

ΝΥΦΕΣ ΤΟΥ ΑΔΗ Ή ΜΑΙΝΑΔΕΣ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ:  
ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗΣ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ  
ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Αρκετά συχνά στην αρχαία τραγωδία ο γάμος αντιστρέφεται με τον θάνατο εξαιτίας κάποιας γυναικείας δράσης, αυτόβουλης ή αναγκαστικής. Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι σχεδόν πάντα η αντιστροφή συνδυάζεται με στοιχεία μαιναδικά, που εντοπίζονται είτε στη συμπεριφορά των δραματικών ηρώων είτε στα τραγούδια του χορού. Από την άποψη αυτή, το τραγικό θέμα αποκτά μια χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα, η οποία είναι χρήσιμο να μελετηθεί.<sup>1</sup>

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Ικέτιδες

Η πρωιμότερη παρουσίαση του θέματος ανιχνεύεται στην τριλογία *Δαναΐδες* του Αισχύλου, στην οποία δραματοποιείται η άρνηση των

1. Η μυθική νύφη του Άδη είναι η Περσεφόνη, στην οποία ανάγεται ο χαρακτηρισμός ως νύφης του Άδη κάθε κοπέλας που πεθαίνει ανύπαντρη. Βλ. H. J. Rose, «The Bride of Hades», *CP* 20 (1925) 238-242· C. Sourvinou-Inwood, «Reading» *Greek Death*, Οξφόρδη 1995, σσ. 248-252. Για την αρχαία τραγωδία το θέμα έχει μελετηθεί από τους R. Seaford, «The Tragic Wedding», *JHS* 107 (1987) 106-130, και R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Πρίνστον 1994 (ανατ. 1996), με προσήλωση όμως σε θέματα τελετουργίας· πρβ. V. Panoussi, «Polis and Empire: Greek Tragedy in Rome», στο J. Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Οξφόρδη 2005, σσ. 413-427 (κυρίως σσ. 422-426, όπου παραλληλίζονται οι *Τρωάδες* του Σενέκα με τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, υπό τον τίτλο: «Senecas' Trojan Women: Marriage to Death and the Triumph of the victim»). Την τελετουργική εξομοίωση του γάμου με τον θάνατο φαίνεται πως υπονοεί και η δήλωση του Αρτεμιδώρου *Ονειροκριτικά* 2.65 *ὁ γάμος ἔοικε θανάτῳ καὶ ὑπὸ θανάτου σημαίνεται*. Στην παρούσα εργασία το ενδιαφέρον του μεταφορικού χαρακτηρισμού επικεντρώνεται, όπως δηλώνει ο υπότιτλος, στην αντιστροφή του γάμου με τον θάνατο, για την οποία η G. Ferrari, *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Σικάγο 2002, σ. 192, παρατηρεί χαρακτηριστικά: «The Bride of Hades ... is a metaphor that projects a very special type of death through the vehicle of the wedding». Το θέμα έχουν προσέξει και οι ευρύτερες (κοινωνιολογικές) προσεγγίσεις του B. Seidensticker, «Women on the Tragic Stage», στο B. Goff (επιμ.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin 1995, σσ. 151-173, και της H. P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Πρίνστον 2001 (κυρίως σσ. 57-106: «The contradictions of Tragic Marriage»). Για τους τρόπους θανάτου των γυναικών στην αρχαία τραγωδία, βλ. N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Παρίσι 1985 (ελλην. μτφρ. Α. Ροβάτσου, Αθήνα 1995).

θυγατέρων του Δαναού να παντρευτούν τους γιους του αδελφού του Αιγύπτου.<sup>2</sup> Στις *Ικέτιδες*,<sup>3</sup> την πρώτη, πιθανότατα, τραγωδία της τριλογίας, οι Δαναΐδες έρχονται ικέτισσες από τον Νείλο στο Άργος (τον τόπο καταγωγής της προγόνου τους Ιώς), έχοντας ως οδηγό τον πατέρα τους. Την πληροφορία για τα αίτια της φυγής την δίνουν οι ίδιες στην αρχή της παρόδου (με την οποία αρχίζει το δράμα). Η χειρόγραφη παράδοση όμως του κειμένου στο σημείο αυτό (8 *ἀλλ' αὐτογένητον φυλαξάνοραν*) παρουσιάζει φθορές (λα in rasura, γρ. *φυξάνοραν* στον κώδικα M). Η διόρθωση *αὐτογενεὶ φυξανορίαί* (αυτόβουλη φυγή από τους άνδρες) του Bamberger, που υιοθέτησε ο G. Murray στην έκδοσή του (1937), προσανατολίζει την αιτία της φυγής στην προσωπική απόφαση των Δαναΐδων να αποφύγουν τον γάμο με τους γιους του Αιγύπτου. Είναι, ωστόσο, οι συγκεκριμένοι μνηστήρες (συγγενείς), τους οποίους αποστρέφονται με πάθος οι κοπέλες,<sup>4</sup> ή η αρνητική στάση τους οφείλεται σε κάποιο μισανδρισμό ριζωμένο στην ίδια τους τη φύση;<sup>5</sup> Σε ένα χωρίο του δράματος γίνεται λόγος για καταπάτηση του δικαίου (37-39 *πρὶν ποτε λέκτρων, ὧν Θέμις εἴργει, / σφετεριζάμενοι πατραδελφείαν / τήνδ' ἀεκόντων, ἐπιβήναι*), ενώ ο στ. 225 (*ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μαινότων γένος*) μάλλον ενισχύει τον φόβο της αιμομιξίας, σε συνδυασμό μάλιστα και με τους στ. 855-856 του *Προμηθέα Δεσμώτη* (*φεύγουσα συγγενῆ γάμον / ἀνεψιῶν*), μολονότι οι αρχαιοελληνικοί νόμοι επέτρεπαν σε ορισμένες περιπτώσεις (π.χ. της επικλήρου κόρης) την παραβίαση του εξωγαμικού δικαίου. Στους στ. 393-395 οι κόρες δηλώνουν ότι προτιμούν την εξορία από τον *δύσφρονα γάμον* και στον στ. 426 ικετεύουν τον Πελασγό να παραδεχθεί

2. Από την επική παράδοση είναι γνωστό ένα έργο με τον τίτλο *Δαναΐδες* ή *Δαναΐς*, χωρίς κάτι βέβαιο για το περιεχόμενό του (U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aeschylus: Interpretationen*, Βερολίνο 1914, σ. 15).

3. Βλ. χαρακτηριστικά T. Gantz, «Love and Death in the *Suppliants* of Aeschylus», *Phoenix* 32 (1978) 279-287.

4. Στην κοινωνιολογική εξήγηση των κινήτρων της φυγής (σύγκρουση ανάμεσα στο εξωγαμικό και το ενδογαμικό οικογενειακό δίκαιο) στηρίζεται η διόρθωση *αὐτογενῆ φυξανορίαί / γάμον* (Hermann), την οποία ο Schadewaldt (*Gnomon* 8 (1932) 10) ερμήνευσε ως εξής: «αποκρούοντας έναν ανόσιο γάμο που συνάπτεται μέσα στο ίδιο γένος με τους γιους του Αιγύπτου»· βλ. A. Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1987, τ. Α', σ. 179, και σημ. 1. Στην ίδια ερμηνεία δείχνει και το κείμενο *αὐτογενῆ φυξανορίαί* του West (Teubner), ως παράθεση (προληπτικά) στο νόημα των επόμενων στίχων: 9-10 *γάμον Αιγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ' / ὄνοταζόμεναι <διάνουαν>* (αποστρεφόμενες τον γάμο με τους γιους του Αιγύπτου και τους ανόσιους σχεδιασμούς τους). Για τις παραπομπές στους στίχους των *Ικετίδων* χρησιμοποιείται η έκδοση του M. West, *Aeschylus: Tragediae*, Στουτγκάρδη 1990.

5. Αυτό είχε υποστηρίξει στην έκδοσή του ο F. A. Paley, *Aeschyli fabulae: Ixētides, Xophōroi*, Cantabrigia 1883· πρβ. Wilamowitz, ό.π. (σημ. 2), και A. F. Garvie, *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Κέμπριτζ 1969, σ. 221.

την ὕβριν των ανδρών.<sup>6</sup> Και στις δύο περιπτώσεις, οι αρνητικοί χαρακτηρισμοί αφορούν τους Αιγυπτίους, γιατί απαντούν στις συγκεκριμένες επιφυλάξεις του βασιλιά του Άργους σχετικά με το δικαίωμά του να παρέμβει στο οικογενειακό δίκαιο της Αιγύπτου (387-391). Ὑβριν των Αιγυπτίων υπαινίσσονται και άλλα χωρία του δράματος (30-31, 103, 487, 528), χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται με σαφήνεια τό περιεχόμενό της. Η βιαιότητα που επιδεικνύουν οι Αιγύπτιοι, όταν καταφθάνουν και αυτοί στο Άργος (825-965), θα δικαιολογούσε ίσως την προσωπική απέχθεια των Δαναΐδων απέναντί τους. Είναι όμως αξιοπρόσεκτη και η γενικότερη ευχή των γυναικών *μη τί ποτ' οὖν γενοίμαν ὑποχε(ί)ριος / κράτεσιν ἄρσένων* (392-393), η οποία ακούγεται αμέσως μετά τις επιφυλάξεις του Πελασγού και ακριβώς πριν από την απόρριψη του δύσφρονος γάμου εκ μέρους τους. Μια σειρά άλλων χωρίων, εξάλλου, δείχνουν να αναφέρονται γενικά σε ανδροφοβία (30 *ἄρσενοπληθῆ δ' ἔσμον*, 678-680 *μηδέ τις ἀνδροκμῆς / λοιγὸς ἐπελθέτω / τάνδε πόλιν δαΐζων*) και απέχθεια του γάμου (το εφύμνιο β' της παρόδου 141-143 = 151-153 *σπέρμα σεμνάς μέγα ματρὸς εὐνάς / ἀνδρῶν, ἔξ, / ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν*).<sup>7</sup>

Γνωμοδότηση για τα κίνητρα ή τη φύση των Δαναΐδων είναι, μάλλον, αδύνατο να υπάρξει, αλλά ίσως δεν είναι και σκόπιμο, αφού μεγαλύτερη σημασία έχει η δραματική αξιοποίηση του θέματος εκ μέρους του Αισχύλου. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο ποιητής χρησιμοποίησε δραματικά τη μυθική φυγή των θυγατέρων του Δαναού ενδύοντας με αμφισημία το θέμα των κινήτρων τους.<sup>8</sup> Η αμφισημία αυτή ακριβώς επιτρέπει την εστίαση του ενδιαφέροντος στην ανατρεπτική συμπεριφορά με την οποία οι νεαρές κοπέλες παρουσιάζονται στις *Ικέτιδες* και για την οποία οι βακχικές συνυποδηλώσεις του δράματος μάλλον δεν είναι τυχαίες. Καταρχήν, η ίδια η απόρριψη του γάμου συγγενεύει ιδεολογικά με τον κόσμο του Διονύσου. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, οι γυναίκες της Θήβας, κατεχόμενες από τη μανία του θεού, εγκαταλείπουν τα σπίτια και τα νεογέννητα μωρά τους (35-36, 216-218, 701-702) και ανεβαίνουν στις κορυφές του Κιθαιρώνα, όπου τιμούν τον Διόνυσο με βακχικούς χορούς οργανωμένες σε τρεις θιάσους (33, 38, 680). Στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου,

6. Πρβ. και στ. 30 *ὕβριστὴν Αἰγυπτογενῆ*.

7. Την αντίθεση προς τον γάμο υποδηλώνει αρκετά νωρίς το επίθ. *ἀεκόντων* (39), στο τέλος των αναπαίστων της παρόδου. Ο ίδιος λεκτικός τύπος (με διπλή επανάληψη) υπάρχει και στην απορία του Δαναού για το εγχείρημα των Αιγυπτίων: 227-228 *πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα / ἄγνός γένοιτ' ἄν*; Ο στ. 332 (*ἔ(χ)θει μεταπτοηθὲν εὐναίων γάμων*), επίσης, με τη διόρθωση *ἔχθει* (Turnebus), φαίνεται να ενισχύει την ερμηνεία της γενικότερης απέχθειας.

8. Το ἄφησε μετέωρο και απροσδιόριστο κατά τους H. Friis Johansen – E. H. Whittle, *Aeschylus: The Suppliants*, τ. 1, Κοπεγχάγη 1980, σ. 37.

οι Δαναΐδες λειτουργούν εν είδει θιάσου: προσδιορίζουν οι ίδιες την ομαδικότητα του πολυπληθούς ομίλου τους (πενήντα) με το ουσ. στόλος (1 στόλον ήμέτερον)<sup>9</sup> και χαρακτηρίζουν βούλαρχον και στασίαρχον (11) τον Δαναό που τις συνοδεύει ως επικεφαλής,<sup>10</sup> ενθαρρύνοντας – ή τουλάχιστον προστατεύοντας – τη φυγή των θυγατέρων του από τον γάμο. Στις Βάκχες, οι μαινάδες αντιδρούν με άγρια επιθετικότητα όταν αντιλαμβάνονται την παρουσία των ανδρών (731-764). Στις Ικέτιδες, αντιστρόφως, οι θυγατέρες του Δαναού είναι απελπισμένες και αναζητούν καταφύγιο στην ικεσία: οι εκδηλώσεις τους, ωστόσο, παρουσιάζουν χαρακτηριστικά μαιναδικά. Έτσι, ο μεγάλος φόβος (734 πάτερ, φοβούμαι, 736-738 περίφοβόν μ' ἔχει τάρβος .... παροίχομαι πάτερ δειματι) και η ταραχή τους (785-786 κελαινόχρων δὲ πάλλεται φίλον κέαρ. / .... οἶχομαι φόβωι) από την είδηση για την επικείμενη άφιξη των Αιγυπτίων (710-720) προκαλούν το εκστατικό παραλήρημα του τρίτου στασίμου (776-824), στο οποίο οι κοπέλες, εν είδει μαινάδων των ορέων, αναζητούν τρόπους διαφυγής (779 μέλας γενοίμαν καπνός) στον φανταστικό θρόνο του αιθέρα (792-793) ή στον απόκρημνο βράχο με τη φωλιά του αετού (794-797). Η τρομαγμένη όψη τους εύκολα ανακαλεί τις μαινάδες των αγγείων, που φεύγουν μακριά από τους επιθετικούς Σατύρους με έκδηλη απέχθεια για τις ερωτικές τους διαθέσεις.<sup>11</sup> Με την άφιξη των Αιγυπτίων, η ανδροφοβία των Δαναΐδων ενισχύεται θεατρικά με τη δημιουργία ενός δεύτερου ταραχώδους ομίλου, αντίπαλου του χορού των Δαναΐδων: οι

9. Η μαρτυρία του Πολυδεύκη (4. 110), ότι ο αρχικός αριθμός των χορευτών ήταν πενήντα, στήριξε τις παλαιές υποθέσεις για χορό 50 μελών στις Ικέτιδες του Αισχύλου, όσο καιρό θεωρούσαν το έργο αυτό πολύ πρώιμο. Μετά τη χρονολογική μετακίνηση του έργου ανάμεσα στο 468 και το 458 (P. Oxy. 2256 απ. 3 = TrGF 1. DID C 6), δεχόμαστε και για τον χορό των Ικετιδών τον αριθμό των 12 μελών, που προκύπτει από τους στ. 1348-1371 του Αγαμέμνονα. Οι κοπέλες αυτές θα ήταν, φυσικά, ντυμένες ξενικά, με αιγυπτιακό πέπλο και καλύπτρα στο κεφάλι, σύμφωνα με τη σκηνική οδηγία των στ. 234-237. Ο αριθμός 50 αναφέρεται μόνο μία φορά στο κείμενο, όταν γίνεται λόγος για τους πενήντα γιους του Αιγύπτου (321 Δαναός· ἀδελφός δ' ἔστι πεντηκοντάπαις)· την εντύπωση όμως του μεγάλου πλήθους την υποβάλλει συχνά ο ποιητικός λόγος, με την επανάληψη ενδεικτικών λεκτικών όρων (234 ὄμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον, 324 Ἀργείον ... στόλον).

10. Μεγάλη σημασία για τον παραλληλισμό έχει το γεγονός ότι οι μαινάδες αισθάνονταν τον Διόνυσο μονίμως παρόντα και οδηγό των θιάσων τους (Eur. Βά. 115, 145, 413, 570)· για το θέμα, A. Henrichs, «Male Intruders among the Maenads: The So-Called Male Celebrant», στο H. D. Evjen (επιμ.), *Mnemei: Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, Chico, Calif. 1984, σσ. 69-91.

11. Για τα αγγεία αυτά, βλ. M. W. Edwards, «Representation of Maenads on Archaic Red-Figure Vases», *JHS* 80 (1960) 78-87· S. McNally, «The Maenad in Early Greek Art», *Arethusa* 11 (1978) 101-136· ακόμη, τις ευρύτερες μελέτες των T. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: Its Development in Black-Figure Vase Painting*, Οξφόρδη 1986, και A. Schöne, *Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Göteborg 1987.

κοπέλες αντιδρούν με τρόπο στις επιθετικές κινήσεις των ανδρών, και εκείνοι τις περιγελούν υβριστικά (825-871). Η εικόνα, μάλιστα, της πελώριας οχιάς, με την οποία αποδίδεται ο φόβος των γυναικών, συνδέει την καταδίωξη με το θέμα του σπαραγμού, αλλά από τον αντίστροφο δρόμο: οι μαινάδες δεν σπαράσσουν, σπαράσσονται (895-898 *μαιμαῖ πέλας δίπους ὄφεις· / ἔχιδνα δ' ὡς με* <φόνιος ἦ> / *τί ποτέ ν(ιν καλῶ) / δάκος*;<sup>12</sup>). Δεν είναι, επομένως, χωρίς σημασία το γεγονός ότι ο ποιητής παρουσίασε στην ίδια τετραλογία και την ερωτική επιθετικότητα των Σατύρων, αφού το σατυρικό δράμα *Αμυμώνη* συμπλήρωνε την τριλογία των *Δαναΐδων* με τη συνάντηση, πιθανότατα, της *Δαναΐδας Αμυμώνης* με μια ομάδα ζυγίων Σατύρων.<sup>13</sup>

Σαφέστερες γίνονται οι διονυσιακές συνυποδηλώσεις των *Ικετίδων* στο τέλος της παρόδου, όπου η εκτενής αναφορά στο πάθος της *Ιώς*<sup>14</sup> (162-175) αφήνει αντανάκλασεις από τον οίστρο της μυθικής δαμάλας του *Δία* στην τωρινή φυγή των *Δαναΐδων*. Οι περιπέτειες της *Ιώς*, μάλιστα, επανέρχονται και στο πρώτο επεισόδιο, για να καλύψουν μεγάλο μέρος της συνομιλίας του βασιλιά Πελασγού με τις κοπέλες (291-324). Η αλήθεια είναι ότι η μυθική καταγωγή των *Αργείων* από την *Ιώ* και των *Αιγυπτίων* από τον *Έπαφο* (γιο της μεταμορφωμένης δαμάλας και του *Δία*) υποδείκνυε στον βασιλιά του *Άργους* την ηθική υποχρέωσή του να προστατεύσει τις ικέτισσες κόρες του *Δαναού* (323-324). Στο έργο, ωστόσο, το πάθος της *Ιώς* χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο για τον παραλληλισμό της μανιώδους καταδίωξης του μύθου με τη δραματική αγωνία των *Δαναΐδων*: 350-352 *ἴδε με τὰν ἰκέτιν φυγάδα περιδρομον, / λυκοδί(ω)κτον ὡς δάμαλιν·* η λεπτομέρεια, ειδικά, της περιπλάνησης των γυναικών σε απόκρημνα ὄρη (351-352 *ἀμ πέτραις / ἠλιβάτοις*) ανακαλεί τη μαιναδική ορειβασία (Ευρ. Βά. 38 *ἀνορόφους ἦνται πέτρας*)· αλλά και η παρομοίωσή τους με τη διωκόμενη νεαρή δαμάλα (ὡς δάμαλιν) μπορεί να συνδεθεί με την εικόνα της μικρῆς κυνηγημένης ελαφίνας στη στροφή του τρίτου στασίμου των *Βακχῶν* του Ευριπίδη (866-876). Πολύ εύγλωττη είναι και η γνωμοδότηση του Πελασγού, ότι η σωτηρία των γυναικών, που επιμένουν στην άρνηση του γάμου, χρειάζεται «ξάστερο μάτι, ακράσωτο» (μτφρ. Ι. Γρυπάρης, στ. 409 *δεδορκὸς ὄμμα μῆδ' ἄγαν ὠνωμένον*),

12. Οι συμπληρώσεις ακολουθούν το κείμενο του Murray.

