



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ**  
**ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**  
**ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»**  
**(ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)**

**ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΑΙΚΗΣΤΗΣ ΚΑΙ ΜΗΔΕΙΑΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Της

**Χρυσοθέμης Γ. Δημητρακοπούλου**

Διπλωματούχου Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού  
Πανεπιστημίου Αθηνών

**Επιβλέπων Καθηγητής:** Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

**Συνεπιβλέποντες:** Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

Καραβάς Ορέστης, Επίκουρος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

**Καλαμάτα, Ιούνιος 2016**

## ***ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ***

Η απόφασή μου για την παρακολούθηση του εν λόγω Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών βασίστηκε στην κατανόηση των αδυναμιών μου και συνάμα τη συνειδητοποίηση των δυνατοτήτων μου. Επρόκειτο για ένα δύσκολο διάβημα το οποίο προϋπέθετε χρόνο για προσωπική μελέτη και εμβάθυνση στην επιστήμη της κλασσικής φιλολογίας. Στην ιδιαίτερα απαιτητική κοινωνία όπου ζούμε με επίκεντρο την επίμονη προσπάθεια για ανέλιξη και ανταπόκριση στο καίριο ζητούμενο της διαβίου μάθησης, η παρακολούθηση ενός τέτοιου προγράμματος ενδεχομένως με τη βίωση πολλών δυσκολιών, αναμφισβήτητα αποφέρει καρπούς. Το υψηλό γνωστικό επίπεδο, ο διαρκής και αγωνιώδης αγώνας για βελτίωση και η μάχη για το βιοπορισμό χρήζουν ιδιαίτερης σημασίας. Προσωπικά, η άσκηση της αυτοκριτικής που απορρέει από την προσπάθεια υπέρβασης τόσο του πνευματικού όσο και του ψυχικού σθένους μαρτυρεί την κατάκτηση της αυτογνωσίας, ενός αγαθού πολύτιμου για την ανάδειξη των ηθικών αξιών. Η συναναστροφή με σπουδαίους ακαδημαϊκούς δασκάλους, με καταξιωμένους εκπαιδευτικούς-συμφοιτητές και η διαχρονική αξία των κλασσικών γραμμάτων αποτελούν σπουδαίες εμπειρίες στη ζωή ενός ανθρώπου. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν σημαντική παράλειψη η παράβλεψη της ηθικής, ψυχολογικής και ουσιαστικής υποστήριξης εκ μέρους του κυρίου Ανδρέα Μαρκαντωνάτου ο οποίος υπήρξε καθοδηγητής, συμπαραστάτης και αρωγός κατά τη διάρκεια των σπουδών μου και με δεδομένη την επιστημονική του κατάρτιση προέβη σε σημαντικές παρατηρήσεις- επισημάνσεις που αφορούσαν την εκπόνηση της Διπλωματικής Εργασίας.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την παρότρυνσή της και την αμέριστη συμπαράστασή της με σημείο αναφοράς το Γιώργο, τον αλαφροϊσκιωτο Πατέρα μου, ο οποίος με το ήθος του, την ανθρωπιά του και τη σύνεσή του με εμπνέει και μου δίνει δύναμη να καταβάλω κάθε προσπάθεια για την επίτευξη των στόχων μου. Είναι αδύνατον να «ξεχάσω» τη θεόπνευστη μάχη για τη ζωή του φίλου, αδερφού και συνανθρώπου Ανδρέα που με δίδαξε την υπέρτατη πίστη, σεβασμό και αγάπη στο ύψιστο αγαθό, την ίδια τη ζωή. Επιπροσθέτως, ευχής

έργον αποτελεί η κατανόηση των φίλων και των μαθητών μου που με την ενθάρρυνσή τους, τη θετική τους σκέψη και τα καλοπροαίρετα λόγια τους με βοήθησαν να αντιμετωπίσω τη σωματική, ψυχική και πνευματική κόπωση προκειμένου να αφοσιωθώ απερίσπαστα στο στόχο μου.

Εν κατακλείδι, θα ήθελα να ευχαριστήσω εκ βαθέων τον Ηλία, το σύντροφό μου και συνοδοιπόρο μου, ο οποίος με απaráμιλλη υπομονή, νηφαλιότητα και ψυχραιμία στάθηκε δίπλα μου στις καλές και τις κακές στιγμές, πίστεψε σε εμένα ως άνθρωπο και ως επιστήμονα, εκτίμησε τη διάθεσή μου για την πρόοδο και με περιέβαλε με αγάπη και σεβασμό σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Οι δυσκολίες υφίστανται αλλά με πειθαρχία, σύνεση και πίστη ξεπερνιούνται, συνιστούν απλώς δοκιμασίες άλλωστε «Σε αυτή την εποχή κληθήκαμε να ζήσουμε και να δημιουργήσουμε» (Ζαν Πολ Σαρτρ).

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	8
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b>	
1. 1. Εισαγωγή: Αναφορά στα θεατρικά έργα του Ευριπίδη.....	10
1. 2 Η σκιαγράφηση του αντιφατικού χαρακτήρα της Μήδειας στο πλαίσιο του νεωτεριστικού θεάτρου.....	13
1. 3 Η τεχνοτροπία του Ευριπίδη και ο παιδαγωγικός ρόλος της ποίησής του.....	18
1. 4 Η <i>Άλκηστη</i> του Ευριπίδη: Σατυρικό δράμα ή τραγωδία.....	20
1. 4.1 Η στάση του χορού.....	24
1.4.2 Η λειτουργικότητα των «ήσσονων χαρακτήρων» στα έργα του Ευριπίδη.....	26
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b>	
2.1 Η αναβίωση της <i>Μήδειας</i> από τον Παζολίνι και τον Ντασσέν.....	30
2.2 Η θέση της γυναίκας στη <i>Μήδεια</i> και την <i>Άλκηστη</i> του Ευριπίδη.....	34
2.3 Η ρητορική δομή του αγώνα λόγων.....	37

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3**

<b>3.1</b>	<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>45</b>
<b>3.2</b>	<b>Η <i>Άλκηστη</i> του Ευριπίδη: Τραγωδία ή σατυρικό δράμα.....</b>	<b>46</b>
<b>3.3</b>	<b>Ο αρχικός διάλογος μεταξύ του Απόλλωνα και του Θανάτου.....</b>	<b>48</b>
<b>3.4</b>	<b>Το αδιέξοδο του Αδμήτου και ο «από μηχανής λυτρωτής» Ηρακλής.....</b>	<b>50</b>
<b>3.5</b>	<b>Οι εξωγενείς παράγοντες που επηρεάζουν την εξέλιξη του δράματος.....</b>	<b>54</b>
<b>3.6</b>	<b>Η σύγκρουση Αδμήτου και Φέρητος για την κατανομή των ευθυνών τους.....</b>	<b>56</b>
<b>3.7</b>	<b>Η <i>Άλκηστη</i> ως σύμβολο αυτοθυσίας και ο ρεαλιστικός απολογισμός του Αδμήτου.....</b>	<b>58</b>

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4**

<b>4.1</b>	<b>Η σκιαγράφηση του χαρακτήρα της Μήδειας.....</b>	<b>61</b>
<b>4.2</b>	<b>Η συμβολή των προσώπων του δράματος στην ανάδειξη του χαρακτήρα της Μήδειας.....</b>	<b>66</b>
<b>4.3</b>	<b>Οι αντιφάσεις στο χαρακτήρα της Μήδειας.....</b>	<b>70</b>

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5**

5. 1 Οι γυναίκες στο θέατρο του Ευριπίδη.....	74
5.2 Η έννοια της ηθικής ευθύνης στην <i>Άλκηστη</i> του Ευριπίδη.....	83
5.3 Η δυναμική των γυναικών ως ελαστών χαρακτήρων στην ευριπίδεια δραματουργία.....	87
5. 4 Η ρεαλιστική οπτική του Ευριπίδη για την «ανθρώπινη» δύναμη.....	89

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6**

6. 1 Η τεχνική του «απροσδόκητου» στη <i>Μήδεια</i> και την <i>Άλκηστη</i> του Ευριπίδη.....	92
6.2 Η ατομική ευθύνη και ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός.....	97
6.3 Η διαχρονική αντίληψη για την αναγκαιότητα της ανάδειξης της θέσης της γυναίκας.....	102
6.4 Η σημασιολογική εξέλιξη της έννοιας της «ευτυχίας».....	109
6.5 Η διαφοροποίηση της <i>Άλκηστης</i> με τη χρήση σατυρικών στοιχείων.....	117
6.6 Η συναισθηματική κλιμάκωση της <i>Μήδειας</i> μέχρι τη διάπραξη του αποτρόπαιου εγκλήματος.....	119
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>124</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>127</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εποχή που διανύουμε χαρακτηρίζεται από κρίση ηθικών αξιών με το πρόσχημα των κοινωνικοοικονομικών δυσκολιών. Η ενασχόληση με την κλασσική φιλολογία αποτελεί ένα σημαντικό έναυσμα για τη συνειδητοποίηση και υπέρβαση των προβλημάτων, άλλωστε χωρίς τη γνώση του παρελθόντος είναι αδύνατη η βίωση του παρόντος και η θέαση του μέλλοντος. Αποτελεί αδήριτη ανάγκη η συστράτευση όλων μας προκειμένου να ορθοποδήσουμε και να διεκδικήσουμε εκ νέου το ύψιστο δικαίωμα της αυτοδιάθεσης. Ωστόσο, «οί καιροί οὐ μενετοί» και με γνώμονα την ευθυνοφοβία, τη μεροληψία και την ιδιοτέλεια το μέλλον κρίνεται δυσοίωνο. Ως εκ τούτου, καλούμαστε να αναλάβουμε το μερίδιο ευθύνης που μας αντιστοιχεί, να καλλιεργήσουμε το πνεύμα μας προκειμένου να διατηρήσουμε την πολιτισμική μας κληρονομιά και να εξυψώσουμε το φρόνημά μας χωρίς οίηση αλλά με σύνεση και ταπεινοφροσύνη. Άλλωστε, διαχρονικά ισχύει η διαπίστωση πως

*ΗΡΘΑΝ*

*ντυμένοι "φίλοι"*

*αμέτρητες φορές οι εχθροί μου*

*το παμπάλαιο χόμα πατώντας.*

*Και το χόμα δεν έδεσε ποτέ με τη φτέρνα τους.*

*Έφεραν*

*το Σοφό, τον οικιστή και το Γεωμέτρη,*

*Βίβλους γραμμάτων και αριθμών,*

*την πάσα Υποταγή και Δύναμη,*

*το παμπάλαιο φως εξουσιάζοντας.*

*ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙ, ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ*

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Ευριπίδης αναδεικνύει το θέατρο σε θέατρο ιδεών με σημείο αναφοράς την ανάδειξη των ανθρώπινων συναισθημάτων, την ατομική ψυχολογία και τον κώδικα ηθικών αξιών. Επισημαίνει ότι κινητήρια δύναμη είναι ο θυμός και οι απότομες ψυχικές μεταστροφές με αποτέλεσμα ο θεατής να υποβάλλεται σε ενσυναίσθηση εφόσον προβάλλεται ρεαλιστικά ο ανθρώπινος πόνος. Συνεπώς, η έμφαση στην ανθρώπινη αδυναμία και το ρεαλισμό αποτελούν τα γνωρίσματα της ευριπίδειας δραματουργίας.

Η διαχρονικότητα του ευριπίδειου δράματος συνίσταται εκτός των άλλων και στην αποτύπωση των ιστορικών συνθηκών. Ειδικότερα, η διδασκαλία της *Αλκήσιδος* το 438 π.Χ. αποτυπώνει τον ενθουσιασμό και την ανιδιοτελή προσφορά ενώ η διδασκαλία της *Μήδειας* το 431 π.Χ. αποκρυσταλλώνει την απογοήτευση που είναι απόρροια της έναρξης του εμφυλίου πολέμου.

Όσον αφορά τις καινοτομίες του Ευριπίδη εντοπίζονται στην αύξηση του αριθμού των υποκριτών και την κατ' επέκταση αύξηση της δραματικής έντασης, καθώς και στην ανάδειξη του μοτίβου της φιλοξενίας ως σημαντικής αρετής του αρχαιοελληνικού κώδικα. Επίσης, οι «ήσσονες» χαρακτήρες τοποθετούνται στο επίκεντρο του ευριπίδειου θεάτρου ενώ λαμβάνει χώρα εμβάθυνση στην ψυχοσύνθεση της γυναικείας φύσης με το χορό αναλαμβάνει το ρόλο του συντρόφου-συνένοχου του πρωταγωνιστή.

Η *Μήδεια* αναπαριστά την αντίσταση μιας βάρβαρης, δυναμικής γυναίκας απέναντι στην εξαπάτηση του Ιάσονα και την τάση του να πετύχει την πολυπόθητη κοινωνική καταξίωση. Η Μήδεια προβάλλει τον προσωπικό της κώδικα αξιών και έπειτα από μια επίπονη, συναισθηματική κλιμάκωση λαμβάνει την ύστατη απόφαση να θανατώσει τα παιδιά της για να εκδικηθεί την απιστία του Ιάσονα και να αντιταχθεί στο δίκαιο του ισχυρότερου διαπράττοντας ειδεχθές αδίκημα. Αναμφίβολα, το ιστορικό πλαίσιο της Μήδειας μαρτυρεί τη σύγκρουση παλαιών και νέων προτύπων και επικρίνει απερίφραστα τον εγωισμό των Αθηναίων.



Αντίθετα, η *Άλκηστη* αποτελεί μια τραγωδία με αίσιο τέλος με επίκεντρο το μοτίβο της φιλοξενίας και την αυτοθυσία της ηρωίδα· είναι ένα έργο που αρχίζει και τελειώνει με θαύμα. Η παρουσίαση του μύθου είναι αφηγηματική και επικεντρώνεται στη θυσία της αφοσιωμένης γυναίκας που θρηνεί ενώ είναι εν ζωή. Στο έργο αυτό η ανθρώπινη δράση πλαισιώνεται από εξωανθρώπινες δυνάμεις όπως ο Θάνατος, ο Ηρακλής και οι Μοίρες ενώ καίριο σημείο αποτελεί η υπό αμφισβήτηση ηθική του Αδμήτου.

Στο πλαίσιο του ελληνικού πολιτισμού η αγάπη και ο έρωτας θεωρούνται ανεξέλεγκτες δυνάμεις που πιθανόν επιφέρουν απώλειες στον άνθρωπο, όπως ο θάνατος της Αλκήστιδος και η κοινωνική καταξίωση του Αδμήτου. Επιπλέον, προβάλλεται η ηθική των αρχαίων Ελλήνων που βασίζεται στην αντεκδίκηση. Εν γένει, ο Ευριπίδης θεωρείται ως ο πρώτος ποιητής που παρουσιάζει τον άνθρωπο ως έρμαιο τόσο των παθών του όσο και των συγκυριών και ο πρώτος που «διδάσκει» τον έρωτα στο θέατρο.

Εν κατακλείδι, η Μήδεια παρουσιάζεται ως βάρβαρη που εκδηλώνει όμως πίστη στις αντιλήψεις της που αφορούν τον οίκο και όχι την κοινωνική αναγνώριση όπως ο Ιάσοντας. Ο συγκρουσιακός χαρακτήρας των σκέψεων, των λόγων και των πράξεών της επιβεβαιώνουν τη βαρβαρική καταγωγή της και τη γυναικεία φύση της. Εντούτοις, παρά τη μειονεκτική θέση στην οποία βρίσκεται εμμένει στην υπεράσπιση του αξιακού της κώδικα, σαν υπερήφανη Ελληνίδα. Η Άλκηστη με την εθελούσια προσφορά της επιδεικνύει την αυτογνωσία που διαθέτει, δεδομένης όμως της ανθρώπινης φύσης της επιζητεί ως αντάλλαγμα για την εκούσια θυσία της την υπόσχεση του Αδμήτου ότι δεν θα συνάψει εκ νέου γάμο ενώ παραπονιέται για την αδιαφορία των ηλικιωμένων γονέων του Αδμήτου.

Ο Ευριπίδης λοιπόν τόσο με την *Άλκηστη* όσο και με τη *Μήδεια*, ως υπέρμαχος νέων, καινοτόμων και ρηξικέλευθων ιδεών και με την εκφραστική δύναμη που τον χαρακτηρίζει προβαίνει στην προβολή της διαφορετικότητας και των απόκλιρων γνωρίζοντας εκ των προτέρων ότι θα στερηθεί τη νίκη αλλά θα πετύχει την αναγνώριση. Πρόκειται για έναν ευαισθητοποιημένο διανοούμενο τόσο σε κοινωνικά όσο και σε πολιτισμικά ζητήματα ο οποίος εν ονόματι της αντισυμβατικότητας επιδιώκει τη δικαιοσύνη σε ανθρώπινο επίπεδο ωστόσο η βία και η αδικία πρυτανεύουν.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## 1. 1 Εισαγωγή Αναφορά στα θεατρικά έργα του Ευριπίδη

Στον Ευριπίδη αποδίδονται 92 έργα εκ των οποίων σώζονται 18 τραγωδίες(αμφισβητείται η γνησιότητα του Ρήσου) και ένα σατυρικό δράμα. Τα υπόλοιπα έργα είναι γνωστά από αποσπάσματα παραθεμάτων συγγραφέων ή από παπύρους. Παραδίδονται 8 τραγωδίες με τη χρονολογία τους(εκτός από το σατυρικό δράμα «Κύκλωψ») Η *Άλκηστη* του 438, η *Μήδεια* του 431, ο *Ιππόλυτος* του 428, οι *Τρωάδες* του 415, η *Ελένη* του 412, οι *Φοίνισσες* του 410 και ο *Ορέστης* του 408 ενώ η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και οι *Βάκχες* παραστάθηκαν μετά το θάνατο του ποιητή. Καθίσταται σαφές το γεγονός ότι ο Πελοποννησιακός πόλεμος στιγματίζει το σωζόμενο έργο με αναφορές στην επικαιρότητα άμεσα ή έμμεσα<sup>1</sup>.

Ειδικότερα, η *Άλκηστις* είναι μια τραγωδία η οποία κατείχε τη θέση του σατυρικού δράματος γεγονός που δικαιολογεί την παρουσία του Ηρακλή. Ωστόσο, η *Άλκηστι* δέχεται να πεθάνει στη θέση του συζύγου της ενώ στο τέλος ο Ηρακλής την επαναφέρει στη ζωή αφού νικάει το θάνατο. Η θυσία της *Άλκηστις* διέπεται από περιπαθή ευγένεια ενώ τα πρόσωπα που την περιβάλλουν, όπως ο Άδμητος και ο πατέρας του ο Φέρης δε χαρακτηρίζονται ηρωικά. Εν γένει, η τραγωδία παρά την ξεχωριστή θέση της διαθέτει δύο γνωρίσματα των τραγωδιών, την περιπάθεια και το ρεαλισμό.

Όσον αφορά τη *Μήδεια*, παρουσιάζεται εγκαταλελειμμένη από τον Ιάσονα και τον εκδικείται προκαλώντας το θάνατο της αντίζηλης της και σφάζοντας τα παιδιά της. Το έγκλημα αυτό περιλαμβάνει οδύνη και αμφιταλαντεύσεις, καθώς το ερωτικό πάθος και οι ψυχολογικές μεταστροφές εμφανίζονται στο θέατρο και διατηρούνται στις μοντέρνες λογοτεχνίες. Στην τραγωδία *Ηρακλείδα* που χρονολογείται μεταξύ των ετών 430 και 427, είναι ένα πατριωτικό έργο για να δοξάσει την Αθήνα, ωστόσο ο Ευριπίδης εισάγει ένα επεισόδιο εθελοντικής θυσίας όταν η Μακαρία δέχεται να πεθάνει χάρη των αδελφών της υπακούοντας σε θεϊκή απαίτηση.

---

<sup>1</sup> Romilly, 2010, σ. 124

Ο Ιππόλυτος αντίθετα έχει ως θέμα, ως άλλη Μήδεια, το ερωτικό πάθος της Φαίδρας, συζύγου του Θησέα με τον Ιππόλυτο, το γιο του Θησέα. Όταν αποκαλύπτεται το μυστικό της, η Φαίδρα πεθαίνει κατηγορώντας τον Ιππόλυτο ενώ ο Θησέας καταριέται και σκοτώνει το γιο του. Τόσο στην περίπτωση της Φαίδρας όσο και στη *Μήδεια*, οι εσωτερικές συγκρούσεις περιγράφονται με σπάνια δύναμη ενώ οι δύο αντίζηλες μορφές των θεοτήτων του έρωτα και της αγνείας, η Αφροδίτη και η Άρτεμις πλαισιώνουν το έργο, αν και η σύγκρουση είναι κυρίως εσωτερική<sup>2</sup>.

Το πάθος αναδεικνύεται στον Ευριπίδη από την ανάπτυξη της εξατομικευμένης ψυχολογίας στην οποία συγκαταλέγεται ο άλογος χαρακτήρας του συναισθηματικού κόσμου. Στην περίπτωση της Μήδειας γνωρίζουμε την ψυχοσύνθεσή της εκ των έσω τονίζοντας τα λυσσαλέα και παράλληλα ελπιδοφόρα κίνητρά της. Τα πάθη και οι συγκινήσεις καταργούν τη σύνεση και το σεβασμό των ηθικών κανόνων, καθώς ο Ευριπίδης δεν αποδίδει τα λάθη στην έλλειψη κριτικής ικανότητας<sup>3</sup>.

(*Μήδεια*, 1078 – 1080)

*καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,*

*θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.*

Καταλαβαίνω τί κακὸ θὰ προκαλέσω ὅμως κυριεύει τὴ σκέψη μου θυμὸς πού 'ναι γιὰ τοὺς θνητοὺς αἰτία τῶν πιὸ μεγάλων συμφορῶν<sup>4</sup> ἐνῶ ἡ Φαίδρα διακηρύσσει πως ξέρουμε τα καλά, μα δεν τα κάνουμε («τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν, οὐκ ἐκπονοῦμεν δ») <sup>5</sup>.

Προκύπτει λοιπόν ὅτι ὁ θυμὸς εἶναι ἡ κινητήρια δύναμη τῶν ἐγκλημάτων καὶ τῶν ἐκδικήσεων στὶς τραγωδίες τοῦ Ευριπίδη. Ωστόσο, οἱ ἀπότομες μεταστροφές ἀποτελοῦν ἕνα νέο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου καὶ ἀποδίδονται στὸν ἄλογο χαρακτήρα ὅπως προαναφέρθηκε. Ἡ Μήδεια θέλει νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν Ἰάσονα καὶ ἔχει ἀποφασίσει νὰ σκοτώσει τὰ παιδιὰ της. Ὅμως, κάθε φορά που ἀντικρῦζει καὶ παρατηρεῖ τὰ δημιουργήματά της, κλονίζεται ψυχολογικά καὶ ταλαντεύεται ἀνάμεσα

---

<sup>2</sup> Romilly, σ.σ. 125- 126

<sup>3</sup> στο ἴδιο, σ.σ. 128- 129

<sup>4</sup> Χειμωνάς, 1990, σ. 83

<sup>5</sup> ΟCΤ

στην πραγματοποίηση ή όχι της απόφασής της. Εκτός από την ψυχολογία, οι διακυμάνσεις της δράσης και οι ρεαλιστικές οπτικές και ακουστικές εικόνες όπως τις αντιλαμβάνεται ο θεατής αναδεικνύουν την περιπάθεια η οποία συντίθεται από την ψυχολογία των συναισθημάτων και των παθών. Η δράση στον Ευριπίδη χαρακτηρίζεται από εκπλήξεις και από θεατρικά τεχνάσματα που υποβάλλουν το θεατή σε μια κατάσταση ενσυναίσθησης με αποτέλεσμα να βιώνει την ελπίδα ή την απελπισία των προσώπων. Ίδιον της ευριπίδειας τέχνης αποτελεί η προέκταση του φόβου σε έσχατο σημείο μέχρι τη στιγμή της αναγνώρισης<sup>6</sup>.

Ο Ευριπίδης προβαίνει στην προβολή του ανθρώπινου πόνου σε πραγματικό χρόνο. Στο επίκεντρο των τραγωδιών του, τοποθετεί γέροντες ταλαιπωρημένους και εξουθενωμένους. Παρουσιάζει θύματα να βιώνουν τη σωματική και την ψυχολογική κατάρπωση. Αναμφίβολα, η περιπάθεια γίνεται πιο έντονη λόγω της παρουσίας των παιδιών τόσο στην Άλκηστη όσο και στη Μήδεια. Συντίθεται έτσι μια κατεξοχήν ευριπίδεια αντίθεση η οποία στηρίζεται στο συνδυασμό ενός ευτυχισμένου παρελθόντος με τη βίαιη αναφορά του θανάτου στο παρόν. Η περιπάθεια λοιπόν ισοδυναμεί με καθόλα απαισιόδοξη έμπνευση.

Είναι αξιοσημείωτη η αναφορά στη θέαση του πολέμου από τους τρεις τραγικούς. Ο Αισχύλος ορίζει τον πόλεμο ως αγώνα για το θρίαμβο των δίκαιων ανθρώπων. Ο Ευριπίδης αναγάγει τον πόλεμο σε υπέρτατο κακό που προκαλείται από την παραφροσύνη των ανθρώπων και επισύρει τα ανάλογα δεινά. Ο Σοφοκλής εξυμνούσε τον ηρωισμό των ανθρώπων σε αντίθεση με τον Ευριπίδη που τους παρουσιάζει θρασύδειλους, φιλόδοξους και υποκριτές όταν δε διακατέχονται από το πάθος. Στο θέατρο του Ευριπίδη, το φως ανιχνεύεται μακριά από τη ζωή και προσβλέπει στη φυγή από την πόλη, τους ανθρώπους και τον πόνο που προκαλούν. Τα χαρακτηριστικά αυτά καταδεικνύουν την πρωτοτυπία του έργου του Ευριπίδη και μεταβάλλουν το θέατρο του πόνου σε θέατρο ιδεών<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup>Romilly, ό. π., σ.σ. 128- 129

<sup>7</sup> Romilly, σ.σ. 130- 131

## 1. 2 Η σκιαγράφηση του αντιφατικού χαρακτήρα της Μήδειας στο πλαίσιο του νεωτεριστικού θεάτρου

Στην τραγωδία του *Μήδεια* (431π.Χ.) ο ποιητής επεχείρησε να παραστήσει τη γυναικεία αγριότητα και μανία η οποία προέρχεται από την ερωτική αποτυχία. Ο Ευριπίδης σκιαγράφησε τη Μήδεια με ώστε η συμπάθεια των θεατών να αποκλίνει από την εξοργισμένη σύζυγο του Ιάσονα. Οι δολοπλοκίες της Μήδειας, η εξαπάτηση μέσω της οποίας θα θανατώσει κάθε πρόσωπο αγαπητό στον Ιάσονα, προκαλούν την προσοχή και το ενδιαφέρον των θεατών οι οποίο θεωρούν τη σφαγή των παιδιών της φρικαλέα και στυγερή πράξη, αλλά δεδομένης της κατάστασης φυσική και αναγκαία. Εξίσου φυσική και αναγκαία θεωρείται η εξέγερση της Μήδειας κατά του Ιάσονα και της κόρης του Κρέοντα. Η προσκόλληση στο πάθος, η απόφαση να υποτάξει τα πάντα σε αυτό και η εναντίωση στα συναισθήματά της καθιστούν τη Μήδεια ως κατεξοχήν τραγικό πρόσωπο. Μείζονος σημασίας είναι η σκηνή όπου αφενός επικρατεί το πάθος για εκδίκηση και αφετέρου η μητρική φιλοστοργία στοιχεία που την καθιστούν μία από τις πιο παθητικές και τραγικές σκηνές που παραστάθηκαν ποτέ στο θέατρο<sup>8</sup>.

(*Μήδεια*, 1021- 1080)

ὦ τέκνα τέκνα, σφῶν μὲν ἔστι δὴ πόλις  
καὶ δῶμ', ἐν ᾧ, λιπόντες ἀθλίαν ἐμέ,  
οἰκήσετ' αἰεὶ μητρὸς ἐστερημένοι.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Muller, 1996, σ. 617

<sup>9</sup> OCT

Ο Ευριπίδης θεωρείτο «μοντέρνος» εξαιτίας της σκιαγράφησης των παθών, της προσήλωσής του στην ανθρώπινη αδυναμία και του ρεαλισμού του. Παράλληλα, λόγω της σύνδεσής του με τους σοφιστές, άντλησε στοιχεία από την τέχνη τους και τα έθεσε στο επίκεντρο των συζητήσεων με αποτέλεσμα μέσα στο θέατρο να αποτυπώνονται όλα τα προβλήματα, καθώς και νέες ιδέες και αμφιβολίες. Στον Ευριπίδη συνυπάρχουν το επίπονο πάθος με τη χρήση επιχειρηματολογίας. Στη *Μήδεια* οι θεατές αρχικά ακούν επιφωνήματα, άναρθρες κραυγές που ακολουθούνται όμως από την εμφάνιση της Μήδειας και την απαγγελία ενός μονολόγου με τη μοίρα της γυναίκας.

Όσον αφορά τις πολιτικές ιδέες του Ευριπίδη, η σκέψη του δύσκολα προσδιορίζεται, κυρίως σχετικά με την εξύμνηση της αθηναϊκής γενναιοψυχίας(*Ηρακλείδες*, *Ικέτιδες*) όπου είναι έκδηλος ο πατριωτισμός του στην αρχή του πολέμου. Επίσης, παρατηρείται συχνά στα έργα του η επέμβαση ενός Αθηναίου ήρωα ως φίλου ή σωτήρα, όπως στη *Μήδεια* [...] (στον *Ηρακλή* και στα χαμένα έργα όπως στην *Αλόπη* ή στον *Ερεχθέα*). Είναι πρόδηλο ότι στα έργα του Ευριπίδη συνυπάρχει ο πατριωτισμός με το στοιχείο της φρίκης του πολέμου και ο Ευριπίδης τάσσεται υπέρ της ειρήνης. Το αποτροπιαστικό αυτό συναίσθημα αποτελεί αφορμή των μονολόγων που δε σχετίζονται με την εξέλιξη της πλοκής της υπόθεσης και απευθύνονται στους θεατές. Έτσι, η Ελένη ανακαλεί έναν πόλεμο που ξεκίνησε για το τίποτα και ο χορός τραγουδά (1151- 1154) στην *Ελένη* του Ευριπίδη.

Η διακύμανση των σκέψεων του Ευριπίδη , από τον ενθουσιασμό των πρώτων έργων του(*Άλκηστη*, 438) μέχρι την απογοήτευση (*Μήδεια*, 431) βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με την εξέλιξη των ιστορικών συνθηκών. Άλλωστε, μετά από όλα αυτά τα χρόνια του εμφυλίου πολέμου, η τελευταία τραγωδία τελειώνει μ'ένα πνεύμα πανελληνισμού, την Ιφιγένεια να πεθαίνει για μια ενωμένη Ελλάδα. Ο Ευριπίδης αντανακλά την επικαιρότητα της εποχής τους στις τραγωδίες του. Επιβεβαιώνεται έτσι η προσπάθεια ορισμένων να ανιχνεύσουν συνεχείς υπαινιγμούς στον Ευριπίδη( Delebeque, Goosens). Το μοναδικό σταθερό στοιχείο του Ευριπίδη είναι το ανοιχτό πνεύμα του που δικαιολογεί την αυστηρή παρουσίαση οποιουδήποτε περιφρονεί τους βαρβάρους ή τους δούλους και στην πολιτική, ο Ευριπίδης υποστηρίζει αυτούς που υποφέρουν. Ασκεί επίσης, ελεύθερη κριτική στο λογοτεχνικό τομέα επικρίνοντας τις σκηνές του Αισχύλου και του Σοφοκλή με την τοποθέτηση προσώπων ασεβών που

εκφράζουν τις αμφιβολίες τους.(«Δεν ήταν η Κύπρις, η θεά του έρωτα που οδήγησε τον Πάρη στου Μενέλαου» , Τρωάδες 989) <sup>10</sup>.

*Τρωάδες, 989*

*τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς<sup>11</sup>,*

Ο Ευριπίδης αρνείται τα κολακευτικά λόγια για τους θεούς(*Ηρακλής*, 1341- 1347)

*οἴμοι: πάρεργα μὲν τάδ' ἔστ' ἐμῶν κακῶν,  
ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ' ἂ μὴ θέμις  
στέργειν νομίζω, δεσμά τ' ἐξάπτειν χεροῖν  
οὔτ' ἠξίωσα πόποτ' οὔτε πείσομαι,  
οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι.  
δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός,  
οὐδενός: ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι<sup>12</sup>.*

Η κριτική αυτή αντικατοπτρίζει τις νέες ιδέες, ειδικότερα δε όταν γίνεται αναφορά στους θεούς των φιλοσόφων(*Τρωάδες*, 884) . Οι ήρωες του Ευριπίδη αρνούσαν την ύπαρξη των θεών (π.χ. στο Βελλεροφόντη). Παρουσιάζεται ως ανευλαβής, εικάζεται ως αντίποδας του θρησκευτικού ζήλου. Δεν εισηγείται την άποψη ότι η θεία βούληση άγει τον κόσμο αλλά επιμένει περιπτωσιολογικά είτε στην εξουσία ενός θεού είτε στην αβεβαιότητα της μοίρας. Εγείρει λοιπόν ερωτήματα που αφορούν το ηθικό επίπεδο και μέσα από αυτά εισάγει στο θέατρο καινοτόμες και παράτολμες θέσεις(π.χ. η ενσάρκωση αρετής από το γεωργό, σύζυγο της Ηλέκτρας) .

Ο Ευριπίδης προσεγγίζει όλα τα προβλήματα, δεν κλίνει όμως ποτέ υπέρ μιας άποψης, αντίθετα επιτρέπει στα πρόσωπά του να τις υποστηρίζουν. Στις βαθύτερες διαθέσεις του αντιστοιχεί η απαισιοδοξία που είναι ευδιάκριτη στο έργο του. Ίσως αυτό το συναίσθημα, τον απομάκρυνε από την Αθήνα και τον οδήγησε να προσδώσει στα πρόσωπά του την τάση φυγής από την πραγματικότητα και τη μύηση στην τέχνη και την ποίηση. Η εναλλαγή αυτού του θέματος με τις εντάσεις της δραματικής

---

<sup>10</sup> Romilly, σ.σ. 132- 133

<sup>11</sup> OCT

<sup>12</sup> OCT

πράξης συνιστούν μια μορφή αντίστιξης στην οποία έγκειται η πρωτοτυπία της τέχνης του.

Το θεατρικό έργο του Ευριπίδη διέπεται από τεχνικούς νεωτερισμούς στις τραγωδίες. Αρχικά, η αύξηση του αριθμού των υποκριτών συνεπαγόταν και την αύξηση του αριθμού των προσώπων(*Επτά επί Θήβας*, χορός, βασιλιάς, άγγελου/*Φοίνισσαι*, όλη η οικογένεια του Οιδίποδα) , με την απλότητα και τη συνοχή να διαδέχονται την περιπλοκή. Επιπλέον, η ελεύθερη διασκευή των μυθολογικών δεδομένων επέφερε την αύξηση της δραματικής έντασης των προσώπων<sup>13</sup>.

Καθίσταται λοιπόν σαφές το γεγονός ότι ο Ευριπίδης συνθέτει μια νέα τεχνική η οποία χαρακτηρίζεται από μακρούς αφηγηματικούς προλόγους που στοχεύουν στο διαφωτισμό του κοινού αναφορικά με τις νέες καταστάσεις. Πρόκειται, ωστόσο, για σύνθετες δράσεις οι οποίες συχνά δεν επιλύονται παρά μόνο με την επέμβαση του από μηχανής θεού. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο Ευριπίδης οδηγούσε τη δράση κατά βούληση. Δεν παραλείπει τις τυπικές σκηνές, όπως την παρουσίαση ικέτη κοντά σε ένα βωμό, καθώς ικανοποιούσαν το πάθος ενώ δεν υποτιμούσε τις σκηνές θανάτωσης και αναγνώρισης.

Είναι άλλωστε αξιοσημείωτο ότι οι διαλογικές σκηνές(άγῶνες) ανταποκρίνονταν στο διανοητικό του υπόβαθρο, περιορίζονταν τα χορικά και κατ' επέκταση τα λυρικά μέρη. Ο χορός συνήθως δεν σχετίζεται με τη δράση, καθώς καταπιάνεται με τους θρήνους και τις ποιητικές επικλήσεις. Αντίθετα, ο Ευριπίδης προκειμένου να αναδείξει το συναισθηματικό κόσμο των προσώπων, έβαλε τους ηθοποιούς να τραγουδούν. Στα διαλογικά, λοιπόν, μέρη το τραγούδι κατ' αντιδιαστολή με το λόγο , υπογραμμίζει τη συναισθηματική έξαρση. Στους μονολόγους των ηθοποιών, ο Ευριπίδης επέλεξε τις τεχνικές της σύγχρονης του μουσικής με περισσότερο ελεύθερη κίνηση που διευκόλυνε τη διακύμανση των συναισθημάτων. Στο μοντερνισμό αυτό που πλαισιώνει το θέατρο του Ευριπίδη αποδίδεται η άμεση δημοτικότητα του και οι επικείμενες αντιδράσεις.

Ο Αγάθων ο οποίος παρουσιάζεται στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνος και τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη, έφερε ομοιότητες με τον Ευριπίδη και έζησε και αυτός στη Μακεδονία. Εκτιμάται λοιπόν ότι η ελευθερία της έμπνευσης δεν

---

<sup>13</sup> Romilly, σ.σ. 134- 135



περιορίστηκε στην αποσύνδεση των χορικών από τη δράση και την προτίμηση για μετρικούς νεωτερισμούς. Η τραγωδία σβήνει με τον Ευριπίδη και με το ίδιο το μεγαλείο της Αθήνας, καθώς η ιστορία του τραγικού είδους εκτείνεται σε ολόκληρο τον 5<sup>ο</sup> αιώνα, όχι όμως πέρα από αυτόν. Ο άγών και η παράβασις ανταποκρίνονται σε σταθερές μορφές και χρησιμοποιούν καθορισμένα μέτρα. Ο άγών συνιστά την ουσία της δράσης, καθώς περιλαμβάνει τους εκπροσώπους δύο αντίπαλων στρατοπέδων που υποστηρίζουν τις υποθέσεις τους, συχνά δύο φορές ο καθένας, στο επίρρημα, που έχει συντεθεί σε τετραμέτρους. Αντίθετα, η παράβασις είναι μια διακοπή που διασπά τη δράση<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Romilly, σ.σ. 136- 138

### 1. 3 Η τεχνοτροπία του Ευριπίδη και ο παιδαγωγικός ρόλος της ποίησής του

Ο Ευριπίδης ενδιαφερόταν για την αγωγή του ανθρώπου ανεξαρτήτως ηλικίας καθώς θεωρούσε ότι η προσωπικότητα υπόκειται σε διαρκή εξέλιξη, οργανική και ψυχική. Οι βασικοί παράγοντες που καθορίζουν την ποιότητα της προσωπικότητας του ατόμου είναι η φύση και η αγωγή<sup>15</sup>. Η θέση αυτή του τραγικού ενισχύεται και από τις σύγχρονες αντιλήψεις περί του εφικτού της αγωγής, αφού θεωρείται γενικά αποδεκτό ότι στον ανθρώπινο χαρακτήρα ενυπάρχει έμφυτη η ανάγκη της αγωγής και η διαδικασία της αγωγής κρίνεται ως αναπόσπαστο στοιχείο της ανθρώπινης φύσης<sup>16</sup>.

Ο Ευριπίδης υποστηρίζει ότι η διανοητική ανάπτυξη προσφέρει στον άνθρωπο, και κυρίως στο νέο, ψυχική πληρότητα ενώ η συστηματική ενασχόληση με το σώμα οδηγεί στον υλικό ευδαιμονισμό. Σύμφωνα λοιπόν με τον Ευριπίδη, όσοι καλλιεργούν το πνεύμα τους και προοδεύουν και όχι όσοι διακρίνονται στις παλαιότερες, πρέπει να τυγχάνουν μεγαλύτερου επαίνου διότι η συνετή και χρηστή διοίκηση της πόλης δεν απαιτεί μυϊκή δύναμη αλλά επιδέξιο πνεύμα. Στο πλαίσιο μιας ορθώς οργανωμένης κοινωνίας, η διάπλαση των καλών πολιτών βασίζεται στην ηθική μόρφωση και την πνευματική ενασχόληση. Ο Ευριπίδης μέσω της ποίησής του επιδίωξε την ολοκλήρωση και αποκατάσταση του ανθρώπου. Επειδή ο τραγικός αντιλαμβανόταν ότι η πρώτη αγωγή αποβαίνει ο ρυθμιστής της μετέπειτα συμπεριφοράς του ανθρώπου, προβάλλει παραδείγματα οικογενειών-θετικά και αρνητικά- και αναλύει ως επιδέξιος ψυχογράφος, τις επιπτώσεις της συμπεριφοράς κάθε γονιού στις ψυχές των παιδιών, καθώς και τις συνέπειες αυτής στις σχέσεις μεταξύ των αδελφών και των διαπροσωπικών σχέσεων γενικότερα. (Αδμητος- Φέρης, Μήδεια- Τέκνα)<sup>17</sup>. Με τον Ευριπίδη εμφανίζεται το πνεύμα του ελληνικού Διαφωτισμού, καθώς ο άνθρωπος δεν ανυψώνεται πια σε ιδέα αλλά απεικονίζεται ρεαλιστικά, ανατέμνεται ψυχολογικά και γίνεται αντικείμενο συζήτησης<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Κουκουλομάτης, 1979, σ. 13

<sup>16</sup> στο ίδιο, σ. 15

<sup>17</sup> στο ίδιο, σ. 19

<sup>18</sup> Reble, 2012, σ. 13

Ο Ευριπίδης, θεωρητικός άνδρας εκ φύσεως, επέδειξε έφεση προς την έρευνα των θείων και ανθρωπίνων πραγμάτων ώστε συγκρινόμενος με τον εύκολο Σοφοκλή ο οποίος χωρίς περιέργεια και δυσκολία εξετάζει τον ανθρώπινο βίο ως *στρυφνός και μισόγελως*. (Αριστ. Βάτραχοι, στ. 79). Όσον αφορά τους μύθους και τις υποθέσεις των τραγωδιών, ο Ευριπίδης διαφοροποιείται από τον Αισχύλο και το Σοφοκλή. Ειδικότερα, ο Αισχύλος ανιχνεύει στις ιερές παραδόσεις των μύθων τις υψηλές βουλές της θείας πρόνοιας και ο Σοφοκλής διακρίνει σε αυτούς τους νόμους που διέπουν την ανθρώπινη ζωή. Αντίθετα, ο Ευριπίδης αποκαλύπτει ότι οι μύθοι εμπεριέχουν αντιφάσεις, τόσο θετικά όσο και αρνητικά στοιχεία.

Αντιμετώπιζε τις μυθικές παραδόσεις με ελευθερία και αυθαιρεσία απεικονίζοντας το ήθος των ηρώων και τις σφοδρές επιθυμίες και βίαιες ορμές των ανθρώπων της εποχής του, καθώς σύμφωνα με το κεφ. 25 της *Ποιητικής* ο Σοφοκλής «ποιεί τους ανθρώπους οίους δεῖ, Εὐριπίδης δε οἷοί εισίν». Ο Σοφοκλής δηλαδή προέβαλε στις τραγωδίες τη μεγαλοπρέπεια των προσώπων και επιδίωκε να εξευγενίσει τα ταπεινότερα δικαιολογώντας με επιχειρήματα τα λόγια και τις πράξεις τους. Αντίθετα, ο Ευριπίδης περιορίζε τη μεγαλειότητα των ηρώων και των ηρωίδων εντάσσοντας αυτούς στην τάξη των κοινών ανθρώπων της εποχής και αποδίδοντας στους επιφανείς άνδρες πάθη και ελαττώματα. Τα πρόσωπα του Ευριπίδη παρουσιάζουν ιδιαίτερη κλίση στη διατύπωση κρίσεων και θεωριών και αξιοποιούν κάθε αφορμή για να εκδηλώσουν τις ιδέες τους σχετικά με τα θεϊκά και τα ανθρώπινα πράγματα. Συχνά άπτονται κοινών και βιοτικών πραγμάτων αλλά τα εξετάζουν ενδελεχώς<sup>19</sup>.

*Μήδεια*, 231- 235

*ὅς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ  
πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος  
λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν*<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Muller, 1996, σ.σ. 602- 605

<sup>20</sup> OCT

#### 1.4 Η Άλκηστη του Ευριπίδη: Σατυρικό δράμα ή τραγωδία

Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα πως ο ποιητής έπεισε τον επώνυμο άρχοντα, αρμόδιο για το πρόγραμμα των δραματικών αγώνων να παρουσιάσει ως σατυρικό δράμα χωρίς το χορό των άτακτων Σατύρων που αποτελεί την ειδοποιό διαφορά με την τραγωδία αλλά μια ομάδα σεβάσμιων γερόντων. Το ύφος και το ήθος του έργου με σημείο αναφοράς την ευγενική παρουσίαση των κεντρικών προσώπων, η σοβαρότητα των προβλημάτων, η σύνθεση και η συμπεριφορά του χορού και η γλώσσα συνιστούν την ένταξή του στις τραγωδίες. Ωστόσο, υφίστανται σκηνές και συμπεριφορές προσώπων που παραπέμπουν ακόμη και στην κωμωδία. Πρόκειται όμως για ένα μοναδικό έργο καθώς η διαδικασία του θανάτου παρουσιάζεται ακροθιγώς στους θεατές με την Άλκηστη να αποχαιρετά και να συμβουλεύει τους οικείους ενώ έπειτα από την επιστροφή από το θάνατο θρηνεί αδυνατώντας να προσεγγίσει τον οίκο της. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τα σκηνικά δρώμενα προεκτείνονται σε ένα χώρο καθημερινότητας που περιγράφεται άκρως ρεαλιστικά<sup>21</sup>.

