



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Η σιωπή των ηρωίδων στις τραγικοκωμωδίες του Ευριπίδη

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Της

Σταυρούλας Ν. Κούρκουλου

Πτυχιούχου του Τμήματος Φιλολογίας (Κατεύθυνση: Κλασική Φιλολογία) του Εθνικού και
Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

2006

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ:

Επιβλέπουσα: Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου,

Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Συνεπιβλέποντες: Αριστέα Σιδέρη-Τόλια,

Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Ορέστης Καραβάς,

Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Καλαμάτα

2018

Η σιωπή των ηρώιδων στις τραγικοκωμωδίες του Ευριπίδη

Στους γονείς μου
Νικόλαο και Κωνσταντίνα

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	6
Εισαγωγή.....	8
Κεφάλαιο 1: Ο Ευριπίδης και η Τραγικοκωμωδία.....	26
Οι Τραγικοκωμωδίες.....	27
Πεπλεγμένος μύθος.....	29
Το ρομαντικό στοιχείο του χωρισμού της επανένωσης, μαγικής απόδρασης και σωτηρίας.....	35
Ο κακός και άγριος χαρακτήρας.....	38
Εξωτική τοπογραφία και σκηνικό.....	40
Κεφάλαιο 2 -Από τον τρόπο του κενού στη δημιουργία: ορισμοί της σιωπής στην αρχαία ελληνική γραμματεία.....	43
Το κενό της σιωπής και η ισχύς του ομιλούντος.....	45
Πολιτικό, ρητορικό και λογοτεχνικό τέχνασμα.....	57
Η σιωπή του ακροατή, του κοινού και του αναγνώστη.....	62
Προς μία θεωρία της σιωπής ως διαδικασίας γνώσης και δημιουργίας.....	69
Συμπεράσματα.....	73
Κεφάλαιο 3 - Κενή Δόκησις: σεσιγασμένοι μύθοι και μεταβαλλόμενες ηθικές αξίες στην ευριπίδεια τραγικοκωμωδία.....	76
Ο Ευριπίδης και η εποχή του: ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο.....	79
Άλκηστις: το τέλος της εποχής των ηρώων.....	82
Κρέουσα: το τέλος των ημίθεων και η Αθηναϊκή δημοκρατία.....	88
Ιφιγένεια: μετά την αυτοθυσία.....	94
Ελένη: το τέλος καλού καγαθού.....	98
Θεονόη: προς ένα νέο πρότυπο ανθρώπου.....	104
Συμπεράσματα.....	107
Κεφάλαιο 4 - Η νύφη του Αδμήτου: σιωπή, συζυγικοί ρόλοι και πολιτικές ανατροπές στην Άλκηστιν.....	109

Ο μύθος της Αλκήστιδος και οι επιρροές του	112
Η σίγηση της μητέρας στην <i>Άλκηστιν</i>	118
Η Άλκηστις και ο Άδμητος ως σύζυγοι: αναδόμηση των παραδοσιακών ρόλων	123
Η πολιτική της σιωπής στην <i>Άλκηστιν</i>	129
Συμπεράσματα.....	139
Κεφάλαιο 5 - Ευφαιμίτε: ιεροτελεστία, σιωπή και η φωνή του από μηχανής θεού στην Ελένη και την Ιφιγένεια την εν Ταύροις	142
Ο θεολογικός χαρακτήρας του έργου του Ευριπίδη.....	145
Ευφημία και θρησκευτική λατρεία.....	151
Όνειρα και χρησμοί ως ακούσματα σιωπής	155
Σιωπή, Θέαση και Μίασμα.....	160
Ιέρειες και σιωπή-Η Ελένη και η Ιφιγένεια ως άρχουσες τελετουργίας	164
Η φωνή του από μηχανής θεού -παράστασις σιωπής στην αρχαία τραγωδία	171
Συμπεράσματα.....	174
Κεφάλαιο 6 - Σιγής κάλυμμα: γυναικεία αλληλεγγύη και σιωπή στην Ευριπίδεια τραγικοκωμωδία.....	176
Γυναικεία Αλληλεγγύη στην τραγικοκωμωδία	178
Το κωμικό αποτέλεσμα της γυναικείας σιωπής στην τραγικοκωμωδία.....	186
Το τραγικό αποτέλεσμα: Η σιωπή ως πολιτική πράξη και ρητορική.....	190
Συμπεράσματα.....	194
Κεφάλαιο 7 - Μυστικά, μνήμη και ταυτότητα στον Ίωνα	196
Πατριωτική Μνήμη και Σιωπή στον <i>Ίωνα</i>	197
Το μυστικό της Κρέουσας.....	202
Το μυστικό του Ξούθου.....	214
Το μυστικό του Απόλλωνα.....	217
Συμπεράσματα.....	220
Γενικά συμπεράσματα.....	222
Βιβλιογραφία.....	223

Ευχαριστίες

Κάθε δημιουργική απόπειρα οφείλει να φέρει τόσο σιωπηλές, όσο και ρητές αναφορές σε όσους βοήθησαν να πραγματοποιηθεί. Σε ένα επιστημονικό έργο οι δεύτερες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της μεθοδολογίας. Οι πρώτες, αν και εξίσου σημαντικές, περιορίζονται σε αυτό το σύντομο χώρο. Σε κάποιες ιδιαίτερα ευτυχείς περιπτώσεις οι αναφορές αυτές ταυτίζονται, όπως στην περίπτωση της επόπτριάς μου, ομότιμης καθηγήτριας κας Γεωργίας Ξανθάκη-Καραμάνου, που χωρίς τη βοήθεια και επιρροή της, η διατριβή αυτή δε θα είχε ολοκληρωθεί. Η κυρία Ξανθάκη-Καραμάνου συνόδευσε την ακαδημαϊκή και επαγγελματική μου πορεία από το πρώτο έτος στο Πανεπιστήμιο Αθηνών ως και τη σημερινή ημέρα και για αυτό την ευχαριστώ. Ευχαριστώ για τις λεπτομερείς διορθώσεις, την ενθάρρυνση και τη στήριξη του τον επίκουρο καθηγητή του Τμήματος Φιλολογίας κύριο Ορέστη Καραβά. Ευχαριστώ επίσης το τρίτο μέλος της επιτροπής μου την ομότιμη καθηγήτρια κυρία Αριστέα Τόλια, για την εμπιστοσύνη και τις εύστοχες παρατηρήσεις της.

Ευχαριστώ από καρδιάς τα μέλη της επταμελούς επιτροπής μου, τον πρόεδρο του τμήματος Φιλολογίας, καθηγητή κ. Βασίλειο Κωνσταντινόπουλο για την πολύτιμη συνεισφορά του στην ολοκλήρωση της εργασίας, τον καθηγητή κ. Ανδρέα Μαρκαντωνάτο για την άψογη συνεργασία και για το επιστημονικό παράδειγμα, που θέτει στο χώρο της έρευνας της δραματικής ποίησης, την επίκουρη καθηγήτρια κα Ελένη Βολονάκη για τόσα πολλά, τη λέκτορα κυρία Μαργαρίτα Σωτηρίου για την πάντα θετική διάθεσή της. Ευχαριστώ επίσης τα άλλα τρία μέλη της επταμελούς επιτροπής, την

αναπληρώτρια καθηγήτρια κυρία Ιωάννα Σπηλιοπούλου, τον επίκουρο καθηγητή κύριο Αναστάσιο Νικολόπουλο και τον αναπληρωτή καθηγητή κύριο Ανδρέα Φουντουλάκη για τη συνδρομή και την υποστήριξή τους.

Τέλος τίποτα από όλα αυτά δε θα ήταν δυνατόν χωρίς τη συμπαράστασή και αγάπη των αδελφών μου, Δώρας, Βασίλη και Μάντυ, οι οποίοι είναι πάντα εκεί. Στον πατέρα μου Νικόλαο και τη μητέρα μου Κωνσταντίνα -την πρώτη φιλόλογο στη ζωή μου-, εκφράζω την απέραντη ευγνωμοσύνη μου για τη σκέψη, που μου δίδαξαν, και την αγάπη, που ως εκπαιδευτικοί μου εμφύτευσαν για την παιδεία και την Αρχαία Ελληνική Γραμματεία.

Εισαγωγή

Ζούμε σε ένα πολιτισμό με ισχυρά θεμέλια στο λόγο, στον οποίο έχει δοθεί ιδεολογική και επιστημολογική προτεραιότητα. Η κοινωνική, θρησκευτική, πολιτική, πολιτιστική και θεσμική εν γένει ζωή μας απαρτίζεται από τη συμβολική απεικόνιση του λόγου, τα κείμενα, τα οποία συσσωρεύονται στην ιστορία του πολιτισμού αυτού και που την επαναορίζουν συνεχώς με τρόπους άμεσους ή έμμεσους, ως ισχυροί νόμοι επιβολής ή ήσυχες επιρροές στα ιδεολογικά μας φίλτρα. Είναι οι νόμοι, οι θεσμοί, τα θρησκευτικά κείμενα, η λογοτεχνική παραγωγή, τα νέα και οι αναγγελίες, η επικοινωνία και οι διάλογοί μας, η προφορική παράδοση, οι ίδιοι οι κρατικοί μηχανισμοί, στους οποίους ζούμε.

Μέσα από αυτό τον καταγισμό των κειμένων και του λόγου, ενός πλέον εύκολα καταγραφόμενου λόγου σε όλες του τις συμβολικές, οπτικές και ακουστικές εκφράσεις, είναι εύκολο να ξεχάσουμε ότι, όσο υπάρχει λόγος και ήχος, υπάρχει ταυτόχρονα και σιωπή. Υπάρχουν αυτοί, που δε μιλούν, όσο μιλούν οι άλλοι, είτε γιατί αυτό, που λέγεται, είναι τόσο ενδιαφέρον ή πάλι γιατί ντρέπονται να μιλήσουν ή γιατί είναι ένοχοι, κρατούν μυστικά, θεωρούν ότι δεν έχουν κάτι να προσφέρουν, γιατί δεν έχουν κάτι να πουν, γιατί ο διάλογος δεν είναι σχετικός με τους ίδιους ή γιατί η ομιλία τους είναι αδύνατη ή τους έχει απαγορευτεί. Ιστορικά υπάρχουν τα κείμενα, που δε σώθηκαν και δεν αναγνωρίστηκαν, οι νόμοι, που δεν ψηφίστηκαν, οι δίκες, που χάθηκαν και για τις οποίες ο αντίλογος δεν ακούστηκε και εδώ θα πρέπει να συνυπολογίζουμε πάντα ότι είναι ο προϋπάρχων λόγος (ως κείμενο αλλά και λογική), που καθορίζει και τον τρόπο,

με τον οποίο ένα κείμενο αξιολογήθηκε. Υπάρχουν οι ιστορικές μάχες, που δεν κερδήθηκαν από τους νικητές, οι πολιτικές προτάσεις, που δεν υιοθετήθηκαν και για τις οποίες ίσως δεν έχουμε καν μία ιστορική ένδειξη. Υπάρχουν οι ιστορίες εκείνες, οι οποίες δεν καταγράφηκαν είτε γιατί θεωρήθηκε ότι δεν είχαν λόγο ύπαρξης στη δημόσια ζωή ή γιατί δεν είχαν ενδιαφέρον για τον πιθανό συγγραφέα τους -το συγγραφέα τους συνήθως- ή ακόμη γιατί γράφτηκαν, αλλά κάποιιοι θεώρησαν ότι αυτές οι ιστορίες ανέτρεπαν τόσο πολύ το συνηθισμένο, που χρειάστηκε να εξαφανιστούν από την ιστορική καταγραφή του λόγου αν και πιθανότατα όχι από τη δημόσια και συλλογική συνείδηση. Υπάρχουν οι παράλληλοι λόγοι, που δεν ακούγονται είτε λόγω επιλογής του ομιλητή ή γιατί ο ισχύων λόγος δεν επιτρέπει το άκουσμά τους. Υπάρχουν τέλος αυτές και αυτοί, που στέκονται ή κινούνται κατά τη διάρκεια του λόγου ενός άλλου χωρίς να μιλούν, που ακούν, παρατηρούν, χειρονομούν, γράφουν, σκέπτονται και που η παρουσία τους είναι απαραίτητη για την αρχή και τη συνεχόμενη ύπαρξη του λόγου, γιατί σε αυτούς/ές απευθύνεται ο λόγος.

Η σιωπή ιστορικά έχει συνυφανθεί με το γυναικείο στοιχείο, όσο ο λόγος έχει συνδυαστεί με το ανδρικό. Όχι μόνο γιατί η θέση της γυναίκας ήταν εκτός της δημόσιας σφαίρας, όπου και παραγόταν το μεγαλύτερο μέρος των καταγραφόμενων κειμένων ή γιατί η σιωπή ως επί το πλείστον σημαίνει κάποιου είδους υποταγή στο υποκείμενο εκείνο, που κατέχει τον λόγο, τον άνδρα. Η σιωπή έχει συνυφανθεί με το γυναικείο στοιχείο, γιατί το ίδιο το πεδίο του λόγου, το πεδίο, που κατεξοχήν διακόπτει και αναιρεί τη σιωπή ιδιαίτερα στο βαθμό, που θεσμοθετείται στην κειμενική του απεικόνιση και το γραπτό λόγο, αποτελεί ένα πεδίο ανδρικό. Αν και ιστορικά η γυναίκα χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας ή ακόμη και για τη συμμετοχή της σε κάποια, αλλά όχι σε

όλα τα είδη λογοτεχνικής παραγωγής, το σώμα της λογοτεχνικής και ευρύτερης κειμενικής παραγωγής της ανθρωπότητας αποτελεί ανδρική κατάκτηση στη συλλογική πολιτισμική μας συνείδηση. Η γυναίκα παραμένει στο μεγαλύτερο κομμάτι της ανθρώπινης ιστορίας σιωπηλή. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι, όταν μιλούμε συνήθως για σιωπή και τη μελέτη της, αναφερόμαστε σε καταπιεσμένες ομάδες και γυναίκες και η μελέτη αυτή αναζητεί την ύπαρξη ενός πολιτικού προγράμματος προσανατολισμένου στην αποκατάσταση ή στερέωση της θέσης της γυναίκας στο κοινωνικό πλαίσιο.

Η φιλολογική έρευνα προσανατολίστηκε από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και μετά στην αποκατάσταση της γυναικείας παρουσίας στη ζωή της αρχαίας Ελλάδας και στη λογοτεχνική παραγωγή της αρχαιότητας. Η μελέτη της γυναικείας φωνής στα διάφορα λογοτεχνικά είδη της εποχής και η διάκρισή της σε σχέση με την ανδρική ήρθε ως φυσικό αποτέλεσμα του δεύτερου κύματος φεμινισμού και της ακαδημαϊκής του έκφρασης¹. Το σημαντικότερο εμπόδιο σε αυτή την έρευνα ήταν ότι οι γυναίκες απουσιάζουν από τη δημόσια ζωή των αρχαίων Ελλήνων, στην οποία ήταν αφιερωμένο το μεγαλύτερο κομμάτι της πεζογραφικής παραγωγής (ρητορική, ιστοριογραφία και σε μικρότερο βαθμό η φιλοσοφία). Το γεγονός ότι η έρευνα σε αυτές τις περιπτώσεις κατέδειξε την απουσία και σε κάποιες περιπτώσεις αποκατέστησε την ιστορική αδικία

¹Ενδεικτικά: David M. Schaps, *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, 1981, P. E. Easterling, «Women in Tragic Space», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34, no. 1 (December 1, 1987): 15–26, Synnøve Des Bouvrie, *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, vol. 27 (Oxford University Press, USA, 1990), Richard Hawley, ed., *Women in Antiquity: New Assessments* (Psychology Press, 1995), Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (Schocken Books, 1995), Helen Pournara Karydas, *Eurykleia and Her Successors: Female Figures of Authority in Greek Poetics* (Rowman & Littlefield, 1998).

και σίγηση γυναικείων προσώπων είναι φυσικά μία κατάκτηση από μόνη της, αλλά δεν αναιρεί το γεγονός ότι η παρουσία της γυναίκας στην κειμενική παραγωγή εκπροσωπείται ως επί το πλείστον από βαθιά σιωπή.

Η ποιητική παραγωγή βέβαια και ιδιαίτερα η δραματική ποίηση παρουσιάζουν πιο πρόσφορο έδαφος για μελέτη της γυναίκας στην αρχαιότητα, γιατί σε αντίθεση με την κλασική πεζογραφία επεκτείνεται σε πεδία εκτός του δημοσίου, όπου η γυναίκα δεν είχε θέση και καταγράφει κατά συνέπεια τη γυναίκα στο περιβάλλον εκείνο, όπου η παρουσία της ήταν πιο φυσική σύμφωνα με τις κοινωνικές προσδοκίες. Από τη μία πλευρά η λυρική ποίηση της Σαπφούς μας δίνει μία εικόνα της γυναικείας ζωής της αρχαιότητας, όπως κάνει και η επική ποίηση σε ένα απομακρυσμένο επικό παρελθόν, που δε διέφερε τόσο στην καθημερινότητά του και τις προσδοκίες της γυναικείας συμπεριφοράς. Παρόλα αυτά, αν και η περιγραφή φαίνεται ακριβής, το ενδιαφέρον της είναι περιορισμένο σε ένα είδος γυναίκας, η οποία παρά τον εσωτερικό πλούτο και συγκρούσεις της δεν ξεφεύγει από τα κοινωνικοπολιτικά πρότυπα της εποχής. Η δραματική ποίηση τις περισσότερες φορές έχει το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα. Οι γυναίκες της κωμωδίας και της τραγωδίας δεν είναι συνηθισμένες. Η Πραξαγόρα, η Λυσιστράτη, η Αντιγόνη, η Μήδεια, η Ιφιγένεια (στην Αυλίδα), η Κλυταιμίστρα αποτελούν πρότυπα γυναικών, οι οποίες κάνουν κάτι παραπάνω από το να μιλούν και να γίνονται ορατές. Επιδεικνύουν πολιτική και ρητορική ικανότητα και γενναιότητα, η οποία συγκρίνεται και συχνά υπερβαίνει όχι μόνο τους ρόλους, που τους είχε αναθέσει η κοινωνία, στην οποία ζουν, αλλά ταυτόχρονα τους ρόλους των ανδρών, με τους οποίους αναμετρώνται λεκτικά και ουσιαστικά.

Από την άλλη, όπως παρατηρούν ο Griffith² και άλλοι μελετητές, η απλή καταγραφή της γυναικείας δραστηριότητας στην αρχαιότητα και στην αρχαία λογοτεχνία δεν είναι αρκετή. Η προσπάθεια να μελετήσουμε τη γυναικεία παρουσία στην αρχαία ελληνική τραγωδία γίνεται αναγκαστικά μέσα από το φακό των ανδρών ποιητών, που τις έχουν δημιουργήσει και μας φέρνει αντιμέτωπους με μία σοβαρή απορία: ναι μεν οι γυναίκες αυτές βρίσκονται στο προσκήνιο, αλλά δεν ξεφεύγουν από τα όρια και τις μεθόδους της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, στην οποία δημιουργούνται. Η ρητορική τους είναι μία ανδρική ρητορική στο λεξιλόγιο, τις εκφράσεις και την ηθική της. Ταυτόχρονα οι προαναφερθείσες ηρωίδες αποτελούν μεν πολύ ενδιαφέροντα αντικείμενα έρευνας, αλλά σίγουρα δεν εκπροσωπούν τη μέση γυναίκα της αρχαιότητας, για της οποίας τη ζωή και τον εσωτερικό κόσμο, αν και έχουμε πολύ λίγες πληροφορίες, μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε ότι ήταν περιορισμένη σε ρόλο τυπικής τουλάχιστον υποταγής. Εδώ η τραγικοκωμωδία του Ευριπίδη έρχεται να δώσει ένα διαφορετικό αντικείμενο μελέτης: αντίθετα με τις εξαιρετικές ηρωίδες της κλασσικής τραγωδίας, οι ηρωίδες των τραγικοκωμωδιών είναι καθημερινές γυναίκες σε κάπως εξαιρετικές καταστάσεις καθημερινής ζωής. Αντιμετωπίζουν ψευδοδιλήματα, που χαρακτηρίζουν την καθημερινή ζωή των αρχαίων Ελλήνων ή τις σύγχρονές τους φιλοσοφικοκοινωνικές αναζητήσεις. Προσπαθούν να κρατήσουν ισορροπίες και για την επίτευξη αυτού του στόχου κρατούν μυστικά, προσεύχονται, συνωμοτούν, σιωπούν. Είναι μέσα από αυτή τη σιωπή και το τραγούδι, σύμφωνα με τον Chong-Gossard³, όπου μπορούμε να δούμε να

² Mark Griffith, «Antigone and Her Sister(s): Embodying Women in Greek Tragedy», στο A. P. M. H. Lardinois and Laura McClure, εκδ., *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society* (Princeton University Press, 2001), 117-36.

δημιουργείται ένας χώρος γυναικείος στην τραγωδία του Ευριπίδη.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να μελετήσει τη σιωπή των ηρωίδων στις τραγικοκωμωδίες του Ευριπίδη (*Άλκηστιν, την Ιφιγένειαν την εν Ταύροις, Ελένη και Ιωνά*) πιο εκτεταμένα από την προαναφερθείσα για τη σιωπή στον Ευριπίδη μελέτη, στις λογοτεχνικές, δραματικές, κοινωνικές, θρησκευτικές και ψυχολογικές της διαστάσεις και να καταδείξει τους τρόπους, με τους οποίους η σιωπή των γυναικών του Ευριπίδη σε αντίθεση με αυτή των ανδρών αποτελεί αρχή πράξης, κριτικής και μία διαφορετική ρητορική, που εξασφαλίζει πολλαπλά και διάκριτα από τους άνδρες τη θέση τους στη δημόσια, κοινωνική και πολιτική ζωή της εποχής τους. Οι ηρωίδες των τραγικοκωμωδίων, όπως θα δούμε, επιδιώκουν μία αξιοπρεπή και πολυδιάστατη θέση στη μυθολογία των Ελλήνων και φαίνεται πως μέσω του ποιητή τους γνωρίζουν πως αυτή τη θέση θα την εξασφαλίσουν μόνο με τη στρατηγική σιωπή τους, η οποία έχει διαφορετική χρήση και δραματικό αποτέλεσμα στην πλοκή από αυτή των ανδρών. Ταυτόχρονα θα δείξουμε πως η σιωπή, ενώ κάνει τους ήρωες του Ευριπίδη να αισθάνονται άβολα και αρνητικά, αποτελεί μία άνετη κατάσταση για τις ηρωίδες.

Στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται μία προσπάθεια ορισμού του είδους των τραγικοκωμωδίων με βάση τα δομικά εκείνα στοιχεία, που τις χαρακτηρίζουν: τον *πεπλεγμένο* μύθο, το έντονο ρομαντικό στοιχείο και την επανένωση μιας οικογένειας, την τοποθέτηση της δράσης σε ένα εξωτικό, απομακρυσμένο γεωγραφικά περιβάλλον, το αντιθετικό δίδυμο στην πλοκή ανάμεσα στο καλό και το κακό, το οποίο εικονοποιείται με την ύπαρξη ενός χοντροκομμένου κακού χαρακτήρα και τον αγώνα εναντίον του και

³ James Harvey Kim On Chong-Gossard, *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence* (BRILL, 2008).

τέλος, το στοιχείο της μαγικής απόδρασης και της θεϊκής παρέμβασης στη δράση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο τα μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνας τοποθετούνται στο θεωρητικό πλαίσιο του ορισμού της σιωπής μέσα από παραδείγματα από την αρχαιοελληνική κειμενική παράδοση. Η συζήτηση για τον ορισμό της σιωπής κινείται από τον ορισμό μέσα από το δίπολο ήχος/λόγος-σιωπή και τα αντίστοιχα δίπολα ισχύος-υποταγής και γνώσης-άγνοιας σε ένα νέο, πιο καθολικό ορισμό της σιωπής, η οποία γειμίζει το χώρο, που καταλαμβάνει ο λόγος στα διαλείμματά του. Η σιωπή συζητείται όχι μόνο ως απουσία, αλλά ταυτόχρονα ως ρητορικό τέχνασμα, μέθοδος και παράσταση. Μέσα από μία τέτοια θεώρηση της σιωπής, το επιστημολογικό προνόμιο του λόγου απογυμνώνεται και το ερώτημα μετατοπίζεται από τη διερεύνηση των αιτιών της σιωπής και των μηχανισμών σίγησης στο ερώτημα του τι προσφέρει αυτή η σιωπή στο κείμενο και το λόγο περισσότερο ως σύνθεση γνώσης παρά ως κενό. Στο κεφάλαιο αυτό συζητείται επίσης ο ρόλος του θεατή ως σιωπηλού παρατηρητή στο κέντρο της ερμηνευτικής και παραγωγικής διαδικασίας, αλλά και της σιωπής ως συμμετοχής στη λογοτεχνική παραγωγή.

Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται σε μία κριτική της σίγησης των μυθολογικών παραδόσεων, στις οποίες ανήκουν οι υπό μελέτη ηρωίδες. Ο μυθολογικός νεωτερισμός του Ευριπίδη είναι το ερώτημα εδώ, αλλά σε συνδυασμό με την ενδιαφέρουσα κριτική, που είχε δεχτεί για μισογυνισμό ιδιαίτερα στην αρχαιότητα, θα προσπαθήσουμε να εισαγάγουμε στη μελέτη μας τις ηρωίδες των τραγικοκωμωδιών μέσα από τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιες αυτοπροσδιορίζονται στο δραματικό τους περιβάλλον και στο μεταβαλλόμενο ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο παρατηρείται μία μεταστροφή αξιών. Όπως θα δούμε, υπάρχει μία εσωτερική κριτική στο λόγο κάθε μιας από τις ηρωίδες για τη

σίγηση της δικής τους εκδοχής, του δικού τους λόγου, από τη μυθολογική παράδοση, καθώς και τη δική τους αιτιολόγηση των παραγόντων, που επέβαλαν αυτή τη σιωπή. Φαίνεται επίσης η αγωνία των ηρωίδων αυτών για τη φήμη, την υστεροφημία τους, αλλά κυρίως για την αποσιώπησή τους από την ποιητική δημιουργία κάτι, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την επιθυμητή σε όλες σιωπή στο πλαίσιο της καθημερινότητάς τους. Μέσα από την έκφραση αυτής της αγωνίας θα προσπαθήσουμε να δούμε την ηθική δικαιολόγηση της επιλογής του Ευριπίδη να καταγράψει και να παρουσιάσει μύθους, που δεν είχαν την ίδια απήχηση στο ελληνικό κοινό και να τους παρουσιάσει σε νέα συγκείμενα και εκβάσεις. Σκοπός μας είναι να αναδείξουμε τη νεωτερικότητα της σκέψης του πέραν της νεωτεριστικής υποχρέωσης, που επέβαλε η προσδοκία του κοινού από τους δραματουργούς της εποχής.

Το τέταρτο κεφάλαιο μελετά την πιο πολυσυζητημένη από τις σιωπές των τραγικοκωμωδιών, αυτή της Αλκήστιδος στο τέλος του ομώνυμου έργου του Ευριπίδη, όταν ο Ηρακλής φέρνει μία αμίλητη Άλκηστιν πίσω στο σπίτι της και αυτή περνάει με τον άνδρα της τις πύλες του οίκου τους. Η σιωπή της κεντρικής ηρωίδας έχει απασχολήσει αρκετά τους μελετητές ως προς τη σημασία της για τον προσδιορισμό του ήθους και του ψυχισμού της ηρωίδας, αλλά επιπλέον γιατί η ερμηνεία αυτής της σιωπής ως θετικής ή αρνητικής κατάστασης έχει επιπτώσεις στον προσδιορισμό της ‘τραγικότητας’ του μύθου του δράματος. Πολλοί μελετητές έχουν δει στη σιωπή της Αλκήστιδος τελετουργικά ή πολιτιστικά δρώμενα, ενώ άλλοι έχουν θεωρήσει ότι πρόκειται για μία δυσοίωνη σιωπή, που θα καθορίσει το γάμο πέρα από το τέλος της τραγωδίας. Μέσα από την αναφορά της Αλκήστιδος ως μητέρας, αλλά και τη σιωπή της μητέρας του Αδμήτου, που την υπογραμμίζει, όσο και τη σίγηση των συζυγικών ρόλων,

που προϋποθέτει η σιωπή του ίδιου του Αδμήτου, θα μελετήσουμε την Άλκηστιν ως σύντροφο στη μάθηση και συγκυβερνούσα με τον Άδμητο και όχι ως άβουλη γυναίκα, η οποία απλά πεθαίνει για χάρη του άνδρα της. Οι δυο τους και αυτό είναι ένα σημείο το οποίο δικαιολογεί κάπως τη χαρακτηριστικά αντιηρωική συμπεριφορά του Αδμήτου στη διάρκεια της τραγωδίας, δημιουργούν ο καθένας με τον τρόπο τους ένα πιο εκλεπτυσμένο κώδικα συμπεριφοράς με την ανατροπή της ιεράρχησης των παραδοσιακών τους ρόλων.

Στο πέμπτο κεφάλαιο μελετούμε ένα κεντρικό σημείο των τραγικοκωμωδιών, αλλά και μία από τις πιο σοβαρές και διασωθείσες ποιότητες της σιωπής: την τελετουργική πλευρά της. Η σιωπή, όπως θα δούμε, αποτελούσε μέρος μιας διαφορετικής επιστημολογικής προσέγγισης θεολογικού χαρακτήρα για τους αρχαίους Έλληνες και ιστορικά βλέπουμε την ύπαρξή της στα διδάγματα των Πυθαγορείων, τα Ελευσίνια μυστήρια και τις γιορτές τους. Αν και η τελετουργική σιωπή και θέαση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των αρχαίων ελληνικών εορτών, όπως πολύ σωστά παρατηρεί η Montiglio⁴, η αρχαία ελληνική τελετουργία διαφοροποιείται σε σχέση με τη σημερινή (επηρεασμένη από την εβραιοχριστιανική παράδοση) πρόσληψη της θρησκευτικής σιωπής ως προς το γεγονός ότι δεν υπάρχουν πηγές, που να αποδεικνύουν την ιδέα της *άφατης* θεϊκής εμπειρίας. Στις ευριπίδειες τραγικοκωμωδίες όμως και ειδικά στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* και την *Ελένη* παρατηρούμε ότι οι ανδρικοί χαρακτήρες και όχι μόνο οι πρωταγωνιστές παραμένουν σιωπηλοί, αλλά και αμήχανοι παρατηρητές σε οτιδήποτε δεν καταλαβαίνουν, έτοιμοι να δράσουν σε αυτό, που αγνά έχουν προσλάβει ως απειλή. Οι γυναίκες αντίθετα, αν και δε σιωπούν ακριβώς, εφαρμόζουν

⁴ Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos* (Princeton University Press, 2010), σελ. 9.

άνετα και χωρίς ιδιαίτερο κόπο τη λέξη *ευφημείτε*, που χαρακτηρίζει τις τελετουργίες αυτών των κειμένων και αισθάνονται άνετα στη σιωπή. Το κεφάλαιο αυτό θα χρησιμοποιήσει ακόμη δύο είδους παραδείγματα, για να μιλήσει για τη σιωπή ως θεολογική προσέγγιση και γνώση. Το ένα είναι οι μονόλογοι των ηρωίδων για τα όνειρα και τους χρησμούς και η σιωπηλή εσωτερική ανάλυση, που κάνουν. Το άλλο είναι η φωνή των *από μηχανής θεών* ως ατοπική και εκτεινόμενη σε γεωγραφικά διαστήματα πολύ ευρύτερα του χώρου της σκηνής.

Το έκτο κεφάλαιο αναφέρεται σε ένα θέμα, το οποίο αποτελεί, αν πιστέψουμε στο στερεότυπο της παγκόσμιας δραματικής παραγωγής, τον εφιάλτη του μέσου άνδρα: τη συνωμοσία των γυναικών εναντίον του και τη σιωπή ως έκφραση γυναικείας αλληλεγγύης. Ο χορός αποσιωπά το σχέδιο απόδρασης της Ιφιγένειας από τη χώρα των Ταύρων. Το ίδιο κάνει και η Θεονόη με το χορό της *Ελένης*. Αντίθετα ο χορός του *Ιωνα* αρνείται να υπακούσει αντίστοιχη παρότρυνση σε σιωπή από τον Ξούθο και αποκαλύπτει στην Κρέουσα το μυστικό του. Σε καμία από τις δύο πρώτες περιπτώσεις παράκλησης σε σιωπή ο χορός δε σιωπά πραγματικά, αντίθετα ψεύδεται και αποσιωπά την αλήθεια με αποτέλεσμα την ενίσχυση της γυναικείας αλληλεγγύης, στην οποία έγινε η επίπληξη, ενώ αρνείται να κρατήσει το μυστικό του Ξούθου από την Κρέουσα. Σε αντίθεση με περιπτώσεις στις αμιγώς τραγωδίες θα δούμε από τη μία πλευρά ότι υπάρχει ένα κωμικό αποτέλεσμα στην επιλογή του χορού, το οποίο δεν ήταν εντελώς άγνωστο στο Αθηναϊκό κοινό χάρη στην κωμωδία. Από την άλλη θα προσπαθήσουμε να δείξουμε μέσα από τους λόγους παρότρυνσης τα κίνητρα του χορού, αλλά επίσης τη διαφορά στην ερμηνεία της συνωμοτικής αυτής στάσης. Σε αντίθεση με την Ιφιγένεια και την Ελένη, οι οποίες ζητούν από τις γυναίκες του χορού και τη Θεονόη τη συμπαράστασή τους, οι άνδρες δε

δείχνουν αντίστοιχη προθυμία. Ο μεν Ορέστης δεν απευθύνεται καν στο χορό σε σχέση με αυτό το θέμα, ο δε Μενέλαος στο λόγο του προς τη Θεονόη ερμηνεύει τις πιθανές στάσεις τους, όπως τις έβλεπαν οι θεατές της εποχής: ως πράξη παρόμοια με τη χρήση όπλων ή την πιο στερεοτυπικά γυναικεία χρήση φαρμάκων.

Το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο αναφέρεται στα μυστικά ως μέρος της δραματικής πλοκής στον *Ιωνα*. Ξεκινώντας από μία χαρτογράφηση των μυστικών, που στρατηγικά αποκαλύπτονται στη διάρκεια της παράστασης αυτής σε σημείο, που ο Ίωνας αναγνωρίζει την κωμική πλευρά αυτών των απανωτών αποκαλύψεων και συνεχίζοντας με μία προσέγγιση της ιδέας του μυστικού ως σιγής, όπως χρησιμοποιείται στον Ευριπίδη, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα ερωτήματά του πώς, πότε, για ποιους λόγους και με ποιο αποτέλεσμα αποκαλύπτονται τα μυστικά, τα οποία είναι στην ουσία ένα μυστικό παρόμοιας φύσης για όλους: ο Ξούθος, ο Απόλλωνας και η Κρέουσα είχαν όλοι μία παλιά σεξουαλική περιπέτεια στην περιοχή. Όπως πολύ σωστά έχει παρατηρηθεί στην έρευνα του Chong-Gossard, το μυστικό των ανδρών ισοδυναμεί με προσωρινή κατάσταση σιγής, η οποία έχει χρονοδιάγραμμα αποκάλυψης σε αντίθεση με το πολύ πιο μακροπρόθεσμο γυναικείο μυστικό. Ταυτόχρονα όμως τα αίτια των γυναικείων μυστικών είναι πολύ πιο πολύπλευρα από τα ανδρικά και η αποκάλυψή τους έρχεται μέσα από μεγάλη εσωτερική σύγκρουση, ενώ είναι αρκετά σημαντική, ώστε να επαναλαμβάνεται και σε στάδια. Στην πολυπλοκότητα των γυναικείων μυστικών, όπως φαίνεται από τις στρατηγικές αποκαλύψεις της Κρέουσας, αποκαλύπτεται η βαθιά αγωνία του Ευριπίδη για το μέλλον της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Υπάρχουν τρία παράδοξα, τα οποία καθορίζουν αυτή τη μελέτη και θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας. Το πρώτο έχει να κάνει με το γεγονός ότι αναφερόμαστε σε μία

κουλτούρα, η οποία δεν είχε σιωπηλές δημόσιες στιγμές και την οποία φαινομενικά δεν ενδιέφερε η σιωπή. Αν η εβραιοχριστιανική παράδοση έχει ως αρχή του κόσμου τη διακοπή της σιωπής και αρχή του λόγου, για την ελληνική σκέψη η αρχή αυτή σηματοδοτείται από το πέρασμα από το σκοτάδι στο φως και η γέννηση του λόγου αποσιωπάται με τρόπο, που τον κάνει να φαίνεται να προϋπάρχει. Ο ελληνικός κόσμος φαίνεται να μη γνώριζε τη σιωπή. Ακόμη και ο γνωστός θεός Αρποκράτης, ο θεός της σιωπής των Ελλήνων, είναι μεταγενέστερος της κλασικής περιόδου και αποτελεί ελληνιστική εφεύρεση και συγκερασμό με την αιγυπτιακή θεολογία και τη μετακένωση του θεού Ωρου στο ελληνικό κοινό. Σε αντίθεση με τη σημερινή και καθιερωμένη στο δυτικό κόσμο ιδέα της σιωπής ως ένδειξης περισυλλογής, λύπης και ενδοσκόπησης, η αρχαία ελληνική κουλτούρα βασιζόταν σε εξωτερίκευση όλων των σημαντικών γεγονότων της ζωής. Τραγούδια και κραυγές συνόδευαν όλα τα στάδια της ζωής ενός ανθρώπου, τη γέννηση, τη ζωή, το γάμο, το θάνατο, τις γιορτές εξίσου με τις λύπες. Επίσης βρισκόμαστε σε μία κουλτούρα, κατά την οποία η σιωπή στο δημόσιο και η απουσία από το δημόσιο βίο αποτελούσε προβληματική συμπεριφορά⁵, ένδειξη ενοχής, αδιαφορίας ή απλής απαξίωσης, η οποία σε κάθε περίπτωση δεν ταιριάζει στον χαρακτήρα ενός ενάρετου πολίτη, άνδρα βέβαια. Ταυτόχρονα η σιωπή ως αφάνεια έρχεται ως εκ διαμέτρου αντίθετη με την εικόνα ενός επιτυχημένου άνδρα (Βακχ. *Επιν.* 3.96-7). Μπορούμε εδώ να φανταστούμε ότι, αν και η κοινωνική ζωή των Αθηναίων γυναικών ήταν εκτός οίκου χωριστή από τους άνδρες και κατά συνέπεια σιωπηλή, όσον αφορά τον καταγεγραμμένο δημόσιο βίο στο δικό τους χωριστό κόσμο, στη συναναστροφή μεταξύ τους και στο πλαίσιο του οίκου με τους οικείους άνδρες (Αριστοτ.

⁵Αριστοτέλης *Πολιτικά* 1260a, Θουκυδίδης *Περικλέους Επιτάφιος*, Β 45.

Οικον. 3.1), αν η κωμωδία είναι μία ένδειξη, οι ίδιες αξίες του λόγου και της θεώρησης της σιωπής ως προβληματικής πρέπει να ίσχυαν εξίσου. Η Montiglio μέσα από την κειμενοκεντρική μελέτη της για τη *σιωπή στη χώρα του λόγου* παρατηρεί ότι η σιωπή εμπεριέχει τον τρόπο του κενού στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία της αρχαϊκής και κλασσικής περιόδου⁶.

Με αυτή την παρατήρηση, ερχόμαστε στο δεύτερο παράδοξο. Ανεξαρτήτως του γενικότερου κοινωνικού πλαισίου οι ευριπίδειες ηρωίδες έχουν τη φήμη των μη σιωπηλών χαρακτήρων ακόμη και όταν πρόκειται για τις δημόσιες εμφανίσεις τους. Παρά το ρητό του Σοφοκλή (Σοφ. *Αίας* 293), το οποίο μας παραθέτει ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά*, 1260a), ότι η σιωπή είναι στολίδι για τις γυναίκες, οι ηρωίδες του Ευριπίδη όχι μόνο δε σιωπούν, αλλά δυναμικά διεκδικούν λόγο δημόσιο και πράξη και είναι βέβαια η δημόσια κυρίως πράξη, κατά την οποία αναμένονται να σιωπούν οι γυναίκες της εποχής. Ο Ευριπίδης έχει παρουσιάσει κάποιες από τις πιο δυναμικές και ελλόγιμες γυναίκες στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας, οι οποίες αδυνατούν να σιωπήσουν είτε γιατί είναι πολύ έξυπνες (Μήδεια), είτε γιατί αισθάνονται πολλά (Φαίδρα), είτε γιατί πιστεύουν ότι έτσι εκπληρώνουν το ηθικό και οικογενειακό τους χρέος (Εκάβη). Όταν λοιπόν ερχόμαστε αντιμέτωποι με γυναικείους χαρακτήρες χαρακτηριστικά σιωπηλούς εκτός του οίκου, όπως η Άλκηστις ή χαρακτήρες, που αντί να μιλήσουν θα επιλέξουν τη σιωπή (το μυστικό, τη συγκάλυψη της αλήθειας ή την απάτη), όπως την Ελένη, την Ιφιγένεια (στους Ταύρους), τη Θεονόη, την Κρέουσα, το ερώτημα είναι αναπόφευκτο: πώς αξιολογούσαν οι θεατές της εποχής αυτές τις ηρωίδες από ένα ποιητή, που είχε δείξει σαφώς τη συμπάθειά του σε πιο δυναμικό λόγο και δράση; Πώς αξιολογεί ο ίδιος ο

⁶ Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos* (Princeton University Press, 2010), σελ. 289-91.

ποιητής αυτές τις ηρωίδες του; Τι προσφέρει αυτή η σιωπή και κατά πόσο έρχεται αντιμέτωπη με την ιδέα της δράσης;

Το τρίτο παράδοξο αφορά στο ότι έχουμε να κάνουμε με λογοτεχνικά κείμενα, με λέξεις και η σιωπή, που μελετούμε, πλαισιώνεται πολύ συχνά και περιγράφεται μέσα από αυτές τις λέξεις, ένα μέσο συμβολικά αντίθετο με την έννοια της σιωπής. Πράγματι πέρα από τους δραματικούς υπαινιγμούς για τη συμπεριφορά των ηρώων και ηρωίδων πολύ συχνά η σιωπή, στην οποία αναφερόμαστε, είναι μία *φωναχτή* σιωπή: επιβάλλεται, εκλιπαρείται, εκμαιεύεται και κυρίως παρατηρείται. Υπάρχει βέβαια και η σιωπή εκείνη, η οποία περνάει απαρατήρητη, αλλά επικρατεί συχνά η εντύπωση ότι η σιωπή, που περιγράφεται, εμπεριέχει την πρόθεση του ίδιου του ποιητή να την προσέξουμε. Όταν η Αίθρα στις *Ικέτιδες* συνομιλεί με το Θησέα, μαθαίνουμε ότι έχει κάτι να πει και σιωπά, γιατί αναφέρει το δισταγμό της (295-8). Φυσικά υπάρχει μία ολόκληρη σκηνή, που προϋδεάζει ότι υπάρχει κάτι, που σιωπάται, και βεβαίως εδώ πρόκειται για ρητορικό τέχνασμα της Αίθρας, αλλά το γεγονός ότι επισημαίνεται η σιωπή εξυπηρετεί κάποιο δραματικό σκοπό. Ανεξάρτητα όμως από αυτές τις σιωπές στο δράμα υπάρχουν άλλες, οι οποίες δεν αναφέρονται. Επισημαίνουμε εδώ από την αρχή σε μία συζήτηση μεθοδολογίας ότι αυτές οι σιωπές μας αφορούν επίσης και σκοπός μας είναι να δείξουμε ότι, αν και δεν επισημαίνονται από τον ποιητή, δεν έχουν μικρότερη απαραίτητα σημασία.

Κάθε μία από τις ερευνητικές ερωτήσεις παρουσιάζει κάποιους περιορισμούς, τους οποίους θα συζητούμε, όσο θα συναντάμε στη διάρκεια της εργασίας. Υπάρχουν όμως κάποιοι γενικότεροι περιορισμοί, οι οποίοι απευθύνονται σε ολόκληρη την έρευνα, καθώς και ορισμένα ερωτήματα, τα οποία, αν και δεν είναι άμεσα συνδεδεμένα με τις

ερευνητικές αναζητήσεις αυτής της εργασίας, δεν μπορούμε παρά να τα έχουμε υπόψη μας. Ο πιο σημαντικός περιορισμός, που ισχύει σε κάθε έρευνα για την αρχαία ελληνική δραματική ποίηση είναι, πως, αν και σώθηκαν πολύ περισσότερα έργα του Ευριπίδη από οποιοδήποτε άλλο τραγικό, το δείγμα, που έχουμε από τις τραγικοκωμωδίες, είναι πολύ μικρό, για να μπορέσουμε να βγάλουμε οποιαδήποτε καθολικά συμπεράσματα για την ηθογράφηση, την πλοκή και το είδος γενικότερα. Η εργασία αυτή προσφέρει μία ανάγνωση των συγκεκριμένων έργων στις ομοιότητες, που παρουσιάζουν μεταξύ τους και σε σχέση με κάποια σωζόμενα άλλα έργα της αρχαίας λογοτεχνίας και λιγότερο μία προσπάθεια δημιουργίας οποιασδήποτε θεωρίας της σιωπής των γυναικών στον Ευριπίδη και στην αρχαιότητα γενικότερα. Ταυτόχρονα δεν έχουμε πολλά δεδομένα, με τα οποία θα μπορέσουμε να συγκρίνουμε τη σιωπή των γυναικών του Ευριπίδη με τις κοινωνικές προσδοκίες της εποχής του. Μία σύγκριση, η οποία θα ήταν πολύ χρήσιμη, για να σταθμίσουμε το επίπεδο, με το οποίο διαχειρίζεται τη σιωπή για τους δραματικούς και διδακτικούς του στόχους. Τα μόνα διαφορετικά δεδομένα είναι τα υπόλοιπα σωζόμενα έργα της αττικής τραγωδίας και κωμωδίας και εκεί πάλι δε γνωρίζουμε με ακρίβεια κατά πόσο οι λεπτές ισορροπίες της στάσης σιωπής είναι αποτέλεσμα συμβάσεων του είδους και κατά πόσο έχουμε να κάνουμε με το κοινωνικά αναμενόμενο. Από τη μία πλευρά οι ευριπίδειες ηρωίδες φαίνεται ότι υιοθετούν και *μιμούνται* οργανικά τη σιωπή, χωρίς να ξεσηκώνουν από τα υπόλοιπα πρόσωπα κάποια ιδιαίτερη αντίδραση στο πλαίσιο του κοινωνικά αποδεκτού. Από την άλλη δε θα ήταν η πρώτη φορά στο δράμα, όπου ποιητική αδεία οι χαρακτήρες θα αγνοούσαν μία αποκλίνουσα συμπεριφορά, γιατί εξυπηρετεί τους δραματικούς στόχους και αυτός είναι ένας λόγος αμηχανίας στην άντληση οποιωνδήποτε ευρύτερων συμπερασμάτων.

Μία τελευταία αλλά όχι λιγότερο σημαντική, προκαταρκτική παρατήρηση είναι η εξής: όπως γνωρίζουμε, η τραγωδία αποτελεί ένα πεδίο λογοτεχνικό, το οποίο είναι τυφλό, όσον αφορά το φύλο. Τους γυναικείους χαρακτήρες υποδύονται άνδρες, ενώ εικάζουμε μόνο την ύπαρξη γυναικών ανάμεσα στο κοινό. Η παρατήρηση αυτή δεν εμπεριέχει τη σύγχρονη φεμινιστική κριτική κατά της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, αν και την καταγράφει. Χρησιμεύει απλά, για να εξηγήσει ότι ερωτήματα, που απασχολούν τις σύγχρονες κοινωνίες για τη θέση της γυναίκας στην εποχή εκείνη δεν υφίσταντο τουλάχιστον όχι με τη μορφή και κυρίως τη μελλοντική, πραγματιστική προοπτική, με την οποία τα θέτουμε σήμερα. Βρισκόμαστε πράγματι σε μία εποχή σημαντικών αλλαγών και μία από αυτές είναι η αργή, αλλά σταθερή μετακίνηση γυναικών στα πρόθυρα (και όχι στο προσκήνιο) της πολιτικής πράξης και αυτές οι αλλαγές έχουν έρθει με σημαντικό ιστορικό κόστος για την Αθήνα του Ευριπίδη. Σε καμία περίπτωση όμως δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για μία αλλαγή, η οποία έστω συζητείται πέρα από τα όρια της κωμωδίας. Για αυτό το λόγο αξίζει να ορίσουμε τις γυναίκες του Ευριπίδη και συμβολικά ως αυτό, που πραγματικά είναι στο ιστορικό πλαίσιο, που μελετούμε: μία καταπιεσμένη ομάδα, η οποία παρατηρεί σιωπηλά τα τεκταινόμενα με περιορισμένη δυνατότητα συμμετοχής σε αυτά και με συγκεκριμένους ορισμένους ρόλους και χρησιμότητα στο κοινωνικό γίγνεσθαι, μία ομάδα με όλη τη δυναμική ρευστότητα, που χαρακτηρίζει τους καταπιεσμένους πληθυσμούς, και στη σιωπηρή στάση, που υπάρχει πάντα φωνή.

Τελειώνοντας μέσα από τις χρήσεις της σιωπής θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι παρά τον τρόπο της σιωπής, που χαρακτηρίζει τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό των αρχαϊκών και κλασικών χρόνων, ο Ευριπίδης μετουσιώνει τη γυναικεία σιωπή σε πράξη

και της αναγνωρίζει μία γνώση και ποιότητα ανάλογη αν όχι ανώτερη από αυτή των ανδρών, ενώ ταυτόχρονα μέσα από τη σιωπή έρχεται πιο κοντά στην πραγματικότητα και την ψυχολογία των γυναικών της εποχής του παραπάνω από τη ρητορική και τα γνωμικά, τα οποία περιέχονται στις τραγωδίες του. Πιο σημαντικά ίσως η σιωπή των γυναικών του Ευριπίδη βρίσκει χώρο έκφρασης μιας διαφορετικής γνώσης. Σε αυτό το επιστημολογικό πλαίσιο θα προσπαθήσουμε να φωτίσουμε την ύπαρξη των γυναικών της αρχαιότητας ως διαφορετικών εστιών γνώσης και αναζήτησης, καθώς και μιας διαφορετικής ηθικής προσέγγισης στα διλήμματα, που απασχολούν το αθηναϊκό κοινό στην εποχή και κατόπιν του Πελοποννησιακού πολέμου. Αν ο Mastronarde⁷ και άλλοι μελετητές μας υπενθυμίζουν ότι ο ευριπίδειος ήρωας είναι έρμαιο της μοίρας, της τύχης, των θεών σε ένα σκληρό κόσμο, η ευριπίδεια γυναίκα με τη σιωπή της ξεφεύγει από αυτό το δεδομένο και πλησιάζει με τον αυτοορισμό και την εσωτερική γνώση της σε μία σταθερότητα αδύνατη για τους άνδρες της εποχής του. Μέσα από αυτές τις σιωπές ο Ευριπίδης, υποστηρίζουμε, παρακινεί τους συμπατριώτες του σε σιωπή, σιγή, περισυλλογή και ενδοσκόπηση αναδεικνύοντας τα προτερήματα της ηθικής στάσης, που προϋποθέτει η σιωπή και την πρακτική τους επιβράβευση, προκειμένου να αποκαταστήσουν τις απώλειες των προηγούμενων επιλογών τους.

Η έρευνα δεν είναι χωρίς κινδύνους: ο πιο σημαντικός και αυτός, που έχουμε μεγαλύτερη ανάγκη να πραγματευτούμε, είναι ότι σε καμία περίπτωση δεν ωραιοποιείται ο περιορισμός στη σιωπή ως χώρος δράσης και λόγου των γυναικών της αρχαιότητας και

⁷ Francis M. Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama* (Oxford University Press, 1996), σελ. 143 κε; Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context* (Cambridge University Press, 2010); Isabelle Torrance, *Metapoetry in Euripides* (Oxford, 2013), σελ. 156.

σε καμία περίπτωση δε θεωρούμε ότι ο Ευριπίδης είχε σκοπό να αναδείξει κάτι τέτοιο. Αντίθετα σε διάφορες περιπτώσεις παρατηρείται έντονη κριτική αυτής της κοινωνικής πραγματικότητας, που αποκλείει τις γυναίκες από τον πιο σύνθετο λόγο και τις περιορίζει στον οικιακό βίο. Ο Ευριπίδης όμως διακρίνει και φέρνει στην επιφάνεια αυτά τα ιδιαίτερα πεδία δράσης και επαναπροσδιορίζει τις ηρωίδες της τέχνης του από σιωπηλούς παρατηρητές της ανδρικής δράσης σε μία δυναμική θέση κοινωνικοπολιτικής πράξης και κριτικής.

Κεφάλαιο 1: Ο Ευριπίδης και η Τραγικοκωμωδία

Αν και ο ίδιος ο Ευριπίδης αποδίδει λόγο σε όλες τις σιωπηλές ομάδες ως ένδειξη του δημοκρατικού του χαρακτήρα, η μυθολογία, που χτίστηκε γύρω από το όνομά του, τον θέλει έναν πνευματικό άνθρωπο, ο οποίος φύσει αναζητούσε τη σιωπή. Η εικόνα, που φαίνεται πως είχαν οι σύγχρονοι και η ύστερη αρχαιότητα για αυτόν, είναι αυτή ενός δύστροπου, εσωστρεφούς και αντικοινωνικού ατόμου, του οποίου η δημιουργία ακόμη χαρακτηρίζεται από απομόνωση και συγγραφή στην πασίγνωστη σπηλιά στο Σαρωνικό κόλπο, όπου παραδίδεται ότι έγραψε τα έργα του. Ο Lesky παρατηρεί ότι, αν και δε γνωρίζουμε πόσο αξιόπιστες είναι αυτές οι πηγές, οι παραδόσεις για τη δυσπροσάρμοστη προσωπικότητα του Ευριπίδη διαφοροποιούν για πρώτη φορά στην ελληνική ιστορία ένα πνευματικό άνθρωπο από το κοινωνικό του περιβάλλον και συμβάλλουν στη δημιουργία του Δυτικού στερεότυπου της απομονωμένης ιδιοφυίας. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι ο Ευριπίδης υπήρξε ένας αδιάφορος παρατηρητής των γεγονότων. Είναι καταγεγραμμένα επαρκώς από τη βιβλιογραφία (και θα αποτελέσουν κομμάτι και αυτής της εργασίας) τόσο η πολιτική του κατάρτιση, όσο και ο πατριωτισμός και το ενδιαφέρον του για τις εξελίξεις της εποχής, αλλά ταυτόχρονα και οι φιλοσοφικές και σοφιστικές του επιρροές.

Η αναγνώρισή του Ευριπίδη από τους μεταγενέστερους ως τη σύγχρονη εποχή, που δικαιολογεί και την πιο ολοκληρωμένη συντήρηση του έργου του, φαίνεται πως ήταν αντιστρόφως ανάλογη με αυτή, που απόλαυσε στη διάρκεια του βίου του από τους Αθηναίους συγχρόνους του. Αν και πολυγραφότατος και πλήρης ημερών με συγγραφική δραστηριότητα, που φτάνει τα ενενήντα πέντε έργα και εκτείνεται σε μισό αιώνα, κέρδισε μόνο τέσσερις νίκες στη διάρκεια της ζωής του. Φαίνεται πως τα έργα του είχαν

κάποια αν και όχι θετική απήχηση, αν κρίνουμε από την τιμή, που του αποδίδει ο Αριστοφάνης και από την παρωδία, που του ασκεί, η οποία φυσικά υπονοεί την οικειότητα του κοινού με το έργο του. Φαίνεται πως ένα κομμάτι αυτής της διάστασης είναι και ταξικό, καθώς ο Ευριπίδης δε χαιρεί της ευγενικής καταγωγής και καταξίωσης, που απολάμβαναν οι προγενέστεροί του. Είναι η οργή και η απογοήτευση κατά των συμπολιτών του, που τον διώχνουν τα τελευταία χρόνια της ζωής του από την Αθήνα και που τον οδηγούν στο θάνατο, στην εξορία, μία απόφαση, που εικάζεται ότι υπήρξε πραγματικά επίπονη, αν κρίνουμε από τον τρόπο, που αντιμετωπίζει την εξορία στα έργα του.

Οι Τραγικοκωμωδίες

Το ερώτημα της σιωπής στην ευριπίδεια τραγικοκωμωδία ξεκινά με την κατηγοριοποίηση και κατά συνέπεια επιλογή των υπό μελέτη έργων και την αναγνώρισή τους στο όριο του είδους, που αποτελεί την αρχαία τραγωδία. Η εισαγωγή του όρου τραγικοκωμωδία είναι ως ένα βαθμό αναχρονιστική. Όπως τονίζουν διάφοροι μελετητές⁸, το Αθηναϊκό κοινό της εποχής δεν ήταν σε θέση να κάνει αυτές τις λεπτές διακρίσεις του είδους κάτι, που επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης συμπεριλαμβάνει τα δράματα αυτά στη μελέτη του για την τραγωδία. Για το σύγχρονο με τον Ευριπίδη Αθηναίο, μία παράσταση, όπως ξεκινούσε από το τελετουργικό των

⁸ Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*: «A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians» (OUP Oxford, 2005), σελ. 15 και ιδίου, «The Tragedian as Critic: Euripides and Early Greek Poetics», στο *Journal of Hellenic Studies*, Vol 130, 2010, σελ. 165-84; Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context* (Cambridge University Press, 2010), σελ. 58-9.

θηρσκευτικών εορτών, που τις γέννησαν, μπορούσε να είναι τραγωδία, σατυρικό δράμα, ή κωμωδία. Τα υπό μελέτη έργα είναι σύμφωνα με το κοινό της εποχής τους τραγωδίες, καθώς διδάσκονταν στη θέση τραγωδιών⁹, χαρακτηρίζονταν από μέτρο και γλώσσα κοντινά στο είδος της τραγωδίας, ενώ από άποψη παράστασης δεν εμφανίζουν στοιχεία κωμωδίας ή σατυρικού δράματος και λείπουν οι φαλλοί ή ο χορός των σατύρων, που είναι ενδημικά σε αυτά τα είδη. Από την άλλη, όπως επίσης επισημαίνεται, το δείγμα, που έχουμε από την αρχαία τραγωδία είναι ελάχιστο μπροστά στην ευρύτερη παραγωγή του αρχαίου δράματος, που έχει χαθεί και δε γνωρίζουμε κατά πόσο αυτά τα δράματα αποτελούν την εξαίρεση σε σχέση με αυτή την παραγωγή ή ένα σημαντικό εκπρόσωπο του είδους, ιδιαίτερα με δεδομένη την προϋπόθεση ότι στην κειμενική παράδοση, που ακολούθησε μέσα από το Βυζάντιο, τα έργα, που καταπιάνονταν με σοβαρότερα θέματα, θα είχαν προτεραιότητα.

Ο όρος τραγικοκωμωδία εμφανίζεται στον Πλάτο, για να περιγράψει τον *Αμφιτρώνα*. Ο Πλάτος δικαιολογεί την ονομασία με δεδομένη την παρουσία στο δράμα και ενός δούλου, ο οποίος συμμετέχει στην πλοκή. Η διαφοροποίηση αυτή συμφωνεί με την αριστοτελική περιγραφή, η οποία θέλει στην *Ποιητική* την τραγωδία να αναφέρεται σε χαρακτήρες, οι οποίοι ιστορικά ανήκαν στους γνωστούς μυθολογικούς οίκους και σε μία ανώτερη κατά συνέπεια τάξη¹⁰. Αν και ο Πλάτος δικαιολογεί έτσι τη δημιουργία του νέου αυτού είδους και αν και τα έργα, στα οποία αναφερόμαστε

⁹Με εξαίρεση την *Αλκιστιν*, για την οποία έχουμε ενδείξεις ότι διδάχτηκε ως σατυρικό δράμα, οι υπόλοιπες τραγικοκωμωδίες είχαν θέση τραγωδιών στην τετραλογία, στην οποία παρουσιάστηκαν.

¹⁰*Ποιητική*, 1453a, 6 ενώ για το αντίθετο αντικείμενο μίμησης της κωμωδίας (των φαυλοτέρων), βλ. 1449a, 1.

περιέχουν δούλους στην πλοκή και δράση τους σε μία ανατροπή ρόλων προς τους αφέντες τους, η νεώτερη μελέτη των τραγικοκωμωδιών έχει ενισχύσει την κατηγοριοποίησή τους με επιπλέον χαρακτηριστικά δομής και πλοκής. Σε αυτά περιλαμβάνουμε τον *πεπλεγμένο* μύθο, το έντονο ρομαντικό στοιχείο και την επανένωση μιας οικογένειας, την τοποθέτηση της δράσης σε ένα εξωτικό, απομακρυσμένο γεωγραφικά περιβάλλον, το αντιθετικό δίδυμο στην πλοκή ανάμεσα στο καλό και στο κακό, το οποίο εικονοποιείται με την ύπαρξη ενός χοντροκομμένου κακού χαρακτήρα και τον αγώνα εναντίον του και τέλος, το στοιχείο της μαγικής απόδρασης και της θεϊκής παρέμβασης στη δράση.¹¹

Πεπλεγμένος μύθος

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ο μύθος-πλοκή της αρχαίας τραγωδίας διακρίνεται σε απλό και πεπλεγμένο. Ο απλός μύθος ακολουθεί μία ευθύγραμμη πλοκή και διαφοροποιείται από τον πεπλεγμένο ως προς το ότι στο δεύτερο η ολοκλήρωση της πράξης, που χαρακτηρίζει την τραγωδία, γίνεται με τη χρήση περιπέτειας, αναγνώρισεως ή και των δύο. Η περιπέτεια του Αριστοτέλη αποτελεί τη μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία ή το αντίστροφο και η αναγνώριση ορίζει τη μεταβολή από την κατάσταση της άγνοιας στη γνώση. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, ο Αριστοτέλης καταλήγει πως ο πεπλεγμένος μύθος, που περιλαμβάνει την περιπέτεια και την αναγνώριση ιδιαίτερα δε, όταν οι δραματικές τεχνικές

¹¹ Georgia Xanthaki-Karamanos, «The Daphnis or Lityerses of Sosithes» στο *Dramatica: Studies in Classical and Postclassical Dramatic Poetry*, Athens 2004, σελ. 324-5.

ενσωματώνονται οργανικά στο μύθο, χωρίς την αυθαίρετη παρέμβαση του δραματοποιού και, όταν η πρώτη συνοδεύει τη δεύτερη, αποτελεί την ιδανική πλοκή της τραγωδίας.¹²

Η περιπέτεια βέβαια των τραγικοκωμωδιών δεν είναι ίδια με αυτή του *Οιδίποδα*, κυρίως ως προς την κίνησή της περιπέτειας με θετική τουλάχιστον φαινομενικά μεταβολή τύχης για τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα. Επιστρέφοντας στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, γνωρίζουμε από το φιλόσοφο δύο πράγματα. Από τη μία πλευρά η κίνηση αυτή προς αίσιο τέλος δεν είναι ξένη στο είδος της τραγωδίας ειδικά στο βαθμό, που η ευτυχής αυτή μεταβολή αξίζει στον ήρωα και από την άλλη ότι δε φαίνεται να χαρακτηρίζει τον Ευριπίδη. Αντίθετα ο Αριστοτέλης με την προτίμησή του και ορισμό ως τραγικότερης της αντίστροφης φοράς των γεγονότων με τη μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία ονομάζει τον Ευριπίδη ως τραγικότερο των ποιητών ως προς την αρνητική περιπέτεια υποδηλώνοντας έτσι ότι οι τραγωδίες με αίσιο τέλος δεν είναι συνηθισμένες στον Ευριπίδη¹³. Η χρήση μιας τέτοιας έκβασης των δραμάτων κατά συνέπεια έχει ιδιαίτερη σημασία για τους δημιουργικούς και πιθανόν πολιτικούς στόχους του ποιητή.

Το γεγονός ότι ο Ευριπίδης με τις τραγικοκωμωδίες διευρύνει το είδος της τραγωδίας και εισάγει νέες μορφές δραματοουργίας αποτελεί κοινό τόπο στους μελετητές των δραμάτων αυτών τόσο λόγω της ομοιότητάς τους με μεταγενέστερα ξεχωριστά είδη, όσο και για την προφανή δυσκολία κατάταξης των τραγικοκωμωδιών στο πλαίσιο της κλασικής τραγωδίας¹⁴. Το είδος άλλωστε, αν και φαινόταν να έχει καταλήξει σε κάποιες συμβάσεις, παρέμενε δυναμικό ως προς την εξέλιξή του. Η τραγικοκωμωδία μοιάζει ως

¹²*Ποιητική*, 1452a, 1-3

¹³Ο.π. 1453a, 6

¹⁴ H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (Taylor & Francis, 2011, α' έκδοση 1939), σελ. 314-6.

προς την ευθυμία, που την χαρακτηρίζει στην κωμωδία, αλλά δεν έχει σχέση με τη σύγχρονη κωμωδία με βάση το γεγονός ότι, όπως και η τραγωδία, κινείται στο πλαίσιο του πιθανού και όχι του φανταστικού¹⁵. Ο Fernie, επηρεασμένος από τον Lacan, βρίσκει στο είδος της τραγικοκωμωδίας τη σύνδεση του πάθους, που χαρακτηρίζει το τραγικό με την απόδραση από την πραγματικότητα, που είναι εγγενής στην κωμωδία¹⁶.

Σε μία πιο εξειδικευμένη τυπολογική ανάλυση η Pippin Burnett αναγνωρίζει στα δράματα αυτά τη χρήση διαφορετικών προτύπων περιπέτειας, οι οποίες βασίζονται σε έξι βασικά μοτίβα περιπέτειας, τρία που αφορούν τη μεταβολή από την ευτυχία στη δυστυχία, και τρία προς την αντίθετη φορά. Στα πρώτα συγκαταλέγει τα μοτίβα της θυσίας, της τιμωρίας και της εκδίκησης, ενώ τα δεύτερα αναφέρονται σε ιστορίες ικεσίας, όπου ο κυρίως χαρακτήρας ευεργετείται παθητικά, όπως επίσης σε μοτίβα σωτηρίας και αυτά της επιστροφής.¹⁷ Η Pippin Burnett στην ανάλυση των τραγωδιών αυτών παρουσιάζει τους μηχανισμούς, με τους οποίους ο Ευριπίδης δοκιμάζει τα όρια του τραγικού είδους στο συνδυασμό δύο ή περισσότερων από αυτά τα μοτίβα, πριν καταλήξουν στο αίσιο τέλος, που υπόσχονται και η κατάληξη αυτή έρχεται να επισφραγίσει την αρχική αποφυγή μιας αρνητικής περιπέτειας την τελευταία στιγμή. Η τραγικοκωμωδία επομένως εμπεριέχει τουλάχιστον μία 'σοβαρή' τραγωδία, της οποίας το τέλος αποτρέπεται.

¹⁵ *Ποιητική*, 1451b, 5-7.

¹⁶ Ewan Fernie, «Hardcore Tragedy», στο Sarah Annes Brown and Catherine Silverstone, *Tragedy in Transition* (John Wiley & Sons, 2008), σελ. 35-6.

¹⁷ Anne Pippin Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971, σελ. 17-8

Η Pippin Burnett προσφέρει σημαντικές αναγνώσεις όσον αφορά στην τυπολογία, περιπέτεια και αναγνώριση των τραγικοκωμωδιών. Η *Αλκηστis*, η οποία είναι και η αρχαιότερη από αυτές τις τραγωδίες, θεωρείται στο όριο του είδους ανάμεσα στο σατυρικό δράμα και την τραγωδία και μάλιστα, εικάζεται ότι παρουσιάστηκε στη θέση της τετραλογίας, που τυπικά είχε το σατυρικό δράμα. Από την άλλη η διπλή δομή της τραγικοκωμωδίας αυτής δεν έχει μείνει απαρατήρητη, καθώς στο πρώτο μισό ολοκληρώνουν με έμφαση στο τραγικό στοιχείο και μία αρνητική μεταβολή της τύχης των ηρώων βασιζόμενη στο μοτίβο της θυσίας, με τη νέα ηρωίδα, η οποία οικειοθελώς προσφέρεται να θυσιαστεί, για να σώσει τη ζωή του συζύγου της. Αν και ο θρήνος για το αντικείμενο της θυσίας και ο έπαινος του αποδέκτη της θα μπορούσαν να ολοκληρώνουν το δράμα, το δεύτερο μισό παρουσιάζεται σχεδόν ως μία δεύτερη δημιουργία, όπου υπερσχύουν τα στοιχεία εκείνα του σατυρικού δράματος με την ύπαρξη ενός μεθύστακα και γλεντζέ Ηρακλή και τη στερεοτυπική κατάχρηση της φιλοξενίας, ενώ η μεταβολή έρχεται με τον αγώνα του Ηρακλή, τη νίκη κατά του Θανάτου και τη διάσωση και επιστροφή της ηρωίδας στον οίκο της. Η επιστροφή αυτή βέβαια γίνεται με μία εντυπωσιακή σκηνή επιτηδευμένης αναγνώρισης της Αλκήστιδος από τον Άδμητο με την αποκάλυψη της κεκαλυμμένης σιωπηλής γυναίκας¹⁸.

Η πλοκή της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* αποτελείται από μία σειρά αλληπάλληλων διασώσεων του Ορέστη, της Ιφιγένειας εκτός και εντός δράματος, του αγάλματος της Αρτέμιδος, του χορού, του Θόαντος ακόμη από τη βαρβαρότητά του, οι οποίες διακόπτουν το μοτίβο της εκδίκησης της Ιφιγένειας και της ανθρωποθυσίας, ακούσιας αυτή τη φορά. Ο Ορέστης όχι μόνο δεν είναι από την αρχή αναγνωρίσιμος από την

¹⁸ Pippin Burnett, ο.π. σελ 22-46.

αδελφή του, αλλά φτάνει με το φίλο του Πυλάδη την ημέρα, που εκείνη τον θεωρεί νεκρό και παίρνει την απόφαση να εκδικηθεί το θάνατό του με το να σταματήσει να βοηθάει τους Αργείους ναυαγούς. Η αναγνώριση, που γίνεται σε δύο στάδια δίνει πρώτα στην Ιφιγένεια τη γνώση ότι ο αδελφός της ζει και έπειτα ότι βρίσκεται μπροστά της. Κάθε στάδιο της αναγνώρισης ανατρέπει τμηματικά το σχέδιο εκδίκησης πρώτα για έναν από τους δύο επισκέπτες, καθώς επαναφέρει στο προσκήνιο την επιθυμία απόδρασης της Ιφιγένειας και κινητοποιεί τους μηχανισμούς για την τελική αναγνώριση. Όταν δε επιτυγχάνεται αυτή, ανατρέπεται ο κίνδυνος για το δεύτερο. Και ενώ θα περίμενε κάποιος ότι η αναγνώριση εξασφαλίζει τη διάσωση των δύο, επανέρχεται το μοτίβο του κινδύνου και για τους τρεις, καθώς πλέον αποφασίζεται η απόδρασή των τριών Ελλήνων και η κλοπή του ξοάνου¹⁹.

Η *Ελένη* από την άλλη επιτρέπει τη διπλή δομή της τραγωδίας με την ύπαρξη του ειδώλου της ηρωίδας, το οποίο στην πορεία, όπως εύχεται ο Τεύκρος στην αρχή για την Ελένη της Τροίας, καταστρέφεται, για να προσφέρει μακροζωία και νίκη στην Ελένη της Αιγύπτου. Ο λόγος του Τεύκρου φέρνει το ψεύτικο νέο για την επόμενη ημιτελή τραγωδία μέσα στο δράμα, το θάνατο του Μενελάου και το θρήνο της Ελένης. Στη συνέχεια όμως το τραγικό παρωδείται σύμφωνα με την Pippin Burnett ανελέητα με την αποτροπή της τραγωδίας αυτής στην εμφάνιση, τα κουρέλια και το λόγο του Μενελάου, ενώ η πρώτη καταστροφή (αυτή του ειδώλου) δίνει χώρο στην αναγνώριση και την αποτροπή της πραγματικής καταστροφής, που αφορά την Ελένη και έχει να κάνει ουσιαστικά με μία πιθανή μη αναγνώριση. Η πραγματικά αρνητική περιπέτεια έχει ως πρωταγωνίστρια τη Θεονόη και όχι την Ελένη και αφορά την επικείμενη τιμωρία από τον

¹⁹ Pippin Burnett, ο.π. σελ. 47-72.

αδελφό της, από την οποία επιχειρεί να τη διασώσει ο υπηρέτης του και τελικά τη διασώζουν οι Διόσκουροι²⁰.

Στον *Ίωνα* παρατηρούμε τη διαδοχική εναλλαγή του μοτίβου της επιστροφής, της εκδίκησης και της διάσωσης και μάλιστα σε επαναλήψεις και παραλληλισμούς. Τελικός στόχος, όπως έχει ανακοινωθεί από τον πρόλογο είναι η διάσωση και επιστροφή του Ίωνα στη μητέρα και την πατρική του γη, η οποία βέβαια περιπλέκεται από το γεγονός ότι η μητέρα του είναι παντρεμένη, αλλά και από το επιπλέον γεγονός ότι ο Απόλλωνας έχει φροντίσει, ώστε ο Ίωνας να είναι ικανοποιημένος εκεί, που είναι. Για να επιτύχει το στόχο του, ο Ευριπίδης εισάγει μία πρώτη σκηνή απατηλής αναγνώρισης του Ίωνα από τον Ξούθο, η οποία αφαιρεί το πρώτο εμπόδιο, αλλά συστήνει το δεύτερο και κινητοποιεί το σχέδιο εκδίκησης της Κρέουσας, από το οποίο ο Ίωνας διασώζεται την τελευταία στιγμή με θεϊκή παρέμβαση. Σε όλη τη διάρκεια του δράματος η ιστορία και το παρόν της Κρέουσας καθρεφτίζουν αυτά του Ίωνα. Και εδώ η αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας του ήρωα ενεργοποιεί το δικό του σχέδιο εκδίκησης και την παρολίγον μητροκτονία, η οποία αποφεύγεται από τη διπλή αναγνώριση των ηρώων και την τελική λύση από την Αθηνά²¹.

