



ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ιωάννης Καρακιρισίδης

(Επ)ωδές στην Αφροδίτη και τον Έρωτα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθήνα 2020

Ιωάννης Καρακιρισίδης

(Επ)ωδές στην Αφροδίτη και τον Έρωτα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Τριμελής Επιτροπή:

Ευγενία Δ. Μακρουγιάννη, Επίκουρη Καθηγήτρια της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ (επιβλέπουσα).

Μαίρη Ι. Γιόση, Καθηγήτρια της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.

Βασίλειος Π. Βερτουδάκης, Επίκουρος Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.

Copyright ©, Ιωάννης Καρακιρισίδης, 2020. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	7
Εισαγωγή.....	9
Α') Ο θεσμός των ευσεβών Αργείων	
Αισχύλου <i>Ικέτιδες</i> , 1034-41.....	15
Β') «Έρωτα, ακαταμάχητε Έρωτα»	
Σοφοκλέους <i>Αντιγόνη</i> , 781-800.....	35
Γ') «Όποιος τον έρωτα φοβάται...»	
Σοφοκλέους <i>Τραχίνιαι</i> , 497-530.....	45
Δ') Η εκδίκηση της Αφροδίτης	
Ευριπίδου <i>Ιππόλυτος</i> , 525-63 & 1268-80.....	61
Ε') Η δυσίατος Μήδεια	
Ευριπίδου <i>Μήδεια</i> , 627-41.....	83
Στ') Τα θύματα του Έρωτα: η Ιφιγένεια και η Τροία	
Ευριπίδου <i>Ιφιγένεια ή εν Αύλιδι</i> , 543-57 & <i>Τρωάδες</i> , 840-59.....	101
Συμπέρασμα.....	121
Βιβλιογραφία.....	125

Πρόλογος

L'amour est un oiseau rebelle

Georges Bizet *Carmen*

(στ. Henri Meilhac και Ludovic Halévy)

Είναι δεδομένη η άποψη ότι η αρχαϊκή λυρική ποίηση επιδρά εκτενώς και ποικιλοτρόπως στην κλασική τραγική ποίηση.¹ Η διερεύνηση των τρόπων πρόσληψης των προγενέστερων λυρικών ειδών στο είδος της τραγωδίας συνιστά ενδιαφέροντα άξονα μελέτης. Η ερωτική ποίηση της Σαπφούς και συγκεκριμένα η πασίγνωστη ωδή στην Αφροδίτη (1 V) με ώθησε στην εξέταση των αντίστοιχων ωδών προς τιμήν του Έρωτα και της Αφροδίτης που σώζονται στα έργα των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών. Γίνεται λόγος για τα εξής κείμενα από τα Χορικά των *Κετιδών* του Αισχύλου (στ. 1034-41), της *Αντιγόνης* (στ. 781-800) και των *Τραχινίων* (στ. 497-530) του Σοφοκλή, του *Ιππολύτου* (στ. 525-63 και 1268-1281), της *Μήδειας* (στ. 627-41), της *Ιφιγένειας εν Αύλιδι* (στ. 543-57) και των *Τρωάδων* (στ. 840-59) του Ευριπίδη.

Ως κοινά θεματικά μοτίβα των ωδών αυτών θα εξεταστούν η παντοδυναμία της Κύπριδας και του Έρωτα, η στρατιωτική φρασεολογία, η απεραντοσύνη του έρωτα, ο έρωτας ως νόσος και μανία, η αδρανοποίηση της φρενός και η μανία του θυμού, οι έννοιες της θέλξεως, της ίασης, του φαρμάκου και της έπωδης και ο τρόπος διατύπωσης των αιτημάτων στα συγκεκριμένα Χορικά. Επιπλέον, θα επισημανθούν επαναλήψεις λέξεων, παρηχήσεις και συνηχήσεις, σχήματα κύκλου, κλητικές προσφωνήσεις.

Αξίζει η προσπάθεια να κατανοήσουμε τον λόγο που συντέθηκαν οι συγκεκριμένοι ύμνοι τόσο από τη Σαπφώ όσο και από τους τραγικούς. Πού μπορεί να αποσκοπεί η εξύμνηση της Αφροδίτης και του Έρωτα, όταν μάλιστα τονίζεται η καταστροφικότητα της θελκτικής δύναμής τους;

¹ Βλ. π.χ. Swift (2010) 367.

Η ευγνωμοσύνη προς τους καθηγητές μου Ευγενία Δ. Μακρυγιάννη, Μαίρη Ι. Γιόση και Βασίλειο Π. Βερτουδάκη είναι δεδομένη. Τους ευχαριστώ τον καθένα ξεχωριστά τόσο για τις γνώσεις και τις ευκαιρίες που μου προσέφεραν όσο και για τη δυνατότητα να αναπτύξω τη σκέψη μου και την κρίση μου για σπουδαία κείμενα της αρχαιότητας. Ας ξεκινήσουμε την «περιήγηση» στις αφιερωμένες στην Αφροδίτη και τον Έρωτα (επ)ωδές.²

² Οι μεταφραστικές προσεγγίσεις των στίχων από τις τραγωδίες και του σαπφικού ύμνου στην Αφροδίτη (1 V) είναι δικές μου.

Εισαγωγή

Η εμφάνιση της δολοπλόκου³ Αφροδίτης ενώπιον της Σαπφούς ανήκει στο μόνο ολοκληρωμένο ποίημα από το σύνολο του σαπφικού έργου που διαθέτουμε (1 V).⁴ Η Σαπφώ ζητεί από τη θεά του έρωτα να φθάσει κοντά της (1 V 5, 25-8) και να την απαλλάξει από την ερωτική οδύνη που τη βασανίζει (1 V 3): ο χωρίς ανταπόκριση έρωτας πληγώνει τη Σαπφώ και την οδηγεί σε κατάστασης μανίας (1 V 18: *μαινόλαι θύμωι*). Όπως η ποιήτρια δηλώνει σε άλλο απόσπασμα, ο έρωτας συνιστά μαγεία (57 V: *τίς δ' ἀγροΐωτις θέλγει νόον*). Η ερωτική θέλξις εκδηλώνεται με το σύμπτωμα της μανίας. Η Κύπριδα είναι η μόνη που μπορεί να την απαλλάξει από αυτήν την οδυνηρή κατάσταση. Ωστόσο για να επιτευχθεί αυτό, πρέπει να εξυμνηθεί και να αναγνωρισθεί η παντοδυναμία της.⁵ Η «ρητορική προσευχή» της Λέσβιας ποιήτριας προς τη θεά που τη βασανίζει έχει σχολιασθεί από την Thomas, η οποία υποστηρίζει ότι αυτός ο ύμνος αποσκοπεί στον εξευμενισμό της θεάς που αποτελεί την αιτία του πόνου.⁶ Η σαπφική ωδή στην Αφροδίτη (1 V) μπορεί να συνιστά *έπωδη*, η οποία δρα ως *φάρμακον* του πόνου που προέρχεται από τον έρωτα. Η Αφροδίτη πρέπει να πεισθεί να βοηθήσει τη Σαπφώ, αλλά η θεά πρέπει να *θελχθεί* στο πλαίσιο της *έπωδης*. Οι ερευνητές έχουν αναγνωρίσει επωδικά στοιχεία στον σαπφικό ύμνο στην Αφροδίτη.⁷ Η Σαπφώ κατασκευάζει μέσω της ποίησής της τα κατάλληλα μαγικά φίλτρα για την αντιμετώπιση της *θέλξεως* της θεάς.

Σε Χορικά άσματα σωζόμενων τραγωδιών οι ωδές στον Έρωτα και την Αφροδίτη είναι πιθανό ότι ακολουθούν το σαπφικό πρότυπο και

³ Η Αφροδίτη στη Γ της Ιλιάδας χαρακτηρίζεται ως *δολοφρονέουσα* (405).

⁴ Castle (1958) 66. Jouanna (1999) 100.

⁵ Ο Jouanna (1999) 111-2 σχολιάζει τη δύναμη της Αφροδίτης.

⁶ Thomas (1999) 3-9.

⁷ Segal (2004) 243-270. Thomas (1999) 8. Petropoulos (1993) 53.

λαμβάνουν κατ' επέκταση τη λειτουργία και τον ρόλο *ἐπωδῆς*. Σε ποιο πλαίσιο όμως εμπίπτουν και πού μπορεί να αποσκοπούν σε κάθε περίπτωση;

Στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου ο Δαναός παροτρύνει τις κόρες του να υμνήσουν τους θεούς του Άργους και να ευχαριστήσουν τους Αργείους, δεδομένου ότι τους παραχώρησαν άσυλο για την προστασία τους από τους Αιγυπτίδες. Συμβουλεύει τις κόρες του να επιδείξουν σωφροσύνη, επισημαίνοντας τον κίνδυνο της παρθενικής ομορφιάς τους. Η Αφροδίτη και ο Έρωτας έχουν τη δύναμη να «επιτεθούν» στον οποιοδήποτε, και οι ίδιες οι Δαναΐδες να αποτελέσουν ακόμα μία φορά το αντικείμενο του ερωτικού πόθου. Οι Δαναΐδες στον ύμνο τους επικαλούνται την Άρτεμη να τις προστατεύσει από το ανεπιθύμητο δώρο της Αφροδίτης και να διαφυλάξει την παρθενική τους υπόσταση (1031-2). Ένας δεύτερος όμως Χορός (κατά πάσα πιθανότητα αυτός των Αργείων στρατιωτών) υμνεί τη θεά Αφροδίτη, τονίζοντας την παντοδυναμία της με την αρωγή των θεοτήτων του Πόθου, της Πειθούς και της Αρμονίας (1034-41). Παράλληλα ο δεύτερος αυτός Χορός επισημαίνει και τον κίνδυνο περιφρόνησης αυτής της θεότητας και τις συνέπειες που θα μπορούσε να επιφέρει η περιφρόνηση αυτή. Για τον λόγο αυτό ο ύμνος τους χαρακτηρίζεται ως *θεσμός* (1034) και αποκτά με αυτόν τον τρόπο τελετουργική διάσταση. Το επίθετο *εὐφρων* (1034) δεν αποδίδεται στην Αφροδίτη με τη σημασία της ευγένειας⁸, αλλά στον ίδιο τον Χορό, που θελει να φανεί *εὐφρων* και να μην παραμελήσει να υμνήσει την Κύπριδα. Με άλλα λόγια ο *θεσμός* αυτός θα μπορούσε να λειτουργήσει ως *ἐπωδή* προς τη θεά για να μην εγείρει την οργή της έναντι των Δαναΐδων που τόλμησαν να την περιφρονήσουν.

⁸ Johansen & Whittle (1980) 320-2.

Στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή μετά τη στιχομυθία Κρέοντα και Αίμονα ακολουθεί το Γ' Στάσιμο, ο περίφημος ύμνος στον Έρωτα και την Αφροδίτη (781-800). Η στάση του Αίμονα να εναντιωθεί στον πατέρα του αποδίδεται στον έρωτά του για την Αντιγόνη. Ο νεαρός Αίμων, προσβεβλημένος από τον *ΐμερον*, υπόσχεται στον πατέρα του ότι εκείνος δεν θα τον αντικρίσει ποτέ ξανά (763-4: *σύ τ' οὐδαμᾶ / τοῦμόν προσόψει κρᾶτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ὀρῶν*). Η υπόσχεση αυτή θα τηρηθεί, καθώς ο *μαινόμενος* (790) Αίμων θα οδηγηθεί στον θάνατο στο πλευρό της αγαπημένης του. Ο διάλογος των δύο ανδρών είναι τόσο έντονος, ώστε οι γηραιοί Θηβαίοι ωθούνται να τραγουδήσουν αυτόν τον ύμνο. Ωστόσο, το γεγονός ότι η ορμητική δύναμη του Έρωτα «εγκωμιάζεται» μέσω ενός ύμνου σε αυτόν, ενώ παράλληλα αποτελεί την αιτία της επιλογής του ήρωα να εναντιωθεί στον Κρέοντα και να οδηγηθεί στον θάνατο, γεννά ορισμένες σκέψεις. Για ποιον λόγο θα έπρεπε να υμνείται σε αυτό το σημείο της δράσης η ερωτική θεϊκή δύναμη που οδηγεί σε κατάσταση *μανίας* και *σαρώνει* τα πάντα στο πέρασμά της; Η προσευχή αυτή στον Έρωτα και την Αφροδίτη θα μπορούσε με κάποιον τρόπο να εξευμενίσει και να μετριάσει αυτήν την ορμητική δύναμη και κατ'επέκταση να κατευνάσει και τη *μανία* του Αίμονα. Με άλλα λόγια, μήπως η παραδοχή της παντοδυναμίας του Έρωτα μέσω της επωδικής προσευχής αποτελεί προσπάθεια εξευμενισμού του;

Στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα πληροφορείται από τον Λίχα τη μετά από μεγάλο διάστημα απουσίας άφιξη του Ηρακλή στην Τραχίνα. Η πρωταγωνίστρια μαθαίνει όμως ότι ο θεός Έρωτας έχει *θέλξει* τον Ηρακλή, και ότι τώρα ο σύζυγός της είναι πλέον ερωτευμένος με τη νεαρή Ιόλη (354-5: *Έρωσ δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε*). Η Δηιάνειρα, που υποσυνείδητα φοβάται τον έρωτα και την ομορφιά, εκπλήσσεται από την είδηση και θέλει να «διορθώσει» την κατάσταση αυτή. Αντιλαμβάνεται ότι ο άνδρας της πλέον *νοσεί* από τον *δεινὸν ἴμερον*

(475), αλλά γνωρίζει ότι κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί στον Έρωτα. Έτσι αποφασίζει να δώσει στον Λίχα ένα δώρο προορισμένο για τον Ηρακλή: θα αλείψει τον χιτώνα του συζύγου της με το υποτιθέμενο μαγικό φίλτρον που της είχε δώσει ο Νέσσος. Η Δηϊάνειρα επιχρίει τον χιτώνα με το δηλητήριο του Κενταύρου, και ο Χορός των Τραχινίων άδει το Α' Στάσιμο (497-530), κατά το οποίο υμνείται η δύναμη της θεάς Αφροδίτης. Το βασικό θέμα του ύμνου είναι η διαμάχη του Αχελώου και του Ηρακλή για τη διεκδίκηση της Δηϊάνειρας. Η θεά Αφροδίτη παίζει ρόλο «διαιτητή» σε αυτόν τον αγώνα. Ο Χορός αποπειράται να εξευμενίσει τη θεά τονίζοντας αφενός τη δύναμή της, αλλά αφετέρου υπενθυμίζοντας την πρότερη αγάπη του Ηρακλή για τη Δηϊάνειρα και τον αγώνα για τη διεκδίκησή της. Με άλλα λόγια, ο Χορός προσπαθεί να μετριάσει τη θελκτική δύναμη της Αφροδίτης και του Έρωτα με θύμα τον Ηρακλή με αυτήν την τρόπον τινά «προσευχή» στη θεά.

Στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη η ίδια Αφροδίτη είναι αυτή που «ανοίγει» τη δράση, τονίζοντας ότι θα τιμωρήσει τον Ιππόλυτο που δεν τη θεωρεί ισάξια της Αρτεμης. Η τιμωρία του πρωταγωνιστή είναι να «καταληφθεί» η καρδιά της γυναίκας του πατέρα του Φαίδρας από έρωτα για τον ίδιο τον ήρωα. Η Φαίδρα εκδηλώνει συμπτώματα σωματικού πόνου εξαιτίας του έρωτά της για τον πρωταγωνιστή. Αποφασίζει να εκμυστηρευτεί το μεγάλο της μυστικό στην Τροφό της, προκειμένου να της παράσχει βοήθεια. Η ίδια η Τροφός την παροτρύνει να ερωτευτεί, αλλά η Φαίδρα το αρνείται. Η Τροφός αποφασίζει να αποκαλύψει την αλήθεια στον Ιππόλυτο, μη έχοντας άλλη λύση. Ο Χορός υμνεί τότε τον Έρωτα και την Αφροδίτη. Χρησιμοποιούνται τα παραδείγματα της Ιόλης και της Σεμέλης. Αυτή η ιδιότυπη «προσευχή» προς τους δύο θεούς εμφανίζεται και σε αυτό το δράμα (525-63). Ο Χορός των Τροϊζηνίων γνωρίζει ότι η εξύμνηση του Έρωτα και της Αφροδίτης είναι ο μόνος τρόπος για να παύσει ο πόνος που νιώθει η Φαίδρα. Παράλληλα όμως η

Τροφός αποκαλύπτει τον έρωτα της Φαίδρας στον ίδιο τον Ιππόλυτο και σημαίνει την αρχή του τέλους. Ωστόσο, ο Χορός θα τραγουδήσει ένα δεύτερο ύμνο στην Αφροδίτη (1268-1281), όταν η έκβαση θα έχει πλέον κριθεί. Η Φαίδρα είναι ήδη νεκρή, ενώ ο Ιππόλυτος μεταφέρεται επί σκηνής λίγο πριν να ξεψυχήσει. Ο Χορός με διευρυμένη πλέον οπτική υμνεί την παντοδυναμία της θεάς ακόμα και στη σημείο που όλα έχουν κριθεί. Γιατί έχει γίνει ήδη αντιληπτό ότι με κανέναν τρόπο δεν πρέπει να υποτιμήσει κάποιος τη δύναμή της.

Στο Β' Στάσιμο της *Μήδειας* ο Χορός προσεύχεται στην Αφροδίτη να μην υπερβαίνει ο έρωτας τα όρια του μέτρου, όπως στην περίπτωση της *Μήδειας* και του *Ιάσονα* (627-41). Η *Μήδεια* νοσεί από τον έρωτά της για τον *Ιάσονα* και κυρίως από την προδοσία που έχει υποστεί. Τόσο η Τροφός όσο και ο Χορός των Κορινθίων αναφέρονται στη θεραπευτική ιδιότητα της ποίησης και της μουσικής, θεωρώντας ότι η ψυχή της *Μήδειας* θα μπορούσε να απαλλαγεί από τη *μανία* που την έχει κυριεύσει. Όταν όμως φθάνει η ώρα να υμνήσουν την *Κύπριδα* και να συνθέσουν το *φάρμακον* της νόσου, προσεύχονται να μη γνωρίσουν οι ίδιες τον υπέρμετρο έρωτα. Οι γυναίκες του Χορού αντιλαμβάνονται κατά τον «*ἀγῶνα λόγων*» *Μήδειας* και *Ιάσονα* (446-626) ότι η οργή της πρωταγωνίστριας είναι *δυσίατος* (520). Παραιτούνται από οποιαδήποτε προσπάθεια θεραπείας της, παραδειγματίζονται από την κατάσταση και προσεύχονται αποκλειστικά για τους εαυτούς τους. Πώς θα μπορούσε η *Μήδεια* να ενταχθεί στο πλαίσιο των αντιφαρμάκων του έρωτα, όταν καθοδηγείται ολοκληρωτικά από τη *μανία* του *θυμού* της; Προς επίρρωση αυτού η ίδια η *Μήδεια* λίγο πριν από την τραγική πράξη της παιδοκτονίας θα απευθυνθεί στον *θυμό* της λέγοντας *μη δῆτα, θυμέ, μη σύ γ' ἔργαση τάδε* (1056).

Στην *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* ο Χορός εκφράζει την ίδια ευχή με εκείνη της *Μήδειας*: να μην ξεπερνά ο έρωτας το μέτρο (543-557). Η θυσία της

Ιφιγένειας είναι αναπόφευκτη για τη διεξαγωγή της Τρωικής εκστρατείας, και αυτό καθίσταται σταδιακά σαφές σε όλα τα εμπλεκόμενα πρόσωπα. Ο έρωτας του Πάρη και της Ελένης είναι η αιτία όλων των δεινών, διότι πρόκειται για έρωτα που ξεπερνά το μέτρο. Ο Χορός προσεύχεται στην Κύπριδα να μη νιώσει ανάλογο υπέρμετρο έρωτα. Δεν γίνεται καμία προσπάθεια να σωθεί η Ιφιγένεια από το πεπρωμένο της, παρά το γεγονός ότι οι Χαλκιδαίες διαφωνούν με την απόφαση του Αγαμέμνονα να τη θυσιάσει. Η νόσος του έρωτα είναι ακατανίκητη και σε αυτήν την τραγωδία, όπως και στη *Μήδεια*. Η *μανία* της Αφροδίτης έχει καταλάβει ολόκληρο το στράτευμα των Αχαιών (1264), και ο Χορός διευκρινίζει μέσω της προσευχής του στην Κύπριδα ότι δεν μπορεί να αποτρέψει τη θυσία της Ιφιγένειας, αλλά το μόνο που απομένει είναι να παραδειγματιστεί και να προσευχηθεί για τον εαυτό του.

Ο καταστροφικός έρωτας του Πάρη και της Ελένης αποτελεί επίσης την αιτία της καταστροφής της Τροίας στις *Τρωάδες*. Η *άφροσύνη* της *Αφροδίτης* (989-90) «σφράγισε» την πανωλεθρία των Τρώων μέσω της μαγευτικής ομορφιάς (893: *κηλήματα*) της Ελένης. Οι Τρωαδίτισσες παραιτούνται από οποιαδήποτε προσπάθεια ευσέβειας προς τους θεούς (27). Όταν ξεκινούν κατά το Β' Στάσιμο να εξυμνούν τον Έρωτα που μαγεύει ακόμα και τον Δία και τη Ηώ (840-59), διατυπώνουν στο τέλος του ύμνου ότι *τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία* (858-9). Πώς ορίζονται όμως αυτά τα μαγικά φίλτρα και πού αποσκοπούν;

Τα Χορικά από τις τραγωδίες αυτές που περιλαμβάνουν τους ύμνους στην Αφροδίτη και τον Έρωτα θα εξεταστούν αναλυτικά και μεμονωμένα με σκοπό την εξακρίβωση της στόχευσης και της λειτουργίας τους εντός των συμφραζομένων τους και τη σύνδεσή τους με το πρότυπο της Σαπφούς. Με ποιον τρόπο και γιατί εξυμνούνται ο Έρωτας και η Αφροδίτη;

Α') Ο θεσμός των ευσεβών Αργείων

Αισχύλου Ίκέτιδες, 1034-41

Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖν, θεσμός ὄδ' εὖφρων,
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ.
τίεται δ' αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν
Πόθος ἄ τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ,
δέδοται θ' Ἀρμονία μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδυραὶ τρίβοι τ' ἐρώτων.

(Αἰσχύλου Ίκέτιδες, 1034-41⁹)

Την Κύπριδα ὁμως εμεῖς να μη λησμονήσουμε να υμνήσουμε με αυτήν την προσευχή,
αν μυαλωμένοι θέλουμε να φανούμε.
Γιατί με την Ἥρα μαζί στο πλευρό του Δία βρίσκεται.
Για τα έργα της τα σεβαστά τιμάται η δολοπλόκος θεά.
Σύντροφοι στην αγαπημένη Μάνα
στέκονται ο Πόθος
και η μάγισσα η Πειθώ, που τίποτα δεν μπορείς να της αρνηθείς.
Και στις Αρμονίας το αφτί ψιθύρισε η Αφροδίτη,
μερίδιο για να της δώσει, τα μονοπάτια των ερώτων να χαράζει.

⁹ Το κείμενο προέρχεται από την έκδοση του Sommerstein (2019).

Οι Δαναΐδες στο πλαίσιο τελετουργίας εκτελούν Χορικά άσματα προκειμένου να επιτύχουν συγκεκριμένους στόχους.¹⁰ Ο Δαναός επισημαίνει στις θυγατέρες του την ανάγκη να προσευχηθούν, να θυσιάσουν και να προσφέρουν σπονδές στους Ολύμπιους θεούς, προκειμένου να φανούν ευσεβείς και να μπορέσουν να διαφυλάξουν την αγνότητά τους (980-2: *ᾧ παιῖδες, Ἀργείοισιν εὐχεσθαι χρεῶν / θύειν τε λείβειν θ', ὡς θεοῖς, Ὀλυμπίοις, / σπονδάς, ἐπεὶ σωτῆρες οὐ διχορρόπως*). Ο Δαναός υποδεικνύει, ως χορηγός, στις Ικέτιδες τον τρόπο κατά τον οποίο οφείλουν να φανούν ευσεβείς. Παρακαλεί τις κόρες του να μην τον ντροπιάσουν και να επιδείξουν τη δέουσα συμπεριφορά προς τους θεούς, δεδομένου ότι η παρθενική ομορφιά τους είναι το στοιχείο εκείνο που μπορεί να θέσει σε κίνδυνο τη διαφύλαξη της αγνότητάς τους (996-7: *ὕμᾱς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ, / ὥραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς*). Ο Δαναός αναφέρεται με αυτόν τον τρόπο στον ρόλο της Αφροδίτης στους στίχους 1001-2: *καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις / ἑκάλωρακωλύουσανθ' ὡς μαίνειν ἔρω*.¹¹ Ο ίδιος τονίζει τον ελλοχεύοντα κίνδυνο να πάθουν όλα όσα κατάφεραν μετά κόπων να αποφύγουν, έναν ανεπιθύμητο δηλαδή γάμο. Ο ἴμερος μπορεί να προσβάλει τους πάντες με δέλεαρ τη γυναικεία ομορφιά, και αντίστοιχα οι επίδοξοι γαμπροί να αποπειραθούν να αποστείλουν *θελκτήρια τοξεύματα* προς τις Δαναΐδες.¹² Η ορολογία που χρησιμοποιεί ο Δαναός φανερώνει την ορμητική δύναμη

¹⁰ Rawles (2018) 221: πιστεύει ότι ο Χορός των Ικέτιδων μέσω συγκεκριμένης τελετουργίας (συμπεριλαμβανομένων των τελετουργικών ασμάτων) προσπαθεί να επιτύχει κάποιους στόχους. Αυτό συνεπάγεται και συγκεκριμένη ρητορική στρατηγική που ακολουθείται τόσο στα χορικά όσο και στα διαλογικά μέρη. Zeitlin (1998) 231-59 για τη σύνδεση τελετουργίας, ρητορικής πειθούς, πολιτικής διάστασης και γυναικείου φύλου.

¹¹ Το κείμενο εδώ πάσχει· στην έκδοση των Johansen & Whittle (1980) 294-6 μπορεί κανείς να δει ότι έχουν διατυπωθεί αρκετές απόψεις για τη θεραπεία του χωρίου, αλλά η οριστική αποκατάσταση του φαίνεται μάλλον απίθανη.

¹² Ο Sommerstein (2019) 358-9 επισημαίνει ότι η Αφροδίτη οδηγεί όλα τα αρσενικά όντα της πλάσης στην ερωτική *μανία* μέσω της ομορφιάς των θηλυκών.

του Έρωτα: ο ἴμερος ως πόθος και σεξουαλική επιθυμία¹³, η πολεμική και στρατιωτική φρασεολογία (τόξευμ' / νικώμενος), η αίσθηση της όρασης (με τη χρήση του ουσιαστικού ὄμματος) και η έννοια της θέλξεως (θελκτήριοι) ανακαλούν έντονα στη μνήμα λυρικά και ιδιαίτερα σαπφικά μοτίβα.

καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις
†καλωρακωλύουσανθ† μαίνειν ἔρω
καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφοις ἐπὶ
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριοι
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἰμέρου νικώμενος.
(Αισχύλου Ἰκέτιδες, 1001-5¹⁴)

Η Κύπριδα διαμηνύει ζουμερούς καρπούς

...

Ο καθένας, με των κοριτσιών τα γητεύματα¹⁵,
παραδομένος στον πόθο του Έρωτα,
θα έριχνε τα βέλη του κατάματα,
τις παρθένες να μαγέψει.

Η Σαπφώ στην ωδή 1 V επικαλείται την Αφροδίτη· γρήγορα σπουργίτια υψώνουν το άρμα της θεάς (1 V 9-10: ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον / ὤκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας). Η Αφροδίτη συνήθως δεν χρησιμοποιεῖ άρμα για τη μεταφορά της, αλλά ξεχύνεται στον αέρα.¹⁶ Η εμφάνιση της θεάς πάνω σε άρμα σε συνδυασμό με τις φράσεις μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, σύμμαχος ἔσσο (1 V 3, 28) υποδηλώνει την πολεμική ιδιότητα της Αφροδίτης.¹⁷ Η Σαπφώ εκλιπαρεῖ να μη τη βασανίζει ο πόνος του ανεκπλήρωτου έρωτα και ζητεῖ από την Αφροδίτη να σταθεί στο πλευρό της ως σύμμαχος στην ερωτική αυτή μάχη. Ο

¹³ Hofmann (μετάφρ. Παπανικολάου) (1974) s.v. ἴμερος.

¹⁴ Παρατίθεται το κείμενο σύμφωνα με την έκδοση του Sommerstein (2019).

¹⁵ LSJ (1940⁹) s.v. χλιδή.

¹⁶ Stanley (2004) 224.

¹⁷ Stanley (2004) 225. Castle (1958) 72.

έρωτας είναι για τη Σαπφώ, όπως δηλώνεται σε άλλο απόσπασμα (130 V), *γλυκύπικρον άμάχανον όρπετον*. Ίσως ο μοναδικός τρόπος να αντιμετωπισθεί ο ακαταμάχητος έρωτας είναι να αποδοθεί ο πρέπων σεβασμός στην Αφροδίτη μέσω ενός κλητικού ύμνου-προσευχής (1 V 6-7: *τάς έμας αύδας άίοισα πήλοι / έκλυες*). Η Αφροδίτη θα εμφανισθεί *μειδιαίσαισα* (1 V 14) ενώπιον της ποιήτριας. Το χαμόγελό της, για το οποίο έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις,¹⁸ μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι μόλις εξυμνήθηκε από την ίδια την ποιήτρια. Η Αφροδίτη και ο Έρωτας πρέπει πάντοτε να εξυμνούνται και να μην υποτιμώνται. Αν δεν αναγνωρισθεί από τους πάντες η παντοδυναμία του Έρωτα, και δεν ικανοποιηθεί η ίδια η θεά, τότε τα αποτελέσματα μπορεί να είναι ολέθρια. Η Σαπφώ συνθέτει ένα ύμνο, μέσω του οποίου αναγνωρίζει τη δύναμη της Αφροδίτης και κατορθώνει να την ευχαριστήσει.

Ο *ΐμερος* είναι «μικρόβιο» που μπορεί να μολύνει τον οποιονδήποτε. Η Σαπφώ το αντιλαμβάνεται και ζητεί από την Αφροδίτη να πραγματοποιήσει όσα η «μολυσμένη» καρδιά της ποθεί (1 V 26-7: *όσσα δέ μοι τέλεσσαι / θϋμος ΐμέρρει, τέλεσον*). Η διάσταση του ερωτικού πόθου «διαποτίζει» και άλλα σαπφικά αποσπάσματα, όπως στο 22 V 11-2: *πόθος τ'άμφιπόταται*, στο 36 V: *καί ποθήω και μάομαι*, στο 48 V: *έγω δέ σ' έμαιόμαν, αν δ' έφλυξας έμαν φρένα καιομέναν πόθω* και στο 102 V: *πόθωι δάμεισα παιδος βραδίναν δι' Αφροδίταν*.

Οι οφθαλμοί είναι η πρώτη περιοχή που προσβάλλει ο *ΐμερος*. Η Σαπφώ στο σχετικό με τη συμπτωματολογία του έρωτα απόσπασμα 31 V

¹⁸ Σκιαδάς (1981) 120: ο ίδιος ο Σκιαδάς υποστηρίζει ότι το χαμόγελο της θεάς δηλώνει την επιφάνειά της. Ο Bowra ερμηνεύει το χαμόγελο της θεάς ως σημείο «τρυφερής κατανοήσεως». Κατά τον Page η Αφροδίτη χαμογελά γιατί διασκεδάζει με τους μεγαλοποιημένους καημούς της Σαπφούς. Στην ουσία όμως το χαμόγελο της θεάς είναι το χαμόγελο της ίδιας της Σαπφούς με μία δόση ειρωνείας, εφόσον έχει το κουράγιο να γελά με τα ίδια της τα πάθη. Ο Gerber αντικρούει την άποψη του Page και τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στη γαλήνια ευδαιμονία των αθανάτων και την ταραγμένη ψυχολογική κατάσταση των ανθρώπων.

δηλώνει ότι νιώθει σωματική οδύνη μόλις αντικρίσει το αντικείμενο του πόθου της (31 V 7: *ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω*).¹⁹ Η επίδραση του ερωτικού πόθου πραγματοποιείται σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, σχεδόν αυτομάτως (βρόχε' / αὔτικα). Ο Έρωτας προσβάλλει πρώτα τα μάτια για να συνταράξει μετέπειτα τον νου και την καρδιά· 47 V: *Ἔρος δ' ἔτίναξέ μοι / φρένας, ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέτων*, 1 V 26-27: *ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι / θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον*.²⁰

Η σημαντικότερη όμως έννοια που προβάλλεται από τον Δαναό και ανάγεται στη Λέσβια ποιήτρια είναι η έννοια της *θέλξεως*. Ο Δαναός επισημαίνει ότι το τόξευμα του Έρωτα είναι *θελκτήριο*. Υποβάλλεται έτσι με τρόπο εμφαντικό η καταλυτική δύναμη της ερωτικής *μανίας*, η οποία πλέον λαμβάνει διαστάσεις μαγείας. Η ερωτική μαγεία διαφαίνεται και στο 57 V (*τίς δ' ἀγροῖωτις θέλγει νόον*) με τη χρήση του ρήματος *θέλγει*.²¹ Ο Segal στο άρθρο του "Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry", θίγει το θέμα της *θέλξεως* στη σαπφική ποίηση, και πιστεύει ότι τα ίδια τα ποιήματα της Σαπφούς αποτελούν κατά κάποιον τρόπο μαγεία· συγκεκριμένα το απόσπασμα 31 V διαθέτει χαρακτηριστικά ερωτικής *ἐπωδῆς*.²² Για την άποψή του αυτή λαμβάνει ως δεδομένο ότι ο ύμνος στην Αφροδίτη (1 V) διαθέτει τελετουργική διάσταση, από τη στιγμή που αποδέκτρια της ωδῆς είναι η ίδια η θεά του έρωτα. Η *πειθῶ* του Έρωτα αποτελεί κεντρικό θέμα του ύμνου, καθώς η ποιήτρια δεν βρίσκει ανταπόκριση από το «αντικείμενο» του πόθου της και επικαλείται την

¹⁹ Αντίστοιχα και στο 23 V (*3 ὡς γὰρ ἄν]τιον εἰσίδω σ[ε*).

²⁰ Στον Αρχίλοχο (191W) ο έρωτας συνδέεται πάλι με την όραση, αλλά προκαλεί τύφλωση: *τοῖος γὰρ φιλόητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς / πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν, / κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλὰς φρένας*.

²¹ Ο Segal (2004) 249 υποστηρίζει ότι και στο B 13 LP του Αλκαίου το ρήμα αυτό χρησιμοποιείται για να δηλωθεί η ερωτική μαγεία: *καί σε πόλλαι παρθένικαι πέ.[/ ...]λων μήρων ἀπάλαισι χέρ[σι / ...]α' θέλγονται το σν ὡς ἄλει[*.

²² Segal (2004) 243-270.

Αφροδίτη προκειμένου να παύσει να αισθάνεται αυτόν τον ερωτικό πόνο (1 V 18).²³ Η επιφάνεια της θεάς και ο διάλογος με την πιστή της ακόλουθο επιβεβαιώνει τη διάσταση της μαγικής *ἐπωδῆς*, δεδομένου ότι η Αφροδίτη χρησιμοποιεί γλώσσα που θυμίζει έντονα μαγικό ξόρκι.²⁴ Οι επαναλήψεις, οι παρηχήσεις και οι συνηχήσεις ισχυροποιούν την άποψη αυτή.²⁵

Πρέπει ωστόσο να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι η Αφροδίτη είναι η αποδέκτρια αυτού του κλητικού ύμνου. Η Σαπφώ αναγνωρίζει στο πρόσωπο της Αφροδίτης την αιτία του πόνου που την κατακλύζει και την παρακαλεί να σταματήσει να τη βασανίζει. Η Αφροδίτη δηλαδή είναι ταυτόχρονα η αιτία και η λύση του προβλήματος.²⁶ Η Σαπφώ ευχαριστεί την Αφροδίτη μέσω αυτού του ύμνου και κατορθώνει να φέρει την ίδια τη θεά ενώπιόν της. Με άλλα λόγια, η ποιήτρια γνωρίζει ότι ο μόνος τρόπος να αντιμετωπίσει τον *ἀμάχανον* έρωτα είναι να υμνήσει την παντοδυναμία της Κύπριδας και του Έρωτα. Οποιοσδήποτε αρνείται τον έρωτα, θα υποστεί στο τέλος τη σαρωτική δύναμή του. Η θεά εμφανίζεται πάνω στο άρμα της για να παρουσιασθεί στη Σαπφώ *μειδιαίσαισα* (1 V 14) και πρόθυμη να της κάνει όλα τα χατήρια. Ο ύμνος αυτός αποτελεί κατά συνέπεια μέσο θεραπείας για τη *θέλξιν* του Έρωτα και της Αφροδίτης. Αυτό το γεγονός ισχυροποιεί την άποψη ότι η μαγεία μπορεί να καταπολεμηθεί μόνο με αντίστοιχη μαγεία. Η Σαπφώ καταστρώνει με αυτόν τον τρόπο τη μαγική *ἐπωδή* της.

²³ Castle (1958) 72.

²⁴ Ο Petropoulos (1993) 53 παρατηρεί ότι ο λόγος της Αφροδίτης στο 1 V διαθέτει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μαγικής φόρμουλας. Η Σαπφώ συμπεριλαμβάνει με συγκεκριμένο τρόπο ένα μαγικό ξόρκι στον κλητικό της ύμνο στη θεά, προκειμένου να ενισχύσει την αποτελεσματικότητα της ωδής της. Για το θέμα της *αδικίας* στους στίχους 21-4 βλ. Giacomelli (1980) 135-42.

²⁵ Segal (2004) 256-7.

²⁶ Robbins (2004) 334.

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφροδίτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,
ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθ', αἶ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδασι ἀίοισα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρῦσιον ἦλθε
ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ᾠκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω·
αἶψα δ' ἐξίκοντο, σὺ δ' ᾧ μάκαιρα
μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημμι
κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμῳ· τίνα δηῦτε πείθω
†. σάγην† ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ' ᾧ
Ψάπφ' ἀδίκησι;
καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κῶνκ ἐθέλοισα.
ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ
σύμμαχος ἔσσο.

(Σαπφούς 1 V²⁷)

Αἰωνία Αφροδίτη, σε εκλιπαρώ,
ἀπὸ τον πλουμιστό σου θρόνο
μην λιώνεις την καρδιά μου με πόνους και καημούς,
του Δία κόρη πανούργα,
Αλλά ἔλα κοντά μου,
κυρά μου σεβαστή,
αν το τραγούδι μου ἀπὸ μακριά ακούς,
ἀσε τα παλάτια του πατρός σου.
καβάλησε το χρυσό σου ἄρμα,
που ὁμορφα σπουργίτια, χτυπώντας τα γοργὰ φτερά τους,
το σέρνουν πάνω ἀπὸ τη μαύρη γη στη μέση του ουρανού.
Αμέσως καταφθάνεις,

²⁷ Το κείμενο παρατίθεται σύμφωνα με την ἔκδοση της Voigt (1971).

και εσύ, δέσποινά μου, χαμογελαστή με ρωτάς
τι έπαθα πάλι,
για ποιον λόγο στο πλευρό μου σε καλώ
και τι λαχταρά η μανιασμένη
καρδιά μου να συμβεί. ...
«Ποια σε πείραξε, Σαπφώ μου;
και αυτή που σου ξεφεύγει, εκείνη θα σε κυνηγά,
και αυτή που τα δώρα σου αρνείται, η ίδια θα στα δίνει,
και αυτή που δεν σ' αγαπά, σύντομα θα σ' αγαπήσει
ακόμα και αν τώρα δεν σε θέλει!»
Έλα για χάρη μου και τώρα,
τον πόνο μου λύσε,
και όσα η καρδιά μου λαχταρά, αυτά ζωντάνεψέ τα,
στο πλάι μου θέλω να σταθείς,
συντρόφισσα στη μάχη.

Πρέπει να εξετάσουμε τη σύνδεση των δύο ύμνων προς τιμήν της Αφροδίτης, εστιάζοντας στο θέμα της ερωτικής θέλξεως και των αντιφαρμάκων του Έρωτα. Στον Αισχύλο οι Ικέτιδες αρνούνται τον γάμο, αλλά παραμένει ασαφές σε όλη την τραγωδία αν αρνούνται οποιοδήποτε γάμο ή απλώς ένα γάμον Αίγυπτογενή. Είτε στη μία είτε στην άλλη περίπτωση όμως οι Δαναΐδες θα ακολουθήσουν την προτροπή του πατέρα τους και θα υμνήσουν την πόλη του Άργους, ζητώντας παράλληλα από την Άρτεμη να είναι η προστάτιδα θεά τους (1030: *ἐπίδοι δ' Άρτεμις άγνά*). Η επιλογή αυτή δεν μπορεί να είναι τυχαία· η Άρτεμη συνδέεται παραδοσιακά με την παρθενία, και οι ηρωίδες ζητούν από την Άρτεμιν άγνάν να τις προστατεύσει, αρνούμενες παράλληλα έναν καταναγκαστικό γάμο, προερχόμενο από την Αφροδίτη (1031-2: *μηδ' ύπ' ανάγκας / γάμος έλθοι Κυθερείας*). Ο χορός των Ικέτιδων έχει προσευχηθεί άλλη μία φορά στην Άρτεμη προκειμένου να αποφύγουν κάποια ερωτική συνεύρεση και να διατηρήσουν την παρθενία τους (144-50). Ωστόσο στο Β' Στάσιμο (625-709) προσεύχονται στη θεά του κυνηγιού προκειμένου να προστατεύει τις Αργείες γυναίκες κατά τον τοκετό. Η Papadopoulou συμπεραίνει ότι αυτή η στάση των πρωταγωνιστριών οφείλεται είτε στο

γεγονός ότι αναγνωρίζουν την αξία του γάμου εν γένει, αλλά δεν τον επιθυμούν για τις ίδιες, είτε αποστρέφονται τον συγκεκριμένο γάμο με τους συγγενείς τους.²⁸

Αυτό το ζήτημα παραμένει άλυτο, αλλά γεγονός είναι ότι η στάση των Ικέτιδων μπορεί να χαρακτηριστεί υβριστική προς τη θεά του έρωτα. Οι Δαναΐδες υποτιμούν την Αφροδίτη, είτε απορρίπτουν συνολικά τον έρωτα και τον γάμο είτε αποστρέφονται τον συγκεκριμένο γάμο. Εξυμνούν την Άρτεμη και απορρίπτουν το δώρο της Κύπριδας, δηλαδή τον γάμο με τους Αιγυπτίτες. Περιφρονούν την Αφροδίτη, παρά το γεγονός ότι ο πατέρας τους τούς επεσήμανε την ανάγκη να φανούν ευσεβείς προς την πόλη του Άργους και τους θεούς. Ο Δαναός τονίζει την επικίνδυνη διάσταση του έρωτα και τη σαρωτική δύναμη εκείνου και της Αφροδίτης. Οι ηρώιδες όμως δεν εξυμνούν πρώτιστα αυτές τις θεϊκές δυνάμεις, παρά στρέφονται στην παρθένα Άρτεμη και ζητούν την προστασία της. Ο παραλληλισμός των Δαναΐδων με τον Ιππόλυτο ως προς το ζήτημα αυτό είναι εξόφθαλμος.²⁹ Η ύβρις των Δαναΐδων, είτε αρνούνται τον έρωτα καθ'ολοκληρίαν είτε εν προκειμένω, είναι πασιφανής.

Όταν οι Δαναΐδες εύχονται *μηδ' ύπ' ανάγκας τέλος ἔλθοι Κυθερείας* (1031-2), ενώ προηγουμένως έχουν προσευχηθεί στην Άρτεμη να «επιβλέψει» (1030: *ἐπίδοι*) την αποστολή τους, εκτελείται η ωδή στην Αφροδίτη. Οι παλαιότερες εκδόσεις αποδίδουν τους στίχους της ωδής αυτής στον Χορό των θεραπεινών που συνοδεύουν τις πρωταγωνίστριες, ενώ σύμφωνα με μια πρόσφατη προσέγγιση η ωδή αυτή εκτελείται από τον Χορό των Αργείων στρατιωτών.³⁰ Σύμφωνα με άλλες απόψεις ο χορός

²⁸ Papadopoulou (2011) 46-7.

²⁹ Papadopoulou (2011) 47.