Η ύπαρξη των παραπάνω ετερόκλητων στοιχείων καταδεικνύουν τη διαφοροποίηση της Άλκηστης από τις υπόλοιπες τραγωδίες. Γι' αυτό το λόγο, πολλοί μελετητές υιοθετούν το συμβατικό όρο «ιλαροτραγωδία» που παραπέμπει στην «παίζουσα τραγωδία». Όσον αφορά τα ανοίκια προς το τραγικό είδος στοιχεία, ο μύθος της Άλκηστης δεν ανάγεται στην «ηρωική παράδοση». Ειδικότερα, πιθανολογείται ότι η ιστορία του Αδμήτου και της Άλκηστης ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην αρχαιότητα ενώ κυκλοφορούσε με παραλλαγές σαν λαϊκό παραμύθι. Πράγματι, τα τυπικά μοτίβα που εμπεριέχονται στο μύθο συναντώνται σε παραμύθια ή δημοτικά τραγούδια όπως η αυτοθυσία μιας νέας γυναίκας και η πάλη ενός ήρωα με το θάνατο. Εκτός από τα «παραμυθιακά» δάνεια, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το ηρωικό υπόβαθρο του μύθου. Τόσο ο Αδμητος όσο και η Άλκηστη εμφανίζονται σε πλαίσιο μύθων από τη Θεσσαλία κληροδοτώντας στοιχεία στο ομηρικό και το ησιόδειο έπος του πρώτου από τη συμμετοχή στην Αργοναυτική εκστρατεία και της δεύτερης ως μια από τις τρεις θυγατέρες του Πελία, βασιλιά της Ιωλκού.

---

<sup>21</sup> Χουρμουζιάδης, 2008, σ.σ.10- 11

Ο Ευριπίδης έδειξε ενδιαφέρον για το σχετικό μυθικό κύκλο, καθώς αποτέλεσε την αφετηρία της θεατρικής του σταδιοδρομίας, το 455 π.Χ. με τις Πελιάδες, όπου τις θυγατέρες του Πελία συναντά η Μήδεια. Η Μήδεια ήθελε να εκδικηθεί τον υπέργηρο Πελία γιατί είχε σφετερισθεί το θρόνο από τον ετεροθαλή αδελφό του, τον πεθερό της Αίσωνα. Έπεισε, λοιπόν, τις κόρες του Πελία ότι είχε τον τρόπο να τον ανανεώσει όπως το κριάρι που έσφαζε και έβαλε σε ένα λέβητα για να βράσει από όπου το ζώο αναδύθηκε ακμαίο και ζωντανό. Οι Πελιάδες υπάκουσαν και η επανάληψη του πειράματος είχε θανάσιμο αποτέλεσμα. Σύμφωνα με παραλλαγή, η Άλκηστη δε συμμετείχε καθώς υπεραγαπούσε τον πατέρα της. Στο σημείο αυτό, μπορούμε να επισημάνουμε την ευριπίδεια εμμονή που αφορά την επάνοδο του ποιητή στον Αργοναυτικό κύκλο με δύο δράματα, την Άλκηστη (438) με κεντρικό πρόσωπο τη μία από τις Πελιάδες και τη Μήδεια(431) με τη μάγισσα από την Κολχίδα. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η συμπεριφορά του Αδμήτου και της Άλκηστης είναι αντάξια της αναγωγής τους στον ηρωικό μυθικό κύκλο, ωστόσο το ζεύγος παρουσιάζει στοιχεία κωμωδίας τα οποία αξιοποιήθηκαν από μικρούς ποιητές, όπως ο Συρακόσιος Φόρμις του 6<sup>ου</sup> αιώνα και οι αττικοί Αριστομένης και Αντιφάνης του 4<sup>ου</sup> αιώνα<sup>22</sup>.

Όσον αφορά το χαρακτηρισμό του έργου ως σατυρικό δράμα, μαρτυρείται από την πάλη του Ηρακλή με το Θάνατο για την απελευθέρωση της Άλκηστης η οποία άδικα καταδυναστευόταν με τη διαφορά ότι στο κανονικό σατυρικό δράμα απελευθερώνονται κατά κανόνα οι Σάτυροι(όπως στον Κύκλωπα). Στην Άλκηστη η ανάθεση ρόλου σωτήρα στον Ηρακλή και η επαναφορά της στη ζωή εκ μέρους της Περσεφόνης ή κατόπιν παράκλησης του Ηρακλή αποτελεί απόκλιση του δράματος από την τραγική οδό<sup>23</sup>.

Επίσης, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο Ηρακλής στην Άλκηστη δηλαδή με τα ιδιότυπα γνωρίσματα που τον ανέδειξαν όχι μόνο στο σατυρικό δράμα αλλά και την κωμωδία, με την υπερδύναμη να νικά όλα τα κακοποιά στοιχεία -αδηφάγο, παρορμητικό και ερωτικό- όπως ακριβώς παρουσιάζεται στις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, *Όρνιθες* και *Βατράχους*.

---

<sup>22</sup> Χουρμουζιάδης, ό. π. , σ.σ. 12- 13

<sup>23</sup> στο ίδιο, σ.σ. 13- 14

Το πορτρέτο αυτό του Ηρακλή όπως εντοπίζεται και σε μια μορφή λαϊκής κωμωδίας(6<sup>ο</sup> αιώνα στην Κάτω Ιταλία και Σικελία) του Επίχαρμου σε συνδυασμό με την πληροφορία του Αριστοτέλη (Ποιητ. 1449b 110) ότι το είδος αυτό συνέβαλε στη διαμόρφωση της αττικής κωμωδίας πιθανολογείται ότι ο ήρωας πέρασε και στο σατυρικό δράμα. Σε δύο σημεία στην *Άλκηστη* προβάλλεται αυτή η πλευρά του Ηρακλή. Ειδικότερα, στη σκηνή μετά την αφήγηση του Θεράποντα, όπου περιγράφεται η αγενέστατη συμπεριφορά του φιλοξενουμένου ο οποίος είναι μεθυσμένος, τραγουδά παράφωνα ενώ ετοιμάζεται η εκφορά της οικοδέσποινας (547 κ.ε.) . Η δε προσπάθειά του να συμπαρασύρει το θεράποντα ως συμπίοτη(773 κ.ε.) στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του «*carpe diem*» παραπέμπει στο σημείο εκείνο από τον Κύκλωπα(503 κ.ε.) όπου ο Πολύφημος μεθυσμένος από το ποτό που του προσέφερε ο Οδυσσέας ετοιμάζεται να διασκεδάσει μαζί με τους Κύκλωπες αλλά συνεχίζει την οινοποσία με το Σιληνό, τον πατέρα των Σατύρων(η σκηνή οινοποσίας αποτελούσε τυπικό δραματουργικό στοιχείο του σατυρικού δράματος).

Όσον αφορά τη δεύτερη σκηνή (1006 κ.ε.) αποκαλύπτεται η παιγνιώδης πλευρά του Ηρακλή. Επιστρέφει με τη «νεκραναστημένη» Άλκηστη με καλυμμένο το πρόσωπο, καθώς ο σωτήρας της επιθυμεί αποκάλυπτα να διασκεδάσει με τον Άδμητο, επιδιώκοντας να τον εκδικηθεί για την απόκρυψη του θανάτου της γυναίκας προκειμένου να προσφέρει φιλοξενία στον απρόσμενο επισκέπτη. Ο ήρωας λοιπόν προβαίνει σε μια θεατρική παρωδία σκηνών αναγνώρισης πριν αποκαλύψει την ταυτότητα της γυναίκας ενώ συγχρόνως δοκιμάζει την πίστη του Αδμήτου στη μνήμη της αυτοθυσίας της γυναίκας του. Η σκηνή αυτή είναι περισσότερο κωμική και λιγότερο απαραίτητη για την ολοκλήρωση του μύθου γεγονός που προκαλεί την εντύπωση ότι το αυτοτελές αυτό σκηνικό παιχνίδι θα καθιστούσε το έργο *σατυρικότερον* προσθέτοντας μια *ἔτι κωμικωτέραν καταστροφήν* όπως επισημαίνεται στην «Υπόθεσιν» . Επιπλέον, ο αφηγηματικός μονόλογος του Θεράποντα(747 κ.ε.) που περιγράφει με ζωντάνια και παραστατικότητα στο κοινό την ανάρμοστη συμπεριφορά του Ηρακλή ενώ ο χορός έχει αποχωρήσει με τον Άδμητο και τη νεκρική πομπή δεν προσιδιάζει σε γνώρισμα της τραγωδίας, ωστόσο ανάλογες αφηγήσεις εντοπίζονται σε κωμωδίες του Αριστοφάνη και του Μενάνδρου. Κωμική επίσης απόκλιση του ποιητή εμφανίζεται και στο διάλογο Απόλλωνα-Θανάτου.

Ειδικότερα, ο Απόλλων αντιμετωπίζει το Θάνατο περιπαικτικά υποτιμώντας τη νοημοσύνη του ενώ ο Θάνατος αντιδρά σα θυμωμένο παιδί<sup>24</sup>.

Υπάρχει άλλη μία σκηνή η οποία δεν αντιμετωπίζεται σοβαρά και πρόκειται για τον «αγώνα λόγων» Αδμήτου και Φέρητα, δύο άνθρωποι που ευθύνονται για το θάνατο της Άλκηστης και στη σκηνή αλληλοκατηγορούνται καθυβρίζοντας ο ένας τον άλλο. Ο Ευριπίδης επεξεργάστηκε αυτές τις αντιπαραθέσεις υιοθετώντας τη δομή και τη γλωσσική διατύπωση των δικανικών αγώνων. Για πρώτη φορά το θέμα της σύγκρουσης αφορά το παρόν, καθώς το φέρετρο της νεκρής είναι στη μέση, ο Άδμητος πενθεί και ο Φέρης κρατάει τα νεκρικά δώρα. Υπάρχει λοιπόν πιθανότητα ότι ο ποιητής επιχειρεί μια κωμική αντανάκλαση της σκηνής στον παιγνιώδη «αγώνα» Ηρακλή-Αδμήτου στο τέλος του έργου που εξίσου διεξάγεται ενώπιον μιας σκηνικά «νεκρής» Άλκηστης. Τελικά, υπάρχουν δύο μόνο σκηνές πιστές στην ουσία και στο ύφος της τραγωδίας που έχουν σχέση με το θάνατο. Το δεύτερο επεισόδιο με τον επί σκηνής θάνατο της Άλκηστης, παρά την εκτενή και σχεδόν ψυχρή ρήση με την προφορική «διαθήκη» της και τις υπερβολές του Αδμήτου που υπόσχεται να κατασκευάσει ένα ομοίωμα της γυναίκας του για να κοιμάται μαζί του.

Γνήσια όμως δραματική σκηνή αποτελεί το επεισόδιο μετά την επιστροφή του Αδμήτου και του χορού από την ταφή. Επίσης, το τρίτο επεισόδιο με την άφιξη και την υποδοχή του Ηρακλή φέρει τραγικά στοιχεία, αν εξαιρέσουμε την προσπάθεια του Αδμήτου να αποκρύψει το θάνατο της Άλκηστης προκειμένου να φιλοξενήσει τον Ηρακλή ενώ υπάρχει υπαινιγμός ότι ο Ηρακλής λόγω έλλειψης νοημοσύνης δεν αντιλήφθηκε τα αφηγηματικά κενά του οικοδεσπότη. Στο σημείο αυτό, προβάλλεται η ευγενική πλευρά του Αδμήτου ενώ η σκηνή αντιστρέφεται από το ψευδές παιχνίδι του Ηρακλή στο τέλος του δράματος, στοιχείο που δεν εντοπίζεται σε καμία από τις σωζόμενες τραγωδίες<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Χουρμουζιάδης, ό. π., σ.σ. 15- 16

<sup>25</sup> στο ίδιο, σ.σ. 17- 18

#### 1. 4.1 Η στάση του χορού

Ο χορός που αποτελείται από μια ομάδα διακριτικών και σοφών γερόντων είναι αφοσιωμένος στον άρχοντά τους. Η σύνθεση του χορού παραπέμπει στο ήθος και την ατμόσφαιρα της τραγωδίας αλλά η λειτουργία των λυρικών μερών και ιδιαίτερα των στασίμων δεν παρουσιάζουν συνάφεια με τα δραματικά συγκείμενα. Εν γένει, στα όψιμα δράματα του Ευριπίδη εντοπίζονται στάσιμα τα οποία χαρακτηρίζονται εμβόλιμα σύμφωνα με τον Αριστοτέλη(*Ποιητική*, 1456 a 30), τα οποία όμως χρησιμοποιήθηκαν από μεταγενέστερους ποιητές.

Ειδικότερα, στην *Άλκηστη* όλα τα χορικά ακολουθούν παράδοση που διαπιστώνεται στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σοφοκλή με σημείο αναφοράς την πάροδο που παραπέμπει σε λυρικό επίπεδο της *Ορέστειας* του Αγαμέμνονα. Το πρώτο στάσιμο επικεντρώνεται σε ένα δραματικό πρόσωπο καταλήγοντας στο συγκλονιστικό κομμάδι. Είναι όμως εύλογο το ερώτημα κατά πόσο ο Άδμητος ως κεντρικός ήρωας του έργου μπορεί να χαρακτηριστεί τραγικό πρόσωπο. Στον πρόλογο που εκφωνείται από τον Απόλλωνα δε σχολιάζεται αρνητικά η αναζήτηση ενός προσώπου από τους οικείους που θα αντικαταστήσει τον Άδμητο. Ο Απόλλωνας κάνει μνεία στην οσιότητα του Αδμήτου και επαινεί την εξαπάτηση των Μοιρών που χάρισε στον Άδμητο μακροζωία. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Άδμητος (246-247) και η ίδια η Άλκηστη(297- 298) αποδίδουν το θάνατό της στη βούληση των θεών. Όλα τα πρόσωπα του δράματος και ο χορός με εξαίρεση τον ωμό Φέρητα αναγνωρίζουν την ακεραιότητά του η οποία επιβεβαιώνεται από τη φιλοξενία ενός ξένου κατά τη διάρκεια βαρύτατου πένθους τηρώντας μια από τις σημαντικότερες αρετές του αρχαιοελληνικού ηθικού κώδικα<sup>26</sup>.

Ως εκ τούτου, ο ποιητής δεν επιτρέπει στο θεατή να αμφισβητήσει την ποιότητα του Αδμήτου, όπως ορίζεται σε θεϊκό και ανθρώπινο επίπεδο, ούτε να προβληματιστεί για την παράταση της ζωής του ούτε να αμφιβάλει για τον πόνο που του προκαλεί η αυτοθυσία της Άλκηστης. Σύμφωνα με το Χουρμουζιάδη, ο ποιητής στην *Άλκηστη* επιχείρησε να μεταβάλει βασικές δραματουργικές λειτουργίες, ειδικά θως θα συγκροτούσε μια «κανονική» τραγωδία, εκτίμηση η οποία μπορεί να θεωρηθεί

---

<sup>26</sup> Χουρμουζιάδης, ό.π., σ.σ. 18- 19



βάσιμη αν λάβουμε υπόψη μας τα στεγανά μεταξύ των δραματικών ειδών και την πρώιμη θέση που κατέχει το έργο(438) – όλα τα υπόλοιπα έργα που παραστάθηκαν μετά το 438- εκτός αν υφίστατο εξωγενής επέμβαση που ανέκοψε αυτή τη συνέχεια. Εντούτοις, τίθεται το ερώτημα γιατί η Άλκηστη αποτελεί *curiosum* στο πλαίσιο μιας ευριπίδειας πολυποίκιλης και πολύμορφης παραγωγής. Πιθανόν θα έπρεπε να εντάξουμε την προβληματική αυτή περίπτωση στο ελλιπές υλικό που έχει διασωθεί από τους τραγικούς, καθώς δεν υπερβαίνει το ένα δέκατο της δημιουργίας τους<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Στο ίδιο, σ.σ. 20- 22

#### 1.4.2 Η λειτουργικότητα των «ήσسونων χαρακτήρων» στα έργα του Ευριπίδη

Φαίνεται ότι ο Ευριπίδης μελέτησε επιμελώς τη φύση του γυναικείου ρόλου διότι εκτός από τη *Μήδεια* και την *Άλκηστη*, όλες σχεδόν οι τραγωδίες του περιέχουν ακριβείς παρατηρήσεις για το χαρακτήρα και το ήθος των γυναικών. Επιπλέον, ο Ευριπίδης προκειμένου να προκαλέσει τη συμπόνια των θεατών ανέβασε τα μικρά παιδιά επί σκηνής κατά μίμηση των δικαστικών υποθέσεων στο πλαίσιο των οποίων όσοι καταδικάζονταν με την ποινή του θανάτου, παρουσίαζαν τα παιδιά τους στα δικαστήρια-τα οποία σπάνια μιλούσαν ή θρηνολογούσαν- και επιδεικνύοντας την αθωότητα, την ασθένεια και την εγκατάλειψή τους, επιδίωκαν τη συμπάθεια των δικαστών<sup>28</sup>.

Στους στίχους 56- 58 της *Μήδειας*, ο Ευριπίδης δικαιολογεί τη χρήση του προλόγου εισάγοντας την τροφή της να επισημαίνει ότι αισθάνθηκε θλίψη για τις συμφορές της με αποτέλεσμα να επιθυμήσει να βγει από τον οίκο για να διηγηθεί στη γη και τον ουρανό τις τύχες της Μήδειας.

*ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνοσ,  
ὥσθ' ἴμερός μ' ὑπῆλθε γῆ τε κούρανῶ  
λέξαι μολούση δεῦρο δεσποίνης τύχας*<sup>29</sup>.

Είναι πρόδηλο ότι η χρήση των προλόγων είναι απαραίτητη διότι εισάγοντας τους θεατές στη σκηνή τη στιγμή του έντονου πάθους πρέπει να ενημερώσει τους θεατές εν συντομία για τις αφορμές που οδήγησαν τους ήρωες σε αυτές τις ενέργειες. Βέβαια, οι διαθέσεις και οι ορμές των προσώπων του Ευριπίδη είναι τόσο περίπλοκες ώστε χωρίς ερμηνεία οι θεατές δεν μπορούν να τα κατανοήσουν, αφού διασκευάζει τους μύθους αβίαστα με αποτέλεσμα τα γεγονότα και η συνάφειά τους να αντιβαίνουν στη γνώση που διέθεταν οι Αθηναίοι από τις μυθολογικές πηγές και τους αρχαιότερους ποιητές<sup>30</sup>.

Ο Ευριπίδης εισήγαγε νεωτερισμούς σχετικά και με το χορό. Εν γένει, ο χορός της τραγωδίας επιτελεί το ρόλο του εφόσον παρεμβαίνει μεταξύ των ανταγωνιζομένων, τους συμβουλεύει και εξασφαλίζει την ειρηνική συνδιαλλαγή τους. Τα δε στάσιμα

---

<sup>28</sup> ό.π., Muller, σ. 606

<sup>29</sup> OCT

<sup>30</sup> ό.π., Muller, σ. 610

του χορού κατευθύνουν τη διάνοια προς τις υψηλές ηθικές ιδέες με τις οποίες ρυθμίζονται τα ανθρώπινα πράγματα και εξασφαλίζουν την αρμονία και την ισορροπία όταν προκαλείται σύγχυση. Ο Ευριπίδης καινοτομεί καθιστώντας το χορό πιστό σύντροφο και συνένοχο του πρωταγωνιστή. Ο χορός ακούει τα χαλκευμένα, ανόσια σχέδια και με όρκο υπόσχεται να μην τα αποκαλύψει, καθώς αν και το επιθυμεί, δεν έχει τη δυνατότητα να αποτρέψει τις κακές και άδικες συνέπειες<sup>31</sup>.

Όσον αφορά τη γλώσσα του Ευριπίδη στους διαλόγους, δε διαφέρει από τη συνηθισμένη της εποχής που στην εκκλησία του Δήμου και τα δικαστήρια, γι' αυτό και ο Αριστοφάνης τον αποκαλεί ποιητή των δικανικών λόγων και παραδέχεται ότι όποιος επιθυμεί να ευημερήσει στο δημόσιο λόγο πρέπει να μιλάει *κομψευριπιδικώς*. (*Βατραχ.* 1330) . Είναι αξιοσημείωτο ότι η ευστοχία, η ευκολία και η ευστροφία της γλώσσας του Ευριπίδη –η οποία παρωδείται από τον Αριστοφάνη-εντυπωσίασαν τους συγχρόνους.

Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* (III, 2, 5) τονίζει ότι ο Ευριπίδης πρώτος υπέδειξε τον τρόπο με τον οποίο ό λέγων, είτε είναι ρήτορας είτε ποιητής, θα παρακινήσει τους ακροατές, «εάν εκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῆ τά ὀνόματα» . Όσον αφορά την επιλογή των λέξεων, είναι τόσο ταπεινός ώστε σε ονόματα που προσδιορίζουν αρετές προσδίδει αρνητικό, σκωπτικό περιεχόμενο<sup>32</sup>. (*Μήδεια*, 219 «σεμνός» υπό την έννοια «ὑπερόπτης» ).

Ως προς την τεχνική επεξεργασία εντοπίζεται διαφορά μεταξύ των αρχικών και μεταγενέστερων τραγωδιών. Ειδικότερα, η *Άλκηστη* δεν παρέχει αγαθή ιδέα περί τέχνης του ποιητή κατά την περίοδο της σύνθεσής της. Η διδασκαλία του ποιήματος, το 438 π.Χ. ως τέταρτο δράμα τετραλογίας, το κατατάσσει στο σατυρικό δράμα. Ωστόσο, υφίστανται παράδοξες σκηνές, όπως ο Άδμητος ο οποίος επιτρέπει στη σύζυγό του να πεθάνει αντί για τον ίδιο και κατηγορεί τον πατέρα του ότι δεν επέδειξε γενναιότητα όμοια με της γυναίκας του· ο Ηρακλής ο οποίος εισέρχεται στο σπίτι του Αδμήτου την ώρα του θρήνου, τρώει, πίνει και γλεντάει· η τελευταία σκηνή κατά την οποία ο Άδμητος περίλυπος, δε θέλει εξαιτίας της υπόσχεσής του για αγαμία να υποδεχθεί τη νεκραναστημένη σύζυγό του. Οι σκηνές αυτές προσδίδουν ιλαρότητα

---

<sup>31</sup> στο ίδιο, σ. 612

<sup>32</sup> στο ίδιο, σ.σ.614- 615

και το κωμικό στοιχείο στο έργο με εξαίρεση την ηθογράφηση των προσώπων που αποτελεί σημείο απόκλισης σύμφωνα με τους παλαιούς ποιητές<sup>33</sup>.

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη κυκλοφόρησε υπό τη μορφή βιβλίου όσο ζούσε ο ποιητής, ωστόσο μόνο εικασίες υφίστανται σχετικά με την έκδοση. Πιθανόν ένας εκδότης το υπαγόρευε από το αντίγραφο του συγγραφέα ή οι ηθοποιοί απήγγελλαν τα δικά τους μέρη σε μια ομάδα δούλων. Η εμφάνιση ενός τέτοιου κειμένου που ήταν γραμμένο σε κυλίνδρους από πάπυρο αποτελεί εξίσου αντικείμενο εικασία ανάλογο με το παράδειγμα των παπύρων με ποιητικά κείμενα, όπως οι *Πέρσαι* του Τιμοθέου(χρον. 330 π.Χ.)<sup>34</sup>.

Τα Σχόλια της *Μήδειας* είναι «μικτά», καταρτισμένα προς διάφορα αντίγραφα, Διονυσίου ολοσχερές και τινά των Διδύμων. Αποτελούν ένα ετερόκλητο συμπλήρωμα που περιέχει πολύτιμα αποσπάσματα της αλεξανδρινής και της μεταγενέστερης φιλολογίας παράλληλα με σχολαστικές παραφράσεις. Στο Κριτικό Υπόμνημα του Horn περιλαμβάνεται αντιβολή εκείνων των μερών του παλιμνήστου που περιέχουν χωρία της *Μήδειας* ενώ σχεδόν όλοι οι στίχοι 51- 255 της *Μήδειας* και μέρη των 127-1376 διαβάζονται στον Η(παλιμνήστος κώδικας αρ. 36 της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης των Ιεροσολύμων). Ωστόσο, υπάρχουν κάποια χάσματα και ένας αριθμός αμφίβολων ή δυσανάγνωστων γραφών. Το εν λόγω χειρόγραφο (ΧΦ) είναι απαλλαγμένο περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο ΧΦ των ομάδων A V B και L P από τετριμμένα λάθη(όπως τη μετάθεση των λέξεων στο στ. 177).

---

<sup>33</sup> στο ίδιο, σ. 616

<sup>34</sup> Γιατρομανωλάκης, 1990, σ. 48

Επίσης, περιλαμβάνονται αποσπάσματα της *Μήδειας* στους Παπύρους Π<sup>2</sup>R. Oxy.1370.5<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.( Μηδ. 20- 26) , Π<sup>4</sup> P.Oxy.450.3<sup>ος</sup> αι. μ.Χ. (Μηδ. 710- 15) και Π<sup>9</sup> Pap.Hibeh 25. 3<sup>ος</sup> αι. π.Χ. (Μηδ. 1415- 19)<sup>35</sup> . Όσον αφορά την εμφάνιση των προσώπων στη *Μήδεια* είναι μπερδεμένη σε όλα τα ΧΦΦ, όμως οι κώδικες Β V διασώζουν ίχνη της αρχικής κατάταξης. Κάποια εποχή ο κατάλογος των προσώπων ακολουθούσε τη σειρά της εμφάνισής τους επί σκηνής(Τροφός, παιδαγωγός, χορός, Μήδεια, Κρέων, Ιάσων, Αιγέυς, άγγελος) . Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι πριν από το τέλος του πέμπτου αιώνα δεν υπάρχει καμιά εικαστική εξεικόνιση των περιπετειών της Μήδειας στην Κόρινθο ούτε η ίδια εμφανίζεται σε αγγεία. Ήταν η τραγωδία του Ευριπίδη η οποία για πρώτη φορά υπέβαλε την ιδέα στον καλλιτέχνη ότι υπάρχει κάποιο αντικείμενο που αξίζει να γίνει έργο τέχνης<sup>36</sup> .

---

<sup>35</sup> στο ίδιο, σ.σ.55-57

<sup>36</sup> ό.π. , Γιατρομανωλάκης, σ. 69

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### 2.1 Η αναβίωση της *Μήδειας* από τον Παζολίνι και τον Ντασσέν

Ο Παζολίνι διαφοροποιήθηκε από τον Ντασσέν στην αναβίωση της *Μήδειας*. Στην *Κραυγή Γυναικών* ο Ντασσέν δείχνει δύο χωριστές σύγχρονες Μήδειες, ο Παζολίνι όμως αποκαλύπτει το μύθο σύμφωνα με τη δική του επαγωγική ερμηνεία. Ειδικότερα, ο Ντασσέν δείχνει τη σύγχρονη εποχή μέσω του μύθου ενώ ο Παζολίνι επιστρέφει σε κάποια προ- μυθική εποχή μέσω της διαχρονικής σκηνης μιας θυσίας για γονιμότητα. Αυτό που προβληματίζει τον Παζολίνι είναι με ποιο τρόπο μπορεί να επιτευχθεί ο συνδυασμός πρωτόγονων, ιερών και επίγειων ιδανικών με τα σύγχρονα αστικά ιδανικά της προόδου και της αλλαγής. Όπως ο ίδιος δεν κατάφερε να προσαρμόσει τα μαρξιστικά ιδανικά του με την αστική ζωή, έτσι και στην ταινία του, η Μήδεια δεν συμβιβάζεται με το «σύγχρονο» Ιάσονα ο οποίος διαρκώς βελτιώνεται επιχειρώντας κάποια καινοτομία και αδιαφορώντας για τους παλαιούς, πατροπαράδοτους νόμους. Ο Ιάσοντας του Ευριπίδη αποτελεί δείγμα του πολιτισμένου Σοφιστή, ο οποίος αντιλαμβάνεται επαρκώς τα εξωτερικά γνωρίσματα όχι όμως τον εαυτό του και τον εσωτερικό κόσμο της Μήδειας. Χρησιμοποιούν τις ίδιες λέξεις αλλά δεν επικοινωνούν. Ο Παζολίνι έχει περιορίσει τους διαλόγους τους, ωστόσο όπως ακριβώς και ο Ευριπίδης, αποκαλύπτει το αποτέλεσμα του ανθρώπινου παραλογισμού και την αποτελεσματικότητα μιας γυναίκας που παραλογίζεται<sup>37</sup>.

Ο Ευριπίδης διαφοροποιείται από τον Αισχύλο και το Σοφοκλή στο γεγονός ότι αποκαλύπτει την ψυχολογική φύση του ανθρώπου αδιαφορώντας για την κοινώς παραδεκτή ηθική. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο Σοφοκλής περιγράφει τους ανθρώπους όπως έπρεπε να είναι, ενώ ο Ευριπίδης όπως είναι. Ο Νίτσε χρεώνει στον Ευριπίδη την πτώση της τραγωδίας, υποστηρίζοντας ότι ο μύθος πέθανε στα χέρια του επειδή δεν κράτησε την απαραίτητη αισθητική απόσταση. Ο Ευριπίδης απομάκρυνε το προσωπείο από θεούς και ανθρώπους με αποτέλεσμα να χαθούν το θεϊκό στοιχείο και ο ηρωισμός. Ο άνθρωπος κατέστη κύριος υπεύθυνος του εαυτού του και τα φαινομενικά ιδανικά καθώς και οι έξωθεν λύσεις δεν μπορούσαν να τον

---

<sup>37</sup> MacDonald, 1989, σ.σ. 15- 16

βοηθήσουν όπως συνέβαινε στη διάρκεια των ομηρικών χρόνων. Επιπλέον, η ευτυχία δε βασιζόταν πια σε εξωτερικούς παράγοντες όπως η φήμη ή η περιουσία αλλά σε μια εσωτερική κατάσταση που ο άνθρωπος μπορούσε να δημιουργήσει στον εαυτό του μέσω της φιλοσοφίας ή μέσω των διαπροσωπικών σχέσεων (έρωτας, φιλία) ή μέσω της τέχνης<sup>38</sup>.

Η *Μήδεια* είναι ένα έργο που δείχνει τη σύγκρουση μεταξύ παλαιών και νέων αξιών. Ο Ιάσωνας υποστηρίζει ότι η δική του ευτυχία και της Μήδειας θα έπρεπε να βασιστούν στη δύναμη και το χρήμα, μέσω των στενών δεσμών του με τη βασιλική οικογένεια της Κορίνθου. Η Μήδεια χωρίς να απορρίπτει τη δύναμη ή τον πλούτο ως μέσα για την ευτυχία, επιζητεί επιπλέον την ευτυχία που προέρχεται από τον έρωτα και το γάμο, που συνιστά μια μοντέρνα αντίληψη του Ευριπίδη. Η καινοτομία έγκειται στο γεγονός ότι η Μήδεια απορρίπτει την ευτυχία που βασίζεται σε εξωτερικά γνωρίσματα ενώ παράλληλα η καρδιά της υποφέρει. (*Μήδεια*, 598- 599). Η *Μήδεια* ανάγεται σε οικογενειακό δράμα αντί τραγωδία με σημείο αναφοράς τα επικά στοιχεία στοιχείο που θεωρείται ως παρακμή του είδους από το Νίτσε. Εν γένει, η Μήδεια είναι αληθινή τραγωδία βασισμένη σε πάθη και άλογες δυνάμεις παρά σε υπαρκτά θέματα και η ταυτότητα δημιουργείται και δε θεωρείται κάτι που ζητείται όπως στον Οιδίποδα<sup>39</sup>.

Ο Παζολίνι με το υπόβαθρό του στη ζωγραφική βασίζεται ιδιαίτερα στα σύμβολα. Ο Ευριπίδης θεωρείται ότι είχε παρόμοια υποδομή, γι' αυτό παρατηρούμε στα έργα του, κυρίως στις σκηνές με τους αγγελιοφόρους, έντονες περιγραφές τοπίων και σκηνικών. Ο Παζολίνι επενδύει στο οπτικό αποτέλεσμα και την υποβλητικότητα αναθεωρώντας το έργο του Ευριπίδη από άποψη σκηνών. Με τη χρήση εκλεκτικών μεταφορών πέτυχε την παρουσίαση ενός νέου τύπου προσώπων περιορίζοντας τη δράση που στηρίζεται στο διάλογο. Ειδικότερα, η *Μήδεια* του Παζολίνι εμφανίζεται ως μεσήλικη κυρία, όπως ακριβώς και στον Ευριπίδη, με τη διαφορά ότι ο Παζολίνι την παρουσιάζει στο κοινό και ως νέα πριγκίπισσα, που αποτελεί σύντομη μνεία στο ευριπίδειο έργο. Σε αυτό το σημείο είναι πρόδηλο ότι η ίδια Μήδεια υποδύεται τη

---

<sup>38</sup> ό. π., MacDonald, σ. 34

<sup>39</sup> στο ίδιο, σ. 35

νεαρή νύμφη και την ώριμη δεσποινίδα, στοιχεία που αποδεικνύουν λόγω της σταθερής της μορφής την παγκοσμιότητα και τη μυθική της προέλευση<sup>40</sup>.

Στην *Κραυγή Γυναικών* του Ντασσέν η Μήδεια είναι η πρωταγωνίστρια και παρουσιάζεται σε τρία αντίγραφα: η ηθοποιός επί σκηνής, η Μάια και η Μπρέντα. Ο Ντασσέν διερευνά ποια απόγνωση οδήγησε την Μπρέντα/Μήδεια να σκοτώσει ό, τι αγαπούσε περισσότερο στη ζωή της. Η Μπρέντα διαφέρει από την κλασική Μήδεια ως προς την καταγωγή της και τα παιδικά της χρόνια αλλά η βαθιά θρησκευτική της πίστη είναι ανάλογη με τη στενή σχέση της Μήδειας με τους θεούς, καθώς και οι δύο πιστεύουν στη θεία καταγωγή τους<sup>41</sup>.

Η συγγραφή της *Μήδειας* το 431 π.Χ. συμπίπτει με την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου, επικρίνει τον εγωισμό των Αθηναίων, οι οποίοι θεωρούν τους εαυτούς τους ανώτερους από τους ξένους και βέβαια από τις γυναίκες, και προκειμένου να διατηρήσουν την ισχύ τους ήταν διατεθειμένοι να καταπιέσουν τους αδύναμους. Η Αθήνα τον καιρό εκείνο είχε μεταφέρει το «συμμαχικό ταμείο» και συγκεκριμένα χρήματα τα οποία είχαν συγκεντρωθεί από συνεισφορές των συμμάχων της για «προστασία από τους Πέρσες», από τη Δήλο στην Αθήνα, κι ένα μέρος του ποσού αυτού χρησιμοποιήθηκε για την ανακαίνιση της πόλης σύμφωνα με τα σχέδια του Περικλή. Εξίσου ιδέα του Περικλή ήταν η επέκταση της Αθηναϊκής αυτοκρατορίας που προκάλεσε την αντιπαράθεση ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη και οδήγησε στο ξέσπασμα του πολέμου. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Ιάσωνας μεταχειρίζεται ως επιχειρήματα προς τη Μήδεια τα ανάλογα που χρησιμοποίησε η Αθήνα προς τους συμμάχους της. Και οι δύο απαιτούν θυσίες για χάρη του αθηναϊκού πολιτισμού. Ο Ευριπίδης εμβαθύνει και αμφισβητεί το νόμο και τα έθιμα που σχετίζονται με το γάμο, όπου μια γυναίκα εξαγοράζει το γάμο της, δίνει προίκα και παραιτείται από τα προσωπικά της δικαιώματα. Σύμφωνα με την πατροπαράδοτη συνήθεια, στον άντρα επιτρέπεται να έχει ερωμένες, ενώ η γυναίκα υποτίθεται ότι αρκείται να παραμένει στο σπίτι και να ασχολείται με τα οικιακά.

Η Μήδεια στο λόγο της προς τις γυναίκες της Κορίνθου αμφισβητεί ακόμη και την παραδεδομένη άποψη που αφορά στη γενναιότητα των ανδρών στη μάχη. Ο Ευριπίδης διαρκώς ασκεί δριμεία κριτική στα άνευ λόγου βάσανα του πολέμου. Η

---

<sup>40</sup> στο ίδιο, σ. 41

<sup>41</sup>ό. π., σ. 84



Μήδεια τονίζει ότι είναι πιο απλό να αντιμετωπίσεις τρεις φορές εχθρό σε μάχη παρά μια φορά να γεννήσεις. Ο Ευριπίδης επισημαίνει τον ηρωισμό των γυναικών σε τομείς που θεωρούνταν ασήμαντοι από τους Αθηναίους άνδρες και αμφισβητεί τις παγιωμένες αντιλήψεις περί ηρωισμού. Οι αρετές της πίστης και της αφοσίωσης είναι πιο σημαντικές από την πολεμική ανδρεία στη μάχη. Τόσο η πίστη του Ιάσονα όσο και η στάση της Αθήνας η οποία φαινομενικά ασχολούνταν με την αναθεώρηση των υποχρεώσεών της προς τους συμμάχους της για να καταλήξει στη σφαγή των Μηλίων επιβεβαιώνουν τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του Ευριπίδη<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> ό.π. , σ.σ. 85-86

## 2.2 Η θέση της γυναίκας στη *Μήδεια* και την *Άλκηστη* του Ευριπίδη

Μία διαφορετική οπτική για τη γυναίκα παρακολουθούμε στην τραγωδία *Μήδεια*, η οποία θα συνταιριάσει το ιδεολογικό στερεότυπο της επικίνδυνης και υπερβολικής, ενώ την ίδια ώρα εμφανίζεται δικαιωμένη μέσα στις πράξεις της. Η Μήδεια πρόκειται να εγκαταλειφθεί από τον Ιάσονα, για τον οποίο θυσιάσε τα πάντα και για να τον τιμωρήσει σκοτώνει όχι μόνο τη νέα του σύζυγο Γλαύκη αλλά και τα ίδια της τα παιδιά. Προκειμένου να αποφύγει την εκδίκηση του Ιάσονα καταφεύγει, επάνω σε άρμα που το σέρνουν φτερωτοί δράκοι, στην Αθήνα, την χώρα του βασιλιά Αιγέα.

Μέσα από την τραγωδία *Μήδεια* ο Ευριπίδης αναδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια. Η Μήδεια είναι μία ηρώιδα που θεωρεί τον εαυτό της αδικημένο, αφού ο σύζυγος με τον οποίο παντρεύτηκε διάλεξε μία άλλη γυναίκα και μέσα από τους στίχους της τραγωδίας θρηνεί για τη μοίρα του φύλου της. Οι γυναίκες λέει, υποχρεώνονται να δεχτούν άνδρες, που οι χαρακτήρες τους είναι τελείως άγνωστοι. Αν ο άνδρας αποδειχτεί κακός, η γυναίκα του δεν μπορεί να τον διώξει και το διαζύγιο μόνο όνειδος αποφέρει. Ένας σύζυγος που κουράστηκε με το σπίτι του μπορεί να αναζητήσει αλλού ψυχαγωγία, αλλά μία σύζυγος υποχρεώνεται να κοιτάζει έναν άνδρα μόνο. Η γυναίκα παρουσιάζεται τελείως εξαρτημένη από τον σύζυγο της και χωρίς αυτόν δεν υπάρχει συνέχεια στη ζωή της. Η Μήδεια γίνεται φερέφωνο του φύλου της και των καταστάσεων που αυτό βίωσε. Από την άλλη μεριά ο Ιάσωνας παρουσιάζεται ως ένα άτομο γεμάτο κομπορρημοσύνη. Είναι κυριευμένος από το πάθος για εξουσία και τη νέα νύφη του. Πρόκειται για ένα πρόσωπο ευμετάβλητο. Γεμάτος ματαιοδοξία δεν σκέφτεται τη Μήδεια και τις θυσίες που έκανε γι' αυτόν και υπεροπτικά της ζητά να κάνει υπομονή και να δεχτεί τη μοίρα της σχεδόν παθητικά<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Blundell, 2004, σ. 273

Η συμπάθεια που προκαλεί η δοκιμασία της Μήδειας στο χορό και σε πολλά μέλη του ακροατηρίου δεν διαλύεται ακόμη και τη στιγμή που η ηρωίδα προβαίνει στην εκτέλεση των παιδιών της. Απόρροια του ερωτικού πάθους και της εκδίκησης είναι μία ανίερη πράξη. Πρόκειται για μία ακόμη τραγωδία, όπου η διαμάχη των δύο φύλων οδηγεί στο θάνατο. Η βαθιά περιφρόνηση μιας γυναίκας μπορεί να οπλίσει το χέρι της προς τα παιδιά που αυτή γέννησε και ανέθρεψε. Η Μήδεια μπροστά στα ωφελμιστικά ιδανικά του συζύγου της αντιδρά βίαια. Πρόκειται για μία προσωπικότητα δυναμική, όπου όμως είναι αδίστακτη και η ίδια, αφού πρόδωσε την ίδια της την οικογένεια για το όφελος του Ιάσονα. Γεγονός που φανερώνει το πάθος και πόσο βαθιά θα πρέπει να βίωσε την προδοσία. Είναι μία τραγωδία που επηρεάζει βαθιά τον θεατή ως προς τη διαμάχη των δύο φύλων, αφού το αίμα που χύνεται είναι αθώων παιδιών, τα οποία οι πράξεις του υποκριτή πατέρα τους και τη μητέρας τους που ζητά εκδίκηση, καταδικάζουν σε θάνατο<sup>44</sup>.

Στην *Άλκηστη* ( διδάχτηκε το 438 π.Χ.) ο Άδμητος, βασιλιάς των Φερών στη Θεσσαλία, αρρώστησε και θα πέθαινε αν δεν προσφερόταν στον Θάνατο, αντί γι' αυτόν κάποιος άλλος. Από όλους τους δικούς του μόνο η νεαρή σύζυγος του Άλκηστη δέχεται να θυσιαστεί και πραγματικά μετά από ένα συγκινητικό αποχαιρετισμό του άνδρα της και των παιδιών της πεθαίνει. Ο Ηρακλής που τυχαίως περνούσε από τις Φερές, φιλοξενείται από τον Άδμητο ο οποίος τον φιλοξενεί και τον περιποιείται κρύβοντας τον πόνο του. Ο Ηρακλής που αγαπά το κρασί, έχει όμως και καλή καρδιά μαθαίνοντας το γεγονός, τρέχει στον τάφο της Άλκηστης και την απελευθερώνει από τον θάνατο, ενώνοντάς την με την οικογένειά της. Σε αυτή λοιπόν την τραγωδία η γυναίκα θυσιάζεται για χάρη του άνδρα. Οι αρετές της Άλκηστης που εξυμνούνται από το χορό των γερόντων και η ανησυχία του χορού για το μέλλον του βασιλιά δεν αφήνουν αμφιβολία για το ποιος ήταν πιο σημαντικό να επιβιώσει κατά το κυρίαρχο δίκαιο<sup>45</sup>.

Όπως όμως αναφέρει και ο Lesky, η παραμυθική αφήγηση έχει προσλάβει στο δράμα του Ευριπίδη άλλα χαρακτηριστικά. Ό,τι κάποτε ήταν μία λύση, αποδεικνύεται η αρχή μιας καινούργιας δυστυχίας. Ο βασιλιάς απέφυγε το θάνατο, αλλά με αντάλλαγμα μία ζωή που δεν αξίζει να ζήσει. Χρειάζεται να αποκτήσει αυτή τη

---

<sup>44</sup> ό. π., σ. 272

<sup>45</sup>Lesky, 1998, σ.σ. 512- 513

συναίσθηση ,προτού η δύναμη του Ηρακλή του ξαναδώσει τη γυναίκα του. Η αυτογνωσία και η θυσία ανοίγουν το δρόμο για την ευτυχία και των δύο φύλων<sup>46</sup>.

Οι όσες αποδοκιμαστέες πράξεις είχαν κάνει πολλές από τις ηρωίδες του Ευριπίδη, αποκαλύπτουν την προσπάθεια του ποιητή να θέσει υπό συζήτηση την παραδοσιακή ηθική και να καταγγείλει τις δύσκολες συνθήκες, κάτω από τις οποίες ζούσαν οι γυναίκες στην αθηναϊκή πόλη. Άλλοι όμως ισχυρίζονται ότι η κατηγορία του μισογύνη που του είχε αποδοθεί από τα αρχαία χρόνια δεν απέχει και πολύ από την πραγματικότητα. Οι αυστηρότατοι κανόνες συμπεριφοράς που η Αθήνα επέβαλλε στις γυναίκες τις έθετε στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής και τις στερούσε από πολλές ελευθερίες, δίνοντάς τους μία θέση πολύ κατώτερη από εκείνη που κατείχαν οι άντρες. Στα τέλη μάλιστα του 4ου αι. π. Χ. η μειονεκτική αυτή θέση που υπήρχε στην πράξη και είχε γίνει δεκτή από την κοινωνική συνείδηση βρήκε ένα θεωρητικό υπόβαθρο στον Αριστοτέλη, ο οποίος έκανε λόγο για μία κοινωνία αποτελούμενη από τη μία πλευρά από άντρες που αντιπροσώπευαν το «πνεύμα» και από την άλλη από γυναίκες που ήταν η «ύλη»<sup>47</sup>.

Συνεπώς, οι πιθανές κοινωνικές θέσεις λοιπόν που μπορούσαν να καταλάβουν οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα ήταν σύζυγοι, παλλακίδες, εταίρες. Αυτό ήταν σε συνάρτηση με το αν η σχέση τους με τον κάθε άντρα ήταν περιστασιακή ή σταθερή. Αυτές οι σχέσεις με τη σειρά τους ήταν οργανωμένες έτσι, ώστε να ανταποκρίνονται αποκλειστικά στις ανάγκες των ανδρών. Μάλιστα το δίκαιο περιελάμβανε διατάξεις που τόνιζαν τη μειονεκτική τους θέση και τη συνεχή υποταγή τους σε έναν άντρα ο οποίος πριν από το γάμο τους ήταν ο πατέρας τους, κατόπιν ο άντρας τους και σε περίπτωση έλλειψης τόσο του ενός όσο και του άλλου ο κηδεμόνας τους.

