Επτά ΗΜΕΡΕΣ

20 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 2000

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ
ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ
ΚΥΡΙΑΚΗ 20 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 2000

2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

Από τη Μήδεια στη Σαπφώ
Της **Πέγκυ Κουνενάκη**

Μήδεια, το τίμημα της γνώσης
Της **Αγγελικής Κοτταρίδη**

Κλυταιμνήστρα ή οι μεταμορφώσεις της μητέρας
Του **Κώστα Μπαζαρίδη**

Ηλέκτρα ή ο χρόνος που δεν κυλά
Του **Αθανασίου Αλεξανδρίδη**

Οι περιπέτειες της Ελένης
Του **Χριστόφορου Μηλιώνη**

Η Αντιγόνη της αυταπάρνησης
Του **Γιώργου Χατζηδάκη**

Αλκηστη, διαχρονικό σύμβολο
Της **Λυδίας Κονιόρδου**

Αριάδνη, η έκπτωτη θεά
Του **Χρήστου Μπουλώτη**

Σαπφώ, η ποιήτρια του έρωτα
Του **Χριστόφορου Λιοντάκη**

Η γυναίκα στην αρχαιοελληνική σκέψη
Της **Αγγελικής Κοτταρίδη**

Εξώφυλλο:
Η Ελένη, σκεπτική, με έναν Ερωτα στα γόνατα. Λεπτομέρεια από αττική ερυθρόμορφη υδρία, γύρω στα 410 π.Χ. (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

Από τη Μή

▲ *«Βάκχος και Αριάδνη» (1522-1523), πίνακας του μεγάλου αναγεννησιακού ζωγράφου Τιτσιανού. Η Αριάδνη, αριστερά, στρέφεται έκπληκτη προς τον Διόνυσο/Βάκχο, στο κέντρο, ακολουθούμενο από Σάτυρους και Μαινάδες.*

δεια στη Σαπφώ

Επιμέλεια αφιερώματος:

ΠΕΓΚΥ ΚΟΥΝΕΝΑΚΗ

ΓΥΝΑΙΚΕΣ–ΜΥΘΟΙ, γυναίκες–ιδέες, γεννήματα του νου και της φαντασίας οι περισσότερες, επιβλήθηκαν στους αιώνες ως αρχέτυπα, γιατί κατάφεραν με την παρουσία ή τη δράση τους να ξεπεράσουν το πολιτισμικό πλαίσιο που τις δημιούργησε: Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Ηλέκτρα, Ελένη, Αντιγόνη, Αλκηστις, Αριάδνη και Σαπφώ· γυναίκες προικισμένες με ευφυία, διορατικότητα αλλά και αποφασιστικότητα. Εξιδανικευμένες μορφές ενδεδυμένες με ανθρώπινες ιδιότητες τοποθετημένες σε μια φανταστική πραγματικότητα οι περισσότερες, ανέτρεψαν τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής τους, αγάπησαν και αγαπήθηκαν κόντρα στον ισχύοντα νόμο που είχε συνήθως ανδρικό πρόσωπο, έγιναν σύμβολα της γυναικείας απελευθέρωσης στα μετέπειτα χρόνια, αρχετυπικές μορφές που απασχόλησαν τους μελετητές και αποτέλεσαν τη βάση για να ερμηνευτούν οι εκφάνσεις της γυναικείας ψυχολογίας.

Στο αφιέρωμα των «Επτά Ημερών», «Γυναίκες του Μύθου», επιλέχτηκαν κάποιες από τις γυναίκες εκείνες –δυστυχώς λόγω χώρου έμειναν απ' έξω αρκετές εξίσου γοητευτικές– που μας απασχολούν ακόμη είτε λόγω της προσωπικότητας είτε των πράξεών τους.

Αν ξεκινούμε από τη Μήδεια είναι, γιατί, η απονενοημένη πράξη της παιδοκτονίας εξ' αιτίας της ερωτικής εγκατάλειψης φαίνεται αποτρόπαιη. Ωστόσο, η ερωτική προδοσία συνεπάγεται σειρά προδοσιών εκ μέρους του άνδρα – του Ιάσονα: Βοήθησε να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας άρα να αποδυναμώσει την πατρίδα της την Κολχίδα· πρόδωσε τον πατέρα και τη γενιά της· έδωσε ό,τι της ζητήθηκε· κατέληξε, όπως την βλέπει ο Ευριπίδης ως σύμβολο της γυναικείας δοτικότητας που δεν αναγνωρίστηκε καμιά προσφορά της.

Η άπιστη και συζυγοκτόνος Κλυταιμνήστρα, είναι η άνασσα, η βασίλισσα, που επιχειρεί την υπέρβαση και αναλαμβάνει τις ευθύνες των πράξεων της. Υπερβαίνει το μέτρο της εποχής, αποκτά πολιτική εξουσία, κυβερνά τις Μυκήνες όσο απουσιάζει ο Αγαμέμνων στην Τροία, μοιχεύεται δημόσια εγκαθιστώντας τον εραστή της Αίγισθο στο παλάτι. Η συμπεριφορά της, στον αντίποδα της Πηνελόπης, είναι προκλητική για τα ήθη της εποχής. Θα το πληρώσει με τη ζωή της. Ο φόνος από το χέρι του γιού της Ορέστη και η δημόσια δίκη που θα γίνει στην Αθήνα παρουσία των Θεών για την τιμωρία του, θα σημάνει το τέλος του εθιμικού δίκαιου και θα αποτελέσει την αρχή της κοινωνικής οργάνωσης. Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία της ανθρωπότητας.

Η Ηλέκτρα, η κόρη της Κλυταιμνήστρας θα λειτουργήσει ακριβώς στον αντίποδά της. Εκείνη θα παραμείνει παρθένα. Πιστή στον πατέρα, υπερασπιζόμενη τα ιερά και τα όσια της οικογένειας θα οπλίσει εκδικητικά το χέρι του αδελφού. Στο μύθο των Ατρειδών είναι η γυναίκα που κινεί τα νήματα της εκδίκησης αλλά και η προσωποποίηση της ηθικής. Θα μετατραπεί σε γυναίκα του πένθους. Στην επιβίωση του μύθου της από τον σύγχρονο Ανούιγ, δεν είναι τυχαία η φράση: «Πενθώ για τη ζωή μου...».

Η ωραία Ελένη , κόντρα στους νόμους της εποχής, επιλέγει τους άνδρες που μοιραστούν το κρεβάτι της. Αυτή δεν θα αποτελέσει αντικείμενο αγοραπωλησίας ή ηδονής υποταγμένο στην ανδρική θέληση. Το μυθοποιημένο κάλλος της θα αποτελέσει την κινητήριο δύναμη για μια επίσης μυθοποιημένη εθνική περιπέτεια. Θα επιβιώσει στους αιώνες σε κείμενα νεότερων ποιητών, ως ιδέα άτρωτη από όσα έγιναν για χάρη της, σχεδόν θεοποιημένη όπως και η αιώνια ομορφιά, έτσι που να διερωτώνται: Μήπως όλα έγιναν για ένα αδειανό πουκάμισο, για μιαν Ελένη...

Η Αντιγόνη είναι σε πρώτη ανάγνωση η προσωποποίηση του καθήκοντος, η πιστή κόρη και αδελφή. Η γυναίκα των παραδόσεων, του εθιμικού δίκαιου. Κόρη αγνή, αθώα, την κρίσιμη ώρα της καταδίκης από τον Κρέοντα θα απαντήσει γενναία αλλά με τρόπο εντελώς γυναικείο: «γεννήθηκα για να αγαπώ και όχι να μισώ». Ομως, ο στίχος «Μα η απόλυτη εξουσία έχει κι άλλα πολλά πλεονεκτήματα και μπορεί να κάνει και να λέει ό,τι θέλει» που εκστομεί, θα αποτελέσει τον καταλύτη κάθε πολιτικής αυθαιρεσίας και θα γίνει το μανιφέστο των νέων κυρίως ανθρώπων απέναντι στη βία κάθε εξουσίας.

Η Αλκηστις είναι η πολυπόθητη νύφη, η ωραία και σεμνή. Η νέα γυναίκα με τις απεριόριστες επιλογές. Θα θυσιαστεί για χάρη του συζύγου της Αδμητου. Θα δεχτεί να πεθάνει αντ' αυτού. «Δεν θέλησα να ζω αν είναι να χωρίσω από σένα». Είναι η ενσάρκωση της γυναικείας πίστης και αυταπάρνησης, αυτή που θα αποδείξει ότι ο έρωτας μπορεί να ξεπεράσει την κοινωνική σύμβαση, ν' ανατρέψει ακόμη και τους φυσικούς νόμους.

Η Αριάδνη είναι η πανάρχαια μινωϊκή θεά της βλάστησης που ξέπεσε σιγά–σιγά σε ηρωίδα του μύθου, για να αναδειχτεί με τούτη της την υπόσταση σε σύμβολο ώς τις μέρες μας της εγκαταλειμμένης ερωμένης.

Τελευταία η Σαπφώ. Δεν είναι μυθολογικό πρόσωπο. Ανήκει στην ιστορική πραγματικότητα. Κατόρθωσε, ωστόσο, με τη ζωή και το έργο της να κυριαρχήσει του μύθου. Ο ποιητικός λόγος της αποτέλεσε την απάντηση των γυναικών στον κόσμο των ανδρών, κι ο υπερβατικός της θάνατος στα αφρισμένα νερά της Λέσβου εξ' αιτίας του πιθανού έρωτά της, εξίσου ακραίος όπως και η ζωή της.

Μήδεια

▲ *Η Μήδεια, κρατώντας πυξίδα με τα μαγικά της. Λεπτομέρεια από ερυθρόμορφο κρατήρα, 400-390 π.Χ. (Ruvo, Museo Jatta).*

Της **Αγγελικής Κοτταρίδη**

Δρος αρχαιολόγου

Αν στους αδαείς καινούργια φέρνεις γνώση, βλαβερό θα σε πουν και όχι σοφό και αν πάλι καλύτερος φανείς απ' αυτούς που θαρρούν κάτι πως ξέρουν, ενόχληση θα γίνεις για την πόλη. Και εγώ η ίδια την τύχη αυτή μοιράζομαι: Γιατί είμαι σοφή, πολλοί με μισούν, άλλοι με θεωρούν εμπόδιο και άλλοι πάλι και τα δύο...

(Ευρ. **«Μήδεια» 298–305***)*

ΘΥΓΑΤΕΡΑ ΤΟΥ ΑΙΗΤΗ, γιου του Ηλιου και της Ιδυίας, κόρης του Ωκεανού, η Μήδεια που στη φύση της συνενώνει την ουσία της φωτιάς και του νερού είναι μια παλιά θεότητα, μια ακόμη υπόσταση της Μεγάλης Θεάς της Μεσογείου που οι ρίζες της χάνονται στις απαρχές της προϊστορίας... Το όνομά της, μια λέξη ελληνική, ετυμολογικά συγγενής με το Μήτις, η οποία παράγεται από το ρήμα «μήδομαι»=«σκέπτομαι, εφευρίσκω, προνοώ, νοιάζομαι», καθορίζει την ουσία της. Σε πινακίδα της μυκηναϊκής εποχής αναφέρεται μια θεά με το όνομα Ι–ΠΙ–ΜΕ–ΔΕ–JA, που μεταγράφεται σαν Ιφιμέδεια ή Ιφιμήδεια και σημαίνει Μήδεια στον υπερθετικό βαθμό, ενώ στην Κόρινθο η σχετική με τη Μήδεια λατρεία επιζεί και στους ιστορικούς χρόνους.

Θεότητα της νόησης και της σοφής συμβουλής, η Μήδεια αναγκάζεται να αφήσει το χώρο της και να ακολουθήσει έναν θνητό. Ο Ιάσων, ο αγαπημένος των θεών, οπλισμένος με τα μάγια του έρωτα που του δίδαξε η ίδια η Αφροδίτη, κερδίζει την καρδιά της, εξασφαλίζοντας έτσι τη βοήθειά της, και η Αργώ, το πρώτο καράβι, φέρνει τη Μήδεια στους ανθρώπους. Προίκα της είναι η γνώση και το δέρμα του θυσιασμένου κριαριού.

Πίσω από τον παλιό μύθο κρύβεται η ιδέα του Ιερού Γάμου, κεντρικό θέμα της λατρείας πολλών αρχαίων λαών. Ο εκλεκτός σμίγει τελετουργικά με τη θεά. Ενα παιδί γεννιέται που η παρουσία του ανανεώνει το συμβόλαιο και εξασφαλίζει για την κοινότητα την ευλογία της μάνας του. Το γάμο της Μήδειας που στάθηκε η αρχή των περιπετειών της τον τραγούδησε ο Ησίοδος στη «Θεογονία» του (περίπου 700 π.Χ.) και τον παράστησαν οι καλλιτέχνες των πρώιμων αρχαϊκών χρόνων.

Ο θρύλος της μάγισσας

Ο θνητός που άγγιξε τη θεότητα θα γνωρίσει τη μοίρα των θυμάτων. Κομματιασμένο το κορμί του θα καταλήξει, όπως τα σφάγια της θυσίας, στο καζάνι, όμως η αγάπη και η γνώση της Μήδειας θα κάνουν το θαύμα τους. Πιο νέος και πιο όμορφος από πριν ο Ιάσονας ξεπηδά ολοζώντανος μέσα από το λέβητα, και εκείνη, δέσποινα της ζωής, του παραστέκεται. Ο παλιός άρρητος μύθος της νεκρανάστασης, μετουσιωμένος, θα δώσει τροφή στο θρύλο της μάγισσας και οι επικοί ποιητές θα υμνήσουν τα θαυμα-

το τίμημα της γνώσης

▲ *Ο Ιάσονας παλεύει με τον ταύρο έχοντας τη βοήθεια της Μήδειας που με τα μάγια της θα καταβάλει το θηρίο. Τη νικηφόρα έκβαση του αγώνα δηλώνει η παρουσία της Νίκης. Λεπτομέρεια από απουλικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα, γύρω στο 370 π.Χ. (Νάπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο).*

τουργά βοτάνια της Μήδειας που ήξερε να ξαναδίνει τη χαμένη νιότη στους γέροντες.

Ομως, όσο μισητά και αν είναι, ο θάνατος και τα γηρατειά αποτελούν νόμο της φύσης. Η κατάργησή τους σημαίνει ανατροπή της «κοσμικής» τάξης και γι' αυτό είναι μια πράξη αναρχική και σαν τέτοια επικίνδυνη. Ο κόσμος που κυοφορεί την ιδέα της πολιτείας των ίσων ανδρών – πολιτών σαν επιστέγασμα της έμπρακτης εφαρμογής του νόμου, που διέπεται από τον Ορθό Λόγο θα γεννήσει την πόλωση της γνώσης. Η ορθολογική «επιστημονική» αντίληψη θα γίνει η επίσημη άποψη της δημοκρατίας των ανδρών, το στήριγμα του νόμου. Η αρχαία «μαγική» γνώση, αναρχική και ανεξέλεγκτη, θα βρει καταφύγιο στο χώρο των μυστηρίων και στη σκιά του γυναικωνίτη.

Στο φως του ορθολογισμού η μορφή της σοφής μάγισσας Μήδειας, που η ουσία της αντιβαίνει πια στις κρατούσες αντιλήψεις βυθίζεται όλο και περισσότερο στο σκοτάδι. Ο παλιός μύθος που δόξαζε τη δύναμή της αλλάζει. Στο τέλος του 6ου προχριστιανικού αιώνα, στους κύκλους των ορθολογιστών διανοουμένων πλάθεται η ιστορία της Μήδειας και των Πελιάδων. Το θαύμα γίνεται παρωδία, η πολιτική ίντριγκα παίρνει τη θέση της τελετουργίας. Δεν ήταν ένας γέρος που ξανάνιωσε, αλλά ένα κριάρι που το κομμάτιασαν και βγήκε από το μαγικό λεβέτι αρνάκι. Τα μάγια γίνονται παγίδα για να ξεγελαστούν οι κόρες του καταπατητή Πελία και να σκοτώσουν τον πατέρα τους, ώστε να πάρει πίσω το θρόνο του ο άντρας της μάγισσας.

Για την πατριαρχική Αθήνα του χρυσού αιώνα, την πόλη που φιλοδόξησε περισσότερο από κάθε άλλη να μορφοποιήσει το ιδανικό του Νόμου και του Ορθού Λόγου, την κοινωνία που καταδίκασε τις γυναίκες της στη σιωπή, την αμάθεια και την αφάνεια, η σοφή Μήδεια είναι μια ηρωίδα αρνητική και η γνώση της ένα αγαθό ανεπιθύμητο. Η ιστορία των Πελιάδων θα δώσει στον Σοφοκλή, την ευκαιρία να διδάξει το κοινό του για τις βλαβερές συνέπειες της μαγείας, ενώ ο Ευριπίδης στο νεανικό του συναπάντημα μαζί της θα φέρει τη Μήδεια στη σκηνή σαν πρότυπο της αγύρτισσας, που με τις απάτες της οδηγεί στον όλεθρο το άμυαλα θηλυκά.

Η Μήδεια του Ευριπίδη τρόμαξε τους Αθηναίους που ήθελαν τις γυναίκες άβουλες

Οπως στο παραμύθι, στα χέρια των τραγικών η μάγισσα θα παίξει και το ρόλο της

▲ *Η κορύφωση του δράματος: Η Μήδεια μπήγει το σπαθί στο μισόγυμνο κορμάκι του παιδιού της. Παράσταση από καμπανικό ερυθρόμορφο αμφορέα, 330-320 π.Χ. (Παρίσι, Λούβρο).*

κακιάς μητριάς, που έρχεται στην πόλη σα σύζυγος του βασιλιά Αιγέα, και χρησιμοποιεί την τέχνη της για να φαρμακώσει τον Θησέα, τον ήρωα της Αθήνας. Ομως ο δόλος θα αποκαλυφθεί, η μάγισσα θα εκδιωχθεί και οι αγγειογράφοι που δούλευαν τα χρόνια που χτίζονταν ο Παρθενώνας με ενθουσιασμό θα παραστήσουν τον άλκιμο νέο, που οδηγώντας στο βωμό το δαμασμένο ταύρο, εκδιώκει τη μάγισσα, υποτάσσοντας την άγρια φύση στον ανθρώπινο νόμο και καθαρίζει την πόλη από το μίασμα της γυναικείας πανουργίας.

Ανατροπή και κάθαρση

Το 431 π.Χ. ο Ευριπίδης θα δώσει μια νέα συγκλονιστική διάσταση στη Μήδεια και θα καθορίσει την εικόνα της στους αιώνες. Στην ομώνυμη τραγωδία του, η αρχαία θεά, η σκοτεινή μάγισσα αποκτά ανθρώπινο πρόσωπο, γίνεται γυναίκα και ενσαρκώνει με τον πιο απόλυτο τρόπο την πικρή μοίρα του θηλυκού που ερωτεύεται παράφορα και στο όνομα του έρωτα καταλύει παραδόσεις, εξουσίες και νόμους. Για την αγάπη του ξένου η Μήδεια αρνιέται τον κόσμο της, προδίνει τον πατέρα της, σκοτώνει τον αδερφό της, εξυφαίνει τη δολοφονία του βασιλιά, πολεμά τους δαίμονες και τα στοιχειά της φύσης, για να βρεθεί ξεριζωμένη με μόνη πατρίδα το κρεβάτι του άντρα που του χάρισε δυο γιους, του άντρα που χωρίς δισταγμό την εγκαταλείπει για να εξασφαλίσει, όπως ισχυρίζεται, το μέλλον των παιδιών του. Απόλυτη, όπως ο έρωτας θα είναι και η εκδίκηση της Μήδειας, που, σοφή καθώς είναι, αναγνωρίζει την ουσία του προβλήματος και αναλαμβάνει να εκδικηθεί μια για πάντα για όλα τα δεινά και τις αδικίες που υποφέρει το φύλο της.

Σκοτώνοντας τα παιδιά που η ίδια του γέννησε και αποστερώντας τον από τη δυνατότητα να αποχτήσει άλλα, η έξυπνη γυναίκα καταδικάζει τον άπιστο σύζυγο σε κοινωνικό ευνουχισμό. Καλά μελετημένη και ψυχρά εκτελεσμένη, η φριχτή ενέργειά της καταδεικνύει τις ακραίες συνέπειες ενός συστήματος, που βασισμένο στην ανισότητα και στην πόλωση των φύλων, στο όνομα της απόλυτης αντρικής εξουσίας ήθελε τα παιδιά κτήμα του πατέρα και «ξένα» για τη μάνα.

Και όμως η Μήδεια του Ευριπίδη είναι ο μόνος δολοφόνος της τραγωδίας που δεν τιμωρείται. Αναποδογυρίζοντας συθέμελα το φυσικό και τον ανθρώπινο νόμο, βιώνοντας τον ύψιστο πόνο, η Μήδεια γνωρίζει την κάθαρση και την αποθέωση: ψυχρή και απόμακρη, θεϊκά απρόσιτη εμφανίζεται στο τέλος της τραγωδίας να μιλά από το θεολογείο, επάνω στο άρμα του Ηλιου, έτοιμη πια να εγκαταλείψει για πάντα τον κόσμο των θνητών.

«Αν στους αδαείς καινούρια φέρνεις γνώση, βλαβερό θα σε πουν και όχι σοφό...»

Η ηρωίδα του Ευριπίδη έδωσε σάρκα στο χειρότερο εφιάλτη των ανδρών, που ήθελαν τις γυναίκες τους άβουλες και άφωνες, φυλακισμένες στο γυναικωνίτη, να τους εξασφαλίζουν με νόμιμα τέκνα τη συνέχεια του οίκου τους. Ο ποιητής τιμωρήθηκε, χάνοντας το δραματικό αγώνα, και η Μήδεια έγινε από τότε η βάρβαρη κατ' εξοχήν της ελληνικής τέχνης.

Η ηρωίδα που τρόμαξε τους Αθηναίους αγαπήθηκε πολύ από τους Ελληνες της Μεγάλης Ελλάδας, που ανιστόρησαν πολλές φορές στις ζωγραφιές τους τα πάθια και τις περιπέτειές της. Ο Απολλώνιος από τη Ρόδο, ένας ποιητής του 3ου αι. π.Χ., την έκανε ρομαντική ηρωίδα των «Αργοναυτικών» όπου η σοφή μάντισσα, μάγισσα, η ερωτευμένη Μήδεια αποδεικνύεται ανεκτίμητη βοηθός και πιστή σύντροφος, παραμερίζοντας τα εμπόδια και σώζοντας συχνά τους Αργοναύτες από βέβαιο χαμό.