Μέσα από αυτή τη σύντομη ανάλυση των δομικών χαρακτηριστικών των τραγικοκωμωδιών βλέπουμε την πολυπλοκότητα του μύθου και τις στροφές πλοκής της τραγικοκωμωδίας, καθώς και τη συνεχόμενη εναλλαγή των σοβαρών και των πιο εύθυμων μοτίβων. Από τη μία οι τραγικοκωμωδίες αποτελούν δράματα με αίσιο τέλος, αλλά η διασφάλιση αυτού του αίσιου τέλους επιτυγχάνει το δραματικό τους αποτέλεσμα

²⁰ Pippin Burnett, ο.π. σελ. 76-100.

²¹ Pippin Burnett, ο.π. σελ. 101-29.

και την κίνηση των αισθημάτων των θεατών με συνεχή αποφυγή της καταστροφής των κεντρικών ηρώων. Ο Ευριπίδης με αυτό τον τρόπο φαίνεται πως δοκιμάζει το είδος και τις τεχνικές του σε διαφορετικά συγκείμενα με σκοπό την παρουσίαση της πολυπλοκότητας των ηρώων του και του κοινωνικοπολιτικού του περιβάλλοντος σε μία ευρύτερη θεώρηση του τραγικού και τη μετεξέλιξη του είδους²².

Το ρομαντικό στοιχείο του χωρισμού της επανένωσης, μαγικής απόδρασης και σωτηρίας

Ο πεπλεγμένος μύθος ξεχωρίζει όχι μόνο για την ένωση των τυπολογικών μοτίβων, που χαρακτηρίζουν την κωμωδία, αλλά και για τη χρήση του στο πλαίσιο της θεματολογίας των τραγικοκωμωδιών και των μυθολογικών τύπων, που εισέρχονται στο είδος. Θέμα αυτών των δραμάτων, το οποίο προοιωνίζει τη λογοτεχνία της μετακλασικής και ελληνοιστικής περιόδου είναι ο ρομαντισμός, που εκφράζεται με το χωρισμό και την επανένωση της οικογένειας είτε πρόκειται για ζευγάρι (Άλκηστις-Άδμητος, Ελένη-Μενέλαος), είτε για μητέρα και γιο (Κρέουσα-Ίων) ή τέλος για τα δύο αδέρφια (Ιφιγένεια και Ορέστης), η τραγικοκωμωδία αφορά στη συνάντηση μετά από χωρισμό των δύο μελών ενός οίκου, τα οποία χώρισαν η τύχη ή οι θεοί και τα οποία ενώνονται ξανά με τρόπο, που τα δικαιώνει. Αξίζει βέβαια να παρατηρήσουμε εδώ ότι και τα τέσσερα ζευγάρια των τραγικοκωμωδιών αποτελούν απόκλιση από τη λογοτεχνική του εξέλιξη στο ρομαντικό ζευγάρι, που χαρακτηρίζει το μελόδραμα ως είδος. Πρωταγωνιστές σε αντίθεση με το αρχαίο ελληνικό Μυθιστόρημα της ελληνοιστικής περιόδου²³ δεν

²² Jacqueline De Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, β' έκδοση, μτφρ Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Αθήνα 1997, σελ 179-80.

²³ Για την εξέλιξη της τραγωδίας από «ποιητική μυθοπλασία» σε «πεζογραφική μυθοπλασία» μέσα από τη Νέα Κωμωδία-Τραγωδία και την κατάληξή της στο ελληνοιστικό ρομάντζο-Αρχαίο

αποτελούν το νεαρό ζευγάρι, αλλά η οικογένεια και ακόμη και στην *Άλκηστιν* και την *Ελένη*, όπου υπάρχει το ερωτικό στοιχείο ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές, το ζευγάρι είναι ήδη παντρεμένο με παιδιά και στην περίπτωση της *Ελένης* βρίσκεται ήδη πια σε μεγάλη ηλικία.

Ως αντίβαρο στο μοτίβο του αποχωρισμού και λύση του έρχεται αυτό της μαγικής απόδρασης και σωτηρίας. Η Άλκηστις σώζεται από το Θάνατο με την παρέμβαση του Ηρακλή και την πρόνοια του Απόλλωνα. Η Ελένη με το Μενέλαο και η Ιφιγένεια με τον Ορέστη διαφεύγουν από την Αίγυπτο και τη χώρα των Ταύρων αντίστοιχα, αλλά η απόδρασή τους γίνεται δεκτή από τους άρχοντες των χωρών αυτών έπειτα από παρέμβαση των από μηχανής θεών. Στην περίπτωση του *Ίωνα* η διάσωση είναι διπλή, καθώς ο Ίωνας σώζεται από τον Απόλλωνα ως μωρό και έπειτα από τη δολοφονική επίθεση της Κρέουσας.

Το μοτίβο αυτό της κίνησης από τον αποχωρισμό στη διάσωση έχει οδηγήσει τους σύγχρονους μελετητές των τραγικοκωμωδίων σε μία θεώρησή τους με έμφαση στο σημείο αυτό της απόδρασης και των μηχανισμών, που τις κινούν. Σε αυτό το σημείο αξίζει ιδιαίτερης μνείας η άποψη της Helen Foley, η οποία εστιάζει στο μεταφυσικό στοιχείο και τη χρήση αυτών των δραμάτων στους παραλληλισμούς τους με τον αρχέτυπο μύθο της Δήμητρας και της Περσεφόνης και την τελετουργική τους λατρεία στον Ελλαδικό χώρο. Στο πλαίσιο αυτό η Foley ονομάζει την *Άλκηστιν* και την *Ελένη* *δράματα ανόδου* και βρίσκει στην πλοκή τους τη βασική φορά από τον αποχωρισμό στη

Ελληνικό Μυθιστόρημα, βλ. την ανάλυση του έργου του Perry για την προέλευση του Αρχαίου Ελληνικού Μυθιστορήματος στο Γ. Γιατρομανωλάκης, *Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου Λευκίππη και Κλειτοφών*, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 1980, σελ. 51-3.

θλίψη και την τελική επιστροφή στο κοινωνικό σύνολο²⁴. Αντίστοιχη ανάγνωση της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* ως δράματος ανόδου δίνει η Tzanetou²⁵, ενώ πάλι στον *Ίωνα* η Κρέουσα παρουσιάζεται ως Περσεφόνη και Δήμητρα ταυτόχρονα ως κόρη, που απάγεται, και ως μητέρα, που έχει χάσει το παιδί της, του οποίου η επιστροφή αποτελεί το κέντρο δράσης της τραγωδίας αυτής.

Το μοτίβο της απόδρασης είναι τόσο έντονο, ιδιαίτερα δε στην *Ελένη* και την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, όπου η απόδραση είναι κυριολεκτική απόδραση από κίνδυνο σε αντίθεση με την απόδραση από το θάνατο της Αλκήστιδος και την επιστροφή από την εξορία του *Ίωνα*, ώστε ο Wright αναλύει αρκετά πειστικά ότι οι δύο αυτές τραγωδίες σε συνδυασμό με την αποσπασματική *Ανδρομέδα* αποτέλεσαν μία τριλογία²⁶. Η Karamanou εξηγεί πως παράλληλα με το μοτίβο της συντήρησης και επανένωσης του οίκου υπάρχει η πολιτική διάσταση του έργου του Ευριπίδη στην αναλογία του οίκου με την πόλη, όπως φαίνεται και από τα Αριστοτελικά συγγράμματα²⁷. Σύμφωνα με τον Wright, αν και το μοτίβο του ρομαντικού αποχωρισμού, της επανένωσης και της μαγικής απόδρασης χαρακτηρίζει την πλοκή των δραμάτων και αποτελεί τον προάγγελο νεώτερων ειδών, που αφορούν τη ρομαντική λογοτεχνία ή τουλάχιστον μοιάζει τυπολογικά με αυτή, η εστίαση

²⁴ Helene P. Foley, «Anodos Dramas: Euripides' *Alcestis* and *Helen*» στο, *Female Acts in Greek Tragedy* (Princeton University Press, 2001), σελ. 303-31.

²⁵ Angeliki Tzanetou, «Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides' *Iphigeneia in Tauris*» στο *Illinois Classical Studies*, Vol 24-5, *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign, 2000, σελ. 199-216.

²⁶ Wright 2005, ο.π. σελ. 49-55.

²⁷ Ioanna Karamanou, Euripides' «Family Reunion» Plays and their Socio-Political Resonances, στο Andreas Markantonatos and Bernhard Zimmermann, εκδ., *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (Walter de Gruyter, 2012), σελ. 249-50.

στα ρομαντικά στοιχεία αδικεί τα δράματα αυτά, αφαιρεί κάτι από την ιδεολογική και πολιτική τους ευρύτητα και περιορίζει μία πιθανή ερμηνευτική προσέγγιση²⁸.

Ο κακός και άγριος χαρακτήρας

Αν και ο πεπλεγμένος μύθος θεωρείται ανώτερος δημιουργικά και ποιητικά σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, υπάρχει μία χροιά του απλού μύθου, όπου ο φιλόσοφος θεωρεί πως η απλότητα του μύθου υπερτερεί. Πρόκειται για τον απλό μύθο ως αντίθετο του διπλού, δηλαδή εκεί, όπου υπάρχει μία δεύτερη αντίστροφη περιπέτεια για ένα άλλο πρόσωπο, το οποίο δεν είναι τόσο συμπαθές στο κοινό, όσο ο πρωταγωνιστής. Ο Αριστοτέλης βρίσκει ότι σε αυτούς τους διπλούς μύθους υπάρχει μία μεταβολή από τη δυστυχία στην ευτυχία για τους καλούς χαρακτήρες και μία αντίστροφη για τους κακούς και παράδειγμα αυτού του τύπου της ιστορίας βρίσκει ο Αριστοτέλης στο τέλος της *Οδύσσειας*. Παρά την έλλειψη αριστοτελικής εκτίμησης ο διπλός αυτός μύθος μας πληροφορεί ο φιλόσοφος ότι είναι ιδιαίτερα δημοφιλής ανάμεσα στους δραματουργούς, γιατί έρχεται πρώτος στην προτίμηση των θεατών²⁹, καθώς ανταποκρίνεται ικανοποιητικά στο αίτημα για απόδοση δικαιοσύνης.

Ο κακός της τραγικοκωμωδίας βέβαια εξελίσσεται σε σχέση με το έπος σε κοινό τόπο, ο οποίος παίζει ανάμεσα στο φανταστικό, το grotesque και το κωμικό στοιχείο. Ο αντι-ήρωας αυτός στην *Άλκηστιν* είναι ο Θάνατος, στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* ο Θόας και στην *Ελένη* ο Θεοκλύμενος, αν και ενίοτε φαίνεται να μοιράζεται το ρόλο αυτό με τον κουρελιασμένο, απλοϊκό και αγενή Μενέλαο. Στον *Ιωνα* πάλι, αν και δε φαίνεται να

²⁸Wright, ο.π. 19-25.

²⁹*Ποιητική*, 1453a παρ. 8.

μοιράζεται τα ίδια χαρακτηριστικά με τους τρεις άλλους 'βάρβαρους' χαρακτήρες, ο Ξούθος έρχεται στην πορεία αντίθετος με την Κρέουσα, παρουσιάζεται ως τουλάχιστον αφελής και έτοιμος να αποδεχτεί τυφλά την απάτη του Απόλλωνα. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι παραδέχεται προσπαθώντας να δικαιολογήσει την πατρότητα του Ίωνα ότι στο παρελθόν του είχε συνάψει σχέσεις με μία κοπέλα από την περιοχή με παρόμοιο τρόπο, με τον οποίο κατακρίνεται ότι ο Απόλλωνας βρέθηκε με την Κρέουσα, κάτι, που δικαιολογεί το χαρακτηρισμό του ως φίλου του Απόλλωνα (στ. 1536). Η φιλία αυτή ίσως φέρνει εναλλακτικά τον Ξούθο και το θεό των Δελφών στη θέση του κακού και του διασώστη ταυτόχρονα. Τέλος δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Ξούθος παρουσιάζεται ως κατακτητής της Αθήνας μπροστά σε ένα Αθηναϊκό κοινό, γεγονός, που θα συνέβαλε σε μία πιθανή αρνητική πρόσληψή του από το κοινό αυτό.

Αξίζει να σημειωθεί βέβαια ότι ο κακός και άξεστος χαρακτήρας της τραγικοκωμωδίας, αν και συμμετέχει σε μία δευτερεύουσα περιπέτεια, η οποία είναι φαινομενικά αρνητική, εξελίσσεται ως προς την τύχη του. Η εξουδετέρωση είναι έτσι και αλλιώς προσωρινή στην *Άλκηστιν*, αλλά βλέπουμε στα ύστερα έργα μία προσπάθεια να αποδοθεί δικαιοσύνη με την επιστροφή με ένα τρόπο, όπου θα μείνουν όλοι ευχαριστημένοι. Στην *Ιφιγένεια* και την *Ελένη* αυτό γίνεται με το λόγο των από μηχανής θεών, οι οποίοι πείθουν τον ξένο άρχοντα να δεχτεί την απόδραση των ηρώων και στην περίπτωση της *Ιφιγένειας* να εξελιχθεί ο ίδιος ο Θόας σε διασώστη, ο οποίος θα επιτρέψει την επιστροφή του γυναικείου χορού στην Ελλάδα. Στον *Ίωνα*, όπου ο κακός δεν είναι καν τυπικός, όπως είδαμε, ο Ξούθος παραμένει στην κατάσταση τραγικοκωμικής ειρωνείας, στην οποία περιήλθε στη μέση του δράματος και η οποία βέβαια τον καθιστά εθνάρχη της Ιωνίας και του ελληνικού κόσμου.

Αυτό βέβαια συμβαίνει, γιατί ο *κακός* καταλαμβάνει μία σχεδόν συμβολική θέση. Στην περίπτωση της *Ιφιγένειας*, όπου η πραγματική νίκη κατά της ανθρωποθυσίας υφίσταται, ο πραγματικός αντίπαλος των πρωταγωνιστών δεν είναι ο ευσεβής και υπάκουος Θόας, αλλά η κουλτούρα ανθρωποθυσιών της χώρας, που κυβερνά. Εναντίον αυτής της κουλτούρας σημειώνεται στο τέλος και η νίκη του. Η θεώρηση αυτή του κακού της τραγικοκωμωδίας συναντά τις αντιθετικές δυνάμεις του παραμυθιού και του μετέπειτα μελοδράματος με τη φιλοσοφική επιρροή του σοφιστικού κινήματος, στο οποίο είχε γαλουχηθεί διανοητικά ο Ευριπίδης και συντελεί ανάμεσα στα άλλα στη θεώρησή του ως του πιο σύγχρονου από τους τραγικούς³⁰.

Εξωτική τοπογραφία και σκηνικό

Η *Άλκηστις* διαδραματίζεται στη Θεσσαλία και ο *Ιων* στους Δελφούς στο πλαίσιο του Ελλαδικού χώρου, αλλά η *Ελένη* του Ευριπίδη βρίσκεται στην Αίγυπτο και η *Ιφιγένειά* του έχει μεταφερθεί στη χώρα των Ταύρων. Το μοτίβο της σωτηρίας βέβαια προϋποθέτει ένα εξωτικό χώρο, όπου η πράξη της διαδραματίζεται, μία σύμβαση, η οποία χαρακτηρίζει, όπως φαίνεται το σατυρικό δράμα ως είδος παραπάνω από την τραγωδία. Ο *Ιωνας* βρίσκεται αρχικά σε ένα πολύχρωμο και εντυπωσιακό σκηνικό μπροστά στο μαντείο, όπως το περιγράφει ο χορός στην πάροδό του, ενώ οι περιγραφές του φυσικού χώρου, όπου ο Απόλλωνας βίασε την Κρέουσα παραπέμπουν σε ένα εντυπωσιακό φυσικό περιβάλλον. Αντίστοιχη είναι η περιγραφή του χορού για το βασίλειο του Αδμήτου στο χορικό, που προηγείται της πρώτης αποχώρησής του από τη σκηνή, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η εξοχή αποτελεί και το χώρο ταφής της

³⁰Suzanne Said και Monique Tredé, *Η Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Τόμος I, Μτφρ. Επιμέλεια Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001, σελ. 206.

ηρωίδας, όπου ο αγώνας του Ηρακλή λαμβάνει χώρα. Σε κάθε περίπτωση η δράση των τραγικοκωμωδιών είναι εκτός Αθήνας και οι ήρωες βρίσκονται αποκομμένοι από το περιβάλλον, στο οποίο η περιπέτεια τους καλεί να επιστρέψουν.

Ο Wright παρατηρεί ότι παρά το γεγονός ότι οι τραγωδίες, που ονομάζει *απόδρασης*, αφορούν σε μία εξωτική χώρα, οι ανάγκες της παράστασης μία τετραλογία δεν επέτρεπαν τόσο λεπτομερή εικαστική εκπροσώπηση με συνέπεια την απόδοση μεγαλύτερου βάρους στο κείμενο προκειμένου να αποδοθούν οι πιο ιδιαίτερες γεωγραφικές αποχρώσεις του εξωτικού αυτού σκηνικού. Στην πραγματικότητα όμως δεν πρόκειται για ανύπαρκτες χώρες του παραμυθιού, όπως στη ρομαντική λογοτεχνία, αλλά για πραγματικούς τόπους, οι οποίοι δεν ήταν άγνωστοι στο Αθηναϊκό κοινό είτε από τα διαβάσματα ή και από προσωπική εμπειρία³¹, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τις περιγραφές του Ευριπίδη και των χαρακτήρων του για την τοπογραφία των περιοχών αυτών ή τη σχεδόν ολοκληρωτική αδιαφορία να τις περιγράψει. Χαρακτηριστική επίσης είναι η παρουσία Ελλήνων σε αυτές τις βάρβαρες περιοχές παραπάνω από τους ντόπιους χαρακτήρες κλονίζοντας έτσι το αντιθετικό δίπολο ανάμεσα στους βαρβάρους. Ο Wright καταλήγει ότι, καθώς αυτή η αδιαφορία του Ευριπίδη έρχεται σε άμεση αντίθεση με τη νοσταλγία για τον Ελλαδικό χώρο και την επιστροφή σε αυτόν, η ύπαρξη του εξωτικού τοπίου αποτελεί μία μεταφορά για τον εσωτερικό και ψυχολογικό κόσμο των χαρακτήρων του παρά μία πραγματική απεικόνιση των τοποθεσιών αυτών.

Μέσα από μία σειρά μορφολογικών και δραματικών κοινών χαρακτηριστικών τα υπό μελέτη έργα ξεχωρίζουν από το υπόλοιπο ευριπίδειο corpus και σχηματίζουν ένα

³¹Wright, ο.π. σελ. 165.

δικό τους σώμα μελέτης, το οποίο τυπολογικά τουλάχιστον προοιωνίζει τη μετακλασική τραγωδία, τη νέα κωμωδία και την ελληνιστική πεζογραφία. Οι ιδιαιτερότητες του είδους, όπως είδαμε, εκφράζονται από διάφορα στοιχεία πλοκής και δομής και τοποθετούν τα δράματα αυτά στα όρια ανάμεσα στα ήδη υπάρχοντα είδη. Η ονομασία και κατηγοριοποίησή τους γίνεται με γνώμονα τη θεματική τους και αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία, όπως ήδη έχουμε συζητήσει στην εισαγωγή, κάνουν τις ηρωίδες τους πιο προσιτές και πραγματικές. Εντούτοις στην προσέγγισή μας δεν πρέπει να ξεχνάμε αυτό, που επισημάναμε στην αρχή αυτής της ενότητας, ότι οι τραγικοκωμωδίες, ανεξαρτήτως ονομασίας διδάχτηκαν ως τραγωδίες. Αυτή η κατανόηση γίνεται, για να υπενθυμίσει το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο διδάσκεται η τραγωδία, τη δημοκρατική Αθήνα του τέλους του 5ου π.Χ. αιώνα με τις ιδιαιτερότητές και προκλήσεις, που αντιμετώπιζε σε πολιτικό και στρατιωτικό επίπεδο και να υπογραμμίσει το στρατευμένο στο πολίτευμα χαρακτήρα του είδους, τον οποίο τα τραγικοκωμικά στοιχεία δεν εξαλείφουν.

Κεφάλαιο 2 -Από τον τρόπο του κενού στη δημιουργία: ορισμοί της σιωπής στην αρχαία ελληνική γραμματεία

Η μελέτη της σιωπής στην ευριπίδεια τραγικοκωμωδία προϋποθέτει μία αρχική τοποθέτηση του όρου στο σημειολογικό πλαίσιο δημιουργίας του την αρχαία ελληνική γραμματεία. Η τοποθέτηση αυτή είναι απαραίτητη τόσο, γιατί μας βοηθεί να κατανοήσουμε τις λεπτές εκφάνσεις της σιωπής σε επίπεδο λόγου και παράστασης, όσο και γιατί μέσα από αυτή τη μελέτη καταδεικνύονται τα σημεία εκείνα, στα οποία ο Ευριπίδης υπερβαίνει τις παραδοσιακές χρήσεις της σιωπής και τις μετουσιώνει με στόχο την προώθηση της πολιτικοκοινωνικής ατζέντας του. Στόχος αυτού του κεφαλαίου λοιπόν είναι η αναζήτηση των ορισμών της σιωπής στη αρχαία Ελλάδα με κειμενοκεντρική προσέγγιση βασιζόμενη στο εύρος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από την επική και τη λυρική ποίηση ως τη ρητορική, την ιστοριογραφία και τη φιλοσοφία, η οποία ξεπερνά χρονολογικά το τέλος του τραγικού είδους. Μέσα από μία κλιμακωτή προσέγγιση των χρήσεων της σιωπής θα προσπαθήσουμε να ξεφύγουμε από τη σιωπή ως απλό αντίθετο στο άλλο άκρο του διπόλου με τον ήχο-λόγο, να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς ισχύος και σίγησης, που υπαινίσσεται η σιωπή στη λογοτεχνία και την πολιτική ζωή της αρχαίας Ελλάδας, αλλά ταυτόχρονα να ρίξουμε φως σε εκείνες τις στιγμές ανατροπής, όπου τα σύνορα ανάμεσα στη σιωπή και το λόγο δείχνουν να υποχωρούν και να ρευστοποιούνται. Σκοπός μας είναι να ανατρέψουμε το ερώτημα από το τί σημαίνει η σιωπή για τον ομιλητή στο τί λέει ο σιωπών με τη στάση

του. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο ελπίζουμε ότι θα φανεί η πολυπλοκότητα της σιωπής ως όρου τόσο για τον ομιλούντα, όσο και για τον ακροατή, αλλά και οι πλούσιες δυνατότητες, που προσφέρει η αρχαία τραγωδία και ιδιαίτερα η τραγικοκωμωδία του Ευριπίδη για τη μελέτη αυτού του παραμελημένου από την έρευνα και τη λογοτεχνική κριτική όρου.

Πριν ξεκινήσουμε αυτή την ανασκόπηση, αξίζει τον κόπο να κάνουμε μία αρχική παρατήρηση, που αφορά το λεξιλογικό πλούτο της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, για να περιγράψει τη σιωπή σχετικά με την έντασή της, αλλά ταυτόχρονα τους λόγους, οι οποίοι την καθιστούν απαραίτητη. Το εκτεταμένο λεξιλόγιο έρχεται σε άμεση αντίθεση με τον περιορισμένο χώρο, που φαίνεται πως καταλαμβάνει η σιωπή στην αρχαία ελληνική πραγματικότητα. Όπως είδαμε στην εισαγωγή, η σιωπή αντιμετωπίζεται με μία δυσκολία στην αρχαία Ελλάδα, που φαινομενικά αγγίζει την περιφρόνηση. Αν για κάθε ανθρώπινο συναίσθημα ή κατάσταση υπήρχε ένας θεός, η σιωπή παρέμεινε μία συνθήκη, η οποία φαίνεται πως δεν εμφανίζεται στο ιδεολογικό και θρησκευτικό πεδίο του αρχαίου Έλληνα. Από την άλλη η απορία, που δημιουργεί είναι τέτοια, ώστε η κατάσταση σιωπής δείχνει πως χρήζει ιδιαίτερης περιγραφής. Για παράδειγμα η *σιγή* επισημαίνει την απόλυτη σιωπή, η *αρρησία* την έλλειψη λόγου, ενώ η *σιωπή* αναφέρεται στη χαμηλή ένταση των ήχων ή λέξεων. Το ουσιαστικό *σιγητής* τοποθετεί το σιωπηλό πρόσωπο σε μία ενεργητική στάση σε σχέση με τη σιωπή του. Τα ρήματα *σιγάω* και *σιωπώ*, *κωφάω*, *παρασιωπώ* και *παρασιγώ* είναι σχεδόν συνώνυμα μιας εκούσιας σιωπής, η οποία γεννά ερωτηματικά ως προς τα κίνητρά της, όταν επισημαίνεται, ενώ η λέξη *κατασιωπώ* και τα παράγωγά της εμπεριέχουν το στοιχείο της σχέσης ισχύος, η οποία επιβάλλει τη σίγηση σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο. Τα επίθετα *άνανδος*, *άφωνος*, *σιγηλός* και *σιωπηλός*, αλλά

και το επίρρημα *ακήν* προσδιορίζουν το εύρος της. Τους όρους, τα κίνητρα και τα λογοτεχνικά αποτελέσματα της σιωπής θα τα αναλύσουμε στην πορεία αυτής της μελέτης, αλλά ο αριθμός και μόνο των λέξεων, που περιγράφει η σιωπή, κάποιες από τις οποίες ενδεικτικά αναφέραμε εδώ, φανερώνει ίσως την αμηχανία του αρχαίου Έλληνα απέναντι στη σιωπή ως στάση τόσο, που αισθάνεται την ανάγκη να την εξηγήσει και προσδιορίσει, όσο το δυνατόν πιο λεπτομερώς.

Το κενό της σιωπής και η ισχύς του ομιλούντος

Ο πιο απλός και κοινός αποδεκτός ορισμός της σιωπής αναφέρεται στην έλλειψη καθολική ή μερική ήχου ή λόγου και χαρακτηρίζει τη σιωπή ως κενό και απουσία. Εν προκειμένω μας ενδιαφέρει περισσότερο η απουσία λόγου ή ήχου σε σχέση με το υποκείμενο, που την τηρεί. Η καθολική απουσία ήχου είναι σπάνια στη φύση και, όταν περιγράφεται λογοτεχνικά, αποτελεί ένα στοχευμένο τέχνασμα, το οποίο θα αναλύσουμε στην πορεία. Για την ώρα επισημαίνουμε ότι, όταν προσπαθούμε να δούμε τη σιωπή στο δίπολο αναφορικά με το λόγο-ήχο, μπορούμε να καταλάβουμε ταυτόχρονα ότι η περιγραφή χαρακτηρίζει ένα πολιτικό ον τόσο στο πλαίσιο αυτών, που λέει ή δε λέει ο ίδιος στους συνομιλητές του, όσο και στον τρόπο με τον οποίο μιλά ή σιωπά το περιβάλλον του για αυτόν συγχρονικά και διαχρονικά. Ορίζεται κατά συνέπεια ο σιωπών σε σχέση με το συγκεκριμένο της σιωπής του. Μπορούμε έτσι να διακρίνουμε τη σιωπή ως προς την ιστορικότητα και τη διάρκειά της, τον έλεγχο, που έχει ο σιγητής ως προς αυτή και φυσικά την αναγκαιότητά της και τις αιτίες, που καθιστούν αυτή απαραίτητη.

Με αυτά τα κριτήρια είναι λογικό συμπέρασμα ότι στην πιο ωμή χρήση της η σιωπή υποδηλώνει την υποταγή και μάλιστα μία θεσμοθετημένη υποταγή, η οποία

αναγνωρίζει σε ένα πρόσωπο ή ομάδα το δικαίωμα του λόγου ή το δικαίωμα να επιβάλλει τη σιωπή. Αυτή η κατάσταση στην αρχαία Ελλάδα σημαίνεται θεσμικά από τον κήρυκα. Ο κήρυκας αποτελεί ιερό πρόσωπο³² από τον Όμηρο ως την ύστερη αρχαιότητα. Τον βλέπουμε στις ομηρικές συνελεύσεις των Αχαιών και των Τρώων, αλλά και στο παλάτι του Φιλίππου στη Μακεδονία. Είναι παρών στην αθηναϊκή Εκκλησία του δήμου, για να επιβάλλει τη σιωπή. Στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* συμβολικά ο λόγος αποδίδεται σε αυτόν, που κρατάει το ραβδί του κήρυκα, σύμβολο του Ερμή και κατά συνέπεια της συνδιαλλαγής και ανταλλαγής, η οποία χαρακτηρίζει και το λόγο. Ο κήρυκας επιβάλλει την τάξη-σιωπή στο αρχαίο θέατρο, καθώς ορίζει την αρχή μιας διδασκαλίας, είναι αυτός, που σημαίνει την αρχή και το τέλος κάθε είδους συνεδρίασης, και αυτός, που ανακοινώνει τις αποφάσεις. Ο Αριστοτέλης αναγνωρίζοντας τη σημασία του κήρυκα διακρίνει τα σύνορα μιας πόλεως-κράτους στη δύναμη της φωνής του κήρυκά της (*Πολιτικά*, 1326b). Είναι μέσω της παρουσίας του κήρυκα, όπου σε πρώτη φάση ορίζεται η βασική σχέση της σιωπής με το λόγο. Ο κήρυκας απεικονίζεται συχνά στην αρχαία γραμματεία να εξασφαλίζει τη σιωπή, όπως για παράδειγμα ο Ταλθύβιος στην *Εκάβη* του Ευριπίδη (532), αλλά η σιωπή αυτή επιδιώκεται μόνο ως απαραίτητη συνθήκη για την ομιλία και καθιέρωση ισχύος ενός προσώπου³³.

Σε μία από τις πρώτες γραπτές παραδόσεις σιωπής στην Αρχαία Ελληνική

³²Ο Κήρυξ, μυθολογικά γιος του Ερμή και σύμφωνα με τον Πausανία γιος του Εύμολπου, ήταν ιερέας και οι κήρυκες ήταν ένα τάγμα ιερέων, που ιδρύθηκαν από αυτόν. Αν και οι κήρυκες, που συμμετείχαν σε συνεδριάσεις, δεν ήταν θρησκευτικοί εκπρόσωποι, η συνωνυμία είναι ενδεικτική της εθιμοτυπικής σημασίας του κήρυκα.

³³Ακόμη και, όταν πρόκειται για λήξη μιας συνάντησης ή συνεδρίασης, όπου περαιτέρω λόγος δεν είναι εφικτός, πάλι ο κήρυκας είναι ο βασικός εκπρόσωπος του προσώπου, που επιβάλλει τη σιωπή. Μετά το τέλος της συνάντησης στο παλάτι του Φιλίππου, όπου ο Δημοσθένης χάνει τα λόγια του, ο Αισχίνης περιγράφει τη σιωπή, που επέβαλλε ο κήρυκας του Φιλίππου (*Περί της Παραπρεσβείας*, 35).

λογοτεχνία, η λογοτυπική έκφραση *Ἵς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ* εκπροσωπεί έναν από τους πιο σημαντικούς υπαινιγμούς της σιωπής στο δυτικό πολιτισμό: τη σιωπή, η οποία σχετίζεται με το δέος, τη θλίψη, το φόβο, ενώ η αντίστοιχη διακοπή της σιωπής υποδηλώνει την ισχύ και την *αρετή*. Όταν ο Οδυσσεύς ανακοινώνει στο συμβούλιο των Αχαιών και στον Αγαμέμνονα ότι ο Αχιλλεύς δεν έχει αποχωριστεί το θυμό του, οι Αχαιοί πέφτουν σε περισυλλογή. Αν και η παράδοση του κειμένου δείχνει το θαυμασμό των Αχαιών για τη βροντερή φωνή του Οδυσσέα, η πραγματική αιτία της σιωπής φαίνεται αμέσως μετά: *δὴν δ' ἄνεφ ἦσαν τετιηότες υἷες Ἀχαιῶν*. Τη σιωπή σπάει ο *βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης*, ο οποίος δίνει και ένα προσωρινό τέλος στο αδιέξοδο (Ιλιάδα, I.693). Σε αντίστοιχη περισυλλογή πέφτουν οι Τρώες, όταν ο Έκτορας ζητάει κάποιον εθελοντή κατάσκοπο (K.313), ενώ ο Δόλων είναι εκείνος, που ανταποκρίνεται και διακόπτει τη σιωπή και είναι ένα ξάφνιασμα η διακοπή αυτή, καθώς ο Δόλων φαίνεται πως δεν ανταποκρίνεται στο πρότυπο του ήρωα της εποχής. Στο Ψ.676, κατά τη διάρκεια των πατρόκλειων αγώνων, ο Έπειος προκαλεί τους υπόλοιπους Αχαιούς σε μάχη με μία τρομακτική ομιλία, που έχει αποτέλεσμα τη σιωπή στο πεδίο, ώσπου ο Ευρύαλος αποφασίζει να απαντήσει στην πρόκλησή του. Η Montiglio παρατηρεί ότι η σιωπή των Αχαιών στον Όμηρο, η οποία συνοδεύεται από το επίρρημα *ἀκὴν* σχετίζεται άμεσα όχι μόνο με τον ήχο, αλλά ταυτόχρονα και με τη σωματική υπόσταση των προσώπων, που την τηρούν και παραπέμπει μαζί με τη σιωπή στην ορθή ακίνητη στάση, που χαρακτηρίζει τους πολεμιστές. Η σιωπή αυτή συμπεραίνει σωστά η Montiglio, μαζικοποιεί τους σιωπώντες, ενισχύει την περιγραφή της έντασης, που δημιουργείται, αναγνωρίζει την ανωτερότητα του ομιλητή, αλλά ταυτόχρονα

προετοιμάζει για τη θετική ποιότητα του λόγου, που ακολουθεί³⁴.

Φυσικά πρόκειται για μία στρατιωτική κουλτούρα, όπου η σιωπή του στρατεύματος είναι διαχρονικά απαραίτητη συνθήκη για νίκη. Το ζήτημα είναι πρακτικό: ο Φορμίωνας λίγο πριν τη ναυμαχία της Ναυπάκτου παρακαλεί τους Αθηναίους στρατιώτες να τηρήσουν *έν τῷ ἔργῳ κόσμον καὶ σιγὴν περὶ πλείστου* (Θουκ. Ιστ. 2.89.9) έχοντας ήδη εξηγήσει την ανάγκη να δέχονται *τά τε παραγγελόμενα ὀξέως* περισσότερο στη θάλασσα από ό,τι στην ξηρά. Ο Φορμίωνας αποσιωπά φυσικά ότι η σιγή είναι εσωτερική ανάμεσα στο στόλο και τους στρατηγούς του και αναφέρεται εξίσου σε αδιαπραγμάτευτη εκτέλεση των εντολών σε μία κατάσταση μάχης, όπου αν υποθέσουμε ότι οι στρατιώτες παραμένουν σιωπηλοί, ο ήχος των όπλων είναι ήδη αρκετός, για να καλύψει τις εντολές. Αυτή την περίεργη σιωπή και ήχο της μάχης περιγράφει ο Ξενοφών στον *Αγησίλαο*: *καὶ κραυγὴ μὲν οὐδεμία παρῆν, οὐ μὴν οὐδὲ σιγή, φωνὴ δὲ τις ἦν τοιαύτη οἷαν ὀργή τε καὶ μάχη παράσχοιτ' ἄν* (2.12). Η περιγραφή δείχνει πλήρως ότι στη διάρκεια της μάχης της Κορώνειας εναντίον των Θηβαίων η στρατιωτική πειθαρχία και η εκτέλεση των εντολών ήταν τέτοιες, ώστε η επίθεση ήταν συνεχόμενη, σχεδόν μηχανική και δικαιολογούσε μόνο τον ήχο της μάχης, αλλά όχι το λόγο των στρατιωτών.

Η υπεροχή της σιγής ανάμεσα στα μέλη ενός στρατεύματος φαίνεται σε ένα απόσπασμα από την *Ιλιάδα*, το οποίο περιγράφει τα δύο αντίπαλα στρατεύματα καθώς ετοιμάζονται για αναμέτρηση (Δ 400 κ.εξ.). Από την πλευρά των Αχαιών ακούγονται μόνο οι εντολές των αρχηγών, περιγράφει ο Όμηρος, ενώ τα στρατεύματά τους βαδίζουν σιωπηλά και συγκεντρωμένα *από τον φόβο των αρχηγών τους* (Δ402). Οι Τρώες όμως

³⁴ Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, σελ. 66-7.

έρχονται στη μάχη με *άλαλητό* παρόμοιο με αυτόν, που κάνουν κοπάδια προβάτων, που *βελάζουν χωρίς αναπαμό* (Δ436)³⁵. Η περιγραφή του Ομήρου για τη διαφορά ανάμεσα στα ελληνικά στρατεύματα και τα βαρβαρικά φαίνεται πως επηρέασε τη συλλογική πρόσληψή τους από μεταγενέστερες γενιές. Ο Ξενοφών παραδίδει πως ο Κύρος ψευδώς παρακίνησε το στράτευμα των Μυρίων σε σιωπηλή επίθεση εκμεταλλευόμενος την ιδέα ότι υπερέχουν των βαρβάρων σε αυτόν τον τομέα ψευδώς, γιατί τελικά, όπως διαπιστώνεται, και τα βαρβαρικά στρατεύματα όδευαν σε μάχη σιωπηλά. Η σιωπή εν προκειμένω παρουσιάζεται όχι μόνο ως ιδιαίτερη στρατιωτική δεξιότητα, αλλά επιπλέον ως ένδειξη της πολιτιστικής και ίσως ιδεολογικής συνοχής ενός στρατεύματος μέσω της γλώσσας. Τουλάχιστον ο Όμηρος αποδίδει το θόρυβο του Τρωικού στρατού στη γλωσσολογική του ανομοιογένεια: *οὐ γὰρ πάντων ἦεν ὁμὸς θρόος οὐδ' ἴα γῆρυς, ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο, πολὺκλητοι δ' ἔσαν ἄνδρες* (Δ 437-8). Παρατηρούμε λοιπόν ότι η ισχύς του στρατηγού είναι στην κατοχή του λόγου και στη δυνατότητά του να σιγήσει το στράτευμα τόσο για πρακτικούς λόγους, όσο και μέσω της ανάληψης αυτής της ισχύος στο πολιτιστικό και γλωσσολογικό πλαίσιο, στο οποίο αρθρώνει το πρόσταγμά του. Η σιωπή ως στάση αναγνωρίζει ισχύ στο πλαίσιο του λόγου, που την επιβάλλει.

Η σιωπή κατά συνέπεια μέσω του αντιθετικού της λόγου ορίζεται από την ισχύ, που την επιβάλλει. Ο *κατέχων τον λόγον ή την σιωπήν* πληροί ορισμένες προϋποθέσεις, οι οποίες έχουν να κάνουν τόσο με τα φυσικά χαρακτηριστικά του, όσο και κυρίως με την κοινωνική θέση, στην οποία ανήκει. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι συχνά η σιωπή δεν επισημαίνεται. Ο ομιλών είναι εκείνος, ο οποίος μας οδηγεί στα κριτήρια, με τα οποία

³⁵Μετάφραση Καζαντζάκη-Κακριδή.

επιτυγχάνεται η σίγηση. Στο Γ 212-23, ο Όμηρος αναγνωρίζει ότι ο Οδυσσεύς δεν είναι ο τυπικά ιδανικός δημόσιος ομιλητής με δεδομένο ότι ο Μενέλαος, που προηγείται είναι νεώτερος, ταχύτερος και πιο όμορφος. Η δεινότητα του λόγου του Οδυσσεύα είναι τέτοια, που ξεπερνά το λόγο του Μενελάου, αλλά η περιγραφή των προσόντων του δεύτερου είναι ενδεικτική των αξιών, που καθόριζαν το δίπολο ομιλία και σιωπή στην ομηρική περίοδο. Οι αξίες μετατοπίζονται ελαφρώς από τα φυσικά χαρακτηριστικά της ομηρικής και αρχαϊκής κοινωνίας και ο λόγος γίνεται τυπικό τουλάχιστον δικαίωμα όλων των Αθηναίων πολιτών στην κλασσική περίοδο. Παρ'όλα αυτά η απλή ανάγνωση της βιογραφίας των μεγάλων ρητόρων και λογοτεχνών της αρχαιότητας φανερώνει ότι χαρακτηριστικά, όπως η κοινωνική θέση, η καταγωγή και ακόμη η εμφάνιση και φωνή, μπορούσαν να εξασφαλίσουν την ανάδειξη από τη σιωπή, που ισοδυναμούσε τόσο με τη δυνατότητα ομιλίας, όσο και με ένα άλλο αντίδοτο της σιωπής: την κοινωνική καταξίωση και αναγνώριση.

Την ποιότητα της σιωπής ως κοινωνικής αφάνειας και εξαφάνισης βρίσκουμε συχνά στη λυρική ποίηση του Βακχυλίδη και του Πίνδαρου μαζί με τη βασική αρχή ότι είναι μόνο οι γενναίες και εντυπωσιακές πράξεις, που εμπνέουν την ποίηση και την ανάσυρση από τη σιωπή. Στον 4ο *Ισθμιόνικο* ο Πίνδαρος επισημαίνει ότι *τῶν ἀπειράτων γὰρ ἄγνωστοι σιωπαί* (στ. 30) και συνδέει τη σιωπή με την άγνοια, που προκαλεί η απραξία και η απειρία. Στον 2ο *Ισθμιόνικο* μαζί με την ιδέα ότι η αρετή, που δεν τραγουδιέται είναι καταδικασμένη στη σιωπή, ο Πίνδαρος επεκτείνει αυτή την ιδέα της σιωπής και στη τέχνη του, καθώς η μη χρήση των ύμνων εξισώνεται με τη σιωπή: *μητ' ἀρετάν ποτε σιγάτω πατρώαν/ μηδὲ τούσδ' ὕμνους: ἐπεὶ τοι/ οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς εἰργασάμαν* (στ. 44-6). Φυσικά ο λόγος εδώ ισοδυναμεί με τη μνήμη και την επιτυχία. Ο

Βακχυλίδης στην 3η Επινίκιο ωδή διακηρύσσει ότι *πράξα[ντι]δ'εὖ /οὐ φέρει κόσμον σιω/πά(94-6)* και φανερώνει μία αρνητική ηθική διάσταση στη σίγηση από την ιστορία. Όπως μας εξηγεί ο Ισοκράτης στην *Ελένη*, ήταν αναμενόμενο να εξυμνούνται οι καλές πράξεις και να περνά σιωπηλά από την ιστορία οτιδήποτε άλλο (60)³⁶. Η σιωπή επομένως σαν έννοια έρχεται ως εκ διαμέτρου αντίθετη με την αναγνώριση και την ιστορική καταγραφή και διαφαίνεται εδώ ο φόβος της σιωπής ως συνώνυμος με αυτόν του θανάτου. Το τραγούδι είναι αυτό, που ξεπερνά το σώμα και τους περιορισμούς του: *ἀρετᾶ[ς γεμ]ἔν οὐ μινύθει/ βροτῶν ἅμα σ[ώμα] τι φέγγος, ἀλλὰ/ Μοῦσά νιν τρ[έφει]*.³⁷ Η μάχη κατά της σιωπής και η αξίωση στην ιστορική και συγχρονική αναγνώριση γίνονται μάχη κατά του θανάτου και της φθοράς του ανθρώπινου σώματος.

Σε αυτό το πλαίσιο ισχύος και αναγνώρισης τοποθετείται η σιωπή, όσων βρίσκονται στο άλλο άκρο της ισορροπίας δύναμης. Η αποχή των χαρακτήρων, που δεν ανήκουν στη βασιλική οικογένεια, για παράδειγμα, αποτελεί κοινό τόπο της αρχαίας τραγωδίας. Ο υπηρέτης στον πρόλογο του *Αγαμέμνονα* ανακοινώνει τη σιωπή του, αλλά και το μέγεθος της δύναμης με την ιδιωματική φράση *βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας/ βέβηκεν* (36-7). *Πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω* (548), λέει ο χορός στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου υπαινισσόμενος τους λόγους ασφάλειας από την οργή των ανωτέρων αυτού, που σιωπά. Στην Ιφιγένεια την εν *Αυλίδι* ο Μενέλαος παρατηρεί ότι *οι δούλοι* δεν

³⁶Ο Ισοκράτης εδώ αναφέρεται στον ανθρωπομορφισμό των θεών και στην ανάγκη τους να τραγουδηθούν και όχι σε ανθρώπινες ανάγκες, αλλά οι ομοιότητες στην ψυχολογία των θεών με αυτή των ανθρώπων κάνουν το χωρίο σχετικό.

³⁷Βακχ. *Επινίκιος Ωδή 3*, 90-2.

φλυαρούνε τόσο(313)³⁸.

Στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο της υποταγής κινείται η σιωπή ως αναμενόμενη κοινωνική στάση της γυναίκας. Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* (1260a) αναφέρεται στη σιωπή ως παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας και δανείζεται τη φράση του Σοφοκλή από τον *Αίαντα*, διά στόματος Τέκμησσας, για να στηρίξει την άποψη ότι η σιωπή είναι η βέλτιστη συνθήκη της γυναίκας. Παρατηρούμε εδώ ότι η λέξη *κόσμος*, που χρησιμοποιεί ο Σοφοκλής, δεν απομακρύνεται από το στρατιωτικό λεξιλόγιο και τη σιωπή-υποταγή του στρατεύματος. Η γνώμη του Αριστοτέλη, αποτέλεσμα της εμπειρικής παρατήρησης του σύγχρονου κόσμου του, παρά η δική του προσωπική αντίληψη, επαναλαμβάνεται στον *Οικονομικό* (1344a) και επεκτείνει τη γυναικεία σιωπή στις δεξιότητες και δραστηριότητές της. Ο Αριστοτέλης δεν είναι μόνος του. Ο Ετεοκλής στους *Επτά επί Θήβας* απευθυνόμενος στο γυναικείο χορό λέει πως στις γυναίκες αυτές πρέπει το *σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων* (232) και επιβεβαιώνει πως η γυναικεία σιωπή δεν έχει μόνο να κάνει με την απουσία λόγου, αλλά και με την μη αποδεκτή παρουσία της γυναίκας εκτός οίκου, αφού ο Ετεοκλής την αντιπαραθέτει με δημόσιες τελετουργίες και λατρεία, που ανήκουν στους άνδρες. Η Παρθένοσ των *Ηρακλειδών* συνδέει τη σιωπή μάλιστα με άλλες, εσωτερικές αρετές: *γυναικὶ γὰρ σιγὴ τε καὶ τὸ σωφρονεῖν κάλλιστον εἴσω θ' ἤσυχον μένειν δόμων* (476-7). Η οικιακή σιωπή της γυναίκας δεν είναι διαπραγματεύσιμη. Ακόμη και η Ήρα αναγκάζεται σε σιωπή από το Δία με υποτιμητικό τρόπο κατά τη διάρκεια του συμβουλίου των Θεών (A 560-7). Το επιχείρημα του Δία δεν έχει να κάνει με την εξουσία του ως άρχοντα των θεών, αλλά με τη συζυγική του ιδιότητα: *ἀπὸ θυμοῦ*

³⁸Μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, *Τραγωδίες του Ευριπίδη*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1989.

μᾶλλον (A565) θα βρεθεί η Ήρα, αν δε σιωπήσει, ενώ την απειλεί και με χειροδικία. Η ισχυρή θεά πείθεται αμέσως, καθώς ήδη η στάση της ως σιωπής είναι η αναμενόμενη με δεδομένο το φύλο της.

Εκτός της άμεσης υποταγής της γυναίκας στην εξουσία του άνδρα η σιωπή της στην αρχαιότητα έχει μία δεύτερη διάσταση, η οποία αφορά τη θέση της στο κοινωνικό σύνολο και όχι τόσο τη δική της σιωπή, αλλά τη σιωπή του συνόλου σε σχέση με αυτήν και την απουσία κουτσομπολιού εναντίον της. Το κουτσομπολιό αυτό, που ονομάζει η Ανδρομάχη στις *Τρωάδες κομψὰ θηλειῶν* (651)³⁹, αποτελεί στερεοτυπικά μία γυναικεία κατάκτηση, την οποία οι ενάρετες γυναίκες πρέπει να αποφεύγουν ενεργητικά και παθητικά ως στόχοι αλλά και φορείς κουτσομπολιού. Φυσικά αυτή η κατάσταση σιωπής, που αφορά τις γυναίκες, επεκτείνεται και στους άνδρες. Στον *Κατά Τιμάρχου* 107, ο κατηγορούμενος φέρεται να έχει ανάμεσα σε άλλα συνάψει σχέσεις με τις γυναίκες αθηναίων πολιτών. Η κατηγορία δεν αναφέρεται επίσημα, γιατί, όπως μας πληροφορεί ο Αισχίνης, δεν υπάρχουν μάρτυρες. Είναι αναμενόμενο ότι κανείς δε θέλει να μιλήσει για αυτό το ζήτημα και ο Αισχίνης το αφήνει στο ακροατήριο προς διερεύνηση, πράγμα, που υπονοεί ότι οι φήμες έχουν ήδη κυκλοφορήσει. Το κουτσομπολιό βέβαια υπάρχει ιδιαίτερα μέσα στη σιωπή. Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη βλέπουμε μία ενδιαφέρουσα πλευρά του. Η Ηλέκτρα απευθύνοντας ένα αρνητικό επικήδειο στο νεκρό Αίγισθο, σκοντάφτει στον περιορισμό του φύλου της να περιγράψει τις σεξουαλικές του περιπέτειες: *ἄδ' ἐς γυναῖκας — παρθένω γὰρ οὐ καλὸν λέγειν — σιωπῶ* (945-6). Η παρθενία της δεν της επιτρέπει να μιλήσει για αυτά τα ζητήματα, λέει η Ηλέκτρα και

³⁹Και εδώ, η Ανδρομάχη ολοκληρώνει το αυτοεγκώμιο της πρόπουσας συμπεριφοράς με τη σιωπή απέναντι στον άνδρα της *γλώσσης τε σιγὴν ὄμμα θ' ἤσυχον πόσει παρεῖχον* (654-5).

ανακοινώνει τη σιωπή της, πριν αναιρέσει την προκήρυξή της καθώς *γνωρίμως δ' αίνιζ[εται]* για όσα δεν μπορεί να μιλήσει. Η διεκπεραίωση του κουτσομπολιού μέσω υπαινιγμών ως *σιωπής* συνηγορεί στην ανάγκη για σιωπή της γυναίκας εντός και εκτός του οίκου σε αντίθεση με τους άνδρες, για τους οποίους η σιωπή ισοδυναμούσε με κοινωνική απομόνωση⁴⁰.

Μία παρατήρηση, στην οποία αξίζει να σταθούμε, είναι η εξής: αν και η αρχαία ελληνική γραμματεία στερεοτυπικά αναφέρεται στη γυναικεία σιωπή ως την επιθυμητή στάση, δεν είναι πάντα η γυναίκα αυτή, που σιωπά, μπροστά στον άνδρα. Δεν αναφερόμαστε εδώ απαραίτητα στην τραγωδία, όπου η ομιλία ήταν απαραίτητη για την πλοκή και όπου οι ηρωίδες συχνά συναγωνίζονται με τους ήρωες για το λόγο, αλλά σε εκείνες τις περιπτώσεις στην αρχαία λογοτεχνία, όπου η γυναίκα είναι αυτή, που επιβάλλει τη σιωπή. Στον 4ο *Πυθιόνικο* του Πινδάρου, ο χρησμός της Μήδειας αφήνει ακίνητους και αμίλητους τον Ιάσωνα και τη συνοδεία του (57-8). Η Αθηνά στο Β 265 της *Ιλιάδας* σιωπά το στρατόπεδο των Αχαιών ως κήρυκας. Τα χωρία είναι ενδεικτικά του γεγονότος ότι η ιδέα της ισχύος, η οποία επιβάλλει τη σιωπή βασίζεται σε πολλαπλές ταυτότητες και όχι μόνο στο φύλο, αλλά στην ίδια τη δύναμη, η οποία βέβαια και στα δύο παραδείγματα είναι θεϊκή. Η σιγή παρουσιάζεται εν προκειμένω ως το ψυχολογικό αποτέλεσμα μιας μυστηριώδους διαδικασίας παρά ως ένα πραγματικό περιστατικό, αλλά σε κάθε περίπτωση αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα των παραγόντων, που επιβάλλουν σίγηση.

Το ζήτημα των μηχανισμών της σιωπής είναι πιο βαθύ από την απλή αναγνώριση

⁴⁰Ο Ηρόδοτος αναφέρει για παράδειγμα στο 7.237 ότι είναι συχνή στάση η απομόνωση επιτυχημένων ανδρών από τους συμπολίτες τους.

πολιτικής, οικονομικής και στρατιωτικής ισχύος. Είναι ταυτόχρονα επιστημολογικό και εμπειρέχει το κομμάτι εκείνο, που υποδηλώνει τη γνώση με την προοπτική ισχύος, που αυτή περιλαμβάνει. Ο Ισοκράτης στο *Προς Δημόνικον* (41) λέει: *δύο ποιοῦ καιροῦς τοῦ λέγειν, ἢ περὶ ὧν οἴσθα σαφῶς, ἢ περὶ ὧν ἀναγκαῖον εἰπεῖν. Ἐν τούτοις γὰρ μόνοις ὁ λόγος τῆς σιγῆς κρείττων, ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις ἄμεινον σιγᾶν ἢ λέγειν.* Η γνώμη του Ισοκράτη συνδέει το λόγο με τη γνώση και τη σιωπή κατά συνέπεια με την παραδοχή της άγνοιας. Οι γυναίκες βέβαια πάλι βρίσκονται αμέτοχες σε αυτή τη διαδικασία. Η Αίθρα στις *Ικέτιδες* αναφέρει τη δημοφιλή άποψη ότι *ἀχρεῖον τὰς γυναῖκας εὖ λέγειν* (299), υπογραμμίζοντας έτσι ότι η σιωπή των γυναικών είναι αδιαπραγμάτευτη.

Η σιωπή λοιπόν ως στάση αναμένεται από κάποιους και από άλλους είναι παραδοχή ή εκτίμηση ανεπάρκειας, άγνοιας και αδυναμίας. Σε ένα τρανταχτό παράδειγμα τέτοιας σιωπής, στο *Περὶ Παραπρεσβείας*, ο Αισχίνης περιγράφει με γλαφυρό τρόπο την αδυναμία του Δημοσθένη να μιλήσει μπροστά στο Φίλιππο παρά την ένταση, με την οποία χαρακτηρίζει το λόγο του στην Εκκλησία του Δήμου, με σαφή στόχο τον εξευτελισμό του. Ο Αισχίνης περιγράφει τη σκηνή ως εξής: *φθέγγεται [ενν. Δημοσθένης] τὸ θηρίον τοῦτο προοίμιον σκοτεινόν τι καὶ τεθηγὸς δειλίᾳ, καὶ μικρὸν προσοχρὸν ἄνω τῶν πραγμάτων, ἐξαιφνης ἐστήγησε καὶ διηπορήθη, τελευτῶν δὲ ἐκπίπτει ἐκ τοῦ λόγου* (34). Εκτός από τη χρήση της λέξης *θηρίον*, για να περιγράψει το Δημοσθένη, το κωμικό αποτέλεσμα του Αισχίνη επιτυγχάνεται με τη βήμα προς βήμα αναφορά από την υπερβολική αναμονή (*πάντες προσεῖχον ὡς ὑπερβολὰς τινας δυνάμεως ἀκουσόμενοι λόγων*) στη σιωπή του Δημοσθένη και δεν είναι τυχαίο, που ο Δημοσθένης έχει τόσο συχνά κατηγορήσει τον Αισχίνη για σιωπή και συνωμοτική συμπεριφορά. Ο εξευτελισμός του Δημοσθένη συνεχίζεται μετά την πρώτη του σιωπή/κατάρρευση, καθώς προσφέρεται ο ίδιος ο Φίλιππος να τον βοηθήσει και να του δώσει θάρρος σε μία δεύτερη ευκαιρία. Ο Δημοσθένης όμως για δεύτερη φορά δεν μπορεί να

ανταποκριθεί στο καθήκον, που του ανέθεσε η πόλις, αλλά δυστυχώς ούτε και στη φήμη της ρητορικής του δεινότητας: *ὁ δ' ὡς ἄπαζ ἐταράχθη καὶ τῶν γεγραμμένων διεσφόλη, οὐδ' ἀναλαβεῖν αὐτὸν ἐδυνήθη, ἀλλὰ καὶ πάλιν ἐπαχειρήσας ταῦτ' ἔπαθεν. ὡς δ' ἦν σιωπή, μεταστῆναι ἡμῶς ὁ κῆρυξ ἐκέλευσεν.* Αυτή τη φορά η σιωπή του Δημοσθένη είναι οριστική και σημαίνει το τέλος της συνάντησης, αλλά και την τελική γνώμη του Φιλίππου, ο οποίος, όπως μας λέει ο Αισχίνης, δεν ασχολείται πλέον με την κενή επιχειρηματολογία του Δημοσθένη και στρέφει την προσοχή του στον Αισχίνη, ο οποίος είναι και ο μοναδικός, που μίλησε.

Αν μπορούμε να συμπεράνουμε κάτι από τα παραπάνω, είναι ότι η σιωπή εμπεριέχει για τους αρχαίους Έλληνες σε πρώτη προσέγγιση ως αντίθετο του λόγου την αναγνώριση της ιδεολογικής, φυσικής, επιστημολογικής, κοινωνικής και πολιτικής κατωτερότητας του σιωπόντος από αυτόν, που τον αναγκάζει σε σιωπή, αλλά συχνά και από τον ίδιο. Ακόμη και, όταν η σιωπή παρουσιάζεται ως ένδειξη σωφροσύνης και ως επιθυμητή στάση, είναι συνήθως μία γλυκόπικρη αναγνώριση ηγεμονικού χαρακτήρα, που προσπαθεί να εναποθέσει μία θετικά ηθική διάσταση στον όρο αυτό, εντούτοις δεν ξεφεύγει από την ανάγκη. Η αρχαιοελληνική πραγματικότητα όμως της αρχαϊκής και κλασσικής περιόδου έχει άλλες προτεραιότητες. Η σωφροσύνη έρχεται μετά τη γενναιότητα και την επιτυχία της αρχαϊκής περιόδου και μετά την ενεργή συμμετοχή στην πολιτική⁴¹ και κατά συνέπεια η σιωπή είναι εννοιολογικά κατώτερη της φήμης και του λόγου, που την περιβάλλει. Η σιωπή ισοδυναμεί με άγνοια, δειλία, υποταγή, ήττα και ντροπή, χαρακτηριστικά, τα οποία έρχονταν ως εκ διαμέτρου αντίθετα με το πρότυπο του επιτυχημένου πολίτη και πολεμιστή και κυρίως του ανθρώπου, ο οποίος υπερβαίνει το θάνατο. Ίσως αυτή η προσέγγιση της σιωπής και η σημειολογική της σύνδεση με το

⁴¹Θουκυδίδης *Ιστορία* Β2. 40.

θάνατο αποτελούν το βασικό λόγο, για τον οποίο φαίνεται πως οι αρχαίοι Έλληνες ως το τέλος της αρχαϊκής τουλάχιστον περιόδου την απεχθάνονταν.

Πολιτικό, ρητορικό και λογοτεχνικό τέχνασμα

Παρά την αρνητική αυτή χροιά της σιωπής στον αρχαίο κόσμο υπάρχουν ενδείξεις μιας προσπάθειας θεωρητικής προσέγγισης της χρήσης της, ιδιαίτερα δε, όσο απομακρυνόμαστε από την ομηρική και αρχαϊκή περίοδο, όπου το ηρωικό ιδεώδες υποχωρεί μπροστά σε μία άλλη ηθική προσέγγιση του ανθρώπινου βίου. Ο Ορέστης για παράδειγμα στις *Ευμενίδες* αναφέρεται στην περιστασιακή χρήση της σιωπής: *ἐγὼ διδαχθεὶς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι/ πολλοὺς καθαρμούς, καὶ λέγειν ὅπου δίκη/ σιγᾶν θ' ὁμοίως* (276-8). Το ρήμα *ἐπίσταμαι* παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς υπαινίσσεται ότι η σιωπή ή ο λόγος δεν είναι μία τυχαία επιλογή, αλλά αποτελούν γνώση. Στην περίπτωση του Ορέστη η γνώση αυτή είναι εμπειρική. Ο Πίνδαρος γράφει ότι πολύ συχνά η σιγή μπορεί να φέρει μεγαλύτερη ικανοποίηση, για να υπογραμμίσει αυτά, που παραλείπει από το λόγο του: *ἢ μὲν πολλάκι καὶ τὸ σεσωπαμένον εὐθυμίαν μείζω φέρει*⁴². Όσο όμως προχωρούμε χρονικά, η γνώση των τρόπων γίνεται αντικείμενο διδασκαλίας. Ο Σωκράτης λέει στο *Φαίδρο* του Πλάτωνα: *ἢ προσοιστέον τούσδε ὧδε τοὺς λόγους ἐπὶ τὴν τῶνδε πειθῶ, ταῦτα δ' ἤδη πάντα ἔχοντι, προσλαβόντι καιροὺς τοῦ πότε λεκτέον καὶ ἐπισχετέον, βραχυλογίας τε αὖ καὶ ἐλεινολογίας καὶ δεινώσεως ἐκάστων τε ὅσα ἂν εἶδη μάθη λόγων* (272a). Η παρατήρηση ότι στο τέλος της εκπαίδευσής του ένας ρήτορας μαζί

⁴²1ος *Ισθμιόνικος*, 62-3.

με τα είδη λόγου έχει μάθει τη χρήση της επιλεκτικής σιωπής, δείχνει πως ήδη υπάρχει η ανάγκη ανάπτυξης μιας θεωρίας τουλάχιστον, που αναφέρεται στη σιωπή ως στάση και επιχειρηματολογία.

Μία από τις πιο βασικές χρήσεις της υπολογισμένης σιωπής είναι φυσικά στρατιωτική και στρατηγική και αφορά στον αιφνιδιασμό. Σε στρατιωτικό συγκείμενο η κατασκοπευτική αυτή στρατηγική είναι δικαιολογημένη και συχνά απαραίτητη για την εξασφάλιση μιας νίκης. Στο Κ της *Ιλιάδας* ο Οδυσσέας και ο Διομήδης κλέβουν σε νυχτερινή επιδρομή τα άλογα του Ρήσου. Στην *Οδύσσεια* επικρατεί σιγή σε σχέση με την επιστροφή του Οδυσσέα ακόμη και από την Πηνελόπη, ενώ το σχέδιο της μνηστηροφονίας ορίζεται σε απόλυτη μυστικότητα και με κλειστές τις πόρτες του παλατιού. Η εντολή, που δίνει ο Τηλέμαχος, είναι να συνεχίσουν οι υπηρέτες σιωπηλοί τη δουλειά τους, ακόμη και αν ακούν φωνές από μέσα (φ 354-5). Στην *Κύρου Παιδεία* ο Καμβύσης μιλάει στον Κύρο για την τέχνη του αιφνιδιασμού παραλληλίζοντάς τη με κυνήγι και την ήσυχη αναμονή του θηράματος (1.6.39-41). Στο *Κατά Καλλιμάχου* του Ισοκράτη ο ομιλητής περιγράφει τον τρόπο, που ένας Αθηναίος, ο Κρατίνος, απέδειξε την αθωότητά του για φόνο, που του καταλόγιζε η οικογένεια του κατηγορούμενου και ο οποίος τελικά δεν είχε γίνει. Άφησε για ένα διάστημα τους αντιπάλους του να πιστεύουν ότι είχαν επιτύχει το στόχο τους και στην κατάλληλη στιγμή εισέβαλε, ώστε να βρει το υποτιθέμενο θύμα ζωντανό (53).

Εντούτοις ως άσκηση πολιτικής η σιωπή συνήθως σημαίνει κίνδυνο, συνωμοσία ή επαίσχυντη συμπεριφορά, την οποία ο σιωπών προσπαθεί φυσικά να κρύψει. Για τέτοια συμπεριφορά κατηγορεί ο Δημοσθένης τον Αισχίνη στο *Περί του Στεφάνου* (308) και στο *Περί της Παραπρεσβείας* (33), όπου, όπως ισχυρίζεται, η σιωπή του έχει στόχο

τον αιφνιδιασμό των συμπολιτών του και οφείλεται σε υπόγειες ενέργειες κατά της πόλης, αλλά και στην αναμονή της κατάλληλης στιγμής, προκειμένου να μιλήσει, ώστε να μην του αποδοθούν ευθύνες. Οι κατηγορίες του Δημοσθένη φαίνεται να είχαν κάποια επίδραση στο κοινό, καθώς ο Αισχίνης φροντίζει σε δύο σημεία να τις αντικρούσει στο *Κατά Κτησιφώντος* (216). Από τη μία λοιπόν απαντάει ότι ο πραγματικός λόγος της σιωπής του δεν είναι ότι κρύβει κάτι, αλλά η *μετριότης* του χαρακτήρα του. Αργότερα, αντιπαραθέτει αυτή τη συμπεριφορά με τη φωνή του Δημοσθένη, για την οποία αφήνει σαφή υπονοούμενα ότι υποκινείται από κίνητρα εκβιασμού και προσπάθεια απόσπασης χρημάτων, ώσπου τον κατηγορεί ανοιχτά για χρηματισμό (239).

Στη λογοτεχνία, τις περισσότερες φορές, η σιωπή αν και στοχευμένη ως προς το ψυχολογικό ή αισθητικό αποτέλεσμα και έχοντας ως σαφή στόχο τη χειραγώγηση ακολουθεί συμβάσεις εύκολα αναγνωρίσιμες από ένα πεπαιδευμένο κοινό και όχι σπάνια είναι κοινός τόπος, σχεδόν αναμενόμενη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η προσποιητή απορία σχετικά με τη σιωπή ως επιλογή δράσης. Στον *Αρχίδαμο* του Ισοκράτη (2), ο Αρχίδαμος αναρωτιέται κατά πόσο του επιτρέπεται να μιλήσει, καθώς λόγω ηλικίας αναμένεται να παραχωρεί το λόγο στους μεγαλύτερους και δικαιολογεί την απόφασή του αποδεικνύοντας με αυτή τη ρητορική αβεβαιότητα τη σεμνότητα και βαρύτητα του λόγου του. Αντίστοιχη σεμνότητα δείχνει και ο Κύρος στην *Κύρου Παιδεία* (1. 4. 12) στο πέρασμα προς την ωριμότητα και εγκαταλείποντας την παιδική του φλυαρία απέναντι στον Αστυάγη. Ο σεβασμός βέβαια προς τους μεγαλύτερους αποτελούσε εκπεφρασμένη αξία για τους αρχαίους Έλληνες, αλλά εν προκειμένω υπογραμμίζεται περισσότερο η αναγνώριση της αξίας του σεβασμού αυτού παρά η ίδια η εντολή (τόσο ο Αρχίδαμος, όσο και ο Κύρος τελικά ομιλούν), σε μία προσπάθεια

απόσπασης της εύνοιας του κοινού και όχι, γιατί πραγματικά αναρωτώνται αν πρέπει να μιλήσουν.

Στη λογοτεχνική χρήση της μιμούμενη το εύρος της σημειολογίας της στην ανθρώπινη δραστηριότητα η σιωπή εκφράζει πληθώρα ανθρώπινων συναισθημάτων από το θυμό και την αγανάκτηση ως το θαυμασμό και την κατάνυξη, από την ικανοποίηση ως τη χαρά. Κατά την περίφημη τελευταία συνάντηση του Έκτορα με την Ανδρομάχη στα τείχη της Τροίας ο Έκτορας σταματά και η Ανδρομάχη είναι εκείνη, που τον πλησιάζει και μιλά, ενώ αυτός γελώντας στέκεται σιωπηλός κοιτώντας το γιο του (Z 404). Η σιωπή εδώ δείχνει να σταματά το χρόνο, αλλά επιπλέον μεταφέρει τους ήρωες σε ένα δικό τους χρονικό πεδίο παράλληλο με τον πόλεμο και τις πιέσεις του. Αντίστοιχη εικόνα μιας θετικής σιωπής ικανοποίησης περιγράφει ο Όμηρος στη βουκολική σκηνή της Ασπίδας του Αχιλλέα: ο βασιλιάς της κοινότητας παρατηρεί την ειρηνική γη του *σιωπή σκῆπτρον ἔχων (έστήκει) ἐπ' ὄγμου γηθόσυνος κῆρ* (Σ556-7). Άλλες φορές η σιωπή είναι ενδεικτική της άνεσης και οικειότητας. Ο Όμηρος παρατηρεί πως ο Αχιλλέας *ἐπ' ὀφρύσινεῦσεσιωπή* (I 620) προς τον Πάτροκλο να ετοιμάσει κάθισμα για το Φοίνικα, υπογραμμίζοντας έτσι την αρμονία της σχέσης ανάμεσα στους δύο ήρωες ιδιαίτερα σε αντίθεση με τα λόγια, που ανταλλάσσει ο Αχιλλέας με τους υπόλοιπους. Με τον Πάτροκλο είναι σε θέση να επικοινωνήσει σιωπηλά. Στην καλύτερη των περιπτώσεων η σιωπή ερμηνεύεται ως συμφωνία, αλλά υπάρχει και η αναγνώριση ότι ο λόγος, που προηγείται και ακολουθεί, είναι εκείνος, που την καθορίζει. Όταν η Θέτις ζητά από το Δία την τιμωρία των Αχαιών για χάρη του Αχιλλέα, εκείνος παραμένει σιωπηλός. Η θεά όμως δεν αφήνει κάτι στην τύχη. Αν και η σιωπή συχνά θεωρείται συμφωνία, η ίδια θέλει να ακούσει τόσο με λόγο, όσο και με νεύμα τη συμφωνία του (A 512-6).

Τέτοιες χρήσεις όμως της σιωπής ως μία ανεξάρτητη ευνοϊκή κατάσταση είναι σπάνιες. Συνήθως, όπως και στον αιφνιδιασμό, η σιωπή στη λογοτεχνία προϋποθέτει τον ήχο, το λόγο και τη δράση, που φαίνεται να επανέρχεται συγκεντρωμένη μετά από το διάλειμμα της σιωπής. Ένα αριστουργηματικό δείγμα τέτοιας χρήσης υπάρχει στην αρχή της *Ιλιάδας*, όταν ο ιερέας Χρύσης απομακρύνεται από το στρατόπεδο των Ελλήνων και ετοιμάζεται να ζητήσει τη συνδρομή του Απόλλωνα για την τιμωρία τους. Η σκηνή είναι συγκλονιστική, καθώς ο Χρύσης περπατάει κοντά στη θάλασσα σιωπηλός και σκυθρωπός, ενώ η φουρτούνα και ο θόρυβος του κύματος αντιπαραβάλλονται με την ησυχία του προσώπου του και αντικατοπτρίζουν τον εσωτερικό του κόσμο, τον οποίο ο ιερέας είναι έτοιμος να εκφράσει με την κατάρα προς τους Αχαιούς (Α32-4).

Έτσι και αλλιώς η σιωπή χρησιμοποιείται, για να προμηνύσει αρνητικά γεγονότα συνήθως. Για παράδειγμα στις *Βάκχες* η εικόνα του τοπίου, που περιγράφεται λίγο, πριν οι Μαινάδες ορμήσουν στον Περσέα, είναι ανατριχιαστική ακριβώς, γιατί η σιωπή αυτή είναι αφυσική *σίγησε δ' αϊθήρ, σίγα δ' ὕλιμος νάπη/ φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἀνήκουσας βοήν/αἰδ' ὡσὶν ἤχην οὐ σαφῶς δεδεγμένοι/ ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας*. (1084-7). Μετά την εμφιαστική περιγραφή της σιωπής, η αντίδραση των Μαινάδων στον ελάχιστο θόρυβο επισφραγίζει την ησυχία, που επικρατεί, αλλά και την ετοιμότητά τους για καταστροφή. Ακόμη και ο Θουκυδίδης χρησιμοποιεί σε μία σαφώς πιο ήπια εικόνα αυτή τη δυσοίωνα σιωπή, καθώς περιγράφει την αποχώρηση του αθηναϊκού στόλου για τη σικελική εκστρατεία και την κοινή προσευχή, που ένωσε όλα τα πλοία και το αθηναϊκό κοινό λίγο, πριν φύγουν (ΣΤ'6.32). Δεν υπάρχει τίποτα στο ίδιο το κείμενο του Θουκυδίδα για τον απόπλου του στόλου, που να προμηνύει τη Σικελική καταστροφή, εκτός από τη μοναδικότητα της περιγραφής αυτής στο έργο του και τη σιωπή που

περιγράφεται.