---

<sup>46</sup> Lesky, 1993, σ. 49

<sup>47</sup> Pomeroy, 1991, σ. 114

### 2.3 Η ρητορική δομή του αγώνα λόγων

Η *Μήδεια* διδάχτηκε το 431π.Χ. στο επίκεντρο του ρεύματος της σοφιστικής και στη δίνη έντονων πολιτικών γεγονότων και καταστάσεων, τα οποία, εμμέσως πλην σαφώς, θίγει ο Ευριπίδης στο έργο του. Στην πρώτη συνάντηση των δύο συζύγων εντοπίζουμε όλες εκείνες τις αρχές της ρητορικής τέχνης, που τόσο επιδέξια ο δημιουργός χρησιμοποιεί για να κατευθύνει τις συνειδήσεις των συμπολιτών του και να αναδειξεί τις προσωπικότητες των πρωταγωνιστών του.

Ο διάλογος έχει τη δομή και το σχήμα των δικανικών λόγων, όπως διαμορφώθηκε από τον Λυσία<sup>48</sup>. Στο *προοίμιο* ο Ιάσωνας κάνει μια σύντομη και περιεκτική ενημέρωση για την υπόθεση. Επισημαίνει ότι κύρια αιτία, εξαιτίας της οποίας η *Μήδεια* εκδιώκεται από την πόλη, είναι ο παρορμητικός της χαρακτήρας. Παράλληλα, προσπαθεί να προκαταβάλει υπέρ του τους θεατές, αφού χάρη στις δικές του προσπάθειες έχει μετριασθεί η τιμωρία που περιμένει την ηρωίδα και αφού, σε αντίθεση με ό, τι έχει συμβεί μεταξύ τους, δηλώνει την αγάπη του και την έγνοια του προς αυτήν.

Ο λόγος συνεχίζεται με τη *διήγηση*, την ακριβή έκθεση δηλαδή των γεγονότων, όπως την αντιλαμβάνεται η κάθε πλευρά. Η *Μήδεια* είναι καταλυτική και τραχιά στις εκφράσεις της. Τόσο οι έντονες λέξεις («Κακούργε...», «...προδότη των ανδρών...») όσο και οι υπερβολικά χρωματισμένες εικόνες («...τον τρομερό τον δράκοντα που ετύλιγε...») και η αφθονία των μεταφορών («...τα χώματα εκείνα του θανάτου...», «...άναψα το φως του γυρισμού...») αποτελούν παραδοσιακά εργαλεία της ρητορικής τέχνης και στοχεύουν στον εντυπωσιασμό του θεατή καθώς πρόκειται για το λόγο μιας προδομένης, εγκαταλελειμμένης και οργισμένης γυναίκας<sup>49</sup>. Μέσα από αυτόν το χείμαρρο των λέξεων παρουσιάζεται μπροστά μας η ιστορία των δύο συζύγων. Το

---

<sup>48</sup> Αλεξίου, Ε., Η ρητορική στην κλασσική αρχαιότητα, στο Ε. Αλεξίου κ.α., Γράμματα Ι: *Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία*, τόμος Α', Αρχαϊκή και Κλασσική Περίοδος, εκδόσεις Ε.Α.Π., Πάτρα 2001, σ. 426

<sup>49</sup> Αλεξίου, ό.π., σ. 415, « Η τεχνική θυμίζει εκείνη του Γοργία, ο οποίος έγινε διάσημος «για τη φροντισμένη αισθητική του λόγου και για την πρόκληση παθών στους ακροατές, όπως οργής, λύπης, φόβου, χαράς. Ο Γοργίας μάγευε τους ακροατές του με το υποβλητικό ύφος και την υπερβολική χρήση εικόνων, μεταφορών και ηχητικών σχημάτων».

παρελθόν είναι γνωστό, αυτό όμως που έχει σημασία είναι να τονιστούν εκείνα τα σημεία του, μέσα από τα οποία προβάλλονται όλα τα ανόσια και φοβερά πράγματα που έκανε η Μήδεια για χάρη του Ιάσονα και η επακόλουθη ανανδρη προδοσία του για χάρη μιας νεότερης και πλουσιότερης γυναίκας. Σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση, η έκθεση των αποτρόπαιων δολοφονιών θα προκαλούσε φρίκη στο κοινό, στο συγκεκριμένο όμως απόσπασμα η έμφαση δίνεται στην αιτία. Η Μήδεια δεν μπορεί να κατηγορηθεί για τις πράξεις της αυτές, οι οποίες οφείλονται στην ανεξέλεγκτη δύναμη του έρωτά της για τον σύζυγό της και η μοίρα της παρουσιάζεται σκοτεινή και αδιέξοδη. Ο Ευριπίδης καταφέρνει, με το ρητορικό αυτό τέχνασμα, να προκαλέσει τα αισθήματα της λύπης και της συμπάθειας για τη φόνισσα και της οργής κατά του αχάριστου που την αδικεί.

Ο Ιάσωνας παρουσιάζει την δική του εκδοχή για τα γεγονότα με μειλίχιο τόνο. Οι παρομοιώσεις είναι χαρακτηριστικές της ρητορικής τεχνικής («...την αυτοθυσία σου για μένα την όρθωσες πύργο θεόρατο...»). Δεν αρνείται τις θυσίες, που εκείνη επικαλείται ότι έκανε για εκείνον, προσπαθεί όμως να τις αποδώσει στην ιδιοτέλεια της και στην επιρροή των θεών. Παράλληλα, τονίζει τη δική του προσφορά προς αυτήν. Η βάρβαρη γυναίκα, χάρη σ' αυτόν ζει σε μια ελεύθερη και ευνομούμενη κοινωνία, όπου τη δοξάζουν και την τιμούν και όχι σε μια κοινωνία όπου επικρατεί το δίκαιο του ισχυρότερου. Μια κοινωνία, όπου η καλή φήμη είναι πολυτιμότερη από τα υλικά αγαθά. Μήπως όμως και μέσα σ' αυτήν την πολιτισμένη κοινωνία, η Μήδεια δεν υποτάσσεται τώρα στο δίκαιο του ισχυρότερου;<sup>50</sup> Μήπως αυτό που της προσφέρεται σε αντάλλαγμα για την εγκατάλειψή της δεν είναι χρήματα και ασφάλεια; Τραγική ειρωνεία ή ρητορικό τέχνασμα, που αποδυναμώνει τους ισχυρισμούς του Ιάσονα; Ακόμη και η λογική και η φρόνηση, οι οποίες υποτίθεται αποτελούν χάρισμα για τον πολιτισμένο άνθρωπο και μέγιστη αρετή για τους Αθηναίους της εποχής και βάσει των οποίων ενεργεί ο πρωταγωνιστής, στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορούν παρά να φανούν σαν ψυχρός υπολογισμός. Ο ποιητής δεν φαίνεται να κάνει καμία προσπάθεια να σώσει τον μυθολογικό ήρωα.

---

<sup>50</sup> Διαμαντόπουλος, Α. *Ευριπίδου Μήδεια με τη Μαρία Κάλλας*, από τη σειρά *Οι καλλιτεχνικοί θησαυροί των Ελλήνων*, εκδόσεις Νίκας-Τεγόπουλος Ε.Ε. Αθήνα 1978, σ. 11, «Όλες οι γυναικείες μορφές του Ευριπίδη «μας δείχνουν της αλήθειας της θέσης τους όπως είναι, και πολλές, εκτός από της γυναίκας τη θέση, μας δείχνουν και του ανθρώπινου όντος ποια είναι η θέση μέσα στον κόσμο, τέτοιον που τον γνώρισε ο Αθηναίος ποιητής της εποχής του Περικλή και του Πελοποννησιακού πολέμου».

Η προδοσία του, παρότι επικαλύπτεται με το πολυτελή μανδύα της σοφίας και του ορθού λόγου, δεν παύει να αποτελεί μια ανόσια πράξη. Ο Ιάσων έχει καταπατήσει τους όρκους του. Οι λέξεις και ο τρόπος που αυτές χρησιμοποιούνται αποκαλύπτουν τη γνώση του ποιητή-ρήτορα για το ποιες ψυχικές χορδές αγγίζει ο εκάστοτε λόγος<sup>51</sup>.

### **Πίστη ή απόδειξη – τα επιχειρήματα**

Η πιο ισχυρή θέση του Ιάσωνα εκφράζεται στους δύο τελευταίους στίχους της διήγησής του («...με άλλον τρόπο έπρεπε οι θνητοί παιδιά να αποχτούσαν, οι γυναίκες είναι άχρηστες – γεννούν εκτός από τα παιδιά κι όλες τις ατυχίες»). Η άποψη αυτή συνοψίζει την αντίληψη της εποχής για τη θέση της γυναίκας. Η σύγκρουση των δύο συζύγων αποκαλύπτει την αιώνια πάλη ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, τη φύση και το πνεύμα<sup>52</sup>.

Η στιχομυθία που (1389- 1414)ακολουθεί, με την ανάπτυξη και την εναλλαγή ρητορικών επιχειρημάτων, φανερώνει την προσπάθεια για συγκερασμό του μύθου με δικαστικό αγώνα και προκαλεί συναισθηματική φόρτιση και ένταση. Ο Ιάσωνας υπερασπίζεται το ήθος του, τις πράξεις και τον προγραμματισμό του. Όπως κάθε άνδρας της εποχής, ήταν ο μόνος ικανός και αρμόδιος να προγραμματίσει το μέλλον του καθώς και εκείνο της οικογένειας και της χώρας του. Οι γυναίκες δεν θεωρούνταν άξιες για αυτά τα έργα. Ό, τι έκανε λοιπόν το έκανε για το καλό της Μήδειας, βασιζόμενος στη λογική και σε έναν υπολογισμό συμφέροντα για όλους<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> «Η αντίθεση του πιστού βάρβαρου και του ψευδόμενου Έλληνα ήταν ήδη από καιρό κοινοτοπία». Ευριπίδης, *Μήδεια*, εισαγωγή D.L.Page, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 30

<sup>52</sup> Ανδριανού, Ε. Π. Ξιφαρά, *Η τραγωδία και το σατυρικό δράμα της κλασσικής περιόδου*, στο Ε. Ανδριανού, Π. Ξιφαρά, *Ο Δραματικός λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σ.88

<sup>53</sup> Αλεξίου, ό.π., σ. 423, Κατά τον Ισοκράτη «...η ρητορική παιδεία ταυτίζεται με το πνεύμα της Αθήνας και τον χαρακτήρα των πολιτών της. Χαρακτηριστικά υπεροχής των Αθηναίων δεν είναι ούτε οι πολεμικές ενασχολήσεις, ούτε η ευνομία, αλλά η φρόνηση και ο ωραίος λόγος...».

Ο γάμος του παρουσιάζεται σαν μια αναγκαία πράξη, που θα εξασφαλίσει την πρόωγη σύζυγο και τα παιδιά της. Ο πόνος του αποχωρισμού θα μπορούσε να μεταβληθεί σε ευτυχία στηριγμένη στα υλικά αγαθά, κάτω από το κατάλληλο πρίσμα. Η Μήδεια είναι καθαρά θύμα της ιδιοσυγκρασίας της ενώ η επιχειρηματολογία του Ιάσονα δεν μας πείθει για το δίκαιο των πράξεών του, όσο κι αν στοχεύει στο αίσθημα της κοινής λογικής<sup>54</sup>.

Ιάσονας, 1321- 1329

*ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον ἐχθίστη γύναι  
θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει,  
ἤτις τέκνοισι σοῖσιν ἐμβαλεῖν ζῆφος  
ἔτλης τεκοῦσα, κάμ' ἄπαιδ' ἀπόλεσας·  
καὶ ταῦτα δράσασ' ἥλιόν τε προσβλέπεις  
καὶ γαῖαν, ἔργον τλᾶσα δυσσεβέστατον·  
ὄλοι' ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶ, τότε οὐ φρονῶν,<sup>55</sup>*

Η λογική συγκρότηση του αρσενικού εναλλάσσεται έντεχνα με τη δύναμη του πάθους του θηλυκού. Η Μήδεια δεν ξεγελιέται από τα επιτήδεια λόγια του αριστοτέχνη δημαγωγού. Γι' αυτήν η πίστη στους προαιώνιους ὄρκους είναι σημαντικότερη από τα πλούτη και την ασφάλεια. Δεν ανέχεται την απιστία του άνδρα της, κάτι απόλυτα φυσικό για τα δεδομένα της εποχής. Οι ισχυρισμοί του αντικρούονται με επιτυχία ένας προς έναν. Οι δικοί της ισχυρισμοί ανασκευάζουν την εναντίον της κατηγορία, υποβιβάζουν εκείνους του Ιάσονα και συνοψίζονται σ' ένα καταλυτικό απόφθεγμα («Μακριά από μένα τέτοιο συμφέρον...»). Είναι αυτοί που υπερισχύουν στον τελικό *επίλογο*, όπου καταβάλλεται και από τους δύο ήρωες η ύστατη προσπάθεια για να αποσπάσουν την εύνοια των θεατών («...δεν παίρνω δώρα από έναν άτιμο», «...και είσαι δύστροπη προς αυτούς που σ' αγαπάν. Τους απομακρύνεις, θα τους χάσεις...»). Η Μήδεια αντιπροσωπεύει τις νέες ιδέες και ο

---

<sup>54</sup> « Ο Ευριπίδης εκείνο που είναι «φυσικό» στην ιστορία το παρουσιάζει σαν αφύσικο με αποτέλεσμα να αμφισβητεί τη λογική και να υπονομεύει τη βεβαιότητά της». Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου, Ι. Αρχαίο δράμα*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1981, σ. 272

<sup>55</sup> OCT



Ιάσωνα την παλιά τάξη πραγμάτων. Μέσα στο έργο του Ευριπίδη η γυναίκα παρουσιάζεται ως πρόσωπο με αξιώσεις στη ζωή. «Οι άνδρες είναι δίγνωμοι. Η κακιά φήμη της γυναίκας στρέφει σε καλή».<sup>56</sup> Η επιλογή από τον ποιητή του καιρού – της κατάλληλης δηλαδή στιγμής – για να προβάλλει αυτήν την διαμάχη είναι απόλυτα επιτυχημένη με αποτέλεσμα να τοποθετεί την καίρια λέξη στην καίρια θέση. Για την πολιτεία είναι εποχή αμφισβήτησης των καθιερωμένων προτύπων, δημιουργίας νέων αναγκών και ανάδειξης νέων κοινωνικών ομάδων.

### **Οι χαρακτήρες**

Η σημαντικότερη ίσως λειτουργία του αγώνα λόγων στο έργο του Ευριπίδη, είναι η ανάδειξη του χαρακτήρα και του ήθους των πρωταγωνιστών<sup>57</sup>. Ο ποιητής αναδεικνύεται σε γνώστη της ανθρώπινης ψυχής, καθώς ζωγραφίζει, στην κάθε τους λεπτομέρεια, τις εικόνες καθημερινών οικείων προσώπων, όπως αυτά αντιδρούν κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες ψυχολογικής πίεσης. Οι πρωταγωνιστές απέχουν πολύ από τα ιδεώδη πρότυπα των μέχρι τότε ηρώων της τραγωδίας. Είναι πλάσματα ζωντανά, καθημερινά, με αρετές, ελαττώματα και αδυναμίες.

Η Μήδεια παρουσιάζεται με το γήινο πρόσωπο της γυναίκας όπως πραγματικά είναι και όχι όπως θα έπρεπε να είναι. Είναι η σύζυγος σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, υποταγμένη στη άδικη μοίρα που οι άνδρες ορίζουν γι' αυτήν. Πάνω από όλα είναι μια βάρβαρη, «θύμα ξενηλασίας ,πράγμα που επιβαρύνει ακόμη περισσότερο τη θέση

---

<sup>56</sup> Ευριπίδου, *Μήδεια*, μτφρ. και εισαγωγή Εύφης Μπαστιά, εκδόσεις Αετός, Αθήνα 1940, σ. 19

<sup>57</sup> Μια από τις τεχνικές του Λυσία ήταν η σκιαγράφηση της προσωπικότητας των ομιλητών, η περίφημη «ηθοποιία». Ο ρήτορας προσάρμοζε κατάλληλα το λόγο στην προσωπικότητα του ομιλητή, κατά τέτοιο τρόπο ώστε να κερδίσει την εύνοια των δικαστών. Ο Ευριπίδης ακολουθεί πιστά αυτό το πρότυπο. Τόσο ο λόγος της Μήδειας, όσο και αυτός του Ιάσωνα, είναι προσαρμοσμένοι με τέτοιο τρόπο στην προσωπικότητα τους, ώστε να αναδείξουν συγκεκριμένες πλευρές του χαρακτήρα τους, και να προκαλέσουν την επιθυμητή, για τον ποιητή, αντίδραση των θεατών. Για το Λυσία: πρβλ. Αλεξίου, ό.π., σ. 425

της<sup>58</sup>. Μόνο που δεν υπομένει τη μοίρα της αδιαμαρτύρητα, όπως θα έκανε ίσως κάθε Αθηναία της εποχής. Είναι οργισμένη και ασυγκράτητη, είναι μια προδομένη γυναίκα που ο έρωτάς της έχει μετατραπεί σε μίσος, ικανή για κάθε ακραία πράξη. Δύσκολα θα της αναγνωρίζαμε κάποια αρετή. Είναι μια τρομακτική φόνισσα. Την είδαμε ήδη να σκοτώνει με τον πιο αποτρόπαιο τρόπο τον αδελφό της, να οργανώνει το φόνο του Πελία χωρίς οίκτο, χωρίς την παραμικρή ενοχή. Σκοπός της είναι και τώρα ακόμη η εκδίκηση («...γρήγορα θα το δεις πως ο γάμος σου Δεν ήταν γάμος. Θάνατος ήταν»). Η οργή της, αρχέγονη, ασυγκράτητη και θυελλώδης, παρομοιάζεται με τις τυφλές και παράλογες δυνάμεις της μητέρας φύσης. Η Μήδεια είναι άρρηκτα δεμένη με τον παλαιό κόσμο της πρωτόγονης μαγείας, λειτουργεί παρορμητικά, με βάση το ένστικτό της, χωρίς σύνεση ή δεύτερη σκέψη. Γι' αυτήν «οι δεσμοί αίματος είναι ισχυρότεροι από τις κοινωνικές σχέσεις» («...δεν έχουμε ανάγκη από τους φίλους σου.»). Είναι υπερβολική στις εκφράσεις της («...με σκότωσες και πλάγιασες σε αλληλής κρεβάτι.»), αλύγιστη στις αποφάσεις της, χωρίς ισορροπία χαρακτήρα, δυνατή αλλά καταστρεπτική στο θυμό της, απλή αλλά αληθινή. Γι' αυτήν η επερχόμενη καταστροφή είναι μια αναγκαιότητα<sup>59</sup>.

Ο Ιάσοντας παρουσιάζεται απογυμνωμένος από την αίγλη του μυθολογικού ήρωα. Είναι ορθολογιστής, θετικός, βλέπει την πρακτική αξία των πραγμάτων. Η αγάπη του για τη Μήδεια τον εξυπηρετούσε σε μια δεδομένη στιγμή. Το ίδιο τώρα και για τη νέα αρχοντοπούλα. Ψύχραιμος στις αντιδράσεις του και δεινός ρήτορας χρησιμοποιεί σοφιστείες για να δικαιολογηθεί για τις πράξεις του. Είναι ανόητος, επειδή πιστεύει ότι έχει δίκιο, όπως τον παρουσιάζει ο P.L. Page ή δαιμόνιος και σκληρός υπολογιστής συνεπώς η αλήθεια είναι διφορούμενη<sup>60</sup>. Ο Ιάσοντας είναι απλώς ένας άνδρας της εποχής του, που δρα σύμφωνα με τα υπάρχοντα – αμφισβητούμενα εδώ από τον ποιητή - πρότυπα. Είναι παράλληλα ο εκφραστής μιας δεδομένης πολιτικής και κοινωνικής κατάστασης<sup>61</sup>. Ο Ευριπίδης, διαρρηγνύοντας εσκεμμένα το «status»

<sup>58</sup> Διαμαντόπουλος, Α., *Η πολιτική μαρτυρία του ερωτικού μύθου στην Τραγωδία, Μήδεια-Ιππόλυτος*, σειρά δοκιμίων Θέατρο και Πολιτική, Αθήνα 1978, σ. 58

<sup>59</sup> Αδριανού, ό.π., σ. 88

<sup>60</sup> P.L. Page, ό.π., σ. 26

<sup>61</sup> Διαμαντόπουλος, ό.π., σ. 29, «Αλλά έχει κανείς την εντύπωση ότι στον Ιάσωνα αυτού του δράματος βλέπει μια διεφθαρμένη, μια προστυχεμένη, μια εξευτελισμένη μορφή Οδυσσέα ...ο Ιάσοντας της «Μήδειας» μοιάζει να είναι το χωρίς οίκτο και συμπάθεια ρεαλιστικό πορτραίτο της ίδιας πραγματικότητας: της ίδιας κοινιάς ανδρών που είχαν αλλάξει την πορεία της Αθηναϊκής ιστορίας. Ο

των καθιερωμένων αξιών, τον παρουσιάζει ατομιστή και ανάξιο προσοχής. Ο Ιάσοντας είναι ψυχρός, ασεβής, κομπός στις εκφράσεις του, αγοραίος στους στόχους του. Θυσιάζει κάθε ηθική αρχή στο βωμό του συμφέροντος. Χαρακτηρίζεται προδότης και επίορκος. Γι' αυτόν είναι σημαντικότερη η ασφάλεια της κοινωνικής καταξίωσης, παρά η πίστη στις προαιώνιες ηθικές αρχές. Παρά την αξιοσημείωτη λογική του όμως, κρίνεται αδύναμος τόσο στο να υπερασπιστεί επαρκώς τον εαυτό του όσο και να προβλέψει το μέγεθος της δίνης του πάθους, που προκαλούν οι πράξεις του στην ψυχή της Μήδειας. Γι' αυτό και οργίζεται όταν εκείνη δείχνει να μην εκλογικεύεται. Οι άνδρες στον Ευριπίδη φαίνεται να παίζουν πάντα ένα δευτερεύοντα ρόλο. Κινητήρια δύναμη των έργων του είναι οι γυναικείες υπάρξεις, ικανές για κάθε τολμηρή πράξη.

Ο αγώνας λόγων στη *Μήδεια* προσιδιάζει στην προσφιλή ρητορική τεχνική, που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης σε αρκετά από τα έργα του. Η άρτια μορφολογικά και έντεχνη αυτή εναλλαγή στίχων, ανάμεσα στους πρωταγωνιστές – αντιπάλους, έχει πολλαπλή χρησιμότητα και λειτουργικό χαρακτήρα. Μας εισάγει στα αίτια της διαμάχης, υπενθυμίζει τα γεγονότα του παρελθόντος, κατευθύνει τη εύνοια των θεατών – και κατ' επέκταση και τη δική μας - προς μια υποκειμενική, καθαρά ατομική αλήθεια. Παράλληλα, θίγονται έμμεσα τα κακώς κείμενα της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής και μαρτυρούνται οι επιδράσεις της σοφιστικής και των νέων δυνάμεων και ιδεών, που αναπτύσσονται στην Αθήνα τις τελευταίες δεκαετίες του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Πρωτίστως, όμως, μας αποκαλύπτει τα μύχια της ανθρώπινης ψυχής, με τις εντάσεις, τα πάθη και τις αδυναμίες της. Οι τραγικοί ήρωες, κατεβασμένοι από το ιδεατό βάθρο της επικής ποίησης στο επίπεδο των απλών ανθρώπων, δηλώνουν με το λόγο τους ότι, πέρα από κάθε λογική και συμβατό προγραμματισμό υπάρχει η δίνη των συναισθημάτων, η «γυμνή ωμότητα του ενστίκτου», η οποία, σε ακραίες περιστάσεις, καθορίζει τη μοίρα των ανθρώπων.

Στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη γνωρίζουμε στην τέλεια ανάπτυξή του ένα καινούριο σημαντικό στοιχείο, που ξαναγυρνά μόνιμα: τη σκηνή της φιλονικίας, τον «αγώνα», ο οποίος με καθαρή μορφολογική διάταξη και προπάντων με την καλά υπολογισμένη εναλλαγή ανάμεσα σε μεγαλύτερους λόγους και τη

---

Ιάσοντας είναι το πιο αλύπητα σκληρό πορτραίτο ενός τέκνου εκείνης της εποχής του λυσσαλέου και απροκάλυπτου ανταγωνισμού των πολιτικών και οικονομικών δυνάμεων της Ελλάδας».

στιχομυθία, στην οποία οι στίχοι εναλλάσσονται χτυπητά ανάμεσα σε δυο αντιπάλους, επιτρέπει τη διεξαγωγή της μάχης των λόγων με αξιοποίηση όλων των δυνατών επιχειρημάτων. Εδώ βρίσκει τη δραματική του διαμόρφωση ο κόσμος των «δισσών λόγων», που αποκαλύφθηκε από τους σοφιστές. Στην *Ελένη* πολλά εξαρτώνται από τη Θεονόη· η σιωπή της κερδίζεται σε μια μεγάλη σκηνή μετάπεισης, που αντιστοιχεί μορφολογικά με τον αγώνα λόγων άλλων δραμάτων, κι ο δρόμος για τα σχέδια της σωτηρίας είναι ελεύθερος<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Lesky, 1964, σ. 517

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 3. 1 Εισαγωγή

Θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε τη σκιαγράφιση των χαρακτήρων στην «Άλκηστη» του Ευριπίδη. Αρχικά, θα παρουσιάσουμε ορισμένες απόψεις σχετικά με το είδος του έργου οι οποίες συντείνουν στο χαρακτηρισμό της «Άλκηστιδος» ως τραγωδία με αίσιο τέλος. Έπειτα, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στον Πρόλογο της «Άλκηστιδος», όπου λαμβάνει χώρα ο διάλογος μεταξύ του θεού Απόλλωνα και του προσωποποιημένου Θανάτου με σημείο αναφοράς τη διάσωση του Αδμήτου με αντίτιμο τη ζωή της «Άλκηστιδος». Σημαντικό επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο προβληματισμός του Αδμήτου όσον αφορά την επιλογή του η οποία αξιολογείται από την αρχή μέχρι το τέλος του δράματος και επαναπροσδιορίζεται με την παρέμβαση του Ηρακλή. Επιπλέον, εκτός από την αξιολόγηση των ενεργειών των χαρακτήρων της «Άλκηστιδος», σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του δράματος διαδραματίζουν και οι υπερφυσικές- εξωανθρώπινες δυνάμεις. Τέλος, θα αναφερθούμε στη σύγκρουση του Αδμήτου και του πατέρα του Φέρητος, καθώς και στην ανάδειξη της «Άλκηστιδος» ως σύμβολο αυτοθυσίας και αυταπάρνησης και την απρόσκοπτη κριτική του Αδμήτου για το κοινωνικό και ηθικό κόστος της επιλογής του.

### 3.2 Η *Άλκηστη* του Ευριπίδη: Τραγωδία ή σατυρικό δράμα

Οι ελληνικές τραγωδίες αντιπροσωπεύουν την ανθρώπινη δράση αλλά και τις επίσημες δομές με τους εσωτερικούς κανόνες τους. Περισσότερα από τα έργα του Ευριπίδη έχουν ένα είδος σύγκρουσης ως κεντρικό θέμα και ο ίδιος από αποτυπώνει αυτή τη διαμάχη με τη μορφή μιας δυαδικής αντιπαλότητας που είναι γνωστή ως αγώνας. Ο αγώνας αποτελείται από ένα ζευγάρι από αντίπαλους ομιλητές ενώ οι δύο λόγου έχουν ίση έκταση. Άλλα στοιχεία που συχνά παρουσιάζονται είναι οι επιθετικοί διάλογοι και τα επικριτικά επιχειρήματα, όπως παρατηρούμε στο πρώτο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη, την «Άλκηστη», το 438 π.Χ.<sup>63</sup>. Η Άλκηστη είναι το μοναδικό μη σατυρικό δράμα που γνωρίζουμε ότι δημιουργήθηκε ως τέταρτο έργο μιας τετραλογίας<sup>64</sup>.

Επειδή η Άλκηστη βασίζεται στο απίθανο, η δράση της διέπεται από το αίσθημα του τραγικού, του καθολικού και του πραγματικού, επομένως και από τη σοβαρή δραματική ερμηνεία. Μια νεαρή γυναίκα «αρπάζεται» από το θάνατο επειδή επιλέγει να θυσιαστεί στη θέση του άνδρα της. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο αρχίζει με θαύμα, όπως εκλαμβάνεται η αυταπάρνηση της Αλκήστιδος, συνεπώς μπορεί να τελειώσει με θαύμα, όπως άλλωστε συμβαίνει.

Εντούτοις, η *Άλκηστη* δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως τραγωδία παρόλο που επικεντρώνεται σε ανθρώπινα πάθη(θάνατος και νίκη) και σε ηθικά ζητήματα(όπως φιλοξενία και πίστη). Ορισμένοι μελετητές, παράλληλα με μια δραματική πλοκή του έργου, στο πλαίσιο της οποίας η φιλοξενία του Ηρακλή από τον Άδμητο προμηνύει το αίσιο τέλος της επαναφοράς στην ζωή της Άλκηστης, ανιχνεύουν και μια ειρωνική πλοκή στην οποία ο Άδμητος προκειμένου να τηρήσει το θεσμό της φιλοξενίας, καταπατάει την υπόσχεση που είχε δώσει στη σύζυγό του. Άρα, η ειρωνική αυτή

---

<sup>63</sup> Lloyd, 1992, σ. 1

<sup>64</sup> Conacher, 2007, σ. 35

πλοκή καλλιεργεί ευνοϊκό έδαφος για την ανάλυση και το σχολιασμό των στάσεων και των απόψεων που εξυπονούνται στο πλαίσιο της μελοδραματικής πλοκής<sup>65</sup>.

Το θεατρικό αυτό είδος, το τόσο χαρακτηριστικό της αρχαίας αττικής δραματουργίας ,διαϊωνίστηκε χάρη στον άνθρωπο που το κατάργησε. Όπως γνωρίζουμε, στις περισσότερες τετραλογίες του Ευριπίδη «οι τραγωδίες με αίσιο τέλος» θα αντικαταστήσουν το σατυρικό δράμα. Δεν είναι γνωστό πότε εκδηλώθηκε αυτή η τολμηρή καινοτομία αλλά τη διαπιστώνουμε το 438, όταν η *Άλκηστη* παίζεται ως τετραλογικός επίλογος εξοβελίζοντας τους Σατύρους<sup>66</sup>.

Το κεντρικό θέμα της τραγωδίας ανάγεται στην εμπειρία την οποία βιώνει ο Άδμητος, και όχι στην *Άλκηστη της άριστης τῶν γυναικῶν*<sup>67</sup>. Στο πρώτο στάδιο της πλοκής το ανθρώπινο στοιχείο είναι ήσσανος σημασίας καθώς προλογίζει ο Απόλλων, ενώ η Άλκηστη και ο Άδμητος βρίσκονται στο παρασκήνιο και εμφανίζονται να προσπαθούν να υπερνικήσουν το θάνατο<sup>68</sup>.

Ο Άδμητος συνειδητοποιεί ότι η ζωή της Αλκήστιδος με την ανταλλαγή της οποίας ξεγέλασε τις Μοίρες και σώθηκε ο ίδιος δεν ισοσταθμίζει το χαμό της συζύγου του και την άσχημη φήμη που του προσέδωσε η επιλογή του. Τα σκοτεινά πεδία του δράματος κατέληξαν σε μια κλίμακα δράσης και συναισθημάτων, τα οποία κατευθυνόμενα από τον Απόλλωνα μέσω του Ηρακλή, προετοίμασαν το δρόμο προς το φως το οποίο αφύπνισε το δύσπιστο Άδμητο και το Χορό στην τελευταία σκηνή<sup>69</sup>. Ο Ηρακλής παρουσιάζεται να κάνει στάση πριν επιτελέσει τον 8<sup>ο</sup> άθλο του και θα αναλάβει να αντιμετωπίσει το θάνατο. Ο Ηρακλής στο πλαίσιο της επίσκεψής του, θα φιλοξενηθεί από τον Άδμητο, όπως συνέβη και με τον Απόλλωνα προοικονομώντας την ήττα του θανάτου<sup>70</sup>.

---

<sup>65</sup> στο ίδιο, σ.σ. 36- 37

<sup>66</sup> Σολομός, 1995, σ. 19

<sup>67</sup> Dale, 1954, σ. 22

<sup>68</sup> Markantonatos, 2013, σ. 23

<sup>69</sup> ό. π. , Dale, σ. 22

<sup>70</sup> ό.π. , Conacher, σ. 36

### 3.3 Ο αρχικός διάλογος μεταξύ του Απόλλωνα και του Θανάτου

Στον πρόλογο της Άλκηστης εμφανίζεται ο Απόλλωνας, ντυμένος βοσκός και μας εξηγεί τη μεταμόρφωσή του. Όταν ο Δίας θανάτωσε το γιο του Απόλλωνα, τον Ασκληπιό ο οποίος ήταν γιατρός, γιατί συναγωνιζόταν τους θεούς σε γνώση και αξία, τότε ο Απόλλωνας εκδικήθηκε το θάνατό του σκοτώνοντας τους κεραυνοποιούς Κύκλωπες της Αίτνας. Ο Δίας για να τον τιμωρήσει, τον έθεσε σε διαθεσιμότητα υποχρεώνοντάς τον να ζήσει για τρία χρόνια ανάμεσα στους θνητούς. Ο φιλόξενος λοιπόν θνητός που τον δέχτηκε στο σπιτικό του ήταν ο Άδμητος, ο βασιλιάς των Φερών της Θεσσαλίας. Προκειμένου ο Απόλλωνας να του ανταποδώσει την καλοσύνη, τον υπηρέτησε σαν βοσκός και του έσωσε τη ζωή όταν αρρώστησε βαριά. Έκανε συμφωνία με τις τρεις Μοίρες πως ο ετοιμοθάνατος θα έμενε ζωντανός, αν κάποιο φιλικό πρόσωπο δεχότανε να πεθάνει στη θέση του<sup>71</sup>.

Κανένας φίλος, συγγενής ή οι ηλικιωμένοι γονείς του δεν ήταν πρόθυμος να εγκαταλείψει τη ζωή του για χάρη του. Η μόνη που δέχτηκε να θυσιαστεί ήταν η γυναίκα του, η Άλκηστη. Η δράση αρχίζει στο παλάτι των Φερών και ήδη η σύζυγος-πρωταγωνίστρια βρίσκεται στο κρεβάτι του θανάτου. Ο μονόλογος γίνεται διάλογος τη στιγμή που εμφανίζεται ο Θάνατος. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Ευριπίδης δεν τον ονομάζει Πλούτωνα ή Άδη αφενός για να μην αναμείξει κι άλλο μέρος του Δωδεκάθεου και αφετέρου για χάρη της θεατρικής αντίθεσης ανάμεσα σε έναν ανθρωποποιημένο θεό και σε ένα συμβολικό δαίμονα. Τον αποκαλεί «ιερέα των μελλοθανάτων» που με το σπαθί στο χέρι κόβει το νήμα της ζωής. Ιδιαίτερα ορέγεται «τις ζωές των νέων» με μια επικαιρότητα εφιαλτική για τους Αθηναίους θεατές, ένα χρόνο μετά το χαμό πολυάριθμων νέων στην πολιορκία και στις σφαγές της Σάμου. Η στιχομυθία τους είναι διαλεκτικά συναρπαστική, αλλά ο Απόλλωνας δεν καταφέρνει να σώσει την Άλκηστη. Η μοναδική παρηγοριά που μας προσφέρει είναι η προφητεία πως «ένας άντρας», πριν διαπράξει τον όγδοο άθλο του, θα καταφθάσει ως σωτήρας.

---

<sup>71</sup> ό.π. , Σολομός, σ. 21



Όταν ο Απόλλωνας βλέπει την προσωποποιημένη μορφή του Θανάτου να πλησιάζει για να πάρει την Άλκηστη, προσπαθεί μάταια να τον εμποδίσει. Ο Θάνατος είναι αποφασισμένος και αμετάπειστος, κατηγορώντας μάλιστα το θεό ότι προσπαθεί να βοηθήσει τον Άδμητο και τον οίκο του παραβαίνοντας το δίκαιο<sup>72</sup>.

( στ.41) **Θάνατος**

καὶ τοῖσδέ γ' οἴκοις ἐκδίκως προσωφελεῖν<sup>73</sup>.

Στην Πάροδο (στ. 78- 135) ο χορός εισέρχεται στη σκηνή αποτελούμενος από ηλικιωμένους άνδρες, οι οποίοι έρχονται στο βασιλικό ανάκτορο για να θρηνήσουν τη βασίλισσά τους ωστόσο διστάζουν να αποφασίσουν αν θα έπρεπε να εκπληρώσουν το πένθιμο τελετουργικό. Όταν όμως μια υπηρέτρια διηγείται στο χορό πως η Άλκηστη αποχαιρέτησε τα παιδιά και το σπίτι της και ολόκληρο το ανάκτορο αισθάνεται την επερχόμενη απώλειά της, τότε ο χορός θρηνεί την Άλκηστη επί σκηνής ενώ είναι ακόμα ζωντανή (στ. 136- 212)<sup>74</sup>.

Έπειτα, οι δύο ασυμβίβαστοι προλογιστές αποχωρούν ξεχωριστά, ο ένας για τους θαλάμους της ετοιμοθάνατης και ο άλλος για τα ουράνια δώματα εφόσον έχει λήξει η τιμωρία του. Στη θανατηφόρα «ησυχία» που απλώνεται, κάνει την Πάροδό του ο Χορός των Φεραίων που παρουσιάζεται ανήσυχος για την κατάσταση της βασίλισσας. Μια Θεράπεινα που βγαίνει από το παλάτι και περιγράφει στο Χορό την προετοιμασία της κυράς της για το θάνατο και τον αποχαιρετισμό στο συζυγικό κρεβάτι.

---

<sup>72</sup> Hose, 2011, σ. 69

<sup>73</sup> Λεκατσάς, 1994

<sup>74</sup> ό.π. , Hose, σ. 70

### 3.4 Το αδιέξοδο του Αδμήτου και ο «από μηχανής λυτρωτής» Ηρακλής

Είναι ενδεικτικό ότι ο τραγικός μύθος παρουσιάζεται μόνο αφηγηματικά, καθώς ο Ευριπίδης απέφυγε να παρουσιάσει τις μάταιες προσπάθειες του βασιλιά να πείσει γονιό ή φίλο να πεθάνει στη θέση του, καθώς και την τελική του προσφυγή στην Άλκηστη. Αντίθετα, προτίμησε να εστιάσει το ενδιαφέρον του στο μαρτύριο της ιδανικής γυναίκας, που τώρα προβάλλει από το παλάτι, παρακαλώντας να την ξαπλώσουν γιατί νιώθει κοντά της το θυμωμένο Χάροντα. Θρηνεί λοιπόν το θάνατό της παρόλο που βρίσκεται ακόμα εν ζωή<sup>75</sup>.

Ειδικότερα, το Πρώτο επεισόδιο είναι το μοναδικό που ο δραματουργός προσφέρει στην ετοιμοθάνατη ηρωίδα του και συγχρόνως αποτελεί την πρώτη μας γνωριμία με τον τεθλιμμένο σύζυγο. Όταν γνωρίζουμε ότι ο Άδμητος δέχτηκε πρόθυμα τη θυσία της, νιώθουμε εμπάθεια παράλληλα με τη συγκίνηση που μας προσφέρει η αυταπάρνηση της Άλκηστης, καθώς ο Άδμητος φέρεται εγωιστικά σε σημείο που συνάμα χαιρέται γι' αυτό που κέρδισε ενώ υποφέρει αληθινά για τη σύζυγο που χάνει. Επίσης, κινδυνολογεί λέγοντας πως αν είχε τα προσόντα του Ορφέα, θα κατέβαινε στον Άδη για να σώσει την καλή του. Εκτός λοιπόν από το μεγαλείο της ηρωίδας που θυσιάζεται για να σωθεί ο αγαπημένος της σύζυγος, είναι συγκλονιστική η στιγμή του χωρισμού αφού πεθαίνει ο τέλειος άνθρωπος για να ζήσει ο τιποτένιος. Το αίσθημα του δέους κυριαρχεί τη στιγμή που ο θάνατος της Άλκηστης συνοδεύεται από το θρηνητικό τραγούδι των παιδιών της. Ο Άδμητος ως βασιλιάς κηρύττει δημόσιο πένθος στη χώρα με έμφαση στην απαγόρευση της μουσικής, συνεπώς ο επικήδειος θρήνος του Χορού γίνεται εν είδει ψαλμωδίας. Στο μέσο της τραγωδίας η δράση διαδέχεται τι κλάμα με τον ερχομό του ανδρός που είχε προφητεύσει ο Φοίβος. Ο θρυλικός Ηρακλής επιστρέφοντας από τον έβδομο άθλο του (στην Κρήτη, για το Μινωικό Μινώταυρο) και καθοδόν για τον όγδοο (στη Θράκη, για τα ανθρωποφάγα άλογα του Διομήδη) κάνει ένα σταθμό στη Θεσσαλία<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> ό.π., Σολομός, σ. 22

<sup>76</sup> ό.π., Σολομός, σ. 23

Ο Ηρακλής έχει ακούσει για την αυτοθυσία της Άλκηστης και βλέποντας τον Άδμητο με ξυρισμένο κεφάλι ανησυχεί μήπως η γυναίκα είχε ήδη πεθάνει. Ο Άδμητος δίνει διφορούμενες απαντήσεις αποφεύγοντας να ομολογήσει το θάνατό της στο πλαίσιο μιας στιχομυθίας δύο προϊστορικών συνομιλητών που όμως χρησιμοποιούν αναχρονιστικά στοιχεία από τις σύγχρονες σοφιστικές σχολές της Αθήνας. Η εξήγηση του Χορού για τη συμπεριφορά του Αδμήτου αφορά την υποχρέωσή να τηρήσει το θεσμό της φιλοξενίας ανεξαρτήτως του βαρύτατου πένθους.

Στο τρίτο στάσιμο ο Χορός επαινεί τη Θεσσαλία με βάση ένα πολιτικό κίνητρο, την προσπάθεια των Αθηναίων του 438 να εξασφαλίσουν τη συμπαράσταση της πλούσιας αυτής χώρας. Έπειτα, τη λειτουργική είσοδο της στολισμένης σορού της βασίλισσας και την επίσημη νεκρώσιμη τελετή διαταράσσει η παρουσία του Φέρητος, πατέρα του Αδμήτου προκειμένου να θρηνήσει τη νύφη του-η οποία αποτέλεσε τόσο δικό του θύμα όσο και του γιου του. Ο Άδμητος επιτίθεται στον πατέρα του με ένα κατηγορητήριο το οποίο θα ταίριαζε στον εαυτό του μεταθέτοντας σε εκείνο το βάρος της δικής του ενοχής με τη δικαιολογία πως ο ίδιος ως βασιλιάς της χώρας έπρεπε να ζήσει ενώ ο ηλικιωμένος και χωρίς υποχρεώσεις απέναντι στην πόλη πατέρας του μπορούσε να πεθάνει.

Από την τραγική κορύφωση του θεατρικού μύθου, η ατμόσφαιρα μεταστρέφεται και αρχίζει η παρήγορη εξέλιξη. Ένας Θεράπων εξέρχεται για να μας περιγράψει την κραιπάλη του Ηρακλή αγνοώντας ότι πρόκειται για τον ενδοξότερο ήρωα της πατρίδας, αφού ο Άδμητος δεν τον είχε ενημερώσει για το χαμό της Άλκηστης. Η αφήγηση και η είσοδος του μεθυσμένου Ηρακλή επιδέχονται κωμική αναπαράσταση για να τονιστεί ότι το κλάμα και το γέλιο συνυπάρχουν στο ευριπιδικό θέατρο, όπως ακριβώς και στη ζωή<sup>77</sup>. Η σκηνή όπου ο Ηρακλής ξεφάντωνε μέσα στο ίδιο το σπίτι βυθισμένο στο πένθος, χωρίς να υπολογίζει το θρήνο και τη θλίψη, επιβεβαιώνει ότι το έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί τραγωδία αλλά φαίνεται να κατέχει τη θέση που συνήθως είχε το σατυρικό δράμα στους δραματικούς αγώνες<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> ό.π. , Σολομός, σ. 24

<sup>78</sup> Romilly, 1997, σ. 157

Η άποψη σύμφωνα με την οποία ο θρυλικός ήρωας γελοιοποιείται αντισταθμίζεται από το ρόλο του Ηρακλή ως από μηχανής λυτρωτή που θα δώσει αίσιο τέλος στην τραγωδία. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι μόλις ο Ηρακλής μαθαίνει πως η κηδεία ήταν της βασίλισσας, σε μια εντυπωσιακή θεατρική μεταστροφή, ο ξέγνοιαστος γλεντοκόπος μεταλλάσσεται σε ταγμένο ήρωα που χωρίς να διστάζει αποφασίζει να ζώσει τη γυναίκα του φίλου του, κατεβαίνοντας στον Άδη και πολεμώντας με το Θάνατο.

Στο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στην Κάθοδο του Ηρακλή στον Άδη και στην Επάνοδο του σωτήρα, μεσολαβεί ο τελικός κομμός του βασιλιά και του Χορού, που γυρίζουν από τον τάφο. Σε αυτό το σημείο ο Άδμητος εξαιτίας της νοσταλγίας του για τη χαμένη του σύντροφο, παρουσιάζεται πιο ανθρώπινος και ευαίσθητος στις απόψεις του. Όσον αφορά το χορό των Φεραίων, η αγάπη τους για την πεθαμένη Άλκηστη εξασφαλίζει την αθανασία της πριν ακόμα νεκραναστηθεί.

Από τη σκηνή της μέθης μέχρι και τον τελευταίο στίχο του έργου, η ζωή προετοιμάζει τη θριαμβευτική της νίκη πάνω στο θάνατο, καθώς και την επαναφορά της μουσικής. Το τελευταίο επεισόδιο είναι το θαύμα της Ανάστασης αλλά και μια δοκιμασία για την ειλικρίνεια και την πίστη του Αδμήτου. Όταν ο Ηρακλής επιστρέφει με την Άλκηστη από τον Κάτω Κόσμο, όπως ο Άδμητος του είχε πει για το θάνατο μιας άλλης γυναίκας, τώρα και ο Ηρακλής του προσφέρει μια άλλη γυναίκα προτρέποντάς τον να την κρατήσει κοντά του. Η γυναίκα αυτή καλύπτεται από πέπλο και καθώς σουρουπώνει, δεν αναγνωρίζονται τα χαρακτηριστικά της<sup>79</sup>.