13. Σύμφωνα με την ανασυνθετική πρόταση του Ν. Χουρμουζιάδη, *Σατυρικά*, Αθήνα 1984, σσ. 25-30.

14. Τη μυθική καταγωγή του Διονύσου από την *Ιώ* παρουσιάζει με γενεαλογική ακρίβεια ο Βακχυλίδης στον 5ο διθύραμβο (19 Maehler) στ. 41-51· κυρίως, 46-51 *ὄθεν καὶ Ἄγανορίδας / ἐν ἑπτατύλοισι Θήβαις / Κάδμος Σεμέλαν φύτευσεν, / ἄ τὸν ὄρσιβάχχαν / τίκτεν Διόνυσον ... / καὶ χορῶν στεφαναφόρων ἄνακτα.*

καθώς χαρακτηρίζει με διονυσιακό υπαινιγμό το περιεχόμενο της μανίας που διακατέχει τις Δαναΐδες. Ο υπαινιγμός αυτός επαυξάνεται με στοιχεία μαιναδικής χορείας, όταν ο Πελασγός παροτρύνει τις κοπέλες να στήσουν χορό στο διπλανό ανοιχτό άλσος (508 *λευρόν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε*), σημειώνοντας, μαζί με τον εκστατικό χαρακτήρα του κυκλικού χορού (*ἐπιστρέφου*), και την ειδυλλιακή ερημία του χώρου (*λευρόν ἄλσος*) που θα υποδεχθεί την προσευχή του πρώτου στασίμου (524-537· πρβ. Ευρ. Βά. 874-876 *ἡδομένα / βροτῶν ἐρημίαις σκιαρο- / κόμοιό τ' ἔρνεσιν ὕλας*). Είναι, άραγε, τυχαίο ότι και το τραγούδι αυτό (524-599) αναφέρεται εξ ολοκλήρου στην Ιώ, με έμφαση στην τερατώδη όψη (565-570) της οιστρόπληκτης κοπέλας (540-541), η οποία περιπλανιόταν ως «μαινάδα της Ἴρας» (562-564 *μαιομένα πόνοις ἀτί-/μοις ὀδύνας τε κεντροδα-/λήτισι, θυιάς Ἴρας*); Όση ώρα, δηλαδή, οι Δαναΐδες αφηγούνται τις περιπέτειές της Ιώς, βιώνουν το εξωλογικό πάθος που προκάλεσε σε εκείνη η Ἴρα, παραλληλίζοντας τη δική τους καταδίωξη με τη φρενήρη περιπλάνηση της μυθικής δαμάλας.

Με αρκετά εμφανή τρόπο, παράλληλα, προβάλλεται στο έργο και η σύνδεση του αποκρουστικού γάμου με τον θάνατο. Καταρχήν, το περιεχόμενο της παρόδου είναι κατά μεγάλο μέρος θρηνητικό, με πολλαπλές υπομνήσεις χαρακτηριστικών εκδηλώσεων των Δαναΐδων. Στο ενδεχόμενο, για παράδειγμα, να μην υπάρξει φιλική υποδοχή εκ μέρους των Αργείων, οι κοπέλες ξεσπούν σε σπαρακτικούς θρήνους, τους οποίους αυτοπροσδιορίζουν με το εισαγωγικό επίθετο *φιλόδυρτος* και την περιγραφή των απεγνωσμένων κινήσεων των χεριών τους, που πληγώνουν βίαια τα νεανικά τους πρόσωπα: 69-76 *τῶς καί ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι / δάπτω τὰν ἀπαλὰν εἰλοθερῆ παρειὰν / ἀπειρόδακρύν τε καρδιὰν· / γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι / δειμαίνουσ', ἀφίλου τᾶσδε φυγᾶς / ἀερίας ἀπὸ γᾶς / εἴ τίς ἐστι κηδεμῶν*. Η ιδέα, στη συνέχεια, της ερωτικής ένωσης με τους Αιγυπτίους (110 *κέντρον ἔχων ἄφυκτον*, ενν. ο Αιγύπτιος μνηστήρας)<sup>15</sup> θεωρείται θάνατος. Γι' αυτό, όχι μόνο συσσωρεύονται τα επίθετα (113 *λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ*) που προσδιορίζουν τα πάθεα μέλεα (112), αλλά και ο θρήνος ορίζεται με σαφήνεια ως νεκρικός: 114-116 *ιῆ, ιῆ, / ἰηλέμοισιν ἐμπρεπῆς {θρεομένη μέλη} / ζῶσα γόοις με τιμῶ*.<sup>16</sup> Στην επόμενη βαθμίδα, ξεχωρίζει η εικόνα της καθόδου στον Ἄδη, για την οποία είναι έτοιμες οι Δαναΐδες σε περίπτωση που οι θεοί, παρά τις ικε-

15. Για τον σεξουαλικό υπαινιγμό της λ. *κέντρον*, βλ. Seaford, ό.π. (σημ. 1), 112-113.

16. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, και το επίθ. *ἄφυκτον* (110), ως προσδιορισμός του ουσ. *κέντρον*, συνυποδηλώνει τον θάνατο. Για το αναπόφευκτο του θανάτου, πρβ. Σοφ. Αντιγ. 361-362 *Ἄιδα μόνον / φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται*, και 787-790 *καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεις / οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώ- / πων* (για το αναπόφευκτο του Έρωτα).

σίες, δεν τις βοηθήσουν (157-161 τὸν πολυξενώτατον/ Ζήνα τῶν κεκμηκότων / ἰξόμεσθα σὺν κλάδοις / ἀρτάναις θανοῦσαι, / μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων). Το ίδιο επαναλαμβάνουν (ως ευχή) οι κοπέλες και όταν πληροφοροούνται την άφιξη των ανεπιθύμητων μνηστήρων (787-791 θέλοιμι δ' ἄν μορσίμων / βρόχου τυχεῖν ἐν ἀρτάναις / πρὶν ἄνδρ' ἀπευκτὸν τῶιδε χριμφθῆν(αι) χροῖ · / πρόπαρ θανούσας δ' Αἴδας ἀνάσσοι), μόνο που οι λέξεις τώρα είναι περισσότερο εύγλωττες. Έτσι, το χριμφθῆναι χροῖ καθιστά βεβαιότερο τον γαμήλιο υπαινιγμό της παρόδου (110 κέντρον ἄφυκτον), ενώ η ευχή Αἴδας ἀνάσσοι<sup>17</sup> τοποθετεί στη θέση των συζύγων τον Άδη, μετατρέποντας τις Δαναΐδες σε νύφες του. Άξιο λόγου είναι και το ζήτημα του προσδιορισμού ἐν σαργάναις, που παραδίδεται από τα χφφ για τον στ. 788 (ἐν ἀρτάναις είναι η διόρθωση του Arsenius, την οποία υιοθετεί ο West). Το ουσ. σαργάνη, που παραπέμπει σε κάτι πλεκτό (LSJ), εξειδικεύει νοηματικά το ἀρτάναις του στ. 160 (ἀρτάναις θανοῦσαι), καθώς για τη δήλωση της αγχόνης ήταν αρκετό το ουσ. βρόχος (789 βρόχου τυχεῖν ~ Σοφ. Αντιγ. 1222 βρόχῳ μιτώδει σινδόνας καθημμένην, για την αυτοκτονία της Αντιγόνης). Όπως εξήγησε ο R. Seaford,<sup>18</sup> δεν αποκλείεται να έχουμε εδώ αναφορά σε κάποιο πλεκτό διάδημα ή πλεκτή ζώνη που φορούσε η νύφη την ώρα του γάμου. Στην περίπτωση αυτή, η σύνδεση του γάμου με τον θάνατο γίνεται με εμφανή ειρωνεία, αφού η αυτοκτονία των απελπισμένων γυναικών θα γίνει με αντικείμενο της γαμήλιας εξάρτυσης.

Η ένταξη αμβλύνεται με την επέμβαση του Πελασγού, ο οποίος απωθεί με αυστηρότητα τους Αιγυπτίους (911-949) και προσφέρει στις Δαναΐδες την προστασία που επιθυμούσαν (954-965). Η δήλωση όμως του βασιλιά, ότι μόνο με τη θέλησή τους θα ακολουθούσαν οι κοπέλες τους μνηστές τους (940-941), και η παράλληλη υπόδειξή του στις ίδιες να επιλέξουν ως κατοικία στο Άργος δόμους / πολλῶν μετ' ἄλλων ή μονο(ρ)θύμους (959-961) επαναφέρουν τον προβληματισμό για τα κίνητρα της αντίθεσης των γυναικών με τους Αιγυπτίους. Οι Δαναΐδες καλούν τον πατέρα τους να γνωμοδοτήσει (966-979) ως πρόνοος καὶ βούλαρχος (970), και εκείνος παρουσιάζεται θεματοφύλακας της αγαμίας των θυγατέρων του με πρόσχημα την αποφυγή ηθικών σχολίων σε βάρος τους στην ξένη χώρα (996-1013). Τα επιχειρήματα του Δαναού υπερβαίνουν τον γάμο με τους Αιγυπτίους και προβάλλουν μια γενικευμένη αντίθεση προς τον γάμο, την οποία επαναλαμβάνουν και οι κόρες του ως προ-

17. Για το περιεχόμενο αυτό του ἀνάσσειν, πρβ. τους στ. 906-907 πολλοὺς ἀνακτας, παῖδας Αἰγύπτου, τάχα / ὄψεσθε, όπου το ἀνακτας χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του «συζύγους».

18. Seaford, ό.π. (σημ. 1), 113.

σωπική αντίληψη εμπεδωμένη από καιρό (1017 ἔχνος τὸ πρόσθεν οὐ διαστρέψω φρενός)· προσευχόμενες, μάλιστα, στην Ἄρτεμη να τις προστατέψει από τον ζυγό της Κυθερείας (1030-1033), οι κοπέλες επεκτείνουν στο διηνεκές την εχθρότητά τους προς τον γάμο. Η πιθανολογούμενη εισαγωγή των Θεραπαινίδων<sup>19</sup> στο σημείο αυτό (1034 κ.ε.), με ένα σύντομο μελύδριο για τη θεά του Ἐρωτα (1034-1042), θα μετρίαζε κάπως τη φανατική προσκόλληση των Δαναΐδων στην επιλογή της αγαμίας,<sup>20</sup> προοικονομώντας ίσως τη δεύτερη τραγωδία (*Αιγύπτιοι*)<sup>21</sup> της τριλογίας, στην οποία η Ὑπερμήστρα ακολουθούσε την οδό της γυναικείας φύσης και διέσωζε, μόνη από όλες τις αδελφές, τον σύζυγό της Λυγκέα. Οι *Ικετίδες*, πάντως, κλείνουν με τη θριαμβολογία των νεαρών γυναικών για τη νίκη τους σε βάρος των ανδρών (1068-1073 *καὶ κράτος νέμοι γυναι-/ξίν, ...*), αφήνοντας εύλογα ερωτηματικά για τις ανατρεπτικές διαστάσεις της γενικότερης πλέον αντίθεσης ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα.

Ο μισανδρισμός αυτός των Δαναΐδων ανήκει, ασφαλώς, στο ιδεολογικό υπόβαθρο της αισχύλειας τραγωδίας, για την ισχύ των αιώνιων νόμων της ζωής. Οι θυγατέρες του Δαναού αποκρούουν αυτόβουλα κάτι που ανήκει στην ίδια τη φύση τους: τον έρωτα (1055 *σὺ δὲ θέλγοις ἄν ἄθελκτον*)· γι' αυτό, και η απόρριψη του γάμου εκ μέρους τους είναι μια στάση ὕβρεως. Για τον ανατρεπτικό της χαρακτήρα όμως, ο αιγιματικός κόσμος του θεού Διονύσου (προστάτη του θεάτρου) αποτελούσε πηγή έκφρασης, από την οποία ο ποιητής αξιοποίησε σημαντικές βακχικές συνυποδηλώσεις. Ενταγμένη στο πλαίσιο αυτό, η αντιστροφή του γάμου με τον θάνατο παρουσιάζεται στο έργο ως μία εκδοχή (αυτόβουλη) της

19. Σύμφωνα με την πρόταση του A. Kirchhoff, *Aeschyli Tragoediae*, Βερολίνο 1880. Ο West υιοθετεί την πρόταση του H. Friis Johansen (όπως στην επόμενη σημείωση).

20. Η παρουσία των Θεραπαινίδων έχει αμφισβητηθεί από πολλούς μελετητές· βλ. σχετικά Garvie, ό.π. (σημ. 5), σσ. 192-195. Το σύντομο λυρικό τραγούδι έχει αποδοθεί στο ένα ημιχόριο των *Ικετίδων* (G. van der Graaf, «Les Suivants dans le chœur final des *Suppliants* d' Eschyle», *Mnemosyne* 10 (1942) 284-285, και F. Ferrari, «Il coro delle ancelle nell' esodo dalle *Supplici* di Eschilo», *Maia* 24 (1972) 353-356) ή σε μια ομάδα Αργείων που συνόδευαν τον Δαναό ως εκπρόσωποι του φυσικού νόμου (H. Friis Johansen, «Progymnasmata», *Classica et Mediaevalia* 27 (1966) 61-64, και Johansen – Whittle, ό.π. (σημ. 8), στο οικείο σχόλιο). Και στην περίπτωση αυτή όμως παραμένει, αν δεν ενισχύεται, η επανόρθωση που προσφέρει το μελύδριο στον μισανδρισμό των Δαναΐδων· βλ. Χουρμουζιάδης, ό.π. (σημ. 13), σ. 181 σημ. 42. Ο Seaford, ό.π. (σημ. 1), 114-115, που αποδέχεται την πρόταση των Johansen – Whittle, διακρίνει στο τραγούδι αυτό (μαζί με τη λυρική εναλλαγή των στ. 1052-1061) γαμήλιους υπαιγιμούς.

21. Βλ. *TrGF I DID C 6*. Οι ανασυνθετικές προτάσεις συγκλίνουν στην τελική λύση της αισχύλειας συμφιλίωσης στην τρίτη τραγωδία (*Δαναΐδες*) της τριλογίας, με την υποταγή των Δαναΐδων στον φυσικό νόμο (ύστερα από την αποσκίρτηση της Ὑπερμήστρας) και τον γάμο τους με μια ομάδα Αργείων· βλ. Garvie, ό.π. (σημ. 5), σσ. 163-233.



υστερικής άρνησης των γυναικών, αλλά όχι ως γεγονός που ενέχει το ίδιο τραγικότητα.

### Αγαμέμνων

Ξεχωριστή αξία για το θέμα μας έχει η δραματική παρουσία της Κασσάνδρας στην τραγωδία *Αγαμέμνων* (1072-1330).<sup>22</sup> Η νεαρή κόρη του Πριάμου αποκτά εμμέσως την ιδιότητα της νύφης, εξαιτίας του ότι, μετά την άλωση της Τροίας, αναγκάζεται να ακολουθήσει τον Αγαμέμνονα ως ομόκλινη του στο Άργος. Η ίδια λειτουργεί στο έργο ως προφήτισσα και προλέγει, με την ικανότητα που της χάρισε ο Απόλλων, τον επικείμενο δικό της φόνο και τον φόνο του νικητή βασιλιά. Η προφητεία της διακατέχεται, βέβαια, από την αισχύλεια εμμονή στην κακή μοίρα των Ατρείδων, αξιοποιεί όμως ιδιαίτερα το φονικό παρελθόν του οίκου με εμμονή στα γεγονότα των Θυέστιων δείπνων, ώστε η μαντική έκσταση να μετατρέπεται σε μια φαντασίωση σπαραγμού και ωμοφαγίας. Για τα μαιναδικά χαρακτηριστικά που ενέχει η συμπεριφορά της κοπέλας, χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο της ανυποψίαστης Κλυταιμήςτρας (1064 ἢ μαινεταιί γε), η οποία αποδίδει τα συμπτώματα της αρχόμενης μανίας της Κασσάνδρας (1063 άγριο μουγκρητό, και 1067 αφροί με αίμα από το στόμα) στην κατάσταση της αιχμαλωσίας, για την οποία δεν ήταν έτοιμη η κόρη του Πριάμου (1066).

Έτσι, η συνταρακτική σκηνή που διαδραματίζεται, μετά την αποχώρηση της βασίλισσας, ενώπιον των έκπληκτων, αλλά δύσπιστων, γερόντων του χορού έχει όλα τα χαρακτηριστικά της βακχικής μανίας, μολοντί το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται δεν είναι βακχικό. Η Κασσάνδρα αναμοχλεύει την ιστορία των Ατρείδων θυμίζοντας τὰς ὀπτὰς σάρκας των παιδιών του Θυέστη (1096-1097), και ο Χορός σχολιάζει ότι η προφήτισσα οσμίζεται σαν λαγωνικό το αίμα του σπιτιού (1093-1094 ἔοικεν εὔρις ἢ ξένη κυνὸς δίκην / εἶναι· ματεύει δ' ὦν ἀνευρήσει φόνον). Εκείνη όμως συνδέει τη μνήμη του φονικού παρελθόντος με το χέρι της γυναίκας που υψώνεται μέσα στο λουτρό, έτοιμο να σκοτώσει τον ανυποψίαστο σύζυγο (1108-1111). Έντρομοι οι γέροντες αναρριγοῦν για την Ερινύα των Ατρείδων (1119-1120), αλλά οι παραισθήσεις της Κασσάνδρας συνεχίζονται με παραληρηματικά επιφωνήματα: 1125-1129 ἄ ἄ ἴδου, ἴδου· ἄπεχε τᾶς βοὸς / τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν / μελαγκέρω λαβοῦσα μηχανήματι / τύπτει· πίτνει δ' (έν) ἐνύδρωι τεύχει. / δολοφόνου

22. Βλ. S. Schein, «The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*», G&R 29-30 (1982-1983) 11-16.

λέβητος τύχαν σοι λέγω. Όταν, μάλιστα, η κοπέλα προφητεύει και τον δικό της φόνο (1136-1139), ο Χορός την χαρακτηρίζει φρενομανή και θεοφόρητον (1140) και παραλληλίζει τις κραυγές της (1143 *ἀκόρετος βοᾶς*) με τον θρήνο για τον Ίτυ της αηδόνας του μύθου, η οποία σκότωσε τον γιο της εξαιτίας της μανίας που της ενέπνευσε ο τιμωρός θεός Διόνυσος (1144-1145 *Ίτυν Ίτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς / ἀηδῶν βίον*).

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της προφητείας. Κατά την πρόσκαιρη «ηρεμία» της, η Κασσάνδρα ανατρέχει στο κακόφωνο τραγούδι των Ερινύων (1178-1197), που καθιστά σαφέστερους τους προηγούμενους υπαινιγμούς της στο αιματηρό παρελθόν της οικογένειας. Αμέσως μετά, ο στρόβιλος της προφητείας ανανεώνει τις παραισθήσεις της κοπέλας με τρόπο που ζωντανεύουν οι άυλες μορφές του παρελθόντος και δεν μένουν υπονοούμενα για το μέλλον. Έτσι, τα σκοτωμένα παιδιά του Θυέστη κρατούν τώρα στα χέρια τους τις σάρκες της οίκειας βορᾶς (1220), σαν τα μέλη των σπαραγμένων ζώων που κραδαίνουν στα χέρια τους ο Διόνυσος ή οι μαινάδες του στις παραστάσεις των αγγείων.<sup>23</sup> Η Κλυταιμῆστρα κατονομάζεται ως συζυγοκτόνος (1246) και παρομοιάζεται με μισητή σκύλα (1228) ή δίποδη λέαινα (1258), που ακονίζει θριαμβευτικά το φάσγανον του διπλού φονικού (1260-1263). Η Κασσάνδρα βλέπει να κατευθύνεται προς τα πάνω της φωτιά (1256) και, ως μαινάδα του Άδη πλέον, πετάει κάτω όλα τα σύμβολα της μαντικής της τέχνης (1264-1270), οδεύοντας προς τον θάνατο *θεηλάτου / βοῶς δίκην* (1297-1298). Προτού όμως χαθεί από τη σκηνή, η νεαρή αιχμάλωτη του Αγαμέμνονα είναι σε θέση, με την τελευταία εισβολή της μανίας (1308 *φρενῶν στύγος*), να προειδοποιήσει και για την εκδίκηση, που θα ανανεώσει το τωρινό φονικό με τον μελλοντικό διπλό φόνο, της μοιχαλίδας συζύγου και του εραστή της (1316-1326).