Η σιωπή λοιπόν δεν είναι μία κενή κατάσταση χωρίς κάποια δραματική ή συναισθηματική διάσταση παρά το γεγονός ότι είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις συνθήκες ισχύος, που θεωρητικά αποδυναμώνουν το λόγο αυτού, που σιωπά. Η λογοτεχνική της μίμηση αντίθετα δείχνει βαθιά συνείδηση των σιωπηλών δυνάμεων, που υποκινούνται κατά τη διάρκεια και ως επόμενο της σιωπής. Οι ρήτορες στην αρχαιότητα καταλάβαιναν καλά το ψυχολογικό αυτό αποτέλεσμα, όταν σιωπούσαν, πριν ξεκινήσουν μία τακτική, που είχε φαίνεται τη μορφή τελετουργικού. Ο Αριστοφάνης περιγράφει με το δικό του τρόπο την εικόνα, όταν βάζει μία από τις πρωταγωνίστριες των *Θεσμοφοριαζουσών* να *χρέμπτεται γάρ ἤδη/ ὄπερ ποιούσ' οἱ ῥήτορες. μακρὰν ἔοικε λέζειν* (381-2). Η αναγνώριση του περιεχομένου της βέβαια φέρνει την ανάγκη ερμηνείας του περιεχομένου αυτού και ορισμού των μεθοδολογικών εργαλείων. Στις παραπάνω περιπτώσεις παρατηρούμε, ότι αν και η συνθήκη σιγής εμπεριέχει τη δυναμική δράσης, η ίδια δεν υφίσταται αυτόνομα. Η χρονική συνέχεια πριν και μετά είναι εκείνη, που χαρακτηρίζει μία συνθήκη σιωπής και όχι το ίδιο το περιεχόμενό της, το οποίο εκλαμβάνεται ως ανύπαρκτο. Η πραγματικότητα δε θα μπορούσε να απέχει περισσότερο.

Η σιωπή του ακροατή, του κοινού και του αναγνώστη

Όπως είδαμε, η χρήση της σιωπής αναφέρεται στην έντεχνη ισορροπία ανάμεσα στο λόγο και τη σιωπή. Το λογοτεχνικό και ρητορικό αποτέλεσμα της σιωπής έγκειται στη μετατόπιση του βάρους από το ρήτορα στο κοινό και την ταύτιση με αυτό. Όταν ο ρήτορας ανακοινώνει ότι τηρεί σιωπή σε σχέση με κάποιο θέμα, όπως συχνά κάνει ο

Δημοσθένης (*Προοίμια* 19.1, *Α΄ Ολονθιακός* 1, *Κατά Μειδίου* 15, *Γ΄ Φιλιππικός* 21 κα), αυτό, που επιδιώκει, είναι να χειραγωγήσει την προσοχή του κοινού προς ένα θέμα, το οποίο δεν έχει περιθώριο να αναλύσει χρονικά ή γιατί δεν είναι σχετικό με τη ροή του επιχειρηματός του ή πάλι γιατί δεν είναι πρέπον να αναφερθεί σε δημόσιο χώρο⁴³. Ανεξαρτήτως όμως των λόγων το ερώτημα της σιωπής δεν αφορά το ρήτορα τον ίδιο, ο οποίος δε σιωπά και συνεχίζει να ομιλεί, αλλά τον τρόπο με τον οποίο το κοινό προσεγγίζει αυτό το σιωπηλό κομμάτι της επιχειρηματολογίας του και την ίδια τη διαδικασία της επιλογής παρά το ρόλο της ως συγκολλητικής ανάμεσα σε επεισόδια δράσης και λόγου-λογικής. Σε αυτή την ενότητα, στόχος μας είναι να δούμε τη σιωπή ως ενεργητική διαδικασία με κέντρο τον ακροατή, θεατή και αναγνώστη και να μελετήσουμε τους όρους, με τους οποίους αυτοί συμμετέχουν στη δημιουργία και τη γραφή.

Η σιωπή ενός υποκειμένου συνοδεύεται από την ακοή, κάτι, που γνωρίζει καλά ο αρχαίος πολιτισμός. Η κλήση σε σιωπή αποτελεί βασικό μοτίβο της αρχαίας ρητορείας και τραγωδίας. Ο ρήτορας ζητά αρχικά τη σιωπή του κοινού ως υποχρέωση ή γιατί ήδη αυτή τη σιωπή είχαν δώσει στον αντίπαλό του. Η παράκληση ακούγεται αρχικά ως πρακτικής φύσεως, καθώς η εκφώνηση και μόνο της ομιλίας σε ένα ακροατήριο, που πιθανότατα φώναζε και χειρονομούσε ήταν δύσκολη (*Κατά Πολυκλέους* 3, *Κατά Ευβουλίδου* 1). Αντίστοιχη παράκληση παρατηρούμε και στο δράμα αν και έμμεσα. Κάθε φορά, που ένας χαρακτήρας παρακινεί κάποιον άλλο σε σιωπή, η χρονική

⁴³Montiglio ο.π., σελ. 134-6: η αποσιώπηση αυτή φαίνεται να παίρνει την ίδια θέση στη συνείδηση του ακροατή με την ευφημία και να έχει επίσης το αποτέλεσμα του θετικού χαρακτηρισμού του ρήτορα ως προς τον σεβασμό του για τους θεσμούς.

τοποθέτηση αυτής, της συνήθως περιέργης προσταγής, μας οδηγεί να πιστεύουμε ότι έχει να κάνει με μία έμμεση υπενθύμιση του κοινού ότι πρέπει να παρακολουθεί ήσυχα, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα ένα μεταβατικό σημείο, το οποίο ακυρώνει τη σιωπή ως κατάσταση και την εκφράζει λεκτικά. Στην τραγωδία αυτές οι στιγμές είναι κυρίως, όταν μπαίνει ένα νέο πρόσωπο ή κατά τη διάρκεια στιχομυθιών ή αγώνων λόγων, όταν δηλαδή το κοινό μπορεί να ήταν πιο ενεργό (Σοφ. *Ηλ.* 1429, *Ορέστης* 1368, *Ρήσος* 730 κα). Στην κωμωδία πάλι, όπου μπορούμε να φανταστούμε ένα πιο ζωηρό κοινό, η διαταγή για σιωπή είναι πιο συχνή, καθώς το ακροατήριο θα γέλαγε πιο συχνά (*Ορνιθες* 1244, *Σφήκες* 513 κα), ενώ βλέπουμε ότι έρχεται και με την παραίνεση στο κοινό να καθίσει στη θέση του (*Αχαρνής* 123)⁴⁴.

Πέρα όμως από την ησυχία του κοινού η παράκληση για σιωπή εμπεριέχει τη σοβαρή αναγνώριση ότι το κοινό (στο δικαστήριο ή στο θέατρο) κρατάει στα χέρια του κάτι πιο σημαντικό: το μέλλον του ίδιου του έργου. Με άλλα λόγια το ακροατήριο έχει ψήφο. Στον *Παναθηναϊκό* του Ισοκράτη (222), η διαδικασία αυτή της ήσυχης παρατήρησης από την πλευρά του δήμου περιγράφεται αναλυτικά και οι πολίτες έχουν την ηθική υποχρέωση να παρακολουθήσουν σιωπηλά, όσους επιδιώκουν δημόσιες θέσεις και να τους κρίνουν κατάλληλα στην πορεία τους. Ο Δημοσθένης στα *Προοίμια* 4.1 και 44.2 έρχεται απευθείας στο θέμα: η σιωπή των ακροατών είναι απαραίτητη για να κατανοήσουν εκείνα τα επιχειρήματα, που θα καθορίσουν την ψήφο τους. Στην κωμωδία η γνώση ότι το κοινό έχει ψήφο και ότι η παρακίνηση σε σιωπή υπενθυμίζει την ευνοϊκή κριτική είναι σαφέστερη. Είναι και αυτός ένας από τους λόγους, για τους οποίους

⁴⁴Montiglio, ο.π. 160-4 και 167-9.

φαίνεται πως οι ρήτορες εξηγούν στο κοινό τόσο το γεγονός ότι μιλούν⁴⁵, όσο και το γιατί τυχαίνει να μακρηγορούν. Τέτοια παράκληση είναι η υποτιθέμενη σιωπή για προσευχή στις *Θεσμοφοριάζουσες* και η επίκληση να δοθεί το βραβείο στην αξιότερη από τις ομιλήτριες (295-305). Ο Αριστοφάνης εδώ κάνει κάτι παραπάνω από το να δώσει ρεαλιστική διάσταση στη γυναικεία γιορτή ή να επικαλεστεί το θρησκευτικό χαρακτήρα της γιορτής, στην οποία συμμετέχει με το έργο του ο ίδιος και θυμίζει στο ακροατήριο ότι υπάρχει ένα βραβείο, για να πάρει.

Η τραγωδία φαντάζει υπεράνω μιας τέτοιας τακτικής. Η σοβαρότητα της θεματικής της δεν επιτρέπει τους ίδιους υπαινιγμούς, που κάνει η κωμωδία, καθώς υπάρχει μία επίφαση αξιοπρέπειας και περηφάνειας. Εντούτοις ούτε η τραγωδία είναι υπεράνω της ψηφοφορίας και στόχος φυσικά κάθε ποιητή είναι σε πρώτη φάση η πρόκριση στις γιορτές και έπειτα η νίκη. Αναμενόμενο είναι ότι η ικανοποίηση του σιωπηλού κατά τ'άλλα κοινού έχει τον κύριο λόγο σε αυτή τη διαδικασία δημιουργίας. Στην κλασική περίοδο αυτή η τάση ικανοποίησης του κοινού είναι τέτοια, που κάνει τον Πλάτωνα στους *Νόμους* να αναφέρεται στην οχλοκρατία του θεάτρου, η οποία επηρεάζει την ίδια την τέχνη: *καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν* (701a). Η εξέλιξη βέβαια αυτή είναι για τον Πλάτωνα προβληματική, καθώς δεν αναγνωρίζει στο κοινό την πνευματική δύναμη να αξιολογήσει την τέχνη και από την άλλη βλέπει αυτό ως μία κάποια *πτώση* του ακροατηρίου από την ήσυχη ακρόαση. Αυτή η πτώση οφείλεται κατά τον Πλάτωνα σε ποιητική παρέμβαση όχι ικανών ποιητών, οι οποίοι την ενθάρρυναν, γιατί έτσι δε φαινόταν, όπως λέει, η αδυναμία τους. Επομένως η

⁴⁵*Κατὰ Ἀριστοκράτους*, 190.

ησυχία και η σιωπή είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για ώριμη κριτική της ποίησης, αλλά ταυτόχρονα το κοινό με τη σιωπή του ή την έλλειψή της υποδεικνυε στο δημιουργό τις μελλοντικές κατευθύνσεις του⁴⁶. Ο Πλάτωνας βέβαια, όπως θα δούμε αργότερα, έχει μία πολύ πιο σύνθετη άποψη για τη θέαση και την ανάγνωση, που υπερβαίνει τα όρια του ήχου και λέξης, αλλά το χωρίο είναι ενδεικτικό για τον καθοριστικό ρόλο της σιωπής ως ενεργητικής και κριτικής ακρόασης και ανάγνωσης ενός έργου.

Αυτή η ποιότητα της σιωπής από την πλευρά του ακροατηρίου δεν καθορίζεται αποκλειστικά από την ψήφο. Αντίθετα η ψήφος είναι απλά η μετεξέλιξη της αναγνώρισης στη θεσμοθέτηση και νομιμοποίησή της. Η αναγνώριση ήδη ενός έργου καθορίζεται από τη σιωπή του ακροατηρίου του. Ο Εύμαιος εύχεται μιλώντας στην Πηνελόπη να έκαναν ησυχία οι Αχαιοί, για να ακουστεί ο ξένος Οδυσσέας. Ο λόγος του Οδυσσέα φυσικά δεν είναι τραγούδι, αλλά ο Εύμαιος τον αντιμετωπίζει έτσι, καθώς μιλάει για την ψυχαγωγία, που προσέφερε στον ίδιο (ρ 513-4). Η πρόσληψη και αναγνώριση ενός λογοτεχνικού έργου εξαρτάται ως επί το πλείστον από το σιωπηλό αντίπαλο δέος του, το κοινό του. Δεν πρέπει εδώ βέβαια να ξεχνάμε τη δύναμη του κοινού να αλλάξει τη δημιουργία, αλλά και το γεγονός ότι πρόκειται πάλι για μία ισορροπία δυνάμεων, που καθορίζει εκείνο το κοινό. Στο α της *Οδύσσειας* η Πηνελόπη ακούει από την πτέρυγά της το Φήμιο να τραγουδάει για την επιστροφή των Αχαιών μετά τον τρωικό πόλεμο. Κατεβαίνοντας στο παλάτι τον παρακαλεί να σταματήσει (α 338 κ.εξ.) αναφερόμενη στα αισθήματα, που το άκουσμα του τραγουδιού γεννά. Ο

⁴⁶Για την ενεργητική συμμετοχή του κοινού στη διαδικασία της τραγωδίας και την αρχική τελετουργική γένεση αυτής της συμμετοχής, βλ. Simon Goldhill, «The Audience of Athenian Tragedy», στο P. E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge University Press, 1997): σελ. 55-8.

Τηλέμαχος απαντάει ότι αυτά τα λόγια είναι ανδρική υπόθεση και της ζητάει να γυρίσει πίσω στο δωμάτιό της. Όπως οι καλλιτεχνικές προτιμήσεις του υπηρέτη Εύμαιου υποχωρούν μπροστά σε αυτές των ευγενών μνηστήρων, έτσι και αυτές της Πηνελόπης ως γυναίκας υποτάσσονται μπροστά στον άνδρα του σπιτιού. Η ίδια η σιωπή λοιπόν είναι και αυτή αποτέλεσμα αντικρουόμενων δυνάμεων και ευάλωτη στις ισχυρότερες ομάδες.

Υπάρχει πάντα βέβαια το περιθώριο ανατροπής. Προκειμένου να κατανοήσουμε την ισχύ της σιωπής ως ακρόασης, αξίζει εδώ να δούμε ένα παράδειγμα από τον Πλατωνικό *Πρωταγόρα*. Μετά το τέλος του λόγου του Πρωταγόρα για την περιγραφή της τέχνης του, ο Σωκράτης παρατηρεί ότι ο λόγος είναι τόσο εντυπωσιακός, που έχει μείνει άφωνος και κοιτάζει για αρκετή ώρα το διάσημο σοφιστή: *καὶ ἐγὼ ἐπὶ μὲν πολὺν χρόνον κεκλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπον ὡς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν* (328d). Αφήνοντας στην άκρη την ελαφριά δόση ειρωνείας του Σωκράτη και την απατηλή κολακεία, που προσφέρει στο σοφιστή, παρατηρούμε ότι η αφωνία, που επικαλείται, σε καμία περίπτωση δεν υπονοεί την αποδοχή, που φαινομενικά ισχυρίζεται ο Σωκράτης εκφράζοντας το θαυμασμό του. Αντίθετα φαίνεται πως μάλλον η εισαγωγή αυτή γίνεται ως τακτική όχι εντυπωσιασμού, αλλά γιατί είναι αναγκαία, για να κατανοήσει τα επιπλέον. Ο Σωκράτης συμπληρώνει ότι για πολλή ώρα δεν ήταν σίγουρος καν αν ο Πρωταγόρας είχε ολοκληρώσει το επιχείρημά του, αφού αρχίζει να μιλάει, μόλις καταλαβαίνει ότι είναι αλήθεια. Έμφαση αξίζει να δοθεί στο εξής: ο Σωκράτης ετοιμάζει την κριτική του, η οποία έχει επίσης τη δυνατότητα να σιγήσει το λόγο του Πρωταγόρα και επιδεικνύει αμέσως τον τρόπο, με τον οποίο το κάνει. Από το επιχείρημα του Πρωταγόρα ο Σωκράτης επιλέγει μόνο ένα πολύ μικρό κομμάτι και σε αυτό επικεντρώνεται. Το υπόλοιπο εξαφανίζεται, σιγάται. Για να τονίσει αυτό ο Σωκράτης,

παραλληλίζει τους μακριούς λόγους σαν αυτόν του σοφιστή με κύμβαλα χάλκινα, που συνεχίζουν να ηχούν, ώσπου κάποιος να τα σταματήσει με το να ακουμπήσει το δάχτυλό του σε ένα μικρό σημείο. Αυτό ακριβώς έχει σκοπό να κάνει ο Σωκράτης, αν και πάλι κάπως ειρωνικά προκηρύσσει ότι μάλλον ο Πρωταγόρας είναι από μόνος του ικανός να σταματήσει τον ήχο.

Προφανώς η ενεργητική συμμετοχή του σιωπηλού χαρακτήρα, η οποία αρχίζει να θεωρητικοποιείται από τον Πλάτωνα και μετά σηματοδοτεί μία ερμηνευτική στροφή, που με τη σειρά της επιβάλλει τη μετατόπιση των μεθοδολογικών εργαλείων και των ιδεολογικών μας βάσεων. Αυτό είναι ιστορικό επόμενο μιας σημαντικής αλλαγής στην πορεία της ανθρωπότητας: τη γραφή και ανάγνωση και την επέκτασή της σε αυτή την περίοδο. Υπάρχουν εκείνες οι τέχνες, που χρησιμοποιούν τον ήχο, και άλλες, που εκφράζονται με την απόλυτη σιωπή: *ἀλλὰ τὸ τῆς τέχνης περαίνοιτο ἂν καὶ διὰ σιγῆς, οἶον γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ἄλλαι πολλαί* (Γοργίας 450c) λέει ο Σωκράτης. Σε αυτές συγκαταλέγει τη λογοτεχνία και τη γραφή γενικότερα.

Το γεγονός ότι ο Πλάτωνας συνδέει περισσότερο τη σιωπή με την ανάγνωση και λιγότερο με τη συγγραφή φαίνεται, όταν παρομοιάζει τα κείμενα με ομιλούντα πρόσωπα και δη με ρητορικούς λόγους τοποθετώντας φυσικά τον αναγνώστη στη θέση του σιωπηλού ακροατή. Τα κείμενα φαινομενικά μιλούν, όπως τα αγάλματα φαίνονται ζωντανά. Στην πραγματικότητα είναι σιωπηλά, λέει ο Σωκράτης στο *Φαίδρο*, και χρειάζονται το συγγραφέα τους, για να μιλήσει για αυτά, όταν παρουσιαστεί η ανάγκη διαλόγου (275d). Η επίφαση της ομιλίας ωστόσο συνεχίζει να υπάρχει. Η σιωπή του κειμένου δεν έχει να κάνει εδώ με την αδυναμία του να μιλήσει, αλλά με την αδυναμία του να έρθει σε διάλογο με τον αναγνώστη της τοποθετώντας έτσι τον αναγνώστη σε μία

μόνιμη κατάσταση ακροατή. Φυσικά ο Πλάτων δεν αποκηρύσσει εδώ τη γραφή. Αμέσως μετά εξηγεί ότι υπάρχει σωστός λόγος, αυτός, που ξέρει τα όρια ανάμεσα στη σιωπή και την ομιλία έτσι, ώστε να οδηγήσει τον αναγνώστη του στη γνώση (276a). Γιατί τελικά η σιωπή είναι μία διαδικασία και πορεία προς τη γνώση.

Προς μία θεωρία της σιωπής ως διαδικασίας γνώσης και δημιουργίας

Σε μία σκηνή της *Λυσιστράτης* στην Εκκλησία των γυναικών, η ομώνυμη ηρωίδα αναφέρεται στη συλλογική εμπειρία των γυναικών στη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Περιγράφει την αντίδραση των ανδρών στην προσπάθειά τους να προσθέσουν τη γνώμη τους ως εξής: *οὐ γὰρ γρύζειν εἰδῶ ἡμᾶς. καίτουκ ἠρέσκετέ γ' ἡμᾶς./ ἀλλ' ἤσθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι* (509-10). Η σκηνή έχει ιδιαίτερη δύναμη. Οι άνδρες μπορεί να σίγασαν τις γυναίκες τους με υποτιμητικές κραυγές και διαταγές, όπως αμέσως μετά αναφέρουν με την κατηγορία ότι δε γνώριζαν ότι αυτά ήταν ανδρικές υποθέσεις. Ωστόσο οι ίδιες, όπως λέει η ηρωίδα, ήξεραν. Ήξεραν από την παρατήρηση, που ήταν άμεσο αποτέλεσμα της σίγησης και από τη βίωση, την οποία η σιωπή εμπλουτίζει. Η σιγή, που τους είχε επιβληθεί, έχει διάρκεια και η διάρκεια αυτή εμπλουτίζει τη γνώση τους. Το γεγονός ότι δε μιλούσαν άφηνε την εντύπωση της κενότητας, αλλά η *Λυσιστράτη* ειδικά συνηγορεί στη δυναμική της σιωπής προς ανατροπή του κατεστημένου και αναγνωρίζει επίσης την επιστημολογική προσέγγιση της σιωπηλής συνθήκης στους υποταγμένους πληθυσμούς.

Εδώ βέβαια πρέπει να είμαστε προσεκτικοί. Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές της σιωπής είναι ότι δείχνει, αλλά δεν είναι συνώνυμη της εξαφάνισης. Η παρατήρηση είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, γιατί η ανάγκη της άσκησης δύναμης

παρουσιάζεται, όταν υπάρχει αντίσταση. Σε διαφορετική περίπτωση η ισχύς παραμένει σιωπηλή. Ας δούμε το παράδειγμα των ίδιων των νόμων: *πειθομένοις μὲν σιγή, ἀπειθοῦσιν δὲ φωνὴ νόμου ἤδε* (*Νόμοι*, 938a)⁴⁷. Είναι εκεί, αλλά ακούγονται μόνο, όταν κάποιος τους παραβιάζει ή ετοιμάζεται να τους παραβιάσει. Η γνώση της ύπαρξης για τον πεπαιδευμένο ακροατή και αναγνώστη και ο προβληματισμός της σίγησης οδηγούν σε αυτό, που αργότερα ονομάζουμε *argumentation ex silentio*: το επιχείρημα από τη σιωπή. Είναι η διαδικασία έκβασης συμπερασμάτων όχι από αυτά, που λέει κάποιος, αλλά από αυτά, τα οποία αφήνουν να παραμείνουν σιωπηλά ιδιαίτερα, όταν είναι αναμενόμενο να τα γνωρίζει αυτός, που γράφει ή μιλά: στις *Τρωάδες*, η ίδια η Ελένη επισημαίνει ένα τέτοιο πιθανό επιχείρημα, καθώς αναγνωρίζει ότι κάποιος θα της προσάψει μομφή για τη σιωπή της σχετικά με τον τρόπο, με τον οποίο έφυγε από τη Σπάρτη για την Τροία (937-8).

Η έννοια της εξαφάνισης και απουσίας, που σχετίζεται με τη σιωπή δίνει ιδιαίτερη έμφαση και ισχύ ταυτόχρονα σε αυτόν, που είναι σε θέση να ακούσει, ακόμη και μέσα στη σιωπή. Στο *Λύσιν* του Πλάτωνα από νωρίς η σκηνή του διαλόγου μετατοπίζεται σε ένα ήσυχο σημείο μέσα στην Παλαίστρα μακριά από τις φωνές. Η διαδικασία αναζήτησης χώρου και η περιγραφή του σε σχέση με τους συνομιλητές και τους παρατηρητές είναι χαρακτηριστικό πολλών από τους διηγούμενους διαλόγους του Πλάτωνα. Σε αυτό το σημείο ενός χώρου γεμάτο θόρυβο αποσύρονται ο Σωκράτης και οι συνομιλητές του. Στον *Λύσιν* όμως η τοποθεσία του διαλόγου έχει ιδιαίτερη σημασία για το θέμα μας, γιατί δείχνει τη χωροταξική διάταξη της σιωπής, που γεννά γνώση: είναι

⁴⁷Το παράδειγμα έχει επιπλέον επιπλοκές στην ερμηνεία του για τη νομοθεσία και την ισχύ των νόμων, οι οποίες όμως δεν ενδιαφέρουν την παρούσα μελέτη.

μέσα στη βοή της Παλαίστρας και ταυτόχρονα στο περιθώριό της ο χώρος, όπου διεξάγεται ο διάλογος. Η τοποθέτηση του διαλόγου, όπως και όλων των πλατωνικών διαλόγων, σε δημόσιο χώρο απεικονίζει συμβολικά τη ρευστή διάσταση του περιβάλλοντος. Σε αντίθεση με τον *Πρωταγόρα*, που δραματοποιείται στον κλειστό κύκλο του σπιτιού του επιφανούς, εύπορου Καλλία και ανάμεσα σε διάσημους συνομιλητές, ο άγνωστος σιωπηλός *Λύσις* αφήνει περιθώριο στον ήσυχο αυτό κύκλο γνώσεως να εξελίσσεται. Ο Λύσις δεν είναι παρών από την αρχή, αν και παρακολουθεί από μακριά. Στη διάρκεια του διαλόγου ο Μενέξενος πολλές φορές εκφράζει τη συμφωνία του με το Σωκράτη. Ο Λύσις ωστόσο παραμένει σιωπηλός και η σιωπή του αυτή δεν ερμηνεύεται, αλλά σημειώνεται, γιατί διαφοροποιείται από τις φορές εκείνες, που συμφωνεί ή διαφωνεί. Τελικά με τη συνδρομή όλων φτάνουν οι συνομιλητές στη σύνθεση μιας γνώσης, την οποία μπορούν όλοι να επικαλεστούν.

Αυτή την ιδέα της σιωπής, που συμβάλλει στη γνώση, πρέπει να έχει ο Πλάτων στο μυαλό του, όταν εξισώνει τη σκέψη με το λόγο. Η σκέψη, εξηγεί στο *Σοφιστή* (263e), διά στόματος του ξένου είναι ο σιωπηλός διάλογος της ψυχής με τον εαυτό της. Αν σκεφτούμε ότι ο διάλογος για τον Πλάτωνα είναι η κατεξοχήν μέθοδος, που οδηγεί στη γνώση, τότε συμπεραίνουμε ότι στην επιστημολογική της προοπτική, η σιωπή δε διαφοροποιείται από το λόγο, αλλά κατέχει την ίδια δημιουργική και ανατρεπτική δυναμική. Στον *Ευθύδημο* με λίγη δόση ειρωνείας ο ομώνυμος συνομιλητής παίζει με τα όρια του λόγου και της σιωπής και αναγνωρίζει τη ρευστότητά και των δύο, που επεκτείνεται σε μία ισορροπία ανάμεσα στην ισχύ και την αδυναμία, τη γνώση και την άγνοια (300c). Το ίδιο πρόσωπο βρίσκεται εν δυνάμει και στις δύο καταστάσεις. Φυσικά, η ιδέα της σιωπής ως γνώσης δεν είναι μοναδική στον Πλάτωνα, ο οποίος απλά την

θεωρητικοποιεί. Υπάρχει ήδη από την εποχή του Πυθαγόρα, ο οποίος ανάγκαζε τους μαθητές του σε πενταετή σιωπή⁴⁸. Υπάρχει και στη συλλογική συνείδηση των αρχαίων Ελλήνων, όταν ο Αριστοφάνης μας πληροφορεί για την καταναγκαστική σιωπή, με την οποία στις *Νεφέλες* φαίνεται ότι εκπαιδεύονταν τα παιδιά από τη μητέρα τους ακόμη⁴⁹. Εμπεριέχεται αργότερα σε αυτό, που ο Αριστοτέλης ονομάζει *βίον θεωρητικόν*, ο οποίος διαφοροποιείται από τη μία ως προς τους στόχους του βίου και από την άλλη ως προς την εσωστρέφεια και τη μέθοδό του (1095b κ.εξ.).

Τελειώνοντας η σιωπή ως γνώση υφίσταται μόνο ως *πράξεις και μίμησις*. Ο λόγος, όταν την περιγράφει, την αναιρεί καθώς την φωτίζει και την επισημαίνει. Την χρησιμοποιεί ως το επιχείρημα του ισχυρού, που κρατά το λόγο και την ερμηνεύει στο πλαίσιο της δικής του λογικής. Σε αυτό το σημείο η αρχαία τραγωδία αποτελεί πρόσφορο έδαφος αναζήτησης της επιστημολογίας της σιωπής, γιατί τοποθετεί τον θεατή στο κέντρο της σκηνης, μέσω της ταύτισής του με το χορό, αλλά ταυτόχρονα, γιατί η *όψις* και η *μίμησις* εφιστούν την προσοχή του θεατή στο σιωπηλό πρόσωπο και απαγορεύουν τη λήθη. Από την άλλη, όπως και οι πλατωνικοί διάλογοι, η συνεχόμενη εναλλαγή λόγου και σιωπής ανάμεσα στους ήρωες υπενθυμίζει τη ρευστότητα δύναμης, που επισημαίνουν η παρουσία του λόγου και η αμοιβαία σίγηση των προσώπων. Η πολλαπλή δε ταύτιση προκαλεί την κοινή λογική και ανοίγει τη σκέψη του θεατή σε κύματα νέων ιδεών και τις πολυδιάστατες κριτικές τους. Είναι φυσικά ένα από τα πιο σημαντικά

⁴⁸Ο Πυθαγόρας ήταν διάσημος τόσο για τον κεντρικό ρόλο, που φαίνεται να παίζει η σιωπή στη διδασκαλία του, όσο και για την εχεμύθεια, που φαίνεται να τηρούν οι μαθητές του. Η σιωπή του Πυθαγόρα φαίνεται πως ήταν μεταφυσικής και θεολογικής φύσεως. Για τον Πυθαγόρα και τους ακολούθους του θα μιλήσουμε και σε επόμενα κεφάλαια.

⁴⁹Robert Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μετάφρ. Γεράσιμος Βανδώρος (Αθήνα: Παπαδήμας, 2007), σελ. 121.

χαρακτηριστικά της αρχαίας τραγωδίας η έλλειψη μιας φωνής, που να εκπροσωπεί επιστημολογική αυθεντία, όπως αυτή του Ομηρικού έπους, αλλά αντίθετα ο πλουραλισμός των απόψεων εκπροσωπεί κατά κάποιο τρόπο την πολυπλοκότητα του περιβάλλοντος σύνθεσής της⁵⁰. Ο σκεπτικισμός για παράδειγμα κατά των χρησμών και των μαντείων συζητείται εμφατικά στο β' επεισόδιο της *Ελένης* με τρία διαφορετικά πρόσωπα να εκφράζουν τη σκέψη τους για το θέμα. Η σιωπή επομένως βρίσκεται στο κέντρο της διδακτικής χρήσης των δραμάτων, ιδιαίτερα δε του ευριπίδειου δράματος με τον πλουραλισμό των χαρακτήρων του και την περί τέχνη σκηνοθεσία του, που διδάσκει στο κοινό του *τέτοιους να κάνει στοχασμούς, γιατί έβαλε λογαριασμό στην τέχνη και έρευνα πολλή. Νιώθουν και ξεχωρίζουνε τα πάντα τώρα...* (*Βάτραχοι*, στ. 971-4)⁵¹.

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό είδαμε κάποιες από τις πιο χαρακτηριστικές ιδιότητες και ερμηνείες της σιωπής. Μελετήσαμε το κενό, το οποίο υπονοεί η απουσία λόγου, τις

⁵⁰Το θέμα της επιστημολογικής οντότητας πίσω από τη φωνή κάθε χαρακτήρα και η σκοπιμότητα αναζήτησης της ίδιας της φωνής στην αρχαία τραγωδία είναι κεντρικά στη μελέτη της μία μεθοδολογική προϋπόθεση για την απάντηση των οποίων όλοι οι μελετητές έχουν στο νου τους θεωρητικά. Κατά συνέπεια η πραγμάτευσή τους είναι αχανής στη βιβλιογραφία, η οποία όμως τείνει να συμφωνεί πως η αρχαία τραγωδία εκπροσωπεί και ενισχύει κατά κάποιο τρόπο τη συλλογική αναζήτηση πολιτικής ταυτότητας του αθηναίου πολίτη της εποχής της. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τις προσεγγίσεις: Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge University Press, 1986), Edith Hall, «Sociology of Athenian Tragedy», στο P. E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge University Press, 1997), σελ. 99-103, James Barrett, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy* (University of California Press, 2002), σελ. 14-5, Justina Gregory, ed., *A Companion to Greek Tragedy* (John Wiley & Sons, 2008).

⁵¹Μετάφραση Θ. Σταύρου στην *Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα*, <http://www.greek-language.gr/>.

ισορροπίες δυνάμεων, που εμπεριέχονται σε αυτό και τον τρόμο, που δημιουργεί η υπαρξιακή επιπλοκή, που συνδέει τη σιωπή με το θάνατο και τον ανεκπλήρωτο βίο. Οι ιστορικές πηγές και τα κείμενα μας δείχνουν ότι οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς γνώριζαν καλά το ψυχολογικό αποτέλεσμα αυτού του κενού, καθώς και τους τρόπους, με τους οποίους μπορούσαν να το χρησιμοποιήσουν για τη χειραγώγηση του ακροατηρίου και του αθηναϊκού κοινού. Επιπλέον η σιωπή δεν υφίσταται μόνο για αυτόν, που την παρακολουθεί ή την επιβάλλει, αλλά περισσότερο για αυτόν, που την βιώνει και την αναπαριστά. Ως μεταφορική συνθήκη βρίσκεται στις καταπιεσμένες ομάδες, τις γυναίκες, τους δούλους, τα παιδιά, τους ηλικιωμένους, τους οικονομικά ευπαθείς, καθώς υπάρχει πάντα η δυναμική ανατροπής των ισορροπιών αυτών. Στα κείμενα της προφορικής ή αναγνωστικής παράδοσης, όπου η αφήγηση είναι το βασικό επικοινωνιακό εργαλείο, είναι εύκολο να ξεχαστεί το βουβό πρόσωπο και κατά συνέπεια, η δυναμική του. Λείπει η *μίμησις πράξεως ως όψις*.

Η τραγωδία όμως δεν επιτρέπει να ξεχάσουμε τη σιωπή. Από τη μία πλευρά ο χορός ως θεατής της δράσης των επεισοδίων (και το ενίοτε βουβό πρόσωπο) είναι παρών στη σκηνή και η δυνατότητα έκφρασής του είναι λόγω μάσκας περιορισμένη. Από την άλλη το ίδιο το κοινό ενσαρκώνει τόσο μέσα από την ταύτιση με τους χαρακτήρες, όσο και μέσα από τη θέαση, τη σιωπή. Η συμμετοχή στη δημιουργία, που ξεκινά και επισφραγίζεται με την αξιολόγηση του έργου, ενισχύει τη δύναμη της σιωπηλής παρακολούθησης, ανάγνωσης ή ακρόασης. Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις θα προσπαθήσουμε να διαβάσουμε την τραγικοκωμωδία του Ευριπίδη ως προς τη σιωπή των ηρωίδων της και μέσα από το πρίσμα της πολιτικοκοινωνικής σκηνής, στην οποία γράφεται. Η φιλοσοφία της κλασσικής περιόδου βέβαια είναι μεταγενέστερη του

Ευριπίδη και κατά συνέπεια πρέπει να είμαστε προσεκτικοί, όσον αφορά στο πώς την χρησιμοποιούμε ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης της τραγωδίας. Ο Ευριπίδης όμως, όπως θα δούμε αμέσως μετά, ζει και γράφει σε μία εποχή, η οποία προηγείται και το έργο του φωτίζει εκείνα τα ερωτήματα, που έδωσαν πνοή στις φιλοσοφικές αναζητήσεις του 4ου αιώνα, αλλά και σε μία νέα θεώρηση της σιωπής από το κενό της αρχαϊκής περιόδου στο βάθος της σιωπής, που συνδέει την κλασσική περίοδο με την ελληνιστική.

Κεφάλαιο 3 - Κενή Δόκησις: σεσιγασμένοι μύθοι και μεταβαλλόμενες ηθικές αξίες στην ευριπίδεια τραγικοκωμωδία

Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ο Ευριπίδης και ο Αισχύλος έρχονται αντιμέτωποι για τον τίτλο του μεγαλύτερου τραγικού. Στην αρχή του περίφημου αυτού αγώνα ο Αισχύλος παραμένει σιωπηλός παρά τις παροτρύνσεις του κριτή Διονύσου. Σε ένα κομμάτι λογοτεχνικής κριτικής κατά της σιωπής ο Ευριπίδης του Αριστοφάνη παρατηρεί ότι η σιωπή αυτή, για την οποία είναι γνωστός ο Αισχύλος, είναι ενδεικτική του πομπώδους και βαριού χαρακτήρα της τέχνης του (911-26). Αντίθετα, λέει ο ίδιος, οι δικοί του χαρακτήρες μιλούν από την αρχή και ανεξαρτήτως φύλου, κοινωνικής κατάστασης και ηλικίας. Το ζήτημά του να δώσει φωνή σε παραδοσιακά σιωπηλούς χαρακτήρες είναι, όπως λέει ο Ευριπίδης του Αριστοφάνη σε μία περίεργη στροφή του επιχειρήματος από το ύφος στην πολιτική υπόσταση της τραγωδίας, ζήτημα δημοκρατίας⁵². Αν η κούραση, με την οποία φαίνεται να αντιμετωπίζει τη φράση αυτή ο Δίονυσος, είναι μία ένδειξη, τότε οι ιδεολογικές αυτές παραπομπές φαίνεται πως είχαν ευρύτερη απήχηση στο Αθηναϊκό κοινό ανάμεσα στους οπαδούς του Ευριπίδη και πιθανώς και στους επικριτές του. Φυσικά ο Ευριπίδης εμφανίζεται να καινοτομεί. Ως

⁵²Εδώ βέβαια ο Ευριπίδης είναι κάτι παραπάνω από δημοκρατικός, είναι φιλελεύθερος. Η δημοκρατία της εποχής ορίζεται από τη συμμετοχή όλων των ελεύθερων ανδρών. Αν και ονομάζει λοιπόν την επιλογή του δημοκρατική, πιέζει με αυτό τον τρόπο τα όρια της δημοκρατίας τόσο, όσο πίεσε και αυτά της τέχνης του. Όταν διαβάζουμε ότι ο δούλος του Μενέλαου στην *Ελένη* λέει ότι είναι δούλος μόνο στο όνομα, αλλά το μυαλό του είναι ελεύθερο (μία δυαδική τάση που έχει ιδιαίτερα στην *Ελένη* συζητηθεί), πρέπει να έχουμε υπόψη μας πόσο σκανδαλώδες ακούγεται για το κοινό της εποχής το επιχείρημα αυτό και ως επέκταση ο φιλοσοφικός διαχωρισμός από το *όνομα* στο *νου*.

εκείνο το σημείο δεν ήταν μόνο η τραγωδία, η οποία βασιζόταν στις ανώτερες οικονομικοπολιτικές τάξεις και το ηρωικό παρελθόν για έμπνευση και δημιουργία, αλλά ολόκληρη η ποιητική παραγωγή, ενώ η απουσία από αυτή την παραγωγή ισοδυναμούσε με απραξία και σιωπή. Η δράση, η νίκη, η γενναιότητα και η αγαθότητα φαίνεται ότι αποτελούσαν τα κριτήρια συμμετοχής στο ποιητικό corpus και οι ηρωίδες του Ευριπίδη δεν ανταποκρίνονται σε αυτά τα πρότυπα. Ιδιαίτερα δε οι ηρωίδες των τραγικοκωμωδιών αποτελούν με εξαίρεση ίσως την Άλκηστιν, αντιηρωικά πρότυπα, απλές, καθημερινές γυναίκες στη συμπεριφορά τους, που ενδιαφέρονται για τη φυσική και κοινωνική τους επιβίωση περισσότερο παρά για το τι θα αφήσουν πίσω τους. Φυσικά η σχέση της τραγωδίας με το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής, στην οποία γράφεται είναι γνωστή και έχει παρατηρηθεί από πολλούς μελετητές είτε αναφερόμαστε στην τραγωδία ως μιμητική αναπαράσταση της πολιτικής ζωής ή ως εκπροσώπηση της κοινής ζωντανής πολιτικής μνήμης⁵³. Η τραγωδία του Ευριπίδη βρίσκεται στο τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας καινούριας. Οι ένδοξοι πόλεμοι και οι νίκες έχουν τελειώσει και μαζί με αυτούς, έχει τελειώσει και το ενδιαφέρον του κοινού για τις ιστορίες, που δίνουν φωνή στους νικητές. Η εποχή του κλέους έχει φτάσει στο τέλος της. Η ανάγκη για μία ανθρώπινη ιστορία, που ως τώρα είχε παραμείνει σιωπηλή, είναι έντονη. Αυτή την ανάγκη φαίνεται πως καλύπτει η τραγικοκωμωδία.

Το είδος εν γένει παρουσιάζει ενδιαφέρον. Από τη μία χρονολογικά καλύπτει το φάσμα της σωζόμενης παραγωγής του Ευριπίδη με την Άλκηστιν στην αρχή και τις υπόλοιπες τραγικοκωμωδίες προς το τέλος της συγγραφικής του δραστηριότητας. Από

⁵³ Paul A. Kottman, «Memory, Mimesis, Tragedy: The Scene before Philosophy», *Theatre Journal* 55, no. 1 (2003): σελ. 81–97.

την άλλη οι ίδιοι οι μύθοι, οι οποίοι χρησιμοποιούνται, αποτελούν εκδοχές, οι οποίες παραδίδονται, πώς ήταν ως τότε άγνωστες στο κοινό. Η επιλογή του Ευριπίδη να χρησιμοποιήσει άγνωστους, σεσιγασμένους μύθους είναι ως ένα βαθμό αναμενόμενη ως υποχρέωση κάθε ποιητή να καινοτομήσει, αλλά δεν παύει να αποτελεί μία συνειδητή επιλογή ως προς την ιδεολογική κατεύθυνση των μύθων αυτών και φυσικά την οπτική γωνία της διήγησής του. Σε αντίθεση με μία διηγούμενη ιστορία, η οποία προσπαθεί να δώσει φωνή σε μία καταπιεσμένη ομάδα, η τραγωδία επιτρέπει τη διήγηση σε πρώτο πρόσωπο της ιστορίας του σιγώμενου προσώπου και εξηγεί τα κίνητρα της σιωπής, αλλά και το περιεχόμενό της. Ο Ευριπίδης κάνει χρήση αυτής της δυνατότητας στο μέγιστο με τις γυναίκες της τραγικοκωμωδίας να παραμένουν πρωταγωνιστικά, ομιλούντα πρόσωπα, τα οποία περιγράφουν με γλαφυρό τρόπο την πρότερη σιωπή τους, αλλά και προσπαθούν να καθορίσουν την υστεροφημία τους και κατά συνέπεια να διασφαλίσουν ότι δε θα παραμείνουν ιστορικά σιωπηλές. Με άλλα λόγια αναζητούμε αυτά τα ιδανικά για τα οποία οι ηρωίδες μας θέλουν να τιμώνται. Αυτό, που ζητούν στο πλαίσιο του είδους, είναι περισσότερο ενδεικτικό του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου παρά αποτέλεσμα λεπτομερούς ψυχολόγησης των ηρώων⁵⁴. Σκοπός του κεφαλαίου αυτού είναι να παρουσιάσει τον τρόπο, με τον οποίο οι ηρωίδες της τραγικοκωμωδίας του Ευριπίδη αυτοπροσδιορίζονται σε σχέση με τη μυθολογική και ποιητική παράδοση, στην οποία ανήκουν, πώς εκλαμβάνουν οι ίδιες τη σιωπή, η οποία τους επιβάλλεται και πώς τοποθετούνται σε σχέση με τις μεταβαλλόμενες ηθικές αξίες της εποχής τους.

⁵⁴Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων ελλήνων, Β': ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφρ. Νίκος Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010, σελ. 35.

Ο Ευριπίδης και η εποχή του: ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο

Ο Ευριπίδης γράφει από το 455 π.Χ. ως το τέλος της ζωής του, το 406 π.Χ., σε μία εποχή, η οποία χαρακτηρίζεται από βαθιές ιστορικές τομές ιδιαίτερα για το πολιτικό περιβάλλον, που εξυπηρετεί η τέχνη του. Ο Adkins στο έργο του για τις ηθικές αξίες των αρχαίων Ελλήνων από την αρχαϊκή περίοδο ως τον 5ο αιώνα επιχειρηματολογεί σχετικά με την έμφαση των ηθικών αξιών ως προς τα χαρακτηριστικά και τα επιτεύγματα, που οδηγούσαν στην αναγνώριση από το κοινωνικό σύνολο, την ομορφιά και τη γενναιότητα, την αγωνιστική και στρατιωτική νίκη σε αντίθεση με αξίες, που αφορούσαν τον εσωτερικό κόσμο και τη σκέψη του ατόμου-πολίτη⁵⁵. Ο Adkins γράφει για αυτές τις αξίες ως τον πέμπτο αιώνα και αναγνωρίζει ότι η ελληνική κοινωνία βρίσκεται σε ένα σημείο τομής, στο πέρασμα του οποίου αυτός ο ηθικός κώδικας δεν μπορεί να εξυπηρετήσει. Η πραγματικότητα αλλάζει τόσο πολύ, που οδηγούμαστε σε μία οικονομική, πολιτική και ηθική κρίση, καθώς τα παλαιά συστήματα φαίνεται πως οδηγούν σε αδιέξοδο.

Η ηθική μεταστροφή από την αρχαϊκή περίοδο γίνεται πιο εμφανής, όσο πλησιάζουμε στον 4ο αιώνα, κορυφώνεται μετά την παταγώδη αποτυχία της σικελικής εκστρατείας και το τέλος του πελοποννησιακού πολέμου και είναι εύκολα διακριτή στο έργο του Ευριπίδη⁵⁶. Ο πόλεμος φέρνει μαζί με τον πόνο της απώλειας την οικονομική

⁵⁵Arthur W.H. Adkins, *Moral Value sand Political Behaviour in Ancient Greece*, Chatto&Windus, 1972, σελ. 14-5 και 146-7.

⁵⁶Για τη στροφή αυτή και πώς εκφράζεται στην αρχαία τραγωδία, βλ. Georgia Xanthaki-Karamanou, «Moral and Social Values from Ancient Greek Tragedy», *Dialogue and*

αβεβαιότητα, αλλά και την πρόταξη στο οικονομικό δυναμικό κοινωνικοοικονομικών ομάδων, που ως τώρα δεν ήταν ορατές. Η Mossé αναφέρει τη μέση τάξη και τους δούλους⁵⁷. Δεν είναι όμως δύσκολο να υποθέσουμε ότι η ανατροπή είναι πλήρης και περιλαμβάνει και τις γυναίκες. Ας δούμε ένα παράδειγμα από τα *Απομνημονεύματα*⁵⁸ του Ξενοφώντα. Ο Σωκράτης συμβουλεύει το φίλο του Αρίσταρχο, που στη διάρκεια του πολέμου πιάζεται οικονομικά, να χρησιμοποιήσει τις γυναίκες του σπιτιού του και τη δυνατότητά τους στις οικιακές δραστηριότητες, προκειμένου να ξεκινήσει μία διαφορετική επιχείρηση αρτοποιίας ή ενδυματοποιίας. Πρόκειται για μία πρόταση, που ο Αρίσταρχος ακολουθεί με επιτυχία δημιουργώντας μία βιοτεχνία ενδυμάτων. Το κείμενο παρουσιάζει το θέμα της γυναικείας εργασίας ιδιαίτερα στην αριστοκρατική τάξη και ρίχνει ένα διαφορετικό φως στην πιθανότητα μιας μορφής φεμινιστικού κινήματος την εποχή εκείνη, που υπονοεί ο Αριστοφάνης με τη *Λυσιστράτη* του.

Ο Dodds χαρακτηρίζει την εμφανή μετατόπιση ηθικών αξιών ως το πέρασμα από ένα πολιτισμό *ντροπής*, όπου η βασικότερη αξία είναι το όνομα του ατόμου απέναντι στο κοινωνικό σύνολο, προς τον πολιτισμό *ενοχής*, όπου η εσωτερικότητα και ο φόβος του θείου παίζουν πρωταρχικό ρόλο στην αξιολόγησή του⁵⁹. Η μετάβαση από τον πολιτισμό

Universalism 25, no. 1 (February 1, 2015): σελ. 20–9. Η Belfiore επίσης προτείνει πως αυτή η στροφή στις αξίες, η οποία παρουσιάζεται μέσα από εμφανή αλλαγή στη θεματική -σε σχέση με το έπος -όσο και στη φιλοσοφία της αρχαίας τραγωδίας, δείχνει επίσης και μία κρίση σε επίπεδο οικογενειακών αξιών και θέσεων: Elizabeth S. Belfiore, *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 2000, σελ. 19-20.

⁵⁷ Claude Mossé, *Το Τέλος Της Αθηναϊκής Δημοκρατίας*, μετάφρ. Γεώργιος Κ. Βλάχος, Αθήνα, Παπαζήσης, 1978, σελ. 23-26 και 45-8.

⁵⁸ Ξεν. *Απομνημονεύματα*, 2.7.

⁵⁹ E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφρ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Καρδαμήτσα, 1996), σελ. 45.

ντροπής στον πολιτισμό ενοχής δεν αφαιρεί σε καμία περίπτωση την επιθυμία του ατόμου για ένταξη σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, αλλά την τοποθετεί σε ένα κώδικα ηθικής και προτεραιοτήτων και αλλάζει τα κριτήρια, με τα οποία το άτομο επιθυμεί να αυτοπροσδιορίζεται στο περιβάλλον του. Αν όμως η προηγούμενη περίοδος και ο πολιτισμός ντροπής εκφράζονταν με την έμφαση στο τραγούδι και την απέχθεια προς τη σιωπή, καθώς το τραγούδι εξέφραζε την κοινωνική και ιστορική καταξίωση, μπορούμε να συνδέσουμε νοηματικά τη μετάβαση προς το νέο πολιτισμό με τη σιωπή και την εσωτερικότητα, που την εκπροσωπεί. Ο Dodds παρατηρεί ότι το πέραςμα αυτό δεν ήταν γραμμικό και βαθμιαίο, ούτε εντοπίζεται σε μία ιστορική στιγμή, αλλά ότι ψήγματα του βρίσκονται για παράδειγμα στον Αισχύλο, ενώ στον Ευριπίδη αρχίζουν κατά κάποιο τρόπο να στερεώνονται. Οι ύστερες τραγικοκωμωδίες γράφονται στην κορύφωση των γεγονότων και η απορία των ηρώων σε τι να πιστέψουν καθρεφτίζει τις αναζητήσεις του κοινού της εποχής. Το γεγονός ότι οι τραγικοκωμωδίες καταπιάνονται με θέματα της καθημερινότητας παρά τις συμβάσεις του είδους της τραγωδίας, που κάνουν αυτές τις θεματικές του Ευριπίδη κάπως ανορθόδοξες, αλλά ταυτόχρονα ευέλικτες, είναι ενδεικτικό και αυτό της κατεύθυνσης, που παίρνει ο ηθικός και φιλοσοφικός στοχασμός του ποιητή⁶⁰.

Μία τελευταία παρατήρηση είναι ότι η αρχαία τραγωδία αναφέρεται σε γεγονότα ικανά να μεταβάλλουν την πορεία ζωής των πρωταγωνιστών της και αυτή είναι μία συνειδητοποίηση, την οποία φαίνεται να βιώνουν ιδιαίτερα οι ηρωίδες, τις οποίες τα

⁶⁰Ioanna Karamanou, «Euripides' Family Reunion: Plays and their Socio-Political Resonances», στο Andreas Markantonatos and Bernhard Zimmermann, εκδ., *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* Walter de Gruyter, 2012, σελ. 247-8.

γεγονότα αυτά έχουν οδηγήσει εκτός των συμβατικών συζυγικών και οικιακών τους καθηκόντων⁶¹. Κατά συνέπεια το ζήτημα της ηθικής επιλογής στην τραγωδία συνδέεται άμεσα με το ερώτημα του γιατί θέλει ο ήρωας ή η ηρωίδα να τους θυμούνται, ποια θα είναι η κληρονομιά τους. Αν και το ζήτημα του φύλου ως προς την ηθική των χαρακτήρων του αρχαίου δράματος δε φαίνεται να προβληματίζει τους μελετητές ως πρόσφατα, η Foley παρατηρεί ότι αρκετά συχνά η αρχαία τραγωδία και ιδιαίτερα ο Ευριπίδης εναποθέτουν στις γυναίκες νέα ηθικά διλήμματα και ιδέες, που σπάνε κατά κάποιο τρόπο τα πρότυπα της εποχής⁶². Είναι αυτό το μεταποιητικό ερώτημα της κληρονομιάς και του πώς θα ειπωθεί η ιστορία τους, που αποτελεί το βασικό άξονα, για να κατανοήσουμε το κέντρο του ηθικού τους κώδικα.

Άλκηστις: το τέλος της εποχής των ηρώων

Η τραγωδία αυτή διδάσκεται το 438 π.Χ., στο τέλος της τριακονταετούς ειρήνης και αποτελεί το πρώτο σωζόμενο έργο του Ευριπίδη. Θέμα της είναι η θυσία μιας γυναίκας για τον άνδρα της. Στο σπίτι του Αδμήτου, βασιλιά της Θεσσαλίας, περνάει την επταετή του θητεία ως θνητός ο Απόλλωνας, τιμωρία από το Δία για το φόνο των Κυκλώπων. Ο Αδμητος αντιμετώπισε τον Απόλλωνα ως φιλοξενούμενο και του απέδωσε τις απαιτούμενες τιμές. Ως αντάλλαγμα ο θεός ξεγελά τις Μοίρες και, όταν ο οικοδεσπότης του έρχεται αντιμέτωπος με πρόωρο θάνατο, του προσφέρεται η

⁶¹ Emily Kierns, «The Nature of Heroines», στο Sue Blundell and Margaret Williamson, εκδ., *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Routledge, 2005 σελ. 75-6.

⁶² Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, 2009, σελ. 17.

δυνατότητα να πεθάνει κάποιος άλλος στη θέση του. Ύστερα από άρνηση των γονιών του μόνο η βασίλισσά του Άλκηστις δέχεται. Η τραγωδία ξεκινά με εξιστόρηση της προιστορίας της από τον Απόλλωνα και συνεχίζεται με το θάνατο επί σκηνης της Αλκήστιδος. Αμέσως μετά φτάνει ο Ηρακλής, για χάρη του οποίου ο Άδμητος κρύβει το πένθος του, γιατί σε διαφορετική περίπτωση ο γιος του Δία δε θα δεχόταν τη φιλοξενία. Όταν ο Ηρακλής μαθαίνει για την ευγένεια και αυτοθυσία του Αδμήτου, αποφασίζει να βρει την Άλκηστιν από τον κάτω κόσμο και να την επιστρέψει στο σπίτι της.

Στην πάροδο του ο χορός των γερόντων παρατηρεί πολλαπλά τη σιωπή, που χαρακτηρίζει το σπίτι του Αδμήτου: *τί ποθ' ήσυχία πρόσθεν μελάθρων;/ τί σεσίγηται δόμος Αδμήτου;* (στ. 77-8 και έπειτα στους στ. 86-7, 93, 96-7). Για τους γέροντες η σιωπή είναι ενδεικτική ότι η Άλκηστις ζει ακόμη. Από τη μία πλευρά η περιγραφή ανταποκρίνεται πλήρως στα έθιμα της εποχής. Με το θάνατο έρχονταν μοιρολόγια, κραυγές και ουρλιαχτά κυρίως από τις γυναίκες του σπιτιού και ο χορός δεν πιστεύει ότι ο Άδμητος δε θα τηρούσε αυτά τα έθιμα. Από την άλλη όμως η σιωπή αυτή του χορού δίνει την προσοχή σε κάτι άλλο: τη μυθολογική σιωπή του οίκου, το γεγονός με άλλα λόγια ότι ο Άδμητος είναι άγνωστος στον ελληνικό κόσμο, καθώς δεν έχει μεγάλα κατορθώματα στο παρελθόν του. Από τη σιωπή αυτή φαίνεται πως σώζει η θυσία της Αλκήστιδος τον οίκο. Η μελέτη του Castellani για τη δομή της Αλκήστιδος επιβεβαιώνει αυτή την τάση, καθώς σε αυτό, που ονομάζει δεύτερη πάροδο, ο χορός προσφέρει τον ύμνο και θρήνο προς την ηρωίδα, που στερείται η πρώτη⁶³. Ο

⁶³ Victor Castellani, «Notes on the Structure of Euripides' *Alcestis*», *The American Journal of Philology* 100, no. 4 (1979): σελ. 492.

Markantonatos⁶⁴ παρατηρεί ότι ο Ευριπίδης με την προσθήκη του Ηρακλή στο μέσο της πορείας του προς την εκπλήρωση των Άθλων και τοποθέτησή του στον μύθο του Θεσσαλού βασιλιά προσπαθεί να δώσει νέα πνοή στη φήμη του σχετικά άγνωστου αυτού οίκου και αυτό επιβεβαιώνεται από την αντιμετώπισή του από τον ημίθεο. Αν και δε γνωρίζει για τα άλογα του Διομήδη, η φήμη όμως της Αλκήστιδος τον έχει φτάσει. Η πρόθεση του Ευριπίδη επιβεβαιώνεται στα λόγια του ημίθεου, όταν ανακοινώνει την πρόθεσή του να σώσει την Άλκηστιν: *δει γάρ με σῶσαι τὴν θανοῦσαν ἀρτίως/ γυναικα κάς τόνδ' αὔθις ἰδρῶσαι δόμον* (840-1). Η χρήση του ρήματος *ἰδρῶ* προσανατολίζει σε μία νέα ένδοξη αρχή για τη βασιλική αυτή οικογένεια.

Ο Άδμητος έχει λίγα να πει για τη φήμη του και ακόμη λιγότερα για τη γενναιότητά του. Αν και τον ενδιαφέρει τι θα πουν για εκείνον, οι προτεραιότητές του παρουσιάζονται κάπως ανατρεπτικές για την εποχή του. Είναι ο άνδρας, που άφησε τη γυναίκα του να πεθάνει για αυτόν, ενώ αρνείται να χρεωθεί την κατηγορία ότι άφησε έναν ξένο να φύγει από το σπίτι του, ακόμη και την ημέρα, που κήδευε τη γυναίκα του (563-7). Τα χαρακτηριστικά της ευγένειας, της σεμνότητας και της φιλοξενίας είναι στην *Άλκηστιν* πιο σημαντικά από τη γενναιότητα, αν θεωρήσουμε ότι ο Άδμητος παρουσιάζεται με θετικό φως στην τραγωδία αυτή και έχουμε αρκετές τέτοιες ενδείξεις, που θα μας δοθεί η ευκαιρία να αναλύσουμε στην πορεία. Την αντίληψη ότι αυτά τα ειρηνικά χαρακτηριστικά έχουν προτεραιότητα απειλεί να διαταράξει μόνο ο πόνος του για την απώλεια της συζύγου του, όταν σε μία ύστερη στιγμή αυτοκριτικής καταλαβαίνει πόσο αρνητική ήταν η παθητική του στάση. Εδώ, η ντροπή, που τον αυτοπροσδιορίζει

⁶⁴ Andreas Markantonatos, *Euripides' «Alcestis»: Narrative, Myth, and Religion*, De Gruyter, 2013, σελ 93-6.

προστίθεται στον πόνο της απώλειας. Η ντροπή του Αδμήτου, αν και προϊδεάζεται ως τάση από τη νεαρή θεράπαινα (149), γίνεται πραγματικότητα μόνο μετά τον αγώνα λόγου και τη στιχομυθία ανάμεσα στο Φέρητα και τον Άδμητο. Το επιχείρημα είναι του Φέρητος πρωταρχικά (679), αλλά ο Άδμητος το εσωτερικεύει και το οικειοποιείται στην πορεία⁶⁵.

Η ίδια σεμνότητα χαρακτηρίζει την ηρωίδα. Ως γυναίκα δεν ενδιαφέρεται τόσο πολύ για αυτά, που θα πουν, όσο για την αποφυγή αρνητικής λέξεως εναντίον της. Τον πρακτικό χαρακτήρα αυτής της επιθυμίας εκφράζει, όταν ζητάει από τον Άδμητο να μην ξαναπαντρευτεί. Για την Άλκηστιν δεν είναι ζήτημα απόδειξης συζυγικής αφοσίωσης, αλλά υποχρέωσης προς τα παιδιά τους, ιδίως την κόρη τους. Αν ο πατέρας αποτελεί στήριγμα για το γιο, η κόρη έχει ως στήριγμα τη μητέρα της. Η Άλκηστις φοβάται ότι η μητριά θα μιλήσει εναντίον της κόρης της και θα διαδώσει τέτοιες φήμες, που θα απαγορεύσουν έναν καλό γάμο: *μή σοί τιν' αίσχρὰν προσβαλοῦσα κληδόνα/ ἤβης ἐν ἀκμῇ σους διαφθείρη γάμους* (315-6). Ο φόβος της Αλκήστιδος σε συνδυασμό με την προηγούμενη προσευχή, που κάνει για τα παιδιά της, να βρουν καλούς συζύγους, φανερώνει τον ηθικό προσανατολισμό της στο κοινωνικό γίνεσθαι και την ήδη εμφανή απομάκρυνση από το ηρωικό ιδεώδες. Ο καλός και πολυετής γάμος αποτελεί τον άξονα για έναν ευτυχισμένο βίο στον κώδικα της ηρωίδας και αυτή είναι η ευχή, που δίνει στα παιδιά της.

⁶⁵Αν και ο σύγχρονος αναγνώστης βλέπει μία ελαφρά ειρωνεία στον τρόπο αντιμετώπισης του Αδμήτου από τον Ευριπίδη, οι μελετητές θεωρούν ότι ο αρχαίος θεατής θα εστίαζε περισσότερο στις αξίες αυτές και λιγότερο στο αντιηρωικό στοιχείο, που κάνει αστεία τη συμπεριφορά του Αδμήτου. Βλ. D. J. Conacher, «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama», *The American Journal of Philology* 102, no. 1 (1981): 3–25, σελ. 7-8.

Ο ηθικός κώδικας της Αλκήστιδος περιλαμβάνει επίσης απόλυτη παραίτηση και υποταγή στη θεϊκή βούληση, την οποία τοποθετεί παραπάνω από την ελεύθερη ανθρώπινη βούληση. Αναφερόμενη στην άρνηση των γονιών του Αδμήτου να πεθάνουν για εκείνον καταλήγει: *ἀλλὰ ταῦτα μὲν/ θεῶν τις ἐξέπραξεν ὅσθ' οὕτως ἔχειν* (297-8). Υπάρχει όμως κάτι ακόμη εδώ, που συνδέει την αντίληψη αυτή με το τέλος του δράματος και τη λύση του από τον Ηρακλή. Είναι η ίδια παραίτηση στη μοίρα και στο θέλημα των θεών, που εκφράζει ο ημίθεος, η γνώση, που του επιτρέπει τη δυσπόστατη συνθήκη ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο και τον αναπάντεχο αγώνα του⁶⁶. Ο λόγος του Ηρακλή για τη ζωή φαινομενικά γίνεται, για να δικαιολογήσει το γλέντι του και δοκιμάζεται ως προς τη χρησιμότητά του με την αναγγελία του θανάτου της Αλκήστιδος και την επικείμενη διάσωσή της⁶⁷. Σε εκείνο το σημείο μετουσιώνεται σε πράξη ανατροπής του παρελθόντος. Σύμφωνα με τον Μπεζαντάκο σε αυτό το σημείο η ιδέα της Ανάγκης και της Μοίρας ταυτίζονται με το Θάνατο και έρχονται εκ διαμέτρου αντίθετες με την ιδέα της φιλοξενίας⁶⁸.

Εντούτοις ψήγματα των παλαιών αντιλήψεων βρίσκουμε ακόμη στο χορό, που γενικότερα φαίνεται πως εκφράζει την κοινή και παραδοσιακή λογική στο πλαίσιο του είδους. Σε πολλαπλά σημεία στο δράμα η Αλκηστις ονομάζεται *εὐκλής* και *ἀρίστη*, ένα

⁶⁶Ο Golden παρατηρεί ένα δομικό ταίριασμα γενικότερο ανάμεσα στις αξίες των τριών θεϊκών προσωπικοτήτων του δράματος (Απόλλωνα, Θανάτου, Ηρακλή) και των θνητών χαρακτήρων (Αδμήτου, Φέρητος, Αλκήστιδος) αντίστοιχα: Leon Golden, «Euripides' Alcestis: Structure and Theme», *The Classical Journal* 66, no. 2 (1970): 116–25.

⁶⁷ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, (University of Chicago Press, 1974), 61-7.

⁶⁸ Ν. Μπεζαντάκος, *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, σελ. 29-47.

σπάνιο για την εποχή χαρακτηρισμό απευθυνόμενο σε γυναίκα⁶⁹. Όπως η ιστορία κάθε ήρωα, που χάθηκε στη μάχη, έτσι και η δική της δε θα μείνει χωρίς να τραγουδηθεί. Από τους δούλους του παλατιού ως το χορό και έπειτα το Φέρητα και τον Ηρακλή βρίσκουμε το θαυμασμό του εξωτερικού παρατηρητή για τη βασίλισσα και την αυτοθυσία της, η οποία ερμηνεύεται ως κάθοδος στον κάτω κόσμος, για να φέρει πίσω τον Άδμητο (461-3). Η πράξη της, λέει ο χορός, θα τραγουδηθεί ως ηρωική και θα δώσει έμπνευση για πολλά τραγούδια, σε αντίθεση με το βασίλειο του Αδμήτου, γνωστό για το αέναο καλωσόρισμα της μουσικής, που με το θάνατό της έχει χάσει τη θέση της στο χώρο αυτό. Η μόνιμη αντίθεση ανάμεσα στη σιωπή του θανάτου και το τραγούδι της αθανασίας της Αλκήστιδος στην τραγωδία αυτή φαίνεται πως υπογραμμίζει το κόστος της ηρωικής θυσίας για αυτούς, που είναι οι άμεσοι κοινωνοί των επιπτώσεών τους⁷⁰.

Η φήμη της Αλκήστιδος είναι τέτοια, που στο τέλος ο χορός μιλάει για αποθέωσή της. Ο χορός ανακοινώνει (κάπως προφητικά επίσης) ότι ο τάφος της Αλκήστιδος δεν πρέπει να θεωρείται νεκρικό μνημείο, αλλά βωμός και η ίδια να γίνει θεότητα. Οι ξένοι, που θα περνούν, θα προσεύχονται σε εκείνη και θα ζητούν την ευλογία της (1002-5). Αν κάτι αποκομίζει ο αναγνώστης της τραγωδίας είναι ότι αυτά, που σώζουν την ηρώδα, είναι η ευσέβεια και η ευγένεια του Αδμήτου, που δίνει νέα ενέργεια στον ηρωικό χαρακτήρα του Ηρακλή. Η *Αλκηστις* όμως είναι κάτι παραπάνω από ύμνος της φιλοξενίας και πρόκειται για μία ιστορία πνευματικής και ηθικής αφύπνισης επηρεασμένη από νέες πολιτικοοικονομικές συνθήκες και την ανάπαυλα από την απειλή του πολέμου.

⁶⁹ Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, 2002, σελ. 304.

⁷⁰ Markantonatos, *Euripides' «Alkestis»: Narrative, Myth, and Religion*, De Gryter, 2013, σελ. 77

Κρέουσα: το τέλος των ημίθεων και η Αθηναϊκή δημοκρατία

Η γέννηση και ένταξή ενός ημίθεου στο κοινωνικό γίνεσθαι και ταυτόχρονα η επιστροφή ενός ευγενούς και αθηναίου πολίτη στην πατρώα γη αποτελούν το θέμα του *Ιωνα*. Είναι η λιγότερο μελετημένη από τις τραγικοκωμωδίες ίσως, γιατί έχει μπερδέψει τους μελετητές ως προς την κατηγοριοποίησή της στο πλαίσιο του corpus του Ευριπίδη. Πρόκειται για ένα παράξενο για την εποχή του δράμα, το οποία αγγίζει θεματικά περισσότερο το ελληνιστικό μυθιστόρημα και την κωμωδία του Μενάνδρου παρά την αρχαία τραγωδία⁷¹. Σε κάθε περίπτωση τα γεγονότα, που πραγματεύεται, έχουν δρομολογηθεί χρόνια πριν από την έναρξη του δραματικού χρόνου, όταν ο Απόλλωνας κατά τη συνήθεια των θεών να κοιμούνται με τις θνητές ερωτεύτηκε την Κρέουσα και έκανε μαζί της ένα γιο. Ο Ερμής, ο οποίος διηγείται την ιστορία της, λέει πως η Κρέουσα ντρεπόταν για το βιασμό της από τον Απόλλωνα και μετά τον τοκετό αφήνει το γιο της. Ο Απόλλωνας «λυπάται» το βρέφος και το δίνει στην ιέρειά του στους Δελφούς, για να το μεγαλώσει. Η τραγωδία ξεκινά, όταν η Κρέουσα και ο άνδρας της Ξούθος εμφανίζονται στους Δελφούς, για να ζητήσουν χρησμό, επειδή δεν μπορούν να κάνουν παιδιά και η Κρέουσα κρυφά θέλει να ρωτήσει για την τύχη εκείνου του βρέφους, που άφησε πριν από πολλά χρόνια. Η πλοκή εξελίσσεται, καθώς μέσω χρησμών και τεκμηρίων, ο Απόλλωνας πείθει τους τρεις ήρωες να επιστρέψουν ως μία ενωμένη οικογένεια στην Αθήνα και τον Ξούθο να αναγνωρίσει το γιο του ως δικό του.

⁷¹ Michael Lloyd, «Divine and Human Action in Euripides' 'Ion'», *Antike Und Abendland* 32, no. 1 (1986): 33-45.

Ένα από τα πρώτα σημεία, που μας παραξενεύουν σε σχέση με την πρωταγωνίστρια, είναι ότι δείχνει εντελώς αποκομμένη από την ποιητική παράδοση της εποχής της ή τουλάχιστον διαφοροποιείται συνειδητά η ίδια. Η Αλκμήνη, η Δανάη, η Λητώ, η Δάφνη έγιναν τόσο αυτές, όσο και τα παιδιά τους, έμπνευση τραγουδιών και αντικείμενο θαυμασμού. Ο Ισοκράτης στην *Ελένη* (60) αναφέρει ότι αυτές οι παραβιάσεις της σεξουαλικής ηθικής, ακόμη και αν πρόκειται για γυναίκες, δεν υπόκεινται στους ίδιους κανόνες ντροπής με τους κοινούς θνητούς, αλλά ότι οι θεοί είναι περήφανοι για αυτές και απαιτούν την εκπροσώπησή τους στην τέχνη. Η Κρέουσα όμως φοβάται να αποκαλύψει στο περιβάλλον της την αλήθεια και είναι τέτοιος ο φόβος της, ώστε εκθέτει το γιο της σε μία ζωή δούλου, ενώ είναι γιος θεού. Η μυθολογική παράδοση τηρεί σιωπή σε σχέση με τη δική της ιστορία. Είναι και αυτό, που μαθαίνουμε πρώτα για αυτή από τον ίδιο τον Ίωνα: *ὁ πάντες ἄλλοι γύαλα λεύσσοντες θεοῦ χαίρουσιν, ἐνταῦθ' ὄμμα σὸν δακρυρροεῖ;* (245-6). Αν και η λέξη *γύαλα* αναφέρεται στο χώρο του ναού, η ομηρική της σημασία (E 99, O 516), που αναφέρεται στο κενό του στήθους (εδώ του Απόλλωνα ίσως;), μπορεί να υπογραμμίζει αυτή τη διάσταση με την υπόλοιπη παράδοση, καθώς το μαντείο εμπεριέχει και αντιπροσωπεύει την εν γένει παρουσία του θεού, η οποία είναι διάχυτη στους Δελφούς. Από την άλλη η λέξη *γύαλα* μπορεί να παραπέμπει στους ύμνους στον Απόλλωνα, που λέγονται μέσα στη σπηλιά των Δελφών και στον τρόπο, με τον οποίο αυτοί οι ύμνοι αποκρύπτουν τις πράξεις εκείνες του θεού, οι οποίες θλίσουν την Κρέουσα.

Στην επιλογή της Κρέουσας να κρύψει το βρέφος της βλέπουμε την πραγματικότητα της μυθολογικής αυτής παράδοσης και την αμφισβήτηση της ύπαρξης των ημιθέων για τη θεϊκή τους ιδιότητα. Η ντροπή της έγκειται στην πραγματική άρνηση

του Απόλλωνα να επιβεβαιώσει στο κοινωνικό της περιβάλλον τη συνεύρεσή τους και στο δικό της πραγματικό φόβο ότι κανείς δε θα την πιστέψει. Σε πρώτη φάση η Κρέουσα κρύβει από το σύζυγό της το γεγονός ότι έχει οποιαδήποτε σχέση με μία τέτοια ιστορία από ντροπή: *σίγα πρὸς ἄνδρα, μὴ τιν' αἰσχύνῃν λάβω* (395). Δυστυχώς είναι στη φύση της γυναίκας να χαρακτηρίζεται από το περιβάλλον της και όχι από τις δικές της πράξεις: *κάν ταῖς κακαῖσιν ἀγαθαὶ μειγμένα, μισούμεθ' ὄττω δυστυχεῖς πεφύκαμεν* (399-400).

Η Dunn αναγνωρίζει στον Ίωνα τη διάσταση ανάμεσα στα δύο φύλα και προτείνει ότι το πολιτικό περιεχόμενο του έργου εκφράζεται μέσα από αυτό το αντιθετικό δίπολο⁷², αλλά στην πραγματικότητα αυτό το εμφανές δίπολο ανάμεσα στον άνδρα και γυναίκα χρησιμοποιείται ως πρόφαση για ζητήματα, που είναι πιο πιθανό να απασχολούσαν την αθηναϊκή κοινωνία της εποχής. Το ζήτημα της γυναίκας ως μητέρας και γενάρχουσας φαίνεται να απασχολεί ουσιαστικά μόνο ως προς το μυθολογικό στοιχείο της γης ως μητέρας και του μύθου της αθηναϊκής αυτοχθονίας σε σχέση με τη δυνατότητα της μητέρας να προσφέρει υπηκοότητα στα παιδιά της. Η Κρέουσα δίνει εδώ μία αρνητική χροιά στο προηγούμενο σχόλιο του Ίωνα ότι μπορεί να αναγνωρίσει από την εμφάνιση κάποιον: *γνοίη δ' ἂν ὡς τὰ πολλὰ γ' ἀνθρώπου πέρι/ τὸ σχῆμ' ἰδὼν τις εἰ πέφυκεν εὐγενῆς* (239-40). Από την άλλη με το σχόλιο αυτό η ηρωίδα προκρίνει τη φυλετική της ταυτότητα σε σχέση με την κοινωνική. Η Κρέουσα έχει δίκιο να ανησυχεί. Αν και ο χορός και ο γέροντας υπηρέτης φαίνονται να την πιστεύουν, ο ίδιος ο Ίωνας, για τον οποίο το θέμα είναι τόσο σημαντικό, αναρωτιέται μήπως φοβάται να μιλήσει; Μήπως τελικά ήταν μία απλή αμυαλιά της νεότητάς της. Από το στίχο 1523 κ.ε., ο Ίωνας παίρνει την Κρέουσα στην

⁷² Francis M. Dunn, «The Battle of the Sexes in Euripides' Ion», *Ramus* 19, no. 2 (January 1990): 130-42.