Η ρήση του Ηρακλή (837- 860) αποτελεί ένα δεύτερο Πρόλογο της τραγωδίας, δεν την έχει ακούσει ο Χορός, και πρόκειται για μια αισιόδοξη ρήση που επαναλαμβάνει την πρόβλεψη του Απόλλωνος στον Πρόλογο, καθώς ο Ηρακλής βεβαιώνει ότι οπωσδήποτε θα φέρει την Άλκηστη ζωντανή στο σπίτι της<sup>80</sup>. Οι Μοίρες και οι Ανάγκες είναι αυτές που έχουν διαμορφώσει το status των προσώπων αυτής της

---

<sup>79</sup> ό.π. , Σολομός, σ. 25

<sup>80</sup> Μπεζαντάκος, 2004, σ. 33

ιστορίας και έχουν σκοπό να επιτύχουν την εκπλήρωση του όρου βάσει του οποίου η Άλκηστη πρέπει να πεθάνει<sup>81</sup>.

Ο Αδμητος δεν τη δέχεται παρά την επιμονή του Ηρακλή γιατί είχε ορκιστεί στην Άλκηστη ότι δεν θα πάρει άλλη γυναίκα τη θέση της, αλλά στο τέλος υποχωρεί και το έργο τελειώνει με την αναγνώριση των δύο συζύγων και τη διαταγή του βασιλιά να γιορταστεί η μέρα με μουσικές και χορούς. Ο δραματουργός επιχείρησε να παρουσιάσει μια τραγωδία με αίσιο τέλος, στη θέση του σατυρικού δράματος, και η καινοτομία του πέτυχε, διαφορετικά δεν θα την καθιέρωνε σε άλλες θεατρικές δημιουργίες, παρά το γεγονός ότι στο διαγωνισμό οι συντηρητικοί κριτές δεν προσέφεραν το πρώτο βραβείο στον Ευριπίδη<sup>82</sup>. Ωστόσο, το μοτίβο της φιλοξενίας που τηρούσαν απαρέγκλιτα οι αρχαίοι Έλληνες αποδεικνύεται στο τέλος του έργου ως το εναρκτήριο λάκτισμα για την επαναφορά της ηρωίδας στη ζωή και την επανάκτηση της πηγής της ευτυχίας από τον Αδμητο.

### **Ήρακλῆς**

*οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων*

*1145 κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις*

*ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλη φάος.*

*ἀλλ' εἴσαγ' εἴσω τήνδε: καὶ δίκαιος ὢν*

*τὸ λοιπόν, Ἄδμητ', εὐσέβει περὶ ζένους.*

*καὶ χαῖρ': ἐγὼ δὲ τὸν προκείμενον πόνον*

*1150 Σθενέλου τυράννω παιδὶ πορσυνῶ μολῶν.*

---

<sup>81</sup> στο ίδιο, σ. 36

<sup>82</sup> ό.π. , Σολομός, σ. 25- 26

### 3.5 Οι εξωγενείς παράγοντες που επηρεάζουν την εξέλιξη του δράματος

Ολόκληρη η δράση του έργου κινείται στο ανθρώπινο επίπεδο, αλλά σε αυτό ενεργούν υπερφυσικές και εξωανθρώπινες δυνάμεις με σαφή και αποφασιστικό τρόπο, καθώς η ανθρώπινη δράση πλαισιώνεται στην αρχή και στο τέλος του έργου από τα υπερφυσικά δεδομένα του μύθου. Ήδη στον Πρόλογο παρατηρούμε τη συμφωνία του Απόλλωνα με τις Μοίρες και την εμφάνιση του Θανάτου ενώ στην Έξοδο την εμφάνιση της Αλκήστιδος. Στις υπερφυσικές δυνάμεις θα μπορούσαμε να εντάξουμε εκτός από τον προλογίζοντα Απόλλωνα, τον προσωποποιημένο Θάνατο και τον Ηρακλή, το θρυλικό ήρωα που εκδηλώνει όμως την ανθρώπινη φύση του. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ρόλος του Απόλλωνα δεν περιορίζεται στην ενημερωτική λειτουργία του Προλόγου, αλλά είναι ο θεός που αποτελεί την πηγή του κακού, αφού κατόρθωσε να πείσει τις Μοίρες να ανταλλάξει ο Άδμητος το δικό του θάνατο με το θάνατο κάποιου άλλου, όπως αναφέρεται από τον ίδιο και από το Θάνατο.

Στίχοι 11-12 παιδὸς Φέρητος, ὄν θανεῖν ἐρρυσάμην,  
Μοίρας δολώσας: ἦνεσαν δέ μοι θεαὶ<sup>83</sup>

Στίχοι 33-34 διακωλῦσαι, Μοίρας δολίῳ  
σφήλαντι τέχνῃ; νῦν δ' ἐπὶ τῆδ' αὖ

Αυτό που παραλείπει ο Ευριπίδης είναι η αναφορά στο δόλο με τον οποίο ξεγέλασε τις Μοίρες γεγονός που καταδεικνύει τη δύναμη των Μοιρών<sup>84</sup>. Οι Μοίρες αναλαμβάνουν να επιβλέψουν την τήρηση του όρου, δηλαδή το θάνατο της Αλκήστιδος στη θέση του Αδμήτου. Συνεπώς, η σωτηρία που πέτυχε ο Απόλλωνας για τον Άδμητο προϋποθέτει το θάνατο της συζύγου του. Ο Απόλλωνας λοιπόν προκάλεσε την παρουσία του Θανάτου, αλλά συγχρόνως ενοχλείται από την παρουσία του. Η ρητή διαβεβαίωση του Απόλλωνα ότι ο Θάνατος θα ηττηθεί από τον Ηρακλή( στ. 65- 69) απευθύνεται κυρίως στους θεατές και με αυτό τον τρόπο ο

---

<sup>83</sup> Λεκατσάς, 1994

<sup>84</sup> ό.π. , Μπεζαντάκος, σ. 29

Απόλλωνας εκπληρώνει το ρόλο του ως προλογίζοντας θεού με σκοπό να ενημερώσει τους θεατές για όσα πρόκειται να συμβούν.

### **Απόλλων**

*ἦ μὴν σὺ πάυση καίπερ ὤμοδος ὦν ἄγαν:  
65τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνήρ  
Εὐρυσθέως πέμψαντος ἵππειον μετὰ  
ὄχημα Θρήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων,  
ὅς δὴ ξενωθείς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις  
βία γυναῖκα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται<sup>85</sup>.*

Ο ίδιος ο Θάνατος βέβαια δίνει μεγαλύτερη σημασία στη δύναμη των Μοιρών σε σχέση με τα λόγια ενός ενοχλημένου θεού. Επίσης, οι θεατές θα ακούσουν και το χορό, ο οποίος δεν έχει ακούσει το διάλογο Απόλλωνος- Θανάτου, να εκφράζει τόσο στην Πάροδο όσο και στο Τέταρτο Στάσιμο ,μετά το «δεύτερο Πρόλογο» του Ηρακλέους, την απαισιοδοξία του για την υπάρχουσα κατάσταση τονίζοντας ότι η μοναδική ελπίδα θα ήταν , αν ζούσε ο γιος του Φοίβου, ο Ασκληπιός<sup>86</sup>. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται στον Πρόλογο ένα πλέγμα δυνάμεων που αλληλοεπηρεάζονται ενώ ρυθμίζουν την τύχη του Αδμήτου και της Αλκήστιδος. Είναι όμως σαφές ( στ. 22- 23) ότι ο ρόλος του Απόλλωνα τελειώνει σε αυτό το σημείο ενώ ο ρόλος του Ηρακλέους αρχίζει αργότερα. Άλλωστε, δεν είναι δυνατό ο θεός του φωτός να είναι παρών στο θάνατο ενός θνητού. Παραμένουν όμως οι Μοίρες ως επιβλέπουσα δύναμη και ο Θάνατος, ως ο άμεσα ενδιαφερόμενος που έχει το καθήκον να οδηγήσει την Άλκηστη στον Κάτω Κόσμο. Σε αυτό το σημείο και δεδομένου του πλέγματος των δυνάμεων, προκύπτει το ερώτημα σχετικά με την ηθική ποιότητα του Αδμήτου, ο οποίος εύκολα δέχτηκε να πεθάνει η Άλκηστη στη θέση του. Είναι αξιοσημείωτο ότι η σωτηρία του Αδμήτου και ο θάνατος της Αλκήστιδος αποτελούν δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, ως εκ τούτου κανένας δεν κατηγορεί τον Άδμητο αλλά θεωρούν ότι ταλανίζεται και σχεδόν τον θρηνούν όσο και την Άλκηστη, άποψη που εκφράζεται και από την ίδια απευθυνόμενη στον Άδμητο(297- 298)<sup>87</sup> .

---

<sup>85</sup> Λεκατσάς, 1994

<sup>86</sup> στο ίδιο, σ.σ. 30- 31

<sup>87</sup> ό. π. , Μπεζαντάκος, σ. 32

### 3. 6 Η σύγκρουση Αδμήτου και Φέρητος για την κατανομή των ευθυνών τους

Η εμφάνιση του Φέρητος και η συμμετοχή του στην ιστορία έχει προσημανθεί από τον κατατοπιστικό Πρόλογο του Απόλλωνος (στ. 16 πατέρα γεραιάν θ' ἢ σφ' ἔτικτε μητέρα) και σε ανύποπτο χρόνο έχει γίνει μια φαινομενικά αθώα αναφορά από τον αγνοούντα Ηρακλή, για τυχόν θάνατο του Φέρητος ενώ η αξιόπιστη Άλκηστη έχει υπογραμμίσει τη στάση των γονέων του Αδμήτου (στ. 290- 297) . Πριν λοιπόν την εμφάνιση του Αδμήτου ο ποιητής είχε τοποθετήσει ορισμένους δείκτες που τόνιζαν ότι αυτοί θα έπρεπε να είχαν γλυτώσει τον Άδμητο από το Θάνατο και όχι η Άλκηστη, προετοιμάζοντας την επί σκηνής εμφάνιση του Φέρητος, ο οποίος αποκτά έτσι τη δυνατότητα να υπερασπιστεί τον εαυτό του<sup>88</sup> .

Ξεκινά όμως από μειονεκτική θέση δεδομένου όσων έχουν ήδη ακουστεί από τον Απόλλωνα, τον Ηρακλή, τον Άδμητο και την Άλκηστη, εντούτοις ο ίδιος παρουσιάζεται απροβλημάτιστος έως εγωιστικός, αφού και τον έπαινο που εκφράζει για την Άλκηστη τον συνδέει με το δικό του όφελος( 622, 625- 626) . Ο Άδμητος επιτίθεται λεκτικά στον πατέρα του επειδή δεν προσφέρθηκε αυτός να πεθάνει αντί του γιου του. Τα επιχειρήματά του είναι η ηλικία του πατέρα του και η ευτυχισμένη μέχρι τότε ζωή του. Κατά κάποιο τρόπον «αποκηρύσσει» τον πατέρα του (662- 666) και ο καταληκτικός λόγος του στρέφεται εναντίον των όλων γερόντων που αγαπούν υπερβολικά τη ζωή τους (669- 670) . Ο Φέρης γίνεται εξίσου επιθετικός τονίζοντας ότι έχει εκπληρώσει το πατρικό καθήκον του απέναντι στον Άδμητο(686- 689) διεκδικώντας το δικαίωμά του να χαιρέται τη ζωή(690- 693) . Στη σύνοψη λοιπόν του λόγου του, κατηγορεί ευθέως τον Άδμητο επειδή δέχτηκε να πεθάνει κάποιος άλλος στη θέση του (694- 696)<sup>89</sup> .

Υπάρχουν κάποιες παράδοξες σκηνές στο πλαίσιο των οποίων εκτός από τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, η επικράτηση του κωμικού στοιχείου παραπέμπει στο χαρακτηρισμό του έργου ως τραγικοκωμωδία. Ειδικότερα, ο Άδμητος ο οποίος

---

<sup>88</sup> ό.π. , Μπεζαντάκος, σ. 38

<sup>89</sup> στο ίδιο, σ. 39



επιτρέπει στη σύζυγό του να πεθάνει αντί γι' αυτόν κατηγορώντας τον πατέρα του ότι δεν επέδειξε αντίστοιχη γενναιότητα με τη σύζυγό του .

Έπειτα, η σκηνή όπου ο Ηρακλής ξεφάντωνε μέσα στο ίδιο το σπίτι βυθισμένο στο πένθος, χωρίς να υπολογίζει το θρήνο και τη θλίψη, επιβεβαιώνει ότι το έργο δεν μπορεί να θεωρηθεί τραγωδία αλλά φαίνεται να κατέχει τη θέση που συνήθως είχε το σατυρικό δράμα στους δραματικούς αγώνες. Τέλος, η σκηνή κατά την οποία ο Άδμητος δεν θέλει να δεχτεί τη γυναίκα που έσωσε ο Ηρακλής από τα χέρια του Θανάτου, καθώς το είχε υποσχεθεί στην Άλκηστη αγνοώντας ότι πρόκειται για τη νεκρυναστημένη σύζυγό του, εντούτοις στο τέλος πείθεται και υποχωρεί<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Muller, 1996, σ. 616

### 3.7 Η Άλκηστη ως σύμβολο αυτοθυσίας και ο ρεαλιστικός απολογισμός του Αδμήτου

Η Άλκηστη σε ένα διαλογικό άσμα θρηνεί μαζί με το σύζυγό της τη μοίρα της, ενώ εκείνος την ικετεύει να μην τον αφήσει(στ. 244- 279). Έπειτα ακολουθεί η διαλογική σκηνή ανάμεσα στους δύο και στο τέλος η Άλκηστη πεθαίνει. Ακολουθεί ένα θρηνητικό άσμα που τραγουδά ο μικρός της γιος (στ. 393- 415) και κατόπιν η συμπαράσταση του χορού σε παραμυθητικό ύφος. Πρέπει να επισημάνουμε ότι η συνομιλία μεταξύ Άλκηστης και Αδμήτου δημιουργεί νέα προοπτική στο έργο, διότι η βασίλισσα εξηγεί τα κίνητρα της θυσίας της, καταργώντας την αρχή όπου επιτρεπόταν να μιλούν για μια γυναίκα, η ίδια όμως δεν δικαιούνταν να εκφράσει την άποψή της. Αντίθετα, η Άλκηστη όχι μόνο μιλάει, αλλά αποχαιρετά και τον Άδμητο και ύστερα βουβαίνεται. Δεν μιλάει όμως για την αγάπη της προς αυτόν εξαιτίας της οποίας θα θυσιαζόταν, καθώς το θέμα της αγάπης δεν αναφέρεται στη μεταξύ τους συνομιλία. Το γεγονός βέβαια αυτό καθίσταται κατανοητό στο πλαίσιο του ελληνικού πολιτισμού όπου η αγάπη και ο έρωτας θεωρούνται ανεξέλεγκτες δυνάμεις, οι οποίες μπορούν να οδηγήσουν τον άνθρωπο στην καταστροφή, ως εκ τούτου θα έπρεπε κανείς να τις ελέγχει στο μέτρο του δυνατού<sup>91</sup>.

Ο Άδμητος αισθάνεται στιγματισμένος με την κατηγορία της δειλίας και βλέπει τη ζωή του να καταστρέφεται. (στ. 935-961) .Αυτό που τον καθορίζει είναι τι σκέπτονται οι άλλοι γι'αυτόν, αν τον σέβονται και τον τιμούν, ποια εικόνα έχει σχηματίσει ο κόσμος γι'αυτόν και εν γένει τον έχει καταβάλλει το αίσθημα της αιδούς, της αισχύνης και της αξιοπρέπειας. Συνεπώς, για τον Άδμητο η πραγματική καταστροφή δεν είναι ο θάνατος της γυναίκας του ή οι τύψεις που την άφησε να πεθάνει στη θέση του αλλά η καταστροφή της κοινωνικής του καταξίωσης, ο κοινωνικός θάνατος που συνεπάγεται κάτι τέτοιο. Στους στίχους 1055- 1061 ο Άδμητος περιγράφει λεπτομερώς τους λόγους που τον εμποδίζουν να δεχθεί τη γυναίκα που έχει σώσει ο Ηρακλής στο άδειο κρεβάτι του από φόβο παραβίασης της

---

<sup>91</sup> ό.π. , Hose, σ.σ. 70- 71

υπόσχεσης που είχε δώσει στην Άλκηστη κάτι που θέτει υπό αμφισβήτηση την ευτυχή έκβαση του έργου<sup>92</sup>.

*ἢ τῆς θανούσης θάλαμον ἐσβήσας τρέφω;  
καὶ πῶς ἐπεσφρῶ τήνδε τῶ κείνης λέχει;  
διπλὴν φοβοῦμαι μέμψιν, ἔκ τε δημοτῶν,  
μὴ τίς μ' ἐλέγξῃ τὴν ἐμὴν εὐεργέτιν  
προδόντ' ἐν ἄλλης δεμνίοις πίτνειν νέας,  
1060καὶ τῆς θανούσης (ἄζία δέ μοι σέβειν)  
πολλὴν πρόνοιαν δεῖ μ' ἔχειν<sup>93</sup>.*

Εν τέλει ο Άδμητος δέχεται τη γυναίκα χωρίς να γνωρίζει ότι είναι η Άλκηστη(1144- 46) γεγονός που αποτελεί εκ νέου επιβράβευση για τη φιλοξενία του Ηρακλή στο σπίτι του που είχε βυθιστεί σε πένθος λόγω της απώλειας της βασίλισσας. Σε αυτό το σημείο όμως, προκύπτει το ερώτημα κατά πόσο παρέβη την υπόσχεσή του στην Άλκηστη με την αποδοχή εκείνης της γυναίκας και πως το ζευγάρι θα συνεχίσει την κοινή ζωή του όταν η θυσία της Άλκηστης επιβραβεύτηκε με τη μη τήρηση της υπόσχεσης. Ο προβληματισμός είναι σαφής καθώς χωρίς την τήρηση της υπόσχεσης η Άλκηστη δεν θα επέστρεφε σπίτι της παρά την επιστροφή της από το θάνατο<sup>94</sup>.

Τα πρόσωπα των δραμάτων του Ευριπίδη δεν δρουν σύμφωνα με ένα προκαθορισμένο τρόπο, αλλά με βάση τους φόβους και τις επιθυμίες τους. Ο Ευριπίδης δε σκιαγραφεί μόνο τα πάθη αλλά και χαρακτήρες οι οποίοι συχνά δεν είναι καθόλου ηρωικοί. Είναι αξιοσημείωτο ότι εισάγει στην τραγωδία πληθώρα αδύναμων χαρακτήρων, γελοίων και εγωιστών με ασυγκράτητη φιλοδοξία.

Στην *Άλκηστη* , αν και προβάλλεται η ευγενική θυσία της γυναίκας που με όλη της την ψυχή δέχεται να πεθάνει για το σύζυγό της, δεν αφήνει περιθώρια ευγένειας για τον ίδιο το σύζυγο που δέχεται τη θυσία ενώ έρχεται αντιμέτωπος με το γέρο πατέρα του ο οποίος αρνείται κατηγορηματικά το ενδεχόμενο να θυσιαστεί ο ίδιος στη θέση του γιου του. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι και οι δύο είναι εγωιστές, ως εκ

---

<sup>92</sup> στο ίδιο, σ.σ. 78 -79

<sup>93</sup> Λεκατσάς, 1994

<sup>94</sup> ό.π. , Hose, σ. 80

τούτου η ανταλλαγή κατηγοριών μεταξύ τους θυμίζει σάτιρα παρά τραγωδία(691, 694- 697)<sup>95</sup>.

Εν κατακλείδι, πρέπει να επισημανθεί ότι το μοτίβο της φιλοξενίας διατρέχει ολόκληρο το έργο και αποτελεί τρόπο επιβίωσης των ανθρώπων, ενώ εξίσου σημαντικό είναι το μοτίβο της αυτοθυσίας που χαρίζει τη ζωή στο βασιλιά Άδμητο και οδηγεί στη νεκρανάσταση της αυτοθυσιαζόμενης συζύγου για χάρη του άντρα της. Επίσης, όσον αφορά τις καινοτομίες του Ευριπίδη, προκρίνει τη ρήση ενός σχοινοτενούς μονολόγου του Απόλλωνα και όχι ενός πρωταγωνιστικού προσώπου που προλογίζει το έργο με μη συγκρουσιακό τρόπο με απώτερο σκοπό την ενημέρωση των θεατών και τη διήγηση όλων όσων προηγούνται της υπόθεσης. Προτάσσεται λοιπόν η ηθική των αρχαίων Ελλήνων η οποία είναι ωμή και στηρίζεται στο νόμο της ανταπόδοσης και της αντεκδίκησης.

Η οξεία αντιπαράθεση μεταξύ θεϊκών προσώπων που στηρίζεται στην αμφισβήτηση υπηρετείται από τον τραγωδιογράφο με την τοποθέτηση της καίριας λέξης στην καίρια θέση. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η δριμεία αντιπαράθεση σε θεϊκό επίπεδο με τους αλληλοσκοτωμούς, κατόπιν της συμφωνία με τις Μοίρες, μεταφέρεται σε αντιπαράθεση σε ανθρώπινο επίπεδο που επικεντρώνεται στη θυσία για την παράταση του βίου ενός ανθρώπου. Ενδεικτική είναι επίσης η δραματοποίηση του Θανάτου, ο οποίος εμφανίζεται ως εκπρόσωπος του Κάτω Κόσμο, κυκλοφορεί και παίρνει τις ψυχές, ως εκ τούτου η ανθρώπινη ψυχή είναι άθυρμα στα χέρια των θεών. Ο Ηρακλής επιλέγεται γιατί είναι ο μεγαλύτερος ήρωας της Ελλάδας, μετέχει στο θεϊκό και ανθρώπινο επίπεδο, αφηρωίζεται με τους άθλους και κατανικά το θάνατο. Τέλος, ο Ευριπίδης αναδεικνύει τη σοφία που ενυπάρχει στα υπαρξιακά ζητήματα στο πλαίσιο της οποίας σκιαγραφεί το πορτραίτο μιας ηρώιδας που εκφεύγει από τα ανθρώπινα μέτρα, αλλά ξεσπά, διαφορετικά η αυτοθυσία θα ήταν εγκεφαλική λειτουργία.

---

<sup>95</sup> ό.π. , Romilly, σ.σ. 156- 157

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### 4.1 Η σκιαγράφιση του χαρακτήρα της Μήδειας

Ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος ποιητής που παρουσίασε τον άνθρωπο έρμαιο των παθών του και συγχρόνως ο πρώτος τραγικός που ανέβασε τον έρωτα στο θέατρο. Η *Μήδεια* διδάσκεται το 431 π.Χ. και είναι το δράμα μιας εγκαταλελειμμένης γυναίκας, την οποία παρασύρει το πάθος της για εκδίκηση: μια εκδίκηση τερατώδη, καθώς, αφού πετύχει το θάνατο της νεαρής βασιλοπούλας που της πήρε τη θέση δίπλα στον Ιάσονα, η Μήδεια σφάζει στο τέλος τα παιδιά που έκανε μαζί του<sup>96</sup>. Ο Ευριπίδης, σχεδόν χωρίς να την κρίνει, καταδύεται στην ψυχή της, εκεί που γεννιέται το πάθος της, εκεί που συγκρούεται η λογική με το άλογο στοιχείο της ύπαρξης, και αποκωδικοποιεί αντιδράσεις σε οριακές καταστάσεις<sup>97</sup>.

Θα σκιαγραφήσουμε το χαρακτήρα της Μήδειας με βάση όλα όσα λέει και πράττει η ίδια, με βάση τα όσα λένε τα άλλα πρόσωπα του δράματος γι' αυτήν και θα αναδείξουμε τις αντιφάσεις που θα προκύψουν από τις δύο εκδοχές. Η Κόλχισσα που ακολούθησε τον Ιάσονα μέχρι την Κόρινθο στις ηρωικές του περιπέτειες, ομολογεί ότι της συνέβη ένα *άελπτον πράγμα* (στ. 225) ένα ανέλπιστο, απροσδόκητο γεγονός το οποίο την κατέστρεψε<sup>98</sup>. Ο Ιάσοντας την πρόδωσε για χάρη της κόρης του βασιλιά της Κορίνθου και τώρα *δυστυχισμένη δύστανος* (στ.96) θρηνεί για τις αθετημένες υποσχέσεις του επίορκου Ιάσονα. (στ.21,162,492,801,1392). Η καταπάτηση των όρκων είναι μεγάλο πλήγμα για την αξιοπρέπεια αυτής της βάρβαρης γυναίκας<sup>99</sup>. Εκείνη και Ιάσοντας δεσμεύτηκαν ανταλλάσσοντας όρκους και μάλιστα όρκους που «βεβαίωσε η δεξιά του» (στ.21), οι οποίοι αρμόζουν σε *ξένους* που είναι ίσοι μεταξύ τους<sup>100</sup>. Η Μήδεια αισθάνεται οργή για την αδυναμία του συντρόφου της να παραμείνει πιστός στον ηρωικό κώδικα αμοιβαιότητας και λειτουργώντας ως τραγικός ήρωας, αποφασίζει να προτάξει αυτό τον κώδικα και

<sup>96</sup> Romilly, 1997, Αρχαία ελληνική τραγωδία, , σ.147.

<sup>97</sup> Π.Ξιφάρá, στο Ε.Αδριανού, Π.Ξιφάρá, Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο δραματικός λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο, 2001, σ .88.

<sup>98</sup> Χρύσα Ε.Αλεξοπούλου, 2000, σ. 25

<sup>99</sup> D.L.Page, στο *Ευριπίδη Μήδεια*, Αρχαίο κείμενο, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Εισαγωγή D.L.Page, 2009, σ. 30

<sup>100</sup> D.J.Mastrorarde, σ. 24

ακολουθώντας τον να εκδικηθεί τον Ιάσονα<sup>101</sup>. Για να πάρει όμως την εκδίκησή της θα πρέπει να ξεπεράσει κάποια εμπόδια. Το πρώτο εμπόδιο είναι η δική της ψυχική διαταραχή και απελπισία<sup>102</sup>. Στην αρχή του δράματος, από το εσωτερικό του σπιτιού, ακούγεται ο θρήνος και οι κατάρες της. Με επιφωνήματα λύπης, αυτοχαρακτηρισμούς που εκφράζουν πόνο και έκδηλη διάθεση αυτοκαταστροφής «...πως αν ολοίμαν» (στ.97), η Μήδεια εκλιπαρεί τον οίκτο μας. Μετά εισέρχεται στη σκηνή, όχι συγκλονισμένη από θλίψη όπως θα περιμέναμε, αλλά συγκρατημένη· φαίνεται ότι έχει κατακτήσει τον αυτοέλεγχό της<sup>103</sup>. Ο λόγος της εμπεριέχει μία διεισδυτική κοινωνική ανάλυση, που συνοδεύεται και από το αίσθημα αλληλεγγύης προς όλες τις γυναίκες, «πάντων δ' όσ' έστ' έμψυχα και γνώμην έχει γυναίκες εσμεν αθλιώτατον φυτόν» (στ. 230-231) και μπορεί να θεωρηθεί ως το υπερχύλισμα πραγματικής σύγχυσης και μνησικακίας.

Η μετέπειτα εξέλιξη, όμως, του έργου ενθαρρύνει μια αρνητική ανάγνωση,<sup>104</sup> καθώς η αυτοπαρουσίασή της γίνεται με απατηλά επιχειρήματα. Δεν αρπάχτηκε και η ίδια σαν λάφυρο από την πατρική της γη; (στ. 256) Δεν έχε ούτε μητέρα ούτε αδελφό (στ.257). Όλα αυτά είναι περίεργοι ισχυρισμοί και δημιουργούν περιθώριο σκεπτικισμού στους θεατές που γνωρίζουν γιατί η Μήδεια σήμερα δεν έχει αδελφό και πατρίδα<sup>105</sup>. Ο Χορός όμως των Κορινθίων γυναικών την πιστεύει και την συμπονά. Η Μήδεια κερδίζει τη συμπάθεια των γυναικών, από τις οποίες αποσπά την υπόσχεση για εχεμύθεια, το *σιγάν* (στ.263), ως στήριγμα στην ελπίδα της να εκδικηθεί τον άνδρα της για την αδικία που διέπραξε εις βάρος της<sup>106</sup>.

Το δεύτερο εμπόδιο, που πρέπει να ξεπεράσει η Μήδεια, είναι η απόφαση του Κρέοντα να την εξορίσει. Πρέπει να πείσει τον Κρέοντα να αναβάλει την εξορία της για λίγες ώρες, όσες δηλαδή χρειάζεται για να πραγματοποιήσει το σχέδιό της<sup>107</sup>. Με υποκριτική συμπεριφορά δείχνει ότι αποδέχεται τις επιλογές του Κρέοντα καθώς υποστηρίζει ότι αυτός δεν διέπραξε αδικήματα σε βάρος της. Φαίνεται ότι η Μήδεια

---

<sup>101</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ. 25.

<sup>102</sup> στο ίδιο, σελ. 51.

<sup>103</sup> στο ίδιο, σελ. 26.

<sup>104</sup> Στο ίδιο, σ. 28.

<sup>105</sup> D.L.Page, ό.π., σελ.28.

<sup>106</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ. 26

<sup>107</sup> στο ίδιο, σ. 26

πιστεύει, πως μπορεί να μεταβάλει την εχθρική διάθεση του Κρέοντα με τη στρατηγική της που φροντίζει να την ενισχύσει με την άποψη ότι είναι θύμα της φήμης της (στ.293-305). Ακολουθεί η ιδιαίτερη προσεκτική ικεσία «μη, προς σε γονάτων της τε νεογάμου κόρης» (στ 324). Με την αναφορά στη θυγατέρα του πιέζει συναισθηματικά τον Κρέοντα και στο τέλος επιτυγχάνει το σκοπό της. Το τρίτο εμπόδιο που πρέπει να αντιμετωπίσει είναι ο κίνδυνος να συλληφθεί από τους εχθρούς της και να υποστεί την αντεκδίκηση και τον χλευασμό τους<sup>108</sup>. Η Μήδεια αρχίζει να αναζητάει τρόπους, για να πραγματοποιήσει την εκδίκησή της, αλλά και καταφύγιο σωτηρίας μετά την εκτέλεση του σχεδίου της «...τις με δέξεται πόλις;»(στ.386). Αυτό το εμπόδιο θα το ξεπεράσει με τη βοήθεια του Αιγέα. Αποφασίζει να τον χρησιμοποιήσει, όπως χρησιμοποιεί και όλους τους ανδρικούς χαρακτήρες και καταφεύγει στην ικεσία. Αρχίζει με λόγια που προκαλούν οίκτο «οίκτηρον οίκτηρόν με την δυσδαιμόνα» (στ.711) και του υπόσχεται ότι θα τον ευεργετήσει προσφέροντάς του γονιμότητα. Ο ανυποψίαστος Αιγέας πείθεται και της δίνει ως αντάλλαγμα την ασφάλεια της πόλης του<sup>109</sup>.

Μόλις ο Αιγέας εγκαταλείπει τη σκηνή η μάσκα της πληγωμένης αθωότητας της Μήδειας πέφτει και η φωνή της ηχεί δυνατά «θα ρημάξω συθέμελα το σπίτι του Ιάσονα.... τους γιούς που του γέννησα ποτέ πια ζωντανούς δεν θα δει»<sup>110</sup>(στ.794, 803). Πριν λίγο είχε εξυβρίσει με αδυσώπητη εχθρότητα τον Ιάσονα, τώρα πρέπει να τον παρακαλέσει να την συγχωρήσει και να την βοηθήσει<sup>111</sup>.

Στις δυο λογομαχίες ανάμεσα στη Μήδεια και τον άπιστο σύζυγο η ευγλωτία της είναι ανάλογη προς την ανάγκη της να πείσει. Στην πρώτη λογομαχία(στ.456-19) η ρητορική της δεινότητα αποτελεί έκφραση πάθους<sup>112</sup>. Αρχίζει με τη φραστική επίθεση «παγκάκιστε» και συνδυάζει τη σοφιστική ρητορική με εμπαιθείς ύβρεις. Δεν μπορεί να κρατήσει μυστικά τα συναισθήματά της και εκρύνεται. Στη συνέχεια, απόλυτα συγκροτημένη, αντιπαρατίθεται στην ωφελμιστική λογική του Ιάσονα και αρνείται αποφασιστικά το στήριγμα της ευτυχίας που φέρνει θλίψη και πόνο (στ.599-598). Στη δεύτερη λογομαχία η ρητορική της δεινότητα, τίθεται στην υπηρεσία του

<sup>108</sup>D.J.Mastrorade, ό.π., σ. 26

<sup>109</sup> Χρύσα Ε.Αλεξοπούλου, ό.π.,σ .104

<sup>110</sup> Ευριπίδου, *Μήδεια*, μτφρ. Γ.Γιατρομανωλάκης.

<sup>111</sup> D.L.Page, ό.π., σ. 29

<sup>112</sup> Jacqueline de Romilly, ό.π., σ. 152

σχεδίου που αυτό το πάθος της ενέπνευσε<sup>113</sup>. Υιοθετώντας τη συμπεριφορά του αδύναμου, παραλογισμένου θηλυκού, ομολογεί το θυμό της και ψέγει τον εαυτό της για την οργή που αισθάνεται. Επίσης, αναφέρεται στη σύνεση και την προνοητικότητα του Ιάσονα και αποδοκιμάζει την ανοησία της και ισχυρίζεται ότι τώρα έχει μετανιώσει. Ο Ιάσωνας πέφτει στην παγίδα της και η Μήδεια ξεπερνά ένα ακόμα εμπόδιο: τον τρόπο μεταφοράς των δηλητηριασμένων δώρων<sup>114</sup>. Γνωρίζει καλά ότι τα δώρα πείθουν ακόμα και τους θεούς «*πείθειν δώρα και θεούς*» (στ.964) .

Η αμφιταλάντευση ανάμεσα στην επιθυμία της για εκδίκηση και στα μητρικά της αισθήματα αποτελεί ένα ακόμα εμπόδιο για την ολοκλήρωση του σχεδίου της. Η πιθανότητα να σωθούν τα παιδιά αποκλείεται στον περίφημο μονόλογο που απαγγέλλει στο πέμπτο επεισόδιο. Αυτή τη φορά χρησιμοποιεί την ρητορική της δεινότητα για να πείσει τον εαυτό της<sup>115</sup>. Η εσωτερική της σύγκρουση είναι κάτι περισσότερο από μια ευθεία αντιπαράθεση της λογικής με το συναίσθημα. Από τη μια μεριά, η μητρική αγάπη και ο οίκτος. Από την άλλη, η ηρωική της υπόσταση και η τιμή της, η ερωτική απόρριψη, η οργή για την παραβίαση των όρκων, η επιθυμία να κάνει τους εχθρούς να υποφέρουν συγκρούονται στο πεδίο της μάχης αυτής της ψυχής<sup>116</sup>. Γνωρίζει ότι έχει να κάνει με μια δύναμη πέρα από τη λογική. «*Αντιλαμβάνομαι ποιο κακό έργο μέλλω να πράξω*» λέει πριν σκοτώσει τα παιδιά της, «*όμως τη λογική μου νικά ο θυμός μου. Αυτός είναι η αιτία η ύψιστη των δεινών του ανθρώπου*» ( στ.1078-1080)<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> Στο ίδιο, σελ. 152.

<sup>114</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σελ.26.

<sup>115</sup> Στο ίδιο, σελ.39.

<sup>116</sup> Στο ίδιο, σελ.44.

<sup>117</sup> Ευριπίδου, *Μήδεια*, μτφρ. Γ.Γιατρομανωλάκης.



Στην τελευταία αντιπαράθεσή της με τον Ιάσονα, εκτός από τα σημεία που δείχνουν πόσο υποφέρει η Μήδεια για το θάνατο των παιδιών της (στ.1246-50, 1361-2,1397) η κυρίαρχη θεατρική αίσθηση που δημιουργείται τείνει να αναδείξει τη Μήδεια ως ανώτερη και άτρωτη, κάτι που, αν εξεταστεί από ηθική σκοπιά, μπορεί να θεωρηθεί ως τραγική απώλεια του ανθρωπισμού<sup>118</sup>. Η Μήδεια σκοτώνοντας τα παιδιά της, τη φυσική της προέκταση, αυτοκτονεί και επιστρέφει στην περιοχή του μύθου.<sup>119</sup> Κατάγεται από τον Ήλιο και επιστρέφει σε αυτόν. Έχει τελειώσει την ενανθρώπησή της και αφήνει πίσω της τον Ιάσονα ανέκκλητα ένοχο<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ. 30.

<sup>119</sup> Κ.Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, 1990, σ. 106 & Π.Ξιφαράς, ό.π., σ. 89

<sup>120</sup> Κ.Γεωργουσόπουλος, ό.π., σ. 106

## 4.2 Η συμβολή των προσώπων του δράματος στην ανάδειξη του χαρακτήρα της Μήδειας

Τα πρόσωπα του δράματος είναι η Τροφός, ο Παιδαγωγός, ο Κρέοντας, ο Αιγέας, ο Ιάσοντας, ο Χορός των Κορινθίων γυναικών και ο Άγγελος. Μέσα από τα λόγια τους μπορούμε να προσεγγίσουμε τις ποικίλες πτυχές του χαρακτήρα της Μήδειας. Το πρόσωπο που απαγγέλει τον Πρόλογο είναι ένας δευτερεύων χαρακτήρας, η Τροφός, η οποία αρχίζει το λόγο της με την διαπίστωση ότι τα ηρωικά κατορθώματα προκάλεσαν δεινά και εύχεται να μην είχαν συμβεί. Τα λόγια της δημιουργούν αμέσως μια βαριά ατμόσφαιρα λύπης<sup>121</sup>. Στη συνέχεια, η υπηρέτρια υπαινίσσεται τη διάβαση των συνόρων (Συμπληγάδες Πέτρες- στ.3) που χωρίζουν τον κόσμο της Μήδειας από τον κόσμο της Ελλάδας, κάνοντας έτσι μια έμμεση αναφορά στη βαρβαρική καταγωγή της Μήδειας<sup>122</sup>. Από την Τροφός πληροφορούμαστε τις αντιδράσεις της Μήδειας στη συμπεριφορά του Ιάσωνα. Η κυρά της αρνείται την τροφή «*κείται άσιτος...*»(στ.24) εκδηλώνει ψυχοπαθολογικά φαινόμενα «*...σωμ' υφεισ' αληγδόσι*» (στ.24) με έκδηλη την τάση αυτοκαταστροφής «*τον πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον*» (στ.25). Ο παθητικός τρόπος αντίδρασης της Μήδειας είναι τυπικά γυναικείος. Η Τροφός όμως, «*απόκτημα παμπάλαιο της δέσποινας*»<sup>123</sup> (στ.49), γνωρίζει ότι η Μήδεια είναι μια γυναίκα με ισχυρή θέληση «*δεινή γαρ*» και ότι κανένας δεν θα έχει μια εύκολη νίκη εκτός από την κυρά της (στ.44). Είναι μια γυναίκα με ανεξέλεγκτα συναισθήματα «*άγριον ήθος στυγεράν τε φύσιν φρενός αυθάδους*» (στ.103-104) και μεγάλη οργή «*μείζονι θυμώ*» (στ.108), η οποία «*δεν θα παύσει προτού να κατακεραυνώσει κάποιον*»<sup>124</sup> (στ.94-95). Η Τροφός ανησυχεί για την αλλοφροσύνη της Μήδειας και φοβάται μήπως στην κατάστασή της βλάψει και άλλους ανθρώπους και ιδιαίτερα τα παιδιά της (στ. 36, 92-93, 101-102, 118).

Ο Παιδαγωγός είναι ένας πομπώδης γέρος κυνικός, υπερόπτης και αποφθεγματικός<sup>125</sup>. Χωρίς να επιδεικνύει σεβασμό για την κυρά του την θεωρεί

---

<sup>121</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ .220

<sup>122</sup> στο ίδιο, σ. 46

<sup>123</sup> Ευριπίδου, *Μήδεια*, μτφρ. Γ.Γιατρομανωλάκης

<sup>124</sup> Ευριπίδου, *Μήδεια*, μτφρ. Γ.Γιατρομανωλάκης

<sup>125</sup> D.L.Page, ό.π., σ. 23

ανόητη «*ω μώρος, ει χρη δεσπότης ειπείν τόδε*» (στ.61) γιατί εξακολουθεί να θρηνεί την προδοσία του Ιάσονα, καθώς υποστηρίζει ότι ο καθένας πρέπει να αγαπάει τον εαυτό του περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο (στ.85-86). Ο Χορός αποτελείται από Κορίνθιες γυναίκες, οι οποίες βρίσκονται δίπλα στη Μήδεια λόγω του φύλου και των κοινών εμπειριών. Κατά την είσοδό του στην ορχήστρα αναφέρεται για πρώτη φορά στη Μήδεια, με την περίφραση «*δυστυχισμένη γυναίκα από την Κολχίδα* » (στ 133) και επαναλαμβάνει συχνά τον αποχωρισμό από την πατρίδα της (στ.432,442) κάνοντας, όπως και η Τροφός, μια έμμεση αναφορά στη βαρβαρική καταγωγή της Μήδειας<sup>126</sup>. Ο Χορός ακολούθησε τη Μήδεια, έμεινε κοντά της και εκδήλωσε τη συμπάραστασή του αποδεχόμενος τις απόψεις της. Έμεινε στενά προσκολλημένος στο τραγικό θέμα, στην απόφασή της δηλαδή να εκδικηθεί<sup>127</sup>. Τη στιγμή της δολοφονίας των παιδιών ο Χορός τονίζει το στοιχείο της διανοητικής διαταραχής και ταυτίζει τη Μήδεια με τις Ερινύες (στ.1260) ενώ την συγκρίνει τη με την Ινώ, την οποία τρέλαναν οι Θεοί<sup>128</sup>.

Στο πρώτο επεισόδιο ο Κρέοντας μπαίνει αιφνιδιαστικά στη σκηνή και με απειλητικό τόνο ανακοινώνει στη Μήδεια την απόφασή του για την εξορία. Γνωρίζει τις διανοητικές ικανότητες της Μήδειας,<sup>129</sup> και δηλώνει απερίφραστα ότι φοβάται, καθώς «*των κακών*» (στ. 285) την τέχνη γνωρίζει καλά. Ο όρος *κακών* αποτελεί έναν σαφή υπαινιγμό στις μαγικές δυνάμεις της Μήδειας, τις οποίες ο Ευριπίδης προσπαθεί να υποβαθμίσει. Ο βασιλιάς υποψιάζεται ότι η πανούργα Μήδεια πίσω από τη σιωπή της κρύβει κακές προθέσεις<sup>130</sup>.

Στο τρίτο επεισόδιο εμφανίζεται ο Αιγέας, ο βασιλιάς της Αθήνας, κουβαλώντας τα βάσανά του. Ο χαιρετισμός που απευθύνει στη Μήδεια υποδηλώνει ότι ο Αιγέας γνώριζε ήδη τη Μήδεια και τη θεωρεί *φίλη* του(στ.664). Την αντιμετωπίζει με σεβασμό για την ιδιαίτερη θέση ανωτερότητας που κατέχει<sup>131</sup> και γιατί έχει ανταποκριθεί με επιτυχία σε ένα ζωτικό οικογενειακό ρόλο, γεννώντας

---

<sup>126</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ. 46

<sup>127</sup> Χρύσα Ε.Αλεξοπούλου, ό.π., σ. 123

<sup>128</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ.σ. 37-38

<sup>129</sup> στο ίδιο, σ. 38

<sup>130</sup> στο ίδιο, σ. 291

<sup>131</sup> στο ίδιο, σ. 25

αρσενικούς απογόνους<sup>132</sup>. Αναγνωρίζει τη σοφία της, με τη θετική σημασία της λέξης, και ανταλλάσσουν μεταξύ τους όρκους όπως θα έκανε με κάποιον ισάξιά του, δημιουργώντας δεσμούς *φιλοξενίας*.<sup>133</sup>

Το δεύτερο επεισόδιο (446-626) καλύπτει ο μεγάλος *αγώνας λόγων* ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια, όπου ο Ευριπίδης αποκαλύπτει τον αίτιο των δεινών της ηρωίδας, τον Ιάσονα<sup>134</sup>. Κέντρο των λόγων του είναι η λογική και το συμφέρον, που αντιπαρατίθενται στην οργή και την ανοησία της Μήδειας. Ο Ιάσωνας αρχίζει τη ρήση του με μια λογική κρίση, σύμφωνα με την οποία η *τραχεία οργή* είναι *αμήχανον κακόν* (στ.447), υπονοώντας προφανώς τη συμπεριφορά της Μήδειας και τις επιπτώσεις που αυτή έχει στο βασιλικό περιβάλλον<sup>135</sup>. Υποστηρίζει ότι η εξορία της είναι αποτέλεσμα των *ματαιών λόγων* της (στ.450) και της δικής της *μωρίας* (στ.457), την ψέγει για την ευγλωττία της και την χαρακτηρίζει φλύαρη.(στ.526) Αναγνωρίζει ότι διαθέτει οξύνοια (στ.529), αλλά υποβαθμίζει το ρόλο της στη σωτηρία του, καθώς θεωρεί ότι το κίνητρο της ευεργεσίας της Μήδειας προς αυτόν υπαγορεύθηκε από την Αφροδίτη (στ.527-528). Στη συνέχεια, στους στίχους 536-540, εκθέτει τα πλεονεκτήματα τα οποία της πρόσφερε φέρνοντάς την να ζήσει σε μια πολιτισμένη χώρα και την θεωρεί αγνώμονα, που δεν μπορεί να αντιληφθεί τη σημασία του να αναγνωρίζεται ως *σοφή* και τη μεγάλη *δόξα* που απέκτησε.

