· οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαὶ

γυναιξὶν οὐδ' οἷόν τ' ἀνήγασθαι πόσιν.

λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον



ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,  
κακῶς φρονοῦντες· ὥς τρίς ἂν παρ' ἀσπίδα  
στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ.

(Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 230–237, 248–251)

Από όλα πάλι τα πλάσματα που έχουν πνοή και λογικό οι γυναίκες είμαστε το πιο αξιολύπητο. Πρώτα πρώτα πρέπει, ξοδεύοντας χρήμα και χρήμα, να αγοράσουμε σύζυγο και να τον έχουμε κύριο του κορμιού μας. Κακό το πρώτο, το δεύτερο πικρότερο κακό. Και εδώ είναι η αγωνία η μέγιστη: Θα πάρουμε άραγε καλό ή κακό; Γιατί ο χωρισμός για τη γυναίκα είναι στίγμα, ούτε μπορεί στον άντρα της να λείει όχι.

Λένε πως ζούμε ακίνδυνα μέσα στο σπίτι, ενώ οι άνδρες πολεμούν με το δόρυ· σκέφτονται λάθος. Θα προτιμούσα τρεις φορές να σταθώ πλάι στην ασπίδα παρά μία φορά να γεννήσω. Το απόσπασμα δείχνει ότι ο λόγος της δεν είναι μόνο προσωπικός θρήνος. Η προσωπική προδοσία μετατρέπεται σε ευρύτερη διατύπωση για τη θέση της γυναίκας μέσα στον γάμο και στον οίκο.

(Μ.τ.φ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος)

Η δύναμη της ρήσης αυτής βρίσκεται στο ότι η ηρωίδα, παρότι δεν είναι μια συνηθισμένη γυναίκα, επιλέγει να μιλήσει σαν να εκφράζει μια κοινή γυναικεία εμπειρία. Είναι ξένη, έχει βασιλική καταγωγή, γνωρίζει φάρμακα και κουβαλά ένα βεβαρημένο μυθικό παρελθόν. Μπροστά όμως στον Χορό αποσιωπά όσα την καθιστούν εξαιρετική και προβάλλει όσα τη συνδέουν με τις άλλες γυναίκες. Έτσι κερδίζει την ακρόαση και τη συμπάθεια των Κορινθίων, όχι επειδή απλώς θρηνεί, αλλά επειδή μετατρέπει την προσωπική της πληγή σε λόγο που μπορεί να αναγνωριστεί από ένα γυναικείο ακροατήριο (Παππά, 2026, σ. 172–173· Swift, 2021., σ. 318–320).

Η ξένη καταγωγή της δεν λειτουργεί μόνο ως σημάδι απόστασης από τον ελληνικό κόσμο. Φωτίζει και την εξαιρετικά επισφαλή θέση της μέσα στην Κόρινθο. Η εγκαταλελειμμένη γυναίκα δεν διαθέτει πατέρα, αδελφό ή συγγενικό δίκτυο που θα μπορούσε να τη στηρίξει μετά την απόφαση του Ιάσονα. Ο νέος γάμος την αφήνει χωρίς συζυγική προστασία, ενώ η εξορία του Κρέοντα απειλεί να την αποκόψει και

από τον τελευταίο τόπο όπου μπορούσε να σταθεί. Γι' αυτό η προδοσία δεν είναι μόνο ερωτική ταπείνωση, αλλά κίνδυνος κοινωνικής εξαφάνισης (Swift, 2021., σ. 315–317· Mossé, 1991, σ. 19–27).

### ΜΗΔΕΙΑ

ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κᾶμ' ἦκει λόγος·

σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατὴρ δόμοι

βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,

ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὗς' ὑβρίζομαι

πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη,

οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῇ

μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς.

(Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 252–258)

Όμως, τούτα τα λόγια δεν έχουν το ίδιο βάρος για σένα και για μένα. Εσύ έχεις την πόλη σου, το σπίτι του πατέρα σου, έχεις την τέρψη της ζωής, τη συντροφιά των φίλων. Εγώ είμαι έρημη, άπολις και ο άντρας μου με ταπεινώνει. Είμαι το λάφυρο που έφερε από βάρβαρη χώρα, και δεν έχω μητέρα, ούτε αδελφό, ούτε συγγενή, για να βρω εκεί λιμάνι απάνεμο στη συμφορά. Εδώ φαίνεται καθαρά ότι η προδοσία δεν σημαίνει μόνο ερωτική απώλεια. Σημαίνει κοινωνική έκθεση, επειδή η ξένη γυναίκα δεν έχει πατρικό οίκο ή συγγενικό δίκτυο για να την προστατεύσει.

(Μ.τ.φ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος)

Η διάκριση ανάμεσα στον ελληνικό και τον βαρβαρικό κόσμο διαπερνά τον αγώνα λόγων με τον Ιάσωνα. Εκείνος επιχειρεί να παρουσιάσει την εγκατάστασή της στην Ελλάδα ως ευεργεσία, υποστηρίζοντας ότι της πρόσφερε φήμη, πολιτισμό και καλύτερη ζωή. Με αυτή τη στάση μειώνει την αξία των δικών της πράξεων στην Κολχίδα και επιχειρεί να ξαναγράψει το κοινό τους παρελθόν προς όφελός του. Η απάντηση της ηρωίδας λειτουργεί ως αντίλογος σε αυτή την αφήγηση: υπενθυμίζει ότι εκείνη τον έσωσε και του επέτρεψε να αποκτήσει το χρυσόμαλλο δέρας. Η σύγκρουση, επομένως, δεν είναι μόνο συζυγική αλλά και σύγκρουση μνήμης (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 465–519, Horman, 2008, σ. 162–164).

Η ανάκληση των όρκων και της πίστης προσδίδει στην προδοσία βαθύτερο ηθικό βάρος. Ο Ιάσοντας δεν παρουσιάζεται απλώς ως άνδρας που εγκατέλειψε τη γυναίκα του για έναν συμφέροντα γάμο, αλλά ως πρόσωπο που καταπάτησε δεσμεύσεις με σχεδόν ιερό χαρακτήρα. Οι όροι της φιλίας και της πίστης δεν δηλώνουν μόνο συναισθηματική αφοσίωση. Στη σκέψη της πληγωμένης συζύγου αποτελούν θεμέλια μιας τάξης που ο άνδρας της διέλυσε. Από αυτή την αίσθηση παραβιασμένης τάξης γεννιέται και η ιδέα ότι η ανταπόδοση δεν είναι απλή επιθυμία, αλλά μορφή αποκατάστασης (Παππά, 2026., σ. 165–166· Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 492–519).

Σταδιακά η γυναικεία φωνή της αποκτά χαρακτηριστικά ηρωικού λόγου τιμής. Δεν ανέχεται να γίνει αντικείμενο χλευασμού, δεν δέχεται να φανεί αδύναμη και δεν επιθυμεί να αφήσει τους εχθρούς της ατιμώρητους. Η ντροπή, η ατίμωση και η ανάγκη αποκατάστασης της εικόνας της δεν λειτουργούν ως απλά ψυχολογικά στοιχεία, αλλά ως κίνητρα δράσης. Η τραγωδία συχνά δείχνει ότι αξίες όπως η τιμή και η κοινωνική αναγνώριση μπορούν να οδηγήσουν τα πρόσωπα σε ακραίες αποφάσεις, όταν ενωθούν με πάθος και φόβο γελοιοποίησης (Cairns, 2005, σ. 320· Παππά, 2026., σ. 176–177).

Η σχέση με τον Χορό παραμένει σύνθετη. Οι Κορίνθιες γυναίκες αρχικά τη συμπονοούν, επειδή αναγνωρίζουν στον λόγο της μια αλήθεια για τη γυναικεία θέση. Δεν ταυτίζονται πλήρως μαζί της, αφού η ίδια είναι ξένη και φέρει επικίνδυνο παρελθόν, αλλά μπορούν να συμμεριστούν την αδικία της εγκατάλειψης. Για ένα διάστημα δημιουργείται η εντύπωση ότι η οργισμένη γυναίκα μιλά εκ μέρους όσων έχουν υποστεί ανδρική αυθαιρεσία. Η συμπάθεια αυτή όμως έχει όρια και αρχίζει να κλονίζεται όταν το σχέδιο της εκδίκησης πλησιάζει τα παιδιά (Παπά, 2026, σ. 171–173· Swift, 2021, σ. 318–320).

Η τραγωδία της προσφέρει εξαιρετικά ισχυρή φωνή, χωρίς όμως να ταυτίζει τη φωνή αυτή με αθωότητα. Το στοιχείο αυτό είναι κρίσιμο. Η ηρωίδα μιλά με λογική, γνωρίζει να πείθει, οργανώνει επιχειρήματα και χειρίζεται τους συνομιλητές της. Οι γυναικείοι χαρακτήρες της τραγωδίας δεν εμφανίζονται αναγκαστικά ως άφωνες ή παθητικές παρουσίες· συχνά διαθέτουν έντονη εκφραστική δύναμη και δραματική αυθεντικότητα. Στην περίπτωση αυτή, ο λόγος γίνεται ταυτόχρονα μέσο αυτοπαρουσίασης, άμυνας και προετοιμασίας της πράξης (Mossman, 2005, σ. 352–353).

Η σκηνή με τον Κρέοντα αποκαλύπτει τον συνδυασμό αδυναμίας και δύναμης που χαρακτηρίζει τη μορφή της. Από τη μία πλευρά βρίσκεται απέναντι σε μια βασιλική εξουσία που μπορεί να την εξορίσει χωρίς ουσιαστική αντίσταση. Από την άλλη, καταφέρνει να κάμψει προσωρινά αυτή την εξουσία, αποσπώντας την αναβολή που χρειάζεται. Η ικεσία της είναι αληθινή ως προς την απελπισία, αλλά υπολογισμένη ως προς τον σκοπό. Χωρίς θεσμική ισχύ, χρησιμοποιεί τον λόγο ως μοναδικό μέσο επιβίωσης και ως πρώτο εργαλείο του σχεδίου της (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 271–356, Παππά, 2026., σ. 175–176).

Η συνάντηση με τον Αιγέα προσθέτει μια ειρωνική και δραματικά καθοριστική διάσταση. Ο Αθηναίος βασιλιάς αναζητά παιδιά, ενώ η γυναίκα που έχει μπροστά του οδηγείται σταδιακά προς την απόφαση να σκοτώσει τα δικά της. Για εκείνον η γονιμότητα είναι ανεκπλήρωτη επιθυμία· για εκείνη η μητρότητα θα μετατραπεί στο σκληρότερο πεδίο της εκδίκησης. Η υπόσχεση καταφυγής στην Αθήνα προσφέρει τον χώρο ασφαλείας που λείπει από την Κόρινθο και κάνει πρακτικά δυνατή την ολοκλήρωση του σχεδίου. Από τη στιγμή που υπάρχει τρόπος διαφυγής, η εκδίκηση αποκτά συγκεκριμένο δρόμο (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 663–758, Horman, 2008, σ. 163–164).

Η Αθήνα ως μελλοντικός χώρος καταφυγής δημιουργεί πρόσθετη ένταση. Μια ξένη και επικίνδυνη γυναίκα θα γίνει δεκτή από έναν βασιλιά που δεσμεύεται με όρκο. Η εξέλιξη αυτή δεν αθρώνει την πράξη που θα ακολουθήσει ούτε μετατρέπει την πόλη σε τόπο καθαρής λύτρωσης. Δείχνει όμως ότι το πρόσωπο της τραγωδίας δεν κλείνεται σε έναν μόνο ρόλο. Είναι η εξόριστη που διώχνεται από την Κόρινθο, αλλά και εκείνη που με την πειθώ της εξασφαλίζει νέα πολιτική προστασία. Η ικανότητά της να διαπραγματεύεται τη μοίρα της παραμένει ενεργή μέχρι τέλους (Horman, 2008, σ. 163–164· Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 709–758).

Η έννοια του φαρμάκου φωτίζει τη διπλή φύση της δύναμής της. Στην αρχαία χρήση, το φάρμακον δεν δηλώνει μόνο θεραπευτικό μέσο, αλλά μπορεί να σημαίνει δηλητήριο, φίλτρο ή μαγικό μέσο που επιφέρει συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Η κόρη του Αιήτη κινείται ακριβώς σε αυτή την αμφίσημη περιοχή ανάμεσα στη γνώση και στη βλάβη. Τα δώρα προς τη νέα νύφη εμφανίζονται ως συμφιλιωτική χειρονομία, αλλά κρύβουν θανατηφόρα δύναμη. Το λαμπρό και γαμήλιο αντικείμενο μετατρέπεται σε όργανο φρίκης, ενώ η μαγική γνώση τίθεται στην υπηρεσία της

εκδίκησης (Τζανετουλάκου & Μυρωνίδου-Τζουβελέκη, 2024· Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 780–789).

Η γυναικεία της φωνή δεν πρέπει, επομένως, να αντιμετωπιστεί ως απλό ρητορικό τέχνασμα. Στην τραγωδία ο λόγος είναι ήδη μορφή πράξης. Όταν απευθύνεται στις Κορίνθιες, δεν περιγράφει μόνο την κατάστασή της· δημιουργεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο η δυστυχία της μπορεί να ακουστεί ως κοινή εμπειρία. Αυτό δεν σημαίνει ότι ταυτίζεται με όλες τις γυναίκες. Σημαίνει ότι αξιοποιεί μια αλήθεια της γυναικείας θέσης για να κερδίσει ακρόαση, χώρο και χρόνο. Ο λόγος της είναι ταυτόχρονα ειλικρινής και λειτουργικός, προσωπικός και δημόσιος, θρήνος και προετοιμασία πράξης (Παππά, 2026., σ. 171–173· Mossman, 2005, σ. 352–353).

