



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΤΜΗΜΑ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. «ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΣΚΕΨΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΟΡΩΜΑΪΚΟ
ΚΟΣΜΟ»

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ: 2023-2024

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ ΑΓΓΕΛΙΚΗ

Α.Μ. : 2021ΛΟΣΠΟ06

Καλὸν κακόν:

**ΤΟ ΔΙΠΟΛΟ ΤΗΣ ΕΜΦΥΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΣΤΙΣ ΗΡΩΙΔΕΣ ΤΟΥ
ΕΠΟΥΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ**

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κάρλα Γραμματική, Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας

Καρβούνη Αικατερίνη-Νίνα, Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας

Παπαϊωάννου Σοφία, Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας

ΑΘΗΝΑ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2024

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί η εξέταση του δίπολου *καλὸν κακόν* ως μοτίβο το οποίο χαρακτηρίζει συχνά γυναικείους χαρακτήρες της αρχαίας ελληνικής επικής και τραγικής ποίησης, με αφετηρία την Πανδώρα (*Θεογονία*) και την πρώτη θνητή γυναίκα (*Ἔργα καὶ Ἡμέραι*) του Ησίοδου, καθώς και την εξέλιξη την οποία παρουσιάζει η λογοτεχνική απεικόνισή του από το αρχέτυπο στις υπόλοιπες γυναικείες λογοτεχνικές μορφές υπό εξέταση.

Το συγκεκριμένο δίπολο, χαρακτηριστικό πληθώρας γυναικείων λογοτεχνικών μορφών της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, είναι ενδεικτικό της αντίληψης των ανδρῶν περί της πλήρους αντιθέσεων και, ως εκ τούτου, ακατανόητης και δυνάμει επικίνδυνης γυναικείας φύσης. Η βασική αντίθεση ἐγκείται στην παρουσίαση των γυναικῶν ως πλασμάτων, αφενός, απaráμιλλου εξωτερικού κάλλους (*καλὸν*) και, αφετέρου, δόλιου εσωτερικού κόσμου (*κακόν*). Η εργασία μελετά ηρωίδες της αρχαϊκής επικής και της κλασικής τραγικής ποίησης. Συγκεκριμένα, εξετάζει την Πανδώρα και την ανώνυμη πρώτη θνητή γυναίκα στα *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* και τη *Θεογονία* του Ησίοδου αντίστοιχα, την Αφροδίτη του 5^{ου} και 6^{ου} ομηρικού ύμνου, την Ελένη και την Πηνελόπη των ομηρικών ἐπῶν, την Ελένη των *Τρωάδων* και της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη, καθώς και τη Δηϊάνειρα των *Τραχινιῶν* του Σοφοκλή. Το παρόν ερευνητικό πόνημα επιδιώκει να καλύψει ένα υπαρκτό κενό στη βιβλιογραφική έρευνα, αφού ακόμα και οι μελέτες οι οποίες αναγνωρίζουν την Πανδώρα ή την πρώτη θνητή γυναίκα και το δίπολο που ο χαρακτήρας της εισάγει στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία ως κοινό υπόβαθρο και άλλων γυναικείων λογοτεχνικών μορφῶν, δεν εστιάζουν στην εξέλιξη του δίπολου *καλὸν κακόν* την οποία μαρτυρά η μελέτη γυναικείων χαρακτήρων της καίριας αυτής αντίστιξης ηθῶν.

Ο βασικός στόχος και παράλληλα η πρωτοτυπία της παρούσας διπλωματικής εργασίας ἐγκείται στο ότι επιχειρεί να αποδείξει ότι οι επτά ηρωίδες δεν αποτελούν μεμονωμένους χαρακτήρες με κοινά ἐμφυλα στοιχεία, αλλά ὄψεις του ίδιου προτύπου γυναίκας (με μεγαλύτερη ή μικρότερη εξέλιξη), το οποίο χαρακτηρίζεται – στον γεμάτο ανησυχίες για ζητήματα φύλου και κυριαρχίας ανδρικό νου – από τις αντιθέσεις που στοιχειοθετούν το δίπολο *καλὸν κακόν*.

ABSTRACT

The subject of the present thesis is the examination of the binary *καλὸν κακόν* as a motif that often characterizes female figures in ancient Greek epic and tragic poetry, starting from Pandora (*Theogony*) and the first mortal woman (*Works and Days*) of Hesiod, as well as the way a series of female characters who manifest similar characteristics embody the binary *καλὸν κακόν* in diverse ways that enable to follow the evolution of this motif.

The specific dichotomy, characteristic of numerous female literary characters of ancient Greek literature, is indicative of the male understanding female nature, which in their mind is filled with oppositions and, therefore, incomprehensible and potentially dangerous. The main contrast lies in the presentation of women as beings of unparalleled external beauty on one hand (*καλὸν*), and deceitful mind on the other (*κακόν*). The work examines heroines of archaic epic and classical tragic poetry. Specifically, it explores Pandora and the anonymous first mortal woman in *Works and Days* and *Theogony* of Hesiod respectively; Aphrodite from the 5th and 6th Homeric hymns; Helen and Penelope from the Homeric epics; Helen of Troy from Euripides' *Trojan Women*; and *Helen*, as well as Deianira from Sophocles' *Trachiniae*. This research endeavor seeks to fill a gap in the current research, as even studies that recognize Pandora or the first mortal woman and the binary *καλὸν κακόν* that has been introduced by these characters in ancient Greek literature as a common background of other female literary forms as well, they do not speak of the evolution also of this binary.

The main objective and, at the same time, the originality of this research lie in the fact that it attempts to demonstrate that the seven heroines presently under study are not individual characters who exhibit common elements directed by their gender, but rather embody different aspects of the same female archetype, which in the male mind that is preoccupied by certain prejudices for the female represent different manifestation so of the *καλὸν κακόν* binary.-

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1ο: Πανδώρα και Αφροδίτη	10
Κεφάλαιο 2ο: Ελένη και Πηνελόπη: Η εξέλιξη του διπλού <i>καλὸν κακόν</i> στα ομηρικά έπη	24
Κεφάλαιο 3ο: Η Ελένη στην Τραγωδία: <i>Τρωάδες</i> και <i>Έλένη</i>	43
Κεφάλαιο 4ο: Η Δηιάνειρα στο έργο <i>Τραχίνιαι</i> του Σοφοκλή.....	62
Συμπεράσματα.....	80
Βιβλιογραφικές Αναφορές	84
Αρχαία Κείμενα	84
Μελέτες	84

Εισαγωγή

Θέμα της παρούσας εργασίας αποτελεί το δίπολο *καλὸν κακόν*¹, το οποίο χαρακτηρίζει συχνά γυναικείους χαρακτήρες της αρχαίας ελληνικής επικής και τραγικής ποίησης, καθώς και η εξέλιξη την οποία παρουσιάζει η λογοτεχνική απεικόνισή του από τον έναν χαρακτήρα στον άλλον. Ο χαρακτηρισμός *καλὸν κακόν* αντλείται από τον Ησίοδο, εισηγητή του διπόλου στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, ο οποίος χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη φράση προκειμένου να αποδώσει τη γεμάτη αντιθέσεις φύση της πρώτης θνητής γυναίκας και κατ' επέκταση του *γένους γυναικῶν*² το οποίο προέκυψε από αυτήν (*Θεογ.* 585-590). Το δίπολο, όπως προδίδει και η ετυμολογία του, στοιχειοθετείται από δύο πόλους, τον *καλὸν* και τον *κακόν*. Ο καλὸς πόλος συνίσταται κυρίως στο απaráμιλλο γυναικείο κάλλος το οποίο χαρακτηρίζει τις ηρωίδες υπό εξέταση και μαρτυρά την αμφισημία, η οποία περιέβαλλε τη γυναικεία ομορφιά κατά την αρχαιότητα. Σε αυτόν τον πόλο εντάσσονται προοδευτικά, όσο εξελίσσεται το δίπολο, και οι γυναικείες ιδιότητες, οι οποίες «εγκρίνονται» από τους άνδρες και μπορούν να αποδειχθούν χρήσιμες σε αυτούς. Στον αντίθετο πόλο κυριαρχεί ο δόλος, ο οποίος παρουσιάζεται ως έμφυτο χαρακτηριστικό των γυναικῶν, καθώς και άλλα αρνητικά φορτισμένα πνευματικά στοιχεία, τα οποία αποδίδονταν στη γυναικεία φύση βάσει έμφυλων στερεοτύπων της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου. Αυτά τα αρνητικά στοιχεία σταδιακά αντιμετωπίζονται ως αποδεκτά, όταν χρησιμοποιούνται προς όφελος του νόμιμου συζύγου.

Το δίπολο *καλὸν κακόν* και τα έμφυλα στερεότυπα τα οποία το συνοδεύουν θα εξεταστούν ως προς τον τρόπο με τον οποίον παρουσιάζονται στα γραμματειακά είδη της επικής και τραγικής ποίησης. Αφετηρία του διπόλου θα αποτελέσει η Πανδώρα, όπως παρουσιάζεται από τον Ησίοδο τόσο στη *Θεογονία* όσο και στα *Έργα καὶ Ημέραι*. Σε συνάρτηση με αυτήν τη γυναίκα-αρχέτυπο του διπόλου θα μελετηθούν και οι υπόλοιποι γυναικείοι χαρακτήρες τους οποίους εξετάζει η παρούσα διπλωματική εργασία, σε ό,τι αφορά τις ομοιότητές και τις διαφορές τους με αυτήν, με γνώμονα τα έμφυλα χαρακτηριστικά τους. Συγκεκριμένα, θα μελετηθούν η Αφροδίτη, η Ελένη και η Πηνελόπη στα ομηρικά έπη, η Ελένη σε δύο έργα του Ευριπίδη, καθώς και η Δηιάνειρα του Σοφοκλή.

¹ *Θεογ.* 585.

² *Θεογ.* 590.

Η πρωτοτυπία του παρόντος ερευνητικού πονήματος έγκειται στην ανάδειξη της στενής σύνδεσης των επτά γυναικείων χαρακτήρων με βασικό άξονα τα κοινά έμφυλα χαρακτηριστικά τα οποία τους αποδίδονται από τους ποιητές-δημιουργούς τους και στοιχειοθετούν το δίπολο *καλὸν κακόν*. Το δίπολο αυτό με αφητηρία τον Ησίοδο φαίνεται να διατηρείται διαχρονικά και διακειμενικά στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, αντανακλώντας τις αντιλήψεις των ανδρών γύρω από τη γυναίκα, τη σχέση της με τον άνδρα και κατ' επέκταση τη θέση της στο πατριαρχικά δομημένο κοινωνικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής. Πέρα από τη σύνδεση των επιλεγμένων γυναικείων χαρακτήρων ως μελών του *γένους γυναικῶν*, έμφαση θα δοθεί και στην εξέλιξη της παρουσίασης του διπόλου το οποίο εκπροσωπούν, μέσω κειμενοκεντρικής μελέτης των έργων που παρουσιάζουν την εκάστοτε γυναικεία λογοτεχνική μορφή υπό εξέταση, από την πρώτη (δηλαδή γυναίκα στη Θεογονία ή Πανδώρα στα *Έργα καὶ Ημέραι*) ως την τελευταία (δηλαδή τη Δηιάνειρα του Σοφοκλή). Με άλλα λόγια, στόχος της εργασίας είναι να αποδείξει ότι οι επτά ηρωίδες δεν αποτελούν μεμονωμένους χαρακτήρες οι οποίοι εμφανίζουν κοινά έμφυλα στοιχεία, αλλά ότι αποτελούν όψεις του ίδιου προτύπου γυναίκας (με μεγαλύτερη ή μικρότερη εξέλιξη), το οποίο χαρακτηρίζεται – στον γεμάτο ανησυχίες για ζητήματα φύλου και κυριαρχίας ανδρικό νου – από τις αντιθέσεις που στοιχειοθετούν το δίπολο *καλὸν κακόν*.

Η μελέτη αντλεί υλικό από πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές για τους επιλεγμένους γυναικείους χαρακτήρες. Συγκεκριμένα, εξετάζονται σε γλωσσικό και ερμηνευτικό επίπεδο τα κείμενα του Ησίοδου *Θεογονία* και *Έργα καὶ Ημέραι*, ο 5^{ος} και 6^{ος} Ομηρικός Ύμνος *Εἰς Ἀφροδίτην*, η *Ιλιάδα* και η *Όδύσσεια*, οι τραγωδίες του Ευριπίδη *Τρωάδες* και *Έλένη*, καθώς και οι *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή. Η εξέτασή μου βασίζεται σε μία σειρά σημαντικών σύγχρονων μελετών οι οποίες πραγματεύονται τη σύνδεση ορισμένων εκ των επτά χαρακτήρων που εξετάζω επί τη βάση του διπόλου *καλὸν κακόν* με αρχέτυπο την Πανδώρα και την πρώτη θνητή γυναίκα, ενώ ουσιαστική υπήρξε και η συμβολή μελετών οι οποίες πραγματεύονται τα έμφυλα στοιχεία κάθε μίας από τις επτά ηρωίδες μεμονωμένα.

Μία επισκόπηση της δευτερογενούς βιβλιογραφίας αποδεικνύει ένα κενό στην έρευνα, το οποίο επιδιώκει να καλύψει η παρούσα διπλωματική εργασία. Ακόμα και οι μελέτες οι οποίες, όπως προαναφέρθηκε, αναγνωρίζουν την Πανδώρα και την ανώνυμη πρώτη θνητή γυναίκα του Ησίοδου και το δίπολο που οι χαρακτήρες αυτοί εισάγουν στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία ως κοινό υπόβαθρο και άλλων γυναικείων

λογοτεχνικών μορφών, δεν εστιάζουν στην εξέλιξη του διπόλου *καλὸν κακόν* την οποία μαρτυρά η μελέτη γυναικείων χαρακτήρων της καίριας αυτής αντίστιξης ηθών.

Ειδικότερα, ο συλλογικός τρόμος της Zeitlin (1996) *Playing The Other* και, ιδίως, το πρώτο μέρος του συγκεκριμένου τόμου το οποίο περιλαμβάνει δύο κεφάλαια για γυναικείες μορφές στα ομηρικά έπη και στον Ησίοδο αντίστοιχα, παρέχει μεν σημαντικές πληροφορίες για την ανάλυση με έμφυλο προσανατολισμό γυναικών σε κείμενα της επικής παράδοσης και τη σύνδεσή τους βάσει της ετερότητας (otherness) η οποία τις χαρακτηρίζει σε σχέση με το κυρίαρχο ανδρικό φύλο, δεν αναγνωρίζει, όμως, ξεκάθαρα την ένταξη των χαρακτήρων στο δίπολο *καλὸν κακόν*, το οποίο εισάγεται με την πρώτη θνητή γυναίκα του Ησίοδου.

Η Lev-Kenaan (2008) στο βιβλίο της *Pandora's Senses* επιχειρεί να δείξει πώς το κλειδί στην κατανόηση του χαρακτήρα της Πανδώρας κρύβεται στις παραλλαγές της εικόνας της ηρωίδας, τις οποίες μαρτυρούν αρχαία λογοτεχνικά κείμενα διαφόρων γραμματειακών ειδών. Αναγνωρίζει τον διάλογο του μύθου της Πανδώρας και, ιδίως, των αντιθέσεων που την χαρακτηρίζουν, με άλλα λογοτεχνικά έργα και τους γυναικείους χαρακτήρες που αυτά προβάλλουν, εστιάζει, όμως, την προσοχή της περισσότερο στη σύνδεση της πολυπλοκότητας της Πανδώρας με την πολυπλοκότητα του αρχαίου λογοτεχνικού κειμένου εν γένει. Γι' αυτό και επιλέγει ως αντικείμενο μελέτης της έργα συγγραφέων τα οποία ανήκουν σε ετερόκλητα γραμματειακά είδη (Ησίοδος, Πλάτων, Ξενοφών, Οβίδιος). Παρά την ενδιαφέρουσα ανάλυση που προσφέρει η Lev-Kenaan και την αναγνώριση της σημασίας του πλήρους αντιθέσεων χαρακτήρα της Πανδώρας για την αρχαία ελληνική λογοτεχνία, ο συγκεκριμένος τόμος δεν στοχεύει στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο η ασυμφωνία μεταξύ της εντυπωσιακής εξωτερικής εμφάνισης της Πανδώρας και του δόλιου εσωτερικού κόσμου της κυριαρχεί σε μία μακρά παράδοση εικόνων γυναικών.

Ιδιαίτερα χρήσιμο και εξαιρετικά συγγενές ως προς τη θεματική με την παρούσα εργασία είναι το άρθρο του Brown (1997) 'Aphrodite and the Pandora Complex'. Ο Brown συνδέει, κατά τη γνώμη μου, εύστοχα την Πανδώρα με την Αφροδίτη, την Ελένη και την Πηνελόπη ως γυναικείους λογοτεχνικούς χαρακτήρες διακρινόμενους από ανδρικές ανησυχίες σεξουαλικής και οικονομικής φύσεως, οι οποίες εξηγούν και την αμφιθυμική στάση των ανδρών απέναντι στις γυναίκες της αρχαϊκής περιόδου. Ωστόσο, η εύστοχη ανάλυση του Brown περιορίζεται στην αρχαϊκή

επική ποίηση και δεν επεκτείνεται σε γυναικείες μορφές της λογοτεχνίας της κλασικής περιόδου, οι οποίες ενδεχομένως να ενίσχυαν ακόμα περισσότερο τις θέσεις του.

Το κυρίως μέρος της παρούσας εργασίας διαιρείται σε τέσσερα κεφάλαια εκ των οποίων τα τρία πρώτα θα εξετάσουν τους επιλεγμένους χαρακτήρες κατά ζεύγη, εστιάζοντας σε ομοιότητες και διαφορές, καθώς και στον τρόπο ένταξης της κάθε ηρωίδας στο δίπολο *καλὸν κακόν*. Συγκεκριμένα, το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στη μελέτη της Πανδώρας και της Αφροδίτης ως δύο όψεις – μία ανθρώπινη και μία θεϊκή – του ίδιου προτύπου γυναίκας, με κοινές καταβολές, παρόμοιο τρόπο δημιουργίας και ένταξης στον κόσμο των θνητών. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται οι δύο βασικότερες γυναικείες μορφές των ομηρικών επών, η Ελένη και η Πηνελόπη, τόσο ως προς τις ομοιότητες και τις διαφορές τους όσο και ως προς τον τρόπο σύνδεσής τους με το αρχέτυπο. Οι δύο ηρωίδες και ο τρόπος κατασκευής τους από τον ομηρικό ποιητή μαρτυρά ότι υπάρχει ήδη εξέλιξη στην παρουσίαση του διπόλου, το οποίο στα ομηρικά έπη, παρά τα κοινά με τον Ησίοδο στερεότυπα, φαίνεται να αμβλύνεται. Το τρίτο κεφάλαιο επαναφέρει την προσοχή στον χαρακτήρα της Ελένης, αυτήν τη φορά ιδωμένο μέσα σε τραγικά συμφραζόμενα, με στόχο να αναδείξει την εξέλιξη του ίδιου του χαρακτήρα και του τρόπου ένταξής του στο δίπολο *καλὸν κακόν*, τόσο από την επική στην τραγική ποίηση όσο και από τη μία τραγωδία του Ευριπίδη στην άλλη. Τέλος, παραμένοντας στην τραγική ποίηση της κλασικής περιόδου, το τέταρτο κεφάλαιο μελετά τη Δηιάνειρα, η οποία αποτελεί την πιο εξελιγμένη μορφή του διπόλου, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύει και την πολύπλοκη ηθική της τραγικής ποίησης.

Η δομή της εργασίας είναι έτσι κατανοητή ώστε αφενός να μεταβαίνει από την επική στην τραγική παράδοση εξετάζοντας ομοιότητες και διαφορές των δύο γραμματειακών ειδών, με άξονα την παρουσίαση του διπόλου *καλὸν κακόν* και, αφετέρου, να αναδεικνύει την αναδιαμόρφωση του διπόλου από τη λιγότερο στην περισσότερο εξελιγμένη λογοτεχνική μορφή του. Σημείο τομής μεταξύ των δύο γραμματειακών ειδών αποτελεί ο χαρακτήρας της Ελένης, ο οποίος γεννάται στην επική παράδοση, αλλά διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και στην τραγική, γι' αυτό και βρίσκεται σε κομβικό σημείο, στο επίκεντρο της εργασίας. Η εξέταση της Ελένης προσφέρει τη δυνατότητα ομαλής μετάβασης της παρουσίασης και εξέλιξης του διπόλου από την επική στην τραγική ποίηση και από την αρχαϊκή στην κλασική λογοτεχνία.

Φυσικά, δεν θεωρώ ότι μόνο οι χαρακτήρες που εξετάζω εντάσσονται στο δίπολο *καλὸν κακόν*, ούτε ότι με τη μελέτη μέρους της αρχαϊκής επικής και της κλασικής τραγικής παράδοσης εξαντλώ χρονικά και ειδολογικά το πεδίο μελέτης ηρωίδων-εκπροσώπων του διπόλου. Αντίθετα, αναγνωρίζω ότι το ερευνητικό αντικείμενο το οποίο επιχείρησα να εξετάσω διαθέτει μεγάλη ευρύτητα και ποικιλία και απλώνεται χρονικά και ειδολογικά από την ποίηση της αρχαϊκής περιόδου ως και την πιο σύγχρονη πεζογραφία, αφού στο δίπολο *καλὸν κακόν* θα μπορούσαν κάλλιστα να ενταχθούν γυναικείοι χαρακτήρες από η Μήδεια και την Κλυταιμνήστρα έως και τη Μαντάμ Μποβαρύ και την Άννα Καρένινα. Ωστόσο, αφενός, η έκταση μίας διπλωματικής εργασίας δεν θα μου επέτρεπε να επεκτείνω σε τέτοιο βαθμό το αντικείμενο ενδιαφέροντός μου και, αφετέρου, έκρινα ότι οι χαρακτήρες τους οποίους επέλεξα ήταν από τους πιο στενά συνδεδεμένους με το πρότυπο της Πανδώρας, όπως αυτό παρουσιάζεται στον Ησίοδο. Ηρωίδες όπως η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα θα μπορούσαν να αποτελέσουν σημαντικές πηγές για την εξέταση της εξέλιξης του διπόλου *καλὸν κακόν* κατά την περίοδο που εξετάζω· ωστόσο, οι μύθοι που τις περιβάλλουν χαρακτηρίζονται από τόσο μεγάλη πολυπλοκότητα γύρω από ηθικά ζητήματα που τα στοιχεία του διπόλου αποτελούν αυτομάτως ένα δευτερευούσης σημασίας ζήτημα για τη μελέτη των συγκεκριμένων χαρακτήρων το οποίο δεν θα μπορούσε να μελετηθεί ανεξάρτητα από τις πολύπλοκες ηθικές παραμέτρους που τίθενται στα έργα στα οποία πρωταγωνιστούν οι συγκεκριμένες ηρωίδες.

Κεφάλαιο 1ο: Πανδώρα και Αφροδίτη

Στο παρόν κεφάλαιο θα μελετηθεί το δίπολο *καλὸν κακόν*, το οποίο αποδίδεται στη γυναίκα της αρχαϊκής εποχής, όπως αυτό αναδύεται από τον μύθο της Πανδώρας στα *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* και της πρώτης θνητής γυναίκας στη *Θεογονία* του Ησίοδου³ και τον μύθο της σεξουαλικής ένωσης της Αφροδίτης με τον Αγκίστη στον 5^ο Ομηρικό Ὑμνο, ενώ χρήσιμες πληροφορίες θα αντληθούν και από τον 6^ο Ομηρικό Ὑμνο. Οι θηλυκοί μυθικοί-λογοτεχνικοί χαρακτήρες των συγκεκριμένων έργων επιλέχθηκαν, διότι είναι κατασκευασμένοι με τέτοιο τρόπο, ώστε να καθρεφτίζουν τις αντιλήψεις της πατριαρχικής κοινωνίας της εποχής για τις γυναίκες. Δεδομένου του αυστηρού διαχωρισμού της καθημερινότητας των ανδρών από αυτήν των γυναικών, η συνεπαγόμενη άγνοια των μεν για τις δε συνοδεύεται εύλογα από φόβο και επισφάλεια. Αυτά αποτυπώνονται από τους συγγραφείς με την αντίθεση μεταξύ απεγάδιαστης εξωτερικής εμφάνισης και δόλιου εσωτερικού κόσμου γυναικείων χαρακτήρων, καθώς και στην επιδίωξη των τελευταίων για εξαπάτηση με όργανο τη σεξουαλικότητα.⁴

Οι χαρακτήρες της Πανδώρας και της Αφροδίτης παρουσιάζουν κοινά στοιχεία, ενώ η τελευταία φαίνεται να αποτελεί το θεϊκό αντίστοιχο της πρώτης. Τόσο η Πανδώρα, όσο και η Αφροδίτη αποτελούν δημιουργήματα μίας κυρίαρχης ανδρικής θεότητας και δεν έχουν μητέρα. Η Πανδώρα είναι πλασμένη σύμφωνα με τη *Διὸς βουλήν* (*Θεογ.* 572, 580, 601, *Ἔργ.* 69, 71, 99), ενώ η Αφροδίτη, σύμφωνα με την εκδοχή που χρησιμοποιεί ο Ησίοδος στη *Θεογονία*, γεννήθηκε μέσα από τον λευκό αφρό που δημιούργησαν στη θάλασσα τα κομμένα από τον Κρόνο γεννητικά όργανα του Ουρανού (*Θεογ.* 188-206). Η όψη και των δύο αποτελεί *θαῦμα ιδέσθαι* (*Θεογ.* 575, Ὅμ. Ὑμν. 5 90) ενώπιον θεῶν και ανθρώπων (*Θεογ.* 588-589, Ὅμ. Ὑμν. 6 15-18) και η συμμετοχή τους στους μύθους που εξετάζονται έχει αιτιολογική λειτουργία για την οριστική μεταβολή των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και θεῶν. Η δημιουργία της Πανδώρας, ως προϊόν της διαμάχης Δία-Προμηθέα σηματοδοτεί την οριστική πτώση

³ Στο εξής θα αναφέρομαι τόσο στην Πανδώρα των *Ἔργων* όσο και στην ανώνυμη πρώτη θνητή γυναίκα της *Θεογονίας* με το όνομα «Πανδώρα» προς διευκόλυνση του αναγνώστη. Θα γίνεται η απαραίτητη διάκριση όπου οι δύο λογοτεχνικές μορφές παρουσιάζουν διαφορές.

⁴ Η Zeitlin (1996) 4, μάλιστα, εξηγεί ότι η αίσθηση χωριστών, ασυμβίβαστων στάσεων, αξιών και τομέων ενδιαφέροντος μεταξύ ανδρών και γυναικών συχνά δημιουργούσε στον ανδρικό νου κάποιας μορφής εχθρότητα και ανταποδοτική δράση των γυναικών εναντίον των ανδρών σε έναν αγώνα για εξουσία μεταξύ των φύλων.

του ανθρώπου από μία πιο ευτυχισμένη, γειτνιάζουσα με το θείο κατάσταση. Παρομοίως, το ερωτικό σμίξιμο της Αφροδίτης με τον θνητό Αγκίση και η επακόλουθη γέννηση του Αινεία, συνεπάγεται όχι μόνο την παύση των καυχημάτων της Αφροδίτης για τις ερωτικές συννευρέσεις θεών με ανθρώπους που η ίδια υποκινούσε, αλλά μάλλον το τέλος αυτών των συννευρέσεων εν γένει. Αυτή η μεταβολή κάνει τον Αινεία τον τελευταίο καρπό της ένωσης του θεϊκού-ανθρώπινου στοιχείου και, επομένως, σηματοδοτεί το τέλος του γένους των ηρώων.⁵ Αμφότερες δεν παρουσιάζονται απλώς ως γυναικείες μορφές, αλλά ως νύφες ενώπιον υποψήφιων συζύγων.⁶ Τέλος, και οι δύο μύθοι Πανδώρας και Αφροδίτης λειτουργούν ως απόδειξη της αδιαμφισβήτητης υπεροχής του Δία επί των πάντων, θεών, Τιτάνων και θνητών.⁷

Ο Ησίοδος αφηγείται τον μύθο της Πανδώρας σε δύο εκδοχές, στη *Θεογονία* (565-615) και στα *Έργα και Ημέραι* (47-105). Και στις δύο περιπτώσεις η δημιουργία της πρώτης θνητής⁸ γυναίκας⁹ αποτελεί απόρροια της διαμάχης μεταξύ Διός και Προμηθέα, των δύο κατ' εξοχήν κατόχων *μήτιδος*. Πρόκειται για όργανο που συμμετέχει παθητικά σε ένα παιχνίδι δόλου, απάτης και τεχνασμάτων. Αυτά ακριβώς τα στοιχεία εξαπάτησης φαίνεται να της αποδίδονται τόσο από τον εξωκειμενικό (Ησίοδος), όσο και από τον ενδοκειμενικό (Δίας) δημιουργό της. Η παρουσίασή της τόσο στη *Θεογονία* όσο και στα *Έργα* βασίζεται στο δίπολο *καλόν κακόν* και είναι ενδεικτική της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας της εποχής.¹⁰

Παρά τις βασικές διαφορές τις οποίες παρουσιάζουν οι δύο εκδοχές του μύθου, οι τελευταίες έχουν αναγνωσθεί ως ενιαίος αιτιολογικός μύθος ο οποίος φωτίζει το ζήτημα της καταγωγής/αφετηρίας της γυναίκας και της γυναίκας ως καταγωγής/αφετηρίας.¹¹ Η δημιουργία της πρώτης θνητής γυναίκας είναι αποτέλεσμα

⁵ Πιο αναλυτικά βλ. Clay (2006) 152-201.

⁶ Ο στολισμός των δύο θηλυκών χαρακτήρων θυμίζει στολισμό νύφης πριν από το γάμο. Η Πανδώρα παρουσιάζεται ως νύφη ενώπιον του Επιμηθέα και η Αφροδίτη ενώπιον του Αγκίση, ενώ στον 6^ο Ομηρικό ύμνο, οι θεοί αντικρίζοντας την Αφροδίτη *ήρήσαντο ἕκαστος εἶναι κουριδίην ἄλοχον καὶ οἴκαδ' ἄγεσθαι*. Η J. S. Clay (2003) 102 βλέπει τη γυναίκα στη *Θεογονία* και την Πανδώρα στα *Έργα και Ημέραι* ως νύφη και επιχειρηματολογεί γιατί η δημιουργία της εισάγει τον θεσμό του γάμου στους ανθρώπους.

⁷ *Θεογ.* 613-616, *Έργ.* 105, Όμ. *Υμν.* 5 43, 45-52.

⁸ Στη *Θεογονία* η γέννηση της Πανδώρας και του γυναικείου φύλου (sex) ως *γένους γυναικῶν* δεν συμπίπτει με τη δημιουργία του γυναικείου gender, αφού αυτό έχει εδραιωθεί ήδη από την εμφάνιση της *Γαίας* (117). Βλ. Zeitlin (1996) 83.

⁹ Συχνά η δημιουργία της γυναίκας δεν είναι αυτονόητη και αυθόρμητη στην κοσμογονία, αλλά απαιτεί μία αιτιολόγηση, ένα κίνητρο, έναν μύθο. Βλ. Zeitlin (1996) 53.

¹⁰ Για τη θέση της γυναίκας στην αρχαϊκή και κλασική περίοδο, τις αντιλήψεις γύρω από αυτήν και τη σεξουαλικότητά της βλ. Arthur (1973) 7-58, Sussman (1978) 27-41, Vernant (1980) 168-185, Zeitlin (1996) 53-62.

¹¹ Zeitlin (1996) 54 «the origin of woman and woman as the origin».

της οργής του Δία και ένας τρόπος τιμωρίας του προστατευόμενου από τον Προμηθέα ανθρώπινου είδους για την ύβρη που διέπραξε ο τελευταίος, αφού υπερβαίνοντας τα όρια επιδίωξε να εξαπατήσει τον Δία τόσο με την δόλια διανομή των μερίδων των σφαγίων, όσο και με την κλοπή της φωτιάς.¹² Παρόλο που και τα δύο ποιήματα του Ησιόδου πραγματεύονται τη δολιότητα της γυναικείας φύσης, έμφαση στην ελκυστική γυναικεία σεξουαλικότητα δίδεται μόνο στα *Έργα*, ενώ στην εκδοχή της *Θεογονίας*, όπου απουσιάζει η συμμετοχή της Αφροδίτης στη δημιουργία της Πανδώρας, η δολιότητα αυτή δεν αναφέρεται καθόλου. Ωστόσο, το σεξουαλικό δέλεαρ αναφέρεται ή τουλάχιστον υπονοείται και στις δύο εκδοχές.¹³

Και στα δύο ποιήματα εντοπίζεται μία σειρά από αναλογίες των διάφορων στοιχείων της αφήγησης, τα οποία ομοιάζουν προς την Πανδώρα, αφού χαρακτηρίζονται από το δίπολο *καλὸν κακόν*.¹⁴ Όπως η Πανδώρα, έτσι και τα σφάλματα του βοδιού, η φωτιά και το χρυσό διάδημα που φιλοτέχνησε ο Ήφαιστος παραπλανούν ανθρώπους και θεούς με το ελκυστικό παρουσιαστικό τους, το οποίο αποτελεί ένα προσωπίο που ουδεμία σχέση έχει με τον εσωτερικό τους κόσμο. Η μερίδα των σφαγίων την οποία επιλέγει ο Δίας είναι καλυμμένη από λευκό λίπος, προκειμένου να φαίνεται ελκυστική, το εσωτερικό όμως δεν περιέχει τίποτε άλλο από κόκαλα. Αντίθετα, η όψη της κοιλιάς του βοδιού που προκαλεί αποστροφή, κρύβει μέσα της τις θρεπτικές σάρκες και τα πλούσια σε λίπος σπλάχνα του ζώου (*Θεογ.* 535-560). Το ίδιο στοιχείο παραπλάνησης συναντάται και κατά την κλοπή του πυρός, κατά την οποία επιλέγεται ένα κούφιο καλαμώδες φυτό, το οποίο, όμως, κρύβει μέσα τη φωτιά (*Θεογ.* 565-567, *Έργ.* 50-52). Το χρυσό διάδημα (*Θεογ.* 578-584) το οποίο φιλοτεχνεί ο Ήφαιστος και τοποθετεί στο κεφάλι της πρώτης θνητής γυναίκας είναι όμορφο και ελκυστικό λόγω του λαμπερού χρυσού και της ομορφιάς που προσθέτει ως εξάρτημα στην εικόνα της Πανδώρας, αλλά με μία πιο προσεκτική ματιά τα σκαλίσματα τα οποία ενισχύουν την αισθητική αξία του συνίστανται από απεικονίσεις άγριων θηρίων και προκαλούν τρόμο.¹⁵ Η τέχνη, λοιπόν, μπορεί να κάνει ελκυστικό ακόμα και αυτό που είναι τρομακτικό και επικίνδυνο και η Πανδώρα, όχι μόνο ως πρώτη γυναίκα, αλλά και

¹² *Θεογ.* 535-560, 565-567, *Έργ.* 50-52.

¹³ Στη *Θεογονία* το σεξουαλικό δέλεαρ είναι λιγότερο ξεκάθαρο από ότι στα *Έργα* και υπονοείται κυρίως μέσω της έμφασης στην ελκυστικότητα ως απόρροια του στολισμού, σε συνδυασμό με το χρυσό, το οποίο αποτελεί το μέταλλο της αισθησιακής γοητείας και είναι συνδεδεμένο με τα έργα της Αφροδίτης (βλ. υποσημ. 28).

¹⁴ Zeitlin (1996) 55-56.

¹⁵ Βλ. αναλυτικά Brown (1997) 29.