Αστείρευτη πηγή έμπνευσης

Πέρα και πίσω από τη δράση των ποιητών, οι «απροσδόκητες» όσο και σπάνιες αγγειογραφίες που παρουσίαζαν τη Μήδεια στα Ηλύσια Πεδία ανάμεσα στους ήρωες ή ιέρεια στην Ελευσίνα, στον πιο σεπτό ναό της Ελλάδας μας αφήνουν να σκεφτούμε, ότι για τους μυημένους η σοφή μάγισσα–ιέρεια της Εκάτης, κυρά του ιερού φιδιού και δέσποινα των καθαρμών είχε αποκτήσει πριν ακόμη από το τέλος της κλασικής εποχής μια εντελώς άλλη σημασία, μια διάσταση εσωτερική και μυστική που εδραιώθηκε στους αιώνες που ακολούθησαν και δικαιολογεί την παρουσία της σε ένα χώρο λατρείας των νεοπυθαγορείων στη Ρώμη.

Από όλες τις γυναικείες μορφές του ελληνικού μύθου, μόνη αυτή πρωταγωνίστρια πολλών περιπετειών, έγινε αστείρευτη πηγή έμπνευσης για ποιητές και καλλιτέχνες, που αντίθετα με τις άλλες ηρωίδες, την παραστήσαν αυτή, μια γυναίκα, σα δρων υποκείμενο και όχι σαν πά-

▲ *Η Μαρία Κάλας στη «Μήδεια» του Παζολίνι (1969). Μιλώντας για την ταινία είχε δηλώσει: «Ο Παζολίνι είχε μια καταπληκτική ιδέα που μου άρεσε πολύ. Υπάρχει μια βάρβαρη Μήδεια και μια Ελληνίδα· υπάρχει το όνειρο, υπάρχει και η πραγματικότητα».*

▲ *Γεμάτη πάθος ήταν και η ερμηνεία της Μελίνας Μερκούρη στη «Μήδεια» του Ευριπίδη, που παρουσίασε το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στις αρχές της δεκαετίας του '80, σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη.*

▶ *Η Αγγελική Στελλάνου υποδύεται τη Μήδεια στην ομώνυμη και πολυβραβευμένη παράσταση της χορευτικής Ομάδας Εδάφους, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παπαϊωάννου (φωτ.: Stefanos).*

σχον αντικείμενο, αφού η δύναμη και η γοητεία του παλίμψηστου προσώπου της Μήδειας στάθηκε πιο δυνατή από τις συμβάσεις και τους νόμους της τέχνης και της κοινωνίας.

Για τους νεότερους που τη γνώρισαν κυρίως μέσα από το συγκλονιστικό δράμα του Ευριπίδη, η εικόνα της Μήδειας σφραγίστηκε ανεξίτηλα από την φρίκη της παιδοκτονίας. Σε έναν κόσμο που εδώ και αιώνες λατρεύει το αρχέτυπο της μητέρας–παρθένου, της γυναίκας που στο όνομα της μητρότητας θυσιάζει την ερωτική της υπόσταση – το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό του φύλου της, ώστε ακίνδυνη να ενταχθεί στην κοινωνία που τη χρειάζεται για την αναπαραγωγή, η Μήδεια είναι δυσνόητη, σχεδόν αφύσικη, με αποτέλεσμα ερμηνείες που στηρίζονται στην παθολογία και την ψυχική διαταραχή, ενώ οι νεότερες εκδοχές, προβάλλοντας το μοτίβο του πάθους και της ερωτικής ζήλειας που συσκοτίζει το νου, υπεραπλουστεύοντας, αφαιρούν το μεγαλείο της ηρωίδας που προσωποποιεί την ίδια την ουσία της θηλυκής φύσης, τη σκοτεινή μήτρα που φυλάγει το μυστικό της ζωής και του θανάτου...

Κλυταιμνήστρα ή οι μετο

Του **Κώστα Μπαζαρίδη**

Η ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ ή Κλυταιμνήστρα προβάλλει από τον σκιερό χώρο της μυθολογίας της Ανατολής. Ήταν κόρη του Τυνδάρεω και της Λήδας (της Καρικής θεότητας Lada). Η μητέρα της πριν βρεθεί στο πλευρό του Τυνδάρεω είχε ενωθεί με τον μεταμορφωμένο σε κύκνο Δία, γεννώντας τον Πολυδεύκη και την Ελένη, ενώ με τον Τυνδάρεω έφερε στον κόσμο τον Κάστορα, την Κλυταιμνήστρα και την Τιμάνδρα. Η μοίρα της όμως ήταν σημαδεμένη ήδη από την γέννησή της, καθώς ο πατέρας της αρνήθηκε να προσφέρει θυσία στην Αφροδίτη. Ετσι «έμελλε» να απατήσει το σύζυγό της, όπως κι οι δύο αδελφές της.

Πρώτος της σύζυγος υπήρξε ο Τάνταλος, γιος του Θυέστη (ή ο Βροτέας) και μαζί του απέκτησε ένα γιο. Η φήμη της παράξενης ομορφιάς της όπλισε το χέρι του Αγαμέμνονα, που σκότωσε τον πρώτο του εξάδελφο Τάνταλο και το νεογέννητο γιο του, για να την απαγάγει. Μόνο με την παρέμβαση των Διόσκουρων αναγκάζεται να την παντρευτεί και να την στέψει βασίλισσα στις Μυκήνες. Απέκτησε μαζί του τέσσερα, ίσως και πέντε παιδιά. Οταν ο άρχοντας των «ισχυρών Μυκηνών» ορίστηκε αρχηγός των Ελλήνων στην εκστρατεία εναντίον της Τροίας είδε την κόρη της Ιφιγένεια να μεταβάλεται σε ιερό σφάγιο, ώστε να ευοδοθούν οι φιλοδοξίες του άντρα της. Κι έπειτα έμεινε μόνη στις Μυκήνες, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα ενός αοιδού – τοποτηρητή της οικογενειακής τιμής που άφησε ο Αγαμέμνονας στη θέση του. Ομως αυτό δεν εμπόδισε τον εξάδελφό του Αίγισθο να την πολιορκήσει και τελικά να πάρει τη θέση του στο κρεβάτι της, παρά τις θεϊκές προειδοποιήσεις. Οταν ο Αγαμέμνονας επέστρεψε θριαμβευτής από την Τροία με πλήθος λάφυρα και σκλάβες, οι δύο εραστές τον σκότωσαν, παγιδεύοντας τον σ' ένα θανατηφόρο δίχτυ. Τα χρόνια πέρασαν κι ο Ορέστης επέστρεψε να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του σκοτώνοντας, με τη βοήθεια της αδελφής του, τους «σφετεριστές» της εξουσίας. Θάφτηκαν μακριά, έξω από το τείχος «μιάσματα και απειλές» για την πόλη, που πέρασε σε μια νέα φάση οργάνωσης και ζωής.

Μέσα από αυτό το συνονθύλευμα μυθικών δεδομένων από αρκετές πηγές, η μορφή της Κλυταιμνήστρας φαίνεται να εκπέμπει τις τελευταίες αναλαμπές του μητριαρχικού κόσμου. Γεννά και μεγαλώνει παιδιά σχεδόν μόνη της. Οι άντρες φεύγουν κι αυτή με όπλο της το διπλό πέλεκυ (εξεικόνιση του παλιού και του νέου φεγγαριού, αλλά και σύνεργο της ξυλοκοπικής) μένει και προστατεύει περιουσίες, να διοικεί και να εκδικείται. Τα παιδιά της στέκονται μετέωρα ανάμεσα στη μητριαρχική τάξη που ξεθωριάζει, καθώς αλλάζουν οι παραγωγικές διαδικασίες και οι απαιτήσεις της κοινωνικής οργάνωσης, και στην πατριαρχική τάξη που ανατέλλει δυναμικά και ανελέητα. Η στάση τους θα καθορίσει τη ζωή τους, αλλά και τη ζωή της μητέρας τους.

▶ ***Ο Ορέστης εκδικείται τους φονείς και σφετεριστές του θρόνου του πατέρα του. Σκηνή στις δύο όψεις ερυθρόμορφης πελίκης (γύρω στο 500 π.Χ.). Η Κλυταιμνήστρα τρέχει σε βοήθεια του Αίγισθου κραδαίνοντας πελέκι, το οποίο προσπαθεί να αρπάξει ο Ταλβύθιος για να αποτρέψει το ξεκλήρισμα της γενιάς. Ο Ορέστης σκοτώνει τον Αίγισθο και τον αποσπά βίαια από το θρόνο του πατέρα του. Η Χρυσόθεμη κινάει απελπισμένη να φύγει, στρέφοντας τα μάτια, όπως και ο Ορέστης, προς τη μητέρα τους, που πλησιάζει απειλητική (Βιέννη, Kunsthistorisches Museum).***

Το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, ήταν μια ισχυρη πηγή έλξης για τους τραγικούς ποιητές. Στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, η μορφή της κυριαρχεί τόσο στον *Αγαμέμνονα* όσο και στις *Χοηφόρες*. Παρουσιάζεται σαν «σκληρή αρχόντισσα που δικαιολογεί το έγκλημά της, παρουσιάζοντάς το πότε σαν δίκαιη πληρωμή για έναν άπιστο σύζυγο, πότε σαν μητρική εκδίκηση για μιαν αδικοσκοτωμένη θυγατέρα και πότε σαν θεόσταλτη τιμωρία για τον άνθρωπο που δεν σεβάστηκε τους βωμούς της νικημένης Τροίας» (Δ. Σολωμός). Σ' αυτό το πανάρχαιο κείμενο που είναι κατοικημένο από πρόσωπα και σύμβολα, που η αρχική τους σημασία έχει σχεδόν χαθεί στους αιώνες, η μορφή της φαντάζει φοβερή, προκαλεί δέος και θαυμασμό, είναι όμως μοναχική όσο κι αν συντροφεύεται από την εξουσία, που επικαλείται συχνά. Η εξόντωσή της, στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, μοιάζει δικαιωμένη, αλλά και τρομερή.

> ***Ηρωίδα που ενέπνευσε αρχαίους και νεώτερους συγγραφείς και οδήγησε σε ψυχαναλυτικές αναζητήσεις***

Ο Σοφοκλής ασχολείται μαζί της στην *Ηλέκτρα* του. Μοιάζει αμήχανος να αντιμετωπίσει διαλεκτικά το φόνο της μητέρας από τα παιδιά της. Είναι ακόμη πιο ανελέητος μαζί της. Η Ηλέκτρα, ενσάρκωση της εκδίκησης, μισεί αυτή τη «μη-μητέρα», που σφετερίζεται δίχως ντροπή την «πατρική εξουσία» και την εξοντώνει αμείλικτα. Ομως η Κλυταιμνήστρα του Σοφοκλή δεν έχει τον όγκο, τη δύναμη, την επιβλητικότητα της αισχύλιας εκδοχής. Τα θεμέλια της εξουσίας της τρίζουν,

μορφώσεις της μητέρας

▶ ***Ο Απόλλωνας εξαγνίζει τον Ορέστη ενώ ο ίσκιος της Κλυταιμνήστρας (κάτω αριστερά) αναδύεται από τον κόσμο των νεκρών για να ταράξει τον ύπνο των Ερινυών (πάνω αριτερά) και να τις παρακινήσει να καταιρέξουν τον μητροκτόνο. Απουλικός κρατήρας, γύρω στο 390–380 π.Χ. (Παρίσι, Λούβρο).***

γίνεται «κακιά και μικρή», ενώ ο Αίγισθος δεν είναι απλά ένα εκτελεστικό όργανο, αλλά κι ένας απαιτητικός συνέταιρος, που διεκδικεί όλο και περισσότερα.

Ο Ευριπίδης αναφέρεται στο πρόσωπό της σε τρεις από τις σωζόμενες τραγωδίες του: Την *Ιφιγένεια στην Αυλίδα,* την *Ηλέκτρα,* ενώ η σκιά της απλώνεται βαριά στον *Ορέστη*. Η Κλυταιμνήστρα του (στην Ηλέκτρα) είναι ανθρώπινη «έχει τύψεις για την πράξη κι είναι ολοφάνερα και μάνα. Εχει γλιτώσει τη ζωή της κόρης της και τρέχει να θυσιάσει για το νεογέννητο, σαν πήρε το ψεύτικο μήνυμα που την παγίδεψε, πως η παντρεμένη πια Ηλέκτρα έχει γεννήσει» (Π. Λεκατσάς). Αντίθετα η κόρη απάνθρωπη και σαρκαστική την οδηγεί στη σφαγή, για να «ξυπνήσει» σε λίγο μέσα σ' έναν άλλο εφιάλτη: της ενοχής και της ντροπής.

Στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα,* η σκηνογράφησή της αγγίζει τα όρια της παρωδίας και της διακωμώδησης, ιδιαίτερα στον τρόπο που παρουσιάζεται η σχέση της με τον Αχιλλέα.

Ομως η Κλυταιμνήστρα δεν σταμάτησε να εμπνέει και νεότερους συγγραφείς (για να μείνουμε μόνο στο θέατρο). Ας θυμηθούμε κείμενα του ιταλικού θεάτρου, της όψιμης αναγέννησης, του μπαρόκ, του γαλλικού θεάτρου, του επτανησιακού θεάτρου, του νεοελληνικού θεάτρου του περασμένου αιώνα, αλλά και του νεώτερου ελληνικού και διεθνούς δραματολογίου (έργα των Ν. Μάτσα, Θ. Κωτσόπουλου, Ζωής Καρέλλη, Ε. Αβέρωφ–Τοσίτσα, Α. Στάικου, Ι. Καμπανέλλη κ.ά.). Τέλος, ενδεικτικά ας μην ξεχνούμε πόσο ευρετικά διαχειρίζεται το μύθο της ο Γιάννης Ρίτσος σε αρκετούς από τους ποιητικούς του μονολόγους.

Ψυχαναλυτικές αναζητήσεις

Μπορεί ο Φρόιντ να μην μας άφησε κάποια κείμενα που να αναφέρονται στην Κλυταιμνήστρα, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι η μορφή της δεν κέντρισε το ψυχαναλυτικό ενδιαφέρον. Ελληνες (Α. Ποταμιάνου, Δ. Κουρέτας, Ν. Ζαβιτζιάνος κ.ά.) και ξένοι ψυχαναλυτές ασχολήθηκαν μαζί της. Από τους πρώτους η M. Klein (1959) προσπάθησε να εξηγήσει την *Ορέστεια*, σύμφωνα με τη διαλεκτική της σχιζοπαρανοειδούς και καταθλιπτικής θέσης. Γι' αυτήν η *Ορέστεια* αποτελεί μια τυπικά ψυχωτική κατάσταση, αν και ο Ορέστης βρίσκεται στα όρια της ψυχωτικής και της νευρωτικής επικράτειας. Η Κλυταιμνήστρα αποτελεί μια κατεξοχήν μορφοποίηση της κλαϊνικής εκδοχής της αρχαϊκής μητέρας, ενσάρκωση του «κακού» στήθους. Εμπεριέχει όλα τα φυλετικά χαρακτηριστικά και όλες τις καταστροφικές και δημιουργικές δυνάμεις. Γίνεται κατανοητή σαν μια ολιστική φιγούρα, που απειλεί να εκμηδενίσει τα παιδιά

▲ *Εντυπωσιακή ήταν η Μελίνα Μερκούρη στο ρόλο της Κλυταιμνήστρας στην πρώτη εκδοχή της «Ορέστειας» του Αισχύλου, που παρουσίασε ο Κάρολος Κουν στην Επίδαυρο το 1980 (φωτ.: Ντίμης Αργυρόπουλος).*

▲ *Η Μαρίκα Κοτοπούλη ως Κλυταιμνήστρα στην «Ορέστεια» του Αισχύλου, που ανέβασε το 1949 ο Δημήτρης Ροντήρης στο Εθνικό Θέατρο.*

της, να τα κατακερματίσει και να τα απορροφήσει. Ο Αγαμέμνονας, αλλά και ο Αίγισθος, δεν αποτελούν παρά μια σκιώδη αντανάκλασή της, δεν είναι το αντικείμενο της επιθυμίας της, δεν συγκροτούν τον τρίτο όρο της οιδιπόδειας κατάστασης, δεν εισάγουν το φαλλικό σημαίνον που θα σημάδευε την έννοια της έλλειψης στο μητρικό σώμα. Ετσι, η μόνη λύση που μπορεί να βρει ένα παιδί που σκιάζεται απ' αυτήν τη διωκτική μορφή είναι να προσπαθήσει να την καταστρέψει, να την τεμαχίσει και να υφαρπάξει τα κομμάτια που του είναι απαραίτητα. Το πένθος που ακολουθεί συμβάλλει ώστε να συντελεστεί το πέρασμα από τη φαντασιωτική στη συμβολική τάξη, στη λειτουργική σκέψη και τη δημιουργία.

Ο L. Green (1969) προσπάθησε να συνθέσει από διαφορετική θεωρητική σκοπιά τη θεματική του φόνου της Κλυταιμνήστρας, όπως παρουσιάζεται στους τρεις τραγικούς και να καταδείξει τις διαφοροποιήσεις και τις μεταλλαγές. Στον Αισχύλο ο φόνος προαναγγέλεται από ένα όνειρο της ίδιας της βασίλισσας, όπου η σχέση μάνας–παιδιού είναι μια σχέση «σώματος προς σώμα». Η στοματική–αρχαϊκή μητέρα βρίσκεται στο απόγειό της. Στο Σοφοκλή το όνειρο ανήκει στην Χρυσόθεμη, όμως σε αυτό εμφανίζεται η μορφή του πατέρα και εισάγονται οι έννοιες της διαφοράς και του νόμου. Τέλος, στον Ευριπίδη δεν χρειάζεται καν αγγελτήριο όνειρο. Υπάρχει η πράξη. Ο φόνος της μάνας δεν έχει επαρκή στηρίγματα, δεν δικαιώνεται και οδηγεί τους δυο μητροκτόνους (ιδιαίτερα στον «Ορέστη») σε ένα ερεβώδες αδιέξοδο που υπονομεύει τον ψυχισμό τους.

Κάθε μυθική κατασκευή, αλλά και κάθε τραγική ποιητική δημιουργία απορρέει από πολλές πλευρές. Οι μεταβαλλόμενες οικονομικές πραγματικότητες, οι διαφοροποιούμενες κοινωνικές αποκρυσταλλώσεις, οι νέες συλλογικές θεσμίσεις, οι μετατοπίσεις των αντιπαραθέσεων, αλλά και οι διαφορετικές προσωπικές επιθυμίες και συγκρούσεις των δημιουργών εγγράφονται στο μύθο και στις τραγωδίες οδηγώντας σε διαφορετικές συνθέσεις. Ο μύθος, και κυρίως η τραγωδία, εξελίσσονται καθώς εξελίσσεται και ο κοινωνικός περίγυρος που τα γεννά και τα τρέφει και καθώς αλλάζουν τα κοινωνικά, ιστορικά, αισθητικά, πολιτικά, ψυχικά ερωτήματα που καλούνται να απαντήσουν.

Ετσι η μορφή της Κλυταιμνήστρας διαγράφει μια ολόκληρη τροχιά που, αν παραμείνουμε στο ψυχαναλυτικό πεδίο, προσομοιάζει με τη γραμμή της ψυχοσεξουαλικής εξέλιξης. Στον Αισχύλο είναι η αρχαϊκή μητέρα με έντονα τα «στοματικά» στοιχεία που συνδέεται άμεσα και δίχως διαμεσολαβήσεις με το σώμα του παιδιού της. Ο θάνατός της είναι επιβεβλημένος και θεμελιώνει τη συμβολική τάξη. Στο Σοφοκλή ήδη έχει εισαχθεί η πατρική διάσταση στη συναλλαγή μάνας-παιδιού. Η Κλυταιμνήστρα μοιάζει να έχει περισσότερα «πρωκτικά» χαρακτηριστικά και ο θάνατός της μοιάζει να εξυπηρετεί τις νέες διευθετήσεις στους πατριαρχικούς εξουσιαστικούς μηχανισμούς. Τέλος, στον Ευριπίδη η μορφή της μοιάζει να πλησιάζει την οιδιπόδεια μητέρα, που είναι σημαδεμένη από την έλλειψη «αναγνωρίζει» τη δυνατότητα της κόρης της να έχει δικό της σύζυγο και παιδιά και «επιτρέπει» την ανάδυση επιθυμιών και την αναζήτηση ικανοποίησης.

Οπως όμως κι αν «διαβάσει» κανείς την τροχιά που διαγράφει η μορφή της Κλυταιμνήστρας, δεν μπορεί να αρνηθεί την πολυσήμαντη και πολύτιμη θέση που κατέχει τόσο στους μύθους όσο και στην τραγική δημιουργία. Η παρουσία της μάς αναγκάζει να αναγνωρίσουμε ότι η μητροκτονία είναι μια φαντασίωση κοινή σε όλους τους ανθρώπους, που είναι επενδυμένη με πολύ έντονα συναισθήματα και για αυτό παραμένει βαθιά απωθημένη και ανεξιχνίαστη πίσω από την πατροκτονική φαντασίωση που βιώνεται λιγότερο τρομερή και δαιμονική. Τέλος μας υπενθυμίζει την πολύ σημαντική θέση που κατείχε η γυναίκα στην ελληνική αρχαιότητα, όχι μόνο σαν θεμέλιο και απαρχή της ανθρώπινης περιπέτειας, αλλά και σαν συντελεστής ιστορικών, πολιτικών και κοινωνικών διεργασιών.

Ηλέκτρα ή ο χρόνος που δεν κυλά

Του **Αθανάσιου Αλεξανδρίδη**

Ψυχιάτρου – Ψυχαναλυτή

Η ΗΛΕΚΤΡΑ είναι κόρη του ζεύγους που βασιλεύει στο Αργος και στις Μυκήνες, του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας. Ζει στην παιδική της ηλικία γεγονότα που τη σημαδεύουν: την ανθρωποθυσία της αδελφής της Ιφιγένειας για να πνεύσει ούριος άνεμος στα πανιά των Αχαιών (αλλά και στην αλαζονεία του παιδοκτόνου πατέρα της), τη μακρόχρονη απουσία του εξιδανικευμένου πατέρα, τη συνεχή παρουσία του Αίγισθου, του απειλητικού εραστή της μητέρας της, την ερωτική αισχύνη της μητέρας της που μοιράζεται την κλίνη και τη βασιλεία του άνδρα της με τον, από προηγούμενες γενιές, εχθρικό εξάδελφό του. Παρηγοριά, ίσως, μέσα σ' αυτή τη ζοφερή κατάσταση είναι η θέση της ως βασιλοπούλας, η αναμονή του λυτρωτή πατέρα και το μεγάλωμα του μικρού της αδελφού Ορέστη.