Στην πορεία του έργου ο Χορός λειτουργεί ως ευαίσθητος δείκτης των ορίων της συμπάθειας. Όσο ακούγεται η καταγγελία της προδοσίας και της γυναικείας αδικίας, οι Κορίνθιες μπορούν να σταθούν κοντά της. Όταν όμως το σχέδιο αγγίζει τα παιδιά, η συμπάρασταση μετατρέπεται σε αγωνία και φόβο. Η μετατόπιση αυτή δείχνει ότι η τραγωδία δεν αφήνει τη γυναικεία αλληλεγγύη να λειτουργήσει ανεξέλεγκτα. Υπάρχει ένα όριο πέρα από το οποίο ακόμη και όσες κατανοούν τον πόνο της δεν μπορούν να ακολουθήσουν την πράξη της (Swift, 2021., σ. 318–320, Easterling, 1977, σ. 195–197).

Η κοινωνική θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα βοηθά να κατανοηθεί γιατί η διάλυση του γάμου έχει τόσο δραστικές συνέπειες. Η γυναίκα αποκτούσε τη θέση της κυρίως μέσα από τη σχέση με τον πατέρα, τον σύζυγο και τον οίκο. Η κόρη του Αιήτη έχει ήδη αποκοπεί από τον πατέρα και την πατρίδα· όταν χάνει και τον σύζυγο, δεν μετακινείται απλώς από μια σχέση σε μια άλλη, αλλά βρίσκεται σχεδόν εκτός κοινωνικής τάξης. Η μοναξιά της δεν είναι ψυχολογική υπερβολή, αλλά αποτέλεσμα των όρων μέσα στους οποίους είχε συγκροτηθεί η ζωή της (Mossé, 1991, σ. 19–27).

Η αντίθεση ανάμεσα στον εσωτερικό και στον εξωτερικό χώρο αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη σκηνική της παρουσία. Στην αρχή βρίσκεται μέσα στο σπίτι, στον χώρο όπου η γυναίκα θα όφειλε να περιορίζεται. Σταδιακά όμως η φωνή της βγαίνει προς τα έξω και απευθύνεται στον Χορό, στον Κρέοντα, στον Ιάσονα και στον Αιγέα. Η γυναίκα που κοινωνικά θα έπρεπε να παραμένει στον οίκο γίνεται πρόσωπο δημόσιου λόγου. Η μετάβαση αυτή δεν είναι απλή χειραφέτηση· είναι και προειδοποίηση ότι η

ιδιωτική πληγή μπορεί να μετατραπεί σε δημόσια καταστροφή (Mossé, 1991, σσ. 19–27· Γρηγοριάδου & Μπετσάκος, 2024, σσ. 7–9).

Συνολικά, η Μήδεια δεν εκφράζει μόνο μια γυναίκα που υποφέρει ούτε μόνο ένα πρόσωπο που σχεδιάζει εκδίκηση. Στο ίδιο πρόσωπο συμπλέκονται η ξενότητα, η κοινωνική ευαλωτότητα, η γνώση των φαρμάκων, ο λόγος των όρκων και ο κώδικας της τιμής. Αν αντιμετωπιστεί μόνο ως θύμα, χάνεται η ευθύνη της. Αν αντιμετωπιστεί μόνο ως τέρας, χάνεται η βία που έχει προηγηθεί και η θέση της ως ξένης γυναίκας χωρίς στήριγμα. Η τραγωδία επιμένει στη δυσκολία αυτής της διπλής θέασης και γι' αυτό η φωνή της παραμένει τόσο ισχυρή και ανησυχητική (Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53· Ertugrul, 2023, σ. 84–87).

#### **5.4 Παιδοκτονία, εκδίκηση και η υπέρβαση της ηθικής**

Η παιδοκτονία αποτελεί το πιο δύσκολο όριο της τραγωδίας. Έως εκείνο το σημείο ο θεατής μπορεί να κατανοήσει την οργή της εγκαταλελειμμένης γυναίκας, να αναγνωρίσει την αδικία του Ιάσονα και να αντιληφθεί την επισφαλή θέση στην οποία έχει περιέλθει. Όταν όμως η εκδίκηση στρέφεται προς τα παιδιά, η συμπάθεια δοκιμάζεται ριζικά. Η προηγούμενη αδικία δεν αρκεί για να αθώσει τον φόνο. Η πράξη μπορεί να ενταχθεί σε μια τραγική πορεία που συνδέεται με την τιμή, την εγκατάλειψη και τον φόβο της ταπείνωσης, αλλά παραμένει φόνος αθώων προσώπων. Από αυτό το σημείο και έπειτα η ηρωίδα παύει να βρίσκεται μόνο στη θέση του θύματος (Παπαδάκη, 2022, σ. 52· Ertugrul, 2023, σ. 84–87).

Το σχέδιο της εκδίκησης δεν εμφανίζεται εξ αρχής στην τελική του μορφή. Η ηρωίδα επεξεργάζεται νοητικά διαφορετικούς τρόπους τιμωρίας, υπολογίζει τους κινδύνους και χρειάζεται χρόνο, αλλά και ασφαλή τόπο διαφυγής. Η αναβολή που αποσπά από τον Κρέοντα και η υπόσχεση φιλοξενίας του Αιγέα αποτελούν δύο κρίσιμα στάδια, επειδή μετατρέπουν την οργή σε οργανωμένη πράξη. Η εκδίκηση διαμορφώνεται βήμα προς βήμα και δεν παρουσιάζεται ως ανεξέλεγκτο ξέσπασμα της στιγμής. Το τραγικό βάρος αυξάνεται ακριβώς επειδή η απόφαση προϋποθέτει σκέψη, υπολογισμό και επίγνωση των συνεπειών (Παππά, 2026., σ. 175–177·, Ευριπίδης *Μήδεια*, στ. 348–409).

Η χρήση των παιδιών ως φορέων των δηλητηριασμένων δώρων προς τη νέα νύφη είναι μία από τις πιο οδυνηρές πλευρές της πλοκής. Εκείνα που κανονικά θα συνέδεαν τους γονείς και θα διατηρούσαν τη συνέχεια του οίκου μετατρέπονται σε όργανα της

εκδίκησης. Το στεφάνι και ο πέπλος μοιάζουν με γαμήλια δώρα, όμως κρύβουν θάνατο. Η εγκαταλελειμμένη σύζυγος μετατρέπει τα σύμβολα του νέου γάμου σε μέσα καταστροφής, χτυπώντας τη νέα κοινωνική συμμαχία του Ιάσονα στο κέντρο της: στον γάμο που επρόκειτο να του προσφέρει κύρος, ασφάλεια και μελλοντική ισχύ (Ευριπίδης *Μήδεια*, στ. 869–975· Horman, 2008, σ. 164–166).

Η σύνδεση των δώρων με την προηγούμενη αργοναυτική ιστορία φωτίζει ακόμη περισσότερο τη σκηνή. Κάποτε η κόρη του Αιήτη βοήθησε τον Ιάσονα να αποκτήσει το χρυσόμαλλο δέρας, ένα αντικείμενο δεμένο με τη δόξα και την ηρωική του επιτυχία. Τώρα, τα λαμπρά δώρα που στέλνονται στη νέα γυναίκα λειτουργούν ως θανατηφόρο αντίστροφο εκείνης της παλιάς προσφοράς. Η ιστορία δεν επαναλαμβάνεται απλώς· ανατρέπεται. Εκείνη που άλλοτε επέτρεψε στον Ιάσονα να ανέλθει γίνεται η δύναμη που καταστρέφει τη νέα του προοπτική (Horman, 2008, σ. 164–166).

Η σκηνή του Αγγελιαφόρου, όπου περιγράφεται ο θάνατος της κόρης του Κρέοντα και του ίδιου του βασιλιά, δείχνει ότι η εκδίκηση έχει ήδη επιτύχει σε μεγάλο βαθμό πριν από την παιδοκτονία. Η νέα νύφη πεθαίνει, ο πατέρας της χάνεται μαζί της και ο γάμος που θα εξασφάλιζε στον Ιάσονα νέα κοινωνική θέση καταρρέει. Η τραγωδία θα μπορούσε να σταματήσει σε αυτή την καταστροφή. Το γεγονός ότι προχωρά ακόμη βαθύτερα αποκαλύπτει την ακραία λογική της εκδικητικής απόφασης: δεν αρκεί η απώλεια της νέας συζύγου και της πολιτικής συμμαχίας· πρέπει να πληγεί η ίδια η συνέχεια της ζωής του πατέρα (Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1136–1230· Horman, 2008, σ. 166–167).

Τα παιδιά αποτελούν το βαθύτερο σημείο σύνδεσης ανάμεσα στους δύο πρώην συζύγους. Είναι καρπός του γάμου τους, αλλά και εγγύηση της πατρικής συνέχειας. Αν μείνουν ζωντανά, ο Ιάσοντας εξακολουθεί να έχει απογόνους, μνήμη και μέλλον. Γι' αυτό η πιο οδυνηρή μορφή τιμωρίας είναι η αφαίρεση αυτής της συνέχειας. Η παιδοκτονία δεν είναι μόνο πράξη εναντίον των παιδιών· είναι και συμβολική κατάργηση του οίκου, της πατρότητας και της μελλοντικής δόξας του άνδρα που την πρόδωσε (Horman, 2008, σ. 166–167).

Η εσωτερική πάλη πριν από τον φόνο είναι από τα πιο ανθρώπινα και ταυτόχρονα πιο φρικτά σημεία του έργου. Όταν αντικρίζει τα παιδιά της, η σκληρότητα του σχεδίου κλονίζεται και η μητρική τρυφερότητα επιστρέφει. Για μια στιγμή σκέφτεται



να τα πάρει μαζί της, να τα σώσει και να αποφύγει το έγκλημα. Η σκηνή αυτή δείχνει ότι δεν έχει χάσει κάθε ανθρώπινο αίσθημα. Δεν σκοτώνει επειδή δεν αγαπά τα παιδιά της· σκοτώνει παρ' ότι τα αγαπά. Ακριβώς γι' αυτό η πράξη γίνεται ακόμη πιο αποτρόπαιη (Easterling, 1977, σ. 195–197, Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1021–1080).

Οι στίχοι όπου ομολογείται ότι γνωρίζει ποια κακά πρόκειται να πράξει, αλλά ο θυμός αποδεικνύεται ισχυρότερος από τις βουλές της, συμπυκνώνουν το τραγικό πρόβλημα. Δεν βρίσκεται σε άγνοια ούτε παρασύρεται μηχανικά από μια εξωτερική δύναμη. Γνωρίζει, ονομάζει το κακό και παρ' όλα αυτά δεν το αποτρέπει. Η επίγνωση αυτή δεν μειώνει την ευθύνη· αντίθετα, την καθιστά βαρύτερη. Το πάθος δεν εξαφανίζει τη βούληση, αλλά την υπερνικά μέσα σε ένα πρόσωπο που καταλαβαίνει την καταστροφή και προχωρά προς αυτήν ( Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1078–1080· Easterling, 1977, σ. 195–197).

Η σκηνή δεν παρουσιάζει μια απλή αντίθεση λογικής και πάθους με εύκολη λύση. Στο ίδιο πρόσωπο συνυπάρχουν αξιοπρέπεια, οργή, μητρική τρυφερότητα και φρίκη. Αν η ηρωίδα εμφανιζόταν χωρίς τρυφερότητα, η πράξη της θα έμοιαζε απλώς τερατώδης. Αν, αντίθετα, παρουσιαζόταν μόνο ως μητέρα που υποφέρει, η παιδοκτονία θα έχανε το ηθικό της βάρος. Ο Ευριπίδης κρατά ανοιχτές και τις δύο πλευρές, αφήνοντας τον θεατή ανάμεσα στην κατανόηση του πόνου και στην αποστροφή για το έγκλημα (Easterling, 1977, σ. 195–197· Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53).

Η ενοχή εδώ δεν παίρνει τη μορφή καθαρής μεταμέλειας. Η παιδοκτόνος μητέρα δεν σταματά, δεν ζητά συγχώρεση και δεν παραδίδεται στην τιμωρία. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δρα χωρίς συνείδηση. Η ενοχή υπάρχει ως επίγνωση του κακού πριν από την πράξη και όχι ως μεταγενέστερη συντριβή. Η τραγική συνείδηση δεν λειτουργεί αθωωτικά· αποκαλύπτει ότι η μεγαλύτερη φρίκη μπορεί να γεννηθεί όχι από την άγνοια, αλλά από την επίγνωση που δεν αρκεί για να συγκρατήσει το πάθος (Easterling, 1977, σ. 195–197· Kaufmann, 1992, σ. 43–49).

Ο φόβος λειτουργεί στην τραγωδία σε πολλά επίπεδα. Ο Κρέων φοβάται την εξόριστη γυναίκα και γι' αυτό τη διώχνει. Η Τροφός φοβάται την έκταση της οργής της. Ο Χορός γνωρίζει το σχέδιο και φοβάται την απόφαση που ακούει, χωρίς να μπορεί να την αποτρέψει. Η ίδια φοβάται να μείνει ατιμασμένη, γελοιοποιημένη και χωρίς μέλλον. Ο φόβος, επομένως, δεν δηλώνει μόνο αδυναμία· γίνεται κινητήρια

δύναμη μιας δράσης που επιχειρεί να ανακτήσει τον έλεγχο, αλλά τελικά οδηγεί σε ακόμη μεγαλύτερη καταστροφή (Παπά, 2026., σ. 165–177· Kaufmann, 1992, σ. 43–49).

Το πάθος, από την άλλη πλευρά, δεν εμφανίζεται ως άλογη έξαρση χωρίς κατεύθυνση. Οργανώνει τη σκέψη γύρω από έναν σκοπό: την πλήρη τιμωρία του Ιάσωνα. Ο έρωτας που οδήγησε κάποτε τη γυναίκα από την Κολχίδα να εγκαταλείψει πατρίδα και πατέρα μετατρέπεται σε μίσος που δεν γνωρίζει όριο. Η ίδια ένταση που είχε κάνει δυνατή την παλιά θυσία γίνεται τώρα δύναμη καταστροφής. Δεν πρόκειται απλώς για μορφή με ισχυρά συναισθήματα, αλλά για πρόσωπο στο οποίο το πάθος αποκτά σχέδιο, γλώσσα και αποτελεσματικότητα (Cairns, 2005, σ. 320·, Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 465–626).