άκρη και την ρωτάει μήπως τελικά είναι και αυτό ένα ψέμα.

Δεν είναι όμως η μόνη, που αισθάνεται φόβο. Ο Ξούθος ζητώντας χρησμό από τους Δελφούς παίρνει την απάντηση ότι ο πρώτος άνθρωπος, που θα συναντήσει, είναι ο γιος του και ότι πρέπει να τον πάρει μαζί του πίσω στην Αθήνα. Ύστερα από μία σχεδόν κωμική σκηνή αναγνώρισης ο Ίων περιγράφει την Αθηναίων πόλη με τα ίδια αισθήματα: *οὐχ ἡσυχάζων ἐν πόλει φόβου πλέα* (601). Η προσπάθεια ανεύρεσης ταυτότητας της αθηναϊκής πόλεως το 412 π.Χ. και το πώς αποτυπώνεται στον Ίωνα αναλύονται από τη Zacharia⁷³ και συνδέουν την Κρέουσα με την αθηναϊκή πολιτεία και τον Ίωνα με το νέο αίμα και βασιλιά της, αυτόν, που έρχεται, όπως λέει και το όνομά του και το μέλλον της πόλης.

Φαινομενικά το ζήτημα είναι η αμφισβήτηση της θεϊκής παρουσίας στη σύλληψη του Ίωνα και σε κάποια ανεξήγητη σιωπηλή αδυναμία του Απόλλωνα να προστατεύσει ανοιχτά την κοινωνική θέση του γιου και της ερωμένης του. Ήδη από το Θουκυδίδη γνωρίζουμε την αμφισβήτηση του μύθου της αυτοχθονίας γενικότερα⁷⁴. Μία προσεκτική όμως ανάλυση δείχνει ότι ο Απόλλωνας φροντίζει για την Κρέουσα και το γιο τους παραπάνω από ό,τι εκείνη και δείχνει ιδιαίτερα ανεκτικός, μέχρι που φοβάται απέναντι στους ψόγους, που του καταλογίζονται, μία σημαντική μετάλλαξη από τους εύθικτους θεούς των ομηρικών επών. Η πραγματικότητα όμως, που εμποδίζει την κοινωνική αποδοχή του Ίωνα είναι ότι η Κρέουσα είναι μία κοινή θνητή, κοινωνός όλων των

⁷³ Katerina Zacharia, *Converging Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition* (Brill, 2003), σελ. 44-60.

⁷⁴Θουκυδίδου *Ιστορίαι* Α 2.5, όπου ο Θουκυδίδης ορθολογιστικά αποδίδει την αυτοχθονία της Αθήνας στη φτώχεια του Αθηναϊκού εδάφους.

περιορισμών, που έχουν οι κοινές θνητές και αυτό εκπλήσσει για ένα ακόμη λόγο. Αυτού του τύπου οι περιπέτειες δε δικαιολογούνταν στην αυστηρή αρχαία Ελλάδα σε όλες τις ηρωίδες και η ταυτότητα των ερωμένων των θεών εκτός από την ομορφιά περιλαμβάνει και το βασιλικό τίτλο. Οι λόγοι είναι προφανείς και έχουν να κάνουν σε μεγάλο βαθμό με τη δύναμη των ισχυρών να σιγήσουν οι υποτελείς τους και φυσικά με το στερεότυπο, που προτάσσεται από την ομηρική άρχουσα τάξη: η ομορφιά, η δύναμη και ο πλούτος συγκεντρώνονταν στα ιδανικά του ήρωα και σε αυτό, που αγαπούσαν οι θεοί.

Η Κρέουσα όμως είναι βασίλισσά και μάλιστα η αυτόχθων βασίλισσα της πόλης. Δεν εμποδίζει κάτι το βασιλιά της να δεχτεί το παιδί του Απόλλωνα. Ο Πρίαμος, για παράδειγμα, είχε κάνει το ίδιο με τον Τρώιλο, γιο του Απόλλωνα με την Εκάβη. Ο Αμφιτρύωνας μεγάλωσε τον Ηρακλή, παρόλο που ήταν γιος του Δία και της Αλκμήνης. Εδώ συνειδητοποιούμε μία από τις βασικές διαφορές του *Ιωνα* σε σχέση με την τραγωδία του Ευριπίδη. Αντί της τοποθέτησης ενός καθημερινού ανθρώπου σε εξαιρετικές καταστάσεις, στον *Ιωνα* οι εξαιρετικοί ήρωες τοποθετούνται σε μία απλή καθημερινή κατάσταση. Αν ο παραλληλισμός της Κρέουσας με την αθηναϊκή πόλη είναι ακριβής και πιστεύουμε ότι είναι, συνεπάγεται την πικρή αναγνώριση ότι ο φόβος και η αιδώς, που επιβάλλει το παρελθόν της, αποτελούν βασικό άξονα για τις πράξεις της.

Σε κάθε περίπτωση η ηρωίδα μας βρίσκεται αρχικά σε έναν πανικό επιβίωσης για το πρώτο μέρος του δράματος και παρακινείται αποκλειστικά από τα χαμηλότερα συναισθηματικά της ένστικτα: φόβο, ντροπή, ζήλεια για τον Ξούθο, που βρήκε το δικό του παιδί. Υποβόσκων στο πλέγμα αυτό συναισθημάτων είναι ο θυμός της για το κατεστημένο, που επιβάλλει την ατυχία της. Ο θυμός της κατευθύνεται παντού ως κριτική κατά του θεού και της πατριαρχίας, αλλά δεν έχει προοπτική δράσης παρά μόνο,

όταν μαθαίνει το ψευδές νέο ότι ο Ξούθος βρήκε το παιδί του, όπου αρχίζει πλέον να αποκαλύπτεται ο δικός της ηθικός κώδικας και τα κίνητρα των πράξεών της, που είναι η συνέχιση του οίκου της και η αυτοχθονία. Μόνο μέσα από μία σειρά αναγνωρίσεων, δοκιμασιών και αποτυχιών η Κρέουσα καταφέρνει να βρει αυτό, που ψάχνει και να μάθει ολόκληρη την αλήθεια. Η κάθαρσις της τραγωδίας και ο απώτερος σκοπός της αποκαλύπτονται στην αποφώνηση της ηρωίδας, όταν πια όλα αποκαλύπτονται για εκείνη και μαθαίνει ότι ο αναγνωρισμένος γιος του Ξούθου είναι και δικός της: *δῶμ' ἔστιοῦται, γὰρ δ' ἔχει τυράννουσ: ἀνηβᾶ δ' Ἐρεχθεύς, ὃ τε γηγενέτας δόμος οὐκέτι νύκτ α δέρκεται, ἀελίου δ' ἀναβλέπει λαμπάσιν* (1464-7).

Τελειώνοντας η ηθική και ψυχολογική σύνθεση της Κρέουσας φαίνεται να μεταλλάσσεται στη διάρκεια της τραγωδίας. Από την εκπεφρασμένη διαμαρτυρία για τη θεοκρατία και την πατριαρχία οδηγείται σε δράση, όταν μαθαίνει ότι κάποιος, που δεν έχει αθηναϊκό αίμα, θα καθίσει στο θρόνο της πατρίδας της. Τον ίδιο προβληματισμό σε σχέση με την ταυτότητα και την καταγωγή του έχει εκφράσει ανοιχτά και ο Ίωνας. Η διαφορά με την Κρέουσα είναι ότι η δική της αγωνία τοποθετείται στο ευρύτερο πλαίσιο αναζητήσεων του ποιος περιλαμβάνεται στο χαρακτηρισμό του αυτόχθονος. Ο Ευριπίδης αποδίδει στην Κρέουσα μία σειρά ανατρεπτικών ιδεών, οι οποίες σαφώς έχουν αρχίσει να ακούγονται στην Αθήνα της εποχής, σε σχέση ιδιαίτερα με το ζήτημα της αθηναϊκής ιθαγένειας και ταυτότητας. Πίσω από τις ανατρεπτικές αυτές ιδέες, τις οποίες μάλιστα τοποθετεί στο στόμα μιας γυναίκας και οι οποίες βρίσκονται, όπως γνωρίζουμε από τη φιλοσοφία, στις αναζητήσεις των Αθηναίων της εποχής, φανερώνεται ο προβληματισμός του Ευριπίδη για το μέλλον της πόλης του, αλλά και η κριτική του ως προς το δικαίωμα για δημοκρατική συμμετοχή και διαδικασία πολιτικών αποφάσεων.

Ιφιγένεια: μετά την αυτοθυσία

Σε αντίθεση με την Άλκηστιν οι ηρωίδες της *Ελένης* και της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* δεν ενδιαφέρονται τόσο για τη διάδοση ή διάσωση του ονόματός τους. Είναι ήδη ανάμεσα στις πιο διάσημες ηρωίδες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Αυτό, που τις ενδιαφέρει, είναι περισσότερο η ποιότητα της ζωής τους και η αποκατάσταση της ιστορικής αλήθειας. Ο μύθος είναι καταγεγραμμένος τουλάχιστον και από το Σοφοκλή στην τραγωδία *Χρύση*⁷⁵. Η Ιφιγένεια σύμφωνα με το μύθο θυσιάστηκε στην Αυλίδα στην αρχή του τρωικού πολέμου, προσφορά του πατέρα της στην Άρτεμιν για την αρχική παράβλεψη του στις πρώτες θυσίες πριν τον απόπλου. Η αλήθεια, μας πληροφορεί η ίδια η ηρωίδα, είναι ότι η Άρτεμις τη λυπήθηκε και τη μετέφερε στη χώρα των Ταύρων με τρόπο μαγικό, όπου έγινε ιέρεια της θεάς και ετοίμαζε για θυσία ναυαγούς, που τύχαινε να βρεθούν κοντά. Εκεί ο Απόλλωνας στέλνει τον Ορέστη, όταν κάποιες από τις Ερινύες συνεχίζουν να τον βασανίζουν παρά την ψηφοφορία στον Άρειο Πάγο. Στόχος του είναι να κλέψει το ξόανο της Αρτέμιδος, για να απαλλαγεί από τις αποτρόπαιες θεές. Ο Ορέστης αρρωσταίνει σε μία κρίση επίθεσης των Ερινύων και στη διάρκειά της τον συλλαμβάνουν οι βοσκοί του Θόα και τον φέρνουν από τις ακτές. Η Ιφιγένεια είναι υποχρεωμένη να ετοιμάσει αυτόν και το σύντροφό του Πυλάδη για τη θυσία στην Άρτεμιν, αλλά προλαβαίνουν τα δύο αδέλφια να αναγνωριστούν μεταξύ τους. Έπειτα από τις απαραίτητες εξηγήσεις οι ήρωες με την ανοχή του χορού ξεγελούν το Θόα ότι οι

⁷⁵ Poulheria Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Walter de Gruyter, 2006, σελ. 19.

ξένοι και το άγαλμα χρειάζονται να εξαγνιστούν σε μία απομονωμένη τελετή στη θάλασσα. Με την πρόφαση αυτή καταφέρνουν να δραπετεύσουν. Όταν ο Θόας το μαθαίνει, η Αθηνά εμφανίζεται στη σκηνή ως από μηχανής θεός και διευκολύνει να φύγουν οι ήρωες και το άγαλμα με την εύνοια του βασιλιά.

Το τέχνασμα, που βοηθάει στην αναγνώριση της Ιφιγένειας από τον Ορέστη, είναι ένα γράμμα, που της είχε γράψει κάποτε ένας ναυαγός με την ελπίδα ότι κάποτε θα μπορούσε να στείλει στην πατρίδα της. Η Ιφιγένεια το δίνει στον Πυλάδη και εκεί προκύπτει το ζήτημα ότι το γράμμα κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να χαθεί ή να αγνοηθεί από τον παραλήπτη (*θῆται παρ' οὐδὲν τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς*). Αποφασίζει σε αυτή την περίπτωση να διαφυλάξει το περιεχόμενο του μηνύματος από την καταστροφή του μέσου, που το μεταφέρει: *ἦν μὲν ἐκασῶσθαι γραφήν, αὐτὴν φράσει σιγῶσα ἀγγεγραμμένα* (762-3), λέει η Ιφιγένεια και απαγγέλλει προφορικά στη σκηνή τι γράφει στο γράμμα. Ο Πυλάδης πρέπει να πει στον Ορέστη ότι η Ιφιγένεια ζει. Το γράμμα στέλνει η *ἐν Αὐλίδι σφαγεῖσα* που ζει, αν και δε ζει για αυτούς εκεί (770-1). Ο έκπληκτος Ορέστης ζητάει εξηγήσεις για το πού είναι η Ιφιγένεια και ακολουθεί η αναγνώρισή της από τον αδελφό της.

Η Torrance βρίσκει στο γράμμα της Ιφιγένειας τη μεταποιητική παραπομπή ότι δεν μπορεί να καθορίσει η ίδια τη μοίρα της. Αν και οι γυναίκες της εποχής του Ευριπίδη δεν έπρεπε να γνωρίζουν γραφή, γυναίκες της τάξεως της Ιφιγένειας ανήκαν στις πεπαιδευμένες εξαιρέσεις. Το γεγονός ότι δεν μπορεί να γράψει και να διαβάσει στερεί από την Ιφιγένεια τη δυνατότητα να συμμετέχει ενεργά στη συγγραφή της ιστορίας της⁷⁶. Η αδυναμία αυτή εντοπίζεται στο ότι ακόμη και, όταν η Ιφιγένεια διαβάσει τι λέει το

⁷⁶ Torrance, *Metapoetry in Euripides*, σελ 155-8.

γράμμα για αυτήν, αναφέρεται αρχικά σε τρίτο πρόσωπο. Φαίνεται επίσης στην προφανή σύγχυση, που αισθάνεται, όταν ο Ορέστης τη διακόπτει και μεταφέρει πια την ιστορία ως δική της, καθώς απευθύνεται στον ίδιο τον Ορέστη, χωρίς να το γνωρίζει. Φυσικά η αδυναμία της Ιφιγένειας να εκφραστεί με λόγο είναι συνεπής με τα στοιχεία της υπόλοιπης αναγνώρισής της: ένα υφαντό που χρησιμοποιεί ο Ορέστης, για να την πείσει ότι την γνωρίζει, την προσωπική της μνήμη και την προφορική παράδοση του οίκου της. Η εξάρτηση της Ιφιγένειας από το ανδρικό στοιχείο αποκαλύπτεται εξίσου από τη βαθιά πίστη, που έχει στο όνειρο, το οποίο αναφέρεται στον πρόλογο και το οποίο ερμηνεύει ως ένδειξη ότι ο Ορέστης (η κολώνα του πατρικού της οίκου) έχει πεθάνει. Η πρόβλεψη όμως είναι απατηλή. Το τελευταίο χορικό της τραγικοκωμωδίας αναφέρεται στο μύθο του Απόλλωνα και την προσπάθειά του να πάρει από τα όνειρα τη μαντική δυνατότητα και να επαναφέρει την πίστη στους χρησμούς του ως την εγκυρότερη ενόραση του μέλλοντος. Το χορικό προοιωνίζει το αναπάντεχο τέλος, την τελική αδυναμία της ηρωίδας να καθορίσει το μέλλον της.

Από την άλλη το γράμμα δείχνει τη διάσταση ανάμεσα στο μύθο και την πραγματικότητα. Όσο η Ιφιγένεια απαγγέλλει το περιεχόμενό του, δε διαφοροποιείται από το μύθο, που γνωρίζουμε από την πρώτη τραγωδία του Ευριπίδη. Η Ιφιγένεια θυσιάστηκε στην Αυλίδα, ζει και δε ζει. Όταν μεταφέρεται όμως στο παρόν, όταν η ιστορία γίνεται δική της και την οικειοποιείται, τότε πραγματικά μπορεί να πει τι της συνέβη⁷⁷. Η Ιφιγένεια παρακαλεί βέβαια τον Ορέστη να την σώσει, αλλά η μεταφορά

⁷⁷Η διάσταση ανάμεσα στη γραφή και το λόγο φαίνεται πως έχει ταυτόχρονα βάσεις στη σοφιστική σκέψη της εποχής, ιδιαίτερα, αν δούμε το γράμμα της Ιφιγένειας σε σχέση με τις άλλες αναφορές σε γραφή στο ευριπίδειο έργο. Βλ. Matthew Wright, «The Tragedian as Critic: Euripides and Early Greek Poetics» *The Journal of Hellenic Studies* 130 (2010): σελ. 178.

από τη γραφή στην πραγματικότητα του τώρα και η περαιτέρω εξέλιξη της ιστορίας δεν την αφήνουν χωρίς κάποιου είδους δύναμη στην έκβαση του μύθου της. Είναι η παράδοση εκείνη, που της έχει στερήσει αυτή τη δύναμη και που πλέον διεκδικεί. Η φράση *πολύθυροι διαπτυχαί* (727) που αναφέρεται στο γράμμα συνηγορεί σε αυτή την ερμηνεία, καθώς η παράδοση του μύθου έχει πολλές πτυχές. Ο φόβος ότι το γράμμα μπορεί να πεταχτεί, όπως κάθε γραπτή ιστορία ή να χαθεί, δίνει σε αυτή την άλλη ιστορία, που λέει τώρα η Ιφιγένεια, δύναμη και φωνή, αλλά ταυτόχρονα και εγκυρότητα. Αυτή, που λέει η Ιφιγένεια τώρα, είναι η πραγματική της ιστορία. Σύμφωνα με αυτή την καινούρια ιστορία, ισχυρίζεται η Belfiore, ο οίκος του Τάνταλου επανιδρύεται χωρίς το βάρος του οικογενειακού φόνου, τον οποίο έτσι και αλλιώς είχε απαιτήσει ο Απόλλωνας⁷⁸.

Ο στόχος της Ιφιγένειας είναι η επιστροφή στην πατρίδα της, η ένωση με την οικογένειά της και η διακοπή των ανθρωποθυσιών. Η στάση αυτή έρχεται σε αντίθεση φυσικά με την ίδια την ιστορία της Ιφιγένειας και της θυσίας της, την οποία σε άλλες εκδοχές του μύθου έχουμε δει να δέχεται αδιαμαρτύρητα, ενώ εδώ την αποποιείται⁷⁹. Το πρόβλημα της Ιφιγένειας φυσικά δεν είναι η θυσία ούτε η υπηρεσία της προς την Άρτεμιν, για την οποία θα μιλήσουμε αργότερα, αλλά η αποκοπή από το πολιτιστικό της πλαίσιο. Η λέξη, που χρησιμοποιεί για το καθήκον, που της έχει ανατεθεί, είναι *ξενοφόνους τιμάς* (766), κάτι, που την απομακρύνει από το ελληνικό ιδεώδες της φιλοξενίας. Η Ιφιγένεια απολαμβάνει τιμές στη χώρα των Ταύρων για την εξυπνάδα και

⁷⁸ Belfiore, *Murder among Friends*, σελ. 21-38.

⁷⁹ David Sansone, «The Sacrifice-Motif in Euripides' *IT*», *Transactions of the American Philological Association* 105 (1975): 283-95; J. C. G. Strachan, «Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia Taurica*», *Classical Philology* 71, no. 2 (1976): 131-40.

τη σωφροσύνη της, καθώς και για την πεποίθηση ότι το άγαλμα επικοινωνεί με την ίδια την επιθυμία της Αρτέμιδος, κάτι, που ο Θόας θεωρεί ένδειξη της εύνοιας του θεού στο πρόσωπό της. Ο ηθικός της κώδικας είναι τελικά η πίστη της στη θεότητα, που της χάρισε τη ζωή.

Η ηρωίδα μας βέβαια δεν έχει σπίτι. Αν κάτι παραμένει σταθερό στην ιστορία της, είναι ότι ο οίκος της έχει γκρεμιστεί, όπως και στο όνειρό της. Στην απάτη της θυσίας της σκοτώθηκε πρώτα ο πατέρας, έπειτα η μητέρα της και ο αδελφός της βασανίζεται εξόριστος και καταρρακωμένος από την κατάρα των Ερινύων. Είναι ανίκανος να βοηθήσει. Εναπόκειται λοιπόν στην Ιφιγένεια να αποποιηθεί των καθηκόντων της και να επαναφέρει τον εαυτό της και τη λατρεία της Αρτέμιδος στην πατρική γη, την οποία στην αρχή της τραγωδίας αποποιείται. Ο Ορέστης παρακολουθεί σιωπηλός και αμέτοχος, όσο η αδελφή του με τη βοήθεια της θεάς και μιας ομάδας σκλάβων σχεδιάζει και εκτελεί το έργο του και την ίδρυση μιας νέας λατρευτικής προσέγγισης στην Αθήνα σε μία εποχή, όπου, όπως λέει η Αθηνά, χρήζει μία ανάσα δροσιάς από τις συμφορές της (1442).

Ελένη: το τέλος καλού καγαθού

Η Ελένη είναι ίσως η πιο διάσημη από τις ηρωίδες μας. Όσο παράξενη είναι η μαγική μεταφορά της Ιφιγένειας από την Αυλίδα στους Ταύρους, άλλο τόσο είναι και αυτή της Ελένης από τη Σπάρτη στην Αίγυπτο. Ακόμη δε περισσότερο, γιατί η γνώση της αλήθειας άλλαξε την πορεία της ζωής και θανάτου για ένα τεράστιο αριθμό ανθρώπων, που συμμετείχαν στον τρωικό πόλεμο. Η Ελένη δε χρειάζεται συστάσεις.

Αυτό, που χρειάζεται, είναι να ξαναγραφτεί η ιστορία της και αυτή την αναδόμηση προσφέρει ο Ευριπίδης σε μία από τις τρεις εκπροσωπήσεις της Ελένης, που βρίσκουμε στα σωζόμενα έργα του. Ο Wright συνδέει δικαίως την *Ελένη* με μία απόπειρα αναδόμησης της ιστορίας σε σχέση με τα αίτια ενός τόσο μεγάλου πολέμου⁸⁰. Η γυναίκα σύμβολο της ομορφιάς στο δυτικό πολιτισμό δεν έφυγε ποτέ στην αγκαλιά ενός άλλου άνδρα. Αντίθετα ο Ερμής την πήρε σε ένα σύννεφο, την πήγε στην Αίγυπτο και στη θέση της έβαλε ένα φάντασμα (*κενή δόκησις*), το οποίο πήρε το όνομά της. Δεκαεπτά χρόνια μετά την αρπαγή παραμένει πιστή, αν και πλέον ο προστάτης της, παλαιός βασιλιάς της Αιγύπτου Πρωτέας, έχει φύγει από τη ζωή και ο τωρινός βασιλιάς και κληρονόμος του, ο Θεοκλύμενος, την πιέζει να τον παντρευτεί. Η αρχή της τραγωδίας τη βρίσκει ικέτιδα στον τάφο του Πρωτέα. Όπως και στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, έτσι και στην *Ελένη* η ηρωίδα νομίζει προς στιγμήν ότι αυτός, που περιμένει (εν προκειμένω ο Μενέλαος) είναι νεκρός, ενώ μαθαίνει από τη μάντισσα και πριγκίπισσα Θεονόη ότι τελικά ο άντρας της ζει. Η αναγνώριση φέρνει και εδώ την ανάγκη για φυγή. Η Ελένη προσποιείται ότι πραγματικά ο άνδρας της έχει πεθάνει, υπόσχεται στον Θεοκλύμενο ότι θα τον παντρευτεί, αλλά ότι πρώτα πρέπει να στήσει για τον Μενέλαο κενοτάφιο στη θάλασσα και να κάνει τις απαραίτητες προσφορές.

Το γεγονός ότι η Ελένη αναφέρεται πρώτα στη γενεολογία του αιγυπτίου βασιλιά είναι ενδεικτικό της καταγιγιστικής της φήμης. Η αναφορά στο όνομά της οδηγεί σε ένα κυκλώνα πληροφοριών και γεγονότων εκτεινόμενων γεωγραφικά και χρονικά, πέρα από το πεδίο της σκηνης του παρόντος και του δράματος, αλλά ταυτόχρονα σε ένα κυκλώνα

⁸⁰ Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*: OUP Oxford, 2005, σελ. 87.

φήμης και κουτσομπολιού, που φαίνεται πως συμβολίζεται πλήρως από το φάντασμα, που η Ήρα έφτιαξε και αναπαραστά την Ελένη. Στο σημείο, όπου εμφανίζεται ο τελαμώνιος Τεύκρος, η Ελένη βιώνει τα αποτελέσματα της ομορφιάς της με τις κατάρρες του εναντίον της. Ο Τεύκρος είναι μόνο ένας από τους πολεμιστές της Τροίας και η εμφάνισή του αφήνει την αίσθηση της καθημερινότητας της ηρωίδας ως προς την αντιμετώπισή της από τον ελληνικό κόσμο εκ διαμέτρου αντίθετης από την Ομηρική, όπου έπειτα από εννιά χρόνια πολέμου οι άρχοντες τις Τροίας, όταν βλέπουν την Ελένη να πλησιάζει, συμφωνούν ότι αξίζει η ομορφιά της τον πόνο του πολυετούς πολέμου (Γ 156-60).

Η σιωπή της Ελένης είναι αυτή κάθε γυναίκας, που έχει πέσει θύμα κουτσομπολιού και της οποίας η κοινωνική απομόνωση έχει πάρει χωροταξική διάσταση. Η Ελένη κάποια στιγμή αναγνωρίζει αυτό ως πρόβλημα, όταν συνειδητοποιεί ότι ακόμη και αν βρισκόταν στο σπίτι της, θα ήταν πάλι απομονωμένη κοινωνικά. Η Αίγυπτος συμβολίζει την εξορία αυτή, όπου απαγορεύεται ουσιαστικά ο αντίθετος λόγος και σιγεί το αντικείμενο της φήμης. Το κοινό γνωρίζει επίσης την απορία, που η φήμη της Ελένης φέρνει για την ασφαλή επιστροφή της, καθώς η αναχώρησή της προς την Αίγυπτο γίνεται ταυτόχρονα με την υπόσχεση των Διόσκουρων ότι θα αποκαταστήσουν τη φήμη της. Και εδώ πάλι έρχεται σε αντίθεση με το δ της Οδύσσειας, όπου η ομορφιά της Ελένης ήταν αρκετή για την υποδοχή της στο σπίτι. Η Ελένη του Ευριπίδη επιθυμεί την αποκατάστασή της, αλλά όχι τόσο, για να αποκτήσει ξανά το σεβασμό των συμπολιτών της, το οποίο αυτό είναι ένα δευτερεύον ζήτημα, που πάλι ζητάει για λογαριασμό της κόρης και του συζύγου της και λιγότερο για την ίδια. Το πρόβλημα για την Ελένη είναι ότι τη βαραίνει η ενοχή, που εμπεριέχει το όνομά της για το θάνατο των

πολεμιστών της Τροίας.

Υπάρχει ένας συνεχής αντιθετικός λόγος στην *Ελένη*, ο οποίος συμβολίζεται με τη μόνιμη αναφορά στο *όνομα* σε αντίθεση με την πραγματικότητα της ηρωίδας και ο οποίος έχει σημειωθεί επαρκώς από τη βιβλιογραφία ξεκινώντας με την αρχική παρατήρηση του Solmsen⁸¹ το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα και εξής⁸². Η Ελένη συνεχώς εύχεται να άλλαζαν οι συνθήκες, για τις οποίες είναι γνωστή στην Ελλάδα. Αναγνωρίζοντας την άμεση σχέση της ομορφιάς και της φήμης, που την ακολουθεί, η Ελένη είναι έτοιμη να ανταλλάξει την ομορφιά της για άλλες ιδιότητες, που τραγουδιούνται, αν και δεν αναφέρει για τι θα ήθελε να είναι γνωστή. Η πρόταση είναι ανατρεπτική για το ομηρικό πρότυπο, απ' όπου φτιάχτηκε η φήμη της Ελένης, αλλά και για το κλασσικό πρότυπο του καλού καγαθού πολίτη. Η Ελένη θα προτιμούσε να είναι γνωστή για οτιδήποτε άλλο παρά για την ομορφιά της. Φυσικά, τόσο η Ελένη του τρωικού πολέμου, που μας παραδίδει ο Όμηρος, όσο και αυτή, καταριούνται τη μοίρα, που τις έκανε μισητές στους Έλληνες. Η Ελένη του τρωικού πολέμου όμως δεν καταριέται την ομορφιά της. Εύχεται να είχε πεθάνει, πριν φτάσει στην Τροία (Γ 173-5), σκέφτεται την κόρη και την πατρίδα της, αλλά δε μετανιώνει για την επιλογή της. Η

⁸¹ F. Solmsen, «Onoma and ΠΡΑΓΜΑ in Euripides' *Helen*», *The Classical Review* 48, no. 4 (1934): 119–21.

⁸² Ενδεικτικά αναφέρουμε, για την επέκταση της ερμηνείας ανάμεσα σε όνομα-πράγμα, τις μελέτες για τη δυαδικότητα στην *Ελένη*: Jennifer J. Dellner, «Alcestis' Double Life,» *The Classical Journal* 96, no. 1 (2000): 1–25· Eric Downing, «Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*,» *Department of Classics, UCB*, April 1, 1990· Robert Schmiel, «The Recognition Duo in Euripides' *Helen*,» *Hermes* 100, no. 3 (1972): 274–94· C. W. Willink, «The Reunion Duo in Euripides' *Helen*,» *The Classical Quarterly* 39, no. 1 (1989): 45–69 και τελευταίο, αλλά όχι λιγότερο σημαντικό, το Charles Segal, «The Two Worlds of Euripides' *Helen*,» *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 102 (1971): 553–614.

Ελένη του Ευριπίδη θα έδινε πίσω την ομορφιά αυτή για την ειρήνη και για την οικογένειά της.

Δεν είναι μία απλή ευχή αυτή και η ηρωίδα μας την έχει βιώσει και τη διδάσκει στο Μενέλαο, που παρά τη μακρά πορεία του φαίνεται πως ακόμη έχει να πάρει πολλά μαθήματα. Η εμφάνιση του Μενέλαου επί σκηνής είναι στην πραγματικότητα σοκαριστική. Ντυμένος με κουρέλια ζητιανεύει όχι για την επιβίωσή του, αλλά για να αποκαταστήσει την εικόνα του και ζητάει πρώτα ρούχα, για να αλλάξει και πολεμικά εφόδια. Είναι τόσο σίγουρος για τον εαυτό του, που αρνείται να δεχτεί ότι δε θα του δοθεί φιλοξενία και απαιτεί να περάσει. Η Ελένη τον αναγνωρίζει αμέσως παρά την εμφάνισή του. Αντίθετα, εκείνος αρνείται να πιστέψει ότι είναι η ίδια στην αρχή, ώσπου να ακούσει πάλι την επιβεβαίωση από τους συντρόφους του και τη διήγηση για το λόγο, που είπε το φάντασμα, που ως τώρα είχε μαζί του. Μετά την αναγνώριση και, όσο καταστρώνουν το σχέδιο της απόδρασής τους, η Ελένη είναι αυτή, που προσφέρει τη λύση: *ἄκουσον, ἦν τι καὶ γυνὴ λέξι σοφόν.βούλη λέγεσθαι, μὴ θανών, λόγῳ θανεῖν;* (1049-50). Η ερώτηση είναι αστεία, αν σκεφτούμε ότι η Ελένη ανακαλύπτει τι σημαίνει η αποσιώπηση της αλήθειας και πώς μπορεί να τη χειριστεί υπέρ της. Όπως και στην Ιφιγένεια, τελικά η ηρωίδα δίνει τη λύση του δράματος. Η πρόταση του Μενελάου παραμένει ίδια με την πρώτη του εμφάνιση στο δράμα, αυτή του ξεπεσμένου πολεμιστή, που προσπαθεί με τη βία να αρπάξει αυτό, που θέλει: να σκοτώσει το Θεοκλύμενο. Στο τέλος όμως πείθεται και εκείνος με το σχέδιο της Ελένης και ακολουθεί τις οδηγίες της, που παίζουν με το όνομά του (1083-4).

Βρισκόμαστε στην Αθήνα αμέσως μετά τη Σικελική εκστρατεία. Ο αντιπολεμικός χαρακτήρας της *Ελένης* και ο χαρακτηρισμός του πολέμου, που είχε προηγηθεί ως

μάταιου και άδικου, έχουν καταγραφεί στη μελέτη της τραγικοκωμωδίας κατά κόρον. Ο κουρελιασμένος ναυαγός Μενέλαος, που αναζητεί την παλιά του αίγλη και δυσπιστεί για τον τωρινό του ξεπεσμό, δε δυσκολεύει να παραπέμψει στην εικόνα της πόλης, όταν αρχίζουν να έρχονται τα νέα. Ο αθηναϊκός λαός, κατακερματιζόμενος από το φιλοπόλεμο παράδειγμα, χρηματοδοτεί νέους πολέμους. Η Edith Hall, αναφερόμενη στην *Ελένη*, διακρίνει την επιστημολογική αγωνία της αναζήτησης της πραγματικότητας και της επαλήθευσης της γνώσης⁸³ ως προς τα αίτια. Η πραγματικότητα της Τροίας και των θυμάτων της, μας λένε οι Διόσκουροι, δεν αλλάζει⁸⁴. Οι ερωτήσεις, που αφορούν την παλιά δόξα, είναι πλέον απαραίτητες⁸⁵. Στην εξόριστη Ελένη, στην οποία σιγούν η κυρίαρχη παράδοση και η φήμη, όμως συμβολίζεται το κομμάτι εκείνο του πληθυσμού, που επιχειρηματολογεί όχι μόνο για μία νέα τακτική, αλλά για μία νέα ηθική τάξη πραγμάτων, όπου ο νους και όχι το όνομα είναι αυτό, που θα μπορεί να ακουστεί. Στις φωνές αυτές, οι οποίες φαίνονται πως ως εξόριστες δεν εισακούονται, συμπεριλαμβάνεται και ο Ευριπίδης, ο οποίος βρίσκει σε αυτή την επιστημολογική απομόνωση το περιθώριο της ανατροπής αυτών, που το κοινό θεωρούσε δεδομένα με τον ίδιο τρόπο, με τον οποίο διαψεύδονται οι απαισιόδοξες προσδοκίες της Ελένης στην αρχή του δράματος⁸⁶.

⁸³ Edith Hall, «Trojan Suffering, Tragic Gods and Transhistorical Metaphysics,» στο Brown and Silverstone, *Tragedy in Transition*, σελ. 21.

⁸⁴ Diane M. Juffras, «Helen and Other Victims in Euripides' 'Helen,» *Hermes* 121, no. 1 (1993): 45–57.

⁸⁵ Gary S. Meltzer, «'Where Is the Glory of Troy?' 'Kleos' in Euripides' 'Helen,» *Classical Antiquity* 13, no. 2 (October 1, 1994): 234–55.

⁸⁶ Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford University Press, 1996, σελ. 156-7.

Θεονόη: προς ένα νέο πρότυπο ανθρώπου

Η Θεονόη είναι η μοναδική από τις ηρωίδες, που είναι εντελώς άγνωστη και αυτή, που τελικά ενδιαφέρεται παραπάνω για τη δόξα της και το όνομα, που θα αφήσει μετά θάνατο. Είναι επίσης αυτή, που ανατρέπει τελικά τους όρους της φήμης της. Είναι αδελφή του Θόα, του άρχοντα της Αιγύπτου και κόρη του Πρωτέα, αλλά δεν την ακούμε πουθενά αλλού. Παρά την ηχητική ομοιότητα το όνομα του αδελφού της εκφράζει την εξωτερική ταχύτητα και δύναμη, ενώ το δικό της την εσωτερικότητα. Το όνομά της, αποτέλεσμα ονοματοποιίας, καθώς στη γέννηση ονομάστηκε *Ειδώ*, εμφανίζεται ακόμη μία φορά στον Πλατωνικό *Κρατύλο*, όχι ως ο δραματικός χαρακτήρας, που ξέρουμε ή κάποια παραλλαγή του, αλλά ως παρετυμολογία του ονόματος της θεάς Αθηνάς για τη γνώση των θεικών σκέψεων⁸⁷. Το όνομά της αναφέρεται πάλι στη γνώση των θεών: *τὰ θεῖα γὰρ τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο* (14). Είναι η προσωποποίηση της παρθένας μάντισσας, μία ελαφριά έκδοση της τρωικής Κασσάνδρας και ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτό το ρόλο τηρουμένων των αναλογιών με το μύθο, στον οποίο αναφερόμαστε. Σε αντίθεση όμως με την Κασσάνδρα, η γνώση των θείων, που προσφέρει η Θεονόη, είναι ενός θετικού μέλλοντος.

Η Θεονόη είναι ιδιαίτερα αγαπητή στην Αίγυπτο και απόλυτη πίστη εκφράζεται στο πρόσωπό και τις ικανότητές της περισσότερες από μία φορές στη διάρκεια του έργου. Η Ελένη χαίρεται με το χρησμό της, σαν να είναι αλήθεια. Ο Θόας αμφισβητεί τις

⁸⁷*Κρατύλος*, 407b.

ανθρώπινες φήμες, αλλά ησυχάζει, όταν υπάρχει η επιβεβαίωση της Θεονόης. Η ίδια, όταν πια έχει αποκαλυφθεί η αλήθεια των λόγων της αμέσως μετά την αμφισβήτηση του χορού, του δούλου και του Μενελάου για τους χρησμούς και τις μαντείες, βγαίνει από το παλάτι με τα εξής λόγια: *Ἐλένη, τί τάμᾶ — πῶς ἔχει — θεσπίσματα;* (873). Η ερώτηση είναι ρητορική και η Θεονόη ήδη γνωρίζει τη γλυκόπικρη χαρά της Ελένης, αλλά εμπεριέχει και την απάντηση στη συζήτηση, που γινόταν, πριν έλθει στη σκηνή. Ο υπηρέτης, αγγελιαφόρος, που αποκαλύπτει την απόδραση της Ελένης στο βασιλιά Θεοκλύμενο, έρχεται αντιμέτωπος για πρώτη φορά με τον άρχοντα, ο οποίος ετοιμάζεται να την σκοτώσει για την κάλυψη, που πρόσφερε στην Ελένη και το Μενέλαο. Είναι και αυτό μία από τις φιλελεύθερες υπόνοιες της *Ελένης*, που επισφραγίζει τον επαναστατικό χαρακτήρα της. Δεν είναι πια μία Αντιγόνη, που αντιστέκεται στον άρχοντα για την υπεράσπιση του εθιμοτυπικού νόμου, αλλά κάθε άνθρωπος φαίνεται να παρουσιάζει την ίδια δυναμική.

Παρά τα εξαιρετικά και σπάνια για μία εποχή, που έχει, όπως φαίνεται από το υπόλοιπο δράμα, γεμίσει απατεώνες μάντεις⁸⁸, χαρίσματά της η Θεονόη θέλει να μείνει στην ιστορία όχι ως μάντισσα και ιέρεια⁸⁹, αλλά ως δίκαιη κόρη, που συνεχίζει την κληρονομιά του πατέρα της και ως θεοσεβούμενη γυναίκα, ανατρέποντας με αυτό τον

⁸⁸Ίσως η δυσπιστία απέναντι στους μάντεις του Ελλαδικού χώρου χαρακτηρίζει την επιλογή του Ευριπίδη να βάλει τη γνώση της θεϊκής βούλησης στο στόμα μιας αιγύπτιας πριγκίπισσας: Michael Flower, *The Seer in Ancient Greece* (University of California Press, 2008), σελ.141.

⁸⁹Η Θεονόη αφού ανακοινώνει τη γνώση της θεϊκής θέλησης, την οποία γνωρίζει, στο τέλος επιλέγει με βάση το ηθικό της ένστικτο: Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, σελ. 145-6.

τρόπο το μύθο της Ελένης⁹⁰. Μετά τις ικεσίες της Ελένης και του Μενελάου ξεκινάει με αυτή τη φράση: *ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβείν καὶ βούλομαι, φιλῶ τ' ἐμαυτήν, καὶ κλέος τοῦμοῦ πατρὸς* (998-9). Επανέρχεται στη φήμη του πατέρα της, ο οποίος γνωρίζουμε πως λατρεύεται ως θεός, ξανά στη διάρκεια της ομιλίας της (1009-12), όταν αναφέρεται στο τι θα είχε κάνει εκείνος. Η συμπαράσταση και σωστή συμβουλή στον αδελφό της ορίζεται μέσα από αυτό το πρίσμα. Στο φόβο του Έλληνα της αρχαϊκής περιόδου για το θάνατο και τη σίγηση των κατορθωμάτων του, η Θεονόη απαντά με τη νέα τάξη πραγμάτων: *ὁ νοῦς/ τῶν καθανόντων ζῆ μὲν οὔ, γνώμην δ' ἔχει /ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσῶν* (1015-8).

Η συμμετοχή της Θεονόης και η πηγή του ονόματός της είναι από μόνη της μία κειμενική ένδειξη της ηθικής στροφής, που φέρνει η νέα εποχή, αλλά και ένα σημείο αυτοαναφορικότητας στο ευρύτερο έργο του Ευριπίδη. Η Θεονόη δεν είναι ιέρεια κάποιου θεού συγκεκριμένα, αλλά η παρθενία της εκφράζει μία προσκόλληση στις παρθένες θεές και πιθανότητα στην Αθηνά. Ο λόγος της, για να βοηθήσει το Μενέλαο και την Ελένη, ικανοποιεί την Ήρα και την Αφροδίτη, τις θεότητες εκείνες, που προστατεύουν το συζυγικό βίο και τον έρωτα, παρόλο, που αναγνωρίζει ότι η ίδια δεν έχει κάποια επαφή με την Αφροδίτη, αφού είναι ταγμένη στην παρθενία. Η αναφορά της με σεβασμό στη θεά, αλλά και το ρήμα *πειράσσομαι*, που χαρακτηρίζει και μετριάζει την υπόσχεση αυτή της παρθενίας, δεν μπορεί παρά να θυμίσει τον *Ιππόλυτο* και την

⁹⁰Ο Downing στο πλαίσιο μιας παράδοσης της ερμηνείας της *Ελένης* βασισμένης στην παρατήρηση δυαδικών αντιθέσεων και διπλών επαναλήψεων βλέπει στη Θεονόη την αρχή μιας νέας έριδος με βραβείο την Ελένη, η οποία έχει από τη μία ένα ελαφρά ειρωνικό μεταθεατρικό χαρακτήρα και ταυτόχρονα την ηθική ακύρωση του προηγούμενου μυθολογικού διαγωνισμού. Βλ. Eric Downing, «Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen,» 1990, <http://escholarship.org/uc/item/0hx979f5>.

περιφρόνηση του ομώνυμου ήρωα, εξίσου ταγμένου στον παρθενικό βίο απέναντι στην Αφροδίτη. Η *Ελένη* γράφεται δεκαπέντε χρόνια μετά. Η Θεονόη εκτός από υπόδειγμα δικαιοσύνης και θεοσέβειας αποτελεί το νέο πρότυπο ενός ανθρώπου, που ενσαρκώνει τη μετριοπαθή σκέψη και το μετριοπαθή λόγο. Τα διλήμματα των άκρων της προηγούμενης περιόδου έχουν τελειώσει και η Θεονόη ενσαρκώνει τη φιλοσοφική τάξη πραγμάτων και ισορροπημένου βίου.

Συμπεράσματα

Οι ευριπίδειες ηρωίδες της τραγικοκωμωδίας αντικατοπτρίζουν πλήρως την κρίση αξιών, που υφίσταται το ιστορικό τους περιβάλλον στον τρόπο, με τον οποίο μιλούν για το μυθολογικό τους υπόβαθρο και πραγματεύονται την ανάσυρσή τους από τη σιωπή. Στην *Άλκηστιν* το ηρωικό ιδεώδες είναι ακόμη ζωντανό, έστω μέσω του χορού, που συνθέτει παιάνες στο όνομά της. Μέχρι την εποχή της ύστερης τραγικοκωμωδίας του Ευριπίδη, τα ηρωικά πρότυπα έχουν καταρρεύσει. Η αποσύνθεσή τους εκφράζεται πλήρως στην κουρελιασμένη εμφάνιση του Μενελάου στη σκηνή της *Ελένης*. Βρισκόμαστε σε ένα κόσμο, όπου οι άνδρες αφήνουν τις γυναίκες τους να πεθάνουν για αυτούς, οι ημίθεοι κυκλοφορούν ως νόθοι εργαζόμενοι σε ναούς και όπου οι ίδιοι και ο περίγυρός τους αμφιβάλλουν για την πατρότητά τους, όσο και ο μέσος άνθρωπος, οι βασιλιάδες επιστρέφουν κουρελιασμένοι και οι ήρωες χάνουν τις μάχες τους από μυστηριώδεις αρρώστιες. Στις τραγικοκωμωδίες μία γυναίκα και ένας θεός και όχι η γενναιότητα σώζουν τη μάχη. Οι ηρωίδες μας εκφράζουν την ηθική και θεολογική ευλυγισία και την πλήρη συνειδητοποίηση της νέας κατάστασης και κατά συνέπεια τη

διάστασή τους με το παρελθόν. Οι φήμες και τα κουτσομπολιά ή ο φόβος τους τις έχουν οδηγήσει σε πραγματικά αδιέξοδα, για τα οποία η μοναδική διέξοδος είναι η τυφλή, αναγκαστική παραίτησή τους στις μυστηριώδεις απαιτήσεις κάποιου θεού. Αντί της γενναιότητας και τις ομορφιάς, του πλούτου και της υπερηφάνειας προτάσσονται η σωφροσύνη, η δικαιοσύνη, αλλά και η στερεοτυπική γυναικεία πονηριά και εξυπνάδα, προτερήματα, τα οποία απολαμβάνονται στη σιωπή και αποδίδουν ειρήνη και ησυχία. Το ερώτημα του τι μένει πλέον μετά το θάνατο, αν όχι το κλέος, πλανάται στα ερωτήματα των ηρωίδων των τραγικοκωμωδιών, που φαίνεται να πατούν σε αυτή τη νέα τάξη πραγμάτων με βήματα πιο σίγουρα, αν και σιγανά, από τους άντρες, που συναναστρέφονται.

Κεφάλαιο 4 - Η νύφη του Αδμήτου: σιωπή, συζυγικοί ρόλοι και πολιτικές ανατροπές στην Άλκηστιν

Αν κάποιο έργο του Ευριπίδη έχει απασχολήσει περισσότερο τους μελετητές σε σχέση με τη σιωπή, αυτό είναι η *Άλκηστις*. Η ομώνυμη ηρώδα επιστρέφει από το βασίλειο του Άδη με τη βοήθεια του Ηρακλή και παραμένει σιωπηλή και μυστηριώδης, όσο ο Ηρακλής την επιστρέφει στο σύζυγό της ως μία άγνωστη γυναίκα, την οποία κέρδισε σε αγώνες. Η σιωπή αυτή μπορεί εύκολα να παραβλεφθεί ως ασήμαντη. Η Dale την αντιμετωπίζει ως ένα απλό τέχνασμα της ποιητικής σύμβασης, που επιβάλλει περιορισμένο αριθμό ομιλούντων προσώπων στην τραγωδία της εποχής⁹¹. Ο ίδιος ο Ευριπίδης δικαιολογεί διά στόματος Ηρακλή και κατόπιν ερωτήσεως του Αδμήτου τη σιωπή της ηρώδας του με παραπομπή σε δοξασίες, που αφορούν στη νεκροφάνεια και για τις οποίες υπάρχουν γραπτές παραδόσεις τουλάχιστον στην κάτω Σικελία για την κατάσταση ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο⁹². Η Άλκηστις πρέπει να εξαγνιστεί, πριν μπορέσει να συναναστραφεί με τον κοινωνικό της περίγυρο. Εντούτοις η σιωπή της Αλκήστιδος έχει ερμηνευτεί ως ένδειξη λογοτεχνικής κριτικής προς τα σιωπηλά πρόσωπα του Αισχύλου⁹³ και επίσης ως διαμαρτυρία για την αποδοχή μιας άλλης νύφης από τον Άδμητο ή ακόμη και ως καθυστερημένη διαμαρτυρία για την αποδοχή της

⁹¹ A. M. Dale, *Euripides: Alcestis* (Bristol Classical Press, 1954), σελ. 129-30.

⁹² G. G. Betts, «The Silence of Alcestis», *Mnemosyne* 18, no. 2 (January 1, 1965): 181–2.

⁹³ Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos* (Princeton University Press, 2010), σελ. 179.

θυσίας της, που υποδηλώνει τις σχέσεις ισχύος ανάμεσα στα δύο φύλα⁹⁴ σαν αδυναμία να παραστεί ως κάτι παραπάνω από υποχείριο των θεών, ως μη ύπαρξη⁹⁵, αλλά ταυτόχρονα και ως μία δυσοίωνα προειδοποίηση για το μέλλον του γάμου της με τον Άδμητο⁹⁶, ο οποίος παρουσιάζεται ως αδύναμος παρατηρητής της γενναιότητας της συζύγου του και επιπόλαιος καταχραστής της καλοσύνης της⁹⁷. Ο Ιακώβ εικάζει ότι πρόκειται απλά για την αποφυγή μιας μελοδραματικής επανένωσης του ζευγαριού⁹⁸. Άλλοι μελετητές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην τελετουργική πλευρά της θυσίας της Αλκήστιδος και τις ορφικές τελετές, μία ερμηνεία, η οποία δίνει άλλη οπτική γωνία στη θυσία και δικαιολογεί σε μεγάλο βαθμό τη στάση του Αδμήτου⁹⁹. Σε κάθε περίπτωση το θέμα της σιωπής στο τέλος της τραγικοκωμωδίας φαίνεται να εκτείνει το ερώτημα πέρα από το δραματικό χρόνο της παράστασης σε δράση εκτός σκηνής και να

⁹⁴ Nancy Sorkin Rabinowitz, *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women* (Cornell University Press, 1993), σελ. 87.

⁹⁵ Sheila Murnaghan, «The Survivors' Song: The Drama of Mourning in Euripides' *Alcestis*,» *Illinois Classical Studies* 24 (1999): 107–16.

⁹⁶ C. A. E. Luschnig and Roisman, H.M., *Euripides' Alcestis* (University of Oklahoma Press, 2003), σελ.217 κ.ε..

⁹⁷ Για τις βιβλιογραφικές αναφορές σχετικά με το ζήτημα της ηθικής αξιολόγησης του Αδμήτου, αλλά και για τη σχετικότητα ενός τέτοιου ερωτήματος, βλ. Arthur Woollgar Verrall, *Euripides, the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion* (Cambridge University Press, 1895), σελ. 11 κε· D. J. Conacher, «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama,» *The American Journal of Philology* 102, no. 1 (1981): 3–25. Νωρίτερα, μία απαλλακτική προς τον Άδμητο προσέγγιση προσφέρει η Anne Pippin Burnett, «The Virtues of Admetus,» *Classical Philology* 60, no. 4 (1965): 240–55. Ο Dyson από τη δική του πλευρά τοποθετεί το δίλημμα του Αδμήτου σχετικά με τη θυσία της Αλκήστιδος εκτός του δραματικού χρόνου της τραγωδίας και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στο πλαίσιο του κειμένου ο πόνος του για την Άλκηστιν είναι ειλικρινής και η συμπεριφορά του ενάρετη. Βλ. M. Dyson, «Alcestis' Children and the Character of Admetus,» *The Journal of Hellenic Studies* 108 (1988): 13–23.

⁹⁸ Δανιήλ Ι. Ιακώβ, *Ευριπίδης Άλκηστη*, (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2012) τομ α', σελ. 287-9.

⁹⁹ Helene P. Foley, «Anodos Dramas: Euripides' *Alcestis* and Helen,» στο *Female Acts in Greek Tragedy*, σελ. 314; Markantonatos, *Euripides' «Alcestis»*, σελ. 158 κ.ε..

προκαλεί τα όρια του είδους, που υπηρετεί¹⁰⁰. Η μετάβαση από τη δυστυχία στην ευτυχία είναι και ο λόγος, για τον οποίο ήδη, αν και η *Άλκηστις* χαρακτηρίζεται στην αρχαιότητα ως τραγωδία, διδάχτηκε στη θέση ενός σατυρικού δράματος¹⁰¹ και κατατάσσεται στις τραγικοκωμωδίες.

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε τη σιωπή του τελευταίου επεισοδίου της Αλκήστιδος κάτω από το πρίσμα του ρόλου της στη διάρκεια του δράματος αυτού και με κύριο ερώτημα τη σημειολογία της σιωπής ως στάσης για τον αυτοπροσδιορισμό της Αλκήστιδος πέρα από τους παραδοσιακούς ρόλους της κόρης, συζύγου και μητέρας στον ρόλο της συντρόφου, συγκυβερνούσας και φίλης του Αδμήτου. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι η σιωπή αποτελεί κεντρικό άξονα του δράματος, ένα τέχνασμα, το οποίο η ηρωίδα χρησιμοποιεί επιλεκτικά και με δεξιοτεχνία, για να προωθήσει τη δική της πολιτική, κοινωνός και συμπαραστάτης, της οποίας στο τέλος παραμένει ο Άδμητος. Η θυσία και σιωπή της Αλκήστιδος μπορεί άνετα να ιδωθεί σε αντιπαραβολή με τα πολλά λόγια, τις ψεύτικες υποσχέσεις και την ελαφρότητα, που επιδεικνύει ο Άδμητος, όταν κατηγορεί αναξιοπρεπώς τους γονείς του για αδιαφορία, που δε σκοτώθηκαν για εκείνον ή όταν δέχεται τόσο γρήγορα μία άλλη γυναίκα στη θέση αυτής, που πέθανε για εκείνον¹⁰². Θα προσπαθήσουμε εντούτοις να δείξουμε ότι εκεί,

¹⁰⁰Albin Lesky, *Η Τραγική Ποίηση Των Αρχαίων Ελλήνων, Β': ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μετάφρ. Νίκος Χουρμουζιάδης (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010), σελ 33-51.

¹⁰¹Christopher W. Marshall, «*Alcestis and the Problem of Prosatyrical Drama*,» *The Classical Journal* 95, no. 3 (2000): 229–38.

¹⁰²Η Pandiri εκφράζει την άποψη ότι ούτε καν η Άλκηστις δεν μπορεί να πάρει τον Άδμητο σοβαρά, καθώς υποχωρεί πολύ πιο σύντομα από ό,τι παρουσιάζεται, όταν αναρωτιέται πού θα μπορούσε να μείνει η γυναίκα. Thalia A. Pandiri, «‘Alcestis’ 1052 and the Yielding of Admetus,» *The Classical Journal* 70, no. 2 (1974): 50–2.

που τους χωρίζει ο θάνατος, η σιωπή είναι το κοινό στοιχείο ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές του δράματος αυτού, ο τρόπος, με τον οποίο επικοινωνούν και αποκαλύπτουν τον ηθικό τους κώδικα και το σημείο εκείνο, στο οποίο και οι δύο εναλλάσσουν τη σιωπή σε δράση, ανατρέπουν τους παραδοσιακούς τους ρόλους και καθορίζουν το πολιτικό μέλλον του βασιλείου τους.

Ο μύθος της Αλκήστιδος και οι επιρροές του

Ίσως η μεγαλύτερη δυσκολία, που μπορεί να αντιμετωπίσει ο μελετητής της *Αλκήστιδος*, είναι να προσδιορίσει τη θεματική της σε ένα συγκεκριμένο πεδίο σκέψης ή γνώσης. Πράγματι έχουμε να κάνουμε με διαφορετικές θεματικές και δομικές ενότητες¹⁰³, που εκτείνονται από την αυτοθυσία στην αξία της φιλοξενίας, τη φιλία, το φόβο των θεών και το ρόλο της μοίρας. Αυτή η πολυπλοκότητα του θεματικού μοτίβου αναδεικνύεται από την πληθώρα και τον πλουραλισμό των στοιχείων από διάφορες μυθολογικές παραδόσεις, που συναντώνται στην *Αλκηστιν*.

Από τη μία πλευρά έχουμε το μυθολογικό αρχέτυπο της αναίμακτης θυσίας, η οποία στον ελληνικό χώρο έχει εκφραστεί με το μύθο κυρίως της Ιφιγένειας και στη βιβλική-εβραιοχριστιανική παράδοση με τη θυσία του Ισαάκ. Από την άλλη η συζυγική αφοσίωση της Αλκήστιδος συγκρίνεται μόνο με αυτή της Λαοδάμειας, της οποίας ο άνδρας, ο Πρωτεσίλαος, σκοτώνεται στον τρωικό πόλεμο, ενώ είχαν μόλις παντρευτεί.

¹⁰³Ο Smith και ο Castellani βλέπουν την *Αλκηστιν* χωρισμένη σε δύο διαφορετικά έργα, με το πρώτο να έχει μορφολογικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας και το δεύτερο να θυμίζει κωμωδία ή σατυρικό δράμα. Βλ. Wesley D. Smith, «The Ironic Structure in 'Alcestis,'» *Phoenix* 14, no. 3 (1960): 127–4· Castellani, «Notes on the Structure of Euripides' *Alcestis*.», ο.π., σελ. 495-6.

Οι θεοί λυπούνται το νεαρό ζευγάρι και δίνουν την ευκαιρία στον Πρωτεσίλαο να επιστρέψει για τρεις ώρες, αλλά η απελπισία της Λαοδάμειας για το μη αναστρέψιμο της κατάστασης την κάνει να τον ακολουθήσει. Η σύγκριση της Λαοδάμειας με την Άλκηστιν ενισχύεται από ένα στοιχείο του κειμένου, από την υπόσχεση, που δίνει ο Άδμητος ότι δε θα ξαναπαντρευτεί. Ανάμεσα στις άλλες του υποσχέσεις ο Άδμητος ανακοινώνει ότι θα φτιάξει ένα άγαλμα με τη μορφή της, το οποίο θα κρατάει στο κρεβάτι του και θα του μιλά τις νύχτες (στ. 348-56)¹⁰⁴. Σε μία άλλη εκδοχή του μύθου της Λαοδάμειας, όταν οι τρεις ώρες, που είχε ζητήσει με τον Πρωτεσίλαο τελείωσαν, η θλίψη της ηρωίδας ήταν τέτοια, που ζήτησε να φτιαχτεί ένα άγαλμα με τη μορφή του και αναπτύσσει τέτοιο δεσμό, ώστε δε σταματά ποτέ να το κοιτάζει. Όταν ο πατέρας της, ο Άκαστος, ο αδελφός της Αλκήστιδος σύμφωνα με τον Ευριπίδη (733), διατάζει, για να δώσει τέλος στο μαρτύριο της κόρης του, να καεί το άγαλμα, η Λαοδάμεια πέφτει μαζί του στις φλόγες. Ο Άκαστος, που προσπάθησε να δώσει τέλος στην επίπονη προσκόλληση της κόρης του στο σύζυγό της με το πέταγμα στην πυρά του αγάλματος του Πρωτεσίλαου, αναμένεται και στην Άλκηστιν από τον Φέρητα να τιμωρήσει τον Άδμητο, που δέχτηκε τη θυσία της αδελφής του.

Δε δίνει όμως μόνο η έμμεση παραπομπή στη Λαοδάμεια φως στο μύθο της τραγωδίας αυτής, αλλά και η παραπομπή στο μύθο του Ασκληπιού, την τιμωρία του από το Δία, το φόνο των Κυκλώπων από τον Απόλλωνα και την άγνωστη κατά τα άλλα τιμωρία του θεού των Δελφών να υπηρετήσει στο σπίτι του Αδμήτου την ποινή του για το φόνο αυτό. Στη μέση της τραγωδίας ο Ηρακλής σταματάει στο παλάτι του Αδμήτου

¹⁰⁴Σύμφωνα με τη Stieber, μάλιστα, το άγαλμα και όχι η ίδια η Άλκηστις επιστρέφει με τη βοήθεια του Ηρακλή από τον κάτω κόσμο. Mary Stieber, «Statuary in Euripides' *Alkestis*,» *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5, no. 3 (1998): 69–97.

στο δρόμο του προς τη Θράκη, για να αιχμαλωτίσει τα άλογα του Διομήδη. Και στις δύο περιπτώσεις η θεική τιμωρία φέρνει τον Απόλλωνα και τον Ηρακλή στο σπίτι του Αδμήτου. Η παρουσία του Ηρακλή στην αρχή παραπέμπει στο γνωστό στερεότυπο του ημίθεου ως φωνακλά γλεντζέ στο σατυρικό δράμα, αλλά σύντομα αναγνωρίζονται ο ηρωισμός, η φιλοτιμία και το φυσικό του σθένος, όπως επίσης και το ψυχικό σθένος, που με μαγικό τρόπο φαίνεται να μοιράζεται με τον Άδμητο. Εδώ είναι χρήσιμη μία τρίτη μυθολογική αναφορά στην τραγωδία, που συνδέει με ένα ακόμη τρόπο τον Άδμητο με τον άθλο της επιστροφής της Αλκήστιδος. Είναι ο μύθος του Ορφέα, που έφερε με τη μουσική του την Ευρυδίκη από τον κάτω κόσμο. Το γ' στάσιμο της τραγωδίας είναι αφιερωμένο στον Άδμητο, ως προστάτη της μουσικής και της ποίησης στο παλάτι του, και αποτελεί ένα ύμνο του λαμπερού ως προς τη μουσική παρελθόντος του οίκου, που συνδέει τη φιλοτεχνία του οίκου του Αδμήτου με το παρόν και τη φιλοξενία του Ηρακλή.

Αν το κοινό της εποχής έκανε τις συνδέσεις με τους παραπάνω μύθους, δεν το γνωρίζουμε, αλλά είναι πέρα από βέβαιο ότι τους γενικούς τους άξονες τους γνώριζε και ίσως ο Ευριπίδης να χρησιμοποιεί αυτούς τους υπαινιγμούς ως αφηγηματική τεχνική, για να ενισχύσει τη συμμετοχή των θεατών σε σχέση με την αναδόμηση του μύθου στην οποία αποσκοπεί¹⁰⁵. Η επόμενη αναφορά είναι κάπως αμφίβολη, αλλά εντούτοις χρήσιμη για την πορεία του επιχειρήματός μας. Υπάρχει μία ενδιαφέρουσα εκδοχή του αρχέτυπου αυτού του μύθου της αυτοθυσίας στην ιστορία του Δάμωνος και του Φιντία, των πυθαγορείων φιλοσόφων, που έμειναν γνωστοί στην ιστορία για τη δυνατή φιλία τους.

¹⁰⁵Η τεχνική αυτή αποσκοπεί στο να δείξει την πολυπλοκότητα και την αμφισημία του δράματος πέρα από το ήδη μυστηριώδες και πολυδιάστατο τέλος του: βλ. Brian Lush, «Irony And The Rejection Of Imagined Alternatives In Euripides' *Alcestis*,» *The Classical Journal* 107, no. 4 (2012): 385–408.

Σύμφωνα με το σχεδόν μυθολογικό αυτό υλικό, που παραδίδουν ο Διογένης Λαέρτιος και άλλοι συγγραφείς της ύστερης αρχαιότητας, ο Διονύσιος, τύραννος των Συρακουσών αποφάσισε να σκοτώσει το Φιντία. Όταν η έκκληση του Δάμωνος για χάρη δε γίνεται δεκτή, ο Δάμων προσφέρεται να μείνει στη θέση του ως όμηρος, προκειμένου ο Φιντίας να διεκπεραιώσει κάποιες οικογενειακές του υποθέσεις και κάποιες, που ίσως λόγω της μυστικότητας, που τις περιβάλλει, να είχαν σχέση με τον κύκλο των Πυθαγορείων. Σύμφωνα με κάποιες πηγές ο Φιντίας γύρισε αμέσως, σύμφωνα με άλλες καθυστέρησε, αλλά ο Διονύσιος φαίνεται πως απλά δοκίμαζε τα όρια της φήμης των Πυθαγορείων και την πίστη του Δάμωνος κατά την απουσία του φίλου του, προκειμένου να δει ως ποιο σημείο θα κρατούσε την περίφημη εχεμύθεια και τα μυστικά του δεύτερου¹⁰⁶.

Σε κάθε περίπτωση η επιστροφή του Φιντία αποτέλεσε ευχάριστη έκπληξη για το συρακούσιο τύραννο, ο οποίος από συγκίνηση χάρισε τη ζωή και στους δύο φίλους. Αν και χρονολογικά η ιστορία τοποθετείται στα χρόνια του Διονυσίου του νεώτερου και είναι πολύ μεταγενέστερη του Ευριπίδη, οι ομοιότητες με την Άλκηστιν είναι τέτοιες, που σίγουρα κάποια αλληλεπίδραση υπάρχει. Ίσως η φήμη του Διονυσίου ως άρχοντα των Συρακουσών να αποτελεί την αιτία, για την οποία αυτή η ιστορία δανείστηκε το όνομά του και έτσι και αλλιώς οι γραπτές παραδόσεις της στον Κικέρωνα και το Διόδωρο Σικελιώτη είναι αρκετά απομακρυσμένες χρονολογικά, για να ξεχωρίσουμε τα ιστορικά από τα φολκλορικά στοιχεία. Σε κάθε περίπτωση όμως κρατούμε τα εξής κοινά θεματικά μοτίβα ανάμεσα στις δύο ιστορίες: τη φιλία που φτάνει ως την αυτοθυσία, το

¹⁰⁶Περισσότερα για την προέλευση και την πρόσληψη της ιστορίας του Δάμωνος και του Φιντία, βλ. J. F. L. Raschen, «Earlier and Later Versions of the Friendship-Theme. I: Damon and Pythias,» *Modern Philology* 17, no. 2 (1919): 105–9.

αίσιο τέλος της ιστορίας, που οφείλεται στην ηθική συγκίνηση, που προκαλεί η στάση του ήρωα, που γλιτώνει το θάνατο, και τη σιωπή, την περίφημη σιωπή των Πυθαγορείων, που θα συνδέσουμε με τη σιωπή της Αλκήστιδος.

Το γεγονός ότι ο μύθος της Αλκήστιδος συνδέεται με αυτό το μοτίβο φιλίας, αυτοθυσίας επιβεβαιώνεται αυτό την πρόσληψη του δράματος στον Πλάτωνα και από το γεγονός ότι στο *Συμπόσιο* αναφέρονται από τον Φαίδρο και τη Διοτίμα, η Άλκηστις και ο Πάτροκλος μαζί (179b5-180b1). Ο Garner υποστηρίζει ότι ο Πλάτωνας είναι επηρεασμένος από τη σύνδεση, που έχει ήδη κάνει ο Ευριπίδης και η οποία ενθαρρύνεται από τις αναφορές στον αγώνα, όπου ο Ηρακλής κερδίζει την Άλκηστιν και θυμίζει τους Πατρόκλειους αγώνες¹⁰⁷. Τη σύνδεση με τον Πάτροκλο προτείνει και η Dova, καθώς αντιπαραβάλλει την Άλκηστιν με ρόλο νεαρού άνδρα, που αναλαμβάνει δράση και προσφέρει τη ζωή του για το βασιλιά του¹⁰⁸. Σε αυτό το πλαίσιο η ανακοίνωση του Αδμήτου ότι θα φτιάξει ένα άγαλμα με τη μορφή της Αλκήστιδος παίρνει τη χροιά απόδοσης ηρωικών τιμών, πιθανότατα γνωστών στην Αθήνα της εποχής εκείνης¹⁰⁹.

Η πολλαπλή μυθολογική διάσταση του έργου έχει μπερδέψει τους μελετητές και υπάρχει τέτοια ασυμφωνία, ώστε το μόνο κοινό είναι η αναγνώρισή της πολυπλοκότητας του ζητήματος. Ο Padilla διακρίνει τρεις διαφορετικές τομές στην ερμηνεία της *Αλκήστιδος* με τους φιλόλογους να μετατοπίζουν το βάρος της μελέτης από τα στοιχεία

¹⁰⁷Για τον Garner η επιστροφή της Αλκήστιδος δε συμβολίζει την επιστροφή από το θάνατο, αλλά τη νίκη της αισιοδοξίας και της χαράς. Richard Garner, «Death and Victory in Euripides' *Alcestis*,» *Classical Antiquity* 7, no. 1 (1988): 58–71.

¹⁰⁸ Stamatia Dova, *Greek Heroes in and out of Hades* (Lexington Books, 2012), σελ. 151-66.

¹⁰⁹ Niall W. Slater, «Dead Again: (En) Gendering Praise in Euripides' *Alcestis*, » *Helios* 27, no. 2 (2000): 105-21.

σατυρικού δράματος στα κωμικά στοιχεία και τέλος μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο στην τραγικότητα του έργου αυτού και των χαρακτήρων του. Αντίστοιχη εξέλιξη υπάρχει φυσικά και από την αντιμετώπιση του Αδμήτου από κωμικό χαρακτήρα¹¹⁰ σε εκπρόσωπο της πατριαρχίας στο δράμα ως τραγικού ήρωα¹¹¹. Η σιωπή της Αλκήστιδος έχει χρησιμοποιηθεί, για να χαρακτηρίσει τόσο τα θεματικά μοτίβα του δράματος, αλλά κυρίως, για να κατανοήσουμε το ίδιο το είδος, στο οποίο εντάσσεται. Η πραγματικότητα είναι ότι η *Άλκηστις* είναι τραγικοκωμωδία με την Αριστοτελική σημασία, μόνο αν δεχτούμε ότι το τέλος της είναι ευτυχισμένο. Σύμφωνα με τους Lusching και Roisman¹¹² υπάρχουν πολλαπλές ενδείξεις ότι η σιωπή της Αλκήστιδος είναι αρνητικός οiwνός για τη συνέχεια του γάμου του Αδμήτου. Σε αυτές συγκαταλέγονται οι συνεχείς αναφορές στην αναγκαιότητα του θανάτου και το αναπόφευκτο της μοίρας κατά τη διάρκεια του δράματος, η παρουσία επί σκηνής του Άδη, το δυσοίωνα για την τυπολογία της αρχαίας τραγωδίας πέρασμα από τις πύλες του παλατιού και η αναμενόμενη δυσαρέσκεια, που θα αισθάνεται η Άλκηστις για τη φαινομενικά απαράδεκτη συμπεριφορά του Αδμήτου.

Από μία άλλη άποψη η έξοδος της Αλκήστιδος ακυρώνει τις όποιες προηγούμενες δυσοίωνες αναφορές, με τη φράση του χορού ότι *τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἔτελέσθη, τῶν δ' ἄδοκῆτων πόρον ἠῦρε θεός* (1161-2), καθώς τα

¹¹⁰ Ξεχωρίζουμε την πιο πρόσφατη αρνητική σκιαγράφηση του Αδμήτου από τον Elferink για τα αντι-θεσσαλικά αισθήματα, που προϋποθέτει το πολιτικό σκηνικό δημιουργίας της *Άλκηστιδος* και την αντίδραση στην παραδοσιακή δικαιολογία της φιλοξενίας, καθώς η φιλοξενία του Αδμήτου έρχεται τόσο για τον Απόλλωνα, όσο και για τον Ηρακλή με μία ηθική υποχρέωση, η οποία οδηγεί σε ανταλλάγματα πιο ακριβά από την αρχική χάρη: L. J. Elferink, «The Beginning of Euripides' *Alcestis*,» *Acta Classica* 25 (1982): 43-52.

¹¹¹ Mark Padilla, «Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in *Alcestis*,» *The American Journal of Philology* 121, no. 2 (2000): 179–211.

¹¹² C. A. E. Luschnig and Roisman, *Euripides' Alcestis*, σελ 217 κ.εξ..

δοκηθέντα του χορού στην αρχή της τραγωδίας ανέμεναν το θάνατο της ηρωίδας. Σε αυτή την ακύρωση του αναμενόμενου τραγικού τέλους συνηγορεί και η προαναγγελία του Αδμήτου λίγο πριν: *νῦν γὰρ μεθηρμόσμεσθα βελτίω βίον τοῦ πρόσθεν* (1157-8). Αναμφίβολα η σιωπή της Αλκήστιδος αποτελεί κλειδί για την κατανόηση του τέλους της τραγωδίας και ως ένα βαθμό είναι ικανή να ρίξει φως, σε όσα προηγήθηκαν. Στο πέρασμα όμως του ζευγαριού από τις πύλες του παλατιού, που θυμίζει τη γαμήλια είσοδο¹¹³ και τη σιωπηλή κοπέλα, που τότε θα ήταν η Άλκηστις, τοποθετούμε το τέλος της δημόσιας πλευράς της θυσίας της Αλκήστιδος και το πορεία προς ένα διαφορετικό καλύτερο οικιακό βίο. Προκειμένου να καταλάβουμε την ποιότητα του βίου αυτού, προτείνουμε τη μελέτη της σιωπής της Αλκήστιδος όχι μόνο στο τέλος, αλλά και στη διάρκεια του δράματος ιδίως ως προς τους παραδοσιακούς της ρόλους της μητέρας και συζύγου.

Η σίγηση της μητέρας στην *Άλκηστιν*

Παρόλο που η συζυγική αφοσίωση της Αλκήστιδος είναι αυταπόδεικτη στην πλοκή του δράματος, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για τη μητρική της αφοσίωση. Στην ουσία η παρουσία της Αλκήστιδος ως μητέρας είναι σχεδόν ανύπαρκτη στο ομώνυμο δράμα. Αυτό καταδεικνύεται από την αδυναμία της Αλκήστιδος να προνοήσει για τα παιδιά της μόνο στο τέλος, όταν πια είναι έτοιμη να φύγει από τον κόσμο και παρακαλεί τον Άδμητο να μην ξαναπαντρευτεί προκειμένου να μην αντιμετωπίσουν τα παιδιά της

¹¹³ Charles Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba* (Duke University Press, 1993), σελ. 80: ο Segal βλέπει την κίνηση του Ηρακλή να σηκώσει το πέπλο της Αλκήστιδος ως μία αναπαράσταση της γαμήλιας τελετής.