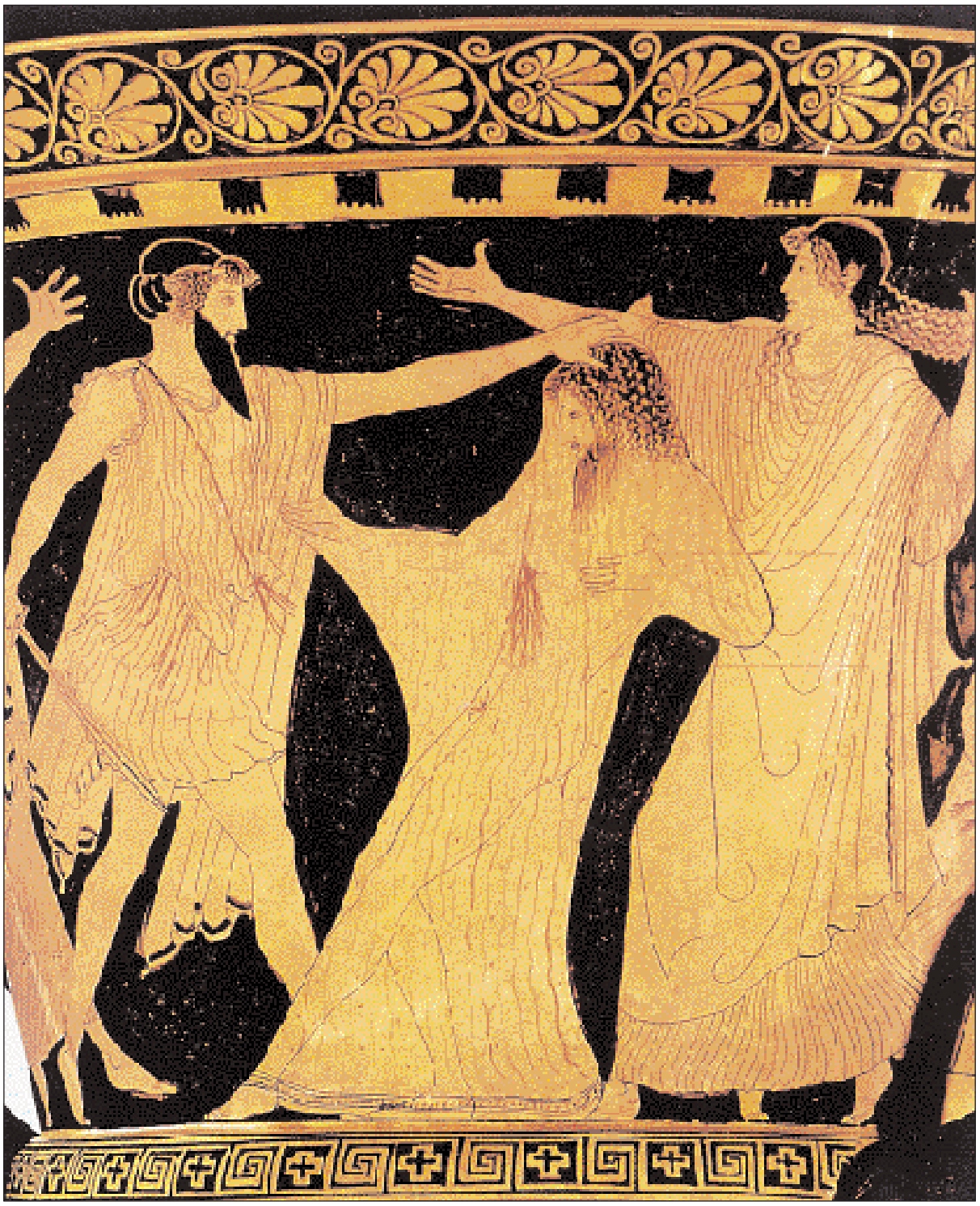
Στην εφηβεία, όμως, οι ελπίδες καταρρέουν: ο πατέρας επιστρέφει και αμέσως δολοφονείται από τη μητέρα, ο αδελφός φυγαδεύεται από έναν παιδαγωγό για να γλιτώσει το θάνατο, η ίδια μόλις και γλιτώνει χάρη στην προστασία της μητέρας της. Το δίπολο της οριστικής και της προσωρινής απώλειας (Ιφιγένεια-Αγαμέμνων) έρχεται τώρα, αντί να λυθεί, να αναδιπλασιασθεί, πιο δραματικά με το νέο ζεύγος (Αγαμέμνων - Ορέστης): οριστική απώλεια του πατέρα, προσωρινή (αλλά χωρίς καμιά βεβαιότητα μεταστροφής) απώλεια αδελφού.

Οταν φθάνει σε ηλικία γάμου, το δίπολο δραστικά εφαρμόζεται πάνω της. Ο Αίγισθος απαγορεύει το γάμο με κάποιο από τα πλούσια πριγκιπόπουλα που τη ζητούν γιατί φοβάται τον εκδικητή που θα γεννηθεί, αλλά την εγκλείει μετά σε έναν αδιέξοδο γάμο, έξω από την πόλη, με ευγενικής καταγωγής αλλά πάμπτωχο γεωργό. Ο καλός, ο ταιριαστός στο γένος και στη φύση της γάμος χάνεται οριστικά· τον παρόντα η Ηλέκτρα δεν τον επικυρώνει αρνούμενη να έχει σεξουαλικές σχέσεις με τον άνδρα της, αρνούμενη κατά συνέπεια, σύμφωνα με το ήθος της σεξουαλική ζωή, αναπαραγωγική δραστηριότητα, μητρότητα.

«...και βρίσκεσαι στη ζωή για να πονάς, χρόνια και χρόνια...»

Εγγαμη - άγαμη

Η Ηλέκτρα, που το όνομά της δεν είναι από το ήλεκτρον που



▲ ***Ο Αγαμέμνονας παγιδευμένος στο δίχτυ, έχει ήδη δεχτεί το πρώτο πλήγμα από τον Αίγισθο. Πίσω από τον πατέρα της η Ηλέκτρα(;) χειρονομεί με απόγνωση για τη νέα συμφορά. Λεπτομέρεια από ερυθρόμορφο κρατήρα, 470-460 π.Χ. (Βοιώτη, Museum of Fine Arts).***

◀ *Η Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα, βυθισμένη στον πόνο της δεν έχει αντιληφθεί τον Ορέστη, που φθάνει συνοδευόμενος από τον Πυλάδη. Αριστερά γυναίκα που κρατά κουτί με νεκρικά δώρα. Παράσταση από λευκανικό ερυθρόμορφο αμφορέα «παναθηναϊκού» τύπου, γύρω στο 380 π.Χ. (Νάπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο).*

λάμπει αλλά από το *α-λέκτρον* (=χωρίς κρεβάτι), έγγαμη, άγαμη, εξόριστη, έκπτωτη δεν έχει παρά δύο λύσεις μπροστά στις υπερσυμπυκνωμένες εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις και συμπιέσεις που υφίσταται: α) το δρόμο μες στο χρόνο: δρόμος παραδοχής του οριστικού των γεγονότων, ολοκλήρωσης του πένθους των χαμένων αντικειμένων, νέας επιλογής ερωτικών αντικειμένων, συνέχισης της ζωής. Είναι ο δρόμος του συμβολισμού και του ευνουχισμού (με την έννοια της αποδοχής της οριστικής απώλειας του αντικειμένου και της αντικατάστασής του με κάποιο που συμβολικά του αντιστοιχεί). Αυτό θα σήμαινε την αποδοχή της θνητότητας, του μικρού μεγέθους της ζωής, της φθαρτότητας του σώματος, την αξία της κάθε στιγμής, τη συνεχή διαλεκτική ερωτικοποίησης και αποερωτικοποίησης της καθημερινότητας. β) το δρόμο του μετέωρου χρόνου: δρόμος ψυχικής αγκύλωσης, ανικανότητας της αποδοχής του τέλους των πραγμάτων, ανεπάρκειας για νέες συμβολοποιήσεις, έρωτες, μεταθέσεις, μετακινήσεις για ζωή.

Η Ηλέκτρα βουτηγμένη στο πένθος, ζει χωρίς να ζει, ταγμένη στην εκδίκηση

Αν στον πρώτο δρόμο το άτομο αποδέχεται τη θνητότητά του ως το κύριο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης μοίρας (γι' αυτό και ζει) στο δεύτερο δρόμο το άτομο ανίκανο να δεχθεί αυτό το ριζικό γεγονός έχει ανάγκη να πεισθεί πως είναι δυνατό να σταματήσει η ροή της ζωής, η ροή του χρόνου. Για να το πετύχει χρειάζεται ένα μεγαλειώδες τέχνασμα που να καλύψει το ριζικό θέμα του υπέρλογου θανάτου και να τον μετατρέψει σε δήθεν αντικείμενο άλλων νόμων και κανόνων (θεών; ανθρώπων;). Ετσι, «εκλογικεύοντάς» τον προσπαθεί να τον μετατρέψει σε θέμα της σκέψης (θρησκευτικό, πολιτικό, ηθικό) για να τον απομακρύνει από το χώρο του συναισθήματος, όπου το βίωμά του είναι αφόρητο και σπαραχτικό. Ομως, φαίνεται πως μόνο όπλο ενάντια στο θάνατο είναι ο ίδιος ο θάνατος.

Η παγωμένη ζωή της Ηλέκτρας (αυ-

τή η νάρκη θανάτου) θα διακινείται μόνο από το μίσος, από την κυριαρχία των ενορμήσεων θανάτου πάνω στις ερωτικές ενορμήσεις, που παγιδεύει την ηδονή σε χώρους έξω από τον έρωτα, στο χώρο του αφανισμού του εαυτού και του άλλου. Αυτός, εαυτός και έτερος, είναι αντικείμενο της επιθυμίας της; Ποιον πόθησε η Ηλέκτρα;

Εμπλεη παθών

Σε μια βιαστική ψυχαναλυτική ανάγνωση η Ηλέκτρα φαίνεται καθηλωμένη σε ένα οιδιπόδειο σύμπλεγμα προς τον πατέρα· σαν κόρη τον ποθεί και σαν αντίζηλος γυναίκα αντιμάχεται την αντίζηλο μητέρα της. Το μίσος για τη μητέρα μοιάζει σαν αποτέλεσμα της απώλειας που η μητέρα της επέβαλε. Αυτά, όμως, θα ίσχυαν αν η Κλυταιμνήστρα δεν σκότωνε αλλά κρατούσε γι' αυτήν ζηλότυπα τον Αγαμέμνονα.

Νομίζω ότι το μίσος της Ηλέκτρας έχει δυο πηγές που δεν σχετίζονται με την τριαδικότητα του οιδιποδείου αλλά που προσπαθούν να οργανωθούν μεθύστερα σε αυτό. Η μια πηγή βρίσκεται στην παιδοκτονία που ο πατέρας προκαλεί θυσιάζοντας την Ιφιγένεια. Ο Αγαμέμνων επαναλαμβάνει εδώ ένα σταθερό μοτίβο του γένους των Ατρειδών και η Ηλέκτρα, ταυτιζόμενη με την αδελφή της, αντιλαμβάνεται πως κινδυνεύει εν δυνάμει από τον παιδοκτόνο πατέρα.

Το μίσος που γενιέται μέσα της για τον πατέρα είναι απαράδεκτο γιατί τη βγάζει έξω από την πατρογονική γενεαλογία. Ετσι χρειάζεται να μεταστραφεί· μεταστρέφεται σε εξιδανίκευση του πατέρα και μέσα από το μηχανισμό της ταύτισης με τον επιτιθέμενο, επιτίθεται η ίδια σε αυτούς που έχουν επιτεθεί στον αρχικό θύτη: η Ηλέκτρα μισεί την Κλυταιμνήστρα γιατί έκανε στον Αγαμέμνονα αυτό που η ίδια θα ήθελε να του κάνει.

Η άλλη πηγή μίσους, νομίζω και η βαθύτερη, προέρχεται από το χάσμα που νιώθει να τη χωρίζει από την εξιδανικευμένη και παντοδύναμη εικόνα μητέρας και γυναίκας που είναι η Κλυταιμνήστρα.

Η αδυναμία να ταυτισθεί μ' αυτή τη μητριαρχική φιγούρα που έλκει την καταγωγή της από τις χθόνιες θεές, τη Γη, τη Φύση, κάνει την Ηλέκτρα να νιώθει μπροστά της την ανθρώπινή της υπόσταση, τη θνητότητά της· μόνη λύση μοιάζει να είναι ο αφανισμός της, ακραία απόδειξη και της δικής της ελλειματικότητας.

Ανίκανη να διαχειρισθεί αυτά τα μίση, που όμως ήδη μεταθέτουν το θέμα του θανάτου ως δικαίωμα των γεννητόρων η Ηλέκτρα θα περιμένει το συμπληρωματικό της αδελφό για να πετύχουν μαζί μία λύση στο αδιέξοδό τους, μία λύση η οποία θα επιτρέψει στο χρόνο ξανά να κυλήσει και στη σκέψη να οργανώσει το θέμα του δικαιώματος θανάτου σε άλλα ευρύτερα πλαίσια. Ο φόνος της μητέρας και του ερασιτή της στον κάθε δραματουργό θα πάρει άλλο νόημα. Αν στον Αισχύλο η ενοχή και η τιμωρία από γενιά σε γενιά γεννά νέα τάξη δικαίου που πρέπει να ορισθεί σε όλα τα επίπεδα (θεών, πόλης, γεννητόρων) με την οριακή επικράτηση της πατριαρχίας, στο Σοφοκλή, που γράφει στη συνέχεια, το θέμα της μητροκτονίας μοιάζει να υποχωρεί για να φανεί το αδιέξοδο και η δικαίωση αυτής που βρίσκεται μέσα στη «μαύρη νύχτα». Οι πλοκές εμπλέκουν διάφορα πρόσωπα, διαδραματίζονται σε διαφορετικούς χώρους, οργανώνουν νέα δίκτυα εξουσίας, ορίζουν νέες δίκες. Το τέχνασμα της οργάνωσης του δικαιώματος του θανάτου προχωρά.

◄ *Οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας εικονίζουν την Ηλέκτρα βυθισμένη στη θλίψη ακόμα και τη στιγμή που συναντά, στον τάφο του πατέρα τους, τον λατρεμένο της αδελφό Ορέστη. Δίπλα τους, ο χθόνιος Ερμής. Παράσταση από λευκανική ερυθρόμορφη υδρία, γύρω στο 350 π.Χ. (Μόναχο, Antikensammlungen).*

Χωρίς κάθαρση

Ομως, για μένα, τον ψυχαναλυτή με ενεργείς μνήμες πολέμων μέσα από τις ρητές και άρρητες διηγήσεις τριών γενιών των προγόνων μου και με τους εκκρεμείς χρονίζοντες πολέμιους στους «καθ' ημάς» «οικείους» (Κύπρος, Παλαιστίνη, Βαλκάνια), η Ευριπίδεια εκδοχή της «Ηλέκτρας» και, ιδιαίτερα, του «Ορέστη» με διακινεί. Εκεί το δράμα έχει συντελεσθεί, τα αδέλφια βρίσκονται μετά τους φόνους σε ακόμη αθλιότερη θέση, με δύο ακόμη πτώματα στα χέρια, χωρίς καμιά κάθαρση και λύση, ακόμη πιο αποξενωμένος ο ένας από τον άλλο μέχρι να πραγματοποιηθεί και ο οριστικός, μέχρι θανάτου, χωρισμός τους. Η πράξη έχει αρχίσει να τους αποδιοργανώνει τη σκέψη. Ετσι, πανικόβλητοι, χωρίς όρια λογικής και θράσους «σχεδιάζουν» την αυτοκτονία, άλλους φόνους, την απάτη, την ηρωοποίησή τους. Η σκέψη τους έχει καταργηθεί, η εσωτερική τους ένταση δεν μπορεί να βρει την οδό της ψυχικής διεργασίας «δρουν» χωρίς νόημα, χωρίς τέλος... μέχρι που το τέλος έρχεται σχεδόν γελοία από τον «από μηχανής» θεό που διευθετεί: ο Απόλλων «σωστά» έδωσε την εντολή για μητροκτονία (αν και υπονοείται ότι έκανε λάθος), ο Ορέστης θα δικασθεί στην πόλη από ανθρώπους, η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη και θα οδηγηθεί σε μια «φυσιολογική» ζωή, ο γεωργός σύζυγός της που τη σεβάστηκε θα αποκατασταθεί...

Ο χρόνος φαίνεται να «ξεπαγώνει» η ζωή να «κυλά». Τι μένει; Η Πύρρεια νίκη των ανθρώπων όπως τη διατυπώνει ο Ορέστης: ομιλία και ήθος. Ή, αν τα συμπυκνώσω, το ήθος της ομιλίας. Και ο Ευριπίδης που ειρωνικά κλείνει το δράμα: «Χαίρεται· κι όποιος άνθρωπος μπορεί μες στη ζωή του να χαίρεται, χωρίς καμιά να έχει δυστυχία, αυτός μονάχα ζει καλά και ειν' ευτυχισμένος».[1]

► *Η «Ηλέκτρα» του Ευριπίδη, που παρουσίασε στις αρχές της δεκαετίας του '90 το Θεσσαλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, σφράγισε τις νεότερες απόπειρες ανανέωσης της αρχαίας τραγωδίας. Στη φωτογραφία η σκηνή της συνάντησης της Ηλέκτρας (Λυδία Κονιόρδου) με τον αδελφό της Ορέστη (Δημήτρης Δακουλάς).*

Σημείωση:

1. «Ηλέκτρα» του Ευριπίδη, μετ. Χρ. Σαμουηλίδη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1990.

Οι περιπέτειες της Ελένης

Του **Χριστόφορου Μηλιώνη**

Συγγραφέα

Το πως ξεκινησε ο μύθος της Ελένης, κόρης του Τυνδάρεω ή του Διός–κύκνου και της νύμφης Λήδας είναι μια ιστορία αρκετά σκοτεινή που για να την ανασυνθέσουμε πρέπει να κάνουμε πολλές υποθέσεις. Φαίνεται πάντως πως αρχικά ήταν μια θεά που λατρευόταν στη Λακωνία, όπως και ο Μενέλαος, και έπειτα κατέβηκαν και οι δυο στο επίπεδο των θνητών.

Είναι όμως σχεδόν πασίγνωστος ο πυρήνας του μύθου, όπως τον διαμόρφωσε τελικά η επική παράδοση:

Οταν οι τρεις μεγάλες θεές του Ολύμπου Ηρα, Αθηνά και Αφροδίτη φιλονικούσαν για το ποια είναι η πιο όμορφη, ο Δίας όρισε κριτή τον Πάρη, γιο του βασιλιά της Τροίας Πριάμου. Η Αφροδίτη του έταξε πως αν δώσει σε εκείνη τα καλλιστεία, θα τον ανταμείψει με την πιο όμορφη γυναίκα. Με τις οδηγίες της η βραβευμένη Αφροδίτη οδηγεί την ωραία Ελένη στην αγκαλιά του Πάρη. Η φυγή της με τον εραστή από τη συζυγική στέγη του Μενελάου, βασιλιά της Σπάρτης, θα γίνει αφορμή του μακροχρόνιου και φονικού, για Τρώες και Ελληνες, Τρωικού Πολέμου.

Ο μύθος περιέχει στον πυρήνα του εξαρχής δύο αντιτιθέμενα στοιχεία, που θα οδηγήσουν σε διαφορετικές χρήσεις, αλλά και σε μεταπλάσεις του. Το ένα είναι η θέληση των θεών (της Αφροδίτης) και το άλλο η απιστία της Ελένης. Οι διάφορες χρήσεις και ερμηνείες του μύθου από τους ποιητές, από τον Ομηρο ώς τις μέρες μας, εκφράζουν ουσιαστικά και τη στάση των ποιητών (προφανώς και της εποχής τους) απέναντι στο βασικό πρόβλημα των σχέσεων μεταξύ της παντοδυναμίας του θείου (ή όπως αλλιώς το πούμε) και της ελευθερίας (άρα και της ευθύνης) του ανθρώπου, που συνθέτουν ένα διαλεκτικό ζεύγος στο ανθρώπινο δράμα. Σ' αυτά θα προστεθεί το θέμα της απάτης των ανθρώπων εκ μέρους των θεών, όπως θα δούμε, αλλά και η δύναμη του κάλλους, που ιδιαίτερα απασχόλησε τον Γκαίτε στον *Φάουστ* και η ματαιότητά του.

> *«... Και μόνο να τη βλέπεις, ίδια αθάνατη θεά σου φαίνεται...»*

Επικές αναφορές

Ν' αρχίσουμε από τους επικούς.

Ο Ομηρος στην Ιλιάδα μιλάει τρεις φορές για την Ελένη, στη ραψωδία Γ (στίχοι 91 και 121 κ. εξ.), στη Δ (στίχ. 174) και στην Ω (στιχ. 750–775). Αλλά πουθενά δεν περιγράφει την ομορφιά της. Μόνο μια φορά, καθώς εκείνη ανεβαίνει στο κάστρο για να παρακολουθήσει τη μονομαχία του Πάρη με τον Μενέλαο, οι γέροι που κάθονται κοντά στις Σκαιές πύλες και φλυαρούν «σαν τα τζιτζίκια» *(τεττίγεσσιν εοικότες)*, σχολιάζουν στο πέρασμά της:

Δεν έχουν άδικο που χρόνια τώρα τραβούνε τόσα βάσανα /
τα παλικάρια των Τρώων και των Αχαιών, για μια γυναίκα. /
Και μόνο να τη βλέπεις, ίδια αθάνατη θεά σου φαίνεται. /

Αυτά από το στόμα των γερόντων που ούτε για πόλεμο είναι πια ούτε για έρωτες.

