ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ



Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΟΥ

ΑΘΗΝΑ 1999

ΚΥΕ: 8308
ΝΟ: 11379

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
06 ΣΕΠ. 1999

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΟΥ

Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΑΘΗΝΑ 1999

στη μητέρα μου

Εξώφυλλο: Σχέδιο του Χαράλαμπου Κωστόπουλου, *Μήδεια* (1988).

Πάντα ξεπερνά η γυναίκα που αγαπά το αγαπημένο πρόσωπο, επειδή η ζωή είναι μεγαλύτερη από το πεπρωμένο. Το δόσιμό της θέλει να είναι άπειρο: αυτό είναι η ευτυχία της. Όμως ο ακατονόμαστος πόνος της αγάπης της ήταν πάντα ότι της ζητούν να περιορίσει αυτό το δόσιμο.
Κανένα άλλο παράπονο δεν θρήνησε ποτέ μιά γυναίκα...
Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε*[1].

Αν θυμάμαι καλά, κάποτε, ήταν η ζωή μου έκπαγλη γιορτή
που άνοιγαν όλες οι καρδιές και όλα
τα κρασιά κυλούσαν.
Μία νύχτα πήρα την ομορφιά στα γόνατά μου.
Και τη βρήκα πικρή.
Και τη βλαστήμησα.
Α. Ρεμπώ, *Μια εποχή στη κόλαση*[2].

---

[1] Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε*, μτφρ. Δ. Μπέσκου, Γαλαξίας, Αθήνα σ. 149.
[2] Α. Ρεμπώ, *Μια εποχή στην κόλαση*, μτφρ. Ν. Σπανιάς, Γνώση, Αθήνα 1982, σ. 3.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....ix

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....1

ΜΕΡΟΣ Α΄
Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ
ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Εισαγωγικά.....11

1.1. Η "προϊστορία" της τραγικής δράσης.....16

1.2. Η κληρονομιά του Ομήρου στην πόλη και στην τραγωδία.....29

1.3. Οι γιορτές, το "εορταστικό βίωμα" και η τραγωδία ως θεσμός αυτοπεριορισμού.....37

1.4. Τα "γυναικεία έρνα" στην πόλη.....43

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ
Η ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΗ ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ: ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΜΥΗΣΗΣ

Εισαγωγικά.....49

2.1. Ο μυθικός ήρωας: Ιάσων.....54

2.2. Το ταξίδι ως μύηση και οι σταθμοί της Αργοναυτικής εκστρατείας..... 64

2.3. Από το μύθο στην τραγωδία.....94

2.3.α. Η Μήδεια πριν από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη.....107

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΜΗΔΕΙΑΣ ΦΑΡΜΑΚΕΙΑ

Εισαγωγικά....115
3.1. Νόσος-θεραπεία: έρως-θάνατος....119
3.2. Η Μήδεια φαρμακός;....130
3.3. Η Μήδεια, φάρμακο και φαρμάκι....147
3.4. Η φαρμακεία της *Μήδειας* είναι μηχανική....162
3.5 Λόγος φαρμακός....168

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΛΟΓΟΣ: ΛΟΓΟΣ ΠΕΝΘΙΜΟΣ, ΛΟΓΟΣ ΕΡΩΣ, ΘΑΝΑΤΟΣ

Εισαγωγικά....177
4.1. Γυναικείος λόγος: Μια ανατροπή....181
4.2. Λόγος πένθιμος και πένθος στη *Μήδεια*....204
4.3. Γυναικείος λόγος: λόγος έρως, θάνατος....218
4.4. Το "γυναικείο γένος" στη *Μήδεια*....226
4.5. Η "έρις" των φύλων στη *Μήδεια*....233
4.6. Οργή: Ο γυναικείος λόγος....245

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΜΗΔΕΙΑ: Η "ΚΑΚΙΑ" ΜΗΤΕΡΑ;

Εισαγωγικά....247
5.1. Οι πρώτες παιδοκτονίες....250
5.2. Τερατικές μητέρες....268
5.3. Διόνυσος και Μήδεια....292
5.4. "Ο τοκετός δεν τελειώνει ποτέ"....302
5.5. Η μητρότητα στη *Μήδεια*....318

ΜΕΡΟΣ Β΄

Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ
ΣΤΙΓΜΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ: ΣΕΝΕΚΑΣ, ΚΟΡΝΕΙΓ, ΑΝΟΥΙΓ

Εισαγωγικά.....323

6.1. Ζητήματα μεθόδου για τη διαχρονική αναζήτηση.....326

6.1.α. Η Μήδεια μετά τη *Μήδεια* του Ευριπίδη.....329

6.2. Η ρωμαϊκή Μήδεια. Σενέκας *Medeia* (4 π.Χ. - 65 μ.Χ.).....340

6.2.α. Το μυθικό παρελθόν.....342

6.2.β. Η φαρμακευτική-μαγική δράση της *Μήδειας* του Σενέκα.....352

6.2.γ. Ο γυναικείος λόγος στη *Μήδεια* του Σενέκα.....358

6.2.δ. Η παιδοκτονία.....360

6.2.ε. Η "κατά συνθήκην" τραγωδία του Σενέκα.....367

6.3. Οι μπαρόκ Μήδειες του Πιέρ Κορνέιγ.....371

6.3.α. Ο μύθος. Το παρελθόν της Αργοναυτικής εκστρατείας στον Π. Κορνέιγ..376

6.3.β. Η φαρμακεία της Μήδειας στα δράματα του Κορνέιγ.....380

6.3.γ. Ο γυναικείος λόγος στις Μήδειες του Κορνέιγ.....384

6.3.δ. Πολιτική και τραγωδία στον Κορνέιγ.....388

6.4. Η *Μήδεια* του Ζαν Ανούιγ.....395

6.4.α. Το παρελθόν: Μια διαχείριση του μύθου.....398

6.4.β. Η φαρμακεία της *Μήδειας* στον Ανούιγ.....403

6.4.γ. Ο γυναικείος λόγος στη *Μήδεια* του Ανούιγ.....407

6.4.δ. Μητρότητα και παιδοκτονία στη *Μήδεια* του Ανούιγ.....412

6.4.ε. Η "μοντέρνα" Μήδεια. Από τον Ανούιγ στον Χάινερ Μύλλερ.....416

6.5. Συμπεράσματα για τη διαχρονική πορεία του τραγικού προσώπου και του μύθου.....422

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....**429**

ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....**439**

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την εκπόνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής οφείλω βαθύτατες ευχαριστίες καταρχάς στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γιάγκο Ανδρεάδη, η συμβολή του οποίου υπήρξε καθοριστική. Η δεκαετής συνεργασία μας βασίστηκε στην αγάπη, τη βαθιά φιλία και την εκτίμηση. Πρώτος αυτός με ενθάρρυνε και οδήγησε τις αναγνώσεις μου στην αρχαία τραγωδία. Και μόνο αυτό, είναι το σπουδαιότερο δώρο που θα μπορούσε να μου προσφέρει ένας πανεπιστημιακός δάσκαλος στα πρώτα μου βήματα. Στάθηκε δάσκαλος, φίλος, πνευματικός πατέρας και συνεργάτης. Από το 1987, οπότε δημιούργησε και καθοδήγησε μια ομάδα φοιτητών γύρω από το αρχαίο δράμα, στο τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, μέχρι και σήμερα, κινητοποιεί και ελευθερώνει τη δημιουργικότητα στην ανάγνωση, μέσα σ' ένα πανεπιστημιακό χώρο.

Ανάλογες ευχαριστίες οφείλω στον δάσκαλο και φίλο κ. Γιώργο Βέλτσο. Η διδασκαλία του, από τα φοιτητικά μου ακόμη χρόνια, στάθηκε πλούσια πηγή έμπνευσης.

Βαθύτατες ευχαριστίες χρωστώ επίσης, στην Πέπη Ρηγοπούλου, για τη διακριτική της συμβολή και υποστήριξη, όλα αυτά τα χρόνια.

Ακόμη, θα 'θελα να ευχαριστήσω από καρδιάς, τους πολύ αγαπητούς μου φίλους Χαράλαμπο Κωστόπουλο και Φλώρα Ιατροπούλου, για την αγάπη και τη στήριξη που μου έχουν δείξει. Η παρουσία τους, από τα χρόνια της εφηβείας μου, ήταν παραδειγματική και ουσιαστική για τη χάραξη των επιλογών μου, σε όλους τους τομείς της ζωής.

Ουσιαστικές ευχαριστίες χρωστώ στον τότε Μορφωτικό Ακόλουθο του Γαλλικού Ινστιτούτου της Γαλλικής Ακαδημίας Αθηνών Monsieur M. Gestin, για την επιμέλεια της επιμόρφωσής μου στη Γαλλία κατά την περίοδο 1992-1993. Ήταν εκείνος που με βοήθησε να ενημερωθώ πλήρως για τη διεθνή οπτικοακουστική διαπραγμάτευση της *Μήδειας* στη Γαλλία, αλλά και σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο.

Επιπλέον, μου προσέφερε την ευκαιρία να εργαστώ ως ερευνήτρια του θέματός μου στα αρχεία του Radio France και του I.N.A., εξασφαλίζοντάς μου συγχρόνως από το γαλλικό κράτος τη διαμονή μου για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Για το ίδιο διάστημα χρωστώ πολλές ευχαριστίες και στον προσωπικό μου φίλο Θεόδωρο Γκρίντζια· φιλοξενώντάς με στο Παρίσι, μου έδωσε την ευκαιρία να παρατείνω τη διαμονή μου και με στήριξε ουσιαστικά.

Βαθύτατες ευχαριστίες χρωστώ στο φίλο και σύντροφο Κωνσταντίνο Καβουλάκο, καθώς και σε όλη την οικογένεια Καβουλάκου. Χωρίς την πολύτιμη βοήθειά τους στα χρόνια της συγγραφής της μελέτης μου, η εκπόνησή της θα ήταν αδύνατη.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες χρωστώ στις φίλες Κωνσταντίνα Αλεξοπούλου, για την ευθυκρισία της που με συντροφεύει από τα παιδικά μου χρόνια, και Μαρία Γεωργαλά, για τη συμπροφικότητά της, και στις μαθήτριες μου και τώρα πλέον φίλες, Αντριάνα Κάλφα και Βασιλική Φωτοπούλου, για την ένθερμη υποστήριξή τους. Για την περίοδο συγγραφής της μελέτης μου, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον Ευστράτιο Μαγγανά, για τις αλήθειες που μου αποκάλυψε. Τις μεγαλύτερες όμως ευχαριστίες, οφείλω στο σύζυγό μου Γεώργιο Μπινιάρη για την ειλικρινή κατανόηση του τη κρίσιμη περίοδο της υποστήριξης και ολοκλήρωσης της μελέτης μου.

Επιπλέον, θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Παντελή Μπουκάλα ο οποίος ανέλαβε με μοναδική συνέπεια το δύσκολο και πραγματικά επίπονο έργο της επιμέλειας.

Ευγνωμονώ, τέλος, τη μητέρα μου Ελένη Αναστασιάδη, στην οποία και αφιερώνω την εργασία μου, για τη δυναμική παρουσία της και τη μέριμνά της όλα αυτά τα χρόνια, και τον αδελφό μου Θεόδωρο Αναστασιάδη, που με πίστεψε και με παρότρυνε να ολοκλήρωσω τη μελέτη μου.

Ιδιαίτερα, όμως, ευχαριστώ τον πατέρα μου Ιωάννη Αναστασιάδη, που με την άμετρη βοήθειά του ελευθέρωνε και στήριζε κάθε επιλογή σε όλη τη ζωή μου.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Δεν επέλεξα τυχαία την τραγωδία του Ευριπίδη *Μήδεια*, η ενασχόλησή μου άρχισε προ δεκαετίας, κατά τις σπουδές μου στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Η επιλογή μου καθοδηγήθηκε από την επιθυμία μου να μελετήσω τις γυναικείες μορφές της αρχαίας τραγωδίας. Εκτός, από το ποιητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι τραγικές γυναικείες μορφές, η ανάγνωση των δραμάτων, και ιδιαίτερα της *Μήδειας* συνδέεται άμεσα με ένα καθημερινό και απολύτως οικείο αίσθημα κάθε γυναίκας από την Αθήνα του 5ου αιώνα μέχρι σήμερα. Το αίσθημα αυτό έθρεψε την αγάπη μου για ένα τραγικό πρόσωπο που συγγενεύει με όλες τις γυναικείες μορφές της τραγωδίας αλλά και μας εισάγει στον διαχρονικό γυναικείο λόγο.

Η ανάγνωση της *Μήδειας* αποτελεί για μένα *μαθητεία* και *σπουδή* χρόνων στο γυναικείο τραγικό πρόσωπο. Στάθηκε η αφορμή να κατανοήσω τον γυναικείο λόγο ευρύτερα στην τέχνη, δεδομένου ότι *μήτρα του γυναικείου λόγου* στη γραφή είναι η τραγωδία. Σε όλη τη διάρκεια της έρευνάς μου, είχα κατά νου τόσο τον αρχαίο τραγικό λόγο όσο και τον *γυναικείο λόγο και ρόλο, η τραγική διάσταση των οποίων δεν ομολογείται πλέον δημόσια.*

Πεποίθησή μου είναι ότι ο γυναικείος λόγος είναι η αφορμή για να εξεταστεί ευρύτερα η τραγική διάσταση της ανθρώπινης *ζωής* και ότι η γυναίκα γίνεται *όχημα* για να υποδειχθούν πλευρές του ψυχικού βίου αθέατες και ανομολόγητες. Αυτή και μόνο η διαπίστωση με εισήγαγε *αυτόματα στο τραγικό λόγο χωρίς φύλο*, το λόγο της τραγικότητας κάθε ανθρώπινης ύπαρξης στον κόσμο. Ο λόγος αυτός ασχολείται *με τη βίωση του τρομακτικού* από την εποχή του Ευριπίδη μέχρι σήμερα. Η αρχαία τραγωδία οδηγεί στη συμφιλίωση με τα τρομερά γεγονότα της ζωής: το θάνατο, τον σπαραγμό, τη διασάλευση και εξετάζει το πρόβλημα *της στάσεως* και τα θεμελιακά ερωτήματα που θέτει αυτή στον κόσμο, με *σταθερό ζητούμενο* την απόλυτη φιλότητα και ενότητα της πόλης και της ψυχής.

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη στάθηκε η αφορμή για να μιλήσουμε για όλα όσα αφορούν την ανθρώπινη ψυχή, για τα απήματά της στον κόσμο. Μελετώντας τα

αρχαία και τα νέα κείμενα, οδηγήθηκα στη διαπίστωση ότι *ο κόσμος της ζωής και ο κόσμος της γραφής συναντώνται.* Ιδιαίτερα το τραγικό είδος, σχετικοποιεί τις χρονικές αποστάσεις, ρευστοποιεί τον χρόνο, καθιστώντας την αρχαία τραγωδία, διαχρονική, και εμάς τραγικά πρόσωπα αιώνες μετά. Η ανάγνωση, της αρχαίας γραμματολογίας δεν αποτελεί μια φιλολογική και ουδέτερη ενασχόληση, ούτε μια απλή παράθεση γεγονότων της παράδοσης αλλά *προσπάθεια κατανόησης του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου.* Η ανάγνωση και η ερμηνεία των τραγικών κειμένων μάς οδηγεί, παραδόξως, σ' ένα ταξίδι στο χώρο και το χρόνο. Στην παρούσα έρευνα, αφετηρία στάθηκε *η ερμηνεία του αρχαίου κειμένου* προάγοντας και τη *διακειμενική επικοινωνία* του με *άλλα έργα* (θεατρικά, λογοτεχνικά, φιλοσοφικά, ψυχαναλυτικά).

Οι λόγοι που κυρίως στήριξαν την επιλογή μου για τη *Μήδεια* είναι οι εξής:

1. Η τραγωδία *Μήδεια* στη διαχρονική παρουσία της παρά το εύρος και τη δυναμική της τραγικής μορφής, δεν είχε απασχολήσει ποτέ, σε ερευνητικό επίπεδο τον ελληνικό χώρο. Στη διεθνή βιβλιογραφία υπάρχει μία μελέτη που αποτελεί σταθμό για τη δραματουργική και διαχρονική ανάγνωση της *Μήδειας*, το έργο *Médée antique et moderne* του Mimoso -Ruiz. Η μελέτη αυτή με βοήθησε ιδιαίτερα, προσφέροντάς μου τη δυνατότητα να στηρίξω τις υποθέσεις της εργασίας μου σε πολλά σημεία. Ο κατάλογος έργων της διαχρονικής παρουσίας που σχετίζονται με τη *Μήδεια* εμπεριέχεται στη μελέτη του Mimoso-Ruiz, (τον οποίο και έχω μεταφράσει με σκοπό να τον αξιοποιήσω αργότερα), και ο οποίος καλύπτει (έως και το 1986) όλες τις μορφές τέχνης, αποτελεί βασικό εργαλείο για τη μελέτη του έργου αλλά και του αρχαίου δράματος παγκόσμια. Άλλες μελέτες που διαπραγματεύονται τη διαχρονία της *Μήδειας* (διεθνώς), υπογράφονται από τον Alain Moreau (ο οποίος εξαντλεί τη διαχρονία της *Μήδειας* στο επίπεδο του μύθου) και τον F. Jouan, ο οποίος ασχολείται με τις μεταπλάσεις της *Μήδειας* στον Σενέκα, τον Κορνέιγ και τον Ανούιγ. Υπάρχουν πολλές μελέτες που εξετάζουν πτυχές της τραγωδίας -θεατρικά αφιερώματα (ελληνικά και ξένα), άρθρα, μελέτες για τα γυναικεία ζητήματα- τα οποία προσπαθώ να τα συλλέξω τουλάχιστον για τα τελευταία 10 χρόνια τα οποία εργάζομαι και να τα καταθέσω στη παρούσα μελέτη· δεν υπάρχει ωστόσο καμία ελληνική, συστηματική διερεύνηση του όλου προβλήματος και από αυτή

τουλάχιστον την άποψη η εργασία μου είναι πρωτότυπη. Αυτό το γεγονός ήταν πολύ σπουδαίο για τη έναρξη και τη συνέχεια της έρευνας μου.

2. Ένας δεύτερος λόγος που καθοδήγησε την έρευνα μου ήταν το γεγονός ότι ένα "ελληνικό θέμα" όπως η *Μήδεια* του Ευριπίδη, υπέστη σε πολλά σημεία κακή διαχείριση και ερμηνεία, ιδιαίτερα στην Ελλάδα. Το αρχαίο κείμενο μέσω των πολλαπλών μεταφράσεων του έργου και των θεατρικών αναπλάσεων, μόνο τα τελευταία χρόνια *αποκαθίσταται ερμηνευτικά*. Σε αρκετές μεταφράσεις ή θεατρικές παραστάσεις (με εξαίρεση τις κάποιες μετφράσεις του Γ. Χειμωνά του Γ. Γιατρομανωλάκη αλλά και άλλων παλαιότερων), η Μήδεια *παραμένει ένα πρόσωπο ανοίκειο, ακατανόητο, κακό, τρομερό και εγκληματικό*. Η μητρότητά της παραμένει τερατική και ανοίκεια, σαν ένα στοιχείο που δεν μας αφορά. Η Μήδεια *ανεξήγητα τερατική* δημιουργεί υποψίες για τους λόγους που την καθιστούσαν ακατανόητη και *αποδομπιαία*. Είναι απορίας άξιο πως μια ηρωίδα όπως η *Μήδεια* αποδίδεται (σε πολλές μεταφραστικές και θεατρικές προσπάθειες) σαν μία μορφή ένοχη, τερατική και βέβηλη. Από την έρευνα διαπίστωσα ότι η *Μήδεια ως αιώνιο παράδειγμα προς αποφυγήν* είναι κληρονομιά από τη ρωμαϊκή ερμηνευτική αλλά και τη δυτική παράδοση των επόμενων χρόνων, μια κληρονομιά που τη δέχεται αβίαστα ο ελληνικός χώρος. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η πρώτη *Μήδεια* που παίχτηκε στη νεότερη Ελλάδα δεν ήταν του Ευριπίδη, αλλά ενός γάλλου του P. Legouvé. Όπως και οι πρώτες μεταφράσεις της *Μήδειας* στην Ελλάδα είναι σε αυστηρή μετρική γλώσσα ή στην καθαρεύουσα. Εμμονές μιας παράδοσης προσκολημμένης περισσότερο στον τύπο και το μέτρο και λιγότερο στο τραγικό ήθος. Με την πάροδο του χρόνου βεβαιώθηκα ότι αυτό το ζήτημα δεν αφορούσε μόνο τη *Μήδεια* αλλά σε πολύ μεγάλο βαθμό και άλλα *"προβληματικά"* κείμενα, όπως λόγου χάρη την *Ποιητική* του Αριστοτέλους, τα πλατωνικά κείμενα αλλά και άλλες τραγωδίες. Όσοι ερμηνευτές είχαν μαθητεύσει στη δευτερογενή ανάγνωση των αρχαίων κειμένων, εκείνη που διαχέεται από τα φίλτρα της κλασικιστικής παράδοσης, παρέβλεψαν σημαντικά στοιχεία για τη τραγική μορφή, την τραγωδία, την πόλη και την τελετουργία. Υπάρχει λοιπόν ζήτημα για να επανερμηνευτεί το παρελθόν και το ζήτημα αυτό δε περιορίζεται απαραίτητα στην "προγονολατρεία του αρχαίου ελληνικού θαύματος, της τραγικής ποιήσεως και της Αθηναϊκής δημοκρατίας", αλλά αντίθετα προσφέρεται στα νέα ερευνητικά εργαλεία της

ψυχανάλυσης, της ανθρωπολογίας και της αρχαιογνωσίας, εργαλεία που αντιμετωπίζουν την τραγωδία ταυτοχρόνως ως μέρος της ιστορικής παράδοσης αλλά και της πραγματικότητας που βιώνουμε.

3. Επέλεξα τη συγκεκριμένη τραγωδία επειδή δεν είχε διαβαστεί διεξοδικά *από τη σκοπιά του γυναικείου λόγου και της γυναικείας στάσης*. Από αυτήν την άποψη η γυναικεία μορφή παρουσιάζει σπουδαίο πλούτο. Οι υπάρχουσες μελέτες αφορούν συνολικά τον γυναικείο κόσμο στις τραγωδίες του Ευριπίδη, ή, γενικότερα, τη ιστορική θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα[1]. Παρότι η αρχαία τραγωδία παρουσιάζει κυρίως γυναικείες μορφές, σπανίζουν οι μελέτες για το σύνολο της αρχαίας τραγωδίας με άξονά τους *τη γυναίκα και τη γυναικεία δράση*. Η έλλειψη αυτή αφορά το σύνολο *των γυναικείων μελετών* τόσο ως προς την αρχαία τραγωδία, όσο, και τη *Μήδεια* ειδικότερα. Στο πλαίσιο των λεγόμενων φεμινιστικών σπουδών, που τα τελευταία χρόνια εξελίσσονται δυναμικά, ο αρχαίος γυναικείος κόσμος εξετάζεται μέσω της ιστορίας και λιγότερο δραματουργικά και ποιητικά. Είναι εντυπωσιακό ότι ένα κείμενο όπως αυτό του Ευριπίδη, με καίριες αναφορές στα γυναικεία ζητήματα, πώς είναι δυνατόν να μην έχει μελετηθεί διεξοδικά, κι ακόμη να θεωρείται συνήθως *ο προβληματισμός του για το γυναικείο γένος δείγμα μισογυνισμού*;

4. Επειδή η κλασική τουλάχιστον ψυχανάλυση (που όπως και η τραγωδία) ασχολείται με τα "οικογενειακά κακά", *δεν είχε συμπεριλάβει ποτέ στο ερμηνευτικό της σχήμα το ρόλο της μητέρας -και το γυναικείο καθεστώς γενικότερα- ως αφετηρία γεγονότων ψυχικών και ονειρικών*, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, που διατηρούσε μεγαλύτερη σχέση -αν και συνήθως μεσολαβούμενη- με τον γυναικείο λόγο, αφού στη λογοτεχνία, ο γυναικείος λόγος πραγματώνεται μέσα από αναφορές στη ψυχή, στο όνειρο, στο κρυφό και το ανομολόγητο. Με δεδομένη τη συμβολή της ψυχανάλυσης στο χώρο της ανάγνωσης εντυπωσιάζει η διεθνής απουσία της ψυχαναλυτικής ανάγνωσης της τραγωδίας *με κέντρο τη μητέρα*[2]*;*

---

[1] Υπάρχουν βεβαίως μελέτες με τη γυναικεία δράση στην αρχαία τραγωδία και στην αρχαιοελληνική πόλη, καμία όμως, τουλάχιστον όσο γνωρίζω, δεν εξειδικεύεται στη μορφή της Μήδειας, με μόνη ίσως εξαίρεση την ψυχαναλυτική (βιωματική) μελέτη της Marie Cardinal, *Médée*, Grasset, Παρίσι 1987.

[2] Η μοναδική εξαίρεση που γνωρίζουμε είναι το συλλογικό έργο, *Nouvelle Revue Psychanalyse*, Les mères, Gallimard, Παρίσι 1989.

5. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη, απασχολεί κάθε χρόνο την ελληνική και διεθνή θεατρική σκηνή. Η θεατρική αναπαράσταση της *Μήδειας* του Ευριπίδη έχει *"γράψει"* πορεία αιώνων ερμηνείας. Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να συλλέξει και να παρουσιάσει τουλάχιστον το σύνολο της σχετικής βιβλιογραφίας (ελληνικής και ξένης).
6. Τέλος, μια πολύ σημαντική πτυχή είναι οι *προεκτάσεις* της τραγικής μορφής της Μήδειας στο νεοελληνικό μυθιστόρημα. Για λόγους οικονομίας χρόνου και χώρου το κεφάλαιο αυτό, δεν συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη. Πρέπει πάντως να σημειώσω ότι δύο εξαιρετικά έργα έχουν *ιδιαίτερη συγγένεια* με τη Μήδεια του Ευριπίδη: η *Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, και *Το αμάρτημα της μητρός μου* του Γεωργίου Βιζυηνού. Μοναδικά παραδείγματα μυθιστορηματικών μητρικών μορφών για τον τρόπο που ερμηνεύεται το *τραγικό στοιχείο στο νεοελληνικό μυθιστόρημα.*

Η μελέτη μου χωρίζεται σε δύο μέρη: στο πρώτο (τα πέντε πρώτα κεφάλαια) εξετάζω τη Μήδεια δραματουργικά ενώ στο δεύτερο μέρος ασχολούμαι κυρίως με τη διαχρονία του μύθου της.

Στο πρώτο κεφάλαιο -*Οι τραγικοί ήρωες της πόλης*- επιχειρώ να ορίσω το περιβάλλον της αρχαίας τραγωδίας σε σχέση με τη γυναίκα, τον μύθο, το έπος, την τελετουργία, με σκοπό να αποδείξω τη σημασία των παραπάνω στοιχείων για την ερμηνεία της τραγικής δράσης αλλά και της τραγικής δημιουργίας. Τα ερωτήματα που πραγματεύομαι είναι τα εξής: Πώς η τραγωδία και η Αθήνα στέκεται απέναντι στο μύθο; Πώς το ηρωικό ομηρικό ήθος μετατρέπεται σε τραγικό ήθος στην τραγωδία, και σε πολιτικό ήθος στη δημοκρατία του 5ου αιώνα; Ποιά σημασία έχει αυτή η μεταβολή; Ποιά είναι η κυρίαρχη πολιτική στάση απέναντι στο σφάλμα (αμαρτία), την ύβρι, την αταξία, τη σύγχυση που διέπουν την τραγωδία αλλά και απέναντι στο εορταστικό βίωμα; Το εορταστικό βίωμα θεσμοθετεί την τραγωδία, τα γυναικεία έργα, στην τραγωδία και στις γιορτές, σχετίζονται με αποτρόπαιες ιερουργίες, σαν αυτές του θείου πάθους, του παιχνιδιού, της εξάλειψης των διαφορών. Η τελετουργία και η τραγωδία συνεργούν στην κατάργηση και την ανασύσταση των ορίων του προσώπου, της ταυτότητας. Πώς οι γυναίκες -που αποκλείονται από την εκκλησία του δήμου- αναπτύσσουν τόσο δραστήριο ρόλο στην πόλη και στην τραγωδία; Πώς νομιμοποιείται αυτού του είδους η πρωτοβουλία

σε σχέση με τη σύλληψη του τραγικού κόσμου αλλά και του δημοκρατικού ήθους στην πόλη;

Στο δεύτερο κεφάλαιο -*Η Αργοναυτική εκστρατεία: ένα ταξίδι μύησης*- επιχειρώ να συνθέσω τη γενεαλογία των μύθων που αφορούν τη Μήδεια. Εξετάζω το σύνολο των παραδόσεων για την Αργοναυτική εκστρατεία, προσπαθώντας μέσα από τις αφηγήσεις να ερμηνεύσω την ευριπίδεια εκδοχή. Ανατρέχοντας τις μυθικές καταβολές της Μήδειας αλλά και του Ιάσονα, διαπιστώνει κανείς ότι *ο -τραγικός πλέον- μύθος εισβάλλει στην ιστορία*, εμπλέκεται σ'αυτήν και την αναπλάθει. Στο εν λόγω κεφάλαιο επιλέγουμε να υπογραμμίσουμε το σώμα των μυθικών παραδόσεων που επιμένουν στον *μυητικό πυρήνα της Αργοναυτικής εκστρατείας*, ανασκευάζοντας συχνά τον μύθο και την ιστορία του. Η επιλογή αυτή είναι ερμηνευτικά χρήσιμη, έχει όμως κόστος και κίνδυνο. Επιλογή ενδεχομένως *αυθαίρετη, αλλά* εν τέλει ίσως είναι διαφωτιστική για τις ιδιότητες των ηρώων, αλλά και των αφηγήσεων που επιλέγει ο Ευριπίδης γύρω από την τραγική μορφή, δεδομένου ότι η πρώτη καίρια διαχείριση του μυθικού υλικού για την μετατροπή του μυθικού ήθους σε τραγικό οφείλεται σ' αυτόν. Η αναζήτηση του μύθου και η ανάλυση της σημασίας του είναι αναγκαία για να ερμηνευτεί και να κατανοηθεί η τραγική δράση των προσώπων. Από τη μυθολογική ανάλυση των μορφών προκύπτουν και οι τέσσερις άξονες της έρευνάς μου, τόσο στη δραματουργική ανάλυση της ευριπίδειας τραγωδίας όσο και στην εξέταση της διαχρονικής πορείας: *α. Η μυθική καταγωγή της μορφής* (δηλ. ποια στοιχεία από τον μύθο επιλέγονται και γιατί) *β. Η φαρμακευτική και μαγικο-θρησκευτική δράση της Μήδειας* (δηλ. με ποιον τρόπο εκλαμβάνεται η μαγεία της Μήδειας), *γ. Ο γυναικείος λόγος και το γυναικείο πένθος στη Μήδεια* και δ. *Η κακή μητρότητα, η παιδοκτονία της Μήδειας*.

Στο τρίτο κεφάλαιο -*Μήδειας φαρμακεία*- επιχειρώ να ερμηνεύσω τη *φαρμακευτική και μαγικό-θρησκευτική δράση* της Μήδειας, η *οποία εμφανίζεται παμφαρμακός*, γνώστρια των δηλητηρίων-φαρμάκων και της μαγείας. Η αποκάλυψη των μαγικών και θρησκευτικών της ιδιοτήτων έχει ιδιαίτερη σημασία για την ερμηνεία του δράματος. Πρότασή μου στην παρούσα μελέτη, αποτελεί ο συσχετισμός της Μήδειας με τον φαρμακό των αθηναϊκών τελετουργιών καθαρμού της πόλης, εφόσον η ηρωίδα εκδιώκεται σαν πρόσωπο μιαρό που μιαίνει αλλά και συμμετέχει στις καθαρτήριες διαδικασίες. Τα *φάρμακα* της Μήδειας σκοτώνουν

και θεραπεύουν, ο φαρμακός φέρει τη νόσο αλλά και επιφέρει την κάθαρση. Το *φαρμακείον* της Μήδειας είναι αμφιλεγόμενο, διαθέτει αμφίσημες ιδιότητες και τα ερωτήματα που πραγματεύομαι είναι τα εξής: Πώς η Αθήνα δέχεται την αποπομπαία φαρμακό και γενικώς τα λεγόμενα καθάρματα; Πώς δηλαδή νοηματοδοτεί η ευριπίδεια *Μήδεια* τα "καθάρματα" της τραγωδίας, που σώζουν αλλά και καταγγέλουν την πόλη και τις πολιτικές της διαδικασίες;

Στο τέταρτο κεφάλαιο -*Γυναικείος λόγος, λόγος πένθιμος*- ασχολούμαι κυρίως με το εξής ερώτημα: Μήπως η θεραπεία των παθημάτων της ψυχής και της πόλεως είναι *γυναικεία υπόθεση* στην τραγωδία; Τι σημασίες φέρει η γυνακεία δυναμική στην τραγωδία και στην πόλη; Κατά τις ιστορικές μελέτες η γυναίκα απουσιάζει από κάθε κοινωνική και πολιτική δραστηριότητα. Πώς η γυναικεία σιωπή στην πόλη συμβιβάζεται με τον χειμαρρώδη γυναικείο λόγο στην τραγωδία; Ποιου είδους φεμινισμό (ή μισογυνισμό) αποπνέει το έργο του Ευριπίδη; Τι μισογυνισμός είναι αυτός που αποθεώνει τις γυναίκες; Το κύριο γνώρισμα της γυναίκας στη *Μήδεια* είναι το πένθος. Το γυναικείο πένθος έχει ανατρεπτικό χαρακτήρα, πρώτον, επειδή γίνεται πηγή δολοφονιών και παραφοράς, και, δεύτερον, επειδή στηρίζεται στην ανάμνηση του παρελθόντος, στοιχείο του πολιτικού ήθους και κύτταρο της τραγωδίας. Τα στοιχεία της *γυναικείας αρετής*, του *κλέους για το θάνατο κατά ή μετά τον τοκετό, στο κρεβάτι ισοδυναμούν* με το θάνατο στη μάχη και συνθέτουν το *ηρωικό ήθος στις γυναίκες*. Πως συνδέονται *πάθος* και *πένθος* μέσα στην πόλη; Ποιά είναι η σχέση του πένθους με το παιχνίδι της πολιτικής ζωής αναρωτιέται η N. Loraux; Η μελέτη που ακολουθεί επιχειρεί να δώσει τη δική της απάντηση. Το γυναικείο γένος στη *Μήδεια* είναι *λέχος πολύπονον και βάρβαρο*, γένος τερατικό, φονικό, πολεμικό και πένθιμο. Αυτό το *αμήχανο γένος* προετοιμάζει θανάτους και θλίβεται, αμφισβητεί την Ελλάδα και την ρητορική της, παραδίδεται στους θρήνους, δολοφονεί και δεν εκπολιτίζεται ποτέ. *Άραγε, αυτός ο κόσμος των γυναικών δεν έχει πολιτική σημασία;*

Στο πέμπτο κεφάλαιο -*Μήδεια, η κακιά μητέρα;*- διερευνώ τη μητρότητα στη *Μήδεια*, η οποία είναι η πιο δυσνόητη διάσταση της ηρωίδας λόγω της παιδοκτονίας. Εν προκειμένω, συσχετίζεται η Μήδεια με την Εκάβη, την Κλυταιμνήστρα και την Αγαύη. Η κακή μητρότητα στην τραγωδία συνοδεύεται από συλλογικούς φόνους που μεταμορφώνουν τη μητέρα *σε θηρίο*, συνήθως δίπλα στον Άδη. Αντίστοιχο παράδειγμα μητρότητας που πενθεί αιωνίως, οργίζεται και

μεταμορφώνεται για την απώλεια ενός τέκνου στις πύλες του Άδη, είναι η Δήμητρα και η περιπλάνησή της επαναλαμβάνεται τραγικά. Άλλες αρχετυπικά παιδοκτόνες μητέρες, όπως η Ινώ, η Πρόκνη και η Φιλομήλα, παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με τη *Μήδεια* ως προς το πένθος, την παιδοκτονία και την διονυσιακή παραφορά. Τα *γυναικεία έργα* είναι χθόνια, άλλοτε οδηγούν σε εγκλήματα δίπλα στην Εστία, άλλοτε όμως αναβαθμίζουν τη γυναικεία εικόνα στην σκηνή και στη πόλη με τη συνεργεία των αντίστοιχων θεοτήτων, αρκεί να θυμηθούμε τις Ερινύες, την Εκάτη και άλλες μυθικές μορφές. Η διάσωση της μητρικής εικόνας δεν αφορά όμως μόνο τις μητέρες. Στην τραγωδία αλλά και στην πόλη οι μητέρες εκπροσωπούν το ηρωικό ήθος των αρίστων οπλιτών για την προάσπιση του οίκου και τη πόλεως *ως αδιάσπαστη ενότητα αξιών*. Οι τερατικές μητέρες είναι ένα βλέμμα ζωής που ανησυχεί, αναζητά και σκοτώνει πολεμικά. Η "κακή" μητρότητα ωστόσο είναι μία εικόνα που ανατρέπεται μέσω του *κατακρυπτείν*, του ενταφιασμού των παιδιών στη γη, -τη *Γαία*, την *αιώνια μητέρα των πάντων*-, γεγονός που υποδηλώνει την παλιγγενεσία ή την αποδημία *σε ένα άλλο σχήμα ζωής*. Επίσης ανατρέπεται, μέσω του *αιώνιου πένθους* των μητρικών μορφών, γιατί υποδηλώνουν μια μητρότητα αμφίθυμη που αποθηκεύει την μνήμη αιωνίως, σκοτώνει βίαια, αλλά ταυτοχρόνως επιθυμεί και υπόσχεται έναν άλλον τρόπο ζωής.

Στο δεύτερο μέρος ασχολούμαι κυρίως με τη διαχρονική παρουσία της *Μήδειας* εξετάζοντας τρεις βασικούς δημιουργούς: τον Σενέκα (*Medea*), τον Κορνέιγ, (*Médée* και *La conquête de la Toison d' or*), και τον Ανούιγ, (*Médée*). Δεδομένου ότι οι αναπλάσεις της Μήδειας στον κόσμο είναι πάμπολλες και από διαφορετικές μορφές τέχνης (λογοτεχνία, ποίηση, κινηματογράφος, χορός, όπερα, θέατρο, γλυπτική και ζωγραφική), επιλέγω -για τις ανάγκες της παρούσης μελέτης- μόνο τρεις από τους σταθμούς της διαχρονικής της παρουσίας, επιμένοντας στους εξής άξονες προβληματισμού:

- Η διαχείριση του μυθικού υλικού από και μετά τον Ευριπίδη. Ορισμένες μυθικές παραδόσεις αξιοποιούνται ιδιαίτερα μετά τον Ευριπίδη ενώ άλλες χάνονται εντελώς, γεγονός που προσδίδει νέα σημασία στο τραγικό πρόσωπο αλλά και στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας συνολικά. Ο Σενέκας, ο Κορνέιγ και ο Ανούιγ, αντιλαμβάνονται, αφηγούνται και αξιοποιούν διαφορετικά τον μύθο, πολλές φορές μάλιστα ο μύθος σημαίνει το σκοτεινό και αποτρόπαιο παρελθόν

που πρέπει να απωθηθεί ή να εξωραϊστεί, άλλες φορές πάλι ενοχοποιεί και ωραιοποιείται. Ο τρόπος που αξιοποιούνται οι μύθοι πριν και μετά τον Ευριπίδη είναι πολύ βασικό εργαλείο ανίχνευσης σημασιών και ερμηνείας της τραγικής μορφής, αλλά και συμβάλλει νοηματικά στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας.

- Μετά τον Ευριπίδη χάνεται τελείως η αμφισημία ή μάλλον η πολυσημία της φαρμακείας της τραγικής μορφής η οποία στο έργο του 4ου αι. είναι φαρμακός, φαρμακεύτρια αλλά και θεραπεύτρια. Η σύγχρονη Μήδεια γνωρίζει τη μαύρη μαγεία και μετατρέπεται σ' ένα αποτρόπαιο πρόσωπο που κυριαρχεί σε σκοτεινές δυνάμεις. Η αποσιώπηση της τελετουργικής διάστασης των χθόνιων ιδιοτήτων της και η μετατροπή τους σ' ένα θεατρικό "εφέ" σημαίνει ταυτόχρονα την απώλεια ενός υπόβαθρου ιδιαίτερα σημαντικού για τη θεώρηση της τραγικής μορφής αλλά και του τραγικού. Τι ακριβώς σημαίνει αυτού του είδους η μεταστροφή;
- Ο γυναικείος λόγος η γυναικεία παρουσία στις κατοπινές αναπλάσεις της Μήδειας τροποποιούνται, όπως τροποποιείται και ο τρόπος αντιμετώπισης της γυναίκας. Η γυναίκα θεωρείται τραγική μόνο όταν οδηγείται από την "μοίρα" ή τη φύση της στο έγκλημα. Τραγική θέση κατέχουν πλέον κάποια μεμονωμένα πρόσωπα και όχι το σύνολο του κόσμου. Η γυναίκα -μέσω της Μήδειας- προσωποποιεί την πανουργία, τον δόλο, την υπερβολή, και εκφράζει λιγότερο τον γυναικείο κόσμο στο σύνολό του, μετατρέπεται στο στερεότυπο της "κακιάς γυναίκας" στον ανδρικό λόγο.
- Τέλος, μετά τον Ευριπίδη, η μητρότητα της Μήδειας συρρικνώνεται στην εικόνα της αδίστακτης παιδοκτόνου που εκθρεύεται τα παιδιά της λόγω της ζηλοτυπίας της. Μετά τον Ευριπίδη η Μήδεια είναι "η κακιά μητέρα". Μόνο στον Ανούιγ αποκαθιστάται η μητρότητα στη Μήδεια. Τι σημαίνει άραγε η ανάπλαση της τρομακτικής μητέρας μετά τον Ευριπίδη και ώς τον Ανούιγ; Γιατί να ενδιαφέρει δημιουργούς και θεατές ένα τόσο αποτρόπαιο πρόσωπο;

Με αυτούς τους άξονες προβληματισμού, προσπαθώ να απαντήσω στα εξής ερωτήματα: Τι ωθεί στην επανεγγραφή της τραγικής μορφής; Η ηρωίδα, ο μύθος, ο δημιουργός ή το αρχαιοελληνικό παρελθόν γενικότερα γοητεύουν και επιβάλλουν τις νέες αναγνώσεις; Η αρχαία τραγωδία λειτουργεί σαν αρχέτυπο, γίνεται πεδίο αναγνώσεων ερμηνειών και θεωρήσεων της γραφής. Τι σημασιοδοτεί

η συνεχής αναφορά σε έργα όπως η *Μήδεια*; Πρόκειται για επανάληψη μύθων, για επιστροφή στις ρίζες, ή μήπως ασυνείδητα και τυχαία ανακύπτουν στο χώρο της γραφής, τερατικές μορφές όπως της Μήδειας; Ή μήπως πάλι τελικά, νοσταλγία ενός οριστικά χαμένου παρελθόντος, του αρχαιοελληνικού, εγκλωβίζει συγγραφείς και αναγνώστες στο χρόνο, οδηγώντας τους στα ίδια μοτίβα στοχασμού; Μήπως τα έργα συνομιλούν διαχρονικά και συνθέτουν διακειμενικά το πρόσωπο της Μήδειας, πέρα από τον χρόνο και το χώρο;

Το περιβάλλον κάθε επανεγγραφής, μίμησης, δημιουργίας, επανάληψης ή και αντιγραφής της αρχαίας τραγωδίας είναι περιβάλλον *μετέωρο, αμφίβολο απερίσκεπτο στο χρόνο και πάντα διαρκές*. Αυτό το περιβάλλον μας καθιστά τραγικούς αιώνες μετά. Το τραγικό στοιχείο είναι διαχρονικό και αφορά την ιστορική στιγμή κάθε δημιουργού, πολίτη, ήρωα, αναγνώστη. Ιδιαίτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον έχει η παρουσία των μορφών της τραγωδίας σε όλο τον κόσμο, *σε διαφορετικές γλώσσες, και με ποικίλα ήθη* (μοντέρνα, κλασικά, μεσαιωνικά, ρωμαϊκά κ.ά). Τα στοιχεία αυτά αποδεικνύουν τελικά την *παγκοσμιότητα του τραγικού*, της τραγικής μορφής αλλά και των ζητημάτων που θέτει στον κόσμο. Στον κόσμο της δημιουργίας *το παρελθόν* καταδιώκει, επιμένει, οικοδομεί την ιστορία του πολιτισμού, της γραφής και του προσώπου. Η ιστορία του πολιτισμού ακουμπά και στην βιωματική γνώση των πραγμάτων που μας ανάθρεψαν και συχνά μοιάζει με την ζωντανή ιστορία που μας έθρεψε και μας σκόρπισε στην πράξη της ανάγνωσης.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΠΟΛΗΣ

Στην ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας σήμερα εμπλέκονται όλα τα ζητήματα της ερμηνευτικής των κειμένων. Επιπρόσθετα, όμως, η εν λόγω ανάγνωση επιβαρύνεται από τα προβλήματα που σχετίζονται με την ερμηνευτική του αρχαίου ελληνικού κόσμου καθώς και των πολιτικών και πολιτιστικών σημασιών που έχει στις μέρες μας.

Η δραματουργική ανάγνωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη, που επιχειρούμε στην παρούσα μελέτη, εισάγει αυτόματα στη συζήτησή μας τις προϋποθέσεις του πολιτικού στοιχείου της Αθήνας του 5ου αιώνα π.Χ. καθώς και την παρουσία και το λόγο της γυναίκας στην τραγωδία. Επιπλέον, μας υποχρεώνει να πραγματευτούμε τους μύθους και τις τελετουργίες που σχετίζονται με τη Μήδεια.

Ο τραγικός κόσμος είναι ένας κόσμος προβληματικός και σε κρίση. Ο τραγικός ήρωας, από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ώς τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, εκθέτει την κατάστασή του στον κόσμο, η οποία ορίζεται απ' την ύβριν, διέπεται από την υπερβολή του πάθους και σκορπίζεται στο σφάλμα. Η τραγική δράση εγείρει διαρκώς ερωτήματα για το δίκαιο και το αγαθό, και οδηγεί σε επανεκτίμηση των αξιών της πόλης. Τα ίδια ερωτήματα αντιμετωπίζει τόσο η εκκλησία του δήμου, όσο και ο αθηναίος πολίτης του 5ου αιώνα. Η δυνατότητα ύπαρξης πολλών γνωμών, για το *τι είναι δίκαιο*, διαιρούσε (και διαιρεί), τραγικούς ήρωες, πολίτες, θεατές και αναγνώστες. Πρόκειται για μια κατάσταση προβληματική, τραγικά κρίσιμη αλλά συγχρόνως δημοκρατική. Για την ελληνική πόλη του 5ου αιώνα η δημοκρατία απορρέει *από την αποδοχή της αντιγνωμίας και*

αποζητεί έντονα την ενότητα στο σώμα της πόλης. Αυτή η άποψη είναι μία από τις υποθέσεις εργασίας που θα μάς απασχολήσουν στο επόμενο κεφάλαιο.

Ποια ακριβώς στοιχεία επιτρέπουν τη συνύπαρξη τραγωδίας και δημοκρατίας; Πώς ο κόσμος της τραγωδίας, ως κόσμος της ύβρεως και του σφάλματος, ενυπάρχει στον κόσμο της ισονομίας των πολιτών; Πώς αυτοί οι κόσμοι, που εκ πρώτης όψεως είναι αντίθετοι, συνυπάρχουν και διαχέεται ο ένας τον άλλον; Αυτοί οι δύο αντίπαλοι κόσμοι εκπροσωπούνται δυναμικά από δύο άλλους "αιώνια" αντίπαλους κόσμους: τον κόσμο των ανδρών, ως κόσμο της πόλεως, και τον κόσμο των γυναικών, ως κόσμο του οίκου. Αλλά είναι πράγματι αντίπαλα πεδία, στην αρχαία Αθήνα, ο κόσμος της πόλης/των ανδρών, και ο κόσμος του οίκου/των γυναικών, ή απαρτίζουν μια ενότητα που διαταράσσεται τραγικά και αγωνιά να επανεκτιμήσει τις αξίες που προσδιορίζουν το ήθος της πόλης και του οίκου; Πρόκειται για ένα από τα ερωτήματα στα οποία θα *επανέλθουμε αρκετές φορές στη μελέτη μας*.

Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, ο κόσμος της πολιτικής εκπροσωπείται *αδύναμα* από τον Κρέοντα και τον Ιάσονα, όμως ο δημόσιος πολιτικός λόγος, η διαχείριση των πολιτικών υποθέσεων και η λήψη των αποφάσεων που αφορούν την πόλη είναι σαφώς έργο των ανδρών. Αντίθετα, έργο των γυναικών είναι η σιωπή, η τεκνοποιία, το πένθος, η διαχείριση του οίκου. Κάθε τραγωδία, ωστόσο, γυναικοκρατείται: η Μήδεια, η Αντιγόνη, η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη εκθέτουν επί σκηνής το *γυναικείο δίκαιο*. Πώς, άραγε, επιτρέπει η πόλη να ακούγεται το δίκαιο των γυναικών -που δεν θεωρούνται κάν πολίτες- και μάλιστα, στην περίπτωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη, ν' ακούγεται το δίκαιο μιας βάρβαρης, μιας ξένης; Ακόμη περισσότερο, πώς αποδέχεται η αρχαία Αθήνα να προσφέρει ασυλία -μέσω του περιστατικού με τον Αιγέα- σε μια παιδοκτόνο, βάρβαρη και ξένη;

Η πόλη θεσμοθετεί την αυτοαναίρεσή της: αυτή ακριβώς είναι μία άλλη υπόθεση εργασίας που θα την εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο που ακολουθεί. Η πόλη του 5ου αιώνα θεσμοθετεί και επιτρέπει στους αθηναίους να ακούσουν *όλα τα δίκαια*. Αυτή είναι, κατά τη γνώμη μας, ο κατεξοχήν θεσμός της Αθήνας. Το γεγονός, δηλαδή, ότι επιτρέπεται να ειπωθεί και να γίνει θεατό *ό,τι απειλεί* περισσότερο. Ο "εχθρός" της πόλης, ο βάρβαρος, ο ξένος, η διασάλευση, η αταξία, το χάος, είναι συστατικά της κοινότητας, τα οποία αναγνωρίζονται,

ΚΕΝΤΡΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

συζητώνται και συχνά εγγυώνται τη συνέχιση των αρχών του δημοκρατικού πολιτεύματος.

Το ίδιο γνώρισμα αποτελεί συστατικό στοιχείο των εορτών, αλλά και του τραγικού θεάτρου που συνιστά ένα μέρος τους. Για να είσαι ο εαυτός σου, ως αγαθός πολίτης, πρέπει να έχεις υποδυθεί συμβολικά άλλα προσωπεία, να έχεις υπάρξει (μέσω των εορτών ή του τραγικού θεάτρου) *Άλλος, κάθε Άλλος*. Για να είσαι ο εαυτός σου, δηλαδή να έχεις ανακαλύψει την ταυτότητά σου, θα πρέπει να έχεις υπάρξει ***ούτις***, όπως ο Οδυσσέας στο περιστατικό με τον Κύκλωπα. Για να υπάρξει ο δημοκρατικός πολίτης της αρχαίας πόλης πρέπει να έχει κατανοήσει τη διά λόγου σύγκρουση της Αντιγόνης με τον Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, να έχει δει τα αποτελέσματα του σφάλματος στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, να έχει μαθητεύσει *στην πολλαπλότητα των γνωμών* στην τραγωδία και στην πόλη.

Η ορθολογικότητα της πόλης είναι μέρος του χαοτικού, της δυσαρμονίας, της αντιπαλότητας. Μύθος και λόγος, στην τραγωδία και στην πόλη, πασχίζουν για να εφευρίσκουν *συνεχώς νέες ισορροπίες*. Ένα σημείο-μεταίχμιο, και γι' αυτό τραγικό, που βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με την ομηρική εποχή. Αυτό ακριβώς είναι το κλίμα που προετοιμάζει την τραγική δημιουργία. Η προβληματική της τραγικής δράσης καθώς και τα ερωτήματα που αφορούν το *τί πράξω* αποτελούν την κληρονομιά του Ομήρου στην πόλη. Τώρα, στον τραγικό λόγο, δοκιμάζονται εξονυχιστικά οι απαντήσεις. Με τις ενδεχόμενες λύσεις του δράματος ελέγχονται τα όρια τόσο της τραγικής δράσης όσο και της ελληνικής δημοκρατίας. Γύρω από τη διχογνωμία, την έριδα -τα προβλήματα της στάσεως- στοιχειοθετείται η ελληνική τραγωδία αλλά και η πόλη του 5ου αιώνα. Τα ίδια θέματα εντοπίζονται και στην ποιητική σύλληψη του Ησίοδου για τη δημιουργία του κόσμου αλλά και στο στοχασμό των προσωκρατικών, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Τα ίδια επίσης απασχόλησαν τους ομηρικούς ήρωες. *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια* επιφυλάσσουν "την ανάδυση του πολιτικού στοιχείου μέσα στην πόλη που βρίσκεται εν τη γενέσει της"[1]. Τα μαθήματα ηρωικού ήθους στην *Ιλιάδα* (ο θάνατος στη μάχη ως ύψιστη αρετή, και η προάσπιση της πόλης, μέσα από τα παραδείγματα ηρώων του Αχιλλέα και του Έκτορα) γίνονται προϋπόθεση του πολιτικού ήθους κάθε πολίτη της Αθήνας του 5ου αιώνα. Επιπλέον, μέσα από την ***Οδύσσεια*** θα δοθούν τα πρώτα

[1] Γ. Ανδρεάδης, *Ο γυρισμός του Οδυσσέα και ο νόστος της ποίησης στην πολιτεία*, Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σ. 45.

γυναικεία πορταίτα του πένθους και του γυναικείου status στην πόλη και την τραγωδία. Οι γυναίκες τύπου Πηνελόπης και Ανδόνας θα επαναληφθούν στην τραγωδία σε πολλές παραλλαγές. Στην *Οδύσσεια,* μέσω του κυρίαρχου ήρωα της, του Οδυσσέα, θα διαβαστεί η περιπέτεια του ανθρώπου στον κόσμο για την ανεύρεση της χαμένης του ταυτότητας σαν ένα ταξίδι μύησης και περιπλάνησης, εξερεύνησης και αναγνώρισης των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα στοιχεία αυτά θα τα επαναλάβει συχνά η τραγωδία, στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, τον *Ίωνα* του Ευριπίδη, την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Η επανάληψή τους συνιστά την απόπειρα των τραγικών να δώσουν απαντήσεις για τη Δίκη, στο νέο κόσμο της πόλης.

Από την *Ιλιάδα* ώς την *Οδύσσεια,* από τους προσωκρατικούς ώς τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, "οι έννοιες του *Νείκους,* της *διαίρεσης,* της *έριδος* ή οι έννοιες της *ενότητας,* της *φιλότητος* θα παρουσιάζονται σε παραλλαγές σ' ολόκληρη την αρχαία ελληνική γραμματεία"[2], δημιουργώντας το περιβάλλον του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Οι εν λόγω έννοιες αποτελούν τους βασικούς άξονες προβληματισμού στο κεφάλαιο που ακολουθεί και λειτουργούν σαν δάνεια σκέψης για να προβούμε στην ανάγνωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη. Στη *Μήδεια* το *πρόβλημα της στάσεως* μένει ανοιχτό, παραδίδεται σε *αιματηρό το συμφιλείν,* που αποτελεί ζητούμενο της τραγωδίας και της δημοκρατίας, αλλά και όλης της αρχαιοελληνικής σύλληψης του κόσμου.

Πολλοί και σπουδαίοι ερευνητές, έχουν μελετήσει τα ζητήματα αυτά, αφού η αρχαιοελληνική σκέψη παραμένει πηγή προβληματισμού σε πολλούς και διαφορετικούς τομείς σκέψεις: πολιτική φιλοσοφία, ιστορία, ανθρωπολογία, τέχνη, θέατρο, αρχαιογνωσία. Η εργασία μας προσπαθεί να είναι συνθετική, γι' αυτό και αρκετές φορές επεκτεινόμαστε σε διαφορετικά ερευνητικά πεδία σκέψης που βέβαια διαφέρουν ριζικά ως προς την ερμηνεία του αρχαιοελληνικού κόσμου, ωστόσο, στο κέντρο του σχολιασμού τους έχουν τη σχέση της αρχαίας αττικής τραγωδίας με την αθηναϊκή δημοκρατία. Ζητήματα που η διαπραγμάτευσή τους στο κόσμο των ιδεών, παρόλες τις αποκλίσεις ή συγκλίσεις των στοχαστών κοστίζουν τις ερμηνευτικές επιλογές για την ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας καθώς και τις πολιτικές της σημασίες και προεκτάσεις, ως σήμερα.

---

[2] *Ό.π.,* σ. 97.

Όπως ορθά σημειώνει ο Κ. Καστοριάδης[3], "είναι οι κεντρικές φαντασιακές σημασίες που αναδεικνύουν το τραγικό είδος ως ανεπανάληπτο στην ιστορία του πολιτισμού, χωρίς αυτό να είναι νοσταλγία του αρχαιοελληνοκεντρισμού ή του "θαύματος" της αθηναϊκής ελληνικής δημοκρατίας".

[3] Κ. Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*, Ύψιλον, Αθήνα 1986, σ. 20.

1.1. Η "προϊστορία" της τραγικής δράσης

Η ενασχόληση με την αρχαία τραγωδία ήταν και είναι συμφιλίωση με το *τρομακτικό*, με τα τρομερά γεγονότα της ζωής: την ομορφιά, το θάνατο, τον σπαραγμό, το φόνο, το δικασμό, τη διασάλευση. Η ενασχόληση με την αρχαία τραγωδία ήταν και είναι ενασχόληση με το θέμα *της στάσεως* και των θεμελιακών ερωτημάτων που αυτή θέτει: "Τι είναι ο άνθρωπος;" "Τι είναι το ὄν;" "Τι είναι δίκαιο;" "Τι άδικο;" "Τι είναι δέον;" "Τι αγαθό;" "Τι θεός και τι δαίμων;" Τα ερωτήματα αφήνουν εμβρόντητους τους ήρωες, τους θεατές-πολίτες αλλά και όσους τα θέτουν στον εαυτό τους ακόμη και σήμερα.

Οι ήρωες της αρχαίας τραγωδίας, με πρώτο παράδειγμα τη Μήδεια του Ευριπίδη, πασχίζουν να απαντήσουν στα συγκεκριμένα ερωτήματα και ό,τι εγγράφεται στα τραγικά πρόσωπα από τον Αισχύλο ώς τον Ευριπίδη, είναι ακριβώς η αγωνία που γεννούν τα ερωτήματα αυτά.

Τραγωδία, αθηναίοι πολίτες, η αρχαία πόλις, προσωκρατικοί, σοφιστές, Σωκράτης, Πλάτων και Αριστοτέλης, *δοκιμάζουν επιχειρήματα και απαντήσεις σε τούτα τα θεμελιώδη προβλήματα του ανθρώπου.* Στην αρχαία Ελλάδα, ό,τι γεννά τη φιλοσοφική σκέψη και το Λόγο, αλλά και την τραγωδία (8ος - 5ος αι.) και την πολιτική δημοκρατική δραστηριότητα, είναι, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Κ. Καστοριάδης, το γεγονός ότι υπάρχει "*ὄν πρός θέαν*"[4].

Αρχή της θέασης, της θεωρίας, του θεάτρου αλλά και της τελετουργίας. Προς τη θέαν αυτή δεν υπάρχουν διασφαλίσεις και εγγυήσεις για το "ποια είναι η αλήθεια", για το πώς πρέπει να σκεφτόμαστε, πώς να πράττουμε ή πώς να βλέπουμε, πώς να ερμηνεύουμε και να κατανοούμε τον κόσμο.

Υπάρχουν μόνο *δόξες και διαμάχη δοξών*[5], στοιχεία θεμελιώδη της αρχαίας ελληνικής πόλης (της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αιώνα) αλλά και της

---

[4] Κ. Καστοριάδης, *Πολιτική και δημοκρατία στην αρχαία Ελλάδα*. Η σημασία του αρχαίου ελληνικού παραδείγματος και το ερώτημα: "Τί πρός ὑμᾶς; Απομαγνητοφώνηση από τις ραδιοφωνικές του ομιλίες στη Χίο, 1980 - 1981.

[5] Κ. Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική...*, *ό.π.*, σ. 23.

αρχαίας τραγωδίας. Ό,τι καθιερώνει τη δημοκρατία *είναι η αντιπαλότητα των γνωμών και η διαμάχη τους*, η οποία παρουσιάζεται υποδειγματικά και μοναδικά μέσα από τους τραγικούς ήρωες. Πολίτες και ήρωες αναδεικνύονται τραγικοί επειδή δεν γνωρίζουν και μέλλει να γνωρίσουν. Η τραγική τους γνώση[6], κατά τον J.-P. Vernant, θα αποφέρει *τον όλεθρο του τραγικού ήρωα* και τη *φρόνηση του αθηναίου πολίτη*. Έκτοτε, και μέχρι σήμερα, *όλεθρος και φρόνηση* θα συγγενεύουν στα πιο καίρια ερωτήματα για την ανθρώπινη κατάσταση.

Αλλά ας εξετάσουμε τα πράγματα από την αρχή. Ο τραγικός ήρωας εμφανίζεται *"στο μέσον"* της ορχήστρας του θεάτρου -*" ἐν μέσῳ" μυστηρίων*-, των Ελευσινίων μυστηρίων. Ομοίως, ο αθηναίος πολίτης του 5ου αι., *εμφανίζεται "ἐς μέσον"* της πόλης, στο βήμα της εκκλησίας του δήμου. "Στο κέντρο της πόλης υπάρχει κοινή εστία, ανάμνηση της οικιακής εστίας"[7], μας θυμίζει ο J.-P. Vernant, και ήδη μιλάμε για το συμβολικό κέντρο του κόσμου *ως τόπο κοινό* για να συζητηθούν τα ανθρώπινα της πόλης και του οίκου σε κοινή θέα.

Η "τραγωδία ενώνει την *αντίθεση οίκου - πόλης*"[8] *εφόσον θέτει εκ νέου* προς συζήτηση *"τα του οίκου"* μέσα στην πόλη, και αντίστροφα. *Εκεί, στη μέση του κόσμου*, σ' ένα σημείο μεταίχμιο και οριακό (κέντρο του κόσμου της ζωής και της πόλεως), *μετέωροι μεταξύ ανθρώπινης και θείας δικαιοσύνης, ήρωες και πολίτες διερωτώνται: "Τι πράξω;", "Τι δράσσω;"*

Ο J.-P. Vernant προσθέτει[9]:

> "Και η τραγική δράση αναφέρεται σε δύο κόσμους: τον κόσμο του μύθου και τον κόσμο της πόλεως. Ως προς τον μύθο, τον διαχειρίζεται, και ως προς την πόλη θα οριοθετεί τις νέες αξίες που η πόλη πασχίζει γι' αυτές".

Και συνεχίζει[10]:

> "Δράση, που στην αρχαία Ελλάδα έχει δύο όψεις: α. σκέφτομαι με τον εαυτό μου και επιλέγω, β. ρισκάρω και βρίσκομαι στο άγνωστο χαμένος ή κερδισμένος".

---

[6] J.-P.Vernant - P.Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. β΄, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1991, σσ. 110 - 111, όπου και σημειώνεται: "η τραγωδία παράγει ένα είδος γνώσης και κάθαρσης για την ανθρώπινη κατάσταση".

[7] J.-P. Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 1985, σ. 221.

[8] J.-P. Vernant - P.Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία*, *ό.π.*, σ. 195.

[9] *Ό.π.*, σ. 9, τόμ. β΄.

[10] *Ό.π.*, σ. 43.

"Τι δράσσω" λοιπόν; Η ερώτηση μεταφέρει τους πολίτες στο τραγικό μονοπάτι της κρίσης και της απόφασης και μετατρέπει τους ήρωες της τραγωδίας *σε αντι-ήρωες*, οπότε,"ο ήρωας είναι πρόβλημα και όχι πρότυπο και σκόπιμα επιδεικνύει συγκρούσεις"[11]. Η "θέα" στο μέσο της πόλης, του οίκου ή στο μέσο της ορχήστρας, είναι *"θέα" συγκρουσιακή.*

Η ίδια ερώτηση, εγκαθιδρύει "τη σημασία της θεμελίωσης της άμεσης δημοκρατίας της ελληνικής πόλης, *μέσω ενός ποιείν-πράττειν* και διανοίγει το αινιγματικό πεδίο των πολιτικών-κοινωνικών ανθρώπινων υποθέσεων"[12], προς θέαν και προς ακοήν. Οι απαντήσεις σ' ένα τέτοιο ερώτημα δεν είναι προσδιορισμένες ούτε αμετάκλητες, αλλά, αντίθετα, είναι προς αναζήτηση και αμφισβήτητη, *προς δοκιμασία τραγική.*

Στην τραγωδία και στην πόλη θα ακουστούν όλα τα δίκαια, *γιατί γνωρίζουν ότι τα δίκαια "κινούνται" και είναι πολλαπλά.* Αγώνες λόγων και *δισσοί λόγοι* φωτίζουν όλες τις πτυχές της ζωής, της δράσης, των επιλογών, του θεϊκού και του ανθρώπινου νόμου. Στην τραγωδία "ο θεατής κερδίζει τις διπλές σημασίες του κόσμου και την προβληματική εικόνα της ζωής, τις συγκρούσεις, τους διχασμούς, τις επιλογές δικαίου"[13].

Ο θεατής ήταν ο αθηναίος πολίτης. "Εκεί, στο τραγικό νόημα της αμφιλογίας, ο θεατής αντιλαμβάνεται τους διχασμούς και τις συγκρούσεις του σύμπαντος και προβληματίζεται ανοίγοντας στη σκέψη του τις πολλαπλές εκδοχές των γεγονότων" (J.-P. Vernant)[14].

Εκεί, ο θεατής-πολίτης θα δει και θ' ακούσει τις συνέπειες του ***"μόνος φρονεῖν"***

(Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, στ. 701 - 703)[15]:

Αίμων: ***"... Ὅστις γὰρ αὐτὸς ἢ φρονεῖν μόνος δοκεῖ,***

ἢ γλῶσσαν ἢ οὐκ ἄλλος ἢ ψυχὴν ἔχειν,

οὗτοι διαπτυχθέντες ὤφθησαν κενοί".

"Γιατί όποιοι το νομίζουν, πως μόνοι αυτοί είναι φρόνιμοι,

---

[11] *Ό.π.*, σσ. 19 - 20.

[12] Κ. Καστοριάδης, *Πολιτική και δημοκρατία στην αρχαία Ελλάδα. ό.π.*, απομαγνητοφώνηση από ραδιοφωνικές ομιλίες.

[13] J.-P.Vernant - P.Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία..., ό.π.*, σ. 41.

[14] *Ό.π.*, σ. 119.

[15] Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, μτφρ. Κ. Μάνος, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1976.

ή πως έχουν ή γλώσσα ή πνεύμα που δεν έχουν άλλοι,

αυτοί αν τους ξεψαχνίσεις θα βρεθούνε ολότελ' άδειοι".

Με αυτά τα λόγια που αντιπάσσει ο Αίμων στον πατέρα του τον Κρέοντα, *δίνεται και το πολιτικό νόημα της αρχαίας τραγωδίας*[16], όπως ορθά παρατήρησε και ο Κ. Καστοριάδης: "Ακόμα και όταν έχουμε δίκιο, μπροστά σε ένα άλλο δίκιο μπορεί να έχουμε άδικο".

Στην αναζήτηση του "δικαίου", όποιος ***"μόνος φρονεῖ"*** είναι κενός, κούφιος, και θα καταβαραρθωθεί από τις ίδιες του τις επιλογές, όπως ο Κρέων στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Όταν η τραγωδία δοκιμάζει αυτόν που ***"μόνος φρονεῖ"***, η πόλη επιβραβεύει την τραγωδία (η *Αντιγόνη* απέσπασε το πρώτο βραβείο το 441 π.Χ.) και *αυτοθεσμίζεται* "σε ανθρώπινη κοινωνία των πολιτών: ***ὡς ἴσων*** ανάμεσα σε ομοίους, όπου η πόλις θα είναι ολόκληρο το σώμα των αθηναίων πολιτών - οι ήρωες, οι θεατές, τα κοινά και όχι το κράτος"[17]. *Προς ακοήν* θα είναι όλα τα δίκαια, και βάση της αυτοθέσμισής της, ο ηρακλείτειος *ξυνός λόγος*[18].

(Απόσπασμα, 2, Σέξτος, *Πρός Μαθηματικούς*, VII, 133):

"διό δεῖ ἕπεσθαι τῷ <ξυνῷ>· τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοί ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν".

"Γι' αυτό είναι αναγκαίο να ακολουθούμε το κοινό· αλλά παρόλο που ο Λόγος είναι κοινός, οι πολλοί ζουν σαν να είχαν δική τους αντίληψη".

Στο περιβάλλον της αγωνίας που διαπερνά την τραγωδία, της αντιπαλότητας, της δυσαρμονίας, της τάξης και της αταξίας των λόγων των προσώπων, θα ληφθούν οι αποφάσεις που θα δημιουργήσουν το "ελληνικό θαύμα της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας", μια δημοκρατία όπου το μέτρο, η αρμονία, η φόρμα, το δίκαιο ξεπηδούν από τη διατάραξη.

Ο Κ. Καστοριάδης τονίζει στο έργο του *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας, σήμερα*[19]:

"Η ερμηνεία που είχε παλιότερα επικρατήσει και διαδοθεί για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο και άνθρωπο, σαν κόσμο και άνθρωπο αρμονίας και

---

[16] Κ. Καστοριάδης, *Ανθρωπογονία και πολιτική φιλοσοφία*, Ύψιλον, Αθήνα 1993, σσ. 23 - 24.
[17] J.-P. Vernant, *Μύθος και σκέψη...*, *ό.π.*, σ. 233.
[18] G. S. Kirk - J. E. Raven - M. Schofied, *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, M.I.E.T., Αθήνα 1990, σ. 195.
[19] Κ. Καστοριάδης, *ό.π.*, σ. 20.

μέτρου, είναι παιδαριωδώς αφελής, ειδυλλιακή προβολή δυτικών σχημάτων και νοσταλγιών του 18ου και 19ου αιώνα. Η αρμονία και το μέτρο για τους αρχαίους Έλληνες δεν είναι δεδομένα, αλλά προβλήματα και σκοπός που η πραγματοποίησή τους είναι πάντα αβέβαιη και επισφαλής σε ό,τι αφορά την ανθρώπινη ζωή".

Αρμονία - δυσαρμονία, μέτρο - άμετρο, τάξη - διασάλευση, όλα αυτά είναι στοιχεία δημοκρατίας, διότι έτσι αναγνωρίζεται η πολλαπλότητα και *οι αποχρώσεις των λόγων*, αλλά και των προσώπων που την αποτελούν. Γι' αυτό και το αττικό δράμα δεν το συναντάμε πουθενά αλλού στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού, παρά μόνο στην αρχαία Ελλάδα, στην αθηναϊκή δημοκρατία, εκεί, όπου επιτρέπεται το τραγικό στοιχείο του ήρωα -η ύβρις-, με σκοπό τη μαθητεία και τη διδαχή. Το "τέλος της τραγωδίας έρχεται με το τέλος της αθηναϊκής δημοκρατίας"[20] [4ος αιώνας, Δημοσθένης].

Η διδαχή αυτή που φέρνει στο εσωτερικό της *"καί φθέγμα καί ἀνεμόεν φρόνημα καί ἀστυνόμους ὀργάς"* (Σοφ. *Αντ.*, στ. 354 - 356), και μιλά για τα "θεσμίζοντα πάθη" (*ἀστυνόμους ὀργάς*) σε παθητική φωνή (*"εδιδάξατο"*)[21]. Γιατί η διδαχή -ως ενέργεια- *δεν είναι διδασκαλία μόνο ή κατάθεση γνώσης, αλλά πάθημα, οργή και επιθυμία του υποκειμένου που τη μεταφέρει παθητικά.*

Στην τραγωδία και στην πόλη, πάθος και γνώση συνορεύουν στις πιο οριακές περιοχές του ανθρώπινου, που ταράσσονται *από γνώση* ή *απόγνωση* και *α-γνωσία, πάθος* και *α-πάθεια*. Σ' αυτές τις περιοχές του ανθρώπινου αναφέρεται πιθανόν και ο Εμπεδοκλής γράφοντας[22]:

(Απόσπ. 122, Πλούταρχος, ***Περί εὐθυμίας***, 15, 474, b):

"ἔνθ' ἦσαν Χθονίη τε καὶ Ἠλιόπη ταναῶπις,
Δῆρίς θ' αἱματόεσσα καὶ Ἁρμονίη θεμερῶπις,
Καλλιστώ τ' Αἰσχρή τε, Θόωσά τε Δηναίη τε,
Νημερτής τ' ἐρόεσσα μελάγκουρός τ' Ἀσάφεια".

"Εκεί ήταν η Γη και ο Ήλιος ο μακρύθωρος,

---

[20] J. D. Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 46. Το τέλος της τραγωδίας και το τέλος της αθηναϊκής δημοκρατίας τοποθετείται από τη συγγραφέα το 404 π.Χ., με το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου και την καταστροφή της Αθήνας. Το ίδιο θέμα σχολιάζεται και από τον G. Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1990.

[21] Κ. Καστοριάδης, *Ανθρωπογονία..*, *ό.π.*, σ. 32.

[22] G. Kirk - J. E. Raven - M.Schofied, *ό.π.*, σ. 325.

η αιμοσταγής Αμάχη κι η Ατάραχη Αρμονία,

η Ομορφιά και η Ασχήμια, η Βιάση κι η Άργητα,

η θελκτική Αλήθεια και η τυφλή Ασάφεια".

Εκεί, αλλά ίσως και εδώ, σήμερα, για όσους το δέχονται, το επωμίζονται και το αντέχουν, περιπλέκονται οι αντιθέσεις, οι διχογνωμίες, οι αντιπαραθέσεις, οι καθυστερήσεις και οι ασάφειες της ανθρώπινης ύπαρξης. Εκεί αναγνωρίζονται όλα σαν όψεις του ίδιου και του αυτού γεγονότος, της φύσεως της ανθρώπινης κατάστασης. Ο Εμπεδοκλής επιμένει και βαθαίνει αυτό το γεγονός[23]:

(Απόσπ. 17, στ. 16 - 20. Σιμπλίκιος, *εἰς Φυσικά*, 158, 13):

"...δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἓν πύξιθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτέ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἑνός εἶναι·
πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος,
Νεῖκός τ' οὐλόμενον δίχα τῶν, ἀτάλαντον ἀπάντῃ,
καὶ Φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε..."

"Διπλή ιστορία θα πω: κάποτε από τα πολλά βγήκε
το ένα και μι' άλλη φορά απ' το ένα τα πολλά,
η φωτιά και το νερό κι η γη και του αέρα το θεόρατο ύψος,
και, χωριστά απ' αυτά, η ολέθρια Φιλονικία, ίδια απ' όπου κι αν τη δεις,
κι ανάμεσά τους η Αγάπη ίση στο μήκος και στο πλάτος".

Και συνεχίζει[24]:

"ταῦτα γάρ ἴσά τε πάντα καὶ ἥλικα γένναν ἔασι,
τιμῆς δ' ἄλλης ἄλλο μέδει, πάρα δ' ἦθος ἑκάστῳ,
ἐν δὲ μέρει κρατέουσι περιπλομένοιο χρόνοιο".

"Όλ' αυτά είναι ίσα και συνομήλικα,
μα το καθένα έχει δικά του προνόμια και χαρακτήρα,
κι άρχουν διαδοχικά, σαν έρχεται το πλήρωμα του χρόνου".

Όταν ο Εμπεδοκλής μιλά για την πολλαπλότητα του ενός και τη διάσπαση του ενός σε πολλά (*"τοτὲ μὲν γὰρ ἓν πύξιθη μόνον εἶναι / ἐκ πλεόνων, τοτέ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἑνὸς εἶναι"*), κηρύσσει την ισοδυναμία των στοιχείων στο κόσμο, *"ταῦτα γὰρ ἴσά τε πάντα καὶ ἥλικα γένναν ἔασι"*. Η σκέψη αυτή καθώς και η *Θεογονία* του Ησιόδου, *" Ἦ τοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ'"*(μτφρ.

---

[23] *Ό.π.*, σ. 295.
[24] *Ό.π.*, σσ. 296 - 297.

Π. Λεκατσά: "Πρώτα - πρώτα το Χάος έγινε"), παραδίδουν ουσιαστικά τα στοιχεία απ' όπου *ξεπήδησε η ελληνική αντίληψη του κόσμου.*

Τραγωδία - δημοκρατία, χάος - κόσμος, ένα - πολλά και απ' τα πολλά - ένα, μύθος - λόγος, φύσις - νόμος, οι αντιθέσεις αυτές *συνυπάρχουν* στην αρχαία Ελλάδα επιτρέποντας την αυτοανατροπή τους. Δίπολα και διπλά τα οποία στοιχειοθετούν τον τρόπο για να εξετάζουμε και να μελετάμε την ελληνική σκέψη, η οποία συγγενεύει ιδιαίτερα με ό,τι ονομάζουμε *διπλά μέτωπα ζωής.* Στην αρχαία Ελλάδα αυτά τα *διπλά* μπορούν και συμβιώνουν, αναιρώντας το ένα το άλλο, αλλά και επιτρέποντας την ύπαρξη των αντιθέτων τους.

Εκεί θα αναπνεύσει η ελευθερία του τραγικού ήρωα και του πολίτη της αθηναϊκής πόλεως. Οι τραγικοί ήρωες είναι τραγικοί επειδή είναι ελεύθεροι, έτσι όπως τραγικά ελεύθεροι είναι και οι πολίτες. Η ελευθερία και το τραγικό συγγενεύουν από την εποχή της αρχαίας Ελλάδας ώς τις μέρες μας. Όποιος τολμάει τα "*βουλεύματα της απόφασής του*" -θεόσταλτα ή δαιμονικά- είναι το ίδιο τραγικός, *άνθρωπος δεινός*, το ίδιο πολίτης *άξιος και ανάξιος μαζί. "θεῶν τ' ἔνορκων δίκαν /ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν/ ξύνεστι τόλμας χάριν*" (Σοφ. *Αντ.*, στ. 369 - 371). "Υψίπολις είναι εκείνος που έρπει στο καλό, τους χθονίους νόμους υφαίνοντας των θεών την ένορκο δίκη, ενώ άπολις είναι εκείνος που ενοικεί το αισχρό προς χάριν της τόλμης[25], εκείνος που έχει τη χάρη της τόλμης, ίδια με την τραγική χάρη της ελευθερίας. *Υψίπολις και άπολις* συνορεύουν στην αρχαία τραγωδία, όπως συνορεύουν η ευσέβεια και η ασέβεια, η ελευθερία με την ύβριν.

Η ελευθερία δοκιμάζει τα όριά της παντού. Ο άνθρωπος είναι *παντοπόρος και άπορος*, μπροστά στον θάνατο *"παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται /τὸ μέλλον*" (Σοφ., *Αντ.*, στ. 359 - 360). Τέτοια μαθήματα ελευθερίας, ως μαθητεία θανάτου, παραδίδει η αρχαία τραγωδία στους αθηναίους πολίτες αλλά και σε μας σήμερα. Στην τραγική ποίηση υπάρχει συνείδηση του τραγικού και καλλιεργείται *ως εμπειρία ελευθερίας και θανάτου.* Ενώ σήμερα απωθείται, ωραιοποιείται, μετονομάζεται και η ελευθερία και το τραγικό το οποίο αποπνέει κάθε ελευθερία. Μένουμε δέσμιοι ψυχικά, ανελεύθεροι, απαθείς και έγκλειστοι των επιχειρημάτων που δεν ομολογήσαμε, των φαντασιώσεων που δεν τολμήσαμε και τις

[25] Γ. Ανδρεάδης, *Αντιγόνη.* Δραματουργική ανάλυση - Μετάφραση, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1994 σ. 139.

ωραιοποιούμε. Με τα αμέτρητα "δεν", τις αρνήσεις, μετονομάσαμε την ελευθερία της πόλεως και της ψυχής σε απλή ελευθερία κινήσεων.

Η αρχαία τραγωδία, αντίθετα, ελευθερώνει σωματικά και ψυχικά το πάθος, την επιθυμία, το όνειρο, τα φαντάσματα του παρελθόντος, αναγνωρίζοντας ότι υπάρχουν *και μάς διώκουν*. Αναγνωρίζει ότι ο άνθρωπος πως είναι "ον" που διαπερνάται από δυνάμεις άλογες και ασύνειδες, οι οποίες είναι καθαρά ανθρώπινες και οικείες. Κατοικούν εντός μας, ισάξια, όπως η καρδιά, τα κύτταρα, οι ίνες του νευρικού συστήματος, τα μέλη του σώματος, το στομάχι.

Η σωματικότητα της αρχαίας τραγωδίας είναι ανατομία ψυχής που αποκαλύπτει τις πληγές -τη νόσο- του πάσχοντος, θέτοντας το μαχαίρι-δείκτη στο ανθρώπινο σώμα λίγο πριν από το φόνο. Αυτή η σωματική ένδειξη, μπορεί να είναι λόγος, κραυγή, βογκητό, χειρονομία, πράξη φονική που παραπέμπει ψυχικά, εξουθενώνει αλλά και ελευθερώνει την αναπνοή, τον πόνο, το φόβο, την ενοχή. Η τραγωδία καταφάσκει στο λάθος, στο ελάττωμα, στην ασέβεια, στην αδυναμία και θεωρεί την "ατέλεια προϋπόθεση για την τελειότητα και το θαύμα της άμεσης δημοκρατίας" (Cl. Mossé)[26].

Σε τέτοιου είδους ψυχικές ελευθερίες στηρίζεται η πολυσηζητημένη ελευθερία των Αθηναίων του 5ου αι. Αυτές οι ψυχικές ελευθερίες φανερώνουν και σε μας σήμερα τη σημασία που έχει το αρχαιοελληνικό παράδειγμα αντίληψης του κόσμου: Η *ελευθερία είναι δοκιμασία οδύνης* και αφορά την προσωπική ιστορία του καθενός κατά πρώτον και κατά δεύτερον την ιστορία και τη θέσμιση της πόλεώς του.

Η ελευθερία αυτή αναδύεται πρώτιστα *από το παρελθόν, γιατί είναι απάντηση και προέκτασή του*. Όπως και κάθε ελευθερία, οφείλει να απαντά στο παρελθόν για να υπάρξει ως τέτοια. Η ελευθερία αναδύεται από τις μεταμορφώσεις του παρελθόντος στο σώμα της πόλης, στο βλέμμα του τραγικού ποιητή, στις ψυχές των τραγικών ηρώων, στο ίδιο τον αθηναίο πολίτη. [Έτσι, ακριβώς και η ψυχανάλυση, 25 αιώνες αργότερα, αναμορφώνει και μεταμορφώνει (αν το κατορθώσει) το παρελθόν του αναλυόμενου].

Το παρελθόν καταδιώκει και θα καταδιώκει πάντα. Φορτίζει και διαμαρτύρεται. Μεταναστεύει και κατοικεί. Διώκει και διώκεται απελπισμένα.

---

[26] Cl. Mossé, *Η αρχαϊκή Ελλάδα. Από τον Όμηρο στο Αισχύλο*, μτφρ. Σ. Πασχάλης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1991, σ. 69.

Πραγματοποιεί μεταστάσεις, αλλάζει προσωπεία. Μύθοι, φαντάσματα, σκιές, μνήμες, τραύματα, πρόσωπα και μάσκες ωθούν προς την ψυχική έξοδο και την ομολογία. *Η τραγωδία εξομολογεί και αποκαλύπτει. Η πόλη εξομολογείται και αναγνωρίζει. Τραγωδία και πόλη απαντούν στο παρελθόν.* Αντιλούν από αυτό και το διαχειρίζονται. Διδάσκονται και παιδαγωγούν, από τη μυθολογική παράδοση, από το έπος και την αρχαϊκή ποίηση.

Ο Αριστοτέλης ορίζει ως εξής την τραγωδία[27]: *" Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας"*. "Η μίμηση δικαιολογείται γιατί οι ήρωες υπάρχουν ως πραγματικά πρόσωπα και οι καταστάσεις που βιώνουν είναι για τους Έλληνες γεγονότα υπαρκτά"[28]. Τα πρόσωπα υπάρχουν στην αφήγηση. "Η τραγωδία αναφέρεται σε υπαρκτά πρόσωπα περασμένων χρόνων μέσω της αφήγησης"[29]. Πρόσωπα και ιστορίες έχουν υπάρξει και εξακολουθούν να υπάρχουν στον *ζωντανό λόγο,* στις αφηγήσεις των Αθηναίων. Αυτός ο *ζωντανός λόγος* είναι η παράδοση και η ανατροφή κάθε πολίτη. Έτσι, η "αρχαϊκή εποχή είναι η μήτρα του ελληνικού κλασικού πολιτισμού"[30].

Η αρχαία τραγωδία εμφανίζεται ως η διαδοχή και εξέλιξη του έπους και της αρχαϊκής ποίησης. Το ησιοδικό χάος έχει διασωθεί στο ίδιο μέγεθος και με τον ίδιο τρόπο που έχει διασωθεί και η ομηρική εποποιία. Η γέννηση της ελληνικής τραγωδίας και η δημιουργία της πόλεως δεν είναι τίποτε άλλο από *μια απάντηση στη παράδοση*[31], όπως σωστά έχει παρατηρήσει ο J.-P. Vernant. Αυτό ακριβώς έχει χαρακτηριστεί: *"το πέρασμα από τον μύθο στο λόγο"*. *Ένα πέρασμα όμως που ποτέ δεν ήταν οριστικό,* αφού ο μύθος και η παραμυθία που ασκεί, όπως και η διδασκαλία-παιδαγωγική ή αλλιώς *η μύηση* μέσω του μύθου, συνεχίστηκε και στον Πλάτωνα. Είναι η άποψη του Paul Veyne, που μας βρίσκει σύμφωνους, και η οποία έρχεται σε αντίθεση με εκείνη του J.-P. Vernant. Αρκεί να σκεφτούμε τους διδακτικούς μύθους στους πλατωνικούς διαλόγους *Φαίδρο* και *Τίμαιο* ή ακόμα την αφήγηση της Διοτίμας στον Σωκράτη (*Συμπόσιο)* για την καταγωγή του έρωτα. Οι ιστορικές και άλλες μεταβολές που επέρχονται στον ελληνικό κόσμο δεν συγχωνεύουν αναγκαστικά σ' ένα σχήμα ακολουθίας όλες τις μορφές σκέψης και

---

[27] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής,* VI, 1 - 4, μτφρ. Σ. Μενάρδου, Εστία, Αθήνα 1989.
[28] J.-P. Vernant - P.Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία...*, *ό.π.*, σ. 105.
[29] *Ό.π.*, σ. 104.
[30] Cl. Mossé, *Η αρχαϊκή Ελλάδα...*, *ό.π.*, σ. 236.
[31] J.-P. Vernant, *Μύθος και σκέψη...*, *ό.π.*, σ. 124.

δημιουργίας. Ένα τέτοιο σχήμα, μπορεί να είναι χρήσιμο στην ανάγνωση της αρχαιοελληνικής σκέψης δεν πρέπει όμως να αποδέχεται νομοτέλειες που είναι άγνωστες για την ελληνική σκέψη.

Την απάντηση στην παράδοση και το παρελθόν την πρωτοδιατύπωσε ο Ησίοδος μέσω της γενέσεως του κόσμου. Τώρα, μέσω της τραγωδίας και της πόλεως, -διατυπώνεται εκ νέου- και μάλιστα με όψη προβληματική, με όψη της απώλειας και της έλλειψης εκείνου που δεν υπάρχει πια. Ο Ησίοδος περιγράφει την γέννηση του κόσμου ως εξής[32]:

(στ. 116-123): *" Ἦ τοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλές αἰεί (...)*
ἠδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.
Ἐκ Χάεος δ' Ἔρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο..."
(στ. 211-213): *"Νὺξ δ' ἔτεκεν στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνείρων,*
-οὗ τινι κοιμηθεῖσα θεὰ τέκε Νὺξ ἐρεβεννή-"
(στ. 223-230): *"Τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν, πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι, Νὺξ ὀλοή· μετὰ τὴν δ' Ἀπάτην τέκε καὶ Φιλότητα*
Γῆρας τ' οὐλόμενον, καὶ Ἔριν τέκε καρτερόθυμον.
Αὐτὰρ Ἔρις στυγερὴ τέκε μὲν Πόνον ἀλγινόεντα
Λήθην τε Λιμόν τε καὶ Ἄλγεα δακρυόεντα
Ὑσμίνας τε Μάχας τε Φόνους τ' Ἀνδροκτασίας τε
Νείκεά τε ψευδέας τε Λόγους Ἀμφιλλογίας τε
Δυσνομίην τ' Ἄτην τε, συνήθεας ἀλλήλῃσιν"
(στ.116-123): "Πρώτα - πρώτα το Χάος· έγινε κι ύστερα έγινεν η πλατύστηθη Γη, το αιώνιο στέρεο βάθρο όλων (...) και ο Έρως, που μέσα στους αθάνατους ο πλέον ωραίος είναι, τα μέλη κόβει, ξεκληδώνει αυτός των θεών και των ανθρώπων όλων την ψυχή λυγάει μέσα στα στήθη τους και σβήνει την περίσκεψη απ' το νου τους. Κι' από το Χάος, το Έρεβος γεννήθηκε και η μαύρη Νύχτα".

---

[32] Ησιόδου *Θεογονία*, μτφρ. Π. Λεκατσάς, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα α΄ εκδ. 1941.

(στ. 211-213): "Κι' η νύχτα γέννησε το φοβερό Μοιραίο και τον μαύρο δαίμονα τον Ψυχοβγάλτη και τον Θάνατο γέννησε και τον Ύπνο, και των ονείρων το λαό εγέννησε..."

(στ. 223-230): "Γέννησε και τη Νέμεσι, κακό μεγάλο στους θνητούς ανθρώπους, η ολέθρια Νύχτα· κι' ύστερ' από τούτη την Απάτη γέννησε και την Ερωτική Ηδονή, και το καταραμένο Γήρας, γέννησε και τη δυνατόψυχη την Έριδα. Κι' η μισημένη η Έριδα τον Πόνο εγέννησε που βασανίζει, γέννησε και τη Λήθη και την Πείνα, και τις πληγές που δάκρυ τις ποτίζει, τους Πόλεμους, τους Φόβους και τις Μάχες και τ' Αντροσκοτώματα και τις Φιλονικίες και τ' απατηλά τα Λόγια και τις Κρισοδικίες και την Κακονομία και την Απάτη".

Χάος, κενό, ρήγμα, σιωπή, εκεί τελείται η πρώτη γέννηση. Η γη και ο έρως, ο λυσιμελής, εκείνος που λύει τα μέλη και παραλύει. Η νύχτα γεννάει τα όνειρά μας, τον ύπνο και το θάνατο. Η νύχτα γεννάει τη νέμεση, την απάτη και την έριδα. *Είναι θεότητες, μύθοι ή οι ίδιες οι αλήθειες μας;* Η έρις, γεννά -από τότε μέχρι σήμερα- τον πόνο, που βασανίζει, και τη λήθη. Τα παιδιά της έριδος είναι πολλά και αναπαράγονται διαρκώς: η πείνα, οι πληγές, οι πόλεμοι, οι μάχες, τα απατηλά λόγια, η πλάνη, οι φόβοι, οι ανδροκτονίες, οι φιλονικίες, *τα εν ταις φιλίαις πάθη. Είναι διαφορετικό το περιβάλλον της αρχαίας τραγωδίας;* Ο ησιοδικός κόσμος προλέγει την τραγική κατάσταση του ανθρώπου, αφού ήδη ο Ησίοδος στήνει το σκηνικό του τραγικού θεάτρου: *νέμεσις, έρις, φιλονικία.* Αυτός είναι ο κόσμος στον οποίο εισέρχεται ο τραγικός ήρωας, αυτές είναι και οι θεματικές της τραγωδίας. Ο κόσμος προέρχεται από το χάος και εκεί καταλήγει. Ο τραγικός ήρωας γίνεται φορέας της ψυχικής αναζήτησης και "χάσκει" στο μηδέν της ύπαρξης του. Όπως "χάσκει" και ο αθηναίος πολίτης-θεατής στο θέατρο.

Ο τραγικός λόγος επαναλαμβάνει διαρκώς τους λυγμούς του ήρωα: "Οιμέ!" και "Αλίμονο!". Άλλοτε μέσα από κραυγές και άλλοτε μέσα από σιωπή, από εσωτερική αιμορραγία, στον απόηχο "της έριδος και των παιδιών της" ο ήρωας θα πονέσει και θα οδηγηθεί ξανά στο ανθρώπινο και το χαοτικό.

Σ' αυτό το κενό -"την έλλειψη νοήματος"- θα βρεθεί ο ήρωας και ο πολίτης αθηναίος και θα δημιουργήσουν νόημα, σημασία, θα δώσουν μορφή στο άμορφο.

Από "*το τίποτε*" θα δημιουργήσουν τις μορφές τέχνης, λόγου, ρητορικής, πολιτικής οργάνωσης και σκέψης.

Ο Κ. Καστοριάδης σχολιάζει[33]:

"Κεντρική για την αρχαία ελληνική σύλληψη είναι η ιδέα του Χάους. Για τον Ησίοδο (*Θεογονία*, στ. 116) το σύνολο των όντων, θεοί, άνθρωποι, πράγματα, φαινόμενα και δυνάμεις γεννιούνται από το Χάος, δηλαδή από το τίποτα, το κενό, το μηδέν (χαίνω). Αυτό το Χάος δεν έχει τη σημασία με την πολύ μεταγενέστερη έννοια του χάους ως συμφυρμού, κυκεώνα, γενικευμένης α-ταξίας. Στην ίδια τη *Θεογονία* υπάρχει ένα έσχατο μέρος ή βάθος "μια ανάποδη του κόσμου" που είναι Χάος με τη μεταγενέστερη έννοια...Οι ρίζες του κόσμου -κόσμος = τάξη- η άλλη όψη είναι αυτός ο τερατώδης χώρος".

Και συνεχίζει[34]:

"Αυτός είναι λοιπόν ο νόμος της υπάρξεως του είναι: νόμος γενέσεως και φθοράς, επιστροφής στο χάος και αναδημιουργίας του κόσμου από το Χάος. Η ιδέα του ιστορικού νόμου, εγγυτή μιας ιδανικής κοινωνίας, είναι άγνωστη στους Έλληνες...Η θεώρηση αυτή εμπνέει μια στάση, σύμφωνα με την οποία ό,τι είναι να γίνει, θα γίνει εδώ...

Το χάος, το έχουμε και μέσα μας με τη μορφή της ύβρεως, δηλαδή της αγνοίας ή αδυναμίας αναγνωρίσεως των ορίων των πράξεων μας διότι, βεβαίως, αν τα όρια ήταν σαφή και αναγνωρίσιμα εκ των προτέρων, δεν θα υπήρχε ύβρις".

Μπροστά σ' αυτό το Χάος στέκονται οι τραγικοί ήρωες. Όταν συζυγοκτονούν, παιδοκτονούν, πατροκτονούν, το Χάος ανοίγεται θεαματικά και τρομάζει τους θεατές της Αθήνας του 5ου αι. Μέσα σ' αυτό το Χάος -αβυσσαλέο κενό της ύπαρξης και του κόσμου- οι Έλληνες δημιουργούν. Η δημιουργία -η ποίησις-, όπως και κάθε ποίηση, συγγενεύει με τη μνήμη του παρελθόντος και την ανάμνηση.

Στη *Θεογονία* (στ.114) ο Ησίοδος επικαλείται τη Μνημοσύνη, τη Μούσα: ***"Ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι, 'Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι"***[35]. Το ίδιο κάνει ο

---

[33] Κ. Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία...*, *ό.π.*, σσ. 20 - 21.
[34] *Ό.π.*, σ. 22.
[35] Ησιόδου *Θεογονία*, *ό.π.*, στ. 114.

Όμηρος στην *Οδύσσεια* (στ. 1): " ***Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη***"[36], ενώ η *Ιλιάδα*, αρχίζει με το στίχο: "Ψάλλε θεά, τον τρομερόν θυμόν του Αχιλλέως"[37]. Στην αρχή κάθε δημιουργίας, η μνήμη και οι θεότητές της οδηγούν ποιητές και αναγνώστες.

Αλλά τι δημιουργούν οι Έλληνες; Δημιουργούν πόλεις και η ιστορία της πόλεώς τους είναι μια αφήγηση που ριζώνει στην ανάμνηση των κατορθωμάτων του ήρωα-ιδρυτή, προς τιμήν του οποίου εγείρεται μνήμα.

Η Cl. Mossé υπενθυμίζει[38]:

> "Και ξαφνικά, από το τέλος του 9ου και την αρχή του 8ου αι, παρατηρούμε μια αύξηση των τοπικών ιερών που ήταν αφιερωμένα στο θεό προστάτη της νέας πόλης, καθώς και των ιερών που ήταν αφιερωμένα στους ιδρυτές, των νέων οικισμών. Πρόσφατα, οι σύγχρονοι επιστήμονες, μελετώντας τη λατρεία των ηρώων, αποκάλυψαν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα πράγματα σχετικά με τα αίτια και της συνθήκες της πόλης... Δεν είναι τυχαίο ότι συχνά ο τάφος που θεωρείται τάφος του οικιστή ήρωα βρίσκεται κοντά στην αγορά, το πολιτικό και θρησκευτικό κέντρο της νέας πόλης".

Ήρωες και ιερά βοηθούν στην ανάπτυξη της πόλεως, αφού γίνονται χώροι συνάθροισης και συσκέψεων *είτε στη μνήμη του ήρωα* (*Ηρώον*) *είτε προς εξύμνηση του θεού* (*ναοί*).

---

[36] Ομήρου *Οδύσσεια*, μτφρ. Ι. Καχριδή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977.
[37] Ομήρου *Ιλιάδα*, μτφρ. Ι.Καχριδή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.
[38] Cl. Mossé, *Η αρχαϊκή Ελλάδα. Από τον Όμηρο στον Αισχύλο*, *ό.π.*, σ. 43.

1.2. Η κληρονομιά του Ομήρου στην πόλη και στην τραγωδία

Ήρωες και ιερά συγκροτούν συμβολικά την πόλιν. Όμως ήδη η περιπέτεια του τραγικού ήρωα έχει την προϊστορία της στην ομηρική ποίηση, η οποία άλλωστε υπαγορεύει το ήθος του αθηναίου πολίτη. Ο Όμηρος εξιστορεί και μεταπλάθει στα έπη του τις περιπέτειες των ηρώων της μυθικής σκέψης. *Μήτρα των μύθων αλλά και των ηρώων της τραγωδίας είναι η ομηρική ποίηση*[39]. Οι ομηρικές μορφές, αφού επιστρέψουν από τους πολέμους και την περιπλάνηση, προβληματίζονται πλέον στην τραγωδία και στην πόλη για το δίκαιο, γίνονται πολίτες δικαίου, πράττουν δηλαδή τραγικά. Θάνατοι, μάχες, θυμοί, έρωτες, νόστοι είναι τα συνηθισμένα ομηρικά θέματα, για τα οποία η τραγωδία θα δώσει τις δικές της εκδοχές.

Γλώσσα, περιπέτεια, ηρωικό ήθος, γυναικείες μορφές, η παρουσία των θεών και των ιδιοτήτων τους, η αναγνώριση των ορίων του κόσμου, συνθέτουν την πολύτιμη κληρονομιά του Ομήρου στην τραγωδία. Με πρότυπο τις μορφές της Ανδρομάχης και της Εκάβης στην *Ιλιάδα* θα δοθεί το πένθος της *Εκάβης* του Ευριπίδη. Με πρότυπο τη μητρική/ερωτική πανουργία της Πηνελόπης και της Αηδόνας στην *Οδύσσεια* θα δοθεί το μητρικό σθένος, της Κλυταιμνήστρας, στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου αλλά και της Μήδειας στον Ευριπίδη. Με πρότυπο την περιπέτεια του Οδυσσέα και το επεισόδιο με την Κίρκη, θα παρουσιαστεί η Αργοναυτική εκστρατεία. Με τον "νόστο του Οδυσσέα συνδυάζεται η επιλογή ενός τρόπου ζωής. Αποκτώντας τη γνώση της αλήθειας για τον κάτω ή τον άλλο κόσμο, ο άνθρωπος είναι έτοιμος να γίνει πολίτης μιας κοινωνίας δικαίου"[40].

Στον Όμηρο η περιπλάνηση του ήρωα για την κατάκτηση άλλων χωρών, για την υπέρβαση των ορίων του κόσμου και της ψυχής, είναι μια αναζήτηση στην περιφέρεια του κόσμου. Στην τραγωδία και στην πόλη, το κέντρο της συζήτησης θα

---

[39] Το ζήτημα αυτό έχει συχνά προβληματίσει την παγκόσμια βιβλιογραφία. Στο παρόν κεφάλαιο αλλά και στα επόμενα θα επανερχόμαστε συνέχεια για να ανακαλύψουμε αλλά και να αποδείξουμε, τις εν τέλει αναλογίες των τραγικών ηρώων, και ιδιαίτερα της Μήδειας του Ευριπίδη, με ομηρικούς ήρωες.

[40] Γ. Ανδρεάδης, *Ο γυρισμός...*, *ό.π.*, σ. 19.

μετατοπισθεί και από την ομηρική περιφέρεια θα περάσουμε στο κέντρο της πόλεως και του οίκου, για να δοκιμαστούν εκ νέου οι αντοχές της ανθρώπινης ύπαρξης. Το ταξίδι αυτό συχνά επιφυλάσσει κινδύνους εξίσου μεγάλους και ανυπέρβλητους, όπως μας δείχνει η τραγωδία, αλλά και η δημοκρατική διακυβέρνηση. Αυτή τη φορά οι θεοί δεν εμπλέκονται διαρκώς στις περιπέτειες των ηρώων, όπως γινόταν στην ομηρική ποίηση, όπου συμμετείχαν ή και σκηνοθετούσαν τις περιπέτειες, όντας προστάτες ή εχθροί των ηρώων. Στην τραγωδία, το αινιγματικό πεπρωμένο του ήρωα συναρτάται με τις επιλογές του, ενώ οι θεοί εμφανίζονται σαν ευλογία ή σαν καταστροφή της πόλεως, όπως συνέβη με την Αθηνά, στο τέλος της *Ορέστειας* του Αισχύλου, η οποία εγκαινίασε το δημοκρατικό πολίτευμα της αρχαίας ελληνικής πόλεως.

Αλλά ας εξετάσουμε διεξοδικότερα τις επιμέρους θεματικές μας. Το *ηρωικό ήθος*, η ομορφιά, η νεότητα, η ανδρεία, τα όπλα, η αρετή και το κλέος του ήρωα, ο ένδοξος θάνατος, *ο ωραίος θάνατος που είναι τιμή στη μάχη*, είναι τα στοιχεία που παραδίδονται στα έπη και αναβιώνουν στην τραγωδία. *Ο θάνατος που δεν ανταλλάσσεται, η αθανασία των κατορθωμάτων*, "που υπάρχουν στα μεγάλα έπη, *Ιλιάδα, Οδύσσεια*, περιείχαν για τους Έλληνες ένα σύστημα αξιών, που εξακολουθούσε να ισχύει ακόμα και στους χρόνους της αθηναϊκής δημοκρατίας στην κλασική εποχή", τονίζει ορθά η Cl. Mossé[41].

Οι περισσότεροι ερευνητές που μελετούν τα ομηρικά ζητήματα συμφωνούν με αυτή την άποψη. Είτε ερευνάται η ιστορία (Cl. Mossé) είτε η πολιτική (Κ. Καστοριάδης) είτε επιμέρους δομές της ανθρωπολογικής και αρχαιογνωστικής σκέψης (από τον J. -P. Vernant και τον Vidal-Naquet ώς τη N. Loraux), ο Όμηρος θεωρείται μήτρα κάθε αρχαιογνωστικής ή πολιτικής ανάγνωσης, επειδή εκθέτει συνολικά τις κυρίαρχες δομές/ αρχές της αρχαίας ελληνικής σκέψης.

Ο Οδυσσέας, στο αγριότερο σημείο της τρικυμίας που εξαπέλυσε εναντίον του ο Ποσειδώνας, αναφωνεί:

(Ομήρ. *Οδύσ.*, ε, στ. 306 -311, μτφρ. Ν. Καζαντζάκη - Ι.Θ. Κακριδή):

"Μακαρισμένοι τρείς και τέσσερεις φορές οι Αργίτες, όσοι στην Τροία
χαθήκαν την απλόχωρη για τους γιούς του Ατρέα!
Νά 'ταν και μένα να με σκότωναν, να μ' είχε πάρει ο Χάρος

[41] *Ό.π.*, σ. 52.

τη μέρα αρίφνητοι που μού 'ριχναν οι Τρώες, στον Αχιλλέα
το σκοτωμένο γύρα ως πάλευα, με τα χαλκά κοντάρια!
Και τάφο θά 'χα και θα δόξαζαν οι Αργίτες τ' όνομά μου".

Με αυτόν τον ωραίο θάνατο που χαρίζει *κλέος*, πρέπει να πεθάνει ο πολεμιστής όσο είναι νέος και δυνατός. Έτσι θα μείνει *αιώνια* νέος και ωραίος στη μνήμη των ανθρώπων. "Η δόξα του πολεμιστή συνδέεται με την αιώνια νεότητα, γι' αυτό και το νεκρό του σώμα γίνεται αντικείμενο ιδιαίτερης φροντίδας"(Cl. Mossé)[42].

Αλλά και η N. Loraux, στη δική της θεώρηση υπογραμμίζει ανάλογα σημεία ανάγνωσης του ομηρικού έπους, υπενθυμίζοντας ότι "στο έπος οι ήρωες κινούνται και δρούν μεταξύ σώματος, ψυχής και μνήμης αιώνιας"[43]. Αυτά τα στοιχεία του ηρωικού ήθους η αθηναϊκή δημοκρατία θα τα διαφυλάξει, σαν μνήμη του ένδοξου παρελθόντος της. Η ανάμνησή τους θα ζωντανεύει στους επικήδειους λόγους των Αθηναίων, μπροστά στο μνήμα των πεσόντων, και θα αποτελεί έμπνευση για τη δημοκρατία.

Έτσι, ο Επιτάφιος του Περικλή το 404 π.Χ., που εκφωνήθηκε όταν τελείωσε το πρώτο έτος του Πελοποννησιακού πολέμου, γίνεται ο κατεξοχήν πολιτικός λόγος για τη δημοκρατία στην Αθήνα του 5ου αιώνα:

(Θουκ., II. 35. 1-2): "*Ἐμοὶ δὲ ἀρκοῦν ἂν ἐδόκει εἶναι ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἔργῳ γενομένων ἔργῳ καὶ δηλοῦσθαι τὰς τιμάς*".

"Εγώ, θα ήμουν της γνώμης ότι σε ανθρώπους που
στάθηκαν γενναίοι με έργα, με έργα είναι αρκετό
να εκφραστούν και οι τιμές"[44].

(Θουκ., II. 36. 1): "*Ἄρξομαι δὲ ἀπὸ τῶν προγόνων πρῶτον· δίκαιον γὰρ αὐτοῖς καί πρέπον δὲ ἅμα ἐν τῷ τοιῷδε τὴν τιμὴν ταύτην τῆς μνήμης δίδοσθαι*".

"Θα αρχίσω από τους προγόνους πρώτα, είναι αλήθεια δίκαιο μαζί και ταιριαστό σε τέτοια τελετή να τους δίνεται η τιμή αυτή της μνημόνευσης".

---

[42] *Ό.π.*, σ. 53.

[43] Nicole Loraux, "Mourir devant Troie, tomber pour Athénes: de la gloire du héros à l' idée de la cité", Ouvrage collective, *La mort, les morts dans les societés anciennes,* Editions de la maison des sciences de l' Homme, Παρίσι 1990, σ. 34.

[44] Θουκυδίδου, II, 34 - 46, *Περικλέους, Επιτάφιος*, μτφρ. Ι.Θ. Κακριδή, Εστία, Θ΄, Αθήνα 1986.

Αυτή είναι η κοινωνία των Αθηνών *"ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἔργῳ"*. Τους οφείλεται λοιπόν *"μνήμης δίδοσθαι"* , γιατί αυτοί με την παλικαριά τους την κατέστησαν ώς τώρα ελεύθερη: *"τὴν γὰρ χώραν οἱ αὐτοί αἰεί οἰκοῦντες διαδοχῇ τῶν ἐπιγιγνομένων μέχρι τοῦδε ἐλευθέραν δι' ἀρετὴν παρέδοσαν"* (Θουκ. II. 36)[45]. Αυτή η κοινότητα έχει όνομα και λέγεται δημοκρατία.

(Θουκ., II, 37. 1.): *"Καὶ ὄνομα μὲν διὰ τὸ μὴ ἐς ὀλίγους, ἀλλ' ἐς πλείονας οἰκεῖν δημοκρατία κέκληται"*.

"Το όνομά του, επειδή δε ζούμε στηριγμένοι σε λίγους παρά σε πολλούς, είναι η κυριαρχία του δήμου, δημοκρατία".

"Οι επιτάφιοι είναι μάθημα πολιτικό" τονίζει η N. Loraux[46], διαβάζοντας τον Επιτάφιο του Περικλή και προσπαθώντας να εξακριβώσει ποια στοιχεία επιβιώνουν από την *Ιλιάδα* στην πόλη και στην τραγωδία.

Και συνεχίζει[47]:

"Ο επιτάφιος λόγος είναι συλλογικός, αφορά τη συλλογική δόξα των ηρώων και τα προσωπικά ονόματα απλώς αναφέρονται. Η δόξα είναι συλλογική και ο ρήτορας που συντάσσει τον λόγο, δεν αποδίδει καμιά προσωπική δόξα. Και αυτό είναι στοιχείο δικαιοσύνης και ισότητας".

Επικήδειες τελετές και τιμές, η ομορφιά του νεκρού, το πένθος γυναικών για το ηρωικό ήθος και ο ωραίος θάνατος στη μάχη, αποτελούν κοινούς τόπους στα έπη, την αθηναϊκή δημοκρατία και την τραγωδία. Η N. Loraux τονίζει[48] σε μια ανάγνωση λιγότερο ιστορική από εκείνη της Cl. Mossé, και περισσότερο δημιουργική κατά την άποψή μας.

"...όταν ο ωραίος θάνατος υμνείται από τον ποιητή, ως ακαταμάχητος, ο ρήτορας αποδεικνύει ότι ο καλός θάνατος είναι ήδη λόγος και τρόπος ρητορικός για να ριζωθεί μιά ιδεολογία: εκείνη της δημοκρατίας".

Ο ωραίος θάνατος, ο θάνατος στη μάχη για την πόλη και την πατρίδα σημαίνει αρετή. *"Ἄνδρες, γενόμενοι ἀγαθοί"*: ο άνδρας γίνεται άξιος πολίτης της πόλης του όταν πεθαίνει γι' αυτήν. *Ο θάνατος αναδεικνύει πρόσωπα.* Και "ο

---

[45] *Ό.π.*, II. 36. 2.
[46] N. Loraux, "Mourir devant Troie..., μτφρ. Δ. Αναστασιάδου, *ό.π.*, σ. 39.
[47] *Ό.π.*, σ. 29.
[48] *Ό.π.*, σ. 32.

θάνατος αυτός στην πόλη εορτάζεται πανηγυρικά"[49], επειδή η μέγιστη τιμή των πολιτών είναι ο θάνατός τους για την πόλη.

Από το "φαίνεσθαι" του ωραίου θανάτου στο έπος, όπου ο πολεμιστής αξίζει να πεθάνει, νέος, όμορφος και ανδρείος, περνάμε στον "ωραίο θάνατο" για την πόλη, όπου το ωραίο "είναι" αγαθό και ηθικό, όπου η πολεμική δράση είναι πλέον πολιτική και αναδεικνύει το πολιτικό στοιχείο στην αθηναϊκή δημοκρατία[50]. Από *τη λύσσα-μανία* στο πεδίο της μάχης ή τη μήνιν του Αχιλλέα -ενός μόνο ήρωα- περνάμε *στη σωφροσύνη της φάλαγγας*[51] -πολλοί ήρωες πολίτες ενωμένοι μαζί-, στοιχείο που το εισάγει η οπλιτική επανάσταση, "ανοίγοντας το δρόμο για το καθεστώς της ισονομίας του 6ου αιώνα στην πόλη"[52] (Cl. Mossé).

Ισονομία στην πόλη και στη μάχη. Ίσοι στο θάνατο και θνητοί οι πολίτες της Αθήνας του 6ου και του 5ου αιώνα, δημιουργούν *δημοκρατία διαμέσου θανάτων.* Οι Αθηναίοι πολίτες είναι συμφιλιωμένοι με το θάνατο, *ίσοι και όμοιοι εμπρός του,* με τον ίδιο τρόπο που είναι ίσοι και όμοιοι στην πόλη και στον πόλεμο,

Ο Κ. Καστοριάδης,[53] στη δική του ανάγνωση της πολιτικής διαχείρισης της αρχαίας ελληνικής πόλεως και παρά τις μεθοδολογικές διαφορές που έχει με την ιστορική κυρίως σκέψη της Cl. Mossé ή και την εννοιολογική προσέγγιση της N. Loraux, προσεγγίζει τον κεντρικό άξονα σύλληψης του αρχαίου ελληνικού κόσμου, σημειώνοντας:

> "...ολόκληρος ο ελληνικός κόσμος κτίζεται πάνω στην επίγνωση ότι δεν υπάρχει φυγή από τον κόσμο και τον θάνατο και ότι ο άνθρωπος είναι θνητός".

Στην κοινότητα πολιτών, η αίσθηση του "θνητά φρονεῖν" καθιστά καθημερινό βίωμα την τραγικότητα της ύπαρξης. Η τραγικότητα αυτή στηρίζεται στο ότι "είμαστε θνητοί και πεθαίνουμε, αξίζει ο θάνατος μεταξύ ομοίων και ως ένα Σώμα Δημόσιον που δεν έχει έξοδο προς μια άλλη καλύτερη ζωή"[54].

Ο Κ. Καστοριάδης συνεχίζει:

---

[49] *Ό.π.*, σ. 34.
[50] *Ό.π.*, σ. 35.
[51] Cl. Mossé, *Η αρχαϊκή Ελλάδα...*, *ό.π.*, σ. 160.
[52] *Ό.π.*, σ. 161.
[53] Κ. Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία...*, *ό.π.*, σ. 23.
[54] *Ό.π.*, σσ. 21 - 22.

"Τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 5ου αι -και αυτή είναι η εποχή που μας ενδιαφέρει: 8ος- 5ος αιώνας- για την αρχαία ελληνική αντίληψη, η μετά θάνατον ζωή δεν υπάρχει, ή αν υπάρχει είναι πολύ χειρότερη από την επίγεια ζωή. Αυτό λέγεται σαφώς στην *Οδύσσεια*, στη Νέκυια (λ 488), όταν ο Οδυσσέας συναντά τη σκιά του νεκρού Αχιλλέα στον Άδη, η οποία του λέει: <το θάνατο μη μου παινέψεις, λαμπρέ Οδυσσέα, καλύτερα τη γη να δουλεύω υποταχτικός κάποιου φτωχού χωριάτη με λίγο βιός παρά να βασιλεύω σ' όλους αυτούς τους σβημένους νεκρούς>".

Η ζωή είναι εδώ, δεν υπάρχει "θετική αθανασία", *μετά θάνατον παράδεισος*· δεν υπάρχει έξοδος ή διαφυγή. Η δημιουργία και η ζωή είναι εδώ και εξαρτώνται από μάς. Αλλά και ο θάνατος είναι εδώ, είναι ένδοξος, ηρωικός και οδηγεί την πόλη προς την ελευθερία και τη δημοκρατία. *Το τραγικό "αντιμάχεται" το βίωμα του θανάτου και τη δοξολογία του με επιπλέον θανάτους.*

Τα κορμιά των νεκρών ηρώων-πολιτών ενταφιάζονται στον Κεραμεικό, οι επιτύμβιες στήλες φέρουν παραστάσεις από τη ζωή τους και οι Αθηναίες πενθούν. "Οι μόνες προορισμένες από το έπος ώς την αρχαία τραγωδία και την αρχαία Αθήνα για το πένθος, οι μόνες που μετατρέπουν το οικείο πένθος σε πένθος αστικό πολιτικό"[55]. Η άποψη αυτή είναι κεντρική σ' ολόκληρο το έργο της N. Loraux, όταν σχολιάζει τον πένθιμο ρόλο των γυναικών στην πόλη και στην τραγωδία. Ο ρητορικός λόγος, *ο επιτάφιος, δοξάζει την πόλη και τις γυναίκες μέσω του πένθους*. Η αρχαία πόλη του 5ου αι. πενθεί και θυμάται. Το στοιχείο αυτό που κατάγεται επίσης από τον Όμηρο, αρκεί να σκεφτεί κανείς το πένθος του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* που είναι πένθος και θύμηση του θανάτου του πιο οικείου του προσώπου, του μη εναλλάξιμου, αλλά και όλων των ηρώων του έπους καθώς και του δικού του θανάτου. Τα δάκρυα και η οργή του σπουδαιότερου επικού ήρωα *κληροδοτούνται* στις πενθούσες γυναίκες της τραγωδίας και της πόλης. Αναλαμβάνουν λοιπόν αυτές τώρα τη διαφύλαξη και την ανάμνηση του ηρωικού ήθους.

Έτσι ακριβώς, λοιπόν, ως πένθος ηρώων και *ως υπόμνηση του θανάτου πολιτών* υιοθετείται το ομηρικό έπος στην Ελλάδα του 5ου αιώνα. Το πένθος θυμίζει διαρκώς την απώλεια και τον αφανισμό προς χάριν της αρετής και της

---

[55] Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Seuil, Παρίσι 1990, σ. 45.

ελευθερίας. *Στο πένθος, στην ανάμνηση του θανάτου πρώων, συμπίπτουν το έπος, η πόλη και η αρχαία τραγωδία.* Η αρχαία τραγωδία αναπαριστά και διαχειρίζεται τη μνήμη επεμβαίνοντας, σχολιάζοντας, προβληματίζοντας, μέσω των γυναικείων μορφών που πενθούν με πρώτο το παράδειγμα τη Μήδεια του Ευριπίδη.

Στη *μνήμη* και στη διαχείριση του παρελθόντος στηρίζεται ολόκληρη η αρχαιοελληνική αντίληψη για τον κόσμο. Στους μηχανισμούς της μνήμης για τη διατήρηση του μνημονικού ίχνους (γραπτού ή προφορικού, θεϊκού ή ανθρώπινου) *ανάγεται το δημόσιο πένθος της πόλης, αλλά και τα μυστήρια που η τραγωδία αποτελεί μέρος τους.* Εκεί -εν μέσω μυστηρίων- η δράση των γυναικών έχει πολιτικό χαρακτήρα. Εκεί -εν μέσω τραγωδίας- αναδύεται ο γυναικείος λόγος, ως λόγος πένθιμος και δυναμικός.

Διαπαιδαγώγηση (μύηση) λοιπόν, *επανάληψη (τελετουργία)* και *μαθητεία στο ηρωικό (τραγωδία)* που χάθηκε στο χρόνο. Οι γυναίκες πενθούν για το θάνατο των ηρώων, των πολιτών και των οικείων προσώπων. Απώλειες, αγωνίες και μνήμες, απουσίες, νοσταλγίες και αναπαραστάσεις, αυτή είναι *η "ιδιαίτερη τάξη" που φαντασιακά ριζώνει στην αρχαία πόλη.* Εκεί, η τραγωδία εγγυάται *εκ νέου τα σύνορα των πιο αντίθετων σφαιρών της* ιδιωτικής και της ανθρώπινης ζωής, σε νέα συμφωνία. Τώρα πλέον το μυθικό πεδίο δράσης των επικών ηρώων μετατρέπεται[56] σε σκηνικό πεδίο δράσης του αρχαίου θεάτρου και το ηρωικό ήθος αναγνωρίζεται ως *"ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων"*[57].

Η τραγωδία -ως ρητή ανάμνηση του ηρωικού ήθους και ύφους- απαντά στην ομηρική ποίηση, από την οποία και αυτονόητα προέρχεται. Η "νέα ιδιαίτερη τάξη" της πόλεως και της τραγωδίας ανα-θυμάται, αμφισβητεί, κρίνει, προβληματίζει, *απαντά στο μύθο* και πολλαπλασιάζει τις εκδοχές του.

Η μοίρα του ανθρώπου μετά τον Όμηρο *πλάθεται τραγικά* από τους ποιητές. Οι τραγικοί ήρωες φωτίζονται ή αφανίζονται από τη λάμψη των ηρώων του έπους. Ολόκληρος ο παλαιός μυθικός κόσμος γονατίζει και κλονίζεται στη

---

[56] G. S. Kirk - J. Raven - M. Schofied, *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι, ό.π.*, σ. 216.

[57] Ηράκλειτος, Απ. 119, *Στοιβαῖος* ανθ. IV. 40. 3 (μτφρ. Δ. Κούρτοβικ: "ο χαρακτήρας του ανθρώπου είναι η μοίρα του") *ό.π., σσ. 215 - 217. Στα σχόλια τονίζεται ιδιαίτερα ότι η άποψη αυτή αποτελεί την άρνηση της* κοινής στον Όμηρο αντίληψης ότι συχνά το άτομο δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνο για τις πράξεις του. Η λέξη δαίμων σημαίνει μοίρα ενός ανθρώπου. Η μοίρα αυτή καθορίζεται από τον χαρακτήρα και όχι από εξωτερικές και συχνά ιδιότροπες δυνάμεις.

μυθοπλασία που τώρα στήνεται τραγικά. *Ο τραγικός λόγος "σκαλίζει" το μύθο στα πιο αδύνατα σημεία του και αποκαλύπτει εκ νέου τα ρήγματα της ύπαρξης.*

"Τι απέγινε ο Αγαμέμνων; Ο τρανός βασιλιάς την Ελλήνων στον πόλεμο της Τροίας;" Ο Αισχύλος απαντά: "Σφαχτάρι στα χέρια της Κλυταιμνήστρας, της γυναίκας του, και το βασίλειο χαμένο" (Αισχύλος, *Ορέστεια* - ελεύθερη απόδοση).

"Έγινε ο πόλεμος της Τροίας για την αρπαγή της ωραίας Ελένης ή το είδωλό της μόνο στάλθηκε στην Τροία;" Ο Ευριπίδης απαντά: "Η Ελένη δεν πήγε ποτέ στην Τροία, για το είδωλό της, την ομορφιά, πολέμησαν οι Έλληνες, για μια οφθαλμαπάτη" (Ευριπίδης, *Ελένη* - ελεύθερη απόδοση).

"Ο λαός της Τροίας νικήθηκε μαζί με την πόλη τους;" Ο Ευριπίδης απαντά, διά στόματος Εκάβης: "Στον πόλεμο δεν υπάρχουν νικητές και νικημένοι" (Ευριπίδης, *Εκάβη* - ελεύθερη απόδοση).

1.3. Οι γιορτές, το "εορταστικό βίωμα" και η τραγωδία ως θεσμός αυτοπεριορισμού

Διαπαιδαγώγηση (μύηση), επανάληψη (τελετουργία), μαθητεία στο ηρωικό ήθος (τραγωδία) είναι τα βασικά στοιχεία της ανάπτυξης της πόλης, αλλά και τα βασικά στοιχεία που διαπραγματεύεται το τραγικό θέατρο. Επιπλέον, ο κόσμος της πόλης μέσα απο το τραγικό θέατρο, αλλά και μέσα από τις γιορτές, παίζει με τη μεταμφίεση, την κατάργηση των ρόλων και των ορίων, μαθαίνοντας έτσι να διαβάζει τα νοήματα του κόσμου πέρα από το "φαίνεσθαι" των πραγμάτων, στοιχείο αναγκαίο για την πολιτική σκέψη και για την τραγική θέαση. Η τραγωδία, ως προς αυτό, είναι βαθιά διονυσιακή, εφόσον συνδέεται με τις γιορτές του Διονύσου και, επιπλέον, *μυεί στην κρυμμένη όψη του κόσμου*. Η μύηση του πολίτη στο διάλογο με το τρομακτικό που κρύβεται στην ψυχή του καθενός μας, είναι καθοριστικό στοιχείο του εορταστικού βιώματος στην αρχαία Αθήνα.

Οι τραγικοί ήρωες είναι διαρκώς Άλλοι. Παρουσιάζονται ως οι αιώνια άλλοι από μάς, αλλά στο *μέσον* της γιορτής ή του δράματος εξοικειωνόμαστε μαζί τους. *Η ετερότητά τους είναι διπλή.* Από τη μια, καταδιώκονται από το παρελθόν, το μύθο, την αφήγηση. Από την άλλη, εμπλέκονται στις νέες εκδοχές του μύθου, ή στις εκδοχές της δικής μας πραγματικότητας ή φαντασίας. Νέο και παλιό συνυπάρχουν στην τραγωδία και στην πόλη, αναζητώντας μια πορεία για τη ζωή και την ανθρώπινη ύπαρξη. Το ίδιο μοτίβο, του πολύ οικείου και του ξένου, του νέου και του παλαιού, ακολουθούν και οι γιορτές.

> "Οι γιορτές" -σημειώνει εύστοχα ο Christian Meier[58]- "συμμετέχουν στην παρούσα δύναμη που χαρακτηρίζει το πολιτικό σώμα των Αθηναίων πολιτών. Δύναμη παρούσα στον πολιτικό χώρο, στην αγορά, στο χρόνο, στις διαδικασίες της προόδου, της αλλαγής που τονίζεται από τη συγχρονικότητα του μη σύγχρονου".

---

[58] Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Les Belles Lettres - Histoire, Παρίσι 1991, σ. 65.

Στις διαχρονικές διονυσιακές γιορτές -των οποίων η τραγωδία αποτελεί μέρος- αλλά και στα Ανθεστήρια, με την επιστροφή των νεκρών στη γη, την επανάληψη της επιστροφής του Διονύσου, που καταλαμβάνει την πόλιν, αλλά και σε πολλές συνήθειες της πόλης, οι διαστάσεις της φανταστικής ζωής βιώνονται ως διαστάσεις της πραγματικής ζωής. Οι ανθρώπινοι ρόλοι (γυναικείοι-ανδρικοί), αντιστρέφονται, ενώ με την κατ' επανάληψη αναπαράσταση γάμων ή θανάτων, των φαινομένων της φύσης (την γονιμότητα), ο χρόνος καταργείται ως χρόνος των μυστηρίων. Η εορτή, ως πρωτότυπη σύνδεση μυστηριακού και πολιτικού χρόνου, *ανατρέπει τον καθημερινό βίο, μετατρέποντάς τον σε θέαμα και εορταστικό βίωμα, και επιτρέποντας τη συμμετοχή στο δραματικό παιχνίδι της μύησης, στο θέατρο.*

Έτσι, "η μορφή που παίρνει η ετερότητα στους Έλληνες στηρίζεται στο ότι, για να είσαι ο εαυτός σου, αυτός του καθημερινού βίου, είσαι πάντοτε υποχρεωμένος να είσαι άλλος, και αυτό είναι στοιχείο της γιορτής"[59], αλλά και της αρχαίας τραγωδίας.

Αυτό είναι το κλίμα της μάσκας στη γιορτή και την τραγωδία. Ένα κλίμα μυητικό για τον τραγικό ήρωα και τον πολίτη, το οποίο έχει επαναληπτικό χαρακτήρα. Έχουμε λοιπόν την αναπαράσταση του ίδιου του εαυτού μας ως Άλλου. Ο Άλλος προκαλεί πάντα φόβο και σύγχυση, είναι αποξενωμένος αλλά και πολύ οικείος, και σχεδόν πάντα εκπροσωπείται από τη γυναικεία δράση, στην πόλη και την τραγωδία.

Ο φόβος γίνεται γιορτή, παιχνίδι, έξαψη. Η ταύτιση με ό,τι φοβίζει είναι μυητική. Η αναπαράσταση του φοβήτρου, η συνταύτιση με το "τρομερά ωραίο" ή το "τρομερά κακό" επιφέρει σύγχυση και επαναφέρει το χάος. Στη σύγχυση των προσώπων, των ρόλων, των επιθυμιών, η αταξία θα επιβάλει τους δικούς της όρους, που είναι *όροι παραφοράς και έκστασης.* Στοιχεία της γιορτής, της μύησης, της αρχαίας τραγωδίας αλλά και των γυναικείων έργων στην πόλη.

> "Αυτή η ταραχή, αυτή η παραφορά, αυτή η επιθυμία συνταύτισης έπρεπε να είναι η πρώτη έκφραση, αρκετά συγκεχυμένη ακόμη, της δραματικής τέχνης... Η επιθυμία του ανθρώπου να ταυτισθεί με τους άλλους και να ενστερνιστεί άλλα πεπρωμένα, η επιθυμία να συγχωνευτεί, να πολλαπλασιαστεί, να διαιωνιστεί, να συναισθανθεί πάθη άγνωστα γι' αυτόν,

[59] *Ό.π.*, σ. 65.

η επιθυμία, με δυο λόγια, να επικοινωνήσει περισσότερο με την ανθρώπινη κοινότητα, μια επιθυμία η οποία εξηγεί κατά κάποιον τρόπο την εν γένει ανάγκη του για τέχνη, θα έδινε ίσως μια πιο πλήρη δικαιολογία για το ιδιαίτερο θέλγητρο του θεάτρου..."[60]

Η γνώση του Άλλου, η κοινή εμπειρία στη μύηση στην εικόνα του κόσμου, οι αναπαραστάσεις της αναγκαιότητας, του τυχαίου, εκείνων που επιτρέπονται ή απαγορεύονται, η συμμετοχή στο παιχνίδι του αληθινού με το ψευδές που η τραγωδία αποκαλύπτει και τα μυστήρια δραματοποιούν, όλα αυτά αποσαφηνίζουν τον *πολιτικό χαρακτήρα των μυστηρίων και της αρχαίας τραγωδίας.* Η άποψη αυτή απουσιάζει εντελώς από τη σκέψη του Κ. Καστοριάδη, παρ' όλες τις εύστοχες αναλύσεις του για τον πολιτικό χαρακτήρα της αρχαίας τραγωδίας. Κατά την άποψή μας, τα δρώμενα των εορτών αποτελούν τον πυρήνα στη *βίωση* του πολιτικού στοιχείου στην αρχαία Αθήνα. Ο χαρακτήρας της πολιτικής απόφασης έχει και βιωματικό χαρακτήρα, με την έννοια σύνδεσης θεωρίας με την πράξη. Μελετητές όπως ο Ch. Meier έχουν σταθεί ιδιαίτερα στα εορταστικά δρώμενα ως στοιχείου πολιτικού.

Εν προκειμένω, ο Ch. Meier, υπογραμμίζει[61]:

"Η αρχαία πόλη είναι ικανή να αντιμάχεται μέσα από το δραματικό παιχνίδι, στο εσωτερικό της, όλα τα προβλήματα που γεννιούνται στη δράση, στην απόφαση και στο βίωμά της".

Στο χαοτικό της επιθυμίας, στη σύγχυση των παθών, στην αναταραχή της πόλης -στη στάση της γιορτής-, η τραγωδία αντιπάσσει τη δίκη και την τάξη μέσα από την ολέθρια αταξία και διαμέσου γυναικών. Οι Έλληνες, πράγματι, είναι "οι πρώτοι που θα επιβάλλουν το διάλογο έναντι της στάσεως"[62], όπως ορθά τονίζει η Cl. Mossé, χωρίς όμως και αυτή να λαμβάνει υπόψη της τις εορτές και τον βιωματικό χαρακτήρα τους ούτε το ρόλο των γυναικών για τη διαπραγμάτευση του προβλήματος της στάσεως.

Η Cl. Mossé συνεχίζει[63]:

---

[60] Ismail Kadare, *Αισχύλος ή ο αιώνια χαμένος*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 21ος, Αθήνα 1988, σ. 21.
[61] Ch. Meier, *ό.π.*, σ. 69.
[62] Cl. Mossé, *ό.π.*, σ. 237.
[63] *Ό.π.*, σ. 225.

"Ο θρίαμβος του πολιτικού διαλόγου απέναντι στη βίαιη αντιπαράθεση (Δικόνοια), όπως μαρτυρείται στο τέλος της *Ορέστειας*, αναγγέλλει την έναρξη του κλασικού ελληνικού πολιτισμού".

Στην τραγωδία, τη δημοκρατία την αναγγέλλουν οι γυναίκες. Έτσι, όταν οι Ερινύες πείθονται από τα θεϊκά λόγια να γίνουν Ευμενίδες, η Αθηνά απευθύνεται στους Αθηναίους λέγοντας[64]:

"γιατί αν πρόθυμοι πάντα και σείς
τις τιμάται όπως πρέπει, θ' ακούσετε παντού πως η πόλη
και η χώρα σας ίσια τραβά τον ορθό και τον δίκαιο δρόμο".

Έναντι της δικόνοιας (στάσις) επικρατεί η Δίκη, έναντι του χάους, η τάξη. Κατ' αυτόν τον τρόπο η τραγωδία δείχνει τον "ορθό και δίκαιο δρόμο". Ο θρίαμβος του Λόγου, του κόσμου, του νόμου και της τάξεως περνά μέσα από τη γυναικεία δράση στις αθηναϊκές τελετουργίες και μέσα από τους γυναικείους λόγους -"τα γυναικεία έργα"- στην τραγωδία. Η θέση αυτή ατονεί ιδιαίτερα στο έργο και του Κ. Καστοριάδη και της Cl. Mossé. Αντίθετα, στοχαστές που μελετούν τα επιμέρους προβλήματα της αρχαιοελληνικής σκέψης, όπως η N. Loraux, και ο Ch. Meier, είναι περισσότερο αποκαλυπτικοί για τις δομές της αρχαίας σκέψης όσον αφορά τη γυναικεία δράση.

Τα "γυναικεία έργα" είναι βουτηγμένα στο αίμα. Για να θεμελιωθεί πόλη, ιερό ή οίκος, για χιλιοστή φορά στην αρχαία Ελλάδα -ίσως και στη νεότερη- χρειάζεται το αίμα ζώου ή ανθρώπου, η θυσία και ο σπαραγμός. Όλα αυτά που *στοιχειώνουν την ανθρώπινη ζωή, συνδέουν αναπάντεχα τα ασυμφιλίωτα του νου, μέσα από τη δράση των γυναικών.*

Η αρχαία τραγωδία καταγράφει την έκπτωση ή το μεγαλείο της ανθρώπινης αντοχής, διαμέσου του αίματος. Οι φόνοι αυτοί διαρκούν ώς και σήμερα, μόνο που η αρχαία τραγωδία σώπασε. Αναρωτιόμαστε, λοιπόν: Είναι αυτά τα τέρατα άνθρωποι σαν κι εμάς; *Είμαστε εμείς παιδοκτόνοι, μητροκτόνοι, πατροκτόνοι;* Η ψυχανάλυση, αιώνες μετά, απαντά καταφατικά: *"Ναι είμαστε".* Ό,τι ελευθερώνει την ύβριν, τον θυμό, την εκδίκηση, τον πόνο, ανακουφίζει. Η ανακούφιση είναι ίδια με τη σιωπή και τη γαλήνη του θανάτου, μετά το έγκλημα: *παύση ζωής.*

---

[64] Αισχύλου, *Ευμενίδες*, στ. 992-995, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Εστία Αθήνα 1983.

Με το τέλος της εορτής, με την αποπεράτωση της δραματικής πράξης, παύουν τα πάντα για το τραγικό θέατρο και αρχίζουν τα πάντα για τους πολίτες-θεατές. Η αρχαία τραγωδία αποκαλύπτει τον αιματηρό φόνο, αλλά δεν προτρέπει σ' αυτόν· αντίθετα, τον εξορίζει. Δείχνει τα μύχια των ανθρώπων, και μάλιστα ***ἡδυσμένῳ λόγῳ*** (όπως τονίζεται στην *Ποιητική*), ο οποίος περιορίζει και μεταμορφώνει το πάθος. Πρώτος ο Αριστοτέλης, το ξεκαθαρίζει: ***"δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν"*** (Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, VI, 1-4). *Έλεος και φόβος παιδαγωγούν και ψυχαγωγούν. Λυτρώνουν και απελευθερώνουν. Μαγνητίζουν το βλέμμα του θεατή, ακινητοποιούν το σώμα.*

Οι θεατές Αθηναίοι πολίτες παρακολουθώντας το δράμα του τραγικού ήρωα, αναπτύσσουν πλήθος σκέψεις. Συμμετέχοντας στο δράμα, θα θυμηθούν τις ευτυχίες, τις δυστυχίες των γάμων τους, τις συνέπειες των πολέμων, τους νεκρούς, τα πάθη, τους έρωτές τους, την προσωπική τους ιστορία. *Η συμμετοχή αυτή έχει και πολιτικό χαρακτήρα.*

Ο Κ. Καστοριάδης εξηγεί ορθά [65] τον πολιτικό χαρακτήρα της τραγωδίας, ακόμα και όταν παραγνωρίζει τον γυναικείο ρόλο ή το εορταστικό βίωμα:

> "Σαν πολιτικός θεσμός η τραγωδία είναι θεσμός αυτοπεριορισμού. Υπενθυμίζει διαρκώς στους Αθηναίους πολίτες ότι υπάρχουν όρια άγνωστα *εκ των προτέρων στο δρων υποκείμενο, το οποίο ενεργεί υπεύθυνα* αναλαμβάνοντας τους κινδύνους των πράξεων του. Κανείς δεν μπορεί να του τα υποδείξει εκ των προτέρων. Μόνο του πρέπει να τα καταλάβει ή να τα διαισθανθεί. Αυτές τις ίδιες τις σημασίες τις ονομάζω κεντρικές φαντασιακές σημασίες. Αποτελούν τρόπο σημασιοδότησης της πραγματικότητας της ανθρώπινης ζωής και του κόσμου".

Αυτοί είναι οι τραγικοί ήρωες της αρχαίας πόλης: πολίτες που οικοδομούν την αθηναϊκή δημοκρατία αντίκρυ στο τραγικό. Πολίτες οι οποίοι βίωσαν το "ερώτημα για τη Δίκη, σαν μια κρίση ηθική, θρησκευτική, σαν αμφισβήτηση των αξιών, σαν πλήγμα για την τάξη του κόσμου, σαν μια κατάσταση αμαρτίας και ατιμίας" (Cl. Mossé)[66]. Σ' αυτούς τους πολίτες η τραγωδία και η κωμωδία θέτουν

[65] Κ. Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία...*, *ό.π.*, σ. 23.
[66] Cl. Mossé, *ό.π.*, σ. 165.

το ερώτημα για τη Δίκη, στο οποίο απαντούν κυρίως οι γυναίκες. Το στοιχείο αυτό η Cl. Mossé αλλά και άλλοι το παραβλέπουν. Ο J.-P. Vernant ορθά σχολιάζει ότι "η τραγωδία υιοθετεί και χρησιμοποιεί ένα *λεξικό δικαίου διπλό και διττό*, γιατί ο χαρακτήρας των θεμελίων του δικαίου και της εξουσίας είναι προβληματικός"[67]. Και συνεχίζει: "Η τραγωδία *σκόπιμα* μιλάει για το *λεξικό του δικαίου*, γιατί έτσι μόνο θα αναδείξει τις ατέλειες, τις συγκρούσεις, τους διχασμούς του δικαίου της πόλης"[68]. Γιατί η διαπραγμάτευση του δικαίου της πόλης στην τραγωδία είναι γυναικεία υπόθεση; *Γιατί η τραγωδία, ως πολιτικός θεσμός αυτοπεριορισμού, εν τέλει παραχωρείται στα "γυναικεία έργα";*

[67] J.-P. Vernant, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 37.
[68] *Ό.π.*, σ. 20.

1.4. Τα "γυναικεία έργα" στην πόλη

Οι τραγικοί ήρωες της πόλης είναι οι αθηναίοι πολίτες του 5ου αιώνα, της εποχής που αναπτύσσεται και το τραγικό είδος. Πώς εξηγείται το γεγονός ότι ο τραγικός λόγος, ως λόγος πολιτικός με τις καταβολές του στο ηρωικό ήθος, εκφέρεται από γυναίκες; Πώς τα "γυναικεία έργα", ως έργα αποτρόπαια, στην τραγωδία εμπλέκονται στο πολιτικό και στο θεατρικό παιχνίδι δεδομένου ότι οι γυναίκες δεν λαμβάνουν ποτέ δημόσιο αξίωμα ούτε και τον δημόσιο λόγο στην πόλη; Πώς επιτρέπεται και πώς δικαιολογείται η γυναικεία εκφορά[69];

Στην αρχαία Ελλάδα, μεταξύ ύβρεως και δίκης, μύθου και λόγου, χάους και κόσμου, φύσης και νόμου, αταξίας και τάξης απεγκλωβίζεται το αθέατο, λέγεται το άρρητο, καταργείται το απόρρητο, νομιμοποιείται η απορία. *Εκεί χαράσσεται και υπάρχει, σχεδόν κυριαρχικά, η γυναικεία δράση.* Τα "γυναικεία έργα", έργα χθόνια, αποτρόπαια και ανεπίτρεπτα, *είναι ανατρεπτικά*: α. επειδή γεννούν τις νέες αξίες στην πόλη μέσα από τις τελετουργίες, τις εορτές, την κατάργηση των ορίων και την απελευθέρωση των ηθών, και β. επειδή *αποκαλύπτουν την ύβριν, στην τραγωδία.*

Επιπλέον, τα "γυναικεία έργα" στην πόλη έχουν τραγικό χαρακτήρα, επειδή δημοσιοποιούν (μέσω της τραγικής σκηνής αλλά και μέσω της τελετουργίας και του πένθους) το αθέατο του οίκου και της πόλεως. Η αποκάλυψη του αθέατου είναι μία υπόθεση ύβρεως και η αποστολή αυτή προϋποθέτει και απαιτεί αυτόματα την πολιτική αναθεώρηση του δικαίου της πόλης. Η γυναικεία θεώρηση στον κόσμο της πόλης υποχρεώνει και επιβάλλει, με έντονο μάλιστα τρόπο να ξανασκεφτούμε το ερώτημα για το *τι είναι δίκαιο.* Τα γυναικεία δικαστήρια, καταγγέλλοντας στους πολίτες της Αθήνας, στην τραγωδία και την κωμωδία, τις παρατυπίες της εξουσίας, τα πάθη των τυράννων, στην ουσία προτρέπουν *στην επαγρύπνηση για το δίκαιο της πόλης.* Η επαγρύπνηση συχνά συνοδεύεται από τρομακτικές κραυγές πόνου,

[69] Στα ερωτήματα αυτά θα επανέλθουμε εκτενέστερα στο τέταρτο κεφάλαιο της μελέτης μας, "Γυναικείος λόγος: λόγος πένθιμος".

οδύνης και παραφοράς στην τραγωδία, επειδή είναι *επαγρύπνηση πένθιμη* για το δίκαιο που χάθηκε. Έτσι τελικά ανακινείται το πρόβλημα της στάσεως και της ύβρεως.

Στα προβλήματα της στάσεως και της ύβρεως ο άνθρωπος είναι τυφλός από τα ίδια του τα χέρια, όπως στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Υπάρχουμε μέσα σε "ένα φως διαβρωμένο και η αλήθεια, τυφλή, θα μας τυφλώνει"[70]. Η γυναικεία επαγρύπνηση είναι επαγρύπνηση πένθιμη και σκοτεινή, χθόνια και μυστηριακή, σωτήρια μέσα από σφάλματα, απάτες και πανουργία. Ο γυναικείος λόγος λειτουργεί καθοδηγητικά. Τα "γυναικεία έργα", στην τραγωδία και στην πόλη, δεν στερούνται πολιτικής σημασίας. Επίσης δεν στερούνται πολιτικής σημασίας, κατά την άποψή μας, και άλλες γυναικείες δραστηριότητες όπως η διαχείριση του οίκου, το πένθος και η συμμετοχή στις τελετουργίες.

Όταν τα "γυναικεία έργα" αναλαμβάνουν τη διαχείριση του οίκου, τη διαφύλαξη της Εστίας, αυτό δεν είναι καθόλου μια τυχαία υπόθεση, εφόσον η διαφύλαξη της Εστίας είναι μία ιδιωτική υπεράσπιση του κέντρου, για τον κόσμο του οίκου, αλλά συγχρόνως είναι και μια δημόσια υπεράσπιση του κέντρου, για τον κόσμο της πόλεως. *Πρόκειται για μια διαφύλαξη χθόνια που καταργεί τη διαίρεση του ιδιωτικού /δημόσιου χώρου* στην πόλη και απαιτεί *ενότητα* στην τραγωδία. Η γυναικεία θεώρηση στην τραγωδία, έχει επίσης πολιτική σημασία. Η απευθείας σύνδεση με το κέντρο της ζωής και του θανάτου[71], είναι μια προάσπιση διπλά χθόνια[72], αν δεχτούμε τις ερμηνείες του J.-P. Vernant για τη σύνδεση του κέντρου του οίκου και της πόλεως,(της Εστίας) με το κέντρο της γης/Γαίας.

Το πένθος των γυναικών στην πόλη συνιστά μια λειτουργία κεντρικής σημασίας, αφού η ίδια πόλη θεσμοθετεί και επιτρέπει τη δημόσια απελευθέρωση ενός πάθους. Το γυναικείο πένθος για τα οικεία πρόσωπα είναι συγχρόνως πένθος για όλους τους ήρωες πολίτες της δημοκρατίας, οπότε "το οικείο πένθος γίνεται πένθος αστικό και πολιτικό"[73], όπως σχολιάζει η N. Loraux. Η δραστηριότητα αυτή είναι επίσης πολιτική, εφόσον εμπεριέχει την ανάμνηση του ηρωικού ήθους και

---

[70] J.-P. Vernant - P.Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία, ό.π.*, σ. 125.

[71] "Η Εστία του οίκου στην αρχαία Ελλάδα σημασιοδοτείται ως η απευθείας σύνδεση με το κέντρο της γης/Γαίας, ως ομφάλιος λώρος ζωής και θανάτου". J.-P. Vernant, *Μύθος και σκέψη*, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 193.

[72] *Ό.π.*, σ. 68.

[73] Nicole Loraux, *Les mères en deuil, ό.π.*, σ. 23.

αφορά όλους τους πολίτες της πόλης. Η ανάμνηση του πένθους αναγνωρίζεται στην πόλη και αποτελεί το κυρίαρχο μοντέλο του γυναικείου λόγου στην τραγωδία. Δεν υπάρχει καμία τραγική γυναικεία μορφή που να μην έχει ρητή ή άρρητη αναφορά στο πένθος, στην ένδοξη ανάμνηση του παρελθόντος και των ηρώων του. Η αναφορά αυτή συνήθως προκαλεί κακά προαισθήματα στους τραγικούς ήρωες και είναι στοιχείο αφόρητο για την τραγική σκηνή.

Τέλος, η συμμετοχή των γυναικών στις εορτές έχει τη δική της πολιτική σημασία, αφού, όπως σημειώνει και ο Ch. Meier, "στην τελετουργία, η γυναικεία εκφορά απελευθερώνει την πολιτική ταυτότητα, καταργεί το προσωπείο του θανάτου, απεγκλωβίζει τον ψυχισμό και προτρέπει προς την ελευθερία του σώματος και της ψυχής"[74]. Η συμμετοχή αυτή ελευθερώνει και καθαίρει τα δημόσια ήθη, αλλά και προετοιμάζει τους πολίτες για την τραγική θέαση.

Τα όρια στην τραγωδία και στην πόλη δοκιμάζονται από τις γυναίκες. Οι δοκιμασίες τους εγγράφονται στον ψυχισμό των πολιτών /θεατών για το επόμενο βήμα. Επόμενο βήμα: "ο λόγος, παιδί της πόλης"[75] και η άμεση δημοκρατία. Ο τραγικός λόγος αναφέρεται διαρκώς μέσα από τις λέξεις (και μόνο μέσα από τις λέξεις, ποτέ μέσα από το θέαμα) στο θάνατο"[76]. Στο περιβάλλον της αθηναϊκής δημοκρατίας οι μόνες που υπενθυμίζουν το θάνατο είναι οι γυναίκες. Στην τραγωδία και στο μύθο *ό,τι συντροφεύει πάντοτε τα "γυναικεία έργα" είναι ο θάνατος.* Ένας θάνατος *εξιστορούμενος -mort récit-* που προσωποποιείται ή δανείζεται πρόσωπα μέσα από τις γυναικείες μορφές[77]. Ο τραγικός λόγος αναφέρεται στις συμφορές που συνθέτουν την ανθρώπινη ζωή και στις δυσοίωνες συγκυρίες που φέρνει αυτή, στο ασυνείδητο ή στη φαντασία.

Όντας ένας λόγος "περί πάθους" και παθών, με τη γυναικεία εκφορά ατέρμονη, ο τραγικός λόγος ψυχαγωγεί *("δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία"*, Αριστοτ., *Ποιητ.*)[78], *δίπλα στο θανατικό,* εκεί όπου ανοίγεται το χάος της ύπαρξης και εξουθενώνει.

---

[74] Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, *ό.π.*, σσ. 59-83, ιδιαίτερα το κεφάλαιο: "La signification des fêtes àAthénes".