μητριά. Η σκέψη της θυμίζει μία εκ των υστέρων παράλειψη, που πρέπει να τακτοποιήσει, μετά από όλες τις ετοιμασίες του θανάτου: *πανύστατόν σε προσπίτνουσ' αἰτήσομαι, τέκν' ὀρφανεῦσαι τάμά* (164-5). Η πανύστατη αυτή ικεσία φανερώνει και τις προτεραιότητες της ηρωίδας, καθώς τόσο για την κόρη, όσο και για το γιο της, παρακαλεί για έναν ευτυχισμένο γάμο, που δε θα έχει τη σύντομη διάρκεια του δικού της. Για το γιο της παρακαλεί να βρει γυναίκα, που να τον αγαπάει και για την κόρη της ένα γενναίο σύζυγο.

Η σίγηση της μητρικής ιδιότητας της ηρωίδος βέβαια επιβεβαιώνεται από το ίδιο το κείμενο πολλαπλά. Παρά το γεγονός ότι η Άλκηστις παρακαλεί για την ασφάλεια των παιδιών της, η ίδια, όπως μας λέει η υπηρέτρια, είναι ακόμη ακμαία και η αγωνία δε δείχνει να τη βαραίνει σε αντίθεση με αυτή του συζυγικού της μέλλοντος. Η προσευχή για τα παιδιά της είναι μία υποχρέωση, που πρέπει να ρυθμίσει, όπως όλες οι προσευχές, που κάνει στους θεούς. Η Άλκηστις προνοεί για όλα αυτά με αξιοπρέπεια: *ἄκλαντος ἀστένακτος, οὐδὲ τούπιόν κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν* (173-5). Δεν κλαίει, δεν αναστενάζει και δεν έχει χάσει το χρώμα της. Με άλλα λόγια δε δείχνει κάποια συναισθηματική επένδυση στην ιδέα του αποχωρισμού των παιδιών. Αντίθετα η ηρωίδα χάνει την ψυχραιμία της, όταν βρίσκεται πια ξανά στο συζυγικό κρεβάτι, το οποίο αντιμετωπίζει με την ίδια ιερότητα, που αντιμετωπίζει ένα βωμό. Σε αυτό προσεύχεται, κλαίει και σε αυτό καταθέτει τη δύναμη και το σθένος, που είχε ως εκείνη τη στιγμή συγκρατήσει. Όταν σηκώνεται, η Άλκηστις είναι πια αδύναμη (186-7) και εκεί γυρίζει ξανά και ξανά, για να κλάψει.

Αν και τα παιδιά είναι παρόντα αργότερα, όταν η Άλκηστις τα παραδίδει στον πατέρα τους (377), η σκηνή φαίνεται να εκτυλίσσεται ανάμεσα στο ζευγάρι, καθώς δεν

απευθύνεται στα ίδια τα παιδιά αλλά στον Άδμητο. Η πραγματική σκηνή αποχωρισμού της μητέρας από τα παιδιά της έχει γίνει εντός οίκου, όταν έπειτα από τις παροτρύνσεις των παιδιών η Άλκηστις τα παίρνει κλαίγοντας στην αγκαλιά της και τους δίνει από ένα τελευταίο φιλή (191). Παρατηρούμε ότι η σκηνή είναι στατική και δεν εμπεριέχει την ανησυχία του αποχωρισμού από το συζυγικό κρεβάτι με τις συνεχόμενες επιστροφές, τα κλάματα και τις κραυγές, που έχει δείξει η Άλκηστις σε εκείνο τον αποχωρισμό. Αντίθετα, υπάρχει μία συνεχής αντιπαραβολή του πόνου του αποχωρισμού από το σύζυγο με αυτόν από τα παιδιά, με τον πρώτο να υπερισχύει.

Το κατά πόσο τα παιδιά βιώνουν τον πόνο της φαινομενικής απόρριψης είναι και αυτό ένα ερώτημα. Ο νεαρός γιος της Αλκήστιδος και του Αδμήτου μιλάει στη μητέρα του μόνο, όταν η ίδια έχει πια πεθάνει και το κάνει μέσω ενός αδέξιου και περιέργου θρήνου, που προβληματίζει ως προς το περιεχόμενό του, καθώς ταιριάζει σε άνθρωπο μεγαλύτερης ηλικίας. Σε αντίθεση με την προηγούμενη στιχομυθία ανάμεσα σε Άδμητο και Άλκηστιν, όπου ο θεσσαλός βασιλιάς παρακαλεί συνεχώς τη γυναίκα του να μην τον αφήσει και παίρνει ασύμβατες απαντήσεις, ο γιος του δεν αναμένεται να ακουστεί καθόλου παρά την ικεσία του (399-400). Ο Άδμητος επιβεβαιώνει ο ίδιος στα παιδιά του ότι η Άλκηστις είναι νεκρή: *τήν οὐ κλύουσαν οὐδ' ὀρῶσαν* (404). Στο τέλος ο νεαρός καταλήγει στο παράξενο συμπέρασμα, ότι ο θρήνος μετατοπίζεται στη δυστυχία του πατέρα του. Μάταια παντρεύτηκε, αφού δεν έζησαν μαζί ως το τέλος της ζωής τους (411-3) και έχει κάνει τους μελετητές να θεωρούν πως ο κομμός αυτός διοχετεύει τα συναισθήματα του Αδμήτου και υποσκελίζει την παρουσία των παιδιών στη σκηνή.

Από την άλλη πλευρά αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι το αγόρι εκφωνεί αυτό το μικρό νεκρικό τραγούδι και όχι η κόρη της Αλκήστιδος. Θα επιστρέψουμε σε αυτό το

σημείο αργότερα στην ενότητα, αλλά αρκεί για την ώρα να σημειωθεί ότι η σιωπή της κόρης, η οποία παρουσιάζεται να έχει μεγαλύτερη ανάγκη της μητέρας της, μπορεί να εκληφθεί και ως μία σιωπηλή διαμαρτυρία για την ανεξήγητη εγκατάλειψη. Η Άλκηστις έχει εξηγήσει ήδη ότι, αν και ο γιος θα έχει τον πατέρα του, η απουσία της θα είναι πάντα ένα κενό για την κόρη της στο κρεβάτι του τοκετού και στην ανεύρεση συζύγου. Η πιθανή μητριά δε θα ταραξεί τη θέση του πατέρα ως προς το αγόρι, καθώς αποτελεί *πύργον μέγαν* (311), αλλά για το κορίτσι φοβάται μήπως η μητριά θέσει σε κίνδυνο ένα μελλοντικό γάμο *τιν' αίσχρὰν προσβαλοῦσα κληδόνα* (315). Το γεγονός ότι ο Άδμητος απαντά πως θα τιμήσει την απόφασή της και δε θα ξαναπαντρευτεί με μία ομιλία, που θυμίζει υπόσχεση αιώνιας αγάπης παρά προστασίας των παιδιών του (με εξαίρεση την παραδοχή ότι του φτάνουν τα παιδιά, που έχει, και δε θέλει άλλα) στους στίχους 328-68, συνηγορεί στο ότι τα λόγια της Αλκήστιδος εκλαμβάνονται ως αυτά μιας ανασφαλούς μητέρας παρά ως πρόνοια για τα παιδιά της.

Οι μητέρες γενικότερα δεν έχουν την τιμητική τους στην *Άλκηστιν*. Χαρακτηριστικά απύουσα και σιωπηλή στην τραγωδία, εκτός από τη μητέρα Άλκηστιν, παραμένει και η μητέρα του Αδμήτου, η οποία φαίνεται να ομιλεί μόνο μέσω του συζύγου της Φέρητος κατά τη διάρκεια της απουσίας της. Η άρνησή της καταγράφεται από το χορό (467-9), αλλά και από την Άλκηστιν (290), αν και σε διαφορετική σειρά. Ο χορός προτάσσει τη μητέρα, καθώς η δική της άρνηση να πεθάνει κάνει εντύπωση, ενώ η Άλκηστις δίνει παρόμοια βαρύτητα και στους δύο γονείς. Η μητέρα του Αδμήτου είναι τόσο ανύπαρκτη, ώστε ούτε το όνομά της δε μαθαίνουμε, αν και φανταζόμαστε ότι σε μία ιστορία με έμφαση στην αληθοφάνεια θα ήταν ένα από τα πρόσωπα με έντονο συναισθηματικό ενδιαφέρον στην ιστορία. Η σιωπή της φυσικά είναι κραυγαλέα. Ο

Φέρης έρχεται να αποδώσει νεκρικές τιμές στη νεκρή, που έδωσε τη ζωή της για το γιο του, αλλά η γυναίκα του δεν κάνει ούτε καν αυτό. Είναι τόσο εντυπωσιακή και απροσδόκητη η στάση της, ώστε ο Άδμητος αμφισβητεί την ίδια τη μητρότητα, όταν λέει πως φοβάται πως είναι νόθο παιδί του Φέρητος, που τον έβαλαν στο στήθος της γυναίκας του μωρό και που δεν κατάφερε να αγαπήσει: *οὐδ' ἢ τεκεῖν φάσκουσα καὶ κεκλημένη/ μήτηρ μ' ἔτικτε, δουλίου δ' ἀφ' αἵματος/ μαστῶ γυναικὸς σῆς ὑπεβλήθην λάθρα* (637-9). Στο τέλος του αγώνα λόγου ο Άδμητος ανακοινώνει ότι η μητέρα και ο πατέρας του πλέον δεν έχουν παιδιά. Αν ο κομμός του γιου του προηγουμένως διοχετεύει τα αισθήματα του Αδμήτου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τώρα ο Άδμητος εκφράζει τα αισθήματα του νεαρού, καθώς ο βασιλιάς εκφράζει απορία για τους λόγους, για τους οποίους η μητέρα του έδωσε προτεραιότητα στον πατέρα σε σχέση με το γιο.

Μία τελευταία παρατήρηση συνηγορεί στη σίγηση της μητρικής ιδιότητας της Αλκήστιδος. Το ιερό χρέος του αποχαιρετισμού και της ευλογίας της. Η Άλκηστις φαίνεται ότι το επεκτείνει σε όλο το σπιτικό της. Η σκηνή αποχωρισμού της Αλκήστιδος από τους υπηρέτες της είναι ενδεικτική: *ἢ δὲ δεξιὰν προύτειν' ἐκάστῳ, κοῦτις ἦν οὕτω κακὸς, ὃν οὐ προσεῖπε καὶ προσερρήθη πάλιν* (194-6). Προσφέρει το χέρι της σε όλα τα μέλη του σπιτιού και σε όλους δίνει την ευλογία της. Η οικογενειακή θαλπωρή, με την οποία περιέβαλε η Άλκηστις τον οίκο του Αδμήτου, φαίνεται φυσικά στην αφοσίωση, που της έχει η υπηρέτρια, που διηγείται τον οικιακό αποχαιρετισμό της, αλλά και στο γεγονός ότι ο υπηρέτης, που αργότερα έχει ανατεθεί στον Ηρακλή αγανακτεί για την αδυναμία του να θρηνήσει τη βασίλισσά του, η οποία, όπως λέει, *'μοὶ πᾶσι τ' οἰκέταισιν ἦν μήτηρ* (769-70). Ότι η Άλκηστις έδειχνε λόγω φύλου ως μητέρα όλων των υπηρέτων του οίκου, από τη μία την κάνει πιο αγαπητή και ζεστή στο κοινό,

από την άλλη στερεί κάτι στην ιδιαιτερότητα της σχέσης με τα παιδιά της¹¹⁴. Η επέκταση αυτή της μητρικής στοργής φαίνεται να εκτείνεται και στον Άδμητο, όταν εκείνος λέει πως η Άλκηστις είναι πια *ένδίκως* ο πατέρας και η μητέρα του (646-7).

Με το θάνατό της η Άλκηστις τιμά τον Άδμητο, αλλά σιγούν η ταυτότητά της ως μητέρα, οι ανάγκες των παιδιών της και η σχέση της με αυτά. Το γεγονός ότι της απευθύνονται μόνο μετά θάνατο σε συνδυασμό με την *πανύστατη* αναγνώριση των αναγκών τους, ίσως να αποτελεί μία καθυστερημένη βέβαια ηθική μετατόπιση του βάρους από το συζυγικό καθήκον στο γονεϊκό και το άνοιγμα ενός υπαρξιακού σκοπού, που δικαιολογεί την επαναφορά της ηρωίδας στη ζωή. Τα παιδιά της Αλκήστιδος όμως δε μένουν χωρίς μητέρα. Η ίδια φροντίζει να αποσπάσει την υπόσχεση ότι το ρόλο θα αναλάβει ο ίδιος ο Άδμητος, όταν του δίνει τα παιδιά στα χέρια και του ζητάει να γίνει και μητέρα για αυτά (377). Η ηρωίδα έχοντας παραχωρήσει το δικαίωμα της μητρότητας διευρύνει το ρόλο της και κατευθύνει τη σιωπή της αλλού στο πλαίσιο του οίκου και εκτός αυτού.

Η Άλκηστις και ο Άδμητος ως σύζυγοι: αναδόμηση των παραδοσιακών ρόλων

Αν η Άλκηστις βιώνει το θάνατο με τη σίγηση της μητρικής της ταυτότητας, ο Άδμητος βιώνει την απώλεια με σίγηση του παραδοσιακού ανδρισμού του. Το δράμα

¹¹⁴ M. Dyson, «Alcestis' Children and the Character of Admetus,», ο.π. σελ. 20: όπως εξηγεί ο Dyson τόσο η Άλκηστις προς τα παιδιά, όσο και ο Άδμητος προς την Άλκηστιν δείχνουν αγάπη, αλλά στο τέλος άλλες προτεραιότητες καθιστούν αυτές τις αξίες δευτερεύουσες.

αυτό έχει γίνει συχνά αντικείμενο κριτικής από τους μελετητές αναφορικά με την πατριαρχική του δομή. Ο Segal αναγνωρίζει στην τραγωδία την αναγκαιότητα του θανάτου, η οποία φαίνεται να ενώνει τα δύο φύλα, αλλά επισημαίνει τη σιωπή της Αλκήστιδος ως το τέχνασμα εκείνο, που ρίχνει φως στη συμπεριφορά του Αδμήτου και στην ανδρική βίωση της εμπειρίας του θανάτου μέσα από την εμπειρία της συζύγου του. Η σιωπή της Αλκήστιδος, λέει ο Segal, μας θυμίζει ότι η Άλκηστις έζησε τη σιωπή, ενώ ο Άδμητος είχε το προνόμιο του θρήνου και της ζωής, όσο η Άλκηστις είναι νεκρή¹¹⁵.

Στην πραγματικότητα, η σχέση του Αδμήτου με την Άλκηστιν δε φαίνεται να είναι βασισμένη στη σιωπηλή υποταγή της ηρωίδας. Όταν ο Άδμητος της υπόσχεται ότι δε θα ξαναπαντρευτεί, της λέει: *καὶ θανοῦσ' ἐμὴ γυνή/ μόνη κεκλήση, κοῦτις ἀντὶ σοῦ ποτε/ τόνδ' ἄνδρα νύμφη Θεσσαλὶς προσφθέγεται* (329-31). Από τη μία η φράση δείχνει ως οιδωρός της σιωπής της νύφης, που φέρνει, ο Ηρακλής. Από την άλλη η περιγραφή υπογραμμίζει τη φύση της σχέσης του Αδμήτου με τη βασίλισσά του και τοποθετεί στο ρόλο του ακροατή τον Άδμητο διπλά με το *κεκλήση* και το *προσφθέγεται*, ένα ρόλο, ο οποίος παραδοσιακά ανήκει στη γυναίκα.

Η φιλολογική μελέτη μόνο τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να γίνεται πιο θετική απέναντι στον Άδμητο, ο οποίος γενικά αποτελεί αντικείμενο παρωδίας ή πλήρους διαπόμπευσης. Η σιωπή όμως της ηρωίδας στο τέλος της τραγωδίας δεν είναι η μοναδική του έργου, αλλά έρχεται ως τυπολογική και νοηματική συνέχεια μιας συνεχόμενης σιωπής, που ξεκινάει από την είσοδο του χορού στη σκηνή και ολοκληρώνεται με την έξοδο του δράματος, όπου η σιωπηλή Άλκηστις μπαίνει στο παλάτι κρατώντας το χέρι

¹¹⁵ Charles Segal, «Euripides' 'Alcestis': Female Death and Male Tears,» *Classical Antiquity* 11, no. 1 (1992): σελ. 153.

του άνδρα της κάτω από τους ήχους της μουσικής, που ο Άδμητος έχει μόλις διατάξει.

Φυσικά η σιωπή δεν είναι άγνωστη στο βασιλιά της Θεσσαλίας. Μάλιστα η δική του σιωπή σώζει την Άλκηστιν, όταν η άφιξη του Ηρακλή επιβάλλει την αποσιώπηση του θανάτου της Αλκήστιδος και την τοποθέτηση του ξένου σε ένα σημείο σιωπής από τους θρήνους της κηδείας (543). Ο Άδμητος εδώ κάνει κάτι παραπάνω από το να υιοθετήσει την παθητική αυτή στάση, που ξαφνιάζει το ακροατήριό του ιδίως, αν συγκριθεί με τις αμέσως προηγούμενες υποσχέσεις του προς την Άλκηστιν και τις διαταγές για πένθος σε όλη την επικράτεια. Αναλαμβάνει το ρόλο, που ως τώρα θα είχε η Άλκηστις, αν ζούσε ως οικοδέσποινα, να δώσει δηλαδή οδηγίες στους δούλους για τη φιλοξενία¹¹⁶. Από την άλλη η σιωπή του Αδμήτου εδώ σε σχέση με τα αισθήματά του δεν είναι η τυπική ανδρική άρνηση να μιλήσει για τον εσωτερικό του κόσμο. Σε αυτό τον τομέα δείχνει πολύ πρόθυμος, καθώς αναφέρεται συνεχώς στον πόνο του. Είναι η *γενναιότης* μέσω της οικιακής του δεξιοτήτας και φιλοξενίας, που εκφράζεται με αυτή την ευαίσθητη σιωπή και που ταιριάζει καλύτερα στο πρότυπο γυναίκας της εποχής. Το γ' χορικό είναι αφιερωμένο στη φιλοξενία του Αδμήτου, αλλά και την αγάπη του για τη μουσική, το χορό και τις τέχνες σε μία ακόμη περιγραφή, που παραπέμπει στην ευγένεια και το σεβασμό του: *τὸ γὰρ εὐγενὲς ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ* (601). Σε κάθε περίπτωση η σιγή του δεν είναι η αναμενόμενη συμπεριφορά άνδρα, όπως επισημαίνει ο Ηρακλής, όταν μετά τη μάχη του επιστρέφει στο παλάτι του Αδμήτου: *φίλον πρὸς ἄνδρα χρὴ λέγειν ἐλευθέρως/ Ἄδμητε, μομφὰς δ' οὐχ ὑπὸ σπλήγχνοις ἔχειν σιγῶν* (1008-10).

¹¹⁶Το μοτίβο της φιλοξενίας είναι κεντρικό στην *Άλκηστιν* και ταυτόχρονα είναι το μόνο σταθερά ελαφρυντικό στοιχείο, που δείχνει να προσδίδει η βιβλιογραφία στον Άδμητο και η μοναδική δικαιολογία, που όχι μόνο επιτρέπει, αλλά επιβάλλει τη θυσία της Αλκήστιδος: βλ. Rosemary M. Nielsen, «Alcestis: A Paradox in Dying,» *Ramus* 5, no. 02 (January 1976): 92–102.

Η πραγματική όμως σίγηση του Αδμήτου έρχεται με ευρύτερη συστηματική τοποθέτησή του στην αδύναμη πλευρά του διπόλου ανάμεσα σε αυτόν και την Άλκηστιν και τη μετατόπιση των συζυγικών ρόλων, που η θυσία της έχει ως αποτέλεσμα. Η σίγηση αυτή είναι βαθμιαία και ξεκινά από τις παρατηρήσεις του χορού για *αριστεία* της Αλκήστιδος. Ο χορός είναι θετικά διακεείμενος προς τον Άδμητο. Η φράση *ὦ τλήμον, οἷας οἶος ὦν ἀμαρτάνεις* (144) περιέχει μία αμφισημία φυσικά για την ποιότητα του Αδμήτου, αλλά φαίνεται και ένας ειλικρινής έπαινος του βασιλιά, ο οποίος βέβαια προοιωνίζει σε συνδυασμό με τον αντίλογο της υπηρέτριας ότι ο αφέντης της θα καταλάβει την απώλεια εκ των υστέρων, την αμφισβήτηση της καλοσύνης του Αδμήτου. Από το Φέρητα πρώτα ακούγεται αυτό, που μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν η ειλικρινής αντίδραση του κοινού: ότι ο Άδμητος αφήνει μία γυναίκα να πεθάνει στη θέση του. Ο Φέρης χαρακτηρίζει αυτή τη στάση του Αδμήτου ως ήττα: *γυναικός, ὦ κάκισθ', ἠσσημένος* (697) κατηγορείται ο Άδμητος. Η κατηγορία αυτή επαναλαμβάνεται (702) με το Φέρητα να υπονοεί ότι ο γάμος του Αδμήτου έχει σκοπό την αέναη επιβίωσή του και ότι αυτό θα επαναληφθεί (720). Ο ίδιος ο Άδμητος φαίνεται να ορίζει στην άρνηση του θανάτου τη δειλία και την άνανδρη συμπεριφορά (723), αν και απευθύνει αυτόν το χαρακτηρισμό στον πατέρα του. Μέχρι βέβαια να επιστρέψει από την κηδεία, έχει εσωτερικεύσει τις κατηγορίες του πατέρα του και φαντάζεται ότι ο κόσμος θα αναρωτιέται, αν θεωρεί τον εαυτό του άνδρα (957).

Η αποδοχή της θυσίας της Αλκήστιδος, εκτός από το ότι καθιστά τον Άδμητο αδύναμο αποδέκτη της γενναιότητας της γυναίκας του, τον τοποθετεί στο επίκεντρο της φήμης και του κουτσομπολιού κάτι, στο οποίο είναι ευάλωτες κυρίως οι γυναίκες της εποχής. Ο ίδιος ο Άδμητος αναφέρεται στο τι θα πουν για αυτόν, όταν μιλάει για την

απόφασή του να κρατήσει τον Ηρακλή στο σπίτι του: *διπλὴν φοβοῦμαι μέμνην, ἔκτε δημοτῶν,/ μή τίς μ' ἐλέγξῃ τὴν ἐμὴν εὐεργέτην/ προδόντ' ἐν ἄλλης δεμνίους πίνειν νέας* (1056-8). Ο φόβος του Αδμήτου είναι πραγματικός. Πέρα από τη βεβαιότητα ότι ο περίγυρός του τον χλευάζει ήδη προσπαθεί να αποφύγει τα λόγια στην πόλη. Επιπλέον στην ακύρωση της υπόσχεσής του ότι δε θα ξαναπαντρευτεί ο χορός έχει απειλήσει με το κοινωνικό μίσος, που συνήθως απευθύνεται στις γυναίκες, που παραβιάζουν τους συζυγικούς τους όρκους: *μάλ' ἂν ἔμοιγ' ἂν εἴη στυγηθεὶς τέκνοις τε τοῖς σοῖς* (464-6).

Το γεγονός ότι ο Αδμητος αναλαμβάνει το γενικό πρόσταγμα για την προετοιμασία των νεκρικών τιμών, που θα αποδοθούν στην Άλκηστιν, αλλά και η εμφάνισή του αμέσως μετά το θάνατό της συνηγορούν στο ότι πρόκειται για μία μεταστροφή ρόλων ανάμεσα στα δύο μέλη του ζευγαριού, καθώς ο ρόλος της προετοιμασίας μιας κηδείας συνήθως αποδίδεται σε γυναίκες. Ο Αδμητος είναι ξεχωριστός επίσης για την εμφάνισή του, η οποία φαίνεται να υπερβάλλει ως προς το πένθος του με μαύρα ρούχα και κορδέλες και κομμένα μαλλιά. Ο γιος του αναλαμβάνει το υποχρεωτικό μοιρολόι, που συνήθως απαγγέλλει γυναίκα. Ταυτόχρονα ο Αδμητος φαίνεται πως παίζει ρόλο ως κορυφαίος στην πομπή της κηδείας κάτι, που γενικά ήταν εθιμοτυπικά ένα γυναικείο καθήκον. Τέλος ως συμπαραστάτες τόσο πριν, όσο και μετά το θάνατο, έρχονται γέροντες άνδρες γεγονός, που ξενίζει στην τραγωδία, όσον αφορά το πένθος. Ο ρόλος της γυναίκας στο πένθος επισημαίνεται στην πάροδο του χορού, όταν αναζητείται ο ήχος του πιθανού θανάτου της Αλκήστιδος: *δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν* (104), αλλά είναι ένας ρόλος, που αποσιωπάται, όπως και οι υπόλοιποι γυναικείοι χαρακτήρες σε αυτή την τραγωδία.

Βέβαια, όσο η Άλκηστις είναι ακόμη ζωντανή, ο θρήνος του είναι

χαρακτηριστικός περισσότερο γυναίκας προς τον άνδρα της παρά το αντίθετο. Όσο η Άλκηστις ψυχομαχεί, γινόμαστε μάρτυρες μιας αμήχανης στιχομυθίας, όπου ο Άδμητος αγκαλιάζει δημόσια τη γυναίκα του, την εκλιπαρεί να μη φύγει (250), λυπάται τον εαυτό του περισσότερο (265) και εύχεται να ήταν εκείνος, που πεθαίνει, γιατί, όπως λέει, δεν υπάρχει ζωή, αν φύγει εκείνη (278-9). Η Άλκηστις παρουσιάζεται ασυγκίνητη, σχεδόν αδιάφορη στις επικλήσεις του Αδμήτου σε μία σκηνή, που παρουσιάζει μία μετρική ασυμμετρία, ενδεικτική ίσως της λανθάνουσας πνευματικής διάστασης ανάμεσα στους δύο ήρωες αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή. Υπάρχουν δύο παρατηρήσεις στην έκφραση του πόνου του Αδμήτου εδώ. Η πρώτη είναι ότι κάπως αργά αναγνωρίζει το μάταιο της θυσίας της Αλκήστιδος με δεδομένο τον πόνο της απώλειάς της. Η δεύτερη είναι ότι ο Άδμητος φαίνεται σχετικά άνετα να αναλαμβάνει εδώ το ρόλο μιας χήρας, που κλαίει το σύζυγό της και όχι το αντίστροφο. Ας θυμηθούμε τη σκηνή στο *Φαίδωνα* με το Σωκράτη να στέλνει την Ξανθίππη μακριά από τη φυλακή στην πρώτη υπόνοια θρήνου (60a), αλλά και το σχόλιο του Σωκράτη αργότερα, όταν ζητάει από τους φίλους του να μην κλαίνε. Είχε πριν απομακρύνει τις γυναίκες, για να μην κλάψουν, οπότε περιμένει αυτή την αξιοπρέπεια από τους άνδρες του (117e). Αντίστοιχη ανυπομονησία απέναντι στο θρήνο δείχνει η ίδια η Άλκηστις, όταν σταματάει τα λόγια του Αδμήτου, αν και δεν τον διώχνει, και ζητάει να την αφήσουν κάτω, όπως δείχνει η επανάληψη *μέθετε μέθετέ μ' ἤδη* (266). Η Άλκηστις έχει σκοπό να μιλήσει με λογική και ο συναισθηματικός θρήνος του Αδμήτου, που εκφράζεται και στη σωματική έκφραση της αγκαλιάς του, πρέπει να σταματήσει.

Η Άλκηστις διαδραματίζεται σε ένα μητριαρχικό κόσμο, όπου τη δράση και την ατομική ταυτότητα καθορίζει η γυναίκα. Την πρόταξη της γυναίκας επισφραγίζει και ο

Ηρακλής, όταν αργότερα αυτοπροσδιορίζεται δύο φορές ως ο γιος της Αλκμήνης πρώτα και έπειτα του Διός (505 και 839). Ο Ηρακλής θεωρεί την επαναφορά της Αλκήστιδος ικανή για την ίδρυση του θεσσαλικού οίκου και η ίδια αισθάνεται ασφαλής στη συνέχιση του οίκου από την ίδια σε περίπτωση θανάτου του Αδμήτου. Ο Αδμητος παραλαμβάνει άνετα, αν και όχι χωρίς λύπη, τα παιδιά από τα χέρια της μητέρας τους, για να γίνει εκείνος μητέρα και εκτελεί τα έθιμα στη θέση της. Θα είναι λάθος όμως να θεωρήσουμε ότι ο Αδμητος και η Αλκηστις αντιστρέφουν εντελώς τους ρόλους τους σε ένα παιχνίδι αναχρονιστικού φυλετικού ανταγωνισμού. Στα παραπάνω παρατηρούμε τη σύγηση των παραδοσιακών ρόλων των δύο πρωταγωνιστών και τη συμμετοχή τους σε ένα χορό ισορροπιών φύλου, που αντιστέκεται στο σύγχρονό τους κόσμο και συνθέτει μία νέα σχέση *σεβασμού* και *φιλίας* ανάμεσα στους δύο ήρωες, που βρίσκει χώρο έκφρασης μέσα στη σιωπή.

Η πολιτική της σιωπής στην *Αλκηστιν*

Προκειμένου να κατανοήσουμε αυτό το χώρο έκφρασης των ηρώων στη σιωπή, αξίζει να κοιτάξουμε την κίνηση των αποκαλύψεων σε σχέση με το εσωτερικό του οίκου και τη σκηνή και να δούμε τη διάσταση ανάμεσα στα δύο. Η αρχαία τραγωδία αποτελεί το κατεξοχήν είδος, όπου η ιδιωτικότητα του οίκου γίνεται σεβαστή με συγκεκριμένες πράξεις να διαδραματίζονται αποκλειστικά πίσω από τη σκηνή και να αναγγέλλονται. Ο φόνος και ο θάνατος είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα. Στην *Αλκηστιν* αντίθετα έχουμε μία περίεργη ανατροπή: η ηρωίδα πεθαίνει στη σκηνή στην αγκαλιά του άνδρα της, ενώ η ίδια η ηρωίδα ετοιμάζεται για το θάνατό της εντός του οίκου και μαθαίνουμε

για τις προθέσεις της από την αγγελιαφόρο, υπηρέτρια. Παρατηρούμε ότι αρχικά η σιωπή του οίκου διασφαλίζεται πλήρως, αφού οι γέροντες, που πλησιάζουν στη σκηνή, αναρωτιούνται για το μέλλον του παλατιού και, όσο πλησιάζουμε προς το θάνατο της ηρωίδας, ο οίκος αρχίζει να βγαίνει προς τα έξω κυριολεκτικά. Η Άλκηστις έρχεται με τη συνοδεία του Αδμήτου, των παιδιών και των οικείων της, για να πεθάνει δημόσια, όσο δημόσια είναι στην πραγματικότητα η θυσία της.

Έπειτα από μία στιχομυθία ασυνέχειας ανάμεσα στο ζευγάρι, που φανερώνει το πόσο κοντά είναι η Άλκηστις στο θάνατο και τις δικές του εικόνες και ήχους και πόσο μακριά από τον Άδμητο, η ηρωίδα επανέρχεται για λίγο σε έλλογη επιχειρηματολογία, για να απευθυνθεί στον Άδμητο. Ο λόγος είναι κάτι, που θα περίμενε κάποιος ότι θα είχαν ως τώρα συζητήσει, ένα πιθανό δεύτερο γάμο του Αδμήτου. Εντούτοις η Άλκηστις παρουσιάζεται να είχε σιωπήσει ως τότε στη μεταξύ τους σχέση σχετικά με το θέμα ή τουλάχιστον να προσπαθεί εδώ να αποσπάσει μία δημόσια υπόσχεση του Αδμήτου. Ταυτόχρονα δείχνει να μην ενδιαφέρεται για το αν ο Άδμητος θα την αντικαταστήσει στο συζυγικό κρεβάτι και ο αποχωρισμός της δεν έχει από τη δική της πλευρά κάποιο συναίσθημα. Σε κάθε περίπτωση, αν και φαίνεται ότι δεν είχε ως εκείνο το σημείο ασχοληθεί με την άρνηση των γονιών του Αδμήτου να παραχωρήσουν εκείνοι τη ζωή τους για το γιο τους, πλέον τη χρησιμοποιεί έντεχνα στην επιχειρηματολογία της.

Τα κίνητρα της Αλκήστιδος αποκαλύπτονται μερικώς, όταν αναφέρει ότι θα μπορούσε να είχε ζήσει ευτυχισμένη στα πλούτη, να είχε παντρευτεί όποιο Θεσσαλό ήθελε και να ήταν βασίλισσα στο πλευρό του (285-6) σε αντίθεση με την ιδιωτική σκηνή, που μας περιγράφει λίγο πριν η υπηρέτρια, όπου το βασικό της μοτίβο είναι η πίστη στη συζυγική κλίση και η αδυναμία να την προδώσει. Αυτό, που δε λέει η Άλκηστις,

αναφερόμενη αμέσως στην αδυναμία των γονιών του Αδμήτου να φέρουν νέους κληρονόμους στον κόσμο, ήταν η πολιτική διάσταση της απόφασής της κάτι, που φαίνεται να ρίχνει νέο φως στο παράξενο αίτημα, που καταθέτει στον Άδμητο, να μην ξαναπαντρευτεί. Αντιπαραθέτοντας το δικό της νέο γάμο με την προχωρημένη ηλικία των γονιών του, η Άλκηστις υπονοεί ότι η ίδια θα μπορούσε να κάνει νέα παιδιά με τον καινούριο της σύζυγο. Αυτά τα παιδιά θα είχαν δικαίωμα στο θρόνο του Αδμήτου μπροστά από το γιο του. Η Άλκηστις σιωπά, πριν φτάσει στο σημείο, όπου ο όρος της θυσίας της θα μπορούσε να γίνει εμφανής και λέει ότι ήταν θέλημα θεού (298), αλλά υποδεικνύει στον Άδμητο με το λόγο της ότι επιλέγει το δικό του παιδί για τη συνέχιση της βασιλείας και του θυμίζει τη δική του υποχρέωση να μην ξαναπαντρευτεί και υποσκελίζει την κληρονομιά, που αφήνει η ίδια στην κόρη της. Η επιλογή της όμως δεν είναι αυτή της μητέρας αλλά της βασίλισσας. Η Wohl βρίσκει σε αυτή την επιλογή το γεγονός ότι η Άλκηστις δημιουργεί με αυτό τον τρόπο το δικό της οίκο πράγμα, το οποίο επιβεβαιώνεται πολλαπλά στο κείμενο, όπως θα δούμε στην πορεία¹¹⁷. Ίσως αυτό να προστίθεται στα παραπάνω ως λόγος, για τον οποίο ο γιος του Αδμήτου θρηνεί ο ίδιος τη μητέρα του αντί της κόρης, αφού η θυσία πρακτικά εκτείνεται στην επιβίωση και εκείνου και στη διασφάλιση της εξουσίας του. Μπορούμε βέβαια να δούμε στην παράκληση της Αλκήστιδος ψήγματα μιας προσπάθειας να μη γίνει άλλη παρόμοια θυσία, η οποία εκφράζεται στον υποσκελισμό με λόγο, που θα υποστεί το πιο ευάλωτο μέλος του οίκου, δηλαδή η κόρη της από τη νέα μητριά.

Το γεγονός ότι η θυσία της Αλκήστιδος ανταποκρίνεται στο δημόσιο συμφέρον

¹¹⁷ Victoria Wohl, *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy* (University of Texas Press, 1998), σελ. 132-8.

και την άσκηση της πολιτικής της φαίνεται από το ότι ο Άδμητος προτάσσει την εξ αγχιστείας συγγένεια με την Άλκηστιν (646) σε σχέση με την εξ αίματος συγγένεια, που θα οδηγούσε στην κληρονομικότητα, ενώ τη χαρακτηρίζει *σωτήρα* (667), μία λέξη η οποία ανάμεσα σε άλλα έχει και το πολιτικό περιεχόμενο της συντήρησης εξουσίας, αλλά και η χρήση του ρήματος *ζυναλγειν* (633), το οποίο χαρακτηρίζει το μοιρασμένο πόνο και την προσπάθεια των δύο ηρώων. Ταυτόχρονα η επιχειρηματολογία του Αδμήτου προς τον πατέρα του επισημαίνει ότι, αν ο Φέρης είχε προσφέρει τη ζωή του, δε θα άφηνε τον οίκο του στα χέρια άλλων (655-7). Ο Άδμητος επιμένει ότι όλα αυτά έγιναν, παρόλο που ο ίδιος δεν έδειξε ποτέ ασέβεια στον πατέρα του, αλλά ο Φέρης απαντά με γνώμονα την ελευθερία του (678) και το γεγονός ότι, αν και έφερε τον Άδμητο στην εξουσία, δεν όφειλε να πεθάνει για αυτόν (681). Ο Φέρης σε αυτή την ανάγνωση αποτελεί τον πολίτη, για τον οποίο το αποτέλεσμα της διαδικασίας είναι αδιάφορο και κάπως κυνικό, όταν αναφέρεται σε μελλοντικούς γάμους του Αδμήτου: *μνήστευε πολλάς, ως θάνωσι πλείονες* (720). Η παραπάνω ερμηνεία, ότι η θυσία της Αλκήστιδος ήταν ένα πολιτικό γεγονός, που διασφάλισε το πολίτευμα της Θεσσαλίας, συνηγορεί κατά κάποιο τρόπο σε μία θετική θεώρηση του Αδμήτου ως προς την αποδοχή της θυσίας της Αλκήστιδος, αλλά και στο αναπόφευκτο της απόφασής της. Δικαιολογεί επίσης το δημόσιο πένθος, που κηρύσσεται με το θάνατό της (343-7).

Επομένως ο Άδμητος και η Άλκηστις έχουν ένα πολιτικό πρόγραμμα, το οποίο δε συζητούν, αλλά φαίνεται να γνωρίζουν οι υπήκοοί τους, όταν προτείνουν πως η βασίλισσα θα τραγουδηθεί. Σε αυτό σαφώς είναι κοινωνός ο Φέρης, αφού οι πραγματικοί λόγοι της θυσίας πρέπει να του είχαν αποκαλυφθεί, όταν του ζητήθηκε βοήθεια, αλλά η Άλκηστις με τη θυσία της καταφέρνει να γίνει ενεργή συμμετέχουσα στο πολιτικό

πρόγραμμα και να το καθορίσει. Ο δημόσιος χαρακτήρας αυτής της θυσίας είναι ο λόγος, για τον οποίο ένα μεγάλο μέρος της εκτελείται κάτω από το φως του ήλιου σε απόλυτη διαφάνεια και αντιστρόφως ανάλογα με την πραγματικότητα αυτής της θυσίας. Είναι επίσης πιθανώς και ένας από τους λόγους, για τους οποίους συμπαραστάτης στην Άλκηστιν και το θάνατό της έρχεται ένας χορός γερόντων και όχι γυναίκες. Η διαφορά ανάμεσα στην περιγραφή της σκηνης αποχαιρετισμού μέσα στο παλάτι και αυτής, που παρακολουθεί το κοινό, κλίνει προς αυτή την ερμηνεία. Επίσης η σκηνή του εσωτερικού περιγράφεται μέσα από το φίλτρο κατανόησης ενός νέου κοριτσιού με οικιακή και ελάχιστη πολιτική εμπειρία¹¹⁸. Η μεταφορά των λόγων της κυρίας της είναι επηρεασμένη από αυτή την ιδιότητα, αλλά το υποψιασμένο πολιτικά και νομικά κοινό μπορεί να δει πίσω από αυτές τις λεπτές ισορροπίες. Σε μία φιλόδικη Αθήνα με το περίτεχνο σύστημα νόμων οι θεατές ήταν σε θέση να αναγνωρίσουν τις κληρονομικές επιπλοκές, που θα ίσχυαν σε περίπτωση, που ο Άδμητος είχε τελικά πεθάνει, όπως πρόσταζε ο νόμος.

Η ηθική τοποθέτηση του Αδμήτου ως υπερασπιστή του θεού Απόλλωνα και του Ηρακλή, ο σεβασμός του για τις Μούσες και για τα θεία και οι παραπομπές στις ορφικές τελετές και λατρείες αποκαλύπτουν τη φύση του πολιτικοκοινωνικού συστήματος, το οποίο προστατεύει το ζευγάρι των δύο ηρώων, αλλά και τους τρόπους, με τους οποίους πραγματώνεται η πολιτική αυτή πράξη. Σε αυτό το σημείο αξίζει να υπενθυμίσουμε το γεγονός ότι η λατρευτική και θρησκευτική διάσταση της ζωής των αρχαίων Ελλήνων δεν

¹¹⁸Εδώ, το νεαρό κορίτσι αποτελεί ένα παρατηρητή μέσα στο κείμενο και εκπροσωπεί μία μόνο από τις ερμηνείες, οι οποίες μπορούν να δοθούν στο δράμα, αλλά η άποψή της είναι χαρακτηριστικά μονομερής. Για την ανάλυση ενός πιθανού ρόλου λογοτεχνικής κριτικής του αγγελιαφόρου στο ευριπίδειο δράμα, βλ. James Barrett, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy* (University of California Press, 2002) σελ. 125-8.

έχει σαφή διαχωριστική γραμμή από το πολιτικό σύστημα και τελετουργικό της πολιτείας, αλλά τα στοιχεία αυτά αναμειγνύονται εν προκειμένω, ως έκφραση των ορφικών τελετών και δοκιμασιών, μία μεταφυσική διάσταση στη θυσία, η οποία δεν αντιτίθεται στον πολιτικό χαρακτήρα της. Σε αυτό το πλαίσιο της θυσίας και θρησκευτικής τελετουργίας τοποθετείται και η ευχή του Ηρακλή, καθώς ετοιμάζεται να φέρει πίσω την Άλκηστιν, η οποία αναγνωρίζει τόσο το ψυχικό όσο και το σωματικό σθένος στην *καρδίαν* και τη *χειρα* του ημίθεου εξίσου (837).

Κάτω από αυτό το πρίσμα του πολιτικού κινδύνου, που απειλεί την πολιτική εξουσία του Αδμήτου, μπορούμε να δούμε την κίνηση της τραγωδίας προς τη θυσία και την ανάσυρση της Αλκήστιδος από τον Άδη, αλλά και τη μετατόπιση του βάρους της διήγησης από τη σιωπή στη φωνή και πίσω στη σιωπή, όταν πια ο δημόσιος χαρακτήρας της έχει ολοκληρωθεί. Η ιστορία του Αδμήτου δεν είναι τόσο αυτή ανάμεσα σε ένα ζευγάρι, αλλά η ιστορία δύο πολιτικών συντρόφων και συναγωνιστών. Όσο ο θάνατος της Αλκήστιδος πλησιάζει, η πολιτική του υπόσταση ενισχύεται. Η έξοδος της συνοδείας και η επικείμενη κηδεία της θυμίζουν δημόσια λατρευτική πομπή. Τα λόγια, που λέγονται από το χορό με το θάνατό της και έπειτα με την κηδεία της, χαρακτηρίζουν την Άλκηστιν με τρόπο, που, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, θυμίζει ήρωες και τις πράξεις, που τους συνοδεύουν. Στο ενδιάμεσο όμως και αμέσως μετά την πρώτη εμφάνιση του Ηρακλή, ο χορός εστιάζει σε μία περιγραφή του πολιτικού χώρου, τον οποίο έχει συντηρήσει ο Άδμητος. Αν και ο χορός θέλει να επαινέσει το σπίτι του Αδμήτου, που θα δεχτεί τη φιλοξενία, στην πραγματικότητα επεκτείνει την περιγραφή σε ολόκληρο το βασίλειο, που πάλλεται από τραγούδια και μουσική. Η αντίθεση με την εικόνα του βασιλείου σε πένθος και η σιγή, η οποία θυμίζει σιγή καταπίεσης, ενισχύουν ακόμη

παραπάνω την κατανόηση του κινδύνου: *ἀλλῶν δὲ μὴ κατ' ἄστν, μὴ λύρας κτύπος ἔστω σελήνας δώδεκ' ἐκπληρουμένας* (430-1). Διατάζει ο Ἄδμητος τη στιγμή, που ο θάνατος και ο κίνδυνος είναι τόσο κοντά στο βασίλειό του. Προοιωνίζοντας τη νίκη αυτής της μάχης, ο χορός κλείνει το γ' στάσιμο με φράση, που θυμίζει περισσότερο την ενθάρρυνση σε μάχη και σύνθημα ενός πολέμου δικαίου: *πρὸς δ' ἐμᾶ ψυχᾶ θράσος ἦσται, θεοσεβῆ φῶτα κεδνὰ πράζειν* (604-5). Τέλος η άδεια σκηνή μετά το τέλος της κηδείας της Αλκήστιδος, μία από τις λίγες στιγμές απόλυτης σιωπής και απουσίας στη σκηνή στην αρχαία τραγωδία, επιβεβαιώνει την αβεβαιότητα και τον κίνδυνο της κατάστασης, στην οποία η χώρα του Αδμήτου έχει περιέλθει.

Μέσα από αυτή τη θεώρηση του κειμένου η σιωπή του Αδμήτου προς τον Ηρακλή αποτελεί όχι την περιφρόνηση της θυσίας της ηρωίδας, όπως πιστεύουν αρκετοί, αλλά την επιβεβαίωση και επισφράγιση της στο πλαίσιο, στο οποίο πραγματοποιείται. Αν ο θάνατος της Αλκήστιδος διασφαλίζει το καθεστώς του Αδμήτου, η φιλοξενία του Ηρακλή επιβάλλεται και φυσικά επιβραβεύεται. Η ευχάριστη ανάληψη του καθήκοντος, ακόμη και στις πιο δύσκολες στιγμές, αναγνωρίζεται ως το σημείο του δημοκρατικού πολιτεύματος τόσο, όσο και η ελαφριά διάθεση με την οποία οι θεατές της Αλκήστιδος γνωρίζουν πως να τιμούν τη φιλοξενία και να μη λυπούνται, όταν διασκεδάζει ο γείτονάς τους. Οκτώ χρόνια μετά τη διδασκαλία της Αλκήστιδος στον Επιτάφιο των πρώτων νεκρών του πολέμου, ανάμεσα στη θλίψη του λοιμού και της απώλειας, ο Περικλής αναφέρει τα χαρακτηριστικά αυτά μαζί με τη θεοσέβεια και τη φιλοξενία ανάμεσα σε εκείνα, που κάνουν την υπεράσπιση του πολιτεύματος άξιο σκοπό της θυσίας των νεκρών αυτών (B 37 και 40).

Από τα παραπάνω μπορούμε ασφαλώς να θεωρήσουμε ότι κάτω από τη

συγκινητική ιστορία της συζυγικής αφοσίωσης υποβόσκει μία ιστορία πολιτικού, πνευματικού και κοινωνικού κινδύνου, ο οποίος αποτρέπεται με σίγηση των δύο πρωταγωνιστών και των αναμενόμενων ρόλων τους και μία κατεύθυνση κυκλική προς την αποκατάσταση της πολιτικής σταθερότητας και ησυχίας. Η πορεία αυτή είναι φυσικά μία διαδικασία μεταμόρφωσης και για τους δύο ήρωες, όπως κάθε μάχη τελικά. Ο Άδμητος αναγνωρίζει ότι ήξερε καιρό πως θα συνέβαινε αυτό το γεγονός, αλλά μόνο τώρα καταλαβαίνει το πραγματικό του βάρος: *ἐπίσταμαί τοι, κοῦκ ἄφνω κακὸν τόδε προσέπατ'· εἰδὼς δ' αὖτ' ἔτειρόμην πάλαι* (420-1). Αυτή την ιδέα ο ήρωας την επαναλαμβάνει συχνά. Γυρίζοντας από την κηδεία αναφέρει για μία ακόμη φορά ότι με την Άλκηστιν πεθαίνει και ο ίδιος και κάνει ξανά την ευχή να ήταν πραγματικότητα ο θάνατός του (895-902) υπογραμμίζοντας κατά κάποιον τρόπο το γεγονός ότι η συνέχιση της ζωής του είναι υποχρέωση¹¹⁹. Ο θάνατος της ηρωίδας μπορεί να είχε δημόσιο σκοπό και προοπτική, αλλά εντός του οίκου γίνεται πραγματικά αισθητή η απουσία της και είναι αυτό το δυστυχές αποτέλεσμα κάθε μάχης. Ο Άδμητος λέει ότι τώρα γνωρίζει πραγματικά τι έχει συμβεί: *ἄρτι μανθάνω* (940) και αυτή είναι μία θέση επαναλαμβανόμενη και, όταν επανέρχεται ο Ηρακλής με την Άλκηστιν, που ακούει την αποτίμηση της απώλειάς της από τον Άδμητο *ὡς ἄρτι πένθους τοῦδε γέυομαι πικροῦ* (1069) και *ἀπώλεσέν με κάτι μᾶλλον ἢ λέγω* (1082)¹²⁰, αλλά και την περαιτέρω διαπραγμάτευση για την ικανοποίηση του ξένου. Το περιεχόμενό του μαθήματος για τον

¹¹⁹Παρόμοια ιδέα εκφράζεται στην έξοδο του *Ηρακλή Μαινόμενου*, όπου ο ήρωας αναρωτιέται επίσης αν πρέπει να πεθάνει, αλλά καταλήγει στο ότι έχει υποχρέωση να συνεχίσει να ζει.

¹²⁰Παρά τη νέα αυτή γνώση, που δείχνει να αποκτά ο Άδμητος στην πορεία του δράματος, δεν υπάρχουν κειμενικές ενδείξεις ότι έχει μετανιώσει για την αποδοχή της θυσίας της Αλκήστιδος πράγμα που ενισχύει την ερμηνεία ότι η θυσία ήταν απαραίτητη. Βλ. Michael Lloyd, «Euripides' *Alcestis*,» *Greece and Rome (Second Series)* 32, no. 02 (1985): 119–31.

Άδμητο είναι ο πόνος της επιβίωσης από τη θυσία της Αλκήστιδος και η απώλεια, αλλά το τελικό μάθημα έρχεται από τον Ηρακλή: *καὶ δίκαιος ὢν τὸ λοιπόν, Ἄδμητ', εὐσέβει περι ξένους* (1147-8)¹²¹. Η φιλοξενία του Αδμήτου τοποθετείται στο ευρύτερο ηθικό πλαίσιο της δικαιοσύνης και ανταμείβεται¹²².

Ο Ηρακλής βέβαια έχει έρθει στο μεταξύ πίσω στο παλάτι του Αδμήτου με το δικό του έπαθλο, μία γυναίκα καλυμμένη με πέπλο. Έπειτα από μία σύντομη επίπληξη στον Άδμητο για τη σιωπή του, ο Ηρακλής έρχεται στο σκοπό της επιστροφής του. Ο ημίθεος περιγράφει ως εξής τον τρόπο με τον οποίο κατάφερε να έχει τη γυναίκα: *ἀγῶνα γὰρ πάνδημον εὐρίσκω τινὰς/ τιθέντας, ἀθληταῖσιν ἄξιον πόνον* (1026-7). Η *πάνδημος* μάχη, που περιλάμβανε *πυγμῆν καὶ πάλην*, είχε γυναίκα ως βραβείο και έπειτα από πολύ κόπο την κέρδισε ο Ηρακλής, αλλά έχει ενδιαφέρον στο πλαίσιο της ερμηνείας μας, ότι ο ημίθεος δίνει δημόσιο χαρακτήρα στη μάχη του με το θάνατο. Ο Kitto βρίσκει στην εμφάνιση αυτή της Αλκήστιδος, ως σιωπηλού βραβείου σε αγώνα, την μεταποιητική κριτική του Ευριπίδη στο κοινό της εποχής του¹²³, μία ερμηνεία, που υπογραμμίζει το δημόσιο και πολιτικό χαρακτήρα των δρώμενων¹²⁴. Η ιδέα ότι η

¹²¹Ο Goldfarb βλέπει στη διάσταση ανάμεσα στη φιλία και την ξενία ένα από τα κεντρικά θέματα της πλοκής της *Αλκήστιδος*, τη συνεχόμενη αύξηση αντικρουόμενων συμφερόντων στη σύγχρονη του Ευριπίδη κοινωνία και την ανάγκη για διευθέτηση προτεραιοτήτων: Barry E. Goldfarb, «The Conflict of Obligations in Euripides' *Alcestis*,» *Greek, Roman and Byzantine Studies* 33, no. 2 (1992): σελ. 109.

¹²²Σύμφωνα με τη Gregory, η μεγαλύτερη προσφορά του Ηρακλή προς τον Άδμητο δεν είναι η επιστροφή της Αλκήστιδος, αλλά η επαναφορά στην κατάσταση άγνοιας, που του στέρησε ο θάνατός της: Justina Gregory, «Euripides' *Alcestis*,» *Hermes* 107, no. H. 3 (1979): 259–70.

¹²³H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, σελ. 357.

¹²⁴Όπως παρατηρείται, τα βραβεία δεν είναι παρόμοια με αυτά, που γνωρίζουμε ήδη ως συμβάσεις σε αγώνες από το δράμα και το έπος με το αξιότερο και ακριβότερο δώρο να απονέμεται στο νικητή. Αυτή η ανατροπή της παράδοσης συμβάλλει σε μία ερμηνεία δημόσιας

γυναίκα αποκτήθηκε με πολύ κόπο φαίνεται στις επαναλήψεις του *μόχθω* και *σὺν πόνω* (1025 και 1035) και στο γεγονός ότι ο ίδιος ο Ηρακλής, αν και την φέρνει πίσω, επισημαίνει, πριν αποκαλύψει την ταυτότητά της, ότι δίνει τη γυναίκα, για να την κρατήσει ως την επιστροφή του. Με αυτό τον τρόπο ο Ηρακλής κρατά ίσως ανοιχτό το ενδεχόμενο παρόμοιου κινδύνου στο μέλλον για την Άλκηστιν.

Στη σκηνή, που ακολουθεί, ο Άδμητος παρακαλεί τον Ηρακλή να τον απαλλάξει από την παρουσία της γυναίκας. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ξανά το καθήκον προς το αίτημα του φίλου του, στο οποίο θα υπακούσει, αλλά όχι χωρίς αντίσταση. Αξίζει να σημειωθεί ότι και, όταν ακόμη έχει δεχτεί να κρατήσει τη γυναίκα, ο Άδμητος έχει κλείσει τα μάτια του και αρνείται να την κοιτάξει ως μία τελευταία πράξη αντίστασης σε αυτό, που νομίζει καινούρια σύζυγο. Ο τρόπος, με τον οποίο ο Ηρακλής τον παρακινεί, είναι σημαντικός. Σε μία στιγμή, που θυμίζει αντίστοιχα αυτόν, με τον οποίο η Άλκηστις έδωσε τα παιδιά στον Άδμητο, ο Ηρακλής επιστρέφει στο χέρι του ήρωα τη γυναίκα του και τον παροτρύνει να έχει θάρρος, καθώς της αγγίζει το χέρι: *τόλμα προτεῖναι χεῖρα καὶ θιγεῖν ξένης* (1117). Ακόμη και, όταν η ηρωίδα έχει επιστρέψει και βρίσκεται καλυμμένη και σιωπηλή μπροστά από το σπίτι της, χρειάζεται τόλμη από την πλευρά του Αδμήτου, για να ανατραπεί το παρελθόν και να μπει μέσα στον οίκο. Οι συνεχείς ερωτήσεις του Αδμήτου επιβεβαιώνουν τη δυσπιστία του σε μία προσπάθεια καταγραφής της ιστορίας της από τον Ηρακλή, αλλά η ίδια η Άλκηστις, όπως και οι πραγματικοί, σιωπηλοί και αφανείς ήρωες κάθε μάχης, δεν μπορεί να μιλήσει ακόμη για την εμπειρία της.

διανοητικής και πολιτικής καινοτομίας. Βλ: Michael Poliakoff, «Euripides ‘Alkestis’ 1029-1032,» *Mnemosyne* 35, no. 1/2 (1982): σελ. 141–3.

Κάτω από αυτό το πρίσμα η Άλκηστις με τη δημόσια θυσία της εκπροσωπεί την ισχύ της βασιλείας του Αδμήτου, η οποία καταπονείται στο μόχθο για τη συντήρηση ενός δίκαιου, φιλόμουσου και φιλόξενου πολιτεύματος. Επιστρέφοντας και έχοντας ξεπεράσει τον προσωρινό κίνδυνο ανατροπής, καθώς στέκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, άφωνη και σιωπηλή από την εμπειρία, φέρνει μαζί της τη νέα προοπτική μιας καλύτερης ζωής, όπως λέει ο Άδμητος, αλλά και τον κίνδυνο να ξαναφύγει. Η σιωπή της είναι ενδεικτική της αμφισημίας, που εμπεριέχει η ενδιάμεση κατάσταση ησυχίας και ειρήνης και της ανάγκης για χρόνο, ώσπου να μιλήσει. Σε αντίθεση με τη βιαστική διαταγή του Ηρακλή (*λόπης δ' εὐτυχῶν μεθίστασο*, 1122) και την αντίστοιχη πρόβλεψη του Αδμήτου στην έξοδο (1157), η Άλκηστις περιμένει το *τρίτον φάος* (1146), ένα αριθμό, που συμβολίζει το μεταφυσικό και ανεξήγητο κομμάτι της επιστροφής της, για να αξιολογήσει την εμπειρία της. Όπως σε κάθε μάχη, η εξωτερίκευση, η παράσταση και η ρητορική έπαιξαν το ρόλο τους στη διεξαγωγή της, αλλά τελικά η αποτίμηση, η σιωπή και η εσωτερίκευση μέσα στον οίκο θα κρίνουν τελικά το αποτέλεσμα. Προς τον οίκο αυτό ο Άδμητος και η Άλκηστις οδεύουν μαζί πιασμένοι από το χέρι συναγωνιστές και υπερασπιστές ενός αξιοθαύμαστου πολιτεύματος έχοντας τουλάχιστον καταφέρει μία προσωρινή επανένωση και ανάπαυλα από τους κινδύνους, που εμπεριέχει το μέλλον τους.

Συμπεράσματα

Η έρευνα της σιωπής στην αρχαία τραγωδία και στο θέατρο γενικότερα, αναζητεί το σημαίνον της σιωπής στην απουσία λόγου ως ένδειξη εκούσιας ή αναγκαστικής

υποταγής, αλλά και σε αυτό, για το οποίο σιγεί ο λόγος, σε αυτό, που οι ήρωες επιλέγουν να μην πουν. Αν και η *Άλκηστις* έχει υποστεί κριτική για την υποτακτική στάση της ηρωίδας και τη σχεδόν αδιαπραγμάτευτη θυσία της, προσφορά σε ένα σύζυγο, που φαίνεται να μην την εκτιμά, η ανάγνωση της σιωπής των δύο ηρώων τοποθετεί μία άλλη οπτική της δυναμικής της σχέσης τους, αλλά και της μεταξύ τους αλληλεξάρτησης στο πλαίσιο της περιοχής, όπου οι δυο τους κυβερνούν. Και για τους δύο ήρωες ο δημόσιος ρόλος και το καθήκον φαίνονται πιο σημαντικά από τον ιδιωτικό χώρο και ο διαχωρισμός των δύο είναι σαφής στις μεταξύ τους συνδιαλλαγές. Η *Άλκηστις* κρύβει σιωπηλά τα κίνητρα της θυσίας της μέσα από τη συζυγική αφοσίωση και πίστη, αλλά στην πορεία η σίγηση του χαρακτηριστικού εκείνου, που εκπροσωπεί περισσότερο τη γυναικεία φύση της μητρότητας, υπογραμμίζει την έλλειψη της παραδοσιακής θηλυκότητας από το δράμα αυτό. Η αποσιώπηση της τυπικής γυναίκας ισορροπείται με την αντίστοιχη των ανδρικών χαρακτηριστικών του Αδμήτου στο δράμα και τη δημόσια κατάρρευση του γάμου τους με τη σιωπή και το θάνατο στο βωμό της επιβίωσης του πολιτεύματος, που υπηρετούν.

Η σιωπή, που προβληματίζει σε σχέση με το μέλλον του ζευγαριού, σημαίνει το τέλος της δημόσιας ιστορίας τους και την επιστροφή στον οίκο τους, αλλά ταυτόχρονα τη σιωπή, που ακολουθεί κάθε επίπονη δημόσια δοκιμασία ως προς τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, που την εκτελεί. Στην τελική σιωπή της *Αλκήστιδος* παρατηρούμε τη μεταστροφή από τη δημόσια θυσία στην επαναφορά της ιδιωτικότητας στο γάμο και τη σχέση της με τον άνδρα της με την αποκατάσταση της σταθερότητας της εξουσίας του οίκου του Αδμήτου, αλλά ταυτόχρονα και κάτι ακόμη, που συνεχώς επαναλαμβάνεται στην τραγωδία αυτή. Η *Άλκηστις*, που έρχεται στη σκηνή καλυμμένη αρχικά και

σιωπηλή έπειτα, εκπροσωπεί το νέο αίμα στο βασίλειο του Αδμήτου, τη νέα αρχή, που κάθε πολιτική νίκη επιβάλλει και την ισχύ, που επανιδρύει ο μόχθος του Ηρακλή από τη σιωπή του θανάτου, της ευσέβειας και της τελετουργίας. Ο Άδμητος αντιμετωπίζει αυτή τη δίκαιη επιστροφή της ισχύος του με την αναμενόμενη αισιοδοξία, αλλά η Άλκηστις, όπως το μέλλον, που εκπροσωπεί, παραμένει σιωπηλή με υπαρκτή την προοπτική τόσο της ομιλίας, όσο και της μόνιμης πλέον σιωπής στην πιθανή επιστροφή του Ηρακλή.

Κεφάλαιο 5 - Ευφαιμίτε: ιεροτελεστία, σιωπή και η φωνή του από μηχανής θεού στην Ελένη και την Ιφιγένεια την εν Ταύροις

Αν και οι εκδηλώσεις θρησκευτικής πίστης διαφοροποιούνται με βάση τη γεωγραφία και την ιστορική τους κατάσταση, υπάρχουν δύο αντιθετικές συνθήκες, που φαίνεται πως πάντα τις χαρακτηρίζουν. Η μία είναι η υμνολογία και η άλλη η σιωπή. Πολύ συχνά, όπως μας παραδίδουν οι ανθρωπολόγοι για άλλους λαούς, αλλά και όσες μαρτυρίες επιτρέπει η παράδοση των κειμένων για την αρχαία ελληνική λατρεία, η σιωπή αποτελεί απαραίτητη συνθήκη και αποτέλεσμα ταυτόχρονα για την προσέγγιση μιας θείας κατάστασης και τη δημιουργία υμνολογίας, που την συντροφεύει. Αυτή η ποιότητα της σιωπής, ως συνοδευτικής μιας κατάστασης θείας γνώσης και υμνολογίας, εκπροσωπείται πλήρως στην πολυπλοκότητά της από τη λέξη *εύφημώ*, η οποία χαρακτηρίζει την ιδιαιτερότητα της σιωπής της ελληνικής θρησκείας. Η λέξη αυτή, αν και ετυμολογείται από τα *εὖ* και *φημί* και δηλώνει την όμορφη ομιλία, στη χρήση της είναι συνώνυμη με το ακριβώς αντίθετο του λόγου, τη θρησκευτική σιωπή. Η αρχή της μπορεί να ανιχνευτεί στην αποφυγή μόνο των άσχημων λέξεων, μία σχεδόν δεισιδαιμονική προσέγγιση, χωρίς την οποία δεν είναι δυνατή η υμνολογία, η θετική λέξη προς το θείο σε ομαδικό ή προσωπικό επίπεδο και που είναι σε τόσο μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα ψυχικής κατάνυξης, προσευχής και προσπάθειας, που τα σύνορα ανάμεσα στην πραγματική ομιλία και τον εσωτερικευμένο λόγο είναι θολωμένα. Αυτή τη χροιά της σιωπής θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε σε αυτό το κεφάλαιο μέσα από τα κείμενα της *Ελένης* και της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*.

Οι δύο αυτές τραγικοκωμωδίες¹²⁵ της ύστερης παραγωγής του Ευριπίδη και του τέλους του Πελοποννησιακού πολέμου παρουσιάζουν σχεδόν πανομοιότυπη μορφή¹²⁶ τόσο, ώστε να αποτελούν ένα είδος από μόνες τους, αυτό που ο Wright ονομάζει «τραγωδίες απόδρασης» και η Foley ακολουθώντας τον Guerin «δράματα ανόδου»¹²⁷. Και στις δύο οι ηρωίδες του επικού κύκλου Ελένη και Ιφιγένεια βρίσκονται σε μία βάρβαρη χώρα σε αντίθεση με τη μυθολογική παράδοση, που τις θέλει στην Τροία και στον Άδη αντίστοιχα. Η τύχη ή η θεϊκή παρέμβαση φέρνει κοντά τους τους συγγενείς, των οποίων την τύχη αγνοούσαν. Έπειτα από μία επεισοδιακή αναγνώριση, που προκαλεί δυσπιστία, η ανάγκη απόδρασης οδηγεί στην επινόηση ενός τεχνάσματος, που και στις δύο περιπτώσεις αφορά μία μυστηριώδη τελετή εξαγνισμού στην *Ιφιγένεια* και τη δημιουργία κενотаφίου για το δήθεν νεκρό Μενέλαο στην *Ελένη*. Η τελετή μπορεί να πραγματοποιηθεί σε απόλυτη απομόνωση και σιωπή από τις ίδιες της ηρωίδες και στο πλαίσιο, της οποίας παρουσιάζεται ο πολυδιάστατος χαρακτήρας της θρησκευτικής σιωπής σε σχέση με τις λεπτομέρειες και τα αποτελέσματα της τελετουργίας και ταυτόχρονα ο κεντρικός ρόλος, που φαίνεται φυσικά να καταλαμβάνουν οι ηρωίδες στην

¹²⁵Για ζητήματα που αφορούν το είδος και τα κωμικά στοιχεία, βλ. Anne Newton Pippin, «Euripides' 'Helen': A Comedy of Ideas,» *Classical Philology* 55, no. 3 (1960): 151–63· Anthony J. Podlecki, «The Basic Seriousness of Euripides' *Helen*,» *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101 (1970): 401–18· Pietro Pucci, «Euripides Post-modern: 'The Alcestis,'» *Trends in Classics* 3, no. 2 (2011): 301–40.

¹²⁶Σχετικά με τις ομοιότητες ανάμεσα στα δύο δράματα, βλ. Dana Ferrin Sutton, «Satyric Qualities in Euripides' *Iphigeneia at Tauris* and *Helen*,» *Rivista di Studi Classici* 20 (1972): 321–30.

¹²⁷Σε αυτά τα δράματα συγκαταλέγεται και η *Άλκηστις* και το όνομά τους υποδηλώνει τον πνευματιστικό χαρακτήρα της μεταστροφής των ηρωίδων και τη σύνδεσή τους με τη λατρεία της Δήμητρας. Τα δράματα ανόδου χαρακτηρίζονταν από τρία στάδια πλοκής: 1. Αποχωρισμός, 2. Ενδιάμεση κατάσταση, 3. Επαναφορά στην κοινότητα.

ιεροτελεστία¹²⁸. Οι τελετές ολοκληρώνονται με τους από μηχανής θεούς, την Αθηνά και τους Διόσκουρους, των οποίων η φωνή ξεπερνά το δραματικό φυσικό χώρο της σκηνής και παρουσιάζεται ως κάποιου είδους εσωτερική φωνή.

Η σιωπή σε αυτές τις περιπτώσεις τελετουργίας έχει μία ποιότητα χρόνου και χώρου, η οποία ξεπερνά τη συγκεκριμένη τελετή. Απευθύνεται τόσο στην ίδια τη δράση της τελετής, όσο και στην αντιμετώπισή της πριν και μετά, η οποία επιβάλλει μυστήριο και μυστικότητα. Το δε αποτέλεσμα εκπλήσσει, καθώς αμέσως μετά την αποκάλυψη της απατηλής της χρήσης η εμφάνιση μιας θεότητας, που ακούγεται υπόκωφα πέραν των συνόρων, που φυσικά θα ήταν δυνατόν να επισφραγίσει το ιερό τουλάχιστον του εγχειρήματος των ηρώων, προκαλεί σύγχυση. Στην Αθήνα του 414-412 π.Χ., όπου ο λαός έχει στραφεί κατά παντός υπευθύνου, συμπεριλαμβανομένων και των θρησκευτικών λειτουργών, η παράξενη σιωπή της θρησκευτικής λατρείας και η ακόμη πιο σιωπηλή δράση του θεϊκού στοιχείου παρουσιάζονται στο κέντρο στιγμών ανατροπής κοινωνικής και πολιτικής φύσεως, οι οποίες αξίζουν περαιτέρω μελέτη. Ανακεφαλαιώνοντας επομένως τους σκοπούς σε αυτή την ενότητα θα προσπαθήσουμε να δείξουμε τους τρόπους, με τους οποίους ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τη σιωπή ως το ανώτερο πεδίο γνώσης και πράξης στο πιο φυσικό της πλαίσιο αυτό της θρησκευτικής λατρείας και να απαντήσουμε στο ερώτημα του πώς αποδίδει αυτή τη γνώση στους γυναικείους χαρακτήρες του.

¹²⁸Για τον κεντρικό ρόλο, που καταλαμβάνουν γυναίκες στις ιεροτελεστίες του θανάτου, βλ. Karen Stears, «Death Becomes Her», στο Sue Blundell and Margaret Williamson, εκδ., *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece* (Routledge, 2005), σελ. 89-100. Η Stears υποστηρίζει ότι, αν και η παρουσία των γυναικών στα τελετουργικά συμβολικά είχε σκοπό την υποτίμησή τους, οι γυναίκες πιθανόν να μπορούσαν να διεκδικήσουν κάποιου είδους ισχύ μέσα από αυτό.

Ο θεολογικός χαρακτήρας του έργου του Ευριπίδη

Ο θρησκευτικός χαρακτήρας της αρχαίας τραγωδίας αναγνωρίζεται όχι μόνο λόγω της συμμετοχής των θεών και των επικλήσεων προς αυτούς ως μέρη της πλοκής των δραμάτων, αλλά κυρίως, επειδή η ίδια η τραγωδία ως είδος δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε στο πλαίσιο θρησκευτικών γιορτών. Η τραγωδία του Ευριπίδη παρόλα αυτά προβληματίζει ως προς την παρουσία των θεών σε αυτή. Από τη μία οι θεοί παρουσιάζονται στο έργο του περισσότερο από ό,τι σε αυτό των άλλων δύο τραγικών ανεξαιρέτως σε όλες τις τραγωδίες και συμμετέχουν στις επιλογές, τις πράξεις, αλλά και τη μεταστροφή της πορείας των ηρώων του. Από την άλλη αυτή η συμμετοχή έχει δεχτεί τόσο έντονη κριτική από τους υπόλοιπους χαρακτήρες των δραμάτων για την ευθύνη των θεών στις συμφορές τους, ώστε ένα μέρος της φιλολογικής έρευνας αναφορικά με τη θεολογική κατάρτιση του Ευριπίδη αναλώθηκε έως τα μέσα του 20ού αιώνα στην αναζήτηση του ποιητή στο δίπολο ανάμεσα στην άκρατη θεοσέβεια ή την εκπεφρασμένη αθεΐα, ως αποτέλεσμα της επαφής του ποιητή με το σοφιστικό κίνημα και το περιρρέον κλίμα στην Αθήνα της εποχής. Μόνο πρόσφατα έχει αρχίσει να καταγράφεται βιβλιογραφικά το έντονο ενδιαφέρον του Ευριπίδη για τις τελετουργίες και τη λατρεία στην αρχαία Ελλάδα, αλλά ταυτόχρονα να απομακρύνεται η λογοτεχνική κριτική από αναχρονισμούς, όπως η χρήση του όρου αθεΐα, για να περιγράψει το θεολογικό σύστημα του έργου του.

Αντίστοιχη πορεία φαίνεται πως έχουν οι τραγικοκωμωδίες με μία ενδιαφέρουσα τροπή, που αφορά τον πνευματιστικό άξονα πλοκής τους ως «δράματα ανόδου». Το

μεγαλύτερο πρόβλημα, που παρουσιάζουν οι τραγικοκωμωδίες, ιδιαίτερα δε η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* και η *Ελένη*¹²⁹, είναι ότι, αν και το λατρευτικό στοιχείο είναι έντονο στα δράματα αυτά και πλέον καταγεγραμμένο από τη βιβλιογραφία ως κεντρικός άξονάς τους, οι μελετητές δε συμφωνούν ακόμη ως προς τη θεολογική τους υπόσταση. Το κείμενο της *Ελένης* για παράδειγμα είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη λατρεία της Δήμητρας, όπως φαίνεται από την ανάλυση της Foley¹³⁰ σε σχέση με αυτό. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τη σχέση της *Ιφιγένειας* με τη λατρεία της Αρτέμιδος στην Αττική, αλλά και με τη λατρεία του Πανός στην Αρκαδία¹³¹ και με μικρότερες αναφορές σε γιορτές και έθιμα της εποχής. Εντούτοις κάποιες πραγματικά ριζοσπαστικές απόψεις κατά των θεών και της επικρατούσας θρησκείας εκφράζονται σε αυτές, όπως η αμφιβολία για τη δύναμη των χρησμών, για την καλοσύνη των θεών, για τη θέση τους στη ζωή των ανθρώπων και ακόμη για την ανυπαρξία τους. Περιπλέκοντας ακόμη παραπάνω τον προβληματισμό αυτό τα εν λόγω δράματα ολοκληρώνονται με την παρουσία θεών και ως ένα βαθμό η παρουσία αυτή φαινομενικά τουλάχιστον ανατρέπει οποιαδήποτε αντι-θειστική πρόταση είχε αναφερθεί στη διάρκεια των δραμάτων. Το ερώτημα εν τέλει είναι ποια σχέση συνδέει τις λατρευτικές αυτές αναφορές και τη θεολογική άποψη του Ευριπίδη.

