



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

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

ΓΥΝΑΙΚΑ, Η ΜΟΥΣΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η θέση της γυναίκας στο αττικό δράμα

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της

Ευαγγελίας Χ. Τουφεξίδου

Πτυχιούχου Τμήματος (Φιλολογίας) του (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου),
(2015)

Επιβλέπων Καθηγητής

Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο
Πελοποννήσου

Επιβλέποντες

Καραβάς Ορέστης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Φουντουλάκης Ανδρέας, Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής
Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Καλαμάτα, (Νοέμβριος, 2017)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- Πρόλογος 4
- Γυναίκα και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα 6
 - Θέατρο, θέαμα και θεατές στην κλασική Αθήνα 10
- Γυναίκα και Τραγικότητα στην Αθήνα της κλασικής περιόδου 15
- Μισογυνισμός στην Αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα π. Χ. 17
- Τραγικοί ποιητές της κλασικής εποχής 19
- Η γυναικεία παρουσία στην Τραγωδία 22
- **Αισχύλος *Ικέτιδες* 27 - 34**
 - ✓ Εισαγωγή 27
 - ✓ Μύθος, γυναίκα και κοινωνία 28
 - ✓ Θρησκεία, πολιτική και αττικό δίκαιο 29
 - ✓ Η χειραφέτηση της γυναίκας από τον Αισχύλο 30
 - ✓ Ποίηση, Όμηρος και Αισχύλος 31
 - ✓ Σκηνοθεσία και Σκηνικά 31
 - ✓ Σχόλια και Κριτικές 32
- **Σοφοκλής *Αντιγόνη* 35 - 48**
 - ✓ Εισαγωγή 35
 - ✓ Αντιγόνη : μύθος και πραγματικότητα 36
 - ✓ Θεϊκή δικαιοδοσία, γραπτοί και άγραφοι νόμοι 38
 - ✓ Αντιγόνη, μια γυναίκα σύμβολο 39
 - ✓ Το τραγικό τέλος ενός μεγάλου Έρωτα 41
 - ✓ Αντιπαράθεση των δυο φύλων 43
 - ✓ Σκηνοθεσία και Σκηνικά 45
 - ✓ Σχόλια και Κριτικές 45
- **Ευριπίδης *Μήδεια* 49 - 60**
 - ✓ Εισαγωγή 49
 - ✓ Ο παραδοσιακός μύθος της Μήδειας σε αντιπαράθεση με την Μήδεια του Ευριπίδη 50
 - ✓ Προσέγγιση της δράσης του Ιάσονα 51
 - ✓ Μήδεια, μια αντιφατική ηρωίδα 53
 - ✓ Ήταν πράγματι ο Ευριπίδης μισογύνης ; 56
 - ✓ Σκηνοθεσία και Σκηνικά 58
 - ✓ Σχόλια και Κριτικές 58
- **Κωμικοί ποιητές της κλασικής εποχής 61**
- **Γυναίκα και Αρχαία Κωμωδία 63**
- **Η γυναικεία παρουσία στις κωμωδίες του Αριστοφάνη 65**
- **Αριστοφάνης *Λυσιστράτη* 68 - 78**
 - ✓ Εισαγωγή 68
 - ✓ Μυθοπλασία και όχι μύθος 69
 - ✓ Λυσιστράτη, μια τολμηρή Αθηναία 70
 - ✓ Γυναικοκρατία και ερωτικό στοιχείο στη *Λυσιστράτη*.... 72

✓ Η «πραγμάτωση» μιας ουτοπίας	74
✓ Σκηνικά και Σκηνοθεσία	75
✓ Σχόλια και Κριτικές	76
• Γυναίκα, η Μούσα των ποιητών της κλασικής Αθήνας	79
• Επίλογος	83
• Βιβλιογραφία	86



Η Αντιγόνη αποδίδει νεκρικές τιμές στη σορό του Πολυνείκη.

William Henry Rinehart, 1870, άγαλμα από μάρμαρο. Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ιστορία του πνεύματος σε όλο της το εύρος κατέδειξε την σπουδαιότητα ενδεδειγμένης μελέτης των διαφοροποιήσεων που προκύπτουν μεταξύ των δυο φύλων. Ανά τους αιώνες πολλοί μελετητές διαφορετικών επιστημονικών κλάδων (κοινωνιολόγοι, βιολόγοι, ανθρωπολόγοι, ιστορικοί) ασχολήθηκαν τόσο με την μελέτη όσο και με την κατανόηση των ανισοτήτων των δυο φύλων. Η ανισότητα των δύο φύλων, ανδρών και γυναικών, αποτέλεσε ένα μείζον, διαχρονικό και διαπολιτισμικό φαινόμενο, ένα ζήτημα που ακόμα και σήμερα χρήζει ιδιαίτερης προσοχής καθώς αυτή η ανισότητα κυριαρχεί σε όλους σχεδόν του τομείς της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η ιστορία, ως εργαλείο και πηγή γνώσης, συμβάλλει στην κατανόηση και στην αποκρυπτογράφηση της θέσης των γυναικών στον πυρήνα της οικογένειας αρχικά και της κοινωνίας κατ' επέκταση. Εφόσον λοιπόν η κατάσταση της γυναίκας μελετάται κατά ακολουθία με την κοινωνία αυτομάτως αποτελεί και κοινωνικό ζήτημα. Η ιστορική αναδρομή καταδεικνύει τον περιορισμένο ρόλο της γυναίκας τόσο εν καιρώ πολέμου όσο και εν καιρώ κοινωνικής και οικονομικής ευμάρειας καθώς και πνευματικής άνθησης. Εν αντιθέσει, η δυναμική παρουσία του ανδρός σε όλους τους επιστημονικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς τομείς είναι ορατή καθώς οι ιστορικοί δεν παραλείπουν συνεχώς να τονίζουν τις δραστηριότητες και τα επιτεύγματά τους. Συνεπώς, οι γυναίκες καταδικάζονται σε κοινωνική αφάνεια, οδηγούνται σε επιστημονικό σκότος και εξοστρακίζονται σε πολιτισμικό παραγκωνισμό. Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις των γυναικών που κατάφεραν να διακριθούν πυροδοτώντας με αυτόν τον τρόπο την οργή και την ζηλοφθονία των ανδρών, οι οποίοι σπανίως αναγνώριζαν την σημαντική τους παρουσία και προσφορά.

Σπουδαίες φεμινίστριες, ανθρωπολόγοι και ιστορικοί, ασχολήθηκαν με την αποκατάσταση και την δικαίωση της γυναικείας προσωπικότητας. Το φεμινιστικό κίνημα με εκπροσώπους τις μαρξίστριες φεμινίστριες όπως η Margaret Benston και η Sheila Rowbotham έδωσε μια νέα διάσταση στον όρο «γυναίκα» αποδίδοντας τις ρίζες της υποδεέστερης θέσης της στο οικονομικό πεδίο καθόσον οι γυναίκες ως ομάδα είχαν διαφορετική σχέση με την παραγωγή και την ιδιοκτησία σε όλες σχεδόν τις κοινωνίες¹. Ωστόσο, οι φεμινιστικές μελέτες τόσο στην ιστορία όσο και στην ανθρωπολογία επικεντρώθηκαν κυρίως στο ζήτημα της κοινωνικής θέσης των γυναικών φέρνοντας στο φως περιόδους μεγάλων κοινωνικών αλλαγών που είτε απελευθέρωσαν είτε κατέστειλαν το γυναικείο δυναμικό. Την πιο ριζοσπαστική

¹ Αβδελά & Ψαρρά (1997) σ.128

όμως ερμηνεία του τι εστί γυνή έδωσε η Simone de Beauvoir, η οποία επιχειρηματολογεί μέσω ενός φεμινιστικού υπαρξισμού ότι η βιολογία και το φύλο δεν αποτελούν πεπρωμένο. Για την Beauvoir, ο φεμινισμός σχετίζεται με τον υπαρξισμό και την σεξουαλική απελευθέρωση και με δεδομένο ότι η ύπαρξη προηγείται της ουσίας, υποστηρίζει την θεωρία ότι δεν γεννιέται κανείς γυναίκα, αλλά γίνεται. Σε αντιδιαστολή, η Nancy Chodorow και η Sherry Ortner δέχονται ότι οι γυναίκες λόγω της ανατομίας τους είναι περισσότερο δέσμιες της βιολογίας τους από ό, τι οι άνδρες και ότι η μερική έστω ένταξή τους στον κόσμο του πολιτισμού προϋποθέτει την αποδοχή της υποβάθμισής τους ². Τέλος, το φεμινιστικό μανιφέστο διατύπωνε την άποψη ότι οι σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών είναι ταξικές σχέσεις, ότι δηλαδή η «πολιτική του φύλου» είναι η πολιτική της ταξικής κυριαρχίας. Μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην εποχή της κλασικής Αθήνας ταυτίζει την πρόοδο της γυναίκας με το καθεστώς της εταίρας ενώ οι σύζυγοι των αθηναίων ανδρών περιορίζονται στον γυναικωνίτη. Στην Ευρώπη της Αναγέννησης οι παντρεμένες γυναίκες της αστικής τάξης περιορίζονται εντός του οίκου, όσον αφορά δε την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης οι γυναίκες αποκλείονται από την ελευθερία, την ισότητα, την «αδελφότητα».

Εν κατακλείδι, η θέση των γυναικών σε διάφορες κοινωνίες ποικίλει από πολιτισμό σε πολιτισμό και από εποχή σε εποχή. Η πραγματική δε μεταχείριση των γυναικών και ο σχετικός βαθμός της εξουσίας και της συμβολής τους στην κοινωνία επηρεάζονται από τα διάφορα πολιτικοοικονομικά συστήματα, τις διαφορετικές υλικές και ιδεολογικές βάσεις, τις θρησκευτικές δοξασίες και τα εθνογραφικά δεδομένα.

² Ortner (1994) σ. 21

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Η γυναίκα, το φύλο που δίχασε -ανά τους αιώνες- μελετητές και ιστορικούς, παραμένει ακόμα και σήμερα «το μήλο της Έριδος» σε όλους τους τομείς της κοινωνίας. Για τη γυναίκα, όσα χρόνια και αν περάσουν, όσο και αν εξελιχθεί η κοινωνία, οι πάγιες, πεπαλαιωμένες και αναχρονιστικές αντιλήψεις για την βιολογική και την κοινωνική της θέση παραμένουν ίδιες. Η ιστορία μας διδάσκει ότι η εξέλιξη του πολιτισμού και των δομών της κοινωνίας είναι αντιστρόφως ανάλογη με τη θέση και το ρόλο της γυναίκας στο κοινωνικό σύνολο. Η γυναικεία απελευθέρωση ταυτίζεται με πληθώρα αγώνων που έδωσε το γυναικείο φύλο προκειμένου να πετύχει την εξίσωσή του με το ανδρικό φύλο.

Η διαδρομή της γυναίκας μέσα στους αιώνες, από την ομηρική έως τη σύγχρονη κοινωνία, είναι μεγάλη, με πολλές εναλλαγές και όχι πάντα χωρίς εμπόδια. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο σύγχρονος δυτικός πολιτισμός έχει γεννηθεί και εξελιχθεί πάνω στις βάσεις του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, όπως αυτός δημιουργήθηκε στην εποχή του Ομήρου και έλαμψε κυρίως στον Χρυσό Αιώνα. Η εποχή όμως της ακμής του μεγάλου αυτού πολιτισμού, με κέντρο την αθηναϊκή δημοκρατία, ιδίως τον 5^ο αιώνα π.Χ., σηματοδοτείται από ένα κύριο γνώρισμα : οι γυναίκες παραγκωνίζονται από το δημόσιο βίο και μένουν υποχρεωτικά κλεισμένες εντός των τειχών του οικογενειακού οίκου³. Μια πραγματικότητα που στιγματίζει το μεγαλείο του αθηναϊκού πολιτισμού και αποτελεί αντίφαση της μεγάλης αυτής εποχής.

Η γυναίκα στους αρχαϊκούς και κλασικούς χρόνους θεωρούνταν, βιολογικά και ψυχολογικά, πλάσμα που δεν είχε την ικανότητα να ελέγξει τον εαυτό της και να αντισταθεί σε εξωτερικά ερεθίσματα. Στον αρχαίο κόσμο η γυναίκα λογίζεται ως κατώτερο όν, από φυσικού της, παραμελημένη σε όλους τους τομείς, ανίκανη για ανάμιξη στα κοινά, με έμφυτη τάση προς το κακό και προορισμένη αποκλειστικά για την αναπαραγωγή και τις ανδρικές απολαύσεις. Κατά την επικρατούσα αντίληψη, από πλευράς ικανοτήτων, ταυτιζόταν σχεδόν με τους δούλους. Η αρχαία Ελληνίδα ξεκινά την ζωή της ως κόρη ανύπαντρη και ολοκληρώνει αυτό τον κύκλο ως παντρεμένη γυναίκα και μητέρα, στο μυχό του οίκου. Από αυτή την περικλειστη διαδρομή οφείλει να αποχαιρετήσει την ζωή, προστατευμένη από τα βλέμματα, σε αυστηρή ιδιωτικότητα.

Μια σύντομη αναδρομή στο παρελθόν μας βοηθά να μελετήσουμε την καθημερινή ζωή της γυναίκας καθώς και να αποκρυπτογραφήσουμε τον ρόλο που διαδραμάτιζε στην Αρχαία Ελλάδα. Αν εξαιρέσει κανείς μια περίοδο της ιστορίας-νεολιθική και

³ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 21

μινωική εποχή-, την οποία θα χαρακτηρίζαμε μητριαρχική, και κατά την οποία οι διάφοροι θεσμοί χαρακτηρίζονταν από ένα είδος προβολής των γυναικών: ύπαρξη πρωτόγονων γυναικείων θεοτήτων, Αμαζόνες, μητρογραμμική διαδοχή -ως κατιόντες υπολογίζονται μόνο οι προερχόμενοι από τη μητέρα-, στην πορεία της ιστορίας της ελληνικής κοινωνίας τη θέση της γυναίκας κάθε άλλο παρά πλεονεκτική θα τη χαρακτηρίζαμε. Και τούτο διότι καθώς οι κοινωνίες των Ελλήνων μεταπήδησαν από το καθεστώς της μητριαρχίας στο μοντέλο της γνήσιας πατριαρχίας, η θέση της γυναίκας ήταν επακόλουθο να υποστεί μειωτικές μεταβολές.

Στις ανδροκρατούμενες πια κοινωνίες, όπως αποδεικνύεται από πληθώρα πηγών όπως τα επικά, λυρικά, θεατρικά και φιλοσοφικά έργα, η μετάβαση αυτή συνοδεύτηκε από μια βασική ανατροπή της αξίας και του ρόλου της γυναίκας. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η γυναίκα περιέπεσε σε πολύ μειονεκτική θέση καθώς ο ρόλος της συρρικνώθηκε και περιορίστηκε πλέον στην διεκπεραίωση των οικιακών καθηκόντων και έργων, ένας ρόλος περιθωριακός σε σχέση με εκείνο των ανδρών. Στους κόλπους της κοινωνίας, η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως μέσο αναπαραγωγής υγιών τέκνων -κατά προτίμηση αγοριών- και ως αντικείμενο ερωτικού πόθου. Ακόμα και στην Αθήνα των κλασικών χρόνων, επί εποχής του Περικλέους, όπου η κυριαρχηση της δημοκρατίας είναι γεγονός, η γυναίκα είναι φανερά υποδεέστερη έναντι του άνδρος και στερείται των δικαιωμάτων της για ελευθερία, ισότητα και ισονομία. Οι αυστηρότατοι κανόνες συμπεριφοράς που η Αθήνα επέβαλλε στις γυναίκες τις έθετε στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής και τις στερούσε πολλές ελευθερίες, δίνοντάς τους μία θέση πολύ κατώτερη από εκείνη που κατείχαν οι άντρες. Στα τέλη μάλιστα του 4^{ου} αι. π.Χ. η μειονεκτικότητα αυτή που υπήρχε στην πράξη και είχε γίνει δεκτή από την κοινωνική συνείδηση βρήκε ένα θεωρητικό υπόβαθρο στον Αριστοτέλη, ο οποίος έκανε λόγο για μία κοινωνία αποτελούμενη αφενός από άντρες που αντιπροσώπευαν το «πνεύμα» και αφετέρου από γυναίκες που ήταν η «ύλη»⁴. Ειδικότερα, ο φιλόσοφος υποστήριξε ότι η προσφορά της «γυναίκας – ύλης» είναι, από την φύση της, παθητική, ενώ αντιθέτως η ανδρική συμβολή δίνει την μορφή και το πνεύμα : είναι ενεργητική και δημιουργική. Η Αθηναία, η γυναίκα κόρη ή σύζυγος Αθηναίου πολίτη, είναι αποκλεισμένη από την πόλη και ταγμένη στη φροντίδα του «οίκου» της, γεγονός το οποίο αποτέλεσε την αιτία της διάκρισης μεταξύ ανδρών και γυναικών στην ιστορία ολόκληρης της ανθρωπότητας και για την εξάλειψη της οποίας, χρειάστηκαν έντονοι και μακροχρόνιοι αγώνες.

Την κλασική εποχή -κατά την διάρκεια της οποίας η Αθήνα γίνεται το αδιαφιλονίκητο κέντρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής του ελληνικού κόσμου, η «Σχολή της Ελλάδας», έκφραση την οποία ο ίδιος ο Θουκυδίδης

⁴ Cantarella (2005) σ. 100

αποδίδει στον Περικλή⁵- παρατηρούμε ότι η πολιτική και νομική αρχή της πόλης παραγκωνίζει την γυναίκα ωθώντας την σιγά σιγά στην αφάνεια. Οι νόμοι της πόλης των Αθηνών, συνταγμένοι και θεσμοθετημένοι από άνδρες, που καθιέρωσαν τον ρόλο των γυναικών είναι σημαντικοί δείκτες της πραγματικής θέσης των γυναικών στην αθηναϊκή κοινωνία και του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπιζόταν το γυναικείο φύλο⁶. Σύμφωνα με τον νόμο, οι Αθηναίες ήταν σίγουρα υποδεέστερες έναντι των ανδρών. Αν η νομοθεσία λοιπόν αρνιόταν να δει τις γυναίκες σαν ανεξάρτητα όντα (ελεύθερες προσωπικότητες) πως θα πετύχαιναν την ανεξαρτησία τους στην καθημερινή τους ζωή⁷; Στην Κλασική Αθήνα, οι πολίτες χωριζόταν σε διάφορες κοινωνικές τάξεις μέσα από τις οποίες καθοριζόταν και η θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία. Είναι άλλωστε γνωστό, ότι ο πληθυσμός της Αττικής δεν αποτελείτο εξολοκλήρου από Αθηναίους πολίτες αλλά και από δούλους (αιχμάλωτοι πολέμου) και από μετοίκους (κάτοικοι άλλων πόλεων που δεν ήταν Αθηναίοι πολίτες). Έτσι κατ' επέκταση και ο γυναικείος πληθυσμός ήταν ανομοιογενής και δεν αποτελείτο αποκλειστικά από Αθηναίες αλλά υπήρχαν δούλες και γυναίκες μετοίκων και κάθε μια από αυτές τις κατηγορίες γυναικών κατείχε την δική της ξεχωριστή θέση στην αθηναϊκή κοινωνία. Δεδομένου λοιπόν, ότι επικρατούσε στην πόλη η πατριαρχική ηγεμονία, εξασφαλιζόταν η κοινωνική και πολιτική ελευθερία των αντρών ενώ περιοριζόταν σε μεγάλο βαθμό ο ρόλος της γυναίκας μέσα στην πόλη.

Με τον όρο Αθηναία εννοούμε την κόρη ή τη σύζυγο ενός Αθηναίου πολίτη⁸. Βασικό χαρακτηριστικό της γυναικείας φιγούρας στην Αθήνα ήταν πως πάντοτε είχε έναν «κύριο». Η ιδέα μιας γυναίκας ανύπαντρης, ανεξάρτητης, που να διαχειρίζεται μόνη της την περιουσία της ήταν αδιανόητη. Ο γάμος στην ουσία αποτελεί την ίδια τη βάση της θέσης της γυναίκας. Ο γάμος ήταν απαραίτητος για την δημιουργία νόμιμων γιων προκειμένου να κληρονομήσουν την πατρική περιουσία. Αν επιχειρήσουμε να ορίσουμε νομικά τη θέση της γυναίκας στην κλασική Αθήνα, ο πρώτος όρος που έρχεται στη σκέψη μας είναι ο όρος «πνευματικά ανήλικη». Για τους Αθηναίους, η γυναίκα είναι μια αιώνια ανήλικη με αδυναμία ενηλικίωσης⁹, ένα «κατώτερο» ον που χρήζει ιδιαίτερης φροντίδας, η οποία επιβεβαιώνεται από την ανάγκη να έχει σ' όλη τη ζωή της έναν κηδεμόνα, έναν κύριο, έναν ρυθμιστή της ζωής της. Στην αρχή ήταν υπόλογος στον πατέρα της, έπειτα στον σύζυγό της, κι αν αυτός πέθαινε πρώτος, την κηδεμονία – ευθύνη της αναλάμβανε ο γιος της ή κάποιος άλλος κοντινός συγγενής. Η ιδέα μιας ανύπαντρης γυναίκας, ανεξάρτητης, που να διαχειρίζεται την προσωπική της περιουσία, θεωρούνταν απλά αδιανόητη. Η Αθηναία λοιπόν δεν είχε την δυνατότητα να ενεργήσει σαν ενήλικη και να πάρει αποφάσεις για το τρόπο ζωής της, καθώς σύμφωνα με τον νόμο έπρεπε να έχει σε όλη την διάρκεια της ζωής ένα κηδεμόνα. Στην μόνη περίπτωση που μπορούσε να επέμβει ήταν στην ακύρωση του γάμου της. Αν και είχε την δυνατότητα να

⁵ Mosse(2004) σ. 54

⁶ Just (2006) σ.105

⁷ Just (2006) σ.106

⁸ Mosse(2004) σ. 56

⁹ Mosse(2004) σ.56

παρουσιάζει μόνη της την αίτηση διαζυγίου της (αφού και ο νόμος το επέτρεπε) στον ανώτερο άρχοντα, τις περισσότερες φορές ενεργούσε για αυτήν κάποιος από τους συγγενείς της. Αυτή η δυνατότητα, ήταν η μόνη μορφή ανεξαρτησίας που κατείχε η Αθηναία αφού δεν μπορούσε να έχει καμιά άλλη συμμετοχή σε πολιτικές δραστηριότητες. Άλλωστε, όπως είναι γνωστό, ο ρόλος της ως νόμιμη σύζυγος Αθηναίου πολίτη περιοριζόταν στην γέννηση και σωστή ανατροφή των παιδιών για την συνέχιση της οικογένειας και στην διαχείριση (όχι οικονομική) του οίκου της. Είχε την επίβλεψη των υπηρετιών, κατεύθυνε όλες τις δραστηριότητες μέσα στο σπίτι, αναλάμβανε να εκπαιδεύσει τις δούλες που δεν γνώριζαν να υφαίνουν και είχε την εποπτεία της τροφού που θα μεγάλωνε τα παιδιά της. Επομένως, στην κλασική Αθήνα, το χάσμα ανάμεσα στους τομείς της ανδρικής και γυναικείας δραστηριότητας ήταν ιδιαίτερα μεγάλο και συχνά εκφραζόταν ως μια αντίθεση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού τομέα.

Ήταν όμως οι Αθηναίες πραγματικά περιορισμένες μέσα στο σπίτι; Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι ανώτερες τάξεις θεωρούσαν σημάδι πλούτου, κοινωνικής θέσης και σεβασμού την δυνατότητα του άνδρα να αποφύγει να βγαίνουν έξω από το σπίτι οι γυναίκες του. Η απομόνωση των γυναικών μέσα στο σπίτι είχε αναδειχθεί σε ιδανικό το οποίο οι άλλες κοινωνικές τάξεις προσπαθούσαν, με διαφορετικό τρόπο επιτυχίας, να ακολουθήσουν¹⁰. Ακόμα και μέσα στο σπίτι οι γυναίκες έπρεπε να βρίσκονται χωριστά από τους άνδρες που δεν ήταν συγγενείς τους. Η γυναίκα που άνοιγε την εξώπορτα μόνη της θεωρείτο σχεδόν αδιάντροπη σε ορισμένους κοινωνικούς κύκλους, ενώ ο άνδρας, που πήγαινε απρόσκλητος στο σπίτι κάποιου άλλου και συναντούσε κατά τύχη την σύζυγο και τις κόρες του, είχε διαπράξει, κατά την γνώμη των περισσότερων, μια τερατώδη πράξη. Όταν υπήρχαν άνδρες καλεσμένοι, οι γυναίκες του σπιτιού έτρωγαν χωριστά, και οι μόνες γυναίκες που συμμετείχαν στο συμπόσιο, ήταν όσες είχαν σχέση με την ψυχαγωγία ή οι πόρνες¹¹.

Η υποταγμένη αυτή θέση της γυναίκας καθόλου δεν συνάδει με τη θέση της στον ομηρικό γάμο καθόσον τότε δεν είχε χάσει ούτε την προσωπικότητά της ούτε της είχαν επιβληθεί μειωτικοί κανόνες. Στον Όμηρο εντοπίζονται ορισμένα βασικά στοιχεία στο γάμο, τα οποία διαφύλατταν αναμφισβήτητα την αξία της γυναίκας και την επέβαλαν στην αρχαϊκή κοινωνία¹². Συμπερασματικά, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στην επική ποίηση δεν συναντάται καμία μορφή γνήσιου μισογυνισμού.

¹⁰ Blundell (2006) σ.107

¹¹ Blundell (2006) σ. 108

¹² Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 90

ΘΕΑΤΡΟ, ΘΕΑΜΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΕΣ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΘΗΝΑ

Μια σύντομη σκιαγράφιση (απεικόνιση) του θεάτρου, του θεάματος και των θεατών μας οδηγεί στην συνειδητοποίηση της μείζονος σημασίας των εορταστικών εκδηλώσεων στην Αθήνα, και ιδιαίτερα της εορτής των Μεγάλων ή εν άστει Διονυσίων, στις αρχές της άνοιξης. Ο Αριστοτέλης παραδέχεται ότι το «θέαμα» είναι ένα από τα έξι συστατικά στοιχεία της τραγωδίας, αλλά δεν του δίνει παρά ένα δευτερεύοντα ρόλο. Δεν αποτελεί παρά ένα «ήδυσμα», το οποίο οφείλει περισσότερα στον σκηνογράφο παρά στην ιδιοφυΐα του συγγραφέα¹³.

Στην Αθήνα, θεατρικά έργα παρουσιάζονταν κατά τη διάρκεια τριών θρησκευτικών εορτών προς τιμή του θεού Διόνυσου. Τα εν άστει Διονύσια διαρκούσαν πέντε ημέρες και περιλάμβαναν διαγωνισμούς τραγωδίας και κωμωδίας. Τα Λήναια κρατούσαν τρεις ημέρες. Στη συγκεκριμένη εορτή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα κωμωδία. Το συγκεκριμένο είδος κατείχε δεσπόζουσα θέση στα Λήναια, παρότι από το 442 π.Χ. και μετά παρουσιάζονταν και τραγωδίες. Στα μικρά Διονύσια παριστάνονταν τραγωδίες ή κωμωδίες που είχαν παρασταθεί με επιτυχία στα μεγάλα Διονύσια, γίνονταν δηλαδή μόνο επαναλήψεις.

Τα αρχαία θέατρα ήταν ενταγμένα στο γύρω τοπίο. Από τις αμφιθεατρικά τοποθετημένες θέσεις του κοίλου του διονυσιακού θεάτρου μπορούσε ο θεατής να απλώσει το βλέμμα του μακριά, ενώ η πόλη βρισκόταν στα νώτα του, κείθε από την Ακρόπολη. Το σκηνικό οικοδόμημα, τουλάχιστον κατά την κλασική περίοδο, ήταν αρκετά χαμηλό, ώστε να μην εμποδίζει την θέα¹⁴. Επίσης, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι το κοίλον του θεάτρου αντικατόπτριζε την πολιτική οργάνωση των Αθηναίων κατοίκων με βάση τόσο την φυλετική ισότητα όσο και την κοινωνική ιεραρχία, καθιστώντας πρόδηλο των πολιτικό χάρτη της πόλης¹⁵.

Ο σκηνικός χώρος αποτελούνταν από την ορχήστρα – υπάρχει ολοένα και περισσότερο η τάση να θεωρείται ότι αυτή η ορχήστρα ήταν τραπεζοειδής και όχι ημικυκλική-, όπου λειτουργούσε ο Χορός. Οι ηθοποιοί που έρχονταν απέξω προσέγγιζαν την ορχήστρα από δυο οδούς, οι οποίες αποκαλούνταν πάροδοι ή έξοδοι. Αυτός ο σκηνικός χώρος ήταν κλεισμένος με ένα ξύλινο κτήριο, την σκηνή, η οποία χρησίμευε για την αλλαγή ενδυμασίας των ηθοποιών. Η σκηνή είχε επίσης μια στέγη με εξώστη, στον οποίο μπορούσαν να εμφανιστούν διάφορα πρόσωπα, θεότητες συχνότερα, από όπου και το όνομά του, θεολογείον. Μια πλατφόρμα, η οποία έφερε μικρούς τροχούς, το εκκύκλιμα, επέτρεπε να φέρουν εντός του οπτικού πεδίου του κοινού το αποτέλεσμα των πράξεων που εκτυλίσσονταν στο

¹³ Said, Trede & Le Boulluec (2001) σ.156

¹⁴ Blume (2002) σ. 74

¹⁵ Lada – Richards (2008) σ. 467

εσωτερικό και να καταργούν τα σύνορα ανάμεσα στον εσωτερικό και στον εξωτερικό χώρο. Τέλος, ένα είδος βαρούλκου, το οποίο αποκαλούσαν μηχανή, επέτρεπε σε διάφορα πρόσωπα (συχνότερα θεούς) να καταφθάνουν ή να αναχωρούν εναέρια¹⁶.

Στις παραστάσεις που διεξάγονταν στα θέατρα, όλοι οι καλλιτέχνες φορούσαν κουστούμια διαφορετικά από εκείνα της καθημερινής ζωής. Επιπλέον, υπήρχαν και τα προσωπεία που φορούσαν τόσο οι υποκριτές όσο και τα μέλη των δραματικών χορών. Τα προσωπεία και τα κουστούμια ήταν τα «εργαλεία» που επέτρεπαν την ταύτιση των παρισταμένων προσώπων. Ήταν μάλιστα απαραίτητα, αφενός διότι ο ίδιος υποκριτής έπαιζε διαφορετικούς ρόλους σε κάθε έργο, φορώντας διαδοχικά διαφορετικά προσωπεία και κουστούμια, και αφετέρου διότι όλοι οι υποκριτές, ακόμα και εκείνοι που έπαιζαν γυναικεία πρόσωπα, ήταν άνδρες¹⁷.

Η αρχαία ελληνική τραγωδία γράφτηκε και παρουσιάστηκε από άνδρες και απευθυνόταν, ίσως όχι εξ ολοκλήρου, αν οι γυναίκες παρουσιάζονταν στο θέατρο, σε ένα μεγάλο δημόσιο ανδρικό κοινό¹⁸. Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άνδρες. Τα γυναικεία πρόσωπα, όπως τουλάχιστον μαρτυρεί η παράδοση, ήταν επινόηση του Φρυνίχου, που η σταδιοδρομία του ως τραγικού ποιητή αρχίζει το 510 π.Χ.¹⁹. Ο περιορισμός αυτός δημιουργήθηκε εκ των πραγμάτων, γιατί ο λατρευτικός χαρακτήρας των παραστάσεων απαιτούσε για το επάγγελμα του υποκριτή ελεύθερους πολίτες και οι γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης στην Αθήνα δεν επιτρεπόταν να εμφανίζονται δημόσια²⁰. Έτσι, οι θεατές ήταν ανέκαθεν συνηθισμένοι να ακούν μόνο ανδρικές φωνές και δεν ενοχλούνταν από το γεγονός ότι ο ίδιος ο υποκριτής υποδυόταν διαδοχικά αντρικούς και γυναικείους ρόλους. Η εξαιρετικά εξελιγμένη υποκριτική τέχνη του 4^{ου} αιώνα π.Χ. δημιούργησε μάλιστα εξειδικευμένους ηθοποιούς σε γυναικείους ρόλους. Επίσης, παρατηρούμε ότι δεν χρησιμοποιούσαν ούτε νεαρά αγόρια για να μιμούνται τις γυναικείες φωνές, όπως στο θέατρο της εποχής της Ελισάβετ²¹. Επιπλέον, η υψηλή στάθμη του ίδιου του επαγγέλματος έκανε μια τέτοια σκέψη αδιανόητη : μόνο γυναίκες αξιοπρεπείς και από την τάξη των «ελευθέρων» θα μπορούσαν να είναι ηθοποιοί και μια τέτοια Αθηναία ήταν αδιανόητο να «παριστάνει» σε δημόσιο χώρο. Παρά ταύτα, ακόμα και σήμερα παραμένει αξεπέραστο το ερώτημα γιατί οι τραγωδιογράφοι και οι κωμωδιογράφοι, οι οποίοι ήταν και σκηνοθέτες των έργων τους²², – ενώ έγραψαν έργα στα οποία συμμετείχαν ή πρωταγωνιστούσαν γυναικείες προσωπικότητες- τους ρόλους ανέθεταν μόνο σε άνδρες· ιδιαίτερα, όταν υπήρχαν τόσο εμβληματικοί

¹⁶ Said, Trede & Le Boulluec (2001) σ. 159

¹⁷ Moretti (2004) σ. 118

¹⁸ Foley (2001) σ.3

¹⁹ Sommerstein (2016) σ. 21

²⁰ Blume (2002) σ. 104

²¹ Baldry (1992) σ. 82

²² Blume (2002) σ. 76

και συνάμα επιβλητικοί γυναικείοι χαρακτήρες όπως η Κλυταιμνήστρα, η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη, η Μήδεια, η Εκάβη, η Λυσιστράτη, οι Θεσμοφοριάζουσες κ.α.

Την διοργάνωση των θεαμάτων αναλάμβαναν οι πόλεις, τα κοινά ή ιδιώτες (χορηγοί). Οι υποψήφιοι τραγικοί ποιητές που επιθυμούσαν να λάβουν μέρος στον δραματικό αγώνα υπέβαλλαν στον άρχοντα της Αθήνας τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, ενώ οι κωμωδιογράφοι έπρεπε να υποβάλλουν ένα μόνο έργο ο καθένας. Μάλιστα, σε κάθε μια από τις τρεις μέρες τις αφιερωμένες σε θεατρικές παραστάσεις έπαιζαν πρώτα τις τρεις τραγωδίες και το σατυρικό δράμα ενός τραγικού και κατόπιν μια τραγωδία²³. Ο άρχοντας, αφού μελετούσε τα έργα και συμβουλευόταν δυο πάρεδρους και δέκα επιμελητές, «εδίδου Χορόν», έδινε δηλαδή το δικαίωμα συμμετοχής στον αγώνα σε τρεις ποιητές από εκείνους που είχαν υποβάλει αιτήσεις²⁴. Τα έξοδα που ήταν απαιτούμενα για τον χορό και για τους ποιητές αναλάμβαναν κάθε φορά τρεις πλούσιοι Αθηναίοι, οι χορηγοί, που ορίζονταν από τον άρχοντα με υπόδειξη των φυλών. Ο θεσμός της χορηγίας είναι πανάρχαιος και ευδοκίμωσε στην Αθήνα.

Στα θέατρα της αρχαίας Αθήνας το κοινό ήταν ποικίλο και θορυβώδες. Το αποτελούσαν θεατές, όχι μόνο αθηναίοι πολίτες και μέτοικοι, αλλά και εκατοντάδες επισκέπτες που συνέρεαν από κάθε γωνιά του ελληνόφωνου κόσμου²⁵. Όλοι οι Αθηναίοι πολίτες ασχολήθηκαν με τους αγώνες λόγου είτε ως ηθοποιοί είτε ως θεατές, όχι μόνο στην Εκκλησία του δήμου και στα δικαστήρια αλλά επίσης στους δραματικούς και ποιητικούς αγώνες των εν άστου Διονυσίων²⁶. Έχει πολύ συζητηθεί, χωρίς να έχουν προκύψει αδιαφιλονίκητα συμπεράσματα, το πρόβλημα της σύνθεσης του κοινού, ιδιαίτερα επικεντρωμένο στο ερώτημα αν παρακολουθούσαν τις παραστάσεις και οι γυναίκες. Είναι εύλογη η θέση του προβλήματος για μια αυστηρά ανδροκρατούμενη κοινωνία όπως εκείνη της κλασικής Αθήνας, όπου η ελευθερία κινήσεων σε δημόσιους χώρους δεν ήταν αυτονόητο προνόμιο, κυρίως για τις γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων. Όσο και αν μας φαίνεται περίεργο, οι λαϊκές γυναίκες κυκλοφορούσαν με πολύ λιγότερους περιορισμούς. Βέβαιο είναι ότι δεν υπήρχε, όσο τουλάχιστον μας είναι γνωστό, απαγορευτικός νόμος προς αυτή την κατεύθυνση, ωστόσο την παρουσία της γυναίκας στο θέατρο καθόριζε, κατά τα κοινωνικά και ηθικά κριτήριά του, ο άνδρας της οικογένειας.

Οι περισσότερες απόψεις γύρω από αυτό το ζήτημα συγκλίνουν στο ότι ήταν πολύ δύσκολο οι γυναίκες να αποκλείονταν από εορτές που περιλάμβαναν δραματικούς αγώνες, όταν έπαιζαν τόσο σημαντικό ρόλο σε άλλα θρησκευτικά γεγονότα. Ίσως όμως οι ακροατές να ήταν κυρίως άνδρες και οι γυναίκες να μην ενθαρρύνονταν

²³ Dover(2007) σ.35

²⁴ Νικολαΐδου (2002) σ.57

²⁵ Lada – Richards (2008) σ.466

²⁶ MrClure (1999) σ.15

ενεργά να παρακολουθήσουν²⁷. Από κάποιους υπαινιγμούς του Αριστοφάνη αφήνεται η εντύπωση ότι τουλάχιστον κάποιος αριθμός γυναικών παρακολουθούσε τραγωδίες, αλλά ίσως όχι και κωμωδίες. Επιπλέον, η πιθανότητα τα έργα να είχαν γραφεί πρωτίστως για άνδρες ακροατές μάλλον δεν ευσταθεί λόγω της κυρίαρχης θέσης που καταλάμβαναν σε αυτά οι γυναίκες. Μόνο ένα σωζόμενο έργο, η τραγωδία του Σοφοκλή Φιλοκτήτης, δεν έχει γυναικεία πρόσωπα, σε πολλά όμως από τα αρχαία δράματα οι γυναίκες έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Ωστόσο, στο κείμενο των κωμωδιών βρίσκουμε καμία φορά ειδικές αναφορές στο ακροατήριο, από τις οποίες φαίνεται ότι οι θεατές ήταν μόνο άνδρες και αγόρια²⁸.