[75] J.-P. Vernant, *Μύθος και τραγωδία*, τομ. β΄, *ό.π.*, σ. 362: "Λόγος και ορθολογικότητα προέρχονται από το μύθο και δρουν στο χώρο της πόλης".

[76] Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Παρίσι 1976, σ. 37.

[77] J. - P.Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991, σ. 45.

[78] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, VI, 11 - 13, 1450 a.

Πρόκειται για μια νυχτερινή περιπλάνηση στο χάος, με κακά όνειρα, επικείμενους θανάτους, ψυχανεμίσματα χαλασμών. Όλα αυτά είναι *ψυχικά φορτία* που η αποφόρτισή τους στον κόσμο κοστίζει μια παράσταση ή την πορεία μιας ανθρώπινης ζωής ή και της ίδιας της πόλης.

Ο κόσμος δεν παρέχει καταφύγιο, αλλά εμπεριέχει το ταξίδι στο χάος. Το χάος είναι εσωτερικό, το κουβαλάμε παντού, στην πόλη, στο σπίτι, στο θέατρο. Ερεβώδες και αβυσσαλέο, *χωνευτήρι ψυχής*. Σ' αυτό το χάος ο Ορέστης καταδιώκεται παντού, όταν προδίδει τη συγγένεια του μητρικού αίματος και ανοίγεται στην περιπλάνησή του στον κόσμο.

Η περιπλάνηση και η περιπέτεια στο κόσμο τερματίζεται στην αρχαία Ελλάδα, όταν οι Ερινύες, εξευμενιστούν σε Ευμενίδες (Αισχ., *Ευμενίδες*) και με *την παραχώρηση του θεού* -της Αθηνάς- αποκαθίσταται ο γυναικείος λόγος, η *δόξα της μητρότητας*. Έτσι εκκινεί η αθηναϊκή δημοκρατία του 5ου αιώνα. Με το τέλος της *Ορέστειας*, δύο γεγονότα, *η μητρότητα και η δημοκρατία -σύν θεώ- αποκαθιστούν από κοινού την τάξη.*

Ο κόσμος είναι ένας κόσμος που πάσχει -στην ύβρι και την *έριδα*-, είναι έκπτωτος και θνητός, πεπερασμένος, *έχει τέλος (τελετουργία)* όπως έχει και *όριο (τραγωδία), σκοπό* και *μέτρο (δημοκρατία)*. Θα βρεί *τέλος*, αφού ζήσει στην εξορία της ύβρεως, στην παραφορά της εορτής ή στη θέα του θεάτρου και αφού, προβεί σε άσκοπες πράξεις. Θα μάθει τα *όριά του* αφού ομολογήσει τα πάθη του και πράξει τραγικά. Θα βρεί το σκοπό και το μέτρο για να διαχειρίζεται τη ζωή του, που είναι η δημοκρατία.

Ο κόσμος της τραγωδίας είναι το δικό μας εσωτερικό χάος. Ο κόσμος της πόλης οικοδομείται με τη γνώση του χάους, και ίσως το γεγονός ότι αναγνωρίζει το χαοτικό, το τυχαίο και το μη-ελέγξιμο, τον καθιστά δημοκρατικό. Επιπλέον ο κόσμος της πόλης γνωρίζει ότι η τάξη παράγεται από την α-ταξία που εκπροσωπεί, η γυναίκα την αφομοιώνει, την εμπεριέχει, την αναπαράγει. Οι ήρωες και οι πολίτες είναι τραγικοί επειδή ζουν με την αγωνία αυτών των στοιχείων της ανθρώπινης ζωής, ομολογώντας και βιώνοντας την αγωνία του, σαν μία υπόθεση προσωπική.

Εξίσου τραγικός ίσως είναι και ο σημερινός άνθρωπος, που αγωνιά, ταράσσεται, εκπλήσσεται, μπροστά στα ίδια ερωτήματα. Η μόνη διαφορά είναι ότι

σήμερα η αγωνία του θανάτου, ο ίδιος ο θάνατος, το χάος, το τραγικό δεν αναγνωρίζονται ως τέτοια. Ζούμε στην α-πορία των επιτευγμάτων μας και δεν ομολογούμε. Παρότι *η ανθρώπινη ψυχή περιέχει τα ίδια τέρατα*, αιώνες μετά, εμείς αποσιωπούμε πεισματικά το τερατώδες.

Ίσως εδώ βρίσκεται και η *τεράστια σημασία της μελέτης της αρχαίας τραγωδίας*, εφόσον, αν δεν θέλει να ψεύδεται στο ίδιο της τον εαυτό, είναι μελέτη της τερατωδίας των παθών κάθε ανθρώπου. Η επαφή με την τερατωδία είναι διδακτική, οικεία και πολύ ανθρώπινη, *γιατί προάγει την εξοικείωση με τα πάθη και την τιθάσευσή τους.*

Η εξημέρωση των παθών, καθώς και τα δίπολα που συνθέτουν η ύβρις, η δίκη, η τάξη, η αταξία, η φύσις, ο νόμος, ο μύθος και ο λόγος, αποτελούν τις κινητήριες δυνάμεις της ελληνικής σκέψης για τον κόσμο και τον άνθρωπο, τόσο για τη γέννηση της αρχαίας τραγωδίας όσο και για τη θέσμιση και τη σημασία της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αιώνα. Αυτές οι κινητήριες δυνάμεις βρίσκουν την καλύτερη δυνατή εκπροσώπησή τους στην πόλη από τις γυναίκες και από τη γυναικεία έξοδο στο πένθος και την τελετουργία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΑΡΓΟΝΑΥΤΙΚΗ ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ: ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ ΜΥΗΣΗΣ

Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ
ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη.
Ἀριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, VI,14-16, 1450b.

Ψυχή της τραγωδίας είναι ο μύθος και, πριν ακόμη από τον Αριστοτέλη, η τραγική ποίηση επιμένει και ξαναδιαβάζει το προτραγωδιακό υλικό. Προκύπτει έτσι η πρώτη ερμηνευτική διαχείριση των μύθων στην ιστορία τους.

Η ανάγνωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη -αλλά και κάθε τραγωδίας- είναι αδύνατη χωρίς την ανάγνωση του μυθολογικού υλικού που επιφορτίζει το τραγικό κείμενο. Ποιος ήταν ο Οιδίποδας πριν βασιλέψει στη Θήβα; Γιατί η Μήδεια εξορίζεται από τον Κρέοντα και γιατί η φήμη της φοβίζει; Ποιος είναι ο θεός Διόνυσος που αναχωρεί, περιπλανάται και επιστρέφει; Είναι αδύνατο να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή, αν δεν γνωρίζουμε τις μυθικές αφηγήσεις για την καταγωγή του ήρωα. Επίσης αδύνατο είναι να κατανοήσουμε την οργή της Μήδειας του Ευριπίδη, αν δεν γνωρίζουμε τη δράση της, την Αργοναυτική εκστρατεία. Τέλος, είναι αδύνατο να κατανοήσουμε τη μανία που προκαλεί ο θεός στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, αν δεν γνωρίζουμε τους μύθους για την αιώνια επιστροφή και περιπλάνηση του Διονύσου. Η ανάγνωση της τραγωδίας θα ήταν ελλιπής χωρίς την ανάγνωση των μύθων που σχολιάζει. Πριν λοιπόν, επιχειρήσουμε τη δραματουργική ανάγνωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη, θεωρούμε σκόπιμη την ανάγνωση των μύθων που αφορούν την Αργοναυτική εκστρατεία.

Ο τραγικός λόγος κρύβει με σοφία το μύθο ή το σώμα των μύθων που έχει επιλέξει να διαχειριστεί και να διαπραγματευτεί εκ νέου, επί σκηνής. Σε ποιους

μύθους αναφέρεται το κείμενο του Ευριπίδη; Ποιες είναι οι ερμηνευτικές επιλογές του δημιουργού ως προς το σώμα των μύθων, όταν γράφει τη *Μήδεια;* Αξίζει να σημειωθεί ότι πρώτος ο Ευριπίδης -αν κρίνουμε τουλάχιστον από τις σωζόμενες τραγωδίες- αναδεικνύει τη Μήδεια στην Κόρινθο, να φονεύει ηθελημένα τα παιδιά της[1]. Όλες οι προγενέστερες μυθικές αφηγήσεις επιμένουν στο στοιχείο της άδοξης μητρότητας. Γιατί η Μήδεια οδηγείται σ' αυτήν την αποτρόπαιη εκδοχή; Ποια είναι η έκβαση της Αργοναυτικής εκστρατείας αλλά και η μοίρα των ηρώων της όταν γίνονται πολίτες κάποιας πόλης; Ποιές ιδιότητες του μυθικού ήθους επιλέγει ο ποιητής να αποσιωπήσει ή να αναδείξει ως το τραγικό ήθος των ηρώων; Αυτά τα ερωτήματα θα διαπραγματευτούμε στο παρόν κεφάλαιο.

Η ανάγνωση της Αργοναυτικής εκστρατείας είναι μυητική, επειδή μυεί τους σύγχρονους αναγνώστες αφ' ενός στο περιβάλλον της ευριπίδειας *Μήδειας* και αφ' ετέρου στην προϊστορία του τραγικού ήθους των ηρώων. Το στοιχείο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, αφού αποκαλύπτει το τραγικό σχόλιο για το μύθο.

Ο μύθος έχει υπαινικτικό χαρακτήρα. Σημαίνει, αποκρύπτει, διαδίδει, εξιστορεί τις περιπέτειες των ηρώων, τα κατορθώματά τους· καταγράφει την ιστορία των ηρώων και υπερβαίνει την ιστορικότητα του προσώπου για να σημασιοδοτήσει τις φαντασιακές δομές ενός ατομικού ή συλλογικού ασυνειδήτου, ή της ψυχής της ίδιας. Αυτό ακριβώς το υλικό της αφήγησης ή της ανθρώπινης φαντασίας, προφορικό ή γραπτό, αναλαμβάνει να το μεταπλάσει η τραγωδία, επεμβαίνοντας στο μυθικό πεπρωμένο των ηρώων της και ανακηρύσσοντας τον άνθρωπο τραγικό και ελεύθερο.

Ο μύθος εμφανίζεται προβληματικός, επειδή το ίδιο το υλικό είναι πολλές φορές αποσπασματικό. Στην αφήγηση, οι περιπέτειες του μυθικού ήρωα συγχωνεύονται με το πεπρωμένο άλλων ηρώων, έτσι ώστε η μυθική δράση να ρέει στο χρόνο της διήγησης και συχνά να την υπερβαίνει.

Σχετίζεται άραγε το ταξίδι της Αργοναυτικής εκστρατείας με το ταξίδι της ομηρικής *Οδύσσειας*; Αργοναυτική εκστρατεία και *Οδύσσεια* εξιστορούν τις περιπέτειες των ηρώων τους στα πέρατα του κόσμου. Είναι ταξίδια κατορθωμάτων, αναμέτρησης με το υπερφυσικό, το τερατώδες· είναι ταξίδια εξερεύνησης των

[1] Όπως σχολιάζει ο Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής* XIV, 6, 1453 b: "Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥστε οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντες, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν" (Med.1270ss)".

ορίων του κόσμου και της ψυχής. Οι ήρωες, ο Οδυσσέας και ο Ιάσων, σταθμεύουν και σε ορισμένα ίδια σημεία -αν θυμηθούμε την επίσκεψη στο νησί των Φαιάκων, της Κίρκης, τις Συμπληγάδες πέτρες, τη Σκύλλα και τη Χάρυβδη - και η αποστολή του ταξιδιού τους είναι πάντοτε η επιστροφή στο βασίλειό τους. Είναι η Αργοναυτική εκστρατεία ταξίδι αυτογνωσίας και μύησης ανάλογο της *Οδύσσειας;* Πρόκειται για ένα από τα θεμελιωδέστερα ερωτήματα στα οποία καλούμαστε ν' απαντήσουμε, και επιπλέον είναι και μια υπόθεση εργασίας σε μεθοδολογικό επίπεδο.

Η διαπραγμάτευση και ανάγνωση των μύθων θέτει το πρόβλημα της μεθόδου με την οποία θα εξεταστούν, ένα πρόβλημα που απασχολεί συχνά ιστορικούς, ψυχαναλυτές, ανθρωπολόγους και αρχαιογνώστες. Οι ιστορικοί[2], όταν πραγματεύονται την Αργοναυτική εκστρατεία, ασχολούνται περισσότερο με τη χρονολογική ταξινόμηση του μυθολογικού υλικού πριν και μετά τον Ευριπίδη και λιγότερο με τις ερμηνευτικές σημασίες του μύθου στην τραγωδία. Αρχαιογνώστες στοχαστές της ιστορικής ψυχολογίας και ανθρωπολογίας, όπως ο L. Gernet, ο J. P. Vernant και ο P. Vidal-Naquet, επαναφέρουν προς συζήτηση το θέμα της ερμηνείας των μύθων σε σχέση με το τραγικό κείμενο, ανακαλύπτοντας τις συνέχειες του μύθου στην τραγωδία. Αντίθετα, οι θρησκειολόγοι (M. Eliade, J. G. Frazer) και οι ανθρωπολόγοι (Cl. Levi-Strauss) παρακάμπτουν την ιστορική διάσταση των μύθων για να διακριβώσουν τη δομή λειτουργίας του μύθου ως στοιχείου του ανθρώπινου φαντασιακού. Από την άλλη, ορισμένοι ψυχαναλυτές, με κύριο εκπρόσωπο τον S. Freud, δεν εισέρχονται στις ερμηνευτικές συζητήσεις του τραγικού στοιχείου και στο θέμα της εξάρτησης του από το μύθο, αλλά συγχωνεύουν τραγωδία και μύθο ως στοιχείο του ανθρώπινου ασυνείδητου και οικοδομούν τη θεωρία τους για την ανθρώπινη ψυχή, θεώρηση που προκαλεί διαμάχες τόσο με τους ιστορικούς μυθολόγους όσο και με τους αρχαιογνώστες.

Πριν και μετά τον Ευριπίδη, και έως σήμερα, το μυθικό στοιχείο παραμένει τμήμα της ανθρώπινης δημιουργίας και καταργεί την ιστορία και την επιστήμη. Οι πολλαπλές σημασίες των μύθων σκιαγραφούν υπαινικτικά τα ανθρώπινα· συμβολοποιώντας την ιστορία του ενός προσώπου, σημασιοδοτούν και αποδεσμεύουν την ανθρώπινη ιστορία του κόσμου. Η ερμηνευτική των μύθων,

[2] Alain Moreau, "Quelques approches du mythe de Médée", *Cahiers du Gita, Medeia*, no. 2, Montpellier Oct. 1986, σσ. 109-120.

ιστορική, ψυχαναλυτική, αρχαιογνωστική ή ανθρωπολογική, αποτελεί προσπάθεια αναστοχασμού του μύθου που αποσκοπεί να αποκρυπτογραφήσει τους συμβολισμούς της αρχέγονης ανθρώπινης κατάστασης. Η ανάγνωση των μύθων, σήμερα, οφείλει να σέβεται και να υπολογίζει τα συμπεράσματα των στοχαστών, ακόμα και όταν βρίσκονται σε αντίπαλα ερευνητικά πεδία.

Η διαχείριση του μύθου κρύβει το ίδιο το μυστικό της ανάγνωσής του. Ο μύθος, κατά την άποψή μας, δεν παρέχει τις διασφαλίσεις του επιστημονικού και αποδεικτικού λόγου, επειδή το μυθικό υλικό δεν καταγράφεται και, πολύ περισσότερο, δεν γνωρίζει νομοτέλεια, δεν δομείται, δεν ιστορικοποιείται, αλλά αφηγείται συμβολικά το άναρχο, το ανεξέλεγκτο της ανθρώπινης ψυχής. Η ανάγνωση του μύθου της Αργοναυτικής εκστρατείας που μας απασχολεί εδώ, δανείζεται την αχρονική ή υπεριστορική ανάγνωση των μύθων από την ψυχανάλυση και την ανθρωπολογία, με σκοπό να ανασυνθέσει και να ερμηνεύσει τους μυθικούς ήρωες στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, πέρα από την ιστορία. Βασιζόμαστε στις αρχαιογνωστικές προτάσεις του L. Gernet, J. P. Vernant και άλλων σημαντικών ερευνητών της ίδιας κατεύθυνσης, που παρέχουν τη δυνατότητα να εξετάζουμε τη διαχρονία της μυθικής σκέψης από την τραγωδία ως σήμερα. Ο συγκερασμός των δύο αντίπαλων ερευνητικών πεδίων αποκαλύπτεται εποικοδομητικός, όταν χρησιμοποιεί σαν οδηγό το ευριπίδειο κείμενο και αναζητά εκεί τις αναφορές του μύθου, παρακάμπτοντας τη χρονική ακολουθία των μύθων πριν από τον Ευριπίδη και επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην ανάγνωση του ήθους των ηρώων. Είναι δεδομένο, ότι η ιστορία των μύθων υποχωρεί στην τραγωδία· η τραγική ποίηση επιχειρεί να επαναδιατυπώσει και να επανερμηνεύσει το μύθο, την ψυχή και τον κόσμο[3].

Ο μύθος της Αργοναυτικής εκστρατείας αποτελείται από ένα σώμα αφηγήσεων που συγκρούονται, αναιρούνται και συγχέονται. Οι ερμηνευτικές μας επιλογές αποσκοπούν μάλλον στην κατανόηση της ευριπίδειας εκδοχής και λιγότερο στην παράθεση του μυθικού υλικού με την αυστηρή χρονική σειρά μιας ιστορικής προσέγγισης. Από αυτήν την άποψη η ανάγνωσή μας έχει αυθαίρετο χαρακτήρα, ανασύνθεσης και ανάγνωσης των μυθικών ηρώων, ώστε να φωτίσει *όσες πλευρές ξεχάστηκαν, αποσιωπήθηκαν ή μεταμορφώθηκαν στην τραγωδία.*

[3] Το θέμα αυτό το σχολιάσαμε αναλυτικότερα στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

Αυτή είναι άλλωστε η ελευθερία, αλλά και ο κίνδυνος, που ενυπάρχει σε κάθε ανάγνωση του μύθου. Έτσι, η ανάγνωση της περιπέτειας της Αργοναυτικής εκστρατείας παραμένει *περιπέτεια αυτογνωσίας* των ηρώων στο δράμα, αλλά μπορεί όμως να είναι και *η περιπέτεια αυτογνωσίας του σημερινού αναγνώστη της*.

2.1. Ο μυθικός ήρωας: Ιάσων

Ο μύθος μέρος της ψυχής και του κόσμου. Ψυχή της τραγωδίας είναι ο μύθος. Η αφήγηση του μύθου είναι τμήμα της ανθρώπινης ζωής και της πορείας που διαγράφει η ανθρώπινη ύπαρξη στο σύμπαν. Σ' ένα τέτοιο σύμπαν, κοσμικό και ψυχικό, συναντήθηκαν οι ήρωες της *Μήδειας* του Ευριπίδη.

Στις οριακές και συνοριακές όψεις του κόσμου, του περατού και του απέραντου, υπήρχαν φυλαγμένα -μας λένε[4] οι μύθοι της Αργοναυτικής εκστρατείας - τα μυστικά για την ευτυχία, τον έρωτα και τη βασιλεία. Εκεί, φυλασσόταν, όλο ιερότητα και μυστικότητα, *ο προορισμός* ενός ανθρώπου, ενός ταξιδευτή, του Ιάσονα. Την εποπτεία στη φύλαξη την είχε, σαν φυλαχτό, μια γυναίκα, η Μήδεια. *Προορισμοί και εποπτείες* εμπλέκονται σε όλες *τις ιστορίες της μύησης. Τα ταξίδια, για την αναγνώριση του προορισμού και των ορίων του ανθρώπου,* είναι *ταξίδια μυητικά.* Ήδη από την περιπλάνηση του Οδυσσέα, ώς τους μύθους που αφηγούνται την περιπλάνηση του Οιδίποδα, τα ταξίδια απομάκρυνσης από την κοινότητα των ανθρώπων και αναμέτρησης των ηρώων τους με υπερφυσικά τέρατα, εκτός των ορίων της πόλεως, *είναι ταξίδια μύησης και αυτογνωσίας,* ώστε να γνωρίσει ο ήρωας την καταγωγή του, την ταυτότητά του, τις δυνατότητές του, τα όριά του και, αν το κατορθώσει, (αυτό συμβαίνει στα έργα των τραγικών) να γίνει άξιος πολίτης. *Μια μύηση* που εισάγει στον κόσμο ήρωες, εφήβους, ακροατές, αφηγητές και αναγνώστες, χαράζοντας και ονοματίζοντας τις όψεις της ζωής.

Η ιστορία της Αργοναυτικής εκστρατείας είναι *"παλιά"* απ' όλες τις απόψεις. Όσο παλιός θεωρείται ο πόθος της περιπέτειας, του ταξιδιού, *η ανεύρεση του χαμένου θησαυρού.* Ο θησαυρός είναι καλά φυλαγμένος, σχεδόν ξεχασμένος, και η φανέρωση του συνιστά *άθλο.* Αυτός που θα ταξιδέψει για να τον βρει, πρέπει να ξαναβρεθεί στα ίχνη της καταγωγής του. Να ζήσει, να πεθάνει και να

[4] Κατάλογος των έργων που καταγράφουν τη μυθολογική παράδοση για την Αργοναυτική εκστρατεία: Εύμηλος, *Κορινθιακά.* Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά.* Πινδάρου, 4ος *Πυθιόνικος* και Πινδάρου, 13ος *Ολυμπιόνικος.* Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη.* Διόδωρος Σικελιώτης, *Βιβλιοθήκη.* Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις.* Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις.* Valerius Flaccius, *Argonautica.*

ξαναγεννηθεί. Να θυμηθεί, να ταξιδέψει και να ζήσει ξανά *την ορμή* της ζωής και του θανάτου και να *τα* ξεπεράσει.

Ο θησαυρός, στην ιστορία που εξετάζουμε είναι *το χρυσόμαλλο δέρας*. Η απόκτησή του σημαίνει *εξουσία*[5]. Είναι η αφορμή του ταξιδιού, δώρο θεϊκό του παρελθόντος, που τώρα μέλλει να γίνει προϊόν ανταλλαγής για την εξουσία[6], κάποιου *που έχει χάσει οριστικά στο παιχνίδι της και δεν πρόκειται να βασιλέψει ποτέ*. Παρ' όλες τις προσπάθειες για βασιλεία, παρ' όλες τις φιλοδοξίες για εξουσία, *ο Ιάσων δεν θα βασιλέψει ποτέ*, ακόμη κι όταν θα κουβαλήσει το χρυσόμαλλο δέρας από τα πέρατα της κοσμικής διάταξης και της αβύσσου. Ολόκληρο το ταξίδι θα είναι *περιπλάνηση και δοκιμασία* για το γόητρο της εξουσίας, που δεν θα αποκτηθεί ποτέ[7]. *Ο Ιάσων μόνο θα ταξιδεύει, είναι "ο ταξιδεύων". Μόνο στο ταξίδι θα είναι ο κυρίαρχος.*

Ο Ιάσων είναι κυρίαρχος στη θάλασσα και στο ταξίδι, αυτού του είδους την κυριαρχία του αποδίδει, στο σύνολό της, η μυθολογική παράδοση *πριν και μετά τον Ευριπίδη*. Μόνο στο μύθο, στην "αυταπάτη" της εξουσίας, θα μπορεί να υπάρξει *ως αιώνιος έφηβος, δυνατός και κυρίαρχος του κόσμου*. Μόνο στο ταξίδι της Αργοναυτικής εκστρατείας έχει την εξουσία, μόνο στην περιπλάνηση και στην αναζήτηση του βασιλείου κυριαρχεί. Και επιπλέον, από την αρχή των αφηγήσεων ώς το τέλος τους, *είναι διαρκώς "χαμένος", αποκομμένος και έκθετος. "Χαμένος" στο κόσμο αλλά και στο παιχνίδι της εξουσίας*[8] και· με μια γέννηση *ακαθόριστη*. Έχει αποβληθεί από τον κόσμο, είναι *"εγκαταλελειμμένος και έκθετος"*[9]. Θα τον

---

[5] J. -P.Vernant, *La Grèce ancienne - Rites de passage et trangression*, Essais-Seuil, Παρίσι 1992, σσ. 24-25. Στο κεφάλαιο "Bêtes - hommes et dieux chez les Crecs" ο συγγραφέας μελετά διεξοδικά την Αργοναυτική εκστρατεία και άλλες μυθολογικές παραδόσεις. Το ίδιο θέμα σχολιάζει ιδιαίτερα εποικοδομητικά ο R. Aélion, *Quelques grandes mythes Héroiques dans l' oeuvre d' Euripide*, Belles Lettres, Παρίσι 1986, σ. 147.

[6] Για τη μυθολογική αφήγηση που θέλει τον Πελία να ζητά το χρυσόμαλλο δέρας για να παραδώσει την εξουσία στον Ιάσονα, βλ. Πινδάρου, 4ος *Πυθιόνικος* στ. 284-285. Η παράδοση διατηρείται και στον Ευριπίδη, δεδομένου ότι πριν αυτόν υπήρξαν τραγωδίες του Σοφοκλή αλλά και του Αισχύλου που δεν σώζονται και οι οποίες εξελίσσονταν με άλλη πλοκή.

[7] Ένα σχόλιο του Ευμήλου στα *Κορινθιακά*, παρουσιάζει την Κόρινθο ως προγονική κληρονομιά της Μήδειας από τον Αιήτη, τον δε Ιάσονα βασιλιά της Κορίνθου, λόγω αυτής της κληρονομιάς. Από τις παραλλαγές των μυθογράφων (Παυσανίας, ΙΙ, 3. 10 και Πινδάρου, 13ος *Ολυμπ.*, στ. 74), απομένει μόνο η σχέση της Μήδειας με την Κόρινθο, την οποία διατηρεί και ο Ευριπίδης, *Μήδ.*, στ. 9-11, χωρίς όμως να εφανίζει τον Ιάσονα ως βασιλιά.

[8] Κάποια μυθολογική παράδοση φέρει τον Πελία ως "νόμιμο βασιλιά". Βλ. σχ. Ομήρου, *Οδύσσεια*, λ, 256, αλλά και Απολλοδώρου, *Βιβλιοθήκη*, βιβλ. Ι, στ. 27.

[9] Για την εγκατάλειψη του Ιάσονα και την ανατροφή του από τον Χείρωνα, όπως και για την έκθεση του, βλ. Πινδάρου, 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 183 - 184, και Πινδάρου, 3ος *Νεμεόνικος*, στ. 92 - 93.

βρει ο Χείρων, που θα τον αναθρέψει "και θα του δώσει μιαν αγωγή επιβίωσης μεταξύ ζώων, τεράτων και αγριότητας"[10].

Όπως συνέβαινε και με τους έφηβους Αθηναίους[11], *η διαπαιδαγώγηση αγριότητας* -κατά την εφηβεία του- θα τον εξοικειώσει με τα φυσικά στοιχεία, τη θηριωδία, την απόκοσμη και *ανοίκεια όψη του κόσμου.* Έτσι ο Ιάσων θα γίνει μορφή οικεία στις διηγήσεις των αθηναίων εφήβων και παράλληλα θα συσχετιστεί με τους ήρωες άλλων μυθολογικών αφηγήσεων, όπως ο Περσέας, ο Θησέας, ο Ορέστης και ο Οιδίπους.

Οι περιπλανήσεις των πρώων ανάγονται στο *Διόνυσο,* αφού στο σύνολό τους *οι "αιώνια περιπλανώμενοι"* αναζητούν την ταυτότητά τους, σαν *ένα είδος αυτογνωσίας, γνώριμο* και από τον Παρμενίδη αλλά και από την *Περιηγήση* του Παυσανία, όπου κυριαρχεί η ίδια διαπίστωση: κάθε *περιπλάνηση είναι μύηση και αυτογνωσία.*

Ο Ιάσων, λοιπόν είναι *"χαμένος"*, καταρχάς επειδή έχει αποκοπεί *βιαίως* από το οικογενειακό του περιβάλλον, και επιπλέον *δεν αναγνωρίζεται* ως μέλος του. Και η ιστορία αυτή είναι επίσης παλιά, αφού κάθε ασαφής καταγωγή, σχεδόν πάντα, αποτελεί *προϋπόθεση βασάνων αλλά και ηρωικότητας.* Ο Οιδίπους, "χαμένος", εξόριστος από τον οίκο του, *έκθετος,* με ακαθόριστη καταγωγή, αναζητά την ταυτότητά του, αναμετριέται με θηρία -τη Σφίγγα-, σπάει τα όρια του κόσμου και της ψυχής, για να ανεύρει *την ταυτότητα του κόσμου,* του ανθρώπου, αλλά και τη δική του. Ο Ιάσων, είναι επίσης "χαμένος" όταν, κατά τις παραδόσεις, συναντά μονοσάνδαλος τον Πελία[12]. Δεν τον ανανωρίζει κανένας -παραμένει δηλαδή *"χαμένος"*- όταν βοηθά την Ήρα να περάσει ένα ποτάμι, όπου, καθώς λέγεται, χάνει το σανδάλι του[13]. *Σχετίζεται άραγε ο μονοσανδαλισμός του Ιάσονα με την Ήρα;* Αν δεχτούμε τις αφηγήσεις του Πινδάρου, 4ος *Πυθ.,* στ. 133, και

---

[10] J. -P. Vernant, *La Crèce ancienne, ό.π.,* σσ. 24 - 26.

[11] Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη του P. Vidal-Naquet, *Ο μαύρος κυνηγός,* μτφρ. Γ. Ανδρεάδης - Π. Ρηγοπούλου, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1987, σ. 24. Η μελέτη είναι διπλά σημαντική, αφού συνεξετάζει τη σχέση εφηβείας και μύησης στην αρχαία ελληνική πόλη και τη δημοκρατία.

[12] Για τη συνάντηση του Ιάσονα με τον Πελία, βλ. Ομήρου, *Οδύσσεια,* λ, 256, και Απολλοδώρου, *Βιβλιοθήκη,* Ι. 27 και Ι. 9 - 16. Ακόμα, βλ. Πινδάρου, 4ος *Πυθ.*, στ. 71, και στ. 120.

[13] Για το μονοσανδαλισμό του Ιάσονα και ιδιαίτερα για το πώς χάνει το σανδάλι του όταν περνά το ποτάμι Άμαυρος, βλ. Πινδάρου, 4ος *Πυθ.*, στ. 133, και Απολλοδώρου, *Βιβλιοθήκη,* Ι. 9 - 11. Για το ίδιο ή για κάποιο άλλο ποτάμι, βλ. Απολλωνίου του Ροδίου, *Αργοναυτικά,* 3. 67, Υγίνου, *Fabulae,* 13, και Valerius Flaccius, *Argonautica,* 1. 83. Βασικό βοήθημα για την ανάγνωση του μύθου της Αργοναυτικής εκστρατείας, στάθηκε η μελέτη του Κ. Κερένυι, *Η μυθολογία των Ελλήνων,* μτφρ. Δ. Σταθόπουλος, Εστία, Αθήνα 1974, σσ. 489 - 519.

ορισμένων άλλων μυθογράφων (βλ. σημ. 13) για την απία του μονοσανδαλισμού του ήρωα, τότε πρόκειται για μια ιδιότητα διπλά βεβαρημένη, αφού η θεά Ήρα -η μητέρα των θεών- συχνά προξενεί (από οργή ή πρόθεση προστασίας), τέτοιου είδους ελαττώματα σε ήρωες, σε παιδιά ή και σε θεούς, όταν έχουν αινιγματική καταγωγή. Τον Ήφαιστο λόγου χάρη τον πέταξε από τον Όλυμπο και έμεινε χωλός και χθόνιος θεός για πάντα. Ο μονοσανδαλισμός λοιπόν, που σχετίζεται με τη γέννηση ή την προβληματική καταγωγή του ήρωα, προσδίδει στον Ιάσονα χθόνιες ιδιότητες.

Ο Ιάσων *αποκαλύπτεται* μόνο στα παιχνίδια των συμπτώσεων, της μοίρας και των χρησμών που εκείνη φυλάττει, όπως εξάλλου και ο Οιδίπους, επειδή και οι δύο είναι έκθετοι και απόβλητοι από την κοινότητα, και μόνο όταν θα ενταχθούν σ' αυτήν θα γνωρίσουν την αποτρόπαιη μοίρα τους.

Η ταυτότητα του Ιάσονα αποκτάται και χάνεται διαρκώς, "είναι και δεν είναι" ο Ιάσων, ο *"χαμένος βασιλιάς"* και ήρωας. Είναι ο "πάντα αλλού", ο *εξόριστος* και ο "πάντα ταξιδεύων". Αυτό το στοιχείο θα τον εισαγάγει στην περιπέτεια του ταξιδιού, το οποίο θα του χαρίσει τον εαυτό του εξ'αρχής.

Ο Ιάσων είναι "χαμένος" και επιπλέον *ελαττωματικός*[14], *γιατί σε όλες τις διηγήσεις είναι μονοσάνδαλος*[15]. Ο μονοσανδαλισμός του Ιάσονα, όπως και κάθε άλλου ήρωα[16], συνιστά ελάττωμα - αλλά και τεκμήριο εκείνης της μεγαλοπρέπειας και της διαφορετικότητας που σημαδεύει όλους τους ήρωες σαν τον Περσέα (που σκοτώνει και νικάει τον θάνατο) και τον Αχιλλέα (που έχει την ατέλεια της αχίλλειας πτέρνας). *Στοιχεία ετερότητας*, ατέλειες, οι οποίες στην αρχαία Ελλάδα, *αποτελούν προϋπόθεση του πρωικού και του τέλειου.*

"Όταν η ατέλεια γίνεται προϋπόθεση για την τελειότητα" (Cl. Mossé)[17], ο κόσμος *τρομάζει*[18], όπως τρόμαζε ο θυμός του Αχιλλέα τους Τρώες, όπως τρόμαζε

---

[14] A. Brelich, "Les Monosandales", *La nouvelle Clio*, Revue Mansuelle, Παρίσι 1957, vol. 7 - 9, I , σσ. 469 - 472, όπου αναφέρεται και αναλύεται ο εθιμοτυπικός και τελετουργικός μονοσανδαλισμός. Επίσης σημειώνεται ότι ο μονοσάνδαλος είναι ένα πρόσωπο που προσδιορίζει το κέντρο ενός κόσμου χαοτικού και σημασιοδοτεί την κατάσταση του κόσμου που θα προκύψει. Για το ίδιο θέμα ο J. Frazer, στον *Χρυσό κλώνο*, μτφρ. Μ. Μπιτάκη, Εκάτη, τομ. α΄, σ. 123, σημειώνει ότι "ο μονοσανδαλισμός, σαν μίμηση μαγική, εφαρμόζεται στις στιγμές τις πιο επικίνδυνες, σαν σύνδεση και επαφή μ' ένα κόσμο χθόνιο και καταχθόνιο". Μονοσάνδαλος (ή *μονοκρήπις*) είναι και ο Ερμής, ο Περσέας, ο Λυκούργος αλλά και ο Αχιλλέας, λόγω της ατέλειας του ποδιού του.

[15] Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, *ό.π.*, σ. 490.

[16] A. Brelich, "Les Monosandales", *ό.π.*, σσ. 470 - 471. Ο συγγραφέας επιχειρεί μια τυπολογία των μονοσάνδαλων ηρώων και των ιδιοτήτων τους.

[17] Cl. Mossé, *Η αρχαϊκή Ελλάδα. Από τον Όμηρο στον Αισχύλο*, μτφρ. Σ. Πασχάλης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1991, σ. 73.

το καθρέφτισμα της Μέδουσας και του θανάτου στην χάλκινη ασπίδα του Περσέα. Έτσι και ο Ιάσων -τρομερός ήρωας, μονοσάνδαλος και μεγαλειώδης- τρομάζει τον Πελία όταν συναντώνται τυχαία στο τρίστρατο, του ζητά την εξουσία και ο Πελίας αρνείται και απαιτεί το χρυσόμαλλο δέρας. Ο Ιάσων τρομάζει, όπως ο Οιδίπους σκοτώνει, ότι του αναιρεί την ταυτότητα, ότι του αφαιρεί την εξουσία και την καταγωγή. [Σημειώνουμε εδώ ότι επιλέγουμε αυτή την εκδοχή του μύθου, επειδή είναι επιλογή και του Ευριπίδη στη *Μήδ.*, στ. 5-6: "***οἳ τὸ πάγχρυσον δέρας Πελίᾳ μετῆλθον***"].

Ο μονοσανδαλισμός του Ιάσονα *δεν είναι αθώος*, όπως δεν είναι κανένας μονοσανδαλισμός. Αντίθετα, είναι *φορτίο ιδιοτήτων, χαρισμάτων και βασάνων.* Μονοσάνδαλος, χαμένος, μετέωρος ανάμεσα σ' έναν κόσμο άγριο και χθόνιο και έναν κόσμο πραγματικό, εμπεριέχει το χθόνιο και τρομάζει. Με το ένα πόδι γυμνό, αφήνοντας όλη τη γοητεία της εικόνας να κυριεύει, δηλώνει συγχρόνως την άμεση σχέση με τη γη και τις χθόνιες δυνάμεις του κάτω κόσμου. *Μία απευθείας σύνδεση με το θάνατο και το καταχθόνιο.* Η γύμνια των ποδιών και η αμφίεση με το δέρμα του πάνθηρα και το τόξο -κατά την αφήγηση του Πίνδαρου[19]- δίνουν την εικόνα του κυνηγού, της αγριότητας, της συμβίωσης με το ανοίκειο, το ξένο, *το Άλλο.* Η αμφίεση αυτή δηλώνει πιθανόν μια καταγωγή από τον Άδη[20], εξίσου *ανοίκεια και χθόνια.*

Ο Κ. Κερένυϊ συμπληρώνει[21]:

> "Γιατί ένας τέτοιος -ακόμα κι αν ήταν ένας θεός όπως ο Διόνυσος- δημιουργούσε την εντύπωση ότι ερχόταν από ένα άλλο κόσμο και ίσως από τον Άδη, και ότι είχε αφήσει εκεί το άλλο υπόδημα του σαν ενέχυρο και σημείο ότι εκεί ανήκε με το ένα πόδι".

Η αμφίεση αυτή φανερώνει πάντοτε *μια προβληματική καταγωγή*, όπως και η κατάσταση των ποδιών, αν θυμηθούμε το όνομα του Οιδίποδα (Οιδύς- πους, εκείνος με τα πρησμένα πόδια). *Ερχόμενος*, ο Ιάσων επιστρέφει -στην Ιωλκό- στην κοινότητα των ανθρώπων[22], μένει μετέωρος ανάμεσα *στον κόσμο της εξορίας των*

---

[18] A. Brelich, *ό.π.*, σ. 472 και σ. 483, όπου αναλύεται ο τρόμος που προκαλούν οι μονοσάνδαλοι.
[19] Πινδάρου, 4ος *Πυθ.*, *ό.π.*, στ. 71.
[20] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σσ. 490 - 491.
[21] *Ό.π.*, σ. 490.
[22] Πινδάρου, 4ος *Πυθ.*, *ό.π.*, στ. 71 - 75.

δεσμών που έχουν λυθεί -του έκλυτου κόσμου[23] - και τον κόσμο όπου πρόκειται να ενταχθεί. Το όνομά του σημαίνει ήδη πολλά: Ιάσων, όπως *ιός, ίαση,*[24] δοσμένο από τον Χείρωνα, ο οποίος γνωρίζει φίλτρα, θεραπείες, φάρμακα και δηλητήρια καλύτερα από κάθε άλλον στην αρχαιότητα. Επιπλέον, "ο Ιάσων είναι εκείνος που μέλλει να γίνει το αντίδοτο, η θεραπεία στη νόσο, ένα φάρμακο στις αμφίσημες γιγάντιες μορφές της νόσου"[25]. Ένα φάρμακο και αντίδοτο της νόσου, που αναπτύσσει σχέσεις με τις μητρικές θεές Ήρα και Δήμητρα, αν σκεφτούμε ότι στον Όμηρο (*Οδύσσεια,* μ) ο Ιάσων ή Ιασίων εμφανίζεται ως ο αγαπημένος και προστατευόμενος των θεών στην Αργοναυτική εκστρατεία. Ο Ιάσων λοιπόν παρουσιάζεται να θεραπεύει προστατευόμενος από μητρικές θεές και με την προτροπή τους. Εξάλλου ορισμένες μυθολογικές αφηγήσεις εμφανίζουν και τη Μήδεια προστατευόμενη της Ήρας (Πινδάρου, 13ος *Ολυμπ.*, στ. 74), παράδοση που τη διατηρεί και ο Ευριπίδης, αφού η Μήδεια, μετά την παιδοκτονία, θέλει να θάψει τα παιδιά της στο ιερό της Ακραίας Ήρας για να τα καταστήσει αθάνατα (*Μήδ.*, στ. 1379). Στο μύθο η Ήρα και άλλοι θεοί εμφανίζονται συχνά για να προσδίδουν ιδιότητες στους ήρωες αλλά και να τους καθοδηγούν στα έργα τους. Αυτές τις πτυχές θα τις σχολιάσουμε διεξοδικότερα σε άλλα σημεία της μελέτης μας.

Ο Ιάσων είναι *οριακός*, γίνεται το όριο ανάμεσα στην αγριότητα και τον πολιτισμό, ανάμεσα στον επίγειο και τον χθόνιο κόσμο, αφού ο μονοσανδαλισμός του τον θέτει σ' αυτήν την *οριακή και συνοριακή κατάσταση* και τον διακρίνει. *Μορφή χθόνια και όριο*[26], επειδή η παρουσία του γίνεται το σύνορο ανάμεσα στις δυνάμεις του χάους[27], της αταξίας, και της τάξης του κόσμου. Μορφή χθόνια αλλά και *μάχιμη*[28], *πολεμική*. Σαν τους ήρωες των ακριτικών τραγουδιών της νεότερης Ελλάδας, που είναι επίσης ταξιδευτές, άγριοι, δεμένοι με το θάνατο, προορισμένοι να φυλάσσουν αυτή τη συνοριακή, οριακή περιοχή του κόσμου.

---

[23] A. Brelich, *ό.π.*, σσ. 482 - 483 (μτφρ. Δ. Αναστασιάδου), όπου μεταξύ των άλλων αναφέρεται: "Ο Ιάσων και ο Περσέας έρχονται από το τέλος της τελετής της εφηβείας. Έρχονται από την εξορία, τα σύνορα των δεσμών που έχουν λυθεί".

[24] Η παρατήρηση ανήκει στον καθηγητή, κ. Γ. Ανδρεάδη, σε μαθήματα για το αρχαίο δράμα στο τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε. του Παντείου Πανεπιστημίου. Στη *μυθολογία των Ελλήνων, ό.π.*, σ. 490, ο Κ. Κερένυι, σημειώνει: "Σύμφωνα με τ' όνομά του θα μπορούσε βέβαια ο Ιάσων να έχει κάτι κοινό με τον Ιάσιον ή Ιασίονα, τον αγαπημένο της Δήμητρος. Μόνον που αυτός ήταν και ο ευνοούμενος της Ήρας".

[25] A. Brelich, *ό.π.*, σσ. 483 - 484.

[26] *Ό.π.*, σ. 485.

[27] *Ό.π.*, σ. 473.

[28] *Ό.π.*, σσ. 474 - 5.

Ό,τι τον καθιστά *διπλά αμφιθυμική μορφή* στην ελληνική μυθολογία είναι το γεγονός ότι αυτή η χθόνια μορφή, η ανοίκεια, στη διάρκεια της Αργοναυτικής εκστρατείας θα λύσει τα σύνορα του κόσμου, θα βγει "εκτός ορίων", θα πολεμήσει, θα ελευθερώσει[29] και θα θεραπεύσει, για να παραδώσει *εκ νέου τα σύνορα του κόσμου. Μια θεώρηση των ορίων του περιβάλλοντος εξωτερικού κόσμου*, αλλά και του *μύχιου* εσωτερικού.

Ο Ιάσων είναι ο άνθρωπος που πρόκειται να φέρει σε συγγένεια τον κόσμο που βιώνουμε με ό,τι μάς είναι άγνωστο, αόριστο, τρομακτικό, με ό,τι βρίσκεται πέρα από μάς. Η Αργοναυτική εκστρατεία, λοιπόν, *είναι βεβαρημένη* από το ξεκίνημα της. Τη βαραίνουν τα χαρίσματα του αρχηγού της, το ταξίδι στο άγνωστο - η αγωνία του- αλλά και η *επιθυμία του ταξιδιού, η κατάκτηση του αγνώστου*, γνώρισμα όλων των θαλασσοπόρων, αρχαίων και νεότερων.

Ήρωας και εκστρατεία αφηγούνται την "ιστορία" κάθε ταξιδιού, αλλά και την "Ιστορία" και τις περιπέτειες της ανθρώπινης περιπλάνησης στον κόσμο. Μετά από τον Όμηρο και την *Οδύσσειά* του μαθαίνουμε οριστικά ότι το ταξίδι και η περιπλάνηση, ή, αλλιώς, η *"αλητεία στον κόσμο"*, δεν είναι μόνο ζήτημα μετακίνησης, προορισμών, αλλαγής παραστάσεων και εικόνων, *αλλά ένα ταξίδι ψυχικής συνάντησης με τις εικόνες και τις παραστάσεις που γεννά η ψυχή.* Αυτό το ταξίδι δεν είναι τίποτε άλλο από τη γενναιότητα να συναντιόμαστε με την ψυχή μας και τις αναζητήσεις της. Είναι ό,τι γράφει έπειτα από πολλά χρόνια ο Καβάφης[30], μέσα από τη δική του Οδύσσεια (*Ιθάκη* - 1911):

"Τους Λαιστρυγόνας και τους Κύκλωπας,
τον άγριο Ποσειδώνα δεν θα συναντήσεις,
αν δεν τους κουβανείς, μες στην ψυχή σου,
αν η ψυχή σου δεν τους στήνει εμπρός σου".

Θαλασσοπορίες και εξερευνήσεις, περιπέτειες και άθλοι, συναντήσεις με *ότι μάς υπάρχει*, έξω από τα όρια της εστίας, της πόλης μας και της ψυχής μας. Η Αργοναυτική εκστρατεία στην εκκίνησή της -όπως κάθε ταξίδι εξορίας και εξερεύνησης ορίων- *είναι ένα ταξίδι μύησης και αυτογνωσίας του ήρωα με ό,τι τον αφανίζει.*

---

[29] R. Aélion, *Quelques grandes mythes..., ό.π.*, σσ. 147 - 148.
[30] Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα (1896 - 1933)*, Ίκαρος, τόμ. Α΄ (1896-1918), Αθήνα 1977, σ. 23.

Κάθε μύηση απαιτεί πρωτίστως την *αναχώρηση*. Οι Αργοναύτες αναχωρούν πάνω στην Αργώ[31], ένα καράβι-*λέμβο σωτηρίας* αλλά και καταστροφής, θανάτου, αφού τους σώζει και ορισμένες φορές τους θανατώνει, αν θυμηθούμε την εκδοχή σύμφωνα με την οποία ο Ιάσων πεθαίνει από ένα σάπιο δοκάρι της (Ευριπίδη, *Μήδεια*, στ. 1387). *Η αναχώρηση είναι θάνατος*, αφού σημαίνει το τέρμα της μέχρι τώρα καθημερινής ζωής, είναι όμως και ο υπαινιγμός για μιαν άλλη γέννηση της ζωής και των παραγώγων της μέσα από το υγρό στοιχείο, τη *θάλασσα, που θεωρείται μήτρα του κόσμου* σε πολλές μυητικές ιστορίες.

Οι Αργοναύτες λοιπόν αναχωρούν πάνω στην Αργώ -το πρώτο πλοίο που κατασκευάστηκε με τη βοήθεια της θεάς Αθηνάς[32]- και στην αναχώρησή τους παραστέκουν θεϊκές παρουσίες, η Ήρα, ο Απόλλων, η Αθηνά. Η αναχώρηση *είναι ιερή* όπως και το ταξίδι, επειδή ο Απόλλωνας[33] και ο Ορφέας θα παρασταθούν στην εκκίνησή του, προσδίδοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους στο ταξίδι. Από τον Απόλλωνα το ταξίδι αποσπά, τον *απολλώνιο χαρακτήρα του*, λόγω του εκπολιτιστικού του έργου αλλά και λόγω του πρώτου σταθμού της Αργοναυτικής εκστρατείας[34]. Η συνδρομή του Ορφέα -το προανάκρουσμα που έψαλε στην αναχώρηση- υποδηλώνει την υποχθόνια αποστολή του ταξιδιού στο κόσμο του Άδη, εφόσον "ο Ορφέας θεωρείται ότι απ' όλους τους θνητούς ήξερε καλύτερα το δρόμο προς τα υποχθόνια αλλά και την επιστροφή απ' αυτά"[35]. Η θεά Αθηνά παραστέκει πάντα στα ταξίδια της γνώσης, με πρώτο παράδειγμα την προστασία της στον πολυμήχανο Οδυσσέα. Ιδιαίτερα παραστέκει στα ταξίδια της γνώσης όπου απαιτείται η σοφία της, η ***μῆτις***, για να υπερπηδηθούν τα εμπόδια. Τέλος, η θεά Ήρα συντροφεύει από την αρχή ώς το τέλος την Αργοναυτική εκστρατεία και εμφανίζεται σε διάφορα περιστατικά, όπως στο μονοσανδαλισμό του Ιάσονα, στην εκκίνηση της Αργοναυτικής εκστρατείας, στον έρωτα που χτυπά τη Μήδεια, στις χθόνιες δραστηριότητες της Μήδειας για την ταφή των παιδιών. Η Ήρα

---

[31] Για το καράβι, που λέγεται Αργώ, δηλαδή "γοργώ", βλ. Ευριπίδη, *Μήδεια*, στ. 1, και Διόδωρος Σικελιώτης, 4. 41. 3. Για το θαυμασμό που προκαλούσε, βλ. Άκκιος Τραγικός, *Μήδεια* , απ. 1.

[32] Για την κατασκευή του καραβιού, βλ. Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, σχόλια, 1. 4. Για την κατασκευαστική συνδρομή της θεάς βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 1. 19, και 1. 551, 1. 71.

[33] Ο Απόλλωνας, ως θεός της επιβίβασης, εγκαινιάζει το ταξίδι, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 1. 359. Για τη συμβολή του Ορφέα, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 1. 494.

[34] Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 497. Πρώτος σταθμός των Αργοναυτών θεωρείται η Λήμνος.

[35] *Ό.π.*, σ. 496.

προστατεύει συνεχώς τη Μήδεια, στην Κόρινθο, και αλλού[36]. Η διάρκεια της παρουσία της δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία, αφού η αποστολή της Αργοναυτικής εκστρατείας σε πολλά σημεία *κρύβει τη συνάντηση* με το καλό ή το κακό πρότυπο της γυναίκας, και ιδιαίτερα της μητέρας. Τέτοιες συναντήσεις γίνονται κρυφά ή φανερά υπό την *εποπτεία* της Ήρας, η οποία συχνά τις καθοδηγεί ή τις υπερασπίζει. Επιπλέον, η παρουσία της γίνεται αφορμή για να σκεφτούμε την επανάληψη της μητρότητας ως συστατικού στοιχείου της γέννησης και της καταγωγής του ήρωα, ενός στοιχείου που χαρίζει στον ήρωα το μυστικό της ταυτότητάς του.

Το ταξίδι είναι ιερό επειδή ο ήρωας θα γνωρίσει το μυστικό της γέννησής του και ο προορισμός του -αν τελικά υπάρχει προορισμός σε κάθε τέτοιο ταξίδι- *είναι η αναζήτηση μιας υπερβατικής χώρας*[37]. Επιπλέον το ταξίδι είναι ιερό, επειδή η *αποστολή του είναι θεϊκή* και αφορμή του στέκεται ένα θεϊκό δώρο[38], το χρυσόμαλλο δέρας. *Ιερή* είναι και η αναγκαιότητα επιστροφής του θεϊκού δέρατος στη χώρα του, αφού είναι κάτι σαν το "τοτέμ της εξουσίας" του θεού και του ανθρώπου επί της γης.

Η αποστολή είναι *ιερή* επειδή πέρα από το περιεχόμενο των αφηγήσεων, το ταξίδι στη θάλασσα -στο υγρό στοιχείο- *συνιστά βάπτισμα και μέρος της μυητικής τέλεσης*. Ό,τι αποκαλύπτει *στην πράξη και στο βίωμα* τον κύκλο[39] *των μυητικών δοκιμασιών για τους Αργοναύτες*. Επιπρόσθετα, η *υπέρβαση* ενός κατά συνθήκην οριοθετημένου κόσμου είναι *στοιχείο δοκιμασίας με μυητικές καταβολές*, επειδή στην υπέρβαση θα ξαναβρεί ο κόσμος και ο ταξιδευτής την εκ νέου θεμελιώδη ενότητα της δημιουργίας, δηλαδή *"την ουσία"* της ζωής.

Ο μύθος γίνεται η ιστορία του προσώπου, καταργεί την ιστορία των κοινωνιών ή εμπλέκεται σ' αυτήν και την αναπλάθει. Ταυτόχρονα, όμως, ο μύθος *εμπεριέχει την ιστορία*, δηλώνοντας παράλληλα ότι το γεγονός της αφήγησης της ιστορίας είναι προβληματικό[40].

---

[36] Ο D. L. Page, στην εισαγωγή του, στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σσ. 33-34 σχολιάζει τη μυθολογική παράδοση για τη σχέση Μήδειας και Ήρας ως προς την παιδοκτονία.

[37] Mircea Eliade, *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών*, μτφρ. Ε. Τσούτη, Χατζηνικολή, Αθήνα 1981, σ. 397.

[38] Για το χρυσόμαλλο δέρας κω την αναγκαιότητα της επιστροφής του, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 1194, *ό.π.*, 3. 191. και *ό.π.*, 3. 337.

[39] M. Eliade, *Πραγματεία...*, *ό.π.*, σ. 398.

[40] Γιάγκος Ανδρεάδης, *Ο γυρισμός του Οδυσσέα*, Καστανιώτη, Αθήνα 1986, σ. 19.

Ο χρόνος, το κατόρθωμα και η περιπλάνηση γίνονται η μυθολογική αφήγηση για να διδαχθεί ο νεοφώτιστος, έφηβος Ιάσων, οι Αργοναύτες, αλλά και όλοι εμείς *την ιερότητα* κάθε αποστολής στη ζωή. *Απόστολοι του φωτισμένου κόσμου,* οι Αργοναύτες θα ταξιδέψουν στο σκοτάδι της θάλασσας, στο υπερπέραν, στις πύλες του θανάτου και του Άδη. *Η καταβύθιση στο άπειρο και το μαύρο της αβύσσου* είναι ένα επιπλέον *στοιχείο της μύησης των εφήβων* στην αρχαία Ελλάδα· το μαύρο αυτό θα εναλλάσσεται με το φως και τη δημιουργία, αφού στους σταθμούς της εκστρατείας οι Αργοναύτες θα λυτρώνουν τη ζωή από τη νόσο, θα την ελευθερώνουν από τα δεσμά του σκότους, *επαναφέροντας το κρυμμένο στο φως και αποκαλύπτοντάς το.*

2.2. Το ταξίδι ως μύηση[41] και οι σταθμοί της Αργοναυτικής εκστρατείας

Πρώτος σταθμός των Αργοναυτών, η Λήμνος[42]. Οι Λήμνιες γυναίκες πάσχουν από την αμαζόνια μανία[43], νοσούν και μάχονται το αρσενικό, σκοτώνοντας όλους τους άντρες του νησιού[44]. Τιμωρημένες από την Αφροδίτη με την αφροδίσια οσμή, αρνούνται το γάμο, την τεκνοποίηση και τον έρωτα. *Η εποχή της άρνησης και της βαρβαρότητας τελειώνει με την άφιξη των Αργοναυτών*[45] και τους γάμους του Ιάσονα με τη βασίλισσα του νησιού την Υψιπύλη[46]. Ο γάμος και ο έρωτας επαναφέρουν την τάξη, ο αποκλεισμός αίρεται και η κατάφαση στη ζωή ελευθερώνει τον έρωτα και τη συνέχεια του ταξιδιού. *Η εξημέρωση της αγριότητας* έχει απολλώνιο χαρακτήρα[47], και η επανένταξη στον πολιτισμό αποτελούν τμήμα της αφήγησης για την εξέλιξη και την ιστορία του κόσμου, αλλά και για τη συνέχεια της ιστορίας της Αργοναυτικής εκστρατείας.

Δεύτερος σταθμός[48] η Αρτακία, η "πηγή των άρκτων". Εκεί κατοικούν οι Δολίονες, απόγονοι του Ποσειδώνα, γιοι της γης με έξι κέρια, γίγαντες που μάχονται τους Αργοναύτες[49]. Οι Αργοναύτες *αναμετρώνται με το γιγαντιαίο*, ξεφεύγουν και ξεκινούν μια μάχη που μετατρέπεται σε εμφύλιο πόλεμο μεταξύ των γιγάντων.

---

[41] Αυτή είναι και η υπόθεση της έρευνάς μας, με την οποία θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε τον μυητικό χαρακτήρα της Αργοναυτικής εκστρατείας αλλά και κάθε ταξιδιού-περιπλάνησης τέτοιου τύπου.

[42] Το νησί το βάραινε μια κατάρα: το κακό της Λήμνου ήταν το μεγαλύτερο, και το γνωστότερο στην Ελλάδα, ακόμη και στους μεταγενέστερους χρόνους. Βλ. Αισχύλος, *Χοηφόρες*, στ. 631.

[43] Οι γυναίκες της Λήμνου αποστρέφονταν τους άντρες, όπως και οι κόρες του Δαναού και οι Αμαζόνες και δεν πρόσφεραν τιμές στην Αφροδίτη, γι' αυτό η θεά τις τιμώρησε με μια αφροδίσια οσμή. Βλ. Απολλοδώρου, *Βιβλιοθήκη*, Ι. 9. 17.

[44] Σύμφωνα με άλλες εκδοχές, οι άντρες αποξενώνονται από τις Λήμνιες, αρπάζουν κορίτσια από τη Θράκη και ζουν μαζί τους. Βλ. Ομήρου, *Ιλιάδα*, Η, στ. 468.

[45] Δύο τραγικοί ποιητές έχουν σχολιάσει το γάμο της Υψιπύλης και του Ιάσονα, ο Σοφοκλής και ο Αισχύλος. Σχόλια γι'αυτήν τη σκηνή έχουμε και στον Απ. τον Ρόδ., *Αργ.*, Ι. 769.

[46] Για το γαμήλιο συμπόσιο υπάρχει επίσης μεγάλη μυθολογική παράδοση. Βλ. Πιν., 4ος *Πυθ.*, στ. 253, Πιν., 4ος *Ολυμπ.*, στ. 30, Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, Ι. 861, Valerius Flaccius, *Argonautica*, 2. 367 και Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, 6. 56.

[47] Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων, ό.π.*, σ. 497.

[48] Οι σταθμοί της Αργοναυτικής εκστρατείας δεν αποσαφηνίζονται ποτέ στις σχετικές μυθολογικές παραδόσεις. Ο τρόπος επιλογής και παρουσίας, στην ουσία, δηλώνει τις προσωπικές μας επιλογές ανάγνωσης για το μύθο αλλά και τους ήρωες του. Έτσι, δεν υπάρχει επιστημονική βεβαιότητα για το αν πράγματι η Αρτακία είναι ο δεύτερος σταθμός, αφού άλλες εκδοχές θέλουν τους Αργοναύτες να περνούν από την Σαμοθράκη και να συμμετέχουν στα μυστήρια, γεγονός που προσδίδει ιερότητα στο ταξίδι. Βλ. Διόδωρος Σικελιώτης, 5. 49. 8.

[49] Για τη συνάντηση με τους Δολίονες στην Αρτακία, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 1. 917 - 936, και Ομήρου, *Οδύσ.*, κ, στ. 108.

Ο Κ. Κερένυϊ εξηγεί[50]:

"Εγκατέλειψαν το λιμάνι τους αμέσως και δεν πρόσεξαν ότι τη νύχτα σπρώχτηκαν από τον άνεμο πίσω, στην τοποθεσία της ακτής που αργότερα επρόκειτο να ονομασθή ο "ιερός βράχος", με την πιο σκυθρωπή ωστόσο σημασία της λέξεως "ιερός". Μέσα στο σκοτάδι δεν αναγνώρισαν τους Δολίονες, κι αυτούς οι Δολίονες, αλλά οι τελευταίοι πίστεψαν ότι οι εχθροί τους ήθελαν να τους επιπεθούν και υποδέχτηκαν εχθρικά τους ερχόμενους".

Μετά την Αρτακία, η Μυσία, η χώρα των νυμφών, των υδάτων[51]. Εκεί έχασαν τον Ύλα και τον Ηρακλή[52]. Η απώλεια τους βυθίζει στο πένθος και έτσι το ταξίδι εισέρχεται στις χώρες των βαρβάρων, αφού συχνά για την αρχαιοελληνική σκέψη το πένθος ταιριάζει στους βαρβαρικούς λαούς και τις γυναίκες. Το ότι "οι άνθρωποι της Μυσίας (ή και της Φρυγίας) περισσότερο από όλους τους ανθρώπους είναι παραδομένοι στους θρήνους", είναι ένα στοιχείο που επιβιώνει σε πολλές τραγωδίες του Αισχύλου (σχόλ. *Πέρσες*, στ. 1054, *Χοη.*, στ. 423,) αλλά και στον Πλάτωνα (*Νόμοι* 800 e).

Ακολουθεί η Βιθυνία, όπου βρίσκεται το βασίλειο του σκοταδιού[53]. Εκεί, βρισκόταν το παλάτι του Φινέα[54], ενός μάντη τυφλού που ο Απόλλων του είχε δώσει το χάρισμα να βλέπει στα σκοτάδια των νεκρών. Οι Αργοναύτες τον ελευθερώνουν από τα αρπακτικά πουλιά, τις Άρπυιες -πουλιά που άλλοτε φυλάττουν τις πύλες του Άδη και άλλοτε μεταφέρουν αμβροσία στον Δία-, που εμποδίζουν τον μάντη να φάει[55]. Κατ' ουσίαν, η ελευθέρωση του Φινέα, ελευθερώνει το δρόμο για τη συνέχιση του ταξιδιού στο "άλλο κόσμο"[56]. Η σκηνή

---

[50] Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, *ό.π.*, σ. 498.

[51] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 1. 1221.

[52] *Ό.π.*, 1. 1317.

[53] Ο Κ. Κερένυϊ στη *μυθολογία των Ελλήνων*, *ό.π.*, σ. 499, σημειώνει: "Σ αυτό το λαό μετέθεταν οι αφηγητές το παλάτι του Φινέως, του οποίου η τοποθεσία αρχικά ήταν εκεί όπου άρχιζε το βασίλειο του σκοταδιού. Γι' αυτό συνάντησε ήδη ο Περσεύς εκεί έναν Φινέα, ο οποίος - όπως ο Άδης την Περσεφόνη - θέλησε να έχει για σύζυγό του την Ανδρομέδα".

[54] *Ό.π.*, σ. 500: "Έτσι διηγόνταν για τον Φινέα, σαν για έναν μάντη, που με το χάρισμα να τα προβλέπη όλα είχε ο ίδιος διαλέξει τη μακρά ζωή με τη σωματική τύφλωση: η τύφλωση ήταν τιμωρία γι'αυτή την αλαζονική εκλογή, ή για το ότι ήδη είχε δείξει στο Φρίξο το δρόμο προς τα κεί."(Απ. ο Ρόδ., σχ., *Αργ.*, 2. 178 και 2. 180). Άλλοι αφηγητές, για να δικαιολογήσουν με κάποιο τρόπο τη συνύπαρξη στον Φινέα της τύφλώσης και της δύναμης να βλέπει στα σκοτάδια του βασιλείου των νεκρών, λένε πως αυτό το χάρισμα ήταν ένα δώρο από το θεό Απόλλωνα, η τύφλωση όμως και η άχαρη γεροντική ζωή οφείλονταν σε μια κατάρα του Διός.

[55] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 194.

[56] Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, *ό.π.*, σ. 501: "εκεί όπου κατοικούσε ο Φινεύς, στην είσοδο του άλλου κόσμου", θα συνέχιζαν το ταξίδι τους οι Αργοναύτες".

αντιστοιχεί σ' εκείνη της *Οδύσσειας*, όπου ο Οδυσσέας στην κατάβασή του στον Άδη συναντά τον μάντη Τειρεσία, ο οποίος του αποκαλύπτει το δρόμο για τη διάσωση, μόνο ο Φινέας, ζει στις πύλες του "άλλου κόσμου". Πάντως και στις δύο περιπτώσεις μιλάμε για τη συνδρομή του Απόλλωνα, ο ρόλος του οποίου στην εκστρατεία αποδεικνύεται όχι μόνο εκπολιτιστικός για τα επίγεια, αλλά και χθόνιος για τις διαδρομές στον Άδη.

Η Αργοναυτική εκστρατεία και η *Οδύσσεια*, συνιστούν την επιτυχή *αναμέτρηση* των ταξιδευτών με το ταξίδι τους, *τις δοκιμασίες τους, τα όρια* του εαυτού τους, *τόσο στον πάνω κόσμο όσο και στον κάτω*. Η *αναμέτρηση και η συμφιλίωση* με τις δυνάμεις της φύσης, των σκληρότερων και των τερατωδέστερων εκπροσώπων της, στον πάνω κόσμο, *ισούται* με την αναμέτρηση και τη συμφιλίωση με τις σκοτεινές δυνάμεις του κάτω κόσμου. Αυτά τα ταξίδια λοιπόν έχουν χαρακτήρα μυητικό, ακριβώς επειδή οι ήρωες εξισώνουν και συνδέουν στα κατορθώματά τους δύο αντίπαλους κόσμους: τον πάνω και τον κάτω.

Επιπλέον, *κυρίαρχο στοιχείο της φύσης θεωρείται η γυναίκα*. Οι Αργοναύτες συναντώνται, *σώζονται και σώζουν, συμφιλιώνουν και συμφιλιώνονται* με τους πιο σκληρούς εκπροσώπους του γυναικείου γένους, *όπως* είναι οι Λήμνιες, οι Αμαζόνες, η Μήδεια και η Κίρκη. Αλλά και στην *Οδύσσεια* υπάρχουν κυρίαρχες γυκαικείες μορφές, όπως η Καλυψώ, η Κίρκη, η Ναυσικά, αλλά και η Πηνελόπη. Η γυναικεία παγίδα στήνει τα δίχτυα της σε κάθε περίπτωση και ο άνδρας ταξιδευτής πρέπει να την υπερβεί για να πορευτεί στο ταξίδι για τον Άδη, και πολύ *περισσότερο για να επιστρέψει από αυτό*.

Συστατικό στοιχείο της ανθρώπινης επιβίωσης στη φύση είναι επίσης *το κυνήγι και ο πόλεμος*. Οι Αργοναύτες θα πολεμήσουν με γίγαντες, και θα νικήσουν *ό,τι τους υπερβαίνει και τους αφανίζει σωματικά και ψυχικά*. Η συνάντηση με το γιγαντιαίο και το τερατικό είναι συνάντηση με ό,τι τους ξεπερνά και τους αφήνει μισούς (όπως οι Δολίονες, η θάλασσα, τα τέρατα της θάλασσας). Αντίστοιχα, στην *Οδύσσεια* η αναμέτρηση με τον Κύκλωπα, είναι αναμέτρηση με το γιγαντιαίο, με ό,τι αφανίζει τον Οδυσσέα και εξαπίας του οποίου γίνεται ***οὔτις***. Η συμφιλίωση ή η νίκη του ανθρώπου επί της φύσεως συνδυάζεται με την ανθρώπινη πολυμηχανία για να κερδηθούν οι πιο καίριες *μάχες*. Τις μάχες αυτές τις έχει δώσει το

ανθρώπινο είδος κατά την ιστορία και την προϊστορία του, με στόχο για την επιβίωσή του.

Σε όλες τις αναμετρήσεις, οι Αργοναύτες *νικούν με όπλο* την πανουργία - *την μῆτιν* - εξωθώντας τους γίγαντες να πολεμούν με γίγαντες, ένα στοιχείο που εμφανίζεται και στην *Οδύσσεια. Οι γιγάντιες μορφές της βίας εξαφανίζονται από τον ίδιο τους τον εαυτό,* από την ίδια την ανεξέλεγκτη δύναμή τους. Η *πάλη με το τερατώδες γίνεται από την αντανάκλαση της ίδιας της δύναμης με τον εαυτό της, το τερατικό.* Οι Δολίονες αρχίζουν εμφύλιο πόλεμο, η Μέδουσα τρομάζει από το ίδιο της το είδωλο, ο Κύκλωπας τυφλώνεται. Οι *γιγάντιες μορφές της βίας είναι τυφλές, όταν τις πολεμούν οι άνθρωποι.* Το ανθρώπινο υμνείται ως πολυμήχανο και δοξάζεται. Άθλοι, ήρωες και ταξίδια κατορθωμάτων εξυμνούν την ανθρώπινη πανουργία.

Οι Αργοναύτες κυνηγούν και εκδιώκουν τα πιο φοβερά πουλιά -τις Άρπυιες- *"κερδίζοντας"* έτσι το δρόμο προς το υπερπέραν και το υπερκόσμιο. *Κερδίζοντας, δηλαδή, το σεργιάνι στο θάνατο.* Από την άλλη, ο Οδυσσέας κλείνει τα αυτιά του στις Σειρήνες για να συνεχίσει το ταξίδι. Το σεργιάνι στον κόσμο οδηγεί στην κατάβαση στον Άδη και *είναι πάντοτε ένα ταξίδι μυητικό, με κέρδος τη ζωή. Σεργιάνι και μύηση* που θα κοστίσουν συμβολικά την απώλεια της ζωής, μέχρις εκείνο το υπέρτατο σημείο που η ζωή θα αναγεννηθεί, θα ξαναεκτιμηθεί και *θα μεγεθύνει το ανθρώπινο. Σεργιάνι και μύηση που προετοιμάζουν τον ήρωα για τον κόσμο της πόλεως και οίκου, αλλά και για τον κόσμο της τραγωδίας.* Η περιπλάνηση του ήρωα στη χώρα του Άδη θυμίζει στους ταξιδευτές -αλλά και στους αναγνώστες και ακροατές- τη γέννηση της ύπαρξης από την αφάνεια και την ανυπαρξία την άνοδό της από το σκοτάδι στο φως.

Εν προκειμένω ο Γ. Ανδρεάδης τονίζει[57]:

> "Η ίδια η πράξη της καθόδου του ήρωα (Οδυσσέα) στον Άδη, αποτελεί προϋπόθεση του νόστου του, γιατί εκεί στον Άδη θα του αποκαλυφθούν από τον Τειρεσία αλλά και από άλλους νεκρούς, αλλά και σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, τα περασμένα, τα τωρινά, τα μελλούμενα".

Η *"καταβάση"* του Οδυσσέα στη Νέκυια της *Οδύσσειας,* αλλά και του Διόνυσου, στο *Θείο Δράμα,* και του Ιάσονα, οδηγεί στον ίδιο σταθμό, ο οποίος

---

[57] Γ. Ανδρεάδης, *Ο γυρισμός του Οδυσσέα και ο Νόστος της ποίησης στην Πολιτεία, ό.π.,* σ. 28.

γίνεται προϋπόθεση για το *νόστο* των ηρώων στον κόσμο της ζωής, της πόλεως και οίκου. *Η βίωση του ανίερου κόσμου του Άδη επιφορτίζει την επιθυμία για ζωή*, μέσα από *την αντιστροφή του "φαίνεσθαι" και του "είναι"*. Μέσα από τον κόσμο που είναι γεμάτος σκιές, φαντάσματα και αντανακλάσεις του φωτός, θα δοθεί το ηρωικό ήθος και θα αποδειχθεί πως η διέλευση από τον Άδη, είναι αναγκαία για να αποκαλυφθεί η γνώση της διεξόδου του ταξιδιού αλλά και της ίδιας της ζωής. *Ένας κόσμος που είναι εντέλει δίχως φως δύναται να παρέχει τη γνώση της ζωής. Ο κόσμος του Άδη*, ανίερος και μεγαλειώδης από σκοτάδι, μια ψευδαίσθηση ζωής *-μια απατηλή ζωή-* προκαλεί δέος, *γοητεία και φρίκη* μαζί σε όσους τον επισκέπτονται. Ορίζει έτσι το ηρωικό και παρέχει την επιθυμία για την επιστροφή στη ζωή, για τον νόστο στην πόλη και τον οίκο. Το ταξίδι στον Άδη, στην *Οδύσσεια*, προετοιμάζει για τις απαιτήσεις της πόλεως και του οίκου, αλλά και για τις απαιτήσεις της τραγωδίας και της τελετουργίας, σημειώνει ο Γ. Ανδρεάδης[58]:

> "Ο νόστος του Οδυσσέα φαίνεται έτσι να συνδυάζεται με την επιλογή ενός τρόπου ζωής· μετά τη γνώση της αλήθειας για τον κάτω ή τον άλλο κόσμο, ο άνθρωπος είναι έτοιμος να γίνει πολίτης μιας κοινωνίας δικαίου. Νόστος και αναζήτηση συνδέουν τον οίκο και την πόλιν στον κόσμο της *Οδύσσειας*".

Επιπλέον, το ταξίδι στον Άδη, τουλάχιστον στην *Οδύσσεια*, σημαίνει και κάτι παραπάνω: "η επική νέκυια επανασυνδέει τις αφηγήσεις για τον κόσμο των νεκρών με τον κόσμο της τελετουργίας"[59], *ένα στοιχείο που συμφιλιώνει* με τον συμβολικό θάνατο ήρωες, πολίτες και αναγνώστες, αλλά και εισάγει στον κόσμο της τραγωδίας, αφού αποτελεί μέρος της αττικής τελετουργίας. Η συμφιλίωση έχει στόχο να αναδείξει τη γενναιότητα του ήρωα και να επιβεβαιώσει το γεγονός ότι "ο θάνατος για τον Οδυσσέα στην *Οδύσσεια* δεν αποτελεί παρά την κυριαρχία του ηρωικού ιδεώδους, ένα αναγκαίο κακό, μιά προοπτική που ο γενναίος ήρωας αντιμετωπίζει με θάρρος, αλλά χωρίς χαρά"[60].

Εκεί όπου εδρεύει ο κόσμος του φόβου του θανάτου, εκεί εδρεύει και η επιθυμία της ζωής. Κόσμος τρομερός, προορίζεται να βιωθεί *-όσο βιώνεται ένας τέτοιος κόσμος-* από όσους κατέχουν το φοβερό, είναι τρομεροί και το αντέχουν.

---

[58] *Ό.π.*, σσ. 18-19.
[59] *Ό.π.*, σ. 18.
[60] *Ό.π.*, σ.27.

Θα βιωθεί -σαν ταξίδι- από όσους *νικούν και αντέχουν το φόβο του θανάτου*, δηλαδή τους ήρωες. Σ΄αυτόν το κόσμο -συμβολικά ή όχι- στάθμευσαν και *σεργιάνισαν, οι τρομεροί ήρωες της ελληνικής μυθολογίας και παράδοσης, ο Οδυσσέας, ο Περσέας, ο Θησέας, ο Διόνυσος, ο Ιάσων και άλλοι.*

Η Αργοναυτική εκστρατεία είναι σε πολλά σημεία ανάλογη της *Οδύσσειας*. Η θεμελιώδης διαφορά είναι ότι ο Ιάσων δεν βασιλεύει ποτέ, τουλάχιστον στις σωζόμενες τραγωδίες αλλά και στις κύριες μυθολογικές εκδοχές της Αργοναυτικής εκστρατείας. Άρα, λοιπόν, το ζητούμενο του μυητικού ταξιδιού για την ανάδειξη του ήρωα σε πολίτη μιας κοινωνίας δικαίου *δεν δικαιώνεται ποτέ*, εν αντίθεσει με την *Οδύσσεια*, όπου ο Οδυσσέας με τη μνηστηροφονία, αντιμετωπίζει τη στάση και κατόπιν επαναφέρει την τάξη στην Ιθάκη. *Συνεπώς η Αργοναυτική εκστρατεία είναι ένα διαφορετικό ταξίδι μύησης.* Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, δοκιμάζεται και επαναφορτίζεται το περιεχόμενο του νοήματος της μυήσεως, για να αποδειχθεί ότι ο Ιάσων είναι πάντοτε *ανέτοιμος* για τον κόσμο του οίκου και της πόλεως.

Η Αργοναυτική εκστρατεία εμφανίζει επίσης αναλογίες με το *Λαβύρινθο* αλλά και με *το Θείο Δράμα*, ιδιαίτερα μέσω των καταβάσεων στον Άδη. Πάντοτε στο ταξίδι στο θάνατο -στην τελευταία πνοή- εμφανίζεται μια γυναίκα ή το είδωλο μιας γυναικείας μορφής. Μια γυναίκα που θα αναγεννήσει τον ήρωα, θα του δείξει το δρόμο προς την επιστροφή και τη σωτηρία, *τη "ζωοδότρα έξοδο", τη μήτρα της ζωής*. Καθεμιά από αυτές τις γυναίκες είναι χθόνια με τον δικό της τρόπο: η Μήδεια, στην Αργοναυτική εκστρατεία, η Αριάδνη στο Λαβύρινθο, η Ελένη ή το είδωλό της στη Νέκυια της *Οδύσσειας*, η Περσεφόνη ή η Δήμητρα *στο Θείο Δράμα*, η Ανδρομέδα ή η Μέδουσα για τον Περσέα. Οι γυναίκες αυτές γεννούν τον έρωτα, *αλλά το ερωτικό τους κάλεσμα* είναι θανάσιμο, η δε *ομορφιά τους ισότιμη του θανάτου.*

Η Μήδεια και η Αριάδνη είναι εγγονές του Ήλιου[61], το βασίλειο του οποίου ταυτίζεται με τις πύλες του Άδη. Ερωτεύονται τον Ιάσονα και τον Θησέα αντίστοιχα, τους συντροφεύουν στο ταξίδι αλλά και *σε κάθε δοκιμασία αντίστοιχη του θανάτου.* Η Περσεφόνη, η κόρη που αρπάχτηκε από τον Άδη, είναι βασίλισσα του θανάτου. Ο έρωτας του Ορφέα και της Ευριδίκης αναλογεί στη συνάντηση των εραστών στον Άδη η δε περιήγηση του Ορφέα στο βασίλειο του σκότους, συγγενεύει με *κάθε*

[61] Για τη γενεολογία της Μήδειας και τη σχέση της με την Αριάδνη, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 4. 611 - 815.

είδους ξεναγήσεις στο κάτω κόσμο. Ανάλογο ταξίδι πραγματοποιεί και ο Κάδμος για την Αρμονία. Εκεί επίσης βρίσκεται η Ανδρομέδα[62], ανιψιά του Φινέα, το βασίλειο της οποίας θεωρείται ομοίως *"πύλη" και βασίλειο θανάτου.* Ο έρωτας που γέννησαν και εμπνέουν οι γυναίκες αυτές είναι *θανάσιμος και σωτήριος* μαζί - όπως κάθε έρωτας-, αλληλένδετος με την ομορφιά που φτάνει έως θανάτου, απόλυτη και οριστική.

Στην ελληνική μυθολογία όσοι κατέρχονται στον Άδη, πραγματοποιούν *το υπέρτατο ταξίδι της περιπλάνησής τους.* Η επαφή με τον αέρα, την οσμή του θανάτου, *είναι ένα "άλλο" ταξίδι μέσα στο ταξίδι της ζωής.* Η *"περιήγηση"* στον Άδη για τους Αργοναύτες -όπως ίσως και για τον Οδυσσέα- είναι ο υπέρτατος σταθμός της ανθρώπινης ύπαρξης, επειδή οι ήρωες προχωρούν *"πέραν"* της ζωής, ή, αλλιώς, ζουν κατ' ουσίαν, τη στιγμή του απολύτου μηδενός, τη στιγμή της γέννησης, ως ώθηση ζωής και δημιουργίας.

Οι Αργοναύτες, για να εισέλθουν στον κάτω κόσμο, πρέπει να περάσουν τις Συμπληγάδες πέτρες[63], όπως και ο Οδυσσέας. Οι Συμπληγάδες, που βρίσκονται κάπου στον Βόσπορο, θεωρούνται το οριακό σημείο εισόδου στον κάτω κόσμο. Για να το πετύχουν αυτό, πρέπει να μιμηθούν τα περιστέρια του Διός, όπως τους συμβουλεύει ο Φινέας[64]. Τα αρπακτικά πουλιά, οι Άρπυιες, δίνουν τη θέση τους στα περιστέρια του Διός. Τα πετάγματα στον άλλο κόσμο -στη διήγηση ή την πραγματικότητα- *μπορεί να αλλάζουν όνομα, το κόστος της αναμέτρησης όμως* παραμένει ίδιο. Άλλωστε είναι δυνατά μόνο μέσα από τις μεταμορφώσεις σε πουλιά ή την "πτήση" (τα πετάγματα στον ύπνο). Τότε ο μύθος αγγίζει τις όψεις του ονείρου, αλλά και της αλήθειας της πραγματικής ζωής.

Όρια και σύνορα του κάτω κόσμου οι Συμπληγάδες πέτρες (και ό,τι θεωρείται *σύνορο και όριο* του άλλου κόσμου[65]), είναι και τα δικά μας σύνορα, της ζωής αυτής με την "άλλη", εκείνη που δεν γνωρίζουμε. Σε όλες τις περιπτώσεις *τα σύνορα του κόσμου είναι από πέτρα.* Καθόλου παράξενη διαπίστωση, αφού -μέχρι

---

[62] Οι συναντήσεις των ηρώων με τις γυναικείες μορφές μπλέκονται στη μυθολογία. Έτσι, όταν ο Περσέας συναντά τον Φινέα, ο Άδης έχει σύζυγο την ανιψιά του Ανδρομέδα. Βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 178.

[63] Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 501: "Στας "κυανέας πέτρας" που ήταν στο Βόσπορο, τα σύνορα του άλλου κόσμου, θα έπρεπε ν' αφήσουν να πετάξη μέσα από το άνοιγμα ένα περιστέρι".

[64] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 345.

[65] Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 502: "Σύμφωνα με όσα τους είχε αποκαλύψει ο Φινεύς, όφειλαν αυτοί ωστόσο, αφού είχαν διασωθή από τας "κυανέας πέτρας", να φθάσουν σε μια μέλαινα πέτρα, και από αυτή στα "Αχερόντεια όρη", όπου ένα ανώμαλο μονοπάτι οδηγεί στον Άδη".

και σήμερα- ό,τι χωρίζει τους νεκρούς από τους ζωντανούς συμβολίζεται με την διαχωριστική γραμμή που θέτει η πέτρα, η πλάκα του τάφου. Στην ουσία, και στις δύο περιπτώσεις, πρόκειται για το γεγονός ότι στον κάτω κόσμο *πετρώνει η ζωή.* Για το πέρασμα αυτό (όπως και για άλλα περάσματα, εκείνα της ψυχανάλυσης ή του θεάτρου και της θεατρικής σκηνής), οι θεοί, αλλά και οι ποιητές (η τέχνη γενικότερα) υποδεικνύουν *μεταμορφώσεις.* Έτσι η *μεταμόρφωση ή και η μεταμφίεση* καθίσταται *στοιχείο κάθε είδους περιπλάνησης και αναζήτησης του ανθρώπου στον κόσμο,* στοιχείο της τελετουργίας αλλά και της *μιμήσεως* για την τραγωδία.

Η Αργώ, το καράβι των Αργοναυτών, πρέπει να πετάξει[66], και ίσως γι' αυτό στην τραγωδία λέγεται "φτερωτή" ή "γοργώ"[67]. Μεταμορφώνεται λοιπόν σε πουλί και σχεδόν "πετά" από τον έναν κόσμο στον άλλο. Για να γίνει αυτό, οι Αργοναύτες πρέπει να *μιμηθούν* (*μίμηση και μεταμόρφωση εκδηλώνονται μαζί*), να υποκριθούν και να ταυτιστούν με το πέταγμα του πουλιού Λευκοθέα[68].

Με τα παιχνίδια του φωτός (αφού λευκό πουλί ανοίγει το δρόμο στο σκοτάδι του Άδη) με το σκοτάδι του κάτω κόσμου, θα ανοίξει για τους Αργοναύτες ο δρόμος για το απροσπέλαστο. Η ιστορία επαναλαμβάνεται σε κάθε θαλασσοπορία, αφού ο φάρος και η φωτεινή σημασιοδότηση στη θάλασσα έχει τους ίδιους συμβολισμούς και εξυπηρετεί τις ίδιες χρησιμότητες. Τα περάσματα αυτά ανάμεσα στη φανέρωση και την απόκρυψη φωτός και σκοταδιού, *είναι σχεδόν πάντα περάσματα από την α-πορία στη γνώση.* Στην ουσία είναι η διάσωση του ταξιδευτή-θαλασσοπόρου που από την *α-πορία της ύπαρξης στη θάλασσα* και στο ταξίδι, οδηγείται *στη γνώση των σημείων,* στη σωτηρία, την τελική προσπέλαση του θανάτου. Τα περάσματα, εξάλλου, από μια τρύπα βελόνας ανάμεσα σε πέτρες-

---

[66] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 190 - 191.

[67] Ευριπίδη, *Μήδεια*, στ. 1, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτη, Αθήνα 1989.

[68] Παραδιδόταν επίσης ότι η Αθηνά με το αριστερό της χέρι απωθούσε τις κυανές πέτρες, ενώ με το δεξιό έσπρωχνε προς τα εμπρός την Αργώ. Βλ. Απ. ο Ροδ., *Αργ.*, 2. 598. Κυρίαρχη όμως παραμένει η εκδοχή του τεχνάσματος που προτείνει ο Φινέας στους Αργοναύτες, να μιμηθούν δηλαδή τα πουλιά του Διός και να ακολουθήσουν το πέταγμα του πουλιού Λευκοθέα, γιατί από παλαιότερα υπάρχει η δοξασία: "...Οι βράχοι συγκρούστηκαν για να σκοτώσουν το πουλί, που πέρναγε ανάμεσά τους. Μετά ξανάνοιξαν και νά! Όπως από τα περιστέρια του Διός μπορούσαν να πιάσουν πάντα μόνο το τελευταίο, έτσι ακριβώς και τώρα είχαν αποκόψει μονάχα μερικά φτερά από την ουρά του περιστεριού, που με τη συμβουλή του Φινέα είχαν πάρει οι Αργοναύτες μαζί τους. Και ανάμεσα στους βράχους που είχαν αποτραβηχτή πάλι, πέταξε η Αργώ σαν φτερωτό βέλος: μόνο η τελευταία άκρη από το ξύλο του καταστρώματος αποκόπηκε, κατά τα άλλα είχε μείνει σώα και αβλαβής. Από κείνο τον καιρό στάθηκαν οι βράχοι τόσο κοντά, όσο ισχυρίστηκαν και για τον Βόσπορο αργότερα με κάποια υπερβολή: στην πραγματικότητα το στενό της θάλασσας ανοίγει προς τη μεριά της Μαύρης θάλασσας". Βλ. Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σσ. 501 - 502, αλλά και Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 673 - 752.

βράχια που αγγίζονται, κινητοποιούν κάθε λογής ζεύγη αντιθέτων: *νύχτα και μέρα, πάνω και κάτω, πολιτισμός και βαρβαρότητα, άντρας και γυναίκα, φως και σκοτάδι, ουρανός και γη.*

Η αναζήτηση μιας υπερβατικής χώρας, όπως η Κολχίδα -ή η Ιθάκη στην *Οδύσσεια*- απαιτεί τη γνώση των διπλών και αμφίσημων δυνάμεων, τη γνώση των αντιθέτων και των μεταμορφώσεων. Η γνώση των περασμάτων από την *α-πορία* είναι *ένα στοίχημα* που απαιτεί κυρίως, *τη μῆτιν της θαλασσοπορίας*[69] (δηλ. την τεχνική-τέχνη της θαλασσοπορίας). Σε τέτοια περάσματα μόνο *η θεά της Μήτιδος*, θα μπορούσε να συνδράμει: η Αθηνά[70], παρουσία ισχυρή και στην Αργοναυτική εκστρατεία και στην *Οδύσσεια*. Η Αθηνά θα στείλει το πουλί κορώνη, που θα γίνει κυβερνήτης του σκάφους. *Με το τέχνασμα αυτό, το πουλί και το πλοίο*[71] εναλλάσσουν τους ρόλους και γίνονται *στοιχεία και στοιχειά της μήτιδος* της Αθηνάς· ας σημειωθεί άλλωστε ότι συχνά η Αθηνά μεταμορφώνεται σε πουλί. Η διακυβέρνηση αλλά και η μεταμόρφωση του πλοίου-πουλιού θα επιβεβαιώνει τη θεϊκή παρουσία, αλλά συνάμα θα υποδηλώνει τη σχέση των Αργοναυτών -και γενικότερα της θαλασσοπορίας τους- με *την τέχνη και την τεχνική* [72].

Τα τεχνάσματα της θαλασσοπορίας και εν γένει της πολυμήχανης εξαπάτησης είναι μέρος της επιβίωσης στη φύση, με στόχο την έξοδο απ' την άβυσσο της θάλασσας. Στην ίδια ναυτική ορολογία, εξάλλου, εντάσσονται και οι όροι *Πόντος και Πόρος, Τύχη και Καιρός*, όπως και άλλοι που τους μοιράζονται οι θαλασσοπόροι, *από τότε ώς στις μέρες μας. Όροι της τεχνικής* αλλά και του *τεχνάσματος* μαζί, με την έννοια της αποφυγής του κινδύνου αλλά και της "εξαπάτησης" του θανάτου.

Η απάτη για την υπερπήδηση των εμποδίων, είναι η τεχνική που χρησιμοποιούν οι Αργοναύτες, αλλά και ο Οδυσσέας, στο περιστατικό με τον Κύκλωπα και σε άλλα. Αποστολή των ταξιδιών είναι να βρίσκουν *"πόντο" και "πόρο-έξοδο" στα αδιέξοδα της αβύσσου* αλλά και του ταξιδιού. *Πόντος και*

---

[69] J. -P. Vernant - M. Detienne, *Μήτις, η πολύτροπη γνώση στην Αρχαία Ελλάδα*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σσ. 243 - 253.

[70] Αναφερόμαστε ιδιαίτερα στη μυθολογική εκδοχή που τονίζει τη δράση της Αθηνάς για τη διάσωση των Αργοναυτών από τις Συμπληγάδες πέτρες. Βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 598.

[71] J. P. Vernant - M. Detienne, *Μήτις, ό.π.*, σ. 125. Το ίδιο θέμα σχολιάζει ο R. Aélion, *Quelques mythes..., ό.π.*, σ. 126.

[72] *Ό.π.*, σ. 253.

πόρος[73] είναι στοιχεία τόσο της Αργοναυτικής εκστρατείας όσο και της *Οδύσσειας*, αλλά και κάθε θαλασσοπορίας, αφού αυτό το αντιθετικό ζεύγος είναι συστατικό των δοκιμασιών που αντιμετωπίζουν οι ταξιδευτές. *Πόντος* σημαίνει το οριακό σημείο του χάους και του απείρου, του απέραντου της θάλασσας, όπου έτσι κι αλλιώς είναι ριγμένοι όσοι ταξιδεύουν, και που έτσι κι αλλιώς αποδέχονται όσοι θαλασσώνονται. *Πόρος* είναι η διέξοδος από το σκοτάδι, το πέρασμα από την α-πορία του χαοτικού. Η Αργοναυτική εκστρατεία αλλά και η *Οδύσσεια* θα χαράξουν και θα σηματοδοτήσουν με τα περάσματά τους τη διήγηση της περιπέτειας, στα περάσματα, *πέρατα (πείρατα)*, του κόσμου και του ταξιδιού.

Η χάραξη αυτή αποκαλύπτεται είτε θεϊκά είτε προφητικά από μάντεις είτε από το *βίωμα* στη θάλασσα. Η απάντηση είναι πάντοτε η ίδια: *για την ανεύρεση "πόρων" απαιτείται τεχνική, πανουργία και δόλος.* Έτσι, το τέχνασμα *-η μῆτις και η τεχνική-* αποκωδικοποιείται και παραδίδεται στους Αργοναύτες αλλά και στον Οδυσσέα από τους μάντεις ή από όσους κατέχουν την προφητική τέχνη, που είναι *επίσης τέχνη και τεχνική πραγμάτων.* Για τους Αργοναύτες αυτό το ρόλο τον διαδραματίζει ο Φινέας, για τον Οδυσσέα ο Τειρεσίας, η Κίρκη και η Αθηνά. Η λέξη *"πείραρ"*[74] σημαίνει *πέρας, έσχατο όριο του ταξιδιού και του κόσμου* και είναι συνώνυμο του της λέξεως "τέκμαρ", που σημαίνει και "όριο", "τέρμα". *Τέκμαρ, όμως, σημαίνει και τεκμήριο, δηλαδή σημάδι, "οιωνός"*, ο οποίος στην ναυτική ορολογία της Αργοναυτικής εκστρατείας, καθιερώνει απεριόριστα τα όρια του ταξιδιού, καθιερώνοντας τον Απόλλωνα και την Αθηνά συντρέχτες της θαλασσοπορίας. Οι Αργοναύτες βρίσκουν ξανά τον *Πόρο,* την έξοδο προς την ανοιχτή θάλασσα και το ταξίδι διασώζεται και συνεχίζεται.

Τα όρια του κόσμου είναι απέραντα. Το σύνολο των διηγήσεων για την Αργοναυτική εκστρατεία κρύβει την ίδια διαπίστωση. Οι τεχνικές του πολυμήχανου ανθρώπινου νου είναι πολύτροπες και δίνουν τη διέξοδο, ανευρίσκουν την έξοδο. Τα *σύνορα του κόσμου στην περιπέτεια και το ταξίδι έχουν καταργηθεί. Ο κόσμος αποδεικνύεται απέραντος.* Τα πέρατα του κόσμου είναι ξεπερασμένα, η διήγηση των κατορθωμάτων *είναι διήγηση* για *την εξύμνηση του "απέραντου" κόσμου.* Τα σύνορα του κόσμου εντός μας είναι αβυσσαλέα και *η τέχνη (ή η τεχνική) σώζει, παρέχει τη σωτηρία και τη θέα της ζωής εκ νέου. Τα όρια-σύνορα του κόσμου*

---

[73] *Ό.π.*, σσ. 330 - 331.
[74] *Ό.π.*, σσ. 333 - 335.

καταργούνται εντός του Άδη, εντός του θανάτου. Τα "πέρατα" του ανθρώπου, του κόσμου και της ψυχής είναι αβυσσαλέα, ακαθόριστα και τελικά απέραντα. Η γνώση αυτή *είναι γνώση συνοριακή του θανάτου, γιατί κάθε άνοιγμα στη γνώση συνορεύει με τον συμβολικό θανάτο.*

Οι μυθολογικές αφηγήσεις υποδεικνύουν τα όρια-δεσμούς του κόσμου. Ο κόσμος είναι απέραντος, αχανής και ξανοίγεται διαρκώς. Η δοκιμασία στο ταξίδι είναι η δυνατότητα υπέρβασης κάθε αδιεξόδου. Κάθε πέρασμα είναι σταθμός για το ταξίδι στον κάτω κόσμο. *Η διέλευση από τα περάσματα είναι μυητική.* Το θεϊκό παραστέκει, υποδεικνύει, αποκαλύπτει, προστατεύει. Το πέρασμα και η δοκιμασία είναι καθαρά δική μας υπόθεση. Η εκστρατεία των Αργοναυτών είναι τελικά εκστρατεία διαρκούς διάσωσης και υπέρβασης δοκιμασιών. Είναι ταξίδι ανεύρεσης περασμάτων-διεξόδων και εκ νέου χάραξης των ορίων του κόσμου. *Μια θέαση του κόσμου φαντασμαγορική.*

Η περιπέτεια και η περιπλάνηση στο κόσμο είναι *αλητεία* για την ανεύρεση του εαυτού μας, *την αυτογνωσία.* Η γνώση αυτή επιβάλλει την αναμέτρηση με τις τερατικές μεταμορφώσεις της φύσης και του ανθρώπινου στοιχείου, δηλαδή, με τον ίδιο μας τον εαυτό. Για τον ήρωα της *Οδύσσειας*, υπογραμμίζει ο Γ. Ανδρεάδης[75], αυτού του είδους η περιπλάνηση είναι ένα είδος μύησης.

> "Η περιπλάνηση του Οδυσσέα έχει ιδωθεί σαν ένα είδος σταδιακής μύησης που θα τον κάνει, αφού θα έχει γνωρίσει διάφορους υπεράνθρωπους ή απάνθρωπους κόσμους, ώριμο να ενταχθεί στην κοινωνία των ανθρώπων".

Είναι άραγε η Αργοναυτική εκστρατεία ένα ταξίδι αυτογνωσίας με τον ίδιο σκοπό; Η αποθέωση των δυνατοτήτων του ανθρώπου -του Ιάσονα ή του Οδυσσέα- που είναι *ποντοπόρος, άπορος*, στην τραγωδία, δεν είναι επ' ουδενί η εξιλέωση των χαρισμάτων και η καθαρότητα της ψυχής του ήρωα. Αντίθετα, είναι ένα ταξίδι αναμέτρησης με όλα τα δόλια και απάνθρωπα μέσα με στόχο την εξεύρεση πόρων ζωής· από αυτήν την άποψη, και η Αργοναυτική εκστρατεία μπορεί να ιδωθεί σαν ένα ταξίδι αυτογνωσίας του ανθρώπου που δεν γνωρίζει -είναι όλο απορία- και πρόκειται να γνωρίσει στο ταξίδι του στον κόσμο και στη ζωή, αλλά και πέραν αυτής, στο ταξίδι στον κάτω κόσμο. Ταξιδεύοντας στον θάνατο και αποκτώντας τη γνώση της θνητότητάς του, θα πραγματοποιήσει το μεγαλύτερο ταξίδι της ζωής, το

---

[75] Γ. Ανδρεάδης, *ό.π.*, σ. 98.

ανεπανάληπτο και ίσως και το πλέον διδακτικό. Δεν είναι τυχαίο ότι οι Αργοναύτες, στην αρχή ενός τέτοιου ταξιδιού στον κάτω κόσμο, περνώντας τις Συμπληγάδες πέτρες, θα μιμηθούν τα πουλιά που μεταφέρουν την αμβροσία-αθανασία του Διός.

Το πέρασμα στον κάτω κόσμο είναι *οιωνός αθανασίας* αλλά και *τεκμήριο της θνητότητάς μας*, εφόσον οι μεταμορφώσεις-μιμήσεις σε πλοία-πουλιά εξαρτώνται από την παρέμβαση του θεού, λόγου χάρη της Αθηνάς. Δεν είναι τυχαίο το ότι στον προορισμό του ταξιδιού, κάπου στο βάθος του Άδη, στο υπερ-πέραν, παραφυλάει ο έρωτας και μια γυναίκα, που θα σημάνει αργότερα την αναγέννηση και την εκκίνηση της επιστροφής μας στον βιώσιμο κόσμο. Δεν είναι επίσης τυχαίο το ότι ταξίδι των Αργοναυτών, *σαν ταξίδι περασμάτων, εμπεριέχει όλα τα περάσματα: από τη ζωή στο θάνατο, από τον πολιτισμό στην αγριότητα, από το φως στο σκοτάδι, από το περατό στο απέραντο, από το ορατό στο αόρατο.*

Σ΄ έναν κόσμο αντιστροφής, σκιών, ψευδαισθήσεων και απάτης, όπου οι Αργοναύτες εισέρχονται σχεδόν ανίδεοι, κυριαρχεί το Μαύρο. Η πόντιση στο Μαύρο είναι μια κύηση της ύπαρξης εξακολουθητική, στην αγκαλιά και μήτρα της θάλασσας. Οι Αργοναύτες θα περάσουν τη Μέλαινα πέτρα -(τη συμβολική ταφόπετρα του Άδη)- και τα Αχερόντεια όρη για να βρεθούν το ξημέρωμα στο έρημο νησί Θυνιάς. Εκεί θα τους φανερωθεί ο Απόλλωνας[76], που αποδεικνύεται χθόνιος θεός του ταξιδιού, των περασμάτων και των αδιεξόδων. Ένας θεός δίπλα στον Άδη, όπως ο Διόνυσος. Το ξημέρωμα, λοιπόν, θα θυσιάσουν στο θεό του φωτός, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για το φως, που φανερώθηκε μετά την περιπλάνηση, μετά το φόβο στο σκοτάδι και το μαύρο.

Στην συνέχεια θα θυσιάσουν στο μνήμα του Σθενέλου[77], ο οποίος είχε αγωνιστεί μαζί τους, το δε φάντασμά του θα εμφανιστεί πάνω στο μνήμα με όλη την πανοπλία του. Οι νεκροφάνειες σχετίζονται με την ανάμνηση του ηρωικού ήθους, του θανάτου στη μάχη, και ταυτόχρονα επιβεβαιώνουν ότι τα πρότυπά του υπάρχουν ήδη στη μυθική σκέψη. Το περιστατικό αναλογεί σ' εκείνο της *Οδύσσειας* (λ 488), όπου ο Οδυσσέας συνομιλεί με τον Αχιλλέα στον Άδη, γεγονός, που, τουλάχιστον στην *Οδύσσεια*, προοιωνίζει την επιστροφή των νεκρών στην πόλη, κατά τα Ανθεστήρια. *Μνήμες και μνήματα μαζί, συναντήσεις σκιών και φαντασμάτων*, μετατρέπουν *την "περιήγηση"* στον κάτω κόσμο σε *επικοινωνία* με

[76] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 598 - 674.
[77] *Ό.π.*, 2. 911.

τον κόσμο των νεκρών. Η ανάμνηση και η μνήμη των νεκρών, που ήταν συναγωνιστές και συνταξιδιώτες, δηλώνει ότι στο ταξίδι ο θάνατος δίνει διαρκώς το δικό του παρών και προετοιμάζει το ηρωικό ήθος.

Επόμενος σταθμός η χώρα των Αμαζόνων, των πολεμόχαρων γυναικών, που, κατά τις δοξασίες[78], έκοβαν τον έναν τους μαστό για να κρατούν καλύτερα το όπλο στη μάχη. *Στην Αργοναυτική εκστρατεία (αλλά και μετά απ' αυτήν,* στην τραγωδία), *το γυναικείο γένος πολεμά.* Ο γυναικείος χώρος του μη- φυσιολογικού έχει ειπωθεί και η Αργοναυτική εκστρατεία από την αρχή ώς το τέλος της, στην τραγωδία, εμφανίζει *μάχιμο το γυναικείο γένος,* με τη Μήδεια σαν καλύτερο παράδειγμα.

Ακολουθεί η χώρα των Χαλύβων[79], γεμάτη καπνούς και σίδερο, κάτι που ενδεχομένως θυμίζει την εποχή του σιδήρου στην ησιόδεια ποίηση, *ένα ταξίδι στην προϊστορία του κόσμου.* Αργότερα, η χώρα των Τιβαρηνών και των Μοσύνων[80], δύο λαών που ζούσαν ανάποδα. Οι πράξεις του κρυφού και του φανερού ήταν αντεστραμμένες: φανέρωναν το κρυφό και έκρυβαν ό,τι θα έπρεπε να είναι φανερό, ότι φαίνεται.

Γράφει ο Κ. Κερένυϊ[81]:

> "Στους Τιβαρηνούς κάθονταν οι άντρες στο κρεβάτι, όταν γεννούσαν οι γυναίκες, και στους Μοσύνους γίνονταν όλα φανερά -ακόμα και οι πράξεις του έρωτα- όσα στους άλλους γινόταν μυστικά, και κρυφά πάλι, όσα οι άλλοι έκαναν φανερά".

Η αντιστροφή αυτή καταργεί το μέσα και το έξω, και αντικαθιστά το χθόνιο με το καθημερινό, και το καθημερινό με το ανοίκειο. Εμφανίζεται έτσι η *"ανάποδη του κόσμου"* γίνεται διήγηση, *ζωντανός λόγος* και είναι, *"πέρα της ζωής"*: οι νεκροί παρουσιάζονται (Σθένελος), οι γυναίκες μόνο πολεμούν (Αμαζόνες), το κρυφό φανερώνεται και αντιστρέφεται με το φανερό που αποκρύπτεται (Τιβαρηνοί - Μοσύνοι)· τέλος, η γέννηση του ανθρώπου γίνεται παράταιρη.

Ακολουθεί το νησί του Άρεως[82], οι Στυμφαλίδες όρνιθες, όπου και πάλι η πανουργία θα τους προφυλάξει, αφού θα διαφύγουν βάζοντας ασπίδα τις

---

[78] *Ό.π.*, 2. 970.
[79] *Ό.π.*, 2. 1007.
[80] *Ό.π.*, 2. 1011 - 18.
[81] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 504.
[82] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 1030.

πανοπλίες πάνω από τα κεφάλια τους και κωπηλατώντας γρήγορα. Τελευταίος σταθμός[83], πριν από τη χώρα του Αιήτη, το νησί της Φιλύρας, ερωμένης του Κρόνου, και μητέρας του Χείρωνα, του σοφότερου Κένταυρου, που ανέθρεψε τον Ιάσονα. Κατόπιν θ' ακούσουν το θρήνο των Τιτάνων[84], από το συκώτι των οποίων τρεφόταν ακόμη ο αετός του Δία. Μόλις ο Ιάσων συναντά τις ρίζες της καταγωγής του, και λίγο πριν μπεί στο βασίλειο του Αιήτη, ακούει τον θεϊκό θρήνο έκπτωτων θεών. Ρίζα της καταγωγής του ανθρώπου και του ήρωα, ένας θρήνος εκκωφαντικός για θεούς και ανθρώπους, ένας θρήνος που πενθεί το θεό και τον άνθρωπο.

Η Αργοναυτική εκστρατεία μετατρέπεται σε ταξίδι στην προϊστορία του κόσμου, πέρα εκεί, στις απαρχές των θεϊκών γεννήσεων και των *στοιχείων, ίχνων της συλλογικής μνήμης* και της μυθικής παράδοσης του κόσμου. Ένα ταξίδι στην αγριότητα και το βάρβαρο παρελθόν της ανθρωπότητας. Ένα *ταξίδι αυτογνωσίας μύησης και στα μυστικά της ανθρώπινης ιστορίας. Ταξίδι σε ό,τι μάς καταργεί.* Οι Αργοναύτες ξαναζούν τις φάσεις της ανθρώπινης δημιουργίας και το ταξίδι τους μετατρέπεται *σε ταξίδι ανάμνησης* για τους αφηγητές, για τους ταξιδευτές, για όλους μας.

Ανάμνηση και αφήγηση ξεπερνούν τα γεγονότα της ζωής και του μύθου. Οι ήρωες της Αργοναυτικής εκστρατείας εισέρχονται σ' ένα *ταξίδι γνώσης του θανάτου και των αναφορών του*, για να σημασιοδοτηθεί έτσι, ένα πραγματικό γεγονός: το γεγονός ότι ο *θάνατος συνορεύει με την ανάμνηση εκείνου που μάς κατοικεί* και δεν είναι ορατό, αλλά μένει μύχιο και αθέατο, και το οποίο *εξακολουθεί να μάς διαπερνά ασυνείδητα με τις αδιάκοπες διαδρομές του παρελθόντος εντός μας. Οι διαδρομές αυτές,* που συχνά *στοιχίζουν* τη ζωή, είναι οδυνηρές, εφόσον συνιστούν αναφορές στην *καταγωγή του κόσμου*, του ήρωα, του αφηγητή, αλλά και του ακροατή. Οι *διαδρομές στο παρελθόν ή οι επιστροφές σ' αυτό*, είτε είναι θεραπεία ψυχαναλυτική είτε αφήγηση, κατάθεση και εξομολόγηση είτε ακόμη, *ταξίδι* όπως αυτό του Ιάσονα ή του Οδυσσέα, *είναι επώδυνες γιατί ανήκουν στην ανάμνηση και την ανεύρεση του "χαμένου" αντικειμένου της επιθυμίας που η ζωή φέρει στο εσωτερικό της.* Οι σταθμοί της Αργοναυτικής εκστρατείας, λοιπόν, αλλά και τα περιστατικά της Οδύσσειας είναι *σταθμοί*

---

[83] *Ο.π.*, 2. 1231.
[84] *Ο.π.*, 2. 1235.

ανάμνησης, κατάθεση της μνήμης του παρελθόντος, αλλά και της αφηγηματικής παράδοσης. Η αφήγηση κορυφώνει και επαναφέρει ό,τι έχει ιδιαιτέρως απωθηθεί: *το βάρβαρο, το σκοτεινό, το μαύρο, το τερατώδες, το δαιμόνιο, το υπερ-φυσικό.*

Με την αποκορύφωση αυτών των στοιχείων θα πραγματοποιηθεί η είσοδος του Ιάσονα στο βασίλειο του Ήλιου και βασίλειο του Αιήτη[85] -την Κολχίδα-, στο *άβατον, όπου φυλάσσεται το χρυσόμαλλο δέρας*. Το ταξίδι ολοκληρώνει τον κύκλο του. Οι ταξιδευτές έχουν φτάσει στο προορισμό τους, στο οριακό σημείο του ταξιδιού τους στο κόσμο. Σ' αυτό το *σημείο, όριο και σύνορο* μαζί, θα ξεψυχήσει ο ήρωας, και θα αναγεννηθεί. *Η ζωή γεννιέται και πεθαίνει στην Αργοναυτική εκστρατεία μόνο μέσα από μια γυναίκα: τη Μήδεια.*

Στο βασίλειο του σκότους θα συναντηθούν οι ήρωες, η Μήδεια και ο Ιάσων. Ό,τι σημασιοδοτεί τη συνάντησή τους είναι *εντεταλμένο* από τους θεούς: την Ήρα και την Αθηνά. Μια μυθική παράδοση αναφέρει ότι οι δύο θεές συνεργούν και ζητούν τη βοήθεια της Αφροδίτης[86]. Η Αφροδίτη αναζητά τον θεό Έρωτα, ο οποίος είναι κάπου ξεχασμένος και παίζει ζάρια, κλέβει και κερδίζει. Του ζητά να τρυπήσει με το βέλος του την καρδιά της Μήδειας. Αντί για βέλος, ο γιος της Αφροδίτης στέλνει το μαγικό πουλί -τον στραβολαίμη- το πολύχρωμο πουλί που παραληρεί· το δένει λοιπόν, με άλυτα δεσμά σ' έναν μικρό τροχό με τέσσερις ακτίνες. Αυτό το μικρό αντικείμενο *είναι το παιχνίδι, αλλά και η μηχανή*, το τέχνασμα της έκστασης. Επιβάλλει στο πνεύμα μια κίνηση κυκλική, έναν εφιάλτη ερωτικής παραφοράς[87]. Από έναν τέτοιο εφιαλτικό έρωτα νικιέται η Μήδεια. *Μια μάγισσα, μόνο από μια άλλη μαγεία, εκείνη του έρωτα, μπορεί να νικηθεί.* Ένας τέτοιος έρωτας θα την κάνει αργότερα να εναντιωθεί στους γονείς της και στο βασίλειό της για να ταξιδέψει με τους Αργοναύτες. Ο ίδιος ακριβώς έρωτας

---

[85] Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 493: "Στα ολόχρυσα διαμερίσματα του Αιήτου, έτσι λεγόταν σε μια παλιά αφήγηση (Μίμνερμος, 11. 5), αναπαύονταν τη νύχτα οι ακτίνες του ήλιου. Σίγουρα, δεν είχε σχεδιασθή σαν ένας τόπος για ανθρώπους η διαμονή του Αιήτου στις όχθες του ποταμού Φάσιος, που σύμφωνα με τις διηγήσεις των ναυτικών από τον Καύκασο χυνόταν στη Μαύρη Θάλασσα. Αία ονομαζόταν η πόλη -από το όνομα "Αία" πήρε ο Αιήτης το δικό του όνομα- έτσι επίσης λεγόταν η χώρα, που ταυτιζόταν με την Κολχίδα του Καυκάσου, αρχικά όμως σήμαινε ίσως τη χώρα της αυγής, της Ηούς.(...) Τα διαμερίσματα του Αιήτου, όπως ήταν ο οίκος του Ηλίου, παρόμοια ταυτόχρονα ήταν και τόπος που δεν μπορούσε να δη κανείς, δηλ. τόπος Άδου. Έκρυβαν το χρυσόμαλλο δέρας, καλά φυλαγμένο στην προστασία ενός πελώριου φιδιού".

[86] Για το ρόλο του έρωτα και της Αφροδίτης καθώς και για το μηχανισμό του πουλιού (ρόμβος-ίυξ) βλ. Πινδάρου, 4ος *Πυθ.*, στ. 214. Η στιγμή που η Μήδεια ερωτεύεται τον Ιάσονα περιγράφεται και στον Πιν., *4ος Πυθ.*, στ. 78. Για το ίδιο, Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 8. 153. Την ίδια εκδοχή ακολουθεί και ο Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ. 527 - 528.

[87] Ολόκληρη η ανάγνωση του μύθου ανήκει στον Ρομπέρτο Κολάσσο, *Οι γάμοι του Κάδμου και της Αρμονίας*, μτφρ. Γιώργος Κασαπίδης, Γνώση, Αθήνα 1991, σ. 361.

διατηρείται και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, στ. 8: "***ἔρωτι θυμὸν ἐκλπαγεῖσ'' Ἰάσονος***".

Ο έρωτας των θνητών μοιάζει θεϊκό παιχνίδι, -παιχνίδι τύχης και καιρού-, συγκυρίας και μοίρας, σαν τα ζάρια που παίζει λίγο πριν την παραφορά της Μήδειας, ο Έρωτας, κλέβοντας και κερδίζοντας. Ο έρωτας γίνεται θεϊκό παιχνίδι και *παγιδεύει* τη Μήδεια, για να σώσει και να προστατέψει τον Ιάσονα· και μιλάμε ήδη για έναν έρωτα παγιδευτή, *έναν έρωτα πλάνητα.* Οι ερωτικές παγίδες, όπως και η ύψιστη παραφορά, ανήκουν στη γυναίκα. Αυτή πρόκειται να σώσει τον ήρωα από τον Άδη, στο πιο οριακό σημείο της περιπλάνησης, αυτή κρατά τα *κλειδιά της ουτοπίας ή "του παραδείσου"* (το δρόμο της επιστροφής), αυτή φυλάσσει κατέχει το μυστικό της βασιλείας του ήρωα, το χρυσόμαλλο δέρας.

Αυτή τη γυναίκα, *ο έρωτας τη χτυπά* με μια μηχανή, με πανουργία και δόλο. *Η μηχανική του έρωτα* είναι παγίδα και πλάνη ή απάτη για τους ίδιους τους εραστές *αλλά και η μόνη έξοδος* από το βασίλειο του Άδη. Η έξοδος αυτή από τους ανίερους κόσμους -άβατους και χθόνιους- προσφέρεται *από γυναίκες-μηχανές, μηχανικά* ερωτευμένες και παγιδευμένες μαζί. *Έρωτας και Άδης γίνονται ένας τόπος.* Στην Αργοναυτική εκστρατεία, από την αρχή ώς το τέλος της σχέσης της Μήδειας και του Ιάσονα, *έρωτας και Άδης βιώνονται από κοινού.*

Οι όροι της εξόδου, της επιβίωσης και του περάσματος από τον Άδη έχουν δοθεί. Για να αποκτηθεί το χρυσόμαλλο δέρας[88] (αποστολή του ταξιδιού αλλά και της εξουσίας), πρέπει να νικηθεί *το τέρας,* ο δράκοντας-φίδι και *η γυναίκα. Η γυναίκα κερδήθηκε από έρωτα μηχανικό, όνειρο και εφιάλτη μαζί.* Για να κερδηθεί ο δρόμος της επιστροφής, να διασωθεί το ταξίδι και να διεκπεραιωθεί η εκστρατεία, πρέπει να επιτελεσθούν *οι άθλοι, άρα χρειάζεται μηχανική* σχεδίων. [Είναι κοινό γνώρισμα πολλών μύθων, το χαμένο βασίλειο, η βασιλοπούλα, η αναμέτρηση με υπερφυσικά στοιχεία, η ανάθεση άθλων, οι δρακοντοφονίες όπως εκείνης του Μεγαλέξανρου (αλλά και του Καραγκιόζη), η μάχη με τερατικά στοιχεία, η αρπαγή της γυναίκας και της εξουσίας]. Κοινό επίσης γνώρισμα είναι να υπάρχει γυναίκα, άθλος και τέρας όπου υπάρχει *χαμένο βασίλειο και χαμένος βασιλιάς* (όπως ο Ιάσων, ο Θησέας, ο Ηρακλής, ο Κάδμος). *Όπου υπάρχει τέρας,*

[88] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 465. Στην ανάγνωσή μας, ακολουθούμε τη μυθολογική παράδοση που θέλει τη Μήδεια χθόνια ιέρεια στο ιερό του βασιλείου του Αιήτη, να φυλάει μυστικά το χρυσόμαλλο δέρας.

υπάρχει και γυναίκα (αν θυμηθούμε την Αριάδνη και τον Μινώταυρο), όπου υπάρχει *άθλος* υπάρχει και *γυναίκα*. *Όπου υπάρχει θησαυρός, φυλάσσεται από γυναίκα,* με χαρακτηριστικότερη την Πανδώρα στο *Έργα και Ημέραι* του Ησιόδου. Για να αποκτηθούν "όλα τα αγαθά" πρέπει να νικηθεί πρώτα η γυναίκα. Και η γυναίκα νικιέται πάντα μόνον από έρωτα. Στην περίπτωση της Μήδειας, ο *έρωτας είναι μηχανικός*.

Οι όροι για το *κυνήγι* της εξουσίας είναι προσδιορισμένοι. Είναι *η αναμέτρηση προς το τερατικό,* με σώτειρα μια γυναίκα. Το κυνήγι αυτό θυμίζει αρκετά το κυνήγι της Άρτεμης, ή όσα κυνήγια διαφεντεύει εκείνη. Πρώτα απ' όλα είναι *ένα κυνήγι συνόρων, οριακό*[89], μεταξύ πολιτισμού και αγριότητας: θα χρειαστεί πολλή αγριότητα για να υπάρξει η έξοδος στον πολιτισμό. Είναι ένα κυνήγι πολέμου, που διεξάγεται *σε τόπο ανοίκειο,* γιατί σε τέτοιους χώρους κυριαρχεί η θεά. Η Μήδεια και ο Ιάσων θα πολεμήσουν μαζί -με τη Μήδεια ηγεμόνα και σώτειρα- σ' έναν χώρο τεράτων. *Είναι επίσης ένα κυνήγι θηρίων και θηριωδίας*. Οι Αργοναύτες πολεμούν τόσο με το δρακοντόφιδο όσο και με τους γίγαντες που ξεφυτρώνουν από τη γη, αλλά και αργότερα, στην επιστροφή τους, με τον Τάλω και με διάφορα θηρία. Μια νίκη επιβίωσης που καταλήγει *να είναι νίκη κατά της τερατωδίας*, και όσων μας τρομάζουν. Πρόκειται για ένα κυνήγι με στόχο το δαμασμό και εξημέρωση των πιο άγριων συνηθειών και ενστίκτων που χαρακτηρίζουν τον κόσμο της βαρβαρότητας, όπου έχει εμπλακεί ο Ιάσων.

Ο Ιάσων εκπροσωπεί την προσπάθεια να δαμαστεί *ο αρχέγονος τρόμος*, ο προπολιτισμικός κόσμος, τις δυνάμεις του οποίου τις ορίζει η Μήδεια. *Αυτό είναι το αρχέγονο ζευγάρι της Αργοναυτικής εκστρατείας*. Οι αρχέγονες δυνάμεις, η αγριότητα, έρχονται σε σύγκρουση με τον πολιτισμό, και εν μέσω του Άδη τελείται η ερωτική σύμπραξη των αιώνια αντίπαλων κόσμων. Στο τέλος του κόσμου, στο υπερπέραν, αλλά και στα τέλη ή στις απαρχές των πάντων, το αρσενικό και το θηλυκό στοιχείο συνεργάζονται.

Ό,τι έχει αποθησαυρίσει και συσσωρεύσει η γυναίκα, τώρα θα δαπανηθεί, γιατί *ήρθε η εποχή να μάθει το αρσενικό, το μυστικό της, να το αποκτήσει, να το* διαδώσει και να το σπαταλήσει, στον κόσμο. Η γυναίκα και ο άντρας, η Μήδεια και

---

[89] J. -P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, μτφρ. Ι. Παππάς, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σσ. 19-20. Εκεί δίνεται η πιθανή σχέση της Μήδειας με την Άρτεμη, σε συσχετισμό με τη συμμετοχή της Μήδειας στο κυνήγι για το χρυσόμαλλο δέρας σ' έναν χώρο τεράτων και αγριότητας, ή αλλιώς σ' έναν χώρο οριακό, όπως ο Άδης.

ο Ιάσων, θα συνυπάρξουν με τους φυσικούς νόμους, θα συμφιλιωθούν με το εξωφρενικό και θα παλέψουν για να νικήσουν το τερατώδες. Η Μήδεια και ο Ιάσων λοιπόν γίνονται σύντροφοι και συμπολεμιστές ενάντια στις πιο άγριες μορφές της βίας. Στο κυνήγι αυτό, ισότιμο με το κυνήγι του έρωτα, ο κυνηγός, το θήραμα, η παγίδα αλλάζουν ρόλους διαρκώς, με αποτέλεσμα να εμπλέκονται οι ήρωες στην ίδιά τους την επιθυμία για κυνήγι.

Πρωταρχικά, η παγίδα στήνεται από το βασιλιά Αιήτη, πατέρα της Μήδειας και παιδί του θεού Ήλιου[90]. Είναι βασιλιάς σ' ένα βασίλειο σκότους, όπου λατρεύεται *σαν θεός ο Ήλιος*, ενώ κυριαρχούν χθόνιες θεότητες. Είναι *ένας Άδης*, (άλλωστε πολλές φορές, ο Άδης αναφέρεται σαν πύλη του Ήλιου). Εκεί, οι ψυχές δύουν και το φως πεθαίνει. *Είναι το άδυτο του κόσμου, όπου το ορατό και το αόρατο είναι το ίδιο πράγμα.*

Ο M. Eliade, αναζητώντας τις απαρχές της θρησκευτικής σκέψης υπογραμμίζει[91]: "ο ήλιος, σαν θεότητα, λατρεύεται και έχει τις ιδιότητες εκείνου που φανερώνει και καταστρέφει μαζί, εκείνου που από το φως που εκπέμπει, παράγει τύφλωση". Ο Ήλιος είναι *νεκρο-πομπός*, έχει ιδιότητες γονιμότητας, οργανώνει και πλάθει δεσμούς με τον φυτικό κόσμο[92]. *Είναι χθόνιος και πλουτώνειος, τιτάνας*, αποκαλύπτει στο φως τις γενεσιουργές δυνάμεις, αλλά είναι και η πηγή κάθε σκοτεινής ενέργειας. Επιπλέον, αναπτύσσει σχέσεις με τον κόσμο των εκλεκτών του σκότους (μαγγανεία - μαγεία), όπως η Μήδεια, ο Αιήτης, αλλά και η Κίρκη, αφού έχει την ίδια ρίζα καταγωγής. Αυτό το βασίλειο ήταν ο προορισμός του Ιάσονα και μόλις παρουσιάζεται στον Αιήτη, και του ζητά το χρυσόμαλλο δέρας, εκείνος του αναθέτει τρείς άθλους[93].

---

[90] Για τη γενεαλογία και την καταγωγή της Μήδειας και του Αιήτη, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, IV, 611 - 815. Σε λεπτομερή γενεαλόγησή της προβαίνει ο Pierre Grimal, *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, επιμ. Βασ. Άτσαλος, University studio Press 1991, σ. 241: "η κόρη του Ωκεανού η Περσηίδα παντρεύεται τον Ήλιο και αποκτούν τέσσερα παιδιά την Πασιφάη, την Κίρκη, τον Αιήτη και τον Πέρση. Ο Αιήτης παντρεύεται την Ιδυία και γεννούν τη Μήδεια, τον Άψυρτο και τη Χαλκιόπη. Για το ίδιο θέμα βλ. Ησιόδ., *Θεογονία*, στ. 960 - 965.

[91] Ο M. Eliade, *ό.π.*, σ. 150, τονίζει ιδιαίτερα ότι σε όλες τις παραδόσεις υπάρχει το σχήμα: Ήλιος - γονιμότητα - ήρωας.

[92] *Ό.π.*, σσ. 150 - 153. σημ. σ. 144 σημειώνει: "Ο Ήλιος, ως νεκρο-πομπός, εμφανίζεται στην Αίγυπτο. Εμείς δανειζόμαστε τις ιδιότητες αυτές, γιατί στο τέλος της ευριπίδειας τραγωδίας, ο Ευριπίδης φαίνεται να συνδέει την απαγωγή με την πομπή των νεκρών παιδιών της Μήδειας, πάνω στο άρμα του Ήλιου προς ταφή". Και προσθέτει: "Ο ήλιος, γενικότερα, λατρεύεται ως ψυχο-πομπός, κατεβαίνει στις χθόνιες περιοχές τη νύχτα και ανεβαίνει το πρωί. Πεθαίνει και αναστάινεται, οδηγώντας τις ψυχές από το φως στο σκοτάδι". (*ό.π.*, σ. 139).

[93] Υπάρχει μεγάλη φιλολογία για τους άθλους που αναθέτει ο Αιήτης στον Ιάσονα και για τη σειρά τους. Εδώ παρακάμπτουμε ορισμένα περιστατικά λόγω της δυσκολίας που παρουσιάζουν στην ερμηνεία τους, όπως λ.χ. η εξέμεση του Ιάσονα από την κοιλιά του δράκοντα, απεικονισμένη και σε αγγεία. Θα σταθούμε, μόνο

Και στις τρεις δοκιμασίες έχει συμπολεμιστή και σώτειρα τη Μήδεια[94]. Ο συναγωνισμός στο άροτρο με τον Αιήτη[95] και η νίκη επί των γιγάντων-πολεμιστών που ξεφυτρώνουν από τη γη είναι *άθλοι κοινοί* σε όλες τις μυθολογικές παραδόσεις για την Αργοναυτική εκστρατεία, ακόμη και τις μεταγενέστερες. Η μόνη δοκιμασία που παρακάμπτεται ή δίνεται διαφορετικά, αφορά τη θανάτωση του δράκοντα. Εν πάση περιπτώσει, η συνηθέστερη σειρά των άθλων είναι η εξής: θανάτωση του δράκοντα, συναγωνισμός με τον Αιήτη στο άροτρο, μάχη με τους γίγαντες, γηγενείς-πολεμιστές.

Και οι τρεις δοκιμασίες -ανεξάρτητα από τη σειρά ή τις παραλλαγές τους - συνιστούν *μια αγωγή θανάτου*, που πρέπει να διεκπεραιωθεί μέχρι τέλους, ώστε να μυηθεί ο ήρωας στη ζωή και στα αντίθετά της. *Μια αγωγή θανάτου μυητική* εφόσον οδηγεί τον ήρωα στην αυτογνωσία, στη γνώση των ορίων του. *Ιέρεια* στη μύηση είναι η Μήδεια, που χρησιμοποιεί σαν μέσο την *τέχνη της εξαπάτησης*, του δόλου, της μαγείας και των μαγικών φίλτρων (*μια επιπλέον μηχανική* και τεχνική σχεδίων). *Τα μαγικά* -στην Αργοναυτική εκστρατεία αλλά και στην τραγωδία του Ευριπίδη- *δεν είναι μόνο εργαλεία εξόντωσης αλλά και φυλαχτά-φάρμακα*[96].

Η δοκιμασία με το άροτρο[97] είναι μέρος της τεχνικής και της εξουσίας του κόσμου. Ο Ήφαιστος, είχε χαρίσει στον Αιήτη δύο αδάμαστους ταύρους, οι οποίοι χαράζουν στη γη ένα βαθύ αυλάκι. Ο βασιλιάς ζητά να κάνει το ίδιο και ο Ιάσων. Η Μήδεια του δίνει το *προμηθεϊκό φίλτρο ή το προμήθειο*, για ν' αλείψει το σώμα

στις τρεις δοκιμασίες, για τις οποίες συμφωνούν οι περισσότερες. Παραδόξως ο μόνος που δίνει διαφορετική εκδοχή είναι ο Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 4. 86 - 87, και 4. 11, και 4. 54 - 57. Αντίθετα, συμφωνούν οι Πίνδαρος, 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 224-234, και ο Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 1. 9. 23. Εξάλλου οι μεταγενέστεροι μυθογράφοι, όπως ο Έννιος, αποσπ., σχολ. 274. Και ο Βιργίλιος, *Γεωργικά*, 2. 140, ακολουθούν την παράδοση που δεν αναφέρεται στην κήτηση και εξέμεση του Ιάσονα από τον δράκοντα.

[94] Κοινό στοιχείο σε όλες τις αφηγήσεις, βλ. Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 505. Κατά τον Απ. τον Ρόδ., *Αργ.*, 3. 957 και 3. 834, "τον νεαρό που έλαμπε σαν τον Σείριο τον παρατήρησε η βασιλοπούλα μέσα από το ασημένιο πέπλο που την τύλιγε".

[95] Κοινό σημείο σε όλες τις αφηγήσεις, οι οποίες συμφωνούν επίσης για το γεγονός ότι ο Ιάσων εξοντώνει τους γίγαντες που βγαίνουν από τα διασκορπισμένα δόντια του δράκοντα. Η ιστορία αυτή είναι κοινή και στην παράδοση για τον Κάδμο, και μάλιστα η Αθηνά έχει φυλάξει τα μισά δόντια του δράκοντα από τη θηβαϊκή σπορά του Κάδμου. Για το μαγικό φίλτρο ενάντια στους ταύρους, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 845 - 866.

[96] J. -P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, *ό.π.*, σ. 100.

[97] Πινδάρου, 4ος *Πυθιόνικος*, 224 - 232, και Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 270. Οι J. -P.Vernant - M. Detienne, *Η Μήτις...*, *ό.π.*, σσ. 223-224, σημειώνουν: "η τεχνική με το χαλινάρι ως εξημέρωση-δαμασμός των ζώων είναι ισοδύναμο των μαγικών φίλτρων και των παρασκευασμάτων. Η Μήδεια, αυτού του τύπου το χαλινάρι (δηλ. τα μαγικά) τα χρησιμοποιεί καλύτερα απ' όλους για να δαμάσει τους ταύρους κατά τη δοκιμασία του οργώματος, όπως επίσης τα ίδια χρησιμοποιεί για να καταβάλει τον τερατώδη δράκοντα που φυλάει νύχτα και μέρα το χρυσόμαλλο δέρας". Επίσης σημειώνουν: "κάθε είδους χαλιναγώγηση είναι σύμβολο εξουσίας".(*ό.π.*, σ. 230). (Σύμβολο εξουσίας αλλά και του γεγονότος ότι μπορεί να παραδίδει τα σκήπτρα της εξουσίας, *συμπληρώνουμε εμείς*).

του[98]. Ο Ιάσων αλείφεται και όταν έρχεται η στιγμή της αναμέτρησης γδύνεται, και το σώμα του αστράφτει· τυφλώνονται τότε οι ταύροι και τρέχουν, χαράζοντας έτσι το αυλάκι που του είχε ζητηθεί. *Το ανθρώπινο κυριαρχεί στον κόσμο των ζώων.* Η πρώτη δοκιμασία έχει διεκπεραιωθεί. Το φως νικά, η λάμψη προκαλεί την τύφλωση. *Το χθόνιο εκδιώχθηκε, το ζωώδες τρόμαξε και εξαπατήθηκε από το ανθρώπινο* τέχνασμα και τον δόλο. Ο άνθρωπος νικά το ζωϊκό βασίλειο, *το τέχνασμα δοξάζεται,* και τα φίλτρα-μαγικά, δεν εξοντώνουν, αντίθετα προστατεύουν, γίνονται φάρμακα σωτηρίας για τον ήρωα.

Η επόμενη δοκιμασία είναι η σημαντικότερη, γιατί αφορά την απόκτηση του δέρατος, αλλά είναι και η δυσκολότερη. Το χρυσόμαλλο δέρας είναι σε μια σπηλιά, πάνω σ' ένα δέντρο, στη ρίζα του οποίου υπάρχει ένας τεράστιος δράκοντας - φίδι[99]. Σε κατοπινές αγγειογραφίες[100] απεικονίζεται, ένα δέντρο και στη ρίζα του ο δράκοντας ενώ έχει στο στόμα του, τον Ιάσονα δίπλα σε μια γυναίκα, τη Μήδεια ή την Αθηνά (ή και την Ήρα). Οι παραδόσεις είναι πολλές αλλά σχεδόν στις περισσότερες -αν όχι σε όλες- *η σκηνή μένει κοινή: φίδι, γυναίκα, άνδρας, δέντρο, καρπός*[101].

Η στιγμή της αναμέτρησης είναι οριακή. Αναπαριστά τις συνθήκες της γέννησης και του θανάτου, με τον ήρωα νικημένο και λιπόθυμο. *Μια απόλυτη νίκη του τερατικού,* η οποία ωστόσο, σημαίνει και την αναγέννηση του ήρωα, και, κυρίως, αποτελεί το "σημείο εκκίνησης για την επιστροφή", εφόσον η αποστολή έχει βρει τον στόχο της. *Ο ήρωας νικιέται από την τερατωδία, όπως όλοι μας.* Τον καταπίνει το δρακοντόφιδο αλλά εκείνος ξαναβγαίνει στη ζωή.

Ο άνθρωπος νικά το τερατικό, έχοντας για κέρδος τη γνώση της αναμέτρησης -ή τον καρπό από το δέντρο της γνώσεως, όπως συμβαίνει στην

---

[98] Ο Alain Moreau, "Médée ou la ruine des structures familians", *Cahiers du GITA- Femmes Fatales,* no 8, Montpellier 1994-95, σ. 174, αναφέρει ότι το προμήθειο μαγικό φίλτρο η Μήδεια το χρησιμοποιεί και για να θεραπεύει τον Αίσονα, πατέρα του Ιάσονα.

[99] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 2. 465. αλλά και Πίνδαρος, 4ος *Πυθ.*,, στ. 244. Βλ. επίσης A. Moreuu, "La race de Méduse: forces de vie contre forces de mort", in Mort et Fecondité dans les mythologiques, *Actes du Colonque de Poitier,* 13-14 Mai, Belles Lettres, Παρίσι 1986, σ. 5, όπου αναφέρεται: "στην αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος ο δράκος που ξεπηδά ήταν από το γένος της Μέδουσας και της Έχιδνας".

[100] *Η "εξέμεση" του Ιάσονος από τον Δράκοντα.* Κύλικας του Γρηγοριανού Ετρουσκικού Μουσείου, αττική αγγειοραφία. P. E. Arias - M. Hirner, *Tausend Tahre Griechische Vasenkust,* 147, Μόναχο 1960. Το δρακοντόφιδο που φυλά το χρυσόμαλλο δέρας καταπίνει και ξαναβγάζει τον Ιάσονα μπροστά στη Αθηνά (άλλοτε η θεά αντικαθίσταται από τη Μήδεια ή την προστάτιδα του ήρωα, την Ήρα).

[101] Η σημαντική παρατήρηση και παρομοίωση των δύο σκηνών, της εξέμεσης του Ιάσονα και της αποβολής από τον "παράδεισο" στην Παλαιά Διαθήκη, έγινε από τον κ. Γ. Ανδρεάδη στις παραδόσεις των μαθημάτων του για το αρχαίο δράμα, στο τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε του Παντείου Πανεπιστημίου.

Παλαιά Διαθήκη- η οποία συχνά ισούται με τον συμβολικό θάνατο, ο οποίος εδώ, βιώνεται μέχρις εσχάτων. Η νίκη θα αποδώσει το χρυσόμαλλο δέρας και η επιστροφή στον πολιτισμό (ή την κόλαση της ζωής) θα είναι επιστροφή σε μια νέα τάξη πραγμάτων, εκπολιτισμένη, που θεωρείται καλύτερη, φωτεινότερη και απελευθερωμένη από το βάρβαρο παρελθόν της ανθρωπότητας. Ο άνθρωπος είναι ελεύθερος, αφού έχει αναμετρηθεί με το φόβο του τερατικού και επιπλέον τον έχει βιώσει σαν πράξη, εικόνα και ζωή. Ο ήρωας μυείται στις δοκιμασίες της ζωής και *πλέον κατέχει την εμπειρία και τη γνώση τους.*

Αργότερα θα αποδειχθεί πως είναι αυταπάτη η πίστη ότι "ο άνθρωπος είναι ελεύθερος και νικητής του βάρβαρου και άγριου παρελθόντος του": αφού όταν επιστρέφουν στην Ιωλκό, δεν αποκτούν ποτέ το βασίλειο, *ο δε Ιάσων έχει ξεχάσει τα παθήματα της εφηβείας του ως μαθήματα της μυήσεως του.*

Ανάλογη παράδοση υπάρχει στην Παλαιά Διαθήκη, στη σκηνή του παραδείσου, (άνδρας, γυναίκα, δέντρο καρπός, όφις)· εκεί παραδίδεται, *η έξοδος -έκπωση από τον παράδεισο σημαίνει το αιώνιο τέλος της παραδείσιας κατάστασης της ζωής του ανθρώπου.* Το φάγωμα του καρπού από το δέντρο της γνώσεως ενοχοποιεί διά παντός τους πρωτόπλαστους. Πρόκειται για το προπατορικό αμάρτημα, το οποίο παρέχει μια γνώση ενοχοποιητική που διαρκεί. *Ο παράδεισος και η υπόσχεση της ουτοπίας ως προορισμός του ανθρώπου έχει αποκαλυφθεί, αλλά η γνώση του μας έχει ενοχοποιήσει.*

Σε θρησκειολογικές, ανθρωπολογικές μελέτες, όπως εκείνη του Παναγή Λεκατσά, στα έργα του *Θείο Δράμα* και *Διόνυσος,* προσεγγίζονται συγκριτικά οι αντίστοιχοι μύθοι, όπως θα δούμε παρακάτω. Παρ' όλα τα κοινά σημεία στις δύο σκηνές, διατηρούμε αμφιβολίες για το αν το περιστατικό της Αργοναυτικής εκστρατείας έχει διαστάσεις *αμαρτήματος και ενοχής.* Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη δεν υπάρχει η έννοια της ενοχής για τα αμαρτήματα του παρελθόντος· ακόμη κι όταν αναφέρονται οι κρίσιμες λέξεις (στ. 800, ***"ἡμάρτανον"***, στ. 498 ***"ἡμάρτομεν"*** και στ. 307, ***"ἐξαμαρτάνειν"***) έχουν περισσότερο την έννοια του σφάλματος ή της αστοχίας και της προδοσίας και σχεδόν ποτέ της ενοχής. Στον Ευριπίδη η Μήδεια κάθε άλλο παρά ένοχη εμφανίζεται. Η ενοχή της επανέρχεται πολύ αργότερα, στον Σενέκα.

Ας εξετάσουμε λοιπόν το περιστατικό προσεχτικά από την αρχή. Το χρυσόμαλλο δέρας βρίσκεται σε μια σπηλιά, *μια κρύπτη*, που μπορεί ν' αναπαριστά *τη μήτρα της κύησης για τη γέννηση του ήρωα* ή και τον τάφο της ανυπαρξίας του. Ο Π. Λεκατσάς, στη μελέτη του για το *Θείο Δράμα*[102], σημειώνει ότι ο θάνατος μέσα σε ένα μυητικό σπήλαιο -Λαβύρινθο ή θείο τάφο- ξαναγεννά τον ήρωα, ή, συμπληρώνουμε εμείς, ίσως του δίνει τη χαμένη του ταυτότητα. Συγκεκριμένα γράφει: " ...ο θνήσκων θεός γεννιέται σταθερά μέσα στο σπήλαιο απ' όπου θα ξανάρθει στον κόσμο..."

Ένα καταφύγιο φύλαξης και απόκρυψης των μυστικών του κόσμου λοιπόν. Στην αρχαιότητα, όλες οι ηρωικές γεννήσεις πραγματοποιούνται μυστικά, μέσα σε σπηλιές, θόλους, κιβωτούς, κοιλιές ζώων. Σαν να κρύβεται και να αποθηκεύεται εκεί ό,τι ανατρέπει την αλήθεια και οφείλει να μένει μυστικό. Σ' ένα τέτοιο σπήλαιο επισκέφτηκε ο Σωκράτης τη Διοτίμα[103] η οποία του αποκάλυψε την αλήθεια για την καταγωγή του έρωτα, μέσα στο άβατο, που αναγεννάται, αποκαλύπτεται, καθαίρεται ή ανατρέπεται η τάξη, κρύβεται και αποθηκεύεται πάντοτε ένας θησαυρός ή απωθείται και αποκρύπτεται μια συμφορά, όπως στο κουτί της Πανδώρας[104].

Η είσοδος του ήρωα στην απόλυτη μοναξιά ενός βυθού του κόσμου ενδέχεται να παραπέμπει στον εσωτερικό μας βυθό. Το χρυσόμαλλο δέρας φυλάττεται πάνω σ' ένα δέντρο, ένδειξη της ένωσης όλων των επιγείων με το κέντρο της γης. Η κατάκτηση ενός τέτοιου δέντρου της ζωής και η απολαβή των καρπών του, είναι επιπλέον δοκιμασία για να κατακτηθεί το κέντρο-ομφαλός της γης, δηλαδή ό,τι παρέχει αθανασία[105] ή *αυτογνωσία* και χαρίζει το νόημα της ζωής ή οδηγεί στην οριστική απώλειά του.

Κάθε τέτοιο δέντρο είναι ιερό. Έχει τη γοητεία του ιερού, έλκει και απωθεί[106]. Σύμβολο και επικύρωση της ιερότητάς του είναι το γεγονός ότι προστατεύεται από ένα φίδι-τέρας-δράκο. Εδώ, η ιερότητα προτίθεται να καθάρει

---

[102] Παναγής Λεκατσάς, *Θείον Δράμα* - θρησκειολογική μελέτη, Κείμενα, Αθήνα 1976, σ. 31, όπου προσθέτει ότι "το σπήλαιο, ενώνει τον έναν κόσμο με τον άλλον" (δηλ. της ζωής και του θανάτου).

[103] Πλάτωνος, *Συμπόσιο*, 201b - 212a, μτφρ.- ερμ: Ι. Συκουτρής, Εστία, Αθήνα 1986.

[104] Ησιόδου, *Έργα και Ημέραι*, στ. 45 - 105, μτφρ. Σπ. Φίλιππας, Πάπυρος, Αθήνα 1980.

[105] M. Eliade, *ό.π.*, σσ. 354 - 355, όπου τονίζεται ότι "η κατάκτηση ενός τέτοιου κέντρου μπορεί να σημαίνει και την κατάκτηση της αθανασίας, όπως ο Λαβύρινθος".

[106] *Ό.π.*, σ. 33. "ιερό και ανίερο αναφέρονται στη λέξη Sacer, από τον Βιργίλιο και μπορεί να σημαίνει καταραμένος και άγιος μαζί". Για τη συνέχεια και την αντιπαλότητα ιερού και ανίερου υπάρχει η εξαιρετική μελέτη του René Girard, *Η Βία και το Ιερό*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1990.

και να θεραπεύσει τον κόσμο, -ακόμα και σήμερα, άλλωστε- το φίδι είναι σύμβολο της ιατρικής και της φαρμακευτικής. Η *ιερότητα* αυτή μπορεί επίσης να καταστρέψει, να αφανίσει, να καταβροχθίσει όσους προσβάλλουν, το *"απαραβίαστο του χώρου"*. Ο Ιάσων πρόκειται να παραβιάσει το χώρο αυτό, γιατί αυτή είναι εξαρχής η αποστολή του: *η παραβίαση των ορίων του κόσμου, του οικείου και του ανοίκειου.* Τώρα έχει φτάσει στο κρισιμότερο σημείο: *έχει προσχωρήσει στο άδυτο και άβατο, στην κατάργηση των ορίων του κόσμου.* Παραστάτης, παρακινητής και συνεργός σ' αυτήν την κατάργηση και παραβίασή του, είναι η γυναίκα. Η ιστορία επαναλαμβάνεται παντού η ίδια.

Η ίδια εξιστόρηση επαναλαμβάνεται και σε άλλες μυθικές παραδόσεις, που αφορούν γύρω τη Μήδεια, την Αριάδνη, τη Μέδουσα. *Γυναίκα και ιερό ταυτίζονται.* Και τα δύο προκαλούν δέος, γοητεύουν, αποπλανούν και τρομάζουν. *Σώζουν και καταστρέφουν. Γυναίκα και ιερό συνδέονται* στη φύλαξη του άδυτου χώρου αλλά και στην ανίερη-χθόνια παραβίασή του. Ο Ιάσων παραβιάζει και τα δύο. *Κατακτά και τη γυναίκα και το ιερό.* Το τίμημα ενός τέτοιου διαβήματος θα είναι ο αφανισμός, ο σπαραγμός και η καταβαράθρωση. *Γυναίκα, τέρας και ιερό ταυτίζονται.* Είναι άραγε, τυχαία μια τέτοια συνάντηση; Όταν παραβιάζονται, *"καταβροχθίζουν"*, επειδή το διάβημα της "παραβίασης" στο κόσμο, *είναι ύβρις και τερατωδία; Γιατί η υπέρβαση της τερατωδίας αργότερα θα αποφέρει την αυτογνωσία σε όσους θ' αντέξουν στη θέα της;* Αυτού του είδους την προβληματική εκθέτει αργότερα και *η τραγωδία μέσω της υπερβάσης της ύβρεως στον κόσμο,* δοκιμάζοντας εκ νέου το περιεχόμενο της μυήσεως και επαναλαμβάνοντας το μυστικό της αυτογνωσίας για τους ήρωες και πολίτες μέσα στην πόλη και όχι στην περιφέρεια της περιπλάνησης.

Ο Ιάσων θα καταποντιστεί και από τα τρία αυτά στοιχεία (γυναίκα - τέρας - ιερό) και ο χαμός του θα είναι και η αναγέννησή του. Το φίδι θα ρουφήξει[107] τον ήρωα· το στόμα του *είναι ένας τόπος θάνατου.* Το τερατικό μάς αφανίζει, το ιερό εξιλεώνει και καθαίρει, συχνά επώδυνα, όπως η γυναίκα κατά τη διάρκεια της ερωτικής πράξης τερματίζει και αποθηκεύει την επιθυμία της ζωής.

Ο αφανισμός του ήρωα στην κοιλιά του τέρατος-φιδιού θα σημάνει *μια άλλη κύηση, τερατική και αδιανόητη.* Η κύηση αυτή προϋποθέτει την εκ των

[107] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 1207, και Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, Ι. στ. 171.

προτέρων αποβολή από τον κόσμο, *προϋποθέτει το θάνατο*, μια ακόμη κατάβαση στον Άδη, *ένα ταξίδι θανάτου μέσα στο θάνατο.*

Ο M. Detienne σημειώνει[108]:

"... οι καταβάσεις στον Άδη είναι ταξίδι ψυχής, όπου το σώμα βγαίνει από την ψυχή για έναν άλλο κόσμο. Ο Άδης κρίνει τις ψυχές, τις καθαίρει, τις αξιολογεί, χωρίς αναπαμό, μέσα από δαιμόνια θηλυκά, τόσο φρικτά που δεν περιγράφονται".

Είναι άραγε η Μήδεια ένας τέτοιος δαίμονας; Όπως και νά 'χει σ' ένα τέτοιο ταξίδι-κατάβαση στον Άδη εισέρχεται ο Ιάσων, ένα τέτοιο ταξίδι έκανε και ο Οδυσσέας στη Νέκυια, όπως και ο Ηρακλής, ο Περσέας και άλλοι ήρωες της ελληνικής μυθολογίας. Το πέρασμα από ένα τέτοιο σημείο *σημαίνει την έναρξη της νοσταλγίας για τη ζωή και το τέλος της λήθης.* Ό,τι μάς στέλνει στο θάνατο, ό,τι μάς θανατώνει, αυτό μάς γεννά. Η διεκπεραίωση της μαθητείας -αυτής της αγωγής του θανάτου- είναι επαναφορά στα ζητούμενα της ζωής και στα χαμένα νοήματά της.

Σχεδόν σε όλους τους ήρωες της περιπλάνησης, ο νόστος αρχίζει αφού μαθητεύσουν στο θάνατο. Νόστος ή νοσταλγία για την ίδια τη ζωή, επιστροφή στην Ιωλκό για τον Ιάσονα ή στην Ιθάκη για τον Οδυσσέα και αναγνώριση της βασιλείας τους. Η εμπειρία του θανάτου είναι συμβολική -τουλάχιστον όταν είναι απλή αφήγηση- αλλά επαναπροσδιορίζει τον άνθρωπο, επαναξιολογεί τη ζωή και το ταξίδι μέσα σ' αυτήν. Για τον Ιάσονα η κατάβαση στον Άδη· είναι κύηση στην κοιλιά του δρακοντόφιδου τέρατος, απ' όπου θα εξέλθει με τη βοήθεια της Μήδειας. Αυτή τη φορά θα συνδράμει με τις μαγικές ιερουργίες του ξανανιώματος, που τις γνωρίζει από το φεγγάρι, αφού η ίδια είναι σεληνιακή θεά. Οι ιδιότητες της Μήδειας ως φεγγαροθεάς διατηρούνται και στον Ευριπίδη, εφόσον διαφεύγει πάνω στο φιδόσυρτο άρμα του Ήλιου (στ. 1321 ***"τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατὴρ δίδωσιν ἡμῖν"***). Στους μύθους για τη χαμένη αθανασία, το φεγγάρι χαρίζει στους ανθρώπους την αθανασία[109]. Ο Π. Λεκατσάς, αναλύοντας τις ιδιότητες του φεγγαριού, επισημαίνει[110] τη μυητική και ανανεωτική του δύναμη:

---

[108] Marcel Detienne, "De l' catalepsie à l' immortlité, del' âme", *Nouvelle Clio*, No. 10-12, Παρίσι 1955-1962, όπου τονίζει: "Ένας Άδης, μπορεί να σημαίνει και να ενσωματώνει την Εστία".

