



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΑΡΚΕΣΙΝΗ

**‘βουλεύουσα καὶ τεχνωμένη’ (Ευρ. Μήδ. 402):**

**ὄψεις του ‘τεχνᾶσθαι’ στην ευριπίδεια τραγωδία**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επόπτρια Καθηγήτρια: Επίκ. Καθ. Καβουλάκη Αθηνά

Μέλη τριμελούς επιτροπής: Καθ. Αθανασάκη Λουκία

Αναπλ. Καθ. Παναγιωτάκης Στυλ.

Ρέθυμνο, Φεβρουάριος 2018

Θερμές ευχαριστίες προς τους διδάσκοντές μου που με οδήγησαν στο ταξίδι της γνώσης στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος του Κλασικού Τομέα του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης: κα Αθανασάκη Λουκία (Καθηγήτρια), κο Πασχάλη Μιχαήλ (Καθηγητή), κο Παναγιωτάκη Στέλιο (Αναπλ. Καθηγητή), κο Σπαθάρα Δήμο (Επίκ. Καθηγητή), κα Ταμιωλάκη Ελένη-Μελίνα (Επίκ. Καθηγήτρια). Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Καβουλάκη Αθηνά (Επίκ. Καθηγήτρια), επόπτριά μου, η οποία στάθηκε αρωγός στην εκπόνηση της παρούσης διπλωματικής εργασίας.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΣΕΛ. 4-16
II. Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΞΑΠΑΤΗΣΗΣ («δυσκέλαδος φάμα» γυναικών [Μήδ. 420])	ΣΕΛ. 17-24
III. ΤΟ ΜΙΣΟΣ ΤΩΝ ΑΝΔΡΩΝ ΓΙΑ ΤΙΣ “ΣΟΦΕΣ” (ΕΞΥΠΝΕΣ-ΠΑΝΟΥΡΓΕΣ) ΓΥΝΑΙΚΕΣ	ΣΕΛ. 25-32
IV. ΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΑΡΜΑΚΑ	ΣΕΛ. 33-41
V. Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΙΣ ΜΗΧΑΝΟΡΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΗΡΩΙΔΩΝ	ΣΕΛ. 42-48
VI. ΤΑ «ΒΟΥΛΕΥΜΑΤΑ» ΤΩΝ ΔΟΛΟΠΛΟΚΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ	ΣΕΛ. 49-54
VII. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	ΣΕΛ. 55-62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	ΣΕΛ. 63-67

## I

### *ΕΙΣΑΓΩΓΗ*

Η ευριπίδεια ποίηση είναι ένα πεδίο πολύσημο, συναρπαστικό και συχνά διαφιλονικούμενο. Στο διάβα των αιώνων οι τραγωδίες του Ευριπίδη προκάλεσαν ποικίλες και μεταβαλλόμενες αντιδράσεις. Στην εποχή του ο ποιητής ήταν ο λιγότερο επιτυχημένος των τριών τραγικών, ενώ αργότερα στην ελληνιστική περίοδο γνώρισε μεγάλη δημοφιλία και άσκησε μεγάλη επίδραση στο ρωμαϊκό δράμα. Η αμφίρροπη ή αμφίθυμη στάση προς τον Ευριπίδη γίνεται φανερή ήδη τον 5<sup>ο</sup> αι. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ο Διόνυσος αρχικά φλέγεται από επιθυμία να φέρει πίσω στη ζωή τον Ευριπίδη (Αρ. Βά. 66-72), όμως στο τέλος επιλέγει να πάρει μαζί του τον Αισχύλο (Αρ. Βά. 1467-73).

Τόσο η αρχαία όσο και η σύγχρονη κριτική του ευριπίδειου δράματος έχει αναδείξει ποικίλα στοιχεία που εντυπωσιάζουν ή και προβληματίζουν. Ένα από αυτά είναι η κυρίαρχη παρουσία των γυναικείων χαρακτήρων στις σωζόμενες τραγωδίες του, ένα γεγονός 'παράδοξο', αν λάβουμε υπόψιν ότι οι γυναίκες είχαν εντελώς περιορισμένο ρόλο στη δημόσια ζωή της Αθηναϊκής πόλεως. Επιπλέον, η σκιαγράφηση αυτών των χαρακτήρων καλύπτει ένα ευρύτατο φάσμα περιπτώσεων που περιλαμβάνει όχι μόνον εκδικητικές ηρωίδες (σαν τη Μήδεια ή την Εκάβη) και γυναίκες σφοδρά ερωτευμένες αλλά και σοφές μητέρες και ηρωικές παρθένους που επιλέγουν να θυσιαστούν για τον οίκο, την πόλη ή τον κοινό σκοπό. Στην *Ιφιγένεια εν Αύλιδι*, π.χ., η ηρωίδα αποφασίζει να θυσιαστεί για να πραγματοποιηθεί η Τρωική εκστρατεία - ωστόσο, η απότομη αλλαγή της γνώμης της στην εν λόγω τραγωδία δεν εγκρίνεται από τον Αριστοτέλη (Αρ. Ποιητ. 15. 1454a 33-4). Ο φιλόσοφος

κριτικάρει επίσης τον Ευριπίδη για τις ‘σοφές’ ηρωίδες του, λέγοντας ότι στερούνται αρμόττοντος ήθους (1454a). Αυτές οι διανοητικά ξεχωριστές γυναίκες, όπως η Μελανίππη (Σοφή και Δεσμῶτις) φαίνεται να αντιστρατεύονται ή τουλάχιστον να μετριάζουν τη φήμη του Ευριπίδη ως μισογύνη, μία εντύπωση που καλλιεργήθηκε ήδη στην Αρχαιότητα κυρίως από τον Αριστοφάνη, ο οποίος ‘στήνει’ τη δράση στις Θεσμοφοριάζουσες γύρω από την τιμωρία του Ευριπίδη λόγω της δυσφήμισης που προκαλεί στις γυναίκες. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Foley, ‘τα γυναικεία πορτραίτα συνοψίζουν με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο την πολύπλοκη και πολύμορφη τέχνη αυτού του παράδοξου ποιητή που έχει εγείρει τόσο διαφορετικές αντιδράσεις’.<sup>1</sup>

Η παρούσα εργασία δίνει συνέχεια σε αυτές τις αντιδράσεις, επιχειρώντας να συμβάλει σε ένα βαθμό στον διάλογο πάνω σε ερωτήματα που γεννά η ευριπίδεια ποίηση. Αφετηρία της στάθηκε η γοητεία που ασκούν ακόμα και σήμερα αυτοί οι περίτεχνοι γυναικείοι τύποι των σωζόμενων τραγωδιών, οι οποίοι εκπλήσσουν με την ισχυρή τους παρουσία μέσα στα δράματα. Ο στόχος δεν είναι να δοθεί μία εκ νέου απάντηση περί ‘μισογυνισμού’ ή ‘φεμινισμού’ του Ευριπίδη. Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει πολλές μελέτες που επιδιώκουν να φωτίσουν το ζήτημα αυτό με σύγχρονα κριτήρια και θα δοθούν ευκαιρίες να αναφερθούμε παρακάτω σε αυτές. Αναγκαία, όμως, και ενδιαφέρουσα φάνηκε η στροφή στην αναζήτηση και διερεύνηση εκείνων των χαρακτηριστικών που προσδίδουν την ιδιαίτερη ποιότητα στους ευριπίδειους γυναικείους χαρακτήρες - και στο πεδίο αυτό η έρευνα των κειμένων των σωζόμενων τραγωδιών μας υπέδειξε ξεκάθαρα το θέμα της γυναικείας εφευρετικότητας και επινοητικότητας που στα ευριπίδεια δράματα συνήθως συνδέεται με τον δόλο ή και την απάτη.

---

<sup>1</sup> Foley, H., 2006, σσ. 333-4.

Την ιδιαίτερη σημασία της επινοητικότητας και του δόλου στην αρχαία ελληνική σκέψη την έχουν αναδείξει οι J.P. Vernant & M. Detienne με την κλασική μελέτη τους για την *Μῆτιν, την πολύτροπη νόηση*.<sup>2</sup> Στη μελέτη αυτή οι Γάλλοι στοχαστές εντοπίζουν μέσα στους αρχαιοελληνικούς μύθους όχι μόνο μια νοητική κατηγορία αλλά ένα ευρύ σημασιολογικό πεδίο όρων σχετικών. Όπως επισημαίνεται, στο πεδίο της μῆτιος ανήκουν οι όροι (συνώνυμοι σε μεγάλο βαθμό) *τέχνη, δόλος, μηχανή, φάρμακον, κέρδος και λόχος*. Όλοι οι παραπάνω όροι φαίνεται πως ανήκουν στις λεγόμενες 'μέσες λέξεις', δηλαδή λέξεις με ουδέτερη σημασία,<sup>3</sup> οι οποίες νοηματοδοτούνται θετικότερα ή αρνητικότερα ανάλογα με τα συμφραζόμενα στα οποία θα ενταχθούν.

Είναι γνωστό ότι η *μῆτις* και ο *δόλος* διερευνώνται και επαναπροσδιορίζονται στο πλαίσιο του ομηρικού έπους, όπου ο ήρωας έχει στη διάθεση του δύο τρόπους για να πολεμά, τη βία και τον δόλο. Χαρακτηριστικές μάλιστα είναι οι σχηματικές φραστικές αντιθέσεις *βίη-δόλω, κράτει - δόλω, βίη - σοφίη* (Ιλ. Β 342, Η 135, Ψ 315, Οδ. α 295-96, ι 406-408 κλπ).<sup>4</sup> Η βία είναι κυρίαρχη στην *Ιλιάδα* και συσχετίζεται με την ανοιχτή αντιπαράθεση, τη σωματική δύναμη και την ισχύ των όπλων. Η παρουσία του δόλου είναι εκεί περιορισμένη.<sup>5</sup> Στην *Οδύσσεια*, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Η ταυτότητα του ήρωα συνδέεται άρρηκτα με τους δόλους και την πολύτροπη νόηση (Οδ. ι 19-20 *εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης ὃς πᾶσιν δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω*) και η παρουσία αυτών των στοιχείων είναι κυρίαρχη. Ειδικά στους *Απολόγους* (ι-θ) οι αφηγήσεις για τα κατορθώματα του Οδυσσέα επικεντρώνονται στην αντίθεση βίας &

---

<sup>2</sup> Και άλλες μελέτες για τον μύθο στην αρχαία Ελλάδα από τον Vernant και τους συνεργάτες του είναι εξαιρετικά χρήσιμες και θα αναφέρουμε παρακάτω πολλές απ' αυτές. Εδώ ας αναφέρουμε Vernant-Vidal Naquet 1988, Scheid & Svebro 1996.

<sup>3</sup> *Ετυμ. Μέγα* 629, 36 'ἔστι τῶν μέσων λέξεων καὶ ὁ δόλος'.

<sup>4</sup> Βλ. και Vernant- Detienne 1993, 72.

<sup>5</sup> Η δέκατη ραψωδία που επιγράφεται 'Δολώνεια' (και παραπέμπει σε δόλο & αφηγείται μία νυχτερινή περιπέτεια) θεωρείται ως γνωστόν παρεμβολή που διαταράσσει την συνέχεια ανάμεσα στο τέλος του Ι και την αρχή του Λ.

μήτιος. Στην τέχνη και τη μήτιν του Οδυσσέα αποδίδεται και η τελική κατάληψη της Τροίας με τον Δούρειο Ιππο (θ 492-520) και η επιβίωσή του στον ανοίκειο και ακραίο κόσμο των περιπετειών, όπου αποδεικνύεται ότι με τα μέσα του δόλου, της τέχνης και της νόησης και οι μυικές δυνάμεις μπορούν να πολλαπλασιαστούν και οι παγίδες και οι κίνδυνοι να εντοπιστούν και να αντιμετωπιστούν.

Πέραν όμως από τον κόσμο των περιπετειών, στην *Οδύσσεια* προβάλλει έντονα και ο χώρος του οίκου και της πόλης όπου ξεσπούν αντιπαραθέσεις και συχνά επικρατεί ανομία. Σε αυτό το πεδίο απαιτείται και πάλι η άσκηση της μήτιος, όπως διδάσκει η Αθηνά τον Οδυσσέα στην ν ραψωδία (ν 190-3). Στην ίδια ραψωδία η θεά του εξηγεί πως έχει την εύνοιά της λόγω της μήτιός του,<sup>6</sup> της πολύτροπης νόησης, που τον σώζει και στο εξωτικό πεδίο των περιπετειών και στον πολιτικό κόσμο της Ιθάκης.<sup>7</sup> Ο Οδυσσέας υπερέχει όλων των ανθρώπων, όπως η ίδια η θεά διακρίνεται για τη μῆτιν της ανάμεσα στους θεούς (Οδ. ν 297-98 *σὺ μὲν ἔσσι βροτῶν ὄχ' ἄριστος ἀπάντων/ βουλήν καὶ μύθοισιν, ἐγὼ δ' ἐν πᾶσι θεοῖσιν/ μῆτι τε κλέομαι καὶ κέρδεσιν*). Πέραν όμως από τη γυναικεία θεότητα που εκπροσωπεί την πολύτροπη σκέψη, η γυναικεία μῆτις ενσαρκώνεται και στο πρόσωπο της Πηνελόπης, η οποία με το τέχνασμα-δόλο της ύφανσης του πέπλου καθυστέρησε τα όποια σχέδια γάμου (ω 128 *δόλον μερμήριξε*). Στο τέλος μάλιστα βάζει σε δοκιμασία τον ίδιο τον Οδυσσέα (ψ 181 *πόσιος πειρωμένη*), αποδεικνύοντας ότι είναι αντάξια σύζυγος του πολύτροπου ήρωα.

Το οδυσσειακό έπος, εν ολίγοις, καταφέρει να εξυψώσει την αξία της πολύτροπης σκέψης, της τέχνης και του σχεδιασμού σε επίπεδο

---

<sup>6</sup> Βλ. κυρίως Οδ. ν 291-330.

<sup>7</sup> Ο ίδιος ο Οδυσσέας συνειδητοποιεί την αξία της μήτιος, ενώ βρίσκεται μέσα στο παλάτι του στην Ιθάκη (υ 18-21) *τέτλαθι δή, κραδίη: καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης./ ἤματι τῷ ὅτε μοι μένος ἄσχετος ἦσθιε Κύκλωψ / ἰφθίμους ἐτάρους: σὺ δ' ἐτόλμας, ὄφρα σε μῆτις / ἐξάγαγ' ἐξ ἄντροιο οἰόμενον θανέεσθαι*.

ομηρικών αρετών. Ενώ στην *Ιλιάδα* ο ήρωας ξεχωρίζει κατά την αριστεία του στο πεδίο της μάχης, στην *Οδύσσεια* ο ήρωας διακρίνεται στο πεδίο των δόλων. Δίπλα στον πολύτροπον Οδυσσεύα διακρίνεται για ανάλογες αρετές και η περίφρων Πηνελόπεια. Με τα εξαιρετικά πνευματικά τους χαρίσματα οι δυο τους κατάφεραν να δράσουν αμοιβαία σύμφωνα με τις αξίες του ομηρικού κόσμου και να αποκαταστήσουν τα του οίκου τους.<sup>8</sup>

Η επική πραγμάτευση αυτών των ζητημάτων έχει συζητηθεί εκτενώς στην έρευνα κι έτσι η εικόνα που έχουμε είναι σε μεγάλο βαθμό ικανοποιητική<sup>9</sup>. Δεν φαίνεται να συμβαίνει το ίδιο, ωστόσο, στο χώρο της τραγωδίας. Όπως επισημαίνει η Ε. Λιόλιου στην διδακτορική διατριβή που ολοκλήρωσε το 2008, 'η έρευνα έχει μάλλον αγνοήσει την σημασία του δόλου ιδιαίτερα στην τραγωδία'.<sup>10</sup> Η ίδια ανέλαβε να καλύψει αυτό το κενό αλλά λόγω του όγκου του υλικού η διατριβή της περιορίστηκε στον Αισχύλο. Καταλήγει στο ότι ο δόλος δεν έχει μονοσήμαντα αρνητική χροιά, αλλά αντίθετα μπορεί να τεθεί και στην υπηρεσία των συνεργατικών αξιών, της αμοιβαιότητας και της δίκης.<sup>11</sup>

Η παρούσα εργασία δεν φιλοδοξεί να εξετάσει ενδελεχώς όλο το σχετικό υλικό του Ευριπίδη. Κάτι τέτοιο θα απαιτούσε τουλάχιστον μία διατριβή (αν λάβουμε υπόψιν το παραπάνω παράδειγμα). Ωστόσο, επιχειρεί να κάνει μια πρώτη γενική επισκόπηση του υλικού, μια πρώτη συγκέντρωση δεδομένων, μια γενική χαρτογράφηση κατευθύνσεων και ανάδειξη βασικών όψεων που έχουν να κάνουν κυρίως με το ρόλο των γυναικείων προσώπων στην ευριπίδεια τραγωδία. Είναι εξαιρετικά σημαντικό ότι ο Ευριπίδης αναθέτει στους γυναικείους χαρακτήρες του αυτή την σύνθετη ικανότητα επινόησης και κατάστρωσης σχεδίων. Τα

---

<sup>8</sup> Στον αντίποδα βρίσκεται το ζευγάρι Αγαμέμνων – Κλυταιμνήστρα.

<sup>9</sup> Η βιβλιογραφία είναι εκτενέστατη. Ιδιαίτερα χρήσιμα φαίνονται τα ακόλουθα: Segal 1983, σσ. 22-47, Stanford 1954, σσ. 19-22. Επίσης, Λιόλιου 2008, σσ. 12-108.

<sup>10</sup> Λιόλιου, 2008, σ. 9.

<sup>11</sup> Λιόλιου, 2008, σσ. 107-8.



αποτελέσματα μπορεί να είναι αμφίσημα, θετικά ή αρνητικά, σε κάθε περίπτωση όμως προέρχονται από χαρακτήρες που δεν είναι άβουλα όντα, ανίκανα για πολύπλοκες πνευματικές διεργασίες (όπως συνήθως αντιμετωπίζονταν οι γυναίκες στα ιστορικά συμφραζόμενα του 5ου αι. όπου αποκλείονταν από τα πεδία της δράσης και των αποφάσεων). Εστιάζοντας στο τεχνᾶσθαι, παρατηρούμε πως οι γυναίκες αναδεικνύονται σε υποκείμενα με βούληση και λογική, ικανά για μεγάλες ανατροπές. Οι τέχνες και οι δόλοι τους γίνονται κινητήριοι μοχλοί της ιστορίας και τίθενται άρα στην υπηρεσία του τραγικού μύθου, στο κέντρο του οποίου βρίσκεται η μετάβασις και η αλλαγή σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (Αρ. Ποιητ. 10. 1452a 13-23).

Με δεδομένο ότι σε ανθρωπολογικό επίπεδο η αρχαία ελληνική σκέψη εκλάμβανε τον δόλο ως συστατικό στοιχείο της γυναικείας φύσεως και ήθους με βάση τον 'καταστατικό' μύθο για τη δημιουργία της πρώτης γυναίκας στον Ησίοδο (Θεογ. 570-612, Έργα και Ημέραι 54-105),<sup>12</sup> καταλαβαίνουμε πως η σύνδεση της γυναικείας ταυτότητας με την επινοητικότητα, τον δόλο και την εξαπάτηση δεν αποτελεί, φυσικά, ευριπίδεια καινοτομία, αλλά κοινή αρχαιοελληνική αντίληψη ριζωμένη σε μια ανδροκρατική παράδοση αμφιθυμίας και καχυποψίας έναντι των γυναικών. Στο ευριπίδειο δράμα, ωστόσο, η σύνδεση αυτή προβάλλει πολύ έντονα και φαίνεται να αξιοποιείται σε πολλά επίπεδα. Η σύγχρονη έρευνα έχει διερευνήσει κυρίως τις κοινωνιολογικές και ιδεολογικές προεκτάσεις αυτής της ευριπίδειας επιλογής. Στην παρούσα εργασία όμως ενδιαφέρουν και οι επιπτώσεις που έχει η επιλογή αυτή σε επίπεδο δραματικής σύνθεσης: η επιλογή από τον Ευριπίδη της τέχνης και του δόλου ως βασικού στοιχείου γυναικείας δράσης φαίνεται πως επιτρέπει στον ποιητή να διατηρήσει σε συνάφεια τα στοιχεία του μύθου και του

---

<sup>12</sup> Θα αναλυθεί και παρακάτω.

ήθους και να επεξεργαστεί ως επί το πλείστον με επιτυχία το δραματικό αποτέλεσμα.<sup>13</sup>

Στη συνέχεια της εργασίας ελπίζουμε να αναδειχτούν τα ζητήματα αυτά με μεγαλύτερη ενάργεια και να παρουσιαστούν κάποιες βασικές πλευρές της επινοητικότητας των γυναικών στην ευριπίδεια τραγωδία.

*Σύντομη εισαγωγική επισκόπηση της παρουσίας του γυναικείου τεχνᾶσθαι και του δόλου στις σωζόμενες ευριπίδειες τραγωδίες*

Όπως αναφέραμε παραπάνω, η περίφρων Πηνελόπεια κερδίζει στο τέλος της *Οδύσσειας* τις εντυπώσεις, ωστόσο ο εχέφρων Οδυσσεύς (αν και πέφτει στο τέλος στην παγίδα της) διατηρεί αδιαφιλονίκητα τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο πλαίσιο της επικής σύνθεσης και οι δικοί του δόλοι είναι οι κύριοι μοχλοί της δράσης. Αυτή η σύνδεση της επινοητικότητας, της απάτης και του δόλου κυρίως με τον άνδρα ήρωα στο πλαίσιο της επικής ποίησης φαίνεται να αλλάζει στο πλαίσιο της ευριπίδειας τραγωδίας. Στον Ευριπίδη το τεχνᾶσθαι φαίνεται πως έχει έντονα γυναικεία σφραγίδα και η τέχνη της εξαπάτησης βάσει σχεδίου προβάλλει κυρίως ως γυναικείο χαρακτηριστικό, όπως φαίνεται εύγλωττα από τον ενδεικτικό κατάλογο χωρίων που ακολουθεί και τα οποία συνδέονται με γυναικείες ικανότητες, όπως α) η γυναικεία τέχνη της εξαπάτησης βάσει σχεδίου: *Μήδ.* 369 *τεχνωμένην*, 409 *τέκτονες σοφώταται*, *Ελ.* 1261 *γυναικείαις τέχναισι*, *Ίων* 1279-80 *ἐκ τέχνης τέχνην οἶαν ἔπλεξε*, *Ίφ. ἐν Ταύρ.* 1032 *εὐρίσκειν τέχνας*, *Ίππ.* 331 *μηχανώμεθα*, 480 *μηχανάς εὐρήσομεν*, *Ἄνδρ.* 85 *μηχανάς*, *ενέχει τον δόλο: Μήδ.* 391 *δόλω* 783 *δόλοισι*, *Ηλ.* 9 *δόλω*, 154 *δολίοις*, 166 *δόλιον*, *Ίων* 844 *δόλω*, *Ίφ. ἐν Ταύρ.* *δόλια* β) η

---

<sup>13</sup> Ανάλογη δραματολογική επιλογή φαίνεται πως είχε κάνει νωρίτερα και ο Αισχύλος. Όπως σημειώνει ο Goldhill, στον *Αγαμέμνονα* είναι η αισχύλεια δραματολογική επιλογή που θέλει μια γυναίκα να κινεί τα νήματα και της εξουσίας και της πλοκής (Goldhill 2008, 92).

