

## ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)

Η ΥΠΟΔΟΡΙΑ ΕΙΡΩΝΕΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ  
ΕΥΑΔΝΗΣ ΤΩΝ ΙΚΕΤΙΔΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ [THE  
LATENT IRONY IN EVADNE'S SCENE IN  
EURIPIDES' SUPPLIANTS]*Chrysanthi Mitta*doi: [10.12681//.43299](https://doi.org/10.12681//.43299)

## To cite this article:

Mitta , C. (2025). Η ΥΠΟΔΟΡΙΑ ΕΙΡΩΝΕΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΕΥΑΔΝΗΣ ΤΩΝ ΙΚΕΤΙΔΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ [THE LATENT IRONY IN EVADNE'S SCENE IN EURIPIDES' SUPPLIANTS]. ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS, 20(1), 277-293. <https://doi.org/10.12681//.43299>



ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΜΗΤΤΑ

## Η ΥΠΟΔΟΡΙΑ ΕΙΡΩΝΕΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΕΥΑΔΝΗΣ ΤΩΝ ΙΚΕΤΙΔΩΝ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελεί η ανάλυση της υποδόριας ειρωνείας στη σκηνή της Ευάδνης των *ΙΚετιδών* του Ευριπίδη, η οποία αχνηλατείται σε ένα περίτεχνο πλέγμα υπαινιγμών, αντιθέσεων, αντικατοπτρισμών και θόλωσης των ορίων. Για την εξέταση του θέματος θα εστιάσουμε, επιπροσθέτως, στις αμφισημίες του κειμένου, στη μετρική υφή του, στην *ὄψιν*, που ανιχνεύεται σε ορισμένα σημεία του, καθώς και στον μεταφορικό και λυρικό λόγο του.<sup>1</sup>

Στο υπό πραγμάτευση επεισόδιο παρουσιάζεται η «ηρωική» αυτοκτονία της Ευάδνης στην πυρά του συζύγου της, Καπανέα, ενός από τους Επτά Αργείους στρατηγούς, ο οποίος έπεσε κεραυνόπληκτος από τον Δία επιχειρώντας να αναρριχηθεί ως πολιορκητής στα τείχη της Θήβας. Μέσω της μονωδίας, που άδει η ηρωίδα<sup>2</sup> –πιθανότατα από τη στέγη του σκηνικού οικοδομήματος<sup>3</sup> με νυφική αμφίεση,<sup>4</sup> χωρίς αυτή να δηλώνεται ρητά στο κείμενο,<sup>5</sup> αναδεικνύεται ότι το

<sup>1</sup> Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Άγι Μαρίνη για τις πολύτιμες επισημάνσεις του, όπως επίσης τους ανώνυμους αξιολογητές του άρθρου μου.

<sup>2</sup> Και της διαλογικής σκηνής που διαδέχεται τη μονωδία.

<sup>3</sup> Τη θέση της Ευάδνης στη στέγη ή ακόμη πιο ψηλά υποστηρίζει ο Σταύρος Τσιτσιρίδης, «Η σκηνή του Ευριπίδη», *Λογείον/Logeion* 9 (2019), σ. 144, ο οποίος διατυπώνει και την άποψη ότι ένας ζωγραφισμένος πίνακας ή ένα άλλο αντικείμενο θα μπορούσε να παριστάνει έναν βράχο· για τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη θέση της Ευάδνης, βλ. Ian C. Storey, *Euripides: Suppliant Women*, Duckworth, London 2008, σ. 116-117.

<sup>4</sup> Daniel Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford University Press, Oxford 2002, σ. 198-199· Storey, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 75· Mark Toher, «Euripides' Supplices and the Social Function of Funeral Ritual», *The Classical Quarterly* 42 (2001), σ. 339· John E. G. Whitehorne, «The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices*», *Hermes* 114 (1986), σ. 70-71· πρβλ. Richard Seaford, *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος* (μετ. Βάιος Λιαπής), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σ. 587-588, που αναλύει την οπτική αμφισημία στην τραγωδία, όταν εκμεταλλεύεται τη διαπίδυση των διαβατήριων τελετών, του γάμου και της κηδείας. Έτσι, η Ευάδνη φοράει νυφικό για τη «γαμήλια θανή» της και την ένωσή της με τον Καπανέα· πρβλ. Rosie Wyles, *Costume in Greek Tragedy*, Bristol Classical Press, London 2011, σ. 37, όπου επισημαίνεται ότι το νυφικό θα μπορούσε να είναι ένα πολυτελές ένδυμα (κόσμος) με χρωματιστό ύφασμα. Βλ. και σ. 74-76, όπου σχολιάζεται η συγκεκριμένη ενδυμασία και τονίζεται ότι οι θεατές που έχουν παρακολουθήσει την τραγωδία *Άλκηστις* θα έχουν εξοικειωθεί με τη χρήση του πολυτελούς ενδύματος για τον θάνατο (στ. 160-161). Έτσι, ο Ευριπίδης αξιοποιεί την αμφισημία της περιβολής για τη διέγερση του πάθους των θεατών.

<sup>5</sup> Για την ενδυμασία της Ευάδνης βλ. τους στίχους 1054-1056.

πένθος της κατασταλάζει σε δυναμική παραίτηση σε μια μορφή θανάτου που ταυτίζεται με τον γάμο και την αιώνια ένωση με τον αγαπημένο της. Στην παράφορη αυτή λυρική και οιονεί μαιναδική έκφρασή της –σε συνδυασμό με τις παρεμβάσεις του Χορού των ικετιστών μητέρων των Επτά–, στη στιχομυθία της με τον πατέρα της, Ίφι, και στη ρήση του τελευταίου ανιχνεύεται το ειρωνικό πλέγμα των υπαινιγμών, αντιστίξεων και αντανάκλασεων, που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Ειδικότερα, στην εν λόγω σκηνή ιχνηλατείται η οξύμωρη –αλλά και προσφιλή στην τραγωδία– σύμμεξη της γαμήλιας συμβίωσης με τον θάνατο, με τις ειρωνικές προεκτάσεις της. Αυτή ενσωματώνεται σε έναν ιστό αντιθέσεων με υπαινικτική χροιά, που συνέχει το επεισόδιο. Επιπροσθέτως, η παράδοξη αυτή σύμμεξη εισορμά και στη γλώσσα με αμφίσημες λέξεις και σχήματα λόγου και υπογραμμίζεται ηχητικά –σε συνδυασμό με τους λεκτικούς τρόπους που την υπηρετούν– από το εκστατικό μουσικό περιβάλλον της μονωδίας, που άδεται σε αιορικά μέτρα (γλυκόνειους και φερεκράτειους) και σε χοριαμβικά δίμετρα,<sup>6</sup> ρυθμό που παραπέμπει σε γαμήλια άσματα.<sup>7</sup> Είναι αξιοσημείωτο πως η μονωδία συνιστά ποιητική επιλογή ως μέσο έκφρασης προσωπικών συναισθημάτων που αγγίζουν τα όρια της παραφροσύνης ή της έκστασης και διεγείρονται σε κρίσιμες καταστάσεις. Όταν, μάλιστα, δομείται σε στροφές (στροφή – αντιστροφή), όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, η αντίθεση μεταξύ της οργανωμένης μορφής και του αχαλίνωτου συγκινησιακά περιεχομένου της παράγει ένα ειρωνικό αποτέλεσμα. Επίσης, εν προκειμένω, η στροφική μορφή της, σε συνδυασμό με τα ιαμβικά τρίμετρα του Χορού στο πλαίσιο της «επιρρηματικής σκηνής», της προσδίδει ιεροπρεπή χαρακτήρα, εξαιρώντας τη συζυγική αφοσίωση.<sup>8</sup> Επανερχόμενοι στη λυρική και δίσσημη γλώσσα της Ευάδνης, είναι ανάγκη να τονίσουμε τον εικονοπλαστικό λόγο της, που συνοδεύει τη θεαματική εμφάνισή της. Οι εναρκτήριοι φράσεις *τί φέγγος, τίν' αἴγλαν* (στ. 990) δημιουργούν μια ζωηρή αντίθεση με το έρεβος του πεισιθάνατου κλίματος του έργου, συνάδουν, όμως, κατά τρόπο ειρωνικό με την ανησυχητικά απαστράπτουσα εμφάνισή της αλλά και με την εξωσκηνική πυρά του άνδρα της, τον οποίο αναζητά.<sup>9</sup> Στα λόγια της προσωποποιούνται τα δύο πιο φωτεινά ουράνια σώματα (στ. 991-992: *ἄλιος / σελάνα τε*),<sup>10</sup> που, σύμφωνα με τις αναδυόμενες μνήμες της, τη συντρόφευαν

<sup>6</sup> Christopher Collard, *Euripides Supplices*, τόμ. 2, Bouma's Boekhuis b.v. Publishers, Groningen 1975, σ. 361-362.

<sup>7</sup> Άγις Μαρίνης, «Η σκηνή της Κασσάνδρας στις *Τρωάδες*: Τελετουργική επιτέλεση και πολιτικό υπόβαθρο», *Λογείον/Logeion* 12 (2022), σ. 137, ο οποίος αναφέρεται στα αιορικά μέτρα.

<sup>8</sup> Collard, *Euripides Supplices*, σ. 358-360· βλ. και James Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, Aris & Phillips / Oxbow, Oxford 2007, σ. 222, ο οποίος τονίζει ότι τα ιαμβικά τρίμετρα του Χορού σε αντιπαραβολή με το άγριο άσμα της Ευάδνης δίνουν έμφαση στην έκστασή της.

<sup>9</sup> Τσιτσιρίδης, «Η σκηνή του Ευριπίδη», σ. 144: «Επομένως, όταν η Ευάδνη αναφέρεται στην πυρά του Καπανέα, εννοεί κάτι που βρίσκεται πίσω από το σκηνικό οικοδόμημα, από όπου οι θεατές μπορούν να δουν [σως μόνον τον καπνό]· Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 219.

<sup>10</sup> [ο ήλιος και η σελήνη]

«ευοίωνα» τη μέρα και τη νύχτα του γάμου της, διαχέοντας τη λάμψη τους στη χρονική στιγμή που αποτέλεσε την κορύφωση της ευτυχίας και το ορόσημο της μετάπτωσής της στη δυστυχία. Η ανάκληση της γαμήλιας τελετής ως κορωνίδας της χαράς συνιστά κοινό μοτίβο,<sup>11</sup> αλλά, στη συγκεκριμένη περίπτωση, καταδεικνύει την προσκόλληση της Ευάδνης σε αυτήν και λειτουργεί ως προσήμανση της επανάληψής της στο ανοίκειο, ερεβώδες περιβάλλον του Άδη. Τα τραγούδια του γάμου εναρμονίζονται με τον γαμήλιο τόνο της ιδιότυπα ευφρόσυνης μονωδίας, που τα αφηγείται αναδρομικά, ηχούν, ωστόσο, σαν χαρούμενος «απόηχος» εν αντιθέσει με τη θλιμμένη ζωή που «κληροδότησαν» στη γυναίκα μετά τον θάνατο του άνδρα της. Επίσης, η μεταφορική χρήση του ρήματος *ἐπύργωσε* για τη δήλωση του «ύψους» ή της στερέωσης της ευτυχίας του ζευγαριού θα μπορούσε να υπαινίσσεται την επισφάλειά της, παραπέμποντας ειρωνικά στην πτώση του Καπανέα από τις επάλξεις όπου είχε αναρριχηθεί: *ἀνίκ' < > γάμων / τῶν ἐμῶν πόλις Ἄργους / αἰοδαῖς εὐδαιμονίας / ἐπύργωσε καὶ γαμέτα / χαλκεοτευχέος Καπανέως* (στ. 995-999).<sup>12</sup> Εκτός από τον συσχετισμό της συμπαγούς μορφής του πύργου με τη σταθερότητα, η εστίαση στο ύψος του προσδίδει προσανατολιστική υφή στη μεταφορά, αποπνέοντας μια αίσθηση μεταρσίωσης και ευδαιμονίας,<sup>13</sup> η οποία, ωστόσο, συνθλίβεται στα ειρωνικά συμφραζόμενα. Ο υπονομευτικός χαρακτήρας του συνυποδηλωτικού λόγου, που στηρίζεται στην διαπίδυση των εννοιολογικών τομέων της ερωτικής ευτυχίας και της κατασκευής του πύργου, επιρρωνύεται από την αναφορά στη χάλκινη σκευή του Καπανέα, καθώς τονίζει την αρειμάνια ιδιοσυγκρασία του, που απεργάζεται τη συντριβή του.

Στους επόμενους στίχους, ο μεταφορικός λόγος της Ευάδνης αποκτά «διονυσιακή» υφή,<sup>14</sup> συμπυκνώνοντας σε μία μετοχή τη συγκλονιστική *ᾄψιν*, τη

<sup>11</sup> Collard, *Euripides Supplices*, σ. 360. Εδώ, αναφέρεται η ανάμνηση του γάμου ως κορωνίδας της χαράς, γεγονός που απηχεί τους νυφικούς *μακαρισμούς* (στ. 995-999, 1025, 1026-1027)· πρβλ. την τραγωδία του Ευριπίδη *Ἀλκυστις* (στ. 914 κ.έξ.). Τα άλλα μοτίβα είναι: α) «η νύφη του θανάτου» (στ. 1022, 1029 κ.έξ. 1063, 1071), πρβλ. τις τραγωδίες *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (στ. 461), *Μήδεια* (στ. 985), *Ορέστης* (στ. 1109), *Τρωάδες* (στ. 308-341) και β) η τροπή του *ὑμεναίου* σε *γόνον*, πρβλ. την τραγωδία *Ἀλκυστις* (στ. 922).

<sup>12</sup> (Τότε που οι Αργεῖοι με τραγούδια ὑψωναν σαν πύργο την ευτυχία των [...] γάμων των δικών μου και του χαλκοπλισμένου του γαμπρού, του [...] Καπανέα.), Ευριπίδης, *Ἰκετίδες* (μετ. Αθανάσιος Χ. Παπαχαρίσης), Πάπυρος, Αθήνα 1975. Οι μεταφράσεις των χωρίων των *Ἰκετίδων* είναι από τη συγκεκριμένη έκδοση, με τροποποιήσεις.

<sup>13</sup> Βλ. George Lakoff – Mark Johnson, *Ο μεταφορικός λόγος: Ο ρόλος της μεταφοράς στην καθημερινή μας ζωή* (μετ. Όλγα Καλομενίδου), Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 40, όπου επισημαίνεται ότι στις προσανατολιστικές μεταφορές η ευτυχία είναι πάνω. Για τις προσανατολιστικές μεταφορές, που αφορούν στον προσανατολισμό στον χώρο, σχετίζονται με τον τρόπο που λειτουργεί το σώμα στο φυσικό περιβάλλον και βασίζονται στη σωματική και πολιτιστική μας εμπειρία, βλ. σ. 40-51.

<sup>14</sup> Για τη διονυσιακή μεταφορά, βλ. Agis Marinis, «Dionysiac Metaphor in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», *Materiali e discussion* 69 (2012), σ. 9-44 και, ειδικότερα, σ. 16 σχετικά με την Ευάδνη· βλ. και Μαρίνης, «Η σκηνή της Κασσάνδρας στις *Τρωάδες*: Τελετουργική επιτέλεση και πολιτικό

βακχική παραφορά της Ευάδνης, με την οποία αυτή εμφανίστηκε απρόσμενα στον δραματικό χώρο της αποτέφρωσης, έχοντας αποδράσει από τον οίκο: *πρὸς δ' ἔβαν δρομάς ἐξ ἐμῶν / οἴκων ἐκβακχευσαμένα* (στ. 1000-1001).<sup>15</sup> Αποτυπώνεται, έτσι, ανάγλυφα η ηθική της μεταμόρφωση σε μαινάδα, σε μεταφορικό επίπεδο (*ἐκβακχευσαμένα*),<sup>16</sup> εξαιτίας της οδύνης, καθώς και η ευθυγράμμιση του υποκριτικού κώδικα σε αυτήν τη μεταφορική ένθεη παράκρουση μέσω της αναπάντεχης «εισόρμησής» της στον σκηνικό χώρο (στη στέγη) και μιας εκστατικής κίνησης.<sup>17</sup> Η σωματική εξωτερίκευση της θυελλώδους συναισθηματικής της κατάστασης ενσωματώνεται στην εννοιολογική σφαίρα του θηλυκού μαιναδισμού<sup>18</sup> –ο οποίος αναδεικνύεται σε περίτεχνο ερμηνευτικό εργαλείο– και εκφράζει, παράλληλα, το παραβατικό στοιχείο της εγκατάλειψης του οίκου και της εισβολής σε δημόσιο χώρο.<sup>19</sup> Αν και η τελετουργία της ταφής – στο αλλόκοτο, μάλιστα, συνταίριασμά της με τον γάμο– δικαιολογεί τη γυναικεία παρουσία, η εκρηκτική εμφάνισή της στον ανοιχτό χώρο θα μπορούσε να συνιστά «ασύγγνωστη» δραπέτευση από τους περιορισμούς του οίκου,<sup>20</sup> που συγχέει τη χωροταξική διαφοροποίηση του αρσενικού από το θηλυκό και τις δραστηριότητές τους.<sup>21</sup> Η «βίαη» διείσδυσή της στο οπτικό πεδίο του κοινού –με την καθηλωτική διάψευση των προσδοκιών του ως προς τη συνέχεια του έργου και τη συγκλονιστικά ανησυχαστική κυριαρχία της στον δημόσιο χώρο– αισθητοποιεί την υπέρβαση των ορίων της γυναικείας φύσης. Ευρύτερα, η εμφάνισή της θα μπορούσε να ιδωθεί ως αμάλγαμα της θηλυκής βακχικής έκστασης μιας οιονεί ορμητικής *θυιάδος* αλλά και της άρειας μανίας που

---

υπόβαθρο», σ. 137, ο οποίος επισημαίνει τον αναπάντεχο και απρόσφορο ενθουσιασμό της Ευάδνης, που ορμάει έξω από τον οίκο της σαν μαινάδα.

<sup>15</sup> (Σαν βάκχη ήρθα τρεχάτη από το σπίτι.)

<sup>16</sup> Collard, *Euripides Supplices*, σ. 366, ο οποίος τονίζει ότι η πρόθεση *ἐκ* δηλώνει την αλλαγή της συμπεριφοράς της· πρβλ. Nicholas M. Dee, «The Athenian Reception of Evadne's Suicide in Euripides's *Suppliants*», *Illinois Classical Studies* 40 (2015), σ. 269-270, όπου επισημαίνεται ότι δεν πρόκειται για κυριολεκτική επενέργεια του θείου, αλλά για έξαλλη κατάσταση σε μεταφορικό επίπεδο, καθώς η Ευάδνη παρουσιάζεται να έχει επίγνωση της πράξης της.

<sup>17</sup> Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 222, ο οποίος σχολιάζει την εκστατική υπόκριση.

<sup>18</sup> Βλ. Κορνέλια Ίσλερ-Κερένι, *Ο Διόνυσος στην κλασική Αθήνα* (μετ. Μαίρη Κλεώπα), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2021, σ. 27-28, 39-42, 53-54, η οποία σχολιάζει τις βάκχες και μαινάδες στην αρχαιοελληνική αγγειογραφία.

<sup>19</sup> Βλ. Marinis, «Dionysiac Metaphor in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», σ. 27-28, 34, του οποίου η ανάλυση αφορά στους *Επτά επί Θήβας*.

<sup>20</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 198-199, ο οποίος σχολιάζει την κηδεία και τον γάμο ως εκδηλώσεις όπου παρευρίσκονταν γυναίκες, επισημαίνει, ωστόσο, και το μαιναδικό στοιχείο της ταχύτητας και επικίνδυνα παραβατικής δραπέτευσης από τον οίκο και τη φύλαξη του Ίφιδος.

<sup>21</sup> Seaford, *Ανταπόδοση και τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, σ. 509, 540, όπου αναφέρονται τα έργα της Αθηνάς, η ύφανση δηλαδή και ο αργαλειός, ως γυναικείες δραστηριότητες στον στίχο 1062.

οικειοποιείται τις ανδρικές αξίες.<sup>22</sup> Σχετικά με τη μανική παραφορά, μπορούμε να εντοπίσουμε διάφορες θηλυκές ενσαρκώσεις της στις αρχαιοελληνικές τραγωδίες, σε κυριολεκτικό και μεταφορικό επίπεδο, καθώς η γυναικεία υπόσταση εθεωρείτο ευεπίφορη στη θεϊκή κατάληψη<sup>23</sup> αλλά και σε ανορθολογικές εκδηλώσεις. Πολλές από αυτές, μάλιστα, σχετίζονται με την αλλόφρονα θρηνητική έκφραση,<sup>24</sup> η οποία συνάδει με τα συμφραζόμενα της υπό εξέταση σκηνής, έστω κι αν η πικρή οίμωγή μετουσιώνεται σε ευφρόσυνο ερωτικό παραλήρημα. Πρέπει, βέβαια, να επισημανθεί ότι ο μαιναδικός ιστριονισμός, αν και θεωρείται προσίδιος της θηλυκότητας και της σύμφυτης με αυτήν επικράτησης του άλογου συναισθήματος, συνιστά, παράλληλα, παράγοντα παρεκτροπής της σε ολισθηρές ατραπούς. Και αυτό είναι εύλογο, καθώς η «υψίσυχη» παραφορά απάδει προς την κοσμιότητα ως θετικό πρόσημο της συμπεριφοράς της γυναίκας και προϋπόθεση της καταξίωσής της. Η διονυσιακή έκσταση εξαιρείται και ηχητικά από την αντιπαραβολή των ιαμβικών τριμέτρων της τραγικής χορείας στην άγρια μονωδία:<sup>25</sup> *και μὴν ὄρᾱς τήνδ' ἦς ἐφέστηκας πέλας / πυράν, Διὸς θησαυρόν, ἔνθ' ἔνεστι σὸς / πόσις, δαμασθεὶς λαμπάσιν κεραυνίοις* (στ. 1009-1011),<sup>26</sup> αλλά και, ταυτόχρονα, μέσω της νοερής οπτικής εικόνας της νεκρικής πυράς του Καπανέα, στην οποία θα καταβυθιστεί η Ευάδνη.

Με τους στίχους αυτούς, που είναι έμπλεοι πύρινου φωτός, ο Χορός ανταποκρίνεται στους προηγούμενους της Ευάδνης: *πυρᾶς φῶς τάφον τε* (στ. 1002), όπου «εγγράφεται» η «διάπυρη» επιθυμία της για τον *ἡδιστον θάνατον*, το *συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις* (στ. 1006-1007). Στην τελευταία φράση συμπλέκονται με μια ιδιάζουσα αρμονία η ερωτική αγάπη και ο γάμος με τον θάνατο, μέσω της σύντηξης της μοιραίας «νύφης» με τον αγαπημένο της (στ. 1029: *συντηχθεὶς*) και της σωματικής ένωσής τους στη φωτιά (στ. 1019-1021: *σῶμα τ' αἴθοπι φλογμῶ / πόσει συμμείξασα φίλω, / χρῶτα χρῶϊ πέλας θεμένα*),<sup>27</sup> στους νυφικούς θαλάμους της Περσεφόνης<sup>28</sup> (στ. 1022: *Φερσεφόνας ἤξω*

<sup>22</sup> Βλ. Marinis, «Dionysiac Metaphor in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», σ. 14-19, 28, 34. Εδώ, επισημαίνεται και η απελπισμένη, βίαιη κίνηση της διονυσιακής μεταφοράς.

<sup>23</sup> Marinis, «Dionysiac Metaphor in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», σ. 14. Εδώ, αναλύεται το επίθετο *ένθεος*, που αποδίδεται κυρίως σε γυναίκες (όπως στην Κασσάνδρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1209), στις μαινάδες στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (στ. 963-964), στη Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* (στ. 141) και στην Κασσάνδρα στις *Τρώαδες* του Ευριπίδη (στ. 255, 366).

<sup>24</sup> Στο *ίδιο*, όπου αναφέρεται η περίπτωση της Αντιγόνης στις *Φοίνισσες* (στ. 1489-1490) και ο *νόμος βακχεῖος* της Εκάβης στην ομώνυμη τραγωδία (στ. 684-687).

<sup>25</sup> Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 222.

<sup>26</sup> (Μα να, κοντά της στέκεις και τη βλέπεις την πυρά, θησαυρό του Δία· εκεί μέσα δαμασμένος από τις κεραυνόφλογες βρίσκεται ο άντρας σου.)

<sup>27</sup> (Και σαν σμίξω το κορμί μου με του [αγαπημένου] αντρός μου το κορμί μέσα στις κόκκινες τις φλόγες και τη σάρκα μου σαν βάλω δίπλα στη δική του σάρκα.)

<sup>28</sup> Πρβλ. Rush Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1994, σ. 112-113, όπου αναλύεται η σύζευξη του ερωτικού στοιχείου με τον θάνατο κυρίως με την επανάληψη σύνθετων λέξεων με α' συνθετικό το *σύν*.

θαλάμους). Η πεισιθάνατη επαφή τους με έντονα σαρκικούς όρους αποκωδικοποιείται στην αμφιλογία που υπηρετεί τη σύζευξη του γάμου με την απώλεια της ζωής. Δεν αποτελεί, εξάλλου, πρωτόγνωρη θεατρική εμπειρία ο συγκερασμός των *prima facie* αντίθετων αυτών στοιχείων, καθώς, σε ορισμένες τραγωδίες, η σύγχυση των ορίων μεταξύ τους τα συναρμώνει σε μια αδιάσπαστη ενότητα. Μέσω της δραματικής αυτής αληθείας, οι γυναικείοι χαρακτήρες μετατρέπονται σε φορείς νέων δυνατοτήτων για τον εαυτό τους αλλά και για τους άνδρες, καθώς επίσης μεταγγίζεται μια αίσθηση «αστάθειας», που θέτει σε δοκιμασία τους εσωτερικευμένους κοινωνικούς κανόνες στις συνειδήσεις του κοινού. Συγκεκριμένα, οι τραγικές γυναίκες συχνά με τη στάση τους θέτουν υπό αίρεση τις αξίες των ανδροκρατούμενων κοινωνιών, προσφέροντας μια νέα οπτική, ενώ οι άνδρες οδηγούνται σε μια διαδικασία «εκθήλυνσης», μέσω της βίωσης του πόνου, και στη συνακόλουθη νέα αντίληψη των πραγμάτων.<sup>29</sup> Εν προκειμένω, η αυτοκτονία της Ευάδνης, που πραγματώνεται επί σκηνής, δραματοποιεί τη διαδικασία του θανάτου, του οποίου η διάχυτη παρουσία στο έργο καθίσταται με αυτόν τον τρόπο ιδιαίτερα παραστατική. Η εκούσια, μάλιστα, απόδραση της τραγικής ηρωίδας από έναν κόσμο τον οποίο λυμάνεται ο πόλεμος και ο συνακόλουθος θάνατος είναι έντονα επιδραστική, ενώ, παράλληλα, η τολμηρή θεατρικά πράξη της αυτοχειρίας θέτει εν αμφιβόλω τις κρατούσες πολεμικές αξίες.<sup>30</sup> Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τον Rehm, η σύνδεση του γάμου με τον θάνατο βρίσκει τη μυθολογική της υπόσταση στην ιστορία της Περσεφόνης, που εντοπίζεται στον ομηρικό Ύμνο στη Δήμητρα, στη θεά που κυριαρχεί στο έργο μέσω του ελευσίνιου σκηνικού. Ωστόσο, οι *Ικέτιδες* απεκδύονται τον συμβολισμό της αναγέννησης, που ανιχνεύεται στον μύθο, καθώς η Ευάδνη αποτελεί το ανεστραμμένο είδωλο της Κόρης σε οιονεί παραβολικό κάτοπτρο, με την αυτόβουλη κατάβασή της στον Άδη και τον αμετάκλητο γάμο της με τον θάνατο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η καθηλωτική αυτή σκηνή, με το σκοτεινό μετείκασμα της νοερής λάμψης της πυράς του θανάτου, φορτίζεται με υπαινιγμούς μελλοντικής καταστροφής, σβήνοντας κάθε ίχνος ελπίδας.<sup>31</sup> Είναι σημαντικό, επίσης, να επισημάνουμε –στο πλαίσιο της υπέρπουσας ειρωνείας σχετικά με τους κοινωνικούς κανόνες– και την υπονόμηση των κοινωνικών ρόλων των δύο φύλων. Συγκεκριμένα, η δημόσια

<sup>29</sup> Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, σ. 8-10, όπου επισημαίνεται και η σύμμιξη των τελετουργιών του γάμου και της ταφής. Εδώ αναφέρονται, επίσης, και οι τραγωδίες όπου ο γάμος συνδέεται με τον θάνατο: *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, *Αντιγόνη* και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, *Άλκηστις*, *Μήδεια*, *Ικέτιδες*, *Ελένη* και *Τρωάδες* του Ευριπίδη.

<sup>30</sup> Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, σ. 113-114, 120-121. Rush Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London – New York 1992, σ. 130-131, όπου γίνεται αναφορά και στον Επιτάφιο λόγο του Άδραστου στο προηγούμενο επεισόδιο.

<sup>31</sup> Βλ. Rehm, *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, σ. 110-113, 115. Εδώ, υποστηρίζεται, επίσης, ότι το ελευσίνιο σκηνικό ωθεί το κοινό να αναλογιστεί σχετικά με την ιδέα της αναγέννησης, ακόμη κι αν αυτή αναιρείται.

άρθρωση ενός λόγου με σεξουαλικούς υπαινιγμούς από την Ευάδνη καταρρίπτει τους κανόνες της γυναικείας αιδούς και εστιάζει στο σώμα ως πηγή ερωτικής απόλαυσης και όχι ως μέσο τεκνοποίησης, εκφράζοντας, παράλληλα, τον μαιναδισμό της.<sup>32</sup> Είναι χαρακτηριστικό πως το έργο δεν αναφέρεται συγκεκριμένα στον Σθένελο, τον γιο της σύμφωνα με τη μυθική παράδοση,<sup>33</sup> γεγονός που μας ωθεί να θεαθούμε την ατόφια ερωτική όψη του πένθους και την ενσάρκωσή του από μια γυναίκα που σχοινοβατεί στα όρια του ανέραστου βίου και του έμπλεου αγάπης θανάτου. Σύμφωνα με τη Loraux, με το *συνθνήσκειν* μια γυναίκα επιτυγχάνει το *συνοικεῖν*, τη συμβίωση με τον άνδρα της, ωθώντας τον γάμο τους στην ακραία και τραγική εκδοχή του.<sup>34</sup> Προεκτείνοντας τον συλλογισμό, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η τραγική αυτή επιλογή της Ευάδνης δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως παθητική αποδοχή της μοίρας της και παραληρηματική σκιαμαχία στο ασφυκτικό πλαίσιο μιας ζωής χωρίς ταυτότητα, με την απώλεια του συζύγου της.<sup>35</sup> Αντιθέτως, η γυναίκα αυτή προτάσσει δυναμικά την ενσυνείδητη προαίρεση της συζυγικής πίστης με την αποφυγή της προδοσίας<sup>36</sup> λόγω του ασίγαστου ερωτικού πάθους της, όπως μαρτυρεί ο περιπαθής λόγος της: *σὲ τὸν θανόντ' οὔποτ' ἐμᾶ / προδοῦσα ψυχᾶ κατὰ γᾶς* (στ. 1023-1024).<sup>37</sup> Όπως, μάλιστα, θα αναλυθεί στη συνέχεια, η ενεργητική δράση της θα φωτίσει παραμορφωτικά τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου, στο πνεύμα της προαναφερθείσας βαθύτερης αποδόμησης των κοινωνικών ρόλων.

Στους επόμενους στίχους, ο Χορός αναγγέλλει σε ιαμβικά τρίμετρα στο πλαίσιο του «επιρρήματος» την είσοδο ενός νέου χαρακτήρα, του πατέρα της Ευάδνης, προσημαίνοντας τη συνέχεια του επεισοδίου<sup>38</sup> και τα πικρά αποτυπώματα της αλληλεπίδρασής του με εκείνη στην ψυχή του: *καὶ μὴν ὄδ' αὐτὸς σὸς πατὴρ βαίνει πέλας / γεραιὸς Ἴφις ἐς νεωτέρους λόγους, / οὓς οὐ κατειδὼς πρόσθεν ἀλγήσει κλύων* (στ. 1031-1033).<sup>39</sup> Στη σύντομη αυτή εισαγωγή

<sup>32</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 201-202.

<sup>33</sup> Laura McClure, «*Suppliant Women*», Laura McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Wiley – Blackwell, Chichester – West Sussex 2017 (σ. 152-165), σ. 163.

<sup>34</sup> Nicole Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία* (μετ. Αγγελική Ροβάτσου), Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995, σ. 71-72, όπου τονίζεται ότι το *συνθνήσκειν* είναι ένας τραγικός τρόπος να αγγίξει μια γυναίκα τα όρια του γάμου, πραγματώνοντας στον θάνατο τη συνοίκηση με τον σύζυγο.

<sup>35</sup> Claude Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα* (μετ. Αθανάσιος Δ. Στεφανής), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2002 (<sup>1</sup>1991), σ. 115, η οποία επισημαίνει ότι η γυναίκα δεν έχει αληθινή ύπαρξη έξω από τον οίκο του πατέρα της ή από αυτόν του συζύγου της.

<sup>36</sup> Για το μοτίβο της αποφυγής της προδοσίας στις τραγωδίες του Ευριπίδη *Άλκηστις* και *Ικέτιδες*, βλ. Donald J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, σ. 268-269.

<sup>37</sup> (Σε πήρε ο Χάρος, μα η ψυχή μου ποτέ της δεν θα σε αρνηθεί, ώστε στα βαθιά της γης να βρίσκεσαι, να είσαι ολομόναχος.)

<sup>38</sup> Collard, *Euripides Supplices*, σ. 374.

<sup>39</sup> (Να, ο πατέρας σου σιμώνει, ο γερο-Ίφις, για να μάθει άλλα πράγματα, που δεν τα ήξερε ως τώρα, μα θα τα ακούσει και θα πονέσει.)

του τραγικού διαλόγου, που θα διαμειφθεί στη συνέχεια, εισδύει η υποδόρια ειρωνεία με την αναφορά του ονόματος του Ίφιδος, δηλωτικού της δύναμης,<sup>40</sup> η οποία θα απολεσθεί σε ψυχικό και σωματικό επίπεδο. Σε αυτό το πνεύμα αποδόμησης συντονίζεται και η αμφισημία της φράσης *νεωτέρους λόγους*, καθώς αυτή θα μπορούσε να παραπέμπει υπαινικτικά στην οχληρή και ανεπιθύμητη νεωτεριστική φύση του λόγου της Ευάδνης.<sup>41</sup> Η αντίθεση της προαναφερθείσας φράσης με τη λέξη *γεραίος*<sup>42</sup> προτυπώνει την επερχόμενη «σύγκρουση» και επιβεβαιώνεται από την όψη του άνδρα με το ανάλογο προσωπείο, που εισέρχεται στην ορχήστρα,<sup>43</sup> καθώς και από την απόσταση που τους χωρίζει ως προς τη σκηνοθετική διευθέτηση.<sup>44</sup> Στην «αναμέτρηση» που ακολουθεί, ιχνηλατείται η λεπτή ειρωνεία που διατρέχει το επεισόδιο μέσω των ζωηρών αντιθέσεων αλλά και, παράλληλα, της θόλωσης των διαχωριστικών γραμμών και κλιμακώνεται σε κατοπτρισμούς, που επαναπροσδιορίζουν τους κοινωνικούς ρόλους και ωθούν στα όριά τους τους φορείς τους. Το πλέγμα αυτό της ειρωνείας συμπυκνώνεται στην κορύφωσή του, στην «ηρωική» αυτοκτονία της τραγικής νύφης, καθώς και στον ολέθριο απόηχό της στο πρόσωπο του πατέρα της. Ειδικότερα, ο Ίφιος ενσαρκώνει τη συντριβή του ανθρώπου που έχει έρθει για να παραλάβει τη σορό του γιου του, Ετέοκλου, και για να αναζητήσει την κόρη του, Ευάδνη, που δραπέτευσε από τον οίκο επιθυμώντας να πεθάνει μαζί με τον άνδρα της. Όπως προκύπτει, μάλιστα, προσπαθεί απεγνωσμένα να την αποτρέψει από την ειλημμένη απόφαση σχετικά με το απονενομημένο άλμα στην πυρά του άνδρα της (στ. 1034-1044).<sup>45</sup> Ο ιαμβικός ρυθμός της ρήσης του, που αντιπαρατάσσεται στην εκστατική μονωδία που προηγήθηκε,<sup>46</sup> αισθητοποιεί τη διαφορετική ψυχική του κατάσταση από την αντίστοιχη της κόρης του. Ο ρυθμός αυτός επικρατεί στους απαγγελλόμενους στίχους του διαλόγου μεταξύ του Ίφιδος και της Ευάδνης καθώς και της ευρύτερης σκηνής που διαδέχεται το άσμα,<sup>47</sup> εξαίροντας την αντιπαράθεση της ιδιότυπης χαράς της κόρης που οδεύει στον

<sup>40</sup> Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 224.

<sup>41</sup> Σχετικά με την αρνητική σημασία του επιθέτου, βλ. Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 202-203· Collard, *Euripides Supplices*, σ. 374.

<sup>42</sup> Βλ., ωστόσο, στο ίδιο, όπου διατυπώνεται διαφορετική άποψη.

<sup>43</sup> Rehm, *Greek Tragic Theatre*, σ. 130.

<sup>44</sup> Storey, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 75, 114. Εδώ επισημαίνονται η είσοδος του Ίφιδος και η χωρική απόστασή τους ως δηλωτική του χάσματος μεταξύ της νεανικής και της γεροντικής ηλικίας· πρβλ. Michael H. Shaw, «The *ἦθος* of Theseus in *The Suppliant Women*», *Hermes* 110 (1982), σ. 14, ο οποίος εστιάζει στην αποτυχία διαλόγου μεταξύ των γενεών.

<sup>45</sup> Βλ. Whitehorne, «The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Supplices*», σ. 71.

<sup>46</sup> Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 224.

<sup>47</sup> Στο ίδιο, καθώς και Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 227· Collard, *Euripides Supplices*, σ. 381, όπου επισημαίνεται ότι στη σκηνή που ακολουθεί (από τον στ. 1031 κ.έξ.) τα πρόσωπα εκφράζονται σε ιαμβικό τρίμετρο, το οποίο διακόπτεται από τους δοχμίους του Χορού, που δηλώνουν τον τρόπο και τη φρίκη. Συγκεκριμένα, οι δόχμιοι παρατηρούνται στους στ. 1072, 1074, 1078 και 1079.

θάνατο προς την απελπισία του ηλικιωμένου γονέα.<sup>48</sup> Η πατρική αγάπη και προστασία έχουν ήδη εκφραστεί με τη φρούρηση της Ευάδνης, πιθανόν με σκοπό την αποφυγή της αυτοκτονίας της κατά την εναγώνια περίοδο της απουσίας του Καπανέα στον πόλεμο.<sup>49</sup> Στη φύλαξη, όμως, αυτή, πέρα ίσως από την παραπλανητική προφάνεια, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε τη θεσμοποιημένη ανδρική και δη πατρική εξουσία, από τον ασφυκτικό κλοιό της οποίας δραπετεύει η γυναίκα. Η τοποθέτηση φρουρών και η απόδραση εκφράζονται ρητά από τον Ίφι, στα λόγια του οποίου κωδικοποιείται η αντίθεση μεταξύ των ανδροκεντρικών αντιλήψεων που προκρίνουν τον εγκλεισμό της γυναίκας στο εσωτερικό του οίκου και στη βακχική φυγή από τα στενά όριά του:<sup>50</sup> *ἢ δόμων ἐξώπιος / βέβηκε πηδήσασα Καπανέως δάμαρ, / θανεῖν ἐρῶσα σὺν πόσει. χρόνον μὲν οὖν / τὸν πρόσθ' ἐφρουρεῖτ' ἐν δόμοις· ἐπεὶ δ' ἐγὼ / φυλακὰς ἀνήκα τοῖς παρεστῶσιν κακοῖς, / βέβηκεν* (στ. 1038-1043).<sup>51</sup> Αξιοπρόσεκτη είναι η απόδοση της εξόδου από τον οίκο με τον ίδιο όρο που αποτυπώνει την πρόθεση και τον τρόπο αυτοχειριασμού της κόρης (στ. 1017: *πηδήσασα*) καθώς και με τη χρήση του ρήματος *βέβηκεν*, που, σύμφωνα με τη Loraux, παραπέμπει στον θάνατο των γυναικών.<sup>52</sup> Καθώς υποστηρίζει η συγκεκριμένη μελετήτρια, για τις τραγικές ηρωίδες ο θάνατος είναι μια έξοδος και όσες από αυτές εμφανίζονται επιρρεπείς στο πέταγμα, το οποίο, μάλιστα, συνιστά ιδιαίτερα θηλυκό τρόπο απόδρασης από τη ζωή, παρουσιάζουν μια σύμφυτη σχέση με το επέκεινα. Έτσι και η Ευάδνη επιχειρεί το *αἰώρημα*, που σημαίνει την ανύψωση με σκοπό την πτώση στα βαθιά. Η ίδια παρομοιάζει τον εαυτό της με πουλί, την ενσάρκωση της φυγής στη γλώσσα της τραγωδίας, και με μια βουτιά στον αέρα κρέμεται στο μεταίχμιο ουρανού και γης, εκφράζοντας την προαναφερθείσα σύνδεσή της με το επέκεινα:<sup>53</sup> *ἢ δ' ἐγὼ πέτρας ἔπι / ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς / δύστηνον*

<sup>48</sup> Μαρίνης, «Η σκηνή της Κασσάνδρας στις *Τρωάδες*: τελετουργική επιτέλεση και πολιτικό υπόβαθρο», σ. 138· για την απελπισία του Ίφιδος, που εκφράζεται από το ιαμβικό μέτρο, βλ. Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 227· όσον αφορά στη λειτουργία των ιαμβικών σκηνών μετά τις μονωδίες, βλ. Collard, *Euripides Supplices*, σ. 355-356.

<sup>49</sup> Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 224.

<sup>50</sup> Σχετικά με τη μαιναδική εγκατάλειψη του οίκου, βλ. Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 202· Seaford, *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, σ. 473, όπου παρουσιάζεται ο μαιναδισμός ως αντίσταση στην ανδρική κυριαρχία και απομάκρυνση από το σπίτι· βλ. και 508-509.

<sup>51</sup> (...τη γυναίκα του Καπανέα. Λαχταρώντας να πεθάνει με τον άντρα της, τρεχάτη έφυγε από το σπίτι και την έχασαν τα μάτια μου. Ίσα με τώρα τη φυλάγαμε μέσα στο σπίτι, με τούτες όμως τις συμφορές που μας βρήκαν, χαλάρωσα τη φύλαξή της κι έφυγε.)

<sup>52</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 206.

<sup>53</sup> Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 60-63, η οποία υποστηρίζει ότι το *αἰώρημα* δηλώνει το πέταγμα αλλά και το λίκνισμα της απαγχονισμένης γυναίκας και τονίζει ότι παραδόξως στη γλώσσα της τραγωδίας υπάρχει πρόδηλη θεματική συγγένεια μεταξύ του κρεμάσματος και του γκρεμίσματος/της πτώσης. Το ρήμα *αείρω*, μάλιστα, αποδίδει αυτά τα δύο πετάγματα, παρά τον αντίστροφο προσανατολισμό τους, του ενός προς τα πάνω και του άλλου προς τα κάτω, σαν το ύψος να έχει το βάθος του και σαν το έδαφος και τα υπόγεια βάθη να προσεγγίζονται μόνο με την ανύψωση. Έτσι, το γυναικείο σώμα που έχει κρεμαστεί έχει αφήσει

*αίωρημα κουφίζω, πάτερ* (στ. 1045-1047).<sup>54</sup> Σαν το πουλί, δηλαδή, που συνιστά μεταφορικά τον μεσολαβητή μεταξύ των δύο κόσμων, η Ευάδνη, υπό την επήρεια της μεταφορικής διονυσιακής καταληψίας, μετεωρίζεται στη συνοριακή γραμμή που χωρίζει το φθαρτό από το αιώνιο, πετώντας συνειδητά προς το δεύτερο. Επιπροσθέτως, σαν το πτηνό που υπερίπταται ελεύθερο, αποτινάσσει τα δεσμά της πατρικής προστασίας, για να βυθιστεί αυτόβουλα στην πύρινη άβυσσο, πάνω στην κορύφωση της έξαψης της ανεξαρτητοποίησής της.

Είναι σημαντικό, επίσης, να τονιστεί πως, εκδηλώνοντας παράτολμη εξωστρέφεια από τα όρια του πατρικού οίκου, εναντιώνεται σε αυτόν και στην πόλη της, αρνούμενη την προσήκουσα στη γυναικεία φύση συνεισφορά στην πατρίδα της με τους καρπούς ενός νέου γάμου.<sup>55</sup> Αυτή η άρνηση συνδυάζεται με την παράλληλη αναίρεση και καταστροφή του εξ αγχιστείας οίκου προς χάριν της ανανέωσής του στο βασίλειο του Άδη. Συγκεκριμένα, ο Διώνυσος, που έχει κατακυριεύσει την προσωπικότητά της και της εμποιεί *μανίαν*, μεταφορικά, ενσαρκώνει τη συλλογικότητα της *πόλεως*, η οποία μπορεί να καταστρέψει τον αυτόνομο *οἶκον*. Ο θεός αυτός, ως εκπρόσωπος της πολιτικής ενότητας και φύσει επαμφοτερίζων, επιβάλλει ένα πλέγμα τελετουργικά εκφρασμένων αντινομιών στο πλαίσιο της σύγκρουσης των δύο αυτών θεσμών, μία εκ των οποίων είναι η στρέβλωση της γαμήλιας τελετής. Η ειρωνική αναστροφή, δηλαδή, του γάμου δηλώνει τον επαπειλούμενο όλεθρο του *οἴκου* από τον περιορισμό που επιβάλλει η *πόλις* στην αυτονομία του. Με τον αξιέλεο και θριαμβικό, λοιπόν, λόγο της η Ευάδνη προβαίνει στην αμετάκλητη αναίρεση του *μακαρισμοῦ* στη γαμήλια τελετουργία με τον Καπανέα,<sup>56</sup> εκφράζοντας πικρά τη διάψευση αυτού του ευχολόγιου, και επιχειρεί να εγκαινιάσει μια νέα ζοφερή ένωση στα ερείπια της παλιάς. Έχουν κλονιστεί τα θεμέλια του συζυγικού *οἴκου* προς όφελος της *πόλεως*, με την πατριωτική θυσία του Καπανέα, και η καταστροφή του ολοκληρώνεται κατά τρόπο ειρωνικό από τη γυναίκα που με την αυτοκτονία της εγκαταλείπει τον συγκεκριμένο οίκο από αφοσίωση προς αυτόν.<sup>57</sup> Έτσι, η βακχική αυτή έξοδος συνιστά μια οξύμωρα ενδόστροφη κίνηση, καθώς ως τραγική νύφη ορμά με ένα

---

το έδαφος και στηρίζεται στη στέγη, αλλά έχει βουτήξει στο κενό. Αντίστροφα, το βαθύ γκρέμισμα (*βαθὺ πτώμα*) προϋποθέτει την ανύψωση και το πέταγμα. Βλ. και 59-60, όπου επισημαίνεται ότι η λέξη *αἴωρα* ή *ἑώρα* πλάθει την εικόνα ενός σώματος, που κρέμεται μετέωρο, σε συνδυασμό με μια κίνηση, την ελαφρά ταλάντευση. Επίσης, *Αἴωρα* στην Αθήνα είναι το όνομα μιας γιορτής στην οποία οι αναπαραστάσεις του απαγχονισμού συνδέονται με το παιχνίδι της κούνιας· πρβλ. Seaford, *Ανταπόδοση και Τελετουργία. Ὁ Ὅμηρος και ἡ τραγωδία στὴν ἀναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, σ. 466, που αναφέρεται στην τελετουργία της *Αἴωρας*.

<sup>54</sup> (Να με, πατέρα, ψηλά στον βράχο και θέλω στο ολέθριο πήδημά μου ανάλαφρα σαν το πουλί να τιναχτώ από πάνω από την πυρά του Καπανέα.)

<sup>55</sup> Βλ. Toher, «Euripides' *Supplices* and the Social Function of Funeral Ritual», σ. 339, όπου σχολιάζεται το καθήκον της γυναίκας προς την πόλη.

<sup>56</sup> Seaford, *Ανταπόδοση και τελετουργία. Ὁ Ὅμηρος και ἡ τραγωδία στὴν ἀναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, σ. 384, 387, 400, 402, 504, 517, 521-522, 540-542.

<sup>57</sup> Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικῶν στὴν τραγωδία*, σ. 77, όπου επισημαίνεται ότι η Ευάδνη θέλει να πεθάνει ως σύζυγος.

άλμα στο ερμητικά κλειστό και αύταρκες ερωτικό της σύμπαν. Ταυτόχρονα, συντρίβεται και ο πατρικός οίκος, καθώς ο αυτοχειριασμός της απειλεί να επιφέρει τον θάνατο του πατέρα της, ο οποίος ζητεί να πεθάνει απομονωμένος, λιώνοντας από ασιτία, στο σκοτεινό σπίτι του, στον καθρέφτη της ερεβώδους ψυχής του.<sup>58</sup> Η μαιναδική απελευθέρωση κωδικοποιείται σκηνικά με την απόρριψη της επαφής με το ανυψωμένο χέρι του Ίφιδος,<sup>59</sup> που ζητά απεγνωσμένα να την αποσπάσει από το υπερυψωμένο σημείο που αποδίδει την *αίθεριαν πέτραν* (στ. 987),<sup>60</sup> το εφαλτήριο για το πύρινο μήνμα της: *οὐ γὰρ μὴ κίχης μ' ἔλων χερί* (στ. 1069).<sup>61</sup> Η πραξιολογική αυτή μήτρα του κειμένου δηλώνει σημειολογικά και την αδυναμία σύμπλευσης των δύο αυτών προσώπων καθώς και τα διαφορετικά σημεία αναφοράς τους, με αποτέλεσμα το χάσμα μεταξύ τους να βαθαίνει. Τέλος, η μαιναδική αυτή απόδραση, με το ιδιάζον χαρακτηριστικό της ενδοτροπίας, στερεί από την πατρίδα τη δυνατότητα ενίσχυσής της με νέα άλκιμα μέλη, καταργώντας το όφελος της *πόλεως* από την καταστροφή του *οἴκου* και τονίζοντας, ίσως, τη συμπληρωματική σχέση των δύο θεσμών.

Ο ιστός της ειρωνείας που συνέχει το επεισόδιο επεκτείνεται, όπως έχει ειπωθεί, και στη σύμφυση της θηλυκής βακχείας με μια αρρενωπή, ανοίκεια στη γυναικεία κοσμιότητα ανδρεία και διεκδίκηση της δόξας:<sup>62</sup> *τεύκλειας χάριν ἔνθεν ὄρ- / μάσω*<sup>63</sup> *τᾶσδ' ἀπὸ πέτρασ†* (στ. 1015-1016).<sup>64</sup> Η ηρωική ποιότητα του αυτοχειριασμού της Ευάδνης αποτυπώνεται σε ανδροκεντρικούς όρους,<sup>65</sup> όπως στο κλέος (στ. 1055: *θέλει τι κλεινὸν οὔτος ὁ στολμός, πάτερ*), στην επίτευξη μιας ωραίας νίκης (στ. 1059: *καλλίνικος*) και στην ανδρεία (στ. 1063: *ἀρετῆ*). Το λεξιλόγιο αυτό παραπέμπει σε μια φήμη που απάδει προς τα πρότυπα της γυναικείας συμπεριφοράς της εποχής, σύμφωνα με τα οποία ο έπαινος, που τις περισσότερες φορές είναι απευκτέος, αποσπάται για γυναίκες με κόσμιο τρόπο

<sup>58</sup> Toher, «Euripides' Supplices and the Social Function of Funeral Ritual», σ. 339.

<sup>59</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 206.

<sup>60</sup> (πανύψηλο βράχο).

<sup>61</sup> (Το χέρι σου δεν με φτάνει).

<sup>62</sup> Βλ. Shaw, «The ἦθος of Theseus in *The Suppliant Women*», σ. 13, ο οποίος τονίζει την απόλυτη αφοσίωσή της στη δόξα και επισημαίνει ότι, παρ' ὅλο που είναι γυναίκα, ομοιάζει με τους Επτά.

<sup>63</sup> Collard, *Euripides Supplices*, σ. 369, όπου επισημαίνεται η ορμή, σπουδή της βακχικής μανίας· πρβλ. Shaw, «The ἦθος of Theseus in *The Suppliant Women*», σ. 13.

<sup>64</sup> (Για να πάρει δόξα το όνομά μου, από εδώ, από τον βράχο, θα ορμήσω.)

<sup>65</sup> Βλ. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, σ. 269, ο οποίος σχολιάζει κάποιους ανδροκεντρικούς όρους, καθώς και την απόρριψη των κανόνων της γυναικείας υποταγής και αφάνειας στο έργο αυτό.

ζωής εντός του οίκου.<sup>66</sup> Χρησιμοποιώντας το επίθετο *καλλίνικος*<sup>67</sup> για να αποδώσει τον σκοπό της καινοφανώς θριαμβευτικής εμφάνισής της, οικειοποιείται ανδρικές αξίες οι οποίες ευδοκιμούν σε συμφραζόμενα αθλητικών αγώνων που επιστεγάζονται με επινίκιους ύμνους. Επιδιώκει να δρέψει δάφνες νικώντας όλες τις γυναίκες, όχι στα έργα της Αθηνάς και στην ευβουλία (στ. 1062), που προσιδιάζουν στη θηλυκή φύση, αλλά στην αρετή με την ανδροπρεπή χροιά της τόλμης και της γενναίας απαντοχής του θανάτου καθώς και ενός έρωτα ασύμβατου προς τη γυναικεία σωφροσύνη.<sup>68</sup> Η αρετή αυτή σχετίζεται και με τη συζυγική πίστη, που, υπερβαίνοντας τα όρια της ζωής, ανακαλεί το *συνθνήσκειν* της ανδρικής *έταιρείας* και στρατιωτικής αλληλεγγύης την ώρα της μάχης.<sup>69</sup> Έτσι, διανθίζεται με τόνους ηρωισμού που αγλαΐζουν έναν πολεμιστή,<sup>70</sup> καθιστώντας τον φορέα της, την Ευάδνη, κάτοπτρο του θηριώδους μαχητή Καπανέα. Μιμούμενη την αποκοτιά του συζύγου της η γυναίκα «πετάει» πριν από την αβυσσαλέα πτώση της στον Άδη και επιλέγει έναν θάνατο με το παρόμοιο ολέθριο αποτύπωμα του πυρός στο σώμα της. Έχει και αυτή σαγηνευθεί από την καταστροφική λάμψη του ηρωισμού, όπως μαρτυρεί η ιδιοποίηση της γενναιότητας του Καπανέα, της στρεβλής αντίληψής του περί ευανδρίας και της υβριστικής φύσης του.<sup>71</sup> Συνεπώς, μπορούμε να διακρίνουμε εδώ υποδόριους υπαινιγμούς σχετικά με το βάρος της κουφότητας της συμπεριφοράς του Καπανέα στη ζωή της Ευάδνης και με τη μετουσίωση της κενής θριαμβολογίας και των φληναφημάτων του άνδρα στις νοητικές και ψυχικές ακροβασίες της συζύγου του. Με τον τρόπο αυτό, κορυφώνεται στο έπακρο ο απόηχος ενός κακώς νοούμενου ηρωισμού καθώς και του πολέμου που τον εκτρέφει στον

<sup>66</sup> Στο ίδιο, σ. 261-262, επισημαίνεται η αναφορά στην αναμενόμενη γυναικεία συμπεριφορά στον *Επιτάφιο* του Περικλή (Θουκυδίδης, *Ιστορία*, 2.45.2)· πρβλ. Logaux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 73-75, η οποία παραθέτει επιτύμβια επιγράμματα που εκφράζουν την παραδοσιακή ηθική και την αντίληψη ότι η γυναικεία δόξα υποτάσσεται στην εκπλήρωση μιας σταδιοδρομίας καλής συζύγου, συγχέεται με την καθεαυτήν γυναικεία αξία και εκφράζεται σε τόνο επιφύλαξης.

<sup>67</sup> Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 225, ο οποίος τονίζει ότι αποδίδεται στον Ηρακλή και νωρίτερα στο ίδιο έργο στον Θησέα (στ. 113)· πρβλ. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, σ. 269.

<sup>68</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 203-205· πρβλ. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, σ. 269.

<sup>69</sup> Στο ίδιο.

<sup>70</sup> Logaux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 77, όπου αναλύεται η διφορούμενη δόξα της Ευάδνης ως συζύγου και ως πολεμίστριας, ταυτόχρονα. Η ίδια επισημαίνει πως η Ευάδνη, για να τιμήσει τον γάμο της, επιζητεί τον θάνατο σαν αμφιλεγόμενος οπλίτης που ξεστράτισε από το πεδίο της μάχης και όμως στολισμένη σαν γυναίκα που επιθυμεί να γοητεύσει. Ο Χορός, όμως, δεν δίνει κατά βάθος πίστη ούτε στη γυναικεία της αρετή, που σημαδεύει η υπερβολή, ούτε στην αρρενωπή τόλμη της.

<sup>71</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 207-208, 198· πρβλ. D. Wesley Smith, «Expressive Form in Euripides' Suppliants», *Harvard Studies in Classical Philology* 71 (1967), σ. 165.

οίκο.<sup>72</sup> Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, ότι η ηρωοποίηση της Ευάδνης και ο συνακόλουθος σφετερισμός των ανδρικών αξιών από την ίδια ωσάν να συντελούν στην εκθήλυνση του πατέρα της, ο οποίος προτιμά τον ήσυχο βίο και ολοφυρόμενος για την απώλεια της κόρης του θυμίζει τη Δήμητρα. Ο ίδιος, μάλιστα, σε έναν συγκλονιστικό θρηνητικό μονόλογο εκφράζει την επιλογή του για μια γυναικεία ενδόστροφη κίνηση προς τον οίκο, σε αντιδιαστολή προς την αρρενωπή έξοδο της κόρης του από αυτόν: *οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξειτ' ἐς δόμους;*<sup>73</sup> (στ. 1104).<sup>74</sup> Συγκεκριμένα, επιθυμεί να χαθεί στα σκοτάδια του (στ. 1105: *σκότῳ*), στα ίχνη που άφησε ο χαμός εκείνης, ο περιβεβλημένος με εκτυφλωτική λάμψη: *ἡπιδῆσασα πυρὸς ἔσωτ* (στ. 1017), καθώς και του έξοχου γιου του: *Ὅστις φυτεύσας καὶ νεανίαν τεκῶν / ἄριστον εἶτα τοῦδε νῦν στερίσκομαι* (στ. 1092-1093).<sup>75</sup> Η αριστεία που αποδίδεται στον Ετέοκλο στο ανωτέρω χωρίο ενσαρκώνεται πλέον και από την Ευάδνη,<sup>76</sup> η οποία καθίσταται το ανεστραμμένο είδωλο του Ίφιδος σε ένα παιχνίδι αντικατοπτρισμών, που συγχέει τους ρόλους των φύλων και αποτυπώνει τις λεπτές αποχρώσεις και τις ποικίλες διακυμάνσεις της ανθρώπινης φύσης εν γένει. Ο ιδιάζων ηρωισμός της Ευάδνης χαρακτηρίζεται από την ίδια ως πρωτόγνωρος (στ. 1057: *νεοχμὸν*), ενώ προσλαμβάνεται από τον Χορό ως *πάντολμον ἔργον* (στ. 1075), του οποίου η θέαση θα στοιχειώσει τον πατέρα της. Πρόκειται για έναν ηρωισμό πολύπτυχο και εξόχως διαφορούμενο,<sup>77</sup> που εξερευνά τα όρια και τις ακραίες εκφάνσεις της θηλυκής και αρσενικής φύσης, εκφράζοντας με την υπερβολή του<sup>78</sup> σε υψηλούς τόνους το απύθμενο βάθος της αγάπης και του πένθους<sup>79</sup> και διεκδικώντας ενεργητικά το δικαίωμα στην παραίτηση, τη ζωή μέσα από τον θάνατο. Στο πλαίσιό του, εκφράζεται

<sup>72</sup> Βλ. Collard, *Euripides Supplices*, σ. 353, ο οποίος τονίζει ότι η σκηνή δείχνει τις ακρότητες στις οποίες μπορούν να φθάσουν τα άτομα από τον πόνο του πολέμου.

<sup>73</sup> (Πάτε με στο σπίτι, όσο γίνεται πιο γρήγορα.)

<sup>74</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 216-217· πρβλ. Froma Zeitlin, «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», Froma Zeitlin (ed.), *Playing the Other. Gender and Society in Ancient Greek Literature*, University of Chicago Press, Chicago – London 1996 (σ. 341-374), σ. 344, η οποία παραθέτει παραδείγματα «ανδροπρεπών» γυναικών (Κλυταιμίστρα, Μήδεια και Αγαύη)· βλ. και Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 76-77, που σχολιάζει την ανδροπρεπή *τόλμαν* της Αλκήστιδος και τον εκθηλυσμό του Άδμητου. Σχετικά με τον αντιηρωισμό του Ίφιδος, πρβλ. Smith, «Expressive Form in Euripides' *Suppliants*», σ. 165.

<sup>75</sup> (που έγινα πατέρας του πιο καλού παλληκαριού και τώρα πια το χάνω.)

<sup>76</sup> Βλ. Mastrorarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, σ. 264, όπου γίνεται αναφορά στα *ἀριστεῖα* της Αγαύης των *Βακχών*.

<sup>77</sup> Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, σ. 77.

<sup>78</sup> Mendelsohn, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, σ. 210.

<sup>79</sup> Peter Burian, «Logos and Pathos: The Politics of the *Suppliant Women*», Peter Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Duke University Press, Durham N.C. 1985 (σ. 129-155), σ. 152, όπου αναλύεται ο ηρωισμός της Ευάδνης, που γεννιέται από το πένθος και οδηγεί στην καταστροφή.

δημόσια η ιδιωτικότητα<sup>80</sup> στις πιο προσωπικές και απόκρυφες πτυχές της με την αξίωση του κλέους: *τουτ' αὐτὸ χρῆζω, πάντας Ἀργείους μαθεῖν* (στ. 1067)<sup>81</sup> καθώς και η παραδοσιακή συζυγική πίστη μέσω της ανατρεπτικής καινοτομίας. Με τη «βαρβαρική» αυτοπυρπόληση,<sup>82</sup> που εμφανίζεται, όμως, και ως ηράκλεια εκδοχή αυτοχειρίας,<sup>83</sup> συντελείται μια αυτοκτονική εθελουσία με σκοπό την αυτοπραγμάτωση. Είναι, μάλιστα, αξιοσημείωτο ότι η ηρωική αυτοκτονία αναδεικνύεται από την αντιηρωική στάση του Ίφιδος, το νοερό φως του πυρός που την περιβάλλει, από το έρεβος που αφήνει στον οίκο της και η «υψίσυχη» μεγαληγορία της, από τον βαθύ λυγμό του πατέρα της.<sup>84</sup> Με αυτόν τον τρόπο, η καινοφανής τόλμη διηθείται μέσα από τον αντίποδά της, αποκαλύπτοντας το μεγαλείο αλλά και το κόστος της και θέτοντας υπό αμφισβήτηση παραδεδομένες αξίες αλλά ακόμη και τη σημασία της ίδιας.