Αντίθετα, δεν μας προξενεί έκπληξη ο προσδιορισμός ειδικού τμήματος στο διονυσιακό θέατρο προορισμένου για τους εφήβους, ενώ είναι βέβαιο ότι ανάμεσα στους θεατές υπήρχαν και «παίδες», προς τους οποίους κάπου απευθύνεται ο κωμικός, όπως και αρκετοί δούλοι, κυρίως από εκείνους που είχαν πιο περίοπτη θέση μέσα στην οικογένεια. Όπως είναι φυσικό, για όλες αυτές τις κοινωνικές μερίδες υπήρχαν προκαθορισμένες θέσεις μέσα στο θέατρο, με τις γυναίκες και τους δούλους στις υψηλότερες, άρα και λιγότερο ευνοϊκές κερκίδες.

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο αποτελούσε η διαφοροποίηση του κοινού σε σχέση με την μόρφωσή του. Στην κορυφή της κλίμακας θα πρέπει να φανταστούμε τον μικρό αλλά προεξάρχοντα κύκλο της πνευματικής ελίτ, ένα ιδιόρρυθμο σύνολο από σοφιστές, φιλόσοφους, επιστήμονες, ιστοριογράφους, εθνογράφους, πολιτικούς, δραματοουργούς. Στο διαμετρικά αντίθετα άκρο της κλίμακας θα υπήρχαν οι χιλιάδες φτωχοί χειρώνακτες και κυρίως οι χωρικοί, η πλειονότητα δηλαδή του αθηναϊκού κόσμου. Και κάπου ενδιάμεσα στην νοητή αυτή κλίμακα δεν πρέπει να παραβλέψουμε να τοποθετήσουμε την ευρύτερη τάξη των μέτρια μορφωμένων, οικονομικά προνομιούχων, αναθρεμμένων στη πόλη Αθηναίων πολιτών²⁹. Δικαιολογημένα, λοιπόν, γίνεται λόγος για πάνδημη συμμετοχή, την οποία ενίσχυε και το κράτος εξασφαλίζοντας τα εισιτήρια για τους φτωχότερους πολίτες.

Όλοι οι θεατές είχαν έντονη διάθεση για κριτική τόσο για την ποίηση όσο και για την μουσική. Και τούτο γιατί είναι αναμφίλεκτο γεγονός ότι, όπως έχουν καταδείξει οι πρόσφατες άκρως πειστικές μελέτες ως προς την πολιτική σημασία της τραγωδίας, δηλαδή την πολυσύνθετη σχέση της με την δημόσια ζωή της πόλης και τις κυρίαρχες ιδεολογικές μορφές της δημοκρατίας, τα Μεγάλα Διονύσια προσέφεραν σε όλα τα στρώματα των Αθηναίων πολιτών –ανεξάρτητα από την μόρφωσή τους και την διανοητική τους ικανότητα– πολλές δυνατότητες να εκτιμήσουν το γόητρο, την δύναμη και το κύρος της Αθήνας³⁰. Τέλος, δεν πρέπει να παραβλέψουμε ότι οι εορταστικές αυτές εκδηλώσεις και τα έργα των

²⁷ Blundell (2004) σ.266

²⁸ Dover (2007) σ.36

²⁹ Lada – Richards (2008) σ.468

³⁰ Lada – Richards (2008) σ.469

τραγωδοποιών λειτουργούσαν ως συνεκτική και ομογενοποιητική δύναμη, η οποία προωθούσε την κοινωνική σταθερότητα και την πολιτική ομοψυχία των κατοίκων της πόλης των Αθηνών³¹.

³¹ Lada – Richards (2008) σ.469

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΤΡΑΓΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Émile Benveniste, «ο άνθρωπος συγκροτείται ως υποκείμενο μέσα από την γλώσσα», γεγονός που συνδέεται άρρηκτα με την μελέτη του γυναικείου ρόλου στην αρχαία τραγωδία. Είναι άξιο μνείας ότι ένας πολιτισμός που επέβαλλε την αφάνεια και την σιωπή των γυναικών παρήγαγε ένα λογοτεχνικό είδος στο οποίο οι γυναίκες παρουσιάζονται εξόχως ευφραδείς. Οι ρόλοι που αναλαμβάνουν στις παραδοσιακές ιστορίες και οι οποίες αποτελούν τον κορμό των τραγωδιών, δεν απαιτούν απαραίτητα μεγάλη επεξεργασία. Επειδή όμως τους παραχωρείται εξαιρετικό φάσμα φωνών προικισμένων με συναισθηματική αυθεντικότητα και αξιοσημείωτη δύναμη, οι γυναικείοι χαρακτήρες της τραγωδίας αντιστέκονται σε έναν απλοϊκό υποβιβασμό και συνιστούν μια προκλητική φωνή και μια άκρως εύγλωττη ετερότητα³².

Δεδομένου ότι υπάρχουν διαφορές στην αντιμετώπιση γυναικείων χαρακτήρων ανάμεσα στους τραγωδιογράφους, γίνεται περισσότερο περίπλοκη η προσέγγιση του θέματος. Πιο συγκεκριμένα, ο Σοφοκλής φαίνεται να επιδεικνύει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις γυναίκες. Από την άλλη στον Σοφοκλή και στο Ευριπίδη παρατηρείται μια ακόμα μεγαλύτερη επιθυμία για νατουραλισμό ενώ κάτι τέτοιο δεν εντοπίζεται στον Αισχύλο. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι στην ανδροκρατούμενη Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., η γυναίκα μέσα στο μυαλό και την φαντασία του ποιητή παίρνει άλλη διάσταση. Γίνεται μούσα του, γίνεται θύμα και θύτης, γίνεται όραμα που γεννιέται από λέξεις και κρέμεται από αυτές. Ο ποιητής ανεβάζει την γυναίκα στην θεατρική σκηνή και δίνει στον Αθηναίο πολίτη μια πρώτη τάξεως ευκαιρία να σκεφτεί την διαφορά των δυο φύλων : να την θέσει για να την καταστήσει συγκεχυμένη και στην συνέχεια, να την ξαναβρεί, εμπλουτισμένη από την σύγχυση αλλά και πιο γερά παγιωμένη καθώς την ύστατη στιγμή, επιβεβαιώθηκε³³.

Μέσα από τον κρυφό χώρο των σκιών και των φαντασιώσεων η τραγική επινόηση της τραγικότητας αγγίζει τα όριά της. Στα κείμενα του ποιητή, στην κρατύλειο γλώσσα και στις λέξεις που χρησιμοποιεί, η γυναίκα άλλοτε θυσιάζεται στο βωμό των πατροπαράδοτων ηθικών αξιών και κανόνων και άλλοτε αφαιρεί η ίδια τη ζωή της κατά τρόπο ορθόδοξο ή ανορθόδοξο. Η τάξη του λόγου στην οποία ενίοτε επαφίεται ο ποιητής ίσως και να αποτελεί μια από τις συνιστώσες που προσδιόριζαν το τραγικό για τους αρχαίους Έλληνες. Όμως δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε και το πολύ πραγματικό φαντασιακό όφελος που όφειλαν να προσκομίζουν σε ένα κοινό από πολίτες αυτοί οι θάνατοι που μένουν στα λόγια. Γι'

³² Gregory (2010) σ. 489

³³ Loraux (1995) σ. 22

αυτούς τους λογοθετημένους θανάτους, η Nicole Loraux υιοθετεί τα λόγια του Baudelaire που ορίζουν το ωραίο ως αυτό «που δίνει λαβή σε εικασίες». Ο θάνατος – αφήγηση προσφέρεται στην εικασία απείρως περισσότερο από ότι οι βιαιότητες που επιδεικτικά προσφέρονται σε κοινή θέα³⁴.

Ο γυναικείος θάνατος, με την μορφή της αυτοθυσίας ή της αυτοκτονίας, δραματοποιεί και συμπυκνώνει όλες τις στιγμές μιας ιστορίας, είναι ο κατεξοχήν τύπος αυτού του φανταστικού εγχειρήματος. Οι γυναίκες της τραγωδίας άλλες φορές εκφράζουν το κοινωνικά αποδεκτό και επιδοκιμαζόμενο πρότυπο και άλλοτε τις μοναχικές προσπάθειες κάποιων από αυτές να απαλλαγούν από τον ασφυκτικό εναγκαλισμό της πατριαρχίας και των επιταγών της. Ο ποιητής, μέσα από ζωτικοαξιακές συγκρούσεις ή συγκρούσεις με έναν ή περισσότερους ανθρώπους, βάζει τον πόνο, πόνο όχι μόνο από σύγκρουση δυνάμεων αλλά και από σύγκρουση αξιών στην θέση της ισορροπίας και σφραγίζει έτσι την ανθρώπινη ύπαρξη με μια πολύμορφη τραγικότητα³⁵. Η τραγικότητα αυτή είναι εγγενής στον άνθρωπο, ριζική σχεδόν, εξαιτίας της συνεχούς μεταβλητότητας των συνθηκών επιβίωσής του και τελικά της θνητότητας του ανθρώπου. Υπερνίκηση της τραγικότητας, κατόρθωση της άριστης πλήρωσης του μέτρου, της άριστης αυτοπραγμάτωσης είναι δυνατή στον άνθρωπο μόνο κατά την σύντομη διάρκεια των ανώτατων κατορθώσεων του ευ ζην³⁶.

Το αναπόφευκτο του θανάτου συνυφαίνεται σε όλους τους ανθρώπους με την δυνατότητα, στην οποία είναι ο καθένας εκτεθειμένος, να πληγεί στη ζωή του από κακοτυχίες που είτε την φθείρουν –ανατρέποντας έτσι όχι μόνο την σπάνια κατορθωτή και σύντομη ευδαιμονία του- είτε την οδηγούν πρόωρα, με ανολοκλήρωτη την εξελικτική της τροχιά, στο θάνατο³⁷.

Με δεδομένες λοιπόν αυτές τις μεταβλητές της ανθρώπινης ζωής και ορμώμενοι από αλλότρια πάθη και πόθους, ηθικές αξίες και κανόνες, ατομικές και κοινωνικές συγκρούσεις, οι τραγικοί ποιητές, Ευριπίδης, Αισχύλος και Σοφοκλής, συνέθεσαν απaráμιλλες στο είδος τους τραγωδίες, αφύπνισαν την κοινή λογική του ακροατηρίου τους, άφησαν αιώνια παρακαταθήκη στον σύγχρονο αναγνώστη και μελετητή.

³⁴ Loraux (1995) σ. 22

³⁵ Πλατής (1964) σ.21

³⁶ Πλατής (1964) σ. 21

³⁷ Πλατής (1964) σ.25

ΜΙΣΟΓΥΝΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΟΥ 5^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ π. Χ.

Τι είναι όμως μισογυνισμός; Ως πιο ασφαλές στοιχείο της έννοιας θα λέγαμε ότι είναι όλες εκείνες οι αντιλήψεις που οδηγούν στην περιθωριοποίηση της γυναίκας σε κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής. Σύμφωνα με τον μισογυνισμό, η γυναίκα βρίσκεται σε κατώτερη θέση σε σχέση με τον άνδρα σε όλες τις εκδηλώσεις της πνευματικής, κοινωνικής, οικονομικής, πολιτικής και πολιτιστικής ζωής.

Μέσα στο πλαίσιο των ανδροκρατικών αυτών κοινωνιών, ο γυναικείος ρόλος είναι πάντα βοηθητικός και δευτερευούσης σημασίας. Ο μισογυνισμός δέχεται μόνο μια κοινωνική προσφορά της γυναίκας, η οποία ταυτίζεται αποκλειστικά με τον αναπαραγωγικό της ρόλο καθώς η τεκνοποιία είναι ο υπέρτατος σκοπός της γυναίκας και η μοναδική της ολοκλήρωση³⁸. Ως παράδειγμα μάλιστα αυτής της επίπλαστης κατωτερότητας του γυναικείου φύλου αναφέρεται η κλασική εποχή της αθηναϊκής δημοκρατίας, στην οποία η δομή και η οργάνωση του κοινωνικοπολιτικού συστήματος την καθιστά ανδρική υπόθεση με αποκλεισμό της γυναίκας. Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο ο άνδρας είχε το δικαίωμα να άρχει εξ αιτίας «της φυσικής και διανοητικής του υπεροχής», ενώ η γυναίκα, έχοντας την αίσθηση της «τάξης» και το προσόν της «ομορφιάς», υποχρεωνόταν να υπακούει στις εντολές των αρσενικών και να συμμορφώνεται στους νόμους και τα ήθη, που επέβαλλε η ανδρική κοινωνία.

Το γεγονός ότι η αθηναϊκή δημοκρατία ήταν μια καθαρά «ανδρική λέσχη» είναι αναντίρρητο αλλά ταυτόχρονα και αντιφατικό καθώς την ίδια εποχή, στην ίδια αυτή πόλη, το θέατρο, η τραγωδία και η κωμωδία παρουσίαζαν πολλά παραδείγματα σπουδαιών γυναικών, άξιων να τιμώνται ως ηρωίδες. Ωστόσο, σε ένα σχόλιο στον Αριστοφάνη, αναφέρεται ένας νόμος που αφορά τον χώρο του θεάτρου, σύμφωνα με τον οποίο ορίζονταν διαφορετικές θέσεις για τις γυναίκες και για τους άνδρες, ενώ τοποθετούσε χωριστά τις ιερόδουλες³⁹. Είναι πραγματικά άξιο απορίας από τη μια πλευρά το αθηναϊκό πολιτιστικό κατόρθωμα να δοξάζεται και να τιμάται ως μοναδικό και από την άλλη να αποδοκιμάζεται με την οδυνηρή υποβάθμιση του γυναικείου φύλου.

Ένα εύλογο ερώτημα που μας γεννάται είναι η θέση των μεγάλων δραματουργών της εποχής, κυρίως των τραγικών αλλά και των σατυρικών συγγραφέων, στην προσέγγιση του γυναικείου ρόλου μέσα στην κοινωνία αλλά και στον τρόπο παρουσίασης της γυναικείας προσωπικότητας μέσα από τα έργα τους. Οι ποιητές είναι οι «ταγοί» που αποκαλύπτουν τις αδυναμίες της κοινωνίας, εκφράζουν την κριτική τους άποψη και οδηγούν σε αποκρυστάλλωση των γενικών κοινωνικών

³⁸ Κατούντα (2006) σ. 29

³⁹ Moretti (2004) σ. 233

αποδοχών. Από τη σκηνή του τραγικού αλλά και του σατυρικού θεάτρου διατυπώθηκαν θέσεις και απόψεις, με άμεση πολιτιστική επίδραση στο κοινωνικό σύνολο. Δεν θα ήταν υπερβολή να λέγαμε ότι κάθε τραγωδία είναι ένας αδυσώπητος κώδικας κριτικής σε καταστάσεις και πρόσωπα της κοινωνίας⁴⁰. Μέσα από την κριτική αυτή διαπλάθονται οι αντίστοιχοι νομικοί θεσμοί που οριοθετούν τα κοινωνικά δρώμενα, τις αποδοχές και τις απορρίψεις και καθορίζονται οι σχέσεις των δυο φύλων. Η εργασία αυτή σκοπό έχει αφενός να καταδείξει την άποψη των τραγικών και κωμικών ποιητών για την θέση της γυναίκας στην αρχαία κοινωνία και αφετέρου να αναδείξει την σπουδαιότητα του γυναικείου φύλου, το οποίο μέσα από μεγάλες συγκρούσεις, αποδοχές και απορρίψεις, προσπαθεί να απελευθερωθεί από τον ανδροκεντρικό ζυγό. Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα προσπαθήσω να αναδείξω το δύσκολο έργο των δραματουργών, οι οποίοι -σε μια εποχή γυναικείας κοινωνικής αφάνειας- ανέλαβαν να δώσουν φωνή και υπόσταση στη γυναίκα της κλασικής Αθήνας, να την καταστήσουν Μούσα τους και πηγή έμπνευσής τους.

⁴⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.167

ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Η προσωπικότητα των Ελλήνων δραματουργών δεν μας είναι τόσο γνωστή, ακόμα και αν περιοριστούμε στα πιο μεγάλα ονόματα της αθηναϊκής λογοτεχνίας του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα π.Χ.. Ωστόσο, τρεις ποιητές, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης ξεχώρισαν με τα έργα τους με αποτέλεσμα να θεωρούνται ήρωες - ιδρυτές της τραγωδίας και ο καθένας από αυτούς να φαίνεται μοναδικός μέσω αντιθετικών χαρακτηριστικών. Σε αυτούς αποδίδεται η επινόηση των σημαντικότερων στοιχείων στην δημιουργία του είδους και τοποθετούνται στη ιστορία της πόλης των Αθηνών με έναν συγχρονισμό μεταξύ τους που δεν φαίνεται πολύ αληθοφανής : για παράδειγμα, ο Ευριπίδης φέρεται να γεννήθηκε την μέρα της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα, στην οποία ο Αισχύλος φέρεται να συμμετείχε και για την οποία ο Σοφοκλής, έφηβος τότε, θα είχε διευθύνει τον παιάνα της νίκης⁴¹.

Μέσα από τα έργα τους οι τρεις τραγικοί εξύμνησαν τον έρωτα, προέβαλαν την εσωτερική ανασφάλεια του ανθρώπου, εξήραν την ανθρώπινη ευτυχία και δυστυχία, αναφέρθηκαν στις σχέσεις των δυο φύλων και στην φύση του γάμου, ενέπνευσαν το φόβο και το έλεος αλλά ταυτόχρονα έβαλαν την λαϊκή θυμοσοφία να κρίνει βασιλικές προσωπικότητες, ηθικά ζητήματα και απάνθρωπα νομοθετικά βουλεύματα. Οι τραγικές πλοκές δανείζονται τα θέματά τους από τους αρχαίους μύθους, συχνά μύθους πόλεων εκτός της Αθήνας και οι υποθέσεις τους διαδραματίζονται στο μακρινό παρελθόν⁴².

Τα έργα τους έθεσαν προβληματισμούς γύρω από την φύση του κόσμου, εξερεύνησαν τις αντιφάσεις που είναι σύμφυτες με την ίδια την ανθρώπινη φύση και ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το γυναικείο φύλο, την άβουλη και ασήμαντη γυναίκα της κλασικής Αθήνας, η οποία ήταν αποδέκτης της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, μιας κοινωνίας που έθετε την γυναίκα στο περιθώριο. Τα διασωθέντα έργα των τραγικών πιστοποιούν με έκδηλο τρόπο την αξία που δίνουν στο γυναικείο φύλο καθώς μέσα από αυτά η γυναίκα λαμβάνει δράση, πονά και αγωνίζεται, ματώνει και ματώνεται, γίνεται τιμωρός ή αυτοτιμωρείται, αγαπά και αυτοθυσιάζεται, μισεί και εκδικείται αλλά το σπουδαιότερο από όλα είναι ότι ανακτά την χαμένη της αξιοπρέπεια. Τέλος, μαρτυρούν ότι οι γυναίκες δεν είναι άβουλοι και χάρτινοι χαρακτήρες. Είναι έμψυχα και αιμάτινα όντα που τους αξίζει η δόξα και το κλέος, όπως στους άνδρες. Κάτω από αυτές τις περιστάσεις γεννιέται η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, η *Μήδεια* του Ευριπίδη, οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Οι συμπεριφορές ανύπαντρων κοριτσιών όπως η *Αντιγόνη*, η *Ηλέκτρα* ή η *Δαναΐδες* αλλά και παντρεμένων γυναικών όπως η *Φαίδρα*, η *Μήδεια* ή η *Ερμιόνη*, αποτελούν θαυμαστές απεικονίσεις της γυναικείας ψυχολογίας και νοοτροπίας αλλά και

⁴¹ Moretti (2004) σ.204

⁴² Foley (2001) σ.3

απηχούν αρχαίες ιατρικές απόψεις σχετικά με τις γυναικείες συναισθηματικές διακυμάνσεις σε σχέση με την σεξουαλικότητα⁴³.

Εύλογα μας γεννάται το ερώτημα για ποιο λόγο οι τραγικοί ποιητές στράφηκαν σε γυναικεία πρόσωπα, εμπνεύστηκαν από γυναικείες προσωπικότητες, έδωσαν φωνή και οντότητα στο γυναικείο φύλο σε μια εποχή μάλιστα που η θέση της γυναίκας ήταν απαξιωμένη και η ίδια η γυναίκα ήταν αποστασιοποιημένη από κάθε πλευρά της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της πόλης των Αθηνών.

Ίσως η ίδια η τραγωδία, αυτή καθαυτή, ήταν ένας από τους βασικότερους λόγους που εξώθησε τους ποιητές να ασχοληθούν με την γυναικεία προσωπικότητα, να την εντάξουν στα έργα τους, να της δώσουν ρόλους και να την αποκαταστήσουν σαν έμψυχο και δυναμικό υλικό στις παρυφές της ανδροκεντρικής κοινωνίας του 5^{ου} αιώνα π.Χ.. Και τούτο διότι η τραγωδία αντλεί την δύναμή της από γεγονότα ολοφάνερα, πραγματικά, κοντινά, άμεσα. Γεγονότα που ο απλός λαός πιστεύει και φοβάται. Αν και η τραγωδία έχει θρησκευτική προέλευση, οι τραγωδιογράφοι άντλησαν το υλικό των έργων τους από το έπος. Και δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι, ταυτόχρονα, πήραν από το έπος και την τέχνη να πλάθουν πρόσωπα και σκηνές που μπορούσαν να συγκινήσουν. Το έπος αφηγείται, η τραγωδία παριστάνει. Επομένως, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι, αν η γιορτή δημιούργησε το τραγικό είδος, η επίδραση του έπους ήταν εκείνη που ανέδειξε την τραγωδία σε λογοτεχνικό είδος⁴⁴.

Η τραγωδία οριζόταν αποκλειστικά από την ανθρώπινη ψυχολογία και τους χαρακτήρες των ηρώων της χωρίς φυσικά να απουσιάζει η θεία παρουσία. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις η συμβολή των γυναικών ήταν αναγκαία και ουσιαστική. Επιπλέον, αν δεχτούμε ότι οι γιορτές των αρχαίων Ελλήνων δημιούργησαν την τραγωδία, τότε αναμφισβήτητα οι γυναίκες είχαν θέση σε αυτήν καθόσον συμμετείχαν σε κάποιες γιορτές και ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές παραδόσεις και τις εθνικές ρίζες, στοιχεία απαραίτητα και αναπόσπαστα σε κάθε τραγωδία. «Αν και οι γυναίκες ήταν αποκλεισμένες από τη δημόσια ζωή, όπου είχε εδραιωθεί η ανδρική κυριαρχία στην κλασική Αθήνα, ο λόγος τους δεν ήταν ολότελα διαγεγραμμένος από τη πόλη. Στην πραγματικότητα, ο λόγος κάποιων γυναικών, ειδικά εκείνων που συμμετείχαν στις θρησκευτικές τελετές, θεωρούνταν απαραίτητος για την εγγύηση της ευημερίας της πόλης⁴⁵». Ιδιαίτερα αυτό είναι εμφανές στις διονυσιακές γιορτές, καθόσον ο Διόνυσος ήταν θεός που οι τελετές λατρείας του και οι ιδιότητες τις οποίες του απέδιδαν στο πλαίσιο της λατρείας του, συνδέονταν πολύ στενά με το γυναικείο φύλο⁴⁶.

⁴³ Παπαδοπούλου(2008)σ. 155

⁴⁴ De Romilly (1997) σ. 23

⁴⁵ MrClure (1999) σ.32

⁴⁶ Easterling (2015) σ. 42

Οι αρχαίοι τραγωδιογράφοι έχοντας συνειδητοποιήσει ότι η αφύπνιση των πολιτών έρχεται κατόπιν πίεσης (κοινωνικής ή πολιτικής), έντονου στοχασμού και προσωπικών συναισθημάτων (χαρά, λύπη, ζήλια, μίσος, οργή) μετουσίωσαν το μύθο σε ζωντανή πράξη και την καθημερινότητα σε θεατρικό βίωμα, μια «μέθεξη» που κανένας άνθρωπος δεν πρέπει να στερείται και από την οποία σίγουρα η γυναίκα δεν μπορεί να εξαιρείται καθόσον είναι και η ίδια λογικό ον με συναισθήματα (δράσεις και αντιδράσεις) και κοινωνικές καταβολές.

Δεν είναι τυχαίος λοιπόν ο λόγος για τον οποίο ο Πλάτων βρήκε την τραγωδία τόσο βαθιά σημαντική και απειλητική καθόσον τα κείμενα της τραγωδίας όχι μόνο άγγιζαν τα συναισθήματα των θεατών και των αναγνωστών, αλλά επηρέαζαν και διαμόρφωναν την κοινή γνώμη⁴⁷.

⁴⁷ Pelling (2008) σ. 21

Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Οι τραγικοί ποιητές προέβαλαν με την τέχνη τους τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο της γυναίκας προκειμένου να μας αποκαλύψουν τα καταπιεσμένα συναισθήματά της για τον έρωτα, για τις καθημερινές ανησυχίες της συζυγικής σχέσης, για προσδοκίες που διαψεύστηκαν. Αν και πολλοί γυναικείοι χαρακτήρες στην τραγωδία δεν παραβιάζουν τα δημοφιλή πρότυπα συμπεριφοράς για τις γυναίκες, εκείνες οι οποίες αναλαμβάνουν δράση, και ιδίως εκείνες οι οποίες μιλούν και ενεργούν - είτε δημοσίως είτε για το δικό τους συμφέρον- παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη και πιο αινιγματική απόκλιση από το πολιτιστικό πρότυπο της εποχής τους⁴⁸.

Οι γυναικείες μορφές στα έργα των τραγικών ποιητών δεν είναι στο περιθώριο, ενσωματώνονται στην τραγική πράξη, το όνομά τους ακούγεται μέσα στην ανδροκρατούμενη αθηναϊκή κοινωνία, αμφισβητούν με τη δράση τους το πατριαρχικό ιδεώδες της δημοκρατικής Αθήνας και γίνονται κεντρικά τραγικά πρόσωπα. Θα μπορούσε κανείς να προβεί σε ένα σχηματικό διαχωρισμό των γυναικείων μορφών : σε γυναίκες του «οίκου» και σε γυναίκες της «ανατροπής». Οι γυναίκες του «οίκου» δρουν μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αξιών και πεποιθήσεων, αλλά πολλές φορές προχωρούν τις σκέψεις τους και τις πράξεις τους πέρα από αυτό το πλαίσιο, με σοφία και πείρα ζωής που εκπλήσσει. Οι γυναίκες της «ανατροπής» μένουν σταθερές στις απόψεις τους, δογματικές, ανυποχώρητες, έτοιμες να συντρίψουν την αντρική κυριαρχία, αλλά και να συγκρουστούν ακόμα και με τον ίδιο τον εαυτό τους.

Δεν δέχονται την καταπίεση της ανθρώπινης συνείδησης, έστω κι αν υπερασπίζονται πανάρχαιες αρχές του οίκου των ανθρώπων και των θεών. Απ' αυτές τις ερεβώδεις πρωταγωνίστριες του σκοτεινού θιάσου της ανθρώπινης ψυχής ξεχωρίζουν η Κλυταιμνήστρα, η Μήδεια, η Αντιγόνη, η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα και άλλες σπουδαίες γυναίκες ηρωίδες, με τις οποίες θα ασχοληθούμε εκτενέστερα περαιτέρω.

Τα γυναικεία δραματικά πρόσωπα είναι μυθικά πρόσωπα που έλκουν την καταγωγή τους από το αρχαϊκό παρελθόν. Η γυναίκα της τραγωδίας που προέρχεται από τη μυθική παράδοση, δεν παραπέμπει με σαφήνεια στη μυθική της προτυπική φιγούρα. Όμως το γεγονός ότι τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της δραματοποιημένης μορφής της συγκλίνουν με αυτά των ανδρικών ρόλων, καταδεικνύουν πως η απόκλιση από την προτυπική της μυθική φιγούρα είναι ακόμα εντονότερη και πολυσυνθετότερη απ' αυτήν του άντρα, μιας και στα ποιητικά έργα πριν από τη γέννηση του τραγικού είδους η γυναίκα είτε κατείχε δευτερεύοντα ρόλο, είτε παρουσιαζόταν ως ένα επικίνδυνο και κακόβουλο πλάσμα⁴⁹. Με την διαφορετική

⁴⁸ Foley (2001) σ.4

⁴⁹ Foley (1981) σ. 133

επεξεργασία στην οποία υπόκειται ο μύθος μέσα στην τραγωδία και σε συνδυασμό με τις δυνατότητες που είδαμε να παρέχονται στον υποκριτή αυτού του δραματικού είδους, οι γυναικείες μορφές όχι μόνο εμφανίζονται να αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο και πρωτόγνωρη αυτοδυναμία, αλλά ασκούν και έντονη κριτική στα πράγματα, και κυρίως στο μύθο που φαίνεται να επιδιώκει να τις εγκλωβίσει σε μια πεπερασμένη διάσταση κι όχι ιδιαίτερα κολακευτική, μιας και τις περισσότερες φορές οι παραδοσιακοί γυναικείοι μύθοι ήταν μισογυνικοί. Η μυθική γυναίκα λοιπόν, όταν δραματοποιείται, αποκτά όλα τα χαρακτηριστικά που έχει και ένας αντίστοιχος ανδρικός ρόλος, κι αυτό σημαίνει και την επώνυμη παρουσία της στο σκηνικό χώρο. Έτσι η ηρωίδα – είτε αυτή παρουσιάζεται ως η ενσάρκωση της σύνεσης (π.χ. Άλκηστη), είτε βρίσκεται στο άλλο άκρο και παρουσιάζεται ως το «ανδρόβουλον κέαρ» (π.χ. η Κλυταιμήςτρα) είναι φυσικό να χάνει ίσως το μεγαλύτερο προσόν της και συγχρόνως το πιο διακριτό χαρακτηριστικό της ως γυναίκα, την ανωνυμία της.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό που κληρονομεί η γυναίκα μέσω του δραματικού της ρόλου είναι η προβολή της ατομικότητάς της ως ηρωίδας του έργου. Η ατομικότητα αυτή, όπως είδαμε παραπάνω, καθιστά τον ήρωα που την εκφράζει ένα αιρετικό στοιχείο που υπονομεύει τη συλλογικότητα του χορού. Επίσης σε ένα πιο διευρυμένο επίπεδο, στο οποίο μας παραπέμπουν οι σύγχρονοι προβληματισμοί του έργου, εκείνο που φαίνεται να απασχολεί την κοινή γνώμη είναι ο κίνδυνος που εγκυμονεί η προσωπική προβολή του πολίτη, εις βάρος της ουσιαστικότερης αρχής της δημοκρατίας εκείνα τα χρόνια, που ήταν η πειθαρχία του ατόμου στο σύνολο. Αν λάβουμε υπόψη όσα αναφέρθηκαν έως εδώ, θα διαπιστώσουμε πως η ηρωίδα μέσα από τον τραγικό της ρόλο αναδεικνύεται, κατά την Foley, σε ένα «διπλά αναρχικό στοιχείο»⁵⁰: αντιστρατεύεται με την προβεβλημένη ατομικότητά της την έννοια της συλλογικότητας στο πλαίσιο της δημοκρατίας, αλλά και την εικόνα της περιορισμένης στον οίκο συνετής γυναίκας, καθώς με τον ένα ή τον άλλο τρόπο πρωταγωνιστεί στο δημόσιο βίο, έστω κι αν σκοπός της δεν είναι σχεδόν ποτέ να οικειοποιηθεί κάποιο ανδρικό ρόλο.

Εξετάζοντας από μια άλλη οπτική γωνία τον ρόλο των γυναικείων προσωπικοτήτων στα έργα των αρχαίων δραματουργών αξίζει να μνημονεύσουμε ότι ο Αισχύλος στο έργο του *Ορέστεια* σκιαγράφησε με τον πιο πληρέστερο τρόπο τον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας και αυτό γιατί ο συγγραφέας την θέλει να είναι ένα μοναδικό άτομο, «μια γυναίκα με μυαλό άνδρα»⁵¹. Οι γυναίκες στους *Επτά επί Θήβας* κυριευμένες από τον φόβο καθ' όλη την διάρκεια του δράματος, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις Δαναΐδες, οι οποίες εμμένουν στην απόφασή τους να αρνηθούν το γάμο και πειθαναγκάζουν τον Πελασγό να δεχθεί την απόφασή τους απειλώντας τον ότι θα αυτοκτονήσουν. Τόσο οι Δαναΐδες όσο και οι Ερινύες κατέχουν στην

⁵⁰ Foley (1981) σ. 134

⁵¹ Sommerstein (2006) σ. 83

ουσία τον πρωταγωνιστικό ρόλο στα αντίστοιχα έργα, γεγονός που μας αποδεικνύει την αξία της γυναίκας, την αποφασιστικότητα και την δύναμή της, την ανάγκη της παρουσίας της στην ζωή της πόλης, έστω σε κάποια κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα.

Όταν τα σκήπτρα στην τραγωδία παίρνει ο Σοφοκλής, η γυναίκα «αποθεώνεται» ως Αντιγόνη ή Ηλέκτρα στις αντίστοιχες τραγωδίες καθόσον ο Σοφοκλής επικεντρώνει την πλοκή όλου του έργου στα πρόσωπα αυτών των γυναικών. Σε αντίθεση με το αισχύλειο έργο, οι σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή παρουσιάζουν μεγαλύτερη πολυπλοκότητα ως προς την υπόθεση, η οποία αναπόφευκτα αναβάθμισε τον ρόλο των χαρακτήρων. Οι «σοφόκλειες ήρωες», γυναίκες ή άνδρες, μένουν προσηλωμένοι στις αρχές που πιστεύουν αδιαφορώντας για τις συνέπειες που υφίστανται οι ίδιοι ή οι άλλοι.

Μάλιστα, ενώ οι ήρωες αυτοί δεν είναι απαραίτητα ο κεντρικός χαρακτήρας του δράματος τόσο η Αντιγόνη όσο και η Δηιάνειρα στα έργα του Σοφοκλή παίρνουν τις περισσότερες κρίσιμες αποφάσεις που διαμορφώνουν την εξέλιξη της υπόθεσης και που βρίσκονται στο επίκεντρο της αγωνίας και της έντασης⁵². Ο Σοφοκλής εκμεταλλεύεται τις οπτικές πλευρές του δράματος με λεπτό και ποικίλο τρόπο, με κύριο μέλημα να εγείρει συναισθήματα. Αν και τα έργα του δεν συσχετίζονται άμεσα με συγκεκριμένα πολιτικά γεγονότα της εποχής, όπως τα έργα του Αισχύλου, εν τούτοις συνδέονται με τις κοινές ανησυχίες των πολιτών με την ευρεία έννοια. Η Αντιγόνη, για παράδειγμα, ως ηρωίδα εξερευνά την σημασία και τα όρια της υποχρέωσης των πολιτών να υπακούν τους νόμους, την εξουσία και τον όρκο πίστης στους Αθηναίους. Υψηλά ιδανικά, ευσεβείς πόθοι, ακλόνητες ηθικές αξίες. Και όλα αυτά τα χειρίζεται και τα διαχειρίζεται λεκτικά και ουσιαστικά μια γυναίκα, η Αντιγόνη, την ίδια περίοδο που οι γυναίκες στην αθηναϊκή κοινωνία δεν έχουν ούτε φωνή ούτε συμμετοχή στην κοινωνική και πολιτική ζωή της πόλης τους.

Σε όλο το corpus των σωζόμενων τραγωδιών υπάρχουν ομιλητές που προκαλούν ρωγμές στις κυρίαρχες ιδεολογικές παραδοχές για τις γυναίκες⁵³. Όμως ο Ευριπίδης κάνει την ανατροπή με μια σειρά έργων όπως η *Άλκηστις*, η *Ανδρομάχη*, η *Εκάβη*, η *Ηλέκτρα*, οι *Ικέτιδες*, η *Ελένη*, η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Και ενώ ο Ευριπίδης είναι ο τραγωδιογράφος με τα περισσότερα έργα αφιερωμένα σε γυναίκες, ο τρόπος που τις αντιμετώπιζε ήταν διφορούμενος. Οι σύγχρονοί του τον κατηγορήσαν για μισογυνισμό επειδή παρουσίαζε τις ηρωίδες του να πρωταγωνιστούν σε φρικτές πράξεις, όπως μοιχεία και παιδοκτονία. Είναι μια μονοδιάστατη άποψη, η οποία πρέπει να ερευνηθεί επιμελώς και επισταμένως καθώς και άλλοι δραματουργοί έκαναν το ίδιο χωρίς να χαρακτηριστούν μισογύνες. Ο Ευριπίδης φαίνεται ότι είχε συνειδητοποιήσει ότι ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης για την κακή φήμη των

⁵² Sommerstein (2006) σ. 97

⁵³ Easterling (2015) σ. 180

γυναικών της μυθολογίας έπρεπε να καταλογιστεί στους άνδρες ποιητές, οι οποίοι τις είχαν πλάσει (*Μήδεια* στ. 420-430). Η Μήδεια του Ευριπίδη παρουσιάζει την εξαιρετικά αρνητική εικόνα μιας γυναίκας βάνουσα επιθετικής, εκδικητικής και φόνισσας, που μόνο δημιούργημα μιας πατριαρχικής κοινωνίας θα μπορούσε να είναι. Αλλά, επειδή αυτό το έργο δίνει φωνή στη Μήδεια και «φαντάζεται» τα συναισθήματα που νοιώθει μια εγκαταλελειμμένη σύζυγος, επιτρέπει σε αυτή την γυναίκα να παρουσιάσει την σημαντικότερη έκθεση στοιχείων η οποία απαντά στην αρχαία λογοτεχνία για την κοινωνική θέση των γυναικών ως ατόμων δεύτερης κατηγορίας (*Μήδεια* στ. 214-266)⁵⁴.

Οδηγούμαστε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι υπήρχε κάτι στον τρόπο που παρουσίαζε ο Ευριπίδης τις ιστορίες του το οποίο ενοχλούσε πολλούς, χωρίς ωστόσο, να δύνανται να το προσδιορίσουν επακριβώς. Δεν φταίει το γεγονός ότι οι «μοχθηρές» ευριπίδειες ηρωίδες διαφεύγουν της τιμωρίας. Τόσο η Φαίδρα όσο και η Σθενέβοια, πεθαίνουν ατιμασμένες, η πρώτη αυτοκτονεί ενώ η δεύτερη εκτελείται. Αυτό που φταίει είναι ότι αυτές οι γυναίκες, όπως σχεδόν όλοι οι βασικοί ήρωες στον Ευριπίδη, υπεραμύνονται με σαφήνεια και πειστικότητα το δίκαιο των πράξεων τους⁵⁵. Κανένα έγκλημα δεν είναι τόσο φοβερό που να μην είναι σε θέση να υπερασπιστούν τους εαυτούς τους με πειστικότητα. Όμως, ενώ η ηθική για τους άνδρες είναι έννοια σχετική και υποκειμενική, για τις γυναίκες γίνεται συγκεκριμένη και αντικειμενική. Ο Ευριπίδης καινοτομεί. Βάζει τις υπάρχουσες πατροπαράδοτες αξίες και παραδόσεις στον στοχασμό του αθηναϊκού ακροατηρίου. Η Μήδεια αμφισβητεί τον θεσμό του γάμου και δικαιολογεί την δολοφονία των παιδιών της. Η Θεραπαινίδα της Φαίδρας απενοχοποιεί την μοιχεία χωρίς κανείς να την αντικρούει.