χρήση μαγικών φίλτρων ή και δηλητηρίων: *Μήδ.* 385, 718, 789, 806, 1126 *φάρμακοις*, *Άνδρ.* 32, 157, 205, 355 *φάρμακα*, *Ίππ.* 516 *φάρμακον*, *Ίων* 616 *φαρμάκων*, 845 *φαρμάκοισι* γ) η δόλια, αποτελεσματική δράση: *Ίων* 985 *Καί μὴν ἔχω γε δόλια και δραστήρια.*

Πέραν όμως από τα μεμονωμένα χωρία (τα οποία ωστόσο είναι πολυπληθή και διαφωτιστικά), είναι και η μελέτη της πλοκής των έργων του Ευριπίδη, η οποία δείχνει το εμφανώς τεράστιο ενδιαφέρον του ποιητή για τους γυναικείους δολοπλόκους χαρακτήρες που σχεδιάζουν τεχνάσματα και σκέφτονται σοφίσματα με πολυποίκιλα αποτελέσματα. Ο Ευριπίδης, γνώστης της ανθρώπινης ψυχολογίας, παρουσιάζει συχνά γυναικείες προσωπικότητες συναισθηματικά ευάλωτες, καταρρακωμένες ή εγκλωβισμένες σε κρίσιμες καταστάσεις, ανήσυχες για το παρόν και το μέλλον. Επινοούν τρόπο να νικήσουν την αδυναμία τους καταφεύγοντας στον δόλο, όπως ο ομηρικός Αντίλοχος (*Ομ. Ίλ.* 312-22) νίκησε στην αρματοδρομία παρά το ότι είχε μέτρια άλογα, κάνοντας έναν επιδέξιο δολερό χειρισμό. Το αμάθητο χέρι των γυναικών στον πόλεμο (*Εκ.* 1033, *Μήδ.* 250-1) θα τολμήσει να πλήξει τον εχθρό με τη δύναμη του μυαλού. Ειδικότερα, μπορούμε να παρατηρήσουμε και να ισχυριστούμε ότι η σοφία/μῆτις είναι μέρος της ποιητικής ταυτότητας των γυναικείων χαρακτήρων του Ευριπίδη, ενώ ο δόλος (=δόλωμα) είναι το μέσον που αποφασίζουν να επιλέξουν, το οποίο γίνεται ταυτόχρονα και μέσον πλοκής.

Και παραδόξως οι παθητικές συνηθισμένες γυναικείες φιγούρες της καθημερινής ζωής στην ιστορική Αθήνα της κλασικής εποχής (*Θουκ.* *Ιστ.* 2.45.2), που αποκλείονται από την άσκηση κάθε εκτελεστικής, νομοθετικής ή δικαστικής εξουσίας (*Αρ. Άθ. Πολ.* 42-69), μεταλλάσσονται στο δράμα σε ενεργητικές, δυναμικές προσωπικότητες με ισχυρή βούληση, αποφασιστικότητα και οξύνοια. Τολμούν την έξοδο από τον οίκο, εκφράζουν τις απόψεις τους δημόσια με ρητορική δεινότητα σαν

άνδρες-πολίτες και εξυφαίνουν και απεργάζονται σχέδια δράσης που εντυπωσιάζουν το 'εσωτερικό' κοινό των δραμάτων-και προφανώς και το εξωτερικό (*Ιων* 1279-80 *Ίδεσθε τήν πανούργον, ἐκ τέχνης τέχνην/ οἶαν ἔπλεξε*).

Οι τεχνώμενοι ηρωίδες δραστήριες και επιβλητικές κλέβουν την παράσταση. Έτσι, το γυναικείο μυαλό αποδεικνύεται επινοητικά πανούργο, προκειμένου να βρεθεί σωτήριο σχέδιο μπροστά στο αδιέξοδο. Για παράδειγμα, η Ιφιγένεια (*Ιφ. ἐν Ταύρ.* 1029-1051) σχεδιάζει και πετυχαίνει να εξαπατήσει τον τοπικό άρχοντα Θόα (1032 *δειναὶ γάρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκειν τέχνας*) για να φύγει από την Ταυρίδα μαζί με τον Ορέστη και τον Πυλάδη έχοντας την πρόφαση των δήθεν εξαγνισμών αυτών των δύο "ξένων" (1316 *δόλια δ' ἦν καθάρματα*). Στο τέλος επιτυγχάνει τον προμελετημένο στόχο της, αφού οι τρεις τους παίρνοντας το ξόανο της θεάς Άρτεμης φεύγουν σώοι με κατεύθυνση την Αθήνα.

Μια άλλη ταπεινή κόρη της ελληνικής μυθολογίας, η Ηλέκτρα, στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη μηχανεύεται η ίδια την πλεκτάνη του φόνου της Κλυταιμνήστρας (*Ευρ. Ήλ.* 647 *ἐγὼ φόνον γε μητρὸς ἐξαρτύσομαι*). Εκτελεί το σχέδιό της με μεθοδικότητα και δυναμικότητα ώσπου παροτρύνει ακόμα και τον τρομοκρατημένο Ορέστη πιάνοντας εκείνη το μαχαίρι για να το σπρώξει πιο βαθιά.<sup>14</sup> Η Ηλέκτρα ανελέητη μητροκτόνος εκδικείται τον φόνο του πατέρα της από την δολοπλόκο σύζυγό του, Κλυταιμνήστρα.<sup>15</sup>

Και στο έργο *Όρέστης* η Ηλέκτρα είναι εκείνη που συνθέτει το σχέδιο εκβιασμού του Μενέλαου κρατώντας όμηρο την κόρη του, Ερμιόνη,

---

<sup>14</sup> *Ευρ. Ήλ.* 1221-5 *ΟΡ.* *ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς/φασγάνῳ κατηρξάμαν/ ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.* *Ηλ.* *ἐγὼ δ' ἐπεγκέλευσά σοι/ξίφους τ' ἐφηψάμαν.*

<sup>15</sup> *Ευρ. Ήλ.* 9 *θνήσκει γυναικὸς πρὸς Κλυταιμνήστρας δόλω*

*Ευρ. Ήλ.* 154 *ὀλόμενον δολίοις βρόχων*

*Ευρ. Ήλ.* 166 *δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν*

για να σωθούν η ίδια και ο Ορέστης, αφού σκοτώσουν την Ελένη (Ορ. 1191-1203). Η οξύνοια της αδελφής του εκπλήσσει τον Ορέστη (1204-5 *ὦ τὰς φρένας μὲν ἄρσενας κεκτημένη/τό σῶμα δ' ἐν γυναιξί θηλείαις πρέπον*) καλοτυχίζοντας μάλιστα τον Πυλάδη για την πιο άξια γυναίκα που θα νυμφευτεί εννοώντας την Ηλέκτρα (1206-8). Η άποψη του Ορέστη αντιτίθεται στις στερεότυπες ιδέες και προκαταλήψεις μιας ανδροκρατούμενης αθηναϊκής κοινωνίας και δίνει αφορμή για προβληματισμό και ίσως και για αναθεώρηση αυτών των αντιλήψεων που θεωρούν τη γυναίκα κατώτερη πνευματικά και ψυχικά από τον άνδρα. Άλλωστε έχει καταγραφεί και ακουστεί μπροστά στο ακροατήριο η θετική άποψη για τη γυναικεία νοημοσύνη από τον θρυλικό και σεβαστό ήρωα των Αθηνών, Θησέα, στις «*Ικέτιδες*» (415 π.Χ.) του Ευριπίδη δηλώνοντας ο ίδιος καταφατικά: «*ὡς πολλά γ' ἐστὶ κάπο θηλειῶν σοφά*» (Ικέτ. 294).

Ο ποιητής τολμά να ανατρέψει την παραδοσιακά αρνητική εικόνα της πλέον άπιστης, πονηρής κι ολέθριας γυναίκας, της Ελένης, (Τρωάδ. 829-3 *αἶρεϊ γάρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεϊ πόλεις,/ πίμπρησι οἴκους*), στο ομότιτλο δραματικό έργο του, επιλέγοντας να της δώσει άλλοθι καθώς το είδωλό της ήταν στην Τροία, ενώ η πραγματική Ελένη βρισκόταν στην Αίγυπτο, θύμα θεϊκής βούλησης, παραμένοντας πιστή ακόμη στον Μενέλαο. Όμως, όταν φτάνει εκείνος ναυαγός και αναγνωρίζει ο ένας τον άλλον, η Ελένη είναι αυτή που του προτείνει το αίσιο σχέδιο διαφυγής αν και γυναίκα (Ελ. 1409 *ἄκουσον, ἦν τι καὶ γυνή λέξη σοφόν*). Έτσι, ο Θεοκλύμενος, αφού παραπλανάται από την πανούργα Ελένη (1528 *σοφώταθ'*), η οποία δήθεν θα έπραττε την τελετή του υποτιθέμενου πνιγμένου στη θάλασσα συζύγου της (1057-1107), παραδέχεται ο ίδιος την ήττα του από τη γυναικεία πονηριά στην Έξοδο της τραγωδίας (1621 *ὦ γυναικείας τέχναισι αἶρεθεις ἐγὼ τάλας*).

Από την άλλη, οι μυθικές έξυπνες γυναίκες μπορούν να αποδειχθούν φονικά επικίνδυνες. Γίνονται καταστροφικές εις βάρος

αυτών, κυρίως ανδρών, των οποίων οι πράξεις τις ατιμάζουν ή τις απειλούν, επιστρατεύοντας την οξύτατη νοημοσύνη τους η οποία τις βοηθά να μηχανεύονται ύπουλα σχέδια. Η Εκάβη εκδικείται τον Πολυμήστορα, δολοφόνο του γιου της Πολύδωρου, αφού τον τυφλώνει και σκοτώνει τα παιδιά του συνωμοτώντας με τις Τρωαδίτισσες γυναίκες του Χορού (Εκ. 1145-1176).

Κι αν η Εκάβη μαζί με τον γυναικείο Χορό μεταμορφώθηκαν σε άγριες δολοφόνες σκύλες (1173), πώς δε θα πάγωναν οι θεατές εάν έβλεπαν τη Μήδεια έτοιμη όχι μόνο να σκοτώσει με δόλιο και φρικτό τρόπο τη νέα γυναίκα του Ιάσονα και τον πατέρα αυτής, Κρέοντα, (Μήδ. 391 *δόλω μέτειμι τόνδε καί σιγῆ φόνον*; 782 *ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω*), αλλά και τα ίδια της τα παιδιά παίρνοντας την εκδίκησή της για την άτιμη συμπεριφορά του συζύγου της;<sup>16</sup> Όμως, η Μήδεια είναι μια άδικα εγκαταλελειμμένη σύζυγος. Ενθαρρύνει τον εαυτό της να σκεφτεί καλά και να βάλει όλη την τέχνη της (Μήδ. 401-2 *ἀλλ' εἶα· φείδου μηδὲν ὧν ἐπίστασαι*,/Μήδεια, *βουλεύουσα καὶ τεχνωμένη*) για να παύσει το ειρωνικό γέλιο των εχθρών της. Θα προκαλέσει τον τρόμο ύπουλα σαν φίδι (403: *ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν*) καταλήγοντας σε μια γενική αποτίμηση για τη γυναικεία φύση προβάλλοντάς τη ως φθονερή, αφού οι γυναίκες είναι ικανές να εκτελούν τα κακόβουλα σχέδιά τους (407-409 *ἐπίστασαι δέ· πρὸς*

---

<sup>16</sup> Ο εκούσιος φόνος των παιδιών από τη Μήδεια αποτελεί νεωτερισμό του Ευριπίδη. Σύμφωνα με την παράδοση το τέλος των παιδιών παρουσιάζεται είτε εξαιτίας της αποτυχημένης προσπάθειας της Μήδειας να τα κάνει αθάνατα ή από τα χέρια των συγγενών του Κρέοντα. Ο Ευριπίδης τροποποίησε την πρώτη εκδοχή από τον Εύμηλο, παραφρασμένη από τον Πausανία (ii. 3.10: Εύμηλος, απ. 3 Kinkel), εφευρίσκοντας όμως τον εσκεμμένο φόνο των παιδιών από την Μήδεια εξαιτίας της απιστίας του Ιάσονα σαν το μύθο της Πρόκνης και του Ίτυ όπου εκείνη σκοτώνει τον γιο της για να πληγώσει τον άνδρα της (βλ. Page, 1961, xxi-xxv).

δὲ καὶ πεφύκαμεν/γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,/ κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται).

Τέτοιου είδους χωρία φαίνεται πως καλλιεργούν την εντύπωση πως η τέχνη του δόλου και της μηχανορραφίας είναι έμφυτη στις γυναίκες, άρα όλο το γυναικείο γένος είναι επικίνδυνο και προκαλεί δικαιολογημένα τον φόβο των αντρών. Οι άνδρες θα πρέπει άρα να τις κατηγορούν για την παντοτινή κακία τους εκτός κι αν διδαχτούν την αρετή της σύνεσης όπως προτείνει ο Ιππόλυτος (Ιππ. 666-8 *ἀεὶ γὰρ οὖν πῶς εἰσι κακεῖναι κακαί. ἢ νῦν τις αὐτὰς σωφρονεῖν διδαξάτω, ἢ κᾶμ' ἔατω ταῖσδ' ἐπεμβαίνειν ἀεὶ*).

Εδώ αξίζει να θέσουμε και πάλι το ζήτημα που θίξαμε και στην αρχή της εισαγωγής: οι αρνητικές κρίσεις για το γυναικείο φύλο στα έργα του Ευριπίδη είναι απόρροια μιας παραδοσιακής προκατάληψης της κοινωνίας για τη θέση και το ρόλο της γυναίκας που ανησυχεί για τις «σοφές» (πονηρές-πανούργες) γυναίκες όταν εκείνες θελήσουν να επιστρατεύσουν τις εσωτερικές κρυμμένες δυνάμεις τους ή αποτελούν ένδειξη ενός υποκείμενου μισογυνισμού του ποιητή; Εύλογα, μειωτικές και προσβλητικές διατυπώσεις εναντίον του γυναικείου φύλου εκφέρονται από τους άνδρες – ήρωες των τραγωδιών και συνάδουν με το χαμηλό κοινωνικό status των γυναικών, όχι με μισογυνικές τάσεις του Ευριπίδη που φαίνεται να αμφισβητεί παρά να εγκρίνει αυτές τις παραδοσιακές αντιλήψεις.<sup>17</sup> Επιπλέον, στο έργο του φαίνεται να μην ισοπεδώνονται βασικές διαφορές και διακρίσεις - όπως φανερώνει η θέση υπεράσπισης του γυναικείου γένους από τον Χορό των Τρωαδιτισσών απέναντι στον υπαίτιο Πολυμήστορα (Εκ. 1183-6 *μηδὲν θρασύνου μηδὲ τοῖς σαυτοῦ κακοῖς/ τὸ θῆλυ συνθείς ὧδε πᾶν μέμψη γένος*.)

<sup>17</sup> Θέση των Blundell (2004, σ. 267), Goldhill (1987, σσ. 58-76), Pomeroy (2008, σ. 159). Η March στο ερώτημα – τίτλο του άρθρου της «Euripides the misogynist?» (1990) δίνει αρνητική απάντηση.

Βεβαίως, η δόλια γυναικεία φύση ανάγεται στις αρνητικές στερεότυπες αντιλήψεις των ανδρών για το κατώτερο γυναικείο φύλο. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο χρηστός χαρακτήρας που αρμόζει στη γυναίκα, ον κατώτερης αξίας από τον άνδρα, δεν θα πρέπει να είναι ανδροπρεπής ή έξυπνος και δραστήριος (Αρ. Ποιητ. 15. 1454a 20-25).<sup>18</sup> Τα ευριπίδεια δράματα, όμως, δεν φαίνεται να συγκλίνουν πάντα με τις κανονιστικές υποδείξεις του φιλοσόφου. Ο ποιητής επιμένει να δραματοποιεί το γυναικείο «τεχνᾶσθαι» στις τραγωδίες του, αξιοποιώντας τον δόλο ως γυναικείο χαρακτηριστικό λόγω ανθρωπολογικών παραδοχών, πράγμα που οδηγεί σε «τεχνήεσσα» πλοκή που προκύπτει φυσικά και αβίαστα από το ήθος των ηρωίδων. Ταυτόχρονα, όμως, η ηθοποιία αποκτά βάθος και εύρος: γυναικεία βουλή, σοφία, δολοπλοκία. Η τριάδα αυτή του ισχυρού γυναικείου χαρακτήρα μέσα στο δράμα προκαλεί αντικρουόμενες εσωτερικές αντιδράσεις (από τους ενδοδραματικούς θεατές, άνδρες/χορό) που αντανακλούν ή και υπονομεύουν τα στερεότυπα και εμπλέκουν δημιουργικά το κοινό.

---

<sup>18</sup> Αρ. Ποιητ. 1454a 20-25: «ἔστιν δέ ἐν ἐκάστω γένει καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χειρὸν, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικί οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινήν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον.»



## II

### Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΞΑΠΑΤΗΣΗΣ

(«δυσκέλαδος φάμα» γυναικών [Μήδ. 420])

Ο μύθος της δημιουργίας της πρώτης γυναίκας, της Πανδώρας, από τον Δία για να τιμωρηθεί το ανθρώπινο γένος για την απόκτηση της φωτιάς από τον Προμηθέα, προβάλλει «τη σκοτεινή πλευρά της θηλυκότητας: την ικανότητα των γυναικών να παγιδεύουν και να παραπλανούν τους άνδρες».<sup>19</sup> Η πανούργα φύση της Πανδώρας δικαιολογείται από τα ψέμματα και τα απατηλά λόγια της που την καθιστούν ανήθικη.<sup>20</sup> Η όμορφη παρουσία της κρύβει μια «ανελέητη θανάσιμη παγίδα» (Hσ. Θεογ. 589, Έργ. 83), από την οποία κατάγονται όλες οι γενιές των γυναικών και είναι μεγάλο κακό για τους θνητούς άνδρες με τους οποίους συγκατοικούν (Hσ. Θεογ. 590-2).<sup>21</sup> Έτσι, το «ωραίο κακό» (Hσ. Θεογ. 585 καλόν κακόν) γίνεται αναγκαίο κακό με σκοπό την τεκνοποιία που θα τους διασφαλίσει κληρονόμους και γηροκόμους (Hσ. Θεογ. 603-7).

Ο Δίας προσέφερε στους άνδρες το ύπουλο «δώρο» του (Hσ. Θεογ. 600-1 *ὡς δ' αὐτως ἄνδρεςσι κακὸν θνητοῖσι γυναικας/ Ζεὺς ὑψιβρεμέτης θῆκε,...*) και αυτές σαν κηφήνες μέσα στις κυψέλες τρέφονται από τις

---

<sup>19</sup> Βλ. Blundell, S., (2006), σ. 41

<sup>20</sup> Hσ. Έργ. 67 *ἐν δέ θέμεν κύνεον τε νόον και ἐπίκλοπον ἦθος*

Hσ. Έργ. 78 *ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους και ἐπίκλοπον ἦθος*

<sup>21</sup> Hσ. Έργ. 589 ... *δόλον αἰπὺν, ἀμήχανον ἀνθρώποισιν*

Hσ. Έργ. 83 ... *δόλον αἰπὺν ἀμήχανον ἐξετέλεσεν*

Hσ. Έργ. 590-2 *ἐκ τῆς γὰρ ἔστι γυναικῶν θηλυτεράων*

[τῆς γὰρ ὀλοῖόν ἔστι γένος καὶ φῦλά γυναικῶν,]

πῆμα μὲγ' αἶ θνητοῖσι μετ' ἀνδρασι ναιετάουσαι

μέλισσες – τους άνδρες τους που εργάζονται έξω όλη την ημέρα (Hσ. Θεογ. 595-9). Μία άπιστη και ανέντιμη σύζυγος ως «ανυπόφορο γέννημα» καταλήγει να γίνεται αθεράπευτο κακό για τον σύζυγό της (Hσ. Θεογ. 610-2).<sup>22</sup>

Η πρόσληψη της Ησιόδειας εκδοχής της γέννησης του γυναικείου φύλου που φέρνει συμφορές στους άνδρες γονιμοποιείται από τον Ευριπίδη στον λόγο λίβελλο του Ιππολύτου εναντίον των γυναικών (Ιππ. 616-7 ὦ Ζεῦ, τι δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν/ γυναικάς εἰς φῶς ἡλίου κατώκισας;). Η γυναίκα είναι το «πρώτο κακό» μέσα στο σπίτι (625-6) και το «μεγάλο κακό» για τον πατέρα της νύφης που για να απαλλαγεί από το «κακό» την παντρεύει δίνοντας προίκα (627-9), ενώ ο γαμπρός ξοδεύεται για τα στολίδια της γυναίκας του, της «φύτρας της συμφοράς» (630-3). Το ανδρικό φύλο δέχεται τη γυναικεία παρουσία μέσα στο σπίτι κυρίως για την ανάγκη της διαίωσισης του ανθρώπινου γένους (Ιππ. 617-26, Μήδ. 573-4), αλλά απεχθάνεται όσες σοφές – πανούργες, άρα και κακές σοφίζονται αισχρά σχέδια κρυφά εντός της οικίας τους (Ιππ. 649-50... αἰ μὲν ἔνδον δρῶσιν αἰ κακαὶ κακά/βουλευματ'...). Η ανησυχία των ανδρών περιορίζεται όταν η σύζυγος είναι «ἀμήχανος γυνή» (643), δηλαδή γυναίκα με περιορισμένη νόηση και γνώση (637-644), ώστε να αποδεκτεί παθητικά τον εσωτερικό εγκλεισμό της χωρίς να επικοινωνεί ούτε με τη δούλα της κι έτσι να μην της υποβληθούν ή υποκινηθούν ύποπτες σκέψεις και απατηλά σχέδια (645-50).