³⁰ Sommerstein (2019) 363-4: διατυπώνεται η άποψη ότι αυτός ο δευτερεύων Χορός, που αποτελείται από Αργείους στρατιώτες, παραμένει παρών και αμίλητος καθ'όλη την έκταση της τραγωδίας,

των Δαναΐδων θα μπορούσε να χωρίζεται σε δύο ημιχόρια, ενώ θα μπορούσαν ή ο Δαναός ή η Υπερμήστρα να εκτελούν την ωδή αυτή κατά μόνας.³¹ Η Swift υποστηρίζει ότι θα μπορούσε ένας μεικτός χορός να εκτελεί το συγκεκριμένο άσμα, στο οποίο διακρίνει χαρακτηριστικά υμεναίου.³² Η άποψη της Lembke, κατά την οποία η ωδή αυτή θα ταίριαζε να τραγουδιέται από γυναικεία στόματα, μου φαίνεται ατεκμηρίωτη δεδομένου ότι και η ωδή στον Έρωτα στην *Αντιγόνη* (781-800) άδεται από τον Χορό των Θηβαίων γερόντων.³³ Το σημείο που πρέπει να τονισθεί όμως είναι το εξής: όποιος χορός και αν τελικά εκτελεί αυτήν την ωδή, δεν λησμονεί να εξυμνήσει την Κύπριδα, καθώς οφείλει, εν αντιθέσει με τις κεντρικές ηρώιδες, που περιφρόνησαν και υποτίμησαν την Αφροδίτη, διαπράττοντας ύβρη.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει λόγος και για το διασωθέν απόσπασμα από τις *Δαναΐδες* του Αισχύλου. Ο Garvie πραγματεύεται αναλυτικά το ζήτημα της ανασύστασης της τελευταίας τραγωδίας της τριλογίας (*Ικέτιδες*, *Αιγύπτιοι*, *Δαναΐδες*) και παραθέτει τις απόψεις πολλών μελετητών, για να συναγάγει το συμπέρασμα ότι καμία προτεινόμενη άποψη δεν μπορεί να τεκμηριωθεί ικανοποιητικά. Το μοναδικό δεδομένο που αντικειμενικά δεν μπορεί να αντικρουσθεί είναι ότι η ίδια η θεά Αφροδίτη εμφανίζεται σε κάποιο σημείο στην τραγωδία αυτή για να προσδιορίσει το πλαίσιο της μεγάλης δύναμής της (απ. 44).³⁴

συνοδεύοντας είτε τον Πελασγό είτε τον Δαναό. Η παρέμβαση του Χορού αυτού κατά την Έξοδο κρίνεται κάθε τι άλλο παρά αναμενόμενη.

³¹Sommerstein (2019) 368-70. Rawles (2018) 234. Bagordo (2018) 47-8.

³² Swift (2010) 280-2: ο Rawles συντάσσεται με την άποψη αυτή της Swift (βλ. Rawles (2018) 234).

³³ Lembke (1975) 100.

³⁴ Garvie (1969) 233. Sommerstein (2019) 18-20: την ανασύσταση της τετραλογίας πραγματεύεται αναλυτικά στην πιο πρόσφατη σχολιασμένη έκδοση των *Ικετίδων* ο Sommerstein, τονίζοντας ότι οι *Δαναΐδες* ήταν αναμφίβολα η τρίτη τραγωδία.

Εντούτοις, το άλλο δεδομένο, το οποίο δεν πρέπει επ' ουδενί να υποτιμηθεί, είναι ότι στη μοναδική τραγωδία που σώζεται, τις *Ικέτιδες*, η Αφροδίτη υποτιμάται από τις Δαναΐδες, όπως επισημάνθηκε και παραπάνω. Οι κόρες του Δαναού στρέφουν όλη τους την προσοχή στην εξύμνηση της παρθένας Άρτεμης έναντι της θεάς του έρωτα. Το γεγονός επομένως ότι η Αφροδίτη στο τρίτο μέρος της τριλογίας αναλαμβάνει η ίδια τον ρόλο να ορίσει την τεράστια δύναμη της ίδιας και του Έρωτα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη.³⁵ Συνεπώς, σε οποιοδήποτε πλαίσιο και αν αναπτύσσεται η πλοκή της τρίτης τραγωδίας, τα δεδομένα είναι δύο: οι 50 κόρες του Δαναού αρνούνται τον έρωτα, και η Αφροδίτη αποκαθιστά την αλήθεια για τη δύναμη του έρωτα και της ίδιας· πρόκειται για δύναμη που διαπερνά όλη την πλάση. Οποιαδήποτε άλλη υπόθεση δεν μπορεί να τεκμηριωθεί επαρκώς. Συντάσσομαι με την άποψη του Sommerstein, κατά την οποία η Έξοδος αυτής της τραγωδίας προμηνύει το τέλος· ο Δαναός και οι κόρες του δεν θα καταφέρουν να αποφύγουν τον γάμο τον οποίο αποστρέφονται.³⁶ Η αιτία όμως αυτής της έκβασης ίσως οφείλεται στην επιλογή των Δαναΐδων να υποτιμήσουν τον έρωτα και την Αφροδίτη.

*ἐρᾶ μὲν ἀγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,
ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·
ᾄμβρος δ' ἀπ' ἐννάεντος οὐρανοῦ πεσῶν
ἔκυσσε γαῖα, ἥ δὲ τίκτεται βροτοῖς
μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον
δένδρων τ' ὀπώραν· ἐκ νοτίζοντος γάμου
τέλειός ἐστι· τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος.*

³⁵ Bowen (2013) 343: ο Bowen έχει άδικο όταν ισχυρίζεται ότι η ίδια η Αφροδίτη υποστηρίζει για τον εαυτό της στο απ. 44 όσα ο Δαναός της αποδίδει στις *Ικέτιδες* 1001-5. Ο Δαναός φοβάται τη δύναμη της ερωτικής μανίας, ενώ η Αφροδίτη αποσαφηνίζει ότι η δύναμή της είναι ζωτική για όλη την πλάση.

³⁶ Sommerstein (2019) 364.

(Αισχύλου *Δαναΐδες*, απ. 44³⁷)

Ποθεί ο καθάριος Ουρανός τη Γη να «κατακτήσει»,
ποθεί κι η Γη να παντρευτεί.
Στέλνει κι ο Ουρανός βροχή, τη Γη να σπείρει και
στην πλάση να απλωθεί.
Αυτή γεννά για χάρη των θνητών
των προβάτων τη βοσκή,
της Δήμητρας το βιος
των δένδρων τους καρπούς.
Και όλα αυτά από τον γάμο της βροχής
Και όλα αυτά οφείλονται σ' Εμένα.

Οι Ικέτιδες όφειλαν να υμνήσουν την Κύπριδα, αλλά κατάφεραν μόνο να την απορρίψουν αρνούμενες το ἄθλον της (1030-33). Ο άλλος Χορός προβαίνει στην περίφημη ωδή στην Αφροδίτη. Πρώτη λέξη της ωδής είναι το όνομα της Κύπριδος, ενώ από τις Δαναΐδες κατονομάζεται ως *Κυθέρεια* (1032).³⁸ Η καταληκτική λέξη των Δαναΐδων είναι και η πρώτη λέξη της ωδής (*Κυθερείας - Κύπριδος*). Ο δεύτερος αυτός Χορός επισημαίνει ότι δεν παραβλέπει να εξυμνήσει την Αφροδίτη, υπονοώντας προφανώς ότι ο χορός των Ικέτιδων ουσιαστικά δεν επετέλεσε το καθήκον του (1034: *οὐκ ἀμελεῖν*).

Η διόρθωση *οὐκ ἀμελής ἔσμός* έναντι της γραφής *οὐκ ἀμελεῖν θεσμός* δεν φαίνεται ιδιαίτερα πειστική.³⁹ Προσχωρώ στην άποψη του Rash, κατά την οποία η λέξη *ἔσμός* έχει αρνητική χροιά σε δύο άλλα σημεία του έργου (30: *ἔσμον ὑβριστήν Αἰγυπτογενῆ*, 684: *νούσων δ' ἔσμός ἀπ' ἀστῶν*). Επιπλέον, η λέξη αυτή χρησιμοποιείται από τον ίδιο τον Δαναό για δηλωθεί ο κίνδυνος στον οποίο βρίσκονται οι κόρες του (223:

³⁷ Παρατίθεται το κείμενο που εκδίδει ο Sommerstein (2019).

³⁸ Bakewell (2013) 72-3: οι κόρες του Δαναού έμοιαζαν με ξένες γυναίκες, και αυτό επιβεβαιώνεται στον κατάλογο που συγκροτείται από τον βασιλιά Πελασγό (277-290). Στον στίχο 282 (*Κύπριος χαρακτήρ τ' ἐν γυναικείοις τύποις*) δηλώνεται όμως και η ερωτικότητα και το εξωτικό στοιχείο των Δαναΐδων, οι οποίες συνδέονται με την Κύπριδα (*Κύπριος - Κύπριδα*).

³⁹ Johansen & Whittle (1980) 320-2. Rash (1981) 259.

έσμος ὡς πελειάδων).⁴⁰ Παρομοιάζονται με σμήνος πουλιών, δεδομένου ότι η λέξη έσμος σημαίνει κυριολεκτικά σμήνος.⁴¹ Η λέξη θεσμός φέρει εδώ, κατά τη γνώμη μου, τη σημασία του θεσμοθετημένου μέλους και κατ' επέκταση του τελετουργικού άσματος.⁴²

Αντίστοιχα, στην *Αντιγόνη* ο Χορός εκτελεί ανάλογη ωδή στον Έρωτα, κατά την οποία ο Έρωτας συγκαταλέγεται στους αρχαίους θεσμούς (Σοφ. *Αντ.* 799-800: τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς / θεσμῶν). Στην προκειμένη περίπτωση ο θεσμός ορίζεται ως θεσμοθετημένη αρχή (κατά την αρχική ίσως σημασία της λέξης). Όταν όμως ο Χορός θα αντικρίσει την *Αντιγόνη* να οδεύει στη φυλακή της, τότε θα διακόψει τον ύμνο στον Έρωτα (781-800) για να ξεκινήσει τον κομμό. Το θρηνητικό αυτό άσμα προετοιμάζει συναισθηματικά τους θεατές για τον θρήνο της ίδιας της *Αντιγόνης*. Ο Χορός, καθώς βλέπει την *Αντιγόνη* να οδηγείται στον τάφο, ξεσπά σε κλάμα και τάσσεται στο πλευρό της. Αξιοσημείωτα όμως είναι τα πρώτα λόγια του, όταν η *Αντιγόνη* εισέρχεται στη σκηνή. Ο ίδιος ο Χορός παύει να εξυμνεί τον καταστροφικό Έρωτα, για να δηλώσει νῦν δ' ἤδη ἄγω καὐτὸς θεσμῶν / ἔξω φέρομαι τὰδ' ὄρων (801-2). Χρησιμοποιείται για ακόμα μία φορά η λέξη θεσμός. Είναι όμως εύλογο το ερώτημα για το σημασιολογικό φορτίο της λέξης: τι δηλώνει ο Χορός; ότι παρανομεί έναντι του θεσμοθετημένου νόμου του Κρέοντα ή ότι διακόπτει τον προηγούμενο τελετουργικό ύμνο προς τον Έρωτα για να εκτελέσει τον κομμό; Το γεγονός ότι η ίδια λέξη χρησιμοποιείται σε ανάλογα συμφραζόμενα, δηλαδή σε ωδές προς τιμήν του Έρωτα και της Αφροδίτης, με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι και στις δύο περιπτώσεις τονίζεται η τελετουργική διάσταση των ύμνων αυτών. Θα πραγματευθώ εντούτοις το

⁴⁰ Rash (1981) 259-60.

⁴¹ LSJ (1940⁹) s.v. έσμος.

⁴² Rash (1981) 259-60.

ζήτημα αυτό ξανά στο επόμενο κεφάλαιο κατά την εξέταση της αντίστοιχης ωδής στη σοφόκλεια *Αντιγόνη*.

Στις *Ικέτιδες* ο δεύτερος Χορός αποδίδει στον θεσμόν το επίθετο *εὐφρων* (1034). Το γνώρισμα αυτό της νουνέχειας και της σωφροσύνης χαρακτηρίζει τόσο τον ύμνο που εκτελείται προς τιμήν της θεάς όσο και τον ίδιο τον Χορό που τον άδει. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στην αντίθεση ανάμεσα στους δύο Χορούς: ο πρώτος Χορός εμφανίζεται απερίσκεπτος και άφρων, καθώς τολμά να απορρίψει την Κύπριδα και να προκρίνει μόνο την Άρτεμη, εν αντιθέσει με τον δεύτερο Χορό, ο οποίος εμφανίζεται «μυαλωμένος» και δεν παραλείπει να εκτελέσει το καθήκον του.

Η «φρονιμάδα» του Χορού επεξηγείται με το γάρ του στίχου 1035. Η δύναμη (1035: *δύναται*) της Αφροδίτης μπορεί να συγκριθεί με εκείνη της Ήρας. Και οι δύο θεότητες βρίσκονται στο πλευρό του Δία, του πατέρα των θεών. Η Ήρα είναι η προστάτιδα θεά της πόλης του Άργους, ενώ ο Δίας, η Ήρα και η Αφροδίτη συνδέονται με τον θεσμό του γάμου.⁴³ Ο Χορός όμως τονίζει το εξής: η δύναμη της Κύπριδας είναι τόσο μεγάλη, ώστε δεν πρέπει να παραμεληθεί η εξύμνησή της.

Η Αφροδίτη τιμάται μέσω της συγκεκριμένης ωδής από τον Χορό για τις αξιοσέβαστες δυνάμεις της. Ο έρωτας αποτελεί το βασικό «καθήκον» της θεάς. Το πλαίσιο όμως στο οποίο emπίπτει ο έρωτας δεν πρέπει να περιορισθεί στη σεξουαλικότητα και την ερωτική *μανία*. Η ίδια η Αφροδίτη στο απ. 44 από τις *Δαναΐδες*, που σχολιάστηκε παραπάνω, αναφέρει ότι η δύναμη του έρωτα αφορά στην αρμονική ένωση όλης της

⁴³ Bowen (2013) 352. Οι Ερινύες υποστηρίζουν ότι ο φόνος του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα δεν ήταν ένας *δμαιομοσ αὐθέντης φόμος* (Αισχ. *Εὐμ.* 212), και ο Απόλλων ανταπαντά επικαλούμενος τη δύναμη του Διός, της Ήρας και της Αφροδίτης: *ἦ κάρτ' ἄτιμα και παρ' οὐδέν ἡργάσω / Ήρας τελείας και Διός πιστώματα. / Κύπρις δ' ἄτιμοσ τῶδ' ἀπέρριπται λόγω, / ὄθεν βροτοῖσι γίγνεται τὰ φίλτατα* (Αισχ. *Εὐμ.*, 213-6).

φύσης και κατά συνέπεια στην προσφορά της απαραίτητης ζωτικότητας στους θνητούς. Η Αφροδίτη πρέπει να εξυμνείται για αυτό της το έργο. Οι Δαναΐδες σφάλλουν γιατί δεν αναγνωρίζουν αυτήν την πτυχή της θεάς αλλά μόνο τη σεξουαλική διάσταση. Η Αφροδίτη όμως χαρακτηρίζεται ως *αιολόμητις* στη συγκεκριμένη ωδή, για να δηλωθεί η «μεταστρεψιμότητα» της φρόνησής της. Οι Ικέτιδες κατάφεραν να επιτύχουν τον στόχο τους και το Άργος να παράσχει άσυλο προς όφελός τους. Η ύβρις όμως στην οποία περιπίπτουν, επειδή δεν προσεύχονται στην Κυθέρεια, μπορεί να «μεταστρέψει» τη στάση της θεάς και να προκαλέσει την οργή της. Η Αφροδίτη είναι δολόπλοκος κατά τη Σαπφώ και μπορεί να εξυφάνει περίτεχνα σχέδια. Η Σαπφώ όμως γνωρίζει να συνθέτει ύμνους προς τιμήν της ώστε να ευχαριστεί τη θεά, και έτσι εκείνη να εμφανίζεται ενώπιόν της και να συντάσσεται στο πλευρό της ως σύμμαχος. Οι Δαναΐδες πάλι όχι!

Στις θεϊκές δυνάμεις που παραδοσιακά συνδέονται με την Αφροδίτη συγκαταλέγονται ο Πόθος, η Πειθώ και η Αρμονία. Η Αφροδίτη διαδραματίζει ρόλο μητέρας (1038: *φίλᾱ ματρι*). Η Σαπφώ στο 102 V (*γλύκη ματερ, οὔτοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον / πόθωι δάμεισα παῖδος βραδίναν δι' Αφροδίταν*) απευθύνεται σε μία «μητέρα» για να εξομολογηθεί την ανικανότητά της να ασχοληθεί ακόμα και με τον αργαλειό εξαιτίας του έρωτα και της Αφροδίτης. Η *γλύκη μάτηρ* μπορεί να ταυτίζεται με την Αφροδίτη αφενός λόγω του χαρακτηρισμού *γλύκη*, αφετέρου λόγω της συχνής αποστροφής της ποιήτριας στη θεά του έρωτα. Επιπλέον στο 1 V η Σαπφώ απευθύνεται στην Αφροδίτη εξυμνώντας την, ενώ η ίδια η θεά προκαλεί τον πόνο που νιώθει. Κατ' αντίστοιχο τρόπο στο 102 V μπορεί να αποτείνεται στη «μητέρα» Αφροδίτη για να αναφερθεί στην ερωτική οδύνη που την τυραννά εξαιτίας της. Ο Πόθος δεν εμφανίζεται κάπου ως γιος τη Αφροδίτης, τουλάχιστον την κλασική

περίοδο, αλλά μπορεί εν προκειμένω να ταυτίζεται με τον Έρωτα.⁴⁴ Ο Πόθος όμως αναμφίβολα ταυτίζεται με τον Ίμερον, για τον οποίο είχε προειδοποιήσει ο Δαναός τις κόρες του (1003-5).⁴⁵ Οι εραστές προσβάλλονται από την ερωτική επιθυμία και εν συνεχεία προσπαθούν να «θέλξουν» μέσω της Πειθούς τα «αντικείμενα» του πόθου τους (1040: *θέλκτορι Πειθοῖ*). Ο πόθος, στον οποίο τόσο συχνά αναφέρονται οι λυρικοί ποιητές, αποκτά στον Αισχύλο την ιδιότητα ενός νέου θεού, που είναι γιος της Αφροδίτης.⁴⁶ Η Πειθὼ εμφανίζεται ως κόρη της Αφροδίτης στη Σαπφώ (200 V) και είναι αυτή που θα αποστείλει τα *θελκτήρια τοξεύματα* στους αποδέκτες του έρωτα, προκειμένου να ανταποκριθούν. Η Αρμονία γενεαλογείται από την Αφροδίτη και τον Άρη.⁴⁷ Ο ρόλος της Αρμονίας έγκειται στην αίσια έκβαση της όποιας ερωτικής περιπέτειας. Συμπεραίνεται επομένως ότι ο Πόθος προσβάλλει τον εραστή, η Πειθὼ το ερώμενο πρόσωπο και η Αρμονία ευοδώνει τις τρίβους έρώτων (1042).⁴⁸

Η έννοια της θέλξεως εισάγεται για ακόμα μία φορά μετά τα λόγια του Δαναού. Ο Χορός αυτός αναγνωρίζει τη μαγική επίδραση της Αφροδίτης και φυσικά των θεϊκών δυνάμεων που συνδέονται με αυτήν. Ο έρωτας είναι μαγεία (θέλξις) και η δύναμή του είναι καταλυτική. Στον *Προμηθεά Δεσμώτη* ο Προμηθεάς προφητεύει ότι ο ερωτικός πόθος θα μαγέψει μία από τις Δαναΐδες, την Υπερμήστρα, ενώ καταριέται τους

⁴⁴ Johansen & Whittle (1980) 324.

⁴⁵ Στη *Θεογονία* 201-2 ο Έρωτας και ο Ίμερος εμφανίζονται να ακολουθούν την Αφροδίτη μετά τη γέννησή της (τῆ δ' Ἔρος ὠμάρτησε καὶ Ἴμερος ἔσπετο καλὸς / γεινομένη τὰ πρῶτα θεῶν τ' ἐς φύλον ἰούση). Ο Sommerstein (2019) 368 αποφαινεται ότι η ωδή στην Αφροδίτη στις *Ἰκέτιδες* θυμίζει έντονα τη γέννηση της Αφροδίτης στη *Θεογονία* (190-206).

⁴⁶ Αρχίλοχος 196 W: ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής ὠταῖρε δάμναται πόθος. Σαπφώ 22 V: ἄσ, σε δηῦτε πόθος τ. [ἀμφιπόταται. 102 V: πόθω δαμείσα παιδὸς βραδίναν δι' Ἀφροδίταν.

⁴⁷ Ησ. *Θεογονία* 933-7: ...αὐτὰρ Ἄρηι / ῥινοτόρω Κυθέρεια Φόβον καὶ Δεῖμον ἔτικτε / δεινός, οἷτ' ἀνδρῶν πυκινὰς κλονέουσι φάλαγγας / ἐν πολέμῳ κρυόνεντι σὺν Ἄρηι πτολιπόρθω, / Ἀρμονίην θ', ἦν Κάδμος ὑπέρθυμος θέτ' ἄκοιτιν.

⁴⁸ Bowen (2013) 353.

εχθρούς του να γνωρίσουν την καταστροφική διάσταση της Αφροδίτης (Αισχ. Προμηθ. Δεσμ. 864-6: *τοιιάδ' ἐπ' ἐχθροὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις / μίαν δὲ παίδων ἴμερος θέλξει τὸ μῆ / κτεῖναι σύνευνον*). Ο Δαναΐδες όφειλαν να αντιληφθούν μετά την προτροπή του πατέρα τους ότι η Αφροδίτη έπρεπε να εξυμνηθεί, προκειμένου να συμπαρίσταται και να τις προστατεύει. Εκείνες όμως αρνούνται το δώρο της θεάς και την απορρίπτουν. Ο δεύτερος Χορός θυμίζει το μέγα αυτό σφάλμα, και αποπειράται να εξευμενίσει ο ίδιος τη θεά μέσω του ύμνου του. Η Αφροδίτη και ο Έρωτας πρέπει να εξυμνούνται, και η παντοδυναμία τους να είναι κοινώς αποδεκτή. Όποιος αρνείται να την αναγνωρίσει, διαπράττει ύβριν και θα υποστεί την τιμωρία. Οποιοσδήποτε δεν επιθυμεί να υποκύψει στη θέλξει του έρωτα, υποχρεούται να κατανοήσει ότι πρέπει να θελχθεί πρώτα η ίδια η θεά μέσω της υμνητικής αναγνώρισης της δύναμής της. Η ωδή στην Αφροδίτη αποκτά τον χαρακτήρα έπωδῆς για την πρόληψη ή τη θεραπεία του καταστροφικού και θελκτήριου έρωτα.⁴⁹

Την άποψη αυτή μπορεί να ενισχύσει η στιχομυθία των δύο Χορών που ακολουθεί. Οι Ικέτιδες προσεύχονται στον Δία να μην πραγματοποιηθεί ο γάμος με τους γιους του Αιγύπτου (1052-3: *ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι / γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι*), για να ανταπαντήσει ο άλλος Χορός ότι τέτοια έκβαση θα ήταν θεμιτή (1054: *τὸ μὲν ἂν βέλτατον εἶη*). Οι ηρωίδες αναμένουν τη βοήθεια του πατέρα των θεών, όπως όταν προστάτευσε την πρόγονό τους Ιώ από την οργή της Ήρας. Ωστόσο οι Δαναΐδες ερωτώνται από τον άλλον Χορό αν είναι σε θέση να επιτύχουν κάτι το οποίο είναι ακατόρθωτο (1055: *σὺ δὲ θέλγοις ἂν ἄθελκτον;*). Ο Sommerstein αποδίδει τον στίχο 1055 στον Χορό των Δαναΐδων.⁵⁰ Η

⁴⁹ Στον Προμηθέα Δεσμώτη ο πρωταγωνιστικός ήρωας τονίζει στον Χορό ότι και μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς / ἐπασιδαῖσιν θέλξει (172-3). Οι έννοιες της πειθοῦς, της θέλξεως και της έπωδῆς συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους.

⁵⁰ Sommerstein (2019) 18.

προσέγγιση αυτή είναι επίσης πιθανή, δεδομένου ότι οι κόρες του Δαναού εμφανίζονται απόλυτες και αμετάκλητες ως προς το ζήτημα του γάμου τους και εκνευρίζονται όταν ο δεύτερος Χορός υπονοεί ότι υπάρχει το ενδεχόμενο να μην τον αποφύγουν (1054).

Ωστόσο η χρήση των λέξεων *θέλγοις* και *ἄθελκτον* δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Οι κόρες του Δαναού, προσευχόμενες στον Δία, αποπειρώνται για ακόμα μία φορά να απαλλαγούν από τον ανεπιθύμητο γάμο που επίκειται. Έχουν απορρίψει όμως την Αφροδίτη, και ο δεύτερος Χορός επισημαίνει για ακόμα μία φορά τη λανθασμένη αυτή επιλογή τους. Η έννοια της *θέλξεως* συνδέεται με την Πειθώ, όπως αναφέρθηκε παραπάνω (*θέλκτορι Πειθοῖ*), και κατ' επέκταση με την Αφροδίτη. Με άλλα λόγια ο δεύτερος Χορός επισημαίνει στις Δαναΐδες ότι δεν μπορούν να προσδοκούν να πραγματοποιηθούν οι προσευχές τους, από τη στιγμή που δεν έχουν αποδώσει το δέοντα σεβασμό στην Αφροδίτη. Η Αφροδίτη δεν *ἐθέλχθη*, και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην βρίσκονται σε ευνοϊκή θέση. Αυτή τη δεινή θέση των ηρωίδων έρχεται να επισημάνει ο άλλος Χορός, ο οποίος μερίμνησε ώστε να μην αντιμετωπίσει την οργή της θεάς, προσευχόμενος στο όνομά της και *θέλγοντας* την. Η καταληκτική συμβουλή που θα δοθεί στις κόρες είναι *τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν* (1061), να μην εξωθούν δηλαδή στα άκρα την κατάσταση και να μην υπερβαίνουν το μέτρο σε ό,τι σχετίζεται με τους θεούς. Οι κόρες του Δαναού όμως έδειξαν ασέβεια προς την Αφροδίτη και θα πρέπει τώρα να αναμένουν τις επιπτώσεις της επιλογής τους.

Οι ωδές αυτές προς τη θεά του Έρωτα εμφανίζουν ομοιότητες ως προς τη μορφή. Ο Segal διαπιστώνει, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ότι η *θελκτική* γλώσσα της Σαφούς περιλαμβάνει επαναλήψεις, παρηχήσεις και γλωσσικά «παιχνίδια» που ενισχύουν τη ρυθμικότητα της

τελετουργίας.⁵¹ Παρατηρείται αρχικά η χρήση ιδιότυπου σχήματος κύκλου· η ωδή στις *Ίκέτιδες* ξεκινά με το όνομα της Αφροδίτης (*Κύπριδος*) για να ολοκληρωθεί με τη λέξη *έρωτων*. Η επανάληψη του δέ, δ' (1034, 1036, 1038) και του τ', θ' (1039, 1041, 1042), όπως και η επανάληψη του -τι (1036: *τίεται δ' αϊολόμητις*), ενισχύουν τη μαγική επίδραση του τελετουργικού λόγου. Η παρήχηση του -δ και του -τ στις λέξεις και φράσεις *Κύπριδος δ', ὄδ', δύναται γὰρ Διός, δέδοται*, του -μ και του -τ (*μετάκοινοι- ματρι*), του -ρ, του -τ και του -δ (*Αφροδίτας / ψεδυρά τριβοι τ' έρωτων*), του -ρ και του -μ (*Αρμονία μοίρ*), οι χιασμοί και η συνάφεια των ονομάτων (*Πόθος-Πειθοί, Αρμονία-Αφροδίτας*, δύο δισύλλαβα ονόματα με -Π και -θ: *Πόθος-Πειθοί*, και δύο τετρασύλλαβα με -α, -ρ και -ο: *Αρμο-Άφρο*) ενισχύουν την εντύπωση ότι χρησιμοποιείται γλώσσα ερωτικής θέλξεως. Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος 1040, *τελέθει θέλκτορι Πειθοί*, με τον συνδυασμό *τελ-θελ* αλλά και *λεθ-θελ* (*τελέθει-θέλκτορι*), την παρήχηση του -θ,-λ,-τ, αλλά και τη χρήση του -ε, του -ο και του -ι (*τελέθει θέλκτορι Πειθοί*).

Ωστόσο είναι αναγκαία και η εξέταση της μορφής του λόγου της ίδιας της Αφροδίτης στο απ. 44. Ο λόγος της θεάς (21-4) στο 1 V της Σαπφούς ενέχει στοιχεία *έπωδης*.⁵² Αντίστοιχα στο απόσπασμα από τις *Δαναΐδες* οι επαναλήψεις των λέξεων *έρᾱ - έρως, ούρανός - ούρανοῦ, χθόνα - γαϊαν - γαϊαν*, το σχήμα επαναφοράς παράλληλα με το σχήμα παρονομασίας *έρᾱ - έρως*, ένα ακόμα ιδιότυπο σχήμα κύκλου, κατά το οποίο η Αφροδίτη ξεκινά με το ρήμα *έρᾱ*, για να ολοκληρώσει το απόσπασμα η ίδια αναφερόμενη σε πρώτο πρόσωπο στον εαυτό της (*τῶν δ'έγῶ παραίτιος*), συνιστούν μία τρόπον τινά παρόμοια *έπωδη*, ανάλογη με εκείνην που συνθέτει η σαπφική Αφροδίτη στο 1 V. Η λέξη *ἄμβρος* αντικαθιστά τις λέξεις *έρᾱ* και *έρως*, έχοντας την ίδια θέση στην αρχή του

⁵¹ Segal (2004) 257.

⁵² Petropoulos (1993) 43-4.

επόμενου στίχου και συνεχίζοντας το σχήμα επαναφοράς με τρόπο πρωτότυπο, δεδομένου ότι ο ὄμβρος αποτελεί τον «έρωτα» μεταξύ οὐρανοῦ και γαίας. Επιπλέον, η χρήση του μὲν, δέ, δ', δέ, οι παρηχήσεις του -β, -δ, -τ και η χρήση του πολυσύνδετου σχήματος στον ίδιο στίχο (ή δὲ τίκτεται βροτοῖς μήλων τε / βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον / δένδρων τ' ὀπώραν) συμβάλλουν στη ρυθμικότητα της ἐπωδῆς.

Ο επωδικός χαρακτήρας της ωδῆς στην Αφροδίτη (1034-41) από τον ἕτερο Χορό των *Ικετίδων* οδηγεί στη συναγωγή των εξῆς συμπερασμάτων: η μαγεία του Ἴρωτα είναι πρόδηλη σε αυτά τα χωρία, και η θεά του Ἴρωτα δεν μπορεί παρά να είναι η «προωθιέρεια» αυτής της μαγείας.⁵³ Η Αφροδίτη όμως πρέπει να εξυμνείται εντός του πλαισίου που η ίδια ορίζει, ούτως ώστε να συμπαρίσταται σε ὅποιον ζητεί τη βοήθειά της. Για να επιτευχθεί αυτό, οι πάντες οφείλουν να αναγνωρίζουν τη παντοδυναμία της ίδιας και του Ἴρωτα στα καθορισμένα ὅρια μίας (επ)ωδῆς. Αν παραβλεφθούν οι παράμετροι αυτές, η θέλις του καταστροφικού Ἴρωτα θα σαρώσει τα πάντα στο πέρασμά της.

⁵³ Ο Gentili (1988) 222 θεωρεί τη Σαπφώ «ιέρεια του Ἴρωτα», εκπρόσωπο της Αφροδίτης, βασιζόμενος στο απ. 384 V του Αλκαίου (*ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμεϊδε Σάπφοι*) και ιδίως στο επίθετο ἄγνα. Η Σαπφώ δικαιούται κατά αυτόν τον τρόπο να εξυμνεί τη θεά της περισσότερο από οποιοδήποτε ἄλλον. Για τη λατρευτική πρακτική και τη θρησκευτική διάσταση της σαπφικής ποίησης βλ. Robbins (2004) 319-53.

Β') «Ἐρωτα, ακαταμάχητε Ἐρωτα»

Σοφοκλέους Ἀντιγόνη, 781-800

Ἐρωσ ἀνίκατε μάχαν,
Ἐρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς
νεάνιδος ἐννουχεύεις,
φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ'
ἀγρονόμοις ἀύλαϊς·
καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀν-
θρώπων, ὃ δ' ἔχων μέμνηεν.
Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους
φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώβα·
σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν
ξύναιμον ἔχεις ταραξας·
νικᾶ δ' ἐναργῆς βλεφάρων
ἴμερος εὐλέκτρον
νύμφας, τῶν μεγάλων †πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς†
θεσμῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμ-
παίζει θεὸς Ἀφροδίτα.

(Σοφοκλέους Ἀντιγόνη, 781-800⁵⁴)

Ἐρωτα, ακαταμάχητε Ἐρωτα,
Εσύ που των ανθρώπων το βιος σαρώνεις,
Στα τρυφερά μάγουλα των κοριτσιών ξενουχτάς,
στα πέρατα των θαλασσών, στα θαλερά χωράφια ορμάς,
Κι απ' τη μανία Σου κανείς, είτε θεός είτε θνητός, δεν δραπετεύει,
Εσύ που τον δίκαιο στην αδικία ωθείς για το κακό του,
Εσύ που ἐσπειρες αυτήν την ἐρίδα σε γιο και σε πατέρα.
Για να είσαι νικητής εσύ κι ο Πόθος που σπαρταρά για τα μάτια νύφης μελλοθάνατης⁵⁵.
Αρχαία νομοτέλεια ανάμεσα στις άλλες.
Ἄτρωτη ἡ Ἀφροδίτη στην ἀπάτη, ὅλους στα δάχτυλα μάς παίζει.

⁵⁴ Παρατίθεται το κείμενο ὅπως ἐκδίδεται ἀπὸ τον Griffith (1999).

⁵⁵ Ἡ εὐλεκτρος νύφη ταυτίζεται με την Ἀντιγόνη, της οποίας νυφικό κρεβάτι εἶναι ὁ ἴδιος ὁ τάφος της (889-91: ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς / οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι).

Ο θεσμός προς τιμήν του θεοποιημένου Έρωτα και της Αφροδίτης, τον οποίο θα προσεγγίσουμε στη συνέχεια, αναδεικνύεται στην περιφήμη ωδή του Γ' Στασίμου στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Μετά την οξεία διαμάχη Κρέοντα και Αίμονα σχετικά με την τύχη της Αντιγόνης, ο Χορός των 15 Θηβαίων Γερόντων υμνεί τον παντοδύναμο Έρωτα (781-800). Ο ύμνος αυτός τοποθετείται σε ένα φαινομενικά «άσχετο» σημείο της πλοκής, εφόσον δεν θα ήταν ίσως αναμενόμενο ο Έρωτας να υμνηθεί μετά τη ρήξη του Κρέοντα και του γιου του.⁵⁶ Ο Αίμων δεν αναφέρεται κατά την επιχειρηματολογία του στα ερωτικά του συναισθήματα προς την Αντιγόνη, ενώ ο Κρέων κατηγορεί τον γιο του ότι καθοδηγείται από τον έρωτα για μία γυναίκα (740: ὄδ', ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ, 746: ὦ μιαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον, 756: γυναικὸς ὦν δούλευμα, μὴ κώτιλλέ με).

Παραμένει επομένως αναπάντητο το ερώτημα: για ποιον λόγο ο Χορός εξυμνεί την ολέθρια διάσταση του Έρωτα σε αυτό το σημείο της δράσης; Έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις από τους μελετητές, μεταξύ των οποίων και αυτή κατά την οποία το Χορικά της συγκεκριμένης τραγωδίας παρουσιάζουν σχετική ανεξαρτησία ως προς τη δράση.⁵⁷ Η Kitzinger πιστεύει ότι ο ύμνος πηγάζει εν μέρει από τη συναισθηματική φόρτιση του Χορού, ο οποίος ίσως αποφεύγει να δώσει απάντηση στη διαφωνία των δύο ανδρών για τις ορθές ή μη πράξεις των ανθρώπων και τα αντίστοιχα κίνητρά τους. Ο Χορός με το Στάσιμο αυτό αποσκοπεί όχι απαραίτητα στον κατευνασμό αυτής της έντασης, αλλά σε εντονότερη «πρόκληση».⁵⁸ Ο Jebb έχει την άποψη ότι η στάση του Αίμονα οφείλεται αφενός στο νεαρό της ηλικίας του, αφετέρου στην επήρεια ενός θεού,

⁵⁶ Kitzinger (2008) 44-5.

⁵⁷ Ditmars (1992) 96. Stocking (2014) 78.

⁵⁸ Kitzinger (2008) 44-5.

στον οποίον κανείς δεν μπορεί να αντισταθεί.⁵⁹ Ο Burton θεωρεί ότι ο Χορός εκφράζει το κίνητρο της επιλογής του Αίμονα να υποστηρίξει την Αντιγόνη, το οποίο δεν διατυπώνεται από τον ίδιο για να μη μειωθεί η ισχύς των επιχειρημάτων του. Παράλληλα διαφαίνεται η ειρωνική χροιά, όταν θα αποδειχθεί ότι ο Αίμων είχε δίκιο για τη στάση του, παρά το γεγονός ότι ο Έρωτας ωθεί στην αδικία (790-1: *Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους / φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώβα*).⁶⁰ Η Ditmars συμφωνεί περισσότερο με την άποψη του Jebb· θεωρεί ότι ο Χορός προσπαθεί (έστω και μάταια) να κατευνάσει είτε τα έντονα συναισθήματα του Κρέοντα (αν παραμένει στη σκηνή⁶¹) είτε ακόμα και τα δικά του. Παρατηρεί επίσης ότι ο Αίμων εμφανίζεται ιδιαίτερα ευφυής, αποφασιστικός και ευφραδής στη λογομαχία με τον πατέρα του.⁶²

Οι προαναφερθείσες άποψεις ίσως προσεγγίζουν σε κάποιο βαθμό τον πραγματικό σκοπό της ωδής αυτής (μάλλον με κάποια δόση υπερβολής), αλλά αγνοούν το βασικότερο στοιχείο: για ποιον λόγο η ωδή αυτή να έχει ως αποδέκτη τον ίδιο τον Έρωτα και την Αφροδίτη; Η συγκεκριμένη ωδή αποτελεί ύμνο προς τους συγκεκριμένους θεούς, και ίσως σε αυτό το σημείο πρέπει να εστιάσουμε την προσοχή μας. Ο Garland, εξετάζοντας μεταξύ άλλων και την οπτική του Χορού της *Αντιγόνης* στο ζήτημα της θρησκείας, υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη τραγωδία έχει θρησκευτική διάσταση, από την άποψη ότι εστιάζει στο θέμα των υποχρεώσεων προς τους θεούς και στην αντίστοιχη πρόσληψη

⁵⁹ Jebb (1902) 166: ο Jebb ορθά, κατά τη γνώμη μου, δίνει έμφαση στη νεαρή ηλικία του Αίμονα και ιδίως στον πόνο που νιώθει ο ήρωας λόγω του καταδικασμένου έρωτα προς την αγαπημένη του.

⁶⁰ Ditmars (1992) 99.

⁶¹ Gibbons & Segal (2003) 145: ένα ζήτημα το οποίο έχει απασχολήσει τους μελετητές είναι η παραμονή ή όχι του Κρέοντα στη σκηνή, για το διάστημα κατά το οποίο ο Χορός άδει προς τιμήν του Έρωτα και της Αφροδίτης· κατ' επέκταση η πρόθεση των Γερόντων να καταπραΰνουν μέσω αυτού του ύμνου την οργή του βασιλιά συνιστά ζήτημα.

⁶² Ditmars (1992) 99-101.

του θεϊκού νόμου. Οι θεοί εμπλέκονται στην πλοκή της τραγωδίας τόσο μέσω των ηρώων, αλλά και μέσω του Χορού που συχνά τους επικαλείται, χωρίς όμως να εμφανίζονται οι ίδιοι επί σκηνής.⁶³

Ο Σοφοκλής συνθέτει ωδή κατά την οποία τονίζεται η παντοδυναμία του Έρωτα και της Αφροδίτης.⁶⁴ Ένα σημείο άξιο προσοχής είναι η επισήμανση του Χορού όταν επέρχεται η ρήξη μεταξύ Αίμονα και Κρέοντα. Ο Αίμων απαντά στον πατέρα του μετά την απόφαση για τη θανάτωση της Αντιγόνης ότι *ἦ δ' οὖν θανείται καὶ θανοῦσ' ὀλεῖ τινα* (751). Ο Κρέων εξοργίζεται με τον απειλητικό υπαινιγμό του γιου του και φθάνει στο σημείο να απειλεί να θανατώσει την αγαπημένη του ενώπιόν του (760-1). Αποπειράται να «παντρέψει» την Αντιγόνη με τον ίδιο τον θάνατο με αυτόπτη μάρτυρα τον μέλλοντα σύζυγό της.⁶⁵ Ο Αίμων αρνείται με τη σειρά του να αντικρίσει αυτό το θέαμα και δηλώνει απερίφραστα ότι *οὔθ' ἦδ' ὀλεῖται πλησία, σύ τ' οὐδαμὰ / τοῦμόν προσόψη κρᾶτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ὀρῶν* (763-4). Ο νεαρός ήρωας δεν προτίθεται να δει την Αντιγόνη να πεθαίνει, αλλά και ο ίδιος ο Κρέων δεν πρόκειται να δει ξανά το πρόσωπο του γιου του. Οι αναφορές στην αίσθηση της όρασης επαναλαμβάνονται emphaticά (και οπωσδήποτε όχι τυχαία) στους στίχους αυτούς (760 *κατ' ὄμματ'*, 764 *προσόψει κρᾶτ' ἐν ὀφθαλμοῖς ὀρῶν*). Στην ωδή στον Έρωτα ο Χορός δηλώνει ότι *νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων / ἴμερος* (794-5). Το μοτίβο κατά το οποίο ο ἴμερος «πλήττει» τους οφθαλμούς,

⁶³ Garland (2018) 130.

⁶⁴ Braun (1974) 85-6. Ο Bollack (1999) 18 θεωρεί την Αφροδίτη απόλυτη κυρίαρχο ("maîtresse souveraine"). D'Ooge (1890) 99.

⁶⁵ Ο Cairns (2016) 106-10 προβάλλει την άποψη ότι ο Ύμνος στον Έρωτα (781-800) σχετίζεται με τον επικείμενο «γάμο» της Αντιγόνης με τον θάνατο, δεδομένου ότι ύμνοι, που επικαλούνται την Αφροδίτη και τον Έρωτα, αποτελούν μέρος του εορτασμού των αθηναϊκών γάμων τον 5^ο αιώνα π.Χ.

επαληθεύεται και στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα.⁶⁶ Ο Χορός επομένως, ο οποίος είναι παρών κατά τη σύγκρουση αυτή, επισημαίνει στον βασιλιά την επικινδυνότητα της κατάστασης, δεδομένου ότι ο Αίμων είναι σε τόσο νεαρή ηλικία που μπορεί να οδηγηθεί στην απερίσκεπτη πράξη της αυτοκτονίας του (767: *νοῦς δ' ἔστι τηλικούτος ἀλγήσας βαρῦς*). Ένας νεαρός άνδρας, ο οποίος νιώθει τον πόνο (*ἀλγήσας*) ενός καταδικασμένου έρωτα, δεν μπορεί παρά να αποτελεί απειλή πρωτίστως για τον ίδιο του τον εαυτό.