Την ιδιότητα της νύφης είχε και η Ελένη, εξαιτίας της αρπαγής της από τον Πάρη. Η φυγή της ηρωίδας από τη Σπάρτη και ο ερχομός της στην Τροία, που ανήκει στην προϊστορία του Αγαμέμνονα, αναμνηστέται στα τραγούδια του Χορού, ο οποίος παρουσιάζει ως γάμο<sup>24</sup> τη μυθική αιτία του Τρωικού πολέμου. Στην πάροδο του δράματος, οι γέροντες του Άργους αναλογίζονται ότι, εξαιτίας της πολυάνορος (62) γυναικός, αναγκάστηκαν οι Ατρείδες να διεξαγάγουν έναν πολυετή πόλεμο, οδυνηρό για Δαναούς και Τρώες *ὁμοίως* (67). Η ευθύνη της

23. Για τις αγγειογραφίες αυτές, βλ. Edwards και McNailly, *ό.π.* (σημ. 11).

24. Ήδη στον Όμηρο η σχέση της Ελένης με τον Πάρη παρουσιάζεται ως συζυγική (Γ 140, Ω 762-763), χωρίς να τίθεται το θέμα της ύπαρξης ή μη γάμου.

Ελένης δραματοποιείται με την έκφραση *διακναιομένης τ' ἐν προτελείοις / κάμακος* (65-66), στην οποία το νοηματικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη λ. *προτέλεια*, που δήλωνε τις προκαταρκτικές τελετουργικές προσφορές γενικά (*LSJ*) και του γάμου ειδικότερα.<sup>25</sup> Φαίνεται, δηλαδή, ότι ο Χορός ανακαλεί εδώ την αρχή του Τρωικού πολέμου εν είδει φονικής τελετουργίας (*διακναιομένης*), το τραγικό περιεχόμενο της οποίας αντανακλάται ως συνέπεια στα *προτέλεια* του ολέθριου γάμου του Πάρη με την Ελένη.

Ο γαμήλιος υπαινιγμός γίνεται σαφέστερος στα επόμενα χορικά. Στο πρώτο στάσιμο, η υποδοχή της Ελένης στην Τροία ανακαλείται ως εξής: 406-411 *ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίω φθοράν, / βεβάκει ῥίμφα διὰ / πυλάν, ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον / τόδ' ἐνέποντες δόμων προφήται· / «ἰώ, ἰὼ δῶμα καὶ πρόμοι, / ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλόνορες»*. Το νοηματικό στίγμα των στίχων το δίνουν ο ειρωνικός γαμήλιος σχολιασμός (*ἀντίφερνον*) του ουσ. *φθοράν* και η θρηνητική αναφώνηση *ἰὼ λέχος* για την ερωτική ένωση του ζευγαριού. Η Ελένη, επομένως, περνά την είσοδο του Τρωικού ανακτόρου ως νύφη, αλλά η φερνή της είναι καταστροφή και θρήνος. Στο δεύτερο στάσιμο, η οργή<sup>26</sup> του Χορού κάνει παραστατικότερη τη συμπλοκή του γάμου με τον θάνατο. Η νέα εικόνα αναφέρεται καταρχήν στην αναχώρηση της ηρώιδας από τη Σπάρτη: 690-692 *ἐκ τῶν ἀβροπήνων / προκαλυμμάτων ἔπλευσε / Ζεφύρου γίγαντος αὔραι*. Ο Seaford εξήγησε ότι το ουσ. *προκαλύμματα* είναι υπαινιγμός στον πέπλο που φορούσε η νύφη (πρβ. 1178-1179 *ἐκ καλυμμάτων / ... νεογάμου νύμφης δίκην*) κατά τη γαμήλια τελετουργία, πριν από την αναχώρησή της από τον πατρικό οίκο.<sup>27</sup> Γαμήλιο υπαινιγμό εμπεριέχει, κατά τον μελετητή, και η περιγραφή του θαλάσσιου ταξιδιού, αφού το ρ. *πλέω* και τα συνώνυμά του χρησιμοποιούνται στο λεξιλόγιο του γάμου (Ευρ. *I.T.* 371 *ἐς αἵματηρὸν γάμον ἐπόρθμευσας*).<sup>28</sup> Πιο εύγλωττη γίνεται η πρώτη αντιστροφή, με την ευθεία αναφορά στο νυφικό τραγούδι (705-707 *τὸ νυμφότιμον / μέλος ... / ὑμέναιον*) που έψαλαν οι Τρώες όταν υποδέχθη-

25. Βλ. τα σχόλια του E. Fraenkel (*Aeschylus: Agamemnon*, Οξφόρδη 1950) και των J. D. Denniston – D. Page (*Aeschylus: Agamemnon*, Οξφόρδη 1957 [ανατ. 1972]) στον στ. 65· ακόμη, Fr. Zeitlin, «The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*», *TAPA* 96 (1965) 465-466.

26. Η οργή εκδηλώνεται από την αρχή του στασίμου με τον γνωστό τριαδικό αφορισμό *έλέναυς έλανδρος έλέπτολις* (690).

27. Βλ. Seaford, ό.π. (σημ. 1), 123-124. Στο τέλος αυτής της τελετής, στην οποία συμμετείχε και ο γαμπρός, η νύφη έβγαζε τον πέπλο (*άνακαλυπτήρια*)· για το θέμα βλ. Rehm, ό.π. (σημ. 1), σσ. 141-142.

28. Για τη μεταφορική σύνδεση του πλοῦ με τον γάμο, Seaford, ό.π. (σημ. 1), 124 σημ. 183.

καν την Ελένη στην Τροία (707-708). Για το τραγούδι αυτό μετάνιωσε πολύ η πόλη του Πριάμου (709-710), αφού τώρα (ὕμνον) πολύθρηνον, / μέγα που στένει κι κλήσκουσα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον (711-714). Η χειρόγραφη παράδοση κικλήσκουσα Πάριν (κώδ. F και το χειρόγραφο του Τρικλινίου), την οποία ακολουθεί ο West, αποδίδει μάλλον καλύτερα την αισχύλεια ειρωνεία που υποκρύπτεται στην αντίθεση του παλαιού επαίνου για τον γάμο του Πάρη (Πάριν αἰνόλεκτρον)<sup>29</sup> με τον τωρινό πολύθρηνον ὕμνον. Ο διαχωρισμός κικλήσκουσα ἼΑπαριν (Robertson), που υιοθετήθηκε από τον Muirgray, αποσαφηνίζει λεκτικά αυτήν ακριβώς την αντίθεση, με το ἼΑπαριν (κυρίαρχο το στερητικό α-) να δηλώνει την απόλυτη ανατροπή των ὄσων ποθούσε ο Πάρης με τον έρωτα της Ελένης.<sup>30</sup>

Ξεχωριστός λόγος πρέπει να γίνει για τη μνεία της μήνιδος στην αρχή της αντιστροφής: 700-701 Ἰλίω δὲ κῆδος ὀρθώνυμον τελεσίφρων / Μῆνις ἤλασεν. Τόσο το ουσ. κῆδος, που εισάγει την αντιστροφή ως προβληματικό αντικείμενο του ἤλασεν (υποκ. Μῆνις), όσο και το ουσ. τέλος (ως πρώτο συνθετικό του επιθ. τελεσίφρων), συνδέονται νοηματικά με τον γάμο αλλά και τον θάνατο.<sup>31</sup> Μάλιστα, η νοηματική αμφισημία των δύο ὀρων ενδυναμώνεται από την ορμητικότητα της κίνησης που ενέχει το ρ. ἐλαύνειν (ἤλασεν). Δημιουργείται, έτσι, ένα αίσθημα ανησυχίας για

29. Για το αἰνόλεκτρον, πρβ. Σοφ. Αντιγ. 796-797 ἕμερος εὐλέκτρον / νύμφας. Η λ. λέκτρον, ωστόσο, είχε και αρνητική σημειολογία (νεκρικό κρεβάτι): βλ. Ευρ. Ελ. 1261 καὶ στρωτὰ φέρεται λέκτρα σώματος κενά.

30. Και στις δύο περιπτώσεις η μετχ. κικλήσκουσα έχει διπλή νοηματική αναφορά, θετική για τον αἶνο του παρελθόντος και αρνητική για τον θρήνο του παρόντος. Ο υμνητικός έπαινος των νεονύμφων ήταν μάλλον τυπικό στοιχείο της γαμήλιας τελετουργίας, όπως με σαφήνεια προκύπτει από την Άλκηστη του Ευριπίδη (915-921 τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν / σὺν θ' ὕμεναιὸς ἔστειχον ἔσω / φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων, / πολυάχρητος δ' εἶπετο κῶμος / τήν τε θανοῦσαν κάμ' ὀλβίζων / ὡς εὐπατρίδαι κάπ' ἀμφοτέρων / ὄντες ἀριστέων σύζυγες εἶμεν). Και στο κείμενο του Ευριπίδη υπάρχει ανάλογη αντίθεση (αλλά όχι με την υπαινικτικότητα του Αισχύλου) ανάμεσα στον παλαιό ευτυχημένο γάμο και την τωρινή θλίψη για τον θάνατο της Άλκηστης (για την Άλκηστη θα γίνει λόγος παρακάτω, στην οικεία ενότητα).

31. Για το κῆδος, βλ. Ευρ. Φοίν. 340-343 ξένον δὲ κῆδος ... γάμων ἐπακτὸν ἄταν, όπου ο γάμος του Πολυνείκη με την κόρη του Αργείου βασιλιά συνδέεται άμεσα με την εκστρατεία των «Επτά ἐπὶ Θήβας» και τον αλληλοσκοτωμό των αδελφών Ετεοκλή και Πολυνείκη: πρβ. Σοφ. Ο.Κ. 378-379 προσλαμβάνει / κῆδος τε καινὸν καὶ ξυνασπιστὰς φίλους (για τον γάμο του Πολυνείκη με τη θυγατέρα του Αργείου βασιλιά): συμπληρωματικά, βλ. παρακάτω, σημ. 70. Για το τέλος, βλ. Αισχ. Ικ. 1032-1033, όπου ο γάμος χαρακτηρίζεται τέλος και ἄθλον, απεχθές (στύγιον) βέβαια για τις Δαναΐδες. Για το τέλος (= τελευτά), βλ. Αισχ. Ικ. 1050 μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἄδε τελευτά· Ευρ. Μήδ. 153 σπεύσεις θανάτου τελευτάν και 1388 πικράς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδῶν· Ικ. 1012-1013 ὄρω δὲ τελευτάν / ἔν' ἔστακα (ο λόγος για την επικείμενη αυτοκτονία της Ευάδνης, που θα είναι και το τέλος του γάμου της, όπως θα εξηγηθεί παρακάτω στην οικεία ενότητα): Πίνδ. Πυθ. 9.66-67 τερο- πνὴν γάμου ... τελευτάν.

την αναπότρεπτη δράση της μήνιδος, ως θεότητας πλέον (701 Μήνις). Αντί άλλων θεών (του Διός Τελείου, της Ήρας Τελείας ή της Αφροδίτης), στους γάμους του Πάρη με την Ελένη παρίσταται η Μήνις, ως οιωνός για τον όλεθρο που θα έφερνε η ωραία νύφη στην Τροία. Στην τρίτη, λοιπόν, στροφή του στασίμου (737-749), οι πληθωρικοί χαρακτηρισμοί για το κάλλος της Ελένης (741-743 *άκασκαϊον* <δ'> *άγαλμα* πλούτου, / *μαλθακόν* *όμμάτων* *βέλος*,<sup>32</sup> / *δηξίθυμον*<sup>33</sup> *έρωτος* *άνθος*) ισοδυναμούν με νυφικούς επαίνους, με πιο χαρακτηριστική την παρομοίωση της ωραίας γυναίκας με λουλούδι.<sup>34</sup> Ο γάμος όμως της Ελένης με τον Πάρη θα έχει πικρό τέλος (745 *γάμου* *πικράς* *τελευτάς*), αφού με τον γιο του Πριάμου συγκατοικεί μια γυναίκα *δύσεδρος* και *δυσόμιλος* (746), που χαρακτηρίζεται *νυμφόκλαυτος* *Έρινύς* (749). Η συντακτική δομή του κειμένου στους στ. 744-749 οδηγεί στην ταύτιση της Ελένης με Ερινύα. Το επίθ. *νυμφόκλαυτος*, του οποίου η συνηθισμένη ερμηνεία είναι «*ὑπὸ νυμφῶν θρηνουμένη*» (LSJ), δεν μπορεί εδώ, εξαιτίας της οργής του Χορού, να αναφέρεται στον ενδεχόμενο πόνο της Ελένης για την αρπαγή της.<sup>35</sup> Το πιθανότερο είναι ότι παραπέμπει στα δάκρυα των γυναικών της Τροίας, που θρηνούν για τους νεκρούς συζύγους τους με κατάρες για την Ερινύα του Πάρη.<sup>36</sup> Είναι φανερό ότι η αναδρομή του Χορού στην αρπαγή της Ελένης γίνεται με τον τρόπο της ειρωνικής αντιστροφής του γάμου με τον θάνατο, μεταμορφώνοντας σε νύφη του θανάτου τη γυναίκα που έφερε ο Πάρης στην Τροία.

32. Η λ. *βέλος*, πάντως, ενέχει και αρνητικό περιεχόμενο· πρβ. *Αγαμ.* 239-241 *κρόκου βαφῆς δ' εἰς πέδον χέουσα* / *ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὀμματος βέλει* / *φιλοίκτωι*, για το ικετευτικό βλέμμα της Ιφιγένειας, που βάλλει τους θύτες της τη στιγμή της θυσίας, όταν η κοπέλα είναι πλέον πεσμένη στο έδαφος έχοντας ρίξει από το κεφάλι της τον πέπλο-νυφικό κατά τον Seaford, *ό.π.* (σημ. 1), 124-125.

33. Και το επίθ. *δηξίθυμον* έχει αρνητική φόρτιση λόγω της ετυμολογίας του (*δηξίς* < *δάκρυμι* + *θυμός*), αλλά δηλώνει μάλλον το μέγεθος του ερωτικού πάθους που προκάλεσε η Ελένη στον Πάρη.

34. Το παραδοσιακό αυτό μοτίβο του νυφικού αίνου (νύφη - λουλούδι) το εξηγεί ο Seaford, *ό.π.* (σημ. 1), 111-112, και σημ. 61-64.

35. Ο πόνος της Ελένης δραματοποιείται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη (με τη μεταφορά του ειδώλου της ηρωίδας στην Τροία και την αιχμαλωσία της ίδιας στην Αίγυπτο) και στις *Τρωάδες* (895-1059, στον αγώνα λόγων με την Εκάβη παρόντος του Μενελάου).

36. Πρβ. *Ευρ. Εκ.* 946-949 *ἐπεὶ με γαίας / ἔκ πατρίας ἀπώλεσεν / ἐξώικισέν τ' οἴκων γάμος οὐ γάμος ἀλλ' / ἀλάστορός τις οἴζις*, όπου οι γυναίκες της Τροίας θρηνολογούν για τον όλεθρο γάμο του Πάρη με την Ελένη.

## ΣΟΦΟΚΛΗΣ

## Αντιγόνη

Ο τίτλος της κατεξοχήν νύφης του Άδη ανήκει μάλλον στην Αντιγόνη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή,<sup>37</sup> αφού η απόφαση της ηρωίδας να παραβεί τη διαταγή του Κρέοντα διακόπτει πρόωρα τη ζωή της και ματαιώνει τον μελλοντικό γάμο της με τον Αίμονα. Η αλήθεια είναι ότι η Αντιγόνη εξαιρεί το γεγονός του γάμου από την απόφασή της να θάψει τον Πολυνείκη: υπερασπιζόμενη, μάλιστα, την πράξη της, επιδεικνύει μια παράδοξη για την ηλικία της φιλίαν θανάτου, ενόψει της ατέρμονης παραμονής της στον Άδη με τους φίλους νεκρούς (72-76). Το θέμα του γάμου το θέτει πρώτη η Ισμήνη, όταν, στην απεγνωσμένη προσπάθειά της να μεταπείσει τον Κρέοντα, επισημαίνει στον βασιλιά τις συνέπειες που θα είχε για τον γιο του η θανάτωση της Αντιγόνης (568, 570). Η αντίθεση γάμος-θάνατος τίθεται με μεγαλύτερη σαφήνεια στο τρίτο επεισόδιο, κατά τη σύγκρουση του Αίμονα με τον Κρέοντα (χαρακτηριστικά, 653-654 μέθες / τήν παιδ' ἐν Ἄιδου τήνδε νυμφεύειν τινί· πρβ. στ. 750-751, 760-764): ο νέος διεκδικεί από τον πατέρα του το δικαίωμα της ζωής και του γάμου, αλλά είναι έτοιμος να τα θυσιάσει και τα δύο όταν συναντά την απόλυτη άρνηση εκείνου (751 ἤδ' οὖν θανείται καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινά). Η ίδια η Αντιγόνη θα αναφερθεί στον γάμο – όχι όμως στον γάμο με τον Αίμονα – αμέσως μετά την ωδή στον έρωτα (781-800) του τρίτου στασίμου. Στον εκτενή κομμό με τον Χορό (806-882), η ηρωίδα αναλογίζεται για πρώτη φορά ότι χάνει τη ζωή της, και θρηνεί γιατί θα στερηθεί τις νυφικές τελετές. Ορισμένες φράσεις της έχουν για το θέμα μας εύγλωττη σημασία: 816 ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω, 876-877 ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναι-/ος (ἄ) ταλαίφρων ἄγομαι. Η στάση αυτή, βέβαια, είναι πολύ διαφορετική από την προηγούμενη αγέρωχη περιφρόνηση της ηρωίδας προς τον θάνατο και τις διακηρύξεις της για την αιώνια αδελφική φιλία στον Άδη. Η πολυσυζητημένη όμως αντίφαση του κομμού<sup>38</sup> είναι προτιμότερο να γίνει κατανοητή στο πλαίσιο του διπλόου γάμος-θάνατος, που αναδεικνύεται δραματικά από το τρίτο επεισόδιο

37. Βλ. Foley, ό.π. (σημ. 1), σσ. 172-200 (το κεφάλαιο με τον τίτλο «Sacrificial Virgins: Antigone as Moral Agent»): πρβ. Rose, ό.π. (σημ. 1), 238. Για τον γάμο, γενικότερα, στις τραγωδίες του Σοφοκλή, Κ. Ormand, *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin 1999.

38. Για το ζήτημα του κομμού της Αντιγόνης, βλ. (ενδεικτικά) R. P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Ν. Πετρόπουλος – Χρ. Φαράκλας, Αθήνα 1999, σσ. 204-209, και H. P. Foley, «The Politics of Tragic Lamentation», στο A. H. Sommerstein – S. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmerman (επιμ.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, σσ. 111-113.

και εξής· στον κομμό, δηλαδή, η Αντιγόνη ταυτίζει τη φιλάδελφη στάση της με τον ρόλο της νύφης του Άδη.

