

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΣΩΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Η πλουσιώτατη θεματική κλίμακα της αττικής τραγωδίας δεν αναπτύσσει προβληματισμούς γύρω από το ανθρώπινο σώμα ή την αισθητική διάσταση της ανθρώπινης παρουσίας, καθώς τα μεγάλα ζητήματα που απασχολούν τη μεγάλη ποίηση –τον άνθρωπο γενικότερα– δεν έχουν να κάνουν ούτε με τις αισθήσεις ούτε με τις μορφές. Έτσι, λόγου χάρη, δεν πληροφορούμαστε απ’ αυτήν αν ο Οδυσσεύς είναι ψηλός, αν η Φαίδρα είναι λεπτή, αν η Ηλέκτρα είναι όμορφη κ.λπ.

Ωστόσο, συναντάμε σποραδικά κάποιες αναφορές στο ανθρώπινο σώμα (ή *δέμας*, ή *μορφή*). Μερικές απ’ αυτές είναι εντελώς ουδέτερες, ενώ κάποιες άλλες χρωματίζονται από αισθητικές κρίσεις. Και όταν πρόκειται για περιγραφή μιας ανδρικής φυσικής παρουσίας, αυτή κατά κανόνα παραπέμπει όχι σε πρότυπο ομορφιάς, αλλά στην ανδρεία, στη σωματική δύναμη και, ενίοτε, στην ανδρική τιμή. Εξαιρέσεις αποτελούν κάποιες προκλητικές αισθητικές κρίσεις, όπως στη σκιαγράφιση του Διονύσου από τον Πενθέα, όπου ο Διόνυσος (ο μόνος θεός που πρωταγωνιστεί σε τραγωδία¹), περιγράφεται ως ύποπτα ωραίος και θηλυμπρεπής², ή στο σαρκαστικό σχόλιο του Ορέστη για τον θείο του Μενέλαο, ο οποίος φαίνεται να καμαρώνει για τις ξανθές μπούκλες που πέφτουν στους ώμους του³.

Οι αναφορές στο γυναικείο σώμα είναι συχνότερες. Αυτό, φυσικά, δεν συμβαίνει επειδή οι τραγικοί μας ποιητές ενδιαφέρονταν να αναδείξουν το ωραίο φύλο ως ωραίο, μολονότι είναι κυρίως το σώμα νέων γυναικών που προβάλλεται –όταν συμβαίνει να προβάλλεται. Θα χωρίσουμε τις αναφορές αυτές σε δύο κατηγορίες, που ίσως να μας βοηθήσουν να διακρίνουμε τις προθέσεις των δραματοουργών. Το πρώτο ζεύγος περιλαμβάνει εναλλακτικά απλές επισημάνσεις, ολικές ή μερικές, του γυναικείου σώματος⁴. Το δεύτερο περιλαμβάνει «χρωματισμένες» (με κάποιο συγκεκριμένο εκάστοτε τρόπο) αναφορές στη γυναικεία σωματικότητα ή φυσική δυναμική. Και θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι η τραγική ποίηση δεν επιδιώκει μέσα απ’ αυτές τις επισημάνσεις ούτε να εξάρει, ούτε και να περιφρονήσει το σώμα καθαυτό, αλλά ότι χρησιμοποιεί εικόνες του γυναικείου σώματος για την ενίσχυση ενός δραματοουργικού πεδίου, κι όχι μιας κοινωνικής ιδεολογίας.

Αρχίζουμε από το γυναικείο σώμα (ή το τμήμα του σώματος) που δεν συνοδεύεται από αισθητικούς χαρακτηρισμούς, αλλά που πάσχει από έναν ματαιωμένο ή αδύνατο έρωτα ή από κάποια ακραία οδύνη. Στη *Μήδεια*, μαθαίνουμε από την Τροφό ότι η Κολχιδαία φθίνει «έχοντας εγκαταλείψει το σώμα της στην οδύνη»⁵. Και στον *Ιππόλυτο*, ακούμε τις σπαραξικάρδιες διαταγές που δίνει η Φαίδρα στις γυναίκες, και που αποκαλύπτουν την άθλια σω-

¹ Στον *Προμηθέα δεσμώτη*, ο πρωταγωνιστής Τιτάνας είναι ένας έκπληκτος θεός, και γι’ αυτό θεωρείται τραγικό πρόσωπο.

² *Βάχχι*, 235-6, 353 (*θηλύμορφον ξένον*), 453-9.

³ *Ορέστης*, 1532.

⁴ Η πιο αδιάφορη αναφορά στο σώμα, η οποία απλώς ενισχύει μια συγκινητική ανάμνηση της παιδικής ηλικίας, γίνεται από την Ιφιγένεια, όταν εκείνη θυμίζει

στον πατέρα της ότι πρώτη εκείνη άφησε το σώμα της στα γόνατα του πατέρα της, όπου δέχτηκε και έδωσε χάρδια. Αυτή η σχέση του σώματός της με τα γόνατα του Αγαμέμνονα αλλάζει εντελώς τώρα, αφού τα αγκαλιάζει ικετεύοντάς τον να τη σώσει (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1221-2 και 1216-7).

⁵ *Μήδεια*, 24.

ματική της κατάσταση: «Σηκώστε το σώμα μου, στήστε όρθιο το κεφάλι μου. Νοιώθω λυμένες τις κλειδώσεις των δύστυχων μελών μου»⁶. Και ο Χορός αντιλαμβάνεται «πόσο αδύναμη» είναι η βασίλισσα και πόσο «το σώμα της είναι ρημαγμένο»⁷.

Στις *Τραχίνιες*, ο Ύλλος, όπως μας πληροφορεί η Τροφός, μέσα στην απελπισία του καθώς αντικρύζει νεκρή τη μητέρα του, ρίχνεται σχεδόν πάνω στο σώμα της θρηνώντας γοερά: «πέφτοντας πάνω στο στόμα της και αφήνοντας το πλευρό του να πέσει πλάι στο δικό της πλευρό»⁸. Το σώμα της Δηϊάνειρας έχει μόλις πριν μνημονευθεί μέσα από την περιγραφή της αυτοκτονίας της. «Τόσα λόγια φώναξε και, με σβέλο χέρι, ανοίγει τον πέλο της, που ήταν στερεωμένος με μια χρυσή περόνη ανάμεσα στα στήθη της, κι έτσι γυμνώνει ολόκληρο το πλευρό της και το αριστερό της μπράτσο»⁹. Κι αμέσως χτυπάει το πλευρό της με δίκλοπο εγχειρίδιο, που διαπερνάει το σκώτι και το διάφραγμα¹⁰.

Το σώμα της σοφόκλειας Αντιγόνης αποκόπτεται μια σημαντική διάσταση μόνο μετά την αυτοκτονία της. Ο νεαρός Αίμων, έχοντας ήδη βυθίσει το σπαθί του στο πλευρό του, «αγκαλιάζει την παρθένο» που προοριζόταν γι' αυτόν¹¹: ένα ίσως πρώτο και έσχατο αγκάλιασμα του ποθητού σώματος.