Μην ξεχνάμε ότι η Φαίδρα εκτέθηκε από τα κακόβουλα σχέδια της Τροφού της (Ιππ. 670-1 τίνα νῦν τέχναν ἔχομεν αἰ λόγου/σφαλεῖσαι κάθαμμα λύειν δόλοισ;), της οποίας τα λόγια εμπιστεύτηκε και συμφώνησε να δράσει με πονηριά (Ιππ. 478-81 εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτῆριοι /

---

<sup>22</sup> Hσ. Θεογ. 610-2 ...ὃς δέ κε τέτμη ἀταρτηροῖο γενέθλης, /ζῶει ἐνὶ στήθεσσιν ἔχων ἀλίσσων ἀνίην / θυμῷ καὶ κραδίῃ, καὶ ἀνήκεστον κακὸν ἔστιν.

φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου. / ἦ τὰρ' ἂν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν,  
/ εἰ μὴ γυναῖκες μηχανάς εὐρήσομεν), αν και γνωρίζει ότι τα «ωραία λόγια» και οι συμβουλές της Τροφού της καταστρέφουν τις εύνομες πολιτείες και οικογένειες και στερούν το «καλό όνομα» ώστε να μη ζει κοινωνικά αξιοπρεπής «εὐκλής» (Ιππ. 486-9). Η καλή της φήμη «εὐκλεια» αποτελεί πρωταρχικό σκοπό της βιοθεωρίας της (419-430, 687, 719-21) και απηχεί τα κοινωνικά πρότυπα. Διασφαλίζει το «καλό όνομά» της και μετά θάνατον ως σεβαστή γυναίκα (835... κεδνόν λέχος), αφού πέτυχε να παγιδεύσει θανάσιμα τον Ιππόλυτο με δολερό τρόπο αφήνοντας το ψεύτικο γράμμα που έπεισε τον Θησέα (Ιππ. 1310-2 ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέση φοβουμένη / ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσε/ δόλοισι σὸν παιδ', ἀλλ' ὁμως ἔπεισέ σε) αφού ξεγελάστηκε από τα παραμύθια της γυναίκας του (Ιππ. 1288 ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθείς). Η διεφθαρμένη φύση των κακών γυναικών, το «ἐπίκλοπον ἦθος» που δόθηκε από τον Ερμή (Ησ. Ἔργ. 67-78), το «ἀτηρὸν φυτόν» (Ιππ. 630) που μηχανεύεται τεχνάσματα με δόλο συνιστά παραδοσιακό ανθρωπολογικό χαρακτηριστικό των γυναικών, σύμφωνα με τα κοινωνικά στερεότυπα.

Η γυναίκα από τη στιγμή της γέννησής της αδικείται από το υπάρχον κοινωνικό κατεστημένο (Μήδ. 230-1 πάντων δ' ὅσ' ἐστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει/γυναϊκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν'). Ο άντρας γίνεται αφέντης του κορμιού της αφού πάρει προίκα (Μήδ. 232-4) τον οποίο υπηρετεί σύμφωνα με τις εθιμοτυπικές συνήθειες και νόμους (Μήδ. 234-40), έγκλειστη στο σπίτι αντίθετα με την καθημερινή δημόσια κοινωνική ζωή του συζύγου (Μήδ. 244-6). Πρώτιστο καθήκον της συζύγου αλλά και επικίνδυνο για τη ζωή της, ο τοκετός (Μήδ. 250-1 ...ὡς τρίς ἂν παρ' ἀσπίδα/στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Η οδυνηρή εμπειρία της γέννας και από τις γυναίκες του Χορού (Ιππ. 161-4).

Αν η γυναίκα τολμούσε την έξοδό της από το σπίτι (Μήδ. 214, *Ιππ.* 179-82), νιώθοντας υπερήφανη που ξέφυγε από τη δουλεία της (Βάκχ. 1233-43) θα είχε ολέθριες συνέπειες για την «ευνομία» του οίκου και της πολιτείας (*Ιππ.* 486-7, Μήδ. 238). Η έξοδος των Βακχών φανέρωσε την άγρια φύση των γυναικών που αντιτίθεται στους νόμους της πόλης των Θηβών.<sup>24</sup> Η έξοδος της Φαίδρας επιθυμώντας να κυνηγήσει σαν Βάκχα σηματοδοτεί την παραφροσύνη της (*Ιππ.* 232, 241) ώστε «η άγρια τάση, τρέλλα και η γυναικεία ερωτική επιθυμία να αποτελούν κινδύνους που πρέπει να προσδιοριστούν και να ελεγχθούν» (Goldhill, S., 1986, σ. 125). Όσον αφορά δε στην έξοδο της Μήδειας στη σκηνή, μόνο καταστροφή προκαλεί στον «οἶκο» (Williamson, M., 1990, σσ. 26-7).

Στην καθημερινή πραγματικότητα αν υπερίσχυαν οι πανούργες γυναίκες, θα ερχόταν η ανατροπή της ανδρικής κυριαρχίας που όλοι οι άντρες φοβούνται. Εφιάλτης θα ήταν γι' αυτούς αν ανυπότακτες γυναίκες που βγαίνουν στα βουνά σαν αγρίμια μακριά από τα σπίτια τους και τα παιδιά τους, ασύδοτες στις ερωτικές σχέσεις με άλλους άνδρες (Βάκχ. 217-225) θα έβαζαν σε υποψίες τους συζύγους για τη γνησιότητα των απογόνων τους. Η απόκτηση νομίμων αρσενικών απογόνων εντός του γάμου ήταν ο θεμελιώδης σκοπός του γάμου.<sup>25</sup>

Το καχύποπτο βλέμμα των ανδρών πάνω στο γυναικείο φύλο για να το επιτηρεί και να το ελέγχει είναι παρόν και στην κοινωνική πραγματικότητα της κλασικής Αθήνας όπου ζει και δημιουργεί ο

---

<sup>24</sup> March, J. 1990, σ. 60.

<sup>25</sup> Η γέννηση νομίμων απογόνων από την Αθηναία σύζυγο (Δημοσθ. 59.122) πραγματοποιείται με τον γάμο που είναι η ένωση δύο «οίκων» κατόπιν απόφασης του αρσενικού προστάτη της κοπέλας χωρίς τη γνώμη της (βλ. Oakley και Sinos, 1993, σσ. 9-10, Cox, 1994, σσ. 134-5). Η ατεκνία ήταν ο βασικός λόγος διαζυγίου (Αριστ. *Ηθ. Νικ.* 1162 α) και η προίκα επέστρεφε στον πατρικό οίκο της νύφης η οποία είχε την προστασία συγγενούς ανδρικού προσώπου και η προίκα της εξασφάλιζε την οικονομική δυνατότητα για έναν νέο γάμο (βλ. Foley, 1981, σσ. 129-30).

Ευριπίδης. Γνωρίζει την κατώτερη θέση της γυναίκας έναντι του άνδρα (Μήδ. 14-15 ήπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία, όταν γυνή προς άνδρα μη διχοστατή, Έκ. 974-5 ...άλλως δ' αἰτίον τι καί νόμος, γυναῖκας ἀνδρῶν μη βλέπειν ἐναντίον, Ίκ. 40-1... πάντα γὰρ δι' ἀρσένων/γυναιξί πράσσειν εἰκός, αἴτινες σοφαί), τον εγκλεισμό της και την επιβολή της σιωπής της (Ηρακλειῖδαι 43-4, 476-7, 976-80, Ήλ. 932-3, Ἀνδρ. 364-5, Φοίν. 88-95, 1270-78, Ίφ. ἐν Ἀύλ. 543), την πρόπουσα ερωτική πίστη στον σύζυγό της (Ηρ. 44-6, Τρωάδ. 645-80).

Ο ορισμός της «φυσικότητας» της διάκρισης των δύο φύλων σε ξεχωριστούς τομείς δράσης: μέσα-έξω, οἶκος-πόλις, αντανακλά κοινωνικές συμβάσεις και νόρμες με τις οποίες λειτουργεί η αθηναϊκή κοινωνία.<sup>26</sup> «Οι γυναίκες δεν αποτελούν εύκολα τμήμα της εκπολιτισμένης κοινότητας θεσμοθετημένης από τους άνδρες. Πρέπει να λογαριαστούν με άλλους όρους, και απειλούν συνεχώς να ανατρέψουν τη σταθερότητά της και να υπονομεύσουν τη συνέχειά της... Όπως η γη και κάποιες φορές τα άγρια ζώα, πρέπει να εξημερωθούν και να καλλιεργηθούν από τους άνδρες», παρατηρεί ο Gould (1980, σ. 57).

Ο ιδεολογικός διαχωρισμός των κοινωνικών ρόλων ανδρών-γυναϊκών θεωρείται στερεότυπο της εποχής βάσει του οποίου οι γυναίκες εκπαιδεύονται υποτακτικά μόνο για οικιακά καθήκοντα. Για παράδειγμα, ο Ισχόμαχος στον «Οἰκονομικό» του Ξενοφώντα δασκαλεύει τη μόλις δεκαπεντάχρονη σύζυγό του για τις υποχρεώσεις της μέσα στο σπίτι (7. 4-5, 7. 16-29). Μάλιστα, πρόκειται για σύννομη αντίληψη (Ξεν. Οἰκ. 7.30) που

---

<sup>26</sup> Η φυσική ανατομική διαφορά των δύο φύλων μετασχηματίζεται σε κοινωνική καθιερώνοντας γνωστικά σχήματα που αποδίδουν τον ενεργητικό ρόλο στον άνδρα και τον παθητικό στη γυναίκα (βλ. Bourdieu, P., 2007, σσ. 44-7). "Οἶκος -Πόλις" δηλαδή ιδιωτική ζωή - δημόσια ζωή ως αντιθετικά δίπολα του αθηναϊκού τρόπου ζωής συζητούνται από τους Humphreys, (1983, σσ. 1-2), Foley, (1981, σσ. 129-31), Cox., (1998, σσ. 69-70).

θα ήταν αδύνατη η κατάργησή της, αφού συγκατατίθεται ακόμα και η θέληση των γυναικών (Πλάτων *Νόμοι* 781 σ.).<sup>27</sup> Σύμφωνα με την Pomeroy S.B. (2008, σ. 147): «ο διαχωρισμός των φύλων στην ενήλικη ζωή έτρεφε το φόβο του ανοίκειου... ο μισογυνισμός γεννιόταν από το φόβο των ανδρών για τις γυναίκες. Με τη σειρά του ο μισογυνισμός κυοφορούσε την ιδεολογία της ανδρικής υπεροχής».

Θα ήταν άτοπο να χρεώσουμε προσωπικά στον ίδιο τον ποιητή τις κοινωνικές αντιλήψεις για τον ρόλο της γυναίκας ή τις προκαταλήψεις των ανδρών για τις γυναίκες που παγιδεύουν και παραπλανούν καταστρώνοντας υποχθόνια σχέδια κρυφά εντός της οικίας τους παρασυρόμενες συχνά από άλλες «κακές» γυναίκες (*Ιππ.* 649-50). Η κακή φήμη των γυναικών στιγματίζει το γυναικείο γένος στο σύνολό του με αποτέλεσμα να δυστυχεί από τη φύση του μέσα σε ένα ανδροκρατούμενο κόσμο (*Ιων* 398-400 *Τὰ γὰρ γυναικῶν δυσχερῆ πρὸς ἄρσενας /κὰν ταῖς κακαῖσι ἀγαθαὶ μεμιγμέναι/μισοῦμεθ'. οὕτω δυστυχεῖς πεφύκαμεν*). Η «δυσκέλαδος φάμα» εμφανίζεται ως κοινός τόπος στην αρχαιοελληνική γραμματεία που προσάπτει στις γυναίκες την ικανότητα της εξαπάτησης, όμως ο Ευριπίδης επιτρέπει στο κοινό του να αναστοχαστεί πάνω στο θέμα αναδεικνύοντας την προβληματική διάσταση της αντιδικίας των δύο φύλων:

ΧΟ. ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί,  
καὶ δίκαια καὶ πάντα πάλιν στρέφεται,  
ἀνδράσι μὲν δόλια βουλαί, θεῶν δ'  
οὐκέτι πίστις ἄραρε·  
τάν δ' ἐμάν εὐκλειαν ἔχειν βιοτάν στρέψουσι φᾶμαι·

---

<sup>27</sup> Ξεν. Οἰκ. 7.30: ὁ νόμος ἀποδείκνυσιν ἃ ὁ θεὸς ἔφυσεν ἐκάτερον μᾶλλον δύνασθαι. Τῆ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἴσχιον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι. Πλ. *Νόμοι* 781 c: ... εἰθισμένον γὰρ δεδυκός καὶ σκοτεινόν ζῆν, ἀγόμενον δ' εἰς φῶς βία πᾶσαν ἀντίστασιν ἀντιτεῖνον, πολὺ κρατήσει τοῦ νομοθέτου.

ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·  
οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικῆς ἔξει.  
μοῦσαι δέ παλαιγενέων λήξουσ' ἀοιδῶν  
τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.  
οὐ γάρ ἐν ἀμετέρα γνώμα λύρας  
ᾠπασε θέσπιν ἀοιδὰν  
Φοῖβος, ἀγήτωρ μελέων· ἐπεὶ ἀντάχῃσ' ἄν ὕμνον  
ἀρσένων γένναι. μακρὸς δ' αἰὼν ἔχει  
πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν.

(Μῆδ. 410-430)

Εδώ ο Χορός των Κορινθίων γυναικῶν συμπαρίσταται στην γυναίκα Μῆδεια, αδικημένη από τον σύζυγό της, τολμώντας να υπερασπιστεί το γυναικείο φύλο που τώρα δυσφημείται ενώ ευθύνονται οι δολερές σκέψεις και επιθυμίες των ανδρῶν. Διατυπώνει την άποψη ότι η αρνητική κριτική απέναντι στις γυναίκες οφείλεται στην ποιητική παράδοση αφού την παρήγαγαν άνδρες (Μῆδ. 421-6).<sup>28</sup> Η δολιοφθόρος

---

<sup>28</sup> Αυτή η χορική ωδή είναι η πιο γνωστή για την οξεία κριτική αντιπαράθεσης των δύο φύλων στην ελληνική λογοτεχνία σύμφωνα με τον Allan, 2000, σ. 163. Ο Mastronarde δίνει ως παραδείγματα μισογυνισμού την παρουσίαση της Κλυταιμνήστρας στην *Οδύσσεια*, στον Σιμωνίδη (απ. 7 West) στον Αλκαίο 42 L-P, στον Αισχύλο Χο. (585-651), την Πανδώρα, την Ελένη. «Για την ελληνική αντίληψη η γυναίκα θεωρείται η προσωποποίηση του δόλου, και επιπλέον η πονηριά και η απάτη συνδέονται χαρακτηριστικά περισσότερο με το θηλυκό παρά με το αρσενικό στοιχείο: » βλ. (Mastronarde, 2006, σσ. 318-9). Έτσι ο χορός δείχνει τη συμπάθειά του στη Μῆδεια, αφού από τη γενικευμένη άποψη για την αδικία εναντίον των γυναικῶν επικεντρώνεται στις επόμενες δύο στροφές (431-450) στην προσωπική δυστυχία της ηρωίδας (βλ. Conacher, 1967, σ. 191) και επικροτείται το εκδικητικό σχέδιό της εναντίον του Ιάσονα (βλ. Knox, 2010, σσ. 238-9).

σκέψη των γυναικών εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ανδροκρατούμενης ποιητικής παραγωγής που αδικεί το γυναικείο φύλο στο σύνολό του.

Εν τούτοις, ο ποιητής Ευριπίδης επιλέγει να δείξει τη γυναικεία οπτική του προβλήματος. Αν ερμηνεύαμε αυτήν την επιλογή του ποιητή με σύγχρονους όρους και αντιλήψεις της εποχής μας, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ο Ευριπίδης επιδιώκει να αφυπνίσει την κριτική σκέψη των ανδρών-θεατών που κατηγορούν ή και μισούν το γυναικείο φύλο. Ωστόσο, θα ήταν ίσως πιο ρεαλιστικό να υποθέταμε ότι ο Ευριπίδης αξιοποιεί δραματικά το αρνητικό στερεότυπο της γυναικείας τέχνης της εξαπάτησης, εντείνοντας ίσως τους υπάρχοντες φόβους των ανδρών για τον ύπουλο γυναικείο χαρακτήρα.

Εξάλλου, ο ποιητής έχει ήδη παρουσιάσει τις δόλιες σκέψεις της γυναίκας Μήδειας σχεδιάζοντας τριπλό φόνο (364-406) και η ίδια η ηρώιδα παραδέχεται την πανούργα φύση των γυναικών (409 *κακῶν δέ πάντων τέκτονες σοφώταται*). «Η αισιόδοξη προφητεία του χορού δεν εκπληρώνεται μέχρι το τέλος του έργου».<sup>29</sup> Επομένως, το τραγούδι του γυναικείου χορού αδυνατεί να αντιστρέψει τα στερεότυπα και προφανώς ο Ευριπίδης δεν μπορεί να θεωρηθεί «προφεμινιστής».<sup>30</sup> Αντιθέτως, οξύνει τις τραυματικές εμπειρίες του ανδρικού κοινού και διεγείρει τα ανάλογα συναισθήματα σ' αυτό. Επιπλέον, μην ξεχνάμε ότι οι κριτές των δραματικών αγώνων ήταν μόνο άνδρες, ώστε κάποια άλλη εναλλακτική άποψη αντίθετη με τις νόρμες της εποχής θα ήταν σοβαρό απόπημα για τον διαγωνιζόμενο ποιητή.

---

<sup>29</sup> Mueller M., 2017, σ. 508.

<sup>30</sup> Messing A., 2009, σσ. 14-21.



### III

#### ΤΟ ΜΙΣΟΣ ΤΩΝ ΑΝΔΡΩΝ ΓΙΑ ΤΙΣ “ΣΟΦΕΣ”

#### (ΕΞΥΠΝΕΣ-ΠΑΝΟΥΡΓΕΣ) ΓΥΝΑΙΚΕΣ

ΠΠΠ. ὄλοισθε. μισῶν δ' οὔποτ' ἐμπλησθήσομαι  
γυναῖκας, οὐδ' εἴ φησί τις μ' ἀεὶ λέγειν·  
ἀεὶ γὰρ οὖν πῶς εἰσι κἀκεῖναι κακαί.

(Ιππ. 664-6)

Ο νοσηρός έρωτας της Φαίδρας για τον γιο του συζύγου της, Θησέα, ομολογουμένως επικρίνεται από την κοινή γνώμη, την ίδια (Ιππ. 405-409) και από το επερχόμενο αθώο θύμα της, τον Ιππόλυτο, ο οποίος αρνήθηκε να ανταποκριθεί στις ανήθικες ερωτικές επιθυμίες της (651-5). Η Φαίδρα έχει ως συμπαραστάτη της, την Τροφό της, η οποία την ενθαρρύνει πιστεύοντας ότι μπορεί να βρει φάρμακο για την αρρώστια της χρησιμοποιώντας τη γυναικεία πονηριά (478-481 *εἰσὶν δ' ἐπωδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι /φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου./ ἢ τὰρ' ἄν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἄν, /εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν*). Επιπλέον, η Τροφός παραδέχεται ότι τέτοια μαγικά φίλτρα της αγάπης τα φυλάει στο σπίτι και μάλιστα τα κατασκευάζει η ίδια (509-515).

Όμως η αποτυχημένη προσπάθεια της Τροφού να προσεγγίσει θελκτικά τον Ιππόλυτο ψάχνοντας το φάρμακο για τον αρρωστημένο έρωτα της κυράς της (695-701), επιβεβαίωσε τον πρότερο φόβο της Φαίδρας για την υπερβολική γυναικεία σοφία (518 *δεδοιχ' ὅπως μοι μή λίαν φανῆς σοφή*), καθώς τώρα πια κινδυνεύει να γίνει γνωστός ο ανάρμοστος και ατιμωτικός έρωτάς της ώστε το μόνο φάρμακο στη συμφορά της είναι ο ίδιος της ο θάνατος όσο πιο σύντομα γίνεται (599-60,

723). Μπροστά στο αδιέξοδο θα πρέπει να βρεθεί άμεση λύση αφού εγκλωβίστηκαν οι ίδιες από τα δικά τους δολερά σχέδια (670-1 *τίν' ἢ νῦν τέχναν ἔχομεν ἢ λόγον / σφαλεῖσαι κάθαμμα λύειν λόγον;*). Η διεργασία της μηχανορραφίας τους ξεκίνησε στο μυαλό της Φαίδρας για να αντιμετωπίσουν την τρέλα του έρωτά της (331 *ἐκ τῶν γὰρ αἰσχυρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα*) και οδήγησε την Φαίδρα να επινοήσει τρόπο να διαφυλάξει την καλή της φήμη (715-8 *...ἐν δὲ προτρέπουσ' ἐγώ/ εὖρημα δῆτα τῆσδε συμφορᾶς ἔχω, / ὥστ' εὐκλεᾶ μὲν παισὶ προσθεῖναι βίον,/αὐτὴ τ' ὄνασθαι πρὸς τὰ νῦν πεπτωκότα*), παίρνοντας ταυτόχρονα εκδίκηση από τον Ιππόλυτο για να μην υπερηφανεύεται για το δικό της πάθημα (728-731).

Ο κύκλος της μηχανής κατέληξε στον άδικο θάνατο του Ιππόλυτου από την κατάρα του πατέρα του (895-6), αφού πρώτα η Φαίδρα φρόντισε να αφήσει μια επιστολή της ενοχοποιώντας τον Ιππόλυτο σαν εραστή της παρά τη θέλησή της (885-6). Επαληθεύτηκε ο φόβος του Ιππόλυτου για τις καταστρεπτικές δυνάμεις της σοφής-πονηρής γυναίκας (640-1 *σοφὴν δεμισῶ μὴ γὰρ ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις/ εἴη φρονοῦσα πλείον ἢ γυναῖκα χρῆ*). Και μάλιστα βλέπει τις γυναίκες να γίνονται πλέον επικίνδυνες για ερωτικούς λόγους (642-44 *τὸ γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις/ ἐν ταῖς σοφαῖσι ἢ δ' ἀμήχανος γυνή/ γνώμη βραχεία μωρίαν ἀφηιρέθη*).<sup>31</sup>

Αποστρεφόμενος στον Δία (ᾧ Ζεῦ), ο Ιππόλυτος απαγγέλλει τον δριμύτερο κατηγορητήριο λόγο εναντίον των γυναικών στο σύνολο των Ευριπίδειων δραμάτων (616-668). Πιστεύει απόλυτα ότι οι γυναίκες είναι δολερό κακό για τους άνδρες (616-7 *ᾧ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις*

---

<sup>31</sup> Ο Barrett W.S. (1983, σ. 282) σχολιάζοντας ερμηνευτικά τους συγκεκριμένους στίχους, προσδιορίζει τον όρο «μωρία» ως έλλειψη εξυπνάδας μιας έκλυτης γυναίκας. Επισημαίνει ότι ο όρος γενικότερα στον Ευριπίδη συσχετίζεται με την ερωτική ακράτεια (Ιππ. 966, Ἴων 545, ...) Ο Halleran M. (1995, σ. 204) σημειώνει σχετικά: «Η χρήση της λέξης “μωρία” επιπλέον δημιουργεί το παράδοξο οι έξυπνες γυναίκες να διαπράττουν ανοησίες, και οι ανόητες να μην μπορούν».

κακὸν/γυναῖκας εἰς φῶς ἡλίου κατώκισας;). Διαμαρτύρεται απελπισμένος για τη γυναικεία ύπαρξη που είναι αναγκαία για τη γέννηση των παιδιών. Έτσι, εύχεται να υπήρχε άλλος τρόπος να έχει κάποιος απογόνους όπως για παράδειγμα με καταβολή κάποιου αντίτιμου από χρυσό, σίδηρο ή χαλκό ως προσφορά στον Δία (618-23).

Παρόμοια φέρεται και ο Ιάσοντας με αφορμή την έκρηξη ερωτικής ζήλιας από την Μήδεια βάζοντας στο στόχαστρό του όλο το γένος των γυναικών, με αποτέλεσμα να εύχεται κι εκείνος να αποκτούσαν οι άνθρωποι παιδιά χωρίς να έχουν ανάγκη το γυναικείο φύλο (571-4 ἦν δ' αὖ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος, / τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα/ τίθεσθε. χρῆν γὰρ ἄλλοθεν ποθεν βροτούς/ παιῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος). Με αυτόν τον τρόπο θα ήταν σίγουρος ότι οι άνθρωποι δε θα απειλούνταν από την κακία των γυναικών και δε θα δυστυχοῦσαν (575 χούτως ἄν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν).

Ευθέως, ο Ιππόλυτος εκπροσωπώντας τους άνδρες, προτιμά μια ανόητη γυναίκα μέσα στο σπίτι και επομένως κι ακίνδυνη (638-44) ενώ οι έξυπνα πανούργες γίνονται κακές, αφού μηχανεύονται επιζήμια σχέδια εντός του σπιτιού που οι δούλες άθελά τους τα φανερώνουν (649-50 νῦν δ' αἰ μὲν ἔνδον δρῶσιν αἰ κακαὶ κακὰ/ βουλευματ', ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι). Όπως είναι αναμενόμενο, τάσσεται με τη γνώμη του Ιάσωνα (Μήδ. 575) και όλων των ανδρῶν που απεχθάνονται τις γυναίκες αφού τις θεωρούν τη μεγαλύτερη συμφορά (627... γυνή κακὸν μέγα).

Ο Ορέστης ισχυρίζεται ότι δίκαια σκότωσε τη γυναίκα που τον έφερε στον κόσμο γιατί τη μίσησε (Ορ. 572 μισῶν δὲ μητέρ' ἐνδίκως ἀπώλεσα) όχι μόνο γιατί πρόδωσε ερωτικά τον πατέρα του, τον Αγαμέμνονα, αλλά και γιατί σχεδίασε και πέτυχε να τον σκοτώσει ύπουλα (προκειμένου να γλιτώσει η ίδια ως μοιχός, αφού ο απατημένος σύζυγος είχε ήδη καταφέρει να γυρίσει από την Τροία (573-587), τυλίγοντάς τον στα δίχτυα της μέσα στο λουτρό (367 λουτροῖσι ἀλόχου

περιπεσών πανυστάτοις). Ο Ορέστης θεωρεί ότι ο εκδικητικός φόνος της άπιστης και θρασείας Κλυταιμνήστρας αποτελεί παράδειγμα σωφρονισμού για όλες τις γυναίκες της Ελλάδας που προτίθενται να σκοτώνουν τους άνδρες τους και ύστερα να εκλιπαρούν για την σωτηρία τους (565-570). Κι ο Χορός - φορέας της κοινής γνώμης ή της Ευριπίδειας φωνής<sup>32</sup> - θα καταλήξει σε μια ακόμη γενική αρνητική κρίση για το γυναικείο φύλο: *αἰεὶ γυναῖκες ἐμποδῶν ταῖς συμφοραῖς / ἔφυσαν ἀνδρῶν το δυστυχέστερον* (Ορ. 605-6).

Αν ακολουθήσουμε την άποψη του Ιππόλυτου ότι οι σοφές γυναίκες είναι πανούργες, ενώ όσες έχουν περιορισμένη νοημοσύνη είναι αβλαβείς αφού αδυνατούν να σκεφτούν μηχανορραφίες (Ιππ. 642-4), συμπεραίνουμε ότι ισχυρές βασίλισσες – εύστροφες γυναίκες όπως η Φαίδρα, η Κλυταιμνήστρα, η Μήδεια δύνανται να εξολοθρεύσουν τους άνδρες - εχθρούς και να καταστούν υπαίτιες της δυστυχίας τους. Κατά συνέπεια δέχονται και την αναμενόμενη οργή και το μίσος από το αντίπαλο ανδρικό φύλο.

Έχουν επωμιστεί την πασίγνωστη φήμη τους ως ολέθριων προσωπικοτήτων από το παρελθόν. «Για το αθηναϊκό κοινό, εξοικειωμένο με τα έργα του Ομήρου, ούτε καν ένας εικονοπλάστης σαν τον Ευριπίδη δε θα μπορούσε να παρουσιάσει μια σιωπηλή και καταπιεσμένη Ελένη ή

---

<sup>32</sup> Μελέτες δείχνουν τον χορό να εκφράζει γενικότερες συλλογικές απόψεις ή να έχει θέση ενός ιδανικού θεατή (δηλαδή, πως υποτίθεται ότι αντιδρά ο θεατής) ή να είναι μέσον έκφρασης του ποιητή (βλ. Kaimio, 1970, σ. 9). «Οι γενικοί στοχασμοί του χορού αναπαράγουν την “άποψη” του ποιητή για το έργο» σε παλαιότερες κριτικές μελέτες, καθώς «ο περιθωριακός ρόλος του χορού αποτέλεσε την προϋπόθεση ώστε τα χορικά να θεωρηθούν “φωνή” του ποιητή» όπως επεξηγεί ο Battezzato Luigi, (2010, σ. 214) παρουσιάζοντας και μια νεότερη άποψη (Vidal-Naquet, 1988, σ. 311) όπου ο χορός θεωρείται “φερεφωνο” της πόλης.

Κλυταιμνήστρα».<sup>33</sup> Επεκτείνοντας την σκέψη της Pomeroy, θα εκτιμούσαμε ότι θα ήταν αδύνατο να συναντήσουμε μια μη παράφρονα, ερωτευμένη και απελπισμένη Φαίδρα ή μια υποταγμένη, ήσυχη και ανόητη Μήδεια. Θα ήταν μια άτοπη υπέρβαση του μύθου.

Η πανούργα Ελένη (Ελ. 1528 σοφώταθ') με ευκολία θα υποκριθεί πως θρηνεί τον δήθεν νεκρό σύζυγό της. Το πονηρό σόφισμα της Φαίδρας αφήνοντας το ενοχοποιητικό γράμμα, θα δικαιολογήσει την γνώμη του Ιππόλυτου για την κακία των σοφών γυναικών. Η δόξα της Μήδειας ως σοφής στην Ελλάδα (Μήδ. 539-40 πάντες δέ σ' ἤσθοντ' οὔσαν Ἑλληνες σοφὴν/ καὶ δόξαν ἔσχεσ...) της προσθέτει το βάρος της προκατάληψης απέναντί της επειδή τη φθονούν εξαιτίας της ευφυίας της (Μήδ. 303-5 σοφὴ γὰρ οὔσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπίφθονος... τοῖς δ' αὖ προσάντης). Με πλανερό τρόπο, ρωτά τον Κρέοντα γιατί φοβούνται οι άνδρες και μάλιστα οι βασιλιάδες τις ευφυείς γυναίκες όπως εκείνη (Μήδ. 306-8 σύ δ' οὖν φοβῆ με· μὴ τί πλημμελὲς πάθης; οὐχ ᾧδ' ἔχει μοι, μὴ τρέσης ἡμᾶς, Κρέον, / ὥστ' ἐς τυράννους ἄνδρας ἔξαμαρτάνειν.) Εφόσον δεν την έχει αδικήσει, δεν υπάρχει λόγος να την φοβάται σύμφωνα με τη Μήδεια, γιατί αυτή μισεί μόνο τον δικό της άντρα (309-311).

Προσπαθώντας να απομακρύνει τους υπάρχοντες φόβους του Κρέοντα αφού εκείνος τη θεωρούσε πανούργα από τη φύση της που γνωρίζει και την τέχνη του κακού (Μήδ. 285 σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις), η Μήδεια εγείρει νέους προβληματισμούς για τις αιτίες της πανουργίας μιας σοφής γυναίκας, καθώς οι γυναίκες είναι πονηρές και επικίνδυνα έξυπνες από τη φύση τους ή αναγκάζονται να γίνουν εξαιτίας της δύσκολης κατάστασης στην οποία βρίσκονται αναζητώντας σωτήρια λύση. Φύσει ή θέσει οι σοφές γυναίκες ταυτίζονται με τις πανούργες-κακές; Είναι γεγονός ότι οι γυναίκες στα ευριπίδεια δράματα

---

<sup>33</sup> Βλ. Pomeroy, 2008, σ. 143.

ωθήθηκαν να υπερβούν τα κοινωνικά όρια, δραπετεύοντας από την καταπίεση των ανδρών, αναγκάστηκαν να γίνουν πονηρά επινοητικές, μοχθηρές, εκδικητικές για να αποκαταστήσουν την αδικία εις βάρος τους.

Η Εκάβη ανταπέδωσε το δεινό πάθος της εξαιτίας του αδίστακτου εχθρού της εκμεταλλευόμενη την αδυναμία του στον πλούτο αφού τον προσέλκυσε πως τάχα θα του αποκάλυπτε την κρυψώνα που βρίσκονταν οι θησαυροί της Τροίας. Τον απομόνωσε μαζί με τα παιδιά του στο εσωτερικό της σκηνής για να του αποκαλύψει το κρυφό μυστικό της (Έκ. 1145-9). Ο Πολυμήστορας εκφράζει τα αρνητικά αισθήματα για όλο το γένος των γυναικών δείχνοντας φοβισμένος λόγω της γυναικείας συμπεριφοράς (Έκ. 1181-2 *γένος γάρ οὔτε πόντος οὔτε γῆ τρέφει/τοιόνδ'· ὁ δ' αἰεὶ ξυντυχῶν ἐπίσταται*), ενώ δικαιολογημένα γίνεται αποδέκτης των συνεπειών των δικών του αδικών πράξεων. Η παραβίαση του ιερού θεσμού της φιλοξενίας και ο άδικος θάνατος του Πολύδωρου από τον Πολυμήστορα αποτελεί *ύβριν* και επέρχεται η *τίσις*.

Η αδικημένη Μήδεια θα τολμήσει να ακολουθήσει τον άγριο δρόμο της εκδίκησης μετά από σκέψη και γίνεται θέσει φόνισσα (Μήδ. 391 *δόλω μέτειμι τόνδε καὶ σιγῇ φόνον*) και καταφέρνει να επιβληθεί (393 *κτενῶ σφε, τόλμης δ' εἶμι πρὸς τὸ καρτερόν*).<sup>34</sup> Η Φαίδρα μεταλλάσσεται από μια ασθενή φιγούρα σε μία θέσει δολοπλόκο με το δόλιο «εὔρημα» της δέλτου (Ιππ. 856) μετά την υβριστική συμπεριφορά του Ιππολύτου ενάντια στο γυναικείο φύλο.

Επιπλέον, σύμφωνα με την θεά Άρτεμη η Φαίδρα υπήρξε μοιραία θύμα της πανούργας Αφροδίτης (Ιππ. 1400 *Κύπρις γὰρ ἡ πανούργος ᾧδ' ἔπειτα*).

---

<sup>34</sup> Η κυριαρχία της Μήδειας και η επιβολή της στο δραματικό γίγνεσθαι σε αντίθεση με τις επικρατούσες αντιλήψεις για το ρόλο του γυναικείου φύλου: βλ. Αλεξοπούλου Χρ., 2000, σσ. 127-9. Η Μήδεια είναι μια τρομακτικά δυνατή γυναίκα: Μήδ. 44-5 δεινή γὰρ οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν/ἔχθραν τις αὐτῆ καλλίνικον οἴσεται.

ἐμήσατο) με αποτέλεσμα η ευθύνη της εξαπάτησης να αποδίδεται στην θεϊκή βούληση.<sup>35</sup> Αν αθώνεται η Φαίδρα, η Μήδεια πιστεύει ότι δικαιώνεται αφού πιστεύει ότι έχει την υποστήριξη των θεών στα σχέδιά της (Μήδ. 1013-14... ταῦτα γὰρ θεοὶ κὰγὼ κακῶς φρονοῦσ' ἐμηχανασάμην) και διαφεύγει από την Κόρινθο πάνω στο άρμα του Ήλιου υπό της προστασίας του (1321-2). Κι επειδή «Μήδειες ή Φαίδρες» φαίνονται να δικαιώνονται από τους θεούς στο δράμα παρά την υπερβατική και εκδικητική συμπεριφορά τους, αντίνομη με την ενδεδειγμένη ηθική για το γυναικείο φύλο, το Ευριπίδειο δράμα κέντρισε τον κωμικό Αριστοφάνη.

Γι' αυτό στην εποχή του η φήμη του ως μισογύνη διαδόθηκε με ευκολία από τον Αριστοφάνη όταν οι γυναίκες κατηγορούν τον Ευριπίδη ως συκοφάντη του γυναικείου γένους αφού εξαπολύει προπηλακισμούς εναντίον τους και κινεί υποψίες στον ανδρικό πληθυσμό ώστε να τις παρακολουθούν στενά (Θεσμ. 371-428). Ο ποιητής Ευριπίδης ευθύνεται καθώς «σκοπίμως και συνεχώς έγγραφε για πονηρές γυναίκες όλο για Φαίδρες και Μελανίπες» και όχι για πιστές γυναίκες όπως η Πηνελόπη (Θεσμ. 545-548).<sup>36</sup> Στη συνέλευση των γυναικών προτείνεται ως τιμωρία

---

<sup>35</sup> Ίππ. 1406 ἐξηπατήθη δαίμονος βουλεύμασι. Οι θεοί έχουν πλανερά σχέδια για τους ανθρώπους και σε άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη: Ίφ. εν Ταύρ. 711-5 «ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο/τέχνην δέ θέμενος ὡς προσώταθ' Ἑλλάδος/ἀπήλασ' αἰδοῖ τῶν πάρος μαντευμάτων», οδηγώντας τον Ορέστη στη μητροκτονία, Βάχκες 817 κε: η κατασκοπεία ως ιδέα του Διονύσου καταστρεπτική για τον Πενθέα, Τρωάδες 9-12: ο δόλος της Αθηνάς με την κατασκευή του Δούρειου Ίππου από τον Επειό, Ελένη 33-36, 585-6: το είδωλο της Ελένης εξαιτίας της πλανερής Ήρας.

<sup>36</sup> Αριστοφ. Θεσμ. 545-8: "...ὅς ἡμᾶς πολλὰ κακὰ δέδρακεν/ἐπίτηδες εὐρίσκων λόγους, ὅπου γυνή πονηρὰ/ἐγένετο, Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ/ οὐ πάποτ' ἐποίησ'. ὅτι γυνή σῶφρων ἔδοξεν εἶναι". Η άποψη αυτή στον Αριστοφάνη δεν αληθεύει αν θυμηθούμε τον χαρακτήρα της Άλκηστης, της Μακαρίας που αυτοθυσιάζονται για τη σωτηρία των αγαπημένων τους, ή της Κασσάνδρας ή της Ιφιγένειας που με υποδειγματική καρτερικότητα χάνουν τη ζωή τους. Ο Αριστοφάνης δικαιώνει τον

του ο θάνατος «είτε με δηλητήριο είτε με άλλες τεχνικές, πιο προχωρημένες» (430-1: ἢ φαρμάκοισι ἢ μιᾶ γέ τω τέχνῃ, ὅπως ἀπολεῖται) που οι ηρωίδες του Ευριπίδη έχουν εφαρμόσει.

Αυτές οι γυναικείες μορφές βρίσκουν διέξοδο στην Τραγωδία έχοντας δυνατή φωνή, δυναμική παρουσία και πρωταγωνιστούν.<sup>37</sup> Οι «γυναίκες-εισβολείς» σε δημόσιο χώρο-χώρο δράσης των ανδρών αντιδρούν σε προηγούμενες ανδρικές εχθρικές πράξεις χρησιμοποιώντας κάθε ύπουλο μέσο που διαθέτουν.<sup>38</sup> Ένα τέτοιο μέσο είναι τα φάρμακα που δεν είναι φίλτρα του έρωτα, όπως στον «Ιππόλυτο» (505-9), αλλά δηλητήρια.

---

Ευριπίδη στο εγκώμιο του Χορού για το γυναικείο φύλο (Θεσμ. 785-845) αφού όλοι κατηγορούν τις γυναίκες (787-8: ὡς πᾶν ἐσμέν κακὸν ἀνθρώποις καὶ ἡμῶν ἐστὶν ἅπαντα, ἔριδες νείκη στάσις ἀργαλέα λύπη πόλεμος).

<sup>37</sup> Για παράδειγμα, η Μήδεια παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη σ' όλες τις σκηνές του έργου μαζί με κάποιον άνδρα (Κρέοντα, Αιγέα, Ιάσωνα) ο οποίος αποδεικνύεται κατώτερός της ώστε να εξυπηρετεί το σχέδιο της εκδίκης της (βλ. Hose M., 2011, σσ. 81-84), έχοντας ρητορική δεινότητα και ενεργητικό χαρακτήρα παρά την ηθική της εποχής (Θουκ. 2.45.2 τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χεῖροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἦς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ).

<sup>38</sup> Βλ. Shaw, M., 1975, σσ. 255-66.



## IV

### ΤΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΑΡΜΑΚΑ

ΙΩΝ Ὅσας σφαγὰς δὴ φαρμάκων θανασίμων  
γυναῖκες ἤϋρον ἀνδράσι διαφθοράς.

(Ἴων 616-7)

Ἡ μάγισσα Μήδεια ἐγίνε πασίγνωστη ἐρχόμενη στην Ελλάδα μαζί με τον Ιάσονα (Μήδ. 539-40 πάντες δέ σ' ἤσθοντ' οὔσαν Ἑλληνες σοφὴν καὶ δόξαν ἔσχεσ) σκορπώντας την καχυποψία στους αντιπάλους της διώχνοντάς την, πριν πραγματοποιήσει τα κακόβουλα σχέδιά της ὅπως ακριβῶς εἶχε προσπαθήσει δυστυχῶς ἀνεπιτυχῶς να κάνει ο Κρέων (Μήδ. 319-323 γυνὴ γὰρ ὀξύθυμος, ὡς δ' αὐτῶς ἀνὴρ, / ῥάων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφῆ. / ἀλλ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, μὴ λόγους λέγε· ὡς ταῦτ' ἄραρε, κοῦκ ἔχεις τέχνην ὅπως / μενεῖς παρ' ἡμῖν οὔσα δυσμενῆς ἐμοί).

Ἄρα, ἡ φαρμακερὴ Μήδεια δεν μπορεῖ να εἶναι μια συνηθισμένη γυναίκα, οὔτε Ἑλληνίδα, οὔτε και Αθηναία.<sup>39</sup> Εἶναι ἀσφαλῶς ξενικῆς καταγωγῆς και μάλιστα ἀφησε την πατρίδα της για χάρη του ἐρωτᾶ της για τον Ιάσονα φτάνοντας ἐξόριστη στην Κόρινθο μαζί του (1-13, 166, 211-2, 256, 511, 536) βοηθώντας τον να ολοκληρώσει τους προσωπικούς του στόχους, παίρνοντας το χρυσόμαλλο δέρασ ἀπὸ την Κολχίδα, σώζοντάς

---

<sup>39</sup> «Παμφάρμακος ξείνα» ἦταν ἡ περιγραφή του Πινδάρου για την Μήδεια (Πυθ. IV. 232) και ἐπειδὴ ἦταν ξένη μπορούσε να σκοτώσει τα παιδιά της» σχολιάζει ο Page (1961, xxi). Ο Γ. Γιατρομανωλάκης (2013, σ. 83) σημειώνει ὅτι ἡ Μήδεια ἐχει συνειδητοποιήσει την διαφορετικότητά της ἐπειδὴ ἦταν ξένη πρβ. 591 βάρβαρον λέχος, 801-2 ἀνδρὸς Ἑλληνος λόγοις πεισθεῖσα.

τον (476, 482, 515) πολλές φορές, έχοντας την ικανότητα να αξιοποιεί την σοφία της, την τέχνη του δόλου και της μαγείας. Η Μήδεια συγκεντρώνει εκείνα τα ξενικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που θα είχε μια γυναίκα της Ανατολής όπως οι μαγικές ικανότητές της και η επίδειξη του πλούτου.<sup>40</sup> Ο D.L. Page (1961, xix-xx) εξηγεί αυτά τα τυπικά στοιχεία μίας ξένης όπως η Μήδεια δηλώνοντας ως τέτοια «την ασυγκράτητη υπερβολή στο θρήνο, την ευκολία να φέρεται δουλοπρεπώς προς την εξουσία, τις δυνάμεις της μαγείας, την παιδαριώδη έκπληξη προς τις ψευδολογίες και τις αθετημένες υποσχέσεις».<sup>41</sup> Ακόμα και τον απάνθρωπο χαρακτήρα της Μήδειας ως παιδοκτόνου, ο Page τον αποδίδει σε «τυπική βαρβαρική ιδιότητα» σκεπτόμενος το φοβερό παρελθόν της Μήδειας όπως τον φόνο του αδελφού της ή άλλες ιστορίες τρομερών γυναικών από ξένες χώρες στον Ηρόδοτο.<sup>42</sup>

Εν τούτοις, αν και ξένη, η Μήδεια είναι γυναίκα και μάλιστα εξαιτίας του τρελού έρωτά της για τον Ιάσονα (8) πρόδωσε τον πατέρα της και άφησε την πατρίδα της (483, 503), ξεγέλασε τις κόρες του Πελία να σκοτώσουν άθελά τους τον πατέρα τους (9-10, 486-7, 503) γιατί φάνηκε επιρρεπής στα ερωτικά συναισθήματά της και όχι στη δύναμη του μυαλού της (*Μήδ.* 485 *σύν σοι, πρόθυμος μάλλον ἢ σοφωτέρα*). Διαπίστωσε όμως εκ των υστέρων ότι η ανταμοιβή της ήταν η προδοσία από τον σύζυγό της με τον καινούριο του γάμο (16-18, 33, 207, 489, 510, 578, 778, 1353) παρά το ότι

---

<sup>40</sup> Η χρυσοποίκιλη κορώνα (786, 949) ή το χρυσόπλαστο στεφάνι (984, 1186) από τον παππού της Ήλιο, θα έβρισκε αποδοχή από τη βασιλοπούλα αφού κατά την άποψη της Ανατολίτισσας Μήδειας: «ο χρυσός αξίζει περισσότερο από χίλια λόγια» (965).