Η αίσθηση της ανακούφισης και της θρησκευτικής ευφορίας, η οποία δημιουργείται μετά την παρέμβαση του Τειρεσία και τη μεταστροφή του Κρέοντα, αποτυπώνεται στην ωδή προς τον Διόνυσο του πέμπτου στασίμου (1115-1152): ο πολυώνυμος θεός καλείται να επιφανεί στη γενέτειρα Θήβα, την *Βακχᾶν ματρόπολιν* (1122), για να επιβεβαιώσει τη λύτρωση της πόλης από την νόσον (1141-1142) που την απείλησε προηγουμένως. Το αιγιματικό του πρόσωπο όμως (~ Ευρ. Βά. 1021 *προσώπωι γελῶντι*) αποκαλύπτεται αμέσως μετά, όταν η χαρμόσυνη διάθεση αντιστρέφεται και ο Χορός υποδέχεται (μαζί με την ανυποψίαστη Ευρυδίκη) τα φρικτά νέα για την αυτοκτονία των δύο μελλονύμφων μέσα στη σκοτεινή σπηλιά (1205 *νυμφεῖον Ἴαιδου κοῖλον*), όπου ενέκλεισε την κοπέλα ο Κρέοντας για να την θανατώσει. Με την ενάργεια της αγγελικής ρήσης ζωντανεύουν τώρα το αγριεμένο βλέμμα του Αίμονα (1231), η ορμητική επιθετικότητα προς τον πατέρα του, που τον ικετεύει απεγνωσμένα από την είσοδο της σπηλιάς να βγει έξω (1228-1230), και, προπαντός, η στιγμή του τέλους, όταν το σώμα του νέου εκτινάσσεται προς τα πίσω, έτοιμο να δεχθεί το τεταμένο ξίφος που θα καρφωθεί ανάμεσα στα πλευρά του (1235-1236). Στην εικόνα του εναγκαλισμού των δύο νέων, το αίμα που εκσφενδονίζεται με την επιθανάτια εκπνοή του Αίμονα στο λευκό πρόσωπο της ήδη νεκρής Αντιγόνης (1236-1239) επιβεβαιώνει με τον πιο φρικτό τρόπο την προηγούμενη απειλή του Κρέοντα (575), ότι ο Άδης επρόκειτο να παύσει τούσδε τούς γάμους: 1240-1241 *κείται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶι, τὰ νυμφικὰ / τέλη λαχῶν δειλαιοῖς ἐν γ' Ἴαιδου δόμοις*. Ο γάμος και ο θάνατος είναι πλέον γεγονότα αδιαίρετα. Η υπόγεια φυλακή της Αντιγόνης αισθητοποιεί δραματικά τον χώρο του Άδη και μετατρέπει τη φαντασίωση της μακάριας διαμονής με τους νεκρούς οικείους (73-76) σε μια ζοφερή εικόνα γάμου-θανάτου του νεαρού ζεύγους.<sup>39</sup>

### Τραχίνιαι

Στις *Τραχίνιες*, η ευτυχία της Δηιάνειρας για την απρόσμενη επιστροφή του Ηρακλή αντιστρέφεται με τρόπο τραγικό, καθώς η ζηλοτυπία της

39. Βλ. P. Roussel, «Les fiançailles d'Haimon et d'Antigone», *REG* 35 (1922) 63-81 (κυρίως 72-74): πρβ. την ανθρωπολογική προσέγγιση της αυτοκτονίας του Αίμονα (πάνω στο νεκρό σώμα της Αντιγόνης) από τον H. J. Rose, «Antigone and the Bride of Corinth», *CQ* 19 (1925) 147-150. Για την υπόγεια φυλακή της Αντιγόνης (891 *ᾧ τύμβος, ᾧ νυμφεῖον*), βλ. R. Seaford, «The Imprisonment of Women in Greek Tragedy», *JHS* 110 (1990) 76-79.

ηρωίδας για την νεαρή Ιόλη, την οποία φέρνει ως ομόκλινή του ο Ηρακλής, μετατρέπει σε φονικό όργανο ένα παλαιό ερωτικό φίλτρο. Η αίσθηση της ανησυχίας δημιουργείται αρκετά νωρίς, με την αναδρομή της Δηιάνειρας στην προϊστορία του φαρμάκου: ο Κένταυρος Νέσσος, τη στιγμή που ξεψυχούσε πληγωμένος από το τόξο του Ηρακλή, της είχε προσφέρει το φαρμακερό αίμα της πληγής του ως φυλαχτό για την αιώνια πίστη του ήρωα στον έρωτά της (555-577). Γι' αυτό η Δηιάνειρα ποτίζει τώρα με το μαγικό φίλτρο έναν *ταναύφη πέπλον*, ως δώρημα των χειρών της για τον ποθητό σύζυγο (602-603). Ενώ όμως ο Χορός των γυναικών περιμένει ανακουφισμένος την άφιξη του Ηρακλή, η ηρωίδα δέχεται πρώτη τις ανατριχιαστικές παρενέργειες των παλαιών οδηγιών του Κενταύρου: η λευκή μάλλινη τούφα, την οποία χρησιμοποίησε για να ποτίσει τον πέπλο με το μαγικό φίλτρο, έλωσε και εξαφανίστηκε (672-678, 688-704): στη θέση της αναβράζει πηχτός αφρός, σαν τον χυμό του ολόξανθου καρπού του Βάκχου (701-704). Ο βακχικός υπαινιγμός<sup>40</sup> προσφέρει, έτσι, την υπηρεσία του στην απρόσμενη ανατροπή της πολυπόθητης ευτυχίας. Αμέσως μετά, ο Ύλλος θα αναγγείλει στη μητέρα του ότι προκάλεσε η ίδια τον θάνατο του άνδρα της (739-740), και θα περιγράψει τα γεγονότα με λεπτομέρειες που προσέχουν ιδιαίτερα τα βακχικά χαρακτηριστικά του σπαραγμού και της μανίας: το δώρημα έχει κολλήσει στο σώμα του πατέρα του ξεσχίζοντας τις σάρκες βαθιά μέχρι τα σπλάχνα (759-771), γι' αυτό ο Ηρακλής σφραδάζει στο έδαφος με άγριες κραυγές (786-787, 805) και μάτια ανεστραμμένα (794-795). Ο Ύλλος εύχεται να υπάρξει εκδίκηση από την *ποιίνμιον Δίκη*, την οποία ταυτίζει με τις Ερινύες (808-809), και η Τροφός επιβεβαιώνει χωρίς καθυστέρηση την κατάρρα του νέου αφηγούμενη την αυτοκτονία της μητέρας του: η σύζυγος του Ηρακλή *βρυχᾶτο* επάνω στους βωμούς (904-905) και, στροφογυρίζοντας έξαλλη μέσα στο παλάτι (907 *ἄλλῃ δὲ κᾶλλῃ δωμαίων στρωφωμένη*), μπήκε με ορμή στον παλαιό νυφικό της θάλαμο: αφού τακτοποίησε τα *στρωτὰ φάρη* (916), ανέβηκε στο κρεβάτι, το αποχαιρέτησε με *δακρῶν ... θερμὰ νάματα* (919), γύμνωσε το αριστερό της στήθος και βύθισε το δίκικο μαχαίρι στα πλευρά της πέρα ως πέρα (923-926).<sup>41</sup> Νομίζοντας ότι θα εξασφάλιζε την αιώνια πίστη του συζύγου της, η Δηιάνειρα αντέστρεψε την ποθητή ένωση με το γεγονός του θανάτου.

40. Άλλωστε, η Δηιάνειρα είναι κόρη του Οινέα (<οίνος), όπως με επιμέλεια σημειώνεται από την αρχή του έργου (6).

41. Πάνω στη νυφική κλίνη οδύρεται και η Ιοκάστη πριν από την αυτοκτονία της στον Οιδίποδα *Τύραννο* (1242-1243, 1249): μάλιστα, στο έργο αυτό του Σοφοκλή ο γάμος του Οιδίποδα με την Ιοκάστη χαρακτηρίζεται *ἄγαμος*, μόλις αποκαλύπτεται η αληθινή ταυτότητα του υιού-συζύγου (1214 *τὸν ἄγαμον γάμον*).



Στην πραγματικότητα, ο θάνατος είναι η δεινή κατάληξη ενός αλγίστου φόβου (7-8 *νυμφείων ὄτλον / ἄλγιστον ἔσχον*),<sup>42</sup> ο οποίος περιέβαλλε από την αρχή τη σχέση της ηρωίδας με τον γάμο. Όπως η ίδια διηγήθηκε στον πρόλογο, ο αρχικός μνηστήρας της ήταν ο Αχελώος.<sup>43</sup> οι αποτρόπαιες μορφές με τις οποίες παρουσιάστηκε στον πατέρα της Οινέα, ως ταύρος *ἐναργής* (11), ως δράκων *ἐλικτός* (12) και ως ανθρωπόμορφο τέρας (12-13 *ἀνδρείω κύτει / βούπρωμος*),<sup>44</sup> της είχαν εμπνεύσει τότε την απέχθεια του γάμου μαζί του και την προτίμηση του θανάτου (16 *κατθανεῖν ἐπηυχόμεν*). Αλλά και η επικράτηση του Ηρακλή στον αγώνα με τον Αχελώο δεν απήλλαξε την Δηϊάνειρα από τον ὄτλον, αφού οι μυθικοί ἄθλοι, τους οποίους επέβαλε ο Δίας στον γιο του, είχαν προκαλέσει τη μακρόχρονη απουσία του συζύγου για έργα επικίνδυνα (28-30 *ἐκ φόβου φόβον τρέφω, / κείνου προκηραίνουσα. νύξ γὰρ εἰσάγει / καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον*). Η αναγκαστική εξορία, επιπλέον, στην Τραχίνα, εξαιτίας του φόνου του Ιφίτου, είχε μετατρέψει τη ζωή της γυναίκας σε έναν εφιάλτη διαρκούς αγωνίας και φόβου (176 *φόβωι ... ταρβοῦσαν*). Γι' αυτό, η απροσδόκητη επιστροφή του Ηρακλή χαιρέτιστηκε από τον Χορό ως γεγονός γαμήλιο, που θα επανένωνε με τρόπο λυτρωτικό τους βασανισμένους συζύγους: 205-207 *ἀνολολυξάτω δόμος / ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς / ὁ μελλόννυμος*. Αξιοπρόσεκτη είναι εδώ η χρήση του βακχικού λεξιλογίου (*ἀνολολυξάτω, ἀλαλαγαῖς - Βά. 24 ἀνωλόλυξα* και 1133 *ὠλόλυζον* (Diggle) ή *ἠλάλαζον* (κώδ. P), για τις μαινάδες), που γίνεται εμφανέστερη στη διονυσιακή αυτοαναφορά του Χορού: 218-220 *ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει, / εὐοῖ, / ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν / ὑποστρέφων ἄμιλλαν*.<sup>45</sup> Η χαρμόσυνη διάθεση όμως είναι πρόσκαιρη· η ανατροπή της θα αρχίσει σχεδόν αμέσως, με την αποκάλυψη του Αγγέλου (346 κ.ε.) για

42. Το νόημα του φόβου το αποδίδει καλύτερα η χειρόγραφη παράδοση *ἄκνον* (*νυμφείων ἄκνον / ἄλγιστον ἔσχον*), την οποία είχε επιλέξει ο A. C. Pearson, σε σχέση με τη γραφή *ὄτλον* (*πάθημα/κακοπάθεια, LSJ*) που προτίμησαν οι H. Lloyd-Jones και N. G. Wilson. Η γνώμη της P. E. Easterling είναι ότι στους στίχους αυτούς εισάγονται δύο από τα σπουδαιότερα θέματα του έργου: ο γάμος και ο φόβος· βλ. το οικείο σχόλιο στο P. E. Easterling, *Sophocles: Trachiniae*, Κέμπριτζ 1982 (ελλην. μτφρ. Π. Μ. Φαναράς, Αθήνα 1996). Για τις *Τραχίνιες*, βλ. και M. Davies, *Sophocles. Trachiniae*, Οξφόρδη 1991.

43. Εννοείται ο ποτάμιος θεός Αχελώος, από τους πιο γνωστούς στην αρχαία ελληνική λατρεία.

44. Όλες αυτές οι μορφές του Αχελώου είναι γνωστές από τις απεικονίσεις των αγγείων: ABV 69.1 (ως ταύρος με ανθρώπινο πρόσωπο και γενειάδα), 54.5 (ως φίδι με πρόσωπο και χέρια ανθρώπου), 370.124 και 607 (ως ανθρωπόμορφο τέρας με αυτιά, κέρατα και πόδια ταύρου).

45. Ήδη ο R. C. Jebb, *Sophocles: the Plays and Fragments*: τ. 5, *The Trachiniae*, Κέμπριτζ 1892, είχε επισημάνει ότι στο σημείο αυτό ο Χορός βιώνει μια βακχική φαντασίωση· πρβ. και το οικείο σχόλιο της Easterling, ό.π. (σημ. 42).

την παρασυζική σχέση του Ηρακλή με την νεαρή Ιόλη, την οποία ο ήρωας έφερε μαζί του κρύφιοι ώς έχει λέχος (360).

Την κοπέλα αυτήν την είχε ξεχωρίσει από νωρίς η Δηιάνειρα ανάμεσα στις άλλες αιχμάλωτες του Ηρακλή: πρόσεξε την αγνότητα (308 *άνανδρος*, 309 *ἄπειρος*) και την ευγενική παρουσία της (309 *γενναία δέ τις*), και δήλωσε πρόθυμη να απαλύνει τη θλίψη της αιχμαλωσίας με *ἡδίστην φιλοξενία* (329-331). Είναι φανερό ότι η στάση της συζύγου στις *Τραχίνιες* απέχει πολύ από την εγωιστική σκληρότητα της Κλυταιμίστρας στον *Αγαμέμνονα* (1035-1071), αλλά διαφορετική είναι και η δραματική συμπεριφορά των αιχμάλωτων γυναικών στα δύο έργα. Η Κασσάνδρα διακόπτει τη σιωπή μετά την αποχώρηση της Κλυταιμίστρας με το συγκλονιστικό προφητικό της παραλήρημα, όπως εξηγήθηκε προηγουμένως. Η Ιόλη όμως δεν θα μιλήσει ποτέ: στις επίμονες ερωτήσεις της Δηιάνειρας (307-308, 320-321) απαντά με εσκεμμένες ασάφειες ο *Λίχας* (314-315, 317, 322-328), ενώ η κοπέλα, αφού αποχωρήσει μαζί με τις άλλες αιχμάλωτες (και τον *Λίχα*), δεν ξαναεμφανίζεται. Η μορφή της, ωστόσο, επανέρχεται δραματικά και, μάλιστα, με την εικόνα της *μελλονύμφου*. Όταν η Δηιάνειρα πληροφορείται την αλήθεια από τον αγγελιοφόρο (που παρακολουθούσε την προηγούμενη σκηνή σιωπηλός), συνειδητοποιεί ότι η νεαρή αιχμάλωτη, την οποία η ίδια είχε αντιμετωπίσει με τόση συμπάθεια, είναι μια ερωτική της αντίπαλος (375-377): παρά την οδύνη της όμως, επαινεί την ομορφιά της κόρης, σαν να πρόκειται για μέλλουσα νύφη (379 *ἢ κάρτα λαμπρὰ καὶ κατ' ὄμμα καὶ φύσιν*). Ο Χορός, εξάλλου, ανατρέχοντας στην παλαιά προφητεία για το τέλος των μόχθων του Ηρακλή, αναφέρεται στη μοιραία αιχμάλωτη με τον χαρακτηρισμό της *θοᾶς νύμφης* (857). Η Ιόλη, δηλαδή, που μεταφέρθηκε βίαια από την πατρική της χώρα (858-859 *ἀπ' αἰπεινᾶς / ... Οἰχαλίας*), εισέβαλε στον οίκο του Ηρακλή με καταστροφική ορμητικότητα (842-843 *μεγάλαν προσορῶσα δόμοισι / βλάβαν νέων αἴσσου- /σαν γάμων*): η εισβολή της προσέβαλε την *τλάμονα* (841) Δηιάνειρα, που οδηγήθηκε στην απεγνωσμένη απόπειρα της χρησιμοποίησης του ερωτικού φίλτρου. Από τη χειρόγραφη παράδοση παραδίδεται στον στ. 841 η αιτιατική *ἄοκνον*, ως χαρακτηρισμός της Ιόλης (841-843 *ἄοκνον / μεγάλαν ... / ... βλάβαν*), η οποία δεν θα προλάβει να ταλαιπωρηθεί από την αγωνία και τον φόβο (*ἄοκνον*) για τον Ηρακλή, όπως συνέβη με την νόμιμη σύζυγό του.<sup>46</sup> Η με-

46. Γι' αυτό προτάθηκε η διόρθωση *ἄοκνος* (Musgrave) ως χαρακτηρισμός της Δηιάνειρας (841 *ὦν ἄδ' ἅ τλάμων ἄοκνος*).

τοχή *αίσσουσαν*,<sup>47</sup> ωστόσο, με τον βακχικό υπαινιγμό του ρ. *αίσσειν*,<sup>48</sup> μολονότι λέγεται για την Ιόλη, έχει νοηματικές αντανακλάσεις και στη Δηιάνειρα, που είναι ο αποδέκτης της ορμητικής εισβολής της ανεπιθύμητης παλλακίδας. Με τον τρόπο αυτό, σηματοδοτείται εκ των υστέρων και το νόημα που ενείχε η *βακχία ἄμιλλα* (219-220) στο αιγιματικό πρώτο στάσιμο του Χορού, προοιωνιζόμενη την κατάληξη της αγωνιώδους προσπάθειας της συζύγου να αποτρέψει την απειλή.<sup>49</sup> Για τελευταία φορά η μορφή της σιωπηλής κόρης εμφανίζεται νοερά στην άγρια σκηνή του επιθανάτιου σπαραγμού του Ηρακλή, στην Έξοδο του δράματος: ανάμεσα στους παροξυσμούς που του προκαλεί ο δηλητηριασμένος χιτώνας, ο Ηρακλής απαιτεί, εντελώς απροσδόκητα, από τον γιο του Ύλλο να παντρευτεί την Ιόλη (1221-1229).

Μολονότι, λοιπόν, η Ιόλη παραμένει ως το τέλος του έργου μια μορφή παθητική, και δεν εξελίσσεται σε ξεχωριστό δραματικό πρόσωπο, η παρουσία της και, κυρίως, η αναγνώρισή της αποκτά αξονική σημασία, αφού αυτή προκαλεί την τροπή στην εξέλιξη των δραματικών γεγονότων.<sup>50</sup> Η αναφώνηση του Χορού, προτού η Τροφός αρχίσει την αφήγησή της για την αυτοκτονία της Δηιάνειρας, είναι χαρακτηριστική για τον ρόλο της σιωπηλής νύφης, που μετατρέπεται σε Ερινύα του συζυγικού οίκου: 893-895 ἔτεκ' ἔτεκε μεγάλαν / ἀνέορτος ἄδε νύμφα / δόμοισι τοῖσδ' Ἐρινύν.

#### ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Την αντιστροφή του γάμου με τον θάνατο αξιοποίησε ιδιαίτερα ο νεότερος των τριών τραγικών, κυρίως με την εκδοχή της εκούσιας θυσίας των γυναικών ή με την εξαιρετική δύναμη του ερωτικού τους πάθους.

47. Το *αίσσουσαν* είναι διόρθωση (Nauck) της χειρόγραφης παράδοσης *αίσσόντων*. Η Easterling, ό.π. (σημ. 42), παρατηρεί ότι με τη διόρθωση του Nauck η αίσθηση της ορμητικότητας γίνεται αμεσότερη.

48. Πρβ. Ευρ. Βά. 147 (*ὁ Βακχεὺς*) ἐκ νάρθηκος αἴσσει, 693 ἀνῆξαν ὄρθαι (ο λόγος για τις μαινάδες του Κιθαιρώνα).

49. Τη σύνδεση του βακχικού χαρακτήρα του στασίμου με την ανατροπή της συζυγικής ευτυχίας την εξήγησε άριστα η R. Schlesier, «Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models», στο T. Carpenter – C. Faraone (επιμ.), *Masks of Dionysus*, Ithaca - Λονδίνο 1993, σσ. 105-107.

50. Να σημειωθεί ότι η Δηιάνειρα καταφεύγει στο μαγικό φίλτρο, όταν ανακαλύπτει τον προορισμό της νεαρής αιχμάλωτης του Ηρακλή, ενώ η Κλυταιμήστρα είχε προαποφασίσει τον φόνο του συζύγου της ανεξάρτητα από την άφιξη της αιχμάλωτης Κασσάνδρας· για τη σύγκριση των δύο σκηνών, στον *Αγαμέμνονα και τις Τραχίνιες*, βλ. Ν. Χουρμουζιάδης, *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 2003, σσ. 219-223.