Αντίθετα, οι γυναίκες στον Σοφοκλή σχεδόν πάντα υπερασπίζονται αρετές που παραδοσιακά σχετίζονται με την γυναικεία φύση, με αυτές της στοργής και της συμπάραστασης προς την οικογένεια να κυριαρχούν. Σε αντιδιαστολή, η αισχύλεια ηρωίδα Αντιγόνη εμφανίζεται σαν μια «επαναστάτρια», η οποία όμως ακολουθεί τα πατροπαράδοτα ήθη και έθιμα. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Ευριπίδης διχάζει το αθηναϊκό κοινό δίνοντας στις γυναικείες προσωπικότητες των έργων του ανδρικά χαρακτηριστικά και προνόμια, όπως την δύναμη να παίρνουν την εξουσία στα χέρια τους τιμωρώντας τους εαυτούς τους ή και άλλους. Επίσης, δεν πρέπει να παραλείψουμε ότι το πιο εντυπωσιακό γνώρισμα των τραγικών χορών στα έργα του Ευριπίδη είναι ότι στην συντριπτική τους πλειοψηφία απαρτίζονται από γυναίκες. Στον 21^ο αιώνα ο Ευριπίδης ακόμα παραμένει αμφιλεγόμενη μορφή. Οι πιο έντονες διαφωνίες αφορούν στην σχέση του με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, ακόμα και με το λογοτεχνικό είδος της τραγωδίας γενικότερα. Άλλοι υποστηρίζουν ότι ο Ευριπίδης μάλλον ανέπτυξε παρά κατέστρεψε το τραγικό είδος και ότι είναι

⁵⁴ Easterling (2015) σ. 180

⁵⁵ Sommerstein (2006) σ. 116

περισσότερα αυτά που ενώνουν τους τρεις δραματουργούς παρά αυτά που τους χωρίζουν⁵⁶.

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθούμε στο επικοινωνιακό μέσο της τραγωδίας καθόσον λειτουργεί σε υψηλότερο επίπεδο από τον καθημερινό λόγο, επιτρέποντας έτσι σε όλους τους γυναικείους χαρακτήρες να εγείρουν αντιδράσεις πέρα από εκείνες που είναι δυνατό να δημιουργήσει η απλή μετάδοση του περιεχομένου⁵⁷. Επιπλέον, επειδή η τραγωδία δίνει φωνή σε πρόσωπα κατώτερης κοινωνικής τάξης σε σχέση με τους αριστοκράτες κυρίους τους, όπως τα πρόσωπα των γυναικών, μεταφέρει με αρκετή φαντασία ορισμένες αναπαραστάσεις των απόψεων των κατώτερων τάξεων, τις οποίες αξίζει να προσέξει κανείς. Η αρχαία ελληνική τραγωδία ακολουθεί έναν τρόπο σκέψης απείρως πιο προχωρημένο σε πολιτικό επίπεδο από την ίδια την κοινωνία που παρήγαγε την τραγωδία. Οι τραγωδοποιόι με την φαντασία τους δημιουργούν πρότυπα μιας κοινωνίας όπου όλοι οι πολίτες έχουν ίσα δικαιώματα, ακόμα και αν στην πράξη αυτά τα πρότυπα είναι αδιανόητα. Η πολυφωνική σύνθεση και το εκάστοτε σύνολο των κοινωνικά ετερογενών προσώπων της τραγωδίας υπαινίσσονται εμμέσως ένα όραμα απόλυτης ισονομίας, αλλά η πραγματοποίησή του στην ίδια την κοινωνία, η οποία το παρήγαγε ήταν απολύτως αδιανόητη.⁵⁸ Το σίγουρο πάντως είναι ότι οι αντιφατικές αυτές εικόνες για την ζωή και τον τρόπο δράσης των γυναικών ποικίλλουν και είναι ανάλογες με την σκοπιμότητα και την οπτική γωνία των συγγραφέων, τα βιώματα τους, τα πολιτικά γεγονότα της εποχής τους και γενικά όσα τους επηρέασαν στην δημιουργία αυτών των αξιομνημόνευτων έργων.

Ήταν λοιπόν η γυναίκα μούσα του Σοφοκλή, του Αισχύλου και του Ευριπίδη; Τα ίδια τα έργα τους μας δίνουν την απάντηση. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οι τίτλοι των μισών τουλάχιστον τραγωδιών που διασώζονται φέρουν είτε το όνομα μιας γυναίκας είτε την ονομασία μιας ομάδας γυναικών.

⁵⁶ Gregory (2010) σ. 347

⁵⁷ Easterling (2015) σ. 182

⁵⁸ Easterling (2015) σ. 187

ΑΙΣΧΥΛΟΣ ΙΚΕΤΙΔΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν και ο Αισχύλος υπήρξε παραγωγικός (ο αριθμός των έργων του ποικίλει μεταξύ εβδομηνταριών και ενενήντα) και επιτυχημένος (κέρδισε δεκατρείς νίκες κατά την διάρκεια της ζωής του και αρκετές μετά τον θάνατό του), εν τούτοις σώζονται μόνο επτά έργα του και πολυάριθμα αποσπάσματα⁵⁹. Μολονότι, ο Αισχύλος ξεκίνησε να γράφει από την ηλικία των είκοσι πέντε ετών, η είσοδός του στον κόσμο της τραγωδίας συγχρονίζεται με την περίοδο της ακμής της πόλης των Αθηνών και εξελίσσεται μέσα σε μια Αθήνα με αμείωτη περηφάνια για την δόξα της και με έκδηλο το ξεκίνημα της δημοκρατικής ανάπτυξης υπό την ηγεσία του Περικλή, γεγονότα που άφησαν βαθιά την σφραγίδα τους πάνω στο ποιητικό έργο του τραγωδιογράφου⁶⁰.

Οι *ΙΚέτιδες* γράφτηκαν το 490 ή 492 π.Χ.⁶¹ και παραστάθηκαν σε δραματικό αγώνα, όπου ο Αισχύλος κέρδισε το πρώτο βραβείο, με αντίπαλο τον Σοφοκλή και τον Μέσατο περί το 460 π.Χ.⁶². Η τραγωδία αυτή ήταν, είτε το πρώτο είτε το δεύτερο έργο μιας τετραλογίας⁶³ αφιερωμένης στην ιστορία του Δαναού και των πενήντα θυγατέρων του, τις οποίες απέκτησε με δέκα διαφορετικές γυναίκες (Ατλαντεΐη, Ελεφαντίδα, Έρση, Ευρώπη, Κρινώ, Μέμφιδα, Πιερία, Πολυξώ, Φοίβη και μια ανώνυμη Αιθιοπίδα). Ο ποιητής παρουσιάζει την άφιξη των Δαναΐδων στο Άργος, οι οποίες καταδιώκονται από τους εξαδέλφους τους, τους γιους του Αιγύπτου, καθώς και την απόφαση των Αργείων να παραχωρήσουν άσυλο στις φυγάδες. Το πρώτο έργο, οι *Αιγύπτιοι*, αρχίζει με την καταδίωξη των Δαναΐδων, το δεύτερο, οι *ΙΚέτιδες*, αρχίζει με την παράδοση των Δαναΐδων στους γιους του Αιγύπτου μετά την ήττα των Αργείων και ολοκληρώνεται με την δολοφονία των γιων του Αιγύπτου από τις εξαδέλφες του την πρώτη νύχτα του γάμου. Το τρίτο έργο οι *Δαναΐδες*, είναι το πιο γνωστό : αρχίζει με την ανακάλυψη των σκοτωμένων και είναι αφιερωμένο στην δίκη της Υπερμνήστρας, της μόνης Δαναΐδας που παράκουσε τον πατέρα της και δεν σκότωσε τον σύζυγό της, στην δικαίωσή της από την Αφροδίτη και στην τελική συμφιλίωση των αδελφών της με την ιδέα του γάμου⁶⁴. Το τελευταίο έργο, το σατυρικό δράμα *Αμυμώνη*, αναφέρεται στην προσωπική ιστορία μιας ακόμα επώνυμης κόρης του Δαναού, της Αμυμώνης, την οποία σύμφωνα με τον μύθο

⁵⁹ Gregory (2010) σ.296

⁶⁰ De Romilly (1997) σ. 59

⁶¹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 473

⁶² Sommerstein (2016) σ. 28

⁶³ Sommerstein (2016) σ. 152

⁶⁴ Gregory (2010) σ. 297

«διακόρευσε» ο Ποσειδώνας και γέννησε τον Ναύπλιο (τον πατέρα του Παλαμήδη)⁶⁵.

ΜΥΘΟΣ, ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου αξονικός πυρήνας του δράματος είναι η τελετουργία της ικετείας και ιδιαίτερα προς τον θεό Δία, την οποία το αρχαίο κοινό θα προσλάμβανε στην συγκεκριμένη περίπτωση ως μίμηση ενός γεγονότος του ηρωικού παρελθόντος, της μετάβασης δηλαδή των Δαναΐδων στο Άργος στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από το ενδεχόμενο ενός γάμου με τα ξαδέλφια τους, τους γιους του Αιγύπτου⁶⁶. Η αιτία για την οποία οι Δαναΐδες φεύγουν κυνηγημένες από την Αίγυπτο και καταφεύγουν στο Άργος δεν είναι απλώς μια αμφισβήτηση σε ένα νομικό θέμα. Οι Δαναΐδες θεωρούν ότι οι γάμοι που τους ζητούν να συνάψουν τα ξαδέλφια τους είναι αιμομικτικοί, για αυτό και τους αρνούνται. Πίσω όμως από την νομική εμφάνιση του τι είναι αιμομικτικός γάμος και ποιο δίκαιο το κρίνει, ουσιαστικά υποκρύπτεται ο αγώνας του γυναικείου φύλου κατά της ανδρικής κυριαρχίας και αλαζονείας⁶⁷.

Ο Αισχύλος βασίζει το έργο του στο μύθο της Ιούς, μιας ιέρειας της Αργεΐας Ήρας, την οποία ερωτεύτηκε ο Δίας και την οποία μεταμόρφωσε σε δαμάλα προκειμένου να την σώσει από την εκδικητικότητα της Ήρας μεταμορφώνοντας και ο ίδιος τον εαυτό του σε ταύρο κάθε φορά που επιθυμούσε να την δει. Η προσπάθειά του απέτυχε και η ζηλιάρα Ήρα έστειλε στην Ιώ έναν «οίστρο», ένα έντομο που την έκανε τρελή από μανία με αποτέλεσμα να περιπλανάται από τόπο σε τόπο, ώσπου έφτασε στην Αίγυπτο. Εκεί ο Δίας της ξαναέδωσε την γυναικεία μορφή της και γέννησε μαζί της τον Έσπερο. Οι δυο γιοι του γενάρχη αυτού είναι ο Δαναός και ο Αίγυπτος, που «τα παντρολογήματα» των θυγατέρων του ενός με τους γιους του άλλου αποτελούν τη υπόθεση του έργου⁶⁸. Στον μύθο αυτό πρωταγωνιστούν οι Ικέτιδες, οι οποίες ζητούν ασυλία, καταφύγιο και σωτηρία στο δημοκρατικό Άργος, από όπου απώτερα οι ίδιες κατάγονται. Μάλιστα, το αίτημα των Δαναΐδων το διεκδικεί ο Αισχύλος με ξεχωριστό σεβασμό στην προσωπικότητα της γυναίκας και στα δικαιώματά της. Θα έλεγε κανείς ότι ο Αισχύλος ενεργεί όχι ως ένας απλά συγκινημένος από την μοίρα των Δαναΐδων αρσενικός, αλλά ως ένας ακτιβιστής φεμινιστής, που καλύπτει το θέμα από κάθε σκοπιά⁶⁹.

⁶⁵ Sommerstein (2016) σ. 171

⁶⁶ Sourninou- Inwood (2008) σ. 127

⁶⁷ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.460

⁶⁸ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 456

⁶⁹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 457

ΘΡΗΣΚΕΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΤΤΙΚΟ ΔΙΚΑΙΟ

Πέραν από την ικετεία που είναι το κυρίαρχο θέμα αυτής της τραγωδίας, υπάρχουν και πολλά άλλα θέματα που έρχονται στο προσκήνιο, όπως οι σχέσεις των δυο φύλων, η έννοια της καταγωγής και οι αξιώσεις που συνδέονται με αυτήν, το θέμα των ξένων επισκεπτών στην πόλη, καθώς και το θέμα της «δημοκρατικής» βασιλείας. Ωστόσο, όλα αυτά συναρθρώνονται με βάση την αναπαράσταση της ικετευτικής τελετουργίας. Η κεντρική θέση της τελετουργίας αυτή είναι σύστοιχη αφενός με την αντίληψη ότι οι θεοί προστατεύουν τους ικέτες και αφετέρου με τον φόβο της προσβλητικής στάσης απέναντι στους θεούς. Σε αυτήν την τραγωδία ο θεμελιώδης άξονας των προβλημάτων, που συνδέονται με την ικετεία, συγκροτείται με βάση την σύγκρουση ανάμεσα στους θεϊκούς κανόνες και στα ανθρώπινα συμφέροντα⁷⁰.

Μια ενδιαφέρουσα και αξιοσημείωτη πτυχή του έργου είναι το γεγονός ότι η γυναικεία αυτή τραγωδία εκτυλίσσεται στην πόλη του Άργους και τούτο διότι η πόλη αυτή είναι συνδεδεμένη στις παραδόσεις με μια επίδειξη από τις γυναίκες προσωπικής τόλμης και ανδρείας, εφάμιλλης των ανδρών. Οι γυναίκες στο Άργος εμφανίζονται να κερδίζουν μια θέση σπουδαία και όχι υπηρετική, που φτάνει μέχρι ισοτιμίας με τους άνδρες. Αυτή η ανάδειξη της γυναίκας διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στην σύγκρουση των δικαιοκτών συστημάτων που συντελείται στην τραγωδία του Αισχύλου.

Πέραν από το εισαγωγικό μέρος της τραγωδίας, στο οποίο παρατηρείται μια εκπληκτική πυκνότητα τελετουργικής δράσης, θρησκευτικής ορολογίας, εικονοποιίας και θεολογικών αναφορών, τελετουργικά και ευρύτερα θρησκευτικά στοιχεία εντοπίζονται σε ολόκληρη την τραγωδία. Για παράδειγμα, όταν ο Δαναός συμβουλεύει τον Χορό να καταφύγει στους βωμούς και να επικαλεστεί τον Δία (*Ικέτιδες* στ. 86-103) και τις άλλες θεότητες, όταν ο Χορός απευθύνει έκκληση στο βασιλιά του Άργους Πελασγό να τον δεχτεί για θρησκευτικούς λόγους, όταν ο Χορός εξαπολύει απειλές ότι οι γυναίκες είναι έτοιμες να κρεμαστούν από τα ίδια τα αγάλματα των θεών (*Ικέτιδες* στ. 455-467). Ο βασιλιάς του Άργους βρίσκεται σε δύσκολη θέση. Στους στίχους «*καὶ δὴ πέφρασμαί· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται· ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη*» (*Ικέτιδες* 438-440)⁷¹, ο Πελασγός εμφανίζεται μάλιστα σε μια κατάσταση, η οποία είναι τυπικά αισχύλεια τραγική⁷². Η απόφασή του, να δώσει ή να αρνηθεί άσυλο στις Δαναΐδες ικέτιδες των θεών της πόλης του έχει θρησκευτικές, πολιτικές και δικαιοκτικές συνέπειες. Ο Πελασγός ζητάει την γνώμη του λαού (*Ικέτιδες* στ. 365-369) δεδομένου ότι, αφού η ικεσία δεν γίνεται στο σπίτι του αλλά στους βωμούς της πόλης, και η παροχή προστασίας που του

⁷⁰ Sourninou- Inwood (2008) σ. 128

⁷¹ Ρούσσοσ (1992) σ.68

⁷² Lossau (2009) σ.102

ζητείται μπορεί να σημάνει και δεινά για όλη την πόλη. Συγκαλείται λοιπόν ο λαός ο οποίος αποφασίζει να τους παρασχεθεί το άσυλο, ο δε Δαναός γυρίζει και το αναγγέλλει στις κόρες του που ξεσπούν σε χαρές και ευλογίες (*Ικέτιδες* στ. 600-624). Και ενώ διαμορφώνεται μια ατμόσφαιρα χαράς και ελπίδας, σύννεφα ανησυχίας θα κατακλείσουν τις κοπέλες, οι οποίες παρασύρθηκαν εύλογα στο γοητευτικό δίκτυο της ψευδαίσθησης. Το αίσθημα αισιοδοξίας παγώνει η εμφάνιση του πλοίου που φέρνει τους διώκτες τους καθώς και η βάρβαρη επέμβαση του κήρυκα που επιχειρεί να τις αποσπάσει βίαια από τον βωμό. Επάνω στην ώρα φτάνει πάλι ο Πελασγός που παρεμβαίνει και σταματάει την αυθαιρεσία, ανακοινώνει την απόφαση του λαού του και διατάζει τον κήρυκα να φύγει⁷³. Όλα αυτά τοποθετούνται από τον Αισχύλο στο πλαίσιο της προστασίας που παρέχεται σε γυναίκες, σε ένα καθεστώς τέλειανς ανυπαρξίας και υποτίμησης της γυναίκας και κυρίως, θα λέγαμε, αναγνώρισής της ως υποκειμένου του δικαίου, πλήρως ισότιμου με τον άνδρα⁷⁴.

Η ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ

Το βαθύτερο όμως μήνυμα της προστασίας που ζητούν οι Δαναΐδες ως ικέτιδες είναι η ταυτόχρονη αναγνώριση της ανεξαρτησίας της γυναίκας, που δεν θέλει κάθε αρσενικό να την θέσει υπό την γαμική του εξουσία. Κάνοντας χρήση του δικαιώματος προσφυγής στον Δία, οι γυναίκες κάνουν την επανάστασή τους στο καθεστώς που θέλει την γυναίκα υποχείριο του αρσενικού. Πρόκειται για ένα μέγιστο για την εποχή μήνυμα ελευθερίας από τον Αισχύλο⁷⁵, το οποίο στηρίζεται στα λόγια των γυναικών: «μή τί ποτ' οὔν γενοίμαν ὑποχείριος κράτεσιν ἀρσένων»⁷⁶, δηλαδή «να μην γονατίσουν ποτέ στο ζόρι σερνικού» (*Ικέτιδες* στ. 379). Αυτό που πρέπει να τονίσουμε είναι το γεγονός ότι οι Δαναΐδες δεν απορρίπτουν αυτόν καθ' αυτόν τον θεσμό του γάμου αλλά την συγκεκριμένη στη συγκεκριμένη περίπτωση ανδρική κυριαρχία «ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι» (*Ικέτιδες* στ. 1053-1054) καθώς στο τέλος, σύμφωνα με τον μύθο, παντρεύτηκαν χωρίς αντιρρήσεις αυτούς που υποβλήθηκαν σε αγώνες και νίκησαν⁷⁷.

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Αισχύλος δεν επέλεξε αυτόν τον παλιό μύθο των Αιγυπτίων που κυνηγούν τις Δαναΐδες για να τον διηγηθεί στους Αθηναίους σαν μια δακρύβρεχτη ιστορία. Έγραψε τις Ικέτιδες με σκοπό να στείλει ένα μήνυμα στην Αθήνα του μισογυνισμού, ήθελε να μεταδώσει ένα βαθύ και ουσιαστικό μήνυμα με πολλαπλές κοινωνικές επιπτώσεις, πολιτικής, θρησκευτικής και νομικής φύσεως. Μάλιστα, η σύγκλιση αυτών των εννοιών έγινε από τον Αισχύλο κατά τρόπο μοναδικό έτσι ώστε να προσδώσουν στο αθηναϊκό κοινό το

⁷³ Ησαΐας (2006) σ.318

⁷⁴ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 463

⁷⁵ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 467

⁷⁶ Ρούσσο (1992) σ.68

⁷⁷ Ησαΐας (2006) σ. 321

υψηλότερο νόημα, το μήνυμα της ανθρωπίνης ελευθερίας και ισότητας ανεξαρτήτως φύλου και κοινωνικής καταβολής. Ίσως για τον τραγωδοποιό ήταν η κατάλληλη χρονική περίοδος για να αλλάξει το ανδροκρατούμενο καθεστώς και να αποκτήσει η Αθηναία πολίτης μεγαλύτερη αξία. Ο Αισχύλος συνέθεσε μια καινοτόμα τραγωδία, η οποία αποσκοπούσε στην χειραφέτηση της γυναίκας και η επιλογή της πόλης του Άργους, όπως προαναφέραμε, δεν ήταν τυχαία, καθώς μια γυναίκα στο παρελθόν είχε σώσει την πόλη.

ΠΟΙΗΣΗ, ΟΜΗΡΟΣ ΚΑΙ ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Η διάσημη ρήση του Αισχύλου, όπως μας σώζεται από τον Αθήναιο, σύμφωνα με την οποία τα έργα του είναι «*τεμάχη τῶν Ὀμήρου μεγάλων δειπνῶν*»⁷⁸ (Αθήναιος 347) αποδεικνύει ότι ο Αισχύλος προτιμούσε το απώτερο ένδοξο παρελθόν από το πιο πρόσφατο⁷⁹. Εάν ο Αισχύλος έκανε αυτό το γεμάτο μετριοφροσύνη περίφημο σχόλιο για την ίδια του την τέχνη προφανώς με το «Ὀμηρος» εννοούσε όχι μόνο την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, αλλά ολόκληρο τον Επικό Κύκλο και ίσως ακόμα ευρύτερα ολόκληρο το σώμα της αρχαϊκής επικής ποίησης⁸⁰. Ο μύθος στους αρχαίους Έλληνες λειτουργούσε εκτός των άλλων, και ως ένα πανίσχυρο όργανο παιδείας και κοινωνικοποίησης, ενώ η χρήση και η κατάχρησή του είχε γίνει θέμα συζητήσεων από διανοητές όπως ο Ξενοφάνης. Με τις θετικές και τις αρνητικές εικόνες του, ο μύθος προετοίμαζε το αγόρι για το ρόλο που θα έπαιζε στο μέλλον ως πολίτης και οπλίτης, και το κορίτσι για το δικό της ως μητέρας και συζύγου. Στις *Ικέτιδες* όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο μύθος της Ιούς χρησιμοποιήθηκε με έναν τελείως διαφορετικό σκοπό: να αποτρέψει τα κορίτσια από τον αρμόζοντα κοινωνικό τους ρόλο. Άλλωστε σε πολλές εκδοχές του μύθου, συναντούμε τις Δαναΐδες να ασχολούνται με «ανδρικές» δραστηριότητες, όπως τις αρματοδρομίες, το κυνήγι και τον πόλεμο, χαρακτηριστικά που δεν εντοπίζονται στις *Ικέτιδες*⁸¹.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΑ

Ο αρχαίος Αισχύλος βίος μας βεβαιώνει ότι ο Αισχύλος ξεπερνούσε κατά πολύ τους προκατόχους του στην σύνθεση, στην σκηνοθεσία και στην λαμπρότητα της παρουσίασης των έργων του αλλά και στα κουστούμια των ηθοποιών και στην μεγαλοσύνη του χορού. Ο Αθήναιος αναφέρει ότι ο Αισχύλος όχι μόνο εισήγαγε στο θέατρο την ευπρέπεια και την μεγαλοπρέπεια των τραγικών ενδυμάτων, αλλά ακόμα επινόησε πολλές χορογραφίες και τις δίδαξε στους χορευτές⁸². Επίσης, ο Αισχύλος βασιζόταν πολύ στα οπτικά και ακουστικά εφέ για να αιχμαλωτίζει και να κατευθύνει την προσοχή των ακροατών του (ο ξέφρενος χορός της Ιούς, οι άγριες

⁷⁸ Τσαγγάλης (2008) σ.35

⁷⁹ Gregory (2010) σ. 303

⁸⁰ Sommerstein (2016) σ.376

⁸¹ Sommerstein (2016) σ. 188

⁸² Καραβάς (2008) σ.246

κινήσεις – καθρεπτισμένες στη γλώσσα και στο μέτρο- των Δαναΐδων κατά την άφιξη του κήρυκα). Όσον αφορά την φροντίδα του Αισχύλου για τα κουστούμια, μπορούμε να σημειώσουμε την ανατολίτικη αμφίεση των Δαναΐδων (*Ikétiδες* στ.234)⁸³. Τέλος, δεν πρέπει να παραλείψουμε την σπανιότητα των εκφράσεων του ποιητή, το προφητικό τους μεγαλείο, την δυναμική τους απλότητα, στοιχεία που καθιστούν τον Αισχύλο έναν από τους σπουδαιότερους τραγωδιογράφους όλων των εποχών.

ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Οι *Ikétiδες* αποτέλεσαν ένα έργο σταθμό για την αρχαιοελληνική λογοτεχνική διανόηση εξαιτίας του έντονου φεμινιστικού και νεωτεριστικού ως προς τις ιδέες έργου. Η τραγωδία αυτή αποπνέει έντονο σεβασμό στην αξία της γυναίκας καθώς την βοηθά να ανακτήσει την χαμένη της αξιοπρέπεια. Στις *Ikétiδες* οι γυναίκες εμφανίζονται πιο δυναμικές και ανεξάρτητες σε σημείο μάλιστα που αγγίζει αισθητά τα όρια της ισότητας και ισοτιμίας με τον άνδρα. Ο Αισχύλος, ο τραγικός ποιητής που εξύψωσε την αθηναϊκή τραγωδία στην σπουδαιότερη και αρτιότερη μορφή τέχνης στην οικουμένη, πρώτος από όλους τους επιφανείς τραγικούς, εστιάζει την προσοχή του στο γυναικείο φύλο. Αναδύει το γυναικείο φύλο από το άδυτο της αφάνειας και μέσα από δυναμικούς στίχους μετατρέπει την άλαλη και αμέτοχη γυναίκα σε λαλίστατη ηρωίδα με στοχασμούς, αξίες, θρησκευτικές καταβολές, ιδανικά. Την βάζει αντιμέτωπη με τον άνδρα, τόσο πνευματικά όσο και υπαρξιακά, και την εξισώνει με εκείνον. Η γυναίκα στον Αισχύλο «μάχεται» με τις πατριαρχικές παραδόσεις που την θέλουν υποταγμένη και αγορεύεται νικήτρια. Εν κατακλείδι, το αισχύλειο αυτό έργο αποτελεί έναν βαθυστόχαστο ύμνο στη δημοκρατία και στην αξιοπρέπεια της γυναίκας.

Πολλοί κριτικοί υπαινίχθηκαν ότι οι τραγωδίες του Αισχύλου παρουσιάζουν μια απλή μορφή, κάπως άκαμπτη και κάποιες φορές σχεδόν ιερατική. Όμως η άκρα απλότητα που χαρακτηρίζει τη δομή των τραγωδιών του Αισχύλου αντισταθμίζεται, ως ένα βαθμό από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται αυτές οι τραγωδίες. Το γεγονός δηλαδή ότι τραγωδίες δεν παρουσιάζονταν μεμονωμένες αλλά σχημάτιζαν συνεκτικά σύνολα τριών έργων, τις τριλογίες⁸⁴. Οι *Ikétiδες* μάλιστα, ήταν από τις πρώτες τραγωδίες αντίστοιχων τριλογιών του τραγωδιογράφου.

Σχολιάζοντας, το έργο του Αισχύλου *Ikétiδες* ορισμένοι κριτικοί επισήμαναν ότι δεν πρόκειται για τραγωδία και σύμφωνα με τον Τάκερ θα ήταν – λόγω έλλειψης συναρπαστικής δράσης- παταγώδης αποτυχία αν δεν υπήρχε το θεαματικό εφέ του Χορού⁸⁵. Ο Μπάουρα, εδώ και πολλά χρόνια έγραφε :«η δράση του έργου συνίσταται στην προσπάθεια των *Ikétiδων* να εξασφαλίσουν προστασία και στην

⁸³ Kitto (2005) σ. 155

⁸⁴ De Romilly (1997) σ. 40

⁸⁵ Kitto (2005) σ. 4

άφιξη ενός κήρυκα από την Αίγυπτο, που αναγγέλλει την παρουσία των περιφρονημένων μνηστήρων» - μια περίληψη που παραλείπει την κατάσταση που καθιστά το έργο τραγωδία⁸⁶. Ωστόσο, ακόμα και αν θεωρήσουμε μερικά μέρη του έργου αδέξια, το μεγαλύτερο μέρος του έργου, για τους περισσότερους κριτικούς, πραγματεύεται μια κατάσταση βαθιά τραγική και οικεία με απέραντη δύναμη.

Ο έρωτας για τις πενήντα Δαναΐδες που ζητεί δικαίωση αποτελεί το θεμέλιο μιας διαμάχης αντάξιας τραγωδίας, καθώς και τα δυο μέρη έπρεπε να έχουν μεταξύ τους αντιστοιχία χαρακτηριστικών, έπρεπε δηλαδή η απαίτηση της μιας πλευράς και η άρνηση της άλλης να έχουν την ίδια επιτακτική απολυτότητα, η απόφαση να είναι εξίσου μοιραία για τις κόρες του Δαναού και για τους γιους του Αιγύπτου⁸⁷. Έτσι, για να ενισχύσει ο Αισχύλος τη δυναμική της διαμάχης, δημιούργησε για τις κοπέλες έναν αδιαφιλονίκητο λόγο που να δικαιολογεί την άρνησή τους να παντρευτούν τους γιους του Αιγύπτου. Ωστόσο, η *ύβρις*, τόσο από την πλευρά των γιων του Αιγύπτου όσο και από την πλευρά των Ικέτιδων όπου «η τραγικότητα μιας ανθρώπινης ύπαρξης που έχει δίκιο θα ήταν να αναγνωριστεί ποιητικά ως (ταυτοχρόνως) μια ύπαρξη που αναγκαστικά έχει άδικο⁸⁸» δείχνει το ασυμβίβαστο δυο καταστάσεων και τον τόσο εμπλουτισμένο τραγικό χαρακτήρα της σύγκρουσης. Επιπροσθέτως, η τραγικότητα του έργου επιβεβαιώνεται από τον στίχο 324 έως το τέλος της σκηνής, δηλαδή όταν οι Ικέτιδες ζητώντας ασυλία από τον βασιλιά του Άργους Πελασγό, φέρνουν τον βασιλιά σε δεινή θέση. Οι ακάλεστοι ξένοι τον έχουν φέρει σε ένα σταυροδρόμι που πρέπει να διαλέξει ανάμεσα σε έναν πόλεμο που την φρίκη του δεν εξωραΐζει και στην ακατανόμαστη φρίκη της οργής των θεών. Είναι ίσως η πιο καθαρά τραγική από τις τραγικές καταστάσεις, ένας ολοκληρωτικός χωρισμός του παθήματος από την ενοχή ή την ευθύνη. Επίσης, η δίκη των Δαναΐδων και η τιμωρία τους για τον φόνο των συζύγων τους κορυφώνει το δράμα καθώς και σύγκρουση ανάμεσα σε δύο θεές, την Αφροδίτη και την Άρτεμη. Τέλος, η τραγικότητα της ιστορίας τεκμηριώνεται με την αφθονία των συγκρούσεων που υπάρχουν στις *Ικέτιδες* και οι οποίες είναι βασικό στοιχείο του δράματος. Όλα αυτά τα στοιχεία μαζί με την τραγικότητα του Χορού μας αποδεικνύουν ότι ο Αισχύλος ήταν ένας μεγάλος δραματικολυρικός ποιητής που ποτέ, δεν προέβαινε σε φιλοσοφικές ή μυθολογικές ή διακοσμητικές αποκλίσεις. Το ακροατήριο δεν άκουγε απλώς την ποίηση αλλά δοκίμαζε την εμπειρία ενός συνδυασμού των τριών τεχνών, ποίησης, Χορού και μουσικής, που όλες ασφαλώς έλεγαν το ίδιο πράγμα, ενδυναμώνοντας η κάθε μια τις άλλες.

Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς και ο Δίων ο Προυσαεύς πιστώνουν στον Αισχύλο υψηλοφροσύνη και αναγνωρίζουν ότι οι γλωσσικές δημιουργίες είναι ανάλογες προς το ύψος των σκέψεων, η αυταρέσκεια, η υψηλοφροσύνη (τὸ αὐθαδές) είναι

⁸⁶ Kitto (2005) σ. 4

⁸⁷ Lossau (2009) σ.104

⁸⁸ Lossau (2009) σ.106

επί του προκειμένου η εκφραστική μορφή του αρχαίου ηρωικού κόσμου – και ό,τι, αν όχι αυτό ακριβώς, αποτελεί το υλικό της τραγωδίας⁸⁹. Μάλιστα, ο Stefan Radt συνοψίζει τη στάση των αρχαίων με το δίστιχο τρίμετρο : «Σοφὸς Σοφοκλῆς εὐφυῆς δ' Εὐριπίδης τὸν δ' Αἰσχύλον τέθηπα καὶ τούτων πλέον»⁹⁰. Οι στίχοι αυτοί περιλαμβάνονται στο έργο του Διονυσίου Αλικαρνασσεως , *Περὶ μιμήσεως* απ.6, όπου ο ιστορικός αναφέρει ότι ο Αισχύλος πρώτος και υψηλόπνοος και μεγαλοπρεπής, γνωρίζοντας όσα πρέπει για τους χαρακτήρες και τα πάθη, στολισμένος ιδιαίτερα με τις μεταφορικές και κυριολεκτικές του εκφράσεις, είναι ο ίδιος σε πολλά σημεία και δημιουργός και ποιητής μοναδικών λέξεων και πραγμάτων, και από τον Ευριπίδη και το Σοφοκλή πιο εφευρετικός ως προς την εισαγωγή νέων προσώπων πάνω στη σκηνή⁹¹. Επιπροσθέτως, ο ιστορικός επισημαίνει στο έργο του *Περὶ συνθέσεως ονομάτων* 22, ότι η τέχνη του Αισχύλου αντιπαραβάλλεται με την τέχνη του Πινδάρου για τη λυρική ποίηση, του Θουκυδίδη για την ιστορία και του Αντιφώντα για την ρητορική⁹². Ο Αισχύλος δεν υπήρξε ποτέ συμβατικός ή άτολμος δραματοουργός. Από την στιγμή που έβλεπε ένα τραγικό θέμα, δεν αποτρεπόταν εύκολα από την ανάγκη να το δραματοποιήσει⁹³. Αξιοποιώντας λοιπόν αυτό το ερέθισμα έγραψε τις *Ικέτιδες*, ένα τολμηρό εγχείρημα για την κοινωνία της Αθήνας την κλασική εποχή.

⁸⁹ Lossau (2009) σ.209-210

⁹⁰ Lossau (2009) σ.210

⁹¹ Καραβάς (2008) σ.245

⁹² Καραβάς (2008) σ.244

⁹³ Kitto (2005) σ. 19

ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ακολουθώντας τα ίχνη του Αισχύλου, ο Σοφοκλής συνθέτει 122 δράματα, εκ των οποίων τα 43 στηρίζονται στον τρωικό επικό κύκλο⁹⁴, εντούτοις ελάχιστα δράματα του τραγικού έχουν «ομηρική υπόθεση»⁹⁵. Τόσο η *Ιλιάδα* όσο και η *Οδύσσεια* του Ομήρου υπήρξαν πηγή έμπνευσης του τραγικού από τον Κολωνό, με αποτέλεσμα ένας μεγάλος κύκλος έργων του να φέρουν ονόματα ηρώων και ηρωίδων αυτών των επών. Επηρεασμένος από τον Αισχύλο, τον οποίο οι αρχαίοι θεωρούσαν δάσκαλό του, ο Σοφοκλής κάνει την τραγωδία ανεξάρτητη τέχνη και την φτάνει σε πλήρη ωριμότητα. Ο Πλούταρχος έχει διασώσει την κρίση του ίδιου του ποιητή, σύμφωνα με την οποία πρώτα απελευθερώθηκε από τον όγκο του Αισχύλου και ύστερα χρειάστηκε να ξεπεράσει την δυσκαμψία και την επιτήδευση της ίδιας του της φύσης, για να φτάσει στην τελειότητα⁹⁶.

Επιπροσθέτως, στενή αλληλεξάρτηση υπήρχε μεταξύ Σοφοκλή και Ευριπίδη, καθόσον και οι δυο θεατρικοί συγγραφείς βρίσκονταν σε ζωντανό ανταγωνισμό μεταξύ τους στους δραματικούς αγώνες της Αθήνας. Μάλιστα, στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη διασώζεται ένας παραλληλισμός που έκανε ο ίδιος ο Σοφοκλής. Έλεγε ότι ενώ εκείνος παριστάνει τους ανθρώπους όπως θα έπρεπε να είναι, ο Ευριπίδης τους παριστάνει έτσι όπως είναι⁹⁷.

Ο Σοφοκλής, μολονότι στα έργα του είχε πολύ λιγότερες αναφορές στην πολιτική πραγματικότητα από ότι ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης, διαφέρει, ωστόσο, και από τους δυο καθόσον υπηρέτησε συχνά την πόλη σε πολύ υψηλές θέσεις, ως στρατηγός⁹⁸. Επίσης, θεωρούνταν ως ένας από τους περισσότερο θρησκευόμενους άνδρες στην Αθήνα.

Από τα διασωθέντα έργα του τραγικού, η *Αντιγόνη*, την οποία θα αναλύσουμε διεξοδικά περαιτέρω, διδάχθηκε το 442 ή 441 π.Χ. και αντλεί το θέμα της από τον θηβαϊκό κύκλο, όπως ο *Οιδίπους Τύραννος* και ο *Οιδίπους επί Κολωνό*⁹⁹. Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή θεωρείται όχι μόνο η ωραιότερη από τις ελληνικές τραγωδίες αλλά και σύμφωνα με τα λόγια του Steiner ότι «από όλα τα έργα που δημιούργησε το ανθρώπινο πνεύμα, είναι αυτό που αγγίζει περισσότερο την τελειότητα»¹⁰⁰.