Η προσέγγιση αυτή δίνει, κατά τη γνώμη μου, λύση στο πρόβλημα της σύνδεσης του Γ' Στασίμου με την πλοκή της τραγωδίας: ο Χορός φοβάται για την απόφαση που θα πάρει ο Αίμων για το μέλλον του μετά την αμετάκλητη στάση του πατέρα του να θανατώσει την Αντιγόνη. Η νεαρή ηλικία του ήρωα και η επίδραση του οδυνηρού Έρωτα αποτελούν κυριολεκτικά θανατηφόρο συνδυασμό. Για τους λόγους αυτούς ο Χορός εξυμνεί τον παντοδύναμο Έρωτα και την ακαταμάχητη Αφροδίτη, προκειμένου να τους αποδοθεί ο δέων σεβασμός, και να προστατεύσουν με τη σειρά τους τον Αίμονα από την παρορμητική και ανεπανόρθωτη απόφαση. Με άλλα λόγια, όπως η Σαπφώ αποτείνεται στην Αφροδίτη (1 V) στο πλαίσιο μίας (επ)ωδής προκειμένου να παύσει να τη βασανίζει και να σταθεί στο πλευρό της ως σύμμαχος, κατ' ανάλογο τρόπο ο Χορός των Θηβαίων εξυμνεί τον καταστροφικό Έρωτα για τη σωτηρία του θανάσιμα ερωτευμένου Αίμονα. Ο Αίμων όμως θα εκπληρώσει το πεπρωμένο του με το ίδιο του το αίμα, κάτι το οποίο επαληθεύεται και από την ετυμολογία του ονόματός του (1175 *Αΐμων ὄλωλεν· ἀυτόχειρ δ' αἰμάσσειται*).⁶⁷

⁶⁶ Bollack (1999) 17: σύμφωνα με την άποψη του Bollack κατά το Γ' Στάσιμο ο Χορός δεν αντιμετωπίζει την Αντιγόνη ως κληρονόμο του Οιδίποδα, αλλά ως μία νεαρή που «φλόγισε» τον εραστή της ("qui a enflammé son amant").

⁶⁷ LSJ (1996) s.v. *αἶμων*. Cairns (2016) 101.

Η ωδή στον Έρωτα στην *Αντιγόνη* διαθέτει χαρακτηριστικά γνωρίσματα *έπωδης*. Κατ' αρχάς τίθεται στο πλαίσιο ενός ύμνου με τη διπλή επίκληση του θεού (781-2: *Έρωσ... Έρωσ*).⁶⁸ Ο θεός Έρωτας εμφανίζεται ως άτρωτος στην πολεμική μάχη. Η Σαπφώ στο 130 V έχει ήδη χαρακτηρίσει τον Έρωτα ως *γλυκύπικρον άμάχανον όρπετον*. Η πολεμική ιδιότητα των θεών αυτών είναι εμφανής τόσο στο σοφόκλειο απόσπασμα (781: *Έρωσ άνίκατε μάχαν*, 795-6: *νικᾶ δ' έναργής βλεφάρων / ίμερος*, 799-800: *άμαχος γάρ έμ- / παίζει θεός Αφροδίτα*) όσο και στην ωδή στην Αφροδίτη από τη Σαπφώ (1 V), όπου η θεά του έρωτα εμφανίζεται με πολεμική εξάρτυση (βλ. Α' κεφάλαιο). Επιπλέον, η «απεραντοσύνη», και κατ' επέκταση η παντοδυναμία του Έρωτα, διαφαίνεται και στις δύο ωδές: στον Σοφοκλή ο θεός ίπταται σε γη και θάλασσα και μπορεί να προσβάλει οποιοδήποτε ον, θνητό ή αθάνατο (785-90: *φοιτᾶς δ' ύπερόντιος έν τ' / άγρονόμοις αύλαϊς· / και σ' ούτ' άθανάτων φύξιμος ούδεις / ούθ' άμερίων σε γ' άν- / θρώπων*). Αντίστοιχα στη σαπφική ωδή η Αφροδίτη ακούει από μακριά τον ύμνο της ποιήτριας προς τιμήν της (1 V 6-7: *πήλοι / έκλυες*) και διασχίζει τη γη και τον αιθέρα για να εμφανισθεί ενώπιόν της (1 V 10-12: *περι γᾶς μελαίνας... άπ' ώράνω αίθε-/ρος*).

Η έννοια της ερωτικής *μανίας* δεν μπορεί να παραβλεφθεί. Ο παντοδύναμος αυτός θεός οδηγεί στη *μανία* (790: *ό δ' έχων μέμνηεν*), στην αδικία και καταληκτικά στη συντριβή (791-2: *Σν και δικαίων άδίκους / φρένας παρασπᾶς επί λώβα*). Ο Αίμων θα διατρέξει και τα τρία αυτά στάδια, καθώς θα οδηγηθεί στην παραφροσύνη εξαιτίας του έρωτα για την *Αντιγόνη*, θα «αδικήσει» τον εαυτό του και την ίδια του τη ζωή

⁶⁸ Ο Brown (1987) 186 εσφαλμένα ισχυρίζεται ότι η ωδή εμπεριέχει μόνο το στοιχείο της προσφώνησης του θεού ως γνώρισμα ύμνου. Μπορεί το κλητικό αίτημα να απουσιάζει, αλλά ο Χορός απευθύνεται στον υπαίτιο για την κατάσταση του Αίμονα Έρωτα. Ο Έρωτας αποτελεί την αιτία του προβλήματος, αλλά είναι και ο μόνος που μπορεί ίσως να σώσει τον ήρωα, αν οι Γέροντες αποδώσουν σε αυτόν εκ μέρους του νεαρού τον δέοντα σεβασμό. Για χαρακτηριστικά γνωρίσματα ύμνου στην ωδή αυτή βλ. Griffith (1999) 255-6.

(δικαίων ἀδίκους) και εν τέλει θα οδηγηθεί στον θάνατο. Η Σαπφώ απερίφραστα αποδίδει τη μανιασμένη καρδιά της στην Αφροδίτη και στον ερωτικό πόθο που αισθάνεται (1 V 18: *μαινόλαι θύμωι, 27: θῦμος ἰμέρρει*). Από τη στιγμή που ο έρωτας κυριαρχεί στην ψυχή, αυτός καθοδηγεί τις πράξεις των ανθρώπων, αδρανοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τις έλλογες δυνάμεις του νου (47 V: *Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι / φρένας, ὡς ἄνεμος κατ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων, 48 V: ἄν δ' ἔφλυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθω*).

Στους στίχους 793-4 της Αντιγόνης (*σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν / ξύναιμον ἔχεις ταραξας*) το Γ' Στάσιμο συνδέεται άμεσα με την πλοκή του έργου: ο εξυμνούμενος θεός είναι ο κύριος υπαίτιος για τη σύγκρουση πατέρα και γιου και κατά συνέπεια για τις επιπτώσεις αυτής της σύγκρουσης. Ο μοναδικός τρόπος επομένως για να μετριασθεί η δύναμη του καταλυτικού Έρωτα και ο φόβος του Χορού για την τύχη του ερωτευμένου Αίμονα είναι να εξυμνηθεί η απεριόριστη δύναμή του.⁶⁹ Ο Έρωσ, του οποίου πτυχή είναι και ο ερωτικός πόθος (*ἴμερος*) είναι αδιαφιλονίκητος νικητής, καθώς συνιστά νομοτελειακή δύναμη της φύσης, ισοδύναμη με άλλους αντίστοιχους θεσμούς (796-7: *τῶν μεγάλων τπάρεδρος ἐν ἀρχαῖς† / θεσμῶν*).⁷⁰ Η Αφροδίτη είναι ἄμαχος, όπως ο Έρωτας είναι ἀνίκατος μάχαν.

Τη στιγμή που ο Χορός των Θηβαίων Γερόντων θα αντικρίσει την Αντιγόνη να βγαίνει στη σκηνή, διακόπτει τον ὕμνο στον Έρωτα λέγοντας ότι νῦν δ' ἤδη ἴγώ καντός θεσμῶν / ἔξω φέρομαι τὰδ' ὄρων, ἴσχειν δ' / οὐκέτι πηγὰς δύναιμαι δακρῦων, / τὸν παγκοίτην ὄθ' ὄρῶ θάλαμον / τήνδ'

⁶⁹ Στο απ. 269 του Ευριπίδη δηλώνεται διαρορήδην ότι ο θεός Έρωτας είναι ο ανώτερος όλων των θεών για τους ανθρώπους: *Ἔρωτα δ' ὅστις μὴ θεὸν κρίνει μέγαν / καὶ τῶν ἀπάντων δαιμόνων ὑπέρτατον, / ἢ σκαιός ἐστιν ἢ καλῶν ἄπειρος ὦν / οὐκ οἶδε τὸν μέγιστον ἀνθρώποις θεόν*.

⁷⁰ Tyrrell & Bennett (1999) 97. Brown (1987) 186: ο Έρωτας δεν είναι απλώς «ο θεός του ερωτικού πάθους» ("the god of sexual passion"). Η σεξουαλικότητα αποτελεί μία διάσταση του έρωτα και ίσως την πιο επιφανειακή. Ο Χορός δεν εξυμνεῖ απλώς την Αφροδίτη και τον Έρωτα ως δυνάμεις του ερωτικού πάθους, αλλά ως κοσμικές καταλυτικές δυνάμεις.

Αντιγόνην ἀνύτουσαν (801-5). Ο Jebb πιστεύει ότι ο Χορός παραβαίνει την εντολή του Κρέοντα, παίρνοντας το μέρος της Αντιγόνης, δεδομένου ότι από το σημείο αυτό ξεκινά ο κομμός για τη μελλοθάνατη Αντιγόνη.⁷¹ Ο Χορός ωστόσο θρηνεί απλώς την ηρωίδα, αλλά δεν αποφαινεται υπέρ ή εναντίον της για την πράξη της να θάψει τον Πολυνείκη. Τουναντίον, επισημαίνεται ότι η καταδίκη της οφείλεται στη δική της βούληση (875: *σὲ δ' ἀντόγνωτος ὤλεσ' ὀργά*).⁷² Η «παρανομία» συνεπώς του Χορού δεν μπορεί να υφίσταται, εκτός αν ο Κρέων έχει «ποινικοποιήσει» το δάκρυ και τον θρήνο. Ο Χορός δηλώνει ότι διακόπτει το τελετουργικό του άσμα προς τον Έρωτα (*θεσμῶν / ἔξω φέρομαι*), όπως ο δευτερεύων Χορός στις αισχύλειες *Τκέτιδες* όφειλε να εξυμνήσει την Κύπριδα με έναν θεσμό (βλ. Α' Κεφάλαιο· 1034: *Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖν, θεσμός ὄδ' εὐφρων*). Ο λόγος του Κρέοντα μετά τη λήξη του κομμού στη σκηνή επαληθεύει την άποψή μου. Ο βασιλιάς απευθύνεται στους Θηβαίους ρωτώντας τους *ἄρ' ἴστ' ἀοιδὰς καὶ γόους πρὸ τοῦ θανεῖν / ὡς οὐδ' ἂν εἶς παύσαιτ' ἂν, εἰ χρεῖη, λέγειν* (881-2).⁷³ Οι γόοι συνδέονται με το μοιρολόι του Χορού προς την Αντιγόνη (801-82). Μήπως οι *ἀοιδαί* αφορούν στην επ(ωδή) προς τον Έρωτα (781-800), η οποία προηγήθηκε του κομμού, λαμβάνοντας υπόψη ότι η λέξη *ἀοιδή* φέρει και τη σημασία μαγικής ρήσης;⁷⁴

Ο συγκεκριμένος ύμνος στον Έρωτα και την Αφροδίτη διαθέτει επίσης μορφικά γνωρίσματα *ἐπωδῆς*. Σχηματίζεται κυκλική σύνθεση με

⁷¹ Jebb (1902) 169.

⁷² Ο Stocking (2014) 71 αποδεικνύει ότι τα θρηνητικά τραγούδια της *Αντιγόνης* εξυπηρετούν την «πολιτική αυτοανοσία» ("civic autoimmunity"), η οποία πηγάζει αφ' εαυτών των χαρακτήρων (*ἀντόγνωτος*).

⁷³ Kitto (1956) 166: η τέταρτη ωδή είναι η έναρξη μιας "μακράς μουσικής κίνησης", η οποία ολοκληρώνεται μετά την πέμπτη ωδή και την είσοδο του Τειρεσία στη σκηνή (781-926).

⁷⁴ LSJ (1996) s.v. *ἀοιδή*. Ο Burton (1980) 166 εξετάζει τη σημασία της λέξης *θεσμός* στα συγκεκριμένα χορικά από τις *Τκέτιδες* και την *Αντιγόνη* και αποφαινεται ότι τόσο ο έρωτας όσο και ο γάμος είναι θεϊκοί και ανθρώπινοι θεσμοί.

έμφαση στις αήττητες θεϊκές δυνάμεις (781, 799-800: Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, ἄμαχος γὰρ ἐμ-/παίζει θεὸς Ἀφροδίτα). Το σχῆμα επαναφοράς με τη διπλή υμνητική προσφώνηση του θεού (781-2: Ἔρωσ... Ἔρωσ) και με τις αναφορικές σε αυτόν προτάσεις (782-3: ὃς ἐν...ὃς ἐν) συντείνουν στη ρυθμικότητα του ὕμνου. Το ομοιοτέλευτο σχῆμα (782: πίπτεις, 784: ἐννουχεύεις), ο παραλληλισμός (785: φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος, 795: νικᾶ δ' ἐναργής), οι επαναλήψεις καὶ σ' (787), σέ γ' (789), Σὺ καὶ (791), σὺ καὶ (793) συνιστοῦν επίσης επωδικά στοιχεία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ζήτημα της παρήχησης-συνήχησης στην ωδή. Σχετίζεται κυρίως με τα φωνήεντα παρά με τα σύμφωνα, συγκροτώντας ένα τονικό παρά ρυθμικό αποτέλεσμα, όπως παρατηρεῖ η Ditmars.⁷⁵ Στην α' στροφή στις λέξεις πίπτεις, μαλακαῖς παρειαῖς, νεάνιδος ἐννουχεύεις ἀγρονόμοις αὐλαῖς οι παρηχήσεις του -α, -ε και -ι και εκείνη του -ο (ὅπως και η κατάληξη -ων στους ὄρους, ἀθανάτων, ἀμερίων, ἀνθρώπων, ἔχων), καθώς και οι αντίστοιχες της β' στροφῆς δικαίων φρένας παρασπᾶς, ἀνδρῶν...ταράξας και βλεφάρων...νύμφας (με την επανάληψη των καταλήξεων -ων και -ας) επιβεβαιώνουν την άποψη αυτή. Αξιοσημείωτη ωστόσο είναι η παρατήρηση της ερευνήτριας κατά την οποία χαρακτηρίζει (μάλλον μεταφορικά) την ωδή αυτή ξόρκι, δηλώνοντας παράλληλα ότι καλλιουργείται μία ήσυχη και μαγευτική αίσθηση τρόμου.⁷⁶ Μήπως η έννοια της μαγείας πρέπει να ληφθεί υπόψη με την κυριολεκτική της διάσταση, αν συνυπολογισθούν τα παραπάνω δεδομένα;

Συμπερασματικά, ο πασίγνωστος ὕμνος στον Έρωτα και την Αφροδίτη της σοφόκλειας *Ἀντιγόνης* συνιστᾶ ἐπωδὴ για τη θεραπεία του καταστροφικού Έρωτα. Ο Χορός αγωνιᾶ για το μέλλον του ερωτευμένου Αίμονα και εξυμνεῖ την υπερκόσμια και σαρωτική αυτή δύναμη,

⁷⁵ Ditmars (1992) 93.

⁷⁶ Ditmars (1992) 94-5 ("enchanting").

προκειμένου να την εξευμενίσει. Η απουσία του υμνητικού αιτήματος ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι οι Γέροντες παρατηρούν τη μελλοθάνατη Αντιγόνη να οδεύει ζωντανή στον ταφο της, και δεν μπορούν να συγκρατήσουν τη θλίψη τους συμεριζόμενοι τον πόνο της ηρώιδας. Όπως η «ιέρεια» Σαπφώ γνωρίζει τον μοναδικό ίσως τρόπο να μετριάξει την ακαταμάχητη δύναμη της Αφροδίτης μέσω ενός ύμνου-επωδής προς τιμήν της θεάς, έτσι και ο Χορός των Θηβαίων προσδοκά (μάταια) τη σωτηρία του καταδικασμένου από τον Έρωτα Αίμονα.

Γ') «Ὅποιος τον έρωτα φοβάται...»

Σοφοκλέους Τραχίνιαι, 497-530

μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας αἰεί.
καί τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ
λέγω,
οὐδὲ τὸν ἔννουχον Ἴαιδαν,
ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας·
ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν
<τίνες> ἀμφίγυνοι κατέβαν πρὸ γάμων,
τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ-
ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων;
ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω
τετραόρου
φάσμα ταύρου,
Ἀχελῶος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
ἦλθε παλίντονα Θήβας
τόξα καὶ λόγχας ρόπαλόν τε τινάσσων,
παῖς Διός· οἱ τότε ἄολλεῖς
ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων·
μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις
ράβδονόμει ξυνοῦσα.
τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ το-
ξων πάταγος,
ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων·
ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες, ἦν δὲ μετώ-
πων ὀλόεντα
πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν.
ἄ δ' εὐῶπις ἀβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἦστο τὸν ὄν προσμένονος' ἀκοίταν.
†ἐγὼ δὲ θατήρ μὲν οἷα φράζω·†
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει <τέλος>:
κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ',
ὥστε πόρτις ἐρήμα.

(Σοφοκλέους Τραχίνιαι, 497-530⁷⁷)

⁷⁷ Παρατίθεται το κείμενο ὅπως εκδίδεται ἀπὸ τον Davies (1991).

Δύναμη ανυπέρβλητη η Κύπριδα ασκεί,
δύναμη που πάντοτε στη νίκη οδηγεί·
Και πώς θεούς εξαπατά δεν πρόκειται να πω,
μα θα τα προσπεράσω,
ούτε τον Δία ούτε τον Άδη τον σκοτεινό,
ούτε και τον Ποσειδώνα, αυτόν που τη γη τραντάζει·
ποιοι όμως κατέβηκαν αντίπαλοι στη γη
γυναίκα τους με γάμο αυτήν εδώ να κάνουν,
ποιοι ήταν αυτοί που με γροθιές θύελλα σκόνης σήκωσαν,
διεκδικώντας το έπαθλο του αγώνα;
Ο ένας ήταν ποτάμι ορμητικό,
σαν οπτασία ταύρου, στα τέσσερά του πόδια, με κέρατο ψηλό,
Αχελώος στο όνομα, από την Οινιάδα,
Και ο άλλος του Δία γιος,
κατέφθασε από τη βακχευμένη Θήβα,
με τόξα τεντωμένα, τινάζοντας και ρόπαλο και λόγχες.
Στο κέντρο τότε όρμηξαν κι οι δυο, ποθώντας το κρεβάτι της·
Στο κέντρο όμως η Κύπριδα σαν διαιτητής εδρεύει,
χαρά για να προσφέρει στο νυφικό κρεβάτι.
Και τότε κρότος συγκεχυμένος απλώνεται,
κρότος από χτυπήματα,
κρότος από τόξα κι από κέρατα ταυρίσια.
Με τα πόδια τους πλεγμένα, κατά μέτωπο χτυπιούνται, στενάζοντας κι οι δυο.
Κι η κόρη, στην όχθη ακουμπισμένη,
Με μάτια αστραφτερά, όμορφα μάτια,
καρτερούσε αυτόν που σύζυγο θα έχει.
Σαν θεατής μιλώ⁷⁸ για όσα ξεστομίζω.
Τα μάτια της νύφης, απ' όπου η έριδα αναβλύζει,
λύτρωση λαχταρούν,
και φεύγει γρήγορα απ' τη ζεστασιά της μάνας της,
σαν έρημη δαμάλα.

⁷⁸ Ο Hadjistephanou (1999) 496 προτείνει τη διόρθωση λέγω δὲ μάτην. Οι παραδιδόμενες από τους κώδικες γραφές ἐγὼ δὲ μάτηρ δεν φέρουν κάποιο αποδεκτό νόημα. Προσχωρώ στην άποψη του Zieliński, ο οποίος προτείνει τη συμπλήρωση ἐγὼ δὲ θατήρ, συνδέοντας κατά αυτόν τον τρόπο το Α' Στάσιμο με τα λόγια της Δηιάνειρας κατά τον Πρόλογο (22-23: ἀλλ' ὅστις ἦν / θακῶν ἀταρβῆς τῆς θέας, ὅδ' ἂν λέγοι).

Ο έρωτας και ο καταλυτικός ρόλος της Αφροδίτης αποτελούν θεμελιώδεις άξονες στη σοφόκλεια τραγωδία *Τραχίνιαι*. Ο Hugh Parry αναγνωρίζει την Αφροδίτη και τις Ερινύες ως χθόνιες θεότητες, οι οποίες καθορίζουν τη μοίρα του Ηρακλή, οδηγώντας τον στον θάνατο (1050-52: *ή δολῶπις Οινέως κόρη / καθῆψεν ᾧμοις τοῖς ἐμοῖς Ἐρινύων / ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι*).⁷⁹ Η Αφροδίτη όμως, ως θεά της εκδίκησης, «σφραγίζει» και το τραγικό πρόσωπο της Δηιάνειρας. Η ηρωίδα οδηγείται σε έναν θάνατο «ανδροπρεπή», αυτοκτονώντας με «φαλλικό» σπαθί.⁸⁰ Ο ίδιος ο Χορός κατά την ολοκλήρωση του Γ' Στάσιμου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η Αφροδίτη υπήρξε η υπαίτια θεά του ακούσιου δόλου της Δηιάνειρας εις βάρος του Ηρακλή (860-1: *ἀ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄνανδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ*). Το κλητήριον φρενός (574), το θελκτήριον φίλτρον (584-5), με το οποίο η Δηιανείρα αποσκοπεί να «αναθερμάνει» τα ερωτικά αισθήματα του συζύγου της προς το πρόσωπό της, αποδεικνύεται φοινίας / ἐχθρᾶς ἐχίδνης ἰός (770-1), δηλαδή φάρμακον το οποίο κυριολεκτικά θα βασανίσει τον πρωταγωνιστή μέχρι θανάτου. Η Δηιάνειρα δίνει τέλος στη ζωή της αμέσως μετά την αποκάλυψη της αλήθειας από τον γιο της Ὑλλο (874-5: *βέβηκε Δηιάνειρα τὴν πανυστάτην / ὁδῶν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός*).

Η δολοποιὸς ἀνάγκα (832), η οποία οδήγησε στην τραγική αυτή εξέλιξη, δεν μπορεί παρά να ταυτιστεί με την Αφροδίτη· αυτήν τη δολόπλοκον Ἀφρόδιταν, την οποία η Σαπφώ εξευμενίζει μέσω του ύμνου της. Η ποιήτρια είχε κατορθώσει με αυτόν τον τρόπο να «συμμαχήσει» με τη θεά του έρωτα (1 V 28: *σύμμαχος ἔσσο*). Η Δηιάνειρα αντίθετα έρχεται

⁷⁹ Parry (1986) 111: "It is the binding net which finally 'melts' Heracles into the inhuman shape that completes, reveals, and symbolizes his *moira*, and by the same token is the work of chthonic Aphrodite as a goddess of vengeance".

⁸⁰ Gould (1980) 57: "...Sophocles' most 'feminine' character, but she dies by the sword: that is a horrifyingly masculine way to die". Ο Parry (1986) 109 ορθώς χαρακτηρίζει τη σκηνή της αυτοκτονίας της Δηιάνειρας «φορική ερωτική παρωδία».

αντιμέτωπη με τη θεά της εκδίκησης, από την οποία αναπόφευκτα ηττάται. Η Γίωση επισημαίνει ότι ο φόβος, ο έρωτας και η θεϊκή βούληση (συγκεκριμένα η βούληση του Δία εκπεφρασμένη μέσω των χρησμών) συνιστούν τους δομικούς άξονες των *Τραχινίων*, διαγράφοντας τα όρια της δράσης των ηρώων.⁸¹ Η Δηιάνειρα αποτελεί την περίπτωση της τραγικής ηρωίδας της οποίας η εξέλιξη εντός του έργου καθορίζεται τόσο από τον φόβο όσο και από τον έρωτα.⁸² Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι «στιγματίζεται» ως εκείνο το πρόσωπο το οποίο «φοβάται τον έρωτα». Οι δύο αυτοί παράγοντες συνδυάζονται στον χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας και καθορίζουν αναλόγως τη δράση. Τι συμβαίνει επομένως σε αυτήν την περίπτωση;

Στον Πρόλογο του έργου η κεντρική ηρωίδα αναφέρεται στη σύγκρουση του Ηρακλή και του ποταμού Αχελώου για την κατάκτησή της (9-21). Η ίδια ωστόσο δηλώνει ότι δεν μπορεί να περιγράψει λεπτομερώς τη σκληρή αυτή μάχη, διότι ήταν συγκλονισμένη από τον φόβο (21-24: *καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων / οὐκ ἂν διείπομι· οὐ γὰρ οἶδ'· ἀλλ' ὅστις ἦν / θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεᾶς, ὅδ' ἂν λέγοι· / ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ*). Ο φόβος αυτός θα έπρεπε να αφορούσε στο θέαμα της μάχης, αλλά η ίδια η Δηιάνειρα αποκαλύπτει ότι φοβόταν μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ (25).⁸³ Το δίπολο κάλλος - ἄλγος εμφανίζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, παρά την αντίρρηση του Radermacher, σύμφωνα με τον οποίο το λογοπαίγιο αυτό ταιριάζει σε μεταγενέστερο ρήτορα παρά σε κλασσικό ποιητή.⁸⁴ Η ηρωίδα

⁸¹ Γίωση (1996) 90.

⁸² Η Γίωση (1996) 100-1 εκφράζει την άποψη ότι ο φόβος προσιδιάζει στη Δηιάνειρα, ενώ ο έρωτας επηρεάζει τις τύχες όλων των προσώπων του δράματος. Ωστόσο η ηρωίδα αυτή εξυπηρετεί παράλληλα την καλύτερη δυνατή κατανόηση του ρόλου του έρωτα στις *Τραχίνιες*. Η Mattison (2015) 13 επίσης θεωρεί τον έρωτα θεμελιώδη άξονα των *Τραχινίων*.

⁸³ Η Nooter (2012) 65 υποστηρίζει ότι η συγκεκριμένη αναφορά της Δηιάνειρας συνιστά πρελούδιο για την αγωνία που νιώθει στο δραματικό παρόν του έργου.

⁸⁴ Ο Καψωμένος (1947) 168-69 ορθώς δεν συμμαρτίζεται την άποψη αυτή.

«τρέμει» μήπως η ομορφιά της τής επιφέρει συμφορές. Για τον λόγο αυτό παραλείπει να αναφερθεί στο μυθικό σκηνικό της μονομαχίας αυτής, κάτι το οποίο θα επιτελέσει λυρικά ο Χορός κατά το Α΄ Στασίμο (497-530). Η Δηιάνειρα, ως φοβισμένη γυναίκα, εστιάζει στην έκβαση της μάχης, την οποία (σύμφωνα με τα λεγόμενά της) καθόρισε ο Δίας (26: *τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς*). Ο Χορός όμως θέτει ως «διαιτητή» της μονομαχίας αποκλειστικά την Κύπριδα (515-6).

Τα ερωτήματα που ανακύπτουν είναι πολλά: για ποιον λόγο η Δηιάνειρα δεν αναφέρεται, φοβούμενη την ομορφιά της, στο σκηνικό της μάχης για τη διεκδίκησή της; Γιατί αναλαμβάνει ο Χορός το καθήκον αυτής της αφήγησης; Ποιος ο λόγος να διαφοροποιούνται ως προς τον τελικό «κριτή» του αγώνα αυτού; Τα ερωτήματα αυτά οδήγησαν ορισμένους ερευνητές στον οβελισμό των στίχων 24-25 (ή τον οβελισμό μόνο του στίχου 25), κάτι το οποίο απορρίπτει ο Καψωμένος, εξετάζοντάς το αναλυτικά.⁸⁵

Θεωρώ ότι ο βασικότερος λόγος ύπαρξης των συγκεκριμένων στίχων (21-5) αφορά στο γεγονός ότι επιτρέπουν βαθύτερη διείσδυση στην ψυχοσύνθεση της Δηιάνειρας, η οποία δεν είναι σε θέση να αντιμετωπίσει τον φόβο της για την καταστροφική δύναμη του έρωτα.⁸⁶ Η γυναίκα αυτή, απειλούμενη από την ομορφιά της (και κατ' επέκταση τον ίδιο τον έρωτα), δεν μπορεί να αναγνωρίσει τη ζωτική δύναμη της Αφροδίτης. Η Δηιάνειρα

⁸⁵ Ο Καψωμένος (1947) 167-9 θεωρεί ότι ο Σοφοκλής δεν θα μπορούσε να θίξει αποκλειστικά την έκβαση της πάλης. Εφόσον όμως ανατίθεται στον Χορό το καθήκον αυτής της αφήγησης, οι στίχοι 21-5 εξυπηρετούν την επιβράδυνση της διήγησης. Επιπλέον η συνάφεια των στίχων αυτών με την επωδό του Α΄ Στασίμου (523-30) επαληθεύουν τη σοφόκλεια προέλευσή τους. Ο Davies (1991) 136-7 υποστηρίζει τη συνάφεια των δύο χωρίων, επικαλούμενος το γενικό θέμα του αγώνα Ηρακλή και Αχελώου, τη ρητορική δομή, καθώς και τη φρασεολογία.

⁸⁶ Γιόση (1996) 93: η Δηιάνειρα θα υποστεί τη σαρωτική δύναμη του έρωτα, παρά την πρόθεσή της να φανεί συνετή.

παρακολουθεί παθητικά τις εξελίξεις χωρίς να λαμβάνει μέρος σε αυτές.⁸⁷ παρακολουθεί φοβισμένη τον αγώνα για τη διεκδίκησή της, αναμένει την επιστροφή του Ηρακλή, χωρίς να καταβάλλει καμία προσπάθεια, παρά αποφασίζει να αναλάβει δράση μόνο όταν η Τροφός την παροτρύνει να στείλει τον γιο της Ύλλο προς αναζήτηση του πατέρα του (52-60). Φθάνει ακόμα και στο σημείο να συμπονέσει την Ιόλη, τονίζοντας ότι η ομορφιά της τής κατέστρεψε τη ζωή (465-7: τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν, / καὶ γῆν πατρώαν οὐχ ἔκουσα δύσμορος / ἔπερσε κάδούλωσεν). Η Δηιάνειρα φοβάται τον έρωτα (και την Αφροδίτη), και ίσως αυτό να αποτελεί το μοιραίο σφάλμα της.

Η «παθητική» Δηιάνειρα ίσως είναι σοφόκλειο δημιούργημα που τείνει να διαφοροποιηθεί από την προγενέστερη μυθική ηρωίδα, αλλά αυτό είναι κάτι το οποίο δεν θα μας απασχολήσει εδώ.⁸⁸ Ενδεικτικά αναφέρω ότι στον ψευδοησιόδειο *Κατάλογο Γυναικῶν (Hoiai)* η μυθική Δηιάνειρα «επιχρίει» τον χιτώνα με το φάρμακον λόγω της ἄτης που καταλαμβάνει την ψυχή της (20: ἐπεὶ ἀάσατ]ο μέγα θυμῶι).⁸⁹ Η (αποδεκτὴ μεν) προσθήκη ἀάσατ]ο δηλώνει περισσότερο από οποιαδήποτε άλλο στοιχείο το κίνητρο δράσης της γυναίκας αυτής, αλλά ο Levett σωστά επισημαίνει ότι δεν παύει να αποτελεί συμπλήρωση. Εντούτοις, το υπόλοιπο απόσπασμα δεν υποδηλώνει κάποια διάσταση λάθους, γεγονός το οποίο οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για περίπτωση φόνου.⁹⁰

⁸⁷ Ο Levett (2009) 78 χαρακτηρίζει τη Δηιάνειρα ως «παθητική».

⁸⁸ Η Γιόση (1996) 101-9 πραγματεύεται αναλυτικά και συγκριτικά τη Δηιάνειρα της λογοτεχνικής (και όχι μόνο) παράδοσης, αναφερόμενη σε όλα τα κείμενα στα οποία εμφανίζεται η μυθική ηρωίδα.

⁸⁹ Merkelbach & West απ. 25, 21-5: τοὺς τέκε καὶ δειν' ἔρξ[', ἐπεὶ ἀάσατ]ο μέγα θυμῶι, / ὅπποτε φάρμακον .[ἐπιχρί]σασα χιτῶνα / δῶκε Λίχημ κήρυ[κι] φ[έρειν· ὁ δὲ δῶ]κεν ἄνακτι / Ἀμφιτρωνιά[δ]ηι Ἡ[ρακλή]ϊ πτολιπό]ρθωι. / δ[εξ]αμένωι δὲ οἱ αἴψα τέλος θανάτοι]ο παρέστη· / καὶ] θάνε καὶ ῥ' Αἴδ[αο] πολύστονον ἴκε]το δῶμα.

⁹⁰ Levett (2009) 31-2.

Η σκιαγράφηση της ηρωίδας στον Βακχυλίδη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, χωρίς να ευνοείται ιδιαίτερα η κατανόηση των προθέσεών της.⁹¹ Αδιαμφισβήτητα όμως επιβεβαιώνεται η σύνδεσή της με τη θεά του έρωτα. Η Δηιάνειρα αγνοεί τις πρακτικές της Κύπριδας, η οποία έχει τη δυνατότητα να μαγεύει τους θνητούς (*λίπον χλωράχενα / έν δώμασι Δαϊάνειραν, / νήϊν ετι χρῦσέας / Κύπριδος θελξιμβρότου*).⁹² Το επίθετο *θελξιμβροτος* προβάλλει την έννοια της *θέλξεως*, της ερωτικής μαγείας η οποία δαμάζει τα πάντα. Η Αφροδίτη *θέλγει* τη Δηιάνειρα, χωρίς η ίδια να το αντιλαμβάνεται. Το γεγονός αυτό ενισχύει την άποψή μου ότι ο ρόλος της θεάς στις *Τραχίνιες* είναι καθοριστικότερος από αυτό που φαίνεται. Αντίστοιχα στο απόσπασμα 16 του λυρικού ποιητή, κάποιος *ἄμαχος δαίμων* «εξυφαίνει» ένα περίτεχνο σχέδιο για τη Δηιάνειρα.⁹³ Το επίμαχο θέμα της πρόθεσης παραμένει αμφίσημο, αλλά η *ἄμαχος δαίμων* ίσως ταυτίζεται για ακόμα μία φορά με την Αφροδίτη, η οποία *ὑφα[νευ] μῆτιν ἐπίφρον'* για τη Δηιάνειρα (*ὑφανε / -πλόκος*)⁹⁴. Η *δολόπλοκος Ἀφροδίτα* (Σαπφώ 1 V) εμφανίζεται για ακόμα μία φορά για να καθορίσει το πλαίσιο της δράσης (Βακχ. απ. 16, 23-35 *Τότ' ἄμαχος δαίμων / Δαϊάνειρα πολύδακρυν ὑφανε / μῆτιν ἐπίφρον' ἐπει / πύθετ' ἄγγελιαν ταλαπενθέα, / Ἰόλαν ὅτι λευκώλενον / Διὸς νιὸς ἀταρβομάχας / ἄλοχον λιπαρὸ[ν] ποτὶ δόμον πέμ[π]οι. / Ἄ δύσμορος, ἄ τάλ[αι]ν', οἶον ἐμήσατ[ο] / φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπώλεσεν, / δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐχομένων, / ὅτ' ἐπὶ ῥοδόεντι Λυκόρμα / δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρ[ας]*).

⁹¹ Η χρονολόγηση των *Τραχινίων* και το κατά πόσο ο Βακχυλίδης αποτέλεσε πηγή επίδρασης προς τον Σοφοκλή ή το αντίστροφο (οι δύο ποιητές συμπίπτουν για κάποιο διάστημα) συνιστούν προβλήματα (βλ. Levett (2009) 32).

⁹² Maehler (2003) απ. 5, 172-5.

⁹³ Maehler (2003) απ. 16, 23-35.

⁹⁴ Ἄμαχος ἄλλωστε χαρακτηρίζεται η Αφροδίτη και στον Σοφοκλή (*Ἀντιγόνη* 797-8: *ἄμαχος γὰρ ἐμ- / παίζει θεὸς Ἀφροδίτα*) (βλ. Β' κεφάλαιο).

Στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα «παραλύει» από τον φόβο του έρωτα. Η ίδια ορίζει το νεάζον, προβάλλοντας το αντιθετικό ζεύγος παρθένος - γυνή.⁹⁵ Η νεανική ηλικία, απαλλαγμένη από τον φόβο και τις συμφορές του έρωτα, «θάλλει» σε έναν *locum amoenum*. Αυτό το «σκηνικό» χρησιμοποιείται συχνά στη λυρική ποίηση με τη διαφορά ότι εκεί «δεσπόζει» ο έρωτας.⁹⁶ Η Δηιάνειρα ωστόσο «εξορίζει» το ερωτικό στοιχείο από το ιδανικό αυτό σκηνικό, δεδομένου ότι επιφέρει τις έννοιες της ενήλικης ζωής της έγγαμης γυναίκας.⁹⁷

Ο έρωτας όμως (και ο θεός Έρωτας) απαντά ξανά στις *Τραχίνιες*. Όταν ο Λίχας ανακοινώνει στη Δηιάνειρα ότι ο Ηρακλής έχει επιστρέψει στην Τραχίνα, τονίζει παράλληλα ότι δεν νοσεί από κάποια ασθένεια και ότι χαίρει υγείας (234-5 *ἔγωγέ τοι σφ' ἔλειπον ἰσχύοντά τε / καὶ ζῶντα καὶ θάλλοντα κού νόσω βαρύν*). Ο αγγελιαφόρος όμως, ο οποίος αποκαλύπτει την αλήθεια στην πρωταγωνίστρια, ότι δηλαδή η Ιόλη έχει καταφθάσει ως ερωμένη του Ηρακλή, δηλώνει ότι ...Ἔρωσ δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε (354-5). Ο Ηρακλής βρίσκεται υπό τη μαγική επήρεια του θεού Έρωτα (η έννοια της θέλξεως πρέπει να ληφθεί με την κυριολεκτική της διάσταση). Εν συνεχεία το ερωτικό λεξιλόγιο παραμένει εξίσου έντονο. Ο Ηρακλής φλέγεται από τον ερωτικό πόθο για την Ιόλη (368:

⁹⁵ Βλ. 144-50: τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε βόσκεται / χώροισιν αὐτοῦ, καὶ νιν οὐ θάλπος θεοῦ / οὐδ' ὄμβρος οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν κλονεῖ, / ἀλλ' ἠδοναῖς ἄμοχθον ἐξαίρει βίον / ἐς τοῦθ' ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνή / κληθῆ λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος, / ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη.

⁹⁶ Για βιβλιογραφία σχετική με τον *locum amoenum* βλ. Parca (1992) 177-8, η οποία εξετάζει τους στίχους 144-50 των *Τραχινίων*, συγκρίνοντας αυτόν τον λειμῶνα με τον τόπο συνάντησης Οδυσσέα και Ναυσικάς (ε 475-80). Επισημαίνει (μεταξύ άλλων) ότι το τοπίο αυτό ενδείκνυται για την απώλεια της παρθενίας.

⁹⁷ Η Γιόση (1996) 115-6 χαρακτηρίζει την έλλειψη αναφοράς στον έρωτα ως ρητορική *praeteritio* εκ μέρους της Δηιάνειρας, κατά τρόπο ανάλογο, όταν επιλέγει να μην αναφερθεί στην Αφροδίτη στους στίχους 21-5· θεωρώ ότι η αποσιώπησις αυτή υποδηλώνει και τον υποσυνείδητο φόβο της ηρωίδας για τον έρωτα.

εἵπερ ἐντεθέρμανται πόθῳ).⁹⁸ Ο πόθος αυτός αποτέλεσε την κινητήριο δύναμη για τον Ηρακλή προκειμένου να πολιορκήσει την πόλη του Ευρύτου και να «κατακτήσει» την Ιόλη (431-3: *ὡς ταύτης πόθῳ / πόλις δαμείη πᾶσα, κοῦχ ἢ Λυδία / πέρσειεν αὐτήν, ἀλλ' ὁ τῆσδ' ἔρωσ φανείς*).

Μετά από την αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας της Ιόλης, η Δηιάνειρα επικαλείται για πρώτη φορά άμεσα τον θεό που τόσο τη φοβίζεται, τον Έρωτα. Η πρωταγωνίστρια έχει πλήρη επίγνωση της παντοδυναμίας του. Γνωρίζει ότι θα ήταν μάταιο να προσπαθήσει κάποιος να τον καταπολεμήσει, διότι ο θεός αυτός είναι δυνάστης των πάντων.⁹⁹ Ο κατά τον Λίχα κοῦ νόσῳ βαρύς (235) Ηρακλής έχει προσβληθεί από τη νόσον του θεού Έρωτα. Η Δηιάνειρα αναφέρεται πολλές φορές στο ερωτικό συναίσθημα ως νόσον (445: *εἴ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ*, 491-2: *κοῦτοι νόσον γ' ἐπακτὸν ἐξαρούμεθα / θεοῖσι δυσμαχοῦντες*, 544: *νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ*). Ο μεγάλος φόβος της ηρωίδας έχει τελικά πραγματοποιηθεί: ο Έρωτας και η Αφροδίτη έχουν έρθει αντιμέτωποι της:

*Ἐρωτι μὲν νυν ὅστις ἀντανίσταται
πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ.
Οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμου γε· πῶς δ' οὐ χιτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;
Ἵστ' εἴ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ
ληφθέντι μεμπτὸς εἶμι, κάρτα μαίνομαι,
ἢ τῆδε τῆ γυναικί, τῆ μεταίτια
τοῦ μηδὲν αἰσχροῦ μηδ' ἐμοὶ κακοῦ τινος.*

⁹⁸ Η σωματική συμπτωματολογία του έρωτα αποτελεί κυρίαρχο μοτίβο των *Τραχινίων* (στο 31 V της Σαπφούς είχε χρησιμοποιηθεί για πρώτη φορά το μοτίβο αυτό). Η Σαπφώ φαίνεται ότι είναι πηγή έμπνευσης για τον ποιητή των *Τραχινίων*. Ο Parry (1986) 109 πιστεύει ότι ο Ηρακλής στην τραγωδία αυτή βιώνει κυριολεκτικά τα σωματικά συμπτώματα του σαπφικού έρωτα, όταν το φάρμακον του χιτώνα εισχωρεί στον οργανισμό του.

⁹⁹ Η εικόνα του Έρωτα-πυγμαχου ανάγεται στον Ανακρέοντα (απ. 396 PMG): *φέρ' ὕδωρ φέρ' οἶνον ὦ παῖ φέρε <δ> ἀνθεμόντας ἡμῖν / στεφάνους ἔνεικον, ὡς δὴ πρὸς Ἐρωτα πυκταλίζω*.

Οὐκ ἔστι ταῦτ'.

(Σοφοκλέους *Τραχίνιαι*, 441-49¹⁰⁰)

Ὅποιος στον Ἴρωτα σαν πυγμάχος αντιστέκεται,
σύνεση δεν δείχνει.
Γιατί αυτός και τους θεούς και εμένα,
ὅπως θέλει, εξουσιάζει.
Γιατί ὄχι και άλλες γυναίκες σαν κι εμένα;
Ἄρα θα ἤμουν τρελή,
αν τον δικό μου ἄνδρα που ἀπό τον ἔρωτα μολύνθηκε,
κατηγορούσα,
ἢ και αὐτήν τη γυναίκα,
που συνυπεύθυνη εἶναι,
ἀλλά εμένα οὔτε πληγώνει οὔτε ντροπιάζει.
Δεν εἶναι ἔτσι τα πράγματα.

Ὅταν η Δηιάνειρα εισέρχεται στο παλάτι για να ετοιμάσει τα ἀντι δώρων δῶρα (494) για τον Ηρακλή, ο Χορός ἀδει το Α' Στάσιμο (497-530) προς τιμὴν της Αφροδίτης.¹⁰¹ Το θέμα της ὠδῆς εἶναι η ἀνυπέρβλητη δύναμη της θεάς. Ο Ηρακλῆς ἀντιμάχεται τον ποταμό Αχελῶο για να «κερδίσει» το ἔπαθλο του ἀγῶνα, τη Δηιάνειρα. Το Χορικό αὐτό ἄσμα διαθέτει χαρακτηριστικά ἐπινίκιας ὠδῆς.¹⁰² Η καινοτομία του Σοφοκλή ἐγκείται στο γεγονός ὅτι η Κύπριδα παίζει τον ρόλο του «αγωνοδίκη».¹⁰³

Για ποιον λόγο ο Χορός παραθέτει το σκηνικό αὐτῆς της μονομαχίας στο συγκεκριμένο σημείο της πλοκῆς; Δεδομένου ὅτι η Αφροδίτη εἶναι η ἀποδέκτρια της ὠδῆς, ο Χορός καταβάλλει προσπάθεια προκειμένου να ἐξευμενίσει τη θεά του ἔρωτα, υπενθυμίζοντας το

¹⁰⁰ Σύμφωνα με την ἔκδοση του Davies (1991).

¹⁰¹ Δόλια (1975) 15.

¹⁰² Swift (2011) 393-8.