ως πρώτο έργο τέχνης, δεν αποτελεί εξαίρεση. Κατά τον ίδιο τρόπο και το όμορφο παρουσιαστικό της Πανδώρας αποτελεί ένα εντυπωσιακό και ελκυστικό προσώπειο που καλύπτει τους κινδύνους τους οποίους εγκυμονεί το δόλιο ήθος της. Όλα τα παραπάνω αποτελούν σύμβολα της διαφορούμενης και πολύπλοκης πλέον ανθρώπινης ζωής.¹⁶

Ο μύθος της δημιουργίας της πρώτης θνητής γυναίκας την καθιστά εξ αρχής ένα ξεχωριστό, ξένο ον, το πρώτο δείγμα ενός νέου είδους, του *γένους γυναικῶν*. Η καινοτομία στη δημιουργία της πρώτης γυναίκας ή Πανδώρας έγκειται στο ότι πρόκειται για νέο εργαλείο στρατηγικής στη διαμάχη Δία-Προμηθέα, το πρώτο έργο τέχνης θεϊκής κατασκευής, αλλά και νέα οντότητα με ποιότητες και χαρακτηριστικά άνευ προηγούμενου, η οποία κατ' επέκταση φέρνει και αλλαγές άνευ προηγούμενου. Σε αντίθεση με το αρσενικό φύλο, το οποίο περνά διάφορα στάδια εξέλιξης,¹⁷ το νέο ον, η γυναίκα, και οι επικείμενοι θηλυκοί απόγονοί του φαίνεται να μένουν εντελώς στατικοί και αμετάβλητοι.¹⁸ Αμετάβλητη μένει και η απόσταση μεταξύ των δύο φύλων, αφού η γυναίκα δεν αποτελεί τη σύντροφο του άνδρα, αλλά την τιμωρία του, δεν συμβάλλει στην ευημερία του, αλλά είναι υπεύθυνη για τη δυστυχία του και κατατρώει τους κόπους του. Άνδρας και γυναίκα παραμένουν διακριτές και ασύνδετες οντότητες χωρίς συναίσθηση ότι αποτελούν τα δύο φύλα του ίδιου είδους. Η δε Πανδώρα αποτελεί την αφετηρία μόνο του *γένους γυναικῶν* και όχι του γένους ανθρώπων.¹⁹

Και στις δύο περιπτώσεις ο μύθος της Πανδώρας φαίνεται να αποτελεί τμήμα μίας ευρύτερης, αποκλειστικά ανδρικής σύγκρουσης.²⁰ Άλλωστε και η ίδια η Πανδώρα είναι ένα κατά βάση ανδρικό δημιούργημα. Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας της πρώτης αυτής γυναίκας δημιουργείται από τον ποιητή, ο οποίος τοποθετεί τον Δία ως υποκινητή της διαδικασίας της «γέννησής» της. Πλάστης της διορίζεται ο Ήφαιστος,²¹

¹⁶ Το ίδιο δίπλολο χαρακτηρίζει και τον *πίθον* που περιέχει όλες τις συμφορές για το ανθρώπινο είδος, αλλά και την ελπίδα. Ωστόσο, αυτό το τμήμα του μύθου θα απαιτούσε εκτενέστερη και πολύπλοκη ανάλυση η οποία θα ξέφευγε από τα όρια του θέματος της παρούσας εργασίας. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Pucci (1977) 104-105, Zeitlin (1996) 64-67, Clay (2003) 100-128.

¹⁷ Βλ. αναλυτικά τον μύθο των γενών του Ησιόδου, *Έργα*, 106-201.

¹⁸ Zeitlin (1996) 57.

¹⁹ Για τη γυναίκα ως «άλλο» και την προσπάθεια του άνδρα να καθορίσει και να κυριαρχήσει πάνω σε αυτό το απροσδιόριστο ον βλ. Pucci (1977) 111-113.

²⁰ Όπως παρατηρεί και η Lev-Kenaan (2008) 32, η εικόνα της Πανδώρας καθαυτή είναι άμεμπτη. Αντίθετα, οι ερμηνείες και οι απαντήσεις σε αυτήν την αθώα εικόνα τη φορτίζουν αρνητικά. Ο παραδοσιακός μισογυνισμός αναπαράγεται εκ νέου κάθε φορά από αναγνώστες που ερμηνεύουν την όμορφη εικόνα της πρώτης γυναίκας ως προάγγελο του κακού.

²¹ Ο Ήφαιστος είναι παθών των καταστροφικών αποτελεσμάτων που μπορεί να επιφέρει η άκρατη γυναικεία σεξουαλικότητα σε μία γαμήλια ένωση. Στη θ της *Όδύσσειας* (266-366) περιγράφεται η

ενώ υπεύθυνος για τα αρνητικά φορτισμένα πνευματικά στοιχεία και τον χαρακτήρα της είναι ο Ερμής. Οι μόνες γυναικείες θεότητες οι οποίες εμπλέκονται στη δημιουργία της είναι η Αθηνά και (στα *Έργα*) η Αφροδίτη (διά των αντιπροσώπων της), εκ των οποίων η πρώτη έχει γενικά συγκεχυμένη ή συχνά ανδρική έμφυλη ταυτότητα. Το έμφυλο πρόσημο της Αθηνάς αιτιολογεί έμμεσα και το γεγονός ότι συμμετέχει στην κατασκευή της πρώτης γυναίκας ως *καλὸν κακόν*, χωρίς να φέρνει καμία αντίρρηση στις εντολές του Δία. Ωστόσο, και η κατ' εξοχήν εκπρόσωπος της θηλυκής έμφυλης ταυτότητας, η Αφροδίτη, συντάσσεται με τους υπόλοιπους θεούς που έχουν αναλάβει τη δημιουργία της πανέμορφης, αλλά δόλιας γυναίκας, διότι και η ίδια η Αφροδίτη είναι γυναίκα-παγίδα, η οποία συνηθίζει να εξαπατά θεούς και ανθρώπους.²² Η Πανδώρα λοιπόν αποτελεί δημιούργημα πλασμένο κυρίως από άνδρες, με χαρακτηριστικά ικανά να προσελκύσουν και τελικά να τιμωρήσουν άνδρες. Παρόλα αυτά, θεωρείται υπαίτια για όλες τις συμφορές των θνητών, καθώς και για χαρακτηριστικά για τα οποία δεν είναι υπεύθυνη, αλλά της δόθηκαν από τους θεούς.

Ο Ησίοδος καταγράφοντας την εικόνα των ανδρών της εποχής για το γυναικείο φύλο, μεταφέρει την εικόνα της γυναίκας ως κάτι απροσδιόριστο και άρα ξένο και επικίνδυνο εξαιτίας του συνδυασμού πολλαπλών αντιθέσεων. Αυτές οι αντιθέσεις σχηματοποιούνται μέσω του διπόλου *καλὸν κακόν* και είναι πανταχού παρούσες σε αμφότερες τις εκδοχές του μύθου. Συγκεκριμένα:

- **Θεογονία**

570 *αὐτίκα δ' ἀντὶ πυρὸς* τεῦξεν *κακὸν* ἀνθρώποισι

575 *θαῦμα* ἰδέσθαι·

585 *αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ* τεῦξε *καλὸν κακὸν ἀντ' ἀγαθοῖο*

589-93 *ὡς εἶδον δόλον αἰπύν, ἀμήχανον ἀνθρώποισιν.*

ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων,

[τῆς γὰρ ὀλοῖόν ἐστι γένος καὶ φῦλα γυναικῶν,]

μοιχεία της Αφροδίτης με τον Άρη και η παγίδα που στήνει ο Ήφαιστος για να τιμωρήσει το παράνομο ζεύγος. Επομένως, λόγω της αρνητικής εμπειρίας του ξέρει ακριβώς με βάση ποιο πρότυπο να κατασκευάσει την πρώτη θνητή γυναίκα.

²² Βλ. συνέχεια κεφαλαίου. Βλ. επίσης Όμ. Ύμν. 5 1-52.

*πῆμα μέγα θνητοῖσι, σὺν ἀνδράσι ναιετάουσαι,
οὐλομένης Πενίης οὐ σύμφοροι, ἀλλὰ Κόροιο.*

602 ἕτερον δὲ πόρην *κακὸν ἀντ' ἀγαθοῖο*

608-9 κεδνήν δ' ἔσχεν ἄκοιτιν, ἀρηρυῖαν πραπίδεσσι,
τῷ δέ τ' ἀπ' αἰῶνος *κακὸν ἐσθλῷ ἀντιφερίζει*

612 ἀνήκεστον *κακόν* ἐστίν

- *Ἔργα καὶ Ἡμέραι*

56-8 σοὶ τ' αὐτῷ *μέγα πῆμα* καὶ ἀνδράσιν ἐσσομένοισιν

τοῖς δ' ἐγὼ *ἀντὶ πυρὸς δώσω κακόν*, ᾧ κεν ἅπαντες
τέρπωνται κατὰ θυμὸν ἐὼν *κακὸν ἀμφαγαπῶντες*. (παράδοξο)

67 ἐν δὲ θέμεν *κύνεόν τε νόον* καὶ *ἐπίκλοπον ἦθος*

78 *ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους* καὶ *ἐπίκλοπον ἦθος*

82 *πῆμ'* ἀνδράσιν ἀλφησιῆσιν

89 αὐτὰρ ὁ δεξάμενος, ὅτε δὴ *κακὸν εἶχ'*, ἐνόησε

Στην εκδοχή που καταγράφεται στη *Θεογονία* δεν υπάρχει καμία πληροφορία για την ταυτότητα της ίδιας της Πανδώρας, ούτε καν το όνομά της. Στα *Ἔργα*, παρόλο που προσδιορίζεται ονομαστικά,²³ στην ουσία λαμβάνει το όνομά της από αυτό που αντιπροσωπεύει.²⁴ Το όνομα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την εξωτερική εμφάνισή της, υποδηλώνοντας ότι η εξωτερική εμφάνιση αποτελεί την ουσία της γυναικείας φύσης.²⁵ Αυτή η έλλειψη προσωπικών στοιχείων έχει ως στόχο την ανάγνωση της Πανδώρας ως συμβολισμού, αλλά και πιθανόν την ταύτισή της με κάθε γυναίκα που ενδεχομένως συναναστρέφονται οι άνδρες του ησιόδειου κοινού. Πρόκειται για ένα *κακόν* με τη μορφή παρθένας, το οποίο έπλασε από πηλό ο Ήφαιστος και στόλισε η Αθηνά. Ο Ήφαιστος τοποθέτησε στο κεφάλι της το χρυσό διάδημα που είχε φιλοτεχνήσει ο ίδιος. Ο Ερμής και η Αφροδίτη δεν συμμετέχουν σε αυτήν την εκδοχή

²³ Όπως επισημαίνει και η Lev-Kenaan (2008) 50, η Πανδώρα είναι το πρώτο ανθρώπινο ον στην ποίηση του Ησιόδου, το οποίο αποκτά όνομα.

²⁴ Για την αμφισημία του ονόματος Πανδώρα και της επεξηγηματικής φράσης *δῶρον ἐδώρησαν* βλ. West (1978) 166-167.

²⁵ Lev-Kenaan (2008) 36.

της δημιουργίας της Πανδώρας, η Αφροδίτη όμως είναι παρούσα μέσω του χρυσού από το οποίο είναι φτιαγμένο το διάδημα, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό μέταλλο της (*χρυσέη*).²⁶ Όποιος κι αν είναι ο χαρακτήρας των γυναικών, το ζήτημα στην εκδοχή της *Θεογονίας* είναι ότι όλες καταναλώνουν χωρίς να παράγουν. Χαρακτηριστική είναι και η παρομοίωση των γυναικών με τους κηφήνες στις κυψέλες, οι οποίοι τρέφονται από το μόχθο των μελισσών (*Θεογ.* 594-599).

Αντίθετα, στα *Έργα* το ον που δημιουργείται έχει χαρακτήρα και όνομα. Αυτήν τη φορά δίνονται λεπτομέρειες τόσο για τα πνευματικά χαρακτηριστικά της, όσο και για την εξωτερική εμφάνισή της. Δεν υπάρχει κάποια αναφορά στη μη παραγωγική καταναλωτική φύση της Πανδώρας και του μελλοντικού γένους γυναικών, ωστόσο και στα *Έργα*, όπως και στη *Θεογονία*, αποσιωπάται η καταλυτική συμβολή της στην παραγωγή τέκνων.²⁷ Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα καταστροφικά για τους άνδρες στοιχεία του χαρακτήρα της (*κύνεόν τε νόον και επίκλοπον ἦθος* 67). Η Πανδώρα περιγράφεται δύο φορές: αρχικά μέσω των εντολών του Δία και έπειτα, με περισσότερες λεπτομέρειες, κατά την εφαρμογή των εντολών αυτών από τους θεούς. Με αυτήν την έμφαση στη δημιουργία της ο Ησίοδος επιδιώκει να τονίσει τις αντιθέσεις του διπόλου, το οποίο την καθορίζει. Οι θεοί έχουν δώσει και *καλά* και *κακά* στοιχεία στην Πανδώρα, με τέτοιον τρόπο, όμως, που ορατά να είναι μόνο τα (φαινομενικά) *καλά*/ελκυστικά. Τα *κακά* είναι εντέχνως κρυμμένα κάτω από ένα εντυπωσιακό περίβλημα. Επιπλέον, τα *καλά* αποτελούν ουσιαστικά ποιότητες που την κάνουν κατά κάποιον τρόπο «χρήσιμη» στον άνδρα (*κάλλος, έργα Αθηνάς*), ενώ ως *κακά* προσδιορίζονται όσα περιλαμβάνουν κριτική σκέψη και αυτόβουλη ενέργεια.

Η Πανδώρα, ως αρχέτυπο του διπόλου *καλὸν κακὸν* παρουσιάζεται ως παθητικός χαρακτήρας. Όπως προαναφέρθηκε, δεν έχει δικό της όνομα, αλλά έναν προσδιορισμό ο οποίος απορρέει από τα «δώρα» που της πρόσφεραν οι θεοί κατά τη δημιουργία της. Σε κανένα σημείο του Ησιόδειου έργου το κοινό δεν ακούει την πρώτη γυναίκα να μιλά, ούτε μαθαίνει κάποια σκέψη ή συναίσθημά της για όσα της συμβαίνουν. Το μόνο σημείο στο οποίο η Πανδώρα λαμβάνει πρωτοβουλία και ενεργεί ανεξάρτητα αποτελεί και την απόδειξη της επικινδυνότητας της γυναικείας αυτόβουλης ενέργειας. Πρόκειται για την αποσφράγιση του *πίθου* και την απελευθέρωση όλων των συμφορών τις οποίες περιείχε. Η πρώτη γυναίκα συνειδητοποιεί την πράξη της και

²⁶ Αναλυτικά Brown (1997), ιδίως 31-38.

²⁷ Βλ. πιο αναλυτικά σελ. 22.

κλείνει το πιθάρι ακριβώς πριν από την έξοδο της ελπίδας. Οι πράξεις της αποσφράγισης και του κλεισίματος του πιθαριού είναι οι μόνες οι οποίες προδίδουν κάποια εξέλιξη στον γενικά παθητικό χαρακτήρα της Πανδώρας, αφού αποδεικνύουν συνείδηση και αυτενέργεια. Ωστόσο, το κατά πόσο η ενέργειά της ήταν αυτόβουλη είναι αμφίβολο, αφού η πράξη της εκπληρώνει ακριβώς τις επιδιώξεις του Δία οι οποίες τον οδήγησαν στη δημιουργία της.

Διαφωτιστικές είναι οι συμβουλές του Ησίοδου προς τον αδελφό του Πέρση, σχετικά με την επιλογή της ιδανικής συζύγου στα *Έργα και Ημέραι*. Αφού με τον μύθο της Πανδώρας έχουν προσδιοριστεί τα κακά στοιχεία της γυναικείας φύσης, στους στίχους 695-706 καθορίζονται τα γυναικεία χαρακτηριστικά που θεωρεί ο Ησίοδος-πιθανώς και οι σύγχρονοί του- ως *άγαθά*. Η ιδανική σύζυγος πρέπει να είναι πολύ νέα στην ηλικία, έφηβη ακόμα (*ή δὲ γυνὴ τέτορ' ἠβώοι, πέμπτω δὲ γαμοῖτο* 698) και φυσικά να είναι παρθένα (*παρθενικὴν δὲ γαμεῖν* 699). Η γυναίκα, λοιπόν, είναι απαραίτητο να είναι άπειρη γενικά ως προς τη ζωή και ειδικά ως προς τα σεξουαλικά ζητήματα, έτσι ώστε να της διδάξει ο άνδρας φρόνιμες συνήθειες (*ὥς κ' ἤθεα κεδνὰ διδάξῃς* 699). Αυτή η αναγκαιότητα της νεαρής ηλικίας και της έλλειψης εμπειριών από την πλευρά της συζύγου αντικατοπτρίζει τους φόβους και τις ανασφάλειες των ανδρών της εποχής. Όπως και στον μύθο της Πανδώρας, η γυναίκα που έχει ανακαλύψει τη σεξουαλικότητα της και έχει συνειδητοποιήσει τις αδυναμίες των ανδρών τις οποίες η ίδια δημιουργεί προκαλεί φόβο, αφού αποτελεί απειλή ανατροπής των έμφυλων ρόλων κυριαρχίας και υποταγής. Τόσο σε αυτό το χωρίο, όσο και στις δύο εκδοχές της δημιουργίας της πρώτης θνητής γυναίκας δίδεται η εντύπωση ότι η γεμάτη αντιθέσεις γυναικεία φύση αποτελεί κατασκευάσμα με καλά και κακά στοιχεία και εναπόκειται στον άνδρα αν το πρόσημο του συγκεκριμένου κατασκευάσματος θα είναι θετικό ή αρνητικό. Η ιδανική σύζυγος, συνεχίζει ο Ησίοδος, πρέπει να μένει κοντά στον μέλλοντα σύζυγό της (*ἥτις σέθεν ἐγγύθι ναίει* 700), ώστε να του είναι οικεία, αφού η γυναίκα γενικά αποτελεί το απροσδιόριστο «άλλο». Αυτή η σύζυγος αποτελεί το μεγαλύτερο αγαθό για τον άνδρα (*οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληίζετ' ἄμεινον τῆς ἀγαθῆς* 702-3), ενώ η κακή τη μεγαλύτερη συμφορά (*τῆς δ' αὖτε κακῆς οὐ ρίγιον ἄλλο* 703), αφού όπως στη *Θεογονία*, καταναλώνει χωρίς να παράγει (*δειπνολόχης* 704), εκμεταλλεύεται τους κόπους του και

τον ταλαιπωρεί (*ἦ τ' ἄνδρα καὶ ἴφθιμόν περ ἔοντα εὔει ἄτερ δαλοῖο καὶ ὠμῶ γήραι δῶκεν* 704-5).²⁸

Και στη *Θεογονία*, αλλά κυρίως στα *Ἔργα* η περιγραφή βασίζεται στο επικό μοτίβο της θεϊκής ένδυσης. Η ένδυση και ο στολισμός της Πανδώρας θυμίζουν αντίστοιχες σκηνές στολισμού, όπως αυτή της Αφροδίτης στους Ομηρικούς Ὑμνους 5 και 6, ή της Ἥρας στη ραψωδία Ξ της *Ιλιάδος*.²⁹ Τέτοιου είδους σκηνές προβάλλουν το στοιχείο του απώτερου κινήτρου από την πλευρά του θηλυκού, το οποίο περιλαμβάνεται στο μοτίβο του γυναικείου στολισμού. Όπως η Αφροδίτη έχει ως στόχο να αποπλανήσει τον Αγκίστη και η Ἥρα να σαηνεύσει τον Δία προκειμένου να επηρεάσει την εξέλιξη του Τρωικού πολέμου, έτσι, στο μυαλό του άνδρα ποιητή και του κοινού του, η Πανδώρα και κατ' επέκταση όλο το *γένος γυναικῶν* το οποίο θα προκύψει από αυτήν εργαλειοποιεί τη σεξουαλικότητα για την επίτευξη απώτερων σκοπών.

Χαρακτηριστικό είναι ότι και στα δύο ποιήματα του Ησίοδου η έμφαση δεν τοποθετείται στα χαρακτηριστικά του προσώπου ή του σώματος της γυναίκας που θεωρούνται ελκυστικά, αλλά στα ενδύματα,³⁰ τα κοσμήματα και γενικά τα στολίδια της. Η αποσιώπηση οποιουδήποτε ουσιαστικού στοιχείου ταυτότητας έρχεται σε αντίθεση με την εκτεταμένη περιγραφή του στολισμού της. Η Πανδώρα είναι φορτωμένη με τόσα στολίδια, ώστε η ταυτότητά της φαίνεται να βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε αυτά.³¹ Όπως φαίνεται, σε μεγάλο βαθμό η γυναικεία ομορφιά για τον Ησίοδο δεν αποτελεί απόρροια έμφυτων χαρακτηριστικών της εμφάνισής της, αλλά τεχνητό προϊόν, μία προσχεδιασμένη ψευδαίσθηση.³² Με αυτόν τον τρόπο ο ανδρικός νους της εποχής μπορεί να παραδεχθεί την αδυναμία του να αντισταθεί στα σεξουαλικά πάθη του, αφού τα γυναικεία χαρακτηριστικά που τον προσελκύουν δεν είναι σύμφυτα με την γυναικεία φύση, αλλά επίκτητα και, μάλιστα, τεχνηέντως κατασκευασμένα. Επομένως, αναγνωρίζει κάποιου είδους δύναμη των γυναικών επί των ανδρών, αλλά αυτή αποδίδεται σε δόλο. Ίσως, ακόμα, να προσπαθεί να δικαιολογήσει τις

²⁸ Αναλυτικά Pucci (1977) 112.

²⁹ *Ιλ.* Ξ 153-360. Για γλωσσικές και άλλες ομοιότητες μεταξύ στολισμού Αφροδίτης και Ἥρας βλ. Faulkner (2008) 149.

³⁰ Πέρα από τη συμβολή των ενδυμάτων στην ελκυστικότητα των γυναικών καταλυτικός είναι και ο ρόλος που αυτά διαδραματίζουν σε υποθέσεις εξαπάτησης. Βλ. χαρακτηριστικά Οδυσσέα ως ζητιάνο (*Οδ.* ν 429 κ.ε. και π 457).

³¹ Reeder (1995) 278.

³² Πρβλ. *Ἔργ.* 373.

ασυγκράτητες σεξουαλικές ορμές των ανδρών έναντι των γυναικών, με τη σκέψη ότι αυτή ακριβώς είναι η επιδίωξη των τελευταίων.

Το ίδιο επικό μοτίβο θεϊκής ένδυσης (*divine dressing*)³³ συναντάται στους δύο Ομηρικούς Ύμνους *Εἰς Ἀφροδίτην*. Όπως συμβαίνει και με την Πανδώρα, στον 5^ο Ομηρικό Ύμνο δεν βλέπουμε τον στολισμό και την περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης της Αφροδίτης μόνο μία, αλλά περισσότερες φορές.³⁴ Αυτό συμβαίνει διότι διαδραματίζει ρόλο ζωτικής σημασίας τόσο για την ελκυστική εξωτερική εμφάνιση και κατ' επέκταση τη σεξουαλικότητά της, όσο και για την περσόνα που υιοθετεί με στόχο την αποπλάνηση του Αγκίση. Ο στολισμός της θεάς συναντάται και στον 6^ο Ομηρικό Ύμνο, όπου οι Ὠρες ντύνουν και στολίζουν την Αφροδίτη πριν την παρουσιάσουν στους θεούς. Στον βραχύτερο ύμνο ο στολισμός περιορίζεται σε θεϊκά ενδύματα (*ἄμβροτα εἴματα* 6), στεφάνια με άνθη (*κρατὶ δ' ἐπ' ἀθανάτῳ στεφάνην εὐτυκτον ἔθηκαν καλὴν χρυσεῖην* 7-8) και κοσμήματα (*ἐν δὲ τρητοῖσι λοβοῖσιν ἄνθεμ' ὄρειχάλκου χρυσοῖό τε τιμήεντος, δειρῆ δ' ἄμφ' ἀπαλῆ καὶ στήθεσιν ἀργυφέοισιν ὄρμοισι χρυσεόισιν ἐκόσμεον οἷσί περ αὐταὶ* 8-11), όλα χρυσά. Στον 5^ο και εκτενέστερο Ομηρικό Ύμνο η περιγραφή είναι πιο λεπτομερής. Πέρα από τα ρούχα και τα κοσμήματα,³⁵ τα οποία και πάλι διατηρούν εξέχουσα θέση στην περιγραφή του παρουσιαστικού της θεάς, οι Χάριτες λούζουν και χρίουν την Αφροδίτη με αρωματισμένα έλαια (*ἔνθα δέ μιν Χάριτες λοῦσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ ἄμβρότῳ, οἷα θεοὺς ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας, ἄμβροσίῳ ἔδανῶ, τό ρά οἱ τεθωμένον ἦεν* 61-63). Εφόσον ο στόχος της είναι η αποπλάνηση, η οσμή είναι εξίσου σημαντική με την όψη.³⁶

Για άλλη μια φορά η γυναικεία ομορφιά είναι εντελώς τεχνητή. Παρόλο που θεωρείτο δεδομένο ότι η θεά του κάλλους ήταν πανέμορφη (όπως και η Πανδώρα και η Ήρα) δεν περιγράφεται κάποιο έμφυτο όμορφο χαρακτηριστικό του σώματος ή του προσώπου της, αλλά όσα τυχόν αναφέρονται στο κείμενο είναι πάντοτε ιδωμένα σε συνάρτηση με τα κοσμήματα ή τα ενδύματα που τα στολίζουν.³⁷ Το επεισόδιο αυτό της θεϊκής ένδυσης παρουσιάζει ομοιότητες με τον στολισμό της Πανδώρας, της Ήρας και του καλλωπισμού της Πηνελόπης από την Αθηνά στη σ ραψωδία της *Όδυσσεΐας*.³⁸ Η

³³ Brown (1997).

³⁴ Όμ. Ύμν. 5.-58-67, 81-90, 161-166, 171-175.

³⁵ Όμ. Ύμν. 5.-64-65, 65-90, 163-165, 171-172.

³⁶ Πρβλ. *Ιλ.* Ε 170-175.

³⁷ Για παράδειγμα ο λαιμός ή το στήθος της γυναίκας συνήθως περιγράφονται στολισμένα με χρυσά περιδέραια. Βλ. Όμ. Ύμν. 5 88-90.

³⁸ *Όδ.* σ 187-196. Zeitlin (1996) 39. Για τον καλλωπισμό της Πηνελόπης βλ. αναλυτικά κεφάλαιο 2.

βασική διαφορά μεταξύ των παραπάνω περιπτώσεων και του μύθου της Αφροδίτης και του Αγκίση, είναι ότι στις πρώτες υπάρχει απώτερος σκοπός πίσω από την αποπλάνηση των ανδρών. Η Πανδώρα είναι στολισμένη έτσι, ώστε να ιδωθεί ως νύφη από το κοινό, αλλά και από τον Επιμηθέα. Η Ήρα με τη *Διὸς ἀπάτην* επιδιώκει να επηρεάσει την έκβαση του Τρωικού πολέμου, ενώ ο καλλωπισμός της Πηνελόπης αποτελεί μέρος του σχεδίου καταστροφής των μνηστήρων. Αντίθετα η Αφροδίτη αποπλανά τον Αγκίση έχοντας ως μοναδικό στόχο τη σεξουαλική επαφή.³⁹ Επομένως, το μοτίβο «της θεϊκής ένδυσης» αποτελεί συνήθως προοίμιο κάποιας ιστορίας αποπλάνησης, είτε προκειμένου να εξυπηρετήσει κάποιον απώτερο σκοπό, είτε για να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές ορμές των εμπλεκόμενων. Η Αφροδίτη, άλλωστε, είναι ειδική στην εξαπάτηση, αφού έχει καταφέρει πολλάκις να εξαπατήσει ανθρώπους και θεούς, ακόμα και τον Δία. Αποτελεί, λοιπόν, το θεϊκό πρότυπο της δολιότητας που χρησιμοποιεί ως όργανο τη γυναικεία σεξουαλικότητα.

Η Αφροδίτη στον 5^ο Ομηρικό Ύμνο πιθανώς κατασκευάζει τον εαυτό της έχοντας στο νου της την Πανδώρα. Εφόσον η Πανδώρα με τον τρόπο που είναι κατασκευασμένη – τόσο σωματικά όσο και πνευματικά – καταφέρνει να προσελκύσει και να ξεγελάσει τον Επιμηθέα, η Αφροδίτη ακολουθώντας παρόμοιο τρόπο δράσης, είναι βέβαιη ότι θα εξαπατήσει τον Αγκίση. Η διαφορά, όμως, της Αφροδίτης από την Πανδώρα είναι ότι η πρώτη έχει τη δυνατότητα αυτενέργειας, γι' αυτό και οργανώνει προσεκτικά το σχέδιό της. Αφού με τον στολισμό της έχει φροντίσει για το *καλὸν* (όμορφο) τμήμα του διπόλου, επιστρατεύει πολλαπλά μέσα, προσαρμοσμένα επακριβώς στο θύμα της, ώστε να εξαπατήσει τον Αγκίση και να καταστήσει τον εαυτό της αντικείμενο του πόθου του.⁴⁰ Με αυτόν τον τρόπο, χωρίς να λέγεται ποτέ ξεκάθαρα, φαίνεται ότι η Αφροδίτη, αν και θεά, διαθέτει ορισμένα από τα *κακά* γυναικεία στοιχεία, τα οποία χαρακτηρίζουν και την πρώτη θνητή γυναίκα.

Η Clay εύστοχα ορίζει την αποπλάνηση ως «ερωτική κατάκτηση του ισχυρότερου από τον πιο αδύναμο».⁴¹ Η Αφροδίτη δημιουργεί ένα ευφυές παιχνίδι προκειμένου να πετύχει τον σκοπό της μεταμφιέζοντας τον εαυτό της ως αδύναμο μέλος του δεσμού, παρόλο που ως θεά, είναι το ισχυρότερο. Με άλλα λόγια, υιοθετεί μία περσόνα, η οποία πληροί ορισμένα από τα στοιχεία που ανιχνεύει ο Ησίοδος στην

³⁹ Clay (2006) 171.

⁴⁰ Για την Αφροδίτη ως υποχείριο του Δία βλ. Faulkner (2008), ιδίως 129-130.

⁴¹ Clay (2006) 173. Οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων των ξενόγλωσσων μελετών καθ' όλη την έκταση της εργασίας είναι δικές μου.

ιδανική σύζυγο των *Έργων*,⁴² αφού παρουσιάζεται μπροστά στον Αγχίση ως μία νέα, άπειρη και αθώα παρθένα. Αυτά ακριβώς πιστεύει ότι θα πείσουν τον Αγχίση να παραβλέψει οποιαδήποτε αναστολή και να συνδεθεί ερωτικά μαζί της.

Ο πρώτος λόγος που απευθύνει στον Αγχίση περιλαμβάνει κολακείες, κίβδηλες διαβεβαιώσεις και ψευδείς λεπτομέρειες προκειμένου να γίνει πιο πιστευτός, ενώ διαπνέεται ολόκληρος από ένα υποκριτικά ανασφαλές ύφος το οποίο στοχεύει να δημιουργήσει στο θύμα της μία αίσθηση ανωτερότητας. Πιο συγκεκριμένα η κλητική προσφώνηση που χρησιμοποιεί (*Αγχίση, κύδιστε χαμαιγενέων ανθρώπων*) είναι κολακευτική προς τον Αγχίση και επιδιώκει να προκαλέσει την εύνοιά του. Τον διαβεβαιώνει ότι δεν είναι θεά, αλλά θνητή προκειμένου να καθησυχάσει τους φόβους του και να αναλάβει αυτόματα η ίδια τον ρόλο του αδύναμου. Για να τον πείσει δημιουργεί μία προσεκτικά κατασκευασμένη ταυτότητα μιας κόρης από τη Φρυγία, γεμάτη λεπτομέρειες που αυξάνουν την αληθοφάνειά της και απαντούν σε πιθανές απορίες που θα είχε ο Αγχίσης. Ως πατέρα της παρουσιάζει τον γνωστό ήδη από την *Ιλιάδα*⁴³ κυβερνήτη της Φρυγίας Οτρέα, προσθέτοντας στην πλαστή ταυτότητά της και το στοιχείο της αριστοκρατικής καταγωγής. Προλαβαίνοντας την πιθανή καχυποψία του Αγχίση εξηγεί ότι μιλά τη γλώσσα των Τρώων διότι τη διδάχθηκε από την Τρώαδα τροφό της.

Για να εξηγήσει πώς έφτασε από την πατρίδα της στο βουνό της Ίδης πλάθει μία συνήθη για τη λογοτεχνία ιστορία. Ο Ερμής την απήγαγε ενώ αυτή βρισκόταν σε χορό προς τιμήν της Αρτέμιδος και μετά από ένα μακρύ ταξίδι της ανακοίνωσε ότι θα γίνει σύζυγος του Αγχίση και θα κυφορήσει τους απογόνους του. Τέτοιου είδους μυθικές αφηγήσεις αρπαγής από έναν χορό κοριτσιών προς τιμήν κάποιας θεάς είναι συνηθισμένες και μάλιστα αποτελούν συνήθως προοίμια σε ιστορίες βιασμού συνήθως από κάποιον θεό.⁴⁴ Στην προκειμένη περίπτωση ο Ερμής δεν είχε κάποιον τέτοιο σκοπό, αλλά πραγματοποίησε απλώς τη μεταφορά της κοπέλας (υπακούοντας εντολές άνωθεν;). Αυτή η αφήγηση, λοιπόν, φαίνεται να εξυπηρετεί τέσσερις λειτουργίες: πρώτον να καταστήσει τη νεαρή παρθένα ακόμα πιο ελκυστική, αφού η συμμετοχή της στον χορό της Αρτέμιδος εδραιώνει το ότι βρίσκεται σε ηλικία γάμου και διάγει έναν ευσεβή προς τους θεούς βίο· δεύτερον, όπως ισχυρίζεται η Clay, να «δώσει ιδέες» στον

⁴² Βλ. ανωτέρω.

⁴³ Ίλ. Γ 184-189.

⁴⁴ Για τον χορό της Αρτέμιδος ως τόπο σεξουαλικής διέγερσης και τη σύνδεσή του με την Αφροδίτη βλ. Boedeker (1974) 47-52.

Αγχίση για το τι πρόκειται να ακολουθήσει, τρίτον να προσδώσει στον επικείμενο σεξουαλικό δεσμό τον χαρακτήρα της θεϊκής βούλησης και, επομένως, να τον νομιμοποιήσει και τέταρτον να παρουσιάσει τη νεαρή παρθένο ως εντελώς παθητικό χαρακτήρα, ο οποίος δεν έχει άλλη επιλογή παρά να ενωθεί με τον Αγχίση κατά τις εντολές του Ερμή.⁴⁵ Τέλος, αφού καταφύγει και πάλι στην κολακεία του ίδιου και των γονέων του (*ἀλλά σε πρὸς Ζηνὸς γουναζόμεαι ἠδὲ τοκῆων ἐσθλῶν· οὐ μὲν γάρ κε κακοὶ τοιόνδε τέκοιεν*·), τονίζει για ακόμα μία φορά την αγνότητα και την παρθενία της (*ἀδμήτην μ' ἀγαγὼν καὶ ἀπειρήτην φιλότητος*), την αριστοκρατική καταγωγή και την οικονομική ευμάρεια του οίκου της (*πέμψαι δ' ἄγγελον ὄκα μετὰ Φρύγας αἰολοπώλους εἶπεῖν πατρί τ' ἐμῶ καὶ μητέρι κηδομένη περ· οἱ δέ κέ τοι χρυσόν τε ἄλις ἐσθῆτά θ' ὕφαντήν πέμψουσιν, σὺ δὲ πολλὰ καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα*), καθώς πιστεύει ότι όλα αυτά θα αυξήσουν την ελκυστικότητά της ως νύφης.

Επιστρέφοντας στην Πανδώρα, πέραν του θέματος του ευτελούς γυναικείου χαρακτήρα, ο Ησίοδος υποβαθμίζει κάθε λειτουργία που θα μπορούσαν να έχουν οι γυναίκες στον κόσμο που περιγράφει στη *Θεογονία*. Αφού έχει αποκλείσει την οποιαδήποτε συμβολή τους στις βιοποριστικές δραστηριότητες, οβελίζει και από τις δύο εκδοχές του μύθου οποιαδήποτε ξεκάθαρη αναφορά στη γονιμότητα των γυναικών και την έμφυτη ικανότητα παραγωγής απογόνων.⁴⁶ Άλλωστε και στον 5^ο Ομηρικό Ύμνο μία από τις ευχές του Αγχίση είναι η απόκτηση απογόνων (104) και αυτό ακριβώς τελικά επιτυγχάνεται με την ένωσή του με την Αφροδίτη. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίον είναι στολισμένη η Πανδώρα στα *Έργα* και παραδίδεται στον Επιμηθέα, έχει ως στόχο να δημιουργήσει στο κοινό του Ησιόδου την εικόνα της ως νύφης. Με την παράλειψη οποιασδήποτε αναφοράς στη γυναικεία γονιμότητα ή σε κάποια γενικότερη συμβολή της, η γαμήλια σύνδεση ανδρών-γυναικών καθίσταται μία εντελώς χρησιμοθηρική και μονόπλευρα οικονομική σχέση, ακριβώς όπως αυτή των κηφήνων με τις μέλισσες.⁴⁷ Η παραγωγή απογόνων μόνο υπονοείται στη *Θεογονία* (*ὅς κε γάμον φεύγων καὶ μέρμερα ἔργα γυναικῶν μὴ γῆμαι ἐθέλη, ὅλοδν δ' ἐπὶ γῆρας ἴκηται χήτει γηροκόμοιο· ὁ δ' οὐ βιότου γ' ἐπιδευῆς ζῶει, ἀποφθιμένου δὲ διὰ ζῶην δατέονται χηρωσταί* 603-7), ενώ στα *Έργα* απουσιάζει εντελώς. Αυτή η παράλειψη έχει ως στόχο την αποσιώπηση της πραγματικότητας ότι και οι άνδρες προέρχονται από γυναίκες.⁴⁸

⁴⁵ Βλ. πιο αναλυτικά Clay (2006) 176-177.