Πουθενά επίσης ο Ομηρος δεν κρίνει την Ελένη για την πράξη της. Την υψώνει, αντίθετα, από δώρο και έπαθλο (πράγμα) σε προσωπικότητα, πολύ ενδιαφέρουσα. Κατακρίνει η ίδια

▲ ***Ο Μενέλαος, με στολή οπλίτη, στην Τροία μάλλον όπως το θέλει η παράδοση, καταδιώκει οργισμένος την Ελένη που απομακρύνεται προς ένα βωμό. Αττική ερυθρόμορφη υδρία, 450-445 π.Χ. (Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο).***

▶ *Ο μύθος θέλει την Ελένη κόρη του Δία και της Λήδας ή της Νέμεσης, ενώ η γέννησή της μέσα από αυγό κύκνου παραπέμπει σε θεϊκές γεννήσεις. Λεπτομέρεια από αττική μελανόμορφη λήκυθο, γύρω στο 530 π.Χ. (Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο).*

τον εαυτό της, αλλά και στο βάθος, καμαρώνει που στο μέλλον θα την τραγουδούν οι ποιητές. Τρέφει βαθύ σεβασμό για τον πεθερό της, τον Πρίαμο, και τον αντράδελφό της, τον Εκτορα, που είναι άλλωστε και οι μόνοι που τη συμπαθούν. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος που της μιλάει ο Πρίαμος, όταν ανεβαίνει στο κάστρο:

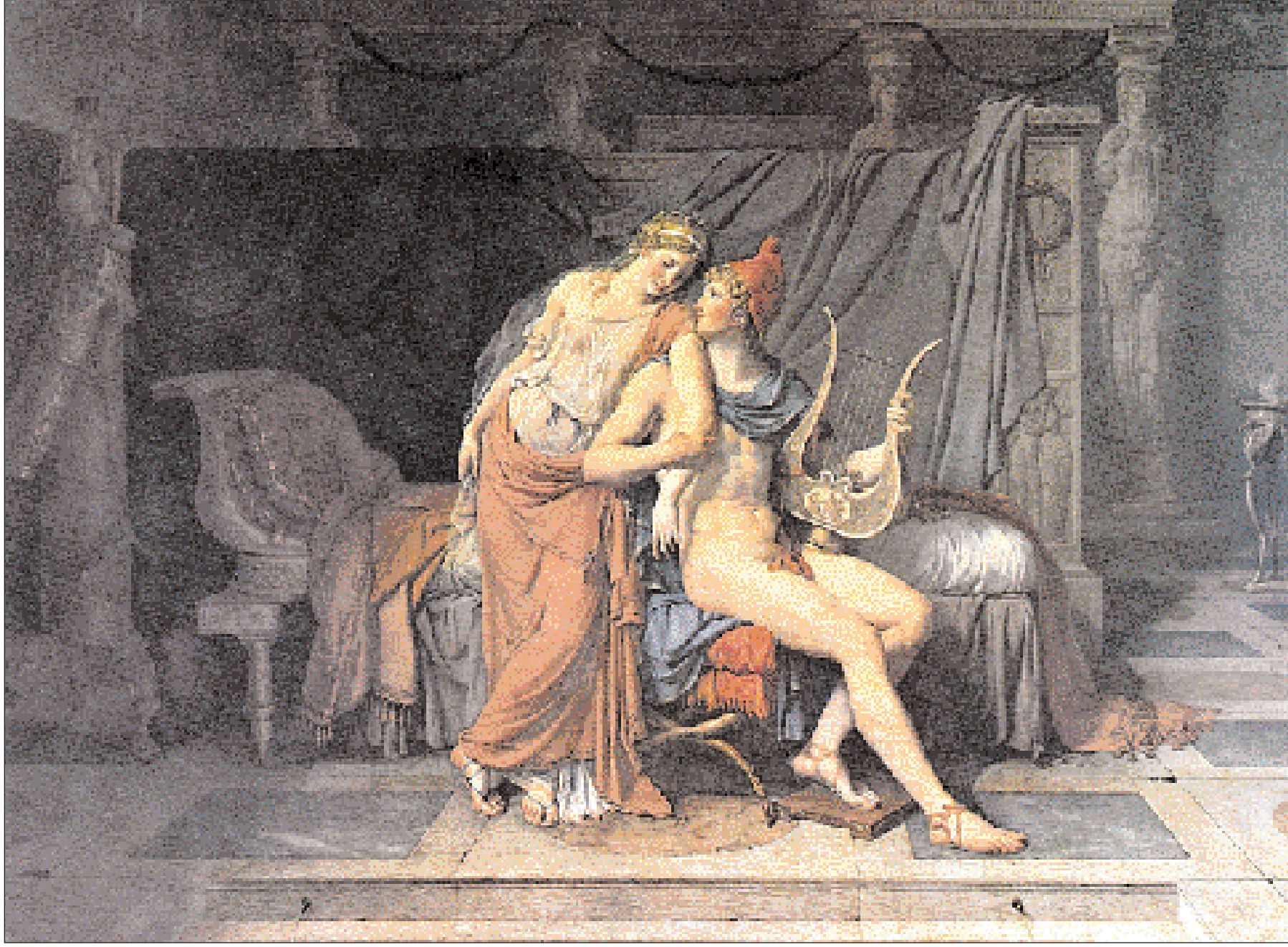
Ελα, παιδί μου, κάθισε εδώ κοντά μου/
να ιδείς τον πρώτον άντρα σου και τους δικούς σου/
δε μου 'φταιξες εσύ, αλλά οι θεοί είναι που μου σήκωσαν/
αυτόν τον πόλεμο των Αχαιών και δάκρυα πλημμυρίσαμε/
κάθισε και πες μου ποιος είναι αυτός κ.λπ.

Κι εκείνη του δείχνει τον έναν και τον άλλο, τους στρατηγούς των Αχαιών που είναι απλωμένοι κάτω από τα τείχη, ακουμπισμένοι στις ασπίδες τους, για να παρακολουθήσουν τη μονομαχία.

Κι όταν, στο τέλος της Ιλιάδας, ο Πρίαμος φέρνει νεκρό τον Εκτορα, θα τον μοιρολογήσει, τελευταία, και η Ελένη: Του λέει πως ήταν καλύτερα να μην έσωνε, πως είναι είκοσι χρόνια τώρα που λείπει από την πατρίδα της (βρισκόμαστε στο δέκατο έτος του πολέμου και άλλα δέκα χρόνια, νωρίτερα, τριγύριζε με τον Πάρη), ότι τώρα που σκοτώθηκε αυτός, ο μόνος προστάτης της μέσα στην πόλη, θα είναι μισητή απ' όλους.

Στην Οδύσσεια ξαναβρίσκουμε την Ελένη στη ραψωδία δ΄ (στίχ. 15 κ.εξ.). Εκεί ο Τηλέμαχος, θέλοντας να μάθει τι έγινε ο πατέρας του και, δέκα χρό-

◀ *Ο Θησέας απάγει την Ελένη με τη βοήθεια του φίλου του Πειρίθου (στο άρμα) ενώ η Φοίβη (δεξιά) εκδηλώνει την αποδοκιμασία της χειρονομώντας. Αττική ερυθρόμορφη στάμνος, γύρω στο 430-420 π.Χ. (Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο).*



▲ *Οι έρωτες του Πάρη και της Ελένης. Πίνακας του Νταβίντ, ζωγραφισμένος το 1788 (Παρίσι, Λούβρο).*

νια μετά την πτώση της Τροίας, δεν έχει ακόμα γυρίσει, πηγαίνει στη Σπάρτη, να μάθει από τον Μενέλαο που έχει επιστρέψει μαζί με την Ελένη. Στο παλάτι τους βρίσκει χαρά μεγάλη. Το βασιλικό ζεύγος παντρεύει τις δύο τους κόρες, την Ερμιόνη, που ο Μενέλαος την είχε από την Ελένη και μια δεύτερη από μια δούλα, αφού η Ελένη τον είχε εγκαταλείψει. Στο τραπέζι της φιλοξενίας Μενέλαος και Τηλέμαχος κλαίνε για την άγνωστη τύχη του Οδυσσέα και η Ελένη τους ρίχνει στο κρασί ένα φάρμακο, «νηπενθές τ' ἀχολόν τε», που κάνει όσους το πίνουν να ξεχνούν τους πόνους – βοτάνι που της το είχαν δώσει στην Αίγυπτο, όταν πέρασαν με το Μενέλαο από 'κει, επιστρέφοντας από την Τροία. Υστερα, Ελένη και Μενέλαος διηγούνται ιστορίες για τον Οδυσσέα: για τη συνάντησή της μαζί του, όταν εκείνος μπήκε μεταμφιεσμένος στο Ιλιο για κατασκοπεία, και για τον Δούρειο Ιππο. Γενικά, και στα δύο έπη η Ελένη παρουσιάζεται δυναμική και ομολογεί την ευθύνη της. Τώρα, στη Σπάρτη είναι ήρεμη και αφοσιωμένη στα γυναικεία και συζυγικά της καθήκοντα.

Για ένα είδωλο

Αντίθετα προς τον Ομηρο, επικριτικός είναι ο Ησίοδος, ποιητής μιας αγροτικής συντηρητικής κοινωνίας. Μάλιστα αναφέρει και τρίτον σύζυγό της, τον Θησέα, και παραθέτει κατάλογο των μνηστήρων της. Από το άλλο μέρος όμως σ' ένα απόσπασμα που αποδίδεται στον Ησίοδο δίνεται η πληροφορία ότι κατά τον Τρωικό πόλεμο δεν βρισκόταν η Ελένη στην Τροία, αλλά ένα ομοίωμά της.

Σ' αυτά φαίνεται πως τον ακολούθησε ο λυρικός ποιητής Στησίχορος από τη Σικελία (τέλη του 7ου και αρχές του 6ου αι. π.Χ.). Ενας θρύλος αναφέρει ότι ο Στησίχορος είχε γράψει το ποίημα *«Ελένη»*, όπου την κατηγορούσε για την απιστία της. Αυτό είχε ως συνέπεια να χάσει ο ποιητής το φως του. Εγραψε τότε την *Παλινωδία* από την οποία ο Πλάτων μας διασώζει τους περίφημους στίχους

Ουκ εστ' έτυμος ο λόγος ούτος
ουδ' έβας εν νηυσίν ευσέλμοις
ουδ' ίκεο Πέργαμα Τροίας
(Δεν είναι αλήθεια αυτά που λένε.
Εσύ μήτε σε καράβια μπήκες
μήτε στα Πέργαμα της Τροίας πήγες)

και με την οποία ανακαλούσε τη μομφή του. Και ο ποιητής ανέβλεψε! Τα πράγματα σχετικά με την *Παλινωδία*, από φιλολογική άποψη, είναι αρκετά περίπλοκα, ιδιαίτερα αφότου ένα παπυρικό εύρημα, που δημοσιεύτηκε το 1964, αναφέρει δύο *παλινωδίες* ως έργα του Στησιχόρου.

Οσο για την ομορφιά της, έλεγε κάπου πώς όταν οι Αχαιοί κατά την άλωση της Τροίας θέλησαν να τη λιθοβολήσουν, μόλις την αντίκρυσαν τους πέσανε οι πέτρες από τα χέρια. Το ίδιο ο Ιβυκος για τον Μενέλαο: πως του 'πεσε το ξίφος!

Ο 6ος αι. γενικά εισάγει ένα νέο πνεύμα στην αντιμετώπιση της ηρωίδας, και σ' αυτό συνέβαλε και ο ποιητής Αλκαίος (τέλη του 7ου αι., αρχές του 6ου). Αναφέρεται σε δυο αποσπάσματα. Στο ένα εξαίρεται η άψογη συζυγική συμπεριφορά της Θέτιδας σε αντίθεση με της Ελένης, στο άλλο όσο μπορούμε να καταλάβουμε, περιγράφονται τα δεινά που η δεύτερη προκάλεσε. Ο ηθικός χειρισμός του θέματος είναι προφανής.

Στην κλασική εποχή, ο Αισχύλος (*Αγαμ. 686–689*) θεωρεί ότι το ίδιο το όνομα αυτής της μοιραίας γυναίκας είναι συνδεδεμένο με την καταστροφή, των παλικαριών και των πόλεων: *«Ελένη – έλαυδρος – ελέπτολις»*. Το θέμα της *Ελένης* χρησιμοποίησε το 412 ο Ευριπίδης ως μύθο της ομώνυμης τραγωδίας του, μιας τραγωδίας νεωτερικής, θα λέγαμε, με πολλή λυρική φαντασία και αίσιο τέλος. Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί την εκδοχή ότι δεν βρισκόταν η Ελένη στην Τροία, αλλά ένα είδωλό της από σύννεφο, που η Ηρα είχε κατασκευάσει για να εκδικηθεί την Αφροδίτη.

Η πραγματική είχε μεταφερθεί στην Αίγυπτο από τον Ερμή εξαρχής (ή κατά τον Ηρόδοτο, που μας διηγείται

▶ *Η Παμέλα Πάντος, η Μάτα Κατσούλη και η Τζούλια Σουγλάκου στην επανάληψη της όπερας του Θ. Μικρούτσικου (1999) «Η επιστροφή της Ελένης», ερμηνεύοντας τους τρεις ρόλους της ηρωΐδας: της Ελένης της Σπάρτης, της Τροίας, της Αιγύπτου. Η όπερα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1993 στο Μέγαρο Μουσικής.*

◀ *Η Τζένη Γαϊτανοπούλου ερμηνεύοντας το ρόλο της Ελένης στην ομώνυμη και με πολλά νεωτερίστικα στοιχεία θεατρική παράσταση, συμπαραγωγή του Μεγάρου Μουσικής και του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους.*

πολλά πάνω σ' αυτό, από τον ίδιο τον Πάρη). Εκεί τη συναντάει ο Μενέλαος που επέστρεφε από την Τροία κουβαλώντας μαζί του το είδωλό της. Το θέμα τώρα παίρνει άλλη τροπή: Ελληνες και Τρώες σφάζονταν δέκα χρόνια για μια νεφέλη. Οι άνθρωποι εμφανίζονται ως θύματα απάτης των θεών.

Στη σύγχρονη ποίηση

Με αυτή την εκδοχή περνάει ο μύθος στην *Ελένη* του Σεφέρη, την πιο γνωστή της σύγχρονης λογοτεχνίας μας. Ο Τεύκρος που συνάντησε την Ελένη στην Αίγυπτο πηγαίνοντας για την Κύπρο αναλογίζεται το αίμα που χύθηκε άδικα στην Τροία

για ένα πουκάμισο αδειανό, για
μιαν Ελένη

Τα συμφραζόμενα του ποιήματος και της συλλογής *Κύπρου ου μ' εθέσπισεν* (1955), όπου ανήκει το ποίημα, φέρνουν το θέμα σε σύγχρονα γεγονότα: στη μεγάλη σφαγή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου για την ελευθερία των λαών (που στην περίπτωση, τουλάχιστον, της Κύπρου αποδεικνύεται φενάκη). Ο ποιητής γενικεύει το θέμα κι αναρωτιέται ώς πότε οι άνθρωποι θα ανακαλύπτουν πως έπεσαν άλλη μια φορά θύματα απάτης «των θεών» (ή των «ισχυρών», σκέφτομαι, που βρίσκονται μεταξύ θεών και μη θεών):

τι είναι θεός; τι μη θεός; και τι τ'
ανάμεσό τους;

αναρωτιέται μαζί με τον Ευριπίδη.

Παλαιότερα ο Παλαμάς είχε γράψει πάνω στην εκδοχή του Ευριπίδη, με στίχους από το δράμα του ως μότο, το σονέτο *Ελένη* (στην *Ασάλευτη Ζωή*, 1904), όπου η ηρωίδα καυχιέται (μια και δεν είχε πάει στην Τροία):

Ειμ' η ανέγγιχτη κι η αχάλαστη
κι η άφταστη. Κι ειμ' η Ελένη!

Ο Σικελιανός έγραψε επίσης έναν πολύστιχο *Ύμνο στην Ελένη* (στο *Πάσχα των Ελλήνων, 1919)*, όπου εξυμνεί την ομορφιά της, όπως και στο πολύ γνωστό ποίημά του *Γιάννης Κητς:*

Κράτει τα μάτια σου, ω καλέ,
γιατί σε λίγο θα φανεί
στα μάτια μας η Ελένη...
και τότε πια βυθίζουμε στον ποτα-
μό της Λησμονιάς
τα βλέφαρά μας.

Αλλά ομότιτλα ποιήματα, για να ξαναγυρίσουμε στους νεότερους, έχουν γράψει: ο Ελύτης, ο Τάκης Σινόπουλος και ο Ρίτσος. Η *Ελένη* του Ελύτη γράφτηκε πολύ πριν από τη σεφερική και εκδόθηκε στη συλλογή *Προσανατολισμοί* (1940), στην ενότητα *Σποράδες*. Δεν είναι όμως καθόλου βέβαιο ότι η Ελένη του Ελύτη σχετίζεται με την ομηρική, ή, αν σχετίζεται, έχουν μεσολαβήσει τόσες αφαιρέσεις, ώστε έχει αναχθεί σε ανάμνηση (αρκετά *νεφελώδη* θα προσθέταμε, όχι μόνο για να παραπέμψουμε στο γνωστό απατηλό είδωλό της, αλλά και στη μεταγενέστερη *Μαρία Νεφέλη*) – ανάμνηση λοιπόν ωραίων θερινών ερώτων που απειλείται από τον επερχόμενο χειμώνα:

Με την πρώτη σταγόνα της βροχής
σκοτώθηκε το καλοκαίρι... είναι ο πρώτος στίχος της.

Το 1957 ο Τάκης Σινόπουλος γράφει τη δική του *Ελένη* (Συλλογή Ι), μια σύνθεση από 10 ποιήματα, όπου η Ελένη, διαχρονική έκφραση του έρωτα και της ομορφιάς, αντιπαλεύει με το θάνατο και αναζητάει την αφθαρσία μέσα στα έργα των ποιητών:

Η Ελένη εντούτοις δεν υπάρχει
πια /
μες στην εγκόσμια λύπη./
Υπάρχουν μόνο τα ποιήματα/
μια συλλογή από σπαραγμούς/
ένα θλιμμένο ουράνιο ρόδο.

Η *Ελένη* του Ρίτσου (1972), τέλος, είναι μια γριά αρχόντισσα σε ένα σύγχρονο ξεπεσμένο αρχοντικό, που θυμάται χωρίς συγκίνηση πια τον τρωικό πόλεμο και μιλάει για τη φθορά και τη ματαιότητα λίγο πριν πεθάνει:

... πως ήταν δίχως νόημα όλα/
δίχως σκοπό και διάρκεια και
ουσία - πλούτη, πόλεμοι, δόξες
και φθόνοι,/
κοσμήματα και η ίδια η ομορφιά
μου./
Τι ανόητοι θρύλοι,/
κύκνοι και Τρώες κι έρωτες κι
ανδραγαθίες./

Αλλά κάπου εδώ πρέπει να σταματήσουμε. Γιατί, καθώς το όνομα Ελένη έχει γίνει πολύ κοινό όνομα γυναικών (παραδόξως όλες τους ωραίες και ερωτικές!), θα κινδυνεύουμε να φτάσουμε στο λαϊκό λιανοτράγουδα:

Δίπλα το 'βαλες Ελένη,/
το μαχαίρι και δε βγαίνει... κτλ./

Η Αντιγόνη της αυταπάρ

▲ *Η Αντιγόνη έχει θάψει ήδη τον αδελφό της Πολυνείκη αρνούμενη να υπακούσει τον Κρέοντα, στον οποίο οδηγείται εδώ για να υπερασπισθεί την πράξη της (Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο).*

▶ *Οπως συμπεραίνεται από το επίγραμμα, ο εικονιζόμενος τάφος είναι του Οιδίποδα. Η γυναίκα που πλησιάζει με προσφορές είναι προφανώς η Αντιγόνη, ενώ ένας νέος (ο Πολυνείκης ή ο Ετεοκλής;) προσφέρει ταινία. Λευκανικός αμφορέας, πρώιμος 4ος αι. π.Χ. (Παρίσι, Λούβρο).*

Του **Γιώργου Χατζηδάκη**

Συγγραφέα

Από το γυναικείο θίασο των μυθολογικών κύκλων, που αποτελείται από δραματικές ηρωίδες με αρσενική γόμωση, δύο είναι οι εξαιρέσεις που στοιχειοθετούν και το ιδανικό πρότυπο της λεγόμενης ενζενί: η Ιφιγένεια και η Αντιγόνη. Είναι τα «κορίτσια» της ελληνικής μυθολογίας που οι τραγικοί ποιητές μας τα κατέστησαν μοναδικά στους αιώνες. Η Ηλέκτρα, η Μήδεια, η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη, η Αγαύη, η Ανδρομάχη, η Φαίδρα, η Κρέουσα είναι σκληρές μέσα στα δεινά τους, αδυσώπητες στις συγκρούσεις τους, δυσκατάβλητες και ανυπότακτες στη μοίρα τους. Κανένα θηλυκό στοιχείο δεν τις χαρακτηρίζει και το δραματικό της περίπτωσής τους, είτε στην πηγή του μύθου, είτε στην τραγωδιακή τους μεταφορά, δεν είναι η γυναικεία φύση τους που το καθορίζει. Ολες αυτές και πολλές άλλες που ο χρόνος δεν ευνόησε να σωθούν, κάλλιστα θα μπορούσαν να είναι άνδρες. Για μερικές, μάλιστα, οι μελετητές διατείνονται πως είναι κατάλοιπα περιόδων μητριαρχίας και ο συμβολισμός του μύθου τους καταγράφει το πέρασμα στην πατριαρχική κοινωνία. Η Αντιγόνη και η Ιφιγένεια

νησης

καθώς και η Υψιπύλη είναι τα ευαίσθητα κορίτσια της μυθολογίας, τα προσηλωμένα στα πάτρια, που συγκρούονται με την ανδρική εξουσία.

Παραλλαγές του μύθου

Στο κλείστρο μας βάζουμε την Αντιγόνη με την εικόνα της σύνθετη από τις σκόρπιες αναφορές των μυθολόγων κι από τις εκδοχές που μας παρέχουν οι ποιητές που κατέγιναν με τον τραγικό βίο της κόρης του Οιδίποδα. Οσο γι' αυτό κανείς δεν το αμφισβητεί. Με πολλές παραλλαγές μάς μεταφέρεται το βιογραφικό της Αντιγόνης από τις σελίδες διαφόρων εποχών, σε καμιά ωστόσο δεν διαψεύδεται η πατρότητα του Οιδίποδα, για τη μητέρα της όμως οι αμφισβητήσεις είναι πολλές και πειστικές. Δεν ήταν καρπός αιμομιξίας η Αντιγόνη, ούτε και η αδελφή της Ισμήνη, σαφώς δε, ούτε τα αδέλφια της Ετεοκλής και Πολυνείκης. Δεν ήταν τέκνα της Ιοκάστης (ή Επικάστης, όπως την αναφέρει ο Ομηρος), αλλά της Ευρυγάνειας, θυγατέρας του Υπέρφαντος. Αυτήν τη διόρθωση μάς την αναφέρει ο Απολλόδωρος αλλά και ο Παυσανίας σημειώνει: *«Τα παιδιά τα γέννησε η κόρη του Υπέρφαντα Ευρυγάνεια, όπως αναφέρει ο ποιητής του έπους που λέγεται Οιδιπόδεια* (χαμένο έπος του Κιναίθωνα του Λακεδαιμόνιου) *ακόμη ο ζωγράφος Ονασίας ζωγράφισε την Ευρυγάνεια, λυπημένη να παρακολουθεί τη διαμάχη των δυο γιων της, σε μια τοιχογραφία στο ναό της Ηρας στις Πλαταιές».* Ο Παυσανίας κατηγορηματικά αρνείται πως οι δυο γιοι και οι δυο κόρες είχαν μητέρα την Επικάστη. Επικαλείται ακόμα τη μαρτυρία του Ομήρου που στη Λ΄ της «Οδύσσειας» αφηγείται πως στον Αδη συνάντησε την όμορφη Επικάστη, τη μητέρα του Οιδίποδα που παντρεύτηκε το γιο της από άγνοια, αφού προηγουμένως αυτός σκότωσε τον πατέρα του. Αμέσως οι θεοί τα φανέρωσαν στους ανθρώπους και η Επικάστη κρεμάστηκε. Πώς λοιπόν, αναρωτιέται ο Παυσανίας, έκανε τέσσερα παιδιά αφού αμέσως αποκαλύφθηκε το κρίμα; («ἀφαρ δ' ανάπυστα θεοί θέσαν ανθρώποισιν»). Ο Φερεκύδης, (πεζογράφος του 4ου π.Χ. από τη Σύρο) εξάλλου αναφέρει πως ο Οιδίποδας πήρε αργότερα και τρίτη σύζυγο, δεν τυφλώθηκε και δεν εγκατέλειψε ποτέ το θρόνο της Θήβας.