¹⁰³ Η Easterling (1982⁵) 133-4 παρατηρεῖ ὅτι μολονότι το θέμα και το ὕφος παραπέμπουν στην ποίηση του Πινδάρου και του Βακχυλίδη, ο τόνος εἶναι ἀρκετά διαφορετικός, καθώς η Αφροδίτη εἶναι η μόνη «διαιτητής». Θεωρῶ ὅτι αὐτή η διαφορά του τόνου οφείλεται στη σαπφική επίδραση, η οποία ἐπιβεβαιώνεται μέσω της παρουσίας της Αφροδίτης.

πρότερο ερωτικό πάθος του Ηρακλή για τη Δηιάνειρα.¹⁰⁴ Η Αφροδίτη καλείται (με έμμεσο τρόπο) να «καταστείλει» τη μαγική επίδραση που ασκεί στον Ηρακλή. Ο Έρωτας και η Αφροδίτη έχουν θέλξει τον κεντρικό ήρωα των *Τραχινίων* (475-6: ταύτης ὁ δεινὸς ἴμερός ποθ' Ἡρακλῆ / διῆλθε, 489: τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἅπανθ' ἦσσαν ἔφν), και ο Χορός γνωρίζει ότι το μόνο μέσο θεραπείας της ερωτικής μαγείας είναι η εξύμνηση των θεών αυτών στο πλαίσιο μίας (επ)ωδῆς. Παράλληλα η θέση του Χορικού είναι επίσης καθοριστική, διότι όσο ο Χορός υμνεί την Αφροδίτη, η Δηιάνειρα ετοιμάζει τον χιτώνα με το «ερωτικό φίλτρο» εντός του παλατιού. Διαγράφονται με αυτόν τον τρόπο δύο αντίθετες πρακτικές: ο Χορός εξυμνεί την Κύπριδα, όπως ενδείκνυται, ενώ η Δηιάνειρα καταφεύγει στο φίλτρο του Νέσσου, καθοδηγούμενη από τον φόβο της για την Αφροδίτη (441-9).

Κατά την έναρξη της ωδῆς ο Χορός επικαλείται την Κύπριδα, προσδιορίζοντας παράλληλα το μέγεθος της δύναμής της (497-8), όπως και στην *Αντιγόνη* (781 / 799-800).¹⁰⁵ Η Αφροδίτη ἀπάτασεν (500) ακόμα και τους ισχυροτέρους των θεών, τον Δία, τον Άδη και τον Ποσειδώνα. Η έννοια της ἀπάτης παραπέμπει για ακόμα μία φορά στην κατά τη Σαπφώ δολόπλοκον Ἀφρόδιταν (1 V 2). Ο Χορός εντούτοις δεν αναφέρεται στα περιστατικά εξαπάτησης των θεών αυτών από την Κύπριδα (500-1: παρέβαν / οὐ λέγω). Ο Davies παρατηρεί μία ιδιωματική *praeteritio* σε αυτό

¹⁰⁴ Η Swift (2011) 396 θεωρεί ότι το Α' Στάσιμο απευθύνεται στην Αφροδίτη και προβάλλει τη δύναμη της θεάς. Heiden (1989) 77. Kamerbeek (1959²) 16: ο Χορός «γιορτάζει» τη θριαμβευτική δύναμη της Αφροδίτης, όταν αναφέρεται στον τρόπο διεκδίκησης της Δηιάνειρας: μπορεί κανείς να δει εδώ έναν υπαινιγμό σχετικό με το κατοπινό ερωτικό πάθος του Ηρακλή για την Ιόλη. Xenis (2010) 137: ο Σχολιαστής αναφέρει ότι εἰκότως ὁ χορὸς τοιαύτην τὴν ἀρχὴν πεποιήται· πεποιήται γὰρ ὁ λόγος περὶ τοῦ ἔρωτος.

¹⁰⁵ Για τη σύνδεση των ύμνων στην *Αντιγόνη* και τις *Τραχίνιες* βλ. Stinton (1985) 41-2.

το σχήμα *priamel*.¹⁰⁶ Ο Χορός των Τραχινίων ενδιαφέρεται να περιγράψει μόνο τη σύγκρουση Ηρακλή και Αχελώου με «τρόπαιο» τη Δηϊάνειρα (504 κ.ε.). Η Αφροδίτη είναι η μοναδική θεά η οποία θα καθορίσει την έκβαση της σύγκρουσης αυτής (515-6: *μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις / ῥαβδονόμει ξυνοῦσα*). Αξίζει να υπενθυμίσω ότι κατά τα λεγόμενα της Δηϊάνειρας ο Ζεὺς ἀγώνιος «τελμάτωσε» τον αγώνα (26). Συνεπώς όταν η Δηϊάνειρα δηλώνει ότι *οὐκ ἂν διείπομι' οὐ γὰρ οἶδ'· ἀλλ' ὅστις ἦν / θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεάς, ὅδ' ἂν λέγοι* (22-23), καθίσταται αντιληπτό ότι ο Χορός είναι αυτός που εν τέλει ανέλαβε την περιγραφή αυτής της μάχης. Η ηρωίδα είναι συγκλονισμένη από τον φόβο της για την ομορφιά της, και κατ'επέκταση για τον έρωτα και την Αφροδίτη (25: *κάλλος*), γεγονός που την οδηγεί σε απόλυτη αδράνεια. Ο Χορός όμως γνωρίζει ότι ο μοναδικός τρόπος να μετριασθεί η καταστροφική δύναμη του έρωτα είναι η αναγνώριση της παντοδυναμίας του. Η Δηϊάνειρα «υποτιμά» την Αφροδίτη όχι λόγω κάποιας αλαζονείας προς το πρόσωπο της θεάς (όπως οι Δαναΐδες προκρίνουν την Άρτεμη έναντι εκείνης), αλλά λόγω του μύχιου φόβου της προς τον έρωτα και τις καταστροφικές συνέπειές του.

Η αίσθηση της όρασης επαναλαμβάνεται emphatically στις *Τραχίνιες*. Ο Χορός των Τραχινίων αναφέρεται στον ερωτικό πόθο της Δηϊάνειρας για τον Ηρακλή (106-7: *οὐποτ' εὐνάζειν ἀδακρύ- / των βλεφάρων πόθον*). Η ηρωίδα δεν μπορεί να «κατευνάσει» τον πόθο αυτό, ο οποίος διαφαίνεται μέσω των ματιών της, αλλά έχει «καταλάβει» τη φρόνησή της (103 *ποθουμένα γὰρ φρενί*). Αξιοσημείωτο όμως είναι το γεγονός ότι τα μάτια της Δηϊάνειρας είναι πάντοτε δακρυσμένα. Ο ερωτικός πόθος και ο φόβος συνυπάρχουν στον ψυχισμό της (108: *ἀνδρὸς δεῖμα*). Επιπλέον η ηρωίδα

¹⁰⁶ Davies (1991) 139. Longo (1968) 188. O Pretor (1887) 45 κάνει λόγο για *ίερούς λόγους και μυστήρια*. Το *priamel* χρησιμοποιείται και από τη Σαπφώ στους πρώτους στίχους της ωδής 16 V 1-4: *οἱ μὲν ἱππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων / οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ί] γὰν μέλαι[ν]αν / ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ- / τω τις ἔραται*.

χαρκτηρίζεται ως ἀμφινεικῆς (104: τὰν ἀμφινεικῆ Διῖανειραν ἀεί). Ο χαρακτήρισμός αυτός (εστιασμένος στα μάτια της πρωταγωνίστριας) επαναλαμβάνεται από τον Χορό κατά το Α' Στάσιμο (527: τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα). Το κάλλος (ο έρωτας) και ο φόβος «καθρεφτίζονται» στα μάτια της Διῖανειρας. Η ηρωίδα όμως (από την οπτική γωνία του Ηρακλή) προσδιορίζεται ως δολῶπις (1050).

Μορφολογικά στοιχεία επιβεβαιώνουν τον επωδικό και τελετουργικό χαρακτήρα της ωδής. Η ιδιότυπη κυκλική σύνθεση «σφραγίζει» το Χορικό άσμα: η παντοδύναμη Αφροδίτη (497) έναντι της «φοβισμένης» δαμαλίδας που απομακρύνεται από την αγκαλιά της μητέρας της (529-30). Με άλλα λόγια, στην προκειμένη περίπτωση το «θήραμα» της θεάς του έρωτα είναι η φοβισμένη Διῖανειρα. Η χρήση ομηρικών λέξεων ασυνήθιστων για την τραγωδία παραπέμπει σε αρχαϊκό περικείμενο (502: τινάκτορα, 504: ἀμφίγυνοι, 505: πάμπληκτα παγκόνιτα, 516: ράβδονόμει, 519: ἀνάμιγδα, 520: ἀμφίπλεκτοι, 521: ὀλόεντα, 523: εὐῶπις, 526: ἀμφινείκητον). Η Easterling παρατηρεί ότι οι επαναλήψεις λέξεων συμβάλλουν στην ενότητα της ωδής.¹⁰⁷ Οι επαναλήψεις συμβάλλουν όμως και στη ρυθμικότητα και τη δραστικότητα μίας έπωδῆς: καί... καί (498-9), <τίνες>...τίνες (504-5), και σχήμα επαναφοράς, μαζί με αυτό του στίχου 517 και 519-20: τότ' ἦν...ἦν δὲ / ἦν δ'...ἦν δὲ), Κύπρις... Κύπρις (497-515), ἀκοιτιν...ἀκοίταν (503-524), προσμένουσ'...ἀμμένει (524-7), ἐς μέσον...ἐν μέσῳ (514-5). Η Κύπρις τοποθετείται ἐς μέσον...ἐν μέσῳ (514-5) των πάντων, για να καθορίσει με τη «ράβδο»¹⁰⁸ τις ζωές θεών και θνητών, όπως ακριβώς τοποθετείται ἐν μέσῳ των στίχων (497: μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις: ἐκφέρεται νίκας ἀεί, 515-6: μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις / ράβδονόμει ξυνοῦσα). Επιπλέον η παρήχηση του -κ (497: Κύπρις· ἐκφέρεται

¹⁰⁷ Easterling (1982⁵) 134.

¹⁰⁸ Williams & Dickerson (1978) 85: η ράβδος παραπέμπει τόσο σε αυτήν του διαιτητή ενός αγώνα όσο και σε μαγική ράβο, η οποία βρίσκεται στα χέρια της Κύπριδας.

νίκας), οι παρηχήσεις του -σ, -μ, -ν και του -ι, -ε, -ο (514: ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων), οι συνδυασμοί ὁ μὲν (507), ὁ δὲ (510), οἱ τότε (513), μόνα δ' (515), τινάκτορα...ἄρ' (502-3), πάμπληκτα παγκόνιτα (505), ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων (506 και οι παρηχήσεις του -α, του -ο και του -ε), τα ομοιοτέλευτα σχήματα τετραόρου...ταύρου (508-9), Βακχίας...Θήβας...λόγχα (510-12) συμβάλλουν με τη σειρά τους στη ρυθμικότητα και τη δραστικότητα της ωδής.

Στην τρίτη στροφή του Χορικού ο Χορός περιγράφει τη μάχη, αφού έχει πρωτύτερα παρουσιάσει τους δύο αντιπάλους. Ο πάταγος που προκαλείται από την πάλη των δύο μυθικών πλασμάτων δηλώνεται μέσω των έντονων παρηχήσεων. Οι παρηχήσεις του -τ, -δ, -κ, -γ, -π, -λ, -ρ, και του -μ και -ν (517-19: τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ το-/ξων πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες, ἦν δὲ μετώ-/πων ὀλόεντα / πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν).

Η Δηιάνειρα αποτελεί το κεντρικό θέμα της τέταρτης και τελευταίας στροφής, κατά την οποία οι παρηχήσεις των φωνηέντων είναι εντονότερες από αυτές των συμφώνων, εντείνοντας την τονικότητα της ωδής (523-30: ἄ δ' ἐνώπις ἄβρα / τηλαυγῆ παρ' ὄχθω / ἦστο τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν. / †ἐγὼ δὲ θατήρ μὲν οἶα φράζω † / τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας / ἔλεινὸν ἀμμένει <τέλος> / κάπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ', / ὥστε πάρτις ἐρήμα). Η επανάληψη του δὲ παρατηρεῖται ξανά (ἄ δ', ἐγὼ δὲ, τὸ δ').

Καταληκτικά, στην τραγωδία *Τραχίνιαι* η Δηιάνειρα «αποκηρύσσει» τη θεά του έρωτα και της εκδίκησης λόγω του υποσυνείδητου φόβου της για εκείνη. Δεν γνωρίζει με ποιον τρόπο μπορεί να «συμμαχήσει» με την Κύπριδα, και εκείνη να συνταχθεί στο πλευρό της. Η θεά δεν εμφανίζεται ως πρόσωπο της τραγωδίας (860: *ἄναδος*), αλλά «κινεί τα νήματα», καθορίζοντας τις ζωές όλων των προσώπων. Ο Χορός προσπαθεί να την εξευμενίσει μέσω μίας ἐπωδῆς, όπως ακριβώς και η «ιέρειά» της Σαπφώ. Η Δηιάνειρα και ο Ηρακλής όμως θα βρουν οδυνηρό θάνατο, και ο Χορός

διαπιστώνει ότι ἄδ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη
πράκτωρ (860-1).

Δ') Η εκδίκηση της Αφροδίτης
Ευριπίδου Ἰππόλυτος, 525-63 & 1268-81

α')

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων
στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχᾶ χάριν οὐς ἐπιστρατεύση,
μή μοί ποτε σὺν κακῶ φανείης
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος,
οἶον τὸ τᾶς Αφροδίτας ἴησιν ἐκ χερῶν
Ἔρωσ ὁ Διὸς παῖς.
ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῶ
Φοῖβον τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις
βούταν φόνον Ἑλλάς αἰ' ἀέξει·
Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
τὸν τᾶς Αφροδίτας
φιλτάτων θαλάμων κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν,
πέρθοντα καὶ διὰ πάσας ἰέντα συμφορᾶς
θνατοὺς ὅταν ἔλθῃ.
τὰν μὲν Οἰχαλία
πῶλον ἄζυγα λέκτρων,
ἄνανδρον τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον, οἴκων
ζεύξασ' ἀπ' Εὐρυτίων
δρομάδα ναῖδ' ὅπως τε βάκ-
χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῶ,
φονίοισι νυμφείοις
Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκε· ὦ
τλάμων ὑμεναίων.
ὦ Θήβας ἱερὸν
τειῆχος, ὦ στόμα Δίρκας,
συνείποιτ' ἂν ἅ Κύπρις οἶον ἔρπει·
βροντᾶ γὰρ ἀμφιπύρῳ
τοκάδα τὰν διγόνοιο Βάκ-
χου νυμφευσαμένα πότμῳ
φονίῳ κατηύνασεν.
δεινὰ γὰρ τὰ πάντ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ' οἴ-
α τις πεπόταται.

(Ευριπίδου *Ιππόλυτος*, 525-63)

Έρωτα Έρωτα,
εσύ που τον πόθο στα μάτια σταλάζεις,
και τις ψυχές όσων πολεμάς με γλύκα γεμίζεις,
μη μου φανερώσεις ποτέ την ασχήμια σου,
μήτε άμετρος να καταφθάσεις,
γιατί ούτε η φωτιά ούτε η αστραπή
δεν λαβώνουν όπως τα βέλη
που από τα χέρια της Αφροδίτης
ο γιος του Δία εκτοξεύει.
Μάταια ματαία
στα πυθικά δώματα του Φοίβου
και στις όχθες του Αλφειού
οι Έλληνες σφάζουν πληθώρα βοδινών,
τον Έρωτα όμως, τον βασιλιά των θνητών,
τον κλειδοκράτορα κάθε κάμαρας ερωτικής
δεν τιμούμε,
αυτόν που πόλεις πολιορκεί και συμφορές θερίζει,
όποτε εμφανισθεί.
Το ανέγγιχτο άλογο της Οιχαλίας,
απέριαχτο και ανύπανδρο,
από τον οίκο του Ευρύτου αρπάχτηκε,
σαν Νηρηίδα ή Βάκχα,
σε ματωμένο γάμο μπλέχτηκε, σε γάμο της φωτιάς,
και δώρο στης Αλκμήνης τον γιο δόθηκε
από την Αφροδίτη.
Δύστυχη στον γάμο της η Ιόλη.
Της Θήβας τείχη ιερά, πηγές της Δίρκης,
πέιτε κι εσείς με ποιον τρόπο η Κύπριδα πορεύεται.
γιατί με τον φλογισμένο Κεραυνό
τη μάνα του διπλογεννημένου Βάκχου πάντρεψε
και νύφη στον τάφο ξάπλωσε.
Ανάσα ολέθρου στο σύμπαν αφήνει
και σαν τη μέλισσα παντού τριγυρίζει.

β')

σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι, σὺν
δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλῶν
ὠκυτάτῳ πτερῶ·
ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν
θ' ἄλμυρόν ἐπὶ πόντον,
θέλγει δ' Ἔρωσ ᾧ μαινομένα κραδία
πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαῆς,
φύσιν ὀρεσκόων σκύμων πελαγίων
θ' ὅσα τε γὰ τρέφει
τά τ' αἰθόμενος ἄλιος δέρκεται,
ἄνδρας τε· συμπάντων βασιληίδα τιμάν,
Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις.

(Ευριπίδου Ἰππόλυτος, 1268-81¹⁰⁹)

Κύπριδα,
Εσὺ τον αγύριστο νου θεῶν και θνητῶν εξουσιάζεις,
μαζί σου ὅμως κι ο Ἔρωτας πετά,
χτυπώντας γρήγορα τα πλουμιστά φτερά·
πετά ψηλά από τη γη
και τη βοή της θάλασσας της αλμυρής.
Μαγεύει ο Ἔρωτας, και μαίνεται η ψυχή,
Ανοίγει τα χρυσά φτερά του για να επιτεθεί
σε όλα τα πλάσματα
σε θάλασσα, βουνά και γη,
σε ὅ,τι ο φλεγόμενος ἥλιος μαρτυρεῖ,
σε ὅλους τους θνητούς·
Βασίλισσα των πάντων, ἄξια τιμών
μόνη σου αυτά κυριαρχεῖς,
Κύπριδα.

¹⁰⁹ Τα κείμενα παρατίθενται σύμφωνα με την έκδοση του Barrett (1964).

Ας περάσουμε από τη «βαθιά και βουβά ερωτευμένη» Δηιάνειρα στον ερωτικό παροξυσμό της Φαίδρας.¹¹⁰ Στον *Ιππόλυτο* ο Ευριπίδης συνθέτει δύο ωδές κατά τις οποίες εξυμνείται η καταστροφικότητα και η παντοδυναμία του Έρωτα και της Αφροδίτης αντίστοιχα (525-63, 1268-1280). Αξίζει να διερευνήσουμε τόσο το πλαίσιο εκφοράς των προσευχών αυτών όσο και τη στόχευση του ίδιου Χορού.

Ο Πρόλογος εκφέρεται από τη θεά Αφροδίτη, η οποία εμφανίζεται για να αποσαφηνίσει ότι ο γιος της Αμαζόνας την υποτιμά έναντι της Άρτεμης (15-6). Ο Ιππόλυτος απορρίπτει ολοκληρωτικά τον έρωτα και τον γάμο και κατ' επέκταση τις προσφορές της Αφροδίτης στην πλάση (13-4).¹¹¹ Η απόρριψη της θεάς του έρωτα από τον Ιππόλυτο θυμίζει έντονα την υποτίμησή της από τις κόρες του Δαναού, οι οποίες προσεύχονται για την προστασία της Άρτεμης (βλ. Α' κεφάλαιο). Τόσο ο Ιππόλυτος όσο και οι Δαναΐδες διαπραττουν ύβρη, με το να αρνούνται την τόσο μεγάλη ζωτική δύναμη της Αφροδίτης.¹¹² Το γεγονός μάλιστα ότι η Άρτεμη και η Αφροδίτη εμφανίζονται ως αντικρουόμενες δυνάμεις και στις δύο τραγωδίες ενισχύει την άποψη αυτή.

Η Αφροδίτη είναι αποφασισμένη να τιμωρήσει τον Ιππόλυτο για τη στάση του απέναντί της (21: *ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι*). Έχει ήδη επισημάνει ότι *σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα* (6). Ο Ευριπίδης παρουσιάζει την Κύπριδα ανάλογη με εκείνη των *Τραχινίων* ως χθόνια

¹¹⁰ Lesky (μετάφρ. Χουρμουζιάδης 2007α) (1956) 362.

¹¹¹ Η Roisman (1999) 8 διατυπώνει την άποψη ότι ο Ιππόλυτος δεν απορρίπτει τον θεσμό του γάμου. Θεωρώ την προσέγγιση αυτή τουλάχιστον αβάσιμη, διότι το έργο στο σύνολό του δεν ευνοεί τέτοιου είδους ερμηνεία. Ο ίδιος ο Ιππόλυτος μετά την αποκάλυψη της Τροφού για τον έρωτα της Φαίδρας αποκηρύσσει το γυναικείο φύλο και δη τη γυναικεία πανουργία (615-50)· βλ. Barrett (1964) 274-6, Mirto (2016) 52.

¹¹² Ο Lesky (μετάφρ. Χουρμουζιάδης 2007β) (1956) 94 αναφέρεται στην έννοια της *ύβρεως* προς το πρόσωπο της Αφροδίτης εκ μέρους του Ιππολύτου. Αντίστοιχα θεωρεί ότι στις αισχύλειες *Ικέτιδες* ο δευτερεύων Χορός υμνεί τη δύναμη της περιφρονημένης από τις Δαναΐδες Αφροδίτης· Lesky (μετάφρ. Χουρμουζιάδης 2007β) (1956) 176.

θεότητα που ενεργοποιεί τον μηχανισμό της εκδίκησης (βλ. Γ' κεφάλαιο). Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι στον Σοφοκλή η Αφροδίτη είναι *άνανδος* (Σοφ. Τραχ. 860), ενώ στον Ιππόλυτο είναι ένα πρόσωπο της δράσης (και συγκεκριμένα το πρόσωπο που ανοίγει τη δράση).

Η θεά επιθυμεί να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, αλλά το σχέδιο το οποίο καταστρώνει συμπεριλαμβάνει τη Φαίδρα, τη μητριά του ήρωα. Η *εὐκλείης* (47) Φαίδρα θυματοποιείται για τις ανάγκες του σχεδίου της *δολοπλόκου Αφροδίτας* (27-8: ...Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο / ἔρωτι δεινῶι τοῖς ἐμοῖς βουλευμάσιν).¹¹³ Ο έρωτας για τον Ιππόλυτο «μολύνει» τη Φαίδρα, και η «νόσος» του έρωτα γίνεται κυρίαρχο μοτίβο της τραγωδίας.¹¹⁴

Μετά την αποκάλυψη του σχεδίου της η θεά του έρωτα αποχωρεί από τη σκηνή, για να εισέλθει ο Ιππόλυτος συνοδευόμενος από τον Χορό των θεραπόντων. Η Άρτεμη εξυμνείται από αυτούς (61-71) μετά την παρότρυνση του Ιππολύτου (58-60). Ο Ιππόλυτος προσφέρει στην αγαπημένη του θεά τον περίφημο *στέφανον ἐξ ἀκηράτου λειμῶνος* (73-4).¹¹⁵ Ο ήρωας αναφέρεται στον δικό του *locum amoenum*, από τον οποίο πλέκει το αφιερωμένο στην Άρτεμη στεφάνι του. Ο Έρωτας και η Κύπριδα

¹¹³ Ο Kovacs (1987) 25 ορθώς πιστεύει ότι η αποζήτηση της *εὐκλείας* εκ μέρους της Φαίδρας δεν πρέπει να εκληφθεί με δόση ειρωνείας. Ο χαρακτήρας της ηρωίδας δεν είναι μονοδιάστατος και επιφανειακός, αλλά τόσο εκείνη όσο και ο Ιππόλυτος προσδιορίζονται βάσει της ρητορικής του ηρωισμού· βλ. Kovacs (1987) 29.

¹¹⁴ Ο Segal (1965) 192 καταγράφει δεκαοχτώ παραδείγματα του έρωτα ως «νόσου» (40, 186, 205, 269, 279, 283, 293, 294, 394, 405, 463, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766). Στη μελέτη αυτή ο Segal εκφράζει την άποψη ότι η δύναμη της θάλασσας συνδέεται με τη δύναμη της Αφροδίτης.

¹¹⁵ Ο Ευριπίδης πραγματεύτηκε το θέμα του Ιππολύτου δύο φορές (γεγονός ασυνήθιστο). Ο πρώτος *Ιππόλυτος* φέρει το επίθετο *Καλυπτόμενος* (στο χαμένο αυτό έργο πιθανολογείται ότι υφίσταται το μοτίβο της «γυναίκας του Πετεφρή», δεδομένου ότι η ίδια η Φαίδρα αποκάλυψε αναίσχυντα τον έρωτά της στον ήρωα, και εκείνος κάλυψε ντροπιασμένος το πρόσωπό του). Ανάλογη περίπτωση τραγωδίας είναι η χαμένη *Σθενέβοια* του Ευριπίδη· Lattimore (1962) 5. Ο δεύτερος *Ιππόλυτος* φέρει τον χαρακτηρισμό *Στεφανηφόρος* ή *Στεφανίας* εξαιτίας του *στεφάνου* που κατέθεσε προς τιμήν της Άρτεμης (θεωρώ ιδιαίτερα βοηθητικές σχετικά με το θέμα τις εισαγωγές του Barrett και του Méridier· βλ. Barrett (1964) 1-90 και Méridier (1927) 13-25.

δεν έχουν καμία θέση στο ἀκήρατον λιβάδι του Ιππολύτου.¹¹⁶ Αξίζει να θυμηθούμε τη Δηϊάνειρα στις σοφόκλειες *Τραχίνιες*, που επίσης (υποσυνείδητα) απομακρύνει τον έρωτα από τον δικό της *Λειμῶνα* (βλ. Γ' κεφάλαιο). Ο Ιππόλυτος και η Δηϊάνειρα όμως θα υποστούν τις επιπτώσεις αυτής της επιλογής τους. Και στις δύο περιπτώσεις η Αφροδίτη αποκαθιστά την τάξη των πραγμάτων, τιμωρεί τους υπαιτίους και επιβεβαιώνει το μεγαλείο της.

σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἔξ ἀκηράτου
Λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,
ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ
οὔτ' ἤλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον
μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται,
Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,
ὄσοις διδασκτὸν μηδὲν ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' ἀεὶ,
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.
(Ευριπίδου *Ἰππόλυτος*, 73-81¹¹⁷)

Για χάρη σου, κυρά μου, έπλεξα στεφάνι
από λιβάδι ανέγγιχτο,
για εσένα να στολίσω,
από εκεί που ούτε βοσκός τα ζωντανά του θρέφει
ούτε δρεπάνι ακόμα φάνηκε,
παρά μόνο μία μέλισσα την άνοιξη διασχίζει.
Η αιδώς το χάμα του ποτίζει.

¹¹⁶ Ο Bremer (1975) 271 συγκρίνει τον *Λειμῶνα* του Ιππολύτου, όπου εδρεύει η Άρτεμη, με εκείνους της Σαπφούς (2 V) και του Ιβύκου (286 PMG). Στην αρχαϊκή ποίηση η Αφροδίτη και ο έρωτας «δεσπόζουν» σε τέτοιου είδους σκηνικά. Ο Segal (1965) 172 τονίζει ότι η ίδια η Αφροδίτη αναφέρεται στο μέρος αυτό, όπου προβάλλεται η αγνότητα του Ιππολύτου και η σύνδεσή του με την Άρτεμη (17 *χλωρὰν δ' ἄν' ὕλην παρθένωι ξυνὼν ἀεὶ*), και θεωρεί ότι το «ανέγγιχτο λιβάδι» αποτελεί σύμβολο της αγνότητας του Ιππολύτου. Ο ίδιος ο Segal (2004) 250-1 αναφέρεται στο άλσος και τον βωμό του σαπφικού 2 V ως πιθανού σκηνικού τελετουργίας. Αντίστοιχη περίπτωση κρίνεται από εκείνον και η συνθήκη του 154 V με τη συγκέντρωση γυναικῶν γύρω από ένα βωμό κάτω από το «ολόγιομο» φεγγάρι (154V: *Πλήρης μὲν ἐφαίνεται ἄσελάν<ν>α, / αἰ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν*).

¹¹⁷ Το κείμενο προέρχεται από την έκδοση του Barrett (1964).

Αυτοί που η μοίρα τους έλαχε
σώφρονες να γίνουν,
χωρίς δάσκαλο κανέναν,
αυτοί μονάχα τους ανθούς μπορούν να δρέψουν.
Άβατο για τους κακούς ας είναι.

Η στιχομυθία του Ιππολύτου και του θεράποντα επιβεβαιώνει την Αφροδίτη και τα όσα η ίδια επεσήμανε κατά τον Πρόλογο: ο Ιππόλυτος επιδεικνύει αλαζονική συμπεριφορά όταν απαρνείται τη θεά του έρωτα. Ο θεράπων αναφέρεται στο ελάττωμα της έπαρσης με το γνωμικό *μισεῖν τὸ σεμνὸν καὶ τὸ μὴ πᾶσιν φίλον* (93). Ο γέροντας υποδεικνύει χωρίς υπαινιγμούς στον Ιππόλυτο την εσφαλμένη συμπεριφορά του προς την Αφροδίτη και την ανάγκη απόδοσης της πρέπουσας τιμής (99-105).¹¹⁸ Η στάση του πρωταγωνιστή παραμένει αμετακίνητη, και ο θεράπων αναγκάζεται να ζητήσει ο ίδιος συγχώρηση από τη θεά (114-20).

Κατά την Πάροδο (121-75) του Χορού των Τροϊζηνίων γυναικών η προσοχή των πάντων στρέφεται στη νόσο που ταλαιπωρεί τη Φαίδρα, καθώς είναι άγνωστη τόσο η φύση όσο και η προέλευση της ασθένειάς αυτής. Στο τέλος του Χορικού άσματος η Φαίδρα εισέρχεται στη σκηνή υποβασταζόμενη από τη γηραιά Τροφό της.¹¹⁹

¹¹⁸ Kovacs (1980) 130-7: ο Kovacs εξετάζοντας τη λειτουργία του στίχου 100 (*τίν’; εὐλαβοῦ δὲ μὴ τί σου σφαλῆι στόμα*) ισχυρίζεται ότι η ένταξη του Ιππολύτου στη σφαίρα επιρροής της Αφροδίτης θα συνιστούσε προδοσία προς την προστάτιδά του Αρτεμη. Προσχωρώ στην άποψη αυτή. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι η Αφροδίτη χαρακτηρίζεται από τον γέροντα στο σχετικό χωρίο ως *σεμνή δαίμων* (99): ο χαρακτηρισμός αποδίδεται συχνά στις χθόνιες Ερινύες (*σεμναὶ θεαὶ*). Η σύνδεση της Αφροδίτης και εκείνων, ως φορέων της εκδίκησης, συνιστά ζήτημα το οποίο σχολιάσθηκε ήδη στο Γ' Κεφάλαιο των *Τραχινίων*: βλ. και τη μελέτη του Parry (1986) “Aphrodite and the Furies”.

¹¹⁹ Η Φαίδρα του δεύτερου *Ιππολύτου* φαίνεται να διαφέρει από εκείνη του *Καλυπτομένου*: στους *Βατράχους* ο Αισχύλος υποδεικνύει στον Ευριπίδη ότι καθήκον του ποιητή είναι να αποκρύπτει την πανουργία (1052-3: *πότερον δ’ οὐκ ὄντα λόγον τοῦτον περὶ τῆς Φαίδρας ξυνέθηκα; / μὰ Δί’ ἀλλ’ ὄντ’ ἀλλ’ ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητήν*): βλ. Zeitlin (1985) 52-6. Η Yoon (2012) 87 πιστεύει ότι ο Ευριπίδης αντικαθιστά την *πόρνη* που κριτικάρει ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (1052) και έτσι εξαλείφει οποιοδήποτε στοιχείο αρνητικού χαρακτήρα, και καθιστά όλους τους ήρωες τραγικά

Η Φαίδρα νιώθει συμπτώματα σωματικού πόνου εξαιτίας του έρωτα για τον Ιππόλυτο (198-200: *αἵρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα· / λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων / λάβετ' εὐπήχεις χειῖρας, πρόπολοι*). Ο λυσιμελής έρωσ της αρχαϊκής ποίησης ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της ηρωίδας, η οποία αδυνατεί να ανασυντάξει τον εαυτό της.¹²⁰ Η Φαίδρα βιώνει ένα ερωτικό ντελίριο το οποίο έχει ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως.¹²¹ Η συμπτωματολογία της παθολογίας του έρωτα είναι τόσο εμφανής, όπως και στο 31 V της Σαπφούς. Η ηρωίδα, παραδομένη στον ερωτικό πόθο, προσεύχεται να «εισβάλει» στον παρθενικό κόσμο του Ιππολύτου (208-11,

πρόσωπα. Στο απ. 430 Nauck από τον *Καλυπτόμενον* η ίδια η Φαίδρα δηλώνει ότι οι ενέργειές της καθοδηγούνται από τον διδάσκαλον Έρωτα (*ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον / ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον, / Έρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν*). Ο Ευριπίδης σκιαγραφεί στον δεύτερο *Ιππόλυτο* μία «αιδήμονα» Φαίδρα (385: *αἰδῶς τε*), όπως επισημαίνει και ο Σχολιαστής (arg. Hipp. 1.27: *τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι*). Η Roisman (1999) 51 αντίθετα ισχυρίζεται ότι η Φαίδρα, υποκρινόμενη το ερωτικό της ντελίριο, ακολουθεί μία ρητορική «στρατηγική» προκειμένου να πείσει την Τροφό να ομολογήσει το μυστικό της στον Ιππόλυτο (η κριτική του Himmelhoch για το βιβλίο της Roisman με βρίσκει απολύτως σύμφωνο βλ. <http://bmcr.brynmaur.edu/1999/1999-09-16.html>).

¹²⁰ Ο έρωσ χαρακτηρίζεται ως λυσιμελής από τους λυρικούς (Αρχ. 196 W: *ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελής ὦταῖρε δάμναται πόθος, Σαπφ. 130 V: ἔρος δηῶτέ μ' ὁ λυσιμελής δόνει / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον, Αλκμ. απ. 3: λυσιμελεῖ τε πόσωι*) και από τον Ησίοδο (Θεογ. 120-2: *ἦδ' Έρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν*). Στον Όμηρο ως λυσιμελής προσδιορίζεται ο ύπνος και ο θάνατος· βλ. Brill (2007) 275, 290. Η Zeitlin (1985) 59 επισημαίνει ότι η Φαίδρα πάσχει από τον λυσιμελή έρωτα, από τον οποίο μπορεί να «λυθεί», δένοντας μία θηλιά στον λαιμό της.

¹²¹ Halleran (1995) 46. Η Goff (1990) 27-39 θεωρεί ότι η επιθυμία (“desire”) αποτελεί κινητήριο δύναμη της τραγωδίας. Για το θέμα της γνώση βλ. Luschnig (1988). Η ερευνήτρια θεωρεί ότι ο λόγος ή η σιγή των χαρακτήρων επηρεάζεται από το στοιχείο αυτό. Σχολιάζοντας απόψεις και άλλων μελετητών που ερμηνεύουν τον παροξυσμό της Φαίδρας, η ίδια θεωρεί ότι η ηρωίδα επιθυμεί να γίνει ο «Ιππόλυτος», με την έννοια ότι αποζητεί να αποτινάξει την παθητικότητα, την αδράνεια και τη σιωπή της θηλυκής υπόστασής της έναντι της “ανδρικής ενεργητικότητας” (“virile activity”) του Ιππολύτου. Ο Knox (1952) 5 επίσης υποστηρίζει ότι ο λόγος και η σιωπή συνδέουν τους τέσσερις βασικούς χαρακτήρες του έργου, επιτυγχάνοντας τη δομική ενότητα.

215-22, 228-231). Η απειλή είναι ήδη εμφανής· το δέλεαρ της Αφροδίτης θα «διαταράξει» τον ἀκήρατον λειμῶνα.

Ο ρόλος της Τροφού θεωρείται καθοριστικός για την εξέλιξη της πλοκής. Η Yoon εξετάζει τον ανώνυμο αυτόν ρόλο· πρόκειται για αξιομνημόνευτο χαρακτήρα του έργου, αποδίδονται σε αυτόν οι περισσότεροι στίχοι αμέσως μετά τον ρόλο του Ιππολύτου και διαδραματίζει τον ρόλο της «ηθικής αυτουργού», αποκαλύπτοντας το μεγάλο μυστικό της Φαίδρας στον ήρωα.¹²² Η Τροφός προσπαθεί να μάθει από τη Φαίδρα ποια είναι η νόσος που τη βασανίζει. Η ηρωίδα ομολογεί ότι βρίσκεται σε κατάσταση *μανίας* (όπως η Σαπφώ τονίζει ότι η ψυχή της μαίνεται· βλ. 1 V 18: *μαινόλαι θύμωι*) και ότι είναι θύμα κάποιας θεϊκής παρέμβασης (241: *ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτηι*, 249: *τὸ δὲ μαινόμενον κακόν*). Η Φαίδρα φέρει το «μιάσμα» της «νόσου» του έρωτα (316: *φρὴν δ' ἔχει μίασμά τι*) και καθυστερεί να αποκαλύψει την αλήθεια στις γυναίκες του Χορού και την Τροφό (267-310). Όταν όμως η γερόντισσα αρθρώσει το όνομα του Ιππολύτου, αρχίζει η μακρά διαδικασία της αποκάλυψης (310-50). Θα απαιτηθεί η ικεσία της δούλας προς τη δέσποινά της (325 κ.ε.), προκειμένου η δεύτερη να ομολογήσει. Η κεντρική ηρωίδα ζητεί την άποψη της Τροφού της για τον έρωτα, και εκείνη απαντά ότι *ἥδιστον, ὦ παῖ, ταύτων ἀλγεινόν θ' ἅμα* (348). Η «ασθένεια» της Φαίδρας έχει πλέον διαγνωσθεί.

Η Thumiger συνδέει το ερωτικό πάθος με τη *μανία* στην τραγική ποίηση (μοτίβο το οποίο ανάγεται κυρίως στους λυρικούς), επισημαίνοντας τις καταστροφικές επιπτώσεις τόσο για τον ίδιο τον «φορέα» όσο και για την ευρύτερη κοινότητα ανθρώπων στην οποία εντάσσεται.¹²³ Τα δύο αυτά στοιχεία συνδέονται λόγω της διπλής

¹²² Yoon (2012) 86-7.

¹²³ Thumiger (2013) 27-8. Βλ. ενδεικτικά Ανακρ. απ. 83 για τη σύνδεση του έρωτα και της *μανίας* *ἐρέω τε δηῦτε κοῦκ ἐρέω / καὶ μαινομαι κοῦ μαινομαι*. Στον ελεγειακό ύμνο του Θεόγνη προς τον Έρωτα η

διάστασης, θετικής και αρνητικής. Στην τραγωδία όμως ο έρωσ και η μανία επιφέρουν αναπόφευκτα την καταστροφή.¹²⁴

Οφείλουμε να λάβουμε σοβαρά υπόψη μας το δεδομένο αυτό. Ο Faraone διατυπώνει την άποψη ότι ο έρωσ εκλαμβάνεται κυριολεκτικά ως ασθένεια, αξιοποιώντας αποσπάσματα από τα έργα του Γαληνού και της ιπποκρατικής συλλογής.¹²⁵ Η περίπτωση της ευριπίδειας Φαίδρας τυγχάνει μελέτης στην πραγματεία αυτή, δεδομένου ότι ο Χορός αναζητεί την αιτία και τη φύση της νόσου που την ταλανίζει.¹²⁶ Η αιτία όμως μίας τέτοιου είδους ασθένειας ανάγεται σε κάποια θεϊκή δύναμη και συγκεκριμένα στη χρήση ερωτικής μαγείας.¹²⁷

Γίνεται επομένως αντιληπτό ότι η ερωτική μαγεία δεν είναι αποσυνδεδεμένη από τον θεσμό της θρησκείας. Ο Graf καταλήγει ότι η μαγεία και η θρησκεία δεν διαχωρίζονται με σαφή όρια, συγκροτώντας έναν θρησκευτικό συγκρητισμό. Επισημαίνει παράλληλα ότι η διαφορά τους έγκειται μόνο στη συμμετοχή των μνημένων στην εκάστοτε μαγική δραστηριότητα και στον τρόπο αξιοποίησης της τελετουργίας, των ύμνων και των προσευχών για την επίτευξη ενός συγκεκριμένου στόχου.¹²⁸

μανία και η καταστροφικότητα του έρωτα συνιστούν επίσης κυρίαρχα μοτίβα (Ελεγείων β' 1231-4: Σχέτλι' Έρωσ, μανίαι σε τιθηήσαντο λαβοῦσαι / ἐκ σέθεν ὤλετο μὲν Ἴλιον ἀκρόπολις, / ὤλετο δ' Αἰγείδης Θησεὺς μέγας, ὤλετο δ' Αἴας / ἐσθλὸς Ὀϊλιάδης σῆσιν ἀτασθαλίαις). Στον Φαῖδρο του Πλάτωνα όμως η ερωτική μανία οδηγεί στη μεγαλύτερη ανθρώπινη ευτυχία (Πλάτ. Φαῖδρος 249 b-c: ἀλλὰ τὸδε πρὸς ἐκείνῳ δείξας φερέσθω τὰ νικητήρια, ὡς οὐκ ἐπ' ὠφελία ὁ ἔρωσ τῶ ἐρῶντι καὶ τῶ ἐρωμένῳ ἐκ θεῶν ἐπιπέμπεται. ἡμῖν δὲ ἀποδεικτέον αὐ τὸνναντίον, ὡς ἐπ' εὐτυχία τῇ μεγίστῃ παρὰ θεῶν ἢ τοιαύτη μανία δίδεται).

¹²⁴ Thumiger (2013) 30-1.

¹²⁵ Faraone (1999) 48. Η ίδια προσέγγιση απαντά και στον Collins (2008) 91-2.

¹²⁶ Faraone (1999) 47. Η Τροφός μάλιστα ρωτά τη Φαῖδρα μὼν ἐξ ἐπακτοῦ πημονῆς ἐχθρῶν τινος; (318), δηλαδή αν κάποιος εχθρός της τῆς ἔχει κάνει μάγια.

¹²⁷ Faraone (1999) 55: τα ξόρκια και οι κατάρες αποτυπώνουν την αρχαία ελληνική οπτική της ερωτικής αποπλάνησης ως δαιμονική επίθεση που εκδηλώνεται με τα συμπτώματα θανάσιμης ασθένειας.

¹²⁸ Graf (1991) 197.

Κατά πόσο όμως ένας θεός θα μπορούσε να είναι ο ίδιος αποδέκτης μίας *ἐπωδῆς*;¹²⁹ Ορισμένα πλατωνικά χωρία οδηγούν σε καταφατική απάντηση. Στην *Πολιτεία* αναφέρεται ότι *ἐάν τέ τινα ἐχθρόν πημῆναι ἐθέλη, μετὰ σμικρῶν δαπανῶν ὁμοίως δίκαιον ἀδίκῳ βλάψει ἐπαγωγαῖς τισιν καὶ καταδέσμοις, τοὺς θεοὺς, ὡς φασιν, πείθοντές σφισιν ὑπηρετεῖν* (364 c). Στους *Νόμους* διαβάζουμε: *καὶ θεοὺς ὑπισχνούμενοι πείθειν, ὡς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπωδαῖς γοητεύοντες* (909 b), ενώ στο *Συμπόσιον* αναφέρεται ότι *διὰ τούτου καὶ ἡ μαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἱερέων τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τελετὰς καὶ τὰς ἐπωδὰς καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητείαν* (202e-203a).