⁴⁶ Zeitlin (1996) 60.

⁴⁷ Zeitlin (1996) 85.

⁴⁸ Zeitlin (1996) 61.

Παρόλο που ο μύθος της Πανδώρας δεν αποτελεί στο σύνολό του καινοτομία του Ησιόδου,⁴⁹ ο ποιητής έχει φροντίσει να προσαρμόσει το παραδοσιακό υλικό στις απόψεις που θέλει να προβάλλει: την ακλόνητη κυριαρχία του Δία και την πτώση του ανθρώπου από την ευδαιμονία μίας σχεδόν θεϊκής ύπαρξης στην παρούσα κατάσταση, κατά την οποία η ύπαρξη των γυναικών είναι αναπόφευκτη και καταστροφική. Παρόμοια αιτιολογική λειτουργία έχει και ο μύθος της Αφροδίτης στον 5^ο Ομηρικό Ύμνο. Οι δύο γυναικείοι μυθικοί χαρακτήρες ενσαρκώνουν σε διαφορετικό πλαίσιο η κάθε μία το δίπολο *καλὸν κακὸν*. Η ομορφιά τους είναι απαράμιλλη, αν και βασίζεται σε εξωγενή καλλωπιστικά μέσα, ο χαρακτήρας τους όμως εμπεριέχει δόλο, ο οποίος έχει ως στόχο να εξαπατήσει τους άνδρες.

Η Πανδώρα και η Αφροδίτη αποτελούν η μία πρότυπο της άλλης στον κόσμο των θνητών και των θεών αντίστοιχα. Τα όρια, όμως, μεταξύ των δύο κόσμων δεν είναι ακόμα απολύτως σαφή και ξεκάθαρα, αφού και οι δύο μύθοι υπό εξέταση τοποθετούνται χρονικά σε μία ρευστή περίοδο μεταβολών των σχέσεων θεών και ανθρώπων. Η κάθε μία με διαφορετικό τρόπο βρίσκεται μεταξύ θεϊκής και ανθρώπινης σφαίρας. Η Πανδώρα αποτελεί θεϊκό δημιούργημα, αλλά είναι καταδικασμένη να ζήσει στον κόσμο των ανθρώπων και να συναναστραφεί το προϋπάρχον αρσενικό φύλο του ανθρώπινου γένους, αναλαμβάνοντας, μάλιστα, όλη την ευθύνη για την πτώση του από την πρότερη σχεδόν θεϊκή κατάστασή του. Η Αφροδίτη, αν και θεά, παρακινούμενη από το σχέδιο του Δία, μεταμφιέζεται ως άλλη Πανδώρα, σε μία θνητή παρθένα, προκειμένου να συνευρεθεί σεξουαλικά με τον θνητό Αγκίστη και να κυοφορήσει τον απόγονό του, Αινεία, ο οποίος θα ζήσει επίσης στον κόσμο των θνητών. Η πιο ουσιαστική ομοιότητα μεταξύ των δύο μυθικών γυναικών είναι ότι αμφότερες αναγκάζονται να αναλάβουν τον υποτακτικό ρόλο που συνεπάγεται η θηλυκότητά τους, τον οποίον έχει κατασκευάσει για αυτές ένας άνδρας θεός σε δύο πατριαρχικά δομημένους μύθους. Η Πανδώρα είναι κυρίως παθητική, ένα εύπλαστο αντικείμενο στα χέρια των θεών, η Αφροδίτη όμως, είναι θεά και έχει την δυνατότητα της αυτενέργειας. Παρόλα αυτά, εξαιτίας του θηλυκού φύλου της, πρέπει να υποταχθεί στο-κατά τα άλλα κατώτερο αρσενικό και να προσαρμοστεί στον παραδοσιακό σεξουαλικό κώδικα προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία της. Όπως εύστοχα διατυπώνει ο Schein πρέπει «να υποταχθεί και να βιώσει την ήττα για να θριαμβεύσει».⁵⁰

⁴⁹ Kirk (1970) 228, 230-231, 236-237· Brown (1997) 27.

⁵⁰ Schein (2016) 55.

Κεφάλαιο 2ο: Ελένη και Πηνελόπη: Η εξέλιξη του διπόλου *καλόν κακόν* στα ομηρικά έπη

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστούν η Ελένη και η Πηνελόπη στα ομηρικά έπη ως βασικοί γυναικείοι χαρακτήρες οι οποίοι εντάσσονται στο δίπολο *καλόν κακόν*. Στόχος της μελέτης των συγκεκριμένων γυναικών είναι να αναδειχθεί η εξέλιξη και αναδιαμόρφωση του διπόλου και των έμφυλων στοιχείων που αυτό περιλαμβάνει στο ομηρικό κείμενο σε σχέση με την έκφρασή του στον Ησίοδο και τον Ομηρικό Ύμνο *Εἰς Ἀφροδίτην* που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Το δίπολο φαίνεται να αμβλύνεται στα ομηρικά έπη, αφού η Ελένη και η Πηνελόπη χαρακτηρίζονται μεν από τις αντιθέσεις οι οποίες αποδίδονται στερεοτυπικά στο γυναικείο φύλο και στοιχειοθετούν το δίπολο *καλόν κακόν*, αλλά είναι πλασμένες από τον ομηρικό ποιητή με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ότι το πρότυπο της Πανδώρας δεν είναι απαραίτητα κακό για όλους τους άνδρες. Στον *καλόν πόλο* κυριαρχεί και πάλι η εντυπωσιακή εξωτερική εμφάνιση, ενώ προστίθενται και οι γυναικείες ιδιότητες, οι οποίες εγκρίνονται από τους άνδρες, όπως η σωφροσύνη και η γενικότερη φροντίδα του οίκου. Οι δύο γυναίκες αποτελούν τη νέα και εξελιγμένη μορφή του προτύπου που εισήχθη με την Πανδώρα, αφού, σε αντίθεση με την τελευταία, αναδεικνύουν τους χαρακτήρες τους μέσω αυτόβουλης σκέψης, λόγου και δράσης. Στον *κακόν πόλο* εξακολουθούν να προβάλλονται στερεότυπα κληροδοτημένα από τον Ησίοδο και, κυρίως, να επισημαίνεται ο γυναικείος δόλος. Στα ομηρικά έπη, όμως, οι πνευματικές ικανότητες των συγκεκριμένων γυναικών τις κάνουν να ξεχωρίζουν και να διεκδικούν έναν εξέχοντα ρόλο στο ανδροκρατούμενο ηρωικό έπος. Παρόλο που εκ πρώτης όψεως οι δύο γυναίκες φαίνονται εντελώς διαφορετικές, μέσα από τη μελέτη θα αναδειχθούν τα κοινά χαρακτηριστικά τους, καθώς και πώς αυτά τις καθιστούν εξελιγμένες λογοτεχνικές μορφές του διπόλου *καλόν κακόν*.

Ελένη

Ήδη από τις πρώτες ραψωδίες της *Ιλιάδος* γίνεται κατανοητό ότι η Ελένη αποτελεί γνήσια απόγονο της Πανδώρας και διαθέτει όλα τα στοιχεία που διακρίνουν το *γένος γυναικῶν*. Στη ραψωδία Γ στην αρχή της σκηνής της Τειχοσκοπίας η Ελένη περιγράφεται υπό το βλέμμα των γερόντων της Τροίας (*Ιλ.* Γ 146-160). Η περιγραφή αυτή είναι ενδεικτική των απόψεων των ανδρών της εποχής για τις γυναίκες. Οι γέροντες αναγνωρίζουν την απaráμιλλη ομορφιά της (*καλόν*) και κατανοούν τους

λόγους για τους οποίους η συγκεκριμένη γυναίκα αποτελεί αιτία ενός δεκαετούς πολέμου.⁵¹ Όπως ακριβώς συμβαίνει και με το αρχέτυπο του διπόλου *καλὸν κακόν*, την Πανδώρα,⁵² η Ελένη παρομοιάζεται με θεά.⁵³ Παρόλο που δεν αμφισβητείται η αξία της ως αιτίας του πολέμου, αναγνωρίζονται οι κίνδυνοι που εγκυμονεί για την Τροία η παρουσία στην πόλη μιας τέτοιας γυναίκας και οι γέροντες θεωρούν ότι πρέπει να απομακρυνθεί, ώστε να πάψει να αποτελεί *πῆμα*⁵⁴ για τους ίδιους και για τις νεότερες γενιές των Τρώων (*κακόν*). Ωστόσο, η λέξη *πῆμα* δεν αποδίδει στην Ελένη κάποια προσωπική ευθύνη ή εκούσια επιδίωξη των συμφορών που ταλανίζουν τους Τρώες.⁵⁵ Όπως και η Πανδώρα, η Ελένη αποτελεί συμφορά για τους ανθρώπους, αλλά με ποιον τρόπο καθίσταται τόσο μεγάλο *κακόν* και ποιο είναι ακριβώς το έγκλημά της παραμένει ένα περίπλοκο ζήτημα για το οποίο δεν υπάρχει, ή τουλάχιστον δεν προσφέρεται από τον ομηρικό αφηγητή, βέβαιη απάντηση.⁵⁶

Σύμφωνα με τα λεγόμενα των Τρώων γερόντων το κάλλος της Ελένης και τα συναισθήματα που αυτό εγείρει επηρεάζουν τη σκέψη και τη συμπεριφορά των ανδρών που την συναναστρέφονται. Υπό εντονότερη επήρεια βρίσκεται ο Πάρης, ο οποίος κατ' αναλογία προς τους άνδρες που αποτελούν θύματα του έρωτα και συνεκδοχικά της γυναικείας ομορφιάς στον Ομηρικό Ύμνο *Εἰς Ἀφροδίτην* (Αγχίσης) και στη *Διὸς ἀπάτην* (Δίας) της *Ψιλάδος*, δηλώνει ότι ο έρωτας τον έχει καταλάβει. Χρησιμοποιεί ρήματα «κατάκτησης» όπως το *αἶρω* με αντικείμενο τον εαυτό του και υποκείμενα τον *ἔρωτα* και τον *ἡμερον*, χωρίς όμως να αναγνωρίζει στην Ελένη κάποια δύναμη, ούτε να υπονοεί κάποια αυτενέργειά της.⁵⁷

οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὤδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυπεν,

οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἔρατεινῆς

ἐπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,

νήσω δ' ἐν Κραναῖ ἐμίγην φιλότητι καὶ εὐνή,

⁵¹ Ψλ. Γ 156-157 *οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὸν χρόνον ἄλγεα πάσχειν*.

⁵² *Έργ.* 62 *ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὧπα εἴσκειν*.

⁵³ Ψλ. Γ 158 *αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα εἴσκειν*.

⁵⁴ Πρβλ. *Θεογ.* 592 *πῆμα μέγα θνητοῖσι καὶ Έργ.* 56 *μέγα πῆμα καὶ ἀνδράσιν ἐσσομένοισιν*.

⁵⁵ Blondell (2010) 4-5, βασιζόμενη σε συγκεκριμένα χωρία και αρνητικά φορτισμένες λέξεις που χρησιμοποιούνται από τον ομηρικό ποιητή, η Blondell υποστηρίζει ότι η Ελένη παρουσιάζεται ως αιτία μεν της καταστροφής, αλλά όχι ως εκούσια συντελεστής της.

⁵⁶ Pucci (1977) 82.

⁵⁷ Blondell (2010) 3.

ὄς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἦμερος αἰρεῖ. (Ίλ. Γ 442-446)

Παρόλο που αναλαμβάνει την ευθύνη της απαγωγής (ἀρπάξας) ταυτόχρονα ισχυρίζεται ότι αποτελεί θύμα του έρωτα. Επομένως, το αρσενικό δεν υποτάσσεται στη γυναίκα, αλλά στις επιθυμίες που του ξυπνούν τα γυναικεία θέληγτρα.⁵⁸ Όπως, άλλωστε, είχε προειδοποιήσει ο Δίας στην εκδοχή του μύθου της Πανδώρας που συναντάται στα *Έργα*, η δημιουργία της γυναίκας θα αποτελέσει κακόν, ᾧ κεν ἅπαντες τέρπωνται κατὰ θυμὸν ἐὼν κακὸν ἀμφογαπῶντες (*Έργ.* 57-58). Ο Πάρης ποθεί την πηγή κακῶν για τον ίδιο και τον λαό του και τέρπεται όταν σμίγει ερωτικά με την ίδια του τη συμφορά. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Brown ο Πάρης, σαν άλλος Επιμηθέας, δέχεται στον οίκο του μία ελκυστική γυναίκα, προκαλώντας συμφορές στον ίδιο και σε άλλους.⁵⁹

Ο Έκτορας στη Γ ραψωδία έχει συνειδητοποιήσει πλήρως την ένταξη της Ελένης στο δίπολο *καλὸν κακόν*, καθώς έχει την ικανότητα να διακρίνει τις αντιθέσεις που την χαρακτηρίζουν. Συγκεκριμένα:

μυχθεῖς ἄλλοδαποῖσι γυναῖκ' εὐεϊδέ' ἀνήγεσ

ἐξ ἀπίης γαίης, νυὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν,

πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόληϊ τε παντί τε δήμῳ (Ίλ. Γ 48-50)

Η Ελένη είναι αφενός μία πανέμορφη γυναίκα (εὐεϊδέ'), η οποία όμως αποτελεί μέγιστη συμφορά (μέγα πῆμα). Ένας γυναικείος χαρακτήρας τέτοιας εντυπωσιακής εμφάνισης δεν αποτελεί πηγή συμφορῶν μόνο για τους άνδρες με τους οποίους συνδέεται ερωτικά, αλλά και για ολόκληρα πατριαρχικά δομημένα κοινωνικά σύνολα (πόληϊ τε δήμῳ). Και ο Έκτορας, όπως οι γέροντες, την θεωρεί πηγή κακῶν, χωρίς όμως να την θεωρεί υπεύθυνη για τις συμφορές του πολέμου.⁶⁰ Επιπλέον, όπως και η Πανδώρα, η Ελένη αποτελεί το ξένο, το «άλλο», το άγνωστο (ἄλλοδαποῖσι) και κατ'

⁵⁸ Blondell (2010) 2-3 και υποσημ. 8, όπου φέρει ως παραδείγματα ανδρῶν που αποτέλεσαν θύματα του έρωτα που ήγειρε η γυναικεία ομορφιά τις περιπτώσεις του Αγχίση ενόπιον της Αφροδίτης και του Δία ενόπιον της Ήρας.

⁵⁹ Brown (1997) 40.

⁶⁰ Πιο αρνητική η αντίδραση του Αχιλλέα στην ραψωδία Γ 325. Είναι ο μόνος ανάμεσα στους Αχαιοούς που καταφέρεται τόσο έντονα εναντίον της Ελένης:

εἵνεκα ῥιγεδανῆς Ἑλένης Τρωσὶν πολεμίζω.

Πρβλ. *Έργ.* 702.

επέκταση το επικίνδυνο, προβάλλοντας και πάλι τον φόβο των ανδρών για το – κατά την άποψή τους – απροσδιόριστο γυναικείο φύλο.

Ακόμα και η ίδια η Ελένη, όταν μιλά, εγείρει ασάφεια γύρω από την ποιότητα του χαρακτήρα της. Οι κατηγορίες τις οποίες η ίδια εξαπολύει διαρκώς εναντίον του εαυτού της λειτουργούν αμφίσημα και αποτελούν μία ακόμα επιβεβαίωση του διπόλου που την χαρακτηρίζει.⁶¹ Από τη μία πλευρά, η Ελένη αυτοκατηγορούμενη αυξάνει την αξία της ως γυναίκας: δείχνει ότι είναι ικανή να αναλάβει τις ευθύνες της και να κατηγορήσει τον εαυτό της με αυτογνωσία και ταπεινοφροσύνη, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι οι γυναίκες δεν είναι αμέτοχες στα προβλήματα που προκαλούν. Ταυτόχρονα, όμως, με την αυτοκατηγορία η Ελένη αναλαμβάνει την ευθύνη για έναν πολυετή και πολύνεκρο πόλεμο και ως εκ τούτου μειώνει την αξία της, υποβιβάζοντας τον εαυτό της στην τάξη του επικίνδυνου για τους άνδρες θηλυκού. Αυτή ακριβώς η αμφισημία βασίζεται στο στερεότυπο της καταγωγής του γυναικείου φύλου από την Πανδώρα. Αυτού του είδους οι αντιθέσεις είναι που καθιστούν την Ελένη και κατ' επέκταση τις γυναίκες στο σύνολό τους ασαφείς, απροσδιόριστες και, επομένως, δυνητικά επικίνδυνες στην ανδρική φαντασία.

Η Ελένη ως εξελιγμένη μορφή του προτύπου της Πανδώρας, δεν είναι ένα αμίλητο, παθητικό αντικείμενο όπως η τελευταία, αλλά ακροβατεί μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας. Από τη μία πλευρά, όπως προαναφέρθηκε, η γλώσσα που χρησιμοποιείται στην *Ιλιάδα* γύρω από το ζήτημα της αναχώρησης της Ελένης από τη Σπάρτη και της άφιξής της στην Τροία επιδιώκει να ελαφρύνει το μερίδιο ευθύνης της και να παρουσιάσει την κατάσταση είτε ως αρπαγή από τον Πάρη, είτε ως θεϊκό σχέδιο. Εκτός από τη μετοχή *άρπάξας* (βλ. ανωτέρω) χρησιμοποιούνται και τα ρήματα *ἄγω* και *ἀνάγω* με υποκείμενα είτε τον Πάρη, είτε την Αφροδίτη.⁶² Επομένως, δεν δίνεται καμία εντύπωση αυτοδιάθεσης, αυτόβουλης ενέργειας και ελεύθερης απόφασης της Ελένης σε ό,τι αφορά τη σχέση της με τον Πάρη και τη μετατόπισή της στην Τροία.

Το αποκορύφωμα της αντικειμενοποίησης της Ελένης εντοπίζεται στην ένοπλη σύγκρουση Μενελάου-Πάρη με έπαθλο την ίδια, ενώ εκείνη παρακολουθεί παθητική από τα τείχη της Τροίας στη ραψωδία Γ. Παρόλο που απεσταλμένοι ενημερώνουν τον

⁶¹ Για τις αυτό-κατηγορίες της Ελένης βλ. αναλυτικά παρακάτω.

⁶² *Ιλ.* Γ 48, Ζ 292, Ν627, Χ 115-116, Ω 764.

Πρίαμο για την επικείμενη μονομαχία (ΐλ. Γ 250-258), κανένας δεν σκέφτεται να ενημερώσει τη γυναίκα της οποίας το μέλλον εξαρτάται από την έκβασή της. Το έργο αυτό αναλαμβάνει αυτοβούλως η Ίρις. Η Ελένη αποτελεί απλώς το έπαθλο που θα δοθεί στον νικητή και, μάλιστα, όχι χωρίς τους θησαυρούς που θα φέρει μαζί της:

91 οἴους ἀμφ’ Ἐλένη καὶ κτήμασι πᾶσι μάχεσθαι

93 κτήμαθ’ ἐλὼν εὖ πάντα γυναϊκά τε οἴκαδ’ ἀγέσθω

255 τῷ δέ κε νικήσαντι γυνὴ καὶ κτήμαθ’ ἔποιτο

282 αὐτὸς ἔπειθ’ Ἐλένην ἐχέτω καὶ κτήματα πάντα

285 Τρῶας ἔπειθ’ Ἐλένην καὶ κτήματα πάντ’ ἀποδοῦναι

Ἡ Ίρις, ωστόσο, φροντίζει να παραλείψει να αναφέρει τους θησαυρούς που θα λάβει ο νικητής μαζί με την Ελένη, όταν της ανακοινώνει ότι θα αποτελέσει το έπαθλο της μονομαχίας:

μακρῆς ἐγγείησι μαχήσονται περὶ σείῳ·

τῷ δέ κε νικήσαντι φίλη κεκλήση ἄκοιτις. (ΐλ. Γ 137-8)

Ούτε μία νύφη σαν την Ελένη δεν θεωρείται επαρκής και συμφέρουσα από τους άνδρες χωρίς να φέρει μαζί της κάποιου είδους προίκα. Το ίδιο συνέβη και με την Πανδώρα, προίκα της οποίας αποτέλεσαν τα δώρα των θεών.⁶³ Αν λάβουμε υπόψη την εκδοχή του μύθου της Πανδώρας που παρουσιάζεται στη *Θεογονία*, φαίνεται ότι η προίκα ήταν το απαραίτητο αντάλλαγμα που θα έπρεπε να δοθεί στους άνδρες, οι οποίοι θα ζούσαν μία ζωή με γυναίκες οι οποίες επιζητούν την αφθονία και όχι την φτώχεια (*οὐλομένης Πενίης οὐ σύμφοροι, ἀλλὰ Κόροιο* 593). Αφού ο άνδρας θα έθρεφε μία αχόρταγη κοιλιά με τους δικούς του κόπους (*ἀλλότριον κάματον σφετέρην ἐς γαστέρ’ ἀμῶνται* 599), η προίκα αποτελούσε για τις αντιλήψεις των ανδρών της εποχής τη μοναδική οικονομική συνεισφορά της γυναίκας στον οίκο.⁶⁴ Μόνο σε ένα σημείο ο Πάρης ισχυρίζεται ότι θα ήταν διατεθειμένος να επιστρέψει τα κλεμμένα αντικείμενα, αλλά όχι την Ελένη.⁶⁵ Δεν είναι τυχαίο ότι ο μόνος που διακρίνει ρητώς την Ελένη από

⁶³ *Θεογ.* 581-584, *Έργ.* 72-76.

⁶⁴ Βλ. και Blondell (2010) υποσημ. 9.

⁶⁵ *ΐλ.* Η 362-364.

τους θησαυρούς που θα φέρει μαζί της είναι ο Πάρης, ο οποίος έχει υποκύψει ολοκληρωτικά στα θέληγιά της.⁶⁶

Η αντικειμενοποίησή της, βέβαια, συνεπάγεται και την αδυναμία επίρριψης ευθυνών στην ίδια. Πράγματι, στην *Ιλιάδα* οι κατηγορίες άλλων χαρακτήρων εναντίον της αποσιωπώνται, καθώς η αντικειμενοποίηση της Ελένης συμφέρει τόσο τους Αχαιούς, όσο και τους Τρώες.⁶⁷ Το κοινό ενημερώνεται για τις κατηγορίες εναντίον της Ελένης, οι οποίες προέρχονται από πρόσωπα που δεν εμφανίζονται στην αφήγηση.⁶⁸ Το κενό που δημιουργεί η απουσία των κατηγοριών καλύπτεται με τις κατηγορίες που εξαπολύει η ίδια εναντίον του εαυτού της. Φυσικά, το γεγονός ότι δεν κατηγορείται γενικά από άνδρες – πλην του Αχιλλέα – υποδεικνύει τον αντίκτυπο της ομορφιάς της στην ανδρική κρίση. Ως προστατευόμενη της Αφροδίτης, η Ελένη διαθέτει ομορφιά ικανή να «τυφλώσει» τους άνδρες. Πέρα από τη συσκότιση της ορθής κρίσης τους, όμως, αν οι άνδρες παραδεχθούν την ενοχή της θα πρέπει να παραδεχθούν και την ικανότητα της γυναικείας ομορφιάς να θολώσει τον ανδρικό νου. Τόσο Αχαιοί, όσο και Τρώες είναι υπεύθυνοι για τη διεξαγωγή και τη συνέχιση ενός πολύνεκρου πολέμου με αιτία, σύμφωνα με τα ομηρικά έπη, την αρπαγή μίας γυναίκας απαράμιλλου κάλλους.

Από την άλλη πλευρά, η Ελένη προσπαθεί ποικιλοτρόπως να απεκδυθεί τον ρόλο του παθητικού αντικειμένου, δυνατότητα η οποία δεν δίνεται στην Πανδώρα του Ησιόδου. Οι ενοχές που δείχνει να έχει την κάνουν πιο συμπαθητικό χαρακτήρα. Ωστόσο, αυτή η αυτοκατηγορία έχει έμφυλη χροιά. Δεν είναι διόλου σπάνιο γυναικείοι χαρακτήρες να μειώνουν τους εαυτούς τους, αλλά και το φύλο τους συνολικά, με την παραδοχή ότι είναι φύσει και θέσει υποδεέστερο από το ανδρικό.⁶⁹

Η κατηγορία εκ μέρους των ανδρών θα μείωνε την αξία της, ενώ η αυτοκατηγορία την ενισχύει. Όπως προαναφέρθηκε, σκοπός της ηρωίδας είναι να φανεί ταπεινή και ευσυνείδητη. Ενώ άλλοι χαρακτήρες κατηγορούν τον Πάρη ή τους θεούς, η Ελένη επιρρίπτει ευθύνες στον εαυτό της. Άραγε το αίσθημα ενοχής είναι ειλικρινές ή επιδιώκει να αναπαραγάγει τα στερεότυπα περί γυναικείας επιθυμίας και συμμετοχής στην αρπαγή ακριβώς επειδή γνωρίζει ότι το ανδρικό (ενδοκειμενικό ή εξωκειμενικό)

⁶⁶ Blondell (2010) 8.

⁶⁷ Βλ. αναλυτικά Blondell (2010) 5-8.

⁶⁸ Ενδεικτικά *Ιλ.* Ω 768-775, όπου το κοινό ενημερώνεται διά στόματος Ελένης ότι η πεθερά της Εκάβη, τα αδέρφια του Πάρη και οι σύζυγοί τους συχνά εξαπέλυαν κατηγορίες εναντίον της.

⁶⁹ Βλ. χαρακτηριστικά Ευρ. *Μήδ.* 407-409, Σοφ. *Άντ.* 61-62.

κοινό αυτό ακριβώς θέλει να ακούσει;⁷⁰ Πιθανότερη φαίνεται η δεύτερη εκδοχή, διότι δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η αυτοκατηγορητική διάθεση εντοπίζεται στα σημεία στα οποία η Ελένη απευθύνεται σε ισχυρούς άνδρες των οποίων την προστασία αποζητά. Από ό,τι φαίνεται πετυχαίνει τον σκοπό της, αφού τόσο ο Πρίαμος όσο και ο Έκτορας την προστάτευαν και την υπερασπίζονταν. Αντίθετα, όταν μιλά για τον Πάρη κατηγορεί κυρίως αυτόν και όχι τον εαυτό της.⁷¹ Υποτιμά την ικανότητά του να την προστατεύσει ή θεωρεί δεδομένη την προστασία του διότι αναγνωρίζει ότι ο ίδιος αποτελεί θύμα των θελητήρων της;

Συνήθειες είναι οι αυτοχαρακτηρισμοί, τους οποίους χρησιμοποιεί η Ελένη και σχετίζονται με τη λέξη *κύων*. Σχετική αναφορά συναντάται και στον μύθο της Πανδώρας στα *Έργα και Ημέραι* (*έν δὲ θέμεν κύνεόν τε νόον*),⁷² διότι ο σκύλος αποτελούσε σύμβολο αναίδειας.⁷³ Η Ελένη χρησιμοποιεί κυρίως τον όρο *κυνῶπις*,⁷⁴ ενώ δεν λείπει και περαιτέρω προσβλητικό λεξιλόγιο. Ενδεικτικά:

Γ 180 *δαῖρ αὐτ' ἐμὸς ἔσκε κυνώπιδος, εἴ ποτ' ἔην γε*

Γ 404 *νικήσας ἐθέλει στογερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι*

Z 344 *δαῖρ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυόεσσης*

Z 356 *εἴνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης*

δ145-6 *ὅτ' ἐμεῖο κυνώπιδος εἴνεκ' Ἀχαιοὶ*

ἦλθεθ' ὑπὸ Τροίην, πόλεμον θρασὺν ὀρμαίνοντες.

Ωστόσο, τέτοιου είδους χαρακτηρισμοί αποτελούν κατά κάποιον τρόπο αναγνώριση της επιρροής των γυναικῶν. Η Ελένη ανήκει στο *γένος γυναικῶν* το οποίο στην παράδοση του Ησιόδου προέρχεται από την Πανδώρα αναπαράγοντας το στερεότυπο της γυναίκας με το εντυπωσιακό παρουσιαστικό και τον δόλιο εσωτερικό κόσμο, χαρακτηριστικά ικανά να προσφέρουν στις γυναίκες ικανότητα επιρροής επί των – κατά τα άλλα – κυρίαρχων ανδρῶν.

⁷⁰ Πρβλ. Ηρόδ. 1.4 *δηλα γὰρ δὴ ὅτι, εἰ μὴ αὐταὶ ἐβούλοντο, οὐκ ἂν ἠπάζοντο.*

⁷¹ *Ἰλ.* Z 344-358. Blondell (2010) 11.

⁷² *Έργ.* 67.

⁷³ West (1978) 160.

⁷⁴ Χαρακτηριστικό είναι ότι στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία ο συγκεκριμένος όρος χαρακτηρίζει κυρίως γυναίκες. Ενδεικτικά: *Ευρ. Ἡλ.* 1252, *Ευρ. Ὀρ.* 260.

Η αυτό-μομφή δηλώνει αυτογνωσία και υποβάλλει την ιδέα πως η Ελένη ενεργεί αυτοβούλως και αναλαμβάνει την ευθύνη των πράξεών της. Όταν μάλιστα εύχεται να είχε πεθάνει πριν φτάσει στην Τροία, χρησιμοποιεί ρηματικούς τύπους ενεργητικής διάθεσης. Δίνει την εντύπωση πως η αναχώρησή της από τη Σπάρτη ήταν συνέπεια αυτόβουλης ενέργειας και όχι αρπαγής. Συγκεκριμένα:

ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἄδειν κακὸς ὀππότε δεῦρο

υἱεῖ σῶ ἐπόμην, θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα

παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν. (Ιλ. Γ 173-5)

Είναι άξια απόγονος της Πανδώρας, αφού εξαιτίας της έρχεται η καταστροφή (πόλεμος, θάνατος, ακόμη και λοιμός κατά τη διάρκεια του πολέμου) πρότερα ευτυχισμένων ανδρών, τόσο Αχαιών όσο και Τρώων.

Οι ενδείξεις ότι η Ελένη αποτελεί βασική εκπρόσωπο του διπόλου *καλὸν κακόν* δε λείπουν ούτε από την *Ὀδύσειαν*. Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Μενελάου για την επίσκεψη της Ελένης έξω από τον Δούρειο Ίππο όσο ήταν κρυμμένοι μέσα οι Αχαιοί. Σύμφωνα με τον νόμιμο σύζυγό της, εξαιτίας των γυναικείων θελημάτων της διακυβεύτηκε το εγχείρημα του Δούρειου Ίππου. Η Ελένη, σαν να είχε σταλεί από θεό, καλούσε με το όνομά τους τους σπουδαιότερους των Αχαιών με φωνή όμοια προς αυτήν της συζύγου κάθε πολεμιστή:

ἦλθες ἔπειτα σὺ κείσε· κελευσέμεναι δέ σ' ἔμελλε

δαίμων, ὃς Τρώεσσιν ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι·

καί τοι Δηϊφοβος θεοείκελος ἔσπετ' ἰούση.

τρὶς δὲ περίστειζας κοῖλον λόχον ἀμφοφόωσα,

ἐκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους,

πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν.

αὐτὰρ ἐγὼ καὶ Τυδείδης καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς

ἡμενοὶ ἐν μέσσοισιν ἀκούσαμεν ὡς ἐβόησας.

νῶϊ μὲν ἀμφοτέρω μενεήναμεν ὀρμηθέντε

ἢ ἐξελθέμεναι, ἢ ἔνδοθεν αἶψ' ὑπακοῦσαι·

ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἰεμένω περ.

ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀκὴν ἔσαν υἷες Ἀχαιῶν,

Ἄντικλος δὲ σέ γ' οἶος ἀμείψασθαι ἐπέεσσιν

ἤθελεν· ἀλλ' Ὀδυσσεὺς ἐπὶ μάστακα χερσὶ πίεζε

νωλεμέως κρατερῆσι, σάωσε δὲ πάντας Ἀχαιοὺς,

τόφρα δ' ἔχ' ὄφρα σε νόσφιν ἀπήγαγε Παλλὰς Ἀθήνη (Ὀδ. δ 274-289)

Προκειμένου να σωθεί η εκστρατεία χρειάστηκε η σύνεση ενός άνδρα-προτύπου λογικής και εγκράτειας, του Οδυσσέα, καθώς και η διαμεσολάβηση της θεάς Αθηνάς, θεάς της λογικής και της σωφροσύνης (*μήτιδος*).⁷⁵

Ο ομηρικός ποιητής παρουσιάζει την Ελένη να αυτενεργεί και της αποδίδει εξέχοντα ρόλο, αν και μικρό σε έκταση, στην *Ιλιάδα*. Τόσο κατά την ύφανση του πορφυρού υφάσματος γεμάτου με σκηνές από τον μαινόμενο Τρωικό πόλεμο (*Ιλ.* 125-28) όσο και κατά την Τειχοσκοπία (171-80, 199-202, 228-42) η Ελένη λειτουργεί ως αφηγητής με δική της ανεξάρτητη σκέψη. Με την ύφανση συνθέτει έντεχνα την *Ιλιάδα*, όπως ο ποιητής, αφού η δική της τύχη είναι ικανή να επηρεάσει την αρχή, την εξέλιξη και το τέλος του πολέμου.⁷⁶ Με τις αναπαραστάσεις στο υφαντό παρουσιάζει μια προσωπική οπτική του Τρωικού πολέμου. Στην Τειχοσκοπία γίνεται ξεκάθαρο ότι ο ρόλος αυτός της δίνεται σκόπιμα από τον ομηρικό ποιητή, αφού δεν είναι δυνατόν ο Πρίαμος, μετά από δέκα χρόνια πολέμου, να μη γνωρίζει τους σπουδαιότερους των Αχαιών και να χρειάζεται την ταυτοποίησή τους από την Ελένη. Κατά την Τειχοσκοπία προσπαθεί να αντισταθεί στην παθητικότητα που της επιβάλλεται από την παράδοση και γίνεται η ίδια παρατηρητής και κριτής των ανδρών.

Τον ρόλο του αφηγητή αναλαμβάνει και στην Τηλεμάχεια της *Ὀδυσσεΐας*, όπου «υφαίνει» πάλι τη δική της ιστορία (Ὀδ. δ 235-264). Επιπλέον, αποδεικνύει την οξύνοιά της αφού είναι η πρώτη που αναγνωρίζει τον Τηλέμαχο, αλλά και κατά την αφήγησή της ισχυρίζεται ότι κάποτε δοκίμασε τον ίδιο τον Οδυσσέα με τις ερωτήσεις της.⁷⁷ Στη ραψωδία ο της *Ὀδυσσεΐας* λαμβάνει αυτοδικαίως τον λόγο ανάμεσα στους

⁷⁵ Δεν είναι τυχαία η συμμετοχή της Αθηνάς της οποίας η έμφυλη ταυτότητα είναι συχνά αμφίβολη έως και ανδρική (βλ. κεφάλαιο 1). Στόχος της είναι η επιτυχία του πολεμικού εγχειρήματος η οποία θα διασφαλιστεί μέσω της κατάπνιξης των πόθων που προκαλεί η θελκτική γυναικεία φύση.

⁷⁶ Αναλυτικά Lev-Kenaan (2008) 165-168.

⁷⁷ Τον ίδιο ρόλο θα αναλάβει στην ψ και η Πηνελόπη, αυτήν τη φορά επιτυχώς.

άνδρες που την περιβάλλουν. Στο ίδιο χωρίο αποδεικνύει ότι κατέχει γνώσεις σχετικές με την οιωνοσκοπία και παίρνει την πρωτοβουλία να διαβάσει εκείνη τον οιωνό κατά την αναχώρηση του Τηλεμάχου από τη Σπάρτη, προλαβαίνοντας την ερμηνεία του Μενελάου. Αναλαμβάνοντας για ακόμη μία φορά τον ρόλο του αφηγητή προβλέπει τον νόστο του Οδυσσέα και την εκδίκησή του εναντίον των μνηστήρων (Όδ. ο 160-178).