Ο Χορός βρίσκεται σε θέση βαθιά αμήχανη. Γνωρίζει το σχέδιο, εκφράζει φρίκη, επιχειρεί να αποτρέψει την πράξη με λόγια, αλλά δεν παρεμβαίνει πρακτικά. Η αδράνειά του αυξάνει την αίσθηση του αναπότρεπτου. Το κοινό βρίσκεται σε ανάλογη θέση: βλέπει το κακό να πλησιάζει, γνωρίζει ότι θα συμβεί, ίσως ελπίζει σε μεταστροφή, αλλά δεν μπορεί να εμποδίσει την εξέλιξη. Η τραγωδία δημιουργεί έτσι φόβο όχι επειδή το κακό είναι άγνωστο, αλλά επειδή είναι γνωστό και παρ' όλα αυτά προχωρά (Σολομός, 1995, Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 1251–1292).

Μετά τον φόνο των παιδιών, η μητέρα εμφανίζεται πάνω στο άρμα του Ήλιου κρατώντας τα σώματα. Η εικόνα είναι από τις πιο αμφίσημες της αρχαίας τραγωδίας. Από τη μία πλευρά διαφεύγει και ο Ιάσωνας μένει συντριμμένος. Από την άλλη, η διαφυγή αυτή δεν μοιάζει με καθαρή δικαίωση. Το άρμα την απομακρύνει από τον ανθρώπινο χώρο, αλλά δεν καθαρίζει την πράξη της. Φαίνεται νικήτρια, όμως η νίκη της είναι χτισμένη πάνω σε νεκρά παιδιά (Σολομός, 1995, Ευριπίδης *Μήδεια*, στ. 1317–1419).

Ο τελευταίος διάλογος με τον Ιάσωνα δεν επιλύει την τραγωδία. Εκείνος την καταριέται ως φόνισσα, ενώ εκείνη επαναφέρει την προδοσία και την αδικία. Κανείς από τους δύο δεν μπορεί πια να συναντήσει τον άλλον σε μια κοινή αλήθεια. Ο πατέρας βλέπει μπροστά του τη γυναίκα που σκότωσε τα παιδιά τους· εκείνη βλέπει τον άνδρα που πρώτος διέλυσε τους όρκους, τον γάμο και την κοινή ζωή. Η τελική σύγκρουση είναι σύγκρουση μνήμης και ευθύνης, χωρίς συμφιλίωση και χωρίς ηθική ισορροπία (*Μήδεια*, στ. 1320–1419· Horman, 2008, σ. 166–167).

Η άρνηση να παραδοθούν τα σώματα στον Ιάσονα έχει ιδιαίτερο βάρος. Η φόνισσα κρατά τον τελευταίο έλεγχο ακόμη και μετά το έγκλημα. Δεν του επιτρέπει ούτε να τα αγγίξει ούτε να τα θάψει όπως εκείνος θα ήθελε. Η εξουσία πάνω στα νεκρά σώματα ολοκληρώνει τη συντριβή του πατέρα. Ωστόσο αυτή η εξουσία δεν έχει λυτρωτικό χαρακτήρα. Είναι η τελευταία μορφή μιας εκδίκησης που έχει καταστρέψει τα πάντα γύρω της. Η φυγή δεν σημαίνει επιστροφή σε κάποια ανθρώπινη κανονικότητα, αλλά αποχώρηση μαζί με το βάρος μιας πράξης που δεν αναιρείται (*Μήδεια*, στ. 1378–1419· Σολομός, 1995, σ. 34–35).

Το τέλος συνδέεται και με την παλιά γενεαλογία της ηρωίδας. Η σχέση με τον Ήλιο, που στην αρχή μπορεί να φαίνεται απλώς μυθολογική πληροφορία, μετατρέπεται σε σκηνικό γεγονός. Η κόρη του Αιήτη δεν αποχωρεί σαν κοινή εξόριστη γυναίκα, αλλά διαφεύγει με θεϊκό μέσο, από θέση ανώτερη από εκείνη του Ιάσονα. Η ανύψωση παραμένει αμφίσημη. Δεν αποδεικνύει ότι οι θεοί εγκρίνουν την πράξη· αντίθετα, κάνει ακόμη πιο ανησυχητικό το γεγονός ότι μια τόσο φρικτή ενέργεια δεν οδηγεί σε άμεση ανθρώπινη τιμωρία (Στεφανόπουλος, 2012, σ. 9–11· Σολομός, 1995, σ. 34–35).

Η παιδοκτονία δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως απλό σύμβολο γυναικείας απελευθέρωσης. Το έργο πράγματι αποκαλύπτει τη βία μιας πατριαρχικής τάξης που αφήνει τη γυναίκα εκτεθειμένη όταν ο άνδρας διαλύει τον γάμο. Ωστόσο, η δολοφονία των παιδιών δεν γίνεται ηθικά αποδεκτή επειδή προηγήθηκε αδικία. Η καταπίεση εξηγεί την οργή, αλλά δεν καταργεί την ευθύνη. Γι' αυτό οι πιο προσεκτικές αναγνώσεις αποφεύγουν να μετατρέψουν τη μορφή αυτή είτε σε καθαρό φεμινιστικό σύμβολο είτε σε απλή εγκληματική φύση (Ertugrul, 2023, σ. 84–87· Swift, 2021., σ. 318–322).

Η συζήτηση αυτή γίνεται πιο σύνθετη αν ληφθεί υπόψη ότι, σύμφωνα με τη Foley, η *Μήδεια* δεν διαχωρίζεται απλώς σε λογική και πάθος, αλλά σε δύο ηθικούς κόσμους: από τη μία τη μητρική φροντίδα και από την άλλη την ηρωική εμμονή στην τιμή και στην εκδίκηση. Η τελική της πράξη δεν είναι έκρηξη χωρίς επίγνωση· είναι μια συνειδητή επιλογή, μέσα στην οποία η ίδια υποτάσσει τη μητρική της πλευρά στην ανάγκη να καταστρέψει τον Ιάσονα ολοκληρωτικά (Foley, 2001, σ. 243–269).

Η Rouros προσθέτει ότι η ευριπίδεια *Μήδεια* ξεχωρίζει επειδή, μετά την παιδοκτονία, αποφεύγει τις συνηθισμένες μορφές τιμωρίας που θα ανέμενε κανείς σε μια τραγική

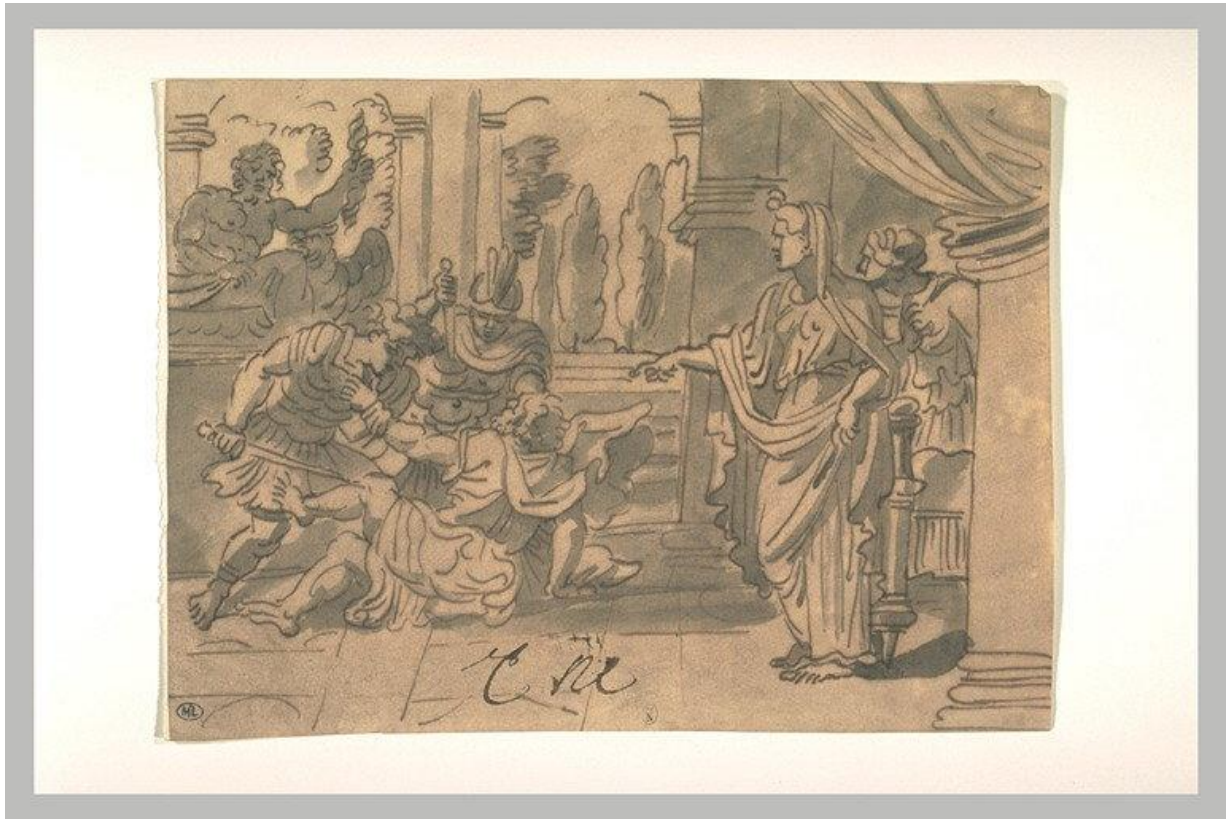
ή δικαιοκή λογική: δίκη, θάνατο, αυτοκτονία, εξορία ως τιμωρία ή μεταμόρφωση. Το άρμα του Ήλιου τη μεταφέρει έξω από την άμεση ανθρώπινη ανταπόδοση και έτσι η τραγωδία αφήνει ανοιχτό το σκάνδαλο μιας μητέρας που διαφεύγει, ακριβώς τη στιγμή που έχει διαπράξει το πιο ακραίο οικογενειακό έγκλημα (Pouros, 2019, σ. 231–238).

Η τραγωδία επιτρέπει στη γυναικεία φωνή να εκφράσει μια αλήθεια για τη θέση των γυναικών, αλλά ταυτόχρονα δείχνει πώς αυτή η αλήθεια παραμορφώνεται όταν ενώνεται με την απόλυτη εκδίκηση. Ο λόγος της είναι αναγκαίος, γιατί αποκαλύπτει την αδικία που ο Ιάσοντας επιχειρεί να παρουσιάσει ως λογική επιλογή. Η πράξη της, όμως, είναι καταστροφική, επειδή στρέφεται εναντίον εκείνων που δεν ευθύνονται για την προδοσία. Η δύναμη του έργου βρίσκεται ακριβώς στο ότι δεν επιτρέπει στον θεατή να κρατήσει μόνο τη μία πλευρά: η καταγγελία μπορεί να είναι δίκαιη, αλλά η πράξη παραμένει αδικαιολόγητη (Swift, 2021, σ. 318–322· Ertugrul, 2023, σ. 84–87).

Τελικά, η τραγική μορφή δεν περιορίζεται στη γυναίκα που εκδικείται τον Ιάσωνα. Μέσα από αυτήν εξετάζεται τι συμβαίνει όταν η αδικία, η απομόνωση, η ταπείνωση και η ανάγκη τιμής συναντούν μια βούληση ικανή να φτάσει μέχρι το άκρο. Η παιδοκτονία δεν ακυρώνει το γεγονός ότι προηγήθηκε αδικία, αλλά καταστρέφει κάθε δυνατότητα ηθικής δικαίωσης. Η μορφή αυτή φεύγει νικήτρια και συνάμα κατεστραμμένη. Το διπλό τέλος, όπου η υπεροχή συνυπάρχει με τη φρίκη, διατηρεί τη σκηνική της παρουσία τόσο ζωντανή και τόσο δύσκολη μέσα στην ιστορία της τραγωδίας (Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53· Easterling, 1977, σ. 189–197).

Η τελική εντύπωση που αφήνει το έργο είναι η αντοχή της αντίφασης. Το πρόσωπο που βρίσκεται στο κέντρο της τραγωδίας είναι αδικημένο, αλλά δεν είναι αθώο· είναι μητέρα, αλλά σκοτώνει τα παιδιά του· είναι ξένο και ευάλωτο, αλλά γίνεται πανίσχυρο· μιλά για την καταπίεση των γυναικών, αλλά η ίδια του η πράξη συντρίβει κάθε δυνατότητα απλής εξιδανίκευσης. Αυτή η αντίφαση δεν αποτελεί αδυναμία του έργου. Είναι ο λόγος για τον οποίο η μορφή παραμένει μία από τις πιο ανησυχητικές και ζωντανές παρουσίες της αρχαίας τραγωδίας (Παπαδάκη, 2022, σ. 52–53· Swift, 2021, σ. 315–322).

## 6. Κλυταιμνήστρα: Πένθος, δόλος και τίσις



Εικ. 5 Michel II Corneille, *Clytemnestre faisant assassiner Agamemnon*, 17ος αι., σχέδιο με πένα, καστανή μελάνη, γκρίζο lavis και ερυθρά κιμωλία, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, αρ. ευρ. INV 25587, Recto.

Πηγή: Musée du Louvre,  
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020011717>

### 6.1 Πένθος, Εξουσία και Κύκλος Ενοχής στην *Ορέστεια* του Αισχύλου

Η Κλυταιμνήστρα αποτελεί μία από τις ισχυρότερες και πιο σύνθετες γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου δεν εμφανίζεται απλώς ως η γυναίκα που δολοφονεί τον σύζυγό της. Η μορφή της συμπυκνώνει μια ολόκληρη αλυσίδα παλαιών εγκλημάτων, οικογενειακών καταρών, πολιτικών ανατροπών, έμφυλων συγκρούσεων και ηθικών αδιεξόδων. Ο φόνος του Αγαμέμνονα δεν μπορεί να ερμηνευθεί μόνο ως ατομική πράξη μίσους ούτε αποκλειστικά ως μητρική εκδίκηση για τη θυσία της Ιφιγένειας. Αποτελεί συγχρόνως πράξη προσωπική, οικογενειακή, πολιτική και θρησκευτική, καθώς συνδέεται με τη Δίκη, τις Ερινύες και την κληρονομική κατάρα του οίκου των Ατρειδών. Γι' αυτό η



Κλυταιμνήστρα δεν χωρά σε μια μονοσήμαντη ερμηνεία. Είναι μητέρα που πενθεί, σύζυγος που αισθάνεται προδομένη, βασίλισσα που ασκεί εξουσία, φόνισσα που εκδικείται και μορφή που τελικά εγκλωβίζεται στον ίδιο κύκλο αίματος που επιχειρεί να ελέγξει (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1072–1330, 1372–1576· Lesky, 2003, σσ. 193–195).

Σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση, η Κλυταιμνήστρα είναι κόρη του Τυνδάρεω και της Λήδας και αδελφή της Ελένης και των Διοσκούρων, ενώ σε διαφορετικές γενεαλογικές παραδόσεις συνδέεται επίσης με την Τιμάνδρα, τη Φοίβη και τη Φιλονόη. Ο γάμος της με τον Αγαμέμνονα την εντάσσει στον οίκο των Ατρείδων, ενώ παιδιά τους θεωρούνται ο Ορέστης, η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα και η Χρυσόθεμις (Ψευδο-Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 3.10.6· *Επιτομή* 2.16). Η μυθολογική αυτή καταγωγή δεν λειτουργεί απλώς ως γενεαλογική πληροφορία. Προετοιμάζει το έδαφος για να κατανοηθεί η Κλυταιμνήστρα ως πρόσωπο που βρίσκεται στο κέντρο δύο ισχυρών κόσμων: από τη μία πλευρά του οίκου των Τυνδαριδών, με τη βαριά σκιά της Ελένης και του Τρωικού Πολέμου, και από την άλλη του οίκου των Ατρείδων, όπου η εξουσία, η κληρονομική ενοχή και η εκδίκηση μεταδίδονται από γενιά σε γενιά (Νικολετσέα, 2018, σ. 87). Η τριλογία του Αισχύλου επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την ηρωίδα σε διαφορετικά, διαδοχικά επίπεδα. Στον *Αγαμέμνονα* δεσπόζει ως ζωντανή και ενεργητική παρουσία. Ελέγχει το παλάτι, διαμορφώνει τη δημόσια εικόνα της, οργανώνει τον φόνο, χειρίζεται επιδέξια τον λόγο και επιβάλλεται σκηνικά απέναντι στους γέροντες του Χορού, στον Αγαμέμνονα και στην Κασσάνδρα (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 258–316, 905–957, 1035–1068, 1372–1447· Lesky, 2003, σσ. 193–195). Στις *Χοηφόρους* η παρουσία της συνδέεται με το προφητικό όνειρο, τον φόβο της ανταπόδοσης και την τελική σύγκρουσή της με τον Ορέστη, η οποία οδηγεί στον θάνατό της (Αισχύλος, *Χοηφόροι*, στ. 523–550, 885–930, 973–1006). Στις *Ευμενίδες* επιστρέφει πλέον ως φάντασμα, ξυπνά τις Ερινύες και απαιτεί από αυτές να εκδικηθούν τον μητροκτόνο γιο της. Η παρουσία της, επομένως, δεν τελειώνει με τον θάνατό της, αλλά συνεχίζει να ενεργεί μέσα στο δράμα ως μνήμη, κατηγορία, ηθική διεκδίκηση και απειλή (Αισχύλος, *Ευμενίδες*, στ. 94–139· Shilo, 2018, σσ. 533–535).

## 6.2 Από την αναμονή στην παγίδα: η πορεία προς τον φόνο

Πριν ακόμη εμφανιστεί στη σκηνή, η παρουσία της γίνεται αισθητή σε ολόκληρο το παλάτι. Ο φύλακας περιμένει νύχτα και μέρα το φωτεινό σήμα που θα αναγγείλει την

πτώση της Τροίας, όμως η αγωνία του δεν αφορά μόνο την επιστροφή του βασιλιά. Στα λόγια του διακρίνεται η αίσθηση ότι ο οίκος έχει αλλάξει κατά την πολυετή απουσία του Αγαμέμνονα και ότι πίσω από τη φαινομενική ηρεμία κρύβεται κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί ανοιχτά. Όταν οι φρυκτωρίες μεταφέρουν το μήνυμα της νίκης, εκείνη είναι η πρώτη που κατανοεί και αξιοποιεί την πληροφορία. Η άφιξη του στρατού δεν την αιφνιδιάζει, αποτελεί τη στιγμή για την οποία έχει προετοιμαστεί. Έτσι, από την αρχή του έργου, η αναμονή δεν είναι παθητική. Μετατρέπεται σε έλεγχο του χρόνου, της πληροφορίας και του χώρου μέσα στον οποίο θα επιστρέψει ο νικητής (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1–39, 258–316).

Η εξουσία της διακρίνεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο απευθύνεται δημόσια στους γέροντες του Χορού. Δεν απολογείται για την παρουσία της, ούτε διστάζει να αναλάβει τον ρόλο του προσώπου που γνωρίζει· αποφασίζει και ανακοινώνει. Η δυσπιστία που αρχικά προκαλεί η είδηση των φρυκτωριών συνδέεται και με το φύλο της, ωστόσο, η λεπτομερής περιγραφή της διαδρομής του φωτεινού μηνύματος ακυρώνει την εικόνα μιας γυναίκας που παρασύρεται από εύκολη συγκίνηση. Η βασίλισσα παρουσιάζεται ως νους ψύχραιμος και οργανωτικός, ικανός να σχεδιάζει πολύπλοκες κινήσεις και να επιβάλλει τη δική της εκδοχή των γεγονότων. Η πολιτική της παρουσία, η οργάνωση των σημάτων και η αποφασιστική στάση απέναντι στον Χορό συνδέονται με χαρακτηριστικά που η πατριαρχική κοινωνία απέδιδε συνήθως στον ανδρικό κόσμο (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 258–316· Νικολετσέα, 2018, σσ. 113–116· Pomeroy, 1994, σ. 99).

Η δυσπιστία των γερόντων απέναντι στα νέα που μεταφέρει δεν οφείλεται μόνο στην αβεβαιότητα της πληροφορίας, αλλά και στις στερεοτυπικές αντιλήψεις για τη γυναικεία φύση. Θεωρούν ότι μια γυναίκα μπορεί εύκολα να παρασυρθεί από φήμες, όνειρα και ανεπιβεβαίωτες ειδήσεις. Εκείνη, όμως, γνωρίζει αυτή την υποτίμηση και την αξιοποιεί προς όφελός της: αφήνει τους άνδρες να αμφιβάλλουν για την κρίση της, ενώ στο παρασκήνιο διατηρεί τον πλήρη έλεγχο της πληροφορίας και του σχεδίου της (Νικολετσέα, 2018, σσ. 95–96).

Πίσω από αυτή την αυτοκυριαρχία υπάρχει, όμως, ένα παλαιό τραύμα. Η θυσία της Ιφιγένειας έχει προηγηθεί της έναρξης του πολέμου και βαραίνει τον οίκο πολύ πριν από την επιστροφή του στρατού. Ο Χορός ανακαλεί την εικόνα της νεαρής κοπέλας που σηκώνεται πάνω από τον βωμό, με το στόμα φιμωμένο, για να μην ακουστεί η



κατάρα της. Η ανάμνηση αυτή δεν λειτουργεί ως απλή πληροφορία για το παρελθόν, προετοιμάζει το ηθικό έδαφος πάνω στο οποίο θα στηριχθεί η εκδίκηση. Για τη μητέρα που έμεινε πίσω, ο Αγαμέμνων δεν είναι μόνο ο αρχηγός της ελληνικής εκστρατείας. Είναι ο πατέρας που δέχθηκε να προσφέρει το παιδί του, ώστε να φυσήξει ο ούριος άνεμος και να ξεκινήσουν τα πλοία. Το πένθος δεν εκδηλώνεται ως αδυναμία, αλλά παραμένει κρυμμένο, ωριμάζει και μετατρέπεται σταδιακά σε βούληση τιμωρίας (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 205–247).

Όταν ο στρατηγός φτάνει επιτέλους στο Άργος, η δημόσια εικόνα της νίκης συγκρούεται με όσα έχουν συσσωρευτεί μέσα στο παλάτι. Εκείνος επιστρέφει ως κατακτητής της Τροίας, περιβαλλόμενος από κύρος και πολεμική δόξα. Δίπλα του, όμως, βρίσκεται η Κασσάνδρα, αιχμάλωτη πριγκίπισσα και προφήτισσα. Η παρουσία της προσθέτει στη μητρική πληγή και μια νέα συζυγική προσβολή. Ο άνδρας εισέρχεται στον οίκο του έχοντας μαζί του μια γυναίκα που αποτελεί ταυτόχρονα λάφυρο, σύντροφο και ζωντανή υπενθύμιση της εξουσίας του πάνω στις ηττημένες γυναίκες. Η σύζυγος που τον περιμένει δεν εκφράζει αμέσως την οργή της. Επιλέγει να φορέσει τη μάσκα της αφοσιωμένης γυναίκας και να μετατρέψει την υποδοχή σε παράσταση, μέσα στην οποία κάθε λέξη και κάθε κίνηση οδηγούν προς ένα ήδη αποφασισμένο τέλος (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 810–854, 1035–1068, 1431–1447· Νικολετσέα, 2018, σσ. 99–103).

Πριν ακόμη εμφανιστεί ο βασιλιάς, έχει ήδη προετοιμάσει τον ρόλο που θα υποδυθεί μπροστά στους άλλους. Απέναντι στον Κήρυκα και στον Χορό παρουσιάζεται ως η πιστή σύζυγος που περιμένει με λαχτάρα την επιστροφή του άνδρα της. Οι δηλώσεις πίστης και αφοσίωσης είναι σκόπιμα υπερβολικές και συγκροτούν ένα ολοκληρωμένο προσωπείο, πίσω από το οποίο αποκρύπτεται η πραγματική της πρόθεση. Η προσποίηση δεν αποτελεί στιγμιαίο ψέμα, αλλά βασικό μέρος της στρατηγικής της (Νικολετσέα, 2018, σ. 97).

Ο λόγος της υποδοχής είναι κατασκευασμένος ώστε να ακούγεται ως εξομολόγηση πίστης. Μιλά για τα χρόνια της μοναξιάς, για τις φήμες που την έκαναν να φοβάται μήπως ο άνδρας της είχε σκοτωθεί, για τα δάκρυα και την αγωνία της. Όλα όσα λέει μπορούν να γίνουν πιστευτά, επειδή αντλούν τη δύναμή τους από συναισθήματα που θα περίμενε κανείς από μια σύζυγο ύστερα από τόσο μακρά απουσία. Παράλληλα, όμως, η υπερβολή, η τελετουργική ακρίβεια και η επίμονη σκηνοθεσία

αποκαλύπτουν ότι δεν πρόκειται για αυθόρμητη χαρά. Η γλώσσα της καλύπτει το σχέδιο μέχρι να φτάσει η κατάλληλη στιγμή. Δεν πληροφορεί απλώς, δημιουργεί μια πραγματικότητα μέσα στην οποία ο Αγαμέμνων καλείται να κινηθεί όπως ακριβώς εκείνη επιθυμεί.

Η σκηνή των πορφυρών υφασμάτων είναι το καθαρότερο παράδειγμα αυτής της δύναμης. Ο βασιλιάς αντιλαμβάνεται ότι το να πατήσει πάνω σε τόσο πολύτιμα υφάσματα μπορεί να θεωρηθεί πράξη υπερβολής και να προκαλέσει τον φθόνο των θεών. Η γυναίκα που τον υποδέχεται δεν τον διατάζει άμεσα. Τον κολακεύει, τον προκαλεί, δοκιμάζει την αυτοεικόνα του και μετατρέπει τον δισταγμό του σε αμφιβολία για την ίδια του την ανδρεία. Η λεκτική αναμέτρηση εξελίσσεται σαν αργή παγίδα. Κάθε απάντησή του περιορίζει τις επιλογές του, ώσπου τελικά υποχωρεί και βαδίζει προς το εσωτερικό του παλατιού. Εξωτερικά μοιάζει να αποδέχεται μια τιμητική υποδοχή, δραματουργικά έχει ήδη παραδώσει τον έλεγχο. Ο κατακτητής μπαίνει στον οίκο του ως νικητής, αλλά η σκηνική του ήττα έχει συντελεστεί πριν ακόμη κλείσουν πίσω του οι πύλες (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 905–957· Lesky, 2003, σ. 193· Pomeroy, 1994, σ. 99).

Η υποχώρηση του Αγαμέμνονα μπροστά στα πορφυρά υφάσματα αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη νίκη της απέναντί του. Με προσεκτικές ερωτήσεις, ειρωνεία και κολακεία, κατορθώνει να παρουσιάσει τη δική του ήττα ως ένδειξη βασιλικής μεγαλοπρέπειας. Ο άνδρας που επέστρεψε ως κατακτητής της Τροίας χάνει πρώτα τη λεκτική αναμέτρηση και κατόπιν οδηγείται, με τη θέλησή του, στο εσωτερικό του παλατιού. Η αντιστροφή των ρόλων έχει ήδη ολοκληρωθεί πριν ακόμη πραγματοποιηθεί ο φόνος (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 931–943· Νικολετσέα, 2018, σσ. 99–100).

Η πειθώ δεν είναι εδώ διακοσμητικό χαρακτηριστικό· αποτελεί μορφή δράσης. Η βασίλισσα δεν διαθέτει τη σωματική ισχύ ενός πολεμιστή, αλλά ελέγχει τον ρυθμό της σκηνής, τις προσδοκίες των παρευρισκόμενων και τη δημόσια εικόνα του συζύγου της. Εκείνος νομίζει ότι αποφασίζει ελεύθερα, ενώ στην πραγματικότητα ακολουθεί ένα μονοπάτι που έχει σχεδιαστεί για να τον οδηγήσει εκεί όπου δεν θα μπορεί πλέον να αμυνθεί. Το ίδιο το παλάτι μεταβάλλεται έτσι από τόπο επιστροφής σε χώρο εγκλωβισμού. Η διαδρομή από το άρμα ως το εσωτερικό του οίκου είναι σύντομη, αλλά μέσα της συμπυκνώνεται ολόκληρη η αντιστροφή των ρόλων: ο

πολεμιστής που διοικούσε στρατεύματα καθοδηγείται τώρα από τη γυναίκα που άφησε πίσω του.