Ὅσον αφορά στη μαγεία της Αφροδίτης μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία από άλλα κείμενα. Στον Πίνδαρο (*Πυθιονικός* 4, 213-9: *ποικίλαν ἴγγα τετράκναμον Οὐλυμπόθεν / ἐν ἀλύτῳ ζεύξαισα κύκλῳ / μαινάδ' ὄρνιν Κυπρογένεια φέρειν / πρῶτον ἀνθρώποισι λιτάς τ' ἐπαιδάς / ἐκδιδάσκησεν σοφὸν Αἰσονίδα· / ὄφρα Μηδείας τοκέων ἀφέλοιτ' αἰ- / δῶ, ποθεινὰ δ' Ἑλλάς αὐτά / ἐν φρασί καιομένην δονέοι μάστιγι Πειθοῦς*) η ίδια η Αφροδίτη διδάσκει στον Ιάσονα τα κατάλληλα ξόρκια για την κατάκτηση της Μήδειας. Οι έννοιες της *μανίας* (*μαινάδ' ὄρνιν*), της *ἐπωδῆς* (*ἐπαιδάς*) και της *πειθοῦς* (μέσω μίας θεότητας) αποτελούν συνιστώσες της ερωτικής μαγείας, «πρέσβειρα» της οποίας είναι η ίδια η Αφροδίτη.¹³⁰ Αντίστοιχα στην *Ιλιάδα* (Ξ 214-21: *Ἥ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα / ποικίλον, ἔνθα δέ οἱ θελκτῆρια πάντα τέτυκτο· / ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς / πάρφασις, ἢ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ*

¹²⁹ Εξαμετρικές επωδες προς τη Σελήνη (PGM IV. 2785-2879) και τον Ερμή (PGM VIII. 1-26) εκδίδονται στους *Papyri Graecae Magicae* (PGM). Στο 2^ο ειδύλλιο του Θεοκρίτου (*Φαρμακεύτρια*) η Σίμαιθα προσπαθεί να κερδίσει πίσω τον έρωτα του Δέλφη μέσω της τελετουργικής μαγείας, επικαλούμενη τη Σελήνη, την Εκάτη και την Αρτεμη. Στον *Καλυπτόμενον Ἰππόλυτον* η Φαίδρα επικαλείται επίσης τη Σελήνη (απ. 491 Nauck: *ταῖς ἔρωτι κατεχομέναις τὴν σελήνην ἀνακαλεῖσθαι σύνηθες, ὡς καὶ Εὐριπίδης ποιεῖ τὴν Φαίδραν ἐν τῷ Καλυπτομένῳ Ἰππολύτῳ*).

¹³⁰ Faraone (1999) 55-69.

φρονεόντων. / τόν ρά οί ἔμβαλε χερσὶν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε· / τῆ νῦν
τοῦτον ἱμάντα τεῶ ἔγκάτθεο κόλπῳ / ποικίλον, ᾧ ἔνι πάντα τετεύχεται·
οὐδέ σέ φημι / ἄπρηκτόν γε νέεσθαι, ὅ τι φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς) η Αφροδίτη
δίνει στην Ἥρα τον κεστόν ἱμάντα, προκειμένου να αποπλανήσει τον Δία.
Ο ἱμᾶς αυτός αποτελεί ὄργανο της ερωτικής θέλξεως (θελκτῆρια).¹³¹
Είμαστε σε θέση επομένως να διαπιστώσουμε ότι η Αφροδίτη είναι
ἀρρηκτα συνδεδεμένη με την ερωτική θέλξιν, γεγονός το οποίο
επιβεβαιώνεται και στον ευριπίδειο *Ἰππόλυτο*.

Ἐχοντας κατά νου τα δεδομένα αυτά ας συνεχίσουμε με την
πραγμάτευση του *Ἰππολύτου*. Οι διαφορετικές οπτικές της Τροφού και
Φαίδρας επί του θέματος του έρωτα καθορίζουν την εξέλιξη του έργου. Η
πρώτη αντίδραση της Τροφού μετά την αποκάλυψη της Φαίδρας είναι
δηλωτική της ψυχοσύνθεσής της.¹³² φοβάται την επικείμενη συμφορά,
αναγνωρίζοντας την ασύγκριτη δύναμη της Αφροδίτης (359-61: ...Κύπρις
οὐκ ἄρ' ἦν θεός, / ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ, / ἢ τήνδε κἀμὲ και
δόμους ἀπώλεσεν).¹³³ Κατόπιν αυτού η απάντηση της Φαίδρας είναι το
μόνο που αναμένουμε.

Η Φαίδρα καταδεικνύει την πορεία της σκέψης της για την
αντιμετώπιση της «νόσου» της (389: *φαρμάκωι*) μέσω μίας «φιλοσοφικής
πραγματείας». Η ηρωίδα υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι γνωρίζουν τις
σωστές αποφάσεις, αλλά παρεκκλίνουν από αυτές λόγω της ραθυμίας,

¹³¹ Faraone (1999) 96-110. Ο ἱμᾶς της Αφροδίτης απαντά και στις *Κυρανίδες* 1.10.49-69.

¹³² Υoon (2012) 89: η αρχική αντίδραση της Τροφού φαίνεται σχεδόν μελοδραματική ταυτίζεται
πλήρως με τη Φαίδρα, και η απόγνωσή της ξεπερνά ακόμα και τον οίκτο του Χορού,
εκπεφρασμένου μέσω σύντομου θρήνου (362-72). βλ. σχετικά Barrett (1964) 224-7.

¹³³ Η άποψη ότι η δύναμη της Αφροδίτης υπερβαίνει την αντίστοιχη των άλλων θεών (ακόμα και
του Διός) φαίνεται ότι υφίσταται και στη χαμένη σοφόκλεια *Φαίδρα* (Mahaffy & Bury (1900) 73 απ.
684 Pearson: ἔρωσ γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται / οὐδ' αὖ γυναῖκας, ἀλλὰ και θεῶν ἄνω / ψυχὰς
ταράσσει κἀπὶ πόντον ἔρχεται / και τόνδ' ἀπείργειν οὐδ' ὁ παγκρατῆς σθένει / Ζεύς, ἀλλ' ὑπέικει και
θέλων ἐγκλίνεται).

των απολαύσεων και της «κακής» αιδούς.¹³⁴ Ο Barrett τονίζει ότι ο χαρακτήρας της Φαίδρας (και όχι ο ίδιος ο Ευριπίδης) ακολουθεί αυτήν τη στοχαστική προσέγγιση, η οποία τυγχάνει να αντιμάχεται τη σωκρατική άποψη περί *ἀκουσίων ἀμαρτημάτων*.¹³⁵

Η κεντρική ηρωίδα προσπάθησε αρχικά να αποκρούσει τον έρωτά της (394: *σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον*). Έπειτα αποφάσισε να καταπνίξει τα συναισθήματά της για τον Ιππόλυτο (398: *τὸ δεύτερον δὲ τὴν ἄνοιαν εὖ φέρειν / τῶι σωφρονεῖν νικῶσα προυνοησάμην*). Η Αφροδίτη όμως είναι ακαταμάχητη (400-1: *ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον / Κύπριν κρατῆσαι*) και ο έρωτας «κατατρώει» τη «νοσούσα» Φαίδρα (392: *ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν*). Όταν όλες οι προσπάθειές της απέβησαν μάταιες, η μοναδική σωτηρία για την ίδια είναι ο θάνατος: *κατθανεῖν ἔδοξέ μοι, / κράτιστον (οὐδεὶς ἀντερεῖ) βουλευμάτων* (401-2).

Η Τροφός όμως αλλάζει γνώμη σχετικά με το πρόβλημα της Φαίδρας, δηλώνοντας ότι *αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι* (436). Η

¹³⁴ Βλ. 375-87: *ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῶι χρόνωι / θνητῶν ἐφρόντισ' ἤι διέφθαρται βίος. / καὶ μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν / πράσσειν κακίον'· ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν / πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῆιδ' ἀθρητέον τόδε· / τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν, / οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὑπο, / οἱ δ' ἠδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ / ἄλλην τιν'· εἰσὶ δ' ἠδοναὶ πολλαὶ βίου, / μακρὰι τε λέσχαι καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν, / αἰδῶς τε· δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἢ μὲν οὐ κακή, / ἢ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής, / οὐκ ἂν δὴ ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα*. Ο Dodds (1925) 102-4 εξετάζει τη διπλή αιδώ, υποστηρίζοντας ότι όπως η Φαίδρα ζημιώνεται εξαιτίας της αιδούς, έτσι και ο Ιππόλυτος καταστρέφεται λόγω της σωφροσύνης του. Η Φαίδρα δέχεται την ικεσία της Τροφού στο όνομα της αιδούς, και ο Ιππόλυτος αρνείται να παραβεί τον όρκο του και να αποκαλύψει την αλήθεια στον Θησέα, για να παραμείνει *σώφρων* και οι δύο ήρωες αυτοκαταστρέφονται στο όνομα των αξιών τους. Ο Barrett (1964) 231 διακρίνει τις δύο έννοιες της αιδούς (θετική-αρνητική) σε συνάρτηση με τον καιρόν (*κατὰ καιρόν-παρὰ καιρόν*).

¹³⁵ Barrett (1964) 227-31. Παρόμοια άποψη με εκείνη της Φαίδρας προβάλλεται και στον πλατωνικό *Πρωταγόρα* 352d-e: *οἴσθα οὖν ὅτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων ἐμοὶ τε καὶ σοὶ οὐ πείθονται, ἀλλὰ πολλοὺς φασὶ γιγνώσκοντας τὰ βέλτιστα οὐκ ἐθέλειν πράττειν, ἐξὸν αὐτοῖς, ἀλλὰ ἄλλα πράττειν· καὶ ὅσους δὴ ἐγὼ ἠρόμην ὅτι ποτε αἰτιόν ἐστι τούτου, ὑπὸ ἠδονῆς φασὶν ἠττωμένους ἢ λύπης ἢ ὦν νυνδὴ ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τίνος τούτων κρατουμένους ταῦτα ποιεῖν τοὺς ποιούντας*.

γερόντισσα αναγνωρίζει την παντοδυναμία της Κύπριδας (443-58), επισημαίνοντας στη δέσποινά της ότι δεν υπάρχει πιθανότητα να καταπολεμηθεί η ισχύς της θεάς και του Έρωτα (443: *Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ῥυτῆι*). Για τον λόγο αυτό η Τροφός παροτρύνει τη Φαίδρα να αποδεχθεί το ερωτικό πάθος για τον Ιππόλυτο:

τόλμα δ' ἐρῶσα· θεὸς ἐβουλήθη τάδε·
νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
εἰσὶν δ' ἐπωιδαὶ καὶ λόγοι θελκτῆριοι·
φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου.
ἦ τὰρ' ἂν ὀψέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιεν ἂν,
εἰ μὴ γυναιῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν.
(Ευριπίδου *Ἰππόλυτος*, 476-81¹³⁶)

Τόλμησε τον έρωτα να ζήσεις· ήταν θέλημα θεού.
Αν υπομείνεις την αρρώστια, θα την κατανικήσεις.
Υπάρχουν ξόρκια και γητεύματα
Θα βρούμε το αντίδοτο.
Οι άνδρες αργούν να το ανακαλύψουν,
αλλά εμείς είμαστε γυναίκες
και ξέρουμε κόλπα να μηχανευόμαστε.

Η Τροφός αναζητεί το φάρμακον της «νόσου» στη μαγεία. Οι ἐπωιδαὶ που προτείνονται αφορούν στο ερωτικό «δέσιμο» του Ιππολύτου, καθώς η ίδια θα υποστηρίξει ότι *οὐ λόγων εὐσχημόνων δεῖ σ' ἀλλὰ τάνδρός* (490-1).¹³⁷ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τόσο ο Χορός (482-5) όσο και η

¹³⁶ Σύμφωνα με την έκδοση του Barrett (1964).

¹³⁷ Ο Barrett (1964) 247 διευκρινίζει ότι η ανταπόκριση του Ιππολύτου μπορεί να θεραπεύσει τη νόσο της Φαίδρας. Ο Σχολιαστής αναφέρει ότι *βραδέως ἂν οἱ ἄνδρες διανοηθεῖεν περὶ τίνος, εἰ μὴ ἡμεῖς αἱ γυναιῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν. εἰ γὰρ αἱ γυναιῖκες ἀπορήσομεν πανουργιών, πόσω μᾶλλον οὐκ εἰς ἔσχατον ἀμηχανίας περιπεσοῦνται οἱ ἄνδρες; ὥσπερ γὰρ τὸ νοῦν ἔχειν δέδοται τοῖς ἀνδράσιν, οὕτως τὸ πανουργεῖν καὶ μηχανὰς ἐξευρίσκειν ταῖς γυναιξί* (βλ. απ. 480 στον Cavarzeran (2016) 229-30). Η καταστροφικότητα της γυναικείας πανουργίας (εκπεφρασμένης μέσω του έρωτα) θίγεται από τον Χορό στις αισχύλειες *Χοηφόρους* (594-601: *ἀλλ' ὑπέρτολμον ἂν- / δρὸς φρόνημα τίς λέγοι / καὶ*

ΐδια η Φαΐδρα απορρίπτουν την πρόταση της Τροφού, διότι προκρίνουν τη διατήρηση της πολυπόθητης εϋκλειας.¹³⁸ Ο Χορός των Τροϊζηνίων και η Τροφός διαφοροποιούνται από αυτό το σημείο και στο εξής ως προς την αντιμετώπιση της «νόσου». Ο Χορός δεν ωθεί τη Φαΐδρα στην αυτοκτονία, αλλά την επαινεί για την απόφασή της να μην ενδώσει στον «ντροπιαστικό» έρωτα.¹³⁹ Η χρησιμότητα (482: *χρησιμώτερα*) της συμβουλής της Τροφού έγκειται στην ικανοποίηση του ερωτικού πόθου, εφόσον οι λόγοι θελκτήριοι προορίζονται για την ερωτική «κατάκτηση» του Ιππολύτου. Ο λόγος του Χορού χαρακτηρίζεται ως *δυσχερέστερος* (484) και *άλγίων κλύειν* (485), όχι γιατί προτρέπει τη Φαΐδρα να αυτοκτονήσει, αλλά γιατί την αποτρέπει από την ικανοποίηση μίας διακαούς ερωτικής επιθυμίας· μία τόσο σφοδρή επιθυμία που ξεπερνά το όριο του μέτρου και εκδηλώνεται με τα συμπτώματα νόσου. Θα χαρακτηριζόταν παράλογη τέτοιου είδους ενθάρρυνση εκ μέρους του

γυναικῶν φρεσίν τλημόνων / παντόλμους έρωτας, ἄ- / ταισι συννόμους βροτῶν; / συζύγους δ' ὀμανλίας / θηλυκρατής ἀπέρωτος έρωσ παρανικᾶ / κνωδάλων τε καὶ βροτῶν).

¹³⁸ Haagens (1898) 76 για την επωδή. Ο Knox (1952) 18 επεξηγεί άριστα τα κίνητρα της Τροφού· πιστεύει ότι προσπαθεί να σώσει τη Φαΐδρα από τον θάνατο, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της τα ιδανικά της δέσποινάς της. Η αγάπη της Τροφού για εκείνη αποτελεί το κίνητρο των πράξεών της από την αρχή ως το τέλος. Καταφέρει όμως να καταστρέψει τόσο την τιμή της όσο και τη ζωή της.

¹³⁹ Ο Σχολιαστής αναφέρει τα εξής σχετικά με τη ρήση του Χορού: *πρός μὲν τὴν παροῦσαν, φησί, συμφορὰν τοῦ έρωτος χρησιμώτερά σου λέγει ἢ τροφός, ἢ σὺ μὲν ἐκβάλλεις σαυτὴν ζωῆς, ἢ δὲ τὸ ζῆν σοι προξενεῖ. σὲ δὲ, φησίν, ὁμως ἐπαινῶ τῆς σωφροσύνης. συγκριτικῶς δὲ εἶπε τὸ <δυστυχέστερος>, ὡς ἂν ἀμφοτέρων τῶν λόγων τὸ δυστυχές κεκτημένων, τοῦ μὲν διὰ τὴν αἰσχύνην, τοῦ δὲ διὰ τὸν θάνατον. ἐμφαντικώτερον δὲ καὶ ἀλγίονα εἶπεν <τὸν> ἔπαινον τὸν οὐχ ἡδονὴν κατὰ τοὺς ἄλλους ἐπαινοὺς, ἀλλὰ θάνατον προξενούντα τοῖς ἀκούουσιν τὴν μὲν αἰνεῖ τὴν δὲ θαυμάζει ἔνεκεν τῆς σωφροσύνης ὁ <σω>φροσύνης: <Φαΐδρα>: τὴν μὲν αἰνεῖ διὰ τὸ χρήσιμον καὶ πιθανὸν τῆς γνώμης, <ὁ δ' αἶνος οὗτος>: ἴσθι μέντοι τοῦτο ὅτι ὁ ἔπαινος τῆς σωφροσύνης ὁ παρ' ἐμοῦ λεγόμενος, εἰ καὶ καλλίων ἐστὶ τῶν ταύτης λόγων, ἀλλ' οὐκ ἔστιν ἄλλος δυστυχέστερος αὐτῶν, καθὸ θάνατόν σοι προξενεῖ. διὰ τοῦτο εἰκότως <ἂν> εἶη σοι λυπηρὸς ἀκούειν, εἰς ἀπώλειάν σε προτρεπόμενος. ἀλγίονα δὲ ἔφη τὸν ἔπαινον ὡς ἂν μὴδὲ ἐπαινοὺς φύσιν εἰληχότα. οἱ γὰρ ἔπαινοι ἡδουσι τοὺς ἐπαινουμένους (απ. 482-4). Φαίνεται ὅτι η Roisman (1999) 90 προσχωρεῖ στην άποψη του Σχολιαστή και ισχυρίζεται ὅτι ο Χορός παροτρύνει τη Φαΐδρα να αυτοκτονήσει.*

Χορού προς τη Φαίδρα, πόσω μάλλον όταν δεν έχει ακόμα συντελεσθεί η καθοριστική αποκάλυψη της αλήθειας στον Ιππόλυτο. Ωστόσο, ακόμα και μετά από το κομβικό αυτό σημείο, όταν η Φαίδρα δηλώνει ότι δεν έχει άλλη εναλλακτική πέραν του θανάτου, ο Χορός την προτρέπει να σωπάσει (724: *εὐφημος ἴσθι*). Η προτεινόμενη σιωπή υποδηλώνει την απόρριψη της απόφασης αυτής, κάτι το οποίο η Φαίδρα αντιλαμβάνεται ανταπαντώντας *καὶ σύ γ' εὖ με νουθέτει* (724).

Μετά την απόρριψη της πρώτης πρότασης της Τροφού (503-6), εκείνη επανέρχεται με δεύτερη «λύση», κατά την οποία ο έρωτας έρχεται σε δεύτερη θέση (508: *δευτέρα γὰρ ἢ χάρις*).¹⁴⁰ Η μαγεία όμως δεν αποκλείεται ούτε σε αυτήν την περίπτωση (509-12: *ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια / ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω, / ἄ σ' οὐτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὐτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν / παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένηι κακῆ*). Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ένας «αισχρός» έρωτας δεν πρόκειται να «ντροπιάσει» την *εὐκλεῆ* Φαίδρα. Η κεντρική ηρωίδα, αντιλαμβανόμενη κατά αυτόν τον τρόπο την πρόταση της δούλας της, τη ρωτά *πότ' ερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον;* (516). Η Τροφός όμως, χωρίς να διευκρινίζει τις προθέσεις της (517: *οὐκ οἶδ' ὄνασθαι, μὴ μαθεῖν βούλου, τέκνον*), ζητεί τη βοήθεια της Αφροδίτης και εισέρχεται στα ανάκτορα (522-3: *δέσποινα ποντία Κύπρι, / συνεργὸς εἶης, ὅπως και η Σαπφώ προσεύχεται για μία συμμαχία με την Αφροδίτη 1V 28: *σύμμαχος ἔσσο**).

Κατά το διάστημα στο οποίο η Τροφός αποκαλύπτει στον Ιππόλυτο την αλήθεια (καταδικάζοντας τόσο τον ίδιο όσο και τη Φαίδρα) ο Χορός άδει το Α' Στασίμο (525-63) έναν ύμνο στον Έρωτα. Αρκεί να θυμηθούμε

¹⁴⁰ Ο Conacher (1961) 37-44 διερευνά τη λειτουργία και το νόημα του στίχου 508 (και εξής μέχρι και την έναρξη του Α' Στασίμου). Τα δεδομένα είναι δύο: ο έρωτας αποτελεί δευτερεύουσα επιλογή κατά την επόμενη πρόταση της Τροφού (εφόσον απορρίφθηκε από τη Φαίδρα σε πρώτο επίπεδο) και το δεύτερο αυτό σχέδιο της γερόντισσας χαρακτηρίζεται από αμφισημία και αβεβαιότητα, που οφείλονται είτε στη σύγχυση των δυο εκδοχών της τραγωδίας (*Στεφανηφόρος* και *Καλυπτόμενος*) είτε ακόμα και στη συγκεκριμένη οπτική του ίδιου του δραματουργού.

ότι στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα επιχρειαί το «ερωτικό φίλτρο» στον χιτώνα όσο ο Χορός υμνεί τη δύναμη της Αφροδίτης (βλ. Γ' κεφάλαιο).¹⁴¹ Τόσο η Τροφός όσο και η Δηιάνειρα ακολουθούν μία «λύση», η οποία φαίνεται σωτήρια, αλλά καταλήγουν να υποστούν τις επιπτώσεις των επιλογών τους, επιτυγχάνοντας τα αντίθετα από τα επιθυμητά αποτελέσματα. Η λανθασμένη πρακτική εκτελείται στον «κλειστό» χώρο των ανακτόρων παράλληλα με την εξύμνηση της Αφροδίτης από τους Χορούς στον «ανοιχτό» χώρο της σκηνής.

Η αντίρρηση του Χορού προς την τακτική της Τροφού στον *Ιππόλυτο* εκφράζεται μέσω της (επ)ωδής προς τιμήν της Κύπριδας. Κατά το Α' Στάσιμο εξυμνείται η καταστροφικότητα της δύναμης της Αφροδίτης και του Έρωτα.¹⁴² Η κλητική αποστροφή στον θεό (525: Έρωσ Έρωσ) με το κλητικό αίτημα της προφύλαξης από την ολέθρια δύναμή του (528-9), ο προσωπικός τόνος με τη χρήση του α' και β' ενικού προσώπου (528-9: μή μοί...φανείης / μηδ'... έλθοις), η απαρίθμηση ιδιοτήτων του θεού¹⁴³ (525-6: δ... στάζεις πόθον, εισάγων) και η χρήση της πολεμικής φρασεολογίας (527: έπιστρατεύση) αποτελούν σαπφικά μοτίβα.¹⁴⁴ Ο ερωτικός πόθος εισέρχεται (σαν μικρόβιο) μέσω των οφθαλμών (525-6: ό

¹⁴¹ Ο Faraone (1999) 110-19 θεωρεί ότι η Δηιάνειρα υποτίμησε την ισχύ του *φαρμάκου*, μέσω του οποίου θα κέρδιζε πίσω την αγάπη του Ηρακλή, χρησιμοποιώντας μεγαλύτερη από την ενδεδειγμένη δόση.

¹⁴² Budzowska (2012) 71: ο επίπονος χαρακτήρα του ερωτικού συναισθήματος εκφράζεται από τον Χορό μέσω του ύμνου στον θεό Έρωτα. Για την κριτική του κειμένου βλ. ενδεικτικά Giusta (1998) 87-90. Για τη σύνδεση του Χορικού με το Γ' Στάσιμο της Αντιγόνης (781-800) βλ. Susanetti (1997) 74-5.

¹⁴³ Fritz Graf (1991) 192: η χρήση ονομάτων ή επωνυμιών (*voces magicae*) στις επωδές καταδεικνύει τη γνώση της εξυμνούμενης θεότητας εκ μέρους του μνημένου. Η αναγνώριση αυτής της γνώσης ωθεί τον θεό να βοηθήσει με χαρά τον εκάστοτε αιτούμενο.

¹⁴⁴ Ανάλογο κλητικό αίτημα προς την Αφροδίτη για τον κατευνασμό του πόνου του έρωτα διατυπώνεται από τον Θέογνη (Ελεγείων β' 1323-6: *Κυπρογένη, παῦσόν με πόνων, σκέδασον δέ μερίμνας / θυμοβόρους, στρέψον δ' αὔθις ἐς εὐφροσύνας· / μερμήρας δ' ἀπόπανε κακάς, δὸς δ' εὐφρονη θυμῶι / μέτρ' ἤβης τελέσαντ' ἔργματα σωφροσύνης*).

κατ' ὀμμάτων / στάζων πόθον). Στην ωδή αυτή εντοπίζεται ένα ιδιότυπο σχήμα κύκλου, όπου ο Έρωτας σημαίνει την έναρξη του ύμνου (525), και η Αφροδίτη το τέλος του. Η θεά όμως παρομοιάζεται με μέλισσα που διασχίζει τον κόσμο, συμπεριλαμβανομένου του ἀκηράτου λειμῶνος του Ιππολύτου. Ο Ιππόλυτος δεν είχε αντιληφθεί ότι η Αφροδίτη βρισκόταν στον δικό του *locum amoenum* (77: μέλισσα λειμῶν' ἡρινὴ διέρχεται).¹⁴⁵ Άλλο ένα σχήμα κύκλου εφαρμόζεται κατά την α' στροφή (525-32: Ἐρωσ Ἐρωσ... Ἐρωσ ὁ Διὸς παῖς). Τα βέλη του Έρωτα είναι ισχυρότερα και από τις αστραπές και τους κεραυνούς (730). Ο θεός αυτός γενεαλογείται από τον Δία και φέρει την ιδιότητα του τυράννου ἀνδρῶν (736) και του κλειδοκράτορα τὸν τᾶς Ἀφροδίτας / φιλάτων θαλάμων (737-8). Στα δύο επόμενα στροφικά ζεύγη (545-64) αναφέρονται δύο μυθολογικά *exempla* περί της «ισοπεδωτικής» ισχύος του θεού και της Αφροδίτης. Ο Χορός αναφέρεται στις περιπτώσεις της Ιόλης και της Σεμέλης.

Στόχος είναι ο εξευμενισμός της Αφροδίτης και του Έρωτα μέσω αυτού του ύμνου, δεδομένου ότι έχουν ήδη απορριφθεί οι πρακτικές της Τροφού· στους στίχους 680-1 δηλώνεται απερίφραστα η εναντίωση του Χορού προς τις επιλογές της Τροφού: *φεῦ φεῦ, πέπρακται, κοῦ κατῶρθωνται τέχνη, / δέσποινα, τῆς σῆς προσπόλου, κακῶς δ' ἔχει*. Η ἐπωδὴ αυτή δεν αποσκοπεί στο «δέσιμο» του Ιππολύτου, αλλά στον κατευνασμό της ερωτικής δύναμης. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του δηλώνει ότι καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ (1456a). Φαίνεται όμως ότι ο Χορός αναλαμβάνει δράση στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*· προσπαθεί να προλάβει και να μετριάσει τους

¹⁴⁵ Προσχωρώ στην άποψη του Calame (2017) 160 όσον αφορά στην ιδέα του «γλυκόπικρου» έρωτα της ερωτικής λυρικής ποίησης. Ο Barrett (1964) 266 θεωρεί ότι η η ιδέα αυτή σχετικά με το «πικρό» δηλητήριο της μέλισσας δεν έχει διατυπωθεί από τον Ευριπίδη. Αξίζει όμως να αναλογισθούμε ότι η ίδια η Τροφός χαρακτήρισε τον έρωτα ως ἡδιστον και ἀλγεινόν θ' ἄμα (348).

παντοδύναμους Αφροδίτη και Έρωτα (όπως φάνηκε και στα προηγούμενα κεφάλαια κατά την εξέταση των αντίστοιχων χορικών ύμνων στα υπόλοιπα έργα). Η Φαίδρα ωστόσο *ἀνθ' ὧν οὐχ ὀσίων ἐρώ- / των δεινᾶι φρένας Ἀφροδί- / τας νόσωι κατεκλάσθη* (764-66).

Ο επωδικός χαρακτήρας διαφαίνεται επίσης μέσω της μορφολογίας του ύμνου: οι διπλές επαναλήψεις *Ἔρωσ Ἔρωσ* (525), *ἄλλως ἄλλως* (535) με το αντίστοιχο αμοιοτέλευτο σχήμα σε -ως, τα ομοιοτέλευτα *ὀμμάτων... πόθον... εἰσάγων* (525-6), *στάζεις, φανείης... ἔλθοις* (526, 528-9), *Πυθίους τεράμνοις* (536), *τύραννον ἀνδρῶν* (538), *φιλτάτων θαλάμων κληδοῦχον* (540), *πέρθοντα... ἰέντα, πάσας... συμφορᾶς* (541), *πότμω φονίω* (560-1), το πολυσύνδετα *μή μοί... μηδ' (528-9), οὔτε... οὔτ' (530)*, η επανάληψη *σὺν κακῶ* (528), *σὺν αἵματι, σὺν καπνῶ* (551), τα τρία συνεχόμενα επίθετα από το στερητικό -α *ἄζυγα... ἄνανδρον... ἄννυμον* (546-7) και οι τρεις συνεχόμενες προσφωνήσεις *ὦ τλάμων ὑμεναίων / ὦ Θήβας ἱερὸν τεῖχος / ὦ στόμα Δίρκας* (553-6) ενισχύουν την αποτελεσματικότητα της ωδής. Επιπλέον οι παρηγήσεις με τη σειρά τους συμβάλλουν στην τονικότητα: παρήχηση του -ρ και του -τ *οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος* (530), του -δ *δρομάδα ναῖδ' (550)*, του -τ, του -ρ και του -δ *παρά τ' Ἀλφεῶ / Φοῖβου τ' ἐπὶ Πυθίους τεράμνοις / βούταν φόνον Ἑλλάς αἰ' ἀέξει· / Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν, / τὸν τᾶς Ἀφροδίτας / φιλτάτων* (535-40), του -φ και του -ο, -ι *φονίοισι νυμφείοις* (553), του -κ *Ἀλκμήνας τόκω Κύπρις ἐξέδωκε* (553), του -π και του -τ *πάντ' ἐπιπνεῖ... τις πεπόταται* (562-3).

Κατά το τελευταίο Χορικό του *Ἰππόλυτου* εκτελείται άλλος ένας (σύντομος) ύμνος προς την Αφροδίτη και τον Έρωτα (1268-81), όταν όμως η Φαίδρα είναι ήδη νεκρή και ο *Ἰππόλυτος* ψυχορραγεί.¹⁴⁶ Αξίζει να

¹⁴⁶ Ο Calame (2017) 153 και ο Barrett (1964) 392 αναφέρονται σε αντιθετική-κυκλική δομή των χορικών μετά την εμφάνιση της Αφροδίτης στον Πρόλογο εξυμνείται η Ἀρτεμη από το Χορό των θεραπόντων, και πριν από την εμφάνιση της Ἀρτεμης στην Ἐξοδο εκτελείται μία ωδή αφιερωμένη στην Κύπριδα.

παρατηρήσουμε ότι το πρώτο και το τελευταίο Στάσιμο περιλαμβάνουν ωδές αφιερωμένες στην Αφροδίτη και τον Έρωτα. Ο Barrett διαπιστώνει ότι ακολουθεί ύμνος στην Αφροδίτη, ενώ θα ήταν αναμενόμενο ο Χορός να διαμαρτυρηθεί και να θρηνήσει κατά της αδικίας, όπως στο προηγούμενο Στάσιμο (1102-50).¹⁴⁷ Στον ύμνο όμως αυτόν δεν τονίζεται η καταστροφική πτυχή των δύο αυτών θεών, αλλά η ζωτικότητα της απόλυτης δύναμής τους. Αυτό συμβαίνει διότι όλα έχουν πλέον κριθεί το μόνο που απομένει είναι η αναγνώριση του μεγαλείου της περιφρονημένης από τον Ιππόλυτο θεάς προς αποκατάσταση της τάξης των πραγμάτων.

Η ωδή ξεκινά με αποστροφή στο β' πρόσωπο (1268: *σύ*) και ολοκληρώνεται κυκλικά με την προσφώνηση της Κύπριδας (1281: *Κύπρι*). Η φρόνηση (1268: *φρένα*) τόσο των θεών όσο και των θνητών καθοδηγείται από τη θεά. Ο ποικιλόπτερος Έρωτας (1270) ίσως παραπέμπει στην ποικιλόθρονα Αφροδίτη της Σαπφούς (1 V 1), όπως και τα γρήγορα φτερά του Έρωτα (1271: *ώκυτάτω πτερῶ*) στα γρήγορα σπουργίτια του άρματος της σαπφικής θεάς (1 V 10: *ώκεες στρουῖθοι*). Η «απεραντοσύνη» της δύναμης της ιπτάμενης Κύπριδας (1272-3: *ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν / θ'άλμυρόν ἐπὶ πόντον*) συνιστά μοτίβο που εντοπίσαμε τόσο στη Σαπφώ όσο και στην *Αντιγόνη* (βλ. Α' και Β' κεφάλαιο). Η θέλξις του Έρωτα και η αναπόδραστη ερωτική μανία που επιφέρει (1274: *θέλγει δ' Έρωτας ᾧ μαινομένα κρᾶδια*) έρχεται να επιβεβαιώσει τα όσα έχουμε ήδη επισημάνει περί της μαγικής και τελετουργικής διάστασης των ύμνων αυτών.¹⁴⁸ Η Αφροδίτη επηρεάζει θέλγοντας όλα τα πλάσματα του σύμπαντος, συμπεριλαμβανομένων και των ίδιων των θεών, για να χαρακτηρισθεί εν

¹⁴⁷ Barrett (1964) 391. Ο Hadley (1889) 117 αναφέρεται στη σύντομη έκταση του Χορικού.

¹⁴⁸ Ευρ. *Βάκχαι* 404-5: *ἴν' οἱ θελέξιφρονες νέμον-/ται θνατοῖσιν Έρωτες*.

τέλει ως *συμπάντων βασιλίδα* (1280). Η «εξουσία» ανήκει αποκλειστικά στην ίδια την Αφροδίτη (1281: *Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις*).¹⁴⁹

Η τονικότητα της ωδής αυτής είναι εξίσου έντονη· παρατηρούνται τα ομοιοτέλευτα *θεῶν ἄκαμπτον...*(1268), *βροτῶν, ἀμφιβαλῶν* (1270), *εὐάχητόν* (1272), *ὠκυτάτῳ πτερῶ* (1271), *άλμυρόν ἐπὶ πόντον* (1273), *μαινομένα κρᾶδίᾳ* (1274), *ὄρεσκόων σκύμνων πελαγίω* (1276-7), *αἰθόμενος ἄλιος* (1279), η επανάληψη και οι αντίστοιχες παρηγήσεις του δ' (1270), δέ (1272), δ' (1273), το πολυσύνδετο με τη χρήση του τε, τ' ή θ' (1273), *θ' ὅσα τε γὰ τρέφει / τὰ τ' αἰθόμενος ἄλιος δέρεται / ἄνδρας τε* (1278-80), τα τρόπων τινά πολύπτωτα με τις αντίστοιχες επαναλήψεις *σὺ* (1268), *σὺν* (1269), και *ποικιλόπτερος* (1270), *πτερῶι* (1271). Επιπλέον έντονες χαρακτηρίζονται και η παρηγήσεις του -π, του -τ και του -λ ὁ *ποικιλόπτερος ἀμφιβαλῶν / ὠκυτάτῳ πτερῶι / ποτᾶται* (1270-2), του -φ *ἐφορμάσῃ χρυσοφαῆς, / φύσιν* και του -σκ (1277) *ὄρεσκόων σκύμνων* (1275-6).

Η Αφροδίτη και ο Έρωτας ανακηρύχθηκαν νικητές στον *Ιππόλυτο*. Τόσο η Φαίδρα όσο και ο *Ιππόλυτος* βρήκαν επώδυνο θάνατο, προκειμένου να επιβεβαιωθεί η παντοδυναμία της περιφρονημένης *Κύπριδας*. Ο *Χορός* προσπάθησε να την εξευμενίσει κατά το Α' Στάσιμο, προκειμένου να προλάβει την τραγική εξέλιξη των γεγονότων. Κατά το τέταρτο και τελευταίο *Χορικό* οι *Τροϊζήνιες* γυναίκες εξυμνούν το μεγαλείο της. Ο *Ιππόλυτος* τιμωρήθηκε για την ύβρη του, και η *Φαίδρα* υπήρξε θύμα για την εκπλήρωση του σχεδίου της εκδίκησης· όλα συνέβησαν προς ικανοποίηση της *δολοπλόκου Αφροδίτας*.

¹⁴⁹ Ανάλογη δήλωση διατυπώνεται και στην *Εὐχή πρὸς Σελήνην ἐπὶ πάσης πράξεως* (PGM IV. 2785-2879) στους *Papyri Graecae Magicae* (PGM) 2838: *ἀρχὴ καὶ τέλος εἶ, πάντων δὲ σὺ μούνη ἀνάσσεις*.

Ε') Η δυσίατος Μήδεια
Ευριπίδου Μήδεια, 627-41

ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν
ἀνδράσιν· εἰ δ' ἄλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχαρις οὕτω.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης
ἰμέρωι χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν.
στέργοι δέ με σωφροσύνα,
δώρημα κάλλιστον θεῶν·
μηδέ ποτ' ἀμφιλόγους ὀρ-
γὰς ἀκόρεστὰ τε νείκη
θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις
προσβάλοι δεινὰ Κύπρις, ἀπτολέμους δ' εὐνάς σε-
βίζουσ'
ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν.

(Ευριπίδου Μήδεια, 627-41¹⁵⁰)

Ἐρωτες που ορμάνε στην ψυχή
οὔτε δοξάζουν οὔτε ωφελούν·
αν μετρημένα η Κύπριδα φανεί,
τη μεγαλύτερη ηδονή θα φέρει.
Κυρά μου, ἀπ' το χρυσό σου τόξο
μην ρίξεις πάνω μου τα δυνατά σου βέλη,
εκείνα που βάφτισες στον ἀσβεστο καημό.
Να με φυλάει η σωφροσύνη,
το υπέρτατο δῶρο των θεῶν.
Ἐρίδες ἀκόρεστες και ἀμοιβαία οργή
με ξένα ζευγαρώματα
να μη φυτέψει στην ψυχή μου
η φοβερή θεά.
Ἄς ἐπιλέγει ταιριάσματα εἰρηνικά
και συνετά ἄς καθορίζει
των γυναικῶν τις κλίνες.

¹⁵⁰ Σύμφωνα με το κείμενο της έκδοσης του Page (1938).

Η Μήδεια διδάχθηκε το 431 π.Χ., τρία χρόνια πριν από τον *Ιππόλυτο*.¹⁵¹ Ο έρωτας όμως προσδιορίζεται με διαφορετικό τρόπο στην τραγωδία αυτή. Τα ερωτικά συναισθήματα της Μήδειας για τον Ιάσονα συνυπάρχουν στην ψυχή της καθ' όλην την έκταση του έργου με την οργή, το μίσος, τον θρήνο, την αδικία και την πληγωμένη περηφάνια. Ο Ed Sanders μελετώντας το θέμα του έρωτα στη συγκεκριμένη τραγωδία σχηματίζει την άποψη ότι τα συναισθήματα αυτά στοιχειοθετούν το σύμπλεγμα της ερωτικής ζήλιας.¹⁵² Τα κίνητρα που οδηγούν τη Μήδεια σε τρεις φονικές πράξεις (του βασιλιά, της κόρης του και ως αποκορύφωμα εκείνη της ειδεχθούς παιδοκτονίας¹⁵³) εδραιώνονται στην ψυχική αυτή κατάσταση. Η ίδια η Μήδεια δηλώνει στους στίχους 265-6 ότι *ὄταν δ' ἔς εὐνήν ἠδικημένη κυρῆι, / οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα*.

Ο Ιάσων προδίδει τη Μήδεια για την κόρη του βασιλιά της Κορίνθου Κρέοντα. Η Τροφός στον Πρόλογο του έργου ενημερώνει για την τροπή των εξελίξεων. Η Μήδεια νοσεί από την ερωτική προδοσία που έχει υποστεί (16: *νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα*).¹⁵⁴ Ο «πληγωμένος»

¹⁵¹ Kitto (1939³) 203. Lesky (μετάφρ. Χουρμουζιάδης 2007β) (1956) 51. Εξετάζω την τραγωδία της Μήδειας μετά τον *Ιππόλυτο*, παρά το γεγονός ότι προηγείται χρονικά, για διαφόρους λόγους: η ιδιάζουσα φύση του έρωτα στη Μήδεια, ο ρόλος της Αφροδίτης στον *Ιππόλυτο*, η νόσος της Φαίδρας, η έννοια της ἐπωδῆς και η σύνδεση *Τραχινίων* και *Ιππολύτου* με ώθησαν σε αυτήν την επιλογή.

¹⁵² Sanders (2013) 52.

¹⁵³ Το μυθολογικό υπόβαθρο, η πατρότητα του έργου (Ευριπίδης ή Νεόφρων) καθώς και η εκούσια δολοφονία των παιδιών από την ίδια τη Μήδεια συνιστούν ζητήματα τα οποία έχουν απασχολήσει τους ερευνητές: βλ. ενδεικτικά την εισαγωγή της έκδοσης του Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 22-103.

¹⁵⁴ Τόσο ο Page (1938) 166 όσο και ο Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 226 πιστεύουν ότι *τὰ φίλτατα* λειτουργούν ως υποκείμενο του *νοσεῖ*. Θεωρώ απαραίτητη τη χρήση του κόμματος πριν από το *καί*: βλ. Kovacs (1991) 30-5 και την κριτική έκδοση του Diggle που ο Kovacs επιλέγει (στη μελέτη αυτή εξετάζει προβλήματα του κειμένου στους στίχους 1-17). Ωστόσο η ίδια η Μήδεια θα μπορούσε να είναι το υποκείμενο που *νοσεῖ* λόγω της ερωτικής προδοσίας και ζήλιας (κατ' επέκταση *τὰ φίλτατα* λειτουργούν ως ουσιαστικοποιημένη σύστοιχη αιτιατική του ρήματος).

έρωτας συνιστά «ασθένεια» που ταλανίζει την ηρωίδα. Η Τροφός αναφέρεται στην ασιτία της δέσποινάς της, καθώς και στην οδύνη που αισθάνεται από την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει (24: *κειῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφείσ' ἀλγηδόσιν*).¹⁵⁵ Ας επισημανθεί εδώ ότι γίνεται χρήση ιατρικής ορολογίας (60: *ἐν ἀρχῇ πῆμα κοῦδέπω μεσοῖ*).¹⁵⁶ Η Φαίδρα νοσούσε από τον ανεκπλήρωτο έρωτα για τον Ιππόλυτο· η Μήδεια όμως «αρρώστησε» από το άδοξο τέλος του επισφραγισμένου με όρκους έρωτα με τον Ιάσονα (20-3).

Η κεντρική ηρωίδα ακολούθησε τον αγαπημένο της μέχρι την Κόρινθο *ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ'* (8).¹⁵⁷ Ο έρωτας αυτός που αδρανοποιεί τον νου και «κυριεύει» την καρδιά-ψυχή (*θυμὸν*) ανάγεται στη Σαπφώ (1 V 18: *μαινόλαι θύμωι*).¹⁵⁸ Ο Χορός επίσης αναφέρεται στη μαινόμενη (εξαιτίας του έρωτα) ψυχή της Μήδειας (433: *μαιομέναι κραδίαι*), ενώ παραλληλίζει τη Μήδεια με την *Ἰνώ μανεῖσαν* (1286) κατά την πράξη του στυγερού φόνου. Αξίζει να θυμηθούμε τον 4^ο *Πυθιόνικο* του Πινδάρου, τμήμα του οποίου (213-9) συμπεριέλαβα στο αντίστοιχο κεφάλαιο του

Αντίστοιχα η Σαπφώ στο απ. 31 V «εκδηλώνει» τη συμπτωματολογία της νόσου που προέρχεται από το ίδιο συναίσθημα. Ορισμένοι μελετητές έχουν απορρίψει το ενδεχόμενο της ερωτικής ζηλοτυπίας στο σαπφικό απόσπασμα, άποψη που δεν με βρίσκει σύμφωνο· βλ. σχετικά Σκιαδάς (1981) 143-5.

¹⁵⁵ Ἄσιτος παραμένει και η ερωτευμένη Φαίδρα (Ευρ. *Ιππολ.* 275: *τριταίαν γ' οὔσ' ἄσιτος ἡμέραν*).

¹⁵⁶ Ο Pucci (1980) 34 αναφέρεται στη νόσο της Μήδειας, η οποία αποτελεί απειλή για την επικείμενη γενικότερη καταστροφή. Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 237.

¹⁵⁷ Ο Sanders (2013) 44-47 αναλύει στην τραγωδία του Ευριπίδη το έντονο σεξουαλικό μοτίβο που υφίσταται στην ερωτική σχέση της Μήδειας και του Ιάσονα.