Ο σημαντικός ρόλος της επανέρχεται διαρκώς τόσο στην *Ιλιάδα* όσο και στην *Οδύσσειαν*, αφού ο ομηρικός ποιητής τοποθετεί συχνά τους λόγους και τις ενέργειές της σε εξέχουσα θέση. Χαρακτηριστικό είναι ότι το δώρο της Ελένης είναι το τελευταίο που δίδεται στον Τηλέμαχο κατά την αναχώρησή του από τη Σπάρτη (Όδ. ο 125-128), καθώς επίσης τελευταία θρηνεί τον χαμό του Έκτορα στη ραψωδία Ω (761-775).⁷⁸ Επιπλέον, στη ραψωδία Γ της *Ιλιάδος* αναγνωρίζει τη μεταμφιεσμένη Αφροδίτη και προσπαθεί να αντισταθεί στις εντολές της αποδεικνύοντας ότι έχει πιο ισχυρή βούληση από αυτήν των ανδρών, οι οποίοι υποκύπτουν αβασάνιστα στις δυνάμεις του έρωτα (Ιλ. Γ 399-412).⁷⁹

Σημαντικές είναι και οι σκηνές οι οποίες σχετίζονται με την ύφανση και το γνέσιμο, καθώς φαίνεται να έχουν και συμβολική λειτουργία στα ομηρικά έπη. Ο ομηρικός ποιητής παρουσιάζει όλους τους γυναικείους χαρακτήρες να απασχολούνται με τις δραστηριότητες του γνεσίματος του μαλλιού ή/και της ύφανσης στον αργαλειό.⁸⁰ Οι εργασίες αυτές ανήκουν αποκλειστικά στον γυναικείο χώρο δραστηριοτήτων.⁸¹ Η βασική διαφορά μεταξύ τους είναι ότι το γνέσιμο παράγει απλώς την κλωστή, το νήμα το οποίο θα χρησιμοποιηθεί ως βασικό υλικό για την ύφανση, ενώ μέσω της τελευταίας παράγονται υφάσματα τα οποία συχνά περιλαμβάνουν απεικονίσεις και μεταδίδουν μηνύματα.⁸²

⁷⁸ Βλ. επίσης Pantelia (1993) υποσημ. 12, όπου η γράφουσα επισημαίνει ότι σε αυτό το σημείο η Ελένη λαμβάνει μέρος μαζί με τον ποιητή στο τελευταίο τραγούδι του ποιήματος για τον νεκρό Έκτορα, επιλέγοντας αυτήν τη φορά λόγια και όχι την οπτική αναπαράσταση των γεγονότων του πολέμου μέσω του υφαντού της.

⁷⁹ Βλ. αναλυτικά Blondell (2010) 17.

⁸⁰ Οι δραστηριότητες της ύφανσης και κλώσης δεν προορίζονται μόνο για θνητές γυναίκες. Ακόμα και η Καλυψώ (Όδ. ε 61-62) και η Κίρκη (Όδ. κ 220-223) δραστηριοποιούνται σε αυτόν τον τομέα. Αναλυτικά Pantelia (1993) 497-499.

⁸¹ Η αντίληψη ότι ο αργαλειός και οι συγγενείς δραστηριότητες ανήκουν αποκλειστικά στο γυναικείο πεδίο δραστηριοτήτων, αλλά και η απαίτηση των ανδρών από τις γυναίκες του οίκου τους να επιδίδονται σε τέτοιου είδους ασχολίες όσο οι ίδιοι φροντίζουν «ανδρικά» ζητήματα γίνονται ξεκάθαρες από τις σκηνές στις οποίες ο Έκτορας και ο Τηλέμαχος απαιτούν από την Ανδρομάχη και την Πηνελόπη αντίστοιχα να ασχοληθούν με αυτού του είδους τις εργασίες και να αφήσουν τα σημαντικά ζητήματα στους άνδρες (Ιλ. Ζ 490-92, Όδ. α 356-358, φ 350-352).

⁸² Για τις ειδοποιούς διαφορές μεταξύ των δύο δραστηριοτήτων, αλλά και για τους συμβολισμούς της κάθε μίας σε κάθε περίπτωση εμφάνισής τους στα ομηρικά έπη βλ. αναλυτικά Pantelia (1993).

Η Ελένη κάνει την πρώτη εμφάνισή της στην *Ιλιάδα* υφαίνοντας ένα διπλό πορφυρό ύφασμα το οποίο απεικονίζει σκηνές από τον Τρωικό πόλεμο (*Ιλ.* Γ 125-128). Φαίνεται ότι ο αργαλειός αποτελεί τον μόνο τρόπο για μια γυναίκα να εκφράσει ελεύθερα τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, ανεξάρτητα από τη λογοκρισία των ανδρών. Δεν έχει τη δυνατότητα να εκφράσει τον πόνο της μέσω του τραγουδιού, όπως για παράδειγμα ο Αχιλλέας τραγουδά για τα κλέα *άνδρων* (*Ιλ.* Ι 189).⁸³ Ωστόσο, εντοπίζονται αναλογίες μεταξύ ύφανσης και τραγουδιού και είναι ευρέως αποδεκτή η συμβολική λειτουργία της ύφανσης στην αρχαία ελληνική ποίηση.⁸⁴ Συγκεκριμένα, όροι που σχετίζονται με την ύφανση χρησιμοποιούνται σε διάφορα σημεία των ομηρικών επών και για την παραγωγή τραγουδιών ή γενικότερα για την παραγωγή πνευματικού-συχνά αρνητικά φορτισμένου-έργου:

π.χ. Η 324ό *γέρων πάμπρωτος ύφαίνειν ἤρχετο μῆτιν*

ε 356μή *τίς μοι ύφαίνησιν δόλον*

Γ 212άλλ' *ὄτε δὴ μύθους καὶ μῆδεα πᾶσιν ὕφαινον*

Η ύφανση και η κλώση εντάσσονται στις δραστηριότητες που αποτελούν τη γυναικεία συνδρομή στη διατήρηση του οίκου ενώ οι άνδρες ασχολούνται με τον πόλεμο. Η Ελένη παρουσιάζεται να υφαίνει, αρχικά για να εκπληρώσει τον εξέχοντα ρόλο που επιλέγει να της δώσει ο ποιητής, παραχωρώντας της ως ένα σημείο τη θέση του ως αφηγητή. Σε δεύτερο επίπεδο η ενασχόλησή της με τον αργαλειό λειτουργεί έτσι, ώστε να δοθεί μία πιο οικιακή πτυχή στον χαρακτήρα της και να ισορροπήσει τη σεξουαλικότητά της, μιας και δεν αποτελεί την πιο επιτυχημένη σύζυγο ή μητέρα.⁸⁵

Σύμφωνα με τη Mueller, η ύφανση στα ομηρικά έπη φαίνεται να αποτελεί μοναδική ευκαιρία για τις γυναίκες να δημιουργήσουν και να διαδώσουν το κλέος τους και να αφήσουν την παρακαταθήκη τους ανεξάρτητα από τους άνδρες. Αυτή η δραστηριότητα τους δίνει τη δυνατότητα να απαθανάτισουν τη φήμη τους μέσω χειροποίητων αντικειμένων, χωρίς να απειλήσουν το ανδρικό κλέος.⁸⁶ Αυτό προσπαθεί να κάνει η Ελένη με τον *πέπλον* που δίνει ως δώρο⁸⁷ στον Τηλέμαχο για τη μητέρα και

⁸³ Pantelia (1993) 495.

⁸⁴ Snyder (1981). Συγκεκριμένα για τη σχέση της Ελένης με την ύφανση βλ. Kennedy (1986). Για την Πηνελόπη βλ. Snyder (1981) 192-193. Βλ. επίσης Bergen (1983) 71-75.

⁸⁵ Kennedy (1986) 8.

⁸⁶ Mueller (2010) 2.

⁸⁷ Υπήρχε μία διάθεση καχυποψίας των ανδρών ως προς τα δώρα που προέρχονταν από γυναίκες. Δεν είναι λίγες οι ηρωίδες στη μυθολογία των οποίων τα δώρα απέβησαν μοιραία για τους παραλήπτες, αφού

έπειτα τη σύζυγό του (Όδ. ο 125-128). Δηλώνει ρητώς ότι πρόκειται για *μνήμη Έλένης χειρῶν* καθιστώντας το αιώνια παρακαταθήκη, αλλά και μέσο διατήρησης της επικής μνήμης της Ελένης στην παράδοση.

Πηνελόπη

Το ότι η ύφανση στα ομηρικά έπη είναι συνδεδεμένη με τον δόλο γίνεται ξεκάθαρο από το τέχνασμα της Πηνελόπης στην τ 137 κ.ε. Με τον σύζυγό της απόντα για μία εικοσαετία και έναν γιο σε πολύ νεαρή ηλικία για να κυβερνήσει, η Πηνελόπη μετέρχεται το μοναδικό μέσο το οποίο της επιτρέπει να ελέγξει τον οίκο και το μέλλον της: τον αργαλειό. Το ότι καταφέρνει να ξεγελάσει τους μνηστήρες για τρία χρόνια είναι δηλωτικό της παντελούς άγνοιας των ανδρών για τις γυναικείες δραστηριότητες. Δεν είναι τυχαίο ότι την προδίδουν γυναίκες σκλάβες (Όδ. β 108-9).⁸⁸ Ο ιστός για την Πηνελόπη δεν αποτελεί μόνο σύμβολο της θέσης της γυναίκας στο πλαίσιο του αρχαϊκού οίκου, αλλά και όπλο, προκειμένου να προστατεύσει αυτήν τη θέση και τελικά την οικιακή συνοχή και τάξη, εξαπατώντας όσους την απειλούν.⁸⁹ Παρόλο που στην Πηνελόπη δίνεται περισσότερος χώρος να αναπτύξει την προσωπικότητά της ανεξάρτητα από τους άνδρες, αφού, σε αντίθεση με την Ελένη, εμφανίζεται σε πολλές ραψωδίες, και η ίδια καταφεύγει στην ύφανση, αφού η τελευταία αποτελεί μία από τις λίγες γυναικείες δραστηριότητες που δίνουν τη δυνατότητα στη γυναίκα να προστατεύσει τη σταθερότητα του οίκου.

Η Πηνελόπη διαθέτει στοιχεία που την εντάσσουν στο δίπολο *καλὸν κακόν*, αποτελεί όμως την πιο εξελιγμένη έκφρασή του στα ομηρικά έπη και γι' αυτό ο χαρακτήρας της απαιτεί πιο πολύπλοκη ανάλυση. Ως προς τον *καλὸν πόλο* η ομορφιά της είναι *απαράμιλλη* και εξωτερικά *παρομοιάζεται* με θεές, όπως ακριβώς συνέβη με την Πανδώρα, τη θνητή παρθένο που υποδύεται η Αφροδίτη στον Ομηρικό Ύμνο και την Ελένη στα ομηρικά έπη.⁹⁰ Ως προς τον *κακὸν πόλο* η Πηνελόπη είναι το κατεξοχήν πρότυπο δόλιου νου, ωστόσο, ο δόλος που την χαρακτηρίζει δεν είναι αποκλειστικά

αποτελούσαν εν γνώσει ή εν αγνοία τους προϊόντα δόλου και απάτης, όπως για παράδειγμα η Μήδεια, και η Δηϊάνειρα στην τραγωδία. Ακόμα, δεν είναι τυχαίο ότι το δώρο της Ελένης, ενός χαρακτήρα κατ' εξοχήν συνδεδεμένου με τον γάμο, είναι ένα γαμήλιο ένδυμα. Ενδεχομένως δημιουργούνταν στο κοινό η ιδέα ότι η αποτυχία της Ελένης να ανταποκριθεί επιτυχώς στα συζυγικά της καθήκοντα θα μεταφερθεί συμβολικά και στην παραλήπτρια του ενδύματος (εν προκειμένω στην μέλλουσα σύζυγο του Τηλεμάχου) και κατ' επέκταση σε όποια γυναίκα των επόμενων γενεών περάσει αυτό το δώρο, εκφράζοντας έτσι το άγχος των ανδρών για την επιλογή συζύγου.

⁸⁸ Jenkins (1985) 114.

⁸⁹ Pantelia (1993) 497.

⁹⁰ Όδ. ρ 36-37, τ 54 *Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ*.

αρνητικά φορτισμένος. Το δόλιο πνεύμα της «μεταφράζεται» ως οξύνοια και σύνεση,⁹¹ ποιότητες που καθιστούν την Πηνελόπη καταστροφική μεν για τους μνηστήρες, χρήσιμη δε για τον Οδυσσέα. Η αντίληψη ότι το πρότυπο του *γένους γυναικῶν* το οποίο εισήχθη με την Πανδώρα δεν είναι καταστροφικό για όλους τους άνδρες, με την Πηνελόπη εκφράζεται στην πιο εξελιγμένη του μορφή.

Όσον αφορά την ελκυστικότητα της εξωτερικής εμφάνισης, όπως προαναφέρθηκε, η Πηνελόπη μοιάζει με αθάνατες θεές. Η Αθηνά την καλλωπίζει πριν από τη συνάντησή της με τους μνηστήρες, την επιθυμία των οποίων η ηρωίδα θα επιδώξει να εκμεταλλευτεί (Όδ. σ 187-195). Παραδόξως ο θεϊκός καλλωπισμός της Πηνελόπης δεν θυμίζει αντίστοιχες σκηνές που έχουν εξεταστεί όπως της Πανδώρας, της Αφροδίτης ή της Ήρας, κατά τις οποίες η έμφαση δίδεται στα ρούχα και τα κοσμήματα. Αντίθετα, στην περίπτωση της Πηνελόπης το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο πρόσωπο, το δέρμα και το παράστημά της. Παρόλο που οι μνηστήρες θαυμάζουν το κάλλος της, η ίδια ισχυρίζεται ότι η ομορφιά της εξαφανίστηκε μαζί με τον Οδυσσέα πριν από είκοσι χρόνια (Όδ. σ 178-181).⁹² Ωστόσο, η Πηνελόπη δεν ήθελε να πλυθεί, ούτε να καλλωπιστεί πριν από τη συνάντησή της με τους μνηστήρες, μη επιθυμώντας να φανεί ελκυστική στους άνδρες. Συγκατατίθεται στο θεϊκό σχέδιο όταν συνειδητοποιεί πως ο καλλωπισμός της θα λειτουργήσει επικουρικά ως δόλωμα για την καταστροφή των μνηστήρων. Για τον ίδιο λόγο ούτε η θεά της *μήτιδος*, η Αθηνά αναλώνεται στον στολισμό της Πηνελόπης με εντυπωσιακά ρούχα και κοσμήματα, όπως συνέβη με τους θεϊκούς καλλωπισμούς που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Τόσο η ίδια η Πηνελόπη όσο και ο ομηρικός ποιητής κατανοούν ότι το βασικότερο χαρακτηριστικό της συζύγου του Οδυσσέα και ταυτόχρονα το μεγαλύτερο όπλο της είναι ο νους της. Η Πηνελόπη αποδεικνύοντας την άμβλυνση του διπόλου *καλὸν κακόν* όπως αυτό διατυπώθηκε στον Ησίοδο, αντιλαμβάνεται ότι η ομορφιά της απλώς συμπληρώνει το οξύ πνεύμα της. Γνωρίζοντας τον αντίκτυπο της ομορφιάς στην ανδρική ψυχοσύνθεση, τη χρησιμοποιήσει προς όφελός της.

Κατά τον καλλωπισμό της Πηνελόπης στη σ ραψωδία εισάγεται μία παρομοίωση με την Αφροδίτη:⁹³

⁹¹ Πρβλ. χαρακτηριστικά επίθετα Πηνελόπης όπως *περίφρων*, *ἐχέφρων*. Ενδεικτικά Όδ. α 329, δ 111, δ 787, ρ 390.

⁹² Κάτι παρόμοιο ισχυρίζεται και ο Οδυσσέας όσο είναι μεταμφιεσμένος σε ζητιάνο. Ο χρόνος και οι κακουχίες έχουν αλλάξει την πρότερη ομορφιά του (ξ 212-215).

⁹³ Zeitlin (1996) 39.

κάλλει μὲν οἱ πρῶτα προσώπατα καλὰ κάθηρεν

ἀμβροσίῳ, οἴῳ περ ἔϋστέφανος Κυθήρεια

χρίεται, εὔτ' ἂν ἦ Χαρίτων χορὸν ἱμερόεντα (Ὀδ. σ 192-94)

Η παρομοίωση θυμίζει την Αφροδίτη στον 6^ο Ομηρικό Ὑμνο, όταν στολισμένη εμφανίζεται μπροστά στους θεούς, οι οποίοι εύχονται να ήταν σύζυγός τους. Το ίδιο συμβαίνει και με την εμφάνιση της Πηνελόπης ενώπιον των μνηστήρων,⁹⁴ οι οποίοι εύχονται να μπορούσαν να ενωθούν ερωτικά μαζί της (Ὀδ. σ 214-215).

Η Πηνελόπη εκτός από *καλή* είναι και χρήσιμη όσον αφορά τη διατήρηση και την ευμάρεια του οίκου της (δώρα μνηστήρων), αλλά και τα σχέδια του συζύγου της. Αυτή η χρησιμότητα όμως οφείλεται στη *μητιν* της, την οξύνοια και το δόλιο πνεύμα της. Αυτές οι δεξιότητες, οι οποίες στον μύθο της Πανδώρας χρωματίζονται με μελανά χρώματα, στην προκειμένη περίπτωση θα λειτουργήσουν ευεργετικά για τον νόμιμο σύζυγο και τον οίκο, ενώ ταυτόχρονα θα συμβάλουν καταλυτικά στην καταστροφή των μνηστήρων. Επομένως η ικανότητα εξαπάτησης ως απόρροια του δόλιου πνεύματος των γυναικών παραμένει δυνητικά επικίνδυνη για το ανδρικό φύλο, αλλά πλέον καθίσταται και δυνητικά χρήσιμη.

Παρόλο που το ποίημα στο σύνολό του παρουσιάζει την Πηνελόπη με τέτοιο τρόπο ώστε να διαβεβαιώσει το κοινό για τη συζυγική πίστη της, ταυτόχρονα σε ορισμένες πράξεις της δημιουργείται μια ασάφεια η οποία απαιτεί πολύπλοκη ερμηνεία και συχνά διαφορετικές αναγνώσεις. Τέτοιου είδους πράξεις αποτελούν, αφενός, η απόφασή της να εμφανιστεί μπροστά στους μνηστές και, αφετέρου, η οργάνωση του αγωνίσματος με το τόξο. Σύμφωνα με τη Murnaghan, τα κίνητρά της είναι δύσκολο να αξιολογηθούν, καθώς ο ποιητής, όσον αφορά τις σκέψεις της Πηνελόπης, οδηγεί το κοινό στην εξαγωγή συμπερασμάτων, τα οποία βασίζονται σε χειρονομίες και λόγους της ηρωίδας, των οποίων μάλιστα η αξιοπιστία είναι δυνατόν να αμφισβητηθεί, αφού είναι γνωστή η δολιότητά της, ιδίως από το τέχνασμα του σαβάνου το οποίο υφαίνει για τον Λαέρτη (β 94-110, τ 138-56, ω 129-46).⁹⁵ Τα τεχνάσματα της απαίτησης δώρων από τους μνηστές, και της διεξαγωγής της δοκιμασίας με το τόξο του Οδυσσέα δεν

⁹⁴ Βέβαια, όπως παρατηρεί ο Brown (1997) 43, δεν αποτελεί αντικείμενο διεκδίκησης μεταξύ των μνηστήρων μόνο λόγω της ομορφιάς της, αλλά και του πλούτου και της κοινωνικής θέσης που φέρει μαζί της.

⁹⁵ Murnaghan (1986) 105.

φαίνεται σχετίζονται άμεσα με την πίστη της στον σύζυγο, αφού αγνοεί ακόμα τον εκπληρωμένο νόστο του. Αυτήν ακριβώς την αμφισημία στις πράξεις της που είχε ως τελικό στόχο την καταστροφή των μνηστήρων αποδίδει με τα λόγια του η σκιά του Αμφιμέδοντα στον Άδη:

ή δ' οὐτ' ἠρνεῖτο στυγερὸν γάμον οὐτ' ἔτελεύτα,

ἡμῖν φραζομένη θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν,

ἀλλὰ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε· (Ὀδ. ω 126-128)

Όσον αφορά το αγώνισμα του τόξου, παρόλο που τελικά οδηγεί στη μνηστηροφονία και την αποκατάσταση της εξουσίας του Οδυσσέα, όταν η Πηνελόπη ανακοινώνει την πρόθεση διεξαγωγής της δοκιμασίας αγνοεί την επιστροφή του Οδυσσέα και, επομένως, πιθανώς να είναι προετοιμασμένη να δεχθεί ως σύζυγο έναν από τους μνηστήρες (Ὀδ. τ 570-81).⁹⁶ Ωστόσο, δεν είναι απίθανο να πιστεύει ότι κανένας από τους μνηστήρες δεν θα καταφέρει να τεντώσει το τόξο του Οδυσσέα, καθιστώντας έτσι την επιλογή της να μην παντρευτεί κανέναν τους απόρροια των δικών τους ελλείψεων. Με αυτόν τον τρόπο, χωρίς να χρειαστεί να αποφασίσει και να μιλήσει η ίδια η Πηνελόπη θα αποδειχθεί ότι κανένας δεν μπορεί να πάρει τη θέση του Οδυσσέα. Πιθανώς στις ίδιες σκέψεις βασίζεται και η εμπιστοσύνη που δείχνει ο τελευταίος στη σύζυγό του όταν εκείνη ζητά από τους μνηστήρες να της προσφέρουν δώρα (Ὀδ. σ 274-80), αφού πιστεύει ότι πίσω από τις πράξεις της κρύβεται κάποιο τέχνασμα το οποίο θα τον ευνοήσει:

Ὡς φάτο, γήθησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,

οὔνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο, θέλγε δὲ θυμὸν

μειλιχίοις ἐπέεσσι, νόος δὲ οἱ ἄλλα μενοίνα (Ὀδ. σ 282-3)

Πώς, όμως, ο Οδυσσέας είναι τόσο βέβαιος ότι πρόκειται για τέχνασμα;⁹⁷ Το ερώτημα αν η βεβαιότητά του βασίζεται στην εμπιστοσύνη του στην Πηνελόπη ή στη δική του επιλογή συζύγου και τη δική του διαμόρφωση της ποιότητάς της παραμένει αναπάντητο.

⁹⁶ Schein (1995) 24.

⁹⁷ O Brown (1997) 45 προσπαθεί να απαντήσει στο ίδιο ερώτημα.

Το τέχνασμα του κρεβατιού που εφαρμόζεται ως τελική δοκιμασία πριν από την αναγνώριση του Οδυσσέα από τη σύζυγό του προσφέρει πληθώρα στοιχείων σχετικών με τον τρόπο ένταξης της Πηνελόπης στο δίπολο *καλὸν κακόν*. Εξ αρχής η Πηνελόπη αλλάζει τις συνθήκες της αναγνώρισης και λαμβάνει το πάνω χέρι, αφού αρνείται να δεχθεί πως η ουλή και οι διαβεβαιώσεις της Ευρύκλειας και του Τηλεμάχου αποτελούν επαρκείς αποδείξεις της ταυτότητας του Οδυσσέα, αλλά αποφασίζει να τον δοκιμάσει η ίδια.⁹⁸

Η ισχύς μετατοπίζεται και οι έμφυλοι ρόλοι αντιστρέφονται, αφού κυρίαρχη-τουλάχιστον φαινομενικά-είναι η Πηνελόπη. Συγκεκριμένα, αυτήν τη φορά πριν από τη συνάντηση με την Πηνελόπη και την τελική αναγνώριση, ο Οδυσσέας βρίσκεται στο λουτρό και καλλωπίζεται με συμμετοχή της Αθηνάς και αναφορά στον Ήφαιστο, θεοί οι οποίοι εμπλέκονται στη δημιουργία και τον στολισμό της Πανδώρας (Όδ. ψ 153-165). Η συμμετοχή της Αφροδίτης είναι και πάλι έμμεση, μέσω της *χάριτος* που προσφέρεται στον Οδυσσέα.⁹⁹ Το λουτρό του Οδυσσέα θυμίζει σκηνές καλλωπισμού γυναικών που εξετάστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο (Πανδώρα, Αφροδίτη, Ήρα), οι οποίες είχαν ως στόχο να αποπλανήσουν άνδρες. Στο πλαίσιο αυτό της αντιστροφής των ρόλων η Πηνελόπη εκτός από τη *μῆτιν* αναλαμβάνει και την ανδρική έμφυλη ταυτότητα, μόνο προσωρινά, αφού μόλις ολοκληρώνεται η αναγνώριση και ο Οδυσσέας ανακτά την προσωπική ταυτότητά του, ανακτά και την έμφυλη. Η Πηνελόπη πέφτοντας στην αγκαλιά του επιστρέφει στη δική της γυναικεία ταυτότητα, αφού είναι πλέον βέβαιη για την διατήρηση της κοινωνικής της θέσης, ως συζύγου του κυρίαρχου αρσενικού της Ιθάκης (Όδ. ψ 205-208).

Σε μία δεύτερη ανάγνωση το τέχνασμα του κρεβατιού απαιτεί μεγαλύτερη ανάλυση, αφού φαίνεται να μην στοχεύει στην ανάδειξη των στοιχείων της προσωπικότητας της Πηνελόπης ως κύριου γυναικείου χαρακτήρα της *Όδυσσείας*, αλλά στην απόδειξη ότι αποτελεί αντάξια σύζυγο του Οδυσσέα. Αντί να τον δοκιμάζει εκείνη, μάλλον τη δοκιμάζει ο Οδυσσέας, για να διαπιστώσει εάν το πρόσημο της ποιότητάς της είναι θετικό ή αρνητικό. Η αξιολογική αποτίμηση της γυναίκας για άλλη μία φορά εναπόκειται στον άνδρα που την επέλεξε (παρόλο που στην προκειμένη περίπτωση είναι απών τα τελευταία είκοσι χρόνια και επομένως ήταν αμέτοχος στην εξέλιξη του χαρακτήρα της κατά την τελευταία εικοσαετία). Ο Οδυσσέας εκουσίως

⁹⁸ Όδ. ψ 10-24, 35-38, 59-68, 81-84, 105-110.

⁹⁹ Πρβλ. έμμεση συμμετοχή της Αφροδίτης στη δημιουργία της Πανδώρας *Έργ.* 73.

επιλέγει να παίξει το παιχνίδι της για να διαπιστώσει αν επέλεξε σύζυγο αντάξιά του. Ο ομηρικός ποιητής προσφέρει στοιχεία που αποδεικνύουν ότι η ανησυχία του Οδυσσέα για τη μετακίνηση του κρεβατιού είναι προσποιητή. Ως κατασκευαστής της συζυγικής κλίνης, ο ήρωας γνωρίζει καλύτερα από όλους ότι θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο έως αδύνατο να έχει μετακινηθεί από άνθρωπο. Συγκεκριμένα δηλώνει:

τίς δέ μοι ἄλλοσε θῆκε λέχος; χαλεπὸν δέ κεν εἶη

καὶ μάλ' ἐπισταμένω, ὅτε μὴ θεὸς αὐτὸς ἐπελθὼν

ῥηϊδίως ἐθέλων θεῆ ἄλλη ἐνὶ χώρῃ.

ἀνδρῶν δ' οὐ κέν τις ζωὸς βροτός, οὐδὲ μάλ' ἡβῶν,

ῥεῖα μετοχλίσσειεν, ἐπεὶ μέγα σῆμα τέτυκται

ἐν λέχει ἀσκητῶ· τὸ δ' ἐγὼ κάμον οὐδέ τις ἄλλος. (Ὀδ. ψ 184-189)

Επίσης δεν υπάρχει καμία ξεκάθαρη αναφορά στα ομηρικά έπη η οποία να έχει δημιουργήσει την εντύπωση ότι η Πηνελόπη υπήρξε άπιστη. Παρόλα τα – μάλλον προσποιητά – παράπονα και τις κατηγορίες του Οδυσσέα περί σκληρής καρδιάς της Πηνελόπης (Ὀδ. ψ 165-172), και ο ίδιος νιώθει ότι αν τον είχε δεχθεί πίσω αβασάνιστα δεν θα ήταν αντάξια σύζυγός του, γι' αυτό και συμμετέχει εκουσίως στο τέχνασμά της. Αντίθετα, ο Τηλέμαχος, ο οποίος δεν είναι συμμετοχος στη *μητιν* που μοιράζονται οι γονεΐς του εκπλήσσεται όταν η Πηνελόπη δεν πέφτει αμέσως στην αγκαλιά του πατέρα του (Ὀδ. ψ 98-99). Ο Οδυσσέας της δίνει λοιπόν αυτό που ζητά, αλλά και αυτό που θέλει ο ίδιος, δηλαδή την ευκαιρία να αποδείξει την πνευματική συγγένειά τους, την *όμοφροσύνη*¹⁰⁰ τους (ζ 181), και, ως εκ τούτου, την αξία της ως συζύγου του.

Ο Οδυσσέας δεν αποτελεί μόνο κατασκευαστή του κρεβατιού, αλλά και αυτού που το κρεβάτι συμβολίζει, δηλαδή της ταυτότητας της σταθερά πιστής συζύγου. Επέλεξε μία γυναίκα που είχε τις δεξιότητες, με τη σωστή καθοδήγησή του, να αποτελέσει πρότυπο συζυγικής πίστης. Το κρεβάτι αποτελεί σημάδι απόδειξης της ταυτότητας του Οδυσσέα και της ποιότητας της Πηνελόπης.¹⁰¹ Η απόδειξη της διατήρησης της σταθερότητας του κρεβατιού θα αποδείξει και τη διατήρηση της

¹⁰⁰ Όπως υποστηρίζει ο Schein (1995) 22, αυτή η πνευματική συγγένεια που χαρακτηρίζει τη σχέση Οδυσσέα-Πηνελόπης αποτελεί το πρότυπο της αρμονίας στον έγγαμο βίο την οποία εύχεται ο ήρωας στη Ναυσικά (ζ 181-185).

¹⁰¹ Dougherty (2015) 138.

συζυγικής πίστης της Πηνελόπης στον Οδυσσέα, αλλά και θα δικαιώσει την προεικοσαετίας επιλογή μίας κατάλληλης για αυτόν συζύγου.¹⁰²

Ωστόσο, αυτός ο ισχυρισμός δεν πρέπει να δώσει την εντύπωση ότι στερεί από την Πηνελόπη έναν σημαντικό ρόλο στα ομηρικά έπη. Παρόλα τα παραπάνω, δεν παύει να είναι μία γυναίκα που σκέφτεται και ενεργεί αυτοβούλως. Η ευφύια της υπαγορεύεται μεν από τα καθορισμένα από την πατριαρχικά δομημένη κοινωνία της εποχής της όρια, μέσα στα οποία, όμως, σκέφτεται και δρα, χτίζοντας ισχυρή προσωπικότητα. Αρνείται να υποταχθεί σε οποιαδήποτε άλλη ανδρική εξουσία εκτός από αυτήν του συζύγου της. Δίνει την ευκαιρία στο κοινό του ομηρικού ποιητή να προβληματιστεί σχετικά με τα όρια των κοινωνικών ρόλων: δεν αποτελεί απλώς ένα αντικείμενο ανταλλαγής μεταξύ ανδρών· αντίθετα, παραμένει ένας σταθερά ομιλών και αυτενεργός χαρακτήρας. Το γεγονός ότι για είκοσι χρόνια έχει διατηρήσει σταθερά αυτόβουλη σκέψη και ενέργεια και δεν έχει υποκύψει στις πιέσεις των ανδρών γύρω της να ξαναπαντρευτεί, αποδεικνύει το ισχυρό φρόνημα, αλλά και τον εξέχοντα ρόλο που της αποδίδει ο ομηρικός ποιητής. Ενώ η Ελένη κατά την μονομαχία Μενελάου-Πάρη στην *Ιλιάδα* εξομοιώνεται με έπαθλο, η Πηνελόπη αρνείται να αναλάβει τέτοιο ρόλο. Μένει μόνη, σταθερή και σίγουρη για τις ικανότητές της, χωρίς να χρειάζεται άλλον άνδρα στο πλευρό της ο οποίος θα της προσφέρει ασφάλεια κατά τη μακρόχρονη απουσία του συζύγου. Η Πηνελόπη αναγνωρίζοντας ότι στην Ελένη δεν δόθηκε η δυνατότητα ελεύθερων επιλογών στον βαθμό που δόθηκε στην ίδια, στο τέλος της *Οδυσσεΐας* την υπερασπίζεται αποδίδοντας τις πράξεις της σε θεϊκό σχέδιο (*Οδ.* ψ 218-224).

Ελπίζω πως έγινε ξεκάθαρη η εξέλιξη του διπόλου *καλὸν κακόν*, όπως εκπροσωπείται από τους τέσσερις γυναικίους χαρακτήρες που έχουν εξεταστεί έως τώρα. Το πρωτότυπο, η Πανδώρα, είναι ένα παθητικό κατασκεύασμα ανδρών, του οποίου όλα τα χαρακτηριστικά, από το όνομα ως την προσωπικότητα και τον ρόλο της στην παρούσα κοσμική κατάσταση είναι καθορισμένα από άλλους και μάλιστα κυρίως άνδρες. Παρόλο που δεν της επιτρέπεται γενικά η αυτενέργεια, φέρει την ευθύνη όλων των κακών που ταλανίζουν το ανθρώπινο γένος. Η Αφροδίτη στον 5^ο Ομηρικό Ύμνο ενσαρκώνει μία πρόιμη εξέλιξη του διπόλου, αφού σκέφτεται, μιλά, ενεργεί και εξαπατά, στο πλαίσιο, όμως, που έχει καθορίσει ο Δίας, το σύμβολο της πατριαρχικά

¹⁰² Για το κρεβάτι ως σύμβολο της πίστης της Πηνελόπης βλ. Zeitlin (1996) 27–32.

δομημένης καθεστηκυίας τάξης. Αν και θεά, αναγκάζεται να υποταχθεί σε έναν θνητό, προκειμένου να «χωρέσει» στο πατριαρχικό κοινωνικό πλαίσιο και να πετύχει τον σκοπό της. Η Ελένη, ως προστατευόμενη της Αφροδίτης έχει πολλά κοινά με τη θεά. Βρίσκεται στη μετάβαση της σταδιακής άμβλυνσης του διπόλου, αφού ακροβατεί μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας. Όπως το θεικό αντίστοιχό της, η Ελένη σκέφτεται και αυτενεργεί συχνά προσπαθώντας να απεκδυθεί την ταυτότητα του παθητικού αντικειμένου, την οποία φέρει η Πανδώρα. Ωστόσο, σε μεγάλο βαθμό κινείται στο πλαίσιο που καθορίζουν οι ισχυροί άνδρες της ζωής της, γεγονός που λαμβάνει υπόψη για να οργανώσει τη δράση της. Η Πηνελόπη αποτελεί την πιο εξελιγμένη εκπρόσωπο του διπόλου, αφού επί είκοσι χρόνια αρνείται να υποκύψει στις πιέσεις των ανδρών. Αντίθετα, μένει μόνη της, χωρίς κάποιο αρσενικό στο πλευρό της, ενώ καταφέρει να διατηρήσει την ισχύ της χρησιμοποιώντας τα μέσα τα οποία διαθέτει ως όμορφη, αλλά και ευφυής γυναίκα.