Η Κασσάνδρα παραμένει έξω από αυτή τη σκηνοθεσία περισσότερο από όλους. Όταν δέχεται την εντολή να κατέβει από το άρμα και να εισέλθει στο παλάτι, δεν απαντά. Η σιωπή της δεν προέρχεται από άγνοια. Αντίθετα, είναι η μόνη που βλέπει καθαρά όσα έχουν συμβεί και όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Γνωρίζει την ιστορία του οίκου, αναγνωρίζει το παλαιό αίμα και προφητεύει τον δικό της θάνατο μαζί με εκείνον του βασιλιά. Για πρώτη φορά, η γυναίκα που συνήθως κυριαρχεί μέσω του λόγου βρίσκεται απέναντι σε ένα πρόσωπο που δεν πείθεται και δεν συμμετέχει στο παιχνίδι της. Η αδυναμία επικοινωνίας ανάμεσα στις δύο μορφές δεν μειώνει την ένταση· την αυξάνει, επειδή η μία γνωρίζει και δρα, ενώ η άλλη γνωρίζει αλλά δεν μπορεί να αποτρέψει την καταστροφή (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1035–1068, 1072–1330· Mossman, 2005, σσ. 352–354).

Μέσα από τις προφητείες της αιχμάλωτης, το παλάτι παύει να είναι απλώς ο τόπος ενός επικείμενου φόνου. Αναδεικνύεται ως χώρος όπου το παρελθόν δεν έχει ποτέ πραγματικά πεθάνει. Ο Ατρέας, ο Θυέστης, τα δολοφονημένα παιδιά, η Ιφιγένεια και ο πόλεμος συνυπάρχουν σαν αόρατες παρουσίες. Η απόφαση της βασίλισσας ανήκει στην ίδια, αλλά εντάσσεται σε μια ιστορία πολύ παλαιότερη από την προσωπική της οργή. Στην αισχύλεια σύνθεση, η ανθρώπινη βούληση και η υπερφυσική ανταπόδοση δεν αποκλείουν η μία την άλλη. Ο φόνος είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένου σχεδίου, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως ακόμη ένας κρίκος στην κατάρα των Ατρείδων. Αυτή η διπλή αιτιότητα δεν απαλλάσσει την Κλυταιμνήστρα, αλλά καθιστά την ευθύνη της βαθύτερα τραγική, επειδή επιλέγει ελεύθερα να συνεχίσει ακριβώς τον κύκλο μέσα στον οποίο πιστεύει ότι αποδίδει δικαιοσύνη (Saïd, 2005, σσ. 224–225).

Ο θάνατος του Αγαμέμνονα δεν παρουσιάζεται μπροστά στα μάτια των θεατών. Ακούγεται η κραυγή του από το εσωτερικό και, όταν οι πύλες ανοίγουν, η εικόνα έχει ήδη ολοκληρωθεί. Πάνω από τα δύο σώματα στέκεται εκείνη που μέχρι τότε έκρυβε τις προθέσεις της. Δεν αρνείται, δεν μεταθέτει την ευθύνη και δεν ζητά συγχώρεση. Αντίθετα, περιγράφει με ακρίβεια το σχέδιο, το αζεπέραστο δίχτυ και τα χτυπήματα που κατάφεραν την τελική πτώση. Η στιγμή αυτή αποτελεί την πλήρη αποκάλυψη του προσώπου που κρυβόταν πίσω από την πιστή σύζυγο. Η μάσκα εγκαταλείπεται

και ο λόγος της υποδοχής αντικαθίσταται από τον λόγο της δημόσιας ομολογίας (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1343–1406· Lesky, 2003, σσ. 194–195).

Το δίχτυ με το οποίο παγιδεύεται ο βασιλιάς αποτελεί το υλικό ισοδύναμο της γλωσσικής παγίδας που προηγήθηκε. Το ύφασμα δεν του επιτρέπει ούτε να διαφύγει ούτε να αμυνθεί, ενώ η παρομοίωση με ψάρι ή με θήραμα ακυρώνει την πολεμική του ταυτότητα. Ο άνθρωπος που κατέκτησε την Τροία δεν πέφτει σε ανοιχτή μάχη, αλλά μέσα στο ίδιο του το σπίτι, τυλιγμένος σε ένα πλέγμα που έχει υφάνει η σύζυγός του. Έτσι, η επιστροφή του νικητή ολοκληρώνεται ως τελετουργική ανατροπή της δόξας του. Το όπλο δεν είναι μόνο η λεπίδα που επιφέρει τα χτυπήματα· είναι ολόκληρη η προηγούμενη σκηνοθεσία, από τις φρυκτωρίες και τα πορφυρά υφάσματα έως το κλείσιμο των πυλών (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1372–1392, 1489–1496).

Η εμφάνιση του Αίγισθου αργότερα δεν μειώνει την πρωτοκαθεδρία της. Εκείνος προσπαθεί να παρουσιάσει τον φόνο ως αποκατάσταση των παλαιών εγκλημάτων του Ατρέα και να επιβάλει την εξουσία του απέναντι στον Χορό. Ωστόσο, φτάνει όταν η πράξη έχει ήδη ολοκληρωθεί. Δεν έχει οργανώσει την υποδοχή, δεν έχει παραπλανήσει τον βασιλιά και δεν έχει σταθεί πάνω από τα σώματα για να αναλάβει δημόσια τον φόνο. Η δραματική βαρύτητα ανήκει στη γυναίκα που σχεδίασε, περίμενε και εκτέλεσε. Ακόμη και στο τέλος, όταν οι γέροντες και ο Αίγισθος ετοιμάζονται να συγκρουστούν, εκείνη παρεμβαίνει για να συγκρατήσει τη νέα αιματοχυσία, σαν να διατηρεί μέχρι την τελευταία στιγμή τον έλεγχο της σκηνής και του παλατιού (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1577–1673· Lesky, 2003, σ. 195· Νικολετσέα, 2018, σσ. 113–116· Pomeroy, 1994, σ. 99).

Μετά τη δολοφονία δεν αποσύρεται ούτε επιχειρεί να κρύψει την ευθύνη της. Εμφανίζεται μπροστά στον Χορό πάνω από τα σώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, περιγράφει με λεπτομέρειες την πράξη και προβάλλει δημόσια τη δική της εκδοχή της δικαιοσύνης. Αντίθετα, ο Αίγισθος εμφανίζεται αργότερα και δέχεται την περιφρόνηση των γερόντων, επειδή σχεδίασε την εκδίκηση χωρίς να τολμήσει να πραγματοποιήσει ο ίδιος τον φόνο. Η αντιπαράθεση αυτή εντείνει την αντιστροφή των έμφυλων ρόλων: η γυναίκα αναλαμβάνει την πράξη και την εξουσία, ενώ ο άνδρας παραμένει στη σκιά της (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1372–1406, 1577–1635· Νικολετσέα, 2018, σσ. 106–107, 113).

### 6.3 Μητέρα, βασίλισσα και φόνισσα: εξουσία, ενοχή και τραγική αμφισημία

Η πορεία προς τον φόνο αποκαλύπτει ένα πρόσωπο που δεν εξαντλείται σε μία μόνο ιδιότητα. Είναι μητέρα που δεν ξέχασε την Ιφιγένεια, σύζυγος που βιώνει την επιστροφή της Κασσάνδρας ως νέα ταπείνωση, βασίλισσα που κυβερνά κατά την απουσία του άνδρα της και δράστρια που διεκδικεί την πράξη ως δική της. Οι ταυτότητες αυτές δεν διαδέχονται απλώς η μία την άλλη, συνυπάρχουν και συγκρούονται μέσα της. Το πένθος παρέχει το ηθικό επιχείρημα, η πολιτική θέση τα μέσα, η γλώσσα τον τρόπο και η βία την τελική μορφή της εκδίκησης. Γι' αυτό η μορφή της αντιστέκεται τόσο στην εξιδανίκευση όσο και στην απλή καταδίκη.

Ο ισχυρότερος πυρήνας της απολογίας της παραμένει η κόρη που θυσιάστηκε. Μετά τον φόνο, δεν μιλά για την Ιφιγένεια σαν να ανασύρει βιαστικά ένα πρόσχημα. Την παρουσιάζει ως το παιδί για το οποίο ο πατέρας πλήρωσε με το ίδιο του το αίμα. Στην οπτική της μητέρας, η πράξη έχει τη μορφή ανταπόδοσης. Εκείνος έσφαξε ένα αθώο κορίτσι και τώρα συναντά την τιμωρία που του αναλογεί. Η εικόνα αυτή δίνει στην εκδίκηση πραγματικό ανθρώπινο βάθος, αλλά δεν την καθιστά αυτόματα δίκαιη. Η νεκρή κόρη δεν επιστρέφει και ο οίκος δεν θεραπεύεται. Αντίθετα, δίπλα στο παλαιό αίμα προστίθενται ο Αγαμέμνων και η Κασσάνδρα, ενώ η επόμενη γενιά καλείται να απαντήσει με νέο φόνο (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1412–1425, 1521–1529).

Η συζυγική προσβολή λειτουργεί δίπλα στο μητρικό τραύμα, χωρίς να το αντικαθιστά. Η Κασσάνδρα αποτελεί το ορατό σημάδι ενός άνδρα που επιστρέφει από τον πόλεμο θεωρώντας αυτονόητο ότι μπορεί να εισαγάγει στον οίκο μια αιχμάλωτη γυναίκα. Η βασίλισσα, όταν αναφέρεται στη νεκρή προφήτισσα, δεν αποκρύπτει την εχθρότητά της. Τη συνδέει με το κρεβάτι του Αγαμέμνονα και παρουσιάζει τον κοινό τους θάνατο ως συμπλήρωμα της εκδίκησης. Ωστόσο, η ζήλια από μόνη της δεν εξηγεί το μέγεθος του σχεδίου. Προστίθεται σε ένα ήδη διαμορφωμένο αίσθημα προδοσίας, μέσα στο οποίο η θυσία της κόρης, η μακρά απουσία και η δημόσια επίδειξη της αιχμάλωτης συνθέτουν μία ενιαία εμπειρία ταπείνωσης και εγκατάλειψης (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1431–1447).

Ως βασίλισσα, υπερβαίνει τα όρια που η κοινωνική τάξη όριζε για μια γυναίκα του οίκου. Δεν περιμένει σιωπηλά, δεν αφήνει άλλους να αποφασίσουν και δεν παραμένει στο περιθώριο της δημόσιας ζωής. Διαχειρίζεται την πληροφορία, συνομιλεί με τον Χορό, οργανώνει την τελετουργία της υποδοχής και εμφανίζεται μετά το έγκλημα ως

το πρόσωπο που ελέγχει τόσο τον λόγο όσο και την εξουσία. Η αισχύλεια μορφή υιοθετεί χαρακτηριστικά του κυρίαρχου φύλου: πολιτική ισχύ, στρατηγικό σχεδιασμό, δημόσια αυτοπεποίθηση και ικανότητα να επικρατεί απέναντι στον ίδιο τον βασιλιά. Η «ανδρόφρων» διάστασή της δεν σημαίνει ότι παύει να είναι γυναίκα, αλλά αποκαλύπτει τον φόβο που προκαλεί μια γυναίκα όταν οικειοποιείται λειτουργίες και εξουσίες τις οποίες ο κόσμος της τραγωδίας θεωρεί ανδρικές (Νικολετσέα, 2018, σσ. 99–103, 113–116· Pomeroy, 1994, σ. 99).

Αυτή η αντιστροφή γίνεται ιδιαίτερα φανερή στη σχέση με τον Αίγισθο. Εκείνος είναι ο άνδρας που τυπικά θα μπορούσε να εμφανίζεται ως αρχηγός της συνωμοσίας και νέος κυρίαρχος του παλατιού. Στη σκηνή, όμως, η πρωτοβουλία και η αποτελεσματικότητα ανήκουν αλλού. Ο εραστής της έρχεται μετά το έγκλημα, επικαλείται τη δική του οικογενειακή εκδίκηση και απειλεί τον Χορό. Εκείνη έχει ήδη κάνει όλα όσα καθορίζουν την έκβαση. Έχει υφάνει το σχέδιο, έχει οδηγήσει το θύμα στο εσωτερικό και έχει εμφανιστεί μπροστά στην πόλη ως αυτουργός. Το ζεύγος αντιστρέφει τις αναμενόμενες έμφυλες θέσεις, αφού ο άνδρας μοιάζει περισσότερο με πολιτικό επωφελούμενο, ενώ η γυναίκα φέρει το βάρος της δράσης (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1372–1447, 1577–1673· Lesky, 2003, σ. 195· Νικολετσέα, 2018, σσ. 99–103, 113–116· Pomeroy, 1994, σ. 99).

Η πιο ισχυρή μορφή εξουσίας της βρίσκεται, ωστόσο, στη γλώσσα. Από την πρώτη δημόσια εμφάνιση έως την ομολογία του φόνου, δεν υπάρχει απόσταση ανάμεσα στον λόγο και στην πράξη. Με τις φρυκτωρίες ελέγχει τη γνώση· με την υποδοχή κατασκευάζει την εικόνα της πιστής συζύγου· με τα πορφυρά υφάσματα μετατρέπει την πειθώ σε παγίδα· απέναντι στην Κασσάνδρα χρησιμοποιεί την προσταγή και, πάνω από τα σώματα, εγκαταλείπει την προσποίηση για να οικειοποιηθεί ανοιχτά την πράξη. Η διαδρομή αυτή κάνει τη γλώσσα της να μοιάζει με νήμα που συνδέει όλες τις σκηνές. Δεν μιλά απλώς καλά· σκηνοθετεί ανθρώπους και γεγονότα μέσω των λέξεων.