[109] Παναγής Λεκατσάς, *Έρως. Ερμηνεία μιας μορφής της προϊστορικής και ορφικοδιονυσιακής θρησκείας*, Δίφρος, Αθήνα 1963, σ. 114. Για τις μαγικές δυνατότητες της Μήδειας και τις εξαπατήσεις του δράκοντα με φίλτρα, ή για το μαγικό φίλτρο που αποκοιμίζει τον δράκοντα υπάρχει σχετική παράδοση. Βλ. Οβίδιος,

"Η ζωή είναι θάνατος κι ο θάνατος είναι ζωή, κάθε θάνατος φέρνει μια νέα ζωή κ' η κάθε νέα ζωή το θάνατο μιας πρωτύτερης άλλης Εδώ, στέκει το πλάσμα του Θανάτου και της Αναβίωσης των Μυητικών Τελετών που, *περνώντας τον άνθρωπο από τα σκοτάδια της επίγειας ζωής, είναι* απαραίτητος κρίκος στον κύκλο του αιώνιου ξαναγυρισμού του".

Και συνεχίζει[111]:

"Η ανανέωση της ζωής στις Μυητικές Τελετές, κομμένη πάνου στην *ανανεωτική περιπέτεια* του Φεγγαριού, τελετουργείται από το Φεγγάρι. Οι δαίμονες που καταπίνουν τους μυούμενους για να τους ξαναβγάλουν ζωντανούς αποδείχνουνται να 'ναι φεγγαροδαίμονες ή ζώα φεγγαρικά.(...) Με το πέρασμα από τα σπλάχνα τους, ο μυούμενος αφομοιώνει από διπλή πηγή, του *Φεγγαριού, και των Ερπετών*, το χάρισμα ν' ανανεώσει τη ζωή του. Σημαντικό, σ' ελληνική αγγειογραφία, παράλληλο είναι το δρακοντόφιδο που φυλά το Χρυσόμαλλο Δέρας και που παρασταίνεται να καταπίνει και να βγάζει από τα σπλάχνα του τον Ιάσονα, μαρτυρώντας μυητικό τον πυρήνα του μύθου".

Η μύηση, παράλληλη με την κύηση στην κοιλιά ενός τέρατος-ερπετού, ανανεώνει τη ζωή του Ιάσονα και τον καθιστά προσωρινά *αθάνατο.* Η κατάκτηση του κέντρου-δέντρου της γης ή και του χρυσόμαλλου δέρατος ήταν, τελικά, η *γνώση της θνητότητάς μας.* Η *προάσπιση* ενός τέτοιου δέντρου-χώρου *είναι δοκιμασία.* Τέτοιες αποστολές είναι ταξίδια μύησης για να διδάξουν στον νεοφώτιστο άνθρωπο, ήρωα και ακροατή την *ιερότητα και την αθανασία*[112].

Κάθε μύηση σηματοδοτεί τη νέα ζωή. Κάθε κύηση *είναι τοκετός* και μυεί στη ζωή. Ο Ιάσων αναγεννάται σοφότερος, επειδή ο τοκετός του γίνεται στην κοιλιά ενός φιδιού· το οποίο εκτός από σύμβολο της θεραπείας είναι και σύμβολο της σοφίας. Η αναγέννηση του Ιάσονα επαναφορτίζει τη ζωή στα νοήματά της, στις δυνατότητές της, την προεκτείνει, καταλύει τα όρια. Το ξεπέρασμα μιας μακράς περιόδου περιπλάνησης στην αγριότητα και στο βάρβαρο παρελθόν της ύπαρξης επισημαίνεται με τη λήξη της τερατωδίας, που είναι παράλληλη με τη *λήξη του*

Μεταμορφώσεις, VII, στ. 137 - 138. Πίνδαρος, 4ος *Πυθ.*, στ. 224, αλλά και στα σχόλια του Ευριπίδη, *Μήδ.*, στ. 480 - 482 : "*δράκοντά θ' κτείνασ'*".

[110] *Ό.π.*, σ. 115.

[111] *Ό.π.*, σ. 116.

[112] M. Eliade, *ό.π.*, σ. 355.

φόβου του θανάτου. Τώρα πλέον τελειώνει ο φόβος του θανάτου, που ταυτίζεται με το τερατικό, αφού η αναμέτρηση αποβλέπει στο κέρδος της ζωής και των αναφορών που εκείνη χαράττει στον άνθρωπο.

Δεν είναι τυχαίο ούτε πρωτοφανές[113] που η διαπίστωση αυτή οφείλεται και στη μυστική *συμβολή της γυναικείας παρουσίας, εφόσον είναι ενέργημά της, επινόησή της, τέχνη της και ιδιότητά της.* Η γυναίκα, θεά ή θνητή, έχει τις ιδιότητες της ιερότητας-γονιμότητας και θα προσφέρει το μυστικό της αναγέννησης. (Και το παραδίδει από τότε μέχρι σήμερα, με τη διαρκή τεκνοποίηση).

Στην περίπτωση της Μήδειας, η αποκάλυψη ενός τέτοιου *μυστικού και μυστηρίου* είναι σχεδόν "επαγγελματική", αφού είναι απόγονη του Ήλιου, που λατρεύεται και για τις γονιμοποιές του δυνάμεις. Επιπλέον είναι φεγγαροθεά, με γονιμοποιές ιδιότητες, αφού σε όλες τις μυθικές παραδόσεις σχετίζεται με το φίδι[114], είναι ταυτόχρονα μάγισσα και θεραπεύτρια, έως και τον Ευριπίδη. Ανακινούνται όμως ορισμένες δυσκολίες στην ερμηνεία της τραγικής μορφής: πώς η Μήδεια, που είναι γονιμοποιός, σοφή, σώτειρα και θαυματοποιός, γυναίκα της ζωής και ιέρεια στο δέντρο της ζωής, γίνεται *παιδοκτόνος και αδίστακτη εγκληματίας;*

Πιστεύω ότι αυτό εξηγείται, με το γεγονός ότι η Μήδεια συνδέει άρρηκτα τη ζωή με το θάνατο, είναι μια γυναίκα που έχει ανατραφεί με την οσμή του θανάτου (λόγω της καταγωγής της από το βασίλειο του Ήλιου, ο οποίος, είναι και ένας τόπος του Άδη). Επιπλέον γνωρίζει τις διαδικασίες του *διασπαραγμού-σπαραγμού ως τελετουργίας της αθανασίας.* Η Μήδεια προβαίνει σε *μυητικό κομμάτιασμα της ψυχής και του σώματος*[115]. Ο διαμελισμός του ανθρώπινου -ό,τι ίσως συνδέει τη Μήδεια με τον Διόνυσο- και η επανασύνδεση του σώματος και της ψυχής, υπαινίσσονται την επαναδημιουργία του κόσμου και της ζωής. Με το *κομμάτιασμα της ζωής, σπαράσσεται και ο ήρωας και πεθαίνει ο κόσμος της ζωής. Ο μυούμενος*

---

[113] Ας θυμηθούμε τις διηγήσεις του Πλάτωνα στο *Συμπόσιο*, ιδιαίτερα τους διαλόγους του Σωκράτη και της Διοτίμας, στο *Συμπόσιο* αλλά και τον *Φαίδρο*· και στα δύο πλατωνικά κείμενα το νέο νόημα της ζωής και του έρωτα αναπαράγεται σ' ένα σπήλαιο, χώρο θανάτου και γέννησης. Και στα δύο περιστατικά συμβάλλουν γυναίκες ή θεές που αποκαλύπτουν την αλήθεια.

[114] Για τη "φαρμακεία" της Μήδειας, βλ. Πινδάρου, 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 221. Εξάλλου ο M. Eliade *ό.π.*, σ. 167, σημειώνει: "όπου αναφέρεται γυναίκα και φίδι, συνδέονται για να ανανεώνουν τη ζωή και να τη γονιμοποιούν. Μεταμορφώνουν τη ζωή. Όλες οι μεσογειακές θεές είχαν φίδι στο χέρι: Εκάτη, Άρτεμις. Ή ακόμη, η Περσεφόνη και η Μέδουσα στα μαλλιά. Το φίδι, εξάλλου, συμβολίζει τη γονιμότητα, τη γνώση, την προφητεία και την αθανασία".

[115] Π. Λεκατσάς, *Έρως...*, *ό.π.*, σ. 119: "το μυητικό κομμάτιασμα κατάγεται από το πλέγμα της μυστηριακής ορφικής θρησκείας".

ξαναζωντανεύει, ο κόσμος και η ζωή αναγεννάται. Η αναδημιουργία του ήρωα είναι αναδημιουργία του κόσμου ολόκληρου *και είναι μια μυητική ιστορία.*

Τα εγκλήματα της Μήδειας είναι τελετουργίες, αφού καθένα από αυτά ταυτίζεται με την *ιστορία της μύησης, τόσο στην Αργοναυτική εκστρατεία όσο και στην τραγωδία* και αυτό είναι ένα θέμα που θα επανερχόμαστε συχνά. Στις μυθικές διηγήσεις, ο Ιάσων, ο αδελφός της, ο Πελίας αλλά και τα παιδιά της σπαράσσονται, πεθαίνουν από το σκόρπισμα των κομματιών του σώματος, μια διαδικασία που υπόσχεται την *αθανασία*[116]. Στις αρχαϊκές παραδόσεις ο διαμελισμός ή και ο ενταφιασμός του ανθρώπινου σώματος είναι μυητικές διαδικασίες που εξασφαλίζουν την αθανασία και η Μήδεια *είναι κυρίως μια μορφή αρχαϊκή.* Όταν η Μήδεια σπαράσσει τα αγαπημένα τα παιδιά της, η διαδικασία αυτή, και στο μύθο και στην τραγωδία, οδηγεί σε *αθάνατο τέλος (Μήδ.,* στ. 1385: *"σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν")* ότι σημαίνει παράλληλα αθανασία μέσω τελετουργίας. Στην ευριπίδεια τραγωδία διατηρείται η επιδίωξη της αθανασίας[117], εφόσον η Μήδεια ενταφιάζει τα διασπαραγμένα παιδιά στο ιερό της Ακραίας Ήρας, η οποία είναι μια άλλη θεότητα της γονιμότητας και του τοκετού, μητέρα των θεών και των ανθρώπων (*Μήδ.,* στ. 1378-1385).

Στην περίπτωση του Ιάσονα, με τον αφανισμό του ήρωα στην κοιλιά του τέρατος και τη μαγική αλλά σωτήρια επέμβαση της Μήδειας (Ευρ., *Μήδ.,* στ. 482: *"κτείνασ' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον"*) αρχίζει ο *νόστος στον κόσμο της ζωής.* Έτσι προωθείται η αποκατάσταση του προβλήματος της στάσεως, μια πορεία που δίνεται ανάλογα στην *Οδύσσεια* με την επιστροφή και τον νόστο του Οδυσσέα. Ο Γ. Ανδρεάδης[118], σχολιάζοντας το ίδιο θέμα στην *Οδύσσεια,* τονίζει:

> "Η πορεία προς τον νόστο, την επιστροφή και την αναγνώριση είναι και πορεία από την αλήθεια στο ψέμα, από τα πολλά στο ένα, από τη διαίρεση

---

[116] Για το διασπαραγμό του Άψυρτου και την αθανασία του, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.,* IV. 411. Για το διαμελισμό του Πελία από τις κόρες του Πελιάδες με το πρόσχημα της αθανασίας, βλ. Απ. ο Ρόδ., *Αργ.,* Ι. 927, και Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις,* VII, στ. 296 - 97. Με την ίδια οπτική έχει γραφτεί και η χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη *Πελιάδες.* Εξάλλου ο τραγικός ποιητής αποδέχεται αυτές τις ιδιότητες της Μήδειας και στην ομώνυμη τραγωδία του, βλ. *Μήδ.,* στ. 1379. Για το θέμα της παιδοκτονίας ως μέσου αθανασίας των παιδιών, βλ. Παυσανία, *Ελλάδος Περιηγήσις,* ΙΙ, 3. 11.

[117] Ο ενταφιασμός των παιδιών στο ιερό της Ακραίας Ήρας, αποφέρει αθανασία γιατί τα παιδιά, μέσω του ενταφιασμού, επιστρέφουν στη γη, αιώνια μητέρα των πάντων που αναλαμβάνει την αναγέννηση και κύηση του ανθρώπινου είδους. Το "κατακρυπτεῖν" ερμηνεύεται ως επαναφορά στην κρύπτη-μήτρα της ζωής, στη γη.

[118] Γ. Ανδρεάδης, *ό.π.,* σ. 76.

των οίκων, τη στάση, την έριδα, το νείκος, στην επανένωση και τη φιλότητα".

Για την τραγωδία όμως -και ιδιαίτερα την τραγωδία της *Μήδειας*- το πρόβλημα της στάσεως διατηρείται επίπονα ως ζητούμενο και δεν λύνεται σχεδόν ποτέ επί σκηνής, σε αντίθεση με το έπος, όπου η βασιλεία του Οδυσσέα διασφαλίζεται με την παρέμβαση του Δία. Η επιστροφή της Μήδειας και του Ιάσονα στον κόσμο της πόλης και της τραγωδίας εξακολουθεί να συναρτάται με την περιπλάνηση και αυτό επειδή, *το τραγικό είδος αναθεωρεί το μυστικό της μυήσεως και καλεί ήρωες και πολίτες στον αναστοχασμό του.* Η τραγωδία *Μήδεια* υπενθυμίζει στον Ιάσονα τα *μαθήματα της μυήσεως*, κατά την Αργοναυτική εκστρατεία, στα οποία συμμετείχε (Ευρ., *Μήδ.*, στ. 465-520), και αποκαλύπτει πως η μύηση του ήρωα υπήρξε *ανεπαρκής*, αφού δεν γίνεται ποτέ άξιος πολίτης της πόλης του.

Στο μύθο τη Αργοναυτικής εκστρατείας περιπλέκονται διαρκώς τα προσωπεία του θανάτου και της ζωής, σε εναλλαγές που θυμίζουν τον κύκλο-δεσμό της ζωής και την απελευθέρωσή του. Η τραγωδία επανεξετάζει την περιπέτεια των ηρώων, τοποθετώντας την αυτήν τη φορά μέσα στην ίδια την πόλη τους. Η Μήδεια και ο Ιάσων, ως ερμηνευτές του κύκλου της ζωής, προσωποποιούν το ζεύγος της αρχέγονης δημιουργίας του κόσμου, "σπάζοντας" και αναθεωρώντας τα δεσμά κάθε κύκλου και κάθε οριοθέτησης, τόσο στο μύθο όσο και στην τραγωδία. Σ' ένα τέτοιο ζευγάρι επιτρέπονται οι θηριωδίες, οι τερατομαχίες και τα αιμοσταγή εγκλήματα, αφού ελευθερώνουν το φόβο ή τον προσωποποιούν. Άλλωστε, εδώ βρίσκεται και η σημασία της αφήγησης τέτοιων μύθων, οι οποίοι κατ' ουσίαν εξιστορούν και εξυμνούν τη ανθρώπινη δύναμη.

Στην τραγωδία η *εξιστόρηση* αυτή θα τεθεί υπό δοκιμασία, η δε περιπλάνηση θα αναθεωρηθεί ώστε οι ήρωες αλλά και οι πολίτες να βρεθούν σε συνεχή εγρήγορση για το ίδιο *το περιεχόμενο της μυήσεώς τους στο κόσμο. Σε μια αφήγηση κατορθωμάτων, ορίων και υπερβάσεων*, δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί η φονικότητα, η σχέση με το αίμα, τον έρωτα, τον γάμο, τον πόλεμο, το κυνήγι, τους θεούς, το ταξίδι και το θάνατο, εφόσον πάνω σε όλα αυτά *στήνεται και ξεστήνεται η ανθρώπινη ύπαρξη αλλά και η ιστορία του προσώπου και κάθε κοινωνίας.* Ο Ιάσων και η Μήδεια, όπως και οι περιπέτειές τους, γίνονται *το μέσο*

για να ερμηνευτεί η ζωή, να αποδοθούν οι διαστάσεις της, το μεγαλείο και η θηριωδία της. Πρόκειται για μια αξιολόγηση της ζωής, σε συσχετισμό με τα στοιχεία που τη μεταβάλλουν σε νόσο: τον έρωτα, το θάνατο, την εξουσία.

Εξάλλου, η Μήδεια και ο Ιάσων, από τα ίδια τους τα ονόματα και μόνο, είναι ένα ζευγάρι *που συνδέει θεραπεία και νόσο*. Αφού ο Ιάσων είναι, ιός, ίαση, και νόσος (όπως πολύ συχνά είναι ο θεράπων, το αντίδοτο της ίασης) και η Μήδεια, Μήδεα, medica, φάρμακο και θεραπεία (όπως πολύ συχνά είναι και το φαρμάκι)[119]. *Ζευγάρι νόσου και θεραπείας*, θεραπεύουν ό,τι νοσεί στη ζωή. Ο Ιάσων θεραπεύει τις Λήμνιες γυναίκες και τον μάντη Φινέα, η δε Μήδεια θεραπεύει τον Ιάσων, θεραπεύοντας τη ζωή. Στην Αργοναυτική εκστρατεία *η κύρια θεράπων* και σώτειρα, είναι η Μήδεια, όμως στις "θεραπείες τύπου Μήδειας" πρέπει να προσέχουμε τις υπερβολές διότι φέρνουν το θάνατο, όπως και τα *φάρμακα, που σε υπερβολική δοσολιψία είναι φαρμάκια, δηλητήρια* και σκοτώνουν. Η Μήδεια, παντού, σε όλες τις διηγήσεις, είναι επικίνδυνη, λόγω της θεραπευτικής της σοφίας. Αυτήν την εκδοχή διατηρεί και ο Ευριπίδης (*Μήδ.*, στ. 303).

Η τελευταία δοκιμασία συνιστά μιαν επανάληψη του άθλου που είχε διαπράξει ο Κάδμος[120]. Μετά τη θανάτωση του δράκοντα, γιγάντιοι πολεμιστές ξεφυτρώνουν από τη γη. Διηγούνται[121] ότι "η θεά Αθηνά είχε κρατήσει τα μισά δόντια του δράκοντα από τη θηβαϊκή σπορά του Κάδμου και τα είχε δώσει γι' αυτό τον σκοπό στον Αιήτη". Έτσι, δεν έμενε στον Ιάσονα τίποτα άλλο παρά να μιμηθεί τον Κάδμο και να ρίξει ένα λιθάρι ανάμεσα στους γίγαντες που ξεφύτρωναν από τη γη, οι οποίοι άρχισαν αν εξολοθρεύουν ο ένας τον άλλον. Οι διηγήσεις ποικίλλουν. Άλλες δεν αναφέρουν τη βοήθεια της Μήδειας[122], ενώ σύμφωνα με ορισμένες παλαιότερες το χρυσόμαλλο δερας βρίσκεται στο σπίτι του Αιήτη, ο δε Ιάσων δεν σκοτώνει τον δράκοντα, απλώς τον αποκοιμίζει η Μήδεια με μαγικά φίλτρα[123].

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι από το σύνολο των μύθων που αφηγούνται την Αργοναυτική εκστρατεία επιμείναμε εδώ στις παραδόσεις που

---

[119] Mimoso Ruiz, *Médée antique et moderne*, Assosiation des publicités, Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1980, σ. 81.
[120] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 1365. Για το ίδιο, βλ. Απολλοδώρου, *Βιβλ.*, 1. 9.23.
[121] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 1182.
[122] *Ό.π.*, 4. 11.
[123] *Ό.π.*, 4. 54.

οι *επιλογές τους εμπεριέχονται ρητά στην ευριπίδεια τραγωδία.* Επιπλέον, σ' αυτό το υλικό ερευνήσαμε τα στοιχεία που επιμένουν *στον μυητικό πυρήνα του μύθου της Αργοναυτικής εκστρατείας.* Ως προς την πρώτη επιλογή, θεωρήσαμε αναγκαία αυτήν την ανάγνωση των μύθων για την καλύτερη δραματουργική ανάγνωση και κατανόηση των μορφών της τραγωδίας. Η επιλογή αυτή, *αυθαίρετη* κατά τα άλλα, είναι εποικοδομητική για τη διαφώτιση των ιδιοτήτων των ηρώων, τουλάχιστον εν σχέσει με τις κυρίαρχες αναφορές των διηγήσεων[124]. Αυτό που εν τέλει ενδιαφέρει είναι η *σημασία των περιστατικών* και όχι οι λεπτομέρειες των δοκιμασιών, τις οποίες άλλωστε που οι ιστορικοί μυθολόγοι τις έχουν καταγράψει εξαντλητικά.

Ως προς τη δεύτερη επιλογή, να πραγματευτούμε δηλαδή την Αργοναυτική εκστρατεία σαν ταξίδι μύησης, πρέπει να σημειώσουμε ότι για την *Οδύσσεια,* αλλά και για την αρχαιοελληνική σκέψη, οι διαδικασίες μύησης· που συχνά είναι μέρος μιας περιπλάνησης στην περιφέρεια, εκτός των ορίων της πόλης (τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της εφηβείας), αποτελούν θεμελιώδη προϋπόθεση αυτογνωσίας η οποία προετοιμάζει το ηρωικό ήθος των πολιτών της πόλης, και μάλιστα μιας πόλης δικαίου. Ο Ιάσων, τόσο στο μύθο, όσο και στην τραγωδία, εμφανίζεται να μη βασιλεύει ποτέ, στοιχείο που μετατρέπει ευθύς την περιπλάνησή του στον κόσμο σε μυητικό ταξίδι *διαρκές και ανολοκλήρωτο.* Κατά την άποψή μας, το στοιχείο αυτό αξιοποιείται διπλά από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη αφού, μέσω του γυναικείου λόγου της Μήδειας (στ. 480-520), *αναθεωρείται η περίοδος της περιπλάνησης του ήρωα,* ενώ παράλληλα *επαναελέγχονται τα "μαθήματα" της μυήσεως των ηρώων-πολιτών* δηλαδή, το ίδιο το περιεχόμενο της αυτογνωσίας καθώς και η σημασία της για τους πολίτες μιας πόλης δικαίου.

---

[124] A. Moreau, *Cahiers Du GITA*, no 8, *ό.π.*, σ. 176. Όπου αναφέρεται: "Η πρώτη σημασία του μύθου, η αρχαϊκή, στην κλασική εποχή ξεχνιέται· εν γνώσει μας, προτείνουμε μια ορθολογική ερμηνεία, δεδομένου ότι η κυρίαρχη εντύπωση είναι εκείνης της φρίκης".

2.3. Από το μύθο στην τραγωδία

Πριν της *Μήδειας* του Ευριπίδη, οι βασικές πηγές οι οποίες στηρίζουν την ανάγνωσή μας στη Αργοναυτική εκστρατεία είναι οι εξής: Εύμηλος, *Κορινθιακά*, Πίνδαρος, 4ος *Πυθιόνικος* και Πίνδαρος, 13ος *Ολυμπιόνικος*. Βασικές πηγές όμως που αναφερόμαστε συχνά είναι και οι μυθολογικές παραδόσεις μετά την *Μήδεια* του Ευριπίδη όπως: Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, Απολλοδώρου *Βιβλιοθήκη*, Βιβλ. Ι, ΙΙ, και Παυσανίας *Ελλάδος Περιήγησις*, ΙΙ. Στη *Μήδεια*, αναφορές στο μύθο γίνονται ιδιαίτερα στους στίχους 1-20, όπου η τροφός δίνει τις πρώτες πληροφορίες για την αφορμή και την εξέλιξη της Αργοναυτικής εκστρατείας, και στους στίχους 475-487, όπου η Μήδεια θυμίζει στον Ιάσονα τη σωτήρια συνδρομή της στους άθλους έως την επιστροφή τους στην Ιωλκό και τη θανάτωση του Πελία από τις κόρες του.

Οι μυθολογικές εκδοχές σπάνια συμφωνούν μεταξύ τους για την εξέλιξη του ταξιδιού. Ο Ευριπίδης, για τις ποιητικές ανάγκες της *Μήδειας* επιλέγει και αξιοποιεί το σώμα των παραδόσεων που επικεντρώνονται στα εξής: στην αναγκαιότητα επιστροφής του δέρατος από τον Πελία (στ. 5-6), στους άθλους στην Κολχίδα και τη βοήθεια της Μήδειας (στ. 475-480), στην ερωτική παραφορά (στ. 8), στην άρνηση της Μήδειας στον πατέρα της και το φόνο του αδελφού της (στ. 800), στην επιστροφή στην Ιωλκό (στ. 484), και στη θανάτωση του Πελία από τις κόρες του με τη βοήθεια της Μήδειας (στ. 485-487).

Σύμφωνα με το σύνολο των μυθικών εκδοχών και τα σχόλιά τους, η Μήδεια και ο Ιάσων κινούν για την επιστροφή στην Ιωλκό μόλις αρπάζουν το χρυσόμαλλο δέρας. Ο θησαυρός έχει αποκτηθεί, η νίκη, είναι πλήρης. Δεν είναι τυχαίο ότι *στις* σχετικές ιστορίες η κατάκτηση του τόπου, *ταυτίζεται με την απόκτηση του θησαυρού και την "αρπαγή" ή την εκούσια παράδοση της κόρης του βασιλιά*. Εύγλωττες είναι οι περιπτώσεις του Περσέα, του Ηρακλή και της Ιόλης στην Ιωλκό, του Θησέα, μόνιμου άρπαγα γυναικών, των Αχαιών στην Τροία και άλλες.

Οι Αργοναύτες εμφανίζονται διπλά κερδισμένοι, αφού μετά την κατάκτηση μιας απόρθητης χώρας, της Κολχίδας, τη διάσωσή τους την αναλαμβάνει η Μήδεια. Αργότερα, στην τραγωδία, ο Ιάσων τονίζει στη Μήδεια ότι η αρπαγή της είχε και εκπολιτιστικό χαρακτήρα.

(*Μήδ.*, στ. 536-538): "***πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς***
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν".

Η αρπαγή γυναικός, η φυγή της ως εκούσιου λάφυρου, (όπως στην Αργοναυτική εκστρατεία ή στις διηγήσεις γύρω για τον Λαβύρινθο, όπου η Αριάδνη ακολουθεί τον Θησέα) σημαίνει άρνηση και προδοσία της κόρης εις βάρος της καταγωγής της. Εξ'αιτίας αυτού, η Μήδεια γίνεται ***ἔρημος, ἄπολις*** και ***λελῃσμένη*** -σαν λάφυρο από γη βαρβαρική-, γεγονός που τη βαραίνει και στην τραγωδία του Ευριπίδη.

(*Μήδ.*, στ. 255-256): "***ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὖσ' ὑβρίζομαι πρὸς***
ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελῃσμένη".

Και η Μήδεια και η Αριάδνη αρπάζονται σαν λάφυρο και μετά το πέρας και των δοκιμασιών εγκαταλείπονται. Η σύμπτωση δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού οι δύο ηρωίδες συνδέονται γενικότερα. Και οι δύο είναι *φεγγαροθεές*, συνδέονται με την Εκάτη[125], και επιπλέον είναι και οι δύο ερωτευμένες και προδίδουν τον πατέρα τους για χάρη του αρπαγέα τους, του ελευθερωτή, και εκπολιτιστή τους. Αργότερα θα προδοθούν και οι δύο και θα εγκαταλειφθούν. Η *αρπαγή γυναικός και η κατοχή της ως πολεμικού λάφυρου*[126], είναι ένα σχήμα που το συναντάμε και στην *Ιλιάδα*· (στο πρόσωπο της Βρισηίδας), αλλά και στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στο πρόσωπο της Κασσάνδρας ή της Ελένης). Η γυναίκα είναι το κέρδος από την αναμέτρηση με τις ιερατικές μορφές του βασιλείου, όπως ο δράκοντας-φίδι ή ο Μινώταυρος, ή το λάφυρο της νίκης μετά την κατάκτηση της χώρας τους, όπως στην *Ιλιάδα*.

---

[125] Ορισμένοι αφηγητές ισχυρίζονται ότι η Εκάτη ήταν μητέρα δύο έμπειρων στη μαγεία γυναικών, της Κίρκης, που θεωρείται αδελφή του Αιήτη, και της Μήδειας. (βλ. Διόδωρος Σικελιώτης, 4. 45). Θεωρείται ότι η Μήδεια και η Αριάδνη, έχουν κοινή καταγωγή από τον Ήλιο, ενώ οι δύο θεωρούνται πριγκίπισσες του κάτω κόσμου, αφού η Αριάδνη είναι κόρη της Πασιφάης, αδελφή της Κίρκης και του Αιήτη. Βλ. Διόδωρος Σικελιώτης, 4. 61, Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, στ. 152, αλλά και Πλούταρχος, *Θησεύς*, 19.

[126] Αγησίλαος Ντόκας, *Η ερωτική ζωή των Αρχαίων Ελλήνων*, Αστήρ, Αθήνα 1991, σ. 11.

Η αρπαγή της γυναικός-λάφυρου είναι αποτέλεσμα του έρωτα που γεννήθηκε κατά την κατάκτηση απόρθητων και χθόνιων εστιών, ανάμεσα στον άνδρα-κατακτητή τους και τη γυναίκα -φύλακα ανάλογων εστιών. Τέτοιου είδους εστίες βρίσκονται έξω από τα σύνορα της κοινότητας, στους αντίποδες του κόσμου, στη βαρβαρότητα. Την περιπλάνηση αλλά και τη φύλαξη τέτοιων χθόνιων εστιών συχνά την περιφρουρεί, *ως περίπολος*, και ο Διόνυσος, στη διάρκεια του ταξιδιού του στον Άδη, στο κέντρο της αβύσσου του κόσμου. Αυτό το στοιχείο συνδέει τον Διόνυσο με τις αρπαγές γυναικών, αλλά και το ρόλο των γυναικών στις *μυητικές περιπλανήσεις και στις μυητικές τελετουργίες*. Στην περίπτωση της Αριάδνης, ο θεός την συναντά στην περιπλάνησή του, όταν έχει εγκαταλειφθεί από τον Θησέα, και την ερωτεύεται, στοιχείο που επιβεβαιώνει τη σύνδεση των ιδιοτήτων τους. Ο Διόνυσος σχετίζεται επίσης και με τη Μήδεια, και ως προς την περιπλάνηση, εξορία, βαρβαρότητα και ως προς τον διασπαραγμό και την παιδοκτονία, στοιχείο στο οποίο θα επανέλθουμε.

Το ταξίδι στο βασίλειο του σκότους για την κατάκτηση του θησαυρού ή την ανεύρεση διεξόδων γίνεται άθλος, όπως άθλος είναι και η κατάκτηση της γυναίκας, γεγονός που μας ωθεί να υποθέτουμε την *ταύτιση των άθλων με ό,τι υποβάλλει και εμπνέει η γυναίκα: τη ριζική ετερότητα, έναν αντίποδα του κόσμου*. Ο Αριστοτέλης, στα *Μεταφυσικά*, Α 5, 986 a 22-64, επιχειρεί μια αντίστοιχη ερμηνεία των γυναικών "όταν κατατάσσει το θηλυκό στοιχείο, μαζί με το άπειρο, το διπλό, το *πολλαπλό, το αριστερό, το σκοτεινό και άλλα, από την πλευρά της αγριότητας*, ενώ το αρσενικό ενσαρκώνει τον πολιτισμό"[127].

Η κατάκτηση της γυναίκας είναι στην περίπτωση αυτή ανάλογη της νικηφόρας αναμέτρησης με το τερατικό, οπότε το ερωτικό σμίξιμο των εραστών αναλογεί στο ταξίδι στο θάνατο -τη βουτιά στο μαύρο- στο οποίο υποβάλλεται ο ήρωας. Ενδέχεται λοιπόν, η αγκαλιά της γυναίκας να *είναι αγκαλιά θανάτου*, μια δοκιμασία που, όταν ξεπεραστεί, προσφέρει *την αναγέννηση και τη σωτηρία*. Ο μυητικός θάνατος κερδίζεται και μετατρέπεται σε ζωή, για να εξακολουθήσει την πορεία ή και τη μετάστασή του με μια άλλη μορφή ζωής και θανάτου, εκείνη του γάμου.

---

[127] Pierre Vidal-Naquet, *Ο μαύρος κυνηγός, ό.π.*, σ. 30. "Η αντίθεση αυτή ίσχυε καθ' όλη τη διάρκεια του πολιτισμού της πόλεως".

Λάφυρο σωτήριο και καταστρεπτικό, η Μήδεια ταξιδεύει με τους Αργοναύτες, και φονεύει τον αδελφό της Άψυρτο, κομματιάζοντάς τον σε μια επίσης *τελετουργία αθανασίας*[128] -χωρίς επιστροφή- για να καθυστερήσει τους διώκτες τους που έχει στείλει ο πατέρας της Αιήτης[129]. Σε πολλές αφηγήσεις το κομμάτιασμα του Άψυρτου[130] ταυτίζεται με τη θυσία στη θεά Εκάτη[131], αφού η θεά ζητά τον Άψυρτο για να τον κάνει βασιλιά αναρίθμητων υπηκόων στο βασίλειο των νεκρών. Η προσφορά του Άψυρτου στην Εκάτη από τη Μήδεια εξασφαλίζει την προστασία της θεάς στο ταξίδι αλλά οριστικοποιεί και την *συνεργία και συνένωση* της Μήδειας με τη θεά του θανάτου και του κάτω κόσμου. Η Εκάτη άλλοτε εμφανίζεται σαν Σκύλλα στην πύλη του Άδη και άλλοτε συνοδεύει το μητρικό πένθος, αφού είναι μόνιμη συνοδός στις συναντήσεις της Δήμητρας με την Περσεφόνη στον Άδη. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι στην τραγωδία η Μήδεια καλεί ρητά την Εκάτη όταν σχεδιάζει την παιδοκτονία (*Μήδ.*, στ. 396-95: "***μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἱλόμην,/ Ἑκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἑστίας ἐμῆς***"). Υπάρχει όμως ευρύτερη σχέση των δύο μορφών. Ορισμένες αφηγήσεις τονίζουν ότι στα εγκλήματα-θυσίες και στα σπαράγματα οικείων προσώπων, οι θυσίες προς την Εκάτη είναι πάντα *τελετουργίες αθανασίας χθόνιου χαρακτήρα,* με το ανθρώπινο σώμα να κομματιάζεται για να επανασυγκολληθούν τα κομμάτια του αιωνίως[132]. Εξάλλου η θεά Εκάτη εμφανίζεται στην παιδοκτονία της Πρόκνης και της Φιλομήλας και συχνά γίνεται η θεότητα που παραφυλάει τη γέννα.

Θυσία και σπαραγμός στην αρχή της επιστροφής και διασπαραγμός του ανθρώπινου, στη συνέχειά του: έτσι ακριβώς προωθείται το ταξίδι και προάγεται το ερωτικό, που ξεπροβοδίζεται στο απέραντο. Η Μήδεια σκορπίζει τα κομμάτια του

---

[128] Ο A. Moreau, ("Femmes Fatales", *Cahiers du GITA, ό.π.*, σ. 176). Αναφέρεται πριν τον 4ο αι. ως αρχαϊκή τελετουργία.

[129] Για το φόνο του Αιήτη μιλά ο Ηρόδοτος, 326 απ. 9, και ο Διόδωρος IV, 48, 1-5, που αναφέρει το θάνατο του Αιήτη σε μια μάχη Αργοναυτών και Κόλχων. Το ίδιο θέμα σχολιάζει και ο Ιερεμίας, *Γέννηση*, 15, 7 - 21 (34.18). Αξιόλογες παρατηρήσεις βρίσκουμε και στον Alain Moreau, "La mythe de Iason et Médée: La va-nu pied et la soricières" ch. III, Iason et les Argonautes: l' intiation, *C. du GITA, ό.π.*, σ. 177. Ο φόνος εδώ ερμηνεύεται σαν αποχαιρετισμός ενός κόσμου ξένου και υπερφυσικού, ξανακέρδισμα της γης στους ανθρώπους και φυγή για τον επικίνδυνο δρόμο της επιστροφής. Το ίδιο σχόλιο διαβάζουμε και στην Clara Mainoldis, *L' image du loup et du chien dans la Crèce ancienne d' Homère à Platon*, Association des publicités, Université de Strasbourg, Παρίσι, 1984, σσ. 53 - 54.

[130] Ο A. Moreau, *C. du GITA, ό.π.*, σ. 176, παραδίδει ότι η πιο αρχαϊκή μαρτυρία (4ος αι π.Χ. α΄ μισό, Φερεκύδης 3 απ. 32) μιλά για το φόνο του Άψυρτου.

[131] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 1. 9. 24, και 3. 242, και 3. 1236.

[132] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 242 και 3. 1236.

αδελφού της και η θυσία του πιο αγαπημένου, όπως είναι ένας αδελφός, *γίνεται οριστικό τραύμα, ενοχή και έκπτωση.*

Η Μήδεια παραδίδει διαρκώς στον Ιάσονα, το βίωμα της ζωής ως *ανατροφή του θανάτου.* Η διάσωση στο ταξίδι θυμίζει, ξανά και ξανά, στον *αφηγητή αλλά και στον αναγνώστη, τους τρόπους με τους οποίους η ζωή* θεραπεύεται από το θάνατο. Το γεγονός αυτό εδώ ενοχοποιεί, εφεξής τους ήρωες, το ταξίδι, τους Αργοναύτες. Η ενοχή τους απορρέει πιθανόν από τη ματαιότητα του ταξιδιού αλλά πάντα θα σημαίνει τη λήξη της εποχής της αθωότητας, που ζούσαν οι εραστές όταν πρωτοσυναντήθηκαν.

Ο εξαγνισμός από την αδελφοκτονία θα γίνει από την Κίρκη[133], θεία της Μήδειας και επίσης απόγονο του Ήλιου. *Το κακό* θα εξαγνιστεί από ένα άλλο *κακό,* μια θεότητα του κάτω κόσμου, ιέρεια, μάγισσα και εξαγνίστρια *ανοίκειων εγκλημάτων.* Ο σταθμός στο βασίλειο της Κίρκης για τους Αργοναύτες -όπως και για τον Οδυσσέα- σημαίνει την επιστροφή, το άνοιγμα του δρόμου, *την αποκωδικοποίηση των σημείων* για την επάνοδο στην πραγματική ζωή. Ο σταθμός στην Κίρκη είναι σταθμός-αφετηρία που εισάγει τους ταξιδευτές σ' έναν *κόσμο φυσιολογικό -normal-, αφού η ίδια είναι δεμένη με τα στοιχεία της φύσης.*

Οι σταθμοί που ακολουθούν μοιάζουν γνωστοί, γιατί τους έχουμε ήδη συναντήσει με τον Οδυσσέα: Σειρήνες, Σκύλλα και Χάρυβδη, το νησί των Φαιάκων[134]. Μετά τις δοκιμασίες θα γίνει ο γάμος των εραστών[135].

Η Μήδεια και ο Ιάσων παντρεύονται μέσα σε μια σπηλιά, αναπαράσταση της σπηλιάς του θανάτου μέσα στην οποία είχαν αντιμετωπίσει το θάνατο. Ο γάμος είναι μια επίσης αναπαράσταση θανάτου, ή ακόμα μια ένωση μέχρι θανάτου. Όπως η ζωή καλύπτεται και εγκυμονείται σε μια κρύπτη-μήτρα, έτσι και η Μήδεια και ο Ιάσων θα παντρευτούν σε μια σπηλιά. Και ο Οδυσσέας άλλωστε θα ξαναβρεί τη μνήμη του όταν θα φύγει από το νησί της Καλυψώς, μια γυναίκα που είναι κρύπτη και κάλυμμα ταυτόχρονα.

Η Αργοναυτική εκστρατεία και η *Οδύσσεια,* συνδέονται στην αφήγηση ή στη συλλογική μνήμη με πολλούς σταθμούς. Καταρχάς ο Όμηρος αναφέρει τους

---

[133] *Ό.π.,* 4. 581.
[134] *Ό.π.,* 4. 930 - 932.
[135] *Ό.π.,* 4. 1141. Εξάλλου ο Παναγής Λεκατσάς, *Το Θείον Δράμα, ό.π.,* σ. 46, σημειώνει: "Στοιχείο του Θείου Δράματος και ίσως κατά την άποψή μας να υπάρχει και συγγένεια με το γάμο του Ιάσονα και της Μήδειας, ο γάμος του αναστημένου θεού, με τη θεά, μέσα σε σπήλαιο ιδιαίτερο χώρο ιερογαμίας".

Αργοναύτες στο επεισόδιο με την Κίρκη, όπου ο Οδυσσέας πληροφορείται από ποια περατά σημεία είχαν διέλθει οι Αργοναύτες, δηλαδή από το πέρασμα της Σκύλλας και της Χάρυβδης. Επιπλέον, η Οδύσσεια και η Αργοναυτική εκστρατεία *συγγενεύουν γιατί και τα δύο είναι ταξίδια μυητικά*[136], στη ζωή, τη μνήμη και το θάνατο. Και τα δύο ταξίδια έχουν στόχο την ανεύρεση της ταυτότητας του ταξιδευτή και το νόστο στον τόπο καταγωγής. Και στα δύο ταξίδια οι ήρωες αναμετρώνται με τα τέρατα της ανθρώπινης φαντασίας ή πραγματικότητας, και στα δύο *εξιστορούνται θαλασσινά κατορθώματα.* Και στα δύο ταξίδια, *μια γυναίκα διασώζει και συντελεί στην αφύπνιση της ζωής.* Στην Αργοναυτική εκστρατεία είναι η Μήδεια και στην *Οδύσσεια,* η πιο πολυμήχανη γυναίκα της αρχαιότητας, η Πηνελόπη[137]. [Είναι πολυμήχανη λόγω του δόλου που χρησιμοποιεί στην υφαντική τέχνη της αλλά και λόγω της γοητείας που ασκεί διαρκώς στον Οδυσσέα].

Ταξίδια με το βασίλειο χαμένο, με τους βασιλιάδες εξόριστους στο απέραντο, *ταξίδια μύησης, αυτογνωσίας και θανάτου,* αφού και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει κατάβαση στον Άδη. *Ταξίδια περασμάτων* στη ζωή αλλά και στη μη ζωή, οπότε στο πρόσωπο του ήρωα παίρνει μορφή ο κόσμος, και στα κατορθώματά του επιβεβαιώνεται και αποθεώνεται η ανθρώπινη δύναμη.

Ταξίδια κατορθωμάτων ώστε να αποκαλυφθεί πως η θαλασσοπορία είναι μια *αναφορά στο απέραντο και στην άβυσσο, μια διέλευση του κόσμου περατή,* η οποία έλκει και απωθεί όλους τους λαούς της Μεσογείου, καθώς και όλους τους θαλασσοπόρους, όλων των εποχών. Οι αφηγήσεις των δύο περιπετειών θα γίνουν *το όραμα* κάθε θαλασσοπορίας και οι πρώτοι θαλασσοπόροι του κόσμου -ο Οδυσσέας και ο Ιάσων- θα είναι μέρος κάθε ταξιδιού και κάθε ναυτικής περιπέτειας. *Η εξισόρροπη των άθλων στη θάλασσα είναι εξισόρροπη του απίστευτου και του αδύνατου,* οπότε η αφήγηση αποβαίνει τμήμα της φαντασίωσης, του ψεύδους αλλά και της πραγματικότητας. Οι θρύλοι της θαλασσοπορίας,

---

[136] Μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη που επιμένει στη σύνδεση Οδύσσειας και Αργοναυτικής εκστρατείας είναι το δοκίμιο, του Mosses Finley, *Le monde d' Olysse*, Points, Παρίσι 1986. Συμπερασματικά η σχέση των δύο ταξιδιών επικεντρώνεται στα εξής: (α) ηρωικό ήθος που διαπρέπει στα ναυτικά κατορθώματα, (β) κατάβαση στο Άδη, (γ) αρπαγή γυναίκας, (δ) πόλεμος με τέρατα για την επιβίωση και (ε) επιστροφή για βασιλεία. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την επίσκεψη στην Κίρκη με στόχο την καθοδήγηση στο ταξίδι της επιστροφής αλλά και την απο-ενοχοποίηση από τα εγκλήματα (α) και (β), όπως και τη μη αναγνώριση της εξουσίας τους, της καταγωγής τους και του προσώπου τους κατά την επιστροφή τους.

[137] Μ. Finley, *ό.π.*, σ. 46. Επιπλέον ο Χρ. Μαλεβίτσης, *Περί του τραγικού*, Αστρολάβος, Αθήνα 1989, σ. 116, σημειώνει : "η Πηνελόπη όπως και η Ελένη είναι Φεγγαροθεές, λόγω της υφαντικής αλλά και λόγω του ότι συνδέουν με ερωτικά φίλτρα και μαγεία την ερωτική αποπλάνηση".

προεκτείνονται προς την *ψευδαίσθηση ή την αλήθεια*, κάτι σαν την ερώτηση,"Ζει ο βασιλιάς Αλέξανδρος;" που λέγεται ότι θέτει η αδελφή του Μακεδόνα, αυτή η γυναίκα ψάρι-γοργόνα, καλή νεράιδα ή δαίμων γοργόνειος, που τραβά το καράβι στον πάτο της θάλασσας ή βοηθά στο ταξίδι. *Τα ερωτήματα του παρελθόντος μάς ρίχνουν στη θάλασσα και στο ταξίδι, ο τρόπος* που θα τα αντιμετωπίζουμε είναι καθοριστικός. Οι δύο ταξιδευτές, ο Ιάσων και ο Οδυσσέας, έχουν να λύσουν αντίστοιχα ερωτήματα, για τη ζωή, την ταυτότητα, τις μνήμες του παρελθόντος και τα βασίλειά τους.

Κάθε ταξίδι είναι ταξίδι στη μνήμη του κόσμου και των αναφορών του κόσμου μέσα σ' αυτήν. Το ταξίδι γίνεται οριακή αποξένωση - συμβολική ή πραγματική εξορία. Επιβάλλει μια συμπεριφορά εκτός ορίων για να γνωρίσουμε τα όρια και τις αντοχές μας μέσα στον κόσμο, αλλά και μέσα στον ίδιο μας τον εαυτό. Η εξορία λειτουργεί ως μαθητεία, αναγνώριση και αποδοχή του πιο ανοίκειου, του πιο απόμακρου κομματιού της ύπαρξης.

Εξόριστοι, ο Οδυσσέας και ο Ιάσων, θα ταξιδεύουν και το ταξίδι θα μοιάζει διαρκώς σαν ταξίδι *νόστου* σε ό,τι τους "έριξε" στον κόσμο και σε ό,τι τους απέβαλε από αυτόν. Ένα ταξίδι απόρριψης των κεκτημένων και διαρκούς επαναπόκτησης του χαμένου κομματιού της ζωής. Για να ανεύρουν το χαμένο κομμάτι και να αναπληρώσουν τις συνεπαγόμενες ελλείψεις, θα ανοιχτούν στη θάλασσα, θα αναμετρηθούν με τα τέρατα, τη γυναίκα, τη θάλασσα, τους θεούς, το θάνατο.

Το ταξίδι τους διατηρεί μια βαθύτερη συνάφεια με το ταξίδι του Παρμενίδη και την αποκάλυψη της αλήθειας μέσα από μυητικές συναντήσεις με θεές-κόρες του Ήλιου, μέσα από πλάνες και απάτες[138] που οδηγούν τον έφηβο από το ψέμα στην αλήθεια, από το σκοτάδι στο φως. Το μυητικό ταξίδι του Παρμενίδη, έτσι όπως το ερμηνεύει ο L. Gernet[139], είναι μια κάθοδος στον Άδη, η διέλευση από τον οποίο αποκαλύπτει το δρόμο της ζωής και το δρόμο της γνώσης: πρόκειται για το ριζικό συνθετικό στοιχείο της αρχαιοελληνικής σκέψης, που παρατηρείται τόσο στην αρχαϊκή λογοτεχνία, ως λογοτεχνία αποκάλυψης, όσο και στη φιλοσοφική σκέψη έως και τον Πλάτωνα. Τα μυστικά στοιχεία της μύησης στο μύθο ή στην

[138] Marcel Détienne, *Les maîtres de verité dans la Crèce archaique,* πρόλ. P.Vidal-Naquet, Maspero, Παρίσι 1968, σ. 138.
[139] L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique,* Flammarion, Παρίσι 1982, σσ. 241-244.

φιλοσοφία, υποδεικνύουν -μέσω της καθόδου στον άλλο κόσμο- ότι η αποκάλυψη της ζωής, της γνώσης και της αυτογνωσίας του προσώπου, συνορεύει με το θάνατο. Με την αποπεράτωση του ταξιδιού μυείται ο ήρωας και επαναξιολογείται η ουσία της ζωής και τα ζητούμενά της. Έτσι το ταξίδι του Παρμενίδη γίνεται ανάλογο των μυητικών περιπλανήσεων της Οδύσσειας και της Αργοναυτικής εκστρατείας, ενώ επιφορτίζοντας συγχρόνως τα ταξίδια της μύησης, εμφανίζονται σαν ταξίδια φιλοσοφικής αναστόχασης.

Συνεχίζοντας το ταξίδι τους, ο Ιάσων και η Μήδεια θα περάσουν από τη Λιβύη[140], θα περιπλανηθούν με τους συντρόφους τους στην έρημο σηκώνοντας στα χέρια το καράβι επί δώδεκα μέρες, θα συναντήσουν τις τρεις Εσπερίδες (καθώς και το φίδι Λάδων και τον Τρίτων, θεό με ουρά θαλάσσιου ζώου) που τους βοηθούν να περάσουν στη ξανά θάλασσα[141]. Αργότερα, η Μήδεια θα σκοτώσει τον Τάλω[142], (άλλη μία τερατοκτονία) και το ταξίδι θα πέσει πάλι σε μια βαθιά, απέραντη νύχτα, για να λάμψει ξανά το φως από το νησί Ανάφη[143], που σημαίνει αίγλη, λάμψη, φως και επιστροφή στον πολιτισμό.

Τελευταίος σταθμός και η Ιωλκός[144]. Ο Ιάσων παραδίδει το χρυσόμαλλο δέρας στον Πελία, εκείνος όμως του αρνείται την εξουσία και για πολλοστή φορά, *το ταξίδι αποδεικνύεται μάταιο.* Έναντι της ματαιότητας του ταξιδιού, η Μήδεια θα δράσει, για ακόμη μια φορά, όπως και στην αρχή του, *με πράξεις σπαραγμού και υποσχέσεις αναγέννησης που θα επιφέρουν το θάνατο.* Υπόσχεται στις κόρες του Πελία την αναγέννηση (το ξανάνιωμα) του πατέρα τους. Οι Πελιάδες[145] σκοτώνουν τον πατέρα τους, τον κομματιάζουν και τον βράζουν, μόνο που εδώ *το "βάπτισμα" είναι θανατικό*[146]. Αποδεικνύεται έτσι ότι *το εξημερωτικό ταξίδι δεν έχει πετύχει,* ούτε και η Μήδεια δεν έχει αποκοπεί από το μαγικό και βάρβαρο παρελθόν της.

Απέτυχε λοιπόν η εξημέρωση των στοιχείων της φύσης, ο εκπολιτισμός. Η Μήδεια, που τελικά δεν "εξημερώθηκε" ποτέ, τώρα, αντίθετα, μέσα από το ήθος

---

[140] Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 4. 1234 - 1309.
[141] *Ό.π.*, 4. 1324 - 84, αλλά και 4. 1396 - 1428.
[142] *Ό.π.*, 4. 1551 - 1670.
[143] *Ό.π.*, 4. 1730.
[144] Για την επιστροφή του Ιάσονα στη Ιωλκό και για την τύχη του Πελία υπάρχουν πολλές εκδοχές. Το διαμελισμό του Πελία από τις κόρες του τον αναφέρει ο Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, Ι. 9. 27. Για την άρνηση του Πελία στον Ιάσονα, βλ. Ησιόδου, *Θεογ.*, στ. 996, και Πινδάρου, *4ος Πυθ.*, στ. 193 - 196.
[145] Ευριπίδη, *Πελιάδες*· πρόκειται για την πρώτη (χαμένη) τραγωδία που έγραψε ο ποιητής με θέμα από την Αργοναυτική εκστρατεία.
[146] Ο θάνατος του Πελία εξάλλου είναι συγκεχυμένος στις διηγήσεις αλλά και στις χρονολογίες των πηγών. Αναφέρεται τόσο στο 3ο τέταρτο του VI αιώνα αλλά και στον VII αιώνα.

της θα εξημερώσει εμάς, τους ακροατές και αναγνώστες των κατορθωμάτων της, αποδίδοντας δικαιοσύνη θανατική και διά του θανάτου.

Το ταξίδι ήταν μια απάτη και ξεπληρώνεται με απάτες θανάτου. Η Αργοναυτική εκστρατεία έχει τελειώσει, με τον Ιάσονα έκπτωτο από βασιλεία. Η ζωή, κάνοντας τους δικούς της κύκλους, σπρώχνει τους ήρωες κάπου στην Κόρινθο[147], για να ζήσουν *και πάλι χωρίς βασίλειο.* Και, αυτή τη φορά, και *χωρίς έρωτα.* Η Κόρινθος θεωρείται από τον Εύμηλο, (*Κορινθιακά*), προγονικός τόπος του Ήλιου, προγόνου της Μήδειας. Συχνά[148] η Μήδεια, πολύ πριν τον Ευριπίδη, θεωρείται κορινθιακή θεότητα της γονιμότητας, στοιχείο που ο ποιητής το εκμεταλλεύεται τοποθετώντας την εξέλιξη της τραγωδίας στην Κόρινθο.

Το ταξίδι έχει τελειώσει και η περίοδος της περιπλάνησης έχει λήξει. Η τραγωδία αναλαμβάνει να επαναεξετάσει τον μύθο και το ταξίδι, καλώντας τους ήρωες και τους πολίτες να αναθεωρήσουν το περιεχόμενο της μυήσης *και να δοκιμάσουν αυτή την φορά τα όρια της ανθρώπινης ψυχικής περιπλάνησης μέσα στην πόλη.*

Με την ανάμνηση της Αργοναυτικής εκστρατείας ξεκινά η *Μήδεια,* του Ευριπίδη, (στ. 1-15)[149]:

"Εἴθ' ὤφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀρίστων, οἳ τὸ πάγχρυσον δέρας
Πελίᾳ μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος·
οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
πατέρα κατῴκει τῑνδε γῆν Κορινθίαν
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν

---

[147] Για τη ζωή του Ιάσονα και της Μήδειας στην Κόρινθο, Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, ΙΙ. 3, και 6. 11, Απ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 4. 869, Πινδάρου, 13ος *Ολυμπιόνικος*, στ. 74. Κυρίως όμως ο Ευριπίδης ακολουθεί αυτήν την εκδοχή (*Μήδεια*, στ. 383, 230, 476).

[148] Ευριπίδη *Μήδεια*, εισ. σχ. D. L. Page, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σσ. 33-34.

[149] Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτη, Αθήνα 1989, σ. 17. Εφεξής χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Γ. Χειμωνά, την οποία θεωρώ πληρέστερη και ποιητικότερη των υπολοίπων. Όπου είναι αναγκαία και άλλη μεταφραστική μελέτη θα σημειώνεται.

φυγῇ πολιτῶν ὧν ἀφίκετο χθόνα,
αὐτή τε πάντα ξυμφέρουσ' Ἰάσονι·
ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῇ".

"Μακάρι να μην είχε ποτέ φτερουγίσει η Αργώ
ανάμεσα στις Κυανές τις Συμπληγάδες πέτρες
πετώντας για τους Κόλχους μακάρι ποτέ
να μην είχε κοπεί στα δάση του Πηλίου
το πεύκο που έγινε κουπί
στα χέρια ανδρών σπουδαίων - μακάρι
ποτέ μην έφευγαν ποτέ να μη γυρνούσαν
φέρνοντας στον Πελία το μαγικό ολόχρυσο τομάρι
τότε, ποτέ κι η δέσποινά μου η Μήδεια
δεν θα ανάπαυε στης Ιωλκού τους πύργους
το τυραννισμένο από έρωτα για τον Ιάσονα κορμί της
- κι ούτε θα έκαμπε ποτέ τις κόρες του Πελία
να σφάξουν τον πατέρα τους· δεν θα ερχόταν πρόσφυγας
με τον άνδρα της μαζί και τα παιδιά της εδώ
στης Κόριθος τα μέρη - υπάκουη
στον άνδρα της τον Ιάσονα, γιατί σώζει τον γάμο της
η γυναίκα που δεν σηκώνει στον άνδρα της κεφάλι".

Η Αργοναυτική εκστρατεία έληξε, όπως έληξε και ο έρωτας, όπως και το ταξίδι. Στην αρχαία Ελλάδα το τέρμα της εφηβείας, του παρελθόντος και του έρωτα, αναγγέλλεται τραγικά. "Όταν τελειώνει ο μύθος και αρχίζει η ιστορία, το τραγικό υποκείμενο αναγγέλλεται τραγικά", σημειώνει ο M. Eliade[150]. Η ανάμνηση του μύθου, αλλά και των παθημάτων της μυήσεως, θα φέρνει πόνο στους ήρωες, τους ακροατές, τους δημιουργούς, σε όσους θυμούνται[151], αποδεικνύοντας, τώρα πλέον στην τραγωδία, *ότι η διαδικασία της αυτογνωσίας είναι ατέρμονη.*

Ήδη από τους πρώτους στίχους, όπου η τροφός αναθυμάται, ο Ευριπίδης έχει κάνει τις επιλογές του για την ανάγνωση του μύθου της Αργοναυτικής

[150] Mircea Eliade, *Le mythe de l' éternel retour*, Gallimard, Παρίσι 1969, σ. 62.
[151] Στον Ησίοδο αντίθετα, (*Θεογ.*, στ. 992-1002) η Αργοναυτική εκστρατεία τελειώνει οδηγώντας στην ειρήνη και την ευτυχία. Η παρατήρηση ανήκει στον A. Moreau, *ό.π.*, σ. 175.

εκστρατείας[152]. Η Αργώ είναι "φτερωτή" (***διαπάσθαι σκάφος***) και κατασκευάστηκε από ξύλα του Πηλίου[153] (***νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε τμηθεῖσα πεύκη***), οι Αργοναύτες πέρασαν από τις Συμπληγάδες πέτρες με προορισμό την Κολχίδα (***Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας***). Αφορμή του ταξιδιού ήταν το χρυσόμαλλο δέρας που ζητούσε ο Πελίας (***οἳ τὸ πάγχρυσον δέρας Πελίᾳ μετῆλθον***). Η Μήδεια είχε χτυπηθεί από έρωτα (***ἔρωτι θυμὸν ἑκλπαγεῖσ' Ἰάσονος***) και στη επιστροφή τους στην Ιωλκό είχε πείσει τις κόρες του Πελία να σκοτώσουν τον πατέρα τους (***κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας***). Τόσο *στην τραγωδία* όσο και σε κάποιες μυθολογικές παραδόσεις, ζουν στην Κόρινθο[154].

Η ανάμνηση του μύθου στην τραγωδία φέρνει πόνο και άρνηση: "Να μην είχε συμβεί τίποτε. Ούτε κατάβι ούτε πέταγμα ούτε περάσματα ούτε έρωτες ούτε δολοφονίες. Τίποτε" (σε ελεύθερη απόδοση). Ό,τι απομένει στην τραγωδία είναι η νόσος: ***"νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα, καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα"*** (*Μήδ.*, στ. 16). Επιπλέον απομένει η διαπίστωση ότι το καράβι σκοτώνει τον Ιάσονα[155]. Το πέρασμα από τις Συμπληγάδες πέτρες φέρνει τη Μήδεια σ' ένα κόσμο ξένο, πόνου και δυστυχίας[156]. Οι έρωτες γίνονται αρρώστια και οι δολοφονίες συνεχίζονται.

Στη *ματαιότητα των μύθων*, η τραγωδία θα δώσει τις δικές της απαντήσεις για τους μυθικούς ήρωες, απαντήσεις που υποδεικνύονται από την εξής διαπίστωση του Χρήστου Μαλεβίτση[157]: "Όταν η παιδική ηλικία είναι ασυνειδητότητα, η ωριμότητα δεν είναι τίποτε άλλο από απόγνωση".

---

[152] Τις ίδιες επιλογές προσπαθήσαμε να ακολουθήσουμε και στη δική μας ανάγνωση του μύθου. Οι επιλογές αυτές ήδη σημαίνουν μια πρώτη διαχείριση και επανερμηνεία του μύθου, αφού ακόμα και για τον Ευριπίδη, το σώμα των μύθων λειτουργεί σαν πρωτόλειο υλικό για τη συγγραφή της τραγωδίας του. Κάθε επανεγγραφή του μύθου, είτε στην τραγωδία είτε και οποιοδήποτε άλλο είδος γραφής και ανάγνωσης - όπως και στη δική μας περίπτωση- συνιστά μια σχετικά αυθαίρετη επέμβαση και επανερμηνεία του μύθου.

[153] Ο R. Aélion, (*Quelques grandes mythes Héroiques, dans l' oeuvre d' Euripide*, *ό.π.*, σ. 125) σημειώνει ότι για την κατασκευή της Αργώς ο Ευριπίδης στηρίζεται στην παράδοση του Ηρόδοτου.

[154] Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, 8. 11. 3, όπου αναφέρεται ότι η Κόρινθος ανήκε στον Ήλιο.

[155] Σύμφωνα με μια εκδοχή ο Ιάσων πεθαίνει δίπλα στην Αργώ γερασμένος και μόνος, όταν ένα κομμάτι ξύλου πέφτει και μπήγεται στα στήθη του. Βλ. σχόλια, Ευριπίδη, *Μήδεια*, στ. 1387, *"σὺ δ' ὥσπερ εἰκός, κατθανῇ κακὸς κακῶς, Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένος"*. Αλλού, λέγεται ότι ο Ιάσων αυτοκτονεί (Νεόφρων, IV σχολ. απ. 3, Nauck, 2-3). Το ίδιο αναφέρει και ο Διονύσιος ο Σκυτοβραχίων, *Μήδεια*, 32 απ. 14, και ο Διόδωρος IV, 1. 54 - 55.

[156] Ο A. Brelich, ("Les Monosandales", *ό.π.*, σ. 127), αναφέρει ότι "το πέρασμα της Μήδειας από τις Συμπληγάδες πέτρες είναι αποκοπή από την πατρίδα της και το παρελθόν της και στην ουσία εισάγεται σ' έναν κόσμο ξένο, εκείνον της δυστυχίας και του πόνου, ως άπατρις".

[157] Χρ. Μαλεβίτσης, *ό.π.*, σ. 121.

Στην τραγωδία -όπως και στο μυθιστόρημα εξάλλου- υπάρχει διαρκώς η *νοσταλγία και η ανάμνηση της εποχής της περιπλάνησης*. Οι Αργοναύτες ταξίδεψαν για *μια αυταπάτη*, αφού στην τραγωδία, ο Ιάσων δεν βασιλεύει και η κοινωνία δικαίου είναι ανύπαρκτη. Στην τραγωδία η εποχή της περιπλάνησης εμφανίζεται *εφιαλτικά εξακολουθητική*, γιατί γίνεται στο εσωτερικό του οίκου, στο κέντρο της εστίας, *εν μέσω της πόλεως*. Η Μήδεια πάσχει συνεχώς από την ανάμνηση και τη νοσταλγία και στο δράμα καλείται να προασπίσει τον οίκο της. Από αυτήν την άποψη ανήκει στις διαρκώς περιπλανώμενες και εξόριστες μορφές, στοιχείο καθαρά διονυσιακό. Γι' αυτήν τη νοσταλγία *τοκίζει τη μνήμη* αποστέλλοντας *την τραγική ύπαρξη σε έναν και μόνο χρόνο: το χρόνο του παρελθόντος*. Η Μήδεια, ανήκει διαρκώς στο παρελθόν της Αργοναυτικής εκστρατείας[158]. Είναι πρόσωπο που ανήκει στο παρελθόν της ανθρωπότητας, στην προϊστορία της. Ουδέποτε εισάγεται στο παρόν. Όταν συνομιλεί με αυτό, δολοφονεί. Τον μόνο χρόνο που αναγνωρίζει είναι το τραγικό παρόν. Ο Ιάσων ήταν απλώς *ένας εξερευνητής του παρελθόντος κόσμου* και δεν θυμάται πια την Αργοναυτική εκστρατεία ούτε τα παθήματα της μύησής του, η οποία στην τραγωδία αποδεικνύεται ελλιπής. Όταν αρχίζει η τραγωδία, ο ίδιος είναι πάντα ο *εκπρόσωπος της νέας κατάστασης του πολιτισμού*, που προκύπτει τραγικά. *Ο Ιάσων είναι διαρκώς εκπρόσωπος του παρόντος χρόνου, είναι το παρόν σαν σημάδι του πολιτισμού και όριό του.*

Στη διαχείριση του μύθου της Αργοναυτικής εκστρατείας, ο μύθος χάνει τη σημασία και την καταγωγή του -ιδιαίτερα στη μετα-ευριπίδεια εκδοχή του- εφόσον δεν διαθέτει πλέον τον πανελλήνιο χαρακτήρα του ούτε την αίγλη των ηρωικών άθλων[159].

Η τραγωδία του Ευριπίδη θα διαχειριστεί εκ νέου το μύθο χωρίς να διεκδικεί τη μοναδικότητα. Συνιστά ωστόσο μια ανεπανάληπτη και μοναδική ανάγνωση χάρη στο γεγονός ότι ο Ευριπίδης μένει *πιστός* στη μεγαλύτερη έκταση των μυθολογικών παραδόσεων, αξιοποιώντας εύστοχα τις μορφές των ηρώων και δοκιμάζοντας τις ιδιότητές τους στο δράμα. Έτσι η ευριπίδεια τραγωδία *Μήδεια* θυμάται και ξαναφέρνει υπό συζήτηση τη συλλογική μνήμη γύρω από το μύθο,

---

[158] Ο M. Eliade, (*Πραγματεία..., ό.π.*, σ. 403), αναφέρει ότι "η νοσταλγία του χαμένου παραδείσου εμπνέει ολόκληρη τη λογοτεχνία".

[159] R. Aélion, *Quelques grandes..., ό.π.*, σ. 147.

διατηρώντας κεντρικά στοιχεία του, τόσο από τα περιστατικά και τους σταθμούς του ταξιδιού όσο και από τις μυθικές ιδιότητες των ηρώων. Η διαχείριση του μύθου από τον Ευριπίδη είναι καθοριστική, εφόσον πρώτος αυτός θεωρεί ηθελημένη την παιδοκτονία από την πλευρά της Μήδειας και προσθέτει το περιστατικό με τον Αιγέα, στον οποίο η Μήδεια υπόσχεται τη θεραπεία της ατεκνίας του μέσω φαρμάκων, γεγονός που της αποφέρει το δικαίωμα ασυλίας στην Αθήνα.

Η ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας είναι *αδύνατη χωρίς το μυθολογικό της υπόβαθρο,* που φορτίζει τους ήρωες. Η Αργοναυτική εκστρατεία γίνεται *ταξίδι μύησης* και για τη *σύγχρονη ανάγνωση, μύησης* στο *ήθος* των ηρώων αλλά και στην *"περιπέτεια"* στην οποία μας καλεί το ταξίδι αλλά και η *ανάγνωση της τραγωδίας.*

2.3.α. Η Μήδεια πριν από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη

Με τη μορφή της Μήδειας ασχολήθηκαν και άλλες χαμένες τραγωδίες αλλά και αποσπάσματα μυθικών αφηγήσεων ανεξακρίβωτης εγκυρότητας. Θεωρούμε ότι είναι αναγκαία μια στοιχειώδης τυπολογία του μυθολογικού υλικού πριν από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη καθώς και μια καταγραφή του σχολιασμού τους κυρίως από ιστορικούς μυθολόγους.

Στους *προτραγωδιακούς μύθους* η Μήδεια συνδέεται πάντα με την *άδοξη μητρότητα. Η παράδοση μιλά για τη Μήδεια και τα παιδιά της, ως παρουσίες* αλληλένδετες. Πριν από τον Ευριπίδη (αλλά και τον Σοφοκλή και τον Αισχύλο), η Μήδεια συσχετίζεται με πέντε σταθμούς-άξονες[160]: α. την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος στην Κολχίδα· β. την επιστροφή στην Ιωλκό και τη δολοφονία του Πελία· γ. την παιδοκτονία στην Κόρινθο·δ. τις περιπέτειές της στην Αθήνα· ε. την επιστροφή της στην Κολχίδα.

Η κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος και οι περιπέτειες στην Κολχίδα απασχολούν κυρίως τον Καρκίνο, *Ναυπαυκτικά*, απ. 5-9, τον Πίνδαρο, 4ος *Πυθιόνικος* (462π.Χ), και τον Απολλώνιο τον Ρόδιο, *Αργοναυτικά* I, II, III. Αναφορές υπάρχουν και στην Απολλοδώρου *Βιβλιοθήκη, Βιβλίο I, II. Οι Κολχίδες,* μια τραγωδία του Σοφοκλή αγνώστου χρονολογίας, σχολίων και πλοκής, δεν έχει διασωθεί. Από αυτό το υλικό αντλήθηκαν συνήθως οι περιπέτειες της Αργοναυτικής εκστρατείας, και αυτό αξιοποίησε και ο Ευριπίδης.

Με την επιστροφή στην Ιωλκό η Μήδεια υπόσχεται αθανασία στις κόρες του Πελία, κι εκείνες θανατώνουν και βράζουν τον πατέρα τους. Πηγές για το θέμα αυτό είναι κυρίως κεραμικά αγγεία και ο Πίνδαρος. Τρεις σχετικές τραγωδίες έχουν χαθεί, *Οι τροφοί του Διονύσου* του Αισχύλου, *Οι τροφοί* του Σοφοκλή, και οι *Πελιάδες* του Ευριπίδη. Από αυτό το μυθολογικό υλικό πηγάζουν ίσως οι εκδοχές για αθανασία, όπου το θάψιμο ή ο βρασμός ή ο διασπαραγμός των σωμάτων

[160] Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*, *ό.π.*, σ. 45.

εμφανίζεται σαν μέρος κάποιας τελετουργίας που χαρίζει αναγέννηση και αθανασία.

Για τη δράση της Μήδειας στην Κόρινθο βασική πηγή είναι τα αποσπάσματα του Εύμηλου, *Κορινθιακά*, τα σχετικά αποσπάσματα του Κρεώφυλου, και η *Ελλάδος Περιήγησις* του Παυσανία. Από αυτό το μυθολογικό και προτραγωδιακό υλικό, ο Ευριπίδης και πολλοί άλλοι δραματουργοί έπεπα από αυτόν αντλεί κυρίως τη φυγή της Μήδειας με το φτερωτό άρμα, την ταφή των παιδιών με σκοπό την αθανασία και τη σκηνή των σφαγμένων παιδιών από τη στέγη του παλατιού[161] (Εύμηλος και Παυσανίας, τέλος του 8ου ή 7ου αι. π.Χ.)[162].

Στη ζωή της Μήδειας στην Αθήνα αναφερόταν η τραγωδία *Αιγέας*, του Ευριπίδη, που έχει χαθεί. Το περιστατικό του Αιγέα, με το πρόβλημα της ατεκνίας που εκθέτει στη *Μήδεια*, καθώς και η ασυλία της Μήδειας στην Αθήνα, πιθανόν είναι καινοτομία του Ευριπίδη.

Τέλος, για την επιστροφή της Μήδειας στην Κολχίδα, παραδίδονται μόνο αποσπάσματα μυθογράφων *Ψευδαισθήσεις Εκάτη, Frag. 286*, VII αι., τα οποία παραμένουν ασχολίαστα.

Ορισμένες παραλλαγές του μύθου[163] πριν τον Ευριπίδη αναφέρουν τις περιπέτειες της Μήδειας στην Αργοναυτική εκστρατεία στην Κολχίδα ή στην Κόρινθο και λιγότερο στην Ιωλκό, πάντως, παρ' όλες τις αλλαγές των χώρων, οι περιπέτειες του μυθικού προσώπου *είναι περιπέτειες ψυχικής διαδρομής και εξόδου, για να αποτελέσουν έτσι τη βάση για την εκδοχή* της τραγωδίας που επιχειρεί ο Ευριπίδης.

Ο πιο καίριος ερμηνευτής του μυθικού παρελθόντος της Μήδειας, τουλάχιστον με βάση τις σωζόμενες τραγωδίες, στάθηκε ο Ευριπίδης. Υπάρχουν ωστόσο πολλές παλαιότερες τραγωδίες με θέμα τη Μήδεια ή την Αργοναυτική εκστρατεία, ή ακόμα το περιστατικό με τον Πελία. Ο θάνατος του Πελία αναφέρεται συγκεκυμένα στις διηγήσεις. Εκείνος που εισάγει το φόνο είναι ο Κρέωφυλος ο Σάμιος, το 3ο τέταρτο του 6ου αιώνα. Αγγεία μ' αυτήν την παράσταση δημιουργήθηκαν γύρω στον 7ο-6ο αι. από τον Κορίνθιο γλύπτη

---

[161] Εύμηλος, *Κορινθιακά*, 3.5.3.α., αλλά και Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις.*, 11. 2. Σύμφωνα με ορισμένες αφηγήσεις η Μήδεια σκοτώνει άθελά της τα παιδιά της, όπως κάνει και η Δήμητρα με τον Δημοφώντα, και η Θέτις με τον Αχιλλέα. Πρώτος ο Ευριπίδης της απέδωσε την παιδοκτονία.

[162] Η παρατήρηση ανήκει στον Alain Moreau, "Femmes Fatales", *Cahiers du GITA, ό.π.*, σ. 173.

[163] Ησιόδου, *Θεογονία*, στ. 981, Πιν., 4ος *Πυθ.*, Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, 3-4.

Κύψελο (Λάρναξ Κυψέλου, 6ος αι.)[164]. Πιθανότερα, εξίσου σημαντικό έργο είναι οι *Πελιάδες* του Ευριπίδη, τουλάχιστον ως προς τον τρόπο θανάτωσης του βασιλιά αλλά και τις ιδιότητες αναγέννησης που διέθετε η Μήδεια ως μάγισσα.

Άλλα συναφή τραγικά έργα, αναφέρονται στον περίφημο κατάλογο έργων για τη διαχρονία[165] από τον Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο Αισχύλος έδωσε τον *Φινέα*[166], μια τριλογία, το 472 π.Χ. Αναφέρεται επίσης μια τετραλογία, άγνωστης χρονολογίας και αποτελούμενη από τα έργα: *Αργώ, Οι Λήμνιαι, Υψίπολη* (αλλού *Υψιπύλη*) και *Οι Κάβειροι* (δράμα σατυρικό) ή, κατά άλλους μελετητές, με άλλη σειρά: *Λήμνιαι, Υψιπύλη, (προσθέτοντας το έργο Νεμέα), Κάβειροι, Αργώ.*

Ο Σοφοκλής έγραψε τις τραγωδίες, *Αθάμας*, και *Φρίξος* και άλλες τραγωδίες με θέματα από την Αργοναυτική εκστρατεία, όπως: *Λήμνιαι, Άμυκος* (σατυρικό δράμα), *Φινεύς, Τυμπανισταί, Σκύθαι* (ή *Κολχίδες*), *Ριζοτόμοι* και *Δαίδαλος*. Επίσης ο Ευριπίδης ασχολήθηκε σε άλλα έργα του -χαμένα- με την προϊστορία του μύθου της *Μήδειας*, γράφοντας τραγωδίες όπως, η *Υψιπύλη*, δύο έργα με τίτλο *Φρίξος*[167] ή την τραγωδία *Ινώ*.

Οι μυθογράφοι αναφέρονται συχνά στις περιπέτειες των ηρώων της Αργοναυτικής εκστρατείας ή τη γενεαλογία τη Μήδειας, ενώ κατά τον Ησίοδο, (*Θεογονία*, στ. 992-1002), *το τέλος της Αργοναυτικής εκστρατείας υπήρξε ειρηνικό και ευτυχές*[168]. Αυτό το μυθολογικό παρελθόν θα διαχειριστεί ο Ευριπίδης, ερμηνεύοντας πρώτος το μύθο και *χαρακτηρίζοντας εσκεμμένο το φόνο των παιδιών από τη Μήδεια*[169] ύστερα από την προδοσία του Ιάσονα[170]. Αυτό το στοιχείο, το σχολιάζει και ο Αριστοτέλης, *Ποιητική*, XIV, 6, 1453 b:

> ***"Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥστε οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντες, καθλαπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν"*** **(*Med.* 1270ςς).**

---

[164] Alain Moreau, *ό.π.*, σ. 177.

[165] Τον παγκόσμιο κατάλογο έργων για τη διαχρονία της *Μήδειας* σχολιασμένο και μεταφρασμένο στα ελληνικά, επιφυλάσσομαι να παρουσιάσω αργότερα Στη Γαλλία όμως έχει ήδη δημοσιευτεί από τον Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*, *ό.π.*, microfishe, Reserve, Bibliotèque de la Sorbonne.

[166] Rachel Aèlion, *Quelques grandes mythes...*, *ό.π.*, σ. 123.

[167] *Ό.π.*, σ. 135, όπου αναφέρεται ό,τι έχει σωθεί από τα αποσπάσματα 819 και 838 του Nauck.

[168] Alain Moreau, "Femmes Fatales", *ό.π.*, σ. 176.

[169] Μάλιστα στον Ευριπίδη αναφέρεται ότι η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της σαν να σκοτώνει τον Ιάσονα, Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1326.

[170] Alain Moreau, "Femmes Fatales", *ό.π.*, σ. 178.

Εφεξής η Μήδεια είναι παιδοκτόνος και χάνονται ή παραμερίζονται πλήρως οι εκδοχές της *αθέλητης παιδοκτονίας ή της παιδοκτονίας με δράστες τους Κορίνθιους και με στόχο τον* καθαρμό της πόλης τους. Τις εκδοχές αυτές τις είχαν καταγράψει παλαιότερα ο Εύμηλος στα *Κορινθιακά*, και ο Κρεώφυλος ο Σάμιος.

Το μυθολογικό παρελθόν εκβάλλει συχνά στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, ως προς το βαρβαρικό παρελθόν της Μήδειας, ως προς τον έρωτά της για τον Ιάσονα, τη φυγή της στην Κόρινθο, τα εγκλήματά της, τον σωτήριο ρόλο της στην Αργοναυτική εκστρατεία. Παρότι οι προγενέστερες τραγωδίες δεν έχουν σωθεί, σύμφωνα με τα υπάρχοντα αποσπάσματα η Μήδεια είναι παντού μάγισσα που προβαίνει σε τελετουργικές διαδικασίες ή διαπράττει εγκλήματα, σαν μορφή μηχανική, τερατική, λόγω της πανουργίας-σοφίας που διαθέτει[171].

Το πρόσωπο της *φονικής, πανούργας, εξόριστης και πενθούσας μητέρας* το εμφανίζει πρώτος ο Ευριπίδης (στ. 264-273), λαμβάνοντας υπόψη του και τις δοξασίες για τις κορινθιακές ιερουργίες που υπήρχαν στις αφηγήσεις. Τα αρχαϊκά έθιμα ιερουργίας, που εξαρχής συνοδεύουν το μύθο της Μήδειας γίνονται ακατανόητα, μη ερμηνεύσιμα στη *Μήδεια* του Ευριπίδη *που προκαλεί ηθική επανάσταση και μας μεταφέρει από την αρχαϊκή εποχή στην κλασική.* Η *μεταμόρφωση αυτή πραγματοποιείται κυρίως στο έργο του Ευριπίδη* (431 π.Χ)[172].

Ορισμένες διηγήσεις, οι οποίες αναφέρονται στη συμβολή της Ήρας, αποδίδουν στη Μήδεια αρχαϊκή καταγωγή και τονίζουν τη σχέση της με την Ήρα. Η σημαντικότερη κατά την άποψή μας ανήκει στον Εύμηλο (*Κορινθιακά),* που αφηγείται τα εξής: "Η Μήδεια έκρυψε τα παιδιά της μόλις γεννήθηκαν στο ιερό της Ήρας πιστεύοντας ότι έτσι θα μπορούσαν να γίνουν αθάνατα. Τελικά όμως οι ελπίδες της διαψεύστηκαν". Αυτή η αφήγηση θεωρείται σημαντική, επειδή είναι η πρώτη που εμφανίζει τη Μήδεια να βλάπτει για κάποιο λόγο τα παιδιά. Αντίθετα, ένας σχολιαστής του Πινδάρου, 13ος *Ολυμπ.*, στ. 74, αναπτύσσει μια άλλη ιστορία: "Η Μήδεια κατοίκησε στην Κόρινθο και σταμάτησε ένα λοιμό θυσιάζοντας στη Δήμητρα και στις Λήμνιες Νύμφες. Ο Δίας την ερωτεύτηκε, όμως η Μήδεια αρνήθηκε τον έρωτά του για να αποφύγει την οργή της Ήρας. Για να την ανταμείψει η Ήρα υποσχέθηκε να κάνει αθάνατους τους γιους της. Όταν οι γιοι της πέθαναν, οι Κορίνθιοι τους τίμησαν αποκαλώντας τους μιξοβάρβαρους".

---

[171] Minoso- Ruiz, *ό.π.*, σ. 49.
[172] *Ό.π.*, σ. 175.

Διαφωνώντας και με τους δύο παραπάνω, ο Παρμενίσκος παραδίδει την εξής ιστορία[173]: "Οι γυναίκες της Κορίνθου, αρνούμενες να υπακούσουν σε μια ξένη μάγισσα, εξεγείρονται εναντίον της Μήδειας και σκοτώνουν τους επτά γιους και τις επτά θυγατέρες της στο ναό της Ακραίας Ήρας. Ο λοιμός που ακολουθεί αποσοβείται με μια θρησκευτική τελετουργία: επτά αγόρια και ισάριθμα κορίτσια από ευγενική οικογένεια πρέπει να εκλέγονται κάθε χρόνο για να υπηρετούν στο ιερό".

Αυτές οι κορινθιακές ιερουργίες παρουσιάζουν την Μήδεια θεότητα και την Ήρα προστάτιδα της Εστίας αλλά και της εγκυμοσύνης. Η υπόθεση[174] ότι η Μήδεια είναι θεότητα στην Κόρινθο ανιχνεύεται και στον Ησίοδο και τον Πίνδαρο[175], όπου η Μήδεια είναι θεότητα μαζί με την Κυβέλη, τη Ρέα, τη Γαία και τη Δήμητρα, *θεότητες χθόνιες, μητρικές και τροφοί.*

Πιθανότατα *ο Ευριπίδης γνώριζε τις δοξασίες* αυτές, που άλλωστε είχαν πανελλήνια *διάδοση*[176]. Γι' αυτό και στους τελευταίους στίχους προσθέτει διά στόματος της Μήδειας, (στ. 1378-1388), ότι "τα παιδιά θάβονται στο ιερό της Ακραίας Ήρας με σκοπό την αθανασία", γεγονός που θυμίζει την παλαιότερη παράδοση των κορινθιακών ιερουργιών. Υπάρχουν επίσης κάποιοι μύθοι που μας πληροφορούν ότι οι Κορίνθιοι, θυσίασαν τα παιδιά της Μήδειας, για να αποκαθάρουν την πόλη τους από τα ανόσια εγκλήματα της μητέρας τους.

Ο Ευριπίδης, που επέλεξε πρώτος *την εκδοχή της πθελημένα παιδοκτόνου μητέρας*, πρώτος επίσης εισάγει την ασυλία της παιδοκτόνου στην Αθήνα, σημείο ιδιαίτερα σημαντικό για την πολιτική βαρύτητα της τραγωδίας του. Οι επιλογές στις οποίες προβαίνει η τραγική ανάγνωση και αναδημιουργία των μύθων σημασιοδοτούν τον πολιτικό χαρακτήρα του τραγικού είδους καθώς και των λειτουργιών που εξυπηρετεί μέσα στην πόλη. Πρόκειται για τα μυστήρια, τις τελετές, το ρόλο των γυναικών και την πολιτική στάση των Ελλήνων ως προς τους βαρβάρους, τους ξένους, αλλά και τις γυναίκες.

---

[173] Ευρ., *Μήδ.*, εισ.-σχ.: D. L. Page, *ό.π.*, σ.34.

[174] Αγλαΐα Παπασπύρου, "I Medeia stin Koritho- Mythos Iateria in Peloponnesiaka", II eme *Colloque local d' études Corinthiennes*, no. 23-24,Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1984, σσ. 193-201.

[175] Ησιόδου, *Θεογονία*, στ. 1919-20, Πινδάρου, 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 10-12, αλλά και Ευρ., *Μήδ.*, στ. 9.

[176] Η άποψη πρωτοδιαπιστώθηκε από τον Παναγή Λεκατσά, "Η μορφή και η δράση της *Μήδειας*" (μια ποιητική μετάφραση), *Θέατρο*, τεύχ. 31, τομ. ΣΤ', Αθήνα Γενάρης 73.

Οι μυθικές δοξασίες πριν τον Ευριπίδη απέκτησαν στην τραγωδία του την καλύτερη δυνατή ισορροπία τους, αφού ο ποιητής, ανάγει τη μορφή της στο ύψος του τραγικού, κρατώντας τις ιδιότητες και τις καταβολές που έχει το πρόσωπό της από το μύθο, τις οποίες στην καλύτερη περίπτωση, τις διαχειρίζεται πιστά.

Εν προκειμένω ο Alain Moreau τονίζει[177]:

"Αλλά ήδη η αρχαϊκή καταβολή στο μυθικό πρόσωπο της Μήδειας ξεχνιέται, αφού στην κλασική εποχή διατηρείται περισσότερο και κυριαρχεί η εντύπωση της *φρικαλέας μορφής*".

Και συνεχίζει[178], προσπαθώντας να ερμηνεύσει τις επιλογές του Ευριπίδη που αφορούν την ηθελημένη παιδοκτονία, αλλά και την εξόντωση του Κρέοντα και της κόρης του, μέσω των μαγικών φαρμάκων-δηλητηρίων της Μήδειας:

"Κεντρική ιδέα είναι ότι συμβαίνει μια ριζική και επαναστατική αλλαγή μεταξύ του 4ου και 5ου αι. το 431 π.Χ., *όταν ο Ευριπίδης ανεβάζει τη Μήδεια*. Κατά κάποιον τρόπο, όλες οι εκδοχές για την οικογένεια και τον χαρακτήρα της Μήδειας είχαν ήδη προετοιμαστεί και παρουσιαστεί. Γιατί αυτή η θεώρηση εγκλημάτων εν σχέσει με μια μορφή που δρα θεραπευτικά, όπως και η Δήμητρα του ελληνικού πανθέου; Ποιες συνθήκες οδήγησαν σε μια τέτοια εναλλαγή;

Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η Μήδεια μετατρέπεται από θεραπεύτρια σε εγκληματική μορφή για τους εξής τρεις λόγους: α. Λόγω της θεσσαλικής της καταγωγής, αφού η Ιωλκός θεωρείται θεσσαλική. Η καταγωγή αυτή της δίνει τις ιδιότητες του χθόνιου, μετατρέποντας τις θεραπευτικές ιδιότητες σε μαγικές, δηλητηριώδεις και αρνητικές. β. Λόγω της βαρβαρικής της καταγωγής, εφόσον συνηθίζεται να αποδίδεται στους βάρβαρους λαούς η αγριότητα και ο δόλος, όπως στους Μήδους, βάρβαρους κατακτητές που έχουν για σύμβολο τη Μήδεια (Πλούταρχος, *Η ζωή του Αρταξέρξη*, 14)· και γ. Λόγω της γυναικείας ρώμης που εμφανίζει η μορφή της. Το στοιχείο αυτό την εντάσσει στο γένος των Δαναΐδων, των Λημνίων, των Βακχών και των Αμαζόνων".

Ο Ευριπίδης ολοκληρώνει το πρόσωπο της Μήδειας και τονίζει όλες τις διαστάσεις του, γι' αυτό και το έργο του ασκεί τέτοια ακτινοβολία στο κόσμο της

---

[177] Alain Moreau, *ό.π.*, σ. 176.
[178] *Ό.π.*, σσ. 180-183.

δραματουργίας. Ως προς τις απόψεις του Alain Moreau, οπωσδήποτε η *Μήδεια* στο Ευριπίδη σχετίζεται με τη "μεταστροφή που συμβαίνει στην κλασική εποχή του 5ου αι.". Η *"μεταστροφή" αυτή όμως, προσθέτουμε εμείς, δεν αποκλείει το μυθώδες επ' ουδενί, αντίθετα το χρησιμοποιεί σαν βάση και το προεκτείνει.* Κατά την άποψή μας ο Ευριπίδης τηρεί *κριτική στάση* απέναντι σ' αυτήν τη μεταστροφή, γι' αυτό και εξαίρει όλες τις ιδιότητες της Μήδειας καλές και κακές, ολοκληρώνοντας έτσι το πρόσωπό της. Οι μαγικο-θεραπευτικές ιδιότητες της Μήδειας, καλές και κακές, και η βαρβαρότητα, ως γνώρισμα μιας γενιάς μαχητικών και άγριων γυναικών, διατηρούνται εύστοχα στον Ευριπίδη, ώστε να σχολιάσουν το ίδιο το σώμα της πόλεως μέσω του διαφορετικού, του έτερου στοιχείου. Οι ορθολογικές ερμηνείες - όπως αυτή του Alain Moreau - μας οδηγούν στο εξής ερώτημα: Κατά πόσον ο δημιουργός είναι δέσμιος της εποχής του ή την υπερβαίνει; Κατά τη γνώμη μας, αλλά και κατά την άποψη του L. Gernet[179] και του P. Veyne, η "περίφημη ορθολογικότητα" που προβαίνει στην εξάλειψη των μυθολογικών στοιχείων του χάους, της βιαιότητας, και της αταξίας δεν υπήρξε ποτέ στην αρχαία ελληνική σκέψη, ούτε στη φιλοσοφία ούτε βέβαια *στην αρχαία ελληνική τραγωδία, η οποία εκμεταλλεύεται καίρια τα στοιχεία της ύβρεως, του κινδύνου και του σφάλματος.*

Έτσι, στον Ευριπίδη η Μήδεια δεν αποδίδεται μόνο με "κακές ιδιότητες" (λόγω βαρβαρικής ή άλλης καταγωγής ή εξαγριωμένης θηλυκότητας) αλλά και με τις θεραπευτικές της ιδιότητες (αρκεί να θυμηθούμε το περιστατικό του Αιγέα ή την παροχή ασύλου στην Αθήνα). Αυτό επιβεβαιώνει ότι οι καταβολές των τραγικών προσώπων επανέρχονται, *ως στοιχεία προβληματισμού, μέσα από το υπερβατικό του μύθου, το ασύλληπτο, το απεχθές, μέσα από το καλό και το κακό, το ξένο και το ελληνικό, τον άντρα και τη γυναίκα.* Επανέρχονται μέσα από τα στοιχεία του νείκους, υπαινισσόμενα διαρκώς και παντού (μέσα στο έπος, στην τραγωδία, αλλά και στη φιλοσοφική σκέψη) το αίτημα της φιλότητας, της υπέρβασης της ύβρεως. *Πρόκειται για ένα αίτημα συμφιλίωσης που θα δοθεί, με το ξεπέρασμα της στάσεως. Το αίτημα αυτό το οποίο στο μύθο και στο έπος θεάται πρωικά, τώρα στην τραγωδία θα αναθεωρηθεί.*

[179] L. Gernet, *Anthropologie...*, *ό.π.*, σσ. 227-229

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΜΗΔΕΙΑΣ ΦΑΡΜΑΚΕΙΑ[1]

"Τοῦτο γὰρ τῶν μαθόντων λήθην ἐν ψυχαῖς
παρέξει μνήμης ἀμελησίᾳ ἅτε διὰ πίστιν γραφῆς
ἔξωθεν ὑπ' ἀλλοτρίων τύπων, οὐκ ἔνδοθεν αὐτοὺς ὑφ' αὑτῶν
ἀναμνησκομένους οὔκουν μνήμης, ἀλλ' ὑπομνήσεως φάρμακον εὗρες".
Πλάτωνος *Φαῖδρος*, 275 b[2]

Από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη ώς τον πλατωνικό Σωκράτη, κάθε υπόθεση φαρμακείας είναι προβληματική, διότι σχετίζεται με τις θεραπείες μέσω φαρμάκων, την αποπλάνηση διά του λόγου, την εγκληματικότητα μέσω δηλητηρίων. Κάθε υπόθεση φαρμακείας επιπλέον είναι προβληματική, επειδή προβληματικό είναι το ίδιο το περιεχόμενο της ανθρώπινης νόσου που καλείται να αντιμετωπίσει. Όπου υπάρχει συζήτηση για την αμφίσημη χρήση των φαρμάκων, υπάρχει νόσος προς θεραπεία και εξυγίανση. Οι αγωγές αποσυμφόρησης, αντιμετώπισης και καταγγελίας της νόσου έχουν διπλό χαρακτήρα: ενδέχεται να σώζουν και να θεραπεύουν, όπως ενδέχεται να παραπλανούν, να δηλητηριάζουν, να δολοφονούν.

Τα φάρμακα θεραπεύουν και φαρμακώνουν, οι υποθέσεις φαρμακείας επίσης. Εκείνος που δύναται να εντοπίζει τη νόσο, γίνεται γιατρός της, φαρμακεύς, και συχνά φαρμακώνεται από τις επιπτώσεις της νόσου πάνω στον ίδιο του τον εαυτό, αν θυμηθούμε τουλάχιστον τον Σωκράτη που φαρμακώνεται από ένα είδος δηλητηρίου μέσα στην ίδια του την πόλη. Επιπλέον, εκείνος που δύναται να εντοπίζει τη νόσο, την καταγγέλλει δημόσια, γίνεται ο ίδιος πάσχων, ιατρός, φαρμακεύς, και συχνά επιβάλλει θανάτους μέσω δηλητηρίων ως τη μόνη

---

[1] Λήμμα "φαρμακεία": "η χρησιμοποίησις φαρμάκου, η παροχή φαρμάκου δηλητηριώδους ή δήθεν μαγικού, η χρήσις δηλητηρίου προς διάπραξιν εγκλήματος, η θεραπεία διά φαρμάκου" Δ. Δημητράκου, *Νέον Ορθογραφικόν ερμηνευτικόν λεξικόν*, Γιοβάνης, Αθήνα 1970.

[2] Πλάτωνος *Φαίδρος*, εισ- μτφρ-σχ. Ι. Θεοδωρακόπουλος, Εστία, Αθήνα 1971.

ριζική αντιμετώπιση της νόσου, αν σκεφτούμε τη Μήδεια που φαρμακώνει τον τύραννο της Κορίνθου Κρέοντα και την κόρη του.

Ωστόσο, η υπόθεση της φαρμακείας της *Μήδειας* ξεκινά πολύ πριν από την τραγωδία του Ευριπίδη. Πρώτος ο Πίνδαρος[3] την αναφέρει ως *παμφάρμακο ξείνα*, ως την ξένη και βάρβαρη μάγισσα που γνωρίζει να θεραπεύει και να σκοτώνει μέσω φαρμάκων. Στο σύνολο της μυθικής παράδοσης η Μήδεια γνωρίζει την τέχνη των φαρμάκων όλων των ειδών, που άλλοτε τα χρησιμοποιεί ως εργαλεία εξόντωσης υπερφυσικών αντιπάλων και άλλοτε ως εργαλεία θεραπείας που σώζουν και προστατεύουν τον Ιάσονα και την Αργοναυτική εκστρατεία.

Το μοτίβο της σοφής ξένης, της μάγισσας και θεραπεύτριας, η οποία κατέχει τη διπλή χρήση των φαρμάκων, κυριαρχεί στο μύθο, αλλά διατηρείται έντονα και στην τραγωδία. Ο Ευριπίδης εμφανίζει τη Μήδεια να χρησιμοποιεί τα εξοντωτικά της φάρμακα, αλλά παράλληλα πάσχει η ίδια, γίνεται φαρμακός της πόλης της Κορίνθου, φοβίζει και εξορίζεται αλλά και παρέχει θεραπεία στον Αιγέα μέσω φαρμάκων. Τα στοιχεία αυτά αποδεικνύουν ότι ο Ευριπίδης αξιοποιεί τη μυθική παράδοση ως προς τις φαρμακευτικές της ιδιότητες, αλλά και συνθέτει περισσότερο την υπόθεση της φαρμακείας της *Μήδειας*, παρέχοντάς της τις διαστάσεις του φαρμακού που επιδιώκει την κάθαρση της πόλης. Τα συγκεκριμένα στοιχεία εξαλείφονται πλήρως στις μεταευριπίδειες εκδοχές, όπου συναντάμε συνήθως τη Μήδεια σαν κακιά μάγισσα να σκοτώνει μέσω φαρμάκων. Έχει λοιπόν αναιρεθεί ο αμφίσημος χαρακτήρας της φαρμακείας της, και διατηρήθηκε μόνο η αρνητική της εκδοχή.

Πως διατηρείται η αμφισημία των φαρμακευτικών ιδιοτήτων στη *Μήδεια* του Ευριπίδη; Πως ερμηνεύει τη φαρμακεία της Μήδειας ο Ευριπίδης; Πως εκλαμβάνεται το ήθος και η δράση του φαρμακού, πάσχοντος και θεράποντος της πόλης, στο περιβάλλον της τραγωδίας; Γιατί η τραγωδία και η φιλοσοφία διαχειρίζονται έναν κώδικα νόσου και θεραπείας μέσω φαρμάκων, όταν πρόκειται να συζητήσουν για τη ρητορική, την ψυχή και την πόλη; Πώς οι διαδικασίες του φαρμακού -ως τελετουργικές διαδικασίες αποκάθαρσης της πόλης- αναβιώνουν στον τραγικό λόγο; Αυτά τα βασικά ερωτήματα θα διαπραγματευτούμε στο παρόν κεφάλαιο, στην προσπάθειά μας να αναγνώσουμε τη *Μήδεια* του Ευριπίδη.

---

[3] Πινδάρου 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 221 και στ. 232. Επίσης η Μήδεια αναφέρεται και ως *Ξενία Φαρμακός*.

Η υπόθεση της φαρμακείας της *Μήδειας* είναι μια υπόθεση ελκυστική για τον σύγχρονο αναγνώστη. Και τούτο επειδή, το πολύπειρο φαρμακείο της *Μήδειας* ανοίγει συνομιλίες με κάθε τύπο φαρμακείας που διέπει την αρχαιοελληνική σκέψη: Πρώτον, αναπτύσσει σχέσεις με το πρόσωπο του ήρωα φαρμακού στην τραγωδία, μέσω του παραδείγματος του *Οιδίποδα τυράννου* του Σοφοκλή. Δεύτερον, η εξορία της Μήδειας στην τραγωδία παραπέμπει στις αθηναϊκές τελετουργίες εκδίωξης του φαρμακού στην αρχαία ελληνική πόλη. Τρίτον, η ρητορική της Μήδειας θα μπορούσε να ερμηνευτεί μέσα από τη φαρμακεία του λόγου και της ρητορικής στους πλατωνικούς διαλόγους *Φαίδρο* και *Γοργία*. Αυτοί είναι και οι τρείς βασικοί άξονες προβληματισμού που θα μας απασχολήσουν εκτενέστερα παρακάτω, δεδομένου, ότι η αναγνώριση *του πάσχειν* στην αρχαία Ελλάδα συνήθως γίνεται από την τραγωδία, την τελετουργία και τη φιλοσοφία.

Τραγωδία, τελετουργία και φιλοσοφία συναντώνται σ' ένα *λεξικό φαρμακείας*, όταν αναζητούν την εκκαθάριση της νόσου, τα αντίδοτά της. Αυτού του είδους η συνταύτιση μας επιτρέπει να διαβάζουμε την υπόθεση της φαρμακείας της *Μήδειας*, ως υπόθεση καθολικής αναζήτησης φαρμάκων και θεραπείας για ό,τι πάσχει.

Στην τραγωδία, ο ήρωας-φαρμακός είναι το πρόσωπο που αναγνωρίζει τη νόσο, την καταγγέλλει, τη μεταδίδει, είναι φορέας και αιτία της, πάσχει και απειλεί την κοινότητα. Συγχρόνως όμως είναι εκείνος που κατέχει το μυστικό της αντιμετώπισης της νόσου. Η Μήδεια ως πάσχουσα-φαρμακός αναλαμβάνει την εκρίζωση της νόσου, γίνεται ιατρός της φαρμακώνοντας τον τύραννο και επιβάλλοντας θανάτους, όπως και ο Οιδίποδας ως πρόσωπο-φαρμακός ερευνά την αιτία του λοιμού της πόλεως, που είναι ο ίδιος του ο εαυτός, και αυτοκαταστρέφεται. Στην τραγωδία αυτός που πάσχει, προσωποποιεί τη νόσο, αλλά συγχρόνως την καταγγέλλει, γίνεται φαρμακεύς και ιατρός του προσώπου, του οίκου και της πόλεως.

Το ίδιο επαναλαμβάνεται και στις αθηναϊκές τελετουργίες αποπομπής του φαρμακού. Ο φαρμακός[4], μάγος ή γόης, ένας κακούργος θυσιαζόμενος προς εξιλέωση, είναι δηλητηριαστής της κοινότητας, ένα απόβρασμα που συσσωρεύει τα εχθρικά - νοσηρά αισθήματα της πόλης του. Εξοστρακίζεται, εξορίζεται από την

[4] Λήμμα "φαρμακός": "μάγος, γόης, ο κακούργος ο θυσιαζόμενος προς εξιλασμόν, ο δηλητηριαστής κακούργος, το απόβρασμα της κοινωνίας". Δ. Δημητράκου, *ό.π.*, σ. 1396.

κοινωνία των πολιτών, γιατί είναι το μέρος της κοινότητας που πάσχει, αλλά η εκδίωξή του σώζει την κοινότητα.

Η εξορία της *Μήδειας* και του *Οιδίποδα τυράννου* στην τραγωδία αναλογούν στην τελετουργική αποπομπή του φαρμακού, αφού και στις δύο διαδικασίες, η αποπομπή των φαρμακών συνοδεύεται από την αποπομπή του φόβου του θανάτου ή και του ίδιου του θανάτου.

Σημειωτέον ότι και οι σοφιστές και ο πλατωνικός Σωκράτης εξετάζουν την φαρμακεία του λόγου, όπως πρώτος το εντόπισε ο J. Derrida, στο έργο του *Πλάτωνος Φαρμακεία*[5]. Ο Σωκράτης ως φαρμακεύς, στους πλατωνικούς διαλόγους, φαρμακώνεται ο ίδιος, δηλητηριάζεται, αποπέμπεται, γίνεται καθαριστής της νόσου των ανθρωπίνων παθών της πόλης του αλλά και του ρητορικού λόγου. Η εκφορά ενός λόγου φαρμακού που μηχανεύεται, γοητεύει, αποπλανά, παγιδεύει ρητορικά αλλά κυρίως πασχίζει να βρει το αντίδοτο για τη νόσο -τα ***ἀλεξιφάρμακα*** (*Αλκιβιάδης*, 132 b)-, για την ανθρώπινη κατάσταση που πάσχει, εκπροσωπείται από τον φαρμακό Σωκράτη, ο οποίος δεν διστάζει να φαρμακωθεί, βιώνοντας το θάνατο μέχρι τέλους.

Ο J. Derrida σχολιάζει εύστοχα[6]:

> "Ο φόβος του θανάτου δίνει λαβή σε όλων των ειδών τις μαγείες, σε όλων των ειδών τα γιατροσόφια. Ο φαρμακεύς ποντάρει σ' αυτόν τον φόβο. Ως εκ τούτου η σωκρατική φαρμακεία, που το έργο της είναι να μας απελευθερώνει από αυτόν τον φόβο, αντιστοιχεί στο εγχείρημα του εξοστρακισμού, έτσι όπως αυτό μπορεί αν συλληφθεί και να αχθεί από την άποψη του θεού".

Ο φαρμακεύς, πρόσωπο της πόλης, τραγικός ήρωας και πολίτης, μας γνωρίζει με το θάνατο, είναι το πρόσωπο που μας εξοικειώνει μ' αυτόν είτε με την αποπομπή του θανάτου στην πόλη (τελετουργία) είτε με τον ιστορούμενο θάνατο προσώπων (τραγωδία) είτε με την συνεχή μελέτη του ως μέτρου ζωής (φιλοσοφία). Έτσι οι υποθέσεις φαρμακείας γίνονται υποθέσεις που μεριμνούν για τη *ριζική αποθεραπεία της ζωής*.

---

[5] J. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μτφρ. Χ. Γ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα 1986.
[6] *Ό.π.*, σ. 153.

3.1. Νόσος-θεραπεία: έρως-θάνατος

Μιλώντας για τη φαρμακεία της *Μήδειας*, στην ουσία πρόκειται να μιλήσουμε για τις θεματικές ενότητες της *νόσου* και της *θεραπείας*. Νόσος και θεραπεία γίνονται ένα φυσικό δίπολο που ενεργοποιείται θετικά ή αρνητικά, ανάλογα με την ποιότητα της τραγικής δράσης. Στο μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας, οι θεματικές ενότητες της νόσου και της θεραπείας συνήθως ενεργοποιούνται εν σχέσει με την ανεύρεση περασμάτων, παρέχοντας *έξοδο* στα *αδιέξοδα* της περιπλάνησης. Στην τραγωδία του Ευριπίδη, νόσος και θεραπεία αντικαθίστανται από το *πάθος* και τις *αγωγές θανάτου* που προτείνει ο τραγικός λόγος.

Η Μήδεια εμπλέκει διαρκώς στη μορφή και τη δράση της, τόσο στο μύθο, όσο και στο δράμα, το πάθος, *ως πάσχειν* και *ως νοσηρότητα*, τη γοητεία της ρητορικής αλλά και τη μαγεία της *αποθεραπείας μέσω φαρμάκων*. Οι φαρμακευτικές ιδιότητές της θεραπεύουν τη ζωή, αλλά και τη δηλητηριάζουν ή την αφαιρούν. Η Μήδεια δρα το ίδιο δυναμικά και στις δύο περιπτώσεις, και στην τραγωδία και στο μύθο.

Ο Ευριπίδης, ήδη και από τους πρώτους στίχους της τραγωδίας, διά στόματος της τροφού, δηλώνει *τη νόσο*.

(*Μήδ.*, στ. 16): "***Νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα***".

Η Μήδεια του Ευριπίδη, σε μια πρώτη ανάγνωση είναι *τραγωδία "αιματηρής" αποθεραπείας* από τα νοσηρά ζητούμενα της ζωής και της πόλης. Είναι ανακοίνωση για ό,τι νοσεί και τώρα, στον τραγικό λόγο, πρέπει να θεραπευτεί. Η φράση "***νοσεῖ τὰ φίλτατα***" υποδηλώνει τη νόσο που χτυπά *τη φιλία ως συγγένεια, τὰ ἐν ταῖς φιλίαις πάθη*[7]. Ο τραγικός λόγος καταγγέλλει τη νόσο του έρωτα, του οίκου, της πόλεως, της ζωής, του άνδρα, της γυναίκας και παράλληλα καταγγέλει *την ψυχή και το ήθος που πάσχει.*

---

[7] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, XIV, 4-6, 1453 b, μτφρ. Σ. Μενάρδος, σχ.-ερμ. Ι. Συκουτρής, Εστία, Αθήνα 1989.

Ο ήρωας στον Ευριπίδη -και ίσως σε κάθε τραγωδία, πριν και μετά τον Ευριπίδη- είναι συχνά ένα πρόσωπο που υποδηλώνει τη νόσο, εμφανίζοντας έτσι το πάθος και *τη νόσο προσωποποιημένα, ταυτόσημα και προς εξομολόγηση. Η νόσος* στο Ευριπίδη, αλλά και στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, *έχει πρόσωπο.* Είναι *"το πάσχειν", η ύβρις* που λαμβάνουν *"πρόσωπο και όνομα"* στο πρόσωπο του Οιδίποδα, του Ορέστη, της Αντιγόνης, της Φαίδρας, της Μήδειας, των Δαναΐδων, της Διπάνειρας, του Μαινόμενου Ηρακλή ή ακόμα του Αίαντα, του Φιλοκτήτη και του Ίωνα, στον μέγιστο βαθμό.

Η ύβρις ορίζεται από τον Πλάτωνα στον *Φαίδρο*[8], (238 e):" ***Ὕβρις δὲ δὴ πολυώνυμον πολυμελὲς γὰρ καὶ πολυειδές***". Είναι ένα είδος ερωτικής επιθυμίας που συγκρούεται, αντιμάχεται, έχει πολλά ονόματα, πολλά είδη και πολλά μέρη. Με τον ίδιο τρόπο παρουσιάζονται ύβρις και έρωτας από τον ιατρό Ερυξίμαχο στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα[9] (188 a):

> ***"ὅταν δὲ ὁ μετὰ τῆς ὕβρεως Ἔρως ἐγκρατέστερος περὶ τὰς τοῦ ἐνιαυτοῦ ὥρας γένηται, διέφθειρέν τε πολλὰ καὶ ἠδίκησεν. οἵ τε γὰρ λοιμοὶ φιλοῦσι γίγνεται ἐκ τῶν τοιούτων καὶ ἄλλα ἀνόμοια πολλὰ νοσήματα καὶ τοῖς θηρίοις καὶ τοῖς φυτοῖς".***
>
> "Όταν όμως ο συνοδευόμενος υπό ατασθαλίας έρως υπερισχύση ως προς τας εποχάς του έτους, επιφέρει κατά κανόνα καταστροφάς πολλάς και ζημίας. Διότι και αι επιδημίαι συνήθως εκ τοιούτων αφορμών προκαλούνται και άλλα πολλά διαφορετικά νοσήματα και των ζώων και των φυτών."

Η ερωτική επιθυμία δύναται να προκαλεί την ύβρι, είναι αιτία λοιμού, νοσημάτων, μεταδίδεται, είναι *επιδημική·*έχει πολλά πρόσωπα και είδη και αφορά ολόκληρη την πόλη.

Η νόσος των φιλτάτων γίνεται νόσος του κόσμου. Η νόσος του απόλυτα οικείου και ιδιωτικού είναι η δημόσια νόσος της πόλεως, που τώρα στον Ευριπίδη ταυτίζεται και παίρνει "μορφή": τη μορφή της Μήδειας. Η νόσος της πόλεως είναι ερωτική. Η νόσος του ερωτικού είναι και νόσος της πόλεως ολόκληρης. Η αποθεραπεία κάθε νόσου θα είναι θεραπεία της πόλεως, του οίκου, αλλά και του προσωπικού ενδότατου "τόπου" του δράματος. Σ' αυτήν την περίπτωση η νόσος

---

[8] Πλάτωνος, *Φαίδρος, ό.π.*, " Η ακολασία όμως έχει πολλά ονόματα, γιατί είναι πολλά τα μέρη της και πολλά τα είδη της".

[9] Πλάτωνος *Συμπόσιον*, μτφρ. Ι. Συκουτρής, Εστία, Αθήνα 1986.

και η θεραπεία εντείνουν τις "πρακτικές" του θανάτου και της απώλειας κάθε είδους. Τότε ο πόνος είναι μόνο πόνος.

Η θεραπεία σε κάθε πόνο, σε κάθε πάσχειν, επιτελείται τραγικά. Η μόνη θεραπεία που υποδεικνύει στο σύνολό της η τραγωδία, είναι ο θάνατος. Η λύτρωση από τον πόνο, η θεραπεία της νόσου προϋποθέτει το θάνατο. Μόνο ο θάνατος φέρνει τον καθαρμό. Η θεραπευτική αγωγή που δίνεται μέσω *της οικειότητας του θανάτου.* Για να το πούμε διαφορετικά, ο θάνατος υποδεικνύει τη θεραπεία στη ζωή, από την εποχή του Ευριπίδη ώς τις μέρες μας. Πρόκειται για μια ριζική αντιμετώπιση της νόσου.

Η παρουσία του θανάτου στην τραγική γραφή και τον τραγικό λόγο σημαίνει *τη βίαιη επαναφορά από το πάσχειν στο μη πάσχειν.* Εκεί όπου εδρεύει ο θάνατος -στο λόγο, στη γραφή, στους ήρωες-, εκεί ο πόνος, η νόσος και η ζωή παρέχουν τη δυνατότητα της δημιουργίας *"από το τίποτα"*[10]. "Από το τίποτα", από την απώλεια και την ανυπαρξία: εκεί υπάρχει η ελευθερία και η δυνατότητα να αποδίδουμε μορφή, νόημα και στάση σε "αυτό το τίποτα". Εκεί το τίποτα, *το απόλυτο μηδέν,* μετουσιώνεται σε ζωή, μεταπλάθεται, ορίζει και αναγεννά τον άνθρωπο.

Θεραπείες θανάτου που μετατρέπουν το θάνατο σε τέρμα, όριο και τέλος της νόσου αλλά και της ζωής που νοσεί. Η εξαγγελία πως η ζωή πάσχει, ο ήρωας πάσχει, το πάθος τους, είναι κομμάτι της δικής μας ζωής. Το γεγονός ότι ο θάνατος που προσφέρεται, *είναι ο δικός μας θάνατος, αποτελεί το γνώρισμα της τραγικής θεραπείας. Οφείλουμε να αναγνωρίζουμε το θάνατο και να σταθούμε στη θέα του.*

Η αναγνώριση της νόσου, του πάθους που διαλύει τη ζωή, είναι η θεμελιώδης ιδέα που μας παραδίδεται από τη *Μήδεια* -αλλά και κάθε τραγωδία- συμφιλιώνοντας τη ζωή με τα αντίθετά της και παρέχοντας θεραπείες που μπορεί άλλοτε να είναι θαυματουργές και άλλοτε θανατηφόρες, όπως η γέννηση και ο θάνατος. Επιπλέον, η υπόθεση της αναγνώρισης της νόσου μέσω του τραγικού λόγου είναι και μια υπόθεση διάγνωσης των παραμέτρων της νόσου, ένα μέρος της θεραπευτικής της αγωγής.

---

[10] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής,* VI. Για τη δημιουργία "εκ του μή όντος" και "εκ του μηδενός", βλ. Κ. Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας,* Ράππα, Αθήνα 1985, σ. 146.

Η αναγνώριση της νόσου είναι στοιχείο της εξυγίανσης που επιχειρεί η τραγωδία. Η εξυγίανση και η αναγνώριση αφορούν, τόσο τον ιδιωτικό χώρο όσο και τον δημόσιο, δηλαδή τον χώρο της πόλεως. *Η αναβάπτιση της τραγικής συνείδησης αλλά και της ψυχής του όλου, καταφάσκει στο μαύρο του θανάτου που την αναγεννά και την καθαίρει.* Οι φράσεις του Αριστοτέλη για την κάθαρση[11], ***"δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν"***, παίρνουν διαστάσεις για να σημαίνουν τον καθαρμό, το καθάρισμα, ("κάθαρμα" είναι το κατά την κάθαρσιν απορριπτόμενον, το απόβλημα, το απόρριμμα της κοινωνίας, ο ανάξιος)[12], την καθαρότητα και *το καθαίρειν*[13]. Ό,τι μας θανατώνει, μας αναγεννά, ό,τι θα καθαριστεί και θα ξεκαθαριστεί, θα λάβει *νέα ερμηνεία και νόημα, νέα ζωή.* Το *"κάθαρμα"*[14] (όπως ίσως είναι κάθε τραγικός ήρωας), για κάποιο λόγο υβριστικό, ***"ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ"*** (Αριστοτ., *Ποιητ.*,)[15] -γίνεται *η αιτία για τον καθαρμό και την αναβάπτιση.* Είναι το πρόσωπο εκείνο που θα μας δείχνει έναν τρόπο ξεκαθαρίσματος, *όχι από την απόλυτη ευτυχία του, αλλά αντίθετα από το ύψος της* απελπισίας του -ή της αμαρτίας του-, *από τα φοβερά και ελεεινά* του παθήματα.

(Αριστοτ., *Ποιητ.*, XIII, 8- XIV, 2, 1453b, 10): ***"ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων"***.

Μέσα από το μέγεθος του σφάλματος και του πόνου, μέσα από την παραδειγματική καταβαράθρωση της ψυχής, ο ήρωας στην τραγωδία γίνεται *"κάθαρμα". Τα "καθάρματα"*, στην αρχαία τραγωδία, υποδεικνύουν καθαρμούς που σημαίνουν θάνατο. Οι καθαρμοί είναι βουτηγμένοι στο αίμα οικείων προσώπων ή πολιτών θυμίζοντας τη στιγμή της γέννας ή *της μύησης στη ζωή*, που για την περίπτωση της *Μήδειας είναι ισοδύναμα.*

---

[11] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, VI, 1-4, 1449 b.

[12] Δ. Δημητράκου, *ό.π.*, λήμμα "κάθαρμα": "το κατά την κάθαρσιν απορριπτόμενον, το απόβλημα, οι ακαθαρσίες, ο ανάξιος, τιποτένιος, το απόρριμμα της κοινωνίας, η κάθαρσις, ο εξαγνισμός, ο χώρος αγνισθείς κεκαθαρμένος διά καταλλήλων τελετών".

[13] Η ερμηνεία της λέξης κάθαρσις είναι δάνειο από τον René Girard, *Η βία και το ιερό*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1990, σ. 32.

[14] *Ό.π.*, σ. 35.

[15] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, XIII, 2-4, 1453 a, όπου συνεχίζει ο Αριστοτέλης για τον τραγικό ήρωα (μτφρ. Σίμου Μενάρδου): *"...Είναι δε τοιούτος ο μήτε κατ' αρετήν και δικαιοσύνην υπερέχων, μήτε ένεκα κακίας και πονηρίας μεταπίπτων εις την δυστυχίαν, αλλ' ένεκα σφάλματος τινός, εις εκ των ευρισκομέων εν μεγάλη δόξη και ευτυχία"*, Εστία, Αθήνα 1936.

Στη Μήδεια, κάθε γέννα είναι θάνατος και κάθε θάνατος είναι γέννηση. Η Μήδεια και στα δύο είναι *πολεμιστής*[16], εξίσου ηρωική. Ό,τι πεθαίνει, ξαναγεννιέται στη μνήμη και την τραγωδία και *υπαινίσσεται.* Κάθε θάνατος είναι μια άλλη ζωή ή ο υπαινιγμός του τρόπου, "πώς να ζούμε". *Κάθε νόσος επιδέχεται θεραπεία.* Η θεραπεία στη *Μήδεια* είναι η δολοφονία, η οποία μετατρέπεται σε φάρμακο. Γέννα και θάνατος, φάρμακο και φαρμάκι στη ζωή, αυτή είναι *η φαρμακεία της Μήδειας.* Φαρμακεία αμφίσημη σε όλες της τις διαστάσεις, όπως κάθε φαρμακεία και όπως ο φαρμακός ως πρόσωπο ή η γραφή, *σαν φάρμακο και φαρμάκι μαζί.*

Ο έρωτας γεννά τη ζωή. Αλλά, στην περίπτωση της *Μήδειας*, ο έρωτας *κακοφορμίζει.* Ο κακοφορμισμένος έρωτας γεννά το θάνατο, γίνεται *τραύμα ψυχικό* και *πληγή σωματική.* Ο κακοφορμισμένος έρωτας, απαντά η Μήδεια, επιδέχεται θεραπεία: *αγωγές θανάτου, στο λόγο, στο σώμα, στη ζωή.* Η Μήδεια θεραπεύει ριζικά μέσω του θανάτου. Ότι πάσχει, θα αποκοπεί για να εκκαθαριστεί η νόσος από τη ζωή.

Μετά τη σκηνή της παιδοκτονίας, μετά το σκόρπισμα των κορμιών, εκεί στη σιωπή του ήρωα -και του θεατή-, εκεί στη θανατική σιωπή της απουσίας, η ζωή θα είναι καθαρή, έτοιμη να λάβει "νέες σημασίες". Αυτό είναι το *τραγικό ξεκαθάρισμα* που μας προτείνει η *φαρμακεία της Μήδειας.* Αυτό όμως επίσης είναι και το ξεκαθάρισμα που προβλέπει ο Σωκράτης μιλώντας στον Φαίδρο για *τους πολεμικούς τρόπους εκκαθάρισης των ερωτικών νοσημάτων.*

(*Φαίδρος*, 252 d):" "***Οσοι δὲ Ἄρεώς τε θεραπευταὶ καὶ μετ' ἐκείνου περιεπόλουν, ὅταν ὑπ' Ἔρωτος ἁλῶσι καί τι οἰηθῶσιν ἀδικεῖσθαι ὑπὸ τοῦ ἐρωμένου, φονικοὶ καὶ ἕτοιμοι καθιερεύειν αὐτούς τε καὶ τὰ παιδικά***".

Οι θεραπευτές του Άρη είναι πολεμικοί, φονικοί και σηλότυποι. Έτσι η φαρμακεία της *Μήδειας* επιβαρύνεται *διπλά* γιατί εξοπλίζεται με εργαλεία

---

[16] Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, στ. 250: " *ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ* " ("τρεις φορές θα προτιμούσα σε ώρα μάχης δίπλα στην ασπίδα να σταθώ, από το να γεννήσω μια φορά"). Για το σχολιασμό της σύνδεσης του πολέμου και της γέννας στη Μήδεια αλλά και άλλες γυναίκες στην τραγωδία βλ. Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Seuil, Παρίσι 1990 και N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Παρίσι 1985, δοκίμιο που αναφέρεται ιδιαίτερα στο ότι: "ο άντρας πεθαίνει στο πόλεμο και η γυναίκα στο κρεββάτι του τοκετού", σ. 25. Ακόμη, N. Loraux, *Les expériences de Tiresias*, Gallimard, Παρίσι 1989 και ιδιαίτερα το κεφάλαιο: "Le lit, la guerre", σσ. 29-53.

εξόντωσης, δηλητήρια, μαγικά αλλά και φυλαχτά-φάρμακα[17] θεραπευτικά: *Εργαλεία εξόντωσης*[18], για τον Άψυρτο και τον Πελία στην Αργοναυτική εκστρατεία. Μαγικά φίλτρα εξόντωσης για τους άθλους στην Κολχίδα, για τα τέρατα και την πορεία της Αργοναυτικής εκστρατείας. Μάγια-δηλητήρια για τον Κρέοντα και τη Γλαύκη (ή Κρέουσα) στην τραγωδία, παράλληλα, όμως, και μαγικά-φάρμακα για τον Ιάσονα και τη διάσωσή του από τις δοκιμασίες του Αιήτη ή ακόμη φάρμακα για την ατεκνία του Αιγέα[19] στην τραγωδία. Πολεμικά εργαλεία αποθεραπείας που ορισμένες φορές είναι φονικό μαχαίρι ή νυστέρι για τη μνήμη, φυλαχτά θαμμένα, μια κληρονομημένη ιστορία ιδιοτήτων.

Η φαρμακεία της Μήδειας επιβαρύνεται από το παρελθόν, όπως άλλωστε κάθε φαρμακός επιβαρύνεται από την ιστορία του. *Η υπόθεση της φαρμακείας της Μήδειας γίνεται ιδιαίτερα ανησυχητική μετά τον Ευριπίδη*[20].

Στο μύθο η Μήδεια είναι εγγονή του Ήλιου[21], ανιψιά της Κίρκης και συγγενής της Εκάτης. Δένεται με τη μαγγανεία[22], την εξυγίανση και συνδέεται οριστικά και αμετάκλητα με το βασίλειο των ζωντανών όταν η δύναμη της είναι ζωοδότρια. Αντίστοιχα, συνδέεται με το βασίλειο των νεκρών όταν η δύναμή της είναι θανατηφόρα και παράγει φόνο.

Η μυθική σκέψη, στην αμφισημία της, πολλαπλασιάζει τις ιδιότητες των προσώπων που είναι θεραπευτές και φαρμακοί. Η Μήδεια ως φαρμακός- γυναίκα, γνωρίζοντας την τέχνη των φαρμάκων-δηλητηρίων, στην ουσία δένεται

---

[17] J. -P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σ. 100.

[18] Jacques Jouanna, "La maladie sauvage et la tragédie grecque", *Métis, Revue d' Anthropologie du monde grec ancien*, vol. III, 1-2, Παρίσι 1988, σ. 353, όπου αναφέρεται διεξοδικά η δράση της Μήδειας στην Αργοναυτική εκστρατεία και η σχέση της με τα μαγικά και τη διπλή σημασία τους.

[19] Mimoso- Ruiz, *Médée antique et moderne*, Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, Association des publicités, Aspes Rites et socio-politique d' un mythe, Παρίσι 1980, σ. 81. Ο συγγραφέας αναλύει τη μαγεία της Μήδειας ως θετική και αρνητική μαγεία, αφού ακόμα και στην Αργοναυτική εκστρατεία έχει δράση σωτήρια ή και θανατηφόρα, όπως φανερώνει λόγου χάρη το περιστατικό με τις Λήμνιες που τους παρέχει ένα μαγικό βοτάνι, προς θεραπεία της νόσου αλλά και ως μαγικό βότανο που θα επιφέρει αιώνια ένωση με το αρσενικό.

[20] *Ό.π.*, σ. 85.

[21] Ησιόδου *Θεογονία*, στ. 959-1000, μτφρ- εισ. Π. Λεκατσάς, Πάπυρος, Αθήνα 1975. Ο Ησίοδος πρώτος αναφέρει τη Μήδεια ως απόγονη του Ήλιου. Βάσει αυτής της καταγωγής συσσωρεύει στο πρόσωπό της όλες τις μαγικο-θρησκευτικές ιδιότητες που αποδίδει η μυθική σκέψη στη λατρεία του Ήλιου. Αρκεί να θυμηθούμε τις μελέτες του M. Eliade, *Πραγματεία για την ιστορία των θρησκειών*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1981 και J. Frazer, *Χρυσός κλώνος*, τόμ. α΄ και β΄, Εκάτη, Αθήνα 1989.

[22] Michael Shaw, "The Female Intruder: Women in Fifty- Century Drama", *Classical Plilologie*, No. 69-70, Ιαν.- Οκτ., ed. The University of Chicago press, Chicago 1974, σ. 260. Η κυρίαρχη γυναικεία ιδιότητα στην αρχαιότητα είναι η χρήση των φαρμάκων και των δηλητηρίων. Στο ίδιο σημείο εξάλλου αναλύεται η άποψη ότι η Μήδεια δεν είναι μάγισσα, με τον τρόπο που το εκλαμβάνει η δυτική σκέψη, *αλλά σύμβολο για την ιατρική και ιδιαίτερα για την εξυγίανση της σχέση του πατέρα και του παιδιού*. Παρατηρούμε, εξάλλου, ότι κάτι αντίστοιχο πράττουν και οι γυναίκες στον Ησίοδο, με πρώτο παράδειγμα την Ρέα με τον Κρόνο.

αποκλειστικά και απόλυτα με τη φύση και τις ιδιότητές της, είναι πάσχουσα, τόσο στο μύθο όσο και στην τραγωδία. Στο μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας αυτή σώζει και θεραπεύει, διδάσκει τις τεχνικές της διάσωσης, παρέχει τις τεχνικές διεξόδου στις αδιέξοδες παραστάσεις της ζωής, είναι διαρκώς πάσχουσα. Στην αρχαία Ελλάδα εκείνος που θεραπεύει, οφείλει και να γνωρίζει τη νόσο όχι μόνο από τα συμπτώματά της αλλά, κυρίως, από τις μεταστάσεις της πάνω του, πάνω στο σώμα του αλλά και στο λόγο του -αν θυμηθούμε τις κραυγές του Αίαντα.

Πάθος και πάσχειν στη Μήδεια είναι ο έρωτας. Ο έρωτας φανερώνεται *ως η μεγίστη των νόσων και των ανθρώπινων παθών*, γιατί είναι σε παραφορά και υπερβολή. Με τον ίδιο τρόπο σχολιάζεται και ο μανικός έρωτας από τον Πλάτωνα.

(*Φαίδρος* 252 b): ***"Πρὸς γὰρ τῷ σὲβεσθαι τὸν τὸ κάλλος ἔχοντα, ἰατρὸν εὗρηκε μόνον τῶν μεγίστων πόνων"***.

Η Μήδεια πάσχει *από έρωτα μηχανικό*, ή από την ύψιστη μαγεία που αυτός εκπέμπει. Σύμφωνα με ορισμένες μυθολογικές παραδόσεις[23] η Ήρα και η Αφροδίτη συμπράττουν στη μαγική αποπλάνηση της Μήδειας, μέσω μιας μηχανής που παράγει εφιαλτικά τα ερωτικά χτυπήματα. Μια μάγισσα μπορεί να μαγευτεί μόνο από μία ισχυρότερη μαγεία, εκείνη του έρωτα. Ο έρωτας στη *Μήδεια* είναι *μηχανικός, γιατί στήνει μηχανές* στους εραστές, αλλά και *γιατί χτυπά μηχανικά*. Ο Ευριπίδης, κρατώντας την παρούσα μυθολογική παράδοση σημειώνει σχεδόν εξαρχής[24].

(*Μήδ.*, στ. 8): ***"ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος"***.

Ο έρωτας έχει χτυπήσει ως έκπληξη, πληγή και θυμός, μας πλήττει, όπως πλήττουν οι συμφορές, χτυπώντας το νου και το κορμί, μετατρέποντας τον ερωτευμένο *σε αλλόφρονα ή σοφό*. Τα συμπτώματα της ερωτικής μανίας συνδιαλέγονται με την προβληματική ορολογία του πάσχοντος, του ιατρού, της ψυχικής ασθένειας, του αθεράπευτου πόνου, της παραφοράς. Στο μύθο και στην τραγωδία, αλλά και στην φιλοσοφία (Πλάτωνας, *Φαίδρος*, 252 a-b) *ο έρωτας*,

---

[23] Πινδάρου 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 214 και Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, ΙΙΙ, στ. 8-153. Αλλά και ο Ευριπίδης ακολουθεί την ίδια μυθολογική παράδοση, *Μήδεια*, στ. 527-528, όπου διά στόματος Ιάσονα σχολιάζεται ο έρωτας με τον οποίο έπληξε η Αφροδίτη τη Μήδεια. Στη ίδια παράδοση, ανάλογο σχόλιο αναπαράγεται και από τον Ιππόλυτο προς την Φαίδρα (Ευρ., *Ιππ.*, στ. 321). Εξάλλου για το ίδιο θέμα σχολιάζει και ο Ρομπέρτο Κολάσσο, *Οι γάμοι του Κάδμου και της Αρμονίας*, σ. 361: "είναι η γνώση με τον τροχό και τη μηχανική του, τότε που ο τροχός δίδει αλλεπάλληλα χτυπήματα, γίνεται εφιάλτης ερωτικός".

[24] Αλλά και στους στίχους 527-528.

βιώνεται "ως αρρώστεια". Ο Γ. Χειμωνάς[25] μεταφράζει τους στίχους **"νοσεῖ τὰ φίλτατα"** ως: "ό,τι αγαπάω πάσχουν".

Ο έρωτας ως νόσος από υπερβολή καθιστά τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, *μια τραγωδία με ισχυρά φάρμακα.* Μόνο που, από την εποχή του Ευριπίδη ώς τις μέρες μας, *η* "υπερβολική δόση φαρμάκων" για τη νόσο επιφέρει το θάνατο. *Άραγε, είναι τυχαίο που κάθε ερωτική ιστορία, στο μύθο, στην τραγωδία, αλλά και στην κλασική λογοτεχνία και το θέατρο, υπακούει στους όρους της απομάγευσης και της μαγείας; Όπου ο έρωτας δεν ανθεί, κακοφορμίζει ή καταστέλλεται, είναι τυχαίο που ο λόγος παραδίδεται σε ήρωες που φαρμακώνονται από δηλητήρια-φαρμάκια;*

Ο έρωτας είναι μαγεία, αποπλάνηση, παραμυθία και πλάνη. Από τον Ευριπίδη ώς το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα ο έρωτας είναι *παγίδα θηρίων,* στήνει μηχανές, επιθυμεί, γοητεύει, φαρμακώνει, θεραπεύει, σοφίζεται.

(Πλάτωνος, *Συμπόσιον,* 203 c):

"...θηρευτὴς δεινός, ἀεί τινας πλέκων μηχανὰς καὶ φρονήσεως ἐπιθυμητὴς καὶ πόριμος, φιλοσοφῶν διὰ τοῦ βίου, δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής".

Ο έρωτας στήνει μηχανές, εξαπατά και *πλανεύει* μέσω φαρμάκων και σοφισμάτων. Επιπλέον στα αντίθετά του -στη νόσο και στην παραφορά- *είναι δηλητήριο, πίκρα, γεύση θανάτου,* ή ο ίδιος ο θάνατος. Ό,τι μαγεύει, γοητεύει, αποπλανά σαν ναρκωτικό ή τοξική ουσία, *σαν μέθη,* στην υπερβολική του δόση όμως δηλητηριάζει τη ζωή, το σώμα, τον λόγο, τους ερασιές. *Τα ερωτικά φίλτρα είναι φίλτρα διάσωσης* αλλά *και εξόντωσης.* Έρωτας και μαγεία στον ποιητικό λόγο της τραγωδίας -*ένας λόγος επίσης φαρμακός*- αλλά και στην ίδια την πραγματικότητα της ζωής εμπλέκονται *με το ακατανόητο της αποπλάνησης,* το α-λόγιστο της μέθης, την τύφλωση, τη μη - διαύγεια του πνεύματος, την τρέλλα και τον μανικό έρωτα, *με ό,τι δηλαδή μετατρέπει τον έρωτα σε νοσηρότητα.*

Η Μήδεια πάσχει από *την ερωτική νόσο* και τώρα πρόκειται να παρέχει φάρμακα και δηλητήρια, να μεταδίδει τη μαγεία της παραφοράς επί σκηνής, πρόκειται να φαρμακώνει ό,τι προκαλεί τη νοσηρότητα, αναγγέλλοντας τη

---

[25] Ευριπίδη *Μήδεια,* μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 17. Εφεξής χρησιμοποιώ την μετάφραση του Γ. Χειμωνά, όταν θα χρησιμοποιώ άλλη μετάφραση θα το δηλώνω.

θεραπεία, και αποδεσμεύοντας τον πόνο με κραυγές, *κάνοντας έτσι το φαρμακείο της μια υπόθεση ερωτική.* Αυτή η ερωτική υπόθεση ωστόσο ανοίγει συνομιλία με όλα τα "ερωτευμένα πρόσωπα" της θεατρικής σκηνής του κόσμου, όλων των εποχών, *αλλά και της γραφής.*

Η *φαρμακεία της Μήδειας* συνορεύει με την ερωτική νόσο της Φαίδρας (Ευρ., *Ιππόλυτος*) και με τα δηλητήρια που αυτή παίρνει. Συνορεύει επίσης με τη *γραφή-φαρμάκι* που παραδίδει η Φαίδρα όταν καταγγέλει *τον έρωτα, φονικό*[26]. Συγγενεύει ακόμη (παρ' όλες τις διαφορές) με τα δηλητηριώδη πέπλα της Δηιάνειρας (Σοφοκλής, *Τραχίνιες*), λόγω της παγιδευτικής δράσης των δηλητηρίων και της πλεκτάνης που στήνεται. Ή ακόμα, με τον ίδιο τρόπο, συνομιλεί με το φαρμάκι που παίρνουν ο Ρωμαίος και η Ιουλιέττα (Σαίξπηρ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*), ή το φάρμακο και το φαρμάκι του Οθέλλου [27](Σαίξπηρ, *Οθέλλος*), ή ακόμη το φαρμάκι (αρσενικό) που θανατώνει τη Μαντάμ Μποβαρύ (Γλυστάβ Φλωμπέρ, *Μαντάμ Μποβαρύ*).

Η φαρμακεία της Μήδειας, είναι φάρμακο και φαρμάκι με τον ίδιο τρόπο που η γραφή *γίνεται φάρμακο και φαρμάκι* για τον γράφοντα ή για τον αναγνώστη[28], έτσι όπως ορίζεται η γραφή, ο λόγος, στον *Φαίδρο* από τον Πλάτωνα, ή έτσι όπως τον ξαναδιαβάζει ο J. Derrida, στο έργο του *Πλάτωνος φαρμακεία*. Μύθος, τραγωδία, λογοτεχνία, φιλοσοφία και πολιτική, *οι φαρμακοί λόγοι ή οι φαρμακοί ως πρόσωπα, είναι υποθέσεις εξυγίανσης* και δεν παραπέμπουν στον εγκλεισμό και την ασφυξία της νόσου, ούτε στη μετάδοσή της, *αλλά στην αποδέσμευση του τραύματος*, την αποσυμφόρησή του, στην κατάδειξή του, στην ομολογία του πόνου, στον τρόπο αντιμετώπισης κάθε νόσου, ιδιωτικής ή δημόσιας.

---

[26] Οφείλουμε εδώ να σημειώσουμε ότι οι δύο τραγωδίες παρά τις ομοιότητες που παρουσιάζουν γενικά ως προς τον μανικό έρωτα και την ερωτική παραφορά σε κατάσταση νόσου, έχουν πολλές διαφορές: ως προς το αντικείμενο της επιθυμίας, όπου για παράδειγμα ο έρωτας της Φαίδρας είναι ένας έρωτας παρανομίας ενώ στη *Μήδεια* είναι συζυγία και γάμος. Διαφέρει επίσης ο τρόπος που αντιμετωπίζουν οι δύο τραγικές μορφές το ερωτικό. Η *Μήδεια* καταλήγει σε παιδοκτονία ως τρόπο τιμωρίας του πατέρα ενώ στη Φαίδρα (*Ιππόλυτος*) τιμωρείται θεϊκά ο Ιππόλυτος και το ερωτευμένο πρόσωπο αυτοκαταστρέφεται, δηλητηριαζόμενη.

[27] Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Οθέλλος*, μτφρ. Βασίλη Ρώτα, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, σ. 33, Οθ· "με τι γητειές, τι φάρμακα, τι ξόρκια, τι μαγείες, γιατί για τέτοια εγκλήματα κατηγοριέμαι, εκέρδισα την κόρη", αλλά και σ. 115, Οθ· "να μου βρεις κάποιο φαρμάκι, Ιάγο, απόψε, δεν θέλω να ξανοιχτώ μαζί της".

[28] J. Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία, ό.π.*, σσ. 68-71.

Η Μήδεια ως παραδειγματικό πρόσωπο νοσεί από έρωτα και θεραπεύει, πρώτα απ' όλους τον Ιάσονα. Ο Ιάσων είναι ιός και ίαση[29], η ρίζα του κακού, η αιτία της αρρώστιας έτσι όπως η Μήδεια είναι το φάρμακο, από το medica[30], και μάγισσα, από το medeor, μηχανή από το μήδομαι, μηδεύομαι, μηχανεύομαι. *Μήδεια και Ιάσων μαζί, γυναίκα και άντρας, νόσος και θεραπεία με τις αντιστροφές των ρόλων τους θα δημιουργήσουν ένα ζευγάρι αρχετυπικό στο έρωτα*, στη νόσο και τη θεραπεία. Οι ρόλοι αλλάζουν, εν σχέσει με το ποιός πάσχει κάθε φορά, και από ποιον θα θεραπεύεται, παρέχοντας τις δικές τους *οπτικές για την ερμηνεία της ζωής και του "προσώπου"*.

Μήδεια και Ιάσων αρρωσταίνουν, *αλληλοθεραπεύονται*[31], όπως όλα τα ζευγάρια, από το μύθο στην τραγωδία, αλλά και στη ζωή, από τότε μέχρι σήμερα. Αρσενικό και θηλυκό, νόσος και θεραπεία, φάρμακο και φαρμάκι, ιός και εξυγίανση, *μίασμα και κάθαρση*. Η Μήδεια και ο Ιάσων αποτελούν μια *ενότητα* που πρόκειται να διασκορπιστεί και *στη διασπορά τους*, ο τραγικός λόγος -*ως λόγος φαρμακός*- παρέχει φάρμακα, δηλητήρια, σαν απάντηση.

Η Μήδεια γίνεται *φαρμακός και σώτειρα*. Στο μύθο θεραπεύει πρώτιστα τον Ιάσονα από τις δοκιμασίες του Άδη. Θα τον αποθεραπεύσει και θα τον γλιτώνει από το θάνατο. *Η αγάπη, στο μύθο, στον παράδεισο ή στο παραμύθι, είναι*

---

[29] Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Παλίμψηστο Ομήρου*, Θυμέλη, Αθήνα 1978, σ. 73. Ιός είναι η σαΐτα στον Όμηρο αλλά και το φαρμάκι, η αιτία της αρρώστιας και η ρίζα του κακού.

[30] Ευριπίδη *Μήδεια*, πρόλ.-εισ., Π. Λεκατσά, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1977, όπου στον πρόλογο αναφέρεται η Μήδεια ως Medica - Medeor, Medea, σ. 25. Επίσης το ίδιο αναφέρεται διεξοδικά στη διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη) του André Arcelleschi, *Médée, dans le théâtre latin d' Ennuis à Sénèque* vol. I, II, Bibliolitèque de la Sorbonne, Παρίσι 1988, όπου η Μήδεια συγγενεύει με το medeor και medicamen. Η σχέση Medea-medeor-medicamen φαίνεται μέσα από το έργο του Πλαύτος (Pseudolus) στ. 896-870. Εκεί επίσης αναλύεται ότι οι αρχές του ονόματος της Μήδειας seruara saluarue συνδέουν τη Μήδεια με την ιερότητα (sage-σοφή) αλλά και την salvatrice. Εδώ δίνεται και η αντίθεση neneficus/ saluatour, nenefice/benefice.

[31] Αλληλοθεραπεία, γιατί, κατά μία έννοια, και ο Ιάσων θεραπεύει τη Μήδεια, αφού την εκπολιτίζει ανασύροντάς την από το βάρβαρο παρελθόν της -το βασίλειο του σκότους και του Άδη- για να την οδηγήσει στο πολιτισμένο φωτεινό παρόν και μέλλον της Ελλάδας, το βασίλειο του φωτός και της ζωής. Επίσης, ο Ιάσων, στην Αργοναυτική εκστρατεία, παρουσιάζεται και σαν θεράπων, ιδιαίτερα στο περιστατικό με τις Λήμνιες γυναίκες, που πάσχουν από την αφροδίσια οσμή και μάχονται το αρσενικό. Ο Ιάσων και οι Αργοναύτες, στο συγκεκριμένο επεισόδιο, έχουν ρόλο ελευθερωτή και επαναφέρουν τη ζωή στη φυσιολογικότητά της. Ο Ιάσων ενώνεται με την Υψιπύλη, τη βασίλισσα της Λήμνου, και η πολιορκία του νησιού από τη νόσο λύεται. Αντίδοτο στη νόσο ή στο φόβο του αρσενκού, οι Αργοναύτες. Ένα άλλο στοιχείο που συνδέει τον Ιάσονα με τη μαγεία, τα φίλτρα, ερωτικά ή όχι, είναι η ανατροφή του από τον Χείρωνα. Ο Χείρων κατάγεται από τους Κενταύρους, που είναι οι πρώτοι γνώστες των φίλτρων. Έτσι, η συνάντησή του με τη Μήδεια είναι η επανασύνδεση με το βασίλειο της μαγείας ως εργαλείου και μέσου θεραπείας αλλά και η επανασύνδεση με τα γεγονότα που τον ανέθρεψαν στη περίοδο της εφηβείας του. Εξάλλου, ο Χείρων είναι εκείνος που έχει δώσει στη Διηάνειρα, το πέπλο-χειτώνα, το ερωτικό φίλτρο-όπλο για αιώνια αγάπη, το οποίο η Διηάνειρα το χρησιμοποιεί στην τραγωδία (Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*) μη γνωρίζοντας τις θανατηφόρες του εμπλοκές. *Ο αιώνιος έρωτας μπλέκει τους εραστές σαν δίχτυ στην παγίδα του θανάτου.*

σωτήρια. Διασώζει από τον κίνδυνο του θανάτου, αλλά και μας εξοικειώνει μ' αυτόν. Διασώζει, από το ταξίδι στο θάνατο, από τη νόσο της εφηβείας, της περιπλάνησης, της αλητείας στο κόσμο. Διασώζει, από την περιπέτεια στη θάλασσα.

Οι θεραπείες είναι μυητικές, ίδιες με το θάνατο, το διασπαραγμό, τη θυσία των πιο οικείων κομματιών της ζωής. Η φυγή και η κάθε είδους διαφυγή στη Μήδεια είναι διασπαραγμός, αποδίδοντας μυητικό χαρακτήρα στη μορφή της[32]. Κάθε φορά που η Μήδεια φεύγει, "σπαράζει" κομμάτια οικείων της ανθρώπων. *Φυγή και διασπαραγμός στο μύθο* είναι ό,τι διασώζει το ταξίδι και, στην περίπτωση του διαμελισμού του αδελφού της, ό,τι καθιστά τη φυγή και το σπαραγμό μέρος της θεραπείας, του ταξιδιού, του έρωτα, της ζωής.

Η Μήδεια, στο μύθο, κατέχεται *από το πάθος του θεράποντος*, ένα πάθος ερωτικό, *ακατανόητο για μας σήμερα*. Αυτό το γεγονός τη μετατρέπει αργότερα, στην τραγωδία, σε πρόσωπο της παθολογίας και φαρμακό.

[32] Mimoso- Ruiz, *ό.π.*, σ. 19, όπου σημειώνεται ότι: "κάθε φορά που η Μήδεια φεύγει έχουμε και έναν διασπαραγμό, γεγονός που αποδίδει μυητικό χαρακτήρα στη μορφή της ".

3.2 Η Μήδεια *φαρμακός;*

Σὺ μέντοι δοκεῖς μοι τῆς ἐμῆς ἐξόδου τὸ φάρμακον εὑρηκέναι
Πλάτωνος *Φαίδρος*, 230 d

Στον πλατωνικό *Φαίδρο*, το μόνο φάρμακο (***φάρμακον εὑρηκέναι***) που οδηγεί τον Σωκράτη εκτός των ορίων της πόλης του (***τῆς ἐμῆς ἐξόδου***) είναι ο κρυμμένος λόγος (***ὑπὸ τῷ ἱματίῳ, 228 d***) του Λυσία, που πρόκειται να του διηγηθεί ο Φαίδρος. Ο Σωκράτης, που του έχει γίνει αρρώστια να θέλει ν' ακούει λόγους, τώρα μοιράζεται το πάθος του με τον Φαίδρο, περπατώντας έξω από τα τείχη της πόλης. "'***Απαντήσας δὲ τῷ νοσοῦντι περὶ λόγων ἀκοήν, ἰδὼν μὲν ἥσθη, ὅτι ἕξοι τὸν συγκορυβαντιῶντα, καὶ προάγειν ἐκέλευε***" (*Φαίδρος*, 228 b). Ο Σωκράτης, -που δεν βγαίνει ποτέ έξω από την πόλη, θα βγεί εκτός ορίων για να γιατρέψει το πάθος του. Εκτός των ορίων της πόλης θα θυμηθεί ένα άλλο πάθος, εκείνο του Βορέα, τότε που άρπαξε την νύμφη Ωρείθυια[33] όταν αυτή έπαιζε με τη νύμφη *Φαρμακεία*. Το άκουσμα του κρυμμένου λόγου είναι αρρώστια. Ο *φαρμακός*[34] *Σωκράτης είναι εκείνος που οδηγείται από πάθος εκτός ορίων, αναζητώντας το φάρμακο, το γνῶναι ἐμαυτόν* (*Φαίδ.*, 229 e). Το ερωτικό πάθος - του Βορέα, αλλά και του Σωκράτηη- είναι ένα πάθος που συνομιλεί με τη ρητορική, την αυτογνωσία, τα φάρμακα ή τα φαρμάκια της ζωής, είναι δηλαδή ο λόγος της ψυχής, για την ψυχή και την πόλη.

Στην τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους τύραννος*, ο Οιδίποδας, ως πρόσωπο φαρμακό, φέρει το πάθος της νόσου πάνω στην ίδια του τη ζωή και γίνεται ιατρός του λοιμού και των νοσημάτων της πόλης του, όταν γνωρίζει τον δελφικό χρησμό του ***γνῶναι ἐμαυτόν***. Ο φαρμακός μιαίνει και καθαίρει την πόλη

---

[33] Πλάτωνος *Φαίδρος*, *ό.π.*, σ. 400. Ὠρείθυια, κόρη του Ερεχθέως. Ο μύθος λέει ότι ο Βορέας άρπαξε την πανέμορφη κόρη όταν αυτή έπαιζε με τη Φρμακεία, νύμφη κάποιας πηγής, που το νερό της το νόμιζαν φαρμακερό. Ο μύθος της Ωρείθυιας υποδηλώνει πόσο γρήγορα μαραίνεται η υλική ομορφιά. Το θέμα όμως το βαθύτερο του διαλόγου είναι το αιώνιο κάλλος της ιδέας, αυτό δεν μαραίνεται αλλά ομορφαίνει την ψυχή. Το κάλλος το σωματικό και αυτό μαραίνεται. Η φιλοσοφία όμως και ο έρως της, αυτά θα οδηγήσουν την ψυχή του νέου προς το κάλλος της ιδέας.

[34] Για την υπόθεση ότι ο Σωκράτης είναι φαρμακεύς, βλ. J. Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*, *ό.π.*, σσ. 165-176.

όταν εξοστρακίζεται ή όταν η πόλη ομολογεί τα νοσήματά της με αφορμή το πρόσωπό του. Ο φαρμακός είναι το πρόσωπο που οφείλει να γνωρίσει τον εαυτό του *μέσω της νόσου που κουβαλά, είτε γιατί την έχει διαγνώσει* ως ιατρός, όπως ο Σωκράτης, είτε γιατί, μοιραία ή ηρωικά η κοινότητα του αποδίδει την αιτία της νόσου, το μίασμα. Και στις δύο περιπτώσεις, του Οιδίποδα και του Σωκράτη, η φαρμακεία θεραπεύεται δια της εξορίας.

Η αθηναϊκή πόλη έχει θεσπίσει τον οστρακισμό και στις τελετουργίες του καθαρμού της πόλης μέσω των φαρμακών, αποθεραπεύεται μέσω της απομάκρυνσης και εκδίωξης των μιαρών στοιχείων.

Είναι η υπόθεση της φαρμακείας της Μήδειας μια τέτοια υπόθεση; Ο Ευριπίδης διατηρεί και προεκτείνει το *"φαρμακείον"* της Μήδειας μετατρέποντας το σε "τόπο" ακριβών μυστηρίων, των πιο ριζικών ουσιών της ζωής. Το *φαρμακείο* της Μήδειας, *με τη Μήδεια φαρμακό και πάσχουσα*, είναι μια *επινόηση οξύμωρη* αλλά συμφιλιωτική *των αντιθέτων πόλων* που υπάρχουν στην ψυχή του ήρωα αλλά και του θεατή-πολίτη. Ο Ευριπίδης *επινοεί την ψυχική ανατομία*, όπου ο ποιητής και ο ήρωας γίνονται *"γιατροί"* για ό,τι μάς πονά. Το ίδιο συμβαίνει με τον φιλοσοφικό λόγο του Πλάτωνα, μέσω του Σωκράτη. Η ανατομία, αυτή αφορά τους θεατές, την πόλη ολόκληρη και *είναι ανατομία του ψυχικού και σωματικού, πόνου.*

Η *Μήδεια* ξεκινά *με μια άρνηση, μια αντιστροφή*. Μια άρνηση, στο μύθο - την προϊστορία των ηρώων-, το βεβαρημένο παρελθόν. Η τροφός εύχεται να μην είχε υπάρξει μήτε έρωτας μήτε γάμος μήτε εξορία μήτε ταξίδι μήτε δολοφονίες. Εύχεται να μην ήταν παράφορος ο έρωτας, γιατί αυτός είναι η "αιτία όλων των μέγιστων κακών": ***"φεῦ, φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα"*** (*Μήδ.*, στ. 330). Εύχεται: "ας μην είχε υπάρξει, ούτε η ενοχή του φόνου και της εξορίας ούτε η υπερβολή στον έρωτα", ούτε η υπερβολή των παθών και των αισθήσεων. Η τροφός μας πληροφορεί πως η κατάσταση του μυθικού παρελθόντος έχει λάβει τέλος. Η *ενότητα του Ιάσονα και της Μήδειας έχει διασπαστεί.* Στο παρελθόν, ο γάμος και ο έρωτας ήταν σωτηρία και συμφωνία, ενώ, τώρα, στην τραγωδία είναι σπαραγμός.

(*Μήδ.*, στ. 13-25): ***"Αὐτή τε πάντα ξυμφέρουσ' Ἰάσονι***
ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ δίκοστατῇ".

Στο μυθικό παρελθόν έρωτας και γάμος ήταν σύμπραξη και συμφιλίωση. Τώρα -τώρα που έρχεται η τραγική στιγμή- ασφυκτιούμε μέσα στην ασυμφωνία και την έριδα. *Και "το τώρα", στη τραγωδία αλλά και στη ζωή, συχνά είναι το αιώνιο παρόν, ένα παρόν εχθρικό.*

(*Μήδ.*, στ. 16): "***Νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα***".

Το τώρα, κάθε "τώρα", από την εποχή της τραγωδίας μέχρι σήμερα, είναι *ένα παρόν ασφυκτικό, γιατί εκεί στο αιώνιο παρόν πιέζουν πάντα οι επιθυμίες και τα πάθη. Στην τραγική στιγμή,* όταν ανοίγει η αυλαία και πέφτει το φως στον πρώτο λαλήσαντα της τραγικής ιστορίας, επιχειρείται η εκκαθάριση των παθών, μέσα από τραγικές ομολογίες. Αυτή είναι και η στιγμή που εξετάζεται το παρελθόν, το δικό μας και των ηρώων. Είναι η στιγμή *που το παρελθόν δεν χωρά στο παρόν,* δεν συμφιλιώνεται, πιέζει το μέλλον και σπρώχνει την ύπαρξη στο βάθρο της απόφασης. Το *μέλλον είναι πάντα ανυπόμονο και α-νόητο.* Φλέγεται από το φόβο και από την υπερβολή της ελπίδας. Η στιγμή αυτή βρίσκει τη Μήδεια "κατάκοπη".

(*Μήδ.*, στ. 24-28): "***κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσι,***
τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον,
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ᾕσθετ' ἠδικημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον".

"Κοίτεται νηστικιά το σώμα της στα άλγη παραδίδει.
Στα δάκρυα διαλύει τον πηγμένο χρόνο όλης της,
της ζωής της χαλασμένης από την αδικία του ανδρός".

Κατάκοπη, από βαθύ ψυχικό πόνο, *πόνο ανάμνησης*, πόνο που χτυπάει βαθιά, στο κόκαλο, και παραλύει τα μέλη. *Πόνος βαθύς, ίσος με το θάνατο.* Η ασπία είναι μια επιλογή προς το θάνατο, μια ροπή προς αυτόν. Η Φαίδρα, στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, εμφανίζεται στη σκηνή επίσης κατάκοπη, από ερωτικό παραλήρημα.

Η Μήδεια πάσχει στο κορμί, γιατί ο πόνος στη τραγωδία είναι *πρώτιστα σωματικός*, όπως και ο λόγος ή η κραυγή του πόνου. *Σωματικός πόνος* και θρήνος συνοδεύουν την παράδοση στο πάθος και *στα άλγη.* Ο χρόνος του παρελθόντος "αναλύεται" στο κλάμα και το πένθος. Τέτοιοι πόνοι δίνονται ως εξής:

(*Μήδ.*, στ. 96-97): "***ἰώ,***

δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων".

Αυτά είναι και τα πρώτα λόγια της Μήδειας από το εσωτερικό του οίκου της. Η Μήδεια πάσχει και "η φρίκη δεν κουβεντιάζεται, γιατί είναι ζωντανή, γιατί είναι αμίλητη και προχωράει. Στάζει τη μέρα, στάζει τον ύπνο, *μνησιπήμων* πόνος" (Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*)[35].

Ο πόνος *είναι πόνος ανάμνησης*· και όποιος θυμάται, πονά. Η Μήδεια είναι *πενθούσα και πάσχουσα, εφόσον πόνος και πένθος συμπορεύονται.* Η ερωτική ανάμνηση και το υπερβολικό πένθος δημιουργούν *άγος.*

(*Μήδ.*, στ. 627-630) : "***ἔρωτες ὑπὲρ ἄγαν***
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν
ἀνδράσιν"
"με ματωμένους κόπους
αυτοί που αγάπησαν ξεχνούν και αυτοί που αγάπησαν πενθούν".

Η Μήδεια εμφανίζεται νοσούσα, κατάκοιτη, άσπη και με το βλέμμα στη γη. Η απολίθωση και η αφάνεια της ζωής εκφράζεται πρώτα στο σώμα και τη τροφή του[36], με το βλέμμα στο θάνατο, νεκρό, να μη βλέπει τίποτα, πέραν του χώματος, της γης, του ενταφιασμού. Ο Σωκράτης, μιλώντας για τον μανικό έρωτα στην ίδια *άτοπη* κατάσταση παρουσιάζει το ερωτευμένο πρόσωπο.

(*Φαίδρος*, 251 e): "' ***Ἐκ δὲ ἀμφοτέρων μεμιγμένων ἀδημονεῖ τε τῇ ἀτοπίᾳ τοῦ πάθους καὶ ἀπορροῦσα λυττᾷ καί, ἐμμανὴς οὖσα, οὔτε νυκτὸς δύναται καθεύδειν οὔτε μεθ' ἡμέραν οὗ ἂν ᾖ μένειν***".

Οι γυναίκες είναι οι μόνες στη τραγωδία που νοσούν από παραφορά ερωτική και πέφτουν στο κρεββάτι -"***κεῖται***"- ως νεκρές, σε κατάσταση νοσηλείας. *Νόσος ερωτική και νόσος απόλυτα γυναικεία, ο έρωτας.* Στην ίδια κατάσταση συναντάμε τη Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη.

(*Ιππ.*, στ. 131-140):"***τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν***
οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξάν
θαν κεφαλὰν σκιάζειν
τριτάταν δέ νιν κλύω

---

[35] Γ. Σεφέρης, "Τελευταίος σταθμός" *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1967, σσ. 216-219.
[36] Πλάτωνος *Νόμοι*, 782-738 Α, όπου θεωρεί νοσήματα την πείνα, τη δίψα και το πάθος.

τάνδε κατ' ἀμβρωσίᾳ

στόματος ἀμέραν

Δάματρος ἁ

κτᾶς δέμας, ἀγνόν, ἴσχειν, κρυ

πτῷ πάθει θανάτου θέλου

σαν κέλσαι ποτὶ τέρμα δύσπανον".

"πως λιώνοντας κατάκοιτη στης αρρώστιας το κρεβάτι δε βγαίνει από το σπίτι και πως ψιλά μαγνάδια την ξανθή σκεπάζουν κεφαλή της.

Τρεις μέρες είναι σήμερα που το ιερό ψωμί της Δήμητρας,

δεν έβαζε, κάπως μαθαίνω στ' όμορφο της στόμα,

τι για κάποια κρυφή αρρώστια, θέλει τον πικροθάνατο, να φτάσει".[37]

Στην ίδια κατάσταση πένθους και θανάτου βρίσκεται και η Δηιάνειρα στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, γεγονός που την οδηγεί σε θάνατο. Η γυναίκα στην τραγωδία έχει το κρεβάτι ως τόπο θρήνου και θανάτου, ένας τόπος συνοριακός του γάμου, της τεκνοποιίας, *τόπος χθόνιος και τελετουργικός.*

(Σοφοκλής, *Τραχίνιαι*, στ. 917-919):

" Ὅπως δ' ἐτέλεσε τοῦτ' ἐπενθοροῦσ' ἄνω

καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,

καὶ δακρύων ῥήξασα θερμὰ νάματα".

Ο έρωτας παραλύει τα μέλη, από τον Ευριπίδη και τον Σοφοκλή ώς τον Πλάτωνα και τη Σαπφώ: *"λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων". Λυσιμελής*, κόβει τα γόνατα από έλλειψη και παραφορά (Ευρ., *Ιππ.*, στ. 199). Ο έρωτας έχει *το ίδιο συνθετικό του πόθου και του θανάτου, " Ἔρος δηὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει"* (Σαπφώ, απ. 85)[38] και ταράζει. Ο έρωτας, όταν δίδεται σε υπερβολή, είναι θυμός και νόσος: *"τίς θυμὸς ἢ τίνες νόσοι τάνδ' αἰχμᾷ"* (Σοφ., *Τραχ.*, στ. 882-883).

Ο πόθος και ο έρωτας στη *Μήδεια είναι πόνος μεταδοτικός*, όπως η αρρώστια. Ο πόθος και ο έρωτας είναι νόσοι μεταδοτικές, είναι άγος και επιδημία· στ. 627: *"ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν". Η επιθυμία, όπως και η επιδημία, μεταδίδεται.* Είναι μίασμα *-σχεδόν λοιμός- όταν κακοφορμίζει* και νοσεί η επιθυμία, η αγάπη. Το μίασμα μεταδίδεται, είναι ήδη διάχυτο και εκφέρεται στον τραγικό λόγο. *Είναι*

---

[37] Ευριπίδη *Ιππόλυτος*, μτφρ. Α. Παπαχαρίσης, Πάπυρος, Αθήνα 1977.

[38] Σαπφώ, *Ποιήματα*, μτφρ. Σ. Κακίσης, Νεφέλη, Αθήνα 1988, απ. 85.

μίασμα και πόνος, ίδιος μ' αυτόν που πρόκειται να μοιραστεί, η τροφός, οι Κορίνθιες γυναίκες του χορού, όλες οι γυναίκες του κόσμου. *Είναι η επιδημία της νόσου κάθε γυναικείας επιθυμίας.* Αργότερα, η ίδια η τροφός μας λέει πως και η ίδια συμπάσχει.

(*Μήδ.*, στ. 56-58): "***ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνος,***
ὥσθ' ἵμερός μ' ὑπῆλθε γῆ τε κούρανῳ
λέξαι μολούσῃ δεῦρο δεσποίνης τύχας".
"Ο πόνος με ταράζει κι θέλω να φωνάξω σε ουρανό
και γη τις άδικες τύχες της κυράς μου".

Ο πόνος της Μήδειας μεταδίδεται, και ταράζει τα πιο οικεία πρόσωπα που την περιβάλλουν: την τροφό, τις γυναίκες της Κορίνθου, τα παιδιά της, τον Ιάσονα. *Η νόσος μεταδίδεται,* όπως μεταδίδεται ο λόγος. Οι διαδόσεις *νόσου και λόγων,* σοφίας και πάθους, θεραπείας και τέχνης, πολλαπλασιάζονται από τις επόμενες εξαγγελίες επί σκηνής, όταν αναγγέλλεται η *εξορία της Μήδειας.* Η στιγμή της εξορίας της Μήδειας μπορεί να διαβαστεί ως *αποπομπή της νόσου από την πόλη.* Μια αρχή θεραπευτικής αγωγής που προτείνεται σε τραγωδία και πόλη μέσω της εκδίωξης των φαρμακών στις αθηναϊκές τελετουργίας.

Η εξορία μετατρέπει τη Μήδεια, και πάλι, *σε μια μορφή ορίων ή* και *εκτός ορίων, μορφή των περασμάτων,* ρίχνοντάς την ξανά στην περιπλάνηση και στη φυγή. Τη μεταφέρει ξανά στο παρελθόν, οριστικά, για να τη μετατρέψει *σε "ξενία φαρμακό"* [39]. Έτσι ορίζεται διαρκώς ως *άπολις.*

Στοιχείο ή στοιχειό νοσηρό και μιαρό, βάρβαρο και ξένο, εκτός των ορίων της πόλης και εχθρός της[40]. *Ο φαρμακός είναι εχθρός της πόλης και συσσωρεύει το φθόνο της.* Η Μήδεια στον Ευριπίδη εισπράττει πολλές φορές την εχθρότητα της πόλης της, στην αρχή της συνομιλίας της με τον Κρέοντα, οπότε λόγω της σοφίας που κατέχει προκαλεί το φθόνο των πολιτών: "***Φθόνον πρὸς ἀστῶν ἀλφάνουσι***

---

[39] Ο Mimoso-Ruiz, *ό.π.*, σσ. 80-82, αναφέρει τη Μήδεια ως "ξενία φαρμακό" γιατί χρησιμοποιεί τη μαγεία ως σοφία, δόλο και μηχανή για να εξαπατήσει και να εξυγιάνει ως ξένη και ως Άλλος. Το ίδιο αναφέρεται και στον Πινδάρου 4ος *Πυθιόνικος*, στ. 221, όπου η Μήδεια αναφέρεται ως "ξενία φαρμακός" που προστατεύει τον Ιάσονα από τους πάντες, παρέχοντάς του φάρμακα.

[40] Η άποψη συμφωνεί απόλυτα με τη φράση του Ευριπίδη, στ.16: "*νῦν δ' ἐχθρά πάντα*" αλλά και επιβεβαιώνει τα εχθρικά αισθήματα της κοινότητας απέναντι στον φαρμακό. Για τα εχθρικά αισθήματα που εκφράζονται ενάντια στη *Μήδεια* ο στ. 278 είναι, κατά τη γνώμη μας, το πιό βασικό στοιχείο που συνδέει τη Μήδεια με την εκδίωξη του φαρμακού. Στο ίδιο θέμα αναφέρεται και ο René Girard, *Η βία και το ιερό*, Εξάντας, Αθήνα 1986, σ. 167 σημειώνοντας: "ο φαρμακός και ο αποδιοπομπαίος τράγος επωμίζεται όχι τις αμφίβολες αμαρτίες, αλλά τα χειροπιαστά αισθήματα εχθρότητας, έστω και αν παραμένουν επί το πλείστον κρυφά, τα οποία τρέφουν μεταξύ τους τα μέλη της κοινότητας".

δυμενῆ", (στ. 297), ή τη στιγμή που της απαγγέλλεται η εξορία, "*ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων*" (στ. 278). Ακόμα κι όταν καταστρώνει τα σχέδιά της, το ίδιο αναφέρεται στους εχθρούς της: "*νῦν δ' ἐλπὶς ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς τείσειν δίκην*" (στ. 767). Ο φαρμακός είναι *άπολις* και πάντα εξορίζεται εκτός της πόλεως, του οίκου, αλλά και των ανθρώπων, γιατί τον εχθρεύεται η κοινότητα, είναι ο αίτιος όλων των κακών (της μή-γονιμότητας, των κακοτυχιών, της κακής σοδειάς) και συχνά εξορίζεται τελετουργικά μέσα από χλευαστικά γέλια, αποτρόπαιες χειρονομίες, φτυσίματα. Τη συμπεριφορά αυτή η Μήδεια δεν την αντέχει.

(*Μήδ.*, στ. 797-799): "*οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ' ἐχθρῶν, φίλαι.*
ἴτω· τί μοι ζῆν κέρδος; οὔτε μοι πατρὶς
οὔτ' οἶκος".

Η εξορία της Μήδειας *είναι διαδικασία που θυμίζει σε πολλά την εκδίωξη του φαρμακού στις τελετουργίες της αθηναϊκής δημοκρατίας*. Στις τελετουργίες[41] αυτές, αναγνωρίζεται και δηλώνεται ότι υπάρχει πάντα μέσα στην πόλη, στον οίκο μας ή στην ψυχή μας την ίδια, *ένα πρόσωπο που ολόκληρη η πόλη αποθέτει επάνω* του το ανάθεμα για την κακή λειτουργία της, τη νοσηρότητα, το φόβο, τα κακά και το μίασμα[42]. *Είναι το πρόσωπο που "κουβαλά" το κακό και τη νόσο. Την "φέρει" πάνω του, την ενσαρκώνει, τη μεταδίδει.*

Η εξορία *της Μήδειας*, θα μπορούσε να διαβαστεί -όπως άλλωστε διαβάζεται από τον J. -P. Vernant- *σαν υπόθεση απομάκρυνσης, αποπομπής αλλά και αποφυγής του ξένου, του άλλου, του διαφορετικού κομματιού της κοινότητας*, το οποίο λόγω της διαφορετικότητάς του ή της τρομακτικότητάς του, προκαλεί φόβο και απειλή. Ωστόσο, οι αθηναϊκές τελετουργίες αποπομπής του φαρμακού διαφέρουν κατά πολύ αφού σε αυτές αποφασίζει -διά της ψήφου- το σύνολο των πολιτών της Αθήνας. Αντίθετα, για τη Μήδεια εκείνος που αποφασίζει είναι κυρίως

---

[41] Jacques Jouanna, "Maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque", *Métis, Revue d' anthropologie du monde grec ancien* - Théâtre grec et tragique, vol. III, (1-2) Παρίσι -Αθήνα 1988, σσ. 343-350, όπου ανάμεσα στα άλλα σημειώνεται ότι με τη δράση τους όλοι οι φαρμακοί αλλά και οι φαρμακοποιοί, όπως ο Ηρακλής, καθαρίζουν τον κόσμο από τη θηριωδία και την αγριότητα και γι' αυτό φαρμακώνονται. Το ίδιο σημειώνεται και στον Ιπποκράτη όπου καθαίρεται η κοινότητα και γιατρεύεται ο κόσμος από τη θηριώδη αγριότητα μέσα από τον φαρμακό.

[42] J. -P. Vernant, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. β, σ. 239. Ο J.-P. Vernant τονίζει τη σχέση των κορινθιακών τελετουργιών, όπου φονεύονται τα παιδιά της Μήδειας για να καθαρθεί η πόλη, με τη στιγμή της εκδίωξης της Μήδειας. Το γεγονός αποδεικνύει την αναγνώριση της νόσου της πόλης αλλά και του μιάσματος. Ο καθαρτήριος φόνος από τον φαρμακό ή από όλη την κοινότητα θα θεραπεύσει τη νόσο που άλλοτε την αναλαμβάνει η Μήδεια (τραγωδία) και άλλοτε η κοινότητα συνολικά (τελετουργία). Το στοιχείο αυτό επιβεβαιώνει κατά τον συγγραφέα την άποψη ότι ο διωγμός της Μήδειας μπορεί να παρομοιάζεται με την εκδίωξη του φαρμακού, μέσω των Θαργηλίων.

ο τύραννος-Κρέων. Θα ήταν γόνιμο να σχολιαστεί αυτή η αντικατάσταση των πολιτών από τον τύραννο σαν μία νύξη για την πορεία του δημοκρατικού πολιτεύματος. *Μήπως ο Ευριπίδης θίγει σκόπιμα αυτή την αντικατάσταση, θίγοντας το πολίτευμα και τις λειτουργίες του στην πόλη;*

Στην περίπτωση της *Μήδειας*, υπάρχουν τα στοιχεία του φόβου και της τρομακτικής σοφίας, αφού η ίδια είναι ξένη, μάγισσα και μάντης. Η Μήδεια γίνεται μίασμα και προκαλεί φόβο[43] με την υπερβολή του πάθους της, με τη βάρβαρη καταγωγή της αλλά και με τις ιδιότητες που αυτά τα στοιχεία αποτυπώνουν στη μορφή της. *Ο έρωτας, ως πάθος νοσηρό, δηλώνει τη νόσο της επιθυμίας, της κάθε επιθυμίας στην πόλη.* Οι επιθυμίες, όταν είναι δυνατές και σε παροξυσμό, απειλούν τόσο τον ανθρώπινο ψυχισμό όσο και τη λειτουργία της κοινότητας, άλλοτε από την υπερβολή τους ή τη σοφία τους και άλλοτε από την ανατρεπτικότητα της κάθε απόλυτης επιθυμίας. Η Μήδεια, όμως, απειλεί κυρίως λόγω της γνώσης - σοφίας της, η οποία σχετίζεται με τη μαντική της τέχνη. *Σοφή και μάντης, ιέρεια και φαρμακός, δολοφόνος και εξαγνιστής, αλλά κυρίως βάρβαρη, η Μήδεια εξορίζεται και ενοχοποιείται από τον Κρέοντα ως το κομμάτι της κοινότητας που απειλεί.*

Μόλις όμως ο Κρέων εκδιώκει τη Μήδεια ως το νοσηρό μέλος -ως φαρμακό- αμέσως αλλάζουν ρόλους. *Φαρμακός γίνεται ο τύραννος,* δηλητηριάζεται και εκδιώκεται καθαρτικά από τη ζωή, παρέχοντας και πολιτική ελευθερία. Η Μήδεια -η νοσούσα- *θα επιβάλει τον εξαγνισμό από την τυραννία και θα απελευθερώσει την πόλη.*

Στην τραγωδία και στην πόλη, φαρμακός είναι εκείνος που προκαλεί "το κακό" αλλά συνάμα σώζει την πόλη και τον οίκο, όπως στην περίπτωση της Μήδειας, αφού *ταράζει την κοινότητα για να την εξυγιάνει. Κάθε φαρμακός είναι και φάρμακο μαζί για την κοινότητα.* Ό,τι μας δηλητηριάζει, μας ξεπερνά, μας καταργεί, αυτό μας ξαναπροσδιορίζει. Η τραγωδία και ο τραγικός λόγος *επαναπροσδιορίζουν "το πρόσωπο και την πόλη".* Φαρμακός είναι εκείνος που πάσχει, και πιθανόν μεταδίδει τη νόσο, αλλά επίσης είναι εκείνος που σώζει με την αποπομπή του ή την εξαγγελία και αναγνώριση της νόσου μέσα στην πόλη. Είναι το πρόσωπο *που φέρει,* προσωποποιεί, ονομάζει τη νόσο. Εντοπίζει τη ρίζα του

[43] J. Frazer, *Χρυσός Κλώνος, ό.π.*, τόμ. α΄, σ. 130, όπου σημειώνεται ότι "οι μάγοι, μάντεις, ιερείς, θεραπευτές προκαλούν φόβο ή και σεβασμό".

κακού. *Ρίζα του κακού στη Μήδεια, είναι η τυραννία, όπως και σε όλες τις τραγωδίες.* Ορισμένες φορές ο φαρμακός *υποδύεται θεατρικά μέσα στην πόλη το κομμάτι του πάσχοντος εαυτού μας.* Είναι *η άλλη όψη της εσωτερικής ψυχικής ζωής*, το alter ego της κοινότητας και του "προσώπου". *Ένα alter ego ίσο προς το θάνατο, ή το βλέμμα του θανάτου.*

Ο φαρμακός απειλεί με το θάνατο που φέρει, αλλά και απειλείται. Πλήττει, με τη νόσο του, αλλά και πλήττεται από αυτήν. *Καταργεί και αυτοκαταργείται.* Ο L. Gernet και κατόπιν ο J. -P. Vernant συνδέουν την αθηναϊκή τελετουργία του φαρμακού με το μύθο του Οιδίποδα, προσφέροντας μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση όσων αφορά τη σύνδεση του τραγικού προσώπου ως φαρμακού και τύραννου, με τις αθηναϊκές τελετουργίες[44].

Ο J. -P. Vernant υπογραμμίζει:

<Υπάρχει στην Αθήνα, όπως και σε άλλες ελληνικές πόλεις, μια χρονιάτικη ιερουργία που έχει ως σκοπό να αποβάλλει κατά περιοδικά διαστήματα το μίασμα που συσσωρεύεται στη διάρκεια του χρόνου. Όπως αναφέρει ο Ελλάδιος ο Βυζάντιος, "στην Αθήνα υπήρχε έθιμο να περιφέρουν σε πομπή δύο φαρμακούς, με σκοπό τον καθαρμό, τον έναν υπέρ ανδρών, τον άλλον υπέρ γυναικών". Σύμφωνα με τον σχετικό μύθο, όταν οι Αθηναίοι δολοφόνησαν τον Ανδρόγεω τον Κρήτα, έπεσε λοιμός, ως επακόλουθο του ανόσιου αυτού φόνου για ν' απαλλαγούν από την αρρώστια, καθιέρωσαν έναν μόνιμο ιερουργικό καθαρμό για τους φαρμακούς. Η τελετή γινόταν την πρώτη μέρα της γιορτής των Θαργηλίων, στις 6 του μηνός Θαργηλιώνος...

"Πώς διαλέγονται οι φαρμακοί; Όλα τα στοιχεία μας δείχνουν πως τους μάζευαν από τον υπόκοσμο, ανάμεσα στους κακούργους, στους ανθρώπους του σχοινιού και του παλουκιού, που τους θεωρούσαν κατώτερα όντα, φαύλους, αποβράσματα της κοινωνίας, για τα κακουργήματα τους, τη φυσική τους ασκήμια, την κατώτερη θέση τους, τις ποταπές και σιχαμερές ασχολίες τους>.

Ένα τέτοιο πρόσωπο είναι η Μήδεια; Στην Κόρινθο, αλλά και πανελλήνιως, είναι γνωστή η δράση της. Ο Κρέων τη στιγμή της εξορίας της λέει:

---

[44] J. -P.Vernant, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. α', *ό.π.*, σσ. 136-137, αλλά και σσ. 140-142.

(*Μήδ.*, στ. 285) : "***σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις***".

Και η Μήδεια του απαντά:

(*Μήδ.*, στ. 293): "***ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακά***".

Ο J. -P. Vernant συνεχίζει[45] συμπεραίνοντας (ως προς το μύθο του Οιδίποδα):

"Ξεκινώντας από τα γνωστά πράγματα, οι θεατές της τραγωδίας θα πρέπει να έκαναν αμέσως το συσχετισμό με την αθηναϊκή ιερουργία του φαρμακού, αφού μάλιστα ο Οιδίποδας παρουσιάζεται ξεκάθαρα ως το άγος, το μίασμα που πρέπει να διωχτεί".

Εδώ εγείρεται το εξής ερώτημα: *Η Μήδεια, ως γυναίκα ή ως φαρμακός, είναι μίασμα;* Και αν είναι και για τα δύο, είναι σαφής η σύνδεση του αθηναϊκού κοινού με την τραγωδία, όπως δίνεται στην περίπτωση του Οιδίποδα από τον J. -P. Vernant; Και αν ναι, πώς εξηγείται το γεγονός ότι η Μήδεια μετά την αποπομπή της από την Κόρινθο γίνεται δεκτή στην Αθήνα; *Είναι η Αθήνα ένας τόπος όπου χωρούν φαρμακοί, δολοφόνοι αδίστακτοι και καθάρματα; Είναι η Αθήνα τόπος μιάσματος;*

Στο τελευταίο ερώτημα οι μελετητές[46] δικαιολογούν την απόφαση του Ευριπίδη, παραπέμποντας στην εποχή που γράφεται και παίζεται η *Μήδεια*. Η Αθήνα έχει περάσει ήδη στην παρακμή του δημοκρατικού της πολιτεύματος -λόγω του Πελοποννησιακού πολέμου-, γι' αυτό ο Ευριπίδης την παρουσιάζει να αφομοιώνει μιαρά στοιχεία. Η απόφαση του Ευριπίδη σχολιάζεται σαν μια επιπλέον πολιτική νύξη που επικρίνει τη δημοκρατία της Αθήνας, δεδομένου ότι ο χορός, όταν η Μήδεια εξορίζεται, καταγγέλλει:

(*Μήδ.*, στ. 439-440): "***βέβακε δ' ὅρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδὼς***
Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα".

---

[45] *Ό.π.*, σσ. 138-140, όπου συνδέει την αναφορά στα αθηναϊκά Θαργήλια με την περιφορά *της ειρεσιώνης*. "Η ειρεσιώνη στην Αττική, στη Σάμο, στη Δήλο, στη Ρόδο και στην πόλη των Θηβών σημαίνει την ανοιξιάτικη ανανέωση. Η περιφορά της, που συνοδεύεται από τραγούδια και εράνους δώρων, σφραγίζει το τέλος της εποχής που πέρασε και εγκαινιάζει τη νέα χρονιά, με τα σύμβολα του δώρου, της αφθονίας, της υγείας. Αυτή η ανάγκη, που έχε η κοινωνική ομάδα να ισχυροποιεί ξανά τις γονιμοποιές δυνάμεις απ' όπου εξαρτάται η ζωή της, απομακρύνοντας αυτές που εξασθένησαν, θα λέγαμε, κατά τη διάρκεια του χρόνου, φαίνεται ολοκάθαρα στην αθηναϊκή ιερουργία. Η ειρεσιώνη μένει κρεμασμένη στις πόρτες των σπιτιών, όπου μαραίνεται και ξεραίνεται ώς τη μέρα των Θαργηλίων, οπότε την αντικατασταίνουν με την ανθισμένη ειρεσιώνη της νέας χρονιάς".

[46] Edouarde Delabecque, *Euripide et la querre Péloponnése*, Thèse Université de Paris III, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1951, σ. 67. Για το ίδιο θέμα βλ. J. de Romilly, *Les réflections générales d' Euripide*, Academie des inscrtitions, Belles Lettres, Παρίσι 1983, vol. 73, σ. 408.

Κατά την γνώμη μας, η απόφαση του ποιητή να εισαγάγει τη φαρμακό Μήδεια στην πόλη της Αθήνας, ως πρόσωπο ανόσιο και μιαρό, είναι πολύ βαθύτερη από την απλή αντανάκλαση της ιστορικής περιόδου στο τραγικό κείμενο. Η εξορία της Μήδειας στην Αθήνα είναι μια νύξη σημαντικής σημασίας και μπορεί να διαβαστεί ως *δοκιμή προσδιορισμού του προσώπου του φαρμακού, αλλά και της πόλης. Δοκιμή επαναπροσδιορισμού που αφορά το πρόσωπο, την πόλη αλλά και τη δημοκρατία.* Ο φαρμακός, ο ξένος, ο βάρβαρος, ο ανόσιος είναι ένα πρόσωπο που το δέχεται, το γεννά και το αφομοιώνει η ίδια η κοινότητα. Είναι μέρος των νοσημάτων μας, της ανοσιότητας μας, μια έκφραση των δικών μας παθημάτων. Η **αἰδὼς** που επικαλείται ο χορός είναι στοιχείο που συνθέτει την ιδέα της δημοκρατίας, του δικαίου, και έχει αμφίσημο χαρακτήρα: σημαίνει το σεβασμό (για τον ηθικό ή θεϊκό νόμο), αλλά και την **αἰσχύνη**, δηλαδή την εντροπή για αισχρές πράξεις, την ασχήμια ή την καταφρόνια.

Η Μήδεια γίνεται η προσωποποίηση του *μιάσματος, ένα μιαρό πρόσωπο* που προκαλεί τη *δημόσια αιδώ* -μια πράξη κυρίως πολιτική- προξενώντας το σεβασμό ή το φόβο λόγω των φαρμάκων που διαθέτει, αλλά και την καταφρόνια λόγω των ανόσιων εγκλημάτων που έχει διαπράξει στο παρελθόν (Άψυρτος και Πελίας). Γι' αυτούς τους λόγους εξορίζεται. Η Μήδεια στην τραγωδία έχει "πάθει" και πάσχει και για τα δύο και γι' αυτό καλείται τώρα να επαναπροσδιορίσει την πόλη της Αθήνας και της Κορίνθου. Στην τραγωδία του Ευριπίδη λέγεται ξεκάθαρα:

(*Μήδ.*, στ. 110):"***Αἰαῖ, ἔπαθον, τλάμων ἔπαθον μεγάλων ἄξι' ὀδυρμῶν***"

"Αλίμονο. Έπαθα, έπαθα δυστυχίες".

Πάσχει και απειλεί, όπως ο φαρμακός πάσχει και απειλεί μονίμως την κοινότητα. Απειλεί τα παιδιά της και η τροφός τα αποδιώχνει από κοντά της, γιατί η Μήδεια έχει, "***ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν, φρενὸς αὐθάδους***" (στ. 103-104). *Απειλεί και εργάζεται το κακό,* το θάνατο, όπως μια αρρώστια, ένας λοιμός, με σπασμούς στο σώμα.

(*Μήδ.*, στ. 108-110): "***τί ποτ' ἐργάσεται***
μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν;"

"Τί πάει να κάνει άραγε -αυτή η πελώρια ψυχή που οι συμφορές την μάτωσαν και αδιατάπαυστοι σπασμοί τα σπλάχνα της διπλώνουν".

Απειλεί και μεταδίδει φόβο. Ο Κρέων, εξορίζοντάς την από την πόλη, της το λέει ξεκάθαρα.

(*Μήδ.*, στ. 282-289): "***Δέδοικά σ' οὐδέν δεῖ παραμπίσχειν λόγους,***
μή μοί τι δράσῃς παῖδ' ἀνήκεστον κακόν.
συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δείματος·
σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,
λυπῇ δὲ λέκτρων ἀνδρὸς ἐστερημένη.
κλύω δ' ἀπειλεῖν σ', ὡς ἀπαγγέλλουσί μοι,
τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην
δράσειν τι. ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάξομαι".

"Για να μην βλάψεις το παιδί μου, με ανίατο κακό.
Πολλά μέσα μου έχουν μαζευτεί και τρέφουν αυτό το φόβο.
Γεννήθηκες σοφή και ρέουν μέσα στο αίμα σου,
η γνώση και η κακία - και προπαντός, λυπάσαι,
που σου επήραν τον άνδρα σου.
Κι ακούω ν' απειλείς, όπως μου είπαν,
πως θα εκδικηθείς εμένα και τον άνδρα σου, κι εκείνην που σου τον πήρε.
Απ' όλα αυτά, πρέπει να φυλάγομαι".

Ο Ευριπίδης την επιφορτίζει ακόμη με μία νόσο, εκείνη της γλωσσαλγίας[47], (στ. 525): "***τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν***" της λέει ο Ιάσων. Η Μήδεια έχει *άλγος στο λόγο και στη γλώσσα.* Διαφορετικά ειπωμένο, η νόσος, λοιπόν, στην περίπτωση της *Μήδειας,* αποδίδεται μέσα από μια γυναίκα που είναι φαρμακός και στάζει φαρμάκι η ρητορεία της. [Η σύνδεση του φαρμακού με τον ρητορικό λόγο σχολιάζεται εκτενέστερα και στον πλατωνικό *Φαίδρο* και είναι ένα ζήτημα στο οποίο θα επανέλθουμε αρκετές φορές]. Και τούτο επειδή μιλά και σπάει τη σιωπή του γυναικείου λόγου στην πόλη. *Ορθώνει γυναικείο λόγο* (***ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν***) και *λόγο γυναικείας νοσηρότητας.* Άλγος και γλωσσαλγία είναι οι ασθένειες του "στόμαργου" ή στόμαλγου. Σώμα και λόγος είναι παραδομένα στα άλγη, "***ἀλγηδόνοι***" (στ. 24-25). Ο λόγος της πάσχουσας είναι

[47] Η παρατήρηση ανήκει στον Pierre Chantaine, "A propos d' Euripide, *Médée*, 525", *Collection Latomus - Revue d' Etudes Latins*, Hommages à Marie Delcourt, vol. 114, Βρυξέλλες 1970, σσ. 92-95.

απειλή, οπότε ο άνδρας συνομιλητής πρέπει να γίνει -ξανά- ταξιδευτής για να αντεπεξέλθει στις περιπέτειες των λόγων της.

(*Μήδ.*, στ. 522-25): "***δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν,***
ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον
ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν
τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν".

Η νόσος στο λόγο, στην πειθώ, στη γλώσσα, στη ρητορεία είναι μια επιπλέον νόσος στη *Μήδεια*. Η νόσος αυτή μέλλει να καταστήσει *επικίνδυνη* την φαρμακεία της, τόσο για την τραγωδία αλλά και για ολόκληρη την πόλη όπου παίζεται η τραγωδία της. *Νόσος ρητορική*, ένας *φαρμακός λόγος ριγμένος στα άλγη*, που στάζει δηλητήριο, κι ωστόσο είναι ένας λόγος για τον έρωτα, το παρελθόν, τις σχέσεις αρσενικού - θηλυκού. Επιπλέον είναι μία νόσος της γυναικείας ρητορικής, ένας *λόγος γυναικείος*, ό,τι περισσότερο θα απειλεί, διαρκώς την τραγωδία και την πόλη. Ο λόγος αυτός στη *Μήδεια* είναι *επιδημικός, μιασματικός*, αφού μαζί της συμπράττουν *και οι γυναίκες της Κορίνθου*, άλλοτε μέσω της συνένοχης σιωπής - ***σιγᾶν***, (*Μήδ.*, στ. 263) - και άλλοτε μέσω των λόγων τους.

(*Μήδ.*, στ. 267-268): "***δράσω τάδ'*** ·
ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσῃ πόσιν, Μήδεια."
"Μήδεια εκδικήσου. Δίκαια θα τιμωρήσεις τον άνδρα σου".

Είναι επιδημία, όπως αποκαλύπτεται όταν οι γυναίκες της Κορίνθου θα ψάλλουν τα χορικά για τον έρωτα, *ως μεγάλο κακό στους ανθρώπους* (στ. 627-663), *ως ευλογία και καταστροφή*[48]. Είναι επιδημία των γυναικών, γιατί νοσεί η γυναικεία επιθυμία και τώρα πρόκειται να αποφορτιστεί, η νόσος και να αποκατασταθεί η φήμη τους: "***οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει***" (στ. 420). *Είναι επιδημία* που εξαπλώνεται στην πόλη η οποία πρόκειται να την δεχτεί, την Αθήνα.

(*Μήδ.*, στ. 844-848): " ***πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν***
ἥ πόλις ἥ φίλων
πόμπιμός σε χώρα

[48] Προφορική παρατήρηση του καθηγητή κ. Γ. Ανδρεάδη στις παραδόσεις του για το αρχαίο δράμα στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε του Παντείου Πανεπιστημίου.

τὰν παιδολέτειραν ἔξει,

τὰν οὐχ ὁσίαν μετ' ἄλλων;"

Η Αθήνα είναι η πόλη που εγκαθιδρύει μέσω τελετουργιών την αποπομπή του φαρμακού, όμως η ίδια πόλη θα δεχτεί μια γυναίκα, *ξένη, βάρβαρη, μιαρή και φαρμακό.* Η γυναίκα-μίασμα, όταν εξορίζεται στην Αθήνα, *θα μεταβάλει το κέντρο -την πόλη της Αθήνας- σε εξορία και την περιφέρεια -την πόλη της Κορίνθου- σε κέντρο καθαρμού*[49]. Περιφέρεια και κέντρο αλλάζουν ρόλους ή συγχωνεύονται στις διαδικασίες κάθαρσης ή εξορίας. Αυτήν την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ανάγνωση επιχειρείται εύστοχα από τον André Tuillier και τον R. Goosens, που ερμηνεύουν την εξορία της Μήδειας[50]. Η ανάγνωσή τους μας βρίσκει σύμφωνους, επειδή ο Ευριπίδης, μέσα από το πρόσωπο της Μήδειας, κατορθώνει έντεχνα και να συγχωνεύει όχι μόνο τους αντίπαλους πόλους (κέντρο - περιφέρεια) για τις συνθήκες αποθεραπείας, αλλά και τα πεδία ιδιωτικό - δημόσιο, μέσα - έξω, οίκος - πόλη, ξένος - Έλληνας, που υπάρχουν μέσα στο ίδιο το πρόσωπο, την ίδια την ψυχή του ήρωα.

Για την αρχαία ελληνική σκέψη αλλά και για την αττική τραγωδία, τα αντίπαλα πεδία ζωής δεν χωρίζονται ποτέ αυστηρά, αλλά βρίσκονται σε διαρκή διάλογο, σε αναζήτηση της ενότητας, ένα ζητούμενο του θεατή, του πολίτη και του ήρωα. Σπουδαίο παράδειγμα αποτελεί η τραγωδία του Σοφοκλή, *Οιδίπους τύραννος*. Ο λοιμός που έχει ξεσπάσει, ρημάζει την πόλη της Θήβας, τον οίκο του Οιδίποδα, αλλά και την ψυχή του ήρωα.

(*Οιδ. τύρ.*, στ. 58 -64): *" ὦ παῖδες οἰκτροὶ, γνωτὰ κούκ ἄγνωτά μοι*
προσήλθεθ' ἱμείροντες. εὖ γὰρ οἶδα, ὅτι
νοσεῖτε πάντες καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγώ,
οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ,
τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἔν' ἔρχεται μόνον
καθ' αὑτὸν κούδέν' ἄλλον ἡ δ' ἐμὴ
ψυχή, πόλιν τε κἀμὲ καὶ σ' ὁμοῦ στένει".

---

[49] Πρόκειται για μια άλλη προσπάθεια ανάγνωσης της ευριπίδειας τραγωδίας, ως προς την επιλογή του ποιητή για την ασυλία της Μήδειας στην Αθήνα. Αυτή η ανάγνωση επιχειρείται από τους: André Tuillier, *Recherhes critiques sur la tradition du texte d' Euripide*, Librairie, C. Klincksieck, Παρίσι 1968, σ. 74. Ακόμη το ίδιο σχολιάζεται από τον Roger Goosens, "Euripide et Athénes" *Academie Royale de Belgique, Cl. des Lettres- Memoires,* col. 8, 2eme serie, vol. LV, Βρυξέλλες 1962, σσ. 103-108.

[50] *Ό.π.*, σσ. 74-75.

Νοσεί η κοινότητα, νοσεί και ο πάσχων θεραπευτής της, ο φαρμακός. Η καταγγελία της νόσου αφορά την κοινότητα των πολιτών, τον οίκο του ήρωα, του πολίτη, του θεατή. Ο φαρμακός προβλέπει και διαισθάνεται τη νόσο, προϊδεάζεται απ' αυτήν και μεριμνά. Είναι εκείνος που θα τη διαγνώσει, θα τη βιώσει στις λεπτομέρειές της, και γι' αυτό θα εκδιωχθεί. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Σωκράτης, όταν στους πλατωνικούς διαλόγους, *Λυσίας, Γοργίας, Κρίτων, Φαίδρος,* καταγγέλλει τη ρητορική ως νόσο της αποπλάνησης, της εξαπάτησης, της μαγείας και προτρέπει να επιχειρηθεί εξυγίανση μέσω της αυτογνωσίας και του θανάτου, συστατικό της φιλοσοφίας, της πολιτικής αλλά και της τραγωδίας. *Ο Σωκράτης ως φαρμακεύς, αποπέμπεται από την ίδια την πόλη του.* Οι διαδικασίες της αποπομπής του φαρμακού, έχουν ήδη προσδιορισθεί σε φιλοσοφικό και πολιτικό επίπεδο.

Η εκδίωξη του φαρμακού και η αποπομπή του μιάσματος στην τραγωδία, *συναντάται με την τελετουργία, ως μέρος της θρησκευτικής ιερουργίας,* για την πόλη, τόσο για την Αθήνα όσο και για την Κόρινθο: η παράδοση μας πληροφορεί ότι στην Κόρινθο[51] επτά κορίτσια και επτά αγόρια, ντυμένα πένθιμα, πηγαίνουν στο ιερό της Ήρας για να εξιλεωθεί η πόλη από το μίασμα των φόνων της Μήδειας. Σύμφωνα με άλλες παραδόσεις[52] οι Κορίνθιοι σκότωσαν τα παιδιά της Μήδειας, στην προσπάθεια τους να καθάρουν την πόλη τους.

Ο Ευριπίδης λειτουργεί απολύτως σύμφωνα με αυτή τη σύζευξη (τραγωδίας- τελετουργίας- ιερουργίας), αφού ο επίλογος της τραγωδίας του είναι ανάλογος με τη δοξασία του καθαρμού της πόλης -μέσω του "***σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν***" (στ. 1382)- παρουσιάζει τη Μήδεια να στέκεται στο άρμα του Ήλιου και να φωνάζει στον Ιάσονα.

(*Μήδ.*, στ. 1381-1383): " ***γῇ δὲ τῇδε Σισύφου***
σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν
τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου".
"Και σε όλη τη χώρα εορτή σεμνή θα κηρύξω,

---

[51] Παυσανίας, *Κορινθιακά*, ΙΙ, 3, στιχ. 7.

[52] Ευριπίδη *Μήδεια*, σχόλια, στ. 264-1379. Οι πρωταρχικές αναφορές ανήκουν στον Εύμηλο, *Κορινθιακά*, ΙΙ, 3. 10. Διαφορετικές αφηγήσεις συναντάμε στον Πίνδαρο, *13ος Ολυμπιόνικος*, στ. 74: "Η Μήδεια κατοίκησε στην Κόρινθο και σταμάτησε ένα λοιμό θυσιάζοντας στη Δήμητρα και στις Λήμνιες γυναίκες. Ο Δίας την ερωτεύτηκε, όμως η Μήδεια αρνήθηκε τον έρωτά του για να αποφύγει την οργή της Ήρας. Σε ανταμοιβή η Ήρα υποσχέθηκε να κάνει τους γιούς της αθάνατους".

για να καθαριστεί αυτός ο φριχτός χαμός".

Τελετουργία, τραγωδία αλλά και φιλοσοφία συναντώνται ως προς την εκδίωξη του φαρμακού - γιατί και τα τρία είναι μέρος της εκφοράς του θανάτου[53]. Ο Francis MacDonald Cornford, υπογραμμίζει:

> "Τα μυστήρια των Θαργηλίων και της ειρεσιώνης είναι συμπληρωματικά, μεταξύ τους, σαν γιορτές που σχετίζονται με τα Διονύσια την τραγωδία και την κωμωδία και όλα είναι μέρος της εκφοράς του θανάτου".

Στην Κόρινθο, λοιπόν, θεσπίζονται οι τελετές-ιερουργίες, για τον διαρκή καθαρμό, με τον ίδιο τρόπο που η αθηναϊκή πόλη καθαίρεται διαρκώς από την ανοσιότητά της[54] μέσα από τις τελετουργίες ή τις αναπαραστάσεις του τραγικού λόγου. Στην Αθήνα, στο θέατρο της οποίας η Μήδεια "παίζεται" ως φαρμακός, εισάγεται η Μήδεια ως εξόριστη, βάρβαρη, φαρμακός-ιατρός και παιδοκτόνος. Ο Ευριπίδης επανατοποθετεί *τις τελετουργίες των φαρμάκων και των φαρμακών* μέσα στην πόλη, επανερμηνεύοντας το γεγονός ότι ο φαρμακός, ο ξένος, ο δολοφόνος, ο βάρβαρος, *ο πάσχων είναι μέσα στην πόλη μας, είναι μέρος της κοινότητάς μας.*

Ο *φαρμακός είναι θηρίον ή θεός, φαύλος ή ισόθεος*[55] *για τον Αριστοτέλη* και φέρνει το άγος. Ο φαρμακός όμως είναι και ο ιατρός της κοινότητας, συχνά σύμβολο και εξουσιαστής της γονιμότητας[56]. *Όπου υπάρχει άγος υπάρχει και φόνος-θυσία.* Το αίμα καθαίρει, αποδεσμεύει, αναγεννά την κοινότητα και το πρόσωπο μέσα σ' αυτήν. *Μέσα από τη θηριωδία του φαρμακού δίδεται η νέα τάξη* της πόλεως και του οίκου. Το στοιχείο αυτό προσδίδει στον *φαρμακό και πολιτικό χαρακτήρα,* αφού η δράση του επαναπροσδιορίζει την κοινότητα. Η πολιτική διάσταση του φαρμακού, ωστόσο, μπορεί να υποστηριχθεί και από τις διαδικασίες του οστρακισμού στην Αθήνα, όπου και εκεί, μέσω μιας συμβολικής ψηφοφορίας, αποπέμπεται εκείνος που *μιαίνει* πολιτικά τη δημοκρατική λειτουργία της πόλης.

---

[53] Ο Francis MacDonald Cornford, *Η αττική κωμωδία,* Παπαδήμας, Αθήνα 1988, σσ. 62-64, αναφέρεται διεξοδικά στην σύνδεση τραγωδίας και τελετουργίας (Θαργήλια και ειρεσιώνη) ως μέρος της εκφοράς του θανάτου.

[54] Γ. Ανδρεάδης, "Η Μήδεια: θεά του σπαραγμού τότε και τώρα", *Εθνικό Θέατρο, Ευριπίδη Μήδεια, Φεστιβάλ Επιδαύρου* 1993. Στις *Βάκχες,* τις *Εκκλησιάζουσες* και τη *Λυσιστράτη* οι αγώνες λόγου ανδρών γυναικών έχουν και πολιτικό-θρησκευτικό χαρακτήρα, όπως επίσης πολιτικό-θρησκευτικό χαρακτήρα παρουσιάζει το πέρασμα από τον τύραννο στον άνθρωπο φαρμακό, εκείνον που καθαίρει την πόλη. Η τυραννία, η βασιλεία, *μιαίνει* και ο φαρμακός θεραπεύει, εξοντώνοντας τη νόσο και τον τύραννο.

[55] Αριστοτέλους *Πολιτικά*, Ι, 1235 α, 2-29.

[56] J. -P. Vernant, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα, ό.π.,* σσ. 146-148.

Ο φαρμακός είναι ένα *"κάθαρμα"* [57], συχνά απόβλητο μιας θυσίας·φέρνει τη νόσο και την κάθαρση. Η Μήδεια, ως *φαρμακός*, θηρίον ή ισόθεη, ιέρεια ή φόνισσα, παιδοκτόνος ή προστάτις της μητρότητας και της τεκνοποιίας, συσσωρεύει αντίπαλες ιδιότητες και γίνεται *διπλό πρόσωπο*. Η συζήτηση για τις διαστάσεις της φαρμακείας της *Μήδειας* συνεχίζεται και *στην πολιτική* επειδή, όταν η Μήδεια καταγγέλλει τη *νόσο του οίκου της* και εξορίζεται, *φαρμακώνει* τον τύραννο της πόλης, απελευθερώνοντας την πόλη από τη *νόσο της τυραννίας*.

Τα *μέρη της φαρμακείας της Μήδειας ανοίγουν* διαμάχες μεταξύ του θεϊκού και του ανθρώπινου νόμου, μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας, μεταξύ της τυραννίας και της δημοκρατίας. Η διπλή χρήση των φαρμάκων, δηλαδή *η θετική και αρνητική πλευρά της φαρμακείας της Μήδειας*[58], είναι ένα από τα βασικά ερμηνευτικά προβλήματα που θέτει η τραγική μορφή και τούτο επειδή *η αμφισημία των φαρμάκων αλλά και των φαρμακών είναι μέρος του ίδιου του τραγικού λόγου, της ρητορικής, της τελετουργίας αλλά και της πολιτικής φιλοσοφίας*.

---

[57] Κάθαρμα (λήμμα): απόβλητο μιας θυσίας, φαρμακός (σχόλια *Πλούτος* Αριστοφάνη), η κάθαρσις (Ευρ., *Ιφ.Ταύροις*, στ. 1316), καθαρμένη γη (Αριστοφάνης, *Αχαρνείς*, στ. 44).

[58] Ο Mimoso- Ruiz, *ό.π.*, σ. 86, σημειώνει: "Η διπλή χρήση των φαρμάκων διαχρονικά εξαφανίζεται (π.χ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*,) γιατί χάνεται ο πολιτικό-θρησκευτικός της χαρακτήρας και γιατί η μαγεία γίνεται μόνο αισθητικό κομμάτι της αφήγησης".

3.3. Η Μήδεια, φάρμακο και φαρμάκι

Ο τύραννος μέσα στον άνθρωπο έχει φύγει,
κι όλες οι κόρες του πόντου, Νηρηίδες, Γραίες,
τρέχουν στα λαμπυρίσματα της αναδυομένης,
όποιος ποτέ του δεν αγάπησε, θ' αγαπήσει στο φως.
Γ. Σεφέρης, *Η Κίχλη*[59].

Η υπόθεση της φαρμακείας στη *Μήδεια*[60] είναι πολύπλοκη και αμφίσημη. Αν η Μήδεια είναι φαρμακός και εκδιώκεται, *ποιος την εκδιώκει; Η πόλη ή ο τύραννος; Ποιος εξορίζει εδώ;* Ο εν υπερβολή έρωτας που γίνεται επικίνδυνος; Ή ο Ιάσων και ο νέος γάμος του; Ποιός νοσεί εντέλει; Ποιου είδους νόσος έχει πλήξει την ανθρώπινη κατάσταση στη *Μήδεια;* Ποιά *φιλονεικία* διεξάγεται, ποιοί διέπραξαν την *ύβριν;* Τι προκαλεί τη νόσο στη *Μήδεια*; Γιατί πάσχει η ηρωίδα και μαζί της όλες οι γυναίκες της Κορίνθου;

Η *Μήδεια* θα δώσει τις δικές της απαντήσεις, ρίχνοντας φως στις πιο αθέατες πορείες του ψυχικού βίου. Απαντά στα ανθρώπινα, μέσα από τις πληγές στο σώμα, στη γλώσσα, στο παρελθόν, όταν προς θέαν και προς εξομολόγηση είναι ο πόνος. Η Nicole Loraux σημειώνει[61] ότι "στην ευριπίδεια τραγωδία συχνά ο πόνος ο γυναικείος είναι νόσος, ανάγκη και αμηχανία, σαν απορία".

Τη στιγμή που της αναγγέλλεται η εξορία της θα πει στον Κρέοντα.

(*Μήδ.*, στ. 277-282): "***αἰαῖ·***
πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,
κοὐκ ἔστιν ἅτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.
ἐρήσομαι δὲ καὶ κακῶς πάχουσ' ὅμως·
τίνος μ' ἔκατι γῆς ἀποστέλλεις, Κρέον;"
"Αλίμονο. Ολόκληρη βουλιάζω στον όλεθρο.

---

[59] Γ. Σεφέρης, *ό.π.*, σσ. 232-33.
[60] Πινδάρου, 4ος *Πυθ.*, στ. 221.
[61] Nicole Loraux, *Les expériences de Tiresias*, Gallimard, Παρίσι 1989, σ. 42.

Οι εχθροί μου με τραβούν δεμένη με σχοινί,
δεν υπάρχει πουθενά απάτητη αμμουδιά
να γείρει η συμφορά μου. Όμως εγώ, Κρέοντα,
σου φωνάζω μέσα από το βαθύ πηγάδι μου, γιατί με διώχνεις;"

Γιατί διώκεται και τιμωρείται η Μήδεια, για το παρελθόν ή για το επίφοβο μέλλον; *Γιατί προκαλεί φόβο σ' έναν τύραννο η γνώση και η σοφία -"ἄγαν σοφή"* (στ. 305)- *μιας γυναίκας;* Η Μήδεια αργότερα αναρωτιέται, προβάλλοντας τον γυναικείο της ρόλο και τη μηχανική του.

(*Μήδ.*, στ. 305-309): "***σὺ δ' οὖν φοβῇ με·***
μὴ τί πλημμελὲς πάθῃς;
οὐκ ὦδ' ἔχει μοι, μὴ τρέσῃς ἡμᾶς, Κρέον,
ὥστ' ἐς τυράννους ἄνδρας ἐξαμαρτάνειν.
σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας;"
"Γιατί με φοβάσαι; Τι κακό μπορώ εγώ να σου κάνω Κρέοντα;
Μη φοβάσαι, δεν έχω τόση σοφία, για να τα βάζω με τυράννους
Σε τι μ' έχεις αδικήσει εσύ;"

Η Μήδεια *υποδύεται* την αδικημένη γυναίκα της πόλης για να κερδίσει μία μέρα ακόμα πριν εξοριστεί. Μια γυναίκα που γνωρίζει ότι έχει νικηθεί οριστικά από τις αποφάσεις των τυράννων, των ανδρών, και στην ουσία στήνει το σχέδιο της μαζί με τις γυναίκες της Κορίνθου. Ένα σχέδιο που αναφέρεται στον εκ νέου προσδιορισμό του δικαίου, δηλαδή την ανατροπή της τυραννίας.

(*Μήδ.*, στ. 314-315): "***καὶ γὰρ ἠδικημένοι***
σιγησόμεθα, κρεισσόνων νικώμενοι".
"όταν αυτοί με αδικούν, είναι πιο δυνατοί
από μένα, σωπαίνω, έχω μάθει να νικιέμαι
και όχι να νικάω".

Η Μήδεια ως πάσχουσα και μάλιστα ως "***κακῶς πάσχουσ'*** " (στ. 280), *είναι νικημένη*, εξορίζεται. Η εξορία της είναι απόφαση της τυραννίας, η οποία την *καθιστά ανέστια και έρημη*: "***κοὐκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις***" (στ. 279). Έτσι η στιγμή της εξορίας καθίσταται οριακή. *Όριο και αφορμή* είναι επίσης *ο φαρμακός*, τη στιγμή της εξορίας του. Ένα πρόσωπο νικημένο το οποίο,

ομολογεί το πάθος μέσω μιας φαρμακευτικής δράσης, προετοιμάζει τη θεραπεία για την πόλη, την τραγωδία, τους θεατές, τη ζωή.

Η εκδίωξη του φαρμακού στις αθηναϊκές τελετουργίες φέρνει αντιμέτωπο "το πάσχον" μέρος της κοινότητας με την ίδια την κοινότητα, δηλαδή τους Αθηναίους πολίτες. Ό,τι πάσχει είναι μέρος της πόλης και αντιμετωπίζεται σαν να είναι ένα άλλο *πάσχον* μέρος της ίδιας πολιτικής ενότητας. Η *προσωποποίηση της νόσου* τελετουργικά μέσα στην ίδια την πόλη, το γεγονός ότι πάσχει ένα *πρόσωπο προσδιορισμένο ως μιαρό και νοσηρό,* φέρνουν αντιμέτωπο τον πολίτη με τον φαρμακό. Κατ' αναλογία η τραγωδία φέρνει *αντιμέτωπο τον άνθρωπο και τον τύραννο, τη γυναίκα με την τυραννία της πόλης.*

Στις αθηναϊκές τελετουργίες εκδίωξης του φαρμακού, αποφασίζει η πόλη - το σύνολο των Αθηναίων πολιτών- για το ποιοι θα εκδιωχθούν. Στην εκδίωξη της Μήδειας, *ποιος αποφασίζει, η πόλη ή ο τύραννος;* Ή μήπως η απόφαση της πόλης είναι απόφαση του τυράννου; *Είναι τυχαία η ευριπίδεια εκδοχή;*

Ο Κρέων εξορίζει τη Μήδεια πρώτα για τη δική του σωτηρία και της κόρης του. *Αυτού του είδους η σωτηρία ταυτίζεται με τη σωτηρία της πόλης.*

(*Μήδ.*, στ. 327): "***φιλῶ γὰρ οὐ σὲ μάλλον ἢ δόμους ἐμούς***"

"Αγαπώ τους δικούς περισσότερο από σένα".

Για ποιους μεριμνά ο τύραννος; Για τον εαυτό του, τους συγγενείς του ή την πατρίδα του; Όταν η Μήδεια -μια βάρβαρη- τη στιγμή της εξορίας νοσταλγεί την πατρίδα της "***ὦ πατρίς, ὡς σου κάρτα νῦν μνείαν ἔχω***", (στ. 328), ο Κρέων της απαντά:

(*Μήδ.*, στ. 329): "***πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολύ***".

"Κι εγώ την πατρίδα μου σκέφτομαι, την κόρη μου περισσότερο".

Το *φίλτατον* για τη γυναίκα και για τον τύραννο αποδίδεται διαφορετικά. Ο Κρέων *εξορίζει το φόβο του,* ό,τι φοβάται περισσότερο. Φοβάται το θάνατό του, που τώρα προσωποποιείται στην απειλή που φέρει η Μήδεια. Η Μήδεια παρουσιάζεται στον Κρέοντα νικημένη, αδικημένη, σιωπηλή θα "υποδυθεί" ότι δεν μπορεί να τα βάλει με τυράννους·τα λόγια της, όπως και *η στάση της, είναι μια μηχανική* που αποκαλύπτει τις πραγματικές προθέσεις του τυράννου. *Είναι μηχανική, επιπλέον, επειδή στην ουσία υποδύεται το ρόλο της γυναίκας στην αρχαιοελληνική πόλη,* δηλαδή το ρόλο της σιωπής και της ήττας, την ανήμπορη

γυναίκα μπροστά στην ανδρική τυραννία. Ο ρόλος αυτός όταν παριστάνεται στην τραγωδία, *αποκαλύπτει* μηχανικά την αδυναμία των ανδρών, αφού μπορεί να εξυπηρετεί τα κοινωνικά δρώμενα, στα θεατρικά όμως είναι ανατρεπτικός.

Ένα "θέατρο" μέσα στο θέατρο. Μόνο που αυτή τη φορά το "θέατρο"[62] του αδύναμου, του έρημου, του νικημένου, του ανήμπορου θα είναι ισχυρότερο του τυράννου. Η θεατρική μηχανή που στήνει η Μήδεια, στον Κρέοντα, της δίνει τη μάσκα μιας οποιασδήποτε Κορίνθιας ή Αθηναίας αποδεικνύοντας τη "δύναμη της αδυναμίας" που κατέχει η γυναίκα, στην πόλη, τον οίκο και την πολιτική. Το γεγονός αυτό καθιστά τη Μήδεια καίρια εκπρόσωπο του γυναικείου γένους, και παράλληλα προτρέπει τις γυναίκες του χορού να ταυτιστούν με το γυναικείο πάθος της.

Πρόκειται για έναν ρόλο *μηχανικό*, που αφαιρεί από τον τύραννο το φόβο - που η ίδια του *προκαλεί*- έναν *ρόλο που προσωποποιεί την ήττα* και παγιδεύει τον Κρέοντα για να ομολογήσει ο Κρέων *"ποιούς" εν τέλει αγαπά* (*Μήδ.*, στ. 327). Ο ρόλος αυτός ωστόσο είναι ικανός να αποκαλύπτει το φόβο, αυτός είναι ο ρόλος της Μήδειας, αλλά αυτός είναι και ο ρόλος του *φαρμακού* στην τελετουργία. *Η αποκάλυψη του φόβου του θανάτου ισοδυναμεί με τη διάγνωση της νόσου μέσα στην πόλη.*

Όταν ο τύραννος ομολογεί, η Μήδεια επικαλείται το όνομα του Δία· ***"Ζεῦ, μὴ λάθοι σε τῶνδ' ὃς αἴτιος κακῶν"***, (στ. 333), δείχνοντας μπροστά σε θεούς και ανθρώπους *την αιτία των ανθρωπίνων κακών, που είναι η τυραννία.* Οι αιτίες της νόσου και του κακού της ανθρώπινης κατάστασης έχουν διαγνωστεί πλήρως. Στην τραγωδία, όπου υπάρχει τυραννία υπάρχει νόσος προς εκκαθάριση. Η νόσος της πόλης μεταφέρεται από τον ήρωα-φαρμακό και πάσχοντα στον τύραννο-Κρέοντα-άρχοντα της πόλης.

Η Μήδεια ως *φαρμακός και ο τύραννος άλλαξαν ρόλους. Η ρίζα του κακού μέσα στην πόλη της Αθήνας (ή της Κορίνθου, ή της Θήβας) είναι ο ίδιος ο τύραννος, αυτός φέρει το φόβο.* Η ανταλλαγή των ρόλων από τον φαρμακό στον τύραννο είναι μια ισοδυναμία παθών που αναπαρίσταται και στον *Οιδίποδα*

[62]The female intruder, "Women in Fifth- Century Drama", *Classical Phil.*, no. 69-70, Oxford 1974, σ. 256. "Στην αρχαία Ελλάδα ο άντρας κρατά το ρόλο του θεατού και η γυναίκα του αθέατου. Ο χώρος αυτός παίζεται στο θέατρο και εκεί η γυναίκα θεάται. Ο χώρος του αθέατου είναι χώρος χθόνιος και ψυχικός και στην τραγωδία θεάται όπως και η γυναίκα"(μτφρ. Δ. Αναστασιάδου).

τύραννο του Σοφοκλή. Ο Οιδίπους είναι τύραννος, η αιτία του λοιμού, ο φαρμακός της πόλης του, που απομακρύνεται για να καθαρθεί η πόλη μέσα από την αναμέτρηση του φόβου του, που είναι ο ίδιος του ο εαυτός, η ταυτότητά του.

Ο Κρέων, ομολογεί πως πάσχει και εκείνος, (στ. 333): "***ἔρπ', ὦ ματαία, καί μ' ἀπάλλαξον πόνων***", και ζητά απαλλαγή. Όταν η Μήδεια απαντά, "***πονοῦμε ἡμεῖς κού πόνων κεχρήμεθα***", (στ. 334), η τραγωδία δηλώνει ότι, δίπλα στους αγώνες των λόγων, στην αναμέτρηση των προσώπων, υπάρχει πάντα η αναμέτρηση του πόνου, του κάθε προσώπου της τραγικής ιστορίας. *Τώρα οι πάντες πάσχουν. Η νόσος έχει μεταδοθεί παντού. Το πέρασμα από τον φαρμακό στον τύραννο απαιτεί τη θέα του θανάτου, μια θεραπευτική συμβολή της τραγωδίας στη δημοκρατία της πόλης.*

Οι ρόλοι άλλαξαν. *Το "θέατρο"της Μήδειας* λειτούργησε αποκαλυπτικά. *Πάσχει η φαρμακός* (στ. 330): "***φεῦ, φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα***", αλλά δεν είναι η μόνη που πάσχει. *Πάσχει και ο τύραννος.* Η τυραννία γίνεται πλέον "η αιτία των κακών", αποκαλύπτεται πως αυτή είναι η αιτία της νόσου: *η θέληση για δύναμη.* Η τυραννία στον άνθρωπο, η εξουσία, ή η γοητεία που ασκεί, αυτή είναι "η αιτία των κακών" στη *Μήδεια. Η τυραννία γεμίζει ενοχή τους τυράννους μπροστά στους θεούς και τους ανθρώπους. Ο Κρέων ζητά απαλλαγή.* Η Μήδεια ως φαρμακός θα τον απαλλάξει, θεραπεύοντάς τον οριστικά με ό,τι ακριβώς φοβόταν, το θάνατο. Παράλληλα θ' απαλλάξει την πόλη από την τυραννία, εξοικειώνοντας πολίτες και θεατές με τις θεραπείες θανάτου.

Οι ρόλοι αλλάζουν, επειδή ο αδύναμος γίνεται δυνατός και ο δυνατός, αδύνατος. Οι ρόλοι άλλαξαν, γιατί αυτός που θέλει να προστατεύσει, να σώσει την πόλη -από το μίασμα, τη Μήδεια- *δεν έχει τα "μέσα", εφόσον παγιδεύεται στον ίδιο του τον εαυτό.*

Ο τύραννος παγιδεύεται στην εξουσία του. Αυτό είναι το πρώτο σχέδιο της Μήδειας. Το φαρμακείο της *γίνεται διπλά μηχανικό,* γιατί φαρμακώνει ό,τι δηλητηριάζει περισσότερο την ανθρώπινη κατάσταση, τον τύραννο, και μαζί δηλητηριάζει τον τύραννο μέσα στον άνθρωπο, *την ίδια την ρίζα της τυραννίας που είναι ο φόβος του θανάτου.*

"Κάθε τυραννοκτονία, θεοκτονία, παιδοκτονία, *είναι επιστροφή στο χάος*, όπου κυρίευε ο έρωτας"[63] σχολιάζει ο Γιάν Κότ, στο έργο του *Θεοφαγία*. Σ' αυτό το χάος αποβλέπει η Μήδεια, για την ξαναγέννηση του κόσμου της πόλεως και της ζωής, για να δοξαστεί και να δοξάσει ο έρωτας, φέρνοντας ξανά δημιουργία και ελευθερία. Η Μήδεια, ως φαρμακός, γίνεται τώρα *φάρμακο* (*medica*, μια άλλη εκδοχή του ονόματός της) για την πόλη της, αφού θα την απαλλάξει από την τυραννία, θα την εξαγνίσει, απελευθερώνοντας την. *Ο φαρμακός δείχνει τη νόσο της πόλης και τη θεραπεύει στη ρίζα της, που είναι η τυραννία.* Τώρα ο τύραννος - και όχι ο φαρμακός- *γίνεται εξιλαστήριο θύμα της ίδιας του της πόλης*, θυσία για να καθαρθεί το μίασμα. Στη κάθαρση της πόλης *το φαρμακείο της Μήδειας παρέχει φάρμακα και φαρμάκια μαζί.* Επιβεβαιώνεται έτσι, το γεγονός ότι "φαρμακός και φάρμακο" για την πόλη δεν είναι μόνο η παροχή θεραπείας (η εκδίωξη του φαρμακού ή η αποπομπή του), η εξορία, η απομάκρυνση του νοσηρού ή η αναγνώρισή του και η διαπόμπευσή του, αλλά πολύ περισσότερο η *εξόντωση των τυράννων, δηλαδή, εντέλει, η διάσωση της δημοκρατίας.*

Η Μήδεια μετατρέπεται σε *φάρμακο ριζικά απελευθερωτικό* για την πόλη της Κορίνθου αλλά και για την πόλη όπου πρόκειται να τη δεχτεί, την πόλη όπου παίζεται το δράμα της. Η *αμφίσημη λειτουργία των φαρμάκων της Μήδειας* απελευθερώνει την πόλη από τους τυράννους και τη λογική τους. Ώθηση κινητήρια προς αυτήν την κατεύθυνση είναι η ερωτική παραφορά.

Η *ελευθερία του τραγικού ήρωα αλλά και του πολίτη έχει ερωτική βάση στην αρχαία Ελλάδα.* Ο έρωτας για την ελευθερία είναι έρωτας για την πολιτική ζωή, και αφορά όλα τα επίπεδα ζωής. Στον πλατωνικό *Φαίδρο* ο Σωκράτης μέσα από τους διαλόγους του με τον Φαίδρο, εμφανίζεται ως φαρμακός"ανίδεος" του δικαίου της πόλης και της ρητορικής της αλλά γνώστης των νοσημάτων της. Η γνώση της ανθρώπινης ψυχής προάγεται μέσω των διαφόρων ειδών μανίας και ιδιαίτερα της ερωτικής. Ο έρωτας μας εκθέτει στον θάνατο, στοιχείο απαραίτητο για να γνωρίζει τον εαυτό του, ο έφηβος, ο φιλόσοφος και ο αναγνώστης. Στοιχείο επίσης απαραίτητο του φιλοσοφικού λόγου, της ιδιωτικής αλλά και της δημόσιας πολιτικής ζωής.

---

[63] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ. 219.

Ο έρωτας στη Μήδεια είναι πάντα μηχανικός, όπως μηχανική είναι και η φαρμακεία της, η δράση των δηλητηρίων-τοξικών-ναρκωτικών. Κοινό στοιχείο όλων τους είναι η πλάνη, η αποπλάνηση, η εξαπάτηση. Η Μήδεια λειτουργεί *μηχανικά* στη χειρονομία, στο λόγο, στη ρητορεία της. Η ρητορεία της γίνεται *νάρκη και νάρκωση*, εφησυχασμός, ιδιαίτερα όταν σχεδιάζει τα εγκλήματά της και στήνει σε όλους παγίδες λόγου, παρέχοντας την παραίσθηση, τη γοητεία της μάσκας, *όχι του πραγματικού της εγώ αλλά του ρόλου που υποδεικνύεται κοινωνικά.*

Στη *σωκρατική ειρωνεία το αντίδοτο της νόσου της ρητορικής* είναι τα ***ἀλεξιφάρμακα*** (*Αλκιβιάδης*, 132 b), δηλαδή η διαλεκτική της ανάμνησης, ως επανάληψη του είδους[64]. Μια επανάληψη που δεν είναι δυνατόν να διακριθεί από τη γνώση του εαυτού και την αυτοκυριαρχία. Η Μήδεια οδηγείται από την ανάμνηση και το πένθος, αναζητώντας τα αντίδοτα της νόσου· σ' αυτήν την επανάληψη θα βρεί τον εαυτό της από το παρελθόν, θα θυμηθεί τη δύναμη των φαρμάκων της και θα οδηγήσει τους πάντες (τον Κρέοντα, τη Γλαύκη, τον Ιάσονα) στην γνώση του ίδιου τους του εαυτού.

Έτσι *παραπλανά* διά του λόγου, όταν ζητάει συγνώμη από τον Ιάσονα ή τον Κρέοντα, τονίζοντας στο πρώτο το γεγονός ότι είναι πατέρας και εκείνη μάνα και θέλει (και εκείνη όπως και ο τύραννος) να αποκαταστήσει τα παιδιά της. Στέλνει δώρα[65] στη μέλλουσα γυναίκα του Ιάσονα και επευφημεί την επιλογή της. Πίσω απ' όλα αυτά όμως υπάρχει η *παγίδα, νάρκη και πλεκτάνη, ένα δίχτυ που θα τυλίξει τα θύματά της. Τα νυφικά πέπλα* που στέλνει στην κόρη του Κρέοντα είναι *δώρα* που θα τυλίξουν και εν τέλει θα δολοφονήσουν όσους πραγματικά νοσούν. Ο σχεδιασμός των εγκλημάτων της Μήδειας και η υλοποίηση τους περνά μέσα από τα φάρμακα και τη μαγεία-σοφία της.

(*Μήδ.*, στ. 385-387): "***σοφαὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἑλεῖν***
εἶέν·
καὶ δὴ τεθνᾶσι"

"Ευθεία εμπρός καλύτερα με την έμφυτη σοφία μου,
με τα μαγικά μου φάρμακα, θα τους εξολοθρέψω.

---

[64] J. Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία*, *ό.π.*, σ. 156.
[65] Απολλόδωρος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, I, 9, 28.

Έτσι θα γίνει. Τώρα, ας πούμε πως επέθαναν".

Στην αποθεραπεία της Μήδειας ο θάνατος είναι δώρο προς τους νοσούντες. Η Μήδεια δωρίζει το φάρμακο και το φαρμάκι: "***τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα***" (στ. 789). Τα δώρα είναι παγίδα, γοητεύουν και καταστρέφουν, παρέχοντας οριστική απαλλαγή από τα πάθη. Ανάλογα δώρα, αλλά χωρίς να γνωρίζει τις επιπτώσεις τους, προσφέρει και η Δηάνειρα στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή: "***τὸ σὸν φέρων δώρημα θανάσιμον πέπλον***" (στ. 758). Τα δώρα γίνονται μηχανή "***μηχαναῖς πέπλον***" (*Τραχ.*, στ. 774), γοητεύουν το θύμα και το καταστρέφουν.

Τα φάρμακα της Μήδειας φέρνουν το θάνατο αλλά δίνουν και ζωή. (Mimoso- Ruiz, *Médée antique et moderne*)[66]. Τα μαγικά της συνδέονται με τα δηλητήρια, τα φίλτρα του έρωτα και του θανάτου· αλλάζοντας τη δοσοληψία και τη δράση, *αλλάζουν στην ουσία το ρόλο του ιερού και του όσιου, του ανίερου και του ανόσιου*, και ως εκτούτου αναθεωρούν τη σχέση μας μ' αυτά. Στη *Μήδεια*, η ζωή, η χειρονομία, η κραυγή, η σιωπή ή ο λόγος και το πάθος αναβαπτίζονται, όπως αναβαπτίζεται ή νεκρώνεται η ανθρώπινη ύπαρξη δίπλα στους ιερείς ή τους μάγους. *Η Μήδεια ασκεί μαγεία, ίδια με τη γοητεία του θανάτου.* Οι θεατές, όπως και οι υπόλοιποι ήρωες στην τραγωδία της, αναγεννιούνται ή απολιθώνονται από τις γητειές του λόγου, τη μηχανική, *μαγεία της ρητορικής*[67].

Ο Σωκράτης στον *Φαίδρο* παρουσιάζει διαφορετική δράση; "Η σωκρατική ειρωνεία -τονίζει ο J. Derrida[68]- καταρρίπτει ένα φάρμακο, εκείνο της σοφιστικής, φέρνοντάς το σε επαφή μ' ένα άλλο φάρμακο. Ανατρέπει την επιφάνεια του φαρμακού". Η ρητορική μέσω της αποπλάνησης, της μαγείας αλλά και της γοητείας που ασκεί, ανατρέπεται μπροστά στο φόβο του θανάτου. Ο φαρμακεύς - Σωκράτης ή Μήδεια- ποντάρει σ' αυτόν το φόβο, ο οποίος λειτουργεί αποκαλυπτικά για το ίδιο το πρόσωπο αλλά και για την ιστορία του.

Η φαρμακεία της Μήδειας είναι το αντίδοτο της νόσου και είναι φονική. Φαρμακώνει τον Κρέοντα και τη Γλαύκη, με τα δηλητηριώδη πέπλα που

---

[66] Mimoso-Ruiz, *ό.π.*, σ. 85. Ο συγγραφέας μας μιλά για καλή και κακή μαγεία στη *Μήδεια*, ιδιαίτερα δε τονίζει ότι η μαγεία της *Μήδειας* γίνεται ανησυχητική μετά τον Ευριπίδη, οπότε η φαρμακεία της γίνεται μαύρη, μαγεία σκέτη και όχι σοφία.

[67] *Ό.π.*, σ. 82, όπου αναφέρει τη μαγεία, ανάλογη της πειθώ και τη μαγεία της ρητορικής.

[68] J. Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία, ό.π.*, σ. 151.

προσφέρει, τότε που γίνεται *φάρμακο* για την πόλη εξοντώνοντας τους τυράννους, αλλά και *φαρμάκι* αφού δηλητηριάζει τη νέα νύφη του Ιάσονα.

(*Μήδ.*, στ. 805-806): "***ἐπεί κακῶς κακὴν***

θανεῖν σφ' ἀνάγκη τοῖς ἐμοῖσοι φαρμάκοις".

"κακήν κακώς πρέπει να πεθάνει από το φαρμάκι μου".

Το αντίδοτο για τη νόσο έχει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά εκείνου που πάσχει. Έτσι ακριβώς ανατρέπει την επιφάνεια του φαρμακού η Μήδεια άλλα και η Διπάνειρα. Το δώρο, πέπλο, παγίδα, συγχωρεί, υποχωρεί και καταφάσκει στη νόσο. Η μηχανική της δράσης τους όμως ξεπερνά την επιφάνεια του φαρμακού και προχωρά ώς κόκαλο την εξυγίανση. Οι νοσούντες πρέπει να δουν τι υπάρχει πέρα από τη γοητεία που τους ασκείται. Πέραν της γοητείας λοιπόν, υπάρχει η θέα του θανάτου, μια θέα καθόλου γοητευτική, αφού μας επιστρέφει την εικόνα του πραγματικού μας εαυτού.

Τ*α φάρμακα της Μήδειας όμως φέρνουν θάνατο αλλά δίνουν και ζωή.* Στην τραγωδία, αυτή, μια μέλλουσα παιδοκτόνος που έχει ήδη σχεδιάσει και αναγγείλει τα εγκλήματα, παρέχει το *φάρμακο κατά της στειρότητας* στον Αιγέα.

(*Μήδ.*, στ. 718): "***τοιάδ' οἶδα φάρμακα***"

"Τέτοια φάρμακα γνωρίζω εγώ".

Η υπόσχεση δεν είναι καθόλου τυχαία, αφού υπάρχει *ζώσα η μυθολογική* παράδοση[69] -που απ' ό,τι φαίνεται τη γνωρίζει και τη χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης- σύμφωνα με την οποία η Μήδεια, *ως θεά, είναι προστάτιδα της γέννας, της μητρότητας και της τεκνοποιίας.* Αυτή λοιπόν που κατέχει τη σοφία της τεκνοποιίας, παρέχει *και τη θεραπεία για την ατεκνία του Αιγέα,* καταρχάς ερμηνεύοντας τον χρησμό και κατόπιν δίδοντας διέξοδο στο πρόβλημά του. Η γυναίκα που θα σκοτώσει τα παιδιά της, η ίδια *τα "αναγεννά" τελετουργικά διαρκώς.* Το αρχέτυπο της γυναίκας-ζωής αλλά και της γης-Γαίας, που θαύει και γεννά διαρκώς παιδιά, επαναλαμβάνεται[70] και στηρίζει τις διαδικασίες θανάτου και ζωής, τότε που η γυναίκα γεννά ζωή, όπως γεννά και το θάνατο.

---

[69] Διόδωρος Σικελιώτης, IV, 45. Σύμφωνα με την ίδια παράδοση η Μήδεια είναι κόρη της θεάς Εκάτης, η οποία συχνά προστατεύει τη γέννα και τη μητρότητα εν γένει.

[70] Η ίδια επανάληψη, κατά τη γνώμη μας, υπάρχει σαν δάνειο και στη λογοτεχνία, λόγου χάρη στη *Φόνισσα* του Α. Παπαδιαμάντη, και στη μητέρα του Γ. Βιζυηνού, *Το αμάρτημα της μητρός μου*. Και στις δύο περιπτώσεις οι μητέρες σκοτώνουν παιδιά συμβολικά ή πραγματικά, αλλά συγχρόνως είναι οι ισχυρότερες προστάτιδες τους. Η Φραγκογιαννού είναι η μαία του χωριού και η μητέρα του Γιώργη στον Βιζυηνό αναθρέφει και προστατεύει διαρκώς παιδιά.

Το περιστατικό με τον Αιγέα[71] είναι οπωσδήποτε μία διέξοδος στην εξορία της Μήδειας, αλλά συγχρόνως *είναι μια άλλη θετική πλευρά στη φαρμακευτική δράση της.* Η γυναίκα που φέρνει το θάνατο, γνωρίζει και να προστατεύει απ' αυτόν αλλά και να πολλαπλασιάζει τη ζωή.

Τα φάρμακα της Μήδειας είναι πολλαπλά, σωτήρια για τη ζωή και καταστροφικά στην υπερβολή τους· άλλωστε κάθε φάρμακο σε υπερβολική δόση προκαλεί δηλητηρίαση. Κατά την άποψή μας, το γνώρισμα που τοποθετεί τη Μήδεια ως τραγική μορφή στο μέγιστο σημείο για τη φαρμακευτική της δραστηριότητα, *είναι η στάση που τηρεί με τη θεραπευτική της αγωγή για τη ζωή, το γάμο και τον έρωτα.*

Οι θεραπευτικές αγωγές της Μήδειας είναι θανατηφόρες και *ο θάνατος γίνεται εξυγίανση και καθαρμός.* Με τον ίδιο τρόπο, *ο θάνατος ή η συμβολική βίωσή του ή η μυητική και τελετουργική του όψη γίνεται μέρος της αναγέννησης ή γίνεται η ίδια η γέννηση μέσα από τις ωδίνες του τοκετού.* Η Μήδεια συνδέει και τις δύο τελετουργίες στο πρόσωπο της, αφού γνωρίζει, *κατέχει και κατέχεται* από τις τελετές της γέννησης και της αθανασίας.

Η μορφή της *Μήδειας,* στο μύθο αλλά και στην τραγωδία -και αυτό είναι θέμα προσωπικής ανάγνωσης και ερμηνείας- επαναφέρει την προβληματική ότι στη ζωή υπάρχουν νόσοι και φάρμακα τόσο λεπτά, ώστε για να μάθει κανείς τις ιδιότητες τους πρέπει πρώτα να έχει αρρωστήσει ο ίδιος. Ο φαρμακεύς, ο θεράπων της κοινότητας, έπρεπε *να δοκιμάσει τις παρενέργειες των φαρμάκων και των παθών πάνω στο σώμα του.* Υπάρχουν νοσήματα τόσο ισχυρά κρυμμένα, που έπρεπε κανείς να τα διαγνώσει βιώνοντάς τα, αν ήθελε να κατανοήσει τη φύση τους, *ως ιατρός και πάσχων.* "Ο Σωκράτης όταν φαρμακώνεται από το κώνειο, εξοστρακίζεται, αποπέμπεται, δηλητηριάζεται, εμφανίζεται να νοσεί ο ίδιος αλλά στην ουσία μυεί στη θέαση της νόσου και την αθανασία της ψυχής", παρατηρεί ο J. Derrida[72], αποβλέποντας προσθέτουμε εμείς, στη γνώση του θανάτου, η οποία προτείνεται ως η *μοναδική μέθοδος θεραπείας στην τραγωδία, την τελετουργία και τη φιλοσοφία.*

---

[71] Mimoso- Ruiz, *ό.π.*, σ. 42. "Η αναφορά στον Αιγέα με τον δελφικό χρησμό και την αναφορά στον κέντρο-ομφαλό της δελφικής γης μπορεί να σημαίνει ότι μέσα από εκεί βγαίνει η καταστροφή, το πάθος προς την απελευθέρωση της ψυχής ή και την αναβάπτισή της".

[72] J. Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία, ό.π.*, σ. 189.

Η Μήδεια πάσχει, είναι φαρμακός. Όταν ετοιμάζεται να εξολοθρέψει τον Κρέοντα και την κόρη του οι προετοιμασίες της δολοφονίας είναι προετοιμασίες γάμου.

(*Μήδ.*, στ. 1231-1235):

Χο: "*ἔοικ' ὁ δαίμων πολλὰ τῇδ' ἐν ἡμέρᾳ*
κακὰ ξυνάπτειν ἐνδίκως Ἰάσονι.
ὦ τλῆμον, ὡς σου συμφορὰς οἰκτίρομεν,
κόρη Κρέοντος, ἥτις εἰς Ἅιδου δόμους
οἴχῃ γάμων ἕκατι τῶν Ἰάσονος".

"Όλες τις δυστυχίες ο δίκαιος θεός
μέσα σε μια ημέρα έδωσε στον Ιάσονα.
Άμοιρη κόρη του Κρέοντα εσένα
δυστυχισμένη, πόσο σε λυπόμαστε -
που από έρωτα γρήγορα επέρασες στο θάνατο".

Στη φαρμακεία της Μήδειας, γάμος και θάνατος ταυτίζονται. Ο γάμος γίνεται συμβόλαιο με το θάνατο και τα γαμήλια δώρα γίνονται εργαλεία εξόντωσης. *Ο έρωτας που κακοφορμεί, δηλητηριάζει και δηλητηριάζεται.*

(*Μήδ.*, στ. 976-984): Χο: "*νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,*
οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
δέξεται δύστανος ἅταν·
ξανθᾷ δ' ἀμφὶ κόμᾳ θήσει τὸν Ἅιδα
κόσμον αὐτά χεροῖν.
πείσει χάρις ἀμβρόσιός τ' αὐγὰ πέπλον
χρυσότευκτόν τε στέφανον περιθέσθαι·
νερτέροις δ' ἤδη πάρα νυμφοκομήσει".

Χο: "Χάθηκαν οι ελπίδες χαθήκαν τα παιδιά
Χαρούμενα ξεκίνησαν να παν για να πεθάνουν
Στολίζεται η νύφη με στέφανα χρυσά
Τα θυμωμένα στήθη της φίδια θα τα δυζάνουν
Στην ασημένια την αυγή το στέμμα της θα λάμπει
το πέπλο θα είναι το χάραμα - κι έτσι με φως και σιωπή

στο σκότος του Άδη θα μπει να την θαυμάσουν οι νεκροί".

Ο γάμος στη Μήδεια είναι *πικρός*, φαρμακωμένος και δηλητηριασμένος, βεβαρημένος από την πίκρα ενός άλλου γάμου, της Μήδειας με τον Ιάσονα. *Ο γάμος είναι περίπατος στον Άδη.* Η νύφη που περπατά στον Άδη και τη θαυμάζουν οι νεκροί, είναι ένα θέμα στο οποίο επανέρχεται συχνά ο Ευριπίδης, λόγου χάρη στην *Άλκηστη*. Η μυθολογία επίσης αφηγείται πικρούς γάμους στον Άδη, μέσω της Περσεφόνης, όταν ο Άδης αρπάζει βιαίως τα θύματά του. Η κόρη του Κρέοντα αρπάζεται απά τα πέπλα της Μήδειας και να οδηγηθεί στον Άδη. Ο γάμος στη *Μήδεια πικρός* γιατί είναι ένας γάμος με τον Άδη. Όσοι πρόκειται να στεφανωθούν έχουν την ίδια μοίρα, "***πικρούς δ'έγώ σφιν καὶ λυγρούς θήσω γάμους***" (στ. 399). Η ίδια πίκρα-δηλητήριο και γεύση θανάτου μεταδίδεται και στους νέους γάμους του Ιάσονα με την κόρη του Κρέοντα. Ο έρωτας έχει γυρίσει στα αντίθετά του. *Από αγαθό και ευλογία είναι μανία και καταστροφή.* Ο γάμος και η γονιμότητα, επίσης, από παιδοποιία γίνεται παιδοκτονία και θάνατος.

(*Μήδ.*, στ. 803-806): "***οὔτ' ἐξ ἐμοῦ γὰρ παῖδας ὄψεταί ποτε***
ζῶντας τὸ λοιπὸν οὔτε τῆς νεοζύγου
νύμφης τεκνώσει παῖδ', ἐπεὶ κακὴν κακῶς
θανεῖν σφ' ἀνάγκη, τοῖς ἐμοῖσι φαρμάκοις".

" Ούτε θα δει ποτέ ζωντανά τα παιδιά
που έκανε μ' εμένα ούτε θα προλάβει
να του δώσει παιδιά η νέα του γυναίκα
- αφού από τα δηλητήρια μου θά έχει φαγωθεί".

Το δηλητήριο τρώει τη ζωή. Ο έρωτας και ο γάμος του Ιάσονα και της κόρης του βασιλιά δηλητηριάζονται. Ό,τι δηλητηριάζει τη Μήδεια δηλητηριάζει και κάθε νέο γάμο. *Πίκρα στην πίκρα και φαρμάκι στο φαρμάκι. Η φαρμακεία της Μήδειας* γίνεται δηλητηριώδης και εξοντωτική, όταν εκείνη, πριν ακόμη και από τον Ιάσονα, αποφασίζει να παντρέψει την κόρη του Κρέοντα, *ετοιμάζοντας τελετουργικά αλλά και τραγικά το γάμο της με το θάνατο.* Η Γλαύκη (ή αλλού Κρέουσα, το όνομα της δεν διευκρινίζεται ούτε στην τραγωδία του Ευριπίδη ούτε από τους σχολιαστές των κειμένων), γίνεται *νύμφη θανάτου* με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που είχε γίνει άλλοτε η Μήδεια, αφού στεφανώνεται με τα ίδια πέπλα του Ήλιου.

Στην περίπτωση της *Μήδειας*, όμως, αυτά τα πέπλα δήλωναν γονιμότητα και προστασία, στη Γλαύκη είναι *πέπλα και πλεκτάνες θανάτου, δίχτυα του Ήλιου και του Άδη δηλητηριώδη*. Οι ιδιότητες του Ήλιου αποκαλύπτονται διπλές[73] και αμφίσημες και στην τραγωδία, δηλαδή προστατεύουν και θανατώνουν. Τα πέπλα του Ήλιου που προστάτευαν το γάμο και τη νύφη (στο μύθο Μήδειας), τα ίδια ακριβώς θανατώνουν και παγιδεύουν (τη Γλαύκη και τον Κρέοντα στην τραγωδία).

Η "νύφη", στη Μήδεια, τρώγεται από τα δηλητήρια. Συχνά στην αρχαία τραγωδία η νύφη τρώγεται από θανατηφόρα πέπλα ή τυλίγεται με αυτά, όπως τυλίγει ο χιτώνας του Νέσσου που δωρίζει η Δηάνειρα στον Ηρακλή (*Τραχίνιες*). Τα πέπλα του Νέσσου είναι θεραπευτικά, αφού ο Νέσσος είναι θεράπων, και ανήκει στο γένος των Κενταύρων, ένα γένος που διατηρεί στο φαρμακείο του όλα τα εξαρτήματα της θεϊκής φαρμακείας. Κενταύρια φίλτρα, μαγικά, φάρμακα και φαρμάκια, τροφοδοτούν τους πολεμιστές στις μυθολογικές αφηγήσεις αλλά και τις γυναίκες στην τραγωδία.

Τα φαρμακωμένα δίχτυα που απλώνουν η Δηάνειρα και η Μήδεια είναι παγιδευτικά και καθαρτικά της ζωής. Παγιδεύουν τα θύματά τους μηχανικά μέσα στον ίδιό τους τον εαυτό και καθαρίζουν το σώμα και την ψυχή έως θανάτου. Με ανάλογο δίχτυ -θανατηφόρα παγίδα- τυλίγει και η Κλυταιμνήστρα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Στολίδια, στεφάνι και πέπλα, όλα εξαρτήματα του γάμου, ότι τώρα και *μέσα στο γυναικείο θάλαμο γίνονται εργαλεία δολοφονίας και εξόντωσης*, επιφέροντας το θάνατο, και θα βγάζει δηλητήριο, τρέφοντας το σώμα και την ψυχή της νύφης.

Το φαρμακείο της Μήδειας παράγει δηλητήρια για τους γάμους, δωρίζοντας το θάνατο. *Ο θάνατος από το φαρμακείο της Μήδειας είναι ένα δώρο που αποκαλύπτει το πρόσωπο.* Ο Σ. Φρόυντ αναφέρεται ρητά[74] στην περίπτωση της Μήδειας, ως παραδειγματική μορφή υστερίας (παραλληρίζοντάς την με την Ντόρα) και υπογραμμίζει την καταβολή των δώρων στην αντίπαλη ερωμένη. Σημειώνει[75] ότι "*τυπικό στοιχείο στην ασύνειδη ερωτική ζωή των κοριτσιών με υστερία είναι η* καταβολή δώρων. Η γυναικεία ζήλια φέρεται ως αντρική ζήλια, μια συμφιλίωση των πιο αντίθετων κομματιών". Η κόρη του Κρέοντα χαίρεται όταν λαμβάνει τα

[73] Mimoso- Ruiz, *ό.π.*, σ. 83. Για το ίδιο θέμα μιλήσαμε διεξοδικά στο προηγούμενο κεφάλαιο.
[74] Σίγκμουντ Φρόυντ, *Ντόρα. Η ανάλυση μιας υστερίας*, Επίκουρος, Αθήνα 1989, σσ. 63-65.
[75] *Ό.π.*, σ. 67.

δώρα, στολίζεται και πηγαίνει στον καθρέπτη. Η αντανάκλαση του προσώπου, της χαράς και του στολιδιού, θα γυρίσει στα εντελώς αντίθετα, διότι ο καθρέπτης θα αποκαλύψει αυτό που πραγματικά υπάρχει πέρα από μας. *Πέρα από το βλέμμα στον καθρέπτη, και μέσω αυτού, υπάρχει ο θάνατος.* Εκεί, μας λέει ο αγγελιοφόρος, το θέαμα είναι *δεινόν.*

(*Μήδ.*, στ. 1167): "***τούνθένδε μέντοι δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν***"

"Από εδώ και πέρα, αρχίζει ο εφιάλτης".

"Δεινόν θέαμα", όταν το βλέμμα πέφτει στον καθρέπτη και καθρεφτίζεται η αλήθεια ή διαλύεται κάθε πλάνη. Ένα βλέμμα πάνω στο ίδιο μας το πρόσωπο. Επιπλέον, το "θέαμα είναι δεινόν" όταν τη σάρκα την τρώει το δηλητήριο.

(*Μήδ.*, στ. 1200-1203):

"***σάρκες δ' ἀπ' ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ***
γναθμοῖς ἀδήλοις φαρμάκων ἀπέρρεον,
δεινόν θέαμα·
πᾶσι δ' ἦν φόβος θιγεῖν νεκροῦ·
τύχην γὰρ εἴχομεν διδάσκαλον".

"Τίποτα δεν εξεχώριζες, δεν είχε μάτια πια,
μια πληγή το πρόσωπό της - χρυσάφι, αίμα και φωτιά
έσταζαν από το μέτωπό της και σαν των πεύκων
ο ίδρως ο αργός, οι σάρκες της λιωμένες
απ' τα φαρμάκια ξεκολλούσαν από τα οστά
και έρρεαν στο χώμα. Φριχτό! Φριχτό!"

Η φαρμακεία της Μήδειας μετατρέπει διαρκώς τα δεδομένα, εξαπατά, αποπλανά, *είναι σαν τη μηχανή της ζωής*, φέρνει τον άνθρωπο μπροστά στο θρήνο, στη λύπη, στη χαρά, στο τέρμα, στο όριό του, στην αρχή ή το τέλος του. *Μετατρέπει, λοιπόν τον έρωτα σε θάνατο.* Μετατρέπει κι εξαπατά. *Το δώρο ήταν παγίδα θανάτου, μια καταστροφή:* "***τοῖον εἰς ἔρκος πεσεῖται/ καὶ μοῖραν θανάτου δύστανος***" (στ. 986-86).

Ο γάμος έγινε θρήνος και κηδεία: "***καὶ παρεστάναι λέχει/ νύμφην τε κηδεύουσαν ἥδεσθαι σέθεν***" (στ. 887-888). Ο τύραννος "***πατὴρ δ' ὁ τλήμων συμφορᾶς ἀγνωσίᾳ***" (στ. 1204), *άμοιρος και νεκρός. Τα πέπλα της νύφης εξαπατούν και αποκαλύπτουν ταυτόχρονα.* Αποκαλύπτουν το θάνατο. Το πρόσωπο

της νύφης στον καθρέπτη γίνεται βλέμμα που πετρώνει την ίδια. Σκοτωνόμαστε από την ίδια την εικόνα μας,"***ἄψυχον εἰκὼ προσγελῶσα σώματος***" (στ. 1163), από *τον ίδιο μας τον εαυτό.*

Τα δώρα ήταν φαρμάκια-δηλητήρια και ο φαρμακός, *"κάθαρμα"* που καθαίρει οριστικά. *Η μαγεία ήταν αποπλάνηση θανάτου.* Η συγνώμη προς τον Ιάσονα λίγο πριν σταλούν τα δώρα - "***Ἰᾶσον, αἰτοῦμαι σε τῶν εἰρημένων συγγνώμον' εἶναι***", (στ. 870) - *ήταν συγνώμη που ετοίμαζε τον έγκλημα.*

Τα φάρμακα της Μήδειας είναι *φάρμακα μητιόεντα*[76], τα οποία ο Πίνδαρος[77] τα χαρακτηρίζει σοφά, αφού διαθέτουν πανουργία. *Η φαρμακεία της Μήδειας είναι η μαγεία της μήτιδος*, του δόλου, της μηχανής, της σοφίας. Η *παμφάρμακος* Μήδεια εκπροσωπεί όλα τα μηχανικά στοιχεία της γυναικείας φύσης. *Γοητεύει, εξαπατά, μηχανεύεται, περιπλέκει και περιπλέκεται.*

Οι γυναικείες μηχανές, στο θέατρο και στη ζωή, είναι μηχανές θανάτου. Επινοούν τεχνάσματα, δόλους, απάτες με τέχνη και παγιδεύουν τον άνδρα, τη γυναίκα, τον τύραννο. Ετοιμάζουν παγίδες, παρασκευάζουν γοητείες, φάρμακα και φαρμάκια, επινοούν κάθε μέσο ρητορείας, εφευρίσκουν την έξοδο και αποφορτίζουν τη νοσούσα ανθρώπινη κατάσταση. Οι γυναικείες μηχανές *αποσκοπούν* να αιχμαλωτίσουν αλλά και να ελευθερώσουν τη ζωή.

---

[76] Ομήρου, *Οδύσσεια,* δ, 227. Βλ. τη μελέτη των J. -P.Vernant- M. Detienne, *Η Μήτις, η πολύτροπη νόηση στην αρχαία Ελλάδα,* Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σσ. 216-217. Εκεί αναφέρονται η Μήδεια, η Αθηνά και ο Σίσυφος ως μορφές της κορινθιακής μυθολογίας που κατέχουν τη μήτιδα.

[77] Πινδάρου, *13ος Ολυμπιόνικος*, στ. 24.

3.4. Η φαρμακεία της *Μήδειας* είναι μηχανική[78]

ἦν δ' ἐξελαύνῃ ξυμφορά μ' ἀμήχανος,
αὐτὴ ξίφος λαβοῦσα
Ευριπίδη *Μήδεια*, στ. 393

Οι γυναικείες μηχανές στήνονται πάντα μεταξύ γοητείας και θανάτου, μεταξύ ηδονής και οδύνης. Παραδείγματα οι μηχανές-παγίδες της Πηνελόπης, της Πανδώρας, της Ελένης, της Μήδειας, της Φαίδρας, της Εκάβης, της Κλυταιμνήστρας. *Μηχανές-παγίδες*, ίδιες με κείνες των κυνηγών, όταν το κυνήγι της ζωής ή η περιπέτεια *εξισώνεται με το άρπαγμα του θανάτου*, με ό,τι κατατρώει ή αρπάζει τον άνθρωπο, που είναι ταυτόχρονα θύμα και θύτης των παθών.

Η Μήδεια είναι από τις πιο πολυμήχανες γυναίκες της αρχαιότητας, στο μύθο και στην τραγωδία. Η πολυμηχανία της πηγάζει από τη χρήση των φαρμάκων, των φίλτρων. Όντας *παμφαρμακός*[79], συνδέεται με όλες τις υπόλοιπες μηχανικές γυναίκες την Αγαμήδη, την Περιμήδη, την Πολυμήδη (πιθανή μητέρα του Ιάσονα). Φάρμακα, δηλητήρια, ερωτικά φίλτρα, *μαγείες αποτελούν παράμετρο της επινόησης σχεδίων* και τεχνασμάτων, της πανουργίας, του δόλου και της εξαπάτησης. Ακόμη και σήμερα τα μήδεα ερμηνεύονται ως σκέψεις, βουλεύματα[80]. *Η φαρμακεία της Μήδειας ασκεί γοητεία*, θέλγει, παρέχει θέλγητρα προκαλεί παραισθήσεις.

Φάρμακα και φίλτρα είναι κομμάτια της γυναικείας μήτιδος[81], *της πανούργας και εξοντωτικής αλλά και σωτήριας.* Όπως ορθά σχολιάζει η Cl.

---

[78] Δ. Δημητράκου, *Λεξικό, ό.π., Μηχανή* (λήμμα): μηχανικό μέσο, δόλοι, απάτες. *Μηχάνημα*: τέχνασμα, δόλος. *Μηχανώμαι:* κατασκευάζω με τέχνη, επιφέρω, προκαλώ, σχεδιάζω.

Η λέξη μηχανική είναι από τις σπάνιες λέξεις που διατήρησαν τον πλούτο της αμφισημία τους και στα νέα ελληνικά. Ρεμπέτικα τραγούδια αναφέρονται σε γυναίκες μηχανές, για παράδειγμα: "Πάντα μιλάς μηχανικά/χαράς στην πονηριά σου!/ άλλα μού λέν τα χείλη σου και άλλα η καρδιά σου". *Είσαι γυναίκα του μπελά, Ζεϊμπέκικο* του Παπαϊωάννου, 1948, βλ. Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 54.

[79] J. -P. Vernant, *Η Μήτις, ό.π.*, σ. 217, όπου και αναφέρεται η Μήδεια *ως παμφαρμακός*.

[80] Δ. Δημητράκου, *Λεξικό, ό.π., (*λήμμα): *μήδος:* σκέψεις, βουλεύματα, τεχνάσματα, φροντίδες, μέριμνες, έννοιες, σκοτούρες. *Μήδομαι*: έχω κατά νου, σκέπτομαι, σχεδιάζω, μηχανεύομαι, επινοώ, εφευρίσκω, κατορθώνω τεχνηέντως, φροντίζω, νοιάζομαι.

[81] Claire Nancy, "Euripide et la parti des femmes" *-La femme dans les sociétés antiques- Actes des colloques de Strasbourg*, mai 1980-81, Στρασβούργο 1983, σ. 89. Για το ίδιο θέμα βλ. J. -P. Vernant, *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 285.

Nancy[82], *"η στιγμή των φίλτρων και των φαρμάκων στον Ευριπίδη* -αλλά και αλλού, στη νεότερη και την κλασική λογοτεχνία- *αποτελούν τη θηλυκή πανοπλία"*, η οποία -προσθέτουμε- προετοιμάζει την αναμέτρηση, αλλά και την εντείνει μέσα από το *"θέλγειν"* της ομορφιάς, του κινδύνου, του θανάτου, της πλάνης και της ψευδαίσθησης. *Το "θέλγειν" στη Μήδεια είναι μηχανικό. Είναι θέλγητρο λόγου και ρητορείας, αφού πείθει*[83] *και αποπλανά ή αποκρύπτει την αλήθεια.* Επίσης είναι και θέλγητρο ερωτικό, αφού υπόσχεται αιώνια αγάπη και πίστη. Δύο φορές η Μήδεια παραπλανά μέσω της πειθούς. Την πρώτη όταν παρουσιάζεται νικημένη ικέτιδα στον Κρέοντα, ζητώντας του μία μέρα ακόμα, και τη δεύτερη, όταν ζητά συγνώμη από τον Ιάσονα και του δηλώνει ότι θέλει να ευχαριστήσει τη μέλλουσα νύφη μέσω δώρων.

Θέλγητρα αποπλάνησης και στις δύο περιπτώσεις, απολύτως γυναικεία. *Γυναικεία και μηχανικά, απολύτως τραγικά.* Η τραγωδία γίνεται *μηχανική* όταν οι γυναίκες υποδύονται ή εκφέρουν ό,τι τους αρνείται η πόλη, *το λόγο.* Η *υπόδυση* είναι *μηχανική*, αφού ο λόγος και η σιωπή του γυναικείου ύφους εντάσσεται να φανερώνονται ή αποκρύπτονται *πίσω από τις απάτες του θεατρικού λόγου*, της ποιήσεως, δηλαδή μιας άλλης τέχνης, μιας άλλης μηχανής.

Ό,τι μας αρπάζει βιαίως στη ζωή, παγιδεύεται με την ίδια βιαιότητα. Η φαρμακεία της Μήδειας είναι *μηχανική* και επιπλέον συναφής με τη γοητεία του λόγου[84], τη *μηχανή της παγίδας.* Στη *Μήδεια*, κατά την προσωπική μας άποψη, ταυτίζεται απόλυτα *η μαγεία της ρητορικής με τη μαγεία της εξαπάτησης.* Για τη Μήδεια, μηχανή είναι ο ίδιος ο λόγος, η ρητορεία. Παγιδεύει λοιπόν τα θύματά της πρώτα ρητορικά, μηχανικά μέσα στον ίδιο τους τον εαυτό. Ο *γυναικείος λόγος παγιδεύει την ψυχή, μηχανικά*, εκφέροντας ως *ψυχική αναφορά και τραύλισμα*, τα πάθη των γυναικών, που είναι πάθη όλης της κοινότητας. Οι παγίδες του λόγου, στη *Μήδεια* τυλίγουν τους ακροατές ή τα θύματά τους, από την ίδιά τους την υπόσταση. Αποδεικνύεται έτσι, *ότι παγίδα και αποπλάνηση, στο κυνήγι της αλήθειας, είναι ο ίδιος μας ο εαυτός.* Η Διπάνειρα, η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη, η Πηνελόπη, μηχανεύονται συχνά παγίδες, δίχτυα για να τυλίξουν τα θύματά τους.

---

[82] Cl. Nancy, *ό.π.*, σσ. 89-90.

[83] Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Παρίσι 1985, σ. 35, όπου αναφέρει: "μηχανή για τις γυναίκες, η πειθώ".

[84] J. de Romilly, *ό.π.*, σ. 39. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η μελέτη της για τις σχέσεις μαγείας -ως αποπλάνησης με τη ρητορική του Γοργία, όπου εντοπίζει αναλογίες αναφερόμενη στη φαρμακεία του λόγου.

Έτσι ακριβώς η Μήδεια παγιδεύει τον Κρέοντα και την Γλαύκη. Με τον ίδιο τρόπο παγιδεύει και τον Ιάσονα. Υποδύεται ό,τι εκείνοι περιμένουν να υποδυθεί και έτσι τους παραπλανά. Υποδύεται ό,τι περιμένει η πόλη από κάθε γυναίκα να υποδυθεί. *Παγίδα είναι ο ίδιος μας ο εαυτός: μάσκα ή προσωπείο, πάντα η ίδια η επιθυμία.* Η απελευθέρωσή μας από αυτήν επέρχεται *μόνο διαμέσου θανάτων και απωλειών.* Ο Κρέων παγιδεύεται από την ίδια του την εξουσία, η κόρη του παγιδεύεται από το γάμο της ή την ψευδαίσθηση του γάμου. Δεν είναι, εξάλλου, καθόλου τυχαίος ο τρόπος που επέρχεται ο θάνατος του Κρέοντα και της κόρης του, από τα δηλητηριασμένα πέπλα, ή, ακόμα, το κοίταγμα μέσα από τον καθρέφτη.

(*Μήδ.*, στ. 1160-1162): "***χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχοις λαμπρῷ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην,***
ἄψυχον εἰκὼ προσελθοῦσα σώματος".

Ο καθρέφτης γίνεται παγίδα, το είδωλο (***ἄψυχον εἰκὼ***) της νύφης είναι μια άψυχη ψευδαίσθηση, είδωλο που δεν μιλά. Σε ολόκληρη την ευριπίδεια τραγωδία η κόρη του Κρέοντα δεν μιλά. Ένα είδωλο κλεισμένο στον εαυτό του και την ψευδαίσθηση του[85], "κοπώντας στον καθρέφτη βλέπει αυτό που δεν βλέπεται". Ο καθρέφτης αποκαλύπτει το τρομακτικό και ό,τι "δεν βλέπεται" είναι τρομακτικό. Αργότερα αυτό το τρομακτικό, τεμαχίζει τις σάρκες, τυλίγει κεφάλι και πρόσωπο, δέρμα και οστά (***"λευκὴν ἔδαπτον σάρκας τῆς δυσδαίμονος"***, στ. 1189), όπως *σπαράζει και τον πατέρα-τύραννο.* Η Μήδεια *δολοφονεί τα θύματά της σε παγίδες* όπου το σώμα κατασπαράζεται από ό,τι το περιβάλλει. Το "σπάραγμα του προσώπου γίνεται σπάραγμα μιας επιθυμίας"[86], *το σπάραγμα του σώματος γίνεται ανατομία της ψυχής και γνώση της.*

Με τον ίδιο τρόπο θα τυλίξει η Διπάνειρα τον Ηρακλή, τον πιο δυνατό άνδρα της αρχαιότητας, μέσα στο ίδιο του το σώμα. *Το σπάραγμα του σώματος εκφράζει την ψυχή και τη γνώση της.* Ο Ηρακλής κατόρθωσε όλους τους άθλους του αλλά δεν μπόρεσε να νικήσει τον ίδιο του τον εαυτό, στο κατώφλι του σπιτιού εμπλέκεται στην *αγνωσία* της ψυχής του και θανατώνεται.

---

[85] Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος - Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 1994, σ. 65.
[86] *Ό.π.*, σσ. 65-66.

Ο Γιάν Κότ, συμπληρώνει[87]: "Κάθε φόνος απαιτεί τη γνώση του ανθρώπινου σώματος και η περιγραφή του φόνου είναι μετάδοση της γνώσης και της σοφίας".

Η τραγωδία στο σύνολό της αναλαμβάνει να μεταδώσει (μέσω των αγγελιοφόρων) το σπάραγμα του σώματος και της ψυχής ως γνώσης του θανάτου. Αυτή η γνώση-σοφία μάς παραδίδεται και από τη *Μήδεια*, τότε "που οι τραγικοί ποιητές πραγματεύονται ό,τι και οι γιατροί"[88] -όπως για παράδειγμα ο Ιπποκράτης-, δηλαδή *την αγριότητα που απειλεί και κατασπαράζει θηριωδώς τις σάρκες των ανθρώπων (τα έλκεα)*.

Στον Ευριπίδη *το φάρμακο σωτηρίας είναι πάντα μια μηχανή σωτηρίας*[89], *μια γυναικεία υπόθεση όπου απαιτείται η θυσία*[90] όσων νοσούν, για να εξιλεωθεί και να καθαρθεί ο κοινωνικός ιστός που απειλείται.

Εκεί όπου υπάρχει *φάρμακο σωτηρίας*, υπάρχει *φαρμακός* και εξιλαστήριο θύμα. *Εκεί όπου υπάρχει φάρμακο σωτηρίας, υπάρχει και μηχανή σωτηρίας*. Η Μήδεια εξέρχεται του δράματος μηχανικά, *από μηχανής*. Αυτή τη μηχανική έξοδο την επαναλαμβάνει συχνά ο Ευριπίδης, γι' αυτό και ο Αριστοτέλης κατακρίνει: " ***Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ ἤθους συμβαίνειν, καὶ μη ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεία ἀπὸ μηχανῆς***" (Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, XV, 5-7, 1454 α). Η λύση του δράματος, κατά τον Αριστοτέλη πρέπει να δίνεται από το φυσικό ήθος του ήρωα και όχι μηχανικά, από κάποιο "***ἅρμα δρακόντων πτερωτών, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν***" (Ευρ., *Μήδ.*, σχόλ. υπόθ. στ. 1320). Ωστόσο ο Ευριπίδης -κατά τη γνώμη μας- παρέχει στη *Μήδεια* την έξοδο του δράματος από μηχανής, για να επιτείνει *την αμηχανία της*. Ο χορός άλλωστε χαρακτηρίζει την έξοδο της Μήδειας σαν μια αμήχανη κατάσταση στην οποία δεν θα ήθελε ποτέ να βρεθεί: "***μὴ / δῆτ' ἄπολις γενοίμαν / τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα / δυσπέρατον αἰῶν'***", (στ. 642-645).

---

[87] Γιάν Κότ, *ό.π.*, σ. 67.

[88] Jacques Jouanna, "La maladie sauvage et la tragédie grecque" *Métis, Revue d' Anthropologie du momde grec ancien*, vol. III, 1-2, Παρίσι - Αθήνα 1988, σ. 359.

[89] C. Nancy, "Φάρμακον Σωτηρίας: Le mecanisme du sacrifice humaine chez Euripide" *Théâtre et spectacle dans l' Antiquité -Université des Sciences Humaines de Strasbourg- Travaux du centre de Recherche sur le Proche-oriend et la Crèce Antique*, vol. 5-7, Στρασβούργο, Nov. 1981, σ. 20.

[90] *Ό.π.*, σ. 31. Εκεί υπογραμμίζεται ότι στον Ευριπίδη οι θυσίες της Ιφιγένειας, της Πολυξένης, της Μακαρίας λειτουργούν ως θυσίες φαρμακών που σώζουν πολιτικά την πόλη, τους πολίτες, τα θεϊκά σχέδια.

Εκεί όμως όπου υπάρχει *μηχανή σωτηρίας*, υπάρχει *και αμηχανία*, τόσο για θύματα όσο και για τους θύτες. *Μια αμηχανία έντρομη, ανησυχητική και απειλητική.* Όλα τα σχέδια της Μήδειας συνοδεύονται από *αμηχανία.* Ο ήρωας *φαρμακός* πλήττεται και αυτός από τα μηχανικά σχέδια της θεραπείας που προτείνει, έρχεται σε αμηχανία, φοβάται, ανησυχεί, ανυπομονεί, θλίβεται. Η *αμηχανία* των σχεδίων της Μήδειας συνθέτει τη *μηχανική* της και ολοκληρώνει το πρόσωπό της. Η Μήδεια, όταν καταστρώνει τα σχέδια της, αρχίζει να μιλά στον εαυτό της, παραμιλάει, διστάζει και εμψυχώνεται.

(*Μήδ.*, στ. 402-409): " ***Μήδεια, βουλεύουσα καὶ τεχνωμένη·***
ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν. νῦν ἀγὼν εὐψυχίας.
ὁρᾷς ἃ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν
τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' τ' Ἰάσονος γάμοις,
γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἡλίου τ' ἄπο.
ἐπίστασαι δέ· πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν
γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται".
"Μήδεια εσύ κι ο μάγος φόνος σου. Σύρσου
Έρπε στα τρομαχτικά. Είναι η ώρα
που η γενναία σου ψυχή τον αγώνα αρχινάει
Δες αυτά που έπαθες: να σε περιγελούν
τα μπάσταρδα του Σίσυφου και ο γαμπρός Ιάσονας
- εσένα που έχεις για πατέρα τον Ήλιο τον τρισμέγιστο
Εσύ ξέρεις πως θα τα καταφέρεις. Εμείς οι γυναίκες
που από τη φύση μας δεόμαστε το υπέροχο -
είμαστε οι πιο πρόστυχες εργάτριες του κακού".

Όταν η Μήδεια βρίσκεται *σε αμηχανία, τραβάει μαχαίρι,* " ***ἣν δ' ἐξελαύνῃ ξυμφορά μ' ἀμήχανος, αὐτὴ ξίφος λαβοῦσα***" (στ. 392), οργίζεται και υπερασπίζεται τον οίκο της. Την πολεμική οργή της ο Ιάσων τη χαρακτηρίζει αμήχανο κακό, "***τραχεῖαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν***" (στ. 447).

Επιπλέον, όταν η Μήδεια βρίσκεται *σε αμηχανία, διστάζει.* Είναι οι στιγμές που στερείται κάθε μηχανική γνώση και αδημονεί μπροστά στη φρικαλεότητα του σχεδίου που προετοιμάζει: "***οὐκ ἂν δυναίμην χαιρέτω βουλεύματα τα***

πρόσθεν" (στ. 1044). Λίγο πριν από την ολοκλήρωση του σχεδίου, λίγο πριν εκτελέσει την παιδοκτονία, διστάζει και διχάζεται, "***ἆ ἆ / μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε***", (στ. 1056-57). Η *αμηχανία αφοπλίζει και απειλεί αυτόν που* μηχανεύεται. Η φαρμακεία της Μήδειας λειτουργεί διπλά *μηχανικά,* επειδή εμπλέκει τον ίδιο τον ήρωα στα σχέδιά του.

Η Μήδεια παγιδεύει αλλά και αυτοπαγιδεύεται. Η αμηχανία της εκφράζεται μέσα από σιωπές, κλάματα και αποκρύψεις σχεδίων, μέσα από την οικειότητα οικογενειακών στιγμών λίγο πριν αποσταλούν τα δώρα και αρχίσουν οι δολοφονίες. Η *αμηχανία* αγγίζει το παράπονο της ζωής μπροστά στο θάνατο που μηχανεύεται, που αφήνει μετέωρους τους πάντες, μεταξύ σχεδίου και πάθους, μήτιδος και επιθυμίας. Η αμηχανία αφήνει μετέωρες τις σχέσεις μεταξύ μητέρας και παιδιού, αρσενικού και θηλυκού, θεϊκού και ανθρωπίνου, πλάνης και αλήθειας. Τέλος, καλείται να μεσολαβήσει ανάμεσα στον πάνω κόσμο και τον κάτω.

Σε ανάλογη αμηχανία περιέχεται ο Ηρακλής -ένας άλλος πολυμήχανος φαρμακός, θεράπων αλλά και φαρμακωμένος- όταν φαρμακώνεται. Χωρίς να το γνωρίζει, παγιδεύεται στον ίδιο του το σώμα και *γίνεται ο αμήχανος μεσολαβητής της ζωής και του θανάτου*[91]. Αμήχανοι, μετέωροι μένουμε μεταξύ ζωής και θανάτου, παρόλες τις "μηχανές" που επινοήσαμε.

Η φαρμακεία της *Μήδειας γίνεται μηχανή που παγιδεύει το ίδιο τον επινοήσαντα -τον τραγικό ήρωα- όταν εμπλέκεται αμήχανος στον ίδιο του τον εαυτό. Η μηχανική σχεδίων* στην τραγωδία της *Μήδειας* πλήττει τους ίδιους τους δράστες, μετατρέποντας τον θύτη σε *αμήχανο θύμα και θήραμα* του ίδιου του σχεδίου του.

Ο τραγικός λόγος μάς στήνει μηχανές, γίνεται ιατρός, παγιδευτής και θεράπων των νοσημάτων της πόλης και του προσώπου. Πραγματευόμενος τα ανθρώπινα πάθη, παγιδεύει τον άνθρωπο μέσα στη γνώση του ίδιου του εαυτού.

---

[91] Γιάν Κότ, ό.π., σ. 116.

3.5. Λόγος φαρμακός

Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ
ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν,
αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις
Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, VI, 13-14, 1450 a

Ἆρ' οὖν τὸ μὲν ὅλον ἡ ρητορικὴ,
ἂν εἴη τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων
Πλάτωνος *Φαίδρος*, 261 a

Η τραγωδία είναι *ψυχαγωγία παθών*[92], *άγει* και φέρει την *ψυχή* στο τοπίο του Άδη. Η τραγωδία παρέχει την αγωγή της ψυχής για *τη θεραπεία της νόσου·αγωγή της είναι ο θάνατος*. Ο ποιητής και ο ήρωας ασκούν ψυχαγωγική θεραπεία *διά λόγων*, ίδια με την ψυχαγωγία που παρέχει η ρητορική (*Φαίδρος*). Η ψυχαγωγία της ρητορικής και της τραγωδίας στηρίζονται στις απάτες του "φαίνεσθαι" και του "είναι" του προσώπου, της γραφής και του λόγου, της ψυχής και νοσημάτων της. Αυτές οι απάτες λόγων ψυχαγωγούν εν μέσω Άδη, αλλά πρόκειται να αποκαλύψουν και να διδάξουν στον ήρωα, πολίτη, θεατή, νεοφώτιστο την αλήθεια της ψυχής και του προσώπου. Η *ψυχαγωγία δεν ψεύδεται και απαιτεί οι τεχνικές της "απάτης" και του "απατάσθαι" να λειτουργούν ως μηχανές σωτηρίας*, αποκαλύπτοντας τα ανθρώπινα.

Ο τραγικός λόγος μας στήνει παγίδες όταν γίνεται λόγος φαρμακός. Επιχειρεί τη διάγνωση της νόσου, την καταγγέλλει δημόσια, και υποδεικνύει θεραπείες καθαρτικές, διαμέσου θανάτων. Παγιδεύει τους θεατές, τους ήρωες, τους πολίτες στα πάθη τους, καλώντας τους να τα υπερβούν. Σ' αυτές τις παγίδες, εμπλέκονται τραγικός ήρωας, θεατές, αλλά και ο ποιητής, όπως κυρίως και ο αναγνώστης. Ο J. Derrida, υπογραμμίζει σχετικά[93]:

> "Η συγκάλυψη της υφής, μπορεί εν πάση περιπτώσει να χρειαστεί αιώνες να ξηλώσει τον ιστό της. Ο ιστός περιβάλλοντας τον ιστό. Αιώνες για να

[92] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, 1022 b και 1450 c. Η τραγωδία αναφέρεται ως ψυχαγωγία παθών, ως λυπηρές βλάβες και μεγέθη συμφορών.
[93] J. Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία, ό.π.*, σσ. 65-66.

ξηλώσει τον ιστό. Ανασυστήνοντας τον επίσης σαν έναν οργανισμό. Αναγεννώντας απεριόριστα τον ίδιο τον ιστό της πίσω από το τέμνον ίχνος, την απόφαση κάθε ανάγνωσης. Επιφυλάσσοντας πάντα ως απόθεμα μιαν έκπληξη στην ανατομία ή τη φυσιολογία μιας κριτικής που θα πίστευε ότι είναι κυρίαρχος του παιχνιδιού, ότι επιτηρεί ταυτοχρόνως όλα τα νήματα, ενώ τη δελεάζει και την εξαπατά η ίδια η θέλησή της να εξετάσει το κείμενο δίχως να το αγγίξει, δίχως να βάλει το χέρι της στο"αντικείμενο", δίχως να αναλάβει τον κίνδυνο να προσθέσει, μοναδική ευκαιρία να μπει στο παιχνίδι αφήνοντας να της μαγκώσει τα δάκτυλα, κάποιο καινούργιο νήμα. Προσθέτω, εδώ, δεν σημαίνει τίποτα άλλο παρά δίδω προς ανάγνωση. Χρειάζεται προπαρασκευή για να σκεφτεί κανείς αυτό ακριβώς: ότι δεν πρόκειται για κέντημα, εκτός κι αν θεωρεί ότι το να ξέρει να κεντά είναι το ίδιο με το να έχει την ικανότητα να ακολουθεί το δεδομένο νήμα. Δηλαδή, αν με παρακολουθείτε, το κρυμμένο νήμα. Αν υπάρχει μια ενότητα της ανάγνωσης και της γραφής, όπως με ευκολία υποστηρίζουν σήμερα, αν η ανάγνωση *είναι* η γραφή, αυτή η ενότητα δεν προσδιορίζει ούτε την αδιαφοροποίητη σύγχυση ούτε την αδιατάρακτη ταυτότητα· το είναι που συμπλέκει την ανάγνωση με την γραφή οφείλει να ξηλώνει".

Ο τραγικός λόγος μάς στήνει παγίδες, που, αν η γραφή συμπλέκεται με την ανάγνωση, πρέπει να ξηλωθούν. Να ξηλωθεί ο ιστός ώστε να ειπωθεί ό,τι περιβάλλει το κείμενο, το λόγο, τη γραφή, τον ήρωα, τον αναγνώστη. Η ρητορική και η τραγωδία είναι λόγοι διαποτισμένοι από φάρμακα και φαρμάκια, όμως πίσω από την *ορολογία των φαρμάκων ή των φαρμακών* υπάρχει η νοσούσα ανθρώπινη κατάσταση που πασχίζει διαχρονικά να ελευθερωθεί.

Στη *Μήδεια* -όπως πιθανόν στον *Οιδίποδα τύραννο,* στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή και αλλού- ο ιστός του κειμένου είναι ποτισμένος με φάρμακα και δηλητήρια. *Ο τραγικός λόγος γίνεται λόγος φαρμακός, όταν περιγράφει τη νόσο να κατατρώει τα ανθρώπινα έλκεα.* Ένας λόγος θεραπευτικός, *-φάρμακο και φαρμάκι-* αμήχανος, που αιχμαλωτίζει τα θύματά του, αφήνοντας άναυδο τον αναγνώστη έως σήμερα.

Η τραγική γραφή χαράζει -μέσω του τραγικού ήρωα ή του αναγνώστη- τις πληγές, βαθαίνοντας το τραύμα αλλά και θεραπεύοντάς το. Για τη θεραπεία διά του λόγου μάς μιλά ο Γοργίας[94]:

> "Η δύναμη του λόγου (***τοῦ λόγου δύναμις***) έχει την ίδια σχέση (***τὸν αὐτόν δὲ λόγον***) προς τη διάθεση της ψυχής (***πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν***) όπως η διάθεση των παρασκευασμάτων (***τῶν φαρμάκων τάξις***) προς τη φύση των σωμάτων (***τὴν τῶν σωμάτων φύσιν***). Όπως ακριβώς μερικά παρασκευάσματα που βγάζουν από το σώμα ορισμένους χυμούς, το καθένα το δικό του, και άλλα μέν σταματούν την αρρώστια, άλλα μέν την ζωή, με όμοιον τρόπο ορισμένοι λόγοι προκαλούν λύπη, και άλλοι τέρπουν, άλλοι μέν προκαλούν φόβο, άλλοι δέ ενθαρρύνουν τους ακροατές, και άλλοι με μιά κακή πειθώ ναρκώνουν την ψυχή και την γοητεύουν (***τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν***)".

Ο τραγικός λόγος, με τη ρητορική του, *ακολουθεί τη διάθεση της ψυχής* (***πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν***) και προσφέρει τα παρασκευάσματά του (***τῶν φαρμάκων τάξις***). *Τα φάρμακα του λόγου* έχουν παρενέργειες στο σώμα και στην ψυχή. Τα "παρασκευάσματα του λόγου" -ή της τραγικής γραφής- τέρπουν και ενθαρρύνουν, ναρκώνουν και γοητεύουν. *Τραγωδία και φιλοσοφία* διαχειρίζονται *τη ρητορική της νόσου*, η οποία δεν σταματά στη γοητεία της ψυχής, αλλά προχωρά στην απομάγευση της ζωής μπροστά στο φόβο του θανάτου.

Ο λόγος για τη φαρμακεία στην τραγωδία της Μήδειας είναι διπλά μηχανικός. Καταρχάς, επειδή ο τραγικός λόγος στήνει μηχανές που ο θεατής τις παρακολουθεί και ο ήρωας, πολυμήχανα, μέσα από την ιστορία του, τις πραγματώνει, όταν αποπλανά, πείθει και οδηγεί στο τρομακτικό. Διπλά μηχανικός, επειδή ο ίδιος ο λόγος μαγεύει, ναρκώνει, πείθει, αποπλανά το θεατή και ο ήρωας μέσα από τις ιδιότητες του παρέχει τη μεταμόρφωση, την αποπλάνηση, τις γοητείες, και γίνεται *η αφορμή της απάτης*. Είναι εκείνος -ο βασιλιάς της Θήβας ή η μάγισσα της Κορίνθου- που πάσχει μέσα στο θέατρο και όχι εμείς. Εκείνος που μέσα στη μηχανική του θεατρικού λόγου *συλλέγει το αποτρόπαιο*, γίνεται φρικτός, εισχωρεί στο αθέατο, κερδίζοντας τη συμπάθεια ή την αντιπάθειά μας. Η απάτη ωστόσο είναι διπλή: *του ήρωα και του ποιητή αλλά και του αναγνώστη*.

---

[94] *Ό.π.*, Γοργίας *Ελένης Εγκώμιον*, σ. 147.

Αλλά ποιος απατά εδώ; Ο τραγικός λόγος, το κείμενο, ο ποιητής, ο ήρωας ή ο αναγνώστης; Ποιος κινεί τα νήματα του ιστού της "απάτης" και "του απατάσθαι";

Ακόμα και σε μια υποτιθέμενη "θεωρία της γραφής" διαμέσου της τραγωδίας της *Μήδειας* έως σήμερα, εμπλεκόμαστε στον ίδιο μας τον εαυτό. Κατά τη γνώμη μας, αν πράγματι η φαρμακεία της *Μήδειας* παρέχει θεραπείες σωτήριες ή καταστροφικές -ίαση και κάθαρση κατά τον Αριστοτέλη (όπως υποστηρίζει η J. de Romilly)[95] -, δύναται να εξυγιάνει *τον ίδιο μας τον εαυτό, όλους εμάς, θεατές, αναγνώστες, ηθοποιούς, πολίτες της αρχαίας Αθήνας.*

Η *Μήδεια* -ή η τραγωδία στο σύνολό της- εκεί *στήνει μηχανές και απατά* πάνω στις διαθέσεις της ψυχής του καθενός μας. Μας απατά εμπλέκοντάς μας με ό,τι κουβαλά ο καθένας στο εσωτερικό του. *Εκεί, στον ψυχικό βίο, τα ζητούμενα είναι αφόρητα και μας παγιδεύουν.* Η Μήδεια θα παγιδέψει τους πάντες, γιατί γίνεται *η* μηχανή, το εργαλείο ή το τέχνασμα προς ελευθέρωση και καθαρμό. *Γίνεται παγίδα της νόσου, κυνηγός μηχανική και εκκαθαριστής της, ιατρός.* Όπως και κάθε τραγικός ήρωας παγιδεύει, είναι το μέρος της ψυχής που φοβίζει, νοσεί, πάσχει. *Το μέρος της ψυχής που μας αφανίζει, μας διασκορπά, μας διαλύει, μας δένει, μας καθηλώνει.*

Εδώ βρίσκουν απήχηση τα αποσπάσματα του *Γοργία* για την τραγωδία, ως *απάτη*, (*Απόσπασμα*, B 23 DK - *Γοργίας*)[96]:

> ***"ἤνθησε δ' ἡ τραγῳδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότ' ἀνθρώπων γενομένη καὶ πάσχουσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτης, ὡς Γοργίας φησίν, ἣν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. 'Ο μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος εὐάλωτος γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγῳ ὃ μὴ ἀναίσθητον".*** (*De la Cloria Atheniensiumm*, 5.348, 129sq. Nachst).

---

[95] Η παρατήρηση ανήκει στην J. de Romilly, *Magic and Rhetoric in Ancient Creece,* Harvard University Press, Cambridge, Λονδίνο 1975, σ. 21. Στο κεφάλαιο "Gorgias and Magic" τονίζεται η σχέση του αριστοτελικού όρου κάθαρση με την ιατρική έννοια του όρου medecine - ίαση και θεραπεία.

[96] Παραπομπή από τον Γοργία, *Atheniensiumm*, βλ. επίσης Πλούταρχος *De Audiendis Poetis*. Η παρατήρηση εξάλλου ανήκει στον Antonio Gazzia, "Gorgias et l' apate de la tragédie", *Cahiers du Cita- Anthropologie et théâtre antique. Actes du colloque internationelle,* Montpellier, No. 3, Mars 1986, σ. 149.

Ποιος απατά ποιον και από ποιους, στήνονται οι απάτες στην τραγωδία; Απατά ο ήρωας, ο ποιητής, η γυναίκα; Είμαστε όλοι εμπλεγμένοι στα δίκαιά μας, στους λόγους στις ιδέες μας; *Ή μήπως ο τραγικός λόγος, μέσα από τα παιχνίδια της μάσκας, της πλεκτάνης και της υπόδυσης, μας εξαπατά μπροστά στο αφόρητο;*

Η τραγωδία γίνεται *απάτη παθών, "τοῖς πάθεσι ἀπάτην"*. Αυτός που απατά παρέχει το δίκαιο και αυτός που απατάται -από την ηδονή των λόγων, τη ρητορεία- γίνεται σοφότερος, παρέχοντας ή μεταδίδοντας τη σοφία του θανάτου.

Η τραγωδία μάς εξαπατά και μας εμπλέκει στα πάθη μας. Εκεί, εξαπατούμε τον εαυτό μας και τους γύρω μας. Αλλά επίσης εκεί, στην απάτη και την πλάνη ανακαλύπτουμε την αλήθειά μας. Η αποκάλυψη της αλήθειας, της σοφίας και της δίκης, στην *τραγωδία παρέχεται μηχανικά*, όταν το θέατρο στήνει μηχανές και η σκηνή εξαπατά την αλήθεια με το ψέμα, το πραγματικό με το φανταστικό, το φως με το σκοτάδι, το πρόσωπο με τη μάσκα.

Η ευριπίδεια τραγωδία και ο τραγικός λόγος -ως θρησκευτικό είδος- γίνεται *μηχανή*, παρέχοντας την "έξοδο" -συνήθως *αμήχανα- από την α-πορία. Η έξοδος είναι θηλυκή και, άρα, διπλά μηχανική*[97]. Έξοδος από την α-πορία, θηλυκή, με τη νόσο ή την πληγή στο στόμα. Ο Ιάσων ως ιατρός, στον πρώτο διάλογό του με τη Μήδεια, εντοπίζει τη νόσο και της την αποδίδει[98]: *"τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν"*, (στ. 525). Η νόσος πλήττει ολόκληρο το γυναικείο γένος στη *Μήδεια* αλλά και σε όλες τις ευριπίδειες τραγωδίες. Η πληγή στο στόμα *-τα "άλγη στην γλώσσα"-* καθιστά τις γυναίκες αλλά και τη Μήδεια, νοσούσες. Με τη νόσο στη γλώσσα, τον λόγο, οι γυναίκες καθίστανται πρωταγωνίστριες στην πόλη και στην τραγωδία. *Το "λόγῳ δίδόναι"*[99], χαρακτηρίζει την κατάθεση του γυναικείου λόγου στην τραγωδία. *Ο κατ'εξοχήν τραγικός λόγος είναι ο γυναικείος.* Στοιχείο που δένει τη *Μήδεια* με την ιατρική και τη φαρμακευτική της πλευρά, και ανάγει τον λόγο και τη φαρμακεία της σε μηχανή λόγου, σε οδύνη και σκέψη πολιτική, σε *μια θεραπεία μέσω των λόγων χωρίς παρηγορία, ένα στοιχείο δυναμικό της δημοκρατίας.*

---

[97] C. Nancy, "Euripide et la parti des femmes"- *Actes des colloques de Strasbourg, ό.π.*, σ. 89.

[98] Η παρατήρηση έχει γίνει από τον Pierre Chantraime, "A propos d' Euripide, *Médée*, 525", *Collection Latomus, ό.π.*, σ. 93.

[99] Claire Nancy, "Euripide et la parti des femmes", *ό.π.*, σ. 83. Εκεί ακόμη αναλύεται ότι οι γυναίκες στον Ευριπίδη, έχουν την εικόνα της σοφής, της διανοητικής και έχουν -λόγο διδόναι- ότι κάνει τον Αθηναίο πολίτη, έχουν δηλαδή την ικανότητα κρίσης, επιλογής και απόφασης.

Στόμαργος, είναι ο φλύαρος, αλλά ένα στόμα φλύαρο μπορεί να είναι άνοιγμα και χάσμα, ρήγμα και έξοδος. Αργός ή Άργος, είναι ο ζωηρός, ο γρήγορος (το χαρακτηριστικό επίθετο αποδίδεται από τον Όμηρο στους σκύλους[100]). Ο ίδιος χαρακτηρισμός χρησιμοποιείται ως όνομα του σκύλου Άργου στην *Οδύσσεια*, του φύλακα της Ιώς[101], ενώ Αργώ ονομάζεται και το καράβι της Αργοναυτικής εκστρατείας[102].

Στόμαργος και άλγος ή στομαλγία και γλωσσαλγία, δένει τη Μήδεια με τα *άλγεα*, τους ψυχικούς και σωματικούς πόνους, τις θλίψεις, τις οδύνες, τα παθήματα. Τα *άλγεα της γλώσσας*, στη *Μήδεια*, σπάνε τη σιωπή δημοσιοποιώντας επί σκηνής *ψυχικά άλγη*. Το *"γλωσσαλγεῖν"*, όπως και το άλγος, είναι μέρος της ιατρικής, γενικότερα, αλλά και του φαρμακείου της Μήδειας. *Μια γλωσσαλγία εκκωφαντική.*

Η γυναικεία φλυαρία αναφέρεται στον πόνο, στο άλγος, όταν κυριαρχεί στους άντρες της πόλης η μεγαλύτερη νόσος, η αναίδεια: *"ἀλλ' ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων πασῶν, ἀναίδει'"*,(στ. 472-73). Η γυναικεία εξυγίανση γίνεται καθοριστική, ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών για κάθε νόσο μέσα στην πόλη. Η γυναικεία φλυαρία είναι *γλωσσαλγία*, νόσος της γλώσσας. Όταν οι γυναίκες "φλυαρούν" στην τραγωδία, η φλυαρία τους είναι επώδυνη γιατί αναφέρεται στα πάθη, ο λόγος τους στάζει φαρμάκι. Η Ανδρομάχη κατηγορείται για την ίδια νόσο, την *"μεῖζονα γλωσσαλγίαν"* της (Ευρ., *Ανδρομάχη*, στ. 689). Με αντίστοιχο τρόπο, όχι όμως μέσα από τη γλωσσαλγία της, αλλά μέσα *από τη σιωπή της, η Φαίδρα (*Ευριπίδης, *Ιππόλυτος) συντάσσοντας*, μια γραφή καταδικάζει και εξυγιαίνει τον Ιππόλυτο, προσφέροντάς τον στον θάνατο. *Ένας λόγος πάνω στα ανθρώπινα άλγη, αυτός είναι ο φαρμακός γυναικείος λόγος στην τραγωδία.*

Ο τραγικός λόγος είναι φαρμακός και φαρμακωμένος, ένας λόγος για τα άλγη, άρα πρωτίστως *ερωτικός*. Είναι λόγος για τον έρωτα, που είναι *"δεινός γόης καὶ φαρμακεύς καὶ σοφιστής"* (Πλάτωνος *Συμπόσιον*, 103 c), αποπλανά, σοφίζεται και στάζει φάρμακα και φαρμάκια. Όταν η Μήδεια παραπλανά, λέει (στ.

---

[100] Ομήρου, *Ιλιάδα*, Ι 50.
[101] Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης*, στ. 568.
[102] Pierre Chantraine, "A Propos d' Euripide, *Médée*, 525", *ό.π.* σ. 92.

473-475): *"εὖ, δ' ἐποίησας μολών"* και η φράση της μοιάζει με ερωτικό κάλεσμα από τα *Ποιήματα* της Σαπφούς[103]:

" ἦλθες, κάλ' ἐπόησας, ἔγω δὲ σ' ἐμαιόμαν
ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομέναν πόθωι"
"ήρθες, καλά που έκανες, που τόσο σε ζητούσα
δρόσισες την ψυχούλα μου που έκαιγε ο πόθος".

Η γλωσσαλγία της Μήδειας *είναι η ρητορική αγωγή της νόσου, ένας λόγος πάνω στα άλγη,* που τροφοδοτείται ερωτικά και την μετατρέπει σε ιατρό, ανατόμο και διαπραγματευτή της νόσου, κάνοντας διαγνώσεις για τις *μεταστάσεις του ερωτικού στη ζωή.*

Η Μήδεια και ο Ιάσων σε όλη την τραγωδία πασχίζουν για κάτι που έχει ειπωθεί πριν αρχίσουν οι συνομιλίες τους, διά της τροφού. Πασχίζουν για μια θεραπεία *ανεύρετη στην τραγική ζωή, την οποία όμως την υποδεικνύει ο τραγικός λόγος.*

(*Μήδ.*, στ. 190-200): *" στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας*
πῦρετο μούσῃ καὶ πολυχόρδοις
ᾠδαῖς παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι
δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους.
καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκεῖσθαι
μολπαῖσι βροτούς".
"Και κανένας δεν πύρε ακόμα τη γλυκιά μουσική
την πολύφωνη ωδή που τις αρρώστιες λύπες των θνητών θεραπεύει-
τους πλαγιασμένους θανάτους, τις αιφνίδιες τύχες,
που τα σπίτια ρημάζουν: για όλα αυτά οι θνητοί έπρεπε να' βρουν
τραγούδια - ιαματικές μουσικές".

Οι ωδές γιατρεύουν: αυτός είναι ο φαρμακός λόγος της τραγωδίας. Ο τραγικός λόγος, συνορεύοντας με το δαιμόνιο, το ανθρώπινο, το θεϊκό, τον πόνο αλλά και τη νόσο, πραγματεύεται *το πάθος για θεραπεία.* Ο τραγικός λόγος έχει υποδείξει τις *"ιαματικές μουσικές" που θεραπεύουν τις λύπες και τους θανάτους.*

Πάθος για θεραπεία, μια θεραπεία που δεν τερματίζεται ποτέ επιτυχώς, παρά μόνο μέσα από τις αποτυχίες και το θάνατο. Πάθος για θεραπεία, με την

[103] Σαπφώ, *Ποιήματα*, μτφρ. Σωτήρης Κακίσης, Νεφέλη, Αθήνα 1988, απ. 36.

καταβαράθρωση, τον σωματικό και ψυχικό σπαραγμό ενταγμένο στην ίδια κατεύθυνση, το ίδιο τέρμα. *Μήπως το μυστικό της θεραπείας από κάθε τύπου νοσηρότητα είναι γυναικεία υπόθεση;*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΣ ΛΟΓΟΣ: ΛΟΓΟΣ ΠΕΝΘΙΜΟΣ

ΛΟΓΟΣ ΕΡΩΣ - ΘΑΝΑΤΟΣ

Οι γυναίκες αναδύονται στην αρχαία τραγωδία[1]. Αναδύονται μέσα από λόγους. Σπάνε το φράγμα της σιωπής που ορθώνει η πόλη και μιλούν. Ανοίγουν το στόμα τους σαν χοάνη, ρήγμα και κενό, και ακούγεται η κραυγή, ο λυγμός και ο λόγος τους. Το "Αλίμονο" και οι θρήνοι είναι οι ψυχικές και σωματικές αναφορές ολόκληρου του γυναικείου λόγου στην τραγωδία. Η κοινωνική - ιστορική σιωπή του οίκου και της πόλης, στην τραγωδία θα μεταβληθεί σε λόγο δυναμικό για το θάνατο, τη ζωή και τον έρωτα. Ο γυναικείος λόγος αρχίζει να ονομάζει ή ν' αφορίζει, να καταγγέλει ή ν' ανατρέπει, ν' απορρίπτει ή να δοξάζει το καθεστώς "των προσώπων", το γυναικείο και το ανδρικό γένος στο επίπεδο της ψυχής, της πόλεως, του κόσμου. Το ανδρικό και το γυναικείο στοιχείο εμφανίζονται στην αντιπαράθεση, την εναρμόνιση, τη συνύπαρξη ή την σύγχυσή τους.

Οι γυναίκες στην τραγωδία μιλούν και αποκαθιστούν το ρόλο τους στην πόλη. Απαντούν στον πολιτικό λόγο της πόλης μέσα από τον τραγικό λόγο, οπότε η τραγωδία γίνεται *η αισθητική μεσολάβηση μεταξύ πολιτικού και θρησκευτικού ή, ορθότερα, μυητικού στοιχείου.* Η τραγωδία λοιπόν γίνεται πυχή και κεντρική αναφορά της πόλης, *γίνεται κύτταρο της δημοκρατίας*[2]. Ωστόσο οι περισσότεροι σύγχρονοι ιστορικοί και ερμηνευτές της αρχαιότητας αλλά και της παλαιότερης ιστοριογραφίας[3] προτιμούν να περιχαράσσουν τον γυναικείο ρόλο και τον περιγράφουν μόνο ως "ρόλο σιωπής, δουλείας και αδυναμίας".

---

[1] J. -P.Vernant - P.Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. β΄, μτφρ. Αριάδνη Τάττη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1991, σ. 132.

[2] Με το θέμα αυτό έχουμε ήδη ασχοληθεί στο πρώτο κεφάλαιο της μελέτης μας: "Οι τραγικοί ήρωες της πόλης".

[3] Αντιπροσωπευτική μελέτη του είδους είναι εκείνη της Claude Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, Παπαδήμα, Αθήνα 1991.

Οι μελέτες αυτές εμμένουν στις αντικειμενικές συνθήκες διαβίωσης και έκφρασης του γυναικείου πληθυσμού. Οι ιστορικές θέσεις που διατυπώνονται εκεί είναι επαληθεύσιμες και απολύτως ορθές αφού πράγματι, οι γυναίκες στην αθηναϊκή δημοκρατία κατέχουν *"δευτερέουσα θέση"*. Αυτή η θέση, όμως, που *ιστορικά* χαρακτηρίζεται σαν υποδεέστερη ή σχεδόν δουλική, όμως επιδέχεται διαφοροποιήσεις, μεταμορφώσεις και αλλαγές. Μένει λοιπόν προς απόδειξη το γεγονός ότι η γυναικεία υπόθεση είναι *κυρίαρχη και δυναμική στην πόλη και τη δημοκρατία.*

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα ασχοληθούμε κυρίως με την δυναμικότητα του γυναικείου λόγου στην τραγωδία και την πόλη. Μια υπόθεση εργασίας που συμπλέκεται με τις ιστορικές μελέτες, που επιβεβαιώνουν την ανυπαρξία του γυναικείου ρόλου στην πόλη, και η οποία αποβλέπει να αποκαταστήσει τον γυναικείο λόγο και ρόλο στην αρχαία Αθήνα μέσω του τραγικού λόγου, χρησιμοποιώντας ως πρότυπο, τη *Μήδεια*. Εξάλλου, η τραγωδία της *Μήδειας* του Ευριπίδη προσφέρεται από αυτήν την άποψη, αφού βρίθει από τις σκέψεις και τους στοχασμούς του γυναικείου γένους.