Κεφάλαιο 3^ο: Η Ελένη στην Τραγωδία: *Τρωάδες* και *Έλένη*

Σε αυτό το κεφάλαιο το ενδιαφέρον επιστρέφει στον λογοτεχνικό χαρακτήρα της Ελένης, αυτήν τη φορά όπως αυτός αναδύεται από τις τραγωδίες του Ευριπίδη *Τρωάδες* και *Έλένη*. Στόχος του κεφαλαίου είναι η ανάδειξη της εξέλιξης του διπόλου *καλὸν κακόν*, στις εκπροσώπους του οποίου εντάσσεται ο λογοτεχνικός χαρακτήρας της Ελένης στις τραγωδίες του Ευριπίδη, ως συνέχεια της παρουσίας του στα ομηρικά έπη. Εξέλιξη του διπόλου δεν παρατηρείται μόνο από τα ομηρικά έπη στην τραγωδία, αλλά και από την πρωιμότερη τραγωδία (*Τρωάδες*) στη μεταγενέστερη (*Έλένη*). Η Ελένη των *Τρωάδων* αποτελεί πρότυπο του διπόλου *καλὸν κακόν* και χαρακτηρίζεται από τα έμφυλα στερεότυπα που το συνοδεύουν: απaráμιλλη ομορφιά, επιτηδευμένα προσεγμένη εξωτερική εμφάνιση ικανή να σαγηνεύσει και δόλιο χαρακτήρα. Αποτελεί περήφανη απόγονο της Πανδώρας, αλλά είναι πιο εξελιγμένη από αυτήν, αφού σκέφτεται, χρησιμοποιεί δομημένο λόγο και δρα σύμφωνα με προσχεδιασμένες κινήσεις οι οποίες θα της εξασφαλίσουν αρχικά την επιβίωση και έπειτα την κοινωνική αποκατάστασή της. Η Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας αποτελεί πιο σύνθετο λογοτεχνικό χαρακτήρα. Δεν είναι απλώς ένας από τους παράγοντες στους οποίους αποδίδεται το συνολικό κλίμα καταστροφής που χαρακτηρίζει την πλοκή, αλλά αποτελεί την απόλυτη πρωταγωνίστρια, κατασκευασμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδείξει τις διάφορες – συχνά αντικρουόμενες – πτυχές που περιβάλλουν το μυθολογικό πρόσωπο της Ελένης στη διαχρονία της λογοτεχνικής παράδοσης ως την εποχή του Ευριπίδη. Ζητήματα όπως ο ρόλος της θεϊκής βούλησης και της ανθρώπινης ευθύνης και κατ' επέκταση η ενοχή ή αθωότητα στην περίπτωση της Ελένης και, ιδίως, η γυναικεία αγνότητα σε συνάρτηση με τη συζυγική πίστη, η ομορφιά και η επίδρασή της στις ζωές τόσο ανδρών όσο και γυναικών, θα απασχολήσουν το παρόν κεφάλαιο, με στόχο να διερευνηθεί από διάφορες πλευρές ο τρόπος με τον οποίον η Ελένη εντάσσεται στο γένος *γυναικῶν* του Ησιόδου.

Σε αντίθεση με τη γενικότερη τάση των χαρακτήρων των ομηρικών επών να μην απευθύνουν ευθείες κατηγορίες εναντίον της Ελένης όσον αφορά τον Τρωικό πόλεμο, στο δράμα της κλασικής περιόδου η Ελένη θεωρείται ένοχη και κατηγορείται πολλαπλώς.¹⁰³ Η αρχή γίνεται στον *Άγαμέμνονα*, τραγωδία στην οποία ο Αισχύλος

¹⁰³ Ενδεικτικά: Αισχύλ. *Άγ.* 1455-7, Ευρ. *Άνδρ.* 602-4, Ευρ. *Ήλ.* 1027-8, Ευρ. *Ίφ. Ταύρ.* 525.

εφαρμόζοντας ένα γλωσσικό παιχνίδι μεταξύ του ονόματος της Ελένης και της ρίζας έλ- του αορίστου β' του ρήματος *αίρέω-ᾶ*, χρησιμοποιεί εναντίον της χαρακτηρισμούς όπως *έλέναυς*, *έλανδρορ*, *έλέπτολιρ*, δηλαδή καταστροφέας πλοίων, καταστροφέας ανδρών και καταστροφέας πόλεων αντίστοιχα.¹⁰⁴ Στις *Τρωάδες* η ενοχή της Ελένης δεν αμφισβητείται από κανέναν χαρακτήρα, πέραν της ίδιας. Αντίθετα, η Ελένη αποτελεί το απόλυτο επικίνδυνο θηλυκό. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν κατηγορείται μόνο ως αιτία του Τρωικού πολέμου αλλά και για τις επιπτώσεις του στις ζωές διάφορων χαρακτήρων του Τρωικού κύκλου. Τις δριμύτερες κατηγορίες εναντίον της εξαπολύει η Εκάβη. Ήδη από τους πρώτους στίχους του πρώτου μονολόγου της ο Ευριπίδης φανερώνει τα συναισθήματα της Εκάβης απέναντι στην Ελένη, καθορίζοντας το εχθρικό κλίμα εναντίον της, το οποίο θα διατηρηθεί σε ολόκληρη την έκταση του έργου. Χρησιμοποιεί έντονη γλώσσα και τη θεωρεί υπεύθυνη για τον θάνατο του Πριάμου και τη δική της καταστροφή. Συγκεκριμένα:

τὰν Μενελάου μετανισσόμεναι

στυγνὰν ἄλοχον, Κάστορι λώβαν

τῷ τ' Εὐρώτᾳ δυσκλείαν,

ἃ σφάζει μὲν

τὸν πεντήκοντ' ἀροτῆρα τέκνων

Πρίαμον, ἐμέ τε <τὰν> μελέαν Ἐκάβαν

ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν. (Εὐρ. *Τρωάδ.* 131-7)

Στο ίδιο κλίμα συνεχίζει τις κατηγορίες εναντίον της Ελένης και η Κασσάνδρα, η οποία θεωρεί την αναχώρηση της πρώτης από τη Σπάρτη εκούσια και όχι βεβιασμένη, ενώ την κατηγορεί ακόμα και για όσα θυσίασε ο Αγαμέμνονας για τον Τρωικό πόλεμο:

οἷ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν,

θηρῶντες Ἐλένην, μυρίους ἀπόλεσαν.

ὁ δὲ στρατηγὸς ὁ σοφὸς ἐχθίστων ὕπερ

τὰ φίλτατ' ὄλεσ', ἡδονὰς τὰς οἴκοθεν

τέκνων ἀδελφῶ δούς γυναικὸς οὖνεκα,

καὶ ταῦθ' ἐκούσης κοῦ βία λελησμένης. (368-73)

¹⁰⁴ Αισχύλ. *Άγ.* 689-690.

Με συγκινησιακά φορτισμένο λόγο η Κασσάνδρα συνεχίζει να απαριθμεί τις συμφορές που έφερε ο πόλεμος εξαιτίας της Ελένης (370-405).

Χαρακτηριστικά:

*ἐπεὶ δ' ἐπ' ἀκτὰς ἦλυθον Σκαμανδρίους,
ἔθνησκον, οὐ γῆς ὄρι' ἀποστερούμενοι
οὐδ' ὑπιπύργου πατρίδος· οὐς δ' Ἄρης ἔλοι,
οὐ παῖδας εἶδον, οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν
πέπλοις συνεστάλησαν, ἐν ξένη δὲ γῆ
κεῖνται. τὰ δ' οἴκοι τοῖσδ' ὅμοι' ἐγίγνετο·
χῆραὶ τ' ἔθνησκον, οἳ δ' ἄπαιδες ἐν δόμοις
ἄλλοις τέκν' ἐκθρέψαντες, οὐδὲ πρὸς τάφους
ἔσθ' ὅστις αὐτοῖς αἶμα γῆ δωρήσεται. (374-382)*

Η Ανδρομάχη αποτελεί στις *Τρωάδες* το άκρο αντίθετο της Ελένης. Πρόκειται για μία απολύτως πιστή σύζυγο και αφοσιωμένη μητέρα η οποία καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της υπάκουε στις κοινωνικές επιταγές που έπρεπε να καθορίζουν τη γυναικεία συμπεριφορά.¹⁰⁵ Μετά την ανακοίνωση της διαταγής να δολοφονηθεί ο Αστυάνακτας η Ανδρομάχη καταφέρεται με σκληρό λεξιλόγιο εναντίον της Ελένης:

*ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὐποτ' εἶ Διός,
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
Ἄλαστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.
οὐ γάρ ποτ' ἀχῶ Ζῆνά γ' ἐκφῦσαί σ' ἐγώ,
πολλοῖσι κῆρα βαρβάροις Ἑλλησί τε.
ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο
αἰσχρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπόλεσας Φρυγῶν (766-773)*

¹⁰⁵ Ευρ. *Τρωάδ.* 643-656.

Σημαντικό είναι ότι η Ανδρομάχη έχει επίγνωση του ρόλου της ομορφιάς της Ελένης στην καταστροφή που έχει επέλθει (*καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο αἰσχρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν*), επιβεβαιώνοντας τα έμφυλα στερεότυπα τα οποία περιέβαλλαν τη γυναικεία ομορφιά εντάσσοντάς την στα χαρακτηριστικά των γυναικών-*καλά κακά*. Ακόμα και οι γυναίκες του Χορού θεωρούν την Ελένη υπεύθυνη για την καταστροφή της Τροίας, χρησιμοποιώντας έντονη αντίθεση (*μυρίους-μιάς*) και θέτοντας το βάρος ολόκληρων πληθυσμών στους ώμους μίας γυναίκας:¹⁰⁶

τάλαινα Τροία, μύριους ἀπώλεσας

μιάς γυναικὸς καὶ λέχους στυγνοῦ χάριν (780-1)

Μέχρι την εμφάνιση του Μενελάου όσοι χαρακτήρες έχουν εξαπολύσει κατηγορίες εναντίον της Ελένης είναι γυναικείοι. Σε αντίθεση με αυτούς και με το γενικότερο κλίμα αγανάκτησης εναντίον της γυναίκας του, ο Μενέλαος, παρόλο που εκφράζει αρνητικά συναισθήματα απέναντί της και φαίνεται αποφασισμένος να την τιμωρήσει, δεν επιρρίπτει, αρχικά, ευθύνες στην ίδια, αλλά στον Πάρι:¹⁰⁷

ἦλθον δὲ Τροίαν οὐχ ὅσον δοκοῦσί με

γυναικὸς οὐνεκ', ἀλλ' ἐπ' ἄνδρ' ὅς ἐξ ἐμῶν

δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἐλήσατο (864-6)

[...]

ἦκω δὲ τὴν Λάκαιναν —οὐ γὰρ ἠδέως

ὄνομα δάμαρτος ἢ ποτ' ἦν ἐμῇ λέγω—

ἄζων· δόμοις γὰρ τοῖσδ' ἐν αἰχμαλωτικοῖς

κατηρίθμηται Τρωάδων ἄλλων μέτα.

οἴπερ γὰρ αὐτὴν ἐξεμόχθησαν δορί,

κτανεῖν ἐμοί νιν ἔδοσαν, εἴτε μὴ κτανῶν

θέλωμι' ἄγεσθαι πάλιν ἐς Ἀργεῖαν χθόνα.

ἐμοὶ δ' ἔδοξε τὸν μὲν ἐν Τροίᾳ μόνον

Ἐλένης ἐᾶσαι, ναυπόρῳ δ' ἄγειν πλάτη

¹⁰⁶ Πρβλ. την ευθύνη της Πανδώρας για την πτώση ολόκληρου του ανθρώπινου γένους.

¹⁰⁷ Ο Gellie (1986) 116 παρατηρεῖ την αμφισημία των στίχων 860-1:

ὃ καλλιφεγγὲς ἠλίου σέλας τόδε,

ἐν ᾧ δάμαρτα τὴν ἐμὴν χειρώσομαι

Θα την αγγίξει με βίαιο ή ερωτικό τρόπο;

*Ἑλληνίδ' ἐς γῆν κᾶτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν,
ποινάς ὅσοις τεθναῖσ' ἐν Ἰλίῳ φίλοι.
ἀλλ' εἶα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὅπαονες,
κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφονωτάτης
κόμης ἐπισπάσαντες· οὔριοι δ' ὅταν
πνοαὶ μόλωσι, πέμψομέν νιν Ἑλλάδα. (869-83)*

Λίγους στίχους αργότερα ο Μενέλαος αναγνωρίζει ότι έχει αδικηθεῖ από την Ελένη, χωρίς, όμως, να της απευθύνει συγκεκριμένες κατηγορίες (*οὐκ εἰς ἀκριβὲς ἦλθες, ἀλλ' ἅπας στρατὸς κτανεῖν ἐμοί σ' ἔδωκεν, ὄνπερ ἠδίκεις*, 901-2). Μόνο μετά από τον καυστικό λόγο της Εκάβης ο Μενέλαος απευθύνει στην Ελένη για πρώτη φορά τη συγκεκριμένη κατηγορία της εκούσιας αναχώρησης από τη Σπάρτη με άλλον άνδρα και κατ' επέκταση της μοιχείας:

*ἐμοὶ σὺ συμπέπτωκας ἐς ταῦτόν λόγου,
ἐκουσίως τήνδ' ἐκ δόμων ἐλθεῖν ἐμῶν
ξένας ἐς εὐνάς, χῆ Κύπρις κόμπου χάριν
λόγοις ἐνεῖται. (1036-39)*

Η Εκάβη διαθέτει την πιο καθαρή ματιά σε σχέση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Έχει την ικανότητα να αναγνωρίζει στοιχεία του διπόλου *καλὸν κακόν* στην Ελένη, παρόλο που η τελευταία προσπαθεῖ με επιχειρήματα να πείσει το ακροατήριό της για το αντίθετο. Η Εκάβη όχι μόνο βλέπει την πραγματική Ελένη χωρίς φίλτρα, αλλά γνωρίζει και τις επιδράσεις τις οποίες μπορεί να έχει μία απόγονος της Πανδώρας στους άνδρες οι οποίοι την περιβάλλουν.

*αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σῆν.
ὀρῶν δὲ τήνδε φεῖγε, μή σ' ἔλη πόθω.
αἶρει γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
πίμπρησι δ' οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.
ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σὺ χοὶ πεπονθότες.¹⁰⁸ (890-4)*

¹⁰⁸ Η αναφορά των καταστροφών τις οποίες δύναται να επιφέρει μία γυναίκα σαν την Ελένη είναι συμβατή με την εκδοχή του Ησιόδου για την πρόκληση συμφορών στο ανθρώπινο είδος εξαιτίας της Πανδώρας. Πρβλ. *Ἔργ.* 95 *ἐσκέδασ', ἀνθρώποισι δ' μεσάτο κήδεα λυγρὰ*, 100 *ἄλλα δὲ μυρία λυγρὰ κατ' ἀνθρώπους ἀλάληται*.

Η Εκάβη έχει ζήσει με την Ελένη τουλάχιστον μία δεκαετία και έχει υπάρξει μάρτυρας του αντικτύπου που μπορεί να έχει η τελευταία στην κρίση των ανδρών. Είναι, άλλωστε, γνωστό από την ομηρική παράδοση ότι εκτός από τον Πάρη, τον πιο έντονα επηρεασμένο από τα θέληγτρα της Ελένης, ο σύζυγος και ο πρωτότοκος γιος της Εκάβης αποτελούσαν προστάτες και υπερασπιστές της, με αποτέλεσμα τον θάνατο και των δύο.¹⁰⁹ Ως κάτοχος αυτής της εμπειρίας (*ἐγὼ νιν οἶδα*) και ως γυναίκα -και επομένως απρόσβλητη από τα θέληγτρα της Ελένης- προειδοποιεί τον Μενέλαο να μην μπει στο ίδιο καράβι με τη γυναίκα του, αφού γνωρίζει πως η επιρροή της είναι ικανή να μεταστρέψει τις αποφάσεις του. Το κοινό γνωρίζει ότι εκείνος δεν θα καταφέρει να τιμωρήσει την Ελένη, όπως έχει δηλώσει πολλάκις στις *Τρωάδες*, επιβεβαιώνοντας το στερεότυπο της αδυναμίας των ανδρών να αντισταθούν στα γυναικεία θέληγτρα,¹¹⁰ αλλά και το παράδοξο το οποίο προβάλλει ο Ησίοδος, σύμφωνα με το οποίο οι άνδρες θα τέρπονται από τη συναναστροφή με την ίδια τους τη συμφορά (*κακὸν, ᾧ̃ κεν ἅπαντες τέρπωνται κατὰ θυμὸν ἔδον κακὸν ἀμφογαπῶντες*).¹¹¹

Η γυναίκα-*καλὸν κακὸν* στις *Τρωάδες* αποτελεί και πάλι το ξένο, το «άλλο», όπως οι προκάτοχοί της, η Πανδώρα και η Ελένη της ομηρικής παράδοσης.¹¹² Παρόλο που έχει ζήσει τουλάχιστον μία δεκαετία κοντά στους Τρώες και ο Ποσειδώνας στον πρόλογο την συγκαταλέγει μεταξύ των Τρωάδων,¹¹³ δεν είναι μία από αυτές, αφού οι τελευταίες τη θεωρούν υπαίτια της καταστροφής τους. Και η δική της τύχη, όπως και των υπόλοιπων γυναικών της Τροίας, θα καθοριστεί από τους άνδρες Αχαιούς, μόνο που η Ελένη θα τύχει ευνοϊκότερης μεταχείρισης και θα επιστρέψει στον νόμιμο σύζυγό της. Παρ' όλη την ενοχή της το κοινό γνωρίζει ότι το μέλλον της Ελένης διαγράφεται ευόιωνα σε αντίθεση με αυτό των γυναικών της Τροίας. Το ντύσιμό της στις *Τρωάδες* την φέρνει σε πλήρη αντίθεση με τις υπόλοιπες γυναίκες. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς τι φοράει η Ελένη, ούτε δίνονται λεπτομέρειες για την εξωτερική εμφάνισή της καθ' αυτήν, αλλά γνωρίζουμε τι δεν φοράει: δεν φορά κουρελιασμένα ρούχα, ούτε έχει κόψει κοντά τα μαλλιά της για να δείχνει ταπεινή, όπως θα όφειλε, σύμφωνα με

¹⁰⁹ Για την παρουσία της Ελένης στην *Ιλιάδα* βλ. αναλυτικά κεφάλαιο 2.

¹¹⁰ Ο Lloyd (1984) 303-4 δεν θεωρεί ότι πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τη γνώση που μας προσφέρουν άλλες λογοτεχνικές πηγές σχετικά με την τύχη της Ελένης, καθώς δεν πιστεύει ότι στις *Τρωάδες* δίνονται επαρκή στοιχεία που να υπονοούν ότι η Ελένη έτυχε ευνοϊκής μεταχείρισης από τον Μενέλαο.

¹¹¹ *Έργ.* 57-58.

¹¹² Πρβλ. *μυχθεῖς ἄλλοδαποῖσι γυναῖκ' εὖειδέ' ἀνήγες*
ἐξ ἀπίης γαίης, νυδὸν ἀνδρῶν αἰχμητάων,
πατρί τε σῶ̃ μέγα πῆμα πόληϊ̃ τε παντί τε δήμῳ (*Ιλ.* Γ 48-50)

¹¹³ *Ευρ.* *Έλ.* 35-6.

την Εκάβη.¹¹⁴ Από την άλλη πλευρά, αν και Ελληνίδα στην καταγωγή, ούτε οι Αχαιοί την θεωρούν μία από αυτούς,¹¹⁵ αφού αποτελεί αιτία και των δικών τους συμφορών και γενικά οι πράξεις και η συμπεριφορά της δεν συμφωνούν με τις επιταγές της κοινωνίας για την Ελληνίδα σύζυγο. Όπως η Πανδώρα ήταν έτσι κατασκευασμένη ώστε να αποτελέσει κάτι πρωτόγνωρο, την πρώτη θνητή γυναίκα, έτσι και η Ελένη αποτελεί την πρώτη γυναίκα η οποία κατηγορείται αποκλειστικά για τις συμφορές δύο λαών, χωρίς να ανήκει σε κανέναν από τους δύο.

Η Ελένη των *Τρωάδων* δεν κατηγορεί σε κανένα σημείο τον εαυτό της, όπως η Ελένη των ομηρικών επών. Αντίθετα, κατηγορεί όλους τους άλλους και κυρίως αποδίδει την τύχη της σε θεϊκούς παράγοντες.¹¹⁶ Σύμφωνα με την Ελένη του συγκεκριμένου έργου δεν υπάρχει προσωπική επιλογή, αλλά μόνο συμμόρφωση στα θεϊκά σχέδια.¹¹⁷ Με το που εμφανίζεται στη σκηνή της ανακοινώνεται η καταδίκη της σε θάνατο. Ωστόσο, εκείνη δεν δείχνει σοκαρισμένη, πιθανώς διότι γνωρίζει την επίδραση που μπορεί να ασκήσει στον Μενέλαο, αλλά και διότι έχει εμπιστοσύνη στις κινήσεις που έχει προσχεδιάσει. Παρόλο που μιλά και πράττει αυτοβούλως έχοντας απώτερους σκοπούς οι οποίοι επικεντρώνονται όλοι στον ίδιο στόχο, τη σωτηρία της, η Ελένη παρουσιάζει τον εαυτό της ως αντικείμενο, ως όργανο των θεών, το οποίο μεταφέρθηκε από τη Σπάρτη στην Τροία σαν αντικείμενο συναλλαγής μεταξύ ανδρών μόνο για να εξυπηρετήσει τα θεϊκά σχέδια.¹¹⁸ Η Εκάβη δεν πείθεται από τα

¹¹⁴ Βλ. *Τρωάδ.* 1022-28, ιδίως:

ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις
φρίκη τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην. (1025-26)

¹¹⁵ Χαρακτηριστικά:

ὄσαι δ' ἄκληροι Τρωάδων, ὑπὸ στέγαις
ταῖσδ' εἰσί, τοῖς πρώτοισιν ἐξηρημέναι
στρατοῦ, σὺν αὐταῖς δ' ἡ Λάκαινα Τυνδαρίς
Ἐλένη, νομισθεῖσ' αἰχμάλωτος ἐνδίκως. (32-35)

ἦκω δὲ τὴν Λάκαιναν —οὐ γὰρ ἠδέως
ὄνομα δάμαρτος ἢ ποτ' ἦν ἐμὴ λέγω—
ἄξων· δόμοις γὰρ τοῖσδ' ἐν αἰχμαλωτικοῖς
κατηρίθμηται Τρωάδων ἄλλων μέτα. (869-72)

¹¹⁶ Συγκεκριμένα βλ. *Ευρ. Τρωάδ.* 919-65, όπου κατηγορεί την Εκάβη, τον γέροντα που δεν σκότωσε τον Πάρι, την Αφροδίτη, τον Πάρι και τον Δηίφοβο για την τύχη της ίδιας και κατ' επέκταση των Τρώων και των Αχαιών συνολικά. Ωστόσο, ο Lloyd (1984), ιδίως 304-5, θεωρεί ότι ο τρόπος με τον οποίο μιλά η Ελένη φανερώνει μία τρομοκρατημένη γυναίκα.

¹¹⁷ Ο λόγος της Ελένης στις *Τρωάδες* παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τη ραψωδία Γ της *Ιλιάδας*, το απόσπ. 16 της Σαλπούς και κυρίως με το *Ἐλένης Ἐγκώμιον* του Γοργία. Για το τελευταίο βλ. αναλυτικά Barney (2016). Για τη στενή σχέση του λόγου της Ελένης στις *Τρωάδες* με το *Ἐλένης Ἐγκώμιον* βλ. Worman (1997) 189-195.

¹¹⁸ *Ευρ. Τρωάδ.* 923-937.

επιχειρήματα της Ελένης¹¹⁹ και με έναν εκτενή αντίλογο τα καταρρίπτει όλα αποδίδοντάς της στοιχεία τα οποία θυμίζουν τα κληροδοτημένα από τον Ησίοδο στερεότυπα για τις γυναίκες, όπως προβάλλονται στις δύο εκδοχές του μύθου της Πανδώρας. Συγκεκριμένα, όπως προειδοποιούσε ο Ησίοδος τους άνδρες για την απληστία των γυναικών οι οποίες επιθυμούν την αφθονία (*οὐλομένης Πενίης οὐ σύμφοροι, ἀλλὰ Κόροιο, Θεογ. 593*), έτσι και η Εκάβη παρουσιάζει ως κίνητρο της αναχώρησης της Ελένης από τη Σπάρτη την επιθυμία για περισσότερα πλούτη:

*ὄν εἰσιδοῦσα βαρβάροις ἐσθήμασι
χρυσῶ τε λαμπρὸν ἐξεμαργώθης φρένας.
ἐν μὲν γὰρ Ἄργει μίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου,
Σπάρτης δ' ἀπαλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν
χρυσῶ ῥέουσας ἥλπισας κατακλύσειν
δαπάναισιν· οὐδ' ἦν ἰκανά σοι τὰ Μενέλεω
μέλαθρα ταῖς σαῖς ἐγκαθυβρίζειν τρυφαῖς. (991-7)*

Στη συνέχεια η Εκάβη αποκαλύπτει τον δόλιο χαρακτήρα της Ελένης κατηγορώντας την ότι ανάλογα με το εκάστοτε προβάδισμα Αχαιών ή Τρώων στις πολεμικές συγκρούσεις, αυτή επιδίωκε να επηρεάσει την ψυχολογία και την κρίση του Πάρη:

*ἐπεὶ δὲ Τροίαν ἦλθες Ἀργεῖοί τέ σου
κατ' ἴχνος, ἦν δὲ δοριπετῆς ἀγωνία,
εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον' ἀγγέλλοιτό σοι,
Μενέλαον ἦνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ' ἐμὸς
ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν·
εἰ δ' εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὄδε.
ἐς τὴν τύχην δ' ὀρώσα τοῦτ' ἤσκεις ὅπως
ἔποι' ἄμ' αὐτῇ, τῇ ἀρετῇ δ' οὐκ ἤθελες. (1002-9)*

Τέλος, έχοντας στον νου της την περιγραφή της επιτηδευμένης εξωτερικής εμφάνισης της Πανδώρας που σκοπό είχε να προσελκύσει τους άνδρες, η Εκάβη αποκαλύπτει την εργαλειοποίηση του κάλλους και κατ' επέκταση της γυναικείας σεξουαλικότητας από την Ελένη, η οποία φαίνεται να έχει εμφανιστεί στη σκηνή με

¹¹⁹ Για την αξιολόγηση των επιχειρημάτων της Ελένης βλ. Lloyd (1984).

εντυπωσιακή εξωτερική εμφάνιση η οποία δεν ταιριάζει σε γυναίκα που ανήκει στην ηττημένη πλευρά ενός πολέμου.¹²⁰

*κάπι τοῖσδε σὸν δέμας
ἐξῆλθες ἀσκήσασα κᾶβλεψας πόσει
τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατάπτυστον κάρα·
ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις
φρίκη τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην
ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδεΐας πλέον
ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις. (1022-8)*

Στην τραγωδία *Ἑλένη* ο χαρακτήρας της πρωταγωνίστριας είναι πιο σύνθετα κατασκευασμένος. Η Ελένη διχοτομείται σε μία αθώα πιστή σύζυγο, η οποία δεν πήγε ποτέ στην Τροία, αλλά υπέφερε τις επιπτώσεις του θεϊκού σχεδίου, και στο είδωλό της,¹²¹ το οποίο αντιπροσωπεύει την «ιδέα της Ελένης» ως επικίνδυνου θηλυκού, ευρέως διαδεδομένη από τη μυθολογική και λογοτεχνική παράδοση. Μία περαιτέρω διχοτόμηση εντοπίζεται στην πρώτη, την αθώα Ελένη, η οποία παρόλο που ξεκινά το έργο ως απολύτως αθώο θύμα της θεϊκής βούλησης, δεν διατηρεί τον ίδιο ρόλο σε όλη την έκταση του έργου.

Σε αυτό το έργο η Ελένη δεν κατηγορείται μόνο από γυναίκες αλλά και από άνδρες. Πρώτος ο Τεύκρος της επιτίθεται λεκτικά βλέποντας μόνο την ομοιότητά της με το είδωλο που είδε τελευταία φορά στην Τροία. Στην πραγματικότητα ο άνδρας μισεί την «ιδέα της ένοχης Ελένης», την οποία κατηγορεί για την καταστροφή Τρώων και Αχαιών.

*ὃ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστης ὀρῶ
γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἧ μ' ἀπόλεσεν
πάντας τ' Ἀχαιοῦς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ζένηι
γαίαι πόδ' εἶχον, τῶιδ' ἂν εὐστόχοι πτερῶι*

¹²⁰ Πρβλ. υποσημ. 109. Το ζήτημα της εξωτερικής εμφάνισης στην *Ἑλένην* θα εξυπηρετήσει εντελώς διαφορετικούς σκοπούς. Βλ. παρακάτω.

¹²¹ Για αναλυτική συζήτηση γύρω από την ιδέα του ειδώλου και την πιθανή προέλευσή της βλ. West (1985) 130-35, Allan (2008) 18-28, Austin (2008) 110.

ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης. (Εὐρ. Ἐλ. 72-77)

[...]

ΕΛ. ὦ τλήμων Ἐλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες.

*ΤΕ. καὶ πρὸς γ' Ἀχαιοί· **μεγάλα δ' εἴργασται κακά.** (109-10)*

[...]

Ἐλένη δ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας

ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφόρους πολὺ.

***κακῶς ὄλοιτο** μηδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς*

ἔλθοι· σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς αἰεὶ, γύναι. (160-163)

Ωστόσο, παρά τις αρχικές κατηγορίες του, γοητεύεται από τη γυναίκα που έχει ενώπιόν του. Οι στίχοι 160-161 αποτελούν μάλλον τραγική ειρωνεία, αφού η συνέχεια της πλοκής θα δείξει ότι η πραγματική Ελένη έχει και το *σῶμα*, αλλά και *τὰς φρένας* του επικίνδυνου, γεμάτου δόλο θηλυκού όπως θα φανεί από το δόλιο σχέδιό της.

Ωστόσο, οι αρχικές κατηγορίες του Τεύκρου παρεκκλίνουν από το γενικό κλίμα του έργου το οποίο αντιμετωπίζει την Ελένη ευνοϊκά. Ήδη από τον πρώτο στίχο ο Ευριπίδης επιδιώκει να δημιουργήσει μία εικόνα αθωότητας, αγνότητας και παρθενίας για την πρωταγωνίστριά του.¹²² Το έργο ξεκινά με τις *καλλιπαρθένους ῥοὰς* του Νείλου στοιχείο: σύμφωνα με τον Austin, αυτό το στοιχείο προετοιμάζει το κοινό για την επικείμενη «μεταμόρφωση» της εικόνας της Ελένης σε αυτήν όμορφης παρθένας κόρης.¹²³ Το ίδιο πλαίσιο διαμορφώνουν και οι προσφωνήσεις *νεᾶνι* (1288) και *παῖ* (1356), καθώς και η περιγραφή της απαγωγής της Ελένης από τον Ερμή η οποία θυμίζει σκηνές αρπαγών γυναικών από χορούς παρθένων αφιερωμένους σε κάποιον θεό.¹²⁴

Ἥρα τὸν ὠκύπουν

ἔπεμψε Μαιάδος γόνον·

ὅς με χλοερά δρεπομέναν ἔσω πέπλων

ῥόδεα πέταλα Χαλκίοικον

¹²² Σύμφωνα με τη Foley (2001) 324 «Τόσο στο έπος όσο και στο δράμα, η σύζυγος που χάνει την παρθενία της στον γάμο μπορεί, όπως η Πηνελόπη και η Ελένη του Ευριπίδη, να ανακτήσει το συμβολικό της ισοδύναμο επιβεβαιώνοντας εκ νέου την αγνότητά της ενάντια στην αντίθετη παράδοση».

¹²³ Austin (2008) 141.

¹²⁴ Πρβλ. την περιγραφή της αρπαγής της από τον Ερμή, την οποία επινοεί η Αφροδίτη στον Ομηρικό Ύμνο.

ὡς Ἀθάναν μόλοιμ’
ἀναρπάσας δι’ αἰθέρος
τάνδε γαῖαν εἰς ἄνολβον
ἔριν ἔριν τάλαιναν ἔθετο

Πριαμίδαισιν Ἑλλάδος. (242-50)

Ἡ ἀπαγωγή γυναικῶν ἀπὸ κάποιο λιβάδι ἀποτελοῦσε συχνό θέμα στη μυθολογία καὶ σίγουρα τὸ κοινὸ τοῦ Εὐριπίδη γνώριζε τοὺς σχετικoὺς μῦθους.¹²⁵ Παρόλο που ἡ Ελένη δὲν ἀποτελεῖ θύμα βιασμοῦ ταυτίζεται με μυθολογικά παραδείγματα γυναικῶν-θυμάτων τῆς ἀνδρικής σεξουαλικῆς ἐπιθετικότητας. Στὴν πάροδο ἡ Ελένη συνδέεται με τὴν Περσεφὼνη καὶ μία νύμφη ἡ ὁποία ἔπεσε θύμα βιασμοῦ ἀπὸ τὸν Πάνα.¹²⁶ Αὐτές οἱ συνδέσεις ἔχουν ὡς στόχο νὰ τονίσουν τὴν εἰκόνα τῆς Ελένης ὡς θύματος, τὸ ὁποῖο, ὅπως καὶ οἱ βιασθείσες, ἀποτελεῖ ἓνα ἀντικείμενο, ἓνα ὄργανο ικανοποίησης τῶν ἀνδρικών σεξουαλικῶν ὁρμῶν. Στὸ ἴδιο πλαίσιο, ὁ Εὐριπίδης κατασκευάζει ἀπὸ ἄνωρῖς μία Ελένη ἡ ὁποία θυμίζει χαρακτήρες ὅπως ἡ Πηνελόπη, συνώνυμους με τὴν ἀκέραια συζυγική πίστη.¹²⁷ Ὡστόσο, ἡ εἰκόνα αὐτῆς τῆς ἀθάνας, ἀγνῆς Ελένης θὰ ἀλλάξει στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου.

Ὁ Μενέλαος δὲν παρεκκλίνει ἀπὸ τὸ γενικὸ κλίμα συμπάθειας πρὸς τὴν Ελένη τὸ ὁποῖο διαπνέει ὁλόκληρο τὸ ἔργο. Παρόλο που στὴν ἀρχὴ ἔχει εὐλογες ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἐκδοχὴ τῆς Ελένης, ἡ ἐξαφάνιση τοῦ εἰδώλου στα μισὰ τοῦ ἔργου δὲν τοῦ ἀφήνει ἄλλη ἐπιλογὴ παρά νὰ ἀποδεχθεῖ τὴν ἀθωότητα τῆς συζύγου τοῦ. Στὴ συνέχεια, τὴν ἀμφισβητεῖ μόνο ὅταν θίγεται τὸ ζήτημα τῆς συζυγικῆς πίστης με πιθανὸ ἀντίζηλο πλέον ὄχι τὸν Πάρη, ἀλλὰ τὸν Θεοκλύμενο.¹²⁸

ΕΛ. ἄθικτον εὐνήν ἴσθι σοι σεσωμένην.

¹²⁵ Γιὰ τὸ μοτίβο τῆς ἀρπαγῆς καὶ βιασμοῦ γυναικῶν καὶ ἰδίως τὴν ἱστορία τῆς Περσεφῶνης, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ καὶ τὴ ἀρχαιότερη περίπτωση ἀρπαγῆς νεαρῆς γυναίκα, καθὼς ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο τοῦ μῦθου στὸν Ὀμηρικὸ Ὑμνο *Εἰς Δῆμητρα*, βλ. Juffras (1993), εἰδικὰ 47-48.

¹²⁶ Εὐρ. *Ἐλ.* 173-8 καὶ 179-190 ἀντίστοιχα.

¹²⁷ Βλ. Εὐρ. *Ἐλ.* 48, 290, 550-2. Ἡ ἐπιρροή ἀπὸ τὴν *Ὀδύσσεια* εἶναι ἐμφανῆς. Ἡ Ελένη, ὡς ἄλλη Πηνελόπη, θὰ παρουσιαστεῖ ὡς πρότυπο πιστῆς συζύγου, ἡ ὁποία περιμένει τὸν περιπλανώμενο ἄνδρα τῆς. Ὅπως καὶ ἡ ἥρωίδα τῆς *Ὀδυσσεΐας* θὰ προβεῖ σὲ αὐτόβουλες ἐνέργειες με σκοπὸ τὴν προστασία τῆς τιμῆς καὶ τοῦ γάμου τῆς.

¹²⁸ Με μία πιο προσεκτικὴ ἀνάγνωση παρατηρεῖ κανεὶς ὅτι ὑπόθεση τῆς *Ἐλένης* ἀποτελεῖ ἀδρομερὴ ἀναδίπλωση τοῦ μῦθου ποῦ περιβάλλει τὸν Τρωικὸ πόλεμο. Ὁ Μενέλαος ἀρνεῖται νὰ ἐπιστρέψει στὴ Σπάρτη ὡς ὁ ἄνδρας ποῦ πολέμησε καὶ ἠγήθηκε μάταια τῶν Ἀχαιῶν γιὰ ἓνα εἶδωλο. Γιὰ νὰ ἀνακτήσει τὴ φήμη καὶ τὸ κλέος τοῦ πρέπει νὰ ἀναπαραστήσει τὴ νίκη τοῦ στὴν Τροία αὐτὴν τὴ φορὰ ἐνάντια σὲ ἄλλους βαρβάρους καὶ γιὰ μία ἀληθινὰ ἀθάνα Ελένη, ἡ ὁποία ὑπόσχεται τὸν ἑαυτὸ τῆς (ἀν καὶ ἀπατηλά) σὲ ἓναν βάρβαρο, μιμούμενη τὸ εἶδωλο-Ελένη. Ὡστόσο, γιὰ ἄλλη μία φορὰ ἀποτελεῖ προϊόν ἀνταλλαγῆς μεταξὺ ἀνδρῶν καὶ μάλιστα μέσω ἀπαγωγῆς.