### Άλκηστις

Η προσφορά της Άλκηστης στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη αποτελεί την πιο αντιπροσωπευτική εκδοχή εκούσιας θυσίας<sup>51</sup> υπέρ του συζύγου, καθώς η ηρώιδα δέχεται να ανταλλάξει με τον πρόωρο θάνατό της τη μακροζωία του Αδμήτου. Η επιλογή της, μάλιστα, αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα εξαιτίας της άρνησης των υπερήλικων γονέων του Αδμήτου να ανταλλάξουν με τον δικό τους θάνατο τη μακροζωία του γιου τους (614 κ.ε.). Έτσι, η θεματική αντίθεση ζωή-θάνατος του έργου μετατρέπεται στην αντίθεση γάμος-θάνατος, με την απότομη αντιστροφή της ευτυχίας των δύο συζύγων. Στον πρόλογο, η συνομιλία του θεού Απόλλωνα με τον Θάνατο ζωντανεύει την αντίθεση με το σχήμα φως-σκοτάδι,<sup>52</sup> ενώ σε μεγάλο μέρος του δράματος οι θρηνητικές εκδηλώσεις των ηρώων και του Χορού ανακαλούν γαμήλιες τελετές του παρελθόντος (177-178, 249, 343-347) ή προλέγουν εικόνες καθολικού πένθους (86-88, 215-217, 234-237, 423-431, 445-454). Ιδιαίτερη ένταση έχει η σκηνή της επιθανάτιας αγωνίας της Άλκηστης, με τις παραισθήσεις της ηρώιδας (252-256, 259-263) και την τελική κατάληξή της ενώπιον του Αδμήτου (266-272, 385-392, 400-405). Η αντιστροφή του γάμου με τον θάνατο εκφράζεται χαρακτηριστικά μετά την τελετή της εκφοράς, κατά την είσοδο του Αδμήτου στον συζυγικό οίκο· στον θρήνο του βασιλιά κατέχουν περίοπτη θέση οι αναφορές στους παλαιούς ύμναιούς και την κοίτην των λέκτρων: 922-925 νῦν δ' ὕμναιῶν γόος ἀντίπαλος / λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοὶ / πέμπουσί μ' ἔσω / λέκτρων κοίτας ἐς ἐρήμους.

Ιδιαίτερα αιγιματική είναι η συμπλοκή του θλιβερού γεγονότος με την παράλληλη φιλοξενία του Ηρακλή (476 κ.ε.). Με τον αισθησιασμό και την ηδυπάθειά του, ο ανυποψίαστος, καταρχήν, Ηρακλής προκαλεί μια – ανάρμοστη για το πένθος – εικόνα ξέφρενης ευωχίας (751-760, 773-806)· με τη φιλανθρωπία και τον δυναμισμό του, στη συνέχεια, εξουδετερώνει τον Χάροντα και διασώζει τον γάμο των δύο συζύγων επαναφέροντας την Άλκηστη στη ζωή (1008 κ.ε.). Η συμποτική σκηνή με τον Θεράποντα, που διηγείται τρομαγμένος τη συμπεριφορά του φιλοξενουμένου (751-766), και τον Ηρακλή, που αναζητεί έναν σύντροφο για την οινοποσία του (773-802), δημιουργεί εξαιρετική αντίθεση τόσο προς το γεγονός του θανάτου της Άλκηστης όσο και προς τον επικείμενο

51. Τη χρησιμοποίηση όρων συμβολικών της θυσίας για την περιγραφή του θανάτου της Άλκηστης επεσήμανε η J. Gregory, «Euripides' *Alcestis*», *Hermes* 107 (1979) 259-270.

52. Η αντίθεση φως-σκοτάδι επανέρχεται σε όλο το έργο: στ. 80-82, 121-126, 205-208, 244-245, 268-272, 283-284, 354-356, 361-362, 457-458, 471-472, 691-692, 721-722, 868-871, 886-887, 1073, 1076, 1139, 1145-1146.

αγώνα του φιλόανθρωπου ήρωα με τον Χάροντα. Η παρουσίαση της συμποτικής δράσης του Ηρακλή θα εξηγηθεί μάλλον από την πληροφορία της αρχαίας Υπόθεσης, που παρουσιάζει την Άλκηστη στη θέση του σατυρικού δράματος.<sup>53</sup> Από αυτόν τον ιδιαίζοντα δρόμο δημιουργείται, έτσι, το διονυσιακό περιβάλλον του έργου,<sup>54</sup> που εμπλέκει τα συμποτικά χαρακτηριστικά ενός θοινωμένου Ηρακλή με τον πρόωρο χαμό της ηρωίδας-συζύγου.

Στον Διόνυσο όμως παραπέμπουν και δύο χορικά του δράματος. Στο τρίτο στάσιμο, οι γέροντες των Φερών ανατρέχουν στη θητεία του Απόλλωνα στον Άδημητο και θυμούνται τα τραγούδια της ποιμενικής κιθάρας του Φοίβου (570-587), που συνόδευαν εξάισιους χορούς άγριων θηρίων, όπως οι λύγκες και τα λιοντάρια (578-581).<sup>55</sup> Ξεχωριστός είναι εδώ ο χορός ενός μικρού νεβρού, που ξεκίνησε αβροπατώντας από το παρακείμενο δάσος των ελάτων (582-587).<sup>56</sup> Στο τέταρτο στάσιμο (962 κ.ε.), ο Χορός υπενθυμίζει, με μια σημαντική αυτοαναφορά, τη σχέση του με τις Μούσες, και ανακαλεί περιπλανήσεις του σε ερημικές βουνοκορφές (962-963 *ἐγὼ καὶ διὰ μούσας / καὶ μετάρσιος ἦιξα*): ταυτόχρονα, αντιπαραβάλλει τους στίχους του με τα γλυκόφωνα τραγούδια του Ορφέα (966-972), εντάσσοντας στο χορευτικό του δρώμενο και τον αρχηγέτη των Μουσών, ο οποίος στις Βάκχες τοποθετείται στο οικείο λατρευτικό περιβάλλον του Διονύσου: Βά. 560-564 *τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδροισιν Ὀλύμπου / θαλάμαις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θῆρας ἀγρώστας*.<sup>57</sup> Με τα στοιχεία, εξάλλου, της διονυσιακής ρευστότητας και αμφισημίας μπορούν να συνδεθούν οι αινιγματικές αντιθέσεις που συντηρούνται στη συνέχεια του έργου. Μετά τη διάσωσή της, η σιωπηλή μορφή της Άλκηστης (1143) έχει μάλλον τα

53. Βλ. και TrGF 1. DID C11: *πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμαίων τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφωι, Ἀλκήστιδι.*

54. Για τον διονυσιακό χαρακτήρα του σατυρικού δράματος, βλ. P. E. Easterling, «A Show for Dionysus», στο (επιμ. της ίδιας), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Κέμπριτζ 1997, σσ. 36-44.

55. Πρβ. Ευρ. Βά. 699-700, 726-727, για τη συντροφιά των μαινάδων με τα άγρια ζώα.

56. Πρβ. Ευρ. Βά. 866-876.

57. Τα δεδομένα για τη σύνδεση του Διονύσου με τον Ορφέα αφορούν κυρίως τη μυστηριακή τελετουργία: βλ. F. Graf, «Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions», στο T. Carpenter – C. Faraone (επιμ.), *Masks of Dionysus*, Ithaca - Λονδίνο 1993, σσ. 239-258. Για την εχθρότητα του Ορφέα προς τον Διόνυσο (Ερατοσθ. Καταστερισμοί 24) και την παρουσία του μουσικού ποιητή στη Λυκούργεια τριλογία του Αισχύλου, βλ. M. West, «The Lycurgus Trilogy», στο *Studies in Aeschylus*, Στουτγκάρδη 1990, σσ. 26-50· για τη συμβολή της Λυκούργειας στην προοπτική της μεταγενέστερης συμφιλίωσης του Διονύσου με τον Ορφέα, Σ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Η Λυκούργεια Τετραλογία του Αισχύλου. Δοκιμή Ανασύνθεσης*, Αθήνα 2010, σσ. 25-32, 61-91.

χαρακτηριστικά ενός φάσματος του Άδη (1127, 1144-1146), το οποίο προσδίδει στην ασφάλεια του ευτυχισμένου τέλους την αμφισημία ενός ειδώλου.<sup>58</sup> Αμφιβολία δημιουργείται, παράλληλα, και για το χρονικό βάθος της συζυγικής ευτυχίας, καθώς τίθεται πλέον υπό αίρεση η μακροζωία του Αδμήτου, εφόσον δεν υπάρχουν άλλα πρόσωπα πρόθυμα να την ανταλλάξουν με τον δικό τους θάνατο.

### Ικέτιδες

Εκούσια προσφορά υπέρ του συζύγου, αλλά ως φρενήρης αντίδραση στην είδηση του θανάτου του, είναι η αυτοκτονία της Ευάδνης στις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Η νεαρή γυναίκα «δραπετεύει» από το πατρικό σπίτι *θανεῖν ἐρώσα σὺν πόσει* (1040) και καταφθάνει στην πυρά του Καπανέα ως *δρομάς ... ἐκβακχευσαμένα* (1000-1001), σύμφωνα με τον δικό της αυτοπροσδιορισμό. Μετέωρη σχεδόν στην κορυφή του βράχου (987 *αἰθερίαν ἔστηκε πέτραν, 1045-1047 ἤδ' ἐγὼ πέτρας ἔπι / ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς / δύστηνον αἰώρημα κουφίζω*),<sup>59</sup> ανακαλεί με εκστασιασμό την τελετή του γάμου της (990-999), την οποία θα αντιστρέψει σε θάνατο η επικείμενη πτώση της στην πυρά του σκοτωμένου συζύγου (1002-1003 *πυρᾶς φῶς τάφον τε / ματεύουσα τὸν αὐτόν*). Κατά τις τελευταίες στιγμές του βακχικού της παραληρήματος, η κοπέλα οραματίζεται τον εναγκαλισμό της με το σώμα του (νεκρού) Καπανέα (1019-1021 *σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῶι / πόσει συμμειξασα φίλωι, / χρῶτα χρῶι πέλας θεμένα*), συμπλέκοντας τη φλόγα της νεκρικής πυράς (1019 *αἴθοπι φλογμῶι*) με το φως των λαμπάδων του γάμου (1025 *ἴτω φῶς γάμοι τε*). Η ένωση αυτή έχει το δραματικό της ανάλογο στην αυτοκτονία του Αίμονα πάνω στο νεκρό σώμα της Αντιγόνης (Σοφ. *Αντιγ.* 1237-1241). Ο νεκρικός γάμος παρουσιάζεται εκεί αφηγηματικά, με τη ρήση ενός αγγέλου· στην περίπτωση της Ευάδνης όμως το γεγονός (μέχρι τη στιγμή της πτώσης, 1070 *καὶ δὴ παρῆται σῶμα*) διαδραματίζεται ενώπιον των θεατών, ως ένα εξέχον μαιναδικό δρώμενο της ηρωίδας.<sup>60</sup> Από την άποψη αυτή, αποκτούν ενδιαφέρον, εκτός από τον

58. Βλ. χαρακτηριστικά F. S. Naiden, «Alcestis the Ghost», *Lexis* 16 (1998) 77-85, και M. Stieber, «Statuary in Euripides' *Alcestis*», *Arion* 5.3 (1998) 69-97.

59. Για την παρομοίωση των μαιναδών με πουλιά, πρβ. Ευρ. *Βά.* 1090 *ἦξιαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἤσσορες*. Η πτώση από βράχο ήταν βέβαια και τρόπος τιμωρίας, όπως και η κατακεραυνώση ή ο καταποντισμός· για την τελετουργική σχέση των γεγονότων αυτών με τον Διόνυσο, βλ. J. P. Guépin, *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Αμστερνταμ 1968, σσ. 92-97.

60. Τη δραματική αιτιολόγηση του δρωμένου την προσφέρει η απόφαση του Θησέα να θάψει το σώμα του Καπανέα χωριστά από τα σώματα των άλλων Αργείων (934-938). Στην

αυτοπροσδιορισμό με τη μτχ. *έκβακχευσαμένα* (1001), οι όροι *δρομάς* (1000, ~ Βά. 731, 1091), *πηδήσασα* (1017, ~ Βά. 729, 874, 1190), *καλλίνικος* (1059, ~ Βά. 1147), *ἄισσω* (1065, ~ Βά. 693, 1090). Επιπλέον, η λεπτομέρεια ότι είναι κλεινός και όχι πένθιμος ο στολμός της Ευάδνης (1055-1056) υπογραμμίζει τη σημασία της σκευῆς (1054) για τον καλλίνικον (1059) αγώνα που αυτή αναλαμβάνει· στις Βάκχες, άλλωστε, η μαιναδική στολή του Πενθέα, την οποία φορά ο ήρωας κατά τη σκηνή της παρενδυσίας, είναι ο όρος των θανατηφόρων *ἀγώνων* που τον περιμένουν (Βά. 964).

### *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*

Σε αυτοθυσία μετατρέπει τον χρησμό του Κάλχαντα η απόφαση της Ιφιγένειας να γίνει το θύμα της θεάς Άρτεμης, προκειμένου να ξεκινήσει για την Τροία η εκστρατεία των Αχαιών με αρχιστράτηγο τον πατέρα της. Απέναντι στην ευγενική μορφή της νεαρής κόρης του Αγαμέμνονα στέκεται ο ταραγμένος κόσμος του Αχαϊκού στρατοπέδου, ο οποίος παλινωδεί αμήχανος με τις επιλογές του. Προϊόν αυτής της ταραχής είναι η σκηνοθεσία του γάμου με τον Αχιλλέα, που συνδέει την αυτοθυσία της Ιφιγένειας με την ειρωνική αντιστροφή της γαμήλιας προσδοκίας.

Νυμφαγωγός (610) είναι ο αυτοχαρακτηρισμός της Κλυταιμῆστρας, όταν καταφθάνει στην Αυλίδα μαζί με την κόρη της και τις θεραπαινίδες (611 φερνάς) του νέου σπιτικού. Η άμαξα (610, 616 *ὀχήματα*) σταματά εμπρός στο μέλαθρον (612) του Αγαμέμνονα υπό τους ήχους των μακαρισμών (590-597) ενός ομίλου ανδρών Αργείων (590-591 *ἰὼ ἰὼ· μεγάλοι μεγάλων / εὐδαιμονίαι*).<sup>61</sup> Τη γαμήλια υποδοχή συμπληρώνει ο Χορός των γυναικών της Χαλκίδας (598-606), που αγωνιά για το αβροπάτημα του κλεινοῦ τέκνου (603) του Αγαμέμνονα στην ξένη γη. Την ίδια προσοχή στην έξοδο της κόρης της από την άμαξα επιδεικνύει και η Κλυταιμῆστρα (614 *ἄβρον τιθεῖσα κῶλον ἀσθενές θ' ἄμα*) και καλεί τις θεραπαινίδες (που έχουν κιάλας κατεβεί με δική της υπόδειξη, 610-612)

τραγωδία αυτή, άλλωστε, η εικόνα του Καπανέα είναι πολύ θετική (861-871), εντελώς διαφορετική από εκείνη της Αντιγόνης του Σοφοκλή, όπου καταδικάζεται η αγκιότητα του πολεμοχαρούς ήρωα (134-140), με λεξιλόγιο – σημειωτέον – βακχικό (Σοφ. Αντιγ. 135-136 *μαιομένα ξὺν ὀρμαῖ / βακχεύων ἐπέπνει*).

61. Για τους μακαρισμούς της νύφης κατά τη γαμήλια τελετή, πρβ. στ. 1076-1079· ακόμη Άλκ. 918-921, Τρω. 311-312, Ελ. 375-376, 640, 1434-1435· Αριστοφ. Ειρ. 1331-1335, Όρν. 1722-1725, 1759. Η απόδοση των στ. 590-597 σε έναν «χορό ανδρών Αργείων» (στο κείμενο του Murray) ανταποκρίνεται καλύτερα στη γαμήλια αναμονή που είχε δημιουργήσει στο στρατόπεδο των Αχαιών η σκηνοθεσία του γάμου της Ιφιγένειας με τον Αχιλλέα.

να σηκώσουν την κοπέλα στην αγκαλιά τους (615-616 *ὕμεις δὲ νεάνιδές νιν ἀγκάλαις ἔπι / δέξασθε καὶ πορεύσατ' ἐξ ὀχημάτων*). Στην επόμενη σκηνή όμως του ίδιου (δεύτερου) επεισοδίου, γίνονται εμφανείς οι τραγικές αντιθέσεις που προκύπτουν από τη σκηνοθεσία του ψευδούς γάμου. Ως γνώστης της πραγματικής κατάστασης, ο Αγαμέμνων δικαιολογεί τα δάκρυά του προφασίζόμενος τη μακρόχρονη απουσία του στην Τροία (650-651) και σημειώνει με νόημα τον επικείμενο πλοῦν (667),<sup>62</sup> τον οποίο θα κάνει η κόρη του *μόνη, μονωθεῖσ' ἀπὸ πατρὸς καὶ μητέρος* (669).<sup>63</sup> Η μέριμνά του, μάλιστα, για τη γαμήλια – υποτίθεται – θυσία (673) τού προκαλεί βαθύτατο πόνο, εξαιτίας της χορευτικής προθυμίας που επιδεικνύει η Ιφιγένεια ως μέλλουσα νύφη (676 *στήσομεν ἄρ' ἀμφὶ βωμόν, ὦ πάτερ, χορούς*); Γι' αυτό ο βασιλιάς ζητεί από την κόρη του να μπει στο μέλαθρον (678), αφού τον αποχαιρετήσει με ένα στερνό φιλή (679-680), και δικαιολογεί στην Κλυταιμίστρα τη θλίψη του με την οδύνη που ενέχει για τον πατέρα ο γαμήλιος αποχαιρετισμός του παιδιού του (688-690).

Ιδιαίτερη σημασία έχει το τρίτο στάσιμο (1036-1097), στο οποίο ο Χορός ανακαλεί την τελετή των γάμων του Πηλέα και της Θέτιδας. Το κλίμα όμως της γαμήλιας ευωχίας, που περιγράφεται με όρους βακχικούς (1055 *εἰλισσόμεναι κύκλια*, 1061 *κρατῆρά τε Βάκχου*), αντιστρέφεται απότομα, με την ευθεία αναφορά στην επικείμενη θυσία της Ιφιγένειας (1080-1084 *σὲ δ' ἐπὶ κάραι στέψουσι καλλικόμαν / πλόκαμον Ἄργειοι, βαλιὰν / ὥστε πετραίων / ἀπ' ἄντρων ἐλθοῦσαν ὀρέων / μόσχον ἀκήρατον, βρότειον / αἰμάσσοντες λαιμόν*). Η αινιγματικότητα του Διονύσου δίνει εδώ το νόημά της στην αντιπαραβολή της αναπτόρευτης σφαγής της θυγατέρας του Αγαμέμνονα με τη μνήμη του μυθικού γάμου των γονέων του υποτιθέμενου μνηστήρα της. Έτσι, ο αναμενόμενος *νυμφοκόμος γάμος* της κόρης (1087-1089) αντιπαρατίθεται στους *μακαρίους ὕμεναίους* του Πηλέα και της Θέτιδας (1076-1079), αφού η κοπέλα θα προσφερθεί στη θεά ως *μόσχος ἀκήρατος*<sup>64</sup> (1083), φορώντας το στεφάνι της θυσίας στον *καλλικόμαν πλόκαμον* (1080-1081, 1477-1478) και εξαγνισμένη με *χερνίβων παγὰς* (1479).<sup>65</sup> Την υπόδειξη την είχε κάνει

62. Για τη μεταφορική σύνδεση του πλοῦ με τον γάμο, βλ. παραπάνω σημ. 28.

63. Πρβ. Σοφ. *Τραχ.* 527-530 *τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας / ἔλεινὸν ἀμμένει (τέλος) / κἀπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ', / ὥστε πόρτις ἐρήμα*.

64. Για τον παραλληλισμό της νεαρής νύφης με μικρό ζώο, χαρακτηριστικός είναι ο στίχος του Σοφοκλή (*Τραχ.* 530 *ὥστε πόρτις*) στην προηγούμενη σημείωση.

65. Πρβ. *I.T.* 58 *θνήσκουσι δ' οὐς ἂν χερνίβες βάλωσ' ἐμαί*. Για τον παραλληλισμό των τελετουργικών στοιχείων του γάμου και του θανάτου, βλ. Seaford, *ό.π.* (σημ. 1), και Rehm, *ό.π.* (σημ. 1). Οι επιφυλάξεις της Ferrari, *ό.π.* (σημ. 1), σσ. 190-194, αναφέρονται στην εξίσωση γάμος-θάνατος και όχι την αντιστροφή του γάμου με τον θάνατο (σ. 192)· για την άποψη της μελετήτριας, βλ. σημ. 1.