Συμπερασματικά, η υφέρπουσα ειρωνεία που αποκρυπτογραφείται στη σκηνή της Ευάδνης των *Ικέτιδων* αναδεικνύει τη διεισδυτική, υπονομευτική ευριπίδεια ματιά, η οποία διερευνά την ουσία των θεσμών και τα όρια της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ανατρέποντας με τρόπο αριστοτεχνικό βεβαιότητες. Υπό αυτό το πρίσμα, εξετάζονται η σύγκρουση αλλά και σύγκραση των αξιών, η προσωπική σημασιοδότησή τους, η σχέση του *οἴκου* με την *πόλιν*, η πολύπτυχη δράση των φύλων και η αντίδραση του ανθρώπινου συναισθήματος στη λογική του πολέμου. Ο πικρός σαρκασμός, μάλιστα, κορυφώνεται με την κυριαρχία του θανάτου σε αντίστιξη με τον συμβολισμό της αναγέννησης του ελευσίνιου σκηνικού. Παρ' όλο που η «ηρωική» αυτοκτονία της Ευάδνης ανάγεται σε δυναμική πράξη εκδήλωσης της προαίρεσής της για μια ουσιαστική ζωή, μέσα από την απώλειά της και μέσα από τον γάμο με τον θάνατο, η δημόσια

<sup>80</sup> Στο ίδιο, όπου επισημαίνεται η ιδιωτικότητα της σκηνής· βλ. και J. W. Fitton, «The Suppliant Women and the Herakleidae of Euripides: I. The Suppliant Women», *Hermes* 89 (1961), σ. 441, που τονίζει ότι η σκηνή αυτή μας βοήθησε να ρίξουμε μια ματιά στην ιδιωτική ζωή. Επίσης, αναφέρει ότι εξατομικεύει τον συλλογικό πόνο και ότι πρόκειται για τραγωδία μέσα σε τραγωδία· πρβλ. Eleni Kornarou, «The Display of the Dead on the Greek Tragic Stage: The Case of Euripides' Suppliants», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 51 (2008), σ. 36, η οποία τονίζει πως στο επεισόδιο αυτό ο προσωπικός πόνος της Ευάδνης και του Ίφιδος εκπροσωπεί τον θλιβερό αντίκτυπο του πολέμου στην οικογένεια των θυμάτων.

<sup>81</sup> (Αυτό θέλω, να το μάθουν όλοι οι Αργεῖοι.)

<sup>82</sup> Βλ. Morwood, *Euripides: Suppliant Women*, σ. 223, που επισημαίνει τον μη ελληνικό χαρακτήρα της αυτοπυρπόλησης· βλ. και Dee, «The Athenian Reception of Evadne's Suicide in Euripides' Suppliants», σ. 271-272, που αναλύει, σύμφωνα με τον Διόδωρο Σικελιώτη, τις αντιδράσεις του μακεδονικού στρατού του Μ. Αλεξάνδρου στη θέα του ινδικού εθίμου της αυτοπυρπόλησης, και συγκεκριμένα της εθελούσιας θανάτωσης γυναικών στην πυρά του συζύγου, το 327 π.Χ., για να τονίσει τον διχασμό των Ελλήνων σχετικά με αυτό.

<sup>83</sup> Dee, «The Athenian Reception of Evadne's Suicide in Euripides' Suppliants», σ. 271, που αναφέρεται στον *Ηρακλή Μαινόμενο*.

<sup>84</sup> Πρβλ. Whitehorne, «The Dead as Spectacle in Euripides' Bacchae and Suppliants», σ. 71, ο οποίος τονίζει τον ρόλο του Ίφιδος στη διέγερση των συναισθημάτων του κοινού μέσω της προβολής του αντίκτυπου του θανάτου των ηρώων σε άλλου είδους οικογενειακές σχέσεις.



## ABSTRACT

THE LATENT IRONY IN EVADNE'S SCENE  
IN EURIPIDES' *SUPPLIANTS*

The purpose of this paper is to examine the latent irony in Evadne's scene in Euripides' *Suppliants*, which is woven within a web of allusions, contrasts, connotations, reflections, and blurred boundaries. Specifically, I focus on the conflation of marriage with death, the female Bacchic ecstasy, escape, and transgression, combined with the masculine mania of Ares and the consequent undermining or redefinition of social gender roles. The latter is also achieved by the tragic bride's adoption of masculine values in the context of her 'heroic' suicide, as well as the mutual reflection of her husband, Capaneus, and her father, Iphis. Consequently, the focus of my research is the relationship between *oikos* and *polis*, the conflict but also the conflation of values and their meaning for each person, the power of emotion, and the effects of war on people. Furthermore, the ironic overtones are evident in the tension between the scene and the drama's Eleusinian backdrop and its mythological frame.



## Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Η Χρυσάνθη Μήττα σπούδασε Κλασική Φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και ολοκλήρωσε με άριστα τις μεταπτυχιακές σπουδές της στην «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Είναι Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών με τίτλο διδακτορικής διατριβής: *Ευριπίδη Ικέτιδες: Δραματοουργία και επιτέλεση*. Έχει συμμετάσχει στο ερευνητικό πρόγραμμα (ΕΣΠΑ) με θέμα: «Η μάσκα στην commedia dell'arte και την αρχαία ελληνική κωμωδία. Συγκριτική και ιστορική προσέγγιση, με έμφαση στη μεθοδολογία της υπόκρισης» (Πανεπιστήμιο Πατρών, ακαδημαϊκός σύμβουλος κ. Άγις Μαρίνης). Στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος έχει λάβει μέρος στη συγγραφή του άρθρου: «The Mask in Commedia dell'Arte and Ancient Greek Comedy. Towards a comparative approach, with emphasis on the methodology of acting» (*Mediterranean Chronicle*, vol. 10, σ. 59-88, 2020), σε συνεργασία με τον Άγι Μαρίνη και την Ελίνα Νταρακλίτσα. Αυτοτελείς δημοσιεύσεις: «Ο "απόηχος" του *Οιδίποδος Τυράννου* του Σοφοκλή στους *Βρικόλακες* του Ίψεν: ανθρώπινα όρια και σύγκρουση αξιών», *Παράβασις/Parabasis* 17-18/2 (2021-2022), σ. 59-78· «Η υφέρπουσα ειρωνεία των *Ικετίδων* του Ευριπίδη. Η σκηνική μεταφορά τους από το Εθνικό Θέατρο και τον ΘΟΚ (2019)», Ε. Προύσαλη (επιμ.) (2023). *Παραστατικές Τέχνες στον 21ο αιώνα. Σύγχρονες Πρακτικές και Νέες Προοπτικές*, Εκδόσεις Ευρασία, σ. 299-307 (Σύνδεσμος ανάκτησης: <https://www.greektheatre critics.gr/?p=1574>), *Πρακτικά του Συνεδρίου «Θέατρο και παραστατικές τέχνες τον 21ο αιώνα: η αγωνία και ο αγώνας του επαναπροσδιορισμού»*, 1-3 Οκτωβρίου 2021, Ελληνική Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών. Εργάζεται ως φιλόλογος στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

### THE AUTHOR

Chrysanthi Mitta studied Classical Philology at the School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens and completed her postgraduate studies in "Greek Language and Literature" at the Open University of Cyprus with excellence. She holds a Ph.D. from the Department of Theatre Studies at the University of Patras with a doctoral dissertation titled: *Euripides' Suppliants: Dramaturgy and Stage Performance*. She has participated in the research program (NSRF/ESPA) on the topic: «The Mask in *Commedia dell'Arte* and Ancient Greek Comedy: A Comparative and Historical Approach, with Emphasis on the Methodology of Acting» (University of Patras, Academic Consultant: Mr. Agis Marinis). Within the framework of this research program, she co-authored the article: «The Mask in *Commedia dell'Arte* and Ancient Greek Comedy. Towards a comparative approach, with emphasis on the methodology of acting» (*Mediterranean Chronicle*, vol. 10, p. 59-88, 2020), in collaboration with Agis Marinis and Elina Daraklitsa. Independent Publications: «The 'Echo' of Sophocles' *Oedipus Rex* in Ibsen's *Ghosts*: Human Limits and the Conflict of Values», *Parabasis* 17-18/2 (2021-2022), p. 59-78; «The Latent Irony in Euripides' *Suppliants*. The performance by the National Theatre and THOC (2019)», in Prousalis, E. (ed.) (2023). *Performing Arts in the 21st Century: Current Practices and Future Prospects*, Eurasia Publications, p. 299-307 (Retrieval link: <https://www.greektheatre critics.gr/?p=1574>), Proceedings of the Conference «Theatre and Performing Arts in the 21st Century: The Anguish and Struggle of Redefinition», October 1-3, 2021, Hellenic Association of Theatre and Performing Arts Critics. She works as a Philologist in Secondary Education.