ΜΕ. *τίς τοῦδε πειθῶ; φίλα γάρ, εἰ σαφῆ λέγεις* (795-796)

Θέλει να βεβαιωθεί ότι είναι ανέγγιχτη η τιμή της. Όπως συνέβη και με τον Οδυσσέα, η απόδειξη της συζυγικής πίστης από την πλευρά της γυναίκας είναι υψίστης σημασίας, αφού συνδέεται με την ταυτότητα και την τιμή του άνδρα, καθώς και την ικανότητά του να επιλέξει μία άξια σύζυγο. Εκτός αυτών, η εγγύηση της αγνότητας της Ελένης είναι απαραίτητη για την πλοκή, αφού θα εδραιώσει την αντίθεσή της με το είδωλο και την Ελένη της πρότερης λογοτεχνικής παράδοσης και θα τη συνδέσει στενότερα με χαρακτήρες όπως η Πηνελόπη.¹²⁹

Στο έργο *Ἑλένη* ο χαρακτήρας της πρωταγωνίστριας είναι πολύπλευρος και εξελίσσεται γρήγορα. Στον πρόλογος διακηρύσσεται η αθωότητά της για όσα κατηγορείται από τη μυθολογική παράδοση και παρουσιάζεται η δική της εκδοχή των γεγονότων. Η Ελένη παρουσιάζεται ως θύμα της θεϊκής έριδος και όργανο στα χέρια των θεών. Πέρα από τη διαμάχη Ἡρας-Αφροδίτης-Αθηνάς, την τύχη της έχει επηρεάσει και η βουλή του Δία (στ. 36-37). Όπως συνέβη στους μύθους της Πανδώρας και της ερωτικής σύνδεσης της Αφροδίτης με τον Αγκίση, το σχέδιο της κυρίαρχης ανδρικής θεότητας χρησιμοποιεί τη γυναικεία σεξουαλικότητα ως όργανο επίτευξης των σχεδίων του σχετικά με την τύχη της ανθρωπότητας. Σχέδιο του Δία αυτή τη φορά ήταν να ανακουφίσει τη γη από το βάρος των ανθρώπων:

τὰ δ' αὖ Διὸς

βουλεύματ' ¹³⁰ ἄλλα τοῖσδε συμβαίνει κακοῖς·

πόλεμον γὰρ εἰσήνεγκεν Ἑλλήνων χθονὶ

καὶ Φρυγῖ δυστήνοισιν, ὡς ὄχλου βροτῶν

πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα

*γνωτὸν τε θεῖη τὸν κράτιστον Ἑλλάδος.*¹³¹ (36-41)

Η Ελένη επιδιώκει να πείσει το κοινό ότι δεν υπάρχει ταύτιση, αλλά μόνο ομοιότητα, όχι μόνο με το είδωλό της το οποίο ανακτήθηκε από την Τροία, αλλά και

¹²⁹ Ο Foucault (1990) 146 υπογραμμίζει ότι, κατά την κλασική περίοδο, ο βιασμός τιμωρείτο λιγότερο αυστηρά από την προμελετημένη αποπλάνηση, επειδή «ο βιαστής παραβίαζε μόνο το σώμα της γυναίκας, ενώ ο αποπλανών παραβίαζε την εξουσία του συζύγου».

¹³⁰ Για τον ρόλο της Ελένης στο πλαίσιο της *Διὸς βουλῆς*, αλλά και τις ομοιότητες της δημιουργίας της με αυτήν της Πανδώρας βλ. Mayer (1996) 8-14.

¹³¹ Η εκδοχή του σχεδίου του Δία με σκοπό τη μείωση του πληθυσμού της Γης ως κινήτρου για τον Τρωικό πόλεμο συναντάται πρώτη φορά στον Ησίοδο fr. 204. 95-99 Merkelbach-West (1967) και στα Κύπρια Έπη, fr. 1 West (= Σχολ. [D] Ἰλ. 1.5), στο West (2003) 80-83.

με αυτό που το είδωλο αντιπροσωπεύει,¹³² δηλαδή τις γυναίκες-καλά κακά, οι οποίες σπέρνουν την καταστροφή στο πέρασμά τους. Εκτός από τη φήμη της (όνομα), η οποία έχει καταστραφεί ολοσχερώς, διακυβεύεται και η πραγματική τιμή της (πράγμα), αφού ο προστάτης της Πρωτέας είναι νεκρός και ο γιος του Θεοκλύμενος επιδιώκει να συνδεθεί μαζί της με γάμο. Για άλλη μία φορά η Ελένη αναγνωρίζει ότι η ομορφιά της έχει αποτελέσει αιτία συμφορών για εκείνη στο παρελθόν και συνεχίζει να τη βασανίζει. Το κάλλος δεν φέρει συμφορές που πλήττουν μόνο τους άνδρες, αλλά και την ίδια τη γυναίκα που το κατέχει.¹³³ Τις ίδιες συμφορές της ομορφιάς πρέπει να αντιμετώπισε και η Πανδώρα, στην οποία, όμως, ως την πιο πρόιμη έκφραση του διπόλου, δεν δόθηκε η δυνατότητα να τις εκφράσει ρητώς. Πρώτη φορά εκφράζεται τόσο έντονα η πλευρά της γυναίκας σχετικά με τις συνέπειες του διπόλου στην Ελένη.¹³⁴ Συγκεκριμένα:

*Ἥρα Κύπρις τε διογενής τε παρθένος,
μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.
τούμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
Κύπρις προτείνας ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
νικᾷ. (25-29)*

Ο Austin σημειώνει: «κάποιες στιγμές, όταν η Ελένη μιλάει για τη μοίρα της, ακούμε τη φωνή της ίδιας της γυναίκας, η οποία αντιμετωπίζει τη δική της αποξένωση με αμηχανία, δυσπιστία, θυμό, ακόμη και τρόμο. Στον στίχο 256 αναρωτιέται: «ἄρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;». Συνεχίζει, πρόκειται «για μια γυναίκα η οποία ξέρει ότι η μοίρα της είναι ένα είδος τερατοουργίας, το τέρας της ομορφιάς».¹³⁵ Αυτό που στην πραγματικότητα αναρωτιέται η Ελένη είναι εάν, πέρα από τα διάφορα παράξενα γεγονότα που περιβάλλουν τη γέννηση και την ύπαρξή της, έχει γεννηθεί μόνο για να αποτελέσει αυτό το όμορφο «τέρας» το οποίο έχουν οι άνδρες στο μυαλό τους ως απόγονο της Πανδώρας και μέλος του *γένους γυναικῶν*. Ωστόσο, εκείνη αντιμετωπίζει το δίπολο με μεγαλύτερη ευελιξία αναγνωρίζοντας ότι δεν εντάσσονται

¹³² Eur. *Ελ.* 42-3, 66-7, 588.

¹³³ Η Juffras (1993) 48 επισημαίνει ότι οι αναφορές της Ελένης στην Καλλιστώ και την Κω στους στίχους 375-385 και η αναπόφευκτη σύνδεσή της μαζί τους δεν έχει ως σημείο τομής την αρπαγή, αλλά τα δεινά τα οποία μπορεί να φέρει η ομορφιά στις γυναίκες που την κατέχουν.

¹³⁴ Και η Δηϊάνειρα του Σοφοκλή εκφράζει την άποψη ότι η ομορφιά φέρνει συμφορές στη ζωή της γυναίκας. Σοφ. *Τραχ.* 25 (*μή μοι τὸ κάλλος ἄλλος ἐξεύροι ποτέ*), 465 (*τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν*). Βλ. πιο αναλυτικά κεφ. 4.

¹³⁵ Austin (2008) 190-191.

όλες οι γυναίκες στο γένος *γυναικῶν* του Ησιόδου, αφού για κάποιες το κάλλος δεν αποτελεί συμφορά, αλλά ευτυχία. Εκείνη προφανώς δεν εντάσσεται σε αυτήν την κατηγορία:

*αἱ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς
γυναῖκες, ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν.* (305-6)

Η δημιουργία του ειδώλου όπως την περιγράφει ακροθιγώς η Ελένη (Ευρ. *Ἐλ.* 31-35) θυμίζει τη δημιουργία της Πανδώρας. Όπως η τελευταία, έτσι και το είδωλο είναι θεϊκό δημιούργημα: πρόκειται για ομοίωμα γυναίκας και μάλιστα πανέμορφης, το οποίο φέρει *ἀνθρώπου αὐδὴν καὶ σθένος*, καθώς και *ἐπίκλοπον ἦθος*, σαν αυτό που φαντάζεται το κοινό ότι χαρακτήριζε την Ελένη της Τροίας.¹³⁶ Όπως επισημαίνει και ο Wolff «αυτό το έργο αντισταθμίζει, αλλά σίγουρα δεν εξαφανίζει, τη μνήμη της άλλης, της θανατηφόρας Ελένης. Ο Ευριπίδης δεν θα μας αφήσει να την ξεχάσουμε τελείως».¹³⁷ Πρόκειται λοιπόν για το ομοίωμα μίας πανέμορφης γυναίκας, ικανό να χρησιμοποιήσει τη γυναικεία σεξουαλικότητα ώστε να εγείρει ανδρικούς πόθους και να λειτουργήσει, όπως η Πανδώρα και οι απόγονοί της, ως αντικείμενο ανταλλαγής με άρρενες πομπούς και παραλήπτες.

Στην *Ἐλένην*, όπως προαναφέρθηκε, η πρωταγωνίστρια θεωρεί το κάλλος της ως φορέα συμφορών για την ίδια και για τους άλλους. Γι' αυτό μάλιστα δεν θα διστάσει να απαρνηθεί την ομορφιά της, όταν αυτό θα εξυπηρετήσει κάποιο άλλο, μεγαλύτερο σχέδιο. Προκειμένου να εκπληρώσει τον σκοπό αυτού του σχεδίου, την επιστροφή της στην πατρίδα μαζί με τον νόμιμο σύζυγό της, θα απεκδυθεί την εξωτερική εμφάνιση της γυναίκας η οποία μοιάζει με αθάνατες θεές (*ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὄπα εἰσκειν*),¹³⁸ θα κόψει τα μαλλιά της και θα βγάλει τα εντυπωσιακά ρούχα και στολίδια της (Ευρ. *Ἐλ.* 1087-9). Αντίθετα, στις *Τρωάδες*, όπου ο χαρακτήρας της δεν διακρίνεται από τόσο μεγάλη πολυπλοκότητα και εξέλιξη, η Ελένη παραμένει όμορφη και, στολισμένη, και αναφέρεται στην ομορφιά της χωρίς ντροπή ή αμηχανία (Ευρ. *Τρωάδ.* 929, 936). Τα κίνητρά της και τα εργαλεία που χρησιμοποιεί για να εκπληρώσει αυτά τα κίνητρα είναι πλέον διαφορετικά.

¹³⁶ Πρβλ. *Ἔργ.* 60-68.

¹³⁷ Wolff (1973) 70.

¹³⁸ Όπως η Πανδώρα, η παρθένα που υποδύεται η Αφροδίτη, στον Ομηρικό Ύμνο η Ελένη και η Πηνελόπη των ομηρικών επών. Η Ελένη σε αυτήν την τραγωδία απαρνείται την ταυτότητα την οποία επέβαλαν σε εκείνη και άλλους γυναικείους χαρακτήρες αιώνες λογοτεχνικής παράδοσης.

Ιδιαίτερα σημαντική για την εξέταση του χαρακτήρα της Ελένης στις δύο τραγωδίες είναι η οπτική γωνία από την οποία παρουσιάζεται. Ειδικότερα, στις *Τρωάδες* η ηρωίδα σκιαγραφείται από τρίτους και δη από τις γυναίκες της Τροίας, αποτελώντας σαφώς μία γυναίκα *καλὸν κακόν*, η οποία πληροί όλες τις προδιαγραφές μίας απογόνου της Πανδώρας. Αντίθετα, στην ομώνυμη τραγωδία, δίνεται η ευκαιρία στην Ελένη να μιλήσει εκτενώς και να παρουσιάσει η ίδια τον εαυτό της. Με αυτόν τον τρόπο, στη μεταγενέστερη τραγωδία, η στερεότυπη εικόνα των *Τρωάδων* ανατρέπεται και ο ορισμός της γυναίκας *καλὸν κακόν* αναθεωρείται.

Ωστόσο, το στοιχείο του δόλου¹³⁹ δεν λείπει ούτε από την εικόνα της αθώας Ελένης. Μετά από τη σκηνή της αναγνώρισης η ηρωίδα προτείνει πρώτη την εφαρμογή δόλου με σκοπό την αναχώρηση του ζεύγους από την Αίγυπτο (*ἐς ἄπορον ἤκεις· δεῖ δὲ μηχανῆς τινας*, Eur. *Ἐλ.* 813). Βάζει σε εφαρμογή ένα καλά οργανωμένο σχέδιο του οποίου η επιτυχία απαιτεί οξύνοια, την οποία η Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας φαίνεται να διαθέτει. Αντιστρέφοντας τους ἔμφυλους ρόλους, το σχέδιο καταστρώνεται εξ ολοκλήρου από την Ελένη, ενώ ο σύζυγος δεν προσφέρει ουσιαστικά στην επιδίωξη του τρόπου διαφυγῆς τους (Eur. *Ἐλ.* 1032-48). Ωστόσο, παρόλο που η Ελένη είναι ο ἰθύνων νους του σχεδίου αντιμετωπίζει τον κυρίαρχο ρόλο της με διακριτικότητα ενώπιον του συζύγου, προσπαθώντας να μην παρεκκλίνει από τους ἀγραφους νόμους της εποχῆς, οι οποίοι ἐπέβαλλαν στη γυναίκα ταπεινοφροσύνη. Γι' αυτό και ξεκινά να εξηγεί στον Μενέλαο το σχέδιό της με τη φράση: «*ἄκουσον, ἦν τι καὶ γυνὴ λέξει σοφόν*» (1049).

Η Ελένη γνωρίζει ότι πρέπει να μεταχειριστεί με διαφορετικό τρόπο τη Θεονόη από τον Θεοκλύμενο προκειμένου να πετύχει τον στόχο της. Ἐχει την οξύνοια να σκεφτεῖ ότι η ομορφιά και η γοητεία της δεν θα ασκούσαν καμία ουσιαστική επίδραση σε μία γυναίκα, γι' αυτό επιστρατεύει ἄλλα μέσα, επικαλούμενη το συναίσθημα, τις ηθικές αξίες της και το χρέος της κόρης προς τον νεκρό πατέρα της. Ακόμα, επιδιώκει να συγκινήσει τη γυναικεία πλευρά της μέσω της προβολῆς της δυσχερούς θέσης μίας δυσφημισμένης γυναίκας, ὅπως η ίδια, για την εποχή. Αντίθετα, ο Μενέλαος δεν δρα διπλωματικά. Μένει ἀκαμπτos, μάλλον κωμικά προσκολλημένος στις αξίες του

¹³⁹ Επομένως, στην *Ἐλένη* η πρωταγωνίστρια δε φέρει στοιχεία μόνο της Πηνελόπης, ἀλλὰ και του Οδυσσεά, αφού καταστρώνει σχέδια, ψεύδεται, χρησιμοποιεῖ τα ρούχα ως εργαλεῖα πειθούς για την αξιοπιστία του ρόλου που αποφασίζει να διαδραματίσει και ἐξυπηρετεῖ τα σχέδιά της.

Μενελάου της επικής ποίησης.¹⁴⁰ Το πιο ισχυρό του επιχείρημα για το χρέος στον δίκαιο πατέρα έχει ήδη προβληθεί από την Ελένη και γενικά οι δικές του προτάσεις σε σχέση με το σχέδιο απόδρασης είναι άχρηστες. Όπως παρατηρεί ο Austin: «Ο Μενέλαος απογυμνώνεται από την αξιοπρέπειά του, επειδή η νέα πλοκή καλεί την Ελένη να είναι έξυπνη και τον σύζυγό της να παίζει τον ανόητο».¹⁴¹

Επιδίωξη της Ελένης κατά την εφαρμογή του σχεδίου της δεν είναι να φανεί όμορφη και επιθυμητή στους άνδρες,¹⁴² αλλά δυστυχισμένη και ευσεβής. Σε συνδυασμό με αυτήν την εικόνα της ευσεβούς συζύγου την οποία προβάλλει η Ελένη στον στίχο 1399 αποκαλεί τον Θεοκλύμενο καινούργιο της σύζυγο (*ὦ καινὸς ἡμῶν πόσις*), προκειμένου να τον καθησυχάσει και να του δημιουργήσει προσδοκίες για έναν επικείμενο γάμο, στον οποίο ο Θεοκλύμενος φαντάζεται ότι θα απολαύσει τις αρετές της Ελένης ως συζύγου, τις οποίες προσφέρει ακόμα στον νόμιμο σύζυγό της. Αποδεικνύοντας την εξέλιξη και αναδιαμόρφωση του διπόλου, η Ελένη ακόμα και ενώπιον του Θεοκλύμενου δεν επαφίεται στην ομορφιά της, αλλά προσπαθεί να γίνει πιο θελκτική αποδεικνύοντας ότι διαθέτει κι άλλες αρετές πέραν του κάλλους. Εκείνος πείθεται και της δίνει ό,τι του ζητά.

Στο τελευταίο στάδιο του σχεδίου της η Ελένη ξεχνά την αθώα εικόνα την οποία προέβαλλε σε όλη τη διάρκεια του έργου και μετατρέπεται σε μια φιλοπόλεμη γυναίκα. Μολονότι σε προηγούμενα σημεία του έργου αποστρέφεται τον πόλεμο και τις συνέπειές του στις ανθρώπινες ζωές,¹⁴³ ακολουθώντας το πρότυπο της Ελένης της *Ύλιάδος*, στο τέλος εμψυχώνει τους συντρόφους του Μενελάου να σκοτώσουν τους βαρβάρους επαναλαμβάνοντας τις ηρωικές πράξεις που τους έδωσαν τη νίκη στην Τροία.¹⁴⁴

Ποῦ τὸ Τρωϊκὸν κλέος;

¹⁴⁰ Ευρ. *Έλ.* 948-960. Για την κωμική κατασκευή του Μενελάου βλ. Gellie (1986) 116. Για την άποψη ότι η *Έλένη* είναι περισσότερο κωμικό παρά τραγικό έργο βλ. Burnett (1960, 1971).

¹⁴¹ Austin (2008) 160.

¹⁴² Πρβλ. την Πηνελόπη (σ 178-81) η οποία δεν θέλει να καλλωπιστεί πριν εμφανιστεί μπροστά στους μνηστήρες, παρά τις παραινέσεις της Ευρυνόμης να το κάνει.

¹⁴³ Βλ. ενδεικτικά Ευρ. *Έλ.* 196-9, 229-40, 247-52, 362-85, 903-8. Αυτήν την ειρηνική διακήρυξη υποστηρίζει και ο Χορός στο πρώτο στάσιμο (1151-65), όπου, πιθανώς βλέποντας τα πράγματα από «γυναικεία οπτική», προβάλλει ως αιτία των εμπόλεμων συρράξεων την αναζήτηση δόξας από τους άνδρες. Οι γυναίκες του Χορού υποστηρίζουν ουτοπικά ότι ο Τρωϊκός πόλεμος θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί μέσω εποικοδομητικού διαλόγου.

¹⁴⁴ Παρά τις πολλές ομοιότητες με την Πηνελόπη, η Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας είναι πιο εξελιγμένη και από την ηρωίδα της *Όδυσσεΐας*, διότι είναι παρούσα και συμμετέχει στην εξουδετέρωση των αντιπάλων.

δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους. (1603-4)

Η εικόνα της αθώας, άτυχης Ελένης ήταν τόσο μεγάλη ψευδαίσθηση όσο και το είδωλο που έφτασε στην Τροία;

Όταν ο Θεοκλύμενος μαθαίνει την έκβαση του σχεδίου, κατηγορεί εξ ολοκλήρου τον γυναικείο δόλο της Ελένης, ενώ δεν επιρρίπτει καμία ευθύνη στον Μενέλαο:

ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἶρεθεὶς ἐγὼ τάλας (1621)

Η Ελένη παραμένει ένα *καλὸν κακόν* το οποίο καταστρέφει τους άνδρες, αλλά, όπως και η Πηνελόπη, αποτέλεσε μεν καταστροφή για άλλους άνδρες (εν προκειμένω τους άνδρες του Θεοκλύμενου), αλλά φάνηκε χρήσιμη στον σύζυγό της. Ο δόλος, η σεξουαλική έλξη και ο ρόλος της στην έγερση ένοπλων συγκρούσεων, αποτελούν ποιότητες γενικά αρνητικά φορτισμένες, οι οποίες όμως όταν εξυπηρετούν τον νόμιμο σύζυγο θεωρούνται αποδεκτές. Όπως και στον Όμηρο, το δίπολο έχει αμβλυνθεί και η γυναίκα-*καλὸν κακόν* δεν είναι απαραίτητα *κακόν* για όλους τους άνδρες, σε αντίθεση με τις προκατόχους της, την Πανδώρα και τον «άλλον εαυτό» της Ελένης στην Τροία.

Στην *Ελένην* η πρωταγωνίστρια, αν και υποχείριο θεϊκόν σχεδίων, κατηγορείται για όλα τα δεινά ενός πολέμου, τον οποίον αποφάσισαν και διεξήγαγαν άνδρες, ενώ «χωρισμένη» από το όνομά της κατηγορείται για όσα το όνομα αυτό αντιπροσωπεύει. Εύλογα αυτή η λογοτεχνική μορφή συνδέεται με την Πανδώρα, η δημιουργία της οποίας-ακόμα και το όνομά της-καθορίστηκε σχεδόν αποκλειστικά από άνδρες, για να σαγηνεύσει άνδρες και να τιμωρήσει άνδρες. Παρ' όλα αυτά και η Πανδώρα κατηγορείται για όλα τα δεινά που ταλανίζουν την ανθρωπότητα. Η Ελένη της λογοτεχνικής παράδοσης σηκώνει στις πλάτες της όλο το βάρος του Τρωικού πολέμου, όπως η Πανδώρα φέρει την ευθύνη της πτώσης του ανθρώπινου γένους από την πρότερη σχεδόν θεϊκή κατάστασή του, μαρτυρώντας τη διατήρηση των έμφυλων στερεοτύπων τα οποία εκφράστηκαν λογοτεχνικά με το δίπολο *καλὸν κακόν*.

Η εξέλιξη του διπόλου από τη μία τραγωδία στην άλλη είναι ξεκάθαρη. Η Ελένη των *Τρωάδων* αποτελεί τυπική έκφραση του διπόλου *καλὸν κακόν*, η οποία, όπως η Πανδώρα, η Αφροδίτη του Ομηρικού Ύμνου, η Ήρα της *Διὸς ἀπάτης* και άλλων γυναικείων χαρακτήρων τους οποίους έχει εξετάσει η παρούσα εργασία, εκμεταλλεύεται την ομορφιά και τον επιτηδευμένο στολισμό της, προκειμένου να

σαγηνεύσει και να εξαπατήσει τον άνδρα της. Με αυτόν τον τρόπο συμμορφώνεται απόλυτα με τα στερεότυπα που περιβάλλουν το δίπολο *καλὸν κακόν* όπως αυτό εκφράστηκε από τον Ησίοδο. Αντίθετα, η Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας έχει εξελιχθεί σε κάτι περισσότερο από εκπρόσωπο του διπόλου· έχει συναίσθηση ότι η ομορφιά της αποτελεί όπλο, το οποίο, όμως, δεν είναι πανάκεια κάθε δύσκολης κατάστασης. Όταν βάζει σε εφαρμογή το σχέδιο της διαφυγής της, αναγνωρίζει ότι το κάλλος της θα είχε τα αντίθετα από τα προσδοκώμενα αποτελέσματα, αφού θα έκανε τον Θεοκλύμενο να την ποθήσει ακόμα περισσότερο και ενδεχομένως να φοβηθεί να διακινδυνεύσει να χάσει το αντικείμενο του πόθου του. Το δικό της σχέδιο θα εξυπηρετείτο μόνο εάν η εικόνα της ως χήρας ήταν αρκετά πειστική ώστε να μην εγείρει υποψίες.

Το δίπολο *καλὸν κακόν* με την Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας γνωρίζει τη μεγαλύτερη εξέλιξή του σε σχέση με τους γυναικείους χαρακτήρες οι οποίοι έχουν μελετηθεί ως αυτό το σημείο της εργασίας. Ας εστιάσουμε, όμως, στην εξέλιξη των τριών εκφάνσεων του χαρακτήρα της Ελένης: την Ελένη των ομηρικών επών, των *Τρωάδων* και της *Ελένης*. Οι δύο πρώτες δεν διαφέρουν πολύ μεταξύ τους σε ό,τι αφορά το δίπολο *καλὸν κακόν* και τα έμφυλα στερεότυπα που το συνοδεύουν. Παρόλο που η πρώτη έχει μεγαλύτερο βάθος από τη δεύτερη, αμφοτέρες ακροβατούν μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας. Αυτή η ακροβασία, όσον αφορά την Ελένη των ομηρικών επών έχει υποστηριχθεί αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Όσο για την Ελένη των *Τρωάδων*, αυτή αποτελεί τυπική αναπαράσταση του διπόλου, αφού διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία το δίπολο περιλαμβάνει: απaráμιλλη ομορφιά, επιτηδευμένα εντυπωσιακή εξωτερική εμφάνιση και εργαλειοποίηση των παραπάνω με δόλο. Παρόλα αυτά, δεν είναι εντελώς παθητική, όπως η Πανδώρα, αφού της δίδεται το βήμα, για να αναπτύξει έναν δομημένο λόγο με επιχειρήματα, ο οποίος θα της χαρίσει τη σωτηρία της. Η Ελένη του ομώνυμου έργου παρουσιάζει μεγάλη εξέλιξη τόσο του ίδιου του χαρακτήρα της από την αρχή ως το τέλος του έργου, όσο και του τρόπου με τον οποίον εντάσσεται στο δίπολο. Το έργο ξεκινά μεταφέροντας στο κοινό την ψευδαίσθηση μίας απολύτως αθώας Ελένης, η οποία θυμίζει πιο πολύ την Πηνελόπη παρά την Ελένη της επικής παράδοσης. Περιβάλλεται από μία πλαστή σχεδόν παρθενική ατμόσφαιρα η οποία αντιτίθεται πλήρως στη σεξουαλικότητα της Ελένης την οποία είχε στο μυαλό του ο μέσος θεατής της εποχής. Ωστόσο, στη συνέχεια ο Ευριπίδης αποκαλύπτει ομαλά και σταδιακά ότι η απολύτως αθώα Ελένη

την οποία κατασκεύασε στην αρχή του έργου δεν υπάρχει. Παρέχει στην πρωταγωνίστριά του τη δυνατότητα να σκεφτεί, να υπολογίσει, να εκφραστεί λεκτικά και τελικά να δράσει με αυτονομία, χωρίς να εναποθέτει τις ελπίδες της για σωτηρία και κοινωνική αποκατάσταση στον σύζυγό της. Η Ελένη κυριαρχεί και εκτός από τον εαυτό της σώζει και τον σύζυγό της χρησιμοποιώντας εργαλεία τα οποία θυμίζουν περισσότερο τον Οδυσσέα παρά κάποιον γυναικείο χαρακτήρα. Τα μέσα τα οποία μετέρχεται μαρτυρούν την ένταξη της Ελένης στο δίπολο αφού έχουν ως βάση τη χρήση δόλου. Η καταστροφή ανδρών είναι μονόδρομος, αλλά όσο δεν πλήττεται ο νόμιμος σύζυγος τα δόλια μέσα «νομιμοποιούνται». Έτσι, σε μία τελική αποτίμηση του έργου καταλαβαίνει κανείς ότι η διαίρεση της Ελένης σε είδωλο και πραγματικότητα δεν αποτελεί τη μοναδική διαίρεση του χαρακτήρα την οποία κατασκευάζει ο Ευριπίδης. Και η «πραγματική Ελένη» του έργου διαιρείται περαιτέρω στο εκάστοτε περίβλημα το οποίο την συμφέρει να ενδυθεί: της αθώας, πιστής συζύγου, η οποία βιώνει τις συνέπειες ενός πολέμου με τον οποίο δεν έχει ουδεμία σχέση, και της δόλιας, ικανής, αποφασιστικής και ενίοτε επικίνδυνης γυναίκας η οποία αποφασίζει να καθορίσει η ίδια τη μοίρα της. Τέλος, σπάζοντας τα όρια του διπόλου η Ελένη προς έκπληξη κάθε θεατή εξοικειωμένου με το δίπολο *καλὸν κακόν*, τελικά θεοποιείται, απαλλάσσεται από κάθε κατηγορία και επαινείται για την *εὐγενεστάτην γνώμην* της, *ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξίν οὐκ ἔνι* (1686-7). Η Ελένη μετατρέπεται από επικίνδυνο θηλυκό σε πρότυπο γυναίκας.

Κεφάλαιο 4^ο: Η Δηιάνειρα στο έργο *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή

Θέμα του παρόντος κεφαλαίου είναι η πρωταγωνίστρια της τραγωδίας του Σοφοκλή *Τραχίνιαι* και ο τρόπος ένταξής της στο δίπολο *καλὸν κακόν*. Η Δηιάνειρα θα αποτελέσει την τελευταία γυναικεία λογοτεχνική μορφή την οποία θα εξετάσει η παρούσα διπλωματική εργασία ως προς τη σύνδεσή της με την Πανδώρα και τις απογόνους της, αλλά και τη διαφοροποίηση και την εξέλιξή της από το αρχέτυπο και τα υπόλοιπα πρότυπα του *γένους γυναικῶν* τα οποία εξετάστηκαν. Η Δηιάνειρα είναι πράγματι *καλὸν*, αφού και αυτής η ομορφιά είναι *απαράμιλλη*. Ως *καλὸν* ενσαρκώνει το δίπολο με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο το κάνει και η Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας,¹⁴⁵ αφού προβάλλει τις καταστροφικές συνέπειες τις οποίες φέρει το κάλλος στη ζωή τόσο της ίδιας, όσο και της Ιόλης. Ως *κακόν* η ταύτιση με το αρχέτυπο είναι έντονη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχει εξέλιξη.

Πιο συγκεκριμένα, η Δηιάνειρα επαναφέρει την αρχική φάση του διπόλου, η οποία εκφράζεται στον Ησίοδο με τον μύθο της Πανδώρας και προβάλλει τα καταστροφικά για τους άνδρες αποτελέσματα που απορρέουν από την συναναστροφή τους με τις γυναίκες που ενσαρκώνουν το δίπολο *καλὸν κακόν*. Σε αντίθεση με την Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας και την Πηνελόπη του ομηρικού ποιητή, οι προσωπικότητες και η συμπεριφορά των οποίων δημιουργούν την εντύπωση ότι το πρότυπο της Πανδώρας δεν είναι απαραίτητα επιβλαβές για όλους τους άνδρες, η Δηιάνειρα, ως άλλη Πανδώρα, εκουσίως ή από λάθος – αυτό θα συζητηθεί στη συνέχεια του κεφαλαίου – αποτελεί καθοριστικό παράγοντα όχι μόνο για την καταστροφή του Ηρακλή, αλλά και άλλων ανδρών οι οποίοι δρουν ή απλώς αναφέρονται στην τραγωδία του Σοφοκλή (*Αχελώος*, *Νέσσος*, *Λίχας*). Ωστόσο, σε αντίθεση με την πρόγονό της, Πανδώρα, η Δηιάνειρα έχει τη δυνατότητα να σκεφτεί, να σχεδιάσει και να δράσει, ενώ στο τέλος, όταν συνειδητοποιεί ότι ανήκει στο καταγόμενο από την Πανδώρα *γένος γυναικῶν*, έχει ενοχές για τα δεινά που έχει προκαλέσει και αποφασίζει να αναλάβει την ευθύνη των πράξεών της αυτοκτονώντας. Φυσικά, τα ζητήματα αυτά είναι πολύ πιο περίπλοκα από όσο μπορεί να εξηγήσει μία εισαγωγική παράγραφος, γι' αυτό και στο παρόν κεφάλαιο πρόκειται να αναλυθούν τα

¹⁴⁵ Βλ. κεφάλαιο 3.

στοιχεία τα οποία αντλούνται από το κείμενο του Σοφοκλή αλλά και από την πρότερη λογοτεχνική παράδοση σε ό,τι αφορά το έμφυλο πρόσημο του χαρακτήρα της Δηιάνειρας, τους υπαινιγμούς του ποιητή για την ενοχή της ή, τουλάχιστον, για την αμφισβήτηση της αθωότητάς της, καθώς και τη στενή σχέση της ηρωίδας με την Πανδώρα και τις απογόνους της.

Στοιχεία αντλημένα από τη λογοτεχνική παράδοση που προηγείται των *Τραχινιῶν* μαρτυρούν ότι ο χαρακτήρας της Δηιάνειρας δεν χαρακτηριζόταν πάντα από αθωότητα και παθητικότητα. Αντίθετα, η αρχική σύλληψή της παρουσίαζε έναν επιθετικό χαρακτήρα, μία μορφή Αμαζόνας και σίγουρα όχι το αθώο, υποτακτικό πρότυπο συζύγου που φαντάζονται ορισμένοι σύγχρονοι ερευνητές.¹⁴⁶ Τη σύλληψη αυτήν επικυρώνουν και οι οικογενειακοί δεσμοί της σύμφωνα με τον μύθο, καθώς η Δηιάνειρα είναι κόρη του Οινέα, γιου του Πορθέα ή Πορθάονα και εγγονού του Άρη: αυτή η λεπτομέρεια της προσδίδει εύλογα το προφίλ μιας επιθετικής γυναίκας και μάλιστα απογόνου του θεού του πολέμου.¹⁴⁷ Μητέρα της είναι η Αλθαία, μία κατ'εξοχήν επιθετική φιγούρα, η οποία σύμφωνα με την παράδοση σκοτώνει το γιο της Μελέαγρο, αδελφό της Δηιάνειρας, ο οποίος με τη σειρά του έχει διαπράξει το φόνο των θείων του.¹⁴⁸ Προς την ίδια εικόνα της επιθετικής, αμαζόνιας μορφής συνηγορεί και το γεγονός ότι κρίθηκε άξια να νυμφευθεί έναν από τους πιο δυνατούς ήρωες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, πασίγνωστου για τη γενναιότητα, αλλά και τα άγρια ένστικτά του. Με το ίδιο επιθετικό πνεύμα προβάλλεται και από άλλες πηγές. Συγκεκριμένα, στο Διόδωρο το Σικελιώτη (*Ιστορική Βιβλιοθήκη* 4.16.3) η Δηιάνειρα

¹⁴⁶ Ο Jebb (1962) 31-2 δηλώνει ότι ο μύθος της Δηιάνειρας έχει αιτωλικές καταβολές και προβάλλει έναν χαρακτήρα εντελώς διαφορετικό από τον σοφόκλειο, με τα ποιοτικά χαρακτηριστικά που προδίδει το όνομά της. Πρβλ. LSJ (2009) στο λήμμα *Δηιάνειρα* (*δήϊος, ανήρ*). Ο Jebb με βάση την ετυμολογία του σύνθετου ονόματος του χαρακτήρα επισημαίνει ότι είναι η *φονεύς συζύγου* (the destroyer of a husband), μετά τη σύνδεσή της με το μύθο του Ηρακλή, και γενικά η *φονεύς ανδρών* (the slayer of men) στην πρότερη αιτωλική παράδοση, ακριβώς όπως και οι Αμαζόνες ονομάζονται *άντιάνειραι*. Για την εικόνα της ένοχης, επιθετικής Δηιάνειρας της παράδοσης βλ. Carawan (2000) 189, ο οποίος σημειώνει ότι η Δηιάνειρα ήταν γνωστή στη μυθολογική παράδοση ως εκδικητική δολοφόνος και ο χαρακτήρας της στην τραγωδία *Τραχίνια* αντέστρεψε τις προσδοκίες του κοινού. Πιο αναλυτικά βλ. 190-201. Για τη σύνδεση της Δηιάνειρας με χαρακτήρες όπως η Αλθαία, η Κλυταιμνήστρα και ιδίως η Μήδεια βλ. Davies (1989). Αντίθετα, για την άποψη ότι η αθώα Δηιάνειρα ήταν ευρέως γνωστή στο αρχαίο κοινό πολύ πριν από τον Σοφοκλή βλ. Wilamowitz-Moellendorff, T. von (1917), 151-152.

¹⁴⁷ Ενδιαφέροντα είναι η άποψη της Pozzi (1994) ότι το όνομα Δηιάνειρα, το οποίο αποδίδεται στην ηρωίδα παραπέμπει στον πατέρα της και τις πράξεις του και αποτελεί χαρακτηριστικό επίθετό του. Παρατηρεί, μάλιστα, ότι στο έργο *Τραχίνια* κάθε φορά που η Δηιάνειρα δεν πράττει σύμφωνα με το υποτακτικό πρότυπο συζύγου αποκαλείται “κόρη/παιδί του Οινέα” (Σοφ. *Τραχ.* 569, 598, 665, 791-792, 1050). Για περαιτέρω ανάλυση του θέματος βλ. 104-108.