⁹⁴ Τσαγγάλης (2008) σ. 48

⁹⁵ Τσαγγάλης (2008) σ.115

⁹⁶ Νικολαΐδου (2002) σ. 38

⁹⁷ Νικολαΐδου (2002) σ.91

⁹⁸ Νικολαΐδου (2002) σ. 34

⁹⁹ Νικολαΐδου (2002) σ. 99

¹⁰⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 623

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Ο μύθος της Αντιγόνης εντάσσεται σε έναν κύκλο όχι και τόσο «αθώο» καθόσον η ιστορία των Λαβδακιδών είναι βεβαρημένη με οικογενειακές κατάρες, αιμομιξίες, εμφύλιες έριδες και αυτοκτονίες. Η ίδια η ιστορία της κόρης του Οιδίποδα, όπως την αφηγήθηκε ο Σοφοκλής, είναι πλούσια σε υψηλά ιδεολογικά μηνύματα, όπως η υπεροχή του θεϊκού έναντι του ανθρώπινου νόμου, η αντίσταση στην τυραννική αυθαιρεσία, η υπεράσπιση του δικαίου μέχρι αυτοθυσίας.

Η Αντιγόνη του Σοφοκλή είναι μια γυναίκα που ξεχωρίζει για το μεγαλείο και την ευγένεια της ψυχής της. Είναι η γυναίκα που αρνείται αγέρωχα να υποκύψει στον ανθρώπινο νόμο και με οιστρηλατημένη αποφασιστικότητα έρχεται σε σύγκρουση με την εξουσία και όσα αυτή αντιπροσωπεύει. Είναι η γυναίκα που εμμένει αδιάλλακτα στα δημοκρατικά και στα άλλα υψηλά ιδεώδη ακόμα και όταν έρχεται αντιμέτωπη με τον θάνατο.

Η υπόθεση διαδραματίζεται στην Θήβα και το κεντρικό θέμα του δράματος είναι η τραγική σύγκρουση μεταξύ των δυο βασικών ηρώων, της Αντιγόνης και του θείου της βασιλιά, Κρέοντα. Ύστερα από την αυτοτύφλωση του πατέρα της, Οιδίποδα, και την αυτοεξορία του από την Θήβα, οι δυο δίδυμοι γιοι του, ο Πολυνείκης και ο Ετεοκλής, συμφωνούν να έχουν την βασιλεία διαδοχικά ανά ένα χρόνο. Όμως μετά το πέρας του πρώτου χρόνου, ο Ετεοκλής αρνείται να παραδώσει τα σκήπτρα της εξουσίας στον αδελφό του με αποτέλεσμα ο Πολυνείκης να εκστρατεύσει εναντίον της Θήβας. Προκειμένου να δοθεί ένα τέλος στον εμφύλιο αυτόν πόλεμο, τα δυο αδέρφια αποφασίζουν να μονομαχήσουν, σε μια μονομαχία με τραγική έκβαση -να σκοτωθούν και οι δυο- γεγονός που επιβεβαιώνει την κατάρα του Οιδίποδα. Ο νόμιμος διάδοχος του θρόνου, ο Κρέοντας, αδελφός της Ιοκάστης (μητέρας του Πολυνείκη και του Ετεοκλή, της Αντιγόνης και της Ισμήνης), απαγορεύει την ταφή του Πολυνείκη και απειλεί με λιθοβολισμό οποιονδήποτε παραβιάσει τις εντολές του¹⁰¹. Η Αντιγόνη, παραβαίνοντας την απαγόρευση της πόλης, αφού έθαψε τον Πολυνείκη, πιάνεται απ' αυτοφώρω και κλείνεται σε λαξευτό τάφο προκειμένου να πεθάνει από «ασιτία»¹⁰². Ο Κρέων, αλλάζοντας το είδος της τιμωρίας, ελπίζει ότι θα αποφύγει την οργή των θεών και συνάμα θα περισώσει την αξιοπρέπειά του. Η Ισμήνη, η αδελφή της, ενώ αρχικά αντιτίθεται στην απόφαση της Αντιγόνης, στο τέλος ζητά από τον Κρέοντα να έχει και αυτή την ίδια τραγική τύχη. Ένα άλλο τραγικό πρόσωπο είναι ο Αίμων, ο γιος του Κρέοντα και μνηστήρας της Αντιγόνης, ο οποίος εξαιτίας του έρωτά του προς την νεαρή κοπέλα, απελπισμένος αυτοκτονεί με μαχαίρι. Τον θάνατό του ακολουθεί και η μητέρα του, η Ευρυδίκη, καθώς δεν μπορεί να αντέξει τον απώλεια του γιου της.

¹⁰¹ Νικολαΐδου (2002) σ. 135

¹⁰² Μαρκαντωνάτος Γ. (1985) σ. 233

Η πρώτη σκηνή ξεκινά με την ρήση της Αντιγόνης : « ἼΩ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα, ἄρ' οἷσθ' ὃ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίου κακῶν ὅποιον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ; Οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ οὔτ' αἰσχρὸν οὔτ' ἄτιμὸν ἐσθ', ὅποιον οὐ τῶν σῶν τε κάμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν. Καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασὶ πανδήμῳ πόλει κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως; Ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;» (Αντιγόνη στ.1- 10)¹⁰³. Οι δυο αδελφές, η Αντιγόνη και η Ισμήνη, βρίσκονται μπροστά στους θεατές και η Αντιγόνη έχοντας ακούσει την διαταγή του Κρέοντα, τον οποίο αποκαλεί στρατηγό και ποτέ βασιλιά, εξηγεί στην ανύποπτη αδελφή της την διαταγή του Κρέοντα. Ο Ετεοκλής θάφτηκε με όλες τις τιμές ενώ ο Πολυνείκης παραμένει άταφος, βορά των ὄρνεων. Η Αντιγόνη ανακοινώνει στην Ισμήνη πως θα θάψει τον πολυαγαπημένο της αδελφό παρά τις εντολές του Κρέοντα ότι θα λιθοβοληθεί από τον λαό. Η Ισμήνη παρουσιάζεται φοβισμένη και δεν τολμάει να παραβεί τον νόμο του κράτους ενώ η Αντιγόνη ξέρει τι θέλει να κάνει και γιατί.

Το μεγάλο μίσος της Αντιγόνης προς τον νέο βασιλιά της Θήβας φαίνεται απόλυτα δικαιολογημένο, όταν αναλογιστεί κανείς το ηφαιστειο-πικρας και απόγνωσης που έχει εκραγεί μέσα στην νεανική και ευαίσθητη ψυχή της ηρωίδας όταν μαθαίνει το φοβερό «κήρυγμα» του Κρέοντα που απαγόρευε την ταφή του αδελφού της¹⁰⁴. Ο αδελφός της, Πολυνείκης, παραμένει άταφος νεκρός, εκτεθειμένος στα σκυλιά και στα ὄρνεα . Ποιο είναι το ύψιστο χρέος της Αντιγόνης σε αυτήν την κρίσιμη ώρα; Η άδοξη αδελφική της αγάπη και αφοσίωση την οδηγεί να θάψει τον αδελφό της αψηφώντας οποιονδήποτε κίνδυνο. Ο Σοφοκλής στους στίχους 909-912 βάζει την Αντιγόνη με στεντόρεια φωνή να διακηρύσσει τους λόγους, που την παρώθησαν να μην αφήσει άταφο τον νεκρό Πολυνείκη, ενώ δεν θα επιδείκνυε ανάλογη στάση για χάρη πιθανού συζύγου ή τέκνων¹⁰⁵. Από την άλλη πλευρά έχουμε την στάση του Κρέοντα, ο οποίος χρησιμοποιώντας το αξίωμα του βασιλιά φέρεται αλαζονικά και υπεροπτικά. Διατάζει την απαγόρευση της ταφής του Πολυνείκη σαν σωστή και νόμιμη ενέργεια καθώς οι θεοί ποτέ δεν τιμούν τους κακούς (Αντιγόνη στ. 288)¹⁰⁶ και θεωρεί την πειθαρχία τυφλή και αδιαμφισβήτητη, ανεξάρτητα αν πρόκειται για πράγματα σωστά ή λαθεμένα, άδικα ή δίκαια, λογικά ή παράλογα. Μάλιστα, η αποκάλυψη της αυταρχικής και τυραννικής φύσης του Κρέοντα παρουσιάζεται σε όλη της την πληρότητα όταν στηρίζει την απαίτησή του για απόλυτη υπακοή στο σαθρό επιχείρημα ότι η πόλη ανήκει σε αυτόν (Αντιγόνη στ. 788)¹⁰⁷. Πάνω στην οργή του αποφασίζει να θανατώσει και την Ισμήνη (Αντιγόνη στ.478-492) ενώ δεν διστάζει να φτάσει στο άκρο άωτο της ύβρης του προς τους αιώνιους θεούς.

¹⁰³ Γεωργουσόπουλος (1994) σ.28

¹⁰⁴ Μαρκαντωνάτος Γ. (1985) σ.34

¹⁰⁵ Μαρκαντωνάτος Α. (2010) σ. 26

¹⁰⁶ Μαρκαντωνάτος Γ. (1985) σ.43

¹⁰⁷ Μαρκαντωνάτος Γ. (1985) σ. 44

ΘΕΪΚΗ ΔΙΚΑΙΟΔΟΣΙΑ, ΓΡΑΠΤΟΙ ΚΑΙ ΑΓΡΑΦΟΙ ΝΟΜΟΙ

Αν και οι θεοί δεν απουσιάζουν από τις τραγωδίες του Σοφοκλή, οι προθέσεις τους δεν σχολιάζονται διαρκώς ούτε σχετίζονται τόσο επίμονα με ιδέα της δικαιοσύνης. Ο Σοφοκλής είχε βαθιά αίσθηση του θείου μεγαλείου. Στα έργα του ότι προέρχεται από τους θεούς ή αναφέρεται σε αυτούς χρωματίζεται πάντα με το φως του απόλυτου. Για αυτό οι ηθικοί κανόνες που διεκδικούν την θεία τάξη περιβάλλονται, συγκρινόμενοι με τους ανθρώπινους κανόνες, με άτεγκτη αξία, που τους δίνει το προβάδισμα σε όλα τα άλλα¹⁰⁸. Έτσι λοιπόν εξηγείται και η δικαίωση της Αντιγόνης όταν δηλώνει ότι πως από τις βασιλικές διαταγές προτιμά τα γραπτά και ασφαλή κηρύγματα των θεών (*Αντιγόνη* στ. 456-460). Ο υπερασπιστικός ισχυρισμός της Αντιγόνης είναι διττός. Από την μια πλευρά αμφισβητεί την ισχύ των επιταγών της κρατικής εξουσίας, που εκφράζει ο Κρέοντας και από την άλλη παρεμβάλλει την θεϊκή δικαιοδοσία, της οποίας η ύπαρξη της παρέχει την δικαιολογία, το άλλοθι της παρανομίας¹⁰⁹. Η Αντιγόνη δεν πιστεύει στην θεϊκή δικαιοσύνη. Μάλιστα η δραματική ηρωίδα δείχνει τον δρόμο όχι για μια θεοκρατούμενη κοινωνία με ανύπαρκτες θεϊκές δικαιοδοσίες κρίσης και τιμωρίας, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Η Αντιγόνη ουσιαστικά γκρεμίζει το δίκαιο των θεών και μαζί του κάθε ιδέα ύπαρξης θεϊκών δικαστηρίων¹¹⁰.

Για τον τραγωδιογράφο οι θεοί αντιπροσωπεύουν το φως, το διηνεκές, την ηρεμία ενώ ο άνθρωπος ζει με την αστάθεια, είναι «εφήμερος»¹¹¹. Στην *Αντιγόνη* τόσο ο Κρέοντας και η Αντιγόνη όσο και η Ισμήνη και ο Αίμονας αιωρούνται ανάμεσα στην αγιοσύνη και στον κολασμό, ανάμεσα στην αθανασία της εύκλειας και στην συντριβή της τραγικής πτώσης, ανάμεσα στην πρόσκαιρη αλλά γοητευτική φρεναπάτη της γνώσης και στην έσχατη, συνθλιπτική αλήθεια της αγνωσίας¹¹².

Οι ήρωες και οι ηρωίδες του Σοφοκλή περνούν από αντιφατικά συναισθήματα, από την λύπη στην χαρά, από την καταισχύνη στην απελπισία, από τον έρωτα στον θάνατο. Ενώ λοιπόν, ο Χορός στην *Αντιγόνη* νομίζει πως η ηρωίδα θα σωθεί και το αναγγέλλει με ένα χαρούμενο τραγούδι (*Αντιγόνη* στ. 1140-1152), την ίδια στιγμή παρουσιάζεται ο μαντατοφόρος που πρόκειται να αναγγείλει την καταστροφή, το πρόσκαιρο της ανθρώπινης ευτυχίας. Στην πραγματικότητα όλη η δραματολογία του Σοφοκλή στηρίζεται στην ιδέα ότι ο άνθρωπος είναι παιχνίδι αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ειρωνεία της τύχης.

¹⁰⁸ Romilly (1990) σ. 87

¹⁰⁹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 635

¹¹⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 639

¹¹¹ Romilly (1990) σ.88

¹¹² Λιάπης (2008) σ. 291

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή είναι, κατά τον Χαίντερλιν, έργο που εμφανίζεται σε μια στιγμή «εθνικής ανατροπής και επανάστασης» και την εκφράζει¹¹³. Πρόκειται για μια στιγμή δραματικής επαναξιολόγησης των ηθικών αξιών και των πολιτικών σχέσεων εξουσίας. Από την μοιραία σύγκρουση τραγικών δραστών και κοσμοθεωρήσεων θα αναδυθεί μια δημοκρατική ορθολογικότητα. «Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές προς το τέλος, όταν ο Κρέων σχεδόν κακοποιείται από τους βαλέδες του» (θέμα που αποτελεί εξ ολοκλήρου επινόημα του Χαίντερλιν)¹¹⁴. Επίσης, αξίζει να αναφέρουμε ότι για τον Χαίντερλιν, η *Αντιγόνη* είναι ένα «θεολογικοπολιτικό» κείμενο¹¹⁵.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΥΜΒΟΛΟ

Ο Σοφοκλής ανυψώνει την γυναίκα σε ένα επίπεδο που φανερώνει ότι όχι μόνο δέχεται την ισοτιμία άνδρα και γυναίκας, αλλά επιπλέον την βάζει να εκστομίζει αλήθειες, αλήθειες σημαντικές για τον άνθρωπο και την ζωή, αλήθειες εξαιρετικά προοδευτικές για την εποχή του. Ο Σοφοκλής δεν επιδοκιμάζει ή αποδοκιμάζει την γυναικεία συμπεριφορά, δεν την ηρωοποιεί θετικά ή αρνητικά, δεν της φορτώνει περισσότερο βάρος από όσο της δημιουργεί ο κοινωνικός κλοιός¹¹⁶.

Η *Αντιγόνη* είναι μια από αυτές τις δυνατές γυναικείες φυσιολογικές που προβάλλει ο τραγικός ποιητής. Η γυναίκα *Αντιγόνη* γίνεται κήρυκας και σύμβολο ιδεών με θεμελιακή αξία για τις ανθρώπινες συμβιώσεις. Η επιλογή του Σοφοκλή να κάνει ηρωίδα μια γυναίκα και όχι έναν άνδρα σηματοδοτεί την αξία που έδινε ο τραγικός στην διαμόρφωση της διαβίωσης και από τα δυο φύλα. Δεν συνέθεσε μονάχα μια αριστουργηματική τραγωδία, δεν προέβαλε μόνο σημαντικές και δικαιοκτικές ιδέες, δεν ανέλυσε μόνο διεισδυτικά μεγάλα ανθρώπινα συναισθήματα, όπως ο έρωτας και η αγάπη¹¹⁷. Το σημαντικό είναι ότι όλα αυτά τα συνέδεσε με μια ηρωίδα γυναίκα.

Η *Αντιγόνη* εκπροσωπεί την εξέλιξη, την ανυπακοή, την ανατροπή. Η *Αντιγόνη* είναι μια γυναίκα, μόνη, βυθισμένη σε ηθική μοναξιά. Κανείς δεν την καταλαβαίνει, ούτε ακόμα και η ίδια της η αδελφή. Σε αυτό το σημείο ο Σοφοκλής μας περιγράφει και έναν άλλο τύπο γυναίκας –σε μικρότερη εμβάθυνση- την *Ισμήνη*. Η στάση της *Ισμήνης* αντιπροσωπεύει το κλασικό πρότυπο της γυναίκας της εποχής, η οποία δεν είναι δυνατό να έρχεται σε σύγκρουση με έναν άνδρα (*Αντιγόνη* στ. 61-62)¹¹⁸. Η *Ισμήνη* βρίσκεται ακριβώς στον αντίποδα της *Αντιγόνης*. Ο Σοφοκλής παρουσιάζει την *Ισμήνη* ως μια υπάκουη και πειθήνια γυναίκα προς την αντρική εξουσία, μια γυναίκα που επιζητά ένα φιλήσυχο τρόπο ζωής. Είναι η δειλή και αδύναμη

¹¹³ Steiner (2001) σ. 136

¹¹⁴ Steiner (2001) σ.136

¹¹⁵ Steiner (2001) σ. 137

¹¹⁶ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 623

¹¹⁷ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 625

¹¹⁸ Παπαδοπούλου (2008) σ.158

παρουσία που υποχωρεί στον ισχυρότερο «αντίπαλο» και έχει γαλουχηθεί με την κυριαρχία του ανδρικού φύλου. Η σύγκρισή της με την Αντιγόνη κάθε άλλο παρά θετική αποβαίνει για την ίδια, όμως στην πραγματικότητα η Ισμήνη θαυμάζει την αλύγιστη θέληση, την υπερηφάνεια και την αποφασιστικότητα της Αντιγόνης. Δυο διαφορετικές γυναικείες προσωπικότητες, οι οποίες όμως στην εξέλιξη του δράματος γίνονται ένα όταν και η Ισμήνη δεν διστάζει να δηλώσει «συνεργός» της αδελφής της και να αποκαλύψει έτσι το αληθινό εαυτό της και τις ενδόμυχες πεποιθήσεις της¹¹⁹.

Εύλογα μας γεννάται το ερώτημα αν ο Σοφοκλής χρησιμοποίησε την ανυπότακτη προσωπικότητα της Αντιγόνης προκειμένου να στείλει ένα μήνυμα αλλαγής στην ανδροκρατούμενη κοινωνία της Αθήνας ή απλώς ήθελε να προβάλλει την συντηρητικότητα της εξουσίας, την οποία εκπροσωπεί ο Κρέοντας. Αν και ο Σοφοκλής δεν είναι ο συγγραφέας, που ήθελε να ανατρέψει εκ θεμελίων τις δομές της «χρυσής» πολιτιστικά, οικονομικά και στρατιωτικά εποχής του εντούτοις με την Αντιγόνη κάνει την ανατροπή, πραγματοποιεί μια αληθινή επανάσταση. Αναδεικνύοντας την Αντιγόνη ως μια προσωπικότητα απaráμιλλου θάρρους, που μάχεται γενναία σε πεδία αποκλειστικά μέχρι τότε ανδρικής επικυριαρχίας, φαίνεται να προβάλλει προφητικά ένα «πρότυπο» απαλλαγμένου και απελευθερωμένου γυναικείου φύλου¹²⁰. Η Αντιγόνη μάχεται δυναμικά τον συντηρητισμό του Κρέοντα δηλαδή του κρατούντος καθεστώτος και δεν λυγίζει. Έρχεται αντιμέτωπη με τα «ἀγραπτα κασφαλή θεών νόμιμα» (Αντιγόνη στ.452)¹²¹ και συνθλίβεται. Κάθε της πράξη έχει ως γνώμονα ένα συναίσθημα του καλού και του ηθικού πρέποντος. Ο πόλεμός της για το θεϊκό δίκαιο εκφράζει την αγωνία μιας γυναικείας ψυχής να αντισταθεί στο περιστασιακό και σε γήινες νομικές αναγκαιότητες. Ο Σοφοκλής διάπλασε μια γυναίκα ηρωίδα που ουσιαστικά κινείται σε έναν χώρο ελευθερίας με βάση αξιολογήσεις και επιλογές που η ίδια θέτει ως κανόνες είτε των θεών είτε τον ανθρώπων¹²².

Η ηρωίδα του έργου που πέρασε στο θρύλο από την αρχαία κίολας εποχή, ενσάρκωσε και ενσαρκώνει όλες τις «εξεγέρσεις» ενάντια στην καθεστηκυία τάξη και τον νόμο. Θέτει το ερώτημα των σχέσεων μεταξύ εξουσίας και επιθυμίας, και αναδεικνύει, κατά ένα ορισμένο τρόπο, την ασυμβατότητα μεταξύ επιθυμίας και κοινωνικής τάξης. Η Αντιγόνη θαυμάστηκε απεριόριστα από τους σύγχρονους της αθηναίους, ωστόσο η γυναικεία υποβάθμιση και η κυριαρχία του ανδρικού φύλου παρέμειναν ανέγγιχτα. Η γυναίκα της Αθήνας δεν έγινε ποτέ Αντιγόνη. Παρέμεινε υπό τον νομικό και κοινωνικό καθεστώς που την τοποθετούσε σε υποδεέστερη θέση, κοντά στην τάξη των δούλων. Η γυναικεία απελευθέρωση άργησε να έρθει.

¹¹⁹ Μαρκαντωνάτος Γ. (1985) σ. 47

¹²⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 647

¹²¹ Γεωργουσόπουλος (1994) σ.60

¹²² Δεληκωστόπουλος (2007) σ.632

Όμως τα λόγια, οι ιδέες, οι διακηρύξεις που έβαλε στο στόμα της Αντιγόνης ο Σοφοκλής συνέβαλαν καθοριστικά στην γυναικεία χειραφέτηση καθώς και σε σημαντικές πολιτικές και κοινωνικές μεταβολές.

ΤΟ ΤΡΑΓΙΚΟ ΤΕΛΟΣ ΕΝΟΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΕΡΩΤΑ

Αν και η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή δεν θεωρείται ερωτική τραγωδία, εντούτοις ο τραγωδοποιός αφιέρωσε ένα μικρό μέρος της πλοκής στην εξύμνηση της ακατάλυτης δύναμης του Έρωτα, ενός παμπάλαιου όσο και η ζωή στοιχείου, αλλά φυσικά αιώνια δυναμικού και νέου¹²³.

Ο Σοφοκλής, ανάμεσα στις φοβερές ιδεολογικές συγκρούσεις των προσώπων της τραγωδίας του, καταφεύγει σε ένα τελείως ανθρώπινο γέννημα, τον Έρωτα. Βάζει τον Χορό στο τρίτο στάσιμο να ξεσπά σε έναν απαράμιλλο ύμνο της ερωτικής έλξης που μπορεί να ενώσει τα δύο φύλα¹²⁴. «*Έρωτος άνίκατε μάχαν, Έρωτος, ὅς ἐν κτήμασι πίπτεις, ὅς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις, φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς· καί σ' οὔτ' ἀθανάτωνφύξιμος οὐδεις οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμνηεν*» (*Αντιγόνη* στ. 775-784)¹²⁵. Και τα ενώνει ανεξάρτητα από πολέμους και συγκρούσεις, από αντιθέσεις ιδεών, σε ένα ορμητικό ποτάμι που κατακλύζει την πλάση, όσο και όπου υπάρχουν άνθρωποι. Έτσι και ο τραγωδιογράφος βάζει τον έρωτα του Αίμονα και της Αντιγόνης να ανθεί μέσα αφόρητες συνθήκες καταπίεσης, που προέρχονται από πεισματικές αγκυλώσεις της εξουσίας σε καταργητικές για κάθε ανθρώπινη τρυφερότητα και ευαισθησία θέσεις.

Η δύναμη του Έρωτα είναι ακατανίκητη και όποιον τον χτυπά, τον σκλαβώνει. Από τα βρόχια του Έρωτα δεν μπόρεσε κανείς ως τώρα να ξεφύγει ούτε θνητός ούτε θεός (*Αντιγόνη* στ. 789-790), και όποιος είναι ερωτευμένος, φτάνει ακόμα και σε παροξυσμούς τρέλας¹²⁶. Η γλώσσα της ωδής δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ερωτική εκδήλωση της δύναμης του Έρωτα¹²⁷. Ο Έρωτας ξεστρατίζει το λογισμό δίκαιων ανθρώπων και τους οδηγεί στα μονοπάτια της αυτοκαταστροφής. Ο Έρωτας έχει ανάψει άσβηστη έχθρα στο σπίτι του Κρέοντα, και όπως φαίνεται υπερνικάει ο πόθος του Αίμονα για την πολυαγαπημένη μνηστή του. Μάλιστα, η αγάπη του Αίμονα για την Αντιγόνη επιβεβαιώθηκε από τον Χορό με όλη την δύναμη του σοφόκλειου λυρισμού¹²⁸.

Αν και οι συναισθηματικοί δεσμοί, οι αμοιβαίες έλξεις συμπάθειας και ουσιαστικής αγάπης δεν έπαιζαν ρόλο στην κλασική Αθήνα, εν τούτοις το βάθος της σχέσης του Αίμονα και της Αντιγόνης μας οδηγεί στο συμπέρασμα της εκούσιας ένωσης,

¹²³ Μαρκαντωνάτος Γ. (2004) σ. 113

¹²⁴ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.652

¹²⁵ Γεωργουσόπουλος (1994) σ. 82

¹²⁶ Μαρκαντωνάτος Γ. (2004) σ. 112

¹²⁷ Kitzinger (2001) σ.46

¹²⁸ Winnington – Ingram (1999) σ.205

δηλαδή της κοινής αποδοχής και επιθυμίας, σε γάμο¹²⁹. Όμως ο Κρέοντας, ο εξουσιαστής πατέρας, αψηφά τα προσωπικά συναισθήματα του γιου του και του ζητά να καταπνίξει τον έρωτά του προκειμένου να περισώσει την εξουσία του και το προσωπικό του κύρος.

Ο Αίμονας αγαπά την Αντιγόνη. Μπορεί ο έρωτας αυτός να συνθλίβεται, αλλά υπάρχει. Και τελικά αυτός θα νικήσει. Ο θάνατος του Αίμονα, μπρος στην καταδίκη της αγαπημένης του, είναι η απόδειξη της μεγαλύτερης αγάπης. Ένας άνδρας πεθαίνει από έρωτα για μια γυναίκα. Η αγάπη κερδίζει ακόμη και μέσα στην τραγικότητα του θανάτου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Αίμων στην συζήτηση με τον πατέρα του δεν επικαλείται μόνο το αίσθημα και τον δεσμό του για την σωτηρία της Αντιγόνης, αλλά προβάλλει λόγους και αρχές που αφορούν την πολιτική, την δικαιοσύνη και την ευσέβεια¹³⁰. Η διαφωνία πατέρα γιου περιστρέφεται γύρω από υπεύθυνη και κατάλληλη χρήση της ανθρώπινης δύναμης και καταλήγει στην ασυμβίβαστη θέση μεταξύ τους¹³¹.

Από την άλλη πλευρά ο τραγωδιογράφος βάζοντας στο στόμα της Αντιγόνης τα λόγια «γεννήθηκα όχι για να μισώ, αλλά για να αγαπώ» αναδεικνύει τον υπαρξιακό σκοπό του ανθρώπου, διακηρύσσει την αποστολή του να ζει ευτυχισμένος μέσα στον οικογενειακό κλοιό και πραγματώνει την έννοια της αγάπης. Η ηρωίδα αισθάνεται δηλαδή ότι γενετικά το παρόν και το μέλλον μας προσδιορίζεται από την αγάπη. Η σύλληψη αυτή του Σοφοκλή αποτελεί μια σπουδαία ανθρώπινη κατάκτηση σε κοινωνίες που είχαν μόλις προσπαθήσει να απομακρυνθούν από τις ημιβάρβαρες καταστάσεις¹³². Ο ποιητής στην εξέλιξη του έργου παρουσιάζει το τραγικό πρόσωπο της Αντιγόνης καθώς η μοίρα της ήταν προδιαγεγραμμένη και η ίδια έχει πιαστεί σε μια τρομερή αλυσίδα θανάτου με τον πατέρα, την μητέρα και τον αδελφό της. Νοιώθει το βάρος της οικογενειακής κατάρας και γνωρίζει πλέον ότι θα πεθάνει χωρίς να ενωθεί με τα δεσμά του γάμου. Ενώ ο Χορός προσπαθεί αρχικά να προσφέρει στην Αντιγόνη παρηγοριά της φήμης (Αντιγόνη 817-818), η διαφορά μεταξύ της δικής του άποψης και της άποψης της Αντιγόνης σχετικά με τήν ζωή και το θάνατό της, περιορίζει την ικανότητα της παρηγοριάς και αντίθετα εντείνει την αντίθεση μεταξύ της ηρωίδας και του Χορού¹³³. Οι θρήνοι της Αντιγόνης για τον γάμο που δεν πρόκειται ποτέ να γνωρίσει είναι γοεροί, και μάλιστα στον στ. 891 η ηρωίδα ονομάζει τον τάφο της νυφική παστάδα¹³⁴. Συγκεκριμένα, ο τραγωδιογράφος εμμένει στην αντίθεση ανάμεσα στον τραγικό της θάνατο και στο γάμο που θα μπορούσε να είχε απολαύσει, χαρακτηρίζοντας τον υπόγειο περίφρακτο χώρο στον οποίο πεθαίνει έγκλειστη ως ένα είδος στρεβλού

¹²⁹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 654

¹³⁰ Μαρκαντωνάτος Γ. (2004) σ. 113

¹³¹ Kitzinger (2008) σ.44

¹³² Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 660

¹³³ Kitzinger (2008) σ.50

¹³⁴ Winnington – Ingram (1999) σ. 205

γαμήλιου θαλάμου¹³⁵. Επιπλέον, ο Σοφοκλής με τους στ. 813-816, 876-878, 916-918 διεκτραγωδεί την τραγική μοίρα μιας γυναίκας και του πνιγμένου μαζί της, του σκοτωμένου από βάρβαρη σκοπιμότητα, έρωτά της¹³⁶. Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι αυτό που καίρια ενοχλεί το τραγωδιογράφο δεν είναι απλώς ο γάμος που εμποδίζεται από την εξουσία. Είναι η συντριβή της ζωής και του έρωτά, συντριβή που επιβάλλεται σε μια νέα γυναίκα και σε έναν νέο άνδρα.

Ήταν όμως η Αντιγόνη ερωτευμένη; Ο Σοφοκλής έκανε τα πάντα για να διερωτηθούμε, αλλά δεν μας έδωσε την απάντηση¹³⁷. Το σίγουρο πάντως είναι ότι οποιαδήποτε συναισθήματα και αν ένοιωθε η Αντιγόνη για τον Αίμονα, τα θυσίασε στον βωμό της αδελφικής αγάπης και στο καθήκον της προς την οικογένεια της. Η Αντιγόνη του Σοφοκλή είναι ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα ηρωίδας, η οποία δεν κατορθώνει να φτάσει στην ενηλικίωση¹³⁸.

ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΦΥΛΩΝ

Ένα λογοτεχνικό κείμενο έχει το χάρισμα να εκφράζει όλες τις κύριες σταθερές που διέπουν τις εγγενείς στην ανθρώπινη κατάσταση συγκρούσεις. Συγκρούσεις όπως η αναμέτρηση μεταξύ ανδρών και γυναικών, μεταξύ νέων και ηλικιωμένων, μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, μεταξύ ζωντανών και νεκρών, μεταξύ θεών και ανθρώπων. Οι συγκρούσεις που προέρχονται από αυτούς τους πέντε τύπους αναμέτρησης δεν είναι διαπραγματεύσιμες¹³⁹. Στους στίχους 441-581 της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή πραγματώνεται η κάθε μια ξεχωριστά από αυτές τις συγκρούσεις. Η αντιπαράθεση Αντιγόνης – Κρέοντα πρόκειται, σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, για μια βαθιά ανθρώπινη σύγκρουση¹⁴⁰.

Η διαμάχη είναι η κινητήρια δύναμη της τραγωδίας. Κι η αντίθεση ανάμεσα στο Κρέοντα και την Αντιγόνη προσφέρει την πλοκή του έργου και όσο αυτή προχωράει τόσο περισσότερο λαμβάνει πιο ανθρώπινο χαρακτήρα. Η Αντιγόνη θυσιάζεται για να προασπίσει το δικαίωμα της ταφής του αδερφού της. Μπορεί σε πρώτο επίπεδο η σύγκρουση να αφορά το εφήμερο δίκαιο με το διαχρονικό, σε ένα δεύτερο όμως επίπεδο ο Κρέοντας θεωρεί υποτιμητικό να νικηθεί από μία γυναίκα (*Αντιγόνη* στ. 525, στ. 568-569, στ. 676-679, στ.746) που καθιστά την Αντιγόνη ως μία μαρτυρία ότι το θάρρος και η ανδρεία υπάρχουν και εκδηλώνονται ανεξαρτήτως φύλου.

Ο Κρέων και η Αντιγόνη συγκρούονται ως άνδρας προς γυναίκα. Ο Κρέων είναι άνδρας, ώριμος και μάλιστα στα πρόθυρα του γήρατος- στην Αντιγόνη ανήκει η παρθενία της νεότητας. Ο Κρέοντας πιέζεται από τις επιταγές της εμμένειας, του ζήν

¹³⁵ Gregory (2010) σ. 174

¹³⁶ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.658

¹³⁷ Winnington – Ingram (1999) σ. 205

¹³⁸ Gregory (2010) σ. 173

¹³⁹ Steiner (2001) σ. 360

¹⁴⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 643

έν τῇ πόλει, στην Αντιγόνη αυτές οι επιταγές συγκρούονται με το εξίσου απαιτητικό νύκτιο πλήθος των νεκρών. Ούτε συλλαβή δεν αρθρώνεται στο διάλογο Αντιγόνης και Κρέοντος που να μην εμπεριέχει την πολλαπλή, και ίσως διπρόσωπη, εγγύτητα των θεών¹⁴¹.

Η δομή της σύγκρουσης είναι συγχρόνως οικουμενική και τοπική. Είναι σύμφυτη με το πλαίσιο αναφοράς και, εντούτοις, το υπερβαίνει εξ ολοκλήρου. Από την μια πλευρά έχουμε την ώριμη πολιτική αρρενωπότητα του Κρέοντα, τη στράτευσή του σε μια ορθολογική θεοκρατία, στοιχεία που ορίζουν μόνο το μισό του δυνατού κόσμου. Το άλλο μισό είναι αυτό που καθορίζεται από την θηλυκότητα και την νεότητα της Αντιγόνης, από τον «οργανικισμό» και την ιδιωτικότητά της, από τις ενοράσεις του υπερβατικού και την γειτνίασή της με τον θάνατο¹⁴². Για αυτούς τους λόγους η συνάντηση Κρέοντος και Αντιγόνης ακόμα και σήμερα παραμένει ανεξάντλητη και ικανή να παράγει πολλές παραλλαγές απόψεων.

Η Αντιγόνη, «πρόσωπο με πρόσωπο απέναντι στη νομιμότητα του Κρέοντα» προβάλλει το νόμιμο δικαίωμα να τιμήσει τον αδελφό της. Καταθέτει ολόκληρη την προσωπική της ύπαρξη στον αγώνα για την διαφύλαξη αυτού του δικαιώματος¹⁴³, το οποίο στηρίζει στους άγραφους νόμους. Στον αντίποδα ο Κρέοντας γίνεται σκληρός και κυριαρχείται από προσωπικό πείσμα προκειμένου να διαφυλάξει την δική του νομιμότητα. Οι στίχοι 497-507 επιβεβαιώνουν έκδηλα το αγεφύρωτο χάσμα ιδεών των δυο ηρώων του σοφοκλείου δράματος και την αδυναμία γεφύρωσης του καθώς έχουμε την σύγκρουση μιας ηθικής συνείδησης με άχρονες ηθικές προσταγές και της ηθικότητας του κράτους που πρέπει να είναι εν χρόνω¹⁴⁴.

Καθώς προχωρεί ο διάλογος της μη επικοινωνίας των δυο ηρώων, η άρνηση της χρονικότητας εκ μέρους της Αντιγόνης καθίσταται ακόμα σαφέστερη και περισσότερο καταστροφική. Η ποινή του θανάτου, που της επιβάλλει ο Κρέων, της είναι αδιάφορη γιατί αυτή η ποινή ανήκει αποκλειστικά στην δουλική σφαίρα του εγκόσμιου χρόνου. Αντίθετα, ο θάνατος που επιλέγει η ίδια η Αντιγόνη ελεύθερα και ενσυνείδητα, έχει νοηματικούς άξονες ακατανόητους για τον Κρέοντα. Φυσικά, ο Σοφοκλής στο τέλος καθιστά τον Κρέοντα πιο τραγική μορφή από την Αντιγόνη καθώς εκείνη πεθαίνει ηρωικά ενώ εκείνος συνθλίβεται κάτω από το βάρος των πεισματικών επιλογών του. Ο αυταρχικός, πεισματικά κλεισμένος στην «τύφλωση» του αλάθητου του Κρέοντα, είναι εντελώς μόνος. Σιγά σιγά καταρρακώνεται ηθικά από το Σοφοκλή και απογυμνώνεται από κάθε ίχνος εσωτερικής ευαισθησίας. Ο κραταιός άρχοντας έχει τελικά την πιο οδυνηρή πτώση. Η πορεία του από την «ύβρη» στην καταστροφή αποτελεί και ηθικό παράδειγμα και δείγμα γνήσιας τραγικότητας.

¹⁴¹ Steiner (2001) σ. 362

¹⁴² Steiner (2001) σ.363

¹⁴³ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 645

¹⁴⁴ Steiner (2001) σ. 388

Στην τραγωδία *Αντιγόνη* η σύγκρουση και η αντίθεση δυο δικαίων τάξεων δηλώνουν ότι δημοκρατική νομιμότητα δεν μπορεί να σταθεί με αρσενικές φαλλοκρατικές εκφράσεις και απαξιοτικές διακρίσεις φύλου¹⁴⁵. Ο τραγωδιογράφος εμφανίζει την Αντιγόνη ως μια γυναίκα που επιδεικνύει ασυνήθιστο θάρρος, εξαιρετική τόλμη και ηρωισμό. Αρχές που κατά την κρατούσα αντίληψη ήταν ανδρογενείς. Εν κατακλείδι, με όποιον τρόπο και αν εξετάσει κανείς την σύγκρουση των δυο αυτών προσώπων, είτε από πολιτική είτε από ανθρώπινη σκοπιά, το σίγουρο είναι ότι ο Σοφοκλής θέλησε την Αντιγόνη του αδούλωτη γυναίκα και θαρραλέα αγωνίστρια ιδεών και θέσεων. Κάνοντας την ανατροπή ο Σοφοκλής μετατρέπει την Αντιγόνη σε ηρωίδα - σύμβολο αντίστασης του ανδροκεντρικού εξουσιαστικού συστήματος και σε διαχρονικό σύμβολο των περιφρονημένων γυναικών όλου του κόσμου.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΑ

Ο Σοφοκλής είναι ο τραγωδιογράφος ο οποίος εισήγαγε και τρίτο υποκριτή στις δραματικές παραστάσεις, μια επινόηση που υιοθέτησε και ο Αισχύλος στην *Ορέστεια*¹⁴⁶. Ο Σοφοκλής έκανε αυτό τον αποφασιστικό νεωτερισμό γιατί ήθελε με τον τρίτο ηθοποιό να φωτίσει το κύριο πρόσωπο των τραγωδιών του από πολλές απόψεις¹⁴⁷. Με αυτό τον τρόπο, ενώ η αισχύλεια αντίληψη ξεχώριζε για την απλότητά της, ο Σοφοκλής διακρίθηκε για την πολυπλοκότητα των υποθέσεων των έργων του χρησιμοποιώντας τον τρίτο υποκριτή για την τελειοποίηση της τεχνικής του.