Η κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Ιάσωνας μετά την παιδοκτονία, μπορεί να δώσει τα απαραίτητα τεκμήρια αξιολόγησης των αποτελεσμάτων του αβυσσαλέου πάθους της Μήδειας. Η απώλεια των παιδιών είναι ιδιαίτερα οδυνηρή γι'αυτόν<sup>136</sup>. Ο σώφρων και υπολογιστής Ιάσωνας<sup>137</sup> όταν πήρε τη Μήδεια από τη βάρβαρη χώρα της (στ.1330) γνώριζε την άγρια και δολοφονική της φύση (στ.1329-1338). Ξεγέλαστηκε όμως, αφού δεν υπολόγισε ότι ήταν ικανή για ακόμα πιο φρικτά εγκλήματα(στ.1328). Ούτε μπορούσε να προβλέψει ότι αυτή η «μισητή γυναίκα» (1323), το «αισχρό πλάσμα», η «λέαινα», η «Σκύλλα η Τυρρηνική», η «βάρβαρη

---

<sup>132</sup> στο ίδιο, σ. 24

<sup>133</sup> στο ίδιο, σ. 291

<sup>134</sup> Αλεξοπούλου, ό.π.,σ. 33

<sup>135</sup> Αλεξοπούλου, ό.π., σ. 34

<sup>136</sup> στο ίδιο, σ. 123

<sup>137</sup> στο ίδιο, σελ.125

παιδοκτόνος», θα του στερούσε ακόμα και το δικαίωμα του ύστατου χαιρετισμού των παιδιών του (στ.1399-1404).

Το έκτο επεισόδιο καλύπτεται σχεδόν αποκλειστικά από τη ρήση του αγγελιαφόρου, ο οποίος διηγείται με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες όσα συνέβησαν στο παλάτι του Κρέοντα. Στο γενικό συμπέρασμά του, ασκεί κριτική στους θνητούς, που παρουσιάζονται ως σοφοί και σε αυτούς που ξεχωρίζουν για τη ρητορική τους δεινότητα (στ.1225-1227). Το σχόλιο αναφέρεται τόσο στη Μήδεια, όσο και στον Ιάσονα.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ .32

### 4.3 Οι αντιφάσεις στο χαρακτήρα της Μήδειας

Λόγω της πολυφωνίας των δραματικών χαρακτήρων στην αρχαία ελληνική τραγωδία και της αντίληψης του Ευριπίδη για τη φύση των ανθρωπίνων πράξεων,<sup>139</sup> η ακραία συμπεριφορά της Μήδειας γίνεται αντικείμενο συζητήσεων που προκαλούν αμφισημίες για τη φύση του χαρακτήρα της, καθώς οι ίδιοι οι αντίπαλοι και οι παρατηρητές προσφέρουν διαφορετικές οπτικές γωνίες<sup>140</sup>. Οι αμφισημίες αυτές αφορούν στη γυναικεία φύση, την ερωτική ζήλια και τη βαρβαρική καταγωγή της Μήδειας.

Είναι προφανές ότι η Μήδεια για να πραγματοποιήσει το σχέδιό της, προτίμησε τα μέσα δράσης που προσιδιάζουν στη γυναικεία της φύση, όπως τα «φάρμακα», την ικεσία, την υποκρισία, το δόλο, την πονηριά και την κρυψίνοια, ενώ εκμεταλλεύεται ανυποψίαστους ανθρώπους, χρησιμοποιώντας την ικανότητάς της να πείθει<sup>141</sup>. Παράλληλα, περιγράφει τη δυσκολία της γυναικείας προσφοράς, της τεκνογονίας<sup>142</sup> (στ.250) και αναφέρεται στη μοίρα της γυναίκας, όπως αυτή προσδιορίζεται μέσα από ένα πλέγμα υποχρεώσεων (στ.248-251,263-266). Η Μήδεια όμως είναι μια γυναίκα διαφορετική, όπως δηλώνει και η ίδια «ή πολλά πολλοίς είμι διάφορος βροτών» (στ.579). Παρουσιάζει την τρομακτική εικόνα μιας γυναίκας που ασχολείται με ανδρικές δραστηριότητες και χρησιμοποιεί όρους και έννοιες που προέρχονται τυπικά από τους ανδρικούς τομείς δράσης (το στρατό: στ.248-250 *ακίνδυνον, μάρανται δόρυ* και τον αθλητισμό : στ.235 *αγών μέγιστος*)<sup>143</sup>. Η θηλυκή της δύναμη αναδύεται από το μυθικό παρελθόν, τότε που η γυναίκα δεν ήταν το άβουλο και αδύναμο πλάσμα της κλασικής Αθήνας<sup>144</sup>.

Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο συνδέεται στενά με τη γυναικεία της φύση είναι το μοτίβο της ερωτικής ζηλοτυπίας<sup>145</sup>. Σε πολλά σημεία του έργου, ο Ιάσοντας αποδίδει τη συμπεριφορά της Μήδειας στην ερωτική ζήλια (στ. 555,568,1338,1367)

---

<sup>139</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ .34

<sup>140</sup> στο ίδιο σ. 24

<sup>141</sup> στο ίδιο, σ.51

<sup>142</sup> Αλεξοπούλου, ό.π.,σ .71

<sup>143</sup> D.J.Mastrorarde, ό.π., σ. 51

<sup>144</sup> στο ίδιο, σ. 49

<sup>145</sup> στο ίδιο, σ. 50

αξιοποιώντας το στερεότυπο της ιδιότητας των γυναικών να υποτάσσονται στα ερωτικά τους ένστικτα<sup>146</sup>. Επίσης, ο Χορός αναφέρεται πολλές φορές στο γεγονός ότι ο Ιάσοντας πρόδωσε τη συζυγική κλίνη (στ.155-9,206,436-8,443-5) και ερμηνεύει τα έντονα συναισθήματα της Μήδειας ως αποτέλεσμα της απόλυτης, ακραίας αγάπης της για τον Ιάσωνα (στ.155-9, 627-44). Τελικά συνδέει το φόνο των παιδιών με την προδοσία της συζυγικής κλίνης (στ.998-1001, 1290-2)<sup>147</sup>. Αυτές οι απόψεις ενισχύονται και από τα λεγόμενα της ίδιας της Μήδειας όταν στο τέλος του λόγου που απευθύνει στο Χορό, αποκαλύπτει ότι η προδομένη από το σύζυγο γυναίκα αποβαίνει «φρήν μαιφονωτέρα» (στ.266)<sup>148</sup>.

Η Μήδεια όμως έχει κάνει ήδη γενναίες και εγκληματικές πράξεις, πριν την προσβάλει ο Ιάσοντας. Η φονική της παραφορά δεν υπαγορεύεται μόνο από την ερωτική ζήλεια, αλλά και από το γεγονός ότι νιώθει μειωμένη, έκπτωτη, ταπεινωμένη, γι' αυτό δεν της αρκεί να σκοτώσει εκείνους που μισεί<sup>149</sup>. Έχει πλήρη γνώση της κατάστασης και ενεργεί με αποφασιστικότητα. Δεν είναι εκτός ορίων με θολωμένο τον νου ή τη συνείδηση.<sup>150</sup> Είναι μια γυναίκα «βουλεύουσα και τεχνωμένη» (στ.402), όπως μαρτυράει και το όνομά της που ετυμολογικά υποδηλώνει το συνδυασμό εξυπνάδας και πονηριάς<sup>151</sup>.

Μολονότι τα αισθήματά της είναι φυσικά για τις γυναίκες κάθε εποχής, ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται, επηρεάζονται συνεχώς από την ξενική της καταγωγή<sup>152</sup>. Η ασυγκράτητη υπερβολή στο θρήνο, η δουλοπρέπεια προς την εξουσία,<sup>153</sup> τα παθιασμένα συναισθήματα και η βιαιότητά της οδήγησαν στην εκτίμηση ότι η αιτία της ακραίας συμπεριφοράς της προσγράφεται στη διαφορετικότητά της ως ξένης, από την Κολχίδα και μάγισσας<sup>154</sup>. Και φυσικά μόνο μια βάρβαρη θα μπορούσε να σκοτώσει τα παιδιά της<sup>155</sup>. Όταν ο Ιάσοντας στο τέλος του έργου επιμένει ότι καμιά

---

<sup>146</sup> Mastronarde, ό.π., σ.24

<sup>147</sup> D.J.Mastronarde,ό.π., σελ.35

<sup>148</sup> Αλεξοπούλου, ό.π.,σ33

<sup>149</sup> στο ίδιο, σ .116

<sup>150</sup> στο ίδιο, σ. 128

<sup>151</sup> Mastronarde, ό.π., σ. 32

<sup>152</sup> Page, ό.π., .29

<sup>153</sup> Στο ίδιο, σ. 30

<sup>154</sup> Mastronarde, ό.π., σ. 34

<sup>155</sup> Page, ό.π., σ. 31

Ελληνίδα δεν θα συμπεριφερόταν όπως συμπεριφέρθηκε η Μήδεια (στ. 1339-1343), είναι μια κατηγορία που δεν ευσταθεί διότι η Πρόκνη, η Αλθαία και οι γυναίκες της Λήμνου ήταν Ελληνίδες, οι οποίες σκότωσαν τα παιδιά τους. Εκτός αυτού η Μήδεια παρουσιάζεται να λατρεύει τους ίδιους θεούς με τους Έλληνες<sup>156</sup> και το μόνο εξωτικό θρησκευτικό στοιχείο είναι η σχέση της Μήδειας με την Εκάτη, μια θεότητα που συνδέει τη Μήδεια με το εσωτερικό του οίκου της.<sup>157</sup>

Δεδομένου ότι έχει βεβαρημένο παρελθόν, είναι βάρβαρη και μάγισσα, είναι εύλογο να προβάλλονται ενστάσεις, όταν η Μήδεια προβάλλει με σταθερότητα, ορισμένες αξίες όπως, ο σεβασμός στο δίκαιο (στ. 219), η τιμή, η ανταπόδοση στην ευεργεσία (στ.1353) και η υπεράσπιση του λέχους (στ.1354,1367), οι οποίες στοιχειοθετούν τον προσωπικό της κώδικα<sup>158</sup>. Σε αυτές τις ενστάσεις απαντά ο ίδιος ο ποιητής, ο οποίος δεδομένου ότι έχει περιγράψει μια βάρβαρη γυναίκα και όχι μια Ελληνίδα,<sup>159</sup> επεμβαίνει και διαφοροποιεί εκείνες τις πλευρές που εξυπηρετούν τη δραματική σκοπιμότητα<sup>160</sup>. Το αθηναϊκό κοινό δεν ένοιωσε δυσπιστία για τον φόνο ούτε έκρινε υπερβολικό το μαγικό άρμα. *Παμφάρμακος* ζείνα ήταν η περιγραφή του Πίνδαρου για τη Μήδεια (*Πυθιονικός*. IV.232). Ως εκ τούτου, ως ξένη μπορούσε να σκοτώσει τα παιδιά της και ως μάγισσα, μπορούσε να διαφύγει με μαγικό άρμα<sup>161</sup>.

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζοντας τη Μήδεια αναφέρει ότι είναι μια γυναίκα σαν τον σεισμό, σαν το ηφαίστειο και την επανάσταση, ωμή, άτεγκτη, ενστικτώδης, βίαιη, αυτοφυής και αναρχούμενη, τρεφόμενη από τον εαυτό της, μια γυναίκα που εισβάλλει στον κόσμο μας και διαταράσσει το σύστημά μας.<sup>162</sup> Αυτή είναι η Μήδεια, το αιώνιο σύμβολο της εγκαταλελειμμένης γυναίκας που ζητάει να πάρει εκδίκηση φθάνοντας μέχρι και την παιδοκτονία. Η Μήδεια προδόθηκε από τον Ιάσωνα, τον οποίον ευεργέτησε στο παρελθόν και ανέλαβε τη συγκεκριμένη δράση της εκδίκησης. Η ηρωίδα συνειδητοποίησε αρχικά τη δεινή θέση, στην οποία είχε περιέλθει, αντιλήφθηκε την αδυναμία της, κατανοώντας συγχρόνως ότι η θέση

---

<sup>156</sup> Mastronarde, ό.π., σ .46

<sup>157</sup> Mastronarde, ό.π. ,σ .47

<sup>158</sup> Αλεξοπούλου, ό.π.,σ. 75

<sup>159</sup> Page, ό.π., σ. 29

<sup>160</sup> Αλεξοπούλου, ό.π.,σελ.68

<sup>161</sup> Page, ό.π., σ σ. .31-32

<sup>162</sup> Κ.Γεωργουσόπουλος, σ.106



της επιβαρύνεται και από το φύλο της, που δεν της επέτρεπε άμεση και δυναμική παρέμβαση. Ο τρόπος που αρχικά αντέδρασε, έγινε με γυναικεία μέσα. Αλλά, χωρίς τη συμβολή των ανδρών, ο στόχος της θα έμενε απραγματοποίητος. Όταν αποφασίζει να δράσει χρησιμοποιεί και πάλι τυπικά γυναικεία μέσα.. Η δράση της βάρβαρης γυναίκας προσδιορίστηκε όχι μόνο από την έκρηξη πάθους, αλλά και από την προσπάθειά της να υπερασπιστεί τον κώδικα αξιών της, υιοθετώντας ανδρικές αξίες. Χωρίς να παραβλέπουμε την ανόσια πράξη της παιδοκτονίας, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι κατόρθωσε να αναλάβει τον έλεγχο των καταστάσεων και να κυριαρχήσει στη δραματική πλοκή με αποφασιστικότητα και αυτονομία.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### 5. 1 Οι γυναίκες στο θέατρο του Ευριπίδη

Δεσπόζουσες στις τραγωδίες του Ευριπίδη οι γυναίκες. Μήδεια, Εκάβη, Πολυξένη, Άλκηστη, Ιφιγένεια, Φαίδρα, Ελένη, Ηλέκτρα, Ανδρομάχη. Γυναίκες με πάθος που παρασύρει τα πάντα στο διάβα τους, γυναίκες που επιβάλλονται με τη σεμνότητα και τον ηρωισμό τους, γυναίκες περήφανες, γυναίκες που χρησιμοποιούν την πονηριά ή τα δάκρυά τους για να επιτύχουν αυτό που θέλουν, γυναίκες ασταθείς. Λίγη σημασία έχει αν συμφωνούμε ή όχι με τον τρόπο που τις παρουσίασε στα δράματά του. Γεγονός είναι ότι με τον Ευριπίδη η γυναίκα βγήκε από τον γυναικωνίτη, απεκδύθηκε τη σιωπή στην οποία ήταν καταδικασμένη και εμφανίστηκε θυελλώδης στη «λέσχη ανδρών»<sup>163</sup>. «Κυράδες μου, φιλοδοξία καμιά δεν μ' έσπρωξε ν' ανέβω 'δω στο βήμα να μιλήσω, μα τις δυό θεές. Όμως βαρετά το φέρνω η δύστυχη, από καιρό τώρα, που βλέπω να μας σέρνει στη λάσπη ο Ευριπίδης, ο γιός της χορταρούς, και ν'αραδιάζει για μας πολλές και κάθε είδους βρισιές. Πόσα, μαθές, δεν σώριασε εις βάρος μας; Και που δεν μας διέσυρε, σαν του 'τυχαν θεατές και τραγωδοί και χοροί, ονομάζοντάς μας μοιχαλίδες, λυσσασμένες για άντρες, μπεκρούδες, προδότρες, γλωσσοκοπάνες, χωρίς καμιά αρετή, και για τους άντρες μεγάλη συμφορά;» (Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες*)<sup>164</sup>. Η καυστική κριτική εναντίον του Ευριπίδη ξεκίνησε από τους συγχρόνους του από τους οποίους κατηγορήθηκε ως εχθρός των γυναικών<sup>165</sup>. Αγνοεί την αντίληψη που θέλει ούτε έπαινοι ούτε ψόγοι να ακούγονται για μια γυναίκα<sup>166</sup>. Μιλά για τη γυναίκα στο δημόσιο χώρο του θεάτρου και μιλά

---

<sup>163</sup> Mossé, 1991, σ. 98

<sup>164</sup> Αριστοφάνης, 1975, στ. 383 – 394, υποσ. 1, σ. 44 . Η περιφρονητική προσαγόρευση για την Κλειτώ, τη μητέρα του Ευριπίδη, (χορταρού) ήταν συνηθισμένη στους κωμικούς ποιητές. Ήταν η εποχή όπου το να είναι κανείς αγρότης δεν αποτελούσε ιδιαίτερο τίτλος τιμής. Σίγουρα οι Αθηναίοι δεν της συγχωρούσαν το γεγονός ότι έβγαινε και σαν πωλήτρια των προϊόντων της στην αγορά πράγμα απαράδεκτο για την αθηναία γυναίκα εκείνων των χρόνων (Στο ίδιο, 44).

<sup>165</sup> «Το επικριτικό και ριζοσπαστικό πολλές φορές πνεύμα του [Ευριπίδη] επισύρει τη γλευή των συντηρητικών και των κωμωδιογράφων». (Ξιφαρά, 2001, 85). Ο Ευριπίδης γίνεται στόχος του Αριστοφάνη όχι μόνο στις Θεσμοφοριάζουσες αλλά και στους Βατράχους.

<sup>166</sup> « 'Η σιωπή δίνει ομορφιά και χάρη στη γυναίκα' έγραψε ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά*, 1259 b, 9). Ανάλογη ήταν και η θέση του Θουκυδίδη που την εκφράζει μέσω του στόματος του Περικλή στον Επιτάφιο: 'Μεγάλη είναι η τιμή της γυναίκας για την οποία γίνεται όσο το δυνατόν λιγότερος λόγος για τα προτερήματά ή τα ελαττώματά της μεταξύ των ανδρών' (*Ιστορία*, II, 45)». (Μήλιος, 2000, σ. 68)

πολύ. Αυτό και μόνο αποτελεί *ύβριν* για την ανδροκρατούμενη αθηναϊκή κοινωνία<sup>167</sup>. Οι σύγχρονοι μελετητές απομονώνουν, κατά το δοκούν, πλήθος χωρίων για να στηρίξουν τις θέσεις τους (φιλογύνης/μισογύνης)<sup>168</sup>. Θεωρούμε αδόκιμη (και άδικη) την απόδοση ενός γενικού χαρακτηρισμού στην πολυσχιδή προσωπικότητα του ποιητή και συνακόλουθα στον τρόπο που διαχειριζόταν τα θέματά του<sup>169</sup>. Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε, χάριν ευκολίας, τις γυναίκες των δραμάτων του Ευριπίδη σε δύο μεγάλες κατηγορίες: σε «θετικές» και «αρνητικές» ηρωίδες. Όμως καμία δεν είναι ξεκάθαρα το ένα ή το άλλο. Γιατί οι ευριπίδειοι ήρωες, χωρίς να είναι εξατομικευμένοι με τη σύγχρονη έννοια, δεν αποτελούν υπεράνθρωπα σύμβολα όπως συνέβαινε στους προγενέστερους τραγικούς ποιητές.

---

<sup>167</sup> Είναι, πράγματι, δύσκολο να κατανοήσουμε τον κατηγορηματικό διαχωρισμό (ένα διαχωρισμό στον οποίο στηριζόταν όλη η αρχαία πολιτική σκέψη) ανάμεσα στον δημόσιο και ιδιωτικό χώρο, ανάμεσα στη σφαίρα της πόλεως και στη σφαίρα του οίκου όπου η γυναίκα κυριαρχεί εξασφαλίζοντας και διαφυλάσσοντας τη συνέχεια της πολιτείας. Οτιδήποτε φαίνεται να απειλεί την ανατροπή αυτής της «φυσικής τάξης» προκαλεί την αντίδραση των ανδρών. Με αυτή την έννοια οι γυναίκες, όπως εμφανίζονται στο θέατρο του Ευριπίδη, καθίστανται ανυπόληπτες και συνακόλουθα ο δημιουργός τους θεωρείται μισογύνης. «Αυτό που πρέπει να μένει στην αφάνεια, όταν αποκαλυφθεί φαντάζει ιδιαίτερα απρεπές». (Redfield, 1996, 252).

<sup>168</sup> Σταχυολογώντας κάποιες απόψεις, ενδεικτικά, αναφέρουμε: «Ο Ευριπίδης δεν είναι μισογύνης» (Lesky, 52001, 564), «...Δεν είδαν στο έργο του ρεαλισμό, ρεαλιστική εξεικόνιση. Είδαν μισογυνισμό» (Παπαχαρίσης, 1975, 16), «Βγάλαν κιόλας το συμπέρασμα πως ο μεγάλος ποιητής ήταν μισογύνης... Δεν του ταιριάζει όμως καθόλου» (Κορδάτος, [χ.χ.], 30), «Πόσο τάχα να βαραίνει ο υποτιθέμενος 'φεμινισμός' του Ευριπίδη όταν βάζει τον Ιάσονα να πει: απ' αλλού κάπου ν' αποχτούμε θάπρεπε παιδιά και τον 'θετικό' ήρωα όπως είναι ο Ιππόλυτος: ω Δία τα δα το ακάθαρτο κακό του ανθρώπου τις γυναίκες...ο υποτιθέμενος 'φεμινισμός' του Ευριπίδη βγαίνει αρκετά κακοποιημένος» (Mosse, 1991, 125, 126).

<sup>169</sup> Ποιητής και φιλόσοφος, ο Ευριπίδης, ζει την ακμή και την παρακμή της Αθήνας, συναναστρέφεται τις κορυφαίες προσωπικότητες της εποχής του, αφομοιώνει τη σοφιστική αλλά και την κριτική, αμφισβητεί την παραδοσιακή θρησκεία αλλά και αναζητεί την ουσία του θείου. Δεν διστάζει δε να διερευνήσει και να αναπτύξει αντίρροπες δυνάμεις (όχι πάντα με επιτυχία) στο έργο του. (Ξιφαρά, 85, Lesky, 563). Είναι πραγματικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Ευριπίδης αναπτύσσει εντελώς αντίθετες θέσεις στα έργα του χωρίς να αφήνει να διαφαίνεται πότε εκφράζεται ο ίδιος διαμέσου των ηρώων του και πότε μεταφέρει γενικούς δογματικούς χαρακτηρισμούς. Το βέβαιο είναι ότι οι άνθρωποι, παραμερίζοντας τους θεούς, αποκτούν κεντρική θέση στα δράματά του και οι ζωές τους απομακρύνονται από τους ρόλους/σύμβολα για να προσεγγίσουν την καθημερινότητα κοινών ανδρών και γυναικών. (Lesky, 514).

Οι ηρωίδες αντιδρούν, ανάλογα με τα εξωτερικά ερεθίσματα, με μίσος, αγάπη, πόνο, χαρά, προδοσία, απιστία, δόλο, πονηριά<sup>170</sup>. Γι' αυτό και έχουν κατηγορηθεί για αστάθεια<sup>171</sup>. Η Μήδεια (*Μήδεια*), η Εκάβη (*Εκάβη*), η Κρέουσα (*Ιων*), η Φαίδρα (*Ιππόλυτος*) παρουσιάζουν μεταστροφές στις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Μα πάνω απ' όλες η Ιφιγένεια (Ιφιγένεια εν Αυλίδι), την οποία ο Αριστοτέλης κριτικάρει για «ανώμαλον ήθος» (*Ποιητική*, 15. 145a)<sup>172</sup> μη μπορώντας να ενώσει σε μία μορφή την τρυφερή παρθένα που τρομοκρατείται μπροστά στον θάνατο και ικετεύει με τα πιο συγκινητικά λόγια για τη ζωή της με την αποφασισμένη γυναίκα που ηρωικά προσφέρεται να αυτοθυσιαστεί<sup>173</sup>. Η αυτοθυσία εδώ ανάγεται σε κεντρικό θέμα. Αυτοθυσία για την πατρίδα. Ή μήπως όχι; «πατριωτικό έργο» ή «ειρωνικότατο σχόλιο» της εξουσίας; Σύμφωνα με το Γεωργουσόπουλο: «Η Ιφιγένεια με την αυτοχειριαστική αυτοθυσία της λειτουργεί ως καταλύτης που αποκαλύπτει πίσω από τα μεγαλεία και τα παχιά λόγια τη μικρότητα των ηγετών και την πενία των επιχειρημάτων»<sup>174</sup>. Μιλώντας ως Έλληνας στρατηγός (1552 – 1560) τονίζει, ακόμη

---

<sup>170</sup> Εδώ αναφέρεται ένα ακόμη πρόβλημα της ανάγνωσης του Ευριπίδη. Είναι ο ευρετής του ψυχολογικού δράματος; Θα συμφωνήσουμε με την άποψη του Lesky: «Χωρίς αμφιβολία τα ψυχικά γεγονότα παίζουν μεγάλο ρόλο σ' αυτόν... Και είναι πραγματικά ψυχολογία αυτό που κρατά τα έργα του σε κίνηση; Στην διάπλαση του ανθρώπου από τον Ευριπίδη δεν έχουμε να κάνουμε με χαρακτήρες, με το νόημα της σύγχρονης ατομικότητας, όσο πιο πολύ με γενικά ανθρώπινους τρόπους αντίδρασης στο μίσος και την αγάπη, τον πόνο και την χαρά. Εδώ ο Ευριπίδης είναι μάστορης, εδώ άνοιξε στο δραματικό θέατρο μεγάλες περιοχές του ψυχικού κόσμου, και μόνο ως προς αυτό έχουμε επίσης το δικαίωμα να μιλούμε για τη σημασία του ψυχολογικού στοιχείου στο έργο του». (Lesky, 514, 515).

<sup>171</sup> «Γενικά ο Έλληνας απαιτεί από τις μορφές της μεγάλης ποίησης, κυρίως από τις μορφές της τραγωδίας, την σταθερότητα του χαρακτήρα τους. Ο Ευριπίδης, με αυτό που έδειξε στην Ιφιγένεια στην Αυλίδα, έμεινε απομονωμένος, και γι' αυτό δεν βρήκε καμιάν κατανόηση ακόμα και από τον πιο μεγάλο κριτικό της τέχνης του [Αριστοτέλης]». (Lesky, 556)

<sup>172</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*,

<sup>173</sup> Ο Κ. Γεωργουσόπουλος καταθέτει μια ενδιαφέρουσα υπόθεσή του που ερμηνεύει αυτή την μεταστροφή από ιατρικής σκοπιάς. Την αποδίδει στην ιπποκρατική θεωρία σύμφωνα με την οποία ο τόπος και το κλίμα διαμορφώνουν τον χαρακτήρα των ανθρώπων. Στην περίπτωσή μας συνδέει το παλιρροϊκό φαινόμενο του στενού του Ευρίπου (απέναντι από το οποίο διαδραματίζεται η τραγωδία) με τις ανώμαλες συμπεριφορές της ηρωίδας: «Με δεδομένη τη φυσιοκρατική ερμηνεία των ψυχικών φαινομένων από τον Ιπποκράτη, τους σοφιστές και τον Δημόκριτο, είναι αυτόνομο να υποθέσουμε ότι ο μεγαλοφυής ποιητής μας δίνει το κλειδί για να ερμηνεύσουμε τις ανωμαλίες του ήθους των ηρώων που σχολάζουν στην Αυλίδα». (Γεωργουσόπουλος, «Μετα-κουνικός συγκρητισμός», 1990)

<sup>174</sup> στο ίδιο

περισσότερο, τη φαυλότητα των ανδρών (στρατού, στρατηγών και ηρώων) που αμείλικτα ο Ευριπίδης αφήνει να διαφαίνεται σε ολόκληρη την τραγωδία<sup>175</sup>. Φαύλοι παρουσιάζονται και οι άνδρες της έτερης αυτοθυσιαστικής τραγωδίας του, της *Άλκηστης*. Δειλοί, φίλαυτοι, θλιβεροί ο Άδμητος και ο πατέρας του Φέρητας<sup>176</sup>. Απόλυτα συνειδητοποιημένη η Άλκηστη. Πρότυπο συζύγου και μητέρας η οποία παρότι έχει γνωρίσει τις χαρές της ζωής αποφασίζει να πεθάνει για να σώσει τη ζωή του άντρα της. Ακόμη και αυτή, όμως, παρουσιάζει μεταστροφή (αλλά, τελικά, τηρεί την υπόσχεσή της) καθώς σπάει, λίγο πριν το τέλος, η υπεράνθρωπη θέλησή της να αυτοθυσιαστεί(185–198)<sup>177</sup>.

Το μοτίβο της αυτοθυσίας ή της θαρραλέας αποδοχής της θυσίας επανέρχεται, επεισοδιακά, στον Ευριπίδη και με άλλες ηρωίδες: Ευάδνη (*Ικέτιδες*), Λαοδάμεια (*Πρωτεσίλαος*), Ιφιγένεια (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*), Ελένη (*Ελένη*), Μακαρία (*Ηρακλείδες*), Πολυξένη (*Εκάβη*). Οι γυναίκες στα δράματα του Ευριπίδη δεν διστάζουν να εκδηλώνουν τα συναισθήματά τους με ακραίες συμπεριφορές. Τη μια στιγμή θρηνούν και οδύρονται για τη μοίρα τους και αμέσως μετά, με απίστευτη ψυχραιμία, την αποδέχονται (Άλκηστη, Ιφιγένεια) ή είναι έτοιμες να προχωρήσουν στην εκδίκησή τους (Εκάβη, Μήδεια, Φαίδρα). Δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν

---

<sup>175</sup> «Πολεμόχαροι στρατιώτες που πιέζουν ασφυκτικά τους αρχηγούς να αποπλεύσουν για την Τροία. Είναι έτοιμοι να επέμβουν αν δουν ότι δεν ικανοποιείται το αίτημά τους. Η φαυλότητα του στρατού αναδεικνύεται και μέσα από τη φαυλότητα του Αγαμέμνονα, του Μενελάου, του Αχιλλέα. Τα λόγια των δύο αδελφών αποκαλύπτουν την αμοιβαία ποταπότητα των κινήτρων τους, παρ' όλο που οι ίδιοι επικαλούνται 'εθνικά' ιδεώδη τιμής σε αυτά...Όσο για τον Αχιλλέα, η γενναιότητά του και η αίσθηση ευθύνης αμαυρώνεται όταν ομολογεί ότι θα επέτρεπε τη σφαγή, αν είχε ενημερωθεί από τον Αγαμέμνονα». (Ξιφάρá, 102, 103).

<sup>176</sup> Ο Άδμητος δέχεται να πεθάνει η γυναίκα του στη θέση του και θρηνεί για τον θάνατό της όχι γιατί η ίδια έχασε τη ζωή της, αλλά γιατί αυτός έχασε μια σπάνια γυναίκα. Ο δε πατέρας του αρνείται να θυσιαστεί στη θέση του παιδιού του. «Πρέπει ωστόσο ο εγωισμός αυτός να μετριάζεται στην αντίληψή μας κατά το μέτρο των τότε αντίληψεων για τη θέση της γυναίκας και του άντρα στον κόσμο. Ο άντρας ήταν το παν, η γυναίκα το τίποτε...Ο ίδιος ο Ευριπίδης παρά τη ριζοσπαστικότητά του...δεν ανταλλάσσει τη ζωή ενός αντρός με τη ζωή αναρίθμητων γυναικών». (Κορδάτος, 321, 322).

<sup>177</sup> Ευριπίδης, *Άλκηστις*, 1975. «Ο Fritz δικαιολογεί την αντίφαση των προσώπων στην προσπάθεια του Ευριπίδη να συγκεράσει τον μύθο με την ανάδειξη του ψυχικού κόσμου. Ο Lesky επισημαίνει ότι η τραγωδία δεν ενδιαφέρεται για χαρακτήρες, για ρεαλιστική εξατομίκευση, όπως το νεότερο θέατρο, αλλά για ανθρώπινες αντιδράσεις σε θεμελιώδη συναισθήματα». (Ξιφάρá, 87).

δόλο και πονηριά (το τελευταίο όπλο των αδύναμων) για την εκπλήρωση των σχεδίων τους (Μήδεια, Εκάβη, Φαίδρα, Κρέουσα) ή για να δώσουν λύση σε αδιέξοδες καταστάσεις (Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Ελένη)<sup>178</sup>.

Κι όμως ο Ευριπίδης προχωρά στην αποκατάσταση πολλών δυσφημισμένων γυναικών όπως της Κλυταιμνήστρας (*Ηλέκτρα*) που την εμφανίζει σαν καλή νοικοκυρά ή της Ελένης που την παρουσιάζει σαν πιστή σύζυγο (*Ελένη*). Μα πάνω απ' όλες ξεχωρίζουν οι ηρωίδες που το πάθος τους είναι σαρωτικό και για τις ίδιες και για τους γύρω τους. Εκείνες που, με μεγενθυμένα τα γυναικεία προτερήματα και ελαττώματα, παρουσιάζουν τις μεγαλύτερες μεταστροφές. Αυτές που μέσα τους συναντώνται εκρηκτικά το έλλογο με το άλογο στοιχείο. «Η εισβολή της Μήδειας στον κόσμο του Ιάσονα, στον κόσμο μας, αν θέλετε, διαταράσσει το σύστημά μας. Είναι σαν τον σεισμό, το ηφαίστειο και την επανάσταση, ωμή, άτεγκτη, ενστικτώδης, βίαη, αυτοφυής, αυτόνομη και αναρχούμενη, τρεφόμενη από τον εαυτό της»<sup>179</sup>. Αυτή η αλλότρια, η βάρβαρη, η μάγισσα, η βασιλοπούλα, η σύζυγος, η μητέρα είναι πάνω απ' όλα γυναίκα, μια «σκεπτόμενη γυναίκα» όπως μαρτυρεί και το όνομά της. Η κάθε μία από τις ιδιότητές της εξηγεί εν μέρει τις μεταστροφές της διάθεσής της και το συγκρουσιακό χαρακτήρα των σκέψεων, των λόγων και των πράξεών της. Ο Ευριπίδης την προικοδότησε, όμως, και με μια άλλη ιδιότητα αυτή της διανοούμενης ορθολογίστριας με άψογο ρητορικό λόγο μεγεθύνοντας, έτσι, την, φαινομενική, ασυνέχεια της προσωπικότητάς της. Σχεδόν χωρίς να την κρίνει καταδύεται στην ψυχή της, εκεί που γεννιέται το απροσμέτρητο πάθος της, εκεί που συγκρούονται ο θυμός με τα βουλεύματα (1079) και επικρατεί, τελικά, το άλογο κομμάτι της που σκορπίζει τον θάνατο γύρω της ή αν το κοιτάξουμε από άλλη σκοπιά επέρχεται ισορροπία σε ένα εξωανθρώπινο επίπεδο. Αυτό που προβάλλει έντονα σ' ολόκληρο το δράμα είναι ο συγκρουσιακός χαρακτήρας των ηρώων του: σύγκρουση φύλων και

---

<sup>178</sup> «Αυτό είναι ένα σοφιστικό στοιχείο: να παριστάνεται το ασθενέστερο σκέλος ως το ισχυρότερο [ας θυμηθούμε την υπεράσπιση της Ελένης από τον Γοργία στο Ελένης Εγκώμιον]. Περιέργως όμως η Ελένη εμφανίζεται αργότερα στον Ορέστη ως πονηρό, ματαιόδοξο και άκαρδο θηλυκό. Ο Ευριπίδης έπλασε επίσης δύο Φαίδρες με ολότελα διαφορετικό χαρακτήρα, που θα έλεγε κανείς ότι τις παρουσίασε στο κοινό για να διαλέξει...Ο χαρακτήρας δεν χρειάζεται να είναι σταθερός, γιατί η ύπαρξή του είναι εφήμερη. Οι Φαίδρες πρέπει να μοιάζουν τόσο λίγο όσο και οι Αφροδίτες που σμιλεύει ο γλύπτης». (Friedell, 1986, 290).

<sup>179</sup> Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και Κώδικες θεάτρου*, 1990, σ. 107

κόσμων, σύγκρουση κοινωνική και ιδεολογική. Και αυτή η σύγκρουση γεννά το πάθος στην καρδιά της Κόλχισσας πριγκίπισσας. Η διαφορετική στάση ζωής του Ιάσονα και της Μήδειας μας επαναφέρει στις αρχαίες, προνομικές εποχές των ανθρωπίνων σχέσεων. «Για τη Μήδεια οι ανθρώπινες σχέσεις είναι δεσμός αίματος για τον Ιάσονα είναι νομικός θεσμός»<sup>180</sup>. Ο θρήνος της είναι το πρώτο που ακούμε από αυτήν. Θρήνος ασυγκράτητος μιας απατημένης και περιφρονημένης γυναίκας από έναν άντρα στου οποίου τους όρκους πίστεψε<sup>181</sup>.

Η καταπάτηση των όρκων και, μάλιστα, όρκων που έχουν σφραγιστεί με αίμα, είναι γι αυτή τη «βάρβαρη» ιέρεια μεγάλο πλήγμα για την αξιοπρέπεια και την περηφάνεια της. Και από αυτή την άποψη η εκδίκηση που παθιασμένα αλλά και μεθοδικά θα προετοιμάσει δεν είναι, ίσως, τίποτα άλλο παρά μια «ιεροδικία»<sup>182</sup>. Όταν εμφανίζεται μπροστά μας στον πρώτο από τους «μονολόγους» της ψυχραιμης, εκλιπαρώντας τον οίκτο μας, αναπτύσσει επιχειρήματα επιδέξια (ενσωματώνοντας το καθολικό στο ειδικό) που αφορούν σε όλες τις γυναίκες «τις πιο δυστυχισμένες απ' όλα τα πλάσματα που έχουν ψυχή» (230, 231), αλλά, και απατηλά όσον αφορά την προσωπική της ιστορία (253 – 258)<sup>183</sup>. Παρ' όλα αυτά δεν παραλείπει να κάνει τους

---

<sup>180</sup> Σύμφωνα με το Liddell H. G. – Scott R. : λήμμα μέδομαι= 1. προνοώ, φροντίζω, σκέπτομαι, 2. σχεδιάζω, επινοώ, μηχανεύομαι. «Στην ενεργητική του διάθεση το ρήμα αποκτά την εντελώς διαφορετική σημασία του άρχω, εξουσιάζω, προστατεύω και συνδέεται με τη Μέδουσα, το όνομα της θαλάσσιας γοργόνας. Στον μύθο η Μήδεια αναδεικνύεται ως σκεπτόμενη γυναίκα, αλλά επί της ουσίας ταυτίζεται με το αρνητικό στερεότυπο της Γοργούς, και τη δεύτερη σημασία της μέσης διάθεσης, δηλαδή του σχεδιασμού με την αρνητική έννοια που το χρησιμοποιεί ο Όμηρος. (Καλογερόπουλος, σ. 13).

<sup>181</sup> «Αυτό που για τη Μήδεια είναι το περισσότερο δύσκολο να συγχωρήσει είναι οι αθετημένες υποσχέσεις. Επανελημμένως 'θρηνεί τους παλαιούς όρκους, ανακαλεί τις μεγαλύτερες υποσχέσεις που βεβαίωσε η δεξιά του' (2, 162, 492, 801, 1392). Η αντίθεση του πιστού βαρβάρου και του ψευδόμενου Έλληνα ήταν ήδη από καιρό κοινοτοπία». (Page, 1990, σ. 30).

<sup>182</sup> Ο θεσμός του όρκου, που παίζει σημαντικό ρόλο στην ελληνική μυθολογία, είναι υπό την προστασία του Δία. Και οι ίδιοι οι θεοί τιμωρούνται με το νερό της Στυγός και βιώνει έναν «θάνατο/αρρώστια» (στερημένος από την πνοή της ζωής ξαπλωμένος στο κρεβάτι του χωρίς να αναπνέει, βυθισμένος σε νάρκη) για ένα χρόνο και για εννιά ολόκληρα χρόνια είναι καταδικασμένος να ζει χωριστά από τους αθανάτους. (Ρισπέν, [χ.χ.], σ. 54)

<sup>183</sup> «Δεν αρπάχτηκε και η ίδια σα λάφυρο από την πατρική της γη; Όμως αυτή δεν διαθέτει μητέρα, αδελφό ή συγγενή καταφύγιο μέσα στη συμφορά της. Όλα αυτά είναι περίεργοι ισχυρισμοί. Υπάρχει περιθώριο σκεπτικισμού σχετικά με την απροθυμία της να ακολουθήσει τον Ιάσονα από την Κολχίδα.

υπολογισμούς της για εκδίκηση αποσπώντας την υπόσχεση για σιωπή και τη συναίνεση των γυναικών του Χορού, ξεγελώντας με κολακείες τον Κρέοντα, κερδίζοντας την συμπάθεια και τη βοήθεια του Αιγέα, αποκοιμίζοντας τον Ιάσονα. Δεν ζητά τίποτα λιγότερο από τον θάνατο όλων όσων την πλήγωσαν και την ταπείνωσαν. Αυτή την κόρη ενός βασιλιά, την εγγονή ενός θεού, τη γυναίκα που σαν όλες τις γυναίκες η μαστοριά τους στα κακά είναι αζεπέραστη (408 – 409)<sup>184</sup>.

Στον αγώνα λόγων με τον Ιάσονα (446 – 626) αναδύεται για μία ακόμη φορά το έλλογο μέρος της, αυτό που την οδηγεί να μιλήσει σαν Αθηναίος ρήτορας. Μπροστά στον συγκροτημένο λόγο της τα επιχειρήματα του Ιάσονα μοιάζουν απλές σοφιστείες<sup>185</sup>. «Ο ίδιος ο Ιάσων δεν είναι ολότελα υποκριτής. Είναι αρκετά ανόητος ώστε να πιστεύει ότι υπερασπίζεται μια δίκαιη υπόθεση»<sup>186</sup>. Αυτός ο μεσόκοπος ωφελμιστής πρώην ήρωας που προπαγανδίζει τη δύναμη των νόμων της πολιτισμένης Ελλάδας, αλλά εφαρμόζει στη Μήδεια το δίκαιο του ισχυρότερου, που αναδημιουργεί την αλήθεια κατά πως τον συμφέρει, ο υπολογιστής, ο καιροσκοπός, ο

---

Κι αν σήμερα δεν έχει αδελφό, τι έγινε με εκείνο που είχε; Αν ο χορός λησμονεί, τουλάχιστον το ακροατήριο οφείλει να θυμάται». (Page, 1990, 28).

<sup>184</sup> στο ίδιο, σ. 27 Σ' αυτή την τελευταία φράση της Μήδειας ανταπαντά ο Χορός με μία παροιμιακή, κατά τον Σχολιαστή και τον Ησύχιο, φράση: «Πίσω πάνε τα ιερά νερά των ποταμών» (410), στην οποία συμπυκνώνεται η πίστη ότι οι φυσικοί νόμοι (πρωτοκαθεδρία των ανδρών) θα ανατραπούν και θα αποκατασταθεί η αλήθεια: δεν είναι πονηρές οι γυναίκες, οι άντρες είναι. (Στο ίδιο, 36, 37). «Από το χορικό αυτό βγαίνει πως άρχισε κάποια κίνηση για την ανύψωση της γυναίκας και πως μια άλλη γυναίκα θα πάρει τη θέση που της ανήκει μέσα στην οικογένεια και στην κοινωνία, θα παύσει να είναι η στρίγγλα, η άπιστη και η διεστραμμένη σύζυγος. Η κίνηση όμως αυτή σταμάτησε και εξ αιτίας του Πελοποννησιακού Πολέμου και γιατί η συντηρητική τάξη άρχισε να φωνάζει και να διαμαρτύρεται». (Κορδάτος, [χ.χ.], 27). Σύμφωνα, επίσης, με τον Κορδάτο στα μέρη όπου η Μήδεια μιλά σαν δεινός ρήτορας για τη θέση της γυναίκας δεν είναι παρά η φωνή της Ασπασίας που μιλά μέσω αυτής. «...είναι όχι απλώς η φωνή της αδικημένης και κατατρεγμένης γυναίκας, μα είναι μαζί κατηγορητήριο και κήρυγμα. Κατηγορητήριο για την κατώτερη νομική, πολιτική και συζυγική θέση της γυναίκας και κήρυγμα για την ανύψωσή της...στη θέση που της αξίζει. Τα λόγια αυτά είναι η φωνή της Ασπασίας».

<sup>185</sup> «Στα μέρη αυτά ζωντανεύεται βέβαια η ελληνική αγωνιστική διάθεση, αλλά και η παθιασμένη χαρά των Αθηναίων στις διαδικασίες των δικαστηρίων εγγραφόταν γενναιόδωρα στο ενεργητικό τους. Εκεί κάθε όπλο είναι αρκετά καλό, και ο μύθος ακόμα χρησιμοποιείται με έναν τρόπο που αποτελεί μίαν ακόμα μαρτυρία για την υπονόμευσή του. Η τυπική δομή των σκηνών του αγώνα διατηρείται αυστηρά και στηρίζεται στην εναλλαγή στιχομυθιών –αυτών των γλωσσικών ξιφομαχιών- και μακρόσυρτων αγορεύσεων». (Lesky, 2001, 561).

<sup>186</sup> Page, 1990, σ. 26



καταπατητής των όρκων του μας κάνει την Μήδεια πιο συμπαθή και, έμμεσα, παρουσιάζεται ως υπεύθυνος του αβυσσαλέου πάθους, του απύθμενου μίσους, της απροσμέτρητης επιθυμίας για εκδίκηση που φουντώνουν στην ψυχή της. Όλα αυτά οι Κορίνθιες γυναίκες του Χορού, που παρορμητικά υπερασπίζονται την Μήδεια, τα κατανοούν, συναινούν με τη σιωπή τους στην εκδίκησή της και αντιδρούν μόνο όταν μαθαίνουν τον τρόπο πραγμάτωσής της<sup>187</sup>. Η έλξη που ασκεί στους γύρω της η περήφανη Μήδεια είναι αναμφίβολα σαρωτική και αυτό κάνει πιο εύκολη τη χειραγωγήσή τους από αυτή τη θηλυκή δύναμη που μοιάζει να αναδύεται από τα βάθη του χρόνου, τότε που η γυναίκα δεν ήταν το αόρατο, άφωνο, άβουλο και αδύναμο πλάσμα της Αθήνας του 5<sup>ου</sup> αιώνα.

Την τετράγωνη λογική της Μήδειας που εναντιώνεται στην παράδοση που θέλει υποτελή τη γυναίκα αντιμάχεται το πάθος της ερωτευμένης εγκαταλελειμμένης γυναίκας που θα προκαλέσει με τη δαιμονική της δράση αποτρόπαια εγκλήματα. Η ψυχολογική κινητικότητα του μεσαίου από τους λόγους της (1021–1080) αναδεικνύει με μοναδικό τρόπο τις εναλλαγές της διάθεσής της σαν πληγωμένης ερωτευμένης γυναίκας και σαν μάνας. Σαν μάνα είναι «γεννήτρα και θρέφτρα και σώτειρα» σαν προδομένη γυναίκα είναι «εκδικήτρα, ξολοθρεύτρα, δολοφόνα»<sup>188</sup>. Ο θυμός της υπερισχύει των βουλευμάτων της και το πάθος της την φέρνει στα ακρότατα σημεία της παραδομένης λογικής, την ωθεί να τα ξεπεράσει οδηγώντας τη σε εξωανθρώπινες περιοχές.