¹⁴⁸ Για περισσότερες πληροφορίες για το μύθο σχετικά με τους οικογενειακούς δεσμούς της Δηιάνειρας βλ. Gantz (1993) 329-330.

είναι Αμαζόνα και στον Ψευδο-Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη* 1.64.7) *αὕτη δ' ἠνιόχει καὶ τὰ κατὰ πόλεμον ἤσκει.*

Στον *Διθύραμβο* του Βακχυλίδη η υπόθεση αλλάζει και η Δηιάνειρα είναι εντελώς αθώα, ένα πiónι θεϊκού σχεδίου (*ἄμαχος δαίμων*).¹⁴⁹ Δεν αντικρίζει ποτέ την Ιόλη κατά πρόσωπο, αλλά απλώς πληροφορεῖται την είδηση των νέων γάμων του Ηρακλή. Ο θανατηφόρος χιτώνας δεν είναι, σε αυτήν την εκδοχή, δικό της προϊόν, αλλά τον παραλαμβάνει ήδη κατασκευασμένο και εμποτισμένο με το δηλητηριασμένο αίμα του Νέσσου. Η ηρωίδα του *Διθύραμβου* είναι αδιαμφισβήτητα αθώα, όπως και η Δηιάνειρα που απεικονίζεται στην τέχνη της συγκεκριμένης εποχής.¹⁵⁰

Σύμφωνα με τα παραπάνω η Δηιάνειρα αποτελούσε διαφορούμενο χαρακτήρα και το πιθανότερο είναι ότι το κοινό του Σοφοκλή ήταν μάλλον προετοιμασμένο να δει μια ένοχη γυναίκα. Ο ποιητής, όμως, επηρεασμένος από αυτήν τη διαφορούμενη εικόνα της Δηιάνειρας την οποία παρουσιάζει η παράδοση, αλλά και σύγχρονες του πηγές, αντιλαμβάνεται την πολυπλοκότητα του συγκεκριμένου χαρακτήρα και την αποτυπώνει στην ποίησή του. Ενώ σε μία πρώτη ανάγνωση η σύζυγος του Ηρακλή παρουσιάζεται ως αθώο θύμα απάτης, βαθύτερη μελέτη του κειμένου αποκαλύπτει στοιχεία και υπαινιγμούς ενοχής.¹⁵¹

Η Δηιάνειρα του Σοφοκλή είναι ένας βασανισμένος χαρακτήρας ο οποίος καθ' όλη τη διάρκεια της παρουσίας του στη σκηνή κρατά απαισιόδοξη στάση και αναμένει τη χειρότερη δυνατή έκβαση κάθε κατάστασης. Αποτελεί παθητικό παρατηρητή της ζωής της, αφού δεν έχει δράσει ποτέ πριν από τον δραματικό χρόνο των *Τραχινιῶν*. Όπως η Πανδώρα και η Ελένη των ομηρικών επών, η Δηιάνειρα, χωρίς δυνατότητα επιλογής, είναι αναγκασμένη να συμμορφώνεται με τις αποφάσεις των ανδρών. Χαρακτηρίζεται από έλλειψη αυτοπεποίθησης και σιγουριάς, στοιχείο το οποίο προδίδουν οι συνεχείς εκκλήσεις της προς το Χορό για επιβεβαίωση κάθε σκέψης ή πράξης της.¹⁵² Δηλώνει ρητώς ότι αποστρέφεται τις γυναίκες οι οποίες δρουν βάσει

¹⁴⁹ Βακχυλ. *Διθ.* 2.1-35.

¹⁵⁰ Για τη σχέση της εκδοχής του Βακχυλίδη με αυτήν του Σοφοκλή, αλλά και για το θέμα της χρονολόγησής τους βλ. Carawan (2000) 195-200, το άρθρο του οποίου περιλαμβάνει και εικόνες αγγείων που απεικονίζουν σκηνές του μύθου ο οποίος συνδέει τον Ηρακλή με τη Δηιάνειρα. Βλ. επίσης Easterling (1996) 39, 47 και Davies (1991) xxii-xxxvii.

¹⁵¹ Συμφωνώ με την άποψη της Scott (1995) 18 ότι ο Σοφοκλής παρουσιάζει μία προσωπικότητα «η οποία λειτουργεί με μια πολυπλοκότητα που ξεπερνά κατά πολύ τις επιφανειακές ικανότητες της συνειδητής λειτουργίας. Βλέπω την απεικόνιση της Δηιάνειρας από τον Σοφοκλή ως αυτή μιας γυναίκας η οποία δεν μπορεί να διαχειριστεί την αμφιθυμία, το θυμό και τις δικές της καταστροφικές ορμές».

¹⁵² Ενδεικτικά 385-6, 586-7.

παρακινδυνευμένων σχεδίων, ενώ στο τέλος λειτουργεί ως μία από αυτές.¹⁵³ Με άλλα λόγια, αρνείται ότι αποτελεί μία από τις απογόνους της Πανδώρας, παρόλο που οι πράξεις της θα αποδείξουν το αντίθετο.

Η παρουσία της στη σκηνή ξεκινά με δυσοίωνα λόγια θέτοντας τον τόνο που θα διατρέξει ολόκληρο το έργο.

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς

ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν

θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τω κακός·

ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Αἴδου μολεῖν,

ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχή τε καὶ βαρύν (Σοφ. Τραχ. 1-5)

Ενδιαφέρουσα και ενδεικτική για τον ψυχισμό της, αλλά και την ψυχολογική κατάσταση μίας νεαρής μελλοννμφης παρθένας της κλασικής περιόδου είναι η στάση την οποία διατηρεί η ίδια απέναντι στον γάμο. Το ζήτημα του γάμου αποτέλεσε για τη Δηιάνειρα πηγή άγχους και αγωνίας ήδη από τα κατά τα άλλα ξέγνοιαστα χρόνια που ζούσε κοντά στον πατέρα της Οινέα (*ἦτις πατρός μὲν ἐν δόμοισιν Οἰνέως ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρῶνι νομφείων ὄκνον ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλῖς γυνή* 6-8), έως και τον δραματικό χρόνο του έργου. Το ζήτημα του γάμου αλλά και ευρύτερα η επαφή της με το ανδρικό φύλο είναι ενδεικτική της γυναικειάς παθητικότητας και έλλειψης της δυνατότητας επιλογής συντρόφου. Συγκεκριμένα, ο πρώτος υποψήφιος μνηστήρας ο οποίος τη ζητά από τον πατέρα της είναι ο ποτάμιος θεός Αχελώος, του οποίου η τερατώδης φύση περιγράφεται με παραστατικότητα από τον Σοφοκλή.¹⁵⁴ Η αδυναμία της Δηιάνειρας και γενικότερα της γυναίκας της εποχής να αντισταθεί σε έναν γάμο τον οποίον της έχουν επιβάλει τα αρσενικά μέλη του οικογενειακού της περιβάλλοντος αποδεικνύεται από την επιθυμία της να πεθάνει πριν συνδεθεί σεξουαλικά με τον Αχελώο.¹⁵⁵

τοιόνδ' ἐγὼ μνηστήρα προσδεδεγμένη

¹⁵³ Σοφ. Τραχ. 581-3.

¹⁵⁴ Σύμφωνα με την Easterling (1996) 101, οι λεπτομέρειες της μορφής του Αχελώου «έχουν ως αποτέλεσμα να δοθεί έμφαση στην τρομακτική, τερατώδη φύση της ερωτοτροπίας του Αχελώου».

¹⁵⁵ Ο θάνατος περνά και από το μυαλό της Ελένης της ομώνυμης τραγωδίας του Ευριπίδη όταν σκέφτεται τον πιθανό γάμο με τον Θεοκλύμενο Ευρ. Έλ. 293-302.

δύστηνος ἀεὶ κατθανεῖν ἐπηυχόμεν,

πρὶν τῆσδε κοίτης ἐμπελασθῆναί ποτε (15-17)

Και πάλι με απόλυτη παθητικότητα παρακολουθεί την εμφάνιση του Ηρακλή στη ζωή της και τη μονομαχία του με τον Αχελώο για το χέρι της, ενώ εκείνη εξακολουθεί να στερείται οποιασδήποτε αυτόβουλης επιλογής μνηστήρα.¹⁵⁶ Η εικόνα θυμίζει την Ελένη της *Ιλιάδος* όταν παρακολουθεί τη μονομαχία Μενελάου-Πάρη η οποία θα κρίνει και τη δική της τύχη.¹⁵⁷

χρόνω δ' ἐν ὑστέρω μὲν, ἀσμένῃ δέ μοι,

ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς·

ὃς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσὼν μάχης

ἐκλύεται με. καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων

οὐκ ἂν διείποιμ'· οὐ γὰρ οἶδ'. ἀλλ' ὅστις ἦν

θακῶν ἀταρβῆς τῆς θέας, ὃδ' ἂν λέγοι.

ἐγὼ γὰρ ἦμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ

μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ. (18-25)

Ο Ηρακλής εμφανίζεται ως φορέας όχι μόνο της σωτηρίας της, αλλά και, εξαιτίας της φήμης και της καταγωγής του, της υπόσχεσης μίας καλής κοινωνικής θέσης την οποία συνεπαγόταν η γαμήλια σύνδεση μαζί του. Παρόλα αυτά, η Δηιάνειρα διατηρεί αμφιθυμική στάση απέναντι στον γάμο της. Αν και χαρούμενη (*ἀσμένῃ*) για την εμφάνιση του Ηρακλή και την έκβαση της μονομαχίας, μιλώντας από την πλευρά της γυναίκας ως *καλὸν κακὸν* γνωρίζει ότι η ομορφιά μπορεί να έχει καταστροφικές συνέπειες και για τη γυναίκα η οποία την κατέχει.¹⁵⁸ Οι φόβοι της πραγματοποιούνται αφού η επιλογή της ως συζύγου του Ηρακλή οδήγησε σε μία γαμήλια σύνδεση η οποία εξακολουθεί να φέρνει φόβο και άγχος στη ζωή της.

τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς,

¹⁵⁶ Η Δηιάνειρα αδυνατεί να διηγηθεί τις λεπτομέρειες της μονομαχίας προκειμένου να δοθεί έμφαση στο συναίσθημα του φόβου που βιώνει. Το έργο αυτό θα αναλάβει αργότερα ο Χορός 506-530.

¹⁵⁷ Βλ. αναλυτικά κεφάλαιο 2.

¹⁵⁸ Πρβλ. Ευρ. *Έλ.* 25-29.

*εἰ δὴ καλῶς. λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
ζυστᾶσ' ἀεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
κείνου προκηραίνουσα. νύξ γὰρ εἰσάγει
καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.*¹⁵⁹ (26-30)

Ωστόσο, δημιουργεί εντύπωση η απόκλιση της οπτικής της Δηιάνειρας από αυτήν του Ὑλλου, ο οποίος παρουσιάζει την κατάσταση εντελώς διαφορετικά από τη μητέρα του, αφού ισχυρίζεται ότι η καλή τύχη του πατέρα του επέτρεπε στην οικογένεια να μην ανησυχεί ιδιαίτερα γι' αυτόν.

*ἀλλ' ὁ ξυνήθης πότμος οὐκ εἶα πατρὸς
ἡμᾶς προταρβεῖν οὐδὲ δειμαίνειν ἄγαν* (88-9)

Αυτή η απόκλιση δημιουργεί υποψίες για το κατά πόσο οι φόβοι για την τύχη του Ηρακλή τους οποίους προβάλλει τόσο έντονα η Δηιάνειρα είναι λογικοί και ειλικρινείς.

Η Δηιάνειρα εξακολουθεί να εκφράζει τα παράπονά της για τον έγγαμο βίο κατηγορώντας για πρώτη φορά τον ίδιο τον Ηρακλή και εκφράζοντας δυσαρέσκεια ως προς τον τρόπο με τον οποίον ο ήρωας διαχειρίστηκε την πατρότητα.

*κάφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε,
γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν,
σπείρων μόνον προσεῖδε κάζαμῶν ἄπαξ·
τοιοῦτος αἰὼν ἐς δόμους τε κάκ δόμων
ἀεὶ τὸν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τω.*¹⁶⁰ (31-35)

¹⁵⁹ Η Scott (1995) 21-22 παρατηρεί ότι η απουσία του Ηρακλή και οι κίνδυνοι που διατρέχει δεν έχουν αναφερθεί ακόμα (αυτό γίνεται πρώτη φορά στους στίχους 40-42). Επιπλέον, η λέξη *λέχος* σημαίνει την (ομό)κλίνη, παραπέμποντας έτσι σε ερωτικά συμφραζόμενα. Η άποψη της Scott είναι ότι η Δηιάνειρα εκφράζει σε αυτούς τους στίχους το ασυνείδητο άγχος που της δημιουργούν οι σεξουαλικές σχέσεις της με τον Ηρακλή, από τις οποίες πηγάζει και αυτή η αμφιθυμία απέναντί του, αλλά και ότι συχνά τέτοιου είδους άγχη εκφράζονται ως ανησυχία για τον σύντροφο αντί για καταστροφικές παρορμήσεις εναντίον του.

¹⁶⁰ Συνεχίζει η Scott (ό.π.) «αυτή είναι μια γυναίκα που νιώθει ότι χρησιμοποιείται σεξουαλικά και αποπροσωποποιείται. Αν και η μεταφορά του οργώματος ενός χωραφιού και της σποράς του σπόρου εμφανίζεται και σε άλλα έργα για να αναφερθεί στις σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ άνδρα και γυναίκας, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει την πικρή επίδρασή του, όταν οι λέξεις προφέρονται από τη γυναίκα».

Η Δηιάνειρα ως τυπική γυναίκα *καλὸν κακὸν* αποτελεί το «άλλο», το ξένο σε συνάρτηση με το περιβάλλον της. Αυτήν τη φορά η αποξένωση της γυναίκας οφείλεται στις πράξεις του άνδρα, καθώς Ηρακλής προκάλεσε την εξορία του ίδιου και της οικογένειάς του, αφού δολοφόνησε τον Ίφιτο.¹⁶¹ Έτσι, η Δηιάνειρα είναι ξένη, εξορισμένη και φιλοξενούμενη σε ένα φιλικό σπίτι στην Τραχίνα. Με άλλα λόγια, η θέση της στον οίκο του Ηρακλή είναι αμφίροπη, αφού στην ουσία κατά τον δραματικό χρόνο της τραγωδίας ο οίκος βρίσκεται σε κρίση και η ίδια δεν απολαμβάνει τα προνόμια τα οποία συνοδεύουν την ιδιότητά της ως συζύγου του ήρωα. Η χαριστική βολή στην ήδη αμφίβολη κοινωνική θέση της είναι η άφιξη μίας αντιζήλου.

Έως αυτό το σημείο του έργου ο Σοφοκλής έχει δώσει αρκετά στοιχεία σχετικά με τα αρνητικά συναισθήματα τα οποία βιώνει η Δηιάνειρα ως σύζυγος του Ηρακλή, προιδαίζοντας το κοινό για κάποια συνειδητή ή ασυνειδητή επιθυμία της Δηιάνειρας να βλάψει τον σύζυγό της. Ο τρόπος με τον οποίον η ηρωίδα απαντά στον γιο της, Ύλλο, αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο ενδεικτικό του ότι η Δηιάνειρα γνωρίζει περισσότερα από όσα εκφράζει ρητώς και κατ' επέκταση του βάθους και της πολυπλοκότητας του χαρακτήρα της. Όταν ο Ύλλος της αποκαλύπτει ότι ο πατέρας του βρίσκεται στην Εύβοια η Δηιάνειρα δεν εκπλήσσεται, αλλά του απαντά: «*ἄρ' οἴσθα δῆτ'*, ὦ τέκνον, ὡς ἔλειπέ μοι μαντεῖα πιστὰ τῆσδε τῆς χώρας πέρι;» (76-7).¹⁶² Είναι άξιο απορίας πώς η Δηιάνειρα ισχυρίζεται ότι κανείς δε γνωρίζει που βρίσκεται (*κεῖνος δ' ὅπου βέβηκεν οὐδεις οἶδε* 40-1), τη στιγμή που ο Ύλλος δηλώνει ότι κυκλοφορούν φήμες για την τύχη του (*ἀλλ' οἶδα, μύθοις εἴ τι πιστεύειν χρεῶν* 67). Δημιουργείται λοιπόν το ερώτημα εάν η άγνοια της Δηιάνειρας είναι ειλικρινής ή προσποιητή και, αν ισχύει η δεύτερη περίπτωση, ποιον σκοπό επιτελεί η προσποίηση αυτή.

Στην αρχή του πρώτου επεισοδίου η Δηιάνειρα επανέρχεται στο θέμα του γάμου και της αντίθεσης μεταξύ των ξέγνοιαστων παρθενικών χρόνων και του γεμάτου έγνοιες έγγαμου και μητρικού βίου. Φαίνεται ξεκάθαρα ότι στη σκηνή βρίσκεται μία γυναίκα η οποία είναι δυστυχημένη στον γάμο της και αναπολεί τα παιδικά και εφηβικά της χρόνια. Συγκεκριμένα:

¹⁶¹ Ο Ηρακλής, αφού ολοκλήρωσε τους άθλους του για τον Ευρυσθέα, σκότωσε τον Ίφιτο, γιο του Ευρύτου, με αποτέλεσμα να εξοριστεί ο ίδιος και η οικογένειά του από την Τίρυνθα στην Τραχίνα, ώστε να ζουν ως φιλοξενούμενοι στο σπίτι του Κήρκος. Πιο αναλυτικά βλ. Σοφ. *Τραχ.* 255-80. Για τις διάφορες εκδοχές του μύθου οι οποίες συνδέουν τον Ηρακλή με τον Ίφιτο και τον Ευρύτο βλ. Gantz (1993) 436-7.

¹⁶² Δες πιο αναλυτικά Scott (1995) 23-4 η οποία αποδίδει την άγνοια της Δηιάνειρας για το πού βρίσκεται ο Ηρακλής σε βαθύτερα ψυχολογικά αίτια.

πεπυσμένη μὲν, ὡς ἀπεικάσαι, πάρει
πάθημα τούμὸν· ὡς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ
μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα, νῦν δ' ἄπειρος εἶ.
τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε βόσκεται
χώροισιν αὐτοῦ, καί νιν οὐ θάλπος θεοῦ,
οὐδ' ὄμβρος, οὐδὲ πνευμάτων οὐδὲν κλονεῖ,
ἀλλ' ἡδοναῖς ἄμοχθον ἐξαίρει βίον
ἐς τοῦθ', ἕως τις ἀντὶ παρθένου γυνῆ
κληθῆ, λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος,
ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη.¹⁶³
τότ' ἂν τις εἰσίδοιτο, τὴν αὐτοῦ σκοπῶν
πρᾶξιν, κακοῖσιν οἷς ἐγὼ βαρύνομαι. (141-52)

Ο Σοφοκλῆς με τὴ συγκεκριμένη εἰκονοποιία αποτυπώνει τὴ νεαρή παρθένα ἡ οποία, χωρὶς δυνατότητα ἐπιλογῆς, περνά ἀπὸ τὴν ἀθῶα καὶ ξέγνοιαστη παρθενηκὴ ζωὴ στὶς ἐπιβεβλημένες σεξουαλικὲς ἐπαφές με τὸ ἀνδρικό φύλο.¹⁶⁴ Ἡ ἀρχὴ ἐγίνε με τὴν Πανδώρα, ὁ δημιουργὸς τῆς ὁποίας τὴν τοποθετεῖ ἀπευθείας σε ἡλικία γάμου, ἀφοῦ ἡ προσέλκυση ἀνδρῶν με στόχο τὴν καταστροφὴ τους, ἀποτελεῖ τὸν μοναδικὸ λόγο τῆς ὑπαρξῆς τῆς. Ἡ ἡλικία τοῦ ἀρχετύπου τοῦ *γένους γυναικῶν* ἀποδεικνύει τὴν ἀντίληψη ὅτι μοναδικὸς προορισμὸς τῆς γυναίκας εἶναι ἡ σεξουαλική/γαμήλια σύνδεσὴ τῆς με τὸ ἀντίθετο φύλο.

Ὡστόσο, ἡ ἐμφαση τῆς Δηϊάνειρας στὴν ἀντίθεση μεταξύ ἰδανικοῦ παρθενηκοῦ καὶ τοῦ γεμάτου ἀγχος καὶ ἀνησυχίας ἐγγαμοῦ βίου ἀντιστρέφει τὰ ἐμφυλα δεδομένα τὰ ὁποία ἐθέσε ὁ Ἡσίοδος με τὸν μῦθο τῆς Πανδώρας. Πιο συγκεκριμένα, στὸ ἔργο

¹⁶³ Οἱ στίχοι 149-50 υπενθυμίζουν τοὺς 27-30 τοῦ προλόγου: συγκεκριμένα ἐπανερχεται ἡ εἰκόνα τῶν γεμάτων ἀγωνία νυκτῶν ποὺ ἔχει βιώσει ἡ Δηϊάνειρα.

¹⁶⁴ Ἡ νεαρή παρθένα παρομοιάζεται με φυτό προστατευμένο ἀπὸ τὸν ἥλιο, τὴ βροχὴ καὶ τοὺς ἀνέμους, τοποθετημένο ἐντὸς τεχνητοῦ εἰδυλικοῦ περιβάλλοντος τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ πρόδρομο τοῦ ἐλληνιστικοῦ *locus amoenus*. Ὡστόσο, ὅπως θα ἀναδειχθεῖ ἀργότερα στὴν ἐλληνιστικὴ καὶ ἰδίως στὴ ρωμαϊκὴ παράδοση, χαρακτηριστικὸ τῶν *loci amoeni* εἶναι ὅτι ἀποτελοῦν μέρη στα ὁποία τυπικὰ τελούνται σεξουαλικὲς πράξεις, ἀρπαγές καὶ βιασμοί. ΓΙΑ τὴ σύνδεση τοῦ *locus amoenus* με τὴ σεξουαλικὴ συνεύρεση βλ. ἀναλυτικὰ Parca (1992) 178-9.

Τραχίνια η οπτική γωνία είναι γυναικεία. Η Δηιάνειρα περιγράφει μία εξιδανικευμένη παρθενική ζωή, χωρίς φόβους και ανησυχίες αντίστοιχη του πρότερου σχεδόν θεϊκού βίου του αρσενικού γένους, τον οποίον παρουσιάζει ο Ησίοδος. Σε αντίθεση με την εκδοχή του επικού ποιητή όπου εισβολέας και φορέας καταστροφής και έκπτωσης του ανθρώπινου γένους είναι η γυναίκα, η οπτική της Δηιάνειρας παρουσιάζει ως καταστροφικό παράγοντα το ανδρικό φύλο το οποίο διεκδικεί αυτοδικαίως τη θέση του και επιβάλλει την κυριαρχία του με τη βία στη ζωή της γυναίκας. Από το σημείο της εισβολής και εξής, όπως ο άνδρας του Ησιόδου απομακρύνεται από τη συγγενή προς τους θεούς θέση του και είναι υποχρεωμένος να αντιμετωπίσει συμφορές, κόπους, αρρώστιες και έγνοιες (*κακῶν, χαλεποῖο πόνοιο, νόσων τ' ἀργαλέων, Ἔργ. 91-2· κήδεα λυγρά, Ἔργ. 95*), έτσι και η εξιδανικευμένη ζωή της παρθένας, μετατρέπεται σε μία ζωή γεμάτη βία, φόβο, κόπους, ανησυχίες και πόνο (*ἐκ φόβου φόβον τρέφω, Τραχ. 28· πόνον, 30· πικρὰς ὠδῖνας, 41-2· ὄκνον ἄλγιστον, 7-8*). Το σημείο τομής των δύο κειμένων είναι ότι η σύνδεση των δύο φύλων θα φέρει απογόνους, η βασική διαφορά, όμως, έγκειται στο ότι στην εκδοχή του Ησιόδου η τεκνογονία παρουσιάζεται ως πλεονέκτημα για τον άνδρα, ενώ σύμφωνα με τα λεγόμενα της Δηιάνειρας, τα παιδιά αποτελούν πηγή βασάνων τα οποία η γυναίκα είναι αναγκασμένη να αντιμετωπίσει μόνη της, αφού ο άνδρας δεν έχει τις ίδιες υποχρεώσεις με αυτήν στην ανατροφή των παιδιών.

Στο πρώτο επεισόδιο της τραγωδίας φτάνει η είδηση της νίκης του Ηρακλή στην Εύβοια και της αναμενόμενης επιστροφής του. Ακόμα και σε αυτήν την καθόλα ευχάριστη είδηση, η χαρά της Δηιάνειρας δεν είναι αυθόρμητη αλλά προσποιητή, έτσι ώστε να συμφωνεί με τις κοινωνικές επιταγές που επιβάλλουν στη γυναίκα να ταυτίζεται συναισθηματικά με τον σύζυγό της στο εκάστοτε χαρμόσυνο ή θλιβερό γεγονός:

πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίροιμ' ἄν, ἀνδρὸς εὐτυχῆ

κλύουσα πρᾶξιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί;

πολλή 'στ' ἀνάγκη τῆδε τοῦτο συντρέχειν (293-297).

Κομβικό στοιχείο αποτελεί η χρήση της λέξης *ἀνάγκη*, με την οποία δηλώνεται ότι είναι αναγκαίο το κατόρθωμα του συζύγου να συνοδεύεται από τη χαρά της γυναίκας του. Φυσικά, η Δηιάνειρα δε θέλει να παρεκκλίνει από αυτό το τυπικό. Παρόλα αυτά, επιμένει στην απαισιόδοξη στάση την οποία διατηρεί σε όλο το έργο και εκφράζει και

πάλι τους φόβους της μήπως συμβεί κάτι κακό. Επιχειρώντας μία πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση, η Scott θεωρεί ότι η απαισιοδοξία της Δηιάνειρας αποτελεί καταπιεσμένη επιθετικότητα. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι: «εφόσον [η ηρωίδα] αποκρύπτει τη δική της επιθετικότητα, πρέπει να βρει άλλους τρόπους να εξηγήσει το ότι περιμένει συνεχώς το χειρότερο: η ταύτιση του τρόπου σκέψης της με αυτόν των λογικών, συνετών ανθρώπων είναι πολύ χρήσιμη, αφού αποτελεί μέρος της πανοπλίας της, σχεδιασμένης να την προστατεύει από την επίγνωση των δικών της καταστροφικών παρορμήσεων».¹⁶⁵

ὅμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὔ σκοπομένοις

ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα, μὴ σφαλῆ ποτε (296-7)

Η αλληλεπίδραση της Δηιάνειρας με τον Λίχα (393-496) προσφέρεται για ουσιαστική επεξεργασία, καθώς μπορεί να δια φωτίσει έμφυλα στοιχεία τα οποία αποδίδονται στον χαρακτήρα της από τον ποιητή, ικανά να προβληματίσουν το κοινό για τις πραγματικές προθέσεις της. Η Δηιάνειρα φαίνεται να ξέρεi ακριβώς τι πρέπει να πει προκειμένου να εκμαιεύσει την αλήθεια από το Λίχα, αλλά και να τον αποπροσανατολίσει κατευνάζοντας τους φόβους του και καταπνίγοντας οποιαδήποτε υποψία για βλάβη του κυρίου του ή της Ιόλης.¹⁶⁶ Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί μία σειρά από επιχειρήματα με πρώτο και κύριο την αδυναμία του ανθρώπου να αντισταθεί στις δυνάμεις του έρωτα:

Ἔρωτι μὲν νυν ὅστις ἀντανίσταται

πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ.

οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,

κάμοῦ γε· πῶς δ' οὐ χιτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;

ὥστ' εἴ τι τῶμῶ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ

ληφθέντι μεμπτὸς εἶμι, κάρτα μαίνομαι,

ἢ τῆδε τῆ γυναικί, τῆ μεταίτια

¹⁶⁵ Scott (1995) 25.

¹⁶⁶ Το θέμα της ειλικρίνειας ή υποκρισίας της Δηιάνειρας κατά την αλληλεπίδρασή της με το Λίχα έχει απασχολήσει έντονα την έρευνα και έχει ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως· βλ. ενδεικτικά Bowra (1944), 124-125· Houghton (1962), 95· Hester (1980), 1-3· Carawan (2000), 202-205.

τοῦ μηδὲν αἰσχροῦ μηδ' ἐμοὶ κακοῦ τινος (441-8)

Αφού επιδιώκει να θίξει την αξιοπιστία του προκειμένου να τον αναγκάσει σε αποκάλυψη της αλήθειας, επιστρατεύει το δεύτερο επιχείρημά της, το οποίο βασίζεται στην ανοχή την οποία ισχυρίζεται ότι έχει δείξει στις προηγούμενες αμέτρητες (πλείστας) αντιζήλους της:

οὐκ ἔστι ταῦτ'. ἀλλ' εἰ μὲν ἐκ κείνου μαθὼν

ψεύδη, μάθησιν οὐ καλὴν ἐκμανθάνεις·

εἰ δ' αὐτὸς αὐτὸν ὧδε παιδεύεις, ὅταν

θέλης γενέσθαι χρηστός, ὀφθήσῃ κακός.

ἀλλ' εἰπὲ πᾶν τάληθές· ὡς ἐλευθέρῳ

ψευδεῖ καλεῖσθαι κῆρ πρόσεστιν οὐ καλή.

ὅπως δὲ λήσεις, οὐδὲ τοῦτο γίγνεται·

πολλοὶ γὰρ οἷς εἴρηκας, οἱ φράσουσ' ἐμοί.

κεῖ μὲν δέδοικας, οὐ καλῶς ταρβεῖς, ἐπεὶ

τὸ μὴ πυθέσθαι, τοῦτό μ' ἀλγύνειεν ἄν·

τὸ δ' εἰδέναι τί δεινόν; οὐχὶ χᾶτέρας

πλείστας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε¹⁶⁷ δῆ;

κοῦπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἐμοῦ λόγον κακὸν

ἠνέγκατ' οὐδ' ὄνειδος· ἦδε τ' οὐδ' ἂν εἰ

κάρτ' ἐντακεῖη τῷ φιλεῖν (449-63)

Ωστόσο, αυτό που παραλείπει να αναφέρει η Δηιάνειρα είναι ότι αισθάνεται για πρώτη φορά πραγματική απειλή. Σε αντίθεση με την εκδοχή του Βακχυλίδη, ο Σοφοκλής τοποθετεί τις δύο αντιζήλους στον ίδιο οίκο και τις φέρνει πρόσωπο με πρόσωπο. Η Δηιάνειρα έρχεται αντιμέτωπη τόσο με την πιθανή αιτία στέρησης της

¹⁶⁷ Η Easterling (1996) 176 επισημαίνει ότι το ἔγημε (όπως και το δάμαρτ' το οποίο χρησιμοποιείται τόσο για τη Δηιάνειρα όσο και για την Ιόλη) δεν υπαινίσσεται κατ' ανάγκην τη νομική πλευρά του γάμου. Παρόμοια ασάφεια δημιουργείται στα χωρία 428, 545-6, 550-1, 1224.

κοινωνικής της θέσης, αλλά και με μία νέα γυναίκα η οποία αντιπροσωπεύει τη νεότητα, την οποία η Δηιάνειρα νοσταλγεί από την αρχή του έργου, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

*τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνή
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων;
ὁρῶ γὰρ ἤβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω,
τὴν δὲ φθίνουσαν· ὧν ἀφαρπάζειν φιλεῖ
ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα.
ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνὴρ (545-550)*

Παρόλο που ο Ηρακλής έχει αποδειχθεί κατ' επανάληψη άπιστος στο παρελθόν, καμία αντίζηλος δεν απείλησε ως τότε τη θέση της Δηιάνειρας στην ιεραρχία του οίκου (πόσις ἐμός ≠ τῆς νεωτέρας δ' ἀνὴρ 550-1). Παρόλο που ισχυρίζεται ότι δεν κατακρίνει τον νέο έρωτα του Ηρακλή η φράση της ἀντὶ δῶρων δῶρα χρῆ προσαρμόσαι (494) όταν δίνει τον χιτώνα στον Λίχα εγείρει υποψίες, αφού ως «δῶρον» σταλμένο από τον Ηρακλή νοείται η Ιόλη. Η άφιξη της τελευταίας, άραγε, είναι η αιτία ή μήπως απλώς η αφορμή της απόφασής της να κάνει πράξη τα ανεπεξέργαστα αρνητικά συναισθήματα απέναντι στον σύζυγό της;

Κομβικό σημείο για την πλοκή και τη στάση του χαρακτήρα που εξετάζεται είναι η αποκάλυψη της αλήθειας για τη φύση της σχέσης του Ηρακλή με την Ιόλη. Πριν από αυτήν, η Δηιάνειρα συνέπασχε με την αιχμάλωτη καθώς έβλεπε σε αυτήν κομμάτια του εαυτού της (φόβος, εκπατρισμός, αποχωρισμός πατρικής οικογένειας, ομορφιά ως πηγή βασάνων, όλα αυτά με υπαίτιο τον ίδιο άνδρα). Όπως και στον πρόλογο, η Δηιάνειρα επαναφέρει το ζήτημα των καταστροφικών συνεπειών της ομορφιάς στη ζωή των γυναικών.

*ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
ᾠκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
καὶ γῆν πατρῶαν οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος*

ἔπερσε κάδούλωσεν (463-7)

Όταν αποκαλύπτονται η ταυτότητα και ο ρόλος της Ιόλης, παρατηρείται μεταστροφή στη στάση της Δηιάνειρας απέναντι στη νεαρή κοπέλα. Σε γλωσσικό επίπεδο αλλάζουν οι χαρακτηρισμοί της Ιόλης (από *νεανίς, κόρη σε ἐξευγμένη*). Η εξαπατημένη σύζυγος, δεν ισχυρίζεται σε κανένα σημείο του έργου ότι δεν αντέχει να χάσει τον έρωτα του άνδρα της, από το οποίο εξάγεται ότι τα κίνητρό της για το τέχνασμα του χιτώνα μάλλον δεν ήταν ερωτικά, αλλά κοινωνικά. Ωστόσο, σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα και τη Μήδεια, η πρωταγωνίστρια των *Τραχινιῶν* δεν σκέφτεται ποτέ να βλάψει την Ιόλη.¹⁶⁸

Στο δεύτερο επεισόδιο εξακολουθεί να διαχωρίζει τον εαυτό της, από τις γυναίκες *καλ[ᾶ] κακ[ᾶ]*, οι οποίες σύμφωνα με τη Δηιάνειρα αφήνουν την οργή να τις κατευθύνει θέτοντας σε εφαρμογή παράτολμες πράξεις. Συγκεκριμένα:

ἀλλ' οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν

γυναῖκα νοδὺν ἔχουσαν (552-3)

κακὰς δὲ τόλμας μῆτ' ἐπισταίμην ἐγὼ

μῆτ' ἐκμάθοιμι, τὰς τε τολμώσας στρυῶ (582-3)

Η δυσaréσκειά της είναι πλέον ξεκάθαρη. Εκφράζει το παράπονό της για τον Ηρακλή χρησιμοποιώντας ειρωνικά σχόλια σχετικά με την ποιότητά του, αλλά και τον τρόπο με τον οποίον έχει φερθεί στην ίδια.

τοιὰδ' Ἡρακλῆς,

ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος,

οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου (540-2)

Η σύσταση του «ερωτικού φίλτρου», αλλά και οι οδηγίες χρήσης του, τις οποίες έδωσε ο Νέσσος είναι αδύνατον να μη δημιούργησαν στο αθηναϊκό κοινό υποψίες ενοχής της πρωταγωνίστριας. Επιπλέον, η οδηγία προς τον Χορό για απόλυτη μυστικότητα (596), αλλά και το αίτημα για έγκριση του σχεδίου της ηρωίδας (586-587) καθιστά σαφές ότι η Δηιάνειρα γνωρίζει τους κινδύνους τους οποίους εγκυμονούν οι

¹⁶⁸ Για τον παραλληλισμό Ιόλης-Κασσάνδρας βλ. Houghton (1962), 94-95.

αίσχρες πράξεις της (597), γνώση η οποία και προκαλεί την αβεβαιότητά της.¹⁶⁹ Η ίδια αποκαλύπτει ότι το «ερωτικό φίλτρο» αποτελείται από το αίμα του Νέσσου και το δηλητήριο της Λερναίας Ύδρας. Ο Νέσσος έχει παραγγείλει το φίλτρο να φυλάγεται μακριά από τη φωτιά και γενικότερα οποιαδήποτε πηγή θερμότητας και, πράγματι, η Δηιάνειρα έχει ακολουθήσει τις οδηγίες κατά γράμμα (684-7). Ωστόσο, ζητά από το Λίχα ο εμποτισμένος χιτώνας να φορεθεί αποκλειστικά και μόνο από τον Ηρακλή και, μάλιστα, συγκεκριμένα την ώρα της ταυρόσφαγης θυσίας, διαδικασία η οποία απαιτεί εξ ορισμού φωτιά και, ως εκ τούτου, θερμότητα (604-13).

Είναι δύσκολο να πειστεί κανείς για το ότι η πρωταγωνίστρια συνειδητοποιεί πρώτη φορά την ισχύ του συγκεκριμένου δηλητηρίου¹⁷⁰ στους στίχους 714-18 και δεν την φαντάζεται εξ αρχής, όπως και τις αληθινές προθέσεις του Νέσσου, αφού τα θανατηφόρα αποτελέσματα του δηλητηρίου της Λερναίας Ύδρας ήταν πασίγνωστα. Αλλά ακόμα κι αν μιλά ειλικρινά, η χρήση ερωτικής μαγείας καθαυτήν αποτελούσε γενικά μια πολύ επικίνδυνη δραστηριότητα κατά την αρχαιότητα, αφού ήταν διαβόητη για την πρόκληση πόνου, ακόμα και θανάτου.¹⁷¹ Ως εκ τούτου, ακόμα κι αν οι προθέσεις της Δηιάνειρας δεν ήταν φονικές, είναι βέβαιο ότι γνώριζε ότι θα έθετε σε κίνδυνο τον Ηρακλή και αυτό ήταν ένα ρίσκο που ήταν διατεθειμένη να πάρει.

Ο Χορός προειδοποιεί και συμβουλεύει τη Δηιάνειρα να κάνει κάποια δοκιμή, ώστε να αποκτήσει εμπειρία πριν τελέσει την πράξη (588-93). Η εμπειρία αποτελούσε κομβικό παράγοντα για την απόφαση ενοχής ή αθωότητας από τα αθηναϊκά δικαστήρια.¹⁷² Από αυτήν την άποψη η Δηιάνειρα είναι αθώα. Δεν έχει, όμως, αυτήν την εμπειρία, διότι αμελεί ή αρνείται σκόπιμα να κάνει τη δοκιμή, κάτι που σίγουρα θα έκανε αρνητική εντύπωση στο αθηναϊκό κοινό. Ωστόσο, παρόλο που δεν είχε κάνει καμία προηγούμενη προσπάθεια για να κρίνει τις θανατηφόρες συνέπειες του φαρμάκου της, το ίδιο το γεγονός ότι «σχεδίασε» απερίσκεπτα, έστω και χωρίς πρόνοια, την επιβαρύνει με ενοχή. Εάν η γυναικεία απερίσκεψία αποτελεί πράγματι την αιτία του εγκλήματος της Δηιάνειρας, αποτελεί και ένα σημείο τομής με την

¹⁶⁹ Bowra (1944) 126.

¹⁷⁰ Η εμπλοκή της Δηιάνειρας με μαγικά φίλτρα θυμίζει την αντίστοιχη ασχολία της Ελένης στη ραψωδία δ της *Όδυσσείας*, αλλά και το στερεότυπο της γυναίκας μάγισσας στην αρχαιότητα. Ο Mandas (2008) 176 πραγματεύεται τον βαθμό στον οποίον η γυναίκα μάγισσα αποτελούσε στερεότυπο ή πραγματικότητα.

¹⁷¹ Faraone (1994)· Dickie (2005), 53. Επίσης, για αναλυτική παρουσίαση δύο πραγματικών δικών της κλασικής περιόδου για ανθρωποκτονίες με τη χρήση ερωτικών φίλτρων βλ. Carawan (2000) 211-215· Ogden (2002) 103-4· Collins (2008), 135-136·

¹⁷² Carawan (2000) 212, 215.

Πανδώρα, στην απεισκευσία της οποίας αποδίδεται η αποσφράγιση του πιθαριού η οποία έφερε τις συμφορές στο πρότερα ευτυχισμένο ανθρώπινο γένος.

Στο τρίτο επεισόδιο η Δηιάνειρα συνειδητοποιεί το αυτονόητο, ότι δηλαδή ο Νέσσοσ δεν είχε κανέναν λόγο να ευεργετήσει τη γυναίκα ως *καλὸν κακόν* η οποία αποτέλεσε την αιτία της καταστροφής του (706-8). Όταν η τελευταία αντιλαμβάνεται τη σφοδρότητα των συνεπειών της παράτολμης πράξης της, παρόλο που προβάλλει την απάτη του Νέσσου (712-18), δεν μπορεί να ξεφύγει από την ενοχή. Με τη γνώση των κινδύνων τους οποίους εγκυμονούσε το σχέδιό της, καθώς και την άμεση αυτοκτονία της είναι δύσκολο να θεωρηθεί αθώα. Η σιωπή της κατά την αποχώρηση από τη σκηνή είναι εκκωφαντική.¹⁷³ Η αυτοχειρία επιτελείται πριν ακόμα επιβεβαιωθεί ο θάνατος του Ηρακλή. Γιατί δεν δικαιολογείται; Γιατί δεν προσπαθεί να πείσει το γιο της ότι είναι αθώα; Όπως επισημαίνει και ο Χορός κατά την έξοδο της Δηιάνειρας από τη σκηνή, η σιωπή αποτελεί παραδοχή ενοχής.

τί σῖγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοιισθ' ὀθούνεκα

ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγορῶ; (813-4)

Ο Ηρακλής όταν βιώνει τα επίπονα συμπτώματα τα οποία προκάλεσε ο *θανάσιμος πέπλος*,¹⁷⁴ το δώρο της Δηιάνειρας, καταριέται τη γαμήλια σύνδεσή του με αυτήν τη γυναίκα ως *καλὸν κακόν*, η οποία προκάλεσε την καταστροφή του. Σε αυτό το σημείο η ταύτιση του Ηρακλή με τον Επιμηθέα και της Δηιάνειρας με την Πανδώρα είναι αναπόφευκτη. Ο Επιμηθέας, όταν είναι πλέον πολύ αργά, συνειδητοποιεί τις καταστροφικές συνέπειες της αποδοχής του δώρου του Δία, δηλαδή της σύνδεσής του με την Πανδώρα, η οποία σύμφωνα με τον Ησίοδο έφερε στους ανθρώπους όλες τις συμφορές.

αὐτὰρ ἐπεὶ δόλον αἶπὸν ἀμήχανον ἐξετέλεσσαν,

εἰς Ἐπιμηθέα πέμπε πατὴρ κλυτὸν Ἀργειφόντην

δῶρον ἄγοντα, θεῶν ταχὺν ἄγγελον· οὐδ' Ἐπιμηθεὺς

ἐφράσαθ', ὥς οἱ ἔειπε Προμηθεὺς μὴ ποτε δῶρον

¹⁷³ Για τη σιωπή ως γυναικείο χαρακτηριστικό στην τραγωδία βλ. Loraux (1987) 21-2.

¹⁷⁴ Η Weiberg (2018) αποδίδει την πρόκληση των σωματικών τραυμάτων του Ηρακλή στα ανεπεξέργαστα, καταπιεσμένα ψυχολογικά τραύματα της Δηιάνειρας.

δέξασθαι παρ Ζηνὸς Ὀλυμπίου, ἀλλ' ἀποπέμπειν

ἐξοπίσω, μή πού τι κακὸν θνητοῖσι γένηται·

αὐτὰρ ὁ δεξάμενος, ὅτε δὴ κακὸν εἶχ', ἐνόησε. (Ἔργ. 83-9)

Παρομοίως και ο Ηρακλής, αφού έχει ήδη προσβληθεί από το δηλητήριο του χιτώνα, μετανιώνει τον γάμο του με τη Δηιάνειρα, όταν συνειδητοποιεί ότι αυτή η γαμήλια σύνδεση επέφερε την καταστροφή του.

ἐπεὶ δ' ἀπεῖπε, πολλὰ μὲν τάλας χθονὶ

ῥιπτῶν ἑαυτὸν, πολλὰ δ' οἰμωγῆ βοῶν,

τὸ δυσπάρεινον λέκτρον ἐνδατούμενος

σοῦ τῆς ταλαίνης καὶ τὸν Οἰνέως γάμον

οἶον κατακτήσαιο λυμαντὴν βίου (789-93).

Ὅπως προαναφέρθηκε η Δηιάνειρα αποχωρεῖ με σκοπό να αυτοκτονήσει, πριν επιβεβαιωθεί ο θάνατος του Ηρακλή. Αυτή η απόφαση είναι στενά συνδεδεμένη εκτός των άλλων και με την ντροπή που βάρυνε οποιαδήποτε γυναίκα παρέκκλινε από τους κανόνες της πατριαρχικά δομημένης κοινωνίας, οι οποίοι επέβαλλαν απόλυτη υποταγή, παθητικότητα και αφοσίωση στον σύζυγο ανεξάρτητα από τις δικές του πράξεις και τις συνέπειές τους. Ακόμα κι αν ο Ηρακλής επιβίωνε, η Δηιάνειρα, αν της επιτρεπόταν να ζήσει, θα ήταν υποχρεωμένη να ζήσει στο περιθώριο για την υπόλοιπη ζωή της, χάνοντας την κοινωνική θέση που με τόσο κόπο είχε προσπαθήσει να διατηρήσει. Και η ίδια η πρωταγωνίστρια παραδέχεται ότι η ντροπή αποτελεί μία συνθήκη την οποία δεν θα μπορούσε να αντέξει.

μόνον παρ' ὕμῶν εὖ στεγοίμεθ'· ὡς σκότῳ

κἄν αἰσχρὰ πράσσης, οὔ ποτ' αἰσχύνῃ πεσῆ (596-7)

καίτοι δέδοκται, κεῖνος εἰ σφαλῆσεται,

ταύτῃ σὺν ὀρμῇ κάμῃ συνθανεῖν ἅμα.

ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσαν οὐκ ἀνασχετόν,

ἤτις προτιμᾷ μὴ κακὴ πεφουκέναι (719-22)

Όπως μαρτυρά το πρωτότυπο, σε κανένα σημείο του έργου δεν προβάλλεται ως αιτία αυτοκτονίας η καταστροφή του αγαπημένου συζύγου, αλλά η ντροπή την οποία θα επιφέρει αυτή η καταστροφή.

Η αυτοκτονία της παρεκκλίνει από τον τυπικό γυναικείο τρόπο αυτοκτονίας με απαγχονισμό. Η Δηιάνειρα αυτοκτονεί με σπαθί, όπλο το οποίο χρησιμοποιείται κατ' εξοχήν σε αυτοχειρίες ανδρών.¹⁷⁵ Η αυτόβουλη αυτοκτονία της Δηιάνειρας με σπαθί έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την παθητικότητα που την χαρακτήριζε ως τον δραματικό χρόνο της τραγωδίας. Η ηρωίδα των *Τραχινιῶν* με την αυτοχειρία υπερβαίνει το έμφυλο πρότυπο της γυναίκας ως *καλὸν κακόν* όπως αυτό έχει οριστεί από τον Ησίοδο στον μύθο της Πανδώρας, αφού όταν η Δηιάνειρα συνειδητοποιεί ότι ανήκει στο καταστροφικό *γένος γυναικῶν*, γίνεται *κακόν* για τον εαυτό της και αυτοκτονεί. Όπως προαναφέρθηκε σε πολλά σημεία του έργου, η Δηιάνειρα προσπαθεί να πείσει τον εαυτό της και το κοινό ότι δεν ανήκει σε αυτήν την κατηγορία γυναικῶν, δήλωση την οποία διαψεύδει η δράση της. Όταν συνειδητοποιεί την καταστροφή την οποία έχει προκαλέσει η πράξη της, δεν αντέχει ούτε να περιμένει για να ανακαλύψει τον βαθμό της ευθύνης της για τον πόνο που έχει προκαλέσει και την ντροπή με την οποία θα συνδεθεί το όνομά της.

Η Δηιάνειρα εντάσσεται στις εκπροσώπους του διπόλου *καλὸν κακόν*, καθώς επιδεικνύει ταυτόχρονα στενή συγγένεια με το αρχέτυπο, την Πανδώρα του Ησίοδου, αλλά και εξέλιξη σε σχέση με την τελευταία και τις απογόνους της, οι οποίες έχουν εξεταστεί στην παρούσα εργασία. Συγκεκριμένα, η ομορφιά της είναι *απαράμιλλη*, όπως ακριβώς και όλων των εκπροσώπων του διπόλου. Η εξελιγμένη μορφή, όμως, της γυναίκας ως *καλὸν κακόν* την οποία ενδύεται η Δηιάνειρα, της επιτρέπει να αναγνωρίζει ότι το κάλλος δεν αποτελεί μόνο προτέρημα και όπλο στην φαρέτρα των γυναικῶν έναντι του κατά τα άλλα ισχυρότερου ανδρικού φύλου, με βάση τα κληροδοτημένα από τον Ησίοδο έμφυλα στερεότυπα. Αντίθετα, η ομορφιά βασανίζει και την ίδια τη γυναίκα, αφού αυτή είναι που προσελκύει τους άνδρες και κατ' επέκταση τις επιδιώξεις επιβολής της κυριαρχίας τους, καθώς και τις συνέπειες τις οποίες αυτές οι επιδιώξεις προκαλούν (βία, ένοπλες συγκρούσεις, αρπαγές,

¹⁷⁵ Η Loraux (1987) 10 επισημαίνει ότι όταν μία γυναίκα χρησιμοποιούσε ξίφος είτε για να αυτοκτονήσει, είτε για να σκοτώσει κάποιον άλλον, ήταν πιθανό για κάθε της πράξη να χρησιμοποιείται λεξιλόγιο σχετικό με την πανουργία. Βλ. και *Κύρου Παιδεία*.

εκπατρισμός). Ως προς τον *κακόν* πόλο ο δόλος είναι υπό διαπραγμάτευση, αφού ο Σοφοκλής αφήνει τον θεατή να αποφασίσει εάν η Δηιάνειρα ήταν αθώα ή ένοχη για συζυγοκτονία εκ προθέσεως ή εξ' αμελείας. Οι υπαινιγμοί που πραγματεύθηκε το παρόν κεφάλαιο έχουν ως στόχο προβληματίσουν το κοινό, χωρίς όμως να προσφέρουν κάποιο ασφαλές και ξεκάθαρο συμπέρασμα. Το βέβαιο είναι ότι ο χαρακτήρας και η δράση της Δηιάνειρας δομούνται με βάση το δίπολο το οποίο εισήχθη με την Πανδώρα και η ίδια φαίνεται να έχει συνειδητοποιήσει την ύπαρξή του. Όσο κι αν προσπαθεί να αρνηθεί τη σύνδεσή της με τις γυναίκες ως *καλά κακά* στο τέλος συνειδητοποιεί ότι έχει σκεφτεί, σχεδιάσει και δράσει ως μία από αυτές, παρεκκλίνοντας από το πατριαρχικό πλαίσιο της εποχής και χρησιμοποιώντας μέσα τα οποία ενείχαν τον κίνδυνο βλάβης. Η πράξη της αυτοκτονίας της, ωστόσο, αποτελεί το σημείο εκείνο στο οποίο η Δηιάνειρα απελευθερώνεται από το στερεότυπο της παράδοσης και εξελίσσει ακόμα περισσότερο το πρότυπό της. Όταν συνειδητοποιεί ότι αποτελεί άλλη μία γυναίκα *καλόν κακόν*, και ότι έχει αποτελέσει την αιτία της καταστροφής τόσων ανδρών καθ' όλη τη διάρκεια του ενήλικου βίου της, αποφασίζει να *απαλλάξει* την ανθρωπότητα από την παρουσία της και αυτοκτονεί. Η Πανδώρα δεν έχει καμία ενοχή για τις συμφορές τις οποίες επιφέρει, αντίθετα, αυτό που την χαρακτηρίζει είναι οι *αίμύλιοι λόγοι*. Η Ελένη, ήδη εξελιγμένο πρότυπο του διπόλου, προβάλλει τις ενοχές της τόσο στο έπος, όσο και την τραγωδία, χωρίς όμως να δρα με βάση αυτές. Ο Σοφοκλής, όμως, με τον χαρακτήρα της Δηιάνειρας δείχνει ότι ένα *ἐπίκλοπον ἦθος* μπορεί να αλλάξει. Η πρωταγωνίστρια των *Τραχινιῶν* από παθητικό ον μεταμορφώνεται σε γυναίκα της δράσης η οποία τελικά αναλαμβάνει τις ευθύνες των πράξεών της και απεκδύεται την παθητικότητα των γυναικείων χαρακτήρων. Για πρώτη φορά η γυναίκα ως *καλόν κακόν* προκαλεί συνειδητά και αυτοβούλως και την δική της καταστροφή.

Συμπεράσματα

Το πλήρες αντιθέσεων δίπολο *καλὸν κακόν* αντιπροσωπεύει, σύμφωνα με τον ανδρικό νου της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου, την πολύπλοκη, απροσδιόριστη και δυνάμει επικίνδυνη γυναικεία φύση. Αυτή η εικόνα της άγνωστης για τους άνδρες γυναικείας φύσης οφειλόταν στο χάσμα μεταξύ των δύο φύλων, εξαιτίας της απόκλισης των τομέων δραστηριοτήτων τους. Αυτή η απόσταση δημιούργησε στο μυαλό των κυρίαρχων ανδρῶν την εικόνα της γυναίκας ως απειλητικού εισβολέα, ο οποίος είχε ως στόχο να χρησιμοποιήσει όσα μέσα διέθετε με σκοπό να ανατρέψει την ανδρική κυριαρχία. Αυτός ακριβώς ο φόβος κοινωνικής ανατροπής οδήγησε τους άρρενες συγγραφείς σε μία προσπάθεια να προσδιορίσουν τη θεωρούμενη ως άγνωστη γυναικεία φύση μέσω της αποτύπωσης γυναικείων χαρακτήρων ως πλασμάτων πλήρων αντιθέσεων και τελικά στη γέννηση του λογοτεχνικού διπόλου *καλὸν κακόν*.

Η κύρια αντίθεση του διπόλου έγκειται στην ασυμφωνία μεταξύ μιας εξωτερικής εμφάνισης *απαράμιλλης* αισθητικής αξίας και του φαύλου εσωτερικού κόσμου με βασικότερο χαρακτηριστικό τον δόλο. Το δίπολο αυτό, το οποίο εισήχθη με την Πανδώρα του Ησιόδου διατηρείται διαχρονικά και διακειμενικά χαρακτηρίζοντας και άλλους γυναικείους χαρακτήρες με στόχο τη σκιαγράφησή τους ως εκπροσώπων ενός συγκεκριμένου προτύπου γυναίκας, αυτού των απογόνων της Πανδώρας και μελών του *γένους γυναικῶν*. Κάθε μία από τις ηρωίδες οι οποίες εξετάστηκαν εντάσσεται με διαφορετικό τρόπο στο πλαίσιο αυτού του προτύπου γυναίκας με αρχέτυπο την Πανδώρα, αλλά παρουσιάζοντας έμφυλες ομοιότητες και διαφορές και με τις υπόλοιπες γυναικείες λογοτεχνικές μορφές υπό εξέταση. Το δίπολο προοδευτικά εξελίσσεται και, παρά τα κληροδοτημένα από τον Ησίοδο στερεότυπα γύρω από τη δημιουργία και τη φύση της γυναίκας, η άλλοτε απολύτως αρνητική εικόνα του προτύπου της Πανδώρας αποδυναμώνεται και οι ηρωίδες καθίστανται ενίοτε χρήσιμες για τους συζύγους τους, ενώ παραμένουν δυνάμει επικίνδυνες για το ανδρικό φύλο συνολικά.

Συγκεκριμένα, οι γυναίκες του πρώτου ζεύγους υπό εξέταση, η Πανδώρα του Ησιόδου και η Αφροδίτη των ομηρικών ύμνων, φαίνεται να αποτελούν δύο όψεις του ίδιου «νομίσματος». Η Πανδώρα, ως η πρώτη θνητή γυναίκα, θέτει το πλαίσιο στο οποίο θα ενταχθούν και οι υπόλοιπες γυναίκες. Αιτία της δημιουργίας της στάθηκε η ανάγκη εύρεσης ενός οργάνου τιμωρίας των ανθρώπων. Σχεδόν εντελώς παθητική

τόσο στη *Θεογονία* όσο και στα *Έργα* δεν διαθέτει κανένα στοιχείο το οποίο να λογίζεται ως θετικό από τους άνδρες, ενώ αποσιωπάται ακόμα και η κατεξοχήν προσφορά του γυναικείου φύλου στη φύση, η αναπαραγωγική ικανότητα. Η μόνη πράξη της Πανδώρας η οποία μαρτυρά διάθεση για αυτενέργεια, το άνοιγμα του πιθαριού, απορρέει από την αρνητικά φορτισμένη γυναικεία περιέργεια και απερισκεψία και αποτελεί εφιαλτήριο της πτώσης του ανθρώπινου γένους από την πρότερη συγγενή με το θείο κατάστασή του. Η σχεδόν εντελώς παθητική γυναίκα, της οποίας ολόκληρη η ύπαρξη έχει καθοριστεί από άλλους, κυρίως άνδρες, θεωρείται υπεύθυνη για την εξαπάτηση του Επιμηθέα, ώστε να τη δεχθεί ως νύφη, αλλά και όσες συνέπειες επέφερε αυτή η εξαπάτηση στην κοσμογονία. Η Αφροδίτη, ως θεϊκό αντίστοιχο της Πανδώρας, φαίνεται να επιδιώκει να τη μιμηθεί σε μία δική της προσπάθεια εξαπάτησης με όργανο τη σεξουαλικότητα. Παρόλο που η Αφροδίτη είναι θεά, και ως εκ τούτου το κυρίαρχο μέλος του ερωτικού δεσμού με τον θνητό Αγκίστη, αναγκάζεται να ενδυθεί την αδυναμία, την κατωτερότητα και την υποταγή, οι οποίες χαρακτηρίζουν τη θνητή γυναικεία φύση, ώστε να «χωρέσει» στο πατριαρχικά δομημένο κοινωνικό πλαίσιο το οποίο καθορίζει τις σχέσεις των δύο φύλων. Ωστόσο, η Αφροδίτη ενσαρκώνει μία πρόιμη εξέλιξη του διπόλου, αφού σκέφτεται, μιλά, ενεργεί και εξαπατά, παραμένοντας, ωστόσο, στο πλαίσιο το οποίο έχει καθορίσει ο Δίας, το σύμβολο της πατριαρχικά δομημένης καθεστηκυίας τάξης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο το ενδιαφέρον παρέμεινε εστιασμένο στην επική ποίηση και συγκεκριμένα στην *Ιλιάδα* και την *Όδύσειαν*. Η λογοτεχνική κατασκευή της Πηνελόπης και της Ελένης από τον ομηρικό ποιητή μαρτυρά εξέλιξη του διπόλου *καλὸν κακόν*, το οποίο δεν είναι πλέον αποκλειστικά επιβλαβές για το ανδρικό φύλο στο σύνολό του. Αντίθετα, τα άλλοτε παντελώς αρνητικά φορτισμένα γυναικεία χαρακτηριστικά καθίστανται επιτρεπτά όταν χρησιμοποιούνται προς όφελος του συζύγου και του οίκου του. Ο ομηρικός ποιητής δίνει στις δύο ηρωίδες εξέχοντα ρόλο και υπογραμμίζει πολλαπλώς τον σημαντικό ρόλο τους στο κατά τα άλλα ανδροκρατούμενο έπος. Ο χαρακτήρας της Ελένης δεν είναι τόσο εξελιγμένος όσο αυτός της Πηνελόπης, αλλά διατηρεί ακόμα μία στενή συγγένεια με τις ηρωίδες του πρώτου κεφαλαίου. Η Ελένη βρίσκεται σε ένα μεταβατικό στάδιο όσον αφορά την εξέλιξη του διπόλου, αφού ακροβατεί μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας. Παρόλο που άγεται και φέρεται ανάλογα με τις αποφάσεις των ισχυρών ανδρών της ζωής της, σκέφτεται, αυτενεργεί και επιδιώκει να αναλάβει τις ευθύνες που θεωρεί ότι

της αναλογούν, προσπαθώντας να αποτινάξει από πάνω της την ακραία παθητικότητα της Πανδώρας. Ωστόσο, σε μεγάλο βαθμό δεν μπορεί να ξεφύγει ακόμα από αυτήν, αφού κινείται στο πλαίσιο που καθορίζουν οι άνδρες, γεγονός, όμως, που λαμβάνει υπόψη για να οργανώσει τη δράση της. Η Πηνελόπη αποτελεί την πιο εξελιγμένη εκπρόσωπο του διπόλου *καλόν κακόν* της επικής ποίησης, εξ' όσων εξετάζει η παρούσα διπλωματική εργασία. Παρόλο που η ποιότητά της ως συζύγου εναπόκειται σε μεγάλο βαθμό στην επιλογή της από τον Οδυσσέα και την πνευματική συγγένειά της προς αυτόν, η Πηνελόπη, έχει συμβάλει καταλυτικά στη διατήρηση του οίκου κατά την εικοσαετή απουσία του συζύγου της. Αν και κινείται μέσα σε ένα πατριαρχικό πλαίσιο, ουδέποτε δέχθηκε να αποτελέσει η ίδια αντικείμενο συναλλαγής μεταξύ ανδρών παρά τις πιέσεις που δέχθηκε να ξαναπαντρευτεί. Ο δόλος, για πρώτη φορά δεν είναι αποκλειστικά αρνητικά φορτισμένος, αφού χάρη σε αυτόν η Πηνελόπη κρατά τους μνηστήρες σε απόσταση. Ωστόσο, για αυτούς η Πηνελόπη είναι επικίνδυνη γυναίκα, η οποία τους εξαπατά και συμβάλλει με τον τρόπο της στην τελική καταστροφή τους.

Η μετάβαση στην τραγική ποίηση, η οποία έγινε με την εξέταση του χαρακτήρα της Ελένης στις *Τρωάδες* και την *Έλένην* του Ευριπίδη, αποδεικνύει την εξέλιξη του διπόλου ενταγμένη μέσα στο περισσότερο πολύπλοκο ηθικά πλαίσιο της τραγωδίας. Η Ελένη των *Τρωάδων* είναι στενά συνδεδεμένη με το αρχέτυπο. Αποτελεί τυπική αναπαράσταση του διπόλου, αφού διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά που περιλαμβάνονται στο δίπολο: απaráμιλλη ομορφιά, επιτηδευμένα εντυπωσιακή εξωτερική εμφάνιση και εργαλειοποίηση των παραπάνω με δόλο. Σε αντίθεση με το αρχέτυπο, η Ελένη μιλά χρησιμοποιώντας καλά δομημένο λόγο με επιχειρήματα. Όπως η Πανδώρα και η Αφροδίτη, καταφέρνει και εκείνη να σαγηνεύσει τον άνδρα και να πετύχει τον στόχο της, ο οποίος εν προκειμένω είναι η σωτηρία της. Η Ελένη της ομώνυμης τραγωδίας αποτελεί τον πιο εξελιγμένο και πιο σύνθετο χαρακτήρα υπό εξέταση. Συγκεντρώνει στο πρόσωπό της μεγάλες αντιθέσεις και ο χαρακτήρας της αποτελεί ένα συνονθύλευμα παθητικότητας, αλλά και αυτόβουλης ενέργειας, γυναικείας υποταγής, αλλά και κυριαρχίας και ανάληψης ευθυνών, ειδώλου και πραγματικότητας, *καλού* και *κακού*. Τελικά, σπάζοντας τα όρια του διπόλου η Ελένη θεοποιείται, απαλλάσσεται από κάθε κατηγορία και εγκωμιάζεται για την ποιότητά της. Η ηρώίδα του Ευριπίδη ενσαρκώνει τη μεγαλύτερη καινοτομία του διπόλου *καλόν κακόν*, αφού για πρώτη φορά το επικίνδυνο θηλυκό μετατρέπεται σε πρότυπο γυναίκας.

Τέλος, ο χαρακτήρας της Δηιάνειρας αποτελεί απόδειξη τόσο της στενής σχέσης με το αρχέτυπο όσο και της εξέλιξης του διπόλου. Συγκεκριμένα, η στενή συνάφειά της με την Πανδώρα έγκειται στον αποκλειστικά επιβλαβή αντίκτυπο τον οποίο έχει στις ζωές των ανδρών που την συναναστράφηκαν στη διάρκεια της ζωής της. Όπως συνέβη και με την Πανδώρα του Ησιόδου, κανένα χαρακτηριστικό της Δηιάνειρας δεν κατέστη ευεργετικό για το ανδρικό φύλο, αντιθέτως, όλα επέφεραν την καταστροφή. Από την άλλη πλευρά η Δηιάνειρα είναι η πρώτη γυναίκα-καλὸν κακὸν η οποία συνειδητοποιεί την ένταξή της στο *γένος γυναικῶν* και αποφασίζει να απαλλάξει τον κόσμο από την παρουσία της αυτοκτονώντας.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Αρχαία Κείμενα

- Allen T. W. (1932). *Homeri Ilias*. Οξφόρδη.
- Allen, T. W., Halliday, W. R. & Sikes, E. E. (1936). *The Homeric Hymns*. Οξφόρδη.
- Diggle, J. (1981). *Euripidis fabulae*. Οξφόρδη.
- ——— (1994). *Euripidis fabulae*. Οξφόρδη.
- Lloyd-Jones, H. & Wilson, N. G. (1990). *Sophoclis fabulae*. Οξφόρδη.
- Merkelbach, R. & West, M. L. (1967). *Fragmenta Hesiodica*. Οξφόρδη.
- Solmsen, F (1970). *Hesiodi opera*. Οξφόρδη.
- Von der Mühl, P. (1962) *Homeri Odyssea*. Basel.
- West, M. L. (1966). *Hesiod. Theogony*. Οξφόρδη.
- ——— (2003). *Greek Epic Fragments from the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge, MA.

Μελέτες

- Allan, W. (2008). *Euripides Helen*. Cambridge.
- Arthur, M. B. (1973). 'Early Greece: The Origins of the Western Attitude Toward Women'. *Arethusa*, 6(1), 7–58.
- Austin, N. (2008). *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Ithaca.
- Barney, R (2016). 'Gorgias's Encomium of Helen', στο Schliesser, E. (επιμ.) *Ten Neglected Classics of Philosophy*. Νέα Υόρκη, 1-25.
- Bergen, A. L. T. (1983). 'Language and the Female in Early Greek Thought'. *Arethusa*, 16(1/2), 69–95.

- Blondell (2010). “‘Bitch that I Am’”: Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, 140(1), 1–32.
- Boedeker, D. (1974). *Aphrodite's Entry into Greek Epic*. Leiden.
- Bowra, C. M. (1944). *Sophoclean Tragedy*. Οξφόρδη.
- Brown, A. S. (1997). ‘Aphrodite and the Pandora Complex’. *The Classical Quarterly*, 47(1), 26–47.
- Burnett, A. P. (1960). ‘Euripides' *Helen*: A Comedy of Ideas’. *Classical Philology* 55: 151-63.
- ——— (1971). *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Οξφόρδη.
- Carawan, E. (2000). ‘Deianeira's Guilt’. *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 130, 189-237.
- Clay, J. S. (2003). *Hesiod's Cosmos*. Cambridge.
- ——— (2006). *The Politics of Olympus: Form and meaning in the major Homeric Hymns*. Οξφόρδη, Νέα Υόρκη.
- Collins, D. (2008). *Magic in the Ancient Greek World*. Carlton.
- Davies, M. (1989). ‘Deianeira and Medea: A Footnote to the Pre-History of Two Myths’. *Mnemosyne* 42, 469-72.
- ——— (1991). *Sophocles Trachiniae*. Οξφόρδη.
- Dickie, M. W. (2005). *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη.
- Dougherty, C. (2015). ‘Nobody's Home: Metis, Improvisation and the Instability of Return in Homer's *Odyssey*’. *Ramus*, 44 (1&2), 115–140.
- Easterling, P. E. (1996). *Σοφοκλέους: Τραχίνιαι*, (μτφρ. Φαναράς, Π.). Αθήνα.

- Faraone, C. (1994). 'Deianeira's Mistake and the Demise of Heracles: Erotic Magic in Sophocles' *Trachiniae*.' *Helios* 21,115–135.
- Faulkner, A. (2008). *The Homeric Hymn to Aphrodite*. Οξφόρδη.
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality, Volume 2: The Use of Pleasure*, μτφρ. Hurley, R. Νέα Υόρκη.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: a Guide to Literary and Artistic Sources*. Βαλτιμόρη, Λονδίνο.
- Gellie, G. (1986). 'Helen in the Trojan Women', στο Betts, J. H., Hooker, J. T & Green, J. R. (επιμ.), *Studies in Honor of T. B. L. Webster*. Bristol.
- Hester, D. A. (1980). 'Deianeira's 'Deception Speech'. *Antichthon* 14, 1-8.
- Houghton, H. P. (1962). 'Deianeira in the *Trachiniae* of Sophocles'. *Pallas* 11, 69-102.
- Jebb, R. C. (1962). *Sophocles, The Plays and Fragments, Part 5, The Trachiniae*. Άμστερνταμ, (ανατύπωση αρχική έκδοση Cambridge 1892)
- Jenkins, I. (1985). 'The Ambiguity of Greek Textiles.' *Arethusa*, 19, 5–14.
- Juffras, D. M. (1993). 'Helen and Other Victims in Euripides' "Helen". *Hermes*, 121(1), 45–57.
- Kirk, G. S. (1970). *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge.
- Lev-Kenaan, V. (2008). *Pandora's Senses: The Feminine Character of the Ancient Text*. Madison, WI.
- Liddell, H. G. & Scott, R. (2009). *Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης, τ' Α'.* Αθήνα.
- Lloyd, M. (1984). 'The Helen Scene in Euripides' *Troades*'. *The Classical Quarterly*, 34(2), 303–313.

- Loraux, N. (1987). *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge.
- Mandas, C. (2008). ‘Magic, Gender and Social ‘Racism’’, στο Petropoulos, J. C. B. (επιμ.) *Greek Magic: Ancient, Medieval and Modern*. Λονδίνο-Νέα Υόρκη.
- Mayer, K. (1996). ‘Helen and the Διός Βουλή’. *The American Journal of Philology*, 117(1), 1–15.
- Mueller, M. (2010). ‘Helen’s Hands: Weaving for Kleos in the *Odyssey*’. *Helios*, 37 (1), 1-21.
- Ogden, D. (2002). *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman World: A Sourcebook*. Οξφόρδη.
- Pantelia, M. C. (1993). ‘Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer’. *The American Journal of Philology*, 114(4), 493–501.
- Parca, M. (1992). ‘Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles’ “Trachiniae”’. *Illinois Classical Studies*, 17(2), 175–192.
- Pozzi, D. C. (1994). ‘Deianeira’s Robe: Diction in Sophocles’ “Trachiniae”’. *Mnemosyne* 47(5), 577–585.
- Pucci, P. (1977). *Hesiod and the Language of Poetry*. Βαλτιμόρη & Λονδίνο.
- Reeder, E. (1995). *Pandora: Women in Classical Greece*. Βαλτιμόρη.
- Schein, S. L. (1995). ‘Female Representations and Interpreting the *Odyssey*’, στο Cohen, B. (επιμ.) *The Distaff Side*. Οξφόρδη, 17-27.
- Schein, S. L. (2016). *Homeric Epic and Its Reception: Interpretive Essays*. Οξφόρδη, 55-79.
- Scott, M. (1995). ‘The Character of Deianeira in Sophocles’ “Trachiniae”’. *Acta Classica*, 38, 17–27.

- Sussman, L. R. (1978). ‘Workers and Drones, Labor, Idleness and Gender Definition in Hesiod's Beehive’, *Arethusa* 11, 27-41.
- Vernant, J. P. (1980). *Myth and Society in Ancient Greece*, μτφ. J. Lloyd. Λονδίνο.
- Weiberg, E. L. (2018). ‘The Writing on the Mind: Deianeira’s Trauma in Sophocles’ *Trachiniae*’. *Phoenix*, 72(1/2), 19–42.
- West, M. L. (1978). *Hesiod Works and Days*. Οξφόρδη.
- ——— (1985). *The Hesiodic Catalogue of Women*. Οξφόρδη.
- Wilamowitz-Moellendorff, T. von. (1917). *Die dramatische Technik des Sophokles*. Βερολίνο.
- Wolff, C. (1973). ‘On Euripides’ Helen’. *Harvard Studies in Classical Philology*, 77, 61–84.
- Worman, N. (1997). ‘The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts’. *Classical Antiquity*, 16(1), 151–203.
- Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Σικάγο & Λονδίνο.