Μια ακόμα σοφόκλεια καινοτομία, την οποία ενδεχομένως υιοθέτησε και ο Αισχύλος, είναι η αύξηση του αριθμού των μελών του Χορού από δώδεκα σε δεκαπέντε¹⁴⁸. Μάλιστα, στην *Αντιγόνη*, η οποία ξεπερνάει κατά πολύ στον λυρισμό όλα τα πολύτιμα έργα, η χρήση του Χορού από τον Σοφοκλή είναι αναλογικά μεγάλη¹⁴⁹.

ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Η αναγνώριση του Σοφοκλή ως κορυφαίου τραγικού ήρθε ήδη από τον 4^ο αιώνα π.Χ. όταν ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρει ως πρότυπο τραγωδίας τον *Οιδίποδα Τύραννο*¹⁵⁰. Αν και ο Σοφοκλής συνέθεσε έργα με κοινές υποθέσεις και κοινά θέματα με τον Ευριπίδη, αν και μπορεί να υπήρξε αμοιβαία αντίδραση και κάποια διαπλοκή ιδεών μεταξύ τους, εντούτοις ο Σοφοκλής, σύμφωνα με τον

¹⁴⁵ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 651

¹⁴⁶ Gregory (2010) σ. 300

¹⁴⁷ Kitto (2005) σ. 201

¹⁴⁸ Gregory (2010) σ. 301

¹⁴⁹ Kitto (2005) σ. 218

¹⁵⁰ Νικολαΐδου (2002) σ. 104

Dodds, ήταν «ο τελευταίος μεγάλος εκφραστής της αρχαϊκής κοσμοαντίληψης»¹⁵¹. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Σοφοκλής ήταν άσχετος με την σκέψη της εποχής του, αλλά ότι ήταν αδιάφορος να εμφανίσει τον εαυτό του στην πρωτοπορία της προοδευτικής διανόησης.

Η μελέτη του σοφόκλειου δράματος εστιάζεται αναγκαστικά σε πολύ μεγάλο βαθμό πάνω στις μεγάλες προσωπικότητες που δεσπόζουν στα έργα του, οι οποίες είναι μεν ανθρώπινες, διαθέτουν όμως ένα ανάστημα μεγαλύτερο από αυτό των κοινών ανθρώπων, και μέσω αυτών και της μοίρας τους ο ποιητής διατυπώνει την τραγική του άποψη για τους ανθρώπους και του θεούς¹⁵². Και αυτό διότι ο κόσμος του Σοφοκλή κατοικείται και διευθύνεται από πανίσχυρους θεούς και οι μοίρες των ανθρώπων είναι με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο καθορισμένες από αυτούς. Σε αυτό το σημείο γεννιούνται τα παρακάτω ερωτήματα: πως όφειλε να ενεργήσει η Αντιγόνη στην αντιμετώπιση της μη ταφής του αδελφού της; Έπρεπε να αφήσει την φροντίδα αυτή στους θεούς; Έπρεπε οι θεοί να υπερασπίσουν τους νόμους τους; Έπρεπε να βρει κάποιον άλλο τρόπο, με τον οποίο και το θρησκευτικό της καθήκον να εκπληρώσει και τον νόμο της πολιτείας να μην παραβεί; Ή τέλος έπρεπε να ενεργήσει, όπως ενήργησε;

Μερικοί έχουν δει τον Σοφοκλή ως τον προφήτη της σωφροσύνης, που ήθελε να παραδώσει με τα έργα του ένα μάθημα μετριοπάθειας, να διδάξει την επίγνωση της ανθρώπινης κατάστασης, την ένδεια της ανθρώπινης δύναμης και γνώσης. Αν όντως ο ίδιος ο Σοφοκλής ήταν σώφρων, το σίγουρο είναι ότι οι σοφόκλειοι ήρωες δεν ήταν οι ίδιοι σώφρονες με την οποιαδήποτε τρέχουσα σημασία της λέξης. Το μεγαλείο της Αντιγόνης καθώς και των άλλων ηρώων του Σοφοκλή συνδέεται με την αποτυχία τους να συμμορφωθούν με τα συμβατικά κριτήρια της μετριοπάθειας. Η Αντιγόνη είναι μια γυναικεία προσωπικότητα, η οποία υπερέβη τα όρια της γυναίκας της εποχής της. Η ηρωίδα είναι έτοιμη να θυσιάσει τα πάντα, και την ζωή της ακόμα, υπέρ των αρχών της, για την προάσπιση των ιδανικών της¹⁵³. Το έργο συγκινεί ακόμα και σήμερα γιατί τα ίδια προβλήματα της αυταρχικότητας και της περιφρόνησης της γνώμης και των συναισθηματικών απαιτήσεων των πολιτών εξακολουθούν να είναι επίκαιρα. Για αυτό το λόγο η Αντιγόνη έγινε και παραμένει σύμβολο της κοινωνίας στην μάχη κατά της εξουσίας και των εκμαυλιστών των ανθρώπινων ευαισθησιών¹⁵⁴. Σύμφωνα με τον Δρομάζο, η *Αντιγόνη* είναι η μόνη τραγωδία που ασχολείται με τον άνθρωπο ως ολοκληρωμένο υποκείμενο προσωπικών αξιών απέναντι στις κοινωνικές απαξίες¹⁵⁵. Είναι μια τραγική

¹⁵¹ Winnington – Ingram (1999) σ. 23

¹⁵² Winnington – Ingram (1999) σ.31

¹⁵³ Winnington – Ingram (1999) σ.32

¹⁵⁴ Ησαΐας (2006) σ.455

¹⁵⁵ Ησαΐας (2006) σ.455

βυθοσκόπηση της δημοκρατικής κοινωνίας όπου το άτομο ζητάει την κατοχύρωση της ηθικής προσωπικότητας.

Όλη αυτή η ποικιλία ιδεών, προβληματισμών και θέσεων δείχνει ένα δράμα μεστό, σφιχτοδεμένο, περιεκτικό και ικανό να διδάξει. Μέγιστος διδάσκαλος γίνεται ο Σοφοκλής, μέσα από τα λόγια των ηρώων του. Η φθοροποιός δύναμη του χρήματος, η συντριπτική καταρράκωση της ισορροπίας μιας πολιτείας λόγω αναρχίας, η υποχρέωση των τέκνων να σέβονται και να υπακούν τους γονείς, η αδελφική αγάπη, η εξουσιαστική δύναμη του έρωτα και η φυσιγνωμία ενός υποτιθέμενου δημιουργικού και αποδοτικού ηγέτη, είναι μερικοί μόνο από τους υψηλούς σταθμούς νοήματος του μεγάλου μας δραματουργού.

Όλο το θέατρο του Σοφοκλή κυριαρχείται εξολοκλήρου από ένα ενδιαφέρον για καταστάσεις του πνεύματος¹⁵⁶, οι οποίες όντας ψυχολογικά φαινόμενα υπάρχει η αίσθηση ότι το σοφόκλειο δράμα είναι εξαιρετικά ψυχολογικό. Ο Σοφοκλής έχει αναγνωριστεί ως απαράμιλλος γνώστης της δραματικής ειρωνείας. Υπάρχει ειρωνεία των καταστάσεων. Ειρωνεία είναι, ακόμα, το ότι η Αντιγόνη, με την ηρωική της απόφαση, να θέσει τέρμα στα μίση του βασιλικού της οίκου, απορρίπτει την προσφορά αγάπης από την ίδια της την αδελφή¹⁵⁷. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο τραγικός ποιητής περιέχει πολλαπλά επίπεδα ειρωνείας και σημαίνει διαφορετικά πράγματα για τους ομιλητές, το εσωτερικό και εξωτερικό κοινό, όπως παραδείγματος χάρη στον ύμνο στον άνθρωπο που συναντάμε στους στ.332-375 της *Αντιγόνης*¹⁵⁸. Εν κατακλείδι, ο τραγωδιογράφος έβλεπε την ανθρώπινη ζωή σε όλη της την τραγικότητα και την ειρωνεία.

Αξιοσημείωτη είναι η άποψη μιας συγγραφέας σύμφωνα με την οποία ο Σοφοκλής αποικοδομεί και οικοδομεί. Αποικοδομεί, αποσπώντας στοιχεία, από τον παραδοσιακό μύθο και τις παραδοσιακές πνευματικές στάσεις που αποκαλύπτονται από την δράση και οικοδομεί, χρησιμοποιώντας στοιχεία, από την παρατήρηση της ανθρώπινης ζωής κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να δημιουργεί πειστικότητα και να ενθαρρύνει την συναισθηματική ανταπόκριση¹⁵⁹. Κατά αυτόν τον τρόπο οι χαρακτήρες των έργων του δοκιμάζουν τα όρια της ικανότητας του κοινού να φανταστεί μια τέτοια εμπειρία, να προσπαθήσει να την κατανοήσει και να νοιώσει ανάλογα. Επίσης, οι μετακλασικοί συγγραφείς καταλήγουν ομόφωνα στο συμπέρασμα ότι ο Σοφοκλής διακρίνεται από τους δυο άλλους τραγικούς ποιητές (Αισχύλου και Ευριπίδη) ως προς την τέλεια επεξεργασία της υπόθεσης των έργων του και την κορυφαία σκιαγράφιση του τραγικού πάθους¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Winnington – Ingram (1999) σ. 27

¹⁵⁷ Winnington – Ingram (1999) σ. 450

¹⁵⁸ Gregory (2010) σ. 326

¹⁵⁹ Winnington – Ingram (1999) σ. 30

¹⁶⁰ Καραβάς (2008) σ.255

Συνοψίζοντας, γίνεται αντιληπτό ότι ο Σοφοκλής, μέγιστος γνώστης των ανθρώπινων αισθημάτων, διαβλέποντας τη σύγκρουση του δικαίου μιας κρατικής νομιμότητας με τις απαράγραπτες απαιτήσεις μιας φυσικής ή θείας δικαιοσύνης, παλαιότερης και πιο ριζωμένης από την πολιτική – πιο ανθρώπινης, δημιούργησε μια ποικιλία χαρακτήρων, με κορυφαίες προσωπικότητες μια γυναίκα κι έναν άνδρα. Δίπλα στην ανυποχώρητη, αποφασιστική, μεγαλόπρεπη και τολμηρή γυναίκα (Αντιγόνη), στέκονται άμεσα και φανερά (Αίμονας) ή έμμεσα και πλάγια (Ισμήνη, Χορός), τα περισσότερα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου. Για όλους τους ανωτέρω λόγους η *Αντιγόνη* αποτέλεσε ένα έργο – σταθμός στην ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΜΗΔΕΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ευριπίδης επηρεάστηκε άμεσα από τα διανοητικά ρεύματα της εποχής του, στα οποία συμπεριλαμβάνονται οι εξελίξεις στην ρητορική τέχνη και οι επιστημονικές, πολιτικές και ανθρωπολογικές θεωρίες των σοφιστών¹⁶¹. Σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης μας παρουσιάζει χαρακτήρες που επιχειρούν διανοητικούς και ηθικούς συλλογισμούς και σχολιάζουν τη γλώσσα, την πορεία της επιχειρηματολογίας και την ικανότητα της πειθούς. Στον Ευριπίδη, όπως και στον Σοφοκλή, παρατηρείται μια προοδευτική απομάκρυνση από το ομηρικό πρότυπο¹⁶², καθώς τρία μόνο έργα του στηρίζονται σε ομηρικά επεισόδια.

Ο Ευριπίδης, ο επονομαζόμενος «από σκηνής» φιλόσοφος για τις φιλοσοφικές του απόψεις, απεικόνισε όσο κανένας άλλος τραγωδιογράφος την τραγικότητα των εσωτερικών συγκρούσεων και απέδωσε μοναδικά την ποικιλία των ψυχικών παθών και τις διακυμάνσεις της συνείδησης. Η θεατρική παραγωγή του Ευριπίδη είναι αρκετά πλούσια: του αποδίδονται 92 έργα, από τα οποία σώζονται 18 τραγωδίες, 1 σατυρικό δράμα και 117 αποσπάσματα. Η διάσωση τόσων τραγωδιών εξηγείται επίσης από την ιδιαίτερη λάμψη που απέκτησε αυτός ο οποίος θεωρήθηκε, ήδη από την ελληνιστική εποχή, ως ο κατ' εξοχήν τραγικός ποιητής¹⁶³.

Ο τραγωδιογράφος παρουσιάζει τις γυναίκες σε νέους ρόλους ισχυρότερους, γι' αυτό και έχει υποστηριχτεί ότι, όπως ο Πραξιτέλης εισήγαγε την γυναίκα στην γλυπτική, έτσι και ο Ευριπίδης την εισήγαγε στην τραγωδία¹⁶⁴. Οι ηρωίδες του ταξινομούνται πολύ κοντά στην καθημερινή ζωή και διαθέτουν εντονότερο συναισθηματισμό και ανεξέλεγκτα αποθέματα δύναμης, για να αγαπούν αλλά και να μισούν. Με τον Ευριπίδη αρχίζει η μελέτη των περιπαθών γυναικών, η θεώρηση του θυμού, η παρουσίαση της πολυπλοκότητας των χαρακτήρων με ακριβή ρεαλισμό.

Στο ευριπίδειο έργο απεικονίζονται γυναικείοι χαρακτήρες με μεγάλη δύναμη, οι οποίες δεν έχουν ούτε το μεγαλείο του Αισχύλου ούτε την έμφυτη αρετή των ηρωίδων του Σοφοκλή. Ο τραγικός ποιητής, αν και ασχολείται με θέματα των προκατόχων του, όπως η μητροκτονία, η τιμωρία ύβρεως και άλλα, τα πραγματεύεται, όμως, τελείως διαφορετικά και με τρόπο ρεαλιστικό. Η Ανδρομάχη, η Εκάβη, η Μήδεια, η Ιφιγένεια, η Άλκηστη, Ηλέκτρα, η Κρέουσα είναι υπάρξεις ευάλωτες σε κάθε είδους αδυναμίες και συχνά γίνονται έρμαια των παθών τους. Οι ηρωίδες του Ευριπίδη υιοθετούν «ανδρικές» αξίες, όπως η τιμή και το θάρρος,

¹⁶¹ Mastronarde (2015) σ. 16

¹⁶² Τσαγγάλης (2008) σ.114

¹⁶³ Said, Tredde & Le Boulluec (2001) σ. 194

¹⁶⁴ Αλεξοπούλου (2000) σ. 19

ενσαρκώνονται γενναίες πράξεις ηρωισμού και προβάλλουν τον ανδρικό κώδικα τιμής. Αυτή η διαφορετικότητα, με την οποία ο Ευριπίδης παρουσίασε την γυναίκα, προκάλεσε προβληματισμό, αναφορικά με τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής, και μια ολική ανατροπή στα ισχύοντα στερεότυπα.

Στην πραγματικότητα, το θέατρο του Ευριπίδη τοποθετείται εξ ολοκλήρου κάτω από τον αστερισμό του νεωτερισμού και της ασυμφωνίας¹⁶⁵. Ο Ευριπίδης αναβιώνει γνωστές ιστορίες, επινοώντας γι' αυτές μια απρόβλεπτη έκβαση ή επιλέγοντας μια σπάνια παραλλαγή του μύθου. Κατά αυτόν τον τρόπο, το θέατρό του οικείο και συνάμα πικρό, προκάλεσε έκπληξη και συζητήσεις, με έντονο προβληματισμό, πολύ περισσότερο από τους άλλους δυο μεγάλους τραγικούς. Η απήχηση του Ευριπίδη ακόμα και σήμερα είναι τεράστια. Σε όλο σχεδόν τον κόσμο παίζονται τα έργα του και αξιόλογοι δημιουργοί εμπνέονται από την ιδεολογία του, οι δε τραγωδίες του παρουσιάζονται σε όλα τα αρχαία θέατρα της Ελλάδος.

Στο θέατρο του Ευριπίδη η «σύγχυση είναι μεγάλη στους θεούς και στους ανθρώπους»¹⁶⁶. Είναι αυτή ακριβώς η αταξία, η οποία ερμηνεύει την ποιητικού του χάσματος, τόσο χαρακτηριστική του όψιμου Ευριπίδη, με την χαοτική κίνηση δολοπλοκιών που αναζωπυρώνονται, την παράλογη παράθεση μορφικά ετερογενών σκηνών και την εκρηκτική ψυχολογία των ηρώων¹⁶⁷. Η Μήδεια, η γυναίκα της ομώνυμης τραγωδίας που θα αναλύσουμε διεξοδικά, πιστοποιεί με τον πιο αποκαλυπτικό τρόπο την ιδιαιτερότητα του τραγικού ποιητή και τον λόγο που καθιστά τον Ευριπίδη τον πιο «σύγχρονο» από τους τραγικούς. Σύμφωνα με τον Page, υποθέτουμε ότι η *Μήδεια* γράφτηκε στις παραμονές της πτώσης της Αθήνας και της διάλυσης των αξιών στην πόλη¹⁶⁸.

Ο ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ ΣΕ ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η Μήδεια και στους δυο μύθους είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, η εγκαταλελειμμένη γυναίκα, η οποία ορμώμενη από την μανία της εκδίκησης για την απιστία του συζύγου της Ιάσονα, αποφασίζει να σκοτώσει με δόλιο τρόπο, όντας μάγισσα, την νέα σύζυγο του Ιάσονα και κόρη του βασιλιά της Κορίνθου Κρέοντα, την Γλαύκη. Όμως παράλληλα σκοτώνονται και τα δυο άρρενα παιδιά της Μήδειας και του Ιάσονα και σε αυτό το γεγονός έγκειται η μεγάλη τροποποίηση μεταξύ του πρωταρχικού μύθου και της *Μήδειας* του Ευριπίδη.

Σύμφωνα, με την παραδοσιακή πηγή του μύθου τα παιδιά δεν σφαγιάζονται από την ίδια την μάνα τους αλλά από τους Κορινθίους. Αυτοί τα λιθοβόλησαν για να τα

¹⁶⁵ Said, Trede & Le Boulluec (2001) σ. 198

¹⁶⁶ Said, Trede & Le Boulluec (2001) σ. 206

¹⁶⁷ Said, Trede & Le Boulluec (2001) σ. 206

¹⁶⁸ Page (2001) σ. x

τιμωρήσουν επειδή είχαν φέρει το φόρεμα και τα κοσμήματα –τα «φονικά δηλητηριώδη δώρα»- στην Γλαύκη, εξαιτίας των οποίων πέθανε και η ίδια και ο πατέρας της. Τον Μέρμερο και τον Φέρητα, τα δυο ανήλικα παιδιά της Μήδειας, παρόλο που ήταν αθώα τα έστειλαν στο θάνατο, συνθλίβοντάς τα με πέτρες οι εκδικητές Κορίνθιοι, και όχι βέβαια η ίδια η βάρβαρη μητέρα τους¹⁶⁹.

Έτσι λοιπόν, δεν είναι ο παραδεδομένος μύθος που έκανε την Μήδεια παιδοκτόνο, αλλά πρώτος ο Ευριπίδης, θέλοντας να δείξει στους τρομαγμένους Αθηναίους μέχρι που μπορεί να φτάσει μια μάνα, έστω βαρβαρικής καταγωγής, έστω μάγισσα, όταν την περιφρονεί ο άντρας της και η εξουσία. Με αυτό τον τρόπο ο Ευριπίδης φανέρωσε τον διεστραμμένο μισογυνισμό που έκρυβε μέσα του και που έκτοτε στιγμάτισε κάθε γυναικεία ύπαρξη. Ποιοι ήταν όμως οι αληθινοί λόγοι που οδήγησαν τον Ευριπίδη στην παραποίηση του παραδοσιακού μύθου; Το 431 π.Χ., το έτος συγγραφής του έργου, η Αθήνα βρισκόταν στα πρόθυρα πολέμου με την Κόρινθο, μια σύγκρουση με αναπόφευκτες συνέπειες για την πόλη των Αθηνών. Ο Ευριπίδης, προκειμένου να αποφύγει την κρισιμότητα της κατάστασης, επιδίωξε να ερεθίσει τα πνεύματα θέτοντας στα μάτια των Αθηναίων ουσιαστικά ζητήματα κοινωνικής και ηθικής κατάπτωσης. Δεν αποκλείεται λοιπόν η τραγωδία *Μήδεια*, σύμφωνα με τον Στάθη Δρομάζο, να αποτελεί και ένα αντιπολεμικό μήνυμα που ήθελε να στείλει ο Ευριπίδης στους Έλληνες¹⁷⁰. Ο Κρέων είναι ένας εξουσιαστής χωρίς ίχνος από τις αρετές που πρέπει να διέπουν έναν βασιλιά. Ο Ιάσων είναι ένα δείγμα ανθρώπινης απαξίας, ένας αδίστακτος συμφεροντολόγος που, για χάρη του χρήματος, αρνείται την νόμιμη γυναίκα του και τα παιδιά του. Αντιθέτως, τα όσα λέει η Μήδεια (*Μήδεια* στ. 225-270) και όσα λέγονται στους στίχους 410-430, είναι όχι απλώς η φωνή της αδικημένης και κατατρεγμένης γυναίκας, μα είναι μαζί κατηγορητήριο και κήρυγμα¹⁷¹. Κατηγορητήριο για την κατώτερη νομική, πολιτική και συζυγική θέση της γυναίκας και κήρυγμα για την ανύψωσή της, για το ξεσκλάβωμά της, για το ανέβασμά της στην θέση που της αξίζει.

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΙΑΣΟΝΑ

Ο Ευριπίδης ανασκευάζοντας τον μύθο της Μήδειας, απομυθοποιεί μια κεντρική μορφή του ηρωικού πάνθεου, τον Ιάσονα, υποδεικνύοντας τις ανθρώπινες αδυναμίες και την τυραννική φύση του -μια λογική κατάληξη του ήρωα που συμβιβάζεται με τα θέσμια μιας οργανωμένης κοινωνίας και εγκαταλείπει τη λυτρωτική του εξέγερση.

Ο Ιάσωνας αναδεικνύεται μέσω της *Μήδειας* σε ένα φιλόδοξο καιροσκόπο που εγκαταλείπει την γυναίκα του προκειμένου να συνάξει έναν νέο γάμο με μια κατά πολύ μικρότερή του γυναίκα. Τα κίνητρά του είναι ψυχρά και συμφεροντολογικά

¹⁶⁹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 225

¹⁷⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 265

¹⁷¹ Λεκατσάς (χχ) σ. 23

και επιθυμεί χρήματα και κύρος. Προδίδει την γυναίκα του για να διευρύνει τις προοπτικές του, απορρίπτει το παρελθόν του για μια σίγουρη και άνετη μέση ηλικία. Προσκολλημένος στις στερεότυπες αντιλήψεις της εποχής του υποτιμά την Μήδεια θεωρώντας την απλώς μια γυναίκα, η οποία θα αποδεχθεί χωρίς αντίδραση την προδοσία του και δεν αντιλαμβάνεται το βάθος της οργής της που την ωθεί στο να καταστρέψει τον Κρέοντα, την νέα του γυναίκα, ακόμα και τα ίδια τους τα παιδιά, για να τον εκδικηθεί¹⁷².

Ο λεκτικός αγώνας μεταξύ των δυο πρώην συζύγων είναι ουσιαστικός καθώς μας αποκαλύπτει τον χαρακτήρα του Ιάσονα στην προσπάθειά του να χρυσώσει με γλυκά λόγια την προδοσία προς την γυναίκα που κάποτε του έσωσε τη ζωή. Η Μήδεια δεν ήταν κοινή γυναίκα, αλλά πριγκίπισσα και σωτήρας και ο δεσμός της με τον Ιάσονα δεν ήταν σχέση υποταγής ως αποτέλεσμα συναλλαγής ανάμεσα στον πατέρα και το σύζυγο, αλλά σχέση ισότητας¹⁷³. Αυτή και ο Ιάσοντας δεσμεύτηκαν ανταλλάσσοντας αμοιβαίες υποσχέσεις και όρκους και η Μήδεια κατέχει μια ιδιαίτερη θέση γυναικείας ανωτερότητας. Επομένως, η προδοσία του Ιάσονα εμπεριέχει το στοιχείο της υποτίμησης του θηλυκού, καθώς προδίδει δίχως να υπολογίζει τις συνέπειες της πράξης του και τις αντιδράσεις της γυναίκας του Μήδειας. Ζητά την συγχώρεση και επιθυμεί να συνεχίσει την ζωή του ανενόχλητος. Ο συγκεκριμένος τρόπος σκέψης είναι αποτέλεσμα μιας στενόμυαλης αντίληψης που ο άνδρας υιοθετεί αλλά και της υποτίμησης της γυναίκας που η κοινωνική ζωή υιοθέτησε. Οι στίχοι «*μῶν βεβούλευμαι κακῶς; οὐδ' ἂν σὺ φαίης, εἴ σε μὴ κνίζοι λέχος. ἀλλ' ἐς τοσοῦτον ἤκεθ' ὥστ' ὀρθομένης εὐνῆς γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε, ἦν δ' αὖ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος, τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα τίθεισθε. χρῆν γὰρ ἄλλοθὲν ποθεν βροτοὺς παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος· χοῦτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν*» (Μήδεια στ. 567-575)¹⁷⁴ εκδηλώνουν εύγλωττα την ανδρική υπεροχή και τον τρόπο με τον οποίο ο Ιάσοντας την χειρίζεται. Από την μια πλευρά λοιπόν έχουμε την ανδρική αλαζονεία του Ιάσονα και από την άλλη τις αντιδράσεις της προδομένης Μήδειας, η οποία παρουσιάζεται ως μια συγκλονιστική γυναικεία προσωπικότητα, η ζωή της οποίας υφάινεται σε έναν πυκνό καμβά έρωτα, πάθους και απόγνωσης¹⁷⁵.

Η «ολική διαγραφή» της γυναίκας δεν αποτελεί λύση στο πρόβλημα των σχέσεων των δυο φύλων και του γάμου. Όλοι οι άνδρες στο έργο του Ευριπίδη εμφανίζονται σαν πρόσωπα εύθραυστα και παθητικά, κυριευμένα από άρρωστα πάθη. Το ενδιαφέρον του τραγωδιογράφου να περιγράψει την ανευθυνότητα και τον εγωκεντρισμό των ανδρών κάθε άλλο παρά ποιητικό αντιφεμινισμό αποδεικνύει η στάση του. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Umberto Albini, ο Ευριπίδης παρουσιάζει

¹⁷² Δαμάσκος (2014) σ. 100

¹⁷³ Mastronarde (2015) σ. 24

¹⁷⁴ Ρούσσο (1994) σ.82

¹⁷⁵ Δαμάσκος (2014) σ. 101

τους άνδρες «ήρωες παρακμασμένους και πεσμένους από το βάθρο τους»¹⁷⁶ ενώ αντίθετα δείχνει τις δυνατότητες - καλές ή κακές - των γυναικών καθώς και το βάθος του συναισθηματικού τους κόσμου.

ΜΗΔΕΙΑ, ΜΙΑ ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΗ ΗΡΩΙΔΑ

Η Μήδεια είναι μια από τις πιο αξιοσημείωτες μορφές της ελληνικής τραγωδίας. Χαρακτηριστικό της γνώρισμα είναι η ικανότητά της να παρουσιάζει κάθε φορά ένα διαφορετικό πρόσωπο ανάλογα με το άτομο στο οποίο απευθύνεται, τις συγκεκριμένες περιστάσεις και το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα¹⁷⁷. Είναι ένα γνώρισμα το οποίο θέτει την Μήδεια σε θέση ισχύος καθώς της επιτρέπει να χειραγωγήσει ψυχολογικά τα πρόσωπα με οποία συνδιαλέγεται και να δρομολογήσει σαν άλλος σκηνοθέτης την εξέλιξη των γεγονότων.

Η αστάθεια της ψυχοσύνθεσης της Μήδειας είναι το κλειδί του χαρακτήρα της¹⁷⁸. Στην αρχή του δράματος παρουσιάζεται σαν παθητική προσωπικότητα, εκλιπαρώντας τον οίκτο των θεατών, στη συνέχεια παριστάνει τον μάρτυρα στον Κρέοντα, όμως σύντομα πέφτει η μάσκα της πληγωμένης αθωότητάς της¹⁷⁹ και η πραγματική Μήδεια αποκαλύπτεται μέσα από τα αποτρόπαια και δολοφονικά σχέδια εκδίκησης της. Ο περίφημος μονόλογός της αποτελεί μια αναμενόμενη κλιμάκωση έντονων συναισθηματικών αντιφάσεων, έρωτα και μίσους, αποφασιστικότητας και δισταγμού, έντονης χαράς και απύθμενης λύπης.

Η Μήδεια δεν θρηνεί μόνο για τον εαυτό της. Αναφέρεται και μιλάει για όλες τις γυναίκες που υποφέρουν από το σύστημα της εξουθενωτικής υποταγής, στο οποίο τις έχει καταδικάσει η ανδροκρατούμενη κοινωνία. Μάλιστα η Μήδεια ξεκινά την ρήση της χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό πρόσωπο «*γυναϊκές έσμεν άθλιώτατον φυτόν*» (Μήδεια στ.231)¹⁸⁰ για να συμπεριλάβει τον εαυτό της και τα μέλη του χορού μαζί με όλο το γυναικείο φύλο¹⁸¹ και διατυπώνει ένα κατηγορώ κατά του γάμου που διαχρονικά θα μας έβρισκε όλους σύμφωνους. Η ηρωίδα δεν επικεντρώνεται στην δική της, την προσωπική μοίρα της. Γίνεται κήρυκας μιας μεγάλης αλήθειας που αγγίζει όλες τις γυναίκες, το πιο δυστυχημένο πλάσμα στο κόσμο, όπως τις αποκαλεί. Είναι φανερό ότι το μόνο που δεν μπορεί να καταλογίσει κανείς στον ποιητή που έγραψε αυτούς τους στίχους είναι αντιπάθεια προς τις γυναίκες¹⁸². Επομένως, η Μήδεια του Ευριπίδη δεν μπορεί εύκολα να θεωρηθεί αντιφεμινιστική τραγωδία.

¹⁷⁶ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 272

¹⁷⁷ Παπαδοπούλου (2008) σ. 174

¹⁷⁸ Page (1990) σ.28

¹⁷⁹ Page (1990) σ. 29

¹⁸⁰ Ρούσσο (1994) σ.52

¹⁸¹ Παπαδοπούλου (2008) σ. 175

¹⁸² Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 270

Ποια είναι όμως πραγματικά η Μήδεια; Η Μήδεια κάθε άλλο παρά τυπική γυναίκα είναι. Ως γνωστόν είναι θνητή αλλά έχει θεϊκή καταγωγή¹⁸³, δεν είναι Ελληνίδα αλλά ξένη και ως βάρβαρη ρέπει στις ορμές και τα πάθη¹⁸⁴. Η Μήδεια δεν είναι απλώς μια γυναίκα. Το ρόλο της γυναίκας παρουσιάζει με επιτυχία στους άνδρες με τους οποίους έρχεται σε σχέση, Κρέων, Ιάσων και Αιγεύς, καθώς αυτοί βλέπουν στο πρόσωπό της να ξετυλίγονται τα ανδρικά τους στερεότυπα και μόνο¹⁸⁵. Προκειμένου να πετύχει τους στόχους της, ομιλεί λες και το όνομα γυναίκα αυτοδίκαια περιέχει την έννοια του κακού. Ωστόσο, η ηρωίδα προβάλλει με σταθερότητα ορισμένες αξίες, οι οποίες στοιχειοθετούν τον προσωπικό της κώδικα, και οι οποίες σχετίζονται με τα δεινά του γυναικείου φύλου (Μήδεια στ. 230-251), και πιο συγκεκριμένα για την δυσχερή θέση μιας παντρεμένης γυναίκας σε σχέση με αυτή του συζύγου της.

Η Μήδεια είναι μια προδομένη σύζυγος, μια εγκαταλελειμμένη γυναίκα, ξένη και μόνη σε μια άγνωστη γι' αυτήν χώρα. Ο αυτοοικτρισμός της ηρωίδας για την προσωπική, την ερωτική, την οικογενειακή αλλά και την φυλετική και την γεωγραφική της απομόνωση είναι εμφανής και μάλιστα προκαλεί την συμπάθεια των θεατών. Στην συνέχεια, η Μήδεια απαριθμεί τις ευεργεσίες της στον Ιάσονα, του υπενθυμίζει τη θεϊκή ισχύ των «όρκων» - *«ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότ' οὐκ ἄρχειν ἔτι ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν, ἐπεὶ σύνοισθ' ἄ γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὦν.»* (στ. 492-495)¹⁸⁶ -, περιγράφει την πλήρη απομόνωσή της, καταλογίζει στον Ιάσονα αγνωμοσύνη και δολιότητα (στ. 546-549)¹⁸⁷. Με τον τρόπο αυτό, ο Ευριπίδης φαίνεται να διατυμπανίζει την προδοσία του Ιάσονα κατά της Μήδειας: δεν πρόκειται πια για ερωτική μόνο προδοσία, αλλά για επιορκία και καταπάτηση ιερών συμβολαίων όπως η φιλία και η ξενία. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει μια Μήδεια “ἠτιμασμένην”, κατά τον ηρωικό κώδικα τιμής. Αδικημένη και έντονα πληγωμένη, αμφιταλαντεύεται, μέσα από εσωτερικές συγκρούσεις και συνεχείς ψυχολογικές μεταπτώσεις, για την εκδίκηση που θα πάρει. Διακατέχεται από ένα άγριο μίσος που αγγίζει τα όρια του πρωτογονισμού. Ο θάνατος της αντιζήλου της είναι για εκείνη δικαίωση, ο πόνος που θα προκαλέσει στο Ιάσονα ηθική ικανοποίηση. Όμως για την δολοφονία των παιδιών της διχάζεται, προβληματίζεται έντονα, φοβάται, αλλά παράλληλα δεν υποχωρεί στα σχέδια της. Παρά τις αμφιταλαντεύσεις της, η Μήδεια αποφασίζει να σκοτώσει η ίδια τα παιδιά της (Μήδεια στ. 1236-1250)¹⁸⁸ και να μην αφήσει άλλους να τα σκοτώσουν *«μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα ἄλλη φονεῦσαι*

¹⁸³ Παπαδοπούλου (2008) σ. 175

¹⁸⁴ Δαμάσκος (2014) σ. 103

¹⁸⁵ Δαμάσκος (2014) σ.104

¹⁸⁶ Mastronarde (2015) σ. 187

¹⁸⁷ Mastronarde (2015) σ. 188

¹⁸⁸ Mastronarde (2015) σ. 211-212

δυσμενεστέρα χερί» (Μήδεια στ. 1238-1239)¹⁸⁹. Έχοντας χάσει τον έλεγχο της λογικής της αποβαίνει στην μοιραία και αποτρόπαιη πράξη. Είναι το τελευταίο σκαλοπάτι της εκδίκησης, είναι το απόγειο της ερωτικής μανίας όπου το αρρωστημένο πάθος οδηγεί τον άνθρωπο, άνδρα και γυναίκα, πέρα από τα όρια του συνειδητού, στην πλάνη του ασυνείδητου, στο κατάφωρο της τραγικότητας.

Αν με την προηγούμενη επιλογή (το εύρημα της παιδοκτονίας), ο Ευριπίδης δημιούργησε μια Μήδεια φρικιαστική μέσα στην τραγικότητά της, με την παρέμβαση αυτή δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας Μήδειας συμπαθητικής ή εν πάση περιπτώσει κατανοητής με ανθρώπινους όρους —και ταυτόχρονα υποσκάπτει σοβαρά το ηρωικό μεγαλείο του Ιάσονα.

Η Μήδεια, δυο φορές βάρβαρη, από καταγωγή και από έρωτα, παρουσιάζεται στην αρχή ως ένα αδύναμο πλάσμα, το οποίο στο τέλος καταφέρνει να εκδικηθεί τους εχθρούς της, με μια εκδίκηση προσαρμοσμένη στον ανδρικό κώδικα τιμής. Είναι χαρακτηριστικό ότι χρησιμοποιεί το επίθετο «καλλίνικος» όταν εκφράζει την πεποίθησή της για την επερχόμενη νίκη της απέναντι στους εχθρούς της (*Μήδεια* στ.765) η χρήση του επιθέτου αυτού δεν είναι τυχαία, καθώς πρόκειται για ένα επίθετο που παραπέμπει σε αγωνιστικά συμφραζόμενα και σε νίκες ανδρών¹⁹⁰.

Ως ψυχολογικό σύμβολο η Μήδεια στη μυθολογία έχει πάρει πολλές μορφές. Εκπροσωπεί τη γυναίκα, η οποία αντί να σταθεί ως μητέρα προς το άρρεν τέκνο της, όπως όφειλε σύμφωνα με τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής, το προκαλεί ανταγωνιστικά και καθίσταται παιδοκτόνος και όχι τροφός. Η αιώνια σύγκρουση ανάμεσα στα δυο φύλα, η οποία έγινε πιο έντονη στην Αθήνα της κλασικής εποχής, συνεπάγεται σύγκρουση ανάμεσα σε δημόσιο και ιδιωτικό βίο. Τα σύνορα δεν είναι σαφή, και οι γυναίκες τώρα μάχονται εν δήμω, όπως οι άντρες μάχονται εν οίκω. Οι επιπλοκές που υπονοούνται στον Ευριπίδη βρίσκονται σε πλήρη εξέλιξη. Ο Ευριπίδης συνέθεσε τη *Μήδεια*, μια τραγωδία που επηρέασε όσο κανένα άλλο έργο την παγκόσμια δημιουργία. Είναι ένα έργο βαθύτατα ερωτικό, το οποίο μέσα από το δράμα της προδομένης Μήδειας και την αντιπαράθεσή της με τον Ιάσονα, φωτίζει τη θέση της γυναίκας, τη διαμάχη των δύο φύλων, τη σύγκρουση των δύο πολιτισμών αλλά και την κρίσιμη ηθική καμπή στην οποία είχε φτάσει ο αρχαίος κόσμος λίγο πριν την επερχόμενη κατάρρευση.

Δυο λόγια απαιτεί η κατακλείδα του έργου, η οποία μένει απομονωμένη από το υπόλοιπο δράμα : η Μήδεια εκείνη, που φεύγει πάνω στο μαγικό άρμα, όταν έχει πια γευτεί λαίμαργα το θρίαμβό της, περνά από το τραγικό επίπεδο της ανθρώπινης

¹⁸⁹ Ρούσσο (1994) σ. 138

¹⁹⁰ Παπαδοπούλου (2008) σ. 176

οδύνης και της ανθρώπινης πλάνης στην περιοχή του δαιμονικού, όπου και εξαφανίζεται¹⁹¹.

Ο Ευριπίδης συνθέτοντας αυτό το δράμα προέβαλε το αίσθημα του πόθου που είναι δεμένος με τον πόνο, τους όρκους αιώνιας αγάπης και πίστης που δίνονται για να καταπατηθούν και επέμεινε στην προδοσία, στην εκδίκηση, στην καταστροφή. Ο τραγωδιογράφος εξήρε την ανάγκη του ανθρώπου να ενωθεί με το άλλο του μισό αλλά και κατέγραψε τη βαριά και αθεράπευτη οργή που γεννιέται ανάμεσα σε εκείνους που είχαν αγαπηθεί και προδοθεί. Τέλος, αποδοκίμασε τον έρωτα που μένει πληγή ανοιχτή και οδηγεί κάποιες φορές τους ανθρώπους στην αυτοκαταστροφή.

Η Μήδεια εκφράζει την ηρωική οργή που πολλαπλασιάζεται από τον έρωτα, εκφράζει την ισχυρή δύναμη του ανθρωπίνου πάθους. Μέσω αυτής ο τραγωδιογράφος, ίσως, να θέλει να τονίσει πως αν στην βιαιότητα προστεθεί και το ερωτικό πάθος θα απελευθερωθεί μια δύναμη, η οποία μπορεί να εξαφανίσει το γάμο, την οικογένεια, την πόλη, ακόμα και την ίδια την ανθρώπινη ταυτότητα¹⁹².

ΗΤΑΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙ Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΜΙΣΟΓΥΝΗΣ;

Όταν ο Ευριπίδης παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό την *Μήδεια* ξεσήκωσε πλήθος αντιδράσεων και έδωσε το δικαίωμα στους συγχρόνους του να τον κατηγορήσουν για μισογυνισμό. Ήταν όμως ο Ευριπίδης μισογύνης; Ανακαλώντας στην μνήμη ηρωίδες των έργων του εμμένουμε στην αυταπάρνηση της Άλκηστης, στην αθωότητα της Ιφιγένειας, στην περηφάνια της Ανδρομάχης και στο σεβασμό για την μάνα των μανάδων Εκάβη. Μια σημαντική λεπτομέρεια -άγνωστη προς το ευρύ κοινό- είναι ότι ο Ευριπίδης ήταν θαυμαστής της Ασπασίας, της σοφής εταίρας που έγινε γυναίκα και σύντροφος του Περικλή, και την οποία θεωρούσε μεγάλη διανοούμενη. Μάλιστα επηρεασμένος από την διδασκαλία της, μελέτησε, όσο κανένας άλλος στην ελληνική αρχαιότητα, το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης¹⁹³. Και όχι μόνο το μελέτησε, αλλά βάλθηκε να το συζητήσει από την αθηναϊκή σκηνή. Δικαίως λοιπόν ο Ευριπίδης δεν πρέπει να ταυτίζεται με τον ποιητή Ησίοδο, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος μεγάλος εκπρόσωπος του μισογυνικού πνεύματος καθώς και με τον ποιητή Σιμωνίδα, του οποίου οι στίχοι εκφράζουν αντιπάθεια για τις γυναίκες¹⁹⁴.

Συγγράφοντας την *Μήδεια* ο Ευριπίδης κάνει την ανατροπή. Αποφασίζοντας να τροποποιήσει το παραδοσιακό μύθο και να μετατρέψει την «αγαθοποιό» μητέρα σε παιδοκτόνο, οι πρώτες σκέψεις είναι ότι ο ποιητής θέλησε να μειώσει τη γυναικεία

¹⁹¹ Lesky (2010) σ. 72

¹⁹² Δαμάσκος (2014) σ. 104

¹⁹³ Λεκατσάς (χχ) σ. 19

¹⁹⁴ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.261

υπόσταση, επεδίωξε να υποβιβάσει την γυναίκα στην κοινωνία. Μα η γυναίκα στην κλασική Αθήνα ήταν ήδη υποβιβασμένη, ο ρόλος της ουδέτερος και η παρουσία της στα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα μηδαμινή. Διερωτώμεθα λοιπόν τι περισσότερο «κακό» διέπραξε ο Ευριπίδης ή μήπως τελικά ο ποιητής -αντί να υποτιμήσει περισσότερο την γυναίκα- ήθελε με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο να την ανασύρει από την αφάνεια και να της δώσει την θέση που της αξίζει.

Πόσο διαφορετικά άραγε θα λειτουργούσε ένας προδομένος άντρας κυριευμένος από «μανία και πάθος»; Προφανώς όπως η Μήδεια. Όμως για την αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα μια παρόμοια ανδρική ενέργεια θα είχε διαφορετικό αντίκτυπο, δεν θα στιγμάτιζε το ίδιο τον άνδρα με την γυναίκα. Και τούτο διότι οι ανδροκρατούμενοι κοινωνικοί θεσμοί θεμελιωμένοι πάνω στην ανδρική υπεροψία και οι αδιάντροποι μονομερείς υπέρ του άνδρα νόμοι, θα του εξασφάλιζαν «αμνηστία». Αυτή την διαφοροποίηση προσπάθησε να δηλώσει ο Ευριπίδης συνθέτοντας την *Μήδεια* του. Αυτή την αδικία εις βάρος της γυναίκας θέλησε να προβάλλει. Ο τραγωδιογράφος ήταν ο μόνος ποιητής, ο οποίος αντιμετώπισε το ανδρικό φύλο όπως πραγματικά ήταν και δεν αρεσκόταν καθόλου στο να δημιουργεί ψεύτικους ανύπαρκτους στη ζωή άνδρες - είδωλα. Αντιθέτως, έδωσε στη γυναίκα φωνή για να εκφράσει τα συναισθήματά της, να εκθέσει τους φόβους και τις επιθυμίες της, να προβάλλει τις ανάγκες και τις αξιώσεις της τόσο στο γάμο όσο και στην κοινωνία. Φυσικά, διατυπώνοντας τέτοιου είδους απόψεις ο ποιητής δεν προσπαθεί να κάνει πολιτική προπαγάνδα, αλλά παρουσιάζεται οπλισμένος με τον στοχασμό του φιλοσόφου και του αντικειμενικού παρατηρητή¹⁹⁵.

Ναι, η Μήδεια ήταν παιδοκτόνος μα ταυτόχρονα ήταν και μια προδομένη γυναίκα, μια μοναχική ύπαρξη που είχε δώσει όλο της το είναι στο βωμό της αγάπης. Ναι, η Μήδεια σκότωσε τα παιδιά της, όμως προηγουμένως ο Ιάσοντας είχε «σκοτώσει» την ίδια, τον έρωτα και την καρδιά της. Θύτης και θύμα ταυτόχρονα. Γυναίκα και άνδρας μαζί. Στη σκέψη, στην τόλμη, στην αποφασιστικότητα. Ποια μορφή της Μήδειας θα ενοχοποιηθεί και θα καταδικαστεί; Ο Ευριπίδης διχάζει το αθηναϊκό κοινό, προβληματίζει τον θεατή και τον αναγνώστη και αντιστρέφει τους όρους του «κατηγορώ» και του «αποδοκιμάζω» σε προσωπικές ενοχές. Το μήνυμα του προς τους Αθηναίους πολίτες είναι σαφές και ουσιαστικό. Η εκδίκηση δεν είναι παράλληλη έννοια με αυτή της δικαιοσύνης. Η πράξη της εκδίκησης είναι κοινή για άνδρες και γυναίκες και η καταστροφική της δύναμη μεγάλη. Η άβυσσος της ανθρώπινης ψυχής δεν είναι φυλετική και ως εκ τούτου οι πράξεις των ανθρώπων – καλές και κακές- δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται διαφορετικά από τους κρατούντες δικαιοκούς και ηθικούς νόμους.

Ο Ευριπίδης δεν ήταν μισογύνης και ούτε η *Μήδεια* μπορεί εύκολα να θεωρηθεί αντιφεμινιστική τραγωδία. Σύμφωνα μάλιστα με τον Robert Flaceliere, «ο

¹⁹⁵ Λεκατσάς (χχ) σ.29

μισογυνισμός του Ευριπίδη είναι περισσότερο φαινομενικός παρά πραγματικός»¹⁹⁶. Ο Ευριπίδης ήταν ο πρώτος τραγικός ποιητής, ο οποίος με ρεαλισμό παρουσίασε την εικόνα της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία και παρουσιάζοντας ξεχωριστές γυναικείες προσωπικότητες προσπάθησε να ανατρέψει τα στερεότυπα της ανδροκρατούμενης εποχής του. Δεν ενδιαφέρθηκε να γίνει αρεστός στους Αθηναίους πολίτες και ούτε τον καταπόνησαν οι δυσμενείς κριτικές των συγχρόνων του. Προσκολλημένος στην ουσία των πραγμάτων, επιδίωξε με τα έργα του να παρουσιάσει την πραγματική και όχι την εικονική κατάσταση της κοινωνίας της πολιτισμικής και δημοκρατικής Αθήνας. Δικαίως λοιπόν ο Ευριπίδης χαρακτηρίζεται, σύμφωνα με τον Antony Andrewes, ως ο «νεωτεριστής ποιητής» της κλασικής εποχής¹⁹⁷.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΣΚΗΝΙΚΑ

Ο Ευριπίδης στη συγκεκριμένη τραγωδία χρησιμοποίησε ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα. Επίσης, υπάρχουν έντονες αποκλίσεις από την καθιερωμένη ενδυμασία και την φυσιολογική κατάσταση του υποκριτή (η Μήδεια εμφανίζεται χωρίς να έχει πλυθεί και αλλάξει ρούχα)¹⁹⁸. Ένα δεύτερο σημείο, για το οποίο υπάρχει αρκετή αβεβαιότητα, είναι η μορφή και η σημασία που φέρει η ενδυμασία της Μήδειας. Παλαιότερα η Μήδεια απεικονίζεται σε πίνακες με «ελληνική» ενδυμασία. Μεταγενέστερα, έχουμε παραστάσεις της με μεγαλοπρεπή «ανατολίτικο» μανδύα και με «φρυγικό» σκούφο¹⁹⁹. Η «ανατολίτικη» ενδυμασία της Μήδειας θεωρήθηκε ως καινοτομία του Ευριπίδη, με την οποία προφανώς δήλωνε την ξενική καταγωγή της.

Ο Χορός ορισμένες στιγμές έχει μικρή χρησιμότητα, αν δεν αποτελεί κιόλας θετική αδεξιότητα και συχνά αποτυγχάνει να έχει συνεχώς επαφή με την δράση²⁰⁰. Τέλος, ο τρόπος που εμφανίζεται η Μήδεια, επάνω από το σκηνικό κτίσμα, στο άρμα που της είχε δώσει ο παππούς της ο Ήλιος είναι μια έκπληξη που έχει σχεδιαστεί και οργανωθεί με προσοχή²⁰¹. Η Μήδεια εμφανίζεται σαν από μηχανής θεά, γιατί αντίθετα με τις προσδοκίες των θεατών, γίνεται θεότητα ή μοιάζει με θεότητα. Σύμφωνα με τον Κνοχ, η φοβερή οργή της την έχει μετατρέψει σε μια δύναμη που μοιάζει με τα στοιχεία της φύσης : εξολοθρεύει τα πάντα στο πέρασμά της, έπειτα πετάει και φεύγει μακριά από την καταστροφή που απεργάστηκε²⁰².

¹⁹⁶ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.286

¹⁹⁷ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 283

¹⁹⁸ Mastronarde (2015) σ. 70

¹⁹⁹ Mastronarde (2015) σ. 70

²⁰⁰ Kitto (2005) σ. 514

²⁰¹ Easterling (2015) σ. 294

²⁰² Easterling (2015) σ. 295

ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Η Ευριπίδεια μυθοπλασία αντλώντας από το βαθύ και σκοτεινό υπέδαφος του μύθου, δημιούργησε χαρακτήρες αξεπέραστους, γυναικείες προσωπικότητες, οι οποίες συχνά συνδέονται με την μοίρα των γυναικών, δηλαδή την υποτίμηση, την περιφρόνηση, το φυλετικό εξοστρακισμό τους από την αρσενική κοινωνία του 5ου αιώνα. Σε όλες τις γυναικείες μορφές που διαπλάσσει ο Ευριπίδης υπάρχουν πολλές παράμετροι, οι οποίες προσδιορίζουν αποφασιστικά την συμπεριφορά τους. Ορισμένες από τις παραμέτρους αυτές συνδέονται είτε με την αφοσίωση που δημιουργεί για την γυναίκα η συμβίωση με έναν άνδρα στο γάμο είτε με εξωγαμικά συναισθήματα, όπως αυτό της υπερηφάνειας, της εκδίκησης που κάποτε γίνεται αιματηρή, της δικαιοσύνης, της σκληρότητας που εγκλείει η ανταπόδοση²⁰³.

Ο Ευριπίδης έφερε τα πρόσωπα, τη γλώσσα και τα αισθήματα της τραγωδίας πιο κοντά στην κοινή ζωή των κοινών ανθρώπων. «Μέσα στον άνθρωπο υπάρχει μια μεγάλη δόση ανθρώπινης φύσεως»: αυτό επρόκειτο να είναι το αντικείμενο και το μάθημα πολλών έργων²⁰⁴. Να ταραξεί συθέμελα το ακροατήριο, αφού η αλήθεια είναι εσωτερική και εξωτερική. Μολονότι αυτή η εντελώς χαρακτηριστική διαδικασία αυτοαναστοχασμού του Ευριπίδη είναι ένα θέμα που έχει κατά παράδοση προβληματίσει τους μελετητές, αποτελεί, παρά ταύτα, λογική συνέπεια της διακειμενικής εξέλιξης του είδους, μια έντονα θετική αντίδραση στη βαρύτητα την οποία έχουν τα προγενέστερα δεδομένα στο χώρο της τραγωδίας²⁰⁵.

Ότι και αν γράφτηκε ή ειπώθηκε για τον Ευριπίδη μετά τον θάνατό του δεν επισκίασε την φήμη του και την ποιητική του αξία. Ο Ευριπίδης είναι ιδιαίτερα αγαπητός στην Ύστερη Αρχαιότητα για την απλή και σαφή γλώσσα του και για την φυσικότητα των τραγικών χαρακτήρων του²⁰⁶. Η καινοτομία του Ευριπίδη έγκειται στο ότι ακριβώς «προσγείωσε» την τραγωδία από το απρόσιτο ύψος στο οποίο την είχαν τοποθετήσει ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής, χωρίς όμως να της αφαιρέσει διόλου την ποιητική της σκευή και την υψηλή της ποιότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι το έργο του Ευριπίδη και όχι των δυο άλλων τραγωδιογράφων επηρέασε τους μεταγενέστερους, αρχής γενομένης από τον Μένανδρο και την Νέα Κωμωδία²⁰⁷.

Ο Ευριπίδης, νους από πολλές απόψεις ξεμοναχιασμένος σε μονοπάτια ή ψηλώματα²⁰⁸, όπου πολλοί σύγχρονοί του δύσκολα τον παρακολουθούσαν, στην αγάπη όμως για την πατρίδα απόλυτα εναρμονισμένος με τις αντιλήψεις του δήμου των Αθηνών, ένοιωσε βαθύτατα τον πόνο και την αγανάκτηση, στοιχεία που προέβαλε στο χώρο της τραγικής τέχνης.

²⁰³ Δεληκωστόπουλος (2007) σ. 287

²⁰⁴ Page (2001) σ. xi

²⁰⁵ Easterling (2015) σ. 296

²⁰⁶ Καραβάς (2008) σ.262

²⁰⁷ Καραβάς (2008) σ.263

²⁰⁸ Σταύρου (2004) σ. 11

Στη *Μήδεια*, όπου ο Ευριπίδης προσπαθεί να αναδείξει τη γυναίκα σε αυτό που είναι, αλλά ταυτόχρονα διεκδικεί την παρουσία της στον κόσμο της αλλαγής και της κρίσης, προοικονομείται το σοβαρό ζήτημα της αντιδημοτικότητας που μέλλει να καταπιέσει τον ποιητή σε όλη την διάρκεια του βίου του. Στη συνέχεια υπήρξε η λαιδορία και το μίσος που αντανάκλα ο Αριστοφάνης, με κορύφωση την εθελούσια εξορία του Ευριπίδη στην Μακεδονία μέσα σε θλίψη και απογοήτευση²⁰⁹. Η αντίδραση των συγχρόνων του οφείλεται στο γεγονός ότι ο ποιητής «χτύπησε» τους οπισθοδρομικούς, τα παλιά μυαλά, τις παλιές ιδέες και άνοιξε καινούργιους ορίζοντες στην αθηναϊκή σκέψη²¹⁰. Τα συναισθήματα των Αθηναίων για τον Ευριπίδη ήταν ανάμικτα και αντιφατικά. Τον καταδίωκαν, μολονότι συνεχώς κατέφευγαν σε αυτόν, τον θαύμαζαν ενώ τον μισούσαν, τον λαιδορούσαν και τον συκοφαντούσαν ενώ ένοιωθαν γοητευμένοι από τα έργα του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι το δράμα που περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο άσκησε επίδραση στην παγκόσμια λογοτεχνία, η *Μήδεια*, κατατάχθηκε στην τρίτη θέση από τους κριτές του αγώνα (431 π.Χ.)²¹¹. Ούτε επίσης είναι τυχαίο ότι ο μεγαλύτερος έπαινος για αυτόν προέρχεται από τα χείλη του σύγχρονου του Αριστοφάνη «οὐκ ἔστ' ἀνὴρ Εὐριπίδου σοφώτερος ποιητής» (*Λυσιστράτη* 368)²¹². Αξιοσημείωτο είναι ότι, παρόλο που ο Ευριπίδης θεωρήθηκε από τους συγχρόνους του ως αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, ο «παρεξηγημένος» τραγωδός κληροδότησε στον κόσμο μια ανεκτίμητης αξίας κληρονομιά, που έχει από αιώνες ξεπεράσει κάθε εθνικό σύνορο και ακόμα και σήμερα συγκινεί όλο τον κόσμο.

²⁰⁹ Page (2001) σ. xii

²¹⁰ Λεκατσάς (χχ) σ. 13

²¹¹ Lesky (2010) σ.52

²¹² Καραβάς (2008) σ.263

ΚΩΜΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Η λέξη κωμωδία προέρχεται από την λέξη «κῶμος» που ήταν μια εύθυμη συντροφιά μεθυσμένων πανηγυριστών και την λέξη «ῶδή» που θα πει τραγούδι. Η αρχαία κωμωδία, όπως και η τραγωδία, αφηγείται μια ιστορία. Αντί ωστόσο να αντλήσει τα θέματά της από τον μύθο, τοποθετεί την δράση της στην πιο σύγχρονη επικαιρότητα. Υπαινίσσεται ασταμάτητα σύγχρονα πρόσωπα και γεγονότα, στοιχείο που εμπόδιζε άλλωστε την επιβίωση αυτού του θεατρικού είδους, διότι το κωμικό πεθαίνει όταν ο υπαινιγμός παύει να είναι εμφανής²¹³. Τέλος, συνδέει το κοινό μ' ένα αχαλίνωτο πανηγύρι, που καθοδηγείται από αυτόν που ορίζει το παιχνίδι.

Η διαίρεση της Κωμωδίας σε Παλαιά (ή Αρχαία), Μέση και Νέα –διάκριση χρονολογική αλλά και ουσιαστική/περιγραφική- εμφανίζεται για πρώτη φορά στα αρχαία κείμενα μόλις στο πρώτο μισό του 2^{ου} αιώνα μ.Χ.²¹⁴. Η Αρχαία Κωμωδία, η οποία αποτελεί αθηναϊκό δημιούργημα, γεννήθηκε στις αρχές του 5^{ου} αιώνα και έσβησε με τον Αριστοφάνη. Η περίοδος αυτή φωτίζεται σήμερα μόνο από τις σωζόμενες κωμωδίες του ποιητή, τις οποίες συνέθεσε κατά την διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου²¹⁵. Στον άξονα του χρόνου η Μέση Κωμωδία είθισται να θεωρείται ότι καλύπτει τον 4^ο αιώνα π.Χ.²¹⁶. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τα έτη που χωρίζουν τον θάνατο του Αριστοφάνη από την εμφάνιση του Μενάνδρου στην αθηναϊκή κωμική σκηνή. Η Νέα Κωμωδία είναι η τελευταία φάση της ανάπτυξης της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας και αναπτύσσεται στην ελληνιστική εποχή, ειδικότερα στα χρόνια μετά το 320 π.Χ., με κορυφαίο εκπρόσωπό της τον Μένανδρο.

Όταν λέμε Αρχαία Κωμωδία σήμερα εννοούμε τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, καθώς δεν έχουν διασωθεί έργα άλλων κωμικών ποιητών, ενώ γνωρίζουμε τα ονόματά τους και τίτλους των έργων τους. Ο Μάγνης, ο Κρατίνος, ο Κράτης, ο Φερεκράτης, ο Φρύνιχος και ο Εύπολις ήταν εκπρόσωποι της Αρχαίας Κωμωδίας, των οποίων όμως κάποια αποσπάσματα από τα έργα τους έχουν διασωθεί· τίποτα ωστόσο δεν ανάγεται πριν από το 450 π.Χ.²¹⁷. Πρώτος κωμωδιογράφος κατά τον Αριστοτέλη ήταν ο Χιωνίδης. Ο Μάγνης ήταν νεώτερος του Χιωνίδη, όμως εκείνος ο οποίος θεωρείται ο ιδρυτής της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας ήταν ο Κρατίνος. Ο Κρατίνος μαζί με τον Εύπολη και τον Αριστοφάνη αποτέλεσαν την τριάδα της Αρχαίας Αττικής Κωμωδίας που τοποθετείται πλάι στην τριάδα των μεγάλων τραγικών²¹⁸. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της ποίησης του Εύπολη, ο οποίος υπήρξε ο πιο σημαντικός ανταγωνιστής του Αριστοφάνη, ήταν η

²¹³ Said, Tredde & Le Boulluec (2001) σ.220

²¹⁴ Παπαχρυσόστομου (2011) σ.90

²¹⁵ Said, Tredde & Le Boulluec (2001) σ.213

²¹⁶ Παπαχρυσόστομου (2011) σ.93

²¹⁷ Said, Tredde & Le Boulluec (2001) σ.213

²¹⁸ Καρώνη (2003) σ.30

φαντασία και η χάρη, ενώ του Κρατίνου η δύναμη και η δριμύτητα²¹⁹. Ο συγκερασμός, όμως, των χαρακτηριστικών και των δυο βρισκόταν στον Αριστοφάνη, ο οποίος υπήρξε η δεσπόζουσα φυσιογνωμία της κωμικής σκηνής της Αθήνας. Ο κωμωδιογράφος, τον οποίο τόσο ο Πλάτωνας όσο και ο Αριστοτέλης κατέταξαν στην πρώτη θέση, χάρισε στο αθηναϊκό κοινό σαράντα τέσσερις κωμωδίες, κατά την διάρκεια της σαραντάχρονης θητείας του (427-περ.385 π.Χ. ²²⁰). Την υπεροχή του αυτή ο Αριστοφάνης την οφείλει αφενός μεν στην ποσότητα των έργων του και αφετέρου στην ποιότητά τους. Με τη δραματουργική του δεινότητα, τη θεατρική του τεχνική, την πλούσια φαντασία, το γνήσιο λυρισμό, την μοναδική κωμική ευρηματικότητα χαρακτήρισε ένα είδος κωμωδίας που επιζεί με το όνομά του : « αριστοφανική κωμωδία»²²¹.

Όπως σε κάθε εποχή, το ίδιο και στην Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. οι κωμικοί ποιητές ανήκουν στην αντιπολίτευση, ακριβώς γιατί αυτό ορίζει το επάγγελμά τους. Καθώς στην εποχή που ζούσαν το πολίτευμα ήταν δημοκρατικό και στον πνευματικό και καλλιτεχνικό χώρο επικρατούσαν νεωτεριστικές τάσεις, εύλογο ήταν να κάνουν στόχο της σάτιράς τους τη δημοκρατία και τις νέες ιδέες. Μάλιστα, στις κωμωδίες που πραγματεύονται «τα της πόλεως πράγματα», δηλαδή όσα έχουν σχέση με την πολιτική ζωή της Αθήνας, η γυναικεία παρουσία είναι έντονη (*Λυσιστράτη*) καθώς και στις κωμωδίες, οι οποίες έπαιρναν τις υποθέσεις τους από την περιοχή της λατρείας (*Θεσμοφοριάζουσες*).

Η Αρχαία Αττική Κωμωδία με την προσωπική σάτιρα και την ασύδοτη αισχρολογία άνθισε στην Αθήνα στο δεύτερο μισό του 5^{ου} π.χ. αιώνα και αποτέλεσε χαρακτηριστική έκφραση της αθηναϊκής δημοκρατίας²²². Όμως από τον 5^ο στον 4^ο αιώνα, σβήνει καθώς η Μέση και η Νέα Κωμωδία που θα την διαδεχτούν παρουσιάζουν εντελώς διαφορετικό πρόσωπο.

²¹⁹ Καρώνη (2003) σ.33

²²⁰ Καρώνη (2003) σ.37

²²¹ Καρώνη (2003) σ.37

²²² Καρώνη (2003) σ.47

ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

Στον ανδροκρατούμενο, τυπικά και θεσμικά, κόσμο της αρχαίας θεατρικής πρακτικής, ο μόνος χώρος στον οποίο οι γυναίκες είχαν την δυνατότητα να παρεισφρήσουν και να προβληθούν άφοβα, να δράσουν και μάλιστα να πρωταγωνιστήσουν στο πλάι των ανδρών, ήταν ο χώρος της δραματικής αναπαράστασης. Η δραματική «χειραφέτηση» των γυναικών φαίνεται πως δρομολογήθηκε και προωθήθηκε καταρχάς από την αρχαία τραγωδία, είδος που ούτως ή άλλως προηγήθηκε της κωμωδίας σε ότι αφορά την αισθητική του αυτονόμηση από τα αρχαϊκά θρησκευτικά δρώμενα και την επίσημη καλλιτεχνική άσκησή του στο πλαίσιο των εν άσσει Διονυσίων²²³. Σε αντίθεση με την πληθωρική παρουσία και την πολυδιάστατη δράση της «τραγικής» γυναίκας στο σωζόμενο corpus, η άλλοτε κραυγαλέα και άλλοτε φευγαλέα, η άλλοτε διαφωτιστική και άλλοτε παραπλανητική εικόνα της γυναίκας στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας, είναι το θέμα, το οποίο θα αναλυθεί περαιτέρω.

Καμία γυναίκα δεν συμμετείχε στην κοινωνική και πολιτική ζωή της Αθήνας. Καμία γυναίκα δεν συμμετείχε άμεσα στην συγγραφή, στην παραγωγή, στις παραστάσεις και στην κρίση των θεατρικών έργων. Αμφίβολη εξαίρεση στην περίπτωση της αρχαίας κωμωδίας ήταν η υπόδηση ορισμένων γυναικείων, βωβών και αισθησιακών κατά το μάλλον ή ήττον, σκηνικών μορφών από πραγματικές νεαρές γυναίκες²²⁴. Είναι λοιπόν απορίας άξιο ότι σε μια τέτοια «χρυσή εποχή» ακμής και προόδου μιας πόλης, και δη της Αθήνας, οι γυναίκες στερούνταν κάθε δικαιώματος συμμετοχής στον κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό βίο, γεγονός που διαχρονικά επισκιάζει το μεγαλείο της κλασικής Αθήνας.

Η Αρχαία Κωμωδία ανέδειξε από νέες οπτικές γωνίες την θεατρική αναπαράσταση της γυναίκας του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, κινούμενη στο ολισθηρό ερμηνευτικά έδαφος μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, αληθοφάνειας και ψευδαίσθησης, βιωματικής ταύτισης και κριτικής απόστασης, δημόσιας και ιδιωτικής προβληματικής, μυθικής και επίκαιρης αναφορικότητας²²⁵. Στην κωμωδία επομένως δεν πρέπει να προσδοκούμε την ύπαρξη ρεαλιστικών χαρακτήρων όπως παρουσιάζονται στην καθημερινή ζωή, αλλά στερεότυπα πορτραίτα, τα οποία χρησιμοποιεί ο ποιητής ενσωματώνοντας τους φόβους και τις ανησυχίες των θεατών, μια ήπια δηλαδή υποκειμενική παράνοια, για το τι μπορεί να τους συμβεί²²⁶.

Οι κωμωδιογράφοι της εποχής αυτής έφεραν ενδεχομένως επί σκηνής γυναικεία δραματικά πρόσωπα ή και γυναικείας ταυτότητας Χορούς, σε μυθοπαρωδιακό ή

²²³ Διαμαντάκου – Αγάθου (2011) σ.633

²²⁴ Διαμαντάκου - Αγάθου (2011) σ.632

²²⁵ Διαμαντάκου - Αγάθου (2011) σ.635

²²⁶ Gardner (1989) σ.51

επικαιρικό, συχνά πολιτικά σημασιοδοτημένο, δραματικό συγκείμενο, ενώ με τις κωμωδίες του *Κοριαννώ*, *Πετάλη* και *Θάλαττα* ο Φερεκράτης έθετε πιθανώς στο επίκεντρο της δράσης φερόνυμες εταιρες, δρομολογώντας έναν γυναικείο «τύπο», που έμελλε να εξελιχθεί και να ενισχυθεί δραματικά τον επόμενο αιώνα, στην Μέση και Νέα Κωμωδία²²⁷. Ο Αριστοφάνης, μέσα από μια άλλη οπτική γωνία, αντιμετωπίζει το ευαίσθητο θέμα της κοινωνικής ανισότητας των δυο φύλων με αφοπλιστική λογική ευθύτητα. Στην φαλλοκρατική Αθήνα όπου κάθε δραστηριότητα είναι ανδρική υπόθεση, ο κωμικός ποιητής μέσω των έργων του προβάλλει την διαπίστωση ότι οι γυναίκες υποφέρουν διπλά και τριπλά από την ανδρική απαξία και από όλα τα δεινά που συνεπάγονται οι πόλεμοι και οι θάνατοι. Μάλιστα, ο κωμωδιογράφος ενώνει την δική του φωνή με τις ανυψωτικές φωνές των τραγικών, οι οποίοι είχαν ήδη αναγάγει ορισμένες γυναικείες μορφές σε προσωπικότητες ήθους, αρετής και ανδρείας προμηνύοντας την αναγκαιότητα κοινωνικών αλλαγών και με τη ρήση «*ἀλλ' ὅστις ἔτι στῦσαι δυνατός*»²²⁸ φανερώνει το αναμενόμενο τέλος της αρσενικής υπεροχής και υποψιάζει τους αθηναίους ακροατές για τη φυσιολογική λήξη της δήθεν κοινωνικής αρσενοκρατίας τους.

²²⁷ Διαμαντάκου – Αγάθου (2011) σ.636-637

²²⁸ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.671

Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Αν η τραγωδία, για να εκφράσει τις συγκρούσεις της πόλης στην ώρα του θριάμβου της αντλεί τα θέματά της από τους μύθους, η κωμωδία από την πλευρά της, παραμένει πολύ πιο κοντά στην καθημερινή πραγματικότητα της Αθήνας, σε βαθμό που έγινε δυνατό να χρησιμοποιηθεί για να επιχειρηθεί μια «κοινωνιολογική ανάλυση» της πόλης²²⁹. Οι άνθρωποι τους οποίους παρουσιάζει επί σκηνής ο Αριστοφάνης είναι άνδρες και γυναίκες της Αθήνας, ακόμα και όταν ισχυρίζεται πως τοποθετεί την υπόθεση σε έναν φανταστικό κόσμο και τα σύγχρονα γεγονότα προβάλλονται σταθερά στο βάθος και πρώτα αυτός ο Πελοποννησιακός πόλεμος από τον οποίο η Αθήνα θα βγει θανάσιμα πληγωμένη. Ο Αριστοφάνης είναι ο κωμωδιογράφος που από τα έντεκα διασωζόμενα έργα του τρία παρουσιάζουν επί σκηνής γυναίκες και μάλιστα διαδραματίζουν ένα σημαντικό ρόλο στην πλοκή της υπόθεσης: η *Λυσιστράτη*, οι *Θεσμοφοριάζουσες* και οι *Εκκλησιάζουσες*.

Την πρώιμη παρουσία της γυναίκας στην αρχαία κωμωδία του 5ου αιώνα επιβεβαιώνει έμμεσα και αρκετά νωρίς στην διάρκεια της ποιητικής του πορείας ο ίδιος ο Αριστοφάνης. Έτσι σε πολλά αριστοφανικά έργα παρατηρούμε να διαγράφεται μια κατάσταση, στην οποία ο κόσμος κατά θαυμαστό τρόπο αναποδογυρίζεται, υπόκειται σε αυστηρή κριτική και έπειτα αποκαθίσταται στην κανονικότητά του. Για τον λόγο αυτό συχνά αναφέρεται ότι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι εκ βάθρων συντηρητικές ως προς την επίδρασή τους, παρά την δυναμική τους σάτιρα. Στις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη γίνονται ευκρινέστεροι οι θεματικοί και μορφολογικοί τρόποι της δραματικής διαχείρισης της γυναικείας φύσης. Οι γυναικείες μορφές στο σύνολό τους (ελεύθερες ή δούλες, ενήλικες γυναίκες ή νεαρά κορίτσια, θνητές ή θεϊκές οντότητες, Αθηναίες ή Σπαρτιάτισσες) είχαν το δεύτερο και με μεγάλη διαφορά ρόλο ως προς το μέγεθος της κειμενικής εκπροσώπησης, της συχνότητας της σκηνικής παρουσίας και του εύρους της επικοινωνιακής δυναμικής.

Η γυναικεία παρουσία στις κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι έκδηλη τόσο στα δρώμενα της πολιτικής ζωής όσο και της δημόσιας στην πόλη των Αθηνών. Ως γνωστόν, ο πόλεμος και η ειρήνη αποτελούσαν θέματα ενδιαφέροντος των ανδρών και η λήψη των σχετικών αποφάσεων ήταν υπόθεση αρσενικών. Ωστόσο, ο Αριστοφάνης φαίνεται να πιστεύει ότι στο αδιέξοδο του πολέμου οι γυναίκες μπορούσαν να δώσουν λύσεις που εξασφάλιζαν την ειρήνη και ως εκ τούτου οι γυναικείες ικανότητες έπρεπε να αναγνωρίζονται, γεγονός που αποδεικνύεται στο έργο *Λυσιστράτη*²³⁰. Φυσικά, αυτή η «εξύμνηση», σύμφωνα με την Σύλβια Κατούντα είναι πρόσκαιρη καθόσον όταν τα προβλήματα λύνονταν, η γυναίκα ενστερνιζόταν και πάλι την οικεία «φύση» της, όμως δεν έπαυε να αποτελεί

²²⁹ Mosse (2004) σ.127

²³⁰ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.682

ανατροπή στην ανδροκρατούμενη κοινωνία της Αθήνας. Μάλιστα, αυτή η ανατροπή είναι ιδιαίτερα εμφανής στις *Θεσμοφοριάζουσες* όπου οι γυναίκες παίρνουν την κατάσταση στα χέρια τους για να αποκαταστήσουν το χάος που δημιούργησε ο άνδρας. Οι *Εκκλησιάζουσες* όμως αποτελούν την υπέρβαση του κωμωδιογράφου, καθόσον σε αυτό το έργο οι γυναίκες καταλαμβάνουν την εξουσία καθ' ολοκληρίαν και για πάντα, αφού το πρότυπο του «οίκου» επιβάλλεται στην «πόλιν»²³¹.

Η ανάδειξη της γυναίκας από τον συντηρητικό κωμωδιογράφο έχει ιδιαίτερη αξία διότι - προβάλλοντας τις δυνατότητες και τους επιτυχείς χειρισμούς του γυναικείου φύλου σε καταστάσεις έκτακτης ανάγκης - εξύψωσε την αφανή γυναίκα και άνοιξε τον δρόμο για μια διαφορετική αντιμετώπισή της από την αθηναϊκή κοινωνία. Και δεν αρκέστηκε μόνο σε αυτό. Παρά το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης δεν τασσόταν υπέρ της ριζικής αναδιοργάνωσης της Αθήνας, εν τούτοις στα έργα του «έθιξε» το ανδρικό φύλο αναφέροντας την στειρότητα, τη θηλυπρέπειά του αλλά και τον ανάρμοστο τρόπο με τον οποίο οι άνδρες χειρίζονταν τα πολιτικά πράγματα, σκιαγραφώντας με αυτόν τον τρόπο τους άνδρες ως τέλεια ενσάρκωση της διάλυσης²³².

Ο Αριστοφάνης έγραψε τρεις κωμωδίες με γυναικεία υπόθεση. Γυναίκες που εμπλέκονται στα πολιτικά ζητήματα της Αθήνας, γυναίκες που καταλαμβάνουν την Εκκλησία του αθηναϊκού Δήμου²³³, γυναίκες που αναμιγνύονται στην δημόσια ζωή της πόλης. Στη *Λυσιστράτη* δίνει για πρώτη φορά το λόγο στις γυναίκες και ανανεώνει έτσι την έμπνευσή του : οι εικόνες αναπτύσσουν νέα θέματα, η γελοιογραφική υπερβολή (γκροτέσκο) εξαφανίζεται σχεδόν εντελώς, και αν η σεξουαλικότητα παραμένει σημαντική, ωστόσο εκφράζεται με πολλή λιγότερη ωμότητα και νοείται μόνο με όρους γάμου²³⁴. Οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι ίσως η πιο νεωτερική κωμωδία του ποιητή. Οι ηρωίδες στερούνται παντελώς γοητείας και δεν έχουν τα προτερήματα που αντιστάθμιζαν τα κάποια ελαττώματα των συνωμοτισσών της *Λυσιστράτης*, που ίσως παραείναι επιρρεπείς στις σαρκικές ηδονές και στο ποτό²³⁵. Τέλος, στις *Εκκλησιάζουσες*, έργο με πολλά κοινά στοιχεία με την *Λυσιστράτη*, έχουμε αντιστροφή των ρόλων ανδρών και γυναικών καθώς παρουσιάζει τις γυναίκες, μεταμφιεσμένες σε άνδρες, να καταλαμβάνουν την εξουσία και να εγκαθιδρύουν στην πόλη ένα κομμουνιστικό σύστημα²³⁶. Ο Αριστοφάνης σ' αυτή την κωμωδία δίνει στη γυναίκα ηρωίδα προτεραιότητα, επιδεξιότητα και ανδρισμό να ολοκληρώσει με επιτυχία το εγχείρημά της²³⁷. Παραδόξως και στα τρία αυτά έργα, τα οποία έχουν γυναικείο Χορό, ο Αριστοφάνης

²³¹ Bowie (2005) σ.251

²³² Bowie (2005) σ.256

²³³ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.685

²³⁴ Thiery (2001) σ.115

²³⁵ Thiery (2001) σ.127

²³⁶ Mosse (2004) σ.130

²³⁷ Thiery (2001) σ.141

δεν κάνει έντονη χρήση του γκροτέσκου, του στοιχείου που χαρακτήρισε την δύναμη και την πρωτοτυπία στην τέχνη του.