από ώρα ο Αγαμέμνων (675 *χερνίβων γὰρ ἐστήξεις πέλας*), αλλά τότε η Ιφιγένεια την είχε εκλάβει ως στοιχείο της γαμήλιας τελετουργίας. Τώρα που βαδίζει αυτόβουλα στον βωμό της Άρτεμης (1481), για να εκπληρώσει τη θυσία του χρησμού, μπορεί να χορέψει ως νύφη μαζί με τις θεραπαινίδες της (1480 *ἐλίσσειτ' ἀμφὶ ναόν*, 1491-1492 *ἰὼ ἰὼ νεάνιδες*, / *συνεπαείδεται Ἄρτεμιν*), σείοντας τις λαμπάδες του γάμου-θανάτου: 1505-1508 *ἰὼ ἰὼ* / *λαμπαδοῦχος ἀμέρα* / *Διὸς τε φέγγος*, ἕτερον αἰ-/ῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν.<sup>66</sup> Ο ἕτερος αἰών,<sup>67</sup> η νέα μοῖρα<sup>68</sup> της κόρης, είναι ο σκοτεινός κόσμος του θανάτου, όπως υποδεικνύει ο ὑστατος αποχαιρετισμός της στο φως (1509 *χαῖρέ μοι, φίλον φάος*). Οι λαμπάδες του φωτεινού κόσμου του Δία (1507 *Διὸς φέγγος*) θα ταίριαζαν ως λαμπάδες του γάμου· είναι όμως οι λαμπάδες της θυσίας, και η Ιφιγένεια, που τις σείει χορεύοντας εκστατικά γύρω από τον βωμό της Άρτεμης, γίνεται μια νύφη-μαινάδα του Άδη.

### Μήδεια

Καταστροφικές συνέπειες για τον γάμο έχει το ερωτικό πάθος, το οποίο εκδηλώνεται με ακατανίκητη δύναμη στις τραγωδίες του Ευριπίδη. Προδομένη η Μήδεια από την απιστία του Ιάσονα, εκδικείται τον άνδρα της φονεύοντας τα παιδιά τους και την εκλεκτή μνηστή του. Ο φόνος των παιδιών, ως αποτρόπαια επιλογή της ατιμωθείσας συζύγου, σφραγίζει με οδυνηρό τρόπο τον γάμο της ηρωίδας, επιβαρυνμένο ήδη από το ξεκίνημά του με τον θάνατο, αφού η Μήδεια είχε εξοντώσει η ίδια ως *φαρμακός* (πρβ. 789, 806) τους οικείους της προκειμένου να ακολουθήσει τον Ιάσονα (32, 483). Ο θάνατος της Γλαύκης, εξάλλου, συμπληρωματικός του φόνου των παιδιών, ματαιώνει τον επικείμενο νέο γάμο του άπιστου συζύγου της Μήδειας με τη νεαρή βασιλοπούλα της Κορίνθου. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο όρος *νύμφα*, προσδιοριστικός και για τις δύο γυναίκες, έχει αξονική λειτουργία στην ανάπτυξη των δραματικών γεγονότων.

*Δύστανος νύμφα* χαρακτηρίζεται από τον Χορό η Μήδεια στη λυρική

66. Αξιοσημείωτη είναι η εικόνα που περιγράφει ο Βίων στον *Ἐπιτάφιον Ἀδώνιδος*: 87-88 *ἔσβεσε λαμπάδα πᾶσαν ἐπὶ φλιαῖς Ὑμέναιος / καὶ στέφος ἐξεκέδασσε γαμήλιον*.

67. Η λέξη *αἰών*, που εδώ αναφέρεται στον θάνατο της Ιφιγένειας, δήλωνε πολύ συχνά τον ἑγγαμο βίον (Μήδ. 241-243 *κἂν μὲν τάδ' ἡμῖν ... / πόσις ξυνοικῆ ... / ζηλωτὸς αἰών*, Ὀρ. 602-603 *γάμοι δ' ὅσοις μὲν εὖ καθεστᾶσιν βροτῶν, / μακάριος αἰών*)· στις *Ἰκέτιδες* (1005) η λ. χρησιμοποιείται, όπως και εδώ, ειρωνικά, για να δηλώσει την αντιστροφή του ευτυχισμένου γάμου της Ευάδνης με τον θάνατο (1004-1005 *ἔμμοχθον καταλύσουσ' ἔς Ἄιδαν / βίον αἰώνος τε πόνους*).

68. Για τη σύνδεση της μοῖρας με τον γάμο, Αριστοφ. Ὀρν. 1734-1735 *Μοῖραι ξυνεκοίμισαν / ἐν τοῖσιδ' ὕμεναίω*.

εναλλαγή της παρόδου (149-150)· οι γυναίκες φοβούνται ότι η απόγνωση της ηρωίδας (145-147) θα την οδηγήσει πρόωρα στον θάνατο (153 *σπεύσεις θανάτου τελευτάν;*), αλλά εκείνη εύχεται τον θάνατο του Ιάσονα και της νέας *νύμφης* του (163-164), καθιστώντας την *μολπήν* (150 *μέλπει νύμφα*) του θρήνου της προμήνυμα του εκδικητικού της πάθους. Σε λίγο απειλεί ότι θα βάλει φωτιά στο *νυμφικόν δῶμα* (378) και προειδοποιεί για το *πικρόν και λυγρόν τέλος* του νέου γάμου (399 *πικρούς δ' ἐγὼ σφιν και λυγρούς θήσω γάμους*).<sup>69</sup> *Νύμφαν* (978) χαρακτηρίζουν οι γυναίκες της Κορίνθου και την Γλαύκη στο τέταρτο στάσιμο, όταν, γνωρίζοντας πλέον το σχέδιο της Μήδειας, αναλογίζονται τον θάνατο της κοπέλας, που θα υποδεχόταν ανυποψίαστη τα δώρα της Μήδειας (978-990). Ιδιαίτερα εύγλωττος για τον μελλοντικό γάμο της Γλαύκης είναι ο στ. 985 *νερτέροις δ' ἤδη πάρα νυμφοκομήσει*, με τη σαφή αναφορά στους νεκρούς του Ἄδη. *Κακόνυμφος*,<sup>70</sup> εξάλλου, χαρακτηρίζεται στο ίδιο στάσιμο (991) και ο Ιάσων εξαιτίας της διπλής ενοχής του: για τον επικείμενο ὄλεθρον των παιδιών (992-993) και τον *στυγερόν θάνατον* (994) της νέας *ἀλόχου* (993).

Ιδιαίτερα μακάβρια είναι η συμπλοκή του γάμου με τον θάνατο στον συγκλονιστικό μονόλογο<sup>71</sup> της Μήδειας. Η ηρωίδα θρηνεί γιατί δεν θα είναι παρούσα στους γάμους των παιδιών της· δεν θα στολίζει τον νυφικό τους θάλαμο ούτε τις λαμπάδες του γάμου τους θα υψώσει (1026-1027 *πρὶν λουτρὰ και γυναιῖκα και γαμηλίους / εὐνάς ἀγῆλαι λαμπάδας τ' ἀνασχεθεῖν*).<sup>72</sup> Αμέσως μετά – και εντελώς απροσδόκητα για τη δήλωση

69. Η προειδοποίηση της Μήδειας συνοδεύεται από την υπενθύμιση του ιδιαίτερου σεβασμού της στη θεά Εκάτη, τη σύμπραξη της οποίας επικαλείται εδώ η ηρωίδα, επιβεβαιώνοντας το σκότος του επερχόμενου θανάτου. Χαρακτηριστική είναι και η απειλή στον ίδιο τον Ιάσονα, στ. 626 *γαμεῖς τοιοῦτον ὥστε θρηνεῖσθαι γάμον* (Diggle), με τη διόρθωση *θρηνεῖσθαι* (του Dodds) αντί της χειρόγραφης παράδοσης *σ' ἀρνεῖσθαι*.

70. Ο χαρακτηρισμός *κακόνυμφο* προσδιορίζει εδώ την προσφώνηση *κηδεμών τυράννων*, όπου το προσηγορικό *κηδεμών* δηλώνει τη νέα συγγένεια του Ιάσονα (γαμπρός του βασιλιά Κρέοντα) εξαιτίας του γάμου με τη Γλαύκη· πρβ. παραπάνω, σημ. 31. Η λ. *κῆδος* όμως σήμαινε και το πένθος του θανάτου: *Αισχ. Χο. 469 ἰὼ δύστον' ἄφερτα κῆδη* Ὀμ. Δ 270 *τοῖσιν δ' αὖ θάνατος και κῆδε' ὀπίσσω*, E 156 *πατέρι δὲ γόνον και κῆδεα λυγρά*. Είναι, επομένως, αξιοπρόσεκτη η επανάληψη της λέξης στη Μήδεια (76, 367, 400, 700, 885, 991), καθώς φορτίζει τα δραματικά δεδομένα με την ειρωνική αμφισημία του γάμου-θανάτου.

71. Βλ. Foley, (σημ. 1), σσ. 243-271 («Tragic Wives: Medea's Divided Self»).

72. Η διόρθωση *λουτρὰ* (Burges), την οποία ο Diggle προτιμά εδώ αντί της χειρόγραφης παράδοσης *λέκτρα*, δεν αλλάζει το βασικό θέμα, της συμμετοχής της μητέρας στην τελετουργική προετοιμασία για τους γάμους των παιδιών της. Πρβ. Φοίν. 344-347 *ἐγὼ δ' οὔτι σοι πυρὸς ἀνήψα φῶς / νόμιμον [ἐν γάμοις] ... / ἀνυμέναια δ' Ἰσμηγὸς ἐκηδεύθη / λουτροφόρου χλιδᾶς* (θλίψη της Ιοκάστης για την αδυναμία της να συμμετάσχει στους γάμους του Πολυνεΐκη στο Άργος).

ἄλλως ἄρ' ὕμᾱς, ὦ τέκν', ἐξεθρεψάμην (1029) – η Μήδεια συλλογίζεται με θλίψη ότι και η ίδια δεν θα δεχθεί νεκρικές τιμές από τα χέρια των παιδιών της (1034). Στο τέλος του δράματος όμως η ειρωνική αντιστροφή θα έχει συντελεστεί: ο Ιάσων θα παρακαλεί τη Μήδεια να του δώσει τα παιδιά για να τα θάψει (1377), και εκείνη θα διακηρύξει ότι θα θάψει η ίδια τα παιδιά της στο ιερό της Ήρας Ακραίας στην Κόρινθο (1378-1379), όπου θα καθιερωθεί σεμνή έορτή για τον εξαγνισμό του δυσσεβοῦς φόνου (1382-1383). Η Ήρα, η θεά που παραδοσιακά συνδέεται με τον γάμο (Ζυγία),<sup>73</sup> θα υποδεχθεί με τιμητικό τρόπο τα νεκρά σώματα των παιδιών, που θα πληρώσουν με τη ζωή τους την εκδικητική μανία της απατημένης μητέρας τους.

Η αλήθεια είναι ότι, παρά την πράξη της παιδοκτονίας, η Μήδεια δεν παρουσιάζεται ως μαινάδα και, γενικά, η χρήση του βακχικού λεξιλογίου είναι περιορισμένη στο δράμα, μάλλον επειδή η ηρώιδα καταστρώνει και εκτελεί το εκδικητικό της σχέδιο με πλήρη επίγνωση των πράξεών της.<sup>74</sup> Μία μόνο φορά χρησιμοποιεί το ρ. *μαίνομαι* η Μήδεια, για να χαρακτηρίσει, αλλά παραπλανητικά, ως μανία την προηγούμενη οργή της, όταν έχει πλέον καταστρώσει το εκδικητικό της σχέδιο και αρχίζει συνειδητά την εξαπάτηση του Ιάσονα: 873-874 *Σχετλία, τί μαίνομαι / και δυσμεναίνω τοῖσι βουλευούσιν εὔ;* Με το ίδιο ρήμα (432 *μαίνομένοι κραδία*), ωστόσο, χαρακτηρίζει ο Χορός την εξόντωση των συγγενών στην Κολχίδα, και ο Άγγελος την παράλογη, κατά τη δική του κρίση, χαρά της Μήδειας για τον θάνατο της Γλαύκης (1129-1131). Οι γυναίκες, μάλιστα, αποκαλούν τη Μήδεια Ερινύα (1260)<sup>75</sup> και τη συνδέουν με την Ινώ (1282-1289), όταν ακούγονται οι φωνές των παιδιών, που προσπαθούν απεγνωσμένα να αποφύγουν τὰς μητρὸς χέρας (1271). Η Ινώ (αδελφή της Σεμέλης) ήταν γνωστή ως τροφός του Διονύσου· εξαιτίας όμως της μανίας που εκδικητικά της ενέπνευσε η Ήρα, σκότωσε τα παιδιά της και έγινε η αρχέτυπη μαινάδα.<sup>76</sup>

Περισσότεροι είναι οι βακχικοί υπαινιγμοί κατά την παρουσίαση του θανάτου της Γλαύκης, όπου συμπλέκονται η τελετουργία του γάμου και

73. Η Ήρα λατρευόταν ως θεά του γάμου κυρίως στο Άργος (Ευρ. *Ηλ.* 173-180)· για το θέμα, Fr. Zeitlin, «The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*», *TAPA* 101 (1970) 645-669.

74. Αυτή είναι η εξήγηση της Schlesier, *ό.π.* (σημ. 49), σ. 103.

75. Για τη σύνδεση των Ερινύων με τις μαινάδες, βλ. A. Henrichs, «“Why Should I Dance?”: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy», *Arion* 3.1 (1994-1995) 96 σημ. 43, και S. Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Μπέροκλιϋ - Λος Άντζελες 1999, σσ. 253-254.

76. Βλ. H. Jeanmaire, *Διώνυσος. Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφρ. Α. Λίξα-Μερτάνη, Πάτρα 1985, σ. 427.

του θανάτου με γεγονότα γνωστά από τη μαιναδική λατρεία του Διονύσου. Με τα δώρα, μάλιστα, που αποστέλλει η Μήδεια στη μέλλουσα σύζυγο του άνδρα της, προσλαμβάνει τον αινιγματικό ρόλο της μητέρας «νυμφεύτριας»: <sup>77</sup> δηλώνει πρόθυμη να βοηθήσει τον Ιάσονα στη γαμήλια προετοιμασία (946 *συλλήψομαι δὲ τοῦδὲ σοι κάγῳ πόνου*) και επιλέγει *λεπτὸν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον* (949) ως *φερνάς ... τῆι ... μακαρίαὶ νύμφη* (956-957).<sup>78</sup> Οι λ. *πέπλος* και *πλόκος* (= *στέφανος*) ἐνέχουν νεκρική συνυποδήλωση (πρβ. *Τρω.* 1143-1144 *πέπλοισιν ὡς περιστείλης νεκρὸν / στεφάνοις θ*), ὅπως και το ἐπίθετο *μακαρία*, που μπορεί, ἐξαιτίας των θανατηφόρων δώρων, να συνδεθῆ με τους *μακαρισμούς* των νεκρικών θρήνων.<sup>79</sup> Η Μήδεια, ἄλλωστε, εἶχε χρησιμοποιήσει νωρίτερα (509) τον χαρακτηρισμό *μακαρία* και για τον εαυτό της, με εὐγλωττη ειρωνεία. Την εξέλιξη των γεγονότων την γνωρίζουμε ἀπὸ τη ρήση του Ἀγγέλου (1121 κ.ε.). Ο χώρος των *νυμφικῶν δόμων* (1137) υποδέχεται το δρώμενο μιας γαμήλιας προετοιμασίας, που ἀντιστρέφεται σε φρικτὸ νεκρικό θέαμα με τον μαινόμενο χορὸ της φλεγόμενης νύφης. Τα ἀστραφτερά φορέματα (1156 *κόσμος*) που ἔστειλε η Μήδεια γοήτευσαν την Γλαύκη, η οποία φορά τους *ποικίλους πέπλους* (1159) και τακτοποιεῖ φιλάρεσκα το χρυσὸ στεφάνι στα μαλλιά της μπροστὰ σε ἕναν καθρέφτη (1160-1161).<sup>80</sup> Η ικανοποίηση ὁμως ἀφορὰ μόνο το ἀψυχο εἶδωλο του κατόπτρου,<sup>81</sup> ὅπως με τραγικότητα προλέγει το ποιητικὸ σχόλιο του στ. 1162: *ἄψυχον εἰκὼ προσγελῶσα σώματος*. Ἀμέσως μετὰ, ἀρχίζει η δράση των φαρμάκων της προδομένης συζύγου. Η κοπέλα χάνει το χρώμα της και σωριάζεται στον θρόνο ἀδύναμη (1168-1170) ἐνῶ ἀσπροι ἀφροὶ βγαίνουν ἀπὸ το στόμα και συστρέφονται οι βολβοὶ των ματιῶν της (1173-1175): το χρυσὸ στεφάνι, πλεγμένο στα μαλλιά της, ἐκτινάσσει

77. Είναι χαρακτηριστικό ὅτι πούθενά στο ἔργο δεν ἀναφέρεται μητέρα της Γλαύκης ἢ σύζυγος του Κρέοντα· βλ. το σχόλιο στον στ. 887 ἀπὸ τον D. Page, *Euripides: Medea*, Οξφόρδη 1938 (ἀνατ. 1971).

78. Τη μεταφορά δώρων του γάμου τη γνωρίζουμε ἀπὸ τις παραστάσεις των ἀγγείων: ABV 134.15, 141.1, και *Archaeological Reports* 14 (1967-68) 59, και εικ. 19 για ἐρυθρόμορφη λουτροφόρο του 420 π.Χ.

79. Βλ. R. Garland, *The Greek Way of Death*, Ithaca 1985, σσ. 8-10, 134-135.

80. Η περιγραφή αὐτῆς της γαμήλιας προετοιμασίας (μαζί με τη χρήση του καθρέφτη) μάς είναι γνωστὴ ἀπὸ τις παραστάσεις ἐρυθρόμορφων ἀγγείων που χρονολογούνται μετὰ το 440 π.Χ. Βλ. R. Sutton, *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery*, Diss., Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1981, σσ. 49, 196-212, 337· T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, Λονδίνο 1972, σσ. 216-222.

81. Η νεκρική συνυποδήλωση του καθρέφτη είναι γνωστὴ ἀπὸ τα κτερίσματα των γυναικείων τάφων και, προπαντός, ἀπὸ τις ἀνάγλυφες παραστάσεις των ἐπιτύμβιων στηλών, που συχνὰ εικονίζουν τις γυναῖκες να κάθονται θλιμμένες με ἕναν καθρέφτη στο χέρι· βλ. ἀναλυτικὰ Rehm, ὁ.π. (σημ. 1), σ. 41 και σ. 170 σημ. 55-60.

νᾶμα παμφάγου πυρός (1186-1187),<sup>82</sup> και την ίδια στιγμή τα λεπτά πέπλα του φορέματος αποκολλούν τη λευκή σάρκα (1188-1189). Η Γλαύκη σηκώνεται φλεγόμενη από τον θρόνο και σείει πέρα δώθε το κεφάλι της για να φύγει ο πέπλος από τα μαλλιά (1190-1192). Στο τέλος, νικημένη από τη συμφορά, πέφτει στο πάτωμα αγνώριστη: ούτε τα μάτια ξεχώριζαν ούτε το πρόσωπο· το αίμα ήταν αναμειγμένο με τις φλόγες στο κεφάλι της, και στο σώμα οι σάρκες γλιστρούσαν από τα κόκαλα σαν τη ρητίνη του πεύκου (1195-1202). Στην ενάργεια της αγγελικής ρήσης οι βακχικές υποδηλώσεις περισσεύουν, από τους αφρούς του στόματος και τη μανιώδη συστροφή των ματιών (πρβ. Βά. 1122-1123) ως τον φρενήρη χορό της φλεγόμενης κοπέλας και το δεινόν θέαμα του σπαραγμένου σώματός της (πρβ. Βά. 1134-1136). Από την άποψη αυτή, έχουν την αξία τους και κάποιες λεπτομέρειες, όπως η ὀργή του Πάνα (1172), η ὀλολυγή της γριάς υπηρέτριας (1173, 1176) ή η ρητίνη του πεύκου (1200 *πέυκινον δάκρυ*), που παραπέμπουν στους πεύκινους πυρσούς (Βά. 146) και τις κραυγές των μαινάδων (Βά. 24, 689) ή υπενθυμίζουν τη συγγενή με του Διονύσου μανία του Πάνα.<sup>83</sup> Η δύστυχη μνηστή (1179 *νύμφης συμφοράν*) του Ιάσονα μεταμορφώθηκε, με τα δώρα της Μήδειας, σε μια μαινάδα του Άδη, θύμα του φαρμακερού σπαραγμού.