---

<sup>187</sup> «Οι χοροί του Ευριπίδη έχουν διατηρήσει τη σπουδαιότητά τους αν και έχουν αφήσει το έργο τους σαν θρησκευτικών και ηθικών διδασκάλων, επειδή έχουν κερδίσει σε ανθρώπινο ενδιαφέρον...ο πέπλος της ιδανικότητας αποφεύγεται και ο χορός συχνά λησμονεί πως είναι οι αντιπρόσωποι του λαού, που η επίδρασή τους είναι ισχυρή αν και άφωνοι και που η δύναμή τους είναι μεγάλη αν και απρόσωποι. Παίρνουν περισσότερη σάρκα και οστά και είναι άντρες και γυναίκες ακριβώς τόσο απερίσκεπτοι, ορμητικοί και αδιάφοροι όσο οι όχλοι, που γέμισαν την αθηναϊκή εκκλησία, για να χειροκροτήσουν ένα Κλέωνα ή ένα Υπέρβολο». (Φουτρίδης, 1981, σ. 267).

<sup>188</sup> Λεκατσάς, περ. *Θέατρο*, τ. 31

Φυσικά μόνο μια αλλότρια θα μπορούσε να σκοτώσει τα παιδιά της για να εκδικηθεί τον άνδρα που την πρόδωσε. Αλλά όπως αναφέρει ο Γεωργουσόπουλος «Η Μήδεια είναι ζωή, γι αυτό και μπορεί να σκοτώσει. Για τον Ιάσονα τα παιδιά του είναι αντικείμενα, απέναντί τους νιώθει νομικά υπόχρεως ή δικαιούχος. Για τη Μήδεια είναι η φυσική της προέκταση»<sup>189</sup>. Σκοτώνοντάς τα σκοτώνει τον εαυτό της. Το πάθος της μετατρέπεται σε πανίσχυρη οργή που εξουδετερώνει το ορθολογιστικό κομμάτι του εαυτού της που προσπάθησε να επιβληθεί και απέτυχε. Ολοκληρώνοντας την εκδίκηση ή την ιεροδικία της απεκδύεται την ανθρώπινη υπόστασή της και επιστρέφει με το μαγικό άρμα του ήλιου θεοποιημένη στην περιοχή του μύθου εκεί όπου ο «ισχυρός» άνδρας δεν θα φτάσει ποτέ.

---

<sup>189</sup> Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, 1990, σ. 106

## 5.2 Η έννοια της ηθικής ευθύνης στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη

Σύμφωνα με την αρχαία υπόθεση του Αριστοφάνη του Βυζάντιου, η *Άλκηστη* κατείχε την τελευταία θέση στην τετραλογία αντικαθιστώντας το σατυρικό δράμα αν και ο Χορός του έργου αποτελείται από πολίτες των Φερών και όχι από σατύρους. Στο τέλος του εβδόμου κεφαλαίου της *Ποιητικής* ο Αριστοτέλης τονίζει ότι η τραγωδία παριστάνει τη μεταβολή της ανθρώπινης τύχης από την ευτυχία στη δυστυχία ή το αντίστροφο. Συνεπάγεται, λοιπόν, ότι τα έργα με ευτυχή έκβαση θεωρούνταν από τους αρχαίους τραγωδίες. Αναγκαία συνθήκη για την αποδοχή ενός έργου με κανονικό χορό και όχι σατυρικό στην τελευταία θέση της τετραλογίας από τον επώνυμο άρχοντα ήταν η ευτυχής έκβαση προκειμένου να αποσοβηθεί η τραγική ένταση της τριλογίας<sup>190</sup>.

Η *Άλκηστη* ως σατυρικό δράμα είναι αποτέλεσμα συνδυασμού τριών μοτίβων της εθελούσιας προσφοράς για τη σωτηρία αγαπημένου προσώπου, του θρήνου και της σωτηρίας επέμβασης. Ωστόσο, το πρώτο μοτίβο ατροφεί καθώς προβάλλεται ο θρήνος του γιου της Άλκηστης, του Εύμηλου και του συζύγου της, του Άδμητου. Επίσης, η είσοδος του Ηρακλή ως σωτήρα στη σκηνή δε συνταιριάζει με τις άλλες επεμβάσεις. Ο Ηρακλής εμφανίζεται ως ανυποψίαστος φιλοξενούμενος ο οποίος παγιδεύεται από τον Άδμητο και όταν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του νεκρού μεταβάλλεται σε σωτήρα. Ο Ευριπίδης λοιπόν καθιστά τη φιλοξενία ως προϋπόθεση της σωτηρίας της Άλκηστης και επιτρέπει στον Ηρακλή να εξαπατήσει το φιλόξενο έργο του στο τέλος του έργου<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Ιακώβ, 2012, σ.σ. 47- 49

<sup>191</sup> στο ίδιο, σ.σ. 57- 59

Η *Άλκηστη* είναι ένα δράμα που παριστάνει την ηθική ευθύνη του Αδμήτου ο οποίος αποδέχεται την αυτοθυσία της συζύγου του. Μετά το θάνατό της ανακαλύπτει ότι η εθελούσια προσφορά της Άλκηστης του εξασφάλισε μια ζωή αβίωτη γεγονός που ανέδειξε την αποδοχή της σε παραλογισμό. Κατ'αυτό τον τρόπο ο Ευριπίδης προσδίδει ουσιαστικό προβληματισμό στην παραμυθική αφήγηση<sup>192</sup>.

Όσον αφορά τη δυνατότητα υποκατάστασης που εξασφάλισε ο Απόλλων από τις Μοίρες θεωρείται από το θεό εξαιρετική ανταμοιβή της ευσέβειας του Αδμήτου. Άλλωστε, το προνόμιο αυτό δεν μπορεί να αποκτηθεί από κανένα θνητό γιατί η βουλή της Μοίρας είναι αναπότρεπτη. Εφόσον η αποδοχή της θυσίας θεωρηθεί ηθικά επιλήψιμη, η ευθύνη αποδίδεται στο θεό που επέβαλε το αφύσικο και καινοφανές δώρο του στους θνητούς· ωστόσο ούτε ο Χορός ούτε τα πρόσωπα του έργου δεν του προσάπτουν καμιά κατηγορία<sup>193</sup>.

Ορισμένοι μελετητές υπέθεσαν ότι η Άλκηστη παριστάνει την ψυχρότητα που επέρχεται στις σχέσεις των δύο συζύγων εξαιτίας της εγωιστικής αποδοχής της θυσίας εκ μέρους του Αδμήτου. Ο αγώνας λόγων αποτελεί το πιο ρεαλιστικό μέσο της ευριπίδειας δραματοουργίας βασίζεται στη μη ρεαλιστική δυνατότητα της υποκατάστασης και τίθεται υπό έλεγχο η συμπεριφορά του Φέρητα. Ο Αδμητος υποχωρεί ενώπιον του επικείμενου θανάτου του και αποδέχεται την αυτοθυσία της Άλκηστης. Εντούτοις, η Άλκηστη δεν είναι ιδανική σύζυγος που θυσιάζεται άνευ όρων και μόνο από αγάπη για το σύζυγό της· διαπραγματεύεται το πολυτιμότερο αγαθό που διαθέτει τη ζωή της και αποσπά από τον Άδμητο την υπόσχεση να παραμείνει ισόβια άγαμος<sup>194</sup>.

Οι όμαιμοι «φίλοι» του Αδμήτου τον εγκαταλείπουν, ενώ πραγματικοί «φίλοι» αποδεικνύονται οι ξένοι, η Άλκηστη και ο Ηρακλής. Στο έργο επανέρχεται συχνά η αντίθεση νέου και ηλικιωμένου η οποία αποδεικνύει περίτρανα ότι η προσφορά έπρεπε να προέλθει από τους γονείς του Αδμήτου. Στην αρχή του δράματος ο Απόλλων τονίζει την προχωρημένη ηλικία της μητέρας του βασιλιά(στ, 16) και επιδιώκει να πείσει το Θάνατο για μια αναβολή που θα επέτρεπε στην Άλκηστη να

---

<sup>192</sup> ό. π., Ιακώβ, σ. 60

<sup>193</sup> στο ίδιο, σ.σ. 64- 66

<sup>194</sup> στο ίδιο σ.σ. 75- 77 & Erbse, 1972, σ. 116

γεράσει αλλά εκείνος επιμένει να πάρει μαζί του την ηρωίδα με το επιχείρημα ότι η αφαίρεση της ζωής από νεαρά άτομα του προσφέρει μεγαλύτερες τιμές( 55- 56)<sup>195</sup> .

Οι προσδοκίες των προσώπων του δράματος δεν είναι ούτε αβάσιμες ούτε στερείται ηθικής, αλλά εναρμονίζονται απόλυτα με τις καθιερωμένες αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες ο γέροντας γονιός με ευχαρίστηση και προθυμία θα προσέφερε τη ζωή του για να εξασφαλίσει την επιβίωση του παιδιού του. Η αναβίωση της ηρωίδας πραγματοποιείται σύμφωνα με την ουτοπική σκέψη του Χορού στον Ηρακλή(655) ότι διακριτικό γνώρισμα των ενάρετων ανθρώπων θα έπρεπε να είναι η δυνατότητα να ζήσουν μια δεύτερη ζωή. Η Άλκηστη συνοδεύεται από εγκωμιαστικά επίθετα(στ. 83, 152, 235, 241, 324, 442, 742, 899,994, 200, 418, 615,1083, 150, 880, 182) ενώ μόνο μία φορά χαρακτηρίζεται από το Φέρητα ἄφρων (728) όταν ο πατέρας του Αδμήτου καταδικάζει την εθελούσια προσφορά της ως ανόητη και ανώφελη, καθώς την καρπώθηκε ο ανάξιος γιος του. Παρά την εκούσια όμως προσφορά τη πεθαίνει εκφράζοντας το παράπονο ότι θα μπορούσε να έχει προσφέρει τη ζωή του ένας από τους ηλικιωμένους γονείς του Αδμήτου ώστε το ζευγάρι να συνεχίσει την ευτυχισμένη ζωή του, χωρίς όμως αυτή η αναφορά να εκλαμβάνεται ως αμφιβολία για την επικείμενη απόφασή της<sup>196</sup>.

Η μορφή του Αδμήτου θεωρείται προβληματική και αμφιλεγόμενη παρά το γεγονός πως όφειλε να δεχτεί το θεϊκό δώρο. Ανταποκρίνεται, λοιπόν, στις προδιαγραφές του «αγαθοῦ ἀνδρός» εφόσον είναι ευσεβής απέναντι στους θεούς και τους γονείς ενώ επιδεικνύει άψογη συμπεριφορά απέναντι στους ξένους. Η φιλόξενη διάθεσή του αποτελεί βασικό κίνητρο για την ευνοϊκή στάση του Απόλλωνα απέναντι στο θνητό οικοδεσπότη του· ο Χορός παραλληλίζει την παραμονή του Απόλλωνα στις Φερές με τη φιλοξενία του Ηρακλή στο πλαίσιο του δράματος και επαινείται ως αρετή στην Ιλιάδα(Z 15). Ειδικότερα, η φιλοξενία του Ηρακλή στην Άλκηστη αποκτά ιδιαίτερη σημασία αν αναλογιστούμε τις αντίξοες συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιήθηκε<sup>197</sup>.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η γνώση που προκύπτει από την εμπειρία των ηρώων δεν μπορεί να οδηγήσει σε μια επανόρθωση, στην Άλκηστη όμως, μια

---

<sup>195</sup> στο ίδιο, σ.σ. 78-79

<sup>196</sup> Ιακώβ, ό.π. , σ.σ. 85- 88

<sup>197</sup> στο ίδιο, σ.σ. 94-96

παίζουσα τραγωδία, η επανόρθωση πραγματοποιείται με την αναβίωση της ηρωίδας. Παράλληλα, η προσπάθεια που καταβάλλει ο Άδμητος να γίνει καλύτερος σύζυγος προϋποθέτει μια διαδικασία μετάβασης από τον εγωκεντρισμό στην αλληλεγγύη, στην αναγνώριση δηλαδή της αξίας άλλων προσώπων εκτός από τον εαυτό μας. Στους στίχους 937- 938, ο βασιλιάς μακαρίζει τη γυναίκα του γιατί απαλλάχθηκε από τα βάσανα της ζωής παρόλο που δεν υπάρχουν στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνουν τη δυστυχία της. Πρόκειται λοιπόν για υπαινιγμό στη δυστυχία του Αδμήτου αφού τον περιμένει μια αβίωτη ζωή που οφείλεται στην αυτοθυσία της Άλκηστης<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> Ιακώβ, ό.π., σ.σ.112- 113

### 5.3 Η δυναμική των γυναικών ως ελαστών χαρακτήρων στην ευριπίδεια δραματουργία

Οι θηλυκοί χαρακτήρες του Ευριπίδη ασκούν κριτική στη δολιότητα των ανδρών και των θεών. Η Μήδεια ασκεί δριμυία κριτική στην υποκρισία του Ιάσονα η οποία επιβεβαιώνει την υποβάθμιση του χαρακτήρα, την έλλειψη πίστης στους παλαιούς θεούς και την κρίση της περιόδου κατά την οποία γράφει ο Ευριπίδης. Η Μήδεια χρησιμοποιεί τη μεταφορά του κίβδηλου νομίσματος προκειμένου να κατακρίνει τον Ιάσονα για την προδοσία της. Ο πόθος της Μήδειας αντιπροσωπεύει μια ειρωνική κριτική της παράδοσης στο πλαίσιο της οποίας εναντιώνεται στον Ιάσονα ο παραδοσιακός γυναικείος ρόλος όπου το ψεύδος μοιάζει με την αλήθεια (Hesiod, *Theogony* 27) . Προβάλλοντας τον εαυτό της ως θύμα του επισφαλούς διαφορούμενου λόγου του Ιάσονα, θεωρεί δεδομένο το πρότυπο του άνδρα- τιμωρού της αδικίας. Η κριτική του χορού για τον Ιάσονα μετατρέπεται σε αποδοκιμασία της παράδοσης του μισογυνισμού στην ελληνική ποίηση η οποία άδικα απεικονίζει τις γυναίκες απατηλές και αναξιόπιστες (410-420)<sup>199</sup>.

Τα ρομαντικά μελοδράματα της τελευταίας περιόδου της συγγραφικής δημιουργίας του Ευριπίδη, παρέχει συντηρητικές, νοσταλγικές λύσεις στις κρίσεις της εποχής· η έλλειψη πίστης στους θεούς, τους μύθους και τους ήρωες· η αγωνία για τις ριζικές αλλαγές και τις συνέπειες του Πελοποννησιακού πολέμου· το ενδιαφέρον για την παράβαση των όρκων, των υποσχέσεων και την αλήθεια η οποία καθίσταται ενδημική στη διάρκεια του πολέμου, ο κυνισμός για την πολιτική και τη σοφιστική στη νεοσύστατη αθηναϊκή δημοκρατία.

Η ωμότητα του εμφυλίου πολέμου είχε προκαλέσει τρόμο στους Αθηναίους πολίτες οι οποίοι οδήγησαν τις ελληνικές πόλεις-κράτη σε θρίαμβο εναντίον των Περσών λιγότερο από μισό αιώνα νωρίτερα. Όλοι αυτοί οι παράγοντες δημιουργούν στο ευριπίδειο δράμα μια αίσθηση ενός κόσμου διαφορετικού, μια αίσθηση οικεία σ'εμάς μετά τα γεγονότα της 11<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 2001. Εξίσου οικεία είναι η επιθυμία για μια απλούστερη εποχή, για κοινές αντιλήψεις και καθιερωμένους κώδικες ελέγχου οι

---

<sup>199</sup> Meltzer, 2006, σ.σ. 65- 66

οποίοι επιτρέπουν στου ανθρώπους να εφαρμόζουν ευκρινείς διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στους ήρωες και τους θύτες<sup>200</sup>.

Η αντωνυμία ὄδε συχνά χωρίζεται από την αντωνυμία τις με μία ή περισσότερες λέξεις (Αλκ. 136) . Επίσης, στους στίχους 1250- 1251 της Μήδειας η μετοχή *κτείναντα* δεν αποτελεί τμήμα της απαρεμφατικής δομής αλλά έπεται του απαρεμφάτου παρά την αντίθετη άποψη του Scaliger ο οποίος προτείνει τη μετοχή *κτείναντι*. Στους στίχους 1329- 1330 της Μήδειας η λέξη οἴκτοι έχει προταθεί να αντικατασταθεί από τη λέξη οἴκτος για δύο κυρίως λόγους · πρώτον, το ρήμα ἔνι αντιστοιχεί στο τριτοπρόσωπο ἔνεστι και όχι ἔνεισι και δευτερευόντως, η λέξη οἴκτοι σημαίνει θρήνος ενώ η σημασία της συμπόνιας που απαιτείται σε αυτό το σημείο αποδίδεται με τον ενικό αριθμό οἴκτος<sup>201</sup>. Επίσης το επίθετο *κεδνός* (επιθ. *Κήδος*) σημαίνει επιμελής, προσεκτικός, συνετός, διακριτικός// πιστός, αξιόπιστος// παθητ. ὁ τυγχάνων επιμελείας, αγαπητός, σεβαστός// ἐπί πραγμάτων, πολύτιμο· ετυμολογία: *κήδω*, *κήδομαι*, *κήδος*(λατ. *cedo*)<sup>202</sup>.

## **Χορός β**

*πῶς ἄν ἔρημον τάφον Ἄδμητος  
κεδνῆς ἄν ἔπραξε γυναικός;*

---

<sup>200</sup> ὁ. π. , Meltzer, σ. 69

<sup>201</sup> Diggle, 2003, σ.σ. 44- 46

<sup>202</sup> Σταματάκου, 2002, σ. 517



## 5. 4 Η ρεαλιστική οπτική του Ευριπίδη για την «ανθρώπινη» δύναμη

Η σοφιστική εκπαίδευση ή παιδεία επέδρασε καθοριστικά στην αθηναϊκή ζωή. Εντούτοις, δεν υφίστανται πολλά γνήσια έργα σοφιστών αλλά οι πληροφορίες προέρχονται από όσους εναντιώνονταν στις μεθόδους διδασκαλίας τους, τις θρησκευτικές και όχι μόνο ιδέες, ακόμη και στον τρόπο ζωής τους. Ένας από τους αντιπάλους των σοφιστών υπήρξε και ο Αριστοφάνης ο οποίος στο έργο του «Νεφέλες» αντιπαρατέθηκε στη «Νέα Παιδεία» την οποία εισήγαγαν οι σοφιστές ενώ η διδασκαλία τους αποτέλεσε το αντικείμενο της σάτιράς του<sup>203</sup>. Ο Σωκράτης κατηγορείται για οποιαδήποτε θεωρία και δραστηριότητα που δεν ανταποκρίνονται στα πατροπαράδοτα ήθη των Αθηναίων<sup>204</sup>.

Δεν καθίσταται σαφές ποιος τραγικός ποιητής προσέδωσε στον αγώνα λόγων (tragic agon) τη μορφή με την οποία συναντάται στις περισσότερες τραγωδίες, ωστόσο πιθανολογείται πως ο Ευριπίδης ανέπτυξε τις λεκτικές αυτές αντιπαραθέσεις, ένα στοιχείο που εντοπίζεται στην πρόιμη ελληνική λογοτεχνία(Ιλιάδα) σε πιο επίσημους και ουσιαστικούς λόγους. Εντούτοις, οι τραγικοί αγώνες όσον αφορά τη μορφή και το περιεχόμενο αποτυπώνουν διάφορες εκφάνσεις της ζωής των Αθηναίων, όπως τις δικαστικές και πολιτικές υποθέσεις<sup>205</sup>. Εκτός από την επίδραση της ρητορικής και των τεχνικών που οδηγούσαν στη νίκη στο πλαίσιο ενός αγώνα λόγου παρόλο που μπορεί να θεωρούνταν άδικο ή παράλογο, οι σοφιστές ήταν σε θέση να αντιτεθούν σε ζητήματα που αφορούσαν την ηθική, την πολιτική και τη θρησκεία γεγονός που τους καθιστούσε ως απειλή για τις αντιλήψεις των Αθηναίων<sup>206</sup>.

*Άληστη*, 348- 354

σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν  
εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,  
ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας  
ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φύλην ἐν ἀγκάλαις

<sup>203</sup> Allan, 2000, σ.σ. 145- 147

<sup>204</sup> MacDowell, 1995, σ. 130

<sup>205</sup> Llod, 1992, σ. 19

<sup>206</sup> Constantinidou, 2008, σ. 13

δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν:  
ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος  
ψυχῆς ἀπαντλοῖην ἄν. ἐν δ' ὀνείρασιν

Πρόκειται για στίχους που αποτυπώνουν τα κεντρικά ζητήματα του έργου όπως ακριβώς και την επιρροή που άσκησε στην τέχνη, την αντικατάσταση και το θάνατο, καθώς και τη συναισθηματική έξαρση του Αδμήτου πριν το θάνατο της συζύγου του. Η ρητορική του όμως επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στο ρομαντισμό και τη ρεαλιστική οπτική του επικείμενου θανάτου της Άλκηστης η οποία είναι ιδιαίτερα ανήσυχη για το μέλλον των παιδιών της και όχι για τον εαυτό της<sup>207</sup>.

Η αντίθεση ανάμεσα στην Ανάγκη και την Πιθανότητα ενσωματώνεται στην αντίθεση Άλκηστης- Ηρακλή. Η Άλκηστη ως αυτοθυσιαζόμενη σύζυγος είναι στενά συνδεδεμένη με τον εσωτερικό χώρο του σπιτιού καθώς η βιολογική της συνέχεια καθορίζει τους στόχους της επαρκώς. Αντίθετα, ο ζωηρός, φιλοπερίεργος ήρωας παρουσιάζεται ως ανήσυχος, πολύπλευρος ταξιδιώτης που αναζητεί προσωρινό καταφύγιο και ετοιμάζεται να κατέβει στον Άδη. Γι' αυτόν το σπίτι αποτελεί μια σύντομη στάση στο δρόμο για τη Θράκη και την πραγματοποίηση των άθλων του. Επίσης, θέτει το παλάτι του Αδμήτου στο ευρύ πλαίσιο του που περιλαμβάνει τη Θεσσαλία και τις Φερέες(476- 480 cf 508- 510) και σε επαφή με την κεντρική Ελλάδα, όπως ο Άδμητος περιεργάζεται ένα πιθανό αμοιβαίο ταξίδι στην ξερή χώρα του Άργους(560 cf 481/ 491) . Η νίκη του Ηρακλή εναντίον του του Θανάτου δεν επιβεβαιώνει μόνο τις αρρενωπές αξίες της φιλοξενίας που τον οδήγησαν στον αγώνα αλλά και τη «διαμάχη» μιας δραματικής παράστασης, τη θεατρική δράση που αντιπροσωπεύει τη διαφυγή από το θάνατο<sup>208</sup>. Ενώ η Άλκηστη παρουσιάζεται εν μέσω της φιλικής ατμόσφαιρας του σπιτιού(163- 196) ή ανάμεσα στο φως και τον Άδη(244, 252) ο Ηρακλής παρουσιάζει τη γεωγραφική διάσταση των περιπετειών του. Επιπλέον, ο Ηρακλής επαναπροσδιορίζει τον Άδμητο όχι ως ένα θλιμμένο συγγενή (199- 203) αλλά ως βασιλιά και πιθανό περιηγητή σε μακρινές πόλεις. (467- 485, 510, 559). Αμέσως μετά την υποδοχή του Ηρακλή, ο χορός επαινεί τον πλούτο και την έκταση του βασιλείου(588- 596). Επίσης, καλεί την Ορφική μαγεία της λύρας

<sup>207</sup> Segal, 1993, σ.σ. 37- 38

<sup>208</sup> στο ίδιο, σ.σ. 40-41

του Απόλλωνα καθώς αυτός συγκέντρωνε το κοπάδι του Αδμήτου μακριά από την περιοχή της δικαιοδοσίας του(583- 587)<sup>209</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Ευριπίδης αντιλαμβάνεται τον κόσμο επιτρέπει αφενός τις ευτυχείς καταλήξεις και τους ανέλπιστους σωτήρες και αφετέρου μια αυξημένη προσοχή που δίνεται στα ανθρώπινα κίνητρα, στην ψυχολογία και στα πάθη. Οι ήρωες του Ευριπίδη παλεύουν, εξαπατούν ο ένας τον άλλο μέσα σε μια δράση που έχει γίνει περίπλοκη και ασταθής<sup>210</sup>. Στα έργα του Ευριπίδη η νέα τραγική διάσταση διασφαλίζεται από την ιδέα ενός ανθρώπινου πεπρωμένου που συντρίβεται από δυνάμεις οι οποίες εμφανίζονται με τη μορφή των παθών. Η Μήδεια εμφανίζεται ζηλότυπη, παράφορη, να σπρώχνει την εκδίκηση ως το σημείο να σκοτώσει τα παιδιά της<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> Segal, ό. π. , σ. 42

<sup>210</sup> Romilly, 1997, σ.σ. 48- 49

<sup>211</sup> στο ίδιο, σ.σ. 52- 53

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

### 6. 1 Η τεχνική του «απροσδόκητου» στη *Μήδεια* και την *Άλκηστη* του Ευριπίδη

Στο μονόλογο της Μήδειας αντιμάχονται δύο συναισθήματα, από τη μια ο πόθος να θριαμβεύσει επί των εχθρών της σκοτώνοντας τα παιδιά της και από την άλλη η μητρική αγάπη που την επιτρέπει από την πραγματοποίηση αυτού του σχεδίου. Η Μήδεια μεταβαίνει από τη μια απόφαση στην άλλη ανάλογα με τα συναισθήματα που τη διακατέχουν. Σε εξήντα περίπου στίχους που βρίθουν επιφωνημάτων, η Μήδεια περνάει από πέντε αποφάσεις κάθε φορά αντίθετες, κάθε φορά οριστικές<sup>212</sup>.

Αναμφίβολα, οι βιαιότητες αυτές δε χαρακτηρίζονται νεωτερικές, ωστόσο νεωτερική καθίσταται η προσοχή που δίνεται σε αυτά τα μίση με το βιωματικό και συνήθως τερατώδη χαρακτήρα. Άλλωστε, δε χρειάζεται ένας σύζυγος σαν τον Ιάσωνα για να μας παρουσιάσει το σύγχρονο θέατρο μια γυναίκα που μισεί τον άντρα της και δε χρειάζεται μια φόνισσα μάνα για να στραφεί προς το μίσος για έναν πατέρα ή μια μητέρα. Προκύπτει, λοιπόν, ότι ο Ευριπίδης δεν ανακάλυψε τη δράση αλλά την περιγραφή των παθών<sup>213</sup>.

Ο Ευριπίδης μέσω της ψυχολογίας ανακαλύπτει τους χαρακτήρες των ηρώων του και αρέσκεται να αναδεικνύει στους ήρωές του απρόβλεπτες μικρότητες που τους κατεβάζουν από το επικό μεγαλείο τους σε μια σκληρή πραγματικότητα όπου βλάπτουν ο ένας τον άλλο. Η Άλκηστη παρουσιάζει δίπλα σε μια ηρωική νέα γυναίκα έναν πατέρα που αγαπάει υπερβολικά τη ζωή και το ομολογεί με μια σχεδόν κωμική ειλικρίνεια και ο Ευριπίδης τον χαρακτηρίζει άψυχο<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> στο ίδιο, σ. 59

<sup>213</sup> Romilly, ό.π. , σ. 70

<sup>214</sup> στο ίδιο, σ.σ. 72- 73

Φέρης (691- 693)

χαίρεις ὄρων φῶς: πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς;  
ἦ μὴν πολὺν γε τὸν κάτω λογίζομαι  
χρόνον, τὸ δὲ ζῆν σμικρὸν ἀλλ' ὅμως γλυκὺ<sup>215</sup>.

Στη Μήδεια πριν την εμφάνιση της ηρωίδας μεσολαβούν περισσότεροι από διακόσιοι στίχοι προκειμένου να σχολιαστούν τα συναισθήματά της από την τροφό, τον παιδαγωγό και το χορό. Περιγράφουν λοιπόν τη θλίψη τους, έπειτα ακούμε τις κραυγές της μέσα στο σπίτι να επαναλαμβάνονται πριν την αναζητήσει η τροφός και την οδηγήσει έξω. Η τέχνη αυτή δεν αναδεικνύει τη σειρά των γεγονότων αλλά την ένταση του πάθους το οποίο θα στιγματίσει όλη τη συνέχεια του δράματος. Ο Ευριπίδης γνωρίζει ακριβώς, όπως και ο Αισχύλος, να προκαλεί τον φόβο ή την ελπίδα μιας επικείμενης εισόδου. Πρόκειται για το νεωτερισμό του Ευριπίδη που αναφέρεται στην πρόκληση έκπληξης έπειτα από μια μακρά αναμονή. Η μακρά ένταση δεν επιφέρει το γεγονός που φαινόταν να προετοιμάζει αλλά μια αιφνίδια διακοπή του με μια απρόοπτη ανατροπή, με μια «περιπέτεια». Τότε η τέχνη της προετοιμασίας αποσκοπεί στην εξύμνηση των αποτελεσμάτων μιας νέας τέχνης που ήταν η τέχνη της έκπληξης<sup>216</sup>.

Όσον αφορά το παθητικό στοιχείο του Ευριπίδη σε αντίθεση με τους προδρόμους του αποτύπωσε τη ρεαλιστική συμπεριφορά των ανίσχυρων και αξιολύπητων υπάρξεων, των παιδιών, των γερόντων και των αρρώστων. Στην *Άλκηστη* η ηρωίδα εμφανιζόταν με το γιο και την κόρη της να τους μιλάει μισοπεθαμένη και να αναθέτει την τύχη τους στον άντρα της. Τη στιγμή που η Άλκηστη πέθαινε το μικρό αγόρι τραγουδούσε μια μονωδία δύο στροφών καθιστώντας τη σκηνή αυτή ως αντιπροσωπευτική του πάθους του Ευριπίδη(στ. 393 κ.εξ.). Στη *Μήδεια* η θέση των παιδιών ήταν νευραλγική καθώς θα τα σκότωνε η ίδια τους η μητέρα. Παρουσιάζονταν πριν από τη μητέρα τους, η τροφός τους μιλούσε και ύστερα τα έστελνε πίσω για λόγους πρόνοιας(στ. 49- 105). Ξαναεμφανίζονταν τη στιγμή της πλασματικής συμφιλίωσης και η Μήδεια τους μιλούσε κλαίγοντας· μετά τα φόρτωνε

---

<sup>215</sup> OCT

<sup>216</sup> Romilly, ό.π. , σ.σ. 92- 93

με το μοιραίο δώρο της( στ. 895- 975) . Έπειτα από εικοσιπέντε στίχους η Μήδεια τους απηύθυνε τον περίφημο μονόλογό της. Ο Ευριπίδης φρόντισε να τονίσει την παρουσία τους με τις αναφορές της Μήδειας στο χαμόγελό τους, το λαμπερό τους βλέμμα(1040, 1043) , τα χέρια τους, τα χείλη τους(1071) . Ο αποχαιρετισμός ήταν σπαρακτικός και ο ποιητής τον περιγράφει λεπτομερώς. Τα παιδιά θα πέθαιναν σε λίγο· μια κραυγή ακούστηκε από το εσωτερικό και συνοδεύτηκε από μερικούς στίχους αδύναμων επιφωνημάτων- δύο επαναλήψεις, ένα για κάθε παιδί- και τα πτώματα ξαναεμφανίστηκαν δίπλα στη μητέρα τους στη σκηνή του τέλους. Καταλήγοντας, παρά τους ολιγάριθμους στίχους που αναφέρθηκαν στα παιδιά, η συνεχής παρουσία τους σε όλη τη διάρκεια του έργου υπενθύμιζε το δράμα του οποίου επρόκειτο να είναι και το έπαθλο και τα θύματα<sup>217</sup>.

Ο Ευριπίδης στη *Μήδεια* δεν έδειξε το θάνατο της νέας που παντρεύεται ο Ιάσωνας και τη δηλητηριάζει η Μήδεια (1197- 1203) . Στην αφήγηση του αγγέλου συναντάμε το παθητικό στοιχείο, την αντίθεση ανάμεσα στις καθημερινές χαρές και το επικείμενο δράμα και την κόρη μπροστά στον καθρέφτη της πανευτυχή για τα δώρα που έλαβε. Κατόπιν, ακολουθούν οι φρικιαστικές λεπτομέρειες, το στόμα γεμάτο αφρούς, τις κόρες των ματιών ανεστραμμένες, μια γυναίκα που δύσκολα αναγνωρίζεται( 1197- 1203). Έπειτα, ο πατέρας της νεαρής μνηστής του Ιάσωνα θρηνεί, τη φιλάει και τη σφίγγει στην αγκαλιά του λίγο πριν πεθάνει και ο ίδιος από τη μετάδοση του δηλητηρίου. Συνεπώς, ο ποιητής διπλασιάζει τη δυστυχία καθώς διπλασιάζει το πάθος<sup>218</sup>.

Το θέατρο του Ευριπίδη δεν περιορίζεται στην επιδίωξη του πάθους αλλά υποκαθιστά τον πόνο με λογικά επιχειρήματα. Η διττή αυτή όψη εμφανίζεται στην κριτική του Αριστοφάνη ο οποίος εκτός από τους ρακένδυτους βασιλιάδες, επιτίθεται στις «φλυαρίες» και στις «σοφιστείες». Άλλωστε, ο Ευριπίδης του Αριστοφάνη δεν το αρνείται, αντίθετα καυχιέται ότι δίδαξε την τέχνη της συλλογιστικής, της διερεύνησης και της συζήτησης<sup>219</sup>( *Βάτραχοι*, 957- 958 )

Οι διάφορες ρήσεις όπως αποτυπώνονται στις σκηνές αγώνος ή διαμάχης , όπως και οι δημηγορίες στο Θουκυδίδη, αποκαλύπτουν μια δύσκολη και περίπλοκη τέχνη

---

<sup>217</sup> στο ίδιο, σ.σ. 102- 103

<sup>218</sup> Romilly, ό.π. , σ.σ. 114- 115

<sup>219</sup> στο ίδιο, σ. 145

της διαλεκτικής συζήτησης. Όπως οι ρήτορες του Θουκυδίδη, το ίδιο και τα πρόσωπα του Ευριπίδη γνωρίζουν να αποδίδουν ο ένας στον άλλο την ευθύνη μιας πράξης<sup>220</sup>.

Η Μήδεια από την πρώτη στιγμή που εμφανίζεται στη σκηνή μετά από πολλαπλές αναφορές στην οργή της και στην απελπισία της που θα προλείαιναν το έδαφος για μια στιγμή μεγάλου πάθους προβαίνει σε μια ρήση πενήντα περίπου στίχων νε γενικές σκέψεις. Ειδικότερα, οι στίχοι αυτοί αναφέρονται αρχικά στη στάση που πρέπει να έχει κανείς όταν βρίσκεται έξω από το σπίτι του και μετά στην προίκα, τις πιθανότητες επιλογής κακού συζύγου, τη δυσκολία προσαρμογής σε άγνωστες συνήθειες, την έλλειψη δυνατότητας να παρηγορηθούν έξω από το σπίτι (230- 251). Ωστόσο, από την ανάλυση αυτή κανένα στοιχείο δεν προσιδιάζει στη Μήδεια αλλά εικάζουμε ότι η ίδια επιθυμεί να κερδίσει τη συμπάθεια των κορινθίων γυναικών που αποτελούν τον χορό. Οι επισημάνσεις σχετικά με τις συζητήσεις για τις γυναίκες όπως εντοπίζονται στη Μήδεια επιβεβαιώνονται μερικά χρόνια αργότερα από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, όπως η *Λυσιστράτη* και οι *Εκκλησιάζουσες*<sup>221</sup>. Εν κατακλείδι, ο Ευριπίδης παρουσίασε τόσο ένοχες γυναίκες όσο και ενάρετες με πολυαριθμότερες τις πρώτες στο έργο του γεγονός που καθιστά σαφή την απαισιοδοξία που χαρακτηρίζει το γενικά την ψυχολογία του<sup>222</sup>.

Στη *Μήδεια*, παρόλο που η ηρωίδα δεν έδειχνε ότι κατανοεί πού την οδηγεί η τόλμη της αλλά και ότι το πάθος της κατευθύνει τις αποφάσεις της, το θέαμα του πόνου της, της εκδίκης της, των δισταγμών της και του τρόπου με τον οποίο πέρασε στην άλλη ζωή θα επέβαλλαν την ιδέα ότι ακριβώς είναι πίσω από κάθε λέξη της και κάθε πράξη της<sup>223</sup>.

Η κριτική των θεών οδηγεί στην αμφιβολία και σε μια ευσέβεια νέα και αποκαθαρμένη· η ανάλυση των ανθρώπινων σφαλμάτων οδηγεί στην απεικόνιση των παθών και των αδυναμιών· η πολιτική και κοινωνική ανάλυση ωθεί στη δριμεία καταδίκη των κατ'επίφαση προσχημάτων και στην επεξεργασία νέων ιδεών όπως η ομόνοια και η πανελλήνια ιδέα. Η μνεία στην ίδια την Αθήνα εκείνης της εποχής δεν αποτελεί νεωτερικό στοιχείο αλλά αποτύπωνε τη διάθεση για την ομορφιά και την

---

<sup>220</sup> στο ίδιο, σ. 149

<sup>221</sup> στο ίδιο, σ.σ. 166- 167

<sup>222</sup> Romilly, ό.π. , σ.σ. 176- 177

<sup>223</sup> στο ίδιο, σ. 185

τέχνη. Συνεπώς, η επιστροφή στο κείμενο με τη συνεχή ανάγνωση των τραγωδιών θα αποκαταστήσει την απρόβλεπτη αρμονία τους<sup>224</sup>.

Με τον όρο ανάγνωση εννοούμε την προφορά των ποιημάτων, δηλαδή των κειμένων που είναι γραμμένα με μέτρο, ή των συγγραμμάτων, των γραμμένων δηλαδή χωρίς μέτρο. Την τραγωδία την διαβάζει κανείς με ηθοποιία, σύμφωνα με την προσωδία και με κατάλληλη άρθρωση. Έτσι, την τραγωδία την διαβάζουμε με δυνατή φωνή και επιβλητική και την κωμωδία με τρόπο παραστατικό και μιμητικό. Η ανάγνωση λοιπόν με συγκεκριμένο τρόπο αναδεικνύει την αξία των ποιημάτων και αναβαθμίζει την παιδευτική επιρροή στους αναγνώστες<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> στο ίδιο, σ.σ. 285- 286

<sup>225</sup> Ξανθάκη- Καραμάνου, 2003, σ. 29



## 6. 2 Η ατομική ευθύνη και ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός

Ο Ευριπίδης περιόρισε την έννοια του τραγικού για να σκύψει πάνω στις ταραχές των ψυχών και των ζευγαριών ενώ συμπεριέλαβε και αναφορές στην επικαιρότητα. Τα στοιχεία αυτά στην πράξη αλληλοσυμπληρώνονται ενώ η αντίθεση των βαρβάρων και των Ελλήνων χρησιμεύει σταθερά ως επιχείρημα στη *Μήδεια*, περίφημο δράμα ζευγαριού<sup>226</sup>.

Ο Ευριπίδης παρουσιάζεται ως ένας διανοούμενος ευαισθητοποιημένος σε κοινωνικά και πολιτισμικά ζητήματα τα οποία αποτυπώνει στις πραγματικές τους διαστάσεις. Επίσης, διαθέτει σαφή γνώση των μεταβολών που συντελέστηκαν στην αθηναϊκή κοινωνία μέσα σε λίγες δεκαετίες με αποτέλεσμα την εδραίωση μιας ριζοσπαστικής δημοκρατίας και την ενίσχυση της πολιτικής και εμπορικής ηγεμονίας. Άλλωστε, προς το τέλος της δραστηριότητας του Ευριπίδη ανήκουν τα δυσάρεστα γεγονότα του Πελοποννησιακού πολέμου που αποτελούν εναύσματα στοχασμού και παρατεταμένης αγωνίας<sup>227</sup>.

Ο Ευριπίδης προτάσσει τους προβληματισμούς των αποκλεισμένων και περιθωριοποιημένων μελών της αθηναϊκής κοινωνίας που απάρτιζαν τον αδύναμο αστικό ιστό. Στα έργα του πρωταγωνιστούν και παρουσιάζονται επί σκηνής με φυσικό τρόπο οι φτωχοί, οι γυναίκες, οι ξένοι, οι δούλοι και οι απόκληροι οι οποίοι εκτός από τα κοινωνικά προβλήματα που βιώνουν στερούνται της συμμετοχής στη λήψη αποφάσεων γεγονός που επισκιάζει το δημοκρατικό υπόβαθρο της αθηναϊκής κοινωνίας. Όσον αφορά το ρόλο των θεών, ο Ευριπίδης τους παρουσιάζει ως μυστηριώδεις δυνάμεις που επενεργούν στην πραγματικότητα αλλά τίθενται στην κρίση και στην κριτική των ανθρώπων. Η εισαγωγή καινοτόμων τεχνικών αντικατοπτρίζουν τη διαφοροποίηση του Ευριπίδη από τον Αισχύλο και το Σοφοκλή. Το πειραματικό στάδιο διαφόρων αλλαγών που ανιχνεύεται στον Ευριπίδη απεικονίζει τη γενικότερη αντισυμβατική συμπεριφορά του. Ειδικότερα, η δραματική

---

<sup>226</sup> Romilly, 1997, σ.σ. 260- 261

<sup>227</sup> Montanari, 2008, σ. 417

πλοκή είναι σύνθετη, επικεντρώνεται σε διάφορα πρόσωπα και είναι ανοιχτή σε εξελίξεις και ανατροπές. Ο πρόλογος δεν σηματοδοτεί πλέον την έναρξη της δραματικής πράξης αλλά το σημείο παρουσίασης των προδραματικών γεγονότων ως εκ τούτου το δράμα μπορεί να αρχίσει *in medias res*. Ο χορός εκτός από συνομιλητής των προσώπων, συμμετέχει και στην εξέλιξη της υπόθεσης. Επίσης, αυξάνεται η συχνότητα των λυρικών μονωδιών και διοδιών που εκτελούνται από τους υποκριτές και τον κορυφαίο του χορού με την αντίστοιχη πρόκληση συναισθηματικής έντασης και παθητικής εκφραστικότητας. Στο τέλος των δραμάτων είναι συχνή η προσφυγή στην επέμβαση του «από μηχανής θεού» ο οποίος παρεμβαίνει με απροσδόκητο τρόπο στην προώθηση της πλοκής όταν υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνατότητες<sup>228</sup>.

Το ζήτημα της ατομικής ευθύνης και η σχέση μεταξύ ανθρώπινης και θεϊκής δικαιοσύνης, τα οποία στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου επιλύονταν στο πλαίσιο μιας κατευναστικής ηθικής διάστασης, στην τραγωδία του Ευριπίδη παραχωρούν τη θέση τους στην παρουσίαση της αντιφατικής και αδιέξοδης ανθρώπινης κατάστασης, στην οποία, παρά τη βίωση της βαθιάς ανάγκης για δικαιοσύνη, η βία και η αδικία θριαμβεύουν. Ένα ιδιαίτερα αποτελεσματικό στοιχείο στα δράματα του Ευριπίδη είναι η τοποθέτηση της δράσης σε μια εξωτική ανατολική περιοχή-την Ταυρίδα- που παρουσιάζεται ως τόπος βαρβαρικών ηθών και απολίτιστων εθίμων. Το ζήτημα των διαπροσωπικών σχέσεων που αναφέρεται στην εισροή ξενικών- διαφορετικών στοιχείων είναι οικείο στον Ευριπίδη και αφορά τη σύγκριση μεταξύ απόμακρων ανθρωπολογικών αντιλήψεων και τον προσδιορισμό μεταξύ πολιτισμού και βαρβαρότητας. Η εικόνα της ηρωίδας που σώζεται από τη βαρβαρότητα εντοπίζεται στη Μήδεια όπου η πρωταγωνίστρια σε αντίθεση με την Ελληνίδα Ιφιγένεια, διατηρεί τα ενοχλητικά γνωρίσματα της βαρβαρικής της προέλευσης<sup>229</sup>.