¹²⁹Το να αποφύγουμε τη θεολογική διάσταση σε οποιοδήποτε δράμα είναι πρακτικά αδύνατο. Τόσο η *ΑλκΗΣΤΙΣ*, όσο και ο *Ίωνας* παρουσιάζουν τα ίδια αιτιολογικά στοιχεία, που βρίσκουμε και στις άλλες δύο τραγικοκωμωδίες με την αναζήτηση παραδόσεων και δοξασιών, την παράδοση σχετικά με τις τοπικές λατρείες και θεότητες κλπ. Ωστόσο δε φαίνεται να έχουν το θρησκευτικό στοιχείο τόσο κεντρικό στη δομή και πλοκή τους.

¹³⁰Foley, «Anodos Dramas», ο.π. 304-31.

¹³¹Η μουσική του Πανός είναι αυτή, που συνοδεύει το ταξίδι της επιστροφής των ηρώων και η σύνδεση επιβεβαιώνεται και από τα αρχαιολογικά στοιχεία. Για περισσότερα, βλ. Philippe Borgeaud, *The Cult of Pan in Ancient Greece* (University of Chicago Press, 1988), στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις*, σελ. 156-7 και τη λιγότερο άμεση σύνδεση με την *Ελένη*, σελ 144-5.

Στην ουσία η απορία των μελετητών εστιάζει κυρίως στο κατά πόσο τα δράματα αυτά αποτελούν ως διδασκαλία κάτι παραπάνω από λαογραφικές μελέτες και εξηγήσεις τοπικών παραδόσεων¹³². Επίσης στο ερώτημα αν το ενδιαφέρον του Ευριπίδη για τους θεούς είναι αυτό, που πραγματικά δείχνει ή αν πρόκειται για απλή μεταφορά, που επιβάλλουν οι συμβάσεις του είδους, που υπηρετεί. Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα περιπλέκεται, καθώς ερχόμαστε αντιμέτωποι με τη μοναδική σιωπή της ίδιας της θρησκείας στην αρχαία Ελλάδα. Όπως επισημαίνει η σύγχρονη βιβλιογραφία, η επίσημη θρησκεία¹³³ στην αρχαία Ελλάδα σε πρώτη ανάγνωση παραμένει εντυπωσιακά προσκολλημένη στην προφορική παράδοση, σε αντίθεση με τις περιφερειακές και τοπικές λατρείες, οι οποίες φαίνεται να βασίζονταν περισσότερο στο γραπτό λόγο¹³⁴. Η προφορικότητα σε σχέση με την επίσημη θρησκεία πρέπει να ήταν ως ένα βαθμό σκόπιμη και να έχει να κάνει με τη μυστικότητα, που περιβάλλει το τελετουργικό. Πρόκειται για περιγραφές της αρχαίας ελληνικής τελετουργίας, που μεταφέρονταν από

¹³²Οι απόψεις είναι αντικρουόμενες. Ο Battezzato βλέπει στην τάση αυτή του Ευριπίδη να πραγματεύεται άγνωστους μύθους, τη διανοητική και επιστημονική του περιέργεια, καθώς και μία τάση προς την ιστορικότητα, ενώ ο Wright πιστεύει πως τα κείμενα μπορούν και έχουν τη δυναμική να διαβαστούν ως ιερά βιβλία. Βλ. Luizi Battezzato, «Euripides the Antiquarian», στο Poulheria Kyriakou and Antonios Rengakos εκδ., *Wisdom and Folly in Euripides* (de Gruyter, 2016) σελ. 3-19· Matthew Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians* (OUP Oxford, 2005), σελ. 339-61.

¹³³Ο όρος *επίσημη θρησκεία* χρησιμοποιείται εδώ καταχρηστικά. Η αρχαία ελληνική θρησκεία είναι από τη μία επίσημη ως προς το γεγονός ότι αποτελούσε τη λατρευτική επιλογή της πλειοψηφίας του πληθυσμού, από την άλλη όμως δεν ετίθετο ζήτημα αναγνώρισής της σε θεσμικό πλαίσιο. Αντίθετα δε φαινόταν καν ο διαχωρισμός ανάμεσα στη θρησκεία και το κράτος, όπως τον καταλαβαίνουμε σήμερα.

¹³⁴Blundell and Williamson, *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, σελ. 3-4· Lardinois et al., *Sacred Words: Orality, Literacy and Religion*, vol. 332 (Brill, 2011), σελ. 2-3. Βέβαια στον τόμο του Lardinois η άποψη αυτή προκαλείται, όσον αφορά τις μεθόδους και τις διόδους καταγραφής, και η διαφορά τοποθετείται κυρίως στο γεγονός ότι από την αρχαία Ελληνική θρησκεία λείπει ένα έργο αμιγώς θρησκευτικού περιεχομένου και καθολικής αποδοχής στον ελλαδικό χώρο.

στόματα ιερέων και υπήρχε μία σχεδόν δεισιδαιμονική προσέγγιση σε σχέση με τη συντήρηση αυτής της μυστικότητας. Η τραγωδία φαίνεται πως έπαιξε κάποιο ρόλο στην αναζήτηση αυτής της μυστικότητας, αν υπολογίσουμε ότι κάποια στιγμή δικάστηκε ο Αισχύλος για αποκάλυψη τελετουργικού των Ελευσίνιων Μυστηρίων μέσα από τις τραγωδίες του¹³⁵. Αν ξεφύγουμε όμως από την επιβολή της μυστικότητας στο ευρύτερο πλαίσιο της, μία τέτοια θρησκεία παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, που είναι εύκολο να παραβλέψει ένας σύγχρονος αναγνώστης των αρχαίων ελληνικών κειμένων, που αναζητά τη θεολογική τοποθέτηση των συγγραφέων τους.

Αρχικά η προφορικότητα της θρησκείας, όπως και στη λογοτεχνία, έρχεται με κύριο χαρακτηριστικό τη ρευστότητα και την αποσπασματικότητα των θρησκευτικών αντιλήψεων. Αν η μυθολογία ηρώων και θεών αποτελεί τη βάση του θεολογικού συστήματος των αρχαίων Ελλήνων, πρέπει να θυμόμαστε ότι τα ονόματα των ηρώων, θεών και θεοτήτων μπορούσαν να διαφέρουν δραματικά ως προς την ιστορία τους, ακόμη και από τη μία περιοχή της ίδιας πόλης στην άλλη και να μεταλλάσσονται συνεχώς με βάση τις ιστορικές συνθήκες. Ο πλουραλισμός αυτός, ο οποίος τελευταία έχει αρχίσει να καταγράφεται ειδικά σε σχέση με τον Ευριπίδη, δεν αφαιρεί κάτι από τη βαθύτερη συνεκτικότητα της αρχαίας ελληνικής θρησκείας στον ελληνικό χώρο. Αντίθετα φαίνεται πως ενθαρρύνεται και μπορεί να εκληφθεί ως απλές διαφορές, ανάλογες με τις γλωσσολογικές διαφορές μεταξύ τοπικών διαλέκτων, οι οποίες ωστόσο δεν αποκλείουν τη συνοχή της βαθύτερης θρησκευτικής πίστης ως ενωτικού χαρακτηριστικού των Ελλήνων. Το επισημαίνουμε αυτό, γιατί η καταγραφή των νέων

¹³⁵ Αν και ο Αισχύλος αθωώθηκε, το γεγονός ότι έγινε αυτή η δίκη φανερώνει τον προβληματισμό σε σχέση με τη διατήρηση της μυστικότητας, αλλά και ως κάποιο σημείο τη στενή σχέση της τραγωδίας και της τελετουργικής δράσης.

και διαφορετικών μύθων από τον Ευριπίδη έχει συχνά θεωρηθεί ως μία αιρετική στάση απέναντι στην επίσημη θρησκεία και προσκόλληση σε περιθωριακές λατρείες. Στην πραγματικότητα η τάση αυτή του Ευριπίδη μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της ευρύτερης θρησκευολογικής αντίληψης των Ελλήνων, όπου η ιδέα της απόκλισης δεν υφίστατο, γιατί δεν υπήρχε μία κυρίαρχη διήγηση, υπήρχαν δημοφιλείς διηγήσεις και αυτές, που καθόριζαν τις μεγάλες γιορτές, αλλά οι αρχαίοι Αθηναίοι φαίνεται ότι τις καταλάβαιναν με αυτό τον τρόπο και όχι κάτι παραπάνω. Δεν υπήρχαν περιθωριακές λατρείες ή αιρέσεις με την έννοια, όπως τις εκλαμβάνουμε σήμερα. Σε αυτή τη θεώρηση βέβαια συντελεί το γεγονός ότι δεν υπάρχουν κατηγορίες για αθεΐα ή αιρετικές τάσεις για τον Ευριπίδη στην αρχαιότητα. Είναι σημερινή επινόηση αυτό το δίλημμα. Η άποψη των αρχαίων Ελλήνων για τη θρησκεία τους δεν ήταν αυτή μιας ακλόνητης αλήθειας, αλλά μιας δυναμικής διήγησης στο χώρο και χρόνο.

Η ρευστότητα της θρησκευτικής διήγησης και μυθολογίας συνδέεται άμεσα με την ιδέα της συλλογικής δημιουργίας, που είναι έμφυτη στην προφορική παράδοση. Στο πλαίσιο αυτό η δύναμη της ατομικής δημιουργίας και πίστης εξασθενεί. Στην προφορική παράδοση κάθε συμμετοχή διαδέχεται και εμπλουτίζει την προηγούμενη χωρίς καταγραφή και η προσφορά γίνεται διαχρονικά ανώνυμη και επιβιώνει μόνο ως συλλογική κατάκτηση. Η τραγωδία ως είδος λογοτεχνικό, αν και βρίσκεται στους πρώτους αιώνες καταγραφής και προσωπικής δημιουργίας, δεν παύει από τη μία να εκφράζει μία διαφορετική δημιουργική κουλτούρα με το κοινωνικό σύνολο στο προσκήνιο και το κέντρο της και από την άλλη να αποτυπώνει μία συλλογική θρησκευτική γιορτή με το χορό ως τη συμβολική απεικόνιση της συλλογικότητας της παράδοσής της. Κατά συνέπεια πρέπει πάντα να έχουμε στο νου μας διαβάζοντας ή

παρακολουθώντας την αρχαία τραγωδία ότι πρόκειται για την έκφραση του συλλογικού θρησκευτικού αισθήματος και προβληματισμού των αρχαίων Ελλήνων παρά προσωπικά του ποιητή¹³⁶.

Στο σύγχρονο πολιτισμό παρατηρείται η αντίστροφη κίνηση. Η έμφαση δίνεται στην προφορικότητα και μυστικότητα των περιφερειακών θρησκειών, ενώ τα κείμενα των μεγάλων θρησκειών έχουν πλήρως καταγραφεί και δεχτεί εκτεταμένη ανάλυση και αιτιολόγηση. Κατά συνέπεια είναι εύκολο, όταν μελετούμε τα αρχαία ελληνικά κείμενα, να ξεχνάμε λόγω των πολλών αντικρουόμενων πληροφοριών και ιστοριών ότι οι πληροφορίες αυτές παρά την έλλειψη συστηματικότητας και συνοχής τους εκφράζουν τη φύση της αρχαίας ελληνικής θρησκείας σε μία μοναδική μορφή καταγραφής τους. Στην πραγματικότητα όμως, αν πιστέψουμε τον *Ιωνα* του Πλάτωνα, αλλά και την *Πολιτεία*, η αρχαία Αθήνα θεωρούσε τα κείμενα των ποιητών θρησκευτικά κείμενα και έδειχνε απόλυτη πίστη σε αυτά με τους ποιητές σχεδόν ως κενά δοχεία διοχέτευσης της θεϊκής γνώσης και σοφίας.

Η σύντομη αυτή αναφορά στο πώς εκλαμβάνουμε την τραγωδία του Ευριπίδη σε σχέση με τη θεολογική της υπόσταση γίνεται, για να δείξουμε το συγκεκριμένο, στο οποίο διαβάζουμε τις τραγικοκωμωδίες του Ευριπίδη. Τα κείμενα είναι τόσο θρησκευτικά, όσο πολιτικά, καθώς επαναλαμβάνουμε το θολό διαχωρισμό ανάμεσα στη θρησκεία και το κράτος, αλλά και την επιλογή των Ελλήνων να γιορτάσουν την πολλαπλότητα και αποσπασματικότητα των θεολογικών αφηγήσεων, αντί να την δουν ως αρχή προβληματισμού, όπως θα κάναμε εμείς σήμερα. Από την άλλη, καθώς η θρησκεία για

¹³⁶Βλ. σελ. 72, υποσημείωση 50 για τη φωνή αυθεντίας αναφορικά με το αρχαίο δράμα.

την οποία γράφει ο Ευριπίδης δεν έχει αντίπαλο, δεν ψάχνουμε τη θεολογική του τοποθέτηση σε σχέση με αυτή. Υπήρχε μία αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στη θρησκεία και το είδος, την οποία η βιβλιογραφία έχει επαρκώς αναδείξει και που ο Ευριπίδης δε φαίνεται να αγνοεί. Εν προκειμένω μας ενδιαφέρει μία πλευρά της λατρευτικής έκφρασης, που αφορά στη σιωπή και η δυναμική της τη δεδομένη χρονική στιγμή στη λατρευτική έκφραση των αρχαίων Ελλήνων.

Ευφημία και θρησκευτική λατρεία

Από τις δύο τραγικοκωμωδίες, με τις οποίες καταπιανόμαστε, αυτή, που έχει περισσότερο ενδιαφέρον εξωτερικά σε σχέση με τη θρησκεία, είναι η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*¹³⁷. Το δράμα αυτό ξεκινά με την κεντρική ηρωίδα να συστήνει την ιστορία της ως επιζήσασα από τη θυσία της στην Αυλίδα και τη μεταφορά της στους Ταύρους. Η Ιφιγένεια είναι πλέον ιέρεια της θεάς, στην οποία θυσιάστηκε, μακριά όμως από τη χώρα και τους αγαπημένους της. Αν και είναι ιδιαίτερα περιγραφική με την ιστορία που την έφερε εκεί με κατά λέξη περιγραφή του χρησμού, που οδήγησε στη θυσία της (17-24), αποφεύγει να μιλήσει τόσο για τις λεπτομέρειες της ανταλλαγής της στο βωμό της Αυλίδας, όσο και για το καθήκον της στην Ταυρίδα και τη συμμετοχή της σε μία γιορτή *τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον* (36). Η Ιφιγένεια σιωπά σε σχέση με τα υπόλοιπα, καθώς φοβάται την Άρτεμιν (37), αλλά, όπως εξηγεί έπειτα, σε μία στιγμή αποποίησης της ευθύνης της, δε γνωρίζει γιατί *σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων*

¹³⁷Για τη γενεολογία της Ιφιγένειας και τους τρόπους με τους οποίους η προηγούμενη μυθολογία ενσωματώνεται στο μοτίβο της τελετουργίας στο δράμα αυτό, βλ. Christian Wolff, «Euripides' 'Iphigenia among the Taurians': Aetiology, Ritual, and Myth,» *Classical Antiquity* 11, no. 2 (1992): 308–34.

θεᾶς (40-1). Η ίδια μόνο *κατάρχεται* των θυσιών.

Σε κάθε περίπτωση οι θυσίες της Αρτέμιδος ονομάζονται *σφάγια ἄρρητα* σε ένα παιχνίδι λέξεων ανάμεσα στη μυστικότητα και τη θεολογική κριτική. Όπως μας εξηγεί η Montiglio, δύο λέξεις περιγράφουν τις μυστηριακές τελετές των αρχαίων Ελλήνων: *ἄρρητα* και *ἀπόρρητα*. Οι λέξεις αυτές χρησιμοποιούνται εναλλακτικά στην Ιφιγένεια για να περιγράψουν τις ανθρωποθυσίες και παραπέμπουν, όπως εξηγεί η Montiglio, στην απαρχή της θεολογικής προέλευσης κατάργησης του λόγου¹³⁸. Η πρώτη αναφέρεται σε πράγματα, που είναι πολύ τρομερά, για να ειπωθούν και να τους δοθεί ένα όνομα. Η δεύτερη περιγράφει την αναγκαστική σιωπή, που περιβάλλει το τελετουργικό της Ταυρίδος Αρτέμιδος, αλλά και γενικότερα τις τελετουργίες. Ο Platneur μάλιστα παρατηρεί ότι εδώ η Ιφιγένεια, αν και έχει ανακοινώσει τη σιωπή της σε σχέση με τις θυσίες, αποκαλύπτει στους στίχους 38-9 το περιεχόμενό τους, αλλά είναι τόσο κεντρικός αυτός ο όρκος σιωπής, ώστε στο τέλος θεωρείται ότι μάλλον πρόκειται για πρόσθεση ενός γραφέα, που υπέδειξε υπερβάλλοντα ζήλο, παρά για πραγματικό μέρος του δράματος¹³⁹.

Αυτή η εμπειρία από τη βούληση των θεών κάνει αργότερα την Ιφιγένεια επιφυλακτική να ρωτήσει για το χρησμό του Απόλλωνα, που έφερε στην Ταυρίδα τον αδελφό της και ρωτά αν το περιεχόμενό του είναι *ρήτὸν ἢ σιωώμενον* (938). Ο λόγος της σιωπής είναι διπλός. Από τη μία έχει να κάνει με το φόβο των αρνητικών ακουσμάτων, ο οποίος είναι κεντρικός στην αρχαία τραγωδία. Επισημαίνουμε ξανά την είσοδο του

¹³⁸ Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, σελ. 37-8.

¹³⁹ Maurice Platnauer, *Euripides: Iphigenia in Tauris* (Bolchazy-Carducci Publishers, 1984), ad loc.

χορού με τη λέξη *εὐφραμεῖτε* (123), αλλά ταυτόχρονα υπογραμμίζουμε ότι ο Ορέστης πολλές φορές αρνείται να μιλήσει για τις πράξεις του και ζητά τη σιωπή της Ιφιγένειας και των ερωτήσεών της, την οποία στο τέλος αναφέρει ως δεδομένη (940). Αντίστοιχη σιωπή ζητάει ο Μενέλαος για οτιδήποτε μπορεί να φέρει λύπη. Από το φόβο δεν ξεφεύγουν ούτε οι θεότητες. Οι Διόσκουροι στο τέλος της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη αναφωνούν εναντίον των *μή σοφῶν* χρησμών του Απόλλωνα, αλλά αναγνωρίζουν την ανάγκη για σιωπή: *ἀλλ' ἄναξ γάρ ἐστ' ἐμός· σιγῶ* (1245-6). Αντίστοιχα επιστρέφοντας στις θυσίες της Αρτέμιδος η σιωπή εδώ έχει ένα βάθος φόβου και τιμωρίας από τη θεά, αν η Ιφιγένεια εκφράσει αρνητική διάθεση εναντίον τους.

Από την άλλη όμως και ίσως πιο σημαντικά το ζήτημα είναι αυτό της μύησης στα άδυτα της θρησκείας. Η Ιφιγένεια αναγνωρίζει την άγνοιά της σχετικά με το περιεχόμενο των θυσιών και υπονοεί από φόβο ή γιατί πραγματικά το έχει η ίδια βιώσει το ότι κάτι παραπάνω συμβαίνει, που μόνο οι μνημένοι μπορούν να γνωρίζουν. Σιωπή περιβάλλει τη θυσία και απουσία φυσικά, καθώς όλα γίνονται μέσα στο ναό μακριά από τα μάτια του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου. Αυτή η σιωπηλή και απομονωμένη εικόνα της μυστικότητας της τελετουργίας αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό της λατρευτικής των αρχαίων Ελλήνων. Την εποχή, που γράφεται η *Ιφιγένεια*, υφίσταται για τουλάχιστον μία χιλιετία ήδη το απόλυτα μυστικό τελετουργικό των Ελευσίνιων μυστηρίων, όπου η εχεμύθεια για το τι συνέβαινε στη διάρκεια των γιορτών ανάμεσα στους μνημένους, αποτελεί θεσμοθετημένη απαίτηση σχετική με τις γιορτές, η παραβίαση της οποίας τιμωρείτο με θάνατο, ενώ η ίδια η αναφορά στο όνομα των μυστηρίων φαίνεται να αποτελούσε ταμπού για το Αθηναϊκό κοινό. Η μυστικότητα, όπως υπονοείται και εδώ, εντείνεται όσο κάποιος ανεβαίνει την ιεραρχία της μύησης. Αξίζει εδώ να

υπογραμμίσουμε για άλλη μία φορά τη σχέση ανάμεσα στη σιωπή και τη λατρεία της Δήμητρας ως ενδεικτική μύησης, αλλά και ως μίμηση του πένθους για την αρπαγή της κόρης, προκειμένου να θέσουμε το ενδεχόμενο να μην είναι τελικά τυχαία αυτή η σιωπή στα δράματα ανόδου, αλλά να έχει ως κέντρο τη λατρευτική παράδοση.

Η θρησκευτική σιωπή στην αρχαία Ελλάδα είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ιδέα της εχεμύθειας και της μύησης τόσο, ώστε αποτελεί βασική προϋπόθεση για την ολοκλήρωση της τελετουργίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο κύκλος των Πυθαγορείων φιλοσόφων, γνωστών για τη διττή σιωπή τους. Η σιωπή ήταν βασική προϋπόθεση κάθε μνημένου στο φιλοσοφικό αυτό κύκλο, ο οποίος φαίνεται να υποκινεί την περιέργεια του ελληνικού χώρου σε άμεση σχέση με τη σιωπή, για όσα διαδραματίζονταν μέσα στον κύκλο. Κάθε μαθητής του Πυθαγόρα ήταν υποχρεωμένος να τηρήσει σιωπή τριών ετών, πριν μπορέσει καν να συμμετάσχει στα μαθήματα, τα οποία ονομάζονταν *ἀκούσματα*. Ταυτόχρονα όμως οι Πυθαγόρειοι ήταν διάσημοι για την εχεμύθεια, με την οποία περιέβαλλαν τη διδασκαλία τους. Το γεγονός ότι αυτή η σιωπή ήταν θεολογικού χαρακτήρα είναι μία υπόθεση, την οποία ενισχύει ο Αριστοτέλης του Ιάμβλιχου με μία μικρή δόση ειρωνείας κατά του ίδιου του Πυθαγόρα και, που υποδεικνύει ότι ανάμεσα στη διδασκαλία των ακουσμάτων βρισκόταν η αποθέωση του φιλοσόφου από τους οπαδούς του. Φαίνεται όμως ότι οι Πυθαγόρειοι είχαν αυτή τη φήμη ανάμεσα στους σύγχρονούς τους τόσο ως προς τη σιωπή ως στάση ζωής, όσο και ως προς την εχεμύθεια σχετικά με τα δρώμενα στην κοινότητά τους. Το ότι η σιωπή αυτή διήρκεσε αιώνες για τους Πυθαγόρειους φαίνεται στους *Βίους Φιλοσόφων* του Διογένη Λαέρτιου για τον Ξενοκράτη και την ημερήσια πολύωρη σιωπή του και στις ιστορίες που λέγονται ως τη ρωμαϊκή περίοδο για τη φιλοσοφική αυτή κοινότητα, η οποία φαίνεται να

καταπιάνεται τόσο με μεταφυσικά και θεολογικά ζητήματα, όσο και με ζητήματα λογικής.

Σε κάθε περίπτωση η μυστικότητα και όχι η κατάνυξη αποτελεί τον κεντρικό άξονα της θρησκευτικής προσέγγισης των Ελλήνων, όσον αφορά τη σιωπή στην εποχή του Ευριπίδη. Η Montiglio στο αρχικό της κεφάλαιο για τη θέση της σιωπής στη θρησκευτική δραστηριότητα των Ελλήνων, αναγνωρίζει το *φόβο και το θάμβος* ως βασικά κίνητρα της σιωπής, που περιέβαλλε τις θρησκευτικές τελετές στην αρχαία Ελλάδα, αλλά διαφοροποιείται, όσον αφορά την εβραιοχριστιανική παράδοση, κατά την οποία η σιωπή της προσευχής επιτρέπει τη βίωση και εμπειρία μιας άφατης θεότητας¹⁴⁰. Η μελέτη της βέβαια αναγνωρίζει ότι δεν ξέρουμε τι συνέβαινε στο τελευταίο στάδιο τελετών των Ελευσίνιων Μυστηρίων, ούτε γνωρίζουμε τη θεολογική διάσταση της σιωπής των Πυθαγορείων και το πώς βίωναν εκείνοι το θεϊκό στοιχείο. Όπως και να έχει, όμως, το συμπέρασμά της συμφωνεί πλήρως με τη θεώρηση του θείου στην αρχή των τραγικοκωμωδιών. Εντούτοις θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι βρισκόμαστε σε μία μεταφυσική στροφή σε σχέση με το ρόλο της σιωπής στη θρησκευτική πράξη.

Όνειρα και χρησμοί ως ακούσματα σιωπής

Όταν μιλούμε για σιωπή, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι πρόκειται για μία διαδικασία θέασης και ακρόασης ακόμη και, όταν αναφερόμαστε σε θεία. Το ζήτημα της σιωπής, όπως λέει η Ιφιγένεια, έχει να κάνει με το φόβο της για τη θεά και ο φόβος είναι πάντα

¹⁴⁰ Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, 24-32.

ένα συναίσθημα, που αφορά στο μέλλον και είναι εκεί, όπου φαίνεται συνήθως η προσπάθεια του αρχαίου Έλληνα να ακούσει το θεϊκό στοιχείο, γιατί εκεί είναι, που ο θεός θεωρείται ότι μιλάει. Συνήθως, όσον αφορά το μέλλον, ο θεός αυτός είναι ο Απόλλωνας. Αν ξέρουμε κάτι για τον Απόλλωνα είναι ότι *φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια*, όπως λέει ο Ετεοκλής αναφερόμενος σε προφητείες, που αναρωτιέται αν θα βγουν αληθινές (*Ἐπτά Ἐπί Θήβας*, 619). Πρόκειται για τη συνηθισμένη δικαιολογία σε περίπτωση ανεκπλήρωτων χρησμών φυσικά, αλλά στη λέξη *σιγᾶν* υπάρχει η δυναμική της ομιλίας και του θεολογικού ακούσματος, μιας λανθάνουσας γνώσης, που μπορούμε να εκμαιεύσουμε και να ακούσουμε τελικά από το θεό.

Το ζήτημα αυτής της γνώσης του μέλλοντος είναι κεντρικό στις τραγικοκωμωδίες, όπου αμέσως πριν τη στροφή της δράσης στην επανένωση των ηρώων μεταξύ τους, οι ηρωίδες έρχονται αντιμέτωπες με κάποιον οϊωνό σχετικά με το μέλλον τους, ο οποίος ερμηνεύεται λάθος ή δεν έχει ολοκληρωθεί. Η Ιφιγένεια έχει βγει να μιλήσει για ένα όνειρο, που είδε το βράδυ πριν, *τα καινὰ δ' ἤκει νύξ φέρουσα φάσματα* και για τα οποία *λέξει πρὸς αἰθέρ', εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος* (42-3). Αν και το όνειρο ως εμπειρία είναι σιωπηλό, αποτέλεσμα εσωτερικών φωνών, ήχων και ακουσμάτων, η Ιφιγένεια θέλει να το πει *στον αέρα*, γιατί θεωρεί ότι είναι και αυτό μία παρηγοριά. Σύμφωνα με αυτό το πατρικό της σπίτι στο Άργος γκρεμίστηκε εκτός από μία κολώνα. Η κολώνα βγάζει ξανθά μαλλιά, λέει η Ιφιγένεια, και έχει φωνή. Η ίδια ράντιζε την κολώνα με αγιασμένο νερό, όπως κάνει στα θύματα των θυσιών. Η Ιφιγένεια προσπαθεί να ερμηνεύσει το όνειρό της η ίδια και σωστά καταλαβαίνει ότι από το κατακερματισμένο σπίτι της έχει απομείνει ο Ορέστης. Η προετοιμασία όμως της θυσίας ερμηνεύεται ως ο θάνατός του και η Ιφιγένεια ζητά να πενήσει τον αδελφό της, ενώ αδυνατεί να

καταλάβει την κυριολεκτική διάσταση, που θέλει την ίδια να ετοιμάζει πραγματικά τον αδελφό της, που έρχεται για θυσία στην Ταυρίδα¹⁴¹.

Το όνειρο ως οιωνός και προαναγγελία της επανένωσης των ηρώων επανέρχεται ως θέμα στο τελευταίο στάσιμο του δράματος, για να θυμίσει στον ακροατή την αρχή του. Σύμφωνα με αυτό το χαριτωμένο χορικό ο Απόλλωνας, αφού μωρό ακόμα σκότωσε τον Πύθωνα, εγκαταστάθηκε στους Δελφούς, για να χρησιμοδοτεί. Σύμφωνα με το τραγούδι ο Απόλλωνας έδωξε τη Θέμιδα από τους Δελφούς και η Γαία, για να τον τιμωρήσει, γέννησε τα όνειρα, για να λένε εκείνα στους ανθρώπους το παρόν και το μέλλον. Ο μικρός Απόλλωνας θύμωσε και ανέβηκε στον Όλυμπο, για να ικετεύσει το Δία να του δώσει πίσω τα πρωτεία στη μαντεία. Η απαίτηση ενός μωρού για κάτι τόσο σημαντικό διασκέδασε το Δία. Ο τρόπος του Δία είναι εντυπωσιακός, όταν έδωξε τις ενοπές (το εσωτερικό άκουσμα των αυτιών) των ονείρων *ἐπὶ δ' ἔσεισεν κόμαν* (1276). Ο θόρυβος των μαλλιών του Δία έδωσε πάλι τις *τιμές* στον Απόλλωνα και εμπιστοσύνη από τους ανθρώπους στους *αιιδούς* των προφητειών του. Το όνειρο βέβαια δε χάνει τη δύναμή του, αλλά το αλάνθαστο της νυχτερινής όρασης έχει φύγει από τους θνητούς (1277). Αφήνει λοιπόν ο χορός το περιθώριο ότι τα ακούσματα των ονείρων είναι πραγματικά, αλλά οι άνθρωποι, που τα βιώνουν, έχουν χάσει την εμπιστοσύνη στην ακοή τους.

Από την άλλη ας μην ξεχνάμε ότι τον Ορέστη τον έχει φέρει στην Ταυρίδα ένας χρησμός και μάλιστα ένας χρησμός, ο οποίος δεν αποκαλύπτει στον ήρωα το τέλος της

¹⁴¹Για μία ψυχαναλυτική προσέγγιση του ονείρου της Ιφιγένειας, βλ. George Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study* (University of California Press, 1976), 257-311.

ιστορίας του, αλλά μόνο αυτό, που πρέπει να κάνει, για να σωθεί από τις Ερινύες. Κατά τη γνωστή σιωπή του ο Απόλλωνας δε λέει τι θα γίνει, αν ο Ορέστης καταφέρει να φύγει από τη χώρα των Ταύρων με το ξόανο της Αρτέμιδος και αν το φέρει στην αθηναϊκή γη: *τὸ δ' ἐνθένδ' οὐδὲν ἐρρήθη πέρα* (91). Η παθητική φωνή στο *ἐρρήθη* υπογραμμίζει την πίστη του Ορέστη για τη θεϊκή προέλευση των χρησμών και για το ποιος τους εκφωνεί - και το ποιος τους ακούει τόσο, όσο και το ενεργητικό *σὺ εἶπας* λίγο πριν (85). Λανθάνουσα στη φράση του Ορέστη είναι η γνωστή στον τότε ακροατή του δράματος διαδικασία χορήγησης χρησμών ανάμεσα στα όρια του λόγου και της σιωπής. Αυτός, που *προφητεύει* (Ιων 413), είναι αυτός, που μιλάει αντί του θεού, αυτός δηλαδή, που μπορεί να ακούσει το θεϊκό λόγο μέσα σε αυτό, που δεν ακούν οι άλλοι, τη σιωπή και να τον μεταφέρει.

Ένα παρόμοιο μοτίβο εμπιστοσύνης, όπου το *άκουσμα* είναι ακόμη πιο σημαντικό, ως διαδικασία γνώσης του μέλλοντος, βλέπουμε στην *Ελένη*. Την ηρωίδα τη βρίσκουμε στην Αίγυπτο να περιμένει το Μενέλαο. Αφού μαθαίνει από φήμες του Τεύκρου ότι έχει πεθάνει και τον θρηνεί, ο χορός της προτείνει να μιλήσει με τη Θεονόη και να ζητήσει χρησμό. Από εκεί παίρνει η Ελένη τα *θεσπίσματα* ότι ο Μενέλαος ζει και ότι θα είναι κοντά της, όταν τελειώσουν οι συμφορές του (528 κ.εξ.). Η Θεονόη όμως δε λέει κάτι άλλο στην Ελένη πέρα από την άφιξή του στην Αίγυπτο ή πιο συγκεκριμένα αν θα σωθεί. Η ίδια αναγνωρίζει την αδυναμία της να ρωτήσει, για να μάθει (536), καθώς ήταν πολύ χαρούμενη ήδη από τα νέα, που πήρε.

Σημειώνουμε δύο παρατηρήσεις σχετικά με το χρησμό, που εισπράττει η Ελένη. Η πρώτη αναφέρεται στην ακλόνητη εμπιστοσύνη στη Θεονόη, η οποία, όπως θα δούμε, δεν επεκτείνεται προς όλους τους μάντιες. Τα λόγια της την καθιστούν

ἔνδον αὐτῷ ζύμμαχος θεοῖς ἴση (819), όπως την περιγράφει η Ελένη στο Μενέλαο, όταν αναγνωρίζονται, και αναφέρεται στη Θεονόη ως το πρώτο και κύριο εμπόδιο στην απόδρασή τους. Ο τρόπος, με τον οποίο ο Μενέλαος αναρωτιέται για την ποιότητα του συμμάχου, είναι ενδιαφέρων: *φήμη τις οἴκων ἐν μυχοῖς ἰδρυμένη;* (820). Η ερώτηση του Μενελάου συνδέει άμεσα τη θεϊκή παρέμβαση και συμμαχία με το λόγο, τη φωνή και το άκουσμα. Η Ελένη απαντά ότι δεν πρόκειται για μία άγνωστη φωνή, που εγκαταστάθηκε στο σπίτι του Θεοκλύμενου *ἀλλ' ἀδελφή· Θεονόην καλοῦσί νιν. ἀποῦσα γάρ σε καὶ παροῦσ' ἀφιγμένον δεῦρ' οἶδεν* (861-2). Η εμφάνιση της Θεονόης συνοδεύεται από βροντές και φασαρία, που ζητά να κάνουν, για να εξαγνίσουν το χώρο, όπου περπατά, αν και η ίδια χρησιμοδοτεί στο πλαίσιο σιωπής και στο εσωτερικό του χώρου. Και εδώ έρχεται μία ιδιαίτερη ποιότητα της χρησιμοδοσίας. Όπως και το ανώτερο τελετουργικό, η επίδοση χρησμών γίνεται σε εσωτερικό χώρο και όχι δημόσια.

Το γεγονός ότι η γνώση του μέλλοντος πραγματοποιείται μέσω της διαδικασίας της ακρόασης φαίνεται από μία σειρά στίχων, οι οποίοι είναι τόσο μπερδεμένοι, που η αυθεντικότητά τους και θέση τους στο έργο έχουν αμφισβητηθεί. Πρόκειται για την έκφραση της άποψης του αγγελιαφόρου δούλου του Μενελάου και του χορού για το ζήτημα των χρησμών λίγο μετά την αναγνώριση από την Ελένη. Ο δούλος αναφέρεται στη σιωπή του Κάλχαντος και του Έλενου σε σχέση με την πραγματική θέση της Ελένης στην Τροία και στη λανθασμένη ερμηνεία τους και αναρωτιέται γιατί άφησαν οι μάντεις με αυτή τη σιωπή τόσο κόσμο να πεθάνει. Ο δούλος δε μιλάει για τους λανθασμένους χρησμούς, που δόθηκαν από τους μυθικούς μάντεις, παρά μόνο ότι *οὐκ εἶπ' οὐδ' ἐσήμηνε στρατῶν νεφέλης ὑπερθνήσκοντας εἰσορῶν φίλους* (749-50). Η φράση αυτή, αν και έχει χρησιμοποιηθεί ως ένδειξη της αμηχανίας του Ευριπίδη σχετικά με τους χρησμούς ή ακόμη και της

απόλυτης αποποίησης τους, στην ουσία υποδηλώνει τη γνώση και την εκούσια αποσιώπηση της θεϊκής γνώμης από τους μάντεις και όχι την ανικανότητά τους να την ερμηνεύσουν. Την απάντηση ενισχύει αργότερα η ερώτηση αν η επιλογή έχει να κάνει με την ακόμη πιο σπουδαία πρόβλεψη της θεϊκής βούλησης και της επιλογής στην αποκάλυψή της: *οὔνεχ' ὁ θεὸς οὐκ ἠβούλετο;* (752). Το χωρίο ολόκληρο, αν και παραπαίει ανάμεσα στην πίστη και την αμφισβήτηση, ίσως φανερώνει τη γενικότερη σύγχυση, που επικρατούσε στην Αθηναϊκή κοινωνία σε σχέση με το ζήτημα των χρησμών¹⁴².

Η εμπιστοσύνη στους χρησμούς δε μένει αταλάντευτη ούτε στην *Ιφιγένεια*. Στην επίκληση από τον Πηλάδη του χρησμού, που τους έφερε στην Ταυρίδα, όσο ο Ορέστης παραμένει ζωντανός, εκείνος σιωπά τον φίλο του και αμφισβητεί ότι ο χρησμός έχει οποιαδήποτε ωφελιμότητα σε αυτή την κρίσιμη ώρα (723). Παρατηρούμε και στις δύο περιπτώσεις ότι η αλήθεια των λόγων ως θεϊκών δεν επιτρέπει σκεπτικότητα, αλλά εισάγεται μία αμφισβήτηση της δυνητικής χρήσης τους για την επίλυση πρακτικών διλημμάτων, η οποία ακόμη χαρακτηρίζεται από σιωπή ή δισταγμό στην έκφρασή της.

Σιωπή, Θέαση και Μίασμα

Ο τρίτος άξονας θρησκευτικής σιωπής στις τραγικοκωμωδίες απόδρασης είναι αυτός της σιωπής σε σχέση με το μίασμα. Ο Ορέστης φυσικά καταφθάνει στη χώρα των Ταύρων έχοντας το βάρος της μητροκτονίας, από την οποία προσπαθεί να ξεφύγει. Δύο είναι οι βασικοί άξονες του μαρτυρίου του Ορέστη από τη μητροκτονία και μετά. Ο

¹⁴² Wright, *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, σελ. 359.

πρώτος είναι η καταδίωξη των Ερινύων, που κάνει τον Ορέστη αδύναμο να συμμετάσχει στο κοινωνικό σύνολο, καθώς οι θεότητες αυτές, που ακόμη και το όνομά τους δε λέγεται (945), επιβάλλουν την αποχή του από το λόγο, όταν εμφανίζονται. Η περιγραφή του Ορέστη και του μαρτυρίου του από τον αγγελιαφόρο, που έρχεται να αναγγείλει τη σύλληψή του, αναφέρει οράματα και ακούσματα, τα οποία ο Ορέστης είναι σε θέση να διηγηθεί μόνο και να μιμηθεί, γιατί αποκαλύπτονται αποκλειστικά σε αυτόν. Το σημαντικότερο είναι ότι οι θεότητες αυτές καταρρίπτουν το λόγο και επιβάλλουν τις κραυγές. Η μίμηση των φωνών τους θυμίζει σκύλους και πρόβατα (294). Η Montiglio παρατηρεί ότι ο τρόπος των Ερινύων στην αρχαία τραγωδία είναι αντίθετος με το λόγο και οι κραυγές αυτές χρησιμεύουν για την καταπάτησή του και την επιβολή σιωπής, που παρατηρείται, όπου παρουσιάζονται¹⁴³. Σε κάθε περίπτωση, το ότι η παρουσία των Ερινύων επιβάλλει τη σιωπή έχει να κάνει τόσο με το γεγονός ότι είναι αόρατες και αθόρυβες από τους παρευρισκόμενους αλλά επίσης με το ότι το θέαμα του Ορέστη, που παλεύει εναντίον τους, κάνει τους θεατές του να κάθονται *θαμβούμενοι, σιγή* (295-6), πριν καταλήξει ο ίδιος εξαντλημένος και σιωπηλός από τη μάχη μαζί τους (307-8).

Ο δεύτερος αναφέρεται στον κοινωνικό αποκλεισμό του Ορέστη, ο οποίος επιβάλλεται από το παρελθόν του σύμφωνα με τα έθιμα της εποχής. Ο ίδιος ο Ορέστης περιγράφει την εμπειρία του στην αιτιολόγηση μιας άλλης αθηναϊκής γιορτής, που ονομαζόταν Χοές¹⁴⁴. Στην παράξενη αυτή γιορτή οι Αθηναίοι συναντιόνταν σε σπίτια. Η ιδιαιτερότητά της ήταν ότι ο καθένας έφερνε το δικό του ποτό και ποτήρι και έπιναν όλοι

¹⁴³Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, σελ. 38-45.

¹⁴⁴Περισσότερα για τη γιορτή αυτή, βλ. Matthew Clark, *Exploring Greek Myth* (John Wiley & Sons, 2012), σελ. 70.

μαζί σε σιωπή. Ο Ορέστης λέει ότι η γιορτή έγινε προς τιμήν του, καθώς μετά από περιπλάνηση έφτασε στην Αθήνα, για να δικαστεί στον Άρειο Πάγο. Ύστερα από την αθώωσή του οι Αθηναίοι άρχισαν διστακτικά να δέχονται το *μιασμένο* Ορέστη στα σπίτια τους, αλλά τον κρατούσαν μακριά από τα τραπέζια τους, του πρόσφεραν κρασί σε χωριστό ποτήρι και δεν του μιλούσαν (949-57). Η σκηνή, που περιγράφει ο ήρωας, τοποθετεί τη σιωπή ως το τελευταίο οχυρό προστασίας από το μίσημα και ταυτόχρονα εντείνει τον πόνο του κοινωνικού αποκλεισμού, που δέχεται, αλλά τον προφυλάσσει σχεδόν από τη γνώση της πράξης του, όσο αυτή δεν αποτελεί αντικείμενο διήγησης (957). Η ήσυχη επιβολή της σιωπής (951), αλλά και η επανάληψή της (956) ως προς το συναισθηματικό της αποτέλεσμα χρησιμοποιούνται από τον Ευριπίδη τόσο για την *αιτιολογία* της γιορτής των Χοών, όσο και για να υπογραμμίσει ο Ορέστης τη δεινή θέση, που τον έφερε στην Ταυρίδα και την αναγκαιότητα της θείας λύσης, που προσφέρει ο χρησμός του Απόλλωνα.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται η περιγραφή του μιάσματος από την Ιφιγένεια στο Θόα. Η πράξη είναι τέτοια, που δυσκολεύεται ήδη να την αναφέρει, αλλά, αφού το κάνει, φροντίζει να επισημάνει (και γίνεται πιστευτή) την ανάγκη εξαγνισμού των ξένων, προκειμένου να μπορέσει να τελεσθεί η θυσία τους. Η Ιφιγένεια αναφέρεται αρχικά στο μίσημα με τη λέξη *ἀπέπτυσ'* (1161), που φανερώνει τόσο την περιφρόνηση για το μίσημα, αλλά και την άρνηση, η οποία διαγεύεται βέβαια άμεσα, να εμπλακεί σε λεκτική επικοινωνία σχετικά με αυτό¹⁴⁵. Φυσικά εδώ πρόκειται για δραματικό τέχνασμα των ηρώων, προκειμένου να απομακρυνθούν προς τη θάλασσα μαζί με το ξόανο, αλλά η

¹⁴⁵Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, σελ. 43.

προσποίηση της Ιφιγένειας είναι χρήσιμη, όσον αφορά την αφήγηση των τυπικών ενεργειών σε περίπτωση μιάσματος. Η Ιφιγένεια ανακοινώνει στο Θόα ότι κατάλαβε την ύπαρξη μιάσματος από το γεγονός ότι το ξόανο της Αρτέμιδος μετακινήθηκε ανάποδα, υπονοώντας την άρνηση όχι της ύπαρξης, αλλά της θέασης και ακρόασης των *μυσῶν* (1165 και 1167). Αξίζει βέβαια να σημειωθεί ότι την υποτιθέμενη σιωπηλή διαμαρτυρία της Αρτέμιδος δεν είναι όλοι σε θέση να την κατανοήσουν. Ο Θόας θαυμάζει την Ιφιγένεια, που μπόρεσε να *αισθανθεί με σοφία* το σημάδι (1180). Ταυτόχρονα η Ιφιγένεια δίνει εντολή να αποφύγουν οι κάτοικοι της Ταυρίδος οποιαδήποτε επαφή με τους ξένους και να κλειστούν στα σπίτια τους, ώσπου να εξαγνιστούν, και ο Θόας να καλύψει το κεφάλι του και να μείνει επίσης κλεισμένος και απομονωμένος. Αυτή η διακοπή της παρακολούθησης του κοινωνικού περιβάλλοντος ως τον εξαγνισμό του έρχεται ως άμεση συνέχεια της ενέργειας της θεάς, όταν μετέστρεψε το ξόανο από τη θέση του ακροατή, στη διακοπή της θέασης.

Αν και δεν πρόκειται για μίσημα προερχόμενο από αμαρτία, η *Ελένη* αντιμετωπίζει κάπως έτσι το θάνατο. Όταν το ζευγάρι των ηρώων της τραγικοκωμωδίας αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τον υποτιθέμενο θάνατο του Μενελάου και της απόδοσης νεκρικών τιμών, ο Μενέλαος εξηγεί στο Θεοκλύμενο ότι η απόδοση των τιμών τόσο μακριά από τη στεριά είναι απαραίτητη προϋπόθεση, για να μη φέρει το κύμα πίσω στην ξηρά τη μόλυνση (1271). Επαναλαμβάνουμε ότι, όπως και στην *Ιφιγένεια*, έχουμε να κάνουμε με μία απαραίτητη δραματική επινόηση, αλλά η αληθοφάνεια της πεποίθησης, που εκφράζεται, δείχνει καθαρά τη χωροταξική διάσταση του μιάσματος, που επιβάλλει τον κοινωνικό αποκλεισμό. Η πεποίθηση αυτή εκφράζεται αργότερα και από το Θεοκλύμενο, όταν, αφού αποτυχημένα έχει προτείνει στην Ελένη να πάει και ο ίδιος μαζί

της, διακηρύττει ότι *καθαρὰ γὰρ ἡμῖν δώματ'* (1430) και κατά συνέπεια ότι δεν έχει ανάγκη συμμετοχής στην τελετή.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω αποσπάσματα και ιδίως από την περιγραφή του μύθου του Ορέστη και των Χοών στο όνομά του, το μίasma ως ιδέα φέρνει μαζί του την έννοια του κοινωνικού αποκλεισμού και της απομόνωσης, κατά συνέπεια της τοποθέτησης του *μυσοῦ* σε μία θέση αμφίδρομης σιωπής από και προς το κοινωνικό σύνολο, στο οποίο λειτουργεί. Επιπλέον η σχέση της λέξης *μυσός* και *μίasma* με τη *μύησιν* και το *μυστήριο* υπογραμμίζει, μας λέει η Montiglio, τη σχέση του μιάσματος με τη σιωπή. Η σιωπή αυτή έχει να κάνει εξίσου με την άρρητη ποιότητα της πράξης, που αποτελεί την πηγή του μιάσματος, αλλά και με την απόλυτη σιωπή, που περιβάλλει τις πράξεις εκείνες, που θα εξαγνίσουν το μίasma.

Ιέρειες και σιωπή-Η Ελένη και η Ιφιγένεια ως άρχουσες τελετουργίας

Έχοντας ξεχωρίσει τις τρεις ποιότητες της σιωπής ως τελετουργίας, ανώτερης γνώσης και προστασίας από το μίasma, ερχόμαστε τώρα στον τρόπο, με τον οποίο οι ηρωίδες των δύο αυτών τραγικοκωμωδιών χειρίζονται την τελετουργία και το ρόλο της σιωπής τους εκεί. Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμη μία γενικότερη παρατήρηση, η οποία προϋπάρχει του Ευριπίδη. Παρά τον περιορισμένο ρόλο, που δείχνει να καταλαμβάνει η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα, οι θρησκευτικές δραστηριότητές της είναι εκείνος ο τομέας, όπου βλέπουμε να διαφοροποιείται, και ταυτόχρονα να διεκδικεί στο πλαίσιο

των δυνατοτήτων, που προσφέρει η κοινωνικοοικονομική της κατάσταση, η επωνυμία¹⁴⁶. Αξίζει επίσης να επισημάνουμε εδώ τις συγκεκριμένες ηρωίδες και το ρόλο τους στο τελετουργικό με δεδομένο ότι οι τραγωδίες αναφέρονται διπλά στην καθιέρωση τοπικών λατρευτικών συνηθειών και απέναντι στις ίδιες. Η Lyons παρατηρεί ότι μία από τις ιδιαιτερότητες των θρησκευτικών αυτών τελετουργικών είναι το σχετικά εύκολο πέρασμα της ηρωίδας προς τη θεοποίηση και την αθανασία -ένα πιο δύσκολο βήμα για τους άνδρες-, αλλά και ο αβίαστος δεσμός, που φαίνεται να δημιουργούν με τις ανώτερες θεές, με τις οποίες τις συνδέει το αιτιολογικό κομμάτι της τραγωδίας¹⁴⁷.

Όπως είδαμε και στην αρχή, οι ηρωίδες επικαλούνται τη μυστικότητα της ιεροτελεστίας, στην οποία πρόκειται να συμμετάσχουν, και την καταλληλότητά τους να την τελέσουν μόνες τους. Η Ιφιγένεια παραπέμπει στη θέση της ως ιέρειας της θεάς. Η Ελένη επικαλείται τη συγγένεια με το νεκρό Μενέλαο, η οποία της δίνει μεταφυσική προτεραιότητα και κεντρικό ρόλο στην τελετή, αν και ο Μενέλαος αναλαμβάνει το ρόλο του καθοδηγητή για τη διεκπεραίωσή της προφανώς για δραματικούς και πρακτικούς σκοπούς, καθώς διαφορετικά δε θα μπορούσε να φύγει μαζί της¹⁴⁸.

Ένα χαρακτηριστικό, που ενώνει στη συμβολική σιωπή της γεωγραφικής απομόνωσης και τις δύο αυτές περιπτώσεις τελετουργίας, είναι η τοποθέτησή τους κοντά

¹⁴⁶Τα αφιερώματα των γυναικών σε βωμούς, αλλά και η ανάληψη δημόσιου καθήκοντος σε μεμονωμένες τελετουργίες ή ως ιέρειες ήταν από εκείνες τις εκδηλώσεις, που επέτρεπαν στις γυναίκες να διεκδικούν χώρο και επωνυμία στον αρχαίο κόσμο, Matthew Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion* New York Routledge, 2002, σελ. 37-9, 99-106 και 268-72.

¹⁴⁷ Deborah Lyons, *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult* (Princeton University Press, 1997), σελ. 43-7 για την Ελένη και την Ιφιγένεια.

¹⁴⁸Γενικά για τα τελετουργικά και το ρόλο της ταφής στην αρχαία τραγωδία βλ. Rush Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy* (Princeton University Press Princeton, 1994).

στη θάλασσα. Για την Ιφιγένεια η θάλασσα είναι μοναδική στο να ξεπλύνει τη μόλυνση της μητροκτονίας. Τόσο η Ιφιγένεια, όσο και η Ελένη αποσκοπούν στην απομόνωση αυτή για την επιτυχημένη απόδραση των ηρώων. Η Ιφιγένεια περιγράφει τη γεωγραφική ερημιά ως απαραίτητη για την πράξη της και αν και εννοεί την *έρημιας δεῖ· καὶ γὰρ ἄλλα δράσομεν* (1197). Ο δε Μενέλαος απαντά στην ερώτηση του Θεοκλύμενου, για το πόσο μακριά χρειάζεται να πάνε, ότι πρέπει να είναι αυτό τόσο μακριά, ώστε ο αφρός της πορείας του πλοίου να μην μπορεί να φανεί από τη στεριά (1269). Η απαίτηση αυτή για απομόνωση εξασφαλίζει θεωρητικά τη μυστικότητα της τελετής και την κάνει πιο πιστευτή, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί ένα συμβολικό νοητικό χώρο δράσης για τις ηρωίδες σε ένα μεταφυσικό επίπεδο, όπου είναι ελεύθερες να δημιουργήσουν το δικό τους μύθο.

Αυτό συμβαίνει, καθώς, αν και πρόκειται για δραματικά τεχνάσματα, τα οποία επικαλούνται οι ηρωίδες, για να αποδράσουν από τις χώρες, στις οποίες βρίσκονται, η απόδραση δεν είναι απατηλή και κενή από τελετουργικά στοιχεία. Σε πρώτη φάση έχουμε φυσικά το ότι απαιτείται πομπή ως την απομάκρυνση των ηρώων από την πόλη γεγονός, που δεν πρέπει να είναι τυχαίο. Αν και η συνοδεία από ανθρώπους του βασιλιά μπορεί να θεωρηθεί ως μία κίνηση αντιπερισπασμού και καταπράυνσης τυχόν καχυποψίας, οι ηρωίδες ζητούν από μόνες τους την επάνδρωση της αποστολής. Η πομπή της *Ιφιγένειας* και η έξοδος από τη χώρα των Ταύρων γίνονται, όπως είδαμε, κατόπιν απαίτησης της ηρωίδας σε απόλυτη σιωπή και απομάκρυνση από το κοινωνικό γίνεσθαι, καθώς καλούνται ιδιαίτερα όλοι εκείνοι οι πολίτες, που βρίσκονται σε περάσματα της ζωής (γέννησης και γάμου), να αποφύγουν την επαφή με την πομπή αυτή. Επιπλέον θυμίζει κάποιου είδους ιεροτελεστία θυσίας το ότι η Ιφιγένεια δίνει την

παράξενη εντολή να είναι ο Ορέστης και ο Πυλάδης αλυσοδεμένοι (1203) και παραμένουν έτσι, όταν η ίδια η Ιφιγένεια κρατάει τις αλυσίδες τους κατεβαίνοντας μόνη ως την ακτή (1334), ώσπου οι συνοδοί τους ξανακοιτάζουν επάνω στο πλοίο (1349).

Αντίστοιχη πομπή βλέπουμε και στην Ελένη, όπου ο Μενέλαος ζητά ένα ζωντανό ζώο, κρεβάτι και όπλα, για να εμπλουτίσει την ψεύτικη θρησκεία, που ετοιμάζεται να τελέσει μαζί με την Ελένη. Με τις προσφορές του Θεοκλύμενου η αποστολή στη θάλασσα για το δήθεν νεκρό Μενέλαο θα θυμίζει πραγματική νεκρική συνοδεία με τις τιμές, που αποδίδονται σε ένα ήρωα. Από τη μία εδώ έχουμε να κάνουμε με την εξασφάλιση απλών πρακτικών αναγκών του Μενέλαου. Από την άλλη το κρεβάτι και τα όπλα αποτελούν μία συμβολική απεικόνιση των όσων του στερήθηκαν με την επιστροφή της συζύγου και την αποκατάσταση της ισχύος του. Η πομπή φεύγει από το παλάτι με ενθάρρυνση του Θεοκλύμενου, καθώς ζητά από τους δούλους του να συνοδεύσουν κρατώντας τα δώρα του, την Ελένη και τον ξένο-Μενέλαο. Αξίζει να σημειωθεί η πρόθεση ενός δεύτερου γάμου ανάμεσα στην Ελένη και τον Μενέλαο, η οποία υπογραμμίζεται από τις σημειολογικές και ανθρωπολογικές ομοιότητες των γαμήλιων εθίμων και αυτών της ταφής¹⁴⁹.

Από την έναρξη της πομπής δε λείπει η βασική αναφώνηση της προσευχής. Η αποστολή εξαγνισμού του Ορέστη και του Πυλάδη ξεκινά προς την ακτή, στην *Ιφιγένεια*, με την ανακοίνωση του τί θα κάνει προκειμένου να καθαρίσει τους ξένους από το μiasma: *καὶ θεᾶς κόσμους νεογνούς τ' ἄρνας, ὡς φόνω φόνον μυσσαρὸν ἐκνίψω, σέλας τε λαμπάδων τάτ' ἄλλ' ὅσα προυθέμην ἐγὼ ξένοισι καὶ θεᾶ καθάρσια. ἐκποδῶν δ' αὐδῶ πο*

¹⁴⁹ Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, σελ. 312.

λίταις τοῦδ' ἔχειν μύσματος (1223-26). Σε αυτή την αμφίσημη ευχή λοιπόν η Ιφιγένεια ελπίζει πως αυτό, που θα κάνει, θα έχει το αποτέλεσμα να καθαρίσει το μίasma του Ορέστη, αλλά ταυτόχρονα και να τοποθετήσει το άγαλμα της θεάς σε νέο οίκο, *ὦ Διὸς Αἰητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν', ἦν νίμω φόνον τῶνδε καὶ θύσωμεν οὐ χρή, καθαρὸν οἰκήσεις δόμον* (1230-1). Η Ιφιγένεια όμως δεν μπορεί να πει περισσότερα. Από τη μία αυτή είναι μία ειρωνική σκηνή του δράματος, από την άλλη είναι η επισφράγιση της αξιοπιστίας της τελετής, καθώς η Ιφιγένεια ανακοινώνει ότι σιωπά ως προς τα υπόλοιπα, αλλά κρατάει τη βαθιά γνώση της τελετής προς τους θεούς, *που γνωρίζουν* (1232-3).

Αντίστοιχη αποσιώπηση και αμφισημία επικρατεί στην προσευχή, που αρθρώνει η Ελένη, όταν φεύγει από το παλάτι του Θεοκλύμενου για την κηδεία του νεκρού Μενελάου: *θεοὶ δὲ σοὶ τε δοῖεν οἷ' ἐγὼ θέλω, καὶ τῷ ζένω τῷδ', ὅτι συνεκπονεῖ τάδε. ἔξεις δὲ μ' οἷον χρὴ σ' ἔχειν ἐν δόμοισι γυναῖκ', ἐπειδὴ Μενέλεων εὐεργετῆς κάμ': ἔρχεται γὰρ δὴ παν' ἐς ἄχρην τάδε* (1405-9). Αξίζει βέβαια να σημειωθεί εδώ ότι έχει ήδη προηγηθεί η ωδή προς τη Δήμητρα από το χορό (1301-68)¹⁵⁰. Η προσευχή της Ελένης υπογραμμίζει σιωπηλά τη συμμαχία της με το Μενέλαο, την ευχή της να ευοδώσει το *συνεκπόνημά* τους, αλλά ταυτόχρονα επισφραγίζει την αντιμετώπιση της απόδρασής τους ως μία διαδικασία με θρησκευτικό περιεχόμενο και δράση. Υπάρχει κάτι ακόμη στις μυστικές ευχές της Ιφιγένειας και της Ελένης, το οποίο είναι εύκολο στο συγκεκριμένο αυτό να παραγνωρίσουμε. Οι Θόας και Θεοκλύμενος θεωρούν ότι οι ευχές και η λατρευτική πράξη έχουν ένα συγκεκριμένο σκοπό και είναι έτοιμοι να αξιολογήσουν αυτό το περιεχόμενο ως προς το συγκεκριμένο αποτέλεσμα, που φαντάζονται. Οι

¹⁵⁰Για τη σχέση της ωδής με το τελετουργικό και με την πνευματική και θρησκευτική θεματική του δράματος, βλ. L. A. Swift, «How to Make a Goddess Angry: Making Sense of the Demeter Ode in Euripides' Helen,» *Classical Philology* 104, no. 4 (2009): 418–38.

ηρωίδες όμως απομακρύνονται από αυτό. Η αμφισημία τους από τη μία βοηθάει να συντηρήσουν μία επίφαση ειλικρίνειας να εξευτελίσουν, όπως θα δούμε, το βάρβαρο άρχοντα και ταυτόχρονα αποκαλύπτουν την πίστη τους στη θεϊκή βούληση και την αναγνώριση ότι η ζωή τους φέρνει εκπλήξεις και ότι οι ίδιες τουλάχιστον είναι έτοιμες να το δεχτούν άλλωστε έχουν αποκομίσει την αμφισημία της θεϊκής θέλησης με το να ισορροπούν ανάμεσα σε δίπολα αντιθέσεων κάθε φορά.

Ο αγγελιαφόρος, που ανακοινώνει την απόδραση της Ιφιγένειας και του Ορέστη, αναγνωρίζει ότι ο ίδιος και οι σύντροφοί του *φόβω δ' ἄ μὴ χρῆν εἴσορᾶν καθήμεθα σιγῇ* (1342-3), οπότε η εμπειρία και η βίωση της τελετής από αυτούς ήταν περιορισμένες. Εντούτοις μπορεί να μιλήσει για τους ήχους, που άκουσε κατά τη διάρκεια της όποιας τελετής έλαβε χώρα. Σύμφωνα με το φύλακα λοιπόν η Ιφιγένεια αμέσως, μόλις έφτασαν στην ακτή και με το πλοίο του Ορέστη να περιμένει, *ἀνωλόλυξε καὶ κατῆδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσ', ὡς φόνον νίζουσα δῆ* (1337-8). Οι φωνές της Ιφιγένειας ίσως είχαν σκοπό να καλύψουν την απελευθέρωση των αιχμαλώτων από τα δεσμά τους, αλλά, όπως είδαμε, το δέσιμο των αιχμαλώτων ήταν μία επινόηση της ίδιας της ιέρειας και δεν την επέβαλε ο άρχοντας. Φαίνεται πως οι βάρβαρες, ακατανόητες κραυγές της Ιφιγένειας είχαν να κάνουν με μία άλογη τελετή, η οποία επισφραγίζει το μυστικιστικό χαρακτήρα της θρησκείας, που υπηρετεί. Η τελετή δε σταματάει εδώ. Αν η θέαση ήταν απαγορευτική κατά τη διάρκεια της τελετής ύστερα από τη σιωπή-έλλειψη λόγου, η οποία χαρακτηρίζει την απόδραση, αλλά και ένα κομμάτι της τελετουργίας, ο αγγελιαφόρος και οι σύντροφοί του βρίσκουν την Ιφιγένεια στο ίδιο σημείο με πριν να κραυγάζει τις θρησκευτικές αυτούς τους αλαλαγμούς, αλλά και τους Ορέστη και Πυλάδη να έχουν ανέβει στο πλοίο. Ύστερα από μία μάχη με την Ιφιγένεια στο κέντρο της αντιπαράθεσης

ανάμεσα στους Έλληνες και τους κατοίκους των Ταύρων η Ιφιγένεια βρίσκεται στο πλοίο και ο απόπλους πραγματοποιείται κάτω από την αναφώνηση της προσευχής της: *σταθεῖσα δὲ Ἀγομέμνωνος παῖς ἠϋζα΄: ὃ Ἀητοῦς κόρη σῶσόν με τὴν σὴν ἱερέαν πρὸς Ἑλλάδα ἐκ βαρβάρου γῆς καὶ κλοπαῖς σύγγυθ' ἑμοῖς. Φιλεῖς δὲ καὶ σὺ σὸν κασὴνητον, θεά (1397-1401).*

Η Ελένη δεν αποκλίνει από αυτό το τελετουργικό προσευχής. Αποχωρεί από την Αίγυπτο με τη βοήθεια της τελετουργίας, που εφηύρε κατά τη διάρκεια της αναχώρησής της. Η Ελένη, όπως λέει ο άγγελος, που περιγράφει πώς δραπέτευσε, έκλαιγε σε όλο το δρόμο και θρηνούσε το Μενέλαο ας ήταν κοντά της (1529). Στην πορεία σύντροφοι του Μενελάου εμφανίζονται στη σκηνή και αρχίζουν και εκείνοι να κλαίνε στο άκουσμα των ψεύτικων νέων ότι ο Μενέλαος πέθανε. Οι άνθρωποι αυτοί, που παρουσιάζονται ως ναυαγοί και σύντροφοι του Μενελάου, ανεβαίνουν μαζί του στο πλοίο. Αφού λύνουν τα πρακτικά προβλήματά του πώς μεταφέρθηκαν τα ζώα, που επρόκειτο να θυσιαστούν στο πλοίο, η Ελένη καταλαμβάνει την κεντρική θέση στο χώρο. Η Ελένη δε συμμετέχει στη θυσία, που ακολουθεί (1571), πιθανότατα λόγω έλλειψης της φυσικής δύναμης να σκοτώσει τον ταύρο, που είχε προσφέρει ο Θεοκλύμενος, εντούτοις παρακολουθεί την νέα προσευχή, αφού η απόδραση έχει εξασφαλιστεί, στον Ποσειδώνα για την ευνοϊκή μεταχείριση του ταξιδιού τους. Η κεντρική αυτή θέση της Ελένης σίγουρα εξασφαλίζει την εποπτεία των δρώμενων, που καταλήγουν σε μάχη. Ο κεντρικός της ρόλος επιβεβαιώνεται επίσης από το γεγονός ότι είναι η δική της φωνή και όχι αυτή του Μενελάου, η οποία κάνει τους Έλληνες και τον ίδιο το Μενέλαο να ρίχνονται με περισσότερη ορμή στη μάχη (1604-12).

Μία τελευταία παρατήρηση. Ο αγγελιαφόρος τελειώνοντας τη διήγησή του εκφράζει από υπερβάλλοντα, όπως φαίνεται, θρησκευτικό ζήλο την πεποίθηση ότι πρέπει

να κυνηγήσει ο Θόας την ελληνική αποστολή και να αιχμαλωτίσει τον Ορέστη και την Ιφιγένεια. Στη βεβαιότητά του προσθέτει και τη σιγουριά ότι ο Ποσειδώνας θα είναι με το μέρος του στην αποστολή αυτή, καθώς η Ιφιγένεια *ἢ φόνον τὸν Αὐλίδι ἀμνημόνευτον θεῶ προδοῦσ' ἄλίσκεται* (1418-19). Η πράξη της Ιφιγένειας ως αποτέλεσμα του ψευδούς τελετουργικού της εξαλείφει από τη μνήμη την εν Αυλίδι θυσία της. Υπάρχει και εδώ μία αμφίσημη ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία υπογραμμίζει το γεγονός ότι οι δύο ιστορίες της Ιφιγένειας βρίσκονται σε σύγκρουση και η απόδραση από τους Ταύρους πρόκειται να εγκαταστήσει μία άλλη ιστορία της Ιφιγένειας στον ελλαδικό χώρο από αυτήν, που ως τώρα λεγόταν.

Ολοκληρώνοντας την ενότητα παρατηρούμε ότι, αν και οι ηρωίδες δείχνουν αρχικά να χρησιμοποιούν τη δικαιολογία της τελετουργίας ως τέχνασμα, για να ξεφύγουν από την αιχμαλωσία τους, στην πραγματικότητα ζητούν τα απαραίτητα συστατικά για την τέλεση κάποιου είδους λατρευτικής πράξης, την οποία όμως κρατούν μυστική από το κοινό. Η τελετουργική αυτή τακτική, που φαίνεται πως συντηρεί τα χαρακτηριστικά της δημόσιας γιορτής και ιεροτελεστίας μεταλλάσσοντας βέβαια το σκοπό, για τον οποίο ορίζεται αρχικά, παίζει κεντρικό ρόλο στη λύση του δράματος και την κάθαρση των χαρακτήρων.

Η φωνή του από μηχανής θεού -παράστασις σιωπής στην αρχαία τραγωδία

Την ερμηνευτική προσέγγιση, που θέλει τις ηρωίδες των τραγικοκωμωδιών να συμμετέχουν σε μία μορφή σιωπηλής και απομονωμένης τελετής, επισφραγίζει το τέλος των περιέργων αυτών τελετουργικών. Σε αυτό ως διά μαγείας οι τελετές φαίνεται πως

έχουν το αποτέλεσμα, που οι ηρωίδες έχουν ευχηθεί, πριν ξεκινήσουν, ακόμη και αν η ευχή δεν ήταν ξεκάθαρη. Ο *από μηχανής θεός* εμφανίζεται όχι, για να επιτρέψει απλά να δραπετεύσουν οι ήρωες, αλλά για να διασφαλίσει και να προαναγγείλει την επιστροφή τους και για να είναι όλοι τελικά ευχαριστημένοι. Είναι επίσης ο λόγος, ο οποίος διασφαλίζει για όλους σχεδόν τους παρευρισκομένους τη γνώση, που έχει ο παντογνώστης θεατής¹⁵¹. Στους λόγους τους βλέπουμε την καταπράυνση των εξαπατημένων αρχόντων, καθώς αποκαλύπτεται η απόδραση όχι ως απάτη, αλλά ως θέλημα θεού. Βλέπουμε όμως μία σημαντικότερη ίσως εξήγηση της τελετουργίας του ελληνικού χώρου για τη λατρεία της Ελένης ως θεότητας και την καθιέρωση της λατρευτικής της Ταυροπόλου Αρτέμιδος και των γιορτών, που την συνοδεύουν. Στην αιτιολόγηση της Αθηνάς στην *Ιφιγένεια*, η οποία βέβαια παρουσιάζεται ως μία μορφή ενόρασης και χρησμού, αναφέρεται η ανάγκη για ανανέωση και αναψυχή, που προσφέρει το άγαλμα της Αρτέμιδος στην αρχαία Αθήνα, η καθιέρωση της λατρείας της θεάς με τη λατρευτική ανάμνηση στην ανθρωποθυσία και το *κέντημα* στο λαιμό των μυημένων, για να θυμούνται τη θυσία. Η προφητεία ολοκληρώνεται με την απευθείας ομιλία στους απόντες ήρωες, τη μελλοντική τοποθέτηση της Ιφιγένειας στο ναό της Αρτέμιδος και την τελική αποθέωσή της ως προστάτιδος των γυναικών, που πέθαναν στον τοκετό και τον Ορέστη να αθωώνεται από τον Άρειο Πάγο, αφού έχει καθιερώσει την πρακτική του δικαστηρίου, πριν επιστρέψει με διαταγή στο Θόα, προκειμένου να βοηθήσει την επιστροφή των ελληνών γυναικών.

Αντίστοιχη παρέμβαση γίνεται από τους Διόσκουρους στην Αίγυπτο, όταν ο

¹⁵¹Μπεζαντάκος, *Το Αφηγηματικό Μοντέλο Του Greimas Και Οι Τραγωδίες Του Ευριπίδη*, σελ. 29-47.

Θεοκλύμενος ανήμπορος πλέον να φέρει πίσω την Ελένη στρέφεται κατά της αδελφής του. Οι Διόσκουροι σταματούν την οργή του Θεοκλύμενου, ενώ εξηγούν ως προφητεία την εξέλιξη της λατρείας της Ελένης απευθυνόμενοι σε εκείνη άμεσα παρόλο, που λείπει και εδώ από τη σκηνή ένα από τα πρόσωπα, στο οποίο ο από μηχανής θεός μιλάει. Ότι η εμφάνιση του από μηχανής θεού έρχεται ως αποτέλεσμα επίκλησης κατά τη διάρκεια τελετουργικής φαίνεται από το ότι οι θεότητες, που εμφανίζονται και στις δύο αυτές τραγικοκωμωδίες δίνουν διαταγές στους άρχοντες, αλλά παρέχουν προστασία και προσφέρουν χρησμούς στους ήρωες, που συμμετείχαν στη τελετή.

Δε γνωρίζουμε αρκετά για την παράσταση αυτού του σκηνικού τεχνάσματος: πρόκειται για τη μεταφορά με μηχανή στο πάνω μέρος της σκηνής ενός αγάλματος; Στον *Ιωνα* έχουμε τουλάχιστον μία περιγραφή για τη λάμψη της Αθηνάς ως από μηχανής θεού, καθώς ο ομώνυμος ήρωας τυφλώνεται και σαστίζει από τη λάμψη της θεάς (1449-52). Σε αυτή την περιγραφή της Αθηνάς σπάνια για την τραγωδία, όπου το είδωλο εμφανίζεται και μιλάει συνήθως απότομα αφήνοντας άφωνους τους ηθοποιούς, η θεά εδώ είναι γεμάτη λάμψη και φαίνεται περικυκλωμένη από καπνούς. Δυστυχώς δεν έχουμε στοιχεία για την αναπαράσταση του ήχου της φωνής του από μηχανής θεού, μπορούμε όμως να υποθέσουμε ότι, αν γίνεται προσπάθεια αληθοφανούς μίμησης, θα πρέπει με κάποιο τρόπο η φωνή της θεότητας να εκπροσωπούσε τα όρια ανάμεσα στον ήχο και τη σιωπή με δημιουργία ηχούς ή κάποιου είδους υπόκωφης ποιότητας, που μετέδιδε στο θεατή την αίσθηση της ενοχής.

Φυσικά με τα τεχνολογικά μέσα της αρχαίας τραγωδίας η έκφραση μιας πραγματικής σιωπής ήταν πρακτικά αδύνατη. Η κειμενική ένδειξη παραπέμπει σε μία εμφάνιση της φωνής του από μηχανής θεού στη σιωπή όμως, σε μία εσωτερική σιωπή,

που γεννιέται από την τελετουργία, η οποία έχει προηγηθεί. Το γεγονός ότι η φωνή του από μηχανής θεού ήταν υπόκωφη και δεν ακουγόταν παντού αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ο θεός μιλάει ανεξαρτήτως χώρου και σε όλα τα πρόσωπα του δράματος, ακόμη και σε αυτά εκτός σκηνής. Ο από μηχανής θεός δείχνει ότι γνωρίζει αυτή τη δυνατότητα. Το θείο μιλάει με σιωπή, όπως είδαμε, και η απόδειξη ότι η φωνή του είναι επιλεκτική είναι για το παράδειγμα του *Ιωνα*, όπου η Αθηνά επιβεβαιώνει την πατρότητα του ομώνυμου ήρωα, αλλά αυτή η γνώση δεν ακούγεται και στον Ξούθο. Αν και δε γνωρίζουμε πώς επιλέγει ο Ευριπίδης να εκφράσει με τη φωνή την άυλη φύση αυτών των εμφανίσεων των θεών, η *όψις* τους, όσο και ο εσωτερικός χαρακτήρας, που αποκαλύπτεται από τους παραλήπτες του λόγου τους, παραπέμπουν σε μία παράσταση σιωπής αντιπροσωπευτικής της κειμενικής ποιότητας των έργων αυτών ως θεολογικών κειμένων.

Συμπεράσματα

Η θρησκευτική υπόσταση της αρχαίας τραγωδίας είναι αδιαμφισβήτητη, όσο αφορά τις ρίζες και την τοποθέτησή της στο κέντρο των διονυσιακών γιορτών. Εντούτοις μόνο τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να μελετάται και να αναδεικνύεται ο θεολογικός χαρακτήρας των ίδιων των κειμένων με τον Ευριπίδη σε παλαιότερες μελέτες να μνημονεύεται στο δίπολο αναχρονιστικών χαρακτηρισμών από θεοσεβής έως άθεος. Στην πραγματικότητα τα δύο δράματα, που μελετούμε, αναφέρονται στην ιστορία της εγκαθίδρυσης λατρευτικών συνηθειών στον αρχαίο ελληνικό κόσμο και μπορούν να θεωρηθούν θεολογικά κείμενα. Στο κέντρο τους η σιωπή αποτελεί τον άξονα

προσέγγισης της θρησκείας με τις γυναίκες να παίζουν ένα σαφή άνετο ρόλο τόσο στο τελετουργικό, όσο και στην εγκαθίδρυση των θρησκευτικών παραδόσεων, που μελετούμε. Η σιωπή αυτή της θρησκείας, απαραίτητη προϋπόθεση για την εμφάνιση ή το άκουσμα των θεών, τοποθετείται στην ευριπίδεια τραγικοκωμωδία μαζί με τις άλλες πτυχές της τελετουργίας στα χέρια των γυναικών και παίζει ένα ακόμη πιο σημαντικό ρόλο. Ο Ευριπίδης με αυτό τον τρόπο απομακρύνεται από την ως εκείνο το σημείο ανθρωπομορφική θεότητα, της οποίας η εμπειρία περιγράφεται με λόγια και προχωρεί σε μία εσωτερική βίωση του θείου, η οποία επιτυγχάνεται με την ανατροπή και αναμόρφωση των παραδόσεων και του ρόλου των λατρευτικών τελετών και τη συνειδητοποίηση της αδυναμίας του ανθρώπου να καταλάβει τη θεϊκή βούληση¹⁵². Σε αντίθεση λοιπόν με την άποψη της Montiglio ότι η σιωπή δεν έχει θέση στην αρχαία ελληνική θρησκεία και τον πολιτισμό γενικότερα παρά μόνο για να εκφράσει το φόβο και την εχεμύθεια, η σιωπή στον Ευριπίδη εμπεριέχει την έννοια της κατάνυξης και της ενόρασης και του εσωτερικού ακούσματος, που φαίνεται μέσα από κραυγές, ύμνους και τραγούδια αρχικά να του αρνείται ο ελληνικός πολιτισμός.

¹⁵² Wright, *Euripides' Escape-Tragedies*, σελ. 379.

Κεφάλαιο 6 - Σιγής κάλυμμα: γυναικεία αλληλεγγύη και σιωπή στην Ευριπίδεια τραγικοκωμωδία

Η σιωπή του χορού ως εχεμύθεια και ένδειξη συνεργασίας με κάποιον ήρωα αποτελεί ένα δραματικό τέχνασμα, απαραίτητο για την προώθηση του μύθου. Ο Αγαμέμνων κρατάει έτσι μυστική τη θυσία της Ιφιγένειας στην Αυλίδα από την Κλυταιμίστρα. Η Μήδεια δε θα μπορούσε να εκτελέσει διαφορετικά το σχέδιό της. Η Φαίδρα ζητά από το χορό εχεμύθεια και αυτή η στάση τους φέρνει το θάνατο του Ιππόλυτου. Στις περισσότερες περιπτώσεις η θέση του χορού δεν έχει κάποια ηθική αξία και δε χρήζει ιδιαίτερης δικαιολόγησης. Η συμμετοχή του στη δράση είναι τόσο περιορισμένη, ώστε η σιωπή να είναι η αναμενόμενη κατάσταση. Η θέση του είναι αυτή των απλών παρατηρητών, ανήμπορων να αλλάξουν τα δρώμενα και τις επιλογές των αρχόντων τους. Στις τραγικοκωμωδίες όμως απόδρασης και στον *Ιωνα* η σιωπή ανατρέπει αυτή την ποιότητα του χορού. Η δραματική χρήση της σιωπής είναι πάλι σημαντική, αλλά έχουμε ταυτόχρονα να κάνουμε με την ανάδειξη του ρόλου του χορού σε πρωταγωνιστικό μέσα από τη σιωπή αυτή. Επιλέγει να συνεργαστεί με την Κρέουσα, αλλά όχι με τον Ξούθο στον *Ιωνα*, ενώ βοηθάει ενεργά στις αποδράσεις της Ελένης, της Ιφιγένειας και της συνοδείας τους από την Αίγυπτο και τη χώρα των Ταύρων αντίστοιχα. Στην *Ελένη* αντίστοιχη σιωπή επιλέγει και η μάντισσα Θεονόη προκειμένου να βοηθήσει την απόδραση. Στην πραγματικότητα, όπως παρατηρεί ο Gossard-Chong, ο χορός των τραγικοκωμωδιών και η Θεονόη κάνουν κάτι παραπάνω από το να σιωπούν και λένε ψέματα, όταν ερωτηθούν και για αυτό κρίνονται ένοχοι. Πλαισιώνουν δε την επιλογή τους με τη ρητορική της γυναικείας αλληλεγγύης και η στάση τους αυτή είναι σαφώς

ενεργητική, ανατρεπτική και εμπεριέχει το στοιχείο του κωμικού εξευτελισμού του άρρενος άρχοντος. Το κωμικό αποτέλεσμα δε μας είναι άγνωστο. Η *Λυσιστράτη* και οι *Θεσμοφοριάζουσες* αντικατοπτρίζουν επίσης την επικινδυνότητα της γυναικείας συνωμοσίας και απομόνωσης εναντίον της ανδρικής πολιτικής και πνευματικής εξουσίας φέρνοντας το γυναικείο φύλο στο αντίπαλο στρατόπεδο και αυξάνοντας τη δύναμη του.

Από την άλλη πλευρά υπενθυμίζουμε την εποχή, στην οποία γράφονται αυτές οι τραγικοκωμωδίες. Με το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου πλέον ορατό και αναγκαίο για τους Αθηναίους και τους συμμάχους τους ο δήμος στράφηκε ενεργά εναντίον των ρητόρων και των μάντεων,¹⁵³ που ανοιχτά υποστήριζαν τη Σικελική εκστρατεία αγνοώντας ότι η ανοχή και η ψήφος τους ήταν εξίσου σημαντικές στην καταστροφική για την πόλη απόφαση της χρηματοδότησης και επάνδρωσης της αποστολής. Αν ο χορός αποτελεί ως ένα βαθμό τον εκπρόσωπο του κοινού επί σκηνής¹⁵⁴, ο τρόπος, με τον οποίο η στάση του χορού παρουσιάζεται, αναδομεί τη σιωπή και την περιγράφει ως πολιτική πράξη, η οποία έχει ανατρεπτικό χαρακτήρα. Σκοπός αυτής της ενότητας είναι να μελετήσει τη σιωπή των χορών των τραγικοκωμωδιών και της Θεονόης στο πλαίσιο της σιωπής ως πολιτικής επιλογής και δράσης των γυναικών της εποχής τους πέρα από το δίπολο άνδρας-γυναίκα. Μέσα από τη μελέτη αυτή προσδοκούμε να απαντήσουμε στο ερώτημά του πώς ο Ευριπίδης συμφιλιώνει τα γεγονότα της εποχής του και το περιρρέον πολιτικό κλίμα με τον παραδοσιακό ρόλο της τραγωδίας ως προασπιστή του δημοκρατικού πολιτεύματος και της ενεργούς συμμετοχής

¹⁵³Θουκυδίδου Ιστορία Ζ 3.

¹⁵⁴ Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context* (Cambridge University Press, 2010), σελ. 90.

στις υποθέσεις του κράτους χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό εργαλείο τη σιωπή ως ένδειξη ανοχής και αλληλεγγύης. Τέλος στόχος μας είναι να δούμε, τους τρόπους με τους οποίους η σιωπή αναδεικνύει τα πρόσωπα του παρασκηνίου της αθηναϊκής πολιτικής σκηνής, τα καθιστά υπεύθυνα και επαναφέρει τη δύναμη και την ενότητά τους σε μία εποχή, όπου ο κίνδυνος της απώλειας είναι πικρή πραγματικότητα.

Γυναικεία Αλληλεγγύη στην τραγικοκωμωδία

Για κάθε σχέδιο, που καταστρώνουν οι ήρωες των τραγικοκωμωδιών απόδρασης και το οποίο επινοείται και εκτελείται σε δημόσιο χώρο, η επιτυχία του εξαρτάται κυρίως από την εχεμύθεια, όσων γνωρίζουν για αυτό. Έτσι, αφού σχεδιάσουν την ψεύτικη τελετή εξαγνισμού, ο Ορέστης αναφέρεται σε μία τελευταία λεπτομέρεια, που αφορά την ασφάλεια του σχεδίου τους: *ένδς μόνου δεῖ, τάσδε συγκρύψαι τάδε* (1052). Καθώς το σχέδιο από μόνο δεν εναπόκειται στη γενναιότητα του ήρωα, αλλά στην πονηριά και την κρυψίνοια της ηρωίδας, ο Ορέστης προτείνει να αναλάβει η Ιφιγένεια να πείσει επίσης το χορό, που ως τότε είχε παρακολουθήσει το σχεδιασμό τους, να *συμμετέχει* με τη σιωπή του στο σχέδιο αυτό. Για τον Ορέστη το έργο ανήκει στην Ιφιγένεια, γιατί χρειάζεται να παρακαλέσει, αλλά, επειδή απευθύνεται σε γυναίκες, είναι πιθανότερο να κινήσουν μεταξύ τους τον οίκτο: *ἀλλ' ἀντίαζε καὶ λόγους πειστηρίους εὕρισκ'· ἔχει τοὶ δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή. τὰ δ' ἄλλ' ἴσως ἅπαντα συμβαίη καλῶς* (1052-5). Ο Ορέστης καταλήγει δίνοντας έμφαση στη σημασία της κάλυψης του χορού και υπογραμμίζοντας τη μεγάλη πιθανότητα όλα τα άλλα να προχωρήσουν σωστά σαν να είναι εξίσου δύσκολη με την εκτέλεση του σχεδίου η εξασφάλιση της συμμαχίας.

Η Ιφιγένεια ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του Ορέστη, ο οποίος λόγω φύλου δεν απευθύνεται ο ίδιος στο χορό. Η δική της απευθείας προσφώνηση *φιλάτ' υπενθυμίζει τα θετικά της αισθήματα και διευκρινίζει αμέσως στο ότι στη δική τους απόφαση εναπόκειται η αίσια έκβαση του εγχειρήματός τους. Η επιχειρηματολογία της ξεκινάει με την επίκληση στη γυναικεία αλληλεγγύη, που είχε συστήσει ο Ορέστης: *γυναϊκές έσμεν, φιλόφρον αλλήλαις γένος (1061)*. Αμέσως μετά δεν αρνείται να εξηγήσει πόσο σημαντική είναι η σιωπή τους. Αποτελεί σωτηρία και *συνεκπώνημα: σῶζειν τε κοινὰ πράγματ' ασφαλέσταται σιγήσαθ' ήμϊν καϊ συνεκπονήσατε/ φυγὰς καλόν τοι γλῶσσ' ὄτω πιστή παρηϊ (1061-1064)*. Με τη χρήση του προσθετικού *συν* στο *συγκρύψαι* και το *συνεκπονήσατε*, τόσο ο Ορέστης, όσο και η Ιφιγένεια υπογραμμίζουν την ενεργητική συμμετοχή του χορού στο σχέδιό τους σαν να ήταν οι ίδιοι μαζί τους.*

Η ενεργητική συμμετοχή είναι κάτι παραπάνω από το απλό *captatio benevolentiae* του κοινού. Η Ιφιγένεια επιμένει στην ιδέα της επιστροφής της και θέλει να δέσει συναισθηματικά το χορό με αυτή την επιστροφή με ένα συναίσθημα παραπάνω από αυτό της συμπόνοιας. Η υπόσχεση της επιστροφής είναι κάτι, που τους ενώνει, καθώς η Ιφιγένεια υπόσχεται ότι, αν την βοηθήσει ο χορός να σωθεί, θα τις βοηθήσει να επιστρέψουν και εκείνες θυμίζοντάς τους τις οικογένειές τους (1071), καθώς η παράκλησή της μεταφέρεται σε ικεσία. Η απελπισία της Ιφιγένειας, αλλά και το πόσο σημαντική θεωρεί τη σιωπή του χορού, πρέπει να φαίνεται ακόμη παραπάνω στην παράσταση του δράματος με την ηρωίδα να ικετεύει ένα-ένα τα μέλη του χορού

(*σὲ καὶ σὲ ἰκνοῦμαι*, 1069) ακουμπώντας το μάγουλο και το χέρι το ένα μετά το άλλο¹⁵⁵.

Η ανταπόκριση του χορού είναι άμεση. Πέρα από την παρότρυνση για θάρρος ο χορός δεσμεύεται ως προς τη σιωπή του και με όρκο και προσφωνεί *φίλη* την Ιφιγένεια επίσης: *θάρσει, φίλη δέσποινα, καὶ σόζου μόνον· ὡς ἔκ γ' ἐμοῦ σοι πάντα σιγηθήσεται- ἴστω μέγας Ζεὺς ὃν ἐπισκῆπτεις πέρι* (1075-7). Η λέξη *δέσποινα* βέβαια δείχνει το σεβασμό, με τον οποίο περιβάλλει ο χορός την Ιφιγένεια ταυτόχρονα με την αγάπη της *φιλίας* του. Ενδεικτική είναι η αποφώνηση της Ιφιγένειας. Αφού προσφέρει την ευλογία της στο χορό, απευθύνεται ξανά στον Ορέστη έχοντας εκτελέσει το έργο, που της ανατέθηκε: *σὸν ἔργον ἤδη* (1079)... Τα πραγματικά κίνητρα του χορού όμως αποκαλύπτονται στο στάσιμο, που ακολουθεί, και στον ύμνο της επιστροφής, στη νοσταλγία για την πατρίδα και τα έθιμά της και στη γλυκόπικρη εγκατάλειψη, που αισθάνεται με την επικείμενη αποχώρηση της Ιφιγένειας (*ἐμὲ δ' αὐτοῦ λιποῦσα*, 1132). Το χορικό τελειώνει με την ευχή να επιστρέψουν και εκείνες στη γη της νεότητάς τους, ένα ακόμη κειμενικό στοιχείο, που δίνει ενεργητικό περιεχόμενο στη σιωπή τους¹⁵⁶.

Αντίστοιχη υπόσχεση επιστροφής στην πατρίδα προσφέρει και η Ελένη στο χορό της ομώνυμης τραγικοκωμωδίας (1387-9), αλλά εδώ η αναζήτηση της σιωπής του χορού έρχεται ως ύστερη σκέψη σε κάτι πιο σημαντικό. Η πλοκή της *Ελένης* διαφοροποιείται

¹⁵⁵Σύμφωνα με την Dúe, υπάρχει μία ταξική, όσο και φυλετική διάσταση στο θρήνο της αιχμάλωτης γυναίκας. Αν και η Dúe δε μελετάει ιδιαίτερα την *Ιφιγένεια*, η διάσταση αυτή ενισχύεται και εδώ με την Ιφιγένεια να απολαμβάνει ιδιαίτερα προνόμια και ελευθερίες, αλλά ταυτόχρονα να έχει προτεραιότητα στο θρήνο και στη νοσταλγία της πατρίδας της, καθώς και στην επιστροφή: βλ. Casey Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy* (University of Texas Press, 2006), σελ. 163-8.

¹⁵⁶Αυτά βέβαια παρά το γεγονός ότι η Ιφιγένεια έχει ήδη θεωρήσει τη δική της επιστροφή (με κριτήριο το φύλο της) ως λιγότερο σημαντική από αυτή ενός άνδρα: *άνηρ μὲν ἐκ δόμων θανῶν ποθεινός, τὰ δὲ γυναικὸς ἀσθενῆ* (1005-6).

ως προς το πρόσωπο, που δέχεται την ικεσία, της οποίας η σιωπή μάλιστα είναι απαραίτητη, πριν καν ακόμη επινοήσουν οι ήρωες ένα τρόπο απόδρασης από την Αίγυπτο. Πρόκειται για τη μάντισσα Θεονόη, που χωρίς τη συναίνεσή της η Ελένη θεωρεί οποιαδήποτε θετική εξέλιξη αδύνατη: *κοινή γ' εκείνη ραδίως, λάθρα δ' ἂν οὔ* (829) επισημαίνει στο ερώτημα του Μενέλαου. Το ζητούμενο είναι να μην πει η Θεονόη στον αδελφό της ότι ο Μενέλαος βρίσκεται ήδη στην Αίγυπτο (827). Όπως στην *Ιφιγένεια* ο Ορέστης, έτσι και εδώ ο Μενέλαος προτείνει στην Ελένη να απευθυνθεί εκείνη στην παρθένα θεά *σὸν ἔργον, ὡς γυναικὶ πρόσφορον γυνή* (830) και η Ελένη υπόσχεται ότι θα την ικετεύσει (831).

Ἐπειτα από την εντυπωσιακή της έξοδο στη σκηνή, σε αντίθεση με το χορό της *Ιφιγένειας*, που εξαιτίας τόσο της καταγωγής, όσο και του γεγονότος ότι συμπάσχει με την ηρωίδα στην αιχμαλωσία, αναμένεται ότι είναι θετικά διακείμενος και θα σιωπήσει, η Θεονόη αναγνωρίζει ρητορικά μόνο, όπως φαίνεται στην πορεία, ότι δεν ξέρει τι να κάνει. Γνωρίζει το δίλημά της, πριν της το θέσουν, αν θα μιλήσει ή θα σιωπήσει, και το τοποθετεί σε σχέση με το ποια από τις δύο θεές πρόκειται να ικανοποιήσει: την Ἥρα που επιθυμεί την επανένωση του ζευγαριού ή την Αφροδίτη και τη φήμη της για τη συντήρηση του μύθου της αρπαγής. Γνωρίζει τη δύναμη, που έχει ο λόγος της, καθώς αναρωτιέται αν πρόκειται να σώσει το ζευγάρι ή όχι με το να κρύψει το Μενέλαο. Επισημαίνει επίσης ότι έχει σαφείς εντολές να ενημερώσει τον αδελφό της, όταν έρθει ο Μενέλαος στην Αίγυπτο και φαίνεται πως έχει από νωρίς πάρει την απόφασή της. Τελειώνοντας ζητάει από κάποιον να πάει να μιλήσει στον αδελφό της, για να κερδίσει έτσι την ασφάλειά της: *τίς εἶσ' ἀδελφῶ τόνδε σημανῶν ἔμῳ παρόνθ', ὅπως ἂν τοῦμὸν ἀσφαλῶς ἔχη* (892-3).

Η Ελένη ξεκινάει το λόγο της, όπως είχε προβλέψει, με ικεσία (894).

Επισημαίνει τον κίνδυνο για το Μενέλαο *λαβοῦσ' ἐπ' ἀκμῆς εἰμι καθανόντ' ἰδεῖν* (897), αλλά ανατρέπει τον κίνδυνο στην ικεσία της με το να προτάξει το θετικό αποτέλεσμα της σιωπής της Θεονόης: *σῶσον δέ, λίσσομαί σε* (900). Από το στ 910 έως τον 918 η Ελένη αναφέρεται στη μνήμη και θέληση του Πρωτέα να την βοηθήσει, για να συγκινήσει τη Θεονόη. Έπειτα από το 919 κ.εξ. προτάσσει τη θέληση των θεών και ιδίως της Ἴρας, που άλλαξε γνώμη και είναι με το μέρος της, χωρίς βέβαια να φαίνεται να έχει υπολογίσει ότι η Θεονόη γνωρίζει φύσει το θέλημα των θεών πριν την ομιλία της. Σε κάθε περίπτωση η Ελένη ζητά ένα *πάρεργον* (925) της τύχης από τη Θεονόη και ολοκληρώνει το λόγο της με την ίδια ικεσία, που περιγράφει τη σιωπή της ως ενεργητική και θετική πράξη: *δὸς τὴν χάριν μοι τήνδε καὶ μιμοῦ τρόπους πατρὸς δικαίου* (940-1). Ακόμη και, όταν αναφέρεται στις δυσμενείς συνέπειες της άρνησης της Θεονόης, η Ελένη έντεχνα δεν αποδίδει την ευθύνη αυτή στη μάντισσα, αλλά χρησιμοποιεί παθητική φωνή: *νῦν δ' ὄντα καὶ σωθέντ' ἀφαιρεθήσομαι* (938).

Ο λόγος του Μενελάου διαφοροποιείται από αυτόν της Ελένης, ως προς το ότι δεν έχει ικετευτικό χαρακτήρα σε πρώτη ανάγνωση, γιατί, όπως λέει, δεν ταιριάζει σε ένα πολεμιστή με το παρελθόν του, παρά την εντιμότητα μιας ικετευτικής προσέγγισης (947-53). Στην πραγματικότητα όμως ο Μενέλαος δεν ικετεύει, γιατί, ενώ στην αρχή της ομιλίας του παραμένει επηρεασμένος από την επιχειρηματολογία της Ελένης (954-5), προχωρά αμέσως να ανατρέπει το επιχείρημα για πιθανότητα να μην κρατήσει σιωπή η Θεονόη και με άλλα λόγια να μην υπακούσει στη διαταγή του. Έπειτα από την ικεσία στον τάφο του Πρωτέα (956-68) και στο θεό του κάτω κόσμου (969-74) να πείσουν τη Θεονόη να επιστρέψει την Ελένη, ο Μενέλαος πέφτει σε ένα κυκλώνα αρνητικής πιθανολογίας, τον οποίο, όπως λέει η Ελένη, *παρέλιπεν* από το δικό της λόγο (976).

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Μενέλαος δεν αναφέρει ποτέ τη σιωπή ή όχι της Θεονόης ούτε καν, αν το δίλημμα είναι η ομιλία ή μη. Για το Μενέλαο υπάρχει επιστροφή της γυναίκας του ή το αντίθετο. Αν η Θεονόη μιλήσει, λοιπόν, ο Μενέλαος θα μονομαχήσει με τον αδελφό της, αλλά, αν εκείνος αρνηθεί τη μονομαχία και χρησιμοποιήσει τη βία της εξουσίας του, θα σκοτώσει ο ίδιος ο Μενέλαος την Ελένη και θα αυτοκτονήσει πάνω στον τάφο του Πρωτέα (977-90). Ο Μενέλαος ολοκληρώνει την ομιλία σε αυτό το πλαίσιο ως εχθρικής πράξης εναντίον του, για να πλαισιώσει τελικά το αίτημά του ως πειθώ στους λόγους του: *μᾶλλον γε μέντοι τοῖς ἔμοις πείθου λόγοις* (994). Με αυτό τον τρόπο ο Μενέλαος αποκαλύπτει τον πραγματικό σκοπό του. Με το λόγο του ζητάει την υποταγή της Θεονόης στο αίτημά του και όχι τη βοήθειά της, όπως είχε κάνει η Ελένη.

Στο μάλλον άκομμο λόγο του Μενελάου, που φανερώνει άγνοια της νέας ισορροπίας δυνάμεων, όπου την ισχύ κρατάει η Θεονόη, ο χορός δεν αντιδρά, όπως σε αυτόν της Ελένης, με τη συμμετοχή και τη συμπόνοιά του. Ζητά άμέσως τη γνώμη της μάντισσας, η οποία φαίνεται να αγνοεί το Μενέλαο και απευθύνεται μέσω αυτού στο επιχείρημα της Ελένης. Αφού η Ήρα θέλει να τους σώσει, θα βοηθήσει (1005). Μιλώντας για τον τάφο του πατέρα της παραβλέπει τις ντροπές, που ξεστόμισε ο Μενέλαος (1009) και αναφέρεται στο δίκαιο, στη συνέχεια του έργου και της μνήμης του, με την οποία είχε ασχοληθεί στο λόγο της η Ελένη. Συνοπτικά λέει η Θεονόη *σιγήσομαι ἄμου καθικετεύσατε* (1018) και επαναλαμβάνει τη δέσμευσή της άμέσως μετά, όταν υπόσχεται πως *ἐγὼ δ' ἀποστᾶσ' ἐκποδῶν σιγήσομαι* (1023). Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η Θεονόη δίνει εν λευκῷ τη συνδρομή της και τη σιωπή της στην απόδραση και τους παροτρύνει να σκεφτούν πώς θα φύγουν. Η σιωπή της όμως είναι ενεργητική, φαίνεται πως εξασφαλίζει την αντίστοιχη και του χορού και εκτός από την

παθητική της συνδρομή, η μάντισσα προσφέρει τη συμβουλή της να προσευχηθούν στην Αφροδίτη να τους αφήσει να επιστρέψουν και στην Ήρα να μην αλλάξει γνώμη στην ύστερη θετική της διάθεση.

Με την αποχώρηση της Θεονόης η Ελένη, όπως και η Ιφιγένεια, πάλι φαίνεται να υπονοεί ότι, αφού αυτό το μέρος της δράσης έχει ολοκληρωθεί, το υπόλοιπο εναποτίθεται στον ήρωα: *τὸνθένδε δὴ σὲ τοὺς λόγους φέροντα χρὴ κοινὴν ζῦνάσπειν μηχανὴν σωτηρίας* (1033-4). Φυσικά και εδώ η εξασφάλιση της σιωπής προϋποθέτει ένα σχέδιο, που βασίζεται σε αυτή και ο Μενέλαος δεν μπορεί να σκεφτεί παρά μόνο στο πλαίσιο της ωμής βίας. Υπάρχει κάποιος ηθικός φραγμός όμως ως προς το όριο της σιωπής. Όταν ο Μενέλαος προτείνει να σκοτώσουν το Θεοκλύμενο, για να φύγουν, η Ελένη απαντάει: *οὐκ ἂν σ' ἀνάσχοιτ' οὐδὲ σιγήσειεν ἂν μέλλοντ' ἀδελφὴ σύγγονον κατακτενεῖν* (1045-6). Η παραπομπή στη Θεονόη, η οποία ως τότε έχει παρουσιαστεί ως σύμβολο ευσέβειας και δικαιοσύνης, υποδεικνύει ίσως ότι και η ίδια η Ελένη δε θεωρεί πρέπον το σχέδιο αυτό. Η Ιφιγένεια έχει επικαλεστεί την ηθική της φιλοξενίας, όταν ο Ορέστης προτείνει να σκοτώσουν το Θόα, παραπέμποντας στην κοινωνικοθηρησκευτική τους καταγωγή, που τους διαφοροποιεί από τους βαρβάρους.

Παρά το γεγονός ότι οι χοροί και η Θεονόη σιωπούν προκειμένου οι ήρωες των δύο αυτών τραγικοκωμωδιών να επιτύχουν την απόδρασή τους, η σιωπή του χορού δεν είναι δεδομένη στην τραγικοκωμωδία. Ο χορός του *Ίωνα* αρνείται να βοηθήσει στη συντήρηση του μυστικού του Ξούθου, αλλά βοηθάει την Κρέουσα στην απόπειρα δολοφονίας του Ίωνα με το να κρατήσει το μυστικό της. Η επιλογή του χορού να αποκαλύψει το μυστικό του Ξούθου δεν έρχεται χωρίς κάποια ηθική πάλη και αναζήτηση (695 και 758), όπου αναρωτιέται αν πρέπει να μιλήσει ή να τηρήσει σιωπή, ενώ γνωρίζει

ότι η αποκάλυψη του μυστικού και τα γεγονότα, που κινητοποιεί θα τον οδηγήσουν στο θάνατο (857-8) . Με δεδομένη την ως το θάνατο αφοσίωση ο χορός του *Ίωνα* δεν αντιμετωπίζει το ίδιο ηθικό δίλημμα για το αν θα κρατήσει σιωπή σε σχέση με το σχέδιο της Κρέουσας να σκοτώσει τον ομώνυμο ήρωα. Αντίθετα, η Κρέουσα δε ζητάει καν τη συνδρομή του χορού για το ζήτημα αυτό. Τη θεωρεί μάλιστα δεδομένη.

Θα μπορούσαμε και εδώ να μιλήσουμε για γυναικεία αλληλεγγύη και ίσως αυτό να αποτελεί ένα παράγοντα, που καθορίζει τη δράση του χορού. Αλλά σε σχέση με την επιλεκτική σιωπή του χορού του *Ίωνα* μπορούμε να κάνουμε δύο παρατηρήσεις. Η πρώτη έχει να κάνει με το πώς δικαιολογεί ο ίδιος ο χορός την επιλογή του να μην κρατήσει σιωπή σε σχέση με το βασιλιά. Αν και εκφράζεται κάποια εχθρότητα στο ανδρικό φύλο (832-6), ο χορός του *Ίωνα* είναι πρώτιστα φιλικά προσκείμενος προς την Κρέουσα ως κόρη του Ερεχθέα και όχι ως γυναίκα. Βλέπει απάτη στο χρησμό, που φέρνει τον *Ίωνα* στην Αθήνα (676-94) και τον ίδιο τον *Ίωνα* τον χαρακτηρίζει *ξενικὸν ἔσβολαν* (722) στην αθηναϊκή γη και μάλιστα δεύτερη εισβολή από το γένος του Εούθου, από το οποίο ο χορός νομίζει ότι προέρχεται ο νεαρός ήρωας. Από την άλλη ο Εούθος έχει δώσει μία απολυταρχική εντολή, που θυμίζει περισσότερο τύραννο παρά δίκαιο άρχοντα: *ὑμῖν δὲ σιγᾶν, δμῳίδες, λέγω τάδε, ἢ θάνατον εἰπούσασι πρὸς δάμοιρ' ἐμῆν* (665-6). Στις παραπάνω περιπτώσεις σιωπῆς του χορού αντίθετα ο χορός όχι μόνο συμφωνεί με το τελικό επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά η συμμετοχή του έχει εξασφαλιστεί με σεβασμό στην ελεύθερη βούλησή του.

Υπάρχει τέλος μία σοβαρή διαφορά ανάμεσα στις άλλες παρόμοιες σιωπές του χορού και αυτές τις σιωπές της Θεονόης και των χορών των τραγικοκωμωδιών, που αναφέρουμε εδώ. Αν και η σιωπή του χορού στον *Ίωνα* προς την Κρέουσα και η

παραβίαση εχεμύθειας, που ζητά ο Ξούθος, έχουν άμεση επίδραση στην πλοκή, και αν και η στάση του χορού κοστίζει σχεδόν τη ζωή του Ίωνα, κανείς δε φαίνεται να ζητάει ευθύνη από τις γυναίκες του Ίωνα ίσως, γιατί η σιωπή, όπως είδαμε, ποτέ δεν εξασφαλίστηκε ρητά. Η τήρηση σιωπής εκ μέρους του χορού στην αρχαία τραγωδία, αν και έχει δραματικό αποτέλεσμα, δε φέρεται να εμπεριέχει κάποιου είδους επιλογή και κατά συνέπεια δεν υπαινίσσεται καμία ευθύνη. Αντίθετα στις τραγικοκωμωδίες απόδρασης, η απόδοση ευθυνών στις γυναίκες, που πρόσφεραν κάλυμμα είναι σημείο της πλοκής, που δεν παρουσιάζεται τυχαία.

Το κωμικό αποτέλεσμα της γυναικείας σιωπής στην τραγικοκωμωδία

Ο χορός στο μεταξύ έχει παραμείνει σιωπηλός, όσο οι ηρωίδες παίζουν με την αφέλεια των αρχόντων τους, και λειτουργεί σε απόλυτη αρμονία με αυτές. Αφού η Ιφιγένεια συστήνει στο Θόα το πρόβλημα του μιάσματος και τον απατά, ακολουθεί μία στιχομυθία, η οποία μπορεί να συγκριθεί με τη σιωπή του χορού. Η ηρωίδα, έχοντας πει το αρχικό της ψέμα παραμένει σιωπηλή ως προς τα υπόλοιπα και αφήνει τον άρχοντα της Ταυρίδος να γελοιοποιείται, όσο εκείνη επιβεβαιώνει τις λανθασμένες αντιλήψεις του ή τον αφήνει να εξαγάγει λάθος συμπεράσματα. Για παράδειγμα, όταν ο Θόας επιβεβαιώνει ότι ο εξαγνισμός στη θάλασσα θα κάνει πιο καθαρά τα θύματα της θυσίας στην Άρτεμιν, η Ιφιγένεια συμπληρώνει με την αμφίσημη φράση *καὶ τάμά γ' οὕτω μᾶλλον ἂν καλῶς ἔχοι*. (1195). Με προσποιητή αθωότητα η Ιφιγένεια χειρίζεται το βασιλιά σε μία παράξενη ισορροπία ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα με την ανοχή και σιωπή του χορού και την ανεκτική σιωπή της ηρωίδας στην εξαγωγή λανθασμένων συμπερασμάτων από τον ήρωα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο

στίχος 1205, όπου η Ιφιγένεια διακηρύσσει πως η Ελλάδα δε γνωρίζει πίστη (*πιστὸν Ἑλλάς οἶδεν οὐδέν*), προφανώς παρακινώντας το Θόα να σκεφτεί πως η ίδια έχει αποκηρύξει την Ελλάδα, ώστε να μην την υποψιαστεί, αλλά υπαινισσόμενη σαφώς τη δική της επικείμενη προδοσία. Στο στίχο 1212 ο Θόας επαινεί την Ιφιγένεια για τη φροντίδα, που δείχνει στην πόλη του και εκείνη συμπληρώνει ότι είναι φροντίδα προς αυτούς, που αγαπά και όπου χρωστάει. Ο άρχοντας υπονοεί ξανά ότι αυτός είναι το αντικείμενο της φροντίδας της και η Ιφιγένεια απαντά με τη σιωπή της, την οποία ο ίδιος εκλαμβάνει ως συμφωνία. Η Ιφιγένεια από την άλλη ειδοποιεί το Θόα ότι, αν αργήσουν, δεν πρέπει να ξαφνιαστεί, προσιωνίζοντας έτσι το κοινό, αλλά όχι το βασιλιά των Ταύρων ότι δεν πρόκειται να γυρίσει. Η ειρωνεία εκτείνεται ως την αποχώρηση του.

Παρόμοια στιχομυθία παρακολουθούμε ανάμεσα στην Ελένη και το Θεοκλύμενο με το Μενέλαο να παρεμβαίνει προκειμένου να την ενισχύσει με την ανοχή του χορού και την απαραίτητη σιωπή έσωθεν του παλατιού από τη Θεονόη. Το θέμα της κωμικής στιχομυθίας είναι η συζυγική πίστη της Ελένης, στην οποία γίνονται σαφείς αναφορές, και η οποία αμφίσημα μπορεί να εκληφθεί από το Θεοκλύμενο ως ένδειξη της μελλοντικής πρόθεσης για το γάμο, που νομίζει ότι θα τελέσει μαζί του. Η Ελένη αναφέρει ότι ο άνδρας της δε θα τη βρει να κάνει λάθος (1294), ενώ, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, προσεύχεται, για να έχει ο Θεοκλύμενος τη γυναίκα, που του αξίζει, αλλά όχι την ίδια (1407-8) ή όταν αναφέρεται στην ευγνωμοσύνη, που περιμένει ότι θα του δείξει την ημέρα, που μιλάνε (1420). Το κωμικό αποτέλεσμα κορυφώνεται σε σχέση με την πλάνη του Θεοκλύμενου, καθώς ο Μενέλαος αναφέρει πως με την επιστροφή του στην πατρίδα θα φροντίσει να μάθει η Ελένη πόσο καλή σύζυγος είναι, αν δείξει στο εξής καλή συμπεριφορά στο σύζυγό της, όσο ο χορός παρακολουθεί την

απάτη των δύο ηρώων.

Το αποτέλεσμα της σιωπής του χορού στις δύο τραγικοκωμωδίες απόδρασης είναι σε πρώτη φάση κωμικό, όταν γίνονται ορατά τα αποτελέσματα της στάσης του χορού. Στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* ο αγγελιαφόρος, όταν πια έχει ανακοινώσει ότι ο Ορέστης και η αδελφή του έφυγαν, ψάχνει να βρει το βασιλιά του, αλλά ο χορός κάνει κάτι παραπάνω από το να σιωπήσει. Προσποιούμενες αρχικά έκπληξη οι γυναίκες προσπαθούν να διώξουν τον αγγελιαφόρο από το χώρο του ναού προκειμένου να καθυστερήσουν, όσο γίνεται περισσότερο την ανακάλυψη της φυγής από το Θόα. Ο αγγελιαφόρος καταλαβαίνει και αποδίδει ευθύνες στις γυναίκες: *ὄρᾱτ', ἄπιστον ὡς γυναικεῖον γένος· μέτεστι χύμῖν τῶν πεπραγμένων μέρος* (1298-9). Οι γυναίκες δεν πτοούνται από την κατηγορία, που τους απευθύνεται. Αντίθετα, αφού τον αποκαλέσουν τρελό, αποποιούνται την προφανή τους σχέση με τους Έλληνες και επιχειρούν για μία ακόμη φορά να τον διώξουν από το ναό στέλνοντάς τον στο παλάτι (1300-1). Στο κωμικό αποτέλεσμα συμβάλλει το γεγονός ότι, ενώ ο υπηρέτης καταγγέλλει το χορό, ο Θόας δείχνει να μην πιστεύει αρχικά ότι υπάρχει δόλος, καθώς αναρωτιέται τι έχει γίνει. Το ίδιο κωμικό αποτέλεσμα έχει και η στάση του χορού στην *Ελένη*, που αναφωνεί έκπληκτος ότι δεν περίμενε ποτέ ότι θα τους ξέφευγε έτσι η παρουσία του Μενελάου: *οὐκ ἄν ποτ' ἦρχον οὔτε σ' οὔθ' ἡμᾶς λαθεῖν Μενέλαον, ὧναξ ὡς ἐλάνθανεν παρών* (1619-20), αλλά η Θεονόη, της οποίας η σιωπή ήταν καίρια, παραμένει σιωπηλή, καθώς αναζητώντας την το κωμικό αποτέλεσμα εντείνεται.

Φυσικά οι γυναίκες δεν μπορούν για πολύ να αρνούνται τη συμμετοχή τους. Παραμένουν σιωπηλές, όταν ο Θόας αναγνωρίζει και ο ίδιος ότι συμμετείχαν και προιδεάζει για την τιμωρία τους: *ὕμᾱς δὲ τὰς τῶνδ' ἱστορας βουλευμάτων,*

γυναῖκες, αἴθις, ἡνίκ' ἂν σχολὴν λάβω, ποινασόμεσθα (1431-4). Περισσότερο κωμική όμως είναι η αναφώνηση του Θεοκλύμενου αναφορικά με τη Θεονόη: *ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἶρεθεῖς ἐγὼ τάλας* (1621). Η σκηνή, που ακολουθεῖ θυμίζει περισσότερο κωμωδία. Ο Θεοκλύμενος μαλώνει με το δούλο του για το αν θα σκοτώσει ή όχι τη Θεονόη και ο δούλος επιμένει ότι δε θα τον αφήσει. Στην τραγωδία συνήθως η ιεραρχία τηρείται. Το ενδιαφέρον με αυτή τη στιχομυθία, η οποία περιλαμβάνει διάφορες έννοιες καλής συμπεριφοράς από το Θεοκλύμενο και τη διαφορετική ερμηνεία του με αντιθετικά ζεύγη: *κακίστην /εὐσεβεστάτην, προύδωκεν /καλήν προδοσίαν, δίκαια δρᾶν, κυριωτέροις/κύριος ὃς ἔλαβεν πατρὸς πάρα./ ἔδωκεν. χρεῶν /χρηή, ἀρχόμεσθ' ἄρ', οὐ κρατοῦμεν, κατθανεῖν /κτεῖνε* (1623 κ.εξ.) είναι η συνεχής αντιδικία και πνευματική εγρήγορση του δούλου, που ανατρέπει τη σχέση εξουσίας ανάμεσα στο βασιλιά και τους υπηκόους του. Η κωμικότητα της σκηνής εντείνεται, αν σκεφτούμε την παράσταση της στιχομυθίας, με το δούλο να τραβάει τον αφέντη του, όσο τα μεγαλοπρεπή ομοιώματά των Διόσκουρων ανέβαιναν πάνω από τη σκηνή για την τελική λύση του δράματος και την έκπληξη, που το κοινό περιμένει να αισθανθούν οι αφοσιωμένοι στον αγώνα τους χαρακτήρες με τον πρώτο λόγο των θεών.

Το ζήτημα της γυναικείας συνωμοσίας με στόχο την ανατροπή της ανδρικής εξουσίας φαίνεται πως απασχολεί την εποχή. Πρόκειται για ένα καθαρά κωμικό μοτίβο, το οποίο παρουσιάζεται με αστείο τρόπο να επιστρέφει πρώτα πρώτα στον Ευριπίδη. Αρκεί να σκεφτούμε ότι οι τραγικοκωμωδίες αυτές γράφονται ταυτόχρονα σχεδόν (αν και λίγο πριν) από τις *Θεσμοφοριάζουσες*. Σε αυτή την κωμωδία οι γυναίκες χρησιμοποιούν το κάλυμμα σιωπής και απομόνωσης από την ανδρική παρουσία, που τους προσφέρει η θρησκευτική γιορτή των Θεσμοφορίων, για να μπορέσουν να

σκεφτούν την τιμωρία του Ευριπίδη. Ο λόγος φυσικά είναι η αρνητική εκπροσώπηση των γυναικών στο έργο του Ευριπίδη. Είναι έτσι ειρωνικό το γεγονός ότι ο χορός της κωμωδίας εμφανίζεται έτοιμος να ανατρέψει τον Ευριπίδη μέσα από τη σιωπή, που του εξασφαλίζει η γιορτή την ώρα, που ο ίδιος ο Ευριπίδης έχει αρχίσει να αποδίδει δύναμη και μάλιστα ηθική υπόσταση στο γυναικείο χορό μέσα από τη σιωπή. Ταυτόχρονα βέβαια το κωμικό στοιχείο πλαισιώνεται από την ευρύτερη ανησυχία των ανδρών για το τι συμβαίνει στις γυναίκες, όταν βρίσκονται σε πεδίο απομόνωσης.

Ο Gossard-Chong αναφέρει ότι η ανησυχία των ανδρών σε σχέση με τη γυναικεία σιωπή έχει να κάνει με τη γνώση και διάδοση από τις γυναίκες σεξουαλικών πληροφοριών και μυστικών και την ανησυχία τους σε σχέση με αυτά¹⁵⁷. Η υπόθεση όμως του Gossard-Chong, αν και βασισμένη σε σύγχρονες φεμινιστικές θεωρίες και στις κειμενικές ενδείξεις, που έχουμε από την κωμωδία, δεν προχωράει στο να δείξει πως το περιεχόμενο, το οποίο φοβούνται οι άνδρες τόσο πολύ, τελικά δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της γυναικείας συνωμοσίας, της οποίας ο στόχος είναι εν προκειμένω βαθύτερος.

Το τραγικό αποτέλεσμα: Η σιωπή ως πολιτική πράξη και ρητορική

Είναι λάθος να σκεφτούμε ότι το ζήτημα της σιωπής του χορού έχει μόνο κωμικό αποτέλεσμα. Παρά το χαμόγελο του κοινού στη συνειδητοποίηση των βαρβάρων αυτών αρχόντων ότι τους νίκησαν στην πονηριά γυναίκες και στην αδυναμία τους να τις τιμωρήσουν, η σκηνή της επικείμενης επίθεσης στη Θεονόη από τον αδελφό της και της

¹⁵⁷ Chong-Gossard, *Gender and Communication in Euripides' Plays*, σελ 18-9.

υπεράσπισης του δούλου ολοκληρώνεται με ένα γνωμικό, που επαναφέρει τη σοβαρότητα του θέματος. Στην απειλή του Θεοκλύμενου ότι θα σκοτώσει εκείνον, αν συνεχίσει να τον εμποδίζει, ο αγγελιαφόρος απαντά ότι είναι έτοιμος, καθώς *πρὸ δεσποτῶν τοῖσι γενναίοισι δούλοις εὐκλέεστατον θανεῖν* (1640-1). Από τη μία έχουμε τον παράδοξο ευκλεή θάνατο ως σκοπό ενός δούλου, που κινητοποιεί η σιωπή της και η απειλή της τιμωρίας της. Από την άλλη υπάρχει μία αμφισημία στη φράση *πρὸ δεσποτῶν*. Ο δούλος μπορεί να εννοεί ότι προστατεύει το *δεσπότη* Θεοκλύμενο από την αδικία του να σκοτώσει την αδελφή του. Από την άλλη μπορεί με τη σιωπή της η Θεονόη να έγινε και εκείνη *δεσπότης*.

Η σιωπή, όπως έχουμε δει, συζητείται ως πράξη συχνά στο πλαίσιο της ρητορικής της αρχαίας Ελλάδας. Μία τέτοια σιωπή αναφέρει ο Ανδοκίδης στο *Περὶ των Μυστηρίων* (58-9), όταν λέει πως η σιωπή του σήμαινε τη ντροπή της οικογένειάς του, ενώ αντίστοιχα η ομιλία του έφερνε το αντίθετο αποτέλεσμα και έσωζε από τον κοινωνικό αποκλεισμό. Παρόμοια σιωπή καταδικάζει και ο Δημοσθένης στο *Περὶ τῆς Παραπρεσβείας* (33), όπου αναφέρει την επιλογή του δίκαιου και ευσυνείδητου πολίτη να μη σιωπήσει και με αυτό τον τρόπο συμμετάσχει στην αδικία εναντίον της πόλεως και στη συνωμοσία. Στο πλαίσιο της ρητορικής έχουμε να κάνουμε με την επιχειρηματολογία του πως η σιωπή θα έβλαπτε το δίκαιο και ο ρήτορας χρειάζεται να εξηγήσει γιατί μιλά και απευθύνεται στο δικαστήριο. Επομένως τις περισσότερες φορές, όπως και στην επιχειρηματολογία του Μενελάου, η έμφαση δεν είναι στη σιωπή, αλλά στο λόγο και στα αποτελέσματά του. Αντίστοιχα, όταν η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* παρακαλεί για τη σιωπή του χορού των γυναικών και εκείνες την παραχωρούν απλόχερα, στην αιτιολογία της υπάρχει ο φόβος και η ντροπή για την αποκάλυψη του μυστικού της.

Αυτά συμβαίνουν στη ρητορική. Η τραγικοκωμωδία διαφοροποιείται εντούτοις σε κάποια σημεία. Σε ένα πρώτο επίπεδο η σιωπή του χορού και της Θεονόης έχει ηθική υπόσταση, όπως είδαμε από την επιχειρηματολογία τους στην υπόσχεση για την τήρησή της¹⁵⁸. Ο άνδρας αποδέκτης των συνεπειών της σιωπής μπορεί να την εκλαμβάνει ως το αποτέλεσμα μιας υποτιθέμενης γυναικείας συνωμοσίας ή ως γυναικεία πονηριά, αλλά ο χορός και η Θεονόη έχουν δικαιολογήσει ηθικά την επιλογή τους. Το ηθικό περιεχόμενο της σιωπής ενισχύεται στο τέλος των δύο τραγικοκωμωδιών από τους από μηχανής θεούς. Στην *Ιφιγένεια*, η Αθηνά προτείνει *τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξεφίεμαι γνώμης δικαίας οὔνεκ'* (1467-9). Οι γυναίκες του χορού πρέπει να ανταμειφθούν με επιστροφή στην πατρίδα για τη *γνώμη* και όχι για την πράξη τους. Αντίστοιχη γνώμη εκφράζουν και οι Διόσκουροι στο τέλος της *Ελένης*, όταν εξηγούν στο Θεοκλύμενο ότι *οὐδ' ἡ θεᾶς Νηρηΐδος ἔκγονος κόρη ἀδικεῖ σ' ἀδελφῇ Θεονόῃ, τὰ τῶν θεῶν τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς* (1647-9). Το περιεχόμενο της σιωπής των γυναικῶν δεν είναι μόνο θετικά προσκεείμενο προς τους ήρωες, που αποπειρώνται την απόδραση. Αν κρίνουμε από το γ' στάσιμο της *Ιφιγένειας* της εν *Ταύροις*, το περιεχόμενο της σιωπής είναι επίσης συναισθηματικό και αποτελεί διαμαρτυρία κατά του άρχοντα, που κρατάει τις γυναίκες φυλακισμένες.

Από την άλλη αξίζει τον κόπο να σημειώσουμε ότι στην *Ελένη* για πρώτη φορά στις τραγικοκωμωδίες η σιωπή του χορού και της Θεονόης αντίστοιχα δεν έχει μία απλή δραματική χρήση. Η εξασφάλισή της σιωπής είναι απαραίτητη για τη συνέχεια και λύση του δράματος, αλλά θα μπορούσε να επιτυγχάνεται σε μία σύντομη φράση, ο δε χορός να

¹⁵⁸ Christian Wolff, «On Euripides' *Helen*,» *Harvard Studies in Classical Philology* 77 (1973): 61–84.

μη βρισκόταν ποτέ υπεύθυνος για τις πράξεις του, όπως είναι κοινός τόπος στις υπόλοιπες τραγωδίες. Επίσης, όπως επισημαίνουν η Montiglio και η Fletcher¹⁵⁹, ο χορός θα μπορούσε να αποχωρεί, όπως συμβαίνει με τους ανδρικούς χορούς, σε αντίθεση με τους γυναικείους ή θα μπορούσε, όπως γίνεται στη Μήδεια, να εξασφαλίζεται με όρκο, αφαιρώντας έτσι την ηθική ευθύνη. Εδώ όμως οι ηρωίδες όχι μόνο επιβεβαιώνουν τη συμμετοχή τους και τη στηρίζουν με επιχειρηματολογία, αλλά σιωπούν, ενώ βρίσκονται αντιμέτωπες με τον κίνδυνο τιμωρίας για τις πράξεις τους και μόνο η θεϊκή παρέμβαση τις σώζει. Ως ένα σημείο μπορούμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με αλλαγές στις συμβάσεις του είδους της τραγωδίας και το χορό να εκτείνει το ρόλο του από πρόσωπο, που ομιλεί, σε συμμετέχοντα και φορέα δράσης. Αλλά η ιστορική διάσταση αυτής της συμμετοχής δε φαίνεται να είναι τυχαία, ούτε μπορεί αυτό μόνο να αποδοθεί σε ένδειξη γυναικείας αλληλεγγύης.

Υπενθυμίζουμε το τέλος της Σικελικής εκστρατείας και της απόδοσης ευθυνών κατά παντός υπευθύνου, ιδίως των ρητόρων και των μάντεων, που είχαν μιλήσει ανοιχτά υπέρ της διεξαγωγής της εκστρατείας. Ο Αθηναϊκός λαός όμως δεν αναγνωρίζει τη δική του ευθύνη στην εξέλιξη αυτή των γεγονότων. Οι λόγοι της Ελένης και του Μενελάου δεν εξασφαλίζουν απλά τη σιωπή της Θεονόης, αλλά την τοποθετούν στη θέση του ακροατή μιας συντριπτικής διήγησης για τη δικαιολόγηση της αποστολής τους από ηθική και πρακτική άποψη. Η γνώμη και η τιμή, που αποδίδονται στο τέλος από τους θεούς αντί για την πράξη ενισχύουν αυτή την ανάγνωση. Το αθηναϊκό κοινό σιώπησε και ψήφισε κατά συνέπεια με βάση την ηθική του τοποθέτηση στην πλευρά του δικαίου, αλλά σε

¹⁵⁹ Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, σελ. 200-11; Judith Fletcher, «Women and Oaths in Euripides,» *Theatre Journal* 55, no. 1 (2003): 29-44.

καμία περίπτωση δεν απαλλάσσεται από την ευθύνη της πολιτικής και ιδεολογικής ανατροπής, που συνεπάγονται η σιωπή και η ψήφος του.

Συμπεράσματα

Στην *Ελένη* και στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* παρατηρούμε ότι πρόσωπα του δράματος και δη γυναικεία συμμετέχουν στη δράση με τη σιωπή τους, η οποία πλαισιώνεται από την παράκληση των ηρώων για την εξασφάλιση αυτής της φαινομενικά παθητικής συμμαχίας. Αν και για τους άνδρες πρωταγωνιστές η εξασφάλιση της σιωπής αλληλεγγύης έχει να κάνει με κάποιου είδους μυστική συμμαχία ανάμεσα σε γυναίκες εναντίον ανδρών, παρατηρούμε ότι οι ικεσίες των γυναικών πρωταγωνιστριών και η επεξήγηση της σιωπής από τους χορούς των τραγικοκωμωδιών και της Θεονόης δεν ανταποκρίνονται στη φαντασίωση της γυναικείας συνωμοσίας, που αγγίζει τα όρια του φόβου. Αντίθετα οι γυναίκες των τραγικοκωμωδιών φαίνεται να έχουν βαθιά συνείδηση της στάσης σιωπής, που τους έχει ανατεθεί από την κοινωνία, αλλά και της δυναμικής, που περιστασιακά εμπεριέχει αυτή η στάση για πολιτική πράξη. Ενώ το συνειδητοποιούν αυτό, στόχος τους και κριτήριό τους για τέτοια χρήση της σιωπής δεν είναι τελικά η γυναικεία συνωμοσία ή η ανάγκη για ανατροπή της ανδρικής εξουσίας με το αναμενόμενο κωμικό τους αποτέλεσμα στην αποτίμηση της σιωπής από τους άνδρες, που εισπράττουν τις συνέπειές της. Η κειμενοκεντρική μελέτη της τραγικοκωμωδίας αποκαλύπτει τον προβληματισμό και το δίλημμα της σιωπής ως ένα είδος γυναικείας ρητορικής, το οποίο υποστηρίζεται όχι από τη φυλετική αντιπαλότητα και τη γυναικεία συνωμοσία και συσπείρωση, που δείχνει να φοβάται η ανδρική φαντασία, αλλά από τις

αρχές δικαίου και ηθικής, που διέπουν τις κατόχους του. Με τη ρητορική αυτή ο Ευριπίδης επισημαίνει από τη μία πλευρά την επαγρύπνηση στην ιδέα της ενεργητικής ακρόασης και θέασης της πνευματικής, αλλά και πολιτικής ζωής και ταυτόχρονα τη δυναμική ανατροπής του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι μέσα από τη σιωπή των καταπιεσμένων πολιτικά ομάδων.

Κεφάλαιο 7 - Μυστικά, μνήμη και ταυτότητα στον Ίωνα

Υπάρχει ένα πεδίο αναγκαστικής σιωπής συμφώνως με τις κοινωνικές προσδοκίες αυτής, που αφορά τον οίκο και ιδιαίτερα τις σεξουαλικές περιπέτειες των γυναικών της εποχής. Είναι η σιωπή, που χαρακτηρίζει τόσο το γυναικείο φύλο στη σχέση του με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, όσο η υποτακτική σιωπή υπογραμμίζει τη σχέση της γυναίκας με τους άνδρες του οίκου της. Η σιωπή αυτή, η οποία οδήγησε σε αιώνες οικογενειακών μυστικών, αποτελεί τη βάση της πλοκής του *Ίωνα*, όπου η σταδιακή αναγνώριση του νεαρού ήρωα βασίζεται στην αποκάλυψη τέτοιων παλαιών οικογενειακών μυστικών. Η Κρέουσα κρατά μυστική τη συνεύρεσή της με τον Απόλλωνα και έπειτα την εγκυμοσύνη και εγκατάλειψη του βρέφους της. Ο Ξούθος σιωπά σε σχέση με την ανακάλυψη του υποτιθέμενου γιου του στο πρόσωπο του Ίωνα. Η ιέρεια του Απόλλωνα επιλέγει να σιωπήσει σχετικά με τη δική της ανάμειξη στο ζήτημα και ο ίδιος ο θεός αναγνωρίζει τη συμμετοχή του μόνο σιωπηλά και μέσω της Αθηνάς. Όλοι έχουν κάποιο μυστικό. Η πλοκή αποκάλυψης των μυστικών είναι τέτοια, ώστε η *περιπέτεια* και η *αναγνώρισις*, που την ακολουθούν συνεχώς μεταλλάσσονται και μετεξελίσσονται με τόσο καταγιστικούς ρυθμούς, ώστε ο ίδιος ο Ίωνας να εκπλήσσεται και να δυσπιστεί: *οὐχ ὧδε φάυλως αὐτ' ἐγὼ μετέρχομαι*, λέει ο νεαρός, καθώς, έχοντας ακούσει την εκδοχή του Ξούθου και έπειτα της Κρέουσας και βρίσκοντας φαινομενικά πίστη και στις δύο ετοιμάζεται να ρωτήσει τον ίδιο τον Απόλλωνα για την αλήθεια.

Στην ουσία, αν και τα μυστικά κατακλύζουν αυτή την παράξενη τραγικοκωμωδία, που θυμίζει την αναζήτηση ταυτότητας της λογοτεχνίας της ύστερης

αρχαιότητας και της κωμωδίας του Μενάνδρου, παρατηρούμε ότι το βάρος των μυστικών δεν είναι ίσο για όλους και δεν έχει το ίδιο βάθος χρόνου. Το μυστικό, η σιωπή και η ενοχή της Κρέουσας παρουσιάζονται ως συνώνυμα της ταυτότητάς της, ενώ για τον Ξούθο η σιωπή δεν είναι τόσο αυτή ενός μυστικού τουλάχιστον, όσον αφορά στο παρελθόν, όσο είναι απλά ένα αποτέλεσμα λήθης. Ο Απόλλωνας τηρεί στάση σιγής και απουσίας, γιατί, όπως λέει, θέλει να αποφύγει τη μομφή της Κρέουσας και του γιου του. Σκοπός της ενότητας αυτής είναι να μελετήσει τη δυναμική των μυστικών στην πλοκή του δράματος, σε συνδυασμό με το φύλο, τη φύση και την κοινωνική θέση των χαρακτήρων από τη σκοπιά του πολιτικού πλαισίου, στο οποίο διδάσκεται ο *Ιωνας*. Μέσα από αυτή την αναζήτηση θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε το πώς ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τα μυστικά ως δραματικά τεχνάσματα, προκειμένου να καταδείξει καλύτερα την ποιότητα της γυναικείας σιωπής ως μία κατάσταση γνώσης συναισθημάτων και ενδοσκόπησης, η οποία εντούτοις έχει την ίδια δυναμική να αλλάξει το πολιτικό πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζεται.

Πατριωτική Μνήμη και Σιωπή στον *Ιωνα*

Αν κάτι στην τραγικοκωμωδία αυτή ξεπερνάει σε αριθμό τις εκδοχές της ίδιας ιστορίας, που ακούγονται στη διάρκεια του δράματος, είναι οι διαφορετικές απόψεις των μελετητών σε σχέση με αυτό. Από το είδος, στο οποίο ανήκει ως τη θεματική, που το απασχολεί, ο *Ιωνας* είναι τραγωδία και κωμωδία μαζί¹⁶⁰, σοβαρός και ελαφρύς,

¹⁶⁰Σχετικά με το είδος στο οποίο ανήκει ο *Ιων*, βλ. John E. Thornburn, «Apollo's Comedy And The Ending Of Euripides' 'Ion,'» *Acta Classica* 44 (2001): 221–36.

ιστορικός και μυθολογικός, διαμαρτυρία προς το θείο και ύμνος στη θεϊκή πρόνοια¹⁶¹. Ασκεί έντονη κριτική στην αθηναϊκή πολιτεία, ενώ αλλού εκθειάζει το παρελθόν της σε ένα πατριωτικό δράμα, που συνδέει την Ιωνία με ένα συγκερασμό της Δελφικής λατρείας και της Αθηναϊκής γης και επιβεβαιώνει με αυτό τον τρόπο την αθηναϊκή κυριαρχία στον ασιατικό γεωγραφικό χώρο. Άπτεται πολιτικών, θεολογικών, κοινωνικών και φιλοσοφικών θεμάτων¹⁶² ταυτόχρονα και προβληματίζει με το για τι ακριβώς προσπαθεί να μας πει, ακόμη και για το αν προσπαθεί να μιλήσει για κάτι ή αν πρόκειται απλά για ένα παιχνίδι αναγνωρίσεων με μοναδικό σκοπό την αναψυχή των θεατών¹⁶³. Στην πραγματικότητα ο Ίων είναι τόσο πολύπλευρος, ώστε να υπάρχει αξία σε όλες τις παραπάνω απόψεις. Παράλληλη με την πολυπλοκότητα της ερμηνευτικής ιστορίας του είναι και η συνεχής δυαδική διάσταση του έργου με αντιθετικές δυνάμεις να συγκρούονται συνεχώς, όπως το καλό και το κακό, το δηλητήριο και το φάρμακο στο αίμα της Γοργόνας, το θεϊκό και το ανθρώπινο, το θηλυκό και το αρσενικό στοιχείο, το φως και το σκοτάδι, ο πλούτος και η φτώχεια, η ελευθερία και η δουλεία, η αυτοχθονία και το ξένο, η φύση και ο νόμος. Σε μόνιμη σύγκρουση βέβαια βρίσκονται η σιωπή και η ομιλία, καθώς αναζητούν οι ήρωες τα όρια της μιας και της άλλης έννοιας όχι μόνο στην ανεύρεση και αποκάλυψη της αλήθειας τους, αλλά και ως προς τον ορισμό του

¹⁶¹Anna Pippin-Burnett, «Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' *Ion*», *Classical Philology*, Vol 57, no 2 (1962), σελ. 89.

¹⁶²Michael Lloyd, «Divine and Human Action in Euripides' *Ion*», σελ. 3.

¹⁶³Για την ερευνητική και ερμηνευτική σύγχυση, που έχει προκαλέσει ο *Ίωνας* ως την πιο πρόσφατη αναγνώριση των πολιτικών του υπαινιγμών, βλ. D. J. Conacher, «The Paradox of Euripides' *Ion*,» *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 90 (1959): 20–39.

δικαιώματος λόγου σε πολιτικό επίπεδο (672-4)¹⁶⁴.

Ταυτόχρονα μία σειρά επαναλήψεων χαρακτηρίζει την τραγωδία αυτή. Ο Απόλλωνας σώζει το γιο του δύο φορές από το θάνατο, στον οποίο τον εκθέτει διπλά η Κρέουσα, μία ως μωρό και μία αργότερα, όταν μαθαίνει ότι ο Ξούθος έλαβε χρησμό ότι ο Ίων είναι παιδί του και δεν είναι τυχαίο ότι και η δεύτερη φορά ακολουθεί τη συμβολική γέννηση του Ίωνα με το συμπόσιο, που προσφέρει ο Ξούθος και τις θυσίες, που λέει ότι έχασε πριν για αυτόν. Ο κίνδυνος από τον οποίο σώζεται ο μικρός Ίων δεν είναι βέβαια παρά επανάληψη της ιστορίας της μητέρας του και του τρόπου, με τον οποίο σώθηκε η Κρέουσα, όταν ήταν μωρό, από τον Ερεχθέα. Υπάρχουν δύο αναγνωρίσεις, μία ψεύτικη του Ίωνα από τον Ξούθο και μία αληθινή από τη μητέρα του. Δύο φορές η Κρέουσα θεωρεί ότι ο Απόλλωνας την αδικεί, μία, όταν κοιμήθηκε μαζί της και μία κατά τη διάρκεια του δράματος, όταν μαθαίνει για το χρησμό, που έλαβε ο Ξούθος και συνεπάγεται το τέλος του οίκου της στην Αθήνα. Υπάρχουν επίσης δύο απόπειρες δολοφονίας εν αγνοία της ταυτότητας του θύματος: μία από την Κρέουσα προς τον Ίωνα και μία του Ίωνα εναντίον της Κρέουσας. Η ίδια η ιστορία της γέννησης και της εγκατάλειψης του ήρωα επαναλαμβάνεται πέντε φορές στη διάρκεια της τραγικοκωμωδίας, κάθε φορά σε διαφορετικό συγκείμενο και με διαφορετικό στόχο, εμπλουτίζοντας έτσι τη γνώση μας για τις συνθήκες αποχωρισμού του Ίωνα από τη μητέρα του και την απώλειά του. Υπάρχουν ακόμη και δύο μωρά, αν υπολογίσουμε ότι η Κρέουσα θεωρεί ότι ο Ίων είναι διαφορετικό μωρό από αυτό, που άφησε χρόνια, πριν να

¹⁶⁴ George B. Walsh, «The Rhetoric of Birthright and Race in Euripides' *Ion*,» *Hermes* 106, no. 2 (1978): 301–15.

πεθάνει κάπου στην Αθήνα¹⁶⁵.

Ανάμεσα στις επαναλήψεις της εγκατάλειψης του μικρού Ίωνα ξεχωρίζει η λεπτομερής περιγραφή από την ίδια την Κρέουσα της γέννησης του Ερεχθέα και της φροντίδας του από την Αθηνά και τις κόρες του Κέκροπα (255-74) σε μία ειρωνική σκηνή, όπου η μητέρα διηγείται την οικογενειακή γενεαλογία στο γιο της εν αγνοία της. Οι μυθολογικές αναφορές στην απαρχή της αθηναϊκής πολιτείας εκτείνονται στη διάρκεια του έργου τονίζοντας έτσι την αυτοχθονία του ήρωα και το κεντρικό θέμα της τραγικοκωμωδίας ιδιαίτερα μέσα από εικαστικές και κειμενικές αναφορές. Έτσι το μωρό έχει δύο φυλαχτά φίδια ανάμνηση της καταγωγής του στο καλάθι, όπου η μητέρα του το εγκαταλείπει και θυμίζει τη μισή φύση ανάμεσα σε άνθρωπο και φίδι του Κέκροπα και τα φίδια, που φύλαγαν το κιβώτιο του Ερεχθέα μετά τη γέννησή του και τη σχέση του με την Αθήνα. Αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, καθώς η ιστορική δράση μεταφέρεται εντός σκηνής, συμβολικά γίνεται με φόντο το λαμπρό περιβάλλον, που προσφέρει το μαντείο των Δελφών με σαφείς αναφορές στη σύγκρουση ανάμεσα στον Απόλλωνα και την Κρέουσα (και τη νίκη του θεού)¹⁶⁶, τη δελφική λατρεία και την Αθήνα, καθώς παρουσιάζουν τις μάχες ανάμεσα στο θεϊκό στοιχείο και τα τέρατα της γης, που παραπέμπουν στην καταγωγή της Κρέουσας από τον Ερεχθέα και τη γη και τα οικογενειακά κειμήλια από το αίμα της Γοργόνας.

¹⁶⁵ Katerina Zacharia, *Converging Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition* (BRILL, 2003), σελ. 66-70.

¹⁶⁶Ο Rosivach παρατηρεί ότι μέσα από αυτές τις παραπομπές φαίνεται η συνεχής αντίσταση της Κρέουσας στη θέληση του Απόλλωνα, ένα χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί πλήρως από το γιο της. Vincent J. Rosivach, «Earthborns and Olympians: The Parodos of the *Ion*,» *The Classical Quarterly* 27, no. 2 (December 1977): 284–94.

Πέρα από τις εντός διήγησης αναφορές η πάροδος του χορού περιγράφει φανταστικές διακοσμήσεις του ναού με τις μάχες του Ηρακλή κατά της Λερναίας Ύδρας, του Βελλεροφόντη να σκοτώνει τη Χίμαιρα και με τη Γιγαντομαχία. Η υπενθύμιση του μυθολογικού παρελθόντος, όπου εντάσσεται η ιστορία του Απόλλωνα και της Κρέουσας, υπογραμμίζει την ιστορική σχέση της Αθήνας με τους Δελφούς και το ιστορικό πλαίσιο της δραματικής πλοκής¹⁶⁷. Ο Cole βρίσκει σε αυτές τις αναφορές τη συστηματική και συνειδητή προσπάθεια του Ευριπίδη να επαναδιηγηθεί και να επαναορίσει ένα μύθο πολύ γνωστό στο αθηναϊκό κοινό. Βλέπει μέσα από κειμενικές ενδείξεις, όπως τις ερωτήσεις του Ίωνα προς την Κρέουσα, όταν συναντώνται για πρώτη φορά (π.χ. τη φράση *πρόγονος πατήρ*, 267), τη μυθολογικο-ιστορική σύγχυση, που επικρατεί σε σχέση με τις απαρχές της αθηναϊκής πολιτείας και την ανάγκη ιστορικής αποκατάστασης, που προσφέρει το δράμα αυτό¹⁶⁸.

Σε αυτό το πλαίσιο αντιθέσεων, κυκλικών επαναλήψεων και ιστορικής μνήμης κεντρικό ρόλο έχουν το δίλημμα ανάμεσα στη σιωπή και την ομιλία, που χαρακτηρίζει τη φύση του μυστικού ως απαγόρευσης της ομιλίας, χωρίς την οποία το μυστικό δεν υφίσταται, και η καίρια αποκάλυψή του στο ρόλο της στην αναγνώριση. Ταυτόχρονα το ίδιο το μυστικό συμβολίζει την κίνηση των κεντρικών προσώπων της τραγικοκωμωδίας, το μωρό, που εμφανίζεται μέσα στο σκοτάδι από το καλάθι, και την ανάδυση του αθηναϊκού λαού από τη γη. Τα μυστικά των ηρώων του *Ίωνα* αφορούν την ταυτότητα και την καταγωγή του ομώνυμου ήρωα και αποτελούν, το καθένα με το δικό του τρόπο,

¹⁶⁷ Donald J. Mastrorarde, «Iconography and Imagery in Euripides' 'Ion,'» *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975): 163–76.

¹⁶⁸ Spencer Cole, «Annotated Innovation in Euripides' 'Ion,'» *The Classical Quarterly* 58, no. 1 (2008): 313–5.

βασικό φορέα κίνησης στην πλοκή του δράματος. Διαφέρουν όμως σημαντικά ως προς την ποιότητα γνώσης και μνήμης, που τα χαρακτηρίζει, αλλά και ως προς τα κίνητρα και τον έλεγχο, που μπορούν να ασκήσουν οι κάτοχοί τους, σχετικά με την αποσιώπηση της αλήθειας, που κρύβουν ή την τελική τους αποκάλυψη.

Το μυστικό της Κρέουσας

Το κεντρικό βέβαια μυστικό της τραγικοκωμωδίας αυτής είναι αυτό της Κρέουσας και του Απόλλωνα. Στην ουσία το ίδιο μυστικό, η γέννηση ενός εξώγαμου παιδιού, είναι γνωστό στο κοινό από την αρχή χάρη στο λόγο του Ερμή, που εξηγεί την προϊστορία του μύθου μαζί με το τέλος του για την ονοματοδοσία του Ίωνα και την επιστροφή του στην Αθήνα. Παρά τη δεύτερη διαβεβαίωση, που έλαβε από το ιερό του Στροφώνιου ο Ξούθος, ότι θα φύγει από τους Δελφούς με παιδί και παρά το ότι ο Απόλλωνας ζήτησε να έχει το μωρό τα ρούχα, με τα οποία βρέθηκε, γεγονός, που υποσιάζει για πιθανή αναγνώριση του παιδιού από τη μητέρα του με βάση τα ρούχα, δε γνωρίζουμε πώς θα αντιμετωπίσει αυτή την αναγνώριση η Κρέουσα. Το ερώτημα λοιπόν είναι πώς έχει η ηρωίδα βιώσει το γεγονός, αν σκέφτεται το μωρό που έχασε, πότε, πώς και σε ποιους θα αποκαλύψει τελικά η Κρέουσα το μυστικό της ή αν θα πράγματι θα το εξομολογηθεί. Γνωρίζουμε την Κρέουσα την ημέρα, που φέρνει στο φως το μυστικό, και αυτές οι στιγμές, πριν ακόμη το φανερώσει, είναι χρήσιμες για την εξερεύνηση της ποιότητας της σιωπής, στην οποία βρίσκεται αυτά τα χρόνια. Αν και η στιγμή, που η Κρέουσα λύνει επίσημα τη σιωπή της, είναι αρκετά αργότερα και, αφού έχει μάθει για το χρησμό, που έδωσε ο Απόλλωνας, αναφορές στο μυστικό γίνονται από την πρώτη κιόλας

εμφάνιση της Κρέουσας στη σκηνή. Το μυστικό της άλλωστε έχει μία διάρκεια χρόνου, όταν την συναντάμε και, όπως θα δούμε, αποτελεί κομμάτι της ταυτότητας της Κρέουσας και έχει καθορίσει τη ρητορική της.

Αν μαθαίνουμε κάτι για την ηρωίδα μας από την πρώτη εμφάνισή της στη σκηνή, είναι ότι βρίσκεται σε μία διαρκή σύγκρουση με αυτά, που θέλει, και αυτά, που δεν μπορεί να πει. Μέσα από τη σύγκρουση και την ανάγκη έκφρασης, που αισθάνεται, ο λόγος της παρουσιάζεται μυστηριώδης και αμφίσημος. Έτσι μαθαίνουμε από μία δακρυσμένη Κρέουσα ότι μία *παλαιά μνήμη* (250) είναι η αιτία για τα δάκρυά της. Στον Ίωνα, που ζητάει διευκρινήσεις απαντάει με τη μεταφορική φράση ότι *έριξε το βέλος της* σε μία μεταφορά, που φανερώνει την ορμή, με την οποία αντιμετωπίζει το μυστικό της και ότι θα παραμείνει σιωπηλή από εδώ και πέρα (256-7). Είναι όμως προφανές ότι η Κρέουσα δεν έχει σκοπό ή δεν μπορεί να σταματήσει. Ο λόγος της συνεχώς υπονοεί την ύπαρξη ενός μυστικού, που γνωρίζει ο θεατής, αλλά κανείς άλλος, όταν ανακοινώνει ρητορικά πως δε θα πει κάτι άλλο ή παραπέμπει σε οικογενειακές ατυχίες (264, 268). Η πραγματικότητα της ατεκνίας και οι λόγοι, για τους οποίους ήλθε στους Δελφούς (305), αλλά και οι ερωτήσεις του Ίωνα για το χώρο του βιασμού της (283), σπρώχνουν συνεχώς τη μνήμη της στα γεγονότα, για τα οποία είναι αναγκασμένη να σιωπήσει και μιλάει συνεχώς με υπονοούμενα και καταλήγει: *ὁ Φοῖβος οἶδε τὴν ἐμὴν ἀπαιδίαν* (306). Η Κρέουσα, αν και ζητά από τον Ίωνα να μη μιλήσει στον άνδρα της για την ιστορία, που μόλις έχει αποκαλύψει, αφήνει η ίδια υπονοούμενα παρουσία του Ξούθου για μία παλιά ιστορία, όταν λέει πως θα χρησιμοδοτήσει σωστά ο *Λοζίας δ' ἐὰν θέλη νῦν ἀλλὰ τὰς πρὶν ἀναλαβεῖν ἀμαρτίας* (425-6). Στο τέλος η αναφορά στην ιστορία της σε τρίτο πρόσωπο προϊδεάζει για την αποκάλυψη.

Η Κρέουσα έχει ήδη ζητήσει τη σιωπή του Ίωνα για αυτά, που είπε, και αποκαλύπτει, έστω έμμεσα, τους λόγους της σιωπής της: *μή τιν' αἰσχύνην λάβω διακονοῦσα κρυπτά* (396). Η ντροπή (*ἀεργη θεά*, 357) αποτελεί το βασικό κίνητρο για τη συντήρηση της σιωπής της από την αρχή και επαναλαμβάνεται στην πορεία του δράματος (308, 336, 923). Η ντροπή, που απαγορεύει βέβαια ακόμη και τη συζήτηση για αυτά τα θέματα (308), είναι περιοριστική αποκλειστικά σχεδόν μόνο για το φύλο της, για το οποίο η Κρέουσα έχει συνείδηση, όταν καταριέται το είδος της (*ὧ̃ τλήμονες γυναῖκες*, 252), ή φοβάται μήπως μάθει ο άνδρας της έστω μία ιστορία σαν αυτή, που ζητάει.

Αν και ο Ξούθος δείχνει πλήρη άγνοια σχετικά με τη δυναμική του αμφίσημου λόγου της Κρέουσας, ο Ίων και ο χορός, που έχουν ακούσει τουλάχιστον αυτή την ιστορία, που εφηύρε για να περιγράψει το μυστικό της χωρίς να το αποκαλύψει, καταλαβαίνουν ότι η ιστορία της έχει κάποιο βάθος, που κάνει τον Ίωνα να αναρωτιέται: *τί ποτε λόγοισιν ἢ ξένη πρὸς τὸν θεὸν, κρυπτοῖσιν αἰεὶ λοιδοροῦσ' αἰνίσσεται* (429-30). Ο Ίων υποψιάζεται ότι ο λόγος, για τον οποίο η Κρέουσα μιλάει με αινίγματα μπορεί να μην είναι αυτό, που ισχυρίστηκε στην πορεία, αλλά ότι *σιγῶσ' ὧ̃ν σιωπᾶσθαι χρεών* (432), ενώ η σιωπή της είναι μία προοικονομία για αυτά, τα οποία θα πρέπει να αποσιωπηθούν στη μελλοντική δράση του έργου.

Παρά τον εμφανή θυμό της όμως και τις υπόνοιες κατά του Απόλλωνα η Κρέουσα έχει έρθει στο μαντείο των Δελφών ζητώντας ένα προσωπικό χρησμό, ένα αίτημα, που αποκαλύπτει τον εσωτερικό της κόσμο. Όπως μαθαίνουμε αρκετά αργότερα, η Κρέουσα ελπίζει ότι το παιδί της είναι ζωντανό και βασίζεται στη διάθεση του Απόλλωνα να το έχει σώσει (965). Όταν ο Ίων μιλά για τη δική του ιστορία, η Κρέουσα αναφωνεί: *φεῦ: πέπονθέ τις σῆ̃ μητρὶ ταῦτ' ἄλλη γυνή* (330) και καταλήγει στη φανταστική

ιστορία και την έκθεση του μωρού. Η Κρέουσα αποκαλύπτει στο τέλος την ερώτησή της προς το μαντείο, που αφορά την τύχη του παιδιού, για το οποίο δε γνωρίζει κανείς (345). Η κατάσταση της Κρέουσας στο πρώτο μέρος του δράματος μας δίνει μία δυνατή περιγραφή της συνθήκης της σιωπής, που επιβάλλει ένα μυστικό. Η ηρωίδα δεν είναι στατική. Το μυστικό της είναι μυστικό στο βαθμό, που θέλει να το πει και αυτό καταδεικνύει τη μόνιμη σύγκρουση ανάμεσα στα αισθήματα, που προκαλούν την ανάγκη να κρατηθεί μυστικό και τα αισθήματα θυμού εναντίον του Απόλλωνα, αλλά ταυτόχρονα αγάπης και νοσταλγίας και νιώθει ότι πρέπει να το εξωτερικεύσει. Η Κρέουσα καλοτυχίζει τη μητέρα του Ίωνα (*ὡς σου τὴν τεκοῦσαν ὄλβισα*, 308), καθώς συνειδητοποιεί ότι ταιριάζει στην ηλικία με το χαμένο παιδί της (354), ενώ αναρωτιέται συνεχώς για τις συνθήκες της εξαφάνισής του στο μυαλό της. Η ηρωίδα γύρισε και παρόλο, που έψαξε λεπτομερώς, δε βρήκε ίχνη του παιδιού με την επιστροφή της (350-3).

Καθώς η πρώτη εμφάνιση της Κρέουσας υπενθυμίζει στο θεατή τη δυναμική φύση των μυστικών ως προς μία αναπάντεχη αποκάλυψή τους, την επόμενη φορά, που την βλέπουμε, η αποκάλυψη αυτή πλέον έχει εν αγνοία της δρομολογηθεί. Η Κρέουσα εμφανίζεται υποβαστάζοντας τον παιδαγωγό του πατέρα της στη σκηνή. Το ψυχολογικό αποτέλεσμα του μυστικού της φαίνεται να έχει υποχωρήσει από την πίεση του παρόντος και την ανυπομονησία για το χρησμό, που θα πάρει ο Ξούθος και για του οποίου το θέσπισμα δείχνει αισιόδοξη, καθώς καλεί τον πρεσβύτερο να περιμένει μαζί της έτοιμος να μοιραστεί τη χαρά της (728). Οι αναφορές στο μυστικό της Κρέουσας είναι πιο λεπτές από τις προηγούμενες και ίσως έχει να κάνει με αυτό η παρουσία της πατρικής φιγούρας. Ωστόσο η παρουσία τους υπογραμμίζει τη συνεχόμενη ύπαρξη αυτού του μυστικού στην

καθημερινότητα της Κρέουσας όλα αυτά τα χρόνια. Ο γέροντας αναφέρει ότι η Κρέουσα *ἄξι' ἀξίων γεννητόρων ἤθη φυλάσσει[ς], κού καταισχύνας' ἔχει[ς]* (735-6), μία φράση, που αναμφίβολα θα θυμίζει στην Κρέουσα την προσπάθεια, που έχει κάνει για τη συντήρηση αυτής της φήμης. Επίσης η σκηνή, όπου η Κρέουσα οδηγεί τα βήματα του γέρου παιδαγωγού, αντιπαραβάλλεται με την απώλεια του παιδιού και την ατεκνία της, ιδιαίτερα κάτω από το βάρος του α' στάσιμου για τις χαρές τις τεκνοποιίας (452-91).

Σε αυτές τις λεπτές ισορροπίες η Κρέουσα μαθαίνει ότι ο Ξούθος έλαβε χρησμό και ο ίδιος απέκτησε ένα γιο στο πρόσωπο του Ίωνα, καθώς ο Απόλλωνας του υπέδειξε πως ο πρώτος άνθρωπος, που θα συναντούσε, θα ήταν γιος του. Η αποκάλυψη αυτή, που η Κρέουσα χαρακτηρίζει ως *ἄφατον ἄφατον ἀναύδητον* (782) οδηγεί σε έναν αμήχανο διάλογο, όπου ο χορός απαγγέλλει και η Κρέουσα τραγουδά. Η επιλογή του μελοποιημένου τρόπου έκφρασης δεν είναι τυχαία τόσο ως προς την ασυμβατότητα με το χορό και την ένδειξη ότι βιώνει έντονα συναισθήματα, όσο και ως προς το χαρακτηριστικά γυναικείο τρόπο ρητορικής, ο οποίος όμως διακόπτεται, καθώς ο χορός απαντά στις ερωτήσεις του παιδαγωγού για τα γεγονότα. Ο Ξούθος ονόμασε το γιο του Ίωνα, καθώς πήγε ο ίδιος προς τον πατέρα του και τη στιγμή, που μιλούν, παραθέτει συμπόσιο, για να γιορτάσει την επανασύνδεση. Το ίδιο σιωπηλή παραμένει η Κρέουσα, όσο ο παιδαγωγός εξηγεί ότι πιστεύει πως πρόκειται για απάτη, που εφηύρε ο Ξούθος χρόνια πριν, όταν συνειδητοποίησε την ατεκνία της Κρέουσας και κοιμήθηκε με μία σκλάβα (808-31). Αυτό το παιδί τώρα θέλει να φέρει στο θρόνο της Αθήνας, που κανονικά θα ανήκε στα παιδιά της. Ο παιδαγωγός παρακινεί την Κρέουσα σε δράση και προτείνει τη δολοφονία του παιδιού.

Η Κρέουσα όμως έχει σταματήσει να ακούει, καθώς το τραγούδι της παίρνει την

τελική του μορφή εκφράζοντας πρώτα την την έκπληξη και έπειτα την απορία της. Έχοντας χρησιμοποιήσει τη σιωπή της, για να κατασταλάξει μέσα της η προδοσία του άνδρα της, αλλά και η διάψευση της ελπίδας της ότι το παιδί μπορεί να είναι ζωντανό, καθώς με το χρησμό αποχαιρετά την ιδέα για δικά της παιδιά (864-5), ξεκινά το δεύτερο, συνεκτικό πλέον μέρος του τραγουδιού της με το δίλημμα, που αντιμετωπίζει όλα αυτά τα χρόνια: *ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω; πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ* (859-61). Η Κρέουσα περιγράφει στη μονωδία της, η οποία παρουσιάζει μορφολογικές ομοιότητες με ύμνο¹⁶⁹, την ως τώρα σιωπή της με αναφορά στο σκοτάδι και αγνοώντας το σχέδιο δολοφονίας (για την ώρα), που έχει προτείνει ο παιδαγωγός, ξεκινά με τη σίγουρη αποκάλυψη ότι έχει κρύψει κάτι, που δεν της επέτρεπαν να αποκαλύψει ως τώρα η προσπάθειά της να ταιριάζει την αρετή του άνδρα της (864) και πριν ο φόβος της μητέρας της (898).

Βλέπουμε πόσο βαραίνει το μυστικό της Κρέουσας όχι μόνο από την περιγραφή των δακρύων και την έκφραση της θλίψης της, αλλά κυρίως από τη λεπτομέρεια, που προσδίδει στην ανάμνηση του βιασμού της από τον Απόλλωνα. Η περιγραφή μεταφέρει τον πανικό των απανωτών εικόνων, που έχουν μέσα στη σιωπή παραμένει στη μνήμη της, όπως το χρυσάφισμα των μαλλιών του Απόλλωνα¹⁷⁰, τα κίτρινα λουλούδια που μάζευε, το λευκό της χέρι μέσα στο δικό του και οι φωνές για τη μητέρα της¹⁷¹ στο φόβο

¹⁶⁹ Jene Larue, «Creusa's Monody: Ion 859-922,» *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963): 126–36.

¹⁷⁰ Για τις αντιθέσεις ανάμεσα στο χρυσό φως και το σκοτάδι στον *Ιωνα*, βλ. John E. Thorburn Jr, «Euripides' *Ion*: The Gold and the Darkness,» *Classical Bulletin* 76, no. 1 (2000): 39.

¹⁷¹ Το γεγονός ότι η Κρέουσα θυμάται να ζητάει τη μητέρα της την ώρα του βιασμού έρχεται σε άμεση αντίθεση με τη μετά από λίγες στιγμές κατάληξη στο θάνατο του βρέφους, που δε θα μπορέσει ποτέ να της μιλήσει και να την αποκαλέσει μητέρα.

του βιασμού (881-97). Η εικόνα θυμίζει την αρπαγή της Περσεφόνης, καθώς καταλήγει σε ένα απότομο πέρασμα της Κρέουσας στο άλλο άκρο του μύθου της κόρης, αυτό της μητέρας-Δήμητρας, που ψάχνει με θλίψη το παιδί της.

Η Pippin Burnett αναφέρει σε σχέση με την περιγραφή της Κρέουσας ότι η σκηνή του βιασμού δεν περιγράφει καν την αντίσταση της Κρέουσας ως διαμαρτυρία παρά μόνο στο ελάχιστο, που μπορεί να διασφαλίσει την τιμή της¹⁷². Η πραγματικότητα της περιγραφής και η λεπτομέρεια, που χρησιμοποιεί η ηρώιδα παραπέμπουν περισσότερο στους μηχανισμούς μνήμης ενός ψυχολογικού τραύματος απαλλαγμένους από το συνοδευτικό συναίσθημα της εμπειρίας, της οποίας τις καταστροφικές συνέπειες μπορεί πλέον να πιστοποιήσει μόνο η επαναληπτική οπτική, που μεταφέρει η ηρώιδα.

Σε αντίθεση με τη λεπτομέρεια στο βιασμό η ηρώιδα δεν αναφέρεται στη γέννα της παρά μόνο, όταν θα μιλήσει αργότερα με τον παιδαγωγό για το ζήτημα αυτό, όπου και θα επανέλθει η απορία για το τι μπορεί να συνέβη στο βρέφος. Για την ώρα η οργή της είναι τέτοια, που αναφερόμενη στο παιδί λέει ότι πέθανε, έφυγε, έγινε βορά στα όρνια (902-4), όσο κατηγορεί τον Απόλλωνα ότι ο ίδιος συνεχίζει να παίζει με τη μουσική της λύρας του τα τραγούδια υπερηφάνειας, όπου είναι ταγμένος. Αντίστοιχα, ο Ξούθος παρευρίσκεται στο συμπόσιο για το νέο του γιο συμπληρώνοντας τη διπλή προδοσία από θεούς και ανθρώπους, που αισθάνεται η Κρέουσα. Η οργή της Κρέουσας υπογραμμίζεται, καθώς αμέσως μετά επαναλαμβάνει την ίδια τύχη του μωρού ως τροφή για τα άγρια πουλιά, αυτή τη φορά χαμηλόφωνα στο αυτί του Απόλλωνα (911) σε μία σαρκαστική υπενθύμιση του πρότερου μοιρασμένου μυστικού τους, που πλέον παύει να

¹⁷²Anne Pippin Burnett, «Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' *Ion*,» *Classical Philology*, Vol 52, no. 2 (1962), σελ. 96-7.

είναι μυστικό ανάμεσα στους δύο.

Η αποκάλυψη της Κρέουσας για την ύπαρξη του παιδιού επαναλαμβάνει δύο φορές ως μνήμη και ως πραγματικότητα το θάνατο του βρέφους, το οποίο έγινε τροφή για τα πουλιά. Η χρήση των πουλιών τόσο ως οίωνων μαντείας, όσο και σημειολογικά έχει επισημανθεί στο δράμα αυτό¹⁷³. Τα πουλιά, όπως και η Κρέουσα στον *Ίωνα*, δεν έχουν λόγο, παρ' όλα αυτά τραγουδούν, δηλητηριάζουν ή αποτρέπουν μία δηλητηρίαση και αποτελούν τουλάχιστον μία ενόχληση στη φαινομενική ηρεμία του ναού του Απόλλωνα. Η πλαστή ανάμνηση, που έχει ποτίσει σημειολογικά και γλωσσολογικά το μυστικό της Κρέουσας όλα αυτά τα χρόνια, έρχεται εκ διαμέτρου αντίθετη τόσο με την ελαφριά σχέση, που δείχνει να έχει ο Ίων με τα πουλιά στον πρόλογο του δράματος, όσο και με την ακριβώς αντίθετη θέση τους στη διαφύλαξη της ζωής του κατά την απόπειρα δολοφονίας του. Η σχέση του οικιστή Ίωνα με τα πουλιά σε αυτό το συμβολικό ταξίδι μυστικών και μνήμης έχει και ένα άλλο ιστορικό περιεχόμενο, καθώς η κίνησή τους έχει συνδεθεί στην ποιητική παράδοση με τα πλοία¹⁷⁴. Η τύχη του Ίωνα και το μέλλον του εμπεριέχεται σε αυτή τη μεταφορά της σιωπής της Κρέουσας και στη μετατόπιση του συμβολισμού από τις γήινες αναφορές της καταγωγής του Ερεχθέα στην αέρινη εικονοποιία της νέας εποχής.

Αξίζει να σημειώσουμε εδώ το κοινό της αποκάλυψης του μυστικού της Κρέουσας. Η ίδια απευθύνεται στον Απόλλωνα και υποκινείται από την προδοσία του

¹⁷³ Froma I. Zeitlin, «Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*», *The Cambridge Classical Journal* 35 (January 1989): 144–97.

¹⁷⁴ Benjamin Farrington, *Head and Hand in Ancient Greece - Four Studies in the Social Relations of Thought*, 2^η εκδ. Watts & Co Press, 2007, σελ. 13-4.

άνδρα της, αλλά το δίλημμα της σιγής της δεν είναι απέναντι σε κανένα από τους δύο. Ο Απόλλωνας ήδη γνωρίζει και έχει ακούσει ξανά τα παράπονά της, ενώ ο Ξούθος δε βρίσκεται εκεί. Η σιγή της Κρέουσας διακόπτεται με την αποκάλυψη, παρουσία του παιδαγωγού και του χορού, ανθρώπων φιλικά διακείμενων προς αυτούς και οι οποίοι έμπρακτα έχουν αποδείξει την αφοσίωσή τους. Και αυτή την αφοσίωσή τους στο τέλος ζητάει. Τόσο ο χορός (924), όσο και ο παιδαγωγός (935), βιάζονται να δηλώσουν την δέσμευσή τους στην διαφύλαξη του μυστικού της Κρέουσας. Υπάρχει μία κριτική και λαογραφική διάσταση εδώ για το ποιος τελικά διαδίδει και μεταφέρει το μυστικό, καθώς αυτό έχει ιστορικές διαστάσεις και μία μεταποιητική διάσταση στην αποκάλυψη της Κρέουσας ιδιαίτερα δε, αφού αυτή γίνεται με τη μορφή τραγουδιού. Οι γυναίκες του χορού και ο παιδαγωγός διαδίδουν την ιστορία της Κρέουσας και πιστοποιούν κατά κάποιο τρόπο την αυθεντικότητά της ως εκπρόσωποι του Αθηναϊκού λαού.

Ο παιδαγωγός είναι αυτός, που τελικά κάνει τις ερωτήσεις, που οδηγούν στην αποκάλυψη όλων των λεπτομερειών του μυστικού της, το οποίο βίωσε η Κρέουσα ως *κρυφή αρρώστια* (944). Στη διάρκεια της συζήτησης διστακτικά η Κρέουσα αρχίζει να βγαίνει από τη σιωπή της και να αποκαλύπτει το μυστικό. Στην αρχή πρόκειται για μία σειρά ερωτήσεων, που την ξαφνιάζουν. Η παράκληση να δείξει ο γέρος υπομονή δείχνει την αμηχανία σε αυτή τη νέα θέση, όπου μπορεί να μιλήσει και παρακαλεί το γέροντα να την περιμένει, καθώς πλέον ζητά να ακουστεί: *ανάσχου ταῦτ' ἔμοῦ κλύων, γέρον* (947). Στην πορεία όμως το ζήτημα της μνήμης του μυστικού της επανέρχεται. Η Κρέουσα θυμάται τις λεπτομέρειες του χρόνου, που πέρασε με το γιο της και τις συνθήκες της εγκατάλειψής του και θέλει να τις μοιραστεί, καθώς αρχίζει να συνηθίζει τη νέα κατάσταση, όπου μπορεί να μοιραστεί το μυστικό της. Η αναφώνηση κάπως παράκαιρη

με την υπόλοιπη συζήτηση για τα χεράκια του μωρού, που προσπαθούν να την τραβήξουν, συνδέεται ξανά με αυτή την ιδέα των βασανιστικών στιγμιαίων εικόνων, που έχει αφήσει στη μνήμη της το μυστικό.

Η μνήμη του μυστικού της Κρέουσας παραμένει σταθερή ως το τέλος της τραγικοκωμωδίας και αυτή θα φέρει την τελική αποκάλυψη του μυστικού της και των λεπτομερειών του, που έχει ως αποτέλεσμα την αναγνώριση και την επανένωση με το γιο της. Αυτή η αποκάλυψη δεν εμπεριέχει άλλο το δίλημμα του αν πρέπει ή όχι να μιλήσει η Κρέουσα: αντίθετα στη διαταγή του Ίωνα να σιωπήσει (1396) του απαντά πως δεν μπορεί και ξεστομίζει αμέσως το μυστικό της (1397-9). Όπως θυμάται τις λεπτομέρειες του βιασμού της και τις τελευταίες της στιγμές με το παιδί, θυμάται επίσης τα ρούχα και στολίδια, που του άφησε, τεκμήρια πιθανής αναγνώρισης και ταυτότητας του βρέφους, καθώς συμβολίζουν την Αθήνα και τις αναμνήσεις του παρελθόντος της. Τα ρούχα αυτά πάνω στα οποία η Κρέουσα έχει κεντήσει αποσπάσματα της αθηναϊκής ιστορίας, που ενώνονται στον ίδιο μύθο πραγμάτευσης αυτού του δράματος, προσφέρουν μία αριστουργηματική ευκαιρία εξέλιξης, επανένωσης και δημιουργίας, καθώς τυλίγουν το μωρό, που θα ενσαρκώσει την ιστορία τους και αποκαλύπτουν το μυστικό της γέννησής του¹⁷⁵. Η Κρέουσα έκρυψε σε ένα καλάθι την προσωπική της ιστορία, τη συνέχεια του ονόματός της και τη μνήμη της και το άφησε στο σκοτάδι της σπηλιάς με την ελπίδα κάποτε να μπορέσει να το αναγνωρίσει.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ευριπίδης εδώ, όπως και στην *Ιφιγένεια την εν*

¹⁷⁵ Judith Fletcher, «Weaving Women's Tales In Euripides' *Ion*,» στο J.R.C. Cousland & James R. Hume εκδ., *The Play of Texts and Fragments, Essays in Honour of Martin Cropp* Brill, 2009, 127-40.

Ταύροις, χρησιμοποιεί το υφαντό προκειμένου να επιτευχθεί η αναγνώριση. Το υφαντό αποτελεί από τη μία την κατεξοχήν γυναικεία απασχόληση της εποχής, η οποία συνδέεται με τη γυναικεία σιωπή, ως διαδικασία, αλλά ταυτόχρονα συνδέεται και με τη δημιουργία λόγου και νοήματος από τις γυναίκες σε μία εποχή, όπου ο δημόσιος λόγος δεν ήταν κατά τα άλλα δεδομένος¹⁷⁶. Η Κρέουσα δεν είχε πει το μυστικό της, αλλά είχε αφήσει στο καλάθι του μωρού, ένα σιωπηλό τεκμήριο, το οποίο την κατάλληλη στιγμή θα μπορούσε να της αποδώσει ξανά τον λόγο.

Όσο το μυστικό αποτέλεσε κομμάτι της ταυτότητάς της Κρέουσας τα χρόνια της σιωπής της με την αιδώ και το φόβο να αποτελούν τα πιο σημαντικά στοιχεία της ταυτότητας αυτής και της αδυναμίας της Κρέουσας, τόσο η αποκάλυψή της είναι αρχή μεταμόρφωσης και μεταβολής του κώδικα ηθικής της. Όταν πια η Κρέουσα έχει τελειώσει την ιστορία της, ο παιδαγωγός κάθεται εκείνος σιωπηλός και λυπημένος με τη σκέψη ότι η ίδια και ο πατέρας της έχουν υποστεί δυστυχία (968). Η Κρέουσα απαντά με στωικότητα ότι τίποτα δε μένει ίδιο (969). Το μυστικό και ο πόνος, που υπέστη στη σιωπή, του έχουν φέρει νέα γνώση για την ηρωίδα¹⁷⁷. Στην πορεία αυτή προς τη γνώση η Κρέουσα ακόμη δεν έχει φτάσει στα τελικά συμπεράσματα της ιστορίας της. Μισεί τον Απόλλωνα και είναι θυμωμένη μαζί του. Όταν ο παιδαγωγός της προτείνει να κάψουν το

¹⁷⁶Kathryn Sullivan Kruger, *Weaving the Word: The Metaphors of Weaving and Female Textual Production* (Susquehanna University Press, 2001), σελ. 82-3: το γεγονός ότι η ύφανση σκηνών από τη μυθολογία και εν προκειμένω από την ιστορία των οικογενειών των γυναικών, που υφαίνουν, αποτελεί λόγο σιωπηλό, φαίνεται και σε ένα διαφορετικό παράδειγμα, όπου οι σκηνές λείπουν. Το σάβανο, που υφαίνει η Πηνελόπη είναι κενό, υφαίνεται εντός του δωματίου της σε απόλυτη μυστικότητα, που υποδηλώνει και την αγνότητά της, αλλά ταυτόχρονα τη λεπτή σιωπή των σκέψεών της, η οποία παρομοιάζεται με τη μυστικότητα των σχεδίων του Οδυσσέα.

¹⁷⁷Για την εξέλιξη, που υφίστανται όλοι οι χαρακτήρες κατά τη διάρκεια του δράματος και τις δυνάμεις, που την υποκινούν, βλ. R. F. Willetts, «Action and Character in the *Ion* of Euripides,» *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973): 201-9.

βωμό του ως ένδειξη εκδίκησης, η ίδια απαντάει ότι δεν έχει τη δύναμη και πως φοβάται (973-5).

Τελειώνοντας το μυστικό της Κρέουσας είναι τόσο βαθύ στο χρόνο, όσο και η αθηναϊκή ιστορία, και τόσο καλά κρυμμένο, όσο η καταγωγή της από τη γη, και συνδέεται η ηρωίδα από τον Ευριπίδη με την Αθήνα και τη σύγχρονή της πραγματικότητα¹⁷⁸. Μία τελευταία παρατήρηση, που μπορούμε να κάνουμε, είναι ότι παρά τη σύγχυση, τη χρονική διάρκεια, τη μνήμη και το συναισθηματικό βάρος του μυστικού της, η Κρέουσα έχει, όσο έλεγχο μπορεί να έχει ένας θνητός στις συνθήκες της αποκάλυψής του, αλλά και στα γεγονότα, που η αποκάλυψη αυτή κινητοποιεί την απόπειρα δολοφονίας του Ίωνα στην πρώτη αποκάλυψη και την επανένωση με το γιο της στη δεύτερη, όπου έρχεται και η τελική της γνώση και γνώμη για τον Απόλλωνα και ανακαλεί το προηγούμενο μίσος της: *αἰνῶ Φοῖβον οὐκ αἰνοῦσα πρίν* (1609).

Φυσικά η έλλειψη σιωπής είναι προσωρινή. Η επιστροφή στην Αθήνα σημαίνει για την Κρέουσα ότι το μυστικό της αναδιπλώνεται και επαναπροσδιορίζεται με το βάρος της γνώσης, που έχει αποκτήσει¹⁷⁹. Μαζί με την αποκάλυψη της ταυτότητας του Ίωνα, η Αθηνά απευθύνεται στην Κρέουσα και της επιβάλλει μία νέα σιωπή με ένα νέο μυστικό: *νῦν οὖν σιώπα παῖς ὄδ' ὡς πέφυκε σός* (1601). Ο Ίωνας είναι παιδί της Κρέουσας και του Απόλλωνα, αλλά η ταυτότητά του πρέπει να παραμείνει μυστική ξανά.

¹⁷⁸Για τη σύνδεση του θρήνου της Κρέουσας με την αναζήτηση νέων πολιτικών δομών και απόδοσης Αθηναϊκής υπηκοότητας, βλ. Α. Markantonatos «The Delphic school of government: Apollonian wisdom and Athenian folly in Euripides' Ion», στο Poulheria Kyriakou and Antonios Rengakos εκδ., *Wisdom and Folly in Euripides*, Walter de Gruyter, 2016, 209-28.

¹⁷⁹ Melissa Mueller, «Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' 'Ion,'» *Arethusa* 43, no. 3 (September 2, 2010): 365–402.

Η διαφορά ανάμεσα στην προηγούμενη και την τωρινή σιωπή της Κρέουσας είναι οι κοινωνικοί του μυστικού της και ο χαρακτηρισμός του. Από ένα επαίσχυντο μυστικό, που γνώριζε μόνο η ίδια και που η μνήμη του προκαλούσε ενοχή και αποτροπιασμό, γίνεται ένα μυστικό ανάμεσα σε αυτόχθονες Αθηναίους (η Κρέουσα, ο Ίων, ο χορός) και τους Θεούς. Έτσι, το μυστικό γίνεται εργαλείο, που εκλογικεύει τον αιτιολογικό χαρακτήρα του δράματος και τον τοπικό σφετερισμό της καταγωγής του Ίωνα από την αθηναϊκή γη.

Το μυστικό του Ξούθου

Ενώ παρακολουθούμε την Κρέουσα κατά τη διάρκεια του δράματος να προσπαθεί να διώξει από πάνω της το μυστικό και το βάρος της γνώσης της, ο Ξούθος ακολουθεί την αντίθετη πορεία και απόνητα αναλαμβάνει ένα μυστικό, που στην πραγματικότητα δεν έχει. Αν και ο Ξούθος κρύβει από την Κρέουσα ακριβώς ό,τι του κρύβει και η ίδια, την εξώγαμη συνεύρεση με μία γυναίκα, ενδιαφέρεται να κρύψει αυτό, που η Κρέουσα αναζητά, που είναι η δημιουργία ενός παιδιού από το περιστατικό. Σκοπός του Ξούθου δεν είναι τελικά να κρύψει από τη γυναίκα του τι συνέβη, αλλά να ικανοποιήσει τους φόβους του γιου του (585-606) και να μπορέσει να βρει τον κατάλληλο τρόπο, προκειμένου να της το πει. Ο ίδιος δεν ενδιαφέρεται να μάθει και αυτή η αδιαφορία για τη γνώση τον συνοδεύει βέβαια ως το τέλος της τραγικοκωμωδίας, καθώς παραμένει ο μόνος, που δε θα μάθει την αλήθεια. Το μυστικό του βέβαια, όπως μαθαίνουμε σύντομα, αποκαλύπτεται και την αποκάλυψη αυτή γνωρίζουν όλοι εκτός από τον ίδιο.

Υπάρχουν δύο παράμετροι, που διαφοροποιούν συστηματικά τη ρητορική του

μυστικού ανάμεσα σε αυτά του Ξούθου και της Κρέουσας. Ο πρώτος έχει να κάνει με τη μνήμη, που έχει το μυστικό του Ξούθου, η οποία είναι ανύπαρκτη. Ίσως σε κάποιο μεθύσι του μάλλον ο Ξούθος να κοιμήθηκε με μία από τις Μαινάδες του Βάκχου. Δεν γνωρίζει τίποτα για τη γυναίκα αυτή και δε θυμάται κάτι από τη νύχτα, που πέρασαν μαζί. Δεν έχει σκοπό καν να την αντιμετωπίσει ξανά, αν και μεταβάλλει αυτή τη διάθεσή του, καθώς ακούει πως τη ζητά ο Ίων, αν και σίγουρα δε βιάζεται. Επίσης ο Ξούθος δεν έχει σημάδια για να επιβεβαιώσει την πατρότητα του παιδιού. Η σχέση του μαζί της έχει συνδετικό κρίκο μόνο το γιο του και στην πραγματικότητα μόνο μελλοντική προοπτική και κανένα βάθος στο παρελθόν. Η ιστορία αυτή ή μάλλον η έλλειψη ιστορίας και μνήμης, καθώς εμπεριέχει το ζήτημα της διαδοχής του αθηναϊκού θρόνου, υπονοεί μία πολιτική και ιστορική κενότητα, που ο Ξούθος με όλο τον ηρωισμό, το νέο πλούτο του και την πολιτική του δύναμη δεν μπορεί να αναπληρώσει.

Ταυτόχρονα είναι τα κίνητρα της συντήρησης μυστικού, που διαφοροποιούν το μυστικό του από αυτό της Κρέουσας. Εν προκειμένω ο Ξούθος δε θεωρεί ότι υπάρχει πραγματικός λόγος για μυστικό ή τουλάχιστον ακόμη και, αν τον καταλαβαίνει, δεν τον αποκαλύπτει. Ο λόγος του Ίωνα έχει κάνει ξεκάθαρο, πόσο απασχολεί το νέο κληρονόμο του το ζήτημα της αυτοχθονίας (589 κ.εξ.) και της τυπικής αδυναμίας του να αναλάβει ως ξένος (607) το θρόνο του πατέρα του κάποια στιγμή ή έστω και να διεκδικήσει οποιοδήποτε αξίωμα στην αθηναϊκή πολιτική ζωή τόσο, που, αν δεν μπορεί να αποκαλύψει ταυτόχρονα μία διπλή ένδοξη καταγωγή, ο Ίων προτιμά να παραμείνει στην αφάνεια των Δελφών και να απαρνηθεί τη μισή ευγενή καταγωγή του κάτι, που επαναλαμβάνει και αργότερα στη διάρκεια του δράματος, όταν πλέον η Πυθία του έχει δώσει όλα τα εφόδια, για να αναζητήσει την καταγωγή του (1382-3). Ο Ξούθος αγνοεί

αυτά τα επιχειρήματα ως επίκτητη έλλειψη φιλοδοξίας, που μπορεί να ανατραπεί, (*παῦσαι λόγων τῶνδ' ἐτύχεϊν δ' ἐπίστασο*, 650) και αγνοεί ότι ο Ίων, όπως και ο ίδιος, δεν έχει τα τυπικά προσόντα, για να κυβερνήσει την Αθήνα. Δε λέει, αν μοιράζεται τις ενστάσεις του Ίωνα, αλλά συμφωνεί να κρύψει την πατρότητα του Ίωνα και να τον παρουσιάσει ως φιλοξενούμενο *τόρα* (654)¹⁸⁰ και παρουσιάζει ως επιχείρημα τη μη θέλησή του να λυπήσει τη γυναίκα του (657).

Αυτό μας φέρνει στην τρίτη παράμετρο του μυστικού, που αναφέρεται στη διάρκειά του. Όπως παρατηρεί ο Gossard-Chong¹⁸¹, το μυστικό του Ξούθου δεν έχει χρονικό βάθος σε αντίθεση με τη μακρόχρονη και αέναη, αν δεν είχε κινηθεί το σχέδιο του θεού, σιωπή του μυστικού της Κρέουσας. Ο Ξούθος σκοπεύει να αποκαλύψει στην Κρέουσα τουλάχιστον το γεγονός, ότι προετοιμάζει τον Ίωνα για διάδοχό του. Από την άλλη είναι γεγονός ότι ο Ξούθος δεν έχει στην πραγματικότητα κάποια επιλογή ως προς την αποκάλυψη. Μπορεί ο ίδιος να μην το καταλαβαίνει και να βασίζεται στην κοσμική του εξουσία, αλλά είναι ένα μυστικό, που κάποιος στο τέλος προδίδει. Ο Ξούθος προσπαθεί να επιβληθεί, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα στο χορό, αλλά δεν έχει υπολογίσει την έκταση της εξουσίας του. Μπορεί ως βασιλιάς να θεωρεί ότι έχει δικαίωμα να επιβάλλει το νόμο, αλλά ο χορός δεν αναγνωρίζει την ηθική διάσταση της εξουσίας του, η οποία αφορά το νόμο. Έτσι από τη μία μπορούμε να πούμε ότι ο ίδιος ο Ξούθος δε βλέπει διάρκεια στο μυστικό του, αλλά από την άλλη δεν προλαβαίνουμε να τη δούμε, γιατί δεν έχει ο ίδιος τον έλεγχο της αποκάλυψης. Αυτή η πρωτοβουλία ανήκει

¹⁸⁰ Δε γνωρίζουμε βέβαια αν το *νῦν* του Ξούθου αναφέρεται στα *πλάνα* του να κρύψει μόνο *τόρα* τον Ίωνα ως γιο του ή μία απλή ανακοίνωση του τι θα κάνουν *τόρα*. Αλλά σίγουρα ο τρόπος, με τον οποίο αντιμετωπίζει το σχέδιό του, υποδηλώνει κάποιο φόβο απέναντι στην Κρέουσα.

¹⁸¹ Chong-Gossard, *Gender and Communication in Euripides' Plays*, σελ. 150-1.

στο χορό και, όπως είδαμε, γίνεται ερήμην του ξένου βασιλιά. Μία ακόμη παρατήρηση σχετικά με τη διάρκεια του μυστικού του Ξούθου έχει να κάνει με το γεγονός ότι η αποκάλυψή του αποτελεί ένα μεμονωμένο, στιγμιαίο γεγονός. Αντίθετα, όπως αποκαλύφθηκε, η διάρκεια της αποκάλυψης του μυστικού της Κρέουσας εκτείνεται σε ολόκληρη την τραγικοκωμωδία και έχει πολλά επίπεδα.

Ολοκληρώνοντας, αν και η φύση των μυστικών της Κρέουσας και του Ξούθου είναι παρόμοια και αν και τα κίνητρα και των δύο φαίνεται να είναι τόσο προσωπικά, όσο και πολιτικά, οι δύο διαφοροποιούνται στο χειρισμό των μυστικών τους σε βάθος χρόνου και γνώσης, όπου αυτό εμπεριέχει και καθορίζει τις δυνάμεις, που εν τέλει ενεργοποιεί. Η διαφορά φαίνεται να είναι αποτέλεσμα φύλου, αλλά ταυτόχρονα έγκειται και στη διασταύρωση των ταυτοτήτων καταγωγής και ισχύος, που οι θέσεις των δύο ηρώων προϋποθέτουν.

Το μυστικό του Απόλλωνα

Από τη μία, λοιπόν έχουμε στην Κρέουσα την ταύτιση με το μυστικό της και τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ρητορικής στην αναγκαστική της σιωπή και από την άλλη την αδέξια αντιμετώπιση του μυστικού από τον Ξούθο, που οδηγεί στην άκαιρη και σχεδόν καταστροφική αποκάλυψη του δικού του μυστικού. Η σιωπή του Απόλλωνα διαφοροποιείται ως προς τις άλλες δύο, στο ότι το μυστικό είναι τελικά ο ίδιος και παραμένει μυστικό ως προς τον ίδιο, αλλά και ότι η σπηλιά των Δελφών αποτελεί το σημείο εκείνο, όπου ενώνονται τα δύο αυτά μυστικά σε ένα: αυτό, που αφορά τελικά, τη γενεολογία και την ταυτότητα του Ίωνα και κατ' επέκταση της Αθήνας. Σε αυτό το

μυστικό, που ενώνονται το παλαιό με το καινούριο, το βαρύ με το ελαφρύ, η γνώση με την άγνοια, η τύχη με το θεϊκό πλάνο¹⁸². Η αποκάλυψη των γεγονότων, που αφορούν την Κρέουσα και το γιο του εναπόκεινται στον Ερμή, στην Πυθία και στο τέλος στην Αθηνά, αλλά ο ίδιος παραμένει κρυφός υποκινητής των δυνάμεων, που ολοκληρώνουν τη δράση και κάνει κάτι περισσότερο από το να κρατήσει μυστικά: εξαπατεί¹⁸³.

Αν τα μυστικά ορίζονται όχι από αυτόν, που τα κρατάει, αλλά από αυτόν, που τα εισπράττει, ο Απόλλωνας στο τέλος έχει τα περισσότερα μυστικά από θεούς και ανθρώπους. Ο Ερμής στην αρχή μας πληροφορεί ότι ο Απόλλωνας δεν αποκαλύπτει κανένα από τα σχέδιά του, ούτε καν στους άλλους θεούς εκτός από το ότι το παιδί είναι δικό του (35). Ο Απόλλωνας κρατά προσωρινά μυστική τη διάσωση του Ίωνα από τη μητέρα του, ακόμη και αν αυτό δέχεται το μίσος και την οργή της. Από τον Ίωνα κρατά μυστική την πατρότητά του, ενώ εξαπατά τον Ξούθο ως προς αυτό το θέμα. Ακόμη και από την Πυθία, που μεγαλώνει το παιδί του, δεν αποκαλύπτει παραπάνω από όσα χρειάζεται να ξέρει σε καίριες στιγμές. Έτσι η Πυθία δεν ξέρει ποτέ να δώσει το καλάθι αναγνώρισης στον Ίωνα ως την ημέρα, που το δίνει. Σε όλα αυτά δεν ξέρουμε καν τι σκέφτεται ο θεός. Η σιωπή του Απόλλωνα σε αυτό το δράμα είναι τόσο έντονη, όσο δυνατή κατηγορεί η Κρέουσα ότι είναι η μουσική του¹⁸⁴. Ακόμη και στις φωνές της

¹⁸² Vasiliki Giannopoulou, «Divine Agency and ‘Tyche’ in Euripides’ ‘Ion’: Ambiguity and Shifting Perspectives,» *Illinois Classical Studies* 24/25 (1999): 257–71.

¹⁸³ Christian Wolff, «The Design and Myth in Euripides’ *Ion*,» *Harvard Studies in Classical Philology* 69 (1965): 169–94.

¹⁸⁴ Σε αυτό το πλαίσιο γίνεται λόγος για το κατά πόσο ο Ίων αποτελεί επίθεση του Ευριπίδη κατά του Απόλλωνα ή το αντίθετο. Όπως υποστηρίζει και η Pippin Burnett, ο Wassermann τοποθετείται υπέρ της άποψης ότι ο Ευριπίδης είναι θετικός απέναντι στον Απόλλωνα. Βλ. Felix Martin Wassermann, «Divine Violence and Providence in Euripides’ *Ion*,» *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 71 (1940): 587–604.

Κρέουσας στη διάρκεια του βιασμού της, ο ίδιος φαίνεται να παραμένει ήρεμος και σιωπηλός και ούτε καν οι παντογνώστες θεατές δε γνωρίζουν σε τι οφείλεται αυτή η σιωπή. Η Αθηνά στο τέλος της τραγικοκωμωδίας αναφέρεται στην παράξενη αυτή σιωπή ενός θεού, που είναι τόσο συνδεδεμένος στη συλλογική συνείδηση με τον ήχο και μεταφέρει τη θέλησή του να γνωρίζει ο Ίωνας την πατρότητά του, καθώς και την αρχική του θέληση να μη γίνει αυτό γνωστό, ώσπου να επιστρέψουν όλοι στην Αθήνα. Η Αθηνά εξηγεί αυτή τη σιωπή με το να προσθέσει ότι ο Απόλλωνας ήθελε να αποφύγει τη μομφή, αλλά τελικά η διάσωση μητέρας και γιου από τον αλληλοσκοτωμό επιβάλλει την αποκάλυψη από τον ίδιο το θεό (1559-1571). Η γνώση, που προσθέτει η Αθηνά, είναι εκτός της αιτιολόγησης ότι η σιωπή του Απόλλωνα ήταν εσκεμμένη και ότι είχε ημερομηνία λήξεως (1566). Συνεχίζουμε όμως να μη γνωρίζουμε πώς είχε σκοπό ο θεός να λήξει τη σιωπή του, αν δεν τον είχαν προλάβει τα γεγονότα, όπως και το ποιος θα έκανε σε εκείνη την περίπτωση τη διακοπή αυτής της σιωπής.

Η μυστικότητα του Απόλλωνα έρχεται σε αντίθεση με την ιδιότητά του ως θεού του φωτός, αλλά συμβαδίζει με μία άλλη πλευρά του, που είναι αυτή με τη μαντεία και το μέλλον. Εδώ αξίζει να σκεφτούμε το άδυτο του μαντείου των Δελφών και τη χρησιμοδότηση μέσα στο σκοτάδι μιας σπηλιάς στο ίδιο περίπου σκηνικό, όπου συλλαμβάνεται και γεννιέται ο Ίωνας. Ο Ίων, γνώστης της συμπεριφοράς του θεού από τα χρόνια της προσφοράς του στο ναό, γνωρίζει ότι ο Απόλλωνας δε δέχεται πίεση να πει κάτι που δε θέλει (*πῶς ὁ θεὸς ὁ λαθεῖν βούλεται μαντεύσεται;*, 365), ενώ συνεχίζει ότι *κακὸς φανεῖς Φοῖβος δικαίως τὸν θεμιστεύοντά σοι δράσειεν ἄν τι πῆμα* (370-2). Αυτή η μυστικότητα και η σιωπή του θεϊκού πλάνου περιβάλλει τον Ίωνα και τους προβληματισμούς του, αλλά και την ευριπίδεια τραγωδία γενικότερα.

Σε αυτή τη σιωπή βέβαια του Απόλλωνα, μας λέει η Saxonhouse, υπάρχει μία ακόμη διάσταση. Ως σύμβολο του μέλλοντος και της νέας εποχής, που έρχεται, ο Απόλλωνας αποφεύγοντας παλαιές μορφές θυμίζει στο κοινό την ανάγκη για ενότητα και για απομάκρυνση από τις διηγήσεις και τις κατηγορίες του παρελθόντος, καθώς ο ίδιος ο Απόλλωνας, το σύμβολο του πόνου του βιασμού, απομακρύνεται, για να δώσει στην Κρέουσα τη χαρά να βρίσκεται με το γιο της¹⁸⁵.

Συμπεράσματα

Ο Ίων ονομάζεται έτσι από τον πατέρα του, γιατί σημαίνει «αυτός που έρχεται». Αν και ο Ξούθος μιλάει για αυτόν, που έρχεται προς εκείνον, σε αντίθεση με την παραδοσιακή προσδοκία του γονιού να κινείται προς τα μικρά παιδιά, ο Ίων σημαίνει αυτόν, που τελικά έρχεται στην Αθήνα, αλλά και κάτι ακόμη. Δηλώνει, όπως ο θεϊκός πατέρας του, αυτό, που έρχεται σε εμάς με τη μορφή του μέλλοντος. Ο νεαρός ήρωας της τραγικοκωμωδίας αυτής γεννιέται στο σκοτάδι και φτάνει στο φως της μέρας μέσα από αυτό με μαγικό τρόπο. Υπάρχει σιωπηλά κάτω από το φως και αναδύεται η παρουσία του μέσα από τις αποκαλύψεις μυστικών των γονιών του συμβολίζοντας και αναπαράγοντας τις απαρχές της αθηναϊκής πόλης. Τα μυστικά, που περιγράφονται στην τραγικοκωμωδία αποτελούν το σημείο εκείνο, όπου η μνήμη συναντά τη σιωπή, για να δημιουργήσουν τη σύνθεση νέας γνώσης, η οποία έχει έντονο τόσο το φυσικό, όσο και το μεταφυσικό στοιχείο.

¹⁸⁵ Arlene W. Saxonhouse, «Reflections on Autochthony in Euripides *Ion*», στο Euben εκδ., *Greek Tragedy and Political Theory* (University of California Press, 1986), σελ. 264.

Ως δραματικό τέχνασμα αποτελούν κεντρικό όχημα εξέλιξης της πλοκής, καθώς οδηγούν σε μία σειρά αναγνωρίσεων, αλλά ο τρόπος, με τον οποίο ο Ευριπίδης τα χρησιμοποιεί ανάλογα με τους κατόχους του, τα κάνει κάτι παραπάνω. Δεν έχουν βέβαια όλα το ίδιο βάρος, αλλά χαρακτηρίζονται από το χώρο και τη διάρκειά τους, το ιστορικό δηλαδή περιεχόμενό τους. Ορίζονται εξίσου από το κοινό από το οποίο κρύβονται και αυτό, στο οποίο αποκαλύπτονται και τα γεγονότα, που κινητοποιούν, όταν αναδύονται από τη σιωπή και γίνονται φωνή. Αυτά τα χαρακτηριστικά των μυστικών, όπως είδαμε, είναι άμεσα συνδεδεμένα με το ζήτημα της ταυτότητας, φυλετικής, εθνικής και κοινωνικής των κατόχων τους, σε μία αμφίδρομη σχέση και αυτή η σχέση καθιστά τελικά τα μυστικά παράγοντες και φορείς δράσης στο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο. Βρισκόμαστε σε μία εποχή, όπου η Αθήνα εν μέσω της μεγαλύτερης κρίσης, που περνάει εκείνο τον αιώνα, αναθεωρεί τον τρόπο πολιτικής συμμετοχής και πράξης. Ο τρόπος, με τον οποίο ο *Ιων* προκαλεί τις αντιλήψεις των Αθηναίων ως προς το ζήτημα της αθηναϊκής υπηκοότητας και αυτοχθονίας, έχει σχολιαστεί επαρκώς στη βιβλιογραφία, όσον αφορά τις μυθολογικές του παραπομπές και την άμεση πολιτική κριτική. Ελπίζουμε ότι η μελέτη των μυστικών στην πολυπλοκότητά τους συμβάλλει στο να δείξει πώς ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί αυτές τις εστίες σιωπής, για να εμπλουτίσει το πολιτικό του πρόγραμμα στην αναζήτηση νέων παραμέτρων αξιολόγησης της πολιτικής τους.

Γενικά συμπεράσματα

Η ευριπίδεια τραγικοκωμωδία με τις μεταβολές της προς την ευτυχία και με όλα τα κωμικά στοιχεία δράσης της πραγματεύεται σοβαρά θέματα και καταδεικνύει, όσο κανένα άλλο είδος την πολυπλοκότητα της εποχής, στην οποία γράφεται, σε μεταβαλλόμενες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, που αναδομούν τον τρόπο με τον οποίο ο Αθηναίος σύγχρονος του ποιητή αντιλαμβάνεται τον εαυτό του στο πλαίσιο της πόλης και υιοθετεί νέους κώδικες ηθικής και δράσης. Η τραγικοκωμωδία, ιδιαίτερα της ύστερης περιόδου, καταγράφει τόσο την επιθυμία για απλή ψυχαγωγία με κέντρο το άτομο και τον οίκο, όσο και την οδύνη του πολέμου και της απώλειας, τη διάσταση ανάμεσα στο ένδοξο παρελθόν και το αβέβαιο και σκοτεινό μέλλον, που διαγράφεται με το τέλος της Σικελικής εκστρατείας, του αναμενόμενου κινδύνου και της ανατροπής της αθηναϊκής ηγεμονίας. Κοινός παρανομαστής άλλωστε και στις τέσσερις τραγικοκωμωδίες με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είναι ο Απόλλωνας, ένας θεός συνδεδεμένος με το φως, το μέλλον, τη μαντεία, το μυστικισμό και τη θεϊκή βούληση και χάρη.

Σε αυτό το χώρο δημιουργίας η σιωπή καταλαμβάνει ένα νέο πεδίο ως δραματικό τέχνασμα, ρητορική, αλλά ταυτόχρονα είναι ένα νέο επιστημολογικό πεδίο, που οδηγεί σε σύνθεση γνώσης και επεκτείνεται στην πράξη. Η σιωπή στον Ευριπίδη είναι πολιτική τοποθέτηση, προσευχή και βίωση του θείου, είναι συνεργασία και ηθική αναζήτηση, αλλά αποτελεί και χώρο έκφρασης ιστορικής και πολιτικής μνήμης και αναζήτησης ταυτότητας. Οι ηρωίδες του, οι κατεξοχήν κάτοχοι της σιωπής, παρουσιάζονται να υιοθετούν με άνεση και αυτοπεποίθηση αυτό το επιστημολογικό εργαλείο και προνόμιο της νέας εποχής.

Βιβλιογραφία

Adkins, Arthur WH. *Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece*. London: Chatto&Windus, 1972.

Ahrens Dorf, Peter J. *Greek Tragedy and Political Philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*. New York: Cambridge University Press, 2009.

Barrett, James. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Belfiore, Elizabeth S. *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press, 2000.

Betts, G. G. "The Silence of Alcestis." *Mnemosyne* 18, no. 2 (January 1, 1965): 181–2.

Blundell, Sue, and Margaret Williamson, εκδ. *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. New York: Routledge, 2005.

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Vol. 641. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Borgeaud, Philippe. *The Cult of Pan in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Bremmer, Jan N., εκδ. *Interpretations of Greek Mythology (Routledge Revivals)*. New York: Routledge, 2014.

Brock, Roger, and Stephen Hodkinson. *Alternatives to Athens: Varieties of Political Organization and Community in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- Brown, Sarah Annes, and Silverstone, Catherine. *Tragedy in Transition*. Malden, MA-Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.
- Burnett, Anne Pippin. “Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides’ ‘Ion.’” *Classical Philology* 57, no. 2 (1962): 89–103.
- . “The Virtues of Admetus.” *Classical Philology* 60, no. 4 (1965): 240–55.
- Buxton, Richard. *Myths and Tragedies in Their Ancient Greek Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Castellani, Victor. “Notes on the Structure of Euripides’ *Alcestis*.” *The American Journal of Philology* 100, no. 4 (1979): 487–96.
- Chong-Gossard, James Harvey Kim On. *Gender and Communication in Euripides’ Plays: Between Song and Silence*. Leiden-London: Brill, 2008.
- Clark, Matthew. *Exploring Greek Myth*. Malden, MA-Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Cohen, Ada, and Jeremy B. Rutter. *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*. Vol. 41. ASCSA, 2007.
- Cole, Spencer. “Annotated Innovation in Euripides’ ‘Ion.’” *The Classical Quarterly* 58, no. 1 (2008): 313–15.
- Conacher, D. J. “The Paradox of Euripides’ *Ion*.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 90 (1959): 20–39.
- . “Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama.” *The American Journal of Philology* 102, no. 1 (1981): 3–25.
- . *Euripides Alcestis*. Aris & Phillips, 1993.
- Dale, A. M. *Euripides: Alcestis*. Bristol: Bristol Classical Press, 1954.
- Demand, Nancy. *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece*. Baltimore: JHU Press, 1994.

- De Romilly Jacqueline, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, β' έκδοση, μτφρ. Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Αθήνα 1997.
- Devereux, George. *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Dillon, Matthew. *Girls and Women in Classical Greek Religion*. New York: Routledge, 2002.
- Dodds, E.R. *Οι Έλληνες Και Το Παράλογο*. μτφρ Γιώργης Γιατρομανωλάκης. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1996.
- Dova, Stamatia. *Greek Heroes in and out of Hades*. Plymouth: Lexington Books, 2012.
- Downing, Eric. "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen." *Department of Classics, UCB*, April 1, 1990. <http://escholarship.org/uc/item/0hx979f5>.
- Duè, Casey. *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin, TX: University of Texas Press, 2006.
- Dunn, Francis M. "The Battle of the Sexes in Euripides' Ion." *Ramus* 19, no. 2 (January 1990): 130–42.
- . *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Dyson, M. "Alcestis' Children and the Character of Admetus." *The Journal of Hellenic Studies* 108 (November 1988): 13–23.
- Easterling, P. E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Ebbott, Mary. "Marginal Figures." *A Companion to Greek Tragedy* 10 (2005): κεφ. 23.
- Elferink, L. J. "The Beginning of Euripides' Alcestis." *Acta Classica* 25 (1982): 43.

- Euben, J. Peter, εκδ. *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Euripides, and William Allan. *Euripides: "Helen."* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Faas, E. *Tragedy and After*. Quebec: McGill-Queen's Press, 1984.
- Farenga, Vincent. *Citizen and Self in Ancient Greece: Individuals Performing Justice and the Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Farrington, Benjamin. *Head and Hand in Ancient Greece - Four Studies in the Social Relations of Thought*. London: Watts & Co, 1947.
- Flaceliere, Robert. *Ο Δημόσιος Και Ιδιωτικός Βίος Των Αρχαίων Ελλήνων*. μτφρ Γεράσιμος Βανδώρας. Αθήνα: Παπαδήμας, 2007.
- Fletcher, Judith. "Weaving Women's Tales In Euripides' Ion," June 24, 2009, 127–40.
- Flower, Michael. *The Seer in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Foley, Helene P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- Ford, Andrew L. "'A Song to Match My Song': Lyric Doubling in Euripides' Helen." *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis* 7 (2010): 283-302.
- Garner, Richard. "Death and Victory in Euripides' 'Alcestis.'" *Classical Antiquity* 7, no. 1 (1988): 58–71.
- Giannopoulou, Vasiliki. "Divine Agency and 'Tyche' in Euripides' 'Ion': Ambiguity and Shifting Perspectives." *Illinois Classical Studies* 24/25 (1999): 257–71.

- Glenn, Cheryl, and Krista Ratcliffe. *Silence and Listening as Rhetorical Arts*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2011.
- Goff, Barbara E. *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Austin, TX: University of Texas Press, 1995.
- Golden, Leon. "Euripides' Alcestis: Structure and Theme." *The Classical Journal* 66, no. 2 (1970): 116–25.
- Goldfarb, Barry E. "The Conflict of Obligations in Euripides' 'Alcestis.'" *Greek, Roman and Byzantine Studies* 33, no. 2 (Summer 1992): 109–26.
- Goldhill, Simon. *Reading Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Gould, T. F., and C. J. Herington. *Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1977.
- Greene, Ellen. *Women Poets in Ancient Greece and Rome*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 2005.
- Gregory, Justina, "Euripides' Alcestis." *Hermes* 107, no. 3 (1979): 259–70.
- . εκδ. *A Companion to Greek Tragedy*. New York: Wiley-Blackwell, 2008.
- Hall, Edith. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Hall, Edith, Fiona Macintosh, and Amanda Wrigley. *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Hame, Kerri Jeanette. *Ta Nomizomena: Private Greek Death-Ritual in the Historical Sources and Tragedy*. UMI dissertation services, 1999.
- Hamilton, Richard. "Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides." *The American Journal of Philology* 99, no. 3 (1978): 277–302.
- Harris, William. *Mental Disorders in the Classical World*. Leiden-London: Brill, 2013.

- Hawhee, Debra. *Bodily Arts: Rhetoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin, TX: University of Texas Press, 2013.
- Hawley, Richard, εκδ. *Women in Antiquity: New Assessments*. London-New York: Routledge, 1995.
- Holmberg, Ingrid E. "Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste." *The American Journal of Philology* 116, no. 1 (1995): 19–42.
- Holmes, Brooke. *The Symptom and the Subject: The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- Hornblower, Simon, Antony Spawforth, and Esther Eidinow. *The Oxford Companion to Classical Civilization*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Ιακώβ, Δανιήλ Ι. , *Ευριπίδης Αλκηστη, Ερμηνευτική Έκδοση*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2012 τομ.α-β.
- Johnson, William A., and Holt N. Parker, εκδ. *Ancient Literacies: The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Johnstone, Christopher Lyle. *Listening to the Logos: Speech and the Coming of Wisdom in Ancient Greece*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2012.
- Johnstone, Steven. *A History of Trust in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Jones, Christopher P. *New Heroes in Antiquity*. Boston, MA: Harvard University Press, 2010.
- Jones, D. M. "Euripides' Alcestis." *The Classical Review* 62, no. 2 (1948): 50–5.
- Juffras, Diane M. "Helen and Other Victims in Euripides' 'Helen.'" *Hermes* 121, no. 1 (1993): 45–57.

- Karamanou, Ioanna. Euripides' "Family Reunion" Plays and their Socio-Political Resonances, στο Andreas Markantonatos and Bernhard Zimmermann, εκδ., *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (2012): 241-53.
- Kasimis, Demetra. "The Tragedy of Blood-Based Membership: Secrecy and the Politics of Immigration in Euripides's *Ion*." *Political Theory*, 2013, 231-56.
- Kenyon, Frederic G. *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*. 2^η εκδ. Oxford: Clarendon Press, 1951.
- King, Helen. *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*. Abingdon: Taylor & Francis, 2002.
- Kitto, Humphrey Davy Findley *Greek Tragedy*. Abingdon: Taylor & Francis, 2011.
- Kottman, Paul A. "Memory, Mimesis, Tragedy: The Scene before Philosophy." *Theatre Journal* 55, no. 1 (2003): 81-97.
- Kovacs, David. "Four Passages from Euripides' *Ion*." *Transactions of the American Philological Association* (1974-) 109 (1979): 111-24.
- Kathryn Sullivan Kruger, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2001.
- Kyriakou, Poulheria. *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Kyriakou, Poulheria, and Antonios Rengakos. *Wisdom and Folly in Euripides*. Berlin: Walter de Gruyter, 2016.
- Lardinois, André P. M. H., and Laura McClure, εκδ. *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

- Lardinois, André, P. M. H., Josine Blok, and Marc GM Van Der Poel. *Sacred Words: Orality, Literacy and Religion: Orality and Literacy in the Ancient World*. Vol. 332. Brill, 2011.
- Larson, Jennifer Lynn. *Greek Heroine Cults*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1995.
- Larue, Jene. “Creusa’s Monody: Ion 859-922.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963): 126–36.
- Lee, Kevin H. “Helen’s Famous Husband and Euripides Helen 1399.” *Classical Philology* 81, no. 4 (1986): 309–13.
- Lesky, Albin. *Η Τραγική Ποίηση Των Αρχαίων Ελλήνων, Β΄: ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*. μτφρ Νίκος Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010.
- Ley, Graham. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Lindenlauf, Astrid. “The Sea as a Place of No Return in Ancient Greece.” *World Archaeology* 35, no. 3 (2004): 416–433.
- Lloyd, Geoffrey Ernest Richard. *Science, Folklore and Ideology: Studies in the Life Sciences in Ancient Greece*. CUP Archive, 1983.
- Lloyd, Michael. “Euripides’ Alcestis.” *Greece and Rome (Second Series)* 32, no. 02 (1985): 119–31.
- . “Divine and Human Action in Euripides’ ‘Ion.’” *Antike Und Abendland* 32, no. 1 (1986): 33-45.
- Lourenço, Frederico. “An Interpolated Song in Euripides? Helen 229-52.” *The Journal of Hellenic Studies* 120 (2000): 132–9.

- Luschnig, C. A. E., and Roisman, H.M. *Euripides' Alcestis*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 2003.
- Lush, Brian. "Irony And The Rejection Of Imagined Alternatives In Euripides'alcestis." *The Classical Journal* 107, No. 4 (2012): 385–408.
- Lyons, Deborah. *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Mackay, Anne, εκδ. *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World: Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden-London: Brill, 2008.
- Markantonatos, Andreas. *Euripides' "Alcestis": Narrative, Myth, and Religion*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Marshall, C. W. "Alcestis and the Problem of Prosatyrical Drama." *The Classical Journal* 95, no. 3 (2000): 229–38.
- . *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge University Press, 2014.
- Mastrorarde, Donald J. "Iconography and Imagery in Euripides' 'Ion.'" *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975): 163–76.
- . *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- McClure, Laura. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- McCoskey, Denise Eileen, εκδ. *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*. Albany, NY: SUNY Press, 2010.
- McGlew, James F. *Tyranny and Political Culture in Ancient Greece*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

- Meltzer, Gary S. *Euripides and the Poetics of Nostalgia*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- . “‘Where Is the Glory of Troy?’ ‘Kleos’ in Euripides’ ‘Helen.’” *Classical Antiquity* 13, no. 2 (October 1, 1994): 234–55.
- Mendelsohn, Daniel Adam. *Gender and the City in Euripides’ Political Plays*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Mitchell, Lynette G. *Greeks Bearing Gifts: The Public Use of Private Relationships in the Greek World, 435-323 BC*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Montiglio, Silvia. *Silence in the Land of Logos*. Santa Barbara, CA: Greenwood Publishing Group, 2010.
- Mossé, Claude. *Το Τέλος Της Αθηναϊκής Δημοκρατίας*. μτφρ Γεώργιος Κ. Βλάχος, Αθήνα, 1978.
- Μπεζαντάκος, Νικόλαος Π. *Το Αφηγηματικό Μοντέλο Του Greimas Και Οι Τραγωδίες Του Ευριπίδη*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2004.
- Mueller, Melissa. “Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides’ Ion.” *Arethusa* 43, no. 3 (September 2, 2010): 365–402.
- Muir, John. *Life and Letters in the Ancient Greek World*. New York: Routledge, 2008.
- Murnaghan, Sheila. “Naming Names, Telling Tales: Sexual Secrets and Greek Narrative.” *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, January 1, 2014, 260–77.
- . “The Survivors’ Song: The Drama of Mourning in Euripides’ ‘Alcestis.’” *Illinois Classical Studies* 24 (1999): 107–16.
- Nielsen, Rosemary M. “Alcestis: A Paradox in Dying.” *Ramus* 5, no. 2 (January 1976): 92–102.

- Nightingale, Andrea Wilson. *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in Its Cultural Context*. Cambridge University Press, 2004.
- Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press, 2001.
- Pandiri, Thalia A. “Alcestis’ 1052 and the Yielding of Admetus.” *The Classical Journal* 70, no. 2 (1974): 50–2.
- Papi, Donatella Galeotti. “Victors and Sufferers in Euripides’ Helen.” *The American Journal of Philology* 108, no. 1 (1987): 27–40.
- Pelling, Christopher B. R., εκδ. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Peradotto, John, and John Patrick Sullivan, εκδ. *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*. Albany, NY: SUNY Press, 1984.
- Pippin Burnett, Anne. *Catastrophe Survived: Euripides Plays of Mixed Reversal*, Oxford, 1971.
- Pippin, Anne Newton. “Euripides’ ‘Helen’: A Comedy of Ideas.” *Classical Philology* 55, no. 3 (1960): 151–63.
- Platnauer, Maurice. *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Mundelein, IL: Bolchazy-Carducci Publishers, 1984.
- Podlecki, Anthony J. “The Basic Seriousness of Euripides’ Helen.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101 (1970): 401–18.
- Poliakoff, Michael. “Euripides ‘Alkestis’ 1029-1032.” *Mnemosyne* 35, no. 1/2 (1982): 141–3.
- Pomeroy, Sarah B. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York, NY: Schocken Books, 1995.

- Post, Levi Arnold “Menander and the Helen of Euripides.” *Harvard Studies in Classical Philology* 68 (1964): 99–118.
- Pucci, Pietro “The Helen and Euripides’ ‘Comic’ Art.” *Colby Quarterly* 33, no. 1 (January 1, 1997): 42–75.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- . *Greek Tragedy*. New York: Wiley-Blackwell, 2008.
- Rademaker, Adriaan. *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint: Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Leiden-London: Brill, 2005.
- Raschen, J. F. L. “Earlier and Later Versions of the Friendship-Theme. I‘ Damon and Pythias.’” *Modern Philology* 17, no. 2 (1919): 105–9.
- Rehm, Rush. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- . *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- Rigoglioso, Marguerite. *The Cult of Divine Birth in Ancient Greece*. New York, NY: Springer, 2009.
- Robb, Kevin. *Literacy and Paideia in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Roisman, Hanna. *Nothing Is as It Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides’ Hippolytus*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1999.
- Rose, Herbert Jennings. *A Handbook of Greek Mythology*. 2^η εκδ. New York: Routledge, 2004.

- Rose, Martha L. *The Staff of Oedipus: Transforming Disability in Ancient Greece*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2003.
- Rosivach, Vincent J. "Earthborns and Olympians: The Parodos of the Ion." *The Classical Quarterly* 27, no. 2 (December 1977): 284–94.
- Rutter, N. K., and Brian A. Sparkes, εκδ. *Word and Image in Ancient Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Suzanne Saïd και Monique Trédé, *Η Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Τόμος Ι, Μτφρ. Επιμέλεια Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2001.
- Sage, Michael. *Warfare in Ancient Greece: A Sourcebook*. New York: Routledge, 1996.
- Sansone, David. "The Sacrifice-Motif in Euripides' *IT*." *Transactions of the American Philological Association* (1974-) 105 (1975): 283–95.
- Arlene W. Saxonhouse, «Reflections on Autochtony in Euripides *Ion*», στο Euben εκδ., *Greek Tragedy and Political Theory* (University of California Press, 1986).
- Scafuro, Adele. "Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Dramatic Versions of" The Girl's Tragedy," *differences* 1(1990): 127-59.
- Schaps, David M. *Economic Rights of Women in Ancient Greece*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981.
- Schmiel, Robert. "The Recognition Duo in Euripides' *Helen*." *Hermes* 100, no. 3 (1972): 274–94.
- Scodel, Ruth. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Segal, Charles. "The Two Worlds of Euripides' *Helen*." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 102 (1971): 553–614.

- . *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- Sewell-Rutter, Neil James. *Guilt by Descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Shankman, Steven, and Stephen Durrant. *The Siren and the Sage: Knowledge and Wisdom in Ancient Greece and China*. New York: A&C Black, 2000.
- Slater, Niall W. “Dead Again:(En) Gendering Praise in Euripides’ Alcestis.” *Helios* 27, no. 2 (2000): 105-21.
- Smith, Wesley D. “The Ironic Structure in ‘Alcestis.’” *Phoenix* 14, no. 3 (1960): 127–45.
- Solmsen, F. “Onoma and ΠΡΑΓΜΑ in Euripides’ Helen.” *The Classical Review* 48, no. 4 (1934): 119–21.
- Sommerstein, Alan H. *The Tangled Ways of Zeus: And Other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Stanley-Porter, D. P. “Who Opposes Theoclymenus?” *Classical Philology* 72, no. 1 (1977): 45–8.
- Stieber, Mary. “Statuary in Euripides’ ‘Alcestis.’” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5, no. 3 (1998): 69–97.
- Strachan, J. C. G. “Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides’ Iphigenia Taurica.” *Classical Philology* 71, no. 2 (1976): 131–40.
- Sutton, Dana Ferrin. “Satyric Qualities in Euripides’ Iphigeneia at Tauris and Helen.” *RSC* 20 (1972): 321–30.
- Svenbro, Jesper. *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

- Swift, Laura A. “How to Make a Goddess Angry: Making Sense of the Demeter Ode in Euripides’ Helen.” *Classical Philology* 104, no. 4 (2009): 418–38.
- Thomas, Rosalind. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Thorburn Jr, John E. “Euripides’ Ion: The Gold and the Darkness.” *Classical Bulletin* 76, no. 1 (2000): 39-49.
- Thornburn, John E. “APOLLO’S COMEDY AND THE ENDING OF EURIPIDES’ ‘Ion.’” *Acta Classica* 44 (2001): 221–36.
- Torrance, Isabelle. “On Your Head Be It Sworn: Oath and Virtue in Euripides’ ‘Helen.’” *The Classical Quarterly* 59, no. 1 (2009): 1–7.
- Tzanetou, Angeliki. “Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides’ ‘Iphigenia in Tauris.’” *Illinois Classical Studies* 24/25 (1999): 199–216.
- Vermeule, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Vernant, Jean Pierre. *Myth and Society in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1988.
- Vernant, Jean Pierre, and Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1988.
- Verrall, Arthur Woollgar. *Euripides, the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1895.
- Walsh, George B. “The Rhetoric of Birthright and Race in Euripides’ Ion.” *Hermes* 106, no. 2 (1978): 301–15.
- Ward, Ann. *Socrates and Dionysus: Philosophy and Art in Dialogue*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.

- Wassermann, Felix Martin. "Divine Violence and Providence in Euripides' Ion." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 71 (1940): 587–604. doi:10.2307/283147.
- Wasson, R. Gordon, Albert Hofmann, Carl A. P. Ruck, and Huston Smith. *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries*. Berkely, CA: North Atlantic Books, 2008.
- Willets, Ronald F. "Action and Character in the Ion of Euripides." *The Journal of Hellenic Studies* 93 (1973): 201–9.
- Willink, Charles W. "The Reunion Duo in Euripides' Helen." *The Classical Quarterly* 39, no. 1 (1989): 45–69.
- Wohl, Victoria. *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin, TX: University of Texas Press, 2010.
- Wolff, Christian. "Euripides' 'Iphigenia among the Taurians': Aetiology, Ritual, and Myth." *Classical Antiquity* 11, no. 2 (1992): 308–34.
- . "On Euripides' Helen." *Harvard Studies in Classical Philology* 77 (1973): 61–84.
- . "The Design and Myth in Euripides' Ion." *Harvard Studies in Classical Philology* 69 (1965): 169–94.
- Woodard, Roger D., εκδ. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge University Press, 2007.
- Worthington, Ian, and John Miles Foley. *Epea and Grammata: Oral and Written Communication in Ancient Greece ; (Orality and Literacy in Ancient Greece, Vol. 4) ; [a Selection of Refereed Papers from the Fourth Biennial "Orality and Literacy in Ancient Greece" Conference]*. XD-US. Leiden-London: Brill, 2002.

Wright, Matthew. *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

———. “The Tragedian as Critic: Euripides and Early Greek Poetics.” *The Journal of Hellenic Studies* 130 (2010): 165–84.

Xanthakis-Karamanos, Georgia. “The Influence of Rhetoric on Fourth-Century Tragedy.” *The Classical Quarterly (New Series)* 29, no. 01 (1979): 66–76.

———. «The *Daphnis* or *Lityerses* of Sositheus» στο *Dramatica: Studies in Classical and Postclassical Dramatic Poetry*, Athens 2004: 313-28.

———. “Moral and Social Values from Ancient Greek Tragedy.” *Dialogue and Universalism* 25, no. 1 (February 1, 2015): 20–9.

Zacharia, Katerina. *Converging Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*. Leiden-London: Brill, 2003.

Zeitlin, Froma I. “Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*.” *The Cambridge Classical Journal* 35 (January 1989): 144–97.

———. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.