◄ *«Οιδίπους και Αντιγόνη». Σύνθεση του Γιαννούλη Χαλεπά, με τα κεφάλια των ηρώων να γέρνουν υπό το βάρος της τραγικής μοίρας του βασιλιά Οιδίποδα.*

Πιστή στις πατροπαράδοτες αξίες

Αφοσιωμένη κόρη και αδελφή, σύμβολο αντίστασης στην εξουσία

Απέχοντας από τη δημιουργία των μυθικών κύκλων πάνω από χίλια χρόνια, οι τραγικοί ποιητές του 5ου αιώνα διαπραγματεύονται τις πλοκές τους προσαρμόζοντάς τες στις δραματουργικές τους εμπνεύσεις. Γνώριζαν βέβαια τα όσα γράφει ο Ομηρος για την Επικάστη (κατ' αυτούς Ιοκάστη) η Αντιγόνη όμως σαν δραματική ηρωίδα θα ήταν πιο δελεαστική ως φορέας μιας μεγάλης ύβρεως, παιδί ενός τόσο βαριά κριματισμένου γάμου. Και στις πέντε τραγωδίες («Αντιγόνη» και «Οιδίποδας επί Κολωνώ» του Σοφοκλή, «Φοίνισσες» του Ευριπίδη και «Επτά επί Θήβας» του Αισχύλου, έστω και ως προσθήκη σε αυτήν την τελευταία. Το ίδιο και στον «Οιδίποδα Τύραννο» που η παρουσία της με την Ισμήνη στο τέλος είναι φευγαλέα και βουβή) η Αντιγόνη εμφανίζεται σαν τέκνο ανόσιας ένωσης. Αν, ωστόσο, υπάρχουν αμφισβητήσεις στη γενεολογία της, το ήθος της παρέμεινε αναλλοίωτο μέσα στους αιώνες. Αποφασισμένη και αμετάπειστη στην ομώνυμη τραγωδία, προσανατολισμένη στις πατροπαρά-

▲ *Σε αιώνιο σύμβολο εναντίον κάθε μορφής εξουσίας αναδείχθηκε η Αντιγόνη, που αντιπαραιτάχθηκε με οθένος στον Κρέοντα και έθαψε μόνη τον νεκρό αδελφό της Πολυνείκη. Στη φωτογραφία, η Αννα Συνοδινού στο ρόλο της ηρωίδας.*

▲ *Σκηνή από την «Αντιγόνη» που παίχτηκε από τη Θεατρική Λέσχη Βόλου στα αρχαία ελληνικά, σκηνοθετημένη από τον Σπύρο Βραχωρίτη. Απέσπασε το α΄ Βραβείο στην Expo '92 της Σεβίλλης και στη συνέχεια ζητήθηκε και παρουσιάστηκε σε πολλά διεθνή θεατρικά φεστιβάλ (φωτ.ΦΑΟΣ).*

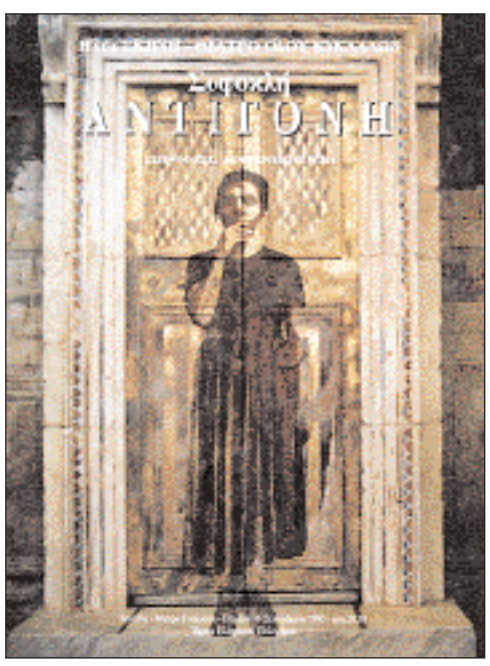
δοτες αξίες, καλή, υπομονετική και αφοσιωμένη στον «Οιδίποδα επί Κολωνώ» απλοϊκό, καλό κορίτσι (περίεργο, πρόθυμο, χωρίς κανένα άλλο γνώρισμα στην αρχή και ύστερα αφοσιωμένη θυγατέρα και αδελφή, ικανή να αντιπαραταχθεί στον Κρέοντα, την χαρακτηρίζει ο Kitto) προσηλωμένη στον πατέρα και τον αδελφό της, τολμηρή, δυναμική και αποτελεσματική όταν χρειάζεται στις «Φοίνισσες», παράτολμα αμετακίνητη στο χρέος στους «Επτά επί Θήβας». Με αρετές στολισμένη παντού, χαρίσματα θετικά, αισθήματα ευγενικά που αποτελούν ένα ιδανικό πρότυπο. Κι όλα αυτά, καθώς με λίγο ψυχαναλυτικό σκάλισμα φαίνεται, υποκινημένα από ένα βαθύ αίσθημα για τον πατέρα της. Σε πολλά σημεία των έργων που μετέχει, η ιδιαίτερη αγάπη που τρέφει για τον Οιδίποδα είναι φανερή. Στην τελευταία σκηνή της στην δική της τραγωδία, ο Σοφοκλής βάζει στο στόμα της μια φράση αποκαλυπτική που απευθύνεται σ' αυτόν που είναι σημείο αναφοράς και περιεχόμενο στη στάση και τη θυσία της. *«Τρέφω όμως μεγάλη ελπίδα,* λέει, *πως καθώς έρχομαι θα φτάσω αγαπητή σε σένα, πατέρα».* Οπότε, το «οιδιπόδειο» το λεγόμενο, δεν περιορίζεται στην σχέση του Οιδίποδα με την μητέρα του, αλλά και στην ερωτική κλίση της Αντιγόνης προς αυτόν.

Το ανένδοτο ήθος της Αντιγόνης, η σύγκρουσή της με τη σκοπιμότητα, η σθεναρή υποστήριξη των πατρογονικών παραδόσεων, ανέδειξαν την κόρη του Οιδίποδα σύμβολο αιώνιο ενάντι σε κάθε μορφή εξουσίας. Ο πολιτικός της συμβολισμός, που έχει κάνει την Αντιγόνη την συμπαθέστερη από τις τραγικές ηρωίδες, είναι ευανάγνωστος, εκτιθέμενος επί της επιφανείας, δέχεται ωστόσο πολλές ενστάσεις από απαιτητικότερους ερμηνευτές που εισχωρούν λίγο βαθύτερα.

Ο άγραφος νόμος

Μετά τη σύγκρουση και τον θάνατο των δύο αδελφών της Ετεοκλή και Πολυνείκη, ο Κρέων, βασιλιάς της Θήβας απαγόρευσε την ταφή του δεύτερου που ήρθε με στρατό ενάντια στην πατρίδα του. Η Αντιγόνη δεν συμμορφώνεται με τη διαταγή και θάβει μόνη της τον νεκρό Πολυνείκη για να τηρήσει τον άγραφο πατροπαράδοτο νόμο για τους νεκρούς. Ο Κρέων εκτεθειμένος στην πόλη, συλλαμβάνει την Αντιγόνη και την καταδικάζει σύμφωνα με την προκήρυξη. Πολλά και τραγικά τον βρίσκουν στη συνέχεια. Απ' όλους τους φιλόλογους σχολιαστές παρατηρείται η μονοσήμαντη παρουσία της Αντιγόνης στην τραγωδία του Σοφοκλή και η πολύδεινη και πιο εκτεταμένη του Κρέοντα. *«Αν η Αντιγόνη είναι κάτι πιο ενδιαφέρον από μια απλή αντίθεση στον Κρέοντα, αυτός είναι κάτι παραπάνω από τον ανόητο πεισματάρη που την σκοτώνει»*, σημειώνει ο Kitto και συνεχίζει παρακάτω: *«Αλλά πίσω απ' όλα αυτά βρίσκεται η εξελισσόμενη τραγωδία του Κρέοντα».* Πολλοί είναι οι μελετητές που αναγνωρίζουν τον Κρέοντα σαν τραγικό πρωταγωνιστικό πρό-

◀ *«... Η Ελένη Παπαδάκη ενίκησε αναμφισβήτητη νίκη. Παράσταση, έκφραση, ηθοποιία, φωνή, ήταν όλα εναρμονισμένα σε ένα εξαίρετο σύνολο...», έγραψε την 1/10/1940 ο Αιμ. Χουρμούζιος στην «Καθημερινή» για την ερμηνεία της Παπαδάκη στο ρόλο της Αντιγόνης.*



▲ *Η τραγική της γλυκύτητα έμοιαζε περισσότερο με προσευχή παρά με κραυγή, έγραψαν οι κριτικοί για την «Αντιγόνη» που σκηνοθέτησε το 1993 ο Λευτέρης Βογιατζής. Στη φωτογραφία, η βυζαντινίζουσα μορφή της Αντιγόνης που κοσμούσε το πρόγραμμα. Την ηρωίδα υποδύθηκε η Ράνια Σχίζα.*

σωπο και απορούν γιατί η τραγωδία να ονομάζεται Αντιγόνη και όχι Κρέων. Το ό,τι η σύγκρουση Αντιγόνης και Κρέοντα δεν είναι μια απλή αντιπαράθεση με όσες σημασίες και αν εξαχθούν το επισημαίνει και ο Torrance, που γράφει για την τραγωδία του Σοφοκλή *«Η Αντιγόνη κρύβει τεράστια αποθέματα παραλογισμού και χάους»*. Οι Easterling και Knox χαρακτηρίζουν την Αντιγόνη *«σκοτεινό έργο»*. Αυτοί οι σχολιασμοί δεν θα πρέπει να αφορούν μόνο στην τραγωδία του Σοφοκλή, μα στην σύγκρουση Κρέοντα - Αντιγόνης που με την ίδια αιτία αναφέρεται στους αρχικούς μύθους και από εκεί μεταφέρθηκε σ' όσες τραγωδίες πραγματεύθηκαν την ίδια υπόθεση.

Ο τραγικός άνθρωπος

Είναι παραπλανητικό και παραπλανημένο να ζυγίζουμε χωριστά την τραγικότητα της Αντιγόνης απ' τον Κρέοντα. Είναι λάθος να επιμερίζουμε ποσοστικά τα δικαιώματα που έχουν καθένας τους στην τραγική διεξαγωγή του έργου. Η υπαρξιακή σύγκρουση είναι μία και αφορά τον άνθρωπο. Με την αντίθεση του Κρέοντα, που εκφράζει τον νόμο της πόλης, την σκοπιμότητα, την αναγκαιότητα του οργανωμένου συνόλου, προς την Αντιγόνη που εκφράζει, το ατομικό αίσθημα, την παρορμητική επιθυμία τεκμηριώνεται η τραγικότητα του ανθρώπου. Σύγκρουση ανάμεσα στο φυσικό αίσθημα και στην ιστορική ανάγκη. Ο τραγικός για να δοκιμάσει τις αντοχές του προβληματισμού του πρόσθεσε διάφορες νύξεις και ταλαντεύσεις. Στην ουσία θέτει το δίλημμα ανάμεσα «στο θέλω και στο πρέπει». Αλλιώς, το κράτος και ο άνθρωπος. Νομίζω πως η Αντιγόνη και ο Κρέων είναι ένα πρόσωπο, ο ιστορικός τραγικός άνθρωπος. Και θα έβλεπα με πολύ ενδιαφέρον μια παράσταση πάνω σε μια τέτοια άποψη.

Ο Ζαν Ανούιγ στην Αντιγόνη του, κάνει μια καθαρή ανάλυση του ζητήματος. Η θέση του Κρέοντα δεν είναι οργίλη και ακραία αλλά διαλλακτική. Η διαπραγμάτευση που κάνει ο σύγχρονος συγγραφέας μοιάζει με δοκίμιο πάνω στον Σοφοκλή. Ο Μπρεχτ εξάλλου εκμεταλλεύθηκε το θέμα πολιτικά όπως και το «Λίβινγκ Θίατερ» που στηρίχθηκε στο μοντέλο παράστασης του Μπρεχτ. Αυτή είναι άλλωστε και η επικρατέστερη άποψη για την Αντιγόνη, ένα κορίτσι που αντιστέκεται στην εξουσία· μια ηρωίδα.

Σύμφωνα με τις εκδοχές των τραγωδιών η Αντιγόνη θάβεται ζωντανή για την ανυπακοή της. Από τη θλίψη του αυτοκτονεί και ο Αίμονας, αρραβωνιαστικός της και γιος του Κρέοντα. Για το θάνατο του γιου της, αυτοκτονεί και η βασίλισσα Ευρυδίκη. Αλλες πηγές, ωστόσο, που αντλούσαν από παλαιότερες παραλλαγές των μύθων παρακάμπτουν τις τραγωδιακές εξελίξεις και μας βάζουν σε άλλες ατραπούς. Σ' έναν διθύραμβο του Ιωνα του Χίου (6ος π.Χ.) η Αντιγόνη και η Ισμήνη κάηκαν μέσα στο ιερό του ναού της Ηρας από τον ανεψιό τους Λαοδάμαντα, γιο του Ετεοκλή. Μια άλλη εκδοχή αναφέρει πως ο Κρέων ανέθεσε στον Αίμονα να τιμωρήσει την Αντιγόνη για την ανυπακοή της και εκείνος ερωτευμένος καθώς ήταν, την φυγαδεύει στο δάσος και κάνει μαζί της ένα γιο. Αργότερα το παιδί έρχεται στη Θήβα και αναγνωρίζεται απ' τον Κρέοντα ο οποίος δεν πείθεται να συγχωρήσει τον γιο του και την Αντιγόνη με αποτέλεσμα ο Αίμονας να σκοτώσει την αγαπημένη του και ν' αυτοκτονήσει στη συνέχεια. Απόγονο του ζεύγους αναφέρει και ο Ευριπίδης στην δική του Αντιγόνη, απ' όσο μπορούμε να γνωρίζουμε απ' την υπόθεσή της που μας παραδίδουν οι σχολιαστές. Την παράνομη ταφή ακολουθεί ένας συμβιβασμός και η Αντιγόνη παντρεύεται τον Αίμονα απ' τον οποίο αποκτά έναν γιο, τον Μαίονα.

Την Αντιγόνη την αντιπαθήσαμε στο γυμνάσιο στα άχαρα και καταναγκαστικά μαθήματα των αρχαίων ελληνικών. Την αγαπήσαμε όμως στις ορχήστρες των αρχαίων θεάτρων όπου είχαμε την ευκαιρία να την συναντάμε αρκετά συχνά αργότερα. Η Αντιγόνη είναι η τραγική ηρωίδα που κυριάρχησε σ' αυτό που ονομάστηκε αναβίωση του αρχαίου δράματος, αρχής γενομένης από τα μέσα του 19ου αιώνα. Την ερμήνευσαν όλες οι μεγάλες πρωταγωνίστριες του θεάτρου μας και στάθηκε ανεκτική σε κάθε σκηνοθετική προσέγγιση από την πιο ανατρεπτική έως την πιο ακραία.

▲ *Η Αλκηστις με τις αδελφές και τις φίλες της στην ανθοστολισμένη γυφική της πασιάδα, στο παλάτι του Αδμητου. Παράσταση σε αττικό ερυθρόμορφο επίνητρο (κάτω), γύρω στο 425 π.Χ. (Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο).*

Αλκηστη, διαχρονικό σύμβολο

Της **Λυδίας Κονιόρδου**

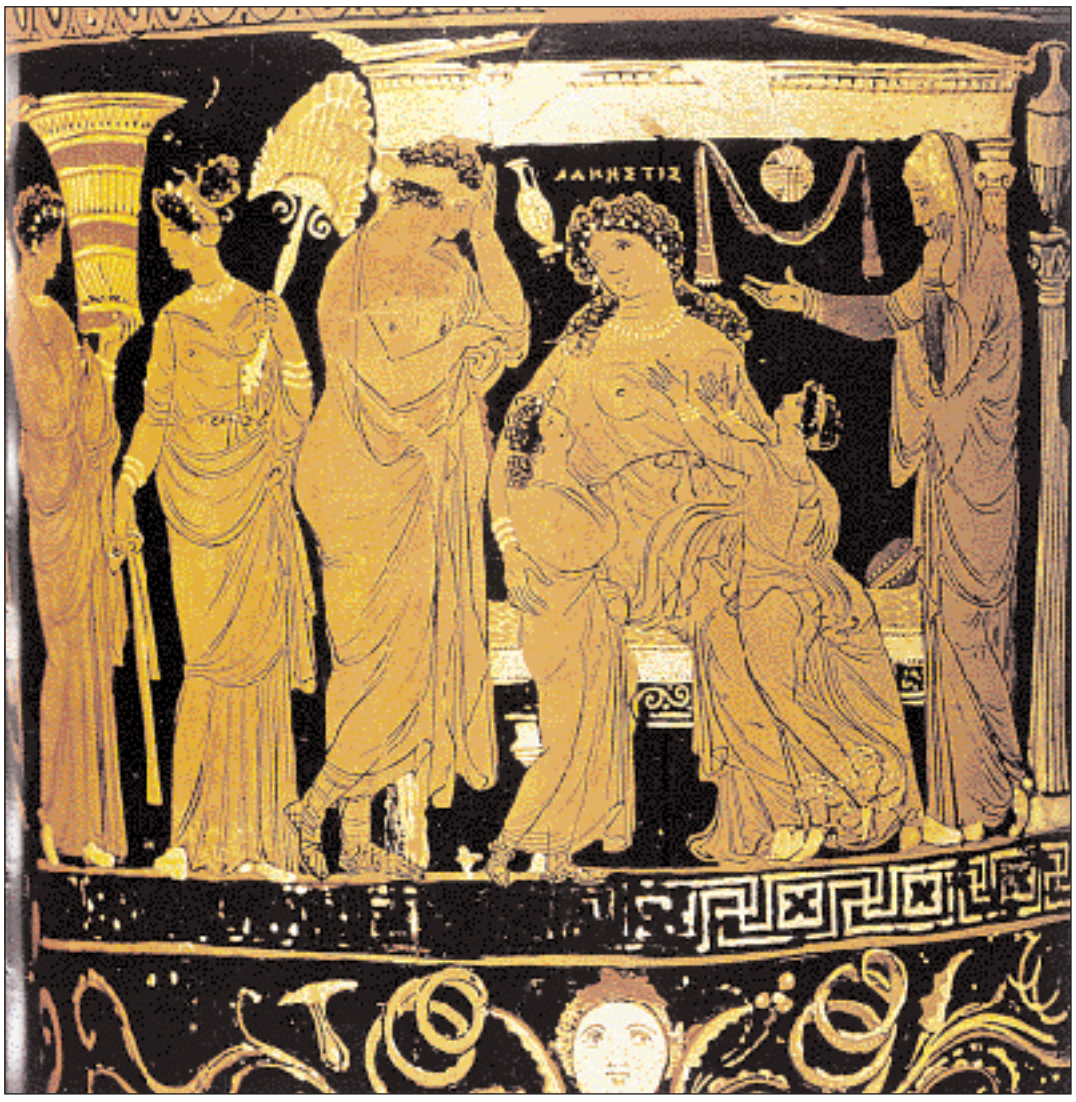
Ηθοποιού-Σκηνοθέτιδος

Είναι γραμμένο από τις Μοίρες, ο βασιλιάς των Φερών Αδμητος να πεθάνει νέος. Ομως, ο Απόλλων που τον προστατεύει, πείθει τις Μοίρες να δεχτούν τη ζωή κάποιου άλλου στη θέση του Αδμητου. Ο πατέρας του Φέρης, αρνείται. Το ίδιο και η μητέρα του, αν και γέροι και οι δύο. Είναι γλυκιά η ζωή. Μόνο η γυναίκα του, η μητέρα των δύο παιδιών του δέχεται να δώσει τη ζωή της για τον άνδρα της. Του ζητάει μόνο να μην βάλει άλλη γυναίκα στο κρεβάτι κι έχουν τα παιδιά της μητριά. Ο Αδμητος ορκίζεται μπροστά στους πολίτες. Ο θάνατος έρχεται χωρίς αναβολή και η Αλκηστις σβήνει επί σκηνής. Ολοι θρηνούν, ετοιμάζονται για την κηδεία.