Η τετραλογία στην οποία ανήκε η Μήδεια, η οποία περιελάμβανε τις χαμένες τραγωδίες *Φιλοκτήτης* και *Δικτύς* και το σατυρικό δράμα *Θερισταί*, κατατάχθηκε στην τελευταία θέση κατά τους τραγικούς αγώνες του 431 π. Χ. Πιθανόν, στην αποτυχία αυτή συνετέλεσαν το περιεχόμενο και η πλοκή της Μήδειας, ενός έργου γεμάτου ένταση στην παρουσίαση του έρωτα και του θανάτου. Παρά το βίαιο τέλος, με τη διάπραξη παιδοκτονίας, που διαφοροποιεί την πρωταγωνίστρια σε σχέση με την

---

<sup>228</sup> στο ίδιο, σ.σ. 418- 419

<sup>229</sup> Montanari, ό.π. , σ. 433

ελληνική ευαισθησία και της αποδίδει απάνθρωπη βιαιότητα, στη διάρκεια της εξέλιξης του δράματος η Μήδεια προκαλεί τη συναίνεση και τη συμπάθεια για την τιτάνια προσπάθειά της να υπερβεί μια θέση κατωτερότητας και αδυναμίας. Αυτή ακριβώς η αμφισημία του χαρακτήρα της προκάλεσε αμηχανία και δυσκολία στους Αθηναίους θεατές. Σε αντίθεση με την αποτυχία του έργου κατά την αρχαιότητα, σήμερα θεωρείται ως ένα από τα αριστουργήματα του Ευριπίδη, καθώς η προβολή του κόσμου των διαφορετικών και των απόκληρων αποκτά τη μέγιστη εκφραστική της δύναμη. Η διαφορετικότητα της Μήδειας, εκτός από το γεγονός ότι είναι βάρβαρη και μάγισσα, έγκειται στην αντισυμβατικότητα του χαρακτήρα της που την οδηγεί με αποφασιστικότητα στην εναντίωση απέναντι στον παραδοσιακό ρόλο της συζύγου και της μητέρας, αρνούμενη να δεχθεί την εγκατάλειψή της από τον Ιάσωνα για κάποια άλλη γυναίκα. Συνεπώς, τόσο το ζήτημα ενός προδομένου έρωτα όσο και η εγκατάλειψη μιας γυναίκας από το σύζυγο αντιμετωπίζονται από την πρωταγωνίστρια με ανενδοίαστη σαφήνεια. Αναμφισβήτητα, πρόκειται για την ψυχολογική πορεία ενσυνείδητης χειραφέτησης της Μήδειας, η οποία επαναστατεί απέναντι στην απόφαση του Ιάσωνα, αντικρούοντας αρχικά με επιχειρήματα την αγάριστη και άπιστη συμπεριφορά του και στη συνέχεια παίρνοντας αμείλικτη εκδίκηση, αδιανόητη για έναν Έλληνα, συμβατή όμως με την πολιτισμική διαφορετικότητα κάποιου βάρβαρου. Παρατηρούμε λοιπόν ότι μέσα από τη σκιαγράφηση της Μήδειας αντιπαρατίθενται και αφομοιώνονται τα έλλογα στοιχεία-όπως γίνονται αντιληπτά από τους περιεκτικούς μονολόγους αλλά και το δραματικό αγώνα λόγων με τον Ιάσωνα- αλλά και η πιο έντονη έκφραση των άλογων παρορμήσεων. Η ανάλυση της πραγματικότητας και η αυστηρότητα της λογικής επιχειρηματολογίας υπηρετούν ανεξέλεγκτα και βίαια ένστικτα έως και τη συνταρακτική έκβαση. Είναι πρόδηλο ότι η πίστη στις δυνατότητες του λόγου και ο σκεπτικισμός σχετικά με τα όρια της λογικής προσέγγισης της πραγματικότητας αποτελούν δύο βασικά γνωρίσματα του σχετικισμού που πρέσβευαν οι σοφιστές στην Αθήνα εκείνης της εποχής<sup>230</sup>.

Η *Άλκηστη* αποτελεί ένα ιδιόμορφο δράμα εξαιτίας της σύζευξης τραγικότητας και κωμικών στοιχείων που δικαιολογούν την ένταξή της στο σατυρικό δράμα. Ιδιαίτερη έκπληξη προκαλεί η κωμική σκιαγράφηση του Ηρακλή ο οποίος αγνοώντας το θάνατο της Άλκηστης εμφανίζεται μεθυσμένος στη σκηνή να διασκεδάζει.

---

<sup>230</sup> Montanari, ό.π. , σ.σ. 437- 438

Επιπλέον, το έργο έχει αίσια έκβαση- την επανασύνδεση του Αδμήτου και της συζύγου του με τη μορφή γαμήλιας τελετής-που υπερβαίνει τη γαλήνη άλλων τραγωδιών ή τριλογιών. Το θέμα της *Άλκηστης* αφορά την αναγκαιότητα του θανάτου, στην οποία ανταποκρίνεται η ανιδιοτελής θυσία της Άλκηστης, της πρωταγωνίστριας του δράματος. Η ηρωίδα λόγω αφοσίωσης και πίστης αποφασίζει να σώσει τη ζωή του συζύγου της, επιδεικνύοντας αυτογνωσία, παρά τις αντιδράσεις για την επιλογή της. Ωστόσο, η επέμβαση του Ηρακλή επιτρέπει την απόδοση δικαιοσύνης σε αντάλλαγμα της γενναιόδωρης φιλοξενίας και της πίστης του Αδμήτου, καθώς και της εθελούσιας προσφοράς της ζωής της Άλκηστης<sup>231</sup>.

Ο κωμωδιογράφος Αριστοφάνης στους *Βατράχους* παρουσιάζει τον Ευριπίδη ως ανανεωτή της παραδοσιακής δραματουργίας και αντισυμβατικό δημιουργό· πρόκειται για μια εικόνα του ποιητή που γνώρισε μεγάλη διάδοση και απαντά κωδικοποιημένη στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη(κεφ. 13). Ο Ευριπίδης προβαίνει στην απομυθοποίηση του ηρωικού ρόλου των προσώπων και ο χαρακτηρισμός τους αντιστοιχεί στην αναζήτηση ρεαλισμού κατά την ψυχολογική σκιαγράφηση και την τοποθέτηση της δράσης με έμφαση στην παρουσίαση συναισθημάτων και καταστάσεων της πραγματικότητας. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* ( 1460b 33- 34) καταθέτει πως ο ίδιος ο Σοφοκλής ισχυριζόταν ότι παρουσίαζε τους ανθρώπους όπως πρέπει να είναι, ενώ ο Ευριπίδης τους παρουσίαζε όπως είναι<sup>232</sup>.

( 1460b 33- 34) [...] *Πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἷους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶσιν, ταύτη<sup>233</sup>[...]*

---

<sup>231</sup> στο ίδιο, σ. 435

<sup>232</sup> Montanari, ό.π. , σ. 441

<sup>233</sup> Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*

Η μεταγενέστερη παράδοση ότι συνέθεσε τα δράματά του σε μια σπηλιά στη Σαλαμίνα είναι ασφαλώς πλαστή, αλλά η ιστορία αυτή εκφράζει μια πραγματική κατάσταση, την απομόνωση που είναι συνήθως η μοίρα του πνευματικά ανώτερου καλλιτέχνη μέσα σε μια δημοκρατική κοινωνία. Υφίστανται χωρία στα δράματά του που πιθανότατα πηγάζουν από την επίγνωση μιας τέτοιας κατάστασης. Συγκεκριμένα, η Μήδεια καθώς προσπαθεί να καθησυχάσει τον Κρέοντα απηχεί τις απόψεις ενός σύγχρονου με τον ποιητή ή και τον ίδιο<sup>234</sup>.

*ΜΗΔΕΙΑ* , στίχοι 292- 305

*οὐ νῦν με πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον,  
ἔβλαψε δόξα μεγάλη τ' εἴργασται κακά.  
χρὴ δ' οὐποθ' ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνήρ  
295παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεσθαι σοφούς:  
χωρὶς γὰρ ἄλλης ἤς ἔχουσιν ἀργίας  
φθόνον πρὸς ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενῆ.  
σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ  
δόξεις ἀχρεῖος κού σοφὸς πεφυκέναι:  
300τῶν δ' αὖ δοκούντων εἰδέναι τι ποικίλον  
κρείσσων νομισθεῖς ἐν πόλει λυπρὸς φανῆ.  
ἐγὼ δὲ καύτη τῆσδε κοινωνῶ τύχης:  
σοφὴ γὰρ οὔσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπίφθονος,  
[τοῖς δ' ἡσυχαία, τοῖς δὲ θατέρου τρόπου,  
305 τοῖς δ' αὖ προσάντης: εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφῆ,]<sup>235</sup>.*

<sup>234</sup> Easterling – Knox, 1985, σ. 422

<sup>235</sup> OCT

### 6.3 Η διαχρονική αντίληψη για την αναγκαιότητα της ανάδειξης της θέσης της γυναίκας

Ο Ευριπίδης χαρακτηρίστηκε ως «ποιητής του ελληνικού διαφωτισμού» αλλά και ως «Ευριπίδης ο παράλογος», θρησκευτικός σκεπτικιστής, αν όχι άθεος και από την άλλη άτομο που πιστεύει στη θεϊκή πρόνοια και στην τελική επικράτηση όπως δικαιοσύνης και όπως θεϊκής ανταπόδοσης. Θεωρήθηκε ερευνητής της ανθρώπινης ψυχολογίας και οπαδός της ρητορικής, που θυσίασε τη λογική συνοχή των χαρακτήρων του στο βωμό λεκτικών εντυπώσεων· μισογύνης και φεμινιστής, ρεαλιστής που κατέβασε την τραγική δράση στο επίπεδο όπως καθημερινής ζωής και ρομαντικός ποιητής που επέλεγε ασυνήθιστους μύθους και εξωτικούς τόπους δράσης. Έγραψε δράματα τα οποία θεωρήθηκαν πατριωτικά κείμενα με σκοπό την υποστήριξη του πολέμου όπως Αθήνας εναντίον όπως Σπάρτης και άλλα τα οποία αντιμετωπίστηκαν ως αντιπολεμικά ή και ως επιθέσεις εναντίον του αθηναϊκού ιμπεριαλισμού. Αναγνωρίστηκε ως πρόδρομος της Κωμωδίας αλλά και ως ο πιο τραγικός από όπως ποιητές<sup>236</sup> (*Ποιητ. 1455a 30*).

Η άποψη που αντιμετώπιζε τον Ευριπίδη ως υπέρμαχο νέων ιδεών και του επέριπτε ευθύνη για τα αποτελέσματά όπως διατυπώθηκε για πρώτη φορά με οξύτητα και υπερβολή στη διάρκεια όπως ζωής του τραγικού από τον Αριστοφάνη, τον κωμικό ποιητή, που ένιωθε συγχρόνως έλξη και απώθηση από το ευριπίδειο έργο. Στο πλαίσιο συνηθισμένης τακτικής προκειμένου να επιτεθεί στον Ευριπίδη τον ταύτιζε με όπως ανατρεπτικές ιδέες που θεωρούνταν χαρακτηριστικές όπως σοφιστικής διδασκαλίας με προεξάρχοντα ανάμεσά τους όπως έναν μηδενιστικό σκεπτικισμό σχετικά με όπως Ολύμπιους θεούς<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Easterling – Knox, ό.π. , σ.σ. 422- 423

<sup>237</sup> στο ίδιο, σ. 424

*Θεσμοφοριάζουσες*, στίχοι 450- 451

*ὅπως δ' οὗτος ἐν ταῖσιν τραγωδίαις ποιῶν  
τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν ὅπως θεοῦς:*

*Βάτραχοι*, 888- 889 και 893- 895

## Εὐριπίδης

*ὅπως:*

*ἕτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς.* 888- 889

## Εὐριπίδης

*αἰθὴρ ἐμὸν βόσκημα καὶ γλώσσης στρόφιγξ* 893  
*καὶ ζύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι,  
ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὧν ἂν ἄπτωμαι λόγων*<sup>238</sup>. 895

Ο Ευριπίδης εντοπίζει τα παράλογα στοιχεία που ενυπάρχουν στα ανθρώπινα όντα και θεωρείται ο πρώτος δραματουργός του οποίου το έργο μπορεί να προσεγγιστεί με σύγχρονους όρους όπως ψυχολογίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι απουσιάζει η λογική συνοχή των χαρακτήρων και των κινήτρων δράσης στο έργο του Αισχύλου ή του Σοφοκλή. Απλώς υποστηρίζουμε ότι οι ευριπίδειοι χαρακτήρες είναι περισσότερο πολύπλοκοι και ευμετάβλητοι. Βιώνουν πληθώρα συναισθημάτων, αλλάζουν κατευθύνσεις, αποκαλύπτουν στοιχεία εκ πρώτης όψεως αντιφατικά, τα οποία αν και δεν προσιδιάζουν σε κανόνες της σοφοκλείας κλασικής τέχνης, επιτρέπουν να θεωρήσουμε ανθρώπινους. Αυτού του είδους οι ψυχολογικές μεταστροφές αποτελούν γνώρισμα των ευριπίδειων έργων. Στην *Άλκηστη* ο Άδμητος ο οποίος δεν αμφέβαλε ούτε για μια στιγμή αν ήταν σωστό να αποδεχθεί τη θυσία όπως γυναίκας του ενώ ενώπιον όπως σωρού όπως έβριζε τον πατέρα του, το Φέρητα, επειδή αρνήθηκε να

---

<sup>238</sup> Hall and W.M. Geldart, *Aristophanes Comoediae*, 1907

θυσιαστεί γι' αυτόν, θρηνεί για το θάνατό όπως όταν αιφνιδίως συνειδητοποιεί ότι εκτός από την προσωπική του απώλεια θα κληθεί να αντιμετωπίσει και την κοινωνική κατακραυγή. Ο θάνατος όπως γυναίκα του ήταν ένδοξος ενώ ο όπως θα διανύσει μια πικρή ζωή<sup>239</sup>.

## Άδμητος

Στίχοι 935- 940

935 φίλοι, γυναικὸς δαίμον' εὐτυχέστερον  
τούμοῦ νομίζω, καίπερ ὅπως δοκοῦνθ' ὄμως.  
τῆς μὲν γὰρ ὅπωςδὲν ἄλγος ἄψεται ποτε,  
πολλῶν δὲ μόχθων εὐκλεῆς ἐπαύσατο.  
ἐγὼ δ', ὄν ὅπως χρῆν ζῆν, παρὲς τὸ μόρσιμον  
940 λυπρὸν διάζω βίοντον: ἄρτι μανθάνω<sup>240</sup>.

Αυτή η συνειδητοποίηση δεν προοικονομείται από κάποια νύξη στα λόγια του Άδμητου ή του χορού ωστόσο δεν θεωρείται απροσδόκητη. Άλλωστε, οι σκληρές αλήθειες που του είπε ο πατέρας του στην προηγούμενη σκηνή ήταν τόσο ακριβείς ώστε να θεωρούνται αδιάσειστες. Ως εκ τούτου, ο Άδμητος αναγκάζεται να αντιμετωπίσει την κατάσταση στην αληθινή διάστασή όπως από την οποία όπως σώζεται με την παραμυθική επάνοδο όπως Άλκηστης από το βασίλειο του Άδη στη ζωή<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> Easterling – Knox, ό.π. , σ. 433

<sup>240</sup> Kovacs , *Euripides*

<sup>241</sup> Easterling – Knox, ό.π. , σ. 433



Φέρης

691 *χαίρεις ὄρων φῶς: πατέρα δ' ὅπως χαίρειν δοκεῖς*<sup>242</sup>;

Στην περίπτωση ὅπως Μήδειας , ο Ευριπίδης επέλεξε να δώσει ἔμφαση στο πρόβλημα ὅπως κοινωνικῆς κατωτερότητας των γυναικῶν το οποίο αποτελεί το βασικό ὅπως ἐπιχείρημα στο μονόλογό ὅπως.

*Μήδεια* (στίχοι 230- 231)

*πάντων δ' ὄσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ὅπως  
γυναϊκῆς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν*

Ὅπως, θίγει τα ευαίσθητα σημεῖα τα οποία θα πρέπει να αποτελούσαν και το παράπονο πολλῶν Αθηναίων γυναικῶν: η προίκα με την οποία οι γυναῖκες «αγόραζαν τον ιδιοκτήτη του σώματός ὅπως» · ο κίνδυνος που ἐλλοχεύει ο γάμος( αν ο σύζυγος αποδειχθεί κακός, το διαζύγιο βλάπτει τη φήμη ὅπως γυναίκα) ·η ἔλλειψη προετοιμασίας για το γάμο και το καινούριο σπίτι· η ελευθερία του ἀνδρα να αφήσει το σπίτι του για να διασκεδάσει και η υποχρέωση ὅπως γυναίκα να εἶναι αφοσιωμένη σε ἕναν μόνο ἀνθρωπο. Ὅσον αφορά τη στερεότυπη ἀνδρική αιτιολόγηση των προνομίων ὅπως- εκείνοι μάχονται ὅπως πολέμους-αντικρούεται ὅπως στίχους 230- 251:

*ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ  
πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος  
[λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν].  
235κάν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν  
ἢ χρηστόν: ὅπως γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγὰ  
γυναῖξιν ὅπωςδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.  
ἔς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην  
δεῖ μάντιν ὅπως, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,  
240ὅπως ἄριστα χρήσεται ζυνευνέτη.*

---

<sup>242</sup> Kovacs , *Euripides*

*κἄν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ  
 πόσις ζυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,  
 ζηλωτὸς αἰών: εἰ δὲ ὅπως, θανεῖν χρεών.  
 ἀνὴρ δ', ὅταν ὅπως ἔνδον ἄχθηται ζυγών,  
 245 ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης  
 [ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς]:  
 ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.  
 λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον  
 ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,  
 250 κακῶς φρονοῦντες: ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα  
 στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ<sup>243</sup>.*

Η Μήδεια είναι μια ασυνήθιστη μορφή- πριγκίπισσα όπως Ανατολής και εγγονή του Ήλιου- ωστόσο ο λόγος όπως δεν μπορεί να αγνοηθεί εφόσον αγγίζει την αθηναϊκή πραγματικότητα του 5<sup>ου</sup> αιώνα. Ο χορός των Κορίνθιων γυναικών παίρνει το μέρος όπως και χαιρετίζει την ανακοίνωση των εκδικητικών όπως σχεδίων με ένα στάσιμο που αποδοκιμάζει την ανδρική λογοτεχνική παράδοση που σχετίζεται με το θέμα όπως γυναίκα.

Χορός

*Φοῖβος ἀγήτωρ μελέων: ἐπεὶ ἀντάχης' ἂν ὕμνον  
 ἀρσένων γέννα. μακρὸς δ' αἰὼν ὅπως<sup>244</sup>*

Μτφ. Δεν προσέφερε όπως γυναίκες ο Απόλλων το δώρο του τραγουδιού· αν το είχε κάνει, «θα τραγουδούσα έναν ύμνο για ανταπάντηση στο γένος των ανδρών» .

Είναι αξιοσημείωτο ότι η κριτική όπως παράδοσης απαντά σε ένα δράμα το οποίο παρουσιάζει την εκδίκηση όπως αδικημένης γυναίκα μέσα σε μια ηρωική ατμόσφαιρα που συνήθως προορίζεται για άνδρες και το οποίο στο τέλος θα ταραξε το αθηναϊκό κοινό, την παρουσιάζει να καταβάλλει όπως εχθρούς όπως και με τη βοήθεια του Ήλιου να διαφεύγει στην Αθήνα. « Στα δράματά μου» , υποστηρίζει ο

<sup>243</sup> OCT  
<sup>244</sup> OCT

κωμικός Ευριπίδης των Βατράχων, «η γυναίκα μιλούσε...όπως και η νεαρή κόρη και η γριά»<sup>245</sup>.

*Βάτραχοι*, στίχοι 949- 950

Ευριπίδης

*ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν ὅπωςδὲν παρήκ' ἂν ἀργόν,  
ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μοι χὼ δούλος ὅπωςδὲν ἦττον,  
950χὼ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἄν*<sup>246</sup>.

Εἶναι πρόδηλο ὅτι στα δράματα τοῦ Ευριπίδη ἡ γυναίκα εἶτε διαδραματίζει τὸν πρωταρχικὸ ρόλο εἶτε παίζει ἕναν δευτερεύοντα ρόλο προκαλώντας ὅπως εντυπώσεις. Εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν Ευριπίδη ὅτι παρέλαβε μὴ ἐξωτική μορφή σαν τὴν πριγκίπισσα ὅπως Κολχίδας, τὴν τρομερὴ ἰέρεια, προφήτισσα καὶ μάγισσα τοῦ τέταρτου *Πυθιονικοῦ* τοῦ Πινδάρου καὶ τὴν παρουσίασε στο οδυνηρὰ ρεαλιστικὸ πλαίσιο μίας οικογενειακῆς διαμάχης. «Μία λέξη ἀρκεῖ γιὰ νὰ σε κατατροπώσει», λέει ἡ Μήδεια, ἀντικρούοντας τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ Ιάσονα ὅτι παντρεύεται τὴν πριγκίπισσα ὅπως Κορίνθου με σκοπὸ νὰ προωθήσει τὰ συμφέροντα ὅπως οικογένειάς τοῦ. «Ἄν ἦσουν τίμιος, θὰ ἔπρεπε νὰ προσπαθήσεις νὰ με πείσεις πρὶν προχωρήσεις σὲ αὐτὸ τὸ γάμο ἀντὶ νὰ τὸ κάνεις κρυφά...»

*Μήδεια*, 585- 587

*λέγειν τε δεινός. ἐν γὰρ ἐκτενεῖ σ' ἔπος:  
χρῆν σ', εἶπερ ἦσθα μὴ κακός, πείσαντά με  
γαμεῖν γάμον τόνδ', ἀλλὰ μὴ σιγῆ φίλων.*

Ἡ ἀπάντηση τοῦ Ιάσονα εἶναι γρήγορη καὶ καίρια· «Κι ἐσύ βέβαια πολὺ θὰ με βοηθούσες, ἀν σου ομολογούσα τὴν πρόθεσή μου νὰ παντρευτώ. Μα οὔτε τώρα δὲν εἶσαι ικανὴ νὰ διώξεις τὴν τεράστια οργή σου». Ἡ ἀπάντηση αὐτὴ εἶναι ἀνθρώπινη καὶ ἀγγίζει τὰ ὅρια τοῦ ποταποῦ. Ὁ Ευριπίδης ἐν γένει χειρίζεται ὅπως μυθικὲς μορφές τοῦ με ἄκρως ρεαλιστικὸ τρόπο. Συνεπῶς, ὁ Ἀριστοφάνης εἶχε κατανοήσει

<sup>245</sup> Easterling – Knox, ὁ.π. , σ.σ. 438- 439

<sup>246</sup> OCT

απόλυτα τον τρόπο του Ευριπίδη, καθώς ο αριστοφανικός Ευριπίδης καυχείται ότι εισήγαγε στην τραγωδία « οικεία πράγματα, σαν αυτά που ξέρουμε και αντιμετωπίζουμε στη ζωή όπως»<sup>247</sup>.

(*Βάτραχοι*, 959 *οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ζύνεσμεν*)

*Μήδεια*, 588- 590

### ***Ύασιον***

*ὅπως γ' ἄν, οἶμαι, τῶδ' ὑπηρετεῖς λόγῳ,  
εἴ σοι γάμον κατεῖπον, ἥτις ὅπωςδὲ ὅπως  
590τολμᾶς μεθεῖναι καρδίας μέγαν χόλον*<sup>248</sup>.

Ο διάλογος των χαρακτήρων του Ευριπίδη, παρόλο που υπόκειται σε απαιτήσεις του μέτρου και όπως κοσμιότητας του τραγικού είδους, δημιουργεί την ψευδαίσθηση καθημερινής ομιλίας, απόλυτα κατάλληλης για τα αντηρωικά πρόσωπα και όπως καταστάσεις του δράματός του. Στην πραγματικότητα, με την αποφυγή υψηλών μεταφορών, την επιδίωξη σαφήνειας, ακρίβειας και καίριας διατύπωσης, το ύφος του πλησιάζει τα όρια της πρόζας. Κι όμως, αυτή η εντύπωση λιτότητας είναι αποτέλεσμα έξυπνων χειρισμών, όπως τόνισε ο Αριστοτέλης: «Ἡ επιτήδευση ὅπως τέχνης κρύβεται ἐξυπνα ὅταν ὁ ομιλητὴς συνθέτει με λέξεις που ἐπιλέγει ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ομιλία, ὅπως κάνει ὁ Ευριπίδης, που στάθηκε πρόδρομος σε αὐτὸ τὸ θέμα»<sup>249</sup>. (*Ρητορική 1404b5*)

---

<sup>247</sup> Easterling – Knox, ὁ.π. , σ. 439 και *Βάτραχοι*, Αριστοφάνη

<sup>248</sup> OCT

<sup>249</sup> Easterling – Knox, ὁ.π. , σ. 447 και *Ρητορική*(1404b5)

## 6.4 Η σημασιολογική εξέλιξη της έννοιας της «ευτυχίας»

Αρχικά, ὄλβιος στον Όμηρο ίσως σημαίνει πλούσιος ή πιθανόν είναι επίθετο που χαρακτηρίζει κάποιον ευγενικής καταγωγής που θεωρείται θεός.(Οδύσσεια Φ: 36). Στον Ησίοδο, η εργασία είναι το πρωταρχικό μέσο για την απόκτηση της ευτυχίας. Η εργασία εξοργίζει τους θεούς, αντίθετα η εργατικότητα τους ευχαριστεί ( *Εργα και Ημέρες*, 303- 304) . Ο Ηρακλής θεωρείται ὄλβιος αφού έκανε τόσο σπουδαίους άθλους και είναι απαλλαγμένος από συμφορές και γηρατειά<sup>250</sup> .

Ο όρος Τύχη συναντάται για πρώτη φορά στο Σημωνίδα τον Αμοργίνο(αποσπ. 7: 83) όπου αναφέρεται ότι κάποιος εὐτυχεῖ αν πάρει καλή γυναίκα( Ευριπίδης: αποσπ. 1056) . Η γυναίκα αυτή θα πρέπει να είναι επιμελής, τρυφερή και να δίνει καλούς απογόνους· να είναι κομψή, καλοσυνάτη, συνετή και αγνή. Ωστόσο, δεν αναφέρεται αν για την απόκτηση τέτοιας γυναίκας θα πρέπει και ο τους ο άντρας να προσπαθήσει. Ίσως σε αυτό το σημείο η τύχη λειτουργεί ως αυθαίρετη δύναμη και χορηγεί στον άντρα μια τέτοια σύζυγο ανεξάρτητα από τα δικά του προτερήματα. Τους, στον Ευριπίδη συναντάμε τη διανοητική ευτυχία – με τη χρήση του όρου ὄλβιος –που βασίζεται στη γνώση του αθάνατου σύμπαντος (αποσπ. 910)<sup>251</sup> .

Στον *Οιδίποδα Τύραννο*, στ. 1529 και στο αποσπ. 588 το ὄλβιζεν χρησιμοποιείται σε χωρίο όπου αναφέρεται ότι κανένας δεν μπορεί να ονομασθεί ευτυχισμένος πριν από το θάνατό του. Ο Οιδίποδας είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα ανθρώπου που τον θεωρούσαν ευτυχισμένο και τους κατέληξε δυστυχισμένος. (Οιδίπους Τύραννος, 1193- 1196) . Άλλωστε, ο υπερβολικός ὄλβος οδηγεί στη ζήλια, το φθόνο, άρα δεν πρέπει να προσευχόμαστε γι' αυτόν(*Αγαμέμνων*, Αισχύλος, στ. 471) . Ο Αισχύλος υπογραμμίζει ότι η εὐτυχία χαρίζεται από τους θεούς ως δίκαιη ανταμοιβή ενώ για τον Σοφοκλή, η κοινωνική τάξη και η σωστή ηθική συμπεριφορά αποτελούν καθοριστικά στοιχεία για την ευτυχία. Στον Ευριπίδη διαφοροποιούνται τα δεδομένα και η ηθική είναι σημαντικότερο στοιχείο για την ευτυχία απ' ό, τι η κοινωνική τάξη

<sup>250</sup> Macdonald, 1991, σ.σ. 12- 14

<sup>251</sup> στο ίδιο, σ.σ. 18- 20

ενώ σε τους περιπτώσεις η ηθική καθορίζει και την τάξη εφόσον τους καλός άνθρωπος ονομάζεται ευγενής ακόμα κι αν είναι δούλος<sup>252</sup>.

Μια θεραπεινίδα περιγράφει την Άλκηστη να προσεύχεται στην Εστία για τα παιδιά τους λίγο πριν το θάνατό τους με τα εξής λόγια:

[...]αἰτήσομαι,

τέκν' ὄρφανεῦσαι τάμά: καὶ τῶ μὲν φίλην

σύζευζον ἄλοχον, τῇ δὲ γενναῖον πόσιν:

μηδ' ὥσπερ αὐτῶν ἢ τεκοῦσ' ἀπόλλυμαι

θανεῖν ἄωρους παῖδας, ἀλλ' εὐδαίμονας

ἐν γῆ πατρῶα τερπνὸν (στ. 164- 169)

Πρόκειται για παράκληση τους Άλκηστης να ζήσουν τα παιδιά τους μια ευχάριστη, μακράς διάρκειας ζωή ως εὐδαίμονες με τον τρόπο που δεν κατάφερε να ζήσει εκείνη, καθώς να έχουν θεϊκή προστασία και να ζήσουν στην πατρίδα τους. Προκύπτουν λοιπόν νέα στοιχεία που θεωρούνται σπουδαία στον καθορισμό τους ευτυχίας με το πιο ασυνήθιστο να αφορά την ευχή για καλούς και τρυφερούς συντρόφους. Στο πλαίσιο τους Άλκηστης δίνεται έμφαση στην οικογένεια και ειδικότερα οι μικροαστικές οικογενειακές αξίες αντικαθιστούν υψηλής αξίας θέματα που ήταν σπουδαία στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή τους η αντιπαράθεση θεϊκών και πολιτικών δικαιωμάτων. Τίθεται το ερώτημα τους πραγματικής συντροφικότητας και τους ηθικής ανεπάρκειας η συνειδητοποίηση των οποίων εκ μέρους του Άδμητου θα συμβάλει στη δυστυχία( τους και στην περίπτωση τους Μήδειας). Η αυτογνωσία του Άδμητου θα τον οδηγήσει στην αναζήτηση τους αληθινής ευτυχίας τη στιγμή που πιστεύει ότι την έχει χάσει για πάντα. (στ. 939- 340).

Μετά το θάνατο τους Άλκηστης, ο Άδμητος συνειδητοποιεί τη δυστυχία του και ξεσπά όταν βλέπει τον πατέρα του Φέρητα να προσφέρει δώρα στη νεκρή Άλκηστη. Στον αγώνα λόγων ανάμεσα στον Άδμητο και τον πατέρα του αποκαλύπτονται τα πραγματικά κίνητρα των προσώπων και παρουσιάζονται οι αληθινές αδυναμίες τους.

---

<sup>252</sup> Macdonald,ό.π. , σ.σ. 30- 33

Η φιλονικία του Άδμητου με το Φέρητα αναφέρεται στο θέμα της ευτυχίας. Ο Άδμητος υποστηρίζει ότι ο Φέρης έχει γνωρίσει όλα όσα γνωρίζει τους ευτυχισμένους άνθρωπος(653- 654) σε αντίθεση με τον Άδμητο ο οποίος θα καταδικαστεί σε μια ζωή γεμάτη θλίψη προκειμένου ο πατέρας του να παρατείνει την ευτυχία του (295-297). Ωστόσο, ο Άδμητος διδάσκεται ότι η ευτυχία του τυράννου που έχει προγόνους και απογόνους δεν συγκρίνεται με την ευτυχία του πατέρα και συζύγου που έχει μια αγαπημένη γυναίκα με την οποία μπορεί να μοιραστεί την ανατροφή των παιδιών του(935- 961) . Στην προκειμένη περίπτωση ο Άδμητος είναι βασιλιάς που έχει διαδόχους τους είναι *βαρυδαίμων* (στ. 865) διότι δεν έχει την αγαπημένη του Άλκηστη. Συνεπώς, ο Άδμητος πρέπει να συνειδητοποιήσει την αλήθεια αναφορικά με την ευτυχία μέσα από τα βήματα καθώς ένα παλάτι είναι άχρηστο, εάν είναι άδειο και η εξωτερική ευτυχία είναι ανούσια, εάν απουσιάζει η εσωτερική ευτυχία. Το ίδιο θέμα θα συζητηθεί και στη *Μήδεια* όπου η ηρωίδα θέτει στον Ιάσονα το ερώτημα τι συνιστά πραγματική ευτυχία<sup>253</sup>.

Ο Άδμητος υποψιάζεται τους συνέπειες του θανάτου της Άλκηστης γι' αυτό θρηνεί μαζί τους για τον επικείμενο θάνατό τους(257- 258). Βέβαια, τους ο κοινός θρήνος με την Άλκηστη δεν εκφράζει την πικρή αγωνία που νιώθει ο Άδμητος όταν αυτή έχει φύγει πια από το σπίτι(στ. 861 κ.ε. ) . Η χρήση του όρου *εὐδαίμων* απαντάται αφού η Άλκηστη έχει επιστραφεί στον Άδμητο κι εκείνος εύχεται στον Ηρακλή ευτυχία (στ. 1137) και καλή τύχη(στ. 1153). Όσον αφορά την έννοια της ευτυχίας, η Άλκηστη και ο Άδμητος χρησιμοποιούν τύπους του όρου *εὐδαίμων* (στ. 168 και 1137) για να δηλώσουν τη μακροχρόνια, σίγουρη ευτυχία που χαρίζεται από την εύνοια του δαίμονα. Αντίθετα, ο Φέρης χρησιμοποιεί διαφορετικά και συμβατικά τον όρο, όταν περιγράφει κάποιον που διαθέτει βασιλική δύναμη, πλούτο και ανήκει σε δυναστεία (στ. 653). Εντούτοις, η Άλκηστη είναι *δυσδαίμων* (στ. 258) εξαιτίας της μοίρας της και ο Άδμητος είναι *βαρυδαίμων* (στ. 865) αν και έχει βασιλική δύναμη και διαδόχους, τα χαρακτηριστικά δηλαδή που ο Φέρης ισχυρίζεται ότι καθιστούν κάποιον *εὐδαίμονα*<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> Macdonald,ό.π. , σ.σ. 41- 43

<sup>254</sup> Macdonald,ό.π. , σ.σ. 43- 44

Η Άλκηστη βέβαια συγκριτικά με τον Άδμητο υπήρξε πιο τυχερή εφόσον γλίτωσε από τα βάσανα κι έχει αποκτήσει καλή φήμη(στ. 938). Η Άλκηστη πραγματικά έχει γίνει μάκαιρα δαίμων (στ. 1003), ευλογημένη θεά, τους την αποκαλεί ο χορός(στ. 997- 1005) , γιατί απολαμβάνει τους ευλογίας των θεών και είναι άξια αιώνιου επαίνου. Η Άλκηστη έφθασε στην κορυφή των ανθρώπινων επιτευγμάτων και ανάγεται σε θεά- φύλακα, μάκαιρα, χάρη στην πράξη τους φιλίας. Παρόλο που ο Άδμητος ήταν ανίκανος τέτοιας φιλίας απέναντι στη γυναίκα του, σέβεται το θεσμό τους ξενίας· φιλοξενεί και φροντίζει τον Ηρακλή κι ανταμείβεται για την ξενία του με την επιστροφή τους γυναίκας του. Το έργο είναι μια τραγωδία αντιθέσεων αφού αντί κάποιος να καταστραφεί εξαιτίας τους ελαττώματός του, ανταμείβεται για κάποια αρετή του. Επιπλέον, η τύχη διαδραματίζει πολύ σημαντικό ρόλο, καθώς η αρετή του Άδμητου δεν θα τον βοηθούσε καθόλου εάν δεν είχε εμφανιστεί την κατάλληλη χρονική στιγμή ο Ηρακλής ο οποίος είχε αντιληφθεί το θάνατο τους Άλκηστης.

Συνεπώς, ο Άδμητος μαθαίνει ότι δεν μπορεί να είναι ευτυχισμένος στηριζόμενος σε εξωτερικούς παράγοντες αλλά μέσω τους έννοιας φιλίας με απώτερο σκοπό την επίτευξη τους εξωτερικής και τους εσωτερικής ευτυχίας. Ο Άδμητος θα φτάσει στο τέλος τους ζωής του με την εὐδαιμονία την οποία η Άλκηστη ζήτησε στην αρχή του έργου για τα παιδιά τους, μια πολύχρονη ευτυχία με αγαπημένους συντρόφους. Άλλωστε η αληθινή ευτυχία για την Άλκηστη και τον Άδμητο, τους τόνισε και ο Σόλων (Ηροδ. 1: 30- 32) είναι η ευτυχία που όχι μόνο διαρκεί αλλά και είναι βασισμένη στη φιλία. Η απλή ευτυχία μιας αγαπημένης οικογένειας είναι πιο σπουδαία από την ευτυχία των βασιλέων(στ. 286)<sup>255</sup>.

Ο Αριστοφάνης ο Βυζάντιος υποθέτει ότι η *Μήδεια* παίχθηκε το 431 π.Χ. και αποτελούσε μέρος τους τετραλογίας *Μήδεια*, *Φιλοκτήτης*, *Δίκτυς*, *Σάτυροι Θερισταί* (σατυρικό δράμα). Ο όρος εὐδαιμών χρησιμοποιείται περισσότερο από τη *Μήδεια* για να περιγράψει την εσωτερική, διαρκή ευτυχία η οποία βασίζεται στη φιλία, τους ακριβώς και στην περίπτωση τους Άλκηστης. Η αντίθεση των αντιλήψεων τους *Μήδεια* ς και του *Ιάσονα* για την ευτυχία αποτελεί τη βάση για την κατανόηση τους εν λόγω τραγωδίας. Ειδικότερα, η ευτυχία του *Ιάσονα* βασίζεται σε μια συμμαχία με τους ευγενείς που εξασφαλίζει σε αυτόν και τα παιδιά του- αλλά και στη *Μήδεια* κατά τα λεγόμενά του-πλούτο και δύναμη. Πρόκειται για μια συμβατική άποψη που

---

<sup>255</sup> στο ίδιο, σ.σ. 46- 47



εκφράστηκε τον 5<sup>ο</sup> αιώνα από τους Σοφιστές οι οποίοι εξαρτούσαν την ευτυχία από τη δύναμη και την υλική επιτυχία. Ως εκ τούτου, ο Ιάσοντας χρησιμοποιεί τον όρο *εὐδαίμων* κατ' αντιδιαστολή με τη Μήδεια για να περιγράψει την υλική επιτυχία. Ο Ιάσοντας προσπαθεί να πείσει τη Μήδεια να είναι ευτυχισμένη με όσα καθιστούν και τον ίδιο ευτυχισμένο. Ωστόσο, η Μήδεια υιοθετεί τους αριστοκρατικές αντιλήψεις του Ιάσωνα και δεν απορρίπτει τον πλούτο, την ευγενική καταγωγή και τη δύναμη κληρονομικό δικαίωμα, αντιλαμβάνεται τους ότι αυτά δεν αρκούν για την ευτυχία(στ. 598- 599) . Στο μονόλογο της Μήδειας όπου κατηγορεί τον Ιάσωνα για τους πράξεις του απέναντί τους εμφανίζεται ο όρος *μάκαρ*. Αναφέρει πως για χάρη του σκότωσε ένα δράκοντα- σώζοντάς του τη ζωή- , πρόδωσε τον πατέρα τους, άφησε το σπίτι τους, σκότωσε τον Πελλία (στ. 480- 485) και ως αντάλλαγμα την έκανε *μακαρία* μεταξύ των Ελληνίδων(στ. 509- 510), έναν όρο με σαρκαστική σημασία διότι η πραγματική ευλογία ήταν η εγκατάλειψή τους από το σύζυγό τους (στ. 511) αφού του έκανε παιδιά, τώρα είναι αναγκασμένη να τριγυρνάει στην εξορία χωρίς φίλους και φτώχη(στ. 510- 515). Η ίδια η Μήδεια θεωρεί ότι έχει γίνει αντικείμενο περιφρόνησης και χλεύης των εχθρών τους ως απόρροια του γάμου τους με τον Ιάσωνα<sup>256</sup>.

Στη σύγκρουση ανάμεσα στον Ιάσωνα και τη Μήδεια(στ. 446- 662) χρησιμοποιούνται όλοι οι όροι τους ευτυχίας για να εκφράσουν τους απόψεις των δύο ηρώων. Ο Ιάσοντας προσπαθεί να πείσει τη Μήδεια να αποδεχθεί το είδος τους ευτυχίας που εκείνος επέλεξε. Η ευτυχία τους Μήδειας είναι συναισθηματική και βασίζεται στη φιλία που δεν περιλαμβάνει ούτε κατορθώματα ούτε γνώση. Ο Ιάσοντας ζητάει από τη Μήδεια να αποδεχθεί μια λογική ευτυχία ενώ από πολλούς σχολιαστές έχει χαρακτηριστεί ως «άνδρας τους λογικής» και η Μήδεια ως «γυναίκα του πάθους». Η Μήδεια λοιπόν για να εξασφαλίσει την ευτυχία τους πρέπει να ικανοποιήσει τους συναισθηματικές τους ανάγκες· πρέπει να έχει μια πόλη κι ένα σπίτι για να ζει (στ. 1021- 1022), ένα γάμο και μια ερωτική σχέση(στ. 228- 229) και επιθυμεί να βλέπει τα παιδιά τους ευτυχισμένα(στ. 1025- 1027). Τα λόγια αυτά τους Μήδειας θυμίζουν την προσευχή τους Άλκηστης με τους ευχές για τα παιδιά τους(Άλκηστη, στ. 164- 169, 311- 323). Εντούτοις, ο Ιάσοντας αγνοώντας τους συναισθηματικές παρακλήσεις τους Μήδειας, υποστηρίζει τη δική του «λογική» ευτυχία, καθώς σκέπτεται μόνο το υλικό κέρδος(στ. 566- 567) προκειμένου να

---

<sup>256</sup> Macdonald,ό.π., σ.σ. 51- 52

ωφεληθεί ο τους και τα παιδιά του. Επιδιώκει να αναγάγει τους κατώτερες προθέσεις του σε ανώτερες και γι' αυτό καταφεύγει σε σοφίσματα τα οποία τους δεν προσιδιάζουν ούτε στη συναισθηματική τιμιότητα τους Μήδειας αλλά ούτε και τους θεατές. Ο αντίλογος τους Μήδειας αντικατοπτρίζει τα λόγια του Σωκράτη με τη διαφορά ότι η Μήδεια προασπίζεται τη λογική τους καρδιάς και όχι του νου: 580-583<sup>257</sup>.

Ο Ιάσοντας επικρίνει τη «λογική» τους Μήδειας και τη συμβουλεύει να προσαρμοστεί τους υπάρχουσες συνθήκες και να αποδεχτεί την καλοτυχία που τους προσφέρεται(στ. 600- 602). Σύμφωνα με την άποψη του Ιάσωνα, η Μήδεια οφείλει να είναι ευτυχισμένη με τα εξωτερικά γνωρίσματα τους ευτυχίας που απαριθμεί ο Ιάσοντας ενώ η Μήδεια μιλάει για εσωτερική θλίψη απευθυνόμενη στον Ιάσωνα με την ισχυρότερη λέξη στην ελληνική τραγωδία(ὕβριζε, στ. 603). Επιπλέον, η Μήδεια έχει κατανοήσει πλήρως την πηγή ευτυχίας του Ιάσωνα και θα την καταστρέψει: θα σκοτώσει την πριγκίπισσα που του έδινε δύναμη και πλούτο και θα σκοτώσει τα παιδιά τους, τη δυναστεία που θα απολάμβανε τα παραπάνω. Εφόσον η Μήδεια δεν μπορεί να εξασφαλίσει την ευτυχία, δεν θα την έχουν ούτε οι εχθρό τους και αξιοποιώντας τη γνώση που διαθέτει για την ευτυχία του Ιάσωνα- ενώ εκείνος δεν μπορεί να αντιληφθεί τη δική τους- θα την καταστήσει ως μέσο για την εκδίκησή τους<sup>258</sup>.

Ο χορός (στ. 1081 κ.ε. ) που παρακολουθεί τη Μήδεια όταν αποφασίζει να σκοτώσει τα παιδιά τους, υπογραμμίζει ότι υπό αυτές τους συνθήκες είναι προτιμότερο οι άνθρωποι να μην κάνουν παιδιά προοικονομώντας την επικείμενη δολοφονία. Είναι πρόδηλο ότι στον Ευριπίδη τα παιδιά είναι σημείο αναφορά του δράματος και σημαντική πηγή ευτυχίας ή δυστυχίας καθώς αποτελούν το επίκεντρο του δράματος σε οικογενειακά ζητήματα και συμβάλλουν στην ανάδειξη του πάθους του δράματος.

Πριν τη δολοφονία των παιδιών τους η Μήδεια αποκαλεί τον εαυτό τους δυστυχή(στ. 1250), πρέπει να ξεχάσει τα παιδιά τους αυτή την ημέρα και να τα θρηνήσει αργότερα επισημαίνοντας ότι και να τα σκοτώσει, δεν σημαίνει ότι δεν τα αγαπάει(στ. 1248- 1250). Είναι σαφές ότι βασανίζεται από σκέψεις και διακατέχεται

---

<sup>257</sup> Macdonald,ό.π., σ.σ. 53- 54

<sup>258</sup> στο ίδιο, σ.σ. 55- 56

από συναισθηματική κλιμάκωση πριν διαπράξει τη δολοφονία που εξωτερικεύεται και από τη χρήση του όρου «δυστυχής». Μετά τη δολοφονία των παιδιών τους, ο χορός την αποκαλεί κακοτυχή (στ. 1274), καθώς έκανε κακή πράξη εφόσον υπέκυψε στο κακό που την ώθησε στην αποτρόπαιη πράξη(στ. 1077- 1080). Η Μήδεια δεν επιθυμεί τη δυστυχία αλλά θα διαπράξει εγκλήματα που την προκαλούν διότι η εκδίκηση την ανακουφίζει. Η συνειδητή εκδίκηση, η γνώση ότι τα εγκλήματά τους θα την κάνουν δυστυχῆ, καταρρίπτει τους ισχυρισμούς του Σωκράτη(Μένων, 78<sup>A</sup>, Κανείς δεν θέλει να είναι ἄθλιος ἢ κακοδαίμων, και ότι όλοι θέλουν να είναι εὐδαίμονες, δηλαδή κάτοχοι ἀγαθῶν (Συμπ. 204 E- 205 A). Ἄλλωστε, στο μονόλογο του αγγελιαφόρου που ανακοινώνει το θάνατο τους Γλαύκης(στ. 1136 κ.ε.) αναφέρονται πολλοί όροι ευτυχίας<sup>259</sup>.

Στις «Νεφέλες» του Αριστοφάνη αυτοί που θεωρούνται σοφοί φαίνεται πως είναι οι πιο ανόητοι ή αυτοί που πληρώνουν περισσότερο(μεριμνοφροντισταί», στ. 101) ενώ εδώ οι σοφοί ονομάζονται «μεριμνηταί λόγων» στ. 1226<sup>260</sup> με σημείο αναφοράς τους στίχους 1224- 1230 αναφέρει ότι είναι φυσικό για την εποχή του, το 431 π.Χ. , να αποτυπώνονται υπερβολικές απόψεις για τους πνευματικές αναζητήσεις, ειδικότερα εκ μέρους των σοφιστών που υπόσχονταν εὐδαιμονία ως τελικό αποτέλεσμα τους εκπαίδευσής τους. Ο Ιάσωνας λοιπόν καταφεύγει σε σοφιστείες και η Μήδεια τον κατηγορεί γι' αυτό, παρατηρώντας ότι προσπαθεί να συγκαλύψει τους πράξεις του με σοφίσματα(στ. 581) , και απαντώντας ότι την βοηθάει να γίνει εὐδαίμων(στ. 565).