Το βασικό επιχείρημα στη θεώρηση των ιστορικών μελετών για τη θέση της γυναίκας στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, ξεκινά από την υπόθεση, *"ότι οι γυναίκες σιωπούν -αφού δεν λαμβάνουν πολιτικό λόγο στην εκκλησία του Δήμου-, δεν υπάρχουν ενεργά, δεν συμμετέχουν στην πολιτική, <στα κοινά>, μέσα στην πόλη"*[4]. Η διαπίστωση είναι κατ' αρχήν σωστή, αφού οι γυναίκες δεν ψηφίζουν ούτε καταλαμβάνουν αξιώματα μέσα στην πόλη, γίνεται όμως *κατασπρεπτική*, όταν γίνεται υπόθεση εργασίας για την εξέταση των γυναικείων ζητημάτων και την ανάγνωση του γυναικείου λόγου στην τραγωδία. Επιπλέον, η αντίληψη αυτή δεν μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τη σχέση τελετουργίας, πολιτικής δράσης και τραγωδίας, *δεδομένου ότι οι γυναίκες δρούν δυναμικά στην τελετουργία και την τραγωδία*[5].

---

[4] Ch. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Belles Lettres, Παρίσι 1991, σ. 18. Η μελέτη τονίζει τη διαφορετικότητα της γυναικείας θέσης στην αρχαία ελληνική δημοκρατία και εξετάζει τα ιστορικά δεδομένα της γυναικείας κατάστασης.

[5] *Ό.π.*, σ. 83.

Όταν έχουμε αποδεχτεί ιστορικά ότι γυναικεία θέση "δεν υπάρχει"[6] στην πόλη, πώς μπορούμε να δεχτούμε ή να *κατανοήσουμε ερμηνευτικά γυναίκες ισχυρότερες από τους άντρες,* όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην ευριπίδεια τραγωδία; Ή, ακόμα, πώς μπορούμε να δεχτούμε ή να κατανοήσουμε ερμηνευτικά ισχυρότατους άνδρες και πρότυπα ηρωισμού, τύπου Ηρακλή και Αγαμέμνονα οι οποίοι στην τραγωδία "θηλυκοποιούνται" και ηττώνται από γυναίκες ισχυρότερές τους; *Πώς αντέχει η πόλη να ακούσει, να δει και να βραβεύσει, μία τόσο ριζική καινοτομία, αν πράγματι θεωρεί τις γυναίκες ανύπαρκτα πολιτικά όντα και κατώτερες;*

Οι ιστορικοί, όταν *"δεν ακούν"* τον τραγικό λόγο, -και συζητούν τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα- *θεωρούν ότι οι γυναίκες στην πόλιν "δεν υπάρχουν"*[7]. Οι ιστορικές ερμηνείες του γυναικείου λόγου, θεωρούν πως οι γυναίκες όπως και οι ξένοι, όπως και οι μέτοικοι, όπως οι δούλοι σιωπούν, αφού δεν έχουν ενεργή συμμετοχή στα κοινά της πόλης, αφού δεν ψηφίζουν, δεν αποφασίζουν, δεν συμμετέχουν πολιτειακά, αλλά μένουν έγκλειστες των τειχών της οικίας -το θωμό της οικιακής εστίας- και σιωπούν. *Εξόριστες της πολιτικής διαδικασίας, πρόσωπα της πόλης που δεν υπάρχουν ως πολίτες.*

Πώς συμβαδίζει η γυναικεία σιωπή στην πόλη, με το χείμαρρο του γυναικείου λόγου στην τραγωδία; Πώς εξηγείται το γεγονός ότι αυτές οι οποίες "δεν υπάρχουν ως πολίτες" και αποποιούνται στη σιωπή τους κάθε πολιτικό ρόλο και συμμετοχή, πώς εξηγείται *ότι πρωτοστατούν στον τραγικό κόσμο, -έναν κόσμο διαρκώς παρόντα από τότε μέχρι σήμερα, έναν κόσμο αντιστροφής των αξιών, της δίκης και του νόμου (θεϊκού και ανθρώπινου); Πώς δικαιολογείται αυτό ιστορικά;* [8]

Η Nicole Loraux[9] απαντά στους ιστορικούς με τον δικό της τρόπο:

"Ένας *κόσμος ανάποδος είναι το γένος των γυναικών*".

Πώς αυτός ο κόσμος της αντιστροφής των πάντων, ένας αναποδογυρισμένος κόσμος, έχει πρωταγωνίστριες τις γυναίκες; *Τι σημαίνει αυτή*

---

[6] Cl. Mossé, *ό.π.*, σσ. 54-87. Ιδιαίτερα το κεφάλαιο: "Το αθηναϊκό πρότυπο: η κατάσταση της γυναίκας στην Αθήνα κατά την κλασική εποχή".

[7] *Ό.π.*, σ. 68.

[8] *Ό.π.*, σσ. 113-126. Στη μελέτη της *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, στο κεφάλαιο: "Το θέατρο, καθρέπτης της πόλης", η Cl. Mossé, προσθέτει: "Το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας στην τραγωδία είναι μία ακόμη υπογράμμιση και καθυπόταξη του γυναικείου ρόλου στην αρχαία Ελλάδα". Θεωρεί ακόμη πως "ο τραγικός λόγος παραμένει απόλυτα πιστός στη θέση της γυναίκας, ως θέση ταυτόσημη με κείνη που η πόλη υπαγορεύει".

[9] Nicole Loraux, *Τα τέκνα της Αθηνάς*, μτφρ. Γιάγκος Ανδρεάδης, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1992, σ. 152.

η αντιστροφή; Ο κόσμος της αντιστροφής και ο κόσμος των γυναικών είναι ταυτόσημοι; *Ταυτόσημοι και γι' αυτό τραγικοί;* Μήπως για τους ίδιους λόγους; Εκεί όπου ο θεός και ο άνθρωπος στέκει έναντι της ύβρεως, εκδικείται, μάχεται, πρωτοστατεί και νικά τη μοίρα, ή νικιέται απ' αυτήν, τι δικαιολογεί και επιβάλλει τη γυναικεία παρουσία; Ο τραγικός κόσμος, ένας κόσμος αντιστροφής -όπως και οι γιορτές- *κυριαρχείται από τη γυναίκα που, όταν παίρνει το λόγο, λέει "ό,τι δεν λέγεται" και θίγει ό,τι η πόλη απωθεί ή ξεχνά.*

Η τραγωδία θυμίζει πάντα την ιστορία των προσώπων, των γενεών, επαναφέρει τη μνήμη, επανεξετάζει και συζητά το μύθο, ό,τι έχει απωθηθεί. *Γιατί οι γυναίκες έχουν τόσο δραστήριο ρόλο στην επαναφορά της μνήμης και του μύθου;* Αν πράγματι για την πόλη οι γυναίκες "δεν υπάρχουν" ως ενεργοί πολίτες, πώς εξηγείται το γεγονός ότι στην αρχαία τραγωδία, στο θέατρο, στην τελετουργία -σε κάθε είδους ιερουργία και μύηση- κατέχουν καίριο ρόλο; *Τι σημαίνει αυτού του είδους "η παραχώρηση";* Πως εξηγείται το γεγονός ότι η τραγωδία, η τελετουργία ή ακόμη και η αρχαϊκή ποίηση, "παραχωρούν" στο γυναικείο ρόλο *προνόμια που η πόλη τα παραγκωνίζει;* Πώς, από την άλλη πλευρά, μπορεί να θεωρηθεί, η αρχαία πόλη και η αθηναϊκή δημοκρατία χωρίς την τραγωδία[10], τα μυστήρια, τις τελετές, ή τις τελετουργίες, αφού αποτελούν μέρος της, στηρίζοντας αλλά και συνθέτοντας το φαντασιακό, την επικοινωνία και τη δράση των πολιτών της;

Μια επιπλέον εξέχουσα γυναικεία δραστηριότητα που η πόλη αναγνωρίζει στις γυναίκες είναι το δημόσιο πένθος για τους ήρωες. Η δραστηριότητα αυτή κατοχυρώνεται και ιστορικά από τον *Επιτάφιο* του Περικλή, στις *Ιστορίες* του Θουκυδίδη (Θουκυδίδου *Ιστορίαι II*[11]*).* Το μοτίβο της πενθούσας μητέρας που κυριαρχεί στην πόλη και στην τραγωδία, τι διαστάσεις έχει; *Πώς επιτρέπεται ένα πάθος μέσα στην πόλη;* Το γυναικείο πένθος, που υμνεί και διαφυλάττει τη μνήμη των ανδρών που χάθηκαν για την πατρίδα, *είναι ένα πάθος άνευ πολιτικής σημασίας;* Οι γυναίκες στην τραγωδία και στην πόλη οδύρονται και πενθούν. *Είναι τυχαίο που η τραγική σκηνή γεμίζει από γυναίκες που επεξηγούν και αποκαλύπτουν τον κίνδυνο στην πόλη και στον οίκο, αφυπνίζοντας τραγικά την ψυχή;*

---

[10] Ch. Meier, *De la tragédie...*, *ό.π.*, σσ. 7-14. Το κεφάλαιο "Demander pourquoi les citoyens athéniens avaient besoin de la tragédie" σχολιάζει ακριβώς το ίδιο θέμα.

[11] Θουκυδίδου *Ιστορία II, (Τα γεγονότα από το 431 π.χ. ως το 428 π.χ.)*, μτφρ. Α. Γεωργοπαπαδάκος, Κάκτος, Αθήνα 1994.

4.1 Γυναικείος λόγος: Μια ανατροπή

Πριν αρχίζουμε την ανάγνωση του γυναικείου λόγου στη *Μήδεια* του Ευριπίδη θα σχολιάσουμε τα κυριότερα θέματα που αφορούν τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα. *Ποιος είναι ο ρόλος των γυναικών στην αρχαία Αθήνα; Ποιο είναι το ύφος και το περιβάλλον του γυναικείου λόγου και της γυναικείας δράσης μέσα στο τραγικό είδος;*

Οι γυναίκες στην πόλη σιωπούν. Στην τραγική σκηνή, όμως, όπου αντιστρέφονται τα πάντα, οι γυναίκες λαμβάνουν το λόγο και μιλούν για ό,τι χθόνιο και ανείπωτο πλήττει την ανθρώπινη κατάσταση, για ό,τι αντιπαραβάλλει το νόμο με τη φύση, *ή συνιστά ύβριν,* για την υπέρβαση και την υπερβολή. Στην τραγωδία -η γυναίκα αναλαμβάνει την *αναθεώρηση της ζωής και των ανθρώπινων ζητουμένων- μια άλλη γέννα λοιπόν ή ένας άλλος Άδης.* Η γυναίκα παράγει μία άλλη εκδοχή ζωής για την πόλη, ένα άλλο βλέμμα στη ζωή και στο ίδιο το πρόσωπο.

Η γυναίκα συγχέει τη ζωή με το θάνατο και προτείνει μια άλλη άποψη για τα πράγματα από την εποχή της τραγωδίας ώς τις μέρες μας. Φέρει τη ζωή και την επιβάλλει, τη διαφυλάττει, την κυοφορεί, όπως φέρει το θάνατο, στο τέρμα της ηδονής, *την αποθησαύρηση της ζωής ή και τη "φυλάκισή" της. Αυτή η σύγχυση, διαπρέπει στην τραγική σκηνή, προκαλεί αναστάτωση, διασάλευση, αναπαραγωγή του χαοτικού και του χθόνιου.* Η σύγχυση είναι γνωστή στους άνδρες της πόλης, -αφού ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία παρέχεται από άνδρες- οι οποίοι επιλέγουν τις γυναίκες για να διατυπώσουν το χθόνιο της ανθρώπινης κατάστασης.

Η σύγχυση επιφέρει το σκοτάδι, γι' αυτό και οι γυναίκες κινούνται πάντα αθέατα. Ο χώρος του θεάτρου -ένα άλλο κομμάτι της πόλης αθέατο και "προς κοινή θέαν", όπως και η τελετουργία, αλλά διαφορετικά από αυτήν- *φανερώνει και φωτίζει το αθέατο. Εκεί, οι γυναίκες πρωτοστατούν.* Είναι εκείνες που, στην τραγωδία αλλά και στο μυθιστόρημα, αλλά εν τέλει στη ζωή και στην πόλη, χειρίζονται τα μυστικά του φωτός και του σκοταδιού, της εστίας, της μήτρας, του φωτός και της γέννησης. Το ίδιο αθέατος *είναι ο χώρος της εξομολόγησης, ο*

χώρος της διαφορετικότητας, της αδυναμίας, του οδυρμού, του πόνου που δεν μεταδίδεται και δεν ομολογείται ποτέ δημόσια, αλλά κατατίθεται στη γυναικεία αγκαλιά ή στον γυναικείο κόλπο.

Η γυναικεία ομολογία έχει και μυητικό χαρακτήρα, όταν παρέχεται από τη Διοτίμα στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνος.

(Πλάτωνος *Συμπόσιον*, 206 c):*"ἡ γὰρ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνουσία τόκος ἐστίν· ἔστι δὲ τοῦτο θεῖον τὸ πρᾶγμα, καὶ τοῦτο ἐν θνητῷ ὄντι τῷ ζώῳ ἀθάνατον ἔνεστιν, ἡ κύησις καὶ ἡ γέννησις"*.

Οι *γυναικείες καταθέσεις* στην τραγωδία αλλά και στη φιλοσοφία ισοδυναμούν και συνορεύουν με την οδύνη της γέννας ή της κύησης αλλά και με την οδύνη του θανάτου. Οι καταθέσεις αυτές αποβλέπουν να είναι *"τόκος ἐν καλῷ"*, να τοκίσουν τη ζωή και να την αναγεννήσουν. Στις καταθέσεις τέτοιου τύπου ή ακόμη για την ανάμνηση τους, οι γυναίκες εξιστορούν, μάχονται και "χτυπούν" στην ελληνική τραγωδία. *Τις ίδιες καταθέσεις διαφυλάττουν ως μυστικό και μυστήριο ζωής, κινώντας τις λειτουργίες της ζωής και της πόλεως, μυστικά και αθέατα.*

Οι γυναικείες καταθέσεις είναι πάντα ανυπόφορες και γι' αυτό δεν θεσμίζονται πολιτειακά. Πού θα μπορούσε άλλωστε να θεσμιστεί πολιτικά *"το ανυπόφορο", έξω από το χώρο της τραγωδίας*; Τι σημασίες κρύβει το γεγονός ότι η γυναίκα δεν ψηφίζει, δεν συμμετέχει, δεν αποφασίζει, *αλλά ό,τι ομολογεί και κρύβει είναι διαρκώς ανυπόφορο;* Η γυναικεία κατάθεση, ως κατάθεση ψυχής, ποιον λόγο εκπροσωπεί, αν όχι εκείνον του πολίτη και της πόλεως, του τραγωδού, *που γίνεται όχημα που κατέχεται ποιητικά* από τη γυναίκα δαίμονα, τη γυναίκα αλάστορα, τη γυναίκα που κλέβει τη φωνή του τραγικού ποιητή για να πει τα *ανείπωτα*;

Ο γυναικείος λόγος είναι διαρκώς ένας λόγος ανυπόφορης ανατροπής και διασάλευσης. Είναι λόγος που έχει ανατραφεί στο χθόνιο, στο ανομολόγητο, στο θλιβερό, στο ανοίκειο, σε ό,τι *φοβίζει και απειλεί την τάξη.* Μια επιστροφή στο χάος ή, ακόμα, μια υπενθύμιση του χαοτικού. *Ο χώρος των γυναικών είναι άτακτος.* Αταξία και χάος -μάλλον ψυχικό, απολύτως εσωτερικό-, μία διαρκή αναμόχλευση ψυχικών ζητουμένων, για *ό,τι "ενοχλεί" και οδηγείται στη σιωπή, αλλά τραγικά ομολογείται και συντελεί στη δημοκρατία.*

Μιλάμε για αταξία, για χάος ψυχικό και κοινωνικό, μιλώντας για τις γυναίκες, γιατί κατά την άποψή μας -αλλά και κατά την άποψη της N. Loraux[12]- μιλώντας για τις γυναίκες είναι σαν να μιλάμε για τη διαφορετικότητα, την ετερότητα μέσα στην πόλη και στην ουσία μιλάμε για την ίδια την πόλη. *"Μέσα από τον Άλλον, τον έτερον, βλέπουμε την ταυτότητα, το "ίδιον", δηλαδή την πόλη,"* λέει η N. Loraux[13], είτε μιλώντας για τις γυναίκες, είτε για τους ξένους, τους δούλους, τους εξόριστους, τις εταίρες. Είναι ένας άλλος τρόπος για να φωτίσουμε την ίδια την πόλη, το σώμα των ανδρών.

Εύστοχα προσθέτει η N. Loraux[14] μιλώντας "με σύγχρονους όρους":

> "Η περίφημη ανταλλαγή ρόλων ως προς τα φύλα, μέσα στην πόλη, δεν υπάρχει ως σκέψη στους αρχαίους, γιατί σκέφτονται και δέχονται τις διπλές ιδιότητες των φύλων δεν υπάρχει δηλαδή, καθαρό αρσενικό ή καθαρό θηλυκό- *αλλά άνδρας και γυναίκα μαζί: ενότητα"*.

Στην αρχαία ελληνική σκέψη -πιστεύω- πράγματι δεν υπάρχει ο διαχωρισμός των φύλων ή των ρόλων, έτσι όπως τον σκεφτόμαστε σήμερα. Ιδιότητες αρσενικές και θηλυκές μοιράζονται και τα δύο φύλα, ως ενότητα και αυτή η *ενότητα ιδιοτήτων* αναγνωρίζεται και γίνεται κοινωνικά αποδεκτή. Οι θέσεις της N. Loraux, κυρίως μετά τη στροφή που παρουσιάζει στον έργο της, δηλαδή, μετά το *Façons tragiques de tuer une femme*, είναι καθοριστικές για την παραπάνω διαπίστωση. Η συγγραφέας στα πρώτα της έργα είχε θεωρήσει τις γυναίκες κυρίως ιστορικά -(δηλαδή ως εξόριστες ενός κλάμπ ανδρών και άρα ανύπαρκτες πολιτικά)- αργότερα όμως μελετά τα γυναικεία ζητήματα μέσα από την τραγωδία και το έπος και στέκεται στη σχέση των γυναικών με την πολιτική διαχείριση της

---

[12] Ολόκληρη η οπτική προσέγγισης και της διαπραγμάτευσης του γυναικείου ζητήματος στην αρχαία Ελλάδα, έχει αντληθεί από τη μελέτη της Nicole Loraux, *Les expériences de Tiresias - Le féminin et l' homme grec*, Essais-Gallimard, Παρίσι 1989.

[13] *Ό.π.*, σ. 8, όπου τονίζεται:"η προβληματική πάνω στις γυναίκες είναι μία άλλη παράδοση. Παράδοση που αφορά τον άλλον, τον "διαφορετικό" που ωστόσο παραδίδει την *αντίληψη για το Αυτό και το Ίδιο που είναι η ταυτότητα της πόλης των ανδρών*. Σκεπτόμενοι τις γυναίκες, σκεπτόμαστε την ταυτότητα, μέσα από το άλλο, το έτερο, το διαφορετικό, το ξένο".

[14] *Ό.π.*, σ. 13. Η παραπάνω άποψη στηρίζεται από τη συγγραφέα μέσα από τα παραδείγματα της ελληνικής παράδοσης για το μύθο του Ανδρόγυνου, όπου ο άντρας και η γυναίκα είναι ενότητα. Αλλά παραθέτει για το ίδιο και άλλα παραδείγματα (σ. 11) από την *Ιλιάδα*, όπου και οι άντρες φοβούνται και θρηνούν σαν τις γυναίκες, με πρώτο παράδειγμα τον Αχιλλέα ή και τον Έκτορα. Αντίθετα, σημειώνει αλλού (σ. 47), στην τραγωδία το αρσενικό φέρεται πιο αμφίλογα, οι γυναίκες ανδρώνονται και οι άντρες εκθηλύνονται. Και συμπληρώνει (σ. 53) ότι στην αρχαιοελληνική σκέψη ταυτίζεται διαρκώς η τεκνοποιία με τη μάχη, στοιχείο που θα το αναλύσουμε διεξοδικά παρακάτω.

Αθήνας. Αποκαθιστά έτσι τον γυναικείο ρόλο στην αρχαία Ελλάδα, αναδεικνύοντας τη θέση της γυναίκας ως του άλλου μέρου της ίδιας κοινότητας.

Πτυχή αυτών των προβληματισμών αποτελεί και η συζήτηση που υπάρχει στο *Συμπόσιο* με τον μύθο του Ανδρόγυνου, όπου αναγνωρίζεται η ενότητα άνδρα και γυναίκα ως η καταγωγή του ανθρωπίνου είδους. Στον Πλάτωνα ο διαχωρισμός των φύλων από τους θεούς εμφανίζεται ως η αρχή της νόσου των φύλων αλλά και του έρωτα.

> (Πλάτωνος *Συμπόσιον*, 189 e): "***οὗ νῦν ὄνομα λοιπόν, αὐτὸ δὲ ἠφάνισται· ἀνδρόγυνον γὰρ ἓν τότε ἦν καὶ εἶδος καὶ ὄνομα ἐξ' ἀμφοτέρων κοινὸν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος, νῦν δὲ οὐκ ἔστιν ἀλλ' ἢ ἐν ὀνείδει ὄνομα κείμενον***".

Στην αρχαία ελληνική σκέψη ο άνδρας και η γυναίκα είναι *ενότητα ιδιοτήτων* και γι' αυτό βλέπουμε συχνά γυναίκες να ανδρώνονται στην τραγωδία και άνδρες να εκθηλύνονται, όπως ο Αχιλλέας, πρότυπο ανδρείας για το έπος που θρηνεί και οργίζεται σαν γυναίκα. Η διάδοση της ιδέας για την ενότητα άνδρα και γυναίκα στους πλατωνικούς διαλόγους μέσω του μύθου του Ανδρόγυνου επικυρώνει τη σύλληψη των φύλων για την αρχαία Ελλάδα. Μία σύλληψη που είναι εντελώς αντίθετη από τη σύγχρονη-μοντέρνα οπτική και συχνά παγιδεύει τους στοχαστές όταν προσπαθούν να ερμηνεύσουν τον γυναικείο κόσμο της τραγωδίας και της πόλεως.

Ο άτακτος χώρος των γυναικών είναι, στην ουσία, μια άλλη όψη για ολόκληρη την πόλη των ανδρών στην αρχαία Ελλάδα. Το χαοτικό στο οποίο απολήγει η γυναικεία δράση στην τραγωδία είναι επίσης ένα κομμάτι του "κλαμπ ανδρών" της αθηναϊκής δημοκρατίας που βρίσκει την έκφρασή του. Εξάλλου, ο γυναικείος λόγος παράγεται και παίζεται από άντρες. Οι τραγικοί ποιητές γίνονται ανατόμοι της γυναικείας ψυχής και γνωρίζουν το γυναικείο γένος *ως εαυτόν*. Άντρες ηθοποιοί παίζουν τις οδυρόμενες και πενθούσες γυναίκες, ενώ οι άντρες θεατές σιωπούν μπρoστά στον γυναικείο τραγικό λόγο. Ο λόγος αυτός στην τραγωδία γίνεται δολοφονία, *δημόσιος οδυρμός*, θέαμα και βλέμμα μύχιο, ολόκληρης της πόλης, αφορά δε και τους άντρες και τις γυναίκες. Μια επιπλέον απόδειξη που επιβεβαιώνει το γεγονός ότι οφείλουμε να σκεφτόμαστε τη σύλληψη των φύλων στην αρχαία Ελλάδα -τον άνδρα και τη γυναίκα-, ως ενότητα.

Ο τραγικός λόγος φτιάχνει σκόπιμα κεντρικούς τους γυναικείους ρόλους, γιατί ο ρόλος της γυναίκας είναι ακριβώς αυτός, να ομολογεί *ό,τι μένει κρυφό, ό,τι φυλάπεται ή κυοφορείται,* ό,τι έχει φυλαχθεί από το παρελθόν, ό,τι έχει μείνει μυστικό στα όρια του οίκου και της Εστίας. *Στη γυναίκα ανατίθεται ο ρόλος της αποκάλυψης και της ανατροπής.*

Η πρώτη γυναίκα στην ησιοδική ποίηση είναι η Πανδώρα, που αναφέρεται ως δώρο και συμφορά από τους θεούς, και η οποία αποκαλύπτει τα μυστικά της ζωής:

(Ησ., *Έργα και Ημέραι,* στ. 80-82): "***ὀνόμηνε δὲ τήνδε γυναῖκα Πανδώρην, ὅτι πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες δῶρον ἐδώρησαν, πῆμ' ἀνδράσιν ἀλφηστῇσιν***"[15].

"Ονόμασε αυτή τη γυναίκα Πανδώρα, γιατί πάντες, δηλ. όλοι όσοι κατοικούν στου Ολύμπου τα παλάτια, την έκαμαν δώρο - συμφορά στους ανθρώπους που αγαπούν τα αδάπανα κέρδη" .

Η γυναίκα από τον Ησίοδο αναλαμβάνει ακριβώς το ρόλο της αποκάλυψης, γιατί αποκαλύπτει και προβάλλει στον κόσμο ότι μένει κρυφά φυλαγμένο:

(Ησιόδου,*Έργα και Ημέραι,* στ. 94-95):

"'***Αλλὰ γυνὴ χείρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελοῦσα ἐσκέδασ' ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κήδεα λυγρά***".

"Μα η γυναίκα, βγάζοντας με τα χέρια της το μεγάλο βούλωμα του πιθαριού, τα σκόρπισε και στους ανθρώπους έφερε βαρειές θλίψεις".

Η αποκάλυψη ισοδυναμεί συμβολικά με το άνοιγμα του περίφημου κουτιού της, αλλά που *στην ουσία είναι αποκάλυψη και δώρο ή αντί-δωρο των ουσιών της ζωής.* Το άνοιγμα του κουτιού σπάει τη σιωπή και επιφέρει τα "δεινά" του κόσμου, μας λέει ο Ησίοδος, αλλά, πέρα από την παραβολή της ποιήσεως, εκεί *ελευθερώνονται οι πρώτες αλήθειες του κόσμου, της τραγωδίας και της* πόλεως. Εκεί τα δεινά γίνονται θέαμα, πρόβλημα, μετα-πολιτικό στοιχείο της πόλεως. Πανδώρα και Μήδεια εξάλλου σχετίζονται ιδιαίτερα, αφού γεννούν τα κακά του κόσμου και γίνονται χθόνιες μητέρες κακών, παγίδες επικίνδυνες για την πόλη. [Το ζήτημα αυτό θα το σχολιάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο].

---

[15] Ησιόδου *Έργα και Ημέραι,* στ. 80-82, μτφρ. Σπ. Φίλιππας, Πάπυρος, Αθήνα 1978.

Το κουτί της Πανδώρας, δηλαδή ό,τι δίνεται στη γυναίκα προς φύλαξη, (φυλαχτό και αποθησαύριση) στην ησιόδεια ποίηση, *στον τραγικό λόγο, δίνεται προς διαπραγμάτευση, δαπάνη από τον γυναικείο λόγο.* Από τον Ησίοδο ως τον Όμηρο, τον Ευριπίδη και τον Πλάτωνα, ή ακόμα και ώς τις μέρες μας, το κουτί αυτό, αλλάζει μορφές[16], μπορεί να γίνεται μήτρα ή σπηλιά, μυστικός κόλπος, κρύπτη ή στόμα, οίκος ή εστία. Πάντοτε όμως έχει στο εσωτερικό του τις αντιθέσεις της *αποθησαύρισης και της δαπάνης* (τύπου Πανδώρας) ή της αποκάλυψης, σαν την κοιλιά της Βαυβώς. Η γυναίκα ό,τι αποθηκεύει, αποσιωπά και φυλάττει μετά τον Ησίοδο, στην τραγωδία θα φανερώνεται, όπως φανερώνεται ο τραγικός ήρωας επί- σκηνής, για να φωτίζει τα αθέατα και τα ανείπωτα, στο φως και στο λόγο του θεατρικού χώρου.

Ακόμη η τραγωδία διατηρεί *τις κεντρικές ιδέες* που έχει η αρχαία Ελλάδα για τη γυναίκα, λόγου χάρη, "η γυναίκα χωράφι και ο άντρας άροτρο". Αυτή η θεμελιώδης εικόνα του γάμου για την αρχαία Ελλάδα[17], υπάρχει και στη *Μήδεια* "***ὃν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχειρι μοίρᾳ κτενεῖς***" (στ. 1281). Η γυναίκα θεωρείται στοιχείο και *μέρος ανταλλακτικής αξίας*[18] ή *λεία και λάφυρο,* και στην Αργοναυτική εκστρατεία, αλλά και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη[19].

Πέρα από την ιστορική πραγματικότητα, υπάρχει για την αρχαία Ελλάδα μια "άλλη πραγματικότητα" για τη γυναίκα, μια πραγματικότητα τραγική, αυτή που επαναφέρει το χάος, το αχανές, το άναρθρο, γεμάτο αλαλαγμούς και υπέρμετρη δυστυχία. Έτσι *αναδεικνύεται η γυναικεία παρουσία στον αρχαίο κόσμο*[20].

Η γυναικεία παρουσία στον κόσμο -*τραγικά ρητή*- είναι η *αποκάλυψη μιας "άλλης σκηνής",* η οποία στην τραγωδία παίρνει σάρκα και οστά και κυρίως λέγεται, γίνεται χειρονομία, κραυγή, λόγος, ανάσα, σώμα ή και παύση, κλάμα και φωνή. Η σκηνή, αυτή διατηρείται συνεχώς στο ανθρώπινο φαντασιακό. Εκεί

---

[16] Μιλάμε για την Πανδώρα και αναφερόμαστε καταρχάς σ' αυτήν τη γυναικεία μορφή -ιδιαίτερα σε μια συζήτηση για τον ανατρεπτικό γυναικείο ρόλο και λόγο- γιατί είναι η μητέρα του γυναικείου γένους -η πρώτη γυναίκα- στον Ησίοδο αλλά, επιπλέον, επειδή παρουσιάζεται σαν αρχετυπική γυναίκα και μητέρα και έχει πολλά κοινά σημεία με τη Μήδεια αφού και οι δύο είναι μητέρες με μια έννοια (η Πανδώρα γεννάει τα κακά του κόσμου), πανούργες-παγίδες, κακιές και δόλιες. Στη σχέση Πανδώρας - Μήδειας αναφέρεται το άρθρο της Claire Nancy, "Euripide et le parti des femmes"- *La femme dans les sociétés antiques- Actes des colloque de Strasbourg,* mai 1980-81, Στρασβούργο 1983, σ. 75.

[17] J.-P.Vernant, *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα,* Νεφέλη- Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 151.

[18] *Ό.π.,* σ. 150.

[19] Η γυναίκα σαν λάφυρο-λεία αναφέρεται και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, στ. 256: "*ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη*"

[20] Ησιόδου *Γυναικών κατάλογος ή Μεγάλαι Ηοίαι,* Πάπυρος, Αθήνα 1971.

εξετάζεται αλλά και κρύπτεται διαρκώς η ζωή από το θάνατο, ο φόβος από το είδωλό του, ώστε να συμφιλιωθούν, τα ασυμφιλίωτα. Αυτή *η άλλη σκηνή*, σαν μία σκηνή μέσα στη σκηνή, είναι η γυναικεία στάση στην τραγωδία και στην πόλη. *Η γυναικεία σκηνή είναι μυστική, μυστηριακή και αρχέγονη.* Μια "άλλη σκηνή", κρυφή, μισοφωτισμένη, ορατή ή αόρατη, δοσμένη και ανεπίδοτη, ουτοπική και πραγματοποιήσιμη. Μια σκηνή που γεμίζει από φαντάσματα μυθικά -*μια άλλη συνείδηση απωθημένη*-, από αρχέγονο τρόμο, προσωπεία θανάτου ή μάσκες του, *από στοιχεία και στοιχειά της φύσης*. Μία σκηνή λοιπόν, που δεν επιτρέπεται κοινωνικά, στο τραγικό θέατρο φωτίζεται και λαμβάνει το λόγο.

Ο γυναικείος λόγος δίνεται μέσα από θραύσματα, αφού ενσαρκώνει τα σπαράγματα της οδύνης, του τοκετού, της επιθυμίας. Ένας λόγος γεμάτος *σπαράγματα,* αυτός είναι ο γυναικείος ρόλος στην τραγωδία, οποιοσδήποτε ρόλος: Ανδρομάχη, Μήδεια, Αντιγόνη, Εκάβη. Οι γυναικείοι ρόλοι, όποια και αν είναι η θεματολογία της τραγωδίας, θίγουν ό,τι *"δεν θίγεται κοινωνικά"*. Έτσι, *ο γυναικείος λόγος γίνεται λόγος εξώθησης και ανατροπής, μια ομολογία που τρέφεται από την αναγκαιότητα της ανατροπής.*

Ποιας ανατροπής όμως; Της ανατροπής που φέρνει η αιώνια πολεμική των δύο φύλων, όταν οι γυναίκες εναντιώνονται στους άνδρες-τυράννους και στους άνδρες-συζύγους, εραστές; Είναι η ανατροπή της τάξης που εγκαθιδρύει, το ανθρώπινο ασυνείδητο στο υπερ-εγώ; *Είναι η ανατροπή που φέρνει η επιθυμία στον κόσμο;* Μήπως είναι η ανατροπή που φέρνει η ίδια η γυναικεία παρουσία, "ένα κακό και ανάποδο στον κόσμο" (τύπου Πανδώρας); Ή μήπως είναι η μάσκα του θανάτου και η υπενθύμισή του, μέσα από θρήνους που ανατρέπουν τη ζωή; Κι αν πράγματι είναι ανατρεπτικές οι γυναικείες παρουσίες στον αρχαίο κόσμο, τι εκπροσωπούν και τι ανατρέπουν; Είναι ανατροπές ριζικές, χωρίς να καταθέτουν άλλη πρόταση ζωής;

Για όσους προτιμούν να μιλούν με *όρους φεμινιστικούς* -με την παραδοσιακή έννοια του όρου[21]- για τη γυναίκα, η γυναίκα δεν ανατρέπει, αλλά στηρίζει την κοινωνία, *στηρίζει και κυριαρχεί,* γι' αυτό και οι "περιβόητες"

---

[21] I. C. Bachofen, *Η καταγωγή της μητριαρχίας*, Ράππα, Αθήνα 1969. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κατά κόρον χρήση του συγγραφέα από τη φεμινιστική ρητορική ουδόλως σχετίζεται με τις προθέσεις του ίδιου, σε αντίθεση με το έργο της συγγραφέα Simon de Beuvoir, *Το δεύτερο φύλο*, Ράππα, Αθήνα 1979, όπου στηρίζεται ο φεμινισμός ως κίνημα.

καταγωγές από τις μητριαρχικές ή τις μητρογραμμικές κοινωνίες. Γι' αυτό και ολόκληρη η προβληματική αυτής της θεώρησης εστιάζεται *στο "ποιος κυριαρχεί"* ή "ποιος κυριαρχούσε στο παρελθόν". Η προβληματική αυτή θέτει το κέντρο της στη διευθέτηση της εξουσίας.Όσοι προτιμούν να μιλούν με αυτούς τους όρους για τη γυναίκα, στην ουσία παραδίδονται στο κυρίαρχο μοντέλο σκέψης, μοντέλο ιεραρχίας για την πόλη, μοντέλο που θέλει τη γυναίκα και τον άντρα (αλλά και τους πολίτες ως σύνολο) "ανταγωνιστές της κυριαρχίας - εξουσίας" και όχι ενότητα, *δηλαδή άνδρας και γυναίκα μαζί.* Οι *απόψεις αυτές στην ουσία μεταφράζουν τις ανθρώπινες σχέσεις, σαν σχέσεις εξουσίας και κυριαρχίας* και ερμηνεύουν *την κοινωνικότητα ως ανταγωνιστικότητα.* Η οπτική αυτή αναγνωρίζει τις κοινωνικές σχέσεις, ως σχέσεις εξουσίας και είναι ολοκληρωτική για άντρες και γυναίκες.

Στον ευρωπαϊκό μοντέρνο τρόπο σκέψης, του 19ου αλλά κυρίως του 20ού αι., η προβληματική για *τα γυναικεία ζητήματα,* είχε διαποτιστεί από ρεύματα σκέψης όπως, ο Ρομαντισμός και ο Διαφωτισμός. Στις σχετικές θεωρήσεις, *που κυρίως σχεδίαζαν το θρυμμάτισμα των κοινωνικών δομών και την επιβολή επαναστατικών αλλαγών, η ενότητα των δύο βασικών ρόλων της κοινωνίας έμενε στο περιθώριο και σε διαρκή αναθεώρηση.* Αναθεώρηση ιστορικά αναγκαία, που λάμβανε χώρο σε θεωρία και πράξη και επανεξέταζε το παραδοσιακό περιεχόμενο των ρόλων, προετοιμάζοντας πιθανά το καινούργιο νόημά τους, άφηνε όμως την σύγκρουση των φύλων ανοιχτή. Στη σύγχρονη ανάγνωση των γυναικείων υποθέσεων στην αρχαία Ελλάδα, όμως, υπάρχει μία βασική διαφοροποίηση που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη. Είπαμε ήδη ότι, στην αρχαιοελληνική σκέψη *η γυναίκα και ο άντρας εκλαμβάνεται ως ενότητα*[22]. Η έριδα των φύλων, στην τραγική αναπαράστασή της, προβληματίζει το πολιτικό, θρησκευτικό και ιδεολογικό πεδίο της πόλεως. Όταν διαφωνεί το ζευγάρι, απειλείται και η ενότητα της πόλεως. Η έριδα των φύλων είναι η αρχή της νόσου στην τραγωδία, στην πόλη αλλά και στη φιλοσοφία.

Όσοι προτιμούν να μιλούν για το φεμινισμό με όρους εξουσίας επιλέγουν τη θεώρηση της κοινωνίας που θεσμοποιεί τις σχέσεις της, την κοινωνικότητα της, γύρω από την κατοχή της εξουσίας. Σε μια τέτοια θεώρηση *εξυπακούεται η*

[22] Η ίδια προβληματική αναπτύσσεται και στις εξής μελέτες: Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Seuil, Παρίσι 1990, *Les expériences de Tiresias, ό.π.*, σ. 45. Η ίδια συγγραφέας εξάλλου, στο έργο της, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette Παρίσι, 1985, διατηρεί επιφυλακτική θέση για τα γυναικεία ζητήματα, την οποία εδραιώνει αργότερα.

παραδοχή ότι οφείλουμε να σκεφτόμαστε το παρόν με όρους εξουσίας. Η σύγχρονη κοινωνία κυριαρχείται ισοπεδωτικά από ένα τέτοιο μοντέλο σκέψης, από εκείνον τον ισοπεδωτικό τρόπο ζωής που αρχίζει και σταματά στο ερώτημα: "Ποιος διευθύνει, ποιος κυριαρχεί;" "Ποιος κατέχει την εξουσία;"

Τα δικά μας ερωτήματα είναι αρχικά τα εξής: "Είναι η αρχαία κοινωνία του 5ου αιώνα μια τέτοια κοινωνία;" Ή ακόμα, "Αντιλαμβάνεται με τους ίδιους όρους το χρόνο, το παρόν, το παρελθόν, την εξουσία, τον άνδρα και τη γυναίκα;"

Πιστεύω πως η παραδοσιακή φεμινιστική λογική αντιτίθεται εντέλει στη *λογική για την οποία μάχεται ολόκληρο το γυναικείο γένος στην αρχαία τραγωδία, ίσως και στο έπος και την ησιόδεια ποίηση.* Ιστορικοί (με κυριότερη εκπρόσωπο την Cl. Mossé) που εκφράζουν τη θέση της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα, δεν παραλείπουν να αποδεικνύουν -και ίσως απολύτως σωστά- "την κατωτερότητα ή την απολιτικοποίηση, αποξένωση και αποβολή της γυναίκας από το περίφημο κλαμπ ανδρών της αθηναϊκής κοινωνίας"[23].

Οι προβληματικές αυτές αποδέχονται εντέλει ένα νεοτερικό τρόπο σκέψης, βασισμένο στη ρητορική της χειραφέτησης, ο οποίος όμως είναι καθ' όλα *ξένος* προς τον αρχαίο κόσμο και τις αντιλήψεις του για το *γυναικείο γένος.* Οι οπτικές αυτές ενώ *διαχειρίζονται το παρελθόν, επιμένουν να σκέφτονται με όρους του παρόντος.* Το τραγικό παρόν όμως έχει πολλά να τους αντιτάξει, γιατί *επιβάλλει τη γυναικεία παρουσία αποθεώνοντάς την.* Σύμφωνα με τις απόψεις αυτές, η "κακότητα ή η αθλιότητα των γυναικών" αποδίδεται στον *μισογυνισμό* των ποιητών, με πρώτους και σπουδαιότερους εκπροσώπους τον Ησίοδο, τον Ευριπίδη και τον Αριστοφάνη.

Πρόκειται όμως για έναν μισογυνισμό, ιδιαίτερα αποθεωτικό για τις γυναίκες[24].

> "Ο υποτιθέμενος μισογυνισμός του Ευριπίδη καταλήγει σε ύμνο των γυναικών. Παρουσιάζοντας τις γυναίκες ο Ευριπίδης δημιουργεί την παράδοση για το πώς να βλέπουμε τις γυναίκες" (J. Assael).

---

[23] Cl. Mossé, *ό.π.*, σ. 58. Υπάρχουν αιχμές που αμφισβητούν την αθηναϊκή δημοκρατία του 5ου αι, λόγω του ότι οι γυναίκες αντιμετωπίζονται "ως πράγμα".

[24] Jacquelline Assael, "Misogynie et feminisme chez Aristophane et chez Euripide", *Pallas - Revue des Etudes Antiques - "La femme dans l' Antiquité grecque"*, Toulouse - Mirail 1985, σσ. 97 - 98.

Τι είδους μισογυνισμός είναι αυτός που φωτίζει τις γυναικείες ιδιότητες με τρόπους φυσικούς, ισοδύναμους με τα ευεργετικά ή και τα καταστρεπτικά στοιχεία της φύσης; *Τι είδους μισογυνισμός είναι αυτός, όταν γίνεται κέντρο και αντικείμενο η γυναικεία ψυχολογία, θέση και προβληματική*; Ο "μισογυνισμός" του Ευριπίδη και του Ησιόδου *ανοίγει την αυλαία στις γυναίκες*, έτσι όπως δεν άνοιξε ποτέ κατόπιν, ούτε θεατρικά, αλλά πολύ περισσότερο ούτε κοινωνικά ή ιστορικά, παρ' όλα τα φεμινιστικά μανιφέστα και τις διακηρύξεις για την ισοτιμία ανδρών και γυναικών.

Ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία αλλά και στην κωμωδία είναι *διαμαρτυρία* που δεν συναντάται ούτε καν στη *γυναικεία λογοτεχνία, τη λεγόμενη "φεμινιστική"*, που θέτει στο στόχαστρό της και σχολιάζει περισσότερο τη γυναικεία θέση και θεωρείται αντικειμενικά φεμινιστική λόγω της υπεράσπισης των γυναικείων ζητημάτων. *Υπάρχει άραγε μεγαλύτερη διακήρυξη για τα γυναικεία ζητήματα από τον γυναικείο τραγικό λόγο;* Ο Ευριπίδης, το 431 π.Χ., δοξάζει μοναδικά το γυναικείο γένος όταν γράφει, "***ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει***" (*Μήδ.*, στ. 415). Υπάρχει ριζοσπαστικότερη διακήρυξη των γυναικείων ζητημάτων μέσα στην πόλη και στην τραγωδία πέραν αυτής; Η ευριπίδεια τραγωδία παραδίδει αρχέτυπα γυναικείων μορφών, βαθύτατου ψυχολογικού περιεχομένου, μεταφέρει δε με μοναδικό τρόπο τη *γνώση για τον γυναικείο κόσμο στο κειμενικό λόγο*. Από τον Ευριπίδη, αλλά και από το σύνολο των τραγικών, συντελείται μια άνευ όρων υποστήριξη, προβολή και γνώση των γυναικείων θεμάτων. Τη γνώση αυτή *εξακολουθούν να μην τη γνωρίζουν και να την απωθούν* οι γυναίκες ώς και τις μέρες μας ή δεν την ομολογούν, ίσως λόγω της "μοντέρνας τακτικής" τους να σκέφτονται το φύλο τους (τον εαυτό τους) με όρους ανδρικής κυριαρχίας, απόλυτα αρσενικούς -παρ' όλα αυτά *μοντέρνους*- και κοινωνικά αποδεκτούς, μέχρι και τις μέρες μας.

Η τραγωδία και το έπος μάς δείχνουν ότι οι αρχετυπικές γυναικείες μορφές, τύπου Ελένης και τύπου Πανδώρας, *είναι απία της έριδος και της στάσεως*. Είναι τυχαίο, άραγε, που η γυναίκα κρατά έναν τέτοιο ρόλο; Μήπως, εν τέλει, η γενικότερη διάδοση του φεμινισμού -τουλάχιστον για τη μελέτη της αρχαιογνωσίας- *λειτουργεί φιμωτικά* για τη γυναικεία υπόσταση, αφού προϋποθέτει την υιοθέτηση μοντερνιστικών απόψεων της νεοτερικότητάς μας; Οι

απόψεις αυτές όμως τελικά λειτουργούν ευνουχιστικά για την ίδια τη σύλληψη της γυναικείας φύσης, προς χάριν *ενός μοντέλου εξιδανίκευσης της κυριαρχίας* για την ανθρώπινη κατάσταση.

Κατά τη γνώμη μας, τα ζητήματα της γυναικείας υπόστασης και των γυναικείων ιδιοτήτων ή ρόλων, για την αρχαία Ελλάδα (αλλά και για τη σύγχρονη κοινωνία) συνδέονται με την παράδοση, την ιστορία και τη διαχείρισή της. Το πρόβλημα είναι πολύ βαθύτερο, γιατί σχετίζεται επιπλέον, με τη διαχείριση του παρελθόντος αλλά και με ζητήματα πολιτιστικά και ανθρωπολογικά.

Ο τρόπος που εξετάζεται η γυναίκα από την αρχαιότητα ώς τις μέρες μας εξαρτάται από το *πώς βλέπουμε το παρελθόν.* Ή, διαφορετικά, ο τρόπος που στεφτόμαστε και θεωρούμε το παρελθόν και την ιστορία μας (είτε με μεγάλο, είτε με μικρό, το γιώτα) είναι ο τρόπος που ερμηνεύουμε και θεωρούμε την ίδια μας την πραγματικότητα, κοινωνική και ψυχική. Η τραγωδία μάς λέει πως η *στιγμή της κρίσης ή της ερμηνείας του παρελθόντος και του παρόντος μας* είναι *στιγμή τραγική.* Είναι στιγμή όπου αναθεωρείται το παρελθόν, με στόχο να σχεδιαστεί το παρόν και το μέλλον. *Αυτή η στιγμή εκχωρείται στη γυναίκα.*

Η γυναίκα στην τραγωδία έχει σχέση απολύτως ανατρεπτική με το παρόν, *γιατί ανήκει οριστικά στο παρελθόν,* με πρώτο παράδειγμα τη Μήδεια. Όλες οι γυναίκες, όχι αναγκαστικά μόνο οι αρχετυπικές ηρωικές μορφές της τραγωδίας, αλλά και οι απλές γυναίκες της πόλης, είναι πενθούσες, έχουν την ίδια σχέση με το παρόν και το παρελθόν. Στο χρόνο της αρχαίας τραγωδίας, *η γυναίκα είναι εκείνη που θα χαράξει εφιαλτικά το μέλλον και το παρόν του ανθρώπου. Ο τραγικός χρόνος είναι χρόνος πένθιμος, θλιμμένος, μετέωρος μπροστά στη ανθρώπινη θνητότητα, και γι' αυτό τραγικός.*

Η χάραξη είναι εφιαλτική, σχεδόν δολοφονική, θανατηφόρα, αλλά πάντοτε *δέσμια του αρχέγονου παρελθόντος* (είτε αφορά την προφορική αφήγηση και το μύθο, είτε το έπος). Δέσμια ενός παρελθόντος αρχέγονου, η γυναίκα λειτουργεί σαν *"αποθήκη" του ανθρώπινου ψυχισμού.* Παραδείγματα τέτοιων μορφών, που φυλάσσουν τη μνήμη, είναι η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη, η Αντιγόνη, η Μήδεια, η Ηλέκτρα, αν και ανάλογα στοιχεία εντοπίζουμε σε όλες τις γυναικείες μορφές της τραγωδίας.

Η γυναίκα και το παρελθόν σχετίζονται. Η *"γυναίκα-αποθήκη"* λοιπόν, ταυτίζεται με τη γυναικεία μήτρα ή με το κουτί της Πανδώρας, με ό,τι φυλάσσεται και αποθηκεύεται. Ο Σ. Φρόυντ[25] εδώ μας παραπλανά όταν, στις αναλύσεις του για την υπόθεση της υστερίας της Ντόρας, τονίζει "ότι κάθε κλειστό κουτί σχηματοποιεί ψυχαναλυτικά και παραπέμπει στον γυναικείο κόλπο".

Η γυναίκα στην τραγωδία αλλά και στην ποίηση του Ησίοδου συνδέεται με τη διαφύλαξη της μνήμης και της επιθυμίας, του ίχνους και της ιστορίας του κόσμου· είναι *παρούσα στα γεγονότα της μνήμης, της θύμησης και της επιθυμίας.*

Επιθυμία, θύμηση και θυμός ανατρέπουν το χρόνο, αντιστρέφουν το παρόν· ανατρεπτικό είναι επίσης το φάσμα της φαντασίας για κάθε πραγματικότητα. Η γυναίκα, σε κάθε είδους ανάμνηση, πλάθει ξανά τις σκηνές του παρελθόντος, *επαναφέρει μια άλλη σκηνή, μια "κρυμμένη" κληρονομιά, και αποκαλύπτει.*

Ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία είναι σφήνα στο παρόν, ότι είναι δηλαδή και η γέννηση απέναντι στο θάνατο που τη διαφεντεύει. Αποθήκευση της αρχέγονης ηδονής, μια τυχαία στιγμή ένωσης και δημιουργίας, κύηση. Είναι τυχαία και κοινότοπα όλα αυτά; Σίγουρα ναι, αλλά ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία *εμμένει στις ίδιες αναφορές*, στον τοκετό, στη συζυγική κλίνη, στο γάμο, τον έρωτα και το θάνατο. *Είναι τυχαία μια τέτοια εμμονή;* Μήπως από τις ίδιες εμμονές δεν συγκλονίζεται η ανθρώπινη κατάσταση μέχρι σήμερα; Οι συνεχείς γυναικείες αναφορές τέτοιου τύπου *ανατρέπουν στην τραγωδία το καθεστώς της πόλης*, και το ανατρέπουν τραγικά, στηρίζοντας τη δημοκρατία.

Οι γυναίκες στην τραγωδία θυμούνται και θυμώνουν, όπως επιθυμούν και θυμώνουν άντρες και γυναίκες. Ό,τι μας πονά και μας θυμώνει, άλλοτε από την υπερβολή της χαράς που γευτήκαμε και άλλοτε από την υπερβολή της οδύνης, *μας μετατρέπει υποδειγματικά σε ήρωες. Το ηρωικό ήθος έχει ρίζα γυναικεία, γι' αυτό είναι τραγικό* και αναλύεται πάντα μέσα στη ανάμνηση. Οι γυναικείες αναμνήσεις - και όχι μόνο- *γίνονται ρίζα της δημιουργίας απόλυτα δεμένες με την απώλεια και το θάνατο, με τη διαρκή έλλειψη που γεννά κάθε επιθυμία μας.* Η επιθυμία ανατρέπει τη ζωή και την μεγεθύνει. *Η έλλειψη και η ανάμνηση καταργούν τη ζωή κι αυτό δεν επιδέχεται θεωρία, ούτε καν ψυχαναλυτική.* Πρόκειται για ανατροπές

[25] Σ. Φρόυντ, *Η υπόθεση μιας υστερίας: Ντόρα*, Επίκουρος, Αθήνα 1991, σ. 38.

της ζωής για τη ζωή, αφού ανατρέπεται *ό,τι μάς θανατώνει αλλά είναι και ρίζα της ζωής. Αφού ρίζα της ζωής είναι ο θάνατος.*

Η γυναικεία στάση στην τραγωδία, αλλά και στην αρχαία κωμωδία, από τη *Λυσιστράτη* ώς τη *Μήδεια*, είναι *στάση ανάμνησης, αναθεώρησης και ως εκ τούτου, ανατροπής*. Καταργεί και ανατρέπει. Έτσι εξηγούνται οι αιώνιες γυναικείες συζητήσεις στην τραγωδία, αλλά και πέρα αυτής, για *την ερωτική σκηνή στο κρεβάτι, που είναι παράλληλη με τις οδύνες του τοκετού*. Αν ο άντρας οπλίτης και πολίτης, από το έπος ώς τη δημιουργία της αθηναϊκής δημοκρατίας, μάχεται για την πόλη και πολεμά, παραδίδοντας μαθήματα ηρωικού ήθους, για το θάνατο στη μάχη -τον ωραίο θάνατο-, *οι γυναίκες δίνουν τις δικές τους μάχες στο κρεβάτι του τοκετού*, ή στο συζυγικό κρεβάτι (τύπου Διπάνειρας), όπου και *"εκεί ο θάνατος είναι το ίδιο ηρωικός και ωραίος"*[26].

Στις ευριπίδειες τραγωδίες (τόσο στη *Μήδεια* όσο και σε άλλες) εντοπίζουμε συνήθως την τεκνοποιία *σαν μια απόδειξη ρώμης*[27]. Χάρη σε αυτές τις αντιλήψεις, στην Αθήνα, *ταυτίζεται ο πόλεμος με την κλίνη*, αλλά και προάγεται η ισοτιμία των γυναικών. Ωστόσο, οι περισσότεροι ιστορικοί παραγνωρίζουν αυτά τα στοιχεία. *Η ιστορική οπτική "εκμοντερνίζει" τη γυναίκα της αρχαίας Ελλάδας*. Έτσι, δεν αξιολογούν την παράδοση του γυναικείου ρόλου, την τεκνοποιία, τη γέννηση και τον τοκετό ή το θάνατο στον τοκετό, θεωρώντας τες δευτερεύουσες παραμέτρους της γυναικείας δράσης και κοινωνικής παρουσίας.

Η μάχη και ο θάνατος ή η ανάμνηση του ηρωικού ήθους -της οδύνης, του τρομακτικού, στο κρεβάτι ή στον πόλεμο- μετατρέπουν τη γυναίκα σε οπλίτη και πολεμιστή, άρα και σε πολίτη[28], μέσα στην ίδια της την πόλη. Στην περίπτωση της Μήδειας αυτή η ταύτιση του *τοκετού με τον πόλεμο και το θάνατο*· είναι απόλυτα συνυφασμένη με το ηρωικό ήθος της, όπως και με τη στάση της ως πολίτη μέσα στην πόλη, όταν λέει:

(*Μήδ.*, στ. 250-251)[29]: " ***ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα***

---

[26] N. Loraux, *Les expériences de Tiresias*, *ό.π.*, σσ. 29-30. Στην ίδια μελέτη (σ. 36) γίνεται ρητή αναφορά στη *Μήδεια*, και σχολιάζεται η γέννα και ο πόλεμος, η γέννα μάλιστα εμφανίζεται ως πιο επικίνδυνη από τις μάχες που δίνει ο οπλίτης - πολίτης. Επιπλέον, έτσι υπογραμμίζεται και η θέση της γυναίκας στη πόλη. Η γυναίκα στο γάμο και ο άντρας στο πόλεμο, είναι πεδία ισότιμα για την αρχαιοελληνική σκέψη.

[27] *Ό.π.*, σ. 41· μεταφράζουμε "ρώμη" την γαλλική λέξη :"virilité".

[28] Γιάγκος Ανδρεάδης, *Αντιγόνη*, Νέα Σύνορα-Α. Λιβάνη, Αθήνα 1994 σ. 69.

[29] Η μετάφραση που κυρίως χρησιμοποιώ από εδώ και στο εξής είναι του Γ. Χειμωνά όπως και στα προηγούμενα κεφάλαια. Όταν θα χρησιμοποιώ άλλη μετάφραση θα το δηλώνω.

στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ".

"καλλύτερα το έχω τρεις φορές σε πόλεμο να πάω, παρά να ξεσκιστεί γεννώντας η κοιλιά μου έστω και μια φορά".

Το *πρωικό ήθος για τη γυναικεία πολεμική*, περνά μέσα από τον τοκετό. Έτσι, ο γυναικείος λόγος αποκαθιστά το γυναικείο πρότυπο στην πόλη, δίνοντας ισχυρή *απάντηση για τη μη σημμετοχή των γυναικών στις πολιτικές διαδικασίες*. Στο ίδιο εξάλλου ύφος εντάσσεται και η φράση της Μήδειας *για τη φήμη*[30] της μέσα στην πόλη, στοιχείο που επαναλαμβάνεται πολλές φορές στη *Μήδεια "οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν / τοῖς Συσυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος γάμοις"* (στ. 404-405). Η φήμη και η δόξα της γυναίκας για τον οίκο της είναι ισοδύναμη με τη δόξα του πολίτη-οπλίτη μέσα στην πόλη. Το *κλέος* και η *καλή φήμη-τιμή* είναι στοιχεία για τα οποία μάχεται αλλά και φροντίζει κάθε Αθηναίος πολίτης, από τον Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* ώς και τη *Μήδεια*, από τον απλό πολίτη ώς τη γυναίκα της πόλης.

(*Μήδ.*, στ. 292-294): "*φεῦ, φεῦ.*

οὐ νῦν με πρῶτον, ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον,

ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἰργάσται κακά"

"Αλίμονο Κρέοντα. Δεν είναι πρώτη φορά

που μ' έβλαψε η δόξα και μού 'δωσε πολλά κακά".

Η *ανδρεία στο τοκετό είναι ίση με την ανδρεία στη μάχη*. Από τη δόξα του ονόματος στην *Ιλιάδα*, στη φήμη της Μήδειας, που όταν δεν είναι "καλή", βλάπτει. Έτσι, "η γυναίκα γίνεται γνήσιος εκπρόσωπος της λέξης *αρετής* για τον αρχαιοελληνικό κόσμο"[31] λέει η M. Mac Donald, στο έργο της *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*. Η γυναίκα γίνεται γνήσιος εκπρόσωπος της λέξης *αρετής* και οι αντιθέσεις ιδιωτικού - δημόσιου χώρου, οίκου και πόλης, αφομοιώνονται για να επέλθει ισορροπία μεταξύ κέντρου και περιθωρίου[32]. Μέσα από αυτού του είδους την αρετή, *οι γυναίκες παραδίδουν μαθήματα ηρωισμού και δημοκρατίας στους άντρες - πολίτες, διαφωνώντας, καταγγέλοντας και ανατρέποντας*.

Αλλά η τραγική δόξα των γυναικών είναι αμφιλεγόμενη, διπλή και αμφίσημη[33]. Γιατί οι γυναίκες-μητέρες-μήτρες, *εκείνες που είναι μόνο στομάχι*[34],

---

[30] Marianne Mac Donald, *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ε. Μπελιές, Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σ. 154.
[31] *Ό.π.*, σ. 190.
[32] *Ό.π.*, σσ. 161 - 162.
[33] Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *ό.π.*, σ. 58.
[34] Claire Nancy, "Euripide et le parti des femmes" - *La femme dans les sociétés antiques*, *ό.π.*, σ. 74.

είναι οι τερατικές μητέρες, τύπου Κλυταμνήστρας, ή Εκάβης, όπως είναι και οι φονικές μητέρες, τύπου Μήδειας. Αυτές, μέσα από μνήμες, θρήνους, λόγους και δολοφονίες, καταγγέλλουν τη "δίκη της πόλεως" λέγοντας:

(*Μήδ.*, στ. 219): "***δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν***"

"Δεν υπάρχει δικαιοσύνη - καλοσύνη στα μάτια των ανθρώπων".

Ας θυμηθούμε το περίφημο χορικό που δικαιώνει αλλά και αποκαθιστά τη δίκη, το γυναικείο λόγο στην πόλη *ως λόγο κριτικό αντιρρητικό και ανατρεπτικό.*

(*Μήδ.*, στ. 410-413): "***ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί,***
καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται.
ἀνδράσι μὲν δόλιαι βουλαί, θεῶν δ'
οὐκέτι πίστις ἄραρε"

"Προς τα πίσω γυρνάν στις πηγές οι ιεροί ποταμοί.
Το δίκαιο και ο κόσμος ξαναγεννιούνται από την αρχή.
Τελειώνει η βασιλεία των ανδρών ".

Οι γυναίκες μιλούν για τη βασιλεία των ανδρών που τελειώνει στην τραγωδία, όπως μιλούν για το δίκαιο σαν μια υπόθεση χαμένη, που οφείλει να αναθεωρηθεί. Οι γυναίκες *στήνουν δικαστήρια*[35], όπως ακριβώς το παρελθόν δικάζει, μας ακολουθεί, μας ενοχοποιεί ή μας αθωώνει. Στην τραγωδία, όπως και στην κωμωδία, το παρελθόν, η μνήμη και η διευθέτηση της δίκης γίνεται μία ακόμη γυναικεία υπόθεση, αν θυμηθούμε τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη ή τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου.

Η *απονομή δικαιοσύνης* από γυναίκες είναι δολοφονική. Τα γυναικεία έργα επιβάλλουν την επιστροφή στο χάος, την αταξία, και ανατρέπουν τη τάξη, απευθύνονται στο παρόν αλλά προέρχονται από το παρελθόν, στηρίζονται στην εφιαλτική ανάμνηση του μυθικού παρελθόντος, στην οδυνηρή ανάμνηση του τοκετού και πάντα είναι σύμφυτα με τον πόνο. *Καταδεικνύεται λοιπόν και ομολογείται ο πόνος,* και ο Γ. Σεφέρης υπογραμμίζει"όπου και να αγγίξεις η μνήμη σε πονά"[36]. *Έτσι η γυναικεία πράξη που συνθέτει τον γυναικείο λόγο στην τραγωδία είναι πράξη ανατροπής.*

---

[35] *Ό.π.*, σ. 82 όπου σημειώνεται: "η δικαιοσύνη, ως έργο γυναικών, είναι υπόθεση που εξετάζεται στη *Μήδεια* (στ. 410) αλλά και στις *Βάκχες*. Τυπικό παράδειγμα, εξάλλου, για το ίδιο είναι η *Λυσιτράτη*".

[36] Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Οι "γυναικείες ανατροπές" στον τραγικό λόγο -σχεδόν στο σύνολό του- ταυτίζονται με την ανατροπή της τάξης, είναι ένα σχόλιο στην ύβρι. Και αυτό για δύο λόγους: πρώτον, επειδή αναφέρεται *στο παρελθόν της ύβρεως, καταργώντας το παρόν* ή δηλώνοντάς το ανέφικτο και ανεδαφικό, και δεύτερον, επειδή η κατάργηση του παρόντος αμφισβητεί την ίδια ύπαρξη, *ξεκληρίζοντας την κοινωνική ζωή* σε όλα τα επίπεδά της.

Στην ευριπίδεια τραγωδία, *η ανατροπή εκφέρεται συνήθως από τις γυναίκες*. Και δεν θα ήταν άσκοπο, να συμπληρώσουμε τα τρία συνήθη μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης για το γυναικείο γένος[37]. Πρώτον, η *γυναικεία απιστία* μέσω του δόλου και της πανουργίας (χαρακτηριστικό παράδειγμα η Μήδεια). Δεύτερον, η *μωρία των γυναικών και η σεξουαλική τρέλα* (χαρακτηριστικό παράδειγμα η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο*). Τρίτον, *η γυναίκα δολοφόνος* (παράδειγμα αντιπροσωπευτικό η Εκάβη, αλλά και η Μήδεια, ως προκάτοχοι των Λημνίων γυναικών).

Η *ανατρεπτική* συμπεριφορά της Μήδειας εκφράζεται όταν από τις πρώτες στιγμές της εισόδου της στη σκηνή, *δημοσιοποιεί τη γυναικεία κατάσταση στον κόσμο* (στ. 213-266). Βγαίνοντας στη σκηνή, επιφέρει μια ανατροπή, αφού μεταφέρει το διάλογο για τα ζητούμενα της ύπαρξης *από το κέντρο του οίκου στο κέντρο της πόλης, που μοιάζει να είναι ίδιο με το κέντρο του θεάτρου*. Η μετατροπή αυτή κοινοποιεί, θα έλεγε κανείς, την "προϊστορία" των γυναικών ή ακόμη την ιστορία κάθε γυναίκας. Εξιστορώντας το προσωπικό της δράμα, το μετατρέπει σε δράμα όλων των γυναικών.

(*Μήδ.*, στ. 226-231): "***οἶκομαι δὲ καὶ βίου***
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρῄζω, φίλαι.
ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γιγνώσκει καλῶς,
κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηκ' οὑμὸς πόσις.
πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν".
"Αγαπημένες μου
πράγματα ανέλπιστα μου έπεσαν στην ζωή μου·

[37] C. Nancy, "Euripide et le parti des femmes", *ό.π.*, σ. 75. Η παρατήρηση αφορά συνολικά το ευριπίδειο έργο, και για τον γυναικείο λόγο σ' αυτό.

έφθειραν την ψυχή μου. Είναι το τέλος μου.

Δεν έχω πια χαρά ζωής. Πρέπει να πεθάνω.

Όλα τα ξέρετε: ο άντρας μου που ήταν για μένα

ο κόσμος, εδείχτηκε ο πιο κακός απ' όλους.

Από όλα τα έμψυχα τα ερπετά που έχουνε και νου,

εμείς οι γυναίκες είμαστε η πιο άθλια φύτρα".

Αλλά και παρακάτω, μιλά για την "*αρχέγονη προϊστορία*" των γυναικών, και συγχρόνως θίγει την ιστορία κάθε γυναίκας ακόμη της σημερινής, αφού *οι γυναίκες παραμένουν ετεροκαθορισμένες.*

(*Μήδ.*, στ. 232-252):"Πρώτα,

αγοράζουμε πανάκριβα με χρήματα τον άνδρα -

τον πληρώνουμε να γίνει ο κύριος του κορμιού μας,

κι αυτό είναι το πιο οδυνηρό. Ύστερα, αρχίζει

η μεγάλη αγωνία, αν είναι κακός ή τίμιος·

όταν το μάθεις θα είναι αργά - δεν έχουν καλή φήμη

εκείνες που εχώρισαν τον άντρα τους ή αυτές

που τον αρνιούνται. Κι αν με τον γάμο σου περάσεις

σε νέες συνήθειες σ' άλλους νόμους, πρέπει να είσαι μάντης

πως τον άνδρα σου να μεταχειριστείς - αφού

τίποτα δεν σου έμαθαν στο σπίτι οι δικοί σου. Κι αν

όλα παν καλά, κι ο άντρας ζει μαζί σου

κι είναι ευχαριστημένος - είσαι τυχερή. Κι αν όχι,

καλύτερα γρήγορα να πεθάνεις. Γιατί, ο άνδρας

όταν βαρεθεί εσένα και το σπίτι, έξω θα βγεί

ν' αποτινάξει το βάρος της καρδιάς του

με φίλο ή συνομήλικο - ενώ η δική μας μοίρα

είναι προς μια ψυχή να βλέπουμε όλη μας τη ζωή.

Κι αν λεν για μας πως βίο ακίνδυνο

μέσα στο σπίτι ζούμε, κι εκείνοι έξω

με όπλα πολεμάν - είναι άδικο: καλλύτερα το έχω

τρείς φορές σε πόλεμο να πάω, παρά να ξεσκιστεί

γεννώντας η κοιλιά μου έστω και μια φορά".

Έτσι καταδηλώνεται η γυναικεία κατάσταση στην αρχαία Ελλάδα. Πρόκειται για *στάση ανατροπής*, αφού οι πρώτες λέξεις-κλειδιά, ως προς τις γυναίκες και τους άντρες, λειτουργούν ανατρεπτικά και ριζοσπαστικά, για παράδειγμα στους στίχους 230-231: "***γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν***". Οι μεταφράσεις αποδίδουν διαφορετικά τις λέξεις "***ἀθλιώτατον φυτόν***", άλλοτε ως "το αθλιότερο φύτρο"[38] και άλλοτε ως "άθλια φύτρα"[39]. Όμως, παρ' όλες τις μεταφραστικές διαφορές, *τα παράγωγα "του άθλιου" και "του άθλου", η αθλιότητα αποτελούν τον ουσιοδέστερο χαρακτηρισμό του γυναικείου γένους στην τραγωδία.*

Επιπλέον η Μήδεια μέσα από τις φράσεις (στ. 248-250): "***λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ' οἴκους, οἳ δὲ μάρνανται δορί· / κακῶς φρονοῦντες***", στην ουσία μεταφέρει *τον κίνδυνο στο εσωτερικό* του οίκου. Επιπλέον, ο χαρακτηρισμός για τους Αθηναίους πολίτες ("***κακῶς φρονοῦντες***"), *εξαπλώνει την αρχή της διαφωνίας του γυναικείου γένους μέσα στην πόλη.*

Ο μονόλογος της Μήδειας είναι απολογία των γυναικών στην πόλη, "ένας ανοιχτός λογαριασμός" που θα μετρήσει τα παλιά και τα νέα ζητούμενα για να βρεί *τα χρέη - "θανεῖν χρεών"* (στ. 243), από το παρελθόν. *Ο τραγικός λόγος πρόκειται να "τα ξεχρεώσει"*. Εκτός όμως από απολογία και απολογισμό της πορείας του γυναικείου γένους, έχουμε *μια υπενθύμιση της γυναικείας παρουσίας, ολέθριας και άθλιας μαζί*, εφόσον ο γάμος και ο έρωτας *μοιάζουν με άθλο*, αλλά και συνιστούν *τη γυναικεία μοίρα στην πόλη* αλλά και στη ζωή, "***ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν***" (στ. 247).

Στην ευριπίδεια τραγωδία οι "αγώνες λόγων" με τους άντρες, συζύγους, τυράννους *καταλήγουν στην ανατροπή της κρατούσας τάξης* (δηλ. στη δολοφονία των τυράννων), άρα, *στην "εκθήλυνση και τη συντριβή του ανδροκράτη τυράννου"*[40]. Η εκθήλυνση εκφράζεται σχεδόν ρητά από τη Μήδεια.

(*Μήδ.*, στ. 889-890): "***ἀλλ' ἐσμὲν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν,***
γυναῖκες· οὔκουν χρῆν σ' ὁμοιοῦσθαι κακοῖς".
"Οι γυναίκες είμαστε, αυτό που είμαστε -
καλλύτερα να μην το πω όμως εσύ είσαι άνδρας κι είσαι έξυπνος,

---

[38] Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
[39] Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτη, Αθήνα 1989.
[40] Γιάγκος Ανδρεάδης, *Αντιγόνη, ό.π.*, σ. 71·το σχόλιο αναφέρεται στην *Αντιγόνη* αλλά που θα μπορούσε να ισχύει και για τη *Μήδεια*.

δεν έπρεπε λοιπόν σε εμάς να μοιάσεις τους κακούς".

Οι ανατροπές εκθηλύνουν τον άντρα ή συντρίβουν την εξουσία του. Δεν θα ήταν άσκοπο να παρατηρήσουμε ότι στο σύνολό της η ευριπίδεια τραγωδία εμφανίζει *αδύναμους άνδρες* -τύπου Ιππόλυτου, Ιάσονα, Άδμητου- που *συντρίβονται μπροστά στη θηλυκή δυναμική. Από την άλλη, ο Σοφοκλής στις Τραχίνιες* εμφανίζει τη Δηάνειρα να χτυπιέται με ξίφος, πολεμικά, κάνοντας χαρακίρι πάνω στο κρεβάτι, ένα *παραδοσιακό γυναικείο πεδίο μάχης* και ο Ηρακλής ο πιο δυνατός ήρωας της μυθολογίας, πεθαίνει χωρίς ξίφος, νικιέται από τα πέπλα της γυναίκας του και εκπλιπαρεί σαν γυναίκα τον γιο του να τον σκοτώσει.

(*Τραχίνιαι*, στ. 1070-1075): "***Ἴθ' ὦ τέκνον, τόλμησον· οἰκτρὸν τὲ με πολλοῖσιν οἰκτρόν, ὅστις ὥστε παρθένος***
βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἄν εἷς ποτε
τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα,
ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμην κακοῖς.
Νῦν δ' ἐκ τοιούτου θῆλυς πύρημαι τάλας".

(μτφρ. Δ. Ρηγοπούλου): "Εμπρός, παιδί μου, τόλμησε! Λυπήσουμε, γιατί
είμ' αξιολύπητος μεσ' στους ανθρώπους. Μουγκρίζω και κλαίω
σαν κοριτσάκι, εγώ που ποτέ ως τώρα κανείς δεν μπορεί να πη
πως μ' είδε να το κάνω αυτό, και πάντα χωρίς να στενάζω υπέφερα κακό.
Αλλά σήμερα από τέτοιος που ήμουν κατήντησα γυναίκα, ο άμοιρος".

Είναι τυχαία η επανάληψη ενός τέτοιου μοτίβου; Ασφαλώς όχι. Κατά την άποψή μας, από τον Όμηρο, μέσω της σκηνής του Έκτορα και της Ανδρομάχης στην *Ιλιάδα*, τον Αισχύλο, μέσω του θανάτου του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα, τον Σοφοκλή στις *Τραχίνιες* αλλά και στην *Αντιγόνη*, ώς τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, οι γυναίκες αποδεικνύονται ισχυρότερες των αντρών, γιατί η *δύναμη και η αδυναμία είναι στοιχεία* που γνωρίζουν και τα δύο φύλα. *Ποιες ανατροπές γίνονται όταν βλέπουμε άντρες γενναίους να πονούν γυναικεία και γυναίκες αδύναμες να θανατώνονται γενναία στην τραγωδία*; Ανατροπές που δηλώνουν ότι ο άντρας και η γυναίκα μεταμορφώνουν τους ρόλους τους στην πόλη και στην τραγωδία για να συνθέσουν τα ζητούμενα της ανθρώπινης κατάστασης. Αναιτροπές που γίνονται ακόμη πιο ολοκληρωτικές όταν απευθύνονται όχι μόνο στον άντρα-

σύζυγο αλλά και τον άντρα-τύραννο (όσο αφορά τους αγώνες λόγων της Μήδειας με τον Κρέοντα). Ανατροπές που μεγεθύνονται *όταν η κρίση μεταδίδεται* όχι μόνο από το στόμα της ηρωίδας αλλά και από το σύνολο των γυναικών μέσα στην τραγωδία, ιδιαίτερα στα χορικά (*Μήδ.*, στ. 410-445) όπου με αφορμή το δράμα της *Μήδειας γενικεύεται η κρίση. Ανατροπές που απευθύνονται στον οίκο, στο πρόσωπο, στην ψυχή αλλά και την δημοκρατία.*

(*Μήδ.*, στ. 433-440): " ***ἐπὶ δὲ ξένᾳ***
ναίεις χθονί, τᾶς ἀνάνδρου
κοίτας ὀλέσασα λέκτρον,
τάλαινα, φυγᾶς δὲ χώρας
ἄτιμος ἐλαύνῃ
βέβακε δ' ὅρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδὼς
Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα".
"Να κατοικήσεις έρχεσαι σ' αυτήν τη γη την ξένη -
σου πήραν τον άνδρα και σε διώχνουν να φύγεις:
Άτιμο, άθλιο τέλος της χαράς σου της λίγης.
Η χάρις των όρκων εδιάβηκε
εσβήστηκε κι η Ντροπή των Ελλήνων
στα ουράνια σκορπίστηκε ".

Η προσωπική ιστορία της Μήδειας *γίνεται αφορμή* για να υψωθεί ολόκληρος ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία του Ευριπίδη και να επιφέρει ανατροπές για την αρχαία ελληνική πόλη στο σύνολό της μέσω του στίχου: "***οὐδ' ἔτ' αἰδὼς Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ μένει***".

Η ιστορία της *Μήδειας* μοιάζει να είναι κοινή για κάθε γυναίκα (αφού ο ήρωας γίνεται πρόσωπο-αρχέτυπο) και η ιστορία της, ιστορία κάθε γυναίκας στην πόλη της Αθήνας. Η ταύτιση όλων των γυναικών της Κορίνθου με τη Μήδεια περνά μέσα από γυναικείους λόγους, αλλά και μέσα από τη σιωπή των γυναικών, αποδεικνύοντας *ότι και οι γυναικείες σιωπές είναι ανατρεπτικές της ζωής, ένοχες και συνένοχες στα "γυναικεία έργα".*

Το γυναικείο ήθος στήνει παγίδες-ανατροπές μεταξύ του γυναικείου λόγου και της γυναικείας σιωπής, όταν η Μήδεια ζητά τη σύμπραξη του χορού στα εγκλήματά της, λέγοντας:

(*Μήδ.*, στ. 260-263): "***ἦν μοι πόρος τις μηχανὴ τ' ἐξευρεθῇ***
πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν,
τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἥ τ' ἐγήματο,
σιγᾶν. γυνὴ γὰρ τἆλλα μὲν φόβου πλέα".

(μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης)[41]: "Μια χάρη ωστόσο να σου ζητήσω επιθυμώ:
αν κάποιο τρόπο, κάποιο τέχνασμα εξευρεθεί
τον άντρα μου για τα τόσα εγκλήματα να αντιπληρώσω,
σιωπή τότε!
Γεμάτη βέβαια είναι από φόβο η γυναίκα".

Μια σιωπή ισοδύναμη του θανάτου. Σιωπή δολοφονική, όσο και ο γυναικείος λόγος. Στη τραγωδία, δολοφονεί και η σιωπή. *Άραγε, τι να σκέφτονται οι Αθηναίοι άντρες-πολίτες όταν οι γυναίκες προτρέπουν στη σιωπή;*

(*Μήδ.*, στ. 80): "***ἡσύχαζε καὶ σίγα λόγον***".

Τι είδους σιωπές είναι αυτές που εγκυμονούν "έργα"; Σιωπές μηχανικές. Οι γυναίκες εγκυμονούν τα έργα τους μέσα στη σιωπή της κύησης, στη μηχανορραφία του αθέατου. Η κύηση του θανάτου, όπως *και η κύηση της ευφορίας, είναι σιωπηρή και μυστηριακή.* Οι γυναικείοι λόγοι, στην τραγωδία και την πόλη αλλά και στη ζωή, μεταμορφώνονται και *εναλλάσσονται μεταξύ της ρητής και της άρρητης οδύνης.* Γιατί, τι άλλο μπορεί να δείχνει η σιωπή του χορού μπροστά στα ερχόμενα εγκλήματα, τι άλλο από συμπόνια, *από γνώση της γυναικείας οδύνης - και απόγνωση;* Ο χορός στον Ευριπίδη κλαίει μαζί με τη Μήδεια.

(*Μήδ.*, στ. 906): "***κάμοί κατ' ὄσσων χλωρόν ὠρμήθη δάκρυ***".

Ή ακόμα, τι μπορεί να σημάνει η εξαγγελία των εγκλημάτων από τη Μήδεια και αμέσως κατόπιν η φράση προς την τροφό;

(*Μήδ.*, στ. 821-23): "***ἐς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα. λέξῃς δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,***
εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπόταις γυνή τ' ἔφυς".

(μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης): "Τα μυστικά μου όλα σε σε εμπιστεύομαι.
Λέξη καμιά για τις δικές μου αποφάσεις.
Αν βέβαια είσαι πιστή στην κυρά σου

[41] Ευριπίδη *Μήδεια*, εισ. μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *ό.π.* Για τους παραπάνω στίχους χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Γ. Γιατρομανωλάκη, που τη θεωρώ ακριβέστερη.

κι η φύση σου είναι γυναικεία".

Οι στίχοι δηλώνουν πως η γυναίκα, σιωπηλή, μηχανορραφεί αθέατα. *Η σιωπή που πλάθει το αθέατο, στη Μήδεια, λέγεται και αποκαλύπτεται.* Η γυναίκα "παίζει" με το λόγο και τη σιωπή, η οποία πρόκειται να δείξει ή να αποκρύψει τα πιο επικίνδυνα. Όταν ο λόγος τερματίζεται στην τραγωδία, όταν επέρχονται οι θάνατοι, οι σιωπές αποδεικνύονται χειρότερες των αναφορών και τα όσα αποσιωπήθηκαν ή είχαν μείνει στο χώρο του κρυφού και του αθέατου, αποκαλύπτονται θανατηφόρα. *Ο θάνατος και ο γυναικείος λόγος λειτουργούν αποκαλυπτικά, ανατρέπουν τη ζωή αλλά και τη διαφεντεύουν.*

Ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία εναλλάσσεται με τη σιωπή στην πόλη ή τον οίκο, αλλά με τον ίδιο τρόπο εναλλάσσεται και ο χείμαρρος της ζωής με τη σιωπή του θανάτου. Οι γυναίκες σιωπούν, απειλούν, συσσωρεύουν ή δαπανούν, αλλά πάντα προτρέπουν υπέρ της ανατροπής "των όσων πάσχουν" μέσα στην πόλη ή τον οίκο ή στην ψυχή τους και μάλιστα με τρόπο *ειρωνικό*. Η *τραγική ειρωνεία* δεν εγκαταλείπει ποτέ το γυναικείο γένος. Εκείνες που δεν συμμετέχουν πολιτικά, που είναι στην σιωπή του οίκου και της πόλης, λαμβάνουν μεν τον λόγο στην τραγωδία, αλλά έπειτα υποχωρούν πάλι στη σιωπή και το φόβο. Το στοιχείο αυτό επιβεβαιώνει για τους ιστορικούς ότι η τραγωδία αντιμετωπίζει τη γυναίκα, ως κατώτερη, όπως και η πόλη[42]. Αντίθετα, κατά τη γνώμη μου, η εναλλαγή του λόγου και της σιωπής έχει *ειρωνικό αλλά και ανατρεπτικό* χαρακτήρα για ολόκληρη την πόλη.

Οι γυναικείοι λόγοι και οι σιωπές, στη Μήδεια, είναι ειρωνικές. Η ειρωνεία είναι ανατρεπτική, αφού ο ειρωνικός λόγος, στη δομή του, *είναι ανατρεπτικός*[43], όπως όταν η Μήδεια λέει:

(*Μήδ.*, στ. 509-510): "***θαυμαστὸν δέ σε***

ἔχω πόσιν καὶ πιστὸν ἢ τάλαιν' ἐγώ".

"Έχω άντρα πιστό και τίμιο, εγώ".

Η ειρωνεία χτυπά το σώμα των ανδρών-πολιτών, εισάγει την αμφισβήτηση, την αμφιβολία, και επιφέρει ανατροπή. Η ειρωνεία μεγεθύνεται περισσότερο από τη σιωπή του χορού αλλά και από τη δεύτερη συνομιλία της Μήδειας με τον Ιάσονα

[42] Cl. Mossé, *ό.π.*, σ. 45.
[43] Cl. Nancy, "Euripide et le parti des femmes", *ό.π.*, σ. 73.

(στ. 870 - 975), όπου η Μήδεια υποδύεται τη "μετανοημένη σύζυγο". Ειρωνική γίνεται ολόκληρη η γυναικεία στάση απέναντι στην *αθηναϊκή ρητορική* όταν η Μήδεια λέει:

(*Μήδ.*, στ. 800-802): "***ἡμάρτανον τόθ' ἡνίκ' ἐξελίμπανον***
δόμους πατρῴους, ἀνδρὸς Ἕλληνος λόγοις
***πεισθεῖσ' ***"
"Λάθος μου, τι λάθος
να χάσω την αγάπη του πατέρα μου για τα λόγια ενός Έλληνα".

Η ειρωνεία έχει εδώ τον τόνο της υπερβολής, αφού η αθηναϊκή ρητορική καυχιέται για την κυριαρχία του διαλόγου της, επιφυλάσσοντας για *τις γυναίκες δύο δρόμους: της σιωπής και του θρήνου*[44]. Η Μήδεια μοιάζει εδώ να ανατρέπει και τη σιωπή και το θρήνο, για να επιβάλει τον γυναικείο λόγο, όλο αμφισβήτηση, επίκριση και καταγγελία, απελευθερώνοντας έτσι τις γυναίκες *από το φόβο που τις δεσμεύει*[45] (στ. 263): "***γυνὴ γὰρ τἄλλα μὲν φόβου πλέα***". *Στην τραγωδία, εκείνος που είναι γεμάτος φόβο, φοβίζει αλλά και ελευθερώνει από το φόβο,* ανατρέποντας ειρωνικά, άλλοτε σιωπώντας και άλλοτε εξαγγέλλοντας δολοφονίες.

Γυναικείος λόγος, ειρωνεία και σιωπή μεταδίδουν το φόβο, τον υπενθυμίζουν προς τέρψη και ανακούφιση, προς εξίσωση της ζωής και του θανάτου, προς ελευθέρωση. Με τέτοιου τύπου ελευθερίες[46] *-την αποδέσμευση και αποφόρτιση του ψυχικού- ασχολείται η γυναίκα στην τραγωδία.* Η Μήδεια υλοποιεί και ζωντανεύει τον γυναικείο λόγο μέσα από τα κενά της παύσης, της ανάσας, της σιωπής και της αμηχανίας του κόσμου. Σε ό,τι συντροφεύει τα πιο οδυνηρά γεγονότα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως το έγκλημα, η γέννηση, ο έρωτας, η ηδονή, ή ο θάνατος, *οι γυναίκες πρωτοστατούν* και ο χώρος αυτός είναι τραγικός.

---

[44] *Ό.π.*, σ. 89.

[45] Nicole Loraux, "La cité, l' historien, les femmes"- *Pallas - Revue d' Etudes Antique: La Femme dans l' Antiquité grecque*, Toulouse - Le Mirail 30 Mars 1985, σ. 22. Συγκεκριμένα αναφέρει: "Οι γυναίκες κυμαίνονται ως παρουσίες μεταξύ του φόβου, της σιωπής και του θρήνου".

[46] Jacquelline Assael, "Misogynie et feminisme chez Aristophane et chez Euripide", *ό.π.*, σσ. 99-100, όπου σημειώνεται: "Το ύψιστο της ελευθερίας και της φαντασίας στη *Μήδεια* βρίσκεται εκεί που είναι μητέρα, ερωτευμένη, τρελή και δολοφονική. Τραγικά εξεγερμένη προς όλα".

4.2. Λόγος πένθιμος και πένθος στη *Μήδεια*

Μήδεια. πενθεῖν δ' οὔ σε θαυμάζω τύχας.
Μήδεια, στ. 268.

Πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὁρμᾶται
Μήδεια, στ. 184.

Όπως ήδη σημειώσαμε, η αθηναϊκή ρητορική, επιφυλάσσσει για τις γυναίκες *δύο δρόμους: της σιωπής και του πένθους*. Δρόμοι χθόνιοι και επικίνδυνοι γιατί συνορεύουν με τη σιωπή του θανάτου και τρέφονται από την απώλεια του ήρωα-πολίτη. Για την πόλη της Αθήνας, μετά τους πολέμους και τις μάχες έρχεται *"η ώρα των θρήνων και των γυναικών"*. Το γυναικείο και κυρίως *μητρικό πένθος* συνοδεύει τους νεκρούς στον Κεραμεικό, και παράλληλα διατηρεί και διαδίδει τη μνήμη του ηρωικού ήθους. Αυτή την πένθιμη διάδοση, την εκφορά του πάθους και της απώλειας, η πόλη την αναθέτει στη γυναίκα, αν σκεφτούμε τα Θεσμοφόρια, όπου οι Αθηναίες κάθονταν στη γη οδυρόμενες και μιμούμενες την πενθούσα Δήμητρα, όταν αποχωρίστηκε την κόρη της Περσεφόνη[47] και βύθισε στο πένθος όλη την πλάση. Το μητρικό πένθος στην Αθήνα *διαφυλάσσει την ιστορική μνήμη της πόλης, στοιχείο του πολιτικού ήθους της δημοκρατίας, αλλά παράλληλα είναι μίασμα και σύγχυση*, μια κατάσταση νοσηρή όπως κείνη που επιφέρει στον κόσμο η Δήμητρα για την αρπαγή της κόρης της από τον Άδη.

Το οικείο πένθος είναι πένθος οικογενειακό αλλά και πένθος για ολόκληρη την πόλη, τονίζει η N. Loraux[48]. *Πένθος οικείο*, μέσα στους τοίχους του σπιτιού, αλλά συγχρόνως *και πένθος πολιτικό, αστικό, της πόλεως*. Ο Περικλής, προτείνει στον *Επιτάφιο*[49]-έναν ύμνο στη δημοκρατία και την ισότητα πολιτών-οπλιτών στη ζωή και στο θάνατο- στις γυναίκες τη διαφύλαξη της μνήμης. Μόνο στις γυναίκες επιτρέπεται το *δημόσιο και οικείο* πένθος. Το *οικείο πένθος* αναφέρεται στην

---

[47] M. Detienne, *Les jardins d' Adonis*, Gallimard, Παρίσι 1972, σ. 155.
[48] Nicole Loraux, *Les mères en deuil, ό.π.*, σσ. 42-43.
[49] Θουκυδίδου, *Ιστορία Β'(Τα γεγονότα από το 431 π.Χ ως το 428 π.Χ). Επιτάφιος Περικλή*, 45, σ. 95, εισ.-σχ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, μτφρ. Αναστάσιος Γεωργακόπουλος, Κάκτος, Αθήνα 1994.

απώλεια των οικείων προσώπων και έχει ως αρχέτυπο το πένθος της Δήμητρας, αλλά είναι και *πένθος πολιτικό-δημόσιο*, γιατί αναφέρεται στους πολίτες της Αθήνας.

Μέσα στην πόλη υπάρχει αστική ιδεολογία για το γυναικείο πένθος[50] που ενώνει τον *δημόσιο με τον ιδιωτικο χώρο*, όπως ενώνει το πάθος των ανθρώπων με το πάθος των θεών. Η ιδεολογία αυτή συμβαδίζει με την παράδοση του έπους αλλά και την τραγωδία, σχετίζεται όμως και με τις ιδιότητες του Διονύσου.

Ο Διόνυσος, ένας κατά βάση πένθιμος θεός, εμπλέκεται συχνά στην περιπλάνηση της θεάς Δήμητρας και λύει το πένθος της όταν χαμογελά -ως βρέφος- μέσα από την κοιλιά της Βαυβώς[51]. Το γέλιο του θεϊκού βρέφους ή το κλάμα δίπλα στην πόρτα στον Άδη λύει το πένθος της μητέρας-θεάς και από τότε, αυτός *ο τόπος* γίνεται οριστικά *τόπος δακρύων, όπου θα αναλύεται το πένθος* όλων των μητρικών και πένθιμων μορφών στο έπος, στην τραγωδία αλλά και στην πόλη. Στο μητρικό πένθος δίπλα στον Άδη, στα σύνορα του θανάτου με τη ζωή, ένας θεός παραστέκει, μεταμορφώνει, καθοδηγεί: *ο Διόνυσος*. Στην *Οδύσσεια* οι αρχετυπικές μητρικές μορφές πένθους, η Πρόκνη και η Φιλομήλα, παιδοκτονούν μέσα σε διονυσιακή παραφορά και πενθούν αιωνίως, μεταμορφωμένες σε Αηδόνα και Χελιδόνα το αιώνιο πένθιμο τραγούδι του Άδη. Από τότε, όπου υπάρχει πένθος, υπάρχει οδυρμός, *ωδίς και ωδή*, μητρική οδύνη και ανάμνηση για την απώλεια οικείων προσώπων, υπάρχει παιδοκτονία και θάνατος.

Το πένθος σκοτώνει. Η Πηνελόπη πενθεί και μέσω του πένθους της καθυστερεί και συμβάλλει στη μνηστηροφονία. *Το πένθος σκοτώνει* γιατί ενέχει την ***μῆνιν, ένα πένθος οργισμένο*** το οποίο στην *Ιλιάδα*, μέσω του πένθους του Αχιλλέα· (ο μόνος ίσως ήρωας που θρηνεί σαν γυναίκα), αναζωπυρώνει τον πόλεμο αλλά και παρακινεί τις Μούσες, την Μνημοσύνη, την ωδή, το τραγούδι δίπλα στον Άδη, δηλαδή την ίδια την διαδικασία της εποποϊίας αλλά και της τραγικής ποιήσεως.

Μετά το έπος είναι η ώρα της τραγωδίας. Το πένθος γίνεται μίασμα, επιφέρει σύγχυση. Ο Διόνυσος είναι πάλι παρών στο μητρικό πένθος για να καθοδηγήσει τη φονική δράση των γυναικών στην τραγωδία. Στις *Βάκχες*, ο θεός

---

[50] N. Loraux, *Les mères en deuil, ό.π.*, σ. 24.

[51] G. Deveraux, *Βαυβώ, το μυθικό αιδοίο*, Ολκός, Αθήνα 1989, σ. 47.

κάνει τον *Πενθέα πένθος* για την Αγαύη, η οποία παιδοκτονεί μέσα σε διονυσιακή παραφορά και προς δόξαν του θεού. Στην τραγωδία, μετά τις εκστρατείες -των Αργοναυτών και της Τροίας- *είναι η ώρα των θρήνων και των γυναικών*, της Μήδειας, της Ανδρομάχης, της Κλυταιμνήστρας, της Εκάβης[52] των Δαναΐδων. Το πένθος γίνεται *γυναικεία οργή, μῆνις πολεμική*. Μέσα από τα *αεί* των θρήνων, το αιώνιο πένθος των γυναικών γίνεται *αλάστορ πένθος*, ένα πένθος που δεν ξεχνά ποτέ.

Το πένθος εξορίζει από το παρόν και ρίχνει τους πενθούντες στην περιπλάνηση. Ο Διόνυσος και η Δήμητρα περιπλανώνται διαρκώς λόγω του πένθους τους. Οι βάρβαροι, οι ξένοι, είναι διαρκώς εξόριστοι από τις πόλεις και είναι οι μόνοι που θρηνούν ακατάπαυστα. *Δαναΐδες, Φοίνισσες, Ικέτιδες*, η τραγωδία βρίθει από τέτοια παραδείγματα. Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη η εξέλιξη του δράματος καθορίζεται από το γεγονός ότι η Μήδεια είναι βάρβαρη και ανήκει σ' έναν και μόνο χρόνο: *εκείνον του παρελθόντος*[53]. Αυτό τη μετατρέπει σε πενθούσα μορφή, απόβλητη του παρόντος αλλά και της πόλης της (της Κορίνθου), και εν τέλει την εξωθεί στο θρήνο. Ο χορός γνωρίζει την απειλή του πένθους της Μήδειας και την καλεί να *δημοσιοποιεί το θρήνο της*, να βγει έξω από το σπίτι, να ενωθεί με τις υπόλοιπες γυναίκες της τραγωδίας και της πόλης:

(*Μήδ.*, στ. 184): "***πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὁρμᾶται***"

"Πριν το μέγα της πένθος με μανία ξεσπάσει".

Η Μήδεια, όπως και άλλες εξέχουσες πενθούσες μορφές, η Εκάβη, η Ανδρομάχη, η Κλυταμνήστρα, *θυμούνται και πενθούν*. Στο σύνολό της σχεδόν, η τραγωδία -εκτός των μητρικών μορφών- εκθέτει *διαρκώς γυναικείες πενθούσες μορφές* Αντιγόνη, Ιφιγένεια, Κασσάνδρα. Οι γυναίκες στην πόλη και στην τραγωδία είναι οι πρώτες και κύριες μορφές του πένθους[54]. Η Nicole Loraux στη μελέτη της, *Les mères en deuil*, πρώτη ίσως αναρωτιέται: *"Πως διαμορφώνεται και πώς γίνεται και υπάρχει ένα πάθος μέσα στην πόλη;"* Ή ακόμα: *"Ποια η σχέση του πένθους με το παιχνίδι της πολιτικής ζωής;"* [55]

---

[52] Cl. Nancy, "Euripide et le parti des femmes", *ό.π.*, σ. 89. Στο ίδιο θέμα αναφέρεται και ο D. L. Page, Ευριπίδη, *Μήδεια*, εισ.-μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, *ό.π.*, σσ. 78-79.

[53] Μιχάλης Κωνσταντόπουλος, *Το θέατρο του ασυνείδητου - Η ψυχανάλυση στο φως της τραγωδίας*, Εξάντας, Αθήνα 1990, σ. 105.

[54] N. Loraux, *Les mères...*, *ό.π.*, σ. 23.

[55] *Ό.π.*, σσ. 17-19.

Η γυναικεία εκφορά του πένθους στην πόλη είναι μέρος της πένθιμης εκφοράς της τραγωδίας[56] και μέρος του πένθιμου γυναικείου λόγου. *Η δημοσιοποίηση του πένθους έχει πολιτικό και θρησκευτικό χαρακτήρα.* Ο γυναικείος θρήνος είναι *μορφή διαμαρτυρίας* για την πόλη και την τραγωδία. Οι γυναίκες στην πόλη και στην τραγωδία *θυμούνται και θρηνούν*, θυμούνται το οικείο και πρόσφατο παρελθόν και θρηνούν για την απώλειά του, την απώλεια του πρωικού ήθους, την απώλεια "των όσων είχαν αγαπήσει και αγαπηθεί". Είναι *μια υπόθεση απολύτως γυναικεία*, αλλά συγχρόνως και πολιτική. Ο Γοργίας, στο *Ελένης Εγκώμιον*, λέει[57] ότι στις γυναίκες υπάρχει *"πόθος φιλοπενθής"*, πόθος οικείος για ό,τι απολύεται, για ό,τι τελικά βγάζει τον τραγικό λόγο επί σκηνής, για ό,τι τελικά βρίσκεται στο ύφος και τη βάση κάθε γραφής και λόγου.

Μια τέτοια *αποστολή* κατέχουν οι γυναίκες στην πόλη και αυτή τους η αποστολή προεκτείνεται στην τραγωδία. *Πόθος και πένθος μαζί.* Στο έπος η γυναίκα ακόμα κατέχει το φάρμακο για την αντιμετώπιση του πόθου και του πένθους. Αυτή η γυναίκα είναι η Ελένη, η πολυπόθητη, ανδροφόνος γυναίκα του Μενελάου, η οποία στην *Οδύσσεια* είναι η μόνη που έχει το φάρμακο για να σταματά το θρήνο ***"φάρμακον νηπενθές τ' ἄχολόν τε κακῶν, ἐπίληθον ἁπάντων"*** (*Οδύσσεια*, δ 219). Αυτό το φάρμακο είναι ανεύρετο στην τραγωδία. Η θύμηση των όσων έχουν απωθηθεί, η αναφορά σε ότι "έχει χαθεί", είναι αναφορά στο θάνατο -*την οικείωση μ' αυτόν*-, και μάλιστα μια *αναφορά απόλυτα ερωτική.* Πόθος και πένθος είναι μαζί και στη Μήδεια, -αφού ποθεί "ό,τι δεν υπάρχει πια"- και *αυτός ο πόθος είναι πένθιμος*. Εξάλλου μας το βεβαιώνουν οι στίχοι:

(*Μήδ.*, στ. 148-153) : ***"ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ καὶ φῶς·***
ἀχὰν οἵαν ἀ δύστανος
μέλπει νύμφα;
-τίς σοί ποτε τᾶς ἁπλάτου
κοίτας ἔρος, ὦ ματαία;
σπεύσει θανάτου τελευτάν;"
" Ακούτε τον ύμνο τον πικρό

---

[56] *Ό.π.*, σ. 24.

[57] Γοργίας, *Ελένης Εγκώμιον*. Βλ. και τη μελέτη της: Jacquelline de Romilly, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Harvard University Press - Gambridge, Λονδίνο 1975, σ. 5, και ιδιαίτερα το κεφάλαιο "Gorgias and Magic".

που τραγουδάει, αυτή η κυρά του πένθους;

Όμως τι βιασύνη σ' έπιασε, τι έρωτας του τάφου

και νύσταξες τόσο νωρίς τον ύπνο του θανάτου".

Οι στίχοι αυτοί ταυτίζουν *τον ερωτικό πόθο με τον πόθο του πένθους* και του θανάτου. Το πένθος καθίσταται *ερωτική επιθυμία* για τον άλλον που παύει να υπάρχει, *δηλαδή ένας πόθος*[58]. Ο J.-P. Vernant σημειώνει[59]:

"Η Μήδεια πάσχει από πόθο-πάθος του "είναι" για ένα αγαπημένο πρόσωπο από τη μια μεριά και από την άλλη πλευρά πενθεί το σοκ, το σπαρακτικό, της απουσίας του θανάτου, του άδειου, της ακάλυπτης απόστασης".

Οι παρατηρήσεις του J. -P. Vernant δεν φαίνεται να απέχουν πολύ από τις ψυχαναλυτικές παρατηρήσεις του Σ. Φρόυντ, στο κεφάλαιο "Πένθος και μελαγχολία" της *Μεταψυχολογίας* του[60], όπου χρησιμοποιεί το παράδειγμα "της εγκαταλελειμμένης αρραβωνιαστικιάς", σημειώνοντας: "πενθούμε για ότι δεν υπάρχει, για την έλλειψή του". Η Μήδεια πενθεί[61] για την απώλεια του αντικειμένου της αγάπης της. Το *πένθος της* αποδίδεται ιδιαίτερα από τους στίχους:

(*Μήδ.*, στ. 144-50): "***αἰαῖ.***

διά μου κεφαλᾶς φλὸξ οὐρανία

βαίη. τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος;

φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσαίμαν

βιοτὰν στυγερὰν προλιποῦσα".

"Αλίμονο. Ας ρίξει στο κεφάλι μου φωτιά, ο ουρανός.

Αβάσταχτη ζημιά έγινε η ζωή μου.

Αλίμονο. Κατάλυσέ με θάνατε.

Σταμάτησε την άθλια ζωή μου".

---

[58] J. -P. Vernant - G. Gnoli (sous la direction), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Gambridge - University Press - Editions de la maison des Sciences de l' Homme, Παρίσι 1990, σ. 141. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Laurence Kahn: "La mort à visage de femme", σσ. 133 - 142. Εξάλλου στο ίδιο θέμα αναφέρονται και οι τραγωδίες: Αισχύλου, *Πέρσες*, στ. 133-139, *Αγαμέμνων*, στ. 404-799, Ευριπίδη, *Ελένη*, στ. 52-54, *Ηλέκτρα*, στ. 1282-84, *Ορέστης*, στ. 1639.

[59] J. -P.Vernant, *L' individu, la mort, l' amour*, Gallimard, Παρίσι 1989, σ. 141. Ιδιαίτερα για την ταύτιση πόθος - πένθος βλ. το κεφάλαιο :"Figures feminines de la mort en Grèce" , σσ. 131-151.

[60] Sigmoud Freud, *Metaphychologie*, Folio - Essais, Gallimard, Παρίσι 1968, σ. 150. Για την ελληνική έκδοση, Σ. Φρόυντ, *Δοκίμια μεταψυχολογίας*, Καστανιώτη, Αθήνα 1968. Βλ. ιδιαίτερα το κεφάλαιο "Πένθος και μελαγχολία", σ. 78.

[61] Μιχάλης Κωνσταντόπουλος, *Το θέατρο του ασυνείδητου*, *ό.π.*, σ. 99. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από ψυχαναλυτική άποψη παρουσιάζει το κεφάλαιο "Το πένθος ταιριάζει στη *Μήδεια*", σσ. 99-109.

Έρως θανάτου και λόγος πένθιμος. Ο θρήνος είναι *λόγος πένθιμος*, δεμένος με το θάνατο, αφού αναφέρεται διαρκώς σ' αυτόν, σε ό,τι ανακινεί τη θλίψη, την οργή, τη διαμαρτυρία. Όταν από τους πρώτους κιόλας στίχους της τραγωδίας παρουσιάζεται η Μήδεια στη σκηνή και ομολογεί "τα ενδόθεν" του οίκου της, η ομολογία της είναι ομολογία οδύνης μπροστά στο θάνατο:

(*Μήδ.*, στ. 96-98): " ***ἰώ, δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων,***

ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν;"

"Πονάω. Πονάω.

Αλίμονο μου. Ας πέθαινα".

Το πάθος για "ό,τι δεν υπάρχει" μας οδηγεί στο πένθος. Η έλλειψη του αγαπώμενου"αντικειμένου" φέρνει την πενθούσα ύπαρξη στο απόγειο του θρήνου. Ο θρήνος *για ό,τι μας "λείπει" και μας "λυπεί"* είναι ένα σύνορο του θανάτου. Θρήνος για το "χαμένο" παρελθόν της Αργοναυτικής εκστρατείας, για το "χαμένο" ήθος, θρήνος για το όραμα της ζωής που δεν υπάρχει και τώρα αναπαρίσταται *φαντασιακά* στους τραγικούς λόγους των γυναικών όλης της ελληνικής τραγωδίας, αλλά ιδιαίτερα της *Μήδειας*.

Πρόκειται για μια διαρκή και ανυπόφορη αναφορά σε ό,τι αφανίζεται, δίπλα στο *μνήμα και τη μνήμη της ζωής*, δίπλα εντέλει "σε ό,τι μάς πονά" επειδή δεν υπάρχει. Θύμηση για τον χαμένο έρωτα -*μνήμη ή ενθύμημα ή τάφος*-, μια διαρκής και εφιαλτική προσήλωση στην έλλειψη του "παραδείσου" ή "τις ουτοπίες" που επιθυμεί η ζωή. Ο πένθιμος λόγος στην τραγωδία είναι ο στοχασμός για τους "τόπους" που δύναται να κατοικεί η ζωή πέρα από μας και μέσω ημών. Αυτός ο "τόπος", ως τόπος μιας άλλης πραγματικότητας, διακατέχεται από τη "plaisir des larmes"[62], από πένθος και θλίψη. *Κάθε ανύπαρκτη πραγματικότητα μας θλίβει, όπως μας θλίβει και η επιθυμία μας για να την κατοικήσουμε.*

Ο Φρόυντ υπογραμμίζει[63]: "Ο <τόπος> μιας άλλης πραγματικότητας, <ο τόπος> που πενθούμε, κάνει τον παρόντα κόσμο άδειο και φτωχό".

Σ' έναν τέτοιο κόσμο ζει η Μήδεια, πενθώντας *την ουτοπία του πολιτισμένου κόσμου ή το όραμα και την αγωνία του ερχόμενου*. Ο *"τόπος"* μιας

[62] Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, *ό.π.*, σ. 27.
[63] S. Freud, *Metapsychologie*, *ό.π.*, σ. 150.

πραγματικότητας δακρύων καθιστά τραγικό το παρόν και μας γεμίζει θάνατο, παραισθήσεις, αναμνήσεις ή και δολοφονίες, συμβολικές και μη.

Ίσως κάπου εδώ να βρίσκεται και το κοινό σημείο ψυχανάλυσης και αρχαίας τραγωδίας, επισημαίνει η J. Kristeva[64], αφού κάπου εδώ διαφυλάσσεται τελικά *ο ίδιος "τόπος"*.

> "Ο θεατρικός χώρος, όπου επιτρέπεται η ανάπλαση του παρελθόντος, ή και του εικονικού-φαντασιακού (είναι η τραγωδία), έτσι επιτρέπεται και στην ψυχανάλυση ο κόσμος των ονείρων και των παραισθήσεων, τότε που το θεατρικό σανίδι και το ψυχαναλυτικό κρεβάτι γίνονται οι χώροι εξομολόγησης των δραμάτων της ζωής".

Πέρα, όμως, από την παραπάνω διαπίστωση, το πένθος στη *Μήδεια* δεν είναι ψυχαναλυτική-εξομολογητική αναφορά, αλλά *απειλή*, συχνά μάλιστα *δολοφονική* και *ανατρεπτική*. Επιπλέον η ανασκόπηση του παρελθόντος στην τραγωδία είναι διαδικασία απειλητική αλλά και καθαρτική συγχρόνως και λειτουργεί παράλληλα με την τελετουργία και, αργότερα, με τη φιλοσοφία. Η ανασκόπηση του παρελθόντος είναι πένθιμη εκφορά και θέαμα θεατρικό, αλλά *είναι* και *βίωμα* και *στοχασμός*. Η επαναφορά των τραυματικών περιστατικών από το παρελθόν στην τραγωδία και στην πόλη προκαλεί μιαν απειλητική σύγχυση, ταυτόχρονα όμως λειτουργεί σαν *εξάσκηση* στην αντιμετώπιση του κινδύνου. Στην ψυχανάλυση, κατά τη γνώμη μας, δεν υπάρχει τέτοιου είδους ενότητα διαδικασιών. Αντίθετα, οι πενθούσες γυναίκες στην τραγωδία και στην πόλη επαναφέρουν στην μνήμη συμβολικά και αποκαλύπτουν ό,τι έχει περάσει στη λήθη, ό,τι έχει απωθηθεί. Έτσι επαναπροσδιορίζουν τα ανθρώπινα όρια και τοποθετούν εκ νέου τη δράση και τη δίκη μεταξύ του ανθρώπινου και του θεϊκού μέσα στην πόλη, τον οίκο, την ψυχή, τον λόγο. Η ανασκόπηση του παρελθόντος στην πόλη μέσω του γυναικείου πένθιμου λόγου είναι μία συμβολική πράξη επανάληψης όσων ταράζουν και αναιρούν την ανθρώπινη κατάσταση. Η ανασκόπηση αυτή έχει θεραπευτικό χαρακτήρα -χωρίς να είναι ψυχανάλυση- *γιατί εξοικειώνει με τα κάθε είδους τραύματα της ανθρώπινης ψυχής*.

Το γυναικείο πένθος απειλεί, λέει η N. Loraux:

---

[64] Julia Kristeva, *Στην αρχή ήταν η αγάπη - Ψυχανάλυση και πίστη*, Άγρα, Αθήνα 1988, σ. 57. Για την ταύτιση ψυχαναλυτικού κρεβατιού και θεατρικού σανιδιού, ως χώρων εξομολόγησης, βλ. *ό.π.*, σ. 67.

"Το πένθος είναι γυναικεία υπόθεση και απειλή για δύο λόγους : πρώτον ως προς την πόλη και τον πολιτικό άντρα, και δεύτερον, γίνεται απειλητικό αφού επιτρέπει το χαοτικό της ανάμνησης και του θρήνου" [65].

Το γυναικείο πένθος απειλεί την πολιτική και αστική ζωή γιατί την αναθεωρεί. Συγχρόνως είναι *μια απειλή που προδιαθέτει το ήθος της αθηναϊκής δημοκρατίας* δίδοντας, πολιτική χροιά στην πενθούσα γυναίκα-μητέρα της πόλεως. Επιπλέον είναι μία απειλή, που υπερασπίζεται την ανάμνηση με όλους τους κινδύνους που αυτή έχει και συγχρόνως διατηρεί τη μνήμη για τον ήρωα, παιδί της πόλης αλλά και της μητέρας-γυναίκας. Το πένθος, λοιπόν, λειτουργεί *σαν απειλή και σαν προτροπή μαζί*, είναι μια υπόθεση ηρωική που προτρέπει και *απευθύνεται σε γυναίκες και άντρες μαζί*. Ας θυμηθούμε τον Αχιλλέα -άντρα, πρότυπο πολεμιστή-, που *θρηνεί το χαμό του αγαπημένου του φίλου θρηνώντας σαν γυναίκα*[66], *ή τον* "βασιλιά των βασιλέων", τον Αγαμέμνονα, που επίσης χτυπιέται και υποφέρει σαν ανώνυμη *πενθούσα*-γυναίκα[67]. Στην *Πολιτεία* άλλωστε ο Πλάτων[68] προτρέπει στους φύλακες της πόλης "να μιμηθούν μια γυναίκα, παθούσα, ερωτευμένη ή άρρωστη για ένα παιδί".

Άντρες και γυναίκες γίνονται φύλακες της πόλης αλλά και της δημοκρατίας όταν *κλαίνε δημόσια, όταν πενθούν*. Και αν δεν είναι πάντοτε απαραίτητο να μιλάμε για ρόλους (ανδρικούς ή γυναικείους), η ωραιότητα του ηρωικού ήθους στηρίζεται στα δάκρυα, *στην ανάλυση δακρύων*, γεγονός που κάνει τις πενθούσες-μητέρες και τους οπλίτες να κατέχουν την ίδια ηρωική θέση -τύπου Αχιλλέα- στην πόλη[69]. Τα δάκρυα είναι απόδειξη γενναιότητας, ψυχικής αντοχής και ρώμης. Επιπλέον, το κλάμα για το ήθος του ήρωα που χάθηκε, λειτουργεί *ως αφύπνιση* του ηρωικού στοιχείου που συνθέτει την πόλη. Πρόκειται λοιπόν για *μια δοξολογία πένθιμη που προτρέπει στη μίμηση*.

Απειλή και προτροπή το γυναικείο πένθος, όπως μας απειλεί το παρελθόν και όπως μας προτρέπει το τραύμα και η φαντασία. Η Μήδεια, σε μια στιγμή

---

[65] N. Loraux, *Les mères en deuil*, (προσωρινή) μτφρ. Δ. Αναστασιάδου, *ό.π.*, σ. 22.
[66] Nicole Loraux, *Les expériences de Tiresias*, *ό.π.*, σσ. 46-47.
[67] *Ό.π.*, σ. 43.
[68] Πλάτωνος *Πολιτεία*, 395 d-e, τόμ. Α΄, πρόλ. Ε. Παπανούτσος, εισ.-μτφρ.-σχόλ., Ι. Γρυπάρης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1983.
[69] N. Loraux, *Les expériences de Tiresias*, *ό.π.*, σ. 32.

μοναδικής οικογενειακής ευτυχίας και λίγο πριν από την πολεμική εφαρμογή των σχεδίων της συζητάει με τον Ιάσονα:

(*Μήδ.*, στ. 926-928): Ια. "***θάρσει νυν· εὖ γὰρ τῶνδ' ἐγὼ θήσω πέρι***".

Μη. "***δράσω τάδ'· οὗτοι σοῖς ἀπιστήσω λόγοις*** *

γυνὴ δὲ θῆλυ κάπὶ δακρύοις ἔφυ".

Ια."Μη φοβάσαι· εγώ θα τα φροντίζω".

Μη. "Το ξέρω. Σε πιστεύω. Αλλά

οι γυναίκες είναι αδύναμες -με το παραμικρό

δακρύζουν".

Το γυναικείο γένος έχει στη φύση του τα δάκρυα. Δάκρυα και θρήνοι ανήκουν στη γυναικεία φύση -"***δακρύοις ἔφυ***"- αλλά είναι συνάμα και απειλή, γιατί μέσα από το χαοτικό του θρήνου θα βγει η παιδοκτονία στην τραγωδία της *Μήδειας* όπως και της *Εκάβης*. Περισσότερο απειλητικό όμως, είναι το γεγονός ότι πίσω από κάθε θρήνο υπάρχει μια φαντασιακή παράσταση του παρελθόντος (ή του μελλοντικού χαμού), που η ανάκλησή του μας φέρνει δάκρυ. *Δεν κλαίμε, αν δεν πλάθεται μια σκηνή οικεία στη φαντασία μας, μια σκηνή που μας χαράζει, κεντημένη από μνήμη ζωής.*

Τα μοιρολόγια στην Μάνη και στην Κρήτη, άλλωστε, πάνω σε τι άλλο στήνονται; Στην ανάλυση της ζωής που πέρασε, στην αδυναμία να σκεφτόμαστε το μέλλον χωρίς αυτούς που αγαπήσαμε. Θρηνούμε, τις στιγμές που δεν μπορούν να υπάρξουν πια και αυτό προκαλεί το πένθος, τη διαρκή επαναφορά της μνήμης, την επανάληψη των ίδιων σκέψεων ή σκηνών, τη θλιμμένη αναμόχλευσή τους. Η *Μήδεια* κορυφώνει το πένθος της όχι μόνο τις στιγμές που ξαναθυμάται την Αργοναυτική εκστρατεία αλλά κυρίως όταν *αρχίζει να πενθεί τα παιδιά της ζωντανά,* αυτά που πρόκειται να τα σκοτώσει η ίδια, όταν θυμάται τη γέννηση και την ανατροφή τους. Το *μητρικό πένθος* γυρνά πάντα στις ίδιες σκέψεις, της γέννησης, της ανατροφής, της ζωής.

Η N. Loraux τονίζει[70]:

"Το γυναικείο γένος -γένος φιλότεκνο- μέσα από το πένθος και την ταφή (των τέκνων της πόλης) λειτουργεί την καινούργια γέννηση, μνήμη, ανάμνηση και αθανασία (αιώνια μνήμη)".

---

[70] N. Loraux, *Les mères en deuil*, *ό.π.*, σσ. 62-64.

Το γυναικείο πένθος στην πόλη, μέσω της ανάμνησης του ηρωικού ήθους, παρέχει την αιώνια μνήμη, δηλαδή την αθανασία των ηρώων. Το γυναικείο πένθος *στην τραγωδία παραφέρεται και παιδοκτονεί, θρηνώντας αιωνίως δίπλα στον Άδη* την απώλεια των παιδιών, *μια άλλη γέννηση και αθανασία.*

Η Μήδεια και η Εκάβη πενθούν διπλά γιατί και οι δύο παιδοκτονούν και θρηνούν. Ο θρήνος συνορεύει με την αθανασία, την αιώνια μνήμη. Το οικείο πένθος γίνεται πένθος αστικό-πολιτικό. Το *φιλότεκνο γένος* των γυναικών θρηνεί, ενταφιάζει και πενθεί για τα δικά του παιδιά αλλά και για τα παιδιά ολόκληρης της πόλης, επαναφέρει τη συλλογική μνήμη, για ό,τι προσπερνά και χάνεται.

Ο Φρόυντ[71] τονίζει:

"Η απώλεια του αντικειμένου της αγάπης αποτελεί εξαιρετική ευκαιρία για να κινητοποιηθεί και να αποκαλυφθεί η αμφιθυμία που διέπει τις σχέσεις αγάπης".

Η φροϋδική παρατήρηση χαρακτηρίζει τις *σχέσεις αγάπης ως σχέσεις αμφιθυμίας*. Στην τραγωδία όμως κάθε πένθος, ταφή, δολοφονία, κάθε αιματοχυσία, που προκαλείται ιδιαίτερα από γυναίκες, *είναι μέρος της τελετουργίας που ενώνει το αίμα με τη φύση*[72]. Ο σπαραγμός, ο αιώνιος θρήνος, είναι συμφιλίωση με το τρομακτικό, με το θάνατο και μας αναγεννά.

Το γυναικείο πένθος επιπρέπει το θρήνο, δίπλα στην ταφή (*Περικλέους Επιτάφιος*). Κάθε ενταφιασμός -για τους όρους της τελετουργίας στην πόλη και στην τραγωδία- σημαίνει *αιώνια μνήμη*, αποτύπωση ίχνους και παράσταση (και μάλιστα παράσταση του "ωραίου θανάτου"[73] στον Κεραμεικό), σημαίνει *αθανασία*, του ήρωα-πολίτη αλλά και των παιδιών[74] της Μήδειας ή της Εκάβης.

Η Μήδεια και η Εκάβη είναι συγγενικές μορφές, αφού και οι δύο είναι *μητέρες* και *πενθούσες*. Είναι *βάρβαρες*, αρπαγμένες βιαίως από το βασίλειό τους. Και οι δύο διαμελίζουν παιδιά έχουν ομοιότητες αλλά και διαφορές. Η Εκάβη ωστόσο δρα χωρίς την ερωτική προδοσία, την αναφορά στον σύζυγό της,

---

[71] S. Freud, *Metapsychologie, ό.π.* σ. 158.

[72] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ. 243.

[73] Αξίζει να θυμηθούμε τις επιτύμβιες στήλες στον Κεραμεικό, όπου απεικονίζονται πάντα ωραία και νέα πρόσωπα.

[74] Αναφερόμαστε πάντα στις δοξασίες που επαναλαμβάνουν την υπόθεση της ταφής των παιδιών από τους Κορίνθιους ή από τη Μήδεια ή και από την Ήρα για να τα κάνει αθάνατα. Τη δοξασία αυτή την τονίζει και ο Ευριπίδης, και τελικά την ακολουθεί, υποδεικνύοντας ότι η τραγωδία έχει απόλυτη συνέπεια με τις τελετουργίες-ιερουργίες και μυητικό χαρακτήρα.

παιδοκτονεί συλλογικά και όχι μόνη της, όπως η Μήδεια. Εδώ, αναφερόμαστε στην τραγική δράση, χωρίς ιδιαίτερες αναφορές στον μυθολογικό υπόβαθρο (γιατί τότε, ίσως οι διαφορές των δύο μορφών να ήταν περισσότερες). Παρ' όλες τις διαφορές, όμως, αξίζει να δούμε και τις ομοιότητές τους. Και οι δύο σχετίζονται με μια άλλη αρχετυπική μορφή, την Κλυταιμνήστρα, *ως προς το πένθος*[75] *αλλά και ως προς τις μεταμορφώσεις* που παίρνουν οι μορφές τους μετά τα εγκλήματα, αφού και οι τρείς πένθιμες μητρικές μορφές ανήκουν *στο χώρο του τερατικού και μεταμορφώνονται σε Σκύλλες.*

Και οι σχετίζονται με τον Διόνυσο, λόγω του διαμελισμού-σπαραγμού, της γέννησης και της αναγέννησης μέσω θανάτων, αλλά και λόγω των μεταμορφώσεων. Από την αρχή της τραγωδίας η Μήδεια έχει μάτια ταύρου (στ. 92-93: "***ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην τοῖσδ', ὡς τι δρασείουσαν***"), μια ματιά που κολλάει επιθετικά στα παιδιά, ενώ επίσης αναφέρεται σαν "***λεχώνα λέαινα***" (στ. 187: "***καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης***") αλλά και σαν Σκύλλα (στ. 1343: "***λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριοτέραν φύσιν***"). Το ίδιο προφητικά αναγγέλεται στην Εκάβη ότι θα γίνει σκύλλα στην πόρτα του Άδη (Ευρ., *Εκάβη*, στ. 1124).

Λόγω των μεταμορφώσεων αυτών και οι δύο μορφές εμφανίζονται *συγγενικές του Διονύσου και του Άδη.* Ό,τι επίσης συνδέει τις δύο μητέρες με τα προσωπεία του θανάτου. Το πένθος δίνει μορφή στις γυναίκες, και μάλιστα οι μορφές που τους αποδίδονται είναι πάντα ζωώδεις και ανοίκειες. Ανάλογα μεταμορφώνεται και ο Πενθέας, λίγο πριν διαμελιστεί, δίπλα στον Άδη: *μεταμορφώνεται σε γυναίκα,* κηρύσσοντας το αιώνιο πένθος για την μητέρα του Αγαύη. *Το πένθος δίπλα στο θάνατο απαιτεί μεταμορφώσεις για να αντέχεται η θέα του θανάτου.* Πρόκειται για μεταμορφώσεις εξωφρενικές, όσο εξωφρενικά ασύλληπτο είναι το γεγονός της παιδοκτονίας ή της θεϊκής μανίας. Ο Διόνυσος διαδίδει το πένθος, μεταμορφώνει τις πενθούσες μητέρες και μεταμορφώνεται δίπλα στον Άδη, εξοικειώνει με το θάνατο και *γίνεται η ρίζα του τραγικού θεάτρου.*

Επιπλέον το πένθος τιμωρεί. Στην τραγωδία *Μήδεια* το πένθος αναλαμβάνει *ρόλο τιμωρού,* όπως ίσως το παρελθόν μάς δικάζει και μάς τιμωρεί, όταν το

[75] N. Loraux, *Les mères...*, *ό.π.*, σσ. 45-64. Όλες οι συγκριτικές παρατηρήσεις είναι παρμένες από τη μελέτη της, τόσο ως προς τη Μήδεια, την Εκάβη αλλά και την Κλυταιμνήστρα.

ξεχνάμε ή αυτοτιμωρούμαστε από αυτό. Εξάλλου, τι άλλο υπενθυμίζουν οι στίχοι του χορού, τη στιγμή που διαπράττεται η παιδοκτονία.

(*Μήδ.*, στ. 1258-1260) :" ***ὦ φάος διογενές, κάτειρ-***

γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων τάλαι-

ναν φονίαν τ' Ἐρινὺν ὑπαλάστορον".

"Φως παιδί βουβό του Δία,

φώτισε, πράυνε της μάνας την μανία,

διώξε μακριά από το σπίτι αυτό την άδικη Ερινύα".

Οι *Ερινύες*[76] *(ή Ευμενίδες) θα φέρουν οργή συσσωρευμένη, εκδίκηση,* αλλά επίσης και μια θύμηση (αφού η μάνα-Γη, η Γαία, γέννησε τις Ερινύες από τις σταγόνες του αίματος που χύθηκε από το τραύμα του τιμωρημένου άντρα της, του Ουρανού[77]). Το πένθος ενέχει την ***μῆνιν, την οργή,*** και ζητά εκδίκηση. Η Μήδεια παιδοκτονεί, τιμωρώντας τον άνδρα της και οι Ερινύες, χθόνιες θεότητες που υπερασπίζονται πάντα τη μητρότητα και εκδικούνται, κατακλύσουν το σπίτι. Οι Ερινύες προστατεύουν το μητρικό αίμα και αναπτύσσουν σχέσεις με όλες της μητέρες της τραγωδίας, με πρώτο παράδειγμα την Κλυταιμνήστρα, που την κατέχει ένα *αλάστορ πένθος* και που δεν την εγκαταλείπει ποτέ. Την ίδια στιγμή της τιμωρίας ο χορός θα θυμηθεί πενθώντας *μια άλλη οργισμένη μητέρα,* την Ινώ, το φόνο της πρώτης παιδοκτόνου μητέρας στην ιστορία της Αργοναυτικής εκστρατείας (*Μήδ.*, στ. 1282-1292). Επιπλέον θυμάται τη στιγμή της γέννησης και τις ωδίνες του τοκετού κάθε γυναίκας.

(*Μήδ.*, στ. 1261-1262): "***μάταν μόχθος ἔρρει τέκνων,***

μάταν ἄρα γένος φίλιον ἔτεκες"

"Μάταια, τα έσπρωξες έξω από την κοιλιά σου -

δεν σπάραξες,

δεν πόνεσες όπως όλες οι μανάδες;"

Στο τέλος της τραγωδίας ο θρήνος και το πένθος μεταδίδονται, έχουν μιασματικό χαρακτήρα. Η μετάδοση του θρήνου κατευθύνεται προς όλους και πρώτα προς τον Ιάσονα, ο οποίος μετά την παιδοκτονία, φαίνεται να αρχίζει να θυμάται, την Αργοναυτική εκστρατεία (στ. 1335-1340). Επίσης οι εξαγγελίες του

---

[76] Για την παρουσία των Ερινύων, βλ. Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1268-1328.

[77] Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων,* Εστία, Αθήνα 1974, σ. 57.

χορού αποδίδουν το πένθος των γυναικών αλλά και ολόκληρης της πόλης για τα παιδιά της.

(*Μήδ.*, στ. 1090-1115): "Όμως εγώ θα πω. Καλύτερα ποτέ,
μην κάνεις παιδιά, καλλύτερα να μην έχεις
Αυτοί που δεν εγέννησαν είναι πιο ευτυχισμένοι.
Ποτέ δεν θα μάθουν τι χαρά, τι λύπη είναι το παιδί,
ποτέ δεν θα βασανιστούν από κόπους και αγωνίες.
Όμως εκείνοι που στα σπίτια τους έτριξε
παιδιών κλάμα λιγνό κελάρυσμα από γέλιο -
σ' όλη τους την ζωή ανάπαυση δεν θα 'βρουν.
Πως να τα αναστήσουν τι βίο να τους δώσουν
χωρίς να ξέρουν τον άγνωστο που πλάι τους κοιμάται
-για ποιόν μοχθούν και σκάβουν την ζωή τους.
Κι αν τα παιδιά είναι γερά κι είναι καλά
και μεγαλώσουν λάμποντας από ομορφιά και υγεία
Έρχεται ο θάνατος και ξαφνικά τα παίρνει.
Γιατί; Γιατί αυτήν την πιο βαρειά
απ' όλες μαζί τις λύπες το θάνατο του παιδιού σου
γιατί να δίνει στον άνθρωπο ο θεός; Γιατί;"

Η ανάμνηση των θανάτων στην τραγωδία στήνει ξόβεργες, συσχετίζοντας τον ιδιωτικό με τον δημόσιο χώρο, κάνοντας τις πενθούσες-μητέρες να φυλάττουν αλλά και να οικειοποιούνται το ηρωικό ήθος των οπλιτών στη μάχη και αναδεικνύοντας τον τοκετό ως μάχη για την πόλη και το ήθος της. Η Μήδεια μάς λέει ότι όποιος αδυνατεί να θυμηθεί, θα θυμηθεί *βιαίως*, από τις επόμενες δολοφονίες, από τους επερχόμενους θανάτους.

Στις τραγικές συμφωνίες του παρόντος -αλλά και της αθηναϊκής δημοκρατίας του 5ου αιώνα όπου παίζεται η *Μήδεια- το γυναικείο πένθος δολοφονεί.* Στην ουσία δολοφονεί η υπερβολή της ενθύμησης για ό,τι χάνεται, κοινωνικά και *πολιτικά.* "Η αρχαία τραγωδία *-η ουσία των αποκλίσεων-* πάνω στην οποία στηρίζεται η πόλη, κατοικείται από το πένθος- τη μνήμη, ό,τι

φοβίζει"[78] σημειώνει η N. Loraux. Ό,τι φοβίζει και απωθείται ή ξεχνιέται στη *Μήδεια υπάρχει γεμάτο βιαιότητα και υπερβολή.*

Ο γυναικείος λόγος *γίνεται πένθιμος και πολιτικός,* αφού εξιστορεί την παρελθούσα ηρωική ζωή. Μια *εξιστόρηση* για τη ζωή που κάμπτεται και αντέχει ή δεν αντέχει και επιπλέον περιγράφει *τα γεγονότα όπου στήνεται και ξεστήνεται η ανθρώπινη ζωή.*

Το γυναικείο πένθος[79] στη *Μήδεια,* αλλά και σ' ολόκληρη την τραγωδία, *είναι οδυρμός και οδύνη θανάτου. Ο πένθιμος λόγος των γυναικών είναι και λόγος πολιτικός,* γιατί αφορά την αναμόχλευση της μνήμης (άρα και της Ιστορίας), τη διατήρηση της μνήμης, του ηρωικού ήθους, που χτίζει τις πόλεις, αφού εκεί στήνονται τα πρώτα ιερά, αλλά είναι και ο λόγος *οικείος* που αφορά τον ιδιωτικό χώρο, το οικείο παρελθόν, τον οίκο κάθε πολίτη.

---

[78] N. Loraux, *Les mères....*, *ό.π.*, σ. 21.

[79] Το γυναικείο πένθος διατηρείται ως αιτία της γυναικείας απόκλισης και στη λογοτεχνία, με πρώτο παράδειγμα τη *Λαίδη Μάκβεθ* (Σαίξπηρ). Οι γυναίκες στην τραγωδία και στην κλασική λογοτεχνία θυμούνται και πενθούν, διατηρούν ό,τι απωθείται και φοβίζει, ότι ελλοχεύει στη συνείδηση και δημιουργεί την παραφορά και το τρόμο. Στο πένθος και στη θύμηση (θυμός και επιθυμία μαζί) ως αναδρομή στο παρελθόν, *γεννιέται και η δημιουργία, η γραφή.* Ίσως οι δικές μας κοινωνίες είναι λιγότερο δημιουργικές και λιγότερο πλούσιες, από άποψης γραφής, γιατί όλες οι διαδικασίες της μνήμης, της θύμησης, της ανάμνησης και του πένθους απωθούνται ριζικά και καλλιεργούνται προς Λήθη. Η σχέση μας απέναντι στο θάνατο, στους νεκρούς αλλά και στο παρελθόν είναι σχέση απωθητική.

4.3 Γυναικείος λόγος: λόγος έρως, θάνατος

Μόνιμα και αγαπημένα θέματα των γυναικών στην τραγωδία είναι ο έρωτας και ο θάνατος. Οι γυναίκες επιλέγονται για να μιλήσουν για τις θεμελιωδέστερες ανθρώπινες καταστάσεις που αφανίζουν και ελευθερώνουν τον άνθρωπο. *Είναι τυχαία μια τέτοια επιλογή*; Αν μάλιστα σκεφτούμε ότι ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία, ως λόγος πένθιμος, δίνεται μέσα από τον λόγο των ανδρών, ποιητών και δημιουργών της τραγωδίας, *γιατί επιλέγεται η γυναίκα να σχολιάσει αυτά τα θέματα;*

"Ο θάνατος είναι έξοδος για τις γυναίκες στην τραγωδία, αλλά και στην πόλη", λέει η N. Loraux[80]. Μία έξοδος που επιτρέπει στη γυναίκα να χαρακτηρίζει την ανθρώπινη κατάσταση, ν' απολογείται γι' αυτήν. Η *έξοδος* έχει πολιτικό και θρησκευτικό χαρακτήρα, αφού η γυναίκα ομολογεί δημόσια το μέγα γεγονός του θανάτου που διαφεντεύει την ανθρώπινη θνητότητα. Ο *θάνατος έχει βάση ερωτική*, σ' ολόκληρη την αρχαιοελληνική αντίληψη του κόσμου. Έρως και θάνατος διατηρούν τα κοινά χαρακτηριστικά της αποπλάνησης, της γοητείας και της φρίκης, πλήττουν και οι δύο ως νόσος την ανθρώπινη υπόσταση και έχουν κοινή αναφορά τις γυναικείες μορφές, αφού οι γυναίκες μεσπεύουν διαρκώς τα ανθρώπινα πάθη.

Στον Ησίοδο, δεν υπάρχει θάνατος πριν από τις γυναικείες μορφές[81]. Περιπλανώμενοι ήρωες και θεοί συναντώνται συχνά στον Άδη με γυναικείες μορφές (την Ευριδίκη, την Ελένη, τη Μέδουσα) και καλούνται να τις αντιμετωπίσουν. Στη μυθική διήγηση, αλλά και στην τραγωδία, η γυναίκα είναι *σύνορο με τον άλλο κόσμο*. Το ίδιο ρόλο διατηρεί και στην πόλη, όταν θρηνεί στα μνήματα τους ήρωες της πόλης, ή όταν απεικονίζεται στις παραστάσεις του Κεραμεικού να καθοδηγεί την ψυχή του ήρωα στην κατάβασή της στον κάτω κόσμο. Η γυναικεία παρουσία *εξοικειώνει και εξασκεί* στο θάνατο, όπως εξοικειώνει και εξασκεί στον έρωτα, συχνά μέσα από τους ίδιους δρόμους της γοητείας ή της φρίκης.

---

[80] N. Loraux, *Les mères...*, *ό.π.*, σ. 46.
[81] J. -P. Vernant, *L' individu, la mort, l' amour*, *ό.π.*, σ. 136.

Ο J. -P. Vernant[82] στο έργό του *L' Individu, La mort, l' Amour* θεωρεί εύστοχα τη δράση των γυναικείων μορφών αντίστοιχη της δράσης του θανάτου:

> *"Θάνατος και γυναίκες έχουν τις ίδιες ικανότητες να ρευστοποιούν το* αρσενικό, μέσα από τη γοητεία του βλέμματος, την αποπλάνηση, μέσα από το τρομακτικό και την αναστάτωση της ομορφιάς ή της φρίκης. Ο θάνατος μιμείται και ενσαρκώνεται στα γυναικεία πρόσωπα".

Στο ανέκφραστο και στο άσκεπτο του θανάτου *υπάρχει πάντα μία γυναικεία μορφή να "εξηγεί" τη φρίκη του,* όπως η Γοργώ, η Μέδουσα, οι Κήρες[83]. Ο θάνατος, άλλοτε από ομορφιά και άλλοτε από φρίκη, παίρνει γυναικεία πρόσωπα, έλκει και απωθεί, σαν έρωτας.

Η γυναίκα επιθυμεί και η γοητεία της επιθυμίας της, παραλύει τα μέλη, εφόσον ο θάνατος και ο έρωτας γίνονται και οι δύο *λυσιμελείς*[84]. Το ίδιο λυσιμελής και θανατηφόρος είναι ο έρωτας στον Ησίοδο αλλά και στη Σαπφώ. *Ο έρωτας και ο θάνατος εκπροσωπούνται από γυναίκες και ακριβώς στη γυναικεία παρουσία της φρίκης ή της υπέρμετρης γοητείας, "λύεται" η ζωή.* Στη μάχη, στο πόλεμο, ή στο συζυγικό κρεβάτι ο θάνατος προσωποποιείται από γυναικείες μορφές που επιθυμούν ή αποδιώχνουν. *Κάθε επιθυμία οδηγείται στο θάνατο από γυναικεία πρόσωπα.*

Στην τραγωδία, *η κατάληξη στον θάνατο είναι ερωτική,* όπως και κάθε θάνατος είναι ερωτικός, όταν μεσολαβείται από γυναίκες. Αρκεί να θυμηθούμε τη σκηνή της αυτοκτονίας της Δηάνειρας, πάνω στο συζυγικό κρεβάτι της (Σοφοκλής, *Τραχίνιες*). *Ο γυναικείος λόγος γίνεται "απολογητικός" δίπλα στον θάνατο για τη ζωή που δεν ευτύχησε και τώρα ξοδεύεται.* Θάνατος και έρωτας διά στόματος γυναικών "δίδουν απαντήσεις μέχρι κόκκαλο", συχνά δολοφονικές, ισοδύναμες της πλήρης καταβαράθρωσης. Συνιστώντας έτσι, την *εισήγηση για μια άλλη ζωή, για την αθανασία,* την αιωνιότητα του έρωτα και την οριστική διάσωσή του από το τέλμα της νοσηρότητας και του συμβατικού.

Ο γυναικείος λόγος είναι ερωτικός -δεν έχει ρομαντισμό στην τραγωδία- και συνορεύει διαρκώς με το θάνατο. Στη *Μήδεια,* ο θάνατος είναι *ερωτικός* ακόμη και στις δολοφονίες. Ο γυναικείος τραγικός λόγος ερωτοτροπεί με το θάνατο,

---

[82] *Ο.π.*, σ. 134.
[83] *Ο.π.*, σ. 132.
[84] *Ο.π.*, σ. 140.

αποζητώντάς τον με επιθυμία υπέρμετρη· αφηγείται τη ζωή που χάθηκε και δηλώνει το *αδιαχώρητο της απώλειας*, της απώλειας που δεν χωράει άλλο στην ζωή και βρίσκει χαρά και χώρο στο θάνατο και το πένθος. *Ο γυναικείος πένθιμος λόγος αφηγείται την επιθυμία για θάνατο.* Η Μήδεια από την αρχή της τραγωδίας παρακαλεί να πεθάνει γιατί δεν αντέχει την ζωή χωρίς αυτούς που αγαπά. *Η στάση απέναντι στο πένθος είναι στάση ερωτική*, όπως και η στάση απέναντι στο έρωτα είναι δεμένη με την απώλεια, την έλλειψη, το θάνατο.

Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, μετά τις διαφωνίες των εραστών, του Ιάσονα και της Μήδειας και αφού η συζυγική διαφωνία, γίνει έριδα "δίκαιων" αντίπαλων σε όλα τα επίπεδα της ζωής, *ιδιωτικής και δημόσιας*, ακούγεται το περίφημο χορικό των Κορίνθιων γυναικών για τον έρωτα, το πένθος και το θάνατο.

(*Μήδ.*, στ. 627-633): "***ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν***
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν
ἀνδράσιν εἰ δ' ἄλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὔχαρις οὕτως.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης
ἱμέρῳ χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν".

"Του έρωτα μέγα κακό
σπαράζεις τους ανθρώπους
Με ματωμένους κόπους
αυτοί που αγάπησαν ξεχνούν.
Όμως της Κύπριδας το σιωπηλό
το άγγιγμα το ελαφριό -
αυτοί που αγάπησαν πενθούν
για όλη τους την ζωή.
Α! Δέσποινά μου παρακαλώ
το βέλος σου που είναι χρυσό
- λυπήσου με, και ποτέ μη
μου σημαδέψει την ψυχή.
Με την βαμμένη την αιχμή
στο πόθο βαφτισμένη".

Ο έρωτας είναι άγος όταν συνομιλεί με το πένθος και το θάνατο. "Όσοι αγάπησαν πενθούν". Ο έρωτας χτυπά με βέλη χρυσά τα θύματά του, σαν πολεμιστής, και τα γεμίζει πόθο, *πόθο φιλοπενθή.* Οι Κορίνθιες συμπάσχοντας με τη Μήδεια, παρακαλούν να πεθάνουν για δύο λόγους: για να μη νιώσουν τον πόνο που προκαλεί ο πόθος και ο έρωτας και για να μη νιώσουν τον πόνο που προκαλεί η εξορία. Ο έρωτας είναι άγος, και όταν κακοφορμεί, κακοφορμεί και η πόλη. Ο πόθος που χτυπά μέσα στον οίκο, προκαλεί την επιθυμία του θανάτου. Αλλά την ίδια επιθυμία θανάτου προκαλεί και η αγάπη για την πατρίδα, τα ίδια συναισθήματα, *πόθου και πένθους μαζί.*

(*Μήδ.*, στ. 642-651): " ***ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ***
δῆτ' ἄπολις γενοίμαν
τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα
δυσπέρατον αἰῶν',
οἰκτρότατον ἀχέων.
θανάτῳ θανάτῳ πάρος δαμείην
ἀμέραν τάνδ' ἐξανύσα-
σα· μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὕπερ-
θεν ἢ γᾶς πατρίας στέρεσθαι".

"Πατρίδα μου και σπίτια μου - ά, του αδελφού μου μύρο
της ξενητειάς την πικρή ζωή ποτέ να μην την ζήσω
Καλήτερα στο θάνατο, στο θάνατο να γείρω
παρά να φύγω μακριά να μην γυρίσω πίσω.

Με τον έρωτα ο εραστής μένει ***"ἄπολις"*** (στ. 643), άστεγος, χωρίς οίκο και πατρίδα. Ο έρωτας εξορίζει από την πόλη και προκαλεί την επιθυμία του θανάτου. Ο χορός παρακαλεί να μη βρεθεί ποτέ σε αυτή την θέση, ***"μὴ δῆτ' ἄπολις γενοίμαν"***. Η εξορία καθιστά τους εραστές και τους πολίτες *αμήχανους*: ***"τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα δυσπέρατον αἰῶν' "*** (στ. 644-645), και ανάγει το θάνατο σε μόνη έξοδο: ***"θανάτῳ θανάτῳ πάρος δαμείην ἀμέραν τάνδ' ἐξανύσασα"*** (στ. 646-647). *Η γυναικεία έξοδος στο θάνατο υπενθυμίζει τον έρωτα προς τα αγαπημένα πρόσωπα, όπως υπενθυμίζει την αγάπη για την πατρίδα.* Υπενθύμιση πένθιμη, που εξισώνει το ερωτικό στοιχείο του οίκου και του ζευγαριού, με το "ερωτικό" στοιχείο του πολίτη προς την πόλη του.

Η Μήδεια τη στιγμή της εξορίας λέει:

(*Μήδ.*, στ. 330): "***Φεῦ φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακὸν μέγα***"

"Ω, έρωτες έρωτες, των ανθρώπων μέγα κακό".

Παντού στη *Μήδεια ο έρωτας είναι άγος* ("***ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν***", στ. 627), *ύβρις, υπερβολή και βιαιότητα, ένας θάνατος*. Είναι έρωτας μεγάλης οργής και θυμού, γιατί "***ἀμφιλόγους ὀργὰς ἀκόρεστά τε νείκη. θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις***" (*Μήδ.*, στ. 637-39). Ό,τι εξοργίζει περισσότερο τη Μήδεια είναι ο έρωτας που κατέχει τον Ιάσονα: "***ἀνδρῶν τυρράνων κῆδος ἡράσθη λαβεῖν***" (στ. 700). Το νείκος, η οργή και η αμάχη, είναι τα στοιχεία που επιφέρουν θάνατο στον οίκο και στην πόλη, *όταν ο Ιάσων επιθυμεί την τυραννία*. Τα ίδια στοιχεία οδηγούν στην απώλεια του οίκου αλλά και στη κατάλυση της δημοκρατίας. Αυτό ακριβώς ο χορός προτρέπει να μην συμβεί ξανά, γιατί βεβηλώνει τη ζωή.

Ο έρωτας ως άγος που καταλαμβάνει τον οίκο και την πόλη και απειλεί πολιτικά, μέσω της τυραννίας, είναι κυρίαρχο θέμα στην τραγωδία. Μέσω των γυναικείων μορφών και διαμέσου του θανάτου ή του πένθους αποκαθίσταται και ελευθερώνεται η πόλη, ο οίκος και η ψυχή. Για παράδειγμα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, η Αντιγόνη είναι επίσης άπολις, ερωμένη του θανάτου αλλά και της πολιτικής, μια *νύμφη θανάτου*. Η *εξορία, ο θάνατος ή γάμος με τον Άδη* (ή στον Άδη) για τη διάσωση του πρωικού ήθους επιβεβαιώνουν τις γυναικείες εμμονές, του έρωτα και του θανάτου, *ως εμμονές πολιτικές*. Το χορικό στην *Αντιγόνη*[85] (στ. 781-805, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης) μιλά για τον έρωτα και παρακινεί σε μάχη για την πόλη:

"Έρωτα ανίκατε μάχαν,
έρωτα ανίκητε στη μάχη,
έρωτα που δαμάζεις τα κτήνη
που αγρυπνάς στης παρθένου
τις ωραίες παρειές
και πετάς υπερπόντιος
στων θνητών τα σπήλαια.
Κανείς δεν σου ξεφεύγει αθάνατος
ή εφήμερος θνητός,

[85] Γ. Ανδρεάδης, *Αντιγόνη*, *ό.π.*, σ. 80.

μα όποιον αγγίξεις

αλλοφρονεί".

Αφού ο χορός ψάλλει, η Αντιγόνη γίνεται *νύμφη θανάτου*, για την προάσπιση των οικείων προσώπων και της πόλης της. Μέσω του έρωτα και του θανάτου, οι γυναικείες μορφές αποδεικνύονται ηρωικές.

(Σοφ., *Αντ.*, στ. 806-943, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης):

"Κοπάχτε με της πατρώας γης πολίτες

να βαδίζω την ύστατη οδό

και το φως του ήλιου το ύστατο να βλέπω

τώρα και πάλι ποτέ. Αλλά εμένα

παμφάγος ο Άδης με απάγει ζωντανή

στην ακτή του Αχέροντα,

ορφανή υμεναίων

και ύμνων

ανύμνητη

νύμφη του Αχέροντα".

Αλλά και στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, (στ. 525-534) συναντάμε επίσης χορικό για τον έρωτα -όχι ίσως του βάθους και της ομορφιάς που έχουν τα αντίστοιχα χορικά της *Αντιγόνης* και της *Μήδειας*- αλλά με τους ίδιους υπαινιγμούς για έρωτα και θάνατο, το ίδιο συνυφασμένα. Και εκεί ο έρωτας, η Αφροδίτη (για την περίπτωση της Φαίδρας είναι μια εξωσυζυγική υπόθεση), επιφέρουν *την ύβριν, στον οίκο και στην πόλη*, όλο βιαιότητα και ομορφιά, πένθος και θάνατο.

(Ευρ., *Ιππ.*, στ. 525-534, μτφρ. Χ. Παπαχαρίση):

"Έρωτα, έρωτα, που μέσ' από τα μάτια

όσων κατά πάνω τους θα ορμήσης, στάλα στάλα ρίχνεις τον πόθο

στην ψυχή τους την γλυκειά

εκεί τους μπάζεις ηδονή,

ποτέ σου μη μου προβάλης για το κακό,

μήτε αγριεμένος να μού ' ρθεις.

Γιατί μήτε φωτιά μήτε κι αστροπλέκι ψηλά απ' τον ουρανό

είναι σαν την σαϊτιά της Αφροδίτης

που με τα χέρια του τινάζει ο γιός του Δία, ο Έρωτας".

*Ο έρωτας συνομιλεί με τις ίδιες επιταγές του κακού (**σὺν κακῷ φανείης**), του πόθου (**στάζεις πόθον**), της φωτιάς (**οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρμετρον βέλος**) αλλά και της παραφοράς, αφού ο χορός στους επόμενους στίχους (*Ιπ.*, στ. 545-554) θυμάται την παράφορη ιστορία της Ιόλης και του Ηρακλή[86]. Ο έρωτας είναι αιτία ύβρεως και συνορεύει με τον θάνατο.* Το χορικό θα κλείσει με την αναφορά και τη μνήμη του θανάτου.

(Ευρ., *Ιπ.*, στ. 555-565, μτφρ. Χ. Παπαχαρίση):

"Κάστρο της Θήβας ιερό
και της Δίρκης βρυσομάνα,
περάστε κι εσείς μ' εμέ πως κρυφοσιμώνει η Αφροδίτη.
Του Βάκχου του διπλογέννητου τη μάννα,
που με δίφλογη βροντή έκαμε το γάμο της,
με ματωμένο θάνατο την αποκοίμησε.
Γιατί ολούθε στέλνει τη φοβερή της την πνοή
και σαν νάναι μέλισσα εδώ κι εκεί πετάει".

Ο *ίμερος (πόθος)* φέρνει τη *στάση (νείκος)*[87], τον σπαραγμό μέσα σ' ένα οίκο, καταλύοντας τα πάντα. Το στοιχείο αυτό επαναλαμβάνεται στην τραγωδία της Μήδειας και εκτός των χορικών, όταν η Μήδεια λέει:

(*Μήδ.*, στ. 152-153):

"***κοίτας ἔρος, ὦ ματαία;***
σπεύσει θανάτου τελευτάν;"
"Ω μάταιο κορμί.
Ο πόθος της έρημης κοίτης σε τέλος θανάτου σε οδηγεί".