<sup>41</sup> Ο Ιάσοντας παρουσιάζεται ως επίορκος των συμφωνιών του με τη Μήδεια (*Μήδ.* 161, 209, 439, 492, 495, 1392).

<sup>42</sup> Ηρόδοτος i.119, 212, iii. 30-1, iv. 2, vii 27, ix. 112: σημείωση 11 βλ. Ευριπίδου Μήδεια, Γ. Γιατρομανωλάκης, 2013, σ. 83 ο οποίος έχει επιμεληθεί και την μετάφραση της εισαγωγής του Page από την σχολιασμένη έκδοσή του (1961).

του προσέφερε απογόνους γιατί αλλιώς κάποιος θα μπορούσε να τον συγχωρήσει (490-1). Ο Ιάσοντας έγινε ένας άστοργος πατέρας, για το κρεβάτι με την εγχώρια βασιλοπούλα της Κορίνθου, αγαπώντας μόνο τον εαυτό του (85-88) ώστε να γίνει ο πιο μισητός εχθρός της οικογένειάς του (Μήδ. 467 ἤλθες πρὸς ἡμᾶς, ἤλθες ἔχθιστος γεγώς;) εγκαταλείποντάς την και περιφρονώντας την γυναίκα που έκανε τα αδύνατα δυνατά για να ικανοποιήσει τις ανθρώπινες ανάγκες και φιλοδοξίες του.

Βέβαια, το συναίσθημα της απογοήτευσης, της οργής, του θυμού, θα το ένιωθε η καθεμία γυναίκα, Ελληνίδα ή ξένη, όταν θα την απέρριπτε ο σύζυγός της για μια άλλη γυναίκα. Θα ήθελε να εκδικηθεί τον άπιστο σύζυγό της για μια άλλη γυναίκα. Θα ήθελε να εκδικηθεί τον άπιστο σύζυγό της (Μήδ. 263-266 γυνή γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα/κακή τ' ἐς ἀλκήν καί σίδηρον εἰσορᾶν/ὄταν δ' ἐς εὐνήν ἠδικημένη κυρῆι, οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα), καταστρώνοντας το σχέδιό της με γυναικεία πανουργία.

Την ιαχή του μεγάλου πόνου της για την προδοσία του Ιάσωνα (96-7, 111-5, 145-8, 204-7) θα ακολουθήσει η έξοδός της στη δράση (214) αφήνοντας τον εσωτερικό χώρο του σπιτιού και βγαίνοντας δημόσια για να βάλει σε εφαρμογή τον κύκλο της μηχανής που ως έξυπνη γυναίκα γνωρίζει. Άλλωστε κι ο Ιάσοντας παραδέχεται την ενεργή συμβολή της Μήδειας στις επιτυχίες του (Μήδ. 529 σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός). Η γυναικεία οξύνοια θα την φέρει να αντιμετωπίσει με διπλωματικούς χειρισμούς τον δυνατό βασιλιά Κρέοντα για να παραμείνει στην Κόρινθο και να εφαρμόσει τα πονηρά σχέδιά της (Μήδ. 368-9 δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεῦσαί ποτε,/εἰ μὴ τι κερδαίνουσιν ἢ τεχνωμένην;). Ἐστω και μια μέρα θα είναι αρκετή για να πετύχει τους δόλιους σκοπούς της.

Αφού έπεισε τον Κρέοντα για τις δήθεν καλές της προθέσεις προκειμένου να ετοιμαστεί μαζί με τα παιδιά της για την αυριανή αναχώρηση (340-357), απέσπασε τη συναίνεση των γυναικών του Χορού στην τιμωρία του Ιάσωνα (659-662) και εξασφάλισε την υπόσχεση ασύλου της από τον βασιλιά της Αθήνας, Αιγέα (749-757), είναι πια έτοιμη να

εκτελέσει τα σχέδιά της. Τα «βουλεύματά» της τα εμπιστεύεται στον Χορό. Το πρώτο μέρος του σχεδίου αφορά στη δολοφονία της βασιλοπούλας, στέλνοντας της ύπουλα φαρμακωμένα γαμήλια δώρα που προσφέρουν τα παιδιά της ώστε να μην αναγκαστούν να φύγουν από τη χώρα (784-789).

Στην πλεκτάνη της εμπλέκει τον Ιάσονα προσποιούμενη την ανόητη και μετανιωμένη σύζυγο (868-888) και τον μετατρέπει σε συνεργό της στο έγκλημα που ετοιμάζει, καθώς είναι εκείνος που θα συνοδεύσει τα παιδιά του στο παλάτι και θα παρακινήσει την ανυποψίαστη βασιλοπούλα να τα δεχτεί καλοσυνάτα. Ο φρικτός της θάνατος δεν θα αργήσει χάρις στα δολερά δώρα της Μήδειας, τον χρυσό στέφανο και τα λεπτά πέπλα (1186-1204). Η Μήδεια πέτυχε τον πρώτο της στόχο αφού δελέασε έξυπνα την νέα γυναίκα του Ιάσονα οδηγώντας την στην αυτοκαταστροφή. Δικαιώθηκε λοιπόν αφού ως γνωστό τα δώρα είναι ικανά να πείσουν ακόμα και θεούς (Μήδ. 964 *πείθειν δῶρα καὶ θεοὺς λόγος*). Ο δόλος και τα δώρα συσχετίζονται μέσα στο πλαίσιο της ανταποδοτικότητας.

Η επιδέξια Μήδεια έστησε μια τέλεια οργανωμένη παγίδα στη δύστυχη νύφη παραπλανώντας την με τα πολύτιμα δώρα της (Μήδ. 982-989 *πείσει χάρις ἀμβρόσιός τ' αὐγὰ πέπλον/χρυσότευκτόν τε στέφανον περιθέσθαι/νερτέροις δ' ἤδη πάρα νυμφοκομήσει./ τοῖον εἰς ἔρκος πεσεῖται/καὶ μοῖραν θανάτου δύστανος· ἄταν δ' οὐχ ὑπεκφεύξεται*), ενώ έχει ήδη σκεφτεί το επόμενο βήμα, την παράλογη ιδέα του φόνου των παιδιών της από την ίδια τους τη μάνα, αναφωνώντας και κλαίγοντας για το θλιβερό σχέδιο που σκοπεύει να κάνει πράξη (Μήδ. 1013-1014 *...ταῦτα γὰρ θεοὶ/ κὰγὼ κακῶς φρονοῦσ' ἔμηχανησάμην* 1028: *ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς ἀνθαδίας*).

Αποφασίζει την παιδοκτονία εξ ανάγκης, αφού θα πληρώσουν για την δολοφονία του Κρέοντα και της κόρης του (1060-1, 1240-1) ή για να τιμωρήσει τον άπιστο σύζυγό της στερώντας του το γέλιο από εδώ και

εμπρός (1362).<sup>43</sup> Το μίσος του Ιάσονα για την δολοφόνο μητέρα (1326), «τη λέαινα και όχι γυναίκα, τη Σκύλλα Τυρρηνική» (1342-3), τον οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτή την αποτρόπαιη πράξη δε θα επιχειρούσε να τολμήσει καμία Ελληνίδα ορμώμενη από την ερωτική ζήλεια της (Μήδ. 1338-9 *εὐνῆς ἕκατι καὶ λέχους σφ' ἀπώλεσας. / οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἄν Ἑλληνίς γυνή*). Άμεσα γίνεται αντιληπτή η στερεοτυπική διάκριση των προτύπων χαρακτήρων Ελληνίδων και ξένων γυναικών.

Θα έπρεπε να υπομείνει μια συνετή Ελληνίδα σύζυγος την ερωτική αδικία από τον άνδρα της όταν αυτός έχει κι άλλες ερωτικές συντροφούς όπως επιτάσσει η ανδροκρατούμενη κοινωνική πραγματικότητα; Οι γυναίκες στο δράμα όχι μόνο θα ένιωθαν ενοχλημένες και περιφρονημένες αλλά και θα σχεδίαζαν τρόπους να εξοντώσουν γρήγορα την αντίζηλό τους. Έτσι, η Μήδεια αδικήθηκε όταν ο Ιάσοντας ενδιαφέρθηκε για άλλη γυναίκα (Μήδ. 694 *γυναϊκ' ἐφ' ἡμῖν δεσπότιν δόμων ἔχει*) και μηχανεύτηκε τον φαρμακερό θάνατο της νύφης. Τα φάρμακα μόνο μιας βάρβαρης γυναίκας, επιδέξιας σ'αυτά, είχαν φονικά αποτελέσματα.

Αλλά μία άλλη ξένη γυναίκα από την ασιατική γη (Άνδρ. 1, 119) η γνωστή Ανδρομάχη κινδυνεύει να θανατωθεί από την Ελληνίδα Ερμιόνη με συνεργό τον πατέρα της, Μενέλαο, γιατί μοιράστηκε το ίδιο κρεβάτι με το σύζυγό της Νεοπτόλεμο (121-5, 171-2). Αν και συνέβη άθελά της (38,390)

---

<sup>43</sup> Η Μήδεια δικαιολογεί τον φόνο των παιδιών της γιατί δεν ανέχεται το ειρωνικό γέλιο των εχθρών της (797, 1049-50, 1362) καθώς αντιλαμβάνεται τη συζυγική προδοσία σαν «ὑβριν» (255, 1366). Άρα, θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε με την άποψη του M. Hose (2011, σ. 89) πως «η δράση της Μήδειας δεν αποτελεί τόσο έκφραση απελπισμένης θηλυκής ζηλοτυπίας και πληγωμένης αγάπης αλλά πολύ περισσότερο προσανατολίζεται σ' ένα αρχαϊκό ανδρικό αίσθημα «τιμής». Άλλωστε κι η ίδια καταφατικά το έχει δηλώσει (1354-5 *σύ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη/ τερπνόν διάξειν βίοτον ἐγγελῶν ἐμοί*).

επειδή πλέον ήταν δούλη του Νεοπτόλεμου ως λάφυρο πολεμικό (14,15), γίνεται στόχος της ερωτικής ζήλιας της Ερμιόνης (Άνδρ. 66-67 Ποίας μηχανάς πλέκουσιν αὐ/ κτεῖναι θέλοντες τήν παναθλίαν ἐμέ;) όπως θα έκανε η οποιαδήποτε πληγωμένη γυναίκα (Άνδρ. 911: Μῶν ἐς γυναῖκ' ἔρραψας οἶα δὴ γυνή;).

Η καταστροφική πλευρά του έρωτα (Μήδ. 330: φεῦ, φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακόν μέγα) και ιδίως όταν ενυπάρχει η γυναικεία ερωτική ζηλοτυπία (Μήδ. 555-6 ἤ σὺ κνίζη σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος,/καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρω πεπληγμένος) ενθουσιάζει τον Ευριπίδη και στην τραγωδία «Άνδρομάχη». Η αδικημένη Ερμιόνη (Άνδρ. 350 ...εὐνάς... ἠδίκημένην) και μάλιστα άτεκνη, βιώνει το πάθος της (Άνδρ. 904-5 Τίς οὖν ἂν εἴη μὴ πεφυκότων γέ πω/παίδων γυναικί συμφορά πλήν ἐς λέχος;) σε τέτοιο βαθμό που θα θελήσει να εκδικηθεί την Άνδρομάχη γιατί γέννησε γιο στον Νεοπτόλεμο ενώ η ίδια αποδείχτηκε στείρα (Άνδρ. 488-490 διὰ γὰρ πυρὸς ἤλθ' ἐτέρω λέχει,/κτείνει δὲ τὰν τάλαιναν Ἰλιάδα κόραν/ παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὕπερ).

Η ζηλόφθονη Ερμιόνη επιθυμεί τον σύζυγό της και θυμώνει με την Άνδρομάχη (Άνδρ. 181-2 Ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλείας φρενός/ και ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ' ἀεί). Το ερωτικό τρίγωνο που ο άνδρας κατέχει δύο γυναίκες (Άνδρ. 123-5 ἀμφι λέκτρων/ διδύμων, ἐπίκοινον ἔχουσαν/ ἄνδρα, παῖδ' Ἀχιλλέως) στην τραγωδία «Μήδεια» είχε διαδραματιστεί διαφορετικά αφού η εγκαταλελειμμένη σύζυγος έχει παύσει να διεκδικεί τον Ιάσονα επειδή είναι ο πιο μισητός εχθρός της και άνανδρος αθετώντας τις υποσχέσεις του και αδικώντας την σκόπιμα (Μήδ. 465-519). Σκοπός δικός της ήταν πια να εκδικηθεί τιμωρώντας τον ίδιο με κάθε τρόπο (Μήδ. 260-1 ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ/πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν). Άλλωστε, στο τέλος τον εγκαταλείπει κι εκείνη με τη σειρά της στα συντρίμια του παλιού του ηρωισμού

φεύγοντας εκείνη, για την Αθήνα για να συγκατοικήσει με τον Αιγέα (1384-1385).

Η επιβλητική Μήδεια υπερέχει της εύθραυστης Ερμιόνης που δε θα μπορέσει σιωπηλά να κρύψει τον πόνο της (*Ανδρ. 240 οὐκ αὖ σιωπῆ Κύπριδος ἀλγήσεις πέρι;*) για να αφανίσει την Ανδρομάχη (334). Της επιρρίπτει ευθύνες για την ατεκνία της επειδή πιστεύει ότι η βάρβαρη Ανδρομάχη χρησιμοποιεί βοτάνια εις βάρος της (*Ανδρ. 32-35 Λέγει γὰρ ὡς νιν φαρμάκοις κεκρυμμένοις/ τίθημ' ἄπαιδα καὶ πόσει μισουμένην,/ αὐτὴ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ' αὐτῆς θέλω /τόνδ' ἐκβαλοῦσα λέκτρα τὰκείνης βίαι', 157 στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκαισι σοῖς*). Αν και προσπαθεί η Ανδρομάχη να αντικρούσει τις κατηγορίες (*Ανδρ. 205 Οὐκ ἐξ ἐμῶν σε φαρμάκων στυγεῖ πόσις, 355-8 Ἡμεῖς γὰρ εἰ σὴν παῖδα φαρμακεύομεν/ καὶ νηδὺν ἐξαμβλοῦμεν, ὡς αὐτὴ λέγει,/ ἐκόντες οὐκ ἄκοντες, οὐδὲ βώμιοι πίτνοντες, αὐτοὶ τὴν δίκην ὑφέξομεν*), δε θα μπορέσει να κλονίσει τις προκαταλήψεις για τις βλαβερές γυναίκες (*Ανδρ. 353 εἰ γυναϊκῆς ἐσμεν ἀτηρόν κακόν*) και κυρίως αν έχουν βάρβαρη καταγωγή.

Στην τραγωδία «*Ἴων*» ο Ευριπίδης εμφανίζει μια Ελληνίδα και όχι μια ξένη γυναίκα, την Κρέουσα, κόρη του βασιλιά των Αθηνών Ερεχθέα να προσπαθεί με δόλο να σκοτώσει εν αγνοία της το χαμένο παιδί της, γόνο κρυφού βιασμού της από τον θεό Απόλλωνα, νομίζοντας ότι θα δηλητηριάσει τον νόθο γιο του συζύγου της, Ξούθου. Έτσι, κατόπιν των συμβουλών του Παιδαγωγού, θα δράσει με «γυναικείο τρόπο» δηλαδή ύπουλα και χρησιμοποιώντας δηλητήριο (*Ἴων 843-6 Ἐκ τῶνδε δεῖ σε δὴ γυναικεῖον τι δρᾶν'/ ἢ γὰρ ξίφος λαβοῦσαν ἢ δόλω τινί/ἢ φαρμάκοισι σὸν κατακτεῖναι πόσιν καὶ παῖδα, πρὶν σοὶ θάνατον ἐκ κείνων μολεῖν*).

Η δολερή σκέψη της Κρέουσας (*Ἴων 985 Καὶ μὴν ἔχω γε δόλια καὶ δραστήρια*) ενισχύεται από την ύπαρξη δύο χρυσών βραχιολιών που περιέχουν δύο σταγόνες από το αίμα της Γοργούς που σκότωσε η Αθηνά, από τις οποίες η μία μπορεί να οδηγήσει στον θάνατο ενώ η άλλη να

θεραπεύσει (987-1017). Όπως εξηγεί η Κρέουσα, τα βραχιόλια αυτά τα κληρονόμησε από τον πατέρα της, κι εκείνος από τον γενάρχη των Αθηναίων Εριχθόνιο. Η Κρέουσα έχει το κατάλληλο φονικό μέσο, τα βραχιόλια φορεμένα ήδη στον καρπό του χεριού της (1009), χώρια αναμεταξύ τους (1017) και θα επιδιώξει να φέρει εις πέρας το ύπουλο σχέδιό της χρησιμοποιώντας το δηλητήριο της Γοργούς για να επιφέρει τον τραγικό θάνατο του Ίωνα (*Ίων 1015 Κτείνει, δρακόντων ἰὸς ὧν τῶν Γοργόνος*).

Για να αποφύγει να στραφούν οι υποψίες σ'αυτήν εξαιτίας του φθόνου της ως μητριάς του Ίωνα, αποφασίζει να αναθέσει την εκτέλεση της εγκληματικής πράξης στον Παιδαγωγό δίνοντάς του αυτό το χρυσό βραχιόλι για να το αδειάσει στην κούπα του Ίωνα στο τραπέζι που ετοιμάζει ο Ξούθος (1020-1038). Ο έμπιστος δούλος συνεργώντας με την ηθική αυτουργό Κρέουσα, έριξε το φάρμακι στο κρασί για να σκοτώσει τον Ίωνα (1182-1185... *ὁ δὲ λαβὼν ἐξαίρετον, / ὡς τῶ νέῳ δὴ δεσπότη χάριν φέρων, / ἔδωκε πλήρες τεῦχος, εἰς οἶνον βαλῶν / ὃ φασι δοῦναι φάρμακον δραστήριον / δέσποιαν, ὡς παῖς ὁ νέος ἐκλίποι φάος*·) αλλά ο Ίωνας, θεωρώντας κακό οἰωνό την βλασφημία που είπε κάποιος άλλος δούλος, πέταξε το περιεχόμενο του φαρμακωμένου κρασιού για σπονδή του θεού και στη συνέχεια ένα περιστέρι που ήπιε, πέθανε σπαράζοντας (1187-1205). Ο γέροντας Παιδαγωγός συνελήφθη επ' αυτοφώρω και αναγκάστηκε να αποκαλύψει τα σχέδια της Κρέουσας (1215-6 *Ἔφθη δὲ καὶ κατεῖπ' ἀναγκασθεὶς μόγις / τόλμας Κρεούσης πώματός τε μηχανάς*).

Αναφωνώντας ο Ίων για την φαρμακερή Κρέουσα από την Αθήνα (1121 *ξένης γυναικὸς φαρμάκοισι θνήσκομεν*) και οι άρχοντες των Δελφών διώκοντάς την για να την τιμωρήσουν με θάνατο (1222-1225), ο Χορός θρηνεί γι' αυτήν λόγω του αποτυχημένου σχεδίου της με το δηλητήριο (1230-4 *φανερὰ γὰρ φανερὰ τὰδ' ἤδη / σπονδᾶς ἐκ Διονύσου / βοτρύων θοᾶς ἐχίδνας / σταγόσι μειγνυμένας φόνῳ*). Κι ευτυχώς που οι σταγόνες από το



αίμα της Γοργούς δε στάθηκαν μοιραίες για τον Ίωνα (1265), το πραγματικό παιδί της Κρέουσας. Την αλήθεια την αγνοούν και οι δύο («τραγική ειρωνεία») – γεγονός που αθώνει την Κρέουσα - ενώ οι γνώστες θεατές ακούν τον Ίωνα να συγκρίνει την απύσα μάνα του με την παρούσα Κρέουσα, μηριά για εκείνον, και να τον βλέπουν να δείχνει μεγαλύτερο οίκτο στην Κρέουσα απευθυνόμενος στο κοινό: «*Ίδεσθε τήν πανούργον, ἐκ τέχνης τέχνην / οἶαν ἔπλεξε· βωμὸν ἔπτηξεν θεοῦ / ὡς οὐ δίκην δώσουσα τῶν εἰργασμένων*» (1279-1281). Εν τέλει, στην Έξοδο του δράματος, η από μηχανής θεά Αθηνά φανερώνει τον Φοῖβο και μυστικό πατέρα του Ίωνα ως υπαίτιο της αποτυχημένης πλεκτάνης της Κρέουσας (1564-5 *θανεῖν σε δείσας μητρὸς ἐκ βουλευμάτων/καὶ τήνδε πρὸς σοῦ, μηχαναῖς ἐρρύσατο*) ώστε το παρόν θεατρικό έργο να έχει παραδόξως, αίσιο τέλος.

Σπάνια ο Ευριπίδης επιλέγει οι τραγωδίες του να έχουν ευχάριστο τέλος (Αρ. Ποιητ. 13. 1453a 25-27 *διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἄμαρτάνουσι ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν*). Κυρίως όταν τα σοφίσματα των γυναικών οδηγούν σε δολοπλοκίες που οξύνουν το ενδιαφέρον μας να μελετήσουμε τον αντίκτυπο της δράσης των πανούργων γυναικών μέσα στο δράμα και έξω από αυτό δηλαδή στο αθηναϊκό κοινό του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Ειδικότερα, θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε να εστιάσουμε την έρευνα στη στάση του Χορού απέναντι στις μηχανορραφίες των γυναικών όπως ο Ευριπίδης την παρουσιάζει στα έργα του.

## V

### Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΙΣ ΜΗΧΑΝΟΡΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΗΡΩΪΔΩΝ

Οι ηρωίδες μοιράζονται τα πάθη τους επί σκηνής με τον Χορό ο οποίος αποτελεί ένα ομοιογενές σύνολο γυναικών με κοινά συστατικά στοιχεία όπως το φύλο και η κοινωνική θέση τους. Τα πάθη των γυναικών εν γένει απόρροια του επιβεβλημένου καθεστώτος της κοινωνικής ανδροκρατίας ενώνουν τις γυναίκες απέναντι στις αδικίες των ανδρών. Οι πολυπαθείς πρωταγωνίστριες χρήζουν της συμπαράστασης, της εμπιστοσύνης, της συνέργειας ενός συνένοχου σιωπηλού γυναικείου Χορού ώστε να εφαρμοστούν με επιτυχία τα ύπουλα εκδικητικά σχέδιά τους.

Το «πάθος» ορίζεται από τον Αριστοτέλη (Ποιητ. 11.1452b 11-13) ως πράξη «φθαρτική ἢ ὀδυνηρά». Στα τραγικά κείμενα υπάρχουν σαφή ίχνη των πράξεων αυτών. Η Μήδεια π.χ. αναφωνεί: «*ἰὼ, /δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων, /ἰὼ μοί μοι, πῶς ἄν ὀλοίμαν;*» (Μήδ. 96-8), «*αἰαῖ, /ἔπαθον μεγάλων ἄξι' ὀδυρμῶν*» (Μήδ. 111-2), «*αἰαῖ./διά μου κεφαλαῖς φλόξ οὐρανία/βαίη· τί δε μοι ζῆν ἔτι κέρδος; /φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσάιμαν/ βιοτὰν στυγεράν προλιποῦσα*» (Μήδ. 144-6) και ο Χορός της απευθύνεται: «*δύστανε γύναι, /φεῦ φεῦ, μελέα τῶν σῶν ἀχέων*» (357-8). Ο Χορός συμπάσχει με τα «*ἀνήκουστα τᾶς/τυράννου πάθεα μέλεα*» (Ίππ. 363-4) και τρομάζει με το τραγικό τέλος της Φαίδρας: «*ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν· /ἔπαθες [...] τίς ἄρα σάν, τάλαιν' ἀμαυροῖ ζῶάν;*» (810-11, 815). Ο Χορός χαρακτηρίζει την Εκάβη ως «*πολυπονωτάτην βροτῶν*» (Ἐκ. 722) καθώς η ίδια νιώθει ζωντανή νεκρή μετά τον θάνατο του γιου της: «*ἀπωλόμην δύστηνος, οὐκέτ' εἰμὶ δῆ*»

(683). Σημειωτέον ότι η Εκάβη θρηνεί για τη θυσία της Πολυξένης αλλά εκδικείται για τον άδικο θάνατο του Πολύδωρου.

Εφόσον ο Χορός παραμένει στην ορχήστρα κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης, ως ακροατής και θεατής του δράματος με δυνατότητα να έχει ρόλο μέσα σ' αυτό, θα πρέπει με την παρουσία του να συμβάλλει στη συνέχεια της δράσης.<sup>44</sup> Συνεπώς, η αποσιώπηση των δολερών σχεδίων των ηρωίδων, τα οποία καταστρώνονται επί σκηνής, είναι αναμφισβήτητα απαραίτητη.

Ειδικότερα, η Μήδεια επιδιώκει να κερδίσει τη συμπάθεια των Κορινθίων γυναικών από την πρώτη στιγμή που εμφανίζεται δημοσίως (Μήδ. 214) περιγράφοντας την άθλια μοίρα των γυναικών μέσα στον γάμο (230-251).<sup>45</sup> Τις θεωρεί φίλες της (227) και τους ζητά τη χάρη να μη φανερώσουν το σχέδιο («μηχανή») εκδίκησης του άντρα της (259-63). Εκείνες συμφωνούν και την δικαιολογούν (267-8). Ως γυναίκες την νιώθουν, γνωρίζοντας εξ ιδίων ότι η ερωτική απιστία του συζύγου είναι σύνηθες πάθος των γυναικών (156-7). Αμέσως προσφέρουν τη φιλία τους σε μια γυναίκα ξενικής καταγωγής μεν, αλλά δε αδικημένης από τον

---

<sup>44</sup> Βλ. Χουρμουζιάδης, 1998, σσ. 50-51: «μεταστάσεις» του Χορού μόνο σε τέσσερα σωζόμενα δράματα (*Ευμένιδες, Αΐας, Άλκηστις, Έλένη*) όπου αποχωρεί ο Χορός λόγω δραματικών αναγκών και επιλογών του ποιητή.

<sup>45</sup> Η Μήδεια εκφωνεί επαναστατική διακήρυξη υπέρ των γυναικείων δικαιωμάτων σαν να ήταν μια τυπική Αθηναία (βλ. McDermott, 1989, σσ. 45-6, Lesky A., 2010, σ. 56, 406: Το παράπονο της Μήδειας αφορά πολύ περισσότερο τη γυναίκα της Αθήνας – έτσι αναδύει ο ποιητής ένα κοινωνικό πρόβλημα της εποχής του. «Αποτελεί μοναδική σωζόμενη γραπτή μακρά μαρτυρία στην κλασική λογοτεχνία με θέμα τη δύσκολη ζωή των γυναικών στον γάμο σε συνάρτηση με τα σεξικά πρότυπα δίνοντας μια γυναικεία οπτική που κερδίζει τη συμπάθεια»: Blondel, R., 1999, σσ. 156-7.

σύζυγό της, εξαπολύοντας δριμύτατη επίθεση στο άπιστο αρσενικό φύλο (410-45).<sup>46</sup>

Τη συναίνεση των γυναικών της Τροϊζήνας με τη σιωπή τους παρακαλεί και η Φαίδρα, εξασφαλίζοντάς την μάλιστα με όρκο (Ιππ. 710-714), προτού σκεφτεί το τέχνασμα για να σώσει την τιμή της και να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο. Και μετά τον θάνατό της ο Χορός εξακολουθεί να την στηρίζει. Εμφανίζεται ανήξερος να απαντήσει στις απορίες του Θησέα για την αιτία της αυτοκτονίας της (804-5, 816). Θρηνεί τον χαμό της αγαπημένης φίλης, της καλύτερης γυναίκας (848-51) και μένει έκπληκτος μπροστά στην ύπαρξη ενός ενοχοποιητικού σημειώματός της (866, 877). Αφήνει τον Θησέα να εξαπατηθεί από τους ψευδείς ισχυρισμούς της γυναίκας του και στη συνέχεια δεν ξεχνά να υπενθυμίσει στον Ιππόλυτο τον δικό του όρκο σιωπής στους θεούς ώστε να μην αποκαλυφθεί η απάτη (1036-7). Ακούει τις κατάρες του Θησέα για τον γιο του, καταδικάζοντάς τον να βρει τραγικό θάνατο (893-8) και δεν μαρτυρά την αλήθεια.

Αν και λυπάται για τον Ιππόλυτο (1142-3), δεν προδίδει τον όρκο σιωπής. Αυτή η στάση του Χορού ήταν αναμενόμενη.<sup>47</sup> Με βεβαιότητα η γυναικεία αλληλεγγύη ήταν δεδομένη για την τροφό της Φαίδρας ώστε να πεισθεί η ηρωίδα να εκμυστηρευτεί το νοσηρό πάθος της μπροστά στον Χορό: *«κεί μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν, / γυναιῖκες αἶδε*

---

<sup>46</sup> Τα φιλικά αισθήματα του Χορού για τη Μήδεια: 178-9 *μήτοι τό γ' ἐμόν πρόθυμον/φίλοισι ἀπέστω*, 182 *φίλα*. Αντιστοίχως της Μήδειας για τον Χορό: 227, 377, 765, 797, 1116, 1236 *φίλοι*. Είναι φανερό ότι η Μήδεια χρειάζεται τη φιλική υποστήριξη του Χορού αφού είναι μόνη στη δυστυχία της χωρίς συγγενείς ή πατρίδα (255-8).

<sup>47</sup> Ο Χορός από θεραπαινίδες της Κρέουσας σπάνε τη σιωπή τους (Ίων 760 *Εἰρήσεται τοι, κεί θανεῖν μέλλω διπλή*) μόνο για να της φανερώσουν την προδοσία του συζύγου της (761-806) με κίνδυνο της ζωής τους. Αμοιβαία η φιλία τους: 794, 857 *φίλη*, 764-799 *φίλοι*. «Συμπαθητικός» και ο Χορός από τις αιχμάλωτες γυναίκες από την Τροία στην *Ἐκάβη* με προθυμία σύμπραξης στην δίκαιη τιμωρία του Πολυμήστορα (Ἐκ. 1024-1033, 1042-3, 1085-7); βλ. Mossman J., 1995, σσ. 92-3.

συγκαθιστάναι νόσον» (293-4). Ο Χορός όχι μόνο τη συμπονά (362-3) αλλά και την επαινεί για την λογική απόφασή της να μην παρασυρθεί από το παράνομο ερωτικό πάθος της (483). Ωστόσο, η ερωτευμένη Φαίδρα διαισθάνεται το μίσος όλων επειδή είναι γυναίκα (406-7 *γυνή τε προς τοῖσδ' οὔσ' ἐγίγνωσκον καλῶς, / μίσημα πᾶσιν*).

Οι γυναίκες του Χορού ερμηνεύουν εμπειρικά τα γεγονότα και υπερασπίζονται το γυναικείο φύλο (Μήδ. 410-30, 1085-9, Έκ. 1183-6) που είναι όμως τελικά ανίσχυρο να ανατρέψει τα κοινωνικά στερεότυπα.<sup>48</sup> Ο Χορός συναισθάνεται, αναρωτιέται, διατυπώνει σκέψεις και έχει συμβατικά παθητικό ρόλο στη δράση όπως και ο ρόλος των γυναικών στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Αιτιολογώντας την επιλογή ενός γυναικείου Χορού αντί ενός ανδρικού, ο Χουρμουζιάδης αναφέρει τους εξής βασικούς λόγους (1998, σσ. 36-7): Κατ' αρχάς, την έλλειψη φυσικής δύναμης και ψυχικού σθένους, και το χαμηλό κύρος των προσώπων που τον αποτελούν αφού έχουν περιθωριακό ρόλο στην αθηναϊκή κοινωνία του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτά τα πρόσωπα δεν δύνανται να αλλάξουν τις αποφάσεις των ηρώων. Συμπεριλαμβάνει και τη «συγκινησιακή ευπάθεια», τον θρήνο στα χορικά μέρη. Καταγράφει πως από τις 18 σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη, μόνο 4 έχουν ανδρικό Χορό.

Το ότι η θέση του Χορού είναι συμβατική δε σημαίνει ότι δεν είναι σημαντική. Αν και ο Χορός δεν μπορεί να αποτρέψει εγκληματικές ενέργειες όπως για παράδειγμα την παιδοκτονία (Μήδ. 851-865), ωστόσο προβάλλει μία άλλη στάση εκλιπαρώντας την Μήδεια να μην την πραγματοποιήσει (851-865). Χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό

---

<sup>48</sup> Ο Χορός επιχειρεί να σκεφτεί μια αλλαγή σκέψης στα ανθρώπινα πράγματα αν προσάψουμε στους άνδρες την ικανότητα της απάτης ενώ η απάτη έχει συνδεθεί με τις γυναίκες (βλ. Μήδ. 408-9 *ἐς μὲν ἔσθ' ἀμηχανώτατοι/κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώτατοι*, 419-20), άρα γίνεται προσπάθεια ανατροπής ενός πάγιου κατεστημένου: σχολ. Mastronarde D. 2006, σσ. 317-8.

πρόσωπο (854 «ίκετεύομεν») εκπροσωπεί το σύνολο των γυναικών (σύζυγοι-μητέρες) που δε σκέφτονται όπως η Μήδεια. Σύμφωνα με τον Gould J. (1996, σ. 230) η «άλλη» άποψη του Χορού εγείρει αντίθετα συναισθήματα από εκείνα της ηρωίδας, αποτέλεσμα των προθέσεων του ίδιου του ποιητή.<sup>49</sup>

Ο Χορός εκφράζεται είτε συλλογικά, είτε ατομικά δια του εκπροσώπου του, του κορυφαίου, συμβάλλοντας πάντα στη συνεχή ροή της δράσης. Ο Ευριπίδης πέτυχε να ενδυναμώσει τον ρόλο του, αν θυμηθούμε ότι στην «*Ιφιγένεια εν Ταύροις*» ο Χορός με τον όρκο σιωπής του (1075-6) συγκάλυψε το σχέδιο της ηρωίδας βάσει της γυναικείας αλληλεγγύης (1061-4 *γυναῖκες ἐσμέν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος/σώζειν τὰ κοινὰ πράγματ' ἀσφαλέσταται/ σιγήσασθ' ἡμῖν συνεκπονήσατε/φυγὰς*) αλλά και συνέβαλε στην εφαρμογή του.<sup>50</sup> Συγκεκριμένα ο Χορός όχι μόνο προσποιείται στον αγγελιαφόρο ότι δε γνωρίζει το σχέδιο της δραπέτευσης (1288, 1293) αλλά και επιχειρεί με δική του πρωτοβουλία να καθυστερήσει την αναγγελία του δυσάρεστου νέου στον βασιλιά δίνοντας την ψευδή πληροφορία για την απουσία του (1293-4). Συνεπώς μπορούμε να ισχυριστούμε ότι εδώ «ο Χορός δρα σαν υποκριτής» αφού συμμετέχει στη δράση.<sup>51</sup> Συμφωνούμε με την άποψη του Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 18.1456a

---

<sup>49</sup> Η «άλλη», εναλλακτική, «ανώνυμη», συλλογική εμπειρία του γυναικείου Χορού, διαφορετική από την κοινότητα των ανδρών-πολιτών (Gould, J., 1996, σσ. 217-45) ενώ απαντώντας ο Goldhill S. στην ίδια έκδοση (1996, σσ. 245-53) επιμένει στην «συγκεκριμένη» συλλογική εμπειρία με αναφορές στην ευρύτερη κοινότητα και ερμηνεύει τα γεγονότα σύμφωνα με τα συμφραζόμενα. Η αντίδραση του Χορού είναι εμπειρική και όχι πάντα η ιδανική (Battezzato, L., 2010, σσ. 212-3).

<sup>50</sup> Η σκηνή αναδεικνύει τη συνωμοσία των γυναικών εναντίον των ανδρών (βλ. McClure L., 1999, σ. 59). Παρόμοια Έλ. 329 *γυναῖκα γάρ δὴ συμπονεῖν γυναικί χρῆ, Ἰππ.* 293-4 σελ. παρούσης εργασίας 44.

<sup>51</sup> Σχόλιο του Φραγκούλη (*Ἰφ. ἐν Ταύρ.* 1293-4) 1998, σ. 158.

25-7) πως ο «Χορός θα μπορούσε να είναι ένας από τους υποκριτές και συστατικό της όλης σύνθεσης».<sup>52</sup>

Είναι πράγματι άξιο λόγου πώς ένας περιθωριακός Χορός, αποτελούμενος από γυναίκες που δεν ανήκουν στο σώμα των Αθηναίων πολιτών, προσελκύει το ενδιαφέρον του ποιητή και την προσοχή του κοινού.<sup>53</sup> Ακόμη πιο παράδοξο το ότι γυναικείοι χαρακτήρες διαδραματίζουν τον κεντρικό ρόλο.<sup>54</sup> Οι περισσότερες τραγωδίες του Ευριπίδη τιτλοφορούνται με γυναικείο όνομα, ενώ ακόμα και σε τραγωδίες όπως ο «Ίων» πρωταγωνίστρια είναι μία γυναίκα, η Κρέουσα. Οι γυναίκες βρίσκονται πλέον στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του προσπαθώντας να κατανοήσει και να περιγράψει τα πάθη τους έχοντας οι ίδιες αδύναμο ρόλο στην ανδροκρατούμενη κοινωνία όπου ζουν. Ο Ευριπίδης δεν βλέπει απλά την κατά παράδοση μοχθηρή πλευρά των γυναικών, απόρροια αξιολογικών ιδεών της εποχής του, αλλά και την ευάλωτη, την ευαίσθητη, την πάσχουσα πλευρά.

Ο ποιητής περισσότερο συμπάσχει παρά δικάζει το γυναικείο φύλο, συμφωνώντας με την άποψη του Mastronarde D.<sup>55</sup> Είναι απολύτως φυσικό ένας γυναικείος Χορός να νιώθει φιλικά αισθήματα για τις ηρωίδες που υποφέρουν. Μήπως όμως ο σκοπός του Ευριπίδη είναι να συμπάσχουν και οι θεατές με τα ανθρώπινα πάθη επί σκηνής; Αναμφισβήτητα, έξω από το

---

<sup>52</sup> *Αρ. Ποιητ.* 18. 1456a 26-8: *καί τόν χορόν δέ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν υποκριτῶν, και μόριον εἶναι τοῦ ὅλου...*

<sup>53</sup> Τα σχόλια του Χορού επηρεάζουν τη σκέψη των θεατών (βλ. Romily, 1996, σσ. 65-9). Ο Griffith (2010, σ. 485) γράφει: «Σχεδόν όμως σταθερά στο τέλος του έργου οι θεατές βρίσκουν τον εαυτό τους να βιώνουν μία προοπτική συγγενέστερη με εκείνη των ελασσόνων χαρακτήρων ή του Χορού παρά με εκείνη του ήρωα».

<sup>54</sup> Η δυναμική παρουσία των γυναικείων χαρακτήρων στο αθηναϊκό δράμα: Zeitlin, 1990, σσ. 67-87, McClure, 1999, σ. 24 κ.ε., Knox, 2010, σ. 439, Ebbot., 2010, σ. 512. Είναι ευρύτερα αποδεκτό πως αν και ασθενές κοινωνικά το γυναικείο φύλο δεσπόζει όμως επί σκηνής.

<sup>55</sup> Βλ. παραπάνω υποσ. 48, σ. 45 .

δράμα, οι γυναίκες είναι πάντα θύματα των ανδρών που δεν μπορούν να αντιδράσουν και να τιμωρήσουν τους θύτες. Με ποιους τρόπους αυτά τα νοήμονα πλάσματα με δυσβάσταχτη μοίρα στην εποχή τους (*Μήδ.* 230-1 *πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει/γυναῖκες ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν*) κατάφεραν να κυριαρχήσουν στο δράμα; Επέλεξαν ως αποτελεσματικό μέσο τον δόλο για να πετύχουν τους σκοπούς τους.



## VI

### ΤΑ «ΒΟΥΛΕΥΜΑΤΑ» ΤΩΝ ΔΟΛΟΠΛΟΚΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Οι τραγικές ηρωίδες υποκινούμενες από τα πάθη τους επινοούν τρόπους εκδίκησης ή απόδρασης από το αδιέξοδο ύστερα από μελετημένη σκέψη ώστε να αποφευχθούν τυχόν αστοχίες. Η «βούλευσις» του ανθρώπινου νου καταλήγει στην τελική επιλογή του μέσου για να πετύχει στον σκοπό του (Hθ. Νικ. 1112b 35-8).<sup>56</sup> Η ενεργή δράση ξεκινά αφού τεθεί ο σκοπός, μια σειρά λογικών κρίσεων και η ανακοίνωση του οριστικοποιημένου σχεδίου μετά από την επιλογή του μέσου δράσης. Η πιο ασφαλής επιλογή κρίνεται ο δόλος που συνδέεται με το ψέμα, τη διπροσωπία, τα σοφίσματα, τα δηλητήρια.

Η Μήδεια απευθυνόμενη στον φιλικό Χορό σκέφτεται ποιο θανάσιμο δρόμο να ακολουθήσει για τα μελλοντικά θύματά της (Μήδ. 376-385): να προκαλέσει πυρκαγιά στο νυφικό δωμάτιο ή να τους μαχαιρώσει πάνω στο κρεβάτι τους; Και οι δυο τρόποι κρύβουν τον κίνδυνο να συλληφθεί μέσα στο παλάτι τη στιγμή του σχεδίου. Απορρίπτει το ενδεχόμενο της αποτυχίας και αποφασίζει τον αφανισμό των εχθρών με τη χρήση δηλητηρίου.

---

<sup>56</sup> Hθ. Νικ. 1112b 35-8 *ἔοικε δὴ, καθάπερ εἴρηται, ἄνθρωπος εἶναι ἀρχὴ τῶν πράξεων· ἡ δὲ βουλή περὶ τῶν αὐτῶν πρακτῶν, αἱ δὲ πράξεις ἄλλων ἔνεκα. οὐ γὰρ ἂν εἶη βουλευτὸν τὸ τέλος ἀλλὰ τὰ πρὸς τὰ τέλη· Τα πρόσωπα ύστερα από σκέψη και διαβούλευση προκρίνουν το αντικείμενο της προαίρεσής τους, (Hθ. Νικ. 1113a 12-13 *καὶ ἡ προαίρεσις ἂν εἶη βουλευτικὴ ὄρεξις τῶν ἐφ' ἡμῖν*)).*

Το σχήμα: «βούλευσις» (προμελετημένη σκέψη) → «προαίρεσις» (έμπρακτη επιθυμία) → «αἴρεσις» (εκλογή): συζητάται από τους Vernant J.-P. και Vidal-Naquet P. (1988, σσ. 56-8) οι οποίοι επισημαίνουν ότι η «προαίρεσις» έχει πρακτική εφαρμογή αντίθετα με την «βούλησιν», δηλαδή την «επιζητητική επιθυμία» η οποία δεν πραγματοποιείται πάντα.

Η Μήδεια, τεχνίτρα των «φαρμάκων», κάνει μια γυναικεία επιλογή (384-5 *κράτιστα τήν εὐθειᾶν, ἧ πεφύκαμεν/ σοφαὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτούς ἐλεῖν*) επιλέγοντας το δηλητήριο, ως το μέσο επίτευξης των κακόβουλων στόχων της όπου είναι επιδέξια.<sup>57</sup> Η «βουλεύουσα καὶ τεχνωμένη» Μήδεια (402) θα προχωρήσει στην εκτέλεση του φόνου με δόλο (391 *δόλω μέτειμι τόνδε καὶ σιγῇ φόνον*) με συνεργό την Εκάτη (397),<sup>58</sup> δείχνοντας την ύπουλη παγιωμένη γυναικεία φύση (409 *κακῶν δέ πάντων σοφώταται*), αν και η Μήδεια δεν έχει αμιγῶς ανθρώπινη ταυτότητα, αλλά θεϊκή.

---

<sup>57</sup> Παρόμοια ό.π. *Ἰων* 843-5: *Ἐκ τῶνδε δεῖ σε δὴ γυναικεῖον τι δρᾶν· ἧ γάρ ξίφος λαβοῦσαν ἧ δόλω τινὶ ἧ φαρμάκοισι...* Ακολουθώντας την ετυμολογία του ονόματος της Μήδειας: *μήδομαι*= έχω στο νου μου, *δολοπλοκῶ*, (τά) *μήδεα*= σκέψεις, σχέδια, επινοήσεις, τεχνάσματα. (Liddel-Scott-Jones). *Όμ. Ἰλ.* 3, 202-2: *οὗτος δ' αὖ Λαερτιάδης πολύμητις Ὀδυσσεύς, /... εἰδῶς παντοίους τε δόλους καὶ μηδέα πυκνά*, *Ἡσ. Θεογ.* 545-7: *Ὡς φάτο κερτομέων Ζεὺς ἄφθιτα μήδεα εἰδῶς./ τόν δ' αὖτε προσέειπε Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης/ ἦκ' ἐπιμειδήσας, δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης· Ἡ Ωκεανίδα Μῆτις ἦταν ἡ πρώτη σύζυγος τοῦ Δία τὴν ὁποία κατάπιε γιατί ἦταν πεπρωμένο νὰ γεννηθοῦν σοφώτατα παιδιά, ἡ Τριτογένεια (δηλ. ἡ Αθηνά) καὶ ἓνα ἄλλο παιδί που θα γινόταν βασιλιάς θεῶν καὶ ἀνθρώπων (Ἡσ. Θεογ. 886-90), παρόλο που (σύμφωνα με μία παράδοση) ἡ Μῆτις τον εἶχε βοηθήσει ἀφοῦ ἐκεῖνη ἔδωσε στον Κρόνο νὰ καταπιεῖ τὸ φάρμακον γιὰ νὰ βγάλει τὰ παιδιά που εἶχε καταπιεῖ (Ἀπολλ. Βιβλ. I, 2, 1). Ἡ Μῆτις ἦταν ἡ ἀδελφὴ τῆς μητέρας τῆς Μήδειας, τῆς Ἰδυίας (Ἡσ. Θεογ. 352, 956-62). Μέσα στο αἷμα τῆς τὰ *μητιόεντα φάρμακα*, τὰ «φίλτρα τῆς πανούργας γνώσης» πρβ. *Όμ. Οδ.*, δ, 227) που τὴν καθιστοῦν παντοδύναμη μάγισσα, οἰκεία στὴ Μυθολογία τῆς Κορίνθου (Πίνδ. Ὀλ. XIII, 52-4): Vernant J.P.- Detienne M., 1993, σ. 84, 216-7).*

<sup>58</sup> Εκάτη: κόρη τῆς Ἀστερίας καὶ τοῦ Πέρονη, ἡ πλέον τιμημένη ἀπὸ τοὺς θεοὺς ἀφοῦ οἱ ἀνθρώποι προσφέρουν θυσία σ' αὐτὴ ζητώντας κάποια χάρη γιατί ἔχει τὴ δύναμη νὰ τοὺς χαρίσει τὴν εὐτυχία (Ἡσ. Θεογ. 409-20). Σχετίζεται με τὸ φῶς τῆς Σελήνης καὶ τὴ μαγεία (LIMC VI, 1992, σ. 985). Στὸ πνεῦμα τῆς μαγείας ἔχει σημαντικὸ ρόλο στὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη με θανάσιμο τέλος (Μήδ. 397). Πβλ. *Ἰων* 1048-55: Ὁ Χορός προσεύχεται στὴν Εκάτη νὰ εὐοδώσει τὴ φαρμακερὴ δολοφονία τοῦ Ἰῶνα.

Εκκρεμεί η εύρεση ασύλου μετά την δολοφονία (386-90) που τελικά εξασφαλίζεται από τον Αιγέα (769 *λιμήν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*). Είναι πια έτοιμη να ανακοινώσει στον Χορό τα σχέδιά της (772 *βουλεύματα*) με κάθε λεπτομέρεια. Η διπρόσωπη Μήδεια ξεγελώντας τον Κρέοντα και υποκρινόμενη τη μετανιωμένη στον Ιάσονα (894 *ἀλλ' ἄμεινον νῦν βεβούλευμαι τάδε*) θα στείλει τα μοιραία φαρμακερά δώρα της. Το λεπτόν πέπλον (786, 1188) εύστοχα συνδέεται από τη Rabinowitz N. (1993, σσ. 143-4) με την αναφορά του Ιάσονα στην οξύνοια της Μήδειας (529 *σοί δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός*) αλλά και με την ύπουλη νοημοσύνη της (1159 *πέπλους ποικίλους*). Επιπλέον, το στέμμα/διάδημα, πλόκος (786, 1186) παραπέμπει στην ύφανση ενός δολερού σχεδίου με θύματα πλεκτάνης.<sup>59</sup>

Τα ύπουλα σχέδια του μυαλού της Μήδειας σταματούν για λίγο μπροστά στο επόμενο βήμα, την παιδοκτονία (1043, 1048 *χαιρέτω βουλεύματα*). Δυστυχώς όμως το συναίσθημα του θυμού νίκησε τη λογική (1079 *θυμός δέ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*).<sup>60</sup> Πάντως, έχει ήδη πλήρη συνείδηση του αποτρόπαιου εγκλήματος που θα διαπράξει εκούσια (1078 *καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά*).<sup>61</sup> Επιπλέον, ο φόβος

---

<sup>59</sup> πρβ. Ἰων 1279-80 Ἴδεσθε τὴν πανοῦργον, ἐκ τέχνης τέχνην ἰοῖαν ἔπλεξε·

<sup>60</sup> Η ερμηνεία «τῶν βουλευμάτων» (1079) ως λογική σκέψη να μη σκοτώσει τα παιδιά της (βλ. Foley, H., 2001, σ. 250, Schlesinger E., 1968, σ. 71) συμφωνεί με την πίστη στον ορθολογισμό της ελληνικής φιλοσοφικής σκέψης (βλ. Mastrorarde D., 2006, σ. 442).

<sup>61</sup> Εκούσιες πράξεις θεωρούνται κι όταν γίνονται μετά από οργή ή επιθυμία (Αρ. Ἡθ. Νικ. 1111a 26-27 ἴσως γάρ οὐ καλῶς λέγεται ἀκούσια εἶναι τὰ διὰ θυμὸν ἢ ἐπιθυμίαν) απαντώντας ο Αριστοτέλης στον Ευριπίδη (Μήδ. 1078-9) και συνεχίζει αιτιολογώντας τη θέση του ως εξής «πρῶτον μὲν γάρ οὐδέν ἔτι τῶν ἄλλων ζῶων ἐκουσίως πράξει, οὐδ' οἱ παῖδες· εἶτα πότερον οὐδέν ἐκουσίως πράττομεν τῶν δ' ἐπιθυμίαν και θυμὸν, ἢ τα καλά μὲν ἐκουσίως τα δ' αἰσχρὰ ἀκουσίως;» (1111a 27-31). Ενσυνείδητα και εν γνώσει της η Μήδεια εκτελεί την πράξη της παιδοκτονίας (Αρ. Ποιητ. 14. 1453b 27-30 ἔστι μὲν γάρ οὕτω

και ο έλεος επιτείνεται περισσότερο όταν η φρικτή πράξη γίνεται από φιλικό –συγγενικό πρόσωπο (Αρ. Ποιητ. 14. 1453b 19-22).<sup>62</sup>

Η γυναικεία εκδίκηση πραγματοποιείται κατόπιν προμελετημένης σκέψης και απόφασης. Ενώ η Εκάβη αναρωτιέται αν θα δράσει ή θα βυθιστεί στη σιωπή (737 *Ἐκάβη, τι δράσω; πότερα προσπέσω γόνυ Ἀγαμέμνωνος, τοῦδ' ἢ φέρω σιγῇ κακά;*), αποφασίζει να δράσει με ή χωρίς τη βοήθεια του Αγαμέμνονα (870-1 *σύνισθι μὲν γάρ, ἦν τι βουλεύσω κακόν/ τῶ τόνδ' ἀποκτείναντι συνδράσης δέ μῆ*), προχωρώντας στον φόνο με δόλο με τη σύμπραξη των γυναικῶν της Τροίας (884 *δεινόν το πλήθος συν δόλω τε δύσμαχον*). Με το πρόσχημα της αποκάλυψης του κρυμμένου θησαυρού της Τροίας από την Εκάβη ο Πολυμήστορας παρασύρθηκε μέσα στη σκηνή όπου οι “γλυκομίλητες” Τρωαδίτισσες σκότωσαν τα παιδιά του βγάζοντας τα κρυμμένα σπαθιά που έκρυβαν κάτω από τα πέπλα τους (Εκ. 1145-1163).

Προηγούμενα, ο Αγαμέμνονας είχε ρωτήσει την Εκάβη για τον τρόπο που θα δράσει (876-8 *Πῶς οὖν; Τί δράσεις; Πότερα φάσγανον χερσί/ λαβοῦσα γραῖα φῶτα βάρβαρον κτενεῖς/ἢ φαρμάκοισιν ἢ ἴκικουρία τίνοι;*). Παρόμοια, η Κρέουσα παροτρύνεται από τον Παιδαγωγό να σκοτώσει τον άντρα της και τον γιο του χρησιμοποιώντας γυναικείο τρόπο (Ιων 844-5 *ἢ γάρ ξίφος λαβοῦσαν ἢ δόλω τινί/ἢ φαρμάκοισιν*). Ενθαρρύνεται να σκεφτεί άμεσα τον τρόπο της φθονερής δράσης της (984 *Ἔμοι, κακίζει. Φέρε, σύ νυν βούλευέ τι*).

Ο σκοπός (το τέλος) έχει τεθεί και οι ηρωίδες επέλεξαν το κατάλληλο μέσο που φαίνεται ότι είναι το τελευταίο κατά τη

---

*γίνεσθαι τήν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τήν Μήδειαν*)

<sup>62</sup> Αρ. Ποιητ. 14. 1453b 19-22: *ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφός ἀδελφόν ἢ υἱός πατέρα ἢ μήτηρ υἱόν ἢ υἱός μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶ, ταῦτα ζητητέον.*

συλλογιστική διαδικασία της αναζήτησης που τελικά θα εφαρμοστεί (πβλ. *Αρ. Ήθ. Νικ.* 1112b 26-7 και τὸ ἔσχατον ἐν τῇ ἀναλύσει πρῶτον εἶναι ἐν τῇ γενέσει). Η Μήδεια καταλήγει στη χρήση του δηλητηρίου απορρίπτοντας τις πρωτότερες εναλλακτικές λύσεις (*Μήδ.* 376-385). Ομοίως η Κρέουσα επιλέγει την τελευταία προτεινόμενη λύση από τον Παιδαγωγό, το φαρμακερό μέσο (*Ίων* 1015), ενθυμούμενη ότι έχει στην κατοχή της το φάρμακι της Γοργούς, ικανό και να σκοτώσει (987-1019). Και η Εκάβη απαντώντας στον Αγαμέμνονα αποφάσισε να προχωρήσει στην εκτέλεση του φονικού σχεδίου ενεργώντας όχι μόνη της αλλά με τη συμβολή και τη σύμπραξη των Τρωαδιτισσών (*Εκ.* 880-884).<sup>63</sup> Για όσα εξαρτώνται από τις ανθρώπινες δυνάμεις, το πρόσωπο-φορέας της δράσης με φιλική βοήθεια ή όχι, αναζητά τα μέσα, τους τρόπους χρήσης τους για να φτάσει στο επιδιωκόμενο τέλος (*Αρ. Ήθ. Νικ.* 1112b. 29-34).<sup>64</sup>

Αναμφίβολα, οι γυναίκες έχουν δυνατό μυαλό «πρακτικόν νοῦν» (*Αρ. Ήθ. Νικ.* 1139a 17 - 1139b 5) που με πανουργίες και σοφίσματα αντιμετωπίζουν τις συμφορές (*Ίφ. ἐν Ταύρ.* 1031-2 ταῖς σαῖς ἀνίαις χρήσομαι σοφίσμασι/δειναί γάρ αἱ γυναῖκες εὕρισκειν τέχνας) και τα καταφέρνουν (1286-7 *Ἀγαμεμνονείας παιδός ἐκ βουλευμάτων/φεύγοντες*). Όπως η Ιφιγένεια, έτσι και η πανούργα Ελένη (*Ελ.* 1527 σοφώταθ') σκέφτηκε το τέχνασμα ως σωτήρια λύση (813 *δεῖ δέ μηχανῆς τινος*) και κατασκεύασε το έξυπνο σχέδιο διαφυγῆς δίνοντας οδηγίες στον αφελή Μενέλαο (1049-92).

---

<sup>63</sup> *Εκ.* 880 *Στέγαι κεκεύθασ' αἶδε Τρωάδων ὄχλον.* 882 *Σύν ταῖσδε τόν ἐμῶν φονέα τιμωρήσομαι.* 884 *Δεινόν τό πλήθος σύν δόλω τε δύσμαχον.*

<sup>64</sup> *Αρ. Ήθ. Νικ.* 1112b 29-34 *ἐάν δέ δυνατόν φαίνεται, ἐγχειροῦσι πράττειν. δυνατά δι' ἃ δι' ἡμῶν γένοιτ' ἄν· τὰ γὰρ διὰ τῶν φίλων δι' ἡμῶν πως ἐστίν· ἢ γὰρ ἀρχή ἐν ἡμῖν. ζητεῖται δ' ὅτε μὲν τὰ ὄργανα ὅτε δ' ἢ χρεια αὐτῶν· ὁμοίως δὲ καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς ὅτε μὲν δ' οὐ ὅτε δὲ πῶς ἢ διὰ τίνος.*

Και οι δυο ηρωίδες εξαπάτησαν τους αντιπάλους τους με τη βοήθεια συνεργών ανδρών και χωρίς να στήνεται εκδικητική παγίδα θανάτου. Άρα, αποτιμώνται θετικά από τον Ευριπίδη και εν συνεχεία από το κοινό του. Αντίθετα με τη Μήδεια, την Εκάβη, τη Φαίδρα που είχαν στόχο τη φονική εκδίκηση και την προσωπική δικαίωση. Τα «κακά βουλεύματα» των καταστροφικών γυναικών (Ιππ. 650-1) πυροδότησαν τη δράση τους περιπλέκοντας τη σύσταση της πλοκής των δραματικών έργων και προκάλεσαν τις αντιδράσεις του κοινού που αποτελούνταν στην πλειοψηφία του από άνδρες.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Φαίνεται ότι συμμετείχαν στις παραστάσεις στα Έν Άστει Διονύσια μόνο άνδρες: Zeitlin I.F., 1996, σ. 343. Το θεατρικό κοινό με πλειοψηφία ανδρών-πολιτών βρίσκει σύμφωνη και την Hall E., (1997a) 2007, σ. 140. Χωρία που θέτουν το ζήτημα της πιθανής παρουσίας των γυναικών στο θέατρο (Αριστοφ. *Ειρήνη* 962-7, Πλ. *Νόμοι* VII, 817b-c και II. 658) συζητούνται από τον Goldhill S. [(1997a) 2007, σσ. 94-9] που συμπεραίνει ότι «το κοινό αντιπροσωπεύει το πολιτικό σώμα».

## VII

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

#### Συμπερασματικά σχόλια

Στο κέντρο του τραγικού 'μύθου' – όπως κι αν τον ορίσουμε είτε ως 'παραδεδομένη ιστορία' είτε ως 'πλοκή', 'σύσταση των πραγμάτων' κατά την αριστοτελική έννοια - βρίσκεται η έννοια της αλλαγής, της μεταβολής των ανθρωπίνων καταστάσεων και της τύχης των ηρώων. Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, το ρήμα μεταβάλλειν, μαζί με το συνώνυμο μεταπίπτειν, καθώς και το ουσιαστικό μετάβασις, επανέρχονται συνεχώς στο κείμενο (Αρ. Ποιητ. 11. 1452a. 25, 35 / 13. 1452b 35 / 13, 1453a 3, 19, 15). Το θέμα που τίθεται υπό συζήτηση κάθε φορά είναι το πώς συντελείται ή πώς πρέπει να συντελείται η μεταβολή ώστε να επιτευχθεί το μέγιστο αποτέλεσμα, η οικεία ηδονή κατά τον Αριστοτέλη: (Αρ. Ποιητ. 7. 1451a 13-15) «... κατά τό εικός ή τό ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν». Με άλλα λόγια, η μεταβολή μπορεί να έχει δύο κατευθύνσεις: προς την ευτυχία από τη δυστυχία, ή αντιθέτως από την ευτυχία στην δυστυχία – δεν νοείται όμως κατ' ουδένα τρόπο απουσία μεταβολής.

Όταν η πλοκή του μύθου οδηγεί την αλληλουχία των γεγονότων περισσότερο από την ευτυχία στη δυστυχία παρά το αντίθετο, τότε τα τραγικά συναισθήματα είναι έντονα και ο μύθος θεωρείται καλά συγκροτημένος (Αρ. Ποιητ. 13. 1453a 13-16: «ἀνάγκη ἄρα τόν καλῶς ἔχοντα μῦθον [...] μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλά τουναντίον ἐξ εὐτυχίας ἐς δυστυχίαν»). Σε αυτήν την περίπτωση η μεταβολή συντελείται με βάση μία «πρῶξις φθαρτικὴν ἢ ὀδυνηράν» (Αρ. Ποιητ. 11. 1452b 11-13) και οι ήρωες καταλήγουν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι (1453a). Σε αυτό το μοντέλο των μύθων φαίνεται πως διακρινόταν ο Ευριπίδης, γι' αυτό ο

Αριστοτέλης του απονέμει τον έπαινο «τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν» (1453a 30).

Οι σύγχρονοι μελετητές του Ευριπίδη αναγνωρίζουν και μελετούν την ένταση του πάθους στα δράματά του (Romilly J., 2000) και διερευνούν τις ιδιαίτερες συνθήκες μέσα στις οποίες πραγματοποιείται η αλλαγή στις τύχες των ευριπίδειων ηρώων. Μάλιστα, ο Cedric Whitman, μελετώντας ειδικά τον ευριπίδειο μύθο, έχει προσδιορίσει τρεις βασικούς παράγοντες, οι οποίοι προωθούν δυναμικά την δράση και τους οποίους ονομάζει «κινήτρια τριάδα»: *τέχνη, τύχη, δαίμων* (1996, σσ. 138-9).

Η παρούσα εργασία εστίασε στον πρώτο από αυτούς τους παράγοντες και συγκεκριμένα στην «τέχνη», που φαίνεται πως είχε ιδιαίτερη βαρύτητα μέσα στο ιστορικό πλαίσιο ανάπτυξης της τραγωδίας, δηλαδή την αθηναϊκή πόλη-κράτος του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Στην Αθήνα, την πόλη υπό την προστασία της θεάς Αθηνάς, κόρης της Μήτιδος και του Δία, ισάξιας με τη δύναμη του πατέρα της και τη σοφή σκέψη (Hσ. Θεογ. 896 ἴσον ἔχουσιν πατρὶ μένος καὶ ἐπιφρονα βουλήν), ο 'μητιόεις' άνθρωπος προσπαθεί με τη μορφή σχεδίου (*τέχνη, μηχανή*) να ανταπεξέλθει στις δυσκολίες, αφού η τύχη και η θεϊκή παρέμβαση είναι αστάθμητοι παράγοντες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το *τεχνᾶσθαι* υπερβαίνει το επίπεδο ενός απλού μοτίβου και γίνεται συστατικό στοιχείο και των δραματικών εξελίξεων αλλά και της ίδιας της ποιητικής/ θεατρικής πλοκής.

Σε επίπεδο κοινωνιολογικό η δολοπλόκος γυναικεία *persona* αντανακλά τη στεγανή δομή μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Η απόφασή της να εξαπατήσει και να εκδικηθεί βάσει σχεδίου παράγει και αναπαράγει τα κοινωνικά στερεότυπα που είναι απόρροια της ιδεολογίας των ανδρών σε βάθος χρόνου (Hσ. Έργ. 83, 589 δόλον αἰπύν). Η «νοήμων» γυναίκα που δε στέκεται «*ἀμήχανος γυνή*» προβληματίζει τους άνδρες θεατές για τις επιπτώσεις που έχουν οι πράξεις των ανδρών πάνω στις



γυναίκες και ταυτόχρονα τους υπενθυμίζει τον ύπουλο χαρακτήρα της γυναίκας.

Στην πραγματικότητα μόνο οι γυναίκες των τελευταίων δύο αιώνων σαν «σουφραζέτες» θα φώναζαν δημόσια και με πυγμή τον αντίλογό τους όπως οι γυναίκες της Κορίνθου αντιπαρατιθέμενες με τα επίσης δόλια σχέδια των ανδρών (Μήδ. 420-30). Μην ξεχνάμε ότι στο αρχαίο θέατρο τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν μόνο άνδρες-υποκριτές δανείζοντάς τους τη δική τους φωνή μέσα σε ένα δραματικό έργο ενός άνδρα-ποιητή.

Άρα, οι δραματικοί γυναικείοι χαρακτήρες είναι προκατασκευασμένοι και ετεροπροσδιορισμένοι από ανδρικές αντιλήψεις και ερμηνείες. Ο χαρακτήρας της Μήδειας είναι δημιούργημα μιας πατριαρχικής κοινωνίας που επιδιώκει να αναδείξει τον ενδεχόμενο καταστροφικό ρόλο της γυναίκας μέσα στην οικογένεια (οἶκος).<sup>66</sup> Σε αυτό το πλαίσιο δικαιολογείται η πιστή σχέση της Μήδειας με την Εκάτη, θεά του Κάτω Κόσμου, και όχι με την Εστία.<sup>67</sup>

Η εικόνα της υποχθόνιας γυναίκας προβάλλεται όχι μόνο μέσα από ανδρικούς ρόλους αλλά και γυναικείους. Ας θυμηθούμε την αρνητική κριτική της Ερμιόνης στην Ανδρομάχη για τη χρήση μαγικών φίλτρων εις βάρος του γάμου της (Ανδρ. 155-160). Για τον Allan (2000, σ. 179) «η κατηγορία της Ερμιόνης για δηλητήριο (137-8) δείχνει πώς ένας γυναικείος χαρακτήρας μπορεί να κρίνει μια άλλη γυναίκα χρησιμοποιώντας ήδη υπάρχοντα επιχειρήματα προερχόμενα τελικά από τα στερεότυπα των ανδρών». Οι επικίνδυνες, τρομακτικές γυναίκες γίνονται αποτρεπτικές ή και μισητές φιγούρες που ενθαρρύνουν τους άνδρες να τις περιορίζουν και να τις ελέγχουν περισσότερο.

---

<sup>66</sup> Μάλιστα οι αγγειακές απεικονίσεις από το 440 π.Χ. και αργότερα δείχνουν τον σημαντικό ρόλο της Αθηναίας γυναίκας μέσα στην οικογένεια (Lewis S., 2002, σσ. 130-8).