Ο Αριστοφάνης παρουσίασε τις γυναίκες στη σκηνή δίχως εχθρότητα, παρά το έντονα αρνητικό κλίμα που επικρατούσε στον πυρήνα της αθηναϊκής κοινωνίας και τον μισογυνισμό εκ μέρους των ανδρών. Θα ήταν λογικό να υποθέσουμε ότι με τον τρόπο του ο κωμωδιογράφος υποστήριξε τη γυναικεία υπόθεση. Άλλωστε το γεγονός ότι αφιέρωσε τρεις κωμωδίες στο γυναικείο φύλο το αποδεικνύει έμπρακτα. Στους στίχους του ποιητή η γυναίκα δεν είναι κλεισμένη στο εσωτερικό του σπιτιού, δεν περιορίζεται από την κοινά αποδεκτή γυναικεία σωφροσύνη αλλά αναμειγνύεται ενεργά στη δημόσια και πολιτική ζωή. Στα μάτια του ποιητή η γυναίκα δεν συμβολίζει μόνο την αγάπη και τον έρωτα αλλά κυρίως την ειρήνη. Φυσικά δεν πρέπει να παραπλανηθούμε και να πιστέψουμε ότι ο Αριστοφάνης πήρε στα σοβαρά τα κηρύγματα που απέδιδε στις γυναίκες. Ο κωμικός δίνοντας στη γυναίκα φωνή από το βήμα της εξουσίας απέβλεπε κυρίως στο να προκαλέσει τα γέλιο των θεατών. Παράλληλα όμως, και εν αγνοία του, προσέφερε μεγάλες υπηρεσίες στο γυναικείο φύλο με το να παρουσιάσει γυναικείες προσωπικότητες στη θεατρική σκηνή.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Αριστοφάνης, ο κορυφαίος κωμικός ποιητής που γεννήθηκε στην ειρηνική πόλη του Περικλή στα χρόνια που άρχισε η ανοικοδόμηση του Παρθενώνα, ξεδίπλωσε με αξιοζήλευτη αριστοτεχνία την πλούσια πολυμορφία της αττικής ζωής στην πιο περήφανη εποχή της Αθήνας, όπως τονίζει ο Albin Lesky²³⁸. Ο μεγάλος δημιουργός, οποίος ήταν επινοητικός, αριστοτέχνης και ευεπίφορος στους συνειρμικούς συνδυασμούς²³⁹, πετύχαινε με το χιούμορ και την ποικιλία της γλώσσας του σωρεία λογοπαιγνίων αναμιγνύοντας με ανεπανάληπτο τρόπο πραγματικά και φανταστικά στοιχεία. Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη παρουσιάζονται στο μεγαλύτερό τους μέρος σε μια εποχή που η συνοχή της αθηναϊκής δημοκρατίας είχε γίνει εύθραυστη λόγω του Πελοποννησιακού πολέμου και των εσωτερικών ελλείψεων²⁴⁰. Η πολιτική κατάσταση της Αθήνας ήταν το έναυσμα για να γράψει ο Αριστοφάνης έργα, στα οποία επέκρινε ό,τι έβλαπτε την ειρήνη, την πρόοδο της πόλης και την ευτυχία των Ελλήνων. Ο ποιητής, όντας υπερασπιστής του λαού, συνέθεσε κωμωδίες με πολλές αναφορές σε γεγονότα και κρίσεις που ταλάνισαν τους αθηναίους πολίτες σε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο.

Η αριστοφανική κωμωδία επικεντρώθηκε κυρίως στη σάτιρα εξεχουσών προσωπικοτήτων, τις οποίες το κοινό παρακολουθούσε με απόλαυση να διασύρονται. Εντούτοις, ο κωμωδιογράφος δεν δίσταζε να διακωμωδήσει συστηματικά και τους θεατές. Ωστόσο, η αρετή που χαρακτήριζε τον Αριστοφάνη ήταν η αταλάντευτη πίστη του στο αθάνατο μεγαλείο της Αθήνας, ακόμα και λίγο πριν από την τελική πτώση της. Αυτή ακριβώς η βαθύπνευστη συνείδηση ενός ασύγκριτου επιτεύγματος, που ο πανδαμάτωρ χρόνος δεν θα μπορέσει να σβήσει ποτέ, αποτελεί άλλη μια πρόδηλη ένδειξη της ίδιας της μεγαλοσύνης του ποιητή²⁴¹. Είναι η αιτία και το αιτιατό που τον παρακινεί να συνθέσει τη γυναικεία κωμωδία, *Λυσιστράτη*. Ο ουτοπικός οραματισμός του στη *Λυσιστράτη* αποτυπώνει με ιδιαίτερη ευγλωττία τα μυχιαίτατα αισθήματά του της έντονης ανησυχίας και αγωνίας για την αβέβαιη πια επιβίωση της πόλης του. Η *Λυσιστράτη*, είναι η κωμωδία που κατέχει την πρωτεύουσα θέση και η οποία ανέβηκε στη σκηνή το 411 π.Χ., πιθανότατα στα Λήγαια²⁴², ενόψει των Μεγάλων Διονυσίων.

²³⁸ Καρώνη (2003) σ.9

²³⁹ Dover (2007) σ.116

²⁴⁰ Καρώνη (2003) σ.10

²⁴¹ Μαρκαντωνάτος Α. (2011) σ.462

²⁴² Dover(2007) σ.211

ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ ΚΑΙ ΟΧΙ ΜΥΘΟΣ

Η *Λυσιστράτη* είναι μια κωμωδία στην οποία ο σοβαρός πολιτικός προβληματισμός συνδυάζεται με απaráμιλλο τρόπο με την τολμηρή σάτιρα, καθώς διαδραματίζεται σε μια κρίσιμη εποχή για την Αθήνα. Η πλοκή της κωμωδίας βασίζεται στην «κριτική» ότι αποκλειστικά οι άνδρες φέρουν την πολιτική ευθύνη για την ολέθρια κατάσταση της πόλης. Με την ανοησία τους κατέστρεψαν την πόλη μέσα σε είκοσι χρόνια πολέμου. Για να επανορθώσουν αυτήν την συμφορά, οι γυναίκες της Ελλάδας, τις οποίες συγκαλεί η Αθηναία με το εύγλωττο όνομα *Λυσιστράτη* («αυτή που διαλύει το στρατό») αποφασίζουν την εγκατάλειψη της συζυγικής κλίνης, μέχρις ότου συνετίσουν τους άνδρες τους²⁴³.

Η *Λυσιστράτη*, προκειμένου να εξασφαλίσει την επιτυχία του πραγματικού σχεδίου της, να ωθήσει δηλαδή τους άνδρες σε πολιτική συνδιαλλαγή μέσω της αναγκαστικής σεξουαλικής αποχής, καταλαμβάνει μαζί με άλλες γυναίκες την Ακρόπολη της Αθήνας, έτσι ώστε να στερήσει από τους άνδρες τους οικονομικούς πόρους που φυλάσσονταν εκεί και ήταν απαραίτητοι για τη διεξαγωγή του πολέμου. Ανάμεσα στις συγκεντρωμένες γυναίκες, ξεχωρίζουν εκτός από την πληθωρική και δυναμική *Λυσιστράτη*, η Αθηναία *Κλεονίκη*, η νεαρή *Μυρρίνη*, και η Σπαρτιάτισσα *Λαμπιτώ*. Η πλοκή της κωμωδίας χαρακτηρίζεται από μια διχοτόμηση, η οποία παρουσιάζεται με περίτεχνο τρόπο. Στην μια πλευρά –στο επίπεδο των υποκριτών- βρίσκονται οι νέοι, γυναίκες που συσπειρώθηκαν γύρω από τη *Λυσιστράτη* και άνδρες που είναι ικανοί να φέρουν όπλα και να τεκνοποιήσουν, και στην άλλη – στο επίπεδο του χορού- οι γηραιοί άνδρες και γυναίκες.

Στην υπόθεση του έργου γυναίκες και άνδρες ανταγωνίζονται την εξουσία και προσπαθούν με ιδιόμορφες μεθόδους να επιβληθούν ο ένας στον άλλο, όμως οι γυναίκες του *Αριστοφάνη* εμφανίζονται πολύ πιο δυναμικές και γεμάτες αυτοπεποίθηση. Ιδιαίτερα, ο κωμικός ποιητής παρουσιάζει τη *Λυσιστράτη*, στην οποία έχει εναποθέσει όλες τις ελπίδες του για την πραγμάτωση της ειρήνης, γυναίκα αποφασιστική και σκληρή στον αγώνα της με τον Πρόβολο (*Λυσιστράτη* στ.387-475)²⁴⁴ και της δίνει την ευκαιρία να μιλήσει για την υποβάθμιση των γυναικών, τα δεινά που υποφέρουν από τους πολέμους, για την σεξουαλική καταπίεση με τους άνδρες τους. Μάλιστα, για το συγκεκριμένο πρόβλημα, το οποίο αποτελεί και βασικό θέμα της κωμωδίας, ο *Αριστοφάνης* χρησιμοποιεί τη *Μυρρίνη* και το σύζυγό της *Κινησία* προκειμένου να αναδείξει ότι το στοιχείο της αγάπης είναι απαραίτητο για την ερωτική – συζυγική συνεύρεση²⁴⁵.

Τελικά, η επανάσταση των γυναικών με την συνδρομή και της Σπαρτιάτισσας *Λαμπιτώ*ς (η οποία έχει ξεσηκώσει και τις Σπαρτιάτισσες να κινηθούν αναλόγως)

²⁴³ Zimmermann (2007) σ.105

²⁴⁴ Γεωργουσόπουλος (1993) σ.84,86,88 & 90

²⁴⁵ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.675

έχει αίσιο τέλος καθόσον - μετά από μυθικές αναφορές (Αμαζόνες και Λήμνιες), από ιστορίες που εκτοξεύουν οι δυο Χοροί μεταξύ τους, από ειρωνικά λόγια και ιλαρές και κωμικές (αλλά όχι ιδιαίτερα γκροτέσκες) σκηνές - επέρχεται ειρήνη μεταξύ Αθηναίων και Σπαρτιατών και οι γυναίκες συμφιλιώνονται με τους άνδρες τους. Μάλιστα, ο λόγος της Λυσιστράτης (*Λυσιστράτη* στ. 1112-1135)²⁴⁶ αποτελεί εφιαλτήριο για την παύση εχθροπραξιών μεταξύ των ελληνικών πόλεων που παλαιότερα είχαν ενωθεί εναντίον κοινών εχθρών.

Ο Αριστοφάνης χρησιμοποίησε στο μύθο του έργου του τη γυναικοκρατία ως πραγματικότητα που δημιουργεί πολλές δυνατότητες και με τους στίχους «*ἐγὼ γυνὴ μὲν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστί μοι. αὐτὴ δ' ἐμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω, τοὺς δ' ἐκ πατρός τε καὶ γεραιτέρων λόγους πολλοὺς ἀκούσασ' οὐ μεμούσωμαι κακῶς.*» (*Λυσιστράτη* 1124-1127)²⁴⁷ προέβαλε την αξία του γυναικείου φύλου, σε μια κοινωνία έντονου μίσους και απαξίας της γυναίκας όπως άλλωστε αποδεικνύεται από τους στίχους «*οὐδὲν ἔστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον, οὐδὲ πῦρ, οὐδ' ὤδ' ἀναιδῆς οὐδεμίᾳ πόρδαλις.*» (*Λυσιστράτη* 1014-1015)²⁴⁸ και από τον στίχο «*ὡς ἐγὼ μισῶν γυναικῶν οὐδέποτε παύσομαι.*» (*Λυσιστράτη* 1018)²⁴⁹.

Φυσικά, όντας συντηρητικός ο Αριστοφάνης δεν επιθυμεί να προκαλέσει κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα στην ήδη λαβωμένη Αθήνα και ως εκ τούτου η κορύφωση του έργου του επιτυγχάνεται με τις γυναίκες να επιστρέφουν στο *γυναικείον*, τα γυναικεία διαμερίσματα του οίκου και στις δραστηριότητες τους εντός αυτού.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ, ΜΙΑ ΤΟΛΜΗΡΗ ΑΘΗΝΑΙΑ

Καθόσον η εμπόλεμη κατάσταση στην Αθήνα συνεχίζεται προξενώντας πολλά δεινά στην πόλη και στους πολίτες, ο Αριστοφάνης αποφασίζει να γράψει τη *Λυσιστράτη* με σκοπό να διαμαρτυρηθεί για τους πολέμους και να συμβάλλει στην επίτευξη της ειρήνης σε πανελλήνια κλίμακα. Βλέποντας ο Αριστοφάνης ότι οι άνδρες φάνηκαν ανίκανοι να σταματήσουν τον πόλεμο, στηρίζει τις ελπίδες του στις γυναίκες για την σωτηρία όλων και διαλέγει τη Λυσιστράτη για την επίτευξη του στόχου του. «*Ἐκλήθη Λυσιστράτη παρὰ τὸ λῦσαι τὸν στρατόν*»²⁵⁰.

Η Λυσιστράτη είναι η πρώτη ηρωίδα του αριστοφανικού θεάτρου²⁵¹. Η ηρωίδα δεν είναι μια τυχαία Αθηναία, είναι έξυπνη και σκληρή απέναντι στους αντιπάλους ή στις διστακτικές συμμάχους της, έχει όμως πολύ γοητεία και πειθώ. Είναι φινετσάτη σαν Αθηναία, γενναϊόδωρη, μετρημένη και διακριτική καθόσον έχει υψηλούς στόχους. Δεν ξεχωρίζει από τις άλλες γυναίκες σε αθυροστομία και ερωτική γνώση,

²⁴⁶ Γεωργουσόπουλος (1993) σ.142&144

²⁴⁷ Γεωργουσόπουλος (1993) σ.142

²⁴⁸ Γεωργουσόπουλος (1993) σ.134

²⁴⁹ Γεωργουσόπουλος (1993) σ.134

²⁵⁰ Καρώνη (2003) σ.158

²⁵¹ Thiery (2001) σ.117

αλλά είναι ταυτόχρονα και αυστηρή. Και αυτό διότι πρέπει πάση θυσία να πετύχει το σχέδιο της.

Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει την ηρωίδα του άλλοτε σκληρή με ανδρική σοφία και άλλοτε τρυφερή. Στους στίχους 506-515, η ηρωίδα αναφέρεται στην υποδεέστερη θέση της γυναίκας «ταῦτα ποιήσω. ἡμεῖς τὸν μὲν πρότερον πόλεμον καὶ χρόνον ἠνεσχόμεθ' ὑμῶν» ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας τῶν ἀνδρῶν ἄττ' ἐποεῖτε· —οὐ γὰρ γρύζειν εἰᾶθ' ἡμᾶς,— καίτουκ ἠρέσκετέ γ' ἡμᾶς. ἀλλ' ἤσθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πρᾶγμα· εἴτ' ἀλγοῦσαι τᾶνδοθεν ὑμᾶς ἐπανηρόμεθ' ἂν γελάσασαι 'τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ παραγράψαι ἐν τῷ δήμῳ τήμερον ὑμῖν;' — 'τί δέ σοι τοῦτ';' ἢ δ' ὅς ἂν ἀνήρ· 'οὐ σιγήσει;' —κἀγὼ 'σίγων» (Λυσιστράτη)²⁵². Η Λυσιστράτη περιγράφει την γυναίκα καταπιεσμένη και εξαρτημένη από τους άνδρες θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να ξυπνήσει τη γυναίκα από την παθητική της στάση απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα.

Ο κωμωδιογράφος δίνοντας λόγο στη γυναίκα, την προτρέπει να διεκδικήσει τα δικαιώματά της απέναντι στους άνδρες που θέλουν να διατηρήσουν τα κεκτημένα της εξουσίας. Μάλιστα, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει την Λυσιστράτη σαν μια σοφή γυναίκα, η οποία δίνει συμβουλές διακυβέρνησης στους άνδρες βγαλμένες συμβολικά μέσα από γυναικείες εργασίες²⁵³. Η ηρωίδα μιλάει σοβαρά και υπεύθυνα, γεγονός που αποδεικνύει την ανώτερη παιδεία που διαθέτει. Δεν αδικεί κανέναν ούτε μεροληπτεί.

Από τα ωραιότερα κομμάτια του Αριστοφάνη είναι ο λόγος της Λυσιστράτης (Λυσιστράτη 574-586²⁵⁴), η οποία τονίζει την κοινή τύχη που ενώνει τις ελληνικές φυλές και οι οποίες τώρα αλληλοσπαράζονται. Ο κωμικός ποιητής μέσα από τα λόγια της ηρωίδας του αποδεικνύει πως είναι πάνω από κομματικές απόψεις, έχει πανελλήνια συναισθήματα και ζητάει ειρήνη εν ονόματι του ανθρωπισμού. Η απεργία της Λυσιστράτης είναι μια απεργία που έχει σκοπό να πείσει τους Αθηναίους πολίτες να έρθουν σε αμοιβαίο συμβιβασμό με τους πολίτες της Σπάρτης²⁵⁵. Η Λυσιστράτη του προσπαθεί να επαναφέρει την ειρήνη με σκοπό αλτρουιστικό και πανελλήνιο²⁵⁶, θυμίζοντας στους αντιπάλους την κοινή τους καταγωγή, την κοινή θρησκεία και τους εξορκίζει να πάψουν να καταστρέφουν ελληνικές πόλεις.

Τελικά, η Λυσιστράτη επιτυγχάνει το σκοπό της και η ειρήνη πραγματοποιείται με κάποιες παραχωρήσεις, και από τις δυο πλευρές, παραχωρήσεις που ο ποιητής της

²⁵² Γεωργουσόπουλος (1993) σ.94

²⁵³ Καρώνη (2003) σ.167

²⁵⁴ Γεωργουσόπουλος (1993) σ.100

²⁵⁵ Just (2006) σ.107

²⁵⁶ Thiercy (2001) σ.123

διαλέγει ειδικά ώστε να του επιτρέπουν σεξουαλικά λογοπαίγνια²⁵⁷. Εκτός από τη Λυσιστράτη, ο κωμωδιογράφος παρουσιάζει άλλα τέσσερες γυναικείες προσωπικότητες, την όμορφη Μυρρίνη, τη λεβέντισσα αλλά στυφή Σπαρτιάτισσα Λαμπιτώ, την Καλονίκη, μια Βοιωτή και μια Κορίνθια, οι οποίες εμπλέκονται στην πλοκή του έργου. Όμως η γυναικεία παρουσία που κλέβει την παράσταση, εκείνη που έχει την τύχη να είναι η πρώτη γυναίκα φεμινίστρια, η πρώτη γυναίκα ηγέτης - στην κωμωδία του Αριστοφάνη - είναι η Λυσιστράτη.

Ο Αριστοφάνης δίνει στη γυναίκα Λυσιστράτη το πρότυπο του σωτήρα που διαδραματίζει ενεργό δράση και η σωτηρία που επιφέρει είναι αισθητή καθώς σώζει την πόλη από τα δεινά. Στην αποτυχημένη πολιτική των ανδρών ο ποιητής προτείνει κυβέρνηση γυναικών, την οποία στηρίζει στο οικιακό μοντέλο, όπου έχει αποδειχτεί ότι οι γυναίκες διαχειρίζονταν με επιτυχία τα οικιακά καθήκοντα (δούλους, τροφούς, οικονομικά). Οι γυναίκες καταλαμβάνουν την εξουσία γιατί έχουν υψηλά ιδανικά και θέλουν να σώσουν την πατρίδα τους - μπορεί οι ίδιες να μην πάνε στα πεδία της μάχης - αλλά ως μητέρες και σύζυγοι, πληρώνουν το τίμημα της απουσίας και του θανάτου.

ΓΥΝΑΙΚΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ

Στη *Λυσιστράτη*, εγκαθιδρύεται μια ουτοπική πολιτεία, εν προκειμένω μια γυναικοκρατία, στην οποία οι Αθηναίες όλων των ηλικιών, με εμπνευσμένη ηγέτιδα τη Λυσιστράτη, όχι μόνο αφαιρούν κάθε δυνατότητα από τους άνδρες να ανασυγκροτήσουν τον αποδεκατισμένο στόλο της πόλης – καταλαμβάνοντας με δόλο το δημόσιο ταμείο στην Ακρόπολη -, αλλά επίσης παρακινούν και τις υπόλοιπες Ελληνίδες στα δυο εμπόλεμα πολεμικά στρατόπεδα να εξαναγκάσουν τους άνδρες τους να συνάψουν ανακωχή υπό την αφόρητη πίεση μιας πρωτόγνωρης ερωτικής αποχής²⁵⁸. Το κόλπο της ερωτικής απεργίας, στο οποίο καταφεύγει η ακτιβίστρια Λυσιστράτη, είναι ταυτόχρονα εκβιαστικό αλλά και αδύναμο όπλο των γυναικών σε μια κοινωνία όπου πλεονάζουν οι σεξουαλικές δυνατότητες για το αρσενικό φύλο. Για τον Αριστοφάνη όμως γίνεται το μέσο επανάστασης των γυναικών για το καλό της πόλης εφόσον αποδείχθηκε έμπρακτα η ανδρική απαξία και ανικανότητα. Ο στίχος 597 «*ἀλλ' ὅστις ἔτι στῦσαι δυνατός*» φανερώνει το αναμενόμενο τέλος της αρσενικής υπεροχής και υποψιάζει τους αθηναίους για τη φυσιολογική λήξη της δήθεν κοινωνικής αρσενοκρατίας τους²⁵⁹.

Τα φεμινιστικά μηνύματα αυτής της κωμωδίας απορρέουν από ένα υπόγειο ρεύμα που διατρέχει το αττικό δράμα και, σε αντίθεση με τον έντονο συντηρητισμό της αθηναϊκής κοινωνίας όσον αφορά τις σχέσεις των δυο φύλων, πριμοδοτεί ιδιαίτερα δυναμικές γυναικείες μορφές, που δε διστάζουν να συγκρουστούν όχι μόνο λεκτικά,

²⁵⁷ Dover (2007) σ.226

²⁵⁸ Μαρκαντωνάτος Α. (2011) σ.498

²⁵⁹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.671

αλλά και σωματικά με τους άνδρες. Ο κωμωδιογράφος έχει επιλέξει με πολιτική ευαισθησία τα πρόσωπα των γυναικών που συμμετέχουν στο εγχείρημα της πραγμάτωσης της ειρήνης. Ειδικά η αριστοφάνεια Λυσιστράτη διαθέτει ασύστολη παρρησία, ωμή ειλικρίνεια, ήθος και δυναμισμό, αρετές που συνήθως δεν απέδιδαν στο γυναικείο φύλο, αρετές όμως που μπορούσαν να εμπνεύσουν επαναστατικές ιδέες.

Η κήρυξη της σεξουαλικής αποχής από τους άνδρες που απουσιάζουν στον πόλεμο είναι ένα παράδοξο του έργου, το οποίο προκάλεσε πολλά σχόλια και ταυτίστηκε με το μύθο των Αμαζόνων όπου οι γυναίκες καταλαμβάνουν την εξουσία όταν οι άνδρες σκοτώνονται στη μάχη ή απουσιάζουν σε στρατιωτική εκστρατεία²⁶⁰. Ο Αριστοφάνης συνδυάζει με αριστοτεχνικό τρόπο το μοτίβο αυτής της «ανδρικής απουσίας» με το μοτίβο της αναστολής των ομαλών σεξουαλικών σχέσεων. Οι άνδρες είναι αυτοί που διέλυσαν τα σπίτια κάνοντας πόλεμο, οι άνδρες απειλούν την ενότητα της πόλης αναγκάζοντας τις γυναίκες να γερνούν ανύπαντρες (Λυσιστράτη στ.593-597), οι άνδρες είναι αυτοί που έφεραν και την παραφροσύνη στην πολιτική κατάσταση (Λυσιστράτη 507-528). Τέλος, οι άνδρες είναι αυτοί που επιχείρησαν να κάψουν την Ακρόπολη της θεάς Αθηνάς και την ιερή ελιά της, γεγονός που συγκρίνει τις δικές τους πράξεις με αυτές των θρυλικών Αμαζόνων, και όχι των γυναικών.

Ο Αριστοφάνης στη Λυσιστράτη αναδεικνύει επίσης και την ανωτερότητα της ηδονής, όταν αυτή ταυτίζεται με τη συζυγική αγάπη. Οι σκηνές που αφορούν την εμφάνιση του Κινησία και τον διάλογό του με τη γυναίκα του Μυρρίνη αποπνέουν ένα μοναδικό άρωμα συνδυασμού ερωτικού πάθους και αγάπης²⁶¹. Η Μυρρίνη από θέση ισχύος εκβιάζει το σύζυγό της, τον αποφεύγει και τον αναγκάζει να την εκλιπαρεί. Ο κωμωδιογράφος σε αυτό το σημείο κάνει την ανατροπή. Το τόσο αυτονόητο για ένα καθεστώς ανδρικής κυριαρχίας δικαίωμα χρησιμοποίησης της γυναίκας ως ερωτικό μόνο συντρόφου παραμερίζεται και στη θέση του έρχεται μια σχέση ισοτιμίας και όχι υποταγής²⁶². Η Μυρρίνη, στην κωμωδία αυτή, συμβολίζει τη δύναμη της γυναίκας και όσων μπορεί να πράξει όταν τα δικαιώματά της παραβιάζονται από το ανδρικό φύλο, όχι μόνο σε κανόνες επιβίωσης, αλλά και σε θέματα κοινωνικής συμπεριφοράς και πολιτικής συμμετοχής.

Η κωμωδία ολοκληρώνεται με την επανένωση των ανδρόγυνων, η οποία επέρχεται κατόπιν προσταγής της Λυσιστράτης στους στ. 1186 κ.εξ.. Η συμφιλίωση ανδρών και γυναικών συμπληρώνεται με την συμφιλίωση Αθήνας και Σπάρτης. Με την ειρήνη των δυο αντιπάλων, τα πράγματα επανέρχονται στις πρωταρχικές τους θέσεις και οι

²⁶⁰ Bowie (2005) σ.192

²⁶¹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.673

²⁶² Δεληκωστόπουλος (2007) σ.674

γυναίκες επιστρέφουν στα σπίτια τους και στο παραδοσιακό καθιερωμένο τους ρόλο.

Το ουτοπικό εγχείρημα του Αριστοφάνη – να εξυμνήσει τη γυναικεία αξία έναντι της ανδρικής ανικανότητας προκειμένου να πετύχει την πολυπόθητη ειρήνη στην πόλη του–, δεν είχε το αναμενόμενο αποτέλεσμα. Αν και οι γυναίκες στη *Λυσιστράτη* πραγμάτωσαν το όραμα του Αριστοφάνη, εν τούτοις τα γεγονότα του 411 π.Χ. διέψευσαν τον κωμικό ποιητή²⁶³. Οι Αθηναίοι δεν σύναψαν ειρήνη, οι εχθροπραξίες συνεχίστηκαν και η Αθήνα γνώρισε μέρες οικονομικής και πολιτικής εξαθλίωσης. Η *Λυσιστράτη* ωστόσο λειτούργησε σαν προσδόκιμο και ελπιδοφόρο μήνυμα.

Η «ΠΡΑΓΜΑΤΩΣΗ» ΜΙΑΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ

Ο Αριστοφάνης στη *Λυσιστράτη* εμφανίζει γυναίκες να πρωτοστατούν σε πεδία, χρόνια κατοχυρωμένα από το ανδρικό φύλο. Ο κωμικός ποιητής επιλέγει τις γυναίκες για να αναζητήσουν και να πραγματώσουν το πολύτιμο αγαθό της ειρήνης. Για πολλούς η ανάθεση αυτή αποτελεί πρώτιστα μια πράξη έκδηλης ειρωνείας εις βάρος του ανδρικού πληθυσμού²⁶⁴. Πώς να αναγνωρίσει κανείς στις γυναίκες ισοτιμία με τους άνδρες, όταν μόνο αυτοί μάχονται και σκοτώνονται στις πολεμικές συγκρούσεις, εξασφαλίζοντας έτσι την ελευθερία και τη διαβίωση; Ο Αριστοφάνης αντιτίθεται σε αυτό τον συλλογισμό που υποβιβάζει το γυναικείο φύλο εμπιστευόμενος το σχεδόν ακατόρθωτο έργο της ειρήνευσης σε μια γυναίκα, τη *Λυσιστράτη*. Η κωμική ιδέα της *Λυσιστράτης* εδράζεται στην αντιστροφή της κοινωνικής θέσης των δυο φύλων. Οι γυναίκες παρεισφρέουν στη δημόσια σφαίρα, προκειμένου να αποσπάσουν τους άνδρες από τη ιδιωτική ζωή και να τους επαναφέρουν στον οίκον.

Ωστόσο, αυτή η πραγματικότητα της κωμωδίας είναι μόνο φαινομενική, γιατί γυναίκες που καταλαμβάνουν την Ακρόπολη και κλέβουν τον πολεμικό δημόσιο θησαυρό των Αθηναίων ήταν τόσο μυθικές για αυτούς όσο και ένας γιγάντιος κοπροφάγος σκαραβαίος, κάποια φλύαρα πουλιά ή θεοί που υποτάσσονται σε έναν άνθρωπο²⁶⁵. Καθόσον μάλιστα η *Λυσιστράτη*, όπως έχουμε προαναφέρει, είναι το πρώτο έργο του κωμικού όπου δεν εμφανίζεται κανένα πραγματικό πρόσωπο, η ανάμιξη φαινομενικής και πραγματικής εικόνας δεν επιτυγχάνεται χάρη στην παρείσφρηση κάποιων πραγματικών προσώπων στη σκηνική μυθοπλασία, αλλά μέσω της σύγκρισης μεταξύ τόπων. Ο θεατής έχει πράγματι μπροστά στα μάτια του το μυθοπλαστικό απείκασμα της Ακρόπολης, που τελεί υπό τον έλεγχο των επί σκηνης γυναικών, ενώ μπορεί ταυτόχρονα να βλέπει από πάνω του την πραγματική και απαραβίαστη Ακρόπολη²⁶⁶. Στην κωμωδία *Λυσιστράτη*, γίνεται αντιληπτό ότι η

²⁶³ Καρώνη(2003)σ.173

²⁶⁴ Δεληκωστόπουλος(2007)σ.667

²⁶⁵ Thiercy (2001) σ.116

²⁶⁶ Thiercy (2011) σ.358

θεατρική παρουσίαση γυναικών που συνεδριάζουν, συνωμοτούν και επιβάλλουν αλλαγές στην πολιτική, αποτελούν αποκλειστικά και μόνο μια φανταστική κατάθεση του Αριστοφάνη, που επικυρώνει δι' αυτής την κωμική του επινόηση μιας ιδανικής, ουτοπικής εντούτοις, πολιτείας.

Παρά ταύτα ο Αριστοφάνης έχει δώσει το δικό του μήνυμα στους θεατές με το ευτυχισμένο τέλος της κωμωδίας του. Η ισοτιμία των δυο φύλων, αρσενικού και θηλυκού, η αναγνώριση της ανάγκης να συμπορεύονται, συμβολίζει όσο και επιφέρει την άρση των διαφόρων όρων υπεροχής και κυριαρχίας που εμποδίζουν την ειρηνική συμβίωση των λαών. Η αναφορά στη *Λυσιστράτη* έχει πλέον γίνει κοινός τόπος της απόδειξης της γυναικείας αξίας. Μιας αξίας που κερδίζει αυτόθροα αναγνώριση *de jure* και *de facto* ισοτιμίας με τον άνδρα²⁶⁷. Αυτός είναι και ο λόγος που καθιστά την *Λυσιστράτη* ένα έργο ανεκτίμητης αξίας.

ΣΚΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Διαβάζοντας ένα έργο του Αριστοφάνη πρέπει να φανταστεί κανείς την δράση άλλοτε στην Πνύκα, άλλοτε μπροστά σε ένα και έπειτα σε άλλο σπίτι, άλλοτε στη γη ή στον ουρανό, άλλοτε στο δρόμο που οδηγεί στον Άδη²⁶⁸. Στη *Λυσιστράτη* βλέπουμε στη σκηνή τα σπίτια της Λυσιστράτης και της Κλεονίκης, τα Προπύλαια και τη σπηλιά του Πάνα. Η σκηνική μυθοπλασία που συγκροτείται από τα Αριστοφάνη διαθέτει σχεδόν πάντα μεγάλη συνοχή, τόσο από την άποψη του τόπου δράσης όσο και από την άποψη της χρονικής διάρκειάς της. Ωστόσο, στη *Λυσιστράτη* δεν τηρήθηκαν πιστά η ενότητα του χώρου και του χρόνου²⁶⁹. Ο κωμικός ποιητής εισήγαγε πολλές καινοτομίες στη σκηνοθεσία των θεατρικών του παραστάσεων. Τα πολλά τραγούδια και οι χοροί, η αύξηση του αριθμού των υποκριτών²⁷⁰ καθώς και η χαρακτηριστική στολή ενός κωμικού ηθοποιού που έπαιζε ανδρικό ρόλο και περιλάμβανε ένα αφύσικα μεγάλο τεχνητό φαλλό.

Επίσης, πρώτη φορά συναντάμε στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη ημιχόρια με διαφορετικούς ρόλους, ανδρών και γυναικών²⁷¹. Οι Χοροί του κωμωδιογράφου απευθύνονται αρκετά συχνά στο κοινό αναθέτοντας σε αυτό συγκεκριμένο ρόλο, συμμετοχή που ευνοούσε και η μορφή του θεάτρου (μάλλον πολυγωνική παρά κυκλική)²⁷². Εντούτοις, στη *Λυσιστράτη* υπάρχει αποκλεισμός του κοινού καθόσον το κοινό είναι άνδρες και έτσι λειτουργούν μόνο σαν απλοί παρατηρητές σε τέτοιου είδους γυναικοκρατίες²⁷³. Τέλος, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι στις κωμωδίες του

²⁶⁷ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.683

²⁶⁸ Σταύρου (2004) σ.29

²⁶⁹ Thiery (2011) σ.365

²⁷⁰ Dover (2007) σ.49

²⁷¹ Καρώνη (2003) σ.163

²⁷² Thiery (2011) σ.370

²⁷³ Thiery (2011) σ.385

Αριστοφάνη μόνιμη και σημαντική θέση είχαν τα κάθε είδους βωμολοχεύματα²⁷⁴, τα οποία δέσποζαν τόσο στη σκηνογραφία όσο και στην ενδυματολογία, τη μουσική και τη χορογραφία.

ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ο Αριστοφάνης, ο γνησιότερος αττικός ποιητής, κωμικός και λυρικός, πολιτικός και ερωτικός, γνώστης της ιστορίας και αριστοτέχνης της αττικής γλώσσας κατόρθωσε διαμέσου των αιώνων να είναι ο μεγαλύτερος και επιφανέστερος κωμωδιογράφος²⁷⁵. Ο κωμικός ποιητής κατόρθωσε να ανυψώσει την τέχνη του πολύ πιο πάνω από την απλή σάτιρα ή το κοινό γέλιο, συνδέοντας αναπόσπαστα την ποίηση με το κωμικό στοιχείο. Η λεκτική του ευρηματικότητα είναι συνεχής από το πρώτο έως το τελευταίο έργο του, και διαπερνάει όλα τα επίπεδα, από την ευτράπελη χρήση των ήχων μέχρι τον πιο επεξεργασμένο κωμικό διάλογο, από τους πιο χοντρούς σκατολογικούς αστεϊσμούς μέχρι τις πιο εκλεπτυσμένες φράσεις που φέρουν την σφραγίδα του²⁷⁶.

Οι αριστοφανικοί ήρωες παρουσιάζουν τεράστια ποικιλία : άνδρες, γυναίκες, θεοί ή πλάσματα λίγο έως πολύ νόθα. Οι γυναίκες ηρωίδες του πετυχαίνουν, στις περισσότερες περιπτώσεις, να υψωθούν σε ένα είδος απόλυτης διάστασης που τους κάνει σχεδόν αχρονικούς, ιδιαίτερα χάρη στην πονηρία τους, αυτή την κυριαρχία σε ορισμένες «αρετές» που στους υπόλοιπους ανθρώπους είναι ελαττώματα : αναίδεια, θρασύτητα, απατεωνιά, εξαπάτηση. Οι ηρωίδες του έχουν την ευγλωττία και την γοητεία της Λυσιστράτης, την ευρηματικότητα των γυναικών στις Θεσμοφοριάζουσες και τη δυναμικότητα της Πραξαγόρας στις Εκκλησιάζουσες. Η κωμική μυθοπλασία που πλαισιώνει τους αριστοφανικούς ήρωες χαρακτηρίζεται από το γκροτέσκο στοιχείο, που δεν πρέπει να ταυτίζεται με το απλό μπουρλέσκο, υπό την έννοια ότι δίνει πάντα αφορμή για δημιουργία, για διαφυγή προς εκείνη την πρωτόγνωρη διάσταση που θα αποτελέσει την νέα κωμική πραγματικότητα²⁷⁷. Αυτό που αναπαρίσταται επί σκηνής δεν είναι ποτέ καθρέφτης της ζωής, αλλά μια τεράστια μεταφορά της ζωής, μια πλατιά εικόνα στην διαμόρφωση της οποίας συμβάλλουν ο διάλογος, τα δραματικά πρόσωπα και η σκηνοθεσία. Ακριβώς αυτή η μεταφορά συνιστά την πραγματικότητα της κωμικής μυθοπλασίας του Αριστοφάνη και αποσπά τους θεατές από την τρέχουσα πραγματικότητα.

Η αριστοφανική μυθοπλασία εδράζεται στους δεσμούς της με την πραγματικότητα της εποχής της, που υπολανθάνει στο παρασκήνιο, στην αθηναϊκή πόλη και στην αττική ύπαιθρο, στα βάσανα των ανθρώπων εξαιτίας του πολέμου και της ανέχειας, στη διαρκή επικοινωνία της με το λαό, καθώς και στις πνευματικές και καλλιτεχνικές

²⁷⁴ Σπυρόπουλος (2011) σ.415

²⁷⁵ Καρώνη (2003) σ.63

²⁷⁶ Thiery (2001) σ.48

²⁷⁷ Thiery (2011) σ.393

αρετές της²⁷⁸. Η σάτιρά του αντανακλά τις δύσκολες εποχές της πόλης των Αθηνών και μέσω αυτής γίνεται καυστική περιγραφή των συνθηκών ζωής και της διάνοησης της σύγχρονης του κοινωνίας. Εμφανίζει τις αδύναμες πλευρές των κρατούντων και μέσω του γέλιου και του χιούμορ, γίνεται ο μεγάλος κριτής τους. Ο Αθηναίος πολίτης, με την σάτιρα της κωμωδίας, εκτονωνόταν ψυχικά ενάντια σε οτιδήποτε τον καταπίεζε και τον ενοχλούσε. Έτσι η κωμωδία αναδεικνυόταν σε κύριο μέσο λαϊκής έκφρασης, ήταν ένα μέσο πραγμάτευσης της δημοκρατικής ελευθερίας και γι' αυτό η αξία της είναι από πολλές πλευρές μεγάλη. Στο δρόμο της καυστικής σάτιρας στην οποία επιδόθηκε «ο Αριστοφάνης, στην πραγματικότητα ξεπέρασε», σύμφωνα με τον Cahill, «σε τόλμη όλους τους τραγικούς, όσον αφορά την κριτική που άσκησε στις ηγετικές φυσιογνωμίες της πόλης του και στους παραλογισμούς των πολιτικών»²⁷⁹. Μάλιστα με τον πιο αβασάνιστο δογματισμό, ο Αριστοφάνης χαρακτηρίστηκε πολιτικά, όχι μόνο συντηρητικός αλλά και αντιδραστικός, αφού σατίριζε τους *προστάτας τοῦ δήμου* της εποχής του²⁸⁰.