Ο έρωτας γίνεται ισοδύναμος με την τελετή του θανάτου, ένας έρωτας τελετουργικός, θρησκευτικός αλλά και πολιτικός μαζί. Η γυναικεία παρουσία - (γοητευτική ή δολοφονική) διαφεντεύει διαρκώς στις μεγάλες στιγμές του έρωτα,

---

[86] Ευριπίδου, *Τραγωδίαι (Ιππόλυτος, Ανδρομάχη, Φοίνισσαι)*, μτφρ. Αθ. Παπαχαρίση, Πάπυρος, Αθήνα 1990, στ. 545 - 554, σ. 65, όπου αναφέρεται: "Ο Εύρυτος, ο βασιλιάς της Οιχαλίας είχε τάξει τη θυγατέρα του Ιόλη στον Ηρακλή, μα ύστερα άλλαξε γνώμη. Τότε κι ο Ηρακλής πάτησε την Οιχαλία και την έκαψε και σκότωσε τον πατέρα και τ' αδέλφια της Ιόλης μπρος στα μάτια της, που τρελή από έρωτα ρίχτηκε στην αγκαλιά του φονιά".

[87] Γ. Ανδρεάδης, *Αντιγόνη*, *ό.π.*, σσ. 79-80: "Υπάρχει ένα άλλο χορικό αφιερωμένο στον έρωτα που τραγικά ο χορός της *Μήδειας*, μετά την άγρια συζυγική σκηνή ανάμεσα στην προδομένη γυναίκα και τον Ιάσονα που οι σχολιαστές έχουν εντοπίσει πλήθος αναλογιών με το μάλλον προγενέστερο στάσιμο της Αντιγόνης, όπου ο ίμερος (πόθος) και είναι άφευκτοι κυνηγοί και τα βέλη τους ξυπνούν το "ξύναιμαν" - νείκος ανάμεσα στα μέλη της ίδια της οικογένειας, πατέρα με παιδί, άντρα με γυναίκα".

της γέννησης και του θανάτου. Η γυναίκα γίνεται *όριο και αφορμή των πιο ριζικών περασμάτων, ρίζα και καταγωγή της ζωής.*

Οι γυναικείοι λόγοι είναι λόγοι για έρωτα και για θάνατο στην τραγωδία, γιατί εμπλέκονται διαρκώς *στις αιώνιες αντανακλάσεις και αναφορές "του έχειν" και του "μη - έχειν", του "κατέχειν" και "κατέχεσθαι" από έρωτα.* Τέτοιου τύπου εξιστορήσεις είναι *μυητικές* για την τραγωδία, για την πόλη και την διαχείρισή της, αλλά και για τη φιλοσοφία. Όπως *μυητικός* είναι και ο μύθος του Ανδρόγυνου στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, όπου εξιστορεί την ενότητα του αρχέγονου γένους και την πληρότητά του, ορίζοντας τον έρωτα και παράλληλα *ορίζει την έναρξη της ύβρεως και της νόσου στην πόλη, μέσα από τη διάσπασή τους.*

(Πλάτωνος *Συμπόσιον*, **191 b**): "*Ἐπειδὴ οὖν ἡ φύσις δίχα ἐτμήθη, ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἥμισυ τὸ αὑτοῦ ξυνήσει, καὶ περιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ συμπλεκόμενοι ἀλλήλοις, ἐπιθυμοῦντες συμφῦναι, ἀπέθνησκον ὑπὸ λοιμοῦ καὶ τῆς ἄλλης ἀργίας διὰ τὸ μηδὲν ἐθέλειν χωρὶς ἀλλήλων ποιεῖν*".

Ο χωρισμός των φύλων φέρνει άγος, επιφέρει λοιμό και είναι αιτία θανάτου. Οι μυητικές αφηγήσεις στον Πλάτωνα καταλήγουν στα αποσπάσματα όπου η Διοτίμα μυεί τον Σωκράτη[88] εξηγώντας του την καταγωγή του έρωτα.

(Πλάτωνος, *Συμπόσιον*, 203 b): "*ἡ οὖν Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὑτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου, κατακλίνεταί τε παρ' αὐτῷ καὶ ἐκύησε τὸν Ἔρωτα*".

Από τον μύθο του Ανδρόγυνου, ώς την Διοτίμα, και από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη ώς την *Αντιγόνη*, ο έρωτας και ο θάνατος συνομιλούν με τα αντίθετά τους, ορίζοντας τις αιτίες της ύβρεως και της νόσου, όπου βάλλεται η ζωή και *η γυναίκα μυεί και διαφεντεύει.*

[88] Πλάτωνος *Συμπόσιον*, 201b - 212 a, κείμ.- μτφρ. Ι. Συκουτρής, Εστία, Αθήνα 1986.

4.4. Το " γυναικείο γένος" στη *Μήδεια*

γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν
Μήδεια, στ. 231

Το "γυναικείο γένος" στη *Μήδεια είναι γένος άθλιο, "**άθλιώτατον φυτόν**". Είναι γένος δολοφονικό: "**γυνὴ γὰρ τἄλλα μὲν φόβου πλέα κακή τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σἰδηρον εἰσορᾶν ὅταν δ' ἐς ἠδικημένη κυρῇ οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μιαιφονωτέρα**" (στ. 263-66). Είναι επίσης γένος αμήχανο, πανούργο και κακό: "**ἐπίστασαι δέ· πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν γυναῖκες ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται**" (στ. 407-409).

"Γένος γυναικών", που εκπροσωπείται τραγικά από τη Μήδεια, μία μητέρα "**ἀθλιωτάτη γυνή**" (στ. 818), οργισμένη και δυστυχή, "**δυστυχὴς δ' ἐγὼ γυνή**" (στ. 1250) αλλά και "**μυσαρὰ παιδολέτωρ**" (στ. 1393). Το γυναικείο γένος στη Μήδεια ομολογεί και ομολογείται "**ὦ γυναικῶν λέχος πολύπονον**" (στ. 1291-92) που γεννάει κακά,"**ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά**". Οι ιδιότητες του κατάγονται από το γένος των γυναικών του Ησιόδου, (*Θεογονία*, στ. 590-91) και την πρώτη γυναίκα - *δώρο και παγίδα* του Διός για τους ανθρώπους, -την Πανδώρα (Ησιόδου,*Έργα και Ημέραι*, στ. 80-105). Το ίδιο γένος συναντάται συχνά και στην τραγωδία, όπως στην *Ορέστεια*, (Αισ., *Ευμενίδες*, στ. 217-218 και 214). Το γυναικείο γένος στην καταγωγή του -τουλάχιστον μέσα από τον Ησίοδο, αφού εκεί περιγράφεται ο πρώτος κατάλογος γυναικών- αλλά και στην τραγωδία είναι *γένος μηχανικό, πανούργο, απατηλό, άθλιο και δολοφονικό, δόλιο και άπιστο.*

Το γυναικείο γένος συσσωρεύει και γεννά όλες τις θλίψεις και τα κακά του κόσμου, με πρώτο παράδειγμα την Πανδώρα. Οι γυναίκες παραδίδονται ως διαφορετικές, έτερες, αποπομπαίες και εξόριστες. Αυτό θα κάνει τους σχολιαστές, μελετώντας τους τραγικούς και τον Αριστοφάνη[89], να υποστηρίξουν *τον*

[89] Jacquelline Assael, "Misogynie et feminisme chez Aristophane et chez Euripide", *Pallas, La Femme dans l' antiquité grecque*, Toulouse - Le Mirail 1985, σσ. 91-92, όπου τονίζεται: "ότι ο Ευριπίδης παίρνει την ετικέτα του μισογύνη από τον Αριστοφάνη. Κατηγορία που αποδεικνύει ότι ο Ευριπίδης γνωρίζει τη γυναικεία ψυχή άψογα".

μισογυνισμό των Ελλήνων, με πρώτους και κυριότερους εκπρόσωπους του τον Ησίοδο και τον Ευριπίδη.

Ο μισογυνισμός συναρτάται με το γεγονός ότι οι γυναίκες παρουσιάζονται διαρκώς κακές, τερατικές, δολοφονικές, αντίπαλες των αρσενικών -με πρώτες αναφορές τις Λήμνιες γυναίκες αλλά και την Κλυταιμνήστρα- αλλά και των τυράννων, να διαπράττουν ομαδικούς φόνους (Ευρ., *Βάκχες*), να αντιμάχονται τη τάξη, να προκαλούν το χάος και το θάνατο. Αυτός ο *χαρακτηρισμός όμως είναι καθόλα άδικος* αφού, συχνά, μισογυνισμός και μισανθρωπισμός γίνονται η αντιπέρα όχθη *κάθε φεμινισμού και ουμανισμού*[90]. Ο "μισογυνισμός" των Ελλήνων, αλλά και των τραγικών ποιητών, *είναι αιχμή που καταλήγει σε ύμνο προς τις γυναίκες*[91], ελευθερώντας και εξεγείροντας τη φαντασία, οδηγώντας και ελευθρώνοντας το χαοτικό, το φόβο και το θάνατο. Η ελευθερία -πολιτική και κοινωνική- στον Ευριπίδη, αλλά και σ' ολόκληρη την τραγωδία, κατά τη γνώμη μας αλλά και κατά τον Mimoso - Ruiz, *Médée antique et moderne, παραδίδεται εκ νέου στον κόσμο από γυναίκες*[92].

Πως θα μπορούσε να σταθεί ο χαρακτηρισμός, ότι "ο Ευριπίδης είναι μισογύνης" όταν το 431 π.Χ., που παίζεται η *Μήδεια*, υπογράφει τους στίχους (410-420-30); Οι στίχοι αυτοί παραθέτουν τη λαμπρή *διακήρυξη της γυναικείας θέσης στο κόσμο και αποτελούν μανιφέστο φεμινισμού.* Ο Ευριπίδης αποδίδει *στον γυναικείο λόγο οντότητα* μέσα σε μία πόλη που, τουλάχιστον *τυπικά δεν δίνει το λόγο στις γυναίκες στην Εκκλησία του Δήμου, αλλά δύναται να ακούσει το ακόλουθο χορικό μέσα στο θέατρο.*

(*Μήδ.*, στ. 410-430):

"Προς τα πίσω γυρνάν στις πηγές οι ποταμοί.
Το δίκαιο και ο κόσμος ξαναγεννιούνται από την αρχή. Τελειώνει η βασιλεία των ανδρών.
Αλλάζει ο λόγος των θεών -
Ο Έπαινος τους την γυναίκα δοξάζει
ο αιώνας της γυναίκας χαράζει

---

[90] *Ό.π.*, σ. 100. Η ίδια σκέψη είναι κεντρική στη μεθοδολογία του Κωστή Παπαγιώργη, *Η Κόκκινη Αλεπού - Περί Μισανθρωπίας*, Κασιανιώτη, Αθήνα 1991, σ. 36.

[91] *Ό.π.*, σ. 97.

[92] Mimoso- Ruiz, *Médée antique et moderne*, Association des publicités, Παρίσι 1980, σ. 150, όπου σημειώνεται ότι "ο Ευριπίδης δεν είναι καθόλου αρνητικός με τις γυναίκες".

τον βίο τους το κλέος στεφανώνει

Ωδή εξαίσια τη φήμη τους απλώνει.

Πέθανε η μούσα των παλιών ποιητών

και ο Φοίβος, ο αρχηγός των τραγουδιών

την ψυχή μου με αρμονία γεμίζει.

Την πρώτη γυναίκα ποιήτρια βαφτίζει.

Δεν υπάρχει της γυναίκας αντάξιος ερωμένος.

Άξιο, άξιο των γυναικών το γένος".

Ο Ευριπίδης απαντά στην κατηγορία του μισογυνισμού πριν από μάς[93], όπως επίσης απαντά και στα σύγχρονα φεμινιστικά κινήματα, μέσω ενός *αρχαϊκού φεμινισμού*, ή και ενός ουμανισμού που αποτελεί *τρόπο θέασης του κόσμου ευρύτερο και ίσως περισσότερο ελεύθερο σε* σχέση με τις δικές μας "μοντέρνες" θεωρήσεις. Αυτός ο τρόπος θέασης αναγνωρίζει στις γυναίκες το καλό και το κακό, την υπερβολή, την παραφορά του ψυχισμού, το χθόνιο της ύπαρξης·αναγνωρίζει και αποδεικνύει τη γυναικεία ψυχολογία πολύπλευρη, πολυμήχανη και σημαίνουσα.

Το γυναικείο γένος *στη Μήδεια* είναι *γένος πολεμικό, μάχιμο,* και *οργίζεται.* Κυρίως οργίζεται *όταν αδικείται στο κρεβάτι.* Ο Ιάσων το λέει αποκαλυπτικά στη Μήδεια.

(*Μήδ.*, στ. 909-910): "***εἰκὸς γὰρ ὀργὰς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος,***

γάμους παρεμπολῶντος ἀλλοίους, πόσει"

(μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης):

"Είναι φυσικό το γυναικείο φύλο να οργίζεται τόσο πολύ,

όταν άλλους γάμους λαθραίους ετοιμάζει ο σύζυγος".

Όπως επίσης, πάλι από τα λόγια του Ιάσονα, *το γυναικείο γένος είναι πολεμικό και μάχιμο.*

(*Μήδ.*, στ. 570-575): "***εὐνῆς γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε,***

ἢν δ' αὖ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος,

τὰ λῷστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα

τίθεσθε. χρῆν γὰρ ἄλλοθέν ποθεν βροτοὺς

παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος·

---

[93] *Ό.π.*, σσ. 148-150.

χοὔτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν".

(μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης):

"Όμως εσείς οι γυναίκες σ' αυτό το σημείο έχετε φτάσει:
Εφόσον θάλλει στο κρεβάτι ο έρωτας
πιστεύετε πως τα έχετε όλα δικά σας.-
Αν όμως βρει συμφορά το κρεβάτι σας κηρύχνετε άγριο πόλεμο
στα πιο πολύτιμα και στα πιο ωραία.
Άμποτες οι θνητοί να αποκτούσαν παιδιά
με κάποιο τρόπο αλλιώτικο, να μην υπήρχε το γυναικείο φύλο.
Έτσι κανένα κακό δεν θά'χαν οι άνθρωποι".

Το γυναικείο γένος ως γένος πολεμικό, μάχεται για το "κρεβάτι", που είναι *τόπος μάχης ερωτικός -ως κλινοπάλη- και τόπος τεκνοποίησης. Οι μάχες είναι ερωτικές και συνοριακές του πόνου και της γέννας.* Γι' αυτό και ο Ιάσων -μαζί με τον *Ιππόλυτο* (Ευρ., *Ιππ.*, στ. 994) εύχονται να υπάρχει τεκνοποιία χωρίς το γυναικείο φύλο. Ιππόλυτος και Ιάσων συμφωνούν, και η συμφωνία τους δεν είναι καθόλου τυχαία κατά τη γνώμη μας, διότι οι συγκεκριμένοι ήρωες, πτώνται από τις γυναίκες και μαζί με τον Άδμητο, χαρακτηρίζονται *ως τα πρότυπα "αδύνατων ανδρών"*[94] *μέσα στην ευριπίδεια τραγωδία.*

Το γυναικείο γένος στη *Μήδεια* είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα από τον Ησίοδο ώς στην τραγωδία. Γένος δοξασμένο τραγικά και ηρωικό γιατί είναι πένθιμο, μάχιμο, όπως όλοι οι μεγάλοι ήρωες της ομηρικής εποποιίας. Κατά τη γνώμη μας είναι γένος -ακόμη και στον Ησίοδο- *που επιφέρει συμμετρία στον κόσμο,* ανακοινώνει τη νέα δράση της ανθρώπινης ύπαρξης και δημιουργίας μέσω γυναικών, *ανατρέποντας "το αντρικό σύστημα, ως σύστημα χωρίς αρετή"*[95] *αλλά και "θεωρώντας" εν τέλει, μέσα από τη διαχείριση του ιδιωτικού χώρου, τη δράση του δημοσίου χώρου.*

Το στάσιμο για το γυναικείο γένος στη *Μήδεια* (στ. 410-445) φαίνεται να εισάγει στον κόσμο οριστικά το γυναικείο γένος, να επανακαθορίζει ή να θυμίζει τη δράση του[96], επιβεβαιώνοντας τη συγγένειά του με το γένος των γυναικών του Ησιόδου. Το χορικό ψάλλεται λίγο μετά την εξορία της Μήδειας και αφού η ίδια

---

[94] Claire Nancy, "Euripide et le parti des Femmes" , *ό.π.*, σ. 85.
[95] *Ό.π.*, σσ. 83-84.
[96] *Ό.π.*, σ. 84.

έχει εξαγγείλει δολοφονίες. Εκφέρεται μόλις η Μήδεια έχει ξεστομίσει την *αμηχανία και τη μηχανική των γυναικών* λέγοντας:

(*Μήδ.*, στ. 407-409): "***ἐπίστασαι δέ· πρὸς δέ σὲ πεφύκαμεν***
γυναῖκες, ἐς μέν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται".

Έτσι ακριβώς η γυναίκα ξαναδηλώνεται ως *ένα αναγκαίο κακό, μηχανικό.* Το ίδιο επαναλαμβάνεται και αλλού στην τραγωδία της *Μήδειας* (στ. 574-575), ***"θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος· χοὕτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν"***, αλλά και στον Ηδίοδο, *(Έργα και Ημέραι,* στ. 83): ***"Αὐτὰρ ἐπεὶ δόλον αἰπὺν ἀμήχανον ἐξετέλεσσεν"***, *όπου έχουμε την πρώτη γυναίκα-παγίδα.*

Επανερχόμαστε λοιπόν στην καταγωγή των γυναικών, *στη γυναίκα- παγίδα (δόλον ἀμήχανον)* αλλά μητέρα όλων των γυναικών[97]. Με την επαναφορά της γυναικείας καταγωγής[98] *ο κόσμος αποκτά τη συμμετρία του* -πιθανόν μέσα από τις ασυμμετρίες και τα ασύμφωνα που γεννά η ίδια η γυναίκα[99]. Ο κόσμος των γυναικών και ο κόσμος των ανδρών, παρουσιάζονται στον Ησίοδο μέσα από τον κατάλογο γυναικών ως κόσμος θνητών και κόσμος αθανάτων. Η συμμετρία δηλώνεται ξεκάθαρα στη *Μήδεια.*

(*Μήδ.*, στ. 426-430): "***μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' ἀοιδῶν***
τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.
οὐ γὰρ ἐν ἀμετέρᾳ γνώμᾳ λύρας
ὤπασε θέσπιν ἀοιδάν
Φοῖβος, ἀγήτωρ μελέων ἐπεὶ ἀντάχησ' ἂν ὕμνον
ἀρσένων γέννᾳ. μακρὸς δ' αἰὼν ἔχει
πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἰπεῖν".
(μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης): "Οι Μούσες των αρχαίων αοιδών θα πάψουν
τη δική μου να διαλαλούν απιστία.
Δεν έχει εμπνεύσει στη δική μας ψυχή
το θεσπέσιο άσμα της λύρας ο Φοίβος,

---

[97] Nicole Loraux, *Τα τέκνα της Αθηνάς*, μτφρ. Γιάγκος Ανδρεάδης, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1992, σ. 105.
[98] *Ό.π.*, σ. 108.
[99] *Ό.π.*, σσ. 108-110 όπου αναφέρεται: "γιατί οι άνθρωποι βρίσκονται ήδη στον κόσμο. Ακριβέστερα υπήρχαν, οι θεοί και οι άνθρωποι ως ζεύγος σε κατάσταση διάλυσης, που όμως σε σχέση με αυτό η γυναίκα δίνει την εικόνα του συμπληρώματος. Όργανο ρήξης, η γυναίκα χωρίζει τους ανθρώπους από τους Θεούς, χωρίζει μάλιστα κι αυτούς τους ίδιους από τους εαυτούς τους εισάγοντας τη σεξουαλικότητα μ' αυτήν την ασυμμετρία, ανάμεσα στο ίδιο και στο άλλο".

της μελωδίας ο άρχων. Αλλιώς θα αντηχούσανε ύμνοι
αντίφωνοι για το φύλο του άντρα. Έχει ο μακρός ο αιώνας
πολλά να πει για την πλευρά την δική μας και των ανδρών".

Ένας κόσμος συμμετρίας, όπου ακούγονται όλα τα δίκαια γυναικών και ανδρών, εξαγγέλεται στη Μήδεια. Η εξαγγελία μοιάζει σαν δημιουργία της νέας δράσης του κόσμου, μια αντιστροφή των πάντων όταν λέγεται:

(*Μήδ.*, στ. 410-411): "***ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι***
παγαί καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται".

Το δίκαιο και ο κόσμος ξαναγεννιούνται από την αρχή, μέσα στην τραγωδία. Λίγο πριν τις επερχόμενες δολοφονίες, ο κόσμος των ανδρών καταγγέλλεται ως *δόλιος* (στ. 412): "***ἀνδράσι μὲν δόλιαι βουλαί***", ενώ καταγγέλλεται και η ασέβεια στους θεούς: "***οὐκέτι πίστις ἄραρε***" (στ. 413).

Οι γυναίκες αναγνωρίζουν και αναγνωρίζονται για το κλέος και τη φήμη τους για ό,τι δηλαδή στηρίζει τον αθηναίο πολίτη και οπλίτη μαζί.

(*Μήδ.*, στ. 414):

"***τὰν δ' ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι***".

Τώρα -και αυτό το τώρα είναι μια τραγική στιγμή -"***ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει· οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει***" (στ. 419-420). *Τώρα*, που η γυναικεία απιστία λαμβάνει τέλος (μοτίβο που διαπερνά και τη σκέψη του Ησίοδου αλλά και του Ευριπίδη[100]), *τώρα που στην ουσία όλα αναστρέφονται, τώρα, που ο κόσμος γίνεται "ένας κόσμος ανάποδα"*[101]. Τώρα, που ο κόσμος πεθαίνει και γεννιέται από την αρχή, μαζί με τον ήρωα, μαζί με τους θανάτους που προκαλεί, μαζί με τις νέες στάσεις ζωής που εμπνέει. Και εδώ πρόκειται "για μια ολική αναστροφή αξιών -χώρος τραγικός- αφού το θηλυκό σκοτώνει"[102]. *Αυτός ο κόσμος της αντιστροφής είναι γυναικείος, ανατρεπτικός.* Σ' έναν τέτοιον κόσμο, το

---

[100] *Ό.π.*, σ. 75.

[101] *Ό.π.*, σ. 152, όπου αναφέρεται και η περίπτωση της *Μήδειας*: "Αν ο κόσμος ήταν ανάποδα, ίσως τότε οι γυναίκες να άρχιζαν, αντιστρέφοντας την κοινή γνώμη, να ψάλλουν το ξακουστό του όνομα. Τότε θα διακήρυτταν, όπως ο χορός της *Μήδειας* του Ευριπίδη, πως "έφτασε η ώρα του κλέους για το γυναικείο γένος (*γυναικείῳ γένει*) και θα έστρεφαν τον ύμνο ενάντια στην αρσενική γενιά (*ἀρσένων γέννᾳ*). Όμως δεν διαθέτουν λόγον κι ο Απόλλων δεν τους έχει δώσει το εμπνευσμένο τραγούδι. Αυτό δεν εμποδίζει τις γυναίκες να δώσουν, για μια φορά, πάνω στην εξέγερσή του, ένα όνομα στό "άλλο" το δυσεύρετο όνομα "αρσενική γενιά" αποδεικνύοντας έτσι πως ανάμεσα στην κριτική ενός φύλου και τη σύσταση του σε γένος η απόσταση είναι ένα μόνο βήμα που γρήγορα το κάνει κανείς".

[102] J. -P. Vernant- P.Vidal- Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Α΄, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1991, σ. 172.

γυναικείο γένος δεν είναι *γένος σιωπής, αλλά γένος σκεπτόμενο - σοφό,* όπως στους στίχους:

(*Μήδ.*, στ. 1081-1087): "***πολλάκις ἤδη***

διὰ λεπτοτέρων μύθων ἔμολον

καὶ πρὸς ἀμίλλας ἦλθον μείζους

ἢ χρὴ γενεὰν θῆλυν ἐρευνᾶν·

ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καὶ ἡμῖν,

ἣ προσομιλεῖ σοφίας ἕνεκεν·

πάσαισι μὲν οὔ· παῦρον δέ τι δὴ

γένος ἐν πολλαῖς εὕροις ἂν ἴσως

οὐκ ἀπόμουσον τὸ γυναικῶν".

(μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης): "Συχνά στη ζωή μου προχώρησα

σε λεπτότατους στοχασμούς

κι έφτασα σε σκέψεις βαθύτερες

από όσο χρειάζεται

το γυναικείο φύλο να ερευνά.

Βρίσκεται στις γυναίκες επίσης

κάποια μούσα

που μας οδηγεί στη σοφία.

Σε όλες μας βέβαια όχι -

Μέσα στις πολλές τις γυναίκες

μπορείς κάποιες να εύρεις

ούτε αστόχαστες ούτε άμουσες να ' ναι".

Γένος ερευνητικό, προσφιλές του θανάτου και *σοφό* "***προσομιλεῖ σοφίας ἕνεκεν***", ότι μετατρέπει το γυναικείο γένος "***οὐκ ἀπόμουσον***" *σε γένος "μουσών" άρα και γένος μυητικό* [103]. Στη *Μήδεια*, το γυναικείο γένος αποδεικνύεται *γένος μυητικό* στη ζωή και στο θάνατο, ανατρέπει τον κόσμο των αξιών, εισάγει νέες στάσεις ζωής, ομολογεί την αμηχανία ή τη μηχανική του θανάτου, *"στήνει και ξεστήνει" τραγικά την ανθρώπινη ζωή.*

[103] Bruno Snell, *Η αποκάλυψη του πνεύματος*, Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1989, σ. 319 όπου προσθέτει: "Οι Μούσες και η Μνημοσύνη στο Ησίοδο είναι γυναικείες μορφές συνδεδεμένες με τη μνήμη και δίδουν φώτιση, μυούν, στοιχείο που συναντάμε και στις τραγωδίες του Ευριπίδη, *Ιππ:* 380 και 401 αλλά και στη *Μήδ*: 1077".

4.5 Η "έρις" των φύλων στη *Μήδεια*

Δεινή τις ὀργὴ καὶ δυσίατος πέλει,
ὅταν φίλοι φίλοισι συμβάλωσ' ἔριν.
Μήδεια, στ. 520-521.

Η έρις των φύλων στη Μήδεια είναι πόλεμος. "Δεινή όργή", αυτή που διακρίνει τους πολεμιστές στην μάχη. *"Δεινή όργή"* που ξεσπά τραγικά[104], σαν συζυγική διαφωνία αλλά και σαν διάλυση του σύμπαντος. Στη *Μήδεια*, όταν αντιμάχονται οι Αργοναύτες εραστές, αντιμάχονται στην ουσία κόσμοι αντίπαλοι και ανταγωνιστικοί -όλο αγωνία και αγώνες λόγων- *και αυτοί οι κόσμοι είναι συγγενείς και σύζυγοι.* Η σύγκρουσή τους θα επιφέρει αιματοχυσία, το τέρμα της ζωής, σαν μια λήξη τραγική ή σαν την έναρξη και τον υπαινιγμό της καινούργιας. *Κόσμοι αντίπαλοι και ερωτικά συγγενείς* οι κόσμοι του αρσενικού και του θηλυκού, του πολιτισμού και της βαρβαρότητας, της πόλεως και του οίκου, του κέντρου και του περιθωρίου, του δημοσίου και του ιδιωτικού.

Η έρις των φύλων στη *Μήδεια* ξεσπά σ' έναν τόπο -μεταίχμιο, θεατρικό-, που *είναι τόπος θανάτωσης και αναδημιουργίας* κάθε κοσμικού και ψυχικού αιτήματος της ανθρώπινης κατάστασης. Οι ρητορικές διαμάχες της Μήδειας και του Ιάσονα, σε μια πρώτη ματιά, μοιάζουν με καθημερινές συζυγικές διαφωνίες αλλά, στο εσωτερικό τους, *σπαράζεται "ο κόσμος όλος", σε όλα τα επίπεδα.*

---

[104] Στην κωμωδία η έριδα των φύλων υπάρχει στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη και διεξάγεται το ίδιο πολεμικά. Για το ίδιο θέμα, βλ. The female intruder: Women in Fifth Century Drama - *Classical Philologie,* No. 69-70, 1974, Ιαν.- Οκτ. σσ. 262-263. Η σύγκρουση των φύλων διεξάγεται ανάμεσα στο καθαρό πολιτικό αρσενικό και ορθολογικό πρότυπο σκέψης, που εκπροσωπείται από τον Ιάσονα, και τη Μήδεια, που εκπροσωπεί το παθιασμένο θηλυκό. Όπως κι αν ονομάζεται η σύγκρουση των δύο εραστών, είναι πολεμική. Η δεύτερη σκηνή του Ιάσονα και της Μήδειας, εμφανίζει το αντρικό στοιχείο που πολεμάει σαγηνευτικά με δόλο. Εμείς κρατάμε το πολεμικό στοιχείο στην έριδα των φύλων και συγκρίνουμε με την πολεμική έριδα των φύλων *στη Λυσιστράτη* (στ. 264-266). Η σύγκριση οδηγεί στα εξής συμπεράσματα για τη γυναικεία εικόνα στον αρχαίο κόσμο :

1. Και στις δύο περιπτώσεις (*Λυσιστράτη - Μήδεια*) το καθαρό αρσενικό θηλυκοποιείται.
2. Το καθαρό θηλυκό δρα έξω από τον οίκο και αντιτίθεται στο αρσενικό.
3. Μεταξύ αρσενικού και θυληκού υπάρχει αδιέξοδο.
4. Η γυναίκα παίρνει αντρικούς ρόλους.
5. Ο αθέατος χώρος της γυναίκας γίνεται είδος και στοιχείο του αρσενικού (η αγάπη για τα παιδιά του).
6. Νέα στάση ζωής για άντρες και γυναίκες.

Τέλος σημειώνεται (σ. 266) ότι "το ίδιο παρατηρείται και σ' άλλες τραγωδίες : *Ορέστεια, Αντιγόνη, Τραχίνιες, Άλκηστις".*

Σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης *η διαμάχη φαίνεται να ξεσπά "για το κρεβάτι"*, όπως και στη *Λυσιστράτη*. Το γυναικείο γένος ως "***λέχος, πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά***" (στ. 1291-92) γεννά κακά και οργίζεται για το "κρεβάτι", το οποίο στη *Μήδεια* είναι *η αιτία του πολέμου*. Ο Ιάσων το τονίζει ξεκάθαρα,:

(*Μήδ.*, στ. 570-573):

"***εὐνῆς γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε,***
ἢν δ' αὖ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος,
τὰ λῷστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα
τίθεσθε".

Η Μήδεια, προηγουμένως, εξομολογούμενη στις γυναίκες, επαναλαμβάνει το ίδιο:

(*Μήδ.*, στ. 265-66): "***ὅταν δ' ἐς εὐνὴν ἠδικημένη κυρῇ,***
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μιαιφονωτέρα".

Η διαμάχη για το κρεβάτι είναι διαμάχη μεταξύ των ανδρών και ενός γένους δολοφονικού, αμήχανου, πολεμικού, μάχιμου και οργισμένου. Μια διαμάχη *που ενώνει και ταυτίζει* (την ίδια στιγμή που κηρύσσεται η αντιπαλότητά τους) δύο άλλα κέντρα της ζωής και της διευθέτησής της: *το κέντρο της πόλεως* (ως χώρου του κλαμπ ανδρών) *με το κέντρο του οίκου-της εστίας* (ως χώρου των γυναικών). Η διαμάχη αυτή προβάλλει στην επιφάνεια τους χώρους του φωτός και του σκοταδιού, τους χώρους "προς θέαν" δίπλα στους αθέατους χώρους, σαν χώρους ξένους και οικείους μαζί, *μιας αντίπαλης ενότητας ανδρών και γυναικών*.

Στις διαμάχες αυτές, στην τραγωδία, νικά πάντα το θηλυκό, με μια νίκη ολέθρια. Αυτό, στην ουσία, σημαίνει αποθέωση του οίκου, του κέντρου της εστίας, του αθέατου, του σκοταδιού, της γυναίκας, της στάσεως και του νείκους που εκείνη ανακινεί. Είναι μια ανατροπή της τάξεως, μια συμφιλίωση με το θάνατο ή με την εγκαθίδρυση μιας νέας, διαφορετικής τάξης ζωής και πραγμάτων.

Οι γυναίκες νικούν[105] *σταθερά μέσα από αντιστροφές ρόλων* που είναι μόνιμο θέμα τραγικό, και τελετουργικό, τόσο στον Αισχύλο, στην *Ορέστεια* (Δαναΐδες και Κλυταιμνήστρα), όσο στον Σοφοκλή (*Αντιγόνη* και Διπάνειρα στις

[105] *Ό.π.*, σσ. 265 - 66.

Τραχίνιες) αλλά και στον Ευριπίδη[106] (που παρουσιάζει και τις περισσότερες γυναίκες) και στην κωμωδία.

Η Nicole Loraux[107] τονίζει εν σχέσει με την ίδια προβληματική:

"Οι Έλληνες έχουν το παράδοξο να χρησιμοποιούν στο θέατρο τις γυναίκες για να φανταστούν και να επινοήσουν ένα πληρέστερο μοντέλο για το αρσενικό, για το εγώ, δηλαδή για την ίδια την πόλη, (...) Η τραγική αναπαράσταση, χώρος και χρόνος του θεάτρου, είναι δρόμος της γυναίκας, όπου ουσιαστικά αποκαλύπτεται πως οι γυναίκες είναι εκείνες που θεωρούν την αναγκαία virilité (ρώμη και ηρωικό ήθος) των ανδρών".

Η νίκη των γυναικών στην τραγωδία θα διδάξει στην πόλη εξ'αρχής το ηρωικό ήθος του οπλίτη, γιατί στην αρχαία Ελλάδα και στην τραγωδία, όπως και στην κωμωδία, *το κρεβάτι του τοκετού, της τεκνοποιίας για τις γυναίκες είναι μάχη για τη ζωή και το θάνατο.* Ο θάνατος στον τοκετό *είναι ίσος* προς το θάνατο του οπλίτη στην μάχη και είναι ένας *"ωραίος θάνατος"*, ένας γενναίος και "καλός θάνατος". *Κάθε μάχη για την προάσπιση του οίκου είναι ισότιμη με τις μάχες των οπλιτών στο πόλεμο.*

Η γυναίκα μάχεται για τη φιλία του οίκου της[108]. Στην περίπτωση της *Μήδειας*, από την αρχή έχει δοθεί *ο οίκος σαν απώλεια* (στ. 139): ***"ούκ είσὶ δόμοι· φροῦδα τάδ' ἤδη"***. Στις απώλειες, η Μήδεια μάχεται αποδεικνύοντας ότι ο γάμος -και σε προέκταση το συζυγικό κρεβάτι- είναι για τη γυναίκα ό,τι ο πόλεμος για τον άντρα[109].

Ακόμα και όταν η Μήδεια έχει διαπράξει τα εγκλήματά της, θα φωνάζει στον Ιάσονα ότι *οι καινούργιοι γάμοι του ήταν ύβρις και απία κάθε κακού* (στ. 1366): ***"ἀλλ' ὕβρις, οἱ τε σοὶ νεοδμῆτες γάμοι"***. Ο Ιάσων αναρωτιέται, ρωτώντας και την ίδια: "παιδοκτονεί μια γυναίκα γι' αυτό;" (στ. 1367): ***"λέχους σφε κήξίωσας οὕνεκα κτανεῖν;"*** Η Μήδεια, αμετανόητη, απαντά:

(*Μήδ.*, στ.1368): ***"σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς;"***

(μτφρ. Γ. Γιατρομ.): "Είναι ασήμαντο, αυτό για μια γυναίκα θαρρείς;"

---

[106] Cl. Nancy, "Euripide et le parti des Femmes" *ό.π.*, σσ. 74-75, όπου τονίζεται ότι "ο Ευριπίδης θηλυκοποιεί την τραγωδία και λαμβάνει καθαρά το μέρος των γυναικών".

[107] N. Loraux, *Les expériens de Tiresias*, (προσωρινή) μτφρ. Δ. Αναστασιάδου, *ό.π.*, σ. 14.

[108] J. -P.Vernant- P.Vidal -Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. β΄, *ό.π.*, σ. 196.

[109] J. -P. Vernant, *Mythe et société en grèce ancienne*, Seuil, Παρίσι 1989, σ. 38, όπου σημειώνεται ότι "οι γυναίκες δρουν εκτός οίκου και κάνουν ό,τι θα έκαναν και οι οπλίτες για την πόλη στον πόλεμο".

Η προάσπιση του οίκου είναι ταυτόσημη με την προάσπιση του γάμου και η προάσπιση αυτή στην τραγωδία καταλήγει σε αιματοχυσία. Η προάσπιση αυτή είναι πολεμική αφού η Μήδεια, πολλές φορές μέσα την τραγωδία, αφηγείται στιγμές μάχης σαν πολεμιστής.

(*Μήδ.*, στ. 392-393): "***ἢν δ' ἐξελαύνῃ ξυμφορά μ' ἀμήχανος,***
αὐτὴ ξίφος λαβοῦσα, κεἰ μέλλω θανεῖν,"
(μτφρ. Γ. Γιατρομ.): "Αν όμως συμφορά με εξωθήσει αμήχανη
παίρνω στα χέρια μόνη το ξίφος".

Αλλά και σε άλλο σημείο όταν εμψυχώνεται για την παιδοκτονία της.

(*Μήδ.*, στ. 1242-1245): "***ἀλλ' εἶ· ὁπλίζου, καρδία. τί μέλλομεν***
τὰ δεινὰ κάναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά,
ἄγ', ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,
λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπρὰν βίου".
(μτφρ. Γ. Γιατρομ.): "Εμπρός καρδία μου! Οπλίσου. Τι καρτερούμε
τα φοβερά, τα αναγκαία, τα φρικτά έργα να πράξουμε;
Εμπρός, μαύρο χέρι δικό μου. Λάβε το ξίφος.
Λάβε . Έλα!
Σύρσου στο σημείο εκείνο το θλιβερό της ζωής".

Ο έρωτας και ο πόλεμος απαιτούν μάχες για να κερδηθούν. Στις μάχες αυτές ακόμη και *όσοι νικούν, νικώνται* από την αναμέτρησή τους με το θάνατο ή τη βουτιά τους μέσα σ' αυτόν. Η διαμάχη του Ιάσονα και της Μήδειας *αναβιώνει τις αιώνιες αντιπαλότητες* που διέπουν την ερωτική κατάσταση, καθιστώντας την κλινοπάλη *τόπο αρχέγονο* της ηδονής και της οδύνης, της γέννησης και του θανάτου.

Σ' έναν τέτοιο τόπο καθορίζονται τα κοινωνικά όρια, και ο τρόπος *να διαχειριζόμαστε τη σεξουαλικότητα*[110] είναι τρόπος που εμπλέκει τις σχέσεις εξουσίας, καθορίζει τις κοινωνικές δομές, τη σύλληψη του κόσμου, τις αρχές της απαγόρευσης, τον ίδιο μας τον εαυτό, στον ιδιωτικό και στο δημόσιο χώρο. *Η υπεράσπιση ενός τέτοιου τόπου, αρχέγονου ή ουτοπικού, είναι έργο χθόνιο και γυναικείο,* μας λέει η τραγωδία. Η υπεράσπισή του είναι *απροσμάχητη,* αφού, τραγικά, το γυναικείο γένος είναι *γένος απροσμάχητον. Γυναικείο γένος, γένος*

[110] Michel Foucaut, *Η ιστορία της σεξουαλικότητας*, Ράππα, Αθήνα 1992, σ. 52.

απροσμάχητον, στην τραγωδία και στο μύθο -αν θυμηθούμε τις Λήμνιες γυναίκες- *ανακινά την έριδα, προκαλεί το χάος, δικάζει και αθωώνει.*

Η ευριπίδεια τραγωδία, διαμέσου των *Βακχών* αλλά και της *Μήδειας*, *ανακινεί τη συζήτηση για το γυναικείο ζήτημα στην πόλη*, με την αναπαράσταση του φόβου, του σπαραγμού, του θανάτου και της νέας γέννησης. Τα γυναικεία πρόσωπα γίνονται αφορμή για ν' αναθεωρηθούν τα ανθρώπινα γεγονότα, να αναμετρηθούν ξανά οι αντοχές και τα όρια, να θεωρηθεί ξανά το ήθος του πολίτη μέσα στην πόλη. Το γυναικείο πρόσωπο γίνεται αφορμή για να ιδωθεί η ιδιωτική σφαίρα. Η θέαση αυτή υπαγορεύει εν τέλει τις "νέες στάσεις" στον δημόσιο χώρο. Είναι μια *θέα ερωτική*, αφού η αναθέωρηση της ζωής (ιδιωτικής και δημόσιας) *στήνεται απροσμάχητα* γύρω από "το κρεβάτι" της ηδονής και του τοκετού, τουλάχιστον στην περίπτωση της *Μήδειας*. Τα ζητούμενα περιπλέκονται, όταν στη συζυγική συζήτηση-διαμάχη για τον έρωτα, τις προδοσίες, το παρελθόν, το ήθος το περασμένο και το τωρινό και τις δολοφονίες, μέσα από τις προσωπικές ιστορίες των ηρώων θα συγκρουσθούν και θα συνομιλήσουν δύο άλλα κέντρα ζωής: *ο πολιτισμός ως κέντρο εξουσίας και η βαρβαρότητα ως κέντρο περιφέρειας, εξορίας.*

Η βαρβαρότητα είναι θηλυκή[111] αν θυμηθούμε τις Αμαζόνες, τις Δαναΐδες, τη Μήδεια, την Ανδρομάχη και την Αριάδνη. "Ο εκπολιτισμός τους σημαίνει την έναρξη της έριδας των φύλων"[112]. Ξένες και βάρβαρες γυναίκες είναι οι γυναίκες οι παραδομένες στον θρήνο[113] που στην τραγωδία θα εκπολιτιστούν, *συνήθως όχι αμαχητί, αλλά πάντα ανεπιτυχώς. Μια βαρβαρότητα διαρκώς "απολίτιστη".*

Η έριδα των φύλων στη *Μήδεια* είναι *πολιτισμική.* Όταν μάχεται ο πολιτισμός τη βαρβαρότητα και η βαρβαρότητα τον πολιτισμό, *στην ουσία ερευνάται μια διαφωνία ερωτική και πολιτική μαζί.* Ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών, σαν απολογία εραστών που αγαπήθηκαν, συγκρούστηκαν και χώρισαν. Η διαμάχη για τον έρωτα, ανάγεται σε διαμάχη για την πολιτική στάση,

---

[111] André Green, "Thesee et Oedipe. Une intepretation psychanalytique de la Theseide" *Psychanalyse et culture grecque, ouvrage collective*, Belles Lettres, Παρίσι 1980, σ. 119. Στο ίδιο επίσης σημειώνεται ότι "ο θηλυκός φαλλισμός είναι πάντα τερατώδης".

[112] *Ό.π.*, σ. 120.

[113] Ευριπίδη, *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, εισαγωγή: D. L. Page, *ό.π.*, σ. 30. Οι ξένοι και οι βάρβαροι είναι άνθρωποι παραδομένοι στους θρήνους, βλ. *Μήδ*: 307-308, *Χο*: 423-4, *Ικέτ*: 370-371, *Ελένη*: 283-276 , Πλ., *Νόμοι*, 800 e.

διαμάχη για τον πολιτισμό. Ο Γ. Χειμωνάς[114], προλογίζοντας τη μετάφρασή του για τη *Μήδεια* του Ευριπίδη τονίζει: "η καταγωγή του έρωτα είναι βάρβαρη" και ως προς τη *Μήδεια*, αυτό λειτουργεί διπλά, αφού "είναι δύο φορές βάρβαρη, από καταγωγή και από έρωτα".

Διπλά βαρβαρικός ο κόσμος της Μήδειας, συγκρούεται με τον κόσμο των Ελλήνων, με ό,τι εκπροσωπεί ο Ιάσων. Σ' έναν τέτοιο κόσμο η Μήδεια, ως γνήσια εκπρόσωπος ενός *βάρβαρου λέχους*, είναι γυναίκα και βάρβαρη, ερωτευμένη και πενθούσα σε υπερβολή[115], εξόριστη, φαρμακός, πάσχουσα, παιδοκτόνα και πανούργα. *Παραδίδει όμως, μαθήματα πρωικού ήθους προς άντρες και γυναίκες, αλλά και μαθήματα δημοκρατίας και πολιτισμού*[116]. Διδάσκει εν τέλει ότι στο χωρισμό δύο ερωτευμένων, χωρίζει ο κόσμος όλος, διασπάται η ενότητα του κόσμου, η συνέχειά του. Διδάσκει ότι ο έρωτας είναι στοιχείο και συστατικό του πολιτικού, κάθε πολιτισμού, της σύλληψης και της δημιουργίας του κόσμου, στοιχείο της απόλυτης φιλότητας αλλά και στοιχείο του Νείκους (Ησιόδου, *Θεογονία*)[117]. Αποδεικνύεται λοιπόν, πως η βιαιότητα, η βαρβαρότητα, το νείκος και η καταστροφή, υπάρχουν *στην ψυχή και των "βαρβάρων" και των "πολιτισμένων"*.

Το στοιχείο αυτό μας κάνει να υποπτευόμαστε ότι στην αρχαία Αθήνα ο *βάρβαρος είναι ο άλλος εαυτός της πόλης*, ένα άλλο προσωπείο που συνθέτει τον πολιτισμό αλλά και κατέχει την πολιτική σκέψη. Η αναγνώριση του άλλου, του βάρβαρου και του διαφορετικού, από την κοινότητα, ίσως είναι και ένα στοιχείο επιπλέον που ωθεί τον Ευριπίδη να φυγαδεύσει στην Αθήνα τη Μήδεια μετά τα εγκλήματά της. *Γιατί τι άλλο θα μπορούσε να σημαίνει το γεγονός ότι μέσα από τους λόγους μιας βάρβαρης δίνονται μαθήματα πολεμικά, ήθους πρωικού στην πόλη και στη δημοκρατία του 5ου αι;* Τι άλλο μπορεί να σημαίνει η αποδοχή του Αιγέα προς τη Μήδεια και η προσφορά ασύλου στην παιδοκτόνο, τη βάρβαρη, την εξόριστη;

---

[114] Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, *ό.π.*, σ. 12.

[115] *Ό.π.*, σ. 10.

[116] Το ηρωικό ήθος, με την οπτική της N. Loraux στο άρθρο της, "Η δημοκρατία υπό την βάσανο των ξένων" στο συλλογικό έργο, *Οι Έλληνες οι Ρωμαίοι και εμείς - Η επικαιρότητα του* αρχαίου κόσμου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σ. 202, όπου τονίζεται ιδιαίτερα ότι "η πόλις των ανδρών δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη ζωή των ξένων ή των γυναικών ή και των δούλων". Και προστίθεται (σ. 124): " η ταυτότητα του εαυτού μας προκύπτει μέσα από το βλέμμα και την διασταύρωση με τους άλλους".

[117] Ησιόδου *Θεογονία*, *ό.π.*, σ. 61, όπου ο έρωτας αναφέρεται όχι μόνο σαν ελκτική δύναμη δημιουργίας αλλά και σαν στοιχείο διάλυσης και διάσπασης του κόσμου.

Η έριδα των εραστών στη *Μήδεια* χωρίζει τον κόσμο, διχάζει την ψυχή αλλά και τη συνθέτει, επαναφέροντας το χάος, ψυχικά και κοινωνικά. Αλλά υπάρχει ήδη, στη διάσπαση αυτή, *η κύηση μιας άλλης θέας της ζωής*. Η τραγική λήξη της έριδας της Μήδειας και του Ιάσονα δεν σημαίνει διόλου τη λήξη του πολιτισμού ή την επικράτηση της βαρβαρότητας, αλλά, αντίθετα, σημαίνει την *αποδοχή και αναγνώριση του διαφορετικού, του βίαιου, του ξένου, του βάρβαρου*[118]. Το πολιτικό ήθος που προβληματίζει τους Έλληνες, *παραδίδεται σ' αυτούς από το αντίθετό τους, το βαρβαρικό, το ξένο*, το μη-ελληνικό, το διαφορετικό. Ο υπαινιγμός αυτός είναι τραγικά διπλός, γιατί δηλώνει επίσης την αποδοχή και αναγνώριση των *αμφίθυμων ψυχικών αιτημάτων της ανθρώπινης κατάστασης που εκπροσωπείται, τραγικά, από τη γυναίκα.*

Η "έριδα" των φύλων στη *Μήδεια* είναι και έριδα μεταξύ του πολιτισμού και της βαρβαρότητας, με την ιδιαιτερότητα ότι τα *γυναικεία "βάρβαρα λέχη"*[119] *παραδίδουν την αντίληψη για τον πολιτισμό εκ νέου.*

(*Μήδ.*, στ. 591-92): "***οὐ τοῦτό σ' εἶχεν, ἀλλὰ βάρβαρον λέχος***
πρὸς γῆρας οὐκ εὔδοξον ἐξέβαινέ σοι".
(μτφρ. Γ. Γιατρομ.) : "Δεν είναι αυτό που σε εμπόδισε!
είναι που γερνώντας δεν θα εύρισκες πια τόση αίγλη
στο κρεβάτι μιας βάρβαρης".

Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται διαρκώς στην τραγωδία, αν θυμηθούμε τα "βάρβαρα λέχη", των Δαναΐδων, των Λημνίων, της Εκάβης και της Ανδρομάχης ή ακόμα και των *Βακχών*, (σε μια άλλη διάσταση), και των Μαινάδων[120]. Υπάρχει συγγένεια προς το βαρβαρικό ή το στοιχείο της περιπλάνησης του Διονύσου, αφού, τα βάρβαρα λέχη συνδέονται και καθοδηγούνται συχνά από τον βάρβαρο θεό Διόνυσο, είτε στην περιπλάνησή τους, την εξορία τους, είτε στα ανόσια έργα τους. Ο Διόνυσος εξάλλου συχνά αναφέρεται και ως *Ξένιος* ή και ως ο θεός που δεν αναγνωρίζεται.

---

[118] Paul Decharme, *Euripide et l' ésprit de son théâtre*, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1948, σ. 158, όπου κατατίθεται η εξής άποψη: "ο βάρβαρος σύζυγος ή ξένος, είναι ο ξένος, ο άλλος, ο αλλότριος αλλά και ο πολύ οικείος μας, ο άλλος εαυτός. Στοιχείο που εμφανίζει ο Ευριπίδης και στην τραγωδία της *Ανδρομάχης* -ως βάρβαρη Ασιάτισσα- και όπου μέσα από το βαρβαρικό συνθέτει το μοντέλο της Ελληνίδας συζύγου".

[119] Mimoso - Ruiz, *Médée...*, *ό.π.*, *σ.* 144, όπου αναφέρεται: " Το βάρβαρον λέχος των γυναικών *στη Μήδεια* προδίδει την ξενοφοβία και τον ρατσισμό της αρχαίας Αθήνας".

[120] Louis Gernet, *Anthropologie de la Crèce antique*, Flammarion, Παρίσι 1982, σ. 100, όπου αναφέρεται ότι "η διονυσιακή μανία είναι βαρβαρική, εξόριστη και συνοριακή του θανάτου".

Τα *"βάρβαρα λέχη" ανακινούν την έριδα, την ύβρι* και μόνο επειδή ανατρέφονται εκτός των ορίων της πόλης, σκοτώνοντας, παιδοκτονώντας, συζυγοκτονώντας με *όρους βαρβαρικούς* και πάντα δέσμιους *με το βάρβαρο παρελθόν της ανθρωπότητας, αλλά το τόσο οικείο, μέχρι σήμερα.* Τα "βάρβαρα λέχη" επιφέρουν το χάος, αλλά παράλληλα προβάλλουν και *την αναγκαιότητα της δημιουργίας ενός άλλου τρόπου ζωής.* Η τραγωδία, πίσω από τις μάσκες και τα προσωπεία που προβάλλει, υπαινίσσεται στο πρόσωπο του Άλλου, τον ίδιο μας τον εαυτό. Στο πρόσωπο του βαρβάρου και του ξένου, του ανοίκειου, εγγράφεται το πρόσωπο του πολίτη που υπάρχει εντός μας και κατοικεί στην πόλη μας. Έτσι, η Μήδεια συνθέτει το πρόσωπο της Ελληνίδας[121], ομολογώντας τα πάθη της, που είναι και αιτήματα κάθε γυναίκας μέσα στην πόλη. Ο βάρβαρος, ο Άλλος, ο ξένος μας *καταργεί* αλλά η επαναφορά του στην *τραγική σκηνή είναι συμφιλίωση και αναγνώριση με ότι διαφορετικό, μας διέπει.* Έτσι μιλάμε, για τα αιτήματα της κοινότητας, μέσω των άλλων και των διαφορετικών από μας. Πρόκειται για ένα βλέμμα μέσα από τον Άλλον που αφορά την ίδια την ταυτότητά μας.

Η μάσκα -το προσωπείο του φόβου- είναι κοίταγμα στον θεατρικό καθρέφτη που συλλαμβάνει και μάς στέλνει την εικόνα που αγνοούμε. *Ό,τι, ξεχνάμε και απωθούμε, οφείλουμε τώρα να το δούμε.*

Ο Ιάσων, αφού *έχει ακούσει το παρελθόν* της Αργοναυτικής εκστρατείας (στ. 465-520) απαντά στη Μήδεια πως οι παρελθούσες δολοφονίες, εξορίες και κατορθώματα, *τα δρώμενα του παρελθόντος,* ήταν προς όφελος της Μήδειας, αφού ήταν ερωτευμένη μαζί του, εξ'αιτίας της Αφροδίτης. Το όφελός της ήταν διπλό: ερωτεύτηκε και από τη βάρβαρη χώρα της είχε έρθει στην Ελλάδα. Το *ταξίδι και ο έρωτας ήταν αποστολή εκπολιτισμού προς όφελός της.*

(*Μήδ.*, στ. 526-545):

"Και πρώτα από όλα, επειδή την αυτοθυσία σου για μένα
την όρθωσες πύργο θεόρατο για να σ' ευγνωμονώ
- σου αποκρίνομαι : στην Κύπριδα, χρωστάω την ζωή μου
όχι σε εσένα. Αν εσύ μ' εβοήθησες το έκανες
από έρωτα και το κορμί μου εγλύτωσες,

[121] Susanna Said, "Grecs et Barbares dans les tragédie d' Euripide" *Kτéma,* Παρίσι 1987, σ. 43, όπου αναφέρεται ότι "η Μήδεια, παρόλο που είναι βάρβαρη, συνθέτει το πρόσωπο της Ελληνίδας".

γιατί το πόθησες και ήθελες στην κλίνη σου να το χαρείς.
Εσύ λοιπόν εκέρδισες από την σωτηρία μου - αλλά
δεν σε κρίνω ακόμα και μ' αυτήν την απία
μου έκαμες καλό. Θα πάω παραπέρα: μου χρωστάς
περισσότερα από αυτά που ξόδεψες για μένα.
Το κυριότερο, ότι ήρθες να κατοικήσεις στην Ελλάδα
και κατάλαβες τι είναι δικαιοσύνη - πως είναι να ζεις
με σεβασμό στους νόμους και όχι να φοβάσαι
το δίκαιο του ισχυρού όπως είχες μάθει,
στη βάρβαρη σου χώρα· ύστερα, οι Έλληνες -
που σε τίμησαν τιμώντας την σοφία σου και έγινες
διάσημη με σπάνια για τη γυναίκα δόξα. Και βέβαια
αυτά ποτέ δεν θα τα εγνώριζες εκεί στην χώρα σου
όπου τελειώνει η γη".

"Όφελος ο πολιτισμός" (στ. 536-38): "***πρῶτον μὲν ' Ελλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς/ γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι/ νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν***". Εδώ ο πολιτισμός εμφανίζεται συνυφασμένος με τον έρωτα, τη δίκη, αλλά και την "ελληνικότητα". Μόνο όμως στη "λογική" του Ιάσονα, η *πατρίδα, ο έρωτας και ο πολιτισμός είναι ανταλλάξιμα,* όπως και ο ίδιος ομολογεί :

(*Μήδ.*, στ. 545-567):
"Τώρα, για τους βασιλικούς μου γάμους
που με κατηγορείς, αμέσως θα σου αποδείξω
πόσο έξυπνα εφέρθηκα, με τι σοφό υπολογισμό
- με πόση φροντίδα και αγάπη για σένα
και για τα παιδιά μου. Περίμενε, μη θυμώνεις.
Αφού η τύχη μ' έδιωξε από την Ιωλκό
και ήρθα σ' αυτήν τη χώρα - τι άλλο
θα μπορούσα καλλίτερο να ευχηθώ απ' το να παντρευτώ
του βασιλιά την κόρη, εγώ ο άθλιος πρόσφυγας;
Κι όχι γι' αυτό που σε πονά, πως τάχα
η κλίνη σου εξεράθηκε και επόθησα μιαν άλλη

- κι ούτε επιθύμησα κι άλλα παιδιά να κάνω:
με το παραπάνω μου φτάνουν τα δικά μας.
Αλλά για να έχουμε πλούσια ζωή, άφθονα αγαθά -
γιατί ξέρω πως ο φτωχός δεν έχει κανέναν φίλο. Και τα παιδιά
μου να ωφελήσω,να τ' αναστήσω άξια και άρχοντες να τα κάμω
όπως αρμόζει στο αίμα τους - και δίνοντας τους αδελφούς
από την νέα γυναίκα, να απλώσω γένος γερό και να είμαι
ευτυχισμένος. Εσύ, άλλα παιδιά δεν τα χρειάζεσαι -
και με τα καινούργια μου παιδιά τα δικά μας παιδιά
θα στηρίξω".

Η "ευεργεσία" του Ιάσονα ταυτίζεται με το ότι υπήρξε *"σοφὸς γεγώς"* (στ. 548), *"ἔπεπα σώφρων"* (στ. 549) και *"μέγας φίλος"* (στ. 549). Η *"ευεργεσία" ενός Έλληνα, πολιτισμένου,* που το ευεργέτημά του είναι απλώς ρητορεία, καταρρίπτεται από τη Μήδεια, που απαντά ως η βάρβαρη "που ευεργετείται", πως *η ρητορεία είναι ελάττωμα και αδικία, προς όλους τους Έλληνες.*

(*Μήδ.*, στ. 579-585):

"Σε πολλά διαφέρω από τους πολλούς· για παράδειγμα
δεν πιστεύω ότι η έξυπνη ομιλία (σοφός λέγειν) σώζει
τον άτιμο άντρα. Νομίζοντας πως τάχα με λόγια επιδέξια
τα άδικα του έργα θα τα κρύψει, αποτολμά
τις πιο μεγάλες κακίες: δεν είναι λοιπόν
πραγματικά έξυπνος. Μη μου παριστάνεις εμένα
τον έντιμο μιλώντας με ωραία λόγια, γιατί
με μια μου λέξη μπορώ να σε συντρίψω".

Η διαφορετικότητα της Μήδειας που τονίζεται από φράσεις όπως *"ἦ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν"* (στ. 579), της επιτρέπει και να κρίνει *τη ρητορική ικανότητα ως αδίκημα,* αλλά επιπλέον να κρίνει και τον εαυτό της στους στίχους (στ. 800-801): *"ἡμάρτανον τόθ' ἡνίκ' ἐξελίμπανον/ δόμους πατρῴους, ἀνδρὸς Ἕλληνος λόγοις"*.

Είναι *λάθος και αμαρτία*[122] η πίστη στα λόγια ενός Έλληνα και στην ελληνική ρητορική. Ένα τραγικό λάθος, *μια πράξη αστόχαστη*[123], μια πλάνη που

[122] Susanna Said, *La Faute tragique*, Maspero, Παρίσι 1978, σ. 45. "Αυτού του είδους οι αμαρτίες, ως πλάνη και ως αποπλάνηση λόγων αλλά και ως εύρημα για να βρούμε τον εαυτό μας, είναι και δρόμος αλήθειας".

ωστόσο, στο τέλος της τραγωδίας, θα κάνει τον Ιάσονα να ομολογήσει μετά τις παιδοκτονίες.

(*Μήδ.*, στ. 1338-1341): "***οὐκ ἔστιν ἥτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνὶς γυνὴ***
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ
γῆμαί σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί"
"Με παντρεύτηκες
και μου έκανες παιδιά - και τώρα τα εσκότωσες
για ανάξιες αιτίες, για γάμους και κρεβάτια
Καμιά γυναίκα από την Ελλάδα ποτέ
δεν θα το έκαμνε αυτό· ούτε καμμιά
από εκείνες που θα μπορούσα εγώ
να είχα παντρευτεί. Αλλά πήρα εσένα,
τον ολέθριο εχθρό μου".

Ο ολέθριος εχθρός των Ελλήνων, ο βάρβαρος, στην τραγωδία της Μήδειας είναι σύζυγος[124]. Τα πιο αντίπαλα στοιχεία της αρχαιοελληνικής σκέψης, το ελληνικό με το βαρβαρικό, είναι *ολέθριοι εχθροί και σύζυγοι*: "***κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί***" (στ. 1341). *Ή μήπως είναι μια ενότητα που σπαράζεται ερωτικά*; Ή, ακόμα, ενότητα που στη διάρκεια της έριδος των φύλων θα σπαράξει άντρες και γυναίκες, πολίτες και πολιτεύματα, πολιτισμούς και βαρβαρότητες, κυρίαρχους και κυριαρχούμενους, τύραννους και παιδιά;

Ο Ιάσων επιμένει πως "μια Ελληνίδα δεν θα έκανε ποτέ το έγκλημα τυράννων και παιδιών". Το "βάρβαρο" και ο βάρβαρος φορτώνονται στην πλάτη τους κάθε εγκληματικότητα, πανουργία, αθλιότητα, κάθε κακό. Βάρβαρος είναι αυτός που οδηγεί την όραση προς το φοβερό, το ανοίκειο, το τρομερό, είναι στοιχείο και μήτρα του αθέατου και ανομολόγητου ψυχισμού μας, στοιχείο του οίκου μας. *Ο βάρβαρος λοιπόν γίνεται το αντίπαλο διπλό κάθε Έλληνα*[125].

Στη *Μήδεια* αυτό το αντίπαλο διπλό είναι ζευγάρι ερωτευμένων από το παρελθόν. Έτσι επαναλαμβάνεται ξανά στην τραγωδία η υπόθεση ότι κάθε

---

[123] *Ό.π.*, σ. 75. Εξάλλου σημειώνεται: "υπάρχει η σκέψη της αμαρτίας ως πράξης χωρίς στόχο, σκέψη που στηρίζεται στον Όμηρο, αφού το "αμαρτάνειν" ομηρικά σημαίνει "χάνει" το βέλος το στόχο του: "ξαστοχεί".

[124] *Ό.π.*, σ. 94, όπου σημειώνεται: "ότι όπου σύζυγος και ταίρι, είναι ο άλλος μας εαυτός, ο Άλλος, ο πάντα άλλος".

[125] Susanna Said, "Grecs et Barbares dans les tragédie d' Euripide", *ό.π.*, σ. 30, όπου τονίζεται ότι "ο Έλληνας, έχει το διπλό του βαρβάρου, τυπικό παράδειγμα: Διόνυσος Πενθέας".

επαναφορά του Άλλου, του διαφορετικού, του ξένου και βάρβαρου είναι αφορμή για να επανατοποθετηθούμε ως προς το Αυτό, το Ίδιον, την ταυτότητα μας, τον ίδιο μας τον εαυτό[126], δηλαδή ως προς την πόλη των ανδρών από την εποχή της αθηναϊκής πόλης του 5ου αιώνα μέχρι σήμερα.

Η καταγγελία της βαρβαρότητας είναι μέρος της συμφιλίωσής μας μ' αυτήν, στοιχείο κατά βάση διονυσιακό, αφού ο Διόνυσος, θεός της περιπλάνησης, της εξορίας, πάσχων, ξένος και βάρβαρος είναι και *τελεστής της αρχαίας τραγωδίας.*

Τα αντίπαλα κομμάτια μας, τα μαχόμαστε τραγικά για να επιβεβαιώνουμε τον εαυτό μας. Η συμφιλίωση μας μ' αυτά είναι πάντα αιματηρή και συχνά περνά από δολοφονίες, από διαμάχες λεκτικές και πραγματικές, όπως συχνά περνά από έρωτες που λήγουν επώδυνα και θανάσιμα.

Η έρις των φύλων, "***φίλοι φίλοισι συμβάλωσ' έριν***" (στ. 521), οδηγεί στο τέρμα της ζωής που είναι ο θάνατος. Η έρις των Αργοναυτών είναι *"έρις ζωής"* που το αποτέλεσμα της αφήνει νικημένους και με απώλειες τους πάντες, όπως κάθε έριδα. Η έριδα των φύλων παρουσιάζει την έριδα των ερωτευμένων ως τη διάσπαση των πιο διαδεδομένων στοιχείων της ζωής και των συστατικών της, που είναι ο θάνατος. Αλλά ήδη έχει ομολογήσει και δημοσιοποιήσει ό,τι είναι ανυπόφορο και έχει απωθηθεί. Η έριδα μας αφήνει *άναυδους* -στην τραγωδία, στο μύθο και στη ζωή-, όπως άναυδους μας αφήνει κάθε ξεκαθάρισμα ζωής και οι πληρωμές που αυτό συνεπάγεται.

---

[126] N. Loraux, *Les expérienes de Tiresias*, *ό.π.*, σ. 135.

4.6. Οργή[127] : Ο γυναικείος λόγος

Η έριδα των φύλων στη Μήδεια καταλήγει μέσα στη δίνη των ανθρώπινων δεινών, μέσα σε ακατάπαυστη οργή. Η οργή της Μήδειας δεν ξεθυμαίνει ούτε μετά τις παιδοκτονίες· είναι μια αμετανόητη οργή, γεμάτη επιθυμία και θυμό εκδίκησης. Η οργή εδώ είναι δεινή: "***Δεινή τις όργή***" (στ. 520). Οργή ανικανοποίητη, όχι από το στυγερό πάθος, αλλά από την υπερβολή της επιθυμίας για όσα απαίτησε ο γυναικείος λόγος. Οι γυναίκες στην αρχαία τραγωδία και στη *Μήδεια* έχουν *μεγάλη οργή*, που συνδέεται με το πένθος, τη θύμηση, την επιθετικότητα, το όργιο αλλά και το θάνατο. Η οργή ως διάθεση εκδίκησης, θυμού και ο οργασμός ως διάθεση οργίου και επιθυμίας.

Συχνά στην ψυχανάλυση η επιθετικότητα ερμηνεύεται ως συστατικό στοιχείο της επιθυμίας, του πένθους, της ανάμνησης. Στην τραγωδία επίσης, όταν οι γυναίκες γίνονται επιθετικές, οργιάζουν, σκοτώνουν και μαίνονται, σχετίζονται παράφορα με την ανάμνηση, το πένθος, την εκδίκηση, την ανυπόφορη επιθυμία.

Ο γυναικείος λόγος στη *Μήδεια* είναι οργισμένος γεμάτος βιαιότητα, πανουργία, *απολογία και αποστολή*. Ο οργισμένος λόγος ως ένα είδος ρητορικής δημοσιοποιεί τα γυναικεία ζητήματα, είτε αφορούν τη σεξουαλικότητα, τον γάμο, τον οίκο, τα παιδιά, τον έρωτα είτε την πόλη απέναντι στην τυραννία, την εξουσία και το νόμο. Ο γυναικείος λόγος, ερωτικός κατά βάση, συρρικνώνεται και ξεσπά σαν *θρήνος*, διακατέχεται από επιθυμία, επιτίθεται στην πολιτική εξουσία των ανδρών απειλώντας την τάξη. Αυτός ο λόγος στην τραγωδία είναι ο λόγος του έτερου, του διαφορετικού (γυναίκα, ξένος, βάρβαρος)· *προσφέρει και προσφέρεται στο θάνατο*, δολοπλοκώντας, αφανίζοντας, ερίζοντας, επιφέροντας το χάος, οδηγώντας μέσα σ' αυτό. Ο γυναικείος λόγος είναι επίσης εριστικός γιατί δικάζει τα αντίπαλα στοιχεία: νόμος/ φύση, δημόσιος/ ιδιωτικός χώρος, παρελθόν/ παρόν.

---

[127] Δ. Δημητράκου, *Νέον Ορθογραφικόν ερμηνευτικόν λεξικό*, Χρ. Γιοβάνης, Αθήνα 1970, βλ. λήμ. οργή: διάθεσις προς τιμωρία και εκδίκηση, θυμός, όργιο: οργιασμός και οργασμός, οργάω: είμαι γεμάτος χυμούς, επιθυμώ/θυμώνω.

Οι γυναίκες στη ζωή και στην τραγωδία επιθυμούν διαρκώς και όταν η επιθυμία γυρίζει "ανάποδα", ως μη ικανοποιήσιμη ή μη αποδεκτή, προκαλεί θανάτους, *μεταστρέφεται, γίνεται νεύρωση, πόνος, δολοφονία.*

Απαντώντας στις αρνήσεις των όσων επιθυμήσαμε ή ονειρευτήκαμε, σκοτώνουμε άντρες και γυναίκες ή σκοτωνόμαστε. Όταν η ζωή δεν αποδίδεται στα αιτήματά της, νοσεί. Η Μήδεια επιθυμεί διαρκώς να διασώσει την ερωτική εικόνα, το μυθικό παρελθόν της ανθρωπότητας και όταν αυτό, παρ' όλες τις υπενθυμίσεις, δεν εσωτερικύεται και δεν γίνεται ζωή, απαντά με θάνατο.

Η ζωή και ο θάνατος στην τραγωδία ορίζονται από τη γυναίκα. Υπάρχει άραγε μεγαλύτερη αποθέωση του γυναικείου γένους από αυτήν; Σημείο εκκίνησης της ζωής, η γυναικεία μήτρα, είναι θόλος, κρύπτη, σπήλαιο, ή τάφος της μήτρας της ζωής, δηλαδή θάνατος. Κάθε θάνατος στην τραγωδία είναι ερωτικός, συνοριακός με την επιθυμία, του θυμό, την ηδονή και την οδύνη.

Οι βάρβαρες γυναίκες είναι ανατρεπτικές, πένθιμες μητέρες δολοφονικές. Είναι γυναίκες του κόσμου που οργίζονται, γίνονται *τέρατα αγάπης* γιατί *και η αγάπη στην υπερβολή της βγάζει τέρατα.* Οι τερατικές μητέρες μ' ένα βλέμμα γοητείας ή οργής, *μία βλέψη επέκεινα,* ή, την παντοτινή *επίβλεψη ζωής γίνονται* οι *απροσμάχητες γυναίκες* -σαν χώρες, σαν Τροία, σαν ιαχή, σαν ειμαρμένη- που μας προστάτεψαν και μας ανάθρεψαν.

Η φαντασία είναι γεμάτη σκιές και φαντάσματα έτοιμα να διαψευστούν ως αναληθή και να διαψεύσουν. Η τραγική σκηνή, αρχέγονη και αρχετυπική ως προς τις γυναικείες μορφές, είναι *δοκιμή -επτυχή- πάνω στο ανομολόγητο. Δοκιμή ενός οργισμένου λόγου που ανατρέπει.* Και για τις δοκιμές τέτοιου τύπου οι γυναίκες αποκαλύπτονται *μηχανές ομολογίας* στην τραγωδία αλλά και πέρα αυτής.

Άραγε, είναι τυχαίο, που, κυρίως από τους τραγικούς ποιητές η γυναίκα διαλέγεται για τέτοιου είδους δοκιμές ομολογίας, και μάλιστα η *γυναίκα που πολιτικά σιωπά.* Ή μήπως δεν σιωπά εν τέλει όταν, τραγικά, στην ουσία ορθώνει *πολιτικό λόγο για τις απώλειες, για ό,τι χάνεται διαρκώς σαν ουτοπία;*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΜΗΔΕΙΑ: Η "ΚΑΚΙΑ" ΜΗΤΕΡΑ;

Η ερμηνεία της παιδοκτονίας της Μήδειας παρεμένει σοβαρότατο πρόβλημα. Η μητέρα που παραφέρεται, οργίζεται, πενθεί και παιδοκτονεί δεν αθωώνεται ποτέ. Η μητέρα που προσλαμβάνει ανοίκειες μορφές -ένα μοτίβο που το συντάμε συχνά στη "ζωολογία" της φονικής μητέρας- δίπλα στον Άδη ή καθ' οδόν προς αυτόν, είναι επίσης ένα γεγονός που ερμηνευτικά, ακόμη και σήμερα, μας αφήνει άναυδους.

Η μυθολογία και η τραγωδία βρίθουν παιδοκτονιών. Ας θυμηθούμε την Ινώ, την Πρόκνη και τη Φιλομήλα, την Εκάβη, την Αγαύη, τη Μήδεια. Πως ένα τόσο αποτρόπαιο έγκλημα επαναλαμβάνεται διαρκώς στη μυθολογία αλλά και τη δραματουργία; Πως δικαιολογείται αυτή η επανάληψη στην αρχαιοελληνική σκέψη, παράλληλα μάλιστα με τον εγκωμιασμό του πολιτικού αγαθού, του μέτρου και της ισορροπίας;

Τα πρότυπα της "κακής" μητρότητας εισβάλλουν στο θέατρο και στους μύθους δημιουργώντας πολλά ερωτηματικά. Ήδη από τον Ησίοδο η Γαία ή Ρέα -οι πρώτες μητρικές μορφές δημιουργίας του κόσμου- συμπράττουν στο καταβρόχθισμα αλλά και τη σωτηρία παιδιών. Η μητρική εικόνα στην αρχαιότητα συνορεύει με το θάνατο· η μητέρα είναι σύνορο των δύο αντίπαλων κόσμων, της ζωής και του θανάτου.

Η τερατολογία της μητρικής εικόνας εμπλουτίζεται όταν το μητρικό βλέμμα εναλλάσσεται με το βλέμμα του θανάτου. Μορφές όπως: οι Άρπυιες, οι Ερινύες, η Γοργώ, η Έχιδνα, η Βαυβώ, η Μέδουσα, η Εκάτη, η Κλυταιμνήστρα, είναι κυρίως μητρικές, δαιμόνιες, κατοικούν στον Άδη. Μορφές που γεννούν το φόβο του θανάτου, *ή λυτρώνουν οριστικά από αυτόν. Οι ίδιες μορφές καραδοκούν τη ζωή,*

παραφυλάνε τη γέννα, προστατεύουν τον τοκετό και συνδέονται στενά -καθεμιά με τον τρόπο της- με τη μητρότητα, υπερασπίζοντάς τη μαχητικά.

Ο Ορέστης, αφού μητροκτονεί, συγχέει τις γυναίκες του χορού με γοργόνειες μορφές. Τα φαντάσματα της μητρότητας, Γοργόνες, Γραίες και άλλοτε Ερινύες, τον καταδιώκουν ακατάπαυστα ζητώντας την κάθαρση για την προσβολή εις βάρος του μητρικού αίματος. Η Βαυβώ εμφανίζεται άλλοτε ως φάντασμα της νύχτας -ένα είδος δράκαινας- και άλλοτε ως γυναίκα κυοφορούσα στον Άδη, κάνει αστεϊσμούς και χειρονομίες και προκαλεί το γέλιο της θεάς Δήμητρας, δίνοντας τέλος στο μεγάλο πένθος της μητέρας-θεάς. Η Εκάτη, άλλοτε ως σκύλα του Άδη και άλλοτε ως χθόνια θεά, παραφυλάει τον τοκετό μέσα σε αλυχτίσματα σκύλων και θεωρείται προστάτιδα της τεκνοποίησης. Η Κλυταιμνήστρα -μια έντονη μητέρα στο δράμα- μεταμορφώνεται σε σκύλα στην πόρτα του Άδη, υπενθυμίζοντας τη *προσβεσλημένη μητρότητα.*

Στην αρχαιότητα η μητρότητα συμπορεύεται με το τερατώδες, γι' αυτό και οι μορφές που την εκπροσωπούν συχνά μεταμορφώνονται σε σκύλους, άλογα ή φίδια, συμφιλιώνοντας το τρομακτικό με το χώρο του ανθρώπου. Με αυτές τις τρομακτικές μεταμορφώσεις των μητρικών μορφών αναπτύσσονται έντονες συγγένειες με το θεό της μεταμόρφωσης και του θεάτρου, τον Διόνυσο.

Ποια είναι ακριβώς η σχέση του θεού με την παιδοκτονία, την "κακή" μητρότητα, αλλά και τη μεταμόρφωση των μητρικών μορφών; Ο Διόνυσος εμφανίζεται πολλές φορές (στο μύθο αλλά και στην τραγωδία) να παρακινεί με *διονυσιακό ενθουσιασμό* παιδοκτονίες, όπως οι παιδοκτονίες της Πρόκνης και της Φιλομήλας, της Εκάβης, της Αγαύης. Πως εξηγείται το γεγονός ότι όταν οι μητέρες παραφέρονται βρίσκεται κοντά τους ένας θεός; *Ποιά είναι η σχέση της φονικής μητέρας με το θεό*; Πρόκνη, Φιλομήλα, Εκάβη, Αγαύη, σκοτώνουν παιδιά μέσω της διονυσιακής μανίας, χωρίς να έχουν γνώση των πράξεων τους, και όταν αργότερα αναγνωρίζουν το έργο τους, πενθούν αιωνίως ή μεταμορφώνονται σε μορφές του Άδη. Το αρχέτυπο της φονικής μητέρας που μεταμορφώνεται και πενθεί αιωνίως είναι το πιο σύνθετο και ολοκληρωμένο μοτίβο της πενθούσας μητρότητας που πρώτος το παραθέτει ο Όμηρος, στη ραψωδία τ της *Οδύσσειας*, μέσω της Πηνελόπης, που είναι επίσης μια πενθούσα και επικίνδυνα αμφίθυμη μητέρα.

Ο Διόνυσος, θεός της μεταμόρφωσης και του *διπλού*, συντροφεύει και συνδέεται με τη μητρότητα, διχάζει διαρκώς τη μητρική ψυχή γεμίζοντάς την αμφιθυμία, οργή και επιθυμία. Η "κακιά" μητέρα και οι *θνήσκουσες* γυναικείες μορφές -όντα του Άδη χωρίς ζωή- υπηρετούν τη συμφιλίωση των πιο καίριων ζητημάτων της ανθρώπινης ψυχής, και ο Διόνυσος επιβάλλει τη θέα τους μέσω του τραγικού θεάτρου.

Υπάρχουν αναλογίες, συγγένειες ή διαφορές στα πρότυπα της "κακής" μητρότητας με τη Μήδεια; Η Μήδεια γίνεται τερατική και απάνθρωπη μέσα στην τραγωδία, είναι η πιο σκληρή εκπρόσωπος της μητρότητας, αφού επί σκηνής προβάλλει το βλέμμα του θανάτου, άλλοτε μέσα από μεταμορφώσεις ζώων (ταύρος, λέαινα, σκύλα) και άλλοτε μέσα από προσφωνήσεις προς την Εκάτη, τη Ήρα και τις Ερινύες. Επιπλέον, πώς σχετίζεται ο θεός Διόνυσος με τη Μήδεια, εφόσον η παιδοκτονία στη *Μήδεια* του Ευριπίδη είναι καθ' όλα ηθελημένη; Δεδομένου ότι η Μήδεια και ο Διόνυσος είναι μορφές της εξορίας και της περιπλάνησης, της φυγής, έχουν βαρβαρική καταγωγή και πενθούν, ποιά είναι η σχέση της βάρβαρης, εξόριστης, ξένης περιπλανώμενης και πενθούσας γυναίκας με τον Διόνυσο; Πώς εξηγείται, τέλος, το γεγονός ότι όπου υπάρχει μητρικό πένθος στην τραγωδία και στο μύθο, υπάρχει και φονική παραφορά; Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα που θα εξετάσουμε στο παρόν κεφάλαιο.

Οι τερατικές μητέρες στην αρχαιότητα σκοτώνουν παιδιά, απειλούν και παραφέρονται αλλά συνήθως πενθούν αιωνίως στον Άδη τα τέκνα τους, μετατρέποντας την παιδοκτονία τους σε αιώνια ενθύμηση της ζωής που χάθηκε. Ο θάνατος των παιδιών μετατρέπεται σε αέναη κυοφορία, μέσα από ***ὠδίνες*** και ***ᾠδαῖς***, μέσα από την οδύνη και την ανάμνηση· το πένθιμο τραγούδι δίπλα στον Άδη, συνδέεται με την ***ᾠδὴ*** (***τοῦ ἀοιδή ᾆσμα***, το μετά μέλους ποίημα) του έπους και της τραγωδίας. Οι *τρομερές μητέρες* της τραγωδίας προετοιμάζουν και εντείνουν το άκουσμα της μελωδίας του Άδη, γιατί αποτελούν έμπνευση και απόρροιά του, γεγονός που τις μετατρέπει σε *τρομερά μητέρες*.

5.1. Οι πρώτες παιδοκτονίες

Οι πρώτες παιδοκτονίες στο ελληνικό πάνθεο είναι ιδιαίτερα σύνθετες. Η ελληνική μυθολογία επαναλαμβάνει παιδοκτονίες -προγενέστερες εκείνης της *Μήδειας*- ως ιστορίες αποτρόπαιες. Ιστορίες βρασμού και διαμελισμού παιδιών, όπως εκείνες του Θυέστη[1] και του Τάνταλου, ή της Πρόκνης, της Φιλομήλας και της Ινώς, είναι ιστορίες που κατ' ουσίαν διέπουν κάθε κατοπινή παιδοκτονία.

Οι παιδοκτονίες που σχετίζονται άλλοτε με το διαμελισμό του Διονύσου από τους τιτάνες ως νηπίου[2] και άλλοτε ως εφήβου[3], επιβεβαιώνουν την παιδοκτονία ως ένα δρων μυθολογικό γεγονός και την προεκτείνουν στα τραγικά γεγονότα, επαναλαμβάνοντας την ιστορία του σπαραγμού, της γέννησης και του θανάτου, της θυσίας και της αποενοχοποίησης. Το αποτρόπαιο έγκλημα της παιδοκτονίας, *ως φόνος συλλογικός και ως προσωπική ιστορία του ήρωα,* ενυπάρχει και διαπερνά, ρητά (ή και άρρητα) τις τραγικά κείμενα με τρόπο αμφίσημο, αλλά σημαντικό για τη σύλληψη της ζωής και του νοήματος της αλήθειας στον αρχαίο κόσμο.

Σε μια πρώτη ανάγνωση[4] της *Μήδειας* του Ευριπίδη, η τραγική φιγούρα διαβάζεται ως η *"κακιά μητέρα"* που σπαράζει παιδιά. Αλλά ήδη στο τραγικό κείμενο και μόλις έχει διαπραχτεί η παιδοκτονία ο Ευριπίδης, μέσω του χορού, θυμίζει τις πρώτες παιδοκτονίες.

(*Μήδ.*, στ. 1280 -1293): *"Τάλαιν' ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα*
-ρος, ἅτις τέκνων
ὃν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχειρι μοίρᾳ κτενεῖς.
μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος

---

[1] Ομήρου *Ιλιάδα*, 2. 101, σχ. 2, 105.
[2] Ορφικά, *Αποσπάσματα*, 210, 35.
[3] Νόννος, *Διόνυσος*, XXX, II.
[4] Ιδιαίτερα αναφερόμαστε στις πρώτες μεταφραστικές ερμηνείες και μελέτες που ασχολήθηκαν με τη μορφή της *Μήδειας*.
Σ. Σακορράφος, *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα α΄εκδ. 1891, και β΄εκδ. 1960.
Γ. Βερναδάκης, *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα 1894.
Γ. Περγιαλίτη, *Μήδεια*, Αθήνα 1904.
Γ. Μιστριώτου, *Τραγωδίαι Ευριπίδου*, Αθήνα 1915.
Σ. Παπακωνσταντίνου, *Μήδεια*, Αθήνα 1934.
Παν. Φορμόζης, *Μορφή και δράση της Μήδειας* - Ερμηνευτική μελέτη, Θεσσαλονίκη 1939.
Αθ. Παπαχαρίσης, *Άπαντα Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων*, Πάπυρος, Αθήνα 1953.
Έφη Μπαστιά, *Ευριπίδου Μήδεια*, Αθήνα 1940.

γυναῖκ' ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις'
'Ινώ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ' ἡ Διὸς
δάμαρ νιν ἐξέπεμψε δωμάτων ἄλη'
πίτνει δ' ἀ τάλαιν' ἐς ἅλμαν φόνῳ
τέκνων δυσσεβεῖ,
ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα,
δυοῖν τε παίδοιν συνθανοῦσ' ἀπόλλυται
τί δῆτ' οὖν γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; ὦ
γυναικῶν λέχος
πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά".

"Είσαι από πέτρα;
Είσαι από σίδερο; Πως αντέχεις
-πως σκοτώνεις τα παιδιά που εσύ γέννησες;
-μονάχα μια γυναίκα ξέρω φόνισσα των παιδιών της.
Την Ινώ, που οι θεοί την τρέλαναν
όταν η γυναίκα του Δία την έδιωξε από το σπίτι
- και τότε αυτή, αγκαλιά με τα παιδιά της
-από βράχο γκρεμίσθηκε και χάθηκε στον πόντο
-δεν υπάρχει χειρότερη δυστυχία. Ά βασανισμένο κρεββάτι
της γυναίκας, πόσα κακά γεννάς. Με τι πόνο σωπαίνεις[5]".

Η υπενθύμιση της πρώτης παιδοκτονίας που σχετίζεται με το μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας είναι μια ανάμνηση *ισοδύναμη της θεϊκής μανίας, ("μανεῖσα ἐκ θεῶν") αλλά και ρίζα της*. Το στοιχείο αυτό θα μπορούσε να συνδέσει το έγκλημα της *Μήδειας* με τη θεϊκή μανία καθώς και με όλες τις προηγούμενες μυθικές παιδοκτονίες. Αλλά μια τέτοιου είδους υπόθεση θα ήταν παρακινδυνευμένη. Η θεϊκή μανία εξάλλου είναι στοιχείο που δεν λειτουργεί απαραίτητα αθωωτικά για την παιδοκτονία της Μήδειας, ωστόσο τη συνδέει (μέσω αναλογιών και διαφορών) με τα *μεγάλα μυθικά και αρχετυπικά "μοντέλα" παιδοκτονίας που αφηγούνται οι ελληνικές εξιστορήσεις*.

Τα "μοντέλα" της φονικής μητέρας, όπως η Ινώ, η Πρόκνη και η Φιλομήλα θεωρούνται *αρχετυπικά*. Πρώτον, επειδή συχνά επανέρχονται στα τραγικά κείμενα

[5] Η μετάφραση που χρησιμοποιώ εφεξής είναι του Γ. Χειμωνά, *ό.π.*, όταν θα χρησιμοποιώ άλλη μετάφραση θα το δηλώνω.

όποτε υπάρχει αναφορά στις φονικές, πενθούσες μητέρες. Δεύτερον, λόγω της επανάληψης των ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν τις μητρικές μορφές. Τα μοντέλα αυτά δρουν -κατά την άποψή μας- υπόγεια και λανθάνουσα στο ευριπίδειο κείμενο[6] για την περίπτωση της *Μήδειας*, αλλά κυριαρχούν δυναμικά και διέπουν *το μητρικό πρότυπο, το τερατικό της μητρότητας*, άλλοτε ως στοιχείο υπέρμετρης αγάπης και άλλοτε ως στοιχείο καταστροφής και θανάτου. Διέπουν επίσης την παιδοκτονία και τον τοκετό, τη δυναμική του μητρικού αίματος, ως στοιχείου μνήμης (ή Ερινύα), ως πηγής αταξίας και χάους και ως πηγής της νέας νομοτέλειας στον κόσμο.

Ο Ευριπίδης εκθέτει την παιδοκτονία *της Μήδειας με φόντο (αλλά και αναφορά) την παιδοκτονία της Ινώς* (δεν αναφέρεται στην Πρόκνη και τη Φιλομήλα). Η επιλογή του δεν είναι τυχαία, επειδή *η μυθική φιγούρα της Ινώς, είναι διαρκώς παρούσα σ' όλη την Αργοναυτική εκστρατεία*, αφού αναφέρεται συνεχώς και με μορφές πολλαπλές τόσο στην αρχή -ως "αφορμή"- της εκστρατείας όσο και στο τέλος της. Στη μυθολογική αφήγηση πριν την ευριπίδεια εκδοχή η παιδοκτόνος Ινώ *ήταν δρώσα μορφή της Αργοναυτικής εκστρατείας.*

Ο Ευριπίδης ακολουθεί -κατά τη γνώμη μας- τις μυθολογικές αφηγήσεις που δένουν την παιδοκτονία ή *την "κακή" μητρότητα με την Αργοναυτική εκστρατεία* και κατ' επέκταση με τη Μήδεια. Με τον ίδιο τρόπο συνδέει άρρητα τη *Μήδεια* με κάθε είδους μητρότητα, καλή και κακή. Αρχέτυπα εξάλλου αποτελούν στο μύθο αλλά και στην τραγωδία οι μορφές της Πρόκνης και της Φιλομήλας[7], αφού πίσω από τη φονική πενθούσα μητέρα γίνεται συχνά αναφορά σ' αυτές τις μορφές. Εξάλλου με τον ίδιο τρόπο αυτές οι δύο μορφές είναι παρούσες και στο έπος (Ομήρου, *Οδύσσεια*, τ). Η Πηνελόπη, επίσης φονική και πενθούσα μητέρα, από τη μια βρίσκεται σε κατάσταση πένθους λόγω της απουσίας του Οδυσσέα (θρηνώντας αναφέρεται στο πένθος της Αηδόνας), και από την άλλη η ψυχή της διχάζεται ***ἔνθα καὶ ἔνθα*** (*Οδύσσεια*, τ 524), απειλεί τον Τηλέμαχο και προετοιμάζει τη μνηστηροφονία.

---

[6] Ο τρόπος με τον οποίο δίνεται η σχέση στο ευριπίδειο κείμενο αποτελεί υπόθεση εργασίας και είναι προς απόδειξη στη μελέτη μας. Οφείλουμε να πούμε ότι οι σχέσεις των μορφών αυτών με άλλες τραγωδίες, όπως η *Ορέστεια* του Αισχύλου, έχουν ήδη ερευνηθεί από άλλους μελετητές της αρχαίας τραγωδίας, όπως η N. Loraux, *Les mères en deuil*, Seuil, Παρίσι 1990, και ο Alain Moreau, *Eschyle: la violence et le chaos*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1985.

[7] Γιάγκος Ανδρεάδης, *Ο γυρισμός του Οδυσσέα και ο νόστος της ποίησης στην Πολιτεία*, Καστανιώτη, Αθήνα 1986. Ιδιαίτερα το κεφάλαιο: " Η χλωρής Αηδών και το όνειρο της βασίλισσας στην τ ραψωδία", σσ. 89-94.

Η Ινώ σκοτώνει τα παιδιά της, ρίχνεται στη θάλασσα[8] μαζί τους, λόγω της εξορίας και περιπλάνησης που της επιβάλλει η Ήρα. Ο Ευριπίδης επιμένει σ' αυτήν την εκδοχή, αφού στο κείμενο υπάρχει ο στίχος 1285: "***μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ' ἡ Διός***". Η Ινώ είναι κόρη του Κάδμου και της Αρμονίας, είναι μία από τις άτυχες κόρες του που σχεδόν όλες είναι παιδοκτόνες: Ινώ, Αγαύη, Σεμέλη, Αυτονόη[9]. Όλες οι κόρες του Κάδμου, μ' έναν δικό τους ιδιαίτερο τρόπο, συνδέονται με παιδοκτονίες και μάλιστα θεϊκές, αλλάζουν συχνά ρόλους και συγχέονται μεταξύ τους, γίνονται τροφοί ή φονικές μητέρες του Δία ή του Διόνυσου.

Η Σεμέλη πλήττεται από την αστραπή του Διός[10], η Αγαύη σε μια στιγμή παραφροσύνης κατασπαράζει τον ίδιο της τον γιο (Ευριπίδη, *Βάκχες*), η Αυτονόη μαζεύει τα κόκαλα του γιού της Ακταίονος, η Ινώ αποτολμά ένα πήδημα στη θάλασσα με το γιο της Παλαίμονα ή Μελικέρτη[11]. Η Ινώ, επίσης, είναι η δεύτερη γυναίκα του Αθάμαντος[12] και τροφός του θεού Διονύσου[13]· (στοιχείο στο οποίο θα επανέλθουμε), που όταν πηδά στη θάλασσα, γίνεται πουλί ή η θεά Λευκοθέα και ανοίγει την πορεία στη θάλασσα, γίνεται το φως των Αργοναύτων για το πέρασμα από τις Συμπληγάδες πέτρες[14]. Γνωρίζουμε επίσης ότι η Ινώ, ως δεύτερη γυναίκα του Αθάμαντος, ήταν η "κακιά μητέρα" ή η μητριά του Φρίξου και της Έλλης, των παιδιών του βασιλιά από τον προηγούμενο γάμο του[15].

Οι περισσότερες ιστορίες που αναφέρουν την Ινώ, τη συνδέουν με *την προετοιμασία της Αργοναυτικής εκστρατείας* και επομένως την τοποθετούν στους πρωικούς θρύλους[16]. Αξίζει να παρατηρήσουμε πως ήδη από την αρχή της Αργοναυτικής εκστρατείας, ή και πολύ πριν αρχίσει, *υπάρχει στη ρίζα και στην*

---

[8] Απολλόδωρος, 3. 4. 3. Η ανάγνωση των μύθων έχει γίνει και από τον Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, Εστία, Αθήνα 1966, σ. 287 και σ. 248.

[9] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 257.

[10] *Ό.π.*, σσ. 287 - 288.

[11] *Ό.π.*, σ. 333.

[12] *Ό.π.*, σσ. 332 - 333.

[13] Παυσανίου, *Ελλάδος Περιήγησις*, 3. 24. 4. Εκεί ο Διόνυσος ανατράφηκε ως κορίτσι. Ορισμένες διηγήσεις αναφέρουν την ιδιαίτερη ανατροφή που έλαβε ο Διόνυσος από τη θεία του Ινώ, ανατροφή η οποία εμπλέκεται με την παιδοκτονία της Ινώς, αφού άλλοτε η Ινώ σκοτώνει τον γιο της και άλλοτε τον θεό Διόνυσο. Ανατροφή και παιδοκτονία μαζί, της αποδίδουν τις ιδιότητες της τροφού και της δολοφόνου των παιδιών της ή του θεού του ίδιου. Εδώ, σώζει ως από μηχανής θεός τον Διόνυσο.

[14] Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, 2. στ. 673 - 752. Στο πουλί Λευκοθέα αναφερόμαστε διεξοδικά στο δεύτερο κεφάλαιο της μελέτης μας: "Η Αργοναυτική εκστρατεία ως ταξίδι μύησης". Αλλού αναφέρεται ότι η Σεμέλη γίνεται το πουλί Λευκοθέα, δεδομένου οι δύο αδελφές αλλάζουν συχνά ρόλους.

[15] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 333.

[16] *Ό.π.*, σ. 248.

πορεία της η κακή μητρότητα: υπάρχει η εκδίωξη των παιδιών στη θάλασσα -του Φρίξου και της Έλλης- και η σωτηρία τους από το χρυσόμαλλο δέρας, *που αργότερα θα γίνεται αιτία επιστροφής και βασιλείας του Ιάσονα. Ένας μυθολογικός κύκλος που ανοίγει και κλείνει μέσα από ομοιογενή περιστατικά.*

Το σκήπτρο για την εξουσία -το χρυσόμαλλο δέρας- σχετίζεται με *θυσίες παιδιών*[17]. Δεν θα ήταν άσκοπο να σημειώσουμε πως στις διηγήσεις για τις ιστορίες των θεών[18], η μητριά του Φρίξου, η Ινώ, έριξε στο λέβητα θυσίας τους δύο γιους του Αθάμαντος ή τα ίδια της τα παιδιά. (Μια ιστορία διαφορετική από εκείνη της θαλάσσωσης από την Ήρα). Από τον ίδιο λέβητα, η Μήδεια ξανάβγαζε στην Ιωλκό ένα ξανανιωμένο κριάρι. Η ανατροφή των παιδιών μπλέκονται με την ανατροφή του Διόνυσου[19] και ο ίδιος ο θεός ή η Ήρα γίνονται αιτία παραφοράς. Οι μυθολογικές εκδοχές υπαινίσσονται συχνά την παιδοκτονία με παρουσία της Ήρας ή του Διόνυσου.

Η διήγηση από τον Απολλόδωρο τον Μυθογράφο έχει ως εξής[20]:

> " Όταν ο Ζεύς έβγαλε τον μικρό Διόνυσο από το μηρό του, έστειλε το παιδί με τον Ερμή στην Ινώ και τον Αθάμαντα, να τον αναθρέψουν σαν κορίτσι. Η Ήρα, όμως, έκανε και τους δύο να παρανοήσουν. Είχαν δύο παιδιά. Ο Αθάμας κυνήγησε το μεγαλύτερο, τον Λέαρχο, σαν να ήταν ελάφι και το σκότωσε. Η Ινώ πέταξε το μικρότερο τον Μελικέρτη, σ' ένα δοχείο γεμάτο βραστό νερό και κατόπιν όρμησε με το νεκρό παιδί στη βαθιά θάλασσα"[21].

Διαβάζουμε και διαφορετικά την ιστορία από τον Πίνδαρο[22]:

> "Η Ινώ πέταξε τον νεκρό Λέαρχο στο δοχείο και όρμησε με τον ζωντανό Μελικέρτη στη θάλασσα. Ο Δίας, που της είχε εμπιστευτεί τον Διόνυσο, τον έσωσε -το γιο της ή το θεό- μεταμορφώνοντας τον πρώτα σε κατσίκι και κατόπιν στέλνοντας τον με τον Ερμή στις Νύμφες της Νύσσας".

Οι μυθολογικές εκδοχές μένουν αξελιάλυτες ως προς την Ινώ[23] και ως τις σχέσεις της με το θεό ή τα παιδιά της. Εκείνα όμως τα στοιχεία που μας

---

[17] Το ζήτημα της εξουσίας και της παιδοκτονίας το έχουμε συναντήσει και στις παιδοκτονίες του Θυέστη. Ομήρου *Ιλιάδα*, 2. 101.

[18] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 542.

[19] *Ό.π.*, σ. 257 αλλά και σ. 542.

[20] *Ό.π.*, Απ., Μυθ., 3. 4. 3.

[21] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 248.

[22] Πίνδαρος, *Ισθμιόνικος*, σχ. hyp.

[23] Αναφερόμαστε, εν πρώτοις στην Ινώ, ως μορφή μητρική για την παιδοκτονία, λόγω της επιλογής του Ευριπίδη να αναφέρεται στη μορφή της και όχι γιατί είμαστε σε θέση ν' απαντήσουμε ότι είναι πρότερη χρονολογικά

ενδιαφέρουν περισσότερο για τη δική μας έρευνα τα έχουμε ήδη αναφέρει. Είναι οι επιλογές που κυρίως εμπνέουν τον Ευριπίδη ως δημιουργό της *Μήδειας* και εμείς αυτές τις επιλογές ακολουθούμε για να δούμε τις καταγωγές του μύθου στο πρόσωπο της Μήδειας. Ιδιαίτερα μας ενδιαφέρουν οι αναφορές που αποκαλύπτουν τη σύνδεση της μυθολογικής σκέψης με την τραγωδία.

Πρώτη αναλογία που προκύπτει μέσα από την ιστορία της Ινώς, είναι πως η παιδοκτονία της (στην τραγωδία και στο μύθο) συνδέεται με τον Διόνυσο. Ο διαμελισμός παιδιών, ο βρασμός ή αναβάπτιση, το ξαναγέννημα μελών του σώματος ή ολόκληρου του μέρους της ζωντανής φύσης, *ονοματοποιούνται στα παιδιά που εντός τους υποφέρει ή δοξάζεται ο θεός (ή με αφορμή την παιδοκτονία) σώζεται.* Η θεϊκή μανία που χτυπά την Ινώ (*"μανεῖσα ἐκ θεῶν, ὅθ' ἡ Διός" Μήδ.*, στ. 1235), μοιάζει σαν προτροπή για παιδοκτονία του μεγαλύτερου και κραταιότερου μοντέλου μητρότητας, της θεάς Ήρας, μητέρας θεών και ανθρώπων, αλλά και προστάτης της μητρότητας.

Η προτροπή αυτή μας κάνει να σκεφτούμε τη *δεύτερη αναλογία* που προκύπτει από την παιδοκτονία της Ινώς. Το γεγονός δηλαδή *ότι η μητρότητα είναι αμφίσημη,* έχει δύο πρόσωπα, δύο όψεις, δύο αναφορές. Η Ήρα εμφανίζεται παντού ως η μεγάλη θεά της μητρότητας, να *σπρώχνει με θεϊκή μανία το αντίπαλο διπλό της, την Ινώ,* που ως η "κακιά μητέρα"και μητριά πέφτει στη θάλασσα και σκοτώνεται, σκοτώνοντας και τα παιδιά της.

Εφόσον η Ήρα -και άλλοτε η Ήρα ή ο Διόνυσος- γίνεται αφορμή να *"παραφέρεται" η μητρότητα* και να παιδοκτονεί, μπορούμε να υποθέτουμε ότι η Ινώ γίνεται *ένα alter ego της Ήρας, ένα διαρκές υποκατάστατό* της, για την ανατροφή των θεϊκών παιδιών; Μήπως έναν τέτοιο ρόλο κρατούν η Σεμέλη, η Αγαύη και η Αυτονόη ως κόρες του Κάδμου και της Αρμονίας ως προς τον Διόνυσο; Όταν οι θεοί προκαλούν (έστω θυσιαστικά) παιδοκτονίες, τι θα μπορούσαν να πράττουν οι άνθρωποι; *Παιδοκτονία και θεϊκές παρουσίες* έχουν ήδη αναφερθεί στο μύθο, και η σχέση αυτή θα επαναλαμβάνεται συχνά, τόσο ως

από εκείνη της Πρόκνης και της Φιλομήλας. Ο χρόνος εξάλλου στο μύθο και στην αφήγηση του είναι απροσπέλαστος, δεν είναι ο ιστορικός χρόνος έτσι όπως τον χειρίζονται οι ιστορικοί σήμερα μελετώντας αυστηρά την χρονολογική σειρά. Εξ' άλλου δεν έγκειται στα σχέδια μας μια ιστορική αναδρομή της παιδοκτονίας, αντίθετα, εκείνο που βρίσκουμε διαφωτιστικό είναι η αχρονική μυθολογική βάση των επεισοδείων γύρω από την παιδοκτονία, τις οπωσδήποτε πρότερες της *Μήδειας*. Τέλος, επιλέγουμε να σταθούμε εν πρώτοις στη μορφή της Ινώ, περισσότερο παρακινούμενοι από την ευριπίδεια επιλογή στο αρχαίο κείμενο.

προς τις μητρικές φιγούρες και τη δράση τους στην τραγωδία, όσο και ως προς τις περιπλανήσεις ή τις τελετές του Διονύσου. *Τι κρύβει μια τέτοια επανάληψη;*

Αυτή η επανάληψη μας οδηγεί να σκεφτούμε την *τρίτη αναλογία*, που αφορά τον Διόνυσο, θεό του οργίου, της αχαλίνωτης επιθυμίας. Ο Διόνυσος όταν δεν αναγνωρίζεται επιφέρει διονυσιακή μανία, που οδηγεί στην παιδοκτονία της Αγαύης. *Όπου υπάρχει παιδοκτονία, υπάρχει απιστία στο θεό ή στον έρωτα, (προδοσία), κακή πίστη ή μη αναγνώριση των αξιών του οίκου, της εστίας και του γάμου.* Η Ήρα ρίχνει σε παραφορά την Ινώ, επειδή αυτή ανατρέφει τον Διόνυσο (ή τα δικά της παιδιά), τον καρπό της ένωσης του Δία με την Σεμέλη, μια ένωση που την εχθρεύεται η Ήρα[24]. Εξάλλου μια άλλη δοξασία -με κέντρο τις διηγήσεις γύρω από τον Κάδμο- αναφέρει ότι η Ινώ και ο Δίας τέλεσαν ιερογαμία, με τον Δία μεταμορφωμένο σε ταύρο. *Οι απιστίες εκδικούνται τα θύματά τους από το ίδιό τους το δημιούργημα.* Αυτή την εκδίκηση τη διατρέχει η μητρότητα ή η μητρική αγάπη, γιατί στην ουσία εκεί ταλαντεύεται η ισορροπία της πίστης ή της απιστίας στις αξίες του οίκου και της ζωής. Οι αναφορές αυτές, δημιουργούν *δομές συγγένειας* για όλες τις επόμενες ή πρότερες παιδοκτονίες, στην αφηγηματική παράδοση της αρχαίας Ελλάδας.

Ας εξετάσουμε όμως περαπέρω τη σχέση της Ινώ με την Αργοναυτική εκστρατεία και κατ' επέκταση με τη μορφή της Μήδειας. *Τι μπορεί να σημαίνει, στην αρχή και στο τέλος ενός ηρωικού μύθου, η εικόνα και η δράση μιας "κακιάς" μητέρας;* Μήπως πρόκειται για την εκδοχή ανεύρεσης του μητρικού στοιχείου, της ρίζας που κινεί τον κόσμο και τη δημιουργία του στους ηρωικούς μύθους, μια εκδοχή που επανεκδίδεται τραγικά; Ή μήπως πρόκειται για μία ακόμη επανάληψη της εκδοχής για τη *μητρική ησιοδική Γαία - Γη* (ή Ρέα), του στοιχείου που διαφεντεύει και οριοθετεί τον κόσμο ορίζοντας πατέρα και παιδιά;

Η Ινώ γίνεται ξακουστή ως η "κακιά" μητριά του Φρίξου και της Έλλης. Η φήμη της παιδοκτονίας της εξαπλώνεται και στον Ευριπίδη. Αυτή η "κακιά" μητριά υποχρεώνει στην εξορία τα παιδιά (ρίχνοντάς τα στη θάλασσα ή σε εναέρια πτήση) και μας κάνει να υποπτευόμαστε ότι η παιδοκτονία, όπως και *η συνάντηση με την "κακιά" μητέρα είναι τόσο εγκλωβιστική και δέσμια της Αργοναυτικής εκστρατείας όσο και σωτήρια,* δεδομένου ότι κάθε μυθική και ηρωική διήγηση, κρύβει στη

[24] Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 281.

διδαχή του κατορθώματος τη μυητική και υπερβατική λειτουργία *της κατάκτησης και της ερμηνείας του κόσμου.*

Το ταξίδι του Φρίξου και της Έλλης ήταν μια εκδίωξη στη θάλασσα. Όμως το ταξίδι τους θα μπορούσε να είναι αναβάπτιση, αφού στην ουσία αναγεννιόνται και διασώζονται από το θάνατο. Κυρίως όμως το ταξίδι τους είναι *μια απώλεια της μητρικής εικόνας ή ακόμα είναι ένα ταξίδι ανεύρεσης και διαρκούς αναζήτησης αυτής της εικόνας.* Το στοιχείο αυτό το διατηρεί και το επαναλάμβάνει η Αργοναυτική εκστρατεία *ως ταξίδι επιστροφής και ανεύρεσης της χαμένης ή οργισμένης μητέρας στο πρόσωπο της Μήδειας.*

Οι διηγήσεις αναφέρουν πως η Ινώ πηδά στη θάλασσα μαζί με τα παιδιά της και μεταμορφώνεται σε πουλί, και μάλιστα το πουλί Λευκοθέα, ή γίνεται νηρηίδα και *προστατεύει τη θαλασσοπορία των Αργοναυτών*[25]. Η Ινώ, *ένα* "κακό" πρότυπο μητέρας, αργότερα, σαν πουλί ή νηρηίδα, σώζει την Αργοναυτική εκστρατεία παρέχοντας τον πόρο (έξοδο) στα αδιέξοδα της θαλασσοπορίας. Αυτόν τον ρόλο τον αναλαμβάνει αργότερα η Μήδεια, μία επίσης "κακιά" μητέρα.

Οι ερωτήσεις πολλαπλασιάζονται αν σκεφτούμε πως αυτή η "κακιά" μητέρα, ή μητριά που σκοτώνει παιδιά, η Ινώ, θα σώζει τους Αργοναύτες στον Άδη και οδηγεί με ένα πέταγμα το ταξίδι στη Μήδεια, μια σώτειρα επίσης της Αργοναυτικής εκστρατείας. Τα γεγονότα της ζωής και της περιπέτειας στα οποία αυτή πρωταγωνιστεί, μας οδηγούν στο κέντρο της αναζήτησης που στήνεται *ως τόπος μύησης, εξουσίας και δημιουργίας, ως "τόπος"* που μας αναγεννά ή και μας θανατώνει, ό,τι μας δείχνει τα γεγονότα, τα πρόσωπα στα οποία θα αναμετρηθούμε για το νόημα της αλήθειας, νικητές και νικημένοι.

Ενώ στον Ευριπίδη είναι ρητή η αναφορά στην παιδοκτονία της Ινώς, η αναφορά στην ηθογραφία μιας άλλης παιδοκτονίας, της Πρόκνης και της Φιλομήλας, διαπερνά άρρητα όλη την τραγωδία. Τα μεγάλα αυτά *μητρικά πένθιμα πρότυπα παιδοκτονίας υπάρχουν ρητά ή άρρητα στην τραγωδία, ορίζοντας τη ψυχή* και ερμηνεύοντας τη ζράση κάθε φονικής μητέρας. Υπάρχουν επίσης *ως πρότυπα πένθους για τις πενθούσες γυναίκες της αρχαίας ελληνικής πόλεως*[26], αφού συχνά

---

[25] Ομήρου *Οδύσσεια*, ε, 332

[26] N. Loraux, *Les mères en deuil*, Seuil, Παρίσι 1990, σ. 54.

τις βλέπουμε να απεικονίζονται με τη μορφή πουλιού στις επιτύμβιες στήλες του Κεραμεικού, συντροφεύοντας το θρήνο και κάθε θάνατο.

Ο Bruno Snell στο έργο του *Η ανακάλυψη του πνεύματος*[27] τονίζει:

> "Οι αναφορές, ρητές ή άρρητες, σε μυθολογικά παραδείγματα έχουν να κάνουν με τη συνείδηση της αναφοράς που έχουν ήδη τα άτομα-θεατές για να καταλάβουν καλύτερα την κατάσταση του ήρωα, όπως επίσης αυτά τα μυθολογικά παραδείγματα για μας σήμερα τους σύγχρονους αναγνώστες, αποτελούν το βάθος του χαρακτήρα κάθε τραγικού προσώπου και οφείλουμε να το εξετάζουμε".

Ο Ευριπίδης αναφέρεται στην παιδοκτονία της Ινώς και εν πρώτοις φαίνεται *έντονη η παράλειψή* του να μη θίξει τις παιδοκτονίες της Πρόκνης και της Φιλομήλας. Αλλά και με την αναφορά στην παιδοκτονία της Ινώς έχει υποδηλωθεί μια βαθιά σχέση που πιθανόν διέπει τις "άσχετες" (λόγω των πολλαπλών διαφορών που παρουσιάζουν οι μορφές) κατά τα άλλα μεταξύ τους παιδοκτονίες. Η Ινώ, λίγο μετά την παιδοκτονία της *μεταμορφώνεται.* Αλλά και η Πρόκνη με τη Φιλομήλα μεταμορφώνονται. *Όλες οι παιδοκτόνες μητέρες στο μύθο μεταμορφώνονται σε πουλιά*: Λευκοθέα - Ινώ, Αηδών - Πρόκνη, Χελιδών - Φιλομήλα[28]. Μια μεσπεία στα αντίπαλα πεδία του κόσμου: πάνω - κάτω, ζωή - θάνατος, ουρανό - γη. Μια μεσπεία που γίνεται ψυχοπομπός ή νεκροπομπός και προμηνύει. *Στις ίδιες μεσπείες* βλέπουμε *συμβολικά* να μεταμορφώνεται και η Μήδεια. Μετά την παιδοκτονία της εμφανίζεται με το φτερωτό άρμα της να πετάει για την Αθήνα. Ακόμα στις *ίδιες μεσπείες* βλέπουμε και τον Διόνυσο όταν στέκει στη στέγη, μεταξύ ουρανού και γης, μετά την παιδοκτονία της Αγαύης.

Οι παιδοκτονίες οδηγούν στο χάος[29]. Το χάος συμβολίζεται από μητέρες που σκοτώνουν παιδιά. Αυτή είναι *η μυθολογία του παρελθόντος,* η οποία επαναξετάζεται στην τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά και σε κάθε τραγωδία, *τότε που το παρελθόν σφάζει το μέλλον*[30]. Στον κύκλο αυτόν, εντάσσονται όλες οι παιδοκτονίες του τραγικού και μυθικού κόσμου: η Ινώ, η Πρόκνη, η Φιλομήλα, η

---

[27] Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1989, σ. 271.

[28] "Μεταμορφώσεις που δεν ξεκαθαρίζονται απόλυτα μεταξύ τους και που μπορεί να είναι Φιλομήλα - Αηδών και Πρόκνη - Χελιδών" σημειώνει ο Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 529.

[29] Marianne Mac Donald, *Αρχαίος Ήλιος - Νέο φως*, μτφρ. Π. Μάτεσις, Εστία, Αθήνα 1993, σσ. 66 - 67.

[30] *Ό.π.*, σσ. 98 - 99.

Αγαύη, η Μήδεια, η Εκάβη, θέτοντας διαρκώς το ερώτημα: *Μήπως το πρόβλημα είμαστε εμείς στο τραγικό παρόν μας;*

Οι παιδοκτόνες μητέρες μεταμορφώνονται και μεταμορφώνουν και εμάς. Τι μπορεί να σημαίνουν αυτού του είδους οι μεταμορφώσεις και το πέταγμα στον ουρανό, που είναι *σημάδι ελευθερίας και έσχατης αποθέωσης*; Η παιδοκτονία -σαν απεχθές έγκλημα- *μεσολαβεί τα ουράνια και τα θεία με τα ανθρώπινα, τα οικεία με τα χθόνια.* Το πέταγμα στο ουρανό *είναι πέταγμα και αποθέωση*, αλλά και *οριστικός οδυρμός*, για την εκδίωξη του ανθρώπου από τον κόσμο των ανθρώπων στον κόσμο των υπερ-ανθρώπων ή των θεών, στον κόσμο πέραν των ορίων της ανθρώπινης αντοχής.

Το πέταγμα είναι ταυτόχρονα και διωγμός και εξορία στον Άδη. Πέταγμα και μεταμόρφωση γίνονται η μεσολάβηση των πιο αντίρροπων δυνάμεων του κόσμου της ζωής: πάνω - κάτω, θεός - άνθρωπος. Αυτό το στοιχείο διέπει τη δομή και τον τρόπο σκέψης, του να συλλαμβάνουμε και να κατανοούμε τον κόσμο, ερμηνεύοντας το νόημά του και την αλήθειά του μέχρι σήμερα[31].

Αντίρροπες δυνάμεις, πάνω - κάτω, υπάρχουν, ως δίπολο[32], και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Υποπτευόμαστε έτσι ότι κάθε παιδοκτονία, *σπάραγμα του ανθρώπου και μεταμόρφωση μητρική*, υπαινίσσεται τη διάλυση και το σπάραγμα του κόσμου και της ψυχής. Παιδοκτονία, μεταμορφώσεις, σπαράγματα παιδιών, μυθικών ή θεϊκών: *ο κόσμος γεννιέται, πλάθεται και καταστρέφεται από μητέρες.* Το στοιχείο αυτό μας θυμίζει την πρώτη δημιουργία του κόσμου από τον Ησίοδο και την ένωση Ουρανού και Γης, όπου η Εστία του οίκου[33] γίνεται κέντρο της γης, αποκαθιστώντας την *πρώτη σχέση* για τη δημιουργία ή την καταστροφή του κόσμου.

Η σκηνή επαναλαμβάνεται και στην *Οδύσσεια* όπως επίσης επαναλαμβάνεται από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. *Σχήμα ή παράσταση, εικόνα μητέρας και πρότυπο ζωής*, μητρικές φιγούρες που αγαπούν μέχρις υπερβολή και δολοφονούν παράφορα παιδιά, αυτό είναι *η "βάση" για το ήθος της Μήδειας*[34] και

---

[31] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, Εξάντας, Αθήνα 1973, σ. 21.

[32] Μ. Κωνσταντόπουλος, *Το θέατρο του Ασυνείδητου - Η ψυχανάλυση στο φως της τραγωδίας*, Εξάντας, Αθήνα 1990, σ. 123.

[33] J. -P. Vernant, *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 170.

[34] Ευρ., *Μήδ.*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης - εισ. D. L. Page, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 36, όπου σημειώνει ο D. Page: "Η τελική επιρροή του Ευριπίδη για τη *Μήδεια* είναι η Πρόκνη και η Φιλομήλα και η παιδοκτονία τους, όπως και οι μεταμορφώσεις τους και το πένθος τους".

της δολοφονίας της. Έρχεται έτσι στο προσκήνιο το πρότυπο της μητέρας γυναίκας -πουλιού, θρηνούσας και πενθούσας μαζί, δίπλα στον Άδη: της Πρόκνης και της Φιλομήλας.

Ο μύθος επιβιώνει ώς τον Οβίδιο[35], όπου η Πρόκνη και η Φιλομήλα είναι αδελφές, *όπως αδελφοποιούνται όλες οι γυναίκες του κόσμου.* Η μία παντρεύεται τον Τηρέα[36], αρπαγμένη, και η δεύτερη η Φιλομήλα, επίσης αρπάζεται ως λεία από τον ίδιο άντρα, βιάζεται, προδίδεται, μένει μουγκή, απομονώνεται. "Είναι φίλη των κοπαδιών, ένα όνομα που ταιριάζει στο χελιδόνι που του αρέσει να χτίζει σε στάνες όπου και ζει η Φιλομήλα, όπως και η Εκάτη, μία άλλη υποχθόνια θεότητα"[37], σημειώνει ο Κ. Κερένυϊ. Νομίζοντας η μια την άλλη νεκρή, μαθαίνουν μέσω της ύφανσης -ενός υφαντού φορέματος- το δράμα της Φιλομήλας, παραφέρονται[38], κομματιάζουν τον Ίτυ (ή Ίτυλο), αργότερα γίνονται πουλιά και θρηνούν στις πύλες του Άδη: Ανδών, Χελιδών[39]. Παράλληλα ο Άδης αναφέρεται και *ως Αϊδωνεύς* στον Όμηρο, τον Ησίοδο και τον Αισχύλο[40], και η ονομασία αυτή συναιρεί τους τόπους του Ανδονιού, της Ανδόνας, με τα τοπία του Άδη. Στη συνέχεια του μύθου έχουμε μητρική παραφορά, βρασμό παιδιών, γεύμα προς τον Τηρέα -όπως το γεύμα του Τάνταλου ή των Τιτάνων- και αιώνιο πένθος.

Στο μύθο της Πρόκνης και της Φιλομήλας συσσωρεύονται όλες οι *ιδιότητες των μητρικών προτύπων για την αρχαία Ελλάδα,* αφού δεν υπάρχει μητρική φιγούρα στην τραγωδία ή στο έπος που να μη σχετίζεται με τις ιδιότητες των δύο αυτών γυναικών. Τις ιδιότητες και αναλογίες αυτές τις αναγνωρίζουμε ιδιαίτερα στη *Μήδεια.* Η Πρόκνη και η Φιλομήλα είναι αδελφές. Άραγε είναι τυχαία η συγγένεια, αφού την ίδια παρουσιάζουν η Ινώ με την Αγαύη, τη Σεμέλη, την Αυτονόη; *Όλες οι παιδοκτόνες μητέρες αδελφοποιούνται;* Ή μήπως είναι η διπλή όψη μίας και μόνης αλήθειας, αυτής που φέρει η μητρότητα, το ίδιο πάσχουσα, αρπαγμένη, φιμωμένη, βιασμένη και από τις δύο πλευρές; *Ή μήπως είναι ίδια η αμφιθυμία της μητρότητας;* Μια αγάπη υπερβολής και οργής που οδηγεί στα αντίθετά της, σκοτώνοντας ό,τι περισσότερο αγαπά; Μια μητρότητα που όταν

---

[35] Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις,* 6. 565 - 6. 521 - 648.
[36] Υπάρχει μια τραγωδία χαμένη του Σοφοκλή (*Τηρέας*) με θέμα τον μύθο αυτό.
[37] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.,* σ. 526. Επίσης για το ίδιο έχουμε στο Υγίνου, *Fabulae,* 45 και Ησιόδου *Θεογ.,* στ. 444.
[38] *Ό.π.,* σ. 529.
[39] *Ό.π.,* σσ. 529 - 530.
[40] Ομήρου *Ιλιάς,* 5. 190. Ησιόδου *Θεογονία,* στ. 913, Αισχύλου *Πέρσες,* στ. 650.

θίγεται, θίγει και θυσιάζει το ίδιο το αντικείμενο της αγάπης της, *μια μαχόμενη μητρότητα;*

Η Πρόκνη, η Φιλομήλα, η Μήδεια έχουν *κοινά σημεία*[41] την παιδοκτονία, την αρπαγή -ως λεία και οι τρεις-, το γυναικείο πάθος, την προδοσία του αντικειμένου της αγάπης τους. Και οι τρεις πενθούν, οπότε το γυναικείο πένθος γίνεται ισοδύναμο του πόθου και του πόνου -*ένας πόθος φιλοπενθής*-, κοινό στοιχείο για τις μητέρες της πόλης στην αρχαία Αθήνα.

Τι θα μπορούσαμε να πούμε επιπλέον όταν παρατηρούμε ότι παρόμοια κοινά σημεία έχουν και άλλες μητρικές φιγούρες στην τραγωδία: με πρώτο παράδειγμα την Κλυταιμνήστρα[42] (δεν παιδοκτονεί βέβαια, αλλά συζυγοκτονεί) έχει επίσης αρπαγεί (Ευρ., *Ιφιγ. εν Αυλίδι*), προδόθηκε και πενθεί για το χαμό της Ιφιγένειας, δηλαδή του παιδιού της. Τα ίδια χαρακτηριστικά συναντάμε και στη Πηνελόπη, την Αγαύη, την Εκάβη. Αλλά και στην Ανδρομάχη και στις Δαναΐδες υπάρχει ταύτιση με την Πρόκνη[43].

Αν η θηλυκότητα, στο μύθο, μένει μουγκή και βιασμένη -όπως πιθανόν ώς και τις μέρες μας- *στην τραγωδία ξεσπαθώνει.* Οι γυναίκες σιωπούν, βιάζονται, αποκλείονται στο μύθο μέσω του παραδείγματος της Πρόκνης και της Φιλομήλας, και πενθούν αιωνίως. *Στην τραγωδία όμως μιλούν μέσω της Μήδειας*[44]. Πρόκνη και Φιλομήλα μένουν σιωπηλές μέσω του *θρήνου, του αιώνιου οδυρμού, το κλάμα και την ωδή.* Η Μήδεια σπάει το φράγμα της σιωπής του μύθου και μιλά, υπερασπίζεται τη μητέρα, ρητορεύει, *παραφέρεται στο λόγο, όπως η Πρόκνη και η Φιλομήλα παραφέρονται στο θρήνο.*

Οι *"διπλοί εαυτοί"* -ως αδελφές-, η Πρόκνη και η Φιλομήλα[45], γίνονται *ένα πρόσωπο στο πρόσωπο της Μήδειας.* Οι δύο αδελφές γίνονται πρόσωπα τραγικά, και κατέχονται στο εσωτερικό τους από δύο ορμές, του καλού και του κακού, της αγάπης και του μίσους, της ζωής και του θανάτου, όπως αμφίθυμα η Μήδεια αγαπάει και σκοτώνει. *Η ενόρμηση της ζωής και η ενόρμηση του θανάτου, από το μύθο στην τραγωδία εγγράφονται στο πρόσωπο του ήρωα.* Η αμφιθυμία, ως

---

[41] N. Loraux, *Les mères en deuil, ό.π.*, σ. 87.
[42] *Ό.π.*, σ. 63. Όπου τονίζεται ότι "η σχέση Κλυταιμνήστρας - Ιφιγένειας θα μπορούσε να δοθεί αντίστροφα από τη σχέση της Μήδειας με τα παιδιά της και τη σχέση με τον άντρα της".
[43] *Ό.π.*, σ. 90.
[44] *Ό.π.*, σσ. 87 - 88.
[45] *Ό.π.*, σσ. 86 - 87.

ταλάντευση του νου -*ἔνθα καὶ ἔνθα*- είναι ισοδύναμη με κείνη της Πηνελόπης όπως την ιστορεί ο Όμηρος[46], στη ραψωδία τ της *Οδύσσειας*, στ. 509-524:

"Ακόμα κάτι, ξένε, θα 'θελα μικρό να σε ρωτήσω·
της βλογημένης της ξεκούρασης η ώρα σε λίγο φτάνει
γι' αυτόν που μ' όλα του τα βάσανα σε ύπνο γλυκό απογέρνει·
όμως εμένα ο θεός σε αρίφνητα τυράννια μ' έχει ρίξει·
τις μέρες γόζουμαι και δέρνουμαι, κι άλλλη χαρά δεν έχω,
και μόνο τις δουλειές μου γνοιάζουμαι και πιστατώ τις δούλες.
Μα σαν πλακώσει η νύχτα κι οι άνθρωποι να ξαποστάσεουν γέρνουν,
μονάχα εγώ στο στρώμα κοίτουμαι, και την καρδιά μου τρώνε
έγνοιες ακοίμητες, ως μύρουμαι, βαριές, σπαράζοντάς τη.
Η κόρη του Πανδάρεου τ' όμορφο τραγούδι πως αρχίζει,
η Αηδόνα η χλωροπράσινη, άνοιξη σα φτάσει, μες τα φύλλα
των δέντρων τα πυκνά καθούμενη, κι αφήνει τη φωνή της
τη δυνατή ν' απλώσει ολόγυρα, κι όλο σκοπούς αλλάζει,
και το παιδί της κλαίει τον Ίτυλο, του βασιλιά του Ζήθου
το γιό, που από αστοχιά της κάποτε τον είχε θανατώσει·
έτσι και μένα ο νους διχόγνωμος μια δω, μια κει με σέρνει·".

Εξάλλου και ο Τηλέμαχος σε άλλο σημείο[47] στην *Οδύσσεια* (π 73) τονίζει:

"***μητρί δ' ἐμῇ δίχα θυμός, ἐνὶ φρεσί μερμηρίζει ...***"

"της μάνας μου στα δύο ο θυμός στις φρένες διαλογίζεται..."

Η ψυχή διχάζεται: " ὡς καὶ ἐμοὶ ***δίχα θυμός/ ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα***" (*Οδ.*, τ 524-525) *και η ψυχή αυτή είναι μητρική*: "***μητρί δίχα θυμός, ἐνὶ φρεσί μερμηρίζει***" (*Οδ.*, π 73). Και η Πρόκνη αλλά και η Μήδεια, άλλωστε, αναφέρονται ως "***μητρί δυσθουμένον***" (*Μήδ.*, στ. 92).

Η αμφιθυμία είναι θυμός και θύμηση μαζί, και οδηγεί την Πηνελόπη στο "πένθος αμέτρητον" (*Οδ.*, τ 512) και στις "***ὀξείες μελεδῶνες ὀδυρόμενη ἐρέθουσιν***" (τ 517). Αυτή οδηγεί *την Αηδόνα στην αιώνια μνήμη, στο πένθος* και στον οδυρμό, "***ἥ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνὴν αἰδ' ὀλοφυρομένη***

[46] Ομήρου *Οδύσσεια*, μτφρ. Ν. Καζαντζακη-Ι. Κακριδή, Εστία, Αθήνα 1965.

[47] Η παρατήρηση έχει γίνει από την Ανδριανή Δημακοπούλου, "Πρότερες μορφές της αμφιβολίας και της οδύνης όταν σκέφτονταν", *Διαβάζω* - Αφιέρωμα στον Όμηρο, τεύχ. 43, Αθήνα 1985, σ. 31.

"Ιτυλον φίλον" (τ 521-522), και τη Μήδεια *στο "πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὁρμᾶται"* (*Μήδ.*, στ. 183) αλλά και στο θυμό:

(*Μήδ.*, στ. 1079):" *θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*".

Θυμός και θύμηση, ανάμνηση και αιώνια μνήμη, οδυρμός, ωδίνες τοκετού και ωδή πένθιμη αιώνια, αυτά ακριβώς τα στοιχεία διέπουν την πενθούσα και οδυρόμενη μητρότητα στην αρχαία τραγωδία και στην πόλη. Αυτά τα στοιχεία χαρακτηρίζουν τη φονική μητέρα, αλλά και την ποιητική δημιουργία. Ό,τι πηγάζει από τις λέξεις "Ανδών, αλγηδών, μελεδών, όλα ομοιοκατάληκτα, γένους θηλυκού, πένθους και αμηχανίας"[48], συνιστά το *γυναικείο status*[49] και αναφέρεται στο πρότυπο-παράδειγμα της Ανδόνας.

Το παράδειγμα τη Ανδόνας είναι οδυνηρό. Πρώτον, γιατί αναφέρεται στην απώλεια και στη διάρκειά της, *μέσα από τα "αεί των θρήνων"*, και δεύτερον, γιατί "τα αεί των θρήνων" αφορούν τα αντικείμενα της αγάπης που έχουν οριστικά χαθεί: ο έρωτας, ο εραστής, το παιδί. Το *παράδειγμα του πένθους της Ανδόνας είναι διπλό*[50], γιατί σκοτώνει τον γιο που αγαπά και κατόπιν θρηνεί αιωνίως την απώλειά του. *Απελπισία θηλυκή*[51], που την επαναλαμβάνει η Πηνελόπη -με ιδιαίτερο τρόπο, όχι απαραίτητα παιδοκτονώντας-, αλλά μέσα από ένα πένθος *διπλό*[52], φονικό και σωτήριο. *Ωδή,* είναι το τραγούδι δίπλα στον Άδη, αφού ταράσσεται από την απώλεια του Οδυσσέα (*μελεδῶνες ὀξεῖες*) αλλά και (*ὠδίνα*) - *ὠδίς*, αφού βασανίζεται διαρκώς από τις ωδίνες του τοκετού στη σκέψη του Τηλεμάχου (δ 812-813): "*Καί με κέλεαι παύσασθαι ὀιζύος ἠδ' ὀδυνάων πολλέων, αἳ μ'ἐρέθουσι κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*".

Ο θρήνος της Ανδόνας αλλά και της Πηνελόπης -η παρομοίωση είναι ομηρική- γίνεται οδυρμός, θύμηση διαρκείας των όσων αγαπήθηκαν των όσων χάνονται. Θρήνος και ανάμνηση μαζί, μια οδύνη, ίση με τις ωδίνες του τοκετού, το ίδιο οξύς ο πόνος, *ωδίς και ωδή*. Οι ωδίνες του τοκετού για τη δημιουργία της

---

[48] *Ό.π.*, σ. 28.

[49] N. Loraux, *Les mères...*, *ό.π.*, σ. 90.

[50] *Ό.π.*, σ. 84.

[51] *Ό.π.*, σσ. 84 - 85.

[52] Α. Δημακοπούλου, *Διαβάζω*, *ό.π.*, σ. 29, όπου σημειώνεται: "Την Πηνελόπη την ερεθίζουνε δύο τρωκτικά του πόνου, οι *μελεδώνες* με τη σκέψη του Οδυσσέα και οι *ωδίνες* με τη σκέψη του Τηλεμάχου". Για την ετυμολογία των μελεδώνων ο σχολιαστής σημειώνει για τους στίχους: "*παρὰ τὸ τὰ μέλη ἔδειν*" δ 650, και τ 517: "οι γλωσσολόγοι αναγνωρίζουν στο λεξιλόγιο του πόνου ότι δεν υπάρχει πιο αινιγματώδης λέξη από την οδύνη που ακούγεται σαν συνεχής υπαινιγμός στην άλλη ωδίνα-ωδίς, την αφιερωμένη στον τοκετό".

ζωής είναι και ωδή -άσμα του Άδη- που θρηνεί για τη ζωή που χάνεται. Η ωδή δημιουργεί την ποίηση στο έπος του Ομήρου, και είναι ένα τραγούδι θανάτου.

Τα "αεί των θρήνων και των λυγμών υποδηλώνουν θηλυκά μυστικά"[53]. Υποδηλώνουν τις γυναικείες ομολογίες, που είναι "κρυφοί" οδυρμοί τραγούδι Αηδονιού[54], *μια ενοχή μυστική όλου του κόσμου.* Ακόμη και στο φαντασιακό της πόλεως, οι πολίτες συνδέουν διαρκώς τη μητέρα και το γυναικείο θρήνο -με την ενοχή ως απία για τα δάκρυά της[55]. Η ενοχή ξεπληρώνεται με το θρήνο και δικαιολογεί μέσω του πένθους των γυναικών, *τη γυναικεία θέση να ομολογείται κρυπτία στην πόλη*[56]. *Κρυπτία και χθόνια είναι η θέση των γυναικών στο έπος αλλά και στη πόλη.* Ο κατ' εξοχήν γυναικείος χώρος θεωρείται σε δόμους, κρεβάτια, (λέχεα, πυκνιές κρυψώνες, σκιερές γωνιές), εκεί που ξαποσταίνουν οι άνθρωποι, ένας χώρος χθόνιος μυστικός και κρυμμένος. Εκεί η θέση της γυναίκας είναι *ιερατική, καθεζόμενη και κρυπτία* (Αηδών, Πηνελόπη, Μήδεια κ.ά).

Οι μητέρες κρατούν αμφίσημα τις ιδιότητες τους, παιδοκτονούν και θρηνούν, αλλάζουν ρόλους και εικόνες, *θυμούνται και θυμώνουν υβριστικά* πενθώντας τις απώλειες του παρελθόντος στο ασφυκτικό παρόν, κάνοντας τις ωδίνες του τοκετού υπόθεση κοινή και επικίνδυνη, όταν δημοσιοποιείται ο θρήνος και η ανάμνηση. Το κρυφό, χθόνιο ή ιερό γίνεται τραγούδι -ωδή- μοιρολόι, τραγωδία. Η αναφορά των πρώτων αγκαλιασμάτων, της πρώτης ηδονής, της επιθυμίας προς το παιδί ή τον σύζυγο, *μετατρέπει την κρυπτία θέση των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα σε δημόσια θέση.*

Η κρυπτία θέση των γυναικών, και ειδικότερα της μητέρας, είναι η θέση που εδρεύει στα "ιδιαίτερα" χθόνια, δόμους, λέχεα. Εκεί πενθεί και σώζει τη μνήμη, *αποθηκεύοντας τη σε κρύπτες-θόλους, μήτρες.* Η αποθήκευση της μνήμης που μπορεί αργότερα να μας δικάζει και να μας δολοφονεί, αν σκεφτούμε τη Μήδεια και τη Κλυταιμνήστρα. Από την άλλη, όμως, με τη *διαφύλαξη της μνήμης η γυναίκα - μητέρα εισέρχεται στον δημόσιο χώρο.*

---

[53] N. Loraux, *ό.π.*, σ. 97.

[54] Το ίδιο κρυφά δίδεται μέσα από την εικόνα όπως την παρουσιάζει ο Όμηρος, *Οδύσσεια*, τ 519: "*δενδρέων έν πετάλοισι καθελυμένη πυκνοΐσιν*".

[55] *Ό.π.*, σ. 98.

[56] *Ό.π.*, σ. 97.

Αρκεί να θυμηθούμε πώς λειτουργεί στην αγορά *ο συμβολικός χώρος της Ρέας, το τέμπλο της Μητέρας και Μητέρας των θεών, το* ***Μητρῶον***[57]. Εκεί, στο ***Μητρῶον***, θα διαφυλαχτεί η γραπτή μνήμη της πόλεως[58], τα αρχεία της, *μία δημόσια αποθήκη γραφής που θα έχει ως σύμβολό της τη Μητέρα*, γεγονός που *φανερώνει την τάση της Μητέρας να αποθηκεύει μυστικά τη μνήμη*. Οι μητέρες, στην πόλη, στην τραγωδία και στο μύθο, *αποθηκεύουν*. Δέχονται τα ίχνη της μνήμης, ή το ίχνος ως εγγραφή και αγκάλιασμα του πατέρα [59], μια εγγραφή στο εσωτερικό της μήτρας, όπως δέχονται και φυλάττουν στο Μητρώον *τις εγγραφές της πόλης*[60], *τα δημόσια έγγραφά της*.

Η *"γραφή"* -ποιητική και μη- *έχει συστατικό της την οδύνη, την ωδή και την ανάμνηση*. Η γραφή και η δημιουργία είναι συχνά οδυρμός και κλάμα κρυφό, σιωπηλό. *Ομολογία δημόσια* για τα δημόσια πρόσωπα ως προς τον Μητρώον και *ιδιωτικές ανομολόγητες μνήμες* οδυνηρές για τον άντρα -πατέρα- σύζυγο αλλά και τη γυναίκα, στην τραγωδία και στο μύθο. Οι "εγγραφές" τέτοιου τύπου συχνά δολοφονούν, μας λένε οι δολοφονικές μητέρες. Δολοφονούν παιδιά, *όπως μπορεί και να αφανίζουν πολίτες*. Δολοφονούν, επειδή η αποθήκευση της μνήμης γεμίζει *οργή και οργιάζει κάθε ξύπνημά της* οδηγώντας *τον αιώνιο θρήνο*.

Εκεί εδρεύει κάθε θάνατος, γι' αυτό και στον Κεραμεικό αναπαρίστανται πουλιά που μεσπεύουν τη ζωή και το θάνατο. Έτσι δικαιολογείται και η παρουσία της Αηδόνας δίπλα σε κάθε εξαγγελία θανάτου, όπως εκείνη που κάνει η Κασσάνδρα (Αισχ., *Αγαμέμνων*, στ. 1440-1443) αλλά και (στ. 745). Ό,τι, προφητεύει, εξαγγέλει, ταυτίζει τη δολοφονία, παιδοκτονία ή συζυγοκτονία με το σπαραγμό της ψυχής, τον θρασμό μελών του κορμιού, το περίφημο γεύμα του Τάνταλου ή και του Πέλοπα. Κάθε αιματοχυσία, με την παραφορά της Αηδόνας, είναι παραφορά στο θρήνο, στο κλάμα, στην ουσία υπαινίσσεται τη μητρική εικόνα που πάσχει, αγαπάει και καταστρέφει. Η Αηδόνα γίνεται από γυναίκα, πουλί, είναι μητέρα και ερωμένη, διαρκώς φτεροκοπά ανάμεσα στο γυναικείο πληθυσμό, είναι σκιά και φάντασμα, σαν υποψία, σκέψη και επιθυμία προς πραγμάτωση.

---

[57] *Ο.π.*, σσ. 101-102.
[58] *Ο.π.*, σ. 106.
[59] *Ο.π.*, σ. 109.
[60] *Ο.π.*, σ. 112.

Οι μητέρες είναι *μήτρες της μνήμης*, που μέσα από θρήνους δολοφονούν επειδή έχασαν όσους αγάπησαν. Μητέρες ως μήτρες μνήμης και ζωής, που παραφυλάττουν το διαρκές πέρασμα στον Άδη, σαν μύηση, γέννηση και ταξίδι, ότι επίσης *ανάγει την τραγωδία σε ωδή θανάτου*, σ' ένα διαρκή θρήνο, ένα πένθιμο τραγούδι για τον θεό και τον άνθρωπο. Η μητρότητα στην αρχαία Ελλάδα είναι πρότυπο του πένθους, δολοφονική και υπέρμετρη, όπως είναι και *μάχιμη*. Η μαχόμενη θηλυκότητα είναι συνώνυμη της μάχιμης μητρότητας· *τραβά μαχαίρι*, κάνοντας την υπόθεση "της θρηνούσας και εγκαταλελειμμένης γυναίκας" μια υπόθεση επικίνδυνη. Το μαχαίρι είναι κρυμμένο στον γυναικείο χιτώνα, αλλά συχνά υψώνεται δημόσια στην αρχαία τραγωδία.

Πως εξηγούνται, με αυτά τα δεδομένα, το γεγονός ότι τα μητρικά πρότυπα, *ως παραδείγματα μητρότητας, παιδοκτονούν;* Τι είδους αποθέωση της μητρότητας έχουμε, όταν αυτή παιδοκτονεί; Τι είδους μητέρες οργής και οδύνης, μνήμης και οδυρμού ανατρέφουν τους αρχαίους Έλληνες, θεούς και θνητούς, ήρωες και πολίτες; *Γιατί η μητρική εικόνα δολοφονεί διαρκώς, όπως γεννά;*

Η N. Loraux μάς απαντά[61]: "Οι μητέρες βιώνουν μια απώλεια που τους σπρώχνει στην εκδίκηση και την ενοχή". Και συνεχίζει[62]: "Έργα των γυναικών είναι να σκοτώνουν σαν τις Ερινύες όταν προσβάλλεται η μητρότητά τους, σαν μια αποπεράτωση του πένθους και της μοίρας τους". Επιπλέον[63]: "Οι μητέρες που σκοτώνουν τα παιδιά-αγόρια μισούν τα φαντάσματα του φόβου των Ελλήνων-ανδρών μπροστά στο γένος των γυναικών. Στρέφονται κατά των παιδιών γιατί αυτά εκπροσωπούν τον πατέρα".

Οι ψυχαναλυτικές μελέτες της Melanie Klein απαντούν[64] *"μέσω της σχάσης στην αρχαϊκή μητέρα":*

> "Καλές και κακές μητέρες, είναι η σχιδοειδής συμπεριφορά που προκαλείται από την αγωνία της ανατροφής. Η αγωνία αυτή διέπεται από τα δύο βασικά ένστικτα στις μητέρες, το ένστικτο της ζωής, την ενόρμηση της αγάπης, και το ένστικτο του θανάτου, την ενόρμηση της καταστροφής".

---

[61] *Ό.π.*, σ. 75.
[62] *Ό.π.*, σ. 76.
[63] *Ό.π.*, σσ. 83 - 84.
[64] Melanie Klein, *Réflexions sur l' Orestie*, Tel-gallimard, Παρίσι 1975, σ. 191. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κεφάλαιο "Envie et gratitude", σ. 191-203.

Μολοταύτα, η "σκοτεινότητα στη μορφή της μητρότητας εξακολουθεί και υπάρχει"[65] ακόμα και όταν οι παιδοκτονίες διαβάζονται ως αντεστραμένες σχέσεις του οιδιπόδειου συμπλέγματος[66] ή ακόμα και μέσα από το "οιδιπόδειο". Κατά τη γνώμη μας, η φροϋδική προσέγγιση δυσκολεύεται να ερμηνεύσει τη μητρική εικόνα, ίσως επειδή *κέντρο των αναλύσεών της στάθηκε περισσότερο το πατρικό πρότυπο*[67], που φέρει και επιβάλλει την αλήθεια.

Ακόμα περισσότερο, αδυνατεί να ερμηνεύσει *την τερατωδία των αρχετυπικών μητρικών μορφών της αρχαίας Ελλάδας.* (Η τουλάχιστον δεν γνωρίζουμε εμείς παρόμοιες μελέτες, εκτός της Melanie Klein). Ακόμη κι όταν καταλήγει σε διαπιστώσεις του τύπου "η μητέρα παιδοκτονεί λόγω της μετάθεσης ή και της μεταστροφής της επιθυμίας από τον άντρα-σύζυγο στο παιδί, που το εκλαμβάνει ως προέκταση του αγαπώμενου αντικείμενου της επιθυμίας της". *Οι απαντήσεις δεν επαρκούν.* Το ερμηνευτικό εργαλείο της ψυχανάλυσης (ή όταν στεκόμαστε στη ψυχανάλυση *εργαλειακά),* αδυνατεί να δώσει απαντήσεις. Παρότι οι αδυναμίες ή *οι ανακαλύψεις της ψυχανάλυσης γίνονται δρόμος* για κάθε έρευνα, τις απαντήσεις για τις τερατωδίες των μητρικών μορφών ή και της γυναικείας παρέκκλισης γενικότερα *τις παραδίνουν τα ίδια τα κείμενα των μύθων* και της τραγωδίας, όπου στηρίχτηκε άλλωστε η ψυχανάλυση. Βέβαια τα ερωτήματα πολλαπλασιάζονται και η στάση μας γίνεται ακόμα πιο αβέβαιη, όταν παρατηρούμε ότι παιδοκτονίες γίνονται και σήμερα, συμβολικά ή και πραγματικά. *Είναι ένα διαρκές ψυχικό πρόβλημα της μητρικής εικόνας άραγε και από ποιά ψυχική αναγκαιότητα δραστηριοποιείται;*

---

[65] Severine Auffret, *Nous Clytemnestre - Du tragique et des masques*, des Femmes-essais, Παρίσι 1984, σ. 131.

[66] Ouvrage Collective, *Psychanalyse et culture grecque*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1980, σ. 17. Ιδιαίτερα το κεφάλαιο : "Oedipe avant le comlexe" σσ. 35 - 52.

[67] Παρότι τα τελευταία χρόνια υπάρχει μια αξιόλογη ψυχαναλυτική προσπάθεια για τις μητέρες, μία έκφραση της οποίας ήταν το αφιέρωμα στο *Nouvelle revue de Psychanalyse*, "Les Mères" No. 45, Gallimard, Printemps, Παρίσι 1992.

5.2. Τερατικές μητέρες

"Περσέως τ' ἐν φρεσὶν
<σαΐσις> καρδίαν σχεθών,
τοῖς θ' ὑπὸ χθονὸς φίλοισι
τοῖς τ' ἄνωθεν, προφράσσων φάρος,
Γοργοῦς λυγρᾶς ἔνδοθεν
φοινίαν ἅταν τίθει, τὸν αἶσιον δ'
ἐξαπόλλυ' εἰσορῶν"
Αισχύλου, *Χοηφόροι*, στ. 831-836[68].

Η Κλυταιμνήστρα, στην τραγωδία *Χοηφόροι* του Αισχύλου, έχει τη μορφή μιας ***Γοργοῦς λυγρᾶς***. Κατοικεί στον οίκο των Ατρειδών -ένα τοπίο του Άδη- και, όπως όλες οι Γοργόνες, παράγει τον εφιάλτη του θανάτου. Ο Ορέστης, για να την σκοτώσει, πρέπει να μιμηθεί το τέχνασμα του Περσέα, όταν σκότωνε τη φοβερή Μέδουσα, δεν πρέπει δηλαδή να αντικρίσει τη φοβερή όψη της. Ο Ορέστης ενεργεί μέσω του ***"προφράσσων φάρος"*** (Αισ., *Χο.*, στ.833)[69] και ο Περσέας χρησιμοποιεί το καθρέφτισμα της μορφής στην ασπίδα του.

Το τερατικό τρομάζει και αποδιώχνεται μέσα από την ίδια του την εικόνα. Το βλέμμα της Γοργόνας, της Μέδουσας ή της Κλυταιμνήστρας αφοπλίζει τη ζωή και τους ήρωες. Όποιος αντικρίζει την όψη τους, πετρώνει. Η αντιμαχία με το τερατικό γίνεται ένας αγώνας υπέρμετρος, ατέρμονος και εφιαλτικός. Οι Γοργόνες συχνά εικονίζονται (σε αγγεία, στην τέχνη και άλλες κεραμεικές παραστάσεις) φτερωτές, με φίδια στα μαλλιά, τους ώμους, τη ζώνη. Είναι φοβερές και ανοίκειες μορφές. Προαναγγέλλουν το θάνατο, ωθούν σ' αυτόν, τον αναπαράγουν. Η Μέδουσα έστελνε τη Γοργώ (κεφαλή, με φίδια στα μαλλιά και χωρίς σώμα) για να προετοιμάζει την είσοδο στον Άδη. Ο Περσέας ένας ήρωας χθόνιος, που εμπλέκεται διαρκώς στον μύθο των Ατρειδών, στην περιήγησή του στον Άδη,

---

[68] Αισχύλος *Χοηφόροι-Ευμενίδες*, εισ.-μτφρ.-σχ. Ερρ. Χατζηανέστης, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χχ. (Μτφρ. στ. 831-836: "Μέσ' στα στήθια σου έχοντας/ την καρδία του Περσέα, για όσους/ σ' αγαπούν ζωντανούς ή νεκρούς/ φονικό δώσε θάνατο/ της ολέθριας Γοργόνας που ζη μέσ' στο σπίτι,/ και τον ένοχο μόλις τον δής/ ξέκανέ τον". (Η ανάγνωση των *Χοηφόρων* για το κεφάλαιο που ακολουθεί, έχει στηριχθεί στην ίδια μετάφραση).

[69] Ο Ορέστης σκοτώνει μέσω ενός πέπλου. Βλ. Ευριπίδου *Ηλέκτρα*, στ. 1222.

εξαπατά το τρομακτικό μέσα από την αντανάκλασή του με το ίδιόν του. Μόλις σκοτώνει τη Μέδουσα, από το κεφάλι της ξεπηδούν τρομακτικά στοιχειά και ο ήρωας εισέρχεται νικητής στον Άδη. Έχει νικήσει το θάνατο, το ανυπέρβλητο έχει πια ξεπεραστεί και η εξοικείωση με το τρομερό γίνεται πλέον, μέρος των διηγήσεων.

Ο Ορέστης καλείται να πράξει το ίδιο, μόνο που τη θέση της Γοργόνας την έχει η μητέρα του. Στο τοπίο όπου πρόκειται να γίνει η αναμέτρηση διαφεντεύει η Περσεφόνη, γι' αυτό το λόγο η Ηλέκτρα την καλεί προς βοήθεια τους, "***ὦ Περσεφάσσα, δὸς δὲ γ' εὐμορφον κράτος***" (*Χο.*, στ. 490). Ο Ορέστης μεταμορφώνεται σε δράκο, "***ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ***" (*Χο.*, στ. 549) για να αντιμετωπίσει μια μητέρα-τέρας, μια μητέρα,"***δεινῆ ἔχιδνα***" (*Χο.*, στ. 248). Ο Κ. Κερένυϊ αφηγείται για την Έχιδνα[70]:

> "Γεννήθηκε σ' ένα σπήλαιο, η θεία Έχιδνα, με αντρικό φρόνημα, μια γιγάντια μορφή, που δεν έμοιαζε ούτε με θνητό άνθρωπο ούτε με αθάνατο θεό. Η μισή ήταν μια καλλιπάρεια νέα γυναίκα με αστραφτερά μάτια, η άλλη μισή όμως ένα απαίσιο, τεράστιο ευκίνητο φίδι, που καταβρόχθιζε στα κοιλώματα της θείας Γης τα θύματά της ζωντανά".

Η μητέρα η οποία μεταμορφώνεται συχνά σε τέρας, Έχιδνα ή Γοργόνα και όταν δολοφονείται γίνεται σκύλα στην είσοδο του Άδη, είναι μια συνηθισμένη μεταμόρφωση για το φαντασιακό των αρχαίων Ελλήνων. Η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη, η Αγαύη, η Μήδεια, η Εκάτη λαμβάνουν αντίστοιχες μορφές, ενώ η Πρόκνη και η Φιλομήλα μεταμορφώνονται σε πουλιά. Η Κλυταιμνήστρα επανέρχεται ως φάντασμα από τον κάτω κόσμο και υποκινεί την καταδίωξη των Ερινύων (Αισχύλου, *Ευμενίδες*). Η επαγρύπνηση της μητρότητας κοντά στον Άδη με τη μορφή τέρατος επαναλαμβάνεται επίσης συχνά στην μυθολογία. Η νικηφόρα αναμέτρηση με το τρομακτικό τόσο για τον Περσέα[71] όσο και για τον Ορέστη καθοδηγείται από τους θεούς, που ωστόσο δεν αφήνουν ατιμώρητους τους ήρωες που ασέβησαν στο δίκαιο της μητρότητας. Η Κλυταιμνήστρα προειδοποιεί τον Ορέστη:

(Αισ., *Χο.* στ. 924) : "***ὅρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας***".

---

[70] Κ. Κερένυϊ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, *ό.π.*, σ. 61.

[71] Σε ορισμένες διηγήσεις ο Περσέας αντιμάχεται το θεό Διόνυσο και συμφιλιώνονται μόνο όταν αναλαμβάνουν να απελευθερώσουν τη μητέρα, βλ. Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 308.

"Πρόσεξε, φυλάξου απ' της μητέρας σου τις οργισμένες σκύλες".

Ο Ορέστης αμέσως μετά τη μητροκτονία, αρχίζει την περιπλάνησή του στον κόσμο. Η δική του περιπλάνηση αντιστοιχεί σ' εκείνη του Περσέα, αφού και οι δύο ήρωες πολεμούν διαρκώς το αδυσώπητο γένος των Γοργόνων και των Ερινύων, αντιμάχονται το τερατικό και το υπερβαίνουν. Οι χθόνιες μάχες με τα ανήκουστα και αόρατα στοιχειά, που καταδιώκουν τους ήρωες ακούραστα μέρα νύχτα, αναπαράγουν το φόβο, την άβυσσο, την ενοχή, διψούν για εκδίκηση, είναι μάχιμες και δεν εγκαταλείπουν την καταδίωξη ποτέ. Η προσωποποίηση του φόβου, της ενοχής, των τύψεων, του τρόμου μπροστά στο θάνατο, το υπερβολικό, το τερατικό, σκιαγραφείται πλήρως σ' αυτές τις μορφές, γεγονός που τις κάνει να εμπλέκονται συχνά με τις παραισθήσεις του νου, τα όνειρα και τους εφιάλτες. Ο Ορέστης τις βλέπει να έρχονται καταπάνω του -κάτι που ο χορός δεν μπορεί να δει- με μαύρους χιτώνες. Έχουν φίδια στα μαλλιά και τον διώχνουν από παντού.

(Αισ., *Χο.*, στ. 1048-50): "*ἆ, ἆ.*
δμωαὶ γυναῖκες, αἵδε, Γοργόνων δίκην,
φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ' ἂν μείναιμ' ἐγώ".
"Α, α!
Σκλάβες γυναίκες, να τες, σαν Γοργόνες
σταχτόμαυρους φορούν χιτώνες και ζωσμένες είναι
πλήθος φίδια· δε μπορώ να μείνω πια εδώ".

Πως αυτές οι τερατικές και ανοίκειες μορφές υπερασπίζονται τη μητρότητα; Γιατί το μητρικό προσωπείο εναλλάσσεται με τα τρομακτικά προσωπεία-τέρατα του Άδη, τις Γοργόνες ή τη Γοργώ, τις Ερινύες, τις Γραίες, την Έχιδνα, την Εκάτη; Τι σημαίνει, το ότι οι μητέρες μεταμορφώνονται σε τέρατα, προασπίζοντας άλλοτε τη ζωή και άλλοτε το θάνατο; Δεδομένου, ότι η "τερατωδία" της μητρικής μορφής επαναλαμβάνεται διαρκώς στο μύθο και στην τραγωδία. Το μητρικό πρότυπο της φονικής μητέρας προσωποιείται μέσα από μορφές που προκαλούν φρικτά συναισθήματα. *Η δίκη των Γοργόνων* από τις *Χοηφόρες* ώς τις *Ευμενίδες* του Αισχύλου, είναι ένα δικαστήριο ανελέητο που υπερασπίζεται μέσω του αίματος την συγγένεια, τη μητρότητα αλλά και συμβάλλει στη δημοκρατία της πόλης.

Το τέλος της *Ορέστειας* παραδίδει τις ιδιότητες τους, μας εξοικειώνει με την παρουσία τους, υπενθυμίζοντας τη δυναμική τους:

(Αισ., *Ευμ.*, στ. 48-55): "***οὗτοι γυναῖκας, αλλά Γοργόνας λέγω,***
οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάστω τύποις
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὗται, μέλαιναι δ', ες τὸ πᾶν βδελύκτροποι·
ῥέγκουσι δ'οὐ πλατοῖσοι φυσιάμασιν·
ἐκ δ'ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα".

"Όχι γυναίκες βέβαια, μα λέω Γοργόνες είναι,
μα κι ούτε πάλι με Γοργόνων τις μορφές
θε να τις παρομοιάσω. Κάποτε τις είδα
σε ζωγραφιά, ν' αρπάζουνε τα δείπνα του Φινέα·
μ' αυτές είναι χωρίς φτερά και μαύρες κι ολωσδιόλου
σιχαμερές· και ροχαλίζουν με ρουθούνισμα φριχτό·
και χύνουν απ' τα μάτια τους απαίσιον υγρό".

Πώς αυτή η τρομακτικότητα προασπίζει το μητρικό στοιχείο, δηλαδή ότι πιο προσφιλές και οικείο υπάρχει για τον άνθρωπο; Με ποιον τρόπο συμφιλιώνεται το οικείο με το ανοίκειο στην Κλυταιμνήστρα, τη Μήδεια, την Αγαύη, την Εκάβη; Οι *Ευμενίδες* του Αισχύλου εκθέτουν ολοκληρωμένα τα στοιχεία που συνθέτουν τη μητρική εικόνα, μέσω του παραδείγματος της Κλυταιμνήστρας, όπως και τη γυναικεία στάση στον κόσμο του έπους, στην τραγωδία αλλά και στην πόλη, και αναδεικνύουν τον βασικό ρόλο τους τόσο για τη στήριξη και τη δημιουργία της δημοκρατικής πόλης όσο και για την καταστροφή της.

Οι τερατικές μητέρες είναι μητέρες που εξοικειώνονται με το θάνατο, εξοικειώνοντας εμάς με τη ζωή. Τι άλλο μπορεί να σημαίνουν οι νίκες του Περσέα και του Ορέστη; Η αντιμετώπιση του τερατικού είναι *ζήτημα θεωρίας και θεώρησης* για τη ζωή και το θάνατο, για τις αξίες της πόλης και του οίκου, ακόμα και για την πολιτική διαχείριση. Η ανατομία του μητρικού βλέμματος επιτυγχάνεται στο τραγικό θέατρο, που *θεωρεί* τη ζωή και *θεωρείται* μέσω της μεταμόρφωσης.

Οι μεγάλες μητρικές φιγούρες, στην τραγωδία μεταμορφώνονται σε "στοιχεία" της φύσης. Μήδεια και Κλυταιμνήστρα γίνονται σκύλες, όπως και η Εκάβη, λαμβάνουν τις όψεις των λιονταριών, της μέγαιρας, του ταύρου, ή σχετίζονται με φίδια. *Η "ζωολογία" της μητρικής εικόνας διαμορφώνει το τερατικό* [72], μέσα από φίδια, πουλιά, άλογα, σκύλες, λέαινες. Η Μήδεια στον Ευριπίδη αποκαλείται *σκύλα* (στ. 1343), έχει βλέμμα μητρικό μιας αγάπης που παράλληλα προκαλεί αποστροφή: "***καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένῃ. ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην***" (στ. 91-92). Ένα βλέμμα που η εγγύτητά του, όπως δείχνουν οι στίχοι "***καὶ μὴ πελάσπτ' ὄμματος ἐγγύς***" (στ. 101), είναι επικίνδυνη, θανατηφόρα. *Ένα βλέμμα θανάτου που αφαιρεί τη ζωή,* όπως το βλέμμα της Γοργώς ή και της Μέδουσας, που πετρώνει τη ζωή, κόβει την ανάσα. Ένα βλέμμα που αλλάζει από τη μια στιγμή στην άλλη και γίνεται από βλέμμα λέαινας, βλέμμα ταύρου: "***καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης ἀποταυροῦται δμωσίν,/ ὅταν τις μῦθον προφέρων πέλας ὁρμηθῇ***" (στ. 187-188). Τα στοιχεία της φύσης χαρακτηρίζουν το μητρικό ήθος, το οποίο στην περίπτωση της Μήδειας είναι άγριο και στυγερό, αντίστοιχο με κείνο της λεχώνας λέαινας και του ταύρου.

(Ευρ., *Μήδ.*, στ. 103-104):" ***Ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν,***
φρενὸς αὐθάδους".

Ο Ιάσων την αναγνωρίζει μέσα στην αγριότητα, *σαν λέαινα, ή σκύλα* και όχι σαν γυναίκα. Μετά το φόνο των παιδιών τα προσωπεία πέφτουν: "***λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν***" (στ. 1341-1342). Η τερατωδία είναι ένα άλλο βλέμμα αναγνώρισης του ίδιου του προσώπου. Η Έχιδνα λόγου χάρη είναι από τη μέση και πάνω όμορφη γυναίκα και από τη μέση και κάτω τεράστιο φίδι, ενώ η Γοργόνα έλκει και απωθεί, γοητεύει και σκοτώνει. Η τερατωδία είναι ταυτόσημη με τις αγριότερες μορφές της φύσης, παραπέμποντας *στη μητρότητα και το θηρίο*[73].

Μητέρες-θηρία, με βλέμμα φονικό, που δίδονται μέσα από μεταφορές και παρομοιώσεις από τη φύση και τα ζώα, εντασσόμενες έτσι αυτόματα στο φυσικό και ζωικό βασίλειο[74]. Τέρατα ή θηρία, οι μητέρες γεννούν, ανατρέφουν, αγαπούν αλλά και αποκαλύπτουν την άλλη πλευρά της μητρότητας. Τα γυναικεία αυτά

---

[72] J.- P.Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, μτφρ. Ι. Παππάς, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σ. 68.
[73] Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, *ό.π.*, σ. 270.
[74] *Ό.π.*, σ. 271.

τέρατα *είναι τέρατα μητρότητας*, άλλοτε από την υπερβολική ενθύμηση της οδύνης κατά τη διάρκεια της γέννας και άλλοτε από την υπερβολή της αγάπης τους ή την παραφορά της. Η *υπερβολική αγάπη στα αντίθετά της γεννάει τέρατα και η μητρική αγάπη είναι μια αγάπη εν υπερβολή. Η αγάπη στην υπερβολή της σκοτώνει.* Γι' αυτό και οι μητέρες γίνονται τέρατα δολοφονίας και αγάπης, δεδομένου ότι οι τερατικές μητέρες σχετίζονται με το τερατικό ιδιαίτερα *στις "σκηνές του τοκετού", τις ωδίνες, τις υπερβολές του πόνου και της οδύνης.* Έτσι η Κλυταιμνήστρα, πριν δολοφονηθεί, επιδεικνύει το μητρικό της στήθος, ενώ η Μήδεια θυμάται διαρκώς τον τοκετό λίγο πριν παιδοκτονήσει.

Οι τρομερές μητέρες είναι στην ουσία τρομερά μητέρες[75]. Ίσως εδώ να δικαιώνεται και *η κλαϊνική σχάση για την αρχαϊκή μητέρα*: καλή και κακή. Η αγωνία της ανατροφής έχει δύο ενορμήσεις: την ενόρμηση της ζωής και την ενόρμηση του θανάτου. *Μητέρες αμφίθυμες* όπως όλες οι μητέρες του κόσμου, αγαπούν και σκοτώνουν. Στις στιγμές του φόνου, στην αρχαία ελληνική τραγωδία, το μητρικό πρόσωπο να αλλάζει, να γίνεται η ίδια η *τερατωδία της φύσης που γεννά, δημιουργεί και καταστρέφει. Μητέρες διπλές*, σαν διπλή όψη της ίδιας αλήθειας. Μητέρες τερατικές, επειδή το τερατώδες ενσαρκώνει το χθόνιο, συγχωνεύει το ιερό με το ανίερο, το θείο και το ανθρώπινο με το δαιμονικό, συμφιλιώνει τη θηριωδία με τα ανθρώπινα. Οι τερατικές μητέρες στην τραγωδία συγγενεύουν με τις μεγάλες θεότητες της μητρότητας, τις μητέρες των θεών και των ανθρώπων τις οποίες και επικαλούνται στο τραγικό τους τόλμημα ή τη στιγμή της γέννας: Ήρα, Ρέα και τη μεγάλη μητέρα, Γη - Γαία.

Στις μητρικές αυτές θεότητες, η μητρότητα είναι ύποπτη. Η Ήρα προστατεύει τη μητρότητα, τη γονιμότητα αλλά παρακινεί και σε δολοφονίες παιδιών, μέσω του παραδείγματος της Ινώς ή ακόμα μέσω του κατατρεγμού της για το θεϊκό παιδί, τον Ήφαιστο.

Η Ρέα, η μεγάλη μητέρα των θεών -*μια προϊστορική μητέρα*-, αυτή που γεννά τον Δία, την Ήρα, την Δήμητρα, την Εστία, τον Ποσειδώνα και τον Άδη[76], εμφανίζει επίσης ανησυχητική μητρότητα. Όταν γεννά τον Δία συμπράττουν στις

[75] N. Loraux, *Les Mères...*, *ό.π.*, σ. 119.
[76] Ησιόδου *Θεογονία*, στ. 125-210, μτφρ. Π. Λεκατσάς, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

ωδίνες του τοκετού πολεμιστές[77], ενώ και όταν αναπαρίσταται η γέννηση στην Ανατολή -Μικρά Ασία και Φρυγία- την αναγνωρίζουμε ανάμεσα σε λιοντάρια[78]. Η ίδια μεγάλη θεά, θάβει παιδιά, προστατεύοντάς τα ή αποκρύπτοντάς τα, κάτι που το γνώριζε καλά από τη μητέρα της τη Γαία- Γη[79], αφού και εκείνη έθαβε και προστάτευε, παιδιά από τον "κακό" πατέρα Κρόνο.

Ύποπτο είναι επίσης και *το έργο προστασίας* που επιτελούν οι θεότητες του τοκετού ή ψυχοφυλάκτρες, όπως η Άρτεμη και η Εκάτη[80]. Στο μύθο οι μητρικές αυτές θεές -Άρτεμης και Εκάτη[81]- που άλλοτε γεννούν και άλλοτε όχι, παραστέκονται στις γέννες, συνοδεύοντας τη μητρότητα, θετικά και αρνητικά. Η Άρτεμη λατρεύεται με την επωνυμία *Λοχία*, θεωρείται προστάτιδα των τοκετών, και συνδέεται με την Γοργώ σε μεταμορφώσεις. Ο τοκετός προσδίδει ζωώδη χαρακτήρα και συνδέει με φυσικούς δεσμούς τη μητέρα με το παιδί, στοιχεία που βρίσκονται υπό την προστασία της θεάς Άρτεμης. Εν προκειμένω ο J.-P. Vernant προσθέτει[82]:

> "...η γέννα με τις κραυγές, τις ωδίνες και το παραλήρημα που συνοδεύει τον τοκετό, όπως συμβαίνει και στα ζώα, υποδηλώνει στα μάτια των Ελλήνων την άγρια και ζωώδη πλευρά της θηλυκότητας· την ίδια στιγμή που η σύζυγος, ως μητέρα, προσφέροντας στην πόλη ένα μελλοντικό πολίτη -αναπαράγοντάς την- δείχνει τέλεια ενσωματωμένη στον πολιτισμένο κόσμο".

Η Άρτεμη -θεά του περιθωρίου αλλά και της ένταξης στην πόλη- προστατεύει τη μητέρα από τις ωδίνες του τοκετού, την εξώθηση της ζωής, και παραφυλάει τα σύνορα-όριά της που είναι ο θάνατος, σημασιοδοτώντας έτσι με την παρουσία της τη χθόνια όψη κάθε γέννας.

---

[77] Οβίδιου *Μεταμορφώσεις*, 4. 282 όπου σημειώνεται ότι: "ξεφυτρώνουν μετά από μια βροχή". Πλάτωνος *Συμπόσιον*, σχ. 215 e, όπου σημειώνεται ότι "ξεφύτρωσαν από τα δάκρυα του βρέφους". Τέλος ο Διόδωρος ο Σικελιώτης 5. 65. 1, σημειώνει ότι "πράγματι συνδεόταν με το θεϊκό βρέφος".

[78] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σσ. 89 - 90.

[79] Ησιόδου *Θεογονία*, *ό.π.*, στ. 130 - 150.

[80] Αναφερόμαστε ιδιαίτερα σ' αυτές και όχι σε όλες γιατί αυτές αναφέρει και το ευριπίδειο κείμενο της *Μήδειας*.

[81] Ησιόδ., *Θεογ.*, στ. 411 - 452, *ό.π.*, σ. 37, "ο ύμνος στην Εκάτη ήγειρε συζητήσεις μεταξύ των διαδομένων αυτών ως γνήσιον και των θεωρούντων ως εμβόλιμον. Ο ποιητής την εξυμνεί ως τα μάλιστα τιμημένη υπό του Διός, ως θεάν έχουσαν μερίδιον και εις τα τρία του κόσμου βασίλεια, τον Ουρανόν, τη Γη και τη Θάλασσα". Για το ίδιο εξάλλου βλ. Απολ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 467.

[82] J.- P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, *ό.π.*, σ. 25.

Ψυχοφυλάχτρες και μαίες, ψυχοπομποί της ζωής και του θανάτου -η Εκάτη και η Άρτεμη- αφουγκράζονται ό,τι φυλάσσει τη ζωή, την προστατεύει, την οδηγεί στην οδύνη, σαν καθοδήγηση και πέρασμα διαδρομής. *Σαν τα περάσματα όπου ενεδρεύουν τα τέρατα, θηρία ή δαιμόνια που η υπερνίκησή τους επιτυγχάνεται επίσης με την αναπαράσταση μιας τερατωδίας.* Στοιχεία που αναγκαστικά συνδέουν τις μητρικές μορφές, θεϊκές ή θνητές, με την τερατωδία και το τρομακτικό, με ό,τι *έλκει και απωθεί, επιθυμεί και σκοτώνει ή σκοτώνεται.* Οι θεότητες αυτές παραφυλάνε τη ζωή και τη γέννησή της, μεταμορφωμένες σε σκύλους ή λιοντάρια, μέσα από αλυχτίσματα ζώων και κραυγές θηρίων. Διαφεντεύουν τα όρια της ζωής και του θανάτου, φυλάττουν όμως και το θάνατο, αφού στον ίδιο "τόπο", στις μήτρες όλων των γυναικών του κόσμου, επιφυλάσσεται η ζωή, τη στιγμή της γέννησης, όπως επιφυλάσσεται και ο θάνατος, τη στιγμή της ηδονής και της ωδίνης.

Η Εκάτη, ως μορφή χθόνια, αναφέρεται και στη *Μήδεια*, σαν η σεβαστή θεά και συνεργό της, σαν η θεότητα που συγκατοικεί μαζί της, βρίσκεται μαζί της σε απόλυτη επικοινωνία μέσα στον οίκο της. Η Εκάτη εδρεύει συνήθως στο κέντρο της εστίας του οίκου, σημείο χθόνιο και ιερό μαζί, τόσο για την Εστία όσο και για τον οίκο· ενώνει τον οίκο με το κέντρο της γης και κέντρο του κόσμου.

(*Μήδ.*, στ. 395-397): "***οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἣν ἐγώ σέβω***
μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,
Ἑκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἑστίας ἐμῆς,
χαίρων τις αὐτῶν τοὺμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ".
"Μα την Δέσποινα που προσκυνώ με
συνεργό την Πίκρα - μα την Εκάτη, που βαθιά
στα μύχια μου της έχω στήσει ναό θα μετανοήσει
άσχημα όποιος την καρδιά μου έσφιξε,
την έκαμε να πονέσει".

Η Εκάτη, κόρη της νύχτας[83], από το γένος της νύκτας στη *Θεογονία* του Ησιόδου, είναι μορφή συνδεμένη με την Άρτεμη[84]. Εμφανίζεται ως απόγονος του ίδιου του τιτάνιου ζευγαριού, της Φοίβης και του Κοίου, που γέννησαν δύο κόρες: τη Λητώ (μητέρα του Απόλλωνα και της Άρτεμις) και την Αστερία (μητέρα της

[83] Απολ. ο Ρόδ., *Αργ.*, 3. 467 - 470.
[84] Ησιόδ., *Θεογ.*, στ. 404.

Εκάτης). Η Εκάτη είναι *μορφή του κάτω κόσμου,* επιδίδεται σε νυχτερινές περιπλανήσεις με τις ψυχές των νεκρών και συνοδεία σκύλων. Τη λέγανε και Σκύλα ή Λύκαινα[85]. Είναι *μορφή τρισυπόστατη,* παντοδύναμη, *την αποκαλούσαν δε και Προθυραία,* γιατί βοηθούσε τις γυναίκες στη γέννα, βρίσκονταν στις πόρτες των σπιτιών τους ή τις βασάνιζε. Άραγε, είναι τυχαίο που μια μορφή που παραστέκει θετικά ή αρνητικά στη γέννα είναι μορφή χθόνια και συγχρόνως μεταμορφώνεται σε σκύλα, σε άλλες διηγήσεις;

Η φύλαξη και η προστασία της ζωής -*ως ένας υπερβάλον ζήλος*- εμπεριέχει τα αντίθετά τους. Ένα κυνήγι ζωής, μια παγίδα *σαν μήτρα* που φυλακίζει, κυοφορεί, ελευθερώνει και σκοτώνει: αυτά είναι τα στοιχεία που συνοδεύουν τις τερατικές μητέρες. Στοιχεία και στοιχειά παγίδευσης, όταν η μήτρα γίνεται παγίδα στο κυνήγι της ζωής, δίχτυ που εγκλωβίζει, αφοπλίζει, καθηλώνει.

Κυνήγι και παγίδα είναι ιδιότητες της θεάς Άρτεμης. Την ***"πότνι' Ἄρτεμι"*** *ως υπερπόντια μορφή,* η Μήδεια την καλεί προς βοήθειά της: ***" ὦ, μεγάλα Θέμι καὶ πότνι' Ἄρτεμι"*** (στ. 160). Επιπλέον η τροφός αποκαλεί τη Μήδεια ***"τοκάδος δέργμα λεαίνης"***(στ. 187). Λέαινα είναι μία από τις μεταμορφώσεις που επιχειρεί η Άρτεμη, αφού σκοτώνει και προστατεύει τη γυναίκα στη γέννα. Εξάλλου οι αναλογίες των δύο μορφών, της Άρτεμης και της Μήδειας[86] είναι αρκετές, και ιδιαίτερα με την ***"πότνι' Ἄρτεμι"*** που αναφέρει ο Ευριπίδης. Επιπλέον και οι δύο μορφές είναι μορφές της περιπλάνησης, του ορίου, της εξορίας. Και οι δύο είναι *βάρβαρες,* -η ***"πότνι' Ἄρτεμις"*** είναι *υπερ-πόντια και ξένη,* όπως και η Μήδεια.

Η *σχέση Μήδειας - Άρτεμις* στην ουσία χαρακτηρίζει τη σχέση της μητέρας με το υπερκόσμιο και το τερατικό, το δαιμονικό και την τελετουργική αγριότητα. Όμως η ίδια υπερκόσμια, τερατική, δαιμόνια αλλά και τρομακτική θρησκευτικότητα αναγνωρίζεται και στο γένος των Ερινύων, το οποίο αναπτύσσει ισχυρότατες σχέσεις με όλες τις γυναικείες μορφές της τραγωδίας, μητρικές και μη. Οι Ερινύες, όπως και η *Μήδεια,* μάχονται ανελέητα για τα ίδια: την αγάπη και το μίσος της μητρότητας, τη βαρβαρότητα και τον πολιτισμό, την πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση.

---

[85] Κ. Κερένυι, *ό.π.*, σ. 48. Πηγή : Preiseidaur, *Papyri Magici Greeci,* 1434, 2530, 2550.
[86] Ο συσχετισμός έχει γίνει αρχικά από τη N. Loraux, *Les expériences de Tiresias, ό.π.*, σ. 38.

Στοιχεία υπαρκτά ή ανύπαρκτα, πραγματικότητα ή φαντάσματα του νου, -οι Ερινύες[87] - είναι μητρικές φιγούρες που προστατεύουν τη μητρότητα, *παγιδεύουν, κρατούν και διαφυλάττουν το μητρικό αίμα, ζητούν εκδίκηση.* Μορφές που θυμούνται, φυλάττουν τη μνήμη, αλλού αναφέρονται ως "***μνήμης πραξιδίκαι***", διασώζουν τη μητρική εικόνα ως μοχθηρές γυναικείες μορφές, συχνά πολεμικές, τερατικές και πάντα εφιαλτικές[88].

Ο Κ. Κερένυϊ τις περιγράφει αναλυτικά[89]:

"Οι Ερινύες δεν είχαν πάντοτε φτερά...Η αναπνοή και οι αναθυμιάσεις τους ήσαν ανυπόφορες. Από τα μάτια τους χυνόταν δηλητηριασμένος αφρός. Η φωνή τους έμοιαζε κάποτε μ' αλύχτισμα, αφού δεν ήταν λιγότερο σκύλες από την Εκάτη. Τα μαστίγιά τους ήσαν λουριά γεμάτα πλατυκέφαλα καρφιά. Κρατούσαν δαυλούς και φίδια. Κάτω στη γη, στο κάτω κόσμο, είχανε την κατοικία τους. Η μια λεγόταν Αληκτώ, η ακατάπαυστη η άλλη Τισιφόνη, από το "τίσις", δηλαδή ανταπόδοση η τρίτη Μέγαιρα, φθονερή οργή. Και οι τρεις τους ήσαν παρθένες, που αντιπροσώπευαν όμως προπαντός την οργισμένη μητέρα. Εκεί που μια μητέρα καταπιέστηκε ή δολοφονήθηκε, εμφανίζονταν οι Ερινύες. Καταδιώκανε σαν γρήγορα σκυλιά όλους εκείνους που περιφρονούσαν την εξ αίματος συγγένεια..."

Την Ερινύα "ως τιμωρό" προσφωνεί ο Ιάσων για να απειλήσει τη Μήδεια: "***άλλά σ' 'Ερινύς ὀλέσειε τέκνων φονία τε Δίκη***" (στ. 1388-90). Την τιμωρία και τη Δίκη την αναλαμβάνουν οι μητρικές μορφές και αυτό είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει κάθε μητέρα και γυναίκα στην ελληνική μυθολογία και τραγωδία. Η μητέρα-τέρας, όταν αναλαμβάνει έργο δίκης, τιμωρεί συζύγους, βασιλιάδες, πολίτες, άντρες, παιδιά, τιμωρεί παγιδεύοντας ή και αποπλανώντας.

Το ίδιο εξάλλου σχολιάζει η *Ορέστεια* (κυρίως με τις *Ευμενίδες)* αλλά και ο χορός στη *Μήδεια* του Ευριπίδη:

(*Μήδ.*, στ. 1259-60):"***ὦ φάος διογενές, κάτειρ-***
γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων τάλαι-
ναν φονίαν τ' 'Ερινύαν ὑπαλάστορον".

---

[87] Mimoso- Ruiz, *Médée antique et moderne*, Asssociation des puplicités, Παρίσι 1980, σ. 120.

[88] Marcel Détienne, *Les maîtres de verité dans la grèce archaique*, pr. P. Vidal-Naquet, Maspero, Παρίσι 1967, σσ. 24-27. Στη μελέτη του M. Detienne υπάρχει η παρατήρηση ότι οι *"μνήμης - πραξιδίκαι"* προστατεύουν τη μητρότητα, καταπολεμούν τη στειρότητα και δίνουν μορφή στη ζωή.

[89] Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 58.

"Φως παιδί βουβό του Δία

φώτισε πράυνε της μάνας την μανία

διώξε μακρυά από το σπίτι αυτό την Άδικη Ερινύα".

Η μητέρα γίνεται παγίδα, τιμωρία, αποπλάνηση και περιπλάνηση (το παράδειγμα του Ορέστη εκφράζει όλα τα χαρακτηριστικά της μητρικής εικόνας), είτε με απουσία της, την απώλειά της, είτε με την ασφυκτική παρουσία της. Οι μητέρες κρατούν το μυστικό της ύπαρξης, κρατούν ό,τι μας πλάθει και μας αφανίζει συχνά, ό,τι σώζει και σκοτώνει μαζί.

Στην τραγωδία (τουλάχιστον από τις σωζόμενες τραγωδίες) μια μητρική μορφή είναι *αφετηρία* για όλες τις κατοπινά τραγικές μητέρες, η Κλυταιμνήστρα (Αισ., *Ορέστεια*). Η Κλυταιμνήστρα είναι η μεγαλύτερη μορφή τρομακτικής μητέρας. Φονική μητέρα και άλλοτε *τέρας*, είτε μέσα από τις μεταμορφώσεις της, είτε μέσα από τα "έργα της", συσσωρεύει στη μορφή της στοιχεία, χαρακτηριστικά και ιδιότητες από πολλές γυναικείες ευριπίδειες μορφές[90], όπως η Εκάβη και η Μήδεια. *Η Κλυταιμνήστρα σε πολλά σημεία γίνεται "προπομπός" της Μήδειας* και διευρύνει την ανάγνωση για την παιδοκτόνο μητέρα, μολονότι δεν παιδοκτονεί. Σύμφωνα με ορισμένες μελέτες[91], ο Ευριπίδης, δουλεύοντας το μητρικό πρότυπο, ερμηνεύει πολλές φορές την Κλυταιμνήστρα, όπως στη *Μήδεια, στις Βάκχες* (Αγαύη), *την Εκάβη*.

Γυναίκες και μητέρες, όλες δολοφονικές *που σκοτώνουν από επιθυμία, "σαν τα ζώα"*[92], γεγονός που υποδηλώνει την καταγωγή τους από τις Λήμνιες γυναίκες[93], τα πρώτα δολοφονικά και βάρβαρα *γυναικεία έργα*. Γυναίκες που παραφέρονται, μεταμορφώνονται και συνομιλούν μεταξύ τους, όταν αναζητούν το δίκαιό τους με βιαιότητα και επιθετικότητα.

---

[90] R. Aélion, *Euripide Héritier d' Eschyle*, Belles Lettres, Παρίσι 1983. Η μελέτη αυτή στάθηκε διαφωτιστική για τη γενικότερη σχέση του Αισχύλου και του Ευριπίδη.

[91] Υπάρχει ένας κατάλογος έργων που αναγνωρίζουν τη σχέση Μήδειας- Κλυταιμνήστρας:

- Severine Auffret, *Nous Clytemnestre*, des Femmes - essais, Παρίσι 1984.
- Melanie Klein, *Réflections sur l' Orestie*, Tel - Gallimard, Παρίσι 1975.
- Alain Maurice Moreau, *Eschyle: La violence et le chaos*, Centre de recherches mythologiques de l' Université de Paris X, Les Belles Lettres, Παρίσι 1985. Το ερώτημα που κυρίως διαπραγματεύονται οι μελετητές αυτές είναι το εξής: "όταν ο Ευριπίδης έγραψε τη *Μήδεια*, είχε στο νου του την Κλυταιμνήστρα;" Ο R. Aélion, *Euripide Héritier d' Eschyle*, *ό.π.*, σσ. 283 - 284, αναφέρει: "Σε πολλές μυθολογικές αφηγήσεις, η Μήδεια δεν είναι πάντα φόνισσα του Πελία ή των παιδιών της. Το ότι ο Ευριπίδης επιλέγει αυτήν τη μυθολογική προσέγγιση έγκειται στην "ανάγνωση" του στον Αισχύλο μέσω του μητρικού προτύπου της Κλυταιμνήστρας".

[92] P. Vidal-Naquet, *Μαύρος κυνηγός*, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης - Π. Ρηγοπούλου, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1983, σ. 288.

[93] Alain Maurice Moreau, *Eschyle: La violence et le Chaos*, *ό.π.*, σσ. 190 - 191.

Ο γυναικείος χώρος των "ανορμάλ"[94]*, των παρεκκλίνουσων γυναικείων μορφών* -Αμαζόνες ή Δαναΐδες (επίσης τερατικές μορφές αλλά όχι μητέρες)- είναι ο χώρος όπου αντλείται όχι η καταγωγή, αλλά *το παράδειγμα του ήθους σαν προβληματική, δηλαδή τη ηθογραφία της γυναίκας που γίνεται τέρας*[95] τόσο για την Κλυταιμνήστρα όσο και για τη Μήδεια. *Ήθος παραδειγματικό,* αφού η Κλυταιμνήστρα είναι μια τερατική μητρική μορφή που δηλώνει το τερατώδες ήδη με το όνομά της[96]. Κλυται-μνέστρα, *από το κλυτός και κλύτιος* (ο ένδοξος, διαλεκτός, επί τεχνουργημάτων άριστος, επί πνευματικών δημιουργημάτων ο εξαίρετος εμπνευστής) και "μνέστρα", <monstre>, το τέρας, μια σκύλα, όπως την προσφωνεί η Κασσάνδρα. Η Κλυταιμνήστρα είναι μια σκύλα που σκορπά το θάνατο, μια Έχιδνα που ελλοχεύει στη μητρότητα, εξεγείρεται και την παραφυλάει <σαν τις Ερινύες ή την Εκάτη>, μια Γοργόνα που υποθάλπει και παγιδεύει το θήραμά της, το αρσενικό. Επίσης είναι μια γυναίκα-παγίδα και διαπράττει ***"ἄναγνα ἔργα"***, κατά προτροπή ίσως της Πηνελόπης ή και της Ελένης, αφού *και οι τρεις είναι μορφές της Άτης*, είναι ανδροφόνες γυναίκες, *ανδρολετείροι,* δένουν τους άντρες γοητεύοντας ή θανατώνοντάς τους, *σαν Ερινύες*[97]. *Η Άτη στήνει δίχτυ, δίχτυ παγίδας απέραντο, σαν τον Τάρταρο*[98], την είσοδο ενός κόσμου υπόγειου και καταχθόνιου. Αυτόν τον κόσμο ο Ορέστης έμαθε να τον διακρίνει και να τον υπερβαίνει, γιατί παγίδα του θανάτου ήταν η μητρική αγκαλιά, την οποία την περιγράφει ως ***"ἄναγνα μητρός ἔργα τῆς ἐμῆς"*** (Αισ., *Χο.* στ.986).

(Αισ., Χο., στ. 991-1000): " ***ἥτις δ'ἐπ' ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στύγος,***
ἐξ οὗ τέκνων ἤνεγκ' ὑπὸ ζώνην βάρος,
φίλον τέως, νῦν δ' ἐχθρόν, ὡς φαίνει, κακόν-
τί σοι δοκεῖ; μύραινά γ' εἴτ' ἔχιδν' ἔφυ
σπέπειν θιγοῦσ' ἂν ἄλλον οὐ δεδηγμένον

---

[94] *Ό.π.*, σ. 199. Οι μελέτες που αναγνωρίζουν την καταγωγή της Μήδειας στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, διαβάζουν τα δύο πρόσωπα μέσα από τις ιδιότητες που κατέχουν. Στις ιδιότητές τους βρίσκουν ότι έχουν "αντρικές συμπεριφορές" σαν εκείνες που παρουσιάζουν οι Αμαζόνες, οι Λήμνιες ή και ο Δαναΐδες, ιδιαίτερα στη βάση του πολεμικού χαρακτήρα που εμφανίζουν αυτές οι μορφές.

[95] Μορφές αρχετυπικές -κατά τη γνώμη μας- οι οποίες δεν γίνονται μορφές μίμησης ή καταγωγής, αλλά *παραδείγματα ήθους* όπου δουλεύονται διαρκώς ακόμη και μέχρι στις μέρες μας, ιδιαίτερα αν δούμε τις θεατρικές παραστάσεις ή και τα σενάρια νεοτέρων χρόνων. Σ' αυτά τα παραδείγματα εντάσσονται και τα έργα του Α. Παπαδιαμάντη, *Φόνισσα* και *Στρίγγλα Μάνα.*

[96] Η συγκριτική μελέτη των δύο μορφών καθοδηγείται από την ανάγνωση του R. Aélion, *Euripide Héritier d' Escyle*, *ό.π.*, σσ. 283 - 298.

[97] Alain Moreau, *Eschyle: La violence...*, *ό.π.*, σ. 170.

[98] *Ό.π.*, σ. 155.

τόλμης ἔκατι κἀκδίκου φρονήματος;
τί νιν προσείπῳ, κἂν τύχω μάλ' εὐστομῶν;
ἄγρευμα θηρός, ἢ νεκροῦ ποδένδυτον
δροίτης κατασκήνωμα; δίκτυον μὲν οὖν,
ἄρκυν δ'ἄν εἴποις καὶ ποδισπῆρας πέπλους".
"Μ' αυτή που σχεδίασε την βρωμερή αυτή πράξη
στον άντρα της, που των παιδιών του σήκωσε το βάρος
κάτω απ' τη ζώνη της, βάρος αγαπημένο κάποτε,
μα τώρα μισητό κακό, καθώς το δείχνει-
τι λες πως είναι; σμύρνα ή οχιά δεν ειναι γεννημένη,
μόνο που αγγίζει κάποιονε χωρίς να τον δαγκάνη,
να τον κάνη να σπάζη, με την τόλμη της
και με την άδικη ψυχή της; Και με ποιό όνομα
να τ' ονομάσω αυτό, όσο κι άν εύρω λόγια μαλακά;
Δίχτυ που πιάνουν τ' άγρια ζώα ή σκέπασμα
φερέτρου που τυλίγει τον νεκρόν ολόκορμα;
Βέβαια δίχτυ θα το πης και δίχτυ κυνηγετικό
και πέπλους που τα πόδια πεδικλώνουν".

Η μητρική αγκαλιά ως παγίδα θάνατου που κυριαρχείται από την Άτη, την γοητεία και την πλάνη, αλλά και μεταμορφώνεται, είναι ένα θέμα συνηθισμένο στο έπος και την τραγωδία. Οι μητέρες στήνουν παγίδες και μάλιστα παγίδες για άγρια θηράματα, αποπλανώντας τους σοβαρότερους αντιπάλους. Η *Άτη και η πειθώ* επιβάλλονται στην Κλυταιμνήστρα όταν υποδέχεται τον Αγαμέμνονα με το δίχτυ-πέπλο, και τον παγιδεύει. Με τον ίδιο τρόπο, παγιδεύει η Μήδεια τη νέα γυναίκα του Ιάσονα και τον τύραννο, όταν δωρίζει τα νυφικά πέπλα. Με μιαν ανάλογη παγίδα -ένα υφαντό που το πλέκει την ημέρα και το ξεπλέκει τη νύχτα- η Πηνελόπη παγιδεύει και προετοιμάζει τη μνηστηροφονία. Η *μηχανική των γυναικών* επιφέρει τη δικαιοσύνη, διαμέσου του αίματος και του φόνου. Ο Ορέστης αναγνωρίζει αυτού του είδους τη μηχανική, ως τον τρόπο θανάτωσης του πατέρα του:"*τὸ μηχάνημα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί*" (Αισ., *Χοη.*, στ. 981).

Επιπλέον, Μήδεια και Κλυταιμνήστρα συνδέονται όταν και οι δύο γίνονται πανούργες και δολοφονικές και δολοφονούν βασιλιάδες, τυράννους-συζύγους,

όσους έχουν διαπράξει αδικίες, *δηλαδή ύβριν*. Ο Αγαμέμνων αδίκησε τον Αχιλλέα και την Κλυταιμνήστρα, όταν θυσίαζε την κόρη του Ιφιγένεια (ή Πολυξένη) για το στράτευμα (Σοφ., *Ιφιγ. εν Ταύρ.*, αλλά και Ευρ., *Ιφιγ. εν Αυλ.)*. Ο Πελίας εξαπάτησε τον Ιάσονα για την εξουσία. Ο Κρέοντας εξορίζει τη Μήδεια. Και οι δύο, Μήδεια και Κλυταιμνήστρα, *σχετίζονται με άντρες αδύναμους*. Και είνια αδύναμοι γιατί χρησιμοποιούν τη γυναίκα για να ανέλθουν στην εξουσία. Ο Ιάσων παντρεύεται την κόρη του Κρέοντα. Ο Αίγισθος συζεί με την Κλυταιμνήστρα, ένα είδος σώγαμπρου. Επιπλέον, είναι *αδύναμοι, επειδή έχουν και οι δύο προδομένο το βασίλειο.*

Και οι δύο σκοτώνουν γνωρίζοντας τις διαδικασίες του βρασμού ή της καταβύθισης στο υγρό στοιχείο. Η Μήδεια βράζει τα κομμάτια του Πελία υποσχόμενη αθανασία (Ευρ., *Πελιάδες*, χαμένη τραγωδία). Στην τραγωδία του Ευριπίδη, ο θάνατος του Πελία αναφέρεται ως άθλιος: "***Πελίαν τ' άπέκτειν', ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν***" (*Μήδ.*, στ. 486). Η Κλυταιμνήστρα οδηγεί τον Αγαμέμνονα στο λουτρό, υποσχόμενη την ανανέωση. *Βουτιά στα νερά της Στυγός,* "***ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στύγος***" (Αισ., *Χο.*, στ. 991), *μια αναβάπτιση μυητική και θανατική, λυτρωτική εκκαθάριση από τα δεινά της ζωής, την τυραννία*, την εξουσία, την κατοχή, μια απελευθερωτική δράση της ζωής, διαμέσω του νερού που καθαίρει και πνίγει μαζί.

Μήδεια και Κλυταιμνήστρα αναλαμβάνουν να αποδώσουν τη Δίκη "ως έργο γυναικείο", και αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται συχνά στην τραγωδία και την κωμωδία. Μητέρες του πάθους και του πένθους και οι δύο, θυμούνται, θρηνούν και ετοιμάζουν μηχανικά τα έργα τους. Και οι δύο, όταν ξεσπά *η έρις ανδρών - γυναικών*, επιζητούν την κυριαρχία, αρνούνται την ταπεινωτική θέση -όπως για παράδειγμα τη χαρά των εχθρών τους- και μετά το έγκλημα βγαίνουν θριαμβευτικά επί σκηνής. *Και οι δύο, μεταμορφώνονται, γίνονται Σκύλες*[99] *δίπλα στο θάνατο*, μια μεταμόρφωση τρομακτική και οδυνηρή, ανάλογη με τη μορφή και την δράση της Εκάτης.

Τέλος, και οι δύο σχετίζονται με τα *φάρμακα* και τα *φίδια*. Η Μήδεια *ως φαρμακός* αλλά και η Κλυταμνήστρα επίσης (Αισ., *Αγ.*, στ. 834 και στ. 1260)

[99] Ευρ., *Μήδ.*, στ. 187 και στ. 1342 - 1343 και στ. 1407. Αισχ., *Αγαμ.*, στ. 1233 και 1258, *Χοη.*, στ. 613 - 622 αλλά και στ. 603 - 612.

αναφέρεται στα φάρμακα. Επιπλέον, η Κλυταιμνήστρα σχετίζεται με το φίδι όταν λέει στον Ορέστη: "*οἳ 'γώ τεκοῦσα τόνδ' ὄψιν ἐθρεψάμην*" (Αισ., *Χο.*, στ. 928) και ονειρεύεται ότι "*τεκεῖν δράκοντ*" (Αισ., *Χο.*, στ. 527). Και στις δύο μορφές, της Μήδειας και της Κλυταιμνήστρας, *νόσος είναι η έρις ανάμεσα στο: "ανδρός φρόνημα"* και την *"γυναικών αγάπη"*[100] .

(Αισ., *Χοη.*, στ. 594-598): "*ἀλλ' ὑπέρτολμον ἀν-*
δρὸς φρόνημα τίς λέγει
γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων
παντόλμους ἔρωτας, ἃ-
ταισι συννόμους βροτῶν;"
"Μα το φρόνημα τ' άντρα
που είναι σε τόλμη αξεπέραστο,
ποιος μπορεί να το πη
και των γυναικών των πανάθλιων
τους παράφορους έρωτες,
πούναι δεμένοι με τις συμφορές των ανθρώπων;"

Η καθεμιά τους γίνεται *άλάστωρ* και *μιάστωρ*[101], εφόσον ο νούς τους ταλαντεύεται και ρέπει προς το κακό και το χθόνιο. Ως προς τη μητρότητα και οι δύο θυμούνται και δολοφονούν προς χάριν των παιδιών τους, με τη διαφορά[102], ότι η Κλυταιμνήστρα δολοφονεί τον άντρα της, ενώ η Μήδεια τα παιδιά της. Το γεγονός ότι η *γονιμότητα στην Κλυταιμνήστρα είναι αντεστραμμένη*[103] είναι μια υπόθεση εργασίας που μας βρίσκει επιφυλακτικούς, επειδή στην *Ορέστεια* του Αισχύλου υπάρχει διαρκώς η ανάμνηση μιας φοβερής παιδοκτονίας, του Θυέστη, η οποία μεταβάλλει το περιεχόμενο της τριλογίας σε απάντηση στα ζητήματα των μύθων γύρω από ανόσια εγκλήματα, όπως είναι η παιδοκτονία, η συζυγοκτονία και η μητροκτονία. Στην Κλυταιμνήστρα[104], "αφαιρείται η εικόνα της παιδοκτόνας μάνας, απαλλάσσεται -όπως και η Κρέουσα (Ευριπίδη *Ίων*)- από το φόνο, αλλά παραμένει φονική μητέρα συμβολικά". Η Κλυταιμνήστρα διαφυλάσσει το μητρικό

---

[100] *Ό.π.*, σ. 188.
[101] Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1371 και στ. 1333. Αισ., *Χοη.*, στ. 944 και *Ευμ.*, στ. 177.
[102] Μια άλλη διαφορά είναι ότι η Κλυταιμνήστρα είναι γυναίκα και άντρας μαζί, ενώ η Μήδεια δεν φαίνεται να παρουσιάζει τέτοιες ιδιότητες, τουλάχιστον ως προς το ζήτημα της εξουσίας - βασιλείας. Ορισμένες μελέτες συγκρίνουν τις δύο μορφές και ως προς αυτό το στοιχείο.
[103] Alain Moreau, *Eschyle...*, *ό.π.*, σ. 172.
[104] Γ. Ανδρεάδης, *Διαβάζω* - Αφιέρωμα στον Eliot, Δρώμενα, σ. 103.

αίμα σαν Ερινύα, σαν τις γυναίκες Σκύλες- τέρατα, ακόμα και μετά το θάνατό της, όταν εμφανίζεται το φάντασμα της και ζητά εκδίκηση (Αισ., *Ευμ.*,). Η Μήδεια *εμφανίζεται περισσότερο αρχαϊκή*[105] -σαν μια "προϊστορική γυναίκα-μητέρα", και ολοκληρώνει τη σχέση μητέρας - παιδιού μέσω της γης. Αντίθετα, στην Κλυταιμνήστρα, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική ανάλυση της S. Auffret, υπάρχει *μια σωματικότητα που χαρακτηρίζεται* καλή ή κακή, πάσχουσα ή φανταστική και σχολιάζει τη σχέση του σώματος της μάνας και της κόρης καθώς τη σχέση του σώματος της μάνας και του αγοριού[106].

Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, η Κλυταιμνήστρα τον σύζυγο - βασιλιά, ωστόσο παιδοκτονίες, συζυγοκτονίες και βασιλοκτονίες, *όλες επαναφέρουν το χάος*[107] *επί σκηνής*, και υπογραμμίζουν την άλλη διάσταση του ανθρώπινου, το τερατώδες. Η επαναφορά του χάους από τον Ησιόδο ακόμα, απαιτεί τη μητρική παρουσία, σαν εικόνα που το αναγεννά, το ονοματοποιεί, *"το υπ-άρχει" και το καταργεί μέσω της δημιουργίας ή του υπαινιγμού μιας νέας ζωής, μιας νέας τάξης.* Ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης επανεξετάζουν το χαοτικό[108] στις νέες εκφράσεις της ζωής, της πόλης και της τάξης, αναφερόμενοι στη βία, τον όλεθρο και την επιθυμία, αφού ξαναεξετάζουν την ανθρώπινη δημιουργία.

Αυτό που μας προβληματίζει ιδιαίτερα -ως προς τη μητρότητα διακειμενικά- είναι ότι στην *Ορέστεια* δεν έχουμε παιδοκτονίες, αλλά συνεχείς αναφορές στο θάνατο των παιδιών και το διαμελισμό τους. Ο θάνατος των παιδιών εξιστορείται, - *la mort récit*[109]- άλλοτε από την Κασσάνδρα, μέσω του παραδείγματος της Αηδόνας και της θυεστικής ωμοφαγίας και άλλοτε από τον προφήτη στην αρχή των *Ευμενίδων*. Σημειωτέον, ότι η θυεστική ωμοφαγία -μια αρχέγονη παιδοκτονία- σχετίζεται και με τη ρίζα του Αγαμέμνονα, αλλά και με τη ρίζα της Κλυταιμνήστρας, αφού η Κλυταιμνήστρα κατάγεται από τον Τάνταλο, ο οποίος επίσης φημίζεται για τα ωμοφαγικά του γεύματα. Οι τελευταίοι στίχοι των *Χοηφόρων* αναπτύσσουν έναν κύκλο που αρχίζει με το άγριο έγκλημα του Θυέστη και κλείνει μέσα από τρία εγκλήματα: το έγκλημα του Ατρέως, της Κλυταιμνήστρας και του Ορέστη.

---

[105] Marie Cardinal, *La Médée d' Euripide*, grasset, Παρίσι 1987, σ. 56.
[106] Severine Auffret, *Nous Clytemnestre*, *ό.π.*, σ. 64.
[107] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ. 219.
[108] A. Moreau, *Eschyle..*, *ό.π.*, σ. 15.
[109] Melanie Klein, *Réflections sur l' Orestie*, *ό.π.*, σσ. 93 - 94.

(Αισ., *Χο.*, στ.1969-1076): "***παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν***
μόχθοι τάλανές [τε Θυέστου]·
δεύτερον ἀνδρὸς βασίλεια πάθη,
λουτροδάικτος δ'ὤλετ''Αχαιῶν
πολέμαρχος ἀνήρ·
νῦν δ'αὖ τρίτος ἦλθε ποθεν σωτήρ-
ἢ μόρον εἴπω;
ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;"
"Των βασάνων στάθηκε η πρώτη αρχή
τ' άθλιο κακό του Θυέστη,
κακό, φαγωμένων παιδιών.
Κι έπειτ' ήρθεν ο θάνατος
αντρός βασιλιά·
στο λουτρό σκοτωμένος
ο αρχηγός των Ελλήνων στον πόλεμο,
εχάθηκε πάει.
Τώρα πάλι ήρθε τρίτος αυτός από κάπου σωτήρας-
ή συμφορά να τον πω του θανάτου;
Που λοιπόν θα τελειώση και που θα σταματήση,
αφού καταλαγιάση του κακού η μανία;"

Το τέλος της *Ορέστειας*, *-Ευμενίδες-* αφορά τη ριζική επιστροφή των Ερινύων, που προασπίζουν το μητρικό αίμα. Εδώ, η Κλυταιμνήστρα πρωτοστατεί στην καταδίωξη και επαγρυπνά για το δίκαιο της μητρότητας. Μέσω της Αθηνάς, μια άλλη μητέρα, *μητέρα του Εριχθόνιου, των αυτοχθόνων αλλά και της δημοκρατίας*, δημιουργείται η ελληνική πόλη του 5ου αιώνα, βασικό συστατικό της οποίας κατά τον Αισχύλο, είναι ο σεβασμός προς τη μητρότητα και την συγγένεια. Όρος της πόλης γίνεται η συναίνεση των μητρικών εκπροσώπων, οι οποίες προτρέπουν τις χθόνιες δυνάμεις της μητρότητας να ευλογήσουν την πόλη, απωθώντας την τερατική τους δύναμη, την καταστροφικότητα[110] και παρέχοντας λύτρωση. Αντιθέτως, στην προβληματική του Ευριπίδη, το 431 π.Χ., οπότε

[110] S. Auffret, *Nous Clytemnestre*, *ό.π.*, σ. 130.

γράφεται η *Μήδεια* του επανεξετάζονται οι αξίες της δημοκρατίας, *η μητρότητα εκδικείται ξανά ολόκληρη την πόλη.* Λίγο πριν αρχίσει η παρακμή της ελληνικής πόλης και δημοκρατίας, στις αρχές του Πελοποννησιακού πολέμου, η Μήδεια επαναφέρει τα ζητήματα της μητρότητας, της συγγένειας, οι οποίες έχουν καταπατηθεί, επαναφέροντας ταυτόχρονα τις μορφές της εκδίκησης, της οργισμένης μητέρας, Ερινύας.

Όταν οι μητέρες μάχονται και εκδικιούνται για τη μητρότητά τους, καταστρέφονται εκ θεμελίων οι αξίες: η τάξη, η ευνομία, και καταρρέει ο οίκος και η πόλη. Οι τερατικές μητέρες στην τραγωδία συναντώνται στην τρομακτικότητα της μητρότητας, διαφέρουν όμως ως προς την ιστορική τους δράση. Οι τρομερές ιαχές των Ερινύων στην αρχή, στα θεμέλια και στο τέλος της πόλεως έχουν σημάνει "κάτι". Έχουν σημάνει *το μεγαλείο, την εκκωφαντικότητα της μητρικής φωνής*[111]. Έχουν σημάνει την αμφιθυμία του τραγικού ενστίκτου, *τη μητέρα-θηρίο και δαίμονα μιας τρομακτικής θρησκευτικότητας*, που φέρει *ευλογία* (γέννηση και γονιμότητα) αλλά και *καταστροφή* (παιδοκτονία)[112] στην πόλη.

Τα θρησκευτικά αυτά στοιχεία θα επαναληφθούν στις *Βάκχες*, μέσω μιας άλλης παιδοκτόνου μητέρας: της Αγαύης. Η διονυσιακή παραφορά των Βακχών μετατρέπει τα στοιχεία του δαιμονικού-αλάστορος, της άτης, *σε στοιχεία θρησκευτικής εμπειρίας*[113] *και ψυχικής παρέμβασης*[114] του θείου στα ανθρώπινα. Η Αγαύη παιδοκτονεί μέσω του θεού, ενώ η Μήδεια[115] μέσω του θυμού: "***θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων***" (στ. 1078-80).

Η Μήδεια ως δαίμων-αλάστωρ, φέρει το μένος-άγος, που κατέχει τα ανθρώπινα[116] και εκδικείται, όπως το φέρει και η Κλυταιμνήστρα και η Αγαύη. *Πρόκειται για μια συνειδητοποιημένη ενοχή, ενθύμιο και θυμό της θρησκευτικότητας*[117], που συνδέει το φόνο με τον καθαρμό και παραπέμπει σ' αυτόν[118]. Στη *Μήδεια* λέγεται καθαρά. "***μείζους δ' ἄτας, ὅταν ὀργισθῇ δαίμων οἴκοις, ἀπέδωκεν***" (στ. 130), ή ακόμα (στ. 1059): "***μὰ τοὺς παρ' Ἅιδῃ***

---

[111] Αισχύλου, *Ευμενίδες*, στ. 777-792, στ. 938-947, στ. 956-967, στ. 976-987.
[112] J. -P. Vernant - P. Vidal- Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Ζαχαρόπουλος, τόμ. α΄, Αθήνα 1988, σσ. 126 - 127.
[113] E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1978, σ. 34.
[114] *Ό.π.*, σ. 24.
[115] *Ό.π.*, σσ. 159 - 169.
[116] *Ό.π.*, σσ. 159 - 158.
[117] *Ό.π.*, σ. 63.
[118] *Ό.π.*, σ. 51.

νερτέρους ἀλάστορας". Δαίμων, αλάστωρ και άτη, εκκινούν από τη θεϊκή παρουσία:

(*Μήδ.*, στ. 1268-72): "*χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς ὁμογενῆ μιάσματ'*
ἐπὶ γαῖαν, αὐτοφόνταις ξυνῳ
δὰ θεόθεν πίτνοντ' ἐπὶ δόμοις ἀχη".

Το ίδιο λέει και ο Ιάσων όταν έχει διαπραχθεί η παιδοκτονία (στ. 1333): "*τὸν σὸν δ' ἀλάστορ' εἰς ἐμ' ἔσκηψαν θεοί*" αλλά και στους στίχους (στ. 1371) : "*οἵδ' εἰσίν, οἵμοι, σῷ κάρᾳ μιάστορες*".

Η ενοχή (ή τα ενθύμια της) και ο θυμός *διαδίδονται για τη δόξα του θείου, μέσω της μητρότητας*. Οι τερατικές μητέρες, Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Αγαύη, Εκάβη, δολοφονούν, διαπράττουν τερατωδίες, εναλλάσσονται με τερατικές μορφές, θηρία και δαίμονες, προασπίζοντας το θείο. *Ο τραγικός λόγος γνωρίζει πως η μητρότητα είναι μια ιστορία δόμησης και αποδόμησης του κόσμου*, μια ιστορία γέννησης και θανάτου της ζωής, ένας κύκλος που αποδεσμεύει τον άνθρωπο, ή τον παγιδεύει. Μια μητρότητα "θυμωμένη" από τα ενθύμια του παρελθόντος, τα φαντάσματά του, μια μητρότητα αρχέγονη ακόμη και στα εγκλήματά της. Η μητρότητα αυτή μεταμορφώνεται και μεταμορφώνει διαρκώς τη ζωή, την οπτική του κόσμου, την αναγνώριση του Άλλου, μέσα στον ίδιο μας τον εαυτό, δείχνοντας ότι το τερατικό βρίσκεται δίπλα στο πολύ ανθρώπινο. Μια τέτοια μητρότητα, εκπροσωπεί η Αγαύη, η Κλυταιμνήστρα και η Μήδεια.

Η καταγωγή της Αγαύης είναι "προβληματική"· είναι κόρη του Κάδμου και αδελφή της Σεμέλης, της Ινώς και της Αυτονόης. Η Σεμέλη γεννά τον Διόνυσο, ύστερα από τη βίαιη ένωση της με τον Δία· η Ινώ ανατρέφει τον Διόνυσο και αναπτύσσει μαζί του *τη σχέση τροφού και δολοφόνου*, παιδοκτόνος και αυτή, όπως και η Αυτονόη. Η Αγαύη παιδοκτονεί ανήξερη, μέσα από τη θεϊκή παραφορά· μητέρα, βασίλισσα και μαινάδα μαζί, σπαράζει θηριωδώς τον Πενθέα, *όπως ο κυνηγός το θήραμα*, και γίνεται τερατική μορφή όταν αλλάζει προσωπεία με λέαινες και γοργόνες Λιβυκές[119].

(Ευρ., *Βάκ.*, στ. 987-990): "*τίς ἄρα νιν ἔτεκεν; οὐ γὰρ ἐξ αἵματος*
γυναικῶν [*ὄδ'*] *ἔφυ, λεαίνας δέ τινος*
<ὅδ'> ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος".

---

[119] Ευριπίδου, *Βάκχαι*, αρχ. κειμ.-εισ.-μτφρ.-ερμην. σχ. Αλ. Α. Μπάλτας, Παπαδήμα, Αθήνα 1996.

"Ποιός τάχα τον γέννησε; Γιατί από γυναίκας
αίμα δε γεννήθηκε αυτός, μα από κάποια λέαινα ή από Λίβυσσας
γοργόνας γένος είναι".

Η μητρότητα εδώ εμφανίζεται αρπαμένη από το πάθος, θεϊκό ή δαιμονικό, το οποίο γίνεται[120] ***" ἄρτι μανθάνειν"*** (Ευρ., *Βάκχες*, στ. 1296), εν αντιθέσει με τη *Μήδεια*, όπου που γίνεται ***"μανθάνειν κακοῖς"*** (στ. 1077-1078) ή την Κλυταιμνήστρα, όπου υπάρχει το πάθημα-μάθημα, το *"πάθος- μαθός"*. Καταφαίνεται λοιπόν ότι το πάθος θεϊκό ή ερωτικό, *είναι ντελίριο παραφοράς*, μια θεϊκή τρέλα -συνοριακή του έρωτα- που καταλήγει στα παιδιά.

Αλλά πώς ταυτίζεται η θεϊκή τρέλα με τη μητρότητα; Πώς ένα πάθος θεόσταλτο ή για τη δόξα του θεού ταυτίζεται με θυσίες παιδιών[121]*;*

Η Αγαύη σκοτώνει καταβροχθίζει τον ίδιο της το γιο, το σώμα του οποίου, είναι το βασανισμένο σώμα του θεού, μια βρώση θεϊκή, αλλά και μια επίγεια τροφή (ή μετάληψη) στην ίδια τελετουργία[122]. "Η τελετουργία της Αγαύης είναι ιεροτελεστία, παρόλο που παιδοκτονεί"[123] και "η ωμοφαγία του γιου, γίνεται το αντίστροφο του θηλασμού και της γέννας"[124] υπογραμμίζει ο Ι. Κοτ, του οποίου οι ερμηνευτικές απόψεις πρέπει να προσεγγίζονται με προσοχή λόγω της μεγάλης αφαιρετικότητας που δείχνει στις αναλογίες στοιχείων. Η Μήδεια, στην ίδια κατεύθυνση, επαναλαμβάνει: ***"ἡμεῖς κτενοῦμεν, οἵπερ ἐξεφύσαμεν"*** (στ. 1240), μόνο που η δική της παιδοκτονία τελείται υπό την κατοχή ερωτικής και όχι θεϊκής μανίας.

Συχνά, όμως, οι παιδοκτονίες ταυτίζουν τη μανία της παραφοράς με την ιστορία της ερωτικής και της θεϊκής τρέλας. Αφηγούνται το πάθος που οδηγεί τον άνθρωπο στην καταστροφή ή τη θυσία του προσφιλέστερου αντικειμένου της αγάπης του. Η ερωτική μανία ***"πασῶν τῶν ἐνθουσιάσεων ἀρίστη τε καὶ ἐξ***

---

[120] Η παρατήρηση ανήκει στον André Rivier, "L' élèment demonique chez Euripide jusqu' en 428" *Euripide, - Entretiens sur l' antiquité classique* - ouvrage collective, Bibliotèque de la Sorbonne, Génève Août 1958, σ. 61. Για το ίδιο θέμα -το δαιμονικό στον Ευριπίδη- πολύτιμη είναι η μελέτη του F. Chapouthier, "Euripide et l' accueil du divin"- *Entretiens , ό.π.*, σσ. 96 - 112.

[121] Το μοτίβο αυτό συναντάται στη θυσία του Αβραάμ. Τέτοιους είδους θυσίες είναι ταυτόσημες για την απόδειξη στο θεϊκό μεγαλείο της αγάπης και της αφοσίωσης στο Θεό.

[122] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία, ό.π.*, σ. 218. Ο συγγραφέας συμπληρώνει: "Η μητέρα είναι η γη ή μια θνητή που αργότερα μετατρέπεται στη Μεγάλη Μητέρα. Ο γιος του θεού τρώγεται, μια θρησκευτική θεώρηση της ζωής. Για να συνεχίσει να υπάρχει ο κόσμος, ο άνθρωπος πρέπει να σκοτώνει και να σκοτώνεται, πρέπει να ασκεί τη σεξουαλικότητα μέχρι το ακραίο της όριο, το όργιο. Τελετουργίες σπαραγμού, όπου οι γυναίκες έχουν ρόλους ιερέων".

[123] *Ό.π.*, σ. 400.

[124] *Ό.π.*, σ. 219.

άρίστων" (Πλ., *Φαίδρος*, 249 e)[125] μοιάζει να συμπορεύεται με τη θεϊκή (Πλ., *Φαίδρος*, 249 b), αρκεί να θυμηθούμε τα παραδείγματα της Πρόκνης και της Φιλομήλας, της Μήδειας και της Αγαύης.

Κάθε παιδοκτονία, ακόμη και στα παραδείγματα της Ανδόνας, είναι διαμελισμός του γιου και του θεού ταυτόχρονα. Η Αγαύη σκοτώνει και με το πτώμα του γιού της *αναγνωρίζει μια φιλήδονη συγγένεια, σαν γεπονεία της ερωτικότητας*[126]. Αντίστοιχα στοιχεία παρουσιάζουν όλες οι παιδοκτόνες μητέρες, όπως και η Μήδεια, πριν αλλά και μετά το φόνο. Η σναγνώριση του θεού μέσω της θυσίας του γιου είναι αναγνώριση του Άλλου, ως στοιχείου δικού μας. Το σπάραγμα της επιθυμίας του θεού και του ανθρώπου μαζί είναι μια θηριωδία τρομακτική αλλά οικεία με τα θεϊκά, μεσολαβείται δε από τη μητρότητα.

Η μητρότητα *μεσολαβεί τελετουργικά-μυητικά* την παραίσθηση, την ψευδαίσθηση και την αποπλάνηση. Τα μητρικά αισθήματα συνοδεύουν τη ζωή αλλά και την καταδιώκουν. Η Αγαύη *παιδοκτονεί και την ώρα της παιδοκτονίας* επιβάλλει όλα όσα είχαμε αποδιώξει, ό,τι είχαμε ποθήσει ή πολεμήσει. Η παιδοκτονία της γίνεται οργιαστικά *σύνορο και όριο της ψυχής και της πόλης*, συχνά και φόρος τιμής σ' αυτήν. Ο τελετουργικός χορός των μαινάδων παρακινεί και ξυπνά μέσω των αισθήσεων της ψυχής και του σώματος [127] τις πιο ακραίες επιθυμίες. *Τότε η μητρότητα εμπλέκεται τερατικά στα δίπολα της αγάπης και του μίσους, της πραγματικότητας και της παραίσθησης, του τρόμου και του οργίου.*

Η Αγαύη όπως και η Ανδών παιδοκτονούν μετά τα καλέσματα του θείου, σκοτώνουν *δι' αφραδίαις*. Σε ωμοφαγίες και σπαράγματα σωμάτων-παιδιών οδηγεί η υπερβολική εκδήλωση της μητρικής αγάπης ή και του μίσους της, παρουσία του θεού. Η *μητρική ψύχωση* λοιπόν γεννά τερατωδίες, αλλά συγχρόνως καθαίρει, απολυμαίνει το μίασμα, ανοίγει τον κόσμο στην έλευση της νέας δημιουργίας, ξαναρίχνοντας εντέλει τη ζωή σε νέες περιπέτειες, αισθήσεις, παραισθήσεις, πλάνες και αλήθειες. Στην ουσία, όλες οι παιδοκτόνες μητέρες επιχειρούν την ανάπλαση του κόσμου.

Η Μήδεια σχετίζεται με την Αγαύη ως προς την παιδοκτονία, τη σύζευξη *ερωτικού και θεϊκού delirium*. Διαφέρουν όμως ριζικά επειδή η Αγαύη δεν

---

[125] Πλάτωνος, *Φαίδρος*, μτφρ. Ι. Θεοδωρακόπουλου, Εστία, Αθήνα 1968.
[126] N. Loraux, *Les Mères ...*, *ό.π.*, σ. 98.
[127] Ι. Κοττ, *Θεοφαγία*, *ό.π.*, σ. 222.

γνωρίζει "τι σκοτώνει" όταν σκοτώνει τον Πενθέα, ενώ η Μήδεια έχει πλήρη συνείδηση. Και στις δύο μορφές η μητρότητα είναι *αμφιθυμική*. Η θεμελιώδης διαφορά τους είναι ότι η Μήδεια δρα ηθελημένα και δαιμονικά, ενώ η Αγαύη δρά αθέλητα και εμφανίζεται ασυνείδητα εμπλεγμένη, *κάτι* σαν τα ψυχικά ακούσματα, που μας διαπερνούν. Εν προκειμένω ο J. -P.Vernant υπογραμμίζει[128]:

> "Τα όρια του ηθελημένου και του αθέλητου είναι ρευστά για την ψυχική κατάσταση του ήρωα, το βέβαιο είναι ότι οι γυναίκες σε μανία θεϊκού ενθουσιασμού ξεσκίζουν ζώα και παιδιά".

Και στις δύο περιπτώσεις, οι παιδοκτονίες εκτελούνται παρουσία θεών. Και στις δύο μορφές λειτουργούν *τα παράγωγα του θυμός και θύειν*[129]. *Θυμός* όπως οργή και όργιο. *Θύειν,* όπως θυσία και αποχαλίνωμα. Και στις δύο μητρικές μορφές ο θάνατος του παιδιού *γίνεται φόρος*[130] για τη συλλογική ζωή. Αυτός που πεθαίνει γίνεται εξιλαστήριο θύμα και μέσα από τον θάνατό του αναγεννάται η κοινότητα, μια νέα πολιτιστική τάξη. Η νέα τάξη στεριώνει πάνω στο αίμα και στο θάνατο.

Αναλογίες εξάλλου παρατηρούνται και σε μια άλλη τερατική μητέρα την Εκάβη, που και αυτή παιδοκτονεί -όχι όμως δικό της παιδί, αλλά του θρακιώτη βασιλιά- και μάλιστα με τη σύμπραξη του χορού. Ο φόνος της Εκάβης είναι *συλλογικός* όπως και της Αγαύης. Αντίθετα, η Μήδεια δρα μόνη της.

Εκάβη και Μήδεια[131] είναι και οι δύο βάρβαρες, πενθούσες, μεταμορφώνονται σε σκύλες. Είναι πανούργες, μηχανικές, εκφράζουν το *"μάχιμο γυναικείο και βάρβαρο λέχος"* στην τραγωδία, διαφωνούν και μάχονται τους βασιλιάδες της πόλης. Οι τρεις τραγικές μορφές, η Μήδεια, η Αγαύη, η Εκάβη[132] υψώνουν τη διαφωνία τους και η έριδα ορίζεται από τη διαφωνία αρσενικού - θηλυκού. Και στις τρεις, οι γυναίκες εκπροσωπούν το διπλό, το πολλαπλό, την άβυσσο, την αταξία, σε συνάρτηση με το βαρβαρικό και την εξορία, και οι άντρες

---

[128] J. -P. Vernant, *Mythe et Religion*, Folio, Παρίσι 1985, σ. 102.

[129] René Girard, *Η Βία και το Ιερό,* μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1991, σ. 257.

[130] *Ό.π.*, σσ. 428 - 430.

[131] N. Loraux, *Les Mères..., ό.π.*, σ. 64. Ο συσχετισμός Μήδειας και Εκάβης καθώς και η σύνδεση των δύο μορφών, μέσω του πένθους, είναι αποκλειστικά δική της ανάγνωση.

[132] Φυσικά η παρατήρηση αυτή θα μπορούσε να γίνει για τις περισσότερες γυναικείες μορφές της αρχαίας τραγωδίας. Η σύζευξη των τριών μορφών στο παρόν κείμενο αφορά δύο κεντρικές αναφορές: το πένθος και την παιδοκτονία. Για την περίπτωση της Αγαύης η σχέση της με το πένθος είναι μέσω του γιου της Πενθέα, ένα όνομα παράγωγο του πένθους.

τον πολιτισμό[133]. Και στις τρεις, έχουμε *ολέθρια νίκη του θηλυκού*, μετά την αναμέτρηση με τον κόσμο της τάξεως. Και στις τρεις, τα εγκλήματα διέπονται *από τελετουργική αγριότητα*, την οποία οι γυναίκες φαίνεται ότι εκπροσωπούν δυναμικά[134].

Μορφές εξορίας και ορίου, καλούν την Εκάτη συνεργό στα έργά τους (τουλάχιστον η Μήδεια και η Εκάβη). Επίσης είναι μορφές που, η καθεμιά με τον τρόπο της, ενώνονται με το χθόνιο, το ιερό και τις δυνάμεις του κάτω κόσμου.

Το τερατικό της φονικής μητέρας προέρχεται από τους θεούς. Οι φονικές μητέρες είναι ισοδύναμες με τις μητέρες των θεών, τουλάχιστον ως *προς τη μήνιν*. Οι μητέρες υπερβολής, όπως η Γαία, η Δήμητρα αλλά και η Κλυταμνήστρα, είναι υπερβολικές κατ'αρχάς στην μήνιν, την οργή. Τη μήνιν[135], το άγος ή το πένθος, την ανακινεί *ο κόσμος του πατέρα-άντρα-συζύγου-βασιλιά*.

Οι μητέρες αυτές που τα προσωπεία τους εναλάσσονται με τα τέρατα του κάτω κόσμου -και η πιο συχνή μεταμόρφωση είναι η Σκύλα του Άδη- μας παιδαγωγούν. Η μητρότητά τους αβυσσαλέα, τρομακτική, ενστικτώδικη και ζωώδη, όσο ενός λιονταριού, *μάς παιδαγωγεί* παράλληλα με τα στοιχεία της φύσης. Το παιδαγωγικό έργο που αναλαμβάνουν οι τερατικές μητέρες, είναι η ανατροφή με το χθόνιο και το υπέρμετρο, η μύηση στο ιερό και το ανίερο κομμάτι της ζωής, η διαμεσολάβηση των αντίθετων κόσμων της ζωής: θεός - δαίμων, ουρανός- γη, πάνω - κάτω.

Οι τερατικές μητέρες *παιδαγωγούν και τιμωρούν σαν Ερινύες*[136], με κραυγές, όπως παιδαγωγούν και τιμωρούν οι μνήμες και οι ενοχές του παρελθόντος. Παιδαγωγούν και τιμωρούν -μέσω παιδοκτονιών- έτσι όπως ποτέ ένας άντρας δεν θα το έκανε. Ο μόνος άντρας που παιδοκτονεί είναι ο Ηρακλής αλλά και αυτός είναι μια ιδιόμορφη περίπτωση αφού το ίδιο το όνομά του τον καθορίζει ως Κλέος της Ήρας[137]. Ο Αριστοτέλης άλλωστε σημειώνει[138]: "ένας άντρας δεν σκοτώνει το γιο του ούτε στην τραγωδία".

---

[133] P. Vidal-Naquet, *Μαύρος κυνηγός*, *ό.π.*, σ. 30.
[134] *Ό.π.*, σ. 211.
[135] N. Loraux, *Les expériences de Tiresias*, *ό.π.*, σ. 230. Για τη μητρική ή γυναικεία *μήνιν* αποτελεί το κεφάλαιο: "Et l' on detoutera les mères", σσ. 217 - 231.
[136] Μιχάλης Κωνσταντόπουλος, *Το θέατρο του ασυνείδητου*, *ό.π.*, σσ. 120 - 121.
[137] N. Loraux, *Les expériences ...*, *ό.π.*, σσ. 142 - 170.

Οι μητέρες *παιδαγωγούν και τιμωρούν μέσω του εφιάλτη*, του τρομακτικού, του ανοίκειου κομματιού που σέρνει η ανθρώπινη ψυχική κατάσταση. Στην τραγωδία, η διαφύλαξη του αίματος στήνει και ξεστήνει τη "γενεαλογία της πόλης", του οίκου, και αυτό είναι *έργο παιδαγωγικό και γυναικείο* που συνορεύει με το αιματοκύλισμα παιδιών, τη γέννηση και το θάνατο.

Οι φονικές μητέρες μεταμορφώνονται και παιδαγωγούν *-μια αγωγή σκληρή και τρομακτική.* Παραφέρονται, αφανίζουν και τιμωρούν, αποθεώνοντας (ή θεοποιώντας) τη μητρότητα. Έτσι αποκλείονται από την πολιτική διαδικασία[139] αλλά συγχρόνως καθιστούν *την υπόθεση της μητρότητας μια υπόθεση πολιτική που συνθέτει τη δημοκρατία και μάλιστα έχει χαρακτήρα πολεμικό και μάχιμο,* αντίστοιχο με το οργισμένο χαρακτήρα του Αχιλλέα.

Η οργισμένη μητρότητα, η μήνις, είναι ένα χαρακτηριστικό που αποκλείει τις γυναίκες από την πόλη, αλλά ταυτόχρονα προτρέπει στην *πολιτική επαγρύπνηση* όλων των πολιτών.

---

[138] Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, 1453 b. Με μόνη διαφορά το μύθο του Λυκούργου, όπου ο βασιλιάς παιδοκτονεί μέσω της θεϊκής παρέμβασης του Διονύσου. Ομήρου, *Ιλιάδ.*, 6. 130 και Απολλοδώρου Βιβλιοθήκη, 3. 5. 1. Υγίνου, *Fabulae*, 132.

[139] N. Loraux, *Les expériences...*, *ό.π.*, σσ. 217 - 231.

5.3. Διόνυσος και Μήδεια

Κεντρική αφορμή για να σχολιάσουμε τη σχέση του Διονύσου και της Μήδειας είναι τα στοιχεία της περιπλάνησης. Συχνά η περιπλάνηση σχετίζεται με τη λύση αινιγμάτων, την αναμέτρηση με το τερατικό, την ανεύρεση διεξόδων και πόρων, τη μεταμόρφωση αλλά, ακόμη συχνότερα, αφορά τη διάδοση ενός άλλου πολιτισμού, εκείνου ο οποίος αναγνωρίζει, υπακούει και δέχεται το διαφορετικό. Ο Διόνυσος και η Μήδεια περιπλανώνται για τη διάδοση της ετερότητας, του ξένου, του βάρβαρου, για την αποδοχή του άλλου, του διπλού. Είναι οικείοι και τρομακτικά ανοίκειοι. Είναι βάρβαροι, ξένοι, αλλά και μέρος της κοινότητας των Ελλήνων. Η αναγνώριση του άλλου, του διαφορετικού, του βάρβαρου μέσα στην ίδια την κοινότητα γίνεται με βίαιο τρόπο, συνήθως μέσω μιας παιδοκτονίας ή άλλου αποτρόπαιου εγκλήματος. Ο Γιάγκος Ανδρεάδης σχολιάζοντας[140] τη σχέση των μορφών τονίζει:

> "Όποιος δεν μπορεί να μαντέψει τέτοια μυστικά, να λύσει τέτοια αινίγματα συμπυκνωμένα στο απατηλό φαίνεσθαι μιας βάρβαρης ή ξένης, πληρώνει με θάνατο. Αυτή είναι η μοίρα των μνηστήρων που αδυνατούν να αναγνωρίσουν τον Οδυσσέα. Της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου που δεν μαντεύουν τον Ορέστη πίσω από το προσωπείο του μαντατοφόρου από την Φωκίδα. Της Ιοκάστης που παντρεύτηκε αυτόν που δεν ήξερε πως ήταν γιος της. Του Πενθέα τέλος, περισσότερο απά κάθε άλλον, ο οποίος δεν κατάλαβε ότι δε προπηλάκιζε ένα οποιοδήποτε βάκχο αλλά τον ίδιο τον Διόνυσο, που είχε νοστήσει στη γενέθλια γη του μεταμφιεσμένος σε βάρβαρο και ξένο."

Το τέλος κάθε περιπλάνησης, από τον Οδυσσέα ώς τον Οιδίποδα, τον Ορέστη, τον Διόνυσο και τη Μήδεια, σημασιοδοτείται από δολοφονίες, μητροκτονίες, παιδοκτονίες. Έτσι ο ήρωας και ο Αθηναίος πολίτης γνωρίζει την "άλλη" όψη της ζωής, μέσω του θανάτου, και εν τέλει αναγνωρίζει στην ίδια του

---

[140] Γ. Ανδρεάδης, "Μήδεια: Η θεά του σπαραγμού τότε και τώρα", Πρόγραμμα του Εθνικού θεάτρου, *Φεστιβάλ Επιδαύρου* 1993.

την πόλη, αλλά και στον εαυτό του, τα στοιχεία του βάρβαρου, του ξένου, του ανοίκειου, του διαφορετικού.

Ο Διόνυσος, διωκόμενος ως έφηβος και ως νήπιο από την Ήρα, διαδίδει την εχθρότητα με το παιδί, διαδίδοντας την αντιμαχία με ό,τι πιο προσφιλές. Πρόκειται για μια διάδοση του διπλού, του διχασμού, της αμφιθυμίας, της ψευδαίσθησης. Η Μήδεια διώκεται ως βάρβαρη, εχθρεύεται, προστατεύει και θάβει παιδιά· μαχόμενη υπέρ της οργισμένης μητρότητας διαδίδει τον γυναικείο λόγο, ένα μοτίβο που, όπως σημειώσαμε υπάρχει και σ' άλλες παιδοκτόνες μητέρες: την Εκάβη, την Αγαύη, την Κλυταιμνήστρα, την Πρόκνη και την Φιλομήλα.

Όταν οι τερατικές μητέρες (Μήδεια, Αγαύη, Εκάβη) από επιθυμία ή μεταμόρφωση θρηνούν και παραφέρονται, πάσχουν, ένας θεός είναι διαρκώς παρών. *Ο θεός Διόνυσος.* Πώς εξηγείται το ότι ένας θεός, εξόριστος και περιπλανώμενος, μοιράζεται μαζί τους το πάθος και το πένθος; Ο μύθος μάς λέει[141]:

> *"Διελθὼν δὲ Θρᾴκην <καὶ τὴν Ἰνδικὴν ἅπασαν, στήλας ἐκεῖ στήσας) ἦκεν εἰς Θήβας, καὶ τὰς γυναῖκας ἠνάγκασε καταλιποῦσας τὰς οἰκίας βακχεύειν ἐν τῷ Κιθαιρῶνι. Πενθεὺς δὲ γεννηθεὶς ἐξ Ἀγαυῆς, Ἐχίονι, παρὰ Κάδμου εἰληφὼς τὴν βασιλείαν, διεκώλυε ταῦτα γίνεσθαι, καὶ παραγενόμενος εἰς Κιθαιρῶνα τῶν Βακχῶν κατάσκοπος ὑπὸ τῆς μητρὸς Ἀγαυῆς κατὰ μανίαν ἐμελίσθη· ἐνόμισε γὰρ αὐτὸν θηρίον εἶναι δείξας δὲ Θηβαίοις ὅτι θεός ἐστιν, ἦκεν εἰς Ἄργος, κἀκεῖ πάλιν οὐ τιμώντων αὐτὸν ἐξέμηνε τὰς γυναῖκας. αἱ δὲ ἐν τοῖς ὄρεσι τοὺς ἐπιμαστιδίους ἔχουσαι παῖδας τὰς σάρκας αὐτῶν ἐσιτοῦντο".*
>
> "Αφού πέρασε τη Θράκη/ κι όλη την Ινδική όπου έστησε στήλες/ ήρθε στη Θήβα κι ανάγκασε τις γυναίκες ν' αφήσουν τα σπίτια τους και να επιδίδονται σε βακχικά όργια στον Κιθαιρώνα. Ο Πενθεύς, γιος της Αγαύης και του Εχίονος, είχε διαδεχθεί τον Κάδμο στη βασιλεία κι εμπόδιζε να γίνονται όλ' αυτά. Όταν όμως πήγε στον Κιθαιρώνα να κατασκοπεύσει τις Βάκχες, έγινε κομματάκια απ' την ίδια τη μάνα του Αγαύη σ' ένα παροξυσμό της μανίας της που τον πήρε για άγριο ζώο. Κι αφού έδειξε

[141] Απολλοδώρου Βιβλιοθήκη, βιβλ. 3. 4. 2. Ομήρου, *Ιλιάδα*, Τ, στ. 130.

στους Θηβαίους ο Διόνυσος, ότι είναι θεός, ήρθε στο Άργος. Κι εκεί πάλι, επειδή δεν τον τιμούσαν, έκανε τις γυναίκες μαινάδες έτσι που παίρναν τα βουνά με τα μωρά στο βυζί και τρέφονταν με τις σάρκες τους".

Οι παιδοκτονίες στο Άργος ή στο Κιθαιρώνα είναι *συνδρομή* του Διονύσου, τελούνται *προς δόξα και τιμή του θεού*. Επίσης τιμωρία προς τον άντρα αποτελούν οι παιδοκτονίες, αν θυμηθούμε τον μύθο του Λυκούργου, που σκοτώνει τον γιο του νομίζοντάς τον αμπέλι[142]. Πώς εξηγούνται, από τις πρώτες παιδοκτονίες κιόλας της Πρόκνης και της Φιλομήλας, οι παρουσίες του Διονύσου; Ο μύθος αναφέρει ότι η Πρόκνη και η Φιλομήλα παραφέρονται, βράζουν και κομματιάζουν παιδιά από όντας ένθεες[143].

Ο θεός στις περιπλανήσεις του είναι *παράταιρα* δεμένος με την παιδοκτονία, τη μητρότητα, τη γυναίκα. Ανατρέφεται από τη φονική μητέρα: την Ινώ, αδελφή της μητέρας του Σεμέλης, αδελφή της Αγαύης και της Αυτονόης. Υπευνθυμίζουμε ότι η Αγαύη σκοτώνει το γιο της Πενθέα. Έτσι, ο Πενθέας και ο Διόνυσος έχουν κοινή ρίζα ανατροφής, είναι συγγενείς, στοιχείο που τονίζει τη σχέση του θεού με το πένθος, αφού Πενθεύς είναι εκείνος πενθεί. Τέλος η Ινώ σκοτώνει τα παιδιά της και ρίχνεται στη θάλασσα από θέλημα της Ήρας (Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1280-90). Επιπλέον, οι πρώτες παιδοκτονίες συνδέονται με το Διόνυσο και μέσω της Ήρας, που τον διώκει ως μητέρα θεών και ανθρώπων.

Στις παιδοκτονίες λοιπόν, η συνδρομή του θεού Διόνυσου είναι καθοριστική, η εμπλοκή του προκαλεί τον *γυναικείο θυμό*. Ο θυμός και η θύμηση είναι *πένθος* και *πόθος φιλοπενθής*, παράγωγο του θύειν και της θυσίας μαζί. Θυμός και πένθος εμπλέκονται και *μεθούν τη μητρική ψυχή, οδηγώντάς την στο σπαραγμό των παιδιών*. Η Μήδεια το ομολογεί ρητά: μέσα από τις παραισθήσεις του θυμού της, τη μήνιδα, μέσα από την ανάμνηση της μητρότητας, οδηγείται σε μέθη αισθήσεων. "***Τολμᾷς μεθεῖναι καρδίας μέγαν χόλον***" (*Μήδ.*, στ. 590), ή ακόμη: "***θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων***" (*Μήδ.*, στ. 1078-80).

Ο θεός συντροφεύει, παρίσταται και παρακινεί τη γυναικεία οργή, οργιαστικά. Η μητρότητα που θυμώνει και θυμάται, πενθεί και οδύρεται συναντιέται με τον Διόνυσο, και αυτό το μοτίβο το συναντάμε κυρίως στην περιπλάνηση της

---

[142] Απ., *Βιβλιοθ.*, β. 3. 4. 1.

[143] Το ίδιο περιστατικό σχολιάζει ο Γιάν Κότ, *Θεοφαγία, ό.π.*, σ. 214 αλλά και ο E. R. Dodds, *The Bacchee*, Cambridge, Λονδίνο 1974, σ. XXIII - XXIV. Για το ίδιο βλ. Κ. Κερένυϊ, *ό.π.*, σ. 529.

Δήμητρας. Η μεγάλη θεά της γονιμότητας της γης -*ένα είδος γιγάντιας μητρότητας*- περιπλανάται και αναζητεί την κόρη της την Περσεφόνη, η οποία έχει αρπαχτεί από τον Άδη, *ως φόρος* στον θάνατο. Η Δήμητρα -ένα αρχέτυπο πένθους αλλά και μητρότητας- φτάνει ώς τις πύλες του Άδη αναζητώντας την κόρη της. Θύμηση, πένθος και οδυρμός οδηγούν στην κοιλιά της Βαυβώς -μια πιθανή κύπση του Διονύσου- όπου ο θεός εμφανίζεται ως έμβρυο. Βαυβώ και Διόνυσος χαμογελούν, κάνουν αστεϊσμούς στη θεά, η οποία χαμογελά και έτσι λύεται το πένθος. Ο Διόνυσος, όμως, έχει εμφανιστεί ως έμβρυο, ήδη παρών εξευμενίζει τη μητρική μήνιν, την οργή και το πένθος της θεάς Δήμητρας.

Τι είδους μητρότητα αποθεώνει και συντροφεύει ο θεός; Τι σημαίνει η αποδοχή ή η εκδίωξη του θεού μέσω μιας μητρότητας καλής και κακής; Πώς η αποδοχή του θεού συνοδεύεται από όργια συλλογικών φόνων, σπαράγματα παιδιών ή του θεού του ίδιου; Τι μπορεί να σημαίνει το ότι ένας θεός, που ο ίδιος διαμελίστηκε επανειλημμένως από τους Τιτάνες ως νήπιο και ως έφηβος, προτρέπει σε παιδοκτονίες; Και τέλος, πώς σχετίζεται (αν τελικά σχετίζεται) η παιδοκτονία της Μήδειας με το θεό Διόνυσο; Ποια κοινά σημεία διαπερνούν τη μητρότητα και τον διονυσιακό ενθουσιασμό;

Πουθενά στο κείμενο του Ευριπίδη δεν αναφέρεται ο θεός, και κανένας μύθος δεν συνδέει ρητά την παιδοκτονία της *Μήδειας* με τον διονυσιακό ενθουσιασμό. Κατά τη γνώμη μας, όμως, υπάρχουν *αναλογίες* που συνδέουν τις δύο μορφές. Πρωταρχικό κοινό τους στοιχείο είναι η περιπλάνηση και ο σπαραγμός παιδιών. Ο σπαραγμός αγαπημένων σωμάτων από τη Μήδεια και ο διαμελισμός του ανθρωπίνου σώματος, ως θυσία του πιο αγαπημένου κομματιού της ζωής που προσφέρεται στο θεό, είναι στοιχεία που σκοπεύουν, από κοινού, κυρίως στην αναγνώριση ενός κόσμου απωθημένου, φοβερού και ανοίκειου, βάρβαρου και ξένου. Με αυτού του είδους την οπτική σχετίζονται οι δύο μορφές. Περιπλάνηση, φυγή και σπαραγμός είναι στοιχεία *ενός ανένταχτου κόσμου* που εκπροσωπούνται γεννητία μέσω -της Μήδειας και του Διονύσου-, καθοδηγώντας τη νέα ένταξη στη πόλη και στον οίκο.

Ο Γιάν Κότ έχει εντοπίσει ορισμένα κοινά σημεία[144] στις παραδόσεις που αφορούν τον Διόνυσο. Τα σημεία αυτά συνδέουν το θεό με κάθε είδους σπαραγμό

[144] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, *ό.π.*, σ. 214. "Αν συγκρίνουμε όλες τις παραδόσεις γύρω από τον Διόνυσο, ξεχωρίζουν σαφώς τα κοινά σημεία των διαφόρων εκδοχών. Είναι: α) η τρέλα, θεϊκή τρέλα, συνήθως σταλμένη από τον

και παιδοκτονία, αλλά μας βρίσκουν επιφυλακτικούς ως προς την ορθότητά τους, τουλάχιστον όσον αφορά τη σχέση τους με τη Μήδεια. Πρέπει να τονίσουμε ότι η Μήδεια παιδοκτονεί μέσω ενός υπερβολικού θυμού, παρουσία των θεών και εν πλήρει συνειδήσει. Η "τρέλα" της είναι ερωτική και όχι ξεκάθαρα δοσμένη από τον θεό Διόνυσο, και διαπράττει το έγκλημα μέσω της παρουσίας θεών: "***χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς ὁμογενῆ μιάσματ' ἐπὶ γαῖαν, αὐτοφόνταις ξυνῷ δὰ θεόθεν πίτνοντ' ἐπὶ δόμοις ἄχη***" (Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1268-70). Η Μήδεια αναφέρεται επίσης ως "***μυσαρά***" και "***παιδολέτορ***" (στ. 1393), ενώ ο χορός αναγγέλλει: "***σῶν τέκνων ὄψῃ φόνον***" (στ. 1313). Η όψη των δολοφονημένων παιδιών τη μετατρέπει σε "***αἰσχοποιόν καὶ τέκνων μιαιφόνον***" (στ. 1324) και συγχρόνως εξοικοιώνει εμάς, τους θεατές, με ένα θέαμα βάρβαρο και ανοίκειο.

Η Μήδεια, κατά την τραγωδία και το μύθο, γνωρίζει τις διαδικασίες του σπαραγμού του σώματος, σαν διαδικασία αναγέννησης. Για παράδειγμα, στην χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη *Πελιάδες*, ή ακόμη και στο μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας, η Μήδεια σκοτώνει, σπαράζει και διασκορπά τα κομμάτια του αδελφού της, φεύγοντας από την Κολχίδα. Τα σπαράγματα οικείων προσώπων της πόλης ή του στενού οικογενειακού κύκλου μας κάνουν να συμπεραίνουμε *ότι κάθε φυγή της Μήδειας είναι διασπαραγμός*[145], σκόρπισμα των οικείων κομματιών και φυγή, απελευθέρωση ή απο-ενοχοποίηση. *Σπάραγμα και ταξίδι* ωθούν σε μια νέα περιπλάνηση για την ανεύρεση του επόμενου κύκλου ζωής ή των κομματιών του δικού μας εαυτού, στοιχεία κοινά στη Μήδεια αλλά και στον Διόνυσο. *Έτσι, κάθε φόνος της Μήδειας είναι τελετουργία*[146]. Όπου υπάρχει τελετουργία υπάρχει τελετή και ίδρυση εορτών με στόχο τον αιώνιο καθαρμό, όπως οι ιερουργίες που ιδρύονται προς τιμήν της Ήρας μετά την παιδοκτονία.

(*Μήδ.*, στ. 1382-83): "***Γῆ δὲ τῇδε Σισύφου σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομαι τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δεσσεβοῦς φόνου***".

Το ίδιο εξάλλου παρατηρούμε απ' όπου περνά ο Διόνυσος: κατά την περιπλάνησή του ιδρύει τελετές, μυστήρια προς δόξα και αποδοχή του. Στην ίδια διαδικασία αναγέννησης εντάσσεται και ο ενταφιασμός των παιδιών στη γη -*μια*

θεό τον ίδιο, β) μια παιδοκτονία, συνήθως του γιου του ίδιου του φονιά, γ) ο φόνος συνοδεύεται από τα κομμάτια του σώματος (σπαραγμός), δ) το φάγωμα ωμού κρέατος, η ευχαρίστηση κρέατος ωμού που εξυμνεί ο χορός των *Βακχών* και ε) ο γιος κομματιάζεται και καταβροχθίζεται από την ίδια του τη μητέρα".

[145] Mimoso - Ruiz, *Médée antique et moderne*, *ό.π.*, σ. 26.

[146] *Ό.π.*, σ. 30.

άλλη κύηση ή καταβρόχθισμα- μέσω του ***κατακρυπτιεῖν***[147] από τη μεγάλη μητέρα θεών και αθρώπων, τη Γη - Γαία, την αρχέγονη μητέρα πάντων, που κυεί και *ενταφιάζει αιωνίως,* ταγμένη στις ίδιες διαδικασίες της γέννησης και της φθοράς.

Πέρα όμως από τις κεντρικές αναφορές στις οποίες παραπέμψαμε, οι μορφές του Διονύσου και της Μήδειας σχετίζονται και με άλλους τρόπους. Καταρχάς και οι δύο μορφές, μετά την παιδοκτονία, την παραφορά και τη ζάλη των αισθημάτων ή των αισθήσεων, προετοιμάζουν *τη φυγή τους με τους από μηχανής θεούς*[148]. Η Μήδεια αποθεώνεται μέσω ενός άρματος και ο Διόνυσος φεύγει ως από μηχανής θεός: Ο Διόνυσος στη στέγη του παλατιού και η Μήδεια στη στέγη του οίκου της, με το φιδόσυρτο άρμα της και τα σκοτωμένα παιδιά της, έτοιμη να πετάξει για την Αθήνα. Εμφανίζονται *να μεσπεύουν,* να μεσολαβούν μεταξύ των θεών και των ανθρώπων, πάνω και κάτω, ουρανό και γη, κάτι που επαναλαμβάνεται και στις μεταμορφώσεις της Πρόκνης και της Φιλομήλας σε πουλιά, *μία επίσης μεσολάβηση αντιθέτων κόσμων.* Γεφυρώνονται λοιπόν το ιερό με το ανίερο, το όσιο με το ανόσιο και *το τραγικό θύμα, ως σημείο και σύμβολο μεσολάβησης, δείχνει το δρόμο, ένα δρόμο γεμάτο πτώματα*[149].

Και οι δύο μορφές, Διόνυσος και Μήδεια, είναι *βαρβαρικές* και *ελληνικές* μαζί. Είναι *εξόριστοι, μη-αποδεκτοί, ανέντακτοι.* Ο Διόνυσος καλεί σε τελετουργικούς χορούς όσους δεν εντάσσονται στο θεσμικό πλαίσιο, τις γυναίκες, γι' αυτό και αποκαλείται συχνά *Ελευθέριος* και *Λύσιος*[150] συνδέοντας τις γυναίκες με τη διονυσιακή θρησκεία. Μήδεια και Διόνυσος επαναλαμβάνουν τα στοιχεία μιας θυσιαστικής κρίσης: τα οποία αποβλέπουν στην εξάλειψη των διαφορών, υπαινισσόμενα τη νέα οπτική του κόσμου, που είναι *έργο του Διονύσου αλλά και των γυναικών στην τραγωδία*[151]. Επιπλέον στο ευριπίδειο έργο συχνά συναντάμε "μια μηχανική θυσιών για την κάθαρση που πάντα λειτουργεί *ex machina* και που επιβεβαιώνεται τόσο στις *Βάκχες* όσο και στη *Μήδεια*"[152].

---

[147] Εύμηλος, *Κορινθιακά* , αποσ. 3, και Παυσανίας , II , 3. 10 - 11.
[148] *Ό.π.*, σ. 243.
[149] *Ό.π.*, σ. 18.
[150] J. -P. Vernant, *Μύθος και Σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 167.
[151] R. Girard, *Η Βία και το ιερό*, *ό.π.*, σ. 215.
[152] Claire Nancy, "Φάρμακον σωτηρίας", *Théâtre et spectacle dans l' antiquité* -Actes du Collone de Strasbourg, 5-7 Nov., Στρασβούργο 1981, σ. 19.

Επιπλέον, Διόνυσος και Μήδεια διαφυλάττουν *μυστικά* και *τέρατα* ή τα αντιμετωπίζουν στις περιπλανήσεις τους[153]. Ο Διόνυσος διαφυλάσσει ιερούς χώρους, όπου επίσης διαφεντεύει η γυναίκα. Επίσης, συχνά στις διηγήσεις εμφανίζεται ως προσφιλής της *εγκαταλελειμμένης γυναίκας, σαν την Αριάδνη.*

Η νοσταλγία, το πένθος και η ανάμνηση δένονται με τη *διονυσιακή μανία*[154], γεγονός που αποδεικνύει ότι η μανία, το μένος, η γυναικεία μήνις ή οργιαστική μέθη, η οργή και το όργιο *είναι συγγενικά και είναι έργα διονυσιακά, με ρητή ή άρρητη τη συμμετοχή του θεού.* Τα διονυσιακά ή διουνυσιακής φύσης έργα εκδηλώνονται με κραυγές πόνου. Όπου υπάρχει *πομπή γυναικών, τελετή, φόνος συλλογικός, τελετουργία, υπάρχει και Διόνυσος,* όπως υπάρχει και τραγωδία (*Βάκχες - Εκάβη*).

Η Μήδεια *έρημος*, αναλαμβάνει μόνη της την *τελετή της εξιλέωσης*. Δεν μοιράζεται με κανέναν την οργή της. Μόνη, "***μήτηρ κινεῖ καρδίαν, κινεῖ δὲ χόλον***" (*Μήδ.*, στ. 99) και "***τολμᾷς μεθεῖναι καρδίας, μέγαν χόλον***" (*Μήδ.*, στ. 590). Η διονυσιακή παρουσία δεν αναφέρεται ρητά στο ευριπίδειο κείμενο, αλλά τι είναι εκείνο που "***κινεῖ καρδίαν***" και "***τολμᾷ μεθεῖναι καρδίαν***" *πέραν του Διονύσου;* Να σημειώσουμε εδώ ότι δηλώνεται εξαρχής ότι η απονομή της δικαιοσύνης θα γίνει "σύν θεώ" , <"***ὃς ἡμῖν σὺν θεῷ τείσει δίκην***"> (*Μήδ.*, στ. 802). Ποιος θεός όμως συντροφεύει την τίση και τη δίκη στην τραγωδία πέραν του Διονύσου;

Δεν αποσαφηνίζεται στο κείμενο αν η Μήδεια κατέχεται από θεόσταλτη μανία η ίδια ωστόσο, όταν μηχανεύεται νέους τρόπους διεκπεραίωσης των σχεδίων της, λέει υποκριτικά στον Ιάσονα.

(*Μήδ.*, στ. 870 - 75): "***Σχετλία, τί μαίνομαι***
καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλεύουσιν εὖ,
ἐχθρὰ δὲ γαίᾳς κοιράνοις καθίσταμαι"
"***...οὐκ ἀπαλλαχθήσομαι θυμοῦ;***
τί πάσχω, θεῶν ποριζόντων καλῶς;"

---

[153] J. Bessiere - A. Michel, "Figures Feminines et Romans", *Centre d' études du Roman et du Romanesque - Uniservisité de Picardie*, P.U.F., Παρίσι 1982, σ. 16. Οι συγγραφείς υπογραμμίζουν ότι η βίαιη ένωση γυναικών με τον Διόνυσο, συνδέει τη γυναικεία αδυναμία με την ομορφιά και γίνεται πηγή οδύνης.

[154] *Ό.π.*, σ. 17. Για το ίδιο θέμα πολύ σπουδαίες είναι οι μελέτες του Walter Otto, *Dionysos et mythe et le culte*, tel-gallimard, Παρίοι 1960, σ. 186. Ιδιαίτερα στο κεφάλαιο: "Dionysos et les femmes", τονίζει τις πολλαπλές σχέσεις του θεού με τις Νύμφες και με γυναίκες που οδηγούν στη μαγεία και την αποπλάνηση, όπως και ο Διόνυσος οδηγεί στη μητρική αγάπη, την προφητεία, το θάνατο.

"Ανόητη είπα, τι θυμώνω·
γιατί τα βάζω με κείνους που το καλό μας θέλουν
-και γίνομαι εχθρή στους ισχυρούς της χώρας
και στον άνδρα μου. Που για το συμφέρον μας έπραξε
και πήρε κόρη βασιλιά και στα παιδιά μου
θα δώσει οικογένεια -γιατί αρπάζομαι;
Γιατί παραπονιέμαι, αφού οι θεοί όλα καλά τα φέρνουν;"

Όταν ο αγγελιοφόρος της ανακοινώνει το θάνατο του Κρεόντα και της κόρης του, μια αναμετάδοση θλιβερή, η Μήδεια του απαντά (*Μήδ.*, στ. 1127-28): "***ἐν δ' εὐεργέταις τὸ λοιπὸν ἤδη καὶ φίλοις ἐμοῖς ἔσῃ***"- ("ευερέτης και φίλος είσαι"). Κατόπιν αυτού ο αγγελιοφόρος αντιλέγει (στ. 1129): "***τί φῄς; φρονεῖς μὲν ὀρθὰ κού μαίνῃ, γύναι,***".

Ποιος θεός αποδίδει δίκη συμπράττοντας σε δολοφονίες παιδιών; Ποιος θεός στην τραγωδία συνομιλεί με τους όρους του "μαίνομαι" και του "θυμού" και ορίζει "τη μάνητα των γυναικών"; Ποιος θεός οδηγεί τα πρόσωπα να εξωθούνται μέσω των δολοφονιών πέραν του θεού της τραγωδίας, του ίδιου του Διονύσου; Ποια ψυχική αναγκαιότητα εκφράζεται μέσω του θεού που την απελεθερώνει ή την κοινοποιεί, παρότι εκείνος μπορεί να μένει δέσμιος ή και ανομολόγητα αθέατος; (*Βάκχες*).

Οι απαντήσεις βρίσκονται στην ίδια του φύση του θεού. Ο Διόνυσος είναι ο θεός της έκφρασης, της μεταμόρφωσης, της αμφιθυμίας, εκπροσωπεί δηλαδή το τραγικό θέατρο. Υπάρχει όμως και κάτι ακόμη που συνδέει τη Μήδεια με τον Διόνυσο. Μετά το τέλος των περιπλανήσεων τους ή των σταθμών της δράσης τους, παραμένουν ξένοι, διαρκώς Άλλοι, *ανέντακτοι, και ξεκινούν για την επόμενη περιπλάνησή* τους. Αυτοί όμως οι ξένοι, εξόριστοι και διαρκώς ανέστιοι, εγκαθίστανται στην Αθήνα μετά τις παιδοκτονίες, τις τιμωρίες, τα σπαράγματα ή τις θυσίες.

Ο πολιτισμός της Αθήνας αφομοιώνει, δέχεται και αναγνωρίζει τη βαρβαρότητα. Η πόλη των Αθηνών αποδέχεται το ξένο, το βάρβαρο, το ανόσιο, προσφέρει άσυλο, αποδεχόμενη έτσι την ύπαρξη των αντίθετων κομματιών της κοινότητας των Αθηναίων πολιτών. Η ένωση με τα αντίθετα σημαίνει ολοκλήρωση, ενοποίηση των κομματιών της ζωής για την πόλη. Σημαίνει για τους άντρες

αποδοχή των γυναικών, του γυναικείου λόγου και της γυναικείας δράσης, και την αποδοχή του διαφορετικού, του παράδοξου, του ανοίκειου, του χθόνιου και του ανίερου. Τα στοιχεία αυτά επιτρέπουν να ακουστεί η σιγμή της εξορίας της Μήδειας σαν μια στιγμή όπου: " ***βέβηκε δ' ὅρκων χάρις οὐδ' ἔτ' αἰδὼς / Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ μένει***" (*Μήδ.*, στ. 439-440). Επιτρέπουν επίσης *την απορία* αλλά και *τη δόξα* για τους Αθηναίους: "***πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν ἡ πόλις ἡ φίλων πόμπιμός σε χώρα τάν παιδολέτειραν ἕξει, τὰν οὐχ ὁσίαν, μετ' ἄλλων;***"(*Μήδ.*, στ. 846-850).

Μήδεια και Διόνυσος είναι στοιχεία ετερότητας, γίνονται δε αποδεκτοί στην πόλη της Αθήνας μετά τη διασάλευση, την πομπή, την αταξία, το χάος. Στοιχεία ετερότητας[155] που μεταμορφώνονται σε τέρατα και δικαιολογούν το διαφορετικό και αποτρόπαιο που μας κατέχει. Η Μήδεια παίρνει μορφή σκύλας, λέαινας ή ταύρου. Η διαφορετικότητα της δικαιολογείται πολλαπλά, αφού είναι βάρβαρη ως προς τον πολιτισμό, είναι γυναίκα ως προς το "κλαμπ" ανδρών-πολιτών της Αθήνας, είναι ξένη ως προς το ελληνικό στοιχείο, όπως και εξόριστη. Ταυτόσημα στοιχεία ετερότητας συγκεντρώνει και ο θεός Διόνυσος, αφού μεταμορφώνεται διαρκώς, είναι αμφίβολης και βαρβαρικής καταγωγής, *ξένιος*, εκπροσωπείται από γυναίκες και είναι διαρκώς περιπλανώμενος και εξόριστος.

Μια ετερότητα που συμβολίζει το θάνατό μας. Μας θυμίζει διαρκώς πως ο άλλος, ο διαφορετικός (από εμάς, όπως και για την πόλη των Αθηνών), μας καταργεί[156], *αφού πυρπολεί την κοινότητα, τον ίδιο μας τον εαυτό, την ταυτότητά μας. Κατάργηση και αφανισμός της ίδιας της συλλογικότητας.* Ό,τι μάς εξουθενώνει, μας οδηγεί στο χαμό, μας διαψεύδει. Μια εικόνα ζωής που αποκρύπτεται και φωτίζεται στις ίδιες τεχνικές που υπάρχει το θέατρο των σκιών και των φαντασμάτων της ζωής ή της πόλης.

Τραγικά θύματα ή θύτες, θεοί ή δαίμονες, στοιχεία της φύσης ή του χθόνιου και του τερατικού, είναι όποιοι θα συσσωρεύουν το κακό, το άγος, τη νόσο, όποιοι επίσης την αποδεσμεύουν, με στόχο την κάθαρση. Οι διαφορετικοί μάς

---

[155] J. -P. Vernant, *Το βλέμμα του θανάτου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σ. 12.

[156] Δεν θα ήταν άσκοπο να σημειώσουμε εδώ ότι πολλοί σημαντικοί ερευνητές της *Μήδειας* ερμηνεύουν την ευριπίδεια επιλογή ως προς το χαοτικό αλλά και την αποδοχή της παιδοκτόνας μητέρας, στην πόλη των Αθηνών, σαν μια ιστορική νύξη για την απαρχή της παρακμής της ελληνικής δημοκρατίας, την πτώση και την κατάργηση της (αρχές του Πελοποννησιακού πολέμου). Σ' αυτήν την περίπτωση όμως η ιστορική αποδοχή του διαφορετικού σημαίνει μόνο το τέλος της δημοκρατίας και δεν είναι στοιχείο αυτής.

αναγεννούν. *Ο μύθος του Διονύσου είναι ένας τέτοιος μύθος*[157], ένας κύκλος ζωής και θανάτου, όπως είναι και ο μύθος της Μήδειας, δηλαδή ένας μύθος *μυητικός*[158]. Στον ίδιο μυητικό μύθο, τον διονυσιακό κύκλο ζωής και θανάτου, βρίσκονται και οι παιδοκτονίες της Πρόκνης και της Φιλομήλας. Η μύηση αυτή μας κάνει εν τέλει να υποθέσουμε ότι κάθε θάνατος στην τραγωδία, είναι μια γέννηση, είναι μια νύξη για τη δημιουργία στον κόσμο, τόσο για την πόλη των Αθηναίων όσο και για μας σήμερα. Η μύηση αυτή *δοξολογεί* τις κακές - τερατικές μητέρες σαν μητέρες που σχετίζονται με το θεό και επιφέρουν το θάνατο προκαλώντας όμως και τη γέννηση της ζωής[159].

[157] Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Essais, Παρίσι 1977, σσ. 30 - 31.
[158] W. Otto, *ό.π.*, σ. 182.
[159] *Ό.π.*, σ. 189.

5.4. "Ο τοκετός δεν τελειώνει ποτέ"[160]

Το ότι "ο τοκετός δεν τελειώνει ποτέ", είναι μια υπόθεση εργασίας που έχει διατυπωθεί από τη N. Loraux και αφορά το πένθος της μητέρας στην αρχαία Ελληνική δημοκρατία. Το γεγονός ότι οι πενθούσες μητέρες στην πόλη του 5ου αι. μέσω του πένθους και της ανάμνησης ενθυμούνται τις "ωδίνες" της ζωής του θνήσκοντος, τη γέννησή του, την πορεία της ζωής του, είναι μια λειτουργία που προκτείνει τη ζωή, και διατηρεί τη μνήμη ως μια διαδικασία τοκετού και αέναης δημιουργίας. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται με τη γη, τον ενταφιασμό, την εστία του οίκου, την ανάμνηση του τοκετού είναι επίσης μια λειτουργία που εμφανίζει ως αέναη την κυοφορία των γυναικών. Η αέναη κυοφορία και δημιουργία αγγίζει το έργο της πόλης και του οίκου, αφορά τον πολίτη και το σύζυγο, τον πατέρα και το παιδί, τους νομοθέτες και τους θεατές. Η πραγματεία της N. Loraux, καθώς και ο *Τίμαιος* του Πλάτωνα, μιλούν για την πλατωνική χώρα, ως έναν τόπο μνήμης και μήτρας της ζωής που εκπροσωπείται από τις μητέρες και έχει *μυητικό χαρακτήρα* για τις πολιτικές διαδικασίες της πόλης. Αυτό που μένει εμείς να προσθέσουμε είναι το παράδειγμα της Μήδειας, η οποία εμφανίζεται πενθούσα να θυμάται έντονα την στιγμή του τοκετού και παιδοκτόνα να μιμείται τις μυητικές τελετουργίες για αθανασία μέσω της γης-Γαίας.

Στον Ησίοδο η γυναίκα είναι "*μια αχόρταγη και λιμασμένη κοιλιά*"[161]. Στην κοιλιά της αποθηκεύεται ο ανδρικός μόχθος[162], άρα λοιπόν από τον Ησίοδο και έπειτα, οι γυναίκες ταυτίζονται με τη Γη-Γαία, την αρχέγονη μητέρα των πάντων. Από τον Ησίοδο ώς τον τραγικό λόγο του Ευριπίδη, οι μητέρες σχετίζονται ιδιαίτερα με τη Γη-Γαία, την Εστία *ως Μήτερα* και *ως δεξαμενή ζωής*[163].

Η Μήδεια αναφέρει την εστία του οίκου της, η οποία είναι αφιερωμένη στη θεά Εκάτη, μια θεά χθόνια που φυλάσσει τα μύχια μέρη του οίκου.

(*Μήδ.*, στ. 395-398): "***ού γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἣν ἐγὼ σέβω***

---

[160] N. Loraux, *Les mères...*, *ό.π.*, σ. 117. Η φράση ανήκει στη συγγραφέα.
[161] J.- P. Vernant, *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Σ. Γεωργούδη, Αθήνα 1987, σ. 65.
[162] *Ό.π.*, σ. 44.
[163] *Ό.π.*, σσ. 144 - 154.

μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργόν εἰλόμην,

Ἑκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἑστίας ἐμῆς,

χαίρων τις αὐτῶν τοὐμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ".

Η Εκάτη παραστέκει τα μύχια της εστίας (*"μυχοῖς"*), κατοικεί μέσα στην εστία του οίκου της Μήδειας. Ο θάνατος στα μύχια του σπιτιού ή οι εξαγγελίες θανάτων, παιδιών και βασιλέων, έχουν θεραπευτικό χαρακτήρα. Ο θάνατος δίπλα στο βωμό της Εστίας είναι ένας θάνατος θυσιαστικός, εξιλεώνει από τη νόσο του οίκου. Η Εκάτη φυλάσσει τέτοιους χώρους, όπως φυλάσσει τη γέννηση και το θάνατο. Άρα ο λόγος της Μήδειας υπαινίσσεται τη μύχια γέννηση, την εξιλέωση από τη νόσο, και οπωσδήποτε καθοδηγεί την *αναστροφή των πάντων, δηλαδή το θάνατο, αφού ο βωμός της Εστίας είναι μυχός*[164], *έχει μυχευτεί, έχει διασαλευτεί και νοσεί.* Στη *Μήδεια* η γέννηση και ο θάνατος παιδιών *μέσω και δίπλα στην Εστία* διαπλέκονται ύποπτα. Η εκκαθάριση της νόσου διά της Εστίας σχετίζεται με τη δολοφονία παιδιών, όμως ο ίδιος τόπος της Εστίας καθώς και ο βωμός της συνθέτει τη δυναμική του οίκου, συχνά και της ίδιας της πόλης.

Ο χώρος της Εστίας[165] στην αρχαία Ελλάδα είναι *αμφίσημος*. Είναι ο χώρος προάσπισης του οίκου, αλλά επίσης είναι ο χώρος που ενώνει με το θάνατο, ένα σημείο σύνδεσης με τον κάτω κόσμο. Οι γυναίκες εκπροσωπούν και προασπίζονται πολεμικά τέτοιους χώρους, είναι ο φυσικός εσωτερικός χώρος όπου ανήκουν. Ο οίκος και η Εστία του είναι χώροι χθόνιοι και καθόλου αθώοι. Στην *Οδύσσεια* οι γυναίκες κατοικούν διαρκώς σε θόλους, εστίες, σπηλιές, νυφικούς θαλάμους, κρύπτες ή μήτρες *οπότε ο γυναικείος χώρος, δηλώνεται ως βάθος και βυθός της ανθρώπινης κατοικίας*[166]. Κατά συνέπεια, ο κλειστός χώρος (ο οίκος), έχει θηλυκές ιδιότητες και ο ανοιχτός χώρος (η πόλη), αρσενικές. Οι γυναικείες ασχολίες είναι *"ένδον έργα"* έργα δηλαδή μύχια, χθόνια και ιερά.

Τα γυναικεία έργα, ως "ένδον έργα", είναι μύχια γιατί ασχολούνται με την προάσπιση της Εστίας, την ένωση του οίκου με το κέντρο της γης, δηλαδή τη Γαία, την αργέγονη μητέρα. Τα γυναικεία έργα αφορούν την αποθησαύριση του γυναικείου κόλπου στη γενετήσια πράξη, όπως αφορούν και τις δολοφονίες δίπλα

---

[164] *Ό.π.*, σ. 154. Ο J. -P. Vernant, σημειώνει ότι ο στίχος <*μυχοῖς Εστίας*> στη *Μήδεια* μπορεί να σημαίνει μια αντιστροφή των πάντων. Στον Ευριπίδη η γη - εστία και γαία - μήτηρ είναι δεξαμενές ζωής, μια σκέψη που υπάρχει από τον Ησίοδο και διατηρείται σ' ολόκληρη την αντίληψη για τη γυναικεία - μητρική εικόνα στην αρχαία Ελλάδα".

[165] J. - P. Vernant, *Μύθος και Σκέψη ..., ό.π.*, σ. 169.

[166] *Ό.π.*, σ. 159.

στους βωμούς των εστιών, όταν οι εστίες αψηφώνται. Ιδιαίτερα όμως τα "γυναικεία έργα", είναι μια ενασχόληση επικίνδυνη μέσω της ανάμνησης, η οποία διαφυλάττει τη διάρκεια της οδύνης μετά το θάνατο. Ένα γεννοβόλημα μνήμης και ενθυμιών μπροστά στο θάνατο, φορές και διά μέσω αυτού.

Η Μήδεια πρωτοστατεί σε όλα και επαναφέρει τη κυοφορούσα μητρότητα: *μνήμες και ενθύμια του παρελθόντος* (ό,τι εγκαλεί ο μύθος), *αγκαλιάσματα από τον έρωτά της με τον Ιάσονα* (ό,τι αναστρέφει η τραγωδία) και *θανάτους, παιδοκτονίες* (ό,τι επιτάσσει το τραγικό παρόν). Το πένθος, οι ωδές και οι οδύνες συντροφεύουν την ταφή και τις τελετουργίες αθανασίας.

Τι μπορεί να σημαίνει μια κυοφορούσα μητρότητα, μπροστά στις μελλούμενες παιδοκτονίες; Μια μητρότητα που διαρκώς κυοφορεί, [ενίοτε και τα κακά του κόσμου όλου, αν θυμηθούμε την Πανδώρα στην περίφημη κυοφορία της]. Η Μήδεια κυοφορεί την υπερβολική οδύνη, την ανάμνηση του τοκετού και της ζωής της ίδιας, μια μητρότητα που δύναται να κυοφορεί ακόμη και το θάνατο ή τα προσωπεία του. *Κάθε τέτοιου είδους "κύηση" στην τραγωδία είναι μυητική.*

Η Μήδεια παιδοκτονεί και "κυοφορεί" διαρκώς. Και παρά το οξύμωρο του σχήματος, πρόκειται για μια *κυοφορία αναγνωρίσιμη* αφού "το σώμα της είναι γεμάτο έρωτα, κεφάλι, στομάχι, καρδιά", όπως λέει[167] η Marie Cardinal. Αυτή η μέλλουσα παιδοκτόνος,"κυοφορεί" νέες γεννήσεις, όταν υπόσχεται "το εύρημα" στον Αιγέα, δηλαδή τον τρόπο για να σπείρει παιδιά.

(*Μήδ.*, στ. 716-718):"***εὕρημα δ'ούκ οἶσθ' οἷον πνρπκες τόδε·***
παύσω δὲ σ' ὄντ' ἄπαιδα καὶ
παίδων γονὰς σπεῖραί σε θήσω'
τοιάδ' οἶδα φάρμακα".

"Θα δεις - θα κάνεις παιδιά.

Ευτυχισμένος πατέρας θα πεθάνεις.

Είσαι τυχερός που με συνάντησες.

Εγώ ξέρω. Ξέρω φάρμακα - έχω φάρμακα δια τους στείρους".

Η "κύηση" που επιφέρει η Μήδεια είναι πένθιμη, ανάλογη με κείνη της Βαυβώς ή της Δήμητρας. Μια "κύηση" πένθιμη αφού υπόσχεται γεννήσεις παιδιών και προτοιμάζει το θάνατό τους.

---

[167] Marie Cardinal, *Médée d' Euripide*, grasset, Παρίσι 1987, σ. 68.

(*Μήδ.*, στ. 930-932)[168]: "***ἔτικτον αὐτούς· ζῆν δ' ὃτ' ἐξηύχου τέκνα,***

ἐσῆλθέ μ' οἶκτος εἰ γενήσεται τάδε".

"Είμαι εγώ που τα γέννησα.

Κι όταν να ζήσουν ευχήθηκες σκέφτηκα αν έτσι γίνουν τα πράγματα

και με κυρίευσε λύπη οικτρή".

Η πένθιμη κύηση είναι μια αντιστροφή, είναι μια κύηση αντίθετης κατεύθυνσης, όχι προς τη ζωή αλλά προς το θάνατο. Και αυτή η κύηση είναι πένθιμη όταν η Μήδεια θρηνεί την ύπαρξη των παιδιών.

(*Μήδ.*, στ. 1028-1039): "***ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας.***

ἄλλως ἄρ' ὑμᾶς, ὦ τέκν', ἐξεθρεψάμην,

ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις,

στερρὰς ἐνεγκοῦσ' ἐν τόκοις ἀλγηδόνας.

ἦν μήν ποθ' ἡ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας

πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβοσκήσειν τ' ἐμὲ

καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν,

ζηλωτὸν ἀνθρώποισι· νῦν δ' ὀλωλε δὴ

γλυκεῖα φροντίς. σφῶν γὰρ ἐστερημένη

λυμπρὸν διάξω βίοτον ἀλγεινόν τ' ἐμοί.

ὑμεῖς δὲ μητέρ' οὐκέτ' ὄμμασιν φίλοις

ὄψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου".

"Ώ εγώ πολύπαθη μες στη δική μου αλαζονεία!

Μάταια σας ανέθρεψα, αγόρια μου.

Μάταια μόχθησα και ξέφτισα μέσα στα βάσανα

φορτωμένη με της γέννας τους άκαμπτους πόνους.

Αλήθεια η δύστυχη είχα για σας ελπίδες πολλές,

να με γηροκομήσετε και στου θανάτου την ώρα

ωραία να με στολίσετε με τα χέρια σας -

των ανθρώπων απώτατη επιθυμία.

Και τώρα χάθηκε, πάει η γλυκιά η φροντίδα.

Με την δική σας στέρηση θα ζήσω βίο λύπης και πόνου.

---

[168] Σ' αυτούς τους στίχους χρησιμοποιώ τη μετάφραση του Γ. Γιατρομανωλάκη, γιατί θεωρώ ότι είναι περισσότερο πιστή στο τραγικό κείμενο.

Ώ μάτια μου εσείς αγαπημένα

τη μάνα σας ξανά δεν θα δείτε -

μετακινείστε σε αλλιώτικο σχήμα ζωής".

Η Μήδεια θυμάται τους πόνους της γέννας (*"ἐν τόκοις ἀλγηδόνας"*). Οι πόνοι της γέννας αντιπαλεύουν την αναγκαιότητα του θανάτου (στ. 1013-1014): *"πολλή μ' ἀνάγκη, πρέσβυ· ταῦτα γὰρ θεοὶ κἀγὼ κακῶς φρονοῦσ' ἐμηχανησάμην"*. Η *μητρότητα είναι τραυματισμένη*, αλλά ήδη υπόσχεται ένα άλλο σχήμα ζωής (στ. 1039): *"ὄψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου"*. Η μητρότητα διχάζεται, παραμιλεί, "αντέχει" και "δεν αντέχει" το βάρος της κύησης, το βλέμμα του θανάτου στις διαδικασίες της μύησης.

(*Μήδ.*, στ. 1055-58) : *"χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ.*

ἆ ἆ.

μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε·

ἔασον αὐτούς, ὦ τάλαν, φεῖσαι τέκνων·"

"Το δικό μου χέρι δεν θα δείξει αδυναμία.

Άχ! Άχ!

Ψυχή μου, ψυχή μου ποτέ! Μη εκτελέσεις ποτέ τέτοιο έργο.

Άφησε τα παιδιά σου, ώ δύστυχη. Λυπήσου τους γιους σου":

Η μητρότητα λυγίζει μπροστά στο γέλιο των παιδιών, έτσι όπως λύγισε η *Δήμητρα ως πένθιμη μητέρα στο γέλιο του εμβρύου* -πιθανόν τον Διόνυσο- στην κοιλιά της Βαυβώς, δίπλα στις πύλες του Άδη. Η πένθιμη μητρότητα επαναλαμβάνει το ίδιο θανατηφόρο ταξίδι περιπλάνησης στο κόσμο, ένα ταξίδι που μας θλίβει και μας αναγεννά.

Η Μήδεια ενδέχεται να μοιράζεται με τη θεά Δήμητα την ίδια θέση στις πύλες του Άδη όταν λέει:

(*Μήδ.*, στ. 1040-1045): *"φεῦ φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;*

τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων;

αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,

γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.

οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλεύματα

τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς".

"Κι εσείς παιδιά μου! Γιατί στα μάτια βαθιά με κοιτάτε;

Γιατί γλυκά μου γελάτε το ύστατο γέλιο;

Αλίμονο! Τι κάνω; Λύθηκε η καρδιά μου, γυναίκες,

αντικρύζοντας το φαιδρό πρόσωπο των αγοριών μου".

"Καρδία οἴχεται γυναῖκες" μπροστά στον *"πανύστατον γέλων"*. Ό,τι σπάει την πένθιμη μητρική εικόνα, αρχέγονη, θεϊκή ή θνητή, είναι το γέλιο του θεού ή των παιδιών της Μήδειας, ό,τι μάς φέρνει δίπλα στον Άδη, ό,τι μας δίδει τη δύναμη να τον υπερβαίνουμε, περπατώντας μέσα σ' Αυτόν. Μια μητρότητα που *κυοφορεί δίπλα στον Άδη*[169]. Βαυβώ ή Μήδεια, Δήμητρα ή Περσεφόνη, Μήδεια ή Δήμητρα, πρόκειται για τη μητρότητα που μάχιμα πενθεί και δεν αντέχει τη γοητεία του βλέμματος του θανάτου ή την αρπαγή των παιδιών από τον Άδη. Η Μήδεια, όταν πλησιάζει ο θάνατος, αναφωνεί: *"νικῶμαι κακοῖς"*(στ. 1077). Ή ακόμα :

(*Μήδ.*, στ. 1076-78):*"χωρεῖτ' χωρεῖτ· οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν*

οἷα τε πρὸς ὑμᾶς, ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά".

"Φύγετε, φύγετε μακριά μου!

Να σας κοιτάζω δεν έχω αντοχή.

Στη δύναμη του κακού υποτάσσομαι".

Η μητρότητα αναγνωρίζει στις πύλες του Άδη τα παιδιά της, όπως αναγνώριζε η Δήμητρα την κόρη της Περσεφόνη και εκεί εν μέσω Άδη προσφέρει τρυφερότητα. Μια τρυφερότητα που είναι πένθιμη αλλά συγχρόνως είναι ένα πάθος *"εὐδαιμονοῖτον"*. Χάδι μητρικό και θάνατος μαζί.

(Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1069-1075): *" ὦ τέκνα,*

δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα.

ὦ φιλτάτη χείρ, φίλτατον δέ μοι στόμα

καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων,

εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ· τὰ δ' ἐνθάδε

πατὴρ ἀφείλετ'. ὦ γλυκεῖα προσβολή,

---

[169] G. Devereux, *Βαυβώ, το μυθικό Αιδοίο*, Ολκός, Αθήνα 1989, σ. 68: "Βαυβώ, Γοργώ, Μορμώ, Εκάτη, Μορμολύκη, Λάμια κ.λ.π. Είναι το πρότυπο της φαντασιωκής "κακής μητέρας", της κακιάς μάγισσας, της λαϊκής παράδοσης. Συνεπώς η Βαυβώ και όλο της το συγγενολόι (Γοργώ, Μορμώ, Εκάτη, Μορμολύκη, Λάμια) είναι δαίμονες όπως υποδεικνύει ο Rhode, που ορμούν με λύσσα στα μικρά παιδιά και τα σκοτώνουν. Και έτσι όπως είναι η γλώσσα και οι κυνόδοντες τούτης της Γοργόνας που επιδεικνύει το αιδοίο της σαν τη Βαυβώ, και αφού αυτή είναι μέλος της δαιμονικής συντροφιάς της Εκάτης (της θεάς που συνοδεύεται από μαύρους σκύλους με φλογισμένα μάτια που αλυχτούν) επανερχόμαστε σε τελική ανάλυση στη σχέση που προτείνει ο Rhode, ανάμεσα στη Βαυβώ και στα σκυλιά της Εκάτης".

ὦ μαλθακὸς χρὼς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων".

"Παιδιά μου,

ελάτε στη μάνα. Τα χέρια σας δώστε της,

δώστε στη μάνα να φιλήσει τα χέρια σας.

Ω χέρια μου χαρπωμένα!

Ω στόμα γλυκότατο

κορμάκι και πρόσωπο των παιδιών ευγενικό.

Ευτυχισμένα, μακάρια εκεί που πηγαίνετε.

Όμως τούτη τη γη ο δικός σας πατέρας αφαίρεσε.

Ω η γλυκειά αγκαλιά! Το τρυφερό δέρμα.

Η μυρωμένη ανάσα η παιδική !

Φύγετε, φύγετε μακριά μου!"

Μια μητρότητα υπερβολικά θυμωμένη και τρυφερή: "***θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς***" (στ. 1079-1080). Μια *μητρότητα τραυματισμένη*, όπως κάθε μητρότητα ή τεκνοποιία. Μια μητρότητα που κατατρέχεται διά παντός ***"κατατρυχομένους τὸν ἅπαντα χρόνον"*** (στ. 1100)[170]. Αυτή είναι η πένθιμη μητρότητα, όπου ο θάνατος *αγρυπνά* διαρκώς εντός της, είναι παρών. Η ζωή αρπάζεται από κείνον, όπως έγινε και η αρπαγή της Περσεφόνης από τον Άδη, όπως ο χορός αναρωτιέται, για την αρπαγή των παιδιών της Μήδειας από το θάνατο.

(*Μήδ.*, στ. 1110-1111): "***δαίμων οὕτω, φροῦδος ἐς Ἅιδην***

θάνατος προφέρων σώματα τέκνων.

"Αν φτάσει η καλή τους μοίρα ίσαμε εδώ,

διαβαίνει ο θάνατος

και σέρνει στον Άδη

τα κορμιά των παιδιών.

Ο θάνατος στην αρχαία Ελλάδα εναλλάσσεται και μιμείται τα γυναικεία πρόσωπα[171]. Ο θάνατος καταλύει τους ανθρώπους, διαλύει και ρευστοποιεί τη ζωή, το αρσενικό, ***"πῶς οὖν λύει πρὸς τοῖς ἄλλοις"***, παρέχει ***"λύπην ἀνιαρότατην"***, αποπλανά ερωτικά -όπως και η γυναίκα- *προσφέροντας τον*

[170] Ευρ., *Μήδ.*, στ. 1098-110, μτφρ. Γ. Γιατρομ.: "Όσοι όμως στο σπίτι τους είδαν πόσο γλυκό είναι να βλασταίνουν παιδιά αυτούς, βλέπω σε βαθιά συλλογή, κατατρύχονται μέσα στον άπαντα χρόνο".

[171] J.-P. Vernant, *L'individu, l' amour, la mort, ό.π.*, σσ. 134 - 140, όπου αναφέρεται ότι "η γυναίκα, ο έρωτας, ο θάνατος είναι λυσιμελής, ρευστοποιούν και διαλύουν τον άντρα".

πειρασμό της αθανασίας[172]. Η μητρότητα πενθεί, θρηνεί τη ζωή που χάνεται και προδίδεται, ιδιαίτερα, όταν αυτό οφείλεται στον πατέρα (στ. 1072): "***τὰ δ' ἐνθάδε πατὴρ ἀφείλετ***". Το πένθος της μητέρας βαραίνει το γεννοβόλημα μιας άλλης ζωής, και έτσι *"ο τοκετός δεν τελειώνει ποτέ"*. Ένας τοκετός ανάλογος με κείνον που αναφέρει η Διοτίμα στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα.

(Πλάτωνος, *Συμπόσιον*, 206 b, μτφρ. Ι. Συκουτρής):

"***τίκτειν δὲ ἐν μὲν αἰσχρῷ οὐ δύναται, ἐν δὲ τῷ καλῷ. ἡ γὰρ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνουσία τόκος ἐστίν***".

"Τοκετός όμως εντός του ασχήμου δεν είναι δυνατός μόνον εντός του ωραίου. Διότι και η ένωσις ανδρός και γυναικός τοκετός είναι".

Ο τοκετός είναι η ένωση του άντρα και της γυναίκας. Στην τραγωδία, αυτός ο τοκετός ισοδυναμεί με το αντίκρυσμα του θανάτου, στα "γυναικεία έργα", τις δολοφονίες. Ο σπαραγμός της γέννας επαναφέρει την αιματοχυσία, και συχνά αυτή η αιματοχυσία ισοδυναμεί με τον πόλεμο για την πόλη της Αθήνας. Η επαναφορά στο αιματοκύλισμα της γέννας, η οδύνη της γέννησης είναι ίση με την οδύνη στη ζωή, όπως είναι ισοδύναμη με τις ωδές του θανάτου, τον τρόμο μπροστά σ' αυτόν.

Οι πένθιμες μητέρες στην τραγωδία "κυοφορούν" και η κυοφορία αυτή, μας λέει η Μήδεια, μπορεί να είναι μέσα από το ξεπροβόδισμα νεκρών παιδιών, δολοφονημένων μάλιστα από το μητρικό χέρι.

Στη *Μήδεια* η μητρότητα είναι *πανίσχυρη, σχεδόν θεϊκή*, αφού η μητέρα σκοτώνει και γεννά: "***ἡμεῖς κτενοῦμεν, οἵπερ ἐξεφύσαμεν***" (στ. 1241): "θα τα σκοτώσω εγώ, εγώ που τα γέννησα"[173]. Ο στίχος αυτός δοξάζει τη μητρότητα -ως προς την παντοδυναμία της- αλλά *επαναφέρει και το γεγονός της γέννησης δίπλα στο γεγονός του θανάτου*. Η Μήδεια θυμίζει τον τοκετό στην τραγική σκηνή, τη στιγμή της γέννας (ή μια άλλη γέννα) και τονίζει συγχρόνως ότι αυτή η στιγμή είναι μια στιγμή συνοριακή του θανάτου, μια ύστατη στιγμή που δένει τον κόσμο με το "μέσα" και το "έξω" της ζωής. Συχνά, όμως, "το μέσα" γίνεται η μήτρα, ο θάνατος, η Γη-Γαία και "το έξω" η ζωή η ίδια, η πόλη. Ό,τι επαναφέρει το χάος, τη σύγχυση

---

[172] *Ό.π.*, σ. 152.

[173] Ο ίδιος στίχος μεταφράζεται και διαφορετικά, Ευρ., *Μήδ.*, μτφρ. Γ. Γιατρομ.: "Τα σκοτώνουμε εμείς, όπως εμείς τα βλαστήσαμε", *ό.π.*, στ. 1240.

και οδεύει προς μια άλλη δημιουργία, αλλά επίσης ανάγει τη μητρότητα στο να επαναλαμβάνει την πλάση και τη φθορά του κόσμου.

Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της και η δολοφονία της είναι μία άλλη γέννα, προετοιμασία για μια *αιώνια κυοφορία, αρχέγονη*, από τη μητέρα γη. Μετά τη δολοφονία θάβει τα παιδιά και η επιστροφή τους στη μητέρα γη είναι αιωνιότητα, ένα άλλο σχήμα ζωής. Η δολοφονία της είναι η αιώνια γέννηση, μια επιστροφή στο χάος, η αιώνια επιστροφή στην αρχέγονη μητέρα των πάντων: τη Γαία, Γη. "Τα πτώματα των παιδιών πρέπει να θάβονται και στη *Μήδεια*"[174]. *Κάθε γέννα, θάνατος, και κάθε θάνατος μια άλλη γέννα.* Η ίδια εξάλλου το λέει ξεκάθαρα: "***ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου***", οπότε η δολοφονία, και το ***κατακρυπτειῦν***[175] στη γη γίνονται το πέρασμα για "ένα άλλο σχήμα ζωής", μια αναγέννηση, μια εκ νέου γέννηση του σύμπαντος κόσμου.

Η δολοφονία της είναι πολεμική ("***ἀλλ' εἶ ὁπλίζου καρδία***", στ. 1241) και πένθιμη ("***ἄγ', ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,/ λάβ' ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπρὰν βίου***", στ. 1244-45), όπως είναι και σημείο και τόπος εκκίνησης της λύπης: (***"κἄπειτα θρήνει"***, στ. 1249). Ένα σημείο εκκίνησης θλιβερό, "***δυστυχὴς δ'ἐγὼ γυνή***" (στ. 1250) όπως ίσως η θλιβερή εικόνα της αιώνια πενθούσας Ανδόνας δίπλα στον Άδη. Η Μήδεια τη στιγμή της δολοφονίας δεν πρέπει να θυμάται τίποτα ***"καὶ μὴ κακισθῇς μηδ' ἀναμνησθῇς τέκνων,/ ὡς φίλταθ', ὡς ἔτικτες· ἀλλὰ τήνδε γε / λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν,"*** (στ. 1246-1248).

Τη στιγμή της παιδοκτονίας ο χορός παρακαλεί το θεό να σταματήσει τη Μήδεια:" ***ἀλλά νιν, ὦς φάος διογενές, κάτειργε/ κατάπαυσον***" (στ.1258-59). Η παιδοκτονία διαπράττεται στο εσωτερικό του σπιτιού, τα παιδιά αποθεώνονται, "***σᾶς γὰρ ἀπὸ χρυσέας γονᾶς/ ἔβλαστεν, θεοῦ δ' αἷμά τι πίτνειν/ φόβος ὑπ' ἀνέρων.***" (στ.1255-1257), και η δολοφονία τους *ισοδυναμεί* με το αίμα του θεού. Μέσα από τον σπαραγμό των παιδιών σπαράζεται ο κόσμος, ο θεός, το σύμπαν ολόκληρο.

Ο οίκος και η εστία του οίκου *γίνονται ο ομφαλός του κόσμου* μέσα από το κομμάτιασμα των παιδιών. Η δολοφονία είναι μια συμβολική *αναπαράσταση της*

---

[174] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, *ό.π.*, σ. 92.
[175] Εύμηλος, *Κορ.*, 3. Παυσανίας, II, 3. 10 - 11.

εκ νέου γέννησης[176] δίπλα στην Εστία, παρουσία θεού και ανθρώπου, μια πράξη βίαιης αναγέννησης.

Κάθε σπαραγμός είναι το κομματιάσμα του σώματος και της ψυχής, είναι ο σπαραγμός της ζωής μέσα στο βλέμμα του θανάτου. Κυρίαρχο θέμα στη τραγωδία. Μια *τελετουργία μυητική*, μια τελετή θανάτου απόλυτα σωματική, αφού η Μήδεια αναφέρεται διαρκώς στη σωματική ανάπλαση των παιδιών (στ. 1070-80) πριν και μετά τη δολοφονία. Το σώμα των νεκρών παιδιών πρέπει να θαφτεί και να μείνει ανέγγιχτο από οποιονδήποτε άλλον -όπως για παράδειγμα τον Ιάσονα- ή άλλους πολέμιους εχθρούς της (στ. 1380). Η σωματικότητα μητέρας-παιδιού, κυβερνά τη μητρική ψυχή σε ζωή και θάνατο. Και όταν η μητρική αγκαλιά αποδεικνύεται *αδιαχώρητη*, η γη αναλαμβάνει το *αιώνιο αγκάλιασμα* των παιδιών.

(*Μήδ.*, στ. 1378-1383): "***οὐ δῆτ', ἐπεί σφας τῇδ' ἐγὼ θάψω χερί,***
φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ,
ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίσῃ,
τύμβους ἀνασπῶν· γῇ δὲ τῇδε Σισύφου
σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν
τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου".
"Όχι! Όχι! Ποτέ! Με το χέρι μου θα τα θάψω εγώ.
Στης Ακραίας της Ήρας το ναό θα τα φέρω, στο ιερό της θεάς.
Εκεί κανένας εχθρός τα παιδιά δεν θα τα υβρίσει
χαλώντας τον τάφο τους.
Στη χώρα αυτή του Σισύφου, στην Κόρινθο
από τώρα κι εμπρός θα ορίσω
σεμνές εορτές και μυστήρια
καθαρμούς τούτου του ανόσιου φόνου".

Αυτή η τραγική σωματικότητα κυριαρχεί και τον Ιάσονα (στ. 1402): "***δός μοι πρὸς θεῶν μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων***". Η ίδια εκδήλωση αγάπης τονίζεται και σε άλλο σημείο στο κείμενο.

(*Μήδ.*, στ. 1409-1412): "***ἀλλ' ὁπόσον γοῦν πάρα καὶ δύναμαι***
τάδε καὶ θρηνῶ κἀπιθεάζω
μαρτυρόμενος δαίμονας ὡς μοι

[176] Mimoso - Ruiz, *Médée antique et moderne*, *ό.π.*, σ. 31.

τέκνα κτείνασ' ἀποκωλύεις

ψαῦσαί τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς".

"Όσο μπορώ όσο δύναμαι αυτά τα παιδιά θα θρηνώ

μάρτυρες θα καλώ τις ουράνιες δυνάμεις

να δουν πως μου τα σκότωσες,

πως με εμποδίζεις να τα πιάσω στα χέρια μου

να θάψω τα νεκρά μου παιδιά".

Η ανατομία του σώματος και της ψυχής, αποκαλύπτεται με το θάνατο και την ταφή. Η αποκάλυψη μιας τέτοιας ανατομίας επιτελείται από το μαχαίρι πάνω στο κορμί εκείνου που έχουμε αγαπήσει. Ο αποχωρισμός των κομματιών των παιδιών είναι σπάραγμα της ενότητας του κόσμου, είναι χαοτική "ρωγμή" στον κόσμο, θυμίζοντας τη στιγμή της αποκάλυψης από τη μήτρα, την οδυνηρή έξοδο στη ζωή, *μια έξοδο επώδυνη και τραυματική.*

Ο Ευριπίδης -κατά τη γνώμη μας- δεν σταματά εκεί. Δεν σταματά στο σπάραγμα της γέννησης ή του θανάτου, αλλά υπαινίσσεται πρωτίστως *την επιστροφή και αναδημιουργία του κόσμου,* όταν η Μήδεια δηλώνει ότι τα παιδιά θα ταφούν στο ιερό τη Ήρας και εκεί θα ιδρύσει τελετές (τέλη) σεμνές εορτές: *"ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου"* (στ. 1383), *δηλώνοντας την αθανασία και την αιώνια μνήμη.*

Η ταφή εδώ, έχει αντίστροφο χαρακτήρα, αφού οι γονείς θάβουν παιδιά[177], ωστόσο ο ίδιος χαρακτήρας δεν παύει να είναι μυητικός και *τελετουργικός* - *"τέλη"*- αφού κάθε κρύψιμο (ή ταφή) παιδιών στη γη είναι θάνατος και ανανέωση της ζωής. Το *τέλος* δεν αφορά το τελείωμα της ζωής αλλά εγκαινιάζει μια αρχέγονη τελετουργία μνήμης.

Η ίδια μυητική ιστορία επαναλαμβάνεται στις μυητικές καταγωγές του μύθου της Μήδειας και του Ιάσονα, όπως και του Διονύσου[178]. Ο ενταφιασμός των νεκρών παιδιών επιβεβαιώνει την υπόθεση μας για *"την πίστη στη χθόνια μητρότητα"*[179], όπως επίσης θυμίζει και επιβεβαιώνει το γεγονός ότι κάθε ενταφιασμός σημαίνει αναγέννηση. Άλλωστε η Μήδεια έχει αναπτύξει

---

[177] R. Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, Παπαδήμα, Αθήνα 1991, σ. 104.

[178] Παναγή Λεκατσάς, *Έρως - Ερμηνεία μιας μορφής της Προϊστορικής και Ορφικοδιονυσιακής θρησκείας*, Δίφρος, Αθήνα 1963, σ. 108.

[179] Mircea Eliade, *Πραγματεία Ιστορίας θρησκειών*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1981, σ. 237.

επανειλημμένως σχέση με τη γη και τους πολεμιστές της ιδιαίτερα *με τους γηγενείς πολεμιστές*[180]. Θυμίζουμε ότι η Μήδεια, βοηθώντας τον Ιάσονα να ξαναγεννηθεί από την κοιλιά του δράκοντα, του υποδεικνύει τον τρόπο για να τους αντιμετωπίζει, συνδέοντας τη γη με την αναγέννηση του ήρωα. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Παναγής Λεκατσάς, στο *Θείο δράμα*, όπου τονίζει:

> "Κάθε σπαραγμός, διαμελισμός ή ενταφιασμός του θεού ή των ηρώων ή των παιδιών φέρνει αιωνιότητα, Ανάσταση του κόσμου"[181].

Η παλιγέννηση μέσω του *"κατακρυπτειν"*[182], της ταφής των παιδιών στη γη, δηλώνει τη διαδικασία της αθανασίας, που η Μήδεια φημίζεται ότι τη γνωρίζει. Αυτή η διαδικασία αθανασίας είναι *τελετουργία*, όπως και ο φόνος της Μήδειας είναι τελετουργικός.

Επιπλέον, στην *αποπεράτωση του έργου της η Μήδεια μεσπεύει ανάμεσα σε* θεούς και ανθρώπους, μέσω του ενταφιασμού και της αθανασίας. Πρόκειται για *μεσπεία χθόνια*, μέσω του ενταφιασμού, και *ουράνια*[183], μέσω του φιδόσυρτου άρματος που πετά για την Αθήνα. *Μια μητρότητα χθόνια και ουράνια μαζί.* Ανάλογες μεσπείες και περάσματα επιχειρεί συχνά η Μήδεια από χώρα σε χώρα (Κόρινθο - Αθήνα), από τόπο σε τόπο, και αυτά τα *περάσματα έχουν απολύτως μυητικό και τελετουργικό χαρακτήρα.* Η στιγμή του ενταφιασμού αποδεικνύει τη *σχέση της Μήδειας με τη Γη-Γαία*, μια σχέση που τονίζεται ιδιαίτερα και στο μύθο, όταν η Μήδεια σκοτώνει τους γηγενείς πολεμιστές. Εξάλλου "η *χθόνια μητρότητα* της Μήδειας αφορά τα περιστατικά στην Κολχίδα και στην Κόρινθο, αφού και στις δύο φάσεις αναπτύσσει ιδιαίτερες σχέσεις με τις χθόνιες μητέρες τη Γη- Γαία και τη Ήρα αντίστοιχα", παρατηρεί η Sarah Iles Johnston στο μελέτημά της, "Η Κορινθιακή Μήδεια και η λατρεία της Ακραίας Ήρας".[184]

Οι πολεμιστές που φυλάττουν τη γη, φυλάττουν τον ιερό χώρο, το κέντρο του κόσμου, της δημιουργίας ή το χρυσόμαλλο δέρας. Ανάλογοι γηγενείς

---

[180] *Ό.π.*, σ. 241, όπου σημειώνεται: "διάφορες φυλές ακολουθούν τον ενταφιασμό για αθανασία. Μια σχέση θανάτου και αναγέννησης μέσω της Μάνας - Γης".