Το τελευταίο γεγονός της αφήγησης έχει τη δική του συμβολή στην ειρωνική συμπλοκή του γάμου με τον θάνατο στην τραγωδία αυτή. Ο ανυποψίαστος πατέρας, που ήλθε τυχαία στο δῶμα της κόρης του, πέφτει αμέσως πάνω στη νεκρή κοπέλα (1204-1205)· την σφίγγει στα χέρια του και την φιλά με οίμωγές (1206-1207) για τον *ἄτιμον* θάνατο (1208). Η προσπάθειά του όμως να σηκωθεί ήταν αδύνατη, καθώς το σώμα του έμενε κολλημένο σαν τον κισσό στα λεπτά πέπλα της κόρης (1212-1214), που διαμέλιζαν και τις δικές του σάρκες αποκολλώντας τες από τα οστά (1217). Στην περιγραφή του δεύτερου σπαραγμού, του πατέρα Κρέοντα, το βακχικό λεξιλόγιο (1213 *κισσός*, 1217 *ἐσπάρασσε*) συμπλέκεται με το λεξιλόγιο του γάμου (1206 *περιπτύξας*, 1207 *κυνεῖ*) και του θανάτου (1206 *ᾧμωξε*, 1209 *τύμβον ὀρφανόν*, 1210 *συνθάνοιμί σοι*, 1211 *θρήνων καὶ γώνων*, 1218-1219 *χρόνωι δ' ἀπέσβη καὶ μεθῆχ' ὁ δύσμορος / ψυχῆν*)

82. Πρόκειται για την τραγική αντιστροφή της εικόνας της νύφης που κρατάει αναμμένες λαμπάδες του γάμου, την οποία γνωρίζουμε από παραστάσεις των αγγείων· βλ. Rehm, ὁ.π. (σημ. 1), σ. 171 σημ. 61.

83. Για τη σχέση του Πάνα με τον Διόνυσο, ενδεικτικό είναι το απάσπασμα του Σοφοκλή 959 Radt: *ὄθεν κατεῖδον τὴν βεβακχιωμένην / βροτοῖσι κλεινὴν Νῦσαν, ἣν ὁ βούκερως / Ἰακχος αὐτῶ μαίαν ἠδίστην νέμει, / ὅπου τις ὄρνις οὐχὶ κλαγγάνει;*

και οδηγεί σε μια κατάληξη άκρως αινιγματική:<sup>84</sup> 1220-1221 κείνται δὲ νεκροὶ παῖς τε καὶ γέρον πατήρ / πέλας. Η νεκρική εικόνα είναι πολύ όμοια με εκείνην της Αντιγόνης και του Αίμονα (Σοφ. Αντιγ. 1240), μόνο που στη θέση του συζύγου βρίσκεται ο γέροντας πατέρας. Το εκδικητικό πάθος της Μήδειας όχι μόνο αντέστρεψε τον γάμο, τον δικό της και της Γλαύκης,<sup>85</sup> με τον θάνατο, αλλά διέστρεψε και το ίδιο το γεγονός του γάμου, τοποθετώντας στη θέση του μελλοντικού συζύγου της κοπέλας τον γέροντα πατέρα της. Η ποιητική γλώσσα μάς υποβάλλει την αίσθηση ότι αυτή η εξαιρετικά ακραία ειρωνική αντιστροφή (509, 957 μακαρία (!), και για τις δύο γυναίκες) μόνο στον αινιγματικό κόσμο του Διονύσου θα μπορούσε να γίνει κατανοητή.

### Ιππόλυτος

Το παράφορο πάθος της Φαίδρας για τον νεαρό πρόγονό της Ιππόλυτο οδηγεί την ίδια στην αυτοκτονία και τον Ιππόλυτο στον θάνατο, ύστερα από την οργισμένη κατάρα του Θησέα, που έμαθε για τον παράνομο έρωτα από την παραπλανητική επιστολή της γυναίκας του. Πουθενά, βέβαια, στην τραγωδία αυτή η Φαίδρα δεν χαρακτηρίζεται *νύμφη*, μόνο *δέσποινα* (777) ή *δάμαρ* (777, 905). Η παρθενική, ωστόσο, παρουσίαση του Ιππολύτου, συνδυαζόμενη και με την απρόσμενη αναφορά του Χορού στη νεαρή Ιόλη (545-554), δημιουργεί μιαν αδόκητη αντιστροφή, που είναι χρήσιμο να εξεταστεί.

Ο νέος εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο ως επικεφαλής ενός ομίλου θεραπόντων κυνηγών (58 κ.ε.) και δίνει το έναυσμα για έναν ύμνο στην Άρτεμη, στον οποίο η θεά χαιρετίζεται ως *καλλίστα πολὺ παρθένων* (66) και *καλλίστα / καλλίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον* (70-71). Ο Ιππόλυτος εκστασιάζεται από την ερημία (75-76) και την ειδυλλιακή ομορφιά του λατρευτικού λειμώνα (77-78) και, προσφέροντας με κατάνυξη ένα πλεκτό στεφάνι (73, 82-83), εκδηλώνει την απόλυτη ευτυχία του να συνομιλεί με την Άρτεμη και να ακούει τη φωνή της (84-86). Στην παρατήρηση του Θεράποντα ότι και η Αφροδίτη δικαιούται ανάλογο σεβασμό (99, 101), ο Ιππόλυτος απαντά υβριστικά (113 *τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω*), εκφράζοντας την απέχθειά του για τα νυχτερινά (ερωτικά) όργια των λατρευτῶν της θεάς (106). Η προσήλωση, μάλιστα, του ήρωα

84. Την αινιγματικότητα του θανάτου του Κρέοντα δίπλα στο νεκρό σώμα της Γλαύκης την επεσήμανε ο Rehm, ό.π. (σημ. 1), σσ. 104-105, χωρίς όμως καμία σύνδεση με τον Διόνυσο.

85. Για τη σύγκριση της Μήδειας με τη Γλαύκη, με κριτήριο την ιδιότητα της νύμφης, βλ. Rehm, ό.π. (σημ. 1), σ. 200 σημ. 34.

στην παρθένο θεά Άρτεμη και στην επιλογή της αγαμίας ενδυναμώνεται από την εξέλιξη των γεγονότων, αφού η αποκάλυψη του παράνομου έρωτα της Φαίδρας δικαιώνει τους αφορισμούς του και εξάπτει το μίσος του εναντίον των γυναικών (616 κ.ε.). Κατά βάθος όμως η στάση αυτή έχει έρεισμα στην ιδιαίτερη φύση του νέου· θα το δηλώσει με τον δικό του, εύγλωττο, τρόπο ο Θησέας, όταν, χλευάζοντας τις ανεδαφικές ασχολίες του γιου του, τις χαρακτηρίζει συνοπτικά με το ρ. *βακχεύειν* (953-954 *Όρφέα τ' άνακτ' έχων / βάκχευε πολλών γραμμμάτων τιμών καπνούς*). Η βακχεία την οποία καταλογίζει ο Θησέας στον Ιππόλυτο έχει το νόημα της ανεξήγητης (μανιώδους) ενασχόλησης με πράγματα ακατανόητα και ίσως ανάρμοστα· εμμέσως, παραπέμπει στη λανθάνουσα από την αρχή εικόνα της νεαρής βάκχης που περιφέρεται στους ερημικούς λατρευτικούς λειμώνες.

Η αινιγματικότητα των πραγμάτων, πάντως, υποβάλλεται από το πρώτο στάσιμο, όταν ο Χορός των Τροιζηνίων γυναικών, υμνώντας τον Έρωτα και την Αφροδίτη, προσάγει ως μυθολογικό παράδειγμα την ερωτική «αιχμαλωσία» της Ιόλης: 545-554 *τάν μέν Οίχαλναι / πάλον άζυγα λέκτρων, / άνανδρον τὸ πρὶν καὶ άνυμφον, οἴκων / ζεύξασ' άπ' Εύρυτίων / δρομάδα ναῖδ' ὅπως τε βάκ- / χαν σὺν αίματι, σὺν καπνώι, / φονίοισι νυμφείοις / Άλκμήνας τόκωι Κύπρις έξέδωκεν· ὦ / τλάμων ύμεναίων*. Με μια εντυπωσιακή βακχική εικόνα, ο ποιητικός λόγος συνδέει εδώ τον άνυμφον βίο της κοπέλας στον πατρικό της οίκο με τις φονικές συνέπειες που προκάλεσε στη συνέχεια η ιδιότητα της ομόκλινης του Ηρακλή.<sup>86</sup> Στην ουσία, πρόκειται για αντιστροφή της γαμήλιας ωδής (επίσης βακχικής) των *Τραχινίων* (205-224) του Σοφοκλή, με την οποία ο Χορός υποδέχεται εκεί την επιστροφή του Ηρακλή.<sup>87</sup> Κρίσιμος είναι μάλλον και ο ρόλος της Αφροδίτης στα δύο έργα: στις *Τραχίνιες* η θεά προκαλεί άναυδος (860) την αιχμαλωσία της Ιόλης και στον *Ιππόλυτο* ο Χορός των Τροιζηνίων γυναικών τονίζει ότι η Κύπρις έδωσε την Ιόλη στον Ηρακλή (553).<sup>88</sup> στον πρόλογο του *Ιππολύτου*, μάλιστα, η ίδια η Αφροδίτη δηλώνει ότι το ερωτικό πάθος της Φαίδρας το προκάλεσε αυτή, για να εκδικηθεί την προτίμηση του νέου στην Άρτεμη (27-28 *ιδούσα Φαίδρα*

86. Για τη σύνδεση της μαιναδικής αυτής εικόνας της Ιόλης με την καταστροφή του γάμου του Ηρακλή, βλ. R. Seaford, «Dionysos as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy, and the Polis», στο T. Carpenter – C. Faraone (επιμ.), *Masks of Dionysus*, Ithaca - Λονδίνο 1993, σσ. 126-128.

87. Για την ωδή αυτή των *Τραχινίων*, βλ. παραπάνω σημ. 49.

88. Το ρ. *έκδίδωμι*, με το οποίο αποδίδεται η παρέμβαση της Αφροδίτης (553 *έξέδωκεν*), παραλλάσσει τον συνήθη ρόλο της θεάς, ως ακολούθου της γαμήλιας τελετής (557 *συνείποιτ' άν ά Κύπρις οἶον έρπει*): βλ. M. Halleran, *Euripides: Hippolytus*, Warminster 1995 (σχόλ. στ. 553).

καρδίαν κατέσχετο / έρωτι δεινώι τοῖς έμοῖς βουλεύμασιν). Ο παραλληλισμός, λοιπόν, που λανθάνει κατά βάθος προκαλεί την απροσδόκητη σύνδεση του νεαρού γιου του Θησέα με τη νύφη Ιόλη:<sup>89</sup> και αυτός δόθηκε από την Αφροδίτη στη Φαίδρα, όπως εκείνη στον Ηρακλή· ο Ιππόλυτος εχθρεύεται τον γάμο και ζει ελεύθερος στους λειμώνες της Άρτεμης, αλλά και η κόρη του Ευρυτίωνα ζούσε διαφορετικά πριν από τον έρωτα του Ηρακλή, ελεύθερη ως μικρή δαμάλα (546 πῶλον ἄζυγα λέκτρων)· και στις δύο περιπτώσεις, επίσης, η ερωτική σχέση είναι παρασυζυγική, αφού ο Ιππόλυτος είναι προγονός της Φαίδρας και η Ιόλη παλλακίδα του Ηρακλή. Το λεξιλόγιο του γάμου, ειδικά, που επαναλαμβάνεται στο χορικό του *Ιππολύτου* προσδιοριζόμενο από το επίθ. *φονίος* (552 *φονίοισι νυμφείοις*)<sup>90</sup> και συναπτόμενο στην προσφώνηση ὦ τλάμων για την Ιόλη (554 *τλάμων ὑμεναίων*),<sup>91</sup> δίνει την ιδιότητα του γάμου-θανάτου και στην παρασυζυγική σχέση του Ηρακλή με την κοπέλα.<sup>92</sup> Έτσι όμως το μυθολογικό παράδειγμα των διπλών γάμων του Ηρακλή αφήνει τη λανθάνουσα εικόνα των *φονίων ὑμεναίων* και για τον Ιππόλυτο,<sup>93</sup> με την τραγική προσφώνηση μάλιστα της *τλάμονος* νύφης στο τέλος.

Η δραματική αντιστροφή των προσώπων στους ρόλους του μυθολογικού παραδείγματος, της Φαίδρας στη θέση του Ηρακλή<sup>94</sup> και του Ιππολύτου στη θέση της Ιόλης,<sup>95</sup> δημιουργεί έναν ανεπανάληπτο χειρισμό

89. Για τη λανθάνουσα εκθήλυνση του Ιππολύτου, βλ. F. Zeitlin, «The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*», στο P. Burian (επιμ.), *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Durham 1985, σσ. 66-67· B. Goff, *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence, and Language in Euripides' Hippolytos*, Κέμπριτζ 1990, σσ. 64, 65-67. Για το μυθολογικό παράδειγμα της Ιόλης όμως, η Goff (σ. 63) έχει τη γνώμη ότι αυτό αναφέρεται μόνο στη Φαίδρα· την αντίρρησή της εξέφρασε η Schlesier, ό.π. (σημ. 49), σ. 111, και σημ. 84.

90. Το *φονίοισι νυμφείοις* είναι η διόρθωση (Barret) που ακολουθεί ο Diggle. Ωστόσο, η χειρόγραφο παράδοση *φονίοις θ' ὑμεναίοις*, μολονότι προβληματική για το μέτρο (βλ. το σχόλιο του W. Barrett, *Euripides: Hippolytos*, Οξφόρδη 1964), αποτελεί έξοχο σχόλιο για τη φονική κατάληξη του «διπλού» γάμου του Ηρακλή, με την επανάληψη μάλιστα της ίδιας λέξης (*ὑμεναίος*): η εμφάνιση της νεαρής Ιόλης ανέτρεψε τους *υμεναίους* του γάμου με τη Δημιάνειρα· βλ. Schlesier, ό.π. (σημ. 49), σ. 111, και σημ. 83.

91. Ο Seaford, ό.π. (σημ. 86), σ. 128 έχει τη γνώμη ότι το επίθ. *τλάμων* αναφέρεται και στην Ιόλη και στον Ηρακλή.

92. Από την άποψη αυτή, η διόρθωση *φονίοισι νυμφείοις* ίσως περιορίζει την αναφορά μόνο στην Ιόλη, για την οποία, στην πραγματικότητα, δεν ακούστηκαν *υμεναίοι* ποτέ.

93. Βλ. Schlesier, ό.π. (σημ. 49), σ. 111, και σημ. 81.

94. Ίσως γι' αυτό η Φαίδρα, όπως επισημάνθηκε εξαρχής, δεν αποκαλείται *πυθηνά νύμφη*. Η Φαίδρα, βέβαια, δεν θα ικανοποιήσει ποτέ το ερωτικό της πάθος για τον Ιππόλυτο, όπως είχε ικανοποιήσει ο Ηρακλής τον έρωτά του για την αιχμάλωτη Ιόλη (Σοφ. *Τραχ.* 476-478).

95. Την αντιστροφή την επεσήμανε πολύ εύστοχα η Schlesier, ό.π. (σημ. 49), σσ. 111-112. Διαφορετική είναι στις *Τραχίνες* η σημασία του διπλού αυτοχαρακτηρισμού του Ηρα-



της ειρωνείας στην ευριπίδεια σύζευξη του γάμου με τον θάνατο. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι ο Χορός συνεχίζει το τραγούδι του εξιστορώντας την κεραυνοβόληση της Σεμέλης από τον Δία (555-562). Η υπενθύμιση του φονίου γάμου της μητέρας του Βάκχου (560-562 *τοκάδα τὰν διγόνοιο Βάκχ- / χου νυμφευσάμενα πότμωι / φονίωι*) όχι μόνο προοιωνίζεται τη φονική εξέλιξη των γεγονότων, αλλά υπενθυμίζει σε καίρια στιγμή την παρουσία του Διονύσου, ίσως γιατί μόνο η αινιγματική φύση του θεού αυτού θα μπορούσε να κατοχυρώσει την ειρωνική αντιστροφή που υπέβαλε το μυθολογικό παράδειγμα της νύφης Ιόλης στη θέση του Ιππολύτου. Διαφορετικά, βέβαια, από την Ιόλη που επέζησε, ο Ιππόλυτος θα βρει φρικτό θάνατο από την λύσιν τῶν ἵππων<sup>96</sup> στο άρμα του. Ο θάνατός του όμως προκαλείται από την εκτέλεση εκ μέρους του Ποσειδώνα μιας κατάρας, την οποία ο θεός είχε υποσχεθεί στον Θησέα. Η σύγκρουση του πατέρα με τον γιο (916-1089) είναι η άλλη διάσταση της τραγικότητας στο δράμα αυτό, καθώς ο Ιππόλυτος, υπερασπιζόμενος ως επιλογή προσωπικού ήθους την αφοσίωσή του στην Άρτεμη, δεν κάνει καμία αναφορά στο ένοχο πάθος της Φαίδρας. Η στάση αυτή διασώζει, ίσως, την αρρενοπρέπεια του ήρωα, προτού αυτός προσφερθεί ως αναίτιο θύμα στη μανία των αφηνιασμένων αλόγων του.<sup>97</sup> Η εικόνα του φρικτού σπαραγμού, ωστόσο, που αναδεικνύεται από την αφήγηση του Αγγέλου (1198-1248), λειτουργεί ως νέος διονυσιακός υπαινιγμός, σφραγίζοντας με οδυνηρό τρόπο τη μοίρα του νέου, που επέλεξε να ζει ως άζυγος βάκχη της Άρτεμης. Αξιοπρόσεκτοι, έτσι, είναι και οι στ. 1140-1141 του νυφικού θρήνου του τρίτου στασίμου (*νυμφιδία δ' ἀπόλωλε φυγαῖ σαῖ / λέκτρων ἄμιλλα κούραις*), οι οποίοι συνδέουν τη λατρευτική αφοσίωση του Ιππολύτου στην Άρτεμη (1137-1138) με την επιθυμία των νεαρών παρθένων για τον γάμο. Κάτι ανάλογο εντοπίζεται και στο περιεχόμενο του λατρευτικού εθίμου που εξαγγέλλει η θεά Άρτεμη στο τέλος: νεαρές κοπέλες της Τροιζήνας θα προσφέρουν πριν από τον γάμο τα μαλλιά τους προς τιμήν του Ιππολύτου (1425-1427): τα τραγούδια τους (1428-1429 *μουσοποιὸς ... μέριμνα*) δεν θα αφήσουν να λησμονηθεί

κλή ὥστε παρθένος (1071) και θῆλυς ἡῤρημαι τάλας (1075), όπου ο ετοιμοθάνατος ήρωας εκλιπαρεί για τον οἶκτο του γιου του αντιδιαστέλλοντας απλώς την παλαιότερη δύναμή του με τον επιθανάτιο σπαραγμό που του προκάλεσε το ερωτικό φίλτρο της Δηϊάνειρας (1060-1063, 1072-1074): για το θέμα, βλ. Easterling, *ό.π.* (σημ. 42), σ. 6 (σ. 25 στην ελλην. μτφρ.).

96. Πρβ. τη σημειολογία του ονόματος του Πενθέα (= πένθος) στις Βάκχες (367-368) ή του Αϊαντα (Σοφ. *Αΐας* 430-431 *αἰαῖ· τίς ἄν ποτ' ᾤεθ' ὧδ' ἐπάνομον / τοῦμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;*) ή της Ελένης (Αισχ. *Αγαμ.* 689-690 *Ἐλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως / ἐλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις*).

97. Ο Ιππόλυτος αναγνωρίζει το κύρος της Αφροδίτης λίγο προτού ξεφυγήσει (1401), κατά τη σκηηνική επιφάνεια της Άρτεμης στο τέλος του έργου.

ο έρωτας της Φαίδρας, που του στοίχισε τη ζωή (1429-1430). Και στις δύο περιπτώσεις, ο ποιητικός λόγος ισορροπεί την εικόνα της άζύγου παρθένου με τον γάμο, σε φανερή πάντα σύνδεση με το θέμα του θανάτου.