Η σαγήνη που ασκεί ως θεατρική μορφή προέρχεται ακριβώς από αυτή τη σύνδεση ευφυΐας και κινδύνου. Ο θεατής γνωρίζει σταδιακά ότι πίσω από τις δηλώσεις αφοσίωσης κρύβεται ο θάνατος, αλλά παρακολουθεί και τον Αγαμέμνονα να παραδίδεται στην πειθώ της. Η ανωτερότητά της στη λεκτική αναμέτρηση γεννά θαυμασμό, ακόμη και όταν ο σκοπός της προκαλεί αποτροπιασμό. Δεν είναι ένα

πρόσωπο που καταστρέφει επειδή αδυνατεί να ελέγξει το πάθος του. Αντίθετα, ελέγχει το πάθος, το μετατρέπει σε υπομονή και το χρησιμοποιεί ως δύναμη σχεδιασμού. Η ψυχραιμία της δεν αναιρεί την οδύνη· την κάνει περισσότερο απειλητική, επειδή αποδεικνύει ότι το τραύμα έχει γίνει σταθερή βούληση (Νικολετσέα, 2018, σσ. 99–103).

Η βία που ακολουθεί είναι εξίσου οργανωμένη. Το δίκτυ, τα τρία χτυπήματα και η έκθεση των σωμάτων δεν συνιστούν μια τυχαία έκρηξη οργής. Αποτελούν το τέλος μιας τελετουργίας που έχει αρχίσει πολύ νωρίτερα. Η ίδια χρησιμοποιεί εικόνες θυσίας, κυνηγιού και παγίδας, σαν να αντιστρέφει πάνω στον στρατηγό τη μοίρα της Ιφιγένειας και ταυτόχρονα να τον μεταμορφώνει από κυνηγό σε θήραμα. Ο Αγαμέμνων χάνει τη δυνατότητα να πολεμήσει, ενώ η γυναίκα που θεωρούνταν αποκλεισμένη από το πεδίο της μάχης δημιουργεί μέσα στον οίκο το δικό της πεδίο υπεροχής. Το παλάτι γίνεται ο χώρος όπου η ανδρική δόξα ακυρώνεται από μια μορφή βίας που στηρίζεται στον δόλο, στη γνώση και στον έλεγχο του εσωτερικού χώρου (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1372–1406, 1489–1496).

Μετά την πράξη, δεν εμφανίζεται ως άνθρωπος που έχει χάσει την αυτοσυνείδησή του. Δηλώνει ότι το σχέδιο υπήρχε από παλιά, αδιαφορεί για την καταδίκη του Χορού και απαιτεί να μην αντιμετωπιστεί ως άμυαλη γυναίκα. Η δημόσια αυτοπαρουσίασή της είναι σχεδόν προκλητική: δεν ζητά να δικαιολογηθεί λόγω αδυναμίας, αλλά να κριθεί ως συνειδητός δράστης. Με αυτόν τον τρόπο διεκδικεί όχι μόνο το φόνο, αλλά και το δικαίωμα να του δώσει νόημα. Παρουσιάζει τον εαυτό της ως όργανο ανταπόδοσης, επιχειρώντας να μετατρέψει την προσωπική πράξη σε εφαρμογή δικαιοσύνης (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1372–1425· Lesky, 2003, σσ. 194–195).

Εδώ βρίσκεται και το βαθύτερο ηθικό αδιέξοδο. Η καταγγελία της απέναντι στον Αγαμέμνονα έχει πραγματική βάση. Η Ιφιγένεια υπήρξε θύμα μιας πατρικής απόφασης, η παρουσία της Κασσάνδρας φανερώνει τη συζυγική προσβολή, ενώ οι προφητείες της ανασύρουν τα παλαιά εγκλήματα που βαραίνουν τον οίκο των Ατρειδών. Ωστόσο, το γεγονός ότι η οργή της είναι κατανοητή δεν σημαίνει ότι ο φόνος μετατρέπεται σε καθαρή δικαιοσύνη. Η αυτοδικία δεν κλείνει τον λογαριασμό του αίματος, αλλά δημιουργεί έναν καινούργιο. Τιμωρεί έναν πατέρα που θυσίασε το παιδί του, αλλά με την πράξη της παραδίδει τα δικά της παιδιά σε ένα νέο χρέος



εκδίκησης (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1072–1330, 1412–1447· Saïd, 2005, σσ. 224–225).

Η αρχή «δράσαντα παθεῖν» προσφέρει στην τριλογία έναν νόμο ανταπόδοσης, αλλά ο Αγαμέμνων δείχνει ήδη το αδιέξοδό του. Εκείνος πληρώνει για την Ιφιγένεια και για τη βία του πολέμου. Η γυναίκα που τον τιμωρεί, όμως, γίνεται αμέσως ο επόμενος ένοχος. Κάθε πράξη μπορεί να εμφανιστεί ως απάντηση σε μια προηγούμενη αδικία και συγχρόνως ως αρχή μιας νέας. Η κατάρα του οίκου δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από τις ανθρώπινες επιλογές· πραγματοποιείται μέσα από αυτές. Γι' αυτό η ευθύνη της παραμένει ακέραη, ακόμη κι αν η απόφασή της συνδέεται με ένα ευρύτερο πλέγμα θεϊκής και οικογενειακής ανταπόδοσης (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1560–1564· Saïd, 2005, σσ. 224–225).

Δεν μπορεί, επομένως, να τοποθετηθεί με ασφάλεια ούτε στην κατηγορία του απόλυτου θύματος, ούτε σε εκείνη του απλού τέρατος. Η πρώτη ερμηνεία θα υποβάθμιζε την προμελέτη, την πολιτική φιλοδοξία και την ευθύνη της για δύο φόνους. Η δεύτερη θα εξαφάνιζε το πένθος της μητέρας, την προδοσία του συζύγου και το γεγονός ότι η καταγγελία της στρέφεται εναντίον πραγματικής βίας. Η δραματική της δύναμη γεννιέται ακριβώς από την αδυναμία αυτής της εύκολης κατάταξης. Έχει δίκιο να θυμάται και να κατηγορεί, αλλά η μέθοδος που επιλέγει μετατρέπει τη μνήμη σε νέα καταστροφή (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 1372–1447· Shilo, 2018, σ. 570).

Το πάθος της δεν είναι, λοιπόν, μια ανεξέλεγκτη συναισθηματική έκρηξη. Ξεκινά από την απώλεια της Ιφιγένειας, ενισχύεται από τη συζυγική ταπείνωση και μετασχηματίζεται σε σχέδιο εξουσίας. Ο φόβος που προκαλεί δεν οφείλεται μόνο στην αγριότητα του εγκλήματος, αλλά και στην ανατροπή των ορίων: μια γυναίκα κυβερνά, μιλά δημόσια, νικά τον άνδρα στη λεκτική αναμέτρηση, οργανώνει τη βία και εμφανίζεται πρόθυμη να αναλάβει τις συνέπειες. Η ενοχή της, τέλος, δεν χρειάζεται να πάρει τη μορφή ψυχολογικής μεταμέλειας. Βρίσκεται στις συνέπειες της πράξης, στο αίμα που μένει μέσα στον οίκο και στην εκδίκηση που περνά στην επόμενη γενιά. (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 205–247, 905–957· Χοηφόροι, στ. 269–305· Pomeroy, 1994, σ. 99).

Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας (*Χοηφόροι*), ο Ορέστης επιστρέφει για να τιμωρήσει τη μητέρα που σκότωσε τον πατέρα του. Μπροστά στον θάνατο, εκείνη προβάλλει

το στήθος που τον έθρεψε και για μια στιγμή μετακινείται από τη θέση της φόνισσας στη θέση της μητέρας. Ο δισταγμός του γιου δεν εμποδίζει τη μητροκτονία, η οποία αποδεικνύει ότι το αίμα του Αγαμέμνονα δεν μπορούσε να ξεπλυθεί χωρίς να χυθεί νέο αίμα (Αισχύλος, *Χοηφόροι*, στ. 894–930, 1048–1064).

Στο τρίτο μέρος της τριλογίας (*Ευμενίδες*), εμφανίζεται για τελευταία φορά ως φάντασμα και απαιτεί από τις Ερινύες να συνεχίσουν την καταδίωξη. Ακόμη και μετά τον θάνατο, δεν εγκαταλείπει τη λογική της ανταπόδοσης. Η σύντομη αυτή παρουσία επιβεβαιώνει ότι η φωνή της εξακολουθεί να έχει ηθικό βάρος, παρότι ανήκει σε μια ένοχη νεκρή. Η δίκη του Ορέστη και η μεταμόρφωση των Ερινύων σε Ευμενίδες μεταφέρουν τελικά τη σύγκρουση από την προσωπική εκδίκηση στον θεσμό της πόλης. Έτσι, το σχέδιο που ξεκίνησε μέσα στο παλάτι οδηγεί, χωρίς εκείνη να το επιδιώκει, στην ανάγκη μιας διαφορετικής μορφής δικαιοσύνης (Αισχύλος, *Ευμενίδες*, στ. 94–139, 566–1047· Shilo, 2018, σσ. 533, 570).

Η τελική εικόνα που προκύπτει είναι εκείνη μιας μορφής σύνθετης και βαθιά αντιφατικής. Η μητέρα, η σύζυγος, η βασίλισσα και η φόνισσα δεν αποτελούν χωριστά πρόσωπα, αλλά διαφορετικές όψεις της ίδιας δραματικής ύπαρξης. Το πένθος της είναι αληθινό, η ευφυΐα της εντυπωσιακή και η καταγγελία της απέναντι στον Αγαμέμνονα ισχυρή. Την ίδια στιγμή, η επιλογή της να μετατρέψει τον πόνο σε οργανωμένο φόνο την εντάσσει στον κύκλο που πιστεύει ότι ελέγχει. Γι' αυτό παραμένει μία από τις πιο επιβλητικές γυναικείες παρουσίες της αρχαίας τραγωδίας, όχι επειδή μπορεί να εξηγηθεί εύκολα, αλλά επειδή κάθε απόπειρα αν κριθεί μονοσήμαντα αφήνει αναγκαστικά κάτι σημαντικό έξω.

## 7. Οι τέσσερις ηρωίδες σε συγκριτική ανάγνωση

Η Άλκηστη, η Δηιάνειρα, η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια ανήκουν σε διαφορετικούς μυθικούς και δραματικούς κόσμους, όμως μπορούν να διαβαστούν συγκριτικά, επειδή όλες τοποθετούνται στο κρίσιμο σημείο όπου ο οίκος, ο γάμος, η μητρότητα και η προσωπική επιθυμία συγκρούονται. Δεν πρόκειται για τέσσερις ίδιες γυναικείες μορφές με διαφορετικό όνομα. Καθεμία φωτίζει μια άλλη πλευρά της γυναικείας παρουσίας στην τραγωδία: η Άλκηστη την αυτοπροσφορά, η Δηιάνειρα την άθελη καταστροφή, η Κλυταιμνήστρα την εκδικητική μνήμη και η Μήδεια την απόλυτη υπέρβαση των ανθρωπίνων και μητρικών ορίων.

Η Άλκηστη βρίσκεται πιο κοντά στο ιδανικό της αφοσιωμένης συζύγου, αλλά η σημασία της δεν εξαντλείται σε αυτό. Η απόφασή της να πεθάνει για να σωθεί ο Άδμητος παρουσιάζεται ως πράξη αγάπης και χρέους, συγχρόνως όμως ανοίγει ένα βαθύτερο ηθικό ερώτημα: ποιο είναι το τίμημα της σωτηρίας ενός ανθρώπου, όταν αυτή στηρίζεται στον θάνατο ενός άλλου; Η ηρωίδα δεν στρέφεται εναντίον κανενός· στρέφει τη θυσία προς τον ίδιο της τον εαυτό. Έτσι, ο οίκος δεν καταστρέφεται από εκείνη, αλλά συνεχίζει να υπάρχει χάρη στην απουσία της. Η τραγικότητά της βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την αντίφαση: σώζει το σπίτι, αλλά το αφήνει σημαδεμένο από ένα κενό που κανείς δεν μπορεί να αναπληρώσει.

Η Δηιάνειρα, από την άλλη πλευρά, δεν σώζει τον άνδρα της, αλλά γίνεται άθελά της η αιτία της καταστροφής του. Η διαφορά από την Άλκηστη είναι ουσιαστική. Η μία γνωρίζει ότι πεθαίνει για να ζήσει ο άλλος· η άλλη ενεργεί πιστεύοντας ότι μπορεί να ξανακερδίσει τον Ηρακλή. Η Δηιάνειρα δεν κινείται από μίσος ούτε από διάθεση εκδίκησης. Η πράξη της γεννιέται μέσα από τον φόβο της απώλειας, την ανασφάλεια και την αγωνία ότι η Ιόλη θα πάρει τη θέση της. Το φίλτρο που χρησιμοποιεί δεν το αντιλαμβάνεται ως όργανο θανάτου, αλλά ως μέσο επιστροφής της συζυγικής αγάπης. Γι' αυτό και η δική της περίπτωση είναι ιδιαίτερα οδυνηρή: θέλει να προστατεύσει τον γάμο της, αλλά καταλήγει να σκοτώσει εκείνον που αγαπά.

Η Κλυταιμνήστρα διαφέρει ριζικά και από τις δύο. Δεν υπάρχει εδώ ούτε αυτοθυσία, ούτε πλάνη. Η πράξη της είναι συνειδητή, προετοιμασμένη και φορτισμένη από τη μνήμη της Ιφιγένειας. Ο φόνος του Αγαμέμνονα δεν παρουσιάζεται από την ίδια ως απλή βία, αλλά ως ανταπόδοση για ένα προηγούμενο έγκλημα. Η Κλυταιμνήστρα δεν δέχεται να παραμείνει η γυναίκα που θρήνησε σιωπηλά την κόρη της. Παίρνει

τον λόγο, παίρνει την εξουσία και μετατρέπει τον μητρικό πόνο σε πράξη τιμωρίας. Αν στην Άλκηστη ο οίκος σώζεται με τίμημα τη θυσία, και στη Δηιάνειρα πληγώνεται από την άγνοια, στην Κλυταιμνήστρα γίνεται χώρος αίματος, μνήμης και εκδίκησης.

Η Μήδεια οδηγεί αυτή την πορεία ακόμη πιο μακριά. Όπως και η Κλυταιμνήστρα, δεν δρα τυφλά ούτε αγνοεί το βάρος της πράξης της. Γνωρίζει τι θα κάνει και γνωρίζει πόσο θα πονέσει. Η προδοσία του Ιάσονα τη συντρίβει όχι μόνο ως σύζυγο, αλλά και ως ξένη γυναίκα, χωρίς ασφαλή θέση μέσα στην κοινωνία της Κορίνθου. Η εκδίκησή της όμως δεν περιορίζεται στον Ιάσονα ή στη νέα νύφη. Με την παιδοκτονία, η Μήδεια χτυπά την ίδια τη συνέχεια του οίκου. Δεν αφαιρεί απλώς από τον Ιάσονα τα παιδιά του· του αφαιρεί το μέλλον, τη μνήμη και κάθε δυνατότητα παρηγοριάς. Γι' αυτό η μορφή της βρίσκεται στο πιο σκοτεινό άκρο της σύγκρισης.

Αν οι τέσσερις ηρωίδες εξεταστούν ως προς τη σχέση τους με την πράξη, σχηματίζουν μια πορεία από την προσφορά προς την καταστροφή. Η Άλκηστη δίνει τη ζωή της. Η Δηιάνειρα δρα χωρίς να γνωρίζει την πραγματική δύναμη αυτού που κρατά στα χέρια της. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει με πλήρη επίγνωση. Η Μήδεια ξεπερνά ακόμη και το όριο της μητρότητας, επιλέγοντας την πράξη που θα προκαλέσει τον πιο αβάσταχτο πόνο. Η σύγκριση αυτή δεν έχει σκοπό να χωρίσει τις γυναίκες σε «καλές» και «κακές». Αντίθετα, δείχνει ότι η τραγωδία ενδιαφέρεται για διαφορετικούς βαθμούς ευθύνης, γνώσης και εσωτερικής σύγκρουσης.

Η ενοχή, επομένως, δεν λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο σε όλες. Στην Άλκηστη δεν βαραίνει κυρίως την ίδια. Η θυσία της φέρνει στο φως την αμηχανία των άλλων, κυρίως του Άδμητου, ο οποίος συνεχίζει να ζει επειδή εκείνη πεθαίνει. Στη Δηιάνειρα η ενοχή είναι άθελη, αλλά γι' αυτό ακριβώς γίνεται τραγική. Δεν ήθελε να σκοτώσει τον Ηρακλή, όμως όταν αντιλαμβάνεται το αποτέλεσμα, δεν μπορεί να σταθεί απέναντι στο βάρος της πράξης της. Στην Κλυταιμνήστρα η ενοχή συνδέεται με μια συνειδητή απόφαση φόνου, έστω κι αν η ίδια την παρουσιάζει ως δίκαιη ανταπόδοση. Στη Μήδεια, τέλος, το βάρος γίνεται σχεδόν ασήκωτο, επειδή η ηρωίδα γνωρίζει ότι στρέφεται εναντίον των παιδιών της και παρ' όλα αυτά προχωρά.

Ο φόβος επίσης αλλάζει μορφή από έργο σε έργο. Στην Άλκηστη είναι φόβος αποχωρισμού: από τα παιδιά, από το φως, από το συζυγικό κρεβάτι, από τη ζωή που αφήνει πίσω. Στη Δηιάνειρα γίνεται φόβος αντικατάστασης και απώλειας του

συζύγου. Δεν φοβάται μόνο την Ιόλη ως ερωτική αντίζηλο, αλλά και την απώλεια της δικής της θέσης μέσα στον γάμο. Στην Κλυταιμνήστρα ο φόβος δεν εμφανίζεται ανοιχτά· έχει μετατραπεί σε ανάγκη ελέγχου και κυριαρχίας. Η γυναίκα που κάποτε υπέστη την απόφαση του Αγαμέμνονα για τη θυσία της Ιφιγένειας δεν θέλει πια να βρίσκεται στη θέση του παθητικού θύματος. Στη Μήδεια ο φόβος της εγκατάλειψης, της εξορίας και της ταπείνωσης μεταμορφώνεται σε βία. Δεν υποχωρεί μπροστά στην απειλή· απαντά με τρόπο ακραίο και ανεπανόρθωτο.

Το πάθος είναι κοινό στοιχείο και των τεσσάρων, αλλά παίρνει διαφορετική κατεύθυνση. Στην Άλκηστη γίνεται αφοσίωση και σιωπηλή αντοχή. Στη Δηιάνειρα παίρνει τη μορφή της συζυγικής αγωνίας. Στην Κλυταιμνήστρα συνδέεται με τη μνήμη της νεκρής κόρης και με την ανάγκη ανταπόδοσης. Στη Μήδεια μετατρέπεται σε πληγωμένο έρωτα, οργή και εκδικητική απόφαση. Έτσι, το πάθος δεν παρουσιάζεται πάντοτε ως ανεξέλεγκτη έκρηξη. Μπορεί να είναι ήρεμο και εσωτερικό, όπως στην Άλκηστη· φοβισμένο και αβέβαιο, όπως στη Δηιάνειρα· ψυχρό και καταστροφικό, όπως στην Κλυταιμνήστρα· ή βίαιο και καταστροφικό, όπως στη Μήδεια.

Ως σύζυγοι, οι τέσσερις γυναίκες αποκαλύπτουν διαφορετικές όψεις του γάμου στην τραγωδία. Η Άλκηστη πεθαίνει για τον άνδρα της. Η Δηιάνειρα προσπαθεί να διασώσει τον γάμο της και τον καταστρέφει χωρίς να το θέλει. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, θεωρώντας ότι απαντά στη θυσία της κόρης τους. Η Μήδεια, εγκαταλειμμένη από τον Ιάσωνα, αρνείται να του επιτρέψει να συνεχίσει τη ζωή του αλώβητος. Μέσα από αυτές τις τέσσερις περιπτώσεις, ο γάμος δεν εμφανίζεται ως χώρος ασφάλειας, αλλά ως πεδίο εξάρτησης, σύγκρουσης, πένθους και βίας.

Ως μητέρες, η σύγκριση γίνεται ακόμη πιο έντονη. Η Άλκηστη σκέφτεται τα παιδιά της την ώρα που αποχαιρετά τη ζωή. Η μητρική της αγωνία φαίνεται στην επιθυμία να προστατευθούν μετά τον θάνατό της. Η Δηιάνειρα δεν ορίζεται κυρίως από τη μητρότητα, όμως η πράξη της επηρεάζει συνολικά το μέλλον του οίκου. Η Κλυταιμνήστρα παραμένει δεμένη με τη μνήμη της Ιφιγένειας και μετατρέπει το πένθος της σε αιτία φόνου. Η Μήδεια ανατρέπει με τον πιο βίαιο τρόπο τη μητρική ιδιότητα, σκοτώνοντας τα παιδιά που κανονικά θα έπρεπε να προστατεύσει. Η

μητρότητα, επομένως, δεν παρουσιάζεται μόνο ως φροντίδα. Μπορεί να γίνει μνήμη, πόνος, διεκδίκηση, αλλά και, στην πιο ακραία περίπτωση, καταστροφή.

Καθοριστική είναι και η σχέση τους με τον οίκο. Η Άλκηστη τον σώζει, αλλά με τίμημα την απώλειά της. Η Δηιάνειρα θέλει να τον προστατεύσει, όμως τον οδηγεί στο πένθος. Η Κλυταιμνήστρα τον μετατρέπει σε τόπο τιμωρίας, όπου το αίμα της Ιφιγένειας ζητά απάντηση. Η Μήδεια αρνείται στον οίκο κάθε συνέχεια, αφού η εκδίκησή της περνά μέσα από τον θάνατο των παιδιών. Με αυτόν τον τρόπο, ο οίκος άλλοτε διατηρείται, άλλοτε τραυματίζεται, άλλοτε εκδικείται και άλλοτε διαλύεται ολοκληρωτικά.

Παρά τις μεγάλες διαφορές τους, καμία από τις τέσσερις δεν μπορεί να περιοριστεί σε έναν απλό χαρακτηρισμό. Η Άλκηστη δεν είναι μόνο η «καλή» σύζυγος, γιατί η θυσία της φανερώνει και την άνιση οφειλή που μένει πίσω. Η Δηιάνειρα δεν είναι απλώς αφελής, γιατί πίσω από την πράξη της υπάρχει η αγωνία μιας γυναίκας που βλέπει τη θέση της να απειλείται. Η Κλυταιμνήστρα δεν είναι μόνο δολοφόνος, αφού η βία της συνδέεται με ένα προηγούμενο τραύμα. Η Μήδεια δεν είναι μόνο τέρας, επειδή πριν από την παιδοκτονία υπάρχει η προδοσία, η εξορία και η ταπείνωση. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι πράξεις τους δικαιώνονται. Σημαίνει όμως ότι η τραγωδία δεν τις παρουσιάζει ως μονοδιάστατες μορφές, αλλά ως πρόσωπα που κουβαλούν πόνο, πάθος, φόβο και ευθύνη.

Συνολικά, οι τέσσερις ηρωίδες μπορούν να ιδωθούν ως διαφορετικές εκδοχές της γυναικείας τραγικής εμπειρίας. Η Άλκηστη δείχνει πόσο βαρύ μπορεί να γίνει το ιδανικό της συζυγικής αφοσίωσης. Η Δηιάνειρα φανερώνει την τραγωδία της πλάνης, όταν μια πράξη αγάπης μετατρέπεται σε θάνατο. Η Κλυταιμνήστρα φέρνει στη σκηνή τη μνήμη που δεν ησυχάζει και γίνεται εκδίκηση. Η Μήδεια οδηγεί το πάθος στο σημείο όπου η μητρική σχέση διαλύεται από την ανάγκη της τιμωρίας. Και οι τέσσερις, με διαφορετικό τρόπο, αποκαλύπτουν ότι η αρχαία τραγωδία δεν βλέπει τη γυναίκα μόνο ως θύμα ή ως απειλή, αλλά ως πρόσωπο μέσα από το οποίο φωτίζονται τα πιο δύσκολα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης: η αγάπη, η απώλεια, η ενοχή, η οργή και η αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει πλήρως τις συνέπειες των πράξεών του.

## 8. Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, η εξέταση της Άλκηστης, της Δηιάνειρας, της Κλυταιμνήστρας και της Μήδειας δείχνει ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία δεν χρησιμοποιεί τη γυναικεία μορφή με έναν απλό ή μονοσήμαντο τρόπο. Οι τέσσερις ηρωίδες κινούνται μέσα στον οίκο και στον γάμο, όμως οι πράξεις τους ξεπερνούν τα στενά όρια της ιδιωτικής ζωής. Η θυσία, η άγνοια, η εκδίκηση και η παιδοκτονία δεν είναι μόνο προσωπικά γεγονότα, διαταράσσουν τη συγγένεια, τη μνήμη, τη δικαιοσύνη και τη συνέχεια της οικογένειας. Γι' αυτό οι μορφές αυτές παραμένουν δραματικά ισχυρές. Κάθε μία φανερώνει ότι η γυναίκα στην τραγωδία μπορεί να σταθεί στο κέντρο της δράσης, όχι ως δευτερεύον πρόσωπο, αλλά ως φορέας απόφασης, οδύνης και κρίσης.

Η Άλκηστη αποτελεί την πιο ήπια, αλλά όχι την απλούστερη μορφή της σύγκρισης. Η πράξη της φαίνεται αρχικά να επιβεβαιώνει το ιδανικό της αφοσιωμένης συζύγου, αφού δέχεται να πεθάνει για να ζήσει ο Άδμητος. Ωστόσο, η τραγικότητά της βρίσκεται ακριβώς στο ότι η θυσία της δεν είναι απλώς ένα υψηλό παράδειγμα αγάπης. Φέρνει στην επιφάνεια το ηθικό πρόβλημα του Άδμητου, ο οποίος επιβιώνει επειδή κάποιος άλλος πεθαίνει στη θέση του. Ο οίκος σώζεται, αλλά η σωτηρία αυτή είναι πληγωμένη. Η τελική επιστροφή της Άλκηστης δεν αναιρεί το πένθος που προηγήθηκε, απλώς μεταφέρει τη λύση σε έναν χώρο σιωπής, όπου η ηρωίδα επανέρχεται χωρίς να μπορεί ακόμη να μιλήσει.

Η Δηιάνειρα, αντίθετα, δεν επιλέγει να πεθάνει για τον άνδρα της, αλλά ενεργεί για να τον κρατήσει. Η πράξη της γεννιέται από φόβο, αγάπη και ανασφάλεια, όχι από μίσος. Γι' αυτό η ενοχή της είναι ιδιόμορφη. Δεν είναι αθώα με την έννοια ότι η πράξη της δεν έχει συνέπειες, είναι όμως τραγικά αθώα ως προς την πρόθεση, επειδή πιστεύει ότι χρησιμοποιεί ένα ερωτικό φίλτρο και όχι ένα φονικό δηλητήριο. Η περίπτωση της Δηιάνειρας δείχνει πως στην τραγωδία η καταστροφή δεν απαιτεί πάντοτε κακή βούληση. Μπορεί να προκύψει από έλλειψη γνώσης, από καθυστερημένη κατανόηση και από την αδυναμία ενός ανθρώπου να διακρίνει εγκαίρως το δόλο που κρύβεται πίσω από ένα δώρο.

Η Κλυταιμνήστρα μετακινεί τη σύγκριση σε σκοτεινότερο επίπεδο. Σε αντίθεση με την Άλκηστη και τη Δηιάνειρα, δεν θυσιάζεται, ούτε πλανάται. Σχεδιάζει και σκοτώνει. Η πράξη της έχει ως αφετηρία ένα πραγματικό τραύμα, τη θυσία της Ιφιγένειας, αλλά ο τρόπος με τον οποίο διεκδικεί δικαιοσύνη μετατρέπεται σε νέο



έγκλημα. Η τραγωδία δεν επιτρέπει να τη δούμε μόνο ως τέρας, επειδή η μνήμη της κόρης της έχει ηθικό βάρος. Δεν επιτρέπει όμως ούτε την πλήρη δικαίωσή της, επειδή ο φόνος του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας ανοίγει τον δρόμο για τη μητροκτονία και για την εμφάνιση των Ερινυών. Η Κλυταιμνήστρα αποκαλύπτει ότι η εκδίκηση μπορεί να μοιάζει δίκαιη και συγχρόνως να γίνεται φορέας νέας αδικίας.

Η Μήδεια φτάνει στο πιο ακραίο όριο της σύγκρισης. Η προδοσία του Ιάσονα είναι πραγματική και η θέση της ως ξένης γυναίκας στην Κόρινθο είναι επισφαλής. Η φωνή της εκφράζει με μεγάλη δύναμη την αδικία που βιώνει μια γυναίκα όταν ο άνδρας ακυρώνει τον γάμο και τις θυσίες της. Όμως η παιδοκτονία δεν μπορεί να ενσωματωθεί σε κανένα απλό σχήμα δικαίωσης. Η Μήδεια δεν χτυπά μόνο τον Ιάσονα, χτυπά το ίδιο το μέλλον του οίκου και ταυτόχρονα, ακυρώνει τη δική της μητρική ταυτότητα. Η τραγωδία την αφήνει να διαφύγει, γεγονός που κάνει το τέλος ακόμη πιο ανησυχητικό, επειδή η θεατρική και ηθική τάξη δεν αποκαθίσταται με τον συνηθισμένο τρόπο.

Αν δούμε τις τέσσερις μορφές ως πορεία, διακρίνουμε μια κλιμάκωση από την αυτοπροσφορά προς την καταστροφή. Η Άλκηστη δίνει τη ζωή της. Η Δηιάνειρα ενεργεί χωρίς να γνωρίζει την πραγματική φύση του μέσου που χρησιμοποιεί. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει συνειδητά έναν άνδρα που θεωρεί ένοχο για το αίμα της κόρης της. Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της για να στερήσει από τον Ιάσονα κάθε συνέχεια. Η κλιμάκωση αυτή δεν σημαίνει ότι οι ηρωίδες μπορούν να ταξινομηθούν απλώς από την πιο «καλή» στην πιο «κακή». Δείχνει, αντιθέτως, ότι η τραγωδία ενδιαφέρεται για τους διαφορετικούς βαθμούς γνώσης, ευθύνης και εσωτερικής ρήξης που συνοδεύουν την ανθρώπινη πράξη.

Το τρίπτυχο ενοχή, φόβος και πάθος αποδείχθηκε χρήσιμο ακριβώς επειδή δεν εγκλωβίζει τις ηρωίδες σε μία μόνο διάσταση. Η ενοχή δείχνει το βάρος της πράξης και τις συνέπειές της. Ο φόβος φανερώνει την αδυναμία των προσώπων να ελέγξουν τον κόσμο γύρω τους. Το πάθος εξηγεί γιατί οι ηρωίδες δεν μένουν ακίνητες, αλλά δρουν, ακόμη και όταν η δράση τις οδηγεί στην απώλεια ή στο έγκλημα. Στην Άλκηστη το πάθος γίνεται δεσμός, στη Δηιάνειρα γίνεται αγωνία, στην Κλυταιμνήστρα γίνεται μνήμη, στη Μήδεια γίνεται εκδικητική βεβαιότητα.

Κοινός χώρος όλων είναι ο οίκος. Στην Άλκηστη ο οίκος διασώζεται με τίμημα τον θάνατο της γυναίκας. Στη Δηιάνειρα τραυματίζεται από μια πράξη που είχε ως σκοπό

να τον προστατεύσει. Στην Κλυταιμνήστρα γίνεται τόπος αλληλοδιαδοχής εγκλημάτων. Στη Μήδεια ο οίκος παύει ουσιαστικά να έχει μέλλον, επειδή τα παιδιά σκοτώνονται από τη μητέρα τους. Έτσι, η γυναικεία πράξη στην τραγωδία δεν μένει ποτέ ιδιωτική. Όταν η γυναίκα δρα μέσα στον οίκο, αγγίζει αναπόφευκτα την κοινωνική και ηθική τάξη.

Η εργασία έδειξε επίσης ότι οι τραγικές ηρωίδες δεν είναι απλώς αντανάκλαση των πραγματικών γυναικών της αρχαίας Αθήνας. Είναι θεατρικές μορφές, κατασκευασμένες από άνδρες ποιητές και παρουσιασμένες σε ένα δημόσιο πλαίσιο, αλλά η δύναμή τους βρίσκεται στο ότι επιτρέπουν να διατυπωθούν ερωτήματα που η κοινωνία δυσκολεύεται να αντιμετωπίσει άμεσα. Τι συμβαίνει όταν μια γυναίκα μιλά και αποφασίζει; Τι συμβαίνει όταν η συζυγική πίστη συγκρούεται με την αυτοσυντήρηση; Πότε η δικαιοσύνη γίνεται εκδίκηση; Πόσο μπορεί να αντέξει ο οίκος όταν η βία γεννιέται μέσα του και όχι έξω από αυτόν;

Διαφαίνεται τελικώς ότι η αρχαία τραγωδία δεν προσφέρει ήρεμες λύσεις. Η Άλκηστη επιστρέφει, αλλά η σιωπή της μένει. Η Δηιάνειρα πεθαίνει πριν μπορέσει να εξηγήσει στον Ηρακλή την πρόθεσή της. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνεται, αλλά η φωνή της επιστρέφει ως φάντασμα. Η Μήδεια φεύγει, αλλά η φυγή της δεν είναι λύτρωση για κανέναν. Οι τέσσερις αυτές γυναίκες μένουν, επομένως, μετέωρες, ανάμεσα στην αγάπη και στη βία, στην ευθύνη και στην ανάγκη, στην ανθρώπινη αδυναμία και στην τρομακτική δύναμη της απόφασης. Σε αυτή τη μετέωρη θέση βρίσκεται και η διαχρονική γοητεία τους.

## Βιβλιογραφία

Allan, W. (2005). «Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition». Στο J. Gregory (Επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ. 71–82). Malden/Oxford: Blackwell.

Cairns, D. L. (2005). «Values». Στο J. Gregory (Επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ. 305–320). Malden/Oxford: Blackwell.

Croally, N. (2005). «Tragedy's Teaching». Στο J. Gregory (Επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ. 55–70). Malden/Oxford: Blackwell.

Easterling, P. E. (1977). «The Infanticide in Euripides' *Medea*». *Yale Classical Studies*, 25, σσ. 177–191.

Ertugrul, B. (2023). «A Feminist Icon or a Homicidal Coward: Medea's Revenge on Patriarchy». *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, 16(1), σσ. 83–90.

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

Goldfarb, B. E. (1992). «The Conflict of Obligations in Euripides' *Alcestis*». *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 33(2), σσ. 109–126.

Gregory, J. (2023). «The Education of Deianeira in Sophocles's *Trachiniae*». Στο P. Mitsis, V. Pichugina, & H. L. Reid (Επιμ.), *Paideia on Stage* (σσ. 75–98). Parnassos Press.

Hopman, M. (2008). «Revenge and Mythopoiesis in Euripides' *Medea*». *Transactions of the American Philological Association*, 138, σσ. 155–183.

Kaufmann, W. (1992). *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press.

Kitto, H. D. F. (1985). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Μτφρ. Λ. Ζενάκος. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Α': Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή*. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Luschnig, C. A. E., & Roisman, H. M. (2003). *Euripides' Alcestis: With Notes and Commentary*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Mossé, C. (1991). *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Αθαν. Δ. Στεφανής. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Mossman, J. (2005). «Women's Voices». Στο J. Gregory (Επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ. 352–365). Malden/Oxford: Blackwell.
- Pomeroy, S. B. (1994). *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. London: Pimlico.
- Pouros, C. (2019). *The Murderous Relationship between Mothers and Children: The Evolution of Myths Concerning Medea, Clytemnestra and Electra from Homeric Epic to Seneca* [MPhil thesis, Royal Holloway, University of London].
- Saïd, S. (2005). «Aeschylean Tragedy». Στο J. Gregory (Επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ. 215–232). Malden/Oxford: Blackwell.
- Seidensticker, B. (2005). «Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play». Στο J. Gregory (Επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy* (σσ. 38–54). Malden/Oxford: Blackwell.
- Shilo, A. (2018). «The Ghost of Clytemnestra in the *Eumenides*: Ethical Claims Beyond Human Limits». *American Journal of Philology*, 139(4), σσ. 533–576.
- Skorupski, John. «Morality and Ethics». Στο Edward Craig (επιμ.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London/New York: Routledge, 1998.
- Swift, Laura. «Μήδεια». Στο Laura K. McClure (επιμ.), *Ευριπίδης: 35 μελέτες*. Επιστημονική επιμέλεια ελληνικής έκδοσης: Εβίνα Σιστάκου και Αντώνης Ρεγκάκος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2021.
- Αισχύλος. *Ορέστεια: Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*.
- Γρηγοριάδου, Α., & Μπετσάκος, Β. (2024). *Εισαγωγή στο αρχαίο δράμα και στην τραγωδία: Άλκηστη του Ευριπίδη*. ΙΤΥΕ «Διόφαντος».
- Ευριπίδης. *Άλκηστις*. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ανάκτηση από <https://www.greek-language.gr>
- Ευριπίδης. *Άλκηστις*. Σειρά *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία: Οι Έλληνες*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος, 1993. Εκδότης: Οδυσσέας Χατζόπουλος.

Ευριπίδης. *Μήδεια*. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.  
Ανάκτηση από <https://www.greek-language.gr>

Κοσμοπούλου, Δ. Γ. (2022). «Το ηθικό χρέος στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη. Επιδράσεις στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική δραματουργία». Στο Α. Γ. Μαρκαντωνάτος & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Η έννοια του ηθικού χρέους στο αρχαίο ελληνικό θέατρο* (σσ. 365–382). Αθήνα: Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού.

Κορδάτος, Γ. «Προλεγόμενα». Στο Ευριπίδης, *Μήδεια – Κύκλωψ – Άλκηστις*, εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια Π. Λεκατσάς. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος. (1901)

Μπακαλέξη, Δ. (2007). «Η εθελοντική θυσία της *Άλκηστης* του Ευριπίδη». *Ελληνικά*, 57(1).

Murray, Gilbert. *Αισχύλος: Ο δημιουργός της τραγωδίας*. Μτφρ. Βασίλειος Γ. Μανδηλαράς. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, (1993).

Νικολετσέα, Μ. Χ. (2018). *Κλυταιμνήστρα η παντότολμος: Η διαμόρφωση του γυναικείου αντι-προτύπου από το έπος στην τραγωδία* (Τόμ. Α'). Πάτρα: Εκδόσεις Το Δόντι.

Παππά, Κλειώ Θ. *Η γυναίκα-ηγέτιδα στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσα, (2026).

Παπαδάκη, Γ. Ε. (2016). *Σοφοκλής: Η «μέλισσα» του αρχαίου ποιητικού λόγου: Μια περιήγηση στο σωζόμενο έργο του*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Παπαδάκη, Γ. Ε. (2022). *Η γυναίκα και ο γυναικείος λόγος στο έργο του Ευριπίδη*. Αθήνα: 24 γράμματα.

Παπαδημητρίου-Κλεάνθους, Μ. (1980). *Το αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Gutenberg.

Περοδασκαλάκης, Δ. Ε. (2012). *Σοφοκλής: Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*. Αθήνα: Gutenberg.

Σολομός, Α. (1995). *Ευριπίδης: Ευφύης και Μανικός*. Αθήνα: Κέδρος.

Σοφοκλής. *Τραχίνιαι*. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.  
Ανάκτηση από <https://www.greek-language.gr>

Σοφοκλής. *Τραχίνιαι*. Σειρά *Αρχαία Ελληνική Γραμματεία: Οι Έλληνες*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Στεφανόπουλος, Θ. Κ. (2012). *Μήδεια: Εισαγωγή, μετάφραση και ερμηνευτικά σχόλια*. Αθήνα: Κίχλη.

Τζανετουλάκου, Χ., & Μυρωνίδου-Τζουβέλεκη, Μ. (2024). «Ερως φαρμακεύς: Ερωτικά φάρμακα και δηλητήρια στην αρχαία ελληνική τραγωδία». Αναρτημένη ανακοίνωση στο 13ο Επιστημονικό Συνέδριο Τμήματος Ιατρικής ΑΠΘ.

Ξενοφών. *Οἰκονομικός*. Εισαγωγή, περίληψη, μετάφραση, σχόλια: Έφη Δημητριάδου-Τουφεξή. Πρόλογος: Δημήτρης Λυπουρλής. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος, 2007.

Αριστοτέλης. *Ποιητική*. Μετάφρασις: Σίμος Μενάρδος. Εισαγωγή, κείμενο και ερμηνεία: Ι. Συκουτρής. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1937.

## Εικαστικό υλικό και διαδικτυακές πηγές

Musée du Louvre. Corneille, Michel II. Clytemnestre faisant assassiner Agamemnon, 17ος αι., σχέδιο με πένα, καστανή μελάνη, γκρίζο lavis και ερυθρά κιμωλία, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Παρίσι, αρ. ευρ. INV 25587, Recto. Ανάκτηση από <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020011717>

The Metropolitan Museum of Art. Bertel Thorvaldsen, Nessus Abducting Dejanira, αρ. ευρ. 2004.174. Ανάκτηση από <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/231004>

The Metropolitan Museum of Art. Louis Desplaces, μετά τον Antoine Coypel, Hercules Bringing Alcestis Back to Her Husband Admetus, αρ. ευρ. 62.557.189. Ανάκτηση από <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/820066>

The Metropolitan Museum of Art William Wetmore Story, Medea, αρ. ευρ. 94.8a–d. Ανάκτηση από <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12651>

The Metropolitan Museum of Art. «Terracotta Roundels in the Form of Theatrical Masks». Greek, Hellenistic, 1st century BCE, terracotta, object nos. 2001.767.1–2. Ανάκτηση από <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/257595>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.