Η λέξη *χρῶς*, που συναντούμε αρκετές φορές στα τραγικά κείμενα, σημαίνει επίσης το ανθρωπινό σώμα, και μάλιστα την εξωτερικότητά του. Η Αλκηση λούζει το λευκό σώμα της με νερό του ποταμού εν όψει του θανάτου της¹², ενώ ο Ορέστης παροτρύνει την Ηλέκτρα να πλύνει το σώμα της¹³, για να το ανακουφίσει από τις ταλαιπωρίες που η αρρώστεια του της προκάλεσε. Η Αλκηση, τέλος, δεν θρηνεί για τον επικείμενο θάνατό της, κι έτσι διατηρεί ανέπαφη τη φυσική ομορφιά του δέρματός της¹⁴.

Οι αναφορές σε μέρη του γυναικείου σώματος είναι πολλές. Απ' αυτές, οι συνηθέστερες είναι εκείνες που μνημονεύουν τον τράχηλο ή τον λαμό (*δέρη*), το στήθος (*μαστός*), τις παρειές (*παρης, γένυς*), τα μάτια (*ὄμματα, ὀφθαλμοί*) και τη συνήθως ξανθή κόμη (*βόστρυχοι, πλόκαμοι, τρίχες, ἔθειρα*).

Η εικόνα του γυναικείου λαμού¹⁵ παραπέμπει πάντοτε στη θυσία¹⁶ ή, γενικότερα, τη σφαγή¹⁷, αλλά και στην αγχόνη¹⁸. Το γυναικείο στήθος, επίσης, με μόνη εξαίρεση μια αισθησιακή αναφορά στον μαστό της Ελένης¹⁹, συνοδεύεται από βίαια συμφραζόμενα και αφορά κυρίως την Κλυταιμνήστρα. Στο κατηγορητήριο της ενάντια στον Αγαμέμνονα, που ετοιμάζεται να θυσιάσει την Ιφιγένεια, η Τυνδαρίδα του θυμίζει ότι εκείνος, διεκδικώντας την παρά τη θέλησή της, σκότωσε κάποτε τον πρώτο της σύζυγο και πέταξε καταγής το βρέφος

⁶ *Ιππόλυτος*, 198-9.

⁷ *Αυτ.*, 274.

⁸ *Τραχίνιες*, 937-9.

⁹ *Αυτ.*, 923-31.

¹⁰ *Αυτ.*, 930-1.

¹¹ *Αντιγόνη*, 1237.

¹² *Αλκησις*, 159-60.

¹³ *Ορέστης*, 303.

¹⁴ *Αλκησις*, 173-4 (*χρῶτός εἰδειδῆ φύσιν*).

¹⁵ Η *πάλλευκος δέρη* της Μήδειας μνημονεύεται σε μια στιγμή όπου εκείνη δυστυχεί (*Μήδεια*, 30), και σε λίγο ο Ιάσωνας θα παρατηρήσει την *λευκὴν παρηίδα* της (*αυτ.*, 923), επίθετο κολακευτικό, αλλά παράκαυρο, αν όχι δόλιο, για να μαλακώσει τον θυμό της.

¹⁶ Βλ. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 875 (όπου ο Πρεσβύτερος αναγγέλλει στην Κλυταιμνήστρα ότι ο Αγαμέμνων πρόκειται να κόψει τον λευκό λαμό της κόρης του).

¹⁷ Βλ. *Ορέστης*, 1193-4 και 1199 (όπου η Ηλέκτρα προτρέπει τον αδελφό της να καρατομήσει την παρθένο Ερμιόνη), αλλά και 1575 (όπου ο Μενέλαος βλέπει ένα ξίφος να απειλεί τον τράχηλο της κόρης του).

¹⁸ Βλ. *Ορέστης*, 953 (όπου ο Αγγελιαφόρος με λύπη του προτείνει στην Ηλέκτρα να ετοιμάσει ξίφος ή θηλεία για τον λαμό της, αφού οι Αργείοι πολίτες έχουν καταδικάσει τους μητροκτόνους).

¹⁹ Βλ. *Ανδρομάχη*, 629-30 (όπου ο Πηλέας κατηγορεί τον Μενέλαο που, αντί να σκοτώσει την Ελένη, υπέκυψε στο φιλί της μόλις είδε τον μαστό της).

της, αφού το απέσπασε βίαια από τους μαστούς της²⁰. Το στήθος της Κλυταιμνήστρας, όμως, θα αποδειχθεί και σε μια άλλη, πιο κρίσιμη και πιο συζητημένη περίπτωση, αναποτελεσματικό μέσα στον τραγικό μύθο. Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία η γυναίκα θα αποκαλύψει τους μαστούς της στον Ορέστη, όταν εκείνος ετοιμάζεται να τη σκοτώσει. Το γυναικείο στήθος, εδώ, επενδύεται με μια διττή συμβολική δυναμική: τη μητρότητα²¹ και, περαιτέρω, τη συντήρηση της ζωής. Στις *Χοηφόρους*, ήδη στον εμφάλη της, η βασίλισσα είχε δεί ότι θήλαζε εκούσια το φίδι που είχε γεννήσει²², και ότι από τον μαστό της κύλησε γάλα και αίμα. Ο Ορέστης πρόθυμα ταυτίζει τον εαυτό του με το φίδι και αξιώνει, πέρα από το γάλα που έθρεψε κάποτε και τον ίδιο, να αποσπάσει τώρα και το αίμα της μητέρας του. Η εικόνα του γυμνού μαστού περνάει από το όνειρο της Κλυταιμνήστρας στον συνειρμό του Ορέστη, για να επανεμφανισθεί –ρεαλιστικά, αυτή τη φορά– την ώρα της μητροκτονίας. Η Κλυταιμνήστρα επικαλείται το μοναδικό επιχείρημα για να σωθεί από τα χέρια του Ορέστη: το στήθος της, που έθρεψε με δυναμωτικό γάλα το γιό της, όταν ήταν βρέφος, και που, μόνο γι' αυτή την προσφορά, πρέπει να θεωρείται ιερό για τα τέκνα²³. Αυτή την ικετηρία εικόνα της αποκάλυψης του στήθους της μελλοθάνατης Κλυταιμνήστρας, την ανακαλεί με τρόμο κι ο μητροκτόνος στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη²⁴, ενώ στον *Ορέστη* σχολιάζεται με αποτροπιασμό τόσο από τον Τυνδάρεω, όσο και από τον Χορό²⁵ η ασεβής στάση του μητροκτόνου απέναντι στο μητρικό στήθος.

Σε ό,τι αφορά στα μάτια, τα μαλλιά και τα μάγουλα, ακόμη και τα πόδια κάποιων ηρωίδων, αυτά συνήθως συνοδεύονται από αισθητικούς χαρακτηρισμούς. Ξανθά είναι τα μαλλιά της Ελένης²⁶, της Ιφιγένειας²⁷, της μνηστής του Ιάσονα²⁸, αλλά και της Κασσάνδρας²⁹. Κατά έναν φαινομενικά αναπιολόγητο τρόπο, οι παρειές όχι μόνο παρθένων, αλλά και ώριμων και η έγγαμων γυναικών εμφανίζονται λευκές, στοιχείο που ενισχύει κολακευτικά την όψη τους. Δεν είναι, λοιπόν, λευκό μόνο το δέρμα του προσώπου της έφηβης Ιφιγένειας³⁰ και της μέλλουσας γυναίκας του Ιάσονα³¹, αλλά και της Μήδειας³². «Τρυφερά μάγουλα» έσκισαν με τα νύχια τους και οι Ελληνίδες που έχασαν αγαπημένους άντρες στον τρωικό πόλεμο³³. Επίσης, μαθαίνουμε ότι τα πόδια της Ιφιγένειας είναι λεπτοφυή³⁴, ότι η μέλλουσα σύζυγος του Ιάσονα έχει πάλλευκα πόδια³⁵ κι ότι η Ελένη έχει ωραία σφυρά³⁶. Όσο για τα όμορφα μά-

²⁰ *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 1151-2. Στις *Τρωάδες*, επίσης, η Ανδρομάχη εμφανίζεται κρατώντας πάνω στο στήθος της τον Αστυνάακτα, λίγο πριν να της τον πάρουν οι Αχαιοί για να τον σκοτώσουν (570-1). Για την κίνηση του στήθους της Ανδρομάχης, που μεταδίδεται σαν λίκνισμα του βρέφους, βλ. Elizabeth Craik, «Sexual Imagery and Innuendo in *Troades*», στο συλ. έργο *Euripides, Women and Sexuality*, (ed. by Anton Powell), London & New York, 1990, Routledge, σ. 7.

²¹ Ο θηλασμός, ωστόσο, δεν αποδεικνύει και τη γνήσια μητρότητα του παιδιού. Ο Άδμητος κάνει μια τέτοια προκλητική νύξη στον πατέρα του, αντιμετωπίζοντας με οργή την πατρική και μητρική αδιαφορία (βλ. *Άλκηστις*, 637-9).

²² *Χοηφόροι*, 531 (αυτή προσέχε μαστόν) και 543-50.

²³ *Αυτ.*, 896-9.

²⁴ Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, 1207.

²⁵ *Ορέστης*, 527 και 841 αντίστοιχα.

²⁶ Βλ. *Ελένη*, 1224 (βοστρίχους ξανθής κόμης).

²⁷ Βλ. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 681. Υπογραμμίζονται και οι όμορφες κοιτίδες της Ιφιγένειας (βλ. *αυτ.*, 1080-1: *καλλικόμαν πλόκαμον*)

²⁸ Βλ. *Μήδεια*, 979 (ξανθά δ' άμφι κόμα).

²⁹ Βλ. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 758 (ξανθούς πλοκάμους) και 1366 (ξανθής έθειρας). Έχουμε, επίσης, και το επίθετο *καλλιπλόκαμος*, που όμως αποδίδεται στις Μούσες (βλ. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 1040-1).

³⁰ Βλ. Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, 1023.

³¹ Βλ. *Μήδεια*, 1148.

³² *Αυτ.*, 923.

³³ Βλ. *Ελένη*, 374-5.

³⁴ *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 614 (άβρον κάλον).

³⁵ *Μήδεια*, 1164.

³⁶ *Ελένη*, 1570 (ευσφύρου ποδός).

τια της τραγωδίας, αυτά ανήκουν αποκλειστικά στην Ελένη³⁷.

Το γυναικείο σώμα, γενικά, δεν εκτίθεται γυμνό, για λόγους που συνδέονται με τη γυναικεία αιδώς και με τον σεβασμό του ανδρικού κόσμου προς αυτό. Η προστασία του σώματος από τα ενδεχομένως αδιάκριτα ανδρικά βλέμματα³⁸ είναι ένα αίτημα της γυναικείας σεμνότητας, ακόμη και σε στιγμές όπου πλησιάζει ο θάνατος³⁹. Η Μακαρία των *Ηρακλειδών* ζητάει από τον γέροντα Ιόλαο, που θα την οδηγήσει στον βωμό, να της καλύψει το σώμα με πέπλα την ώρα της σφαγής της⁴⁰. Και η Πολυξένη παρακαλεί τον Οδυσσέα να την πάρει για τον τόπο της θυσίας της, αφού προηγουμένως της σκεπάσει το κεφάλι με πέπλους, για να μη γίνουν αντιληπτά τα δάκρυά της⁴¹. Ωστόσο, σε λίγο, όταν θα χρειαστεί να γυμνωθεί ο λαϊμός της για τη σφαγή, η ίδια θα αναλάβει αυτό το έργο, και μάλιστα με τρόπο υπερβολικό: δεν αποκαλύπτει μόνο τον τράχηλό της, αλλά σκίζει τα πέπλα της από τους ώμους μέχρι τους γοφούς, αφήνοντας να φανούν το στέρνο και οι μαστοί της με την υπέρσηχη, αγαλιάτινη ομορφιά τους⁴². Αυτή η τολμηρή κίνηση, εν όψει του θανάτου, θα ήταν αδικαιολόγητη, αν δεν φαινόταν να επιδιώκει να μεγαλώσει το χάσμα ανάμεσα στην εικόνα του αθώου και ωραίου θύματος και της βίαιης και άδικης συμπεριφοράς των νικητών-θυτών του. Άλλωστε, όπως σωστά επισημαίνει η Jaquet, «κάθε γύμνωση [...] δεν είναι αναγώγιμη στην ερωτική γυμνότητα, διότι μπορεί παραδόξως να προσλάβει διάφορες μορφές»⁴³. Πράγματι, η Πολυξένη, με τη μερική αποκάλυψη του σώματός της, φαίνεται μάλλον να εκθέτει ηθικά τους δημίους της, κι όχι να εκτίθεται ηθικά η ίδια.

Αν το γυναικείο σώμα είναι κάτι που οι άνδρες πρέπει να σέβονται ακόμη και με το βλέμμα τους, καταλαβαίνουμε τον έσχατο βαθμό απρέπειας του κενταύρου Νέσσου, όταν τολμάει να αγγίξει με λάγνα χέρια (*ψαύει ματαίαις χερσίν*)⁴⁴ το σώμα της Δηϊάνειρας, τη στιγμή που την περνάει από τον ποταμό, πράγμα για το οποίο πληρώνει με τη ζωή του. Έτσι, το βεβηλωμένο σώμα της γυναικάς του Ηρακλή γίνεται το δραματικό ελατήριο των *Τραχινίων*, καθώς από το γυναικείο σώμα περνάμε στο πληγωμένο σώμα του κενταύρου, στο δηλητηριασμένο αίμα της πληγής του, στον εμβαιτισμένο στο δηλητήριο χιτώνα και στο σώμα του Ηρακλή που διαλύεται κυριολεκτικά από την επενέργεια του δηλητηριώδους μανδύα.

Η γυναικεία ομορφιά⁴⁵, πάντως, επισημαίνεται στην τραγική δραματουργία, άλλοτε απλά, άλλοτε με τη συνοδεία κάποιου σχολίου. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι όλα τα έργα του τραγουδιού κύκλου διατηρούν στο βάθος του μύθου τους, αλλά και ενίοτε ανακαλούν ρητά⁴⁶, τη θλιβερή

³⁷ Βλ. *Εκάβη*, 442 (*διά καλών γάρ ὀμμάτων...*), *Τρωάδες* (*καλλίστων γάρ ὀμμάτων ἄπο...*).

³⁸ Ακόμη και η Ελένη, μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, ντρέπεται να «δείξει το σώμα της», δηλαδή να εμφανιστεί μπροστά στους Αργείους (βλ. *Ορέστης*, 98).

³⁹ Ωστόσο, η μορφή γυναικείας σεμνότητας που συνδέεται με την κάλυψη του σώματος δεν ίσχυε για τη Σπάρτη, και στην *Ανδρομάχη* βρίσκουμε ένα οξύ σχόλιο του Πηλέα κατά της σπαρτιατικής ελευθεριότητας που επιτρέπει την έκθεση του σώματος των κοριτσιών: «Ακόμη κι αν ήθελε, δεν θα μπορούσε μια νεαρή Σπαρτιάτισσα να είναι σώφρων, αφού εκεί οι κόρες, εγκαταλείποντας τα σπίτια τους, μοιράζονται μαζί με νεαρούς τα στάδια και τις παλαιότερες, έχοντας τους μηρούς τους γυμνούς και φορώντας πέπλα χαλαρά –

πράγματα που εγώ δεν ανέχομαι» (595-600).

⁴⁰ *Ηρακλίδαι*, 561.

⁴¹ *Εκάβη*, 432.

⁴² *Αντ.*, 558-61.

⁴³ Chantal Jaquet, *Le corps*, Paris, 2001, PUF, σ. 280.

⁴⁴ *Τραχίνια*, 565.

⁴⁵ Σπάνιες είναι οι αναφορές στο ανδρικό σώμα (βλ. Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, 573: ο Ορέστης έχει «μια ουλή κοντά στο φρύδι») και στο ανδρικό κάλλος (βλ. *Ανδρομάχη*, 1154-5: «ολόκληρο το καλλίμορφο σώμα του [ενν. του Νεοπολέμου] έχει καταστραφεί από άγρια τραύματα», αλλά και *Τρωάδες*, 987: ο Πάρις, όπως λέει η Εκάβη, ήταν «εξαιρετικά όμορφος», *κάλλος εκπρεπέστατος*).

⁴⁶ Βλ. *Ελένη*, 23-6 (*ἦλθον τρεῖς θεαῖ κάλλους πέρι [...]*)

και καταστροφική αντιπαλότητα των τριών θεαινών και την έριδά τους για το κάλλος, η οποία προκάλεσε τον πόλεμο μεταξύ Ελλήνων και Τρώων. Πέρα, όμως, από τις θεές και την επιθυμία τους να διακριθούν για την ομορφιά τους, ας δούμε τι γίνεται με τις όμορφες θνητές. Η Ιφιγένεια, ήδη από νεογέννητο βρέφος, ήταν ένα όμορφο πλάσμα, αφού ο Αγαμέμνων είχε υποσχεθεί στη θεά Άρτεμη να θυσιάσει ό,τι *κάλλιστον* θα παρουσίαζε εκείνη η χρονιά της γέννησής της κόρης τους⁴⁷. Η Κασσάνδρα χαρακτηρίζεται από τον Τελθύβιο όμορφη μνηστή (*καλόν μνηστειμα*) για τον Έλληνα στρατηλάτη⁴⁸, όπως είναι και η Ιόλη για τον Ηρακλή⁴⁹. Την Κλυταιμνήστρα, επίσης, τη βλέπει ο Αχιλλέας με θαυμασμό, ως γυναίκα με ευγενικά και όμορφα χαρακτηριστικά (*γυναίκα μορφήν εύπρεπῆ*)⁵⁰, κι αυτό είναι αλήθεια, αφού και η Ηλέκτρα του Ευριπίδη αναγνωρίζει, όχι δίχως σαρκασμό, ότι τόσο η μητέρα της όσο και η θεία της, η Ελένη, είναι εξαιρετικά όμορφες⁵¹.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει η γυναικεία φιλαρέσκεια, η οποία επισημαίνεται από τα δραματικά πρόσωπα σε καιρίες στιγμές: η Κορίνθια μνηστή του Ιάσονα, μόλις βάζει τους πολύχρωμους πέπλους και το χρυσό στεφάνι που της έστειλε η Μήδεια, αρχίζει να τακτοποιεί τα μαλλιά της μπροστά στον καθρέφτη, χαμογελώντας πανευτυχής στο άψυχο είδωλο της μορφής της⁵². Η Κλυταιμνήστρα, επίσης, εμφανίζει συμπτώματα μιας απρεπούς και ύποπτης φιλαρέσκειας αφού, αν πιστέψουμε την κατηγορό της Ηλέκτρα, πριν καλά-καλά φύγει ο σύζυγός της για την Αυλίδα και πριν να αποφασιστεί η θυσία της κόρης της, εκείνη είχε αρχίσει να καλλωπίζει τα ξανθά μαλλιά της μπροστά στον καθρέφτη⁵³. Αλλά και η Ερμιόνη, ως ερωτική αντίζηλος της χήρας του Έκτορα, επαιρείται για τα ακριβά της κοσμήματα και γυναικεία εξαρτήματα της ενδυμασίας της, ενώ η Ανδρομάχη, γνωρίζοντας τη ματαιότητα αυτών των καλλωπισμών, αναγκάζεται να της θυμίσει ότι «δεν θέλγει το κάλλος τους συζύγους, αλλά οι αρετές» των γυναικών⁵⁴.

Η μερίδα του λέοντος, σε ό,τι αφορά τα σχόλια για την ομορφιά, αλλά και τη φιλαρέσκεια, ανήκει, βέβαια, στην Ελένη. Η Ελένη είναι η προσωποποίηση της ομορφιάς (η Ηλέκτρα, στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, περιμένοντας τον σφαγιασμό της, την αποκαλεί τὸ *κάλλος*)⁵⁵, μοναδικά όμορφη, «καλλίστη»⁵⁶, και η Εκάβη, προκειμένου να σώσει την κόρη της από τη σφαγή, αντιπροτείνει στους νικητές να θυσιάσουν την πιο όμορφη γυναίκα (*την κάλλει υπερφέρουσαν, την εἶδος εκπρεπεστάτην*), η οποία, μάλλον, είναι και ένοχη⁵⁷. Η Τρωάδισσα βασίλισσα γνωρίζει πάρα πολύ καλά τη μοιραία γοητεία της Ελένης. Στο δράμα *Τρωάδες*, προειδοποιεί τον Μενέλαο μ' αυτά τα λόγια: «Όταν τη βλέπεις, να φεύγεις, για να μη σε κατακτήσει προκαλώντας σου τον πόθο. Διότι αιχμαλωτίζει τα μάτια των ανδρών, καταστρέφει πόλεις, πυρπολεί σπίτια: τέτοια είναι τα θέλγητρά της»⁵⁸. Όπως φαίνεται και στο ομότιτλο δράμα, το ωραίο σώμα της γυναίκας του Μενέλαου αποτελεί ένα μοιραίο σημείο αναφοράς, αφού γι' αυτήν τη σπάνια ομορφιά της ανατράπηκε ο κόσμος. Η ίδια η Λάκαινα αναγνωρίζει με θλίψη ότι η ομορφιά της χρησιμοποιήθηκε σαν δόλωμα, για να κερδίσει

μορφῆς [...] κρείον), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 1308-9 (*ἔριν τε καλλονάς*).

⁴⁷ *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, 20-1.

⁴⁸ *Τρωάδες*, 420.

⁴⁹ *Τραχίνιαι*, 465.

⁵⁰ *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, 822.

⁵¹ Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, 1062-3 (*τό μὲν γὰρ εἶδος αἶνον ἄξιον φέρει Ἑλένης τε καί σοῦ*).

⁵² *Μήδεια*, 1160-5.

⁵³ Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, 1069-71.

⁵⁴ *Ανδρομάχη*, 207-8.

⁵⁵ *Ορέστης*, 1287. Ο Φρύγας δούλος, επίσης, αναφέρεται στα όμορφα μάτια και τη λευκότητα του σώματος της *δυσσελένας*, που κατέστρεψε την πατρίδα του (*αυτ.*, 1386-7).

⁵⁶ *Εκάβη*, 635-6.

⁵⁷ *Αυτ.*, 267-70.

⁵⁸ *Τρωάδες*, 891-3.

η Αφροδίτη το καλλιστείο⁵⁹ (επαινώντας τη μορφή της στον Πάρι⁶⁰). Αυτό το *δυστυχεστότον κάλλος*, αυτό το *κάλλος αίτιον*⁶¹ τόσης δυστυχίας, κάνει την Ελένη να εύχεται να το είχε χάσει: «Μακάρι να σβήνονταν τα χαρακτηριστικά μου, όπως στις εικόνες, και να έπαρνα άσχημη μορφή αντί της ωραίας»⁶². Έτσι, όπως η ίδια μονολογεί με παράπονο, ενώ οι άλλες γυναίκες είναι τυχερές που γεννήθηκαν ωραίες, εκείνη καταστράφηκε από την ομορφιά της⁶³. Ο Απόλλων, στον *Ορέστη*, δηλώνει επίσημα, απαλλαγμένος καθώς είναι από τα πάθη των θνητών, ότι οι θεοί χρησιμοποίησαν αυτό το τέλειο πλάσμα (*τῷ τῆσδε καλλιστεϊάτι*) για να φέρουν σε σύγκρουση Έλληνες και Φρύγες⁶⁴.

Θα προσθέσουμε εδώ παρενθετικά ότι το έργο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί μάλλον ελαφρό (δεδομένου ότι η φυσική ομορφιά και το ανθρώπινο σώμα, όσο τέλειο και να είναι, δεν μπορεί να αποτελέσει το επίκεντρο μιας υπαρξιακής προβληματικής), αν ο ποιητής του δεν εισήγε δύο μεγάλα θέματα που αναφέρονται στην ελλειμματική δυνατότητα γνώσης της πραγματικότητας και στην ανδιαστολή μεταξύ ονόματος και πράγματος ή, αλλιώς, μεταξύ μορφής και ουσίας⁶⁵.

Αλλά η Ελένη φροντίζει και γι' αυτήν την εξοχή ομορφιά που της χάρισε η φύση. Επιθυμεί να είναι ελκυστική, και μάλιστα υπό οιοσδήποτε συνθήκες. Η Εκάβη τής καταλογίζει με δίκαιη οργή, μεταξύ άλλων, ότι ύστερα από όσα κακά προκάλεσε, τολμάει ακόμη να «πειροποιείται το σώμα της»⁶⁶. Και στο δράμα *Ορέστης*, μαθαίνουμε ότι η Ελένη περιστοιχίζεται πάντοτε από υπηρέτες υπεύθυνους για τους καθρέφτες (*ἐνόπτρων*) και για τα αρώματά της (*μύρων*)⁶⁷, ενώ η Ηλέκτρα σαρκάζει τη φροντίδα της Ελένης να μη χυιάσει το χτένισμά της κόβοντας μπουκλές για τον τάφο της αδελφής της: «Είδατε ότι έκοψε μια άκρη από τα μαλλιά της, προσπαθώντας να διατηρήσει άθικτη την ομορφιά της;»⁶⁸.

Όλες οι παραπάνω επισημάνσεις και υπογραμμίσεις του γυναικείου κάλλους από την πλευρά των προσώπων της τραγωδίας δεν είναι τυχαίες, ούτε απορρέουν από μια καθαρή αισθητική προβληματική. Τα πρόσωπα της τραγωδίας ταλανίζονται από υπαρξιακά και ηθικά ζητήματα, που αιωρούνται μεταξύ αγαθού και κακού, μεταξύ ελευθερίας και αναγκαιότητας. Αν, λοιπόν, η ομορφιά γίνεται αντιληπτή ή σχολιάζεται κάποιες στιγμές, δεν είναι επειδή εξετάζεται και κρίνεται καθαυτήν, αλλά επειδή συνδέεται με ένα σπουδαίο γεγονός. Κι αυτό το σπουδαίο γεγονός, στην τραγωδία, έχει μελανά χρώματα. Είναι χαρακτηριστικό, και συνοψίζει σε μεγάλο βαθμό την αρχηγική δυναμική του κάλλους, αυτό που λέει η Δηϊάνειρα, καθώς αφηγείται τη μονομαχία του Ηρακλή με τον τερατόμορφο Αχελώο: «Κι εγώ στεκόμουν εκεί, ακινητοποιημένη από τον φόβο, μήπως η ομορφιά μου,

⁵⁹ *Ελένη*, 27-9.

⁶⁰ Βλ. *Τρωάδες*, 929. Λίγο πιο κάτω, η Ελένη νοιώθει σαν ένα εμπόρευμα, ένα αντικείμενο συναλλαγής: «χάθηκα εγώ, διότι με πούλησαν για την ομορφιά μου» (*αυτ.*, 935-6).

⁶¹ *Ελένη*, 236-7 και 261.

⁶² *Αυτ.*, 262-3.

⁶³ *Αυτ.*, 304-5.

⁶⁴ *Ορέστης*, 1639-40.

⁶⁵ Έχει υποστηριχθεί επίσης ότι η *Ελένη* δεν μπορεί να θεωρηθεί κωμωδία, επειδή τα αντιπολεμικά σχόλια είναι πυκνά στο έργο, και μάλιστα σε μια εμπόλεμη περίοδο δύσκολη για τους Αθηναίους (βλ. Cedric H.

Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Αθήνα, 1996, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, μτφρ. Ευαγγελία Θωμαδάκη, σ. 72).

⁶⁶ *Τρωάδες*, 1022-3. Ας σημειωθεί ότι η μορφή και το σώμα της Εκάβης σχολιάζονται, επίσης, με μελανά χρώματα, καθώς τα γηρατειά της επιβαρύνονται ακατάπανστα από αλλεπάλληλες και οριακές δυστυχίες (βλ. *Εκάβη*, 500 και *Τρωάδες*, 194-5 και 496).

⁶⁷ *Ορέστης*, 1112.

⁶⁸ *Αυτ.*, 128-9. Στην *Ελένη*, επίσης, ο Άγγελος που περιγράφει τη φυγή του Μενέλαου και της γυναίκας του μιλάει για το περιπαθές βέδισμα της Ελένης (1528: *σοφάταθ' ἄβρον πόδα τυθείσα*).

τελικά, μου προκαλέσει οδύνη»⁶⁹.

Έτσι, το κάλλος μιας γυναίκας ανακαλείται αντιστικτικά ως επικουρικό και ενισχυτικό συστατικό της κατηγορίας του παθητικού: όμορφη είναι η γυναίκα που προορίζεται να σφραγισθεί (Ιφιγένεια) ή να δολοφονηθεί (κόρη του Κρέοντα), η γυναίκα που κατηγορείται για μαζό έγκλημα (Κλυταιμνήστρα), η γυναίκα της οποίας η ομορφιά υπήρξε αιτία συμφορών (Ελένη), η γυναίκα της οποίας η ομορφιά θα είναι ή ήταν για την ίδια καταστροφική (Κασσάνδρα, Ιόλη), τέλος, η γυναίκα που υποφέρει (Μήδεια). Ακόμη και το σώμα της Ηλέκτρας προκαλεί ένα θετικώτατο αισθητικό σχόλιο του αδελφού της, μόνο κατά τη στιγμή που η έντονη θηλυκότητά του (*τὸ σῶμα δ' ἐν γυναιξὶ θηλείαις πρέπον*) αντιπαρατίθεται προς τη βίαιη, ανδροπρεπή επιθυμία της για εκδίκηση⁷⁰. Στο ίδιο έργο, ενώ ο Φρύγας περιγράφει με δραματικώτατο ύφος τη σωματική βία που υπέστη η Ελένη από τον Ορέστη μέσα στο παλάτι, δεν παραλείπει να μας θυμίσει τα λευκά της μπράτσα (*λευκὸν πῆχυν*)⁷¹. Ωστόσο, είναι αξιωματικό το ότι οι περιγραφές του γυναικείου σώματος και οι επισημάνσεις του γυναικείου κάλλους δεν αναφέρονται ποτέ σε ένα ήδη νεκρό σώμα.

Η ελληνική τραγωδία, και μάλιστα ο Ευριπίδης, μας έχει δώσει δύο εκδοχές υποκατάστασης του γυναικείου σώματος από το είδωλό του. Η μία απ' αυτές, εντελώς περιστασιακή και εκφρασμένη ως σχέδιο που τελικά δεν πραγματοποιείται, προκύπτει από την επιθυμία του Άδμητου να βρει παρηγοριά για την επικείμενη απώλεια της σωματικής παρουσίας της γυναίκας του, μετά τον θάνατό της. Λίγο πριν να ξεψυχήσει η Άλκηστη, εκείνος θα της δηλώσει ότι θα βάλει σπουδαίους καλλιτέχνες⁷² να κατασκευάσουν το ομοίωμά της (*δέμας εἰκασθέν*), και θα το αποθέσει στη συζυγική τους κλίνη. Πλάι σ' αυτό θα ξαπλώνει και θα το αγκαλιάζει, θα το καλεί με το όνομα της γυναίκας του, ζώντας την ψευδαίσθηση ότι κρατάει στην αγκάλη του την αγαπημένη του⁷³. Το λεξιλόγιο του Άδμητου δείχνει, βέβαια, ότι δεν πρόκειται εδώ για παραλήρημα, αλλά για την ιδέα μιας υποτυπώδους ανακούφισης από το αίσθημα στέρησης του αγαπημένου προσώπου⁷⁴, όπως περίπου στην εποχή μας λειτουργεί η φωτογραφία του οικείου νεκρού. Βέβαια, ο Άδμητος δεν αισθάνεται απλώς ότι χάνει μια αγαπημένη παρουσία, ούτε ένα ωραίο σώμα αλλά κυρίως ένα *ποθητό* σώμα. Έτσι δικαιολογείται η επιθυμία του να εγκαταστήσει το άγαλμα στην κλίνη του, όπως και η προσδοκία του ότι, μετά τον θάνατό του, στον Άδη, θα μπορέσει να ξαπλώσει και πάλι στο πλευρό της γυναίκας του⁷⁵. Έτσι εξηγείται, επίσης, και το γεγονός ότι ο άνδρας δεν αναφέρεται στην ομορφιά της μελλοθάνατης, αλλά στην έστω λειψή ηδονή της ψευδαίσθησης ότι θα την αγγίζει, έστω και μέσω ενός άηχου υποκατάστατου. Δεν είναι η αισθητική του σώματος που

⁶⁹ *Τραχίνια*, 24-5.

⁷⁰ *Ορέστης*, 1204-5.

⁷¹ *Αντ.*, 1466.

⁷² Ο καλλιτέχνης, ο γλύπτης εν προκειμένω, σημαίνεται με το αρκετά γενικό όνομα *τέκτων*, και η επιθυμία του Άδμητου να ζήσει την ψευδαίσθηση ότι θα αγκαλιάζει τη γυναίκα του στην κλίνη του υποδηλώνει με τη σειρά της ότι το άγαλμα της Άλκηστης θα είναι προϊόν πιστής μίμησης. Αυτή η ιδέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας που πλησιάζει το φυσικό μοντέλο σε βαθμό οφθαλμαπάτης ήταν αρκετά διαδεδομένη στην κλασική εποχή (πβ. Daniel Babut, «Sur la notion d'imitation' dans les doctrines esthétiques de la

Grèce classique», στο περ. *Revue des Etudes Grecques*, t. XCVIII, janvier-juin 1985, σσ. 72-3).

⁷³ *Άλκηστις*, 348-52.

⁷⁴ Αυτό το μοτίβο ήταν μάλλον προσφιλές στον Ευριπίδη, αφού και στη χαμένη τραγωδία του *Πρωτεύλαος* η Λαοδάμεια, μετά τον θάνατο του συζύγου της στην Τροία, έβαλε να της κατασκευάσουν το άγαλμά του, το οποίο ξαπλώσε στο νυφικό της κρεβάτι. Βλ. σχετικά Ευριπίδη, t. I (*Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*), Paris, 1970, Les Belles Lettres, trad. Louis Méridier, σ. 70, σημ. 4.

⁷⁵ *Άλκηστις*, 365-7.

ενδιαφέρει εδώ, αλλά η αισθησιακή του δυναμική⁷⁶.

Η Άλκηστη, ως φυσική παρουσία, θα επιστρέψει στον κόσμο χάρη στον Ηρακλή. Όχι ως νεκρό σώμα, αλλά ούτε ακόμη ως απόλυτα ζωντανό πλάσμα. Η μορφή της καλύπτεται από πέπλο. Για τρεις μέρες, θα είναι ένα σώμα περίπου άκαμπτο, ανάμεσα στο θάνατο και στη ζωή, αφού η Άλκηστη θα παραμείνει άφωνη (*άναιδος*) και δεν θα επικοινωνήσει με κανέναν, μέχρι να εξαγισθεί απ' αυτό το ζοφερό ταξίδι στον Κάτω Κόσμο⁷⁷. Το σώμα της είναι εκεί, ίδιο ακριβώς μ' εκείνο που γνωρίζει τόσο καλά ο Άδμητος εδώ και χρόνια: «Ω όψη και σώμα της πολυαγαπημένης γυναίκας, σας αποκτώ ανέλπιστα, ενώ δεν περίμενα ποτέ να σας ξαναδώ!»⁷⁸. Η Assaël, σ' ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο, που φωτίζει την ανάσταση της Άλκηστης από μια μυστικιστική και μυητική σκοπιά, γράφει γι' αυτήν την αμφίσημη επαναφορά της ηρωίδας στον κόσμο των ζωντανών: «Ο Ηρακλής δεν ξαναφέρει στον Άδμητο παρά ένα σώμα ορθωμένο που, όσο κι αν είναι έμψυχο, ωστόσο δεν διαθέτει την πλήρη ύπαρξη ενός ζωντανού πλάσματος. [...] Η απόδοση της Άλκηστης δεν είναι πλήρης. Έπειτα, όταν ο Άδμητος ρωτάει: "Μπορώ να την αγγίξω, να της μιλήσω όπως στη ζωντανή γυναίκα μου;", ο Ηρακλής συγκατανεύει: "Μίλησέ της. Έχεις όλα όσα επιθυμούσες". Πραγματικά, ο βασιλιάς των Φερών είχε δεχτεί καρτερικά την ιδέα ότι, στο εξής, δεν θα αγκαλιάζει παρά μόνο ένα ομοίωμα της Άλκηστης. Ο Ηρακλής, λοιπόν, παραδίδει στον Άδμητο το σώμα της γυναίκας του. Ωστόσο, τον ενώνει επίσης μαζί της, κι έτσι του δίνει τα μέσα να την κάνει να ξαναζήσει πλήρως»⁷⁹.

Η Άλκηστη διανύει μια ασυνήθιστη φάση ζωής, μια στιγμή καμψής, κατά την οποία θα πραγματοποιηθεί σταδιακά το πέρασμα από τον θάνατο στη ζωή. «Ο πέπλος διακρίνει συχνά ένα άτομο που βρίσκεται σε περιθωριακή ή μεταβατική κατάσταση», επισημαίνει ο Buxton, θυμίζοντάς μας επίσης ότι και η μορφή της νεόνυμφης καλυπτόταν από πέπλο⁸⁰. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να συμπεράνουμε ότι η κάλυψη της μορφής της βασίλισσας συμβολίζει την ανα-σύναψη ενός γάμου που είχε μοιραία διακοπεί από την προσωρινή κάθοδο της Άλκηστης στον Άδη.

Στην περίπτωση του δράματος *Ελένη*, η υποκατάσταση της ζωντανής παρουσίας από ένα είδωλο δεν είναι ένα απλό επεισόδιο ή νύξη, αλλά το δραματουργικό ελατήριο του έργου. Σύμφωνα με την εκδοχή που προτιμάει εδώ ο Ευριπίδης, ο Πάρις δεν απήγαγε στην Τροία την Ελένη, αλλά ένα αιθέριο είδωλό της, το οποίο κατασκεύασε η Ήρα, για να σώσει τη συζυγική τιμή και, συνάμα, για να εκδικηθεί τον Τρώα που δεν την επέλεξε κατά την έριδα των τριών θεαινών. Στην προκειμένη περίπτωση, το γυναικείο σώμα λειτουργεί σ' ένα διττό

⁷⁶ Όπως επισημαίνει και η Chantal Jaquet, «για τον Χέγκελ, το να διατρέχει το χέρι σου τη μαλακή και λεία επιφάνεια του μαρμάρου των αγάλματων δεν αποτελεί μια αισθητική εμπειρία που σε κάνει να συλλαμβάνεις το κάλλος, αλλά μια απλή σωματική ευχαρίστηση. Στην έσοχα περίπτωση, θα μπορούσε να υπάρξει μια ερωτική της αφή, αλλά όχι μια απτική αισθητική.» (*Le corps*, σ. 220).

⁷⁷ *Άλκηστις*, 1143-6. Ο Cedric H. Whitman (*Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Αθήνα, 1996, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, μτφρ. Ευαγγελία Θωμαδάκη, σσ. 141-2), δίνει μια άλλη εξήγηση της αφωνίας της Άλκηστης, πιο αισθησιακή, αφού τη θεωρεί σχετι-

κά ασήμαντη σε σύγκριση με τη λατρεία του σώματος, την οποία έχει αποδείξει ο Άδμητος μέχρι τώρα. Έτσι, σύμφωνα με τον μελετητή, η Άλκηστη απλώς δεν έχει τίποτε να πει και, κατά πάσα πιθανότητα, δεν πρόκειται να προφέρει λέξη στο υπόλοιπο της ζωής της.

⁷⁸ *Avr.*, 1133-4.

⁷⁹ Jacqueline Assaël, «La résurrection d'Alceste», στο περ. *Revue des Etudes Grecques*, t. 117, janvier-juin 2004, σσ. 50-1.

⁸⁰ Richard Buxton, «Le voile et le silence dans *Alceste*», στο περ. *Cahiers du Gita* (αφιέρωμα με τίτλο *Anthropologie et théâtre antique*), No 3, octobre 1987, σσ. 171-2.

σημαντικό πεδίο: ως αίτιο καταστροφής αμφοτέρων των αντιπάλων λαών, όπως λέει η ίδια η Ελένη⁸¹, και ως υλικό αντικείμενο που πρέπει να αναγνωρισθεί εμπειρικά από τις αισθήσεις του θεωρού. Η Ελένη, μάλιστα, στην αρχή του έργου, αφήνει να εννοηθεί ότι, αν ζούσε ο άνδρας της, θα μπορούσαν να αναγνωρίσουν ο ένας τον άλλον, από κάποια μυστικά σημάδια, που μόνο από τους δύο συζύγους θα ήταν γνωστά⁸². Αυτά τα αφανή για τους τρίτους σημεία ή *ξύμβολα* παραπέμπουν αναμφίβολα στην εικόνα του σώματος και μάλιστα σε κάποιες ιδιαιτερότητές του που κρύβονται με την ενδυμασία.

Το σώμα της Ελένης, λοιπόν, συνδέεται με ένα ηθικό και μ' ένα γνωσιακό ζήτημα. Ο Μενέλαος και οι σύντροφοί του αμυχανούν αντικρύζοντας μια γυναίκα τόσο όμοια με την Ελένη στην Αίγυπτο⁸³, διότι είναι βέβαιοι πως εκείνη βρισκόταν στην Τροία, και πως την έχουν φέρει οι ίδιοι μέσα στο πλοίο τους. Η Λάκαινα ορκίζεται πως στην Τροία δεν έφτασε ποτέ η ίδια, αλλά το ομοίωμά της.

Τι είναι, όμως, αυτό το ομοίωμα; Υπάρχουν ζωντανές μορφές, βλέποντα σώματα⁸⁴, χωρίς κάποιο περιεχόμενο, χωρίς υλική υπόσταση; Το νεφέλωμα που παριστά την Ελένη είναι κάτι σαν άυλο σώμα, μια μορφή χωρίς σάρκα, πράγμα που προκαλεί την ανθρωπινή νόηση, διότι είναι ασύλληπτο. Ο Μενέλαος θα πει: «το σώμα είναι ίδιο, αλλά αυτό δεν είναι σαφές για μένα»⁸⁵. Το σώμα δεν μπορεί να βρίσκεται ταυτοχρόνως σε δύο τόπους, και η παρουσία της γυναίκας εκεί προκαλεί λογική σύγχυση. Αλλά η Ελένη, αφήνοντας προσωρινά την ιδέα περί του ειδώλου της, θα επικαλεσθεί κάτι πιο κατανοητό: «Το όνομα μπορεί να βρίσκεται σε πολλούς τόπους, αλλά όχι και το σώμα»⁸⁶. Από το ομοίωμα περνάμε στη φήμη. Το όνομα της Ελένης βρίσκεται, πράγματι, στα στόματα όλων. Εκείνο που μένει μετέωρο και ακατανόητο είναι το πώς ο Πάρις αντιμετώπισε την αέρινη εικόνα που είχε πλάι του, εκτός και αν υποθέσουμε ότι η Ήρα φρόντισε να υποβάλει και σ' εκείνον μια διαρκή ερωτική ψευδαίσθηση. Οι θεοί κάνουν θαύματα, και οι άνθρωποι δεν έχουν άλλη επιλογή από το να δεχτούν ως τέτοια.

Αυτό, όμως, το «ντουμπλάρισμα» της Ελένης από το είδωλό της προκαλεί μια επώδυνη συνειδητοποίηση στους Έλληνες πολεμιστές: αν δεν απήγαγε την Ελένη ο Πάρις, αν αυτό το ποθητό σώμα δεν βρέθηκε ποτέ στην Τροία, ο πολύνεκρος και μακρόχρονος πόλεμος κατά των Τρώων περνάει στη σφαίρα του παραλόγου. Ένας πόλεμος χωρίς αιτία, χωρίς καν μια αφορμή, είναι διανοητικό σκάνδαλο και γεννάει το αίσθημα της ματαιότητας των ανθρωπίνων προσπαθειών. Το μέγεθος *τῶν πόνων* είναι πιο πειστικό από την ίδια τη μορφή της Ελένης, όπως λέει κι ο Μενέλαος⁸⁷. Διότι πώς να παρηγορηθεί κανείς για τους τόσους νεκρούς που έπεσαν για το τίποτε στο πεδίο της μάχης; Η λέξη «μάταια» ακούγεται δύο φορές από τον Αγγελιαφόρο, ο οποίος, όντας ξένος προς την πρόσφατη προσωπική ευτυχία του Μενέλαου, μπορεί να κρίνει ψυχρότερα την κατάσταση: «Σου λέω ότι μάταια (*μάτην*) πέρασες χιλιάδες βάσανα»⁸⁸. Και λίγο αργότερα, προσθέτει: «Δηλαδή, μάταια (*άλλως*) κοπίασαμε για ένα σύννεφο»⁸⁹.

⁸¹ *Ελένη*, 383-5 (τὸ δ' ἐμὸν δέμας ὤλεσεν ὤλεσε πέργαμα Δαρδανίας ὀλομένους τ' Ἀχαιοὺς).

⁸² *Αвт.*, 290-1.

⁸³ *Αвт.*, 559 (Ὀὐπόπωρ' εἶδον προσφερέστερον δέμας). Πβ. *αвт.*, 557: τίν' ὄψιν σὴν, γίναμι, προσδέρομαι; Αυτή είναι η στιγμή του πρώτου «σοκ» για τον Μενέλαο.

⁸⁴ *Αвт.*, 583.

⁸⁵ *Αвт.*, 577 (τὸ σῶμ' ὁμοιον, τὸ δὲ σαφές μ' ἀποστρεφεῖ).

⁸⁶ *Αвт.*, 588. Πβ. *αвт.*, 1100, όπου η Ελένη επικαλεῖται την Αφροδίτη που τη ληλάτησε προσφέροντας το όνομα κι όχι το σώμα της στους βαρβάρους.

⁸⁷ *Αвт.*, 593.

⁸⁸ *Αвт.*, 603.

⁸⁹ *Αвт.*, 707.

Στο δράμα της κλεμμένης από τον Ερμή Ελένης⁹⁰, παίζεται ένα δραματικό παιχνίδι ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι: στην Τροία, η πλαστή παρουσία γίνεται αποδεκτή ως πραγματική, ενώ στην Αίγυπτο, η πραγματική απορρίπτεται αρχικά ως απατηλή. Το επιχείρημα της Ελένης ότι τα μάτια και μόνο μπορούν να πείσουν τον Μενέλαο για την αλήθεια⁹¹ είναι πολύ φτωχό, αφού και στην Τροία τα μάτια ήταν που αντιλαμβάνονταν αισθητηριακά το αιθέριο αντίγραφο της. Όταν, όμως, ο Μενέλαος πληροφορείται ότι η Ελένη που βρισκόταν στο πλοίο του, πέταξε και διαλύθηκε στον αιθέρα, έρχεται η στιγμή να πεισθεί για τη απτή πραγματικότητα που έχει μπροστά του: αληθινή πέρα για πέρα, αφού είναι πια η ώρα να πάρει στην αγκαλιά του το ποθητό σώμα⁹².

Το γυναικείο σώμα επισημαίνεται και αποτιμάται, εν κατακλείδι, στην κλασική δραματολογία υπό ορισμένες δραματικές συνθήκες, πράγμα που σημαίνει ότι η αισθητηριακή και η αισθητική του αποτίμηση εξυπηρετεί σκοπούς που υπερβαίνουν την κατ' αίσθησιν αντίληψη και την εποπτεία του κάλλους καθαυτό. Το γυναικείο σώμα χρωματίζεται με λαμπερούς τόνους για να ενισχύσει, εξ αντιθέσεως, κάποια μελανά τοπία του δραματικού μύθου, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη διακυβεύεται από οντική και ηθική άποψη.

⁹⁰ Βλ. *αυτ.*, 1670-2.

⁹¹ *Αυτ.*, 580.

⁹² Βλ. *αυτ.*, 622-4.