¹⁵⁸ Ο Segal (1996) 24 θεωρεί τον *θυμὸν* της Μήδειας κινητήριο δύναμη. Ο Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 33-44 κάνει λόγο για «παντελή ανεπάρκεια του νου» και κυριαρχία ανεξέλεγκτων παθών εκ μέρους της ηρωίδας. Στον Απολλώνιο Ρόδιο ο Έρωτας «τυφλώνει» τη Μήδεια, και εκείνη σκοτώνει τον αδελφό της: *Ἀργοναυτικά* 4 445-9: *Σχέτλι' Ἔρωτος, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν, / ἐκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε, / ἄλγέα τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν / δυσμενέων ἐπὶ παισὶ κορύσσειο δαῖμον ἀερθεῖς / οἶος Μηδείη στυγερὴν φρεσὶν ἔμβαλες ἄτην*.

Ιππολύτου στο πλαίσιο της θέλξεως και της έπωδής (βλ. Δ' κεφάλαιο). Στο πινδαρικό κείμενο η Αφροδίτη διδάσκει στον Ιάσονα τα κατάλληλα ερωτικά ξόρκια για να καταφέρει να «αποπλανήσει» τη Μήδεια.¹⁵⁹ Η Μήδεια με τη σειρά της διαπράττει φρικτά εγκλήματα εξαιτίας του έρωτα· σκοτώνει τον αδελφό της Άψυρτο (167: τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν) και κατευθύνει με δόλιο τρόπο τις Πελιάδες να σκοτώσουν τον πατέρα τους Πελία (504-5: ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οὖν / δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον). Ο ίδιος ο Ιάσων κατά τον «ἀγῶνα λόγων» (446-626) επισημαίνει ότι οι πράξεις της πρωταγωνίστριας οφείλονταν στον έρωτά της για τον ίδιο (526-31: ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν, / Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας / σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην. / σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός, ἀλλ' ἐπίφθορος / λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασεν / τόξοις ἀφύκτοις τοῦμὸν ἐκσῶσαι δέμας). Ο Έρωτας και η Αφροδίτη υπήρξαν συμπαραστάτες του Ιάσονα, θέλγοντας τη Μήδεια και θέτοντάς την στη διάθεση του εραστή της. Η ίδια μάλιστα παραδέχεται ότι ακολούθησε τον Ιάσονα μέχρι την Κόρινθο πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα (485). Η ηρωίδα όμως προδόθηκε από αυτόν τον άνδρα και νοσεί εξαιτίας του.¹⁶⁰ Η ίδια αναγνωρίζει πλέον την οδυνηρή διάσταση του έρωτα (330: βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι πριν από τον φόνο των παιδιών η Μήδεια απευθύνεται στην παθολογικά ανεξέλεγκτη ψυχή της (1056: μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάση τάδε).¹⁶¹ Η Μήδεια καθοδηγείται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη

¹⁵⁹ Η Horman (2008) 163 πιστεύει ότι ο Ιάσων της ευριπίδειας *Μήδειας* προσεγγίζει την αντίστοιχη εκδοχή του Πινδάρου κατά τον 4ο Πυθιόνικο.

¹⁶⁰ Σύμφωνα με την Boedeker (1991) 97-101 ο Ιάσων καταπάτησε τρεις μορφές τελεστικού λόγου (όρκος, ικεσία, πειθώ), και η Μήδεια αντιδρά εκδηλώνοντας το σύμπλεγμα της ζήλιας. Ο Χορός «συμπάσχει» με τη Μήδεια και προσπαθεί να την «καταπραΐνει» μέσω του λόγου.

¹⁶¹ McDermott (1989) 56. Ο Αριστοφάνης διακωμώδησε την κλητική προσφώνηση στην καρδιά σε συνδυασμό με την αποτροπή (*Άχαρνης* 480: ὦ θυμ' ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα).

από το θυμικό της, στο οποίο «εδράζει» το προαναφερθέν σύμπλεγμα της ερωτικής ζήλιας.

Αξίζει να επανέλθουμε στον χαρακτήρα της Τροφού.¹⁶² Η Τροφός δεν δηλώνει απλώς την ψυχική κατάσταση της Μήδειας, αλλά την ενστερνίζεται, εκφράζοντας η ίδια τον θρήνο της δέσποινάς της (54-8: *χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν / κακῶς πίτνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται. / ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνοσ / ὥσθ' ἴμερός μ' ὑπῆλθε γῆι τε κούρανῶι / λέξαι μολούση δεῦρο δεσποίνης τύχας*). Το κοινό «συμπάσχει» με τον θρήνο των δύο γυναικών, που εκφράζεται διά στόματος της Τροφού (51: *αὐτὴ θρεομένη σαυτῆι κακά*), η οποία φθάνει σε οριακό σημείο για να αποφύγει να καταραστεί η ίδια τον Ιάσονα (83: *ὄλοιτο μὲν μὴ· δεσπότησ γὰρ ἐστ' ἐμός*).¹⁶³

Η πρωταγωνίστρια περιγράφεται από τη δούλα της ως *δυσθυμουμένη* (91) και *ὄμμα ταυρουμένη* (92). Η Τροφός εκφράζει τον φόβο της λίγο πριν από την εμφάνιση της κυρίας της στη σκηνή, μήπως η προδομένη ηρωίδα θέλει να διοχετεύσει την οργή της είτε στους υπαίτιους για την κατάστασή της είτε ακόμα και σε αγαπημένα της πρόσωπα (93: *ὥσ τι δρασειούσαν*, 95: *μὴ φίλους, δράσειέ τι*). Η Μήδεια εξωτερικεύει τον πόνο που νιώθει (96: *δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων*), ενώ η ακόλουθός της επισημαίνει επανειλημμένως ότι ο πληγωμένος ψυχισμός της ηρωίδας είναι *δυσκατάπαυστος* (108).¹⁶⁴ Οι ενδείξεις έχουν ήδη δοθεί: η δράση στη *Μήδεια* εκτυλίσσεται σε ιστορία εκδίκησης.¹⁶⁵

¹⁶² Ruffell (2014) 65-82.

¹⁶³ Ο Pucci (1980) 22-4 έχει την άποψη ότι η Μήδεια «καθρεφτίζεται» στον ρόλο της Τροφού, ενώ προλογική ρήση της δεύτερης συνιστά «μινιατούρα» θεατρικού έργου.

¹⁶⁴ Στον λόγο της Τροφού (98-110) δηλώνεται με ποικίλους τρόπους η «κυριαρχία» του θυμικού της Μήδειας: *κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον* (99), *στυγεράν τε φύσιν / φρενός* (103-4), *νέφος οἰμωγῆσ ὡσ τάχ' ἀνάψει / μεῖζονι θυμῶι* (107-8), *ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν* (110).

¹⁶⁵ Η Burnett (1973) 1-24 μελετά το ζήτημα της «ωμής» εκδίκησης στη *Μήδεια*: βλ. επίσης Allan (2002) 81-99.

Η Τροφός αναλαμβάνει να «κατευνάσει» τον θρήνο της Μήδειας (187-9: *καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις / μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆι*). Παράλληλα ψέγει τους παλαιότερους σοφούς ποιητές που δεν κατόρθωσαν να συνθέσουν ποιητικά φάρμακα για τη μείωση του πόνου.¹⁶⁶ Ο Ευριπίδης όμως γίνεται σοφός ποιητής, διότι αποπειράται μέσω της προλογικής ρήσης της Τροφού να δημιουργήσει το ποιητικό φάρμακον για τον πόνο της Μήδειας.¹⁶⁷ Η ποιητική γραφή αποτελεί κατ'αυτόν τον τρόπο μέσο ίασης, αλλά η κεντρική ηρωίδα ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων (28-9).

σκαιοὺς δὲ λέγων κούδέν τι σοφούς
τοὺς πρόσθε βροτούς οὐκ ἂν ἀμάρτοις,
οἵτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις
ἐπὶ τ' εἰλαπίναις καὶ παρὰ δείπνοις
ἠῦροντο βίου τερπνάς ἀκοάς·
στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας
ἠῦρετο μούσηι καὶ πολυχόρδοις
ᾠδαῖς παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι
δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους.
καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκεῖσθαι

¹⁶⁶ Pucci (1980) 21-58 στο κεφάλαιο "Euripides' Writing As Remedy". Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 269. Pietro Pucci (1980) 45: Ο Ευριπίδης, χρησιμοποιώντας το ίδιο μυθολογικό υλικό με τους παλαιότερους ποιητές, απαλύνει τον πόνο των αποδεκτών του έργου του που ίσως περνούν ανάλογο πένθος. Ο Πλούταρχος αναφέρεται σε δύο περιπτώσεις στην πρακτική αυτή του Ευριπίδη (*Γαμικά παραγγέλματα* 143 D: *Ὁρθῶς ὁ Εὐριπίδης αἰτιᾶται τοὺς τῆ λύρα χρωμένους παρ' οἶνον· ἔδει γὰρ ἐπὶ τὰς ὀργὰς καὶ τὰ πένθη μᾶλλον τὴν μουσικὴν παρακαλεῖν ἢ προσελκύειν τοὺς ἐν ταῖς ἡδοναῖς ὄντας*. Συμποσιακὰ 710 E ὡς τὰ γ' ἄλλα φίλος ὦν Εὐριπίδης ἐμὲ γοῦν οὐ πέπεικε, περὶ μουσικῆς νομοθετῶν, ὡς ἐπὶ τὰ πένθη καὶ τὰς βαρυφροσύνας μετακομιστέας οὕσης). Η «θεραπευτική» διάσταση της ποίησης αναγνωρίζεται επίσης στην Ησιόδου *Θεογονία* 98-103: *εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῷ / ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς / Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων / ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν, / αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων / μέμνηται ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεᾶων*.

¹⁶⁷ Pucci (1980) 28. Στο απόσπασμα 964 *Kannicht* του Ευριπίδη δηλώνεται ότι η τέχνη ἀλυπίας διδάσκεται από έναν σοφό.

μολπαῖσι βροτούς·

(Ευριπίδου *Μήδεια*, 190-200¹⁶⁸)

Λάθος δεν θα έκανες
αν ανόητους και διόλου σοφούς ονόμαζες
τους ποιητές των παλαιών καιρών·
αυτούς που συνέθεταν υμνωδίες
για γιορτές και συμπόσια και δείπνα
προς τέρψη του βίου,
αλλά κανείς τους
δεν κατάφερε με μουσικές ωδές
τα άλγη να απαλύνει,
αυτά τα άλγη που σπέρνουν θάνατο και συμφορές στα σπίτια.
Κι όμως είναι ωφέλιμη για τους θνητούς
η ίαση των ασμάτων.

Λαμβάνοντας υπόψη τα στοιχεία αυτά για τον ρόλο της Τροφού, οφείλουμε να εξετάσουμε τη στάση του Χορού των Κορινθίων γυναικών. Κατά την Πάροδο (131-213) οι γυναίκες του Χορού παρουσιάζονται στο άκουσμα του θρήνου της Μήδειας, εκφράζοντας συμπάθεια προς το πρόσωπό της (136-8: *οὐδὲ συνήδομαι, ᾧ γύναι, / ἄλγεσι δώματος, / ἐπεὶ μοι φιλία κέκραται*).¹⁶⁹ Η αριστοτελική άποψη βάσει της οποίας ο Χορός των ευριπίδειων τραγωδιών δεν συμμετέχει στη δράση (βλ. Δ' Κεφάλαιο) δεν επαληθεύεται στη *Μήδεια*. Ο Kitto αποσαφηνίζει ότι ο συγκεκριμένος Χορός φέρει τα χαρακτηριστικά του Χορού της Μέσης Τραγωδίας και όχι του Χορού των μεταγενέστερων ευριπίδειων τραγωδιών που συναπαρτίζουν «ένα σύνολο ιδανικών θεατών».¹⁷⁰ Είναι γεγονός ότι ο Χορός μένει άπραγος την ώρα που η Μήδεια δολοφονεί τα παιδιά της εντός των δωμαίων, ενώ οι γυναίκες αναρωτιούνται κατά πόσο πρέπει να εισβάλουν στον τόπο του εγκλήματος (1275: *παρέλθω δόμους;*). Προσεύχονται όμως στον Ήλιο, που συμβολίζει το φως και την αγνότητα,

¹⁶⁸ Παρατίθεται το κείμενο της έκδοσης του Page (1938).

¹⁶⁹ Ο Willink (2003) 29-47 ασχολείται με ζητήματα του κειμένου της Παρόδου (131-213) της *Μήδειας*.

¹⁷⁰ Kitto (1939³) 194.

για να μετεπείσει τη Μήδεια να μη διαπράξει τη φρικτή δολοφονία (1258-60). Ο Χορός αναλαμβάνει παρόμοιο ρόλο με εκείνον της Τροφού· προσπαθεί να μετριάσει τα πάθη της Μήδειας και να προλάβει την τραγική κατάληξη, έστω και την τελευταία στιγμή.

Αντίστοιχα, κατά την Πάροδο ο Χορός αντιλαμβάνεται ότι η επιθυμία της Μήδειας να πεθάνει οφείλεται στον υπέρμετρο έρωτα, και την αποθαρρύνει να διαπράξει κάτι τέτοιο (151-4). Ο θρήνος της ακούγεται από το εσωτερικό του οίκου, και ο Χορός την προσκαλεί να βγει στη σκηνή με την ελπίδα να «θεραπευθεί» από τις παραινέσεις τους (173-7: *πῶς ἂν ἐς ὄψιν τὰν ἀμετέραν / ἔλθοι μύθων τ' ἀυδαθέντων / δέξαιτ' ὀμφάν, / εἶ πως βαρύθυμον ὀργάν / καὶ λῆμα φρενῶν μεθείης*). Αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση της λέξης *ὀμφή*, της οποίας η χρήση στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα προσδιορίζεται ως «γενικότατη» από τον Page.¹⁷¹ Αν όμως ο Χορός προσδοκᾷ να «εξομαλύνει» τον ταραγμένο ψυχισμό της ηρωίδας, με προσευχή στους θεούς, προσδιορίζεται το πλαίσιο εκφοράς της λέξης αυτής.

Η ρήση της Μήδειας μετά την εμφάνισή της στη σκηνή (230-51), κατά την οποία σχολιάζει τη φύση και τη θέση των γυναικών στον ανδροκρατούμενο κόσμο, είναι ένας από τους γνωστότερους λόγους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.¹⁷² Η Μήδεια θεωρεί ότι οι άνδρες μπορούν

¹⁷¹ Page (1938) 83. LSJ (1996) s.v. *ὀμφή*: η *ὀμφή* προσδιορίζει συνήθως είτε τη φωνή των θεών είτε την ανθρώπινη φωνή κατά την προσευχή προς τους θεούς.

¹⁷² Η θέση της γυναίκας, αλλά και η ίδια η Μήδεια ως γυναίκα, είναι θέματα με τα οποία έχουν καταπιαστεί οι μελετητές· βλ. Luschnig (2007) 7-36. McDermott (1989) 43-64, Knox (1977) 218-25, Williamson (1990). Η Πρόκνη (επίσης παιδοκτόνος) στον *Τηρέα* του Σοφοκλή εκθέτει ένα ανάλογο «μανιφέστο» για τη ζωή των γυναικών: *νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς. ἀλλὰ πολλάκις / ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικειαν φύσιν, / ὡς οὐδέν ἐσμεν. αἶ νέαι μὲν ἐν πατρὸς / ἠδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον / τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει. / ὅταν δ' ἐς ἠβὴν ἐξικώμεθ' ἔμφρονες, / ὠθούμεθ' ἔξω και διεμπολώμεθα / θεῶν πατρῶν τῶν τε φυσάντων ἄπο, / αἶ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρας, αἶ δὲ βαρβάρους, / αἶ δ' εἰς ἀληθὴ δώμαθ', αἶ δ' ἐπίρροθα. / καὶ ταυτ', ἐπειδὰν εὐφρόνη ζεύξη μία, / χρεῶν ἐπαινείν και δοκεῖν καλῶς ἔχειν* (απ. 524 Nauck). Ο Knox (1977) 196 θεωρεῖ ότι η Μήδεια υιοθετεῖ ανδρικό κώδικα

να αντιμετωπίζουν ευκολότερα τις «πικρίες» της καρδιάς (245: ἔπαυσε καρδίαν ἄσης), σε αντίθεση με τις γυναίκες οι οποίες εξαρτώνται πλήρως από έναν άνθρωπο (προφανώς τον σύζυγό τους) (247: ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν). Η ἄση (ένας ακόμα ιατρικός όρος) περιγράφει τον πόνο του ανεκπλήρωτου έρωτα της Σαπφούς (1 V 3: μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα). Η χρήση της λέξης αυτής δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία: η Μήδεια υπόμενει μία ερωτική ἄση, δεδομένου ότι υφίσταται την προδοσία του συζύγου της. Το πρόβλημα έγκειται στο γεγονός ότι έχει «χάσει» άδικα τον άνδρα από τον οποίο ως γυναίκα εξαρτάται και δεν μπορεί να παύσει αυτήν την ἄση. Αυτή ακριβώς η αδικία του Ιάσονα καθιστά τη φρόνηση της Μήδειας *μιαυφονωτέραν* (266).

Ο Χορός τάσσεται στο πλευρό της πρωταγωνίστριας, θεωρώντας δίκαιη την τιμωρία για την αποκατάσταση της τάξης των πραγμάτων (267-8: ἐνδίκως γὰρ ἐκτείση πόσιν).¹⁷³ Επαινείται όμως η εκδίκηση προς το πρόσωπο του Ιάσονα, και όχι το σχέδιο που η Μήδεια θα συλλάβει στη συνέχεια του έργου.¹⁷⁴ Μετά τη στιχομυθία Μήδειας και Κρέοντα (271-356) και την απόφαση του βασιλιά να εξορίσει αυτή τη γυναίκα ως ενδεχόμενο κίνδυνο, η πρωταγωνίστρια ικετεύει για την παραμονή της στην Κόρινθο για μία ακόμα ημέρα (340: μίαν με μεῖναι τήνδ' ἔασον ἡμέραν). Η ηρωίδα ανακοινώνει ότι τα μελλοντικά της θύματα είναι ο Κρέων, η κόρη του και ο Ιάσων (374-5: τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροῦς / θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν).

Κατά το Α' Στάσιμο ο Χορός αναφέρεται έμμεσα στην καταπάτηση των όρκων του Ιάσονα μέσω της ανατροπής των κανόνων της φύσης, της

ηρωικών αξιών (κατά τον οποίο οι ήρωες δεν επιτρέπουν τη γελοιοποίησή τους από τους εχθρούς τους), ανάλογο με εκείνον του Αίαντα στην ομώνυμη σοφόκλεια τραγωδία.

¹⁷³ Η Swift (2013) 133-8 σχολιάζει και τις δύο ιδιότητες του Χορού των Κορινθίων γυναικών (Κορίνθιες και γυναίκες), υποστηρίζοντας ότι η Μήδεια επικαλείται ρητορικά τη γυναικεία τους ταυτότητα, για να τις πείσει να συνταχθούν στο πλευρό της.

¹⁷⁴ Allan (2002) 83.

απιστίας προς τους θεούς και της δολιότητας των ανδρών (410-4).¹⁷⁵ Ωστόσο η φήμη και η τιμή του γυναικείου γένους θα αποκατασταθεί μέσω της εκδίκησης της Μήδειας (415-20).¹⁷⁶ Στη δεύτερη στροφή του Στασίμου (421-30) θίγεται το ζήτημα της γυναικείας ποίησης. Στους στίχους 421-3 δηλώνεται ότι *μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' ἀοιδῶν / τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν*. Η χρήση του *ἀ'* προσώπου προκαλεί έκπληξη, δεδομένου ότι αποδέκτρια της απιστίας του Ιάσονα είναι η Μήδεια· ο Χορός ταυτίζεται με την κατάσταση της πρωταγωνίστριας στο σημείο που ενστερνίζεται αυτό το πάθημά της και ομιλεί εξ ονόματός της. Τονίζεται ότι το ποιητικό δώρο δεν δόθηκε στις γυναίκες, αλλά στους άνδρες (424-6).¹⁷⁷ Ο Χορός όμως επιφυλάσσεται για τη μελλοντική αναμέτρηση των δύο φύλων κατά πάσα πιθανότητα στο πεδίο της ποίησης μεταξύ άλλων (429-31).¹⁷⁸ Τόσο ο Page όσο και ο Mastronarde αναφέρονται στην προ Μήδειας γυναικεία ποιητική παράδοση της Σαπφούς, της Πράξιλλας, της Τελέσιλλας και ίσως της Κόριννας. Ο Ευριπίδης όμως φαίνεται ότι

¹⁷⁵ Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 313-5: Ο Χορός δεν αναφέρεται στο τέλος αλλά στην αρχή του επεισοδίου που προηγήθηκε. Για τον λόγο αυτόν δεν σχολιάζεται το πλήρες σχέδιο εκδίκησης της Μήδειας, το οποίο ανακοινώθηκε στο κλείσιμο του επεισοδίου.

¹⁷⁶ Κατά τη Horman (2008) 155-183 η εκδίκηση της Μήδειας λειτουργεί ως ενός είδους «παλινωδία» για την εξύμνηση του γυναικείου φύλου με μεταποιητική χρήση του μισογυνιστικού επικού πλαισίου. Ο ρόλος της γυναίκας και η ίδια η Μήδεια της επικής παράδοσης επαναπροσδιορίζονται στην τραγωδία.

¹⁷⁷ Ο Knox (1977) 222-4 αναφέρεται στις στερεοτυπικές γυναικείες μορφές της ανδρικής ποιητικής παράδοσης: οι καταστροφικοί τύποι γυναικών, όπως η Κλυταιμίστρα και η Ελένη, ή οι πιστές και επιθυμητές από τους άνδρες γυναίκες κατά το πρότυπο της Πηνελόπης και της Ανδρομάχης.

¹⁷⁸ Swift (2013) 141-2: οι αναμενόμενες μορφές της λυρικής ποίησης ανατρέπονται στο *Α' Στάσιμο* της Μήδειας. Στο χορικό αυτό συνδυάζονται εγκωμιαστική ποίηση για το γυναικείο φύλο και ιαμβική (υβριστική) για το ανδρικό, παρά το γεγονός ότι είναι ξεχωριστά λυρικά είδη· η McClure (1999) 373-394 εξετάζει τους τρόπους επαίνου και ψόγου στη Μήδεια. Ο Χορός υπαινίσσεται την ιδιότητά του ως αοιδού χορικών ασμάτων και συνεχιστή της λυρικής παράδοσης, προκειμένου να την απορρίψει και να συμπαρασταθεί τελικά στη Μήδεια.

παραβλέπει το ποιητικό αυτό παρελθόν.¹⁷⁹ Θα ήταν αφελές να ισχυριστεί κάποιος ότι αυτός ο ποιητής αγνοούσε τη γυναικεία λυρική ποίηση.¹⁸⁰

Ο γυναικείος Χορός του Ευριπίδη διατρανώνει ότι οι γυναίκες δεν διαθέτουν το ποιητικό χάρισμα του Απόλλωνα, ενώ την ίδια στιγμή ο ίδιος Χορός άδει το Χορικό άσμα για τη μελλοντική ανάδειξη του γυναικείου φύλου. Αντίστοιχα η Τροφός ισχυριζόταν ότι δεν έχουν δημιουργηθεί ποιητικά φάρμακα για την απάλυνση του πόνου, χωρίς αυτό να επιβεβαιώνεται από την πρότερη παράδοση. Τα παράδοξα αυτά σχήματα όμως κρίνονται ως φαινομενικά, αν συλλογισθούμε τη γυναίκα εκείνη που πρώτη συνέθεσε ποίηση για την ίαση του πόνου του έρωτα. Η Σαπφώ έχει ήδη έρθει στο μυαλό μας: στο απ. 1 V συνθέτει την ποιητική «προσευχή» προς την Αφροδίτη, για να μετριάσει την ερωτική οδύνη που η ίδια νιώθει. Συνεπώς μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο Ευριπίδης, παρά το γεγονός ότι ανήκει στο ανδρικό φύλο, δημιουργεί αντίστοιχη γυναικεία ποίηση που εκφράζει τον ψυχισμό της Μήδειας εν προκειμένω, αλλά δυνητικά του γυναικείου φύλου εν γένει, κατά το πρότυπο της γυναίκας εκείνης που πρώτη κατόρθωσε κάτι τέτοιο. Η Τροφός και ο Χορός ελπίζουν να θεραπεύσουν τη Μήδεια μέσω αυτής της ποίησης. Ο Ευριπίδης αναμετράται με το πρότυπό του, χωρίς να το υποβαθμίζει ή να το αγνοεί, αλλά προσαρμόζοντάς το στο έργο του.

Το Β' Στασίμο, το οποίο περιλαμβάνει την ωδή στην Αφροδίτη (632-41), ακολουθεί τον «ἀγῶνα λόγων» (446-626): αυτός όμως ο ἀγών διεξάγεται μεταξύ των δύο συζύγων, της Μήδειας και του Ιάσονα.¹⁸¹ Η Bessone συμφωνεί με τον Di Benedetto ότι οι στίχοι της Μήδειας ἤλθες

¹⁷⁹ Page (1938) 104. Mastrorarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 319.

¹⁸⁰ Βλ. ενδεικτικά Kousoulini (2019) 19 η οποία αναφέρει ότι η τραγωδία του 5^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της λυρικής παράδοσης, και ότι το κοινό ήταν εξοικειωμένο με τα διαφορετικά λυρικά είδη.

¹⁸¹ Βλ. Martina (2018) 222 για τη σύνδεση του Β' Στασίμου και του προηγούμενου επεισοδίου.

πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς (467), εὖ δ' ἐποίησας μολῶν (472) τροποποιούν το σαπφικό μοτίβο του 48 V ἦλθες, †καὶτ' ἐπόησας.¹⁸² Χωρὶς να με απασχολήσουν εκτενῶς τα «ρητορικά» επιχειρήματα της καθεμίας εκ των δύο αντίπαλων πλευρῶν, κρίνω αναγκαίον τον σχολιασμό της μεσολάβησης του Χοροῦ (520-1: *δεινὴ τις ὀργὴ καὶ δυσίατος πέλει, / ὅταν φίλοι φίλοισι συμβάλωσ' ἔριν*). Η ἔννοια της *ιάσεως* «επανέρχεται» και μάλιστα εκ μέρους του γυναικείου Χοροῦ, ο οποίος σχολιάζει μετά τη ρήση της Μήδειας (465-519) ὅτι η «θεραπεία» της ερωτικής οργῆς εἶναι δυσεπίτευκτη. Ο *Ιάσων* εκθέτει τα επιχειρήματά του (522-75), και οι Κορίνθιες γυναῖκες συντάσσονται για ἀκόμα μία φορά με το δίκιο της Μήδειας στη μεταξύ τους ἀναμέτρηση (576-8: *Ἰάσον, εὖ μὲν τούσδ' ἐκόσμησας λόγους· / ὅμως δ' ἔμοιγε, κεί παρὰ γνώμην ἐρῶ, / δοκεῖ προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν*).

Η ἔναρξη του Χορικοῦ ἄσματος πραγματοποιεῖται με δύο γνωμικά (627-31) μέσω των οποίων προβάλλεται η επικινδυνότητα του υπέρμετρου πάθους, ἀλλά και η ἠδονὴ του «μετρημένου» ἔρωτα.¹⁸³ Ο Χορὸς στη συνέχεια προσεύχεται στην Αφροδίτη για ἔρωτα με μέτρο (632-41). Οι μελετητές υποστηρίζουν ὅτι οι γυναῖκες του Χοροῦ ἀπεύχονται μία κατάσταση ἀνάλογη με εκείνη της Μήδειας και του *Ιάσωνα*, προσευχόμενες για τους εαυτούς τους.¹⁸⁴ Πρέπει ὅμως να παρατηρήσουμε ὅτι η προσευχή αὐτή θα μπορούσε να ἔχει διατυπωθεῖ ἀπὸ την ἴδια τη Μήδεια κατὰ το παρελθόν, προτού δηλαδή υποστει την ἰσχὺ του ἔρωτα. Ο Χορὸς λειτουργεῖ για μία ἀκόμα φορά ως φερέφωνο της

¹⁸² Bessone (1995) 578.

¹⁸³ O Verrall (1881) 58 θεωρεῖ ὅτι ὑπάρχει δόση σάτιρας στις ἔννοιες της *αρετῆς* και της *ευδοξίας*.

¹⁸⁴ Allen (1900) 51-2. Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου 2003) (2002) 355. Ohlander (1989) 98. Elliott (1969) 85. O Heberden (1901²) 22 εστιάζει στο θέμα της εξορίας της Μήδειας, κάτι το οποίο ο Χορὸς ἀπεύχεται για τον εαυτό του. Ο Σχολιαστής ερμηνεύει την ευχή του Χοροῦ ως εξής: *τοῦτο ὁ χορὸς λέγει περὶ τῆς Μηδείας ὡς ἐρώσης τοῦ Ἰάσωνος, ἐνχόμενος μὴ τοιοῦτον σχεῖν ἔρωτα. ἐκ γὰρ τῶν τοιούτων ἐρώτων ταραχαὶ τοῖς ἀνθρώποις συμβαίνουσι*. βλ. Diehl (1911) 58.

πρωταγωνίστριας, όπως λειτούργησε στο Α΄ Στασίμο με τη χρήση του α΄ προσώπου.¹⁸⁵ Άλλωστε διαπιστώθηκε ότι η Τροφός διαδραμάτισε ανάλογο ρόλο στον Πρόλογο της τραγωδίας, ταυτιζόμενη με την κατάσταση της δέσποινας της και εκφράζοντάς τον θρήνο της (βλ. παραπάνω). Οι Κορίνθιες γυναίκες, αντίστοιχα, εκφέρουν το επίδοξο ποιητικό φάρμακον για τον υπέρμετρο έρωτα βασιζόμενες στο παράδειγμα της πρωταγωνίστριας. Ζητείται από την Αφροδίτη το δώρο της σωφροσύνης, αρετή απαραίτητη για την πλέον δυσθυμουμένη (91) Μήδεια (634-5), έναντι των χρυσέων τόξων της και του αναπόφευκτου *ίμέρον* (632-3). Η *οργή* (638) και τα *νείκη* (639) που προέρχονται από τη φοβερή δύναμη της θεάς, όταν οι ψυχές των ανδρών «κατευθύνονται» *έτεροις ἐπὶ λέκτροις* (638), έχουν ήδη κυριεύσει την ψυχή της ηρωίδας.¹⁸⁶ Ο Ιάσων προτίμησε τα *λέκτρα* της κόρης του Κρέοντα. Κρίνω ως στοχευμένο το γεγονός ότι υιοθετείται από τον Χορό η οπτική της ηρωίδας, η οποία θεωρεί ότι το σεξουαλικό κίνητρο ώθησε τον Ιάσωνα στην επιλογή να εγκαταλείψει τη σύζυγο που του χάρισε τέκνα (491: *τοῦδ' ἔρασθῆναι λέχους*). Με άλλα λόγια, ο Χορός υμνεί την Αφροδίτη με μία (επ)ωδή κατά το πρότυπο της σαπφικής προσευχής εκ μέρους όλων των γυναικών εξωτερικεύοντας τα βιώματα της ίδιας της Μήδειας και φοβούμενος μήπως νιώσει αντίστοιχο έρωτα.

Γιατί όμως ο «συμπάσχων» Χορός δεν προσπαθεί να απαλλάξει την ηρωίδα από τα πάθη της; Για ποιον λόγο δεν επιστρατεύουν τη γυναικεία ποίησή τους ως μέσο θεραπείας, όπως προεξήγγειλαν; Οι Κορίνθιες γυναίκες έχουν πλέον αντιληφθεί και ομολογήσει ότι η οργή της Μήδειας είναι *δυσίατος* (520), και οι ελπίδες να «θεραπευθεί» είναι ελάχιστες, αν

¹⁸⁵ Ο Knox (1977) 218 πιστεύει ότι ο Χορός αντιλαμβάνεται ότι το πάθημα της Μήδειας θα μπορούσε συμβεί σε οποιαδήποτε, συμπεριλαμβανομένων των ίδιων των Κορινθίων γυναικών.

¹⁸⁶ Η Meridor (1986) 95-100 σχολιάζει τη λειτουργία του στίχου 639, ερμηνεύοντας τη θεματική ενότητα του Β΄ Στασίμου. Ο Χορός των Κορινθίων γυναικών εύχεται να μη γνωρίσει προδοσία ανάλογη με εκείνη του Ιάσωνα προς τη Μήδεια για κάποια άλλη γυναίκα και αντίστοιχα την επακόλουθη φονική οργή της Μήδειας.

όχι ανύπαρκτες. Δεν υπάρχει περιθώριο να ανατραπεί η εξέλιξη της δράσης, εφόσον η ηρωίδα έχει ήδη λαβωθεί από τα βέλη της θεάς. Τόσο η Τροφός όσο και ο Χορός προέβαλαν την ποιητική «ίαση» ως σωτήρια λύση· είναι όμως ήδη σαφές ότι εγκαταλείπουν τις ελπίδες τους αυτές, και απλώς απεύχονται να βιώσουν κάτι ανάλογο, φοβούμενες για τους εαυτούς τους. Ο πληγωμένος έρωτας της Μήδειας μετατράπηκε σε ένα ακατανίκητο σύμπλεγμα και υπερβαίνει ακόμα και την «ιαματική» ποίηση της προγενέστερης παράδοσης. Η ίδια επέλεξε ως σύμμαχό της την Εκάτη (396-7: *ξυνεργὸν εἰλόμην, / Ἐκάτην*), όπως η Σαπφώ ζητούσε την προστασία της Αφροδίτης (1 V 28: *σύμμαχος ἔσσο*).¹⁸⁷ Ο Ευριπίδης επαναπροσδιορίζει το πεδίο της τέχνης του, χρησιμοποιώντας το ίδιο υλικό, αλλά καθιστώντας σαφές ότι μία γυναίκα όπως η Μήδεια δεν μπορεί να ενταχθεί σε αυτό. Άλλωστε η Τροφός έχει ήδη επισημάνει ότι *οὐκ εἰσὶ δόμοι· φροῦδα τὰδ' ἤδη* (139). Είναι πλέον πολύ αργά...

Η πολεμική εξάρτηση της θεάς με τα χρυσά της τόξα (633), η «μόλυνση» του *θυμοῦ* (638) και η τρομακτική δύναμή της (639) αποτελούν γνωστά μοτίβα. Η Αφροδίτη μετέτρεψε τα λέκτρα του Ιάσονα και της Μήδειας σε πεδίο μάχης (639: *ἀπτολέμους δ' εὐνάς*). Η ρυθμικότητα της (επ)ωδής επιτυγχάνεται μέσω παρηχήσεων: του -μ, -π, -χρ, -σ και του -τ *μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων... ἰμέρωι χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν* (632-3), του -δ, του -μ και του -ρ *στέργοι δέ με σωφροσύνα / δώρημα* (634-5), του -γ, του -ρ, του -κ και του -τ *ἀμφιλόγους ὄρ- / γὰς ἀκόρεστά τε νείκη* (636-7), του -λ και του -π *κάλλιστον* (635), *ἀμφιλόγους* (637), *ἐκπλήξασ'... ἐπὶ λέκτροις* (639), *προσβάλοι...Κύπρις, ἀπτολέμους...*(640), *λέχη* (641). Επιτυγχάνεται επίσης μέσω ομοιοτέλετων σχημάτων: *χρυσέων τόξων* (632), *ἄφυκτον οἰστόν* (633), *κάλλιστον θεῶν* (635), *θυμόν* (638), *ὀξύφρων...γυναικῶν* (641), *ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις* (639), *ὄρ- / γὰς, εὐνάς* (636-

¹⁸⁷ Κατά πόσο η Μήδεια εντάσσεται στη «χορεία» των μαγισσών αποτελεί ένα ζήτημα που τίθεται από τον Knox (1977) 211-8.

7, 639), *νείκη*, *λέχη* (637, 641). Βλ. και με τον συνδυασμό *μήποτ'* (632), *δε* (634), *μηδέ ποτ'* (636), *δ'* (639).

Εντούτοις, μετά τη στιχομυθία της Μήδειας και του Αιγέα και την εξασφάλιση του μελλοντικού καταφύγιου της ηρωίδας στην Αθήνα, η ηρωίδα αποκαλύπτει το φονικό σχέδιο της παιδοκτονίας (792-3: *τέκνα γὰρ κατακτενῶ / τᾶμ'*). Ο Χορός την αποτρέπει ρητά από την απόφασή της αυτή (813: *δρᾶν σ' ἀπεννέπω τάδε*), αλλά η Μήδεια δηλώνει ότι *οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις* (817). Στο Γ' Στάσιμο ο Χορός ανάγει την πόλη της Αθήνας στον *locum amoenum* της Μήδειας με δεσπόζουσες θεότητες τις Μούσες, την Αρμονία, την Αφροδίτη και τη Σοφία.¹⁸⁸ Τα ειδυλλιακά σκηνικά της σαπφικής και εν γένει της λυρικής ποίησης προσφέρουν στον Ευριπίδη για ακόμα μία φορά την ευκαιρία να συναγωνισθεί την παράδοση. Σκοπός του Χορού είναι να αποτρέψει την κεντρική ηρωίδα από την απόφαση που προ ολίγου εξήγγειλε, υπενθυμίζοντάς της ότι δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στον «κήπο» της Αφροδίτης, αν επιμείνει στην απόφασή της να γίνει μητροκτόνος. Με άλλα λόγια, ο Χορός προειδοποιεί έμμεσα την εξόριστη από την Κόρινθο Μήδεια για πιθανό αποκλεισμό από την Αθήνα, όταν η πόλη αυτή είναι το μοναδικό καταφύγιό της (846-50).¹⁸⁹

*Ἐρεχθεῖδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς
χώρας ἀπορθητὸν τ' ἄπο, φερβόμενοι
κλεινοτάταν σοφίαν, αἰεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἀβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἄγνᾶς
ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι
ξανθὰν Ἀρμονίαν φυτεῦσαι·
τοῦ καλλινάου τ' ἐπὶ Κηφισοῦ ῥοαῖς*

¹⁸⁸ Pucci (1980) 116-21.

¹⁸⁹ Το εγκώμιο της Αθήνας του 431 π.Χ. από τον Ευριπίδη σχολιάζεται από την Burnett (1973) 24 και τον Most (1999) 20-1.

τὰν Κύπριν κλήζουσιν ἀφυσσαμέναν
χώρας καταπνεῦσαι μετρίας ἀνέμων
ἡδυνόους αὔρας· αἰεὶ δ' ἐπιβαλλομέναν
χαίταισιν εὐώδη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων
τᾷ Σοφίαι παρέδρους πέμπειν Ἔρωτας,
παντοίας ἀρετᾶς ξυνεργούς.

(Ευριπίδου *Μήδεια*, 824-45¹⁹⁰)

Ευτυχῆς γενιά του ἔνδοξου Ερεχθέα
κι ἀπόγονοι των αξιομακάριστων θεῶν,
εσεῖς που κατάγεστε ἀπὸ πόλη ἀπόρθητη
συνεχιστές της ξακουστῆς σοφίας,
κυριαρχεῖτε πάντοτε στον λαμπερὸ αἰθέρα,
εκεί ὅπου λέγεται ὅτι οἱ ἐννέα Μούσες
ἔδωσαν ζωὴ στη χρυσή Ἀρμονία·
στις κρυστάλλινες ὄχθες του Κηφισοῦ
ἡ Κύπριδα ἀνάσανε γλυκά
καὶ πνοές ἔρωτα φύσηξαν στη χώρα.
Πάντοτε ροδοστεφανωμένη ἐκείνη
δίπλα στον Ἔρωτα
καθίζει τη Σοφία,¹⁹¹
ὡς σύμμαχοι νὰ ορίζουν κάθε καλοσύνη.

Ἡ *Μήδεια* ἀπογειώνεται με τὸ ἄρμα τοῦ θεοῦ Ἥλιου γιὰ νὰ μεταφερθεῖ στὴν Αθήνα. Κατὰ πόσο ἡ *Μήδεια* ἀποθεώνεται ἢ ὄχι εἶναι

¹⁹⁰ Παρατίθεται τὸ κείμενο τῆς ἐκδόσης τοῦ Page (1938).

¹⁹¹ Στὸ ἀναπαιστικὸ ἰντερμέδιο (1081-115) οἱ γυναῖκες τῆς Κορίνθου ὁμολογοῦν ὅτι οἱ γυναῖκες κατέχουν ἐν τέλει τὸ ποιητικὸ χάρισμα, προερχόμενο ἀπὸ τὴ δική τους Μούσα (1085-9: ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μούσα καὶ ἡμῖν, / ἢ προσομιλεῖ σοφίας ἔνεκεν, / πάσαισι μὲν οὔ, παῦρον δὲ γένος / (<μίαν> ἐν πολλαῖς εὔροις ἂν ἴσως) / οὐκ ἀπόμουσον τὸ γυναικῶν). Με αὐτὸν τὸν τρόπο ἐπιτυγχάνεται σύνδεση με τὸ Α' Στάσιμο (βλ. Mastronarde (μετάφρ. Γιωτοπούλου) (2003) 444), ἀλλὰ θεωρῶ ὅτι ἡ γυναικεία αὐτὴ Μούσα, που προσφέρει στὸ γυναικεῖο φύλο τὴν ἀρετὴ τῆς σοφίας, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλη παρὰ ἡ ἴδια Αφροδίτη (ὅπως θὰ ἀποδειχθεῖ καὶ στὸ κεφάλαιο τῆς *Ἰφιγένειας*). Στὸ Γ' Στάσιμο ἡ Αφροδίτη «δίπλα στὸν Ἔρωτα / καθίζει τη Σοφία», ἐνῶ ὁ Ἔρωτας κατονομάζεται ὡς *μυθόπλοκος* ἀπὸ τὴ Σαπφώ· βλ. Πεπονή (1997) 139-61. Ἡ γυναικεία ποιητικὴ ἐμπνευση δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀνάγεται στὴ θεὰ τοῦ ἔρωτα. Επιβεβαιώνεται ὁμως γιὰ μία ἀκόμα φορὰ ὅτι ἡ *ἀπόμουσος* *Μήδεια* ὑπερβαίνει τὸ πλαίσιο τῆς ποίησης αὐτῆς.

κάτι που δεν θα μας απασχολήσει εδώ.¹⁹² Ο Pucci επισημαίνει ότι ο Ευριπίδης κατέστη εν τέλει σοφός ποιητής και ανακάλυψε το φάρμακον της νόσου. Η Μήδεια σκότωσε τα ίδια της τα παιδιά, αλλά αυτή η θυσία αποτέλεσε τη λύτρωσή της.¹⁹³ Η Αφροδίτη, μολονότι την πλήγωσε ανεπανόρθωτα, την καλωσορίζει στον «ιερό κήπο» της Αθήνας.

¹⁹² Για το θέμα της αποθέωσης βλ. Κnox (1977) 206-11.

¹⁹³ Pucci (1980) 118-21.

Στ') Τα θύματα του Έρωτα: η Ιφιγένεια και η Τροία
Ευριπίδου *Ιφιγένεια ή εν Αύλιδι*, 543-57 & *Τρωάδες*, 840-59

α')

μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ
μετά τε σωφροσύνας μετέ-
σχον λέκτρων Ἀφροδίτας,
γαλανεία χρησάμενοι
μανιάδων οἴστρων, ὅθι δὴ
δίδυμ' ὁ χρυσοκόμας Ἔρωσ
τόξ' ἐντείνεται χαρίτων,
τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι πότμῳ,
τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς.
ἀπενέπω νιν ἀμετέρων,
ὦ Κύπρι καλλίστα, θαλάμων.
εἴη δέ μοι μετρία
μὲν χάρις, πόθοι δ' ὄσιοι,
καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί-
τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν.

(Ευριπίδου *Ιφιγένεια ή εν Αύλιδι*, 543-57¹⁹⁴)

Αξιομακάριστοι όσοι
στης Κύπριδας τις κλίνες
πλάγιασαν συνετά,
τη γαλήνη επιλέγοντας
αντί τους μανιασμένους οίστρους,
εκεί όπου ο χρυσομάλλης Έρωτας
δυό λογίων τόξα σαΐτεύει,
το ένα οδηγεί στον όλεθρο,
το άλλο στην ευτυχία.
Σε ξεορκίζω από τα δώματά μου,
Κύπριδά μου όμορφη.
Μετρημένη να είναι η χάρη σου,
ιερός ο πόθος που γεννάς,
και να έχω μεριδίο στον έρωτα,
μα η υπερβολή να λείπει.

¹⁹⁴ Παρατίθεται το κείμενο όπως εκδίδεται από τους Collard & Morwood (2016)

β')

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἤλθες
οὐρανίδαισι μέλων,
ὥς τότε μὲν μέγ' ἄλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος. τὸ μὲν οὖν Διὸς
οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ·
τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου
φίλιον Ἀμέρας βροτοῖς
φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖας,
εἶδε Περγάμων ὄλεθρον,
τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε
γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις,
ὄν ἀστέρων τέθριππος ἔλα-
βε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας,
ἐλπίδα γὰ πατρίᾳ μεγάλαν· τὰ θεῶν δὲ
φίλτρα φροῦδα Τροία.

(Ευριπίδου *Τρωάδες*, 840-59¹⁹⁵)

Ἔρωτα Ἔρωτα, εσύ που κάποτε ἐφτάσες,
γεννώντας στους ουράνιους θεούς
αγάπη για τους Δαρδάνιους οίκους,
εσύ που τότε την Τροία οχύρωσες,
φλογίζοντας την ἔνωση τη θεϊκή·
του Δία την ντροπή δεν θα την ξεστομίσω,
μα το δοξασμένο φως
της λευκόφτερης Αυγῆς
που ἔφεγγε για τους θνητούς,
αντίκρισε τον ὄλεθρο αυτής της γῆς
και των Τρωικῶν Περγάμων·
Κι ὅμως η Αυγή απ' αυτήν ἐδῶ τη γῆ
έβαλε στους ἐρωτικούς θαλάμους
τον ἄνδρα που της χάρισε παιδιά·
Αυτὸν οδήγησε στον ἑναστρο ουρανὸ
χρυσὸ ἄρμα ἀλόγων,
προσφέροντας σε ἐμὰς ἐλπίδα για την πατρίδα·
ἀλλὰ τα ξόρκια στους θεούς εἶναι πλέον
μάταια για την Τροία.

¹⁹⁵ Παρατίθεται το κείμενο της ἐκδόσης του Kovacs (2018).

α') Η Μήδεια σχεδιάζει την εκδίκησή της προς τον Ιάσονα, καθοδηγούμενη από τον «πληγωμένο» ψυχισμό της. Στην τραγωδία αυτή αποδεικνύεται το μέγεθος της καταστροφικότητάς του έρωτα. Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξεταστούν παράλληλα δύο τραγωδίες του Ευριπίδη, η *Ίφιγένεια εν Αύλιδι* και οι *Τρωάδες*, στις οποίες οι ήρωες υφίστανται επίσης τις επιπτώσεις του υπέρμετρου ερωτικού πάθους. Ο έρωτας με θέλγητρο την Ελένη αποτελεί την αιτία των τραγικών περιστάσεων και στα δύο έργα: η θυσία της Ιφιγένειας είναι αναπόφευκτη και αναγκαία για την άφιξη των Αχαιών στην Τροία, ενώ η ολοσχερής καταστροφή της πόλης είναι η βασική συνιστώσα των *Τρωάδων*. Αυτός ο κοινός άξονας στηρίζει τη συνεξέταση των δύο ευριπίδειων τραγικών κειμένων.

Ας ξεκινήσουμε με την τραγωδία της *Ίφιγένειας*, παρά το γεγονός ότι έπεται χρονικά των *Τρωάδων*.¹⁹⁶ Ωστόσο κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί πρώτα η θυσία της κόρης του Αγαμέμνονα ως αρχή των δεινών του Τρωικού πολέμου. Η συγκεκριμένη τραγωδία έχει τύχει σημαντικής μελέτης από τους ερευνητές, καθώς παρουσιάζει ποικίλα προβλήματα: διάφορα ζητήματα κειμένου λόγω φθοράς και προσθηκών, το σύνθετο προλογικό σχήμα, η έκταση της Παρόδου, η μεταστροφή της Ιφιγένειας και η πολιτική σημασία της πανελλήνιας εκστρατείας (ενδεικτικά) συνιστούν θέματα τα οποία δεν θα αναλυθούν εδώ, δεδομένου ότι η προσοχή εστιάζεται στην αιτία της αναπόφευκτης θυσίας της ηρωίδας και

¹⁹⁶ Βλ. π.χ. Lesky (μετάφρ. Χουρμουζιάδης 2007β) (1956) 337: η *Ίφιγένεια ή εν Αύλιδι*, ο *Αλκμαίων* και οι *Βάκχαι* παρουσιάστηκαν μετά από τον θάνατο του Ευριπίδη σύμφωνα με τον Σχολιαστή των *Βατράχων* (*Scholium Ranae* 67 ...ούτω γάρ και αί διδασκαλίας φέρουσι, τελευτήσαντος Εύριπίδου τόν υιόν αυτού δεδιδάχεναι όμώνυμον εν άστει Ίφιγένειαν τήν εν Αύλιδι, Αλκμαίωνα, Βάκχας). Οι *Τρωάδες* διδάχθηκαν το 415 π.Χ. και είναι το τρίτο μέρος της τριλογίας *Άλέξανδρος*, *Παλαμήδης* και *Τρωάδες*, με τον *Σίσυφο* ως σατυρικό δράμα· βλ. Conacher (1967) 127.

στην Χορική ωδή προς την Κύπριδα κατά το Α΄ Στάσιμο (543-57).¹⁹⁷ Η χρήση της λέξης «αναπόφευκτη» δεν είναι τυχαία· πολλοί ερευνητές

¹⁹⁷ Ο Kovacs (2003) 77 εξετάζει τις προσθήκες και τις αλλαγές που έχουν επέλθει στο αρχικό ευριπίδειο κείμενο, επισημαίνοντας ότι ορισμένες οφείλονται σε εκείνον υπό τη διδασκαλία του οποίου αναπαραστάθηκε το έργο (είτε ο ομώνυμος γιος είτε ο ανηψιός του Ευριπίδη), ενώ παράλληλα αναφέρεται στην προσθήκη ορισμένων χωριών κατόπιν παρέμβασης κάποιου μεταγενέστερου «Διορθωτή» (“Reviser”). Το Α΄ Στάσιμο θεωρείται γνήσιο. Ο Gurd (2005) εξετάζει τις προσεγγίσεις των κριτικών εκδόσεων επί του συγκεκριμένου κειμένου, καταδεικνύοντας τον πλουραλισμό και την ποικιλία των απόψεων των μελετητών. Αξιομνημόνευτη είναι συνεισφορά του Page (1934), ο οποίος υποστηρίζει ότι πολλές προσθήκες και επαναλήψεις οφείλονται στους υποκριτές και στην προσπάθειά τους να εντάξουν χαρακτηριστικά της Νέας κωμωδίας του Μενάνδρου στο είδος της τραγωδίας. Το ζήτημα του Προλόγου έχει απασχολήσει τους Knox (1972) 239-61, Bain (1977) 10-26 και Irigoien (1988) 240-52 στις αντίστοιχες μελέτες τους· ο Irigoien εξετάζει και τον Πρόλογο και τη μεγάλη Πάροδο (164-302), βασιζόμενος στη μετρική ανάλυση του κειμένου. Οι μελετητές αυτοί ερευνούν κατά πόσο μπορούν να συνυπάρχουν τρία προλογικά μέρη, όπως παραδίδονται στα χειρόγραφα, δύο αναπαιστικά (1-48 και 115-63) και ένα ιαμβικό (49-114). Η «μεταστροφή» του χαρακτήρα της Ιφιγένειας και η απόφαση της αυτοθυσίας ψέγονται από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του ως «ασυνέπεια» του ήθους της πρωταγωνίστριας (1454a 31-3: *τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ*)· βλ. την προσέγγιση του Kitto (1939³) 365, που υπερασπίζεται τη θέση του Αριστοτέλη. Η αυστηρή κριτική του Kitto δεν περιορίζεται στο σημείο αυτό, αλλά θεωρεί ότι το έργο είναι «δευτέρης κλάσης» (“second-rate play”), υποστηρίζοντας ότι δεν ανταποκρίνεται στο υψηλό επίπεδο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας· βλ. Kitto (1939³) 362. Ο Siegel (1980) 300-21 αποδίδει την αλλαγή της στάσης της Ιφιγένειας σε ένα είδος αυταπάτης και *μανίας*. Η Michellini (2000) 53 κάνει λόγο για τη παράλογη φύση των ηρωικών αποφάσεων και συμφωνεί με τη Foley ότι η απόφαση της Ιφιγένειας δεν είναι άσχετη με την προσπάθειά της να υπερασπιστεί τον Αχιλλέα. Ο Michelakis (2006) 31-46 εξετάζει όλους τους χαρακτήρες του έργου και θεωρεί ότι οι αλλαγές απόψεων των ηρώων του έργου οφείλεται στην προσπάθεια συναισθηματικής διέγερσης του κοινού. Βλ. επίσης τον Morwood (2001) 607-8, ο οποίος θεωρεί ότι η αλλαγή κατεύθυνσης των υδάτων του Ευρίπου στον Ευβοϊκό κόλπο συμβολίζει τις «μεταβολές» των χαρακτήρων του έργου και τον Lush (2007) 223-5. Ο Lush (2007) 207-42 θεωρεί ότι η κοινωνικοπολιτική διάσταση του έργου αιτιολογεί την απόφαση της ηρωίδας να θυσιαστεί, δεδομένου ότι ο στρατός των Αχαιών καθορίζει τη δράση και τις αποφάσεις που λαμβάνονται. Ο Habash (2017) 169-92, βασιζόμενος στην πολιτική φιλοσοφία του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, διατυπώνει την άποψη ότι η αποφυγή της θυσίας της Ιφιγένειας κρίνεται μάλλον απίθανη, διότι οδηγεί στην αναρχία και την καταστρατήγηση του πολιτικού νόμου και ανθρώπινου λόγου. Βλ. επίσης Van Uum (2013) 71-9 για πολιτική προσέγγιση. Ο Markantonatos (2012) 189-218 επίσης προσεγγίζει το έργο πολιτικά· πιστεύει ότι η θυσία της Ιφιγένειας σηματοδοτεί την

έχουν σχολιάσει τον συγκεκριμένο άξονα του έργου, καταδεικνύοντας ότι δεν υπάρχει εναλλακτική λύση για τη διεξαγωγή της τρωικής εκστρατείας εκτός της θυσίας της Ιφιγένειας.¹⁹⁸ Η προφητεία του Κάλχαντα υπαγορεύει τη σφαγή της νεαρής κόρης στον βωμό της Άρτεμης, προκειμένου να πνεύσει ούριος άνεμος στην Αυλίδα και να πλεύσουν τα πλοία για την Τροία (89-93). Ο Αγαμέμνων προσκαλεί μέσω επιστολής την Ιφιγένεια και την Κλυταιμίστρα στην Αυλίδα με την πρόφαση ότι θα την παντρεύει με τον Αχιλλέα (98-100). Στην έναρξη του έργου ο στρατηγός των Αχαιών φαίνεται να μετανιώνει για την απόφασή του να φθάσει η κόρη του στην Αυλίδα και να θυσιαστεί. Για τον λόγο αυτό γράφει την καινούργια δέλτον (109), στην οποία αναφέρει όλη την αλήθεια. Κατά συνέπεια λογομαχεί με τον αδελφό του Μενέλαο, ο οποίος τον κατηγορεί για πατρικούς ενδοιασμούς, χωρίς να σημαίνει όμως ότι και οι δυο μένουν αμετάκλητοι στις στάσεις και τις αποφάσεις τους (317-542). Ο Αγαμέμνων αντιλαμβάνεται εν τέλει την επιτακτική ανάγκη για τη θυσία της κόρης

απαλλαγμένη από προσωπικά συμφέροντα Πανελλήνια Ένωση, πρακτική που πρέπει να υιοθετήσουν οι πολίτες της αθηναϊκής δημοκρατίας ελλείψει σωστής ηγεσίας κατά τη μετάβαση από τον 5^ο στον 4^ο αι. π.Χ.

¹⁹⁸ Η Foley (1985) 66 και 97 επισημαίνει ότι η Ελένη και ο Τρωικός Πόλεμος είναι η αιτία της θυσίας της Ιφιγένειας, ενώ η δύναμη της τύχης, η προφητεία του Κάλχαντα και το πανελλήνιο στράτευμα δεν μπορούν να περιφρονηθούν σε καμία περίπτωση. Ο Kovacs (2003) 88 λαμβάνει ως δεδομένο ότι ο Αγαμέμνων αντιλαμβάνεται ότι η θυσία της κόρης του είναι αναπόφευκτη. Ο Αχιλλέας αποδίδει στον Οδυσσέα την ευθύνη για την αναπόφευκτη απαγωγή του νεαρού κοριτσιού. Lush (2007) 217. Η Sorum (1992) 537 αναφέρεται στη συνειδητοποίηση εκ μέρους του Αγαμέμνονα της ανάγκης για τη επικείμενη θυσία, κάτι το οποίο συμβαίνει και στον αισχύλειο *Αγαμέμνονα* (Αισχ. Άγ. 218: *ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον*). Η ίδια η Ιφιγένεια (1280-1318) θεωρεί την τύχη, τον Πάρη, την Ελένη, την Αφροδίτη και τον Αγαμέμνονα υπαίτιους για τη θυσία της. Siegel (1980) 307. Ο Gurd (2005) 100 ανάγει την κρίση των θεών από τον Πάρη ως την πρώτη αιτία της συγκέντρωσης του στρατού των Αχαιών στην Αυλίδα, της απόφασης του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την Ιφιγένεια, αλλά και της απόφασης της ίδιας της ηρωίδας να αυτοθυσιαστεί. Η συνεισφορά της Luschignig (1988) είναι αξιοσημείωτη, καθώς εξετάζει το θέμα της τραγικής *ἀπορίας* (= αδιεξόδου) ως ενοποιητικό στοιχείο της πλοκής.

του (443: *ἐς οἷ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν*, 511: *ἀλλ' ἤκομεν γὰρ εἰς ἀναγκαίας τύχας*).

Ο ρόλος της Αφροδίτης και του έρωτα είναι όμως καταλυτικός για την τροπή των εξελίξεων¹⁹⁹ η προσέλευση των μνηστήρων για την Ελένη όσο και η ερωτική σχέση που η ίδια ανέπτυξε με τον Πάρη, με αποτέλεσμα την αρπαγή της, οφείλονται στη θεά. (69: *ὄτου πνοαὶ φέροιεν Αφροδίτης φίλαι*, 75-6: *ἐρῶν ἐρῶσαν ὄχετ' ἐξαναρπάσας / Ἑλένην*). Ο Μενέλαος χαρακτηρίζεται από τον Αγαμέμνονα ως οἰστρήσας (77), διότι επιθυμεί να επαναφέρει τη γυναίκα του από την Τροία.²⁰⁰ Κατά τον «ἀγῶνα λόγων» (317-542) Αγαμέμνονα και Μενελάου, ο πρώτος κατηγορεί τον δεύτερο ότι δεν σκέφτεται σωστά (401: *εἰ δὲ μὴ βούλει φρονεῖν εὖ, τᾶμ' ἐγὼ θήσω καλῶς*) και ότι νοσεῖ μαζί με ολόκληρη την Ελλάδα (407: *συνσωφρονεῖν σοι βούλομ', ἀλλ' οὐ συννοσεῖν*, 411: *Ἑλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα*). Η συγκεκριμένη «νόσος» οφείλεται σε κάποιον θεό, αλλά ακόμα δεν έχει ταυτοποιηθεί ούτε η φύση της ούτε η θεότητα στην οποία οφείλεται. Ο Αχιλλέας αναφέρεται στον «έρωτα» των Αχαιών (808-9: *οὕτω δεινὸς ἐμπέπτωκ' ἔρωσ / τῆσδε στρατείας Ἑλλάδ' οὐκ ἄνευ θεῶν*), ενώ ο ίδιος ο Αγαμέμνων διευκρινίζει στον στίχο 1264 ότι *μέμνηνε δ' Αφροδίτη τις Ἑλλήνων στρατῶ*. Η ερωτική *μανία* της Αφροδίτης δεν «προσέβαλε» μόνο τον Πάρη, την Ελένη και τον Μενέλαο ως άμεσα εμπλεκόμενους στη συγκεκριμένη ερωτική σχέση, αλλά ολόκληρο τον στρατό των Αχαιών. Η «νόσος» του έρωτα υφίσταται ως μοτίβο και στην

¹⁹⁹ Ο Markantonatos (2012) 199-202 αναφέρεται στην υπαιτιότητα της Αφροδίτης και στις δύο περιπτώσεις, αλλά και στην ερωτική φύση της Ελένης. Παράλληλα η έλλειψη ανέμων στην Αυλίδα και η ταραγμένη πολιτική και ηθική κατάσταση που υφίσταται εκεί συνδέεται με τη Σπάρτη, τον βασιλιά Τυνδάρεω και την εκλογή συζύγου για την Ελένη: γίνεται λόγος τόσο για την αιτιώδη σχέση των δύο περιπτώσεων όσο και για «καθρέφτισμα» της προγενέστερης στη μεταγενέστερη.

²⁰⁰ Οι *μανιάδες οἰστροὶ* του έρωτα αναφέρονται στο Α' Στάσιμο (547).

Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι και ίσως είναι αυτή η «νόσος» που καθιστά τη θυσία της πρωταγωνίστριας αναπόφευκτη.²⁰¹

Ας εστιάσουμε όμως τώρα στον ρόλο του Χορού· η Foley επισημαίνει ότι, όπως συμβαίνει στις μεταγενέστερες ευριπίδειες τραγωδίες, ο Χορός απομακρύνεται από τη δράση του έργου, εκτελώντας άσματα τα οποία δεν σχετίζονται άμεσα με την πλοκή.²⁰² Η Weiss χαρακτηρίζει τις Χαλκιδαίες γυναίκες ως «θεατές» που εκφράζουν όχι μόνο όσα βλέπουν επί σκηνής, αλλά και όσα αντιλαμβάνονται.²⁰³ Ο Michelakis υποστηρίζει ότι η κριτική του Αριστοτέλη για τον Χορό του Ευριπίδη επαληθεύεται στην *Ιφιγένεια*, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι ο ρόλος του είναι διακοσμητικός.²⁰⁴ Θεωρώ ότι οι γυναίκες από τη Χαλκίδα συμμετέχουν στη δράση εντός των επιτρεπτών ορίων. Κατά τη διαμάχη Αγαμέμνονα και Μενελάου παίρνουν θέση και επαινούν την προσπάθεια του πρώτου να σώσει την κόρη του (403: *καλῶς δ' ἔχουσι, φεΐδεσθαι τέκνων*). Ο αρχιστράτηγος των Δαναών αναγνωρίζει ως αιτία της δεινής κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει τον έρωτα (508: *διά τ' ἔρωτα*) και την αρπαγή της Ελένης (467-8: *αἰαῖ, τὸν Ἑλένης ὡς μ' ἀπώλεσεν γάμον / γήμας ὁ Πριάμον Πάρις, ὃς εἵργασται τάδε*). Οι Χαλκιδαίες με τη σειρά τους

²⁰¹ Η Michelinini (2000) 52 σχολιάζει το μοτίβο της «νόσου» του έρωτα. Ο Walsh (1974) 242 αναφέρει ότι η Αφροδίτη «μετατρέπεται» σε ανθρωπινό συναίσθημα και συγκεκριμένα στο φονικό συναίσθημα που κατακλύζει τον αχαϊκό στρατό, ενώ η ελπίδα γίνεται θεά (392-3: *ἡ δὲ γ' Ἑλπίς, οἶμαι μὲν, θεός, / κἀξέπραξεν αὐτὸ*). Βλ. και Markantonatos (2012) 209. Siegel (1980) 309-10 (για τη βεβαιότητα της θανάτωσης της Ιφιγένειας). Lush (2007) 212-3. Η Foley (1985) 89-90 συνδέει την τελετουργία του γάμου και της θυσίας, διότι η Ιφιγένεια φθάνει στην Αυλίδα για να θυσιαστεί, ενώ η ίδια θεωρεί ότι θα παντρευτεί τον Αχιλλέα. Η διάσταση αυτή της τελετουργίας διευρύνεται στο πλαίσιο του πολέμου· για το θέμα γάμου και του θανάτου βλ. επίσης Michelakis (2006) 70-1.

²⁰² Foley (1985) 79.

²⁰³ Weiss (2018) 193. Weiss (2014) 119-29: η θέση του Χορού των Χαλκιδαίων γυναικών δεν είναι περιθωριοποιημένη κατά τον «αντιφωνικό» παιάνα προς την Άρτεμη (1475-1532), αλλά εμπλέκεται στη δράση υπό την καθοδήγηση της ίδιας της Ιφιγένειας.

²⁰⁴ Michelakis (2006) 41.

δηλώνουν ότι τον συμπονούν (470: *κὰ γὼ κατῶκτιρ*). Κατά το Α' Στάσιμο όμως προσεύχονται για τους εαυτούς τους στην Αφροδίτη (552-7), χωρίς να σχολιάζουν το μέλλον της Ιφιγένειας. Με άλλα λόγια, αναγνωρίζουν την επικινδυνότητα του υπέρμετρου έρωτα που φέρνει την ηρωίδα στον βωμό της Άρτεμης, συμπονούν τον Αγαμέμνονα και επαινούν την προσπάθειά του να σώσει την κόρη του, αλλά τελικά προσεύχονται μόνο για τον ίδιο τους τον εαυτό. Για ποιον λόγο δεν προσπαθούν να σώσουν την Ιφιγένεια, προσευχόμενες στη θεά; Μπορεί ένα τέτοιο γεγονός να επιβεβαιώσει τον «περιθωριοποιημένο» ρόλο τους; Μήπως «φιλοσοφούν ήπια για τον Έρωτα», όπως ισχυρίζεται ο Kitto;²⁰⁵ Τίθενται επομένως τα ερωτήματα της ανάμειξης του γυναικείου Χορού στην πλοκή, της προσδοκίας ανατροπής των εξελίξεων και της διάσωσης της πρωταγωνίστριας από την επικείμενη θυσία. Κατά πόσο θα μπορούσε να υποστηριχθεί κάτι τέτοιο;

Ο Χορός αντιλαμβάνεται τη «νόσο» του έρωτα και της Αφροδίτης, αλλά έχει επίσης γίνει σαφές ότι η ηρωίδα δεν μπορεί να αποφύγει τη θυσία της. Η κατάσταση είναι μη αναστρέψιμη· ο έρωτας του Πάρη και της Ελένης προέκυψε από την έριδα των θεών και οδηγεί αντίστοιχα στην έριδα Ελλήνων και Τρώων.²⁰⁶ Στην τρίτη στροφή του Στασίμου φαίνεται ότι ο Πάρης περιέπεσε σε ερωτική *μανία* (580: *ἔμηνε*²⁰⁷), ενώ ο έρωτας

²⁰⁵ Kitto (1939³) 368: “philosophizes mildly about Love”.

²⁰⁶ Για το θέμα του έρωτα βλ. Mastronarde (2010) 135. Weiss (2018) 205. Michelini (2000) 51-4. Michelakis (2006) 14. Ο Gurd (2005) 98-107 σχολιάζει την επωδή του Στασίμου, εξετάζοντας τη διαμόρφωση του κειμένου κυρίως βάσει των κριτικών εκδόσεων του Hermann. Επισημαίνει (πολύ στοχευμένα) ότι ο έρωτας του Πάρη και της Ελένης δεν λειτουργεί απλώς ως μυθολογικό *exemplum* του υπέρμετρου έρωτα, αλλά είναι η πρώτη αιτία που καθορίζει τη δράση όλων των ηρώων στο έργο και κατ' επέκταση τη θυσία της Ιφιγένειας.

²⁰⁷ Για την επιλογή του *ἔμηνε* βλ. Gurd (2005) 98-107. Οι Collard & Morwood (2016) 394-5 επιλέγουν το *ἔμενεν*, ισχυριζόμενοι ότι ο Πάρης δεν *εμάνη* εξαιτίας της κρίσης των θεών, αλλά εξαιτίας της επιρροής της Αφροδίτης με το θέλητρο της Ελένης. Κατανοώ την άποψη αυτή, αλλά νομίζω ότι η

«ξύπνησε» και στην Ελένη μέσω των οφθαλμών (584: *ἐν ἀντωποῖς βλεφάροις*). Αυτός ο αμοιβαίος έρωτας (585-6: *ἔρωτα τ' ἔδωκας, ἔρωτι δ' / αὐτὸς ἐπτοήθης*) οδηγεί αναπόφευκτα στην *ἔριν ἔριν* (587). Αξίζει να σημειωθεί ότι το έντονο ρήμα *ἐπτοήθη* απαντά, στον άόριστο όμως της ενεργητικής φωνής, τόσο στο 31 V της Σαπφούς (6: *καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν*) όσο και στον Αλκαίο για την ίδια την Ελένη (283 V 3-5: *κ' Ἀλένας ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[ό]αισε / θῦμον Ἀργείας Τροῖω<ι> δ' [ἐ]π' ἄν[δρι] / ἐκμάνεισα*).²⁰⁸ Η Ιφιγένεια καθίσταται κυριολεκτικά το θύμα της κατάστασης αυτής.

Οι γυναίκες του Χορού προσεύχονται για έρωτα με μέτρο και τον αντιδιαστέλλουν προς αυτό το καταστροφικό ερωτικό πάθος. Θα ήταν παράλογο η προσευχή αυτή προς την Κύπριδα να αποσκοπεί στη σωτηρία της Ιφιγένειας, από τη στιγμή που έχει αποσαφηνιστεί ότι είναι κάτι αναπόφευκτο. Όπως ο γυναικείος Χορός της *Μήδειας* προσεύχεται στην Αφροδίτη να μη γνωρίσει τον καταστροφικό και *δυσίατο* έρωτα, ανάλογο με εκείνον των δύο πρωταγωνιστών (βλ. Ε' Κεφάλαιο), έτσι οι Χαλκιδαίες γυναίκες της *Ιφιγένειας* προσεύχονται για τον ίδιο τους τον εαυτό, όχι απομακρυνόμενες από την πλοκή των εξελίξεων, αλλά αντιλαμβανόμενες τη μη αναστρεψιμότητα της κατάστασης.²⁰⁹ Η επωδή προς την Κύπριδα, ως ποιητικό *φάρμακον*, ανάλογο με εκείνο της Σαπφούς στο 1 V, δεν μπορεί να σώσει την Ιφιγένεια. Επομένως ο Χορός μπορεί μόνο να παραδειγματιστεί από την κατάσταση και προσπαθεί να προλάβει το υπέρμετρο πάθος της Αφροδίτης. Η κατάσταση είναι πλέον ξεκάθαρη: η Ιφιγένεια θα θυσιαστεί εν τέλει, και πρώτη αιτία αυτού του

κρίση των θεών από τον θνητό Πάρη θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απώτατη αιτία της *μανίας*, εφόσον στον επόμενο στίχο δηλώνεται ότι αυτή ακριβώς η *κρίσις* τον οδήγησε στην Ελλάδα και κατά συνέπεια στην Ελένη (581: *ἄ σ' ἐς Ελλάδα πέμπει*).

²⁰⁸ Collard & Morwood (2016) 395.

²⁰⁹ Οι Collard & Morwood (2016) 384 θεωρούν ότι η ωδή στην Αφροδίτη της *Ιφιγένειας* θυμίζει έντονα εκείνην της *Μήδειας*.

γεγονότος είναι η ερωτική *μανία* που κυρίευσε τον Πάρη και την Ελένη και στη συνέχεια ολόκληρη την Ελλάδα (1264).

Ο Χορός προσεύχεται στην Κύπριδα μέσω μίας (επ)ωδής (552-7), η οποία αρχίζει και ολοκληρώνεται κυκλικά με τη χρήση α' ενικού προσώπου (552: *ἀπενέπω* - 557: *ἀποθείμαν*). Ο επωδικός χαρακτήρας της ωδής επαληθεύεται: μέσω παρηχήσεων του -α, του -ε και του -ω (552-3: *ἀπενέπω νιν ἀμετέρων... θαλάμων*), του -κ (553: *Κύπρι καλλίστα*), του -μ (554: *μοι μετρία μὲν*), της επανάληψης του δὲ (554, 555, 557), αλλά και της επανειλημμένης χρήσης ευχών (554: *εἴη*, 556: *μετέχοιμι*, 557: *ἀποθείμαν*). Η προσφώνηση της Αφροδίτης ως *καλλίστης* (553) δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία: η αναγόρευση της θεάς ως της ωραιότερας (*καλλίστης*) και ο συνεπακόλουθος έρωτας του Πάρη και της Ελένης συνιστούν τις αιτίες των γεγονότων που θα καταλήξουν στη θυσία της Ιφιγένειας. Σε καμία περίπτωση η δύναμη της Αφροδίτης και του Έρωτα δεν υποτιμάται ούτε απορρίπτεται, όπως συμβαίνει στον *Ιππόλυτο* (βλ. Δ' Κεφάλαιο), αλλά αναγνωρίζεται η ολέθρια διάσταση της υπερβολής (554, 557). Για αυτόν τον λόγο ο Έρωτας διαθέτει δύο ειδών τόξα: τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι πότμῳ, / τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς (550-1). Σκοπός των ανθρώπων πρέπει να είναι η αρετή (568: *μέγα τι θηρεύειν ἀρετάν*), η οποία επιτυγχάνεται για τις γυναίκες *κατὰ Κύπριν / κρυπτάν* (569-70).²¹⁰ Κάτι που αδιαμφισβήτητα δεν συμβαίνει στην περίπτωση της Ελένης.

Κρίνω όμως σκόπιμο να επισημάνω και ορισμένους άλλους ποιητολογικούς άξονες του έργου. Οι Χαλκιδάϊες γυναίκες κατά τη μεγαλύτερη σε ευριπίδεια τραγωδία Πάροδο, όπου περιγράφουν σε επικό τόνο τους ήρωες και τον στόλο των Δαναών²¹¹, αναφέρονται στην έριδα των θεών και την κρίση τους από τον Πάρη: η Αφροδίτη δωρίζει την Ελένη

²¹⁰ Για τη σχέση Ιφιγένειας και Αχιλλέα και το θέμα του μετρομένου έρωτα βλ. Wasdin (2020) 1-8, Micheline (2000) 51, Foley (1985) 77, Smith (1979) 173-80.

²¹¹ Irigoien (1988) 243.

στον νεαρό βοσκό ως αμοιβή για την εκλογή της ως *καλλίστη* (180-4). Η κρίση των θεών διεξάγεται σε ειδυλλιακό τοπίο, στο οποίο ανακηρύσσεται νικήτρια η ίδια η Αφροδίτη (182: *ἐπὶ κρηναίαισι δρόσοις*). Η Ιφιγένεια περιγράφει λεπτομερέστερα το ειδυλλιακό αυτό μέρος στο βουνό της Ίδης (1294-8). Παράλληλα ο Χορός περνά μέσα από *πολύθυτον ἄλσος* (185) της Ἀρτεμης, για να φθάσει στην Αυλίδα. Το *ἄλσος* αυτό, που συνδέεται με την αγνότητα και την παρθενία, πρόκειται να εξελιχθεί στο θυσιαστήριο (*πολύθυτον*) της αγνής Ιφιγένειας.²¹² Σχολίασα τον *ἀκήρατον λειμῶνα* της Ἀρτεμης και στον *Ἰππόλυτο* (βλ. Δ' κεφάλαιο). Αντίστοιχα, όταν η Ιφιγένεια, η Κλυταιμίστρα και ο Ορέστης φθάνουν στην Αυλίδα, παραμένουν σε έναν *λειμῶνα* (421-2: *εὐρυτον παρὰ / κρήνην*, 423-4: *ἐς δὲ λειμώνων χλόην / καθεῖμεν αὐτάς*). Το συχνό στη λυρική ποίηση μοτίβο του *λειμῶνα* εναρμονίζεται ποικιλοτρόπως στα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης τραγωδίας: η έριδα των θεών και η συνεπακόλουθη αυτής θυσία της πρωταγωνίστριας διεξάγονται σε ανάλογα «σκηνικά», τα οποία συνδέονται αντίστοιχα με την Αφροδίτη και την Ἀρτεμη.

Στο Β' Στάσιμο (751-800) προοιωνίζεται από τις γυναίκες του Χορού η καταστροφή της Τροίας, ενώ η μυθική και ποιητική παράδοση (797-8: *ἐν δέλτοις Πιερίσιν / μῦθοι*) σε σχέση με τη γέννηση της Ελένης και της ένωσης της Λήδας και του κύκνου Διός τίθενται υπό διερεύνηση (794: *εἰ δὴ φάτις ἔτυμος*).²¹³ Επιπλέον το Γ' Στάσιμο της τραγωδίας (1036-97) έχει χαρακτηριστεί ως «επιθαλάμιο», με πιθανό πρότυπο το 44 V της Σαπφούς (και το 141 V για το μοτίβο της «οινοχυσίας»), για τον γάμο της Ιφιγένειας

²¹² Foley (1985) 68-78: η τελετουργία του υποτιθέμενου γάμου της Ιφιγένειας και του Αχιλλέα και η τελετουργία της θυσίας της πρωταγωνίστριας συνδέονται και αποτελούν δομικό άξονα του έργου.

²¹³ Foley (1985) 80-1.

και του Αχιλλέα, αν τελικά παντρεύονταν.²¹⁴ Ο γάμος του Πηλέα και της Θέτιδος, που περιγράφεται κατά το συγκεκριμένο Χορικό, αντιπροσωπεύει ακριβώς ό,τι θα επιθυμούσε η Κλυταιμίστρα για την Ιφιγένεια.²¹⁵ Στους στίχους 1475-1531 εκτελείται παιάνας προς τιμήν της Άρτεμης. Η Weiss εξετάζει τον ζωτικά δραματικό ρόλο της χορείας καθ'όλη την έκταση του έργου σε σχέση με τις νόρμες της Παλαιάς και της Νέας Μουσικής.²¹⁶ Γίνεται σαφές ότι ο Ευριπίδης αναμετράται τόσο με την επική όσο και με τη λυρική ποιητική παράδοση και προσαρμόζει το υλικό αυτό στο πλαίσιο της τραγωδίας.

Κανένα ποιητικό φάρμακον δεν μπορεί να θεραπεύσει τη *μανία* της Αφροδίτης στην *Ιφιγένεια εν Αύλιδι*. Ο Ευριπίδης όμως το εντάσσει στην τραγωδία αυτή, όπως συνέβη και στη *Μήδεια* και οι δύο Χοροί διδάσκονται από τις αντίστοιχες περιπτώσεις ερωτικής *μανίας* και το απεύχονται για τους εαυτούς τους με τον ενδεδειγμένο τρόπο της *έπωδης* προς την Αφροδίτη. Η ίδια η Ιφιγένεια δηλώνει στον Αγαμέμνονα ότι δεν κατέχει το χάρισμα του Ορφέα να μαγεύει μέσω της λόγου (1211-5: *εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ᾧ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπαίδουσ', ὥσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας / κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὖς ἐβουλόμην / ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον· νῦν δέ, τὰπ' ἐμοῦ σοφά, / δάκρυα παρέξω*).²¹⁷ Τα δάκρυα της Ιφιγένειας είναι *σοφά* (1214), γιατί είναι το μόνο μέσο πειθούς που διαθέτει. Η Σαπφώ όμως και ο Ευριπίδης είναι *όντως σοφοὶ ποιητές*, καθώς γνωρίζουν να

²¹⁴ Walsh (1974) 243. Foley (1985) 82: σχολιάζει την ποιητική παράδοση των επιθαλάμιων ὕμνων, επισημαίνοντας ότι η συγκεκριμένη ᾠδή διαθέτει σε μεγάλο βαθμό χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτών. Weiss (2018) 211-24.

²¹⁵ Walsh (1974) 243. Στον 11^ο *Πυθιώνικο* (22-5) ο Πίνδαρος επισημαίνει ότι η οργή της Κλυταιμίστρας προς τον Αγαμέμνονα οφειλόταν είτε στη θυσία της Ιφιγένειας είτε στην ερωτική επιθυμία για τον Αίγισθο.

²¹⁶ Weiss (2018) 191-231.

²¹⁷ Nicolai (2010) 110. Για τη σύνδεση των εννοιών της πειθούς, του έρωτα και της επωδής βλ. Α' Κεφάλαιο και την ᾠδή της Σαπφούς στην Αφροδίτη.

κατασκευάζουν τα φάρμακα της ποίησης και της μουσικής (για το θέμα του «σοφού» ποιητή βλ. Ε' Κεφάλαιο). Απλώς ο τραγικός ποιητής καθιστά σαφές ότι στις τραγωδίες της *Ιφιγένειας* και της *Μήδειας* ο Χορός δεν έχει προλάβει τις επιπτώσεις του καταστροφικού έρωτα, και το μόνο που του απομένει είναι να προσευχηθεί για τον εαυτό του.

β') Ας περάσουμε όμως στην τελευταία ωδή στον Έρωτα. Στις *Τρωάδες* η καταστροφή της Τροίας έχει ήδη συντελεσθεί. Το δράμα αυτό του Ευριπίδη έχει απασχολήσει τους μελετητές για τα θέματα του πολέμου και του θρήνου, για τη μη ύπαρξη πλοκής, την ασύνδετη σχέση του Προλόγου με το υπόλοιπο δράμα, την απουσία Επιλόγου, καθώς και τη σχέση του έργου με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής του.²¹⁸ Η αιτία της καταστροφής της πόλης της Τροίας ήταν η ίδια με εκείνη που οδήγησε την Ιφιγένεια στον βωμό της Άρτεμης, ο ολέθριος έρωτας του Πάρη και της Ελένης. Ο Pucci σχολιάζει το συγκεκριμένο ζήτημα,

²¹⁸ Goff (2009) 17-35 για την αθηναϊκή δημοκρατία και την τραγωδία του 415 π.Χ. Η Suter (2003) 1-28 θεωρεί ότι η τραγωδία των *Τρωάδων* συνιστά έναν γυναικείο «προληπτικό θρήνο» (“proleptic lament”) για την πόλη της Αθήνας, που θα τιμωρηθεί κατά την επερχόμενη Σικελική εκστρατεία για την ύβρη της ενάντια στη Μήλο. Κατ’ αυτόν τον τρόπο αιτιολογείται η έλλειψη περιπέτειας στο έργο· (βλ. στην ίδια μελέτη και την αφοριστική κριτική του Haigh για τη συγκεκριμένη τραγωδία). Ο Roisman (1997) 38-47 υποστηρίζει ότι η πόλη της Αθήνας επαινείται στις *Τρωάδες*, ενώ οι Λακεδαιμόνιοι κατηγορούνται ως εγκληματίες πολέμου. Η Luschnig (1971) 8-12 χαρακτηρίζει το έργο αντιπολεμική προπαγάνδα (“anti-war propaganda”) και επισημαίνει ότι τόσο οι νικητές όσο και οι ηττημένοι ζημιώνονται από «τη μανία του πολέμου» (“folly of the war”). Ο O’ Neil (1941) 288-320 εξετάζοντας στίχο προς στίχο τον «ασύνδετο» με το έργο Πρόλογο (1-97), επισημαίνει ότι ο Πρόλογος αυτός προβάλλει την κεντρική ιδέα της τραγωδίας, το αντιπολεμικό μήνυμα. Ο Dunn (1993) 22-35 αναφέρεται στην «αντιστροφή» Προλόγου και Επιλόγου στο έργο, δεδομένου ότι η καταστροφή των νικητών Αχαιών εξαιτίας της ιερόσυλων πράξεών τους προιωνίζεται από τον Ποσειδώνα και την Αθηνά. Η Meridor (1984) 215 σχολιάζει δύο τραγωδίες του Ευριπίδη, τις *Τρωάδες* και τον *Ηρακλή* και θεωρεί ότι το κοινό γνωρίζει την κατάληξη των ηρώων στο πλαίσιο του μύθου, χωρίς αυτή να αναπαρίσταται επί σκηνής. Ο Lattimore (1958) 133-5 σχολιάζει στην εισαγωγή του τις ιστορικές συνθήκες, το θέμα του Προλόγου και του Επιλόγου και τη θέση του έργου στην τριλογία.

επισημαίνοντας ότι η Τροία δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα πόλης που καταστράφηκε εξαιτίας του υπέρμετρου έρωτα· το ίδιο συνέβη στην περίπτωση της Οιχαλίας εξαιτίας του έρωτα του Ηρακλή για την Ιόλη.²¹⁹ Η Ελένη κατηγορείται αρκετές φορές καθ' όλη την έκταση της τραγωδίας για την κατάληξη της Τροίας. Η Εκάβη την κατηγορεί ότι σκότωσε τον Πρίαμο και έβλαψε ανεπανόρθωτα την ίδια (134-7), η Ανδρομάχη αναφέρεται στον Πάρι, *ὄς λεχέων στυγερῶν χάριν ᾗλεσε πέργαμα Τροίας* (598), και καταριέται την Ελένη, τονίζοντας την καταστροφική ομορφιά της (766-73), και η Κασσάνδρα θεωρεί εκείνη και την Κύπριδα υπαίτιες για τον πόλεμο και την απώλεια τόσων ανθρώπων (368-9: *οἱ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν, / θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν*).²²⁰ Η ίδια η Κασσάνδρα μάλιστα θίγει και το θέμα της θυσίας της Ιφιγένειας εξαιτίας της Ελένης (370-2) και διευκρινίζει το εκούσιο των επιλογών της (373).²²¹

Το αποκορύφωμα ωστόσο είναι ο «ἀγὼν λόγων» της ίδιας της Ελένης και της Εκάβης με τελικό κριτή τον Μενέλαο (860-1059). Ο συγκεκριμένος «ἀγὼν» έχει μελετηθεί και σχολιασθεί εκτενώς.²²² χωρίς να εστιάσω στα ρητορικά επιχειρήματα της κάθεμιας εκ των δύο αντίπαλων πλευρών, επισημαίνω την ερωτική *θέλξιν* και την ακατανίκητη επίδραση της Αφροδίτης στο πλαίσιο του έργου. Ο Μενέλαος καλείται να αποφασίσει την τιμωρία της Ελένης. Η Εκάβη τον προειδοποιεί να μην την κοιτάζει, προκειμένου να μη μαγευθεί. Η πόλη της Τροίας βίωσε τις ολέθριες επιπτώσεις της μαγευτικής ομορφιάς της.

*αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν.
ὄρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔληι πόθωι.*

²¹⁹ Pucci (2016) 37.

²²⁰ Άλλες αναφορές στην Ελένη: 34-5, 211, 357, 398, 457, 499, 780-1, 881, 1213-4.

²²¹ Croally (1994) 122-4.

²²² Lloyd (1984) 303-13. Croally (1994) 120-62. Pucci (2016) 37-42. Lee (1976) 219-20. Kovacs (2018) 261-91.

αίρει γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.
ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σὺ χοῖ πεπονθότες.
(Ευριπίδου *Τρωάδες*, 890-4²²³)

Σε εκλιπαρώ, Μενέλαε, σκότωσέ την!
Μην την κοιτάζεις, μην τυχόν και σε κυριεύσει ο πόθος!
Αυτή δαμάζει των ανδρών τους οφθαλμούς, ολόκληρες πόλεις σαρώνει,
οίκους πυρπολεί· έτσι είναι τα μάγια!
Και αυτό το ξέρουμε καλά και εγώ και εσύ
και όσοι καταστράφηκαν εξαιτίας της...

Η ίδια η Ελένη αναφέρεται στην υπαιτιότητα του Πάρη και της Αφροδίτης μετά την κρίση των θεών, αρνούμενη το φορτίο της ευθύνης (929-33). Προτρέπει μάλιστα τον Μενέλαο να τιμωρήσει την ίδια την Αφροδίτη (948).²²⁴ Η Εκάβη αντίθετα την κατηγορεί ότι γοητεύτηκε από την ομορφιά και την ανατολίτικη πολυτέλεια του Πάρη (988: *ὁ σὸς δ' ἰδῶν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις*). Το ετυμολογικό παιχνίδι *Ἀφροδίτης - ἀφροσύνης* (989-90) επιβεβαιώνει το μοτίβο της ερωτικής *μανίας*, κατά το οποίο η σωφροσύνη και η σύνεση υποχωρούν έναντι της *μαινομένης* καρδιάς (992 *ἐξεμαργώθης φρένας*).²²⁵ Ο Μενέλαος προσποιείται ότι αδιαφορεί για την Ελένη και ότι συμφωνεί με την Εκάβη (1036-41), αλλά εκείνη τον προειδοποιεί να μην επιβιβαστούν στο ίδιο καράβι, διότι *οὐκ ἔστ' ἐραστής ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ* (1051).²²⁶ Ο Pucci εντοπίζει όλα αυτά τα σημεία και καθιστά σαφές ότι τελικά ο Μενέλαος δεν θα τιμωρήσει την Ελένη (όπως

²²³ Σύμφωνα με το κείμενο της έκδοσης του Kovacs (2018).

²²⁴ Στην ευριπίδεια *Ἀνδρομάχη* (289-92) δηλώνεται ότι η πλάνη του Πάρη από την Αφροδίτη οδηγεί στην καταστροφή της πόλης της Τροίας.

²²⁵ Pucci (2016) 43-5 στο κεφάλαιο "The Lewd Gaze of the Eye", ο οποίος μεταξύ άλλων αξιοποιεί αρκετά αποσπάσματα από το *Ἐλένης Ἐγκώμιον* του Γοργία, για να τεκμηριώσει τις θέσεις του· ο Γοργίας εκθέτει τέσσερα επιχειρήματα για να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά της Ελένης.

²²⁶ Ο Lee (1976) 245 κάνει λόγο για "προσποιητή αδιαφορία" ("simulated indifference") εκ μέρους του Μενελάου. Lloyd (1984) 303-5. Η Burnett (1977) 295 χαρακτηρίζει τον Μενέλαο ως "ασυγκράτητο εραστή" ("vulgar erastes").

αυτό είναι γνωστό από τη μυθική παράδοση), καθώς φαίνεται ότι εκείνη θα καταφέρει να τον μαγέψει για μία ακόμα φορά μέσω της ομορφιάς της. Η κοσμική δύναμη του έρωτα και της Αφροδίτης είναι ανυπέρβλητη.²²⁷ Θεωρώ ωστόσο ότι η δύναμη αυτή πρέπει να εκληφθεί ως νοσηρή *μανία*, που συνιστά αποτέλεσμα *κηλημάτων* (893) και τελικά εν προκειμένω εξελίχθηκε στη *μανία* του Τρωικού Πολέμου. Η ίδια νόσος οδήγησε την Ιφιγένεια στο θυσιαστήριο και την Τροία στην απόλυτη καταστροφή. Η *θέλις* της Αφροδίτης δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αντιμετωπισθεί.

Πώς συνδέεται συνεπώς ο ύμνος στον Έρωτα (840-57) κατά το Β' Στάσιμο, το οποίο είναι ευρύτερα γνωστό ως «ωδή στον Γανυμήδη», με την ερωτική νόσον;²²⁸ Το δίπολο του Αίαντα και του Ηρακλή στις δύο πρώτες στροφές (799-819) συμβολίζει τη δύναμη των Αχαιών, ενώ στις δύο τελευταίες στροφές του Χορικού δίνεται έμφαση στην αγνωμοσύνη των θεών, που επέτρεψαν την καταστροφή της Τροίας, παρά το γεγονός ότι τόσο ο Γανυμήδης όσο και ο Τιθωνός (εραστές του Δία και της Ηούς αντίστοιχα) κατάγονταν από αυτήν την πόλη.²²⁹

Η προσέγγιση αυτή είναι ορθή, αλλά πρέπει να επισημανθεί ότι ο Χορός των Τρωάδων κατά την τελευταία στροφή απευθύνεται στον θεό Έρωτα εν είδει ωδής. Ο Δίας και η Ηώς δεν έδειξαν *χάριν* (836) στην αγαπημένη Τροία, όπως θα ήταν αναμενόμενο. Ο Έρωτας όμως είναι ο θεός που οχύρωσε και συνέτριψε την πόλη αυτή, δεδομένου ότι η υπαιτιότητα του πολέμου ανάγεται στο καταστροφικό ερωτικό πάθος του

²²⁷ Προσχωρώ στην άποψη του Kovacs (2018) 261-2 σχετικά με την τελική διαφυγή της Ελένης. Pucci (2016) 46-9 για το θέμα της δύναμης της Αφροδίτης. Η Craik (1990) εξετάζει την ερωτική-σεξουαλική διάσταση της τραγωδίας αυτής και επισημαίνει τη σύνδεση μεταξύ του πολέμου και του έρωτα, καθώς και της ρητορικής πειθούς και ερωτικού πόθου (βλ. Α' Κεφάλαιο για τη σύνδεση Πόθου και Πειθούς στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου). Η Scodel (1998) 145-54 επίσης θίγει το θέμα της ερωτικών «συντεταγμένων» του έργου.

²²⁸ Η Burnett (1977) 297 εξετάζει λεπτομερώς το Β' Στάσιμο των *Τρωάδων*.

²²⁹ Lee (1976) 299. Burnett (1977) 297-8. Scodel (1998) 150. Kovacs (2018) 260-1.

Πάρη και της Ελένης. Με άλλα λόγια, δεν πρέπει να κατηγορηθεί μόνο η Ηώς και ο Δίας για αχαριστία, αλλά και ο ίδιος ο Έρωτας για την καταστροφικότητά του.

Οι Τρωαδίτισσες προβάλλουν τη δύναμη του θεού, τονίζοντας τόσο τη θεϊκή αγάπη που ἐπύργωσε (841) την πόλη της Τροίας, όσο και την ανταπόκριση των Τρώων που συνδέονταν στενά με τους θεούς (844-5). Ίσως θα ήταν σαφέστερο αν οι περιπτώσεις των δύο θεών (Δία και Ηούς) λαμβάνονταν ως μυθολογικά *exempla* για την παντοδυναμία του υιού της Αφροδίτης. Ο Έρωτας επιτυγχάνει να «δαμάσει» ακόμα και τους θεούς: η Τροία του προσέφερε τον Γανυμήδη και τον Τιθωνό για την επίτευξη του σκοπού του. Η περίπτωση του Δία αποσιωπάται (845-6), αξίζει όμως να θυμηθούμε ότι στις *Τραχίνιες* ο Χορός των Τραχινίων χρησιμοποιεί την *praeteritio* κατά το Α' Στάσιμο για την καταλυτική επίδραση που ασκεί η Αφροδίτη στους θεούς (βλ. Γ' Κεφάλαιο). Ο Χορός δεν διστάζει να παραθέσει το παράδειγμα της Ηούς και του Τιθωνού (849).²³⁰ Ο ύμνος ολοκληρώνεται με τη θλιβερή διαπίστωση ότι τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία (858-9).

Τα φίλτρα (859) εμπεριέχουν τόσο την έννοια της αγάπης και της στοργής όσο και τη μαγική διάσταση των επωδών.²³¹ Ο Kovacs δεν λαμβάνει υπόψη του καμία άλλη σημασία των φίλτρων, παρά μόνο εκείνη της αγάπης και της στοργής.²³² Ο Lee μεταφράζει ως “gone are Troy’s charms over the gods”, με την έννοια ότι ο Γανυμήδης και ο Τιθωνός βρίσκονται δίπλα στους θεούς, και η πόλη της Τροίας δεν απολαμβάνει

²³⁰ Αντίστοιχη μετάφραση και αυτή του Morwood (2000). Ο Kovacs (2018) 261 αναφέρεται στο θεϊκό στοιχείο του χρυσού. Ο *χρύσεος ὄχος* (856) ανήκει στον θεό Έρωτα και ανεβάζει τον Τιθωνό στην Ηώ. Αξίζει να θυμίσω το χρυσό άρμα με το οποίο η Αφροδίτη φθάνει ενώπιον της Σαπφούς για να απαλύνει τον πόνο της (1 V).

²³¹ LSJ (1940⁹) s.v. φίλτρον.

²³² Kovacs (2018) 261 (αντίστοιχα και ο Shapiro (2009) 60).

πλέον την εύνοιά τους.²³³ Η Goff πλησιάζει την προσέγγιση αυτή.²³⁴ Η Burnett (χωρίς τεκμηρίωση) κάνει λόγο για μάγια, χωρίς να διευκρινίζει το είδος της μαγείας.²³⁵ Η Rabinowitz θεωρεί την ίδια την ωδή ερωτικό ξόρκι (“love charm”), διότι οδηγεί στην εμφάνιση των δύο εραστών Μενελάου και Ελένης.²³⁶ Θεωρώ όμως ότι καμία από αυτές τις απόψεις δεν αποδίδει πλήρως το νόημα των *φρούδων φίλτρων*.

Ο Χορός ξεκινά την εξύμνηση της παντοδυναμίας του θεού Έρωτα, παραθέτοντας τα παραδείγματα των ερωτευμένων θεών, αλλά εν τέλει συνειδητοποιεί τη ματαιότητα αυτής της *έπωδης*. Η Τροία έχει ήδη χαθεί, και δεν υπάρχει κανένα περιθώριο σωτηρίας ή ανατροπής της κατάστασης. Ο Ποσειδώνας κατά τον Πρόλογο αναφέρει ότι *νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει* (27).²³⁷ Οι Τρωαδίτισσες παραιτούνται από οποιαδήποτε προσπάθεια ευσέβειας, δεδομένου ότι το τέλος έχει ήδη φτάσει.²³⁸ Όπως επισημαίνει η Weiss, ο Ευριπίδης δεν αφήνει κανένα περιθώριο θεραπείας.²³⁹

Όταν ο Χορός εξυμνεί τον θεό, ως μέσο θεραπείας (*φάρμακον*) της ερωτικής *θέλξεως*, συνειδητοποιεί ότι τα *φίλτρα* αυτά είναι μάταια, από τη στιγμή που βιώνουν ήδη τον απόλυτο όλεθρο. Η μορφολογία του ύμνου συμβάλλει στη δραστικότητα του: η διπλή επανάληψη του ονόματος του θεού (840: *Ἔρωσ Ἔρωσ*), ο συνδυασμός *δς τὰ* (841) και *ὡς τότε*

²³³ Lee (1976) 219.

²³⁴ Goff (2009) 42.

²³⁵ Burnett (1977) 301.

²³⁶ Rabinowitz (2017) 207.

²³⁷ Η Weiss (2018) 104-5, στο πλαίσιο της απουσίας της μουσικής και της χορείας των *Τρωάδων*, παρατηρεί την επανάληψη της λέξης *φρούδος* (και άλλων παρόμοιων) που υπογραμμίζουν την αίσθηση της απώλειας και εγκατάλειψης που κυριαρχεί στο έργο.

²³⁸ Στο Γ' Στάσιμο ο Χορός, απευθυνόμενος στον Δία, δηλώνει ότι *φρούδαί σοι θυσίαι χορῶν τ' / εὔφημοι κέλαδοι κατ' ὄρφ- / ναν τε παννυχίδες θεῶν*.

²³⁹ Weiss (2018) 138.

(843), οι επαναλήψεις και οι παρηχήσεις τὸ μὲν (846), τὸ τᾶς (848), οι παρηχήσεις του -μ και του -λ *μέλαθρα* (841), *μέλων* (842), *μεγάλως* (844), η παρήχηση του -φ και του -ρ *φίλιον* (849), *φέγγος* (850), *φίλτρα φροῦδα Τροία* (859), η παρήχηση του -χ *χρύσεος ὄχος* (856), η επανάληψη και αναδίπλωση *εἶδε γαίας, / εἶδε Περγάμων ὄλεθρον* (850-1). Η ωδή αυτή συνιστά πράγματι *φίλτρον* ή *ἐπωδὴ* προς τον ίδιο τον Έρωτα ως *φάρμακον* για τον κατευνασμό της δύναμής του. Αλλά ο Χορός αντιλαμβάνεται ότι οποιαδήποτε απόπειρα για θεραπεία είναι οπωσδήποτε μάταιη...

Συμπέρασμα

Μετά από την πραγμάτευση των επτά τραγωδιών στις οποίες περιλαμβάνονται ωδές προς την Αφροδίτη και τον Έρωτα είμαστε σε θέση να διαπιστώσουμε ότι ο έρωτας λαμβάνει διαστάσεις νόσου και συγκεκριμένα *μανίας*. Ο ανθρώπινος νους τίθεται σε αδράνεια, και η μαινόμενη ψυχή (*θυμός*) αναλαμβάνει τα ηνία. Η Αφροδίτη και ο Έρωτας θέλγουν τα «θύματά» τους, και αυτά θα υποστούν τις επιπτώσεις.

Η Σαπφώ στον περίφημο ύμνο της προς την Αφροδίτη (1 V) αναγνωρίζει τη *μανία* που την έχει κυριεύσει (18: *μαινόλαι θύμωι*). Η ποιήτρια όμως γνωρίζει τον τρόπο να φέρει τη θεά στο πλευρό της και να συμμαχήσει μαζί της· κατασκευάζει τα *αντιφάρμακα* του έρωτα για την εκπλήρωση του διακαούς ερωτικού πόθου. Ο μοναδικός τρόπος για να κατευνασθεί η ορμητικότητα της θεάς είναι η εξύμνηση της δύναμής της στο πλαίσιο της *έπωδης*. Η ερωτική *θέλξις* μπορεί να μετριασθεί μόνο αν η ίδια η θεά *θελχθεί* με τα κατάλληλα ποιητικά «ξόρκια». Για τον λόγο αυτό η εξυμνούμενη Αφροδίτη καταφθάνει με το άρμα της, χαμογελά στη Σαπφώ (14: *μειδιαίσαισα*) και προθυμοποιείται να της απαλύνει τον πόνο του ανεκπλήρωτου έρωτα.

Στην τραγωδία όμως τα πράγματα είναι διαφορετικά. Στις *Ίκέτιδες* ο Αισχύλος καταδεικνύει την αλαζονική συμπεριφορά των Δαναΐδων, οι οποίες απορρίπτουν την Αφροδίτη· ο Χορός των Αργείων στρατιωτών εξυμνεί τη θεά μέσω ενός *θεσμού* (1034-41), στο πλαίσιο του οποίου προσδιορίζεται το μέγεθος της δύναμής της, προκειμένου εκείνη να μην εξοργισθεί από την ύβρη των Δαναΐδων. Στην *Αντιγόνη* ο Έρωτας εξυμνείται μετά από τη ρήξη του Κρέοντα και του Αίμονα. Ο Χορός των Θηβαίων γερόντων αντιλαμβάνεται ότι ο έρωτας του νεαρού Αίμονα για την καταδικασμένη Αντιγόνη μπορεί να τον οδηγήσει ακόμα και στον θάνατο. Ο *θεσμός* (781-800) στον *άνικατον μάχαν* (781) Έρωτα συνιστά μέτρο πρόληψης της καταστροφικότητάς του. Στις σοφόκλειες *Τραχίνιες* η

Δηιάνειρα καλείται να αντιμετωπίσει την *θέλξιν* του Έρωτα· ο Ηρακλής κυριεύθηκε από το ερωτικό πάθος για την Ιόλη. Η φοβισμένη από τον έρωτα Δηιάνειρα θεωρεί ότι το υποτιθέμενο *φίλτρον* του Νέσσου, που επιχρίει στον χιτώνα του συζύγου της, θα τη βοηθήσει να κερδίσει πίσω την αγάπη του. Όσο η ηρωίδα «σφραγίζει» την καταδίκη τους εντός των δωματίων, ο Χορός εξυμνεί την Κύπριδα μέσω μίας επινίκιας ωδής (497-530), προσπαθώντας να την εξυμνίσει. Στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη η ίδια η Αφροδίτη αποφασίζει να τιμωρήσει τον πρωταγωνιστή που την υποτιμά, και η Φαίδρα αποτελεί μέρος του σχεδίου της. Η ηρωίδα νοσεί από τον έρωτά της για τον γιο του άνδρα της και εμπιστεύεται την Τροφό της, προκειμένου να απαλλαγεί από το βάρος αυτής του νόσου. Η Τροφός αποφασίζει ότι η αποκάλυψη της αλήθειας στον Ιππόλυτο θα θεραπεύσει την κυρία της από τον πόνο που νιώθει. Όταν εκείνη εισέρχεται στα ανάκτορα, ο Χορός των Τροϊζηνίων γυναικών εξυμνεί την Αφροδίτη κατά τον ενδεδειγμένο τρόπο για τη σωτηρία της Φαίδρας (525-63). Ωστόσο η αποκάλυψη της αλήθειας στον Ιππόλυτο οδηγεί στον θάνατο τόσο εκείνου όσο και της πρωταγωνίστριας. Ο Χορός αναγνωρίζει κατά το τελευταίο Στάσιμο (1268-1281) την παντοδυναμία της θεάς που δεν έπρεπε ποτέ να περιφρονηθεί. Η *Μήδεια* συνιστά διαφορετική περίπτωση· ο πληγωμένος ψυχισμός της ηρωίδας από την ερωτική προδοσία του Ιάσονα δεν επιδέχεται θεραπεία. Τόσο η Τροφός όσο και ο Χορός αναφέρονται στη θεραπεία των ποιητικών *φαρμάκων*, αλλά συνειδητοποιούν εν τέλει ότι η οργή της Μήδειας είναι *δυσίατος* (520). Οι Κορίνθιες γυναίκες προσεύχονται στην Αφροδίτη να μην γνωρίσουν τον υπέρμετρο και καταστροφικό έρωτα της Μήδειας (627-41). Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην *Ιφιγένεια τὴν ἐν Αὐλίδι*· η ερωτική *μανία* της Αφροδίτης *έθελξε* όχι μόνο τον Πάρη, την Ελένη και τον Μενέλαο, αλλά ολόκληρο το ελληνικό στράτευμα (1264). Για τη διεξαγωγή της τρωικής εκστρατείας η θυσία της Ιφιγένειας κρίνεται αναπόφευκτη. Ο Χορός των

Χαλκιδαίων δεν προσεύχεται στην Αφροδίτη για τη σωτηρία της πρωταγωνίστριας (εφόσον κάτι τέτοιο δεν μπορεί να επιτευχθεί), αλλά μόνο για τον ίδιο τους τον εαυτό ούτως ώστε να αποφύγουν παραδειγματιζόμενες τα δεινά του ανεξέλεγκτου έρωτα (543-557). Στις Τρωάδες όμως η καταστροφή της Τροίας έχει ήδη επέλθει και τα πάσχοντα πρόσωπα υφίστανται τις επιπτώσεις αυτής της κατάστασης. Ο (χωρίς μέτρο) έρωτας και η *μανία* της Αφροδίτης οδήγησε στον όλεθρο. Όταν οι Τρωαδίτισσες εξυμνούν τον θεό Έρωτα που «δαμάζει» ακόμα και τους θεούς (840-59), συμπεραίνουν ότι τα *φίλτρα* (859) (= ξόρκια) για τον εξευμενισμό της δύναμής του δεν είναι τίποτε άλλο παρά *φρουδα* (859), εφόσον η Τροία έχει ήδη διαλυθεί.

Στοιχεία από την ποίηση της Σαπφούς εντάσσονται στο πλαίσιο της τραγωδίας, αλλά επανασηματοδοτούνται. Η «ιέρεια» της Αφροδίτης «χάραξε τον δρόμο» μέσω της ποίησής της, και οι τρεις τραγικοί την προσάρμοσαν στην αθηναϊκή τραγωδία του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης συνθέτουν ποιητικά *φίλτρα* - (επ)ωδές προς τιμήν του Έρωτα και της Αφροδίτης, αλλά αυτά δεν είναι σε θέση να απαλλάξουν τους μυθικούς ήρωες από το πεπρωμένο και τις επιλογές τους. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι οι ωδές αυτές εκτελούνται από τους Χορούς και όχι από τους ίδιους τους εμπλεκόμενους. Ωστόσο η θέλις και η καταστροφικότητα του Έρωτα και της Αφροδίτης δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να αμφισβητηθούν. Η αναγνώριση της παντοδυναμίας τους μέσω της αντίστοιχης ερωτικής μαγείας των ποιητικών (επ)ωδών φαίνεται ότι είναι η μόνη δυνατή πρόληψη και σωτηρία. Αν κάποιος νοσεί από τον έρωτα, ας διαβάσει τις (επ)ωδές αυτές κάτω από το σεληνόφως. Η Αφροδίτη και ο Έρωτας ίσως εμφανισθούν χαμογελαστοί και πρόθυμοι να τον βοηθήσουν.

Βιβλιογραφία

- Allan W. (2002), *Euripides: Medea* (Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy), London: Duckworth.
- Allen F. D. (1900), *The Medea of Euripides*, αναθ. Glifford H. M., Boston, U.S.A: Ginn & Company, The Athenaeum Press.
- Bagordo A. (2015), "Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy", *SKENÈ: Journal of Theatre and Drama Studies* 1:1, 37-55.
- Bain D. (1977), "The Prologues of Euripides' Iphigeneia in Aulis", *The Classical Quarterly* 27, 10-26.
- Bakewell G. W. (2013), *Aeschylus's Suppliant Women: The Tragedy of Immigration* (Wisconsin Studies in Classics), Madison: University of Wisconsin Press.
- Barlow Sh. (1986), *Euripides Trojan Women*, Warminster: Aris & Phillips.
- Barrett W. S. (1964), *Euripides Hippolytus: Edited with Introduction and Commentary*, Oxford: Clarendon University Press.
- Bessone F. (1995), "Medea's Response to Catullus: Ovid, Heroides 12.23-4 and Catullus 76.1-6", *The Classical Quarterly* 45, 575-578.
- Boedeker D. (1991), "Euripides' Medea and the Vanity of ΛΟΓΟΙ", *Classical Philology* 86, 95-112.
- Bollack J. (1999), *La mort d'Antigone: La tragédie de Créon*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Bowen A. J. (επιμ., μετάφρ.) (2013), *Aeschylus: Suppliant Women*, Oxford: Oxbow Books.
- Braun R. E. (μετάφρ.) (1974), *Sophocles Antigone*, London: Oxford University Press.
- Bremer J. M. (1975), "The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' Hippolytus", *Mnemosyne* 28, 268-80.
- Brill S. (2007), "Aphrodite's Wrath: Eros in Euripides's Hippolytus", *Symposium* 11.2, 275-295.

- Brown A. L. (επιμ., μετάφρ.) (1987), *Sophocles: Antigone*, Warminster: Aris & Phillips.
- Budzowska M. (2012), *Phaedra: Ethics of Emotions in the Tragedies of Euripides, Seneca and Racine*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Burnett A. (1973), "Medea and the Tragedy of Revenge", *Classical Philology* 68, 1-24.
- Burnett A. (1977), "Trojan Women and the Ganymede Ode", *Yale Classical Studies* 25, 291-316.
- Burton R. W. B. (1980), *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford: Oxford University Press.
- Cairns D. (2016), *Sophocles: Antigone*, London & New York: Bloomsbury Academic.
- Calame C. (2017), *La Tragédie chorale: poésie grecque et rituel musical*, Paris: Les Belles Lettres.
- Castle W. (1958), "Observations on Sappho's To Aphrodite", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 89, 66-76.
- Cavarzeran J. (2016), *Scholia in Euripidis "Hippolytum": edizione critica, introduzione, indici* (Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker 19), Berlin & Boston: De Gruyter.
- Collard C. & Morwood J. (2016), *Iphigenia at Aulis* (Phillips Classical Texts), Liverpool: Liverpool University Press.
- Conacher D. J. (1961), "A Problem in Euripides' Hippolytus", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92, 37-44.
- Conacher D. J. (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*, Toronto: University of Toronto Press.
- Craik E. (1990), "Sexual imagery and innuendo in Troades" στον συλλογικό τόμο Powell A. (επιμ.) (1990), *Euripides, Women, and Sexuality*, London & New York: Routledge.

- Croally N. (1994), *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies M. (1991), *Sophocles Trachiniae: Introduction and Commentary*, Oxford: Clarendon Press.
- Dawe R. D. (1996³), *Sophoclis Antigone* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Stuttgart & Leipzig De Gruyter.
- Dawe R. D. (1996³), *Sophoclis Trachiniae* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Stuttgart & Leipzig: De Gruyter.
- Diehl E. (1911), *Euripides Medea mit Scholien*, Bonn: Marcus & Weber.
- Ditmars E. (1992), *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning* (Biblioteca di Studi Antichi 69), Pisa: Giardini Editori.
- Dodds E. R. (1925), "The ΑΙΔΩΣ of Phaedra and the Meaning of the Hippolytus", *The Classical Review* 38, 102-4.
- D'Ooge M. L. (1890), *Sophocles Antigone*, Boston: Ginn & Company.
- Dunn F. M. (1993), "Beginning at the end in Euripides' Trojan Women", *Rheinisches Museum für Philologie* 136, 22-35.
- Easterling P. E. (1982⁵), *Sophocles: Trachiniae*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Elliott A. (επιμ.) (1969), *Euripides Medea*, Oxford: Oxford University Press.
- Faraone Ch. A. (1999), *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge & MA: Harvard University Press.
- Foley H. (1985), *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Garvie A. F. (1969), *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gentili B. (1990), *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, αγγλ. μετάφρ. και εισαγωγή Cole A. T., Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

- Giacomelli A. (1980), "The Justice of Aphrodite in Sappho Fr. 1", *Transactions of the American Philological Association* 110, 135- 142.
- Gibbons R. & Segal Ch. (μετάφρ.) (2003), *Sophocles Antigone*, Oxford: Oxford University Press.
- Giusta M. (1998), *Il testo dell'Ippolito di Euripide: Congetture e croci*, Firenze & New York: Lettere.
- Goff B. (1990), *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goff B. (2009), *Euripides: Trojan Women*, London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury Academic.
- Gould J. (1980), "Law, Custom, and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", *The Journal of Hellenic Studies* 100, 38-59.
- Graf F. (1991), "Prayer in Magic and Religious Rituals" στον συλλογικό τόμο Faraone A. F. & Obbink D. (επιμ.) (1991), *Magika Hiera: Ancient Greek Magic & Religion*, Oxford: Oxford University Press.
- Grene D. & Lattimore R. A. (επιμ.) (1958), *Euripides: Alcestis. Medea. The Heracleidae. Hippolytus. Cyclops. Heracles. Iphigenia in Tauris. Helen. Hecuba. Andromache. The Trojan women*, New York: Washington Square Press.
- Griffith M. (1999), *Sophocles Antigone*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gurd S. A. (2005), *Iphigenias at Aulis: Textual Multiplicity, Radical Philology*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Haagens A. J. (1898), *De Hippolytis Euripideis: Specimen litterarium inaugurale quod... submittet Abrahamus Josephus Haagens*, Leyden: Van Nifterik.
- Habash N. L. (2017), "Lawlessness Controls the Laws: Nomos, "The Ethical," and the (Im)possibilities of Anarchia in Euripides' Iphigenia at Aulis", *Arethusa* 50, 169-192.
- Hadjistephanou C. E. (1999), "Sophocles, Trachiniae 526", *Hermes* 127.4, 495-496.

- Hadley W. S. (1889), *The Hippolytus of Euripides: With Introduction and Notes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Halleran M. R. (μετάφρ.) (1995), *Euripides: Hippolytus*, Warminster: Aris & Phillips.
- Heberden C. B. (1901²), *Euripides Medea*, Oxford: Clarendon Press.
- Heiden B. (1989), *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles' Trachiniae* (Hermeneutic Commentaries 1), New York: Peter Lang.
- Hofmann J. B. (1950), *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München [= Παπανικολάου Α. Δ. (μετάφρ.) (1974), *Ετυμολογικόν λεξικόν της αρχαίας ελληνικής*, Αθήνα].
- Hopman M. (2008), "Revenge and Mythopoesis in Euripides' *Medea*", *Transactions of the American Philological Association* 138, 155-183.
- Irigoin J. (1988), "Le prologue et la parodos d'Iphigénie à Aulis", *Revue des Études Grecques* 101, 240-252.
- Jebb R. C. (1902¹¹), *The Antigone of Sophocles*, Cambridge: Cambridge University Press (ανατύπωση London & Tonbridge: Lewis Reprints Ltd).
- Johansen H. F. & Whittle E. W. (επιμ.) (1980), *Aeschylus The Suppliants*, 3 τόμοι, Copenhagen: Gyldendal.
- Jouan F. (1983), "Iphigénie à Aulis, V. 1-11", *Revue des Études Grecques* 96, 49-63.
- Jouanna J. (1999), "Le trône, les fleurs, le char et la puissance d'Aphrodite. (Sappho I, v. 1, 11, 19 et 22). Remarques sur le texte, sur les composés en -θρονοϛ et sur les homérismes de Sappho", *Revue des Études Grecques* 112, 99-126.
- Kamerbeek J. C. (1959), *The Plays of Sophocles: The Trachiniae* (2^{ος} τόμος), Leiden: Brill.
- Kannicht R. (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta V: Euripides*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kitto H. D. F. (1939³), *Greek Tragedy*, London: Methuen & Co Ltd.

- Kitto H. D. F. (1956), *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, London: Methuen.
- Kitzinger M. R. (2008), *The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes: A Dance of Words* (Mnemosyne Supplementa 292), Leiden & Boston: Brill.
- Knox B. M. W. (1952), "The Hippolytus of Euripides", *Yale Classical Studies* 13, 1-31.
- Knox B. M. W. (1972), "Euripides' Iphigenia in Aulide 1-163 (in that order)", *Yale Classical Studies* 22, 239-6.
- Knox B. M. W. (1977), "The Medea of Euripides", *Yale Classical Studies* 25, 193-225.
- Kopff E. C. (1974), *A Collation and Description of the Manuscripts of Sophocles' Antigone*, Durham: Duke University Press.
- Kousoulini V. (2019), "Restraining the Song of her Mistress and Saving the Oikos? Nurses in Euripides' Medea, Hippolytus and Andromache", *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies* 5:2, 19-41.
- Kovacs D. (1980), "Euripides Hippolytus 100 and the Meaning of the Prologue", *Classical Philology* 75.2, 130-137.
- Kovacs D. (1987), *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides* (American Journal of Philology Monographs in Classical Philology 2), Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Kovacs D. (1991), "Euripides, Medea 1-17", *The Classical Quarterly* 41, 30-35.
- Kovacs D. (2003), *Euripidea Tertia*, Leiden & Boston: Brill.
- Kovacs D. (2003), "Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis", *The Journal of Hellenic Studies* 123, 77-103.
- Kovacs D. (2018), *Euripides Troades*, Oxford: Oxford University Press.
- Lattimore R. (1962), "Phaedra and Hippolytus", *Arion* 1.3, 5-18.
- Lee K. H. (1976), *Euripides Troades: Edited with Introduction and Commentary*, Basingstoke: Macmillan Education.
- Lembke J. (μετάφρ.) (1975), *Suppliants*, Oxford: Oxford University Press.

- Lesky A. (1956), *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen [= Χουρμουζιάδης Ν. Χ. (μετάφρ.) (2007), *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, 2 τόμοι, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης].
- Levett B. (2004), *Sophocles: Women of Trachis* (Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy), London: Duckworth.
- Lloyd-Jones H. & Wilson N. G. (επιμ.) (1990), *Sophoclis: Fabulae*, Oxford: Oxford University Press.
- Lloyd M. (1984), "The Helen Scene in Euripides' Troades", *The Classical Quarterly* 34, 303-313.
- Longo O. (1968), *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padua: Editrice Antenore.
- Luschnig C. A. E. (1971), "Euripides' "Trojan Women": All Is Vanity", *The Classical World* 65, 8-12.
- Luschnig C. A. E. (1988), *Time Holds the Mirror: A Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus* (Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum 102), Leiden, New York, København & Köln: Brill.
- Luschnig C. A. E. (1988), *Tragic Aporia: A study of Euripides' Iphigenia at Aulis* (Ramus Monographs 3), Berwick: Aureal Publications.
- Luschnig C. A. E. (2007), *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides' Medea* (Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava Supplementum 286), Leiden, New York, København & Köln: Brill.
- Lush B. V. (2015), "Popular Authority in Euripides' Iphigenia in Aulis" *American Journal of Philology* 136, 207-242.
- Maehler H. (2003), *Bacchylides Carmina cum Fragmentis* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), München & Leipzig: De Gruyter.
- Mahaffy J. P. & Bury J. B. (επιμ.) (1889), *The Hippolytus of Euripides*, MacMillan & Co.

- Markantonatos A. (2012), "Leadership in Action: Wise Policy and Firm Resolve in Euripides' *Iphigenia at Aulis*" στον συλλογικό τόμο Markantonatos A. & Zimmermann B. (επιμ.) (2012), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 13), Berlin & Boston: De Gruyter.
- Martina A. (2018), *Medea Euripide*, 3 τόμοι, Pisa & Roma: Fabrizio Serra.
- Mastrorade D. J. (2002), *Euripides Medea* (Cambridge Greek and Latin classics), Cambridge: Cambridge University Press [= Γιωτοπούλου Δ. (μετάφρ.) (2003), *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη].
- Mastrorade D. J. (2010), "The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social", Cambridge: Cambridge University Press.
- Mattison K. (2015), "Sophocles' Trachiniae: Lessons in Love" *Greece & Rome* 62.1, 12-24.
- McClure L. (1999), "The Worst Husband: Discourses of Praise and Blame in Euripides' *Medea*", *Classical Philology* 94, 373-39.
- McDermott E. A. (1989), *Euripides Medea. The Incarnation of Disorder*, University Park & London: The Pennsylvania State University Press.
- Méridier L. (1927), *Euripide. II: Hippolyte, Andromaque, Hécube. Texte établi et traduit* (Collection G. Budé), Paris: Les Belles Lettres.
- Meridor R. (1984), "Plot and Myth in Euripides' "Heracles" and "Troades"", *Phoenix* 38, 205-215.
- Meridor R. (1986), "Euripides, *Medea* 639", *The Classical Quarterly* 36, 95-100.
- Merkelbach R. & West M. L (1967), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford: Clarendon Press.
- Michelakis P. (2006), *Euripides Iphigenia at Aulis* (Duckworth companions to Greek and Roman tragedy), London: Duckworth.
- Michelini A. N. (2000), "The Expansion of Myth in Late Euripides" στον συλλογικό τόμο Cropp M., Lee K. & Sansone D. (επιμ.) (2000), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Stipes Publishing.

- Mirto M. S. (2016), "Aphrodite, erotic madness and the wisdom of virtue in the Hippolytus" στον συλλογικό τόμο Kyriakou P. & Rengakos A. (επιμ.) (2016), *Wisdom and Folly in Euripides* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 31), Berlin & Boston: De Gruyter.
- Morwood J. & Hall E. (2000), *Euripides The Trojan Women and Other Plays: Hecuba, The Trojan Women, Andromache*, Oxford: Oxford University Press.
- Morwood J. (2001), "A Note on the Euripus in Euripides' Iphigenia at Aulis", *The Classical Quarterly* 51, 607-608.
- Most G. W. (1999), "Two Problems in the Third Stasimon of Euripides' Medea", *Classical Philology* 94, 20-3.
- Nicolai R. (2012), "Mythical Paradigms in Euripides: The Crisis of Myth" στον συλλογικό τόμο Markantonatos A. & Zimmermann B. (επιμ.) (2012), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 13), Berlin & Boston: De Gruyter.
- Nooter S. (2012), *When Heroes Sing: Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Ohlander S. (1989), *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's "Medea"*, New York, Bern, Frankfurt am Main & Paris: Peter Lang.
- O'Neill E. G. Jr. (1941), "The Prologue of the *Troades* of Euripides", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72, 288-320.
- Page D. L. (1934), *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Page D. L. (1938), *Euripides Medea*, Oxford: Oxford University Press.
- Page D. L. (1972), *Aeschylus: Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford: Oxford University Press.
- Papadopoulou Th. (2011), *Aeschylus: Suppliants* (Companions to Greek and Roman Tragedy), London: Bristol Classical Press.
- Parca M. (1992), "Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*", *Illinois Classical Studies* 17.2, 175-192.

- Parry H. (1986), "Aphrodite and the Furies" στον συλλογικό τόμο Cropp M., Fantham E. & Scully S. E. (επιμ.) (1986) *Greek Tragedy and its Legacy: Essays presented to D.J. Conacher*, Calgary & Alberta: University of Calgary Press, 103-14.
- Petropoulos J. C. B. (1993), "Sappho the Sorceress – Another Look at fr. 1 (LP)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, 43-56.
- Pretor A. (1877), *Sophoclis Trachiniae with Notes and Introduction*, Cambridge: Deighton, Bell, And Co. London: George Bell And Sons.
- Pucci P. (1980), *The Violence of Pity in Euripides' "Medea"*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Pucci P. (2016), *Euripides' Revolution under Cover: An Essay*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Rabinowitz N. S. (2017), "Trojan Women" στον συλλογικό τόμο McClure L. (επιμ.) (2017), *A Companion to Euripides*, New York: John Wiley & Sons.
- Rash J. N. (1977), *Meter and Language in the Lyrics of the Suppliants of Aeschylus* (Monographs in Classical Studies), New York: Arno Press.
- Rawles R. (2018), "Theoric song and the Rhetoric of Ritual in Aeschylus' Suppliant Women" στον συλλογικό τόμο Andújar R., Coward Th. R. P. & Hadjimichael Th. A. (επιμ.) (2018), *Paths of Song: The Lyric Dimension of Greek Tragedy* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 58), Berlin & Boston: De Gruyter.
- Robbins E. (2004), «Η Σαπφώ, η Αφροδίτη και οι Μούσες» [1995], μετάφρ. Γιώση Μ. Ι. στον συλλογικό τόμο Γιώση Μ. Ι., Κιούση Δ. & Τάτση Α. (επιμ.), *Θέλξις: Δεκαπέντε μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα: Σμίλη, 319-53].
- Roisman J. (1997), "Contemporary Allusions in Euripides' Trojan Women", *Studi italiani di filologia classica* 15, 38-47.
- Roisman H. M. (1998), *Nothing Is as it Seems: The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*, Lanham: Rowman & Littlefield.

- Ruffell I. (2014), "The Nurse's Tale" στον συλλογικό τόμο Stuttard D. (2014), *Looking at Medea: Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*, London & New York: Bloomsbury Academic.
- Sanders E. (2013), "Sexual Jealousy and *Erôs* in Euripides' *Medea*" στον συλλογικό τόμο Sanders E., Thumiger Ch., Carey Chr. & Lowe N. J. (επιμ.) (2013), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Scodel R. (1998), "The Captive's Dilemma: Sexual Acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troades*", *Harvard Studies in Classical Philology* 98, 137-154.
- Segal Ch. (1965), "The Tragedy of the *Hippolytus*: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow: In Memoriam Arthur Darby Nock", *Harvard Studies in Classical Philology* 70, 117-169.
- Segal Ch. (2004), «Ἔρως και ἐπωδή: Η Σαπφώ και η προφορική ποίηση» [1974], μετάφρ. Κιούση Δ. στον συλλογικό τόμο Γιόση Μ. Ι., Κιούση Δ. & Τάτση Α. (επιμ.), *Θέλξις: Δεκαπέντε μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα: Σμίλη, 243-70.
- Segal Ch. (1996), "Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure", *Pallas* 45, 15-44.
- Shapiro A. & Burian P. (επιμ.) (2009), *Trojan Women*, Oxford: Oxford University Press.
- Siegel H. (1980), "Self-Delusion and the "Volte-Face" of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *Hermes* 108, 300-321.
- Smith W. D. (1979), "Iphigenia in Love" στον συλλογικό τόμο Bowersock G. W., Burkert W. & Putnam M. C. J. (επιμ.) (1979), *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, Berlin & New York: De Gruyter.
- Sommerstein A. H. (2019), *Aeschylus Suppliants*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sorum C. E. (1992), "Myth, Choice, and Meaning in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *The American Journal of Philology* 113, 527-542.

- Stanley K. (2004), «Ο ρόλος της Αφροδίτης στο απ. 1 της Σαπφούς» [1974], μετάφρ. Σωτηροπούλου Γ. στον συλλογικό τόμο Γιόση Μ. Ι., Κιούση Δ. & Τάτση Α. (επιμ.), *Θέλξις: Δεκαπέντε μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα: Σμίλη, 218-42.
- Stinton T. C. W. (1985), "Greek Tragic Texts and the Limits of Conservatism", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 32, 35-44.
- Stockert W. (1994), *Euripides: Hippolytus* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Stuttgart & Lipsiae: De Gruyter.
- Stocking D. (2014), "The Ruin of Song: Community and Autoimmunity in Sophocles's *Antigone*" στον συλλογικό τόμο Chanter T. & Kirkland S. D. (2014), *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays*, New York: State University of New York (SUNY) Press.
- Susanetti D. (1997), *Gloria e purezza: note all'Ippolito di Euripide*, (Saggi di Supernova 11), Venezia: Supernova.
- Suter A. (2003), "Lament in Euripides' Trojan Women", *Mnemosyne* 56, 1-28.
- Swift L. A. (2010), *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric* (Oxford Classical Monographs), Oxford & New York: Oxford University Press.
- Swift L. A. (2011), "Epinician and Tragic Worlds: The Case of Sophocles' Trachiniae" στον συλλογικό τόμο Athanassaki L. & Bowie E. L. (επιμ.) *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 10), Berlin & Boston: De Gruyter.
- Swift L. A. (2013), "Conflicting Identities in the Euripidean Chorus" στον συλλογικό τόμο Gagné R. & Hopman M. G. (επιμ.) (2013), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas B. (1999), "The Rhetoric of Prayer in Sappho's "Hymn to Aphrodite"", *Helios* 26, 3-10.

- Thumiger Ch. (2013) "Mad *Erôs* and Eroticized Madness in Tragedy" στον συλλογικό τόμο Sanders E., Thumiger Ch., Carey Chr. & Lowe N. J. (επιμ.) (2013), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Tyrrell W. B. & Bennett L. J. (1998), *Recapturing Sophocles' Antigone*, Lanham, Boulder, New York & Oxford: Rowman & Littlefield.
- Van Looy H. (επιμ.) (1998²), *Euripides Medea* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Stuttgart & Leipzig: De Gruyter.
- Van Uum P. (2013), "The Theatre As Heterotopia: The Questioning of Ideology in Euripide's Trojan Women" στον συλλογικό τόμο Heirman J. & Klooster J. (2013), *The Ideologies of Lived Space in Literary Texts, Ancient and Modern*, Gent: Academia Press.
- Verrall A. W. (1881), *The 'Medea' of Euripides*, London: MacMillan & Co.
- Voigt E.-M. (1971), *Sappho and Alcaeus: Sappho et Alcaeus Fragmenta*, Amsterdam: Polak & van Gennep.
- Wasdin K. (2020), "Concealed Kypris in *Iphigenia at Aulis*", *The Classical Quarterly*, 1-8.
- Williams C. K. & Dickerson G. W. (μετάφρ.) (1978), *Sophocles Women of Trachis*, New York: Oxford University Press.
- Williamson M. (1990), "A Woman's Place in Euripides' *Medea*" στον συλλογικό τόμο Powell A. (επιμ.) (1990), *Euripides, Women, and Sexuality*, London & New York: Routledge.
- Willink C. W. (2003), "Euripides, *Medea* 131-213", *Mnemosyne* 56, 29-47.
- Walsh G. B. (1974), "Iphigenia in Aulis: Third Stasimon", *Classical Philology* 69, 241-248.
- Weiss N. A. (2014), "The Antiphonal Ending of Euripides' *Iphigenia in Aulis* (1475–1532)", *Classical Philology* 109, 119-129.
- Weiss N. A. (2018), *The Music of Tragedy: Performance and Imagination in Euripidean Theater*, Berkeley: University of California Press.
- Xenis G. A. (επιμ.) (2010), *Scholia vetera in Sophoclis Trachinias* (Sammlung

griechischer und lateinischer Grammatiker 13), Berlin & New York: De Gruyter.

Yoon F. (2012), *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy: The Shaping of Heroes* (Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature 344), Leiden & Boston: Brill.

Zeitlin Fr. (1985), "The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in the *Hippolytus*," στον συλλογικό τόμο Burian P. (επιμ.) (1985a), *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Durham: Duke University Press.

Zeitlin F. I. (1988), "La politique d'Éros [Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d'Eschyle]", *Mètis : Anthropologie des mondes grecs anciens* 3 1-2, 231-259.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Γιόση Μ. Ι. (1996), *Μύθος και λόγος στον Σοφοκλή*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γιόση Μ. Ι., Κιούση Δ. & Τάτση Α. (επιμ.) (2004), *Θέλξις: Δεκαπέντε μελετήματα για τη Σαπφώ*, Αθήνα: Σμίλη.

Δόλια Κ. (1975), *Τραχίνιες του Σοφοκλή και Hercules Oetaeus του Σενέκα: σύγκριση των δύο τραγωδιών*, Αθήνα: Καραβίας.

Καψωμένος Στ. (1947), *Στις Τραχίνιες του Σοφοκλή*, Θεσσαλονίκη: Μ. Τριανταφύλλου.

Παπαδημητρίου Ι.-Θ. Α. (1984), *Ελεγεία και Ιαμβος. Αρχίλοχος – Καλλίνος – Σημωνίδης – Τυρταίος – Μίμνερμος – Σόλων – Θεόγνις – Ιππώναξ – Ελάσσονες*, Αθήνα.

Πεπονή Α. (1997), «Μυθοπλόκος έρωσ: ένας υπαινιγμός ποιητικής στην ποίηση της Σαπφούς», *Πρακτικά. Πρώτο πανελλήνιο και διεθνές συνέδριο αρχαίας ελληνικής φιλολογίας (23-26 Μαΐου 1994)* επιμ. Ι.-Θ. Α. Παπαδημητρίου (Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία. Διεθνές κέντρον

ανθρωπιστικών ερευνών μελέτες και έρευνες 38), Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, 139-163.

Σκιαδάς Α. Δ. (1979 & 1981), *Αρχαϊκός Λυρισμός*, 2 τόμοι, Αθήνα: Καρδαμίτσα.