<sup>67</sup> Rabinowitz N., 1993, σ. 139

Η Zeitlin I.F. (1996, σσ. 346-7) υποστηρίζει ορθώς ότι το δράμα σχεδιάστηκε για να εκπαιδεύει τους άνδρες –πολίτες της δημοκρατικής Αθήνας να ορίσουν την ταυτότητά τους σε σχέση με το γυναικείο φύλο. Η αττική τραγωδία αποτελεί «ανδρικό κατασκεύασμα» που απηχεί διαχρονικά στερεότυπα και κοινούς λογοτεχνικούς τόπους για τον ύπουλο χαρακτήρα των γυναικών.<sup>68</sup>

Πέρα από το ισχύον ιδεολογικό σύστημα αξιών της εποχής, ωφελμιστικό υπέρ των ανδρών, το αρχαίο θέατρο αντηχεί τη φωνή περιθωριακών προσώπων όπως οι γυναίκες που δεν είχαν δικαίωμα δημοσίου λόγου στην Αθήνα του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Επομένως, για την Hall Edith (2007, σσ. 137-188) η αρχαία ελληνική τραγωδία δεν αρκείται μόνο στην παραγωγή και αναπαραγωγή της ιδεολογίας των πολιτών αλλά «η πολυφωνική μορφή της σύνθεσής της αντιτίθεται προκλητικά στις αντιλήψεις που ταυτόχρονα νομιμοποιεί», ώστε να χτίζεται ένας δημοκρατικός κόσμος μέσα σ' αυτή όπως δηλώνει ο Αριστοφανικός Ευριπίδης: «δημοκρατικόν γὰρ αὐτ' ἔδρων» (Βάτραχοι 352).

Με φαινομενική παρηγορία οι γυναίκες στο δράμα διεκδικούν το δικαίωμα της «ισηγορίας», της «ισονομίας», της «ισοπολιτείας» ζητώντας από την κοινωνία της εποχής τους ίση αντιμετώπιση με τους άνδρες-θύτες. Τα τραγικά «πάθη» τους τις ωθούν να μηχανεύονται τεχνάσματα και δόλιες σκευωρίες. Η κοινωνική ανισότητα τις κατακρίνει, τις προσβάλλει, τις αδικεί. Ο Ευριπίδης επισημαίνει ότι οι άνδρες υποκύπτουν σε σφάλματα αλλά σώζονται από την κοινωνική κατακραυγή επειδή είναι άνδρες (Ίππ. 966-7 ἀλλ' ὡς τό μῶρον ἀνδρᾶσι μὲν οὐκ ἔνι, / γυναιξί δ' ἐμπέφυκεν;).

Ο “από σκηνης φιλόσοφος-ποιητής” δραματοποιώντας γεγονότα που μπορούν πιθανώς να συμβούν (Αρ. Ποιητ. 9. 1451b 4-6) κεντρίζει τη

---

<sup>68</sup> Παπαδοπούλου Θ., 2008, σ. 150.

σκέψη μας θέτοντας πανανθρώπινους προβληματισμούς. Η απέχθεια του Ιππόλυτου για την πανούργα σοφή γυναίκα (Ιππ. 640-4) που μαζί με άλλες κατεργάζεται κακόβουλες ιδέες (Ιππ. 649-50 αἱ κακαὶ κακὰ βουλευμάτων) ανάγεται σε ευρύτερο φιλοσοφικό στοχασμό εκφερόμενο από επίσης ανδρικό χαρακτήρα, τον Θησέα, στην ίδια τραγωδία. Ο επιτακτικός τόνος του Ιππόλυτου να διδαχτούν τη σωφροσύνη οι γυναίκες (667) αλλάζει σε συμβουλευτική προτροπή από τον Θησέα που περικλείει όλο το ανθρώπινο γένος και όχι μονομερώς τις γυναίκες (916-920):

ΘΗ. ὦ πόλλ' ἄμαρτάνοντες ἄνθρωποι μάτην,  
τί δὴ τέχνας μὲν μυρίας διδάσκετε  
καὶ πάντα μηχανᾶσθε κάξευρίσκετε,  
ἐν δ' οὐκ ἐπίστασθ' οὐδ' ἐθηράσασθέ πω,  
φρονεῖν διδάσκειν οἷσιν οὐκ ἔνεστι νοῦς;

Αν προκρίνουμε το «εὖ φρονεῖν», σύμφωνα με την απάντηση του Ιππόλυτου (921-22 δεινὸν σοφιστὴν εἶπας, ὅστις εὖ φρονεῖν/ τούς μὴ φρονούντας δυνατός ἐστ' ἀναγκάσαι), τότε καταλήγουμε στο ότι οι κακόβουλοι σχεδιασμοί ανεξαιρέτως φύλου συνάδουν με τη δυστυχία των ανθρώπων.

Ἄλλωστε και ο ανδρικός δόλος υπάρχει στο Ευριπίδειο δράμα. Η μηχανορραφία της Ερμιόνης καταστρώνεται με τη συμμετοχή του Μενέλαου (Ἄνδρ. 66-7, 435, 446-7) και ο Ορέστης στήνει παγίδα θανάτου στο Νεοπτόλεμο (Ἄνδρ. 993-6, 1111-1163).<sup>69</sup> Επίσης, ο Ορέστης κατόπιν του χρησμού του Φοίβου οδηγείται να πάρει με δόλιο τρόπο το άγαλμα της

---

<sup>69</sup> Ευρ. Ἄνδρ. 66-7 τί δρῶσι; Ποίας μηχανάς πλέκουσιν αὐτῶν, κτεῖναι θέλοντες τὴν παναθλίαν ἐμέ; 435 Οἷμοι· δόλω μ' ὑπῆλθες, ἠπατήμεθα, 446-7 Σπάρτης ἔνοικοι, δόλια βουλευτήρια/ψευδῶν ἄνακτες, μηχανορράφοι κακῶν, 995-7 Τοία γὰρ αὐτῶν μηχανή πεπλεγμένοι/βρόχοις ἀκινήτοισιν ἔστηκε φόνου/ πρὸς τῆσδε χειρός, 1116 ἀπάντων τῶνδε μηχανορράφος.

θεάς Άρτεμης (*Ιφ. ἐν Ταύρ.* 89 λαβόντα δ' ἢ τέχναισι ἢ τύχη τινί). Στο ίδιο έργο γίνεται αναφορά στο τέχνασμα του Αγαμέμνονα για να θυσιάσει την Ιφιγένεια (369-371, 538-9). Δεν εξαιρούμε τους ύπουλους σχεδιασμούς τους Ξούθου να εξαπατήσει την Κρέουσα (*Ίων* 809 τοῦ σοῦ πρὸς ἀνδρὸς καὶ μεμηχανημένως) ή την κατασκοπεία του Πενθέα (*Βάκχ.* 805, 955-6).<sup>70</sup> Εντέλει είναι αδύνατον να αγνοήσουμε τον πολυμήχανο και δολοπλόκο Οδυσσέα (*Ιφ. ἐν Ταύρ.* 24-5, *Τρωάδ.* 281-2, *Κύκλωψ* 449).<sup>71</sup>

Η *μητις* ως «πολύτροπη νόηση» ερμηνεύεται σαν «μία μορφή νόησης και σκέψης, ένας τρόπος γνώσης που προϋποθέτει ένα περίπλοκο αλλά πολύ συνεκτικό σύνολο νοητικών στάσεων, διανοητικών συμπεριφορών που συνδυάζουν την όσφρηση, την οξυδέρκεια, την προβλεπτικότητα, την ευστροφία πνεύματος, την προσποίηση, την επαγρύπνηση, την αίσθηση της ευκαιρίας, διάφορες επιδεξιότητες, μια μακρόχρονη εμπειρία» (Vernant J.P. – Detienne M., 1993, σ. 12). Η τέχνη της μηχανορραφίας, της εξαπάτησης με ψευδολογίες, πανούργα τεχνάσματα ακόμα και με μαγικά κόλπα θέλγουν τον δημιουργό που αποσκοπεί να κρατά σε αγωνία το κοινό του.

Η Zeitlin I.F. (1993, σσ. 364-5) αποτιμά αυτή την επιθυμία του ποιητή ως σκόπιμη ενέργεια να αυξηθεί η δυναμική της θεατρικότητας αφού τα δόλια μέσα τις μεταμορφώνουν επί σκηνής. Η “τεχνωμένη γυνή” του δράματος αντιπαρατίθεται στην “ἀμήχανον γυναῖκα” της πραγματικότητας και προκαλεί τις δραματικές ανατροπές.

---

<sup>70</sup> Ευρ. *Βάκχ.* 805 Οἷμοι· τόδ' ἤδη δόλιον ἐς με μηχανᾶ, 955-6 κρύψη σύ κρύψιν, ἦν σέ κρυφθῆναι χρεών, /ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον.

<sup>71</sup> Ευρ. *Ιφ. ἐν Ταύρ.* 24-25 και μ' Ὀδυσσέως τέχναις/μητρός παρείλοντ' ἐπί γάμοις Ἀχιλλέως. *Τρωάδ.* 281-2 ἰώ μοί μοι. /μυσαρῶ δολίῳ λέλογχα φωτί δουλεύειν, *Κύκλ.* 449 δόλιος ἢ 'πιθυμία.

Ο Ευριπίδης δημιουργεί δράματα ίντριγκας με δρώντα πρόσωπα σε «περιπέτειες»,<sup>72</sup> που προσπαθούν να επιβιώσουν σε ένα κόσμο αβεβαιότητας αφού και η πορεία της ανθρώπινης ζωής είναι ευμετάβλητη. Επινοούν σωτήρια σχέδια για να αλλάξουν την τύχη τους. (Ιφιγένεια Τ., Ελένη). «Ο συνδυασμός της διάσωσης και των σχεδίων απόδρασης δεν είναι μόνο μια αντιπαραβολή δύο παραστατικών και θελκτικών δράσεων, αλλά επίσης αντανακλά την καθολική σύλληψη ενός εχθρικού και απατηλού σύμπαντος μέσα στο οποίο οι άνθρωποι που είναι τυχεροί μπορούν να δουν μέσα από το πέπλο και να αναλάβουν κατά κάποιο τρόπο τον έλεγχο της τύχης τους» (Mastronarde D., 2015, σ 74). Βουλεύονται και πράττουν μπροστά στα μάτια των θεατών που πλέον παρακολουθούν με αμείωτο ενδιαφέρον. Ήδη, ο Lesky A. (1981, σ. 518) έχει διαπιστώσει ότι στα δράματα του πιο εναγώνιου πάθους ο Ευριπίδης με την εναλλαγή πάθους και λογισμού δημιουργεί σημαντικές αντιθέσεις και προκαλεί αποτελεσματικές εντάσεις.

Η “ήδονή” των συναισθημάτων μέσα από την πλοκή του δράματος κορυφώνεται στη σύλληψη και εφαρμογή των δολοπλοκιών. Οι γυναικείες δολοπλοκίες «δειναί» και «οϊκτραί» πράξεις (Αρ. Ποιητ. 14. 1453b 15), εν αγνοία των ανδρών ή χωρίς τον έλεγχό τους ή τη σύμπραξή τους, όταν επιτυγχάνουν, οδηγούν σε γεγονότα «φοβερά» και «έλεεινά» (Αρ. Ποιητ. 29. 1452a 3) Οι ανθρώπινοι χαρακτήρες του Ευριπίδη κρίνονται περισσότερο από τις αποφάσεις τους παρά από τις πράξεις τους. (Αρ. Ήθ. Νικ. 1111b 6-8 *περί προαιρέσεως ἔπεται διελθεῖν οἰκειότατον γὰρ εἶναι δοκεῖ τῇ ἀρετῇ καὶ μᾶλλον τὰ ἥθη κρίνειν τῶν πράξεων*). Νιώθουμε έλεον γί αυτόν που δυστυχεί χωρίς να το αξίζει ή πήρε την εσφαλμένη απόφαση εξαιτίας της έλλειψης γνώσης, και φόβον για τον όμοιό μας που

---

<sup>72</sup> Βλ. Αρ. Ποιητ. 11. 1452a 24-26: *Ἔστι δὲ περιπέτεια ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή... κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον...*

δυστυχεί (Αρ. Ποιητ. 13. 1453a 3-11).<sup>73</sup> Μάλιστα, ο Αριστοτέλης επικροτεί το τραγικό τέλος των περισσότερων τραγωδιών του Ευριπίδη και γι' αυτό τον θεωρεί ως τον πιο τραγικό από τους ποιητές (Αρ. Ποιητ. 13. 1453a 23-32).

Ο Ευριπίδης συνθέτει έντεχνα την «καλλίστην» τραγωδία.<sup>74</sup> Επιτυγχάνει την εναργή μίμηση πράξεων πασχόντων ανθρώπων, γνωστών από τη μυθική παράδοση και ταυτοχρόνως οικείων, αφού έχουν ανθρώπινα χαρακτηριστικά και αδυναμίες. Οι μηχανορράφοι χαρακτήρες και κυρίως οι δολοπλόκοι αναλαμβάνουν ουσιαστικό δραματικό ρόλο στην πλοκή της τραγωδίας. Το γυναικείο «τεχνᾶσθαι» κυριαρχεί και επιβάλλεται συνεχίζοντας την παράδοση της αντιδικίας των δύο φύλων ή των διαπροσωπικών σχέσεων αλλά και την παράδοση της υπέρβασης των κινδύνων. Ταυτόχρονα, όμως, γίνεται άξονας που συγκροτεί και προωθεί την δράση. Οι γυναικείοι 'δόλοι' και 'τέχναι' γίνονται κινητήριοι δυνάμεις που συντελούν στην *μετάβαση*, την αλλαγή που βρίσκεται στον πυρήνα του τραγικού μύθου. Ταυτόχρονα, συνδέονται και με κατά παράδοση χαρακτηριστικά που αποδίδονταν στις γυναίκες. Με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης πετυχαίνει να δέσει την σύσταση του μύθου με το ήθος των γυναικείων χαρακτήρων και να σφυρηλατήσει με 'τέχνη' και συνοχή το δραματικό αποτέλεσμα. Ο ποιητής πλέκει τον μύθο και παρουσιάζει το ήθος των χαρακτήρων στην τραγωδία. Η ευριπίδεια «τεχνήεσσα» πλοκή

---

<sup>73</sup> Αρ. Ποιητ. 13. 1453a 3-11 *τό μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἔστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὄμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὄμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεεινόν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον, ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά...*

<sup>74</sup> Αρ. Ποιητ. 13. 1452b 30-33: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλήν, ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν...*

Αρ. Ποιητ. 13. 1453a 22-35: *[...] καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκε ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι.*

όχι μόνο τέρπει αλλά και φωτίζει τα ανθρώπινα πράγματα,  
επιφυλάσσοντας μία ξεχωριστή θέση στις γυναίκες.

**ΣΟΦ**

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνική

- Αλεξοπούλου, Χρ., Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη, εκδίκηση και επιβολή, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000.
- Γιατρομανωλάκης, Γ., Ευριπίδη Μήδεια, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2013.
- Λιόλιου, Ε., Ο Δόλος στον Αισχύλο: Από το δόλωμα στην πειθώ, (Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων), Ιωάννινα, 2008.
- Μύρης Κ.Χ., Ευριπίδου, Ιφιγένεια ή έν Ταύροις (εισαγωγή-ερμην. σχόλια Φραγκούλης Αθ.), Πατάκης, Αθήνα, 1998.
- Παπαδοπούλου, Θ., «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση: Το Γυναικείο στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία» στο Μαρκαντωνάτος Α.-Τσαγγάλης Χρ. (επιμ.), Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Θεωρία και Πράξη, Gutenberg, Αθήνα, 2008, σσ. 149-179.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ., Περί Χορού: ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα, Καστανιώτης, Αθήνα, 1998.

### Διεθνής

- Allan, W., The Andromache and Euripidean Tragedy, Oxford University Press, Οξφόρδη/ Νέα Υόρκη, 2000.
- Barrett, W.S., Euripides Hippolytos, Oxford University Press, Οξφόρδη 1983.
- Battezzato, L., «Τα λυρικά μέρη» στο Gregory, J. (επιμ.), Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, Παπαδήμας, Αθήνα, 2010, σσ. 206-229.
- Blondell, R., Women on the edge: Four Plays by Euripides, Routledge, N. Υόρκη/ Λονδίνο, 1999.
- Blundell, S., Οι γυναίκες στην Κλασική Αθήνα, (μεταφρ. Λ. Λύχνου), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2006.
- Bourdieu, P., Η ανδρική κυριαρχία (μεταφρ. Γιαννοπούλου Ε.), Πατάκης, Αθήνα, 2007.



- Conacher, D.J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, Λονδίνο, 1967.
- Cox, A. Ch., *Household Interests: Property, marriage strategies, and Family dynamics in Ancient Athens*, Princeton, 1998.
- Ebbott, M., “Περιθωριακοί Χαρακτήρες» στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Παπαδήμας, Αθήνα, 2010.
- Foley, H.P., ‘Euripides’ στο Graham Shipley et al. (επιμ.), *The Cambridge Dictionary of Classical Civilization*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Foley, H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton / Οξφόρδη, 2001.
- Foley, H.P., *Reflections of Women in Antiquity*, Νέα Υόρκη, 1981.
- Gaisford, T., *Etymologicum Magnum*, Οξφόρδη 1848/repr. Αμστερνταμ, 1965.
- Goldhill, S., *Αισχύλου Ορέστεια* (μεταφρ. Παπασυριόπουλος Α.), Καρδαμίτσας, Αθήνα, 2008.
- Goldhill, S., “Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας» στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (μετάφραση – επιμέλεια: Ρόζη Α. – Βαλάκας Κ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 81-101.
- Goldhill, S., “Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould” στο Silk M.S. (επιμ.), *Tragedy and the Tragic, Greek Theatre and Beyond*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 1996, σσ. 244-256.
- Goldhill, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University press, Cambridge, 1986.
- Gould, J., “Law, custom and myth: aspects of social positions of women in Classical Athens” *Journal of Hellenic Studies* 100, 1980, σσ. 38-59.

- Gould, J., "Tragedy and Collective Experience" στο Silk M.S. (επιμ.), *Tragedy and the Tragic, Greek Theatre and Beyond*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 1996, σσ. 217-243.
- Griffith, M., «Μορφές εξουσίας» στο Gregory, J. (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια*, (μετάφραση Καίσαρ Μ., Μπεζεντάκου Ο., Φιλίππου Γ., Επιμέλεια Δανιήλ Ι. Ιακώβ), Παπαδήμας, Αθήνα, 2010, σσ. 463-488.
- Hall, E. "Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας» στο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (μετάφραση-επιμέλεια: Ρόζη Λ. – Βαλάκας Κ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 137-188.
- Halleran, M., *Euripides Hippolytus*, Aris & Phillips, Warminster, 1995.
- Hose, M., *Ο Ευριπίδης ο ποιητής των παθών* (μετάφρ. Ταραντίλη Μπ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011.
- Humphreys, S.C., *The family, women and death*, Routledge, London, 1983.
- Knox, B.M.W. 'Ευριπίδης' στο έργο Easterling, P.E. – Knox, B.M.W. (επιμ.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (επιμέλεια Στεφανή Α., μεταφρ. Κονομή Ν., Γρίμπα Χρ., Κονομή Μ.), Παπαδήμας, Αθήνα, 2010.
- Lesky, A., *Η τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Β', (μεταφρ. Χουρμουζιάδης Ν.), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2010.
- Lesky, A., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (μετάφρ. Τσοπανάκης Γ.), Κυριακίδη, 5<sup>η</sup> εκδ., Θεσσαλονίκη, 1981.
- Lewis, S., *The Athenian Woman: An iconographic handbook*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, 2002.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC), Artemis Verlag, Ζυρίχη/Μόναχο, 1992.
- March, J., "Euripides the Misogynist?" στο Anton Powell (επιμ.), *Euripides, Women and Sexuality*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 1990, σσ. 32-75.
- Mastronarde, D., *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

- Mastronarde, D., Ευριπίδου Μήδεια (μεταφρ. Γιωτοπούλου Δ. – Χριστόπουλος Μ.), Πατάκη, Αθήνα, 2006.
- McClure, L., Spoken Like A Woman: speech and gender in Athenian Drama, Princeton University Press, Princeton, 1999.
- McDermott, E.A., Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1989.
- Messing, A., "Prototefeminist or Misogynist? Medea as a case study of gendered discourse in Euripidean drama": Conference paper November 2009 <<http://www.researchgate.net/publication/271346616>> (πρόσβαση 8/12/2017).
- Mossman, J., Wild Justice: A study of Euripides' Hecuba, Oxford University Press, Οξφόρδη & Νέα Υόρκη, 1995.
- Mueller, M., "Gender" στο L. McClure (επιμ.), A Companion to Euripides, Wiley Blackwells, 2017.
- Oakley, J.H. και Sinos, R.H., The wedding in ancient Athens, Madison, 1993.
- Page, Denys L., Euripides Medea, Oxford University Press, Οξφόρδη 1961.
- Pomeroy, Sarah B., Θεές, πόρνες, σύζυγοι και δούλες: οι γυναίκες στην Κλασική Αρχαιότητα, (μεταφρ. Μάριος Μπλέτας), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2008.
- Romilly, de J., Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου, (μεταφρ. Μπάμπη Αθανασίου), Το άστυ, Αθήνα, 1996.
- Romilly, de J., Η εξέλιξη του πάθους: από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη, (μετάφραση Κ. Μηλιαρέση), Το άστυ, Αθήνα, 2000.
- Scheid J. & Svebro J., The craft of Zeus, translated by Volk C., Harvard University press, Harvard 1996.
- Schlesinger, E., "On Euripides' Medea", στο Segal E., Euripides: A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, New Jersey, 1968, σσ. 70-89.
- Segal, Ch., "Kleos and its Ironies in the *Odyssey*", *L' Antiquite Classique* 52, 1983, 22-47.
- Shaw, M. (1975) "The female intruder: Women in Fifth – century drama" *Classical Philology* 70, σσ. 255-66.

- Stanford, W.B., *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, Blackwell, Οξφόρδη, 1954.
- Vernant, J.-P. – Vidal-Naquet, P. *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Α' (μετάφραση Γεωργούδη Στ.), Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1988.
- Vernant, J.-P. - Detienne, M., *Μήτις: Η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα* (μετάφραση Παπαδοπούλου Ι.), Δαίδαλος - Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1993.
- Whitman, C.H., *Ο Ευριπίδης και ο Κύκλος του Μύθου*, (μετάφραση Θωμαδάκη Ε., επιμέλεια Γιόση Μ.), Εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 1996.
- Williamson, M., "A Woman's place in Euripides' Medea" στο Anton Powell (επιμ.), *Euripides Women and Sexuality*, Routledge, London – N. York, 1999, σσ. 16-31.
- Zeitlin, I.F., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.