Ο αγγελιαφόρος τους στίχους 1224- 1230 τονίζει ότι δεν υφίσταται ευτυχισμένος εὐδαίμων άνθρωπος. Πιθανότατα, είναι απαισιόδοξος αναφορικά με την ανθρώπινη ευτυχία εξαιτίας όσων περιέγραψε γι' αυτό αρνείται την ύπαρξη πλήρους εσωτερικής ευτυχίας. Η Μήδεια χρησιμοποιεί τον όρο εὐδαίμων με μη υλιστικό τρόπο όταν αναφέρεται στα παιδιά τους. Συνειδητοποιεί ότι πρέπει να φύγει εξόριστη και δεν θα δει τα παιδιά τους ευτυχισμένα ούτε θα παραστεί στο γάμο τους. (στ. 1025-1027). Η Μήδεια εύχεται στα παιδιά τους ευτυχία αιώνια στον Άδη γιατί η παρούσα ευτυχία καταστράφηκε από τον πατέρα τους. Ωστόσο, για την αποκρυστάλλωση τους ευτυχίας χρησιμοποιείται και ο όρος ὄλβιος που σημαίνει πλούτος τους στίχους 740

---

<sup>259</sup> Macdonald,ό.π., σ.σ. 57- 58

<sup>260</sup> F.W. Hall and W.M. Geldart , Aristophanes Comoediae, 1907

και 599. Η Μήδεια πείθει τον Αιγέα να ορκιστεί ότι θα την προστατέψει με το πρόσχημα ότι είναι αδύναμη σε σχέση με το παλάτι τους Κορίνθου(στ. 740) , μια άποψη που εκφράστηκε και από την Άλκηστη στο στίχο 246. Η Άλκηστη βέβαια ήταν πρόθυμη να εγκαταλείψει το παλάτι για χάρη του Άδμητου σε αντίθεση με τον Ιάσονα που αφήνει τη Μήδεια για να μείνει στο πλούσιο και ισχυρό παλάτι τους Κορίνθου. Εν τέλει, η ευτυχία στη *Μήδεια* είναι στενά συνδεδεμένη με τα παιδιά, τους προκύπτει και τους στίχους 714- 715 όπου εύχεται στον Αιγέα να αποκτήσει παιδιά και να πεθάνει ευτυχισμένος, εντούτοις στο τέλος του έργου η Μήδεια αποκτά την ευτυχία, αλλά ούτε αυτή ούτε κανένας τους με εξαίρεση τους νεκρούς είναι *εὐδαίμων*<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Macdonald,ό.π., σ.σ. 59- 61 & Elio, Alan, Euripides, Medea, 1969

## 6.5 Η διαφοροποίηση της Άλκηστης με τη χρήση σατυρικών στοιχείων

Υφίστανται χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν την Άλκηστη από όλες σχεδόν τις τραγωδίες, χωρίς όμως να την ταυτίζουν με κάποιο άλλο γραμματικό είδος, τα οποία με το μύθο και τη δομή του έργου. Ειδικότερα, ο ποιητής δεν άντλησε το υλικό του από την ηρωική παράδοση αλλά από τη λαϊκή παραμυθολογία. Στο μύθο της Άλκηστης επικρατούν δύο τυπικά θέματα, η εθελούσια θυσία μιας γυναίκας να αντικαταστήσει τον άντρα της στο θάνατο και η πάλη ενός ήρωα με ένα δαίμονα. Αναφορικά με την παρουσία του Ηρακλή, η οποία αποτελεί την καινοτομία του Ευριπίδη, συνδέονται τα πιο σατυρικά στοιχεία του έργου όπως η αδηφαγία και η αγάπη για το κρασί και η τρομοκρατική στάση του απέναντι σε ένα δούλο. Επιπλέον, το στοιχείο που λείπει από την Άλκηστη ενώ θεωρείται αναπόσπαστο στοιχείο της τραγωδίας είναι η υποβολή του κινδύνου και η ένταση που προκαλεί η παρουσία του. Είναι αξιοσημείωτο ότι ακόμη και ο θάνατος της ηρωίδας, αν και παριστάνεται πάνω στη σκηνή, (244) αποδίδεται τόσο συμβατικά και ύστερα από δύο τόσο ψυχρές ρήσεις των συζύγων με αποτέλεσμα ο κλονισμός που ακολουθεί να είναι σχεδόν ανεπαίσθητος. Επίσης, όσον αφορά τον εκτεταμένο θρήνο του Άδμητου παρουσιάζεται τόσο κοντά στην ευτυχή έκβαση του έργου ώστε λειτουργεί ως δραματική προετοιμασία της τελευταίας σκηνής<sup>262</sup>.

Στην τελευταία σκηνή της *Άλκηστης* (1006- 1163) επιχειρείται η αντιστροφή μιας σειράς θεμάτων αλλά και ολόκληρων σκηνών που έχουν ήδη παρουσιασθεί. Τα θέματα που αντιστρέφονται είναι ο αγώνας, η δοκιμασία και η απάτη ενώ παρωδούνται δύο κοινοί τόποι της τεχνικής του Ευριπίδη που είναι ο αναγνωρισμός και η θεοφάνεια<sup>263</sup>.

Κωμική επίσης είναι η σκηνή του διαλόγου ανάμεσα στον Απόλλωνα και το Θάνατο, καθώς ο Απόλλων αν και γνωρίζει ότι η Άλκηστη δεν θα παραμείνει στον

<sup>262</sup> Χουρμουζιάδης, 1986, σ.σ. 81- 83

<sup>263</sup> στο ίδιο, σ. 87

Κάτω Κόσμο, εκλιπαρεί το έλεος του θανάτου ενώ ο Θάνατος επειδή δεν ξέρει, επιμένει να προβεί στην προετοιμασία του θανάτου. Πρόκειται για έναν αγώνα που στρέφεται γύρω από ένα πρόβλημα ιδιοκτησίας, αποκτώντας τη μορφή παιχνιδιού ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια.

Ο Ηρακλής όταν επιστρέφει στον επίλογο του έργου φέρνοντας μαζί του μεταμφιεσμένη την Άλκηστη, ο ήρωας δείχνει αποφασισμένος να αποκαταστήσει την υπόληψή του η οποία εξαιτίας της τραγελαφικής συμπεριφοράς του εν αγνοία είχε αλλοιωθεί. Εντούτοις, με την επιστροφή της Άλκηστης, ο Άδμητος ανταμειβόταν για την αυταπάρνηση που έδειξε στη διάρκεια της φιλοξενίας του Ηρακλή, παραμερίζοντας την προσωπική του οδύνη και ο Ηρακλής εξιλεώθηκε για την ανοίκεια συμπεριφορά του αποδεικνύοντας ότι είναι ένας φιλοξενούμενος αντάξιος του οικοδεσπότη<sup>264</sup>.

Ο Ηρακλής δεν αρκείται στο ότι έχει πείσει τον Άδμητο να φιλοξενήσει την άγνωστη και απαιτεί να την οδηγήσει στο παλάτι με το ίδιο του το χέρι. Πριν λοιπόν αποφασίσει να αποκαλύψει το πρόσωπο της γυναίκας, ο Ηρακλής ενώνει δια της βίας τα χέρια των δύο συζύγων. Σε αυτή τη σκηνή ακόμη και οι λέξεις θυμίζουν την τραγική σκηνή όπου η Ηλέκτρα αγκαλιάζει τον Ορέστη (Ηλέκτρα, 579 και Άλκηστη, 1134). Τέλος, ο Ηρακλής δικαιολογεί και την αναχώρησή του (1149) λέγοντας ότι θα πρέπει να πραγματοποιήσει έναν άθλο στη μακρινή Θράκη θυμίζοντας τα λόγια του Κάστορα στο τέλος της Ήλέκτρας (1347) του Εϋριπίδη, όπου οι Διόσκουροι, αφού τακτοποίησαν τις οικογενειακές τους υποθέσεις, πρέπει να ξεκινήσουν για το σικελικό πέλαγος για να προστατέψουν τα ελληνικά καράβια. Συνεπώς, ο Ήρακλής αποχωρεί δικαιωμένος και ικανοποιημένος δίνοντας τέλος όχι μόνο στο δράμα του Άδμητου αρπάζοντας τη γυναίκα του από τα χέρια του Θανάτου αλλά και στο έργο του Ευριπίδη σκηνοθετώντας μια σχετικά κωμική κατάληξη. Η τελευταία λοιπόν σκηνή της Άλκηστης προσιδιάζει στην παρατήρηση ενός σοφού της αρχαιότητας ότι το σατυρικό δράμα είναι μια *παίζουσα τραγωδία*<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> στο ίδιο, σ. 96

<sup>265</sup> Χουρμουζιάδης, ό.π. , σ.σ. 104- 105

## 6.6 Η συναισθηματική κλιμάκωση της Μήδειας μέχρι τη διάπραξη του αποτρόπαιου εγκλήματος

Τον Πρόλογο της Μήδειας αρχίζει η Τροφός που είναι η πιο έμπιστη στην υπηρεσία της Μήδειας. Η Τροφός γνωρίζει το χαρακτήρα της Μήδειας και την τύχη της, συνεπώς οι πληροφορίες ενός τέτοιου προσώπου πρέπει να αξιολογηθούν κατάλληλα και από τους θεατές. Αρχικά, εκφράζει την επιθυμία να μην είχαν συμβεί όλα τα δεινά στη ζωή του Ιάσονα και της Μήδειας, προσεγγίζοντας και απορρίπτοντας εκ των υστέρων το παρελθόν στηριζόμενη στην αντίθεση που προκύπτει από τη συμπεριφορά των δύο συζύγων(στ. 1- 13)<sup>266</sup>.

Στο α' μέρος του Προλόγου(1- 48) ο ποιητής μας πληροφορεί για μια ήδη διαμορφωμένη κατάσταση και δεν ενδιαφέρεται για την αποτίμηση των πράξεων του Ιάσονα. Ωστόσο, επειδή προλογίζει ένας ελάσσων γυναικείος χαρακτήρας, ο θεατής πρέπει να είναι επιφυλακτικός προκειμένου να διαμορφώσει άποψη για τον Ιάσονα. Στο β' μέρος του Προλόγου (49- 95) παρουσιάζεται ο Παιδαγωγός για να αναγγείλει *νεώτερα κακά*, τη φήμη που διαδίδεται σχετικά με την απόφαση του Κρέοντα να εξορίσει τη Μήδεια μαζί με τα παιδιά της. Ο Ιάσοντας παρόλο που απουσιάζει από τη σκηνή είναι στο προσκήνιο ενώ η Τροφός εκφράζει την απορία της για το αν θα δεχθεί την απόφαση<sup>267</sup>.

Καθίσταται λοιπόν σαφές ότι τόσο η Τροφός όσο και ο Παιδαγωγός επιχειρούν να προσεγγίσουν τους κύριους χαρακτήρες του έργου. Ειδικότερα, ο Παιδαγωγός προσπαθεί να εξηγήσει τη συμπεριφορά του Ιάσονα λέγοντας ότι προέρχεται από τη φυσική αγάπη του ανθρώπου για τον εαυτό του(στ. 85- 86). Η Τροφός παρουσίασε τη Μήδεια απελπισμένη σε πλήρες αδιέξοδο εξαιτίας της συμπεριφοράς του Ιάσονα. Αντίθετα, ο Παιδαγωγός αντιμετώπισε τις καταστάσεις ψυχρά και προσέγγισε επιφανειακά τη συναισθηματική κατάσταση της Μήδειας<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> Erbse, 1984, σ.σ. 103- 104

<sup>267</sup> Αλεξοπούλου, 2000, σ.σ. 28- 29

<sup>268</sup> Erbse, ό.π. , σ. 113

Το πρώτο επεισόδιο(214- 409) αρχίζει με τη ρήση της Μήδειας η οποία μετά από μια ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση διατυπώνει με ψυχραιμία τις σκέψεις της<sup>269</sup>. Ο, τι εξέφρασε η Μήδεια στην Πάροδο υπό τη μορφή ερώτησης, απευθυνόμενη σε εξωανθρώπινες δυνάμεις(στ. 160) , σε αυτό το σημείο εκλαμβάνεται ως αιτία της συμφοράς και αφορμή για τη συνειδητοποίηση της θέσης όχι μόνο της δικής της αλλά γενικά του γυναικείου φύλου(στ. 231)<sup>270</sup>. Ο D.L. Page παρατηρεί ότι η Μήδεια ταυτίζει τον εαυτό της με το Χορό αν και η κατάστασή της δεν είναι πραγματικά ίδια(στ. 252) επειδή είναι ανάλογες οι συνθήκες του γάμου της ενώ με το *έσμέν* επιδιώκει να κερδίσει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη του χορού<sup>271</sup>.

Οι απόψεις της Μήδειας στην πρώτη της ρήση(214- 270) και ο τρόπος με τον οποίο αυτές εκτέθηκαν μας προϊδεάζουν για τον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα θα αντιμετωπίσει τον Κρέοντα όταν θα της ανακοινώσει την απόφαση για την εξορία της<sup>272</sup>. Όπως παρατηρεί ο A. Lesky, η λογική της Μήδειας παρουσιάζεται ισχυρότερη από τα συναισθήματά της , γι' αυτό και ταπεινώνεται και παρακαλεί τον εχθρό της για να εξασφαλίσει προθεσμία μιας ημέρας<sup>273</sup>.

Το επεισόδιο ολοκληρώνεται με το μονόλογο της Μήδειας (364- 409) ο οποίος ξεκινά με τη διαπίστωση που δείχνει κυρίως την αυτογνωσία της ηρωίδας( στ. 364) έχοντας επίγνωση της φύσης και του ρόλου που διαδραματίζει το γυναικείο φύλο<sup>274</sup>. Οι θεατές καθίστανται μάρτυρες των συνεπειών οι οποίες αποτελούν απόρροια των ψυχικών δυνάμεων που κλονίζουν την ηρωίδα, καθώς στο μονόλογο συνυπάρχουν κραυγή, υπερηφάνεια, κακία, εκδικητικότητα, ένα συναίσθημα το οποίο σύμφωνα με το W. Schadewaldt, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σύνθετο και αδιαίρετο. Η Μήδεια διακατέχεται από κλιμακούμενα συναισθήματα και αναζητεί τρόπους για να πραγματοποιήσει την εκδίκηση των εχθρών της αλλά και καταφύγιο σωτηρίας μετά την εκτέλεση του σχεδίου της(στ. 386)<sup>275</sup>.

---

<sup>269</sup> Schadewaldt, 1966, σ. 189

<sup>270</sup> Αλεξοπούλου, ό.π. , σ.σ. 30- 31

<sup>271</sup> Page, 1938(ανατ. 1990) , σ. 89

<sup>272</sup> Αλεξοπούλου, ό.π. , σ.σ. 32- 33

<sup>273</sup> Lesky, 1964, σ. 185

<sup>274</sup> Αλεξοπούλου, ό.π., σ. 34

<sup>275</sup> Schadewaldt, ό.π. , σ. 193



Το δεύτερο επεισόδιο(446- 626) παρουσιάζει τον αγώνα λόγων ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια. Ως προς τη δομή του αγώνα υφίστανται αναλογίες με τον αγώνα Άδμητου-Φέρη στην *Άλκηστη*. Ειδικότερα, και στα δύο δράματα έχει προηγηθεί ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα· στην *Άλκηστη* η ηρωίδα έχει ήδη πεθάνει και στη Μήδεια ο Ιάσων την έχει εγκαταλείψει και παντρεύεται άλλη. Επιπλέον έχει οριστικοποιηθεί η απόφαση της ηρωίδας για την τιμωρία του Ιάσονα και έχουν προετοιμαστεί οι θεατές για την εμφάνισή της ωστόσο η περιγραφή της εν λόγω κατάστασης έχει αποτυπωθεί μέσω των εμπειριών της ηρωίδας. Ως εκ τούτου θα ήταν ανεπαρκής η γνώση του θεατή και κατ'επέκταση ανολοκλήρωτη η μέθεξη εφόσον δεν διέθετε επίγνωση του ήθους και της διανοίας του Ιάσονα.

Ο Ιάσωνας λοιπόν υποστηρίζει ότι η Μήδεια είναι θύμα των επιλογών της(450, 457) και ήταν εφικτό να αποφύγει την εξορία, αν παρέλειπε τα ανούσια λόγια και υπάκουε στη θέληση των ανωτέρων της. Ο ποιητής με τη χρήση του συγκριτικού κρεισσόνων (449) περιγράφει με έντεχνο τρόπο την αιτία της ανωτερότητας των αντιπάλων της Μήδειας που είναι η δύναμη ως αποτέλεσμα εξουσίας. Επιπλέον, ο Ιάσωνας επιχειρεί να αντικρούσει τις κατηγορίες της Μήδειας με ένα «δικανικό» λόγο (522- 574) που βασίζεται στις σκέψεις του αντιπάλου του και αναπτύσσει τρία επιχειρήματα: α) Θεωρεί ότι το κίνητρο της ευεργεσίας της Μήδειας προς αυτόν αποδίδεται στην Αφροδίτη(526- 531) , β) Παρουσιάζει την ανταπόδοση της ευεργεσίας του στη Μήδεια ως σημαντικότερη(536- 540) και γ) Επιδιώκει να αποδείξει ότι ο νέος του γάμος υπαγορεύτηκε από την προσωπική του φροντίδα για την οικογένειά του(547- 568). Αυτοαποκαλείται σοφός, σώφρων(548- 549) ενώ όπως παρατηρεί η H. North είναι εγωιστής και υπολογιστής, ένα παράδειγμα κατ' επίφαση σωφροσύνης<sup>276</sup>.

Για τον Ιάσονα όλοι οι ανθρώπινοι δεσμοί, γάμος, παιδιά, σύζυγος αποτελούν απλώς τα μέσα που εξυπηρετούν τους σκοπούς του. Η ουσία της ζωής γι' αυτόν έγκειται στην κοινωνική ισχύ των προσώπων και τη διαίωνισή της μέσω των απογόνων. Συνεπώς, η Μήδεια έχει ερμηνεύσει σωστά τη στάση του Ιάσονα, όπως αποδεικνύεται στο τρίτο επεισόδιο κατά τη συνομιλία της με τον Αιγέα όταν αιτιολογεί την πράξη της προδοσίας και την αποδίδει στην επιθυμία του Ιάσονα για την απόκτηση δύναμης(700)<sup>277</sup>.

<sup>276</sup> Αλεξοπούλου, ό.π. σ.σ. 33-35 & North, 1996, σ. 78

<sup>277</sup> Αλεξοπούλου, ό.π. , σ.σ. 37- 38

Επειδή , όμως, η Μήδεια βρισκόταν υπό την επήρεια έντονης συναισθηματικής έξαρσης, τα λόγια της μπορούσαν να εκληφθούν ως έκρηξη πάθους παρά ως απόφαση(112- 114). Εντούτοις, είναι πρόδηλο ότι η Μήδεια έχει αντιληφθεί ψυχογραφώντας τον Ιάσονα πως η απόφασή της να θανατώσει τα παιδιά της θα πλήξει ανεπανόρθωτα τον Ιάσονα(817). Δεν πρέπει να παραβλέψουμε ότι η απόφαση της Μήδειας για τη θανάτωση των παιδιών της ενισχύθηκε τόσο από τη στάση του Κρέοντα ο οποίος θεωρεί τα παιδιά ως το μεγαλύτερο καλό(329) όσο και από τον Αιγέα ο οποίος έχει θέσει ως πρωταρχικό σκοπό της ζωής του την απόκτηση παιδιών, γεγονός που υπογραμμίζει τη σημασία τους και προοικονομεί τον πόνο του Ιάσονα για την απώλεια των δικών του παιδιών. Προκύπτει λοιπόν πως η έλλειψη παιδιών καθιστά αβέβαιο το μέλλον για τους βασιλικούς οίκους. Στο τέταρτο επεισόδιο(866- 974) όταν αρχίζει η εφαρμογή του σχεδίου της Μήδειας, ο Ιάσοντας δεν είναι δυνατό να παρέμβει. Υποχωρώντας στην υποκριτική συμφιλίωση της Μήδειας μετά το στίχο 932, προωθεί ο ίδιος τη δράση εναντίον του, όταν αναλαμβάνει να πείσει τον Κρέοντα μέσω της κόρης του να μην εξοριστούν τα παιδιά του(941)<sup>278</sup>.

Στο στίχο 160 επικαλείται το Δία και τη Θέμιδα, τη θεά της δικαιοσύνης και των όρκων ενώ συγχρόνως επανέρχεται στην αδικία που υφίσταται από τον Ιάσονα και τη μέλλουσα νύφη. Είναι πρόδηλο ότι η προδοσία συντελείται σε ένα καθαρά γυναικείο χώρο, το χώρο του οίκου, στον οποίο περιορίζεται η δράση των γυναικών. Επειδή η Μήδεια στο παρελθόν ανέλαβε θηλυκές ενέργειες, η προδοσία που υφίσταται τώρα καθίσταται εντονότερη.

Στο πρώτο ήδη επεισόδιο η Μήδεια προβαίνει σε αντίστοιχες γλωσσικές επιλογές που αποδεικνύουν ότι την απασχολεί η έννοια του δικαίου. Με αφορμή λοιπόν τις προσωπικές της εμπειρίες και το φόβο μήπως κατηγορηθεί( στ. 215) διατυπώνει τη γενική αξιωματική κρίση στ. 219 . Αυτή η σκέψη προάγει το συμπέρασμα ότι κατηγορούνται άνθρωποι χωρίς να έχουν υποπέσει σε κανένα αδίκημα(στ. 221).

Είναι επίσης αξιοπρόσεκτο ότι ο ποιητής επιτρέπει στην ηρωίδα να προβάλλει στο αθηναϊκό κοινό του 431π.Χ. τη σημασία αλλά και τη δυσκολία της γυναικείας προσφοράς, της τεκνογονίας, θέτοντας παράλληλα υπό αμφισβήτηση τη δυσκολία της πολεμικής τέχνης των ανδρών<sup>279</sup>. Είναι προφανές ότι οι γυναίκες στον Ευριπίδη

---

<sup>278</sup> στο ίδιο, σ.σ. 40- 42

<sup>279</sup> Αλεξοπούλου, ό.π. , σ.σ. 70- 71

επιδιώκουν την ασφάλεια των σεξουαλικών σχέσεων με την εξασφάλιση της μοναδικότητας επειδή η διαταραχή αυτών των σχέσεων με την απιστία συνεπάγεται και διαταραχή της οικονομικής και κοινωνικής τους κατάστασης, η οποία εξαρτάται από τους άνδρες<sup>280</sup>.

Στο τέταρτο επεισόδιο (866- 975) εκλείπουν από το λόγο της Μήδειας αναφορές στα αντιθετικά ζεύγη δικαίου- αδίκου, τιμής- ατιμίας, ευεργεσίας- προδοσίας. Αυτό αποδίδεται στο γεγονός ότι η Μήδεια προκειμένου να πραγματοποιήσει το σχέδιό της προσποιείται ότι υποχωρεί στις απόψεις του Ιάσωνα χαρακτηρίζοντας ως αβουλία (882) την προηγούμενη στάση της<sup>281</sup>.

Στο πέμπτο επεισόδιο (1002- 1250) η εσωτερική ένταση που απορρέει από τον εσωτερικό διχασμό της ηρωίδας εξαιτίας της σύγκρουσης των συναισθημάτων της με την απόφασή της δεν επιτρέπει οποιαδήποτε τεκμηρίωση και αναζήτηση λογικών εξηγήσεων. Ως εκ τούτου, ανακύπτει η προβληματική μιας νέας εποχής, όπως υπογραμμίζει ο M. Rohlenz, μιας ιδιάζουσας ποιητικής φύσης η οποία ασχολείται με το δίλημμα που συναρπάζει την ανθρώπινη ψυχή και εδράζεται σε αντίπαλες ψυχικές δυνάμεις, του θυμού και των βουλευμάτων<sup>282</sup>.

Συνεπώς, ο κώδικας αξιών της Μήδειας περιλαμβάνει το σεβασμό του δικαίου, την τιμή, την ανταπόδοση στην ευεργεσία και την υπεράσπιση του λέχους η προσβολή του οποίου προκαλεί εκδικητικά αισθήματα. Οι αξίες αυτές οι οποίες διέπουν τις σχέσεις της ηρωίδας εντός του οίκου και δεν έχουν άμεσο αντίκτυπο στην κοινότητα αποτελούν την ειδοποιό διαφορά του κώδικα της Μήδειας από τον κώδικα του Ιάσωνα ενώ πρόκειται για κοινώς αποδεκτές γυναικείες αξίες. Άρα, η δράση της ηρωίδας δεν ήταν αποτέλεσμα μόνο του εκδικητικού πάθους αλλά και αντίδρασης στην καταπάτηση και παραβίαση του κώδικα των αξιών από τους ανδρικούς χαρακτήρες<sup>283</sup>.

---

<sup>280</sup> Elliot, 1969, σ. 84

<sup>281</sup> Αλεξοπούλου, ό.π., σ. 74

<sup>282</sup> Pohlenz, 1930, σ.σ. 268-270

<sup>283</sup> Rohdich, 1968, σ. 63

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η *Αλκηση* είναι τραγωδία της Επιστροφής από το Θάνατο στο Θάνατο που λέγεται Ζωή κι ο Ευριπίδης τα εξετάζει με ψυχρή αντικειμενικότητα. Επιπλέον είναι τραγωδία του ναρκισσιστικού Εγώ και της βλαβερής επίδρασης που ασκεί αυτός ο ναρκισσισμός στην ανθρώπινη φύση. Δεν είναι αποκλειστικά μίμησις διότι απορρίπτει αβίαστα το «ηρωικό» άτομο διατηρώντας το μύθο που αρχικά ταυτιζόταν με τον ήρωα<sup>284</sup>.

Όσον αφορά την προσωπικότητα της Μήδειας υπερβαίνει την παραδοσιακή εικόνα της μάγισσας και παρουσιάζεται πιο σύνθετη στο έργο εξαιτίας της τραγικής της μοίρας, του φόνου των παιδιών της και της οδύνης για το θάνατό της. Η βαρβαρική λοιπόν μορφή της Μήδειας ανάγεται αρχικά σε υπερανθρώπινο πορτραίτο σε αντίθεση με τα «ήσσοнос μιμητικής» πρόσωπα του σπιτιού και τον παθητικό Χορό. Κατά οξύμωρο σχήμα, καθώς ωριμάζει η απόφασή της να σκοτώσει τα παιδιά της γίνεται κι η ίδια πιο ανθρώπινη. Παρόλο που τα συναισθήματά της πρόκειται να ηττηθούν, αποτυπώνονται σε όλη τους την ένταση ενώ γινόμαστε μάρτυρες του ολέθρου μιας προδομένης και αδικημένης γυναίκας, όχι μιας ηρώιδας. Ο σκεπτικισμός και η αποσπασματικότητα αποτελούσαν το πνευματικό υπόστρωμα της εποχής αυτής, μιας εποχής προοδευτικών διανοητών, πολιτικού σκοταδισμού και πολέμου. Επρόκειτο για μια εποχή η οποία χωρίς να έχει απομακρυνθεί εντελώς από τη μυθολογία κατακλυζόταν από πληθώρα μύθων στο πλαίσιο των οποίων κάθε αντικοφορμιστής όπως ο Ευριπίδης αποτελούσε απειλή σε μια εποχή με γνωρίσματα την καχυποψία και τους υποχθόνιους υπολογισμούς. Ο Ευριπίδης λοιπόν δεν ήταν αθεϊστής αλλά πολύ διορατικός και τίμιος για να μπορεί να κατευθύνει κάτι ανώτερο από ένα σύμπλεγμα νοημάτων των μεγάλων μύθων που επισκιάζονταν από τους ήσσοнос σημασίας μικρούς μύθους<sup>285</sup>.

Η διαμάχη διαποτίζει την κλασική σκηνή και τη μετατρέπει σε ένα πεδίο μάχης για τη νίκη και την ίση αντιμετώπιση. Η λειτουργική της σημασία είναι πολλαπλή. Καλλιεργεί συγκρουόμενα συναισθήματα, βοηθάει τις σκηνές πάθους να

---

<sup>284</sup> Whitman, 1996, σ. 142

<sup>285</sup> στο ίδιο, σ. 145

αναπτυχθούν και το θεατή να νιώσει τον *έλεο* και το *φόβο*. Επιπλέον παρέχει φωνή σε μία ομάδα του πληθυσμού όπως οι γυναίκες που δεν είχαν πολλά δικαιώματα .

Από την άλλη, όμως, πολλοί μελετητές διακρίνουν στοιχεία του πατριαρχικού ιδεώδους της εποχής και κατηγορούν τους ποιητές όπως τον Ευριπίδη για μισογυνισμό, όπως σημειώθηκε και παραπάνω. Η τραγωδία, όμως, πρέπει να μελετάται κυρίως ως πάθος της ανθρώπινης ψυχής, ανεξαρτήτως φύλου. Μία προσεκτικότερη ανάλυση μπορεί να αποδείξει ότι ιδιότητες που εμφανίζονται στις γυναίκες , εμφανίζονται και στους άνδρες και αντιστρόφως. Αυτό που είναι σημαντικό είναι η αξιολόγηση της ανθρώπινης φύσης και πώς αυτή αντιδρά στις αλλαγές του χρόνου, των αποκαλύψεων και των δραματικών αλλαγών.

Η απόδοση χαρακτηριστικών στο ένα ή στο άλλο φύλο, μπορεί να βοηθάει στην ερμηνεία μιας από τις πολλές διαστάσεις του θεάτρου, αυτήν της κοινωνικής. Η ανάλυση, όμως έργων , με κριτήρια αναγωγής ιδιοτήτων στο ένα ή το άλλο φύλο, δεν κρίνεται σκόπιμη. Η ανθρώπινη φύση είναι ενιαία αλλά και κάθε άτομο ξεχωριστά έχει διαφορετική προσωπικότητα, γεγονός που τον αναγκάζει να αντιδρά διαφορετικά στις αλλαγές που προείπαμε.

Συνοψίζοντας, στην κλασική Αθήνα η γυναίκα θεωρούνταν υποδεέστερη από τον άνδρα. Τα δικαιώματά της ήταν περιορισμένα και το ιδανικό αφορούσε την ικανοποίηση των αναγκών του αντίθετου φύλου. Η αθηναϊκή κοινωνία ήταν πατριαρχική, γεγονός ανάγλυφο και στο θέατρο που το αρσενικό φύλο φαίνεται να υπερέχει του θηλυκού. Η καταπίεση που σημειώνεται, καταγράφεται από τις ευαίσθητες πένες των τραγωδών και των κωμικών για να εξυπηρετήσει διαφορετικούς σκοπούς. Ως αποτέλεσμα του τελευταίου ήταν η διαμάχη των φύλων να αποτυπωθεί στο θέατρο και να συνεχίζει να μελετάται και να σχολιάζεται έως σήμερα, αλλά και να ζωντανεύει σε σκηνές σε όλο τον κόσμο.

Εν κατακλείδι, πρέπει να επισημανθεί ότι το μοτίβο της φιλοξενίας διατρέχει ολόκληρο το έργο «*Άλκηστη*» και αποτελεί τρόπο επιβίωσης των ανθρώπων, ενώ εξίσου σημαντικό είναι το μοτίβο της αυτοθυσίας που χαρίζει τη ζωή στο βασιλιά Άδμητο και οδηγεί στη νεκρανάσταση της αυτοθυσιαζόμενης συζύγου για χάρη του άντρα της. Επίσης, όσον αφορά τις καινοτομίες του Ευριπίδη, προκρίνει τη ρήση ενός σχοινοτενούς μονολόγου του Απόλλωνα και όχι ενός πρωταγωνιστικού προσώπου που προλογίζει το έργο με μη συγκρουσιακό τρόπο με απώτερο σκοπό την

ενημέρωση των θεατών και τη διήγηση όλων όσων προηγούνται της υπόθεσης. Προτάσσεται λοιπόν η ηθική των αρχαίων Ελλήνων η οποία είναι ωμή και στηρίζεται στο νόμο της ανταπόδοσης και της αντεκδίκησης. Η οξεία αντιπαράθεση μεταξύ θεϊκών προσώπων που στηρίζεται στην αμφισβήτηση υπηρετείται από τον τραγωδιογράφο με την τοποθέτηση της καίριας λέξης στην καίρια θέση.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η δριμεία αντιπαράθεση σε θεϊκό επίπεδο με τους αλληλοσκοτωμούς, κατόπιν της συμφωνία με τις Μοίρες, μεταφέρεται σε αντιπαράθεση σε ανθρώπινο επίπεδο που επικεντρώνεται στη θυσία για την παράταση του βίου ενός ανθρώπου. Ενδεικτική είναι επίσης η δραματοποίηση του Θανάτου, ο οποίος εμφανίζεται ως εκπρόσωπος του Κάτω Κόσμο, κυκλοφορεί και παίρνει τις ψυχές, ως εκ τούτου η ανθρώπινη ψυχή είναι άθυρμα στα χέρια των θεών. Ο Ηρακλής επιλέγεται γιατί είναι ο μεγαλύτερος ήρωας της Ελλάδας, μετέχει στο θεϊκό και ανθρώπινο επίπεδο, αφηρωίζεται με τους άθλους και κατανικά θάνατο. Τέλος, ο Ευριπίδης αναδεικνύει τη σοφία που ενυπάρχει στα υπαρξιακά ζητήματα στο πλαίσιο της οποίας σκιαγραφεί το πορτραίτο μιας ηρωίδας που εκφεύγει από τα ανθρώπινα μέτρα, αλλά ξεσπά, διαφορετικά η αυτοθυσία θα ήταν εγκεφαλική λειτουργία.

Η *Μήδεια* μας δίνει τη δυνατότητα να αναζητήσουμε και να εντοπίσουμε γενικές αρχές στο πλαίσιο των οποίων ευαισθητοποιείται η ηρωίδα και καθορίζονται οι αντιδράσεις της στο δράμα. Σε κάθε επικοινωνία με τα πρόσωπα του οικείου περιβάλλοντός της αλλά και όταν διαλέγεται με τον εαυτό της, προβάλλει με σταθερότητα ορισμένες αξίες οι οποίες στοιχειοθετούν τον προσωπικό της κώδικα αναφορικά και με το φύλο της. Ωστόσο, αυτή η διαπίστωση εγείρει το ερώτημα κατά πόσο ο χαρακτήρας της Μήδειας μας επιτρέπει την αναζήτηση αρχών που διέπουν τη συμπεριφορά δεδομένου του βεβαρημένου παρελθόντος της, καθώς είναι βάρβαρη και μάγισσα. Είναι αξιοσημείωτο ότι μέσω της σκιαγράφησης της Μήδειας προκύπτει πως ο Ευριπίδης έχει περισσότερο στη σκέψη του μια Ελληνίδα, όταν δραματοποιεί τη Μήδεια, παρά μια βάρβαρη.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Αλεξοπούλου, Χρύσα, Ε., *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη. Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000

Αλεξίου Ε. Αναστασίου Ι., Βερτουδάκης Β., Γιώση Μ.Ι., Λυπουρλής Δ., Στεφανόπουλος Θ.Κ., Τσακμάκης Α., Χριστόπουλος Μ., *Γράμματα Ι: Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία, τόμος Α΄, Αρχαϊκή και Κλασσική Περίοδος*, Εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2001

Ανδριανού Ε. – Ξιφαρά Π., *Ο δραματικός λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, εκδόσεις Ε.Α.Π., Πάτρα 2001

Αριστοτέλης, *Ποιητική*, μτφρ. Στάθης Δρομάζος, Κέδρος, Αθήνα 1982

Αριστοφάνης, «Θεσμοφοριάζουσες», στο Αριστοφάνους, *Άπαντα*, τ. Γ΄, μτφρ. Νικ. Σπ. Φίλιππας, Πάπυρος, Αθήνα 1975

Γεωργουσόπουλος Κ., «Μετακουνικός συγκρητισμός», *Κλειδιά και Κώδικες θεάτρου. Ι Αρχαίο Δράμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1990

Γεωργουσόπουλος Κ., *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου, Ι. Αρχαίο δράμα*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1981

Διαμαντόπουλος Α., *Η πολιτική μαρτυρία του ερωτικού μύθου στην Τραγωδία, Μήδεια-Ιππόλυτος*, σειρά δοκιμίων Θέατρο και Πολιτική, Αθήνα 1978

Διαμαντόπουλος Α., *Ευριπίδου Μήδεια με τη Μαρία Κάλλας*, από τη σειρά. *Οι καλλιτεχνικοί θησαυροί των Ελλήνων*, εκδόσεις Νίκας-Τεγόπουλος Ε.Ε. Αθήνα 1978

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΘΡΑΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ, DIONISII THRACIS, ARS GRAMMATICA, Εισαγωγή και εποπτεία εκδόσεως Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου, Ελληνική Γλωσσική Κληρονομιά, Αθήνα 2003

Ευριπίδης, 428, *Ιππόλυτος* J. Diggle, Oxford 1984, OCT

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, μτφρ. Αθαν. Χ. Παπαχαρίσης, Πάπυρος, Αθήνα 1975  
-----, *Άλκηστις*, μτφρ. Αθαν. Χ. Παπαχαρίσης, Πάπυρος, Αθήνα 1975  
-----, *Μήδεια*, μτφρ. Παναγής Λεκατσάς, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1975  
-----, *Ιππόλυτος – Ίων*, μτφρ. Κ. Κοντός, Ν. Ποριώτης, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1975

*Ευριπίδου, Μήδεια*, Εισαγωγή, Φιλολογική επιμέλεια, Σχόλια, D.J.Mastronarde, Εκδόσεις Πατάκη. Αθήνα 2006

Ευριπίδη, *Μήδεια*, Αρχαίο κείμενο, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Εισαγωγή : D.L.Page, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 2009

Ευριπίδης, *Μήδεια*, Εισαγωγή : D.L.Page, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990



Ευριπίδου, *Μήδεια*, Μετάφραση και εισαγωγή Εύφης Μπαστιά, Εκδόσεις Αετός, Αθήνα 1940

Ιακώβ, Ι., Δανιήλ, *Ευριπίδης Άλκηστη*, ΜΙΕΤ, Τόμος Α΄, Αθήνα 2012

Καλογερόπουλος Κ., *Μάγισσες στον ελληνορωμαϊκό κόσμο*, Αθήνα 2006

Κοντός Κ., Ν. Ποριώτης, «Εισαγωγή», στο Ευριπίδης, *Ιππόλυτος – Ίων*, μτφρ. Κ. Κοντός, Ν. Ποριώτης, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα

Κορδάτος Γ., «Προλεγόμενα», στο Ευριπίδης, *Μήδεια – Κόκλωψ – Άλκηστις*, μτφρ. Παναγής Λεκατσάς, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1970- 1979

Κουκουλομμάτης, Δ., *Παιδαγωγικά και ψυχολογικά ιδέαι εις το έργον του Ευριπίδου*, Αθήνα 1979

Λεκατσάς Παναγής, «Η Μήδεια του Ευριπίδη: Η μορφή και το δράμα», *Θέατρο*, τ. 31.

Λεκατσάς, Παναγής, *Ευριπίδης*, Αθήνα 1994

Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης, Ι. Σταματάκου, Βιβλιοπρομηθευτική, 2002, Αθήνα

Λυπουρλής, Δ. Αριστοτέλης, *Ρητορική* (Βιβλία Β΄ -Γ΄), Θεσσαλονίκη 2004

Μήλιος Α., «Η έννοια του ελεύθερου πολίτη», στο Ανδρέας Μήλιος κ.ά., *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα Ι: Από την Αρχαιότητα έως και τα Μεταβυζαντινά Χρόνια*, τ. Α΄, ΕΑΠ, Πάτρα 2000.

Μπεζαντάκος, Ν. , *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη* , Αθήνα 2004

Ξιφαρά, Π., στο Ε.Αδριανού, Π.Ξιφαρά, *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο δραματικός λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, ΕΑΠ, Πάτρα 2001

Ξιφαρά Π., «Ο βίος και το ποιητικό έργο του Ευριπίδη», στο Π. Ξιφαρά Έ. Ανδριανού, *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, ΕΑΠ, Πάτρα 2001

Παπαχαρίσης Α., «Εισαγωγή», στο Ευριπίδης, *Άλκηστις*, μτφρ. Α. Παπαχαρίσης, Πάπυρος, Αθήνα 1975

Σολομός, Α. , *Ευριπίδης, Ευφύης και Μανικός*, Κέδρος 1995

Συκουτρής, Ι. , Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, (Ελληνική Βιβλιοθήκη 2) , Αθήνα 2004

Τσακμάκης Α., *Σοφιστική Κίνηση*, από τα Συνοδευτικά κείμενα για τη θεματική ενότητα «Γράμματα Ι: Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία», εκδόσεις Ε.Α.Π. , Πάτρα 2003

Φουτρίδης Ε. Αριστείδης, *Ο χορός του Ευριπίδη*, μτφρ. Σταύρος Μωραΐτης, Αθήνα 1981

Χουρμυζιάδης Νίκος, *Ευριπίδης Σατυρικός*, , Στιγμή, Αθήνα 1986

Erbse, «Euripides' Alkestis», *Philologus* 116(1972) , 44

Easterling, P. E. και Knox, B. M. W., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (1985):  
μετάφρ. Ν. Κονομής, Χ. Γρίμπα και Μ. Κονομή, Αθήνα (Παπαδήμας), 2008

Friedell Egon, *Πολιτιστική ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας. Μύθος και πραγματικότητα της προχριστιανικής ψυχής*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πορεία, Αθήνα 1986

Hose, M. , *Ευριπίδης :ο ποιητής των παθών*, Αθήνα 2011

Kitto H.D.F., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, τέταρτη έκδοση, εκδόσεις Δ.Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1989

Lesky., *Α Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (μτφρ. Α.Γ. Τσοπανάκη), εκδόσεις αδελφών Κυριακίδη, 5<sup>η</sup> έκδοση, Θεσσαλονίκη 2001

Liddell & Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης*, μτφρ. Ανέστης Κωνσταντινίδης,  
Γ. Γεωργάκα, Αθήνα, α΄ έκδοση Αθήνα 1904

Marianne McDonald, *Οι όροι της Ευτυχίας στον Ευριπίδη*, Μετάφραση Ερρίκος Μπελιές,  
Εκδόσεις Οδυσσέας, 1991

Montanari, F. , *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας από τον 8<sup>ο</sup> αι. π.Χ. έως τον 6<sup>ο</sup> αι. μ.Χ.* , University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008

Mossé C., *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ.Α. Στεφανής, Παπαδήμας, Αθήνα 1991

Muller, K. , *Ιστορία της Ελληνικής Φιλολογίας*, Από την προομηρική εποχή μέχρι τους Αλεξανδρινούς χρόνους, Αθήνα 1996

Page D. I., « Εισαγωγή», Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990

Redfield J., «*Homo domesticus*», στο P. Borgeaud κ.ά., *Ο Έλληνας άνθρωπος*, εισ. Jean – Pierre Vernant, μτφρ. Χ. Τασάκος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996

Richepin Jean, *Μεγάλη Ελληνική Μυθολογία*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, Αυλός, Αθήνα [χ.χ.]

Romilly, J. De. , *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, Μετάφραση Αγγελική Στασινοπούλου-Σκιαδά, Ινστιτούτο του Βιβλίου, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997

Romilly, Jacqueline, de, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Μίνα Καρδαμίτσα- Ψυχογιού, β' έκδοση, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997

Snell Bruno, *Η ανακάλυψη του πνεύματος. Ελληνικές ρίζες της ευρωπαϊκής σκέψης*, μτφρ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1981, 315 – 332

Whitman H., Cedric, *Ο Ευριπίδης και ο Κύκλος του Μύθου*, μτφ. Ευαγγελία Θωμαδάκη, επιμέλεια, Μαίρη Ι. Γίωση, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1996

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Conacher, D. J., (*Euripides, Alcestis*, (Classical texts), Oxford 2007

Constantinidou, Soteroula, *Logos into Mythos: The Case of Gorgias' Encomium of Helen*, Institut Du Livre- A. Kardamitsa, Athens 2008

Dale, A. M. , *Euripides Alcestis* , Οξφόρδη 1954

Diggle, James, *Studies on the text of Euripides*, Oxford at the Clarendon Press 2003

Elliott, A. , *Euripides Medea*, Oxford 1969, ανατ. 1979

*Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, (Illinois Classical Studies, vols 24- 25) σ.σ. 145- 147, ( Επιμ. W. Allan, «Euripides and the Sophists: Society and the Theatre of War» , in M. Cropp, K.Lee and D. Sansone, Illinois 2000

Euripides. Euripides, with an English translation by David Kovacs. Cambridge. Harvard University Press. forthcoming

Erbse, H. , *Studien zum Prolog der euripideischen Tragodie*, Berlin- New York 1984

Hall and W.M. Geldart, *Aristophanes. Aristophanes Comoediae*, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W.. Oxford. Clarendon Press, Oxford 1907

Lesky, A. , *Die Griechische Tragodie*, Stuttgart 1964

Lloyd, M. , *The agon in Euripides*, Oxford 1992

MacDowell, D.M., *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford 1995,

Meltzer, Gary S. , *Euripides and the poetics of Nostalgia*, Cambridge University press 2006

Murray, Gilbert, *Medea*, Euripides Fabulae, vol.I, ed., 1974, Oxford, Clarendon Press, 1902

North, H. , *Sophrosyne, Self- Knowledge and Self- Restraint in Greek Literature*, New York 1996

Page, D.L. , *Euripides Medea*, Oxford 1938, ανατ. 1990

Pohlenz, M. , *Die griechische Tragodie*, Leipzig- Berlin 1930

Rohdich, H., *Die euripideische Tragodie*, Untersuchungen zu ihre Tragik, Heidelberg  
1968

Schadewaldt, W. , *Monolog und Selbstgesprach, Untersuchungen zur Formgeschichte  
der griechischen Tragodie*, Berlin- Zurich 1966

Segal, Charles, *Euripides and the Poetics of Sorrow, Art, Gender and  
Commemoration in Alcestis, Hippolytus , And Hecuba* ,Duke University Press,  
Durhaam and London 1993