Περισσότερο εύγλωττοι είναι οι διονυσιακοί υπαινιγμοί που υπάρχουν στην παρουσίαση της Φαίδρας. Η Αφροδίτη προλέγει ότι η ηρωίδα είναι *έκπεπληγμένη κέντροις έρωτος* (38-39), και ο Χορός αναζητεί την αιτία της νόσου (40) στον Πάνα, την Εκάτη, τους Κορύβαντες και την Κυβέλη (141-144), όλους γνωστούς για τη σχέση τους με τον Διόνυσο. Η ίδια η Φαίδρα, προτού αποκαλύψει το μυστικό της, ζητεί να της λύσουν τα μαλλιά στους ώμους (202) και φελίζει ακατανόητες ευχές: να βρεθεί σε καταπράσινους δροσερούς λειμώνες με καθαρά νερά (208-211), να ανεβεί στα όρη για να κυνηγήσει με τα βέλη της ελάφια (215-222), να γιορτάσει την Άρτεμη στα ιπποδρόμια της Φοιβαίας Λίμνης,<sup>98</sup> που αντηχούν από τα πατήματα των αλόγων (228-231). Αμέσως μετά παραδέχεται ότι *έμάνη* (241, 248) και ανατρέχει στον έρωτα της μητέρας της Πασιφάης για τον Μινώταυρο καθώς και στον θάνατο της αδελφής της Αριάδνης (337-339), με την υπενθύμιση ότι η Αριάδνη υπήρξε σύζυγος του Διονύσου (339). Αξιοσημείωτος είναι και ο συνοπτικός χαρακτηρισμός της Τροφού για όσα λέει η Φαίδρα στην πρώτη της εμφάνιση: 214 *μανίας έποχον ρίπτουσα λόγον*. Κατά βάθος, οι ευχές της Φαίδρας (208-231) αντιστοιχούν με τις ασχολίες του Ιππολύτου:<sup>99</sup> τη λατρεία της Άρτεμης στους *άκηράτους* (73) λειμώνες (73-78), το πλούσιο κυνήγι (109-110), την εκγύμναση των αλόγων (110-112). Η διαφορά είναι ότι η Φαίδρα εύχεται ως μαινάδα (με λυμένα μαλλιά - Βά. 695) και ποθεί τις δραστηριότητες του Ιππολύτου, εκτελεσμένες επίσης με τρόπο μαιναδικό: 215-221 *πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνου / στείβουσι κύνες / βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι. / πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θούξαι / καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι / Θεσσαλὸν ὄρπακ' (α)*. Ο προσδιορισμός *εἰς ὄρος* είναι όμοιος με την προτροπή της μαιναδικής ορειβασίας (Βά. 116), και η υπόμνηση του πεύκου συνδέεται με τους πεύκινους πυρσούς του Βάκχου (Βά. 145-146 *ὁ Βακχεὺς ἀνέχων / πυρσῶδη φλόγα πεύκας*)· συχνά, άλλωστε, οι μαινάδες παρομοιάζουν τον εαυτό τους με ελάφια που δραπετεύουν από τα δίχτυα των κυνηγών (Βά. 866-876) και σχεδόν πάντα φορούν στο σώμα τη δορά των ελαφιών (Βά.

98. Πρόκειται για τον εκτεταμένο βάλτο που υπήρχε στα βόρεια της Τροιζήνας. Βλ. Πανσ. 2.30.7: *Μετὰ δὲ Ἄλθηπον Σάρων ἐβασίλευσεν. Ἐλεγον δὲ ὅτι οὗτος τῆ Σαρωνίδι τὸ ἱερὸν Ἄρτέμιδι ὠικοδόμησεν ἐπὶ θαλάττῃ τελματώδει καὶ ἐπιπολῆς μᾶλλον, ὥστε καὶ Φοιβαία λίμνη διὰ τοῦτο ἐκαλεῖτο.*

99. Για το θέμα Goff, ό.π. (σημ. 89), σσ. 34, 67, και Zeitlin, ό.π. (σημ. 89), σ. 110.

111 στικτών τ' ένδυτὰ νεβρίδων, όπου το στικτών αντιστοιχεί νοηματικά με το βαλιαῖς στον στ. 218 του Ιππολύτου). Από το κυνήγι των μαινάδων, βέβαια, απουσιάζουν τα σκυλιά, που υπάρχουν στο κυνήγι των συντρόφων του Ιππολύτου· στις Βάκχες όμως η Αγαυή αποκαλεί τις μαινάδες δρομάδας κύνας (731) καλώντας τες εναντίον των ανδρών που τις απειλούν, ενώ οι Βάκχες του χορού, ανυπομονώντας για την τιμωρία του Πενθέα, αυτοπροσδιορίζονται ως θοαί Λύσσας κύνες (977). Την ίδια στιγμή, λοιπόν, που εκφράζεται ο ενδόμυχος πόθος της Φαίδρας να ενωθεί με τον Ιππόλυτο, η ποιητική γλώσσα επιστρατεύει το βαρβαρικό λεξιλόγιο για να μεταμορφώσει την ερωτευμένη γυναίκα σε επικίνδυνη μαινάδα,<sup>100</sup> η οποία θα προκαλέσει, με το αφόρητο ερωτικό της πάθος, τον σπαρακτικό θάνατο του νέου. Γι' αυτήν την αγριότητα του τέλους, η προηγούμενη έμφαση στην αθωότητα του Ιππολύτου, ενισχυμένη μάλιστα με τη λανθάνουσα εικόνα της νεαρής παρθένου της Άρτεμης, δημιουργεί μιαν αντίθεση εξαιρετικά αινιγματική, η οποία συμπλέκεται με την τραγική αντιστροφή γάμος/θάνατος σε ένα από τα εξοχότερα δείγματα χειρισμού της ειρωνείας εκ μέρους του Ευριπίδη.

#### Τρωάδες

Στην τραγωδία αυτή, που δραματοποιεί την τύχη των Τρώων μετά την ήττα τους, η αντιστροφή του γάμου με τον θάνατο βρίσκει έκφραση στην επικείμενη αιχμαλωσία των γυναικών της Τροίας. Χαρακτηριστική είναι η θέση του επιθ. δύσνυμοι στην πρόσκληση που απευθύνει η Εκάβη στις γυναίκες του χορού για τον γενικευμένο θρήνο ολόκληρης της πόλης: 143-145 ἄλοχοι μέλεια / †καὶ κόραι δύσνυμοι†, / τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν. Η δυστυχής γερόντισσα θα υποχρεωθεί να ακολουθήσει τον μυσάρον και δόλιον Οδυσσέα (282), η κόρη της Κασσάνδρα τον αρχιστράτηγο Αγαμέμνονα (252 λέκτρων σκότια νυμφευτήρια), η νύφη της Ανδρομάχη τον Νεοπτόλεμο (272-274), τον γιο του Αχιλλέα, που σκότωσε τον Έκτορα. Επιπλέον, η βασίλισσα θα πληροφορηθεί με οδύνη τη θυσία της νεαρής κόρης της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα (260-265) και θα θάψει η ίδια τον νεκρό εγγονό της Αστυάνακτα (1156-1202), καρπό του άτυχου γάμου του Έκτορα. Αξιοπρόσεκτο είναι το ρ. ἔζευξεν στην ερώτηση τῶι πάλος ἔζευξεν; (263), με την οποία η Εκάβη ρωτά για τον «γάμο» της αιχμάλωτης, όπως φανταζόταν, Πολυξένης, καθώς και η απάντηση του Ταλθύβιου (264 τύμβωι τέτακται προσπολεῖν Ἀχιλλέως), στην

100. Το μαιναδικό περιεχόμενο των στίχων αυτών το υπέδειξε πολύ εύστοχα η Schlesier, ό.π. (σημ. 49), σσ. 108-110.

οποία το λεξιλόγιο του γάμου συμπλέκεται με τα εμβλήματα του θανάτου. Οι τελευταίες λέξεις, μάλιστα, της Ανδρομάχης, την ώρα που της αποσπούν τον μικρό γιο της, είναι: 778-779 *ἐπὶ καλὸν γὰρ ἔρχομαι / ὕμναιον, ἀπολέσασα τοῦμαιτῆς τέκνον*.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα μας παρουσιάζει η σκηνή της αιχμάλωτης Κασσάνδρας στο πρώτο επεισόδιο (308 κ.ε.),<sup>101</sup> όταν η προφήτισσα κόρη του Πριάμου βγαίνει για να ακολουθήσει τον κήρυκα Ταλθύβιο στο στρατόπεδο των Αχαιών, προκειμένου να γίνει ομόκλινη του Αγαμέμνονα. Η είσοδος της ηρωίδας στον σκηνικό χώρο αναγγέλλεται με την απορία του Ταλθύβιου για την προέλευση της φλόγας των πεύκινων πυρσών (298) και την εξήγηση της Εκάβης ότι *μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμω* (307). Η ένθεος μανία της Κασσάνδρας ήταν, βέβαια, συνυφασμένη με την προφητική της ιδιότητα, αλλά, αντί για κάποιο όραμα αναφερόμενο στην τύχη της Τροίας, η προφήτισσα ψάλλει έναν υμναιό, στον οποίο μακαρίζει, ζητωκραυγάζοντας, τον *γαμέταν* (311) και τον εαυτό της, για την τύχη της να είναι ομόκλινη του βασιλιά στο Άργος (312-313 *μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα*). Η Κασσάνδρα εξηγεί ότι κατανοεί το πένθος της Εκάβης: γι' αυτό κρατεί η ίδια (αντί της μητέρας) τις λαμπάδες του γάμου (315-321), υποσχόμενη ότι θα ακολουθήσει με προσήλωση την καθιερωμένη τελετουργία (324-325 *παρθένων ἐπὶ λέκτροις / ἅι νόμος ἔχει*). Έξαλλη, λοιπόν, από χαρά δίνει το έναυσμα για τον γαμήλιο χορό και καλεί τον θεό Απόλλωνα να μπει επικεφαλής: 326 *εὐὰν εὐοῖ*, 328-334 *ὁ χορὸς ὄσιος / ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις / ἀνάκτορον θηηπολῶ. / Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῆν. / χόρευε, μᾶτερ, χόρευε' ἄναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε τᾶιδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν / φέρουσα φιλτάταν βάσιν*. Το νυφικό τραγούδι θα το ψάλλουν οι καλλίπεπλες κόρες των Φρυγών, μακαρίζοντας τη νύφη και τον πεπρωμένον πόσιν (335-340). Στην πραγματικότητα, ο γαμήλιος χορός της Κασσάνδρας είναι ένα δρώμενο το οποίο εκτελεί μόνη της ως μέλουσα νύφη, καθώς οδεύει για τον γάμο που της έχουν ορίσει οι Αχαιοί: το περιεχόμενό του είναι προδήλως βακχικό, με τις κραυγές *εὐὰν εὐοῖ* και τον αυτοπροσδιορισμό *θηηπολῶ*.<sup>102</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι οι γυναίκες του χορού προτρέπουν έντρομες την Εκάβη να συγκρατήσει την βακ-

101. Για τη σκηνή αυτή, βλ. το άρθρο της Th. Papadopoulou, «Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' *Troades*», *Mnemosyne* 53 (2000) 513-527.

102. Θυιάδες ονομάζονταν οι μαινάδες του Παρνασσού (Παυσαν. 10.4.3), από την Θυία, κόρη του Κασταλίου, την πρώτη γυναίκα της Θήβας που αφοσιώθηκε στον Διόνυσο (Παυσαν. 10.6.4). Με τον βακχικό χορό συνδέονται επίσης οι ρηματικές εκφράσεις 332-333 *χόρευε' ἄναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε τᾶιδ' ἐκεῖσε* (= Βά. 569-570 *εἰλισ-/ισομένας μαινάδας*), καθώς και η ονομαστική έκφραση 328 *ὁ χορὸς ὄσιος* (= Βά. 70 *ἅπας ἐξοσιούσθω*, 77 *ὄσιος καθαρμοῖσιν*, 370 *Ὅσια πότνα θεῶν*).

χεύουσαν κόρην (341), και εκείνη με θλίψη (345 οἴμοι) παραπονείται ότι είχε φανταστεί εντελώς διαφορετικούς τους γάμους της Κασσάνδρας (346-347), που τώρα θαάζει ως μαινάδα (349 μαινάς θαάζουσα) από απόγνωση για την τύχη της να γίνει παλλακίδα του Αγαμέμνονα (349-350). Από την κόρη της η Εκάβη ζητεί να της παραδώσει το λυγρόν (344) φως (348) του ανάρμοστου γάμου (348 οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς) και, περιμένοντας τις πεύκινες λαμπάδες (351 ἐσφέρετε πεύκας),<sup>103</sup> καλεί τις γυναίκες του χορού να απαντήσουν με δάκρυα στο επιθαλάμιο τραγούδι, αντιπροβάλλοντας αυτές τον μεγάλο πόνο της Τροίας (351-352).

Η απάντηση όμως έρχεται αμέσως από την Κασσάνδρα, η οποία εγκαταλείπει τους βακχικούς παροξυσμούς της γαμήλιας ωδής, για να εξηγήσει με «ηρεμία» στη μητέρα της και στον Χορό ότι η ευφορία του υμεναίου θα δικαιωθεί: η αιχμαλωσία της στην κλίνη του Αγαμέμνονα θα αποβεί για τον αρχιστράτηγο γάμος δυσχερέστερος του γάμου της Ελένης με τον Πάρη (357), γιατί θα προκαλέσει τον θάνατο του επιφανούς βασιλιά και θα επιφέρει την εκδίκηση για τον άδικο αφανισμό της οικογένειας του Πριάμου (356-360). Η προφήτισσα παρέρχεται υπαινικτικά τον φόνο του Αγαμέμνονα και τη μητροκτονία του Ορέστη (361-364) και εξηγεί, με ορθολογική ψυχραιμία, ότι οι ηττημένοι Τρώες είναι μακαριώτεροι των νικητών Αχαιών (365-366): αυτοί υπερασπίστηκαν με γενναιότητα την πατρίδα και τα σπίτια τους και θα αμειφθούν με την τιμή της ταφής από τους οικείους τους, ενώ οι νικητές Αχαιοί έκαναν έναν πόλεμο καταστροφικό για μιαν άπιστη γυναίκα, θυσιάζοντας την προσωπική τους τιμή και την ευτυχία των οίκων τους (368-393): ο Έκτορας, μάλιστα, δεν θα κέρδιζε αλλιώς το έπαθλο της αριστείας ούτε και ο Πάρης την υστεροφημία για τον γάμο του με μια κόρη του Δία (394-399). Οι ισχυρισμοί αυτοί είναι, φυσικά, ακατανόητοι από τις γυναίκες του χορού (407 μέλπεις θ' ἄ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως), που εκτιμούν ότι η προφήτισσα γελά ἠδέως κακοῖσιν οἰκείοις (406). Η ίδια η Κασσάνδρα είχε προειδοποιήσει ότι θα διετύπωνε τους συλλογισμούς της ως ἔνθεος μέν, ἀλλ' ... / ... ἔξω ... βακχευμάτων (366-367), ο Γαλθύβιος όμως, που

103. Αυτή είναι η σκηνική οδηγία που προκύπτει από την προτροπή ἐσφέρετε πεύκας. Φαίνεται ότι η Κασσάνδρα παρέδωσε τις λαμπάδες στην κορυφαία του χορού, από την οποία η Εκάβη μάλλον δεν τις παρέλαβε ποτέ. Λόγος για τη γερόντισσα βασίλισσα θα γίνει αρκετά αργότερα (462), όταν η Κασσάνδρα αποχωρεί: τότε δηλώνεται, αλλά χωρίς τον παραμικρό χρονικό προσδιορισμό, ότι η Εκάβη κείται πεσμένη στο έδαφος (463). Έτσι, το κράτημα των πεύκινων λαμπάδων από τον Χορό συνδέει προς στιγμήν τον προηγούμενο υμέναιο της Κασσάνδρας με τον θρήνο που καλούνται να εκτελέσουν, αλλά δεν θα εκτελέσουν ποτέ, οι γυναίκες της Τροίας. Πρόκειται για μια έμμεση υπόδειξη ότι ο υμέναιος, για τον οποίο θριαμβολογούσε η Κασσάνδρα, κάθε άλλο παρά υμέναιος ήταν. Για την αινιγματικότητα του τραγουδιού, η βακχική συνοποδήλωση πεύκας έχει, φυσικά, τη σημασία της.

θίγεται ως κήρυκας των Αχαιών, αμφισβητεί δημόσια το προφητικό κύρος της κοπέλας<sup>104</sup> αποδίδοντας όσα αυτή είπε στη βακχεία που της ενέπνευσε ο Απόλλων (408 *εἰ μὴ σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας*).<sup>105</sup>

Η αντίδραση της Κασσάνδρας είναι άμεση και εχθρική. Ειρωνεύεται τον Ταλθύβιο ως δεινὸν λάτρην των Αχαιών και εξαπολύει επίθεση εναντίον όλων των κηρύκων (424-425). Αγωνιζόμενη πλέον να διασώσει την αξιοπιστία της, εξιστορεί τη φορικτή κατάληξη του γάμου της με τον Αγαμέμνονα σε ένα προφητικό παραλήρημα ταραγμένων τροχαϊκών τετραμέτρων (444-461). Σε αυτό, προβεβλημένη θέση έχει το δικό της τέλος με την εικόνα της νύφης του Ἄδη (445 *ἐν Ἄιδου νυμφίω γημώμεθα*), όταν το σώμα της θα κείτεται *νυμφίου πέλας τάφου* (449). Ο προφητικός λόγος της Κασσάνδρας ζωντανεύει τώρα εικόνες σπαραγμού, τον οποίο υποδέχεται η νύφη ως υποψήφιο θύμα: 448-450 *κάμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην / ὕδατι χειμάρρῳι ῥέουσai νυμφίου πέλας τάφου / θηρσί δώσουσιν δάσσασθαι*. Με βακχικό λεξιλόγιο, μάλιστα, γίνεται και ο αποχαιρετισμός της κοπέλας στα ιερά σύμβολα της μαντικής της τέχνης (451 *ἀγάλατ' εὖια*), τα οποία προνοητικά ρίχνει κάτω για να μη βεβηλωθούν *χρωτὸς σπαραγμοῖς* (453). Στο τέλος, η Κασσάνδρα απομακρύνεται από τη σκηνή παραλληλίζοντας τον εαυτό της με Ερινύα (457), που θα φθάσει *ἐς νεκροὺς νικηφόρος*<sup>106</sup> (460). Εκ των υστέρων, κατανοούμε καλύτερα γιατί η πενθούσα Εκάβη αρνήθηκε νωρίτερα να κρατήσει τη γαμήλια δάδα (315-320), όπως επέβαλλε το έθιμο του γάμου για τη μητέρα, και, κυρίως, γιατί η Κασσάνδρα έκανε τότε επίκληση στη χθόνια Εκάτη (323).

Η σύγκριση με την ομόλογη σκηνή της Κασσάνδρας στον Αγαμέμνονα δείχνει με εύγλωττο τρόπο την απόσταση που έχει διανυθεί: η εκστατική προφήτισσα του Αισχύλου έχει πλέον μεταμορφωθεί στην αγριεμένη μαινάδα του Ευριπίδη,<sup>107</sup> η οποία αποκαλύπτει την εκδικητικότητά της σε μια σκηνή εξαιρετικής θεατρικότητας: σε αυτήν, η προφητεία του επι-

104. Ήταν, άλλωστε, γνωστή από τον Αισχύλο η αναξιπιστία της νεαρής προφήτισσας (Αγ. 1140, 1150-1155 κυρίως).

105. Για τη σύνδεση του Διονύσου (*ἐξεβάκχευσεν*) με τη μαντική, χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Τειρεσία στις Βάκχες 298-299 *μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδδ'· τὸ γὰρ βακχεύσιμον / καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει*.

106. Το επίθ. *νικηφόρος*, που υπάρχει και στην αρχή των ιαμβικών τριμέτρων (353) της Κασσάνδρας, σφραγίζει, με το σχήμα της κυκλικής επαναφοράς, την επαλήθευση των προφητειών της.

107. Για τη βακχική μανία της Κασσάνδρας, βλ. P. G. Mason, «Kassandra», *JHS* 79 (1959) 87-92, και Z. Theodorou, *The Presentation of Emotions in Euripidean Tragedy*, Diss., Λονδίνο 1991, σσ. 58-61· για την παραπομπή, Z. Theodorou, «Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*», *CQ* 43 (1993) 45 σημ. 44.

---

κείμενου φόνου στο Άργος τοποθετείται ανάμεσα στον θριαμβευτικό, αλλά σκοτεινό, υμέναιο της νύφης και την εικόνα του σπαραγμένου σώματός της στον Άδη.

Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

ΣΜΑΡΩ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΙΑΤΖΗ

