

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

**Λογοτεχνικές Βιογραφίες και Λογοτεχνικές Διαδρομές: Φαίδρα, Δηιάνειρα,
Διδώ, Αριάδνη, Πηνελόπη και οι λογοτεχνικοί τους βίοι στο έργο του Οβιδίου.**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

της

Μαυροειδή Μαρίας-Αννας

Τριμελής Επιτροπή Εποπτείας:

Παπαϊωάννου, Σ.

Μιχαλόπουλος, Α.

Καραμαλέγκου, Ε.

ΑΘΗΝΑ, 2023

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Έχοντας ολοκληρώσει την παρούσα διατριβή θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν στην εκπόνησή της. Πιο συγκεκριμένα, είμαι ευγνώμων στους καθηγητές της τριμελούς επιτροπής, την κα Παπαϊωάννου Σ., τον κ. Μιχαλόπουλο Α. και την κα Καραμαλέγκου Ε., για τις ουσιαστικές υποδείξεις και τα πολύτιμα σχόλιά τους τόσο στο θεωρητικό όσο και στο μορφολογικό μέρος της μελέτης, καθώς και για τη διαρκή διαθεσιμότητα και υπομονή τους. Ειδικότερα, τους ευχαριστώ, διότι στάθηκαν δίπλα μου από την αρχή ως το τέλος της διατριβής επιλύοντας απορίες, δίνοντας βιβλιογραφικές κατευθύνσεις και στηρίζοντας την προσπάθειά μου.

Οφείλω, επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στη μητέρα μου, χωρίς την ενθάρρυνση της οποίας δεν θα είχε ολοκληρωθεί η μελέτη αυτή. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω εκείνους τους φίλους, οι οποίοι πίστεψαν σε μένα και μου έδιναν καθημερινά κίνητρο να συνεχίζω.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---|-----|
| ΠΕΡΙΛΗΨΗ..... | 8 |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... | 11 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ | |
| ΦΑΙΔΡΑ..... | 27 |
| Εισαγωγή..... | 27 |
| 1. Η Φαίδρα στον <i>Ιππόλυτο Στεφανηφόρο</i> | 29 |
| 1. 1. Το πρότυπο της αρετής..... | 29 |
| 1. 2. Η άλλη όψη της Φαίδρας..... | 44 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 50 |
| 2. Η Φαίδρα στον <i>Ιππόλυτο Καλυπτόμενο</i> | 51 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 55 |
| 3. Η <i>Φαίδρα</i> του Σοφοκλή..... | 56 |
| 4. Η Φαίδρα στον Οβίδιο..... | 60 |
| 4. 1. <i>Epistulae Heroidum</i> | 60 |
| 4. 2. <i>Fasti</i> 737..... | 70 |
| 4. 3. <i>Metamorphoses</i> 15. 498-505..... | 70 |
| 4. 4. <i>Remedia Amoris</i> 741-750..... | 72 |
| 5. Η <i>Phaedra</i> του Σενέκα..... | 74 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 82 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ | |
| ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ..... | 83 |
| Εισαγωγή..... | 83 |
| 1. Η Δηιάνειρα στον Βακχυλίδη..... | 85 |
| 2. Η Δηιάνειρα στις <i>Τραχίνιες</i> του Σοφοκλή..... | 88 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 115 |
| 3. Η Δηιάνειρα στις <i>Ηρωίδες</i> του Οβιδίου..... | 117 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 131 |
| 4. Η Δηιάνειρα στις <i>Μεταμορφώσεις</i> του Οβιδίου..... | 133 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 136 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

| | |
|---|-----|
| ΔΙΔΩ..... | 137 |
| Εισαγωγή..... | 137 |
| 1. Η Διδώ στην <i>Αινειάδα</i> του Βιργιλίου..... | 139 |
| 1. 1. Η ισχύς της «ανάμνησης»..... | 139 |
| 1. 2. Το μοτίβο του «δισταγμού»..... | 145 |
| 1. 3. Η πολιτική διάσταση του συναισθήματος της Διδώς..... | 147 |
| 1. 4. Η «ερωτική» διάσταση του συναισθήματος της Διδώς..... | 150 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 161 |
| 2. Η Διδώ στις <i>Ηρωίδες</i> του Οβιδίου..... | 163 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 178 |
| 3. Η Διδώ στους <i>Fasti</i> | 180 |
| 4. Η Διδώ στα υπόλοιπα έργα του Οβιδίου..... | 183 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

| | |
|--|-----|
| ΑΡΙΑΔΝΗ..... | 186 |
| Εισαγωγή..... | 186 |
| 1. Η Αριάδνη στο ποίημα 64 του Κατούλλου..... | 188 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 203 |
| 2. Η Αριάδνη στις <i>Ηρωίδες</i> του Οβιδίου..... | 204 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 221 |
| 3. Η Αριάδνη στην <i>Ars Amatoria</i> | 224 |
| 4. Η Αριάδνη των <i>Fasti</i> και <i>Metamorphoses</i> | 230 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 234 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

| | |
|---|-----|
| ΠΗΝΕΛΟΠΗ..... | 235 |
| Εισαγωγή..... | 235 |
| 1. Η ομηρική Πηνελόπη..... | 236 |
| 1. 1. Το πρότυπο της συζυγικής πίστης..... | 236 |
| 1. 2. Η διεκδίκηση κλέους και άλλα επικά χαρακτηριστικά..... | 240 |
| 1. 3. Η ύφανση και η θέση της γυναίκας στην ομηρική κοινωνία..... | 246 |
| 1. 4. Μια άλλη όψη της Πηνελόπης..... | 251 |

| | |
|--|-----|
| Το όνειρο με τις χήνες..... | 251 |
| Ο αγώνας τοξοβολίας..... | 253 |
| Οι παρομοιώσεις..... | 256 |
| Η σκηνή της αναγνώρισης..... | 257 |
| Το σάβανο του Λαέρτη..... | 259 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 259 |
| 2. Η Πηνελόπη στον Οβίδιο..... | 261 |
| 2. 1. <i>Heroides</i> | 261 |
| 2. 1. 1. Τα ελεγειακά της χαρακτηριστικά..... | 261 |
| 2. 1. 2. Η χρήση ελεγειακού-ερωτικού λεξιλογίου..... | 269 |
| 2. 1. 3. Η επिकότητα της Πηνελόπης στην ελεγεία..... | 271 |
| Σύνοψη και Συμπεράσματα..... | 275 |
| 2. 2. <i>Amores</i> | 276 |
| 2. 3. <i>Ars Amatoria</i> | 278 |
| | |
| ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ..... | 281 |
| | |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | 285 |

Στη μητέρα μου, Ελένη

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διατριβή μελετώνται οι μυθολογικές προσωπικότητες της Φαίδρας, της Δηιάνειρας, της Διδώς, της Αριάδνης και της Πηνελόπης, όπως αυτές εμφανίζονται στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία, με στόχο την απόδειξη της ενότητας του χαρακτήρα τους, παρά τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις στην παρουσίασή τους από συγγραφέα σε συγγραφέα. Συγκεκριμένα, η μελέτη ξεκινά από την πρώτη εκτεταμένη εμφάνιση των ηρωίδων αυτών στα έργα τα οποία λαμβάνονται ως πρότυπα και φτάνει μέχρι και την ποίηση του Οβιδίου. Εντός της ποίησης του Οβιδίου παρουσιάζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές που εμφανίζουν οι ηρωίδες σε σύγκριση με τα πρότυπά τους, αλλά και ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο τις παρουσιάζει ο ίδιος ο Οβίδιος μέσα στα έργα του.

Το επιχείρημα που υποστηρίζεται στην παρούσα μελέτη είναι πως ο Οβίδιος δεν μεταχειρίζεται τις μυθολογικές αυτές προσωπικότητες με σκοπό να τις παρουσιάσει με τρόπο ώστε να αποκλίνουν από τις πρότυπες ιστορίες, αλλά οι αποκλίσεις που δημιουργούνται οφείλονται στη θέαση των ηρωίδων σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Με άλλα λόγια, σε όλα τα έργα πρόκειται για τις ίδιες μυθικές περσόνες ιδωμένες σε διαφορετική συναισθηματική στιγμή και όχι για παραλλαγμένες παρουσιάσεις τους. Το ίδιο υποστηρίζεται πως συμβαίνει και εντός των έργων του Οβιδίου, στα οποία το συναίσθημα των ηρωίδων εξελίσσεται από έργο σε έργο, παράλληλα με τις προσωπικότητες των γυναικείων μορφών που το βιώνουν, οι οποίες με τη σειρά τους ωριμάζουν μαζί με το συναίσθημά τους. Ως εκ τούτου, ο χαρακτήρας τους σκιαγραφείται με στοιχεία αντιφατικά, τα οποία όμως δικαιολογούνται όταν μελετηθούν ως διαφορετικές εκφάνσεις μιας ενιαίας προσωπικότητας, καθιερώνοντας έτσι και την ενότητα του εκάστοτε χαρακτήρα.

Οι μέχρι τώρα μελέτες οι οποίες αναλύουν αυτές τις μυθολογικές μορφές επικεντρώνονται στην απεικόνιση του χαρακτήρα τους ως διαφορετικού στα διάφορα έργα. Η παρούσα μελέτη αποδεικνύει πως η κάθε ηρωίδα παραμένει ίδια σε όλα τα έργα (εντός και εκτός του Οβιδίου) και εξελίσσεται συνεχώς. Η εξέλιξη αυτή αιτιολογεί τις διάφορες αντιφάσεις που προκύπτουν. Τέλος, πολλές αντιφάσεις προκύπτουν και από το γεγονός ότι από έργο σε έργο διαφοροποιείται το λογοτεχνικό είδος μέσα στο οποίο εκτυλίσσονται οι ιστορίες, κάτι το οποίο ο αναγνώστης οφείλει να λαμβάνει υπόψη του όταν μελετά τις συμπεριφορές των ηρωίδων. Το λογοτεχνικό είδος (έπος,

ελεγεία κ. ά.) αποτελεί γενικά καθοριστικό παράγοντα για τον τρόπο που παρουσιάζονται οι ήρωες και δεν συντελεί στην αμφισβήτηση του ενιαίου του χαρακτήρα τους.

SUMMARY

In the present dissertation I am studying the mythological figures of Phaedra, Deianeira, Dido, Ariadne and Penelope, as they are presented in the ancient Greek and Roman literature, aiming to prove the unity of their character, despite contextual differentiations that may appear in their presentation by different authors. Specifically, my study starts from the first extensive appearance of these heroines in works that will prove emblematic for later tradition, and reaches Ovid's poetry. Within Ovid's poetry I am trying to illustrate the similarities and differences among the heroines and their models, as well as the different ways in which Ovid presents them in his works.

The argument I am supporting in the present study is that Ovid uses these mythological figures not in order to present them as dissenting from their models and that the various differences are due to the changing circumstances and overall different context within which the heroines are set each time. In other words, we are dealing with the same mythological characters throughout literary tradition; what changes is the emotional status of these heroines in which they are depicted by the various authors. Ovid's works offer a prime example to observe this evolution of emotions. In Ovid's works the heroines' emotions develop from poem to poem, in parallel with the female personalities who experience these emotions. The women's characters may present discrepancies, which are however justified if the heroines are studied as varying versions of a united personality, establishing, thus, the unity of character across Ovid's literary corpus.

All studies up till now, which analyze these mythological figures, focus on the depiction of their character as different in each work. The present study proves that each heroine remains the same in all works (in and out of the Ovidian poetry) and constantly develops. On several occasions, moreover, heroines acknowledge this as

they seem to possess intertextual memory of themselves. This development justifies all superficial discrepancies. Last, many discrepancies occur from the fact that each work belongs to a different genre, within which the story takes place, something that the reader should take into account when studying the heroines' behavior. The genre (epic, elegy etc.) forms a decisive factor that decidedly affects the way the heroines are represented, but does not disturb the unity of their characters.

**Λογοτεχνικές Βιογραφίες και Λογοτεχνικές Διαδρομές:
Φαίδρα, Δηιάνειρα, Διδώ, Αριάδνη, Πηνελόπη και οι λογοτεχνικοί τους βίοι στο
έργο του Οβιδίου.**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το γυναικείο στοιχείο αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος του Οβιδίου σε πολλά από τα έργα του και εύλογα έχει περιέλθει στο επίκεντρο της ακαδημαϊκής έρευνας κατά τις τελευταίες δεκαετίες, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην ανάπτυξη των σπουδών του φύλου και της γυναίκας στην αρχαιότητα. Οι γυναίκες πρωταγωνιστούν ειδικά στα πρώιμα ελεγειακά έργα του ποιητή, ενώ κυριαρχούν στην πρωτότυπη σύλληψη της συλλογής των φανταστικών ποιητικών επιστολών των μυθολογικών ηρωίδων. Πλήθος μελετών και άρθρων σε φιλολογικά περιοδικά αφορούν συγκρίσεις μεταξύ των ηρωίδων που ο Οβίδιος επιλέγει ως πρωταγωνίστριες στα ποιήματά του και των προτύπων που ενδεχομένως να είχε υπόψη του. Λιγότερο μελετημένη είναι η εξέλιξη της πορείας των ηρωίδων αυτών στο εκτενές corpus του ίδιου του ποιητή. Παρόλο που οι περισσότερες ηρωίδες των *Επιστολών* εμφανίζονται επανειλημμένα στην συγγραφική διαδρομή του Οβιδίου και συχνά ενσαρκώνουν την εξέλιξη της ποιητικής του, η μελέτη τους παραμένει σε σημαντικό βαθμό περιστασιακή και εστιασμένη σε μεμονωμένους χαρακτήρες.

Το 1989, η Catherine Bolton πραγματοποιεί συγκριτική ανάλυση της Μήδειας, της Διδώς, της Αριάδνης και της Δηιάνειρας στις *Ηρωίδες* και τις *Μεταμορφώσεις*, ξεκινώντας από τον τρόπο που οι μορφές αυτές εμφανίζονται προγενέστερα του Οβιδίου στην αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία. Ωστόσο, η μελέτη αυτή προσεγγίζει τις τέσσερις πρωταγωνίστριες κυρίως από ψυχογραφική σκοπιά και η διαφορετική τους παρουσίαση περνώντας από τις *Ηρωίδες* στις *Μεταμορφώσεις* αποδίδεται κατά κύριο λόγο στη διαφορά του λογοτεχνικού είδους στο οποίο ανήκουν τα δύο έργα.

Αναντίρρητα, η Διδώ έχει προσελκύσει το μεγαλύτερο μέρος του ενδιαφέροντος, κυρίως λόγω της Διδώς του Βιργιλίου, δημιουργήματος καθαρά ρωμαϊκού, χωρίς ουσιαστική παρουσία στην προγενέστερη ελληνική λογοτεχνική παράδοση, και σύγχρονου σχεδόν των *Μεταμορφώσεων*, και της διαφορετικής

παρουσίασής της από τον Οβίδιο, στο πλαίσιο της συνεχούς και επίμονης *aemulatio* του ποιητή των *Μεταμορφώσεων*. Η περισσότερο «αρρενωπή» Διδώ του Βιργιλίου, όπως χαρακτηρίζεται από τον Freeman Kirk, απέχει κατά πολύ από την ηρώίδα που ο Οβίδιος δημιουργεί δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στα κίνητρα των πράξεών της και τις «θηλυκές» ανησυχίες της.¹

Από τις μελέτες της τελευταίας εικοσαετίας ξεχωρίζει η συμβολή της Rebecca Armstrong, το 2006. Το βιβλίο της με τίτλο *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry* πραγματεύεται την εμφάνιση των τριών αυτών μορφών στη λατινική ποίηση, μελετώντας τις στα έργα του Κατούλλου, του Βιργιλίου, του Οβιδίου και του Σενέκα, δίνοντας έμφαση στη διακειμενικότητα των μύθων και τη διασυνδεσιμότητά τους στην Αρχαία Ρώμη.

Ακολούθως, το 2011, η Jessica Westerhold εκπονώντας τη διδακτορική της διατριβή προσέφερε μια αναλυτικότερη παρουσίαση της Φαίδρας (και άλλων γυναικείων μορφών τις οποίες ονομάζει *Ovidian Phaedra-like figures*), όχι μόνο όπως αυτή εμφανίζεται στα ποιήματα του Οβιδίου, αλλά παραπέμποντας και στα πρότυπα όπως αυτά διαμορφώθηκαν στην αρχαιοελληνική τραγωδία. Παρόλα αυτά, η προσοχή της δεν εστιάζει σε μια εξελικτική προσέγγιση της προσωπικότητας της Φαίδρας, αλλά σε μια παρουσίασή της ως απόδειξη της ανισότητας των δύο φύλων κατά την Αυγούστεια εποχή. Πιο συγκεκριμένα, πιστεύει πως μορφές σαν τη Φαίδρα που ουσιαστικά ενσαρκώνουν την υπέρτατη, χωρίς όρια, γυναικεία επιθυμία έκαναν την εμφάνισή τους σε μια προσπάθεια να υπερνικηθούν νόμοι και στερεότυπα της εποχής που ήθελαν τη γυναίκα να έχει συγκεκριμένο ρόλο.

Εξάιρεση αποτελεί και η διατριβή της Alekou (2011) για τη μελέτη της Αριάδνης. Η διατριβή αυτή έχει ως θεματικό κέντρο τις ιστορίες της Μήδειας και της Κυδίππης, παρόλα αυτά προσφέρει επαρκή στοιχεία και για την ιστορία της Αριάδνης στο ποίημα 64 του Κατούλλου και τις *Ηρωίδες* του Οβιδίου. Η Alekou επικεντρώνεται στο πώς ο λόγος χρησιμοποιείται από τους δυο ποιητές, για να εξωτερικευθεί η ψυχοσύνθεση της ηρώιδας, ωστόσο οι ηρωίδες δεν μελετώνται εξελικτικά.

Είναι πάντως αξιοσημείωτο πως δεν αναλύεται σε ικανοποιητικό βαθμό, αν και επισημαίνεται ενίοτε ως παράπλευρη διαπίστωση, πως βασική αιτία χάρη στην οποία οι μυθολογικές ηρωίδες που πρωταγωνιστούν στο ποιητικό corpus του Οβιδίου παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο από έργο σε έργο είναι το γεγονός ότι αυτές

¹ Freeman, https://latin204.tripod.com/essays/dido_in_ovid.html

εξελίσσονται και δεν αποτελούν στατικές μορφές. Αυτή η εξελικτική πορεία διαμορφώνεται και ωριμάζει μαζί με τον ίδιο τον ποιητή. Ως εκ τούτου, η παρούσα μελέτη αποσκοπεί στο να υποστηρίξει πως ο Οβίδιος εμπνέεται από την πλούσια λογοτεχνική παράδοση ορισμένων διάσημων γυναικείων χαρακτήρων και τις εντάσσει στο έργο του στο πλαίσιο της ποιητικής του. Καθώς εξελίσσεται και ωριμάζει η ποιητική του παραγωγή, εξελίσσονται παράλληλα και οι γυναικείες μορφές στο έργο του. Η επιμονή του στη συστηματική εμφάνιση των ίδιων μορφών από έργο σε έργο μπορεί υπό αυτή την οπτική να θεωρηθεί σκόπιμη, και από ένα σημείο και μετά στην πορεία της λογοτεχνικής του καριέρας, να θεωρηθεί ως μικρογραφία της εξέλιξης της τεχνικής του. Παράλληλα, διερευνάται η μεταλογοτεχνικότητα των ηρωίδων και πώς εκείνες γνωρίζουν τους προγενέστερους λογοτεχνικούς τους εαυτούς και μάλιστα, παραπέμπουν σε αυτούς, προκειμένου να τεκμηριώσουν μια πράξη τους ή ακόμα και να ανασκευάσουν φιλολογικές ερμηνείες της προηγούμενης συμπεριφοράς τους σε παλαιότερο κείμενο.

Το παραπάνω επιχείρημα λειτουργεί αποδεικτικά ως προς το ότι ο Οβίδιος από τη μία διαφοροποιεί επιμελημένα και συχνά ανεπαίσθητα την εικόνα των ηρωίδων του εξυπηρετώντας λογοτεχνικές σκοπιμότητες, και συγκεκριμένα τους πειραματισμούς του τόσο με την εξέλιξη του ίδιου είδους όσο και με διαφορετικά λογοτεχνικά είδη. Από την άλλη, αποδεικνύεται ότι οι ηρώιδες είναι ενιαίες προσωπικότητες και αποτελούν συνισταμένη όλων των εικόνων που ο Οβίδιος δίνει κάθε φορά· το εκάστοτε έργο εστιάζει στην ανάδειξη ή απόκρυψη συγκεκριμένων πτυχών τους. Επιπρόσθετα, μέσω της παρούσας έρευνας διαπιστώνεται και η ενότητα της ποιητικής παραγωγής του Οβιδίου, καθότι υποστηρίζω πως, για να κατανοηθεί μια μορφή, είναι απαραίτητο κανείς να διαβάσει συνολικά την ποίηση του αυγούστειου ποιητή μιας και, σύμφωνα με τα παραπάνω, οι μορφές και τα χαρακτηριστικά τους διερευνώνται ως ζωντανός οργανισμός που μεταβάλλεται.

Για την υποστήριξη της εν λόγω θέσης έχω επιλέξει τις μορφές της Φαίδρας, της Δηιάνειρας, της Διδώς, της Αριάδνης και της Πηνελόπης, τις οποίες εξετάζω εξελικτικά σε όλα τα έργα του Οβιδίου όπου εμφανίζονται (*Amores*, *Heroides*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Metamorphoses*, *Fasti*), αλλά και συγκριτικά με τις προγενέστερες λογοτεχνικές εμφανίσεις τους, ώστε να καταστεί φανερή η εξέλιξή τους. Κάθε μορφή μελετάται ξεχωριστά με αφετηρία την εμφάνισή τους στην ελληνική λογοτεχνική παράδοση και τηρώντας τη χρονολογική αλληλουχία της λογοτεχνικής διαδρομής τους (Όμηρος, Απολλώνιος Ρόδιος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Κάτουλλος,

Προπέρτιος, Βιργίλιος) και δίνεται έμφαση στο πώς τα ελληνικά πρότυπα σταδιακά εκρωμαΐζονται και πώς ρωμαϊκές μορφές αποκτούν άλλο χαρακτήρα. Για μια σφαιρική και πιο ολοκληρωμένη ανάλυση των μορφών η μελέτη φτάνει ως και την ποίηση του Σενέκα.

Κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων γυναικείων παρουσιών αποτέλεσε αρχικά η διαφορά του λογοτεχνικού είδους στο οποίο ανήκουν οι πηγές (ελληνικό και ρωμαϊκό έπος, επύλλιο, τραγωδία, διθύραμβος) και δευτερευόντως η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται στα έργα του Οβιδίου ή ο αριθμός στίχων που αφιερώνονται για την παρουσίασή τους. Ιδιαίτερος το δεύτερο έκρινα πως εξυπηρετεί καλύτερα την υποστήριξη του επιχειρήματος του ενιαίου των μορφών, καθώς η συχνότερη επανεμφάνισή τους βοηθά τη μελέτη της εξέλιξης των ηρωίδων.

Ερωτήματα τα οποία θα συζητηθούν στην πορεία της μελέτης της λογοτεχνικής σταδιοδρομίας του Οβιδίου, όπως αυτή αντανάκλαται στην εξέλιξη του χαρακτήρα επιμέρους ηρωίδων:

- Πώς εκρωμαΐζονται τα ελληνικά πρότυπα από τον Οβίδιο;
- Πώς ο Οβίδιος οικειοποιείται υπάρχοντα πρότυπα και τα αποσυνδέει από την πηγή τους;
- Ποιες πτυχές των ηρωίδων αναδεικνύονται σε κάθε έργο και ποιες αποκρύπτονται;
- Τι ρόλο παίζει στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των ηρωίδων το γεγονός ότι ο Οβίδιος γράφει κατά την εποχή του Αυγούστου;

ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΜΕΛΕΤΕΣ

Το πρώτο κεφάλαιο αφορά στη Φαίδρα και την παρουσίασή της σε πέντε διαφορετικά λογοτεχνικά έργα. Η χρονολόγηση των έργων στα οποία εμφανίζεται δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με βεβαιότητα, επομένως επέλεξα να ξεκινήσω από την εμφάνισή της στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο ή Στεφανία*, έργο πιθανόν τρίτο κατά χρονολογική σειρά. Σε αυτό το έργο βασικό ρόλο για την εξέλιξη της πλοκής φαίνεται να έχει η Τροφός, η οποία αποκαλύπτει στον Ιππόλυτο τον έρωτα της Φαίδρας για

εκείνον, παρόλο που η τελευταία κάνει τα πάντα για να μην αποκαλυφθεί και να διασωθεί η εύκλειά της. Ο Ιππόλυτος, κατά τη γνωστή ιστορία, απορρίπτει τη Φαίδρα και η Φαίδρα αυτοκτονεί.

Σημαντική μελέτη αποτελεί αυτή του Barrett (1964), ο οποίος παρουσιάζει αναλυτικά την εσωτερική πάλη της ηρωίδας και εστιάζει στο γεγονός ότι η ίδια δεν ευθύνεται για το συναίσθημά της προς τον θετό γιο της, καθώς αποτελεί όργανο εκδίκησης της θεάς Αφροδίτης προς τον Ιππόλυτο. Έτσι, η Φαίδρα παθητικά βρίσκεται έρμαιο των θεϊκών βουλών και καταλήγει στο τραγικό τέλος της. Στην ηθική συνείδηση της Φαίδρας εστιάζει και η μελέτη του Nikolsky (2015), ο οποίος θεωρεί ότι η ηθική και η αιδώς της ηρωίδας είναι εκείνες που στο τέλος την οδηγούν στην τραγική της καταστροφή. Ωστόσο, η Roisman (1999) εντοπίζει στη Φαίδρα εντελώς αντιφατικά χαρακτηριστικά και ισχυρίζεται πως όλες οι κινήσεις της είναι προσεκτικά μελετημένες, με απώτερο σκοπό την ερωτική κατάκτηση του Ιππολύτου.

Σχετικά με τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*, έργο το οποίο εξετάζω δεύτερο κατά σειρά, το οποίο, όμως, συνέγραψε πρώτο ο Ευριπίδης, τα σωζόμενα αποσπάσματα δεν προσφέρουν πολλά για τη δημιουργία μιας βέβαιης εντύπωσης σχετικά με τον χαρακτήρα της Φαίδρας. Σύμφωνα με τη μελέτη της Roisman (1999) κυρίως, η Φαίδρα μάλλον σε αυτό το έργο είχε υιοθετήσει έναν χαρακτήρα φαινομενικά εκ διαμέτρου αντίθετο από εκείνον στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* και χαρακτηρίζεται από τόλμη και ανηθικότητα, καθώς, ενδεχομένως, να ομολογεί αυτοπροσώπως τον έρωτά της στον Ιππόλυτο με στόχο τη δημιουργία μιας ερωτικής σχέσης μαζί του.

Ελάχιστα είναι τα σωζόμενα αποσπάσματα και από τη *Φαίδρα* του Σοφοκλή. Ωστόσο, και σε αυτό το έργο η Φαίδρα παρουσιάζεται ως τολμηρή φιγούρα, όχι όμως και αδιάντροπη, όπως (μάλλον) εμφανίζεται στο πρώτο έργο του Ευριπίδη. Οι μελέτες των Sommerstein, Fitzpatrick, Talbot συγκεκριμένα υποστηρίζουν ότι η ηρωίδα επιτελεί έναν «ενδιάμεσο» ηθικό ρόλο, δηλαδή δεν εμπίπτει ούτε στο άκρο της απόλυτης ηθικής αλλά ούτε και της ανηθικότητας, και δικαιολογεί έτσι κάποιες από τις φαινομενικά ακραία τολμηρές κινήσεις της.

Στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου η Φαίδρα δεν παύει να έχει τραγική θέση στην ιστορία. Μολονότι υιοθετεί ελεγειακά χαρακτηριστικά εξαιτίας του διαφορετικού λογοτεχνικού είδους, παραπέμπει στις προγενέστερες εκδοχές του μύθου με γόνιμο τρόπο, προσομοιάζοντας περισσότερο στην τολμηρή εκδοχή της. Κεντρική μελέτη της Φαίδρας των *Ηρωίδων* αποτελεί αυτή του Jacobson (1974), η οποία πραγματοποιεί μια συγκριτική παρουσίαση των διαφορετικών κινήσεων της ηρωίδας από συγγραφέα σε

συγγραφέα, αποτυγχάνει όμως να μελετήσει τη Φαίδρα ως ολότητα με διαφορετικές εκφάνσεις, όπως υποστηρίζω στην παρούσα διατριβή.

Η αναφορά στη Φαίδρα στους *Fasti* εξυπηρετεί μόνο ώστε να παραπέμψει στην ανάγνωση των προγενέστερων έργων του Οβιδίου. Στις *Metamorphoses* η εικόνα της Φαίδρας καταλαμβάνει μόνο επτά στίχους και βρίσκεται σε αντιστοιχία με την τολμηρή παρουσίασή της στα προγενέστερα έργα. Στα *Remedia Amoris*, όμως, τα οποία εξετάζω τελευταία κατά σειρά από τα έργα του Οβιδίου, ο Οβίδιος αντιμετωπίζει την ηρώίδα με τρόπο εντελώς διαφορετικό. Στηριζόμενη στη μελέτη του Henderson (1979), ισχυρίζομαι πως ο ποιητής, θέτοντας ως λύση τη φτώχεια, επιθυμεί να ελαφρύνει την τραγικότητα της ιστορίας της Φαίδρας και να δικαιολογήσει την ηρώίδα του.

Τελευταία στην ανάλυση αφήνω τη *Phaedra* του Σενέκα και αυτό επειδή χρονικά είναι μεταγενέστερος του Οβιδίου. Θεωρώ, όμως, πως η απεικόνιση του Σενέκα διαλευκαίνει την εικόνα της Φαίδρας τόσο στα μη σωζόμενα έργα όσο και στα έργα του Οβιδίου, καθότι θεωρείται ότι ο Σενέκας είχε υπόψη του και τα δυο. Ο εν λόγω ποιητής προσπαθεί να εγείρει συμπάθεια προς το πρόσωπο της Φαίδρας παρουσιάζοντάς την εγκλωβισμένη στον τραγικό έρωτά της, αλλά και μειώνει την ανηθικότητά της επιρρίπτοντας μέρος των ευθυνών στον Θησέα. Αξιοσημείωτες μελέτες για τη *Phaedra* του Σενέκα αποτελούν αυτές της Budzowska (2012) και της Mocanu (2013), πάνω στις οποίες στηρίζω την ανάλυσή μου, για να δείξω πως η Φαίδρα σε αυτό το έργο αυτοκτονεί προκειμένου να αυτοτιμωρηθεί για την ενοχοποίηση του Ιππολύτου και να περισώσει την αξιοπρέπειά της, έχοντας χάσει προ πολλού την εσωτερική της πάλη με τον έρωτα, και όχι από ντροπή για τις πράξεις της. Αν και η εξέλιξη της Φαίδρας στον Σενέκα είναι προχωρημένη, παραμένει και εδώ η ίδια Φαίδρα, η οποία πάλεψε σε όλα τα έργα να νικήσει ένα παράφορο πάθος και τελικά νικήθηκε από αυτό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύομαι την ιστορία της Δηιάνειρας, η οποία χρησιμοποιήθηκε από συγγραφείς χωρίς παραλλαγές ως προς την εξέλιξη της πλοκής. Η μοναδική εμφανής διαφοροποίηση από έργο σε έργο αφορά στο ποσοστό ευθύνης που αναλογεί στην ηρώίδα για τον θάνατο του Ηρακλή. Το πρώτο έργο με βάση το οποίο σκιαγραφώ τον χαρακτήρα της Δηιάνειρας είναι οι *Ωδές* του Βακχολίδη. Η ηρώίδα εδώ παρουσιάζεται ως δέσμια της Μοίρας. Δεν έχει καμία εχθρική διάθεση απέναντι στην αντίζηλό της, Ιόλη, αλλά ούτε και απέναντι στον Ηρακλή. Η Μανωλοπούλου (2019) και ο Platter (1994) προσεγγίζουν πολύ εύστοχα την

παρουσίαση της Δηιάνειρας από τον Βακχυλίδη και υπογραμμίζουν τις αγνές της προθέσεις.

Στη συνέχεια, πραγματοποιώ μια εκτενή ανάλυση της ηρωίδας στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή στηριζόμενη σε βασικές μελέτες, όπως αυτή του Heiden (1989), της Scott (1997) και της Ryzman (1991). Η Δηιάνειρα παρουσιάζεται μέσα σε υπέρτατη θλίψη για τον γάμο της με τον Ηρακλή και αυτό γιατί ο τελευταίος απουσιάζει συνέχεια επιτελώντας τους άθλους του. Η μοναξιά, ο πόνος και η αγωνία για τη σωματική ακεραιότητα του συζύγου της είναι τα καθημερινά συναισθήματα που βιώνει η ηρωίδα και πλέον αποτελούν στοιχεία συνυφασμένα με την ίδια την προσωπικότητά της. Η Δηιάνειρα έχει συνηθίσει την απελπισία της και, ακόμη και όταν καλά νέα φτάνουν στο παλάτι, εκείνη τα μετουσιώνει σε φόβο για το αβέβαιο του μέλλοντος. Οι άθλοι του Ηρακλή έχουν πια ολοκληρωθεί και εκείνος δεν έχει επιστρέψει ακόμη στη συζυγική τους εστία. Αυτό δημιουργεί μέρα με τη μέρα πανικό στην Δηιάνειρα, πράγμα που επαληθεύεται, διότι πράγματι τα γεγονότα δεν έχουν αίσια έκβαση. Η άφιξη της Ιόλης σταδιακά απελπίζει τη Δηιάνειρα, ωστόσο η ευγένεια της ψυχής της δεν της επιτρέπει να καταδικάσει την ίδια την αιχμάλωτη, η μοίρα της οποίας αντίθετα προξενεί συμπόνοια.

Η ηρωίδα, όμως, παραμένει και πάλι, όπως όλα τα χρόνια, αδρανής μπροστά στις αποφάσεις του Ηρακλή. Η ψυχολογία της καταρρακώνεται, η κρίση της θολώνει και το άδικο την πνίγει. Έτσι, αποφασίζει να αποστείλει βεβιασμένα τον χιτώνα στον Ηρακλή ως μια απέλπιδα προσπάθεια να τον ξανακερδίσει. Μόνο αφού έχει αποσταλεί ο χιτώνας, η Δηιάνειρα ξεκινά να αναγνωρίζει τα ύποπτα σημάδια ως προς τις συνέπειες που θα προκύψουν από το μέσον αυτό. Οι μελετητές δεν έχουν καταλήξει ομόφωνα σε κάποιο βέβαιο συμπέρασμα αναφορικά με το αν η Δηιάνειρα γνώριζε τις καταστροφικές συνέπειες που θα επακολουθούσαν, ωστόσο η ίδια διατηρεί καθαρή τη συνείδησή της ως το τέλος και, εξαιτίας της φρίκης που την καταλαμβάνει όταν πληροφορείται τον θάνατο του Ηρακλή, αυτοκτονεί σε μια στιγμή κορύφωσης της τραγικότητάς της. Η ηρωίδα σε όλο το έργο παρουσιάζεται ως θύμα των ανεξέλεγκτων ενστίκτων του Ηρακλή και, ακόμη και αν γνώριζε την αλήθεια για τις καταστροφικές ιδιότητες του χιτώνα, ο αναγνώστης δεν μπορεί παρά να τη συμπονέσει.

Στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου η Δηιάνειρα διαλέγεται με το πρότυπό της. Για τον Οβίδιο η ηρωίδα του είναι σίγουρα αθώα ως προς τον θάνατο του Ηρακλή. Μην αναγνωρίζοντας πως αποτελεί αυθύπαρκτη οντότητα, αλλά βλέποντας τον εαυτό της συνυφασμένο με το πρόσωπο του Ηρακλή, η Δηιάνειρα υπομένει χρόνια την απουσία

του. Στην ανάλυσή μου στηρίζομαι στις μελέτες της Bolton (1997), αλλά και των Βαϊόπουλου-Μιχαλόπουλου-Μιχαλόπουλου (2021), οι οποίες εύστοχα υπογραμμίζουν πως η επιστολή της Δηιάνειρας είναι γεμάτη κατηγορίες εναντίον του Ηρακλή, πράγμα που θα μπορούσε να επιφέρει εντελώς αντίθετα αποτελέσματα από τον αρχικό σκοπό της συγγραφής της, ο οποίος είναι να ξανακερδίσει τον σύζυγό της και να τον μεταπείσει να παραμείνει πιστός στον γάμο τους. Το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της Δηιάνειρας είναι η Ιόλη, ως αποκορύφωμα των απιστιών του Ηρακλή και ως παράγοντας ο οποίος έρχεται να ολοκληρώσει τη δυστυχία που βιώνει μέσα στον γάμο της.

Εβδομήντα ένας στίχοι αφιερώνονται από τη Δηιάνειρα στα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στην αυλή της Ομφάλης, γελοιοποιώντας και εξευτελίζοντας τον Ηρακλή, κάτι που αποδεικνύει τον συσσωρευμένο θυμό της για τη συνολική του συμπεριφορά ως συζύγου. Όμως και η Ιόλη παρουσιάζεται από τον Οβίδιο διαφορετικά, ως αλαζονική και εριστική, κάτι που λειτουργεί αθροιστικά στον θυμό της Δηιάνειρας. Πριν ολοκληρωθεί η συγγραφή της επιστολής, καταφθάνουν τα νέα για τον θάνατο του Ηρακλή και η συναισθηματική μετάπτωση της Δηιάνειρας επέρχεται ακαριαία. Ο Ηρακλής ξαναγίνεται ο αξιοθαύμαστος ήρωας στα μάτια της και το συναίσθημα που την κυριεύει είναι η αγάπη προς το πρόσωπό του και οι ενοχές για την πράξη της. Τον Οβίδιο σχεδόν δεν τον ενδιαφέρει αν η Δηιάνειρα γνώριζε ή δεν γνώριζε την καταστροφική επίδραση του φίλτρου με το οποίο άλειψε τον χιτώνα. Η Δηιάνειρα θα πεθάνει, όπως αρμόζει στη σύζυγο του ένδοξου Ηρακλή, για να περισώσει την αξιοπρέπειά της. Η «ελεγειοποίηση» της ηρωίδας δεν της αφαιρεί καθόλου την τραγικότητα που αυτή είχε στο έργο του Σοφοκλή.

Στις *Metamorphoses*, το τελευταίο έργο στο οποίο ο Οβίδιος αναφέρεται στην ιστορία της Δηιάνειρας, η μορφή της δεν αποκλίνει πολύ από τις *Ηρωίδες*. Αξιοσημείωτο, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι στο άκουσμα της άφιξης της Ιόλης η πρώτη της αντίδραση μετά την απογοήτευση και τον θρήνο είναι η κατάστροψη ενός σχεδίου απομάκρυνσής της. Ο θυμός της προσανατολίζεται σε αυτόν τον εξωγενή παράγοντα και δεν επηρεάζει καθόλου τον Ηρακλή, καθώς η ίδια αρνείται να δει την αλήθεια και να αμφισβητήσει το μεγαλείο του συζύγου της. Οι σχετικές παρατηρήσεις στο ερμηνευτικό υπόμνημα του Anderson (1972) ρίχνουν φως στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας και αιτιολογούν τις αντιδράσεις της. Η Δηιάνειρα, παρόλες τις σκέψεις της για την Ιόλη, οδηγείται τελικά στην αποστολή του χιτώνα, επιβεβαιώνοντας την παθητικότητά της αλλά και το γεγονός ότι η ευγένεια της ψυχής της δεν της επιτρέπει

καμία επιθετική συμπεριφορά. Ιδωμένη ως ενιαία προσωπικότητα, η Δηιάνειρα κατά τη γνώμη μου δεν αντιφάσκει καθόλου από έργο σε έργο. Όλα τα σημεία στα οποία οι παρουσιάσεις διαφέρουν αποτελούν διαφορετικές πτυχές μιας και μόνο προσωπικότητας, η οποία αντιμάχεται με την ευγένεια και την απελπισία.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην παρουσίαση της Διδώς. Μολονότι πριν τον Βιργίλιο η Διδώ είχε προσελκύσει και άλλους συγγραφείς, η παρουσίασή μου ξεκινά με την παρουσίασή της στην *Αινειάδα*, επειδή αποτελεί το βασικό έργο με το οποίο διαλέγεται ο Οβίδιος. Και η Διδώ αποτελεί τραγικό θύμα ενός θεϊκού σχεδίου, αυτού της Venus και της Juno. Η ανάλυσή μου στηρίζεται στις βασικές μελέτες των Seider (2013), Monti (1981) και το πρόσφατο ερμηνευτικό υπόμνημα στο 4^ο βιβλίο της *Αινειάδας* των Fratantuono-Smith (2022). Η Διδώ ερωτεύεται τον Αινεία μέσα από τις αφηγήσεις του, ωστόσο, παρόλα όσα εκείνη του τάζει για να μην την εγκαταλείψει, εκείνος αποφασίζει να φύγει από την Καρχηδόνα για να εκπληρώσει το πεπρωμένο του, δηλαδή την ίδρυση του βασιλείου του στην Ιταλία. Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως ο Αινείας σε κανένα σημείο της πορείας της σχέσης του δεν εξαπάτησε τη Διδώ, καθώς δεν απέκρυψε ποτέ την πρόθεσή του να μεταβεί στην Ιταλία. Αυτό καθιστά τη θέση της Διδώς ακόμα πιο τραγική, διότι τυφλωμένη από τον έρωτα δεν κατάφερε να ερμηνεύσει σωστά τα σημεία τα οποία ήταν πάντα μπροστά στα μάτια της.

Από την πλευρά της η Διδώ, εξαιτίας του ανεξέλεγκτου συναισθήματος που ανέπτυξε για τον Αινεία, καταπατά τον όρκο της για αιώνια πίστη στη μνήμη του νεκρού συζύγου της, κάτι που την οδηγεί να πιστέψει για τον εαυτό της πως είναι ανήθικη. Η εντύπωσή της αυτή σε συνδυασμό με την «εγκατάλειψή» της από τον Αινεία είναι αυτό που στο τέλος θα οδηγήσει στην τραγική της πτώση. Η Διδώ ενίοτε κάνει λόγο για την πολιτική διάσταση που η ευόδωση του έρωτά της μπορεί να λάβει. Αυτό οδήγησε τον Monti να θεωρήσει ότι ενδεχομένως ήταν ο αυτοσκοπός της Διδώς. Διαφωνώ με την άποψη αυτή, καθώς θεωρώ πως η Διδώ, ως πολιτική προσωπικότητα η ίδια, θα μπορούσε να έλκεται προς τον Αινεία από πολιτικούς παράγοντες, χωρίς αυτό να μειώνει το συναισθηματικό βάθος του έρωτά της. Η συνειδητοποίηση της επικείμενης αναχώρησης του Αινεία οδηγεί τη Διδώ σε σπασμωδικές δηλώσεις και τη φέρνει στο όρια του παραλογισμού. Κυριεύεται από θυμό και απόγνωση, ενώ η ψυχραιμία του Αινεία την εξοργίζει ακόμα περισσότερο οδηγώντας την σε απαξιωτικά σχόλια εναντίον του και κατάρες, με απώτερο, όμως, στόχο να τον μεταπείσουν μέσω της τεχνικής της αντίστροφης ψυχολογίας.

Η τελική αναχώρηση του Αινεία οδηγεί τη Διδώ στην παραφροσύνη. Διψά για εκδίκηση παράλληλα με τη συνειδητοποίηση ότι η ίδια πρόδωσε τον λαό της και τον νεκρό σύζυγό της και μέσα από την αυτοταπείνωση και τη θολή της κρίση σχηματίζει την εντύπωση πως μόνη λύση είναι ο θάνατος. Η τραγωδία της Διδώς έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι εξαπατήθηκε από τον ίδιο της τον εαυτό, διότι λειτουργώντας με κριτήριο το συναίσθημα και το ερωτικό πάθος καταπάτησε κανόνες ηθικής εντός των οποίων από μόνη της είχε περιχαρακωθεί.

Στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου η Διδώ δεν διακατέχεται πια από αυτό το θυελλώδες συναίσθημα της *Αινειάδας*. Η ηρωίδα ελεγειοποιείται και όλη η επιστολή αποτελεί ουσιαστικά μια αναπαράσταση του ελεγειακού μοτίβου του «παρακλαυσίθουρου». Λεπτομερείς αναλύσεις αποτελούν αυτές των Βαϊόπουλου-Μιχαλόπουλου-Μιχαλόπουλου (2021), του Κνοχ (2010), της Lindheim (2013) και του Jacobson (1974), πάνω στις οποίες στηρίζω τη δική μου ανάγνωση. Χάριν της αλλαγής του λογοτεχνικού είδους το ύφος της τραγωδίας εδώ ελαφραίνει, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι χάνεται. Τα νέα της εγκατάλειψής της έχουν πλέον γίνει αποδεκτά από τη Διδώ και η παραφροσύνη των πρώτων στιγμών έχει παρέλθει. Προσπαθεί να δημιουργήσει μέσω της επιστολής την εντύπωση ότι αποτελεί έναν ανεστραμμένο αντικατοπτρισμό του Αινεία, ως απέλπιδα προσπάθεια να αποτρέψει την αποχώρησή του. Η Διδώ είναι πλέον εξαντλημένη, παραλυμένη από τη θλίψη της, καθώς η απόρριψή της από τον Αινεία είναι για εκείνη καθοριστικής σημασίας.

Ωστόσο, δεν παραλείπει ούτε εδώ, έστω και με τη λίγη δύναμη που της απομένει, να σχολιάσει απαξιωτικά τον Αινεία και τις διάφορες αποφάσεις του στο παρελθόν, αλλά και τον εαυτό της που δεν κατάφερε να αναγνωρίσει τα σημάδια νωρίτερα. Με αλληπάλληλες επικλήσεις στο συναίσθημα και με υπερβολές θεωρώ ότι προβαίνει σε μια ύστατη προσπάθεια επίτευξης του σκοπού της, λίγο πριν πεθάνει. Ακόμη και αν δεν καταφέρει να πείσει τον Αινεία, επιθυμεί να καταφέρει να τον καταστήσει σύμβολο απανθρωπιάς και αχαριστίας. Στις *Ηρωίδες* η Διδώ δεν επιθυμεί πια εκδίκηση, αλλά να δημιουργήσει ενοχές στον Αινεία, οι οποίες θα τον στοιχειώνουν για μια ζωή. Έχει περάσει στο στάδιο της αυτολύπησης και το συναίσθημά της για τον Αινεία βρίσκεται πλέον στο επόμενο επίπεδο από αυτό που βρισκόταν στην *Αινειάδα*, κάτι που σηματοδοτεί και την εξέλιξη της ηρωίδας. Η παράλογη εμμονή της με την ατίμωση του ονόματος του νεκρού Συχαίου έχει απολεσθεί και αυτή. Ωστόσο, εδώ συνυπάρχει η επική με την ελεγειακή της ταυτότητα, απλώς η Διδώ εξετάζεται σε διαφορετική χρονική στιγμή από την *Αινειάδα*. Η Διδώ των *Ηρωίδων* υποφέρει

σιωπηλά και σιωπηλά οδηγείται στον θάνατο, με τον οποίο κορυφώνεται η τραγική ιστορία της.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Οβίδιος επανέρχεται στην ιστορία της Διδώς στους *Fasti*, προκειμένου να μπορέσει να δικαιώσει την ηρωίδα του. Σε αυτό το έργο επιβεβαιώνεται πως πράγματι η Διδώ στοίχειωσε τη μνήμη του Αινεία, εφόσον στη θύμησή της ο ήρωας κλαίει. Ο τόνος των στίχων είναι μελαγχολικός, όπως ακριβώς αρμόζει στην αναθύμηση μιας τραγικής ιστορίας. Ο Οβίδιος φροντίζει να επαναληφθούν από την αδερφή της, Άννα, τα λόγια της επιτύμβιας επιγραφής, έτσι ώστε να μην ξεχαστεί πως η Διδώ έφυγε από τη ζωή δυστυχημένη εξαιτίας του ανεκπλήρωτου έρωτά της. Μάλιστα, ο Οβίδιος παραπέμπει στον θάνατό της και στο γεγονός ότι αυτός πραγματοποιήθηκε με το ξίφος του Αινεία και στην *Ars Amatoria*, αλλά και στις *Metamorphoses*, σχεδόν με τρόπο εμμονικό, για να μην ξεχαστεί ποτέ το τραγικό τέλος της Διδώς και η αιτία του.

Στο τέταρτο κεφάλαιο της διατριβής πραγματεύομαι τον μύθο της Αριάδνης και την εξέλιξή του στο ποίημα 64 του Κατούλλου, τις *Ηρωίδες*, την *Ars Amatoria*, τους *Fasti* και τις *Metamorphoses*. Η παρουσίαση της Αριάδνης στο ποίημα 64 στηρίζεται κατά βάση στις μελέτες του Debrohun (1999), της Armstrong (2006) και της Alekou (2011). Η εισαγωγή της ιστορίας της στο ποίημα αυτό γίνεται μέσω εγκιβωτισμού και ξεκινά τη στιγμή που η Αριάδνη μόλις έχει ξυπνήσει και έχει συνειδητοποιήσει ότι ο Θησέας αναχώρησε από τη Νάξο χωρίς αυτήν. Σημαντικό εδώ είναι το γεγονός ότι η αφήγηση της ιστορίας γίνεται με αφορμή το περίφημο σκέπασμα του νυφικού κρεβατιού του Πηλέα και της Θέτιδας, στο οποίο απεικονίζεται η Αριάδνη στατικά εξαιτίας της φύσης της εικόνας, αλλά που η εντύπωση που δημιουργεί είναι αυτή μιας Μαινάδας. Η εξωτερική εικόνα της ηρωίδας παρουσιάζεται λεπτομερώς και αντανακλά απόλυτα τον ταραγμένο εσωτερικό της κόσμο. Η στατική εικόνα παίρνει τώρα κίνηση και φωνή, καθώς περιγράφεται η Αριάδνη να τρέχει πανικόβλητη και να φωνάζει στον Θησέα να γυρίσει. Ύστερα έρχεται η συνειδητοποίηση: ο Θησέας δεν την «ξέχασε» εκεί, την εγκατέλειψε.

Οι σπασμωδικές κινήσεις δίνουν τη θέση τους στον θρήνο. Ο θρήνος ξεκινά με κατηγορίες εις βάρος του Θησέα και συνεχίζει με την επιθυμία για την τιμωρία του. Η Αριάδνη φαίνεται να μετανιώνει που βοήθησε τον Θησέα να σωθεί από τον Μινώταυρο και να αισθάνεται ενοχές που πρόδωσε την «οικογένειά» της. Πολύ γρήγορα την κυριεύει και το αίσθημα του φόβου, καθώς συνειδητοποιεί ότι κινδυνεύει από άγρια θηρία που μπορεί να την εντοπίσουν στο έρημο από ανθρώπους νησί. Επίσης, αξίζει

να σημειωθεί πως η τραγωδία της Αριάδνης είναι διττή, καθώς όχι μόνο εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα, αλλά δεν έχει και πουθενά να προστρέξει για τη σωτηρία της, εφόσον δεν έχει το θράσος να επιστρέψει στην οικογένειά της την οποία πρόδωσε. Τότε διατυπώνει την περίφημη «κατάρα», ως ένδειξη ανεξέλεγκτης οργής για τον Θησέα. Όμως, όσες κατάρες και αν εκστομίσει, όσες σπασμωδικές κινήσεις και αν κάνει, παραμένει συμβολικά πάντα «ακίνητη» πάνω σε ένα πάπλωμα και εγκαταλελειμμένη, χωρίς δυνατότητα διεξόδου.

Στη συνέχεια, παρουσιάζω την Αριάδνη έτσι όπως αυτή σκιαγραφείται στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου, βασιζόμενη στις αναλύσεις της Armstrong (2006), των Βαϊόπουλου-Μιχαλόπουλου-Μιχαλόπουλου (2021), του Jacobson (1974), του Vessey (1976) και της Lindheim (2003). Η επιστολή ανοίγει με τρόπο απότομο για να σκιαγραφήσει τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας, ο οποίος διακατέχεται από το αίσθημα της απόγνωσης. Η ελεγεία οδηγεί την Αριάδνη να γράφει χρησιμοποιώντας κάποιους κοινούς τόπους, όπως είναι η σύγκριση του Θησέα με άγρια θηρία. Η κορύφωση του δράματος επέρχεται μέσα στους πρώτους στίχους, όπου η ηρωίδα περιγράφει την απελπισία που την κατέλαβε στη συνειδητοποίηση της απουσίας του Θησέα. Με μελοδραματικό ύφος παρουσιάζει την εικόνα της τη στιγμή εκείνη, σε μια προσπάθεια να μεταχειριστεί γρήγορα όλα τα μέσα που μπορεί, ώστε να μεταπείσει τον Θησέα και να τον κάνει να επιστρέψει στη Νάξο.

Το κωμικό στοιχείο δεν απουσιάζει από την επιστολή. Ωστόσο, θεωρώ πως ούτως ή άλλως η ανθρώπινη τραγωδία αγγίζει τα όρια της κωμικότητας, επομένως αυτό εντείνει την τραγωδία που βιώνει η Αριάδνη. Σε αντίθεση με την Αριάδνη του Κατούλλου, εδώ η ηρωίδα κάθε άλλο παρά στατική είναι, έτσι ώστε να αποδοθεί η απελπισία της με πλήθος ηχητικών και κινητικών εικόνων και να επιταθεί ο ρεαλισμός. Ο θρήνος εδώ περιορίζεται σε δυο στίχους μόνο. Η Αριάδνη έχει και εδώ εξελιχθεί, έχει λογικευτεί, αποφασίζει να προβεί σε πράξεις, όπως η πράξη συγγραφής της επιστολής, προκειμένου να ανατρέψει την κατάσταση της. Ο Οβίδιος, επομένως, επιθυμεί να παραθέσει μια ωριμότερη εκδοχή της ηρωίδας από εκείνη του Κατούλλου, μια ηρωίδα εξελιγμένη χρονικά και συναισθηματικά. Εστιάζει πλέον στην επιβίωσή της και προσπαθεί να επικαλεστεί την ανθρωπιά του Θησέα, προκειμένου να τη σώσει. Του υπενθυμίζει όσα έκανε για εκείνον και του επιρρίπτει όλες τις ευθύνες, ως είθισται στην ελεγεία. Η Αριάδνη δεν επικαλείται πουθενά την αγάπη της για τον Θησέα ούτε επιζητά την επιστροφή του στην αγάπη τους. Τη διακατέχει ο φόβος του θανάτου και αυτό είναι ίσως το εντονότερο χαρακτηριστικό της στις *Ηρωίδες*.

Η Αριάδνη απασχόλησε τον Οβίδιο και στην *Ars Amatoria*, την οποία μελετώ αμέσως μετά τις *Ηρωίδες*, στηρίζοντας τις παρατηρήσεις μου στις αναλύσεις της Keramida (2010) και του Murgatroyd (1994). Στην *Ars Amatoria* ο Οβίδιος συνεχίζει την ιστορία των *Ηρωίδων* παρουσιάζοντας την περαιτέρω εξέλιξη της ηρωίδας. Για μια ακόμη φορά υπογραμμίζεται το πόσο αβοήθητη είναι και συνοψίζεται η απελπισία της. Η δραματικότητα, όμως, εδώ έχει χαλαρώσει. Η Αριάδνη συντετριμμένη ούτε τρέχει ούτε οδύρεται ούτε γράφει. Τα τελευταία της λόγια φανερώνουν το γεγονός ότι την έχει κυριεύσει ο φόβος της επιβίωσης και η εξάντληση, ωστόσο διασώζεται από τον θεό Διόνυσο την τελευταία στιγμή. Από την εμφάνιση του Διονύσου η ηρωίδα τρομοκρατείται και συνακόλουθα δέχεται παθητικά τη διάσωσή της. Ο Διόνυσος υπόσχεται να την παντρευτεί και να τη μετατρέψει σε αστερισμό, πράγμα που υλοποιεί, όπως παραδίδει ο Οβίδιος στους *Fasti*. Η Αριάδνη στους *Fasti* έχει εξελιχθεί πλέον τόσο πολύ που το μόνο που αισθάνεται για τον παλιό της εαυτό είναι περιφρόνηση. Σύντομα, όμως, η ηρωίδα βρίσκεται ξανά προδομένη, από τον Διόνυσο αυτή τη φορά, και παρουσιάζεται να θρηνεί. Το σημείο αυτό, το οποίο επιβεβαιώνει πως είναι καταδικασμένη στη δυστυχία, εντείνει την τραγικότητά της. Ωστόσο την ιστορία την έχει ξαναδεί και έχει μάθει από αυτή. Δεν θυμώνει έντονα πια και οι κινήσεις της είναι μετρημένες και λελογισμένες.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο ολοκληρώνω την εκπόνηση της διατριβής με τη μελέτη της Πηνελόπης. Ξεκινώντας από τον Όμηρο, εστιάζω στην παρουσίασή της ως προτύπου πιστής συζύγου, ακριβώς όπως έχει μείνει διαχρονικά στο μυαλό των αναγνωστών. Ιδιαίτερα χρήσιμη για την ψυχογραφία της ομηρικής Πηνελόπης είναι η μελέτη του Heitman (2008), στην οποία η ηρωίδα απεικονίζεται ως σύμβολο θλίψης, πόνου και αρετής. Η Πηνελόπη σκιαγραφείται στην *Οδύσσεια* με πλήθος επικών χαρακτηριστικών, τα οποία σταδιακά αποβάλλει στον Οβίδιο, για να αντικατασταθούν με περισσότερο ελεγειακά στοιχεία. Η μελέτη της Bergren (2008) διαφωτίζει σε βάθος τον ρόλο της γυναίκας στην ομηρική κοινωνία, δίνοντας έμφαση στην «ακίνησια» της Πηνελόπης, η οποία αναμένει την επιστροφή του Οδυσσέα, σε αντιδιαστολή με τη μετακίνηση των υπόλοιπων γυναικών από οίκο σε οίκο. Παρόλα αυτά, η Felson-Rubin (1994), η Katz (1991) και η Bergren (2008) εντοπίζουν στην ομηρική Πηνελόπη αντιφατικά στοιχεία, κάνοντας τον αναγνώστη να αμφισβητήσει το πρότυπο της αφοσίωσης και προετοιμάζοντάς τον για την εικόνα της ηρωίδας έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Οβίδιο.

Η Πηνελόπη στον Οβίδιο δεν είναι τόσο έντονα προσηλωμένη στο μοτίβο της συζυγικής πίστης. Η παρουσίασή μου ξεκινά από τις *Ηρωίδες*. Η συλλογή των ερωτικών επιστολών δεν είναι το πρώτο έργο του Οβιδίου στο οποίο εμφανίζεται η ηρωίδα της *Οδύσσειας*, είναι, όμως, το μοναδικό στο οποίο η εικόνα της είναι τόσο ολοκληρωμένη. Η επιστολή που συγγράφει η Πηνελόπη αποτελεί μακροσκελές παράπονο για τη μακροχρόνια απουσία του Οδυσσέα, όπως σωστά παρατηρεί ο Jacobson (1974). Παρότι στην *Οδύσσεια* την Πηνελόπη ενδιαφέρει η ζωή της και το τι θα απογίνει χωρίς τον Οδυσσέα, στον Οβίδιο πρωταγωνιστικό ρόλο αναλαμβάνει ο ίδιος ο Οδυσσέας. Η μελέτη της Lindheim, αλλά και τα σχόλια των Βαϊόπουλου-Μιχαλόπουλου-Μιχαλόπουλου (2021), υπογραμμίζουν τη διαφορετική αυτή εστίαση του ενδιαφέροντος της Πηνελόπης. Στόχος της είναι να διεγείρει τη ζήλια του συζύγου της και να επικαλεστεί το συναίσθημά του με σκοπό να επισπεύσει την επιστροφή του. Για να το καταφέρει αυτό, μεταχειρίζεται πληθώρα τρόπων εντός της επιστολής.

Στη συνέχεια ακολουθεί η παρουσίαση της ηρωίδας στους *Amores* και την *Ars Amatoria*, όπου βαθμιαία εντείνεται η αμφιλεγόμενη εικόνα της. Ο Barsby (1973) στους *Amores* διαβλέπει στην Πηνελόπη μια διάθεση έντονα ερωτική προς τους μνηστήρες κλονίζοντας έτσι το πρότυπο της συζυγικής αφοσίωσης με το οποίο είχε καθιερωθεί ως τότε. Οι μελέτες των Block (1989) και Hollis (1977) πάνω στην *Ars Amatoria* συνηγορούν προς την ίδια κατεύθυνση, με την ηρωίδα να επανακαθιερώνεται ως πρότυπο αρετής στο δεύτερο και τρίτο βιβλίο της *Ars Amatoria*. Μολονότι οι προαναφερθείσες μελέτες αναλύουν εκτενώς την απεικόνιση της Πηνελόπης σε κάθε έργο ξεχωριστά, δεν αντιμετωπίζουν την ηρωίδα ως ενιαίο χαρακτήρα. Στόχος, λοιπόν, του τελευταίου κεφαλαίου της παρούσας διατριβής είναι η συγκριτική μελέτη της Πηνελόπης σε όλα τα έργα στα οποία εμφανίζεται υπό το πρίσμα μιας ενιαίας προσωπικότητας με ανθρώπινες ψυχολογικές διακυμάνσεις και όχι αντιφατικών παρουσιάσεων από τον εκάστοτε δημιουργό.

Και οι πέντε ηρωίδες που παρουσιάζονται στην ανάλυσή μου είναι ιδωμένες ως μεμονωμένες ανθρώπινες οντότητες, οι οποίες παρουσιάζουν συνοχή μέσα στην αντιφατικότητά τους, χωρίς η μια παρουσίαση να αναιρεί την προγενέστερη, αλλά μάλλον τονίζουν και εξελίσσονται την. Θεωρώ πως η μέχρι τώρα μελέτη των ηρωίδων αυτών, αν και εκτενής σε πολλές περιπτώσεις, δεν καταφέρνει να καθιερώσει το ενιαίο των προσωπικοτήτων τους, αλλά τις προσεγγίζει ως διαφορετικές προσωπικότητες σε κάθε έργο που υποπίπτουν σε αντιφάσεις και ανακολουθίες. Όμως, όπως υποστηρίζω παρακάτω, αυτό που συμβαίνει είναι απλά συναισθηματικές

μεταπτώσεις του ίδιου ανθρώπου σε διαφορετικές στιγμές και μέσα στα έργα οι προσωπικότητες εξελίσσονται και ωριμάζουν σταδιακά μαζί με το συναίσθημά τους.

Τέλος, θα ήθελα να αναφέρω ότι έχουν εκπονηθεί εκτενείς μελέτες, οι οποίες ερμηνεύουν τις *Ηρωίδες* από κοινωνικοπολιτική ή πολιτισμική σκοπιά. Πλήθος μελετητών έχουν επικεντρωθεί στο γεγονός ότι ο Οβίδιος αντικατοπτρίζει την πολιτική αστάθεια της εποχής μέσα στα έργα του και τοποθετεί τις ηρωίδες του σε θέση να αναζητούν πολιτική/κοινωνική σταθερότητα.² Επιπλέον, πολλές μελέτες αποδίδουν τις διαφορές της παρουσίασης των ηρωίδων σε παράγοντες ειδολογικούς.³ Τέλος, αρκετοί είναι εκείνοι, οι οποίοι βλέπουν στις επιστολές την ανάγκη του συγγραφέα (είτε αυτός είναι ο Οβίδιος είτε πράγματι οι ηρωίδες του) να (δια-) σωθεί, να μείνει στους αιώνες -σε αντίθεση, αλλά και προς υπεράσπιση των προγενέστερών του συγγραφέων, οι οποίοι αποσιωπήθηκαν από την πολιτική ισχύ της εποχής- αλλά και έναν παραλληλισμό της εγκατάλειψης που βιώνουν οι ηρωίδες με την απομόνωση του ίδιου του Οβιδίου στην εξορία.⁴ Θα ήθελα εδώ να επισημάνω πως, ενώ όλες οι προαναφερθείσες προσεγγίσεις παίζουν καταλυτικό ρόλο στην ερμηνεία των *Ηρωίδων*, δεν αποτελούν αντικείμενο της παρούσας διατριβής.

² Drinkwater, 1999: 3, 9, 41. Για την πολιτική ερμηνεία των *Ηρωίδων*, βλ. Barchiesi, 2001.

³ Barchiesi, 2001.

⁴ Alekou, 2021: 54. Επίσης, Pieper, 2016.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΦΑΙΔΡΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Την ιστορία της Φαίδρας πραγματεύτηκαν πολλοί συγγραφείς, είτε διεξοδικά είτε εν συντομία και αποσπασματικά. Στις σελίδες που ακολουθούν θα αναλύσω την εμφάνιση της Φαίδρας σε οκτώ διαφορετικά κείμενα, στον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* και τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* ή *Στεφανία* του Ευριπίδη, στη *Φαίδρα* του Σοφοκλή, στην τέταρτη επιστολή των *Ηρωίδων* του Οβιδίου, στους *Fasti*, στις *Metamorphoses*, στα *Remedia Amoris*, καθώς και στη *Phaedra* του Σενέκα. Δυστυχώς, από τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* και τη *Φαίδρα* του Σοφοκλή σώζονται μόνο ελάχιστα αποσπάσματα, από τα οποία λίγα μπορούμε να συναγάγουμε για τον χαρακτήρα της Φαίδρας, για αυτό και έκρινα σκόπιμο να διευρύνω το πεδίο μελέτης μου περιλαμβάνοντας και τη *Phaedra* του Σενέκα, που θεωρείται ότι συνδυάζει πληροφορίες από τα μη σωζόμενα έργα και ότι συμβάλλει έτσι σε μια καλύτερη κατανόηση των σωζόμενων αποσπασμάτων.

Όλες οι αναφορές ή αναλυτικές πραγματεύσεις του μύθου της Φαίδρας στο ελληνορωμαϊκό δράμα ακολουθούν το μοτίβο “*Rotiphar*”. Σύμφωνα με τον Παπαμιχαήλ, το μοτίβο αυτό παρουσιάζει μια γυναίκα που ερωτεύεται τον γιο του συζύγου της, κατά πολύ μικρότερό της, τον προσεγγίζει με έμμεσο ή άμεσο τρόπο και απορρίπτεται. Στη συνέχεια, αποκαλύπτεται και αποφασίζει να δώσει τέλος στη ζωή της, καθώς κρίνει πως η αυτοκτονία είναι ο μοναδικός τρόπος διαφυγής από την ντροπή και τον πόνο, και παράλληλα, ενοχοποιεί και τον νέο στα μάτια του συζύγου της και τον οδηγεί στον θάνατο.⁵ Οι διαφορές στις παρουσιάσεις της Φαίδρας ανά έργο έγκεινται περισσότερο στη χρονολογική σειρά των γεγονότων και στο κατά πόσο άμεσα ή έμμεσα διαδραματίζεται η ερωτική προσέγγιση του Ιππολύτου από τη Φαίδρα όπως θα δείξω στη συνέχεια. Το έργο που θα μελετηθεί πρώτο είναι ο *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* ή *Στεφανίας*, καθώς είναι το πρώτο στο οποίο έχουμε μια πλήρη εικόνα της Φαίδρας, ωστόσο, χωρίς καμία βεβαιότητα, ο *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* πρέπει να ήταν το τρίτο κατά χρονολογική σειρά έργο το οποίο πραγματεύεται αυτή την ιστορία,

⁵ Παπαμιχαήλ, 1982: 9-13. Αναλυτικά για το μοτίβο *Rotiphar*, βλ. Day, 1989: 28-42.

με πρώτο τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* και ενδεχομένως δεύτερο τη *Φαίδρα* του Σοφοκλή.⁶

⁶ Ρούσσοις, 1992: 29.

1. Η ΦΑΙΔΡΑ ΣΤΟΝ ΙΠΠΟΛΥΤΟ ΣΤΕΦΑΝΗΦΟΡΟ

1. 1. Το πρότυπο της αρετής

Το έργο ξεκινάει με τον λόγο της Αφροδίτης (*ΙππΣ.* 1-57)⁷ η οποία εξηγεί αναλυτικά τον μύθο αλλά και την έκβασή του. Η Αφροδίτη έχει προσβληθεί με τη συμπεριφορά του Ιππολύτου, καθώς εκείνος παρουσιάζεται να αγνοεί επιδεικτικά την ύπαρξή της, αφιερώνοντας τον εαυτό του στη λατρεία της θεάς Άρτεμης. Η θεά της ομορφιάς δηλώνει φανερά την πρόθεσή της να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, χρησιμοποιώντας ως μέσον τη Φαίδρα, η οποία δεν ευθύνεται καθόλου για όσα θα ακολουθήσουν. Η υπέρτατη ύβρη του Ιππολύτου παρουσιάζεται και σχολιάζεται στους στίχους 88-120, όπου ο θεράπων τον συμβουλεύει να μην αγνοεί την Αφροδίτη τόσο αδιάλλακτα, όμως ο Ιππόλυτος αρνείται κατηγορηματικά, προκαλώντας ακόμη πιο έντονα την επικείμενη τιμωρία του. Στην πορεία, η Τροφός της Φαίδρας αλλά και ο Χορός προσπαθούν να καταλάβουν την αιτία της θλίψης της Φαίδρας και της τριήμερης αποχής της από το φαγητό (*ΙππΣ.* 121-283). Φυσικά, πέρα από τα γενικευτικά σχόλια της Φαίδρας, τα οποία δεν οδηγούν σε κάποιο σαφές νόημα (*ΙππΣ.* 198-202, 208-211, 215-222, 228-231, 239-249), δεν καταφέρνουν να αποσπάσουν καμία πληροφορία μέχρι το σημείο που η ίδια η Φαίδρα θα αποφασίσει να ομολογήσει τον έρωτά της, λίγο μετά το άκουσμα του ονόματος του Ιππολύτου (*ΙππΣ.* 310-372). Η Φαίδρα έχει απόλυτη επίγνωση της επονείδιστης κατάστασής της και δηλώνει πως προτιμά να πεθάνει παρά να ατιμάσει τον γάμο της (*ΙππΣ.* 373-432).

Τότε, λαμβάνει δράση η Τροφός, σε μια προσπάθεια να αποτρέψει τη Φαίδρα από την αυτοκτονία. Επικαλείται χρήση βοτάνων προς θεραπεία της «νόσου» και, μετά από αρκετή πίεση, πείθει την ηρωίδα να δοκιμάσει και αυτό το σχέδιο πριν την ύστατη λύση (*ΙππΣ.* 433-524). Η Τροφός λίγο αργότερα αποκαλύπτει τα πάντα στον Ιππόλυτο και τότε ξεκινάει μια ακραία εκδήλωση μισογυνισμού από πλευράς του νεαρού γιου του Θησέα με αφορμή τη βαθιά αποστροφή που αισθάνεται για τη Φαίδρα (*ΙππΣ.* 565-

⁷ Από εδώ και στο εξής ο *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* θα αναφέρεται ως *ΙππΣ* για να ξεχωρίζει από τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* (*ΙππΚ*) που αναφέρεται παρακάτω.

668). Η Φαίδρα κρυφακούει τη συζήτηση και, παρακολουθώντας την αντίδραση του Ιππολύτου, επιπλήττει και καταριέται την Τροφό (*ΙππΣ.* 682-709), η οποία προσπαθεί να την πείσει για ακόμα μια φορά να δοκιμάσουν κάποιο άλλο σχέδιο (*ΙππΣ.* 669-705). Για τη Φαίδρα όμως είναι πολύ αργά για άλλες λύσεις. Η μόνη λύση που έχει πια είναι ο θάνατος και, αυτή τη φορά, τίποτα δεν θα τη σταματήσει. Έτσι, αυτοκτονεί με απαγχονισμό. Κατά την επιστροφή του, ο Θησέας προσπαθεί να καταλάβει τι έχει συμβεί (*ΙππΣ.* 776-855). Η Φαίδρα όμως δεν έχασε τη ζωή της χωρίς να πάρει την εκδίκησή της. Από φόβο μήπως αποκαλυφθεί και αμαυρωθεί η υστεροφημία της, αλλά ενδεχομένως και για αντίποινα εναντίον αυτού που την απέρριψε, αυτοκτονεί κρατώντας στο χέρι της ένα γράμμα που ενοχοποιεί τον Ιππόλυτο για απόπειρα βιασμού (*ΙππΣ.* 856-901).

Ο Θησέας, έχοντας ως τρανή απόδειξη το νεκρό σώμα της συζύγου του, πείθεται για την ενοχή του γιου του, τον οποίο καταριέται και καταδικάζει σε εξορία, παρά τους ισχυρισμούς του νεαρού ότι είναι αθώος (*ΙππΣ.* 902-1101). Ο Ιππόλυτος δεν μπορεί να μιλήσει ανοιχτά στον πατέρα του για το τι έχει συμβεί, διότι νωρίτερα ορκίστηκε στην Τροφό πως δεν θα μαρτυρήσει σε κανέναν το μυστικό της Φαίδρας και, για έναν τόσο θεοσεβούμενο χαρακτήρα όπως ο Ιππόλυτος, ο όρκος είναι ιερός. Έτσι, δέχεται την τιμωρία της εξορίας που του επιβάλλει ο πατέρας του και φεύγει. Στον δρόμο όμως, ένας άγριος ταύρος εμφανίζεται από τη θάλασσα, τα άλογα του Ιππόλυτου πανικοβάλλονται και το άρμα του ανατρέπεται, με αποτέλεσμα ο Ιππόλυτος να τραυματιστεί σοβαρά (*ΙππΣ.* 1102-1256). Τότε, ο Θησέας διατάζει να φέρουν στο παλάτι το ημιθανές σώμα του γιου του και, εφόσον ο Ιππόλυτος είναι πλέον στα πρόθυρα του θανάτου και δεν μπορεί να μιλήσει και να αθετήσει τον όρκο του, η Άρτεμη αποφασίζει να αποκαλύψει στον Θησέα όλη την αλήθεια, την οποία τόσο πιστά υπηρέτησε ο Ιππόλυτος σε όλη του τη ζωή. Ο Θησέας μετανιώνει για τις κατάρες και, λίγο πριν ξεψυχήσει ο Ιππόλυτος, πατέρας και γιος αλληλοσυγχωρούνται, με την Άρτεμη να υπόσχεται εκδίκηση για τον άδικο χαμό του Ιππολύτου (*ΙππΣ.* 1257-1466).

Αυτή είναι συνοπτικά η υπόθεση του μύθου, όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο έργο του Ευριπίδη, το οποίο σώζεται ολόκληρο. Ωστόσο, για να σκιαγραφηθεί με τη δέουσα προσοχή ο χαρακτήρας της Φαίδρας έτσι όπως διαγράφεται σε αυτό το έργο απαιτείται κριτική σκέψη και προσοχή από μέρους του αναγνώστη. Αρχικά, όπως προανέφερα, η Φαίδρα, ήδη από τους εναρκτήριους στίχους της τραγωδίας, εμφανίζεται να μην έχει καμιά ευθύνη για την εξέλιξη την πλοκής. Χρησιμεύει μόνο ως όργανο απονομής της θείας δίκης από την Αφροδίτη στον

Ιππόλυτο. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Barrett, η Φαίδρα «θυσιάζεται» από την Αφροδίτη, για να θέσει η θεά σε εφαρμογή το σχέδιο εκδίκης της εναντίον του Ιππολύτου που την αγνοεί απροκάλυπτα (*δαίμονος ἄτη* *ΙππΣ.* 241).⁸ Άλλωστε η Φαίδρα δεν θα μπορούσε να δράσει εφόσον ξεκάθαρα δηλώνεται ότι η Αφροδίτη την έχει μετατρέψει σε έναν παθητικό, ανίσχυρο χαρακτήρα (*δέδεται* *ΙππΣ.* 160), ο οποίος, έρμαιο της θεάς, απλά υπομένει κλινήρης τα δεινά, χωρίς να έχει τον έλεγχο των λογισμών της (*εὐναία* *ΙππΣ.* 160).⁹

Η καταπίεση που αισθάνεται, σε συνδυασμό με την έλλειψη τροφής (*ἀβρωσία* *ΙππΣ.* 136), δεν της προκαλούν μόνο σωματική κατάρπτωση, αλλά και ψυχικό κλονισμό και, παρά την προσπάθειά της να καταπνίξει το πάθος της, οδηγείται στην εξομολόγηση επιθυμιών και εύχεται να μπορούσε να βρεθεί στα μέρη όπου συχνάζει ο Ιππόλυτος, τα δάση και τα λιβάδια- να μεταμορφωθεί σε κυνηγό, ακόλουθο της Άρτεμης:

αἰαῖ:

*πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν,
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτη
λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπασαίμαν;*

ΙππΣ. 208-211

*πέμπετέ μ' εἰς ὄρος: εἴμι πρὸς ὕλαν
καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι
στείβουσι κύνες
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιριμπτόμεναι.
πρὸς θεῶν, ἔραμαι κυσὶ θωύζαι
καὶ παρὰ χαίταν ζανθὰν ῥῖψαι
Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ'
ἐν χειρὶ βέλος.*

ΙππΣ. 215-222

*δέσποιν' ἄλιας Ἄρτεμι Λίμνας
καὶ γυμνασίων τῶν ἵποκρότων,
εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις,
πώλους Ἐνέτας δαμαλιζόμενα.*

ΙππΣ. 228-231

⁸ Barrett, 1964: 159.

⁹ Barrett, 1964: 192.

Φαίνεται πως το πάθος της σταδιακά την κυριεύει, ωστόσο, όπως ορθά επισημαίνει ο Barrett, αυτές οι σκέψεις δεν είναι συνειδητά συνυφασμένες με τον Ιππόλυτο στο μυαλό της Φαίδρας, αλλά υποσυνείδητα.¹⁰ Το υποσυνείδητό της εφεξής αρχίζει να υπερισχύει, πράγμα που προοικονομεί και την εξέλιξη της ιστορίας. Τα λόγια της φανερώνουν ουσιαστικά την επιθυμία της να γεφυρώσει την απόσταση που την χωρίζει από το αντικείμενο του πόθου της, όμως στο τέλος η ηρωίδα οδηγείται στην τραγική συνειδητοποίηση της απόστασης και της διαφοράς που την χωρίζουν από τον Ιππόλυτο, χωρίς πιθανότητες να βρεθεί σημείο σύγκλισης.¹¹

Κάποιοι μελετητές ισχυρίζονται πως η Φαίδρα έχει μεταφέρει τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο σε στοιχεία της φύσης για να μπορέσει να τον εξαγνίσει¹² ή ακόμα, ίσως παρακινδυνευμένα, ότι η επιθυμία της είναι να γίνει η ίδια ένας Ιππόλυτος, να του μοιάσει στην αυτοσυγκράτηση.¹³ Από μια άλλη άποψη, όλη η τραγωδία θα μπορούσε να ιδωθεί και ως ένα έργο περί σωφροσύνης, τη στιγμή που ο Ιππόλυτος παρουσιάζεται σώφρων εις βάθος και η Φαίδρα δίνει την εντύπωση πως την απασχολεί ιδιαίτερα η εικόνα της σωφροσύνης την οποία επιθυμεί να προβάλει για τον εαυτό της. Για τον Ιππόλυτο, ωστόσο, η σωφροσύνη αποτελεί ουσιαστικά εγγενές στοιχείο του χαρακτήρα του. Ο Powell βλέπει στο σημείο αυτό ένα βαθύτερο αίτιο για το οποίο η Φαίδρα επιθυμεί τον Ιππόλυτο, ή για το οποίο τελικά τον μισεί: το γεγονός ότι τον θεωρεί ανώτερο από την ίδια σε σωφροσύνη.¹⁴

Δεν είμαι βέβαιη αν ο έρωτας με τις καταστροφικές του συνέπειες και τις εξωφρενικές ανεξέλεγκτες ενέργειες στις οποίες οδηγεί τους ανθρώπους μπορεί απαραίτητα να ληφθεί ως απουσία σωφροσύνης. Η Φαίδρα πνίγεται μέσα στον σώφρονα εαυτό της, χάνει στη μάχη ανάμεσα στη σωφροσύνη και τον έρωτα, και προσπαθεί με κάθε τρόπο να ξεκλέψει μικρές δόσεις ελευθερίας.¹⁵ Αυτό το αποδεικνύει και το γεγονός πως πριν αρχίσει την ομιλία της, αφαιρεί το πέπλο της, θυμίζοντας, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, τις Βάκχες με τα ανεμίζοντα μαλλιά τους, επιτείνοντας αυτή την ενθύμηση μέσω της επιθυμίας της να βρεθεί στα βουνά.¹⁶

¹⁰ Barrett, 1964: 200.

¹¹ Pucci, 2016: 59.

¹² Halleran, 2001: 168.

¹³ Goff, 1990: 32-34.

¹⁴ Powell, 1990: 87.

¹⁵ Rabinowitz, 1993: 162.

¹⁶ Halleran, 2001: 169. Για τις συνυποδηλώσεις προσθήκης και αφαίρεσης πέπλου, βλ. Nagler, 1974: 44-63.

Ακόμη, ο χαρακτήρας της είναι διαφορούμενος καθώς η υπαρκτή εσωτερική της σωφροσύνη και αρετή παλεύουν να νικήσουν στην ουσία την ίδια την Αφροδίτη, κάτι που είναι σαφώς ακατόρθωτο. Όμως, «ο αδυσώπητος έρωτάς της δεν έχει ολοκληρωτικά χειραγωγήσει το αγέρωχο ήθος της. Η τρέλα της ερωτικής επιθυμίας δεν έχει καταστρέψει μέσα της ένα πάθος παλαιότερο- αυτό που καθοδηγεί μια ευγενική ψυχή, ακόμα και συντετριμμένη, στην οδό για την κατάκτηση της τελειότητας και της τιμής».¹⁷ Αυτό που στην πραγματικότητα συμβαίνει είναι η χαλάρωση της λογικής και της αρετής της σταδιακά λόγω την ψυχολογικής κόπωσης που δημιουργεί η προσπάθεια καταστολής τόσο σφοδρών συναισθημάτων.¹⁸ Σε κάθε περίπτωση, όμως, η θέση της γυναίκας ήταν στον οίκο και οι επιθυμίες που δηλώνει πως έχει δεν αρμόζουν στη δική της θέση. Μόλις λοιπόν και η ίδια συνειδητοποιεί όσα είπε, κατηγορεί κάποιο θεό για την καταστροφή της (*δαίμονος ἄτη* *ΙππΣ.* 241) και αισθάνεται ντροπή επιστρέφοντας στη σιωπή της (*αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι* *ΙππΣ.* 244).

Αξίζει, στο σημείο αυτό, να σχολιαστεί η άρνηση της Φαίδρας να φάει. Η αποχή από το φαγητό θυμίζει το θρησκευτικό έθιμο της νηστείας, το οποίο όμως δεν ήταν τόσο συχνό στην αρχαία Ελλάδα. Με δεδομένο λοιπόν ότι η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος χρησιμοποιούν την ίδια λέξη (*ἀγνός* *ΙππΣ.* 102) για δύο διαφορετικές καταστάσεις, ίσως να δημιουργείται ένας συσχετισμός μεταξύ των καταστάσεων αυτών. Ο Ιππόλυτος περιγράφει τον εαυτό του με τη λέξη *ἀγνός* για να υπογραμμίσει την αγνότητά του σεξουαλικά και την αποχή του από ερωτικές συνευρέσεις. Η Φαίδρα, όμως, κάνει χρήση της ίδιας λέξης για να δηλώσει την αποχή της από τη λήψη τροφής (*ΙππΣ.* 388). Σύμφωνα με τον Halleran, η προσπάθεια της Φαίδρας να παραμείνει «αγνή» από τροφή προκύπτει ίσως από την επιθυμία της, σαν άλλος Ιππόλυτος, να αποβάλλει το πάθος της και να παραμείνει «αγνή», πιστή στον σύζυγό της.¹⁹ Η άρνησή της για τροφή, σε συνδυασμό με την άρνησή της να μιλήσει για το τι της συμβαίνει, αποτελεί έναν τρόπο για τη Φαίδρα να κρατήσει (τουλάχιστον) το στόμα της αμόλυντο, αφού το μυαλό της έχει ήδη μολυνθεί από ανόσιες σκέψεις.²⁰ Ακόμη, όπως παρατηρεί η Rabinowitz, η αφαγία φανερώνει μια «παθητική αντίσταση» από την πλευρά της Φαίδρας, καθότι με

¹⁷ Rivier, 1975: 59, σε απόδοση Πανοπούλου, 1998: 78.

¹⁸ Πανοπούλου, 1998: 78-79.

¹⁹ Halleran, 2001: 162.

²⁰ Rabinowitz, 1993: 160.

αυτόν τον τρόπο ούτε προάγει τη ζωή της αλλά ούτε λαμβάνει καμιά ενεργό δράση εναντίον της προαγωγής της ζωής (αυτοκτονία).²¹

Αυτή η θέλησή της να μην αποκαλυφθεί το ένοχο πάθος της διακατέχει όλο το έργο και καθορίζει τη δράση της. Ακόμη και η Τροφός που τη μεγάλωσε δυσκολεύεται πολύ να αποσπάσει το μυστικό της, το οποίο τελικά αποκαλύπτεται σταδιακά, μετά από μεγάλη πίεση από την εκείνη.²² Ο πρώτος υπαινιγμός έρχεται στους στίχους 337-341:

Φαίδρα
ὃ τλήμον, οἶον, μήτερ, ἠράσθης ἔρον.
Τροφός
ὄν ἔσχε ταύρου, τέκνον, ἦ τί φῆς τόδε;
Φαίδρα
σύ τ', ὃ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ.
Τροφός
τέκνον, τί πάσχεις; συγγόνους κακορροθεῖς;
Φαίδρα
τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.

Εδώ η Φαίδρα αναφέρεται στις ιστορίες της μητέρας και της αδερφής της, τονίζοντας την κληρονομικότητα των συμφορών. Η μητέρα της, Πασιπάη, ερωτεύτηκε έναν ταύρο, με τον οποίο συννευρέθηκε ερωτικά, έμεινε έγκυος και γέννησε τον Μινώταυρο. Η αδερφή της, Αριάδνη, πριν να γίνει σύζυγος του Διονύσου, ερωτεύτηκε τον Θησέα, εγκατέλειψε για χάρη του την πατρίδα και την ταυτότητά της, για να εγκαταλειφθεί και η ίδια λίγο αργότερα από τον Θησέα στη Νάξο. Και οι δύο είναι ιστορίες παράνομων, επονειδιστων ερώτων, γνωρίζοντας τους οποίους ένας υποψιασμένος ακροατής μπορεί να φανταστεί προς ποια κατεύθυνση οδηγεί η εξομολόγηση της Φαίδρας. Όχι όμως η Τροφός. Η Τροφός πρέπει να πληροφορηθεί και άλλες αποκαλύψεις για να αντιληφθεί την κατάσταση και τελικά να οδηγήσει τη Φαίδρα με τον τρόπο της σε εξομολόγηση. Η Φαίδρα δεν θέλει καν να αναφέρει το όνομα του Ιππολύτου. Ακόμη και στο άκουσμά του αναφωνεί (*οἴμοι ΙππΣ.* 310, 351-

²¹ βλ. παραπομπή 12.

²² Παπαμιχαήλ, 1982: 18.

352) και προσπαθεί να μεταβιβάσει την ευθύνη άρθρωσης του ονόματος (άρα και του πάθους της) στην Τροφό (*φεῦ: πῶς ἂν σύ μοι λέξειας ἀμὲ χρὴ λέγειν; ΙππΣ. 345*).

Λίγους στίχους παρακάτω (*ΙππΣ. 377-381*), η Φαίδρα δηλώνει πως τα ανθρώπινα λάθη δεν προκύπτουν από άγνοια του τι είναι σωστό, αλλά από απλή ανικανότητα εκτέλεσης του σωστού:

*καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
πράσσειν κάκιον: ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
πολλοῖσιν: ἀλλὰ τῆδ' ἀθρητέον τόδε:
τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν*

Έτσι, τονίζει πως, όποιος κάνει λάθος, δεν είναι απαραίτητα ανήθικος, απλά ανίσχυρος να διαλέξει το σωστό και να ανταποκριθεί στις αξίες που έχει. Φυσικά, εδώ η Φαίδρα αναφέρεται στον εαυτό της, προσπαθώντας να κατοχυρώσει την ηθική της παρά το ανήθικο πάθος που βιώνει.²³ Για τον Dodds είναι απλά μια απολογία για την ηθική της αποτυχία²⁴, ενώ για τον Irwin αποτελεί επαλήθευση του γνωστού «σωκρατικού παράδοξου»²⁵, ωστόσο περαιτέρω ανάλυση αυτού του ζητήματος δεν εμπίπτει στους σκοπούς της παρούσας μελέτης. Προσωπικά, θα συμφωνήσω με τον Kovacs πως αυτοί οι στίχοι επιβεβαιώνουν τις ηθικές αξίες της ηρώιδας μάλλον παρά την ηθική της αποτυχία.²⁶ Η Φαίδρα συνεχίζει καταδικάζοντας τη μοιχεία και τις γυναίκες που θέλουν να θεωρούνται ηθικές αλλά διαπράττουν ανόσιες πράξεις κρυφά (*ΙππΣ. 413-414*), πράγμα που ανάγει τη Φαίδρα ακόμα πιο ψηλά στη σφαίρα της ηθικής. Για τη Φαίδρα, το πάθος που αισθάνεται χαρακτηρίζεται ως «νόσος» (*ΙππΣ. 131, 179, 205, 269, 279, 283, 293, 394, 405, 597, 698, 766, 1306*) και πρέπει να το αποφύγει πάση θυσία για να μπορέσει να διατηρήσει την *εὐκλεία* τη δική της και των παιδιών της, ακόμη και αν αυτό σημαίνει την αυτοκτονία της:

²³ Barrett, 1964: 227.

²⁴ Dodds, 1925: 180.

²⁵ Irwin, 1983: 183-197, επίσης βλ. Snell, 1964: 49-59, Claus, 1972: 223-238.

²⁶ Kovacs, 1980b: 136.

ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλαι,
ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἄλῶ,
μὴ παῖδας οὖς ἔτικτον: ἀλλ' ἐλεύθεροι
παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν
κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὖνεκ' εὐκλεεῖς.
δουλοῖ γὰρ ἄνδρα, κἂν θρασύσπλαγχνός τις ᾗ,
ὅταν ξυνειδῇ μητρὸς ἢ πατρὸς κακά.
μόνον δὲ τοῦτό φασ' ἀμιλλᾶσθαι βίῳ,
γνώμην δικαίαν κάγαθὴν ὅτῳ παρῆ.

ΙππΣ. 419-427

Για την Τροφό, όμως, τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Δεν δέχεται ως λύση τον θάνατο και είναι διατεθειμένη να μεταχειριστεί οτιδήποτε άλλο ως μέσον για να τον αποφύγει. Έτσι, λοιπόν, αρχικά προσπαθεί να μειώσει τη σοβαρότητα του προβλήματος, αντιμετωπίζοντάς το ως μια κανονική ιστορία αγάπης, με τη συμπεριφορά της Φαίδρας να ερμηνεύεται ως ένα σύμπτωμα της καταπίεσης των συναισθημάτων της, η οποία καταπίεση μάλιστα, κατά την άποψή της, αντανακλά την άρνηση της Φαίδρας να συμμορφωθεί με τους κανόνες της ανθρώπινης φύσης (*εἰ μὴ τούσδε γε στέρξεις νόμους* ΙππΣ. 461) και υπέρτατη ὕβρη (*ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,/ λῆξον δ' ὕβριζουσ'*: οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις/ τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν,/ τόλμα δ' ἐρῶσα: θεὸς ἐβουλήθη τάδε ΙππΣ. 473-476). Το γεγονός ότι ο Ιππόλυτος είναι γιος του συζύγου της και πολλά χρόνια μικρότερός της δεν αναφέρεται πουθενά:

οὐ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου
πέπονθας, ὄργαι δ' ἐς σ' ἀπέσκηψαν θεᾶς.
ἐρᾶς: τί τοῦτο θαῦμα; σὺν πολλοῖς βροτῶν.
κάπειτ' ἔρωτος οὖνεκα ψυχὴν ὀλεῖς;
οὐ τᾶρα λύει τοῖς ἐρῶσι τῶν πέλας,
ὅσοι τε μέλλουσ', εἰ θανεῖν αὐτοὺς χρεῶν.

ΙππΣ. 437-442

Στο μυαλό της Τροφού, σύμφωνα με τα παραπάνω, η λύση δεν είναι ο θάνατος, αλλά η ανταπόδοση των ερωτικών συναισθημάτων από τον Ιππόλυτο (*τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων/ δεῖ σ', ἀλλὰ τάνδρως*. ΙππΣ. 490-491). Για αυτό ακριβώς και

ομολογεί το μυστικό στον Ιππόλυτο και προκαλείται η προαναφερθείσα οργισμένη αντίδρασή του.

Η Φαίδρα είναι τώρα πεπεισμένη πως μόνη λύση είναι ο θάνατος, καθώς η πολυπόθητη εύκλεια που επιδιώκει έχει χαθεί δια παντός και η ίδια βρίσκεται σε απόγνωση σιωπηρά (ΙππΣ. 565-700). Στο σημείο στο οποίο μοιρολογεί για την τύχη που κυνηγά την οικογένειά της και την ίδια (ΙππΣ. 669-679), καθίσταται σαφώς πως η λύπη δίνει τη θέση της στην οργή, και καταριέται την Τροφό για την προδοσία της, εφόσον τη θεωρεί υπαίτια της καταστροφής της. Το μόνο που σκέφτεται είναι η κατάρρευση του γάμου της και του καλού της ονόματος (ΙππΣ. 690-692):

*ὄ παγκακίστη καὶ φίλων διαφθορεῦ,
οἷ' εἰργάσω με. Ζεὺς σε γεννήτωρ ἐμὸς
πρόρριζον ἐκτρίψειεν οὐτάσας πυρί.
οὐκ εἶπον — οὐ σῆς προυνοησάμην φρενός; —
σιγᾶν ἐφ' οἷσι νῦν ἐγὼ κακύνομαι;
σὺ δ' οὐκ ἀνέσχου: τοιγὰρ οὐκέτ' εὐκλεεῖς
θανοῦμεθ'. ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων.
οὗτος γὰρ ὀργῇ συντεθηγμένος φρένας
ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἀμαρτίας,
[ἐρεῖ δὲ Πιτθεῖ τῶ γέροντι συμφοράς,]
πλήσει τε πᾶσαν γαῖαν αἰσχίστων λόγων.
ὄλοιο καὶ σὺ χῶστις ἄκοντας φίλους
πρόθυμός ἐστι μὴ καλῶς εὐεργετεῖν.*

ΙππΣ. 682-694

Η Φαίδρα γνωρίζει απόλυτα τη θέση της γυναίκας εκείνη την εποχή. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε πως οι μισογυνιστικές απόψεις του Ιππολύτου βρίσκουν αντίκρουσμα στην άποψη της ίδιας της Φαίδρας για τη φύση και την τύχη των γυναικών, καθώς η ίδια κατηγορεί την πρώτη γυναίκα που διέπραξε μοιχεία και όχι τον πρώτο άντρα: *ὡς ὄλοιο παγκάκως/ ἤτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ' αἰσχύνειν λέχη/ πρώτη θυραίους* (ΙππΣ. 407-409). Έτσι, αποδέχεται την υποδεέστερη κοινωνική θέση στην οποία βρίσκεται η γυναίκα και μειώνει τον εαυτό της τον οποίο και αποστρέφεται απόλυτα. Επίσης, αναγνωρίζει πως οι πράξεις της θα κριθούν από τους άλλους σύμφωνα με

αυτήν ακριβώς τη σκοπιά της γυναίκας που είναι μισητή από όλους και πως ακόμη και η αξιέπαινη ηθική της μάχη να καταπνίξει τα νοσηρά της συναισθήματα θα ιδωθούν αρνητικά υπό το πρίσμα αυτό:²⁷

*τὸ δ' ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεᾶ,
γυνὴ τε πρὸς τοῖσδ' οὐσ' ἐγίγνωσκον καλῶς,
μίσημα πᾶσιν.*

ΙππΣ. 405-407

Η επανάληψη της πρόθεσης της Φαίδρας να αυτοκτονήσει (*ΙππΣ. 400-404, 591-600*) χωρίς να προχωράει ποτέ στην υλοποίησή της οδήγησε μελετητές σαν τον Barrett να θεωρήσουν πως την διακρίνει μεγάλη «αναποφασιστικότητα» και πως αν ήταν πιο αποφασιστική θα είχε καταφέρει να υπερνικήσει το πάθος της.²⁸ Θα ήθελα να διαφωνήσω εδώ, ακολουθώντας τον Nikolsky, καθώς πιστεύω πως η Φαίδρα είναι απόλυτα αποφασισμένη. Η απόφασή της είναι να καταπνίξει το συναίσθημά της για την ανοσιότητα του οποίου έχει απόλυτη επίγνωση (*χειρες μὲν ἀγναί, φρήν δ' ἔχει μίασμά τι ΙππΣ. 317*) και κάνει οτιδήποτε είναι δυνατόν για να το καταφέρει (*ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα ΙππΣ. 331*). Το αποτέλεσμα ωστόσο, δεν στηρίζεται μόνο στον χαρακτήρα της Φαίδρας αλλά πολλοί παράγοντες συνηγορούν για την αποτυχία της να αποβάλει τον έρωτά της, με πρώτο και κύριο τη βούληση της Αφροδίτης, αλλά και την ικεσία της Τροφού (*ΙππΣ. 288-299*).²⁹ Ακόμα και στο σημείο της ικεσίας μάλιστα, η Φαίδρα δεν ανταποκρίνεται αμέσως, αλλά διστάζει να ενδώσει, ασχέτως αν τελικά το κάνει σταδιακά. Πουθενά στα λόγια της Φαίδρας δεν διαφαίνεται αναποφασιστικότητα ως προς την αυτοκτονία της και το γεγονός ότι καθυστερεί να αυτοκτονήσει δεν υποδηλώνει τίποτε άλλο παρά την τεράστια δυσκολία του εγχειρήματος- η συνειδητοποιημένη και όχι εν βρασμῷ ψυχῆς απόφαση να πεθάνει κάποιος δεν μπορεί να υλοποιηθεί τόσο απλά ακριβώς επειδή ο μελλοθάνατος συνειδητοποιεί τι πρόκειται να συμβεί και προσπαθεί να το οργανώσει σωστά.³⁰

²⁷ Rabinowitz, 1993: 159-160.

²⁸ Barrett, 1964: 281.

²⁹ Nikolsky, 2015: 57.

³⁰ Kovacs, 1987: 46, 58.

Το γεγονός ότι η Φαίδρα αυτοκτονεί ενοχοποιώντας ψευδώς τον Ιππόλυτο, σε μια πρώτη ματιά αφαιρεί από την ηρώίδα την ηθική ανωτερότητα και τον ηρωισμό που εκείνη τόσο πάσχιζε να καθιερώσει.³¹ Θα συμφωνήσω όμως με την McClure, ότι ο φόβος για την υστεροφημία της κυρίευσε τη Φαίδρα και στιγμιαία υπερκέρασε τη λογική της. Η αντίδρασή της αποτελεί γνώριμη ανθρώπινη συμπεριφορά: εύλογα επιθυμεί κάποιος ενστικτωδώς ανταπόδοση αδικίας ή πόνου, επομένως κάτι τέτοιο δεν αίρει τη συμπάθειά μας προς το πρόσωπο της Φαίδρας.³² Πιστεύω πως αυτή της η πράξη περνάει απαρατήρητη στον θεατή, καθώς λαμβάνεται ως σπασμωδική κίνηση μιας τραγικής Φαίδρας που χάνει τη δική της εσωτερική- ψυχολογική μάχη με τον έρωτα.³³ Επιπλέον, η Φαίδρα είναι ένας χαρακτήρας τον οποίο απασχολεί έντονα να διασφαλίσει τη συνέχιση του καλού ονόματός της και, όπως είναι φυσικό, θα προβεί σε οποιαδήποτε ενέργεια της εξασφαλίζει την εύκλεια αυτή.³⁴

Το έργο είναι γεμάτο λανθασμένες αποφάσεις και ενέργειες με τραγικές συνέπειες για τους ήρωες. Αρκεί κανείς να σκεφτεί την απόρριψη της Αφροδίτης από τον Ιππόλυτο, το παράνομο πάθος της Φαίδρας, τη συμπεριφορά της Τροφού, την αποκάλυψη του μυστικού στην Τροφό, την προσπάθεια της Τροφού να πείσει τον Ιππόλυτο, τα μισογυνιστικά σχόλια του Ιππολύτου, την ψευδή επίρριψη ενοχής της Φαίδρας στον Ιππόλυτο, την άδικη τιμωρία του νεαρού από τον Θησέα. Ωστόσο, όλες αυτές οι λανθασμένες πράξεις όμως υπαγορεύτηκαν από τον ηθικό κώδικα των ηρώων και την ηθική τους κρίση. Η Φαίδρα προσπαθεί να αποκρύψει τα συναισθήματά της από ντροπή. Αποφασίζει να ομολογήσει στην Τροφό υπακούοντας τους κανόνες ηθικής περί σεβασμού σε μια ικεσία. Ακόμα και η ύστατη πράξη της Φαίδρας με το γράμμα που έγραψε υπαγορεύτηκε από την ακαταμάχητη ανάγκη της να μην αμαυρωθεί η ηθική της εικόνα. Όλοι οι ήρωες καταστρέφονται για τον ίδιο λόγο: για την ακλόνητη ηθική τους μέσα σε έναν κόσμο που ενδεχομένως απαιτεί ηθική ευελιξία.³⁵

Σύμφωνα με τον Nikolsky, καθοριστικό ρόλο στην καταστροφή των ηρώων παίζουν τρεις βασικοί παράγοντες: η άγνοια, το συναίσθημα και εξωτερικά αίτια.³⁶ Ο Χορός και η Τροφός αγνοούν τα αίτια κατάπτωσης της Φαίδρας (*ΙππΣ.* 141-169, 267 κ. ε.), ο Ιππόλυτος αγνοεί τις συνέπειες που θα έχει η ύβρη του προς την Αφροδίτη

³¹ Ringer, 2016: 99.

³² McClure, 2016: 113.

³³ Roisman, 1999: xiii.

³⁴ Ringer, 2016: 94.

³⁵ Nikolsky, 2015: 6-8.

³⁶ Nikolsky, 2015: 8-17.

(*ΙππΣ.* 56-57), ο Ιππόλυτος αγνοεί το γεγονός ότι η Τροφός δεν αποτελεί διαμεσολαβήτρια και ότι του αποκαλύπτει το μυστικό της Φαίδρας με δική της βούληση (*ΙππΣ.* 649-650), ο Θησέας αγνοεί την απόγνωση της Φαίδρας (*ΙππΣ.* 280-281) όπως και την αυτοκτονία της (*ΙππΣ.* 790-799), ο Ιππόλυτος αγνοεί τις πραγματικές προθέσεις της Φαίδρας και ο Θησέας αγνοεί την πραγματική αιτία θανάτου της Φαίδρας.

Ως προς τον παράγοντα «συναίσθημα», ο *Ιππόλυτος Στεφανηφόρος* έχει χαρακτηριστεί από τον Pucci ως «δράμα ανεξέλεγκτου πάθους», όπου δεν χωράει η λογική. Πράγματι, η Φαίδρα αδυνατεί να ελέγξει τα συναισθήματά της για τον Ιππόλυτο (*πάθος ΙππΣ.* 139, 363, 677, *νόσος ΙππΣ.* 40, 131, 176, 179, 205, 269, 279, 283, 293, 294, 394, 405, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766, 1306, *ούχ έκοῦσαν ΙππΣ.* 319, 358-359). Δεν γνωρίζει ότι αποτελεί το όργανο της Αφροδίτης και άρα το αναπόδραστο της κατάστασής της, και μέσα στην άγνοιά της και την τραγική ειρωνεία παλεύει να σωθεί (*ΙππΣ.* 375-376).³⁷ Όμως, ο έρωτας δεν είναι το μόνο συναίσθημα που καθοδηγεί τις πράξεις των ηρώων. Η Φαίδρα επίσης αισθάνεται «φόβο» (*ΙππΣ.* 572, 1310-1311), αμέσως μετά τον διάλογο της Τροφού με τον Ιππόλυτο, ο οποίος την οδηγεί σε παρερμηνεία των προθέσεών του και αυτό συνεπισύρει την ενοχοποίηση του ιδίου και τον θάνατό του.

Στους «εξωτερικούς παράγοντες», ο Nikolsky συγκαταλέγει την «εξαπάτηση», όπως αυτή φαίνεται στη συμπεριφορά της Τροφού προς τη Φαίδρα, την «κακοτυχία», που απαλλάσσει από ευθύνες τους ήρωες (*συμφορά ΙππΣ.* 295, 433, 596, *δυστυχοῦσι ΙππΣ.* 287, *δύστηνος ΙππΣ.* 239, *εὔρημα δήτα τῆσδε συμφορᾶς ἔχω ΙππΣ.* 716), αλλά και την «επιθυμία της Αφροδίτης», η οποία αναγνωρίζεται ως βασικός υποκινητής της εξαπάτησης και της κακοτυχίας (*ΙππΣ.* 359-361, 371-372, 1327, 1406). Η Αφροδίτη διαποτίζει με έρωτα την ψυχή της Φαίδρας (*ΙππΣ.* 22-40), αλλά και την παρακινεί να αποκαλύψει το μυστικό της (*ΙππΣ.* 42), με όποιες συνέπειες ακολουθούν. Για την ακρίβεια, η Αφροδίτη είναι ο μόνος χαρακτήρας που παρουσιάζεται με νοσηρές προθέσεις και σε αυτήν αποδίδονται όλες οι ευθύνες για τις ανόσιες πράξεις των υπόλοιπων ηρώων, αποδεσμεύοντάς τους από κάθε ατομική ανηθικότητα.³⁸

Πρέπει να τονίσω εδώ πως όλα τα «λάθη» των ηρώων είναι συνυφασμένα με την ικανότητα του «λόγου». Όλοι οι ήρωες βρίσκονται αντιμέτωποι με το δίλημμα

³⁷ Pucci, 2016: 49-51.

³⁸ Nikolsky, 2015: 17-18.

«ομιλία ή αποσιώπηση» και η κατεύθυνση την οποία διαλέγουν κάθε φορά προκύπτει από αυτό που υπαγορεύει στιγμιαία ο ηθικός τους κώδικας. Για παράδειγμα, στο πρώτο επεισόδιο η Φαίδρα θεωρεί ηθικό να σωπάσει και να μην αποκαλύψει το ανόσιο πάθος της, ενώ λίγο αργότερα η ηθική της υπαγορεύει να μιλήσει στην Τροφό, προς ανταπόκριση στην ικεσία της. Ακολούθως, η Τροφός «μιλάει» στον Ιππόλυτο προκαλώντας την καταστροφή της Φαίδρας.³⁹ Όλες οι λανθασμένες πράξεις των ηρώων που οδηγούν στην αυτοκαταστροφή τους και την καταστροφή άλλων χαρακτήρων του δράματος ξεκινούν από τον «λόγο», όπως ακριβώς ο «γραπτός λόγος» της Φαίδρας και η «απουσία λόγου» του Ιππολύτου καταστρέφουν τον Ιππόλυτο.

Ο Nikolsky πολύ σωστά επισημαίνει και τον παράγοντα της «αιδούς» ως αιτίας καταστροφής των ηρώων. Συγκεκριμένα, οι στίχοι 375-392 αποτελούν ίσως το πιο πολυσυζητημένο απόσπασμα της τραγωδίας:

*Τροζήνιαι γυναῖκες, αἶ τόδ' ἔσχατον
οἰκεῖτε χώρας Πελοπίας πρυνώπιον,
ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ
θνητῶν ἐφρόντισ' ἢ διέφθαρται βίος.
καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
πράσσειν κάκιον: ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
πολλοῖσιν: ἀλλὰ τῆδ' ἀθρητέον τόδε:
τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ' ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
ἄλλην τιν'. εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακραὶ τε λέσχει καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
αἰδώς τε. δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
ἡ δ' ἄχθος οἴκων. εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής,
οὐκ ἂν δύ' ἦσθιν ταῦτ' ἔχοντε γράμματα.
ταῦτ' οὖν ἐπειδὴ τυγχάνω προγνοῦσ' ἐγώ,
οὐκ ἔσθ' ὅποιῳ φαρμάκῳ διαφθερεῖν
ἔμελλον, ὥστε τοῦμπαλιν πεσεῖν φρενῶν.*

Σε αυτούς τους στίχους η Φαίδρα αναφέρει τις δύο δυνάμεις που καθορίζουν τις ανθρώπινες πράξεις, τη «γνώμη» και την «ηδονή». Όπως προανέφερα, για τη Φαίδρα οι άνθρωποι δεν οδηγούνται σε ανόσια έργα από έλλειψη ηθικής ή γνώσης του σωστού, αλλά από αδυναμία διάπραξης του. Η «ηδονή» οδηγεί τους ανθρώπους σε

³⁹ Nikolsky, 2015: 27 κ. ε.

λάθη και μόνο αν αυτή οριοθετηθεί, θα μπορέσει κανείς να υπερβεί τα πάθη του. Όλη η συζήτηση των μελετητών σε αυτό το απόσπασμα στρέφεται γύρω από το πού ακριβώς αναφέρεται η λέξη *δισσαί*. Για τους Willink και Barrett, το επίθετο αυτό αναφέρεται στις ηδονές (στ. 385).⁴⁰ Σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, υπάρχουν κακές (*μακραί λέσχαι, σχολή*) και καλές ηδονές (*το καλόν*) και η Φαίδρα είναι μια γυναίκα με απόλυτη συνείδηση του καλού και του κακού, έτοιμη να αναλάβει δράση για να επιτύχει το *καλόν*. Σύμφωνα με τον Dodds όμως, *δισσή* είναι η *αιδώς* και για την ακρίβεια χωρίζεται σε «εσωτερική» και «εξωτερική».⁴¹ Η «εσωτερική» *αιδώς* είναι η ουσία της ηθικότητας, εκείνη που οδηγεί τη Φαίδρα σε απόκρυψη του πάθους της και προσπάθεια να το κατευνάσει (*αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι* *ΙππΣ.* 244) και χαρακτηρίζεται από την ίδια ως *οὐ κακή* (*ΙππΣ.* 385). Η εξωτερική *αιδώς*, ωστόσο, είναι αυτή που οδηγεί το άτομο σε συμμόρφωση με εξωτερικές συνθήκες από ανάγκη για ένα καλό όνομα, όπως ακριβώς η Φαίδρα ενδίδει στην ικεσία της Τροφού και τελικά καταστρέφεται. Για αυτό και η «εξωτερική» *αιδώς* χαρακτηρίζεται ως *κακή* και *ἄχθος οἴκων* (*ΙππΣ.* 385-386) και αποτελεί το «φαινέσθαι» της ηθικότητας.

Έκρινα σκόπιμο να αναφέρω και τις δύο απόψεις, χωρίς πρόθεση να εκφέρω γνώμη ως προς το ποια είναι σωστότερη κατά την άποψή μου. Και στις δύο περιπτώσεις, η σύνταξη είναι δύσκολη στην ερμηνεία της, ακριβώς γιατί τα λόγια αυτά βγαίνουν από ένα στόμα και ένα μυαλό σε πλήρη αναστάτωση.⁴² Αυτό, όμως, που θέλω να επισημάνω είναι πως, σε κάθε περίπτωση, η *αιδώς* οδηγεί στη συνειδητοποίηση της θέσης του ατόμου στην κοινωνία και κατ' επέκταση των καθηκόντων του απέναντι στους άλλους. Με άλλα λόγια, υπαγορεύει τις συμπεριφορές των ατόμων ανάλογα με την κοινωνική τους θέση και οδηγεί το κάθε άτομο να δρα με γνώμονα την εντύπωση που θα δημιουργήσει στο κοινωνικό σύνολο. Υποκινούμενη από την *αιδώς* η Φαίδρα συμμορφώνεται με τη θέση που έχει ως σύζυγος του Θησέα, παλεύοντας να εκμηδενίσει οποιοδήποτε συναίσθημα υπονομεύει τη θέση αυτή. Αυτή η ίδια *αιδώς* οδηγεί τη Φαίδρα στην απόφαση αυτοκτονίας (*δαίμονα στυγνὸν καταιδεσθεῖσα* *ΙππΣ.* 772).⁴³

⁴⁰ Willink, 1968: 11-43, Barrett, 1964: 133.

⁴¹ Dodds, 1925: 102-104, επίσης Segal, 1970: 278-299.

⁴² Ringer, 2016: 89.

⁴³ Nikolsky, 2015: 41.

1. 2. Η άλλη όψη της Φαίδρας

Με δεδομένο ότι η Φαίδρα στο πρώτο έργο του Ευριπίδη και ίσως και στο έργο του Σοφοκλή είχε στοιχεία αμφιλεγόμενης ηθικής, όπως θα δείξω παρακάτω, πολλοί μελετητές οδηγήθηκαν στην ανίχνευση τέτοιων στοιχείων και στον *Ιππόλυτο* *Στεφανηφόρο*, καθώς μια τόσο μεγάλη απόκλιση στις δύο παρουσιάσεις θεωρήθηκε άξια απορίας αλλά, κατά τη γνώμη μου, και για να υποστηρίξουν το ενιαίο της προσωπικότητας της ηρωίδας. Τη συμπεριφορά της Φαίδρας ερμηνεύει εύστοχα η Roisman, η οποία επισημαίνει την αμφίβολη ηθική της και στην ανάγνωσή της υπογραμμίζει όλα τα σημεία στη συμπεριφορά της ηρωίδας που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι την επιβεβαιώνουν.⁴⁴ Για την Roisman, η Φαίδρα είναι «επαγγελματίας ρήτορας», η οποία έχει μελετήσει προσεκτικά κάθε της λέξη και κάθε της κίνηση και, στην ουσία, η Φαίδρα εξαπατά την Τροφό όταν την πείθει να μεταφέρει τα λόγια της στον Ιππόλυτο. Στο ίδιο μοτίβο, η Roisman θεωρεί πως η όλη αναστάτωση της ηρωίδας (αποχή από το φαγητό κ.λπ.) δεν είναι τίποτε άλλο παρά μελετημένα «κόλπα» για να πετύχει τον σκοπό της.

Κατά τον Solmsen, τα έργα του Ευριπίδη στόχευαν στην «ψυχαγωγία» (ψυχή+άγω), δηλαδή την μελετημένη καθοδήγηση του νου να αντιληφθεί υπονοούμενα που ο ίδιος ο ποιητής δεν ήθελε/δεν μπορούσε να δηλώσει ξεκάθαρα. Στηριζόμενη στην άποψη αυτή, η Roisman ισχυρίζεται πως με παρόμοιο τρόπο η Φαίδρα χρησιμοποιεί την «ψυχαγωγία» για να πείσει την Τροφό και τον Χορό να τη δουν όπως εκείνη επιθυμεί, ως μια ενάρετη γυναίκα-θύμα. Μόνο έτσι θα διατηρήσει το καλό της όνομα αλλά θα καταφέρει και το σχέδιό της να ωθήσει την Τροφό να μεσολαβήσει για να αποκτήσει τον Ιππόλυτο. Στον διάλογο της Φαίδρας με την Τροφό, η Φαίδρα κάνει τα αδύνατα δυνατά να υποκινήσει την περιέργεια της Τροφού ως προς το τι την βασανίζει (*ΙππΣ.* 239-249). Μάλιστα, την χειραγωγεί σταδιακά στο συμπέρασμα πως είναι ερωτευμένη με τον Ιππόλυτο, κάτι που πάλι μεθοδευμένα δεν διατυπώνει η ίδια η Φαίδρα, ώστε να μην διακινδυνεύσει ούτε λεπτό την υποτιθέμενη αθωότητά της. Η αποκάλυψη πρέπει να φανεί ότι γίνεται παρά τη θέληση της ηρωίδας, για να εγείρει τη συμπάθεια της Τροφού και να εξασφαλίσει τη σύμπραξή της. Κατά τη Roisman, η

⁴⁴ Για τη διεξοδική ανάλυση της Φαίδρας ως χαρακτήρα αμφισβητούμενης ηθικής, βλ. Roisman, 1999: xiii-7, 50-177, επίσης Wilamowitz-Moellendorff, 1974: 112-114.

Φαίδρα, λέγοντας στην Τροφό να μην πει τίποτα στον Ιππόλυτο, ουσιαστικά της βάζει την ιδέα να κάνει αυτό ακριβώς, κάτι που από την αρχή ήταν αυτό στο οποίο η Φαίδρα στόχευε. Σύμφωνα με τον Winnington-Ingram μάλιστα, η Φαίδρα δεν εξομολογείται, επειδή υποχωρεί στην ικεσία της Τροφού από σεβασμό προς την ικεσία, αλλά διευκολύνεται από αυτήν γιατί η αποκάλυψη του πάθους της είναι αυτό στο οποίο κατευθύνεται από την αρχή.⁴⁵

Όταν η Αφροδίτη στον πρόλογο τονίζει, συνεχίζει η Roisman, πως η Φαίδρα είναι ένα απλό θύμα της εκδίκης της και πως δεν φέρει καμία ευθύνη για τον τραγικό τρόπο που εξελίσσεται η πλοκή αλλά θα πεθάνει διατηρώντας την εύκλειά της (*ἢ δ' εὐκλείης μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται/ Φαίδρα ΙππΣ. 47-48*), δεν πείθει τον θεατή. Το γεγονός ότι, ως άλλη Αφροδίτη, η Φαίδρα αυτοκτονεί ενοχοποιώντας έναν αθώο, συντελεί στην απώλεια της εύκλειάς της. Επομένως, αφού η Αφροδίτη στις προγραμματικές της δηλώσεις μιλάει για μια εύκλεια που δεν επιβεβαιώνεται από την ίδια την πλοκή, θα μπορούσε να κάνει λάθος και για όλες τις υπόλοιπες δηλώσεις της περί αθωότητας και θυματοποίησης της Φαίδρας. Ωστόσο, είναι φυσικό η Αφροδίτη, η θεά του έρωτα, να θεωρεί πως η Φαίδρα θα πεθάνει με καλό όνομα, διότι υπηρέτησε τη θεά/τον έρωτα μέχρι τέλους, και μάλιστα πέθανε για αυτά. Η Αφροδίτη λοιπόν, δεν μπορεί παρά να την τιμήσει και να μιλήσει για το καλό –σύμφωνα με τον τρόπο που εκείνη βλέπει τα πράγματα- όνομά της.

Επίσης, γνωρίζουμε ότι, όταν η Φαίδρα πρωτοερωτεύτηκε τον Ιππόλυτο, έχτισε έναν ναό προς τιμήν της Αφροδίτης, κάτι που δεν συνηγορεί με την εικόνα μιας Φαίδρας που υπομένει σιωπηρά τον έρωτα. Η κατασκευή του ναού είναι κάθε άλλο παρά αποσιώπηση του πάθους της. Η Φαίδρα δεν είναι η παθητική αβοήθητη ηρωίδα που θέλει να πιστέψουμε ότι είναι, ισχυρίζεται η Roisman. Κάτι τέτοιο αποδεικνύεται και από το σημείο που η Τροφός την προτρέπει να σωπάσει για να μην ακουστούν ευρύτερα, όμως η Φαίδρα, μολονότι γνωρίζει ότι ακούγεται στον Χορό, δεν χαμηλώνει τους τόνους ακριβώς για να βεβαιωθεί πως αν δεν καταλάβει/μεταφέρει η Τροφός τι συμβαίνει, θα το κάνει ο Χορός:

*ὦ παῖ, τί θροεῖς;
οὐ μὴ παρ' ὄχλω τάδε γηρύση
μανίας ἔποχον ρίπτουσα λόγον;*

⁴⁵ Winnington-Ingram, 1960: 179-180.

Για αυτό και βεβαιώνεται πως μιλά αρκετά δυνατά ώστε να ακούγεται και πως θα κερδίσει την εύνοια όλων των ακροατών μέσα από την αποκάλυψη της σκληρής της πάλης να αποβάλει τα νοσηρά της συναισθήματα. Μετά από την περιγραφή του «αγώνα» της δύσκολα κάποιος δεν θα ένιωθε λύπηση προς το πρόσωπό της. Ακόμη και το σημείο που γενικεύει τη θέση της ταυτίζοντάς την με την υποδεέστερη θέση των γυναικών της εποχής είναι μια σχεδιασμένη κίνηση για να συμπάσχουν στο δράμα της οι γυναίκες του Χορού (*γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὔσ' ἐγίγνωσκον καλῶς, / μίσημα πᾶσιν* ΙππΣ. 406-407). Την απόσταση ανάμεσα σε εκείνη και τον Χορό προσπαθεί να γεφυρώσει και μέσα από τους στίχους 409-412, όπου λέει πως η εξαπάτηση των συζύγων ξεκίνησε από γυναίκες αριστοκρατικών οίκων και έτσι, η Φαίδρα που είναι ευγενικής καταγωγής εξισώνεται με τις γυναίκες του Χορού και συμεριζεται την ενδεχόμενη άποψή τους για τους ευγενείς:

*ἐκ δὲ γενναίων δόμων
τόδ' ἤρξε θηλείαισι γίγνεσθαι κακόν:
ὅταν γὰρ αἰσχρὰ τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆ,
ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ' εἶναι καλά.*

Ελπίζει πως με αυτόν τον τρόπο και οι γυναίκες του Χορού με τη σειρά τους θα συμεριστούν το δικό της δράμα και θα την στηρίξουν (/και θα το μεταφέρουν στον ενδιαφερόμενο;).

Επιπρόσθετα, ο ισχυρισμός της Φαίδρας πως θα πεθάνει για να διασώσει την εύκλειά της αλλά και των παιδιών της είναι κάτι που δεν ευσταθεί και το γνωρίζει και η ίδια, διότι νωρίτερα αναφέρει πως τα λάθη των γονέων κυνηγούν τα παιδιά τους για πάντα άπαξ και μαθευτούν:

*δουλοῖ γὰρ ἄνδρα, κἄν θρασύπλαγχνός τις ἦ,
ὅταν ζυνειδῆ μητρὸς ἢ πατρὸς κακά.*

Μάλιστα, η ηρωίδα αναφέρει το παραπάνω με παράδειγμα τον εαυτό της και την ιστορία της μητέρας της, Πασιφάης. Επομένως, για την Roisman, το επιχείρημά της για την αυτοκτονία, εφόσον δεν ευσταθεί, φανερώνει και την απουσία ειλικρινούς πρόθεσης από τη Φαίδρα να πεθάνει. Η Φαίδρα ήξερε πως η Τροφός θα κάνει τα πάντα για να τη μεταπείσει. Για την ακρίβεια, αυτό ήλπιζε. Επίσης, παρατηρεί ο Kovacs, η Φαίδρα είναι εμμονική με το καλό της όνομα και αυτό που την ενδιαφέρει κατά βάση είναι τι θα πει ο κόσμος αν μάθει τα ανόσια έργα της, και όχι η αρετή αυτή καθαυτή. Επομένως, η Φαίδρα διαγράφεται εδώ ως ένας άνθρωπος του «φαίνεσθαι» που δεν πρέπει να λάβει τα εύσημα των θεατών της.⁴⁶

Όπως παρατηρεί ο Nikolsky, προς την ίδια κατεύθυνση η Φαίδρα στον στίχο 321 δηλώνει την ανησυχία της μήπως απατήσει τον σύζυγό της (*μη δρωσ' ἔγωγ' ἐκεῖνον ὀφθείην κακῶς*). Ωστόσο, η λέξη που χρησιμοποιεί, «ὀφθείην», μπορεί να ερμηνευθεί ως φόβος «μή ὀφθείην» και έτσι να μεταφραστεί σε φόβο όχι μήπως απατήσει τον Θησέα, αλλά μήπως κάτι τέτοιο αποκαλυφθεί. Το ίδιο μπορεί να υποδηλώνει και το ρήμα «ἀλῶ» στον στίχο 420.⁴⁷ Η Φαίδρα λοιπόν μάλλον ενδιαφέρεται περισσότερο να δείξει πως είναι ενάρετη και όχι απαραίτητα να είναι.⁴⁸ Άλλωστε, δεν μπορούμε να αρνηθούμε το γεγονός πως, όταν η Φαίδρα κρυφακούει τον διάλογο της Τροφού με τον Ιππόλυτο, σημαίνει ότι βρίσκεται σε σημείο που θα μπορούσε κάλλιστα να παρέμβει άμεσα και να εμποδίσει την αποκάλυψη του μυστικού της. Όμως κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, διότι η Φαίδρα θέλει να δει την έκβαση του διαλόγου και να κινηθεί μόνο αν και εφόσον η έκβαση δεν είναι προς όφελός της, επιβεβαιώνοντας τα λόγια της Τροφού (*εἰ δ' εὔ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἂν ἐν σοφοῖσιν ἦ ἸππΣ. 700*). Κατά τη γνώμη μου, τα λόγια της Τροφού σε αυτό το σημείο δεν είναι καθόλου τυχαία. Η Τροφός ανάθρεψε τη Φαίδρα και, αφού λέει κάτι τέτοιο, μάλλον ξέρει πράγματα για τον χαρακτήρα της περισσότερο από αυτά που προσπαθεί να μας πείσει η Φαίδρα.

Ο Sale παρατηρεί και κάτι ακόμα. Αν η έγνοια της Φαίδρας για εύκλεια ήταν τόσο έντονη όσο δείχνει, θα μπορούσε να είχε αποφύγει τη διαρροή του μυστικού της στον Ιππόλυτο.⁴⁹ Η Φαίδρα, όμως, αντί για αυτό, έμμεσα επιτρέπει στην Τροφό να

⁴⁶ Kovacs, 1987: 25.

⁴⁷ Nikolsky, 2015: 83.

⁴⁸ Επίσης βλ. Ringer, 2016: 90.

⁴⁹ Sale, 1977: 58, 60-64.

μεταφέρει τα λόγια της στον Ιππόλυτο (*Ιππ*Σ. 516-520), ακριβώς επειδή αυτός ήταν ο σκοπός από την αρχή:

Φαίδρα
πότερα δὲ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον;
Τροφός
οὐκ οἶδ' ὄνάσθαι, μὴ μαθεῖν, βούλου, τέκνον.
Φαίδρα
δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λίαν φανῆς σοφή.
Τροφός
πάντ' ἂν φοβηθεῖς ἴσθι: δειμαίνεις δὲ τί;
Φαίδρα
μή μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσης τόκῳ.

Αν δεν ήταν αυτός, θα μπορούσε να το έχει απαγορεύσει στην Τροφό ρητά και κατηγορηματικά, ακόμη και να την έχει σταματήσει. Επομένως, η έγνοια για το καλό της όνομα, όπως και η ηθική της, δεν είναι αυθεντική ή αποτελεί και αυτή ένα τέχνασμα.

Θα ήθελα εδώ να παραθέσω συνοπτικά τμήμα από τη θεωρία του Αριστοτέλη περί ανθρωπίνων συναισθημάτων και αρετής, για να δείξω άλλον έναν παράγοντα που οδηγεί σε μια Φαίδρα η οποία είναι πολύ κοντά στην αρετή, όμως δεν ταυτίζεται με αυτήν ποτέ. Για τον Αριστοτέλη η επίγνωση κατοχής αρνητικών συναισθημάτων και η προσπάθεια αποβολής τους αποτελεί χαρακτηριστικό αυτοελέγχου. Οι άνθρωποι όμως είναι πολλές φορές αδύναμοι (*ασθενείς*) μπροστά στη ραγδαία εξέλιξη των σφοδρών συναισθημάτων και σταδιακά βιώνουν ισχυρό άγχος και πόνο.⁵⁰ Για αυτόν τον λόγο και τα «λανθασμένα» συναισθήματα πρέπει να αποβάλλονται αμέσως μετά τη δημιουργία τους, να καταπιέζονται από το πρώτο κίολας σύμπτωμα της εμφάνισής τους (*ἐγκράτεια*). Οι *ἐγκρατεῖς* είναι λοιπόν οι ενάρετοι.⁵¹ Κατά το στάδιο, όμως, που κάποιος προσπαθεί να αρνηθεί τα ολέθρια συναισθήματά του (*καρτερία*), η λογική του έρχεται σε αντίθεση με την παράλογη επιθυμία του και αυτή η μάχη οδηγεί το άτομο στην τρέλα.⁵² Η Φαίδρα λοιπόν, όπως τη βλέπει η Budzowska, είναι ένα

⁵⁰ Αρ. *Ηθ. Νικ.* 1150b. 5-8.

⁵¹ Αρ. *Ηθ. Νικ.* 1111b. 5.

⁵² Αρ. *Ηθ. Νικ.* 1147a. 15-18.

χαρακτηριστικό παράδειγμα αριστοτελικής *ἀκρατείας*⁵³, καθώς, ενώ είναι σε θέση να κάνει λογικές σκέψεις, ενδίδει στο συναίσθημά της και το αφήνει να την κυριεύσει.⁵⁴

Αν εξετάσουμε πιο προσεκτικά την τραγωδία, θα δούμε πως η αριστοτελική θεωρία περί συναισθημάτων βρίσκει άμεση εφαρμογή. Η Φαίδρα, στον στίχο 391, χαρακτηρίζει την *ἐγκράτεια* και την *καρτερία* ως «*γνώμης ὁδό*», την οποία διαιρεί σε τρία στάδια. Το πρώτο στάδιο είναι αυτό της «εισχώρησης» του συναισθήματος που προκαλεί βασανιστική αγωνία και ο δέκτης αντιλαμβάνεται το ανάρμοστο της κατάστασης του (*ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν* *ΙππΣ.* 392). Συγκεκριμένα, η Φαίδρα περιγράφει την κατάστασή της ως *ἄνοιαν* (*ΙππΣ.* 398) και τον έρωτά της ως *ἀλγεινόν* (348, 775), *πικρόν* (727), *κακόν* (528), *πάθος* (139, 677), *μαινόμενον* (248), *αἰσχρῶν* (331), *δυστυχεῖς* (343), *νόσος* (394, 405) κ. ά. Το δεύτερο στάδιο είναι αυτό της απόκρυψης του πάθους και της προσπάθειας για μια ενάρετη ζωή. Η Φαίδρα πράγματι προσπάθησε να αποκρύψει το πάθος της με τη σιωπή της αρχικά (*ΙππΣ.* 394). Το τρίτο και τελευταίο στάδιο είναι το στάδιο της αυτοκαταστροφής, σύμφωνα με το οποίο η Φαίδρα αποφασίζει την αυτοκτονία της:

*τρίτον δ', ἐπειδὴ τοισίδ' οὐκ ἐξήνυτον
Κύπριν κρατῆσαι, καθθανεῖν ἔδοξέ μοι,
κράτιστον — οὐδεὶς ἀντερεῖ — βουλευμάτων.*

ΙππΣ. 400-402

⁵³ Αρ. *Ηθ. Νικ.* 1102b. 19-21.

⁵⁴ Budzowska, 2012: 69-104.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Δεν θα ταχθώ υπέρ της μιας ή της άλλης άποψης ως προς την ηθική της Φαίδρας. Θα συμφωνήσω με τον Sale και θα υποστηρίξω πως ο Ευριπίδης προβάλλει και τις δυο όψεις της ηρωίδας με την ίδια έμφαση και σε απόλυτη ισορροπία. Η Φαίδρα είναι ευφύεστατος και περίπλοκος χαρακτήρας. Θέλει ειλικρινά να σωπάσει, αλλά και να μιλήσει για το πάθος της. Θέλει ειλικρινά να διατηρήσει την αξιοπρέπεια και το καλό της όνομα, αλλά και να πραγματοποιήσει την ερωτική επιθυμία της. Δεν χρειάζεται η μία εκδοχή της να αναιρεί την άλλη. Όπως ακριβώς κάθε άνθρωπος δεν είναι ένα πράγμα μόνο, έτσι και η Φαίδρα διακρίνεται από αρετή, αλλά σε σημεία η αρετή της υπερνικιέται από το πάθος. Συνεπώς, θεωρώ παρακινδυνευμένη την προσπάθεια κάποιων μελετητών να δουν στη Φαίδρα ένα και μόνο πρόσωπο. Αυτό που ήθελε ο Ευριπίδης να δημιουργήσει στην δεύτερη εκδοχή του *Ιππολύτου* ήταν μια Φαίδρα ικανή για όλα, λογική αλλά τυφλωμένη από έρωτα, έναν χαρακτήρα αληθινό με αληθινά ανθρώπινα ανεξέλεγκτα πάθη, έναν χαρακτήρα που βρίσκεται σε αδιέξοδο, επομένως τη μια στιγμή κυριεύεται από τη λογική και την άλλη από το συναίσθημα.⁵⁵ Είναι δύσκολο να ισχυριστεί κάποιος με βεβαιότητα πως η Φαίδρα είναι ανήθικη. Η ηθική είναι κάτι που μπορεί να παραγκωνισθεί αν βρεθεί αντιμέτωπη με ένα πάθος αρρωστημένο όπως αυτό της Φαίδρας. Η Φαίδρα δεν είναι τίποτε άλλο από μια ενάρρητη γυναίκα της οποίας η ηθική έρχεται αντιμέτωπη με τον έρωτα και χάνει από αυτόν.

⁵⁵ Sale, 1977: 65.

2. Η ΦΑΙΔΡΑ ΣΤΟΝ *ΙΠΠΟΛΥΤΟ ΚΑΛΥΠΤΟΜΕΝΟ*

Ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*⁵⁶ είναι το φερόμενο ως πρώτο έργο του Ευριπίδη που πραγματεύεται την ιστορία της Φαίδρας, το οποίο δεν έτυχε της αναμενόμενης αποδοχής στους δραματικούς αγώνες και αυτό έδωσε στον Ευριπίδη το κίνητρο να πραγματευτεί εκ νέου την ιστορία στον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο*. Οι λόγοι για τους οποίους το έργο απέτυχε να διακριθεί στους αγώνες είναι διαφορετικοί για διαφορετικούς μελετητές.⁵⁷ Οι περισσότεροι ισχυρίζονται πως καθοριστικό ρόλο έπαιξε το γεγονός ότι η Φαίδρα παίζει εδώ πολύ πιο ενεργό ρόλο στην αποπλάνηση του Ιππολύτου, κάτι που θα ήταν εξαιρετικά τολμηρό για το κοινό της Αθήνας εκείνη την εποχή.⁵⁸ Το έργο, δυστυχώς, σώζεται μόνον αποσπασματικά, κάτι που παρακωλύει την ανάλυσή μας και την περιορίζει σε απλές υποθέσεις. Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* κατηγορεί τον Ευριπίδη για *πόρνας Φαίδρας*⁵⁹ και ο Σενέκας στη *Phaedra*, εμπνευσμένος όπως πιστεύεται και από τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο*, παρουσιάζει μια Φαίδρα εξίσου τολμηρή όπως θα δείξω στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Οι ενδείξεις αυτές μαζί με τα αποσπάσματα του έργου που έχουν σωθεί μας επιτρέπουν ίσως να αποκωδικοποιήσουμε κατά κάποιον τρόπο τον χαρακτήρα που παρουσίασε ο Ευριπίδης στον πρώτο *Ιππόλυτο*.

Στο απόσπασμα 444 φαίνεται πως ο έρωτας της Φαίδρας πρέπει και εδώ να υποκινήθηκε από κάποιο θεό:

*ὃ δαῖμον, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφή βροτοῖς
τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν*

Ωστόσο, η Φαίδρα του *Ιπκ* είναι τόσο στενά συνυφασμένη με το μοντέλο της ανηθικότητας, που ακόμη και αν οι απαρχές του πάθους της βρίσκονταν σε κάποια θεία δύναμη, η διαχείρισή του θα πρέπει να αποδιδόταν αποκλειστικά σε δική της ευθύνη.⁶⁰

⁵⁶ *Ιπκ* εφεξής.

⁵⁷ Για τις διαφορετικές απόψεις των ερμηνευτών, βλ. Roisman, 1999: 12.

⁵⁸ Παπαγεωργίου, 2005: 7.

⁵⁹ Αριστ. *Βάτρ.* 1043, 1052-1053.

⁶⁰ Mills, 2002: 31.

Με βάση το γεγονός ότι στον *ΙππΣ* η Τροφός προσεγγίζει τον Ιππόλυτο και με δεδομένο πως το δεύτερο έργο αποτελεί «διόρθωση» του πρώτου, πολλοί μελετητές υποθέτουν πως στον *ΙππΚ*, πρέπει να ήταν η Φαίδρα εκείνη που προσέγγισε τον Ιππόλυτο και μάλιστα ευθέως. Ωστόσο, πρόκειται για μια υπόθεση που δεν στηρίζεται σε κάποιο σωζόμενο απόσπασμα. Ακόμη, υπάρχουν σωζόμενα ρωμαϊκά αγγεία, τα οποία πιθανότατα αποτυπώνουν σκηνές από δραματικές παραστάσεις του μύθου στη Ρώμη, που απεικονίζουν την Τροφό να παραδίδει ένα γράμμα στον Ιππόλυτο και τον Ιππόλυτο να το πετάει κάτω.⁶¹ Εφόσον κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στον *ΙππΣ*, πρέπει μάλλον να θεωρήσουμε ότι τέτοιες αναπαραστάσεις προέκυψαν από τον *ΙππΚ*.⁶² Επομένως και εδώ μάλλον η Τροφός έχει τον ρόλο διαμεσολαβητή/αγγελιαφόρου και δεν υπάρχει καμία ξεκάθαρη κίνηση από τη Φαίδρα.

Εκτός αυτού, στις σωζόμενες τραγωδίες δεν έχει ποτέ εμφανιστεί γυναίκα να προσεγγίζει άντρα ευθέως. Κάτι τέτοιο θα εξόργιζε τον εκάστοτε άντρα, καθώς θα θεωρούνταν προχωρημένο για την εποχή και θα προδίκιζε την αποτυχία του εγχειρήματος. Επομένως, ούτε η Φαίδρα είχε λόγο να διαπράξει μια κίνηση της οποίας το αποτέλεσμα θα ήταν προδιαγεγραμμένα ατυχές, ούτε όμως και ο Ευριπίδης ήταν τόσο άπειρος ώστε να δοκιμάσει κάτι τόσο ριζοσπαστικό επί σκηνής, γνωρίζοντας πως θα οδηγούσε με βεβαιότητα στην αποτυχία.⁶³

Απ. 432

*αὐτός τι νῦν δρῶν εἶτα δαίμονας κάλει·
τῷ γὰρ πονοῦντι καὶ θεὸς ζυλλαμβάνει*

Απ. 433

*ἔγωγέ φημι καὶ νόμον γε μὴ σέβειν
ἐν τοῖσι δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον*

Απ. 434

*οὐ γὰρ κατ'εὐσέβειαν αἱ θνητῶν τύχαι,
τολμήμασιν δὲ καὶ χερῶν ὑπερβολαῖς
ἀλίσκεται τε πάντα καὶ θηρεύεται*

⁶¹ Webster, 1967: 151.

⁶² Roisman, 1999: 10.

⁶³ Roisman, 1999: 11.

Στα αποσπάσματα 432 και 434 φαίνεται πως πραγματοποιείται μια προσφορά πολιτικού περιεχομένου από έναν ήρωα σε κάποιον άλλο και έχει διατυπωθεί η υπόθεση πως η προσφορά απευθύνεται από τη Φαίδρα στον Ιππόλυτο. Πράγματι, αυτή είναι η μόνη λογική εξήγηση, ειδικά αν συνδυαστεί με το απόσπασμα 433, όπου μάλλον η Φαίδρα ωθεί τον Ιππόλυτο να κινηθεί εναντίον του πατέρα του, γιατί προφανώς οποιαδήποτε πολιτική πρόταση θα απαιτούσε τον εκτοπισμό (/δολοφονία;) του Θησέα.⁶⁴ Ωστόσο, αν κάτι τέτοιο ευσταθεί, τότε η Φαίδρα εδώ δεν προδίδει μόνο τον σύζυγό της, αλλά και τα ίδια της τα παιδιά τα οποία θα ήταν οι νόμιμοι διάδοχοι του Θησέα αν η ίδια δεν είχε παρέμβει τοιουτοτρόπως.⁶⁵

Το ζήτημα όμως που προκύπτει στο σημείο αυτό είναι κατά πόσο η Φαίδρα είναι υπεύθυνη για το υποτιθέμενο τόσο τολμηρό της διάβημα. Υπάρχει η εκδοχή η Φαίδρα να είδε κάποιες ενδείξεις στη συμπεριφορά του Ιππολύτου που να την παρότρυναν να εκδηλωθεί.⁶⁶ Ο Σωκράτης στον *Φαίδρο* καλύπτει τα μάτια του επειδή θα πει κάτι απρεπές.⁶⁷ Ο Οιδίποδας τυφλώνεται όταν ανακαλύπτει ότι συνουσιάστηκε με τη μητέρα του και ο Ηρακλής καλύπτει το κεφάλι του, μόλις συνειδητοποιεί ότι έσφαξε τα ίδια του τα παιδιά. Όλοι οι γνωστοί «καλυπτόμενοι» ήρωες αρνούνται να δουν, επειδή οι ίδιοι είπαν ή διέπραξαν κάτι ανάρμοστο. Αυτό δημιουργεί την υπόνοια πως και ο Ιππόλυτος, στο απόσπασμα 436, καλύπτεται, όχι επειδή άκουσε την ντροπιαστική εξομολόγηση της Φαίδρας, αλλά επειδή ο ίδιος είπε ή έκανε κάτι άσεμνο:

*ὦ πότνι Αἰδῶς, εἴθε τοῖς πᾶσιν βροτοῖς
συνούσα τάναισχυντον ἐξήροῦ φρενῶν*

Πράγματι, στον δεύτερο *Ιππόλυτο*, ο Θησέας δεν είναι και τόσο σίγουρος για την αποχή του γιου του από τις ερωτικές περιπτώξεις και μάλιστα δηλώνει ευθέως πως ο Ιππόλυτος θα μπορούσε να ευθύνεται για τον βιασμό για τον οποίο κατηγορείται, καθώς το νεαρό της ηλικίας του ίσως τον κάνει πιο απερίσκεπτο και παρορμητικό σε

⁶⁴ Roisman, 1999: 12-14.

⁶⁵ Sommerstein, Fitzpatrick and Talboy, 2006: 259.

⁶⁶ Roisman, 1999: 15.

⁶⁷ Πλάτ. *Φαίδρος*. 237A, 243B.

τέτοια ζητήματα (*ΙππΣ.* 967-970). Επίσης, ο χαρακτηρισμός της Φαίδρας ως πόρνης στους *Βατράχους* συνηγορεί προς την ίδια κατεύθυνση γιατί, για να θεωρηθεί κάποια πόρνη, προαπαιτούνταν η ερωτική πράξη, η οποία με τη σειρά της απαιτεί τη σύμπραξη του Ιππολύτου.⁶⁸ Αν η παραπάνω υπόθεση λοιπόν ευσταθεί, τότε η Φαίδρα ίσως να απαλλάσσεται έστω στο ελάχιστο από την βαριά ανηθικότητα που της έχει προσαφθεί.

Η ανηθικότητα της Φαίδρας μειώνεται ακόμη περισσότερο, αν σκεφτεί κανείς πως ο Σενέκας τονίζει τις απιστίες του Θησέα, όπως θα δείξω στην αντίστοιχη ενότητα. Δεν αποκλείεται επίσης και στον πρώτο *Ιππόλυτο* ο Θησέας να παρουσιαζόταν ως άπιστος και κατά τον περισσότερο καιρό απών σύζυγος, κάτι που δικαιολογεί εν μέρει την αναζήτηση νέου ερωτικού ενδιαφέροντος από τη Φαίδρα.⁶⁹ Ίσως, απεγνωσμένη από την κατά συρροήν άπιστη συμπεριφορά του Θησέα, η ηρωίδα να επιθυμούσε να τον εκδικηθεί μέσω της προσέγγισης του ίδιου του γιου. Ακόμη, πέραν αυτών, η Φαίδρα έχει ούτως ή άλλως αποστραφεί τον Θησέα εξαιτίας της συμπεριφοράς του προς την Αριάδνη, όπως επανειλημμένα η ίδια αναφέρει στην επιστολή που του αποστέλλει και δεδομένου ότι η Φαίδρα μελετάται σε όλα τα έργα ως ενιαία προσωπικότητα στην παρούσα διατριβή.⁷⁰ Επομένως, η τάση της για εκδίκηση θα μπορούσε ολοένα να εντείνεται και η προσέγγιση του Ιππολύτου να αποτελεί το αποκορύφωμά της.

Σύμφωνα με την Ebbott, άλλη μια διαφορά των δύο παρουσιάσεων της Φαίδρας είναι ότι εδώ η ενοχοποίηση του Ιππολύτου πραγματοποιείται στο απόσπασμα 429 από την ίδια χωρίς τη μεσολάβηση του γράμματος.⁷¹ Για τον Παπαγεωργίου, αυτό είναι δείγμα μιας Φαίδρας εντελώς ασυνείδητης.⁷² Κατά τη γνώμη μου λίγη διαφορά έχει αυτό από τον τρόπο που κατηγορείται ο Ιππόλυτος στο πρώτο έργο διότι, και στις δύο περιπτώσεις τα κίνητρά της θα μπορούσαν να είναι ακριβώς τα ίδια και η διαφορά του μέσου να έγκειται μόνο στη διαφορετική σκηνοθεσία του έργου και σε τίποτε άλλο.

⁶⁸ Roisman, 1999: 16.

⁶⁹ Ίσως υπαινιγμός στις ερωτικές απιστίες του Θησέα να βρίσκεται και στους στίχους 151-152 στον *ΙππΣ* όπου ο Χορός προσπαθεί να μαντέψει την αιτία θλίψης της Φαίδρας και αναρωτιέται αν ο Θησέας την πλήγωσε αναπτύσσοντας αισθήματα για άλλη γυναίκα.

⁷⁰ Βλ. ενότητα «Η Φαίδρα στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου».

⁷¹ Ebbott, 2016: 109.

⁷² Παπαγεωργίου, 2005: 94.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σκοπός της σύντομης επισκόπησης της Φαίδρας του αποσπασματικού *ΙππΚ* είναι να προσφέρει μια διαφορετική οπτική στην αποτίμηση της πρώτης Φαίδρας, η οποία θα εξομαλύνει κάπως τις προφανείς διαφορές της ηρωίδας στο πρωιμότερο έργο συγκριτικά προς τη δραματική της ενσάρκωση στο μεταγενέστερο και εκτενώς σωζόμενο έργο, σε μια προσπάθεια να υποδειχθεί πως οι δύο εμφανίσεις της ηρωίδας στη σκηνή του Ευριπίδη δεν αποκλίνουν τόσο όσο οι μελετητές ισχυρίζονται. Πρόκειται για τον ίδιο συγγραφέα, ο οποίος και στα δύο έργα είχε κατά νου την ίδια υπόθεση, τον ίδιο χαρακτήρα, και για διάφορους λόγους επέλεξε να τονίσει διαφορετικά χαρακτηριστικά του σε κάθε έργο. Η Φαίdra είναι η ίδια γυναίκα που βιώνει την απόρριψη, έμμεσα του Θησέα και άμεσα του Ιππολύτου και αποφασίζει να ενοχοποιήσει έναν αθώο, για να περισώσει την τιμή της.

Είτε η Φαίdra του *ΙππΚ* ήταν φανερά απασχολημένη με την εύκλειά της είτε όχι, η τελική της πράξη αποδίδεται στο ίδιο κίνητρο, αυτό της τιμής. Η τιμή και η απόρριψη την οδηγούν και στην έσχατη κίνηση της αυτοκτονίας. Κατά τη γνώμη μου, το γεγονός ότι στον *ΙππΚ* η Φαίdra, υποθετικά, προσεγγίζει αυτοπροσώπως τον Ιππόλυτο είναι απλά μια διαφορά μέσου προς εξυπηρέτηση του ίδιου σκοπού. Ο καθένας στη θέση της θα επέλεγε τον έναν τρόπο τη μία μέρα και ίσως τον άλλο μια άλλη μέρα προκειμένου να αποβάλει από πάνω του το βάρος ενός νοσηρού καταπιεσμένου έρωτα ο οποίος έχει φτάσει σε σημείο να μην μπορεί παρά να ειπωθεί. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει την ίδια γυναίκα στις δύο αυτές διαφορετικές μέρες, κατά τις οποίες έτσι και αλλιώς εμφανίζει διαφορετικές συναισθηματικές διαθέσεις και με κριτήριο την ένταση της απόγνωσης τη δεδομένη στιγμή μεταχειρίζεται διαφορετικά μέσα για την επίτευξη του σκοπού της.

3. Η ΦΑΙΔΡΑ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ.

Λίγα μπορούμε να εκμαιεύσουμε από τα σωζόμενα αποσπάσματα για τον χαρακτήρα της Φαίδρας του Σοφοκλή. Όπως φαίνεται από τον τίτλο, το έργο μάλλον ασχολείται πρωταρχικά με τη Φαίδρα και όχι με την ιστορία ιδωμένη από την πλευρά του Ιππολύτου. Εάν όντως συνέβη αυτό, υποστηρίζει ο Ρούσσος, η Φαίδρα θα πρέπει σίγουρα να ήταν ενάρετη, καθώς η αρετή είναι απαραίτητη για μια τραγική φιγούρα.⁷³ Ωστόσο, η Φαίδρα και εδώ παρουσιάζεται τολμηρή, ομοιάζοντας περισσότερο με την πρώτη Φαίδρα του Ευριπίδη, παρά με τη δεύτερη.⁷⁴ Ως προς την εξέλιξη του έργου και την υπόθεση, ο βασικός κορμός είναι ίδιος με τη γνωστή ιστορία. Για το αν η Φαίδρα πλησίασε αυτοπροσώπως ή όχι τον Ιππόλυτο οι απόψεις των μελετητών δίστανται. Οι Sommerstein, Fitzpatrick και Talboy θεωρούν πως το απόσπασμα 679 (*σύγγνωτε κánάσχεσθε σιγῶσαι· τὸ γάρ/ γυναιξίν αἰσχρὸν σὺν γυναιῖκα χρῆ στέγειν*) ίσως υποδεικνύει άμεση προσέγγιση του Ιππολύτου από τη Φαίδρα, όμως ο Ρούσσος αναφέρει ότι τέτοια προσέγγιση δεν συνέβη.⁷⁵ Η αλήθεια είναι, πως, αν ο Σοφοκλής παρουσίαζε μια εξίσου αναισχυντη ευριπίδεια Φαίδρα, θα ήταν περίεργο να μην τύχει της ίδιας αυστηρής κριτικής και αποτυχίας που έτυχε ο Ευριπίδης για αυτόν ακριβώς τον λόγο.

Τα σωζόμενα αποσπάσματα δεν προσφέρουν καμία δυστυχώς πληροφορία για το κατά πόσο η Φαίδρα βίωσε κάποια εσωτερική πάλη ή προσπάθησε να καταπνίξει το πάθος της και το πάθος τελικά απλά την νίκησε. Η Φαίδρα τελικά εμφανίζεται παραδομένη στον έρωτα, απόλυτα συνειδητοποιημένη για τις ντροπιαστικές πράξεις στις οποίες σκοπεύει να προβεί, αλλά η ίδια ισχυρίζεται πως κανείς θνητός δεν μπορεί να αντισταθεί σε συναισθήματα που εμφυσούν οι θεοί.⁷⁶ Και ο Σοφοκλής λοιπόν, φαίνεται πως είχε μάλλον απαλλάξει τη Φαίδρα του από την πλήρη ευθύνη για τη ντροπή της.

⁷³ Ρούσσος, 1992: 29.

⁷⁴ Βλ. συγκριτικά την αντίστοιχη ενότητα παραπάνω.

⁷⁵ Sommerstein, Fitzpatrick, Talboy, 2006: 258, Ρούσσος 1992: 29.

⁷⁶ *αἴσχη μὲν, ὧ̃ γυναιῖκες, οὐδ' ἄν εἶς φύγοι/ βροτῶν ποθ' , ὧ̃ καὶ Ζεὺς ἐφορμήσῃ κακά:/ νόσους δ' ἀνάγκη τὰς θεηλάτους φέρειν* (απ. 680).

Άξια προσοχής είναι η αντιστροφή γεγονότων που παρατηρείται στον Σοφοκλή σε σχέση με την υπόθεση που δίνει ο Ευριπίδης. Στον Σοφοκλή, η Φαίδρα ζητάει ευθέως τη βοήθεια της Τροφού και η Τροφός αρνείται διότι θεωρεί πως η Φαίδρα επιθυμεί το ακατόρθωτο.⁷⁷ Η ένσταση της Τροφού δεν έγκειται τόσο στην ανήθικη φύση του εγχειρήματος όσο στην απόρριψη που μάλλον θα αντιμετώπισουν από τον Ιππόλυτο. Στο τέλος πάντως, πραγματοποιείται η προσέγγιση του Ιππολύτου χωρίς να είναι ξεκάθαρο από ποιον και, φυσικά, ο Ιππόλυτος αρνείται οποιαδήποτε ανάμειξη με τη Φαίδρα. Τα αποσπάσματα 684 και 677 αποδεικνύουν μια συνάντηση μεταξύ του Ιππολύτου και της Τροφού, όμως δεν θα μπορούσαμε να πούμε με βεβαιότητα ότι αυτή η συνάντηση αποτελεί την πρώτη προσέγγιση του Ιππολύτου:

Απ. 684

*Ἔρως γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται
οὐδ' αὖ γυναικας, ἀλλὰ καὶ θεῶν ἄνω
ψυχὰς ταρασσει κάπιν ἔρχεται·
καὶ τόνδ' ἀπείργειν οὐδ' ὁ παγκρατῆς σθένει
Ζεὺς, ἀλλ' ὑπέικει καὶ θέλων ἐλκλίνεται.*

Απ. 677

*οὐ γὰρ δίκαιον ἄνδρα γενναῖον φρένας
τέρπειν, ὅπου γε μὴ δίκαια τέρπεται.*

Στο έργο του Σοφοκλή, όπως και στον *ΙππΚ*, οι μελετητές αποδέχονται το γεγονός πως η Φαίδρα επιπρόσθετα προτείνει στον Ιππόλυτο πολιτική εξουσία και μάλιστα τονίζεται ότι με αυτόν τον τρόπο η Φαίδρα προδίδει και τα παιδιά της, εκτός από τον Θησέα, καθότι αυτά ήταν οι νόμιμοι δικαιούχοι της διαδοχής.⁷⁸ Από την άλλη, και σε αυτό το έργο η Φαίδρα εμφανίζεται ως μάνα που ενδιαφέρεται για τα παιδιά της και αυτό επιβεβαιώνεται από το απόσπασμα 685, όπου απορρίπτει την ιδέα της αυτοκτονίας, για να μην αφήσει τα παιδιά της ορφανά (*ἀλλ' εἰσὶ μητρὶ παῖδες ἄγκυραι βίου*). Στον νου της ηρωίδας εναλλάσσονται η μητέρα και η ερωμένη. Η προσφορά της εξουσίας στον Ιππόλυτο δεν συνιστά προδοσία για την ερωτευμένη Φαίδρα- από τη

⁷⁷ΦΑΙΔΡΑ *ἄπειμι τοίνυν· οὔτε γὰρ σὸν τᾶμ' ἔπη τολμᾶς/ ἐπαινεῖν οὔτ' ἐγὼ τοὺς σοὺς τρόπους. ΤΡΟΦΟΣ Ἄλλ' εἴσιθ'· οὐ σοὶ μὴ μεθέψομαί ποτε, οὐδ' ἦν σφόδρ' ἰμείρουσα τυγχάνης· ἐπεὶ/ πολλῆς ἀνοίας καὶ τό θηρᾶσθαι κενά (απ. 693a).*

⁷⁸ Sommerstein, Fitzpatrick, Talboy, 2006: 259.

στιγμή μάλιστα που τη στιγμή εκείνη βρίσκεται υπό την εντύπωση πως ο Θησέας είναι σίγουρα νεκρός⁷⁹- αλλά επιχείρημα το οποίο θα οδηγήσει ενδεχομένως τον Ιππόλυτο στην αγκαλιά της. Θα συμφωνήσω λοιπόν με τους Sommerstein, Fitzpatrick και Talboy πως η επιθυμία του Ιππολύτου, για τον ίδιο λόγο που μόλις προανέφερα, δεν αποτελεί ούτε πρόθεση μοιχείας. Η ανηθικότητα (ή μήπως απλή τόλμη;) βέβαια είναι κάτι που δεν μπορεί να αναιρεθεί, διότι δεν παύει ο Ιππόλυτος να είναι γιος του (θανόντος) συζύγου της.⁸⁰

Απ. 683

*οὐ γὰρ ποτ' ἄν γένοιτ' ἄν ἀσφαλῆς πόλις,
ἐν ἧ τὰ μὲν δίκαια καὶ τὰ σώφρονα
λάγδην πατεῖται, κώτιλος δ' ἀνὴρ λαβῶν
πανοῦργα χερσὶν κέντρα κηδεύει πόλιν.*

Το απόσπασμα 683, ενισχύει την άποψη πως η Φαίδρα δεν είναι τελικά η ηθική γυναίκα του *ΙππΣ*, αλλά η πανούργα γυναίκα του *ΙππΚ*. Κατά την επιστροφή του Θησέα, κατηγορεί αμέσως τον Ιππόλυτο για προσπάθεια εκθρόνισης του πατέρα του, κάτι που προσθέτει νέα στοιχεία στην ήδη γνωστή υπόθεση και στον εκδικητικό χαρακτήρα της ηρωίδας.⁸¹ Θα ήθελα να τονίσω εδώ πως η Φαίδρα πανικοβάλλεται όταν αντικρύζει μπροστά της τον θεωρούμενο νεκρό σύζυγό της (*ἀελλάδες φωναί* απ. 688), επομένως σπασμωδικές και απερίσκεπτες κινήσεις από μέρους της, προκειμένου να ανασκευάσει όσα είχαν γίνει, ίσως ως ένα σημείο να είναι δικαιολογημένες.⁸² Σκέφτεται ακαριαία πως ο Ιππόλυτος θα μαρτυρήσει όσα πλέον γνωρίζει και πως η ίδια θα πεθάνει από τα χέρια του Θησέα και θα αφήσει και τα παιδιά της ορφανά. Η ευκολότερη λύση σε τέτοιες περιπτώσεις είναι η εξάλειψη του παράγοντα που απειλεί τη ζωή της, του Ιππολύτου. Στο τέλος του έργου όμως, η Φαίδρα μετανιώνει για την ενοχοποίηση ενός αθώου όπως ο Ιππόλυτος, ενδεχομένως ομολογεί⁸³ και, στο απόσπασμα 693 (*μεμωλυσμένα*), αυτοκτονεί κατά πάσα πιθανότητα από τύψεις.

⁷⁹ *ἔζησ ἄρ', οὐδὲ γῆς ἔνερθ' ὄχου θανών;* (απ. 686).

⁸⁰ Sommerstein, Fitzpatrick, Talboy, 2006: 280.

⁸¹ Schwendner, 1988: σειρά 18 (υπόθεσης).

⁸² Sommerstein, Fitzpatrick, Talboy, 2006: 281.

⁸³ *ἀπέπτυσεν λόγους* (απ. 678).

Η Φαίδρα του Σοφοκλή θα λέγαμε ότι είναι η «ενδιάμεση» Φαίδρα και χρονολογικά (εφόσον μάλλον γράφεται κατά την περίοδο που μεσολαβεί μεταξύ *ΙππΚ* και *ΙππΣ*), αλλά και χαρακτηρολογικά. Όπως σωστά έχει επισημανθεί, δεν έχει ούτε την ανηθικότητα και πανουργία της πρώτης Φαίδρας του Ευριπίδη, αλλά ούτε και την αρετή της δεύτερης. Χαρακτηρίζεται από συνεχώς εναλλασσόμενα συναισθήματα. Ο παράφορος έρωτας εναλλάσσεται με τη μητρική αγάπη, τον φόβο, τις τύψεις. Σε κάθε περίπτωση, η Φαίδρα εδώ έχει σίγουρα δύο ελαφρυντικά για τις ηθικά τολμηρές της επιλογές, την εμπλοκή του θείου που καθορίζει τα ανθρώπινα και δρα χωρίς δυνατότητα ελέγχου από τους θνητούς και την εντύπωση πως ο Θησέας είναι νεκρός. Έτσι, τουλάχιστον στο κομμάτι της εξαπάτησης και της μοιχείας, η Φαίδρα μάλλον κρίνεται αθώα.

4. Η ΦΑΙΔΡΑ ΣΤΟΝ ΟΒΙΔΙΟ

4. 1. *Epistulae Heroidum*

Ακολουθώντας το τραγικό της πρότυπο, η ελεγειακή Φαίδρα επιλέγει με τη σειρά της να ομολογήσει το πάθος της στον Ιππόλυτο. Στην τραγωδία, αυτό που διαφέρει από έργο σε έργο είναι κατά βάση το μέσον που χρησιμοποιείται. Αλλού η Φαίδρα μεταδίδει το ερωτικό της μήνυμα στον Ιππόλυτο η ίδια κατά πρόσωπον, αλλού μέσω της Τροφού με άμεση ή έμμεση προτροπή, όμως ο καινοτόμος πάντα Οβίδιος επιλέγει ένα μέσον που δεν έχει ξαναχρησιμοποιηθεί, αυτό της γραπτής επιστολής. Η τέταρτη επιστολή των *Ηρωίδων* αποστέλλεται από τη Φαίδρα στον Ιππόλυτο και διαφέρει από τις υπόλοιπες επιστολές διότι η συγκεκριμένη θα παραληφθεί από τον Ιππόλυτο και μάλιστα θα επηρεάσει και τον ίδιο αλλά και την εξέλιξη της πλοκής.

Θα ήθελα να αναφέρω σε αυτό το σημείο και πριν ξεκινήσω την ανάλυση της επιστολής, πως η συγγραφή από πλευράς ανδρών έχει ως απώτερο στόχο την εξαπάτηση, ενώ από πλευράς γυναικών την εξομολόγηση της αλήθειας, όπως ο ίδιος ο Οβίδιος αναφέρει στην *Ars Amatoria* 1. 467-468 και 3. 479-482. Οι επιστολές, ωστόσο, των ηρωίδων κυμαίνονται μεταξύ των δύο αυτών στόχων υιοθετώντας στοιχεία και από τα δύο φύλα. Παρόλα αυτά, αξίζει να αναφερθεί πως η εξαπάτηση στην οποία μοιάζει να στοχεύουν οι ηρωίδες δεν ενέχει δόλο, αλλά προκύπτει αφού πρώτα αυταπατηθούν χωρίς πλήρη επίγνωση της κατάστασης. Δηλαδή, οι συγγραφείς των επιστολών εξαπατούν θεωρώντας, όμως, ότι εξομολογούνται την αλήθεια με απώτερο στόχο να πείσουν και όχι με την εξαπάτηση ως αυτοσκοπό.⁸⁴

Από το δεύτερο κίολας στίχο, η Φαίδρα φροντίζει να εγκαθιδρύσει την ελεγειακή ταυτότητα που υιοθετεί στην επιστολή, χρησιμοποιώντας για τον εαυτό της τον όρο *puella* για να χαιρετίσει τον αναγνώστη της. Το ελεγειακό περιβάλλον έχει δημιουργηθεί. Η Φαίδρα είναι πια μια ελεγειακή *puella*, η οποία περιμένει τον εραστή της, παρά το γεγονός ότι η ηλικία της δεν θυμίζει διόλου *puella*.⁸⁵ Το τελευταίο είναι

⁸⁴ Farrell, 1998: 312-329.

⁸⁵ Jacobson, 1974: 147. Επίσης, βλ. Michalopoulos, 2006: 8. Η Φαίδρα, παρόλο που στο πρώτο δίστιχο μοιάζει να υιοθετεί τον γνωστό ρωμαϊκό λογοτεχνικό τρόπο

κάτι που γνωρίζει όμως η ηρωίδα. Αντιλαμβάνεται πλήρως ότι ο έρωτας ήρθε σε αυτή σε προχωρημένη ηλικία, όμως τίποτα δεν μπορεί να κάνει για να τον αποφύγει και μάλιστα, για αυτόν ακριβώς τον λόγο, το συναίσθημα είναι βαθύ και ώριμο, άρα μη αναστρέψιμο (*venit amor gravius, quo serius- urimur intus; Her. 4. 19*).⁸⁶ Επιπλέον, η Φαίδρα τονίζει έμμεσα τη διαφορά καταγωγής της ίδιας και του Ιππολύτου, ώστε να του υπενθυμίσει ότι δεν έχουν σχέση συγγενική μεταξύ τους, σε περίπτωση που αυτό αποτελέσει ανασταλτικό παράγοντα για τη σχέση τους στο μυαλό του (*salute/ mittit Amazonio Cressa puella viro. Her. 4. 1-2*).⁸⁷

*ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
lingua, ter in primo restitit ore sonus.
qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori;
dicere quae puduit, scribere iussit amor.*

Her. 4. 7-10

Ωστόσο, η ηρωίδα, παρόλο που προσφεύγει πλέον στον γραπτό λόγο, δεν διαφοροποιείται από τη Φαίδρα που «μιλά» στον *ΙππΚ* ούτε από την Φαίδρα που «σωπαίνει» στον *ΙππΣ*. Κατά τον Casali, τα λόγια της στους στίχους 7-8 παραπέμπουν στον *ΙππΣ* όπου η Φαίδρα έκανε τρεις απόπειρες να σωπάσει (αποσιώπηση, αυτοέλεγχος, αυτοκτονία).⁸⁸ Μετά από αυτές τις τρεις απόπειρες ο Οβίδιος προχωρά ένα βήμα παραπέρα, παρουσιάζοντας τη Φαίδρα τελικά να αποτυγχάνει στις απόπειρες απόκρυψης του πάθους της και να παίρνει την οριστική απόφαση να το εξομολογηθεί γραπτά. Σύμφωνα με τους όρους της ελεγείας, η Φαίδρα δεν βρίσκει ησυχία μέχρι να εκμυστηρευτεί τελικά το πάθος που την κυριεύει και, ιδανικά, να βρει ανταπόκριση.

έναρξης μιας επιστολής (όνομα αποστολέα, όνομα παραλήπτη, χαιρετισμός), στην πραγματικότητα αποτυγχάνει να πραγματοποιήσει ολοκληρωμένη ταυτοποίηση αποστολέα-παραλήπτη, εφόσον ούτε το δικό της, αλλά ούτε του Ιππολύτου το όνομα αναφέρονται ρητά. Η απόκρυψη αυτή γίνεται σκόπιμα, προς αποφυγή αποκάλυψης του μυστικού της σε περίπτωση που η επιστολή πέσει σε λάθος χέρια και αποτελεί κοινή τεχνική, ειδικά σε περιπτώσεις αιμομιξίας, όπως της Βυβλίδος στις *Met. 9. 523 κ. εξξ.* και της Κανάκης στις *Her. 11. 5* (Michalopoulos, 2006: 7).

⁸⁶ Jacobson, 1974: 147-148.

⁸⁷ Oppel, 1968: 93.

⁸⁸ Casali, 1995: 4.

Παρότι προσπαθεί να το κατευνάσει, την νικά και οδηγείται στον παραλογισμό (στ. 47-51).

Ο Οβίδιος δεν αποκλίνει πολύ από τις βασικές λεπτομέρειες του μύθου της Φαίδρας. Για αυτόν τον λόγο η ηρώίδα κάνει λόγο για τις μακροχρόνιες απουσίες του Θησέα (*tempore abest aberitque diu Neptunius heros; Her. 4. 109*) ή γράφει για το αναπόφευκτο των θεόσταλτων κακών (*nunc feror, ut Bacchi furiis Eleleides actae Her. 4. 47*) κ.λπ. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Jacobson, η Φαίδρα του Οβιδίου μοιάζει μάλλον περισσότερο με την πρώτη Φαίδρα του Ευριπίδη, καθώς η συγκεκριμένη επιστολή αποτελεί μια *suasoria* που φανερώνει την προσπάθεια της Φαίδρας να αποπλανήσει τον Ιππόλυτο χωρίς βέβαια να απουσιάζουν χαρακτηριστικά και από τη δεύτερη.⁸⁹ Για αυτόν τον λόγο, όλα τα γραφόμενα εμφανίζονται πλήρως οργανωμένα και τίποτα από όσα αναφέρει η Φαίδρα δεν είναι τυχαίο, όπως θα δείξω λίγο παρακάτω.

Στους στίχους 17-84 η Φαίδρα με απόλυτα λογική αλληλουχία, εξηγεί στον Ιππόλυτο τα συναισθήματά της, την αιτία και τον τρόπο που αναπτύχθηκαν, όμως επειδή ο απώτερος στόχος είναι η ανταπόκριση του Ιππολύτου και όχι μια απλή εξιστόρηση γεγονότων, το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί έχει επιλεγεί και τοποθετηθεί προσεκτικά. Μεταξύ άλλων, φροντίζει να αναφέρει πόσο ποθητή είναι ως γυναίκα (*Her. 4. 27 κ. ε.*), αλλά και τον κολακεύει (*Her. 4. 35 κ. ε.*), μεταχειριζόμενη αυτήν την πασίγνωστη μέθοδο πειθούς της ρητορικής. Οι επιστολές, ούτως ή άλλως, αποτελούν μια τεχνική κατασκευή επιχειρημάτων, εφόσον ο συγγραφέας έχει τον χρόνο να σκεφτεί, να δομήσει και να προσαρμόσει τον λόγο του ανάλογα με τον επιδιωκόμενο στόχο κάθε φορά.⁹⁰

Ο έρωτας της Φαίδρας είναι τόσο δυνατός, επειδή η ίδια είναι μεγάλη σε ηλικία και επειδή δεν έχει ξαναανιώσει έτσι ποτέ (*venit amor gravior, quo serius- urimur intus; Her. 4. 19*). Το αξιοπρόσεχτο εδώ είναι πως μάλλον υπονοείται ότι για τον Θησέα δεν αισθάνθηκε ποτέ έρωτα και το όνομα του Θησέα δεν εμφανίζεται ούτε στα σημεία που εκείνη αναφέρεται σε εκείνον (*non ego nequitia socialia foedera rumpam; Her. 4. 17, peius adulterio turpis adulter obest 34*). Η Φαίδρα θέλει να αποστασιοποιηθεί από τον Θησέα με κάθε τρόπο, ώστε να τον απομακρύνει από το μυαλό του Ιππολύτου γιατί θα λειτουργούσε ανασταλτικά για τα σχέδιά της.⁹¹ Αντιθέτως, η Φαίδρα στον *ΙππΣ*

⁸⁹ Jacobson, 1974: 144.

⁹⁰ Michalopoulos, 2006: 4.

⁹¹ Jacobson, 1974: 148.

διατηρεί την αγάπη της για τον σύζυγό της ή τουλάχιστον τον σέβεται.⁹² Ανασταλτική για τα σχέδιά της ίσως να είναι και η ηλικία της, για αυτό και βεβαιώνεται ότι το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί είναι ερωτικό, σε σημεία νεανικό και δίνει την εντύπωση πως γράφεται από μια γυναίκα που παραμένει παρθένα.⁹³

*scilicet ut teneros laedunt iuga prima iuencos,
frenaque vix patitur de grege captus equus,
sic male vixque subit primos rude pectus amores,
sarcinaque haec animo non sedet apta meo.
ars fit, ubi a teneris crimen condiscitur annis;
cui venit exacto tempore, peius amat.
tu nova servatae capies libamina famae,
et pariter nostrum fiet uterque nocens.
est aliquid, plenis pomaria carpere ramis,
et tenui primam delegere ungue rosam.*

Her. 4. 21-30

Παρά τους ισχυρισμούς της Φαίδρας για το αντίθετο, η χρήση της λέξης *crimen* (στ. 25) υποδηλώνει επίγνωση του εγκληματικού χαρακτήρα μιας ενδεχόμενης σχέσης της με τον Ιππόλυτο, όπως ακριβώς υποδηλώνουν και οι λέξεις *culpa* (στ. 138) και *culprae* (στ. 151). Η Φαίδρα αναγνωρίζει ενδόμυχα ότι όλο αυτό είναι ένα λάθος σε όλο το μήκος της επιστολής.⁹⁴ Η εικόνα στους στ. 29-30 ενισχύει τις ερωτικές συνυποδηλώσεις, αποδεικνύοντας τη σεξουαλική επιθυμία της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο. Ιδιαίτερα η αναφορά σε μήλα παραπέμπει στο ερωτικό σύμβολο της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας.⁹⁵

Στους στίχους 35-36, το ελεγειακό κλίμα ενισχύεται μέσα από τη σύγκριση του Ιππολύτου με τον Δία, παραπέμποντας στο ελεγειακό μοτίβο της σύγκρισης της αγαπημένης με θεά, αν και εδώ οι ρόλοι εμφανίζονται αντεστραμμένοι.⁹⁶ Η Φαίδρα

⁹² Συμπέρασμα που συνάγεται από στίχους όπως ο 321, όπου η μέριμνα της Φαίδρας να μη μαθευτεί το πάθος της από τον σύζυγό της και ο τελευταίος σχηματίζει κακή εικόνα για αυτήν, φανερώνει μια εκτίμηση προς το πρόσωπό του. Βλ. Jacobson, 1974: 155-156.

⁹³ Merone, 1964: 120-121 και Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 357.

⁹⁴ Michalopoulos, 2006: 146, 208.

⁹⁵ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 359. Επίσης, Littlewood, 1968: 147-181.

⁹⁶ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 360.

έχει μεταμορφωθεί από τον έρωτα. Λίγο παρακάτω, στους στίχους 37 κ. ε., όπως στον *ΙππΣ*, κάνει λόγο για βουνά, κυνήγι και εικόνες βγαλμένες από τον τρόπο ζωής του Ιππολύτου. Ωστόσο, η περιγραφή των ενασχολήσεων με τις οποίες θα ήθελε να καταπιαστεί, καταλαμβάνει περισσότερους στίχους από όσους χρειάζεται για να δημιουργηθεί δραματικότητα. Οι λεπτομέρειες που δίνει τελικά οδηγούν σε παρωδία της συγκεκριμένης σκηνής, κάτι που ελάχιστα θυμίζει την τραγωδία από την οποία προέρχεται η Φαίδρα.⁹⁷ Η εκτεταμένη αναφορά της στις σκηνές αυτές μαρτυρεί το γεγονός ότι οι κυνηγετικές δραστηριότητες και γενικότερα ο τρόπος ζωής στη φύση έχουν πια συνυφανθεί με την προσωπικότητά της. Η ενασχόληση με αυτές τις δραστηριότητες έχει πάψει να είναι μια παρορμητική σκέψη της στιγμής και αποτελεί τμήμα του ποια πραγματικά είναι η Φαίδρα, έχοντας απορρίψει εξολοκλήρου την προηγούμενη ζωή της.⁹⁸ Η Φαίδρα πλέον παρουσιάζεται ως καθρέπτης του Ιπολλύτου.⁹⁹ Στην *Ars Amatoria*, ο Οβίδιος συμβουλεύει τις μαθήτριές του να παρευρίσκονται συχνά στα μέρη όπου συχνάζει ο αγαπημένος τους και η Φαίδρα εδώ φαίνεται να υιοθετεί την πρακτική αυτή (*A.A.* 3. 381-388).¹⁰⁰

Σημεία στα οποία η Φαίδρα αναγνωρίζει τον παραλογισμό της και οπισθοχωρεί παρατηρούνται και στο κείμενο του Οβιδίου. Για παράδειγμα, στους στίχους 53 κ. ε. η ηρώίδα αναθεματίζει την τύχη της και μετανιώνει που είδε τον Ιππόλυτο και τον ερωτεύτηκε (*Tempore quo nobis inita est Cerealis Eleusin,/ Gnosia me vellem detinuisset humus! Her.* 4. 67-68).¹⁰¹ Βέβαια η αναλαμπή αυτή δεν κρατάει πολύ και δίνει τη θέση της στην ονειροπόληση (*Her.* 4. 71 κ. ε.), η οποία σταδιακά μετατρέπεται σε μετριοπαθή ικεσία και τέλος σε πρόθεση να διαφύγει μαζί με τον Ιππόλυτο (*Aequora bina suis obpugnant fluctibus isthmon,/ et tenuis tellus audit utrumque mare./ hic tecum*

⁹⁷ Eggerding, 1908: 201.

⁹⁸ Jacobson, 1974: 149.

⁹⁹ Περισσότερα για το ελεγειακό μοτίβο της συμμετοχής στο κυνήγι ως ένδειξη αφοσίωσης, αλλά και για τις ερωτικές συνυποδηλώσεις του κυνηγιού, βλ. Michalopoulos, 2006: 28-31.

¹⁰⁰ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 360.

¹⁰¹ Οι στίχοι αυτοί ανακαλούν εσκεμμένα την αντίδραση της αδερφής της, Αριάδνης, όταν αντίκρυσε τον Θησέα, πατέρα του Ιππολύτου, για πρώτη φορά στην Κρήτη (*Cat.* 64. 71 κ. ε.). Η Αριάδνη διέπει τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της Φαίδρας σε όλη την επιστολή και, διαβάζοντάς την ο αναγνώστης, το πρώτο πράγμα που σκέφτεται είναι το κατά πόσο η Φαίδρα θα επηρεαστεί από το παράδειγμα και τη μοίρα της αδερφής της.

*Troezena colam, Pittheia regna;/ iam nunc est patria carior illa mea. Her. 4. 105-108).*¹⁰²

Το γεγονός ότι η Φαίδρα αποδίδει το συναίσθημά της για τον Ιππόλυτο σε θεϊκή παρέμβαση ή οικογενειακή κατάρα (στ. 53-54)¹⁰³ εξυπηρετεί πολύ τους σκοπούς της επιστολής, καθώς αυτόματα απαλλάσσει την ηρωίδα από οποιοδήποτε μερίδιο ευθύνης, αλλά υπονοεί και το αναπόφευκτο της κατάστασης.¹⁰⁴ Επομένως, ο Ιππόλυτος τεχνηέντως αφήνεται χωρίς να έχει την απόρριψη της Φαίδρας ως επιλογή.¹⁰⁵ Ακόμη, η Φαίδρα φαίνεται εδώ σαν απλά να επαληθεύει την «κατάρα της οικογένειας» και όχι σαν να την υποφέρει. Δεν μοιάζει δηλαδή να εκλαμβάνει την παρούσα κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ως τραγική, παρά σαν ανταπόκριση στις προσδοκίες των θεών που επέβαλαν την κατάρα αυτή στην οικογένεια.¹⁰⁶

Η προσπάθεια να πεισθεί ο Ιππόλυτος, ώστε να ενδώσει σε μια σχέση με τη Φαίδρα, ενισχύεται από τη χρήση της ελεγειακής τεχνικής παράθεσης *mythologica exempla* (στ. 55-58), τα οποία υπογραμμίζουν το αναπόδραστο της κατάστασης.¹⁰⁷ Συνεχίζεται στους στίχους 109-124, όπου η Φαίδρα εξηγεί πόσο εύκολη υπόθεση θα ήταν η σχέση τους (*facile*), δεδομένου ότι ο Θησέας απουσιάζει. Ωστόσο, επηρεασμένη από την εγκατάλειψη της Αριάδνης από τον Θησέα και προσπαθώντας με κάθε μέσον να κάνει τον Ιππόλυτο να ενδώσει, δεν αναφέρει ξεκάθαρα τους λόγους απουσίας του συζύγου της, παρά παρουσιάζει τον εαυτό της ως αντίστοιχα εγκαταλελειμμένο και με αυτόν τον τρόπο εμφανίζεται ως άλλη Αριάδνη. Θυμίζω εδώ ότι στον στίχο 2 η Φαίδρα αυτοαποκλήθηκε *Cressa puella*, χαρακτηρισμός που χρησιμοποιείται στην ελεγεία κατά βάση για την αδερφή της.¹⁰⁸ Έτσι, η Φαίδρα βιώνει την υποτιθέμενη σχέση της με τον Ιππόλυτο ως εκδίκηση προς τον Θησέα για τα «κακοπαθήματα» και των δύο από τον ίδιο (*Her. 4. 111-121*) και προσπαθεί να μεταφέρει το ίδιο συναίσθημα και στον Ιππόλυτο αμαυρώνοντας το όνομα του πατέρα του.¹⁰⁹ Δεν διστάζει μάλιστα να

¹⁰² Και σε αυτό το σημείο, ο αναγνώστης ανακαλεί στη μνήμη του την απόπειρα διαφυγής της Αριάδνης με τον Θησέα και τα τραγικά αποτελέσματα που αυτό επέφερε στην ηρωίδα.

¹⁰³ Η αναφορά στην οικογενειακή κατάρα αποτελεί πάλι σαφή υπαινιγμό στην Αριάδνη.

¹⁰⁴ Michalopoulos, 2006: 13.

¹⁰⁵ Fulkerson, 2005: 133-134.

¹⁰⁶ Jacobson, 1974: 149.

¹⁰⁷ Fabre-Serris, 1998: 81. Επίσης, Michalopoulos, 2006: 53-104.

¹⁰⁸ Για μια ολοκληρωμένη ανάλυση της αυτοπαρουσίασης της Φαίδρας με τρόπο που παραπέμπει στην ιστορία της αδερφής της, βλ. Fulkerson, 2005: 129-132.

¹⁰⁹ Roisman, 1999: 13.

τον ικετέψει ευθέως (*Her.* 4. 147 κ. ε.) να δείξει τουλάχιστον συμπάθεια και λύπηση προς εκείνη.

Ο τρόπος με τον οποίο η Φαίδρα αφηγείται την ιστορία της είναι προσανατολισμένος στην κατάκτηση του Ιππολύτου και για αυτόν τον λόγο παρουσιάζονται διαφοροποιημένα κάποια στοιχεία ευρεώς γνωστά από τη λογοτεχνική παράδοση. Η ηρωίδα επιθυμεί να συγκαταλεχθεί στον κατάλογο των «εγκαταλελειμμένων» γυναικών (*puellae relictæ*), δηλαδή στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου, χωρίς όμως η ιστορία της να είναι ακριβώς τέτοια. Ο Θησέας δεν εγκατέλειψε τη Φαίδρα. Μάλλον η Φαίδρα είναι αυτή που επιθυμεί να τον εγκαταλείψει. Οι μακροχρόνιες απουσίες του Θησέα ερμηνεύονται από εκείνη σκόπιμα ως εγκατάλειψη, για να δικαιολογήσει τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο, στον εαυτό της πρωτίστως, και δευτερευόντως στον Ιππόλυτο που θα διαβάσει την επιστολή. Η βασική διαφορά είναι πως όλες οι άλλες ηρωίδες εγκαταλείπονται πράγματι από τον αγαπημένο τους και θρηνούν για αυτό. Αντιθέτως, η Φαίδρα όχι μόνο δεν εγκαταλείφθηκε, αλλά προτίθεται και να ξεκινήσει από την αρχή μια νέα ζωή με τον Ιππόλυτο, ως αντίδραση σε αυτό που σκοπίμως αντιλαμβάνεται ως εγκατάλειψη από τον Θησέα.¹¹⁰

Στους στίχους 93-96 και 133-134 η Φαίδρα χρησιμοποιεί τα ίδια μυθολογικά παραδείγματα που χρησιμοποιεί η Τροφός στον *ΙππΣ* (στ. 453-456), όμως εδώ το ενδιαφέρον είναι στραμμένο αλλού. Το βασικό παράδειγμα της Φαίδρας, αυτό του Κέφαλου, είναι εσκεμμένα αντλημένο από την αθηναϊκή μυθολογική παράδοση. Εδώ τονίζεται ο Κέφαλος, επειδή ενέδωσε στον έρωτα (όπως κατά τη γνώμη της πρέπει να κάνει και ο Ιππόλυτος) και ο Δίας επειδή αγάπησε συγκεκριμένα την αδερφή του, Ήρα, θέτοντας το πρότυπο για αιμομικτικές σχέσεις, όπως είναι αυτή του Ιππολύτου και της ίδιας.¹¹¹ Ο τρόπος με τον οποίο η ηρωίδα παραθέτει τους μύθους αυτούς αποσκοπεί ξανά στο να μειώσει το μέγεθος της «ανηθικότητας» μιας ενδεχόμενης σχέσης μεταξύ τους στα μάτια του Θησέα και να καταφέρει να τον πείσει να το τολμήσει.¹¹²

¹¹⁰ Fulkerson, 2005: 123.

¹¹¹ Jacobson, 1974: 153. Η ιστορία του Κέφαλου παρουσιάζεται παραποιημένη από τη Φαίδρα. Ο Κέφαλος έχασε από λάθος τη γυναίκα του, όμως η Φαίδρα παραποιεί τις διαφορές και εστιάζει στις ομοιότητες των δυο ερωτικών ιστοριών, ώστε να νομιμοποιήσει μυθολογικά τη σχέση της με τον Ιππόλυτο. Για την ιστορία του Κέφαλου στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, και για τον διάλογό του τόσο με την τραγωδία του Ιππολύτου όσο και με την Ελεγεία, βλ. Παπαϊοαννου, 2017: 239-260.

¹¹² De Vito, 1994: 318-319.

Στο μίσος που η Φαίδρα αισθάνεται για τον σύζυγό της εμπίπτουν, εκτός από εκείνον, και τα παιδιά της (στ. 121-126), σε σημείο που δηλώνει ότι θα προτιμούσε να είχαν πεθάνει, κάτι που ξανά αποτελεί καινοτομία του Οβιδίου και δεν απαντάται στα άλλα έργα. Εδώ η Φαίδρα βλέπει τα παιδιά της σαν εχθρούς του Ιππολύτου, όμως ο Paratore παρατηρεί πως η αποστροφή της έχει τις ρίζες της αλλού. Η ύπαρξη των παιδιών της δημιουργεί ένα απροσπέλαστο δέσιμο μεταξύ της Φαίδρας και του Θησέα, το οποίο, τη δεδομένη στιγμή, θα ήθελε να μην υπάρχει για να εξυπηρετηθεί ευκολότερα ο σκόπος της.¹¹³ Δεν θέλει κανένα εμπόδιο να παρακωλύσει την υλοποίηση της φαντασίωσής της. Για αυτό και αναφέρει μόνο επιδερμικά τον μισογυνισμό του Ιππολύτου (*sic tibi dent Nymphae, quamvis odisse puellas/ diceris, arentem quae levet unda sitim! Her. 4. 173-174*), ο οποίος εκ των πραγμάτων αναστέλλει οποιαδήποτε προσπάθεια ερωτικής συγκατάθεσης από μέρους του. Ακόμη, αναφέρει τη δημιουργία οικογένειας του Θησέα μαζί της ως σκόπιμη ενέργεια από μέρους του με απώτερο σκοπό τον αποκλεισμό του Ιππολύτου από τη διαδοχή, για να αποκόψει με κάθε τρόπο τη σχέση πατέρα-γιου στο μυαλό του Ιππολύτου, υπονοώντας πως ο Θησέας δεν τον αγαπά σαν γιο του.¹¹⁴

Για τη Φαίδρα χαρακτηρισμοί όπως *privignus* και *noverca* αποτελούν *nomina vana* και καλεί τον Ιππόλυτο να μη δίνει σημασία σε τέτοια ονόματα (στ. 129-130). Άλλωστε, όπως έχει ξαναπεί, η σχέση τους είναι συγγενική μόνο εξ αγχιστείας και έτσι, δεν θα έπρεπε να εμποδίσει τη σχέση τους, την οποία, μέσα στο παραλήρημά της, αντιλαμβάνεται ως γάμο (*foedera iunge* στ. 147-148). Για ακόμα μια φορά αναφέρεται στον γάμο του Δία και της Ήρας (*mythologicum exemplum*), προς ενίσχυση της επιχειρηματολογίας της ότι όροι όπως «αιμομιξία» είναι κενοί και το αποδεικνύουν οι ίδιοι οι θεοί. Μολονότι η Φαίδρα στην τραγωδία ανησυχεί για το καλό της όνομα, εδώ ενδιαφέρεται μάλλον για το όνομα του Ιππολύτου για αυτό και του εξηγεί αναλυτικά πώς θα υλοποιηθεί η σχέση τους, χωρίς να χρειαστεί να λογοδοτήσουν σε κανέναν ή να αμαυρώσει το όνομά του. Ο Ιππόλυτος ζει ήδη στον ίδιο χώρο με τη Φαίδρα, επομένως υπερβαίνεται και το ενδεχόμενο εκείνος να λειτουργήσει ως ένας ελεγειακός *exclusus amator* (στ. 137-146).¹¹⁵

Η Φαίδρα οδηγείται στην ολοκλήρωση της επιστολής με έντονη συναισθηματική φόρτιση, η οποία διαφαίνεται από την έντονη χρήση της προστακτικής

¹¹³ Paratore in Jacobson, 1974: 226. Επίσης, Michalopoulos, 2006: 21-22.

¹¹⁴ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 373.

¹¹⁵ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 376-377.

(*da, doma* 156, *miserere* 161, *parce* 162, *flecte* 165, *finge* 176), τη χρήση ρητορικών ερωτήσεων (στ. 150, 166), την αναφώνηση *heu!* στον στίχο 150. Υπόσχεται προίκα στον Ιππόλυτο (στ. 163-164), παρακαλεί και ικετεύει και όλα αυτά με δάκρυα στα μάτια, μέσο ρητορικής πειθούς πολύ συνηθισμένο στην ελεγεία.¹¹⁶ Το ελεγειακό μοτίβο *servitium amoris* διευρύνεται στον στίχο 164, όπου η Φαίδρα δεν επιθυμεί να υπηρετεί τον Ιππόλυτο η ίδια μόνο, αλλά και ολόκληρη η Κρήτη, αν αυτός αποδεχτεί και ανταποδώσει τον έρωτά της (*serviat Hippolyto regia tota meo!*).

Ο στίχος 155 (*depudui, profugusque pudor sua signa reliquit*) παραπέμπει στην Φαίδρα του *ΙππΣ*, αντιστρέφοντας το πρότυπο της αρετής, καθώς η Φαίδρα δηλώνει ρητά πως η αρετή και η σεμνότητά της την έχουν πια εγκαταλείψει. Αυτό αποτελεί αδιάσειστο στοιχείο που συνηγορεί στο ότι η Φαίδρα σε κάθε διαφορετικό έργο είναι ο ίδιος άνθρωπος ιδωμένος από διαφορετική σκοπιά, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σε όλη την επιστολή, η Φαίδρα γράφει σαν *exclusa amans*, ενώ δεν γνωρίζει με βεβαιότητα ότι ο Ιππόλυτος θα την απορρίψει. Κατά τη γνώμη μου, αυτό συμβαίνει, επειδή η Φαίδρα διατηρεί μέσα στο παραλήρημά της αρκετή λογική, ώστε μέσα της να γνωρίζει πως τα εμπόδια είναι πολλά και μάλλον ακατανίκητα και πως μια ενδεχόμενη σχέση με τον Ιππόλυτο δεν έχει πολλές πιθανότητες να πραγματοποιηθεί.

Πριν ολοκληρώσω την ανάλυση, θα ήθελα να τονίσω την απομάκρυνσή μου από απόψεις που υποστηρίζουν πως η ελεγεία παρωδεί την τραγωδία και πως η Φαίδρα δεν μπορεί εδώ να ιδωθεί ως τραγική φιγούρα. Η διαφωνία μου έγκειται όχι στην ύπαρξη της παρωδίας, αλλά στο γεγονός ότι η παρωδία αναιρεί την τραγικότητα ενός ήρωα. Είναι αμέτρητες οι φορές που τραγικές καταστάσεις στη ζωή μας θυμίζουν παρωδία ή που τις μεταστρέφουμε σε παρωδία, για να τις προσεγγίσουμε περισσότερο χιουμοριστικά, χωρίς να παύουν να είναι τραγικές. Κατά τη γνώμη μου, τέτοιες απόψεις προκύπτουν από την επιμονή των μελετητών να συγκρίνουν διεξοδικά τις παρουσιάσεις ίδιων ηρώων σε διαφορετικά έργα. Φυσικά και η σύγκριση είναι απαραίτητη για να αποτυπωθεί η εξέλιξη ενός ήρωα, όμως δεν πρέπει η σύγκριση αυτή να γίνεται τόσο στενά γιατί καταλήγει μηχανική και ενίοτε παραπλανητική.

¹¹⁶ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 379.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Θεωρώ πως η Φαίδρα, μέσα στα διαφορετικά έργα που μελετήθηκαν, περνά από όλα τα πιθανά στάδια αντιδράσεων ενός ανθρώπου που βιώνει έναν απαγορευμένο έρωτα όπως εκείνη. Η πρώτη αντίδραση είναι να σωπάσει (*ΙππΣ*), ύστερα να μιλήσει: να μιλήσει η ίδια (*Phaedra, Φαίδρα*), να μιλήσει μέσω της Τροφού (*ΙππΚ*), να μιλήσει μέσω ενός γράμματος (*Heroides 4*). Όλες οι εκδοχές δοκιμάστηκαν. Όλα τα συναισθήματα πέρασαν από την ψυχή της. Η τραγικότητά της έφτασε στο αποκορύφωμα, εκεί όπου η τραγωδία αγγίζει τα όρια του κωμικού και πλέον η πραγματικότητα μπορεί να ιδωθεί μόνο ως παρωδία, λίγο πριν οδηγήσει την ηρωίδα στον θάνατο. Η υιοθέτηση από την Φαίδρα ελεγειακών χαρακτηριστικών στις *Ηρωίδες* προκύπτει από τη διαφορά του λογοτεχνικού είδους και όχι από τη διαφοροποίηση του ίδιου του χαρακτήρα. Ουσιαστικά, η Φαίδρα είναι και παραμένει μια φιγούρα τραγική, η οποία προσπαθεί να ελεγειοποιηθεί για να χωρέσει στα ελεγειακά μέτρα του έργου.¹¹⁷

¹¹⁷ Fulkerson, 2005: 126.

4. 2. *Fasti* 737

Εφόσον η υπόθεση της Φαίδρας έχει ήδη αναλυθεί εκτενώς στις *Ηρωίδες*, εδώ ο Οβίδιος επιλέγει να κάνει μια απλή αναφορά σε αυτήν, προτρέποντας τον αναγνώστη να συμβουλευτεί τις *Ηρωίδες*, αν επιθυμεί να κατανοήσει πλήρως το έργο του:¹¹⁸

notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei.

Ο ποιητής, παραπέμποντας στην προγενέστερη παραγωγή του, επισημαίνει και καθοδηγεί τους αναγνώστες του πως είναι απαραίτητη η ανάγνωση των έργων του συνολικά ώστε να αποκτηθεί μια σφαιρική εικόνα των ηρώων που μεταχειρίζεται.¹¹⁹

4. 3. *Metamorphoses* 15. 498-505

Σε αυτό το έργο ο Οβίδιος επιλέγει να τονίσει την πτυχή του χαρακτήρα της πρώτης Φαίδρας του Ευριπίδη, τοποθετώντας στο στόμα του Ιππολύτου ερωτικό λεξιλόγιο, καθώς περιγράφει όσα συνέβησαν. Έτσι, υπονοεί ερωτικές διαθέσεις από την πλευρά της Φαίδρας προς αυτόν, κάτι που δεν αναιρείται βεβαίως σε όλες τις εκδοχές της παρουσίασής της:

sceleratae fraude novercae

Met. 15. 498

me Pasiphaeia quondam

¹¹⁸ Littlewood, 2004: 216.

¹¹⁹ Frazer, 1930: 322-323, επίσης κεφ. 5. 1. Κατά τον Frazer, ο Οβίδιος υιοθετεί κυρίως την πρώτη εκδοχή του ευριπίδειου μύθου, ωστόσο, προσωπικά, δεν συμμερίζομαι αυτή την άποψη απόλυτα.

*temptatum frustra patrium temerare cubile,
quod voluit, finxit voluisse et crimine verso
(indiciine metu magis offensane repulsae?)
damnavit meritumque nihil pater eicit urbe
hostilique caput prece detestatur euntis.*

Met. 15. 500-505

Αυτό που δεν γίνεται ξεκάθαρο ούτε εδώ είναι κατά πόσο η Φαίδρα προσέγγισε τον Ιππόλυτο ηθελημένα και άμεσα ή κατά πόσο αυτό προέκυψε από δράση εξωγενών παραγόντων όπως η Τροφός. Για αυτόν τον λόγο, όπως υποστηρίζω παραπάνω, είναι ορθότερο να αποδεχτούμε όλες τις διαφορετικές προσεγγίσεις που εμφανίζονται στα διάφορα έργα, τουλάχιστον ως εκδοχές που πέρασαν από το μυαλό της ηρωίδας, αν όχι ως αντικειμενικό γεγονός, παρά να προσπαθήσουμε να αποφασίσουμε ποια εκδοχή από όλες συνέβη τελικά. Η Φαίδρα είναι ο χαρακτήρας που παρουσίασαν όλοι οι συγγραφείς που πραγματεύτηκαν αυτή την ιστορία, όχι ένας από αυτούς, με δεδομένο ότι η απόγνωση στην οποία οδηγεί ο ανεκπλήρωτος έρωτας οδηγεί το άτομο σε πλήθος διαφορετικών σκέψεων και ενεργειών.

Σε κάθε περίπτωση, η Φαίδρα τελικά έστειλε την επιστολή και εισέπραξε, όπως ακριβώς φοβόταν, την αποστροφή του Ιππολύτου, κάτι που διαφαίνεται από το γεγονός ότι ο Ιππόλυτος αναφέρεται σε εκείνη χωρίς να την αποκαλεί καν με το όνομά της (*Pasiphaeia Met. 15. 500*).¹²⁰ Αυτό που θα ήθελα να υπογραμμίσω είναι η αντιστροφή ρόλων σε αυτό το σημείο, η οποία υποκινείται από εντελώς διαφορετικά συναισθήματα. Η Φαίδρα του Ευριπίδη, κατά την εξομολόγησή της στην Τροφό, αποφεύγει τη χρήση του ονόματος του Ιππολύτου. Θέλει αυτό να ειπωθεί από τον συνομιλητή της, για να μοιραστεί την ευθύνη του ανόσιου συναισθήματος, αλλά και γιατί μόνο το άκουσμά του την αναστατώνει. Αντίστοιχα, ο Ιππόλυτος δεν αναφέρει το όνομά της, όχι όμως από ασυγκράτητο πόθο, αλλά επειδή απεχθάνεται την ύπαρξή της.

¹²⁰ Bömer, 1976: 387. Η χρήση του μητρωνυμικού είναι σημαντική διότι παραπέμπει στον ανόσιο και τερατώδη έρωτα της Πασιφάης, μητέρας της Φαίδρας, για τον ταύρο του Ποσειδώνα, και την ερωτική συνεύρεση μαζί του, γόνος της οποίας ήταν ο Μινώταυρος. Πιθανότατα ο Ιππόλυτος εδώ υπονοεί: α) ότι η ερωτική ακολασία και η ανόσια ερωτική έλξη ήταν κληρονομικά στην οικογένεια της Φαίδρας, β) ότι η επιθυμία της Φαίδρας είναι ανάλογα τερατώδης με αυτή της μητέρας της και ενδεχομένως γ) ότι τα παιδιά τα οποία επιθυμεί η Φαίδρα σε προηγούμενο κείμενο από αυτή την ένωση, να είναι εξίσου τερατώδη όπως ο Μινώταυρος.

4. 4. *Remedia Amoris* 741-750

Τα *Remedia Amoris* δεν είναι το τελευταίο χρονολογικά έργο στο οποίο ο Οβίδιος αφιερώνει στίχους στη Φαίδρα, όμως επέλεξα να το τοποθετήσω τελευταίο γιατί η προσέγγισή του σε αυτό είναι τελείως διαφορετική. Εδώ ο Οβίδιος, αν ληφθεί υπ' όψιν και η γενικότερη θεματική του έργου περί αντιμετώπισης του έρωτα, θεωρώ πως τοποθετεί έναν επίλογο στην ιστορία της Φαίδρας που έρχεται και επανέρχεται μέσα στα έργα του:

*sunt quae non possunt aliquot cogente iuberi,
saepe tamen casu facta iuvare solent.
perdat opes Phaedra, parces, Neptune, nepoti,
nec faciet pavidos Taurus avitus equos.
Cnosida fecisses inopem, sapienter amasset:
divitiis alitur luxuriosus amor.
cur nemo est, Hecalen, nulla est, quae ceperit Iron?
nempe quod alter agens, altera pauper erat.
non habet, unde suum paupertas pascat amorem:
non tamen hoc tanti est, pauper ut esse velis.*

Rem. Am. 741-750

Εδώ ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τη Φαίδρα ως υποθετικό παράδειγμα μιας φανταστικής και μη ρεαλιστικής περίπτωσης. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί χιούμορ και υποβαθμίζει την τραγικότητα του παραδείγματος, έως εάν η Φαίδρα πράγματι να μπορεί να σωθεί από τον έρωτα τελικά και να βρει *remedia amoris*. Τέτοιες ανατροπές στην ερμηνεία των παραδοσιακών μύθων παρατηρούνται γενικά στα *Remedia Amoris*, επομένως η παραλλαγή της απεικόνισης της Φαίδρας εξηγείται μέσα από τον σκοπό που ούτως ή άλλως εξυπηρετεί το συγκεκριμένο έργο.

Μέσα σε διάφορους παράγοντες, οι οποίοι κατά τον Οβίδιο εμποδίζουν την ανάπτυξη του έρωτα (*casu facta*), είναι και η «φτώχεια». Οι φτωχοί, γράφει, δεν έχουν τα απαιτούμενα μέσα για να τροφοδοτήσουν τον έρωτα, ή αλλιώς, για να υποστηρίξουν τα έξοδα μιας ερωτικής σχέσης (στ. 749), όπως πολύ σωστά ερμηνεύει ο Henderson.¹²¹

¹²¹ Henderson, 1979: 129.

Αν λοιπόν η Φαίδρα ήταν φτωχή (*perdat opes* στ. 743), δεν θα είχε αναπτύξει κανέναν έρωτα και κανείς δεν θα είχε καταστραφεί. Επομένως, η λύση για να πάψει η τραγωδία της είναι λοιπόν να στερηθεί τα πλούτη της. Ο Ιππόλυτος για τον Οβίδιο αποτελεί θύμα εξαπάτησης σε κάθε περίπτωση, όμως δεν μπορεί να αναιρεθεί το γεγονός ότι και η Φαίδρα έπεσε θύμα της δικής της αυταπάτης, καθώς ήταν τυφλωμένη από έρωτα. Συνεπώς, θα ήταν συνετό να μην βιαστούμε να προβούμε σε καταδίκη της, πριν δούμε σε βάθος την ψυχοσύνθεσή της. Ας μην ξεχνάμε ότι στο τέλος καταστρέφονται όλοι οι ήρωες, συμπεριλαμβανομένης της Φαίδρας.

5. Η PHAEDRA ΤΟΥ ΣΕΝΕΚΑ

Όπως αναφέρω στην εισαγωγή, έκρινα σκόπιμη τη μελέτη του χαρακτήρα της Φαίδρας στον Σενέκα, μολονότι η *Phaedra* είναι έργο μεταγενέστερο του Οβιδίου, διότι η παρουσίασή της θα συμβάλει στην βαθύτερη κατανόηση των μη σωζόμενων τραγικών έργων, δεδομένου ότι θεωρείται πως ο Σενέκας εμπνεύστηκε από αυτά και ιδιαίτερα από το πρώτο έργο του Ευριπίδη.¹²² Το έργο του Σενέκα είναι διαποτισμένο με στωικές ιδέες και «καταφάσκει σε έναν κόσμο που το να είσαι άνθρωπος σημαίνει να υποφέρεις, να παγιδεύεσαι στο κακό, σε ένα σύμπαν καχύποπτο και ανατρεπτικό».¹²³ Αποτελεί ένα «υβρίδιο» λογοτεχνικών ειδών, τραγωδίας, ελεγείας και βουκολικής ποίησης, του οποίου η μελέτη αποδεικνύει ταυτόχρονα τη βαθιά επιρροή του Σενέκα και από τον Οβίδιο. Ο Σενέκας εμπνέεται ξεκάθαρα από τους ελεγειακούς τόπους του Οβιδίου, τους οποίους εξελίσσει και στους οποίους δίνει διαστάσεις τραγικές, παρουσιάζοντας έτσι μια περαιτέρω εξέλιξη στον χαρακτήρα της Φαίδρας.¹²⁴ Αρχικά, η Φαίdra κατηγορεί ξεκάθαρα τον Θησέα για τις απιστίες του και τη μακροχρόνια απουσία του (στ. 91-98), σε μια ενδεχόμενη προσπάθεια να κερδίσει συμπάθεια προς το πρόσωπό της:

*profugus en coniunx abest
praestatque nuptae quam solet Theseus fidem,*

¹²² Budzowska, 2012: 121.

¹²³ Boyle, 1985: 1341-1342.

¹²⁴ Ο Σενέκας χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενα ελεγειακά μοτίβα, τα οποία συχνά αντιστρέφει. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η αντιστροφή ρόλων ανάμεσα στη Φαίdra και τον Ιππόλυτο. Παραδοσιακά, η ελεγεία θέλει τον άνδρα μαλθακό, να καίγεται από έρωτα για την αγαπημένη του, εμφανίζοντας ακόμα και σωματικές ενδείξεις/συμπτώματα του έρωτα, υπακούοντας πάντα στο μοτίβο *servitium amoris*. Επίσης, πολλές φορές ο άνδρας παρομοιάζεται με κυνηγό. Αντίθετα, η γυναίκα/αντικείμενο του πόθου παρουσιάζεται αδιάφορη και ανένδοτη να υποκύψει στον έρωτα αυτό. Στον Σενέκα όμως, η Φαίdra υιοθετεί τον ρόλο του κυνηγού και ο Ιππόλυτος αυτόν της λείας, ιδωμένος σαν ζώο/θήραμα (*ferus* 240, *iuuenum ferum* 272, *mentem saevam* 273, *pectus ferum* 414, *toruus aversus ferox* 416, *truculentus silvester* 461 κ. ά.). Ο Ιππόλυτος αποτελεί μέχρι τέλους τον αδιάφορο εραστή, ενώ η Φαίdra τον κεντρικό ήρωα που δρομολογεί την εξέλιξη των γεγονότων, οδηγώντας τελικά άθελά της τον Ιππόλυτο σε τραγικό θάνατο (Mocanu, 2013: 2, 9, 65-66). Για έναν αναλυτικό παραλληλισμό των κοινών μοτίβων που χρησιμοποιεί ο Οβίδιος και ο Σενέκας στην παρουσίαση της Φαίδρας τους, βλ. Jakobi, 1988, Morelli, 2004: 37-82 και Trinacty, 2007a.

*fortis per altas invii retro lacus
vadit tenebras miles audacis proci,
solio ut revulsam regis inferni abstrahat;
pergit furoris socius, haud illum timor
pudorque tenuit— stupra et illicitos toros
Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.*

Το παράπονο/κατηγορία που εξαπολύεται προς τον Θησέα ίσως απαλύνει την ενοχή της Φαίδρας και ίσως μειώνει την ανηθικότητά της. Ο Θησέας, όντας άπιστος και πρακτικά απών, προκαλεί στη Φαίδρα ένα τεράστιο συναισθηματικό κενό, το οποίο, όπως θα ήταν φυσικό, η ηρωίδα προσπαθεί –έστω και με λάθος τρόπο- να καλύψει.¹²⁵

Η σκέψη της κυριεύεται από κάτι ακόμα και πλανάται στα βουνά (*Quo tendis anime? quid furens saltus amas?* στ. 112). Θυμάται τότε την τραγωδία της μητέρας της (*fatale miserae matris agnosco malum* στ. 113) και προκύπτει έτσι και εδώ ο κληρονομικός παράγοντας των συμφορών.¹²⁶ Η ενθύμηση της μητέρας της, όμως, φέρνει στον νου μας και την υπόλοιπη οικογένεια της Φαίδρας (Αριάδνη, Μινώταυρος) και έτσι ίσως ο στίχος να υποδηλώνει ένα απωθημένο μίσος προς το Θησέα που έβλαψε την οικογένειά της, για να δικαιολογήσει στην πορεία τη δική της συμπεριφορά απέναντί του.¹²⁷

Η ερωτική εμπλοκή του Θησέα με τις δυο αδερφές είναι διαφορετικά ιδωμένη από τον Οβίδιο και τον Σενέκα. Για τον Οβίδιο, όπως το τοποθετεί η Mocanu, «δυο αδερφές αγάπησαν μια οικογένεια», ενώ για τον Σενέκα, «μια οικογένεια υποκίνησε την αγάπη δυο αδερφών». Με άλλα λόγια, η Φαίδρα του Οβιδίου αναλαμβάνει την ευθύνη του συναισθήματός της και των τραγικών του συνεπειών, ενώ η Φαίδρα του Σενέκα μοιάζει να αποποιείται ευθυνών και ενοχών, μεταθέτοντάς τες στην οικογένεια του Θησέα, της οποίας η ύπαρξη κατέστρεψε τη δική της οικογένεια στο τέλος.¹²⁸

Η Τροφός προσπαθεί να σταματήσει το παραλήρημά της θυμίζοντάς της το ενδεχόμενο επιστροφής του Θησέα (*metue ac verere sceptrā remeantis viri* στ. 217),

¹²⁵ Roisman, 1999: 13.

¹²⁶ Για αναλυτικό συσχετισμό των ιστοριών της Φαίδρας και της μητέρας της, Πασιφάης, βλ. Mocanu, 2013: 34-36.

¹²⁷ Coffey and Mayer, 1990: 98.

¹²⁸ Mocanu, 2013: 31. Σύμφωνα με τη Mocanu, ο Σενέκας σε αυτό το σημείο κατασκευάζει περίτεχνα αυτό το «ψυχολογικό ψεύδος», πίσω από το οποίο κρύβεται η ενοχή που αισθάνεται η Φαίδρα. Δηλαδή, η Φαίδρα του στην πραγματικότητα, δεν αποποιείται ευθυνών, απλώς συγκαλύπτει πίσω από αυτή την οπτική γωνία την ενοχή της.

κάτι που η Φαίδρα αποκλείει, όπως ακριβώς στη *Φαίδρα* του Σοφοκλή (*Amoris in me maximum regnum puto reditusque nullos metuo* στ. 218-219). Το παραλήρημά της συνεχίζεται, με τη Φαίδρα να ισχυρίζεται πως, ακόμη και αν επέστρεφε ο Θησέας, θα την συγχωρούσε για το πάθος της (*Veniam ille amori forsitan nostro dabit* στ. 225). Τότε η Τροφός προσπαθεί να την ξαναπροσγειώσει λέγοντας πως, ακόμη και να την συγχωρούσε ο Θησέας, δεν κατοχυρώνεται κάπως η συγκατάβαση του Ιππολύτου σε όλο αυτό, επομένως είναι μάταιη η όποια κίνηση (*Resistet ille sequemulcendum dabit/ castosque ritus Venere non casta exuet?* στ. 236-237). Τίποτα όμως δεν φαίνεται ικανό να σταματήσει τη Φαίδρα, της οποίας το συναίσθημα σταδιακά, μέσα σε λίγους στίχους, ξεπερνά τα όρια της λογικής. Η Φαίδρα τώρα αφαιρεί όλα τα πιθανά εμπόδια και εναρμονίζει την πραγματικότητα με τις φαντασιώσεις της.¹²⁹ Κατασκευάζει παράλογα επιχειρήματα, για να τροφοδοτεί την ελπίδα της, και η Τροφός μεταχειρίζεται το ύστατο όπλο της, για να κάνει τη Φαίδρα να σωπάσει, την ικεσία (στ. 246-249):

*per has senectae splendorum simplex comas
fessumque curis pectus et cara ubera
precor, furorem siste teque ipsa adiuvans:
pars sanitatis velle sanari fuit.*

Είναι αξιοπρόσεχτο το γεγονός ότι στη *Phaedra*, η ικεσία της Τροφού έχει αντιστραφεί και, από εκεί που η Τροφός ικετεύει τη Φαίδρα να μιλήσει στον *ΙππΣ*, εδώ την ικετεύει να σταματήσει να μιλά, κάτι που η Φαίδρα τελικά υπόσχεται να πράξει, αποδεικνύοντας πως δεν έχει εντελώς απωλέσει την αιδώς.¹³⁰ Ωστόσο, το πάθος έχει τυφλώσει τη Φαίδρα και η λογική της επανέρχεται μόνο παροδικά. Για να αποτυπωθεί αυτό καθαρά, ο Σενέκας χρησιμοποιεί αρκετά συχνότερα από τον Οβίδιο μεταφορές και παρομοιώσεις για τη φλόγα του έρωτα που κατακαίει την ηρωίδα και της προκαλεί ακόμα και σωματικό πόνο, χαρακτηριστικό σύμπτωμα του έρωτα στην ελεγεία.¹³¹

Η Φαίδρα αποφασίζει να αυτοκτονήσει πολύ νωρίς μέσα στην πλοκή της τραγωδίας (*haec sola ratio est, unicum effugium mali/ virum sequamur, morte*

¹²⁹ Lawall and Kunkel, 1982: 160.

¹³⁰ Πανοπούλου, 1998: 90.

¹³¹ Ruch, 1963: 362. Επίσης, Mocanu, 2013: 18-24.

praeventam nefas. στ. 253-254) καθώς, αντί να ακολουθήσει τον Ιππόλυτο στα δάση όπως στη φαντασίωσή της (*sequi per alta nemora, per montes placet* στ. 235), τελικά θα ακολουθήσει τον Θησέα στον Κάτω Κόσμο.¹³² Η πρόθεσή της είναι να ξεφύγει από την αλυσίδα συμφορών που έχει κληρονομήσει εξαιτίας της καταγωγής της μέσω του θανάτου, τον οποίο θεωρεί ως μόνη λύση διότι το πάθος που βιώνει είναι ειδήλλως ακαταμάχητο.¹³³ Αυτή η δήλωση όμως, αλλάζει εξολοκλήρου την αντιμετώπιση της Τροφού, η οποία, προκειμένου να τη σώσει από τον θάνατο, αποφασίζει τελικά κάτι εκ διαμέτρου αντίθετο με τα λόγια της παραπάνω, να προσεγγίσει η ίδια τον Ιππόλυτο (στ. 271-273):

*temptemus animum tristem et intractabilem.
meus iste labor est aggredi iuvenem ferum
mentemque saevam flectere immitis viri.*

Τότε η Φαίδρα εμφανίζεται στη σκηνή και αντικρίζοντας τον Ιππόλυτο χάνει στιγμιαία τις αισθήσεις της, για να συνέλθει μέσα στην αγκαλιά του Ιππολύτου και να ξαναρχίσει το παραλήρημά της (στ. 590-600):

*Phaedra Nutrix
quis me dolori reddit atque aestus graves
reponit animo? quam bene excideram mihi!
Hipp.
cur dulce munus redditae lucis fugis?
Ph.
aude, anime, tempta, perage mandatum tuum.*

¹³² Σε αυτό το σημείο, αξίζει προσοχής άλλο ένα χαρακτηριστικό που προέρχεται από τις *Ηρωίδες*. Η Φαίδρα στον Σενέκα επιθυμεί όχι απλά να ακολουθήσει τον Ιππόλυτο στα δάση και να συμμετάσχει στις κυνηγετικές του δραστηριότητες όπως στον Οβίδιο, αλλά να ενσαρκώσει τον ρόλο Αμαζόνας. Οι Αμαζόνες αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα ανδροπρεπών γυναικών, οι οποίες επιθυμούν πολέμους και αποστρέφονται το ανδρικό φύλο. Έτσι, είναι ταυτόχρονα *molles* (λόγω της γυναικείας φύσης τους) και *durae* (λόγω του τρόπου ζωής που έχουν επιλέξει). Η επιθυμία της Φαίδρας λοιπόν εδώ να μεταμφιεστεί σε Αμαζόνα δημιουργεί το εξής παράδοξο: πασχίζει να πείσει τον Ιππόλυτο να ενδώσει στον έρωτά της, υιοθετώντας όμως η ίδια ανδρικά χαρακτηριστικά. Βρίσκεται δηλαδή μετέωρη μεταξύ της γυναικείας της επιθυμίας και του ανδροπρεπούς δυναμισμού της, του αντιθετικού ζεύγους *mollis-dura*, βασίλισσας και σκλάβας του έρωτα, ελεγειας και τραγωδίας (Mocanu, 2013: 13).

¹³³ Lawall and Kunkel, 1982: 161.

*intrepida constant verba: qui timide rogat
docet negare, magna pare sceleris mei
olim peracta est; serus est nobis pudor:
amavimus nefanda, si coepta exsequor,
forsan iugali crimen abscondam face:
honesta quaedam scelera successus facit—
en incipe, anime!— Commodus paulum, precor,
secretus aures, si quis est abeat comes.*

Η Φαίδρα του Σενέκα αναλαμβάνει δράση και εμφανίζει έναν πρωτόγνωρο δυναμισμό, κάνοντας τη Φαίδρα του Οβίδιου να μοιάζει «παθητική», διότι η δράση της περιορίζεται σε μια επιστολή. Εδώ πλέον η ηρωίδα μετατρέπεται σε μια φιγούρα δυναμική, αποφασισμένη να κυνηγήσει μέχρι τέλους το αντικείμενο του πόθου της και καταστροφική, η οποία παρασύρεται από τη δύναμη της τραγωδίας και κατευθύνει την ιστορία προς το τραγικό της τέλος, τον θάνατο του Ιππολύτου και την αυτοκτονία της. Η ελεγειακή Φαίδρα τοποθετείται και δρα μέσα σε μια κατάσταση τραγική, συνδυάζοντας στοιχεία και από τα δυο λογοτεχνικά είδη.¹³⁴

Αποφασίζει, λοιπόν, να μιλήσει στον Ιππόλυτο κατά πρόσωπον, αρχικά με υπαινιγμούς, προσφέροντάς του τον θρόνο(στ. 609-623, 625-628).¹³⁵ Ο Ιππόλυτος δεν αντιλαμβάνεται τις ερωτικές συνυποδηλώσεις των λόγων της Φαίδρας και υπόσχεται να πάρει τη θέση του πάτερα του (στον θρόνο) αν πράγματι δεν επιστρέψει. Η Φαίδρα ερμηνεύει τα λόγια του, όπως εκείνη θα ήθελε, και του μιλά ξεκάθαρα για τον έρωτά της (στ. 646-671). Αξιοπρόσεκτο σε αυτό το σημείο είναι το γεγονός ότι η Φαίδρα, προκειμένου να προκαλέσει το ερωτικό ενδιαφέρον του Ιππολύτου, αυτοαποκαλείται *intacta* και *innocens* (στ. 668). Η αγνότητα ψυχής και σώματος (*pura puella*), για την οποία εδώ προσπαθεί να πείσει τον Ιππόλυτο, αποτελεί κοινό τόπο στη ρωμαϊκή ελεγεία, τόπος που χρησιμοποιείται και από τον Οβίδιο, παρόλο που κάτι τέτοιο δεν αληθεύει. Δεδομένου ότι η Φαίδρα είναι παντρεμένη με τον Θησέα, γνωρίζει

¹³⁴ Mocanu, 2013: 39, 79.

¹³⁵ Η Φαίδρα, στο ελεγειακό πλαίσιο του *servitium amoris* μέσα στο οποίο κινείται σε όλη την τραγωδία, είναι διατεθειμένη να παραχωρήσει στον Ιππόλυτο πολλά περισσότερα από τον θρόνο, με αντάλλαγμα την ανταπόδοσή του στο συναίσθημά της. Είναι διατεθειμένη να αποποιηθεί της θέσης της ως βασίλισσας και συζύγου. Μάλιστα η ίδια αναφέρει τις λέξεις *servitium* και *famula* (στ. 612, 617-618, 622-624), επιβεβαιώνοντας την υποταγή της στο συναίσθημα που βιώνει. Ωστόσο, το *servitium* της Φαίδρας ενέχει μια τραγικότητα η οποία δεν υπάρχει στο ευρύτερο μοτίβο *servitium amoris* της ελεγείας, την (σχεδόν) αιμομικτική σχέση της ηρωίδας με τον Ιππόλυτο (De Vito, 1994: 325).

αναντίρρητα τον σαρκικό έρωτα, όμως η απόγνωσή της την οδηγεί στη διατύπωση παράλογων συλλογισμών. Στόχος της είναι η εξαπάτηση του Ιππολύτου με απώτερο σκοπό να ενδώσει στον έρωτά της.¹³⁶

Ο Ιππόλυτος αντιδρά βίαια και η Φαίδρα σηκώνει τα χέρια της ικετευτικά (στ. 704-709) και του ζητά να τη σκοτώσει (*Hippolyte, nunc me compotem voti facis:/ sanas furentem. maius hoc voto meo est,/ salvo ut pudore manibus immoriar tuis.* στ. 710-712). Η Φαίδρα στον στίχο 878 ανακοινώνει και στον Θησέα την απόφασή της να πεθάνει, όμως αρνείται να του αποκαλύψει την αληθινή αιτία της απόφασης αυτής, λέγοντάς του απλά το περιβόητο *quod vivo* (στ. 880). Ο Θησέας, με την υπομονή του να εξαντλείται, διατάζει εκβιαστικά να χτυπήσουν την Τροφό (*Silere pergit, verbere ac vinclis opus;/ altrixque prodet quicquid haec dari abnuit./ vincite ferro, verberum vis extrahat/ secreta mentis,* στ. 882-885) και αυτό πείθει τη Φαίδρα να μιλήσει (*temptata precibus restiti; ferro ac minis/ non cessit animus: vim tamen corpus tulit./ Iabem hanc pudoris eluet noster cruor.* στ. 891-893) ενοχοποιώντας τελικά τον Ιππόλυτο.

Ωστόσο, η ιδέα ενοχοποίησης του Ιππολύτου ανήκει πρωταρχικά στην Τροφό και αυτό είναι ένα στοιχείο πολύ σημαντικό για την αξιολόγηση του χαρακτήρα της Φαίδρας (στ.719-735). Ακόμη και στο σημείο που κατηγορεί τον Ιππόλυτο, διακρίνεται δισταγμός από πλευράς της, όμως δεν σταματά γιατί ο φόβος της για τον επικείμενο θυμό του Θησέα την οδηγεί ενστικτωδώς σε μια προσπάθεια αποφυγής του.¹³⁷ Ακόμη, η κατηγορία που προσάπτει η Φαίδρα στον Ιππόλυτο δεν είναι ξεκάθαρη. Θα μπορούσε να εκληφθεί και ως ότι ο Ιππόλυτος την απείλησε τοποθετώντας το ξίφος του στον λαιμό της. Ο βιασμός είναι συμπέρασμα στο οποίο κατέληξε ο Θησέας ουσιαστικά από μόνος του. Εδώ όμως, η ενοχοποίηση του Ιππολύτου προκύπτει για εντελώς διαφορετικούς λόγους από ό,τι στον *ΙππΣ*. Αποτελεί τρόπο να αποκρύψει η Φαίδρα τις ερωτικές της προθέσεις προς τον Ιππόλυτο ώστε να μην μαθευτούν στον Θησέα και όχι πρόθεση για τιμωρία ή εκδίκηση του Ιππολύτου. Δεν περίμενε τέτοια τροπή και, για την ακρίβεια, η Φαίδρα δεν σκόπευε καν να αυτοκτονήσει. Όλα αυτά άλλαξαν εξαιτίας της απρόοπτης επιστροφής του Θησέα.¹³⁸

Στους στίχους 1194-1195 η Φαίδρα σπαράζει για τον χαμό του Ιππολύτου, κατηγορεί τον Θησέα και ομολογεί. Η αυτοκτονία της, όμως, εδώ υποκινείται πρωτίστως από επιθυμία για εκδίκηση για τις πράξεις της ίδιας και όχι από ντροπή για

¹³⁶ Mocanu, 2013: 26-27.

¹³⁷ Budzowska, 2012: 142.

¹³⁸ Lawall and Kunkel, 1982: 181.

τις αμαρτίες της, διότι η απουσία οποιασδήποτε εσωτερικής πάλης υποδεικνύει πως η Φαίδρα δεν αντιλήφθηκε τις κινήσεις της ως τόσο ντροπιαστικές όσο σε άλλα έργα, ενδεχομένως γιατί τυφλώθηκε από τον έρωτα.¹³⁹ Μάλιστα, ισχυρίζεται πως με τον θάνατό της θα μπορέσει να ακολουθήσει τον αγαπημένο της στον Κάτω Κόσμο (στ. 1179, 1180). Η αντίληψή της πριν το τέλος είναι αρκετή, ώστε να την καταλάβουν ενοχές για τον θάνατο ενός αθώου. Η Φαίδρα πεθαίνει για να αυτοτιμωρηθεί, περισώζοντας έτσι τουλάχιστον την αξιοπρέπειά της.¹⁴⁰

Ο Σενέκας παρουσιάζει μια Φαίδρα που βασανίζεται ηθικά, εγκαταλελειμμένη στο παράφορο πάθος της, μια ψυχή απεγνωσμένη που δεν επιδέχεται βοήθειας, διότι και η ίδια γνωρίζει το ακαταμάχητο του πάθους της. Γνωρίζει πως η συμφορά της έχει ρίζες βιολογικές- ιστορικές (στ. 112-128), θεϊκές (στ. 124-128), πολιτικές (85-91), οικογενειακές (89-98), ηθικές (99), οι οποίες την έχουν φυλακίσει σε έναν έρωτα τερατώδη.¹⁴¹ Κινείται ανάμεσα στη Φαίδρα του *ΙππΚ* και του *ΙππΣ*, για αυτό και η στάση της Τροφού παρουσιάζει εναλλαγές. Στα σημεία που ενεργό ρόλο διαδραματίζει η Φαίδρα, η στάση της Τροφού κάμπτεται, ενώ όπου ενεργεί η Τροφός, η Φαίδρα ατονεί.¹⁴²

Η Φαίδρα του Σενέκα παρουσιάζεται πολύ περισσότερο υπεύθυνη για την τροπή των γεγονότων εφόσον πουθενά δεν αναφέρεται κάποια διαμάχη μεταξύ Αφροδίτης και Άρτεμης και η συμφορά σε κανένα σημείο δεν αποδίδεται σε θεία βούληση, κάτι που ίσως μας προτρέπει να δούμε τη διαμάχη αυτή στα άλλα έργα ως συμβολική. Για τον Σενέκα όλα είναι ζήτημα ανθρώπινης βούλησης και τα πάθη είναι «μοχθηρά», διότι επηρεάζουν την ορθότητα της βούλησης αυτής.¹⁴³ Για αυτόν τον λόγο και δεν συγχωρεί τη Φαίδρα του. Η αυτοκτονία της ερμηνεύεται ως σπασμωδική απόπειρα διαφυγής, μόνο αφού προηγουμένως η ηρωίδα απορρίπτεται, εκμηδενίζεται και φτάνει στο έσχατο σημείο απώλειας της αξιοπρέπειάς της ενοχοποιώντας έναν αθώο για να γλιτώσει η ίδια.¹⁴⁴

Ωστόσο, όπως η Φαίδρα του Σοφοκλή, η Φαίδρα του Σενέκα είναι πεπεισμένη πως ο Θησεάς δεν θα επιστρέψει, επομένως, τουλάχιστον όσον αφορά στη μοιχεία, η ίδια δεν μπορεί να καταδικαστεί (στ. 145-148, 219-221, 625-627). Αξίζει ακόμη να

¹³⁹ Παπαδοπούλου, 2010: 41.

¹⁴⁰ Budzowska, 2012: 143.

¹⁴¹ Πανοπούλου, 1998: 98.

¹⁴² Πανοπούλου, 1998: 24.

¹⁴³ Budzowska, 2012: 127-129.

¹⁴⁴ Budzowska, 2012: 144.

επισημανθεί πως ο Σενέκας εσκεμμένα διάλεξε να ξεκινήσει το έργο του από το σημείο που η Φαίδρα έχει ήδη χάσει την εσωτερική πάλη με τη συνείδησή της και την ευπρέπεια, ενδεχομένως επιθυμώντας να αποστασιοποιηθεί από τους τραγικούς προκατόχους του, ωστόσο σε ορισμένα σημεία του έργου τα λόγια της ηρωίδας παραπέμπουν σε αυτήν την τραγική φάση της συναισθηματικής της αγωνίας και αβεβαιότητας: στους στίχους 233-235 και 286-403 για παράδειγμα, η Φαίδρα εξωτερικεύει τα συναισθήματά της, ενώ στους στίχους 384-386 και 583-588 σωπαίνει. Το μοτίβο της σιωπής στο σημείο αυτό αποτυπώνει την αντίληψη πως όταν κάποιος ομολογεί ένα συναίσθημα, το καλλιεργεί και το εντείνει. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι διακρίνουμε μια μικρή κρίση λογικής από τη Φαίδρα, στις λίγες στιγμές νηφαλιότητας που βιώνει μέσα σε αυτό το έργο¹⁴⁵ και δεν αποκλείεται να αποτελεί το τελείωμα μιας άλλης πάλης μεγαλύτερης, την οποία ο Σενέκας επέλεξε να μην αποτυπώσει.¹⁴⁶ Άλλωστε, ψήγματα πάλης βρίσκουμε και στους στίχους 250-251 (*Non omnis animo cessit ingenuo pudor./ paremus, altrix. qui regi non vult amor/ vincatur*), όπου αποτελούν το δίλημμα της Φαίδρας μεταξύ *pudor* και *amor*.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Budzowska, 2012: 135.

¹⁴⁶ Για την άποψη ότι δεν υπάρχει εσωτερική πάλη, βλ. Coffey and Mayer, 1990: 115.

¹⁴⁷ Lawall and Kunkel, 1982: 160.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το στάδιο εξέλιξης του χαρακτήρα της Φαίδρας είναι στον Σενέκα πολύ προχωρημένο. Η Φαίδρα εδώ δεν αποδίδει σε θεούς το νοσηρό της πάθος, αλλά αναλαμβάνει την ευθύνη που της αναλογεί. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως ο Σενέκας παρουσιάζει μια άλλη Φαίδρα. Είναι η ίδια ενάρετη ευριπίδεια/σοφόκλεια Φαίδρα που ζει καταπιεζόμενη από ένα πάθος ακαταμάχητο και προϊόντος του χρόνου νικιέται από αυτό, η αρετή και η ηθική της τυφλώνονται, η ίδια παραδίνεται στην τρέλα και παύει να το πολεμά, ωστόσο παράλληλα ωριμάζει. Μάλιστα, είναι τόσο ανοιχτόμυαλη πια, ώστε δεν θεωρεί νοσηρό το ότι ποθεί τον Ιππόλυτο. Θεωρεί βέβαιο πως ο Θησέας δεν θα επιστρέψει και διαμορφώνει επιχειρήματα, ώστε να ταιριάζουν με αυτά που θέλει να κάνει. Είναι μια γυναίκα που μπροστά στον έρωτα μπορεί να οδηγηθεί σε παραλογισμούς που δεν συνάδουν με τον προγενέστερο τρόπο σκέψης ή ζωής της, δεν παύουν όμως να είναι κομμάτια του εαυτού της.

Στην αρχή της τραγωδίας η ηρωίδα δυσανασχετεί και πασχίζει να κρύψει και να ξεπεράσει το πάθος της. Γρήγορα όμως οι αντοχές της την εγκαταλείπουν και την οδηγούν στην αποκάλυψη του μυστικού. Δεν πρέπει να ξεχαστεί πως η *Phaedra* είναι τραγωδία και η εξέλιξη αυτή είναι αναμενόμενη. Η ηρωίδα, με όλα τα ελεγειακά-οβιδιακά της χαρακτηριστικά, αντιμετωπίζει ένα τραγικό δίλημμα, το οποίο, σύμφωνα με τις αρχές της τραγωδίας, πρέπει στο τέλος να οδηγήσει στην καταστροφή.¹⁴⁸ Η Φαίδρα λοιπόν, είναι ένας χαρακτήρας πολυμορφικός και εξελισσόμενος όπως όλοι μας. Απλά, οι διάφοροι συγγραφείς τόνισαν μια εκδοχή της έναντι κάποιας άλλης, ανάλογα με τις χρονικές στιγμές κατά τις οποίες προτίμησαν να την απαθανατίσουν (εν μέσω παραληρήματος ή εν μέσω εκλάμψεων λογικής και σωφροσύνης). Στον Σενέκα συνδυάζει ποικίλους ρόλους (αυτόν της ερωμένης, της συζύγου, της μητριάς, της μοιχαλίδας, του εκδικητή, της Αμαζόνας, της βασίλισσας). Καθώς εναλλάσσονται οι ρόλοι, δημιουργούνται ελεγειακά μοτίβα και κοινοί τόποι (*militia amoris*, *servitium amoris*) και η ηρωίδα μεταπίπτει συνεχώς από το ένα λογοτεχνικό είδος στο άλλο.

¹⁴⁸ Mocanu, 2013: 31.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όλοι όσοι ασχολήθηκαν με την ιστορία της Δηιάνειρας πραγματεύτηκαν χωρίς παραλλαγές την κοινώς αποδεκτή εκδοχή του μύθου. Σύμφωνα με την εκδοχή αυτή, ο Ηρακλής νίκησε σε πάλη αρχικά τον ποταμό Αχελώο που διεκδικούσε τη Δηιάνειρα και, αργότερα, τον Κένταυρο Νέσσο, ο οποίος προσπάθησε να την απαγάγει με το πρόσχημα πως θα την βοηθούσε να διασχίσει πάνω στην πλάτη του τον ποταμό Εύηνο. Τη στιγμή του θανάτου του, ο Νέσσος έδωσε στη Δηιάνειρα τον αιματοβαμμένο χιτώνα του, δηλητηριασμένο από τα βέλη του Ηρακλή, υποσχόμενος πως με αυτόν θα εξασφάλιζε την αιώνια αγάπη και αφοσίωση του συζύγου της. Με την ολοκλήρωση των άθλων του, ο Ηρακλής επέστρεψε στην Τραχίνα φέρνοντας μαζί του την Ιόλη για ερωμένη και τότε ήταν που η Δηιάνειρα αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τον χιτώνα του Νέσσου, τον οποίο για πολλά χρόνια έκρυβε για ώρα ανάγκης. Ωστόσο, μόλις ο Ηρακλής φόρεσε τον δηλητηριασμένο χιτώνα, το δέρμα του άρχισε να καίγεται με επακόλουθο τον αργό και επίπονο θάνατό του. Απεγνωσμένη από την πράξη της, η Δηιάνειρα αυτοκτόνησε.

Η ιστορία αυτή εμφανίζεται σε πολλά έργα αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων, με βασικότερα τους διθυράμβους και τις *Ωδές* του Βακχυλίδη (έργα τα οποία διασώζονται αποσπασματικά), τον επίσης αποσπασματικό *Κατάλογο Γυναικών* του ψευδο-Ησιόδου, τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή και τα έργα του Οβιδίου. Η κύρια διαφοροποίηση της παρουσίασης της Δηιάνειρας στα έργα αυτά έγκειται στο ποσοστό ευθύνης που της αναλογεί όσον αφορά τον θάνατο του Ηρακλή. Ο Οβίδιος σίγουρα δεν υιοθετεί την άποψη ότι η Δηιάνειρα γνώριζε τη θανατηφόρα δράση του αίματος του Νέσσου με το οποίο ήταν εμποτισμένος ο χιτώνας, ωστόσο άλλοι συγγραφείς επιτρέπουν μια πιο καχύποπτη θέαση της ηρωίδας, αφήνοντας περιθώριο σε σχολιαστές να αναγνωρίζουν στις κινήσεις και τα λεγόμενα της Δηιάνειρας κάποια ίσως δόλια σκοπιμότητα σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό.

Στον Σοφοκλή η Δηιάνειρα παρουσιάζεται κατά βάση ως τραγική φιγούρα που δέχεται τα γεγονότα παθητικά, όσο και αν την πονούν. Ακόμη και όταν αποφασίζει να

στείλει τον χιτώνα στον Ηρακλή, η απόφαση αυτή λαμβάνεται επιπόλαια και άκριτα, χωρίς ενδελεχή εξέταση όλων των στοιχείων. Η ιστορία που πραγματεύεται ο Οβίδιος στις *Ηρωίδες* δεν διαφέρει ως προς την πλοκή από την παραδεδομένη ιστορία. Διαφέρει όμως σε λεπτομέρειες στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα των ηρώων, αλλά και διαφωτίζει σημεία της ιστορίας τα οποία στον Σοφοκλή παραλείπονται.¹⁴⁹ Η επιστολή του Οβιδίου ξεκινά ως προσπάθεια της Δηιάνειρας να αποτρέψει τον Ηρακλή από τη σύναψη ερωτικής σχέσης με την Ιόλη, στη συνέχεια μετατρέπεται σε κατάλογο παραπόνων για τις μακροχρόνιες απουσίες και τις απιστίες του, και καταλήγει να αποτελεί αποχαιρετιστήριο γράμμα αυτοκτονίας μόλις καταφθάνουν τα νέα του θανάτου του. Σε κανένα σημείο δεν διακατέχει τη Δηιάνειρα ανεξέλεγκτος θυμός ο οποίος να την οδηγεί στην επιθυμία να αφανίσει τον σύζυγό της. Αντιθέτως, η αγάπη της για αυτόν είναι δεδομένη και διαφαίνεται ακόμα και στα σημεία που μοιάζει να τον εξευτελίζει με όσα γράφει ή που δείχνει την πικρία της προς το πρόσωπό του. Ομοίως συμβαίνει και στις *Μεταμορφώσεις*. Η αγάπη για τον Ηρακλή οδηγεί τη Δηιάνειρα σε απόδοση της ευθύνης για τα γεγονότα κατά βάση στην Ιόλη και σε υιοθέτηση μιας πρωτόγνωρης για τον χαρακτήρα της δυναμικότητας και πρωτοβουλίας.

¹⁴⁹ Παραδείγματος χάριν, ο Σοφοκλής δεν κάνει καμία αναφορά στη γελοιοποίηση του Ηρακλή στην αυλή της Ομφάλης. Ακόμη, η ταπεινή και άξια λύπησης Ιόλη του Σοφοκλή, λειτουργεί στον Οβίδιο αλαζονικά και υπεροπτικά απέναντι στη Δηιάνειρα.

1. Η ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ΣΤΟΝ ΒΑΚΧΥΛΙΔΗ

Αναφορά στη Δηιάνειρα πραγματοποιείται στον 16^ο διθύραμβο του Βακχυλίδη, ο οποίος, σύμφωνα με τον Platter¹⁵⁰, αποτελεί συνέχεια της 5^{ης} ωδής:

*τότ ἄμαχος δαίμων
Δαϊανείραι πολύδακρυν ὕφα[νε
μῆτιν ἐπίφρον ἐπεὶ
πύθετ ἀγγελίαν ταλαπενθέα,
Ἰόλαν ὅτι λευκώλενον
Διὸς υἱὸς ἀταρβομάχας
ἄλοχον λιπαρὸ[ν] ποτὶ δόμον πέμ[π]οι.
ἄ δὺσμορος, ἄ τάλ[αι]ν', οἷον ἐμήσατ[ο·
φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπώλεσεν,
δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν
ὑστερον ἐρχομένων,
ὅτ ἐπὶ ῥοδόεντι Λυκόρμαι
δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρ[ας.*

16. 23-35

Ο διθύραμβος αυτός αποτελείται νοηματικά από τρεις ενότητες, οι οποίες αφηγούνται τα γεγονότα αναδρομικά σε προοδευτική κλιμάκωση προς τα πίσω. Η πρώτη (στ. 1-23) αναφέρει την κατάκτηση της Οιχαλίας από τον Ηρακλή και την προσφορά θυσίας στον Δία, τον Ποσειδώνα και την Αθηνά στο ακρωτήριο Κήναιο. Η δεύτερη (στ. 23-29) ανατρέχει στο παρελθόν, όταν η Δηιάνειρα μαθαίνει τα νέα για την επικείμενη άφιξη της Ιόλης και η τρίτη (στ. 30-35) αναφέρεται στο απώτερο παρελθόν, στις όχθες του ποταμού Λυκόρμα, όπου η Δηιάνειρα έλαβε από τον Νέσσο τον δηλητηριώδη χιτώνα που αργότερα θα χρησιμοποιήσει και θα προκαλέσει τον θάνατο του Ηρακλή.¹⁵¹

Η πρώτη εμφάνιση της Δηιάνειρας εδώ είναι κάπως απότομη, καθώς κανένα επίθετο δεν τοποθετείται μπροστά από το όνομά της, για να την περιγράψει ή να προετοιμάσει την εισαγωγή της. Αντιθέτως, η αντίζηλή της Ιόλη περιγράφεται ως *λευκώλενος* (στ. 28), επίθετο που υπογραμμίζει την ομορφιά της αλλά και την ευγενική

¹⁵⁰ Platter, 1994: 343.

¹⁵¹ Percy, 1976: 91.

της καταγωγή.¹⁵² Για τον Segal, η Δηιάνειρα δεν χρειάζεται επίθετα να τη συντροφεύουν, καθώς στόχος του Βακχυλίδη είναι να τονίσει και μορφολογικά τη μοναχικότητά της, αλλά και γιατί μια τόσο ευρείας φήμης προσωπικότητα σαν τη Δηιάνειρα δεν έχει ανάγκη από φανταχτερές περιγραφές.¹⁵³

Σε αυτούς τους στίχους η ιστορία της Δηιάνειρας και η εξέλιξη των τραγικών γεγονότων αποδίδονται σε κάποιον *άμαχο δαίμονα* (στ. 23), κάποιον ακατανίκητο θεό, δηλαδή τη Μοίρα.¹⁵⁴ Η Μοίρα είναι για τον Βακχυλίδη ο μόνος ένοχος για την κατάληξη της Δηιάνειρας και του Ηρακλή, αφού υφαίνει *πολύδακρυν μῆτιν ἐπίφρονα* (στ. 24-25). Το επίθετο *πολύδρακρυν* προοικονομεί τα δάκρυα της Δηιάνειρας για την επαίσχυντη πράξη της και το τέλος του Ηρακλή. Ομοίως, το επίθετο *ταλαπενθέα* στον επόμενο στίχο προοικονομεί τον θρήνο της ηρώιδας όταν θα δει την Ιόλη, αλλά και το πένθος της για τον θάνατο του συζύγου της.¹⁵⁵ Αξιοσημείωτη είναι η επιλογή και η θέση των λέξεων *λευκώλενον* για την Ιόλη και *ἀταρβομάχας* που αφορά στον Ηρακλή, οι οποίες τοποθετούνται στο τέλος των στίχων 27 και 28 για να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι ο άλλως ακαταμάχητος Ηρακλής τελικά νικήθηκε από την ομορφιά μιας γυναίκας, της Ιόλης.¹⁵⁶

Η Δηιάνειρα θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο αποστολής του χιτώνα στον Ηρακλή πριν η ίδια δει την Ιόλη, μόνο στο άκουσμα του ερχομού της. Ωστόσο, όπως ξεκαθαρίζεται από την αρχή του αποσπάσματος, όλες οι κινήσεις της είναι προκαθορισμένες από τη Μοίρα, επομένως η ίδια έχει στάση παθητική, παρόλο που εμφανίζεται να ενεργεί αποστέλλοντας τον χιτώνα. Οι προθέσεις της είναι αγνές και οι πράξεις της κατευθυνόμενες από τον *άμαχο δαίμονα* και άρα, αναπόφευκτες. Φυσικά, μερίδιο ευθύνης για τα τραγικά γεγονότα εκτός από τη Μοίρα έχει και ο Νέσσος με το *δαιμόνιον τέρ[ας]* (στ. 35) που δώρισε στη Δηιάνειρα, δηλαδή τον χιτώνα. Με τον όρο *δαιμόνιος* νοείται αυτό που προέρχεται από τον θεό ή τη Μοίρα. Ο όρος *τέρας* παραπέμπει σε κάποιον κακό οϊωνό ή θεόσταλτο σημάδι. Με αυτή την πλεοναστική έκφραση προμηνύεται το τέλος του Ηρακλή, όπως επιφύλασσε η ακαταμάχητη θεά Μοίρα.¹⁵⁷

¹⁵² Μανωλοπούλου, 2019: 38.

¹⁵³ Maehler, 2004: 170.

¹⁵⁴ Jebb, 2010: 372 και Maehler, 2004: 170.

¹⁵⁵ Μανωλοπούλου, 2019: 39.

¹⁵⁶ Maehler, 2004: 171.

¹⁵⁷ Μανωλοπούλου, 2019: 40.

Η ερμηνεία της λέξης *φθόνος* (στ. 31) ως ζήλια από την πλευρά της Δηιάνειρας για την Ιόλη διαταράσσει τη νοηματική συνοχή του αποσπάσματος, διότι τότε θα έπρεπε να συνδυάζεται με κάποια εκδήλωση εχθρικών διαθέσεων από την πλευρά της Δηιάνειρας προς την Ιόλη ή εκδικητικών τάσεων προς τον Ηρακλή, ενώ πουθενά δεν υπονοείται κάτι τέτοιο μέσα στον διθύραμβο. Επίσης, ο φθόνος θα υποκινούσε δόλιες κινήσεις από τη Δηιάνειρα, με τις οποίες θα είχε τη δυνατότητα να επέμβει στα μελλούμενα, τα οποία όμως, όπως ξεκάθαρα αναφέρεται, κρύβονται πίσω από *δνόφρον κάλυμμα* (στ. 32-33) και κανείς δε μπορεί να τα προβλέψει. Επομένως, η Δηιάνειρα δεν φέρει μερίδιο ευθύνης για όσα ακολουθούν, ακριβώς επειδή η ίδια δεν μπορεί να τα καθορίσει με τις αντιδράσεις της, όπως θα συνέβαινε, αν τυφλωνόταν από ζήλια και ενεργούσε εν βρασμό ψυχής. Ο *φθόνος* λοιπόν εδώ εκλαμβάνεται καλύτερα ως απέχθεια ή φταίξιμο και αποδίδεται στον Νέσσο, ο οποίος είναι και ο μόνος του οποίου οι εκδικητικές προθέσεις επηρεάζουν την έκβαση της ιστορίας.¹⁵⁸

Σύμφωνα με τον Platter, εδώ ο Βακχυλίδης επιθυμεί να τονίσει την τραγική άγνοια του ανθρώπου για το μέλλον και για τα αποτελέσματα των πράξεών του και το πόσο η άγνοια αυτή περιορίζει τους θνητούς και τη σωστή κρίση τους στις εκάστοτε καταστάσεις της ζωής τους. Υπό αυτή την έννοια, οι θνητοί δεν είναι άλλο παρά τραγικές φιγούρες που ανακαλύπτουν την αλήθεια, μόνο όταν είναι πια πολύ αργά. Το καλύτερο παράδειγμα για να αποτυπωθεί η παραπάνω άποψη είναι αυτό της Δηιάνειρας και του Ηρακλή, οι οποίοι είναι θύματα της μοίρας και η αλήθεια βρίσκεται πάντα μπροστά τους, χωρίς αυτοί να μπορούν να την αναγνωρίσουν.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Platter, 1994: 346.

¹⁵⁹ Platter, 1994: 347.

2. Η ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ΣΤΙΣ ΤΡΑΧΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ

Η παρουσίαση της Δηιάνειρας στις *Τραχίνιες* δεν διαφέρει από αυτή του Βακχυλίδη. Ο τρόπος που το έργο ξεκινά είναι πρωτότυπος για σοφόκλεια τραγωδία, καθώς εμφανίζεται να μιλά ένας χαρακτήρας, η Δηιάνειρα, χωρίς να απευθύνεται σε κάποιον συγκεκριμένα.¹⁶⁰ Με την καινοτομία αυτή δίνεται η δυνατότητα στη Δηιάνειρα, ως εισαγωγικός χαρακτήρας, να διαμορφώσει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό θα προσλάβει την ιστορία. Πράγματι, ο λόγος της θα επηρεάσει τελικά τον δέκτη του, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον ίδιο της τον εαυτό πρωτίστως και, κατ' επέκταση, τους θεατές που παρακολουθούν το δράμα και βάσει της κρίσης των οποίων αξιολογείται ο χαρακτήρας της. Έτσι, η Δηιάνειρα στις *Τραχίνιες* αποτελεί τον δημιουργό του δράματος αλλά και τον αποδέκτη του, εφόσον ενσαρκώνει ταυτόχρονα τον ρόλο του ποιητή, του ηθοποιού και του ακροατηρίου.¹⁶¹ Ολόκληρος ο λόγος της αποτελεί μια έκφραση πόνου και θλίψης, που δίνει στον ομιλητή την ψευδαίσθηση ότι είναι συναισθήματα τα οποία μπορούν να ελεγχθούν με τον ίδιο τρόπο που μπορεί να ελεγχθεί ως προς τη δομή του ο λόγος που εκφωνεί. Κάτι τέτοιο είναι λυτρωτικό για τον ομιλητή, διότι ο πόνος δραματοποιείται και ο ίδιος επιδίδεται σκόπιμα και ελεγχόμενα σε αυτόν.¹⁶²

Ο παραπονετικός λόγος της Δηιάνειρας ξεκινά με την παράθεση ενός γνωμικού, κάτι που της προσδίδει ρητορική δεινότητα:

*Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανεῖς
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνη τις, οὐτ' εἰ χρηστὸς οὐτ' εἴ τω κακός·*

Τραχ. 1-3

¹⁶⁰ Για παράδειγμα, στον πρόλογο της *Αντιγόνης*, η Αντιγόνη απευθύνεται στην Ισμήνη με την οποία και συνδιαλέγεται, στην *Ηλέκτρα*, ο παιδαγωγός απευθύνεται στον Ορέστη, στον *Οιδίποδα Τύραννο*, ο Οιδίποδας απευθύνεται στον ιερέα κ.ά.

¹⁶¹ Heiden, 1989: 21.

¹⁶² Heiden, 1989: 22.

Το γνωμικό αναφέρει πως δεν είναι δυνατόν να αποφασιστεί αν η ζωή κάποιου είναι καλή ή κακή, πριν ιδωθεί το τέλος του. Ο σκοπός της παράθεσής του εδώ, όμως, είναι να δημιουργηθεί αντίθεση με τη ζωή της ίδιας της Δηιάνειρας, η οποία, όπως ισχυρίζεται, γνωρίζει ήδη ότι είναι κακή και ας μην έχει ακόμα τελειώσει. Θα σκεφτόταν κανείς πως ο γάμος με τον «υπεράνθρωπο» Ηρακλή, τον πάντων ἄριστον φῶς (στ. 177), σημαίνει αυτόματα και ευτυχία.¹⁶³ Η Δηιάνειρα, όμως δεν βλέπει καθόλου έτσι την κατάσταση που βιώνει και ο δυστυχής και βαρὺς της βίος, που αναφέρεται από τους πρώτους στίχους, αποτελεί και το κεντρικό θέμα της τραγωδίας:

*ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Αἴδου μολεῖν,
ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρὺν*

Τραχ. 4-5

Η αντίθεση αυτή εντείνει τον πόνο της ηρωίδας για την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει και για την κακή ζωή της γενικότερα, παρέχοντας έτσι κάποια λύτρωση μέσω της υπερβολής και της διόγκωσης. Ακόμη, η συνειδητοποίηση του νοηματικού περιεχομένου του γνωμικού οδηγεί τη Δηιάνειρα στη σύλληψη της ιδέας ότι τα πάντα υπόκεινται σε απρόβλεπτες αλλαγές. Βέβαια, με το να αρνείται πως η δική της κατάσταση μπορεί να αλλάξει, υπονοεί πως το γνωμικό δεν εφαρμόζεται στην περίπτωση της, καθώς η δική της ζωή είναι σταθερά επώδυνη. Ωστόσο, οι οδύνες της ζωής της οφείλονται ακριβώς στην «αστάθεια» των καταστάσεων που βιώνει, επομένως, ο ισχυρισμός της περί σταθερότητας των κακουχιών της φαντάζει υπερβολικός. Τέλος, η Δηιάνειρα εδώ ακολουθεί τη σοφή τακτική αποφυγής πόνου μέσα από την προετοιμασία για τα χειρότερα, τα οποία, αν έρθουν, θα τη βρουν προετοιμασμένη, αν όμως δεν έρθουν, θα είναι προς όφελός της.¹⁶⁴

Στους αμέσως επόμενους στίχους η Δηιάνειρα αναφέρεται με νοσταλγία στη ζωή της στο παλάτι του πατέρα της (στ. 6-7). Η σημασία της θέσης της αυτής διαφαίνεται καλύτερα, όταν επανέρχεται στο θέμα στον στίχο 145, όπου περιγράφει στον Χορό την ξεγνοιασιά που έχουν οι ανύπαντρες γυναίκες, όσο ζουν ακόμη στο δικό τους σπίτι. Εδώ παρατηρείται εξιδανίκευση του παρελθόντος, κατάσταση η οποία είναι

¹⁶³ Scott, 1997: 33.

¹⁶⁴ Περισσότερα για το μοτίβο της αστάθειας και την τεχνική αποφυγής πόνου, βλ. Heiden, 1989: 22-23.

σαφώς ουτοπική. Κάθε περίοδος της ζωής έχει θετικά και αρνητικά στοιχεία, όμως η Δηιάνειρα αρνείται να αποδεχτεί τα αρνητικά στοιχεία της ζωής της κοντά στον πατέρα της. Ο γάμος της δεν είναι τίποτα παραπάνω από *ὄκνος* (στ.7) και αναφέρει ότι πάντα τον φοβόταν, γιατί θεωρεί πως με αυτόν ξεκινούν οι *έγνοιες* για κάθε γυναίκα (στ.148-9). Τέτοιες συμπεριφορές συνήθως εντοπίζονται σε γυναίκες που έχουν αναπτύξει ισχυρούς δεσμούς με τον πατέρα τους και κατά συνέπεια, όπως έχουν δείξει ψυχαναλυτικές μελέτες, απομακρύνονται από τη μητέρα τους. Σε αυτές τις περιπτώσεις η κόρη χάνει σταδιακά την αγάπη και τη φροντίδα της μάνας, διότι οι δυο τους βρίσκονται σε ανταγωνισμό μεταξύ τους. Μεγαλώνοντας οι γυναίκες αυτές, μέσω «ενδοπροβολής», υιοθετούν χαρακτήρα συμπονετικό και τον ρόλο της «καλής μάνας» με όλα τα χαρακτηριστικά του, καταλαμβάνουν δηλαδή τη θέση του ανθρώπου που αντικατέστησαν.¹⁶⁵ Έτσι, τυχόν αρνητικές συμπεριφορές αποβάλλονται, καταπιέζονται και δεν γίνονται αποδεκτές, ακριβώς όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Δηιάνειρας, όπως θα δείξω στη συνέχεια του κεφαλαίου.

Βέβαια, στην περίπτωση της Δηιάνειρας οι φόβοι της για τον γάμο αποδείχτηκαν βάσιμοι. Ο ποταμός Αχελώος διεκδίκησε να τη μετατοπίσει από την ήσυχη ζωή της στο παλάτι κάνοντάς τη γυναίκα του, γεγονός που απέτρεψε ο Ηρακλής με μάχη εναντίον του. Η στιγμιαία αστάθεια της κατάστασης στην οποία περιήλθε η Δηιάνειρα επιβεβαίωσε τους φόβους της για τον γάμο (στ. 7-21).¹⁶⁶ Σε αυτό το σημείο η Δηιάνειρα δίνει ένα στοιχείο πολύ σημαντικό για τη σκιαγράφηση της προσωπικότητάς της:

*καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων
οὐκ ἂν διείποιμ'· οὐ γὰρ οἶδ'. ἀλλ' ὅστις ἦν
θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεᾶς, ὅδ' ἂν λέγοι.
ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ
μή μοι τὸ κάλλος ἄλλος ἐξέυροι ποτέ.*

Τραχ. 21-25

Όπως η ίδια αναφέρει, δεν γνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Ηρακλής νίκησε τον Αχελώο καθώς δεν άντεχε να κοιτάζει προς το πεδίο της μάχης. Αυτό το στοιχείο από

¹⁶⁵ Για τη σχέση πατέρα-κόρης και τις επιδράσεις της, βλ. Scott, 1997: 36.

¹⁶⁶ Heiden, 1989: 24-27.

τη μια παρέχει την πληροφορία πως η Δηιάνειρα έχει μέσα της έντονο το στοιχείο του φόβου, αλλά και πως τη διακρίνει αδυναμία να αναγνωρίζει τα πράγματα όπως είναι, κάτι που θα παίξει κομβικό ρόλο για την έκβαση των γεγονότων, όταν η Ιόλη εμφανιστεί στο προσκήνιο.¹⁶⁷ Σίγουρα εδώ μπορεί κανείς να εντοπίσει μια εύθραυστη προσωπικότητα, μια ευγενική και ευαίσθητη ψυχή, που δεν επιθυμεί καμία ανάμιξη με αγριότητες και ταραχές, χαρακτηριστικό της Δηιάνειρας που τη συντροφεύει σε όλη την τραγωδία.

Μετά τη διάσωσή της από τον Ηρακλή, οι πόνοι της δεν παύουν, αλλά εντείνονται, μόνο που πια έχουν μετατεθεί στο πρόσωπο του συζύγου της.

*τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς,
εἰ δὴ καλῶς. λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
ζυστᾶσ' ἀεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
κείνου προκηραίνουσα. νύξ γὰρ εἰσάγει
καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.*

Τραχ. 25-30

Η ψυχική ηρεμία της ηρωίδας έχει διαταραχθεί μια για πάντα μετά τον γάμο της με τον Ηρακλή, σε βαθμό που η ίδια δυσκολεύεται να αναγνωρίσει κατά πόσο η διάσωσή της ήταν τελικά ένα γεγονός ευχάριστο ή γεγονός που ήρθε μόνο να προσθέσει στις έγνοιες της και να την τοποθετήσει πλάι στον μυθικό ήρωα ως «έπαθλό» του.¹⁶⁸ Οι έγνοιες της τώρα προσανατολίζονται στην ασφάλεια του Ηρακλή, ο οποίος λείπει τον περισσότερο καιρό διότι επιτελεί τους περιβόητους άθλους του. Η ίδια έχει μείνει πίσω χωρίς τη δυνατότητα να γνωρίζει αν ζει ή πέθανε ο σύζυγός της και αγωνιά μόνη της μεγαλώνοντας τα παιδιά τους χωρίς καμιά βοήθεια. Η αναφορά στα παιδιά τους ίσως ενέχει μια υπόνοια εκμετάλλευσης, καθώς δίνεται η εντύπωση πως η Δηιάνειρα αισθάνεται χρησιμοποιημένη ή ακόμα και αποπροσωποποιημένη.¹⁶⁹

Ο Ηρακλής κατά τις επισκέψεις του στην οικογενειακή τους εστία παρομοιάζεται με γεωργό ο οποίος επισκέπτεται το χωράφι του μόνο αραιά και πού, κατά τη σπορά και τον θερισμό του (στ. 31-35). Η Δηιάνειρα παρομοιάζεται με *λέχος*

¹⁶⁷ Heiden, 1989: 28.

¹⁶⁸ Fuqua, 1980: 67.

¹⁶⁹ Scott, 1997: 38.

κριτόν (στ. 27), δηλαδή ένα κομμάτι έπιπλο, ένα αντικείμενο προς χρήση από τον Ηρακλή, γεγονός που δηλώνει την πικρία της για τη μεταχείρισή της. Σαν να μην έφτανε αυτό, μετά τη θανάτωση του Ιφίτου από τον Ηρακλή, η ίδια και τα παιδιά τους είναι αναγκασμένοι να ζουν εξόριστοι στην Τραχίνα, σε έναν τόπο ξένο ανάμεσα σε ξένους (στ. 38-40). Οι φόβοι της μπορεί να μην αφορούν πλέον τον εαυτό της, αλλά δεν παύουν να υπάρχουν και να βασανίζουν την ψυχή της. Μετά τη σωτηρία της αυτός που κινδυνεύει είναι ο Ηρακλής και η Δηιάνειρα συμπάσχει, όσο και αν δεν συμμετέχει στο δράμα του.¹⁷⁰

Πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί πως, ενώ κανείς θα περίμενε η σύζυγος ενός τέτοιου «υπερήρωα» να νιώθει ατρόμητη και ασφαλής δίπλα του, η πραγματικότητα για τη Δηιάνειρα είναι πολύ διαφορετική. Για την ηρωίδα, ο ρόλος του Ηρακλή στη ζωή της, είτε αυτός απουσιάζει είτε είναι παρών, έχει προκαλέσει σημαντικά προβλήματα. Ο ήρωας, εκτός από πρότυπο δύναμης, συχνά παρουσιάζεται και ως φιγούρα που ρέπει προς παντός είδους υπερβολές, χωρίς πολιτισμικά ιδανικά, υψηλή ηθική ή ανθρώπινες ευαισθησίες, αλλά με ακόρεστες επιθυμίες για φαγητό, ποτό και σεξουαλικές δραστηριότητες, ένα πρότυπο εκ διαμέτρου αντίθετο από τη Δηιάνειρα.¹⁷¹ Η Δηιάνειρα πάντα εκπροσωπούσε το πρότυπο της συζύγου και της μάνας, αποτελούσε τον συνδετικό κρίκο της οικογένειας και τον μόνο κρίκο που ένωνε τον Ηρακλή με την κοινωνία και τον πολιτισμό, έναν κρίκο που στο τέλος ο Ηρακλής σπάει, με αποτέλεσμα η Δηιάνειρα να οδηγηθεί στον θάνατο για να λυτρωθεί.¹⁷² Στην κωμωδία και τα αποσπάσματα που σώζονται από τη σατυρική ποίηση, η προσωπικότητα του Ηρακλή παρουσιάζεται εξαιρετικά γελοιοποιημένη.¹⁷³ Επομένως, δυο τόσο αντιφατικές από τη φύση τους προσωπικότητες είναι δύσκολο να συνδυαστούν. Είναι αξιοσημείωτο πως ο Σοφοκλής δεν τις εμφανίζει μαζί πουθενά στη δραματική διάρκεια των *Τραχινίων* του, ενώ η εμφάνιση του ενός προϋποθέτει πάντα την απουσία του άλλου.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Heiden, 1989: 28-29.

¹⁷¹ Για τον χαρακτήρα του Ηρακλή, βλ. Fuqua, 1980: 17 και Hicks, 1992: 79. Το θέμα των «ορέξεων» του Ηρακλή ήταν πολύ αγαπητό στην κωμωδία. Για μια αναλυτική παρουσίαση, βλ. Galinsky, 1972, καθώς και Stafford, 2012.

¹⁷² Hinden, 1973: 177.

¹⁷³ Fuqua, 1980: 17, 66.

¹⁷⁴ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το ασυμβίβαστο του χαρακτήρα των δυο ηρώων, βλ. Fuqua, 1980: 68-70 και Silk, 1985: 8-11.

Ο μονόλογος της Δηιάνειρας αποκαλύπτει πως οι άθλοι του Ηρακλή έχουν πλέον ολοκληρωθεί και ο ίδιος απουσιάζει για δεκαπέντε μήνες, χρονικό διάστημα μεγάλο κατά τη Δηιάνειρα, κάτι που τη βάζει σε κακές σκέψεις όσον αφορά την ασφάλειά του. Κανείς δεν γνωρίζει πού είναι εκείνος, καθώς δεν έχει στείλει κανέναν αγγελιαφόρο να ενημερώσει για την έκβαση των γεγονότων. Η άγνοια φέρνει στη Δηιάνειρα κι άλλες έγνοιες και της δημιουργεί την ψευδαίσθηση της επίγνωσης πως κάτι πολύ κακό συμβαίνει (στ. 36-46). Η προσμονή της για την επιστροφή του Ηρακλή έχει μετουσιωθεί σε προσμονή έστω για κάποιο νέο του.¹⁷⁵ Όμως, αυτά είναι μόνο όσα η Δηιάνειρα επιλέγει να πει. Το γεγονός ότι η απουσία του Ηρακλή της έχει επιφέρει πικρές οδύνες (*πλὴν ἐμοὶ πικρὰς/ ὠδῖνας αὐτοῦ προσβαλὼν ἀποίχεται* στ. 41-42), μπορεί να φανερώνει και τον υποσυνείδητο και καταπιεσμένο θυμό της για την αδιαφορία και την εγκατάλειψή του και όχι πραγματικά την έγνοια της για την ασφάλειά του. Η Δηιάνειρα δεν επιτρέπει στον εαυτό της να παρουσιαστεί πουθενά ως τίποτα λιγότερο από «καλή σύζυγος» και έτσι υπάρχει η πιθανότητα τα αρνητικά της συναισθήματα να προβάλλονται μεταμφιεσμένα ή ακόμα και μετατιθέμενα σε άλλα γεγονότα.¹⁷⁶

Σε αυτό το σημείο εισέρχεται στη σκηνή η Τροφός, η οποία έχει ακούσει τμήμα ή και ολόκληρο τον εναρκτήριο λόγο της Δηιάνειρας, με σκοπό να της προσφέρει λόγια συμπαράστασης, αλλά και να προωθήσει κάπως την πλοκή, συμβουλεύοντάς την να παροτρύνει τον γιο της Ύλλο να αναχωρήσει προς αναζήτηση ειδήσεων για τον πατέρα του (στ. 49-60). Στον διάλογό της με τον Ύλλο η Δηιάνειρα παραλλάσσει λίγο τα λόγια της Τροφού, αναφέροντας πως η μη αναζήτηση του πατέρα του *αἰσχύνῃν φέρει* (στ. 66), μολονότι η παραίνεση της Τροφού δεν ανέφερε πουθενά κάτι για ντροπή. Ωστόσο, ο Ύλλος ισχυρίζεται πως γνωρίζει νέα του πατέρα του: ο ήρωας ήταν αιχμάλωτος κάποιας γυναίκας από τη Λυδία, όμως τώρα έχει πια ελευθερωθεί και βρίσκεται στην Εύβοια, όπου εκστρατεύει ενάντια στην πόλη του Εύρυτου (στ. 69-75). Τότε η Δηιάνειρα παροτρύνει τον γιο της να πάει να βοηθήσει τον πατέρα του, ώστε να γυρίσει επιτέλους πίσω· σε αυτό το σημείο, αναφέρει τους χρησμούς που της άφησε ο Ηρακλής φεύγοντας:

¹⁷⁵ Heiden, 1989: 32.

¹⁷⁶ Scott, 1997: 39.

*ὥς ἢ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον ἐς τό γ' ὕστερον
τὸν λοιπὸν ἤδη βίοτον εὐαίων' ἔχειν.*

Τραχ. 79-81

Μολονότι οι ειδήσεις που προσέφερε ο Ὑλλος χαρακτηρίζονται από κάποια αοριστία, πουθενά δεν υπονοείται κάτι για θάνατο του Ηρακλή. Ωστόσο, η Δηιάνειρα, απαισιόδοξη όπως πάντα, δεν επιτρέπει στον εαυτό της περιθώριο εφησυχασμού και ψυχικής ανάπαυλας. Η συναισθηματική της κατάσταση σκιαγραφείται ακόμα καλύτερα στο τραγούδι του Χορού, ο οποίος περιγράφει τη Δηιάνειρα και την ακατάπαυστη αγωνία της κατά την απουσία του συζύγου της:

*ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι [ἀντ. α]
τὰν ἀμφινεικῆ Δηιάνειραν ἀεὶ,
οἶά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,
οὔποτ' εὐνάζειν ἀδακρῶ-
των βλεφάρων πόθον, ἀλλὰ
εὐμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὁδοῦ
ἐνθυμίσις εὐναῖς ἀναν-
δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσαν αἴσαν.*

Τραχ. 103-111

Αν και ο Χορός προσπαθεί με τα λόγια του να δώσει ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον στη Δηιάνειρα (στ. 112-140), η απαισιόδοξη φύση του χαρακτήρα της δεν επιτρέπει στην ηρωίδα να δεχτεί μια θετική εκδοχή των πραγμάτων. Η ίδια ισχυρίζεται πως ο Χορός μπορεί να αισιοδοξεί, επειδή έχει μόνο ακούσει, χωρίς να έχει ζήσει, τις συμφορές της (στ. 141-143) και επειδή οι παρθένες που τον απαρτίζουν είναι ανύπαντρες και δεν γνωρίζουν τις έγνοιες που προκαλεί ο γάμος στις γυναίκες (στ. 144-150). Εδώ, κατά κάποιον τρόπο, επαναλαμβάνεται η άποψη της Δηιάνειρας ότι ο γάμος αποτελεί «καταδίκη» και απώλεια για πάντα της ξέγνοιαστης ζωής, άποψη που επαναδιατυπώθηκε στους εναρκτήριους στίχους. Η ικανότητά της να γενικεύει και να αποδίδει τα δεινά της σε δεινά που υποφέρουν όλες οι γυναίκες την ανακουφίζει, κατευνάζει τον θυμό της για τον Ηρακλή και της επιτρέπει να μην καταδικάσει αργότερα την Ιόλη, παρά και πάλι να αποδώσει την κατάσταση στις συμφορές που

«γενικά» φέρνει η ομορφιά (στ.462-467).¹⁷⁷ Τώρα προσπαθεί να πείσει τις γυναίκες του Χορού πως οι φοβίες της δικαιολογούνται και για αυτό παραθέτει ένα «πάθος» της, άγνωστο σε όλους μέχρι τότε (*πάθη μὲν οὖν δὴ πόλλ' ἔγωγ' ἐκλαυσάμην· ἐν δ', οἶον οὐπω πρόσθεν, αὐτίκ' ἔξερῶ* στ. 153-154).¹⁷⁸

Το πάθος αυτό αφορά σε κάποιες πινακίδες που της είχε αφήσει ο Ηρακλής πριν ξεκινήσει τους άθλους του και για τις οποίες δεν είχε δώσει καμία εξήγηση, παρά μόνον πριν την τελευταία του αναχώρηση, κατά την οποία για πρώτη φορά έδωσε αναλυτικές οδηγίες. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Δηιάνειρας, ο Ηρακλής, ερμηνεύοντας την *παλαιάν δέλτον*, διευκρίνισε τι αναλογεί σε εκείνη και τα παιδιά του από την περιουσία του, ξεκαθαρίζοντάς της πως, αν δεν γυρίσει μετά το πέρας δεκαπέντε μηνών, θα είναι βέβαιος ο θάνατός του (στ. 161-168). Όμως, ο Ηρακλής ανέφερε και το ενδεχόμενο να επιστρέψει και άρα ο χρησμός να σημαίνει το τέλος των παθών του και όχι της ζωής του (στ. 167-168), ωστόσο η Δηιάνειρα, κυριευμένη ξανά από τους φόβους της, στέκεται στο δυσοίωνα σκέλος της ερμηνείας. Μάλιστα, είναι δυνατό να υποστηρίξουμε πως αυτό που η ηρωίδα αντιλαμβάνεται εδώ ως «πάθος» της δεν αφορά ακόμα σε κάποιο αντικειμενικό γεγονός που της έχει συμβεί, αλλά μόνο στον φόβο της για ένα ενδεχόμενο μελλοντικό «πάθος».

Θα ήθελα εδώ να προσθέσω μερικές παρατηρήσεις όσον αφορά τους χρησμούς. Μολονότι οι σχολιαστές διαφωνούν ως προς τον συνολικό αριθμό των χρησμών, αυτό στο οποίο όλοι συμφωνούν είναι στο γεγονός ότι η ερμηνεία τους είναι πάντα αμφίσημη.¹⁷⁹ Δηλαδή, ενώ η Δηιάνειρα παρουσιάζεται να τρέμει στην ιδέα της αρνητικής πλευράς των χρησμών (στ. 175-176), τα νέα για την ασφάλεια του Ηρακλή που αργότερα φέρνει ο αγγελιαφόρος μοιάζει να προσανατολίζουν την ιστορία προς τη θετική έκβασή της (στ. 180-181). Βέβαια, τελικά τα γεγονότα έχουν αρνητική έκβαση και αποδεικνύεται πως τα γραφόμενα στη δέλτο ήταν δυσοίωνα, αλλά οι ενδιαφερόμενοι αγνοούσαν τις θεϊκές βουλές. Όλοι οι ήρωες είναι εξαπατημένοι και αγνοούν την αλήθεια, η οποία πάντα αποκαλύπτεται σταδιακά και πάντα είναι καταστροφική. Η Δηιάνειρα αγνοεί το πού βρίσκεται ο Ηρακλής, την ταυτότητα της Ιόλης, την αλήθεια για το φίλτρο του Νέσσου, το πώς να θυμώνει στον Ηρακλή (στ.

¹⁷⁷ Levett, 2004: 49-50.

¹⁷⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το πώς αντιλαμβάνεται η Δηιάνειρα τον γάμο και τη ζωή πριν από αυτόν, βλ. Parca, 1992: 176-180.

¹⁷⁹ Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση του αριθμού των χρησμών και της ερμηνείας τους, βλ. Segal, 2000: 158-162.

543), το πώς να ερμηνεύσει τους χρησμούς κ.ό.κ. Αντίστοιχα, ο Ηρακλής αγνοεί τι γίνεται στο σπίτι, πώς νιώθει η γυναίκα του, τι επίδραση θα έχει ο χιτώνας, ποιο τέλος τού επιφυλάσσουν τα γραφόμενα στις πλάκες κ.ά.¹⁸⁰

Ωστόσο, οι χρησμοί είναι πάντα εκεί και προσφέρουν στοιχεία για να ιδωθεί η αλήθεια. Μέσα από αυτούς τελικά οι θνητοί περνούν από την άγνοια στην καταστροφική γνώση, μετά από κατά συρροή διάπραξη λαθών και αυταπάτες. Η κατεξοχήν πηγή έγκυρων χρησμών είναι ο Δίας, πατέρας θεών και ανθρώπων και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, του ίδιου του Ηρακλή. Μόνο αυτός μπορεί να παρέχει «εξουσιοδοτημένες» μαντείες. Ο Νέσσος, αντίθετα, δεν έχει καμία τέτοια «εξουσιοδότηση», καθότι δεν είναι ούτε θεός ούτε άνθρωπος και ζει εκτός κοινωνικών, θρησκευτικών και οποιωνδήποτε άλλων αρχών. Για την ακρίβεια, αναφέρεται παντού ως *Θήρ* (στ. 556, 568, 680, 707, 1162) ή *Κένταυρος* (στ. 680, 1141, 1162) και, μολονότι γένους αρσενικού, δεν εμπίπτει σε κανένα ανθρώπινο συγγενικό δίκτυο. Για αυτόν τον λόγο δεν μπορεί και να συμμετέχει σε γαμήλιες τελετές. Όπως προανέφερα, δεν είναι άνθρωπος, αλλά εφόσον έχει την ικανότητα του λόγου, δεν είναι ούτε ολοκληρωτικά ζώο. Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι προφητείες του είναι εντελώς άκυρες, επομένως η Δηιάνειρα δεν έχει κανένα λόγο να εμπιστευθεί τα λόγια του.¹⁸¹ Παρόλα αυτά, η ανάγκη της την οδηγεί να το κάνει, αν και γρήγορα συνειδητοποιεί ότι ο Νέσσος δεν ήταν άξιος εμπιστοσύνης.

Ο μοναδικός ήρωας που βρίσκεται ίσως πιο κοντά στην αλήθεια είναι η Δηιάνειρα, η οποία, επειδή κυριεύεται από φόβους και επειδή βλέπει τη ζωή απαισιόδοξα, κατά βάση δίνει αρνητικές ερμηνείες στα γεγονότα και αυτές είναι που επιβεβαιώνονται στο τέλος. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Heiden, ένας ενδεχόμενος θάνατος του Ηρακλή μάλλον θα την ωφελούσε παρά θα τη ζημίωνε, ειδικά αν κανείς σκεφτεί ότι θεωρεί τον γάμο υπαίτιο των παροντικών δεινών της. Επίσης, η παρουσία που θα κληρονομούσε από τον σύζυγό της δεν είναι διόλου ευκαταφρόνητη. Άρα, ο θάνατός του θα της έδινε ανεξαρτησία και δύναμη και η ίδια δεν θα αποτελούσε πια ένα αντικείμενο (*λέχος*) που εξυπηρετεί ανδρικές επιθυμίες και μόνο, όπως θεωρεί τώρα τον εαυτό της.¹⁸² Μολονότι ισχύουν όλα τα παραπάνω, δεν μπορώ να

¹⁸⁰ Για μια πλήρη ανάλυση του μοτίβου της άγνοιας και του καθοριστικού ρόλου που αυτό παίζει στην εξέλιξη της ιστορίας, βλ. Lawrence, 1978: 289-298.

¹⁸¹ Για τη φύση και την εγκυρότητα των λόγων του Νέσσου, βλ. Bowman, 1999: 338-347.

¹⁸² Heiden, 1989: 46.

συμφωνήσω με τον Heiden ότι απορρέουν από τον τρόπο με τον οποίο η Δηιάνειρα μιλά σε αυτούς τους στίχους. Το ύφος της είναι μάλλον ουδέτερο και αφηγηματικό χωρίς περαιτέρω υπόνοιες.

Στους στίχους 180-204 η Δηιάνειρα πληροφορείται πλέον με βεβαιότητα από τον αγγελιαφόρο ότι ο Ηρακλής έχει πάρει τον δρόμο της επιστροφής ως νικητής. Αν και οι ερωτήσεις που κάνει σε αυτή τη στιχομυθία προς επιβεβαίωση των χαρμόσυνων ειδήσεων φανερώνουν κάποιο σκεπτικισμό όσον αφορά την εγκυρότητά τους, ο αγγελιαφόρος τελικά πείθει τη Δηιάνειρα για τα νέα και οι φόβοι της επιτέλους καταστέλλονται. Ο Heiden βλέπει στον σκεπτικισμό της κάποια υποσυνείδητη επιθυμία να είναι ψευδείς οι ειδήσεις και ο Ηρακλής να μην επιστρέψει, επειδή θεωρεί ότι η αμφισβήτησή της είναι πολύ έντονη, ενώ σε άλλα σημεία στα οποία χρειάζεται να εκφράσει την αμφισβήτησή της, όπως είναι η δράση του χιτώνα αργότερα, η Δηιάνειρα εμπιστεύεται τα λόγια του Νέσσου χωρίς δισταγμό.¹⁸³ Προσωπικά, θεωρώ, όπως φαίνεται και στην παρούσα ανάλυση, πως η γενικότερα απαισιόδοξη φύση της Δηιάνειρας και η γεμάτη βάσανα ζωή της, όπως είναι φυσικό, δεν της επιτρέπει να αποδεχτεί άκριτα τη χαρά, διότι έχει ξαναδεί στο παρελθόν τα γυρίσματα της τύχης και ο πόνος είναι πια βαθιά εντυπωμένος μέσα της.

Ο Χορός αναφωνεί από χαρά για το ευχάριστο τέλος των άθλων του Ηρακλή αλλά και των παθών της Δηιάνειρας (στ. 205-224). Τότε εισέρχεται στη σκηνή ο Λίχας, από τον οποίο ο αγγελιαφόρος είχε ακούσει τα νέα, και η Δηιάνειρα ζητά περαιτέρω επιβεβαίωση των ειδήσεων (στ. 232-233). Μετά από αναλυτική εξιστόρηση των γεγονότων από τον κήρυκα, την οποία η ίδια κατηύθυνε με ερωτήσεις σχετικά με το πού βρίσκεται ο Ηρακλής και γιατί καθυστερεί (στ. 232-290), η Δηιάνειρα επικεντρώνεται στις αιχμάλωτες που κατέφθαναν μαζί του, αφού πρώτα πραγματοποιήσει μια δυσοίωνη αναφορά ξανά στα γυρίσματα της τύχης:

*ὅμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπομένοις
ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα, μὴ σφαλῆ ποτε.*

Τραχ. 296-297

¹⁸³ Heiden, 1989: 48-51.

Για την ακρίβεια, η Δηιάνειρα σε κανένα σημείο δεν δείχνει αυθόρμητη και πηγαία χαρά για την επικείμενη επιστροφή του Ηρακλή. Στον στίχο 293 η χαρά της (*πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίροιμ' ἄν*) διατυπώνεται σε δυνητική ευκτική και όχι σε οριστική ἐγκλιση που θα σηματοδοτούσε κάτι το υπαρκτό και πραγματικό. Επίσης, στον στίχο 295 (*πολλή 'στ' ἀνάγκη τῆδε τοῦτο συντρέχειν*) η Δηιάνειρα εμφανίζει τη χαρά της ως αποτέλεσμα ανάγκης και όχι ως ειλικρινή αντίδραση. Απουσιάζει λοιπόν η ζωντάνια του συναισθήματος, δεδομένου ότι η ὑπαρξη και μόνο της «ανάγκης» να βιωθεί αναιρεί την ὑπαρξή του. Μολονότι ο Heiden αναγνωρίζει και πάλι εδώ μια ενδόμυχη απροθυμία της Δηιάνειρας για επιστροφή του Ηρακλή, είναι δυνατόν να υποστηριχθεί πως η χαρά της μετριάζεται από τη θέαση των αιχμαλώτων και δη της Ιόλης, διότι, γνωρίζοντας καλά τον σύζυγό της, αναγνωρίζει τι σηματοδοτεί η ἀφιξή της, καθότι πρόκειται για ερωμένη του Ηρακλή, κάτι που την εμποδίζει τελικά να χαρεί για τα ευτυχή γεγονότα.¹⁸⁴

*ἔμοι γὰρ οἴκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλοι,
ταύτας ὀρώσῃ δυσπότημους ἐπὶ ξένης
χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας,
αἶ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον.*

Τραχ. 298-302

Η συμπόνια της Δηιάνειρας για την τύχη των αιχμάλωτων γυναικῶν φανερώνει την ευγενική φύση της και την ευαίσθητη ψυχή της. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Heiden, ενυπάρχει στη συμπόνια της και ένα στοιχείο αυτοπροβολής. Και η ίδια η Δηιάνειρα βρίσκεται σε ξένο τόπο, μακριά από τους δικούς της, καταδιωγμένη και φιλοξενούμενη στην Τραχίνα. Η τύχη των γυναικῶν λοιπόν, θυμίζει κατά πολύ τη δική της και ίσως για αυτό να μπορεί να τις συμπονέσει και τόσο πολύ, επιβεβαιώνοντας αυτά που είπε στους στίχους 141-143, πως μόνο αν κάτι βιωθεί μπορεί να γίνει απόλυτα κατανοητό. Ο οίκτος που η Δηιάνειρα αισθάνεται για τις δούλες καθρεφτίζει τη ζωή της και ίσως, κατά κάποιον τρόπο, αποτελεί καταφύγιο για τον οίκτο που αισθάνεται για τον εαυτό της, ξεχνώντας τα δικά της δεινά μέσα από την ενασχόλησή της με τα δεινά των

¹⁸⁴ Heiden, 1989: 64-65.

άλλων.¹⁸⁵ Επιπλέον, μπορεί να παρατηρηθεί εδώ η διαίρεση των συναισθημάτων της: από τη μια συμπονά και ανησυχεί για τους άλλους (Ηρακλή, αιχμάλωτες), από την άλλη όμως είναι πλήρως απορροφημένη με τη ζωή και τη δεινή της τύχη και δεν αναγνωρίζει τον πόνο κανενός άλλου παρά τον δικό της. Μόνο εκείνη υποφέρει τόσο και κανείς δεν καταλαβαίνει τους φόβους της.¹⁸⁶

Από την αρχή ξεχωρίζει και συμπονά ιδιαίτερα την Ιόλη, αποδεικνύοντας πως έχει αντιληφθεί τι συμβαίνει (*ἔξειπ'· ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ῥῆκτισα/ βλέπουσ', ὄσῳπερ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη*, στ. 312-313). Επομένως, η ανησυχία της για την τύχη της συγκεκριμένης νεαρής ίσως απορρέει και από τον φόβο που δημιουργεί στην ίδια η παρουσία της, ως προς το πόσο η άφιξή της θα επηρεάσει τη δική της θέση στο παλάτι. Βέβαια, η Δηιάνειρα δεν μπορεί πουθενά να αναγνωρίσει ότι έχει τέτοια πτυχή μέσα της, οπότε όλα ερμηνεύονται από εκείνη ως συμπόνια και αλτρουισμός.¹⁸⁷

Ο Έρωτας είναι πανίσχυρος στις *Τραχίνιες* και ο ήρωας που καθορίζεται πιο πολύ από αυτόν είναι ο Ηρακλής, του οποίου η συμπεριφορά καθορίζει αλυσιδωτά τις αντιδράσεις όλων των υπόλοιπων ηρώων. Για ακόμα μια φορά λοιπόν, ο Ηρακλής πλεονεκτικά επιθυμεί τη συζυγική αγάπη αλλά και τον εξωσυζυγικό έρωτα. Και η Δηιάνειρα επιθυμεί και τα δύο, αλλά από ένα πρόσωπο μόνο, τον Ηρακλή, επομένως ίσως να μην έπρεπε να οδηγηθεί στην καταστροφή όπως άλλες γυναίκες στην τραγωδία που επιθύμησαν τον έρωτα εκτός γάμου και τιμωρήθηκαν (πχ. Μήδεια, Φαίδρα, Κλυταιμνήστρα). Η Δηιάνειρα παρέμεινε πάντα εντός ηθικών ορίων και άρα η τιμωρία της ήταν κάπως αυστηρή.¹⁸⁸ Ακόμη και όσοι πιστεύουν στην ενοχή της ή κρίνουν μόνο από το αποτέλεσμα που είχε η πράξη της, δεν μπορούν να αρνηθούν την τραγικότητά της και να μη λυπηθούν βαθιά για την κατάληξή της.¹⁸⁹

Τις πληροφορίες που ζητά να μάθει από τον Λίχα συγκεκριμένα για αυτή την αιχμάλωτη ο Λίχας σκόπιμα τις αποκρύπτει:

*ὦ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;
ἄνανδρος, ἢ τεκνοῦσσα; πρὸς μὲν γὰρ φύσιν*

¹⁸⁵ Heiden, 1989: 65-66.

¹⁸⁶ Mattison, 2015: 15.

¹⁸⁷ Περισσότερα για την εικόνα που έχει η Δηιάνειρα για τον εαυτό της, βλ. Levett, 2004: 50.

¹⁸⁸ Mattison, 2015: 13-14. Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά τη φύση και την επίδραση του έρωτα πάνω στους ήρωες των *Τραχινίων*, βλ. Conacher, 1997: 29-30.

¹⁸⁹ Wohl, 2010: 58.

*πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις.
Λίχα, τίνοσ ποτ' ἐστὶν ἢ ζένη βροτῶν;
τίς ἢ τεκοῦσα, τίς δ' ὁ φυτύσας πατήρ;
ἔξειπ'· ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ᾤκτισα
βλέπουσ', ὄσῳ περ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη.
Αἰ. τί δ' οἶδ' ἐγώ; τί δ' ἄν με καὶ κρίνοις; ἴσως
γέννημα τῶν ἐκεῖθεν οὐκ ἐν ὑστάτοις.*

Τραχ. 307-315

Το μυστήριο ἐρχεται ακριβῶς στους ἐπόμενους στίχους να λύσει ο αγγελιαφόρος, ο οποίος ἀκούσε την ἐκδοχή του Λίχα και βρίσκει ευκαιρία τώρα που ἐκεῖνος ἀπομακρύνθηκε να πει στη Δηιάνειρα πως ὅλα ὅσα της εἶπε εἶναι ψέματα και πως η Ἰόλη ἦταν η αἰτία της καταστροφῆς της Οἰχαλίας και της δολοφονίας του πατέρα της, Εὐρυτου, καθὼς ο Ηρακλῆς τυφλώθηκε ἀπὸ ἔρωτα για ἐκείνη και την πόθησε για κρυφῆ του ἐρωμένη ἀλλὰ ο Εὐρυτος ἀρνήθηκε να του τη δώσει (στ. 351-374).

*τί χρῆ ποεῖν, γυναῖκες; ὡς ἐγὼ λόγοις
τοῖς νῦν παροῦσιν ἐκπεπληγμένη κυρῶ.*

Τραχ. 385-386

Το γεγονός ὅτι η Δηιάνειρα πίστεψε τις ἀπαντήσεις του Λίχα νωρίτερα ἀποδεικνύει την ἀφέλεια και την ἐπιστία της και ἐνδεχομένως τη δικαιολογεῖ ως προς το ἐπεισόδιο με το φίλτρο του Νέσσου στη συνέχεια.¹⁹⁰ Ωστόσο, θεωρῶ πως η ἴδια ἔχει ἀνάγκη να πιστέψει ὅσα ἀκούει, γιατί ἀρνεῖται να προδοθεῖ για ἀκόμα μια φορά. Κατὰ βάθος ξέρει πως οὗ φόβοι της εἶναι βάσιμοι. Η Δηιάνειρα δεν εἶναι η πρώτη φορά που ἐμφανίζεται ἀδύναμη να ἀντιδράσει. Ὅπως νωρίτερα χρειάστηκε την προτροπῆ της Τροφού για να ἀναλάβει κάποια δράση (στ. 49-60), ἔτσι και τώρα ρωτᾷ τον Χορὸ τι πρέπει να κάνει. Σε ὅλο το ἔργο υιοθετεῖ στάση παθητικῆ, ἀκόμα και στα σημεῖα που φαίνεται να δρα, ὅπως θα δείξω παρακάτω. Η παθητικῆ της στάση εἶναι ἐμφανῆς και σε ὅσα λέει στον Λίχα με σκοπὸ να τον κάνει να ἀναγνωρίσει ποια εἶναι η ἀλήθεια για την ταυτότητα της Ἰόλης, καθὼς, μεταξύ ἄλλων, παραδέχεται πως δεν εἶναι η πρώτη φορά που ο Ηρακλῆς καταλαμβάνεται ἀπὸ κάποιον ἔρωτα και η ἴδια, ἐνὼ γνῶριζε τις

¹⁹⁰ Yoon, 1981: 60.

ερωτικές του περιπέτειες, δεν αντέδρασε ποτέ, γιατί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ο έρωτας είναι ασθένεια (στ. 445), πράγμα που βρίσκεται έξω από τον έλεγχο του ανθρώπου. Παρόλο που ο Έρωτας παρουσιάζεται ως ακατανίκητος θεός, η ευγενική ψυχή της Δηιάνειρας κρίνει τις επιδράσεις του με ανθρώπινους όρους, θεωρώντας πως οι άνθρωποι αξίζουν ακόμα και εδώ μόνο συμπόνια, διότι ο έρωτας δεν είναι κάτι που μπορούν να ελέγξουν.¹⁹¹

*Ἔρωτι μὲν νυν ὅστις ἀντανίσταται
πόκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ.
οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε· πῶς δ' οὐ χάτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;
ὥστ' εἴ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι,
ἢ τῆδε τῆ γυναικί, τῆ μεταιτίᾳ
τοῦ μηδὲν αἰσχροῦ μηδ' ἐμοὶ κακοῦ τινος.*

Τραχ. 441-448

*κεῖ μὲν δέδοικας, οὐ καλῶς ταρβεῖς, ἐπεὶ
τὸ μὴ πυθέσθαι, τοῦτό μ' ἀλγύνειεν ἄν·
τὸ δ' εἰδέναι τί δεινόν; οὐχὶ χάτέρας
πλείστας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ;
κοῦπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἐμοῦ λόγον κακὸν
ἠνέγκατ' οὐδ' ὄνειδος· ἦδε τ' οὐδ' ἂν εἰ
κάτ' ἐντακεῖη τῷ φιλεῖν*

Τραχ. 457-463

Η Δηιάνειρα, όμως, εδώ δεν είναι απόλυτα ειλικρινής και στην ουσία εξαπατά τον Λίχα, για να αποσπάσει τις πληροφορίες που επιθυμεί. Ωστόσο, αυτό δεν υπονομεύει την αθωότητά της παρακάτω, διότι η ικανότητα απόσπασης πληροφοριών από κάποιον, σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει αυτόματα την ικανότητα για φόνο. Η εξαπάτηση σε αυτό το σημείο ενδεχομένως να μην είναι καν βασικό στοιχείο της προσωπικότητας της Δηιάνειρας, αλλά να εμπίπτει μέσα σε εκείνα τα χαρακτηριστικά της που προκύπτουν από τη συμπεριφορά του Ηρακλή και αντιβαίνουν τον χαρακτήρα της.¹⁹² Δεν πρέπει να ξεχαστεί και το γεγονός πως κάθε τραγικός χαρακτήρας δεν είναι

¹⁹¹ Fuqua, 1980: 41.

¹⁹² Για τα στοιχεία εκείνα που επιδεικνύει η Δηιάνειρα, τα οποία όμως θεωρούνται ορμώμενα από εξωγενείς παράγοντες, βλ. Ryzman, 1991: 391.

στατικός, αλλά, όπως ήδη έχει επισημάνει η Easterling, έχει μια δυναμική που του επιτρέπει πολυπλοκότητα και παραλλαγές σε συμπεριφορές, ανάλογα με τις περιστάσεις.¹⁹³

Η Ιόλη είναι η πρώτη γυναίκα που η Δηιάνειρα γνωρίζει από κοντά και αυτό κάνει αυτή την «περιπέτεια» του Ηρακλή σημαντικότερη αλλά και πιο επίσημη. Μέχρι και αυτήν τη στιγμή όλες οι έγνοιες της Δηιάνειρας ήταν για ζητήματα μη χειροπιαστά (π.χ. τις περιπέτειες του Ηρακλή που όμως η ίδια δεν κλήθηκε ποτέ να αντιμετωπίσει ευθέως) ή προβλήματα που υπήρχαν μέσα από κάποια απουσία (π.χ. αυτά που δημιουργούσε η απουσία του Ηρακλή). Με την Ιόλη η διαταραχή της οικογενειακής ευδαιμονίας αποκτά πρόσωπο και μάλιστα σε μια στιγμή που η Δηιάνειρα πιστεύει πως οι έγνοιές της τελειώνουν για πάντα (εφόσον επιστρέφει ο Ηρακλής).¹⁹⁴ Η θέση της Δηιάνειρας επομένως για πρώτη φορά κλονίζεται ουσιαστικά και αυτό, αν και δεν το παραδέχεται στον Λίχα για να καταφέρει τον σκοπό της και να αποσπάσει πληροφορίες, μέσα της το γνωρίζει.¹⁹⁵ Εκτός όμως από τη θέση της διακυβεύεται και η υπόληψη, η αυτοεκτίμηση και η αξία της ως ανθρώπου. Υπήρξε καλή σύζυγος και μάνα και της αξίζει σεβασμός, τον οποίο ποτέ δεν έλαβε. Ακόμη και τώρα το στοιχείο του φόβου συνυπάρχει με όλα τα άλλα της συναισθήματα, φόβος μήπως αντικατασταθεί από κάποια άλλη γυναίκα.¹⁹⁶

Αν και η Δηιάνειρα έχει για τον εαυτό της την εικόνα μιας γυναίκας πρόθυμης να επιδείξει κατανόηση και συμπόνια, και αυτή την εικόνα επιθυμεί να έχουν και οι άλλοι για εκείνη, υποσυνείδητα δεν μπορεί να αναιρεθεί το γεγονός ότι αισθάνεται ζήλια για την Ιόλη και θυμό για τον Ηρακλή. Η παρήχηση του «τ» στον στίχο 445 (*ὄστ' εἴ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσω*) απεικονίζει εξαιρετικά παραστατικά ένα τρεμάμενο στόμα, αποδεικνύοντας συναισθήματα που η Δηιάνειρα πασχίζει να καταπιέσει και να συγκαλύψει με το πέπλο της συμπόνιας. Άλλωστε, πράγματι συμπονά την Ιόλη, καθώς θεωρεί πως και οι δυο αποτελούν θύματα της «αρρώστιας» του Ηρακλή που αποκτήθηκαν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Ο υποσυνείδητος θυμός της, λοιπόν, κατευθύνεται μόνο προς τον Ηρακλή, αλλά η εικόνα που έχει για τον εαυτό της

¹⁹³ Easterling, 1997: 126.

¹⁹⁴ Mattison, 2015: 20.

¹⁹⁵ Heiden, 1989: 75.

¹⁹⁶ Ο φόβος αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα συναισθήματα που βιώνει η Δηιάνειρα και καθορίζει τις κινήσεις της ακόμα και υποσυνείδητα. Βλ. Mattison, 2015: 16-17.

δεν επιτρέπει να εκδηλώσει όλα της τα συναισθήματα, κάτι που με όρους ψυχανάλυσης ονομάζεται «άρνηση-απόθεση».¹⁹⁷

Στους στίχους 490-492, αφού έχει αποσπάσει την αλήθεια από τον Λίχα, η Δηιάνειρα επιβεβαιώνει την παθητικότητά της, δηλαδή πως δεν θα αντιδράσει στην παρουσία της Ιόλης. Ωστόσο, έχει φανερά ενοχληθεί και πληγωθεί βαθιά και θεωρεί πως αυτό που συμβαίνει δεν μπορεί να το αντέξει:

*κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἔζευγμένην,
παρεσδέδεγμαι, φόρτον ὄσπερ ναυτίλος,
λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός.
καὶ νῦν δὴ οὖσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ
χλαίνης ὑπαγκάλισμα. τοιάδ' Ἡρακλῆς,
ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος,
οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου.
ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι
νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ,
τὸ δ' αὖ ζυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνή
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων;
ὄρῳ γὰρ ἤβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω,
τὴν δὲ φθίνουσαν· ὣν ἀφαρπάζειν φιλεῖ
ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα.
ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ.
ἀλλ' οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν
γυναῖκα νοῦν ἔχουσαν*

Τραχ. 536-553

Για τη Δηιάνειρα η Ιόλη δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα *λωβητὸν ἐμπόλημα*, με το οποίο δεν θα μπορέσει να μοιραστεί την αγκαλιά του συζύγου της. Η εμφάνιση της όμορφης Ιόλης τής δημιουργεί ανασφάλεια και αισθήματα κατωτερότητας για τα νιάτα της που φεύγουν ενώ η Ιόλη βρίσκεται στο άνθος της ηλικίας της. Έτσι βρίσκεται για ακόμα μια φορά αποκλεισμένη από την αγάπη του Ηρακλή, όχι όμως πια επειδή είναι πολύ μικρή για ένα τέτοιο βήμα (στ. 144-147), αλλά επειδή πια είναι πολύ μεγάλη.¹⁹⁸ Επιπλέον, εκφράζει αισθήματα πικρίας, επειδή μετά από όσα έχει προσφέρει στον Ηρακλή εκείνος της το ξεπληρώνει με αυτόν τον τρόπο. Ωστόσο, ακόμα και τώρα,

¹⁹⁷ Για το μοτίβο της «απόθεσης», βλ. Scott, 1997: 33-36.

¹⁹⁸ Parca, 1992: 181.

δικαιολογεί τις προηγηθείσες περιπέτειές του ως «αρρώστιες», μεταθέτοντας από πάνω του (ή αλλιώς «απωθώντας») οποιοδήποτε τυχόν αρνητικό συναίσθημα της έχει δημιουργήσει. Αυτή τη φορά, όμως, η αρρώστια του ξεφεύγει από τα όρια της ανοχής της. Το θράσος του Ηρακλή να φέρει την ερωμένη του σπίτι δεν θα το δεχτεί και για πρώτη -και, ειρωνικά, τελευταία- φορά θα δράσει στέλνοντας στον Ηρακλή τον (θανάσιμο) χιτώνα, αλλά χωρίς ποτέ να δείξει τον θυμό ή τη ζήλια της, καθώς κάτι τέτοιο δεν μπορεί να χαρακτηρίζει έναν άνθρωπο γνωστικό σαν την ίδια και η αξιοπρέπειά της δεν της επιτρέπει να πέσει τόσο χαμηλά.¹⁹⁹

Παρόλο που η ζήλια της ξεφεύγει στους χαρακτηρισμούς της για την Ιόλη, ο θυμός της για τον Ηρακλή καταπιέζεται και απωθείται για ακόμα μια φορά (στ. 543). Σύμφωνα με τις δηλώσεις της, της είναι πολύ δύσκολο να αντιμετωπίζει όλα αυτά, τα οποία θεωρεί πως καμία γυναίκα δεν θα άντεχε (στ. 547-553)· στο σημείο αυτό, αν και ανεπιτυχώς τελικά, ο υποσυνείδητος θυμός της είναι πολύ κοντά στην επιφάνεια και την οδηγεί στη χρήση του φίλτρου.²⁰⁰ Τη μοναδική φορά που η Δηιάνειρα αναλαμβάνει δράση συμβαίνει μια στιγμιαία αντιστροφή ρόλων. Ενώ πάντα ο Ηρακλής ενσάρκωνε τον ρόλο του εγωιστή που επιθετικά διεκδικεί και κατακτά όλα όσα επιθυμεί, εδώ αναλαμβάνει αυτόν τον ρόλο η Δηιάνειρα. Ουσιαστικά, ο Ηρακλής λειτουργεί σαν μοντέλο για τη συμπεριφορά της και έχει μεγάλο μερίδιο ευθύνης για την τελική καταστροφή του. Η Δηιάνειρα σκοπεύει να παλέψει για να τον κερδίσει πίσω, όπως ακριβώς πάλεψε κάποτε ο Ηρακλής για εκείνη. Ωστόσο, τον παραδοσιακό της ρόλο, αυτόν της παθητικότητας, δεν τον απεκδύεται εντελώς, καθώς δεν μεταχειρίζεται πουθενά βία ή επιθετικότητα και πουθενά δεν παρουσιάζεται σίγουρη για τις κινήσεις της, οι οποίες γίνονται μάλλον στο πλαίσιο της παρόρμησης της στιγμής λόγω έλλειψης χρόνου και όχι επειδή η Δηιάνειρα πράγματι αποφάσισε να δράσει.²⁰¹ Βρίσκεται με άλλα λόγια σε κατάσταση παθητικής ενεργητικότητας.²⁰² Η μόνη βιαιότητα που μπορεί να αναγνωριστεί στη Δηιάνειρα είναι αυτή των συναισθημάτων της που μια ζωή καταπιέζει.²⁰³

Μετά την εκτενή αφήγηση της Δηιάνειρας στον Χορό σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο απέκτησε το «αγαπητικό φίλτρο» από τον Κένταυρο και άλειψε με αυτόν τον

¹⁹⁹ Heiden, 1989: 83-85.

²⁰⁰ Για τον φόβο και τον τρόπο που αυτός επηρεάζει τη δράση της Δηιάνειρας, βλ. Scott, 1997: 40-41.

²⁰¹ Levett, 2004: 48.

²⁰² Mattison, 2015: 14, 19-20.

²⁰³ Musurillo, 1961: 372.

χιτώνα (στ. 553-581), περιμένει επιβεβαίωση από τις γυναίκες ως προς το αν τους φαίνεται καλή ιδέα να στείλει τελικά τον χιτώνα στον Ηρακλή (*εἴ τι μὴ δοκῶ/πράσσειν μάταιον· εἰ δὲ μὴ, πεπαύσομαι* στ. 586-587).²⁰⁴ Η αφήγηση της ιστορίας αυτής αποσκοπεί στη σχηματοποίηση μιας πορείας δράσης από τη Δηιάνειρα. Ωστόσο, λείπουν κομβικές λεπτομέρειες, τις οποίες σαφώς ούτε η ίδια κατέχει και οι οποίες οδηγούν σε λανθασμένη κρίση και, τελικά, σε καταστροφή.²⁰⁵ Ο Χορός δεν δίνει ξεκάθαρη απάντηση, διότι ισχυρίζεται πως η αποστολή του χιτώνα είναι καλή ιδέα, μόνο αν το φίλτρο έχει νωρίτερα δοκιμαστεί στην πράξη και μπορούν με κάποιο τρόπο να γνωρίζουν τη δράση του και να το εμπιστευτούν (στ.588-593). Η Δηιάνειρα, όμως, μοιάζει να μη δίνει μεγάλη σημασία στα λόγια τους, αναφέροντας πως η «πράξη» θα είναι η δοκιμή του πάνω στον Ηρακλή (*ἀλλ' αὐτίκ' εἰσόμεσθα* στ. 594) και σπεύδει βιαστικά να δώσει τον χιτώνα στον Λίχα που είναι έτοιμος να αποχωρήσει, μαζί με αναλυτικές οδηγίες (στ. 600-619). Η αντίδρασή της αυτή μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι, εξ αρχής, η ερώτησή της δεν αποσκοπούσε να λάβει απάντηση που θα καθορίσει τη δράση της. Προέκυψε από την καθαρά ανθρώπινη ανάγκη για υποστήριξη και ενθάρρυνση πάνω σε μια κρίσιμη στιγμή, έτσι ώστε να κάνει αυτό που θα έκανε ούτως ή άλλως, όποια και αν ήταν η απάντηση του Χορού. Είναι απελπισμένη και ο χιτώνας είναι η μοναδική ευκαιρία που της παρουσιάστηκε, η οποία, ψευδώς, της προσφέρει κάποια ελπίδα.²⁰⁶

Θα ήθελα εδώ να σημειώσω πως η Δηιάνειρα πιστεύει ότι με τον χιτώνα θα εξασφαλίσει την αιώνια αγάπη του Ηρακλή και όχι τον θάνατό του ή οποιοδήποτε κακό εις βάρος του.²⁰⁷ Ωστόσο, στις οδηγίες που της είχε δώσει ο Νέσσος ως προς την εφαρμογή του φίλτρου και που τώρα η ίδια μεταφέρει στον Λίχα, αν ιδωθούν με

²⁰⁴ Για τις αρνητικές συνυποδηλώσεις του ρήματος «βάπτω» που χρησιμοποιεί η Δηιάνειρα (στ. 574, 580), βλ. Halleran, 1988: 129-131.

²⁰⁵ Kraus, 1991: 76.

²⁰⁶ Ryzman, 1991: 394.

²⁰⁷ Για την αντίθετη άποψη, κατά την οποία η Δηιάνειρα, όπως υπαγορεύει και ετυμολογικά το όνομά της, είναι μια εκδικητική γυναίκα, με απόλυτη επίγνωση της επίδρασης του φίλτρου, η οποία ψεύδεται, υποκρίνεται και επιθυμεί ξεκάθαρα τον θάνατο του Ηρακλή, βλ. Errandonea, 1927: 145-164, Hester, 1980: 1-8 και Carawan, 2000: 189-237. Ωστόσο, να σημειώσω εδώ πως τόσο απόλυτες και μονόπλευρες απόψεις διατυπώνονται σε παλαιότερες χρονολογικά μελέτες και έχουν κατά βάση ξεπεραστεί από νεότερους σχολιαστές που αναγνωρίζουν καλύτερα τις αμφισημίες και το βάθος των χαρακτήρων της τραγωδίας. Πράγματι, η ετυμολογία του ονόματος της Δηιάνειρας παραπέμπει σε μια προσωπικότητα καταστροφική, όμως δεν είναι λίγες οι φορές που τα ονόματα επικών και μυθικών ηρώων ανταποκρίνονται στους προγόνους τους και όχι στους ίδιους (Pozzi, 1996: 105).

καχυποψία, όπως έκανε ως τώρα με όλα τα προηγούμενα, μπορεί να εντοπιστεί αμφισημία και δολιότητα, χαρακτηριστικά τα οποία περνούν απαρατήρητα από την ίδια.²⁰⁸ Σε συνειδητό επίπεδο λοιπόν, η Δηιάνειρα θεωρεί ότι αποσκοπεί στην αγάπη του Ηρακλή. Σε υποσυνείδητο επίπεδο όμως, υπάρχει μια υποφώσκουσα δεύτερη τραγωδία, εντελώς διαφορετική από αυτήν που παρουσιάζει φαινομενικά ο Σοφοκλής. Η Δηιάνειρα λειτουργεί καταστροφικά, αλλά δεν μπορεί να το αντιληφθεί, ακριβώς επειδή οι καταστροφικές της τάσεις είναι υποκινούμενες από το υποσυνείδητό της, το οποίο υπαγορεύει τον θυμό και τη ζήλια που αισθάνεται και το οποίο, όμως, αρνείται κατηγορηματικά να αντιληφθεί. Συνεπώς, μέσω της φρουδικής «άρνησης και προβολής» η Δηιάνειρα είναι αποκομμένη από τον εσωτερικό της εαυτό, δεν τον αποδέχεται, αμύνεται εναντίον του και τον καταπιέζει και άρα δεν μπορεί να τον επεξεργαστεί και να τον ελέγξει.²⁰⁹

Αυτό το γεγονός έχει κάνει τους σχολιαστές να ερίζουν ως προς το κατά πόσο η Δηιάνειρα γνώριζε ή όχι τη θανατηφόρα επίδραση του φίλτρου. Ακόμα και αν τη γνώριζε, η απόγνωσή της για τα γεγονότα της ζωής της ίσως να δικαιολογεί κάπως την απόφασή της να δώσει ένα τέλος.²¹⁰ Όμως, δεδομένου ότι αυτό δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα, προτιμώ να πιστεύω πως η Δηιάνειρα, πάνω στον πανικό που η κατάσταση της έχει προκαλέσει, σε συνδυασμό με την επικείμενη αποχώρηση του Λίχα (*τόνδε γὰρ βλέπω/ θυραῖον ἦδη· διὰ τάχους δ' ἐλεύσεται* στ. 594-595), δεν έχει τον κατάλληλο χρόνο να επεξεργαστεί τις πληροφορίες λογικά και καταλήγει σε σπασμωδικές κινήσεις, όπως φαίνεται και αργότερα από τις δεύτερες σκέψεις που την τυραννούν εκ των υστέρων (στ. 663-667), όταν πια ο χρόνος της επιτρέπει να επεξεργαστεί την πράξη της.²¹¹ Γιατί όμως δεν περιμένει να επιστρέψει ο Ηρακλής και να του δώσει η ίδια το δώρο που του έχει ετοιμάσει; Διάφοροι σχολιαστές χρησιμοποιούν αυτό το εύλογο ερώτημα για να υποστηρίξουν την άποψη πως η Δηιάνειρα έχει κουραστεί πια τόσο πολύ από τα «καμώματά» του, ώστε δεν επιθυμεί τελικά την επιστροφή του ήρωα, αλλά μόνο το να κερδίσει πίσω την αξία που ο Ηρακλής της αφαίρεσε με την έλλειψη σεβασμού προς το πρόσωπό της.²¹² Προσωπικά θεωρώ πως η ζήλια και η ταπείνωση που έχει αισθανθεί η Δηιάνειρα με την άφιξη της

²⁰⁸ Heiden, 1989: 89-90.

²⁰⁹ Scott, 1997: 34 και Ryzman, 1991: 386-387.

²¹⁰ Ryzman, 1991: 390.

²¹¹ Heiden, 1989: 92.

²¹² Houghton, 1962: 97 και Mattison, 2015: 21.

Ιόλης είναι αντικειμενικά γεγονότα που συνυπάρχουν με την αγάπη της για τον Ηρακλή. Μάλιστα, η αγάπη ίσως να είναι αυτή που τα διεγείρει εξαρχής, ασχέτως αν αυτή τη στιγμή έχει καλυφθεί από πικρία²¹³. Όσο και αν η αξιοπρέπειά της δεν της επιτρέπει να αποδεχτεί τα αρνητικά της συναισθήματα, δεν παύουν να την έχουν τυφλώσει και απλά να επιθυμεί να δράσει το συντομότερο δυνατόν, για να ανατρέψει την κατάσταση και όχι για να μην επιστρέψει ο Ηρακλής.

Η ζήλια της ηρωίδας, σε συνδυασμό με τα συναισθήματά της για τις παρελθοντικές περιπέτειες του συζύγου της, λειτουργεί αθροιστικά και συσσωρευτικά. Τα συναισθήματα αυτά την οδηγούν να εξαπατηθεί και η ίδια από τον Νέσσο, σε μια προσπάθεια να ελέγξει επιτέλους την «αρρώστια» του Ηρακλή. Με αυτήν της την κίνηση αποδεικνύει την αγνότητα αλλά και την αφέλειά της, στοιχεία μιας ευγενικής ψυχής.²¹⁴ Νωρίτερα, με τις προηγούμενες ερωμένες του Ηρακλή, η Δηιάνειρα δεν σκέφτηκε ποτέ να χρησιμοποιήσει το μαγικό φίλτρο, όμως με την Ιόλη η ζήλια την έκανε να ξεπεράσει τον καλό και ανεκτικό της εαυτό και να μεταχειριστεί την ύστατη λύση.²¹⁵ Οι στίχοι 365-368, 428 και 893-895 φανερώνουν πως ο Ηρακλής αυτή τη φορά έχει σοβαρές προθέσεις για τη νεαρή.

*μόνον παρ' ὑμῶν εἶ στεγοίμεθ' ὥς σκότῳ
κἄν αἰσχρὰ πράσσης, οὔ ποτ' αἰσχύνῃ πεσῆ.*

Τραχ. 596-597

Αξιοπρόσεκτη είναι εδώ η σημασία που δίνει η Δηιάνειρα στη φήμη της. Αν το σχέδιό της αποτύχει, φοβάται όσα θα ειπωθούν εναντίον της, κυρίως από τον Ηρακλή και τον γιο της Ὑλλο, αλλά κατ' επέκταση και από τον υπόλοιπο κόσμο. Η άποψή της ότι οι αισχρές πράξεις ντροπιάζουν αυτόν που τις πραγματοποιεί, μόνο αν μαθευτούν, δείχνει μια γυναίκα με χαμηλά ίσως επίπεδα συνείδησης. Ωστόσο, δεν θεωρώ πως η Δηιάνειρα είχε στον νου της ενδεχόμενο θανάτου του Ηρακλή, παρά μόνο ενδεχόμενο αποτυχίας του σχεδίου και αποκάλυψής του, κάτι που θα ντρόπιαζε την ίδια. Η αποδοχή μιας ερωμένης δεν επιτρέπεται από την αυτοεκτίμησή της, αλλά ούτε η προσπάθεια να

²¹³ Fuqua, 1980: 76.

²¹⁴ Musurillo, 1961: 382.

²¹⁵ Houghton, 1962: 96.

κρατήσει τον σύζυγό της με μαγικά φίλτρα. Εφόσον λοιπόν τα φίλτρα αυτά είναι η τελευταία της ελπίδα, προτιμά να μη μαθευτεί το σχέδιο, γιατί η χρήση τέτοιων τεχνικών δεν συνάδει με το επίπεδό της και το ένδοξο όνομά της.²¹⁶

Ο χιτώνας έχει σταλεί και η Δηιάνειρα κυριεύεται ξανά από τους φόβους της. Αφορμή ήταν το γεγονός ότι το μαλλί αρνιού που χρησιμοποίησε, για να αλείψει τον χιτώνα έγινε στάχτη, μόλις το είδε ο ήλιος (στ. 674-678 και 688-704). Τώρα πια καταλαβαίνει πως μάλλον εξαπατήθηκε από τον Νέσσο και πως ήταν αδύνατον ο Κένταυρος, την ώρα που πέθαινε εξαιτίας της, να ήθελε το καλό της (στ. 705-711). Επίσης, αναλύοντας τα γεγονότα αναθυμάται ότι το αίμα του Νέσσου προφανώς περιείχε και το δηλητήριο από το βέλος του Ηρακλή, δηλητήριο με το οποίο ο Ηρακλής σκότωσε τον Χείρωνα, τον ίδιο τον Νέσσο, αλλά και οτιδήποτε ζωντανό άγγιξε με αυτό (στ. 710-718). Έτσι, αν και αρκετά καθυστερημένα, η Δηιάνειρα καταλήγει στο συμπέρασμα πως το αίμα του Νέσσου πιθανόν να σκοτώσει τον Ηρακλή και αμέσως διατυπώνει την απόφασή της να πεθάνει μαζί του, αν κάτι τέτοιο συμβεί:

*καίτοι δέδοκται, κεῖνος εἰ σφαλῆσεται,
ταύτῃ σὺν ὀρμῇ κάμῃ συνθανεῖν ἅμα.
ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν,
ἥτις προτιμᾷ μὴ κακῇ πεφυκέναι.*

Τραχ. 719-722

Αξιοσημείωτη είναι ξανά εδώ η έμφαση που δίνει η Δηιάνειρα στο καλό της όνομα και την ευγενική της καταγωγή. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της, αυτό που δεν θα αντέξει αν πεθάνει τελικά ο Ηρακλής, δεν είναι η ίδια η απώλειά του, αλλά η απώλεια του καλού της ονόματος.²¹⁷ Μολονότι το σημείο αυτό έχει αποτελέσει και πάλι αντικείμενο διαφωνιών ως προς το μέγεθος της αγάπης της για τον σύζυγό της, θεωρώ πως ο θυμός της για τη συμπεριφορά του δεν έχει ακόμα ξεπεραστεί και δεν της επιτρέπει εκδηλώσεις αγάπης. Ακόμη, το «καλό της όνομα» υπονοεί την υπόληψή της

²¹⁶ Η Δηιάνειρα, σε όλη την τραγωδία, παρουσιάζεται ως ευγενική ψυχή με καλές προθέσεις. Ωστόσο, φροντίζει ιδιαιτέρως να μην ανατραπεί αυτή της η εικόνα στα μάτια των γύρω της και ανησυχεί για το πώς θα προσληφθεί κάθε της κίνηση από αυτούς στους οποίους τυχόν θα γνωστοποιηθεί. Βλ. Ryzman, 1991: 394.

²¹⁷ Για τα κίνητρα που οδηγούν τη Δηιάνειρα στην αυτοκτονία, βλ. Heiden, 1989: 107 και Houghton, 1962: 100.

και την εικόνα που έχει η ίδια για τον εαυτό της και η οποία μέσα από αυτή την πράξη αναιρείται. Η Δηιάνειρα δεν μπορεί να αντέξει άλλη μια μείωση της αξίας της, άλλη μια υποτίμηση, αλλά αυτό ακριβώς θα συμβεί, αν κάνει κακό στον Ηρακλή άθελά της, επομένως προτιμά να πεθάνει μαζί του.²¹⁸

Ο Heiden πιστεύει πως τα σημάδια για τη θανατηφόρο επίδραση του αίματος του Νέσσου ήταν πάντα εκεί και ότι όλος ο συλλογισμός που η Δηιάνειρα πραγματοποιεί στους στίχους 710-718 θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί πιο έγκαιρα, διότι τα γεγονότα δείχνουν ξεκάθαρα ότι πρόκειται για ένα θανατηφόρο φίλτρο. Σύμφωνα με τον Heiden, η Δηιάνειρα είναι πολύ πιθανό να γνωρίζει όλα όσα θα συμβούν με την αποστολή του χιτώνα και καθόλου δεν έχει εξαπατηθεί από τον Νέσσο. Στην πραγματικότητα, θέλει τον Ηρακλή νεκρό διότι έχει πληγωθεί επανειλημμένα ο εγωισμός της από τη συμπεριφορά του, νιώθει παραμελημένη, προδομένη και έχει πια κουραστεί. Μάλιστα, ο Heiden υποστηρίζει το επιχείρημά του επικαλούμενος την εμμονή της Δηιάνειρας με την ασφάλεια του Ηρακλή, κάτι που έμμεσα κρύβει την επιθυμία για τον θάνατό του.²¹⁹ Η άποψη αυτή βρίσκει σύμφωνη και τη Scott, η οποία πιστεύει ότι από ψυχαναλυτικής πλευράς η επιλογή λεξιλογίου δεν είναι ποτέ τυχαία. Παραδείγματος χάριν, όταν η Δηιάνειρα χρησιμοποιεί το ρήμα *έντακείη* (463) αποκαλύπτει μια ενδόμυχη ευχή, ακόμη και αν δεν το συνειδητοποιεί ούτε η ίδια.²²⁰

Ωστόσο, προς υπεράσπιση της αθωότητάς της, πρέπει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί πως η Δηιάνειρα δεν ήταν μπροστά στους φόνους που ο Ηρακλής διέπραξε με μέσον τα δηλητηριώδη βέλη του. Τους γνωρίζει από φήμες και διηγήσεις. Επίσης, τα θύματα των βελών του Ηρακλή ήταν όλα τέρατα και δεν γίνεται με βεβαιότητα να υποθέσει κανείς ότι θα ήταν το ίδιο αποτελεσματικά εναντίον ενός ανθρώπου. Τέλος, το βέλος είναι, με ή χωρίς δηλητήριο, ένα όπλο θανατηφόρο από μόνο του και έτσι δεν μπορεί να συναχθεί το συμπέρασμα ότι το δηλητήριο ήταν ο μοναδικός λόγος για τον οποίο σκοτώνονταν τα θύματα του Ηρακλή.²²¹ Με δεδομένα τα παραπάνω, ακόμη και αν η Δηιάνειρα είχε πραγματοποιήσει λογικούς συλλογισμούς, πριν στείλει τον χιτώνα, δεν θα μπορούσε και πάλι να είναι σίγουρη για το φίλτρο και δεν υπάρχει τίποτα που

²¹⁸ Ryzman, 1991: 395.

²¹⁹ Heiden, 1989: 105.

²²⁰ Scott, 1997: 38.

²²¹ Αυτά τα επιχειρήματα λειτουργούν ως ελαφρυντικά για τη Δηιάνειρα, όμως δεν συμφωνούν με αυτά όλοι οι μελετητές. Βλ. Heiden, 1989: 105-106.

να αποδεικνύει τη θανατηφόρο δράση του αίματος του Νέσσου μετά βεβαιότητας και άρα δόλιες προθέσεις από πλευράς της.

Οι φόβοι που την κυριεύουν μετά την αποστολή του χιτώνα και οι συνειρμοί που διατυπώνει επιβεβαιώνουν μόνο την καχυποψία με την οποία θα έπρεπε να είχε αντιμετωπίσει το φίλτρο, κάτι που εκείνη τη στιγμή που πίεζε ο χρόνος και η συναισθηματική φόρτιση αδυνατούσε να κάνει, όπως έδειξα παραπάνω. Για την ίδια, όμως, η ενοχή της είναι δεδομένη. Παρότι δεν κρίνεται ένοχη από ηθική άποψη για δολοφονία από πρόθεση, είναι ένοχη για ευπιστία και αφέλεια. Ακόμη, ήταν γνωστό την εποχή εκείνη πως ένα φίλτρο που θα εξασφάλιζε την αιώνια αγάπη μπορούσε να λειτουργήσει θανατηφόρα, αν δεν εφαρμοζόταν σωστά.²²² Επομένως, σε οποιαδήποτε περίπτωση η Δηιάνειρα ρίσκαρε τη ζωή του Ηρακλή εις γνώση της, ευελπιστώντας ότι η κατάσταση δεν θα ξέφευγε από τον έλεγχο.

Στην προοπτική του ενδεχόμενου θανάτου του ήρωα η Δηιάνειρα πανικοβλημένη αναλαμβάνει αποκλειστικά την ευθύνη, ενώ στην πραγματικότητα μεγάλο μερίδιο αυτής φέρει και ο Νέσσος. Αυτή η υπερβολή της Δηιάνειρας, όμως, της δίνει την ευκαιρία να υιοθετήσει θέση κατηγορού, αποποιούμενη έτσι τη θέση του κατηγορουμένου/εγκληματία.²²³ Πιστεύει πως ακόμα και αν διέπραξε κάποιο έγκλημα εναντίον του Ηρακλή, αυτό ήταν ακούσιο, έτσι δεν μπορεί να δεχτεί στη συνείδησή της ότι είναι εγκληματίας. Ο Χορός είναι σύμφωνος με αυτή την άποψη, καθώς προσπαθεί να ηρεμήσει τη Δηιάνειρα εκφράζοντας τη γνώμη πως δεν χωράει οργή εναντίον κάποιου που έκανε λάθος άθελά του (στ. 727-728). Η Δηιάνειρα, όμως, όσο και αν υποστηρίζει τις αγνές προθέσεις της, δεν μεταπείθεται και επιθυμεί να αναλάβει όλο το βάρος της ευθύνης, αδιαφορώντας για την πρόθεση και κρίνοντας μόνο εκ του αποτελέσματος (στ. 729-730), αποδεικνύοντας έτσι το ηρωικό πνεύμα της, σαν άλλος Ηρακλής, αλλά και το ψυχικό της μεγαλείο. Βέβαια, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, ενώ πάντα δικαιολογούσε τους άλλους για τις πράξεις τους, ιδιαίτερα τον Ηρακλή, και συμπονούσε τους πάντες για την κακή τους τύχη (αιχμάλωτες, Ιόλη), δεν δείχνει καμία τέτοια πρόθεση προς τον εαυτό της. Προς τον εαυτό της είναι άσπλαχνη και αυστηρή όσο ποτέ άλλοτε, χωρίς περιθώρια συγχώρεσης.²²⁴

²²² Levett, 2004: 52-54, 89.

²²³ Heiden, 1989: 106.

²²⁴ Για την αντίθεση στον τρόπο με τον οποίο η Δηιάνειρα προσλαμβάνει τις ενέργειες των άλλων και του εαυτού της, βλ. Lawrence, 1978: 299.

Τα νέα για τον θάνατο του Ηρακλή ανακοινώνονται στη συνέχεια από τον Ύλλο, ο οποίος αισθάνεται άκραιο θυμό για τη μητέρα του και εύχεται τον θάνατό της (στ. 734-737). Στο άκουσμα της αναλυτικής εξιστόρησης των γεγονότων από τον γιο της (στ. 749-812) η Δηιάνειρα βομβαρδίζει τον Ύλλο με διευκρινιστικές ερωτήσεις, σαν να μη μπορεί να πιστέψει στα αφτιά της αυτά που συμβαίνουν (στ. 738, 741, 744-745, 748). Μια από αυτές τις ερωτήσεις είναι αν ο Ύλλος στεκόταν δίπλα στον πατέρα του, όταν συνέβαιναν όλα αυτά (*παρίστασαι* στ. 748). Η πληροφορία αυτή, αν και σημαντική, διότι θεωρητικά διασφαλίζει την αυτοψία και άρα την εγκυρότητα της αφήγησης στις λεπτομέρειές της, στην πραγματικότητα δεν προσθέτει τίποτα στην αλήθεια των δηλώσεων του Ύλλου και μάλλον δείχνει για ακόμα μια φορά την πικρία της Δηιάνειρας για τη συνεχή απουσία του Ηρακλή και το γεγονός ότι εκείνη κατά συνέπεια δεν «στεκόταν δίπλα» του ποτέ.²²⁵ Όταν βεβαιώνεται για την αλήθεια των λεγομένων του γιου της, αποσύρεται, χωρίς να δίνει καμία απάντηση, παθητική όπως πάντα. Η σιωπή της επιβεβαιώνει το αίσθημα της προσωπικής της αποτυχίας και απογοήτευσης καλύτερα από οποιαδήποτε λόγια και η έξοδος της παρέχει την τέλεια δραματική έκφραση του κεντρικού θέματος του έργου: το πώς ο άνθρωπος, ακόμα και με τις καλύτερες προθέσεις, δεν μπορεί να νικήσει τις πρωτόγονες δυνάμεις της ζωής του, είτε αυτές απεικονίζονται στο πρόσωπο του Νέσσου είτε πρόκειται για τα ανθρώπινα ένστικτα που καθορίζουν την ανθρώπινη δράση.²²⁶ Για τον Χορό η σιωπή αποδεικνύει ενοχή (στ. 813-814), όμως η Δηιάνειρα έχει ήδη αναλάβει όλη την ευθύνη και για την πρόθεση, παρόλο που τέτοια ευθύνη δεν της αναλογεί, αλλά και για την ίδια την πράξη.²²⁷

Ενώ ο λόγος και η παρουσία της Δηιάνειρας καταλαμβάνουν παραπάνω από τους μισούς στίχους της τραγωδίας, η έμφαση είναι πάντα πάνω στον Ηρακλή και ο Ηρακλής είναι πάντα παρών εν τη απουσία του. Η σύζυγός του ανησυχεί ασταμάτητα για το πού βρίσκεται, αν είναι καλά, αλλά κυρίως για τη σχέση του μαζί της. Με την αποχώρησή της μετατίθεται εκτός σκηνής αλλά και εκτός της ιστορίας του μεγάλου ήρωα, η οποία λανθασμένα πίστευε ότι είναι δική της.²²⁸ Σε όλο το έργο η Δηιάνειρα πασχίζει να βρει την αλήθεια, αλλά είναι πια αργά, όταν τα καταφέρνει, και αυτό είναι

²²⁵ Houghton, 1962: 101.

²²⁶ Για τη σιωπηρή αντίδραση της Δηιάνειρας στο άκουσμα των νέων από τον Ύλλο και την ερμηνεία αυτής, βλ. Fuqua, 1980: 50.

²²⁷ Heiden, 1989: 107.

²²⁸ Bowman, 1999: 335.

το στοιχείο που την καθιστά τραγική φιγούρα. Όμως, ενώ μπορεί να *ἤμαρτεν οὐχ ἔκουσία* (στ. 1123) ή να *ἤμαρτε χρηστά μομένη* (στ. 1136), η «αμαρτία» είναι αμαρτία και, όσο και αν πολλοί δεν της καταλογίζουν καμία ύβρη, στη δική της συνείδηση πρέπει να τιμωρηθεί.²²⁹ Δεν την ενδιαφέρει να αποδείξει τίποτα σε κανέναν, αφού όλα έχουν χαθεί -το σχέδιό της της κατέστρεψε τη ζωή, έκανε τον σύζυγο και τον γιο της να τη μισούν, δολοφόνησε τον ενδοξότερο άντρα στη γη και αμαύρωσε το όνομά της μια για πάντα.

Στους στίχους 874-875 η τροφός ανακοινώνει πως η Δηϊάνειρα έδωσε τέλος στη ζωή της πάνω στο νυφικό κρεβάτι αποχαιρετώντας το, μπήγοντας στο στήθος της μαχαίρι, αφού πρώτα έκλαψε πικρά, άγγιξε τα υπάρχοντά της για τελευταία φορά και κοίταξε για τελευταία φορά τους δούλους:

TP.

*δεινῶς γε· πεύση δ', ὥστε μαρτυρεῖν ἐμοί.
ἐπεὶ παρῆλθε δωμάτων εἴσω μόνη,
καὶ παῖδ' ἐν ἀύλαϊς εἶδε κοῖλα δέμνια
στορνύνθ', ὅπως ἄψορρον ἀντῶη πατρί,
κρύψασ' ἑαυτὴν ἔνθα μὴ τις εἰσίδοι,
βρυχᾶτο μὲν βωμοῖσι προσπίπτουσ' ὅτι
γένοιτ' ἐρήμη, κλαῖε δ' ὀργάνων ὅτου
ψαύσειεν οἷς ἐχρήτο δειλαία πάρος·
ἄλλη δὲ κάλλη δωμάτων στρωφωμένη,
εἷ του φίλων βλέψειεν οἰκετῶν δέμας,
ἔκλαιεν ἢ δύστηνος εἰσορωμένη,
αὐτὴ τὸν αὐτῆς δαίμον' ἀγκαλουμένη
καὶ τὰς ἄπαιδας ἐς τὸ λοιπὸν οἰκίας.
ἐπεὶ δὲ τῶνδ' ἔληξεν, ἐξαίφνης σφ' ὄρω
τὸν Ἡράκλειον θάλαμον εἰσορμωμένην.
κάγῳ λαθραῖον ὄμμ' ἐπεσκιασμένη
φρούρου· ὄρω δὲ τὴν γυναῖκα δεμνίοις
τοῖς Ἡρακλείοις στρωτὰ βάλλουσαν φάρη.
ὅπως δ' ἐτέλεσε τοῦτ', ἐπενθοροῦσ' ἄνω
καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,
καὶ δακρῶν ῥήξασα θερμὰ νάματα
ἔλεξεν, ὃ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά,
τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ', ὡς ἔμ' οὐποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίτησι ταῖσδ' εὐνάτριαν.
τοσαῦτα φωνήσασα συντόνω χερὶ
λύει τὸν αὐτῆς πέπλον, ἧ χρυσήλατος
προὔκειτο μαστῶν περονίς, ἐκ δ' ἐλώπισεν
πλευρὰν ἅπασαν ὠλένην τ' εὐώνυμον.*

²²⁹ Torrance, 1965: 302-303.

*κάγὼ δρομαία βᾶσ', ὄσονπερ ἔσθενον,
τῷ παιδί φράζω τῆς τεχνωμένης τάδε.
κάν ᾧ τὸ κείσε δευρό τ' ἐξορμώμεθα,
ὀρῶμεν αὐτὴν ἀμφιπλήγι φασγάνῳ
πλευρὰν ὑφ' ἧπαρ καὶ φρένας πεπληγμένην.*

Τραχ. 899-931

Η αναφορά στο νυφικό κρεβάτι και το γεγονός πως η Δηιάνειρα επέλεξε να αφήσει πάνω σε αυτό την τελευταία της πνοή δεν είναι διόλου τυχαία. Αυτό το κρεβάτι αποτελούσε την αιτία των δεινών της και καθόρισε τη ζωή της μέχρι τέλους, συμβολίζοντας τον γεμάτο οδύνες γάμο της με τον Ηρακλή.²³⁰ Επίσης, η πράξη αυτή αποτελεί απόδειξη ότι πεθαίνει στο όνομα της αγάπης και ακυρώνει τις εντυπώσεις που τη θέλουν να ενδιαφέρεται μόνο για το όνομά της.²³¹

Το παράδοξο στο σημείο αυτό είναι πως η Δηιάνειρα αυτοκτονεί χωρίς να έχει αποδειχθεί ότι ο Ηρακλής είναι νεκρός. Η αφήγηση του Ύλλου περί του υποτιθέμενου θανάτου του θα μπορούσε να είναι διογκωμένη από τον θυμό του ή τον δικό του φόβο για την κατάληξη του πατέρα του. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, ο Ύλλος άφησε τον πατέρα του ζωντανό και αυτό επιβεβαιώνεται από την αφήγησή του. Η Δηιάνειρα, όμως, μοιάζει να έχει σίγουρο ότι η κατάσταση του Ηρακλή θα καταλήξει αναμφίβολα σε θάνατο, σαν να γνωρίζει τελικά τη θανατηφόρο επίδραση του φίλτρου με το οποίο άλειψε τον χιτώνα και να αυτοκτονεί από τύψεις.²³² Καμία τύψη δεν κυριεύει τη Δηιάνειρα γιατί δεν είχε ποτέ κακές προθέσεις. Ωστόσο, αναγνωρίζει πως αυτό που συνέβη είναι κοινωνικά μεμπτό και αρνείται να αντιμετωπίσει για ακόμα μια φορά ταπείνωση, ανεξάρτητα από το αν ο Ηρακλής τελικά πεθάνει ή όχι.²³³

Για τη Scott, με όρους ψυχανάλυσης, η αυτοκτονία της Δηιάνειρας χωρίς καμία διαπραγματεύση ήταν η υπέρτατη απόδειξη της πολυετούς καταπίεσης των συναισθημάτων της. Η απαισιοδοξία και οι φόβοι για τα χειρότερα που τη διακρίνουν σε όλο το έργο, ακόμα και όταν τα πράγματα στη ζωή της φαίνεται να καλυτερεύουν, είναι αποτέλεσμα του ότι κάπου μέσα της ίσως γνωρίζει τις καταστροφικές της ορμές τις οποίες αγωνίζεται να απωθεί. Μέσω της απώθησης όμως, δεν καταφέρνει τελικά να τις αναγνωρίσει και έτσι δεν μπορεί να αναγνωρίσει ούτε τις ειλικρινείς της προθέσεις

²³⁰ Περισσότερα για τον συμβολισμό του κρεβατιού, βλ. Fuqua, 1980: 53.

²³¹ Ryzman, 1991: 396.

²³² Houghton, 1962: 100.

²³³ Ryzman, 1991: 396.

στην αποστολή του χιτώνα. Αθώα ή ένοχη, η Δηιάνειρα αποδεχόταν μόνο την καλή της πλευρά. Έτσι, η πλευρά της που την ήθελε να υποκύπτει σε αρνητικά συναισθήματα και να υιοθετεί έναν κακό εαυτό βρισκόταν έξω από τα συνειδητά της όρια. Τώρα όμως είναι κακή στα μάτια όλων, αλλά και στα δικά της, πράγμα μη αποδεκτό για εκείνη. Η κακή της πλευρά την οδήγησε σε κακές πράξεις και το γεγονός ότι δεν αποδέχτηκε ποτέ ότι αυτή η πλευρά υπήρχε την εμπόδισε από το να καταφέρει να τη δαμάσει τελικά και να ενεργήσει σωστότερα. Ακόμα και την τελευταία στιγμή η Δηιάνειρα «απωθεί» την ύπαρξή της και προτιμά να αυτοκτονήσει από το να την αποδεχτεί.²³⁴

Σημαντική για τον χαρακτήρα της είναι και η κίνησή της να αυτοκτονήσει με μαχαίρι, μια πράξη που απαιτεί θάρρος που δεν συνάδει με τα γυναικεία πρότυπα της εποχής, καθώς οι γυναίκες προτιμούσαν λιγότερο αιματηρούς τρόπους αυτοκτονίας, όπως τον απαγχονισμό, εξαιτίας της ευαίσθητης φύσης τους.²³⁵ Η Δηιάνειρα, όμως, είναι η σύζυγος του Ηρακλή, του οποίου το πρότυπο ενσαρκώνει, όπως έχω προαναφέρει, και έτσι υιοθετεί τελικά το ηρωικό πνεύμα του. Η αντιστροφή ρόλων, βέβαια, δεν αφορά μόνο στη Δηιάνειρα, καθώς και ο Ηρακλής παρουσιάζεται εκθηλυμένος. Ένα παράδειγμα είναι στο σημείο που πετά από πάνω του τα σκεπάσματα για να δείξει σε όλους τις πληγές του (1078-1080), πράξη που θυμίζει τα «ανακαλυπτήρια» της νύφης, όταν αφαιρεί το πέπλο κατά τη γαμήλια τελετή. Ένα ακόμη παράδειγμα είναι το σημείο που βογκά σαν γυναίκα (στ. 1071, 1075). Η Δηιάνειρα, λοιπόν, πεθαίνει σαν άντρας διεκδικώντας τον, ενώ το πανίσχυρο αρσενικό πεθαίνει ντροπιαστικά, κλαίγοντας και ικετεύοντας σαν αδύναμη γυναίκα.²³⁶ Οι δυο αυτοί ήρωες δεν καταφέρνουν να συναντηθούν και να συνυπάρξουν πουθενά και σε κανένα τομέα. Ακόμη και κατά την επιστροφή του Ηρακλή, η επανένωσή τους δεν συνέβη ποτέ ή μάλλον συνέβη «διά του αποχωρισμού», καθώς το μόνο κοινό που είχαν ποτέ ήταν ο θάνατος.²³⁷

²³⁴ Scott, 1997: 41 και 47.

²³⁵ Carawan. 2000: 219. Μάλιστα, η ιστορία, έτσι όπως παρατίθεται από τον Απολλόδορο, παρουσιάζει τη Δηιάνειρα να αυτοκτονεί δι' απαγχονισμού (Apollod. 2. 7. 7).

²³⁶ Pozzi, 1994: 583-584.

²³⁷ Kratzer, 2013: 47.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η τραγωδία της Δηιάνειρας απασχόλησε και απασχολεί πλήθος μελετητών και σχολιαστών. Ο Σοφοκλής την παρουσιάζει ως θύμα των ζωδών ορμών του συζύγου της, ο οποίος είναι συστηματικά απών από την οικογενειακή τους εστία και εκείνη μονίμως αναμένει την επιστροφή του. Η Δηιάνειρα αγαπάει τον Ηρακλή, όμως είναι άνθρωπος, έχει ανθρώπινα συναισθήματα και έτσι, όταν βλέπει την Ιόλη, απειλείται και, παρόλο που γενικότερα διακρίνεται για την παθητικότητά της, αναλαμβάνει για πρώτη φορά πρωτοβουλία και χρησιμοποιεί το φίλτρο του Νέσσου. Δεν μπορεί, όμως, να γνωρίζει τη θανατηφόρο δράση του, ελπίζει μόνο να μην συμβεί κάτι τέτοιο. Ο χρόνος που έχει για να σκεφτεί λογικά δεν επαρκεί και καταλήγει να κρίνει λανθασμένα, όπως αποδεικνύεται στο τέλος. Κατά τα άλλα, όλο το έργο επικεντρώνεται στην παρουσίασή της ως μιας γυναίκας συμπονετικής, αγαθής, ταλαιπωρημένης, προδομένης και εξαπατημένης. Η κεντρική θέση που κατέχει στο δράμα είναι αυτή της μάνας που αγωνιά για τα παιδιά της, είτε η αγωνία της αφορά στον Ηρακλή, είτε στην Ιόλη ή στις υπόλοιπες αιχμάλωτες. Η Δηιάνειρα μόνο αυτό έμαθε να κάνει, να αγαπά, να ανησυχεί και να φοβάται.

Η συνάντησή της με την Ιόλη τής ξυπνά συναισθήματα πικρίας και θυμού, ανασφάλειας και ζήλιας, τα οποία σταδιακά μέσα στον λόγο της την κυριεύουν και οδηγείται σε πρωτόγνωρη, παρότι στιγμιαία, αποφασιστικότητα, για την οποία αυτομάτως μετανιώνει, όμως είναι πια αργά. Ωστόσο, η ίδια δεν αποδέχεται ποτέ συνειδητά ότι βιώνει τέτοια συναισθήματα διότι η ευγενική της καταγωγή δεν της το επιτρέπει. Για αυτόν τον λόγο και δεν καταφέρνει ποτέ να τα χαλιναγωγήσει, επειδή δεν τα αναγνωρίζει. Μετέωρη συνεχώς μεταξύ πιθανοτήτων και άγνοιας, η Δηιάνειρα βρίσκεται σε συνεχή και εναγώνια προσπάθεια αναζήτησης της αλήθειας, της οποίας η αποκάλυψη επιφέρει απόγνωση και θάνατο. Ενστερνιζόμενη την άποψη του Heiden, θεωρώ πως η κορύφωση της τραγικότητάς της δεν συμβαίνει στη σκηνή του θανάτου της, αλλά στη σκηνή που μαθαίνει την ταυτότητα της Ιόλης.²³⁸ Αυτό είναι το σημείο που οι πόνοι της ζωής της φτάνουν πια σε αδιέξοδο και η Δηιάνειρα μεταλλάσσεται ως άνθρωπος και οδηγείται από εκεί και πέρα σε ενέργειες που δεν συνάδουν με τον χαρακτήρα και την ευγένειά της.

²³⁸ Heiden, 1989: 5-6.

Ότι και αν επιχειρεί, η τραγωδία της έγκειται στην αδυναμία της να υπερνικήσει αυτά που η ίδια διατυπώνει ότι δεν υπερνικούνται, πχ. τον έρωτα, τη γνώση για τα μελλούμενα, και υποπίπτει συνεχώς σε αντιφάσεις στα λόγια και τις πράξεις της, από τους πρώτους ήδη στίχους που διατυπώνει ότι κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει αν η ζωή του ήταν καλή ή κακή πριν δει το τέλος του, όμως, παραδόξως, η ίδια γνωρίζει για τη δική της ζωή. Σε μια στιγμή απόλυτης παραίτησης και άρνησης της επικείμενης ταπείνωσής της για ακόμα μια φορά οδηγείται στην τελευταία πρωτοβουλία της ζωής της, την αυτοκτονία της, και αυτοθυσιάζεται με θάρρος ηρωικό στο όνομα της αγάπης.

Η παρούσα ανάλυση της Δηϊάνειρας στην τραγωδία των *Τραχινίων* έκρινα ότι πρέπει να είναι εκτενής για να σκιαγραφηθεί λεπτομερώς η προσωπικότητα της ηρώιδας και να διευκολυνθεί η κατανόηση της προσωπικότητας που ο Οβίδιος αποδίδει σε αυτήν μεταγενέστερα. Μέσω της λεπτομερούς παρουσίασης της ηρώιδας θεωρώ ότι δίνεται η δυνατότητα στον αναγνώστη να δημιουργήσει συνδέσεις, να συγκρίνει και να αντιπαραβάλει τα επιμέρους στοιχεία, ώστε να εντοπίσει ξεκάθαρα ομοιότητες, αποκλίσεις και, τελικά, την εξέλιξη της Δηϊάνειρας από την τραγωδία στην ελεγεία.

3. Η ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ΣΤΙΣ *ΗΡΩΙΔΕΣ* ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

Την ιστορία της Δηιάνειρας πραγματεύεται ο Οβίδιος στην ένατη επιστολή των Ηρωίδων. Η ηρωίδα αυτή ενσαρκώνει όλες τις νομικά απαιτούμενες αρετές της πιστής συζύγου, όπως υπαγόρευε η νομοθεσία του Αυγούστου, και κατά μία έννοια διαλέγεται μαζί της. Η Δηιάνειρα, όπως άλλωστε όλες οι ηρωίδες εκτός από τη Φαίδρα, υιοθετεί το ιδανικό της πιστής συζύγου, εννοώντας όμως την αμοιβαία πίστη, και περιμένει από τον Ηρακλή την ίδια συμπεριφορά, κάτι που φυσικά δεν συμβαίνει.²³⁹ Αντιθέτως, ο Ηρακλής αποδεικνύεται προδότης, άπιστος και αυτός που καταπατά τα δεσμά του γάμου τους και χρειάζεται να περιοριστεί. Το ρωμαϊκό δίκαιο περί γάμου της εποχής τονίζει την ανάγκη περιορισμού της γυναικείας σεξουαλικότητας, όμως εδώ είναι η αντρική συμπεριφορά που είναι προβληματική και η ανευθυνότητα από την πλευρά του αρσενικού μέλους του ζευγαριού που δημιουργεί την τραγωδία και καταλύει τα συνδετικά δεσμά τους.²⁴⁰

Ο χρόνος συγγραφής της επιστολής είναι η στιγμή κατά την οποία η Δηιάνειρα, η οποία βρίσκεται στην Τραχίνα, έχει μόλις πληροφορηθεί τα νέα για την κατάκτηση της Οιχαλίας και την επικείμενη επιστροφή του Ηρακλή, μαζί με την κόρη του βασιλιά, Ιόλη. Να σημειωθεί εδώ πως, σε αντίθεση με τις *Τραχίνιες*, η πρώτη επαφή της Δηιάνειρας με το όνομα «Ιόλη» δεν συμβαίνει μετά την άφιξη της Ιόλης στο παλάτι, αλλά από φήμες που φτάνουν σε αυτή νωρίτερα (*fama Pelasgiadas* στ. 3). Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η ζωή της Δηιάνειρας βασίζεται στη *fama*, εφόσον ο σύζυγός της απουσιάζει μονίμως και ό,τι νέα έχει από αυτόν είναι οι φήμες που φτάνουν στο παλάτι.²⁴¹ Κατά τη συγγραφή της επιστολής ο χιτώνας του Νέσσου έχει ήδη αποσταλεί στον Ηρακλή και η Δηιάνειρα αναδρομικά τώρα καταγράφει τα κατορθώματα του συζύγου της, με αίσθημα έντονης πικρίας για τις απιστίες του, δίνοντας έμφαση στη μακροχρόνια παραμονή του στο παλάτι της Ομφάλης και τις ντροπιαστικές του πράξεις εκεί. Καθώς γράφει, μαθαίνει πως ο χιτώνας έχει επιφέρει τον θάνατο του συζύγου της και το ύφος της επιστολής αλλάζει εντελώς, με τη Δηιάνειρα να οδηγείται στην αυτοκτονία.

²³⁹ Davis, 2006: 68.

²⁴⁰ Davis, 2006: 52.

²⁴¹ Bolton, 1997: 427.

Οι λόγοι που οδηγούν την ηρωίδα στον θάνατο αξίζουν περαιτέρω διερεύνηση. Σύμφωνα με την Alekou, ο ένδοξος θάνατος (πιθανόν στη μάχη) ήταν χαρακτηριστικό των Ρωμαίων αυτοκρατόρων, οι οποίοι με αυτόν τον τρόπο επιδείκνυαν την αριστοκρατική καταγωγή τους. Οι γυναίκες αποκλείονταν μεν από το πεδίο των μαχών, όμως είχαν το δικαίωμα ενός ένδοξου θανάτου, εάν το επιθυμούσαν. Έτσι, η αυτοκτονία σε πολλές περιπτώσεις σήμαινε αρετή, έκφραση ή αποκατάσταση ηθικής και αξιοπρέπειας, αλλά και ντροπή, αποφυγή ταπείνωσης ή μορφή αυτοτιμωρίας.²⁴² Όποιος λόγος και αν οδήγησε τη Δηιάνειρα σε αυτήν την πράξη, ο Οβίδιος δεν αναγνωρίζει καμία πρόθεση δολοφονίας του Ηρακλή από μέρος της και τονίζει το γεγονός πως η ίδια δεν γνώριζε τη θανατηφόρο επίδραση του φίλτρου.²⁴³

Η Δηιάνειρα εδώ, όπως και στις *Τραχίνιες*, δεν έχει αυτόνομη υπόσταση, είναι εντελώς υποταγμένη στον Ηρακλή και αναγνωρίζει τον εαυτό της μόνο ως *Herculis uxor* (στ. 27). Η ιδιότητά της αυτή της δίνει αξία και η ίδια ζει μόνο μέσα από το μεγαλείο του συζύγου της.²⁴⁴ Για αυτόν τον λόγο, από την πρώτη γραμμή της επιστολής αναφέρεται στην κατάκτηση της Οιχαλίας ως κατόρθωμα που προστίθεται στις τιμές «τους» (*titulis... nostris* στ. 1), χωρίς να διαφοροποιεί τον εαυτό της από τον Ηρακλή. Η δική της θέση, βέβαια, είναι στο σπίτι, να προσεύχεται (στ. 35) και να είναι μάνα (στ. 168).²⁴⁵

*gratulor Oechaliam titulis accedere nostris;
victorem victae succubuisse queror.*

Her. 9. 1-2

Το ξεκίνημα της επιστολής είναι κάπως απότομο και δεν υιοθετεί την καθιερωμένη δομή μιας επιστολής. Χωρίς προσφωνήσεις και χωρίς να κατονομάσει κανέναν ακόμα, η Δηιάνειρα συγχαίρει τον Ηρακλή για την κατάκτηση της Οιχαλίας. Ωστόσο, δεν είναι αυτός ο πραγματικός λόγος συγγραφής της επιστολής, παρά μόνο μια ψευδής αφορμή την οποία η Δηιάνειρα προσπερνά πολύ βιαστικά, για να την κάνει

²⁴² Για την αυτοκτονία στη ρωμαϊκή εποχή, βλ. Alekou, 2021: 33-34, 41. Επίσης, Shelton, 2013: 28, Van Hooff, 1990: 24.

²⁴³ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 467-468.

²⁴⁴ Jacobson, 1974: 240, 242.

²⁴⁵ Davis, 2006: 51.

κάπως πιο πειστική εξαιτίας της συναισθηματικής της φόρτισης. Έτσι, αμέσως στον δεύτερο στίχο εισάγει το κεντρικό θέμα, το οποίο είναι η «κατάκτηση» του Ηρακλή από την Ιόλη. Με τη λέξη *infitianda* (στ. 4) η Δηιάνειρα ίσως δείχνει να έχει μια μικρή φρούδα ελπίδα ότι αυτή τη φορά πρόκειται για ψευδή φήμη, για την οποία ο Ηρακλής μπορεί να παράσχει εξηγήσεις και να την αναιρέσει.²⁴⁶ Άλλωστε, όπως δηλώνει η ίδια, η φήμη είναι κάτι που εύκολα μπορεί να αγνοηθεί (*licuit non credere fama* στ. 119). Αν αυτό ισχύει, τότε γιατί αποφάσισε να ενεργήσει, έχοντας ήδη αποστείλει τον χιτώνα, εφόσον η πληροφορία για την Ιόλη δεν έχει ακόμα εξακριβωθεί; Εύλογα ο Vessey ισχυρίζεται ότι η Δηιάνειρα πρέπει να έχει ήδη δει την Ιόλη πριν τον στίχο 121, όπου υποτίθεται πως εισέρχεται στο παλάτι.²⁴⁷ Κατά τη γνώμη μου η Δηιάνειρα πιστεύει όλες τις φήμες και ενεργεί βάσει αυτών, όπως θα δείξω παρακάτω, απλά δεν το παραδέχεται σε μια προσπάθεια να τις παραβλέψει και να συγχωρήσει τον Ηρακλή για τις απιστίες του, αν εκείνος δείξει κάποιο ενδιαφέρον. Ωστόσο, αν θεωρηθεί ως δεδομένο ότι πράγματι η Ιόλη έχει αφιχθεί, ίσως η Δηιάνειρα απλά αποκρύπτει το γεγονός, είτε επειδή δεν μπορεί ακόμα να το αντιμετωπίσει είτε επειδή επιχειρεί μια ύστατη προσπάθεια να δώσει στον Ηρακλή -ή καλύτερα στον εαυτό της- την ευκαιρία να αλλάξει γνώμη.

Δεδομένου ότι σκοπός της επιστολής είναι να πείσει τον Ηρακλή να μην ενδώσει στην Ιόλη αλλά να παραμείνει πιστός στον γάμο τους, η τακτική που χρησιμοποιεί η Δηιάνειρα ίσως να μην είναι πολύ αποτελεσματική. Από ψυχολογικής πλευράς, ένα γράμμα που από τις πρώτες γραμμές ξεκινά με κατηγορίες και παράπονα, μόνο αντίθετες συνέπειες μπορεί να επιφέρει. Είναι πιθανό ο Ηρακλής να άφηγε τελικά στην άκρη την επιστολή, έχοντας διαβάσει μόνο λίγα λόγια, εφόσον το ύφος επίπληξης το οποίο υιοθετεί η Δηιάνειρα διαφαίνεται εξαρχής. Επιπλέον, σε έναν ήρωα-νικητή όπως ο Ηρακλής, η αναφορά του γεγονότος ότι με κάποιο τρόπο από κάποιον έχει νικηθεί (στην προκειμένη περίπτωση από τον έρωτα), θίγει ενδεχομένως τον εγωισμό του και σίγουρα δεν δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για να ενδιαφερθεί για όσα η επιστολή γράφει παρακάτω.²⁴⁸ Ουσιαστικά, η επιστολή της Δηιάνειρας είναι ολόκληρη μια επιστολή παραπόνων και διαμαρτυρίας για όλες τις απιστίες του Ηρακλή, με πιο πρόσφατη την Ιόλη. Αυτό το γεγονός εντάσσει αυτόματα την επιστολή στο ελεγειακό

²⁴⁶ Bolton, 1997: 427.

²⁴⁷ Vessey, 1969: 351.

²⁴⁸ Bolton, 1997: 426.

είδος, καθώς το πρόβλημα της Δηιάνειρας αφορά στη γενικότερη υποταγή του συζύγου της στον έρωτα (ελεγειακό μοτίβο «*servitium amoris*»).²⁴⁹

Το όνομα της Ιόλης εισάγεται στον στίχο 6 (*Iolen*) και χτίζεται έτσι ένα ερωτικό τρίγωνο (Ιόλη-Ηρακλής-Δηιάνειρα), το οποίο αποτελεί και τη βασική αιτία της παραγμένης συναισθηματικής κατάστασης της Δηιάνειρας. Το τρίγωνο αυτό στη συνέχεια της επιστολής θα διευρυνθεί σε τετράγωνο (με την εκτενή αναφορά στην Ομφάλη) και τελικά σε πολύγωνο, καθώς εισάγονται μία-μία οι ερωτικές περιπέτειες του Ηρακλή.²⁵⁰ Το γεγονός ότι η Ιόλη είναι το πρώτο πρόσωπο που κατονομάζεται στην επιστολή επιβεβαιώνει ότι αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος της Δηιάνειρας, η οποία δεν παραλείπει να αναφέρει ότι με την αρπαγή της ο Ηρακλής ντροπιάζει το ένδοξο όνομά του και δυσαρεστεί τον Δία, ενώ κάνει τους εχθρούς του, Ευρυσθέα και Ήρα, να χαίρονται (στ. 7-10). Στους στίχους 13-18 η Δηιάνειρα αναφέρει κάποια από τα κατορθώματα του Ηρακλή, για να του υπενθυμίσει ότι είναι αδιανόητο να φανεί τώρα ανάξιος των περιστάσεων και της δόξας που με τόσο κόπο έχει κατακτήσει. Τα κατορθώματά του αναφέρονται και σε άλλα σημεία διάσπαρτα στην επιστολή, ακριβώς με την ίδια σκοπιμότητα, δηλαδή να δημιουργήσουν αντίθεση με τον ξεπεσμό του.²⁵¹

*coepisti melius quam desinis; ultima primis
cedunt; dissimiles hic vir et ille puer.
quem non mille ferae, quem non Stheneleius hostis,
non potuit Iuno vincere, vincit amor.*

Her. 9. 23-26

Η Δηιάνειρα φανερά απογοητευμένη που ο Ηρακλής τελικά νικήθηκε από τον έρωτα, ενώ τόσα χρόνια δεν τον νικούσαν ούτε τα χιλιάδες τέρατα με τα οποία πάλευε, προσπαθεί να επικαλεστεί την ηρωική του τιμή και το φιλότιμό του για να τον συνετίσει και να του δείξει ότι πρέπει να σταματήσει να αμαυρώνει μόνος του το όνομά του.²⁵² Η έμφαση ξαφνικά στρέφεται προς τον εαυτό της και τη ζωή που αναγκάζεται να υποφέρει κάθε φορά εν τη απουσία του:

²⁴⁹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 468-469.

²⁵⁰ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 470.

²⁵¹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 471.

²⁵² Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 471-472.

*at bene nupta feror, quia nominer Herculis uxor,
sitque socer, rapidis qui tonat altus equis.
quam male inaequales veniunt ad aratra iuveni,
tam premitur magno coniuge nupta minor.
non honor est sed onus species laesura ferentis;
siqua voles apte nubere, nube pari.
vir mihi semper abest, et coniuge notior hospes,
monstraque terribiles persequiturque feras.
ipsa domo vidua votis operata pudicis
torqueor, infesto ne vir ab hoste cadat;
inter serpentes aprosque avidosque leones
iactor et haesuros terna per ora canes.
me pecudum fibrae simulacraque inania somni
ominaque arcana nocte petita movent.
aucupor infelix incertae murmura famaе,
speque timor dubia spesque timore cadit.*

Her. 9. 27-42

Η ηρωίδα παρουσιάζεται δυστυχισμένη μέσα στον γάμο της με τον Ηρακλή, παρόλο που κάποιος ενδεχομένως θα περίμενε το εντελώς αντίθετο. Η ίδια, όμως, βλέπει ότι αυτή και ο σύζυγός της δεν είναι ίσοι και αυτό αποτελεί την πηγή της δυστυχίας της (η Δηιάνειρα αυτοαποκαλείται *minor*, ενώ ο Ηρακλής *magnus* στ. 30, επίθετα δηλωτικά της ανισότητάς τους). Ο Ηρακλής λείπει συνεχώς από το παλάτι και η Δηιάνειρα μένει πίσω να φοβάται για την ασφάλειά του και να μην έχει τη δυνατότητα να μάθει αν ο σύζυγός της ζει, παρά μόνο από φήμες που φτάνουν και δεν γνωρίζει την εγκυρότητά τους. Μολονότι είναι παντρεμένοι, αισθάνεται σαν οικοδέσποινα που φιλοξενεί έναν ξένο αυτές τις λίγες φορές που ο Ηρακλής επιστρέφει και βρίσκεται εγκλωβισμένη στη μοναδική της δραστηριότητα, να ανησυχεί για αυτόν και να προσεύχεται. Ούτε στον ύπνο δεν μπορεί να ησυχάσει, καθώς κατακλύζουν τον νου της εικόνες από πάλες με άγρια θηρία.²⁵³ Η ζωή της όλη, όπως η ίδια γράφει, παραπαίει μεταξύ ελπίδας και φόβου.

²⁵³ Παρατηρείται εδώ μια αντιστροφή ρόλων. Τη στιγμή που ο Ηρακλής έχει ωριότερα παρουσιαστεί εκθηλυμένος, η Δηιάνειρα υιοθετεί την ηρωική του υπόσταση και ονειρεύεται ότι αντιμάχεται άγρια θηρία, σαν άλλος Ηρακλής. Κάτι τέτοιο τονίζει το κατάντημα του Ηρακλή (Jacobson, 1974: 242).

Σαν να μην της έφτανε η συνεχής απουσία του Ηρακλή, η Δηιάνειρα είναι επιπρόσθετα στενοχωρημένη για τις ερωτικές του περιπέτειες, τις οποίες γνωρίζει και απαξιώνει με ύφος ειρωνικό (στ. 47-48).²⁵⁴ Αφιερώνει τους στίχους 47-118 στις εξωσυζυγικές του σχέσεις· τους στίχους 53-118 καταλαμβάνει εκτενώς η παραμονή του στην αυλή της Ομφάλης, μια ιστορία η οποία στις *Τραχίνιες* παραλείπεται και στην οποία γίνεται μια απλή αναφορά από τον Ύλλο και περνά εντελώς ασχολίαστη από τη Δηιάνειρα. Εδώ όμως, η Δηιάνειρα την αναφέρει περιγράφοντάς την με το ουσιαστικό *crimen* (στ. 53). Θεωρεί αυτή την ιστορία εγκληματική, διότι υποβίβασε σε έσχατο σημείο τον ενδοξότερο των ανδρών- τον υποχρέωσε να γίνει δούλος και να υποστεί αλλαγή του κοινωνικού φύλου μέσω παρενδυσίας. Εδώ η Δηιάνειρα υποπίπτει σε μια ακόμα αντίφαση. Ενώ αναφέρει ότι τα γεγονότα με την Ομφάλη αποτελούν αναξιόπιστες φήμες (στ. 119), αφιερώνει 71 στίχους παραθέτοντάς τα και επιπλήττοντας τον Ηρακλή για αυτά, υποδηλώνοντας πως θεωρεί την εγκυρότητά τους αδιαμφισβήτητη. Η εξήγηση για αυτή την αντίφαση βρίσκεται πιθανώς στον θυμό της για τη μακροχρόνια απουσία του, κάτι που την οδηγεί σε συναισθηματικό παραλήρημα. Με άλλα λόγια, η ιστορία της Ομφάλης παρέχει πρόσφορο έδαφος για να χρησιμοποιηθεί αυτή τη στιγμή από τη Δηιάνειρα, ανεξάρτητα από την εγκυρότητά της. Το συναισθηματικό της παραλήρημα, άλλωστε, επιβεβαιώνει και η αναφορά της στις πενήντα ερωμένες - κόρες του Θέσπιου (στ. 51-52)- ερωτικές περιπέτειες του Ηρακλή που συνέβησαν νωρίτερα από τον γάμο του με τη Δηιάνειρα και που συνεπώς δεν την αφορούν ούτε είναι λογικό να τον κατηγορήσει για αυτές.

Η Δηιάνειρα αναλύει όλα τα γεγονότα που συνέβησαν στο παλάτι της βασίλισσας Ομφάλης, υπογραμμίζοντας την ντροπή που θα έπρεπε να αισθάνεται ο Ηρακλής για την εκθήλυσή του και επομένως την ανάγκη να επανορθώσει, αποφεύγοντας περαιτέρω εξευτελισμό με μια ακόμα ερωτική περιπέτεια με την Ιόλη.²⁵⁵ Στην αυλή της Ομφάλης ο Ηρακλής υποδουλώθηκε και γελοιοποιήθηκε, καθώς ήταν αναγκασμένος να φοράει γυναικεία ρούχα και κοσμήματα (στ. 57, 63, 65-66) και να επιτελεί γυναικείες δραστηριότητες, όπως η ύφανση (στ. 73-74).²⁵⁶ Μετατράπηκε έτσι

²⁵⁴Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος 2021: 475.

²⁵⁵ Bolton, 1997: 429.

²⁵⁶ Η Δηιάνειρα επιπλήττει τον Ηρακλή για την ενδυμασία του και τονίζει πως με αυτήν καταστρέφεται, ενώ, στην πραγματικότητα, η ενδυμασία που θα τον καταστρέψει κυριολεκτικά είναι αυτή που η ίδια η Δηιάνειρα του έχει στείλει(Casali, 1995: 506).

σε *mollis vir* (στ. 72), ενώ εξ ορισμού ο ρόλος ενός *vir* είναι να είναι *durus* (στ. 71).²⁵⁷ Χάνοντας λοιπόν τον ανδρισμό του, ο Ηρακλής τώρα παρουσιάζεται να φέρεται σαν ελεγειακή *puella* που κάνει από φόβο ό,τι της λέει η αφέντρα της/*domina*, επειδή τη φοβάται (στ. 74).²⁵⁸ Η υιοθέτηση γυναικείων χαρακτηριστικών από τον Ηρακλή παρουσιάζεται με τρόπο κωμικό, δεδομένου ότι η Δηιάνειρα πια εκδηλώνει τον θυμό της αποκάλυπτα.

Στους στίχους 84-100 η ηρώιδα φαντάζεται τον Ηρακλή σε μια σκηνή άκρως γελοία, να γνέθει εξιστορώντας τους άθλους του, εικόνα που αποσκοπεί και πάλι στον υποβιβασμό του, καθώς είναι έντονα οξύμωρη. Κατά τη διάρκεια της ύφανσης ήταν πράγματι σύνηθες οι γυναίκες να αφηγούνται μεταξύ τους ιστορίες, όμως η αφήγηση κατορθωμάτων από τον Ηρακλή σε μια τέτοια στιγμή είναι ντροπιαστική και ειρωνική.²⁵⁹ Με ρητορικές ερωτήσεις διάσπαρτες στο απόσπασμα η Δηιάνειρα φροντίζει να τον μειώνει συνεχώς, υπογραμμίζοντας τον εξευτελισμό του (*non puduit...?* στ. 59-60, *non fugis...?* στ. 75-78, *Haec tu Sidonio potes insignitus amictu/ dicere? non cultu lingua retenta silet?* στ.101-102).²⁶⁰ Η κλητική προσφώνηση με το επικό παπωνυμικό *Alcide* (στ. 75) χρησιμοποιείται από τη Δηιάνειρα για να υπογραμμίσει την ηρωική καταγωγή του Ηρακλή, σε αντιδιαστολή πάντα με την τωρινή του ατίμωση.²⁶¹

Ο σκοπός της εκτενούς αναφοράς των κατορθωμάτων του δεν αποσκοπεί μόνο να του υπενθυμίσει τον ηρωισμό του για να τον παροτρύνει να τον ανακτήσει και να φερθεί με ανδρική τιμή. Όσο μεγαλύτερη είναι η λίστα των άθλων του, τόσο πιο αισθητή γίνεται η αντίθεση με τον τωρινό εκφυλισμό του, επομένως, η λίστα αυτή ουσιαστικά τονίζει ακόμα περισσότερο τον ξεπεσμό του ήρωα.²⁶² Επιπλέον, άξιο παρατήρησης είναι και το γεγονός ότι η απαρίθμηση των άθλων του Ηρακλή γίνεται μεταξύ δυο αποσπασμάτων που αναφέρονται αμφότερα στη θηλυπρέπειά του (στ. 47-

²⁵⁷ Η αντίθεση μεταξύ θηλυπρέπειας και ανδρισμού του Ηρακλή γίνεται αισθητή και σε άλλα σημεία: *aspera VS mole* (στ. 112), *feri victor VS illa tui* (στ. 114), *femina tela VS gravem lana...colum* (στ. 116).

²⁵⁸ Casali, 1995: 505.

²⁵⁹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 479.

²⁶⁰ Η συνεχής προσβολή του ανδρισμού του Ηρακλή από τη Δηιάνειρα ενδεχομένως και πάλι να μην αποτελεί σωστή τακτική, εφόσον κάτι τέτοιο μάλλον θα τον θύμωνε και θα τον απομάκρυνε από εκείνη. Έτσι, έχει προταθεί πως, ίσως, κεντρικός σκοπός της επιστολής δεν ήταν να πεισθεί ο Ηρακλής να γυρίσει, αλλά να εκτονωθεί η συσσωρευμένη οργή της Δηιάνειρας (Rowland, 2013: 2).

²⁶¹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 478.

²⁶² Bolton, 1997: 430.

82 και 101-118) και έτσι η Δηιάνειρα αναπαριστά και δομικά την ήττα του Ηρακλή-του προτύπου των ανδρών- από το αδύναμο φύλο.²⁶³ Δίνει την εντύπωση πως ενδιαφέρεται περισσότερο για την ηρωική εικόνα του Ηρακλή που καταστράφηκε με την επαίσχυντη παραμονή του στο παλάτι της Ομφάλης, παρά για την ερωτική περίπτωση που ο ίδιος είχε αναπτύξει με τη βασίλισσα, καθότι όλη η έμφαση δίνεται στην εκθήλυνση του Ηρακλή και πουθενά στην ερωτική του σχέση. Τη Δηιάνειρα την ενδιαφέρει η αποδόμηση του ανδρισμού του συζύγου της μέσω της φαινομενικής εκθήλυνσης ως αποτέλεσμα της παρενδυσίας, διότι, όπως έχω προαναφέρει, η ίδια ταυτίζεται μαζί του και η ταυτότητα με την οποία αυτοπροσδιορίζεται είναι «σύζυγος του Ηρακλή». Όπως ακριβώς, λοιπόν, τα κατορθώματά του ήταν «οικογενειακή υπόθεση» (στ. 1), έτσι και η οποιαδήποτε γελοιοποίηση της ηρωικής του υπόστασης ντροπιάζει αυτόματα και την ίδια.²⁶⁴

Ωστόσο, δεν πιστεύω πως αυτό είναι που κυρίως ενδιαφέρει τη Δηιάνειρα. Τουναντίον, η Δηιάνειρα παραθέτει αυτές τις ταπεινωτικές λεπτομέρειες, ακριβώς επειδή η ζήλια και ο θυμός της για τη σχέση του με τη βασίλισσα την έχουν ξεπεράσει. Μάλιστα, αναγνωρίζει ως μοναδική αιτία που ο Ηρακλής δέχτηκε να ντροπιαστεί με αυτόν τον τρόπο τον έρωτά του για την Ομφάλη, ενώ κάτι τέτοιο δεν αληθεύει. Ο παραδεδομένος μύθος αναφέρει ότι ο Ηρακλής εξαναγκάστηκε σε αυτές τις συμπεριφορές στην αυλή της βασίλισσας, προκειμένου να θεραπευτεί από την ασθένεια της τρέλας που τον οδήγησε στη δολοφονία του Ιφίτου (Απολλόδ. Βιβλ. 2. 6. 2). Η παράλειψη αυτή συμβαίνει σκόπιμα, καθώς η Δηιάνειρα δεν θέλει να του αφήσει κανένα περιθώριο για δικαιολογίες.²⁶⁵

Θεωρώ πως το θράσος του Ηρακλή να φέρει μέσα στην οικογενειακή τους εστία την ερωμένη του, Ιόλη, οδηγεί τη Δηιάνειρα στο τελικό στάδιο ενός θυμού που για χρόνια συσσωρευόταν. Έτσι, τώρα, η Δηιάνειρα, μη μπορώντας πια να συγκρατηθεί, βρίσκει ευκαιρία να ταπεινώσει τον σύζυγό της, όπως ακριβώς ταπεινωνόταν η ίδια μια ζωή από τις αναρίθμητες εξωσυζυγικές του σχέσεις. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί από τους αμέσως επόμενους στίχους, όπου η προσοχή της στρέφεται στην Ιόλη και η Δηιάνειρα αναφέρει ρητά πως όλες τις προηγούμενες «προδοσίες» του μπορούσε να τις παραβλέπει ως «φήμες». Τώρα, όμως, είναι αναγκασμένη να δει με τα μάτια της την αντίζηλό της και αυτό είναι αδύνατο να το

²⁶³ Bolton, 1997: 430.

²⁶⁴ Bolton, 1997: 431 και Jacobson, 1974: 241.

²⁶⁵ Bolton, 1997: 428.

αντέξει. Ο χώρος για εξηγήσεις που είχε αφήσει νωρίτερα στον Ηρακλή (στ.4) εξαφανίζεται με την είσοδο της Ιόλης, η οποία επιβεβαιώνει για πρώτη φορά τις φήμες για τον Ηρακλή:

*haec tamen audieram; licuit non credere famaе,
et venit ad sensus mollis ab aure dolor-
ante meos oculos adducitur advena paelex,
nec mihi, quae patior, dissimulare licet!
non sinis averti; mediam captiva per urbem
invitis oculis adspicienda venit.*

Her. 9. 119-124

Η Δηιάνειρα αποκαλεί την Ιόλη *advena paelex* για να την υποτιμήσει, καθώς εκείνη αποτελεί τη νόμιμη υχορ του Ηρακλή. Τον ίδιο σκοπό επιτελεί και η λέξη *captiva*, με την οποία επιθυμεί να υπογραμμίσει το διαφορετικό κοινωνικό τους επίπεδο.²⁶⁶ Η νόμιμη, λοιπόν, σύζυγος του Ηρακλή φοβάται την αντικατάστασή της από την Ιόλη και έναν ενδεχόμενο διωγμό της από το παλάτι, ώστε τη θέση της να πάρει η ερωμένη. Σημειωτέον ότι στις *Τραχίνιες* η Δηιάνειρα αναφέρει τους φόβους της ότι θα πρέπει να «μοιραστεί» με την Ιόλη το συζυγικό κρεβάτι της (στ. 539-540) και όχι την πιθανότητα η ίδια να εκτοπιστεί από το παλάτι και η σχέση του Ηρακλή με την Ιόλη να καταλήξει σε νέο γάμο. Ο Jacobson σε αυτό το σημείο πιστεύει ότι αυτό που κατά βάση ενδιαφέρει τη Δηιάνειρα είναι τελικά το κοινωνικό της status τελικά και όχι η ανταπόδοση συναισθήματος από τον σύζυγό της.²⁶⁷ Κατά τη γνώμη μου οι φόβοι της Δηιάνειρας εδώ έχουν απλά διογκωθεί, διότι η ζήλια την έχει πανικοβάλλει και έτσι οδηγείται σε σκέψεις ίσως υπερβολικές:

*forsitan et pulsa Aetolide Deianira
nomine deposito paelicis uxor erit,
Eurytidosque Ioles atque Aonii Alcidae
turpia famosus corpora iunget Hymen.*

Her. 9. 131-134

²⁶⁶ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 481.

²⁶⁷ Jacobson, 1974: 241.

Ακόμη και αν η Δηιάνειρα φοβάται για την απώλεια της κοινωνικής της θέσης, δεν γίνεται να αποδειχθεί ότι ο Ηρακλής είναι ανεξάρτητος με αυτό, εφόσον αυτός της παρέχει τη θέση αυτή και η απώλειά της θα μπορούσε να ενδιαφέρει τη Δηιάνειρα, ακριβώς επειδή αυτόματα σημαίνει και την απομάκρυνσή της από το πρόσωπο που ποθεί και αγαπά και όχι το αντίστροφο.

Ο Οβίδιος αναγνωρίζει την τραγωδία της Δηιάνειρας και, για να εξασφαλίσει την αναγνώρισή της και από τον αναγνώστη, αποδίδει μεγάλο μερίδιο της ευθύνης για τις υπερβολικές αντιδράσεις της στη συμπεριφορά της ίδιας της Ιόλης. Η Ιόλη, λοιπόν, αν και στις *Τραχίνιες* παρουσιάζεται συντετριμμένη (στ. 322-328), εδώ είναι αλαζονική και υπερήφανη και σε τίποτα δεν θυμίζει αιχμάλωτη. Έτσι, κινητοποιεί έντονα την κακή πλευρά της Δηιάνειρας, ενώ παράλληλα οι φόβοι της μήπως αντικατασταθεί από την Ιόλη δικαιολογούνται, αντί να αποτελούν συνέπεια της τυφλής ζήλιας της και μόνο.²⁶⁸

*nec venit incultis captarum more capillis,
fortunam vultu fassa decente suam;
ingreditur late lato spectabilis auro,
qualiter in Phrygia tu quoque cultus eras.
dat vultum populo sublimis ut Hercule victo;*

Her. 9. 125-129

Η παραλλαγή αυτή, όμως, έχει άλλη μια χρησιμότητα. Απαλλάσσει τον Ηρακλή από το φταίξιμο, διότι η έμφαση μετατίθεται στη συμπεριφορά της Ιόλης και όχι σε παράπονα πάλι εναντίον του Ηρακλή. Η Δηιάνειρα, λοιπόν, έμμεσα ξαναδείχνει πόσο σημαντικό είναι να διατηρηθεί το ένδοξο όνομα του συζύγου της, για τον ίδιο αλλά και για εκείνη, παρουσιάζοντας την Ιόλη ως απειλή και πιθανό αντίπαλο στην τιμή της οικογένειάς τους.²⁶⁹

Η στάση της Ιόλης επηρεάζει τόσο πολύ τη Δηιάνειρα, ώστε στους στίχους 137-142 προσπαθεί να πείσει τον Ηρακλή να μην την αντικαταστήσει, θυμίζοντάς του τους

²⁶⁸ Για τη μετατόπιση της ευθύνης από τον Ηρακλή στην Ιόλη, βλ. Levett, 2004: 117-118.

²⁶⁹ Lindheim, 2003:70.

αγώνες που έκανε με τον Αχελώο και τον Νέσσο, για να την κατακτήσει. Η επίκληση στο παρελθοντικό πάθος του για τη Δηιάνειρα είναι ένας τρόπος να τον μεταπείσει, αν και χωρίς αποτέλεσμα (*Me quoque cum multis, sed me sine crimine amasti./ Ne pigeat, pugnae bis tibi causa fuit* στ. 137-138). Ωστόσο, η μοίρα επιφυλάσσει άλλη εξέλιξη για την ιστορία και η Δηιάνειρα σε αυτό το σημείο πληροφορείται τον θάνατο του Ηρακλή. Ειρωνικά, πράγματι ο Ηρακλής νικήθηκε από μια γυναίκα, όμως αυτή τελικά δεν ήταν ούτε η Ιόλη ούτε η Ομφάλη τελικά.²⁷⁰ Ο τρόπος που εισάγεται αυτή η πληροφορία στην επιστολή μοιάζει κάπως επίπεδος συναισθηματικά:

*...scribendi nuntia venit
fama, virum tunicae tabe perire meae.
ei mihi! quid feci? Quo me furor egit amantem?
in pia quid dubitas Deianira mori?
an tuus in media coniunx lacerabitur Oeta,
tu sceleris tanti causa superstes eris?
siquid adhuc habeo facti, cur Herculis uxor
credar, coniugii mors mea pignus erit!
tu quoque cognosces in me, Meleagre, sororem!
in pia quid dubitas Deianira mori?*

Her. 9. 143-152

Το επίπεδο συναίσθημα της Δηιάνειρας στους στίχους 143-144 μάλλον εξηγείται ως σοκ και φανερώνει την ανθρώπινη αδυναμία αντίδρασης των πρώτων στιγμών στο άκουσμα μιας μεγάλης συμφοράς. Η απόλυτη απόγνωση και ο θάνατος της τελευταίας ελπίδας πολλές φορές εκδηλώνεται με παθητικές αντιδράσεις, πριν ξεκινήσει να κορυφώνεται η δραματικότητα. Η αντίδραση της Δηιάνειρας ξεκινά στον στίχο 145 με την εκδήλωση τύψεων και την ανάληψη της ευθύνης για την πράξη της και ακολουθεί ανοδική πορεία μέχρι το τέλος της επιστολής.²⁷¹ Η επιστολή πια αλλάζει ύφος, περιεχόμενο και πρωταγωνιστή. Δεν υπάρχει καμία διάθεση απόδοσης κατηγοριών προς τον σύζυγό της και το μοναδικό συναίσθημα που υπερισχύει μέσα της για εκείνον είναι τώρα η αγάπη.²⁷² Θα ήθελα να προσθέσω πως θεωρώ ότι πάντα η αγάπη ήταν το κυρίαρχο συναίσθημα που υποκινούσε τη ζήλια και την οργή. Δηλαδή, τα αρνητικά συναισθήματα της Δηιάνειρας δεν υποκαθιστούσαν την αγάπη της, αλλά απέρρεαν από αυτήν.

²⁷⁰ Casali, 1995: 505.

²⁷¹ Bolton, 1997: 432.

²⁷² Για τη μεταστροφή των συναισθημάτων της Δηιάνειρας, βλ. Thorsen, 2014: 43.

Τώρα η επιστολή μετατρέπεται σε γράμμα αυτοκτονίας και η έμφαση στρέφεται επιτέλους στη Δηιάνειρα. Δεν μπορεί να πιστέψει ότι προξένησε τέτοιο κακό στον αγαπημένο της σύζυγο και απευθύνει μια σειρά ερωτήσεις στον εαυτό της που φορτίζουν το κλίμα συναισθηματικά.²⁷³ Ωστόσο, για ακόμα μια φορά ο θάνατος του Ηρακλή για τη Δηιάνειρα είναι μια απλή φήμη, την οποία επιλέγει να πιστέψει, σε αντίθεση με τις δηλώσεις της ότι οι φήμες είναι αναξιόπιστες (στ. 119).²⁷⁴ Μάλιστα, όχι απλά την πιστεύει, αλλά παίρνει και απόφαση να δώσει τέλος στη ζωή της εξαιτίας αυτής της φήμης, κάτι που δημιουργεί στον αναγνώστη την εντύπωση πως τελικά η Δηιάνειρα πιστεύει όλες τις φήμες που φτάνουν στο παλάτι, αναιρώντας τα λόγια της στον στίχο 119.

Η επανάληψη του στίχου 146 για τέσσερις φορές λειτουργεί σαν ρεφρέν που κορυφώνει τη συναισθηματική φόρτιση της ηρώιδας και αποτελεί μια μέθοδο πειθούς από τη Δηιάνειρα προς τον εαυτό της, ώστε να βρει το θάρρος να δώσει τέλος στη ζωή της. Τη μοναδική φορά που καλείται να πάρει πρωτοβουλία, απεκδύεται τον -πάντα παθητικό- ρόλο της ως *Herculis uxor* και αποκτά δική της -ενεργητική- υπόσταση ως *Deianira*. Ωστόσο, η ίδια η ετυμολογία του ονόματος υπενθυμίζει, έστω έμμεσα, και πάλι τον (καθοριστικό) Ηρακλή.²⁷⁵ Η λέξη *impria* υπογραμμίζει τη γνώμη που έχει για τον εαυτό της και τις ενοχές που τη βαρύνουν. Η τοποθέτηση του επιθέτου στην αρχή του στίχου σε συνδυασμό με τη λέξη *mori* στο τέλος του, αφενός υποδεικνύει την αιτία των ενοχών της και αφετέρου προετοιμάζει το έδαφος και για τον δικό της θάνατο.²⁷⁶ Η Δηιάνειρα αποφασίζει να πεθάνει, αμέσως μόλις μαθαίνει τα νέα για τον θάνατο του Ηρακλή, όπως ακριβώς αρμόζει στη γυναίκα ενός μεγάλου ήρωα που είναι αντάξια να αποκαλείται «σύζυγός» του (στ. 150). Ξαφνικά, ο Ηρακλής ανακτά την αρχική του δόξα, σαν η Δηιάνειρα να παραδέχεται το γεγονός ότι όλη η προηγούμενη πικρία που διακατείχε τα γραφόμενά της ήταν αποτέλεσμα της αγάπης (όπως υποδηλώνει το επίθετο *amans* με το οποίο αυτοπροσδιορίζεται στον στ. 145), της

²⁷³ Βλ. επίσης *Her.* 9. 158, 164.

²⁷⁴ Vessey, 1969: 352.

²⁷⁵ Για την ετυμολογία του ονόματος, βλ. Lindheim, 2003: 74.

²⁷⁶ Bolton, 1997: 424, 433. Ωστόσο, για τον Vessey, η επανάληψη του ρεφρέν, αλλά και πολλών γλωσσικών και θεματικών επιλογών μέσα στην επιστολή, καθώς και η παράλειψη κομβικών λεπτομερειών όπως η αναφορά στον Λίχα ή τους χρησμούς, αποδεικνύει την τεχνητό χαρακτήρα της επιστολής και την αποτυχία της (Vessey, 1969: 354-356). Θεωρώ τις επαναλήψεις απόδειξη της συναισθηματικής φόρτισης της Δηιάνειρας και τις παραλείψεις των πληροφοριών εύλογες, καθώς δεν εξυπηρετούν πουθενά τον σκοπό συγγραφής της επιστολής. Βλ. επίσης Casali, 1995: 508.

ζήλιας της και του φόβου μην τον χάσει και σαν να μετανιώνει για όσα τον κατηγορήσε, ωστόσο είναι πια αργά για όλα αυτά.²⁷⁷ Δεδομένου ότι ο παραλήπτης της επιστολής είναι πια νεκρός, η ίδια συνεχίζει να γράφει, μάλλον γιατί αισθάνεται την ανάγκη να απολογηθεί και να εξιλεωθεί.²⁷⁸

Εκτός από το ότι η Δηιάνειρα δεν γνώριζε ότι το φίλτρο ήταν θανατηφόρο, θεωρεί πως η κακή της τύχη οφείλεται στην κατάρα του βασιλικού οίκου της Καλυδώνας και απαριθμεί τις συμφορές της οικογένειάς της (στ. 153-157). Ξεκαθαρίζει πως και η ίδια εξαπατήθηκε από τον Νέσσο, νομίζοντας πως με το φίλτρο με το οποίο άλειψε τον χιτώνα, θα εξασφάλιζε την παντοτινή αγάπη του Ηρακλή (στ. 159-163). Μάλιστα, τα λόγια του Νέσσου παρατίθενται αυτολεξεί προς απόδειξη της αθωότητάς της (*hic*”, *dixit*, “*vires sanguis amoris habet*” στ. 162).²⁷⁹ Οι καταληκτικοί στίχοι της επιστολής, στους οποίους αποχαιρετά πατρίδα και οικογένεια, επιτείνουν την τραγωδία της:²⁸⁰

*iamque vale, seniorque pater germanaque Gorge,
et patria et patriae frater adempte tuae,
et tu lux oculis hodierna novissima nostris,
virque- sed o possis!- et puer Hylle, vale!*

Her. 9. 165-168

Το αποχαιρετιστήριο μήνυμά της δεν ενέχει κανένα ίχνος οργής ή θρήνου. Η Δηιάνειρα δεν έχει πια δυνάμεις για συναισθηματικές εξάρσεις, έχει πλήρως παραδοθεί στις εξελίξεις.²⁸¹ Σε όλη την επιστολή, αλλά και από τις *Τραχίνιες* ακόμη, έχει φροντίσει να ξεκαθαρίσει πόσο μεγάλη σημασία δίνει στην τιμή των ονομάτων.²⁸² Το δικό της, λοιπόν, τώρα κινδυνεύει να αμαυρωθεί, καθώς θα μείνει γνωστή ως *sceleris tanti causa* (στ. 148). Εξαπατημένη ή μη, αναγνωρίζει την πράξη της ως έσχατη *impietas*, η οποία εξισορροπείται μόνο με έναν αξιοπρεπή θάνατο. Εφόσον δεν υπάρχει

²⁷⁷ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 483-484.

²⁷⁸ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 483.

²⁷⁹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 485.

²⁸⁰ Για μια άλλη θεώρηση, κατά την οποία ολόκληρη η ένατη επιστολή αποτυγχάνει σε τραγικό βάθος, βλ. Vessey, 1969: 349-361.

²⁸¹ Bolton, 1997: 435.

²⁸² Bolton, 1997: 433.

πια ο Ηρακλής, για να μπορέσει να του εξηγήσει πως δεν γνώριζε την επίδραση του φίλτρου, δεν υπάρχει και κανένα νόημα να προσπαθήσει να υπερασπιστεί τον εαυτό της. Οι αγνές της προθέσεις δεν έχουν καμία σημασία και η αυτοκτονία είναι η μόνη λύση για την ηρώιδα. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως σχεδόν όλη την επιστολή καταλαμβάνουν τα παράπονα της Δηιάνειρας, ενώ όσα συμβαίνουν από τον θάνατο του Ηρακλή και μετά καταλαμβάνουν μόνο 26 στίχους (στ. 143-168). Μέσα σε ένα τόσο σύντομο απόσπασμα η Δηιάνειρα προλαβαίνει να θρηνήσει, να μετανιώσει, να μεμψιμοιρήσει, να εξηγήσει, να απολογηθεί, να αποφασίσει να πεθάνει και να αποχαιρετήσει. Αυτή η σύμπτυξη και η ελλειπτικότητα, μολονότι υποδεικνύει τον πανικό της για το αποτέλεσμα της πράξης της, δείχνει και μια απόπειρα να αποφύγει να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, σαν να πιστεύει ότι με το να μην αναφέρει εκτενώς τα γεγονότα, αυτά θα πάντων να υπάρχουν ή θα αμβλυνθεί η τραγικότητά τους.²⁸³

²⁸³ Fulkerson, 2005: 118.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ένατη επιστολή των Ηρωίδων αποτελεί μια ελεγειακή προσέγγιση της ιστορίας που ο Σοφοκλής πραγματεύεται στις *Τραχίνιες*. Ωστόσο, η ελεγειοποίηση της Δηιάνειρας καθόλου δεν της αφαιρεί σε τραγικότητα, επομένως θα μπορούσε να λεχθεί πως η επιστολή αποτελεί μια «ελεγειακή τραγωδία».²⁸⁴ Από την αρχή του γράμματος το ύφος που υιοθετεί η αποστολέας είναι αυτό της βαθιάς απογοήτευσης και της θιγμένης της αξιοπρέπειας. Τονίζει τη θλίψη της που ο Ηρακλής δεν κατάφερε να σταθεί στο ύψος του ένδοξου ονόματός του και υπογραμμίζει την αντίθεση μεταξύ όσων «έπρεπε» να είναι ο Ηρακλής και αυτού που τελικά αποδείχτηκε πως είναι. Μέσω αυτής της τακτικής, η Δηιάνειρα προκαλεί τον Ηρακλή να αντιληφθεί την γελοιοποίησή του, ώστε να την αντιμετωπίσει και να την αποφύγει. Ωστόσο, ίσως αμιγής σκοπός της επιστολής να μην είναι αυτός.²⁸⁵ Η επιστολή αποτελεί τον μοναδικό διάλογο επικοινωνίας με τον Ηρακλή που η Δηιάνειρα έχει στα χέρια της. Κουρασμένη από τις συμπεριφορές του, διατυπώνει όλες τις σκέψεις και τα συναισθήματά της για αυτόν, διότι με την τελευταία του κίνηση, να φέρει στο παλάτι την ερωμένη του, η Δηιάνειρα δεν αντέχει να υπομένει άλλο. Τα συναισθήματα την πνίγουν και έχει ανάγκη να τα εξωτερικεύσει και ο ενδιαφερόμενος να τα μάθει.

Και σε αυτή την επιστολή, όπως και στις *Τραχίνιες*, κεντρικός ήρωας είναι ο Ηρακλής, παρόλο που μόνιμα απουσιάζει, καθώς όλη η αφήγηση αφορά στα κατορθώματα και τη δράση του, αλλά και τις αντιδράσεις που αυτά προκαλούν σε όλους τους υπόλοιπους.²⁸⁶ Η Δηιάνειρα παραμένει παθητικός αποδέκτης των πράξεών του. Η μόνη πρωτοβουλία που αναφέρει πως θα λάβει είναι η αυτοκτονία της, όμως, για ακόμα μια φορά, αυτή υπαγορεύεται από τον Ηρακλή. Ο Ηρακλής πεθαίνει και, επειδή πεθαίνει, η Δηιάνειρα «οφείλει» να τον ακολουθήσει, αν επιθυμεί να φανεί αντάξια του ονόματός της ως *Herculis uxor*. Έτσι, όχι μόνο η ζωή της όλη εξαρτήθηκε από τον Ηρακλή, αλλά και ο θάνατός της, στερώντας της τη δυνατότητα ελέγχου των καταστάσεων.²⁸⁷ Η Δηιάνειρα, θύμα του συζύγου της και στο τέλος του δόλιου

²⁸⁴ Casali, 1995: 505-506. Για την άποψη ότι η επιστολή αγγίζει τα όρια του κωμικοτραγικού, βλ. Murgatroyd, 2014: 853-855.

²⁸⁵ Jacobson, 1974: 239.

²⁸⁶ Lindheim, 2003: 63.

²⁸⁷ Lindheim, 2003:73.

εκδικητικού σχεδίου του Νέσσου, αυτοκτονεί, προσπαθώντας έτσι να διατηρήσει την αξιοπρέπεια που ο Ηρακλής μια ζωή της πρόσβαλλε.

4. Η ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ ΣΤΙΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

Ο Οβίδιος επανέρχεται στην ιστορία της Δηιάνειρας στις *Μεταμορφώσεις*, παρόλο που εδώ κατά βάση τον ενδιαφέρει ο Ηρακλής και τα κατορθώματά του. Η περιγραφή της σκηνής της πάλης του με τον Αχελώο για χάρη της Δηιάνειρας καταλαμβάνει περισσότερους από εκατό στίχους (στ. 1-106) και κλείνει με τον θάνατο του Νέσσου (στ. 107-130), ο οποίος φανερώνει και το σχέδιο εκδίκησης του Ηρακλή λίγο πριν πεθάνει, παραδίνοντας στη Δηιάνειρα τον ποτισμένο με το δηλητηριασμένο αίμα του χιτώνα (στ. 131-133). Από τότε περνά πολύς καιρός, κατά τον οποίο ο Ηρακλής επιτελεί τους άθλους του επιτυχώς και η φήμη του ολοένα και μεγαλώνει (στ. 134-135). Λίγο μετά την κατάκτηση της Οιχαλίας και ενώ ο ίδιος προσφέρει θυσίες στους θεούς στο Κήναιο (στ. 135-137), στη Δηιάνειρα φτάνει και πάλι η *Fama* (στ. 137) του πάθους του Ηρακλή για την Ιόλη. Σε αυτό το σημείο ο Οβίδιος φροντίζει να τονίσει την καταστροφική ιδιότητα της Φήμης, η οποία προσωποποιείται και παρουσιάζεται να ευχαριστείται, όταν επισκιάζει την αλήθεια με ψέματα και η ισχύ της να μεγαλώνει όταν καταφέρνει να διογκώσει με ψέματα που είναι ήσσονος σημασίας (*quae veris addere falsa/ gaudet et e minimo sua per mendacia crescit* στ.138-139).

*credit amans Venerisque novae perterrita fama
indulsit primo lacrimis flendoque dolorem
diffudit miseranda suum; mox deinde 'quid autem
flemus?' ait 'paelex lacrimis laetabitur istis.
quae quoniam adueniet, properandum aliquidque novandum est,
dum licet et nondum thalamus tenet altera nostros.
conquerar an sileam? repetam Calydonia morerne?
excedam tectis an, si nihil amplius, obstem?
quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem
forte paro facinus, quantumque iniuria possit
femineusque dolor iugulata paelice testor?'
in cursus animus varios abit; omnibus illis
praetulit imbutam Nesseo sanguine vestem
mittere, quae vires defecto reddat amori.
Ignaroque Lichae quid tradat nescia luctus
ipsa suos tradit blandisque miserrima verbis
dona det illa viro mandata. Capit inscius heros
induiturque umeris Lernaee virus echidnae.*

Met. 9. 141-158

Η Δηιάνειρα αγαπάει τον Ηρακλή. Όμως, παρόλα αυτά, πιστεύει τη φήμη. Προφανώς γνωρίζει το παρελθόν και την επιρρέπεια του συζύγου της στις εξωσυζυγικές σχέσεις, όπως αναλυτικά φαίνεται στις *Ηρωίδες*. Έτσι, η καινούργια αυτή φήμη έρχεται να προσθέσει στους φόβους της Δηιάνειρας και η ίδια ξεσπά σε κλάματα και θρήνο γοερό (στ. 142-143). Ωστόσο, με πρωτόγνωρη πυγμή και λογική σκέψη αμέσως ανασυγκροτείται και προσπαθεί να σχεδιάσει έναν τρόπο να αντιμετωπίσει αυτή τη φορά την κατάσταση (στ. 143-146). Άλλωστε, με τα δάκρυα δίνει και την ικανοποίηση στην αντίζηλό της πως είναι αδύναμη μπροστά της. Η αξιοπρέπεια της Δηιάνειρας δεν μπορεί να της επιτρέψει να δείξει μια τέτοια εικόνα και έτσι ευθύς αμέσως αρχίζει να καταστρώνει τις πιθανές αντιδράσεις της.

Είναι αξιοσημείωτο εδώ πως η αποστολή του χιτώνα δεν αποτέλεσε το πρώτο σχέδιο που της ήρθε στον νου και αυτό γιατί ο θυμός της αυτή τη στιγμή δεν προσανατολίζεται πουθενά προς τον Ηρακλή. Αυτό που σκέφτεται είναι να βρει έναν τρόπο να εκτοπίσει την Ιόλη πριν καν αυτή αφιχθεί στο παλάτι και το συζυγικό της δωμάτιο. Η Δηιάνειρα αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε διλήμματα, πασχίζοντας να οργανώσει την καλύτερη και αποτελεσματικότερη πορεία δράσης της: να παραπονεθεί ανοικτά ή να σωπάσει, να επιστρέψει με την τιμή της αδιάβλητη στο σπίτι του πατέρα της ή να παραμείνει στο παλάτι και να αντιμετωπίσει το πρόβλημα, να εγκαταλείψει τη συζυγική εστία από αξιοπρέπεια ή να παραμείνει σε αυτή και να σταθεί εμπόδιο στον νέο έρωτα του Ηρακλή, να σκοτώσει την «εισβολέα», για να αποδείξει τι είναι ικανή να κάνει μια γυναίκα, όταν την αδικούν ή όχι. Ίσως αυτές να είναι μόνο κάποιες από τις σκέψεις που έκανε και εδώ παραθέτει συνοπτικά.²⁸⁸ Για πρώτη φορά η Δηιάνειρα επιδεικνύει έναν χαρακτήρα τόσο εχθρικό και επιθετικό. Και πάλι, όμως, αυτή της η εχθρικότητα έχει αποδέκτη μόνο την Ιόλη. Πουθενά δεν γίνεται λόγος για τον χαρακτήρα του Ηρακλή, τη συμπεριφορά του, τη μοναξιά στην οποία η ζωή του την καταδίκασε. Η μόνη ένδειξη του συναισθήματός της για τον Ηρακλή είναι η λέξη *amans* (στ. 141), που υποδεικνύει πως το μόνο που νιώθει για αυτόν είναι αγάπη. Μοιάζει σαν το κακό να έρχεται από έξω και εκείνη να μη μπορεί να βρει φταίξιμο στον Ηρακλή, γιατί δεν γίνεται εκείνος να μειωθεί στα μάτια της. Η Δηιάνειρα δεν αντέχει να δει την αλήθεια και προτιμά να αποδώσει την ευθύνη σε παράγοντα

²⁸⁸ Anderson, 1972: 427.

εξωγενή, ο οποίος, αν εξαλειφθεί, η ηρεμία του οίκου θα αποκατασταθεί και τίποτα άλλο δεν θα υπάρχει για να την κλονίσει.

Μέσα στην ηρωίδα αντιμάχεται η παθητικότητά της με την ανάγκη να αναλάβει δράση. Δεν πρόκειται για μια διαφορετική Δηιάνειρα καθώς πουθενά δεν γίνεται ο αναγνώστης να γνωρίζει στα προηγούμενα έργα τι συνέβαινε μέσα της. Η Δηιάνειρα πολύ πιθανόν να έκανε τις ίδιες σκέψεις και στις *Τραχίνιες* και στις *Ηρωίδες*, απλά η ευγενική της φύση και η εικόνα που είχε για τον εαυτό της να μην της επέτρεψαν να τις εκφράσει. Οι σκέψεις της σε αυτό το έργο, όπου πουθενά δεν επιχειρεί να ταπεινώσει τον σύζυγό της, αποδεικνύουν πως στις *Ηρωίδες* όλα τα γραφόμενά της απέρρεαν από την πικρία της και την απογοήτευσή της. Αλλού φταίει ο Ηρακλής, αλλού η Ιόλη, αλλού η μοίρα, αλλού οι θεοί. Αν όλα τα έργα που πραγματεύονται την ιστορία της ιδωθούν παράλληλα, θα γίνει φανερό ότι η ευαίσθητη ψυχοσύνθεση της ηρωίδας πάσχει και, μέσα στην τρέλα της, δεν γνωρίζει πού να αποδώσει τις ευθύνες, αποδίδοντάς τες τελικά παντού και πουθενά.

Οι καταληκτικοί στίχοι του αποσπάσματος συνηγορούν στο γεγονός ότι η Δηιάνειρα δεν εξωτέρικεψε ποτέ τον κακό της εαυτό. Αποφάσισε τελικά να κάνει μια κίνηση αρκετά παθητική, να αποστείλει τον χιτώνα που θα αναζωπυρώσει το συναίσθημα του Ηρακλή, όπως νόμιζε, και που συνάδει με τον χαρακτήρα της, όπως σκιαγραφείται σε όλα τα προηγούμενα έργα που πραγματεύτηκα. Τις εσωτερικές της σκέψεις, όμως, και την αμφιταλάντευσή της δεν γίνεται κανείς να τις αρνηθεί με βεβαιότητα. Ο Οβίδιος τονίζει για ακόμα μια φορά ότι η Δηιάνειρα εξαπατήθηκε από τον Νέσσο και με τη σειρά της εξαπάτησε τον Λίχα. Και οι δυο ανήξεροι οδηγήθηκαν στη συμφορά τους, ο Λίχας στον θάνατο και η ίδια στη συμπερίληψή της ανάμεσα στις πιο δυστυχισμένες γυναίκες. Το τέλος της Δηιάνειρας δεν αναφέρεται, ενδεχομένως επειδή θεωρείται κοινώς γνωστό και επειδή ο Οβίδιος πραγματεύτηκε την ιστορία της αναλυτικά στις *Ηρωίδες*. Σίγουρα ο λόγος της εδώ είναι μικρός και δεν μπορεί να διαμορφώσει τραγικότητα, αλλά πρέπει να ιδωθεί σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα έργα και όχι μεμονωμένα, για να αποδοθεί σωστά το μέγεθος της τραγωδίας της.²⁸⁹

²⁸⁹ Anderson, 1972: 427.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Δηιάνειρα περνώντας από την τραγωδία στην ελεγεία διαφέρει πολύ λίγο στα σημεία. Ο Οβίδιος, όπως και ο Σοφοκλής, αποτυπώνει μια προσωπικότητα θυματοποιημένη και απογοητευμένη από τη ζωή και τις πράξεις του Ηρακλή. Η παθητικότητα, όμως, που τη χαρακτηρίζει στις *Τραχίνιες* γίνεται τώρα φωνή και πράξη. Η ηρωίδα αποφασίζει να δράσει, για να αλλάξει τη ζωή της, και συγγράφει την επιστολή αποσκοπώντας να αντιμετωπίσει επιτέλους τον Ηρακλή και να δηλώσει σε αυτόν τα συναισθήματα που τόσα χρόνια καταπιέζει. Η ζήλια και ο θυμός διαφαίνονται καθαρά από το ότι γελοιοποιεί τον σύζυγό της για όσα συνέβησαν στην αυλή της Ομφάλης και αυτό συμβαίνει επειδή η πικρία για τις ερωτικές του περιπτώξεις έχει πια ξεπεράσει το όριο της αντοχής της. Ωστόσο, ακόμα και αυτή της η αντιμετώπιση υπαγορεύεται από την αγάπη της για τον Ηρακλή, γεγονός που αποδεικνύεται από τη μεταστροφή της λίγο παρακάτω, όταν προσπαθεί να μεταθέσει μερίδιο ευθύνης στην Ιόλη, αλλά και από την αντίδρασή της στο άκουσμα του θανάτου του. Η Δηιάνειρα δεν επιθυμεί να απομακρυνθεί από την κοινή ζωή της με τον Ηρακλή, αλλά να τραβήξει την προσοχή του και να είναι για αυτόν σημαντική. Για αυτό και όλες της οι κινήσεις έχουν ως απώτερο στόχο την ευαισθητοποίησή του και όχι τον χωρισμό τους. Τα γεγονότα, όμως, προλαβαίνουν τη Δηιάνειρα και η επιστολή καταλήγει εντελώς διαφορετικά από το αρχικό σχέδιο. Ο Ηρακλής είναι νεκρός και η ίδια αποφασίζει να τον ακολουθήσει.

Η δυναμικότητα και η αυτενέργειά της γίνονται ακόμα εντονότερα στις *Μεταμορφώσεις*, όπου η Δηιάνειρα παρουσιάζεται πλέον φανερά ενεργητική. Η αγάπη της για τον Ηρακλή την οδηγεί σε ολοκληρωτική μετατόπιση της ευθύνης από αυτόν προς την Ιόλη και σε λήψη άμεσης πρωτοβουλίας για οργάνωση σχεδίου εξάλειψής της. Η τελική της απόφαση, όμως, παραμένει παθητική. Δεν υλοποιεί κανένα από τα τρομακτικά της σχέδια, διότι η ευγενική της φύση δεν της το επιτρέπει. Έτσι, καταλήγει να στείλει τον χιτώνα, με τον οποίο νομίζει ότι θα κερδίσει πίσω την αγάπη του συζύγου της. Ο Οβίδιος, σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, δεν αφήνει κανένα ενδεχόμενο αμφισβήτησης των αγνών προθέσεων της ηρωίδας και της αθωότητάς της ως προς την καταστροφική έκβαση των γεγονότων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΔΙΔΩ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Διδώ, πριν εμφανιστεί στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου, έκανε την παρουσία της σε διάφορες άλλες πηγές, όπως στον Έννιο (απόσπασμα 269), στον Τίμαιο (FGrHist 566, F, 82), στον Τρόγο (Just. *Epit.* 16.4-6) κ. ά. Ωστόσο, η αναλυτικότερη παρουσίασή της με βεβαιότητα αποδίδεται στον Βιργίλιο, με τον οποίο κυρίως διαλέγεται ο Οβίδιος στο έβδομο βιβλίο των *Ηρωίδων* του. Η τραγική πτώση της Διδώς απασχολεί ολόκληρο το τέταρτο βιβλίο της *Αινειάδας*, όπου η ίδια εκμυστηρεύεται στην αδερφή της, Άννα, τον έρωτά της για τον Αινεία, παρόλο που είχε ορκιστεί να μείνει για πάντα πιστή στον νεκρό σύζυγό της, Συχάιο (*Aen.* 4. 9-23). Η Άννα την ενθαρρύνει (*Aen.* 4. 38, 47-48) και η Διδώ τελεί θυσίες προς τη θεά του γάμου και προστάτιδα της πόλης Ήρα, και προσπαθεί να πείσει τον Αινεία να μείνει στην Καρχηδόνα, υποσχόμενη πως αυτή η νέα πόλη μπορεί να γίνει νέα πατρίδα και για τους Τρώες (*Aen.* 4. 50-60). Ο έρωτας της Διδώς υποδαυλίζεται από τη Venus και γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από την Juno. Η πρώτη επιθυμεί να προστατεύσει τον Αινεία από τις εχθρικές διαθέσεις των Καρχηδονίων, ενώ η δεύτερη να τον εμποδίσει από το να φτάσει στην Ιταλία. Για διαφορετικούς λόγους η καθεμιά, οδηγούνται στη σε συμμαχία με θύμα τη Διδώ, η μοίρα της οποίας σφραγίζεται με τη σύναψη ενός ημιτελούς και δυσοίωνου γάμου στη διάρκεια της περιήμφης σκηνής της καταιγίδας (*Aen.* 4. 160-172).

Ωστόσο, όταν οι φήμες αυτής της ένωσης φτάνουν στα αφτιά του Ιάρβα, ο οποίος επιθυμούσε τη Διδώ για σύζυγό του, ζητά από τον Δία να μην επιτρέψει κάτι τέτοιο (*Aen.* 4. 195-197, 203-210). Ο Δίας, εισακούοντας την παράκλησή του, στέλνει τον Ερμή να υπενθυμίσει στον Αινεία το «πεπρωμένο» του, το οποίο ήταν να μεταβεί στην Ιταλία και να ιδρύσει εκεί το βασίλειό του (*Aen.* 4. 223-231, 237). Ο Αινείας ακολουθεί την υπόδειξη του Ερμή και εγκαταλείπει την Καρχηδόνα και τη Διδώ προς εκπλήρωση της μοίρας του για τον ίδιο, αλλά και στο όνομα του γιου του, Ασκάνιου (*Aen.* 4. 281-282). Η Διδώ, όταν αντιλαμβάνεται την πρόθεση του Αινεία να αποχωρήσει και αφού λογομαχήσουν επ' αυτού, διατάζει να στοιβάξουν ξύλα για να ανάψει πυρά (*Aen.* 4. 634-640) και, με το πρόσχημα ότι τελεί κάποια μαγική τελετή για

να ξανακερδίσει τον Αινεία, τελικά αυτοκτονεί το επόμενο πρωί, καθώς βλέπει να αποχωρούν τα πλοία του αγαπημένου της (*Aen.* 4. 663-665).

Η υπόθεση αυτή που πραγματεύεται ο Βιργίλιος είναι ευρέως γνωστή με ελάχιστες, έως καθόλου, παραλλαγές στις διάφορες παρουσιάσεις της από άλλους συγγραφείς. Η συμβολή του Βιργιλίου, η οποία αποτέλεσε έμπνευση για τον Οβίδιο, είναι η αναλυτικά διαγραφόμενη τραγική μοίρα της Διδώς. Όπως και στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, στόχος μου είναι να υποστηρίξω πως η ηρωίδα αυτή, ανεξάρτητα από τις διαφοροποιήσεις στα επιμέρους χαρακτηριστικά της οι οποίες προέκυψαν από τους συγγραφείς που πραγματεύτηκαν την ιστορία της, αποτελεί μια και μοναδική, ενιαία περσόνα. Οι διαφοροποιήσεις λοιπόν είναι στην ουσία διαφορετικές εκδηλώσεις της απόγνωσης που βιώνει.

1. Η ΔΙΔΩ ΣΤΗΝ *AINEIADA* ΤΟΥ ΒΙΡΓΙΛΙΟΥ

1. 1. Η ισχύς της «ανάμνησης»

Η πρώτη συνάντηση του Αινεία και της Διδώς λαμβάνει χώρα στο πρώτο βιβλίο της *Αινειάδας*, όπου ο Αινείας ξεκινά την εξιστόρηση των περιπετειών του και οι αφηγήσεις του γοητεύουν τη Διδώ:

*obstupuit primo adspectu Sidonia Dido;
casu deinde viri tanto;*

Aen. 1. 613-4

Ο Αινείας γνωρίζει καλά πως η «ανάμνηση» και, πολύ περισσότερο, η διήγηση των αναμνήσεων έχει ρητορική ισχύ και επηρεάζει συναισθηματικά τον ακροατή.²⁹⁰ Έτσι λοιπόν, θα μπορούσε να λεχθεί πως ο Αινείας αποπλάνησε με τις διηγήσεις του τη Διδώ, πυροδότησε και τροφοδότησε τον έρωτά της. Και η ίδια παρακάτω αναθυμάται γεγονότα του παρελθόντος και τα διηγείται με τη σειρά της στον Αινεία (*Aen.* 1. 619, 623-6, 628-31), ενισχύοντας έτσι το δέσιμο που δημιουργείται ανάμεσά τους με την από κοινού διήγηση παρελθοντικών εμπειριών.²⁹¹ Οι στίχοι 628-31 έχουν ίσως ιδιαίτερη σημασία, καθώς είναι οι στίχοι όπου η Διδώ συνοπτικά αναφέρεται στη δική της φυγή από την πατρίδα της, σαν άλλος Αινείας. Οι κοινές μνήμες, τα κοινά βιώματα δημιουργούν ακόμα μεγαλύτερο συναισθηματικό δέσιμο μεταξύ των ανθρώπων.²⁹² Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Αινείας επιλέγει να αναδιηγηθεί τις περιπέτειές του δια φωτίζει μόνο ορισμένες πτυχές της ιστορίας του, και μάλιστα αυτές που θα αποβούν περισσότερο συμφέρουσες ως προς αυτό που επιθυμεί να πετύχει- τη

²⁹⁰ Seider, 2013: 96.

²⁹¹ Monti, 1981: 47.

²⁹² Seider, 2013: 99. Η Διδώ δεν αναφέρει ποτέ στον Αινεία ακριβείς λεπτομέρειες για το παρελθόν της, όμως ο Αινείας τις γνωρίζει από τη Venus η οποία, μεταμορφωμένη σε γυναίκα κνηγό, του τις μετέφερε πριν ο ίδιος και η Διδώ συναντηθούν.

βοήθεια της Διδώς.²⁹³ Το ψυχικό πάθος που χαρακτηρίζει την αφήγηση του Αινεία υποκινεί τη συμπόνια της Διδώς, αλλά και την κατάσταση στην οποία τη βρίσκει το τέταρτο βιβλίο της *Αινειάδας*:

*at regina gravi iamdudum saucia cura
vulnus alit venis et caeco carpitur igni.
multa viri virtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore vultus
verbaque nec placidam membris dat cura quietem.*

Aen. 4. 1-5

Το βιβλίο ξεκινά με δυο στίχους που, μολονότι περιγράφουν την κατάσταση της Διδώς, χαρακτηρίζονται από οικονομία λέξεων. Ύστερα από το μεταβατικό *at*, εισάγεται το κεντρικό πρόσωπο, *regina*, το οποίο διέρχεται μια κρίση σοβαρή (*gravi... saucia cura*) και διαρκείας (*iamdudum*). Τραύμα και φωτιά είναι τα δυο βασικά στοιχεία που πλαισιώνουν την εικόνα (στ. 2). Αυτές οι λέξεις είναι αρκετές για να κατατοπίσουν τον αναγνώστη ως προς τη συναισθηματική φάση της Διδώς, αλλά και να δημιουργήσουν το κατάλληλο ύφος το οποίο προδιαθέτει το καταστροφικό αποτέλεσμα του συναισθήματός της.²⁹⁴

²⁹³ Σύμφωνα με την Παραϊοαννου, οι βετεράνοι πολλές φορές παραλλάσσουν πληροφορίες, όταν αναδιηγούνται τα γεγονότα του πολέμου, και αυτό είναι αποτέλεσμα της τραυματικής εμπειρίας που βίωσαν, της προσωπικής τους οπτικής γωνίας, του σκοπού που επιθυμούν να επιτύχουν με την αφήγησή τους, αλλά και των προσδοκιών του ακροατή, ο οποίος έχει προκατασκευάσει ένα μοντέλο «ιστορίας πολέμου» στο μυαλό του και έχει συγκεκριμένες απαιτήσεις, στις οποίες ο αφηγητής προσπαθεί να ανταπεξέλθει. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθούν οι θεραπευτικές ιδιότητες της αναδιήγησης μιας ιστορίας πολέμου, καθώς η αναδιήγηση οδηγεί τον αφηγητή στη συνειδητοποίηση του κινδύνου από τον οποίο διέφυγε και για αυτόν τον λόγο ενέχει υποκειμενικότητα που επηρεάζει την «αλήθεια» των γεγονότων. Τέλος, ο εγκέφαλος έχει την τάση να απωθεί τραυματικές εμπειρίες και έτσι να δημιουργεί κενά στη μνήμη του αφηγητή, χωρίς αυτό να υποδηλώνει κάποια περαιτέρω σκοπιμότητα, αλλά ταυτόχρονα σηματοδοτώντας την επούλωση του τραύματος. Βλ. Παραϊοαννου στο Κάρλα-Παπαθωμάς-Σταμάτης, 2020: 484-485, 491-494.

²⁹⁴ Fratantuono and Smith, 2022: 101-104. Σύμφωνα με τους Fratantuono and Smith, η επιλογή του ενεργητικού *alit* στον δεύτερο στίχο παραπέμπει στον ενεργητικό ρόλο που διαδραμάτισε η Διδώ στην εξέλιξη της ιστορίας της, αλλά το παθητικό *carpitur* υπογραμμίζει ταυτόχρονα την παθητική της θέση μπροστά στις αποφάσεις των θεών (2022: 104-106). Αξιοσημείωτος είναι και ο τρόπος που η Διδώ εισάγεται στην ιστορία, όχι με το όνομά της, αλλά με την ιδιότητά της ως βασίλισσα (*regina*), θυμίζοντας τους

Η Hirsch πολύ σωστά ταυτίζει τη σχέση που έχει αποκτήσει η Διδώ με τις «αναμνήσεις του Αινεία» με αυτήν που έχουν απόγονοι ανθρώπων που επέζησαν από διάφορα τραύματα, όπως πολέμους ή πολιτικούς διωγμούς. Οι απόγονοι των ανθρώπων αυτών έχουν ακούσει τις εξιστορήσεις των γεγονότων μέσα από τις δραματικές παρουσιάσεις των προσφιλών τους προσώπων και οι εικόνες που έπλασαν στο μυαλό τους κατά το άκουσμα των ιστοριών είναι μνημειώδους σημασίας για τη ζωή τους, ακριβώς επειδή αποτελούν αποκύημα της φαντασίας τους ενδεδυμένο με τραγικότητα. Για αυτόν τον λόγο οι εντυπώσεις που σχηματίζουν εγκαθιδρύνονται μέσα τους σαν δικές τους μνήμες πια- ένα είδος «μετα-μνήμης»- και η δραματικότητά τους τους συντροφεύει ακόμα και σε όλη τη ζωή τους.

Με τον ίδιο τρόπο εδώ η Διδώ εμφανίζει ακόμα εντονότερο ενδιαφέρον για τις ιστορίες του Αινεία, ζητώντας του να τις επαναλάβει (*Aen.* 2. 10-3), κατασκευάζοντας έτσι ένα είδος «μετα-μνήμης» των τραυμάτων που ο Αινείας διηγήθηκε. Η μετα-μνήμη, όπως σωστά σχολιάζει η Hirsch, πολλές φορές πονά περισσότερο από την ίδια τη μνήμη, επειδή η μνήμη, όσο δραματικά και αν παρουσιαστεί, ως βίωμα είναι λελογισμένη. Αντιθέτως, στη μετα-μνήμη απουσιάζει η λογική σκοπιά του πραγματικού βιώματος και η θύμηση γίνεται δραματικότερη.²⁹⁵ Με λίγα λόγια, η Διδώ σε αυτό το σημείο έχει περιορισμένη αντίληψη της επιρροής που ασκεί πάνω της η διήγηση του Αινεία και μάλιστα, συνεπαρμένη από το άκουσμα των ιστοριών, τον συμπονά και πουθενά δεν συνειδητοποιεί την (ακούσια ή τουλάχιστον κεκαλυμμένη) χειριστικότητα του που αναφέρθηκε παραπάνω (*heu, quibus ille/ iactatus fatis! Quae bella exhausta canebat! Aen.* 4. 13-4).²⁹⁶ Επιπλέον, η Διδώ δεν συνειδητοποιεί και κάτι ακόμα. Πουθενά στα πρώτα βιβλία της *Αινειάδας* ο Αινείας δεν αποκρύπτει τα προστάγματα της μοίρας του, τα οποία είναι να αναζητήσει την Ιταλία και να εγκατασταθεί εκεί. Η Διδώ, επηρεασμένη από το συναίσθημα, προσπερνά κάθε σημείο όπου αυτό αναφέρεται. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε πως βρίσκεται εγκλωβισμένη σε μια περιορισμένη οπτική γωνία, η οποία στον Οβίδιο αμβλύνεται.

στίχους *Aen.* 1. 496-497 (*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,/ incessit*), έτσι ώστε να υπογραμμιστεί μια θεμελιώδης διαφοροποίηση: η Διδώ δεν είναι πια η *regina* του πρώτου βιβλίου, αλλά ένα αβοήθητο θύμα μιας ανεξέλεγκτης επιθυμίας (Gildenhard, 2012: 45).

²⁹⁵ Hirsch, 1999: 8κ.εξξ.

²⁹⁶ Η χειριστικότητα του Αινεία πιθανότατα δεν είναι εσκεμμένη, αλλά αποτέλεσμα της επέμβασης της Juno στον τρόπο με τον οποίο η Διδώ προσλαμβάνει και επεξεργάζεται όσα ο Αινείας της αφηγείται.

Στο κείμενο των *Ηρωίδων*, η Διδώ διορθώνει τις παραλείψεις του επικού εαυτού της και χειρίζεται την κατάσταση όπως αυτή θέλει μέσα από την επιστολή.²⁹⁷

Η «μνήμη» αποδεικνύεται βασικό μοτίβο σε όλο το έργο του Βιργιλίου, ένα μοτίβο στο οποίο ο Αινείας επανέρχεται και το επικαλείται, για να συγκαλύπτει ανά διαστήματα τα συναισθηματικά κενά που δημιουργούνται στη Διδώ από τη συμπεριφορά του. Αναλυτικότερα, όταν ο Αινείας αποσπάει από τη Διδώ την υπόσχεσή της για βοήθεια στους Τρώες, επαναφέρει στη συζήτηση το μοτίβο της ανάμνησης ως φόρο τιμής για τη βοήθειά της. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως η βασίλισσα θα είναι πια για πάντα μαζί του, ακόμα και αν αυτός φύγει από τις ακτές της Καρχηδόνας, καθότι πια θα την κουβαλάει μέσα του μέσω της ανάμνησης. Η ανάμνηση για τον Αινεία φέρνει τους ανθρώπους κοντά και είναι ικανή να υπερπηδήσει οποιοδήποτε φυσικό εμπόδιο:

*in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet,
semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt,
quae me cumque vocant terrae.*

Aen. 1. 607-610

Όμως, οι υποσχέσεις του Αινεία για παντοτινή ανάμνηση πρέπει να ξυπνούν στο μυαλό της Διδώς μια άλλη ανάμνηση, αυτήν ενός έμμεσου όρκου που είχε δώσει στον εαυτό της, ότι θα θυμάται και θα τιμά για πάντα τον νεκρό της σύζυγο:²⁹⁸

²⁹⁷ Desmond, 1993: 58.

²⁹⁸ Στον στίχο 28, οι λέξεις *ille, primus, qui, sibi* παραπέμπουν ευθέως στον νεκρό Συχαίο. Στον στ. 30, η Διδώ ξεσπά σε δάκρια για πρώτη φορά (*sic effata sinum lacrimis implevit abortis*), γεγονός το οποίο έχει ερμηνευθεί από κάποιους μελετητές ως θλίψη για τον θάνατο του συζύγου της. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα, καθώς αυτό της το ξέσπασμα θα μπορούσε να έχει ως κινούσα αιτία τον έρωτά της για τον Αινεία. Δεν είναι λίγοι οι ερμηνευτές που αναγνωρίζουν στοιχεία χειριστικότητας στη συμπεριφορά της Διδώς, μιας χειριστικότητας με την οποία έχει πείσει και τον ίδιο της τον εαυτό. Περισσότερα, βλ. Fratantuono and Smith, 2022: 140-141. Αν και σε αυτούς τους στίχους η Διδώ αναθυμάται την υπόσχεση που είχε δώσει στον νεκρό Συχαίο, ο διασκελισμός *amores/ abstulit*, σύμφωνα με τον MacLennan, υποδηλώνει δισταγμό από μέρους της ως προς το αν θα την κρατήσει τελικά (MacLennan, 2007: 78).

*Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores
abstulit; ille habeat secum servetque sepulchro.*

Aen. 4. 28-9

Ωστόσο, το γεγονός ότι είχε ορκιστεί πως δεν θα νυμφευτεί άλλον άντρα και πως θα ζει για πάντα με τη μνήμη του νεκρού Συχαίου, αλλά τώρα βρίσκεται στο όριο να αθετήσει αυτόν τον όρκο, ίσως υποσυνείδητα δημιουργεί αμφιβολίες και για τις υποσχέσεις του Αινεία προς αυτήν. Όπως ακριβώς τώρα η Διδώ αθετεί μια υπόσχεση για «αιώνια μνήμη», έτσι και ο Αινείας μπορεί να μη φανεί αντάξιος των περιστάσεων στο μέλλον και να «ξεχάσει». Επομένως, η υπόσχεση ότι θα θυμάται για πάντα τη Διδώ, όπου κι αν πάει, δεν επαρκεί για να την καθησυχάσει. Η Διδώ επιθυμεί διακαώς ο Αινείας να μείνει μαζί της στην Καρχηδόνα και δεν διατίθεται, όπως θα φανεί παρακάτω, να αποδεχτεί καμία άλλη εναλλακτική- Αινείας ή θάνατος.²⁹⁹

Η επιθυμία της Διδώς για τον Αινεία, ωστόσο, δεν καταπατά κάποια αντικειμενική ηθική συνθήκη, όπως η επιθυμία της Φαίδρας ή της Αριάδνης που θα παρουσιάσω σε επόμενο κεφάλαιο. Οι επιθυμίες αυτών των δυο αντιβαίνουν υπαρκτούς ηθικούς κώδικες της εποχής. Αντιθέτως, στην περίπτωση της Διδώς η μόνη ηθική που αντιβαίνει η επιθυμία της είναι μια ηθική που η ίδια έθεσε στον εαυτό της, χωρίς να έχει αντικειμενικό αντίκρισμα, καθώς ο σύζυγός της είναι νεκρός και εκείνη δεν οφείλει σε κανέναν πια καμία πίστη και αφοσίωση κοινωνικά.³⁰⁰ Όποια και αν είναι η ρεαλιστική πλευρά της ηθικής, για τη Διδώ δεν παύει ο έρωτάς της να αντιβαίνει την ηθική της³⁰¹ και να εμπίπτει έτσι στο κοινότοπο μοτίβο που εμπίπτουν και οι ιστορίες της Μήδειας ή της Αριάδνης: η αφοσίωση της γυναίκας σε κάποιο πρόσωπο, η απόρριψη, η απομόνωση και η κατάρα. Για τον Monti, η κοινοτοπία του μοτίβου αποδεικνύει τη συναισθηματική ελαφρότητα των κεντρικών ηρωίδων.³⁰² Κατά τη δική

²⁹⁹ Seider, 2013: 118.

³⁰⁰ Monti, 1981: 53κ.εξξ.

³⁰¹ Το ζήτημα του μεριδίου της ευθύνης που πρέπει να καταλογιστεί στη Διδώ έχει απασχολήσει πολύ τους σχολιαστές. Η Διδώ σίγουρα είναι συνεπαρμένη από το συναίσθημά της για τον Αινεία και έχει τυφλωθεί από τα βέλη του θεού του Έρωτα, όμως η ίδια αναγνωρίζει το φταίξιμο στον εαυτό της, όπως φαίνεται και στον στ. 19 με την επιλογή της λέξης *culpae*. Περισσότερα, βλ. Rudd, 1976: 32-58.

³⁰² Monti, 1981: 36.

μου άποψη, η κοινοτοπία του μοτίβου αποδεικνύει την ούτως ή άλλως κοινή αντίδραση των ανθρώπων που βρίσκονται σε ανάλογα περιβάλλοντα.

1. 2. Το μοτίβο του «δισταγμού»

*oceanum interea surgens Aurora reliquit.
it portis jubare exorto delicta juvenus;
retia rara, plagae, lato venabula ferro,
Massylique ruunt equites, et odora canum vis
reginam thalamo cunctantem ad limina primi
poenorum exspectant;*

Aen. 4. 129-34

Σύμφωνα με τον Bailey, το σημείο όπου η Διδώ καθυστερεί να βγει από το δωμάτιό της για να συμμετάσχει στο κυνήγι, χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Μολονότι η όλη εικόνα με τους ιππείς και τα κυνηγετικά σκυλιά να τρέχουν εδώ και εκεί, αλλά και η περιγραφή της Διδώς και του Αινεία που έπεται των παραπάνω στίχων (4. 135-50), δημιουργούν εορταστικό κλίμα, η «χρονοτριβή» της Διδώς δημιουργεί αντίφαση στην κατά τα άλλα έντονα κινητική εικόνα.³⁰³ Οι λόγοι που η Διδώ καθυστερεί δεν είναι σαφείς, αν και πολλά έχουν υποτεθεί. Μια πιθανή εξήγηση είναι πως η Διδώ εκλαμβάνει το δωμάτιό της σαν καταφύγιο από το οποίο διστάζει να βγει. Η λέξη *thalamus* υποδηλώνει το δωμάτιο του ηγέτη, όπου αποσύρεται για να ξεκουραστεί, αλλά και το συζυγικό δωμάτιο μιας νεόνυμφης. Και στις δυο περιπτώσεις, η χρήση του εδώ είναι δυσοίωνα, καθώς όταν η ηγέτιδα επιστρέψει σε αυτό, για να ξεκουραστεί, τίποτα δεν θα είναι πια το ίδιο. Θα αποτελεί πράγματι μια «νεόνυμφη», διότι θα έχει μεσολαβήσει η ερωτική συνεύρεσή της με τον Αινεία στη σπηλιά, ωστόσο στη «συζυγική κλίση» της θα παραμείνει μόνη και το δωμάτιο θα αποτελέσει τον χώρο όπου θα βιώσει την ύστατη κρίση και την τελική απόγνωση. Τέλος, η λέξη *thalamus* μπορεί να σημαίνει και το πατρικό σπίτι μιας μελλοντικής, ιδέα εξίσου ελκυστικής δεδομένης της ιδιαίτερα λαμπρής εμφάνισης της Διδώς- ενώ ετοιμάζεται για κυνήγι, εμφανίζεται ντυμένη στα χρυσά και την πολυτέλεια, σαν να οδεύει νύφη στον γάμο της, όπως επισημαίνω παρακάτω.³⁰⁴

³⁰³ Για ολοκληρωμένη ανάλυση του μοτίβου, βλ. Bailey, 1990: 1κ.εξξ.

³⁰⁴ Περισσότερα για τις συνυποδηλώσεις της λέξης *thalamus* βλ. Goldenhard, 2012: 144-145.

Ο δισταγμός της βασίλισσας να βγει από το δωμάτιο τονώνει τη δραματικότητα καθώς δημιουργεί αγωνία για τη στιγμή της ερωτικής συνεύρεσης, η οποία θα αποτελέσει και τον καθοριστικό παράγοντα για την εξέλιξη της ιστορίας. Κάποιοι μελετητές ωστόσο, αναγνωρίζουν στην καθυστέρηση αυτή ένα γυναικείο χαρακτηριστικό, αυτό της πολύωρης προετοιμασίας τους πριν από κάποια έξοδο. Συγκεκριμένα, έχει λεχθεί πως η Διδώ σκόπιμα ξοδεύει πολύ χρόνο στον καλλωπισμό της, διότι επιθυμεί να αρέσει στον Αινεία.³⁰⁵ Επίσης, πρέπει εδώ να υπενθυμίσω ότι μια γυναίκα παραδοσιακά αργεί να εμφανιστεί και στην τελετή του γάμου της, προκειμένου να κορυφωθεί η δραματικότητα της στιγμής. Η αναφορά της Διδώς στην ερωτική της συνεύρεση με τον Αινεία ως «γάμο» και η απόφαση των θεαινών να ενώσουν αυτούς τους δυο με αδιάλυτο δεσμό (4. 125-6) δεν μπορεί παρά να δημιουργήσει συνδέσεις με την τελετή του γάμου και τις προετοιμασίες ή την καθυστέρηση της νύφης πριν από αυτήν.

Η Διδώ σαφώς δεν μπορεί να γνωρίζει εκ των προτέρων την έκβαση των γεγονότων κατά τη διάρκεια του κυνηγιού. Αυτό που σίγουρα όμως γνωρίζει είναι το συναίσθημα που έχει γεννηθεί μέσα της για τον Αινεία. Δεν αποκλείεται λοιπόν, ο δισταγμός της να βγει από το δωμάτιο να υποκινείται από μια ενστικτώδη αντίδραση, μια διαίσθησή της πως πρέπει να παραμείνει εκεί, στην ασφάλεια του δωματίου της, επειδή έξω την περιμένει η οδυνηρή της μοίρα. Οι Fratantuono and Smith συγκεκριμένα αναφέρουν πως η καθυστέρηση αυτή είναι ίσως η τελευταία της ευκαιρία να διατηρήσει τη θέση της ως *univira*, πιστή στη μνήμη του νεκρού Συχαίου.³⁰⁶ Σε κάθε περίπτωση, αυτό το σημείο προοικονομεί τα γεγονότα και αποτελεί τραγική ειρωνεία, καθώς όλοι γνωρίζουμε πόσο καθοριστικό ήταν αυτό το κυνήγι για τη ζωή της. Οι θεοί έχουν αποφασίσει για την τύχη της (4. 126 και εξής) και η Διδώ δεν αποτελεί τίποτα άλλο παρά ένα αναλώσιμο κομμάτι στο σχέδιό τους- ένα τραγικό μέσον.

³⁰⁵ Περισσότερα για την ερμηνεία της καθυστέρησης της Διδώς, βλ. Fratantuono and Smith, 2022: 286-287.

³⁰⁶ Fratantuono and Smith, 2022: 287.

1. 3. Η πολιτική διάσταση του συναισθήματος της Διδώς

Αρκετοί είναι οι μελετητές που, ορμώμενοι από αναφορές πολιτικού περιεχομένου από τη μεριά της Διδώς, υποστήριζαν πως ο έρωτάς της για τον Αινεία ήταν στο μεγαλύτερο ποσοστό του ωφελμιστικός και η ίδια η Διδώ μια στυγνή αριστοκράτισσα.³⁰⁷ Αναντίρρητα, η Διδώ σε αρκετά σημεία του τέταρτου βιβλίου κάνει λόγο για τα πολιτικά οφέλη που θα είχε μια ενδεχόμενη σύζευξη με τον Αινεία, χωρίς αυτό ωστόσο να αναιρεί την ειλικρίνεια ή το βάθος του έρωτά της. Αναλυτικότερα, η Διδώ εμφανίζεται ως μια γυναίκα που την ενθουσιάζουν οι αρετές ενός ηγέτη και την ελκύει η ένδοξη καταγωγή:

*quis novus hic nostris successit sedibus hospes!
quem sese ore ferens! quam forti pectore et armis!
credo equidem (nec vana fides) genus esse Deorum.*

Aen. 4. 10-12

Οι αρετές του Αινεία στο τέλος την οδηγούν να χάσει το μυαλό της, να είναι *male sana* (στ. 8) και να οδηγείται στη μετάπτωσή της από αξιοθαύμαστη ηγέτιδα σε παράφρονα ερωτευμένη γυναίκα.³⁰⁸

Μετά την παρότρυνση της αδερφής της, ‘Αννας, η οποία τόνισε τα πολιτικά πλεονεκτήματα ενός γάμου με τον Αινεία (στ. 31-53), η Διδώ φαίνεται να πείθεται να ενδώσει στο συναισθημά της για αυτόν, συνεπαρμένη από την πολιτική δύναμη που φαντασιώνεται ότι η ένωση αυτή θα της αποφέρει.³⁰⁹

³⁰⁷ Monti, 1981: 34κ.εξξ.

³⁰⁸ Keith, 1997: 297-299. Για την τραγική ειρωνεία στον στίχο 12 όπου η Διδώ αποδίδει εμπιστοσύνη και φερεγγυότητα στον Αινεία, ενώ στο τέλος αυτή η εικόνα θα ανατραπεί πλήρως, βλ. Gildenhard, 2012: 63.

³⁰⁹ Σύμφωνα με τους Fratantuono and Smith, η λέξη *amores* (στ. 54) σημαίνει ταυτόχρονα τον έρωτά της για τον Αινεία, αλλά και τον «έρωτά» της για όλα εκείνα τα πολιτικά οφέλη που θα συνεπακολουθήσουν την ένωσή της με αυτόν, όπως η αδερφή της προανέφερε. (2022: 176).

*huc cursum Iliacas vento tenuisse carinas.
quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna
coniugo tali! Teucrum comitantibus armis,
punica se quantis attollet gloria rebus!*

...

*his dictis incensum animum inflamavit amore,
spemque dedit dubiae menti, solvitque pudorem.*

Aen. 4. 46-9; 54-5

Οι στίχοι αυτοί επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι η Διδώ είναι ένα πολιτικό πρόσωπο με πολιτική συνείδηση απέναντι στην πατρίδα της, την Καρχηδόνα και είναι, λοιπόν, λογικό να έλκεται από τις ηγετικές αρετές του Αινεία. Σε καμία περίπτωση αυτό δεν αναιρεί το βάθος του ερωτικού της συναισθήματος. Αντιθέτως, μάλλον το τονίζει, καθώς πολλαπλασιάζονται τα στοιχεία που κάνουν τον Αινεία επιθυμητό στα μάτια της.³¹⁰ Στους στίχους 323-6 η Διδώ αναπαριστά την αναχώρηση του Αινεία ως «απειλή» για την πολιτική της θέση και μάλιστα η απειλή αυτή είναι και το μόνο που υπογραμμίζει κατά τη μοναδική της έκκληση προς αυτόν:

*misere domus labentis et istam
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.*

Aen. 4. 318-9

Η Διδώ λοιπόν, ως πολιτική προσωπικότητα, πιθανόν γνωρίζει τι σημαίνει «αίσθημα καθήκοντος» για έναν ηγέτη αλλά και τη σημασία που έχει η πολιτική ζωή για αυτόν. Έτσι, θα μπορούσε να τονίζει τις πολιτικές επιπτώσεις της αναχώρησης του Αινεία όχι επειδή η ίδια ανησυχεί τόσο για αυτές, αλλά επειδή θεωρεί ότι μόνο ένα τέτοιο επιχείρημα θα συγκινούσε τελικά μια βαθιά πολιτική προσωπικότητα σαν τον Αινεία.

Επιπλέον, ο ρωμαϊκός κόσμος της εποχής ήταν εχθρικός, με συμμαχίες να συνάπτονται και να διαλύονται συνεχώς ανάμεσα στις πόλεις. Πολύ συχνά, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες αντιμετώπιζονταν σαν αντικείμενα που παρείχαν πολιτική

³¹⁰ Monti, 1981: 35.

σταθερότητα και ενίσχυση των ειρηνικών σχέσεων, όταν η επιγαμία γινόταν ανάμεσα σε οικογένειες διαφορετικών πόλεων. Η γυναίκα, λοιπόν, δεν νοούταν ως υπόσταση με αισθήματα και βούληση, αλλά ως πολιτικό πλεονέκτημα.³¹¹ Απόδειξη αυτού του γεγονότος αποτελεί και η τελική απόφαση του Αινεία να παντρευτεί τη Λαβινία, η οποία θα του εξασφάλιζε τη συμμαχία των Λατίνων, όσο και αν η ίδια η Λαβινία δεν αγαπούσε τον Αινεία όπως η Διδώ. Κάτι τέτοιο δεν επηρέασε, ωστόσο, την επιλογή του Αινεία, καθώς ο γάμος τους δεν εξαρτιόταν από τη δική της επιλογή και τα πολιτικά οφέλη που θα απολάμβανε ο Αινείας από τη σύζευξη αυτή ήταν σαφώς ισχυρότερα από την αγάπη. Η Διδώ λοιπόν, γνωρίζοντας τη θέση της στην κοινωνία της εποχής, την αποδέχεται και πράττει αναλόγως, τονίζοντας τα πολιτικά οφέλη μεταξύ Καρχηδονίων και Τρώων, σε μια ατελέσφορη προσπάθεια να πείσει τον Αινεία να μείνει μαζί της.

Η πολιτική ερμηνεία της συζυγίας της Διδώς με τον Αινεία διαφαίνεται ακόμα καλύτερα στους στίχους στους οποίους καταριέται αυτόν αλλά και ολόκληρο το έθνος του για την εγκατάλειψή της:

*tum vos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum
exercete odiis, cinerique haec mittite nostro
munera: nullus amor populis nec foedera sunt.*

Aen. 4. 622-4

Σύμφωνα με τον Monti, στο σημείο αυτό η Διδώ, με τη λέξη *amor*, δημιουργεί μια αναλογία μεταξύ των ζευγών Διδώ- Αινείας/Καρχηδόνιοι- Τρώες. Εφόσον λοιπόν η αναλογία δημιουργηθεί, επεκτείνεται με τη λέξη *foedera* και στα δύο ζεύγη και έτσι η ερωτική σχέση Διδώς- Αινεία παίρνει και πολιτική διάσταση. Τη στιγμή που στο μυαλό της Διδώς ο Αινείας σπάει το δεσμό «*amoris*» ανάμεσά τους, ταυτόχρονα διασπάται και ανάμεσα στα έθνη τους ο δεσμός «*foederis*» και ο χωρισμός πια έχει λάβει διαστάσεις εθνικές.³¹² Ωστόσο, ο Monti ενστερνίζεται την άποψη πως η Διδώ έφτασε στο σημείο να καταραστεί τον Αινεία και το έθνος του κατά βάση επειδή η «προδοσία» ήταν πολιτική. Διαφωνώ, καθώς πιστεύω πως η Διδώ υπερβάλλει, μόνο γιατί βρίσκεται

³¹¹ Peradotto-Sullivan, 1984: 245.

³¹² Monti, 1981: 60.

σε απόγνωση από την εξέλιξη της σχέσης αυτής, όπως αναλυτικά θα εξηγήσω παρακάτω.

1. 4. Η «ερωτική» διάσταση του συναισθήματος της Διδώς

Εξετάζοντας βαθύτερα το συναίσθημα της Διδώς προς τον Αινεία, θεωρώ πως, παρόλες τις πολιτικές του πτυχές, είναι σε βάθος και ειλικρινά ερωτικό. Ήδη από το πρώτο βιβλίο, η *infelix Dido longumque bibebat amorem* (1. 748-9), με το ρήμα «πίνω» να βρίσκεται σε Παρατατικό, για να δηλώσει τη διάρκεια που έχει ήδη το συναίσθημά της με την έναρξη του τέταρτου βιβλίου, συνυποδηλώνοντας ταυτόχρονα και το βάθος που θα αποκτήσει ως αποτέλεσμα της διάρκειάς του.³¹³ Στο τέταρτο βιβλίο το (μεταφορικό) φίλτρο του έρωτα που έπινε η Διδώ ακούγοντας τις ιστορίες του Αινεία μετατρέπεται συμβολικά σε πληγή και φλόγα (4. 1-2) και ο *longus amor* γίνεται *longus dolor* (4. 693). Οι διατυπώσεις της ότι παραμένει με *fixum immotumque animo* στον στ. 15 μοιάζουν περισσότερο με προσπάθειες να πείσει τον εαυτό της ότι δεν πρόκειται να απομακρυνθεί από ό,τι έχει ήδη αρχίσει να απομακρύνεται (δηλ. τη μνήμη του Συχαίου).³¹⁴ Την πρώτη φορά που υποπίπτει στην αντίληψη της Διδώς το γεγονός πως ο Αινείας ετοιμάζεται να αναχωρήσει, το πρώτο συναίσθημα που την καταλαμβάνει είναι οργή και τρέλα, θυμίζοντας τη σκηνή που η Αριάδνη ξυπνά εγκαταλελειμμένη στην ακτή της Νάξου.³¹⁵

*saevit inops animi, totamque incensa per urbem
Bacchatur.*

Aen. 4. 300-1

Αμέσως βρίσκει τον Αινεία και του απευθύνει υβριστικούς χαρακτηρισμούς, όπως *perfide* (4. 305), *crudelis* (4. 311), και αρχίζει να απαριθμεί τα οφέλη που εκείνος απόλαυσε από αυτήν μα δεν εκτίμησε, ερμηνεύοντας την απόφασή του για αναχώρηση ως αχαριστία (4. 320-3). Με δάκρια και ικεσίες (4. 314, 317) προσπαθεί να τον

³¹³ Putnam, 2014: 102.

³¹⁴ Fratantuono and Smith, 2022: 122-123.

³¹⁵ Για την αναλυτική παρουσίαση της παρομοίωσης της Διδώς με Βάκχη, βλ. Fratantuono and Smith, 2022: 482-484.

μεταπείσει. Ακολουθεί αναφορά σε φόβους που της δημιουργούνται για την τύχη της, αν ο Αινείας αποχωρήσει (4. 324-6), και κλείνει με έντονη επίκληση στο συναίσθημα, ζητώντας ένα παιδί από αυτόν, ώστε να μην νιώθει εντελώς εγκαταλελειμμένη στην απουσία του (4. 328-30). Η στιγμή, όμως, κατά την οποία η Διδώ θα μπορούσε να συλλάβει ένα παιδί από τον Αινεία έχει παρέλθει, καθώς ο Αινείας προετοιμάζει ήδη την αναχώρησή του. Η ύπαρξη του παιδιού, πέρα από την υπόμνηση του Αινεία που θα απαλύνει τον πόνο της απουσίας του, θα προσφέρει στη Διδώ το αποδεικτικό στοιχείο, την απαραίτητη νομιμοποίηση του γάμου της με τον Τρώα ηγέτη, καθώς και έναν λόγο για να επιστρέψει ο Αινείας σε αυτήν.³¹⁶

Το γεγονός ότι η ύπαρξη ενός *parvulus Aeneas* θα έκανε τη Διδώ να βιώσει την εγκατάλειψή της πιο ομαλά αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τραγική ειρωνεία, διότι ο *parvulus Aeneas* υπάρχει και μάλιστα τον έχει κρατήσει στην αγκαλιά της με στοργή (4. 84-5). Ο Ασκάnios, ή αλλιώς Ίουλος, όχι μόνον δεν απαλύνει τον πόνο της, αλλά ειρωνικά είναι αυτός ο οποίος τον υποδαύλισε πρώτος, καθώς έδωσε τη μορφή του στον Cupido στο 1^ο βιβλίο του έπους, έγινε δηλαδή το όπλο για την «άλωση» της Διδώς. Παράλληλα, αποτελεί σημαντικό παράγοντα για την αναχώρηση του Αινεία. Ο Αινείας δεν έχει χρέος μόνο απέναντι στους θεούς να αποχωρήσει από την Καρχηδόνα. Το χρέος του επεκτείνεται και στον Ασκάnio, καθώς το βασίλειο της Ιταλίας που καλείται να ιδρύσει ανήκει και σε αυτόν ως νόμιμο διάδοχό του, κάτι που φροντίζει να του υπενθυμίσει ρητά ο Ερμής κατά την εντεταλμένη επίσκεψή του στην Καρχηδόνα, η οποία και αφυπνίζει τον Αινεία (*Aen.* 4. 271-276).³¹⁷

Η Διδώ έχει κυριευτεί από θυμό και απόγνωση, όπως συνηθίζεται για κάθε ερωτευμένο άνθρωπο που είναι στο όριο να χάσει για πάντα το αντικείμενο του πόθου του. Η τρέλα στα λόγια της είναι εμφανέστατη, καθώς από τη μια εκφράζει απογοήτευση εξυβρίζοντας τον Αινεία και, από την άλλη, βαθιά αγάπη παρακαλώντας τον να αλλάξει γνώμη. Η εναλλαγή οργής και αγάπης είναι μοτίβο που επαναλαμβάνεται σε καταστάσεις «βρασμού ψυχής», όταν ακόμα το «προδομένο» άτομο βρίσκεται σε άρνηση αποδοχής μιας κατάστασης και μεταχειρίζεται ταυτόχρονα όλους τους τρόπους να μεταπείσει τον «σημαντικό άλλο». Η απόγνωση και ο τρόμος βάζουν στο στόμα της ηρωίδας λόγια και συναίσθημα αντιφατικά μεταξύ τους.

³¹⁶ Eidinow, 2003: 261.

³¹⁷ Eidinow, 2013: 267.

Ωστόσο, ο Αινείας, αρκετά πιο ψύχραιμος, ακολουθεί την τεχνική της παθητικής αποδοχής των κατηγοριών, κάτι που αφαιρεί από την κατηγορό του την ικανοποίηση να πει κι άλλα, για να καταφέρει να ξεθυμάνει και να κατευνάσει την οργή της (4. 333-5). Όσο και αν φαίνεται ότι θλίβεται που βλέπει τη Διδώ σε αυτή την τραγική κατάσταση (4. 332), της εξηγεί ότι ουδέποτε δεσμεύτηκε με κάποια ευθύνη απέναντί της, όπως αυτήν ενός γάμου (4. 338-9), και πως η αναχώρησή του αποτελεί χρέος έναντι των προσταγών των θεών (4. 345-6) και άρα είναι πέρα από τις δυνάμεις των δικών του επιθυμιών. Παρόλα αυτά υπόσχεται να τη θυμάται πάντα, και αυτήν και τις ευεργεσίες της (4. 333-6), κάτι που φυσικά καθόλου δεν παρηγορεί τη Διδώ, παρά μόνο εντείνει την οργή της. Ενώ λοιπόν στην αρχή το μοτίβο της μνήμης φαινόταν να ενώνει τους δυο ήρωες, τώρα τους απομακρύνει για πάντα και δεν ανταποκρίνεται στα σχέδια του Αινεία ως προς τη χρησιμότητά του.³¹⁸

Η άλλοτε θεϊκή του καταγωγή πλέον εκπίπτει στα μάτια της σε καταγωγή από άγρια θηρία, τονίζοντας την έλλειψη συμπόνιας που τον διακρίνει:³¹⁹

*nec tibi Diva parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide; sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.*

Aen. 4. 365-7

Για τη Διδώ, οι θεωρίες περί θείων προσταγών δεν είναι τίποτε άλλο παρά δικαιολογίες. Ο Αινείας κρίνεται ανάξιος της αγάπης της και η συναισθηματική της ταραχή περνά στη φάση της απαξίωσης και της εναπόθεσης της ευθύνης για δικαιοσύνη στους θεούς:

*i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.
spero equidem mediis, si quid pia Numina possunt,
supplicia haesurum scopulis, et nomine Dido
saepe vocaturum.*

Aen. 4. 381-4

³¹⁸ Seider, 2013: 112.

³¹⁹ Για τη χρήση της λέξης *tigres* και την καταγωγή του Αινεία από άγρια θηρία, ως έμμεση μομφή προς τη θεά *Venus*, βλ. Fratantuono and Smith, 2022: 555-557.

Επίσης αξιοπρόσεκτος σε αυτούς τους στίχους είναι και ο τρόπος που η Διδώ επιθυμεί να τη θυμάται ο Αινείας. Υιοθετώντας το μοτίβο της μνήμης, όπως πολύ καλά τη δίδαξε ο Αινείας, τώρα η Διδώ αντιστρέφει τους ρόλους και ελπίζει η ανάμνησή της να έρθει στο μυαλό του την ύστατη στιγμή του και μάλιστα να συνοδεύεται από μαρτυρικό θάνατο από πνιγμό, ώστε να συνδυάσει με το πρόσωπό της τη συμφορά αυτή. Με αυτόν τον τρόπο, το κακό που της έκανε, όταν την εγκατέλειψε, θα ανταποδοθεί. Η Διδώ δεν θέλει να έχει ο Αινείας τίποτα καλό να θυμάται από εκείνη, ακριβώς όπως και από την ίδια στέρησε όλες τις θετικές αναμνήσεις που θα μπορούσε να έχει από αυτόν. Μάλιστα, επιθυμεί ο Αινείας να ταυτίσει τη γνωριμία τους με τον αφανισμό του και την ταπείνωσή του, καθώς, σύμφωνα με τον τρόπο ερμηνείας των πραγμάτων από τη Διδώ, και η ίδια εξευτελίστηκε από εκείνον.³²⁰

Ωστόσο, ο απαξιωτικός τρόπος με τον οποίο η ηρώιδα αποστρέφεται τον Αινεία είναι ένα τέχνασμα από πλευράς της στην προσπάθειά της να καταφέρει να τοποθετήσει τον συνομιλητή σε ενοχική θέση, να τον μειώσει, να τον βάλει σε δεύτερες σκέψεις, ώστε αυτός να ανακαλέσει την απόφασή του. Αυτό γίνεται ξεκάθαρα όταν, αποχωρώντας πλέον από τη συνομιλία με τον Αινεία, η Διδώ παρακαλεί την αδερφή της, Άννα, να προσπαθήσει κι εκείνη να τον μεταπείσει, καθώς, όπως λέει, ο Αινείας τρέφει έναν ιδιαίτερο σεβασμό προς το πρόσωπό της:

*exsequere, Anna, mihi: solam nam perfidus ille
te colere, arcanos etiam tibi credere sensus;
sola viri molles editus et tempora noras.
i, soror, atque hostem supplex affare superbum.*

Aen. 4. 421-4

Η Διδώ ελπίζει. Και μέσα στην ελπίδα της βρίσκει νόημα ακόμη και σε μια μικρή καθυστέρηση της αναχώρησής του (4. 428-34). Ωστόσο, ο Αινείας εμμένει στην απόφασή του να αναχωρήσει αμέσως και τίποτα δεν τον μεταπείθει. Τότε η Διδώ

³²⁰ Seider, 2013: 119. Τον στίχο 383 πλασιώνουν οι λέξεις *supplicia* και *Dido*. Οι λέξεις είναι έτσι τοποθετημένες για να δοθεί έμφαση στη σχέση αιτίου-αιτιατού μεταξύ τους. Ο Αινείας αξίζει να «τιμωρηθεί» (αιτιατό) για αυτό που έκανε στη «Διδώ» (αίτιο). Βλ. Fratantuono and Smith, 2022: 574-575.

αντιλαμβάνεται πως βρίσκεται σε αδιέξοδο. Η προηγούμενη απόφασή της να μείνει πιστή στη μνήμη του συζύγου της, να παραμείνει *univira*, της προσφέρει την κοινωνική αποδοχή της ιδανικής *matrona* στα μάτια των υπηκόων της. Παράλληλα, η ίδια απόφαση της επιτρέπει να δομήσει εκ νέου τον χαρακτήρα της ως ηγεμών ανεξάρτητη και αδέσμευτη από ανδρική προστασία, δηλαδή ως *dux femina*, όπως την περιγράφει ο Βιργίλιος στο πρώτο βιβλίο. Αποδεχόμενη, λοιπόν, δημόσια τον υποτιθέμενο γάμο με τον Αινεία και την ερωτική της σχέση, χάνει στα μάτια του λαού της την άφυλη ανεξαρτησία και την αρσενική έμφυλη ταυτότητα που της προσέφερε η προηγούμενη κατάστασή της ως ηγέτιδας άνευ συζύγου και την κατατάσσει εκ νέου στην ομάδα των υποταγμένων γυναικών, οι οποίες νομικά εξαρτώνται από τον σύζυγο. Με την αποχώρηση του Αινεία, η Διδώ αντιλαμβάνεται πως χάνει και την προστασία αυτή, αλλά και τη δυνατότητα να επιστρέψει στην αρχική της ηγετική ανεξαρτησία. Πρωτίστως η συνειδητοποίηση των συνεπειών της εγκατάλειψής της από τον δημόσια προβαλλόμενο ως σύζυγο οδηγεί τη Διδώ του Βιργιλίου στην παραφροσύνη και την απελπισία. Δευτερευόντως, το συναισθηματικό βάθος της ηρωίδας προκαλείται και από την ερωτική προδοσία. Η Διδώ δεν βλέπει κανένα νόημα στη ζωή χωρίς τον Αινεία (4. 474-5) και προτιμά τον θάνατο.

Παρακαλεί, λοιπόν, την Άννα να συγκεντρώσει ξύλα, για να ανάψει πυρά με το πρόσχημα της τέλεσης μαγείας, με απώτερο στόχο την αναζωπύρωση του έρωτα του Αινεία. Η Διδώ είναι πια εξαντλημένη και παραιτημένη από κάθε προσπάθεια:

haec effata, silet: pallor simul occupat ora.

Aen. 4. 499

Για τελευταία φορά νιώθει οργή, ταραχή, έρωτα, τρέλα:³²¹

*at non infelix animi Phoenissa, neque unquam
solvitur in somnos, oculisve aut pectore noctem
accipit: ingeminant curae; rursusque resurgens
saevit amor, magnoque irarum fluctuat aestu.*

³²¹ Fratantuono and Smith, 2022: 752-756. Για το μοτίβο της αϋπνίας της Διδώς, βλ. επίσης Steiner, 1952: 44-46 και Kakridis, 1910: 463-465.

Αισθάνεται ότι πρόδωσε τον λαό της, υποκύπτοντας στις πιέσεις και τα λόγια της αδελφής της, και ότι βεβήλωσε τη μνήμη του άντρα της, επειδή παραδόθηκε στα συναισθήματά της (4. 545-53). Στη θεά της αναχώρησης του Αινεία χτυπά το στήθος της και ξεριζώνει τα ξανθά μαλλιά της (4. 589-90), φαντασιώνεται να τον κατέσφαζε και αυτόν και τους συντρόφους και τον γιο του, να κατέκαιγε το στρατόπεδο και όλη τη γενιά του (4. 600-07). Η εικόνα της απόγνωσης της Διδώς συγκλονίζει. Λίγο πριν πεθάνει εύχεται ο Αινείας να μην υλοποιήσει κανένα σχέδιό του, να εξευτελιστεί εντελώς και να βρει πρόωρο θάνατο, και να κείτεται σε κάποια παραλία νεκρός και άταφος. Καλεί τους θεούς να αποδώσουν δικαιοσύνη, να μην έχει η Καρχηδόνα με την Ιταλία καμία μέρα ειρήνης (4. 612-29). Γενικεύοντας τη ρήξη από προσωπικό σε εθνικό επίπεδο, ο Βιργίλιος δημιουργεί στον αναγνώστη την εντύπωση ότι παρακολουθεί την εξέλιξη της τύχης δύο αυτοκρατοριών, της τρωικής/ρωμαϊκής και της καρχηδονιακής, και όχι απλά τα εφήμερα συναισθήματα ενός ζευγαριού. Αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι που ανάγει το συναίσθημα της Διδώς σε υψηλό δράμα και το ειλικρινές πάθος της σε τραγωδία.³²²

Ο Yeames τονίζει πως δεν πρέπει να μας παραπλανήσει η εικόνα της Διδώς που επιθυμεί να παρουσιάσει ο Βιργίλιος, αλλά μάλλον να θεωρήσουμε ότι η αγάπη της για τον Αινεία είναι ειλικρινής. Ο ίδιος την ερμηνεύει ως τρέλα που προκύπτει από την αποτυχία ενός χαρακτήρα να σταθεί αντάξιος της ηθικής και της συνείδησης, ενός χαρακτήρα του οποίου η τιμή εκμηδενίζεται και εξευτελίζεται από ένα ζώδες πάθος, από χαμηλά ιδανικά και αποτυχία ανταπόκρισης στο καθήκον. Θεωρεί πως η ιστορία της Διδώς αποτελεί τραγωδία, όχι όμως μιας αγάπης που προδόθηκε και εγκαταλείφθηκε, αλλά μιας αγάπης που μετατράπηκε σε μίσος, όταν συγκρούστηκε με το καθήκον, που κατέληξε σε αμαρτία, αρρώστια και θάνατο. Οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία είναι για τον Yeames λανθασμένη και προκύπτει από το παραπλανητικό γεγονός ότι στο τέταρτο βιβλίο κοιτάμε τα γεγονότα από περιορισμένη οπτική, αυτήν της Διδώς, και καταλήγουμε σε παρερμηνείες. Αντιθέτως, ο Αινείας ανταποκρίνεται τελικά στα επικά του χαρακτηριστικά, εφόσον υπερνικά τον έρωτά του για τη Διδώ και

³²² Means, 1929: 41.

επιστρέφει στο καθήκον του θριαμβεύοντας ηθικά, ενώ η Διδώ παραμένει μέχρι τέλους εγκλωβισμένη στην τραγικότητά της.³²³

Η εικόνα της ηρωίδας λίγο πριν την αυτοκτονία δεν θυμίζει σε τίποτα τη μεγάλη ηγέτιδα της Καρχηδόνας, καθώς η παραφροσύνη έχει κυριεύσει το μυαλό της:

*at trepida et coeptis immanibus effera Dido,
sanguineam volvens aciem, maculisque trementes
interfusa genas, et pallida marte futura,
interiora domus irrumpit limina...*

Aen. 4. 642-5

In ventos vita recessit (4. 705). Η Διδώ άφησε να χαθεί στους ανέμους η ζωή της, τυφλωμένη από τον ανεκπλήρωτο, τελικά, έρωτά της για τον Αινεία, και βαθιά εξαπατημένη. Το γεγονός ότι αυτοκτονεί με το ίδιο του το ξίφος οδηγεί στην ταύτιση του τέλους της με εκείνον.³²⁴ Η Διδώ, αν και αργά, με αυτήν την κίνηση παίρνει την υπόθεση στα χέρια της και καθορίζει την ανάμνηση που θα αφήσει πίσω αυτή η ιστορία. Έτσι, αποφασίζει πια αυτή για τη δική της εικόνα, αλλά και του Αινεία, ο οποίος θα μείνει στη μνήμη του κόσμου αιώνια ως ο υπαίτιος του τέλους της Διδώς, μέσω της σύνδεσης του ξίφους του με το τραγικό γεγονός του θανάτου της. Ο Αινείας μπορεί να έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη ζωή της, όμως μια ηγέτιδα δεν μπορεί παρά να έχει τον τελευταίο λόγο. Όποια και αν είναι η ερμηνεία των γεγονότων από την οπτική του Αινεία, η τραγικότητα της αυτοκτονίας θα την επισκιάσει στο μυαλό των ανθρώπων που θα την ακούσουν ή θα την αναθυμηθούν.³²⁵

Υπάρχει εδώ όμως και κάτι άλλο. Η Διδώ αναφέρει πως ο λόγος που αυτοκτονεί είναι αμιγώς η «προδοσία» που διέπραξε εις βάρος της μνήμης του νεκρού Συχάιου (4. 547-52). Η εμμονή της με τις ενοχές που αισθάνεται για την αθέτηση του όρκου της προς τον νεκρό σύζυγό της διατρέχει όλη την ιστορία και η Διδώ διχάζεται μεταξύ της

³²³ Yeames, 1913: 193κ.εξξ.

³²⁴ Στη σκηνή αυτή η Διδώ μιμείται τον Αίαντα, ο οποίος αυτοκτονεί με το ξίφος του Έκτορα διότι χάνει από τον Οδυσσέα. Η Διδώ, όπως και ο Αίαντας, επιλέγει την αυτοκτονία για να γλιτώσει από τον διασυρμό και την ηθική καθαίρεση. Για τον παραλληλισμό Αίαντα και Διδώς και τις τραγικές διαστάσεις που προσδίδει στη Διδώ ο παραλληλισμός αυτός, βλ. Panoussi, 2002: 95κ.εξξ.

³²⁵ Seider, 2013: 121.

αγάπης της για τον Αινεία και της υπόσχεσής της στη μνήμη του Συχαίου. Πολλές φορές, μάλιστα, η ηθική της αυτή υποχρέωση προς τον Συχαίο κυριαρχεί στη σκέψη της τόσο έντονα, ώστε την οδηγεί σε προσπάθειες μετριασμού του πάθους της για τον Αινεία (4. 10-11). Σύμφωνα με τον Phinney, ο Βιργίλιος υπογραμμίζει τις ενοχές της ηρώιδας, ώστε να κλιμακώσει το δράμα και να οδηγήσει τη Διδώ στην αυτοκτονία, χωρίς να φανεί η πράξη αυτή ως αποτέλεσμα υστερίας από την πλευρά της.³²⁶ Για τον παντογνώστη, όμως, αφηγητή και αναγνώστη, αυτός ο λόγος ίσως ανήκει στους τελευταίους κατά σειρά προτεραιότητας.³²⁷

Δεν είναι τυχαίο που η θύμηση του Συχαίου και της «ηθικής ευθύνης» απέναντί του έρχεται στον νου της βασίλισσας τόσο έντονα μόνο όταν είναι πια σίγουρο πως ο έρωτάς της απορρίφθηκε. Νωρίτερα, η υπόσχεση που είχε δώσει στον Συχαίο να τιμά για πάντα τη μνήμη του, είναι μεν δεσμευτική για εκείνην (*Aen.* 4. 28-30), δεν την αποτρέπει όμως τελικά από το να συνάψει σχέση με τον Αινεία. Επομένως, η αυτοκτονία έχει μικρή σχέση με τον Συχαίο και η πραγματοποίησή της υπαγορεύεται μάλλον από το γεγονός ότι η Διδώ προσπαθεί με κάθε τρόπο να προκαλέσει στον Αινεία συναισθήματα, ακόμη και αν αυτό είναι η απόγνωση στο άκουσμα της είδησης της αυτοκτονίας της. Η ανάγκη της να είναι για αυτόν σημαντική ξεπερνά την ανάγκη της για ζωή και, μέσα από την αυτοκτονία της, του αποδίδει ευθύνες και πολύ πιθανόν τύψεις για μια ζωή. Κάπως έτσι τελικά η Διδώ κατάφερε, έστω με κάποιον τρόπο, να «σημαδέψει» τη ζωή του, αλλά και το όνομά του για πάντα. Από εδώ και στο εξής ο Αινείας θα είναι ο ηγέτης εκείνος που πρόδωσε αυτούς που τον βοήθησαν, που δεν ανταπέδωσε τη βοήθεια που έλαβε και που σκόρπισε τον θάνατο σε ανθρώπους που εξυπηρέτησαν τα συμφέροντά του όταν βρέθηκε σε ανάγκη. Η Διδώ επιθυμεί να καταστρέψει τον Αινεία πολιτικά και συναισθηματικά, και δε διστάζει ακόμα και να δώσει τέλος στη ζωή της για να το πετύχει.³²⁸ Πέρα, όμως, από την επιθυμία για εκδίκηση, η Διδώ αυτοκτονεί, διότι πιστεύει πως βρίσκεται σε αδιέξοδο. Οργανώνει τα πάντα εν αγνοία όλων, χωρίς την ανάγκη να τραβήξει κανενός την προσοχή και να εγείρει κανενός τα συναισθήματα, και οδεύει μόνη της στον θάνατο, όπως αρμόζει σε μια ηγέτιδα σαν αυτήν, προσδίδοντας ακόμα περισσότερο βάθος στην τραγικότητά της.³²⁹

³²⁶ Phinney, 1965: 357.

³²⁷ Monti, 1981: 55.

³²⁸ Monti, 1981: 41.

³²⁹ Means, 1929: 42.

Η Διδώ υποφέρει όχι έναν αλλά *difficiles obitus* (4. 694), σε πληθυντικό αριθμό, κάτι που έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον των σχολιαστών. Η χρήση του πληθυντικού ενδεχομένως να υποδεικνύει το πόσο αβάσταχτη είχε γίνει η ζωή για τη Διδώ, η οποία μπορεί να πέθανε κυριολεκτικά μια φορά, όμως μέσα της πέθαινε μεταφορικά κάθε μέρα εξαιτίας του μαρτυρίου να αντιμάχεται τον έρωτα από τη μια και τις τύψεις από την άλλη. Διαφορετικά, ο πληθυντικός ίσως υποδηλώνει πως ο κυριολεκτικός θάνατος αποτελεί τον δεύτερο θάνατο που βίωσε η Διδώ, καθώς ο πρώτος ήταν τη στιγμή που γεννήθηκε μέσα της ο πόθος για τον Αινεία ο οποίος την κατέκαιγε μέχρι τέλους.³³⁰ Όπως πολύ σωστά έχει επισημάνει ο Yeames, το μόνο που λείπει για να ολοκληρωθεί η ιστορία της Διδώς σαν τραγωδία είναι η ύπαρξη Χορού, καθώς πληροί όλες τις υπόλοιπες προϋποθέσεις, για να αποτελέσει ένα αυτοτελές τραγικό έργο.³³¹

Οι «πολλαπλοί θάνατοι» της Διδώς ενδέχεται να έχουν ξεκινήσει πολύ νωρίτερα από τη συνάντησή της με τον Αινεία:

*non licuit thalami expertem sine crimine vitam
degere more ferae, talis nec tangere curas;*

Aen. 4. 550-1

Οι παραπάνω στίχοι, με μια πρώτη ματιά, φαίνεται να δείχνουν πως η Διδώ παραπονιέται για την έγγαμη ζωή, την οποία βίωνε χωρίς να θέλει, ενώ στην πραγματικότητα αυτό που επιθυμούσε ήταν μια ζωή σαν άγριο ζώο, που θα της εξασφάλιζε ασφάλεια και απόσταση από τα οδυνηρά συναισθήματα που βίωσε πρώτα με τον θάνατο του Συχάιου και έπειτα με την εγκατάλειψή της από τον Αινεία. Οι ερμηνείες της φράσης *more ferae* είναι πάρα πολλές και θα αναφέρω εδώ επιγραμματικά μόνο κάποιες:³³²

- Δεν κατάφερα να μείνω ανύπανδρη (τα ζώα δεν παντρεύονται).
- Δεν κατάφερα να παραμείνω χήρα με τιμή (γιατί αθέτησα την υπόσχεσή μου και αγάπησα άλλον άντρα).

³³⁰ Putnam, 2014: 104.

³³¹ Yeames, 1913: 142 κ. ε.

³³² Nappa, 2007: 303-5. Βλ. επίσης, Fratantuono and Smith, 2022: 780-782.

- Δεν κατάφερα να ζήσω ελεύθερη από κοινωνικούς περιορισμούς (που τα ζώα δεν έχουν).
- Δεν κατάφερα να μείνω μακριά από οδυνηρά συναισθήματα (όπως αυτό της απώλειας, που τα ζώα δεν μπορούν να το αισθανθούν).
- Δεν κατάφερα να νικήσω το πάθος μου για τον Αινεία (και άρα εξέπεσα από το επίπεδο του πολιτισμένου ανθρώπου σε αυτό των άγριων θηρίων που κυβερνώνται από τα ένστικτά τους).

Παρά τις ασυμφωνίες των σχολιαστών, όλοι έχουν ως κοινό σημείο το γεγονός πως η Διδώ εύχεται να της είχε επιτραπεί να ζήσει μια ζωή χωρίς τον πόνο που επιφέρουν οι ανθρώπινες σχέσεις. Το πρότυπο ζωής, όμως, που εδώ υπονοεί η Διδώ δεν είναι αυτό της ανεξέλεγκτης δράσης ενός κατώτερου νοητικά ζώου, αλλά μάλλον μιας νύμφης που προτιμά την παρθενική ζωή του κυνηγιού, μιας ακολούθου της θεάς Άρτεμης. Αυτό επιβεβαιώνεται από διάσπαρτες συγκρίσεις της Διδώς με ανύπαντρα κορίτσια (πχ. με τη Ναυσικά), την ίδια Άρτεμη, με εικόνες από τον φυσικό κόσμο όπως ένα θηλυκό ελάφι (4. 468-73), με μια Βάκχη (4. 300-3), με έναν βραχώδη γκρεμό (6. 469-71), με το φεγγάρι (6. 450-55), αλλά και από τους παρακάτω στίχους:³³³

*si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me vinclo vellem sociare jugali,
postquam primos amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsitan potui succumbere culpae.*

Aen. 4. 15-9

Στο σημείο αυτό διαφαίνεται καθαρά πως η Διδώ δεν θρηνεί πλέον τον θάνατο του Συχαίου ούτε αισθάνεται δέσμευση από τον όρκο που έχει δώσει στον εαυτό της,

³³³ Στον στίχο 17 (*deceptam morte fefellit*), οι Farantuono and Smith εντοπίζουν απογοήτευση από το μέρος της Διδώς για τον πρόωρο θάνατο του Συχαίου. Κατά κάποιον τρόπο, η Διδώ θυματοποιεί τον εαυτό της, διότι δεν περίμενε τέτοια έκβαση στον γάμο της. Επίσης, υπονοεί πως ο Συχαίος ευθυνόταν για τον θάνατο της πρώτης συζύγου του και κατά κάποιον τρόπο τού επιρρίπτει ευθύνες για την παρούσα κατάσταση, κάνοντας παράλληλα την αθέτηση της υπόσχεσής της προς τη μνήμη του λιγότερο μεμπτή. Η Διδώ αισθάνεται τώρα διπλά εξαπατημένη από τη ζωή, όμως αν ο Συχαίος δεν είχε πεθάνει, τίποτα από αυτά δεν θα είχε συμβεί (2022: 125).

αλλά πως αποστρέφεται τον θεσμό του γάμου εξολοκλήρου. Ο πόνος της βασίλισσας είναι ο πόνος μιας γυναίκας που δεν κατάφερε να ζήσει *more feræ*, όπως θα ήθελε η ίδια, σαν παρθένα κυνηγός.³³⁴ Αυτή λοιπόν η ελευθεριάζουσα τάση της Διδώς, αν και δεν την χαρακτηρίζει σε όλο της το φάσμα, σίγουρα εντείνει τους πολλαπλούς «θανάτους» που βιώνει καθημερινά καταπιέζοντας την πραγματική της φύση μέσα στα όρια που η κοινωνία την ανάγκασε να ζει. Το ασυμβίβαστο της εσωτερικής της φύσης και των κοινωνικών περιορισμών συνιστά ένα άλλο μεγάλο κομμάτι της τραγικότητάς της.³³⁵

³³⁴ Nappa, 2007: 310-11.

³³⁵ Nappa, 2007: 312-13.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρουσίαση της Διδώς από τον Βιργίλιο δεν βρίσκει τους ερμηνευτές σύμφωνους ως προς τις προθέσεις του συγγραφέα. Η Διδώ εμφανίζεται στην *Αινειάδα* ως μια γυναίκα εξαπατημένη, κυρίως από τον εαυτό της. Σε κανένα σημείο δεν φαίνεται ο Αινείας να υπόσχεται γάμο ή συμβίωση (4. 338) και η Διδώ αυτό το γνωρίζει μέσα της καλά, για αυτό και πουθενά δεν αποπειράται η ίδια να προκαλέσει κάποιο κακό στον Αινεία σαν άλλη Φαίδρα, αλλά εναποθέτει το καθήκον για εκδίκηση στα χέρια των θεών.³³⁶ Ωστόσο, Ο Βιργίλιος καταδικάζει και τους δυο ήρωες, καθώς και οι δυο αποτυγχάνουν να ανταποκριθούν στα καθήκοντά τους. Ο Αινείας αποτυγχάνει - έστω προσωρινά- να ανταποκριθεί στο καθήκον να οδηγήσει τον λαό του στην Ιταλία, καθυστερώντας στην Καρχηδόνα, αλλά και στο καθήκον που ο ίδιος δημιούργησε απέναντι στη Διδώ, συνευρισκόμενος μαζί της ερωτικά στη σπηλιά και δημιουργώντας προσδοκίες. Η Διδώ με τη σειρά της αποτυγχάνει να σταθεί στο ύψος της δικής της υπόσχεσης για τιμή στη μνήμη του συζύγου της, αλλά και της τέλεσης του καθήκοντός της απέναντι στον λαό της. Και οι δυο γνωρίζουν τις ευθύνες του άλλου και τις δικές τους, όμως και οι δυο επιλέγουν να τις παραβλέψουν, ακόμη και αν αυτό διαρκεί λίγο.

Για τον Βιργίλιο, λοιπόν, ευθύνη για την «αμαρτία» έχουν και οι δυο, για αυτό και οι δυο τιμωρούνται στο τέλος. Ειδικά ο θάνατος της Διδώς αποτελεί πρωτίστως πράξη αυτοτιμωρίας για την καταπάτηση ηθικών κανόνων που η ίδια έθεσε στον εαυτό της και δευτερευόντως τιμωρία από τους θεούς. Αποτελεί την ήττα της σε μια μάχη με τη συνείδησή της, τη νέμεση που η συνείδησή της της επιβάλλει ως μόνη λύση για την «ανηθικότητά» της και την παραμέληση του λαού της.³³⁷ Ωστόσο, ο έρωτας οδηγεί σε λάθη και τα λάθη, όταν προκαλούνται από την τρέλα του έρωτα, μπορούν να παραγραφούν και αυτός ίσως να ήταν και ο στόχος του Βιργιλίου- να προκαλέσει τη συμπάθεια του αναγνώστη για το ανθρώπινο σφάλμα και τη συγχώρεση.³³⁸ Το κατά πόσο δίκαια ή άδικα η Διδώ καταδικάζει τον Αινεία δεν αφορά στους σκοπούς της παρούσας διατριβής. Σκοπός μου είναι να διαλευκανθεί το γεγονός ότι η Διδώ υποπίπτει σε αντιφάσεις στα λεγόμενα και τις πράξεις της, όχι επειδή ο Βιργίλιος προσπαθεί να μειώσει την ποιότητα του συναισθήματός της για τον Αινεία, αλλά επειδή

³³⁶ Yeames, 1913: 146-48.

³³⁷ Yeames, 1913: 150.

³³⁸ Ogle, 1925: 261-70.

προσπαθεί να εξανθρωπίσει και τους δυο, κατεβάζοντάς τους από το βάθρο του απρόσιτου ηγέτη στα επίγεια και ανθρώπινα μέτρα. Δεν υπάρχει τίποτα πιο ανθρώπινο από τον έρωτα, ένα συναίσθημα που, τουλάχιστον η Διδώ, βιώνει σε όλο του το εύρος. Η απώλεια του Αινεία και η συνακόλουθη τραγική πτώση της πολιτικής της υπόστασης, οδηγούν την επική Διδώ στον θάνατο, τον οποίο αναγνωρίζει ως μόνη διέξοδο από τον επικείμενο δημόσιο εξευτελισμό της στα μάτια του λαού της.

2. Η ΔΙΔΩ ΣΤΙΣ ΗΡΩΪΔΕΣ ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

*sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis
ad vada Maeandri concinit albus olor.
nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
adloquor-adverso movimus ista deo;*

Her. 7. 1-4

Η Διδώ στον Οβίδιο είναι διαφορετική από αυτή του Βιργιλίου ή τουλάχιστον έτσι φαίνεται με μια γρήγορη, επιδερμική ματιά. Έχει απωλέσει την αυταρχική και θυελλώδη φύση της ηγέτιδας και όλα όσα γράφει εκφράζουν κατά βάση λογικές σκέψεις που διακατέχονται από μια βαθιά αλλά ήρεμη θλίψη.³³⁹ Το ενδιαφέρον για την καλή της φήμη υπάρχει και στις *Ηρωΐδες* (7. 5-6), όπως και στην *Αινειάδα* (4. 321-323),³⁴⁰ όμως έχει περιοριστεί σε μια μονόστιχη αναφορά και μοιάζει να μην απασχολεί την ηρωίδα σε βάθος. Η Διδώ στον Οβίδιο, αποδυναμωμένη, επικεντρώνεται πια σε άλλα σημεία. Γράφει, λίγο πριν πεθάνει και αφού ο Αινείας κάνει τις τελευταίες ετοιμασίες της αποχώρησής του, και ξέρει πολύ καλά ότι πλέον δεν υπάρχει καμία ελπίδα να αλλάξει κάτι. Αποφασισμένη να αυτοκτονήσει, σαν *abiectus albus olor*, γράφει το κύκνειο άσμα της, χωρίς σκοπό να στείλει κάπου αυτό το γράμμα, γνωρίζοντας ότι σε τίποτα δεν θα ωφελήσει η συγγραφή του.

Έχω επιλέξει να εξετάσω σε αυτή την ενότητα την προσωπικότητα της ηρωΐδας συνολικά, σε αντιδιαστολή με την παρουσίασή της στην *Αινειάδα*, υπογραμμίζοντας διαφοροποιήσεις του Οβιδίου από τον Βιργίλιο, οι οποίες σηματοδοτούν την εξέλιξη του συναισθήματός της για τον Αινεία, αλλά και την εξέλιξη της ίδιας από το έπος στην ελεγεία. Στην προσωπογραφία της Διδώς στις *Ηρωΐδες* σημαντικό ρόλο παίζει το λογοτεχνικό είδος της ελεγείας. Το γράμμα της αναπαριστά στην ουσία το μοτίβο του «παρακλαυσίθουρου», ένα μοτίβο χαρακτηριστικό της ελεγείας, κατά το οποίο ο «ερωτευμένος» χωρίζεται από το πρόσωπο του πόθου του με μια πόρτα, έξω από την οποία κάθεται και θρηνεί τον έρωτά του. Στις μονές επιστολές του Οβιδίου το εμπόδιο της πόρτας έχει αντικατασταθεί συμβολικά από τη θάλασσα που χωρίζει το ζευγάρι, ωστόσο δεν παύει να πρόκειται για το ίδιο μοτίβο που εδώ αναπαράγει η Διδώ ως

³³⁹ Kenney and Clausen, 1982: 568-9.

³⁴⁰ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 430.

exclusa amans.³⁴¹ Σύμφωνα με κάποιους μελετητές το πέρασμα της Διδώς από το έπος στην ελεγεία ταυτίζεται με την «ελαφρύτερη» παρουσίαση του συναισθηματικού της κόσμου, ακόμα και με τη χιουμοριστική απόδοση αυτού, εξαιτίας της κοινοτοπίας των ελεγειακών μοτίβων και της επιστράτευσης ρητορικών σχημάτων και τεχνικών.³⁴²

Δειγματοληπτικά, θα αναφέρω εδώ μερικές τέτοιες τεχνικές από τους πρώτους στίχους της επιστολής: την επανάληψη του *certus es* (στ. 6, 9), τη χρήση του *perdiderim* και *perdere* στον ίδιο στίχο (στ. 6), τη χρήση του *facta* και *facienda* (στ. 13), την απανωτή χρήση του *quaerenda* και *quaesita* (στ. 13, 14), την επανάληψη του *altera* (στ. 14) και πολλά άλλα. Ήδη από το 1929 ο Means έχει υποστηρίξει πως η χρήση ρητορικών σχημάτων και η επιτήδευση του ύφους και του μέτρου είναι δηλωτικές της έλλειψης συναισθήματος της Διδώς. Πιο συγκεκριμένα, ο μελετητής αναφέρει πως, εφόσον η Διδώ έχει το ψυχικό σθένος να επιμεληθεί αυτά που γράφει, μάλλον στερείται του «ψυχικού βάθους». Προς υποστήριξη του επιχειρήματος αυτού, αντιπαραβάλλει τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει την ηρώίδα του Βιργίλιος, ισχυριζόμενος πως η χρήση αριστοτεχνικών παρομοιώσεων από τον Βιργίλιο σε διάφορα σημεία (4. 522-8, 529-53, 584-5, 693-702), κάνει το κείμενό του άψογο και τη Διδώ μια προσωπικότητα τραγικού πάθους.³⁴³

Η άποψη αυτή δεν με βρίσκει σύμφωνη, ομοίως και η άποψη του ίδιου μελετητή πως η παράλειψη γεγονότων γνωστών από το κείμενο του Βιργιλίου, πχ. της κατάρας ή της διαπραγμάτευσης μεταξύ Διδώς και Αινεία, αφαιρεί από τον χαρακτήρα της βασίλισσας την τραγικότητα. Η Διδώ έχει ξεπεράσει πια το στάδιο των πρώτων αντιδράσεων, που εκδηλώνονται με οργή και μίσος. Η επιστολή δεν αποτελεί έκρηξη μίσους προς τον Αινεία, αλλά μάλλον διατύπωση διαμαρτυρίας για την επικείμενη απουσία του (*non tamen Aenean, quamvis male cogitat, odi, / sed queror infidum quaeque peius amo. Her. 7. 29-30*). Σκοπός της είναι να «μαλακώσει η καρδιά του», για αυτό και καλεί τη θεά Αφροδίτη και τον θεό *Amor* να βοηθήσουν (*parce, Venus, nului, durumque amplectere fratrem, / frater Amor, castris militet ille tuis! Her. 7. 31-32*).³⁴⁴ Η Διδώ είναι ήρεμη, αποφασισμένη. Δεν βλέπω λοιπόν τον λόγο να συμπεριφερθεί με τον τρόπο με τον οποίο αναφέρεται από τον Βιργίλιο πως συμπεριφέρθηκε στο άκουσμα των νέων της «εγκατάλειψής» της από τον Αινεία,

³⁴¹ Thorsen, 2013: 119.

³⁴² Means, 1929: 43.

³⁴³ Means, 1929: 42.

³⁴⁴ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 431.

εφόσον πλέον έχει αφομοιώσει τα νέα αυτά. Μάλιστα, το γεγονός ότι συγγράφει μια επιστολή της δίνει όλο τον χρόνο να επεξεργαστεί τον λόγο της στο μέγιστο και να τον διαμορφώσει, όπως εκείνη θέλει.

Η Διδώ σε διάφορα σημεία κάνει αναφορά στη λίγη δύναμη που της έχει απομείνει, χωρίς όμως να την τονίζει ή να επιθυμεί να επισκιάσει σε δύναμη τον Αινεία (*per mare, per terras septima iactat hiemps./ fluctibus eiectum tuta statione recepi/ vixque bene audito nomine regna dedi*. 7. 88-90). Ακόμη και αυτές οι απλές αναφορές εξυπηρετούν κάποιο σκοπό. Σύμφωνα με τον Lacan, η ερωτική σχέση ενός ζευγαριού εξαρτάται κατά βάση από τον βαθμό αντικατοπτρισμού του ενός στον άλλο και, μάλιστα, κυρίως από την πλευρά του αρσενικού μέλους της σχέσης. Με άλλα λόγια, ο άντρας, για να ποθήσει μια γυναίκα, χρειάζεται να δει μέσα της ένα κομμάτι του εαυτού του. Ίσως για αυτόν τον λόγο η Διδώ να επανέρχεται, έστω και με ταπεινοφροσύνη πια εδώ, στην ταυτότητά της ως βασίλισσας. Έτσι, η δύναμή της αντανακλά τη δύναμη του Αινεία και κάνει τη Διδώ περισσότερο ποθητή σε αυτόν.³⁴⁵

Μια ακόμα αναφορά στην ισχύ της Διδώς περιπλέκει λίγο τα πράγματα:

*urbem constitui lateque patentia fixi
moenia finitimis invidiosa locis.
bella tument; bellis peregrina et femina temptor,
vixque rudis portas urbis et arma paro.*

Her. 7. 119-22

Εδώ η Διδώ αυτοπαρουσιάζεται ως εξιδανικευμένη εκδοχή του Αινεία. Υπογραμμίζει το γεγονός ότι εκείνη έχει καταφέρει όσα ο Αινείας προσπαθεί για χρόνια και για δώδεκα περίπου βιβλία στην *Αινειάδα* να καταφέρει. Τονίζει το θάρρος της και την επιτυχία της, κάτι από το οποίο ο Αινείας απέχει ακόμα πολύ. Η εξιδανίκευση του εαυτού της έχει ως στόχο τη μεγέθυνση του πόθου του Αινεία, μέσα από την ταύτιση του «καλύτερου εαυτού του» με το πρόσωπο της Διδώς. Αν η Διδώ καταφέρει τον Αινεία να δει σε αυτήν τον (ακόμα μη) «επιτυχημένο εαυτό του», ίσως αναγνωρίσει τα κοινά τους στοιχεία και την επιλέξει.

³⁴⁵ Lindheim, 2003: 99-101.

Η Διδώ του Οβιδίου δεν έχει επίγνωση της θείας αποστολής του Αινεία. Για αυτήν ο Αινείας είναι απλά το «αιώνιο αρσενικό» που αναζητά ερωτικές περιπέτειες, τις ζει και συνεχίζει (*scilicet alter amor tibi restat et altera Dido* 7. 17, *omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua/ incipit a nobis, primaque plector ego* 7. 81-2). Η ίδια δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα πάθος του Αινεία αντικαταστάσιμο και αναλώσιμο, κάτι που γίνεται φανερό από τη φράση «*altera Dido*». Πιστεύει πως για τον Αινεία δεν έχει καμία μοναδική θέση στο μυαλό ή την καρδιά του και ότι για αυτόν είναι απλά «άλλη μια Διδώ», με το όνομά της να γίνεται συνώνυμο με την «οποιαδήποτε άλλη κοινή γυναίκα».³⁴⁶ Από εκεί που ήταν η επιτυχημένη κυρίαρχος της Καρχηδόνας, ξαναγίνεται έρμαιο στα χέρια του Αινεία (*quid dubitas vincit Gaetulo trader Iarbae?* 7. 125). Η Διδώ μοιάζει να πιστεύει πως, αν δείξει ότι έχει ανάγκη την προστασία του Αινεία, θα τον κολακεύσει και θα του αποδείξει πως τον θεωρεί ισχυρό, κάτι που μετά από τόσα χρόνια περιπλανήσεων ο Αινείας ίσως έχει ανάγκη. Μέσα από τα αντιφατικά της λόγια στα διάφορα σημεία της επιστολής και τη μεταχείριση ακόμα και αντιθετικών τακτικών όπως θα δείξω παρακάτω, αυτό που σίγουρα διαφαίνεται είναι η δική της ανάγκη να τον κρατήσει.³⁴⁷

*si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar;
dum tua sit, Dido quidlibet esse feret.*

Her.7. 167-8

Ο αυτοεξευτελισμός της έχει αγγίξει τόσο χαμηλό επίπεδο πια, ώστε είναι διατεθειμένη να αποτελέσει στη ζωή του Αινεία οτιδήποτε εκείνος θελήσει, *uxor*, *hospita*, αρκεί μόνο να μην φύγει από κοντά της. Αυτοαποκαλείται (ελεγειακή) *uxor*, όχι (επική) *coniunx*, γιατί ο έρωτάς της είναι πια ελεγειακός.³⁴⁸ Η Διδώ έχει εξαντληθεί από τη θλίψη της, ελπίζει ο Αινείας να υποφέρει όπως αυτή, χωρίς όμως να καταριέται ή να απειλεί εκείνον ή τον λαό του. Η Διδώ του Οβιδίου δεν ενδιαφέρεται για την τύχη της Ρώμης και της Καρχηδόνας, παρά μόνο για λίγη καλοσύνη από τον Αινεία. Είναι μια γυναίκα απλή, αντι-βιργιλιανή, που έχει παραδοθεί στην αγάπη της και υποφέρει

³⁴⁶ Lindheim, 2003: 93.

³⁴⁷ Lindheim, 2003: 107.

³⁴⁸ Για τη χρήση της λέξης *uxor* σχεδόν αποκλειστικά στην ελεγεία και τη λυρική ποίηση, ενώ της *coniunx* στο έπος, βλ. Watson, 1985: 431-434.

σιωπηλά. Η θλίψη έχει καταρρακώσει όλο της το είναι, τα στάδια της βιργιλιανής τρέλας πέρασαν πια και οι τελευταίες της λέξεις γράφονται σε ένα χαρτί, προτού η ίδια σιωπήσει για πάντα.

Η Διδώ στις *Ηρωίδες* δεν αισθάνεται την ανάγκη να τονίσει τα πολιτικά της κατορθώματα ούτε να δηλώσει την υπεροχή της. Το γεγονός ότι ίδρυσε την Καρχηδόνα έχει περιοριστεί σε δύο μόνο στίχους (7. 119-20), καθώς το μεγαλείο της έχει εκμηδενιστεί από την απόρριψη του Αινεία: άλλωστε, κανένα μεγαλείο δεν έχει σημασία μπροστά στον θάνατο. Η Διδώ στον Οβίδιο δεν είναι πουθενά *regina*, παρά μόνο εγκαταλελειμμένη γυναίκα. Δεν μοιάζει με το δημόσιο πρόσωπο που παρουσιάζει ο Βιργίλιος.³⁴⁹

*ut terram invenias, quis eam tibi tradet habendam?
quis sua non notis arva tenenda dabit?*

Her. 7. 14-6

Σύμφωνα με τον Davis, σε αυτούς τους στίχους η Διδώ διατυπώνει μια ρητορική ερώτηση, στην οποία η απάντηση μπορεί να είναι διττή:

A. «κανένας»: Εδώ υπονοείται πως κανείς δεν θα ήταν τόσο ανόητος, ώστε να παραδώσει την πόλη του σε έναν ξένο. Άρα, τώρα που ο Αινείας έχει βρει έναν «ανόητο» να κάνει κάτι τέτοιο, ίσως θα έπρεπε να το εκμεταλλευτεί. Η ίδρυση βασιλείου στην Ιταλία προϋποθέτει πόλεμο και θανάτους αμάχων.

B. «κανένας»: Εκτός από τη Διδώ, η οποία, είναι ήδη γνωστό από την *Αινειάδα*, προσφέρθηκε να βοηθήσει και υποσχέθηκε ισότητα μεταξύ Τρώων και Καρχηδονίων, επιδεικνύοντας περίσσεια τη γενναιοδωρία της.³⁵⁰

*vultis et his mecum pariter (...)
(...) discrimine agetur.*

Aen. 1. 572-4

³⁴⁹ Davis, 2006: 63.

³⁵⁰ Davis, 2006: 64.

Εκτός της ευκαιρίας, που έχει παρουσιαστεί τώρα μπροστά στον Αινεία και ο ίδιος δεν την αναγνωρίζει, η Διδώ επιχειρεί να δείξει επιπλέον πως η παραμονή του Τρώα ήρωα στην Αφρική είναι πιο συμφέρουσα πρακτικά, εφόσον ούτε αυτός γνωρίζει τη θέση της Ιταλίας και η αναζήτησή της ίσως αποβεί μάταιη στο τέλος:

*certus es (...)
quaeque ubi sint nescis Itala regna sequi?*

Her. 7. 9

*utque latet vitatque tuas abstrusa carinas,
vix tibi contingent terra petita semi.*

Her. 7. 147-8

Η Διδώ των *Ηρωίδων*, ωστόσο, δεν ξεχνά ούτε εδώ να μειώσει τον Αινεία με προσβλητικά σχόλια, αν και ο τόνος είναι σαφώς πιο ήρεμος και δεν υποδηλώνει καμία απόγνωση. Τα υποτιμητικά σχόλια της Διδώς αποτυπώνουν την αποκρυσταλλωμένη άποψή της για τον Αινεία, διότι «γράφονται» σε στιγμή που το ψυχικό πάθος έχει κατά πολύ μετριαστεί και οι λογικές σκέψεις επικρατούν. Στους στίχους 37-8 η αναγωγή στην *Αινειάδα* γίνεται ξεκάθαρη, καθώς η Διδώ υπογραμμίζει την καταγωγή του Αινεία από άγρια θηρία, ακριβώς όπως έκανε στον Βιργίλιο (*Aen.* 4. 366). Όμως, δεν πρέπει να παραλειφθεί εδώ και ο τρόπος που η Διδώ χειρίζεται την ιστορία του θανάτου της συζύγου του Αινεία, Κρέουσας, ένα γεγονός έτσι και αλλιώς πολυσυζητημένο από τους μελετητές. Η τύχη της Κρέουσας για τους σχολιαστές είναι κάπως προβληματική, διότι δεν υπάρχει ομόφωνη άποψη ως προς το τι οδήγησε στον θάνατό της. Για άλλους ευθύνεται το πεπρωμένο (η Κρέουσα αναλήφθηκε στους ουρανούς με τη μεσολάβηση της Αφροδίτης), για άλλους η έλλειψη προσοχής του Αινεία και η προσήλωσή του στη σωτηρία του λαού του για τη συνέχιση του έθνους του, ενώ άλλοι κλίνουν προς την άποψη ότι ήταν ένα ατυχές γεγονός, όπως κάλλιστα μπορεί να συμβεί σε έναν πόλεμο.³⁵¹ Όχι όμως για τη Διδώ. Για τη Διδώ του Οβιδίου το ζήτημα είναι ξεκάθαρο.

³⁵¹ Davis, 2006: 65-6.

Κανένα ατύχημα δεν επέφερε τον θάνατο της Κρέουσας και ο μόνος υπεύθυνος είναι ο Αινείας, ο οποίος σε ώρα ανάγκης την εγκατέλειψε, όπως ακριβώς εγκαταλείπει τώρα και την ίδια:

*si quaeras, ubi sit formosi mater Iuli-
occidit a duro sola relictā viro!
haec mihi narraras- sat me monuere!*

Her. 7. 83-5

Άλλωστε, ο Αινείας είναι υπεύθυνος για πολλά ακόμα. Χαρακτηρίζεται ως *surdus* (7. 27), *iniquus* (7. 45), *perfidus* (7. 79, 118), *sceleratus* (7. 133), κατηγορείται ως προδότης του έρωτά του με τη Διδώ (7. 57-60), ως επίορκος και ψεύτης (7. 67-68, *fallor... falso* 7. 35-36), ως αιτία της απώλειας του *pudor* της Διδώς (7. 97-98), ενώ αμφισβητούνται ακόμα και τα ηρωικά του κατορθώματα (7. 79-82). Ένας τέτοιος άντρας, λοιπόν, δεν θα μπορούσε παρά να κριθεί υπαίτιος στο μυαλό της Καρχηδόνιας βασίλισσας και για την εγκατάλειψη και απώλεια της συζύγου του.³⁵²

Η Διδώ καταλογίζει και στον εαυτό της μερίδιο της ευθύνης για την καταστροφή της. Τα σημάδια για την ποιότητα του χαρακτήρα του Αινεία ήταν πάντα εκεί, εκείνη όμως δεν τα είδε. Τώρα της αξίζει αυτή η τύχη, αφού η αφέλειά της θόλωσε την κρίση της.³⁵³ Αυτή η Διδώ ασκεί την αυτοκριτική της, διότι μπορεί πια να διακρίνει τι παρερμήνευσε (στην *Αινειάδα*) και για ποιους λόγους, αλλά και να συμπεράνει πως η προηγούμενη συμπεριφορά της ήταν ανώριμη και απερίσκεπτη και την οδήγησε εδώ που βρίσκεται τώρα.³⁵⁴ Κατά κάποιον τρόπο στις *Ηρωίδες* η Διδώ βρίσκεται έξω από τον εαυτό της και, σαν παντογνώστης αφηγητής, με κυνισμό, αντιμετωπίζει οικτίροντας την προηγηθείσα συμπεριφορά της και είναι σε θέση να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων και να δεχθεί τις συνέπειες για όσα της συνέβησαν. Τα σημάδια για την ποιότητα του Αινεία ήταν πάντα εκεί και στην *Αινειάδα* (4. 596-99). Ο Αινείας

³⁵² Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 431-432. Ο *pudor* έχει κεντρική θέση για τη Διδώ στην *Αινειάδα*. Αρχικά, η Διδώ τον αναφέρει ως απαράβατο ηθικό κώδικα (4. 24-27), στη συνέχεια κλονίζεται μετά τη συζήτησή της με την αδερφή της, Άννα (4. 54-55) και τέλος, χάνεται εντελώς, με την ευθύνη να αποδίδεται εξολοκλήρου στον Αινεία (4. 321-323). Βλ. Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 438.

³⁵³ Palmer, 1967: 344.

³⁵⁴ Desmond, 1993: 59.

ήταν ικανός για *facta impia*, κάτι που δεν απασχόλησε καθόλου τη Διδώ στην αρχή, όταν σύναψε συμμαχία μαζί του. Μόνο όταν αντιλήφθηκε τις μυστικές προετοιμασίες των πλοίων για αναχώρηση, αναθεώρησε για τον χαρακτήρα του. Η πρώτη της αντίδραση ήταν να χάσει την αυτοκυριαρχία της (4. 590-94), όμως αμέσως μετά στρέφει τα βέλη προς τον εαυτό της και την κακή της κρίση (4. 595-99), η οποία την εμπόδιζε να αναγνωρίσει σωστά τις περιστάσεις.

Αξιοπρόσεκτο στην επιστολή είναι το σημείο όπου η Διδώ δηλώνει ότι υπάρχει ενδεχόμενο εγκυμοσύνης και πως η εγκατάλειψή της από τον Αινεία αποτελεί διπλή εγκατάλειψη, καθώς θα αφήσει πίσω του και το αγέννητο παιδί του. Αυτό αποτελεί καινοτόμα προσέγγιση του στοιχείου της υποθετικής εγκυμοσύνης της *Αινειάδας*, ψευδές επιχείρημα που εξυπηρετεί τους σκοπούς της επιστολής. Όμως, η επίκληση στο συναίσθημα δεν σταματά εκεί. Η Διδώ, αποφασισμένη να πεθάνει, θα πάρει μαζί της τη ζωή του παιδιού και ο μόνος ένοχος για αυτό το έγκλημα θα είναι ο Αινείας:

*forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquo,
parsque tui lateat corpore clausa meo.
accedet fati matris miserabilis infans,
et nondum nato funeris auctor eris,
cumque parente sua frater morietur Iuli,
roenaque conexos auferet una duos.*

Her. 7. 133-8

Η απειλή για αυτοκτονία είναι γνωστό μοτίβο στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Ωστόσο, από την τραγωδία μάς είναι γνωστές και άλλες εικόνες πριν μια ηρωίδα καταλήξει στον θάνατο, όπως αυτή της αποστροφής της συζυγικής κλίνης, της ρίψης πάνω στο κρεβάτι με οδυρμό, του σπαραξικάρδιου κλάματος κ.λπ., σκηνές που κάνουν την εμφάνισή τους στην *Αινειάδα* (4. 650 και εξής) και σε άλλες επιστολές στις *Ηρωίδες* (2. 127-30, 10. 15 και εξής), όχι όμως στην έβδομη επιστολή.³⁵⁵ Στην έβδομη επιστολή η Διδώ απεικονίζεται ήρεμη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υστερεί σε πάθος. Η υστερία και η ηρεμία εναλλάσσονται ως αντιδράσεις στους ανθρώπους σε στιγμές απόγνωσης και είναι κοινή γνώση πως οι στιγμές ηρεμίας δηλώνουν βαθιά και εδραιωμένη θλίψη και όχι απαραίτητα ελαφρότητα συναισθηματική. Επιπρόσθετα,

³⁵⁵ Khan, 1968: 283-4.

όταν η Διδώ αναφέρει πως μαζί με αυτήν θα πεθάνει και το αγέννητο παιδί τους, θυμίζει τη Μήδεια, η οποία σκότωσε τα παιδιά της μεταξύ άλλων και από εκδικητικότητα, για να προκαλέσει τον θρήνο του Ιάσονα. Επομένως, δεν θεωρώ πως η Διδώ του Οβιδίου υστερεί σε τραγικότητα. Τουναντίον, μάλλον υπερτερεί, καθώς διαφοροποιείται από τη Μήδεια ως προς το ότι η τελευταία σκοτώνει μόνο τα παιδιά της χωρίς να αυτοκτονεί. Η Διδώ του Οβιδίου, όμως, διαπράττει διπλό φονικό, διπλασιάζοντας έτσι και την τραγικότητά της.³⁵⁶

Είναι σημαντικός ο βαθμός διαφοροποίησης από τον Βιργίλιο στο σημείο αυτό, διότι η Διδώ του Βιργιλίου ανέφερε την εγκυμοσύνη ως ευχή ή ως ικεσία προς τον Αινεία- προκειμένου να αφήσει κάτι πίσω του που να της τον θυμίζει και να τους δένει μαζί, όταν θα αποχωρήσει από την Καρχηδόνα- και ποτέ ως ενδεχόμενο γεγονός (*Aen.* 4. 327-30). Ο σκοπός της διαφοροποίησης αυτής της λεπτομέρειας της ιστορίας από τον Οβίδιο είναι να παρουσιάσει ως ακόμα σκληρότερη τη συμπεριφορά του Αινεία, δεδομένου ότι ο τελευταίος υποτίθεται ότι θα διαβάσει την επιστολή, πριν αποχωρήσει, και θα ενημερωθεί για την εγκυμοσύνη. Επίσης, με αυτόν τον τρόπο ασκείται στον Αινεία ένα είδος ψυχολογικού εκβιασμού.³⁵⁷ Οι άνθρωποι πολλές φορές, όταν διατυπώνουν και αναδιατυπώνουν μια ιστορία, τείνουν να διογκώνουν ή να παραλλάσσουν σημεία της, ρέποντας συχνά προς την υπερβολή, απλά για να τονίσουν τις πτυχές της ιστορίας που τους ενδιαφέρουν κάθε φορά.

Το ίδιο συμβαίνει και στον στίχο 123, όπου η Διδώ με τη λέξη *mille* υπερβάλλει ως προς τον αριθμό των μνηστήρων που απέρριψε και μάλιστα για χάρη του Αινεία (;). Κάτι τέτοιο δεν συνέβη, καθώς δεν θα μπορούσε να γνωρίζει νωρίτερα την άφιξή του, αλλά εξυπηρετεί τον σκοπό της υπερβολής. Όπως είναι γνωστό από την *Αινειάδα*, η Διδώ πράγματι είχε απορρίψει αρκετούς μνηστήρες, αυτό όμως το έκανε, επειδή δεν επιθυμούσε η ίδια να παντρευτεί, και όχι για χάρη του Αινεία. Ο Οβίδιος εδώ διαλέγεται με το κείμενο του Βιργιλίου, αλλά το τροποποιεί, ώστε να διαμορφώσει επιχείρημα στα νέα συμφραζόμενα. Ένα ακόμα παράδειγμα βρίσκεται στον στίχο 90, όπου η Διδώ αναφέρει πως παρέδωσε το βασίλειό της στα χέρια του Αινεία αμέσως μόλις τον συνάντησε. Στην *Αινειάδα*, όμως, ο Βιργίλιος παραθέτει πως η Διδώ δέχεται πρώτα τους συντρόφους του Αινεία, τους προσκαλεί να ζήσουν όλοι μαζί στην ίδια

³⁵⁶ Khan, 1968: 284. Περισσότερα για τις ομοιότητες Διδώς-Μήδειας, βλ. Casali, 2004: 147-153.

³⁵⁷ Knox, 2010: 20. Βλ. επίσης Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 442.

πόλη, ενώ γνωρίζει την ταυτότητα του ηγέτη τους (*Aen.* 1. 572-4) και παραχωρεί την πόλη στον Αινεία πολύ αργότερα, όπως φαίνεται έμμεσα από τη σκηνή που ο Ερμής βρίσκει τον Αινεία ντυμένο με καρχηδονιακά ενδύματα να επιβλέπει τα έργα ανοικοδόμησης της Καρχηδόνας (*Aen.* 4. 259-264). Η παραλλαγή εδώ εξυπηρετεί τον σκοπό της Διδώς να εγείρει συμπάθεια προς το πρόσωπό της, υπογραμμίζοντας την καλοσύνη της προς τον Αινεία και σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να πούμε ότι ψεύδεται ή ότι ο Οβίδιος προσπαθεί να δημιουργήσει μια νέα Διδώ.³⁵⁸

Το γράμμα που συντάσσει, μολονότι αναφέρει ρητά το ανώφελο της συγγραφής του και παρόλο που δεν σκοπεύει να το δώσει στον Αινεία, δεν αναιρεί την πιθανότητα πράγματι μια μέρα να το διαβάσει, αυτός ή κάποιος άλλος. Σε περίπτωση που κάποτε φτάσει το γράμμα στα χέρια του Αινεία, το ενδεχόμενο της εγκυμοσύνης και του θανάτου του εμβρύου μαζί με τη μητέρα του, θα στοιχειώσει για πάντα τη ζωή του.³⁵⁹ Στην περίπτωση που το γράμμα αναγνωστεί από κάποιον άλλον, το ίδιο ενδεχόμενο καθορίζει τη γνώμη που θα σχηματίσει ο αναγνώστης για τον Αινεία, μια γνώμη ενός ανθρώπου σκληρού και απάνθρωπου, ίδια με την άποψη που έχει η ίδια η Διδώ για εκείνον. Επομένως, και στις δυο περιπτώσεις λειτουργεί λυτρωτικά για εκείνη και καθιστά την ίδια ως τραγική φιγούρα, και τον Αινεία ως ηθικό αυτουργό. Σύμφωνα μάλιστα με τον Jacobson, το γράμμα προορίζεται κανονικά για να το διαβάσει ο Αινείας και για αυτό διατυπώνονται και οι αναφορές στην εγκυμοσύνη- έτσι ώστε το γράμμα να υποκινήσει το πατρικό του ένστικτο και να τον κάνει να ανακαλέσει την απόφασή του.³⁶⁰

Κάτι ακόμα που δεν θα έπρεπε να περάσει απαρατήρητο είναι πως η Διδώ του Οβιδίου, έχοντας μεταχειριστεί πληθώρα τεχνικών για να κρατήσει κοντά της τον Αινεία, έχει αγγίξει το όριο του μηδενισμού. Δεν σημαίνει τίποτα για αυτόν και δεν σημαίνει και τίποτα η ζωή της για την ίδια, εφόσον ο Αινείας δεν την αξιολογεί. Μέσα από την αναφορά λοιπόν στην ενδεχόμενη εγκυμοσύνη της, θα μπορούσε να λεχθεί ότι μόνο τότε η Διδώ αποκτά μια κάποια υπόσταση, όμως όχι αυθύπαρκτη, αλλά επειδή μέσα της κουβαλά έναν μικρό Αινεία. Επομένως, είναι σαν να έχει πεισθεί και η ίδια πως χωρίς αυτόν - είτε στη ζωή είτε κατά κάποιον τρόπο μέσα της - η ίδια δεν έχει καμία αξία ως άτομο. Ακόμη, αφού η ίδια δεν επαρκεί για να ανατρέψει τα σχέδιά του,

³⁵⁸ Jacobson, 1974: 87.

³⁵⁹ Knox, 2010: 224.

³⁶⁰ Jacobson, 1974: 77-8.

θεωρεί πως η επικείμενη γέννηση ενός παιδιού, ενός κομματιού του Αινεία, ίσως είναι ο μόνος λόγος που θα τον μεταπείσει να μείνει.³⁶¹

*scribimus, et gremio Troicus ensis adest,
perque genas lacrimae strictum labuntur ensem,
qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.
quam bene conveniunt fato tua munera nostro!
instruis inpensa nostra sepulcra brevi.
nec mea nunc primum feriuntur pectora telo;
ille locus saevi vulnus amoris habet.*

Her. 7. 184-190

Η εικόνα που περιγράφεται στους παραπάνω στίχους αποτελεί την επιτομή της τραγικότητας. Τα δάκρυα της Διδώς πέφτουν πάνω στο ξίφος του Αινεία, το οποίο αργότερα θα λερωθεί με το ίδιο της το αίμα.³⁶² Το ξίφος αυτή τη στιγμή, όπως είναι καθισμένη και γράφει, βρίσκεται στους μηρούς της, ακουμπώντας την κοιλιά της, όπου ίσως βρίσκεται το παιδί τους. Η εικόνα προκαλεί δέος και η τραγικότητα εντείνεται από το γεγονός ότι το ξίφος της το έδωσε ο ίδιος ο Αινείας, επομένως, συμβολικά, ο θάνατος των δύο θα επέλθει από τον Αινεία τον ίδιο. Επίσης, ενώ η Διδώ του Βιργιλίου διαπιστώνει με απογοήτευση ότι ο Αινείας από *coniunx* μεταπίπτει σε *hospes* (*Aen.* 4. 323-324), στον Οβίδιο, όπως έχω προαναφέρει, αρκείται σε οποιαδήποτε ιδιότητά της, αρκεί να είναι δίπλα του (*Her. 7. 167-168*) ή σε καμία ιδιότητά της απολύτως, στον θάνατο, αν πρόκειται να μην είναι μαζί με τον Αινεία.³⁶³

Η Διδώ επιθυμεί ο Αινείας να «υποφέρει», όπως υπέφερε η ίδια, και θέλει δίπλα στο όνομά του να μείνουν ανεξίτηλες οι «αδικίες» που διέπραξε εις βάρος της (*vive, precor! Sic te melius quam funere perdam./ tu potius leti causa ferere mei, 7. 63-4*). Η αναφορά στην εγκυμοσύνη επιτείνει την εικόνα μιας θυματοποιημένης τραγικής Διδώς, όπως έτσι κι αλλιώς σκιαγραφείται από τον Οβίδιο, αποστερημένης από τον δυναμισμό που ενδύεται στον Βιργίλιο. Δεν αποκλείεται ο Jacobson να έχει δίκιο στον

³⁶¹ Lindheim, 2003: 108-9.

³⁶² Σύμφωνα με την Αλεκου, το δάκρυ δεν αποτελεί μόνο εκδήλωση ελεγειακού θρήνου, αλλά σωματοποιεί τον πόνο και συμβολίζει τον φόβο του θανάτου προσδίδοντας επικο-τραγική διάσταση στην επερχόμενη αυτοκτονία (2021:44).

³⁶³ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 446.

ισχυρισμό του πως αυτή η επιστολή έχει απώτερο στόχο να μεταπείσει τον Αινεία, συμπεριλαμβάνοντας μικρές αλλά πολλές δόσεις ρητορικής επιχειρηματολογίας.³⁶⁴ Η Διδώ σε σημεία εμφανίζεται να ανησυχεί για την ασφάλειά του, προειδοποιώντας τον πως η θάλασσα τιμωρεί τους παραβάτες του έρωτα, γιατί από τη θάλασσα γεννήθηκε η θεά Αφροδίτη (7. 55-60), η οποία, μάλιστα, είναι και μητέρα του. Ακόμη, φοβάται μην τον βλάψει (7. 61-62) και επιχειρεί να τον φοβίσει για τους κινδύνους της τρικυμίας (7. 65-72, 141-142). Για αυτούς τους λόγους τού ζητά να αναβάλει την αναχώρησή του, έως ότου παρέλθει η κακοκαιρία (7. 73-74), όπως και στην *Αινειάδα* (4. 430-434), κάτι που μπορεί να ιδωθεί ως ένα τεχνικά επεξεργασμένο επιχείρημα το οποίο φανερώνει την ελπίδα της πως η χρονοτριβή ίσως οδηγήσει σε αλλαγή των σχεδίων του τελικά, προς όφελος της ίδιας.³⁶⁵

Η άποψη του Anderson επίσης λειτουργεί επιβεβαιωτικά, καθώς και αυτός θεωρεί ότι η Διδώ αναλώνεται πολύ περισσότερο στη δραματοποίηση του σκηνικού παρά στο βίωμα της τραγικότητάς της και πως ο αναγνώστης αδυνατεί να τη συμπονέσει, επειδή η πρόκληση συμπόνιας φαίνεται επιτηδευμένη από την πλευρά της, με απώτερο στόχο τον Αινεία. Ακόμη, ισχυρίζεται πως, ενώ η Διδώ δηλώνει πια αβοήθητη, στην πραγματικότητα το ίδιο της το γράμμα αποτελεί μια ακόμα έκκληση για βοήθεια και μια ακόμα απόπειρα αλλαγής της γνωστής εξέλιξης των γεγονότων.³⁶⁶

Οι ισχυρισμοί περί επιτήδευσης του λόγου της Διδώς δεν μπορούν να αναιρέσουν την ταυτόχρονα τραγική της θέση και την εντύπωσή της ότι μόνη λύση είναι ο θάνατος. Η ηρωίδα έχτισε το προφίλ της πάνω στις αξίες της *univira* και τελικά εκπίπτει από το μεγαλείο της βασίλισσας στην απλότητα μιας καθημερινής προδομένης γυναίκας και ο έρωτας την οδηγεί σε κοινωνική κατακρήμνιση. Ίσως, λοιπόν, πράγματι

³⁶⁴ Jacobson, 1974: 84.

³⁶⁵ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 433-436. Οι αναφορές της Διδώς στην κακοκαιρία αποσκοπούν στην καθυστέρηση της αναχώρησης του Αινεία, όμως, οι αναφορές στους γενικότερους κινδύνους που ελλοχεύουν στη θάλασσα για τους παραβάτες του έρωτα αποσκοπούν στην αναστολή της αναχώρησής του ακόμα και μετά την παρέλευση της τρικυμίας (Jacobson, 1974: 53).

³⁶⁶ Anderson, 1973: 49-61. Σύμφωνα με την Alekou, η ενσωμάτωση του μοτίβου της αυτοκτονίας εντός της επιστολής εξυπηρετεί την καθυστέρηση της υλοποίησής της και αποτελεί ταυτόχρονα έκκληση προς τον αναγνώστη να (αντι-) δράσει γρήγορα για να την αποτρέψει. Έτσι, η ίδια η αναφορά στον επικείμενο θάνατό της αποτελεί μέσον για την επιβίωσή της, αλλά και μια τακτική θυματοποίησης, η οποία εγείρει τον οίκτο του αναγνώστη. Ακόμη και αν ο αναγνώστης-Αινείας δεν προλάβει να αποτρέψει την αυτοκτονία, το γεγονός ότι υπάρχει καταγεγραμμένη σε μια επιστολή αποτρέπει το πέρασμα της ιστορίας του θύματος στη λήθη, επομένως κατά κάποιον τρόπο η Διδώ καταφέρνει να διασωθεί, έστω λογοτεχνικά (2021: 54).

η Διδώ να ελπίζει να δει ο Αινείας έγκαιρα το γράμμα και να τρέξει να τη σώσει. Δεν παύει, ωστόσο, να είναι αποφασισμένη να αφαιρέσει τη ζωή της, αν κάτι τέτοιο δεν συμβεί. Η αναφορά στην αυτοκτονία της δεν μπορεί να εξυπηρετεί ρητορικούς σκοπούς, δεδομένου ότι στο τέλος η Διδώ πράγματι αυτοκτονεί.

Στην *Αινειάδα* η Διδώ απειλεί ότι το πνεύμα της θα στοιχειώνει τον Αινεία και τον καταριέται να βρει τραγικό θάνατο (*Aen.* 4. 384-7). Στις *Ηρωίδες*, σε απαλότερο τόνο, η Διδώ δεν επιθυμεί εκδίκηση. Δηλώνει ξεκάθαρα ότι απεύχεται την τραγωδία για τον Αινεία και ότι απλά με την αυτοκτονία της εξασφαλίζει πως η ανάμνησή της θα του έρθει στο μυαλό την ύστατη ώρα του θανάτου του, όπως και αν αυτός επέλθει, και πως στη θύμησή της θα υποφέρει εξαιτίας του τραγικού τέλους της στο οποίο αυτός την ανάγκασε:

*finge, age, te rapido- nullum sit in omine
pondus!-
turbine deprendi; quid tibi mentis erit?
protinus occurrent falsae periuria linguae,
et Phrygia Dido fraude coacta mori;*

Her. 7. 64-8

Η έμφαση εδώ δεν είναι λοιπόν στην ανταπόδοση του κακού, αλλά στις ενοχές του Αινεία.³⁶⁷ Η οβιδιανή Διδώ τον αγαπάει κατασταλαγμένα, παραιτημένα, χωρίς εξάρσεις κακίας και τάσεις εκδικητικές (*unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?* 7. 22, *Aeneam animo noxque quiesque refert./ (...)non tamen Aenean, quamvis male cogitate, odi,/ sed queror infidum quaeque peius amo.* 9. 26, 29-30). Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι σε ορισμένα σημεία η επιστολή δεν δείχνει θυμό για τις πράξεις του Αινεία. Για παράδειγμα, οι στίχοι 19-20, 27-30, 79-86, 131-4, 141-50, είναι όλοι υποκινούμενοι από τον θυμό της βασίλισσας, αν και ο θυμός της στις *Ηρωίδες* δεν αγγίζει πουθενά τα

³⁶⁷ Κnoch, 2010: 21. Ένας ακόμη λόγος που ενδεχομένως εξηγεί την απουσία του μοτίβου της κατάρας από τις *Ηρωίδες* είναι και ο χρόνος συγγραφής της επιστολής. Στην *Αινειάδα* η κατάρα εκστομίζεται μετά την αναχώρηση του Αινεία, όταν πλέον η εγκατάλειψη της Διδώς είναι βέβαιη. Αντιθέτως, η επιστολή συντάσσεται πριν τον απόπλου, γεγονός το οποίο επιτρέπει στη Διδώ να ελπίζει ακόμα στην παραμονή του στην Καρχηδόνα και άρα να μην έχει λόγο να εκφωνήσει τόσο βαρύγδουπα λόγια (Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 442-443). Περισσότερα για τη μετατροπή της κατάρας σε ευχή, βλ. Casali, 2004: 162-164.

επίπεδα μίσους που αγγίζει στην *Αινειάδα*.³⁶⁸ Στην *Αινειάδα* το μίσος οδηγεί τη Διδώ να μετανιώνει που δεν σέρβιρε στον Αινεία τη σάρκα του μικρού Ασκάνιου για δείπνο (4. 601-2). Στον Οβίδιο, όχι μόνο το μίσος αυτό δεν υπάρχει πουθενά, αλλά μάλιστα η Διδώ εμφανίζεται να νοιάζεται για το καλό του παιδιού (7. 75-8). Μολονότι στην *Αινειάδα* ο Αινείας επικαλείται το χρέος του προς τον γιο του ως λόγο για την αναχώρησή του, εδώ το επιχείρημα αντιστρέφεται από τη Διδώ και παρακινεί τον Αινεία να μείνει, αν θέλει το καλό του Ασκάνιου.³⁶⁹

Κατά την προσωπική μου άποψη, τέτοιες διαφοροποιήσεις από το ένα έργο στο άλλο είναι λογικές και δεν καθιστούν απαραίτητα την προσωπικότητα της Διδώς διαφορετική από αυτήν που σκιαγραφεί ο Βιργίλιος. Στον Οβίδιο βλέπουμε τη Διδώ σε διαφορετική χρονική στιγμή και σε διαφορετικό στάδιο αντιδράσεων, όταν η οργή έχει ξεπεραστεί. Η οργή είναι χαρακτηριστική συνήθως ως πρώτη αντίδραση και τις περισσότερες φορές κατευνάζεται με την πάροδο του χρόνου. Η Διδώ, τη στιγμή που γράφει, έχει περάσει στο επόμενο επίπεδο, αυτό της αυτολύπησης, της μετάνοιας και της βαθιάς μελαγχολίας. Με βρίσκει σύμφωνη η άποψη της Desmond πως στον Οβίδιο η Διδώ έχει καθαρότερο μυαλό και επαναδιαπραγματεύεται όσα έκανε και είπε στον Βιργίλιο, με αποτέλεσμα να τα παρουσιάζει διαφορετικά.³⁷⁰ Η ρητορική της δεινότητα έχει εδώ επιστρατευτεί με μια κάποια ιδιοτέλεια στη συγγραφή της επιστολής και η Διδώ πλέον σκέφτεται, με αποτέλεσμα τίποτα από όσα αποτυπώνει στο χαρτί να μην είναι τυχαίο. Αυτός ακριβώς είναι και ο λόγος που ο Οβίδιος σκόπιμα έχει αναφέρει σε σημεία της επιστολής ίδια γεγονότα ή λόγια με τον Βιργίλιο, ώστε ο αναγνώστης να δημιουργήσει συνδέσεις με τα αντίστοιχα σημεία στην *Αινειάδα* και να διακρίνει τις διαφορές στην αντιμετώπισή τους, όχι όμως για να διαμορφώσει μια δεύτερη ηρωίδα στο μυαλό του, διαφορετική από την πρώτη, αλλά αντίθετα, για να εμπλουτίσει την πρώτη και να την εξελίξει χρονικά και ποιοτικά.³⁷¹ Η επανάληψη αποδεικνύει την

³⁶⁸ Jacobson, 1974: 87.

³⁶⁹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 436.

³⁷⁰ Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως κάθε γυναίκα επιστολογράφος καταθέτει τη δική της εκδοχή της πραγματικότητας, η οποία δεν σημαίνει απαραίτητα αντικειμενική παρουσίαση των γεγονότων. Αποκλίσεις από προγενέστερα έργα μπορεί να απορρέουν από αδυναμία κατανόησης της πραγματικότητας εξαιτίας ψυχικής φόρτισης της εκάστοτε ηρωίδας, αλλά και από σκόπιμη παραποίηση της προς εξυπηρέτηση κάποιου απώτερου σκοπού, πχ. τη μεταστροφή του Αινεία (Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 65).

³⁷¹ Desmond, 1993: 56-7.

ενιαία φύση του χαρακτήρα της ηρωίδας, καθώς και το ότι και στα δύο έργα μιλά ο ίδιος άνθρωπος.

Η Διδώ με το γράμμα της επιθυμεί να δώσει έναν επίλογο σε αυτήν την ιστορία. Το γράμμα κλείνει με τα παρακάτω λόγια:

(...) *Elissa Sychaei,*
hoc tantum in tumuli marmore carmen erit:

PRAEUVIT AENEAS ET CAVSAM MORTIS ET ENSEM;
IPSA SVA DIDO CONCIDIT VSA MANV.

Her. 7. 193-6

Σύμφωνα με τον Palmer, η Διδώ σκόπιμα παραλείπει τη λέξη *uxor* από την επιτύμβια επιγραφή που επιθυμεί να τοποθετηθεί στον τάφο της. Αν και η παράλειψη της λέξης ήταν συχνή σε επιτύμβιες επιγραφές, σε αυτό το σημείο σίγουρα συντρέχει ένας ακόμη λόγος. Η Διδώ θεωρεί τον εαυτό της ανάξιο να αποκαλείται σύζυγος του Συχαίου, εφόσον τόσο αναίσχυντα αθέτησε την υπόσχεσή της να τιμά τη μνήμη του για πάντα.³⁷² Παρόλα αυτά, πρέπει να αναφερθεί το γεγονός πως στις *Ηρωίδες* η Διδώ δεν φέρει τόσο βαρέως την αθέτηση της υπόσχεσής της, όπως στην *Αινειάδα*. Κατά τη γνώμη μου, αυτό συμβαίνει, επειδή εξαρχής η τόσο έντονη επιφόρτιση με το βάρος της αθέτησης αυτής ήταν επιτηδευμένη και μη ρεαλιστική, υποκινούμενη από τον πανικό των πρώτων αντιδράσεων, όταν οι άνθρωποι έχουν την τάση να διογκώνουν τα πάντα και πολύ συχνά να παίρνουν πάνω τους το φταίξιμο πως οι ίδιοι δεν αναγνώρισαν σωστά μια κατάσταση και αισθάνονται υπεύθυνοι για την κατάληξή τους.

Η Διδώ στον Βιργίλιο κυριαρχείται από αγανάκτηση. Ενώ είναι μια ισχυρή βασίλισσα, έπεσε στην παγίδα ενός άντρα και εξευτελίστηκε και, κυριευμένη από τύψεις και ενοχές, προσκολλάται έντονα στο γεγονός ότι δεν κατάφερε να τιμήσει τον Συχαίο μέχρι τέλους. Στις *Ηρωίδες*, καθώς η τρέλα των πρώτων στιγμών έχει παρέλθει, ενδεχομένως να αναγνωρίζει πια ότι η αθέτηση της υπόσχεσης δεν αποτελεί ρεαλιστικά κάποιο ηθικό παράπτωμα τελικά και για αυτόν τον λόγο τής αποδίδεται μικρή σημασία. Άλλωστε, η Διδώ δεν οδηγείται στον θάνατο εξαιτίας της ατίμωσης του Συχαίου ούτε στον Οβίδιο ούτε στον Βιργίλιο, πράγμα που φαίνεται από τον προτελευταίο στίχο της

³⁷² Palmer, 1967: 350.

επιστολής. Ο λόγος που η Διδώ επιλέγει την αυτοκτονία στις *Ηρωίδες* είναι ο αδιέξοδος έρωτάς της και απόδειξη είναι το γεγονός ότι αν ο Αινείας ανταποκρινόταν, καμία αυτοκτονία δεν θα είχε συμβεί, παρόλο που η υπόσχεση στον Συχαίο θα εξακολουθούσε να είναι αθετημένη. Ο *pius Aeneas* της *Αινειάδας* έχει πλήρως αποδομηθεί. Έχει μετατραπεί σε έναν *impius, perfidus* και *sceleratus* Αινείας, στον οποίο αποδίδεται η πλήρης ευθύνη για την τραγική κατάληξη της Διδώς (7. 129-132).³⁷³

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στις *Ηρωίδες* ο Οβίδιος τοποθετεί τον αναγνώστη σε θέση κριτή των προτύπων των ηρωίδων του. Αυτό το πραγματοποιεί επαναλαμβάνοντας μοτίβα και λεπτομέρειες ήδη γνωστές στο ευρύ κοινό από τις ιστορίες-πηγή, πολλές φορές μάλιστα συνδυάζοντάς τες ή αναπροσαρμόζοντάς τες σε νέα μέτρα. Αυτά τα νέα μέτρα με τα οποία καλεί το αναγνωστικό κοινό του να ερμηνεύσει τις ηρωίδες του είναι αυτά που τις διαφοροποιούν τελικά από τα πρότυπά τους. Οι ηρωίδες αποκτούν νέα φωνή, νέα οπτική στη θέαση των γεγονότων, αλλά υποκινούν και έναν αναπροσδιορισμό των αξιών τους. Τον Οβίδιο, ωστόσο, δεν τον ενδιαφέρει να διαμορφώσει μια νέα Διδώ, αλλά να εξελίξει την υπάρχουσα μορφή, το αυθεντικό εκείνο πρότυπο που καθιέρωσε ο Βιργίλιος.³⁷⁴

Η Διδώ του Οβιδίου δεν βιώνει τον θυμό και το μίσος που βιώνει στον Βιργίλιο. Αυτό, όμως, δεν συμβαίνει, επειδή είναι μια προσωπικότητα χωρίς συναισθηματικό βάθος. Αντιθέτως, είναι η ίδια ακριβώς προσωπικότητα, η οποία εμφανίζεται σε διαφορετική χρονική στιγμή, ιδωμένη μέσα από ένα διαφορετικό λογοτεχνικό είδος το οποίο εστιάζει σε διαφορετικά συναισθήματα και τα καλλιεργεί με διαφορετικό τρόπο. Η επική εκδοχή της Διδώς δεν αναιρεί την ελεγειακή της, αλλά οι δυο ταυτότητες συνυπάρχουν, συμπληρώνουν η μία την άλλη και ολοκληρώνουν την προσωπικότητά της. Επίσης, αν υποθέσουμε ότι το γράμμα που συνθέτει προορίζεται για τον Αινείας και αποτελεί την ύστατη προσπάθειά της για αλλαγή της ολέθριας απόφασής του,

³⁷³ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 439.

³⁷⁴ Knox, 2010: 20, 24.

δικαιολογείται η καταπίεση και η συγκάλυψη του μίσους της και των ύβρεων στο όνομα της επιθυμητής έκβασης των γεγονότων. Αν η Διδώ έγραφε ανεξέλεγκτα όλα όσα έλεγε στην *Αινειάδα*, το γράμμα δεν είχε καμία ελπίδα να μεταπείσει τον Αινεία. Ακόμη, ο θυμός της πρώτης αντίδρασης έχει πια ξεθυμάνει και η Διδώ επιστρατεύει τώρα όλη της τη λογική, για να καταφέρει να κρατήσει κοντά της το αντικείμενο του πόθου της.³⁷⁵ Τίποτα από τα παραπάνω δεν αναιρεί την τραγωδία της.

Η Διδώ έχει περάσει στις *Ηρωίδες* από το έπος στην ελεγεία και πολλοί μελετητές βλέπουν στις διαφορετικές εκφάνσεις της βασίλισσας τα επικά από τη μια και τα ελεγειακά από την άλλη χαρακτηριστικά της. Ωστόσο, δεν μπορεί να αγνοηθεί πως και στα δυο λογοτεχνικά είδη η προσωπικότητα της Διδώς ενσαρκώνει ταυτόχρονα στοιχεία και επικής και ελεγειακής ηρωίδας.³⁷⁶ Βασικό στόχο της ελεγείας αποτελεί η σεξουαλική ικανοποίηση του συναισθήματος που βιώνει το υποκείμενο. Και στην *Αινειάδα*, αλλά και στις *Ηρωίδες*, η Διδώ πονά ακριβώς επειδή πρόκειται να στερηθεί τη φυσική παρουσία του Αινεία, κάτι που υποδηλώνει την ανάγκη της για ερωτική ικανοποίηση. Επίσης, και στα δύο έργα, η Διδώ βρίσκεται ανεπιστρεπτή εγκλωβισμένη στον έρωτά της και είναι ικανή να κάνει τα πάντα, για να ευοδωθεί, συμπεριφορά που εμπίπτει στο μοτίβο *servitium amoris* της ελεγείας.

Η ηρωίδα ενσαρκώνει ακόμη ένα ελεγειακό μοτίβο, αυτό της *militia amoris*, κατά το οποίο ο εραστής υποφέρει στον πόλεμο της αγάπης, ανίκανος για οποιοδήποτε άλλο στρατιωτικό καθήκον. Η Διδώ του Βιργιλίου βρίσκεται να παραμελεί τα ηγετικά της καθήκοντα, πλήρως απασχολημένη με το πώς θα κερδίσει τον Αινεία. Επιπλέον, η επική Διδώ της *Αινειάδας* ενδιαφέρεται για το πώς θα τη θυμούνται οι μελλοντικές γενιές (*υστεροφημία*)· την ίδια έγνοια έχει και η ελεγειακή Διδώ. Δεν βλέπω, λοιπόν, κάποια αισθητή διαφοροποίηση των δύο εκφάνσεων της Διδώς, η οποία να οφείλεται στο πέρασμά τους από το ένα λογοτεχνικό είδος στο άλλο. Αντίθετα, βλέπω την ίδια γυναίκα να αυτοκαταστρέφεται μέσα στην απόγνωση της εγκατάλειψής της και να εμφανίζει στοιχεία και χαρακτηριστικά που θυμίζουν ηρωίδα τραγωδίας.

³⁷⁵ Lindheim, 2003: 91.

³⁷⁶ Thorsen, 2013: 2-12.

3. Η ΔΙΔΩ ΣΤΟΥΣ *FASTI*

Η αναφορά της ιστορίας της Διδώς στο έργο αυτό συνοψίζεται μέσα σε έξι στίχους, ακριβώς λίγο πριν το σημείο που ο Αινείας συναντά την αδερφή της, Άννα, κατά τη διάρκεια των εορτασμών προς τιμήν της *Anna Perenna*. Οι υπόλοιποι στίχοι αφορούν στη ροή των γεγονότων μετά την αυτοκτονία της Διδώς και στην τύχη της Άννας και της Καρχηδόνας.

*arserat Aeneae Dido miserabilis igne,
arserat exstructis in sua fata rogis,
compositusque cinis, tumulique in marmore carmen
hoc breve, quod moriens ipsa reliquit, erat:
praebuit Aeneas et causam mortis et ensem:
ipsa sua Dido concidit usa manu.*

Fasti. 3. 545-50

Ο λόγος της Άννας αρχίζει με αναφορά στον θάνατο της αδερφής της, αλλά και η συνάντησή της με τον Αινεία ξεκινά με αναφορά στην ανάμνηση της Διδώς (3. 610). Ο Αινείας μάλιστα εμφανίζεται να κλαίει στη θύμησή της (3. 612) και να υποδέχεται την Άννα με χαρά και πρόθεση να την περιθάλλει, τιμώντας έτσι την αδερφή της και τη βοήθεια που αυτές του προσέφεραν, όταν την είχε ανάγκη (3. 621-24). Αυτό που θέλω εδώ να υπογραμμίσω είναι ξανά το μοτίβο της ανάμνησης. Ο Αινείας είχε υποσχεθεί πως θα θυμάται τη Διδώ σε όλη τη ζωή του και σε αυτό το σημείο αποδεικνύει ότι όντως το κάνει. Ακόμη, η Διδώ πριν πεθάνει ευχήθηκε να στοιχειώνει το μυαλό του Αινεία, κάτι που εδώ φαίνεται να έχει πραγματοποιηθεί κατά ένα μέρος. Μάλιστα, η ανάμνησή της του φέρνει πόνο και δάκρυα, κάτι που επιθυμούσε να συμβεί η Διδώ, έστω και αν αυτή δεν είναι η ύστατη στιγμή του.³⁷⁷

Η κατάληξη της Άννας μετά τον θάνατο της αδερφής της θυμίζει την ιστορία της Διδώς αλλά και του ίδιου του Αινεία. Με ευφυή τρόπο ο Οβίδιος χρησιμοποιεί την Άννα ως υποκατάστατο της αδελφής της, ως περσόνα-συνέχειά της, η οποία επιπλέον αποκτά και στοιχεία του βιργιλιανού Αινεία. Η Άννα εξόριστη, ψάχνει καταφύγιο σε

³⁷⁷ Βλ. κεφ. 1. 1.

μια ξένη χώρα, έχοντας επιζήσει από ένα ναυάγιο, και βρίσκει σωτηρία στο παλάτι του Αινεία. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και η Διδώ έφτασε κατατρεγμένη στην Καρχηδόνα, όπου ίδρυσε το βασίλειό της, το ίδιο και ο Αινείας, ο οποίος μετά από πολλές περιπέτειες κατέφυγε στο παλάτι της Διδώς. Η Άννα, λοιπόν, γίνεται το ανάλογο του Αινεία και της αδερφής της, αντανακλώντας τις μοίρες και των δυο.³⁷⁸ Ωστόσο, εδώ ο Οβίδιος δεν αποσκοπεί σε παρωδία της *Αινειάδας*, όπως θεωρεί ο Heyworth.³⁷⁹ Πιστεύω πως ο στόχος είναι να δημιουργήσει διακειμενικές συνδέσεις ανάμεσα στα προγενέστερα έργα, για να μελετηθεί επί της ευκαιρίας ξανά η ιστορία της Διδώς και η απήχησή της μετά θάνατον.³⁸⁰

Οι στίχοι 545-50 παραπέμπουν στην *Αινειάδα* και τις *Ηρωίδες*, καθώς οι λεξιλογικές επιλογές δεν είναι διόλου τυχαίες. *Dido miserabilis* ή αλλιώς *infelix* (597) είναι τα επίθετα που απέμειναν δίπλα στο όνομα της Διδώς, θυμίζοντας το επίθετο *misera* που της είχε αποδοθεί στην *Αινειάδα* (*Aen.* 1. 344) περιγράφοντας την αγάπη της για τον Συχαίο, αλλά και τον Αινεία λίγο αργότερα (*Aen.* 1. 719), όπως και το επίθετο σε υπερθετικό βαθμό *miserrima* (*Aen.* 4. 117, 437, 693). Επιπλέον, όταν ο Αινείας αποφασίζει να αποχωρήσει από την Καρχηδόνα, η Διδώ είναι και πάλι *misera* (*Aen.* 4. 315, 420, 429, 697). Τέλος, στους στίχους 318, 370 και 435, η Διδώ ζητά από τον Αινεία (ή την Άννα) να τη λυπηθεί (*miserere*). Το στοιχείο της δυστυχίας είναι αυτό που υπογραμμίζεται καθ' όλη την έκταση του τέταρτου βιβλίου της *Αινειάδας* και το μοναδικό στοιχείο που απέμεινε να περιγράφει τη ζωή της Διδώς στο τέλος. Η τραγωδία της Διδώς συνοψίζεται εδώ μέσα σε μια λέξη, καθώς η ιστορία είναι ήδη γνωστή, αλλά και γιατί η Διδώ, ακόμη και μετά θάνατον, παραμένει τραγική φιγούρα και αυτό της το χαρακτηριστικό την καθορίζει. Ακόμη, δεν πρέπει να μη ληφθεί υπ' όψιν το ελεγειακό λογοτεχνικό είδος, στο οποίο ανήκουν οι *Fasti*, και το οποίο υπαγορεύει την ανάμνηση εδώ της Διδώς σε τόνο μελαγχολικό, με πικρία για την τύχη και την κατάληξή της.

³⁷⁸ Chiu, 2016: 72. Για την αντιστροφή ρόλων Διδώς/Αινεία και Άννας, βλ. Παραϊοάννου, 2023: 210-213.

³⁷⁹ Heyworth, 2019: 194.

³⁸⁰ Σύμφωνα με την Παραϊοάννου (2023: 214-216), ο Οβίδιος έχει υπόψη του τον Μίμο και χρησιμοποιεί την αντιστροφή της ιστορίας της Διδώς για χιουμοριστικούς λόγους, αλλά και πειραματισμό με τη μεταλογοτεχνικότητα, δεδομένου ότι η ιστορία της Άννας έχει εμπνεύσει κάποιους πολύ επιτυχημένους μίμους.

*praebuit Aeneas et causam mortis et ensem:
ipsa sua Dido concidit usa manu.*

Fasti. 3. 549-50

Η Άννα νιώθει την ανάγκη να επαναλάβει την επιτύμβια επιγραφή της Διδώς, με την οποία έκλεισε την επιστολή της στις *Ηρωίδες* (7. 195-6), όχι μόνο για να επικοινωνήσουν τα δύο έργα διακειμενικά, αλλά και για να τονίσει την αιτία που η αδερφή της έφυγε από τη ζωή και άρα, την τραγικότητά της.³⁸¹ Η Διδώ αυτοκτόνησε με το ξίφος του Αινεία, επομένως, συμβολικά, ο Αινείας ευθύνεται για τον θάνατό της. Οι δύο αυτές συνοπτικές αναφορές στη Διδώ επιβεβαιώνουν πως αυτή έφυγε από τη ζωή δυστυχισμένη, στο όνομα ενός ανεκπλήρωτου έρωτα. Ο χειρισμός της ιστορίας από τον Οβίδιο δείχνει πως ο ποιητής δεν επιθυμεί αυτό να ξεχαστεί. Οι τύψεις για την αθέτηση της υπόσχεσης της Διδώς στον νεκρό Συχάιο σε αυτό το έργο έχουν εκμηδενιστεί και ο Αινείας δεν αξίζει κανένα ελαφρυντικό και καμία συμπόνια, όπως αυτά του αποδόθηκαν από τον Βιργίλιο.

Ωστόσο, η Newlands παρατηρεί πως η Διδώ παρουσιάζεται εδώ σαν να χάραξε η ίδια το επιτύμβιο αυτό επίγραμμα, εκφράζοντας έτσι την πρόθεση του αφηγητή να αποστασιοποιηθεί από το γεγονός και να υποδείξει πως αποτελεί απλό φερέφωνο της άποψης της ηρωίδας ως προς τα αίτια της αυτοκτονίας της, χωρίς ο ίδιος να την οικειοποιείται.³⁸² Θα ήθελα σε αυτό το σημείο να επεκτείνω τον ισχυρισμό της Newlands, αναφέροντας πως η εν λόγω απόσταση που δημιουργεί ο αφηγητής από τα όσα λέει δεν είναι κάποιο τέχνασμα για να αποποιηθεί της ευθύνης των λεγομένων του, αλλά αποτελεί ένα μέσον για να καθιερωθεί οριστικά και αμετάκλητα ο λόγος της αυτοκτονίας της Διδώς, όχι ως υποκειμενική γνώμη κάποιου, αλλά ως αντικειμενικό γεγονός. Με άλλα λόγια, ο Οβίδιος «στοχοποιεί» τον Αινεία για την τραγική κατάληξη της Διδώς και αυτό δεν χωρεί αμφιβολία και υποκειμενικές ερμηνείες. Όχι όμως γιατί έτσι έγιναν τα πράγματα, αλλά μάλλον γιατί έτσι έγιναν τα πράγματα στο μυαλό της Διδώς και όσο και αν επρόκειτο για αυταπάτη ή μη, η Διδώ έτσι τα βίωσε και ο Οβίδιος δεν θέλει να της στερήσει την τραγικότητά της αναλύοντας σε βάθος τις πραγματικές αιτίες ή δικαιολογώντας τον Αινεία. Η αυτοκτονία είναι ένα γεγονός τραγικό και ως τέτοιο πρέπει να αντιμετωπίζεται. Τέλος, η παραπομπή στην επιτύμβια επιγραφή σαν

³⁸¹ Περισσότερα για τις επιτύμβιες επιγραφές, βλ. Ramsby, 2005: 365-391.

³⁸² Newlands, 1992: 43.

αυτή να αποτελεί κάποιο μνημείο υπαρκτό βρίσκεται εκεί προς επικύρωση της εκδοχής της Διδώς ως προς την έκβαση των γεγονότων.³⁸³

³⁸³ Alekou, 2021: 47.

4. Η ΔΙΔΩ ΣΤΑ ΥΠΟΛΟΙΠΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Newlands³⁸⁴, οι στίχοι 549-50 από τους *Fasti* θυμίζουν επίσης το εξής απόσπασμα από την *Ars Amatoria*:

*et famam pietatis habet, tamen hospes et ensem
praebuit et causam mortis, Elissa tuae.*

AA. 3. 39-40

Ο λόγος που για μια ακόμη φορά αναφέρει τον ίδιο στίχο ο Οβίδιος είναι για να καθιερώσει τη δική του εκδοχή της ιστορίας έναντι της εκδοχής του Βιργιλίου. Ο (ειρωνικά) *pius* Αινείας αντάμειψε τη φιλοξενία της Διδώς με τρόπο που δεν της άρμοζε, δηλαδή με ένα ξίφος, το οποίο η Διδώ χρησιμοποίησε, για να αφαιρέσει τη ζωή της. Ο Οβίδιος, ως *praeceptor amoris* πια, παίρνει ξεκάθαρη θέση υπέρ της *puella*-Διδώς και ανταπαντά στον Βιργίλιο για τη χαλαρή του αντιμετώπιση προς τον Αινεία και την ευθύνη του.³⁸⁵ Ακόμη, η Διδώ εδώ αναφέρεται με το όνομα *Elissa*, με το οποίο την αποκάλεσε ο Αινείας στην *Αινειάδα*, 4. 333. Ο σκοπός της χρήσης αυτού του ονόματος εδώ δεν είναι τόσο επιφανειακός όσο η απλή ειρωνεία, όπως υποστηρίζει ο Gibson.³⁸⁶ Η Διδώ αυτοκτόνησε εξαιτίας του Αινεία, οπότε ουσιαστικά του ανήκει. Εφόσον λοιπόν ο Αινείας την αποκαλούσε *Elissa*, *Elissa* θα παραμείνει για πάντα. Η χρήση του ονόματος αυτού, άλλωστε, είναι γνωστή και από τις *Ηρωίδες* (7. 193), όπου η Διδώ ισχυρίζεται πως επιθυμεί στον τάφο της να αναγραφεί ως *Elissa Sychaei*. Εδώ πράγματι πρόκειται περί ειρωνείας, ωστόσο ειρωνείας τραγικής, καθώς η *Elissa* (*Aeneae*), επιθυμεί να μείνει στις μνήμες των ανθρώπων ως *Elissa Sychaei*, μια φράση οξύμωρη, η οποία, ακόμα και την ύστατη στιγμή, δείχνει πως, παρόλη την προσπάθειά της να ανήκει στον Συχαίο και να μην είχε γνωρίσει ποτέ τον Αινεία, παραμένει η *Elissa* του Τρώα αρχηγού.

³⁸⁴ Newlands, 1992: 43.

³⁸⁵ Gibson, 2003: 102.

³⁸⁶ Gibson, 2003: 103.

Τον ίδιο χειρισμό της ιστορίας ο Οβίδιος πραγματοποιεί και στις *Μεταμορφώσεις*, αφιερώνοντας στη Διδώ τέσσερις στίχους, στους οποίους για ακόμα μια φορά υπενθυμίζει την αυτοκτονία της με το ξίφος του Αινεία, θεωρώντας την αναχώρησή του ως λόγο για τον θάνατό της:

*excipit Aenean illic animoque domoque
non bene discidium Phrygii latura mariti
Sidonis; inque pyra sacri sub imagine facta
incubuit ferro deceptaque decipit omnes.*

Met. 14. 78-81

Ο Οβίδιος εδώ συνοψίζει τα γεγονότα της *Αινειάδας* με τρόπο υπεραπλουστευτικό, ο οποίος προϋποθέτει γνώση των λεπτομερειών της ιστορίας από τον αναγνώστη. Για παράδειγμα, αναφέρεται η αναχώρηση του Αινεία, αλλά δεν γίνεται καμία αναφορά στη θεϊκή παρέμβαση ούτε στο αίσθημα καθήκοντος του ίδιου. Ακολούθως, η Διδώ *deceptaque decipit omnes* και αυτό προϋποθέτει να γνωρίζει ο αναγνώστης όλο το συγκείμενο της συνάντησής της με τον Αινεία, αλλά και τον τρόπο που κατέληξε στην αυτοκτονία της, εξαπατώντας την αδερφή της, Άννα, για το άναμμα της πυράς. Για την Desmond, η σύνοψη αυτή αφήνει στο περιθώριο τις λεπτομέρειες της *Αινειάδας*, δημιουργώντας μια σκόπιμη αντίθεση με την πολυπλοκότητα του έπους του Βιργιλίου.³⁸⁷ Από τη δική μου οπτική γωνία, η σκοπιμότητα της αντίθεσης είναι και πάλι να δοθεί έμφαση στα σημεία που ο Οβίδιος θεωρεί τραγικά, δηλαδή αυτά που πάση θυσία, σχεδόν εμμονικά, προσπαθεί να χαράξει στη μνήμη των αναγνωστών του: ο Αινείας εγκατέλειψε τη Διδώ. Η Διδώ εξαπατήθηκε. Η Διδώ δεν άντεξε την απώλεια και εξαπατημένη αυτοκτόνησε εξαπατώντας και αυτή με τη σειρά της. Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία ποια ήταν η πραγματικότητα. Σημασία έχει ποια ήταν η πραγματικότητα της Διδώς που την οδήγησε στο τέλος της. Η επανάληψη *decepta/decipit* θυμίζει την επανάληψη *Anna soror, soror Anna* (*Her.*7. 191) και προσδίδει ακόμα μεγαλύτερη τραγικότητα στην αυτοκτονία της Διδώς.³⁸⁸

³⁸⁷ Desmond, 1993: 57.

³⁸⁸ Knox, 1995: 232 και Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 448.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΑΡΙΑΔΝΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο μύθος της Αριάδνης έχει χρησιμοποιηθεί πολλές φορές από αρχαίους Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς. Ενδεικτικά, θα αναφέρω τον Όμηρο (*Οδύσσεια* 11. 321, *Ιλιάδα* 18. 592), τον Ησίοδο (*Θεογονία* 948-9), τον Απολλώνιο τον Ρόδιο (*Αργοναυτικά* 3. 996), τον Κάτουλλο (64. 52-266), τον Οβίδιο (*Ηρωίδες* 10, *Μεταμορφώσεις* 8. 169-82, *Ars Amatoria* 1. 527-64, *Fasti* 3. 461-516) και τον Αθήναιο τον Ναυκρατίτη (*Δειπνοσοφισταί* 15. 684, 7. 296). Ωστόσο, δεν επικεντρώνονται όλοι από τους παραπάνω στην εγκατάλειψη της Αριάδνης από τον Θησέα στη Νάξο. Στην *Οδύσσεια*, για παράδειγμα, ο ποιητής παραθέτει μια πολύ διαφορετική εκδοχή του μύθου, κατά την οποία η Αριάδνη είναι μια θνητή που δολοφονείται από τη θεά Αρτεμη ως τιμωρία, διότι εγκατέλειψε τον θεό Διόνυσο για τον έρωτα του θνητού Θησέα.³⁸⁹ Σε άλλες εκδοχές του μύθου, ο Θησέας εγκαταλείπει την Αριάδνη κατά παραγγελία του Διονύσου.³⁹⁰

Σύμφωνα με τον Palmer, βασική πηγή για τον Οβίδιο υπήρξε η παρουσίαση της ιστορίας από τον Κάτουλλο, αν και ο Οβίδιος απεικονίζει την Αριάδνη ως χαρακτήρα αισθητά λιγότερο βίαιο, όπως έκανε με όλες τις ηρωίδες που δανείστηκε από ευρέως γνωστούς μύθους. Για τον Palmer, σε αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο το γεγονός ότι η Αριάδνη αναφέρεται στην εγκατάλειψή της σε γραπτή επιστολή και, όπως έχω αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, η συγγραφή επιτρέπει την επεξεργασία του λόγου και άρα τη στρατηγική δόμηση των επιχειρημάτων που παρατίθενται μέσα σε αυτόν.³⁹¹ Όλες οι ηρωίδες του Οβιδίου (με την εξαίρεση της Μήδειας και δευτερευόντως της Υψιπύλης) εμφανίζονται επιεικείς και ενδοτικές, πρόθυμες να συγχωρήσουν τον αγαπημένο τους αν αυτός επιστρέψει, επιθυμώντας κακό για τον εαυτό τους παρά για εκείνον. Η κατάρα της Αριάδνης του Κατούλλου γίνεται απλή κατηγορία και

³⁸⁹ Webster, 1966: 23.

³⁹⁰ Grimal, 1991: 291-292.

³⁹¹ Palmer, 1967: xv-xvi.

απογοήτευση στο στόμα της Αριάδνης του Οβιδίου, αλλά και στις δυο περιπτώσεις, οι μονόλογοί τους είναι μοναδικοί.

Η Αριάδνη και στον Οβίδιο και στον Κάτουλλο δεν αναδιπλώνει τη δυναμική προσωπικότητα της Διδούς. Διατηρεί αξιοπρέπεια, αλλά δεν παύει να είναι έρμαιο του έρωτά της, γεμάτη φόβους, εγκαταλελειμμένη και μόνη, μια γυναίκα που προκαλεί λύπηση σε όποιον τη δει ή ακούσει την ιστορία της.³⁹² Συνοπτικά, η ιστορία έχει ως εξής: ο πατέρας της Αριάδνης, Μίνωας, και βασιλιάς της Κρήτης έχει απαιτήσει από τους Αθηναίους, ως φόρο αίματος για τη δολοφονία του Ανδρόνεω, να αποστέλλουν κάθε χρόνο επτά νέους, οι οποίοι θα κατασπαράσσονται από τον Μινώταυρο. Ο Θησέας, όταν ενηλικιώνεται και εισέρχεται στην Αθήνα, όπου και αναγνωρίζεται ως γιος του βασιλιά Αιγέα, απαίτησε από τον πατέρα του να στείλει τον ίδιο στην Κρήτη για να αναμετρηθεί με τον Μινώταυρο και, αφού τον σκότωσε, με τη βοήθεια της Αριάδνης, κατόρθωσε να βγει από τον λαβύρινθο. Αναχωρώντας από την Κρήτη, πήρε μαζί του την Αριάδνη, την οποία όμως εγκατέλειψε στη Νάξο, όπου το πλοίο του έκανε στάση. Έτσι, και στην εκδοχή του Κατούλλου αλλά και στου Οβιδίου, παρουσιάζεται η Αριάδνη να θρηνεί την εγκατάλειψή της και να ικετεύει για τη σωτηρία της. Στην εκδοχή του Κατούλλου, η ηρωίδα διασώζεται από τον Διόνυσο, τον οποίο παντρεύεται και ζει μαζί του ευτυχισμένη. Ο Οβίδιος φαίνεται να θεωρεί το γεγονός αυτό δεδομένο στις *Ηρωίδες* (ειδικά εφόσον αναφέρεται ο Διόνυσος στη δέκατη επιστολή), χωρίς όμως να κάνει κάποια ιδιαίτερη μνεία σε αυτό, παρά μόνο με υπαινιγμούς στη μελλοντική έλευση του θεού. Το ευχάριστο τέλος της Αριάδνης που παρουσίασε ο Κάτουλλος ήταν σίγουρα στο μυαλό των αναγνωστών του Οβιδίου και ο Οβίδιος δίνει κάποιες καινοτόμες εκδοχές του τέλους αυτού στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ασχολήθηκε με τον μύθο της Αριάδνης στα υπόλοιπα έργα του.³⁹³

Στην παρούσα ενότητα, θα παρουσιάσω την προσωπικότητα της Αριάδνης όπως αυτή εμφανίζεται στο ποίημα 64 του Κατούλλου, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται μεταγενέστερα στα έργα του Οβιδίου όπου εμφανίζεται. Στόχος είναι η υποστήριξη της άποψης πως ο Κάτουλλος και ο Οβίδιος δεν παρουσιάζουν μια ηρωίδα διαφορετική, αλλά μια ενιαία Αριάδνη, ιδωμένη σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και συνεπώς, σε διαφορετική συναισθηματική φάση.

³⁹² Palmer, 1967: xviii.

³⁹³ Fulkerson, 2005: 32, 127.

1. Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΟ ΠΟΙΗΜΑ 64 ΤΟΥ ΚΑΤΟΥΛΛΟΥ

Η ιστορία της Αριάδνης παρουσιάζεται από τον Κάτουλλο ως εγκιβωτισμένη αφήγηση μέσα στην ιστορία του γάμου του Πηλέα και της Θέτιδος. Ακριβέστερα, αποτελεί απεικόνιση πάνω στο υφαντό κάλυμμα που σκεπάζει το γαμήλιο κρεβάτι του ζευγαριού, το οποίο πολλοί καλεσμένοι θαυμάζουν, και πάνω στο οποίο αποτυπώνεται η Αριάδνη εγκαταλελειμμένη από τον Θησέα στη Νάξο. Κάποιοι μελετητές βλέπουν την ιστορία του Πηλέα και της Θέτιδος απλά ως πλαίσιο για να τοποθετηθεί μέσα σε αυτό η ιστορία της Αριάδνης και του Θησέα, η οποία είναι εξαρχής και αυτή που ενδιαφέρει τον Κάτουλλο. Άλλοι ισχυρίζονται πως σκοπός του ποιητή είναι η αντιπαραβολή των δυο ιστοριών, καθώς η πρώτη αντικατοπτρίζει το πρότυπο ενός ευτυχισμένου γάμου ενώ η δεύτερη έναν δυστυχισμένο έρωτα.³⁹⁴

Στο σημείο που ξεκινά ο εγκιβωτισμός με αφορμή την εικόνα, η Αριάδνη μόλις έχει ξυπνήσει και έχει συνειδητοποιήσει πως ο Θησέας αναχωρεί χωρίς αυτήν. Στην πρώτη αυτή αναγνώριση της κατάστασης η Αριάδνη παλεύει με τα αντιφατικά συναισθήματα του πάθους και της αποστροφής, του θρήνου και του θυμού, ενώ ο Θησέας ήρεμος απλά ξεμακραίνει *immemor* (στ. 58).³⁹⁵ Η λέξη αυτή εμφανίζεται και στους στίχους 123, 135 και 248, πάντα για να περιγράψει τον Θησέα. Ενώ μερικές φορές χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια κατάσταση «αμνησίας» που επιβάλλουν οι θεοί στους θνητούς για να εξυπηρετηθεί κάποιος σκοπός, συνήθως σημαίνει «απερισκεψία» ή «αδιαφορία για διεκπεραίωση υποχρεώσεων», ακόμα και «αχαριστία» ή «προδοσία», και αυτά είναι τα χαρακτηριστικά που, κατά τη γνώμη μου, θέλει εδώ να αποδώσει ο αφηγητής στον Θησέα.³⁹⁶

Πάνω στο κλινοσκέπασμα η Αριάδνη απεικονίζεται όρθια στην ακτή, τα πόδια της ακουμπούν τη θάλασσα σε μια ενστικτώδη προσπάθεια να μπει μέσα σε αυτήν και να φτάσει το πλοίο, τα ρούχα της και το πέπλο της άτακτα ριγμένα επάνω στο κορμί της, σε υπέρνταση και κατάσταση μανίας, και ταυτόχρονα απορροφημένη από το θέαμα του Θησέα που αναχωρεί. Θυμίζει Μαινάδα, ενώ η αναγκαστική στατικότητα

³⁹⁴ Fordyce, 1965: 274. Επίσης, Alekou, 2011: 290-291.

³⁹⁵ Armstrong, 2006: 190.

³⁹⁶ Για τις διαφορετικές ερμηνείες της λέξης *immemor*, βλ. Fordyce, 1965: 286.

της φύσης της εικόνας δεν επιτρέπει καμία κίνηση.³⁹⁷ Το στοιχείο της θάλασσας είναι επίσης πολύ σημαντικό. Η εικόνα στους εισαγωγικούς στίχους είναι καθαρά οπτική: το νερό είναι γαλάζιο και διαυγές, ένα ελαφρύ αεράκι ταραίζει ίσα ίσα την επιφάνειά του, ενώ αφροί σχηματίζονται στα σημεία που τα κουπιά το ακουμπούν καθώς το πλοίο του Θησέα απομακρύνεται. Ωστόσο, η οπτική εικόνα μετατρέπεται αυτομάτως και σε ακουστική μέσα από τον ήχο που κάνουν τα μικρά κύματα (στ. 52, 64) και σταδιακά η φύση της θάλασσας γίνεται εχθρική (*vastos* στ.127, *adversas* στ. 128, 155-156, 179). Η θάλασσα δεν είναι εχθρική μόνο γιατί απομακρύνει τον Θησέα, αλλά και γιατί απομονώνει την Αριάδνη σε ένα ερημικό νησί, αποστερημένη από τα πάντα.³⁹⁸

*quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,
non contecta leui uelatum pectus amictu,
non terete strophio lactentis uincta papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.
sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
toto animo, tota pendebat perdita mente.*

64. 60-70

Η λέξη *cura* συνήθως σηματοδοτεί το οδυνηρό συναίσθημα που προκαλείται από την ερωτική απογοήτευση ή τον έρωτα ο οποίος δεν εκπληρώνεται. Η χρήση του εδώ σε πληθυντικό αριθμό υποδηλώνει τα, ενδεχομένως, ανάμικτα συναισθήματα ή την πολυπλοκότητα των συναισθημάτων που βιώνει η Αριάδνη.³⁹⁹ Καθώς χάνει τα ρούχα της σταδιακά, η λεπτομερής και σταδιακή παρουσίαση της εξωτερικής της εικόνας αντανakλά τον εσωτερικό της κόσμο και τη συναισθηματική της κατάσταση.⁴⁰⁰ Η Armstrong, ωστόσο, διακρίνει επιτήδευση και τεχνικότητα στη δομή

³⁹⁷ Gaisser, 2007: 234. Η Alekou (2011: 296-297) τονίζει την αντίθεση μεταξύ της συναισθηματικής κατάστασης της Αριάδνης και του εγκλωβισμού της μέσα στη στατικότητα της εικόνας. Η Αριάδνη μείνεται ακίνητη, σαν μαρμάρينو άγαλμα καταδικασμένο για πάντα στην απόγνωση.

³⁹⁸ Ferguson, 1985: 196.

³⁹⁹ Quinn, 1973: 312.

⁴⁰⁰ Ferguson, 1985: 200.

των στίχων (*non.../ non.../ non.../ omnia*), κάτι που θεωρεί ότι αφαιρεί δραματικότητα από το απόσπασμα και πιστεύει ότι οι *indomitos... furores* (54) της Αριάδνης κινδυνεύουν να θεωρηθούν τεχνητοί, αν ο ίδιος ο αφηγητής δεν εμφανιζόταν σε σημεία συνεπαρμένος και ο ίδιος από την τραγωδία της ηρωίδας (*eheu*; στ. 61, *a!* στ. 71).⁴⁰¹

Όμως, η ίδια ερμηνεύτρια παρατηρεί και κάτι ακόμα, με το οποίο διαφωνώ σε έναν βαθμό, όπως θα δείξω ακριβώς παρακάτω. Η εικόνα της Αριάδνης με εκτεθειμένα κάποια σημεία του σώματός της και το βλέμμα της στραμμένο προς τα πίσω, ψάχνοντας τον Θησέα σε όλο το οπτικό της πεδίο, αιχμαλωτίζει το βλέμμα του θεατή, το οποίο κατά κάποιον τρόπο εστιάζει πάνω της, σχεδόν κατάματα. Για την Armstrong, η Αριάδνη με αυτόν τον τρόπο προσκαλεί τον θεατή να τη δει γυμνή, προσδίδοντας στη σκηνή ερωτικό υπονοούμενο και χαρακτηρίζοντας την ίδια με μια φιληδονία που οδηγεί τον θεατή σε κατάσταση αισθαντικότητας παρά συμπόνιας για τη συμφορά της. Κάτι τέτοιο, συμπληρώνει, πρέπει να αισθάνθηκε και ο Διόνυσος, ο οποίος μόλις την είδε την ερωτεύτηκε και η ιστορία ολοκληρώνεται με τον γάμο του ζεύγους.⁴⁰²

Δεν επιθυμώ να αμφισβητήσω την αισθαντικότητα της στιγμής, αλλά θα ήθελα να επισημάνω πως η όποια σεξουαλική συνυποδήλωση είναι μάλλον τυχαία, λόγω των ενστικτωδών αντιδράσεων που υποκινεί το γυμνό σώμα μιας γυναίκας. Θέλω επίσης να σημειώσω πως η Αριάδνη δεν ρίχνει σκόπιμα τα ρούχα της κάτω, αλλά αυτά υποχωρούν από μόνα τους εξαιτίας των μανιωδών κινήσεών της εδώ κι εκεί. Το βλέμμα της είναι σκόπιμα γυρισμένο προς τα πίσω, όμως όχι για να προσελκύσει πάνω της τα βλέμματα των θεατών, αλλά γιατί έντρομη κοιτάζει γύρω γύρω για να βρει τον Θησέα, ή έστω έναν άνθρωπο να τη σώσει. Επομένως, αναγνώσεις όπως της Armstrong είναι μάλλον παρακινδυνευμένες και χρησιμοποιούν ένα παγωμένο τυχαίο στιγμιότυπο μιας εικόνας, για να περάσουν νοήματα που ο δημιουργός δεν είχε ενδεχομένως κατά νου.

Στη συνέχεια, ο Κάτουλλος βρίσκει αφορμή να εξιστορήσει πώς κατέληξε η Αριάδνη μόνη στη Νάξο και αναφέρει τον μύθο για τον ετήσιο φόρο αίματος που η Αθήνα πλήρωνε στην Κρήτη. Ωστόσο, πριν ακόμα ξεκινήσει η αφήγηση της ιστορίας αυτής, διακόπτεται, για να περιγραφεί πάλι η συναισθηματική κατάσταση της Αριάδνης. Όταν ο Θησέας λοιπόν έφτασε στο νησί, αμέσως η Αριάδνη καταλήφθηκε από φλογερό έρωτα:

⁴⁰¹ Armstrong, 2006: 191.

⁴⁰² Armstrong, 2006: 194.

*non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.
heu misere exagitans immitti corde furores*

64. 91-4

Η φωτιά του έρωτα πέρασε από τα μάτια της Αριάδνης μέσα σε όλο της το σώμα. Για τον Quinn, ο Κάτουλλος εδώ πρέπει να είχε στο μυαλό του αντικείμενα που αναφλέγονται, όταν οι ακτίνες του ήλιου περνούν μέσα από έναν φακό και έτσι δημιουργείται μια ειρωνική αντιστοιχία με την κοινοτοπία σύμφωνα με την οποία ένα όμορφο πρόσωπο (όπως του Θησέα) «ακτινοβολεί» ομορφιά.⁴⁰³ Προσωπικά, στην εικόνα βλέπω μόνο τραγικότητα, η οποία καθόλου δεν μειώνεται από τη χρήση ενός κοινού τόπου στη λογοτεχνία. Η Αριάδνη είναι *furens*, λέξη που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, για να περιγράψει την κατάστασή της (στ. 54, 94, 124, 197). Συμπερασματικά, ακόμα και η ιστορία του Θησέα και του Μινώταυρου δίνονται με σκοπό να ιδωθούν ως προς τον αντίκτυπο που όλα είχαν στην καρδιά και στη ζωή της Αριάδνης και όχι για να απαριθμηθούν τα κατορθώματα του Θησέα. Ο Θησέας δεν είναι πουθενά «μεγάλος» στα μάτια της.⁴⁰⁴ Επιπρόσθετα, το ποίημα είναι *επύλλιο* και η λειτουργία του είναι ακριβώς αυτή: η σύμπτυξη των σπουδαίων κατορθωμάτων σε απλές αναφορές, στο όνομα της γραφικής αναπαράστασης και της συναισθηματικής και ψυχαναλυτικής ερμηνείας.⁴⁰⁵

Μέχρι τον στίχο 124 η διάθεση της Αριάδνης έχει ολοκληρωτικά αλλάξει:

*saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fudisse e pectore uoces.*

64. 124

⁴⁰³ Quinn, 1973: 316.

⁴⁰⁴ Armstrong, 2006: 195.

⁴⁰⁵ Thomson, 1997: 388. Για μια λεπτομερέστερη παρουσίαση του λογοτεχνικού είδους στο οποίο ανήκει το ποίημα καθώς και για στοιχεία από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη που μπορούν να εντοπιστούν, βλ. Αλεκου, 2011: 342-350.

Ο έρωτας έχει δώσει τη θέση του στην απόγνωση και τον θρήνο. Η Αριάδνη έχει τυφλωθεί από τον πόνο και ωρύεται από τα βάθη της καρδιάς της για την αναχώρηση του Θησέα. Η στατικότητα της δισδιάστατης εικόνας στους στίχους 60-70 δίνει τώρα τη θέση της στην άτακτη και σπασμωδική κίνηση. Η Αριάδνη ανεβαίνει στον λόφο με όψη τρελού (στ. 126-7) και αμέσως κατεβαίνει ξανά στην ακτή (στ. 128-9). Ο Quinn βλέπει εδώ την απεγνωσμένη ανάγκη της Αριάδνης να μη χάσει οπτική επαφή με το πλοίο, σαν να πρόκειται να πραγματοποιηθεί η εγκατάλειψή της, μόνο αφού το πλοίο χαθεί από τα μάτια της, και σαν να πρόκειται να σκεφτεί κάτι για να το φτάσει όσο αυτό βρίσκεται στο οπτικό της πεδίο. Καθώς λοιπόν το πλοίο χάνεται στον ορίζοντα, η Αριάδνη ενστικτωδώς κάνει απεγνωσμένες κινήσεις να μην πάψει να το βλέπει, γιατί μόνο τότε τα ίχνη του Θησέα θα χαθούν μια για πάντα.⁴⁰⁶

Ωστόσο, ο Quinn πολύ σωστά παρατηρεί πως, η Αριάδνη διακατέχεται μόνον από στοιχειώδη λογική σκέψη, η οποία της υπαγορεύει να ανασηκώσει το φόρεμά της, για να μη βραχεί, όταν πατάει μέσα στο νερό (στ. 129). Βρίσκεται με άλλα λόγια ένα στάδιο πριν την εικόνα της στους στίχους 66-8, όπου τα ρούχα της πέφτουν από το σώμα της και η ίδια είναι αδύναμη, όχι μόνο να τα σηκώσει, αλλά και να δεχθεί στον νου της τη μέριμνα να μην βραχούν. Έχει πλέον ανέβει στον λόφο, για να ακολουθήσει το πλοίο με το βλέμμα της, έχει κατέβει στην παραλία, για να ακολουθήσει το πλοίο με το σώμα της, αλλά πια συνειδητοποιεί τη ματαιότητα των κινήσεων αυτών και κρατά το φόρεμά της στεγνό, εφόσον τίποτα άλλο δεν της έχει απομείνει.⁴⁰⁷

Η Αριάδνη δεν τρέχει μαινόμενη εδώ και εκεί, για να δείξει έναν χαρακτήρα υστερικό ή να τονίσει κάποια αθλητική της δεινότητα. Οι κινήσεις της υπαγορεύονται από την ευθραυστότητά της και ευθυγραμμίζονται με την εσωτερική της ανησυχία, ενώ υποδηλώνουν και τη ματαιότητα της ανάβασης στον λόφο ή της κατάβασης στην ακτή. Καμιά από τις δυο κινήσεις δεν μπορεί να επιφέρει κάποιο αποτέλεσμα, επομένως εκτελούνται και οι δυο.⁴⁰⁸ Το σημαντικό στοιχείο όμως εδώ είναι πως η Αριάδνη δεν είναι πια η μαινόμενη Βάκχη της πρώτης εμφάνισής της. Ως τώρα, μέσα από τις διάφορες αφηγήσεις της, έχει περάσει επαρκής χρόνος, για να αποβάλει την σπασμωδικότητα των πρώτων στιγμών. Ανέβηκε και κατέβηκε τον λόφο αρκετές

⁴⁰⁶ Quinn, 1973: 320.

⁴⁰⁷ Ferguson, 1985: 201.

⁴⁰⁸ Verducci, 1985: 257-58.

φορές και έχει σπάσει τη σιωπή του πέτρινου αγάλματος. Τώρα πια θρηνεί βλέποντας καθαρότερα τα πράγματα.⁴⁰⁹

Ο Κάτουλλος δημιούργησε μια φιγούρα καθολική και αφηρημένη, ένα πρότυπο ερωτικής ανυπομονησίας και προδομένης ελπίδας, που όμως είναι στατικό. Ακόμη και η εσωτερική της ταραχή της Αριάδνης παραδίδεται στον αναγνώστη με τη μορφή μιας πέτρινης Βάκχης χωρίς κίνηση. Σίγουρα η οποιαδήποτε κίνηση δεν είναι απαραίτητη, για να αντικατοπτριστεί η εσωτερική ταραχή της Αριάδνης, όμως η πλήρης ακινησία που επιβάλλει το υλικό της πέτρας, έρχεται σε ακόμη μεγαλύτερη αντίθεση με την κίνηση των θεατών του παπλώματος μέσα στο δωμάτιο, αλλά και με την καθοριστική κίνηση του Θησέα μακριά από την Αριάδνη. Ενώ λοιπόν γύρω της όλα κινούνται, η ίδια παραμένει παγιδευμένη στην εγκατάλειψη, χωρίς δυνατότητα διαφυγής ή σωτηρίας. Επιπλέον, η παρομοίωση και μόνο με μια Βάκχη και πάλι τονίζει τα περιοριστικά μέτρα που έχουν επιβληθεί στην Αριάδνη, καθώς η Βάκχη συμβολίζει τον αδιάκοπο ολολυγμό και τη φυσική, αυθόρμητη αντίδραση του ανθρώπου, χωρίς κοινωνικούς περιορισμούς. Αντιθέτως, η Αριάδνη βρίσκεται σε πλήρη απομόνωση από την κοινωνία (αποκλεισμένη από τον Θησέα, την οικογένειά της στην Κρήτη, οποιαδήποτε μορφή ζωής στη Νάξο πέρα από τα άγρια ζώα) και το μόνο που μπορεί να διατηρεί ελεύθερο είναι ο συναισθηματικός της κόσμος, τον οποίο και ο Κάτουλλος αποτυπώνει επιτυχώς σε όλο το μεγαλείο του.⁴¹⁰

Έτσι, η στατικότητα της πρώτης εικόνας διευρύνεται και ο ποιητής διεισδύει στην καρδιά της και περιγράφει πόσο ολοκληρωτικά παραδομένη είναι στον έρωτα αυτόν. Τι φοράει δεν μας αφορά, τα ρούχα είναι εκεί και τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να αντανakλούν την απόγνωση της ηρωίδας. Ο Κάτουλλος μεταχειρίστηκε όλα τα διαθέσιμα μοτίβα για να περιγράψει διεξοδικά την κατάσταση της Αριάδνης: *relicta, deserta, querens, flens, cedens carina, deserta litora, ignotum mare*. Κάθε σημείο είναι αξιολύπητο, μια σειρά κινήσεων, συχνά χωρίς συνοχή μεταξύ τους, που τοποθετούνται στο κείμενο για να καταδείξουν την τραγικότητά της.⁴¹¹ Είναι αξιοσημείωτο το πόσο καλά αποτυπώνεται η κίνηση, εξωτερική και εσωτερική, μέσα από μια κατά τα άλλα ακίνητη εικόνα και καταφέρνει να διεγείρει τη συμπόνια του

⁴⁰⁹ Debrohun, 1999: 420.

⁴¹⁰ Για την αντιφατική απεικόνιση της Αριάδνης ως Βάκχης πάνω σε πέτρα, βλ. Gardner, 2007: 148.

⁴¹¹ Verducci, 1985: 244, 248, 256.

αναγνώστη και του θεατή.⁴¹² Ενώ η Αριάδνη αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο μιας εικόνας πάνω σε ένα γαμήλιο πάπλωμα, άρα αποσκοπεί στο να αποτελέσει θέαμα για κάποιον κοινό, η ίδια όλη την ώρα κοιτά (και κοιτάζεται από τους θεατές του παπλώματος) με απόγνωση (*prospectans* στ. 52, *tuetur* στ. 53, *uisit uisere* στ. 55, *prospicit* στ. 61, 62). Ακόμα και σε κατάσταση πέτρινου αγάλματος, η Αριάδνη ψάχνει με το βλέμμα της τον Θησέα και προσφέρει στο κοινό μια φιγούρα τραγική.⁴¹³ Όσο ο Θησέας κινείται με το πλοίο του προς τα εμπρός και με αυτόν τον τρόπο απομακρύνεται από την Αριάδνη, ταυτόχρονα η ίδια κινείται προς τα μέσα, προσεγγίζοντας σε βάθος τον εσωτερικό συναισθηματικό της κόσμο και περιγράφοντας τον αντίκτυπο που έχουν σε αυτόν οι κινήσεις του Θησέα.

Σε αυτό το σημείο ξεκινά ο θρήνος της Αριάδνης. Πριν τον παρουσιάσω αναλυτικά, θα ήθελα να παραθέσω τη σχηματική του απεικόνιση σύμφωνα με τη Daniels, με βάση την οποία επιτυγχάνεται τέλεια συνοχή δομής και περιεχομένου.⁴¹⁴ Η Daniels λοιπόν διακρίνει στον θρήνο τις εξής ενότητες:

- στ. 132-48: 17 στίχοι με κεντρικό θέμα τον *immemor* και *perfidus* Θησέα.
- στ. 149-63: 15 στίχοι με κεντρικό θέμα τη βοήθεια που παρείχε η Αριάδνη στον Θησέα και την ολοκληρωτική της αφοσίωση σε αυτόν.
- στ. 164-70: 7 στίχοι με κεντρικό θέμα τη ματαιότητα του παραπόνου και του θρήνου.
- στ. 171-83: 13 στίχοι με κεντρικό θέμα τη σύγχυση της Αριάδνης.
- στ. 184-91: 8 στίχοι με κεντρικό θέμα τη μοναξιά της Αριάδνης.
- στ. 192-97: 6 στίχοι με κεντρικό θέμα την επίκληση στις Ευμενίδες.
- στ. 198-201: 4 στίχοι με κεντρικό θέμα την κατάρα προς τον Θησέα.

Όπως γίνεται φανερό, ο Κάτουλλος επιτείνει την ένταση του ποιήματος μειώνοντας τον αριθμό των στίχων και κάπως έτσι ο θρήνος της Αριάδνης παίρνει σχηματικά τη μορφή «κύματος», περιγράφοντας παραστατικά την εσωτερική της τρικυμία. Σε όλον τον θρήνο δυο ενότητες αφιερώνονται στον Θησέα και την αφοσίωση της Αριάδνης σε αυτόν. Οι τρεις κεντρικές ενότητες είναι το κομβικό σημείο

⁴¹² Για το μοτίβο εσωτερικής κίνησης- εξωτερικής ακινησίας, βλ. Armstrong, 2006: 192.

⁴¹³ Armstrong, 2006: 193-94.

⁴¹⁴ Daniels, 1972-3: 98-99.

του θρήνου, το οποίο περιγράφει την απόγνωση της Αριάδνης και το παράπονό της για τη συμπεριφορά του Θησέα και τον τρόπο που αυτός ανταπέδωσε τις ευεργεσίες της. Οι δύο τελευταίες ενότητες περιέχουν την επίκληση των Ευμενίδων και την κατάρα. Παρατηρείται ότι το πρώτο και τελευταίο τμήμα του θρήνου, αποτελούμενο το καθένα από δυο ενότητες, αφορούν στον Θησέα, ενώ τα κεντρικά τμήματα επικεντρώνονται στην Αριάδνη. Έτσι, δημιουργείται μια αλληλουχία «Θησέας-Αριάδνη-Θησέας» η οποία θα μπορούσε να μεθερμηνευτεί ως «αίτιο-αποτέλεσμα-αίτιο».

Αναλυτικά, ο θρήνος ξεκινά με τις κατηγορίες εις βάρος του Θησέα για το πόσο επιπόλαιος και αγάριστος είναι:

*sicine me patriis auectam, perfide, ab aris
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine diuum,
immemor a! deuota domum periuria portas?
nullane res potuit crudelis flectere mentis
consilium? tibi nulla fuit clementia praesto,
immite ut nostri uellet miserescere pectus?
at non haec quondam blanda promissa dedisti
uoce mihi, non haec miserae sperare iubebas,
sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos,
quae cuncta aereii discerpunt irrita uenti.*

64. 132-42

Η απελπισία οδηγεί την Αριάδνη σε γενικεύσεις για τις φρούδες ελπίδες και κενές υποσχέσεις που δίνουν όλοι οι άντρες εν γένει, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις στιγμιαίες επιθυμίες τους (στ. 143-48), για να καταλήξει συγκεκριμένα στην περίπτωση του Θησέα, ο οποίος ξέχασε όλα όσα έκανε εκείνη για αυτόν (στ. 150-70). Τέτοιες γενικεύσεις είναι συνηθισμένες σε χειριστικούς λόγους και σίγουρα εδώ πρόκειται περί μιας τέτοιας περίπτωσης.⁴¹⁵ Η Αριάδνη θέλει να αποδώσει την ευθύνη για όλα στον Θησέα και ζητά δικαίωση επιθυμώντας την τιμωρία του. Ο Θησέας είναι *perfidus* (στ. 132-33), *immemor* (στ. 135), *crudelis mentis* (στ. 136), *immite pectus* (στ.

⁴¹⁵ Η Alekou (2011: 300-301) αναφέρει πως η κατασκευή επιχειρημάτων από την Αριάδνη γίνεται με ρητορική τέχνη, με απώτερο σκοπό η ηρώδα να επισημάνει τους κινδύνους εξαπάτησης και τις καταστροφικές συνέπειες που ενέχει ο ανδρικός λόγος, ο οποίος είναι σε κάθε περίπτωση αναξιόπιστος. Περισσότερα για την άποψη της Αριάδνης περί κενότητας του ανδρικού λόγου, βλ. Alekou, 2011: 325-327.

138), *fallaci* (στ. 151), *malus* (στ. 175), *celans...crudelia consilia* (στ. 175-76), λεξιλόγιο που τον δικάζει με τρόπο που δείχνει πως μεταξύ τους υπήρχε κάποιου είδους σύμβαση (γάμος;), την οποία ο ίδιος αθέτησε και τώρα η Αριάδνη διεκδικεί τα δικαιώματά της. Η αγανάκτησή της αποτυπώνεται και γλωσσικά, στην παρήχηση του *i* στους στίχους 132-133, καθώς αυτό το γράμμα προσδίδει οξύτητα στον ήχο.⁴¹⁶

Η Αριάδνη είναι σίγουρη πως θα πεθάνει και σε όλους τους στίχους τονίζεται η έννοια του θανάτου -του Αιγέα, του Μινώταυρου, του δικού της (στ. 149-50, 153, 181, 187, 188-91). Όλοι αυτοί οι θάνατοι αποδίδονται στον Θησέα. Ηθική ικανοποίηση, λοιπόν, μπορεί να επέλθει μόνο μέσω εξισορρόπησης της αδικίας και για αυτό η Αριάδνη επικαλείται τις Ευμενίδες να θέσουν ένα τέλος σε όλο αυτό το κακό (στ. 192-201). Συγκεκριμένα ο Αιγέας, σαν άλλη Αριάδνη, έπεσε θύμα της «κακής μνήμης» του γιου του, ο οποίος «ξέχασε» (όπως «ξέχασε» την Αριάδνη στη Νάξο) να αλλάξει τα πανιά του πλοίου του από μαύρα σε άσπρα, αφήνοντας τον Αιγέα, ακριβώς όπως την Αριάδνη, να κοιτάζει το πλοίο του Θησέα από μακριά θρηνώντας και, στην ύστατη απόγνωση, να πηδά από τον γκρεμό, αφαιρώντας ο ίδιος τη ζωή του.⁴¹⁷ Το τέλος της Αριάδνης δεν ήταν τόσο τραγικό όσο του Αιγέα, δηλαδή δεν κατέληξε σε θάνατο, όμως θα μπορούσε κάλλιστα να ήταν αν ο Διόνυσος δεν την είχε σώσει.

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Kinsey, αν η ιστορία ιδωθεί με αντικειμενική ματιά, τα «κοσμητικά επίθετα» που η Αριάδνη προσάπτει στον Θησέα θα μπορούσαν να περιγράφουν και τον εαυτό της, καθώς η ίδια δεν δίστασε να θυσιάσει ακόμα και τη ζωή του «αδερφού» της στο όνομα του πάθους της, και να εγκαταλείψει την οικογένειά της, ξεχνώντας όσα όλοι έκαναν για αυτήν, όπως ακριβώς «ξέχασε» ο Θησέας. Υπό αυτή την οπτική, η εγκατάλειψή της στη Νάξο θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως «θεία δίκη» για τις πράξεις της.⁴¹⁸ Βέβαια, όση ανταπόδοση προδοσίας και αν δημιουργεί η εγκατάλειψή της, η στιγμή που συνειδητοποιεί ότι πλέον είναι ολομόναχη και αβοήθητη συγκινεί τον αναγνώστη και δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι οι λόγοι που την οδήγησαν στη συνωμοσία με τον εχθρό εναντίον του αδερφού της και στην εγκατάλειψη της πατρικής εστίας υπαγορεύονταν από ακαταμάχητο ερωτικό πάθος, όχι απλή απερισκεψία και επιπολαιότητα.⁴¹⁹ Αυτή η σκέψη και μόνο απομακρύνει από τον αναγνώστη -ή απλώς γνώστη της ιστορίας- τυχόν συναισθήματα χαιρεκακίας ή

⁴¹⁶ Thomson, 1997: 410.

⁴¹⁷ Armstrong, 2006: 205-6, 215.

⁴¹⁸ Kinsey, 1965: 917.

⁴¹⁹ Armstrong, 2006: 202.

ηθικής ικανοποίησης για την κατάληξη της ηρωίδας. Εδώ όμως, αξίζει να προσεχθεί κάτι ακόμα:

*certe ego te in medio uersantem turbine leti
eripui, et potius germanum amittere creui,
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.*

64. 149-51

Στους στίχους αυτούς η Αριάδνη εκφράζει, όπως προανέφερα, τις ενοχές της, διότι επέλεξε τη ζωή του Θησέα από αυτή του αδερφού της. Ωστόσο, οι στίχοι αυτοί έχουν προσελκύσει αρκετά το ενδιαφέρον των μελετητών ως προς την ακριβή ερμηνεία τους, λόγω της χρήσης της λέξης *germanum* από την Αριάδνη. Η υπογράμμιση του ότι ο Μινώταυρος είναι «αδερφός» της είναι ίσως επιτηδευμένη για να εντείνει την τραγωδία της, καθώς προκύπτει από το ότι η ερωτική της σχέση με τον Θησέα δεν εξελίχθηκε όπως θα ήθελε και όχι επειδή πραγματικά πονάει για τον χαμό του Μινώταυρου. Ο αφηγητής, όταν περιγράφει την αναχώρησή της από την Κρήτη (116-20), αναφέρει τον αποχωρισμό της συγκεκριμένα από τη μητέρα, τον πατέρα και την αδερφή της. Η ιστορία του νεκρού Μινώταυρου ή έστω η «απώλεια» του αδερφού της δεν αναφέρεται πουθενά, σαν να μην ενδιέφερε την Αριάδνη τότε ακόμη.⁴²⁰

Τι ακριβώς επιθυμεί να πετύχει η Αριάδνη με την αναφορά στον Μινώταυρο ως *germanum*, αποσιωπώντας το γεγονός ότι ο Μινώταυρος ήταν στην ουσία ένα τέρας και μόνο κατά το ήμισυ αδερφός της; Η λέξη *germanum*, αν και κατά βάση σημαίνει τα εξ αίματος αδέρφια, πολλές φορές έχει χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει το «αυθεντικό» ή «αληθινό». Αν λοιπόν εκληφθεί έτσι, τότε προφανώς η επιλογή της λέξης αποσκοπεί στην αντιδιαστολή των δυο εννοιών, *germanum* και *fallax*, δηλαδή Μινώταυρου και Θησέα, σωστού και λάθους, πραγματικότητας και απάτης. Η κυριολεκτικά τερατώδης ταυτότητα του Μινώταυρου πρέπει να συγκαλυφθεί, για να τονιστεί η μεταφορικά τερατώδης φύση του Θησέα. Όπως πολύ σωστά το τοποθετεί η Debrohun, “Ariadne has mixed up her monsters” και τελικά, ενώ θυσιάσε το τέρας στο όνομα αυτού που πίστευε ως αληθινό, αποδείχτηκε πως το τέρας ήταν «αυθεντικότερο»

⁴²⁰ Debrohun, 1999: 421-22.

και ο έρωτας ένα «τέρας».⁴²¹ Όπως θα δείξω παρακάτω, η Αριάδνη επιθυμεί επιπλέον να δώσει έμφαση στην προδοσία του Θησέα, για αυτό και χρησιμοποιεί λέξεις που περιγράφουν καταστάσεις οι οποίες δεν είναι έτσι ακριβώς (πχ. *coniunx* στ. 123). Με τον ίδιο τρόπο, η χρήση του *germanum* γίνεται για να τονιστεί η σχέση της με τον Μινώταυρο και το μέγεθος της «θυσίας» της και, άρα, να μεγεθυνθεί η εξαπάτησή της από τον Θησέα.

Αξιοσημείωτη είναι και η χρήση της λέξης *turbine* (στ. 149). Η λέξη τονίζει την αδυναμία της Αριάδνης να κρίνει και να επιλέξει σωστά μεταξύ του Θησέα και του Μινώταυρου, όμως θυμίζει και τη μάχη του Θησέα με το «τέρας», που περιγράφεται νωρίτερα, στους στίχους 105-11. Η περιγραφή της μάχης εδώ, ωστόσο, από την Αριάδνη δεν βρίσκεται σε ακολουθία με την περιγραφή της ίδιας σκηνής από τον αφηγητή σε αυτούς τους στίχους, η οποία γίνεται μέσω μιας παρομοίωσης που περιλαμβάνει τη λέξη *turbo*. Ο Θησέας χαρακτηρίζεται *indomitus turbo* (στ. 108) και ο Μινώταυρος είναι *exturbata* (στ. 108)⁴²². Ο Μινώταυρος πεθαίνει *domito corpore* (στ. 110) και αναφέρεται ως *indomito tauro* (στ. 173). Όταν έγινε η είσοδος της Αριάδνης στην αφήγηση, ο αφηγητής την παρουσίασε ως φέρουσα *indomitos furores* (στ. 54). Όλο αυτό το κοινό λεξιλόγιο δημιουργεί συνδέσεις όχι μόνο μεταξύ Θησέα και Μινώταυρου, αλλά και μεταξύ Αριάδνης-Μινώταυρου, ακόμη και Αριάδνης-Θησέα. Πράγματι, οι τρεις αυτοί μοιράζονται κάποια ενιαία χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, ο Μινώταυρος ήταν τέρας από τη φύση του, ο Θησέας φέρθηκε σαν τέρας εγκαταλείποντας την Αριάδνη και η Αριάδνη οδηγήθηκε στην τερατώδη πράξη της συνδρομής και συνενοχής για τον θάνατο του «αδερφού» της, αλλά και την προδοσία της οικογένειάς της γενικότερα. Τέλος, η λέξη *turbo* εμφανίζεται για ακόμα μια φορά στον στίχο 314, όπου ο αφηγητής αναφέρει τις Μοίρες. Έτσι, δημιουργείται σύνδεση του τριπτύχου και με αυτές, αλλά πολύ εντονότερα της Αριάδνης, η οποία, αναλαμβάνοντας τον ρόλο τους αποφάσισε για την έκβαση της τύχης του Μινώταυρου.⁴²³

Στους αμέσως επόμενους στίχους η Αριάδνη φοβάται πως στο ερημικό νησί της Νάξου η μόνη πιθανή τύχη της είναι ο θάνατος, εφόσον θα έρθει αντιμέτωπη με τα πεινασμένα άγρια ζώα της περιοχής, και θα μείνει το σώμα της άταφο εκεί:

⁴²¹ Debrohun, 1999: 422-23.

⁴²² Ο όρος δεν αναφέρεται άμεσα στον Μινώταυρο, αλλά στο δέντρο με το οποίο παραλληλίζεται.

⁴²³ Debrohun, 1999: 424, 426.

*pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra.*

64. 152-53

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομολογούμενη τύχη της Αριάδνης εδώ, αν συγκριθεί με την τύχη που θα είχε ο ίδιος ο Θησέας, αν η Αριάδνη δεν τον έσωζε. Ο στίχος εδώ καλεί τον αναγνώστη/ κριτή να δει την ειρωνεία που προκύπτει από τη σύγκριση, προς όφελος της Αριάδνης: η τελευταία θυσίασε τα πάντα για τη σωτηρία του Θησέα, αυτός της το ανταποδίδει με αυτόν τον τρόπο.⁴²⁴ Στους στίχους 155-56 υπάρχει και ο κοινός τόπος της υποτιθέμενης καταγωγής του από άγρια θηρία, καθώς μόνο αυτό δικαιολογεί τη συναισθηματική αδιαφορία που χαρακτηρίζει τον Θησέα. Η Αριάδνη μειώνει τόσο πολύ τον εαυτό της, ώστε οδηγείται στο να της αρκεί να είναι κοντά του, ακόμα και ως παραδουλεύτρα, να του πλένει τα πόδια ή να του στρώνει το κρεβάτι (στ. 160-62). Ακόμη και η θέση της δούλας φαντάζει προτιμότερη, εάν αυτό της εξασφαλίσει τη δυνατότητα να βρίσκεται μαζί με τον Θησέα, τον οποίο έτσι τοποθετεί υψηλότερα από την κοινωνική της θέση στην αξιολογική της κλίμακα.⁴²⁵

Αμέσως μετά ακολουθεί άλλη μια έκλαμψη λογικής με τη συνειδητοποίηση ότι όλες αυτές οι σκέψεις είναι μάταιες, εφόσον κανείς δεν την ακούει, ο Θησέας έχει ήδη φύγει χωρίς επιστροφή και η τύχη της είναι προδιαγεγραμμένη (στ. 164-67, 177, 185-87). Εύχεται να μην τον είχε γνωρίσει ποτέ (στ. 171-76) και αισθάνεται τύψεις για την προδοσία της προς τον πατέρα της και τον αδερφό της, τους οποίους εγκατέλειψε, όπως η ίδια τώρα εγκαταλείφθηκε, συνεισφέροντας μάλιστα στον θάνατο του αδερφού της (στ. 180-81).

Σύμφωνα με τον Quinn, στο σημείο αυτό υπονοείται πως, ενώ ο κοινός άνθρωπος προστρέχει στους οικείους του για βοήθεια σε ώρα ανάγκης, η Αριάδνη στερείται της δυνατότητας αυτής, εφόσον πρόδωσε την οικογένειά της προς όφελος του Θησέα.⁴²⁶ Οι ενοχές της είναι έντονες και στους στίχους 116-23, με το εμφατικό *linquens* και *liquerit*, αλλά και το *genitoris filia...consanguineae...matris*, φράση η

⁴²⁴ Debrohun, 1999: 423.

⁴²⁵ Greenstein, 2020: 18-19.

⁴²⁶ Quinn, 1973: 324. Για την Alekou (2011: 303), η Αριάδνη είναι για ακόμα μια φορά εγκλωβισμένη σε μια μη αναστρέψιμη κατάσταση, σαν πέτρινο άγαλμα.

οποία εξισορροπείται με το emphatic *coniunx* και υπονοεί πως η παρούσα κατάληξη της της «αξίζει», εφόσον ο Θησέας τη μεταχειρίζεται, όπως η ίδια μεταχειρίστηκε την οικογένειά της.⁴²⁷ Η χρήση της λέξης *coniunx* τονίζει τη σχέση της Αριάδνης με τον Θησέα και έτσι μεγιστοποιείται η προδοσία του εις βάρος της, καθώς στην πραγματικότητα, η Αριάδνη δεν είναι σύζυγός του, ούτε πουθενά ο Θησέας υποσχέθηκε κάτι τέτοιο.⁴²⁸ Ο Θησέας είναι ο άπιστος σύντροφος ο οποίος την εγκατέλειψε (στ. 143-48) και όχι ο θριαμβευτής της Αθήνας που νίκησε τον Μινώταυρο. Στον στίχο 173-74 είναι απλά *dira ferens stipendia tauro/perfidus... nauita*, ένας *hospes* (στ. 176). Την Αριάδνη δεν την ενδιαφέρει αν την άφησε στο νησί, απλά επειδή την ξέχασε κατευθυνόμενος από κάποια θεϊκή παρέμβαση. Για την ίδια ο Θησέας είναι απλά «προδότης» και η ίδια ζει *extremo tempore*. Η μόνη περίπτωση αυτό να αλλάξει βρίσκεται στα χέρια του Θησέα, ο οποίος βρίσκεται σε μια αδιάκοπη κίνηση σε αντίθεση με την Αριάδνη:

*nec patet egressus pelagi cingentibus undis
nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.*

64. 185-87

Η επανάληψη των λέξεων *nulla* και *omnia* οδηγεί κλιμακωτά στην κορύφωση που ακολουθεί στους επόμενους στίχους, στην περιβόητη κατάρα, όπως θα αναλύσω παρακάτω.⁴²⁹

Θα ήθελα όμως σε αυτό το σημείο να σχολιάσω την παρατήρηση του Jacobson σχετικά με τις ενοχές της ηρωίδας. Η Αριάδνη είναι υπεύθυνη, διότι έχασε τον έλεγχο του εαυτού της και έπεσε θύμα του πάθους της για τον Θησέα (*cupido* στ. 94), για την τρέλα στην οποία έφτασε (*furores* στ. 94), για την προδοσία προς τους γονείς της (στ. 117-118), για τη συνδρομή της στον θάνατο του αδερφού της (στ. 149-153, 181). Η ίδια πουθενά δεν εξιδανικεύεται, παρά παρουσιάζεται με υπέρτατο ρεαλισμό.⁴³⁰ Για τον Jacobson, όμως, οι αναφορές της Αριάδνης στην προδοσία πατρίδας και

⁴²⁷ Kinsey, 1965: 917.

⁴²⁸ Armstrong, 2006: 202.

⁴²⁹ Ferguson, 1985: 202.

⁴³⁰ Ferguson, 1985: 200.

οικογένειας εκ μέρους της για χάρη του Θησέα δεν έχουν αγνά και ειλικρινή κίνητρα. Θεωρεί πως με τις αναφορές αυτές η Αριάδνη χειριστικά αποσκοπεί στο να «μετακινήσει» προς τα πίσω τον Θησέα. Πράγματι, η Αριάδνη δεν εμφανίζεται πουθενά μετανοημένη, ούτε ισχυρίζεται κάπου πως αυτά που διέπραξε σε βάρος της οικογένειάς της ήταν πράξεις κακές ή ανήθικες. Μοιάζει απλά σαν να προσπαθεί να χρησιμοποιήσει τα γεγονότα του παρελθόντος για να μεταπείσει τον Θησέα θυμίζοντάς του τι θυσίες έκανε για αυτόν και όχι από ειλικρινείς τύψεις για όσα έκανε. Επιπλέον, η Αριάδνη θεωρεί ηθικό αυτουργό για όλα τον Θησέα και, κατά κάποιον τρόπο, μεταθέτει σε αυτόν την ευθύνη για τις ανήθικες πράξεις της.⁴³¹

Η Αριάδνη του Κατούλλου δεν σπάει τη σιωπή της και το οξύμωρο σχήμα της υπερκινητικής, μανιώδους της στατικότητας, παρά μόνο αφού παρατίθεται ολόκληρη η ιστορία των περιπετειών του Θησέα στην Κρήτη. Μόνο τότε φτάνει το ψυχικό πάθος στο αποκορύφωμα και, λίγο πριν τον θάνατό της, όπως η ίδια πιστεύει, διατυπώνεται η περίφημη κατάρα, που απογειώνει την ποιότητα της ρητορικής, εντείνοντας την απόγνωση και την οργή. Η ποιητική ένταση έχει φτάσει σε πολύ υψηλό σημείο:⁴³²

*non tamen ante mihi languescent lumina morte,
nec prius a fesso secedent corpore sensus,
quam iustam a diuis exposcam prodita multam
caelestumque fidem postrema comprecet hora.
quare facta uirum multantes uindice poena
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons exspirantis praeporat pectoris iras,
huc huc aduentate, meas audite querellas,
quas ego, uae misera, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore.
quae quoniam uerae nascuntur pectore ab imo,
uos nolite pati nostrum uanescere luctum,
sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente, deae, funestet seque suosque.*

64. 188-201

⁴³¹ Για το επίπεδο στο οποίο η Αριάδνη αναγνωρίζει και αναλαμβάνει την ευθύνη για τις πράξεις της, βλ. Jacobson, 1974: 225.

⁴³² Verducci, 1985: 257.

Η Αριάδνη, γεμάτη οργή, παγιδευμένη στον δικό της «λαβύρινθο» στο νησί της Νάξου, επικαλείται τους Θεούς και τις Ευμενίδες να εκδικηθούν τον Θησέα για τον άδικο τρόπο με τον οποίο της φέρθηκε. Θεωρεί πως η λύτρωσή της θα έρθει, μόνο αν αυτός καταστραφεί με τον ίδιο τρόπο που κατέστρεψε την ίδια.⁴³³ Πράγματι ο Θησέας, κατά κάποιον τρόπο, θα τιμωρηθεί, όταν, ξεχνώντας να αλλάξει τα πανιά του πλοίου, θα προκαλέσει την αυτοκτονία του πατέρα του. Επομένως, θα μπορούσε να λεχθεί πως αποδόθηκε τελικά κάποια δικαιοσύνη στο όνομα της Αριάδνης και η αδικία εξισορροπήθηκε σε έναν βαθμό.

Ο θρήνος της Αριάδνης ανυψώνει την ηρωίδα από αβοήθητη και απεγνωσμένη γυναίκα σε αυτό που ο Fitzgerald ονομάζει “*dīna*”. Ο θρήνος περιγράφει την κενότητα των λόγων του Θησέα και γενικά της ρητορικής (*blanda...voce* στ. 139-140) και εκφράζει την απόγνωση και την εξαπάτησή της από αυτόν που τη γέμισε ψεύτικες υποσχέσεις ευδαιμονίας. Η Αριάδνη θρηνεί, αλλά γνωρίζει πως τα λόγια είναι μάταια μέσα στο ερημικό περιβάλλον όπου βρίσκεται εγκαταλελειμμένη. Παρόλα αυτά, ο θρήνος της αποτελεί εξαιρετικό δείγμα ρητορικής, μια άρια που μετατρέπει την ίδια σε *dīna* και προσελκύει την προσοχή του θεού Διονύσου. Παραδόξως, ο θρήνος αυτός σηματοδοτεί τη μετάβαση της Αριάδνης από τον Θησέα στον Διόνυσο, διότι η απόγνωση την οποία εξωτερικεύει μετατρέπεται σε μελωδία. Μολονότι αποτελεί έκφραση της υπέρτατης δυστυχίας της ηρωίδας, σηματοδοτεί τη χαρούμενη λύτρωσή της. Έτσι, η Αριάδνη εκτός από τραγική φιγούρα είναι και καλλιτέχνις, και τα λόγια της το ποιητικό μέσον που εξασφαλίζει τη σωτηρία της.⁴³⁴

Ο συγγραφέας ανοίγει και κλείνει την ιστορία της Αριάδνης με την εικόνα του καλύμματος του νυφικού κρεβατιού. Είναι σαν να θέλει να δείξει πως καμία εξέλιξη δεν πρόκειται να συμβεί στον συναισθηματικό κόσμο της Αριάδνης, όποια και αν είναι η έκβαση της ιστορίας. Η αρχική εντύπωση του τέλους στο οποίο βρίσκεται εξακολουθεί να είναι υπαρκτή και αναπόφευκτη και, όση εσωτερική κίνηση και αν της κληροδοτεί η απόγνωση, δεν σταματά ποτέ να είναι ακίνητη σαν πέτρα, στάσιμη και εγκαταλελειμμένη.⁴³⁵

⁴³³ Gaisser, 2007: 245.

⁴³⁴ Fitzgerald, 1995: 156-159.

⁴³⁵ Gardner, 2007: 148.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η τραγικότητα της Αριάδνης του Κατούλλου είναι αδιαμφισβήτητη. Η ίδια εμφανίζεται εγκλωβισμένη σε μια κατάσταση -αποτυπωμένη άριστα με συμβολικό τρόπο μέσα από την αναγκαστική ακινησία της φιγούρας πάνω στο γαμήλιο πάπλωμα- στην οποία την οδήγησε ο Θησέας, ανταποδίδοντας άνισα τη βοήθεια που εκείνη του προσέφερε για τη σωτηρία του. Η Αριάδνη θρηνεί για την εγκατάλειψή της στη Νάξο, μα πάνω από όλα θρηνεί για τον αποχωρισμό της από τον Θησέα και την απώλεια του έρωτα. Μέσα στον θρήνο της, όπως είναι φυσικό, εμπεριέχονται ανάμικτα συναισθήματα, όπως οργή, πανικός, φόβος, εκδικητικότητα.

Ο έρωτας για την Αριάδνη είναι γλυκόπικρος (64. 95), η ίδια οδηγείται στην τρέλα (64. 7, 10, 94), οι υποσχέσεις του Θησέα αποδείχτηκαν κενές (64. 70, 142, 146) και ο ίδιος άπιστος (64. 132-133, 144), χωρίς αληθινή αγάπη για εκείνη, παρά μόνο εφήμερο πάθος (64. 147). Το δίπτυχο Αριάδνη-Θησέας δεν μπορεί παρά να παραπέμψει τον «διαβασμένο» αναγνώστη στο δίπτυχο Κάτουλλος-Λεσβία, με το οποίο οι αναλογίες είναι πασιφανείς.⁴³⁶

Θα ήθελα εδώ να αναφέρω τη διάκριση που πραγματοποιεί ο Vessey μεταξύ των όρων *monologue* και *soliloquy*, καθώς θεωρώ ότι πολύ σωστά τοποθετεί τον μονόλογο της Αριάδνης (στ. 132-201) στη δεύτερη κατηγορία και η ελληνική απόδοση των όρων δεν επαρκεί για την κατανόηση των ειδοποιών διαφορών τους. Κατά τον Vessey, ο όρος *soliloquy* αφορά σε μια κατάσταση εσωτερικού διαλογισμού, ο οποίος διατυπώνεται με λέξεις. Ο όρος *monologue* όμως, ενώ αφορά στην ίδια κατάσταση, έχει ως απώτερο στόχο την ανάγνωσή του ή την ακρόασή του από ένα «αφτί που κρυφακούει» και, ως εκ τούτου, ταιριάζει περισσότερο στην Αριάδνη των *Ηρωίδων*.⁴³⁷ Η Αριάδνη στον Κάτουλλο είναι μια πραγματικά τραγική φιγούρα και το θέμα του τραγικού μονολόγου της μπορεί να συνοψιστεί υπό τον όρο “*perfidia*”, κλείνοντας με μια κατάρα για εκδίκηση. Ταυτόχρονα, αποτελεί και *έκφραση* του χαρακτήρα της ηρωίδας όταν βρίσκει τον εαυτό της εγκαταλελειμμένο στη Νάξο (στ. 52-131), η οποία συμπεριλαμβάνει την εκ νέου εξιστόρηση των γεγονότων που διαδραματίστηκαν στην Κρήτη (στ. 71-120).⁴³⁸

⁴³⁶ Ferguson, 1985: 199.

⁴³⁷ Vessey, 1976: 92.

⁴³⁸ Vessey, 1976: 95.

2. Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΙΣ *ΗΡΩΪΔΕΣ* ΤΟΥ ΟΒΙΔΙΟΥ

Η δέκατη επιστολή των *Ηρωΐδων* ανοίγει με τρόπο κάπως απότομο και σίγουρα ασυνήθιστο για επιστολή:

*mitius inveni quam te genus omne ferarum;
credita non ulli quam tibi peius eram.
quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto
unde tuam sine me vela tulere ratem,
in quo me somnusque meus male prodidit et tu,
per facinus somnis insidiate meis.*

Her. 10. 1-6

Η απότομη αυτή εισαγωγή στο θέμα ίσως για κάποιους μελετητές να μαρτυρεί φθορά στο κείμενο από την απώλεια κάποιων στίχων, αλλά τάσσομαι υπέρ της άποψης της Armstrong, η οποία θεωρεί πως ο πρόλογος είναι σκόπιμα παράδοξος για έναρξη επιστολής για να καταδείξει το ψυχικό πάθος της ηρωΐδας και είναι αποτέλεσμα της δυσφορίας και της αγανάκτησης που αισθάνεται από την εξαπάτηση που μόλις έχει βιώσει.⁴³⁹ Όποιος και αν είναι ο λόγος για τον οποίο ο Θησέας αναχωρεί χωρίς την Αριάδνη, από την ίδια αποδίδεται σε πρωτοβουλία του Θησέα.⁴⁴⁰ Οι στίχοι 1-2 ξεκινούν με την Αριάδνη να συγκρίνει τον Θησέα με άγρια θηρία, τα οποία μάλιστα βρίσκει και *mitius*, χωρίς όμως ακόμα να προσφωνεί τον παραλήπτη με το όνομά του, γεγονός που μαρτυρεί την απόγνωσή της.⁴⁴¹ Η σύγκριση με τα θηρία βασίζεται σε παρομοίωση-κοινό τόπο. Είναι συνηθισμένο μοτίβο ο εξαπατηθείς σύντροφος να παρομοιάζει τον προδότη εραστή με πέτρα ή άγριο θηρίο, θυμίζοντας το αντίστοιχο μοτίβο στον Κάτουλλο (64. 154-157). Η καινοτομία, ωστόσο, του Οβιδίου και η απομάκρυνσή του από τον κοινό λογοτεχνικό τόπο έγκειται στον δεύτερο στίχο, όπου τοποθετεί την Αριάδνη να «προτιμά» να είχε εμπιστευθεί κάποιο από τα άγρια αυτά ζώα παρά τον Θησέα.

⁴³⁹ Armstrong, 2006: 222.

⁴⁴⁰ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 487.

⁴⁴¹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 487.

Θα ήθελα εδώ να σημειώσω ότι, όπως ακριβώς δεν γίνεται ταυτοποίηση του παραλήπτη στους πρώτους στίχους, με τον ίδιο τρόπο, αν υποθέσουμε πως ο Θησέας πράγματι διαβάζει κάποια στιγμή την επιστολή, δεν μπορεί ούτε ο παραλήπτης να ταυτοποιήσει τον αποστολέα. Ωστόσο, το λεξιλόγιο που επιλέγεται δεν είναι τυχαίο. Οι λέξεις *mitius* (στ. 1) και *mitto* (στ. 3) παραπέμπουν ξεκάθαρα στον μίτο με τον οποίο η Αριάδνη βοήθησε τον Θησέα να δραπετεύσει από τον λαβύρινθο και έτσι δίνουν ένα στοιχείο στον παραλήπτη ώστε να υποπτευθεί τον αποστολέα.⁴⁴²

Οι στίχοι 3-4 μοιάζουν καταλληλότεροι για εισαγωγικοί στίχοι μιας επιστολής. Η Αριάδνη παραμένει και εδώ η εξαπατημένη ηρώιδα του Κατούλλου και μάλιστα ο Οβίδιος φροντίζει να τονίσει αυτό το στοιχείο, παρουσιάζοντάς την, όχι μόνο εξαπατημένη αλλά και αυτ-απατημένη. Συγκεκριμένα, οι αυταπάτες της Αριάδνης ξεκινούν ήδη από τον στίχο 3, όπου εμφανίζεται να έχει την πεποίθηση πως το γράμμα της θα διαβαστεί από τον Θησέα (*perlege*), πως υπάρχει δηλαδή δυνατότητα επικοινωνίας μαζί του, παρόλο που κάτι τέτοιο είναι αδύνατον και η Αριάδνη του Κατούλλου έχει τη λογική να το γνωρίζει ακόμα και μέσα στον πανικό της.⁴⁴³ Μέχρι τον στίχο 6 έχει καθοριστεί το κεντρικό θέμα της ιστορίας, η προδοσία του Θησέα, όπως και η ποιότητα του χαρακτήρα του.⁴⁴⁴ Ωστόσο, τα κίνητρα και οι λόγοι για τους οποίους ο ήρωας την εγκατέλειψε στο νησί δεν ενδιαφέρουν πια την οβιδιανή Αριάδνη, εφόσον δεν διαδραματίζουν και κανένα ρόλο ως προς την παρούσα κατάστασή της.⁴⁴⁵

*tempus erat, vitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde queruntur aves.
incertum vigilans ac somno languida movi
Thesea prensuras semisupina manus-
nullus erat! Referoque manus iterumque retempto,
perque torum moveo bracchia- nullus erat!
excussere metus somnum; conterrita surgo,
membraque sunt viduo praecipitata toro.
protinus adductis sonuerunt pectora palmis,
utque erat e somno turbida, rupta coma est.*

⁴⁴² Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 487.

⁴⁴³ Knox, 2010: 235.

⁴⁴⁴ Με πολυσύνδετο σχήμα στον στ. 5 (*que...et*), η Αριάδνη αντιλαμβάνεται την εγκατάλειψή της ως αποτέλεσμα δόλιας συνεργασίας του Θησέα με τον ύπνο. Ο Θησέας άλλωστε σε όλη την επιστολή παρουσιάζεται με αρνητικούς χαρακτηρισμούς (*sceleratus* στ.35, *periurus* στ. 76, *improbis* στ. 77-78). Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 487-488.

⁴⁴⁵ Jacobson, 1974: 227.

Αμέσως μετά περιγράφεται η στιγμή κατά την οποία η Αριάδνη αρχίζει να συνειδητοποιεί την εγκατάλειψή της. Είχε μόλις αρχίσει να χαράζει και τα πουλιά κελαηδούν (στ. 7-8). Τίποτα δεν προμήνυε το κακό που θα ακολουθούσε. Μόνο η λέξη *queruntur* (στ. 8) προσδίδει έναν δυσοίωνα ελεγειακό τόνο στην εικόνα, θυμίζοντας το παραπονετικό ύφος των ελεγειακών εραστών.⁴⁴⁶ Η Αριάδνη μισοξυπνά και το πρώτο πράγμα που σκέφτεται είναι ο Θησέας. Απλώνει τα χέρια της, για να τον αγκαλιάσει, και τότε έρχεται αντιμέτωπη με τη μεγαλύτερη συμφορά της, την απουσία του. Η πρόταξη του ονόματός του στον στίχο 10, οι παρηχήσεις των γραμμάτων s, m n (*semisurina manus*) στον ίδιο στίχο και η επανάληψη της φράσης *nullus erat* (στ. 11, 12) που δίνει έναν ρυθμό staccato, τα προθήματα *ex* και *con* (στ. 13) που σηματοδοτούν την αμεσότητα και την ένταση του φόβου που την κατακλύζει, η μετάβαση από τη λέξη *metus* στη λέξη *conterrita* (στ. 13) η οποία υπογραμμίζει την ένταση καθώς η Αριάδνη ανασηκώνεται από εκεί που είχαν ξαπλώσει, καταγράφουν προοδευτικά το πέρασμα από την (εξωτερική) γαλήνη του ήρεμου πρωινού στην (εσωτερική) απόγνωση της ηρωίδας.⁴⁴⁷

Ο πανικός της Αριάδνης κορυφώνεται με γρήγορο ρυθμό και μέσα σε 7 στίχους, παρουσιάζεται στην ύστατη απελπισία, να χτυπά τα στήθη της και να τραβά τα ανακατεμένα από τον ύπνο μαλλιά της (στ. 15-16). Η μεγάλη συναισθηματική ένταση την οποία εκπέμπει η εικόνα της ηρωίδας να χτυπά το στήθος της, αμβλύνεται από τη χρήση της λέξης *protinus* (στ.15). Η λέξη αυτή κάνει την αντίδραση να μοιάζει επιτηδευμένη, ωσάν η Αριάδνη να είναι τόσο συνηθισμένη στον ρόλο της εγκαταλελειμμένης γυναίκας, ώστε, όταν της συμβεί, να μεταχειρίζεται *protinus* όλες τις αντιδράσεις που ο θρήνος υπαγορεύει. Κατά αυτόν τον τρόπο, η τραγικότητα της στιγμής αμβλύνεται, καθώς η Αριάδνη φαίνεται να προσφεύγει σε συγκεκριμένες, τυποποιημένες κινήσεις για να εξυπηρετήσει κάποια σκοπιμότητα, στη συγκεκριμένη περίπτωση την επιστροφή του Θησέα για τη σωτηρία της.⁴⁴⁸

Από τη δική μου οπτική γωνία, οι σχολιαστές που υποστηρίζουν την παραπάνω άποψη ξεχνούν πως εδώ η Αριάδνη ανακαλεί στη μνήμη της σκηνές απόγνωσης που

⁴⁴⁶ Vessey, 1976: 96. Επίσης, Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 488.

⁴⁴⁷ Vessey, 1976: 97.

⁴⁴⁸ Armstrong, 2006: 228.

έχουν παρέλθει και προσπαθεί να αποτυπώσει σε χαρτί την κατάστασή της. Είναι σαφές πως η συγγραφή της επιστολής εξυπηρετεί συγκεκριμένη σκοπιμότητα, επομένως είναι λογικό να επιλέγει να ενσωματώσει σε αυτήν τα γεγονότα που είναι πιο συνταρακτικά ή να παρουσιάζει τα ίδια συμβάντα παραλλαγμένα, ακόμα και διογκωμένα, προκειμένου να εξυπηρετηθεί ο σκοπός της επιστολής. Αυτό δεν αναιρεί το βάθος των συναισθημάτων της ηρωίδας, όταν τα βίωσε. Την ώρα που συντάσσει την επιστολή έχει παρέλθει ο πανικός, επομένως εύλογα υπάρχει ο χρόνος και η διάθεση για σχεδιασμό των επόμενων κινήσεών της, καθώς και μια στοιχειώδης λογική σκέψη, έτσι ώστε να μπορεί να επιλέξει ανάμεσα σε όσα έγιναν ποια είναι τα πιο κατάλληλα να καταγραφούν.

Η αναλυτικότερη περιγραφή του ξυπνήματος της Αριάδνης προσδίδει στη σκηνή σαφή ρεαλισμό ο οποίος, για κάποιους σχολιαστές, κάνει την εικόνα τελικά χιουμοριστική. Η λέξη *semisupina* (στ.10), για την Armstrong, σηματοδοτεί την απώλεια της αθωότητας της Αριάδνης διότι παραπέμπει σε μια στάση του σώματος που θεωρείται στην ελεγεία δηλωτική της γυναικείας ομορφιάς και την οποία εδώ η Αριάδνη αναφέρει ιδιοτελώς για να κεντρίσει το ερωτικό ενδιαφέρον του Θησέα. Η χρήση της ίδιας λέξης επαναλαμβάνεται από τον Οβίδιο στους *Amores* (1. 14. 19-20) αλλά και στην *Ars Amatoria* (3. 787-788), για να υπογραμμίσει την ελκυστικότητα των γυναικών.⁴⁴⁹ Κατά τη γνώμη μου, οι λεπτομέρειες της σκηνής μοιάζουν μελοδραματικές και το μελόδραμα αγγίζει πράγματι τα όρια της φάρσας, ωστόσο δεν αναιρεί την αυθεντικότητα της τραγικότητας της Αριάδνης και το πόσο αξιολύπητη φαντάζει μέσα στη μελοδραματική σκηνή της. Άλλωστε, το μελόδραμα είναι χαρακτηριστικό σύμφυτο με τον άνθρωπο σε στιγμές απόγνωσης, δεν παύει όμως να αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης πανικού.⁴⁵⁰

Ακόμη, το ενδιαφέρον της Αριάδνης για την εικόνα της, όπως φαίνεται και σε άλλα σημεία, μάλλον εντείνει την αθωότητά της, διότι πιστεύει πως μια ελκυστική παρουσίαση του εαυτού της ίσως να φέρει πίσω τον Θησέα. Σαφώς και η Αριάδνη ενδιαφέρεται να κεντρίσει εκ νέου το ερωτικό ενδιαφέρον του ήρωα για να καταφέρει τον σκοπό της. Για αυτό άλλωστε συντάσσει και την επιστολή, η οποία εμπεριέχει προσεκτικά δομημένα επιχειρήματα. Παρουσιάζει λοιπόν τον εαυτό της με διάφορους τρόπους, με τους οποίους εκείνη τη στιγμή κρίνει ότι θα επηρεαστεί ο Θησέας.

⁴⁴⁹ Armstrong, 2006: 227-228.

⁴⁵⁰ Περισσότερα για το μελόδραμα και τη λειτουργία του, βλ. Armstrong, 2006: 227.

Επομένως, οι έμμεσες αναφορές στην ομορφιά/σεξουαλικότητά της δεν μπορούν να παραλειφθούν, εφόσον αποτελούν μέσον ενδεχόμενης επίτευξης του θεμιτού σκοπού, της επιστροφής του Θησέα.⁴⁵¹ Άλλοι ερμηνευτές βλέπουν στο στοιχείο αυτό απλά μια ναρκισσιστική προσωπικότητα που αρέσκεται να στρέφει πάνω της τα φώτα και αγαπά τον εαυτό της περισσότερο από οτιδήποτε άλλο.⁴⁵² Θεωρώ πως ένας τέτοιος ισχυρισμός είναι υπερβολικός.

Η Αριάδνη, τη στιγμή που ξυπνά, δεν αντιδρά λελογισμένα, δεδομένου ότι ο Θησέας θα μπορούσε να είναι οπουδήποτε. Ο νους της πάει αμέσως στο κακό, κυριεύεται αυτόματα από φόβο και μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα αγγίζει την απόγνωση. Ο παραλογισμός ως αποτέλεσμα του φόβου είναι ένα φαινόμενο σύνθητες στην ανθρώπινη ψυχολογία. Να επισημάνουμε πως η Αριάδνη έχει μόλις ξυπνήσει, επομένως η ικανότητά της για καθαρή αντίληψη και εκλογικευμένη σκέψη είναι έτσι και αλλιώς περιορισμένη. Η εικόνα αυτή καθιερώνει την ηρωίδα ως φιγούρα τραγική, αλλά και συμπαθή στα μάτια του αναγνώστη, διότι η απρόσμενη συμφορά που τη βρήκε, σε μια στιγμή ανυποψίαστη και αδύναμη, εγείρει συμπόνια και οίκτο. Η Αριάδνη μεταπίπτει έτσι από τη σφαίρα της μυθολογικής περσόνας στη σφαίρα των ανθρώπινων μέτρων, μετατρέπεται από μυθική ηρωίδα σε «γυναίκα της διπλανής πόρτας» που αξίζει τη συμπάθεια όλων.⁴⁵³ Επιπρόσθετα, η Αριάδνη μεταπίπτει από στατική φιγούρα στο κέντρο ενός γαμήλιου παπλώματος σε άκρως κινητική. Με άλλα λόγια, αποκτά σάρκα και οστά και αντιπαράκειται στο ελεγειακό μυθικό *exemplum* που αποτελούσε μέχρι τώρα.⁴⁵⁴

Στον στίχο 15, σύμφωνα με τον Vessey, το κλίμα αλλάζει ολοκληρωτικά και αποκτά χιουμοριστικό τόνο, θυμίζοντας κάπως τους *Amores* και την *Ars Amatoria*, σε μια προσπάθεια του Οβιδίου να δείξει πως μέσα στην ανθρώπινη τραγωδία πάντα υπάρχει κωμικό στοιχείο, και μια τραγική σκηνή μπορεί να προκαλέσει σε κάποιον θεατή κλάμα ή γέλιο εξίσου.⁴⁵⁵ Η επιστολή, ωστόσο, δεν υστερεί σε βάθος, καθώς η Αριάδνη εξαντλεί όλες τις πιθανές μεθόδους προσέλκυσης της προσοχής του Θησέα,

⁴⁵¹ Lindheim, 2003: 91.

⁴⁵² Verducci, 1985: 248.

⁴⁵³ Vessey, 1976: 97.

⁴⁵⁴ Spentzou, 2003: 94.

⁴⁵⁵ Vessey, 1976: 97.

θρηνεί, τρέχει πανικόβλητη στην ακτή θυμίζοντας Μαινάδα⁴⁵⁶ (στ. 19), τον φωνάζει (στ. 21), σκαρφαλώνει σε υψώματα για να μη χάσει το πλοίο από το οπτικό της πεδίο (στ. 25-28). Οι επαναλαμβανόμενες κλήσεις του Θησέα παραπέμπουν στο ελεγειακό μοτίβο της καταφυγής του ερωτευμένου στα δάση όπου συνομιλεί με τα δέντρα για τον έρωτά του ή χαράζει στον κορμό τους το όνομα της αγαπημένης του.⁴⁵⁷ Η κατά τα άλλα εχθρική απέναντί της φύση (πχ. στ. 29-30 *ventis crudelibus*, καθώς ο μοχθηρός άνεμος απομακρύνει τον Θησέα), σε αυτή τη φάση λειτουργεί βοηθητικά αντηχώντας το όνομα του Θησέα. Η σύγχυση της Αριάδνης είναι τόση, ώστε αντιλαμβάνεται ως συνειδητή βοήθεια της φύσης το φυσικό φαινόμενο της ηχούς (στ. 22), θεωρώντας πως η τραγωδία της είναι τόσο μεγάλη, ώστε ακόμα και η φύση επιθυμεί να συνδράμει για να την ανατρέψει.⁴⁵⁸

*mons fuit- apparent frutices in vertice rari;
hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.
adscendo- vires animus dabat- atque ita late
aequora prospectu metior alta meo.*

Her. 10. 25-28

Η λέξη *adscendo* υποδηλώνει πως η ανάβαση ενείχε δυσκολίες για την Αριάδνη, για αυτό και ο Οβίδιος αισθάνεται αναγκαίο να δηλώσει ρητά την πραγματοποίησή της. Η ψυχή (*animus*) της Αριάδνης της παρείχε την απαιτούμενη δύναμη για την ανάβαση αυτή, δήλωση η οποία υπονοεί πως, άλλως, η Αριάδνη δεν χαρακτηριζόταν από τη δύναμη αυτή. Σύμφωνα με τον Vessey, το σημείο αυτό ενισχύει το πάθος, αλλά και τον εξανθρωπισμό της ηρωίδας, καθώς οι ρωμαϊκές *puellae* δεν επιδίδονταν σε αναρριχητικές δραστηριότητες γενικά, παρά μόνον σε ακραίες περιπτώσεις όπως αυτή. Ο χιουμοριστικός τόνος είναι και εδώ εμφανής. Αξίζει όμως να προσέξουμε και κάτι ακόμα. Η Αριάδνη καταφέρνει να υπερνικήσει την εύθραυστη (κατά τις αντιλήψεις της εποχής) γυναικεία φύση της που, κανονικά, θα την ήθελε μέσα

⁴⁵⁶ Για τους Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος (2021: 489), η σκηνή αυτή προοικονομεί την ένωσή της με τον Διόνυσο στο τέλος, αλλά μαρτυρεί και τη σύγχυση στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα.

⁴⁵⁷ Θεόκρ. 18. 47, Βιργ. *Ecl.* 10. 53-54, Προπ. 1. 18. 22, Λουκιαν. *Amor.* 16. Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 490.

⁴⁵⁸ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 490.

στην ασφάλεια του σπιτιού της, και αποκτά μια πρωτόγνωρη δύναμη που την οδηγεί σε πρωτόγνωρες ενέργειες. Η ίδια λοιπόν, σε αντιδιαστολή με το ποίημα του Κατούλλου όπου η έμφαση δινόταν στη συναισθηματική της κατάσταση, εδώ φαίνεται να επιθυμεί να τονίσει χαρακτηριστικά εξωτερικά, σωματικά. Αυτό συμβαίνει, για να ενισχυθεί ο ρεαλισμός και να μεταφερθεί η ηρωίδα από τον κόσμο της μυθολογίας στο ανθρώπινο επίπεδο.⁴⁵⁹

Προτού συνειδητοποιήσει η Αριάδνη ότι ο Θησέας πράγματι την εγκατέλειψε, κάνει απεγνωσμένες προσπάθειες να τον καλέσει πίσω. Με πρωτόγνωρη ενεργητικότητα στις κινήσεις και πρακτικότητα στη σκέψη, τρέχει, σκαρφαλώνει στους λόφους, φωνάζει, κάνει νοήματα, αφήνει σημάδια (στ.19-23, 25-30). Αντιθέτως, στον Κάτουλλο, ενώ και εκεί τρέχει και σκαρφαλώνει (64. 126-129), βρίσκεται ουσιαστικά παραλυμένη μέσα σε μια ακίνητη εικόνα παπλώματος, αλλά και παραλυμένη μέσα στην απόγνωσή της.⁴⁶⁰ Εδώ, η Αριάδνη δεν εγκαταλείπει. Έχει ισχυρή θέληση, παρότι είναι απελπισμένη, και αυτό φαίνεται και από τη σύνταξη της ίδιας της επιστολής, ως ύστατη προσπάθεια για τη σωτηρία της.⁴⁶¹

*“quo fugis?” exclamo; “scelerate revertere Theseu!
flecte ratem! Numerum non habet illa suum!”*

Her. 10. 35-36

Μέσα στην υπερκινητικότητα που της έχει προκαλέσει ο πανικός, κάποιος θα περίμενε ο λόγος της να είναι ίσως πιο μακροσκελής. Αντί αυτού, ο θρήνος της συμπύσσεται μέσα σε δυο στίχους και έτσι ο τόνος του διαφοροποιείται από τον Κάτουλλο. Η εκτεταμένη λίστα κατηγοριών έχει αντικατασταθεί από μια σύντομη έκκληση για επιστροφή. Επιπλέον, τα επίθετα *perfidus* και *periuurus*, με τα οποία χαρακτηρίζεται ο Θησέας από την Αριάδνη στον Κάτουλλο, εδώ απουσιάζουν, όμως η ευθεία ερώτηση που έχει πάρει τη θέση τους δημιουργεί μια σπαραξικάρδια ανθρώπινη εικόνα μιας γυναίκας που ζει το υπέρτατο δράμα.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Vessey, 1976: 101-103.

⁴⁶⁰ Σύμφωνα με την Αλέκου, οι αντιδράσεις της Αριάδνης στην επιστολή θυμίζουν παντομίμα (2021: 143-144).

⁴⁶¹ Armstrong, 2006: 229.

⁴⁶² Armstrong, 2006: 229-230.

Η Αριάδνη έχει χάσει τη μάχη την οποία πάλευε στον Κάτουλλο. Ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει μαρτυρά την εξέλιξη του χαρακτήρα της. Οι δύο διαφορετικές παρουσιάσεις της ηρωίδας δεν πρέπει να ιδωθούν ως ανταγωνιστικές, αλλά ως διαδοχικές, με τη δεύτερη να αποτελεί συνέχεια της πρώτης. Ο μακροσκελής λόγος της Αριάδνης στον Κάτουλλο (64. 131-201) έχει αντικατασταθεί από δύο στίχους στις *Ηρωίδες*, επειδή η ηρωίδα είχε τον χρόνο να ωριμάσει και να δει πως δεν έχει νόημα να απευθυνθεί λεκτικά στον Θησέα, εφόσον δεν μπορεί να ακούσει. Έχει, λοιπόν, περισσότερο νόημα, αντί αυτού, να συγγράψει μια επιστολή, η οποία, ακόμη και αν δεν παραδοθεί στον παραλήπτη, θα μείνει στην ιστορία και θα αμαυρώνει το όνομά του για πάντα. Η επιστολή αυτή έτσι λειτουργεί ως διαθήκη της Αριάδνης και τεκμήριο της κακής φύσης των ανδρών, αλλά και ως υποδειγματικό κείμενο προδομένων γυναικών.⁴⁶³

Όταν δεν μπορεί να δει πια σημάδια του Θησέα, η Αριάδνη καταφεύγει στο κλάμα, που έρχεται ως αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης της μη αναστρεψιμότητας της κατάστασης.⁴⁶⁴

*haec ego; quod voci deerat, plangore replebam;
verbera cum verbis mixta fuere meis.
si non audires, ut saltem cernere posses,
iactatae late signa dedere manus;
candidaque inposui longae velamina virgae-
scilicet oblitos admonitura mei!
Iamque oculis ereptus eras. Tum denique flevi;
torpuerant molles ante dolore genae.*

Her. 10. 37-44

Οι κινήσεις της στο σημείο αυτό μοιάζουν μεθοδικές και το λεξιλόγιο σε αυτούς τους στίχους έχει χιουμοριστικές υποδηλώσεις (*candida velamina*). Η Αριάδνη φαίνεται να πιστεύει πως η εγκατάλειψή της στο νησί είναι πράγματι «ατύχημα» και δεν προκύπτει από πρόθεση του Θησέα και για αυτόν τον λόγο ουρλιάζει, κινεί τα χέρια της ή κρεμά σημάδια για να τη δουν.⁴⁶⁵ Ωστόσο, δεν μπορεί να αναιρεθεί πως, το γεγονός και μόνο

⁴⁶³ Για τον ρόλο και τη σκοπιμότητα συγγραφής της επιστολής, βλ. Fulkerson, 2005: 139-140.

⁴⁶⁴ Vessey, 1976: 98.

⁴⁶⁵ Knox, 2010: 240.

ότι η κατάσταση της είναι τελικά αναπόδραστη και το γνωρίζει, της προσδίδει τραγικά χαρακτηριστικά. Εξάλλου, ο Οβίδιος είχε την πρόθεση να υπογραμμίσει την αυθεντικότητα των συναισθημάτων της Αριάδνης παράλληλα με τη γλωσσική του δεξιότητα.⁴⁶⁶ Το κρέμασμα του ρούχου της στο δέντρο αποτελεί εδώ τη μόνη προοικονομία του μέλλοντος του Θησέα, καθώς αντανακλά το γεγονός ότι ο Θησέας θα ξεχάσει να αλλάξει τα πανιά στο πλοίο κατά την επιστροφή και αυτό θα φέρει ως αποτέλεσμα την αυτοκτονία του πατέρα του. Ίσως αυτή η προοικονομία να κάνει αχρείαστη και τη χρήση της κατάρας στον λόγο της Αριάδνης, καθώς προδιαγράφει την ούτως ή άλλως κακή του τύχη μετέπειτα.⁴⁶⁷

*quid potius facerent, quam me mea lumina flerent,
postquam desieram vela videre tua?
aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo,
aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.*

Her. 10. 45-50

Πριν ξεκινήσω την ερμηνεία των παραπάνω στίχων αναλυτικά, θα ήθελα να σταθώ στη χρήση της λέξης *sola* και να παραθέσω συνοπτικά τις πολύτιμες παρατηρήσεις και συμπεράσματα της Bolton αναφορικά με τη λέξη αυτή.⁴⁶⁸ Η Bolton υπογραμμίζει πως η λέξη *sola*, αν και δεν χρησιμοποιείται για πρώτη φορά από τον Οβίδιο, είναι η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται με αυτόν τον τρόπο.⁴⁶⁹ Τρεις φορές αναφέρεται μέσα στη δέκατη επιστολή (στ. 47, 59,129), για να δηλώσει την τριπλή απομόνωση της Αριάδνης- από τον Θησέα, από την οικογένειά της και από καθετί έμβιο εν γένει, σε αντίθεση με τις προηγούμενες αναφορές όπου η λέξη βρισκόταν σε άμεση σύνδεση με την απώλεια του ερωτικού αντικειμένου και μόνο. Εδώ η Αριάδνη είναι *sola* κυριολεκτικά.

⁴⁶⁶ Vessey, 1976: 99.

⁴⁶⁷ Armstrong, 2006: 231.

⁴⁶⁸ Bolton, 1994: 42-50.

⁴⁶⁹ Η λέξη χρησιμοποιείται στις *Her. 3. 97* για τη Βρισηίδα και στις *Her. 7. 84* για τη Διδώ.

Επιπλέον, προσθέτει η Bolton, η χρήση της λέξης, η οποία βρίσκεται σε ενικό αριθμό, ανάμεσα σε λέξεις πληθυντικού αριθμού (*lumina, vela, diffusis capillis*), επιτείνει την απομόνωση της Αριάδνης. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στον στίχο 59, όπου η λέξη ξανά βρίσκεται εμφατικά ανάμεσα σε άλλες λέξεις πληθυντικού αριθμού (*pressimus* και *duo/ duos* στ. 56, *venimus* και *discedimus* στ. 57), όπου η Αριάδνη βρίσκεται εγκλωβισμένη σε ενικό αριθμό, μέσα σε έναν κόσμο αριθμού πληθυντικού. Στην τρίτη και τελευταία αναφορά της λέξης *sola* (στ. 129), αν και η λέξη αφορά στο ερημικό νησί, επηρεάζει άμεσα την Αριάδνη μέσω της πρόταξης τη λέξης *me* στον στίχο. Και το νησί βρίσκεται «μόνο» ανάμεσα στους πληθυντικούς *taurique* και *virique* (στ. 127), *saxea tecta* και *dubias vias* (στ. 128), *titulis tuis* (στ. 130).

Στη συνέχεια, η σύγκριση της Αριάδνης με Βάκχη και μετά με πέτρα (στ. 48κ.εξξ.) αυτόματα παραπέμπει στο αντίστοιχο χωρίο του Κατούλλου, όπου και εκεί η Αριάδνη παρομοιάζεται με πέτρινη Βάκχη (64. 61). Όμως, υπάρχει μια ειδοποιός διαφορά. Στον Οβίδιο το χαρακτηριστικό της Βάκχης προσδίδει κίνηση στην Αριάδνη, ενώ το χαρακτηριστικό της πέτρας ακινησία. Αντιθέτως, στον Κάτουλλο η Αριάδνη είναι εγκλωβισμένη μέσα στο οξύμωρο σχήμα της μαρμαρωμένη Βάκχης, κατάσταση που δεν της επιτρέπει καμία προσπάθεια διαφυγής. Έτσι, η Αριάδνη εδώ εμφανίζεται με περισσότερο ανθρώπινα χαρακτηριστικά, κάτι που επιτρέπει ίσως καλύτερα την ταύτιση του αναγνώστη με το πάθος της και την έγερση λύπησης προς το πρόσωπό της, με απώτερο στόχο την υλοποίηση του σκοπού της.

Ο εξανθρωπισμός της ηρωίδας δεν αποτελεί διαφορετική παρουσίασή της από αυτήν του Κατούλλου, παρά μια ωριμότερη εκδοχή της. Άλλωστε, και ο ίδιος ο Οβίδιος δεν επιθυμούσε να απομακρυνθεί από το πρότυπο του χαρακτήρα της Αριάδνης, αλλά να το εξελίξει. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός πως και η ίδια η ηρωίδα, μέσα στην επιστολή, ενώ πουθενά δεν αναφέρει το όνομά της (σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ηρωίδες των *Ηρωίδων*), παραπέμπει στο πρόσωπό της με τη λέξη *puella* (στ. 118), χαρακτηριστική ελεγειακού λεξιλογίου, η οποία δημιουργεί αμέσως σύνδεση με την πρότυπη Αριάδνη του Κατούλλου, ακριβώς όπως συμβαίνει και με τη Διδώ, η οποία αυτοαποκαλείται *misera* προκαλώντας τον συσχετισμό της με τη βιργιλιανή της προέλευση.⁴⁷⁰

Η Αριάδνη του Οβιδίου, λοιπόν, είναι η ίδια προσωπικότητα με αυτήν του Κατούλλου, απλά πιο ώριμη. Δεν την ενδιαφέρει πλέον να μειώσει τον Θησέα μέσα

⁴⁷⁰ Thorsen, 2014: 44.

από τις πράξεις του, διότι είδε νωρίτερα πως κάτι τέτοιο δεν επέφερε κανένα θετικό αποτέλεσμα. Εδώ, η εγκατάλειψή της παρουσιάζεται σαν να οφείλεται σε εντελώς εξωγενείς παράγοντες, πχ. στο κρεβάτι που τους δέχτηκε σαν ζευγάρι, προκειμένου να μετατοπιστεί από τον Θησέα η ευθύνη, μήπως επιτευχθεί τουλάχιστον η σωτηρία της (*“pessimus,” exclamo, “te duo- redde duos!/ venimus huc ambo; cur non discedimus ambo?/ perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?” Her.10. 56-8*).⁴⁷¹ Η σκηνή που απευθύνεται στο κρεβάτι τους ως τον μόνο υπαίτιο της προδοσίας (στ. 58) είναι μελοδραματική.⁴⁷² Το παρακαλεί να φέρει πίσω τον αγαπημένο της (στ. 56), βρίσκει ακόμα σημάδια του πάνω σε αυτό (στ. 53-54), σπρώχνει τον εαυτό της πάνω στα σημάδια σε μια ύστατη προσπάθεια επανένωσής της με αυτόν (στ. 77κ.εξξ.). Η ανάγκη της Αριάδνης να αποδώσει την αποχώρηση του Θησέα σε εξωγενείς παράγοντες, βέβαια, δεν σημαίνει ότι μέσα της δεν γνωρίζει το μερίδιο ευθύνης που του αναλογεί. Πιστεύω πως σωστότερο είναι να λεχθεί πως η Αριάδνη επιθυμεί να «διαχυθεί» η ευθύνη στον χώρο, για να ελαφρύνει το ύφος της απέναντι στον Θησέα, εφόσον, όπως αναφέρω παραπάνω, η επιθετική αντιμετώπιση στο παρελθόν δεν καρποφόρησε.⁴⁷³

Ένα ακόμα παράδειγμα της ωριμότητάς της είναι το γεγονός πως μέχρι αυτό το σημείο της επιστολής δεν έχει ακόμα επικαλεστεί την αγάπη που ο Θησέας ισχυρίστηκε ότι έτρεφε για αυτήν. Αντί αυτού, την αφορά η προσωπική της επιβίωση, καθώς όλα τα προαναφερθέντα δοκιμάστηκαν νωρίτερα (στον Κάτουλλο) και απέβησαν ατελέσφορα. Έτσι, η οβιδιανή Αριάδνη, ωριμότερη πια, κάνει επίκληση στην ανθρωπιά του Θησέα (και του αναγνώστη), σε μια ύστατη προσπάθεια για σωτηρία, δεδομένου ότι οι προηγούμενες επικλήσεις δεν ευοδώθηκαν και η εγκατάλειψή της είναι συνειδητοποιημένα μη αναστρέψιμη.⁴⁷⁴

*quid faciam? quo sola ferar? vacat insula cultu.
non hominum video, non ego facta boum.
omne latus terrae cingit mare; navita nusquam,
nulla per ambiguas puppis itura vias.
finge dari comitesque mihi ventosque ratemque-*

⁴⁷¹ Smith, 1994: 251.

⁴⁷² Lindheim, 2003: 110. Οι Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος (2021: 493) αναγνωρίζουν σε αυτό το σημείο το μοτίβο της *invocatio lecti*, κοινό στην τραγωδία, κατά το οποίο η εγκαταλελειμμένη γυναίκα αποδίδει ευθύνη στο κρεβάτι που μοιραζόταν με τον αγαπημένο της, πάνω στο οποίο παραπονιέται και θρηνεί.

⁴⁷³ Armstrong, 2006: 234.

⁴⁷⁴ Jacobson, 1974: 225-226.

Οι συναισθηματικά φορτισμένες ερωτήσεις που η Αριάδνη απευθύνει στον εαυτό της θυμίζουν τραγωδία.⁴⁷⁵

Στους στίχους 64-74 η Αριάδνη φαίνεται να αντιλαμβάνεται ως σημαντική την εκ νέου παρουσίαση του εαυτού της. Δίνει έμφαση στην ισχυρή της θέληση αλλά και στην καταγωγή της, καθώς είναι κόρη του βασιλιά Μίνωα (*pater et tellus iusto regnata parenti*, στ. 69), με σκοπό να τονίσει την καθοριστική συμβολή της στον θρίαμβο του Θησέα αλλά και στη σωτηρία του από τον Μινώταυρο, καθώς η νίκη του ήρωα δεν προέκυψε τόσο από τη δολοφονία του Μινώταυρου η οποία σχετίζεται με την ικανότητα του Θησέα, αλλά από τον μίτο που η Αριάδνη του έδωσε για να μπορέσει να οδηγηθεί έξω από τον λαβύρινθο (*cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo, quae regerent passus, pro duce fila dedi*, στ. 71-72). Εύλογα, με βάση το πιο πάνω σκεπτικό, ο Θησέας οφείλει να διασφαλίσει, ως ανταπόδοση, τη σωτηρία της Αριάδνης, και αυτή θα διασφαλιστεί μόνον με την επιστροφή του. Μάλιστα, τα λόγια του Θησέα αναφέρονται αυτούσια, σε ευθύ λόγο, για να τονιστεί ακόμα περισσότερο η αθétησή τους.⁴⁷⁶ Ωστόσο, η ηρωίδα δεν εμμένει στη βασιλική της καταγωγή, πέρα από μια απλή αναφορά, η οποία εξυπηρετεί τον σκοπό της στιγμής. Καθώς πλέον το μεγαλείο της έχει εκπέσει και βρίσκεται αντιμέτωπη με κοινές ανθρώπινες καταστάσεις που σε τίποτα δε θυμίζουν τη ζωή μιας πριγκίπισσας, η επίμονη αναφορά της καταγωγής της δεν θα εξυπηρετούσε κανέναν σκοπό.⁴⁷⁷

Αξιοπρόσεχτο είναι όμως το γεγονός πως, ακριβώς όπως στον Κάτουλλο, η Αριάδνη μέχρι αυτό το σημείο, δεν φαίνεται κάπου να μετανοεί για τις πράξεις της σε βάρος της οικογένειάς της. Αντίθετα, μετατοπίζει την ευθύνη προς τον Θησέα. Για την ακρίβεια, ενώ παραδέχεται την προδοσία της (*prodita sunt facto meo* στ. 70), αναφέρει πως το μόνο που διέπραξε ήταν να δώσει στον Θησέα τον μίτο για να βγει από τον λαβύρινθο, μόνο όμως αφού εκείνος ήταν ήδη νικητής, δηλαδή είχε ήδη σκοτώσει τον Μινώταυρο. Με βάση αυτό το σκεπτικό, η ίδια δεν σχετίζεται με τη δολοφονία, άρα

⁴⁷⁵ Σοφ. *Φιλ.* 969, 949, 1063, 1350, 1352, Ευρ. *Μήδ.* 359, 502-504, *Ιππ.* 1066, *Άλκ.* 946, *Βάκχ.* 1363. Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 494.

⁴⁷⁶ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 495.

⁴⁷⁷ Haley, 1924: 18.

δεν φέρει και καμία ευθύνη για αυτήν (*cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo, / quae regerent passus, pro duce fila dedi* στ. 71-72).⁴⁷⁸

Λίγο παρακάτω, στους στίχους 77-78, όπου αναφέρεται ρητά στη δολοφονία του Μινώταυρου, η ηρωίδα δεν αναδιατυπώνει το επιχείρημα ότι συνεισέφερε σε αυτήν και δεν μοιάζει να αισθάνεται ενοχές. Η αναφορά φαίνεται να γίνεται μόνο για να εκφράσει την ευχή να είχε σκοτωθεί και η ίδια εκεί από το ξίφος του Θησέα, ώστε να μην αναγκαζόταν τώρα να βιώνει την παρούσα κατάσταση, αλλά και για να υπογραμμίσει στον Θησέα την αθέτηση της υπόσχεσής του, μήπως πεισθεί με κάποιον τρόπο να επιστρέψει (*me quoque, qua fratrem, mactasses, inprobe, clava; / esset, quam dederas, morte soluta fides.*). Η μετατόπιση της ευθύνης σε μεγάλο βαθμό προς τον Θησέα, δεν γίνεται επειδή η Αριάδνη είναι ανώριμη και αδυνατεί να την αναλάβει. Η Αριάδνη είναι πια μια καθαρά ελεγειακή φιγούρα και στο πλαίσιο ενσάρκωσης αυτού του ρόλου «οφείλει» να κατηγορεί τον «προδότη», επιρρίπτοντάς του ευθύνες για τις πράξεις του και τις υποσχέσεις που δεν κράτησε.⁴⁷⁹

Άλλωστε, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί πως η χρήση της φράσης *iusto parenti*, στον στίχο 69, αποδεικνύει πως, σε αντίθεση με την παρουσίαση του Κατούλλου, η Αριάδνη του Οβιδίου αναγνωρίζει την προδοσία της προς την οικογένειά της κατά έναν βαθμό και αναλαμβάνει έστω ένα μέρος της ευθύνης για αυτήν, ακόμη και αν αυτό περιορίζεται στη βοήθεια που παρείχε στον Θησέα για την απόδρασή του από τον λαβύρινθο. Στο κείμενο των *Ηρωίδων* την Αριάδνη δεν την ενδιαφέρει πια η εκδίκηση ή η επιστροφή του Θησέα στην «αγάπη» τους, διότι η λογική της πλέον αναγνωρίζει το ανέφικτο μιας τέτοιας έκβασης της ιστορίας. Ούτε εξετάζει το ενδεχόμενο της αυτοκτονίας όπως άλλες ηρωίδες.⁴⁸⁰ Το μόνο που την ενδιαφέρει είναι η επιστροφή του Θησέα για τη σωτηρία της εν όψει του θανάτου που караδοκεί στο ερημικό νησί. Για την ακρίβεια, δεν γίνεται πουθενά αναφορά ούτε στην αγάπη της Αριάδνης προς τον Θησέα. Αντιμέτωπη με τον θάνατο, η ηρωίδα επιδιώκει να διασφαλίσει την επιβίωσή της και όχι τη συνέχιση της ερωτικής της ιστορίας. Ο φόβος του θανάτου έχει

⁴⁷⁸ Armstrong, 2006: 236.

⁴⁷⁹ Armstrong, 2006: 237.

⁴⁸⁰ Η υπομονή που επιδεικνύει σε αυτό το σημείο η Αριάδνη είναι και το στοιχείο εκείνο που οδηγεί στη σωτηρία της και θα την αποτρέψει από το τραγικό τέλος που είχαν άλλες ηρωίδες. Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 496.

υπερνήσει κάθε άλλο συναίσθημα.⁴⁸¹ Οι φόβοι αυτοί περιγράφονται αναλυτικά λίγους στίχους πιο κάτω και κυριαρχούν στο σύνολο της επιστολής:

*iam iam venturos aut hac aut suspicor illac,
qui lenient avido viscera dente, lupos.
quis scit an et fulvos tellus alat ista leones?
forsitan et saevas tigridas insula habet.
et freta dicuntur magnas expellere phocas!
quis vetat et gladios per latus ire meum?*

Her. 10. 83-88

*caelum restabat- timeo simulacra deorum!
destituor rabidis praeda cibusque feris;
sive colunt habitantque viri, diffidimus illis-
externos didici laesa timere viros.*

Her. 10. 95-98

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω αποσπάσματα, η Αριάδνη δεν έχει να αντιμετωπίσει μόνο το ενδεχόμενο επίθεσης από άγρια ζώα, αλλά και ενδεχόμενες επιθέσεις από γηγενείς, όπως και θεικές εμφανίσεις.⁴⁸² Ωστόσο, ο συσχετισμός με τους εναρκτήριους στίχους (στ. 1-2) είναι αναπόφευκτος, όπως και η ειρωνεία που δημιουργείται μέσα από τον συσχετισμό. Στη ζωή της Αριάδνης όλα σχετίζονται με την άγρια φύση. Η αρχική παρομοίωση του Θησέα με άγριο ζώο μετουσιώνεται σε φόβο για πραγματικά άγρια ζώα, επομένως βρίσκεται ειρωνικά εγκαταλελειμμένη από ένα άγριο ζώο στο στόμα άγριων ζώων. Οι λέξεις *laesa* και *praeda* συνηγορούν καθώς, μεταφορικά, η Αριάδνη έχει ήδη «κατασπαραχθεί» από το θηρίο Θησέα. Μάλιστα, λίγο παρακάτω (στ. 105-110, 131-132) η Αριάδνη αναφέρει πως ο Θησέας αποδείχτηκε

⁴⁸¹ Jacobson, 1974: 225. Για την αντίθετη άποψη, σύμφωνα με την οποία η Αριάδνη θεωρεί πως η ζωή την ενδιαφέρει, μόνο αν είναι δίπλα στον Θησέα, βλ. Schmidt, *Gymnasium* 74, 1967: 481-501.

⁴⁸² Η Αριάδνη δικαιολογημένα φοβάται τους θεούς, διότι αναγνωρίζει ότι έχει προδώσει την οικογένειά της και ότι ενδέχεται να τιμωρηθεί για αυτό. Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 497. Ακόμη, αξίζει να παρατηρηθεί εδώ το γεγονός ότι η Αριάδνη παρουσιάζεται να φοβάται για τυχόν επιθέσεις από γηγενείς, ενώ έχει γίνει ξεκάθαρο πως το νησί είναι έρημο. Σύμφωνα με τον Βαϊόπουλο, η αντίφαση αυτή συμβαίνει προκειμένου η Αριάδνη να παρουσιαστεί πιο αξιολύπητη από ό,τι στον Κάτουλλο. Για να πραγματοποιηθεί αυτό «αξίζει να επιτραπεί η πιθανότητα να “επανακατοικηθεί”, ποιητική αδειά, η Νάξος» (2017: 28-29).

πολύ χειρότερος από θηρίο, ώστε ο κίνδυνος που ο ίδιος διέτρεξε από τον Μινώταυρο δεν ήταν καν αντικειμενικός. Με αυτόν τον τρόπο, μειώνοντας το ηρωικό του κατόρθωμα της θανάτωσης του Μινώταυρου, η ίδια υπογραμμίζει την απανθρωπιά του Θησέα, ως αντίδραση αναμενόμενη μιας ανυπεράσπιστης αυτή τη στιγμή γυναίκας.⁴⁸³

Σε αυτό το σημείο τονίζει ακόμη πόσο ευάλωτη είναι και παραθέτει όλες τις πιθανές αιτίες που μπορούν να προκαλέσουν τον θάνατό της, καθώς, όπως έχει φανεί νωρίτερα, η ίδια τον θεωρεί δεδομένο (*frigidior glacie semianimisque* στ. 32, *frigida* στ. 49, *quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui* στ. 50, *femina periuri fraude sepulta viri* στ. 76, *occurrunt animo pereundi mille figurae* στ. 81). Ωστόσο, σε αντίθεση με τους ισχυρισμούς της στον Κάτουλλο, ότι δηλαδή θα δεχόταν ακόμη και να γίνει σκλάβια του Θησέα, αρκεί να γυρίσει πίσω (64. 160-163), εδώ η απόγνωσή της δεν αγγίζει πια αυτά τα σημεία, καθώς αναφέρει πως η κόρη του βασιλιά Μίνωα προτιμά τον θάνατο από οποιαδήποτε σκλαβιά. Μπορεί, με γνώμονα αυτές τις δηλώσεις, να υποστηριχθεί πως οι πρώιμες δηλώσεις της ηρωίδας (στον Κάτουλλο) ήταν καθαρά πάνω στην απόγνωση των πρώτων λεπτών και έχουν εδώ εκλογικευτεί. Η Αριάδνη πια αρνείται έναν τέτοιο εξευτελισμό, διότι η αξιοπρέπειά της δεν της το επιτρέπει.⁴⁸⁴

Είναι πάντως σαφές πως στο ίδιο ποίημα η Αριάδνη αυτοπαρουσιάζεται ταυτόχρονα ως ισχυρή πριγκίπισσα χάρη στην οποία ο Θησέας είναι ακόμα ζωντανός, αλλά και ως αδύναμη και ευάλωτη γυναίκα, της οποίας τώρα η σωτηρία είναι καθαρά στα χέρια του πανίσχυρου Θησέα.⁴⁸⁵ Η αντιφατική αυτή σύστασή της δείχνει την απεγνωσμένη της προσπάθεια να μεταχειριστεί διαφόρων κατευθύνσεων επιχειρήματα, ώστε να φέρει πίσω τον Θησέα. Μην γνωρίζοντας λοιπόν ποια από τις δύο γραμμές επιχειρηματολογίας θα αποβεί αποτελεσματικότερη, επιστρατεύει και τις δύο.

Η αναλυτική παρουσίαση των ζώων από τα οποία κινδυνεύει καθιστούν τη φύση εχθρική απέναντί της και αυτό ενισχύεται και από άλλα σημεία της επιστολής. Ο Οβίδιος εδώ φανερά προσπαθεί να τοποθετήσει την Αριάδνη σε ένα περιβάλλον κατάλληλο για την περίπτωση, έτσι ώστε να προκαταβάλει τη διάθεση του αναγνώστη, για να δεχθεί το ψυχικό πάθος της ηρωίδας. Η εχθρικότητα της φύσης δημιουργεί ένα κλίμα αρνητικό, ώστε να τοποθετηθεί μέσα σε αυτό το αρνητικό-τραγικό βίωμα της

⁴⁸³ Armstrong, 2006: 223-224.

⁴⁸⁴ Knox, 2010: 249, Armstrong, 2006: 239 και Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 496.

⁴⁸⁵ Lindheim, 2003: 91.

ηρωίδας.⁴⁸⁶ Ενδεικτικά, αναφέρω τον στίχο 111, *crudeles somni, quid me tenuistis inertem?*, όπου ο ύπνος, φυσικό στοιχείο όλων των έμβιων όντων, στην περίπτωση της Αριάδνης συμβάλλει στην εξαπάτηση και την εγκατάλειψή της. Η φύση, επιπλέον, στους στίχους 113-114 παρουσιάζεται εξίσου εχθρική, καθώς οι άνεμοι παίρνουν μακριά τον Θησέα, αλλά και οι βράχοι και η θάλασσα χτυπούν το εγκαταλελειμμένο κορμί της στους στίχους 134-136.

Τέλος, ο ίδιος ο εχθρικός απέναντί της Θησέας είναι και αυτός μέρος της φύσης, εφόσον αναφέρεται ότι αποτελεί δημιούργημα βράχων και θάλασσας (*nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae/filius; auctores saxa fretumque tui!* στ. 131-132).⁴⁸⁷ Στους στίχους 119-124 η Αριάδνη φαντασιώνεται ακόμα και την κηδεία της, κατά την οποία κανένας φίλος δεν θα μπορεί να παρευρεθεί να της κλείσει τα μάτια και το νεκρό σώμα της θα γίνει τροφή για τα πουλιά. Μόνο ο Θησέας μπορεί να παρέμβει και να αποτρέψει αυτή την έκβαση των γεγονότων (*quodque magis memini, quae tibi pacta fui*, στ. 92). Με λίγα λόγια, η Αριάδνη είναι μια αθώα *puella*, η οποία έχει πέσει θύμα εξωγενών παραγόντων, μειώνοντας έτσι τη δική της ευθύνη για όσα υποφέρει.⁴⁸⁸

Η παρουσίαση του Θησέα ως αδύναμου μπροστά στην πανίσχυρη πριγκίπισσα χάρη στην οποία εξασφάλισε τη σωτηρία του, δεν είναι η μοναδική τεχνική που μεταχειρίζεται η Αριάδνη. Διάσπαρτα μέσα στην επιστολή υπάρχουν σημεία όπου φαίνεται πως η Αριάδνη γνωρίζει πολύ καλά τη ναρκισσιστική εκδοχή της αρσενικής επιθυμίας και φροντίζει να την τροφοδοτήσει. Όπως ανέφερα στην προηγούμενη παράγραφο, ο Θησέας παρουσιάζεται κατά διαστήματα ως παντοδύναμος, ως αυτός από τον οποίο εξαρτάται η επιβίωση της Αριάδνης. Η ευάλωτη θέση στην οποία η ηρωίδα τοποθετεί στην επιστολή τον εαυτό της ενισχύει τη δύναμη του Θησέα.⁴⁸⁹ Αναλυτικότερα, η Αριάδνη δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην απεικόνιση του εαυτού της ως «άθροισμα μεμονωμένων μελών», στο πλαίσιο αυτοπαρουσίασής της ως «αντικειμένου», του οποίου η μόνη χρησιμότητα είναι η προσφορά ευχαρίστησης στον Θησέα. Ήδη από τους στίχους 10-11 τονίζονται τα χέρια της και οι κινήσεις τους, καθώς η ίδια τα προτάσσει σε μια προσπάθεια να συναντήσουν τον Θησέα στο κρεβάτι. Στους στίχους 14-16, όπου η ηρωίδα έχει πλέον συνειδητοποιήσει την απουσία του αγαπημένου της, η έμφαση πέφτει πάνω στις αντιδράσεις μελών του σώματός της, τα

⁴⁸⁶ Jacobson, 1974: 220.

⁴⁸⁷ Jacobson, 1974: 220-223.

⁴⁸⁸ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 498.

⁴⁸⁹ Lindheim, 2003: 110.

οποία τυχαίνει να ανήκουν και στις ερωτογενείς ζώνες της.⁴⁹⁰ Παρακάτω, αναφέρονται τα μάτια της (στ. 18 *oculi*) και τα πόδια της (στ. 20 *pedes*). Τα μέλη της, μάλιστα, φαίνεται σαν να αντιδρούν αυτόνομα και ανεξέλεγκτα, κάτι που τονίζει την αποπροσωποποίηση της Αριάδνης και τον υποβιβασμό της σε απλό αντικείμενο προς χρήση από τον Θησέα.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα μαλλιά της, στα οποία αναφέρεται τέσσερις φορές μέσα στην επιστολή. Πρώτα, στον στ. 16, επισημαίνεται η εικόνα τους, μόλις σηκώνεται από τον ύπνο (*utque erat e somno turbida, rupta coma est*). Η δεύτερη αναφορά γίνεται στους στίχους 47-48, όπου παρομοιάζεται με Μαινάδα, και η επόμενη στον στίχο 137, *demissos lugentis more capillos*. Η τέταρτη αναφορά πραγματοποιείται στους επιλογικούς στίχους, όπου η Αριάδνη αναφωνεί στον Θησέα να δει τις τρίχες *qui superant*, υπονοώντας πως, πάνω στην απόγνωσή της, τις τραβούσε και λιγότεσαν, στερώντας της έτσι ένα χαρακτηριστικό της ομορφιάς της για το οποίο φημιζόταν.⁴⁹¹ Μάλιστα, στους πέντε τελευταίους στίχους της επιστολής αναφέρεται ξανά η Αριάδνη ως άθροισμα μελών (χέρια, στήθος, μαλλιά, κόκαλα), ενισχύοντας τη θέασή της ως κατακερματισμένου εαυτού, όπως αναφέρω στην προηγούμενη παράγραφο.

Πράγματι, η Αριάδνη σε αυτή την επιστολή είναι φανερά απασχολημένη με την τύχη της στο ερημικό νησί και πώς θα σωθεί, παρά με την έκβαση της σχέσης της με τον Θησέα. Διάφοροι μελετητές χρησιμοποιούν την αγωνία της Αριάδνης να επιβιώσει και την προοδευτική υποχώρηση του ενδιαφέροντός της για τη σχέση της με τον Θησέα ως επιχείρημα για να αποδείξουν την επιφανειακότητα των συναισθημάτων της για εκείνον. Περισσότερο πειστική αποδεικνύεται η Armstrong, η οποία προτιμά να αποδίδει πολυπλοκότητα στον χαρακτήρα της Αριάδνης και να ερμηνεύει την προσκόλλησή της στη σωτηρία της ως απλή αδυναμία της στιγμής να σκεφτεί κάτι διαφορετικό, καθώς είναι κυριευμένη από τον φόβο του θανάτου, και όχι ως ένδειξη ότι η σχέση της με τον Θησέα δεν την ενδιαφέρει. Αν και σε στιγμές αναλαμπής της λογικής φοβάται πως ο Θησέας σκόπιμα την εγκατέλειψε, βαθιά μέσα της αρνείται να το παραδεχτεί και πιστεύει πως αν εκείνος δει κάποιο από τα απεγνωσμένα σημάδια της, θα επιστρέψει έντρομος να την πάρει. Αρκεί να αποφύγει τον θάνατο, μέχρι ο Θησέας να τη δει και να γυρίσει.

⁴⁹⁰ Jacobson, 1974: 223.

⁴⁹¹ Lindheim, 2003: 111-114.

Ενδεχομένως αυτή η πεποίθηση και όχι η επιπολαιότητα των συναισθημάτων της για τον Θησέα να αιτιολογεί την απουσία οποιασδήποτε κατάρας εναντίον του ήρωα.⁴⁹² Ακόμα και όταν η ηρωίδα του Οβιδίου μεταχειρίζεται λόγια τα οποία, υπό άλλες συνθήκες, θα μπορούσαν να εξελιχθούν σε αναθέματα εναντίον του Θησέα (*Di facerent* στ. 133), γρήγορα η στάση της αλλάζει και τελικά απλά εύχεται να τη δει έγκαιρα και να τη σώσει (*ut me summa de ruppe videres*, στ. 133).⁴⁹³ Για την Αριάδνη του Κατούλλου η κατάρα αποτελεί την κορύφωση του θρήνου, του φόβου και της οργής της (64. 188-201). Στον Οβίδιο, όμως, μολονότι η Αριάδνη προσβάλλει με τα λόγια της τον Θησέα, ο θυμός έχει καταλαγιάσει και η επιστολή κλείνει με την αδυναμία της να υπερνικήσει τους φόβους της και με μια έμμεση ικεσία για σωτηρία. Επιθυμεί πάση θυσία μια θέση στην ιστορία του αγαπημένου της, ακόμη και αν αυτή είναι απλά μέσα στις αφηγήσεις του (*narrato*, στ. 129).⁴⁹⁴ Η τραγικότητα της ηρωίδας παγιώνεται μέσα από την εικόνα του παιδιού που πεθαίνει πριν από τη μάνα (*Ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo*, στ. 119), ακόμη και αν η Αριάδνη είναι υπεύθυνη για αυτό. Η επιστολή είναι γεμάτη συναίσθημα, όμως η εξέλιξη της ηρωίδας δεν της επιτρέπει τις υστερικές εξάρσεις του Κατούλλειου εαυτού της.⁴⁹⁵

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Αριάδνη του Οβιδίου, σε σύγκριση με την παρουσίασή της στον Κάτουλλο, έχει ωριμάσει. Έχει ξεπεράσει τον πανικό των πρώτων στιγμών μετά τη συνειδητοποίηση πως έχει εγκαταλειφθεί, έχει προλάβει να δει τα γεγονότα λελογισμένα, αν λάβουμε υπ' όψη και το γεγονός πως είναι σε θέση να συγγράψει μια επιστολή. Αυτό από μόνο του προϋποθέτει μια κατάσταση ψυχικής ηρεμίας, στην οποία έχει περιέλθει αφού πια έχει συνειδητοποιήσει το αναπόδραστο της τύχης της. Η παραφροσύνη που περιγράφεται στον Κάτουλλο και ο θρήνος της έχουν αντικατασταθεί από λογικά επιχειρήματα και οργανωμένη δράση.⁴⁹⁶ Το συναίσθημα

⁴⁹² Verducci, 1985: 260-261.

⁴⁹³ Armstrong, 2006: 231-232.

⁴⁹⁴ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 500.

⁴⁹⁵ Armstrong, 2006: 240.

⁴⁹⁶ Vessey, 1976: 100.

που κυριαρχεί εδώ είναι ο φόβος για τη ζωή της, ο οποίος έχει υπερνικήσει την ερωτική επιθυμία.

Η Αριάδνη αφηγείται τις πρώτες της αντιδράσεις και τα συναισθήματα που βίωσε στον Κάτουλλο, έχουν όπως πια παρέλθει (στ. 5-58). Ο πανικός έχει δώσει τη θέση του στον ρεαλισμό, ο οποίος υπαγορεύει τη συνειδητοποίηση των αντικειμενικών κινδύνων οι οποίοι απειλούν τη ζωή της και του αναπόδραστου της τύχης της. Η Αριάδνη έχει εξανθρωπιστεί και έχει κατέλθει από το επίπεδο του χαρακτήρα του μύθου στο ανθρώπινο επίπεδο, με σάρκα και οστά που κινδυνεύουν να κατασπαραχθούν από τα άγρια θηρία. Η επανένωση με τον Θησέα δεν είναι εφικτή, παρά μόνο αν ο ίδιος επιστρέψει, για να συλλέξει τα εναπομείναντα κόκαλά της. Η Αριάδνη είναι κυριολεκτικά *sola*, και αυτό είναι και το κεντρικό θέμα της επιστολής.⁴⁹⁷

Και σε αυτό το ποίημα ο Οβίδιος έχει φροντίσει να επιστρατεύσει το χιούμορ του και την τέχνη του λόγου. Το χιούμορ χρησιμεύει ως μοχλός απόδρασης από την τραγωδία, χωρίς ωστόσο να την αναιρεί. Το κλίμα ελαφραίνει μέσα από τις διάφορες γλωσσικές επιλογές και η Αριάδνη απεκδύεται τον ηρωισμό που τη χαρακτηρίζει στον Κάτουλλο, όμως η τραγικότητά της παραμένει και θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε πως ο στόχος του μονολόγου είναι απλώς η ψυχαγωγία του αναγνώστη. Για την Haley, το χιούμορ του Οβιδίου στερεί από τη Αριάδνη το τραγικό βάθος και τα συναισθήματα που οδηγούν μέσα από την κορύφωση στην κάθαρση. Θεωρεί όλες τις ηρωίδες συμπαθείς θρυλικές μορφές, όχι όμως ρεαλιστικές, παρόλο που σε σημεία αποδέχεται την προσπάθειά τους για ρεαλιστική απόδοση των συναισθημάτων τους. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως δεν καταφέρνουν ποτέ να γίνουν επαρκώς ανθρώπινες, ώστε να αγγίξουν την αρετή ή την κακία και έτσι βρίσκονται πάντα μετέωρες κάπου στο ενδιάμεσο.⁴⁹⁸ Θα διαφωνήσω, υπογραμμίζοντας το γεγονός πως η Αριάδνη σε όλη την επιστολή χρησιμοποιεί το μοτίβο του αυτό-οικτιριμού με απώτερο στόχο τη διέγερση της συμπάθειας του αναγνώστη (Θησέα) και, φυσικά, τη σωτηρία της.⁴⁹⁹ Παρουσιάζεται με ανθρώπινες αδυναμίες, αντι-ηρωική, και αυτό ακριβώς είναι που την εγκλωβίζει μέσα στην ανθρώπινη τραγωδία.

Ο Οβίδιος δεν επιλέγει εδώ να δώσει στην ιστορία της Αριάδνης το αίσιο τέλος του Κατούλλου με τη διάσωσή της από τον θεό Διόνυσο, αλλά πιθανόν αυτό να συμβαίνει γιατί θεωρεί την ιστορία ήδη γνωστή και ο σκοπός του εξαρχής δεν ήταν να

⁴⁹⁷ Bolton, 1994: 50.

⁴⁹⁸ Haley, 1924: 18-19.

⁴⁹⁹ Vessey, 1976: 94, 96.

την εξιστορήσει εκ νέου με κάθε λεπτομέρεια. Αυτό που ενδιαφέρει τον Οβίδιο είναι η σκιαγράφηση της εξέλιξης των συναισθηματικών μεταπτώσεων της ηρώιδας και, συγκεκριμένα εδώ, η ολοκληρωτική της αποξένωση από καθετί ανθρώπινο. Η οποιαδήποτε ευχάριστη έκβαση των γεγονότων θα αφαιρούσε τραγικότητα και ο Οβίδιος δεν επιθυμεί πουθενά κάτι τέτοιο.⁵⁰⁰ Η επιστολή και η ιστορία κλείνει με μια έμμεση ευχή για την ίδια την Αριάδνη, η οποία περιλαμβάνει απλά τη σωτηρία της, σε αντίθεση με τον Κάτουλλο, όπου η αυλαία κλείνει με τα φώτα πάνω στον Θησέα.

⁵⁰⁰ Jacobson, 1974: 227.

3. Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΗΝ *ARS AMATORIA*

Ο Οβίδιος πραγματεύτηκε την ιστορία της Αριάδνης σε αρκετά από τα έργα του. Αμέσως μετά τις *Ηρωίδες*, η επόμενη αναφορά εντοπίζεται στην *Ars Amatoria*, η οποία αποτελεί κάτι σαν συνέχιση της ιστορίας από το σημείο που σταμάτησε στο προηγούμενο έργο, παρουσιάζοντας έτσι την εξέλιξη της συναισθηματικής κατάστασης της ηρώιδας και όχι προβάλλοντας μια διαφορετική εκδοχή της.⁵⁰¹ Η Αριάδνη στις *Ηρωίδες* εγκαταλείπεται μέσα στον φόβο του θανάτου στο ερημικό νησί της Νάξου και κλείνει το γράμμα της με μια έμμεση ευχή να επιστρέψει ο Θησέας, για να τη σώσει από τον βέβαιο θάνατό της. Το στάδιο του πανικού και της τρέλας έχει πια ξεπεραστεί και βρίσκει τη στοιχειώδη ηρεμία να συγγράψει μια επιστολή. Η δέκατη επιστολή λοιπόν αποτελεί την ύστατη προσπάθεια της ηρώιδας για τη σωτηρία της. Η αμέσως επόμενη σκηνή στην οποία εμφανίζεται η Αριάδνη, στο έργο *Ars Amatoria* πλέον, ξεκινά με μια συνοπτική παρουσίαση της ιστορίας της εγκατάλειψής της, όπου μέσα σε εννέα στίχους συνοψίζονται οι απέλπιδες κινήσεις της στις *Ηρωίδες*, για να αναστρέψει την κατάσταση στην οποία έχει βρεθεί:

*Cnosis in ignotis amens errabat harenis,
qua brevis aequoreis Dia feritur aquis.
utque erat e somno tunica velata recincta,
nuda pedem, croceas inreligata comas,
Thesea crudelem surdas clamabat ad undas,
indigno teneras imbre rigante genas.
clamabat, flebatque simul, sed utrumque decebat;
non facta est lacrimis turpior illa suis.
iamque iterum tundens mollissima pectora palmis*

AA. 1. 527-535

Η πρόταξη της λέξης *Cnosis* (στ. 527) προσδίδει αμέσως δραματικότητα στην κατάσταση, διότι υπενθυμίζει την προέλευση της Αριάδνης και πόσο μακριά βρίσκεται από την πατρίδα της και οτιδήποτε γνώριμο. Η πρόταση *in ignotis amens errabat* ενισχύει ακόμα περισσότερο την τραγικότητα της ηρώιδας, όπως ακριβώς και οι

⁵⁰¹ Keramida, 2010: 50.

σπονδείοι, που δίνουν θρηνητικό ρυθμό στον στίχο. Ακόμη, οι παρηγήσεις των γραμμμάτων *i*, *a*, και *e*, που ξεκινούν στον πρώτο στίχο και συνεχίζουν στους επόμενους έξι, ενισχύουν το τραγικό ύφος του αποσπάσματος. Η θέση της λέξης *brevis*, όπως και η σειρά των υπόλοιπων λέξεων, με τον όρο *Dia* ανάμεσα από τα *aequoreis* και *aquis* (στ. 528), εντείνουν το αίσθημα της απομόνωσης και του αποκλεισμού της Αριάδνης στο νησί, αλλά και το πόσο αβοήθητη είναι. Τέλος, η εικόνα της να κοιμάται και να ξυπνά απότομα με ανακατεμένα μαλλιά την τοποθετεί στο νησί ανυπεράσπιστη και ανήμπορη να ελέγξει όσα της έχουν συμβεί.⁵⁰² Για μια ακόμη φορά δίνεται έμφαση στον κοινό τόπο της εικόνας όπου χτυπά τα στήθη της σε απόγνωση. Αξιοπρόσεχτη είναι και η υπογράμμιση και εδώ των ανακατεμένων από τον ύπνο μαλλιών της, η οποία ανακαλεί τις αντίστοιχες επαναλαμβανόμενες αναφορές στις *Ηρωίδες*, αλλά και τη γενικότερη εμφάνισή της στον Κάτουλλο. Θυμίζω πως η απεριποίητη εικόνα της γυναίκας (κυρίως όσον αφορά στα μαλλιά της) αυξάνει και δεν μειώνει την ομορφιά και την αισθαντικότητά της και ο Οβίδιος εμφανίζεται αρκετά απασχολημένος με την εξωτερική εικόνα της ηρωίδας του.

Η Αριάδνη περιπλανήθηκε στο νησί, έκανε σπασμωδικές κινήσεις για να εμποδίσει την περαιτέρω απομάκρυνση του πλοίου του Θησέα και όλα αυτά, αμέσως μόλις ξύπνησε και συνειδητοποίησε ότι έχει εγκαταλειφθεί. Μετά τις κινήσεις πανικού ήρθε ο θρήνος, με την ηρωίδα να ξεσπά σε κλάμα και οδυρμό. Η λέξη *imbre* (στ. 532) υποδηλώνει πολλά δάκρυα και ενισχύει την τραγική θέση της. Υπάρχει επίσης υπόνοια ματαιότητας πίσω από τη φράση *surdas...ad undas* (στ. 531), έμφαση στην αδικία που διαπράχθηκε εναντίον της στις λέξεις *crudelem* (στ. 531) και *indigno* (στ. 532), αλλά και υποδήλωση του εύθραυστου της νεότητας στη λέξη *teneras* (στ. 532).⁵⁰³

Στους στίχους 533-534 ο Οβίδιος αποδίδει τον θρήνο της εγκαταλελειμμένης Αριάδνης (*clamabat, flebatque simul*) ως αποτέλεσμα της ομορφιάς της και ίσως ως το «τίμημα» που πρέπει να πληρώσει επειδή είναι ελκυστική ως γυναίκα. Μάλιστα, η ομορφιά της είναι τόση, ώστε, σύμφωνα με την Armstrong, το περιεχόμενο των λόγων της δεν ενδιαφέρει καθόλου τον Οβίδιο και έτσι γίνεται απλή αναφορά στο γεγονός ότι η Αριάδνη αρθρώνει κάποια λόγια, χωρίς ποτέ να μαθαίνει ο αναγνώστης το περιεχόμενό τους (στ. 531).⁵⁰⁴ Επιθυμώντας να δώσω και μια άλλη οπτική στην ερμηνεία της αιτίας που ο Οβίδιος επέλεξε να μη δώσει στον αναγνώστη το

⁵⁰² Murgatroyd, 1994: 87.

⁵⁰³ Murgatroyd, 1994: 88.

⁵⁰⁴ Βλ. υποενότητα 1 και 2, καθώς και *Am.* 1. 7. 15-16.

περιεχόμενο των λόγων της ηρωίδας, θα ισχυριστώ πως απλά δεν υπήρχε λόγος να το κάνει, καθώς ο μακροσκελής λόγος της ήταν ήδη γνωστός και οι δύο στίχοι που αφιερώνονται εδώ σε αυτόν επαρκούν για να τον θυμηθεί ο αναγνώστης. Εξ άλλου οι πρώτοι στίχοι του έργου συνοψίζουν μια φάση της Αριάδνης παρελθοντική και η έμφαση που θέλει να δώσει εδώ ο ποιητής είναι στο παρόν στάδιο της εξέλιξής της.⁵⁰⁵ Επομένως, οποιαδήποτε επανάληψη τέτοιων λεπτομερειών δεν εξυπηρετεί τον σκοπό του έργου.

Το σχόλιο του ποιητή στον στίχο 534 θέτει πράγματι τον αναγνώστη προ εκπλήξεως, καθότι, μέσα σε μια τραγική σκηνή, ελαφραίνει τη δραματικότητα, προκαλώντας ακόμη και μειδίαμα σε αυτόν που το διαβάζει. Μια παρόμοια χαλάρωση της δραματικότητας προκύπτει και στον στίχο 535, όπου η χρήση της λέξης *mollissima*, ειδικά μετά τους στίχους 533-534, δείχνουν κάπως ελλιπή ενσυναίσθηση προς την Αριάδνη από τον ποιητή, ελαφραίνοντας το συνολικότερο κλίμα μελαγχολίας.⁵⁰⁶

Μετά από τη σύντομη παρουσίαση της ιστορίας η Αριάδνη είναι πια φανερά συντετριμμένη, αδύναμη και έτοιμη να λιποθυμήσει, χωρίς δυνατότητα ούτε να μιλήσει ή να κάνει κάποια κίνηση για να σωθεί (*Excidit illa metu, rupitque novissima verba;* στ. 539). Κεντρικό της μέλημα είναι ακόμη το τι θα απογίνει και τα τελευταία λόγια της υπογραμμίζουν φανερά αυτόν τον φόβο (*“Quid mihi fiet? Quid mihi fiet?”* στ. 536-537). Ούτε εδώ γίνεται πουθενά λόγος για τη σχέση της με τον Θησέα και το αποτέλεσμα στον συναισθηματικό κόσμο της Αριάδνης από την απώλειά της. Για την ακρίβεια, αυτά τα τελευταία λόγια της δεν απευθύνονται καν στον Θησέα, υποδηλώνοντας πως, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα, η Αριάδνη εδώ έχει ολοκληρωτικά αποδεχτεί το μη αναστρέψιμο της κατάστασης, το γεγονός πως ο Θησέας δεν μπορεί ούτε να την ακούσει ούτε να λάβει την επιστολή της, αλλά και το γεγονός ότι εξαπατήθηκε και είναι πια μόνη και αβοήθητη.⁵⁰⁷

Για την Armstrong, αυτή η εικόνα της Αριάδνης ενέχει κωμικά στοιχεία, συνδυάζοντας όμως ακόμη τα τραγικά στοιχεία της παρουσίας της στον Κάτουλλο, εφόσον η κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει είναι αναντίρρητα τραγική. Το κωμικό στοιχείο δεν γίνεται εμφανές από την αρχή της αφήγησης, όπου εξιστορούνται συμπυκνωμένα τα γεγονότα που συνέβησαν στην ακτή. Η κωμικότητα ξεκινά με τη χρήση λεξιλογίου που ο Οβίδιος χρησιμοποιεί στους *Amores*, θέλοντας ίσως να

⁵⁰⁵ Keramida, 2010: 53.

⁵⁰⁶ Murgatroyd, 1994: 88.

⁵⁰⁷ Armstrong, 2006: 244.

δημιουργήσει συσχετισμούς με το έργο αυτό που θα ελαφρύνουν την τραγωδία που βιώνει η ηρωίδα. Η λέξη *amens* (527), η πρόταση *nullus in exanimi corpore sanguis erat* (540), καθώς και η αναφορά στην ωχρότητα του δέρματος της Αριάδνης στον στίχο 551 θυμίζουν την εικόνα της *puella* στους *Am.* 1. 7. 51 κε, και αφαιρούν το βάθος από το συναίσθημα της Αριάδνης.⁵⁰⁸

Ακόμη, η Armstrong βλέπει πως η Αριάδνη εδώ «αντικειμενοποιείται», δηλαδή αντιμετωπίζεται ως ερωτικό αντικείμενο και μόνο, και εξαιτίας αυτού της αφαιρείται το δικαίωμα του λόγου.⁵⁰⁹ Διαφωνώντας, θεωρώ πως η εξάντληση της Αριάδνης από τις κραυγές πάνω στους λόφους αλλά και το ατελέσφορο των σπασμωδικών της κινήσεων που προηγήθηκαν είναι η μόνη αιτία που πια δεν έχει τη δύναμη να πει κάτι άλλο. Η Αριάδνη έχει εξαντλήσει όλες τις διόδους επικοινωνίας με τον Θησέα -και είπε και έγραψε- οπότε πλέον στέκει αδύναμη μπροστά στις εξελίξεις. Την άποψη αυτή έρχονται να επιβεβαιώσουν οι στίχοι 561-562: *Implicitamque sinu (neque enim pugnapare valebat)/ abstulit;*

Στην *Ars Amatoria* για πρώτη φορά ο Οβίδιος αναφέρει τον γάμο της Αριάδνης με τον θεό Διόνυσο, αποδεχόμενος την ήδη γνωστή από τον Κάτουλλο αίσια εξέλιξη της τύχης της Αριάδνης. Μάλιστα, η άφιξη του Διονύσου έρχεται ως απάντηση στην ερώτηση της ηρωίδας «*quid mihi fiet?*» που τόσο την απασχολεί. Η είσοδος του Διονύσου, όμως, παρουσιάζεται με απόλυτα χιουμοριστικό τρόπο από τον Οβίδιο. Βάκχες, Σάτυροι και ένας μεθυσμένος γέρος Σειληνός τον συντροφεύουν (στ. 541-543). Ο Σειληνός, καθισμένος στα οπίσθια κάποιου ζώου με αυτά να γέρνουν από το βάρος, εμφανίζεται χιουμοριστικά στο τέλος να πέφτει με το κεφάλι κάτω και οι Σάτυροι να προσπαθούν να τον σηκώσουν (στ. 544-548). Οι παραλλαγές από τον Κάτουλλο και το πώς ο Οβίδιος μετατρέπει ένα σοβαρό γεγονός σε κωμικό είναι εμφανείς, παρόλες τις ομοιότητες με το πρότυπο που μπορεί κανείς εύκολα να εντοπίσει στους προηγούμενους στίχους.⁵¹⁰

Ωστόσο, αν και η περιγραφή της άφιξης του θεού είναι κωμική, καθόλου κωμικά δεν τη βιώνει η ίδια η Αριάδνη, η οποία τρομοκρατείται, αλλά δεν έχει δύναμη πια να αντιδράσει:

⁵⁰⁸ Armstrong, 2006: 242-244.

⁵⁰⁹ Armstrong, 2006: 245.

⁵¹⁰ Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση των παραλλαγών την ιστορία του Οβιδίου από αυτήν του Κατούλλου, αλλά και για παραλλαγές από την παρουσίαση του ιδίου στις *Ηρωίδες*, βλ. Murgatroyd, 1994: 90-92.

*et color et Theseus et vox abiere puellae:
terque fugam petiit, terque retenta metu est.
horruit, ut graciles, agitat quas ventus, aristae,
ut levis in madida canna palude tremit.*

AA. 1. 551-554

Η Αριάδνη τρέμει από τον φόβο της στο θέαμα του Διονύσου και είναι πιο ευάλωτη από ποτέ, διότι οι δυνάμεις της την έχουν πια εγκαταλείψει. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση πως η ηρωίδα ξεχνά τα πάντα από τον φόβο της, ακόμα και τον Θησέα, και έτσι αποδεικνύεται εδώ αυτή ως *immemor*, και όχι ο Θησέας στον οποίο είχε αποδοθεί το επίθετο αυτό στο ποίημα του Κατούλλου (64. 58, 123, 135, 248).⁵¹¹ Η Αριάδνη δέχεται την άφιξη του θεού και της ακολουθίας του παθητικά και το συναίσθημα που την κυριεύει είναι ο φόβος- ούτε περιέργεια για το τι θα συμβεί ούτε ελπίδα για τη σωτηρία της. Ο Διόνυσος άμεσα εκδηλώνει τις προθέσεις του και προσπαθεί να την ηρεμήσει:

*cui deus “en, adsum tibi cura fidelior” inquit:
“pone metum: Bacchi, Cnosias, uxor eris.
munus habe caelum; caelo spectabere sidus;
saepe reges dubiam Cressa Corona ratem.”*

AA.1. 555-558

Σε αυτούς τους στίχους ο θεός Διόνυσος υπόσχεται να την παντρευτεί και να τη μετατρέψει σε αστερισμό ως γαμήλιο δώρο. Μάλιστα, οι δυο τους στην πραγματικότητα συναντιούνται και παντρεύονται (στ. 564), γεγονός για το οποίο δεν υπάρχει καμία αναφορά στο ποίημα του Κατούλλου. Η ιδέα του αστερισμού δεν αποτελεί καινοτομία του Οβιδίου. Ωστόσο, η μετατροπή της ίδιας της Αριάδνης σε αστερισμό και όχι του στέμματός της, όπως είναι γνωστό από εκδοχές του μύθου που

⁵¹¹ Murgatroyd, 1994: 90.

προηγούνται του Οβιδίου, αποτελεί οβιδιανό νεωτερισμό.⁵¹² Η Αριάδνη όμως δεν βλέπει τίποτα χαρμόσυνο σε όλα αυτά. Βλέπει μόνο να επαληθεύεται η προφητεία της.

Η αναφορά σε τίγρεις στις *Ηρωίδες* (10. 86) έχει τώρα γίνει πραγματικότητα (*Dixit, et e curru, ne tigres illa timeret,/ desilit; AA. 1. 559-560*). Με την ίδια παθητικότητα δέχεται και την έκβαση των γεγονότων, δηλαδή τη σύζευξή της με τον θεό Διόνυσο (*Sic coeunt sacro nupta deusque toro* στ. 564), στην οποία δεν αντιστέκεται καθόλου, όχι όμως επειδή δεν το επιθυμεί, αλλά επειδή έχει πια παραλύσει από τον φόβο και όσα βίωσε νωρίτερα στο νησί και αναγνωρίζει πως ό,τι και αν κάνει, δεν μπορεί να επηρεάσει τις εξελίξεις (στ.561).⁵¹³

Μια πολύ μικρή αναφορά στην ιστορία της Αριάδνης πραγματοποιεί ο Οβίδιος και στο τρίτο βιβλίο της *Ars Amatoria*, η αναφορά αυτή όμως περιορίζεται σε δύο στίχους και περιγράφει τη διάσωσή της από τον Διόνυσο:

*talem te Bacchus Satyris clamantibus euhoe
sustulit in currus, Cnosi relictas, suos.*

AA. 3. 157-158

Κανένας λόγος δεν γίνεται εδώ για συναισθήματα της Αριάδνης. Ωστόσο, η δραματική θέση, την οποία κατοχύρωσε στο πρώτο βιβλίο, εξακολουθεί να της ανήκει. Για άλλη μια φορά υπογραμμίζεται η απόστασή της από την πατρίδα με τη λέξη *Cnosi*, καθώς και η εγκατάλειψή της με τη λέξη *relictas*. Με δύο λέξεις ο Οβίδιος αποδίδει όλη την τραγωδία της ηρωίδας του, αλλά υπενθυμίζει πως η τραγωδία αυτή έλαβε τέλος με την άφιξη του Διονύσου.

⁵¹² Για τις άλλες εκδοχές του μύθου, στις οποίες το στέμμα της, και όχι η ίδια η Αριάδνη, καταστερίζεται, βλ. Keramida, 2010: 53.

⁵¹³ Armstrong, 2006: 249-250.

4. Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΤΩΝ *FASTI* ΚΑΙ *METAMORPHOSES*

Για τρίτη φορά ο Οβίδιος πραγματεύεται την ιστορία της Αριάδνης αναλυτικά στο έργο του *Fasti* (βιβλίο 3), συμπληρώνοντας τον μύθο, καθώς προσθέτει λεπτομέρειες για όσα έγιναν μετά τη διάσωση της ηρωίδας από τον Διόνυσο. Την 8^η Μαρτίου, η νύχτα πέφτει και στον ουρανό λάμπει ο αστερισμός του στέμματος της Αριάδνης, υπενθυμίζοντας συνοπτικά τα γεγονότα:

*protinus aspicias venienti nocte Coronam
Cnosida: Theseo crimine facta dea est.
iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum
quae dedit ingrato fila legenda viro;
sorte tori gaudens 'quid flebam rustica?' dixit;
'utiliter nobis perfidus ille fuit.*

Fasti. 3. 359-464

Ο αστερισμός συμβολίζει από την αρχή του αποσπάσματος την υπόσχεση του Διονύσου για τη θνητή σύζυγό του Αριάδνη. Μέσα στην περιληπτική αναφορά των γεγονότων που οδήγησαν σε αυτόν τον γάμο, αναφέρεται το «έγκλημα» της εγκατάλειψης της Αριάδνης από τον Θησέα, καθώς και η αχαριστία του για τη βοήθεια που του παρέσχε η Αριάδνη με τον μίτο. Το νέο στοιχείο που παραδίδει εδώ ο Οβίδιος είναι το πόσο η εξέλιξη των γεγονότων έχει οδηγήσει και την ίδια την ηρωίδα σε μια πορεία εξέλιξης. Η Αριάδνη δεν κλαίει πια. Μάλιστα, θεωρεί πως η εγκατάλειψή της στο νησί της Νάξου τελικά ήταν προς όφελός της, εφόσον την περίμενε μια τύχη πολύ καλύτερη, αυτή στο πλευρό του Διονύσου. Το μόνο που αισθάνεται για τον παλιό της εαυτό είναι περιφρόνηση.⁵¹⁴

Ωστόσο, η τραγική μοίρα της Αριάδνης αποδεικνύεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τελικά αναπόδραστη, διότι αναμένεται στους επόμενους στίχους να επαναληφθεί η ίδια ιστορία, αυτή τη φορά με τον Διόνυσο να παίρνει τον ρόλο του άπιστου συζύγου. Ο Διόνυσος επιστρέφει από την εκστρατεία του στην Ινδία μαζί με μια άλλη πριγκίπισσα, η οποία φέρεται να του τράβηξε την ερωτική προσοχή (3. 467-468). Η

⁵¹⁴ Armstrong, 2006: 251-252.

Αριάδνη βρίσκεται ξανά προδομένη και σύντομα επανέρχεται στην προηγούμενη κατάσταση, να θρηνεί σε μια ακτή:

*flebat amans coniunx, spatiataque litore curvo
edidit incultis talia verba comis:
'en iterum, fluctus, similes audite querellas.
en iterum lacrimas accipe, harena, meas.
dicebam, memini, "periure et perfide Theseu!"
ille abiit, eadem crimina Bacchus habet.
nunc quoque "nulla viro" clamabo "femina credat";
nomine mutato causa relata mea est.
o utinam mea sors qua primum coeperat isset,
iamque ego praesenti tempore nulla forem.
quid me desertis morituram, Liber, harenis
servabas? potui dedoluisse semel.*

Fasti. 3. 469-480

Η Αριάδνη έχει κουραστεί από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα της ζωής της. Για ακόμα μια φορά βρίσκεται στην ίδια θέση, μόνο που τώρα έχει αλλάξει το όνομα του προσώπου ενδιαφέροντος και τίποτα άλλο. Αισθάνεται καταδικασμένη να μη μπορεί να βρει την ευτυχία, κάτι που της προσδίδει δραματικότητα και εντείνει την τραγικότητά της. Δεν φοβάται πια τον θάνατο όπως στις *Ηρωίδες*, αλλά αντίθετα, τον επικαλείται, θεωρώντας τελικά προτιμότερο να μην είχε διασωθεί από τον Διόνυσο, αλλά να είχε αφηθεί στην ακτή της Νάξου και να έβρισκε εκεί τον θάνατο τον οποίο και θεωρεί ως μόνη οδό σωτηρίας από την τραγωδία της. Η εμπιστοσύνη της στους άνδρες έχει πλέον χαθεί ολοκληρωτικά. Μολονότι διατηρεί το νεανικό της πάθος, το οποίο έχει μεταφερθεί στο πρόσωπο του Διονύσου, είναι πια φανερά κουρασμένη και οι αντιδράσεις της είναι ώριμες και μετρημένες. Ο θυμός και η ζήλια είναι και εδώ εμφανείς, όμως όχι στα επίπεδα στα οποία ανήλθαν στο παρελθόν.⁵¹⁵

*Bacche levis leviorque tuis, quae tempora cingunt,
frondibus, in lacrimas cognite Bacche meas,
ausus es ante oculos adducta paelice nostros
tam bene compositum sollicitare torum?
heu ubi pacta fides? ubi quae iurare solebas?*

⁵¹⁵ Armstrong, 2006: 253-256.

*Bacche, fidem praesta, nec praefer amoribus ullam
coniugis: adsuevi semper amare virum.*

Με έναν λόγο γεμάτο παράπονο, η Αριάδνη προσπαθεί να κρατήσει κοντά της τον Διόνυσο, θυμίζοντάς του τις υποσχέσεις του και παρακαλώντας τον να τις τηρήσει και να μην την προδώσει σαν άλλος Θησέας. Ο παραλληλισμός των δύο αντρών μεγεθύνει την τραγικότητα της ηρωίδας, διότι την παρουσιάζει ως θύμα προδοσίας κατά συρροή. Ωστόσο, σε αυτούς τους στίχους συμβαίνει το εξής παράδοξο: η Αριάδνη αυτοπροσδιορίζεται ως σύζυγος της οποίας η αγάπη διαρκεί για πάντα, δημιουργώντας αντίφαση με το γεγονός ότι το ίδιο πίστευε και για τον Θησέα, αλλά τελικά ο χρόνος την έκανε να ξεχάσει το πάθος της για αυτόν και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε μπόρεσε μέχρι και να ξαναερωτευτεί. Το στοιχείο αυτό, αν και απόλυτα υγιές και ανθρώπινο, την τοποθετεί σε μια θέση τρόπον τινά παράλληλη με αυτή του Θησέα και του Διονύσου. Μπορεί η ίδια να μην εγκατέλειπε ποτέ τον σύζυγό της, όμως με έναν βαθμό επιπολαιότητας ξεπερνά τελικά τη στενοχώρια προδοσίας και μεταθέτει τον έρωτα και το πάθος της σε άλλα πρόσωπα.⁵¹⁶

Όσο και αν κάποιος μπορεί να καταλογίσει στα συναισθήματα της Αριάδνης επιπολαιότητα και ίσως διόγκωση από πλευράς της, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός πως η ίδια, τη στιγμή που τα βιώνει, τα θεωρεί πέρα για πέρα αληθινά και ο πόνος που αισθάνεται την καταρρακώνει. Η επανάληψη της ιστορίας, αν και βρίσκει την Αριάδνη πολύ πιο λογική στις αντιδράσεις της, χωρίς ρομαντικές εξάρσεις, είναι από μόνη της τραγική και η ίδια βυθίζεται σε βαθιά μελαγχολία. Η λογική της ηρωίδας μάλιστα φτάνει μέχρι και το σημείο να σκεφτεί την ενδεχόμενη ικανοποίηση του Θησέα στο άκουσμα της τύχης της και για αυτό παρακαλεί τον Διόνυσο να μη μάθει κανείς τίποτα για την παρούσα κατάσταση, σε αντίθεση με τη νεότερη εκδοχή της που καθόλου δεν την απασχολούσε η εικόνα της στους άλλους:

⁵¹⁶ Armstrong, 2006: 257.

*ne sciat haec quisquam tacitisque doloribus urar,
ne totiens falli digna fuisse puter.
praecipue cupiam celari Thesea, ne te
consortem culpaе gaudeat esse suae.*

Fasti. 3. 489-492

Η σωτηρία της έρχεται για ακόμα μια φορά από τον Διόνυσο (Liber), ο οποίος, φανερά συμπονετικός, την παρηγορεί και αποφασίζει να τη μεταμορφώσει στη θεά Libera και να ζήσουν μαζί για πάντα στους ουρανούς- εξέλιξη που αποτελεί και πάλι καινοτομία του Οβιδίου. Το στέμμα της Αριάδνης (και όχι η ίδια) μετατρέπεται σε αστερισμό, με τα εννιά πετράδια του να φέγγουν σαν φωτιές:

*audibat iamdudum verba querentis
Liber, ut a tergo forte secutus erat.
occupat amplexu lacrimasque per oscula siccata,
et 'pariter caeli summa petamus' ait:
'tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes,
nam tibi mutatae Libera nomen erit,
sintque tuae tecum faciam monimenta coronae,
Volcanus Veneri quam dedit, illa tibi.'
dicta facit, gemmasque novem transformat in ignes:
aurea per stellas nunc micat illa novem.*

Fasti. 3. 507-516

Η αναφορά στην Αριάδνη στο έργο *Metamorphoses* καταλαμβάνει 14 στίχους και προσιδιάζει στη συνοπτική παράθεση του μύθου στο τρίτο βιβλίο της *Ars Amatoria*. Η ιστορία, όμως, μοιάζει ειπωμένη εκ παραδρομής, καθότι η έμφαση είναι στην ιστορία του Θησέα και τη δολοφονία του Μινώταυρου. Αναφέρεται πως η Αριάδνη βοήθησε τον Θησέα με τον μίτο και, στη συνέχεια, αυτός αναχώρησε για τη Νάξο παίρνοντάς την μαζί του, όπου και την εγκατέλειψε (*Met.* 8. 169-176). Οι μοναδικές λέξεις που αφορούν στο συναίσθημα της Αριάδνης εδώ είναι οι *multa querenti* (*Met.* 8. 176), οι οποίες όμως μοιάζουν απλά περιγραφικές και δεν εμβαθύνουν στην ψυχοσύνθεσή της. Ο Οβίδιος αφιερώνει τους περισσότερους στίχους στη διάσωσή της από τον θεό Διόνυσο και στη μεταμόρφωση του στέμματός της σε καταστερισμό με φλογισμένα

πετράδια (*Met.* 8. 177-182), ακριβώς όπως στους *Fasti*, εκδοχή του μύθου που ακολουθεί τις ευρέως γνωστές προγενέστερες εκδοχές.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Αριάδνη, από τις *Ηρωίδες* και μετά, εμφανίζεται αισθητά διαφοροποιημένη. Στην *Ars Amatoria* ο θρήνος την έχει εξαντλήσει και την οδηγεί να δέχεται παθητικά οποιαδήποτε εξέλιξη προκύπτει. Στα υπόλοιπα έργα έχει χάσει το φλογερό πάθος της νεότητάς της και ακόμα και όταν η ειρωνεία της ζωής την τοποθετεί στην ίδια κατάσταση ξανά μετά από χρόνια, η Αριάδνη είναι ανήμπορη για συναισθηματικές εξάρσεις και υπερβολές. Κουρασμένη από τα χρόνια, μοιάζει σαν το συναίσθημα που την κυριεύει να είναι η γενικότερη απογοήτευση για την αγάπη και τους άντρες, παρά η απόγνωση από την εξέλιξη των γεγονότων. Η προσπάθειά της για αποτροπή της εγκατάλειψής της για ακόμα μια φορά, αλλά αυτή τη φορά από τον Δίονυσο, περιορίζεται σε ήπιες εκκλήσεις για συμπόνοια και αναθεματισμούς της αναπόφευκτης τραγικής της μοίρας. Παραδομένη σε αυτήν, χωρίς τη δύναμη ή την πεποίθηση πως μπορεί να αλλάξει, εύχεται απλά να είχε πεθάνει νωρίτερα, γιατί μόνο ο θάνατος τελικά μπορεί να την απαλλάξει από τα δεινά. Η Αριάδνη βιώνει την υπέρτατη μελαγχολία και παραίτηση, συνειδητοποιώντας πια πως είναι θύμα μιας μοίρας τραγικής και πως καμιά σπασμωδική ενέργεια δεν μπορεί να τη σώσει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Πηνελόπη είναι ένας χαρακτήρας που όλοι γνωρίζουν από το ομηρικό έπος της *Οδύσσειας* και η μορφή της έχει παγιωθεί ως πρότυπο πιστής συζύγου. Μετά τον Όμηρο, ωστόσο, απουσιάζει από την κλασική λογοτεχνική παράδοση. Κατά την Ελληνιστική εποχή κάποιοι συγγραφείς πειραματίστηκαν με τον μύθο και διεύρυναν το πορτραίτο της ηρωίδας, ωστόσο οι παρεμβάσεις τους παραμένουν μεμονωμένες και περιθωριακές. Ένα παράδειγμα είναι η παράδοση που παρουσιάζει την Πηνελόπη να παντρεύεται τον γιο της Κίρκης και του Οδυσσέα, Τηλέγονο, αφού κατέφυγε στο νησί της Κίρκης μετά τον θάνατο του Οδυσσέα.⁵¹⁷ Επιπλέον, σύμφωνα με την ίδια παράδοση, η Πηνελόπη απάτησε τον Οδυσσέα με τον Ερμή ή όλους τους μνηστήρες μαζί και γέννησε τον Πάνα.⁵¹⁸ Βέβαια αυτές είναι ελάχιστα γνωστές παραδόσεις και σώζονται μόνο σε σχόλια ή υπαινιγμούς πάνω σε πηγές χωρίς ευρύτερη διάδοση, τεκμηριώνοντας έτσι την άποψη πως ουσιαστικά κανένας άλλος συγγραφέας πριν από την Ελληνιστική εποχή δεν επενέβη καταλυτικά στον Ομηρικό μύθο και την εκεί προσωπογραφία της ηρωίδας μέχρι την εποχή που αναλαμβάνει αυτό το εγχείρημα ο Οβίδιος, με μια διαφοροποιημένη παρουσίαση της Πηνελόπης.

Στα έργα του Οβιδίου η Πηνελόπη έχει αποβάλει κάποια από τα επικά χαρακτηριστικά της ομηρικής της παρουσίας και ο ποιητής της έχει προσδώσει ελεγειακά στοιχεία στη θέση τους. Ωστόσο, όπως θα επιχειρήσω να δείξω στη συνέχεια, πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο που απλώς βρίσκεται σε διαφορετικές συναισθηματικές διαθέσεις και σε καμία περίπτωση τα χαρακτηριστικά του έπους που είναι συνυφασμένα στο πρόσωπο της Πηνελόπης δεν αναιρούν τα ελεγειακά ούτε όμως και το αντίστροφο. Με μια πιο προσεκτική ματιά, ίσως τελικά καταστεί σαφές πως δεν διαφέρουν τόσο πολύ οι δύο παρουσιάσεις, απλώς οι συγγραφείς έχουν επιλέξει να τονίσουν διαφορετικά χαρακτηριστικά σε κάθε έργο.

⁵¹⁷ Hygin. Fab. 127; Tzetz. ad Lycophr. 805.

⁵¹⁸ Lycoph. 772; Schol. ad Herod. ii. 145; Cic. De Nat. Deor. iii. 22.

1. Η ΟΜΗΡΙΚΗ ΠΗΝΕΛΟΠΗ

1. 1. Το πρότυπο της συζυγικής πίστης

Θα ξεκινήσω με μια αναλυτική παρουσίαση της ομηρικής Πηνελόπης. Στην *Οδύσσεια* η Πηνελόπη αποτελεί το πρότυπο της συζυγικής πίστης. Για είκοσι ολόκληρα χρόνια αναμένει στωικά την επιστροφή του Οδυσσέα και ποτέ δεν σκέφτεται να σταματήσει να ελπίζει σε αυτή. Μάλιστα, παρουσιάζεται συχνά να κλαίει για την απουσία του (*δακρύσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν, Οδ. 1. 336, ὡς φάτο, τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ/ δὴν δέ μιν ἀφασίη ἐπέων λάβε, τὸ δέ οἱ ὄσσε/ δακρυόφιν πλῆσθεν, θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή, Οδ. 4. 703-6*) και γενικά διακατέχεται από αυθεντική θλίψη σε όλο το έργο, η οποία μπορεί να επιβεβαιωθεί από διάφορα χωρία.⁵¹⁹ Στην τέταρτη ραψωδία, στους στίχους 716-19, η Πηνελόπη παραιτημένη εμφανίζεται να κάθεται στο πάτωμα, κάτι που δεν αρμόζει καθόλου σε μια βασίλισσα, το οποίο όμως αποτελεί απόδειξη για το πόσο χαμηλά έχει φτάσει πια, κουρασμένη από τα χρόνια και τη χρόνια ατελέσφορη αναμονή και θλίψη:⁵²⁰

*τὴν δ' ἄχος ἀμφεχύθη θυμοφθόρον, οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη
δίφρω ἐφέζεσθαι πολλῶν κατὰ οἶκον ἐόντων,
ἀλλ' ἄρ' ἐπ' οὐδοῦ ἴζε πολυκμήτου θαλάμοιο
οἴκτρ' ὀλοφυρομένη·*

Λίγους στίχους παρακάτω, αναφέρεται η άρνησή της να φάει και να πει, υποδηλώνοντας πάλι τη γενικότερή άρνησή της για ζωή μακριά από τον Οδυσσέα:

*κεῖτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος,
ὄρμαίνουσ', ἢ οἱ θάνατον φύγοι νίδος ἀμύμων,
ἢ ὄ γ' ὑπὸ μνηστῆρσιν ὑπερφιάλοισι δαμείη.*

Οδ. 4. 788-790

⁵¹⁹ Heitman, 2008: 21.

⁵²⁰ Heitman, 2008: 38.

Ωστόσο, η σημασία αυτού του αποσπάσματος φαίνεται ακόμα πιο καθαρά αν κανείς σκεφτεί πως, ουσιαστικά, η *Οδύσσεια* αποτελεί «πανηγυρικό» φαγοποτιού, εφόσον τα συμπόσια, οι αρχές της φιλοξενίας αλλά και η κατάσταση με τους μνηστήρες στο παλάτι εμπεριέχουν φαγοποσία ως στοιχείο κεντρικό.⁵²¹ Αυτό το γεγονός εντείνει περισσότερο τη θλίψη της Πηνελόπης γιατί η άρνησή της για τροφή έρχεται σε αντίθεση με την έντονη τάση των υπόλοιπων ηρώων για φαγητό.

Η Πηνελόπη υποφέρει από δύο είδη πόνου- ένα είδος πόνου κατά τη διάρκεια της μέρας και ένα άλλο είδος κατά τη διάρκεια της νύχτας. Ο πόνος κατά τη διάρκεια της μέρας είναι διαχειρίσιμος (*ὄν τινά γ' ὕπνος ἔλη γλυκερός καὶ κηδόμενόν περ* *Οδ.* 19. 511), καθώς της επιτρέπει να διαχειρίζεται τον οίκο και τις υποχρεώσεις της ως «κυρία» του οίκου αφού ο Οδυσσεύς απουσιάζει. Ακόμη, υπάρχει και ένα είδος ευχαρίστησης μέσα σε αυτόν τον πόνο (*ἤματα μὲν γὰρ τέρπομ' ὄδυρομένη γοόωσα* *Οδ.* 19. 513), σαν να της δίνει ενέργεια η ψυχική της αναστάτωση. Τέτοιοι πόνοι συνήθως εξομαλύνονται προς στιγμὴν μέσα στη μέρα, επειδή κάποιος ανακατεύεται με ανθρώπους ή ξεκουράζεται για λίγο το μεσημέρι (*ὄν τινά γ' ὕπνος ἔλη γλυκερός καὶ κηδόμενόν περ* *Οδ.* 19. 511). Όμως, ο άλλος πόνος, που έρχεται τη νύχτα όταν όλοι κοιμούνται, είναι βαρύτερος και πιο οδυνηρός και δεν απαλύνεται με τίποτα (*αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ πένθος ἀμέτρητον πόρε δαίμων* *Οδ.* 19. 512, *αὐτὰρ ἐπὴν νύξ ἔλθη, ἔλῃσί τε κοῖτος ἅπαντας, / κεῖμαι ἐνὶ λέκτρῳ, πικιναὶ δέ μοι ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ / ὄξειαι μελεδῶναι ὄδυρομένην ἐρέθουσιν* *Οδ.* 19. 516-18).⁵²²

Στο μεταξύ, μνηστήρες που κατακλύζουν το ανάκτορο κατασπαταλούν την περιουσία του Οδυσσεύα, ενώ αναμένουν να διαλέξει η Πηνελόπη κάποιον από αυτούς για νέο της σύζυγο. Ωστόσο, εκείνη, παραμένει πιστή στον σύζυγό της και δεν επιθυμεί να παντρευτεί εκ νέου. Για αυτόν τον λόγο επινοεί ένα τέχνασμα με το οποίο καθυστερεί αυτόν τον γάμο. Υπόσχεται στους μνηστήρες ότι θα διαλέξει σύζυγο, μόλις ολοκληρώσει την ύφανση του σάβανου του Λαέρτη.

⁵²¹ Heitman, 2008: 38.

⁵²² Heitman, 2008: 68-9.

*οἱ δὲ γάμον σπεύδουσιν: ἐγὼ δὲ δόλους τολυπεύω.
φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων,
στησαμένη μέγαν ἰστόν, ἐνὶ μεγάροισιν ὑφαίνειν,
λεπτὸν καὶ περίμετρον: ἄφαρ δ' αὐτοῖς μετέειπον:
«κοῦροι, ἐμοὶ μνηστήρες, ἐπεὶ θάνε δῖος Ὀδυσσεύς,
μῖμεντ' ἐπειγόμενοι τὸν ἐμὸν γάμον, εἰς ὃ κε φᾶρος
ἐκτελέσω--μὴ μοι μεταμώνια νήματ' ὄληται--
Λαέρτη ἥρωϊ ταφήϊον, εἰς ὅτε κέν μιν
μοῖρ' ὀλοή καθέλησι τανηλεγέος θανάτοιο:
μὴ τίς μοι κατὰ δῆμον Ἀχαιϊάδων νεμεσήσῃ,
αἷ κεν ἄτερ σπείρου κεῖται πολλὰ κτεατίσσας.
«ὡς ἐφάμην, τοῖσιν δ' ἐπεπείθετο θυμὸς ἀγῆνωρ.
ἔνθα καὶ ἡματιή μὲν ὑφαίνεσκον μέγαν ἰστόν
νύκτας δ' ἀλλύεσκον, ἐπεὶ δαΐδας παραθείμην.*

Οδ. 19. 137-150

Έτσι, για τρία ολόκληρα χρόνια υφαίνει αυτό το ένδυμα κατά τη διάρκεια της μέρας, ξηλώνοντάς το όμως κατά τη διάρκεια της νύχτας. Αυτό αποσκοπεί στη διαρκή αναβολή της πραγματοποίησης του επικείμενου αρραβώνα της. Παράλληλα, λοιπόν, με την ακλόνητη πίστη στην επιστροφή του Οδυσσέα και υπομονή, η Πηνελόπη διακρίνεται από ευστροφία, *μητι*, ιδιότητα η οποία διακρίνει στον ομηρικό κύκλο κατεξοχήν τον επικό Οδυσσέα.

Αφού πέρασαν ήδη τρία χρόνια με αυτόν τον τρόπο, οι ενέργειές της έγιναν αντιληπτές από κάποια υπηρέτρια, η οποία μαρτύρησε το κόλπο στους μνηστήρες (Οδ.19. 154-155). Ως εκ τούτου, η Πηνελόπη αναγκάζεται να επισπεύσει την ολοκλήρωση του σάβανου, ώστε να σταματήσει η παραμονή των μνηστήρων στο παλάτι, οι οποίοι καταστρέφουν στο μεταξύ την περιουσία του Οδυσσέα καθώς περιμένουν να πάρει η Πηνελόπη την απόφασή της. Όμως, ακόμα και τότε, η Πηνελόπη επινοεί ένα άλλο τέχνασμα για να αποτρέψει και πάλι τον γάμο της, τον διαγωνισμό τοξοβολίας. Οι όροι που θέτει είναι πως θα παντρευτεί αυτόν που θα καταφέρει να ρίξει με το τόξο του Οδυσσέα, με το οποίο όμως, όπως φημολογούταν, μπορούσε να ρίξει μόνο ο ίδιος (Οδ. 21. 73-79). Ακόμα και σε αυτό το σημείο λοιπόν, η Πηνελόπη ελπίζει πως με αυτόν τον τρόπο θα καταφέρει, αν όχι να αποτρέψει ολοκληρωτικά, τουλάχιστον να επιβραδύνει για λίγο ακόμα τις διαδικασίες του νέου γάμου, ελπίζοντας ακόμα στην επιστροφή του συζύγου της, όσο κι αν οι πιθανότητες είναι λίγες μετά από τόσο καιρό.

Την αρετή της Πηνελόπης αναγνωρίζουν και πολλοί χαρακτήρες της *Οδύσσειας*, όπως για παράδειγμα ο Αγαμέμνωνας όταν συμβουλεύει τον Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο να είναι μεν ήπιος προς τη γυναίκα του όταν τη δει, διατηρώντας το αυστηρό/δυναμικό ανδρικό πρότυπο της εποχής, εξηγώντας του όμως πως σίγουρα δεν έχει λόγο να τη φοβάται:

*«τῶ νῦν μή ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἥπιος εἶναι
μηδ' οἷ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' εὖ εἶδῃς,
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.
ἀλλ' οὐ σοί γ', Ὀδυσσεῦ, φόνος ἔσσεται ἔκ γε γυναικός·*

Οδ. 11. 441-444

Ο Αγαμέμνωνας συμβουλεύει με βάση το δικό του πάθημα και την κατάσταση που αντιμετώπισε ο ίδιος στο παλάτι του όταν επέστρεψε, εννοώντας δηλαδή τον δεσμό της συζύγου του με τον Αίγισθο και την επακόλουθη δολοφονία του, τονίζοντας όμως πως η Πηνελόπη είναι ενάρετη γυναίκα που καθόλου δε συγκρίνεται με την Κλυταιμνήστρα. Ακολούθως, η θεά Αθηνά διαβεβαιώνει σε άλλο σημείο την πίστη της Πηνελόπης στον Οδυσσέα:

*πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσσαι, ἢ τέ τοι αὐτως
ἦσται ἐνὶ μεγάροισιν, οἷζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ
φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέρατα δάκρυ χεούση.*

Οδ. 13. 336-338

Ο Αντίνοος αλλού την παρομοιάζει με την Τυρώ, την Αλκμήνη και τη Μυκίνη, εξαιρετες γυναικείες μορφές:

*εἰ δ' ἔτ' ἀνιήσει γε πολὺν χρόνον νῆας Ἀχαιῶν,
τὰ φρονέουσ' ἀνὰ θυμόν, ἅ οἱ περὶ δῶκεν Ἀθήνη,
ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλὰς
κέρδεά θ', οἷ' οὐ πῶ τιν' ἀκούομεν οὐδὲ παλαιῶν,
τάων αἱ πάρος ἦσαν εὐπλοκαμίδες Ἀχαιαί,
Τυρώ τ' Ἀλκμήνη τε εὐστέφανός τε Μυκίνη·*

Πρέπει να σημειωθεί πως η αρετή, που αποδίδεται ως όρος στην Πηνελόπη, δεν έχει αποδοθεί ξανά σε καμία γυναικεία φιγούρα στα ομηρικά έπη.

1. 2. Η διεκδίκηση κλέους και άλλα επικά χαρακτηριστικά

Η Πηνελόπη δεν είναι μόνο μια γυναίκα «μεγάλη» σε αρετή, όπως έδειξα παραπάνω. Είναι και «μεγάλη» σωματικά.⁵²³ Είναι μια πολύ εντυπωσιακή γυναίκα, όμορφη, με εξαιρετική δύναμη, όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι σηκώνει η ίδια το τόξο του Οδυσσέα με το «σθεναρό» της χέρι:

*ή δ' ἐπεὶ οὖν τάρφθη πολυδακρύτοιο γόοιο,
βῆ ρ' ἴμεναι μέγαρόνδε μετὰ μνηστήρας ἀγαυοὺς
τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην
ιοδόκον· πολλοὶ δ' ἔνεσαν στονόεντες οἴστοι.*

Οδ. 21. 57-60

Επίσης, όταν η Αθηνά επιθυμεί η Πηνελόπη να εντυπωσιάσει τους μνηστήρες την κάνει «μεγαλύτερη» και «πιο σθεναρή» (*καί μιν μακροτέρην καὶ πάσσονα θῆκεν ἰδέσθαι* Οδ. 18. 195), ακριβώς όπως κάνει τον Οδυσσέα όταν πρόκειται να ανταμώσει τη Νausικά ή να αναγνωριστεί από τη γυναίκα του:

*τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα, κὰδ δὲ κάρητος
οὐλας ἦκε κῶμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.
ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ
ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει,
ὡς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.*

⁵²³ Thornton, 2014: 93.

Έτσι, η Πηνελόπη αποκτά ανάστημα ηρωικό, προσομοιάζοντας στον ίδιο τον Οδυσσέα.

Το μεγάλο ανάστημα της Πηνελόπης, κυριολεκτικά και μεταφορικά, ανάγεται και στην καταγωγή της. Είναι κόρη του Ικάριου, αδελφού του Τυνδάρεω, εξαδέλφη της Ελένης, η οποία με τη σειρά της είναι αδελφή του Κάστορα και του Πολυδεύκη. Όλοι οι παραπάνω απόλαυσαν «μέγα κλέος» μετά θάνατον. Ακόμη, ο Μενέλαος, εξαιτίας της συνένωσής του με αυτή την οικογένεια, αναφέρεται πως θα αποκτήσει το πλεονέκτημα μιας ψυχής αθάνατης:

*σοὶ δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφὲς ὦ Μενέλαε,
Ἄργει ἐν ἵπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν,
ἀλλὰ σ' ἐς Ἠλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης
ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ζανθὸς Ραδάμανθους, -
τῆ περ ῥηῖστη βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν·*

Οδ. 4. 561-5

Αντίστοιχα, μια σύζευξη με την οικογένεια της Πηνελόπης, εκλεκτή από τους θεούς όπως φαίνεται, υπόσχεται στον οποιοδήποτε σύζυγο της Πηνελόπης εξέχουσα θέση στα μάτια θεών και θνητών.⁵²⁴ Η Πηνελόπη δεν είναι μια τυχαία γυναίκα, αλλά μια γυναίκα αντάξια και αντίστοιχη του Οδυσσέα.

Οι ομοιότητες όμως δεν σταματούν στο σημείο αυτό. Τα επικά στοιχεία στον χαρακτήρα της Πηνελόπης διατρέχουν τη δράση της σε ολόκληρη την *Οδύσσεια*. Ένα βασικό επικό χαρακτηριστικό είναι αυτό της αναζήτησης κλέους. Το κλέος είναι εν πρώτοις η φήμη κάποιου εν ζωή, αλλά κατ' επέκταση και η υστεροφημία του. Όλοι οι ήρωες ενεργούν με στόχο την εξασφάλιση του κλέους. Το κλέος είναι τόσο σημαντικό, ώστε μέχρι και οι θεοί παροτρύνουν για την αναζήτησή του. Παραδείγματος χάριν, η Αθηνά παρακινεί τον Τηλέμαχο να ψάξει πληροφορίες για τον πατέρα του στη Σπάρτη και την Πύλο έτσι ώστε και αυτός να αποκτήσει κλέος:

⁵²⁴ Thomas, 1988: 260κ.εξξ.

*μη δὴ τοι κεῖνός γε λίην ἐνθύμιος ἔστω.
αὐτὴ μιν πόμπευον, ἵνα κλέος ἐσθλὸν ἄροιτο
κεῖσ' ἐλθῶν·*

Οδ. 13. 421-423

Καθώς ο Τηλέμαχος είναι ένας χαρακτήρας που δεν έχει δική του φήμη, όλο του το κλέος στηρίζεται στη συσχέτισή του με τον πατέρα του και γενικότερα σε αυτό που μεταφέρεται σε αυτόν από τον πατέρα του.

Το γεγονός ότι μένει πιστή στον Οδυσσέα είναι ικανό να εξασφαλίσει το επιδιωκόμενο κλέος στην Πηνελόπη, όμως το ενδιαφέρον της για τη φήμη της δηλώνεται και από την ίδια ρητά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ισχυρισμός της πως χρησιμοποιεί δόλο και αυτό θα της προσδώσει «μέγα κλέος» ή η σκέψη της πως αν γύριζε ο Οδυσσέας, το κλέος της θα μεγάλωνε, γιατί θα τελείωνε η πολιορκία των μνηστήρων (*μεῖζόν κε κλέος εἶη ἐμὸν καὶ κάλλιον οὔτω Οδ. 18. 255, 19. 128*)⁵²⁵. Σε άλλα σημεία του έπους, ο Οδυσσέας μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο τής λέει πως εκείνη έχει κλέος που φτάνει στον ουρανό, χρησιμοποιώντας ακριβώς την ίδια έκφραση που είχε χρησιμοποιήσει για τον εαυτό του κατά τη συνάντησή του με τον Πολύφημο (*εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν/ ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει Οδ. 9. 19-20*).

Επιπλέον, το εγκώμιο που της πλέκει ο Αγαμέμνονας στη συνομιλία του με τον Οδυσσέα είναι αυτό καθαυτό μια επική συνθήκη, οι λεγόμενοι επικοί μακαρισμοί:⁵²⁶

*ἀλλ' οὐ σοί γ', Ὀδυσεῦ, φόνος ἔσσεται ἔκ γε γυναικός·
λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.
ἧ μὲν μιν νύμφην γε νέην κατελείπομεν ἡμεῖς
ἐρχόμενοι πόλεμόνδε· πάϊς δέ οἱ ἦν ἐπὶ μαζῶν
νήπιος, ὃς που νῦν γε μετ' ἀνδρῶν ἴζει ἀριθμῶ,
ὄλβιος· ἧ γὰρ τόν γε πατὴρ φίλος ὄψεται ἐλθῶν,
καὶ κεῖνος πατέρα προσπτόζεται, ἧ θέμις ἐστίν.
ἠ δ' ἐμὴ οὐδέ περ υἱὸς ἐνιπλησθῆναι ἄκοιτις
ὀφθαλμοῖσιν ἔασε· πάρος δέ με πέφνε καὶ αὐτόν.*

Οδ. 11. 444-453

⁵²⁵ Katz, 1991: κεφ. 12. 3. 4.

⁵²⁶ Katz, 1991: κεφ. 12. 3. 4.

Βέβαια, το εγκώμιο αυτό, αφορά στην αρετή της συζύγου του Οδυσσέα, όμως προσδίδει κλέος και στον ίδιο τον Οδυσσέα, ο οποίος έχει μια τέτοια σύζυγο, διαφορετικά το έπος θα ονομαζόταν «Πηνελόπεια» και όχι «Οδύσσεια».⁵²⁷ Τέλος, η Πηνελόπη φαίνεται να θεωρεί τις αρχές της φιλοξενίας ως άλλη μια πηγή κλέους, εφόσον επιμένει στην απόλυτη εφαρμογή τους, καθώς υποδέχεται τον ξένο/Οδυσσέα στο παλάτι.⁵²⁸ Δεν τον ρωτά τον σκοπό της επίσκεψής του, αν πρώτα δεν καθίσει να φάει, να πλυθεί και να ξεκουραστεί, όπως υπαγορεύουν οι συνθήκες της φιλοξενίας στον ομηρικό κόσμο (Οδ. 19. 310, 317-319).

Παρόλα αυτά, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η έννοια του κλέους έχει διαφοροποιηθεί στην *Οδύσσεια* από την έννοια που αυτό έχει στην *Ιλιάδα*. Οι ιλιαδικοί ήρωες αποκτούν κλέος, κυρίως αν πεθάνουν στον πόλεμο υπέρ πατρίδος, επιτελώντας άθλους στο πεδίο της μάχης, καθότι κάτι τέτοιο επιβεβαιώνει το θάρρος, την ανδρεία αλλά και την αρετή τους.⁵²⁹ Στην *Οδύσσεια* όμως, ο Οδυσσέας θα εξασφαλίσει το κλέος του με τον νόστο του, δηλαδή την επιστροφή του από τον Τρωικό Πόλεμο, πράγμα που στον κόσμο της *Ιλιάδας* θα αποτελούσε ύψιστη ντροπή. Σύμφωνα με την Katz, όταν ένας ήρωας επιστρέφει σώος και αβλαβής από μια μάχη, στην *Ιλιάδα* σήμαινε πως ενδεχομένως ο ήρωας αυτός να δέιλιασε και να μην πολέμησε στην πρώτη γραμμή, όπως απαιτούσε η αγάπη για την πατρίδα. Το αντίστροφο όμως ακριβώς συμβαίνει στην *Οδύσσεια*, όπου δε γίνεται λόγος πουθενά για πιθανή δειλία του Οδυσσέα ή για οτιδήποτε άλλο αντίθετο της απόκτησης κλέους μπορούσε να σήμαινε η ασφαλής επιστροφή του.⁵³⁰

Ακολούθως, στον κόσμο της *Ιλιάδας*, άξιοι κλέους είναι οι ενάρητοι ήρωες, αυτοί που είναι ξακουστοί για το μυαλό και τη σωφροσύνη τους. Στην *Οδύσσεια*, όμως, το κλέος του Οδυσσέα επιβεβαιώνεται με τον δόλο. Μάλιστα, ο ίδιος ισχυρίζεται στον Πολύφημο:

⁵²⁷ Katz, 1991: 29.

⁵²⁸ Pedrick, 1988: 85.

⁵²⁹ Η διασφάλιση του κλέους γίνεται μέσα από μια σειρά κατορθωμάτων, όμως ο ορισμός και οι τρόποι απόκτησής του δεν εξυπηρετούν τους σκοπούς της παρούσας διατριβής. Περισσότερα για το κλέος στην *Οδύσσεια*, βλ. Segal, 1983: 22-47.

⁵³⁰ Katz, 1991: 21-24.

*εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν
ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει.*

Οδ. 9. 19-20

Αντίστοιχα, το κλέος στην Πηνελόπη επίσης συνδυάζει τη γυναικεία αρετή με τον δόλο, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, ο δόλος που μεταχειρίζεται προκειμένου να καθυστερήσει τον επικείμενο γάμο της, υποτίθεται πως θα της προσδώσει το κλέος που αναζητά. Ωστόσο, ο δόλος δεν αποτελεί πάντοτε προϋπόθεση για την απόκτηση κλέους. Στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας ο δόλος που μεταχειρίζεται για να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα αποτελεί μέγα αίσχος:

*οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς
Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις
ἀμφ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων
βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ· ἢ δὲ κυνῶπις
νοσφίσατ' οὐδέ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς Αἴδαο,
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι.
ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,
ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται·
οἶον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,
κουριδίῳ τεύζασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε
ἀσπάσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἐμοῖσιν
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· ἢ δ' ἔζοχα λυγρὰ ἰδυῖα
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω
θηλυτέρησι γυναιζί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.*

Οδ. 11. 421-434

Άλλα επικά στοιχεία, αν και δευτερεύοντα, που παρουσιάζει η Πηνελόπη είναι η προσοχή που διακατέχει τους επικούς ήρωες ως προς το τι να αποφασίσουν. Αυτή είναι η τυπική σκηνή όπου ο επικός ήρωας ζυγίζει τις επιλογές που έχει και είτε επιλέγει ο ίδιος είτε οδηγείται σε μια επιλογή από κάποιον άλλο χαρακτήρα ή θεό. Κατά παρόμοιο τρόπο λοιπόν, για την Πηνελόπη αναφέρεται πως «*Θυμός ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα*» (Οδ. 19. 524).

Ακόμη, στη σκηνή αναγνώρισης του Οδυσσέα, όπως και άλλοι επικοί ήρωες, η Πηνελόπη αναζητά επιβεβαίωση της αναγνώρισης σε έναν οιωνό, δηλαδή αναζητά να ερμηνεύσει το όνειρο που είδε (Οδ. 19. 535-553). Η αντίδρασή της ανακαλεί τον

Πρίαμο στην *Ιλιάδα*, ο οποίος επίσης αναζητά έναν οινόν για να αποφασίσει τη στάση του (*Ιλ.* 24.308-321)⁵³¹. Στο όνειρο αυτό ένας αετός σπάει τον λαιμό είκοσι χηνών και η Πηνελόπη θέλει έτσι να πεισθεί πως ο Οδυσσέας θα επιστρέψει και θα φονεύσει τους μνηστήρες, σώζοντας την ίδια.

Τέλος, η Πηνελόπη δεν υστερεί ούτε ως προς το θάρρος που επιδεικνύουν οι επικοί ήρωες στον πόλεμο. Η ίδια δίνει τη δική της μάχη, εφόσον υπομένει την απουσία του Οδυσσέα και έχει να αντιμετωπίσει την πολιορκία των μνηστήρων. Αυτή η μάχη απαιτεί αντίστοιχο θάρρος και καρτερικότητα και θυμίζει τον Αχιλλέα που υπέφερε για χάρη των Αχαιών.⁵³² Ακόμη και η ίδια η Πηνελόπη ταυτίζεται με επικό ήρωα στο σημείο που λέει «*ἐγὼ δὲ δόλους τολυπεύω*» (*Οδ.* 19. 137). Η επιλογή του ρήματος «*τολυπεύω*» εδώ δεν είναι καθόλου τυχαία καθώς απορρέει από λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για πόλεμο (*ἠέ φίλων εν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσε, Ιλ.* 1. 238, 4. 490, 14.368) και δηλώνει ίσως την πρόθεση του ίδιου του Ομήρου να ιδωθεί η Πηνελόπη ως επικός χαρακτήρας.⁵³³

⁵³¹ Taylor, 1963: 105.

⁵³² Katz, 1991: 188.

⁵³³ Clayton, 2004: 32-33.

1.3. Η ύφανση και η θέση της γυναίκας στην ομηρική κοινωνία

Η υφαντική αλλά και η νηματουργία αποτελούν παραδοσιακά πεδία γυναικείας ενασχόλησης.⁵³⁴ Αυτές οι δυο ασχολίες σηματοδοτούν την κανονική ροή της ζωής και τη σταθερότητα ενός οίκου, η οποία θέλει τις γυναίκες στο σπίτι να φροντίζουν το νοικοκυριό, ενώ τους άντρες στον πόλεμο να μάχονται για την πατρίδα (*Ιλ.* 6. 490-2, *Οδ.* 1. 356-8, 21. 350-2). Η υφαντική προϋποθέτει τον χειρισμό του αργαλειού και έτσι εξασκείται από γυναίκες σωματικά δυνατότερες, ενώ η νηματουργία μπορεί να πραγματοποιηθεί από όλες τις γυναίκες. Σύμφωνα με την Pantelia, ο Όμηρος το γνωρίζει αυτό και για αυτόν ακριβώς τον λόγο η σκηνή της ύφανσης είναι τόσο καθοριστική για την Πηνελόπη αλλά και ολόκληρη την *Οδύσσεια*.⁵³⁵ Η ύφανση λοιπόν δίνει δύναμη στη γυναίκα και αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός πως, όταν ο Οδυσσεύς είναι στην Ιθάκη, η Πηνελόπη κατακευάζει νήματα, δεν υφαίνει πλέον, υποδηλώνοντας πως η ευθύνη για τη διατήρηση του οίκου μετατίθεται πια στον κύριο του και η Πηνελόπη αποβάλλει τη δύναμή της.⁵³⁶

Ακόμη, η ύφανση ενισχύει τη θέση των γυναικών επειδή αποτελεί πηγή κλέους, καθώς οι γυναίκες υφαίνοντας αφήνουν έργο πίσω τους. Έτσι, το κλέος της Πηνελόπης επιβεβαιώνεται με την ύφανση ενός σαβάνου για τον Λαέρτη.⁵³⁷ Ωστόσο, η περιγραφή των σκηνών κατά τις οποίες η Πηνελόπη παρουσιάζεται να υφαίνει αξίζουν μια πιο προσεκτική ματιά. Ουσιαστικά, η ηρωίδα αυτή αποκτά υπόσταση μέσα από την ύφανση. Είναι πιστή, περιμένει, θυμάται, όσο υφαίνει. Η ολοκλήρωση της ύφανσης υποδηλώνει και το τέλος της ανάμνησης, την αρχή μιας νέας ζωής κατά την οποία η Πηνελόπη οφείλει να ξαναπαντρευτεί και να αφήσει τον Οδυσσεύς στο παρελθόν της. Η ύφανση αποτελεί την πιο σταθερή εικόνα σε όλη την *Οδύσσεια*, όπως ακριβώς σταθερή (/πιστή) παραμένει η Πηνελόπη.⁵³⁸

Στην αρχαία ελληνική σκέψη, η ύφανση αποτελεί μεν στοιχείο δηλωτικό φύλου, όμως αυτό που (εξ)υφαίνει ένα πρόσωπο, μπορεί να μην είναι απλά ένα ένδυμα.

⁵³⁴ Chadwick, 1972: 11-12. Ο Ηρόδοτος αναφέρει τη διαφορά μεταξύ ελληνικής και αιγυπτιακής κουλτούρας, η οποία έγκειται στο ότι στην Αίγυπτο υφαίνουν οι άντρες και όχι οι γυναίκες (2. 35).

⁵³⁵ Pantelia, 1993: 493-94.

⁵³⁶ Pantelia, 1993: 499.

⁵³⁷ Pantelia, 1993: 495.

⁵³⁸ Clayton, 2004: ix.

Μπορεί να είναι ένα σχέδιο, ένα κόλπο κ.ά. (Ιλ. 3.212, 6.186, 7.324, 9.93/ Οδ. 4. 678, 739, 5. 356, 9. 422, 13. 303, 386). Για παράδειγμα, οι μνηστήρες «υφαίνουν» ένα σχέδιο για να δολοφονήσουν τον Τηλέμαχο. Επομένως, η ύφανση συνδυάζεται άμεσα με την εξαπάτηση κι έτσι η Πηνελόπη εκτός από πιστή σύζυγος και «ενδυματο-πλόκα» καθιερώνεται και ως δολο-πλόκα, όπως πράγματι είναι, εφόσον η ύφανση του σάβανου του Λαέρτη δεν αποτελεί τίποτα παραπάνω από ένα δόλιο σχέδιο καθυστέρησης ενός νέου γάμου. Η ύφανση λοιπόν δηλώνει την κατάσταση σταθερότητας ενός οίκου, αλλά αποτελεί και μέσον εξαπάτησης όσων απειλούν τη σταθερότητα αυτή.⁵³⁹ Ακόμη, ενώ αναπαριστά την υποδεέστερη θέση της γυναίκας, ο Όμηρος στα χέρια της Πηνελόπης μετατρέπει την ενέργεια αυτή σε εργαλείο εναντίον του ανδρικού φύλου και έτσι εξισορροπεί την ανισότητα.⁵⁴⁰

Η σταθερότητα αλλά και η κοινωνική θέση ενός οίκου μαρτυρούνται όμως και από έναν άλλο παράγοντα, αυτόν της κατοχής περιουσιακών στοιχείων. Στην ομηρική εποχή η οικονομία βασιζόταν στη γεωργία και την κτηνοτροφία. Έτσι, η κατοχή αργαλειού ήταν χαρακτηριστικό ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, κάτι σαν είδος πολυτελείας. Επιπλέον, ο πλούτος υπολογιζόταν με βάση την ποσότητα των αγαθών στις αποθήκες αλλά και τα υφαντά. Ηγετικοί οίκοι, λοιπόν, ήταν όσοι υπερείχαν ως προς τα προαναφερθέντα και έτσι, μπορεί να λεχθεί πως, ο οίκος του Οδυσσέα ήταν από τους εξέχοντες οίκους της εποχής και η Πηνελόπη συνεισέφερε σε αυτό υφαίνοντας.⁵⁴¹

Μέσω της ύφανσης η Πηνελόπη αποδεικνύεται ισχυρότερη από τους μνηστήρες, καθώς τους χειραγωγεί και ελέγχει τις ζωές τους διατηρώντας τους σε αναμονή. Η αναμονή, όμως δεν ακινητοποιεί τους μνηστήρες μόνο κατά αυτόν τον τρόπο αλλά, όπως πολύ σωστά παρατηρεί η Pedrick, ταυτόχρονα τους στεριώνει. Οι μνηστήρες, καθώς περιμένουν την Πηνελόπη να ολοκληρώσει την ύφανση του σαβάνου, κυριολεκτικά δεν παντρεύονται και δεν αναπαράγονται. Η απουσία τέκνων σημαίνει και το πέρασμα του ονόματος του (υπό άλλες συνθήκες) πατέρα στη λήθη και αυτό, τη δεδομένη στιγμή, είναι στα χέρια μιας πανίσχυρης Πηνελόπης σε μια κοινωνία ανδροκρατούμενη, στην οποία η γυναίκα είναι φαινομενικά υποδεέστερη του άντρα.⁵⁴²

⁵³⁹ Pantelia, 1993: 497.

⁵⁴⁰ De Jong, 2002: 51.

⁵⁴¹ Thomas, 1988: 262-3.

⁵⁴² Pedrick, 1988: 92.

Άλλο αξιοπρόσεκτο σημείο είναι πως στην πατριαρχική κοινωνία της ομηρικής εποχής οι άντρες ανταλλάσσουν γυναίκες, έτσι ώστε να επικοινωνούν και να διατηρούν τις φιλικές τους διαθέσεις ο ένας προς τον άλλο.⁵⁴³ Με άλλα λόγια, σύμφωνα με την Ann Bergren, οι άντρες μετακινούν γυναίκες από τον έναν οίκο στον άλλο ώστε να αποκτούν οι ίδιοι κοινωνική υπόσταση. Η Πηνελόπη μεταφέρεται από τον οίκο του πατέρα της και την κατάσταση μιας «Άρτεμης» στον οίκο του Οδυσσέα και τη σεξουαλική ζωή μιας «Αφροδίτης». Τώρα, καλείται να επιστρέψει στον οίκο του πατέρα της, ώστε αυτός να την ανταλλάξει πάλι στέλνοντάς την σε κάποιον άλλο οίκο για να ξαναπαντρευτεί. Έτσι λοιπόν, συνεχίζει η Bergren, συμβαίνει το εξής παράδοξο: οι γυναίκες τοποθετούνται στη θέση μιας συζύγου, αλλά στην ουσία η τοποθέτηση αυτή αποτελεί μια «επανατοποθέτηση», εφόσον η γυναίκα όταν παντρεύεται μετακινείται από την τρέχουσα «τοποθεσία» της στον οίκο του πατέρα της, επανατοποθετούμενη στον οίκο του συζύγου.⁵⁴⁴

Παρόλα αυτά, όπως αναφέρει πολύ εύστοχα η Bergren, η Πηνελόπη παραμένει αμετακίνητη και εξαπατά τους μνηστήρες με λανθασμένα σημάδια και δόλια σχέδια, μέσα από τη διέγερση διαφόρων συναισθημάτων, τη στιγμή που η ίδια διατηρεί τη σταθερότητά της. Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό σημείο στην *Οδύσσεια*, σημειώνει η Bergren, καθώς αποτελεί ένα μοτίβο κίνησης χωρίς μετακίνηση. Η Πηνελόπη «κινείται προς τον οίκο κάποιου μνηστήρα» στα σημεία που εμφανίζεται να υφαίνει, διότι η ολοκλήρωση της ύφανσης αυτής θα σημάνει τον γάμο της με κάποιον από τους μνηστήρες και άρα τη μετακίνησή της σε άλλο οίκο. Στα σημεία, όμως, που ξηλώνει, ουσιαστικά, επιστρέφει πάλι προς τον οίκο του Οδυσσέα, καθώς το υφαντό μένει πάντα ημιτελές και κατά συνέπεια η αποχώρησή της από τον οίκο του Οδυσσέα καθυστερεί. Το αποτέλεσμα όλου αυτού είναι να μένει πάντα αμετακίνητη. Αυτός είναι ένας πολύ έξυπνος τρόπος να κρατά η Πηνελόπη μια αξιέπαινη στάση- αν ο άντρας της ζει, διατηρεί τη θέση της στον οίκο του ενεργή (ξηλώμα). Αν έχει πεθάνει, δημιουργεί μια νέα θέση για τον εαυτό της στον οίκο κάποιου μνηστήρα (ύφανση). Κάπως έτσι, διατηρεί τη θέση της ταυτόχρονα σε δύο σημεία, με Οδυσσέα αλλά και χωρίς Οδυσσέα.⁵⁴⁵

Θα μπορούσε εδώ να λεχθεί πως η Πηνελόπη υποκαθιστά στο παλάτι τον ίδιο τον Οδυσσέα κατά την απουσία του και υιοθετεί πολλά δικά του χαρακτηριστικά όπως

⁵⁴³ Levi-Strauss, 1969: 548-570.

⁵⁴⁴ Bergren, 2008: 220.

⁵⁴⁵ Bergren, 2008: 226.

ανέφερα παραπάνω. Πρώτα απ' όλα, ήδη αναγνωρίζεται στο πρόσωπο της Πηνελόπης η ικανότητά της να είναι «πολυμήχανη» ακριβώς σαν εκείνον. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, φαίνεται η Πηνελόπη να πηγαίνει κόντρα στο γυναικείο κοινωνικό της ρόλο, αυτόν που υπαγορεύει στη γυναίκα να υπακούει στον άντρα του σπιτιού. Κατά την απουσία του Οδυσσέα και δεδομένου ότι ο Τηλέμαχος είναι πλέον ενήλικος, η Πηνελόπη είναι υπόλογη σε αυτόν. Ο Τηλέμαχος εδραιώνει προοδευτικά την εξουσία του στον οίκο του πατέρα του σε διάφορα σημεία, όπως στην πρώτη ραψωδία που προστάζει τη μητέρα του να μην κάνει υποδείξεις στον αοιδό, διότι αυτά δεν είναι «γυναικείες δουλειές» (*ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε* *Οδ.* 1. 356) και εκείνη υπακούει (*ἢ μὲν θαμβήσασα πάλιν οἶκόνδε βεβήκει* *Οδ.* 1. 360) ή στη δεύτερη ραψωδία που ο Τηλέμαχος εμφανίζεται να έχει την εξουσία να στείλει την Πηνελόπη πίσω στον πατέρα της, αλλά δεν το κάνει (*μητέρα σὴν ἀπόπεμψον, ἄνωχθι δέ μιν γαμέεσθαι/ τῷ ὄτεώ τε πατήρ κέλεται καὶ ἀνδάνει αὐτῇ* *Οδ.* 2. 113-114, *κακὸν δέ με πόλλ' ἀποτίνειν/ Ἰκαρίῳ, αἶ κ' αὐτὸς ἐκὼν ἀπὸ μητέρα πέμψω* *Οδ.* 2. 132-133).

Η ηρωίδα αυτή, όμως, δεν έχει τη θέση που θα είχε μια κοινή γυναίκα στον ομηρικό κόσμο. Ο Οδυσσεύς φεύγοντας για την Τροία, ανέθεσε σε εκείνη την κυριότητα και την ευθύνη όλων των ζητημάτων που αφορούν τον οίκο του (*σοὶ δ' ἐνθάδε πάντα μελόντων* *Οδ.* 18. 266). Για αυτό και η Πηνελόπη συζητώντας με τον Οδυσσεά εμφανίζεται να μην ξέρει τι να κάνει ως προς το να ξαναπαντρευτεί ή όχι, επιβεβαιώνοντας έτσι πως είναι κύρια του εαυτού της:

*ὥς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἢ ἐ μένω παρὰ παιδί καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσω,
κτῆσιν ἐμήν, δμῳάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα,
εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν,
ἢ ἤδη ἄμ' ἔπωμαι, Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος
μνᾶται ἐνὶ μεγάροισι, πορῶν ἀπερείσια ἔδνα.*

Οδ. 19. 525-530

Η ανάθεση όλων των εξουσιών στο πρόσωπό της θα μπορούσε να δείχνει πως ο Οδυσσεύς τη θεωρεί ισάξιά του, κάτι που την εξισώνει σε δύναμη με τον ίδιο και την καθιστά αντίστοιχα επικό ήρωα.⁵⁴⁶ Η εξουσία της στον οίκο του Οδυσσέα μάλιστα

⁵⁴⁶ Felson-Rubin, 1994: 45.

είναι τόση, ώστε να μεριμνά και για την αύξηση της περιουσίας του, όπως φαίνεται από το σημείο που ζητά δώρα από τους μνηστήρες (*οὔνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο, θέλγε δὲ θυμὸν* *Οδ.* 18. 282-283). Επιπρόσθετα, ο Οδυσσεύς εναπέθεσε την ευθύνη ενός νέου γάμου στα χέρια της ίδιας της Πηνελόπης, λέγοντάς της πριν φύγει πως αν ο Τηλέμαχος ενηλικιωθεί και εκείνος δεν έχει επιστρέψει, έχει όλο το δικαίωμα να ξαναπαντρευτεί (*αὐτὰρ ἔπην δὴ παῖδα γενειήσαντα ἴδῃαι, / γήμασθ' ᾧ κ' ἐθέλησθα, τεδὸν κατὰ δῶμα λιποῦσα* *Οδ.* 18. 269-270).

Εδώ, κάποιοι μελετητές αναφέρουν πως η εξουσία της Πηνελόπης είναι τόση, ώστε καλείται να διαλέξει με τον γάμο της όχι μόνο τον νέο της σύζυγο, αλλά και τον νέο βασιλιά της Ιθάκης. Με αυτόν τον τρόπο η Πηνελόπη αποτελεί τον σημαντικότερο παράγοντα εξουσίας στην Ιθάκη. Η διαδοχή του Οδυσσεύα είναι αποκλειστικά στη δική της δικαιοδοσία. Μολονότι το θέμα της διαδοχής στην *Οδύσσεια* είναι περίπλοκο, καθώς στη Μυκηναϊκή εποχή, το μοντέλο της διαδοχής βασίζεται στην ισχύ και όχι στην κληρονομική διαδοχή, ο γάμος της Πηνελόπης με έναν άλλο άντρα δεν σήμαινε απαραίτητα αυτός να πάρει αυτός ο άντρας τη θέση του Οδυσσεύα. Τη θέση του Οδυσσεύα θα μπορούσε κάλλιστα να πάρει ο Τηλέμαχος, επομένως η επιλογή συζύγου από την Πηνελόπη ενδεχομένως να ήταν απλά και μόνο αυτό, ασχέτως αν οι μνηστήρες έχουν βλέψεις και στον θρόνο του Οδυσσεύα.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Thornton, 2014: 108, 111 κ. ε.

1.4. Μια άλλη όψη της Πηνελόπης

Πριν ολοκληρώσω την παρουσίαση της ομηρικής Πηνελόπης, θα ήθελα να αναφέρω πως πολλοί νεώτεροι σχολιαστές έχουν αμφισβητήσει το πορτραίτο της ως προτύπου πιστής συζύγου και αναγνωρίζουν στο πρόσωπο και τις συμπεριφορές της στοιχεία αμφίσημα, όπως θα δείξω παρακάτω αναλυτικά. Αυτό βέβαια, σε περίπτωση που ευσταθεί, επιβεβαιώνει ακόμη πιο έντονα το γεγονός ότι η Πηνελόπη, σαν άλλος επικός Οδυσσεάς, είναι «πολυμήχανη» ή «δόλια», εφόσον καταφέρνει να πείσει για την πολυετή αφοσίωση στον σύζυγό της, ενώ τα πράγματα στην πραγματικότητα δεν ήταν ακριβώς έτσι και η αναμονή της όλα αυτά τα χρόνια δεν ήταν τόσο αγνή.

Το όνειρο με τις χήνες.

Η διατύπωση για την Πηνελόπη ότι «θυμός ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα» (Οδ. 19. 524), λαμβάνεται από μερικούς ως ότι «έχει άλλες επιθυμίες», υπονοώντας πως επιθυμεί την πολιορκία των μνηστήρων και την κατάληξη εκείνης να παντρευτεί έναν από αυτούς.⁵⁴⁸ Κάποιοι μάλιστα ερμηνεύουν ως μη τυχαίο το γεγονός ότι ξαφνικά επικαλείται τα λόγια που της είχε πει ο Οδυσσεάς φεύγοντας και που νομιμοποιούν την απόφασή της να ξαναπαντρευτεί (ο Οδυσσεάς είχε συμβουλεύσει να ξαναπαντρευτεί αν ενηλικιωθεί ο Τηλέμαχος και εκείνος δεν έχει επιστρέψει). Σε αυτή την άποψη συγκλίνουν και τα κρυφά μηνύματα με υποσχέσεις που δίνει η Πηνελόπη στους μνηστήρες (πάντας μὲν ῥ' ἔλπει, καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστω, / ἀγγελίας προἰεῖσα· νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ Οδ. 2. 91-2, 13. 379-81). Χωρίς απαραίτητα να δηλώνουν ενδιαφέρον προς κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση, η ύπαρξή τους κάνει τον αναγνώστη να αμφισβητεί τη στάση της απέναντι στους μνηστήρες και ταυτόχρονα την πίστη της στον Οδυσσέα.⁵⁴⁹

Σύμφωνα με τον Devereux και τον Rankin, η αμφιλεγόμενη παρουσία της εντείνεται από το όνειρο που είδε, στο οποίο ένας αετός κατασφαγιάζει τις είκοσι χήνες της και εκείνη λαμβάνει συμβουλή να μη θρηνήσει για αυτό:

⁵⁴⁸ βλ. σχόλιο 34.

⁵⁴⁹ Felson-Rubin, 1994: 26.

ἀλλ' ἄγε μοι τὸν ὄνειρον ὑπόκριναι καὶ ἄκουσον.
χῆνές μοι κατὰ οἶκον εἴκοσι πυρὸν ἔδουσιν
ἐξ ὕδατος, καὶ τέ σφιν ἰαίνομαι εἴσορόωσα·
ἐλθὼν δ' ἐξ ὄρεος μέγας αἰετὸς ἀγκυλοχῆλης
πᾶσι κατ' ἀχένας ἦξε καὶ ἔκτανεν· οἱ δ' ἐκέχυντο
ἄθροοι ἐν μεγάροισ', ὁ δ' ἐς αἰθέρα δῖαν ἀέρθη.
αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκυον ἐν περ ὄνειρῳ,
ἀμφὶ δέ μ' ἠγερέθοντο ἐϋπλοκαμῖδες Ἀχαιαί,
οἴκτρ' ὀλοφυρομένην, ὃ μοι αἰετὸς ἔκτανε χῆνας.
ἂψ δ' ἐλθὼν κατ' ἄρ' ἔζετ' ἐπὶ προὔχοντι μελάθρῳ,
φωνῆ δὲ βροτῆι κατερήτυε φώνησέν τε·
«θάρσει, Ἰκαρίου κούρη τηλεκλειτοῖο·
οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται.
χῆνες μὲν μνηστήρες, ἐγὼ δέ τοι αἰετὸς ὄρνις
ἦα πάρος, νῦν αὖτε τεὸς πόσις εἰλήλουθα,
ὃς πᾶσι μνηστήρσιν ἀεικέα πότμον ἐφήσω.»
ὣς ἔφατ', αὐτὰρ ἐμὲ μελιθεῖς ὕπνος ἀνήκε·
παπτήνασα δὲ χῆνας ἐνὶ μεγάροισ' ἐνόησα
πυρὸν ἐρεπτομένους παρὰ πύελον, ἦχι πάρος περ.

Οδ. 19. 536-554

Αν εκληφθεῖ ὡς ὅτι οἱ χῆνες αντιπροσωπεύουν τοὺς μνηστήρες, τότε υπονοεῖται πὼς ἐκεῖνη «θα θρηνοῦσε» γιὰ τὸν χαμὸ τοὺς. Κατὰ συνέπεια, υποδηλώνεται πὼς τρέφει αἰσθήματα γιὰ αὐτούς.⁵⁵⁰ Ἡ ἐρμηνεῖα ὠστόσο τοῦ οὐαίρου εἶναι περίπλοκη, καθὼς ἡ Πηνελόπη ἐμφανίζεται νὰ ἀγαπᾶ τις χῆνες ὡς κατοικίδια (19. 537), πρᾶγμα πὼς ἐξηγεῖ λογικά τὴν ἀντίδρασή της ὅταν αὐτὲς πεθαίνουν. Ἀκόμη, ὅταν ἐμφανίζεται ὁ Οδυσσεύς καὶ ἀποκαλύπτεται, ἡ Πηνελόπη δὲν θρηνεῖ πια τὸν χαμὸ τοὺς καὶ αὐτὸ κάλλιστα θα μποροῦσε νὰ υποδηλώνει πὼς πρᾶγματι θρηνοῦσε γιὰ τὸν χαμὸ τῶν κατοικιδίων της καὶ μόνο.⁵⁵¹ Τέλος, οἱ χῆνες εἶναι εἴκοσι ἐνῶ οἱ μνηστήρες ἐκατὸν ἕξι, ἀρα μᾶλλον συμβολίζουν κάτι ἄλλο, ὅπως τὰ εἴκοσι χρόνια μοναξιάς της Πηνελόπης πὼς σύντομα θα τελειώσουν με τὴν ἐπιστροφή τοῦ Οδυσσεύα ἢ τὰ εἴκοσι χρόνια πὼς παραμένει στὸν οἶκο τοῦ Οδυσσεύα καὶ αὐτὸ θα ἀλλάξει ἀν ξαναπαντρευτεῖ, ἐπομένως δικαιολογημένα θρηνεῖ πὼς «φεύγει».⁵⁵²

⁵⁵⁰ Devereux, 1957: 382, Rankin, 1962: 617-624.

⁵⁵¹ Felson-Rubin, 1994: 32.

⁵⁵² Heitman, 2008: 72-4.

Υπάρχει, όμως, και η άποψη που θέλει το όνειρο να είναι ένα στρατηγικό κατασκευάσμα της Πηνελόπης, η οποία έχει αντιληφθεί ότι ο ξένος είναι ο Οδυσσέας και επιθυμεί με την εξιστόρηση του ονείρου να του δημιουργήσει την καχυποψία πως έλκεται από την πολιορκία των μνηστήρων. Με αυτόν τον τρόπο θέλει να του δείξει πως είναι μεν πιστή σε αυτόν, όχι όμως και έτοιμη να πέσει στην αγκαλιά του μετά από τόσα χρόνια που την είχε εγκαταλείψει στη μοναξιά. Αν πάλι η Πηνελόπη δεν έχει αναγνωρίσει τον Οδυσσέα στο πρόσωπο του ξένου, όμως έλκεται από αυτόν, και εδώ το όνειρο λειτουργεί αποτελεσματικά εφόσον με αυτό του δείχνει πως πολιορκείται από πολλές «χήνες» (και τη χαροποιεί το γεγονός) και πως είναι περιζήτητη.⁵⁵³

Ο αγώνας τοξοβολίας

Θα ξεκινήσω αναφέροντας την άποψη της Bergren, η οποία θεωρεί πως η αμφιλεγόμενη εικόνα της Πηνελόπης διαφαίνεται στο σημείο που ο Αντίνοος λέει πως δεν πρέπει να κατηγορηθούν οι μνηστήρες, αλλά η Πηνελόπη (*Τηλέμαχ' ὑπαγόρη, μένος ἄσχετε, ποῖον εἶπες/ ἡμέας αἰσχύνων, ἐθέλοις δέ κε μῶμον ἀνάσαι./ σοὶ δ' οὐ τι μνηστήρες Ἀχαιῶν αἰτιοὶ εἰσιν./ ἀλλὰ φίλη μήτηρ, ἣ τοι περὶ κέρδεα οἶδεν* *Οδ.* 2.85-88)⁵⁵⁴ πράγμα που δείχνει πως η Πηνελόπη έχει μερίδιο ευθύνης για την κατασπατάληση της περιουσίας του συζύγου της, επειδή δεν διώχνει τους μνηστήρες. Σύμφωνα με την Katz, η Πηνελόπη παίρνει κάποια ικανοποίηση και κολακεύεται από την πολιορκία των μνηστήρων και υποστηρίζει επίσης πως, η Πηνελόπη πιθανώς να είχε στο μυαλό της να παντρευτεί κάποιον από αυτούς στο τέλος, χωρίς αυτό να αμφισβητεί το γεγονός ότι θα προτιμούσε να επιστρέψει ο Οδυσσέας και κάτι τέτοιο να μη χρειαστεί.

Κατά την άποψη άλλων μελετητών, η Πηνελόπη διοργανώνει τον αγώνα τοξοβολίας, αφού έχει πρώτα αναγνωρίσει τον σύζυγό της στο πρόσωπο του ζητιάνου⁵⁵⁵. Είναι επομένως παράξενο που αποφασίζει να πραγματοποιήσει έναν τέτοιο διαγωνισμό, τη στιγμή που οι φήμες/τα νέα που φέρνει ο ζητιάνος/ο οiwνός του ονείρου προβλέπουν την άμεση μάλιστα επιστροφή του Οδυσσέα ή συνυποδηλώνουν ότι έχει ήδη επιστρέψει. Έτσι, για την Katz, η διοργάνωση της τοξοβολίας είναι ένα γεγονός που ίσως προκύπτει από την αληθινή επιθυμία της Πηνελόπης να ξαναπαντρευτεί. Άλλωστε, ακόμη και αν ο διαγωνισμός αυτός διοργανώθηκε με την

⁵⁵³ Felson-Rubin, 1994: 33.

⁵⁵⁴ Bergren, 2008: 219.

⁵⁵⁵ Amory, 1963: 106, Winkler, 1990: 143, Harsh, 1950: 2-20.

ελπίδα επιστροφής του Οδυσσέα, αν κάτι τέτοιο δεν συμβεί άμεσα, πράγματι η Πηνελόπη θα πρέπει να πραγματοποιήσει έναν νέο γάμο με τον νικητή του διαγωνισμού.⁵⁵⁶ Η De Jong συμφωνεί και ισχυρίζεται πως η διοργάνωση των αγώνων δεν αποτελεί κάποιο δόλιο σχέδιο, εφόσον η ίδια η Πηνελόπη δηλώνει κατηγορηματικά στον ζητιάνο πως έχει ξεμείνει από σχέδια (*Οδ.* 19. 157-158) και πουθενά μέσα στην *Οδύσσεια* δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να συνηγορεί πως μόνο ο Οδυσσέας μπορεί να ρίξει με το τόξο αυτό και πως, συνεπώς, ο αγώνας είναι μάταιος (*Οδ.* 21. 11-41).⁵⁵⁷

Βέβαια, αν η Πηνελόπη επιθυμούσε να ξαναπαντρευτεί, δεν ωφελεί σε τίποτα η τριετής αναμονή που έχει σαν αποτέλεσμα την κατασπατάληση της περιουσίας του Οδυσσέα και ο νέος γάμος θα μπορούσε να έχει γίνει πολύ νωρίτερα. Οι υποστηρικτές όμως της αμφισβητούμενης αφοσίωσης της Πηνελόπης που αναφέρθηκαν παραπάνω, λαμβάνουν την καθυστέρηση ως τάση της Πηνελόπης να ξαναπαντρευτεί, χωρίς ωστόσο να χάσει το κλέος της και το καλό της όνομα. Δεν αμφισβητείται, άλλωστε, το γεγονός ότι περιμένει τον Οδυσσέα, όμως, αν δεν επιθυμούσε καθόλου νέο γάμο, θα μπορούσε κάλλιστα να απορρίψει από την αρχή τους μνηστήρες. Η καθυστέρηση αυτή αποσκοπεί στο να αφήσει η Πηνελόπη ανοιχτά ενδεχόμενα, μην αποκλείοντας τον γάμο, εξασφαλίζοντας έτσι και το μέλλον της σε περίπτωση που ο Οδυσσέας δεν επιστρέψει ποτέ.⁵⁵⁸ Ακόμη, το γεγονός ότι καθυστερεί με πρόσχημα το χρέος της να υφάνει το σάβανο του Λαέρτη, δείχνει την αφοσίωσή της στον σύζυγό της και τον πατέρα του, κάτι που ως στοιχείο χαρακτήρα ευχαριστεί και ικανοποιεί τους μνηστήρες γιατί υποδηλώνει πως σέβεται τον άντρα της και την οικογένειά του και προβλέπει τη μεταχείριση που θα έχουν και οι ίδιοι από πλευράς της, αν κάποιος την κάνει γυναίκα του.⁵⁵⁹

Σύμφωνα με την Felson-Rubin, ο διαγωνισμός τοξοβολίας προκύπτει από πολλά διαφορετικά κίνητρα. Αφού η Πηνελόπη έχει εξαντλήσει όλα τα περιθώρια καθυστέρησης και στρατηγικών κινήσεων, αναγκάζεται να καταφύγει σε ένα ακόμα «δόλιο» σχέδιο, αυτό του διαγωνισμού. Η απόφαση αυτή δίνει στην πλοκή κάποια ώθηση, όσο και αν οι πιθανές εκβάσεις του σχεδίου είναι πολλαπλές: ίσως ο Οδυσσέας να φτάσει έγκαιρα και να νικήσει αυτός τον διαγωνισμό, ίσως να παντρευτεί έναν από τους μνηστήρες αλλά τουλάχιστον θα ξέρει ότι είναι ισάξιος του Οδυσσέα αφού

⁵⁵⁶ Katz, 1991: 77-93.

⁵⁵⁷ De Jong, 2002: 481.

⁵⁵⁸ Marquardt, 1985: 44.

⁵⁵⁹ Bergren, 2008: 222.

σήκωσε το τόξο του, ίσως να ελπίζει κανείς από τους μνηστήρες να μην καταφέρει να διακριθεί, ίσως να αισθάνεται έλξη προς τον ζητιάνο. Όποιο και αν είναι το πραγματικό κίνητρο και οι διάφοροι παράγοντες που οδήγησαν στη διοργάνωση του διαγωνισμού (και πρέπει να συνυπολογιστεί η ενηλικίωση του Τηλέμαχου ή και η ίδια η μοναξιά της Πηνελόπης) μια τέτοια απόφαση δεν παύει να θέτει σε κίνδυνο την εικοσαετή αναμονή της και την πίστη της στον σύζυγό της.

Στη ραψωδία 16 η Πηνελόπη μαθαίνει για το σχέδιο των μνηστήρων να δολοφονήσουν τον Τηλέμαχο. Στο σημείο αυτό συνειδητοποιεί πως η ζωή του παιδιού της βρίσκεται σε κίνδυνο και πως μόνο ένας νέος γάμος θα μεταθέσει αλλού την προσοχή των μνηστήρων και θα σώσει τον γιο της (*νῦν δ' οὔτ' ἐκφυγέειν δύναμαι γάμον οὔτε τιν' ἄλλην/ μῆτιν ἔθ' εὐρίσκω* *Οδ.* 19. 157-158). Ο διαγωνισμός, λοιπόν, δεν είναι τίποτε άλλο από μια προσπάθεια διάσωσης/επιβίωσης από την πλευρά της Πηνελόπης.⁵⁶⁰ Δεν επιθυμεί αυτό τον γάμο. Θυσιάζεται για να σώσει τον Τηλέμαχο και αυτό είναι που την καθιστά ηρωική. Οι ήρωες κερδίζουν κλέος για τον ηρωισμό τους. Η Πηνελόπη όμως, θυσιάζοντας τη ζωή της για να σωθεί ο Τηλέμαχος, θα κερδίσει μόνο αποδοκιμασία, καθώς η δική της ηρωική πράξη προϋποθέτει τον αποκλεισμό από την απόκτηση κλέους γιατί ταυτόχρονα θα προδώσει τον Οδυσσέα. Αυτή είναι ίσως η πιο δύσκολη απόφαση που κλήθηκε ποτέ ομηρικός ήρωας να πάρει.⁵⁶¹ Βέβαια, το κλέος που τόσο επιθυμεί εξυπηρετείται από το ότι οι ενδοξότεροι άντρες της Ιθάκης θα διαγωνιστούν για να την κατακτήσουν και αυτό θα μείνει σίγουρα στην ιστορία (*μέγα μὲν κλέος αὐτῇ/ ποιεῖτ' 2.* 125-6).

⁵⁶⁰ Felson-Rubin, 1994: 16-17.

⁵⁶¹ Heitman, 2008: 84.

Οι παρομοιώσεις

Λίγες ραψωδίες παρακάτω η Πηνελόπη αναφέρει το παράδειγμα της Ελένης, προσπαθώντας να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά της ως αποτέλεσμα εξαπάτησης από τους θεούς:

*οὐδέ κεν Ἀργεΐη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
ἀνδρὶ παρ' ἄλλοδαπῶ ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνή,
εἰ ἤδη, ὃ μιν αὖτις ἀρήϊοι νῆες Ἀχαιῶν
ἀζέμεναι οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδ' ἔμελλον.
τὴν δ' ἦ τοι ῥέξαι θεὸς ὄρορεν ἔργον ἀεικές·
τὴν δ' ἄτην οὐ πρόσθεν ἐῶ ἐγκάθθετο θυμῶ
λυγρὴν, ἐξ ἧς πρῶτα καὶ ἡμέας ἴκετο πένθος.*

Οδ. 23. 218-224

Σύμφωνα με τον Taylor λοιπόν, η Πηνελόπη προβαίνει σε αυτήν την παρομοίωση προκειμένου να δικαιολογήσει την ψυχρή αντιμετώπισή της προς τον Οδυσσέα, εξηγώντας πως αυτή οφείλεται μόνο στον φόβο της μήπως δεν είναι εκείνος αλλά κάποιο τέχνασμα των θεών που προσπαθούν να εξαπατήσουν την καρδιά της, όπως ακριβώς κατά τη γνώμη της συνέβη στην περίπτωση της Ελένης.⁵⁶² Σύμφωνα όμως με τον Devereux, η αναφορά αυτή εκφράζει τη βαθύτερη επιθυμία της να πλαγιάσει και αυτή με κάποιον από τους μνηστήρες, σαν άλλη Ελένη.⁵⁶³ Άλλες ερμηνείες θέλουν την Πηνελόπη να αναφέρει την Ελένη για να δείξει στον Οδυσσέα πόσο κοντά είχε φτάσει και η ίδια στη μοιχεία⁵⁶⁴ ή επειδή έκανε σκέψεις ως προς τους μνηστήρες για τις οποίες τώρα αισθάνεται τύψεις.⁵⁶⁵

Η σύγκριση/αντίθεση της Πηνελόπης με την Κλυταιμνήστρα (Οδ. 11. 441-444, 24. 191-202) δίνει μια άλλη οπτική στις παρομοιώσεις με την Ελένη, καθώς δημιουργεί στον αναγνώστη αγωνία για την τελική έκβαση της ιστορίας: ⁵⁶⁶ α) Η Πηνελόπη τελικά θα αποδειχθεί μια ακόμη Κλυταιμνήστρα, η οποία παντρεύεται άλλον άντρα κατά την απουσία του συζύγου της και μάλιστα, σκοτώνει τον σύζυγό της, όταν εκείνος

⁵⁶² Taylor, 1963: 120.

⁵⁶³ Devereux, 1957: 384.

⁵⁶⁴ Felson-Rubin, 1994: 66-67.

⁵⁶⁵ Marquardt, 1985: 44-45.

⁵⁶⁶ De Jong, 2002: 289.

επιστρέφει; β) Η Πηνελόπη τελικά θα αποδειχθεί μια ακόμη Ελένη, η οποία ενδίδει στον έρωτά της για έναν ξένο και μετά το μετανιώνει; γ) Μήπως τελικά η Πηνελόπη απομακρυνθεί και από τα δύο παραπάνω παραδείγματα, παραμένοντας πιστή στα καθήκοντά της και διατηρώντας αιώνιο κλέος;

Οι παρομοιώσεις της Πηνελόπης με την Άρτεμι και την Αφροδίτη επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Η Άρτεμις κυριαρχεί ως θεά της αγνότητας, ενώ η Αφροδίτη είναι η θεά της ομορφιάς. Ένα κομμάτι της αναφοράς της Πηνελόπης στην Άρτεμι (*Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἤε χρυσηῇ Ἀφροδίτῃ* *Οδ.* 17. 37, 19. 54) απηχεί την επιθυμία της να παραμείνει πιστή στον Οδυσσέα, ένα άλλο κομμάτι της, όμως, που την εμφανίζει ως πρόσωπο συγγενικό της Αφροδίτης, μαρτυρά τη φιλαρέσκειά της και ενδεχομένως την ευχαρίστηση που παίρνει από την πολιορκία των μνηστήρων (και την παρουσία του ζητιάνου;). Επιπλέον, σε περίπτωση που επιστρέψει ο Οδυσσέας, ίσως επιθυμεί να δείξει ότι είναι ακόμα σεξουαλικά ποθητή όσα χρόνια και αν έχουν περάσει.⁵⁶⁷

Η σκηνή της αναγνώρισης

Ο ισχυρισμός για μια ενδεχόμενη διπλή όψη της Πηνελόπης μπορεί να στηριχθεί και στην καθυστέρηση με την οποία η ηρωίδα αναγνωρίζει τον σύζυγό της. Καθώς δεν έχει αντιληφθεί πως πίσω από τον ζητιάνο κρύβεται ο Οδυσσέας, καθυστερεί να πεισθεί ότι ο συνομιλητής της είναι ο από καιρό χαμένος σύζυγός της, ακόμη και όταν ο τελευταίος της φανερώνεται. Σύμφωνα με κάποιους ριζοσπαστικούς σχολιαστές, η καθυστέρηση αυτή οφείλεται ίσως στο ότι η Πηνελόπη επιθυμούσε να ξαναπαντρευτεί κάποιον νεότερο, ομορφότερο (;) και η επιστροφή του Οδυσσέα αναβάλλει τα σχέδιά της.⁵⁶⁸ Με βάση αυτή την ερμηνεία, η Πηνελόπη κάθε άλλο παρά αντικρούει το μοντέλο της άπιστης Κλυταιμνήστρας, πράγμα που φαίνεται και στην αντιμετώπιση του Οδυσσέα από μέρους της, όταν τον αντικρίζει ψυχρά, θυμίζοντας ξανά την Κλυταιμνήστρα η οποία επίσης αποστρέφεται τη θεά του Αγαμέμνονα (*μητηρ ἐμή, δύσμητηρ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα, / τίφθ' οὔτω πατρὸς νοσφίζεαι, οὐδὲ παρ' αὐτὸν / ἐζομένη μύθοισιν ἀνείρεαι οὐδὲ μεταλλάς;* *Οδ.* 23. 97-99). Αξίζει επίσης να επισημανθεί το ότι και ο ίδιος ο Οδυσσέας καθυστερεί να φανερωθεί στην Πηνελόπη, ενώ πρώτα φανερώνεται στον πατέρα και τον γιο του. Σύμφωνα με την άποψη της Bergren αυτό

⁵⁶⁷ Felson-Rubin, 1994: 24.

⁵⁶⁸ Austin, 1975: 210.

συμβαίνει διότι ακόμα και εκείνος την αμφισβητεί και επιθυμεί να ελέγξει ή να επαληθεύσει τις φήμες για την πίστη της.⁵⁶⁹

Από την άλλη όμως, ο δισταγμός δεν είναι τελείως παράλογος από την πλευρά της Πηνελόπης. Ο Οδυσσέας έλειπε είκοσι χρόνια. Η καθυστέρηση της αναγνώρισης μπορεί να υπαγορεύεται από το γεγονός ότι η Πηνελόπη απλά «μπορεί» να την επιδιώκει για να επιδείξει και να αποδείξει την ισχύ της στον Οδυσσέα.⁵⁷⁰ Για την ηρωίδα, ο ξένος εύλογα θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε που μοιάζει στον Οδυσσέα και επιθυμεί τα οφέλη από έναν γάμο μαζί της (*αίει γάρ μοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν/ ἐρρίγει, μὴ τίς με βροτῶν ἀπάφοιτ' ἐπέεσσιν/ ἐλθῶν· πολλοὶ γὰρ κακὰ κέρδεα βουλεύουσιν* *Οδ.* 23. 215-7), και η Πηνελόπη το γνωρίζει αυτό. Επίσης, θα μπορούσε να είναι άλλη μια εξαπάτηση από τους θεούς, όπως πολλές φορές μεταμφιέζονται και εμφανίζονται στους ανθρώπους για να τους συμβουλεύσουν ή να τους δοκιμάσουν (*μαῖα φίλη, μάργην σε θεοὶ θέσαν, οἷ τε δύνανται/ ἄφρονα ποιῆσαι καὶ ἐπίφρονά περ μάλ' ἐόντα,/ καὶ τε χαλιφρονέοντα σαοφροσύνης ἐπέβησαν-/ οἷ σέ περ ἔβλαψαν· πρὶν δὲ φρένας αἰσίμη ἦσθα* *Οδ.* 23. 11-14). Έτσι, η Πηνελόπη αποδεικνύεται για ακόμα μια φορά αντάξια των προσδοκιών του Οδυσσέα και των αναγνωστών, καθώς είναι ο χαρακτήρας που, εξαιτίας εύλογης καχυποψίας (*θυμὸς δέ τοι αἰὲν ἄπιστος* *Οδ.* 23. 72), εξαπατάται λιγότερο στην *Οδύσεια*. Αντί όμως να επαινείται για αυτό, κατακρίνεται ως σκληρή (*Οδ.* 23. 97-103), παράλογη και άπιστη:⁵⁷¹

*μη̄τερ ἐμή, δύσμητερ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα,
τίφθ' οὕτω πατρὸς νοσφίζεαι, οὐδὲ παρ' αὐτὸν
ἐζομένη μύθοισιν ἀνείρεαι οὐδὲ μεταλλᾶς;
οὐ μὲν κ' ἄλλη γ' ὧδε γυνὴ τετληότι θυμῷ
ἀνδρὸς ἀποσταίη, ὅς οἱ κακὰ πολλὰ μογήσας
ἔλθοι ἐεικοστῶ ἔτει ἔς πατρίδα γαῖαν·
σοὶ δ' αἰεὶ κραδίη στερεωτέρη ἐστὶ λίθιο.*

Η τελική αναγνώριση ενισχύει και το πολυπόθητο κλέος της, αφού τελικά καθιερώνεται ως «πιστή σύζυγος». Ωστόσο, οι επιλογικοί στίχοι της *Οδύσειας* λαμβάνονται πάλι ως αμφίσημοι, αφού οι ευχές της Πηνελόπης για καλά γηρατεία και

⁵⁶⁹ βλ. παραπομπή 14.

⁵⁷⁰ Pedrick, 1988: 95.

⁵⁷¹ Heitman, 2008: 82.

απαλλαγή από τα βάσανα, όσο και αν για τον Stanford δείχνουν αισιοδοξία για το μέλλον, για τον Peradotto αποτυγχάνουν να δείξουν κάτι άλλο παρά απογοήτευση και πικρία για την τελική έκβαση της υπόθεσης και την επιστροφή του Οδυσσέα.⁵⁷²

Το σάβανο του Λαέρτη

Ενώ η διαδικασία της ύφανσης επιτρέπει στις γυναίκες να περνούν μηνύματα μέσα από τις σκηνές που απεικονίζουν τα υφαντά τους, πουθενά δεν αναφέρεται τι απεικονίζει το υφαντό της Πηνελόπης. Η μόνη αναφορά σε αυτό είναι κατά την ολοκλήρωση της ύφανσής του όπου λέγεται πως λάμπει «σαν ήλιος ή φεγγάρι». Αυτή η παρομοίωση αναφέρεται αυτολεξεί για τον οίκο του Μενέλαου και του Αλκίνου (*ὥς τε γὰρ ἡελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης* *Οδ.* 4. 45, 7. 84), οίκοι λαμπρού πλούτου και οικιακής ηρεμίας όπου ζουν και οι δύο σύζυγοι, σε αντίθεση με τον οίκο του Οδυσσέα στον οποίο αυτή τη στιγμή υπάρχει μόνο ένας από τους δύο συζύγους σε κατάσταση δυστυχίας. Συνεπώς, κατά την άποψη του Austin, ο ήλιος και το φεγγάρι αντιπροσωπεύουν την ευτυχισμένη συμβίωση ενός ζευγαριού –ανύπαρκτου όμως αυτή τη στιγμή στον οίκο του Οδυσσέα, άρα και εδώ υποδηλώνεται ξανά η επιθυμία της Πηνελόπης να σμίξει με κάποιον από τους μνηστήρες.⁵⁷³ Σε κάθε περίπτωση, η τύχη της Πηνελόπης δεν έχει ακόμη αποφασιστεί και έτσι το θέμα που θα απεικονίζει το υφαντό δεν μπορεί να διευκρινιστεί.⁵⁷⁴

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Βάσει της παραπάνω παρουσίασης γίνεται αντιληπτό ότι ο χαρακτήρας της Πηνελόπης, όπως αυτός διαγράφεται αποκλειστικά στα ομηρικά έπη, απασχόλησε πολύ ερμηνευτές και σχολιαστές, είτε αυτοί στηρίζουν την άποψη ότι η ηρωίδα ήταν πρότυπο πίστης είτε είναι της γνώμης πως επρόκειτο για μια γυναίκα αμφίβολης αφοσίωσης. Δεν αμφισβητείται το γεγονός ότι η Πηνελόπη είναι μια πανέξυπνη και δολοπλόκος γυναίκα, αντάξια ενός επικού ήρωα, ικανή να υποστηρίξει και τις δυο

⁵⁷² Stanford, 1978: 404, Peradotto, 1985: 453.

⁵⁷³ Austin, 1975: 283.

⁵⁷⁴ Pantelia, 1993: 497.

απόψεις που έχουν διατυπωθεί για εκείνη. Παραμένει πιστή στον Οδυσσέα, δεν παύει όμως να πλησιάζει σε ορισμένα σημεία την εκδοχή να εγκαταλείψει το σπίτι και την ιδιότητά της ως συζύγου του Οδυσσέα. Γνωρίζει πολύ καλά να χειρίζεται τις ανάγκες της για επιβίωση, αλλά και να επιζητά την ευχαρίστηση, όσο της επιτρέπει η θέση της, η κοινωνία ή οι θεοί.⁵⁷⁵ Πρέπει, ωστόσο, να υπογραμμιστεί πως η αμφισβήτηση της εικόνας και της στάσης της απορρέει από νεότερους μελετητές και πως πριν από αυτό η εικόνα της παρέμεινε σταθερή για πολλούς αιώνες, καθιερώνοντάς την ως μοντέλο πιστής συζύγου. Έτσι, λοιπόν, η όποια αμφιλεγόμενη συμπεριφορά της, είναι ίσως επιτρεπτή στο πλαίσιο της κοινωνίας μέσα στην οποία τοποθετείται, μιας κοινωνίας όπου η τιμή και η ντροπή καθορίζει τις συμπεριφορές των ανθρώπων κι έτσι η σκόπιμη χρήση δόλου ή μυστικών νομιμοποιείται και λειτουργεί ως ένδειξη κοινωνικών ικανοτήτων μάλλον παρά ηθικής χαλαρότητας. Τέλος, αυτή της η εικόνα επιβεβαιώνει την Πηνελόπη ως γυναίκα πολυμήχανη, η οποία δεν υστερεί σε κάτι από τον δολοπλόκο, πολυμήχανο, επικό Οδυσσέα.

⁵⁷⁵ Felson- Rubin, 1994: 18.

2. Η ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΣΤΟΝ ΟΒΙΔΙΟ

2. 1. *HEROIDES*

2. 1. 1. Τα ελεγειακά της χαρακτηριστικά

Μολονότι οι *Ηρωίδες* δεν είναι το πρώτο έργο του Οβιδίου στο οποίο εμφανίζεται η Πηνελόπη, θα ξεκινήσω από αυτό γιατί είναι το πρώτο στο οποίο η παρουσίασή της δίνει μια ολοκληρωμένη εικόνα της ηρωίδας. Ο Οβίδιος στις *Ηρωίδες* αντλεί σίγουρα πληροφορίες από το ομηρικό έπος για την παρουσίαση της Πηνελόπης, ωστόσο διάφορες ανακρίβειες οδήγησαν τον Palmer να θεωρήσει πως είτε ο Οβίδιος δεν είχε αναγνώσει πρόσφατα την *Οδύσσεια* είτε οι ανακολουθίες πραγματοποιούνται εσκεμμένα.⁵⁷⁶ Ένα παράδειγμα είναι το σημείο που η Πηνελόπη αναφέρει πως η ίδια έστειλε τον Τηλέμαχο προς αναζήτηση του πατέρα του (*Omnia namque tuo senior te quaerere misso, Her. 1. 37*), ενώ από την *Οδύσσεια* γνωρίζουμε πως η Πηνελόπη δεν γνώριζε καν την αναχώρηση του Τηλεμάχου και την αποστολή αυτή. Οι «ανακρίβειες» δεν σταματούν εκεί.⁵⁷⁷ Κατά τη γνώμη μου, όμως, τέτοιες παρατηρήσεις δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία γιατί θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σαν προσπάθεια από τον Οβίδιο να υπογραμμίσει την ψυχική αγανάκτηση της Πηνελόπης, η οποία συνεπάγεται το γεγονός η ίδια να μην θυμάται σωστά. Ακόμη, θα μπορούσαμε να πούμε πως στην προκειμένη περίπτωση την Πηνελόπη ενδιαφέρει η αναμετάδοση της πληροφορίας στον Οδυσσέα και όχι τόσο η λεπτομέρεια.

Οι διαφορές της Πηνελόπης που παρουσιάζει ο Οβίδιος από την Πηνελόπη του Ομήρου, όμως, είναι πολύ βαθύτερες και πιο ουσιαστικές από αυτές. Ο βασικότερος λόγος που οι ηρωίδες διαφοροποιούνται από τα πρότυπά τους είναι το διαφορετικό λογοτεχνικό είδος. Η μεταφορά της Πηνελόπης από το έπος στην ελεγεία απαιτεί ριζικές αλλαγές στην παρουσίαση του χαρακτήρα της, καθώς από δυναμική επική ηρωίδα, δολοπλόκος και «πολυμήχανη», μετατρέπεται σε ελεγειακή *puella*, έρμαιο του

⁵⁷⁶ Palmer, 1967: 277-287.

⁵⁷⁷ Jacobson, 1974: 243.

εραστή της (ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση τυγχάνει να είναι ο σύζυγός της). Μάλιστα η ίδια δηλώνει την ταυτότητά της ως «σύζυγος του Οδυσσέα» και όχι ως αυθύπαρκτη οντότητα (*Her.* 1. 84).⁵⁷⁸ Ολόκληρη η επιστολή – όπως και οι υπόλοιπες μονές επιστολές (1-15)- έχει μια καθαρά θρηνητική φωνή και περιγράφει την Πηνελόπη ως ανίσχυρη εγκαταλελειμμένη γυναίκα, ενώ η παραδοσιακή ελεγεία συνήθως δίνει τον λόγο μόνο στον άνδρα. Ο Οβίδιος λοιπόν, δίνει εδώ την ευκαιρία στη γυναίκα να πει τα γεγονότα έτσι όπως αυτή τα βιώνει και αναδεικνύει τον ψυχικό της κόσμο.

Ο Wilkinson γράφει συγκεκριμένα: « [Ο Οβίδιος] έχει μια τρυφερή πλευρά στη φύση του, η οποία του προκάλεσε το ενδιαφέρον για το ασθενές φύλο και τον εφοδίασε με μια ικανότητα ενδοσκόπησης στο ποια θα μπορούσαν να είναι τα συναισθήματά τους». ⁵⁷⁹ Πρέπει σε αυτό το σημείο να σημειώσω πως έχει συζητηθεί πολύ η επιλογή του Οβιδίου να δώσει φωνή σε γυναικείες φιγούρες. Επίκεντρο των συζητήσεων έχει αποτελέσει το κατά πόσο πραγματικά ο Οβίδιος έχει αγαθό σκοπό- να δώσει υπόσταση στο ανίσχυρο φύλο- και κατά πόσο όντως είναι οι γυναίκες που μιλάνε στο έργο του και όχι ο ίδιος ο ποιητής πίσω από το προσωπείο τους, καθώς και μόνο η ενέργεια της συγγραφής αποτελούσε αντρική υπόθεση.⁵⁸⁰

Η επιστολή της Πηνελόπης παρουσιάζει σίγουρα ομοιότητες με τις υπόλοιπες επιστολές. Αποτελεί «γυναικείο παράπονο», όπως ο Kerrigan το ονομάζει⁵⁸¹ και μια προσπάθεια της Πηνελόπης να υπερβεί τα χρονικά και τοπικά όρια που τη χωρίζουν από το αντικείμενο του πόθου της. Το παράπονο αυτό διαφαίνεται ήδη από τους πρώτους στίχους, όπου η Πηνελόπη αποκαλεί τον Οδυσσέα *lento* (αργοπορημένο), λέξη που χρησιμοποιείται χαρακτηριστικά στην ελεγεία για τον περισσότερο αδιάφορο εραστή.⁵⁸² Λίγο παρακάτω, η ίδια αναφέρεται στον πολυετή χωρισμό τους που έχει σαν συνέπεια εκείνη κάθε νύχτα να βρίσκεται στο «ερημωμένο» της συζυγικό κρεβάτι, σε αντίθεση με τον Οδυσσέα, ο οποίος βρίσκεται μεν σε έναν κυριολεκτικά ερημωμένο τόπο, το νησί της Καλυψώς, αλλά το κρεβάτι του δεν είναι καθόλου ερημωμένο:

⁵⁷⁸ Davis, 2006: 50.

⁵⁷⁹ Wilkinson, 1977: 59.

⁵⁸⁰ Sharrock, 1987: 407.

⁵⁸¹ Kerrigan, 1991: 64

⁵⁸² Knox, 2010: 88. Για την ελεγειακή ερμηνεία του *lentos*, βλ. Gardner, 2013: 131κ.εξξ. Ο Οβίδιος διαλέγεται εδώ με την ερωτική διάσταση του *lentos* και την υποβάλει στα λόγια της Πηνελόπης. Για την ελεγειακή Πηνελόπη, ο Οδυσσέας είναι ένας *lentos* εραστής που δεν θέλει να αφήσει την ερωτική συντροφιά της Καλυψώς. Επίσης, Pichon, 1966 s.v. *lentos*, Βαϊόπουλος, 2019: 154, 310, 323-324.

*non ego deserto iacuissem frigida lecto
nec quererer tardos ire relictā dies;*

Her. 1. 7-8

Η Πηνελόπη είναι *deserta* και *relicta* και οδηγείται στη συγγραφή επιστολής παραπόνων. Το ρήμα *queror* εντείνει επίσης το ελεγειακό περιβάλλον στο οποίο τοποθετείται η ηρωίδα.⁵⁸³ Ο χωρισμός μεταφράζεται ως σωματική απομάκρυνση και είναι κάτι που βρίσκεται εκτός ελέγχου της Πηνελόπης, διότι υπαγορεύεται από τον πόλεμο. Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι την Πηνελόπη ενδιαφέρουν οι συνέπειες που είχε ο Τρωικός πόλεμος για εκείνη και τη δική της ζωή και όχι για όλους τους Αχαιούς.⁵⁸⁴ Όλες οι ηρωίδες –συντάκτριες των επιστολών έχουν ως στόχο αυτή την υπέρβαση αυτής της απόστασης, που επιτυγχάνεται με την ανταπόκριση/απάντηση του αγαπημένου.⁵⁸⁵ Όχι όμως τόσο η Πηνελόπη. Την Πηνελόπη την ενδιαφέρει η επανένωση με τον Οδυσσέα και όχι οποιαδήποτε απάντηση στο γράμμα της: *nil mihi rescribas attinet; ipse veni!* (*Her. 1. 2*).

Με μια συντηρητικότητα, η οποία ενδεχομένως να προκύπτει και από την (λογοτεχνική-ειδολογική) ηλικία της πια, η Πηνελόπη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα «συζυγικής ανησυχίας».⁵⁸⁶ Από τον στίχο 6 ακόμη (*obrutus insanis esset adulter aquis*), η ανησυχία αυτή αποκτά υπόσταση ως φόβος προδοσίας από τον Οδυσσέα με κάποια άλλη γυναίκα. Το μοτίβο αυτό είναι χαρακτηριστικό στην ελεγεία, όπου ο ένας εραστής δεν ανταποκρίνεται (/πια) στην επιθυμία του άλλου για συνεύρεση και έτσι, ο δεύτερος καταλήγει να φοβάται τις πιθανότητες ύπαρξης τρίτου προσώπου.⁵⁸⁷ Στο στίχο 11, η Πηνελόπη δηλώνει και πάλι ανησυχία (*ego...timui graviora pericula*), στίχος ο οποίος θα μπορούσε να ιδωθεί και ως παράπονο, σύμφωνα

⁵⁸³ Pichon, 1966 s.v. *queri*.

⁵⁸⁴ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 290. Η Πηνελόπη δεν είναι η πρώτη φορά που μεταφράζει μια εθνική υπόθεση σε ατομική. Το ίδιο συμβαίνει και στο 23-24, όπου η ηρωίδα βλέπει ότι ο Οδυσσέας είναι ζωντανός επειδή οι θεοί νοιάζονται για εκείνη και όχι για τον ίδιο (βλ. Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 295).

⁵⁸⁵ Altman, 1982: 37.

⁵⁸⁶ “wifely anxiety”, Palmer, 1967: xviii.

⁵⁸⁷ Jacobson, 1974: 264.

με τον Jacobson. Για τον Jacobson, η αναφορά της Πηνελόπης σε «μεγαλύτερους κινδύνους» υποκρύπτει παράπονο, διότι ίσως να θεωρεί ότι μεγαλύτεροι είναι τελικά οι δικοί της κίνδυνοι, τόσο που έχει υποφέρει μακριά του, και όχι του Οδυσσέα, ο οποίος μπορεί να καθυστερεί με τη θέλησή του.⁵⁸⁸ Αυτό είναι σίγουρα υπερβολικό ως δήλωση αλλά λογικό υπό το πρίσμα ενός χαρακτήρα διαταραγμένου ψυχικά από την απόρριψη.

Το στοιχείο της υπερβολής είναι αναμενόμενο στην ελεγεία, καθότι οι ελεγειακοί ήρωες παρουσιάζονται σε στιγμές απόγνωσης από ανεκπλήρωτους έρωτες και αδιέξοδα. Η υπερβολή αυτή, λοιπόν, είναι χαρακτηριστική και στην περίπτωση της Πηνελόπης. Ενδεικτικά, θα χρησιμοποιήσω ακόμα ένα παράδειγμα από τους στίχους 53-56, όπου παρουσιάζεται η Τροία, δέκα χρόνια μετά τον πόλεμο, ισοπεδωμένη, με σπαρτά να φυτρώνουν πάνω στα κόκαλα των σκοτωμένων μαχητών. Μια πολύ ζωντανή εικόνα, ωστόσο αναχρονιστική, διότι τα δέκα χρόνια από την πτώση της Τροίας ίσως είναι πολλά για την Πηνελόπη που αναμένει την επιστροφή του συζύγου της, δεν είναι όμως αρκετά για να έχουν εξαφανιστεί τα συντρίμια της Τροίας:

*iam seges est, ubi Troia fuit, resecandaque falce
luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus;
semisepulta virum curvis feriuntur aratris
ossa, ruinosas occulit herba domos.*

Το ελεγειακό παράπονο συνεχίζει και στους στίχους 81-96, όπου περιγράφεται η πίεση που της ασκούν οι μνηστήρες και ο πατέρας της να συνάψει νέο γάμο. Ο λόγος που τοποθετεί αυτή την περιγραφή εδώ ο Οβίδιος είναι για να τονιστεί η αντίθεση μεταξύ της πίστης της Πηνελόπης, η οποία αγνοεί όλους τους εξωτερικούς παράγοντες που την ωθούν να ξεχάσει τον Οδυσσέα, και των επιπόλαιων σχέσεων με άλλες ερωμένες, τις οποίες πιθανολογεί ότι συνάπτει ο Οδυσσέας.⁵⁸⁹ Ακόμη, στην *Οδύσσεια*, εμφανίζεται η Αθηνά να πληροφορεί τον Τηλέμαχο ότι ο πατέρας της Πηνελόπης την πιέζει να παντρευτεί τον Ευρύμαχο, με σκοπό ο Τηλέμαχος να επιστρέψει γρήγορα από τη Σπάρτη στην Ιθάκη. Αντίθετα, η Πηνελόπη κάνει αναφορά στην πίεση που της ασκεί ο πατέρας της και στον τρόπο που τη διεκδικούν οι μνηστήρες (*runt in me* 88) για να

⁵⁸⁸ Jacobson, 1974: 251.

⁵⁸⁹ Knox, 2010: 104.

προκαλέσει τη ζήλια του Οδυσσέα, σαν να εφάρμοζε τις συμβουλές μιας *lena* (*Am.* 1. 8. 95-100).⁵⁹⁰

Η ελεγεία θέλει τους εξαπατημένους ή αδικημένους από τον έρωτα ήρωές της να βρίσκονται σε θέση κατώτερη από τους εραστές τους, οι οποίοι σε αντιδιαστολή βρίσκονται σε θέση ισχύος. Αυτό φυσικά κρύβει μέσα του και το τέχνασμα να παρουσιαστεί ο εγκαταλελειμμένος εραστής δήθεν ως αβοήθητος μπροστά στο αντικείμενο του πόθου του και έτσι να προκαλέσει λύπηση με απώτερο στόχο την επανένωση. Η Πηνελόπη λοιπόν, ακολουθώντας αυτό το μοτίβο παραχωρεί πρωταγωνιστικό ρόλο στον Οδυσσέα μέσα στην επιστολή, η οποία επικεντρώνεται στον τρωικό πόλεμο, τις συνέπειές του και γενικά, στην ιστορία του Οδυσσέα. Αντιθέτως, η ομηρική Πηνελόπη είναι απασχολημένη με τη δική της ζωή και τι εκείνη θα απογίνει, ούσα αυτή ο πρωταγωνιστής στην ιστορία της.⁵⁹¹ Η Πηνελόπη στην ελεγεία, ενώ επανειλημμένα αναφέρεται στον εαυτό της ως *coniunx* του Οδυσσέα (στ. 84), στον στίχο 97 αναφέρεται ως *uxor*. Σύμφωνα με τον Knox, η χρήση αυτού του λιγότερο επίσημου ουσιαστικού αποσκοπεί και στο να προκαλέσει τη συμπάθεια του αναγνώστη για το πρόσωπο της «πολύπαθης» Πηνελόπης.⁵⁹²

Θα ήθελα να υπογραμμίσω κάτι ακόμα, ωστόσο, για τον όρο *coniunx*. Η λεξιλογική αυτή επιλογή συνάδει με τον ελεγειακό τόνο. Καθεμιά από τις μονές ηρωίδες περιέχει τουλάχιστον ένα επίθετο/χαρακτηριστικό που περιγράφει ποιες είναι ή ποιες επιθυμούν να δείξουν ότι είναι. Με άλλα λόγια, μία και μόνο λέξη συμπτύσσει το δράμα των ελεγειακών ηρωίδων. Αναλόγως, η Πηνελόπη ορίζεται ως «σύζυγος» του Οδυσσέα. Το ουσιαστικό που χρησιμοποιεί αναφέρεται στην οικογενειακή της κατάσταση και, κατά κάποιον τρόπο, είναι σαν να λαμβάνει υπόσταση η Πηνελόπη μόνο δίπλα στον Οδυσσέα. Μάλιστα η ίδια τοποθετείται σε πολλά σημεία σκόπιμα στο περιθώριο για να επικαλεσθεί το συναίσθημα του Οδυσσέα, να τονίσει την αδυναμία της και τελικά να τον συγκινήσει. Ακόμα και όσα γράφει στην επιστολή κατευθύνονται από εκείνον και όσα θα ήθελε να ακούσει σαν αυτός που συγγράφει την επιστολή να μην έχει κανένα έλεγχο πάνω σε αυτά που γράφει αλλά όλα να υποκινούνται από αυτόν που θα την παραλάβει.⁵⁹³

⁵⁹⁰ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 303-304.

⁵⁹¹ Lindheim, 2003: 45.

⁵⁹² Knox, 2010: 109.

⁵⁹³ Lindheim, 2003: 32, 43.

Ακόμη, η αναφορά του ονόματος του Οδυσσέα από τους εναρκτήριους κιόλας στίχους βάζει τον αναγνώστη κατευθείαν μέσα σε επική ατμόσφαιρα. Ταυτόχρονα όμως, τοποθετούμαστε και μέσα στο ελεγειακό πλαίσιο, ένα είδος όπου οι γυναίκες δεν είναι συνήθως σύζυγοι αλλά *puellae*, οι οποίες φοβούνται τον χρόνο που θα τις μετατρέψει σε *anus* και θα κάνει να παρέλθει η ομορφιά τους. Εδώ η Πηνελόπη πραγματοποιεί ένα «επικο-ελεγειακό παράδοξο», όπως το ονομάζει η Thorsen,⁵⁹⁴ καθώς κλείνει το γράμμα της με τα εξής λόγια:

*certe ego, quae fueram te discedente puella,
protinus ut venias, facta videbor anus.*

Her. 1. 115-116

Ο Jacobson υποστηρίζει ότι η γλώσσα στους στίχους 83-84 είναι ψυχρή, διότι υποδηλώνει πως η Πηνελόπη δεν παραμένει πιστή στον Οδυσσέα από αγάπη αλλά από αίσθημα υποχρέωσης.⁵⁹⁵ Υποστηρίζω πως η ψυχρότητα ή μάλλον η απουσία συναισθηματικής φόρτισης από τους ανωτέρω στίχους αποτελεί μια προσπάθεια της Πηνελόπης να δείξει στον Οδυσσέα ένα πιο σκληρό πρόσωπο για να τον εκφοβίσει, να τον βάλει στη δική της θέση, δημιουργώντας του αμφιβολίες μήπως τη χάσει, αν καθυστερήσει παραπάνω την επιστροφή του. Εξάλλου, η αποστασιοποίηση δεν είναι διάχυτη στην επιστολή. Με την ίδια ακριβώς πρόθεση, στους στίχους 91-95 κατονομάζει κάποιους από τους μνηστήρες, τακτική κατ' εξοχήν ελεγειακή, προκειμένου να προκληθεί ζήλια στον εραστή. Ο ίδιος ο Οβίδιος κάνει ξανά χρήση της συγκεκριμένης τακτικής, όταν συμβουλεύει σχετικά ως *magister amoris* (*Am. 1. 8. 95, A. A. 3. 599*).

Πάλι για τους ίδιους λόγους, ο Οβίδιος δεν κάνει πουθενά λόγο για τη δραστηριότητα της ύφανσης, πέρα από μια μικρή αναφορά στους στίχους 9-10. Το τέχνασμα της ύφανσης είναι κάτι που θα εδραίωνε την Πηνελόπη στο μυαλό του Οδυσσέα ως πιστή σύζυγο και αυτό η Πηνελόπη δεν θέλει να συμβεί τόσο ξεκάθαρα. Σαφώς και δηλώνει την πίστη της σε διάφορα σημεία, αλλά ένα τόσο αδιάσειστο στοιχείο θα αποδείκνυε με βεβαιότητα την πίστη της και ενδεχομένως θα απέτρεπε τον

⁵⁹⁴ Thorsen, 2014: 40.

⁵⁹⁵ Jacobson, 1974: 260.

Οδυσσέα από την επίσπευση της επιστροφής του.⁵⁹⁶ Είναι αξιοπρόσεχτο πως, ενώ στην *Οδύσσεια* η Πηνελόπη εμφανίζεται να υφαίνει κατά τη διάρκεια της ημέρας, η αναφορά στην ύφανση στις *Ηρωίδες* εντοπίζεται κατά τη διάρκεια της νύχτας, με σκοπό ακόμα και εδώ να αποδοθούν σε αυτό το επικό στοιχείο ελεγειακά χαρακτηριστικά. Ως γνωστόν, στην ελεγεία η οποιαδήποτε ερωτική συνεύρεση πραγματοποιείται τη νύχτα, καθώς ο ένας εραστής περιμένει τον άλλο στο δωμάτιο, όπως ακριβώς απεικονίζεται εδώ η Πηνελόπη να υφαίνει περιμένοντας τον πολυπόθητο εραστή της, Οδυσσέα.

Για να επιστρέψω στο επιχείρημα του Palmer και να απαντήσω στο κατά πόσο ορισμένες ανακρίβειες είναι λάθη του Οβιδίου, όπως υποστηρίζει ο μελετητής, ή μάλλον σκόπιμες επιλογές, θα παραθέσω ξανά εδώ το σημείο που η Πηνελόπη γράφει πως η ίδια έστειλε τον Τηλέμαχο να βρει πληροφορίες για τον πατέρα του: *Omnia namque tuo senior te quaerere misso* (*Her.* 1. 370). Είναι γνωστό από την *Οδύσσεια* πως η Πηνελόπη δεν είχε ιδέα για την αναχώρηση του Τηλέμαχου, η οποία μάλιστα υποκινήθηκε από τη θεά Αθηνά (*Οδ.* 13. 421-423). Εδώ λοιπόν, ήδη από τους αρχικούς στίχους της επιστολής, η Πηνελόπη προσπαθεί έμμεσα να τρομοκρατήσει τον Οδυσσέα για να επιστρέψει, υπονοώντας ότι πλέον αναλαμβάνει δράση και δεν είναι μια παθητική γυναίκα που θα περιμένει για πάντα βλέποντας τη ζωή της να περνά. Δεν θα περιμένει άλλο.

Όπως ακριβώς αποφάσισε να «στείλει» τον γιο της προς αναζήτηση του πατέρα του, έτσι θα μπορούσε από στιγμή σε στιγμή να αποφασίσει να πάρει τη ζωή στα χέρια της και να παντρευτεί έναν από τους μνηστήρες. Η ανακρίβεια, λοιπόν, έχει ως σκοπό να πείσει τον Οδυσσέα, όπως και πολλά άλλα σημεία μέσα στην επιστολή και δεν οφείλεται σε κανένα λάθος του Οβιδίου.⁵⁹⁷ Άλλωστε ο στόχος της επιστολής δεν είναι να παρέχει ιστορικές πληροφορίες, αλλά να αποτυπώσει το ψυχικό πάθος της συγγραφέως της.⁵⁹⁸ Ακόμη, υπάρχει η πιθανότητα η Πηνελόπη να αισθάνεται ενοχές για την παθητική τόσα χρόνια στάση της και να προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να δικαιολογηθεί. Σκοπός λοιπόν της παραποίησης αυτής της πληροφορίας είναι η ρητορική ενίσχυση του επιχειρήματός της, υποδεικνύοντας τον ενεργό ρόλο που έχει πλέον αναλάβει, σε αντιδιαστολή με τον δευτερεύοντα που είχε στην *Οδύσσεια*.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Jacobson, 1974: 264.

⁵⁹⁷ Jacobson, 1974: 266; Barchiesi, 1984: 70-71; Kennedy, 1984: 419-421.

⁵⁹⁸ Smith, 1994: 259.

⁵⁹⁹ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 295-296.

Από τον στίχο 97 ως το τέλος έχουν διατυπωθεί πολλές αμφιβολίες ως προς τη σειρά με την οποία οι στίχοι πρέπει να τοποθετηθούν. Στο σημείο αυτό θα συμφωνήσω με τον Knox και θα υποστηρίξω ότι η ασυνέχεια του νοήματος των στίχων αποτελεί εσκεμμένη προσπάθεια από τον Οβίδιο να τονίσει και πάλι τη διαταραχή της ψυχής της Πηνελόπης καθώς γράφει αυτή την επιστολή, και ότι δεν είναι αναγκαία καμία επαναδιάταξη στίχων.⁶⁰⁰ Η Πηνελόπη λοιπόν, κάνει μια τελευταία, απέλπιδα προσπάθεια να επηρεάσει ψυχολογικά τον Οδυσσέα για να τον πείσει να γυρίσει. Από τη μία αναφέρει πως ο Λαέρτης είναι πια πολύ μεγάλος (στ. 105-106), ο Τηλέμαχος ακόμα πολύ μικρός (στ. 107-108) και η ίδια απλά μια αδύναμη γυναίκα/αβοήθητη χωρίς τον Οδυσσέα(στ. 109).⁶⁰¹ Από την άλλη, τονίζει το ενδεχόμενο να μην καταφέρει να διατηρήσει την πίστη της προς αυτόν για πολύ ακόμα. Για ακόμα μια φορά, αναφέρει την ύπαρξη του Τηλέμαχου στους στίχους 111-112 (*est tibi sitque, precor, natus, qui mollibus annis/ in patrias artes erudiendus erat*), μήπως λίγο πριν το τέλος η υπενθύμιση του γιου τους τον πείσει να επιστρέψει, αν η ίδια δεν του είναι αρκετή. Πριν κλείσει την επιστολή, γράφει:

*respice Laerten; ut sua lumina condas,
extremum fati sustinet ille diem.*

Her. 1. 113-114

Η δήλωση πως ο Λαέρτης καθυστερεί να κλείσει τα μάτια του, γιατί και αυτός περιμένει να δει για τελευταία φορά το γιο του, είναι το τελευταίο μέσον που μεταχειρίζεται η Πηνελόπη ώστε να τελεσφορήσει η επίκληση στο συναίσθημα και να πραγματοποιηθεί η επανένωση του ζευγαριού.

Το επιλογικό ζευγάρι στίχων, όπου η Πηνελόπη σχολιάζει το γήρας που διαγράφεται πια στο πρόσωπό της, έρχεται να σφραγίσει την ψυχική της αναστάτωση, η οποία φαίνεται τελικά να την καταβάλει και να την κάνει να αποδέχεται πως στο

⁶⁰⁰ Knox, 2010: 108.

⁶⁰¹ Εδώ πρόκειται για άλλη μια μικρή παραποίηση της πραγματικότητας χάριν ρητορικής υποστήριξης του επιχειρήματος. Ο Τηλέμαχος είναι είκοσι χρονών και όχι *puer*, η παρουσίασή του όμως ως παιδί εντείνει το γεγονός πως η Πηνελόπη είναι εντελώς αβοήθητη στα χέρια των μνηστήρων και συμβάλλει στη διεκτραγώδηση της κατάστασης (Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 305).

«παιχνίδι» διεκδίκησης του Οδυσσέα υπάρχουν πιθανότητες να χάσει. Η δυναμική επική Πηνελόπη που ξεκινά την επιστολή δίνοντας αρχικά μόνο μικρά δείγματα έλλειψης αυτοπεποίθησης, ακολουθεί μια πορεία σε όλο το μήκος της επιστολής, η οποία την οδηγεί τελικά να παραδοθεί στη θλίψη της, να αποβάλει τον δυναμισμό της και να υποκύψει στην ελεγειακή της ψυχή, αφού τοποθετηθεί σε θέση μειονεκτικότερη του Οδυσσέα, όπως αρμόζει σε έναν ελεγειακό ήρωα.

Για την Πηνελόπη του Οβιδίου δεν υπάρχει το ευτυχισμένο τέλος της *Οδύσσειας*, κατά την επιστροφή του Οδυσσέα. Έχουν περάσει είκοσι χρόνια και μαζί με αυτά έχει περάσει και η ζωή της περιμένοντας. Εφόσον αυτά δεν γυρίζουν πίσω, ακόμη και αν γυρίσει ο Οδυσσέας, τίποτα δεν θα είναι ίδιο πια.⁶⁰² Ενώ στην *Οδύσσεια* η Πηνελόπη διατηρεί την ομορφιά της και είναι ακόμα ποθητή (*Οδ.* 18. 187-213), στις *Ηρωίδες* έρχεται αντιμέτωπη με τη σκληρή πραγματικότητα. Η επιστολή δεν κλείνει με παραδοσιακό τρόπο, καθώς η μελαγχολία, το παράπονο και η θλίψη έχουν κυριεύσει την ηρωίδα.⁶⁰³

2. 1. 2. Η χρήση ελεγειακού-ερωτικού λεξιλογίου

Σε όλο το μήκος της επιστολής υπάρχουν διάσπαρτα ελεγειακά στοιχεία. Η ελεγεία είναι το κατ' εξοχήν είδος που μεταχειρίζονται οι ποιητές για να μιλήσουν για τον έρωτα. Πέρα, όμως, από τα σημεία που η Πηνελόπη γίνεται ελεγειακή περσόνα, υπάρχει σημαντική χρήση ερωτικού λεξιλογίου, ακόμη και σε σημεία που η Πηνελόπη εμφανίζει χαρακτηριστικά δυναμισμού όπως απαιτεί το έπος το οποίο τη δημιούργησε. Η χρήση ερωτικού λεξιλογίου είναι ένα ακόμη στοιχείο που ενισχύει τα ελεγειακά χαρακτηριστικά της άλλοτε καθόλα επικής Πηνελόπης. Θα ήθελα εδώ να παραθέσω μερικά παραδείγματα:

- *adulter* στ. 6. Η Πηνελόπη αναφέρεται στον Πάρη και από όλα του τα χαρακτηριστικά απομονώνει αποκλειστικά τη σεξουαλική του ιδιότητα.

⁶⁰² Jacobson, 1974: 262.

⁶⁰³ Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος, 2021: 306.

- *frigida* στ.7. Η λέξη αυτή ενέχει ερωτικό υπονοούμενο για την παρούσα ερωτική ζωή της Πηνελόπης, η οποία είναι μάλλον ανύπαρκτη.
- *diruta sunt...pinguis humus* στ. 51-54. Τέτοιες εικόνες, που παραπέμπουν στην αγροτική ζωή, είναι γνωστές για τις ερωτικές τους συνυποδηλώσεις. Ο Οβίδιος μάλιστα χρησιμοποιεί τη λέξη *pinguis* (*Am.* 2. 19. 25) για να δηλώσει τον ευοδωμένο έρωτα.
- *vires* στ. 86. Ένα ουσιαστικό καθαρά αρρενωπό. Σε άλλα συγκείμενα έχει χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει τα αρσενικά γεννητικά όργανα, ενώ αλλού την διαδικασία της αναπαραγωγής (*Plin. HN.* 11. 19. 60, *Tac. Ann.* 6. 28, *Priap.* 43-44,).
- *tulit* στ. 87. Αποτελεί μια μεταφορά για τη γονιμότητα.
- *luxuriosa* στ. 88. Η λέξη αυτή σκιαγραφεί και πάλι τη γονιμότητα.
- *ruunt in me* στ. 88. Εδώ η Πηνελόπη αναφέρεται στην πίεση που της ασκούν οι μνηστήρες να αποφασίσει να παντρευτεί εκ νέου, όμως η επιλογή της συγκεκριμένη έκφρασης υποδεικνύει ξεκάθαρα τη σεξουαλική πράξη (βλ. *Hor. C.* 2. 5. 3-4, *Plaut. Cas.* 890).
- *viscera* στ. 90. Η συγκεκριμένη επιλογή έχει ξαναπραγματοποιηθεί από τον Οβίδιο για να δηλώσει γεννητικά όργανα και συγκεκριμένα τη μήτρα (*Her.* 11. 44/ *Fast.* 1. 624, 3. 24). Σε άλλους συγγραφείς η ίδια λέξη έχει χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει τους όρχεις (*Petr. Sat.* 119. 21/ *Plin. HN.* 20. 51. 142)
- *sine viribus uxor* στ. 97. Ενώ επιφανειακά δείχνει την έλλειψη κοινωνικής ισχύος (λόγω της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, η οποία αποκτά ταυτότητα μέσω του άντρα), με μια ματιά βαθύτερα, μπορούμε να δούμε πως υπονοεί και πάλι τη σεξουαλική της κατάσταση (μια γυναίκα δίχως τον άντρα που θα ικανοποιούσε τις σεξουαλικές ορμές της).⁶⁰⁴

Είναι φανερό πως η Πηνελόπη σε αυτή την επιστολή αλλάζει κατά πολύ την εικόνα που ο αναγνώστης έχει σχηματίσει από την παρουσία της στο έπος. Η χρήση ερωτικού λεξιλογίου απαιτείται μεν από το ελεγειακό λογοτεχνικό είδος, ίσως όμως ο λόγος να μην είναι τόσο προβλέψιμος και επιφανειακός. Η Πηνελόπη με τη χρήση

⁶⁰⁴ Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση του ερωτικού λεξιλογίου που χρησιμοποιεί ο Οβίδιος βλ. Jacobson, 1974: 265-274. Επίσης, πρβ. σχετικά, Adams, 1982 και Pichon, 1966.

λέξεων με ερωτικές συνυποδηλώσεις δείχνει ίσως μια εμμονή που υποκρύπτει τη δική της προσωπική στέρηση του έρωτα ή ακόμη και της σεξουαλικής ζωής. Η διαδικασία συγγραφής της επιστολής της επιτρέπει να ξεδιπλώσει την καταπιεσμένη της σεξουαλικότητα ή μάλλον καλύτερα, να την θυμηθεί.⁶⁰⁵

Εκτός αυτού, το λεξιλόγιο με σεξουαλικά υπονοούμενα σίγουρα αποσκοπεί να δημιουργήσει τη σκέψη της ερωτικής δράσης στο μυαλό του Οδυσσέα, ώστε να πειστεί να γυρίσει. Αυτό που πρέπει να τονιστεί εδώ είναι πως μπορεί η εικόνα της Πηνελόπης που γνωρίζουμε να διαφοροποιείται, όμως δε συμβαίνει το ίδιο και με την υπόστασή της. Πρόκειται για την ίδια Πηνελόπη, στην οποία ο Οβίδιος δίνει την ευκαιρία να εκδηλώσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά της, μια ευκαιρία που στο έπος δεν της δόθηκε. Η Πηνελόπη είναι μια γυναίκα στερημένη, παράλληλα με πρότυπο πιστής συζύγου. Δεν είναι μόνο μια πιστή σύζυγος χωρίς ψυχή. Είναι ανικανοποίητη, πικραμένη και θυμωμένη με τον σύζυγό της και όλα αυτά έχει επιτέλους την ευκαιρία να τα δείξει.⁶⁰⁶

2. 1. 3. Η επικότητα της Πηνελόπης στην ελεγεία

Σε όλη την έκταση της επιστολής είναι αξιοπρόσεχτο πως η Πηνελόπη δεν βγαίνει εκτός εαυτού. Την διακρίνει η αυτοσυγκράτηση ενός επικού ήρωα, όπως ακριβώς είναι το πορτρέτο της στην *Οδύσσεια*. Για αυτόν τον λόγο, η Fulkerson χαρακτηρίζει την Πηνελόπη ως περσόνα «ψευδοελεγειακή», καθώς θεωρεί ότι κάνει χρήση ελεγειακών συμβάσεων μόνο όταν εκείνη επιθυμεί, για να πετύχει τον σκοπό της.⁶⁰⁷ Ένα παράδειγμα που αποδεικνύει τα παραπάνω είναι το σημείο που η Πηνελόπη κατηγορεί τον Οδυσσέα πως πλαγιάζει με άλλη γυναίκα και, μάλιστα, φαντάζεται και πως ο Οδυσσέας ίσως ακόμα και να περιγράφει τη σύζυγό του στην ερωμένη του ως κατώτερή της (*rustica Her.1.77*). Αυτό φανερώνει από τη μία μια γυναίκα με χαμηλή

⁶⁰⁵ Verducci, 1985: 28, Henderson, 1986: 7, 9.

⁶⁰⁶ Jacobson, 1974: 274.

⁶⁰⁷ Fulkerson, 2005: 37. Ομοίως, ο Barchiesi υποστηρίζει πως η Πηνελόπη συνυπάρχει μεταξύ δύο κόσμων, αυτόν της ελεγείας και αυτόν του έπους, πράγμα το οποίο σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να ληφθεί ως απόπειρα παρωδίας του έπους, αλλά μάλλον ως τρόπο με τον οποίο το έπος, ακόμη και μέσα στην ελεγεία, διατηρεί την ταυτότητά του (2001: 39-42).

αυτοπεποίθηση, η οποία φοβάται μήπως έχει χάσει το αντικείμενο του πόθου της (ελεγειακό στοιχείο), αλλά, από την άλλη, φαίνεται να μην θεωρεί απειλητική την αντίζηλό της, καθώς επικεντρώνει την προσοχή της στους μνηστήρες και την πίεση που της ασκείται από αυτούς και τον πατέρα της για έναν νέο γάμο:

*Dulichii Samiique et quos tulit alta Zacynthos,
turba ruunt in me luxuriosa proci,
inque tua regnant nullis prohibentibus aula;*

Her. 1. 87-89

Στην ουσία, λοιπόν, αντιστρέφει τους ρόλους και την ανησυχία και έμμεσα εστιάζει πως αυτός που θα έπρεπε τώρα να ανησυχεί είναι ο Οδυσσέας. Οι στίχοι αυτοί, παρ' όλη την ελεγειακή τους χροιά και τα σχόλια που αναφέρω παραπάνω σχετικά με το παράπονο της αδικημένης συζύγου, ενέχουν και έναν επικό δυναμισμό. Ωστόσο, οι ελεγειακοί τόποι υπαγορεύουν η ηρώιδα να δηλώσει παρόλα αυτά την πίστη της στον Οδυσσέα: *Penelope coniunx semper Ulixis ero* (*Her. 1. 84*). Μάλιστα, στο σημείο αυτό, η Πηνελόπη απομακρύνεται τελείως από το ομηρικό πρότυπο κατά το οποίο η ίδια – ως επική ηρώιδα- αποφασίζει να παντρευτεί τον μνηστήρα εκείνον που θα καταφέρει να σηκώσει και να λυγίσει το τόξο του Οδυσσέα και να δώσει τέλος στην αναμονή της.⁶⁰⁸

Ένα ακόμα στοιχείο που συνηγορεί στο επιχείρημα περί ψευδοελεγειακών στοιχείων είναι πως στους στίχους 59-62 η Πηνελόπη δηλώνει πως η συγκεκριμένη επιστολή δεν αποτελεί το πρώτο της εγχείρημα για γραπτή επικοινωνία με τον Οδυσσέα:

*quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim,
ille mihi de te multa rogatus abit,
quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam,
traditur huic digitis charta notata meis.*

⁶⁰⁸ Knox, 2010: 83-84.

Όπως πολύ σωστά υπογραμμίζει εδώ η Fulkerson, η Πηνελόπη έχει εξασκήσει τη διαδικασία της συγγραφής, επομένως θα μπορούσε κάλλιστα να κατευθύνει τα γραφόμενά της κατά βούληση και η επιστολή για ακόμα μια φορά να υποδεικνύει μια δυναμική επική φιγούρα που προσπαθεί να καταφέρει κάτι και όχι μια αδύναμη ελεγειακή ηρωίδα που βρίσκεται εγκλωβισμένη στην απόγνωσή της. Αξίζει να αναφερθεί πως, παρακινδυνευμένα, η Fulkerson φέρνει στο προσκήνιο και ένα άλλο ενδεχόμενο, ότι θα μπορούσε κάποιες επιστολές από εκείνες που η Πηνελόπη έδινε στους περαστικούς να έχουν φτάσει στον προορισμό τους και μάλιστα ορισμένες να έχουν κιόλας απαντηθεί.⁶⁰⁹ Κάτι τέτοιο φυσικά δίνει νέες διαστάσεις και ερμηνείες τόσο στην *Οδύσσεια* όσο και στις *Ηρωίδες*, ο λόγος όμως που το αναφέρω είναι για να καταδειχθεί πως η Πηνελόπη δεν είναι απαραίτητα ένα παθητικό πρόσωπο όπως έχει παγιωθεί.

Ο επικός δυναμισμός της Πηνελόπης φαίνεται και από τα σημεία εκείνα που έμμεσα μειώνει τον Οδυσσέα, εξυψώνοντας κατ' επέκταση το δικό της ήθος (*utque sit hic somno proditus, ille dolo. Her. 1. 40*). Εδώ, η Πηνελόπη αποδίδει την κατάκτηση της Τροίας σε απάτη, καθώς ο «πολυμήχανος» Οδυσσέας δεν είναι τελικά και τόσο ήρωας εφόσον η πολεμική του υπεροχή στηριζόταν σε δόλο και έφοδο σε ώρες ύπνου των αντιπάλων. Ο τόνος σε αυτό το σημείο είναι ξεκάθαρα αντι-ηρωικός και χλευαστικός, σε αντίθεση φυσικά με την ηρωίδα Πηνελόπη που είκοσι χρόνια επιδεικνύει αδιάφθορο ήθος παραμένοντας πιστή στον σύζυγό της.⁶¹⁰ Αυτό συνεχίζει και στον στίχο 44 (*at bene cautus eras et memor ante mei*) όπου η Πηνελόπη πάλι ειρωνικά δηλώνει πως ο Οδυσσέας φρόντιζε να είναι «προσεχτικός» στις κινήσεις του, υπονοώντας ίσως πως απλά επρόκειτο για δειλία. Αντιθέτως, για να αναφερθεί και αυτό, η ομηρική Πηνελόπη, πουθενά δεν υποτιμά το θάρρος και τον ηρωισμό του συζύγου της. Ο αντι-ηρωισμός του Οδυσσέα είναι πρόδηλος και σε άλλα σημεία που η Πηνελόπη υποδηλώνει ότι εκείνος διατηρεί εξωσυζυγικές σχέσεις. Η αντίθεση είναι αξιοσημείωτη: ο Οδυσσέας «καθυστερεί» επιδεικνύοντας τάσεις απιστίας στο μυαλό της Πηνελόπης, ενώ η ίδια «καθυστερεί» παραμένοντας πιστή σε αυτόν.⁶¹¹ Επομένως όλα τα εύσημα ηρωισμού πρέπει μάλλον να αποδοθούν σε εκείνη.

Επιπλέον, ακόμα και η καταπάτηση και κατασπατάληση της παρουσίας του Οδυσσέα αποδίδονται στον ίδιο από την πλευρά της Πηνελόπης (στ. 93-94 *quos omnes*

⁶⁰⁹ Fulkerson, 2005: 37-38.

⁶¹⁰ Jacobson, 1974: 256; Lindheim, 2003: 43-44.

⁶¹¹ Jacobson, 1974: 259.

turpiter absens/ ipse tuo partes sanguine rebus alis), στο πλαίσιο πάντα που επικρίνει τη συμπεριφορά του κερδίζοντας πλεονέκτημα ως προς το δικό της ήθος. Για την ακρίβεια, επισημαίνει πως η καθυστέρηση του Οδυσσέα έχει φέρει το παλάτι και την ίδια στην κατάσταση που βρίσκονται, κάτι που ένας αληθινός επικός ήρωας δεν θα επέτρεπε. Αντιθέτως, ο μόνος που προσπαθεί να διατηρήσει όρθιο και ακέραιο το σπίτι τους είναι η Πηνελόπη, επιδεικνύοντας το ήθος που στερείται ο Οδυσσέας.

Στον στίχο 2 η Πηνελόπη τονίζει τη σημασία που έχει η διαπροσωπική επαφή και ο διάλογος έναντι της επικοινωνίας με γράμματα (*nil mihi rescribas attinet: ipse veni!*). Το αξιοσημείωτο εδώ είναι πως στον κόσμο της *Οδύσσειας* η ομιλία αποτελεί αποκλειστικά ανδρικό δικαίωμα. Για ακόμα μια φορά λοιπόν, από την αρχή ακόμα, η Πηνελόπη υπογραμμίζει την επικότητα και τον δυναμισμό της. Ωστόσο, δεν της διαφεύγει το γεγονός ότι το δικαίωμα προφορικής έκφρασης είναι δικαίωμα που οι γυναίκες δεν είχαν τόσο ελεύθερα εκείνη την εποχή και για αυτόν τον λόγο, ενώ ζητάει από τον Οδυσσέα να γυρίσει (για να μιλήσουν), το δικαίωμα να μιλήσει κληροδοτείται ουσιαστικά κυρίως σε αυτόν, εφόσον εκείνη, στη δεδομένη στιγμή δεν μιλάει, γράφει. Παρακάτω, όταν η Πηνελόπη φαντάζεται τον Οδυσσέα να πλαγιάζει με άλλη γυναίκα, ανησυχεί μήπως της «λέει» αρνητικά σχόλια για τη γυναίκα του (στ. 77 *narres*).⁶¹²

Αυτή η αντιφατική συμπεριφορά της Πηνελόπης, από τη μία με εμφανή επικό δυναμισμό και από την άλλη με μια ελεγκτική αδυναμία μπροστά στον Οδυσσέα, είναι κάτι το οποίο ο διακεκριμένος ψυχαναλυτής του 20^{ου} αι. Lacan εξηγεί ως προσπάθεια από τη γυναικεία πλευρά επίτευξης του σκοπού της- της επιστροφής του Οδυσσέα στη συγκεκριμένη περίπτωση. Αναλυτικότερα, η Πηνελόπη υποδύεται διάφορους ρόλους προσπαθώντας να βρει κάποιον που θα πείσει τελικά τον Οδυσσέα να γυρίσει σε αυτήν. Όλες οι διαφορετικές της εκδοχές συνυπάρχουν στον χαρακτήρα της, όπως και κάθε γυναίκας, έτοιμες να χρησιμοποιηθούν ανάλογα με την περίπτωση. Δεν πρόκειται για μια διαφορετική από την *Οδύσεια* Πηνελόπη. Πρόκειται για μια Πηνελόπη που μεταχειρίζεται διαφορετικά μέσα για να καταφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα.⁶¹³

⁶¹² Lindheim, 2003: 39. Σε αυτόν τον στίχο, οι Βαϊόπουλος-Μιχαλόπουλος-Μιχαλόπουλος (2021: 302) παρατηρούν κάτι ακόμα. Η Πηνελόπη μοιάζει να δυσανασχετεί με την καθιερωμένη στο έπος εικόνα της ως σοβαρής και ενάρετης συζύγου, που επιτελεί τους παραδοσιακούς ρόλους της και είναι άμαθη στο ερωτικό κομμάτι.

⁶¹³ Lindheim, 2003: 81κ.εξξ.

ΣΥΝΟΨΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στις *Ηρωίδες* του Οβιδίου η Πηνελόπη μπορεί να βρίσκεται σε διαφορετικό λογοτεχνικό συγκείμενο και η θέαση του χαρακτήρα της να πραγματοποιείται από διαφορετική οπτική γωνία, όμως σε καμία φάση της δεν χάνεται ο επικός της δυναμισμός. Τα ελεγειακά στοιχεία που της προσδίδει ο Οβίδιος εδώ δεν αναιρούν σε όλα τα επίπεδα την επική διάσταση του χαρακτήρα της και θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Πηνελόπη της *Οδύσσειας* με αυτή των *Ηρωίδων* είναι η ίδια γυναίκα ιδωμένη σε δύο διαφορετικές στιγμές της και ενδεχομένως, πιο ώριμη στις *Ηρωίδες* από την πάροδο των χρόνων. Ο δόλος που μεταχειρίζεται στην *Οδύσσεια* για να καθυστερεί τους μνηστήρες έχει στραφεί εδώ προς τον Οδυσσέα για να τον πείσει να γυρίσει. Μέσα στο ελεγειακό πλαίσιο λοιπόν και σε μια στιγμή αδυναμίας –συγγράφοντας και μπαίνοντας στη διαδικασία να αναθυμηθεί τα είκοσι τελευταία χρόνια της ζωής της- η Πηνελόπη είναι λογικό να βλέπει τα πράγματα πιο ρομαντικά και να επιθυμεί να εκφράσει το παράπονό της απέναντι στον Οδυσσέα, όπως θα έκανε άλλωστε κάθε γυναίκα στη θέση της. Ο Οβίδιος θέλει με αυτή την επιστολή να απομακρύνει την Πηνελόπη από το πρότυπο της γυναικείας πίστης, όχι όμως για να το αντιστρέψει, αλλά για να δώσει στον χαρακτήρα αυτό βάθος, υπόσταση και τελικά να τον εξανθρωπίσει.⁶¹⁴

Ο Οβίδιος δεν θέλει να παρουσιάσει μια διαφορετική Πηνελόπη, αλλά το ίδιο αμφιλεγόμενο πρότυπο πίστης και σταθερότητας από τη δική του όμως πλευρά, εκείνης της γυναίκας που όσο δυναμική και αν είναι, ζει στιγμές ανασφάλειας, ζήλιας και έχει ανάγκη στήριξης. Η επιθυμία του να μην απομακρύνει την ηρωίδα του από το επικό της πρόσωπο γίνεται ολοφάνερη από το γεγονός ότι οι πρώτοι είκοσι στίχοι της επιστολής δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ξεκάθαρα επική, αναθυμίζοντας στον αναγνώστη γεγονότα από την Τροία και τοποθετώντας όλα όσα θα ακολουθήσουν στο επικό πλαίσιο όπου ανήκουν.

⁶¹⁴ Knox, 2010: 86, Jacobson, 1974: 249.

2. 2. AMORES

Μία από τις δύο αναφορές που γίνονται στην Πηνελόπη μέσα στους *Amores* είναι αυτή στο πρώτο βιβλίο:

*Penelope iuvenum vires temptabat in arcu;
qui latus argueret, corneus arcus erat.*

Am. 1. 8. 46-47

Η αμφιλεγόμενη εικόνα της Πηνελόπης στις *Ηρωίδες* που παρουσίασα στο προηγούμενο κεφάλαιο, μια εικόνα που επιβεβαιώνει τις αμφιβολίες που δημιουργούνται στην *Οδύσσεια* ως προς την αθωότητά της εν τέλει, θα μπορούσαμε εδώ να πούμε πως προετοιμάζεται από τον Οβίδιο, εφόσον αυτό το έργο είναι προγενέστερο των *Ηρωίδων*. Η αντιφατική αυτή εικόνα θεωρώ πως ξαφνιάζει τον αναγνώστη διότι, χωρίς καμιά προηγηθείσα εισαγωγή, η Πηνελόπη που έχει στο μυαλό του ως πρότυπο ηθικής κλονίζεται. Θα συμφωνήσω λοιπόν με τον Barsby πως το δίστιχο αυτό αποτελεί ένα είδος «βλασφημίας» για το καθιερωμένο πρόσωπο-πρότυπο μιας Πηνελόπης υποδείγματος πίστης και σταθερότητας.⁶¹⁵ Θα ήθελα επίσης να τονίσω πως οι στίχοι αυτοί δεν αμφισβητούν απλά την πίστη της Πηνελόπης, αλλά αμφισβητούν την πίστη ακόμα και της Πηνελόπης, γεγονός που κλονίζει την εμπιστοσύνη απέναντι στο γυναικείο φύλο ανεπανόρθωτα, από τη στιγμή που μέχρι και η Πηνελόπη τελικά είχε ερωτικές διαθέσεις απέναντι στους μνηστήρες και ο λόγος διοργάνωσης του διαγωνισμού τοξοβολίας αποσκοπούσε στη σύγκρισή τους και την επιλογή νέου συζύγου.

Σύμφωνα με τον McKeown, η λέξη *iuvenum*, που αφορά στο νεαρό της ηλικίας των μνηστήρων και επιβεβαιώνεται και από την *Οδύσσεια* (*Οδ.* 21. 310), αποσκοπεί να καταδείξει την αντίθεση ανάμεσα σε εκείνους και τον Οδυσσέα, ο οποίος πια είναι μεγάλος ηλικιακά και λιγότερο ικανός/ποθητός(;).⁶¹⁶ Η χρήση του Παρατατικού στο ρήμα *temptabat* δείχνει διάρκεια, πράγμα που σημαίνει πως η Πηνελόπη εξέταζε τις ικανότητες των μνηστήρων επανειλημμένα. Θα ήθελα εδώ να σημειώσω πως ο Οβίδιος

⁶¹⁵ Barsby, 1973: 99.

⁶¹⁶ McKeown, 1989: 226.

κάνει χρήση αυτού του ρήματος και σε άλλα σημεία, αλλά για να δηλώσει άμεση επαφή, όπως για παράδειγμα στις *Μεταμορφώσεις*, όπου ο Πυγμαλίον αγγίζει το άγαλμα που ο ίδιος δημιούργησε και το ρήμα που χρησιμοποιείται είναι το *temptat* (*admovet os iterum, minibus quoque pectora temptat. Met. 10. 28*). Κάτι τέτοιο περιπλέκει την εικόνα της Πηνελόπης τόσο πολύ, ώστε τελικά μοιάζει στη χυδαία Πηνελόπη που ανέφερα συνοπτικά στην εισαγωγή, η οποία προκύπτει από αποσπασματικές και δευτερεύουσες πηγές και όχι από τον Όμηρο (βλ. παραπομπή 2).⁶¹⁷

Το ερωτικό στοιχείο συνεχίζεται, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Barsby, με τη λέξη *latus*, το οποίο σε άλλα συγκείμενα χρησιμοποιείται από τον Οβίδιο με ερωτικές συνυποδηλώσεις (*Am. 2. 10. 25, 3. 7. 36, 3. 11. 14*).⁶¹⁸ Την ίδια παρατήρηση θα ήθελα να σημειώσω και για τη λέξη *corneus*, η οποία χρησιμοποιείται εδώ για να δηλώσει το υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένο το τόξο (πράγμα που πάλι επιβεβαιώνουν οι στίχοι της *Οδύσσειας* *Οδ. 21. 395*), όμως στο έργο *Fasti* η ίδια λέξη χρησιμοποιείται για το ανδρικό μόριο (*tumidum cornu durius inguen erat. Fast. 2. 346*).⁶¹⁹

Για τους υποστηρικτές της ακλόνητα πιστής Πηνελόπης η παραπάνω εικόνα ίσως να είναι εξοργιστική, ειδικά από τη στιγμή που αποτελεί την πρώτη αναφορά του Οβιδίου σε αυτήν με έναν τρόπο που γκρεμίζει ένα από τα πιο σταθερά πρότυπα συζυγικής πίστης. Όμως δεν θεωρώ ότι αυτή η παρουσίαση ανατρέπει απαραίτητα την καθιερωμένη εικόνα της ούτε πιστεύω πως αυτόν τον στόχο είχε ο Οβίδιος. Η εναλλακτική της εικόνα, ωστόσο, προετοιμάζει το έδαφος των *Ηρωίδων*, όπου η ίδια ομηρική Πηνελόπη, ώριμη πια, έχει διαφορετική θέαση και διαφορετικό χειρισμό των πραγμάτων. Είναι άνθρωπος με φωνή, κουρασμένος, μπερδεμένος, ικανός για πονηρά σχέδια προκειμένου να πετύχει αυτό που επιθυμεί, κάτι που φαίνεται ούτως ή άλλως αν κανείς διαβάσει πίσω από τις λέξεις την *Οδύσσεια*.

Αυτή η οπτική πιστεύω ότι επιβεβαιώνεται και από τη δεύτερη αναφορά της Πηνελόπης στους *Amores*. Αν και το σημείο που πρωταρχικά αναφέρεται ρητά δεν προάγει κάπως τη γνώση μας ή την εμπάθυσή μας στην ψυχосύνθεσή της (*aut, quod Penelopes verbis reddatur Ulixi, Am. 2. 18. 21*), μερικούς στίχους παρακάτω (*Am. 2. 18. 29*) αναφέρεται ξανά συνοδευόμενη από το επίθετο *candida*, το οποίο, όπως

⁶¹⁷ McKeown, 1989: 226.

⁶¹⁸ Barsby, 1973: 99.

⁶¹⁹ Για μια αναλυτική παρουσίαση της χρήσης του όρου *corneus* ως ανδρικού μορίου, βλ. Adams, 1982: 21κ.εξξ.

παρατηρεί ο McKeown και η Booth, παραπέμπει στην καθιερωμένη από την *Οδύσσεια* εικόνα της ως λαμπρής, πανέμορφης, με αγέραστο κάλλος γυναίκας.⁶²⁰ Ο Οβίδιος έτσι, υπενθυμίζοντας την ομηρική Πηνελόπη σε ομορφιά, φέρνει στον νου του αναγνώστη και τα υπόλοιπα ομηρικά της χαρακτηριστικά, δηλαδή κυρίως αυτό της συζυγικής αφοσίωσης, και δείχνει πως το ένα στοιχείο της ηρωίδας δεν αναιρεί το άλλο, αλλά πολύ περισσότερο το συμπληρώνει, καθώς ένας άνθρωπος, όπως η Πηνελόπη και όπως όλοι, έχει πολλές πτυχές που μαθαίνει μεγαλώνοντας να τις χειρίζεται.

2. 3. *ARS AMATORIA*

*Penelopen ipsam, persta modo, tempore vinces:
capta vides sero Pergama, capta tamen.*

A. A. 1. 477-478

Σε αυτόν τον στίχο, μελετητές όπως ο Hollis διαβάζουν ξανά την Πηνελόπη των *Ηρωίδων*, με την αμφιλεγόμενη παρουσία της.⁶²¹ Η Block θεωρεί πως εδώ αυτό που υπονοείται είναι ότι η Πηνελόπη θα ενέδιδε στον πόθο των μνηστήρων αν η πολιορκία της είχε κρατήσει λίγο παραπάνω.⁶²² Πιστεύω πως μια τέτοια υπόνοια δεν ξενίζει πια τον αναγνώστη που παρακολουθεί την εξέλιξη του χαρακτήρα της Πηνελόπης μέσα στο σύνολο των έργων του Οβιδίου κατά σειρά, καθώς έχει προετοιμαστεί ήδη από τη μελέτη των *Amores*. Κατά τη γνώμη μου, ο Οβίδιος εδώ προσφέρει στον αναγνώστη μια άλλη πιθανή ερμηνεία των πραγμάτων, ίσως πιο ανθρώπινη. Προσκαλεί να ιδωθεί η Πηνελόπη όχι πια ως μια στατική εικόνα πίστης, αλλά ως ένας ζωντανός οργανισμός που κουράστηκε από την αναμονή, άρχισε να σκέφτεται ένα διαφορετικό μέλλον για τη ζωή της –και παρόλο που δεν έφτασε ως την πραγματοποίησή του, εξελίχθηκε μέσα από την απουσία και τον πόνο. Ο αναγνώστης του Οβιδίου έμμεσα καλείται να δεχθεί πως η ηρωίδα ίσως να είχε ενδώσει αν διαρκούσε παραπάνω η πολιορκία των μνηστήρων.

⁶²⁰ McKeown, 1998: 399; Booth, 1991: 189.

⁶²¹ Hollis, 1977: 115.

⁶²² Block, 1989: 52.

Όμως κάτι τέτοιο δεν συνέβη. Η Πηνελόπη, παρέμεινε το υπόδειγμα πίστης που όλοι γνωρίζουμε και ο Οβίδιος ξαναγυρνά σε αυτό το πρότυπο στο δεύτερο βιβλίο της *Ars Amatoria*: *Penelopen absens sollers torquebat Ulixes* (*A. A.* 2. 355). Αυτός ο στίχος χρήζει ιδιαίτερης προσοχής ως προς τις λεξιλογικές επιλογές που έχουν γίνει. Η Πηνελόπη βασανίζεται μακριά από τον πολυπόθητο σύζυγό της σε χρόνο Παρατατικό (*torquebat*), που δείχνει διάρκεια. Ωστόσο, η εξύψωση του ήθους της προκύπτει από τη μείωση του ήθους του Οδυσσέα, ο οποίος εκτός από *absens* (κυριολεκτικά και συναισθηματικά, κάτι που δικαιολογεί την όποια αμφισβητούμενη ηθική τελικά της Πηνελόπης) είναι και *sollers*. Ο Janka πολύ σωστά γράφει πως η λεξιλογική αυτή επιλογή αποσκοπεί να διακωμωδήσει τον Οδυσσέα, καθώς πρόκειται για επίθετο που χρησιμοποιείται αλλού από τον Οβίδιο για να δηλώσει μια ικανή υπηρέτρια (*sollers ancilla Am.* 1. 8. 87; 2. 19. 41) ή ως συνώνυμο του επιθέτου *callidus* (*Am.* 3. 8. 45).⁶²³ Ακόμη, το ρήμα, εκτός από τα πάθη της Πηνελόπης, παραπέμπει και στα εξωσυζυγικά πάθη του Οδυσσέα, κάτι που μεγιστοποιεί την αντίθεση μεταξύ εκείνου και της αφοσιωμένης συζύγου του.

Ακόμη πιο έντονη γίνεται η εικόνα της πιστής Πηνελόπης στο τρίτο βιβλίο της *Ars Amatoria*, όπου από την αρχή ο Οβίδιος βεβαιώνει για την ηθική της:

*est pia Penelope lustris errante duobus
et totidem lustris bella gerente viro.*

A. A. 3. 15-16

Η αρετή της «περίφρονου» Πηνελόπης έχει εκρωμαϊστεί σε *pietas* και έτσι εδώ ο Οβίδιος παραμένει σταθερός στο πρότυπο που παρέχεται από την *Οδύσσεια*. Ακόμα εντονότερα υπογραμμίζεται η αρετή της από την επανάληψη του *lustris*, που τονίζει τη μακροχρόνια απουσία του Οδυσσέα κάνοντας έτσι την Πηνελόπη ακόμη πιο ουσιαστικά ενάρετη που μπόρεσε να εμμείνει στην πίστη της όλα αυτά τα χρόνια.⁶²⁴ Τέλος, η αναφορά της Ελένης, της Κλυταιμνήστρας και της Εριφύλης (παραδείγματα καταστροφικών για τους οίκους τους γυναικών) στους στίχους που προηγούνται (11,

⁶²³ Janka, 1997: 279.

⁶²⁴ Gibson, 2003: 93.

12, 13) εντείνουν την αντίθεση με την *ria Penelope*, η οποία για ακόμα μια φορά αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση.

Συμπερασματικά, ο Οβίδιος μέσα στο έργο του προσπαθεί να προσδώσει στην Πηνελόπη ανθρώπινα χαρακτηριστικά κάνοντάς την εξαιτίας της ατέλειωτης αναμονής να αμφιβάλει για τις επόμενες επιλογές της. Αυτή η αμφιβολία είναι που δημιουργεί τις αμφιβολίες στον αναγνώστη ως προς τον χαρακτήρα της Πηνελόπης τελικά, χωρίς όμως αυτό να αναιρεί την αφοσίωσή στον σύζυγό της. Όπως έγινε φανερό από τη συζήτηση που προηγήθηκε, η εξιδανικευμένη σωματικά και ψυχικά ομηρική Πηνελόπη έχει εξελιχθεί σε έναν άνθρωπο μπερδεμένο, χωρίς ελπίδα, που όμως οι αρχές του τον συγκρατούν από οποιαδήποτε κίνηση μπορεί να περνά από το μυαλό του σαν ενδεχόμενο. Με λίγα λόγια, η Πηνελόπη είναι και οι δύο χαρακτήρες που περιγράφονται, δηλαδή ο επικός και ο ελεγειακός, απλά ο Οβίδιος διαλέγει πότε να τονίσει τον έναν, που έχει κουραστεί από τη χρόνια αναμονή, και πότε να θυμίσει τον άλλον, που αποτελεί το πρότυπο της ηθικής, για αυτό και ο τρόπος που παρουσιάζεται εμβόλιμα η Πηνελόπη μέσα στα έργα του τείνει κάποτε προς τη μία και κάποτε προς την άλλη κατεύθυνση.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα διατριβή αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο ο Οβίδιος λαμβάνει συγκεκριμένες γυναικείες μυθολογικές προσωπικότητες από τον χώρο της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής λογοτεχνικής παράδοσης και τις εξελίσσει από τα πρότυπά τους, αλλά και μέσα στη δική του λογοτεχνική παραγωγή από έργο σε έργο. Κατέστη σαφές ότι οι μυθολογικές ηρωίδες, των οποίων τις ιστορίες πραγματεύεται ο ποιητής, αποτελούν ενιαίες προσωπικότητες, οι οποίες εμπίπτουν στο ανθρώπινο μέτρο και παρουσιάζουν πλήθος συναισθηματικών μεταπτώσεων ως αντίδραση στις συμπεριφορές των αγαπημένων τους. Φυσικά, δεν ήταν δυνατόν να αγνοηθεί σε κάθε έργο το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν και το οποίο επηρεάζει τον τρόπο παρουσίασής τους. Παρόλα αυτά, οι ηρωίδες μελετήθηκαν με τρόπο που αποδεικνύει την ενότητά τους ανεξάρτητα από τα λογοτεχνικά είδη στα οποία εμφανίστηκαν, με τελικό στόχο την υποστήριξη της θέσης πως, όχι μόνο εξελίσσονται ως προσωπικότητες από συγγραφέα σε συγγραφέα, αλλά και εντός των έργων του ίδιου του Οβιδίου, μαθαίνουν από παλαιότερες συμπεριφορές τους, ωριμάζουν ή αυτοκαταστρέφονται.

Συγκεκριμένα, μελετήθηκαν οι μορφές της Φαίδρας, της Δηιάνειρας, της Διδώς, της Αριάδνης και της Πηνελόπης, των οποίων η λογοτεχνική παράδοση είναι μακραίωνη και έτσι κρίθηκαν καταλληλότερες για να ικανοποιήσουν τους στόχους της διατριβής. Με άλλα λόγια, μέσα από τη μελέτη της παρουσίας τους σε πλήθος διαφορετικών έργων αναδεικνύεται πιο αποτελεσματικά η εξέλιξη του χαρακτήρα τους. Ξεκινώντας με τη **Φαίδρα**, η ηρωίδα αυτή αποτελεί ένα κατεξοχήν παράδειγμα γυναίκας που οδηγήθηκε στην αυτοκαταστροφή. Η εικόνα της στα έργα του Ευριπίδη, του Σοφοκλή, του Οβιδίου και του Σενέκα αρχικά μοιάζει αντιφατική. Από τη μια παρουσιάζεται ως ηθικός χαρακτήρας, ο οποίος προσπαθεί να νικήσει το νοσηρό πάθος του, όμως, από την άλλη η ίδια τελικά νικείται από αυτό, αγγίζοντας τα όρια της τολμηρότητας, της πανουργίας και της ανηθικότητας. Στην παρούσα διατριβή υποστηρίχθηκε πως η Φαίδρα περνά εξελικτικά από όλα τα προαναφερθέντα στάδια, χωρίς το ένα να αποκλείει το άλλο. Οι φερόμενες ως «αντιφάσεις» δεν είναι τίποτε άλλο παρά διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας προσωπικότητας. Μέσα από ισχυρή εσωτερική πάλη, η Φαίδρα επιλέγει άλλοτε να σιωπήσει και άλλοτε πάλι να εκδηλώσει τον έρωτά της με διαφορετικά μέσα κάθε φορά. Η απόγνωση και η καταπίεση του

συναισθήματός της την οδηγούν σταδιακά στην παραφροσύνη, όμως, η ενάρετη συνείδησή της, η προσβολή της ηθικής της τιμής και η απόρριψη της υποδεικνύουν τελικά ως μόνη λύση την αυτοκτονία.

Σε αντίθεση με τη Φαίδρα, η εικόνα της **Δηιάνειρας** δεν παρουσιάζεται καθόλου αμφιλεγόμενα. Η Δηιάνειρα σε όλα τα έργα στα οποία εμφανίζεται είναι ευγενική, ενάρετη και πάντα παθητική, επομένως, η ενότητα του χαρακτήρα της είναι δεδομένη. Στην παρούσα διατριβή υπογραμμίστηκε η ενότητα αυτή, εξετάζοντας την ηρωίδα συνολικά και ως ενιαία προσωπικότητα σε όλα τα έργα. Η Δηιάνειρα υποφέρει σε όλη τη ζωή της από τις απιστίες του Ηρακλή, τις οποίες υπομένει πάντα σιωπηλά. Όταν φτάνει στα όρια της απελπισίας και της θιγμένης της αξιοπρέπειας με την άφιξη της Ιόλης, αποφασίζει να αποστείλει στον Ηρακλή τον περιβόητο χιτώνα. Όσο και αν διάφοροι μελετητές διαφωνούν ως προς το κατά πόσο η Δηιάνειρα γνώριζε τις καταστροφικές του συνέπειες, ο Οβίδιος την απαλλάσσει από κάθε ευθύνη και δόλια πρόθεση. Η Δηιάνειρα δεν εκδηλώνει πουθενά ανεξέλεγκτο θυμό και παραφροσύνη. Τα βασικά της συναισθήματα είναι ο φόβος, η ανησυχία για τον Ηρακλή και τις μακροχρόνιες απουσίες του και η απογοήτευση. Η μοναδική φορά που επιλέγει να ενεργήσει είναι η συγγραφή της επιστολής. Όμως, ούτε τότε παύει η βαθιά αγάπη της για τον Ηρακλή. Ακόμη και στα σημεία όπου τον γελοιοποιεί είναι για να καταφέρει να τον συνεφέρει, να του υποδείξει πως πρέπει να σταθεί αντάξιος του ένδοξου ονόματός του, να τον πείσει να της δώσει σημασία. Η ηρωίδα αυτή οδηγείται τελικά στον θάνατο, όπως αρμόζει στην *Herculis uxor*. Αν εκείνος δεν στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων, η Δηιάνειρα οφείλει να σταθεί.

Η ιστορία της **Διδώς** αποτελεί ακόμα μια τραγική ιστορία αγάπης. Η διατριβή συνέβαλε στην ανάδειξη της εξέλιξης του συναισθήματος της ηρωίδας από την *Αινειάδα* έως και τα έργα του Οβιδίου, τονίζοντας πως ο έρωτας της Διδώς για τον Αινεία αναπτύσσεται σταδιακά στο έπος του Βιργιλίου μέσα από τις αφηγήσεις του Αινεία, αγγίζοντας τα όρια της τρέλας. Επίσης, αποσαφηνίστηκε το γεγονός ότι ο ηρωίδα εγκλωβίζεται κατά βάση μέσα στην ίδια της την παραφροσύνη και η ιστορία της καθορίζεται από την αυταπάτη της και όχι από εξαπάτηση του Αινεία. Η Διδώ μόνη της κάνει σχέδια για την κοινή τους ζωή, τα οποία δεν ευοδώνονται οδηγώντας στην καταστροφή της. Η προσωπικότητα της Διδώς αποτελεί πρότυπο δυναμικής ηγέτιδας και χαρακτηρίζεται από αγάπη για τον λαό της, όμως, όλα αυτά αναιρούνται καθώς αντικαθίστανται από τον παράφορο έρωτά της. Τα νέα για την αναχώρηση του Αινεία οδηγούν τη Διδώ σε ανεξέλεγκτα συναισθήματα, όπως θυμός, μίσος, εκδικητικότητα.

Στον Οβίδιο, όμως, η ηρωίδα έχει απωλέσει τα συναισθήματα των πρώτων αντιδράσεων και η λογική της έχει επανέλθει. Γράφει πλέον εξαντλημένη, με βαθιά θλίψη, σε μια ύστατη προσπάθεια να ανατρέψει τα σχέδια του Αινεία. Ο αυτοεξευτελισμός της έχει φτάσει σε σημεία που η ίδια αδυνατεί να δεχτεί για τον εαυτό της και την εικόνα της προς τον λαό της, έτσι αυτοκτονεί για να αυτοτιμωρηθεί.

Ανάλογα συναισθήματα με αυτά της Διδώς βιώνει και η **Αριάδνη**, μετά την εγκατάλειψή της από τον Θησέα στο ερημικό νησί της Νάξου. Η παρούσα διατριβή ανέδειξε τις συναισθηματικές μεταπτώσεις της ηρωίδας από τον Κάτουλλο έως και τον Οβίδιο, υπογραμμίζοντας την εξέλιξη της προσωπικότητάς της. Η Αριάδνη στον Κάτουλλο αισθάνεται θυμό, οργή και πανικό. Μάλιστα, φτάνει στο σημείο να καταραστεί τον Θησέα, ο οποίος απάνθρωπα την εγκατέλειψε σε ένα νησί, στερώντας της την ικανότητα να αποδράσει. Ωστόσο, σταδιακά τα συναισθήματά της για τον Θησέα αντικαθίστανται από τον φόβο για την επιβίωσή της. Όταν συγγράφει την επιστολή, διαφαίνεται το γεγονός πως η παραφροσύνη έχει υπερνικηθεί από τη λογική. Η Αριάδνη έχει ωριμάσει. Δομεί τον λόγο της με λογικά επιχειρήματα, σε μια ύστατη προσπάθεια να επικαλεσθεί την ανθρωπιά του Θησέα, με σκοπό να τον κάνει να επιστρέψει για τη σωτηρία της και όχι για να συνεχίσουν την ερωτική τους σχέση.

Η ηρωίδα αυτή δεν οδηγείται στον θάνατο, παρά διασώζεται από τον θεό Διόνυσο. Ωστόσο, σε καμία περίπτωση αυτό δεν αποτελεί αίσια έκβαση στην ιστορία της, καθώς η ίδια τρομοκρατείται στη θέαση του Διονύσου, αλλά, ακόμα και αφού συντελεσθεί ο γάμος τους, βρίσκει στη συνέχεια τον εαυτό της για μια ακόμα φορά προδομένο από τον θεό. Ωστόσο, η ώριμη πλέον Αριάδνη δεν παρουσιάζει τις ακραίες συναισθηματικές εξάρσεις της νεότητάς της. Έχει αποδεχτεί την κακή της μοίρα και αυτή τη φορά θρηνεί σιωπηλά, χωρίς εκδηλώσεις μίσους ή οργής. Η λύτρωσή της έρχεται και πάλι από τον Διόνυσο που τη μετατρέπει σε αστερισμό και τη γλιτώνει από τη θλίψη της.

Τέλος, η ιστορία της **Πηνελόπης** αποτελεί και αυτή τραγική ερωτική ιστορία χωρίς, όμως, το τραγικό τέλος των προηγούμενων ιστοριών. Η Πηνελόπη στην *Οδύσσεια* παρουσιάζεται ως πρότυπο πίστης και αφοσίωσης στον κατά πολλά χρόνια απόντα Οδυσσέα, όμως, με μια πιο κοντινή ματιά, μπορεί κανείς να εντοπίσει σημεία αμφιλεγόμενα. Στην παρούσα ανάλυση σκιαγραφήθηκαν οι συναισθηματικές μεταπτώσεις της ηρωίδας κατά τη μακροχρόνια αναμονή της, καθώς και οι εσωτερικές σκέψεις της που απορρέουν λογικά από την κατάσταση την οποία βιώνει. Υποστηρίχθηκε πως η Πηνελόπη, μια γυναίκα δυναμική και δολοπλόκος, έχει βρει

τρόπο να καθυστερεί τον επικείμενο γάμο της με κάποιον από τους μνηστήρες, δίνοντας όσο χρόνο ακόμα μπορεί για την επιστροφή του Οδυσσέα. Ωστόσο, η αναμονή αυτή την έχει μπερδέψει και την έχει κουράσει. Έτσι, υπάρχουν σημεία που υπονομεύουν την εικόνα της ακλόνητης, κατά το καθιερωμένο πρότυπο, πίστης της.

Αυτό το στοιχείο ακριβώς λαμβάνει και εξελίσσει ο Οβίδιος στα έργα του. Η Πηνελόπη των *Ηρωίδων* γράφει στον Οδυσσέα με σκοπό να εγείρει τη ζήλια του, ώστε να τον πείσει να επισπεύσει τον γυρισμό του. Μέσα στην επιστολή διαφαίνεται και το παράπονο που την πνίγει για τον γάμο-«φάντασμα» που στην ουσία έχει συνάψει με τον Οδυσσέα. Ο Οβίδιος, βέβαια, δεν επιθυμεί να αντιστρέψει την Πηνελόπη ως ηθικό πρότυπο, αλλά να την εξανθρωπίσει, σκιαγραφώντας την ως γυναίκα η οποία, όσο δυναμική και αν είναι, έχει ανασφάλειες, οι οποίες σε στιγμές την κάνουν να αμφιβάλει για τις επιλογές της και να ανησυχεί για το μέλλον της. Έτσι, ο ποιητής παρουσιάζει την ηρώίδα με τρόπο, ώστε να αφήνει υπόνοιες για τις προθέσεις της απέναντι στους μνηστήρες. Παρόλη τη θλίψη της για την απουσία του Οδυσσέα, σε κανένα σημείο η Πηνελόπη δεν γνωρίζει την παραφροσύνη των προηγούμενων ηρωίδων και το τέλος της ιστορίας της δεν έχει τα τραγικά στοιχεία των υπολοίπων. Η Πηνελόπη με όλες τις σκέψεις που μπορεί να την ταλανίζουν σε στιγμές παραμένει τελικά το καθιερωμένο ακλόνητο πρότυπο ηθικής και τα γεγονότα έχουν αίσιο τέλος με την επιστροφή του Οδυσσέα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. ΕΚΔΟΣΕΙΣ

- Allen, T. W., (1963), *Homeri Opera, Tomvs III-IV*, Οξφόρδη.
- Diggle, J. (1981), *Euripidis Fabulae, Tomvs I*, Νέα Υόρκη.
- Fairclough, H. R. (1916), *Virgil. Eclogues, Georgics, Aeneid*, Κέμπριτζ.
- Frazer, J. G. (1931), *Ovid. Fasti*, Λονδίνο.
- Hill, D. E. (1999), *Ovid. Metamorphoses XIII-XV*, Οξφόρδη.
-(2011), *Ovid. Metamorphoses IX-XII*, Οξφόρδη.
- Jebb, R. C. (2010), *Bacchylides: The Poems and Fragments*, Κέμπριτζ.
- Kenney, E. J. (1994), *P. Ovidi Nasonis: Amores; Medicamina Faciei Femineae; Ars Amatoria; Remedia Amoris*, Οξφόρδη.
- Lloyd-Jones, H.-Wilson, N. G. (1990), *Sophocles Fabulae*, Οξφόρδη.
- Mozley, J. H. (1979), *Ovid. The Art of Love and Other Poems*, Κέμπριτζ.
- Mynors, R. (1963), *Catullus Carmina*, Οξφόρδη.
- Showerman, G. (1977), *Ovid. Heroides-Amores*, Κέμπριτζ.
- Sommerstein, A. H.-Fitzpatrick, D.-Talbot, T. (2006), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays, Vol. 1*, Liverpool.
- Zwierlein, O. (1986), *Seneca Tragoedia*, Οξφόρδη.

II. ΛΕΞΙΚΑ, ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

- Adams, J. N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, Βαλτιμόρη.
- Aleku, S. (2011), *La Représentation de la Femme dans les Héroïdes d'Ovide: Parole et Mémoire dans les Lettres XII, XX et XXI*, διδακτορική διατριβή, Σορβόνη.
-(2021), *The Art of Death in Ovid's Heroides*, Ιωάννινα.
-(2021), "Female (Anti-) *exempla* in Plinian and Ovidian Letters: Rebellious Women's Silenced Battles", *Mediterranean Studies* 29.2: 132-154.
- Altman, J. G. (1982), *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, OH.
- Amory, A. (1963), "The Reunion of Odysseus and Penelope" στο Taylor (1963).
- Anderson, W. S. (1972), *Ovid's Metamorphoses Books 6-10*, Norman, OK.(1973),
"The *Heroides*", στο Binns (2014).

- Armstrong, R. (2006), *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Οξφόρδη.
- Austin, N. (1975), *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Μπέρκλεϋ.
- Bailey, D. R. S. (1990), "Dido's Hesitation in *Aeneid* 4", *CW* 84: 1-12.
- Βαϊόπουλος, Β. (2017), «Η Αριάδνη στη Νάξο. Ον. *Her.* 10», *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Επιστημονικού Συνεδρίου με θέμα «Η ΝΑΞΟΣ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ»*, σσ. 27-43.
- (2019), *Οβίδιος, Ηρωίδες 18-19 (Λέανδρος-Ηρώ). Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια*, Αθήνα.
- Βαϊόπουλος, Β.-Μιχαλόπουλος, Α. Ν.-Μιχαλόπουλος, Χ. Ν. (2021), *Οβίδιος. Ηρωίδες (1-15), Εισαγωγή-Κείμενο-Μετάφραση-Σχόλια*, Αθήνα.
- Bal, M.-Crewe, J.-Spitzer, L. (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Ανόβερο και Λονδίνο.
- Barchiesi, A. (1984), "Ovidio, *Her.* 1, 95", *Materiali e Discussioni per l' Analisi dei Testi Classici* 13: 70-71.
- (2001), *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, Λονδίνο.
- Barrett, W. S. (1964), *Euripides Hippolytos*, Οξφόρδη.
- Barsby, J. A. (1973), *Ovid: Amores Book 1, edited with translation and running commentary*, Οξφόρδη.
- Bergren, A. (2008), *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thoughts*, Κέμπριτζ.
- Binns, J. W. (1973), *Ovid*, Λονδίνο – Βοστώνη.
- Block, E. (1989), *Ovid. Ars Amatoria I*, Ann Arbor.
- Bolton, M. C. (1989), *The characterization of Medea, Dido, Ariadne and Deianira in Ovid's 'Heroides' and 'Metamorphoses'*, διδακτορική διατριβή, McMaster University.
- (1994), "The Isolating Effect of *Sola* in *Heroides* 10", *Phoenix* 48.1: 42-50.
- (1997), "In Defence of *Heroides* 9", *Mnemosyne* 4th Series 50, Fasc. 4: 424-435.
- Bömer, F. (1976), *Metamorphosen IV-V, Kommentar*, Χαϊδελβέργη.
- Booth, J. (1991), *Ovid. The Second Book of Amores*, Warminster.
- Bowman, L. (1999), "Prophecy and Authority in the *Trachiniae*", *AJP* 120.3: 335-350.
- Boyle, A. J. (1985), *In Nature's Bonds: A Study of Seneca's Phaedra*, Liverpool.

- Budzowska, M. (2012), *Phaedra- Ethics of Emotions in the Tragedies of Euripides, Seneca and Racine*, Frankfurt am Main.
- Carawan, E. (2000), “Deianira’s Guilt”, *TAPA* 130: 189-237.
- Casali, S. (1995), “Strategies of Tension (Ovid *Heroides* 4)”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 41: 1-15.
- (1995), “Tragic Irony in Ovid, *Heroides* 9 and 11”, *CQ* 45.2: 505-511.
- (2004), “Further Voices in Ovid *Heroides* 7”, *Hermathena* 177/178: 147-164.
- Chadwick, J. (1972), “Was Homer a Liar?”, *Diogenes* 2 (77): 1-13.
- Chiu, A. (2016), *Ovid’s Women of the Year*, Ann Arbor.
- Claus, D. (1972), “Phaedra and the Socratic Paradox”, *YCS* 22: 223-238.
- Clayton, B. (2004), *A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer’s Oddysey*, Lanham, MD.
- Coffey, M.-Mayer, R. (1990), *Seneca Phaedra*, Κέμπριτζ.
- Conacher, D. J. (1997), “Sophocles’ *Trachiniae*: Some Observations”, *AJP* 118.1: 21-34.
- Daniels, M. L. (1972), “The Song of the Fates in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?”, *CJ* 68.2: 97-101.
- Davis, P. J. (2006), *Ovid and Augustus. A Political Reading of Ovid’s Erotic Poems*, Λονδίνο.
- Day, P. L. (1989), *Gender and Difference in Ancient Israel*, Μινεάπολη.
- Debrohun, J. B. (1999), “Ariadne and the Whirlwind of Fate: Figures of Confusion in Catullus 64. 149-157”, *CP* 94: 419-430.
- De Jong, I. J. F. (2002), *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Κέμπριτζ.
- Desmond, M. (1993), “When Dido reads Vergil: Gender and Intertextuality in Ovid’s ‘*Heroides* 7’”, *Helios* 20.1: 56-68.
- Devereux, G. (1957), “Penelope’s Character”, *The Psychoanalytic Quarterly* 26.3: 378-386.
- De Vito, A. F. (1994), “The Essential Seriousness of *Heroides* 4”, *RhM* 137: 312-330.
- Dodds, E.R. (1925), “The Αιδώς of Phaedra and the meaning of *Hippolytus*”, *CR* 39: 102-104.
- Drinkwater, M. O. (2022), *Ovid’s ‘Heroides’ and the Augustan Principate*, University of Wisconsin Press.
- Easterling, P. E. (1997), “Character in Sophocles”, *G&R* 24.2: 121-129.
- Ebbott, M. (2016), “Hippolytus” στο McClure (2016), σσ. 107-121.

- Eggerding, F. (1908), *De Heroidum Oviduanarum Epistulis Quae Vocantur Commentationes: Agitur Imprimis de Didone, Phaedra, Penelopa*, διδακτορική διατριβή, Ακαδημία Frederick Halensis.
- Eidinow, J. S. C. (2003), “Dido, Aeneas and Iulus: Heirship and Obligation in *Aeneid* 4”, *CQ-New Series* 53.1: 260-267.
- Errandonea, I. (1927), “Deianira vere Dei-Aneira”, *Mnemosyne* 55: 145-164.
- Fabre-Serris, J. (1998), *Mythologie et littérature à Rome. La écriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C*, Λωζάνη.
- Farrell, J. (1998), “Reading and Writing the *Heroides*”, *Harvard Studies in Classical Philology* 98: 307-338.
- Felson-Rubin, N. (1994), *Regarding Penelope. From Character to Poetics*, Πρίνστον.
- Ferguson, J. (1985), *Catullus*, Lawrence, KS.
- Fitzgerald, W. (1995), *Catullan Provocations*, Οξφόρδη.
- Fordyce, C. J. (1965), *Catullus. A Commentary*, Οξφόρδη.
- Fratantuono, L. M.-Smith, R. A. (2022), *Vergil Aeneid 4. Text, Translation and Commentary*, Λέιντεν.
- Frazer, J. G. (1930), *Ovid's Fasti- With an English Translation*, Κέμπριτζ.
- Freeman, K., Dido in Ovid and Vergil, διαδικτυακή δημοσίευση, προσβάσιμη στη διεύθυνση: https://latin204.tripod.com/essays/dido_in_ovid.html
- Fulkerson, L. (2005), *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides*, Κέμπριτζ.
- Fuqua, C. (1980), “Heroism, Heracles, and the *Trachiniae*”, *Traditio* 36: 1-81.
- Gaisser, J. H. (2007), *Catullus*, Οξφόρδη.
- Galinsky, G. K. (1972), *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Λονδίνο.
- Gardner, H. H. (2007), “Ariadne’s Lament: The Semiotic Impulse of Catullus 64”, *TAPA* 137.1: 147-179.
- (2013), *Gendering Time in Augustan Love Elegy*, Οξφόρδη.
- Gentili, B.-Paioni, G. (1985), *Oralita: Cultura, Letteratura, Discorso*, Ρώμη.
- Gibson, R. K. (2003), *Ovid Ars Amatoria Book 3*, Κέμπριτζ.
- Gildenhard, I. (2012), *Virgil, Aeneid, 4.1-299. Latin Text, Study Questions, Commentary and Interpretive Essays*, Κέμπριτζ.
- Goff. B. E. (1990), *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence, and Language in Euripides' 'Hippolytos'*, Κέμπριτζ.

- Greenstein, C. J. (2020), *Perspectives of the Dominated: The Ariadne Myth in Catullus 64 and Ars Amatoria*, πτυχ. εργ., Ουάσινγκτον.
- Grimal, P. (1991), *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*. Μετ. Άτσαλος Β., Θεσσαλονίκη.
- Haley, L. (1924), “The Feminine Complex in the *Heroides*”, *CJ* 20.1: 15-25.
- Halleran, M. R. (2001), *Euripides Hippolytus*, Liverpool.
- (1988), “Repetition and Irony at Sophocles *Trachiniae* 574-81”, *CP* 83.2: 129-131.
- Harsh, P. W. (1950), “Penelope and Odysseus in Odyssey XIX”, *AJP* 71.1: 1-21.
- Heiden, B. A. (1989), *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles’ Trachiniae*, Νέα Υόρκη.
- Heitman, R. (2008), *Taking Her Seriously: Penelope and the Plot of Homer’s Odyssey*, Ann Arbor.
- Henderson, J. (1986), “Becoming a Heroine (1st): Penelope’s Ovid...”, *LCM* 11: 7-10.
- Henderson, A. A. R. (1979), *P. Ovidi Nasonis Remedia Amoris*, Εδιμβούργο.
- Heyworth, S. J. (2019), *Ovid Fasti Book III*, Κέμπριτζ.
- Hinden, M. (1973), “The Wounds of Nessus: Sophocles’ *Trachiniae*”, *Educational Theatre Journal* 25.2: 173-178.
- Hirsch, M. (1999), “Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy” στο Bal-Crewe-Spitzer (1999): 3-23.
- Hollis, A. S. (1977), *Ovid, Ars Amatoria Book I*, Οξφόρδη.
- Houghton, H. P. (1962), “Deianeira in the *Trachiniae* of Sophocles”, *Pallas* 11: 69-102.
- Hunter, H. H. (2007), “Ariadne’s Lament: The Semiotic Impulse of Catullus 64”, *TAPA* 137.1: 147-179.
- Irwin, T. H. (1983), “Euripides and Socrates”, *CP* 78.3: 183-197.
- Jacobson, H. (1974), *Ovid’s Heroides*, Πρίνστον.
- Jakobi, R. (1988), *Der Einfluss Ovids auf der Tragiker Seneca*, Βερολίνο.
- Janka, M. (1997), *Ovid Ars Amatoria Buch 2 Kommentar*, Χαϊδελβέργη.
- Jebb, R. C. (2010), *Bacchylides: The Poems and Fragments*, Κέμπριτζ.
- Kakridis, T. (1910), “Didonis Insomnia”, *Hermes* 45: 463-465.
- Κάρλα, Γ.-Παπαθωμάς, Α.-Σταμάτης, Δ. (2020), *ΗΜΑΤΑ ΠΑΝΤΑ: Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Ανδρέα Ι. Βοσκό*, Αθήνα.
- Katz, M. A. (1991), *Penelope’s Renown*, Πρίνστον.
- Keith, A. M. (1997), *Propertius: Poet of Love and Leisure*, Λονδίνο.

- Keith, A.-Myers, M. Y. (2023), *Vergil and Elegy*, Τορόντο.
- Kennedy, D. F. (1984), “The Epistolary Mode and the First of Ovid’s *Heroides*”, *CQ* 34: 413-422.
- Kenney, E. J. – Clausen, W. V. (1982), *The Cambridge History of Classical Literature*, 2: Ovid, Κέμπριτζ.
- Keramida, D. (2010), *Heroides 10 and Ars Amatoria 1. 527-564: Ariadne crossing the Boundaries between Texts*, Leeds.
- Kerrigan, J. (1991), *Motives of Woe: Shakespeare and ‘Female Complaint’*, Οξφόρδη.
- Khan, H. A. (1968), “Dido and the Sword of Aeneas”, *CP*, 63.4: 283-285.
- Kinsey, T. E. (1965), “Irony and Structure in Catullus 64”, *Latomus* 19: 911-931.
- Κnox, P. (2010), *Ovid Heroides. Select Epistles*, Κέμπριτζ.
- Kovacs, P. D. (1980), “Shame, Pleasure and Honor in Phaedra’s Great Speech (Euripides’ *Hippolytus* 375-387)”, *AJP* 101.3: 287-303.
- (1987), “The Heroic Muse: Studies in the *Hippolytus* and *Hecuba* of Euripides (American Journal of Philology Monographs)”, *Classical Philology* 2: xiv-161.
- Kratzer, E. (2013), “A Hero’s Welcome: Homecoming and Transition in the *Trachiniae*”, *TAPA* 143.1: 23-63.
- Kraus, C. S. (1991), “Λόγος μὲν ἔστ’ ἀρχαῖος: Stories and Story-telling in Sophocles’ *Trachiniae*”, *TAPA* 121: 75-98.
- Lawall, G. και S.-Kunkel, G. (1982), *The Phaedra of Seneca*, Ann Arbor.
- Lawrence, S. E. (1978), “The Dramatic Epistemology of Sophocles’ *Trachiniae*”, *Phoenix* 32.4: 288-304.
- Levett, B. M. (2004), *Sophocles: Women of Trachis*, Λονδίνο.
- Levi-Strauss, C. (1969), *The Elementary Structures of Kinship*, Βοστόνη.
- Liddell-Scott-Jones Ancient Greek Lexicon (LSJ)*, διαδικτυακά από το Thesaurus Linguae Graecae (TLG), 2011.
- Lindheim, S. H. (2003), *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid’s Heroides*, Madison, WI.
- Littlewood, A. R. (1968), “The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature”, *HSCP* 72: 147-181.
- Littlewood, R. J. (2004), *A Commentary on Ovid’s Fasti, Book 6*, Οξφόρδη.
- MacLennan, K. (2007), *Virgil. Aeneid IV, ed. with Introduction, Notes and Vocabulary*, Μπρίστολ.
- Maehler, H. (2004), *Bacchylides: A Selection*, Κέμπριτζ.

- Μανωλοπούλου, Α. Ε. (2019), *Ο Βακχυλίδης και οι Κύκλιοι Χοροί: Μελέτη και Ερμηνευτική Προσέγγιση των Διθυράμβων του Ποιητή*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Καλαμάτα.
- Marquardt, P. (1985), “Penelope Polytropos”, *AJP* 106: 32-48.
- Mattison, K. (2015), “Sophocles’ ‘Trachiniai’: Lessons in Love”, *G&R 2nd Series* 62.1: 12-24.
- McClure, L. K. (2016), *A Companion to Euripides*, Chichester.
- McKeown, J. C. (1989), *Ovid: Amores, Vol. II: A Commentary on Book One*, Leeds.
 -(1998), *Ovid: Amores, Vol. III: A Commentary on Book Two*, Leeds.
- Means, T. (1929), “A Comparison of the Treatment by Vergil and by Ovid of the Aeneas-Dido Myth”, *CW* 23.6: 41-44.
- Merone, E. (1964), *Study sulle Eroidi di Ovidio*, Νάπολι.
- Michalopoulos, A. (2006), *Ovid’s Heroides 4 and 8: A Commentary with Introduction*, διδακτορική διατριβή, Leeds.
- Mills, S. (2002), *Euripides: Hippolytus*, Μπρίστολ.
- Mocanu, A. (2013), *Ovidian Influences in Seneca’s Phaedra*, Μόντρεαλ.
- Monti, R. C. (1981), *The Dido Episode and the Aeneid: Roman Social and Political Values in the Epic*, Λέιντεν.
- Morelli, A. M. (2004), “L’ Elegia e i suoi Confini: Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca”, στο *Percorsi della Memoria*, Texts Presented by Maria Pace Pieri, Vol. II: 37-82, Φλωρεντία.
- Murgatroyd, P. (1994), “Deception and Double Allusion in Ovid ‘A. A.’ 1. 527-564”, *Mnemosyne* 47: 87-93.
 -(2014), “Wit, Humour and Irony in ‘Heroides’ 9”, *CQ New Series* 64.2: 853-855.
- Musurillo, H. (1961), “Fortune’s Wheel: The Symbolism of Sophocles’ *Women of Trachis*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92: 372-383.
- Nagler, M. M. (1974), *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Μπέρκλεϋ.
- Nappa, C. (2007), “Unmarried Dido: *Aeneid* 4. 550-552”, *Hermes* 135: 301-313.
- Newlands, C. (1992), “Ovid’s Narrator in the *Fasti*”, *Arethusa* 25.1: 33-54.
- Nikolsky, B. (2015), *Misery and Forgiveness in Euripides. Meaning and Structure in the Hippolytus*, Swansea.
- Ogle, M. B. (1925), “Vergil’s Conception of Dido’s Character”, *CJ* 20.5: 261-270.

- Oppel, E. (1968), *Ovid's Heroides: Studien zur inneren Form und zur Motivation*, διδακτορική διατριβή, Νυρεμβέργη.
Oxford Latin Dictionary (OLD), 1968.
- Palmer, A. (1967), *HEROIDES: with the Greek Translation of Planudes*, Hildesheim.
- Πανοπούλου, Χ. (1998), *Ο «Ιππόλυτος» του Ευριπίδη και η «Φαίδρα» του Σενέκα. Συγκριτική μελέτη ως προς την ηθογράφηση των χαρακτήρων*, μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα.
- Panoussi, V. (2002), “Vergil’s Ajax: Allusion, Tragedy and Heroic Identity in the *Aeneid*”, *CA* 21: 95-134.
- Pantelia, M. C. (1993), “Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer”, *AJP* 114.4: 493-501.
- Παπαγεωργίου, Β. (2005), *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος*, Αθήνα.
- Παπαδοπούλου, Ε. (2010), *Ο «Ιππόλυτος» του Ευριπίδη και η «Φαίδρα» του Σενέκα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Παραϊοαννου, Σ. (2017): “Epic Middles and Epic Awareness in the Narrative of Cephalus and Procris in Ovid’s *Metamorphoses*”, *PAIDEIA Rivista di Filologia, Ermeneutica e Critica Letteraria* 72: 239-260.
- (2023), “The Hero and the Procuress: Anna and Her Elegiac Interface”, στο Keith-Myers (2023): 206-221.
- Παπαμιχαήλ, Μ. Μ. (1982), *Ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη και η Φαίδρα του Σενέκα. Συγκριτική Μελέτη γύρω από τα Πρόσωπά, τους Ρόλους, και τη Δραματοουργία*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα.
- Parca, M. (1992), “Of Nature and Eros: Deianira in Sophocles’ *Trachiniae*”, *Illinois Classical Studies* 17.2: 175-192.
- Pearcy, L. T. Jr. (1976), “The Structure of Bacchylides’ Dithyrambs”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 22: 91-98.
- Pedrick, V. (1988), “The Hospitality of Noble Women in the *Odyssey*”, *Helios* 15: 85-101.
- Peradotto, J. (1985), “Prophecy Degree Zero. Tiresias and the End of the *Odyssey*” στο Gentili-Paioni: 429-455.
- Peradotto, J.-Sullivan. J. P. (1984), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Νέα Υόρκη.
- Phinney, E. JR. (1965), “Dido and Sychaeus”, *CJ* 60.8: 355-359.
- Pichon, R. (1966), *Index Verborum Amatoriorum*, Νέα Υόρκη.

- Platter, C. (1994), “Heracles, Deianeira, and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16”, *AJP* 115.3: 337-349.
- Powell, A. (1990), *Euripides, Women, and Sexuality*, Νέα Υόρκη.
- Pozzi, D. C. (1994), “Deianeira’s Robe: Diction in Sophocles’ *Trachiniae*”, *Mnemosyne* 4th Series 47, Fasc. 5: 577-585.
- (1996), “Deianira Vere Oenei Filia”, *Hermes* 124. Bd., H.1: 104-108.
- Pucci, P. (2016), *Euripides’s Revolution under Cover*, Νέα Υόρκη.
- Putnam, M. C. J. (2014), “Dido’s Long Dying”, *Daedalus* 143.1: 99-106.
- Quinn, K. (1973), *Catullus. The Poems*, Λονδίνο.
- Rabinowitz, N. S. (1993), *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca, NY.
- Ramsby, T. (2005), “Striving for Permanence: Ovid’s Funerary Inscriptions”, *The Classical Journal* 100.4: 365-391.
- Rankin, A. V. (1962), “Penelope’s Dreams in Books XIX and XX of the *Odyssey*”, *Helikon* 2: 617-624.
- Ringer, M. (2016), *Euripides and the Boundaries of the Human*, Lanham, MD.
- Roisman, H. M. (1999), *Nothing is as it Seems. The Tragedy of the Implicit in Euripides’ Hippolytus*, Μπέρκλεϋ-Λος Άντζέλεις.
- Rowland, R. (2013), “The Desperation of Deianira: “Heroides” 9 and Early Modern Translation”, *Translation and Literature* 22.1: 1-24.
- Ruch, M. (1963), “La Langue de la Psychologie Amoureuse dans la Phèdre de Sénèque”, *Les Études Classiques* 32: 356-363.
- Rudd, N. (1976), *Lines of Inquiry: Studies in Latin Poetry*, Κέμπριτζ.
- Ryzman, M. (1991), “Deianeira’s Moral Behaviour in the Context of the Natural Laws in Sophocles’ *Trachiniae*”, *Hermes* 119. Bd., H.4: 385-398.
- Sale, W. (1977), *Existentialism and Euripides. Sickness, Tragedy and Divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae* (Ramus Monographs), Berwick, Αυστραλία.
- Schmidt, E. A. (1967), “Ariadne bei Catull und Ovid”, *Gymnasium* 74: 489-501.
- Schwendner, G. H. (1988), *Literary and Non-Literary Papyri from the University of Michigan Collection*, διδακτορική διατριβή, Ann Arbor.
- Scott, M. (1997), “The Character of Deianeira in Sophocles’ *Trachiniae*”, *Acta Classica* 40: 33-47.
- Segal, C. (1970), “Shame and Purity in Euripides’ *Hippolytus*”, *Hermes* 98: 278-299.

- (1983), “Kleos and its Ironies in the *Odyssey*”, *L’ Antiquite Classique* 52: 22-47.
- (2000), “The Oracles of Sophocles’ ‘Trachiniai’: Convergence or Confusion?”, *HSCP* 100: 151-171.
- Seider, A. M. (2013), *Memory in Vergil’s Aeneid. Creating the Past*, Κέμπριτζ.
- Sharrock, A. R. (1987), “*Ars Amatoria* 2.123-42: Another Homeric Scene in Ovid”, *Mnemosyne*, 4th Series, 40, Fasc. 3/4: 406-412.
- Silk, M. S. (1985), “Heracles and Greek Tragedy”, *G&R* 32.1: 1-22.
- Smith, R. A. (1994), “Fantasy, Myth and Love Letters: Text and Tale in Ovid’s *Heroides*”, *Arethusa* 27.2: 247-273.
- Snell, B. (1964), *Scenes from Greek Drama*, Μπέρκλεϋ.
- Sommerstein, A. H.-Fitzpatrick, D.-Talbot, T. (2006), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays, Vol. 1*, Liverpool.
- Spentzou, E. (2003), *Readers and Writers in Ovid’s Heroides. Transgressions of Genre and Gender*, Οξφόρδη.
- Stanford, W. B. (1978), *The Ulysses Theme*, Οξφόρδη.
- Stafford, E. (2012), *Herakles*, Λονδίνο.
- Steiner, H. (1952), *Der Traum in der Aeneis*, Βέρνη.
- Taylor, C. H., Jr. (1963), *Essays on the Odyssey. Selected Modern Criticism*, Ιντιάνα.
- Thomas, C. G. (1988), “Penelope’s Worth: Looming Large in Early Greece”, *Hermes* 116: 257-264.
- Thomson, D. F. S. (1997), *Catullus, edited with a Textual and Interpretative Commentary*, Τορόντο.
- Thornton, A. (2014), *People and Themes in Homer’s Odyssey*, Λονδίνο.
- Thorsen, T. S. (2014), *Ovid’s Early Poetry. From his Single Heroides to his Remedia Amoris*, Κέμπριτζ.
- (2013), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Κέμπριτζ.
- Torrance, R. M. (1965), “Sophocles: Some Bearings”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 69: 269-327.
- Trinacty, Chr. V. (2007a), *Character is Destiny: Senecan Tragedy and Ovid*, διδακτορική διατριβή, Brown University.
- Vessey, D. W. T. C. (1969), “Notes on Ovid, *Heroides* 9”, *CQ* 19.2: 349-361.
- (1976), “Humor and Humanity in Ovid’s *Heroides*”, *Arethusa* 9.1: 91-110.
- Verducci, F. (1985), *Ovid’s Toyshop of the Heart*, Πρίνστον.

- Watson, P. (1985), "Axelson Revisited: The Selection of Vocabulary in Latin Poetry", *CQ* 35: 430-448.
- Webster, T. B. L. (1966), "The Myth of Ariadne from Homer to Catullus", *G&R* 13.1: 22-31. (1967), "Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play, 2nd ed. with app.", University of London, *Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement* 20: 151.
- Westerhold, J. A. (2011), *Phaedra and her Heirs in Ovid*, διδακτορική διατριβή, University of Chicago.
- Wilamowitz-Moellendorff, Tycho von (1974), *Die Dramatische Technik des Sophocles*, Βερολίνο.
- Wilkinson, L. P. (1977), *Ovid Recalled*, Κέμπριτζ.
- Willink, C. W. (1968), "Some Problems of Text and Interpretation in *Hippolytus*", *CQ* 18: 11-43.
- Winnington-Ingram, R. P. (1960), "Euripide", *Entretiens sur l' Antiquite Classique Vol. VI*, Vandoeuvres.
- Winkler, J. (1990), *The Constraints of Desire*, Νέα Υόρκη.
- Wohl, V. (2010), "A Tragic Case of Poisoning: Intention Between Tragedy and the Law", *TAPA* 140: 33-70.
- Yeames, H. H. (1913), "The Tragedy of Dido. Part I", *CJ* 8.4: 139-150.
-(1913), "The Tragedy of Dido. Part II", *CJ* 8.5:193-202.
- Yoon, F. (1981), "The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy: The Shaping of Heroes", Λέιντεν (Mnemosyne Monographs 344).