Εμφανίζεται ο φίλος του σπιτιού Ηρακλής. Ο Αδμητος του κρύβει το θάνατο της γυναίκας του, προσποιούμενος ότι κλαίει κάποια «ξένη» αλλά «χρήσιμη» για το σπίτι. Ο Ηρακλής φιλοξενείται εν αγνοία του μέσα σε γενικό πένθος. Γλεντοκοπάει και πίνει έως ότου μαθαίνει από έναν δούλο την αλήθεια. Τότε, πάει στον κάτω κόσμο και φέρνει πίσω την Αλκηστη στον φίλο του. Του την προσφέρει σαν «ξένη», λάφυρο από αγώνες, στη θέση της γυναίκας του. Πιέζει τον Αδμητο να τη δεχτεί κι εκείνος μπροστά στην Αλκηστη σπάει τον όρκο του «για να μη θυμώσει ο φίλος του». Αναγνώριση. Αινιγματική σιωπή της Αλκηστης. Επιστροφή στο σπίτι. Τέλος αίσιο;

Κωμωδία ή τραγωδία;

Το έργο αυτό είναι το αρχαιότερο σωζόμενο του Ευριπίδη. Παίχτηκε, όπως γνωρίζουμε το 438 π. Χ. στη θέση σατιρικού δράματος. Είναι ίσως το πιο αινιγματικό και αμφίσημο από τα έργα



▲ *Η Αλκηστις, έτοιμη να δώσει τη ζωή της για να σώσει εκείνη του άντρα της, αποχαιρετά τα μέλη της οικογενείας της. Παράσταση από απουλική λουτροφόρο (Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης).*

▲ *Η Λυδία Κονιόρδου ως Αλκηστις στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη, που σκηνοθέτησε η ίδια το 1995 στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου.*

του αρχαίου δράματος και έχει αντιμετωπισθεί από τους μελετητές κάτω από πολύ διαφορετικά μεταξύ τους πρίσματα: Είναι γνήσια τραγωδία; Είναι κωμωδία με τους ήρωες να σατιρίζονται από τον ποιητή; Είναι σατιρικό δράμα; Είναι μια έκπτωση των γνήσιων τραγικών έργων με την εισαγωγή του μελοδραματικού στοιχείου και τον υποβιβασμό των τραγικών ηρώων; Είναι το τέλος της τραγωδίας; Όλες οι παραπάνω απόψεις για τις οποίες έχει χυθεί πολύ μελάνι συνήθως καταλήγουν στην επωδό ότι τελικά είναι ένα «προβληματικό» έργο ανάλογο με τον Τρωίλο και την Χρυσηίδα του Σαίξπηρ. Παρά την προσπάθεια των ερευνητών να στριμώξουν το έργο σε κάποια κατηγορία, αυτό δεν αφήνει περιθώριο για πειστικές οριοθετήσεις και θριαμβευτικά διαλύει κάθε φιλολογικό περιορισμό. Ο Ευριπίδης ενώ πάντα χρησιμοποιεί την ηρωική παράδοση, τη μυθική διήγηση, απορρίπτει το ηρωικό άτομο αποκαλύπτοντας την αδύναμη ακόμη και γελοία πλευρά των προσώπων, «ανθρώπων τε και θεών». Πολλές φορές ένα πρόσωπο χαμηλής κοινωνικής στάθμης είναι πιο ευγενικό και ηρωικό από τον κλασικό ήρωα, μια ηρωική πράξη αμφισβητείται και αντιστρέφεται, οι θεοί αποκαλύπτονται με όλα τους τα ελαττώματα. Ετσι, το φαινομενικό «happy end», που θέτει το έργο υπό την αμφισβήτηση εάν είναι γνήσια τραγωδία, ο Ευριπίδης δεν το επιτρέπει να μετατραπεί σε έναν θρίαμβο της ζωής πάνω στο θάνατο, γιατί ταυτόχρονα αποκαλύπτει έναν κόσμο ηθικά νεκρό. Η Αλκηστις είναι η τραγωδία της επιστροφής από το θάνατο στο Θάνατο της Ζωής (C. H. Whitman).

> *Η αγάπη που καταλύει τη δύναμη του Αδη*

Το έργο αυτό το θεωρούμε κλειδί για τη σύγχρονη ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Καθώς ακροβατεί ανάμεσα στο τραγικό και στο κωμικό, χωρίς να ενδίδει σε κανένα είδος, ανατρέπει διαρκώς τη δράση συνδυάζοντας το ηρωικό με το γελοίο, μας επιτρέπει να διακρίνουμε το μονοπάτι που επαναπροσδιορίζει το αυτονόητο του τραγικού. Σήμερα, πιο τραγικό από έναν φόνο είναι το έκπληκτο μάτι ενός παιδιού που δεν γνωρίζει αν οι γονείς του ζουν ακόμη κάτω από τα χαλάσματα μιας βομβαρδισμένης πόλης. Εξίσου τραγικό με τη μητροκτονία είναι το χαμένο βλέμμα του σημερινού πολίτη που παρακολουθεί έκπληκτος τον κόσμο να αλλάζει συνεχώς χωρίς να μπορεί να αναγνωρίσει το δικό του συνειδητό μονοπάτι σ' ένα τοπίο που ακόμη άλλωστε δεν έχει ξεκαθαρίσει, ούτε να υπολογίσει το τίμημα που τελικά αναλογεί στο μερτικό του και στα παιδιά του. Το αντάλλαγμα που θα πληρώσει στο όνομα της εξέλιξης και της προόδου.

Η Αλκηστις του Ευριπίδη μας βοηθάει να ανιχνεύσουμε το όριο, αν υπάρχει ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό, θέτοντας θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με το θέατρο σήμερα, για μια σύγχρονη ερμηνεία του αρχαίου δράματος.

«Ποτέ δεν μπόρεσα να καταλάβω τη διαφοροποίηση που κάνουν οι άνθρωποι ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό. Το κωμικό μου φαίνεται πιο απελπιστικό από το τραγικό. Το κωμικό είναι αδιέξοδο...», γράφει ο Ιονέσκο στο «Experience du Theatre».

Σύγχρονες αναφορές

Κι ακόμη, σε ένα κόσμο όπου τα πάντα καθορίζονται από τη λογική του συμφέροντος, του κέρδους, της ανάγκης, πώς άραγε ηχεί μια τέτοια πράξη της Αλκηστης, πράξη απόλυτης προσφοράς και ανιδιοτέλειας; Πώς την προσλαμβάνει ένα κοινωνικό σύνολο που πλέον αντιμετωπίζει αφ' ενός την πίστη σε ιδέες με καχυποψία ή και χλευασμό και αφ' ετέρου την εμμονή σε κάποιες αξίες σαν ίδιον των αφελών και λίγο «κολλημένων»; Ναι, την αποδέχεται με ανακούφιση, με θαυμασμό, ίσως γιατί είναι χρήσιμη για τον τόπο. Τον βγάζει από τη δύσκολη θέση να μην έχει έναν ηγέτη. Ομως την καταλαβαίνει άραγε πραγματικά; Κι αν ναι, πώς ξεχνάει και προδίδει τη μνήμη της με τόση επιπολαιότητα και ελάχιστη αντίσταση; Τη θαυμάζει για την ίδια την πράξη της ή μόνο για το «όφελος» που παρέχει; Τελικά, μπορούμε να δεχτούμε, επομένως και να γεννήσουμε εμείς οι ίδιοι μια πράξη απόλυτης δωρεάς και αγάπης, ή είμαστε αμήχανα εγκλωβισμένοι στα γρανάζια του κέρδους, της Ανάγκης με τις συνειδήσεις μας να σιωπούν βραχυκυκλωμένες.

Την παράσταση που έκανα στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου την τοποθέτησα στην Ελλάδα της δεκαετίας '50-'60 για να οξυνθούν ακριβώς αυτά τα ερωτήματα και οι αντιθέσεις, για να φέρω σε πιο οικεία τοπία το αρχαίο αυτό παραμύθι αναζητώντας μια άλλη όψη του τραγικού. Είναι σε μιαν Ελλάδα που προσπαθεί να ορθοποδήσει ύστερα από έναν παγκόσμιο και εμφύλιο πόλεμο, έχοντας πληρώσει ακριβά ηρωισμούς και πίστη σε ιδεώδη, αιμορραγώντας ξανά από τη μετανάστευση.

Το «πνεύμα» των δοσίλογων και των μαυραγορίτων θριαμβεύει και ο κόσμος ο πολύς προσπαθεί να επιβιώσει και να «βολευτεί» ενδίδοντας στη σιωπή. Η «Ανάγκη» επικρατεί. Ετσι πολύ φυσικά μια τέτοια πράξη ηρωικής αυτοθυσίας αν και αξιοθαύμαστη δημιουργεί απορία, αμηχανία και επιμελώς ξεχνιέται γρήγορα.

▲ *Ο Θησέας σκύβει να πάρει τα σανδάλια του πλάι στην κοιμισμένη Αριάδνη και να ακολουθήσει τον Ερμή. Πίσω από την Αριάδνη έχει φυτρώσει κληματαριά, θεϊκό σημάδι της επικείμενης έλευσης του Διόνυσου. Ερυθρόμορφη κύλιξ, γύρω στο 490-480 π.Χ. (Tarquinia, Museo Nazionale).*

Αριάδνη, η έκπτωτη θεά

Του **Χρήστου Μπουλώτη**

Αρχαιολόγου στο Κ.Ε.Α. της Ακαδημίας Αθηνών

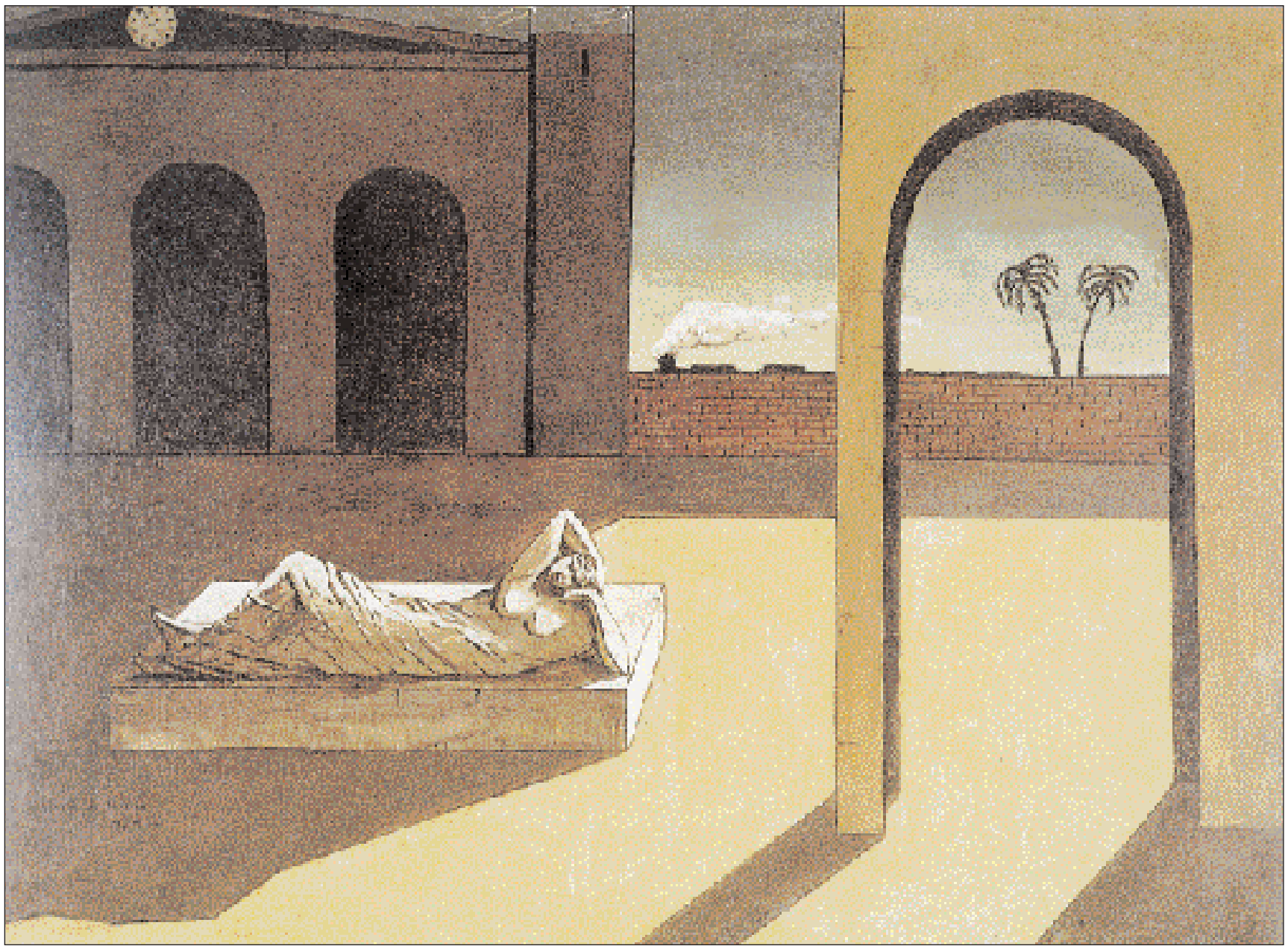
ΑΡΙΑΔΝΗ (=αγνή), η πάναγνη, τούτο σημαίνει το όνομα της Αριάδνης. Και μαζί με το όνομα, ο μύθος, οι τροπές του και οι προβολές του στη λατρευτική πράξη, όπως μας πρωτοφανερώνονται λιγόλογα και υπαινικτικά στον Όμηρο (*Ιλ.* 18, 590–605, *Οδ.* 11, 321–325) και στη *Θεογονία* (947–949) του Ησιόδου, για να γνωρίσουν έκτοτε πληθώρα εκδοχές και επιστρωματώσεις, ομολογούν για μια πανάρχαια μινωική θεά που ξέπεσε σιγά σιγά σε ηρωίδα. Για μια θεά της βλάστησης, της γονιμότητας, με έκδηλους φεγγαρικούς δεσμούς, που όταν οι ολύμπιες Αρτεμη και Αφροδίτη σφετερίσθηκαν τις ιδιότητες και το λατρειακό της χώρο, εκείνη, υποβαθμισμένη πια, προσαρμόστηκε στον παραμυθικό τύπο της βασιλοκόρης που ερωτεύεται το ξένο παλικάρι, τον Θησέα, τον πολέμιο του ίδιου της του σπιτικού. Ομόλογη απ' την άποψη αυτή με άλλες μοιραίες βασιλοκόρες της μυθολογίας σαν τη Μήδεια και τη μεγαρική Σκύλλα. Κι όμοια με εκείνες, γίνεται η Αριάδνη συνεργός του εράσμιου ξένου στο φόνο του αδελφού της, του Μινώταυρου, βοηθώντας τον Θησέα στο Λαβύρινθο με τον περιβόητο μίτο ή με το φωτεινό στεφάνι της. Και απαρνιέται τους δικούς της, τον κραταιό πατέρα της, τον Μίνωα. Και ποθοπλάνταχτη, ενοχική, κρυφά, ακολουθεί τον εραστή στο θαλασσινό φευγιό του, για να εγκαταλειφθεί όμως άσπλαχνα από εκείνον στη νησίδα Δία ή στη Νάξο. Εκεί ανοίγεται ένας άλλος μυθικός κύκλος, που η επικρατέστερη εκδοχή του θέλει την εγκαταλειμένη Αριάδνη να ξανακερδίζει κάτι από τη χαμένη θεοσύνη της μέσα από το ζευ-

▲ *Η Αριάδνη κοιμάται αμέριμνη, ενώ ο Θησέας ετοιμάζεται να την εγκαταλείψει. Ερυθρόμορφη λήκυθος, γύρω στο 460 π.Χ.*

▲ *Διόνυσος και Αριάδνη στον τύπο της μαινάδας με συνοδεία έρωτα. Εσωτερικό ερυθρόμορφης κύλικος, γύρω στο 400 π.Χ. (Λονδίνο, Βρεταvικό Μουσείο).*

▲ *Στην αγαλματική Αριάδνη του Βατικανού αφιέρωσε αρκετά σχέδια και δοκιμές ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας για να τη σκαλίσει τελικά, με το δικό του τρόπο, παραλλαγμένη, σε στάση ηδυπαθή, πάνω σε ένα από τα έξι μετάλλια που εκδόθηκαν το 1977-78. «Αριάδνη», πινέλο με μελάνι.*

▶ *Η καθεύδουσα Αριάδνη. Μαρμάρινο ρωμαϊκό αντίγραφο ενός ελληνικού έργου γύρω στο 200 π.Χ. (Μουσείο Βατικανού).*



▲ *Τζιόριζιο ντε Κίρικο, «Η ανταμοιβή του μάντη». Λάδι σε μουσαμά, 1913 (Φιλαδέλφεια, Μουσείο Τέχνης).*

ρου *(Οδ.* 11, 324–325), επειδή έχασε, λέει, την αγνότητά της ή επειδή ζευγάρωσε με τον Θησέα ιερόσυλα μέσα στο ιερό της παρθένας κυνηγέτιδας θεάς ή του Διονύσου. Κι αποκτά γιους από τον Θησέα. Μα πιο συχνά οι γιοι της λογιάζονταν καρποί της ένωσής της με τον Βάκχο, όπως διατρανώνει και το όνομα των δυο τουλάχιστον από αυτούς – Στάφυλος και Οινοπίων! Σύμφωνα με μια σπάνια παραλλαγή του μύθου, το καράβι του Θησέα παρασυρμένο από τρικυμία έφθασε ως την Κύπρο, όπου η καταπονημένη από την εγκυμοσύνη και τις κακουχίες Αριάδνη έσβησε πριν αξιωθεί να γεννήσει, και στη συνέχεια λατρεύτηκε εκεί ως Αριάδνη – Αφροδίτη. Πάντως ο Παυσανίας ήξερε μια παράδοση που ήθελε την Αριάδνη να είναι θαμμένη στο ναό του κρητικού Διόνυσου στο Αργος (ΙΙ, 23, 7–8).

Αμήχανοι οι Νάξιοι μπροστά στο μπερδεμένο τούτο μυθολογικό κουβάρι –πολλούς αιώνες πριν αναρωτηθεί ο Νίτσε ποιος θα μας πει τι είναι η Αριάδνη– αποφάνθηκαν πώς όχι, δεν ήταν μια Αριάδνη. Δύο οι Αριάδνες. Γυναίκα του Διόνυσου η παλαιότερη κι η άλλη, η νεότερη, ερωμένη του Θησέα (Πλούταρχος, *Θησεύς* 20). Κι όσο και αν μοιάζει αυθαίρετη τούτη η απλουστευτική εξήγηση, έχει τα δίκια της, μιας και διαβλέπει ορθά το αμφιπρόσωπο της Αριάδνης και, αναστρέφοντας την ευθύγραμμη ανέλιξη του κατασταλαγμένου μύθου, δίνει προτεραιότητα στην αρχική, τη θεϊκή της φύση.

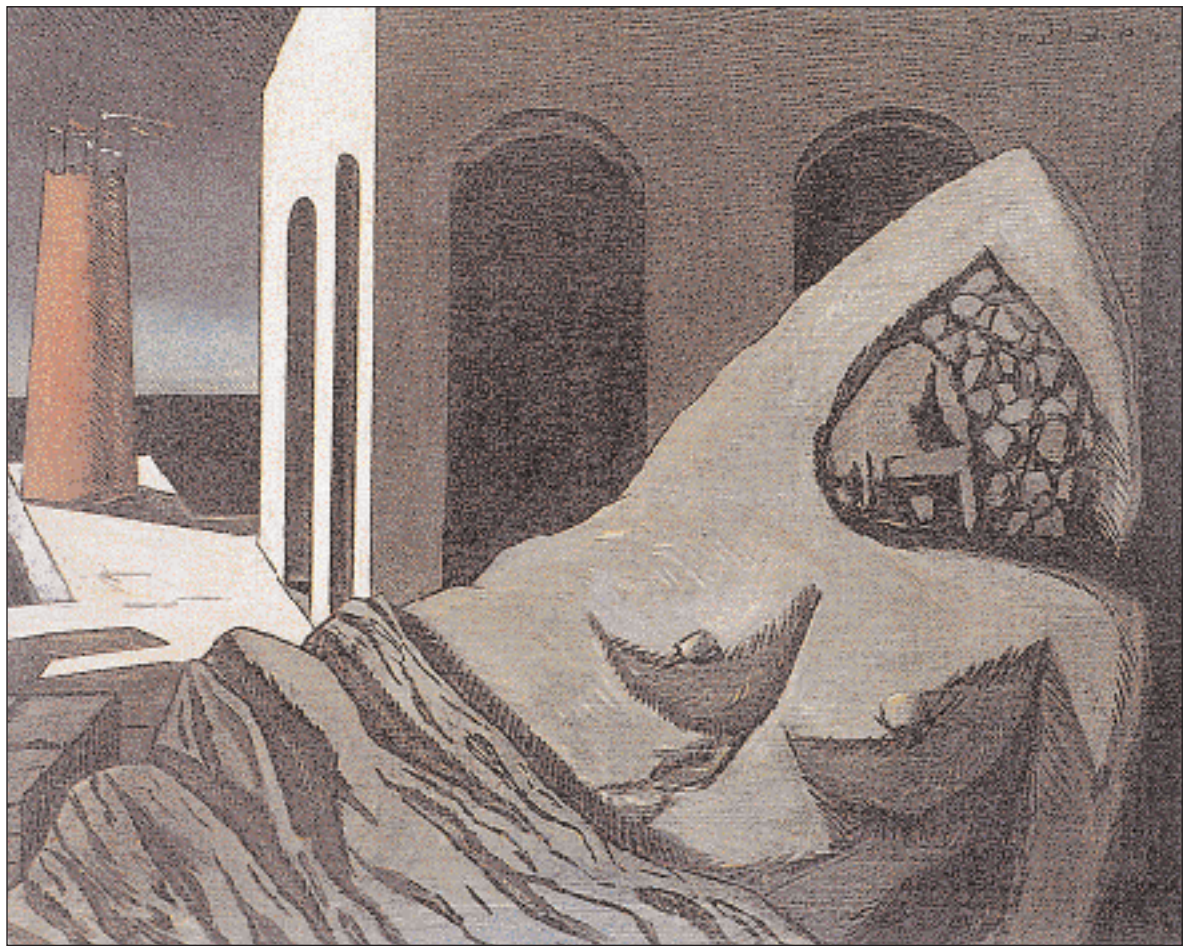
Θάνατος και ανάσταση της Αριάδνης, ιερογαμικό ζευγάρωμα με τον Διόνυσο, τελετουργικοί, μιμητικοί χοροί και μαγικά δρώμενα θεολογούν τη γονιμική της υπόσταση, σφυρηλατημένη πάνω στο καλούπι των θνησκουσών θεοτήτων που ρυθμολογούν ευεργετικά τις κύκλιες εναλλαγές των εποχών, την ανανέωση της φύσης. Από το ίδιο καλούπι κι άλλες κρητικές συγγένισσές της, η μάνα της η Πασιφάη και η Ευρώπη, που κι αυτών το όνομα, μαζί με εκείνο της Αριδήλας και της Αριγνώτας, ανακρατεί τις αρχετυπικές, τις φεγγαρίσιες τους καταβολές, πρόσθετα τονισμένες μέσα από λογής μυθικές και τελετουργικές διαπλοκές με το απόλυτο σύμβολο της αρσενικής γονιμοποιού δύναμης, τον ταύρο. Κι ίσως πίσω από τη λατρευτική επίκληση *Λαβυρίνθου πότνια* που μας έρχεται κατευθείαν από τη μινωική Κρήτη, χάρη σε μια πήλινη πινακίδα Γραμμικής Β γραφής από το ανακτορικό αρχείο της Κνωσού, να κρύβεται –γιατί όχι;– η Αριάδνη, θεά τότε ακόμη. Παλίμψηστα στοιχεία, εξάλλου, της θεϊκής της φύσης και ιερογαμικά, ερωτικά σχήματα μπορεί κανείς να διαγνώσει και στα λαβυρινθικά επεισόδια του μύθου της που, ως φαίνεται, προανακρούουν μια διαχρονική αλυσίδα ομοιότυπων μυθοπλασιών, με στερνό τους κρίκο, σύμφωνα με τον Λεκατσά, το πασίγνωστο δημοτικό τραγούδι *Το κάστρο της Ωριάς*.[1]

Με όχημα τον έρωτα

Οποιες και να 'ναι οι οριζόντιες ή οι διαστρωματικές αναγνώσεις της Αριάδνης, όπως και όσο και αν μας φανερώνεται ή αν μας αντιστέκεται τούτη η έκπτωτη μινωική θεά, ένα το σίγουρο: στο μακρό χρόνο, ως τις μέρες μας, δεν την ταξίδεψε η θεϊκή της φύση, αλλά η πολύπαθη θνητή, με στέρεα αρμολογημένο όχημα τον έρωτα ανάμεσα σε Θησέα και Διόνυσο. Ο απελπισμένος, ο προδομένος έρωτας από τη μια, και από την άλλη ο ανέλπιστα ξανακερδισμένος, ο δοξαστικά λυτρωτικός με θεϊκό χιτώνα. Κινώντας οι δύο εραστές της, θνητός κι αθάνατος, τα νήματα της ερωτικής της μοίρας, την μνημειώνουν ο καθένας με τον τρόπο του χωριστά, και παραπληρωματικά συνάμα, σε σύμβολο ερωτικό, λαλούν, ακραία φορτισμένο. Μα πιο πολύ στο διαχρονικό ταξίδι της μέτρησε το «τραύμα»... Ανέλαβε αυτή, η *τηλεκλείτη,* η *παρθενική Μινωίς,* η *ευφρονέουσα* (Απολλώνιος Ρόδιος, *Αργοναυτικά),* να

Από την αγαλματική Αριάδνη του Βατικανού, στην Αριάδνη του Σεφέρη

ενσαρκώνει εσαεί, με αξιώσεις αρχέτυπου, τον ρόλο της εγκαταλειμένης ερωμένης, της γυναίκας που δόθηκε άνευ όρων, και προδόθηκε κυριολεκτικά καθεύδουσα, ανυποψίαστη, ενώ έσταζε ακόμη ίμερο. Από εδώ και η εξανθρωπισμένη δραματικότητα της μορφής της, που της χάρισε αμέριστη την συμπάθεια αιώνων αφήνοντας έτσι έκθετο σε αφορισμούς και αιτιάσεις τον Αθηναίο ήρωα. Persona non grata ο Θησέας, παρόλη τη μέριμνα της αθηναϊκής προπαγάνδας να κρατηθούν αλώβητα το ήθος και το γόητρό του. Ας μη ξεχνάμε, άλλωστε, πώς η δυναμική ακριβώς του μοτίβου της ερωτικής προδοσίας είναι εκείνη που έφτασε να μαζέψει περισσεύματα συμπάθειας ακόμη και για τη μάγισσα, την παιδοκτόνο Μήδεια. Γιατί, όσο κι αν αξιώθηκε η Αριάδνη την επίζηλη εύνοια του Διόνυσου, όσο κι αν πυρακτώθηκε από τον θεϊκό εραστή, τον οιστρηλάτη του πάθους και της ερωτικής παραζάλης, δεν έπαψε να πέφτει πάνω της βαρειά η σκιά του απαρνητή Θησέα. Και τι θα ήταν, αλήθεια, το διονυσιακό σμίξιμο χωρίς την εγκατάλειψή της από το θνητό εραστή; Εχει μάλιστα κανείς την αίσθηση, πως τους χυμώδεις ερωτικούς καρπούς που γεύτηκαν Διόνυσος και Αριάδνη τους όφειλαν στον Θησέα.



▲ *Τζιόριζιο ντε Κίρικο, «Το σιωπηλό άγαλμα» (Αριάδνη). Λάδι σε μουσαμά, 1913 (Ντίσελντορφ, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen).*

Η Αριάδνη στην τέχνη

Ετσι, καθόλου δεν ξενίζει, αν από την πολύπτυχη ιστορία της επέλεξαν οι λογής δουλευτές της τέχνης να στραφούν, τόσο συχνά, στο μεταιχμιακό επεισόδιο της εγκατάλειψης κι ύστερα της ανεύρεσης από τον Διόνυσο. Αυτό ήταν η γοητευτική στόφα που περισσότερο από ό,τι τα κρητικά επεισόδια πρόσφερε δυνατότητες για άμεση ανακίνηση του θυμικού κάτω από την αφηγηματική κρούστα, για δραματικές εξάρσεις, μεταπτώσεις, δοξαστικές ανατάσεις, κι ακόμη για πολύφερνες εικαστικές αναζητήσεις, εστιασμένες πάντα στην ερωτευμένη κι ερωτεύσιμη Αριάδνη. Ηδη από τον πρώιμο 5ο αι. π.Χ., όταν πια η αττική τέχνη απαλλαγμένη από τη στεγνή περιγραφικότητα των αρχαϊκών χρόνων αρχίζει από κοινού με την δραματική ποίηση να βυθοσκοπεί όλο και πιο πολύ τα ανθρώπινα πάθη και παθήματα, κάνουν την εικαστική εμφάνισή τους τα δρώμενα της Νάξου. Στην αγγειογραφία πρώτα, για να απλωθούν έκτοτε απαιτητικά με πλήθος τις παραλλαγές σε όλες τις μορφές της τέχνης, ως την εκπνέουσα ύστερη αρχαιότητα: Η Αριάδνη κοιμάται ανέμελη, ο Θησέας σηκώνεται κρυφά να φύγει. Η Αριάδνη περίλυπη αγναντεύει το καράβι του Θησέα. Η Αριάδνη ανάμεσα στους δύο εραστές, ο ένας απέρχεται, φανερώνεται ο θεϊκός άλλος, μόνος ή με τον θίασό του. Η Αριάδνη στην αγκαλιά του θεϊκού εραστή, ενίοτε ολόιδια μαινάδα. Πάντα η Αριάδνη...

Το υφάδι τούτης της εικαστικής παράδοσης, που το ξανάπιασε εμπνευσμένα η Αναγέννηση, με έργα κορυφαίων καλλιτεχνών όπως των Ντοναστέλλο, Τιτσιάνο, Τιντορέττο κ.ά., έμεινε έκτοτε αδιάκοπο ως τις μέρες μας, περνώντας από πλήθος άξια χέρια –Τιέπολο, Βερτμίλερ, Κορίνθ, ντε Κίρικο κι ένα σωρό ακόμη, ίσαμε τους δικούς μας Στέρη και Χατζηκυριάκο – Γκίκα. Ορόσημο όμως στη νεότερη σταδιοδρομία της Αριάδνης το έτος 1608. Την εικαστική σιωπή της ανέλαβε εκείνη τη χρονιά να λύσει μουσικά ο Μοντεβέρντι, με την όπερά του *Arianna* πάνω σε λιμπρέτο του Ρινουτσίνι, εγκαινιάζοντας έτσι μια θαυμαστή σειρά από όπερες μέχρι την *Αριάδνη στη Νάξο* του Στράους (1912) και την *Εγκατάλειψη της Αριάδνης* του Μιλώ (1927). Και από κοντά πολυάριθμα ακόμη έργα, ορατόρια, καντάτες, μπαλέττα, θεατρικές δραματοποιήσεις, που όλα μαζί ανέβασαν το σύμβολο της προδομένης ερωμένης στη σκηνή, για να διεκδικήσει τώρα πρωταγωνιστικά ό,τι της χρώσταγε, θαρρείς, ολόκληρη η αρχαιότητα: Τη δυνατότητα να μιλήσει, με λυγμικούς συναισθηματισμούς, διάφανη θλίψη και καρτερικότητα, και άλλοτε πάλι δονούμενη από πάθος, με λόγια κοφτερά, ή γαληνεμένη και ευγνώμων για τη βακχική τροπή της μοίρας της. Να συνεχίσει,

▶ *Η σοπράνο Rosalind Plowright στην «Αριάδνη στη Νάξο» του Ρ. Στράους που παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής στις 25/3/1994.*

αμφιταλαντευόμενη, να μοιράζει τη ψυχή της ανάμεσα στους δύο εραστές. Και για τούτο το μοίρασμα τι πιο δραματικά εύγλωττο, αλήθεια, από τη λαχτάρα με την οποία βάζει ο Χόφμανσταλ να αναφωνεί «Θησέα!» η εγκαταλειμένη Αριάδνη στην όπερα του Στράους, εκλαμβάνοντας ο θολωμένος νους της την πρώτη εμφάνιση του θεϊκού εραστή για επιστροφή του απαρνητή της; Είναι το «τραύμα», που λέγαμε πιο πάνω.

Διατρέχοντας τις εκατοντάδες εικαστικές Αριάδνες, αναζητητικά, για μια ανάλογη κορύφωση συμπυκνωμένης δραματικότητας θα στεκόμασταν βέβαια στις εικόνες της καθεύδουσας στη Νάξο. Και θα εστιάζαμε ειδικότερα σε έναν αγαλματικό τύπο των ελληνιστικών χρόνων (γύρω στο 200 π.Χ.), γνωστό από ρωμαϊκά αντίγραφα, με σημαντικότερο εκείνο του Βατικανού, που υλοποιεί με τον πιο εύστοχο, πιστεύω, τρόπο ό,τι αυτή επιφορτίσθηκε να συμβολίζει διαχρονικά. Το άγαλμα τη δείχνει γερμένη σ' έναν βράχο, ευδαίμονα, εράσμια, να κοιμάται, ανυποψίαστη για όσα δεινά συντελέσθηκαν στον ύπνο της, για ότι θα επακολουθήσει. Η δραματικότητα του μεταιχμιακού επεισοδίου αποκτά με τούτη την αποκομμένη από τα αφηγηματικά της συμφραζόμενα εικόνα –κι όμως, φθεγγόμενα συνδηλωτική– μια εμβληματική μορφή και αυτοδυναμία. Συνάμα όμως, χάρη στη λυσιμελή στάση του μεστωμένου κορμιού, τις ηδυπαθείς συστροφές του, το γλίστρημα του χιτώνα που ξεγυμνώνει προκλητικά το σφριγηλό στήθος, η δραματικότητα μπολιάζεται ερωτισμό, ερωτική διαθεσιμότητα, που ενώ αναθούν για τον Θησέα, προαναγγέλουν βακχική ένωση. Τίποτα πια δεν έχει απομείνει από την παρθενική αιδημοσύνη της Αριάδνης όπως τη διατρανώνει το πάναγνο του ονόματός της και την παρίστανε απαρέγκλιτα η τέχνη μέχρι τον εκπνέοντα 5ο αιώνα π.Χ. Και δεν χωράει αμφιβολία πως έναν τέτοιο αγαλματικό τύπο αποθαύμασε ο άγνωστος αρχαίος επιγραμματοποιός, που εμπνεύσθηκε το επίγραμμα *Εις άγαλμα Αριάδνης: «Ου βροτός ο γλύπτας· οίαν σε Βάκχος εραστάς είδεν υπέρ πέτρας έξεσε κεκλιμέναν»* (Παλατινή Ανθολογία, XVI 145).

Η Αριάδνη του Βατικανού, εράσμια μέσα στην άγνοια του δράματός της, δεν έπαψε βέβαια να εμπνέει ώς τις μέρες μας. Αυτούσιο το άγαλμά της στήθηκε τρεις τουλάχιστον φορές στα άδεια σκηνικά του ντε Κίρικο, που αποπνέουν εφιαλτική μοναξιά, σιωπή και εγκατάλειψη, τόσο ταιριαστά συμπλέουσες, εντέλει, με τη μοίρα της καθεύδουσας στη Νάξο. Και μ' όλο που σε κανένα από τα τρία έργα του ντε Κίρικο – τιτλοφορούμενα. *Η σιωπή του αγάλματος* (1913), *Η ανταμοιβή του μάντη* (1913), *Ιταλική πλατεία* (1937)–, δεν ονοματίζεται ρητά η Αριάδνη, η ταύτισή της, με όλους τους εγγενείς συμβολισμούς, είναι ωστόσο ευθύγραμμη, απαραγνώριστη. Στην αγαλματική πάλι Αριάδνη του Βατικανού αφιέρωσε ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας αρκετά σχέδια και δοκιμές, για να την σκαλίσει, τελικά, με το δικό του τρόπο, παραλλαγμένη, σε στάση άκρως ηδυπαθή, πάνω σε ένα από τα έξι μετάλλια με μυθικά ζευγάρια που εκδόθηκαν από τη γκαλερί Ζουμπουλάκη (1977–1978). Στο μετάλλιο τούτο, σύμφωνα με το πνεύμα της σειράς, η παρουσία του μυθικού εραστή επιβαλλόταν. Κι ο εραστής δεν ήταν ο Διόνυσος εδώ. Οχι. Τον απαρνητή Θησέα επέλεξε ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας. Και τον εικόνισε ολόγυμνο να λάμνει το κουπί της εγκατάλειψης στρέφοντας το βλέμμα του προς την ακόμη ευδαίμονα εν ύπνω Αριάδνη που, όταν ξυπνήσει, σαν φιγούρα αρχαίας τραγωδίας θα προφέρει με απελπισμένη πικρία ό,τι έχει χαραχθεί στην πίσω όψη του μεταλλίου: «*Κοιμόμουνα βαθειά, ο φόβος με τίναξε από τον ύπνο. Πού φεύγεις, άπιστε, από τα μάτια μου; Χάθηκες κιόλας από το κρεβάτι που μας είχε δεχθεί και τους δυο. Τώρα μόνο τα ίχνη του κράτησες*».

Ανάμεσα στον ντε Κίρικο και τον Χατζηκυριάκο – Γκίκα και πολύ περισσότερο απ' ό,τι οι δυο μαζί κι άλλοι ομότεχνοί τους ανέδειξε ο Στέρης την εγκαταλειμένη Αριάδνη σε ένα από τα δεσπόζοντα θέματα της ζωγραφικής του. Πρωτόγνωρη εμμονή, δίχως παράλληλο. Πολλές οι αφαιρετικές παραλλαγές από τη δεκαετία 1926–1936, που μόνο μέσα από τεθλασμένες παραπέμπουν στην εικονογραφική παράδοση της αρχαιότητας. Από τα χέρια του Στέρη η ξαπλωμένη στις ακρογιαλιές της Νάξου Αριάδνη βγαίνει τώρα ολόγυμνη, ακόμη πιο ποθεινή, με τον ερωτικό συμβολισμό της να έχει επικαλύψει ολότελα, θαρρείς, το τραύμα της εγκατάλειψης. Κι αφού ο Διόνυσος μένει έξω από το πεδίο της εικαστικής αφήγησης, φαντασιακά ο πρώτος μετά τον Θησέα εραστής μοιάζει να είναι ο παθιασμένος δημιουργός των εικόνων της, ο ίδιος ο ζωγράφος. Τους ερωτικούς συμβολισμούς, που ανύψωσε ζωγραφικά ο Στέρης, τους κορύφωσε, πιστεύω, ο στιχουργικός λόγος του Σεφέρη με την ποιητική σύνθεση *Αριάδνη* (1946). Το μικρό τούτο κρυπτοερωτικό ποίημα, τεχνουργημένο, όπως έδειξε στην εμβριθή ανάλυσή του ο Κοπιδάκης[2], σύμφωνα με την τεχνική των kenning, με πολύσημο δηλαδή λεξιλόγιο, ομωνυμίες, δυσείκαστα υπονοούμενα και άλλα τέτοια υφικά τεχνάσματα, αποσπά την Αριάδνη από την αγκάλη των μυθικών εραστών της. Κανένας τους δεν ονοματίζεται στην ερωτική συνεύρεση που δοξολογείται από τον πρώτο μέχρι τον τελευταίο στίχο και κλείνει παραληρηματικά με ένα οργασμικό κρεσέντο, με μισόλογα: «*και το καλάμι καρφωμένο στ' οργισμένο δέλτα... / .... βαθύ... πουλί... χιμώ... λαβή... τυφλή... λαβώ... λαβ... λα... / ...βύρινθος... άλφα... βήτα... γάμα... δέλτα...*». Ετσι, ο ερωτικά φιλοπαίγμων Σεφέρης σκηνοθετώντας για την Αριάδνη μια ανώνυμη ερωτική πράξη, μοιράζει ρόλους και προσωπεία εραστών, χωρά κι εκείνος μες στο ποίημα, διεκδικητικά και βέβαια πιο πολύ σαν Βάκχος παρά Θησέας. Και όλα τούτα την ίδια, ως φαίνεται, χρονιά που από την αντίπερα όχθη της ποίησης ο υψιπετής Σικελιανός, σαν τιμητής, «καθαίρει» την Αριάδνη από κάθε γήινο ερωτισμό, καθώς την καθηλώνει στο ποίημά του *Λόγια του Διόνυσου στην Αριάδνη* (1946;) να ακούει άβουλη τις μυστικιστικά μεταφυσικές αποκαλύψεις ενός γερασμένου, λες, χριστιανίζοντος θεού, ανίδεου ή μεταμελημένου για το βακχικό του παρελθόν.[3]

▲ ***Ο Γεράσιμος Στέρης ανέδειξε την Αριάδνη σε ένα από τα δεσπόζοντα θέματα της ζωγραφικής του. Επιχείρησε πολλές αφαιρετικές παραλλαγές στη δεκαετία 1926-36, που οι περισσότερες παραπέμπουν στην εικονογραφική παράδοση της αρχαιότητας. «Αριάδνη», Λάδι.***

Υποσημειώσεις:

1. Παναγή Λεκατσά «Ο Λαβύρινθος: Καταγωγή και εξέλιξη ενός τύπου ποιητικής μυθοπλασίας», εκδ. Κείμενα, 1973.

2. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, «"Αριάδνη": Μια σπουδή στον ερωτικό Σεφέρη», εκδ. Πολύπτυχο, 1983.

3. Α. Σικελιανού, «Λυρικός Βίος» τ. ΣΤ΄, Μέρος Β΄: Ποιήματα Ανέκδοτα, σ. 135 – 136 («Λόγια του Διόνυσου στην Αριάδνη» 1946;), εκδ. Ικαρος, 1978.

Σαπφώ, η ποιήτρια του έρωτα

Του **Χριστόφορου Λιοντάκη**

Ποιητή

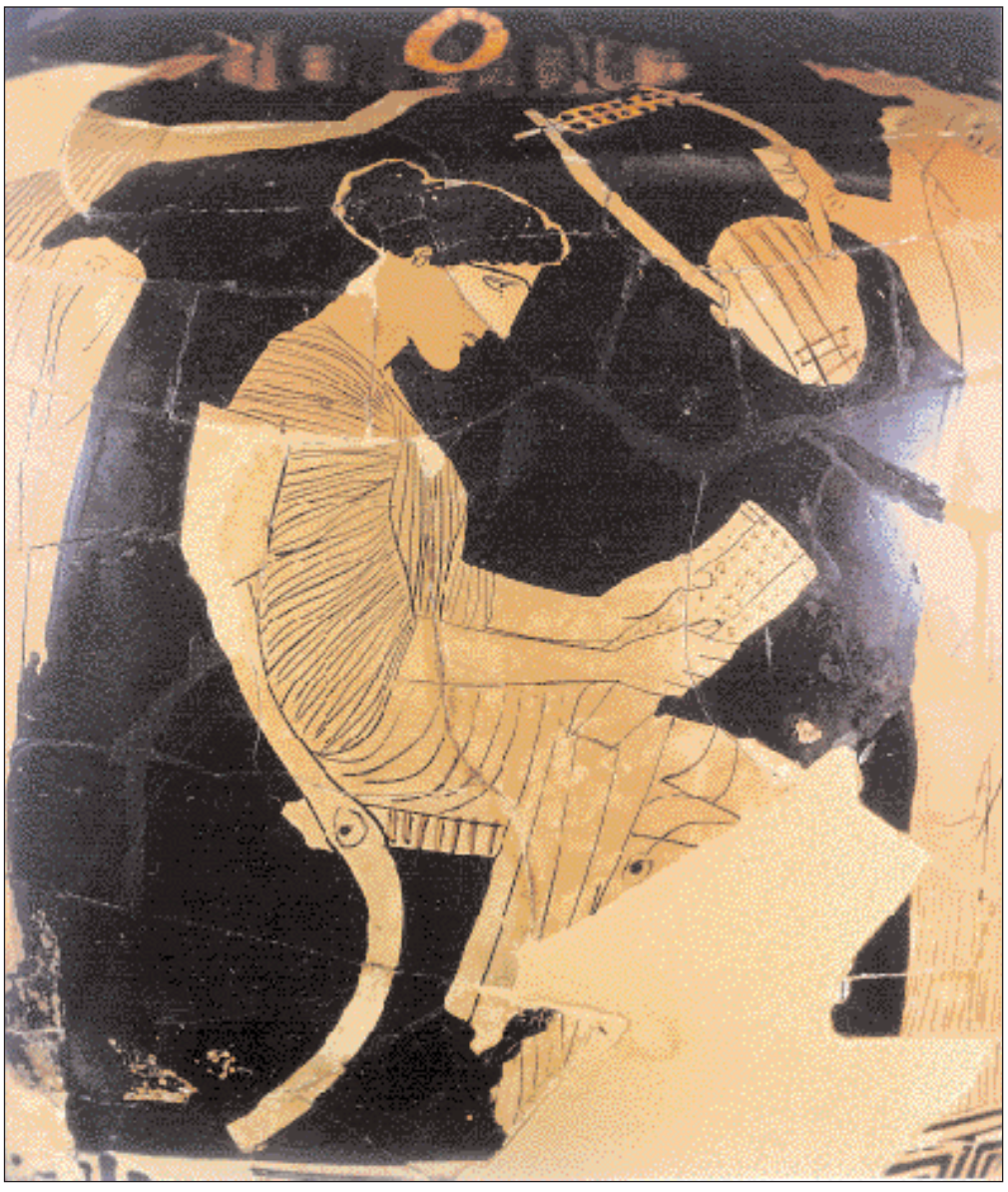
ΙΕΡΗ, ΔΕΚΑΤΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΩΝ, καλή, θαυμαστόν τι χρήμα, μελιχρόν αὔχημα Λεσβίων: Χαρακτηρισμοί για τη Σαπφώ από τον Αλκαίο, τον Σόλωνα, τον Πλάτωνα, τον Στράβωνα και τον Λουκιανό.

Ψάπφα, Ψαπφώ, Σαπφώ. Ενα πρόσωπο μέσα στην αχλύ του θρύλου. Τον Πάριο Χρονικό, ο Οξυρρυγχιανός πάπυρος, το Λεξικό του Σουίδα, ο Οβίδιος, ο Πλούταρχος και κάποιοι άλλοι συγγραφείς είναι οι ελάχιστες ιστορικές πηγές που αναφέρονται αποσπασματικά στο βίο και το έργο της. Τα υπόλοιπα τα ανέλαβε ο μύθος.

«Γεγονυία κατά την μβ΄ Ολυμπιάδα» δηλαδή ανάμεσα στο 612 και 609 π.Χ. Στην Ερεσσό ή τη Μυτιλήνη; Αμφίβολος και ο γάμος της με τον Ανδριώτη Κερκύλα καθώς και ο παθιασμένος έρωτας της για τον Φάωνα, εξαιτίας του οποίου, όπως λένε, αυτοκτόνησε πέφτοντας από το ακρωτήριο Λευκάτας. Αίνιγμα και η κόρη της Κλεις. Σίγουρη ωστόσο η εξορία της στη Σικελία γύρω στο 600 π.Χ. εξαιτίας των πολιτικών ταραχών στη Λέσβο.

Ενθους και μουσόληπτος παιδαγωγός, γυναικεράστρια, ποιήτρια. «Εγραψε δε μελών λυρικών βιβλία θ' .... Εγραψε δε και επιγράμματα και ελεγεία και ιάμβους και μονωδίας».

Από όλα αυτά ελάχιστα σώθηκαν ακέραια. Τα περισσότερα έφτασαν ώς εμάς ακρωτηριασμένα, σπαράγματα. Εξι περίπου αιώνες μεσολάβησαν από την εποχή που γράφτηκαν ώς το αρχαιότερο χειρόγραφο, που χρονολογείται την πρώτη εκατονταετηρίδα π.Χ. Οι περιπέτειες των ποιημάτων της όλο αυτό το διάστημα παραμένουν άγνωστες. Μια από τις παλαιότερες σύγχρονες εκδόσεις του έργου της είναι του Volger: Sapphonis Lesbiae et Fragmenta, Leipsig 1810.



◀ ***Η Σαπφώ απαγγέλλει ένα της ποίημα στις φίλες και στις μαθήτριές της. Λεπτομέρεια από αττική ερυθρόμορφη υδρία, 440-430 π.Χ. (Αθήνα, Αρχαιολογικό Μουσείο).***

Υμνος στο πάθος

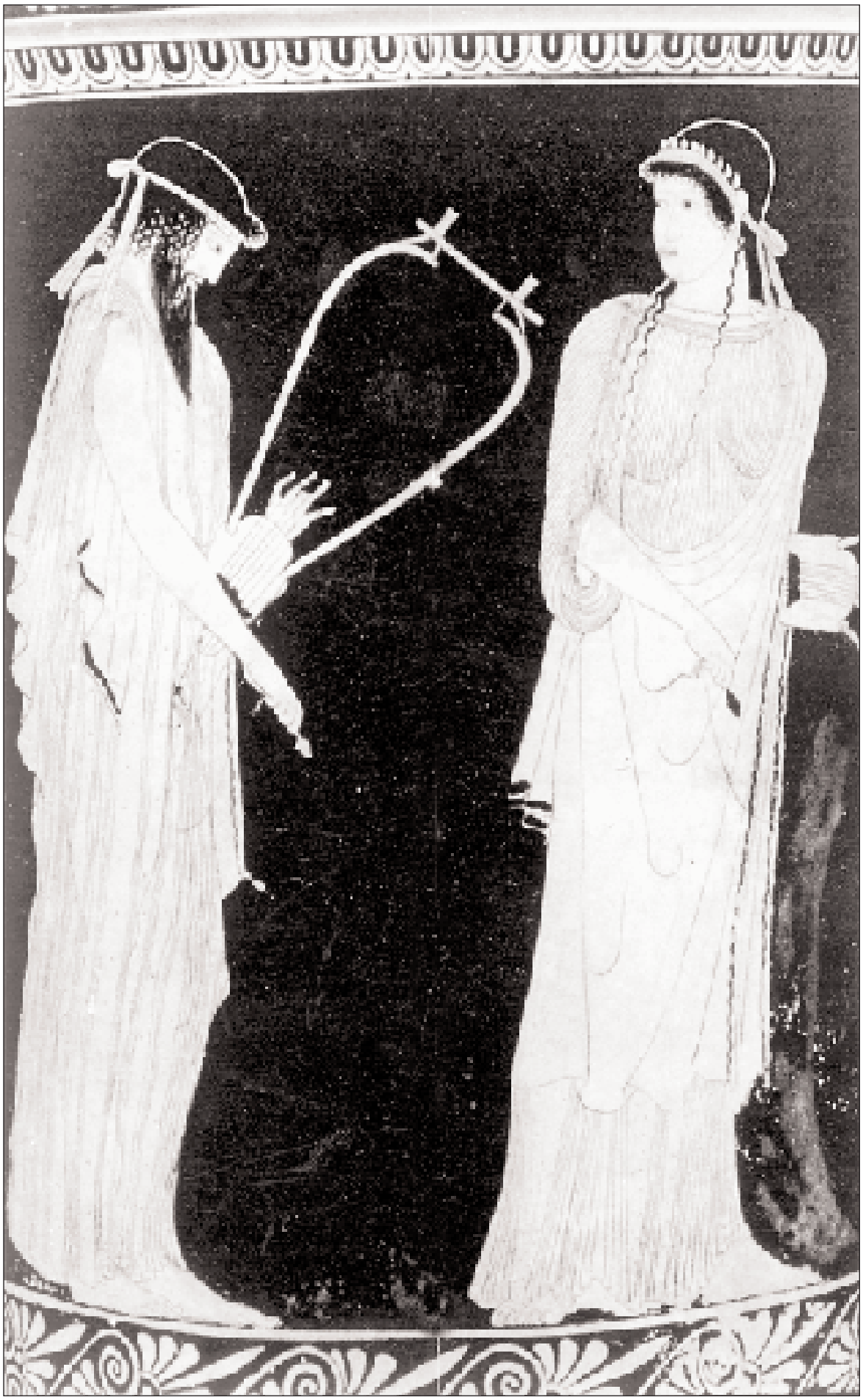
Κύρια πηγή της έμπνευσής της είναι ο έρωτας «Εροσ δ' ετίναξε μοι φρένας, ως άνεμος κατ' όρος δρύσιν εμπέτων». Η Σαπφώ με την αιολική της λύρα υμνεί το γυναικείο κάλλος. Δεσπόζουσα θέση στην ποίησή της κατέχουν οι ερωμένες της: Ατθίς, Ανακτορία, Μεγάρα, Τελέσιππα, Κυδρώ, Γογγύλα, Δίκα, Γοργώ, Γύριννα. Συχνές οι αναφορές της στην Αφροδίτη, τον Αδωνι, τη σελήνη, τα άστρα, στην ηδυπαθή φύση της Λέσβου. Θέματα οικεία καθημερινά, που τα προσεγγίζει με απλότητα και πάθος χωρίς να τα φορτώνει με στολίδια και ποικίλματα, κατακτώντας έτσι μια μοναδική και συγκρατημένη λιτότητα ύφους.

> *«... Εροσ δ' ετίναξε μοι φρένας, ως άνεμος κατ' όρος δρύσιν εμπέτων...»*

Μέσα από την απλή διαπίστωση, την ειλικρίνεια και τη σαφήνεια διαχύνεται μια δύναμη και μια εσωτερική ομορφιά. Η Σαπφώ τιθασεύει και τις πιο βαθιές συναισθηματικές εντάσεις της. Αγγίζει το ωραίο με τη μεγαλύτερη δυνατή λιτότητα των εκφραστικών μέσων. Δείχνει, δεν αναλύει.

Ζήλειες, πόθοι, ανταγωνισμός, αντεράστριες, χωρισμοί, αναμνήσεις. Τα πάθη του έρωτα. Στη θέα της αγαπημένης της παραλύει: «α δε μ' ίδρως κακχέεται, τρόμος δε παίσαν άγρει, χλωροτέρα δε ποίας έμμι, τεθνάκην δ' ολίγω 'πιδεύην φαίνομαι».

Ο μέγας ποιητικός άθλος ένας προσωπικός καϋμός να ηχεί οικείος και να συγκινεί επί εικοσιπέντε και πλέον αι-



▲ *Ο Αλκαίος με τη γλυκοχαμόγελη, όπως την αποκαλούσε Σαπφώ. Εικόνα από αττικό ερυθρόμορφο κάλαθο του «ζωγράφου του Βρύγου» (Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek).*

▲ *Σαπφώ. Τμήμα ευρύτερης σύνθεσης από ψηφιδωτό δάπεδο πλούσιου οικοδομήματος της Σπάρτης, 3ου αι. μ.Χ. (Σπάρτη, Αρχαιολογικό Μουσείο).*

ώνες. Ενας και μόνο στίχος, μια λέξη και αυτή ενίοτε ακρωτηριασμένη αρκούν για να πυροδοτηθεί το πάθος, να αναβλύσει η μαγεία, να λάμψει η χάρη και να μεταφερθούμε μέσα στην ομορφιά.

Μπορεί η Σαπφώ στον έρωτα να είχε πολλές ανταγωνίστριες, στην ποίηση όμως καμιά ποιήτρια, ώς τώρα, δεν μπόρεσε να την ανταγωνιστεί. Παραμένει πάντα η μοναδική λυρική.

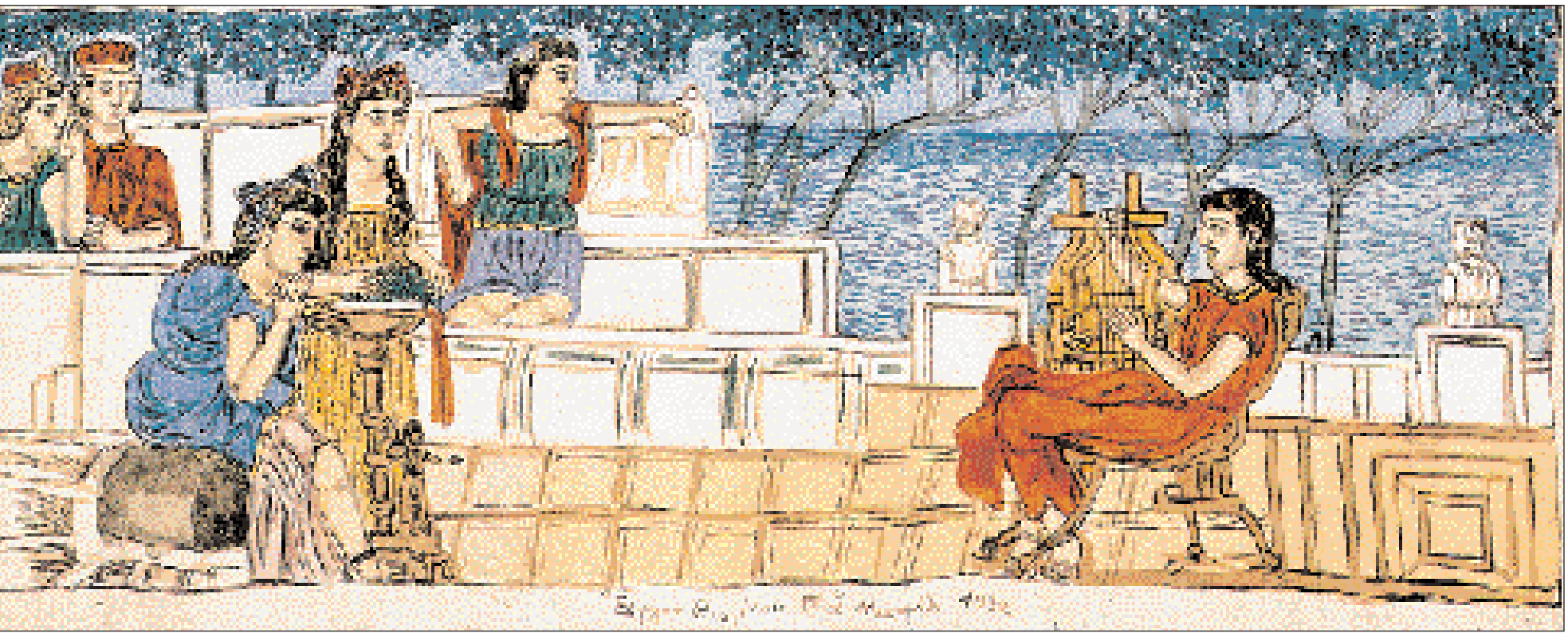
Ανάμεσα στο μύθο και στην ιστορία

Η Σαπφώ με τη μεγάλη ποιητική της τομή σημάδεψε ανεξίτηλα το ποιητικό τοπίο. Διάσημη ήδη στην εποχή της συνεχίζει να δεσπόζει όλους τους επόμενους αιώνες, ώς τις μέρες μας. Επιδράσεις του έργου της απαντώνται στο Θέογνι, τον Βακχυλίδη, στον Πίνδαρο. Θαυμαστές της ο Σόλων και ο Πλάτων. Στην περίοδο της μέσης Αττικής Κωμωδίας το όνομά της δίνει και παίρνει. Αρκετοί κωμωδιογράφοι, ανάμεσά τους και ο Αντιφάνης, ο Αμφις και ο Εφιππος γράφουν κωμωδίες και τις τιτλοφορούν με το όνομά της. Δυστυχώς κανένα από αυτά τα έργα δε σώθηκε. Πολλά τα εγκώμια και στην Παλατινή Ανθολογία. Η δεκάτη πέμπτη ηρωίδα του Οβίδιου. Ο Κάτουλλος την παραφράζει και την μιμείται. Ο Οράτιος συχνά αναφέρεται σ' εκείνη. Η ποίηση της παρέχει εναύσματα στον Λογγίνο για να διατυπώσει καίρια αξιώματα για την ποιητική τέχνη. Η παρουσία της Σαπφούς στην ποίηση των νεώτερων χρόνων είναι καταλυτική. Τη συναντούμε στον Βύρωνα, τον Λεοπάρντι, στις «Σημειώσεις του Μάλτε Λάουρτς Μπρίγκε» του Ρίλκε, στον Πάουντ. Το ποίημα του Πάουντ «Πάπυρος» είναι γραμμένο σχεδόν à la maniere de: *Πάπυρος... Τόσο καιρό... Γογγύλα*.

Σπάνια ποίηση χρωμάτισε τόσο πολύ το μύθο και την ιστορία και τροφοδότησε τόσες φιλολογικές έριδες και κουτσομπολιά, όσο η ποίηση της Σαπφούς. Φαινόμενο μοναδικό: η ερωτική της κλίση να γίνει το έμβλημα της γυναικείας ομοφυλοφιλίας. Το όνομά της και η γενέτειρά της να δηλώνουν τον μεταξύ γυναικών έρωτα.

Απόμακρη αλλά και οικεία

Μάταια οι περισπούδαστοι φιλόλογοι, ο Klein, ο Shrift, ο Reinach, ο Vilamowitz, με προεξάρχοντα τον Welcker, ανέλαβαν την «ηθική» αποκατάσταση της ποιήτριας. Το πουρι-



▲ *«Η ποιήτρια της νήσου Λέσβου Σαπφώ και ο κυθαρωδός Αλκαίος», διά χειρός του μεγάλου Λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου, έργο του 1932.*

τανικό πνεύμα που ηθικολογεί και καταφεύγει σε ιδεολογήματα και νεφελώδεις κατασκευές, παρακάμπτοντας τα ίδια τα ποιήματα. Στείρα πανεπιστημιακή σκέψη που εθελοτυφλεί σε μια τόσο μεγάλη παράδοση, που αρνείται ακόμη και τον μετριοπαθή Πλούταρχο, ο οποίος γράφει για τα ερωτικά πάθη της Σαπφούς: «φωνής επίσχεσις, ερύθημα πυρρώδες, ιδρώτες οξείς, αταξία και θόρυβος εν τοις σφυγμοίς, τέλος δε της ψυχής κατά κράτος ηττημένης απορία και θάμβος και ωχρίασις». Αποσιωπάται τέλος το μνημειώδες σχόλιο του Λογγίνου: «η Σαπφώ τα συμβαίνοντα ταις ερωτικαίς μανίαις παθήματα εκ των παρεπομένων και εκ της αληθείας αυτής εκάστοτε λαμβάνει». Φιλόλογοι που «συσχέτιζαν κουτά», αδυνατώντας να συλάβουν την ελευθερία και την τόλμη της κοινωνικής και της ερωτικής ζωής στη Λέσβο, τον 6ο π.Χ. αι. Θεωρίες που δικαίως έπεσαν στο κενό αφού τα ποιήματα μιλούν από μόνα τους.

Η Σαπφώ παραμένει πάντα το σύμβολο της ποίησης και του έρωτα. Τόσο μακρινή και τόσο κοντινή μας. Σε δίσεκτα χρόνια ο Μάνος Χατζιδάκις μελοποίησε ένα σπάραγμά της στο πρωτότυπο και όλοι σιγοψιθυρίσαμε τα λόγια της, όπως ψιθυρίζουμε τα λόγια του δημοτικού τραγουδιού, του Σολωμού, του Σαραντάρη.

Ο Ελύτης μεταφράζοντας τους στίχους της μεγαλύνει τη νεοελληνική μας γλώσσα. Πάντα ένας ερωτικός καϋμός, μια πανσέληνος θα τη φέρνει δίπλα μας. Απόμακρη, μια κοντινή και οικεία. Κτήμα ελαεί.

◀ *Φίλιππος Μαργαρίτης, «Η Σαπφώ προσεύχεται στην Αφροδίτη», π. 1845. Στην απόδοση του θέματος είναι έκδηλος ο κλασικισμός αφού ο Μαργαρίτης, πρώτος καθηγητής ζωγραφικής στο Σχολείο των Τεχνών, είχε σπουδάσει στη Ρώμη.*

Η γυναίκα στην αρχαιοελληνική σκέψη

Της **Αγγελικής Κοτταρίδη**

Δρος Αρχαιολόγου

ΜΕΛΕΤΩΝΤΑΣ κανείς τα πρόσωπα – πρότυπα που εκφράζουν την ιδέα του θηλυκού στον ελληνικό μύθο, φτάνει σε κάποιες γενικές όσο και απροσδόκητες διαπιστώσεις που επιβεβαιώνονται όμως από το σύνολο των μαρτυριών. Πίσω από τις πολυποίκιλες και πολυώνυμες μορφές, πίσω από τους άπειρους μύθους και τις πολλαπλές, συχνά εντελώς αντιφατικές παραλλαγές τους, διαχρονικές και κατ' ουσίαν αμετάβλητες μέσα στη ρευστότητα της ιστορικής διαδρομής τους, διακρίνονται τέσσερις αρχετυπικές ιδέες που μοιάζουν να αποτελούν τις βασικές συνιστώσες της έννοιας **γυναίκα** για την αρχαιοελληνική σκέψη.

Τα αρχέτυπα αυτά, γύρω από τα οποία, σαν επάνω σε σταθερό καμβά, εξυφαίνονται οι φιγούρες των ηρωίδων που σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό τα μορφοποιούν, είναι ο **έρωτας,** η **θυσία,** η **δύναμη** και η **γνώση,** ενώ η απουσία του αρχέτυπου της **μητρότητας** που μέσα από τη χριστιανική αντίληψη της Θεοτόκου δεσπόζει στο σύγχρονο κόσμο εξηγείται από την πατριαρχική αντίληψη της μονοσήμαντης σχέσης των παιδιών με τον πατέρα που καθόριζε το σύστημα συγγένειας της αρχαίας Ελλάδας.

Οι γυναίκες του μύθου εκφράζουν με τον τρόπο της η καθεμιά αυτές τις αρχές, παρέχοντας πρότυπα αρνητικά ή θετικά, ανάλογα με τις κρατούσες κοινωνικές αντιλήψεις της συγκεκριμένης στιγμής που γίνεται η διαπραγμάτευση του θέματος. Ανεξάρτητα από τις πολυποίκιλες δράσεις, κοινός τρόπος παραμένει η υπέρβαση του μέτρου. Οι ηρωίδες του μύθου ανατρέπουν τις συμβάσεις και τους περιορισμούς και εξαίρονται –θετικά ή αρνητικά– κερδίζοντας έτσι την απαγορευμένη για το φύλο τους φήμη.

Ο έρωτας με την έννοια της πανίσχυρης σεξουαλικής ορμής που μακροπρόθεσμα εξασφαλίσει τη διαιώνιση του είδους, τη συνέχιση του οίκου και τη διατήρηση του γένους και της πόλης είναι ο κατ' εξοχήν χώρος της γυναίκας, για την οποία ο μόνος σχεδόν αποδεκτός ρόλος που μπορεί να παίξει στο πλαίσιο της πατριαρχίας είναι ακριβώς το να αποτελεί το αντικείμενο (π.χ. Ελένη, Δανάη, Ιώ, Αλκμήνη κ.λπ.) της ερωτικής ορμής του άντρα, το σιωπηλό ταμείο που θα αποδεχτεί το γονιμοποιό σπόρο για να αποδώσει τον πολύτιμο καρπό.

Γυναικείες μορφές, αρχέτυπα του έρωτα, της θυσίας, της δύναμης και της γνώσης

Αρνητικό και απόλυτα απορριπτέο είναι το πρότυπο της γυναίκας ηρωίδας που γίνεται ερωτικό υποκείμενο (π.χ. Φαίδρα), που η ίδια ερωτεύεται και αποτολμά να εκδηλώσει την επιθυμία της, απειλώντας έτσι καίρια την πεμπτουσία της πατριαρχικής τάξης.

Εξ ίσου αρνητικές είναι οι ηρωίδες που προσωποποιούν το αρχέτυπο της δύναμης (Κλυταιμνήστρα, Αμαζόνες), αφού η δύναμη, κατ' εξοχήν συστατικό στοιχείο της εξουσίας, είναι σε μια κοινωνία πατριαρχική χώρος εξ ορισμού απαγορευμένος για τις γυναίκες. Ωστόσο ο μύθος που καταγράφει όχι μόνο τις επιθυμίες αλλά και τους φόβους της ομάδας γνωρίζει γυναίκες τρομερές που στάθηκαν πιο δυνατές από τους άντρες.

Ακόμη και το αρχέτυπο της γνώσης στο πλαίσιο της κοινωνίας που στέρησε από τις γυναίκες τη δυνατότητα της μόρφωσης, κρατώντας τις μακριά από τη γνώση, σαν να φοβόταν μήπως το αγαθό αυτό γίνει στα χέρια τους επικίνδυνο όπλο μορφοποιείται με τρόπο αρνητικό σε ηρωίδες–μάγισσες σαν την Κίρκη και τη Μήδεια.

Μόνο το θέμα της θυσίας που συμπλέει απόλυτα με την ιδέα της γυναίκας που προσφέρεται και αναλώνεται, υπακούοντας στις επιταγές και τους νόμους της πατριαρχίας, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από τη συγγένεια, δίνει ηρωίδες θετικές που στάθηκαν πρότυπα για το κοινό της εποχής τους (Ιφιγένεια, Αντιγόνη, Ηλέκτρα, Αλκηστις).

◀ ***Η Αννα Συνοδινού στο ρόλο της Αλκηστης, στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, όπως τη σκηνοθέτησε το 1963 ο Τάκης Μουζενίδης.***