Ο Αριστοφάνης ήταν σίγουρα ένας από τους πιο θαρραλέους επικριτές των αδυναμιών του αθηναϊκού κατεστημένου, τόσο στην πολιτική όσο και στην κοινωνική ζωή, και πέρα από τις αθυροστομίες του, σε ό, τι έλεγε υποκρυπτόταν μια αμείλικτη αξιολόγηση των κρατούντων. Ανάμεσα στα πρόσωπα που ο Αριστοφάνης σατίρισε έντονα ήταν ο Κλέωνας, ο Σωκράτης και ο Ευριπίδης, ακόμα και ο Αισχύλος. Όσον αφορά τον Κλέωνα είναι φανερό ότι τον μισούσε και ήρθε σε βίαιη σύγκρουση μαζί του, ενώ με τον Σωκράτη που τόσο άγρια σατίρισε στις *Νεφέλες*, είχε σχέσεις φιλικές. Για τον Ευριπίδη, τον νεωτεριστή, ο νοσταλγός του παλιού καιρού, ο υπερασπιστής και υμνητής των παραδοσιακών αξιών κωμικός είχε αντιρρήσεις καθώς τον ενοχλούσαν πολλά από τα νέα στοιχεία που είχε φέρει στη τραγωδία, το πλησίασμα της τραγικής τέχνης προς την καθημερινότητα της ζωής, η παρουσίαση προσώπων και ψυχικά και στην εμφάνισή τους ταπεινών. Αν και δεν έβρισκε στον Ευριπίδη το ύψος και την μεγαληγορία του Αισχύλου, εντούτοις θαύμαζε την επινοητικότητά του, τη λυγεράδα και λάμψη του ύφους του, ύφος που μάλιστα είχε επηρεάσει και το δικό του ύφος, έτσι ώστε ο κωμικός Κρατίνος να πλάσσει τη λέξη *ευριπιδαριστοφανίζω* προκειμένου να χαρακτηρίσει την κοινότητα των στοιχείων που υπάρχει στον τρόπο των δυο αυτών ποιητών²⁸¹.

Αν θέλαμε να σκιαγραφήσουμε την προσωπικότητα του Αριστοφάνη θα καταλήγαμε σε πολλές αντιφάσεις, καθόσον υπάρχουν πολλές αντιφατικές εικόνες του ποιητή, οι οποίες μέσα από τα έργα του, άλλοτε τον εμφανίζουν σαν υπέρμαχο και άλλοτε σαν εχθρό κάθε πνευματικής δραστηριότητας, άλλοτε συντηρητικό και άλλοτε δημοκράτη. Επομένως, κάθε απόπειρα να εκτιμηθούν οι απόψεις του είναι

²⁷⁸ Thiery (2011) σ.394

²⁷⁹ Δεληκωστόπουλος (2007) σ.665

²⁸⁰ Σπυρόπουλος (2011) σ.422

²⁸¹ Σταύρου (2004) σ.14

καταδικασμένη δεδομένου ότι οι ίδιες οι αντιφάσεις υποδηλώνουν ότι τα έργα του έχουν να πουν πολλοί πιο ενδιαφέροντα πράγματα²⁸². Επίσης, η συνεισφορά του, όσον αφορά το συμφέρον της πόλης των Αθηνών, είναι αμφιλεγόμενη, όπως αρμόζει, στην κωμωδία, όχι όμως επειδή ο Αριστοφάνης αμφέβαλε για την πόλη, αλλά επειδή σκοπός της κωμωδίας ήταν να διακωμωδήσει την πόλη, για ποικίλους λόγους : για να διασκεδάσει το κοινό με ακραίους τρόπους συμπεριφοράς, να ελέγξει την εξουσία με σκωπτικά μέσα, να αποφύγει τον φθόνο των θεών για το μεγαλείο της επίδειξης, να εξετάσει προβλήματα με λιγότερο θλιβερό τρόπο από τη τραγωδία και ούτω καθ' έξης²⁸³. Με άλλα λόγια, τα έργα μπορεί να μην προπαγάνδιζαν συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση, ίσως όμως να λειτουργούσαν για να αφυπνίσουν την συνείδηση των θεατών σχετικά με μείζονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της πόλης, όπως η κοινωνική ανισότητα ανδρών και γυναικών, οι διεφθαρμένοι δημαγωγοί κ.α. Άλλωστε σε αυτό το γεγονός οφείλεται και η διαχρονικότητα του κωμωδιογράφου, του οποίου τα έργα ακόμα και σήμερα μιλούν στην ψυχή του σύγχρονου Έλληνα.

²⁸² Bowie (2005) σ.26

²⁸³ Bowie (2005) σ.27

ΓΥΝΑΙΚΑ, Η ΜΟΥΣΑ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Υψηλό ποσοστό των σωζόμενων τραγωδιών και ανάλογο ποσοστό (λόγω του μικρού αριθμού) των σωζόμενων κωμωδιών παρουσιάζουν γυναικείες προσωπικότητες - σε έναν ή περισσότερους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες - να υιοθετούν μια αδιάλλακτη και δυναμική θέση απέναντι σε κάποια εξουσία, η οποία φαίνεται να απειλεί την ανεξαρτησία, την ευδαιμονία και την τιμή τους. Τα έργα που παριστάνονταν στο θέατρο του Διονύσου απέδιδαν στις γυναίκες εξαιρετική υπεροχή και συχνά ιδιαίτερο ηθικό κύρος. Οι αφανισμένες λοιπόν γυναίκες της αθηναϊκής κοινωνίας αποκτούν κύρος και λάμψη μέσα από τις τραγωδίες και τις κωμωδίες και γίνονται ηρωίδες στον κόσμο του θεάτρου.

Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης συνέθεσαν έργα παρουσιάζοντας ηγετικές μορφές όπως η Αντιγόνη, η Δηιάνηρα, η Ανδρομάχη αλλά και ελάσσονες μορφές όπως η Κασσάνδρα και η Ευρυδίκη, οι οποίες προσέφεραν την ευκαιρία σε μεταμφιεσμένους άνδρες υποκριτές να εξωτερικεύσουν απόψεις και να υιοθετήσουν θέσεις αντίστασης, ακόμα και να εκτελέσουν πράξεις που συνιστούν κατάφωρη και απροκάλυπτη περιφρόνηση της ανδρικής εξουσίας²⁸⁴. Από την άλλη, ο Αριστοφάνης συνέθεσε κωμωδίες με γυναίκες ηρωίδες, όπως η *Λυσιστράτη*, οι οποίες μιλούν για κοινοκτημοσύνη, κοινωνική και σεξουαλική, λαμβάνουν δράση στα πολιτικά δρώμενα και παίρνουν την εξουσία λόγω της ανδρικής ανικανότητας.

Άραγε ποιον σκοπό είχαν αυτοί οι ποιητές όταν δίνοντας λόγο στις γυναίκες τους επέτρεπαν να εκφράσουν τη σφοδρότερη κριτική κατά της πολιτικής και στρατιωτικής αμυντικής εξουσίας; Είναι μια δύσκολη και ακανθώδης απάντηση, όμως παρά τον πιθανό κίνδυνο αναχρονισμού και πολιτισμικής ακαταλληλότητας, η προσέγγισή της αξίζει τον κόπο. Η σύγχρονη έρευνα έχει εξετάσει επανειλημμένως το ερώτημα αν η παρουσία δραστήριων και ευφραδών γυναικείων ηρωίδων σε συνδυασμό με την επαναλαμβανόμενη παρουσίαση της άμεσης σύγκρουσης ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες στην δραματική σκηνή, σηματοδοτεί μια θετική εξέλιξη και έμμεση βελτίωση σχετικά με την καταπίεση των γυναικών στην αθηναϊκή κοινωνία. Φυσικά αυτό είναι το ένα σκέλος και θα λέγαμε το πιο θετικό του παραπάνω ερωτήματος. Πιθανόν οι ποιητές, επιθυμώντας να ξεριζώσουν πεπαλαιωμένες και αναχρονιστικές πεποιθήσεις, απευθύνονταν περισσότερο σε καλλιεργημένους ανθρώπους και ίσως πολλές φορές να μην ενδιαφέρονταν για την κρίση του κοινού τους. Μάλιστα επικαλούμενοι μητριαρχικούς νόμους στα μέσα του 5^{ου} αιώνα, γεγονός αδιανόητο, προσπαθούσαν εν γνώσει τους να κεντρίσουν ανθρώπους με παρωχημένες αντιλήψεις. Φυσικά δεν πρέπει να παραβλέψουμε και την πολύ μικρή πιθανότητα ότι τα έργα αυτά απέβλεπαν στην περαιτέρω φίμωση ή τον εξευτελισμό των περισσότερων γυναικείων χαρακτήρων. Μάλιστα μια τέτοια

²⁸⁴ Gregory (2010) σ.485

απάντηση θα δικαιολογούσε την άνιση κατάσταση των δυο φύλων που επικρατούσε στην κλασική Αθήνα.

Αυτή όμως είναι και η ειδοποιός διαφορά. Στην πολιτισμική και δημοκρατική Αθήνα του 5^{ου} αιώνα όπου η κοινωνία επέβαλλε την αφάνεια και την σιωπή των γυναικών, ξεχωρίζουν τέσσερις σπουδαίες ανδρικές προσωπικότητες, τρεις εξαιρετοι τραγικοί ποιητές και ένας κωμικός ποιητής, οι οποίοι δίνουν φωνή και οντότητα στη γυναίκα. Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και ο Αριστοφάνης, παρουσιάζουν στις θεατρικές παραστάσεις γυναικείες προσωπικότητες, οι οποίες συμμετέχουν και δρουν με έναν τρόπο ιδιαίτερα ενδιαφέροντα. Ομιλούν οι ίδιες για τον εαυτό τους, κρίνουν την τύχη τους - και μάλιστα με ρητορική δεινότητα, που ξεπερνά ακόμα και τους άνδρες, - δρουν έξω από τα στερεότυπα και συγκρούονται με την ανδρική εξουσία²⁸⁵.

Αν και φαίνεται σωστό κάθε δραματικό έργο να αντιμετωπίζεται ως αυτόνομη οντότητα και μια τεχνική που εφαρμόζεται σε ένα έργο για τη διαγραφή ενός γυναικείου χαρακτήρα να μην λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο σε ένα άλλο έργο, εντούτοις οι δραματικοί ποιητές προσπάθησαν να δώσουν στο γυναικείο λόγο γλωσσικά χαρακτηριστικά της εποχής τους. Σύμφωνα με τον Νίτσε, η τραγική κοσμοθεωρία απαντάται μόνο στον Σοφοκλή, καθόσον το αίνιγμα της ανθρωπίνης ύπαρξης και το πραγματικά τρομερό συνιστούν την τραγική Μούσα του²⁸⁶. Το ευρύτερο θέμα της αυτοθυσίας και δη νεαρών γυναικών για το καλό της οικογένειας ή της πόλης αποτελεί το πιο σημαντικό μοτίβο του ευριπίδειου δράματος²⁸⁷. Χαρακτηρίζοντας τη θεματολογία των έργων του Αριστοφάνη ουτοπική και μόνο η σύλληψη της ιδέας να παίρνουν οι γυναίκες την εξουσία αποτελεί πρωτοπορία στην ανδροκρατική Αθήνα.

Η προσωρινή ελευθερία που παραχωρούν οι ποιητές στα γυναικεία πρόσωπα του δράματος και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται από αυτά αφήνουν να διαφανούν οι ενοχές των ανδρών γύρω από τον προσδιορισμό της ανδρικής ταυτότητας σε σχέση με την γυναικεία²⁸⁸. Οι γυναικείοι χαρακτήρες στην αττική τραγωδία και κωμωδία αντικατοπτρίζουν την αντίδραση των ανδρών σε μια παραδοσιακή για την κοινωνία τους γυναικοφοβία και στην επακόλουθη καταπίεση στην οποία υποβάλλουν τις γυναίκες. Η προσωρινή έστω ελευθερία που δίνεται στις γυναίκες στο πλαίσιο του μακρινού μύθου αλλά και πρόσφατων πολιτικών γεγονότων και η δυνατότητα να υπερβούν τα στενά και κοινωνικώς προκαθορισμένα τους όρια δείχνουν επίσης τον προοδευτικό και ριζοσπαστικό χαρακτήρα της αττικής δραματουργικής τέχνης, στοιχεία τα οποία ξεπερνούν κατά πολύ τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε. Η ανάδειξη

²⁸⁵ Αλεξοπούλου (2000) σ. 15

²⁸⁶ Gregory (2010) σ. 625

²⁸⁷ Παπαδοπούλου (2008) σ. 161

²⁸⁸ Παπαδοπούλου (2008) σ. 156

των περιθωριοποιημένων από άποψη δικαιωμάτων γυναικών, καταδεικνύει το πόσο επισφαλείς είναι οι κατηγοριοποιήσεις και οι διαχωρισμοί των ανθρώπων, η στέρηση ή ο περιορισμός των δικαιωμάτων από κάποιους ανθρώπους ή ομάδες πολιτών, και επίσης καλεί τους θεατές να αναλογιστούν μια ευρύτερη κατηγορία, τον άνθρωπο, την κοινή του μοίρα και την σχέση του με το κοινωνικό σύνολο και τους θεούς²⁸⁹.

Αν και δεν υπάρχει μέτρο σύγκρισης ανάμεσα στην τραγωδία και την κωμωδία, οι εκφραστές του κάθε είδους, ο καθένας με το δικό του ιδιαίτερο ύφος και τα ιδεολογικά του πρότυπα, υπηρέτησαν το γυναικείο φύλο αποδίδοντας στη γυναίκα ανδρικά χαρακτηριστικά και εμμέσως πλην σαφώς συνεισέφεραν στην χειραφέτηση των γυναικών. Και ενώ ο Αισχύλος παρουσιάζεται ως ο συντηρητικός φύλακας των ηθών με αφορμή τον τρόπο που παριστάνει τις γυναίκες, ο Σοφοκλής κάνει την υπέρβαση συνθέτοντας γυναικείες προσωπικότητες που παραβαίνουν τον αναγνωρισμένο κώδικα της γυναικείας συμπεριφοράς. Όμως, η ευριπίδεια γυναίκα είναι αυτή που διαθέτει αυτονομία, είναι αυτή που προκαλεί αμφίρροπα συναισθήματα και ξεσηκώνει αμφίσημες κριτικές. Η διαφοροποίηση της γυναικείας παρουσίας, δεν εμποδίζει τους τρεις τραγωδιογράφους να γίνουν νεωτεριστές ποιητές, πρωτοπόροι ιδεαλιστές, ουραγοί μιας κοινής προσπάθειας προβολής του γυναικείου φύλου, κοινωνοί μιας ισοδύναμης τάξης όπου η γυναίκα έχει την ευκαιρία να δηλώσει την παρουσία της στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Ακόμα και ο συντηρητικός Αριστοφάνης δίνει στις γυναίκες ηρωίδες του προτεραιότητα, επιδεξιότητα και ανδρισμό, εφάμιλλο με αυτό των ανδρών. Η γυναίκα δεν είναι πλέον μόνο ύλη. Διαθέτει πνεύμα και πυγμή, διακατέχεται από αξίες και ιδεώδη και με φωνή ψυχής διακηρύττει τις ικανότητες και δεξιότητές της. Δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από την ανδρική υπόσταση, δεν ανταγωνίζεται την ανδρική κυριαρχία αλλά επιζητά μόνο την ίση και δίκαιη αντιμετώπιση.

Οι ποιητές της κλασικής εποχής έδωσαν στο αθηναϊκό κοινό «τροφή» για έντονο προβληματισμό και αντιδράσεις. Η ποικιλία και η δυναμικότητα που χαρακτηρίζουν το γυναικείο στοιχείο στην αττική τραγωδία και κωμωδία έχουν το δικό τους αντίκτυπο στις ποικίλες αντιδράσεις των θεατών κάθε εποχής ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις και τον ορίζοντα των προσδοκιών τους²⁹⁰. Είναι βέβαιο ότι οι δυναμικές γυναικείες παρουσίες των έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη και του Αριστοφάνη προκάλεσαν στον αθηναίο πολίτη αντιφατικά συναισθήματα. Συναισθήματα συμπόνιας και συμπάθειας, γέλιου και θαυμασμού αλλά και συναισθήματα φόβου και έντονης οργής. Γεγονός όμως είναι, ότι ποτέ δεν διακόπηκε καμία δραματική παράσταση ούτε προτάθηκε νομοθεσία σχετικά με το περιεχόμενο των θεατρικών έργων. Όσο σκανδαλώδης και ενοχλητική και αν ήταν κάποια συγκεκριμένη παρουσίαση της τραγικής αντίστασης απέναντι

²⁸⁹ Παπαδοπούλου (2008) σ. 157

²⁹⁰ Παπαδοπούλου (2008) σ.177

στη πατριαρχική ή την θεϊκή εξουσία, οι αθηναίοι πολίτες δεν αισθάνθηκαν καμία απειλή από τις απελευθερωμένες γυναικείες προσωπικότητες των ποιητών. Εξάλλου, όπως είναι γνωστό, καμία τραγωδία ή κωμωδία δεν επέφερε πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές. Στον κόσμο των ελληνικών πόλεων η γυναίκα παραμένει ανήλικη και θα παραμείνει ανήλικη ως το τέλος της κλασικής εποχής. Καθώς όμως εξασφαλίζει την αναπαραγωγή της πόλης δίνοντας στον σύζυγό της γνήσια παιδιά, η γυναίκα «πολίτιδα» κατέχει στην κοινωνία της πόλης μια ιδιαίτερη θέση η οποία θα επιβεβαιωθεί κατά παράδοξο τρόπο την στιγμή που οι πολιτικές αξίες στην πόλη θα πάρουν τον δρόμο της παρακμής²⁹¹. Ωστόσο, και οι ποιητές δεν πτοήθηκαν και αφοσιώθηκαν στο δικό τους έργο. Οι μεν τραγικοί συνέχισαν να καθηλώνουν τους θεατές πετυχαίνοντας την κάθαρση με το έλεος και τον φόβο, ο δε Αριστοφάνης με τον αριστοτεχνικό συνδυασμό του γελοίου-σοβαρού²⁹², διακωμωδούσε πολιτικά πρόσωπα και καταστάσεις. Με την πένα τους οι δραματικοί ποιητές εξακολούθησαν να εξυψώνουν τη γυναίκα, συνέχισαν να ενθαρρύνουν τις αντιστασιακές καταστάσεις του γυναικείου φύλου, επέμειναν να υποστηρίζουν την ανάγκη των κοινωνικών αλλαγών. Και η απειθής στάση και τα ασυμβίβαστα λόγια της Αντιγόνης καθώς και η χαρισματική πειθώ της Λυσιστράτης και όλων των άλλων ηρωίδων μπορεί να μην είχαν άμεση απήχηση στο αθηναϊκό κοινό, όμως τέτοιου είδους φράσεις και εικόνες ταλάνιζαν το μυαλό και την σκέψη των Αθηναίων για βδομάδες, μήνες, χρόνια. Επομένως, τόσο ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης όσο και ο Αριστοφάνης είχαν πετύχει τον στόχο τους. Είχαν σπείρει τους πρώτους σπόρους αμφισβήτησης της ανδρικής κυριαρχίας. Είχαν δείξει τα πρώτα σημάδια των καιρών για κοινωνικές αλλαγές. Είχαν προκαλέσει τα πρώτα ερεθίσματα αρμονικής συμβίωσης των δυο φύλων. Η γυναίκα δεν είχε γίνει μόνο Μούσα των έργων τους, αλλά και πηγή έμπνευσης για όλο το λογοτεχνικό, το πνευματικό και το θεατρικό κόσμο.

²⁹¹ Mosse (2004) σ.158

²⁹² Ξυπνητός (1986) σ.187

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το αρχαίο θέατρο αποτελεί το τεκμήριο και την καθαρότερη έκφραση της άνθησης της πόλης των Αθηνών τον 5^ο π.Χ. αιώνα. Η πληθώρα των θεατρικών παραστάσεων μαρτυρά την ευρεία απήχηση των έργων των δραματουργών στο αθηναϊκό κοινό, άλλοτε υπό το πρίσμα της κάθαρσης που προσέφερε η τραγωδία και λύτρωνε τους θεατές και άλλοτε υπό το σκώμμα της γκροτέσκο κωμωδίας που σατίριζε τα κακώς κείμενα και αποσπούσε το γέλιο των θεατών.

Η Αθήνα της κλασικής περιόδου γέννησε σπουδαίους τραγωδιογράφους όπως ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και χαρισματικούς κωμικούς όπως ο Αριστοφάνης, ποιητές που έμειναν ανέμοι στο χρόνο και αθάνατοι στο λογοτεχνικό και θεατρικό κόσμο. Μέσα από τις θεατρικές παραστάσεις προβλήθηκαν ποικίλα ζητήματα που προβλημάτισαν τους Αθηναίους πολίτες σε οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο και δημιουργήθηκαν δυνατοί δεσμοί που ένωσαν τη δραματική ποίηση με τη δημόσια ζωή.

Οι δραματικοί ποιητές με τα έργα τους ανάστησαν μύθους και θρύλους του παρελθόντος, ξεδίπλωσαν μύχιες πτυχές της ανθρώπινης προσωπικότητας, εξωτερίκευσαν υπαρξιακές ανησυχίες, κλυδώνισαν κοινωνικούς θεσμούς και ανισότητες. Η αφανής και σιωπηλή γυναίκα της κλασικής Αθήνας γίνεται Μούσα και πηγή έμπνευσής τους και στο όνομά της γράφονται πολλά δραματικά έργα που ξεσηκώνουν αμφίσημα συναισθήματα στο ανδρικό φύλο. Η άλαλη Αθηναία αποκτά στεντόρεια φωνή και η αφανής σύζυγος, μητέρα, αδελφή παίρνει την μορφή της επαναστάτριας, της ηγέτιδας, του συμβόλου ειρήνης, του προτύπου ήθους και ηθικής.

Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Αριστοφάνης. Τέσσερις επιφανείς δραματικοί ποιητές του 5^{ου} π.Χ. αιώνα κάνουν την ανατροπή και, εκούσια ή ακούσια, ανασύρουν την υποβαθμισμένη Αθηναία από την «φυλακή» του γυναικωνίτη ανεβάζοντάς την στο βήμα της αθηναϊκής πολιτικής και κοινωνικής σκηνής. Μάλιστα, σε αντιδιαστολή, δεν διστάζουν να εκθέσουν τα μειονεκτήματα του ανδρικού φύλου και τις αρνητικές συνέπειες της ανδρικής υπεροχής και εξουσίας στην αθηναϊκή κοινωνία. Κάτω από αυτές τις περιστάσεις μπορούμε να αποφανθούμε ότι αν ο Αισχύλος θεωρείται πρωτεργάτης της ιδέας για κοινωνική και πολιτική απελευθέρωση της γυναίκας στην κλασική εποχή, ο Σοφοκλής σίγουρα χρήζεται κοινωνός της ισότητας των δυο φύλων. Τον «επιτάφιο» όμως της ανδρικής κυριαρχίας πλέκει ο Ευριπίδης, ο οποίος με τις καινοτόμες αντιλήψεις του ανατρέπει τα στερεότυπα της εποχής του. Ακόμα και ο συντηρητικός Αριστοφάνης κάνει την υπέρβαση και αναγνωρίζει την αξία της γυναικείας προσωπικότητας. Εξυμνώντας το γυναικείο φύλο οι δραματικοί ποιητές άνοιξαν τους ασκούς του Αιόλου για την γυναικεία αφύπνιση και χειραφέτηση και με τα μηνύματα των

έργων τους, ακόμα και σήμερα, κλυδωνίζουν πατριαρχικές τάσεις εξουσίας και ανδρικής επιβολής.

Οι ηρωίδες των δραματοουργών «γέννησαν» νέες ηρωίδες τόσο την περίοδο της Αναγέννησης, του Διαφωτισμού όσο και της σύγχρονης περιόδου. Στα πρόθυρα του 21ου αιώνα όπου η γυναίκα ακόμα παραπαίει ανάμεσα στην άνιση μεταχείριση από τον άνδρα και στον επανακαθορισμό της αξίας και των αναγκών της, η Αντιγόνη, η Ηλέκτρα, η Εκάβη, η Ανδρομάχη, η Λυσιστράτη έρχονται να υπενθυμίσουν ότι ο αγώνας είναι διαχρονικός και η ανάγκη δικαίωσης της γυναίκας μη διαπραγματεύσιμη. Διότι στην εποχή της κρίσης των πάντων και της ανυπαρξίας κάθε ταυτότητας, ο άνδρας παγιδευμένος στην πεπαλαιωμένη αντίληψη, πως η κοινωνία είναι γένους αρσενικού, χάνεται στον λαβύρινθο των μεταμορφώσεων, που είναι γένους θηλυκού. Έτσι, οι γυναικείες αυτές προσωπικότητες γίνονται σύμβολα, πρότυπα και ρυθμιστές μιας νέας κοινωνικής τάξης όπου η ισορροπία αποκαθίσταται μόνο με την ισοδυναμία των δυο φύλων και την κοινή συμπόρευση.

Ο θεσμός της τραγωδίας έδωσε την δυνατότητα να εκφραστούν και να διερευνηθούν δημόσια οι αμφισημίες και τα κακώς κείμενα του κοινωνικού συστήματος αποκτώντας διαχρονική αξία. Ο κόσμος της τραγωδίας ήταν και είναι «δημοκρατικός» με την σύγχρονη σημασία του όρου προς στον δυτικό πολιτισμό : ένας κόσμος στον οποίο πρόσωπα διαφορετικής εθνότητας, διαφορετικού φύλου και κοινωνικού κύρους έχουν όλα το ίδιο δικαίωμα να εκφέρουν τις γνώμες τους και την ίδια γλωσσική ικανότητα, ώστε να ασκούν αυτό το δικαίωμα²⁹³. Όσον αφορά την κωμική τέχνη, σήμερα παρά ποτέ χρειαζόμαστε έναν Αριστοφάνη - με την μυθοπλαστική δραματουργική του τέχνη και τις γκροτέσκες σκηνές του - να μας μεταφέρει από την τρέχουσα πραγματικότητα στην φαντασίωση, στη θέαση ενός κόσμου δίκαιου, φιλειρηνικού και αισιόδοξου.

Ο πολιτισμός της σύγχρονης Ελλάδας, επηρεασμένος από την πολυπολιτισμικότητα των καιρών και νοθευμένος από ξενόφερτα στοιχεία, έχει ανάγκη να ανατρέξει στον πολιτισμό των κλασικών χρόνων, προκειμένου να αναζητήσει τα συστατικά μιας ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, τα οποία αφού επεξεργαστεί κατάλληλα, θα διαμορφώσει μια νέα πολιτισμική ταυτότητα ικανή να σταθεί αντάξια του ένδοξου παρελθόντος αλλά και δυνάμενη να ανταποκριθεί στις προκλήσεις ενός μέλλοντος με διαρκώς αυξανόμενες απαιτήσεις. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι τα έργα των δραματικών ποιητών αναβιώνουν και βρίσκουν ανταπόκριση στην παγκόσμια λογοτεχνία και την τελευταία μάλιστα εικοσαετία τα τραγικά και κωμικά κείμενα αντιμετωπίζονται ως κείμενα για παραστάσεις στο θέατρο καθώς το περιεχόμενό τους πολλές φορές είναι τόσο επίκαιρο που προκαλεί δέος. Ταυτόχρονα υποκινούν το γυναικείο φύλο για «κατακτήσεις» νέων πεδίων, επιστημονικών, πολιτικών και κοινωνικών, τα οποία τελούν ακόμα υπό την ανδρική κυριαρχία και υπονομεύουν

²⁹³ Easterling (2015) σ. 187

την εξίσωση των δυο φύλων και την κοινή συμβίωσή τους στα πλαίσια υλοποίησης της εύρυθμης λειτουργίας μιας δίκαιης κοινωνίας. Αξίζει λοιπόν να στραφούμε στην μελέτη των έργων της κλασικής αρχαιότητας προκειμένου με δασκάλους τον Όμηρο, τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή, τον Ευριπίδη, τον Αριστοφάνη, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη να δημιουργήσουμε και εμείς με την σειρά μας *κτήματα ές άεί*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά Έφη & Ψαρρά Αγγέλικα, 1997, *Σιωπηρές Ιστορίες : γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια
- Αλεξοπούλου, Χρύσα, 2000, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη Εκδίκηση και Επιβολή*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, 1993, *Αριστοφάνης Λυσιστράτη*, Αθήνα, Κάκτος
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, 1994, *Σοφοκλής Αντιγόνη*, Αθήνα, Κάκτος
- Δεληκωστόπουλος, Στέφανος, 2007, *Η γυναίκα όταν χιζόταν ο πολιτισμός: καταπίεση και απελευθέρωση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική διάνοηση*, Αθήνα, Λιβάνη
- Ησαΐας, Μπάμπης Στέφ., 2006, *Αρχαία ελληνική τραγωδία από μια άλλη σκοπιά* Αθήνα, Γεωργιάδης
- Καρώνη, Παναγιώτα, 2003, *Αριστοφάνης ο κωμωδιογράφος όλων των εποχών*, Αθήνα, Σαββάλας
- Κατούντα, Σύλβια, 2006, *Οι κόρες της Πανδώρας*, Αθήνα, Καστανιώτη
- Λεκατσάς, Παναγής, χχ, *Ευριπίδης Μήδεια - Κύκλωψ - Άλκηστις*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα
- Μαρκαντωνάτος, Γεράσιμος, 1985, *Σοφοκλέους Αντιγόνη*, Gutenberg, Αθήνα
- Μαρκαντωνάτος, Γεράσιμος, 2004, *Σοφοκλέους Αντιγόνη*, Gutenberg, Αθήνα
- Νικολαΐδου, Ελένη, 2002, *Σοφοκλής : ο μεγάλος τραγικός* , Αθήνα Σαββάλας
- Ξυπνητού, Νικολάου Φρ., 1986, *Εισαγωγή στην κωμωδία : αρχαία - μέση - νέα*, Αθήνα , Gutenberg
- Πλατής, Ελευθέριος, 1964, *Η τραγικότητα στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό της ανόδου και της ακμής*, Αθήνα, Γρηγόρη
- Ρούσσοι, Τάσος, 1992, *Αισχύλος Ικέτιδες*, Αθήνα, Κάκτος
- Ρούσσοι, Τάσος, 1994, *Ευριπίδης Μήδεια*, Αθήνα, Κάκτος
- Σταύρου, Θρασύβουλος, 2004, *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*, Αθήνα, Εστία
- Σταύρου, Θρασύβουλος, 2004, *Τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα, Εστία

- Baldry, Harold C., 1992, *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Χριστοδούλου Γιώργος & Χατζηκώστα Λιάνα, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Blume, Horst – Dieter, 2002, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Blundell, Sue, 2006, *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, μτφ. Λύχνου Λίνα, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Blundell, Sue, 2004, *Γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. & επιμ. Χατζηφώτη Λίτσα Ι., Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα

- Bowie, Angus, 2005, *Αριστοφάνης : μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, μτφ. Μοσχοπούλου Πόλυ, Αθήνα, Τυπωθήτω
- Cantarella, Eva, 2005, *Οι γυναίκες της αρχαίας Ελλάδας*, μτφ. Δημάκης Παναγιώτης, Αθήνα, Παπαδήμα
- De Romilly, Jacqueline, 1997, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού Μίνα, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- De Romilly, Jacqueline, 1990, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού Μίνα, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Dover, Kenneth James, 2007, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφ. Κακρίδης Φάνης, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Easterling, P.E., 2015, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία : από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. επιμ. Ρόζη Λίνα και Βαλάκας Κώστας
- Gregory, Justina, 2010, *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Καίσαρ Μαρία, Μπεζαντάκου Όλγα & Φιλίππου Γαρυφαλλία, επιμ. Ιακώβ Δανιήλ, Αθήνα, Παπαδήμα
- Kitto, H.D.F., 2005, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Ζενάκος Λ., Αθήνα, Παπαδήμα
- Lesky, Albin, 2010, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, μτφ. Χουρμουζιάδης Νίκος, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Loraux, Nicole, 1995, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, μτφ. Ροβάτσου Αγγελική, Αθήνα, Αλεξάνδρεια
- Lossau, Manfred Joachim, 2009, *Αισχύλος*, μτφ. Μπεζαντάκος Νικ, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Mastronarde, Donald J., 2012, *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Γιωτοπούλου Δήμητρα, Αθήνα, Πατάκη
- Moretti, Jean-Charles, 2004, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα* μετφ. Ελένη Δημητρακοπούλου, επιμ. Κωνσταντίνος Μπούρας, Αθήνα, Πατάκης
- Mosse, Claude, 2004, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Στεφανής Αθανάσιος, Αθήνα, Παπαδήμα
- Ortner, Sherry B., 1994, *Ανθρωπολογία : γυναίκες και φύλο*, μτφ. Μπακαλάκη, Αθήνα, Αλεξάνδρεια
- Page, D. L., 1990, *Ευριπίδη Μήδεια : αρχαίο κείμενο*, μτφ. Γιατρομανωλάκης Γ., Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Sommerstein, Alan H., 2016, *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί*, μτφ. Αρετή Χρήστου, επιμ. Ιωάννα Ν. Παπαδοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα
- Steiner, George, 2001, *Οι Αντιγόνες*, μτφ. Μάστορης Βασίλης & Μπουρλάκης Πάρις, Αθήνα, Καλέντης
- Thiercy, Pascal, 2001, *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, μτφ. Γαλάνης Γ., Αθήνα, Πατάκη

- Winnigton – Ingram R.P., 1999, *Σοφοκλής ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφ. Πετρόπουλος Νίκος & Φαράκλας Χρίστος, Αθήνα, Καρδαμίτσα
- Zimmermann, Bernhard, 2005, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία : Με 14 εικόνες*, μτφ. Τσιριγκάκης Ηλίας, επιμ. Ιακώβ Δανιήλ Ι., Αθήνα, Παπαδήμα,

ΞΕΝΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Foley, Helene P., 2001, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton University Press, New Jersey
- Just, Roger, 2006, *Women in Athenian law and life*, Routledge, London & New York
- Kitzinger Margaret Rachel, 2008, *The Chorus of Sophokles' Antigone and Philoktetes*, Brill, Boston
- McClure, Laura, 1999, *Spoken like a woman 'Speech and gender in Athenian drama'*, Princeton University Press, New Jersey
- Page, D. L., 2001, *Euripides Medea*, New York, Clarendon Press, Oxford

ΤΟΜΟΙ

- Διαμαντάκου – Αγάθου, Καίτη, 2011. Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας. Στο Παππάς Θεόδωρος & Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, *Αττική Κωμωδία : πρόσωπα και προσεγγίσεις*. Αθήνα, Gutenberg
- Καραβάς, Ορέστης, 2008, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στην Ύστερη Αρχαιότητα*. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : θεωρία και πράξη*. Αθήνα, Gutenberg
- Λιάπης, Βάιος 2008, *Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα*. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : θεωρία και πράξη*. Αθήνα, Gutenberg
- Μαρκαντωνάτος, Ανδρέας, 2011, *Αθήνα και Αριστοφάνης : Ένα ιστορικό μεταίχμιο*. Στο Παππάς Θεόδωρος & Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, *Αττική Κωμωδία : πρόσωπα και προσεγγίσεις*. Αθήνα, Gutenberg
- Μαρκαντωνάτος, Ανδρέας, 2012, *Αρχαίο ελληνικό θέατρο και αθηναϊκή πόλη Αντιγόνη, Ικέτιδες, Ίων*. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Πλατυπόδης Λαμπρινός, *Θέατρο και Πόλη Αττικό Δράμα, Αθηναϊκή Δημοκρατία και Αρχαία Ελληνική Θρησκεία*. Αθήνα, Gutenberg
- Παπαδοπούλου, Θάλεια, 2008, *Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση : Το Γυναικείο Στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική*

- Τραγωδία. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος, Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : θεωρία και πράξη. Αθήνα, Gutenberg
- Παπαχρυσόστομου, Αθηνά, 2011, Καλειδοσκόπιο στην Μέση Κωμωδία : Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα. Στο Παππάς Θεόδωρος & Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αττική Κωμωδία : πρόσωπα και προσεγγίσεις. Αθήνα, Gutenberg
 - Τσαγγάλης, Χρήστος, 2008, Ο Τρωικός Κύκλος στους Τρεις Μεγάλους Τραγικούς. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος, Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : θεωρία και πράξη. Αθήνα, Gutenberg
 - Lada – Richards, Ismene, Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια μτφ. Γραμμένου Χ. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος, Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : θεωρία και πράξη. Αθήνα, Gutenberg
 - Pelling, Christopher, 2008, Εισαγωγή, μτφ. Μαρκαντωνάτος Α. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος Αρχαία ελληνική τραγωδία : θεωρία και πράξη, Αθήνα, Gutenberg
 - Said Suzanne, Trede Monique, Le Boulluec Alain, 2001, Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας – Τόμος Ι- , επιμ. Ξανθάκη – Καραμάνου Γεωργία, Αθήνα, Παπαζήση
 - Sourvinou – Inwood, Christiane, 2008, Αθηναϊκή θρησκεία και Αρχαία ελληνική τραγωδία. Στο Μαρκαντωνάτος Ανδρέας & Τσαγγάλης Χρήστος, Αρχαία Ελληνική Τραγωδία : θεωρία και πράξεις. Αθήνα, Gutenberg
 - Thiercy, Pascal, 2011, Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη. Στο Παππάς Θεόδωρος & Μαρκαντωνάτος Ανδρέας, Αττική Κωμωδία : πρόσωπα και προσεγγίσεις. Αθήνα, Gutenberg
 - Δαμάσκος, Παναγιώτης, 2014, Η προδομένη Μήδεια. Στο Μαστραπάς Αντώνης & Στεργιούλης Μανώλης, Ευριπίδης ο «τραγικότατος των ποιητών» και ο «από σκηνής φιλόσοφος» παράδοση και νεωτερικότητα, Αθήνα, Κοράλλι