[181] Παναγή Λεκατσάς, *Το Θείς Δράμα - Θρησκειολογική μελέτη*, Κείμενα, Αθήνα 1976, σσ. 21-22. Για το ίδιο βλ. Π. Λεκατσά, *Διόνυσος - Καταγωγή και εξέλιξη της Διονυσιακής θρησκείας*, Εταιρεία Σπουδών, Αθήνα 1971. Και στα δύο κείμενα βρίσκουμε συχνά τη διαπίστωση ότι "οι ίδιες διαδικασίες θανάτου και ανάστασης, αναγέννησης του θεού και του κόσμου υπάρχουν και στα Άγια Πάθη του Χριστού, για την ορθόδοξη πίστη".

[182] Mimoso - Ruiz, *Médée antique et moderne*, *ό.π.*, σ. 97.

[183] *Ό.π.*, σ. 98. Όπου τονίζεται ότι: "στη Μήδεια κάθε φυγή είναι διασπαραγμός και τελετουργία".

[184] James J. Clauss - Sarah Iles Johnston, *Medea, Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art,* (Συλλογικό έργο), Princeton University Press, New Jersey 1997, σσ. 44-70.

πολεμιστές προστατεύουν *τις θεϊκές και χθόνιες γεννήσεις*, όπως αυτή του Δία από τη μητέρα Ρέα. Πέρα όμως από τις ιδιαίτερες συσχετίσεις [185] *της Μήδειας και της Γης - Γαίας, η "γυναίκα" στην αρχαία Ελλάδα "μιμείται τη γή"* [Πλάτων, *Μενέξενος*, 237b - 238a, (3-5)][186].

Ένα κοσμικό αντίστοιχο της μήτρας αναφέρει ο Πλάτων και στο *Τίμαιο*[187]. Οι μελετητές θεωρούν[188] ότι η πλατωνική χώρα στον *Τίμαιο*, είναι ο "τόπος", η μήτρα, η μάνα, η γη, που καθορίζουν *μυητικά τις διαδικασίες γέννησης, θανάτου και αναγέννησης*. Η πλατωνική χώρα[189], *ως μήτρα και μητέρα*, ως τροφός, Μάνα και Γη είναι "τόπος μύησης" και *"ως τόπος μυητικός"* υπόσχεται αθανασία και έξοδο από τον Άδη. Ο θάνατος και η ταφή στη γη -ή ακόμη και η κατάβαση στο Άδη- είναι είσοδος και ταξίδι σε μαύρες τρύπες, *μυητική επιστροφή* στην αρχέγονη μητέρα τη γη. Επιβεβαιώνεται έτσι στη *Μήδεια* η μητρότητα ως χθόνια και ουράνια μαζί, *ως το αρχέγονο αγκάλιασμα της δημιουργίας του κόσμου, το αγκάλιασμα του Ουρανού και της Γης-Γαίας*.

Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της αλλά *"ο τοκετός συνεχίζεται και δεν τελειώνει ποτέ"*, αφού την κυοφορία την αναλαμβάνει αιωνίως η αιώνια μητέρα των πάντων, η Γη. Η Μήδεια θρηνεί και πάσχει από το θανατηφόρο γεννοβόλημα, από έναν διαρκή τοκετό οδύνης. *Ο τοκετός αυτός είναι ανάληψη, επαλήθευση, επιστροφή και επαναφορά στην αέναη κυοφορία και δημιουργία του κόσμου* -από τη γη- μέσω των παιδιών της Μήδειας. Μια επανάληψη διαρκής, του γεγονότος της ζωής και της ύπαρξης, από καταβολής του κόσμου. Αυτός είναι ο τοκετός στη *Μήδεια*, αυτή είναι η προτεινόμενη μητρότητα, *αρχέγονη και αρχαϊκή και αυτού του είδους την κακή μητρότητα επαναφέρει η παιδοκτονία της Μήδειας*.

Μια μητρότητα χαοτική, αλλά προς δημιουργία. *Τόκος εν ψυχή και εν σώματι αιωνίως, ένα διαρκές γεννοβόλημα που διασφαλίζει την αθανασία*[190], αυτός

---

[185] The Female - Intruer - Women, *ό.π.*, σ. 259, "Η Μήδεια κρατά τις αρχαϊκές στιγμές για τον οίκο και την τεκνοποιία".

[186] N. Loraux, *Τα τέκνα της Αθηνάς*, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1992, σ. 25. Ιδιαίτερα για το θέμα αυτό πολύτιμη στάθηκε η μελέτη της Nicole Loraux, "Pourquoi les mères grecques imitent, à ce qu' on dit, La Terre", *Nouvelle Revue de Psychalalyse, Les Mères*, No. 45, Gallimard, Παρίσι 1992.

[187] Πλάτωνος *Μενεξένος*, 237 d - 238 a, (3 - 5) και Πλάτων *Τίμαιος*, 48 e - 49 a, και 52 b - 52 e.

[188] Για την πλατωνική χώρα ως μήτρα - γαία - τόπο και μητέρα βλ. N. Loraux, *Les mères en deuil*, *ό.π.*, σ. 111, J. Kristeva, *Στην αρχή ήταν Αγάπη*, Άργα, Αθήνα 1985, σ. 39, J. Derrida, " Chôra", *Poikilia - Etudes offerts à J. -P. Vernant*, L' EHESS, Παρίσι 1987, σσ. 267-268, J. -P. Vernant, *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 145.

[189] Julia Kristeva, *Στην αρχή ήταν Αγάπη*, *ό.π.*, σ. 39.

[190] Στέλιος Ράμφος, *Φιλόσοφος - Θείος Έρως*, Τήνος, Αθήνα 1989, σ. 97.

είναι ο τόκος της γονιμότητας και του έρωτα που προτείνεται στη *Μήδεια*. Ο ίδιος "τόκος εν της ψυχής και εν του σώματος" εν αγαθώ προτείνεται και από τη Διοτίμα, στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα[191], με σκοπό την αιωνιότητα.

Ο ενταφιασμός των παιδιών στη γη προετοιμάζει *την κυοφορία* και επιστροφή στη μεγάλη μητέρα, τη Γαία. Ο ενταφιασμός, σαν "τόκος εν καλώ", διασφαλίζει την αθανασία και την αιωνιότητα. Η μυητική επιστροφή στο αρχέγονο γεννοβόλημα είναι επαναφορά στον "τόπο της πρώτης γέννησης", στο πρώτο σημείο της ζωής. Ίσως, εδώ, *η πλατωνική χώρα, ως Γη - Μητέρα και μήτρα, επιβεβαιώνει ότι η ζωή αναγεννάται αιωνίως*. Ο γυναικείος κόλπος είναι η μήτρα της ζωής και του κόσμου αλλά και ο *άδης*, μια ρωγμή θανάτου στο τέρμα της ηδονής. *Μια "χώρα" μυητική*, για τη σεξουαλικότητα, τον έρωτα, το γάμο, την πόλη, τους πολίτες, τη ζωή.

Χώρα μυητική που δεν αποποιείται το αίμα, ή τη δολοφονία -ακόμα και αν σκεφτόμαστε τη δράση της Γαίας από τη *Θεογονία* του Ησιόδου-, όπως δεν παύει να σχετίζεται με την κυριαρχία, και τη δημιουργία του κόσμου. Έτσι, η επαναφορά των παιδιών της Μήδειας στην *αγκαλιά, μήτρα, "χώρα", στον κόλπο της αρχέγονης μήτρας, είναι μυητική και αφορά τη σύλληψη της ζωής σε όλες τις εκφράσεις της*. Η ταφή γίνεται αδιάκοπη κυοφορία για τη "συνεχή" ζωή, για τη συνεχή δημιουργία του κόσμου, για τη δημιουργία του σύμπαντος εκ θεμελίων. Η Γαία άλλωστε αναφέρεται[192] από τον Ησίοδο, *Θεογονία* (στ. 117) μέσα από τους όρους της αιωνιότητας: *"Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεί"*.

Η επιστροφή είναι μυητική και τελετουργική, επειδή η πρακτική του αποθανατισμού -το κρύψιμο των παιδιών στο έδαφος, η ταφή- *είναι επιστροφή των παιδιών εκεί απ' όπου ξεκίνησαν*[193]. Η τελετουργία επαναλαμβάνεται όπως η γιορτή του Αμφιδρομίου, στις τελετές της Εστίας, όταν απίθωναν τα παιδιά στη γη[194]. Τελετουργίες και πένθιμες τελετές ταφής παιδιών τελικά *αποκαθιστούν και προσδιορίζουν τη σχέση μητέρας και παιδιών*[195], αφού έχουμε μια επιστροφή στο αρχέγονο και χθόνιο.

---

[191] *Ό.π.*, σ. 109.
[192] Ησιόδου *Θεογονία*, στ. 117.
[193] J. -P. Vernant, *Μύθος και Σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 164.
[194] Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, 4. 869.
[195] N. Loraux, *Les Mères....*, *ό.π.*, σσ. 61 - 62.

Η Γη-Γαία είναι μητέρα της ζωής και των πάντων όπως είναι και ο *τόπος ταφής*, ο τάφος των παιδιών, ένας *τόπος τελετουργικός*[196], ένας ομφάλιος λώρος, ιερό σύμβολο της πόλης και της Εστίας. Η Μήδεια κηρύσσει μετά την παιδοκτονία και την ταφή των παιδιών, την ίδρυση ιερού και τελετουργιών (στ. 1382: "***σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν***"). Επιπλέον, ο τόπος ταφής βρίσκεται στο ναό της Ακραίας Ήρας (στ. 1378-79), η οποία είναι μητρική θεότητα και προστάτιδα της γονιμότητας, αλλά και τρομακτική διώκτρια θεϊκών παιδιών. Η λατρεία της Ήρας στο μύθο άλλωστε συνδέεται με το λοιμό της πόλης και την ίδρυση τελετουργικών καθαρμών που περιλαμβάνει τη θυσία παιδιών. Στις παραδόσεις αυτές, η Ήρα απαιτεί τον θυσιασμό -με στόχο την αθανασία- παιδιών, παραδόσεις, που ο Ευριπίδης σέβεται και ακολουθεί, παρατηρεί η Sarah Iles Johnston[197]. Στη *Μήδεια, το ιερό έχει ακόμη το ζοφερό μεγαλείο του*[198], *γιατί στήνεται πάνω στο αίμα των* παιδιών ή του θεού, αποκτάται μέσα από ιεροσυλίες και εγκλήματα[199]. *Ιερό και ανίερο συνομιλούν.* Η αμφιλογία του ιερού, όπως και η νοσταλγία για το ιερό [200], δημιουργούν κέντρα - εστίες και οίκους, ενώνουν με το χθόνιο κέντρο της γης, και *προσθέτουν νέα σημασία στο ιερό και την Εστία.*

Η επανάληψη τέτοιων τελετουργιών στην τραγωδία σημαίνει *το ξανάνιωμα του Αρχέτυπου της μητρικής εικόνας, της σημασίας και της διάρκειάς της.* Τη "διαλεκτική του ιερού"[201], έτσι όπως την ορίζει ο M. Eliade, "την ηθελημένη ή την αθέλητη εισχώρηση σε μια κορεσμένη περιοχή (φόνος ή ιεροσυλία)", τη διαπραγματεύεται εκ νέου η Μήδεια, αφού διαφεντεύει στο ιερό, αποδιώχνει τη βία "ως απανθρωποποιημένη οντότητα"[202], πατώντας πάνω σε εξιλαστήρια θύματα. Στο ναό τη Ακραίας Ήρας, όπου θα ταφούν τα παιδιά της Μήδειας, *η βία και το ιερό συγγενεύουν*[203]. Η Μήδεια παιδοκτονεί όλο βιαιότητα "***πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν***" (στ. 1240), αλλά ακόμη και στις πιο βίαιες τελετουργίες στην πραγματικότητα *υπάρχει εξοβελισμός της βίας*[204], επαναφορά της ειρήνης και της τάξεως. Η ίδρυση των εορτών και των τελετών "***ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου***",

---

[196] René Girard, *Η Βία και το ιερό*, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ. 517.
[197] J. J. Clauss and S. I. Johnston, *Medea, ό.π.*, σσ.47-50.
[198] Γιάν Κότ, *ό.π.*, σ. 243.
[199] M. Eliade, *Πραγματεία..., ό.π.*, σσ. 32 - 33.
[200] *Ό.π.*, σσ. 357 - 358.
[201] *Ό.π.*, σσ. 33 - 34.
[202] R. Girard, *ό.π.*, σ. 432.
[203] *Ό.π.*, σ. 58.
[204] *Ό.π.*, σ. 173.

είναι επίσης μια άλλη γέννηση, μετά την παιδοκτονία, αφού έτσι, επισημαίνεται *η νέα τάξη* (*πολιτισμική και κοινωνική*), που προκύπτει μέσω του ιερού ναού της Ακραίας Ήρας ή μέσω των ιερουργιών, τις καθαρτικές επαναληπτικές τελετουργίες που αποκαθαίρουν την πόλη της Κορίνθου.

Η Μήδεια, παιδοκτονώντας και θάβοντας τα παιδιά της, στην ουσία, *τάσσεται* στη διαρκή ανανέωση του κόσμου. Διαρκής ανανέωση μέσω του θανάτου, αντίκρυ σ' αυτόν και διά μέσω αυτού. *Το νόημα της στάσεως και της τάξεως στην αρχαία Ελλάδα "κυοφορείται"* από τις μητέρες, αυτό τουλάχιστον επαναλαμβάνεται μέσω των παιδοκτονιών, σε τρεις τραγωδίες του Ευριπίδη τη *Μήδεια*, τις *Βάκχες* και την *Εκάβη*. Δίπλα στις ρήσεις για την αθανασία, την αιώνια μνήμη και το αιώνιο μητρικό πένθος δίνονται τα σημάδια της νέας γέννησης. Η *αέναη "κυοφορία" της ζωής και των νοημάτων της προσδιορίζεται μέσω της μητρότητας.*

5.5. Η μητρότητα στη *Μήδεια*

φεῦ, φεῦ, μυσαρὰ παιδολέτωρ
Ευριπίδης, *Μήδεια*, στ.1393

Το ερώτημα ωστόσο παραμένει: "Είναι η Μήδεια η "κακιά" μητέρα;" Το ευριπίδειο κείμενο βρίθει από φράσεις που δοξάζουν τη μητρότητα στη ζοφερότητα της. "***Μητρὶ δυσθυμουμένῃ***" (στ. 91) και "***στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὁρῶσ' εὐφραίνεται***" (στ. 36) ή ακόμα "***μεταστένομαι δὲ σὸν ἄλγος, ὦ, τάλαινα παίδων, μᾶτερ, ἃ φονεύσεις***" (στ. 996-97). Ο Ιάσων, πολλές φορές μετά το φόνο των παιδιών, τη μέμφεται: "***ἔρρ', αἰσχροποιὲ καὶ τέκνων μιαιφόνε***" (στ. 1346) ή ακόμα: "***φεῦ, φεῦ, μυσαρὰ παιδολέτωρ***" (στ. 1393). Όπου θίγεται η μητέρα συντροφεύεται από την "κακή" μητρότητα της, ακόμα και όταν ο Ιάσων θρηνεί μονολογώντας: "***ὦ τέκνα, μητρὸς ὡς κακῆς ἐκύρσατε***" (στ. 1363).

"***Παιδολέτωρ***", "***τέκνων μιαιφόνος***", "***τάλαινα παίδων***", αυτή που "***στυγεῖ παῖδας***", η μητέρα που γεννά το ερώτημα στον παιδαγωγό αλλά και σε όλους εμάς: " ***οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;***" (στ. 1271). Η Μήδεια προσωποποιεί την "κακή" μητρότητα και την ελευθερώνει, πραγματώνοντας το "***ἐφ' κακουργεῖν***"[205], το οποίο και υποστηρίζει. "Το πρόβλημα του κακού" στη *Μήδεια* αλλά και στην τραγωδία γενικότερα συνδέεται πάντα με την "*ένοχη καταγωγή*", *το ένοχο παρελθόν*[206] -όπως η ανάμνηση στον Πλάτωνα-, αλλά και στον Σ. Φρόυντ. Η Μήδεια ενοχοποιείται λόγω εγκλημάτων και βαρβαρικής καταγωγής· φέρει την κληρονομημένη ενοχή του παρελθόντος. Με την ανάκληση του ένοχου παρελθόντος αθωώνει και αποενοχοποιεί όχι το παρόν αλλά το μέλλον της ζωής, στην πόλη της Αθήνας και στις πενθούσες μητέρες. Η *κληρονομημένη ενοχή ελευθερώνεται με στόχο την ανοχή του ανθρώπου, μέσω δολοφονιών.* Έτσι

[205] E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1978, σ. 61: "ο Ευριπίδης στα πρόσωπα του προτείνει, το "*ἐφ' κακουργεῖν*", δηλ. "το κακώς πράττειν" για να πετύχουν την ανοχή του ανθρώπου".
[206] *Ό.π.*, σ. 135.

όταν η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, επιθυμεί να σκοτώσει τον άντρα της[207] και αυτό είναι σαφές στον Ευριπίδη.

(*Μήδ.*, στ. 816-817): Χο:"***άλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα, τολμήσεις γύναι,***"

Μ: "***οὕτω γὰρ ἄν μάλιστα δηχθείη πόσις***"

Χο: "Αλλά να σκοτώσεις το σπέρμα σου πώς θα τολμήσεις γυναίκα;

Μ: "Έτσι ο πόνος τον άντρα μου πιο βαθιά θα δαγκώσει".

Η Μήδεια σκοτώνει λόγω πολιτισμού. Το λάθος και η αμαρτία της Μήδειας είναι η πίστη στις ρητορείες ενός Έλληνα.

(*Μήδ.*, στ. 800-804) :"***ἡμάρτανον τόθ' ἡνίκ' ἐξελίμπανον,***
δόμους πατρῴους, ἀνδρὸς Ἕλληνος λόγοις
πεισθεῖσ', ὃς ἡμῖν σὺν θεῷ τείσει δίκην.
οὔτ' ἐξ' ἐμοῦ γὰρ παῖδας ὄψεταί ποτε" .

Η Μήδεια σκοτώνει και επιμένει στην αναζήτηση ενός ορθού και δίκαιου τρόπου ζωής, πέρα από ρητορείες, βάζοντας τους δικούς της όρους για τον πολίτη της Αθήνας, τον θεατή, και τοποθετώντας ως πρώτο στοιχείο το κλέος, τη φήμη. Η Μήδεια σκοτώνει σαν να σκοτώνει για το όνομά της (στ. 795-97): "***φίλτατων παίδων φόνον, φεύγουσα καὶ τλᾶσ'ἔργον ἀνοσιώτατον. οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ' ἐχθρῶν, φίλαι***". Σκοτώνει και αθωώνει γιατί στο παρελθόν υπήρχαν σφάλματα του λογισμού[208] (***"ἡμάρτανον***" στ. 800), που την οδήγησαν να αρνηθεί το πατρικό της και την καταγωγή της. Εξετάζει τα πάντα μπροστά στη Θεία Δίκη (στ. 802) "***ὃς ἡμῖν σὺν θεῷ τείσει δίκην***", εδώ, *στο τραγικό παρόν.*

"Οι αθώοι προς θυσία ξεπληρώνουν την ενοχή του παρελθόντος, των παλαιότερων εγκλημάτων, των ερώτων ή των σφαλμάτων", λέει [209] ο René Girard, στο έργο του *Η Βία και το Ιερό*, αναφερόμενος στο παράδειγμα της *Μήδειας*:

> "Στην ενοχή, για το ξεπλήρωμά της χρειάζεται αίμα αθώου, η τραγική κρίση είναι και μια θυσιαστική κρίση, με στοιχεία υποκατάστασης στη θυσία ανθρώπου με άνθρωπο".

Ο R. Girard, αναφερόμενος στη *Μήδεια* και την Ιφιγένεια τονίζει: "σφάζουμε ανθρώπους για να σώσουμε ανθρώπους"[210]. Το στοιχείο αυτό το τονίζει

---

[207] N. Loraux, *Les mères...*, *ό.π.*, σ. 78. Επίσης βλ. Ευρ., *Μήδ.*, εισ.-μτφρ.-σχ., D. L. Page, *ό.π.*, σ. 85.

[208] Susanne Said, *La Faute tragique*, Maspero, Παρίσι 1978,"Τα σφάλματα του λογισμού που έχουν περισσότερη κακία από ύβριν, μας ρίχνουν στη δυστυχία".

[209] René Girard, *Η Βία και το ιερό*, *ό.π.*, σ. 15.

[210] *Ό.π.*, σσ. 24 - 26.

και ο Ευριπίδης στην *Άλκηστη*, όταν δηλώνει ότι "μπορούμε να επιβιώνουμε μόνο μέσω των θανάτων των άλλων, ποτέ του δικού μας"[211].

Επιπλέον στη *Μήδεια* επανέρχεται και επανεξετάζεται "το κληρονομημένο παρελθόν της μητέρας", και η *κληρονομημένη ενοχή ελευθερώνεται μέσω της δολοφονίας και του αίματος*. Η N. Loraux[212], ερμηνεύοντας τη *Μήδεια* ως αρχέτυπο μητρικής εικόνας στην αρχαία Ελλάδα, υπογραμμίζει ότι τότε η γυναίκα ήταν μηχανή.

> "Η επιμονή του μύθου τιμά, την καλύτερη μητέρα των ένοχων ενορμήσεων. Αυτή η μητέρα μοιάζει να είναι το ίχνος της πρώτης δημιουργίας, τότε που η γυναίκα, ήταν μηχανή ".

Η Μήδεια είναι μητέρα αρχαϊκή, *μητέρα των ένοχων ενορμήσεων*, δεμένη με τις αρχές της φύσης και του αίματος. Μια μητρότητα παρελθοντική και τραγικά παρούσα, μια μητρότητα που καθαίρει οδυνηρά τη ζωή, απο-ενοχοποιώντας την, μια μητέρα που εμπεριέχει στην εικόνα της την αμφιθυμία της μητρότητας. Μια μητρότητα που επαγρυπνά για τον προσδιορισμό του δικαίου της πόλης και του οίκου. Μια μητρότητα ανησυχητική στο να υποδεικνύει έναν άλλον πολιτισμό αξιών, ορθότερο.

Αυτού του είδους η μητρότητα επιστρέφει στο πρόβλημα της Θείας Δίκης (στ. 802) "***ὃς ἡμῖν σὺν θεῷ τείσει δίκην***", μέσα από σφάλματα, αμαρτίες και αποτυχίες, αγωνιώντας για την αναδημιουργία του κόσμου. Αυτή η μητρότητα καταγγέλλει *την οδύνη και το άλγος* σαν τη ρίζα της ζωής και επαναφέρει την ανθρώπινη ύπαρξη στην πρώτη της γέννηση, στη μητέρα των πάντων, τη Γαία. Μια τερατική μητέρα, *που διαπράττει την τερατωδία* στην πιο σπαραχτική της μορφή. Μια μητρότητα που επανέρχεται *συχνά -αφού, οι παιδοκτονίες διαρκούν ως και στις μέρες μας-* μέσα από τις διηγήσεις των μητέρων στο ψυχαναλυτικό ντιβάνι, όπου συχνά αναφέρεται *η αναμέτρηση ή ο φόβος του θανάτου των παιδιών.*

Όνειρο ή παραίσθηση, επιθυμία ή ενοχή, καταβολή κληρονομημένη ή μια αμφιθυμία όλο διάρκεια. Η J. Kristeva, τονίζει:[213]

> "Μητέρες που συμβολικά παιδοκτονούν, θάβουν τα παιδιά τους στον ύπνο τους ή ονειρεύονται την κηδεία του παιδιού τους ή ότι χάνουν το παιδί την

---

[211] Γιάν Κότ, *ό.π.*, σ. 417.
[212] N. Loraux, *Les Mères...*, *ό.π.*, σ. 168.
[213] J. Kristeva, *ό.π.*, σ. 56.

ώρα της γέννας, είναι μητέρες-φόνισσες των παιδιών συμβολικά, που παιδοκτονούν για να διαφυλάξουν τη δική τους ναρκισσιστική ταυτότητα".

Η άποψη αυτή επιδέχεται έλεγχο. Στο ανθρώπινο φαντασιακό ή στο θέατρο οι παιδοκτονίες συνδέονται με την πενθούσα μητέρα, όπως συνδέεται η ζωή με τον θάνατο. Παρ' όλες τις ψυχαναλυτικές ερμηνείες για τις "κακές" μητέρες[214], η ψυχανάλυση δεν παρέχει ποτέ την ηθογραφία του ευριπίδειου κειμένου για τη Μήδεια. Το ήθος της μητρικής μορφής, ξεδιπλώνεται σε δολοφονίες που είναι τελευταίες πνοές ζωής αλλά και ανάσες της επόμενης δημιουργίας.

Η *μητρική αμφιθυμία* υπάρχει τραγικά τον συμβολικό κόσμο, αλλά είναι και συστατικό στοιχείο κάθε πραγματικότητας, αφού επανέρχεται ως ψυχική αναγκαιότητα.

[214] *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Les mères*, Gallimard, No. 45, Παρίσι 1992.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΣΤΙΓΜΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ *ΜΗΔΕΙΑΣ* ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ:

Σενέκας, Κορνέιγ, Ανούιγ

Η ιστορία της *Μήδειας*, συνδέεται με τις περιπέτειες της Αργοναυτικής εκστρατείας, το βαρβαρικό παρελθόν, τον ατελέσφορο έρωτα, την εξορία, τις μαγικο-θρησκευτικές ιδιότητες, την άδοξη μητρότητα και ιδιαίτερα τον ανόσιο φόνο, την παιδοκτονία. Η ιστορία της Μήδειας, γίνεται θέμα της αφήγησης *πριν και μετά τον Ευριπίδη*, χωρίς ποτέ να μπορούμε να γνωρίσουμε τι προκαλεί την επαναδιαπραγμάτευση του μύθου. Αδυνατούμε επίσης, να γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν, ό,τι αναζωπυρώνει τη διαχρονική αναζήτηση του τραγικού προσώπου είναι η ίδια η τραγωδία του Ευριπίδη, ο μύθος γενικότερα, ή η σχέση του με *μια ψυχική πραγματικότητα, ζώσα, που διαρκεί από την αρχαιότητα ώς τις μέρες μας*.

Τα ερωτήματα πολλαπλασιάζονται. Τα θέματα που παρουσιάζουν οι μύθοι χάνονται στο βάθος του χρόνου. Αποτελούν άραγε αποσπάσματα από τα όνειρα ή

τους εφιάλτες ενός συλλογικού φαντασιακού[1] που υπάρχει αναλλοίωτο σε όλες τις εποχές; [Συνδέεται με το ιστορικο-κοινωνικό θέμα -ή με την συμβολική προέκταση- μιας παιδοκτονίας ή γονεοκτονίας;]. Ή απλώς πρόκειται για ανασκευές και αναδιαπραγματεύσεις της παράδοσης, για δοκιμές επανερμηνείας του πολιτισμού;

Το να επιστρέφουμε συνεχώς στους ελληνικούς μύθους για να γνωρίσουμε *τη γλώσσα τους* είναι σαν να δοκιμάζουμε να γνωρίσουμε τη γλώσσα της αρχαίας Ελλάδας. Αυτή η επιστροφή συνιστά νέα θεώρηση και επανερμηνεία της αρχαιοελληνικής σκέψης, και παράλληλα οδηγεί στην επανερμηνεία των μοτίβων και των εργαλείων της τέχνης και της σκέψης, στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες[2].

Γιατί αυτή η διαρκής επανάληψη των μύθων; Γιατί αυτή η νιτσεϊκή αιώνια επιστροφή στους μύθους και τις μυθικές μορφές[3]; Ποια σημασία μπορεί να έχει η αέναη επιστροφή στα ίδια μοντέλα σκέψης, στα ίδια πρότυπα συμπεριφοράς; *Τι ανακινεί τη διαχείριση, την ερμηνεία και την αναθεώρηση, των μύθων αυτών,* των ίδιων πάντα και μάλιστα με την ίδια επιμονή;

Η Μήδεια, ως πρότυπο της κακής-φονικής μητέρας, ποιες ασύνειδες, αποκαλύψεις εμπεριέχει; Τι ανακινεί τη διαχείριση του προσώπου της, ανά τους αιώνες; Αυτά κυρίως τα ερωτήματα, θα εξετάσουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας.

Αναφερόμαστε στη *διαχρονία της Μήδειας,* αναφερόμαστε στο πώς σχολιάστηκε ανά τους αιώνες το τραγικό πρόσωπο, αλλά και στις αποδόσεις και αναλύσεις που έγιναν για το μύθο, το αρχαίο κείμενο, την πλοκή του δράματος, τον δημιουργό, την εποχή του. *Πριν από τον Ευριπίδη, αλλά και πολύ περισσότερο μετά από αυτόν, η Μήδεια δεν είναι ποτέ η ίδια.* Αλλάζει πρόσωπα, γλώσσες, αποδόσεις, ιδιότητες και χαρακτηριστικά. Έτσι ώστε δίκαια να μιλάμε σήμερα για *Μήδειες.*

Το δράμα της Μήδειας ερμηνεύεται, ζωγραφίζεται, ξεχνιέται κατά καιρούς και επιστρέφει, αναπλάθεται, σχολιάζεται, ξαναγράφεται και παίζεται διαρκώς και από διάφορες μορφές της δραματουργίας, της τέχνης και της ρητορικής:

---

[1] G. Rambaux, "Le mythe de Médée à Anouilh ou la originalité psychologique de la Médée de Sénèque", *Latomus*, vol. XXXI, Παρίσι 30 Oct.- Dec., 1972, σ. 1010.

[2] G. Steiner, *Les Antigones*, Essais - Folio, Παρίσι 1984, σ. 152.

[3] *Ό.π.*, σσ. 328 - 329. Την ίδια προβληματική υιοθετεί και ο συγγραφέας, η μελέτη του οποίου ενέπνευσε σε πολλά την έρευνα αυτή.

λογοτεχνία, ποίηση, κινηματογράφος, γλυπτική, όπερα, ζωγραφική, αλλά κυρίως θέατρο. Ευριπίδης και Σενέκας, Οβίδιος, Έννιος, Κορνέιγ, Κερουμπίνι, Θεοδωράκης, Χαλεπάς, Παζολίνι, Ντασσέν και άλλοι, λίγα μόνο ονόματα από ένα μακρότατο κατάλογο που επιχείρησε να συνθέσει με ευρυμάθεια και μόχθο ο Mimoso- Ruiz και που, ωστόσο, παραμένει ανολοκλήρωτος, αφού απουσιάζει για παράδειγμα, κάθε αναφορά στην Ελλάδα των δύο τελευταίων αιώνων. Τι ωθεί σε αυτές τις αλλεπάλληλες αναπλάσεις του μύθου; Γιατί αυτή η φονική-τερατική μητέρα ξαναερμηνεύεται, ξαναπαίζεται και ξαναγράφεται;

Η απάντηση δεν ολοκληρώνεται[4] *ποτέ*, όπως συμβαίνει και με άλλες τραγωδίες: την *Αντιγόνη*, τον *Ιππόλυτο*, τον *Οιδίποδα τύραννο*. Οι τραγωδίες αυτές ξαναγράφτηκαν, παίχτηκαν και διασκευάστηκαν στους αιώνες που πέρασαν σε διαφορετικούς χώρους και από διαφορετικούς δημιουργούς. Η απάντηση σχετίζεται -κατά την άποψή μας- με το ζήτημα της επανερμηνείας των μύθων, της επαναξέτασης του παρελθόντος χρόνου και την αναζήτηση νέων οριζόντων. Η προβληματική που ασχολείται με το παρελθόν, ή τη μαθητεία σ' αυτό, τόσο δραματουργικά όσο και αφηγηματικά, συνδέεται κυρίως με *την προβληματική της ερμηνείας του κόσμου, της αλήθειας και της απόδοσης του νοήματός της*[5].

Η διαχρονική αναζήτηση είναι υπόθεση της ερμηνευτικής, μας βεβαιώνει ο Paul Ricoeur[6]. Διαβάζοντας τα έργα στη διαχρονία τους -με αφορμή το πρόσωπο της Μήδειας- καταλαβαίνουμε ότι *είμαστε και "εμείς ερμηνευτές των πολλών ερμηνειών"* [7]. *Ερμηνεύουμε ερμηνείες* του παρελθόντος, για το μυθικό πρόσωπο, την περιπλάνηση, την Αργοναυτική εκστρατεία, την πόλη. *Ερμηνεύουμε και εμείς, μέσω της Μήδειας, τον κόσμο μας.* Ερμηνεύουμε στην ουσία τον ίδιο μας τον εαυτό, δεδομένου ότι η ερμηνευτική σπάνια ξεπερνά τον ίδιο της τον εαυτό, και συχνά *είναι η αιτία για να ξεκινήσει το έργο κάθε δημιουργίας.*

---

[4] *Ό.π.*, σ. 8.

[5] Paul Ricoeur, *Temps et récit - Le temps raconté*, vol. III, Seuil, Παρίσι 1985, σσ. 228-279. Ιδιαίτερα το κεφάλαιο: "Monde du Texte et monde du lecteur".

[6] *Ό.π.*, σσ. 19-36, Κεφ: "Temps de l' âme et temps du monde".

[7] G. Steiner, *ό.π.*, σ. 1.

6.1. Ζητήματα μεθόδου για τη διαχρονική αναζήτηση

Ο κατάλογος με τις αναπλάσεις της *Μήδειας* είναι ιδιαίτερα μεγάλος, αν συνυπολογιστεί ότι η *Μήδεια* ενέπνευσε τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο, την όπερα. Ένα μελέτημα που θα ανέλυε συγκριτικά όλους αυτούς τους τομείς, θα ήταν στην καλύτερη περίπτωση έργο μιας ζωής. Για τις ανάγκες της παρούσης διδακτορικής έρευνας, θα σχολιάσω τα έργα τριών μεγάλων δημιουργών, του Σενέκα (*Medeia*), του Π. Κορνέιγ, (*Médée* και *La conquête de la Toison d' or*) και του Ζ. Ανούιγ, (*Médée*). Ας σημειωθεί εδώ ότι η έρευνα για τη διαχρονία της *Μήδειας* διεθνώς κορυφώθηκε με την περίφημη εργασία του Mimoso Ruiz, *Médée antique et moderne.*

Σήμερα, μελετώντας το ζήτημα της διαχρονίας της *Μήδειας* του Ευριπίδη μας απασχολεί και η διαχρονία της στον ελληνικό χώρο. Για τον λόγο αυτό, υπάρχει ένα τμήμα της έρευνας μου που επιφυλάσσομαι να παρουσιάσω μετά το παρόν μελέτημα και αφορά τις λογοτεχνικές, μουσικές, εικαστικές, άμεσες ή έμμεσες αναπλάσεις της Μήδειας στην Ελλάδα. Εκεί ασχολούμαι ιδιαίτερα είτε με συγγενικές μορφές από το έργο του Α. Παπαδιαμάντη, *Φόνισσα,* ή και από το έργο του Γ. Βιζυηνού, *Το Αμάρτημα της μητρός μου,* είτε τις *Μήδειες* του Γ. Χαλεπά. Η διαχρονία της *Μήδειας* στην Ελλάδα είναι ένα πολιτιστικό εγχείρημα και *δεν έχει εξεταστεί στην Ελλάδα, δεδομένου ότι είναι έργο ελληνικό.*

Η ενασχόληση με τη διαχρονία του τραγικού προσώπου στην Ελλάδα, αλλά και με την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας ευρύτερα, σχετίζεται άμεσα με την αναζήτηση της πολιτιστικής ταυτότητας της Ελλάδας, αλλά και με την επίδραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον χώρο της αφήγησης και της γραφής του σήμερα. Η ελληνική λογοτεχνία παρουσιάζει μορφές που συγγενεύουν βαθιά με τη *Μήδεια,* αλλά όχι πάντα ρητά. Η "συγγενής" θεματογραφία είναι *άξια* συζήτησης και ερμηνείας, δεδομένου ότι οι κατοπινές μητέρες του Α. Παπαδιαμάντη, (*Φόνισσα, Στρίγγλα Μάνα,* κ.ά) ή και την επίσης "ύποπτη" μητέρα του Γ. Βιζυηνού, (*Το Αμάρτημα της μητρός μου, Ποιός ήτο ο φονεύς του αδελφού μου)* έχουν

κάποια σημεία συνάφειας. Παράλληλα ας υπογραμμίσουμε την εμμονή του του Γ. Χαλεπά, να δημιουργεί *Μήδειες* για μεγάλο διάστημα της ζωής του, φωτίζοντας με αυτό το πρόσωπο τον ψυχικό του κόσμο.

Οι Μήδειες στην Ελλάδα συγγενεύουν ιδιαίτερα με τη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Ωστόσο, δεν μπορεί να θεωρηθεί βέβαιη η άμεση επιρροή ή καταγωγή από την τραγική μορφή [άλλωστε η πρώτη *Μήδεια* που παίχτηκε στη νεότερη Ελλάδα, δεν ήταν του Ευριπίδη αλλά του Π. Λεγκουβέ]. Επιπλέον, η διαχρονική πορεία της *Μήδειας* στην Ελλάδα είναι ένας ερευνητικός τομέας παντελώς ανεπεξέργαστος, γεγονός που εγείρει ερωτηματικά *για τον τρόπο που μαθαίνει ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός το παρελθόν του.* Η αναβίωση της *Μήδειας* στην Ελλάδα παρουσιάζει *ασυνέχεια* στην προσέγγισή της, στοιχείο, το οποίο συχνά, χαρακτηρίζει την αναβίωση του δράματος γενικότερα. Στην Ευρώπη, αντίθετα η διαχρονία της είχε *συνέχεια*, Λατίνιοι, (Αναγέννηση) Μπαρόκ. Η αναβίωση των δομών συγγένειας, ιδεών, καταβολών και συνθηκών πολλές φορές μένει άλεκτη, ανεξέλεγκτη, άρρητη ή και ανομολόγητη. Αυτή η αναβίωση μας αφορά, γιατί επαναφέρει τις ψυχικές διαδρομές μορφών, χειρονομιών, παθών, λόγων, δηλάδή την καθημερινότητα μας.

Κάθε ανάπλαση ή αναβίωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη, εκτός από μια πολιτισμική διεργασία στο χώρο του πνεύματος και των ιδεών, *είναι και μια ψυχική διεργασία που καταγράφει δονήσεις που αφορούν το πρόσωπο, το χρόνο, το πάθος, την επιθυμία, το ήθος και την ουτοπία του κόσμου. Αυτός είναι ο απόηχος εξάλλου κάθε έργου και κάθε δημιουργίας.* Η δημιουργία εξάλλου κάθε μορφής έργου έγκειται στην καταγραφή αυτών των ψυχικών δονήσεων.

Κάθε μελέτη που επανεξετάζει το μύθο και την τραγωδία, στις θεατρικές, εικαστικές, λογοτεχνικές μεταπλάσεις της, μελετά κατ' ουσίαν τη δημιουργία των ψυχικών υποθέσεων που θίγουν αρχετυπικά ο μύθος και η τραγωδία. *Κάθε μελέτη πολιτιστικής διαχείρισης είναι μελέτη για τη δημιουργία και αξιοποίηση του ανθρώπινου φαντασιακού.* Μια ανάπλαση που χωρίς πάντα να είναι πιστή απομίμηση, θυμίζει την Πλατωνική ή και την Αριστοτελική έννοια της *μιμήσεως.*

"Κάθε δημιουργία στηρίζεται στη μίμηση του παρελθόντος": αυτό είναι το συμπέρασμα αιώνων δημιουργίας και τέχνης. Η τέχνη -κάθε μορφής τέχνη- επιμένει, από την εποχή του Ευριπίδη ώς τις μέρες μας, *στις ίδιες ψυχικές*

υποθέσεις: τα οικογενειακά-ιδιωτικά κακά. Αιώνες θεωρίας και τέχνης, κριτικής και ερμηνευτικής εμμένουν, *στα ίδια μοτίβα σκέψης και ανασκόπησης για το "είναι" και την ποίηση.* Τα μοτίβα αυτά είναι ανεξάντλητα, και ως εκ τούτου διαχρονικά. Στη μίμηση, στη διαρκή επιστροφή στο ίδιο, στηρίζεται η *ποίησις* αλλά και η θεωρία της. Κατά συνέπεια η θεωρία για τον πολιτισμό και ιδιαίτερα για τα έργα που παράγει *είναι θεωρία της γραφής και της δημιουργίας του κόσμου,* αντικείμενο της ερμηνευτικής θεωρίας. Στην παρούσα μελέτη, *την ερμηνεία του κόσμου την αναλαμβάνει ένα πρόσωπο ως αφορμή, η Μήδεια.*

6.1.α. Η Μήδεια μετά τη *Μήδεια* του Ευριπίδη

Μετά τη *Μήδεια* του Ευριπίδη ο κατάλογος των έργων που πραγματεύονται εκ νέου την μορφή της Μήδειας είναι μεγάλος. Ενδεικτικά ας αναφέρουμε το μετά-ευριπίδειο υλικό: τη *Μήδεια* του Νεόφρονος[8], του Δικαιογένη, του Καρκίνου, αλλά και λατίνους συγγραφείς όπως ο Οβίδιος, (*Μεταμορφώσεις* VII και *Ηρωίδα* XII), και ο Έννιος, (*Medea Exuel*, όπου ίσως έχει γράψει δύο *Μήδειες*).

Μετά τον Ευριπίδη, *η Μήδεια* αναπλάθεται μέσα από τη γοητεία που άσκησε το έργο του μεγάλου τραγωδού. Η Μήδεια δεν εμπνέει μόνο δραματουργούς, και ποιητές αλλά και γλύπτες και ζωγράφους, όπως αποδεικνύουν οι αμφορείς, οι κρατήρες, τα αγγεία κάθε λογής, οι τοιχογραφίες και οι ανάγλυφες παραστάσεις ρωμαϊκών σαρκοφάγων[9]. Σ' όλες αυτές τις παραστάσεις το δράμα της Μήδειας επαναλαμβάνεται και καταλήγει διαρκώς στην παιδοκτονία ή και σε θαυμαστές αποδράσεις. Άλλοτε πάλι το δράμα της Μήδειας αναπαρίσταται μέσα από σκηνές της τραγωδίας του Ευριπίδη, ιδιαίτερα σε αγγεία και αμφορείς.

Η δραματουργία υπηρετεί την ευριπίδεια εκδοχή του μύθου, όπως και η τέχνη. Για παράδειγμα *η Μήδεια με το μαχαίρι* είναι μια τοιχογραφία βασισμένη στο πρωτότυπο του Τιμομάχου, *η Μήδεια να διστάζει* ή να επιχειρεί το φόνο, ή να φεύγει, βρίσκεται επίσης σε τοιχογραφίες, αγγεία, αμφορείς. Υπάρχουν επίσης παραστάσεις της δολοφονίας της κόρης του Κρέοντα (Κρέουσα ή Γλαύκη, το όνομά της δεν ξεκαθαρίζει ποτέ) και των δηλητηριασμένων πέπλων (παλικός κρατήρας του 4ου αιώνα)[10].

---

[8] Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης,εισαγωγή G. Page, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 15. Στην εισαγωγή του ο G. Page (σχολιαστής από τους εγκυρότερους του αρχαίου δράματος σε επίπεδο φιλολογικών σχολίων) αναφέρει: "Η *Μήδεια* του Νεόφρονος είχε θεωρηθεί προγενέστερη της *Μήδειας* του Ευριπίδη αλλά μάλλον, μετά τα σχόλια των Nauk και Will, θεωρείται ότι έχει γραφεί κατόπιν του Ευριπίδη". Το συλλογικό έργο *Medea, Essays on Medea in myth, litterature, philosophy and art*, Princeton University Press, New Jersey 1997, σχολιάζει επίσης τη διαχρονία της τραγικής μορφής.

[9] Η Christiane Sourvinou-Inwood στη μελέτη της "Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidien Tragedy", *Medea, ό.π.*, σσ. 253-275 σχολιάζει διεξοδικά το ίδιο θέμα.

[10] Η διδακτορική διατριβή της Bassiliki - Gaggedis - Robin, *Episodes et héros de l' expédition des argonautes dans les représentations sculptées: Iason - Médée*, Université de Paris II, Doctorat de l' art et arcéologie, Παρίσι 1989, είναι μια εντυπωσιακή μελέτη και στάθηκε αφετηρία αυτών των παρατηρήσεων.

Μετά τον Ευριπίδη, την πρώτη σημαντική ανάγνωση της Μήδειας την επιχειρεί ο Σενέκας. Ο Οβίδιος επίσης στις *Μεταμορφώσεις* επιχειρεί μια σημαντική αναβίωση της τραγικής μορφής, όπου η Μήδεια μεταξύ περισσοτέρων μεταμορφώσεων φωτίζεται πολλαπλά και ο αναγνώστης καλείται να διαλέξει την εκδοχή του[11]. Οι κατοπινές επανεγγραφές της Μήδειας είναι κράμα επιρροών και επιλογών των δραματουργών και των μυθογράφων. *Οι επόμενες εκδοχές περιπλέκονται μεταξύ τους σε μια διάχυση επιρροών και επανεγγραφών μύθων και δημιουργών.* Πάντοτε ωστόσο, η *Μήδεια* του Ευριπίδη έχει καθοριστική παρουσία, αφού ο Ευριπίδης γίνεται η αφετηρία για να δηλώνεται το τραγικό ήθος των πολιτών της αρχαίας αθηναϊκής πόλης, αλλά και θεατών, αναγνωστών στον σύγχρονο κόσμο. Συχνά ωστόσο στις επόμενες εκδοχές *η δημιουργική του προσφορά παρακάμπτεται.*

Η ευριπίδεια τραγωδία ξαναδιαβάζεται και ανασκευάζεται από πολλούς κατοπινούς δραματουργούς. Η Μήδεια του Ευριπίδη, παιδοκτόνος, αλλά και μέλος της αθηναϊκής κοινότητας, φαρμακός και σώτειρα της Κορίνθου και της Αθήνας, πάσχουσα και πενθούσα μεταμορφώνεται στις κατοπινές ανασκευές της, *χάνει την επαφή της* με το αθηναϊκό κοινό, τις γυναίκες της πόλης του 431 π.Χ., όπου παίζεται η τραγωδία. Παρακάμπτεται πλήρως η διπλή (καλή και κακή, μαγικο-θρησκευτική υπόστασή της) και χάνονται οι θεϊκές της ιδιότητες. Με τις συνεχείς αναπλάσεις της, το περιεχόμενο της τραγικής μορφής αλλάζει συνεχώς από τη Ρώμη ώς τη Γαλλία, από τότε μέχρι σήμερα.

Η τραγικότητα της μορφής της *Μήδειας* τελειώνει στις παραστάσεις του ευριπίδειου δράματος. *Ό,τι απομένει, είναι η τραγικότητα των ανθρώπινων υποκειμένων,* που αφυπνίζονται συνεχώς μέσα από τις τραγικές αναγνώσεις και παραστάσεις. Ό,τι απομένει είναι το ίδιο το πλούσιο κείμενο του Ευριπίδη, που φωτίζει το γεγονός *ότι η επανερμηνεία του παρελθόντος είναι πάντα μια τολμηρή στιγμή.* (Η στάση απέναντι στο παρελθόν είναι μια στιγμή δημιουργικά τολμηρή από την εποχή της *Μήδειας* ώς σήμερα). Η σκηνή μετά τον Ευριπίδη πέφτει, και μαζί της τελειώνει και το αττικό δράμα. *Το τραγικό,* όμως, της ανθρώπινης συνείδησης δεν παύει να υπάρχει και να σχολιάζεται. Το τραγικό θέατρο ως μέρος τελετουργίας παύει να υπάρχει, αλλά η τραγωδία δεν σταματά να παίζεται ώς και

[11] Σημαντικές παρατηρήσεις για το ίδιο θέμα συναντάμε στη μελέτη της Carole E. Newlands, "The Metamorphosis of Ovid' s Medea" , *Medea, ό.π.*, σσ. 178-190.

τον 1ον αιώνα μ.Χ. Η διαρκή επανεξέταση των μύθων, οι πολλαπλές ερμηνείες της Μήδειας και της ιστορίας της, αλλά και του τραγικού θεάτρου εν γένει, ανακινούν ερωτήματα που οι απαντήσεις τους δεν έχουν δοθεί ακόμη, στις μέρες μας δε, επιχειρείται να δοθούν με νέα μεθοδολογικά εργαλεία και νέες οπτικές, όπως η ανθρωπολογία, η ψυχανάλυση και η αρχαιογνωσία.

Τα ερωτήματα αυτά αφορούν τη συζήτηση για την ερμηνεία των μύθων και σχετίζονται άμεσα με τις διεργασίες και τις προτεραιότητες που θέτει κάθε ερμηνευτικό έργο. Η *ερμηνευτική* δανείζεται εργαλεία από την ψυχανάλυση, την αρχαιογνωσία, τη θρησκειολογία, την ανθρωπολογία, την ιστορία, στην προσπάθειά της να διερευνήσει το χρόνο, την ιστορία των μύθων, το επινόημα (fiction) και τη μυθοπλασία (invention). Παρακολουθώντας την επανέκδοση του προσώπου στο χρόνο, την εκφορά δηλαδή των ψυχικών απημάτων, τραυμάτων στη αφήγηση. Οι ανθρωπολόγοι και οι ιστορικοί διαφέρουν σοβαρά ως προς τη θεώρηση του χρόνου και του μύθου, που συνιστούν τους κύριους άξονες προβληματισμού κάθε ερμηνείας των έργων του πολιτισμού. Εμείς στη παρούσα μελέτη παρακολουθούμε τα πορίσματα της ανθρωπολογίας, της αρχαιογνωσίας και της ψυχανάλυσης, ιστορικά, αλλά και πέρα από τις αυστηρές χρονικές προδιαγραφές, στοχεύοντας στη *ισορροπία των συμβολισμών και της ιστορίας.*

Στην δική μας ερμηνευτική δοκιμή *"διαβάζουμε" το παρελθόν σαν μια υπόθεση βιωματική του οικουμενικού ανθρώπου,* καταργώντας τον ιστορικό χρόνο και βλέποντας τον άνθρωπο να πασχίζει αιώνια στις ίδιες αναφορές του μύθου, του ασυνείδητου αλλά και της ιστορίας του. Αυτή είναι η δική μας μεθοδολογική πρόταση για την ερμηνεία του μύθου και της τραγωδίας. Σε μια ερμηνευτική τέτοιου τύπου, ανακύπτουν μοιραία τα εξής ερωτήματα: *Τι μπορεί να σημαίνει η διαρκής επαναφορά των μύθων στο προσκήνιο της δραματουργίας, της δημιουργίας, της ψυχικής αναζήτησης;* Πρόκειται απλώς και μόνο για τη συνεχή παρουσία του αρχαιοελληνικού παρελθόντος, το οποίο διέπει τον δυτικό στοχασμό; Ή μήπως πρόκειται για την αρχετυπική παρουσία μορφών του παρελθόντος στο παρόν μας; (Τέτοιες μορφές είναι η Κλυταιμνήστρα, η Αγαύη, η Πρόκνη, η Φιλομήλα, η Ιοκάστη κ.ά.). Ποιες συγγένειες ή διαφορές, προεκτάσεις, έχει το παρόν μας με τον ελληνικό πολιτισμό, σε επίπεδο μύθων ή φιλοσοφικού στοχασμού; Τι θα μπορούσαμε να απαντήσουμε, όταν βλέπουμε ότι τις

παιδοκτόνες μητέρες, *τις εσαεί ακατανόητες*, τις γεννά κάθε εποχή, και, δυστυχώς, τις γεννά όχι μόνο σε επίπεδο φαντασιακό αλλά και σε πραγματικό; Επιπλέον, τι θα μπορούσαμε να υποθέσουμε διαπιστώνοντας ότι ακόμη και σήμερα, οποιαδήποτε παιδοκτονία όταν απασχολεί τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, συσχετίζεται με τη Μήδεια;

Πως εξηγείται η διαχρονία της τραγικής μορφής, αλλά και το γεγονός ότι οι παιδοκτόνες μητέρες δηλώνουν ως αιτία την προδοσία ή την εγκατάλειψη ή την άρνηση του πατέρα; Πως συνδέεται στη μητρική ψυχή η αγάπη του παιδιού με την αγάπη του ερωμένου προσώπου; Πως, εντέλει, συνδέεται και συγχέεται η επιθυμία; Ποιου είδους *σύγχυση αναπλάθει τραγικά* ο Ευριπίδης, αρχετυπικά, και *πώς* στέκονται οι επόμενοι δραματουργοί σε τέτοιου είδους συγχύσεις, (τις διατηρούν ή τις υποθάλπτουν) και γιατί; Πως εξηγείται, ακόμη και σήμερα σε περιόδους διάστασης, διαφωνίας ή και χωρισμού παντρεμένων ζευγαριών, παρόλες τις "πολιτισμένες μεθόδους", χαλιναγώγησης των παθών μας, τα παιδιά λαμβάνουν ένα ρόλο *θυσιαστικό ή και του ίδιου του θύματος;* Γιατί τα παιδιά ταυτίζονται ως θύματα της ερωτικής διαφωνίας; Η διαχρονία της τραγικής μορφής κατά την άποψή μας παρουσιάζει διπλό ενδιαφέρον, τόσο σε επίπεδο διαχρονικής αφήγησης, όσο και σε επίπεδο της σύγχρονης πραγματικότητας.

Όσον αφορά την επιβίωση της τραγικής μορφής της Μήδειας και τη σχέση της με τη σύγχρονη πραγματικότητα, η μοναδική εμπειρική πληροφορία που κατέχουμε, είναι από τις *δημόσιες Μήδειες* -παιδοκτόνες μητέρες-, οι οποίες έχουν κατά καιρούς μιλήσει ή βουβαθεί μπροστά στις κάμερες. Στην ταινία του J. Dassen, *Cri des Femmes* (1979) επιχειρείται η δημόσια συνέντευξη με φυλακισμένη μια παιδοκτόνο μητέρα. Οι απαντήσεις της, όμως, είναι ανύπαρκτες.

Κατά την *άποψή μας*, *παρ' όλες* τις ψυχαναλυτικές ή ψυχολογικές προσπάθειες κατανόησης ή και αθώωσης των συγκεκριμένων εγκληματικών μορφών, είτε στον κινηματογράφο είτε στη δημοσιογραφία, δεν είναι δυνατόν να προκύψουν ουσιώδεις απαντήσεις όταν τίθενται ερωτήματα του τύπου: *"Γιατί σκοτώσατε τα παιδιά σας;"* Οι απαντήσεις μπορεί να είναι ποικίλες, προσωπικές, απόρρητες, ή τόσο φορτισμένες και σκοτεινές, ώστε κανένα δημοσιογραφικό ταλέντο να μην μπορεί να αποκαλύψει, *την "αλήθεια"*.

Η διαχρονία της *Μήδειας* εξάλλου δεν αποκαλύπτεται μόνο με κέντρο την παιδοκτονία αλλά και στις μαγικές ιδιότητες, το μητρικό πένθος, το ερωτικό πάθος, τη δυναμική του γυναικείου ήθους. Ποια στοιχεία επιλέγονται στην αναβίωση της τραγικής μορφής, είναι ζήτημα οπωσδήποτε καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και ιστορικής επικαιρότητας. Στην παρούσα μελέτη, πάντως, ερευνούμε *τι ωθεί στην αναβίωση του προσώπου της Μήδειας* κυρίως σε επίπεδο δραματουργικό, και λιγότερο σε ιστορικό. Ποιου είδους αρχετυπικές ενορμήσεις ή ένστικτα θα μπορούσε να υποδεικνύει μια τέτοια μητρική συμπεριφορά; Αν υποθέσουμε πως το ανθρώπινο ασυνείδητο δεν υπακούει σε χώρους ή χρόνους αλλά δρα στην αχρονία του, και πέραν της ιστορίας, συνθέτοντας και υπακούοντας σε δικές του αναγκαιότητες και προσταγές, είναι άραγε οι ίδιες προσταγές παρούσες ήδη, από τον πρώτο που τις διέγνωσε, τον Ευριπίδη;

Οι ψυχικές διεργασίες -όνειρο ή φαντασία- αποδίδονται διαφορετικά σε κάθε κοινωνία, ανάλογα με τις ιδεολογικές και ιστορικές αποχρώσεις της. Η μελέτη μας πρέπει να είναι *μελέτη διπλή,* εφόσον αναζητεί διαχρονικά το τραγικό πρόσωπο της Μήδειας, αλλά και αποκωδικοποιεί τους συμβολισμούς της ιστορίας της. Στόχος μας είναι η ισορροπία της συμβολικής γλώσσας των μύθων, της τραγωδίας, των κειμένων με την ιστορία, δηλαδή με τον πολιτισμό και τις ιδέες. *Αυτή η ιστορία είναι η ιστορία που ακουμπά την ιστορία του πολιτισμού και των ιδεών, σαν ιστορική γνώση των πραγμάτων που μας ανάθρεψαν ώς και σήμερα,* σαν την ιστορική γνώση που συνθέτει την πολιτιστική μας ταυτότητα. Συνθέτοντας την ιστορία του προσώπου της Μήδειας, στην ουσία συνθέτουμε την ιστορία των δικών μας επιλογών. Μια ιστορία που γνωρίζει να καταργεί τους ιστορικούς κανόνες, ως αρχές καθολικές και ως απλό καθρέφτισμα ιδεολογιών, *γιατί θέλει να γνωρίζει το ασυνείδητο, δημιουργικό ή και καταστρεπτικό, το οποίο φορτίζει τη ψυχή, της δίνει λόγο και γραφή.*

Η Μήδεια *γράφεται, παίζεται, ζωγραφίζεται ξανά και ξανά.* Η τραγωδία του Ευριπίδη, διαβάζεται, παίζεται, αλλά ήδη έχει εμφανιστεί *μια ρωγμή* που απέκοψε την αττική τραγωδία από το περιβάλλον της. *Όταν οι διονυσιακές γιορτές, οι θεατές και η δημοκρατία της πόλης, αρχίζουν να ξεχνούν το ηρωικό ήθος ως ήθος τραγικό, έχουμε πια το θάνατο της τραγωδίας*[12]. *Ο "θάνατος" αυτός δεν είναι*

[12] G. Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφρ. Φ. Κονδύλη, Δωδώνη, Αθήνα 1988.

κυριολεκτικός, γιατί μπορεί να παίζονται αρκετές τραγωδίες ή, αργότερα, μπορεί να γράφονται δράματα, αλλά το τραγικό δεν λειτουργεί πλέον, πολιτικά, με τον ίδιο τρόπο.

Ο θάνατος της τραγωδίας επέρχεται όχι επειδή πεθαίνει το τραγικό υποκείμενο, *αλλά επειδή τροποποιείται η θέαση του τραγικού ανθρώπου.* Η τραγική διάσταση της ζωής παραμένει εσαεί αμετάβλητη, αφότου αποτυπώθηκε στα αρχαιοελληνικά έργα. *Βρισκόμαστε στην ίδια τραγική στάση αιώνες τώρα,* έτσι όπως η ελληνική τραγωδία έχει δείξει. Αρκεί να θυμηθούμε τον Σαίξπηρ, τον Έλιοτ, τον Ντοστογιέφσκι, τον Παπαδιαμάντη. Η αλλαγή αφορά τη σχέση με την τραγική δημιουργία, το μύθο, τον ήρωα, το ηρωικό ήθος, το θάνατο, την ουτοπία. Άλλαξε η *θέα* του τραγικού θεάτρου. Η *τραγωδία έγινε φιλολογική ανάγνωση, μέρος της διαρκής επανάγνωσης των ελληνικών γραμμάτων.*

Αργότερα, μόνο κατ' όνομα γράφονται τραγωδίες, -και αρκετές πολύ σημαντικές- αν σκεφτούμε τον Σαίξπηρ ή τον Σενέκα. *Το τραγικό υποκείμενο αναβιώνει συνεχώς και επακριβώς ως τις μέρες μας και αυτό είναι διαχρονία του.* Μόνο που η τραγικότητα, μετονομάζεται, σωπαίνει κάνοντας την ίδια την τραγικότητα, μια υπόθεση διπλά βεβαρημένη.

Η τραγωδία του Ευριπίδη "χάνεται" στη διαχρονία της, αλλάζει η υπόθεση, συχνά ξεχνιέται ο δημιουργός. Έργο της *ερμηνευτικής* είναι να αποκαταστήσει το διάλογο των κειμένων. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη, στα πρώτα χρόνια της αναβίωσης της στη θεατρική σκηνή, εμπλέκεται με τις θεατρικές δοκιμές του Νεόφρονος, του Καρκίνου, ακόμη και του Οβίδιου, στις *Μεταμορφώσεις,* για την *Ηρωίδα XVII.* Οι μεταευριπίδειες δοκιμές, πριν ακόμη από τον Σενέκα, καλλιεργούν *ένα κλίμα μεταστροφής και εξωραϊσμού της τραγωδίας*[13], όπου το κυριότερο χαρακτηριστικό τους είναι *η μορφή της σκοτεινής και υπερβολικά παθιασμένης, ζηλότυπης μορφής.*

Το ρήγμα οφείλεται στην αποκοπή από την τελετουργική και μυστηριακή υπόσταση της *Μήδειας* του Ευριπίδη. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη γίνεται *κείμενο προς*

[13] Alain Moreau, "Quelques approches du mythe de Médée", *Cahiers du Gita, - Medeia,* Melanges in. sur la figure de Médée, no. 2, Montpellier, Oct. 1986, σσ. 122 - 123. Μεταξύ άλλων σημειώνεται: "Οι μετα-ευριπίδειες εκδοχές παράγουν ένα τέτοιο κλίμα εξωραϊσμού της τραγωδίας, μια απόδοση σκοτεινή της τραγικής μορφής που είναι χαρακτηριστική της μυθικής μορφής μετά τον Ευριπίδη και πριν τον Σενέκα".

ανάγνωση, μια λόγια αναφορά του τραγικού είδους, αφού οι τραγωδίες δεν παίζονται πια ως μέρος των θρησκευτικών μυστηρίων.

Η *Μήδεια* ταξιδεύει ξανά και ξανά, *σαν μια άλλη "έκδοση του κόσμου"*, σαν τη μορφή, εκείνη που γεννά η αναγκαιότητα και η προσταγή κάθε πολιτισμού ή κάθε φαντασιακού που δημιουργεί και *αναπλάθει τις μορφές, το ήθος του κόσμου και των πρώων, το είδος της υπέρβασης και της αφής μέσα στο κόσμο.* Ανάγλυφα, αγγεία, σαρκοφάγοι, γίνονται οι *πρώτοι ερμηνευτές* του κόσμου, του νοήματος του κόσμου και της αλήθειας μέσα σ' αυτόν, με το βλέμμα της τραγικής μορφής πάνω στην πέτρα, στο πηλό, στο χώμα. Όπου δημιουργούνται αξίες για τη ζωή, για τον άνθρωπο, για τον κόσμο, για τη γυναίκα, για το θεό, για τη σεξουαλικότητα, για την εξουσία υπάρχει αναδημιουργία του τραγικού προσώπου, της Μήδειας, της Αντιγόνης, του Οιδίποδα, της Ελένης, της Φαίδρας ή και όποιας άλλης τραγικής μορφής του παρελθόντος. *Η ιστορία των ιδεών σημαίνει τη διαχείριση* του παρελθόντος. *Έργο, είναι ο κόσμος όλος, το κείμενο γίνεται η εκφορά του.*

Η διαχείριση του αρχαίου δράματος είναι στην ουσία μια υπόθεση ερμηνείας. Η *Μήδεια*, ως δράμα, είναι η αφορμή για τις επόμενες ερμηνείες *του κόσμου, της ζωής, της πολιτικής, της ουτοπίας, του έρωτα. Μια πράξη μετά* τη θεατρική πράξη του Ευριπίδη, του Σενέκα, του Κορνέιγ, και του Ανούιγ. Μια πράξη λόγια και αναγνωστική, ούτε καν θεατρική ή θεατρίζουσα, *μια πράξη ανάγνωσης του παρελθόντος, ως ζωντανή ερμηνεία του κόσμου.*

Η ανάγνωση του παρελθόντος μάς μαθαίνει να αποκωδικοποιούμε σημασιακά στο παρόν μας. Η επανάληψη φωτίζει την ιστορία του θέατρου, αλλά και τους απανταχού θεατές· επαναφέρει το παρελθόν, φωτίζοντάς το, και επαναεξετάζοντάς το. Το παρελθόν μπορεί να είναι είτε του αττικού δράματος είτε του μυθικού ήρωα είτε της ανθρώπινης ύπαρξης και του ασυνειδήτου. Η θεατρική επανάληψη, η επανεγγραφή του μύθου της Μήδειας (ή οποιουδήποτε άλλου τραγικού ήρωα) συνιστά συχνά *τη γραφή και τη θέαση του παρελθόντος.* Ο τρόπος που βλέπουμε το παρελθόν είναι μέρος του τρόπου να βλέπουμε και να θεωρούμε τον ίδιο μας τον εαυτό. *Αυτό είναι το σημασιακό περιβάλλον κάθε τραγωδίας.*

Αυτό, επίσης, είναι και το περιβάλλον κάθε επανεγγραφής, μίμησης, επανάληψης ή και αντιγραφής μιας τραγωδίας στο χρόνο. Πρόκειται για

περιβάλλον μετέωρο, αμφίβολο, απερίσκεπτο στο χρόνο και διαρκές. Αυτό το περιβάλλον είναι ίσως ένας από τους κυριότερους λόγους που επιβάλλει τη διαχρονία κάθε τραγωδίας. Η διαπίστωση αυτή διαρκεί ακόμη και σήμερα. Βρισκόμαστε, στην ίδια θέση με τον Οιδίποδα, τον Ορέστη, τον Ίωνα, τη Μήδεια, την Αντιγόνη, την Φαίδρα. *Αιώνες μετά, βρισκόμαστε στο ίδιο τραγικά μετέωρο περιβάλλον.* Οι επανεγγραφές του μύθου της Μήδειας είναι προσπάθειες που δανείζονται και επανεμφανίζουν τις πιο παραδειγματικές μορφές από το παρελθόν. *Η Μήδεια είναι πάντα ένα παράδειγμα "σκληρό", και μεταδίδεται πάντα σε "σκληρό" περιβάλλον.*

Η μελέτη μας για τη διαχρονία της *Μήδειας*, ανακινεί υποχρεωτικά *τα ερμηνευτικά προβλήματα, τις διαφωνίες, τις εμπλοκές της ιδεοληψίας μας και της πολιτισμικής μας καταβολής.* Ό,τι εν τέλει, εισάγει στη συζήτηση τον ορισμό της ταυτότητας μας. Η ερμηνευτική συχνά, *μας επιστρέφει την εικόνα του ίδιου μας του εαυτού.* Η μελέτη για τη διαχρονία της *Μήδειας*, παρότι μοιάζει σαν *"λόγια* μελέτη*"* *των ιδεών*, στην ουσία αφορά την πορεία ενός προσώπου στον κόσμο. Το ίδιο το πρόσωπο γράφεται σαν χαρακιά στο βλέμμα των δημιουργών, στις πινελιές των ζωγράφων ή στις χειρονομίες των γλυπτών, στις σκέψεις και τα βιώματα αναγνωστών και θεατών. Στο ίδιο πρόσωπο χαράζεται *η ιστορία της γραφής και της δημιουργίας. Το πρόσωπο της Μήδειας είναι η αφορμή για την ερμηνεία του κόσμου όλου.* Αφορμή, που δηλώνει ότι η αλήθεια για τη ζωή αποδίδεται, ονομάζεται κάθε φορά, μετασχηματίζεται, οριοθετείται, κατακτάται, καταγράφεται πρώτα μέσα από τα δεδομένα του παρελθόντος και κατόπιν μέσα από τις δικές μας επεξεργασίες. Κάθε πολιτιστική διαχείριση εξάλλου, όπως και κάθε ερμηνεία, ονομάζει, μελετά αλλά και διαγράφει τον ίδιο της τον εαυτό, *καταργώντας τον.* Στις μελέτες του χώρου και του χρόνου -κάθε ερμηνευτική μελέτη- *στην ουσία χειρίζεται τον εαυτό της, τη θέα των πραγμάτων, την όψη και τη δράση των ανθρώπων στο κόσμο, τη διαφυγή και τη διάσκεψη σ' αυτόν.*

Η μελέτη για τη διαχρονία του προσώπου της *Μήδειας* είναι μελέτη που "προδίδει" τον εαυτό της, γιατί επιχειρεί να μιλήσει αθέατα, για τα όσα αντιλαμβάνεται σήμερα, πέρα από τον θεατρικό ή πραγματικό χρόνο και χώρο, όπου το έργο έχει τελεστεί. Έτσι, δεν έχουμε καμία βεβαιότητα για το αν παίχτηκε η *Μήδεια* του Ευριπίδη, όπως δεν έχουμε καμιά βεβαιότητα για το αν παίχτηκε ποτέ

η *Μήδεια* του Σενέκα ή έστω αν διαβάστηκε (το θέμα έχει προκαλέσει διαφωνίες που δεν έχουν λήξει ακόμα)[14]. Επιπλέον αδυνατούμε να εξακριβώσουμε τις ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν. Επίσης είναι αδύνατο να γνωρίζουμε τις πραγματικές επιδιώξεις του Κορνέιγ, όταν επιχειρεί να παίξει ή να γράψει μία *Μήδεια* μπαρόκ, ή τον Ανούιγ που μας δείχνει τη *Μήδεια* σαν μια μορφή περιθωρίου και παρέκκλισης.

Ό,τι διαθέτουμε είναι μόνο τα κείμενα. Η δική μας ανάγνωση -μια ακόμη διαχείριση- θα σταθεί μόνο στα κείμενα και στη μεταξύ τους συζήτηση. Η *διακειμενικότητα* και η *διαχρονία* είναι τα δύο ερμηνευτικά μας εργαλεία. *Μέσω της διακειμενικότητας* οι "Μήδειες" παρέχουν στοιχεία όχι ιστορικά αλλά και ηθογραφικά. Έτσι, η *Μήδεια* γίνεται η αφορμή για να παρατηρήσουμε τον ίδιο μας τον εαυτό, παρέχοντάς μας τη δυνατότητα να λέμε στο παρόν: η *Μήδεια* του Ευριπίδη και όχι εμείς, η *Μήδεια* του Σενέκα και όχι η Ρώμη, να λέμε η *Μήδεια* του Ανούιγ και όχι η μοντερνικότητα.

Το τραγικό πρόσωπο γίνεται *η αφορμή* για να μιλήσουμε για *τα πάντα*. Για την κίνηση των ιδεών του πολιτισμού, για την αντοχή του αρχαιοελληνικού πνεύματος, για τη σύλληψη του κόσμου στην αρχαία Ελλάδα και τις διαφοροποιήσεις της στην εξέλιξη των ιδεών. Η *Μήδεια* γίνεται αφορμή, όχι μόνο για τους μεταφραστές αλλά και για τους ίδιους τους δραματουργούς που ξαναδημιούργησαν *Μήδεια*. Αφορμή, που μετατρέπει τον κόσμο ολόκληρο στο χρόνο, σαν *μια τεράστια σκηνή*, όπου παίζονται όλα τα δραματοποιημένα αριστουργήματα όλων των προηγούμενων λογοτεχνιών. Αφορμή για την επαναδιατύπωση της τραγικότητας της ανθρώπινης συνείδησης, που μεταλλάσσεται και αναβιώνει, διαδίδεται και νοσεί ή αναπτερώνεται ώς τις μέρες μας.

Η τραγικότητα αυτή δεν αναγνωρίζει το τραγικό ούτε στα ίδια τα υποκείμενα που την κουβαλούν. Μια τραγικότητα που αυτοαναιρείται από τις διατάξεις για πρόοδο, ανέλιξη και δόμηση ενός νέου και πολιτισμένου κόσμου. Στην τραγικότητα των ανθρώπινων υποθέσεων όπου διακυδεύεται η σύλληψη και η αντίληψη της αλήθειας, ο άνθρωπος εκφράζει την αυτονομία ή την ετερονομία του. Η διαχείριση του τραγικού σημαίνει ταυτόχρονα τη διαχείριση του θανάτου και της

---

[14] Francois Jouan, " La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille" *Cahiers du Gita, Medeia, ό.π.*, σ. 2. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι οι διαφωνίες για το αν η *Μήδεια* του Σενέκα παίζεται ή όχι, δεν έχουν εξαντληθεί ακόμα μετά τις εκτενείς μελέτες πάνω στη διαχρονία της *Μήδειας* του Ευριπίδη.

ζωής, τη διαχείριση του κόσμου και της εικόνας του, *την κοσμοεικόνα που παράγει και μεταδίδει ο πολιτισμός.*

Η *Μήδεια* πλάθεται και μεταπλάθεται διαρκώς. *Το ταξίδι του μυθικού προσώπου δεν τελειώνει ποτέ,* ούτε στις μέρες μας. Η ιστορία της γίνεται μια υπόθεση γραφής, της ιστορίας του κόσμου και των ιδεολογιών της έως σήμερα. Η *Μήδεια* γράφεται και ξαναγράφεται διαρκώς. Οι Μήδειες περιφέρονται παντού, στην τέχνη και στη ζωή, σιωπηλές ή κραυγάζουσες, τρομερές, βουτηγμένες στο μαύρο πάθος, στην επιθυμία.

Η διαχρονική πορεία της Μήδειας είναι πορεία που αποκαλύπτει την ιστορία του πολιτισμού και σημασιοδοτεί το ρόλο της αρχαίας τραγωδίας. Στην παγκόσμια κίνηση των ιδεών, οι επανεγγραφές του προσώπου της, γίνονται εγγραφές της ανθρώπινης σκέψης που σκέφτεται *το είναι, το ον, το μη- ον, το υποκείμενο, τον χρόνο, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε όλα τα παραπάνω, είναι ο τρόπος για να σκεφτόμαστε το παρόν μας.* Ο τρόπος αυτός δεν αφήνει σχεδόν ποτέ απ' έξω τους ίδιους τους ερμηνευτές, τους κριτικούς, δεν αποκλείει, τους δραματουργούς, τους σκηνοθέτες. Αντίθετα, *τους συγχωνεύει και τους κρίνει η ίδια η διαδικασία της ερμηνείας.*

Εμείς, στην παρούσα μελέτη επιλέγουμε να σταθούμε απ' όλη την πορεία της *Μήδειας*, στο θέατρο και στη τέχνη, μόνο σε ορισμένους ενδεικτικούς σταθμούς τους οποίους θεωρούμε και σημαντικότερους για τη διαχρονική πορεία της *Μήδειας* διεθνώς: τη *Μήδεια* του Σενέκα, τη *Μήδεια* του Κορνέιγ (και την Αργοναυτική εκστρατεία στο έργο, *La conquête de la Toison d' or*) και τέλος τη *Μήδεια* του Ανούιγ.

Εδώ θα σταθούμε στους τρεις μεγάλους δραμτουργούς χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι άλλες (κατοπινές ή πρότερες) επανεγγραφές του μυθικού προσώπου είναι λιγότερο ποιοτικές. Αρκεί να δούμε τα υψηλά παραδείγματα επανεγγραφής του Πιέρ Πάολο Παζολίνι, με την κινηματογραφική του *Μήδεια* ή τη νεότερη Μήδεια της Αργοναυτικής εκστρατείας που φτιάχνει ο Χάινερ Μύλλερ, στο έργο του, *Ερημωμένη Όχθη*, Μήδειας *Υλικό, Τοπίο με Αργοναύτες.* Στη παρούσα μελέτη επίσης δεν παρουσιάζω, τη διαχρονία της Μήδειας στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στη νεότερη λογοτεχνία (Α. Παπαδιαμάντη, *Φόνισσα* και Γ. Βιζυηνού, *Το*

Αμάρτημα της μητρός μου) καθώς και στην γλυπτική, τις Μήδειες του Γ. Χαλεπά, εγχείρημα που επιφυλάσσομαι να το υλοποιήσω αργότερα.

Οι επιλογές μας έχουν και *αυθαίρετο χαρακτήρα,* που πρέπει να ομολογείται.

6.2. Η "ρωμαϊκή" Μήδεια. Σενέκας, *Medeia* (4 π.Χ.- 65 μ.Χ.)

Η "ρωμαϊκή" Μήδεια[15] φτάνει ώς τις μέρες μας μέσα από θεατρικές παραστάσεις ή μεταφράσεις και μελέτες, αναβιώνοντας πάντα τη αφετηριακή *Μήδεια* του Ευριπίδη. Η *Μήδεια* του Σενέκα είναι *"μια τραγωδία κατά συνθήκη"*. Θεωρείται τραγωδία, επειδή ακολουθεί πιστά τους κανόνες γραφής του τραγικού είδους, *αλλά μόνο γι' αυτό.*

Η "ρωμαϊκή" Μήδεια δεν θυμίζει σε τίποτε τον μυστηριακό και τελετουργικό χαρακτήρα, τις τελετές και τις τελετουργίες των Ελευσινίων ή των Διονυσιακών εορτών, που μέρος τους ήταν η αρχαία αττική ελληνική τραγωδία. Η τραγωδία στην Ρώμη παίζεται μέσα σε γέλια και ξεφωνητά. Είναι ένα θέαμα προς απόλαυση, και όχι με την έννοια της εσωτερικής ψυχικής θέασης, *"του οράν"* , της όρασης ως όραμα για τη ζωή. Ήδη η χωροταξία του ρωμαϊκού θεάτρου έχει αλλάξει για τις ανάγκες της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Είναι θέατρο για χιλιάδες θεατές, που στοιβάζονται, γελούν, χλευάζουν και δεν θεώνται εσωτερικά[16]. Γι' αυτό τον θεατρικό χώρο, γράφονται οι τραγωδίες του Σενέκα και του Ρακίνα. Οι σκηνικές αλλαγές, που έχουν επέλθει σημαίνουν τον τρόπο, που γράφεται, παίζεται και θεωρείται η νέα άποψη για την αρχαία τραγωδία.

Η *Medeia* του Σενέκα είναι τραγωδία *"κατά συνθήκη"*[17], όχι τόσο επειδή δεν τηρεί τους όρους γραφής του τραγικού είδους, όσο επειδή δεν ξεκαθαρίστηκε ποτέ στην ιστορία του ρωμαϊκού θεάτρου αν οι σενέκειες τραγωδίες, γράφονται για

---

[15] Ο χαρακτηρισμός "ρωμαϊκή" Μήδεια είναι δικός μας . Η *Μήδεια* του Σενέκα, όπως και οι Μήδειες του Κορνέιγ, του Ανούιγ θα εξεταστούν με βάση όσα έχουμε ήδη σημειώσει στα προηγούμενα κεφάλαια. Οι κεντρικές αναφορές για τη διαχρονική πορεία της Μήδειας είναι οι εξής: α. Το μυθικό παρελθόν. β. Η φαρμακεία της Μήδειας. γ. Ο γυναικείος λόγος. δ. Η παιδοκτονία. Οι μεθοδολογικές μας επιλογές καθοδηγούνται από το έργο του G. Steiner και του F. Jouan, "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille" *Cahiers du GITA- Medeia, ό.π.*, σσ. 2-5. Ο συγγραφέας αναλαμβάνει να εξετάσει τη *Μήδεια* στους δραματουργούς με τρεις άξονες: α. το μυθικό παρελθόν, β. την προσωπικότητα της τραγικής μορφής και γ. την εκδίκηση, παιδοκτονία. (Δεν στέκεται δηλαδή στις μαγικο-θρησκευτικές ιδιότητες και τη γυναικεία στάση).

[16] Della Corte, "La tragédie Romaine au siècle d' Auguste", *Théâtre et spectacle*, Στρασβούργο 1981, σσ. 230-31: "Στα μεγαλύτερα θέατρα της Ρώμης, συναντούμε νέο ρεπερτόριο, πιο μοντέρνο". Βλ. επίσης και σ. 238: "Το κοινό στη Ρώμη έρχεται κατά χιλιάδες, μιλά, σχολιάζει, μένει βουβό μόνο στην αρχή, χωρίς θεατρική στάση".

[17] Zehnacker Hubert, "Tragédie pretexte et spectale Romain" , *Théâtre et spectacle*, Στρασβούργο 1981, σ. 32.

να παίζονται ή για να διαβάζονται απλά. Άλλωστε δεν έχει αναφερθεί ποτέ αν δόθηκε παράσταση της *Μήδειας* του Σενέκα[18].

Η *Μήδεια* του Σενέκα είναι *ένα είδος θεατρικής ανάγνωσης*, και όχι θεατρικής αναβίωσης προσώπων επί σκηνής. Το στοιχείο αυτό διαφοροποιεί το τραγικό είδος που αναβιώνει στην Ρώμη, καθορίζοντας επίσης κάθε επόμενη επανεγγραφή του μύθου, παγκοσμίως. Έκτοτε, τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στη Μήδεια έχουν μεγαλύτερη συγγένεια με τη ρωμαϊκή απόδοση-ερμηνεία της μορφής της και μικρότερη με τη *Μήδεια* του Ευριπίδη[19]. Η συγγραφή και η απόδοση της σενέκειας *Μήδειας* επηρεάζει ολόκληρο τον τρόπο θέασης της τραγικής μορφής, όπως επηρεάζει ευρύτερα η ρωμαϊκή παράδοση κάθε ανάγνωση και επανερμηνεία του αρχαιοελληνικού κόσμου.

Η αρχαία Ελλάδα μεταδίδει τη λάμψη της *μέσα από το πομπώδες της Ρώμης*. Η λάμψη της αρχαίας τραγωδίας πολλαπλασιάζεται στον δυτικό κόσμο, αλλά δεν είναι πια η ίδια μ' εκείνη που φώτισε τον κόσμο του 5ου αι. Έχει συντελεστεί μια στροφή στο παγκόσμιο δράμα και η ρωμαϊκή εισφορά είναι καθοριστική για τις μεταγενέστερες ερμηνείες του αρχαίου δράματος αλλά και ολόκληρης της αρχαιοελληνικής γραμματείας.

[18] Ouvrage Collective, "Seneca's tragedies a New Intepretation", *Trasactions of the American Philological Association*, Λονδίνο 1945, σσ. 202-203. "Δεν υπάρχει σκηνική παρουσία στις τραγωδίες του Σενέκα. Οι ηθικές διδασκαλίες με θεατρική μορφή δεν προορίζοταν για παράσταση, αλλά για ανάγνωση" ή ακόμη ότι "τα έργα παίζονται μόνο στην αυλή του Νέρωνα".

[19] Οι λόγοι είναι πολλοί και θα αναφερθούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

6.2.α. Το μυθικό παρελθόν

Ο Σενέκας φαίνεται να έχει μελετήσει όλες τις μυθολογικές εκδοχές για τη Μήδεια, πριν και μετά τον Ευριπίδη, αφού τις αναφέρει πιστά στο κείμενό του και η Μήδεια διατηρεί έντονα το μυθολογικό της υπόβαθρο. Παρόλα αυτά, η *Μήδεια* του Σενέκα δεν έχει την αμφισημία[20] των ιδιοτήτων που διατηρεί στον Ευριπίδη, και η οποία αποδίδει ένα πρόσωπο διπλό ως προς τις ιδιότητες και την καταγωγή. Το δαιμονικό *χάνεται μετά τις ρωμαϊκές επεμβάσεις στο πρόσωπό της.*

Η σενέκεια Μήδεια είναι μυθική και ένοχη. Το αρχαίο ελληνικό παρελθόν, το μυθικό παρελθόν *ενοχοποιεί* τη Ρώμη, τον Σενέκα και τη *Μήδεια*, όπως ενοχοποιεί όλους μας κάθε παρελθόν από εδώ και στο εξής. Το "deja vues" ή "deja dites" στον Σ. Φρόυντ ή τον Λακάν θα είχε πολλά να αποκαλύψει αν επιχειρούσαμε μια ψυχαναλυτική ερμηνεία των μύθων ή των κείμενων, σε σχέση με το παρελθόν που διαχειρίζονται και με την ενοχοποίηση που επιφέρουν. Η *ενοχοποίηση,* λειτουργεί πάντα με την "έννοια του ουμανισμού[21] και διαμορφώνει τη ρωμαϊκή σκέψη σε κάθε διαχείριση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας".

Η Μήδεια, ως ένοχη και μυθική, είναι μια Μήδεια *δάνειο* από τη μυθολογική παράδοση της Αργοναυτικής εκστρατείας μετά τον Ευριπίδη. Υπάρχει μια περίοδος πριν από τον Σενέκα[22] κατά την οποία γράφονται τραγωδίες με θέμα τη Μήδεια, και με έντονη χρήση του μυθολογικού παρελθόντος, αν σκεφτούμε τις τραγωδίες του Οβίδιου, (*Μεταμορφώσεις, Ηρωΐδα XII*), ή και κάποια αποσπάσματα του Απολλώνιου του Ρόδιου, (*Αργοναυτικά),* ή του Έννιου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρατηρείται για τα περιστατικά της Κολχίδας ή της Ιωλκού και λιγότερο για την Κόρινθο, όπου διαδραματίζεται η *Μήδεια* του Ευριπίδη αλλά και του Σενέκα.

---

[20] *Seneca's Tragedies, Critical Studies in Greek and Roman Littetature, Ramus*, vol. 12, Λονδίνο 1983, σ. 237: "Η Μήδεια γίνεται αντι-ορφική φιγούρα στον Σενέκα και ο ορφισμός αποδίδει συνήθως το διπλό". Για το ίδιο βλ. Clarles Segal, "Dissonent Sympathys song orpheus end the Golden age in Seneca's tragedies", *Ramus, ό.π.*, σ. 345.

[21] Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1989, σ. 343.

[22] F. Jouan, "La figure de Médée chez Euripide...", *C. du Gita, ό.π.*, σ. 1.

Η *Μήδεια* του Σενέκα, στην πλοκή και τη δράση της κρατά πολλά στοιχεία από το έργο του Ευριπίδη, κυρίως όσα σχετίζονται με τα εγκλήματα που τη βαραίνουν από το παρελθόν. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη, αν διακρίνεται σε κάτι, είναι ακριβώς αυτό: *δεν ομολογεί και δεν νιώθει πουθενά αίτια και ένοχη των εγκλημάτων της*[23], και το ίδιο ισχύει για τον Ιάσονα. Δεν μετανοεί για το βεβαρημένο της παρελθόν[24], παρότι ομολογεί ότι βαρύνεται από εγκλήματα και έρωτες. Ακόμα και όταν παιδοκτονεί, δεν έχει τύψεις ή ενοχές. Ο Ευριπίδης λυτρώνει και απελευθερώνει την ψυχή του τραγικού ήρωα (αλλά και του θεατή) από το παρελθόν. Το παρελθόν είναι δύναμη, θησαυρός ιδιοτήτων, πηγή έμπνευσης, ένα στοιχείο που αναδεικνύει το ερωτικό πάθος και την περιπλάνηση του αργοναυτικού ζευγαριού. Οι προγενέστεροι φόνοι της Μήδειας, στον Ευριπίδη λαμβάνονται ως στοιχεία μιας σπαρακτικής τελετουργίας την οποία επιφυλάσσει κάθε φυγή, περιπλάνηση, αναχώρηση ή επιστροφή της τραγικής μορφής. Τα στοιχεία αυτά προσδίδουν βάθος στη μυθική μορφή του Ευριπίδη, ενώ στον Σενέκα είναι παντελώς χαμένα, αφού τα πανάρχαια εγκλήματα καθορίζουν τα πάντα *και τα πάντα είναι δεμένα γύρω από ένα ένοχο εγώ*[25]. Η Μήδεια στον Σενέκα ομολογεί την ενοχή για τα εγκλήματα του παρελθόντος της. Το ένοχο παρελθόν γίνεται πηγή κάθε κακού για τον χαρακτήρα της.

(Σενέκα, *Μήδεια*, στ. 46-50[26]):

"Ματοβαμμένες δυστυχίες,
σφαγές, θάνατοι φόνοι μυρμηγκιάζουν
στο κορμί μου. Ανόητα ήσαν όλα
τα έργα μου σαν ήμουνα παρθένα".

---

[23] Η αναφορά στα εγκλήματά της δεν δηλώνει ενοχή αφού θεωρούνται περισσότερο αμαρτίες-ξαστοχήματα, γιατί ο Ιάσων δεν το άξιζε.

[24] G. Rambaux, "Le mythe de Médée à Anouilh ou la originalité psychologue de la *Médée* de Sénèque", *Latomus*, Vol. XXXI, 30, Παρίσι Oct-Dec. 1972, σ. 1017. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη αναφέρεται στο ένοχο παρελθόν της: μία φορά στον αδελφό της στ. 167, δύο φορές στον Πελία, στ. 486, και στ. 504, τρεις φορές στον πατέρα της στ. 166, στ. 484 και στ. 502. Στον Σενέκα η Μήδεια αναφέρεται στο μυθικό της ένοχο παρελθόν, περισσότερες φορές. Τρεις φορές στον Πελία, στ. 118, στ. 130-133, στ. 239, στ. 277 και στ. 488, έξι φορές στον αδελφό της, στ. 47-48, 131-133, 278, 452, 473, 487-88. Στοιχείο που αποδεικνύει ότι η Μήδεια του Σενέκα καθορίζεται από τα πανάρχαια μυθικά εγκλήματά της, στ. 41-42, 129, 563-64, και στ. 936.

[25] *Ό.π.*, σ. 1020.

[26] Λεύκιος - Ανναίος Σενέκας, *Μήδεια*, μτφρ. σχόλ. εισαγ. Τάσος Ρούσσος, Ναυσικά, Αθήνα 1977. (Αυτή τη μετάφραση χρησιμοποιώ εφεξής).

Η *ενοχή* στον Σενέκα[27] *ομολογείται ως σφάλμα*, και μάλιστα ενώπιον του Κρέοντα, ενώ στον Ευριπίδη δεν ομολογείται ποτέ, κι αυτό συνιστά *ήδη μια ερμηνεία* του Σενέκα στον Ευριπίδη:

(Σεν., *Μήδ.*, στ. 230-240):
"Για σένα εγώ ξανάφερα τους άλλους
για μένα εκείνον. Μπρός, ελάτε τώρα
κι όλο το αίσχος πάνω μου σωριάστε.
Θα πω: μοναδικό μου φταίξιμο
είναι που γύρισε η Αργώ".
(στ. 245-249):
"Ότι απ' τα κρίματά μου έχω κερδίσει,
στο χέρι σου είναι να το κρίνεις. Άμα
θέλεις, τιμώρησέ με, αλλά τη ρίζα
του κακού δώσ' μου. Ναι, την ενοχή μου,
Κρέοντα παραδέχομαι".

Η στάση της *Μήδειας* του Σενέκα ως προς το παρελθόν δεν είναι τυχαία, αλλά είναι καθοριστική επιλογή για να αποδοθεί η ρωμαϊκή στάση, το ρωμαϊκό ήθος ή η ρωμαϊκή ποίηση ευρύτερα, ως προς τον μύθο και τις σκοτεινές ή ασύνειδες πλευρές που αυτός αποκαλύπτει. *Η ρωμαϊκή στάση ως προς το μύθο και το παρελθόν είναι ένοχη.* Όταν η Μήδεια ομολογεί στον Κρέοντα την ενοχή της, ταυτόχρονα, την ίδια ενοχή, ομολογεί και η Ρώμη προς το παρελθόν, το οποίο είναι φονικό, ανεξέλεγκτο, δαιμόνιο και ζοφερό. Η παρουσία του παρελθόντος προσθέτει ενοχή τους δραματουργούς, τους θεατές και τους αναγνώστες. *Εφεξής το παρελθόν λειτουργεί ενοχοποιητικά, επιβαρύνει την ανθρώπινη κατάσταση.*

Η ρωμαϊκή Μήδεια είναι *μυθολογική*. Με κέντρο την ίδια, παρατίθενται όλες οι μυθολογικές αφηγήσεις, και έτσι γίνεται περισσότερο *"λόγια"*. Η τραγική δράση αμβλύνεται εδώ, οι δε *χαρακτήρες δεν αναλύονται. Στον Σενέκα, το ήθος μένει στην εμπλοκή του με το παρελθόν. Το ήθος είναι το παρελθόν. Η σενέκεια Μήδεια είναι μυθική, γιατί συντίθεται στη συλλογή μύθων που τη δικάζουν ως ένοχη.* Οι μυθικές ιδιότητες της Μήδειας προβάλλονται στην Αργοναυτική εκστρατεία, η οποία και αναγνώσκεται εκ νέου σε πολλά σημεία, στο α΄ μονόλογο

[27] Σεν., *Μήδ.*, *ό.π.*, στ. 179-193, στ. 266 - 68, στ. 23 - 26 και στ. 246 και στ. 929 και στ. 932. Για το ίδιο βλ. G. Rambaux, "Le mythe de la Médée...", *Latomus*, *ό.π.*, σ. 1017.

της *Μήδειας*, στα α΄ και β΄ χορικά αλλά και στους στίχους 300-380, όπου εξυμνείται η θαλασσοπορία, τα όρια του κόσμου και η κυριαρχία στη φύση. Η *Μήδεια*, (στον Σενέκα αλλά και στις περισσότερες μυθολογικές αφηγήσεις μετά από αυτόν), είναι μάγισσα που εκδικείται τη φύση και με τη μαγεία της την καθυποτάσσει.

Τα στοιχεία[28] αυτά, που ο Σενέκας τα διατηρεί στη μυθολογική εξέλιξη της Αργοναυτικής εκστρατείας, συμβαδίζουν με τον στοχασμό των Στωικών απέναντι στη φύση. *Σενέκας και στωικοί*[29] εκλαμβάνουν τον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο ως τους κόσμους που θα κυριαρχηθούν. Όταν ο κόσμος είναι συγχυσμένος, χαοτικός, άπειρος, *πτάται από την κυριαρχία της μαγείας, μιας υπερφυσικής δύναμης σχεδόν απάνθρωπης.*

Η Μήδεια νικά το χάος. Κατανικάται η θάλασσα, το αδιέξοδο ξεπερνιέται. Ο κόσμος εξερευνήθηκε, τα όρια του κόσμου εξερευνήθηκαν, η κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση είναι γεγονός[30]. Η Αργώ δείχνει το τέλος της παραδεισένιας εποχής, το τέλος της αθωότητας. Όταν επανερχόμαστε στον μικρόκοσμο της αυλής της Κορίνθου, η *Μήδεια* είναι υπερβολική και πάντα επικίνδυνα ένοχη[31]. *Αυτό είναι το τέλος της πρωικής εποχής στον Σενέκα.*

> "Ο πρωικός κόσμος των ανδρών καταρρέει, όταν, με τις γυναικείες οδηγίες, κατανικάμε το νερό και τη φωτιά, στοιχεία με τα οποία ταυτίζεται η Μήδεια"(Cl. Segal)[32].

Το τέλος της πρωικής εποχής, το τέλος της πρωικής τραγωδίας, είναι το τέλος της μυθικής εποχής αλλά και της τραγωδίας. Λίγο πριν από τα κατοπινά εγκλήματα, ανακοινώνεται ο θάνατος των Αργοναυτών, του Ορφέα, η διάλυση της Αργώς, το τέλος της Αργοναυτικής εκστρατείας. Τα χορικά αναλαμβάνουν να εξιστορήσουν την τραγική δράση και αποτελούν ουσιαστικό τμήμα της τραγωδίας. Τραγωδία και χορικά ταυτίζονται στον Σενέκα. Όταν εξυμνείται η Αργοναυτική εκστρατεία, οι ήρωες αποκτούν υπόσταση, ήθος, συνείδηση. Η εξύμνησή της ασκεί γοητεία, μεγαλοποιεί τους θανάτους των Αργοναυτών, αλλά κυρίως το θανάτου που

---

[28] Clarles Segal, "Dissonant Sympathy...", *Ramus, ό.π.*, σ. 238.
[29] *Ό.π., Ramus*, σ. 239.
[30] *Ό.π.*, σ. 240.
[31] *Ό.π.*, σ. 239.
[32] *Ό.π.*, σσ. 240-241.

σκορπά η Μήδεια. Η γοητεία αυτή επαναφέρει συμβολικά στην αθωότητα[33] (Σεν., *Μήδ.*, στ. 982-84), στην εποχή πριν την Αργοναυτική εκστρατεία, πριν την περιπλάνηση και την εξερεύνηση στη θάλασσα, πριν την διευρεύνηση των ορίων του κόσμου, πριν την περιπλάνηση στο χάος, στην εποχή του παρελθόντος που είναι χαμένη οριστικά. *Το παρελθόν ασκεί γοητεία. Μήπως αυτή η στάση δεν έχει υιοθετηθεί μέχρι και σήμερα συνολικά για το αρχαιοελληνικό παρελθόν;* Εξιδανικεύεται δηλαδή ένας πολιτισμός χαμένος, που δεν μας εμπεριέχει και δε μας ανήκει.

Οι θεοί της θάλασσας, στον Σενέκα, εκδικιούνται και τον τελευταίο Αργοναύτη, δεν αφήνουν κανένα εξερευνητή του κόσμου ατιμώρητο[34]. Έτσι εξάλλου, ερμηνεύεται και η τιμωρία του Ιάσονα. *Κάθε υπέρβαση των ορίων του κόσμου τιμωρείτα, αφού οι θεοί είναι τιμωροί στον Σενέκα.* Ο κόσμος μετριέται, ο θεός είναι ανύπαρκτος και όταν υπάρχει τιμωρεί. Όποιος παραβαίνει το θεϊκό και το ανθρώπινο, το περατό και το απέραντο όριο του κόσμου *τιμωρείται.* Για κάθε απαγόρευση που δεν τηρείται, επιβάλλεται τιμωρία. Στον Σενέκα, ο άνθρωπος είναι υποταγμένος στη μοίρα του, οφείλει να αποδέχεται τα όρια του κόσμου, *είναι οριστικά ένοχος για τη γνώση των ορίων αυτών.* Η *Μήδεια* του Σενέκα απολογείται συνεχώς για την ενοχή της. Η στάση του Σενέκα απέναντι στην Αργοναυτική εκστρατεία *είναι ίδια με τη στάση του απέναντι στην μύηση και την τελετουργία,* στοιχεία που απουσιάζουν παντελώς από τη ρωμαϊκή ποίηση, όταν χειρίζεται το μυθολογικό υλικό. Στην ρωμαϊκή ποίηση η ανθρώπινη κατάσταση υπάρχει σε όρια τα οποία ελέγχονται· αντίθετα, η τελετουργία -και κατ' επέκταση και η αρχαία τραγωδία, που είναι μέρος της- τουλάχιστον στην αρχαία Ελλάδα *μυεί συμβολικά σ' ένα κόσμο δίχως τέλος και όριο.*

Ο Σενέκας[35] σέβεται απόλυτα, χωρίς σχολιασμό ή διαφωνία, την εκδοχή που θέλει τη Μήδεια μάγισσα και βάρβαρη, ένοχη λόγω καταγωγής και ένοχου παρελθόντος. Οι επιλογές του αυτές, συμφωνούν με τις μυθολογικές αναφορές πριν και μετά τον Ευριπίδη, με τη διαφορά ότι ο Σενέκας αναπαράγει πιστά *τις "λόγιες" ιδιότητες της μυθικής μορφής*[36]. Αντίθετα, ο Ευριπίδης *επεξεργάζεται* τον μύθο, διατηρώντας τον μυητικό και τελετουργικό του χαρακτήρα· τον αντιμετωπίζει

[33] G. Rambaux, *Latomus, ό.π.*, σ. 1028.
[34] *Ό.π.*, σ. 1029.
[35] *Ό.π., Ramus*, σσ. 241-242.
[36] *Ό.π., Latomus*, σ. 1024.

κριτικά, τον τροποποιεί, επεμβαίνει τραγικά. Το τραγικό γίνεται διερώτηση στο μύθο, γίνεται η δημιουργική συνέχεια στη μυθολογική παράδοση. Η τραγωδία του Ευριπίδη απαντά στο μύθο, *δίνοντας εκ νέου την ερμηνεία του κόσμου, του ήθους και του προσώπου,* ενώ ο Σενέκας καταγράφει πιστά το μύθο χωρίς να τον συσχετίζει με την ανθρώπινη κατάσταση.

Οι διαφορές του Ευριπίδη και του Σενέκα δεν εντοπίζονται μόνο στα πρόσωπα ή την πλοκή, όπως πιστοποιεί αμέσως η πρώτη ανάγνωση. Για παράδειγμα στον Σενέκα δεν υπάρχει Αιγέας, άρα δεν υπάρχει διαφυγή και άσυλο στην Αθήνα, (στοιχείο που θα επεξεργαστούμε παρακάτω). Οι ουσιαστικότερες διαφορές αφορούν τον τρόπο που παρουσιάζεται *το πάθος, η ρητορεία του κακού, η αντιπαλότητα των φύλων, η έριδα.* Για παράδειγμα, η έρις τον Ευριπίδη είναι μια αντιμαχία δημοκρατική και τραγική μαζί, ενώ στον Σενέκα *προσκολλάται στη δομή της μοναρχίας*[37]. Αποκαλύπτεται έτσι η ουσιαστική διαφορά της ρωμαϊκής από την αρχαία ελληνική ποίηση.

Η ρωμαϊκή ποίηση -στην περίπτωση της *Μήδειας* αλλά και γενικότερα- *είναι περισσότερο ελεγειακή*[38]. Πρόκειται για την ποίηση που εκθειάζει τον ρομαντικό έρωτα, αποκομμένο από τις κοινωνικές συνθήκες. Είναι λοιπόν μια ρητορική, αφού ο στοχασμός για τον έρωτα και το θάνατο εξαντλείται σε μια εξιδανικευτική ρητορεία. Έτσι *ο θάνατος είναι ρητορικός και όχι βίωμα.* Η ρητορεία δεν ανήκει στην τρέχουσα καθημερινότητα, αλλά είναι εξιδανίκευσή της. Εξιδανικευτικά, ο Σενέκας παρουσιάζει τη μυθική Μήδεια σαν μορφή ενοχική, *μια μορφή όψεως*[39] *και λέξεως,* όχι προσώπου και πάθους, όπως εκείνη του Ευριπίδη.

Στην ελεγειακή ποίηση του Σενέκα κυριαρχούν οι λέξεις, οι ρητορείες και οι θεαματικές χειρονομίες. Πρόκειται για *ένα θέατρο φόρμας,* που επιλέγει τις φθαρμένες, αυστηρές, αρχαϊκές μορφές και δίνει ξανά *περιεχόμενο στις λέξεις και όχι περιεχόμενο στο βίωμα, τη ζωή την ίδια.*

> "Ένα θέατρο ρητορικής τραγωδίας, ένας ρητορικός δυναμισμός που θυμίζει τον Λουκιανό Καίσαρα και τον Τάκιτο. Μέσα από δυνατές υπερβολές, παράγεται η κυριαρχία του λόγου, ότι στην ποίηση (αλλά και στη

---

[37] Jean Bessiere, *Figures, Feminines et Romans,* Université de Picardie, Centre d' études du Roman et du Romanesque, PUF, Παρίσι 1982, σ. 18.

[38] *Ό.π.,* σσ. 20-21.

[39] Della Corte, "La tragédie Romaine au siècle d' Auguste", *Théâtre et spectale, ό.π.,* σ. 228.

πολιτική κατ' επέκταση) παρέχει τις ρίζες για το μοντέρνο αργότερα και δυτικό μελόδραμα"[40].

Η υπερβολική ρητορεία για το ανθρώπινο, το κοινωνικό, το κοσμικό αλλά και το γλωσσικό επίπεδο είναι μια διάσταση μοντέρνα, κατά κάποιο τρόπο. Η *Μήδεια* του Σενέκα, εκτός από ρωμαϊκή είναι και *στωική*[41], αφού ο Σενέκας διατηρεί πολλά στοιχεία της στωικής αντίληψης για τον κόσμο και τη νόηση, η οποία συνδέεται με τη ρητορεία, *το θέατρο της όψεως και της λέξεως*, όπως χαρακτηρίζεται σήμερα. Αυτό το θέατρο στηρίζεται στη *"λογική του λεκτού"*[42], η οποία χρησιμοποιεί την τεχνική της γλώσσας και παρουσιάζει τον κόσμο *ως όλον*, ως ολότητα αδιάσπαστη ενότητας και τάξης.

Μια αποθέωση ρηματική και ρητορική μαζί. Στον *Σενέκα ο θεός, ο Λόγος και ο κόσμος είναι στωικοί*, γιατί βαραίνονται από την ένοχη προέλευση της ανθρώπινης κατάστασης, δηλαδή από τον αμετάκλητο εγκλεισμό του υποκειμένου σε ότι υπαγορεύει το παρελθόν και καταδικάζει μέσα από τις πράξεις μας. Εδώ η ενοχή παραμένει, αφού δεν υπάρχει κάθαρση. Το αίσθημα ενοχής διατηρείται επειδή δεν *αποενοχοποιείται η επιθυμία για θάνατο*[43]. *Στον Ευριπίδη υπάρχει επιθυμία θανάτου* (Ευρ., *Μήδ.*, στ. 170), ενώ στον Σενέκα δεν υπάρχει ούτε σαν νύξη, ότι στην ουσία αποκλείει και τον *μυητικό/τελετουργικό χαρακτήρα των σενέκειων προσώπων*. Η επιθυμία του θανάτου μυεί τη συνείδηση στην αθωότητα, εξαγνίζει την ενοχή, καθαίρει το πρόσωπο. Αυτού του είδους τον *μυητικό χαρακτήρα* στα πρόσωπα τον αποβάλλει ο Σενέκας, επιμένοντας αντίθετα σε ομολογίες και καταγγελίες ενοχής, τόσο από τη Μήδεια όσο και από τον Κρέοντα. Ομολογίες που δεσμεύουν και δεν απελευθερώνουν, αφού δημοσιοποιούνται και συζητιούνται ενώπιον των βασιλιάδων, του Κρέοντα αλλά και των Ρωμαίων αυτοκρατόρων[44].

---

[40] John Henderson "Seneca *Medea*, v. 579 - 669", *Ramus - Seneca et tragedys*, Critical studies in Greek and Roman Litterature, vol. 12, Παρίσι 1983, σ. 94.

[41] Το ίδιο θέμα σχολιάζεται διεξοδικά και από τον John M. Dillon, "Medea among the Philosophers" και την Martha C. Nussbaum, "Serprents in the Soul: A reading of Seneca's *Medea*", στο συλλογικό έργο *Medea. Essays..., ό.π.*, σσ. 211-245.

[42] François Châtelet, *Η φιλοσοφία. Από τον Πλάτωνα ως τον Θωμά τον Ακινάτη*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, τόμ. α΄, Γνώση, Αθήνα, 1989, βλ. ολόκληρο το κεφάλαιο για την "Στωική Φιλοσοφία".

[43] *Ό.π., Latomus*, σ. 1023.

[44] Είναι χρήσιμο να σημειώσουμε ότι στον Ευριπίδη, οι πρώτες φράσεις του Κρέοντα είναι "σε φοβάμαι" (Ευρ., *Μήδ.*, στ. 285), λόγω του ένοχου παρελθόντος, ενώ στον Σενέκα, ο Κρέων κατηγορεί τη Μήδεια ως ένοχη (στ. 179).

Επιπλέον η Μήδεια μένει *δέσμια του παρελθόντος της όταν ομολογεί ένοχη*, διότι, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, η αναγνώριση της ενοχής σημαίνει αυτόματα και βαρβαρότητα[45]. *Ένοχος είναι ο βάρβαρος και όχι εμείς, για την αρχαία Ρώμη.* Η ομολογία της ενοχής δεν ελευθερώνει σε κανένα επίπεδο, ούτε πολιτικό ούτε συνειδησιακό ούτε ρητορικό. Είναι ομολογία: "Είμαστε ένοχοι, δέσμιοι, ανελεύθεροι, αλύτρωτοι". Πρόκειται για μια *θεατρική διαπίστωση δεν είναι βίωμα θεατρικό, στάση και αγώνας ζωής.* Η τραγική μορφή ασφυκτιά μέσα στο παρελθόν της, χωρίς διέξοδο και λύτρωση. *Φύση, λογική, ηθική, καταγωγή, κυριαρχούν, λέγονται, προβάλλονται, αλλά δεν ελευθερώνουν.* Ο Σενέκας, παρουσιάζοντας την Αργοναυτική εκστρατεία, καταργεί τη μύηση και ομολογεί τα προτάγματα της στωικής φιλοσοφίας, ομολογεί ότι το χάος οριοθετήθηκε και *όποιος δεν τηρεί τα όρια του κόσμου, τιμωρείται.* Η θαλασσοπορία είναι ύμνος και νίκη του ανθρώπου στη φύση, αλλά χωρίς όλεθρο. Η θαλασσοπορία μαθεύτηκε (Σεν., *Μήδ.*, σ. 370) και αποδίδεται έξοχα στο χορικό (στ. 580-670). Ο κόσμος είναι δεδομένος, νομοτελειακός, οριοθετημένος.

(Σεν., *Μήδ.*, στ. 365-373):

"Τώρα πια νικήθηκε
το πέλαο και στην εξουσία
μπήκε του ανθρώπου·
καμιά η ανάγκη τώρα
για τη φτιαγμένη απ' την Παλλάδα
και ξακουσμένη Αργώ, που τόσους
κουβάλησε ρηγάδες· κάθε
σκαρί μπορεί να ταξιδεύει
λεύτερα μες στις θάλασσες·
τα σύνολα όλα αφανιστήκαν
κι οι πολιτείες σε καινούργιες
χώρες χτίζουνε κάστρα·
τίποτα στην παλιά του θέση
δεν έμεινε κι εύκολα πια
τον κόσμο ολάκερο διαβαίνεις".

[45] *Ο.π., Latomus,* σσ. 1019-30.

Ο κόσμος είναι περατός. Το άπειρο, η αταξία και η άβυσσος θεωρούνται μερτήσιμα. Ο άνθρωπος είναι κυρίαρχος και όχι έρμαιο των παθών και των αδυναμιών του.

Η Μήδεια είναι η "ιερή μαινάδα που διαπράττει μια τρελή υπερβολή" (Σεν., *Μήδ.*, στ. 849). Είναι όμως ακατανόητη, υπερβολική, υπερφυσική[46], όπως ο στωικός φιλόσοφος είναι απόμακρος και υπερβαίνει τον κόσμο του[47]. Ο άνθρωπος καταπολεμά τα πάθη του, είναι *υπεράνω του* θανάτου, της οδύνης, της νόσου, παραμένει απαθής. Όπως στον στωικισμό, δεν υπάρχουν εδώ κακά που να αντιστρατεύονται τον Λόγο. *Ο θάνατος, η οδύνη, η νόσος, είναι λέξεις ασώματες που αναφέρονται σ' ένα πραγματικό υποκείμενο και δηλώνονται από το υποκείμενο.* Ο "σοφός" φιλόσοφος οφείλει να είναι χαρούμενος και στις οδύνες. *Το ιδεώδες του είναι η υπέρβαση, η απάθεια*[48]. *Το πάθος είναι λάθος και αμαρτία*[49].

Ο τραγικός οδυρμός ηρώων και θεατών ανήκει στο παρελθόν, στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η σενέκεια *Μήδεια*, περισσότερο από κάθε άλλη λογοτεχνική απόδοση της τραγικής μορφής (και από εκείνη του Ανούιγ ή του Κορνέιγ) επαναφέρει στο φως το μύθο[50]. Είναι η μοναδική τραγωδία που παραθέτει τόσο πλούσια το μυθολογικό υλικό της *Μήδειας* και της Αργοναυτικής εκστρατείας. Ο Σενέκας, στην προσπάθεια του να καταγράψει τις αρχετυπικές και αρχέγονες μορφές του μύθου, *συνθέτει τον κατάλογο του μυθικού παρελθόντος της Μήδειας.* Ωστόσο η απόδοση της ενοχής στη ρωμαϊκή ποίηση -που αφορά εγκαταλελειμμένες γυναίκες[51] λόγω περασμένων δολοφονιών- είναι απόδοση που συνδέεται και με τους πρωτοχριστιανικούς μύθους, στοιχείο το οποίο η Ρώμη το αφομοιώνει και το μεταδίδει σε όλες σχεδόν τις κατοπινές επαναγραφές του μύθου της Μήδειας, ακόμη και στο κλασικό ρομαντικό μυθιστόρημα.

Η *Μήδεια* δεν αθωώνεται ποτέ για το ένοχο και βάρβαρο παρελθόν της. Αυτή είναι η κληρονομιά της από τον Σενέκα, η οποία δεν την εγκαταλείπει ποτέ

---

[46] Louis Séchan, "Le légende de *Médée*", *REG*, vol. 40, Παρίσι 1917, σ. 20.
[47] François. Châtelet, *ό.π.*, σ. 138.
[48] *Ό.π.*, σσ. 162-163.
[49] J.M. Dillon, *Medea. Essays...*, *ό.π.*, σσ.213-215.
[50] *Ό.π.*, *Latomus*, σ. 1012. Ο Ευριπίδης και ο Ανούιγ συνθέτουν κείμενα πλουσιότερα ηθογραφικά από εκείνο του Σενέκα, η μεγαλύτερη όμως συσσώρευση μυθολογική διαπιστώνεται στη *Μήδεια* του Σενέκα.
[51] Marie Odil Sweetsan, "Images de la Femme abandonné", *Litteraires Fran çais sur l' image de la femme dans la litterature fran çaise*, vol. 25, Παρίσι 1985, σ. 9.

στις επόμενες επανεγραφές του μύθου. Δεν αθωώνεται, ούτε δικαιολογείται το έγκλημά της, το οποίο μένει ακατανόητο όπως και η μορφή της, όπως και οι επιθυμίες και τα πάθη της. Μετά τον Σενέκα, τα πάντα γύρω από τη μορφή της συγκαλύπτονται από το σχήμα της βάρβαρης, της ζηλιάρας και της μάγισσας.

6. 2. 6. Η φαρμακευτική-μαγική δράση της *Μήδειας* του Σενέκα

Στην αισθητική των ρωμαϊκών χρόνων, μια μορφή σκοτεινή και ακατανόητα παθιασμένη, προκαλεί υπερβολικό δέος. Η ενοχή μεγιστοποιείται, παρ' όλες τις ποιητικές αναφορές του χορού και της τροφού, τις αντεγκλήσεις μεταξύ του χορού και της τροφού, ή τους εξομολογητικούς μονολόγους για το θυμό και τον έρωτα. Θυμός και έρωτας είναι τα κύρια σημεία ταύτισης της *Μήδειας* του Σενέκα και της *Μήδειας* του Ευριπίδη.

Η ρωμαϊκή Μήδεια προσεγγίζεται κυρίως, μέσα από τη μαγικο-σκοτεινή όψη του προσώπου της και μέσα απ' αυτήν σκιαγραφείται η δράση της. Οι διαφορές με τον Ευριπίδη είναι έντονες, αφού ο Ευριπίδης χειρίζεται το μυθικό-μαγικό παρελθόν της Μήδειας χωρίς να αναφέρεται πουθενά στη μαγεία της. Ο Σενέκας[52] -αλλά και ο Κορνέιγ- επιλέγουν τη μαγεία ως κεντρική και σημαίνουσα αναφορά.

Ο Σενέκας εκθειάζει το μαγικό υπόβαθρο της μορφής. Η Μήδεια παρασκευάζει εξοντωτικά φίλτρα, δηλητήρια επί σκηνής (στ. 740 - 85) αλλά και (στ. 680 - 690 έως 700). Ο F. Jouan υπογραμμίζει στο άρθρο του "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille" (*Cahiers du G.I.T.A*)[53]:

> "Οι θεατές, μαθημένοι σε όρια πιο ρεαλιστικά, πιο φρικιαστικά, και εξοικειωμένοι με το τσίρκο, αποδέχονται τη Μήδεια ως μορφή από τον πολιτισμό της ενοχής, αφού εκεί ανήκει, στο ένοχο μαγικό παρελθόν της".

Μετά τον Σενέκα, η Μήδεια παρουσιάζεται παντού σαν μάγισσα. Μια υπερφυσική και τρομακτική δύναμη, χθόνια, και οπωσδήποτε κακή, συνδέεται με το θάνατο και τα μάγια για την εξόντωση προσώπων (Κρέων, Γλαύκη και παιδιά). Η μαγική της δύναμη είναι υπερκόσμια, προκαλεί σεισμούς και σχετίζεται με ερπετά και χθόνιες θεότητες δεμένες με τη μαγεία. Η μαγεία εδώ είναι αποκλειστικά καταστροφική, εξοντωτική, χωρίς αμφισημία, αφού οι χθόνιοι, οι ιεροί και οι ανίεροι χώροι εμφανίζονται ταυτόσημοι. Αντίθετα, στη *Μήδεια* του

---

[52] F. Jouan, "La figure de Médée...", *ό.π.*, σ. 3.

[53] Η άποψη αυτή διατυπώνεται από τους σχολιαστές της *Μήδειας* του Σενέκα, αλλά αναφέρεται και από τον E. R. Dodds, *Οι έλληνες και το παράλογο*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1978, σ. 267.

Ευριπίδη *η μαγεία έχει διπλό χαρακτήρα: είναι καλή και κακή* [54]. Η αμφισημία των μαγικών-θρησκευτικών ιδιοτήτων της *Μήδειας* χάνεται πλήρως στον Σενέκα, όπως χάνεται και η αμφισημία των στοιχείων βαρβαρότητα - πολιτισμός, ξένος-Έλληνας, φαρμακός - θεράπων. Μετά τον Σενέκα, η Μήδεια μεταμορφώνεται σε μια μορφή *ανορμάλ, μη-φυσική, εξωφρενική.*

Η Μήδεια αποκλείει τη συμμετοχή μας στα πάθη της, εφόσον έχει ιδιότητες υπερβολικά ακατανόητες ή ασύλληπτες για τον κοινό θεατή ή για μας σήμερα. Γίνεται λοιπόν, ένα πρόσωπο αμετάκλητα κακό και σκοτεινό. Μετά τον Ευριπίδη, το αισθητικό βάθος που της αποδίδεται λόγω των μαγικών της ιδιότητων έχει *μόνο ποιητικό χαρακτήρα, και μάλιστα αμφιβόλου ποιότητας.* Εξάλλου οι σχέσεις της *Μήδειας* του Σενέκα με την Εκάτη και την Κίρκη είναι επίσης *ανησυχητικά ισχυρές, αφού και η φαρμακεία της γίνεται ανησυχητική*[55], *μαύρη,* δολοφονική και σκοτεινή. Το φαρμακείο της *Μήδειας,* που το κουβαλά από τον Ευριπίδη αλλά και από το μύθο (όπου σώζει και θεραπεύει μαζί), γίνεται πλέον *ένα φαρμακείο εξόντωσης.* Η φαρμακεία δεν είναι πια χθόνια, θεραπευτική και σωτήρια, ούτε η Μήδεια είναι το πρόσωπο που εξαγνίζει την πόλη από τη νόσο. Η νόσος που δηλώνεται, δεν καθαίρεται, η κάθαρση δεν επέρχεται ποτέ. Πουθενά στον Σενέκα, η Μήδεια δεν δηλώνει πως αρρωσταίνει από ερωτικό πάθος.

Η διπλή χρήση της φαρμακευτικής ικανότητας της Μήδειας εμφανίζεται πιθανόν σε μεταγενέστερους, ποιητές, ή δραματουργούς της, αλλά *έχει μόνο αισθητικό χαρακτήρα.* Οι ιερουργίες του φαρμακού για την τραγωδία και την πόλη δεν υπάρχουν πια, *ούτε ως διάδοση,* "παρότι τα φαινόμενα της μαγείας έχουν ομοιομορφία, παγκοσμιότητα και διάρκεια", όπως τονίζει ο G. Frazer[56]. Στον κόσμο του πολιτισμού, η απειλή που φέρνει το παράδειγμα της Μήδειας μέσω της μαγείας της δεν παύει ποτέ είναι μια απειλή μη θεϊκή, δαιμόνια και εξοντωτική.

Ο *θεός* στον Σενέκα είναι απειλή εκλαμβάνεται *ως δαιμόνιος, τιμωρός* και *απόμακρος.* Δαίμονας, θεός και άνθρωπος, -όπως και η Μήδεια, μέσω της Εκάτης - είναι απειλή θανάτου που καίει την πόλη και τον οίκο. Ακόμη και η Εκάτη χάνει

---

[54] Mimoso- Ruiz, *Médée antique et moderne, ό.π.,* σ. 84. Την άποψη αυτή συμμερίζεται και η ανθρωπολογία του C. L. Strauss αλλά και οι ανθρωπολόγοι: G. Frazer, και M. Eliade. Γενική διαπίστωση είναι ότι στις μυθολογικές και πρωτόγονες κοινωνίες, οι ιδιότητες του μάγου ήταν αμφίσημες, είχαν δηλαδή εξοντωτικό αλλά και σωτήριο χαρακτήρα.

[55] *Ό.π.,* σ. 85.

[56] J. G. Frazer, *Χρυσός κλώνος,* τόμ. Α΄, Εκάτη, Αθήνα 1991, σ. 87.

τις αμφίσημες ιδιότητές της. Είναι μόνο η απειλή, η νόσος που φέρει η Μήδεια, δηλαδή το μίασμα.

(Σεν., *Μήδ.*, στ. 180-190):

"Με το σπαθί μου
γοργά τη μαύρη ετούτη ετοιμαζόμουν
αρρώστια ν' αφανίσω· με λυγίσαν
όμως τα παρακάλια του γαμπρού μου
και της χαρίστηκε η ζωή· μα πρέπει
τη χώρα να λυτρώσει από το φόβο
κι αλλού να πάει να ζήσει ασφαλισμένα.
Περήφανη και μ' άγρια τη θωριά της
ζυγώνει για να μου μιλήσει. Δούλοι,
κρατήστε τη μακριά να μη μ' αγγίξει.
Κάντε τη να σωπάσει κι ας το μάθει
να δείχνει σέβας πια στην εξουσία
του βασιλιά. Γρήγορα φύγε, χάσου
κατάρατο, φριχτό και απαίσιο πλάσμα".

Η Μήδεια είναι μίασμα και πάσχει, το είδος της νόσου της όμως, *δεν ορίζεται* στον Σενέκα. Το μίασμα της είναι η ενοχή του παρελθόντος, τα παλαιά εγκλήματά της. Το μίασμα που φέρει είναι *νόσος παρελθοντική* και μόνο ως τέτοια νοείται. Επιπλέον η νόσος της είναι η νόσος μιας βάρβαρης, μιας ξένης μάγισσας, (μιας μορφής σε όλα ξένη από εμάς, το κοινό δηλαδή). Εδώ μάλιστα απουσιάζει το περιστατικό με τον Αιγέα, -τον οποίο η Μήδεια στον Ευριπίδη τον θεραπεύει, επιλύοντας την ατεκνία του- *χάνοντας κατ' ουσίαν, τη θεραπευτική συμβολή προς την κοινότητα*, την Αθήνα.

Η Μήδεια στον Σενέκα είναι *μόνο φαρμάκι και δηλητήριο*, δεν είναι ο φαρμακός και το φάρμακο, όσων πάσχουν *για έναν άλλο τόπο και τρόπο ζωής*. Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη αυτός ο τόπος είναι η Αθήνα, που δέχεται φαρμακούς, ξένους, βάρβαρους, νοσούντες και θεράποντες. Η Μήδεια του Σενέκα, δεν βρίσκει άσυλο στην Αθήνα, αλλά ζητά από τον βασιλιά Κρέοντα να της βρει έναν τόπο.

(Σεν., *Μήδ.*, στ. 250):

"Αν θες, από την πόλη διώξτε με,

αλλά δώστ' μου έναν τόπο

να μείνω μακρινό μέσα στη γη σου".

Στη Ρώμη του Σενέκα *οι ουτοπίες, ως τόποι ασυλίας, διαφυγής, διάσωσης* παρέχονται από τους αυτοκράτορες, μόνο αν αυτοί το θελήσουν, και με τρόπους που τους αποφασίζουν οι ίδιοι. Η Μήδεια του Σενέκα δεν μάχεται τη βασιλεία, αντίθετα προτρέπει τον Ιάσονα να πολεμήσουν μαζί για να κερδίσουν ξανά τη μάχη για τη βασιλεία. Οι υποθέσεις του Pierre Grimal[57] στο άρθρο του *Tragédie et politique en Sénèque* είναι ορθές:

> "Υπάρχει μια πχώ από την πολιτική ζωή στην ποίηση του Σενέκα. Μια ζωή που υπακούει στους κανόνες του Τιβέριου, του Καλιγούλα, του Κλαύδιου και του Νέρωνα, όπου φαίνεται ότι ήταν αναμεμειγμένος ο Σενέκας. Για παράδειγμα, ο Ατρέας, ο Θυέστης, ο Οιδίποδας και ο Ηρακλής φέρουν έχουν τη μάσκα ενός αυτοκράτορα και ενός ανθρώπου του σύγχρονου κράτους".
>
> Και συνεχίζει[58]: "Τα τραγικά υποκείμενα παρότι, είναι ελληνικά και παραδοσιακά, έχουν οπωσδήποτε ρωμαϊκό χαρακτήρα".

"Ο ρωμαϊκός χαρακτήρας" δεν αποκαθαίρει την πόλη από τη νόσο, δεν προτείνει έξοδο από τη νόσο, αλλά οδηγεί στον εγκλωβισμό και στην ασφυξία.

Το φαρμακείο της Μήδειας *δεν μυεί πλέον στη γέννηση και αναγέννηση των ακριβών μυστηρίων της ζωής, αλλά εξοντώνει και δολοφονεί.* Η Μήδεια, χθόνια και φοβερή, σκοτεινή και υπερκόσμια, έξω από τα κοινά[59], παρασκευάζει φονικά φαρμάκια. Είναι *μια μάγισσα που υποδεικνύει το φόβο των Ρωμαίων για τη μαγεία.* Αρκεί να σκεφτούμε[60] τον νόμο XII της Ρώμης, Tables 16, που περιείχε άρθρα εναντίον της αστρολογίας και της μαγείας καθώς και το ιστορικό πλαίσιο επί Κλαυδίου (Τάκιτος, Ann: 112, 59, 1-3).

Η επιλογή του Σενέκα δείχνει πίστη στην παράδοση της Ρώμης. Ο δραματουργός προσπαθεί να ευχαριστήσει το κοινό που αγαπά το θέαμα του αμφιθεάτρου, τη ζοφερότητα των σκοτεινών, υπερκόσμιων, τρομερών δυνάμεων.

---

[57] Pierre Grimal, "Tragédie et politique en Sénèque", *Academie des inscrtiptions et Belles lettres -Sénèque*, Παρίσι 1979, σ. 1206

[58] *Ο.π.*, σ. 2050.

[59] G. Rambaux, "Le mythe de Médée à Anouilh ou la originalité psychologique de la *Médée* de Sénéque", *Latomus, ό.π.*, σ. 1027.

[60] *Ο.π.*, σ. 1028.

Δεν θα ήταν άσκοπο να σημειώσουμε τις ατέλειωτες ιστορικές δολοπλοκίες που συνδέθηκαν με τη νομή και άσκηση της εξουσίας στη ρωμαϊκή Αυτοκρατορία καθώς και τη χρήση των δηλητηρίων. Δεν θα ήταν άσκοπο, επίσης να υπενθυμίσουμε το φόβο που προκαλούσαν οι δυνάμεις της μαγείας, όπως επίσης και όσοι τις κατείχαν. Αντίστοιχο τρόμο προκαλεί και το προσωπείο της Μήδειας. Αυτό το πρόσωπο που είναι τρομερό στην χρήση της μαγείας, δολοφονικό και υπερκόσμιο, αυτό είναι το πρόσωπο της Μήδειας του Σενέκα. Το μυθικό, ως προς τη φαρμακεία γίνεται άγριο, ξένο, απόκοσμο, εχθρικό των ανθρωπίνων δυνάμεων. Ο μύθος, χάνει την αμεσότητα του, όπως χάνεται και η θρησκευτική διάσταση της θεραπείας της Μήδειας, *ως μέσο για την ανεύρεση του καινούργιου νοήματος του κόσμου.*

Στον Σενέκα, λοιπόν, απουσιάζει η ίαση, και βεβαίως η κάθαρση, σαν δικαίωμα τραγικό, που περνά μέσα από την αιματοχυσία, μέσα από το υπερφυσικό, το κακό, την υπερβολή της δράσης.

Η Μήδεια γίνεται πλέον πρόσωπο *μίας και μόνο όψεως, νοσηρό, μαγικό, σκοτεινό, βάρβαρο, άγριο, απόκοσμο.* Ο μύθος είναι το ακατανόητο, το επικίνδυνο, το σκοτεινό, το ασυνείδητο. Αυτή η *όψη ζωής είναι αθεράπευτη και απροσπέλαστη. Μετά τον Σενέκα η Μήδεια φέρει πάντοτε αυτό το προσωπείο.* Το τραγικό γίνεται πλέον ακατανόητο, αδικαιολόγητα δολοφονικό, και οι τραγικοί ήρωες ξένοι. Ο θάνατος σημαίνει την καταστροφή, το τέρμα είναι ο γκρεμός του τραγικού υποκειμένου αλλά και το γκρέμισμα κάθε συνείδησης. Στον Σενέκα ο Ιάσων εμφανίζεται χωρίς σαφή συνείδηση του κόσμου στον οποίο ανήκει. Ενός *Ιάσωνα fides*[61], όπου οι άξονες ελληνικό ή βαρβαρικό, ξένο ή πολιτισμένο, εμπόλεμο ή εμφύλιο (Σεν., *Μήδ.*, στ. 434-437, στ. 501-502) εμπλέκονται σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στον Ιάσων του Ευριπίδη. Ο Ιάσων έχει χάσει τα ελληνικά του γνωρίσματα και ομολογεί, ότι μέσω μιας άλλης γυναίκας της Κρέουσας θα σωθεί και θα σώσει τα παιδιά του[62]. Δεν αναγνωρίζει την ενοχή του αλλά ομολογεί "pudet" (Σεν., *Μήδ.*, στ. 504, και στ. 1004-5) ούτε υπερασπίζεται τον εαυτό του και τον κόσμο που εκπροσωπεί. Εμφανίζεται σαν *αριβίστας*[63], σχεδόν συγκαταβατικος στα εγκλήματα της Μήδειας. *Αναζητεί πάντοτε τη βασιλική*

---

[61] *Ό.π.*, σσ. 1024-1025.
[62] *Ό.π.*, σ. 1024.
[63] *Ό.π.*, σ. 1026.

εξουσία που δεν κέρδισε ποτέ. Σ' όλη τη διαχρονική ιστορία του δράματος της *Μήδειας*, ο Ιάσων δεν θα βασιλέψει ποτέ, ούτε θα προλάβει να αποκτήσει βασίλειο. Ακόμα και στις λεκτικές διαμάχες με τη Μήδεια, ο Ιάσων δεν υπερασπίζεται τίποτα, παρά μόνο προσπαθεί να ισορροπεί και να εξευμενίζει.

Η έρις μεταξύ του Ιάσονα και της Μήδειας δεν είναι καθαρτήρια. Στις μεταξύ τους διαφωνίες ή συμφωνίες[64] δεν αποκαθαίρεται η νόσος, ο έρωτας, η επιθυμία. Η μόνη ίαση -ιδιαίτερα στους πρώτους διαλόγους- αφορά την εξουσία, την κυριαρχία, την έννομη τάξη, επειδή οι Ρωμαίοι φρονούν ότι η θεραπεία επιβάλλεται από τον κόσμο της εξουσίας, της κυριαρχίας. Εδώ, *η θεραπεία, η αποκαθάριση της νόσου είναι κρατική υπόθεση.* Η θεραπεία της ζωής δεν νοείται μέσα από τη διάσωση, από το μαύρο της αβύσσου αλλά μέσα από *τις νομοτέλειες της δοσμένης status κοινωνικής κατάστασης.* Η πρόταση του Ιάσονα για τη σωτηρία του ήθους είναι η κοινωνική συναίνεση. Αυτή η κοινωνική συναίνεση του ζευγαριού, του βασιλιά, του κόσμου όλου είναι *μια συναίνεση πραγμάτων που δεν έρχεται ποτέ.*

Τέλος στον Σενέκα, τα "*μπιόεντα*" φάρμακα της Μήδειας δεν παρέχουν πειθώ, ρητορεία λόγου και πανουργία, δεν υποβοηθούν την πόλη και τον οίκο, *αλλά είναι φάρμακα, δολιότητας, δολοπλοκίας, με στόχο την κυριαρχία και την επιβολή της έννομης τάξης. Μήτις, πανουργία και ραδιουργία για νομή και διατήρηση στην άσκηση εξουσίας.* Μια πανουργία που εξελίσσεται περισσότερο σε "αυτοκρατορικό καβγά", παρά στην εμφάνιση προσώπων που αποζητούν λύτρωση από την ασφυκτική κοινωνική, πολιτική, ψυχική ή ερωτική διαφωνία.

---

[64] Ο Σενέκας εμφανίζει το ζευγάρι να συμφωνεί σε ορισμένα ζητήματα, λόγου χάρη η επιθυμία τους για εξουσία και βασιλεία.

6.2.γ. Ο γυναικείος λόγος στη *Μήδεια* του Σενέκα

Ο χορός των γυναικών της Κορίνθου δεν συμμετέχει στα εγκλήματα, στη νόσο, στο πάθος της πόλης ή του ήρωα, απλώς θυμάται τα κατορθώματα των Αργοναυτών. Μένει λοιπόν *αμέτοχος*[65], όπως αμέτοχος μένει και ο κοινός θεατής της ρωμαϊκής *Μήδειας*, και όπως αμμέτοχος οφείλει να είναι ο στωικός ποιητής στη ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Ο χορός απλώς σχολιάζει, παρατηρεί, αναφέρει, δεν δρα, δεν υποβοηθά τη γυναικεία δράση, στοιχείο που υποδηλώνει ότι η σπατάλη λέξεων από τον Σενέκα, δεν αποσκοπεί να προτρέψει στη συμμετοχή ή την ταύτιση με τον τραγικό ήρωα. Η Μήδεια γίνεται υπερφυσική, τερατική, υπερκόσμια· δεν είναι η γυναίκα της Ρώμης, ούτε καν η γυναίκα της Αθήνας του Ευριπίδη. Αποστασιοποιείται λοιπόν, γίνεται πρόσωπο λογοτεχνικό, εξωπραγματικό, παράδειγμα προς αποφυγήν, μάγισσα τερατική, δολοφονική και πανούργα. Η γυναικεία συμμετοχή είναι *ανύπαρκτη*, ο γυναικείος λόγος φιμώνεται, και οι γυναικείες υποθέσεις στη Ρώμη δεν ιστορούνται. *Ο Σενέκας ξεχνά τραγικά τη γυναίκα.*

Η *Μήδεια* του Σενέκα δεν αποτελεί αφήγηση της τραγικής θέσης αλλά την τερατική κατασκευή, ενός αποκλίνοντος ατόμου. Η Μήδεια αυτοαποκαλείται *παλλακίδα* (Σεν., *Μήδ.*, στ. 430-580). Στη Ρώμη, μόνο μια τέτοια γυναίκα δικαιούται να μιλά, αντίληψη που υπήρχε και στην αρχαία Ελλάδα, αν σκεφτούμε τα παραδείγματα της Διοτίμας και της Ασπασίας[66]. Εκδηλώνεται λοιπόν ένας *ανερχόμενος εταιρισμός, λόγιος* και *ύστερος* της *Μήδειας* του Ευριπίδη. Πρόκειται για τη θηλυκότητα της παρέκκλισης, του σεξουαλικά παρεκκλίνοντος ατόμου. *Δεν είναι η κάθε γυναίκα της πόλης εκείνη που μιλάει για τη στάση, αλλά η εταίρα, η διαφορετική, η εξαίρεση.* Επιπλέον, πρόκειται για τη θηλυκότητα που κυριαρχεί, βασιλεύει, παλεύει για την εξουσία. Πρόκειται για την ταύτιση *μητριαρχίας και κυριαρχίας*[67], που φαίνεται να αναγνωρίζει αργότερα ο Μπαχόφεν, θεωρώντας ως

---

[65] F. Jouan, *C. du Gita, ό.π.*, σ. 5: "Το γεγονός ότι ο Ευριπίδης δίνει δύναμη στην εγκαταλελειμμένη γυναίκα που απειλεί, δείχνει την αντίθεση με τον Σενέκα. Ο Ευριπίδης συμμερίζεται ολόκληρο το γυναικείο σώμα του χορού και της πόλης και εμφανίζει το γυναικείο γένος δυνατό για εκδίκηση και καταστροφή".

[66] F. Jouan, "La figure de Médée chez Euripide Sénèque et Corneille", *C. du. Gita, ό.π.*, σ. 14.

[67] Susanne Said, "Usages et femme et sauvegerie", *Ktèma*, σ. 1.

καταγωγή της μητριαρχίας τον εταιρισμό, *δηλαδή τη γυναικεία σεξουαλικά παρέκκλιση.*

Τα στοιχεία αυτά αποξενώνουν διπλά τη *Μήδεια, ως θεατρικό έργο,* από τον γυναικείο κόσμο (Σεν., *Μήδ.*, στ. 115-150). Ο Σενέκας αδυνατεί να αποδώσει το status των γυναικών στη Ρώμη. Οι *κυριαρχίες του Νέρωνα και τα χαρακτηριστικά της αυτοκρατορίας εμπλέκουν τη αντίληψη για τη γυναίκα στη νοοτροπία της γυναικοφοβίας*[68] . Από τη *Μήδεια* του Σενέκα κατάγεται η ψυχολογία του γαλλικού κλασικισμού για τη γυναίκα, που τη θεωρεί *φόβητρο*[69], *τερατική και γι' αυτό φιμωμένη.* Αντίθετα, ο Ευριπίδης είχε μελετήσει ιδιαίτερα τη γυναίκα στη δραματουργική τέχνη[70], και οι επαναγνώσεις του έργου του άνοιξαν το διάλογο και με τις γυναικείες μορφές του ελληνικού μυθιστορήματος[71] .

Ο Σενέκας αναπλάθει το γυναικείο πρότυπο σε μια γυναίκα ξένη, απόμακρη, που κυριαρχεί επί της φύσεως και φιλοδοξεί να κυριαρχήσει και στην πόλη. Η γυναίκα της Ρώμης, αλλά και αυτή που αναπλάθεται στη ρωμαϊκή Μήδεια, προκαλεί αποστροφή με την τερατωδία της και με τη θέλησή της για εξουσία. Η γυναίκα προβάλλει το δυναμικό εξοπλισμό της φύσης και προκαλεί φόβο χωρίς να εξιλεώνει από αυτόν, και επιπλέον, παύει να είναι το *πολιτικό alter ego* των ανδρών. Η γυναίκα δεν είναι η ετερότητα, η διαφορετικότητα, αλλά *"το ίδιον"*, εκείνο που προκαλεί φόβο και τρομάζει. *Πρόκειται για έναν καθρέφτη ιδεών ανδρικό και πλήρως ρωμαϊκό, για ένα θεάτρο ταυτότητας.* Η αναπαράσταση του ίδιου του εαυτού μας είναι μια παράσταση εγωκεντρική και δεν αφορά διαχρονικά το κοινό. Η Μήδεια κυριαρχεί στο φυσικό χάος, είναι μια γυναίκα βάρβαρη, ξένη, φοβερή, με δυνάμεις υπερφυσικές που δεν *αποτυπώνει στο πρόσωπό της τη γυναικεία ή μητρική δυνατότητα απόδοσης του νοήματος του κόσμου αυτού με στόχο μια άλλη εκδοχή ζωής.*

---

[68] Michelle Coquillat, *La poetique du male*, Gallimard, Παρίσι 1982, σ. 88, κεφ. "La femme destructice".
[69] Jean Bessiere, *Figures Feminines et Romans*, *ό.π.*, σ. 20.
[70] *Ό.π.*, σ. 20.
[71] Αγησιλάου Ντόκα, *Η ερωτική ζωή των Αρχαίων Ελλήνων*, Αστήρ - Παπαδημητρίου, Αθήνα 1991, σ. 196.

6.2.δ. Η παιδοκτονία

Η *Μήδεια* του Σενέκα παιδοκτονεί ακατανόητα και γίνεται τερατική. *Η παιδοκτονία της είναι πρωτίστως θεαματική,*. Οι επί σκηνής αιματοχυσίες αποτελούν απλώς θέαμα και απομακρύνουν το θεατή από τη θεατρική σκηνή. Η τερατικότητα δεν είναι μύχια, επεξεργασμένη σαν πάθος οικείο ή την ακατανίκητη επιθυμία του θανάτου, αλλά είναι ένα γεγονός *που μας τρομάζει και μας υποχρεώνει να υπακούμε στις δονήσεις των φόβων μας.*

Η Μήδεια του Σενέκα ολοκληρώνει την παρουσία της στο ρωμαϊκό θέατρο, ως η πρωταγωνίστρια ενός κόσμου χωρίς δικαιοσύνη, θύμα του Ιάσονα και τον Κρέοντα και όχι θύτης, φυλακισμένη και αρπαγμένη από τους Αργοναύτες. Πρόκειται για *τη μητέρα που παράγει θάνατο*[72], (Σεν., *Μήδ.*, στ. 25 και 55). Μια μητέρα κακή, που αυτοκαταστρέφεται και αυτοτιμωρείται[73], μέσω της παιδοκτονίας, σκοτώνοντας την αθωότητα[74] (Σεν., *Μήδ.*, στ. 935-936). Η μητρική ψυχή εμφανίζεται χωρίς διλήμματα για τα εγκλήματα που πρόκειται να διαπράξει, και τα οποία *δεν ομολογεί ούτε τα κατονομάζει*[75]. Πολύ περισσότερο δεν αναφέρεται στις ψυχολογικές συγκινήσεις, στις ψυχικές μετατροπές που επιβάλλει ο φόνος, στους δισταγμούς που προκαλεί ένα τέτοιο έγκλημα.

Με το φόνο των παιδιών της, η Μήδεια ξεπληρώνει περασμένες ενοχές. Πρόκειται για *την επιστροφή του αίματος*, εκδίκηση για την εκδίκηση, αποπληρωμή του χρέους για το θάνατο του αδελφού της (Σεν., *Μήδ.*, στ. 960-962): "Οι φωνές του Άδη ξεπληρώνουν την ενοχή για τον σκοτωμένο αδελφό". Η Μήδεια θυσιάζει τα παιδιά της *ως μητέρα τιμωρός των παλαιότερων ενοχών, αλλά και των νέων ενοχών* που προκαλεί η στάση του Ιάσονα. Η Μήδεια παιδοκτονεί *και ο θάνατος είναι ανακοινωμένος* και διαρκώς *δρών.* Ένας θάνατος που γίνεται παραφορά, εκδικητικός και ασύλληπτος, όταν η Μήδεια μαίνεται ή καθοδηγείται από τις Ερινύες (Σεν., *Μήδ.*, στ. 890-980). Οι "εκδικητές του αίματος του μύθου"

---

[72] Helen Fryfe, "An analysis of Seneca's Medea", *Ramus - Seneca et tragedies*, Παρίσι 1983, σ. 77.
[73] G. Rambaux, "Le mythe de Médée à Anouilh...", *Latomus, ό.π.*, σ. 1021.
[74] *Ό.π., Latomus*, σ. 1020.
[75] *Ό.π., Latomus*, σ. 1019.

έχουν επιστρέψει για να ζητήσουν επιπλέον φόρο αίματος και όχι για να θυμίσουν τους όρους της μητρότητας ως απαράβατους όρους ζωής και χθόνιων θανάτων.

Η *αμφιθυμία της μητρότητας* -ως προς την τραγική μορφή, την Εκάτη, τις Ερινύες, τη σχέση με τον Διόνυσο, την παιδοκτονία- *έχει χαθεί.* Τα πρόσωπα γίνονται εκδικητές του αίματος, επίσης με αίμα. Η μητρότητα της *Μήδειας* είναι μόνο κακή και εκδικητική για τα σφάλματα του παρελθόντος. Είναι μια διαμόνια μορφή εκτός της τάξης του ανθρώπινου νου[76], μια κακή μητέρα, παιδοκτόνος, (Σεν., *Μήδ.*, στ. 310). Σκοτώνει το ένα της παιδί για να πλήξει τον Ιάσονα και το άλλο για να πλήξει τον εαυτό της, σαν να είναι ο μόνος τρόπος για να ξεπλύνει την ενοχή της[77]. Η ρωμαϊκή Μήδεια δεν αποκαλύπτει την ανθρώπινη ψυχή στην αλήθεια της, αλλά παρουσιάζεται σαν μια περίπτωση extrême[78], σαν μια τερατολογία. Πρόκειται λοιπόν για *μια λόγια θεατρική επιλογή μάλλον παρά για αποτύπωση μιας ψυχικής αναγκαιότητας.*

Η Μήδεια διαπράττει το έγκλημά της επί σκηνής, πετώντας τα παιδιά της από τη στέγη του σπιτιού της. Οι ευριπίδειες εκδοχές του ενταφιασμού, της αναγέννησης στη μητέρα-γη, *είναι πλέον χαμένες,* όπως και ό,τι αναπαράγει το χθόνιο και το μύχιο ως πτυχή του εαυτού μας. *Οι χθόνιοι χώροι γίνονται θέαμα.* Το εσωτερικό και το εξωτερικό του οίκου ταυτίζονται. Το ιερό και το ανίερο είναι ο ίδιος χώρος. Η αντιπαλότητα των χώρων καταργείται, *ο κόσμος γίνεται επίπεδος.*

Η έκρηξη της ωμότητας στις επί σκηνής δολοφονίες δεν δικαιώνει και δεν δικαιολογεί ποτέ το ψυχικό πάθος, αντίθετα, θυμίζει έντονα ότι βρισκόμαστε στην εποχή της Αγριππίνας και του Νέρωνα. Η παιδοκτονία, μπροστά στα μάτια του Ιάσονα και όλων των θεατών δεν *είναι τελετή και τέλος, ούτε μέρος της τελετουργικής κάθαρσις.* Η φρίκη του κόσμου δεν σταματά μέσα από τα θεαματικά εγκλήματα και η κάθαρση δεν έρχεται ποτέ. *Η ψυχική πραγματικότητα παραγνωρίζεται όταν μεγαλώνει αφόρητα η απόσταση μεταξύ του θεατρικού ήρωα και του θεατή,* όσο το ίδιο αφόρητα μεγάλη είναι η απόσταση του Ρωμαίου πολίτη από το Νέρωνα, ο οποίος μετατρέπει το έγκλημα σε θέαμα πολιτικής σκοπιμότητας.

---

[76] M. Gottin, *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, Thèse de Fribourg, Bibliothèque de la Sorbonne, 1963, σ. 38.

[77] *Ό.π., Latomus*, σ. 1027.

[78] Pierre Grimal, *Sénèque ou la conscience de l' Empire*, Belles Lettres, Παρίσι 1978, σσ. 428-429.

Στην Ρώμη ο θάνατος δείχνεται ανοιχτά, *είναι θέαμα*, ενώ στην αρχαία Ελλάδα υπάρχει μονάχα στις λέξεις, είναι *ένας ιστορούμενος θάνατος, -mort récit- ανακοινώσιμος, παιδαγωγικός*, που συμβολίζεται γλωσσικά για να αποσοβηθεί. Στην Ρώμη, ο τρόμος και ο θάνατος βιώνονται παροδικά. Ο κόσμος τρομάζει, στιγμιαία και η καθημερινότητα των πραγμάτων συνεχίζεται αβίαστα. Ο "παροδικός" θεατρικός τρόμος είναι η φευγαλέα οπτική σε ό,τι μας φόβισε. Ο θεατρικός-τραγικός ήρωας είναι το φόβητρο, το σκιάκτρο, *μια επιπδευμένη κατασκευή*. Εμείς, δεν είμαστε ήρωες σαν αυτόν. Το συμβολικό είναι η περίπτωση εξιδανίκευσης, μια υπόθεση σκηνική και θεαματικά απόμακρη.

Στο ρωμαϊκό θέατρο, η ανθρώπινη ιστορία του "πάθους" έχει αλλάξει οπτική, επειδή έχει αλλάξει *τροπή η ψυχική έξοδος, η έκφραση των παθών και των αισθημάτων*. Η τραγωδία της Ρώμης χάνει τη σωματικότητά της αφού ο επί σκηνής θάνατος, δεν αποδίδει τη σπαρακτική περιγραφή του φόνου (του Κρέοντα και της Κρέουσας) από τον αγγελιοφόρο, αλλά *είναι ένας θάνατος εξ επαφής, ακαριαίος, άκαμπτος, αναπόφευκτος*. Ο κόσμος της ζωής σπαράσσεται, χωρίζει και ενώνεται πάλι στις τραγωδίες του Ευριπίδη, ενώ στις τραγωδίες του Σενέκα, *ο κόσμος της ζωής σπαράσσεται, χωρίζει και δεν επανασυνδέεται ποτέ.*

Ο κόσμος χωρίζει, πεθαίνει και αυτό είναι το οριστικό τέρμα του. Πεθαίνει ο κόσμος της ζωής, όπως "πεθαίνει η τραγωδία" στους απέραντους ρητορικούς μονολόγους, στην παράθεση των μύθων, στις ραδιουργίες των προσώπων[79], όπως *πεθαίνει το πρωικό ήθος του "παθός-μαθός". Η συνάφεια της θεατρικής εμπειρίας και της πραγματικής ζωής έχει πλέον διασπαστεί.* Παρακολουθεί πλέον τον φιλοσοφικό στοχασμό των στωικών, και η ανθρώπινη κατάσταση εξετάζεται από απόσταση σαν ολότητα πραγμάτων προς κατανόηση, χωρίς την εμπλοκή του βιώματος[80].

Η άποψη ότι η *Μήδεια* του Σενέκα συνδέεται με την αισθητική των στωικών και είναι συγχρονισμένη με την εποχή της[81], κατατίθεται στην έρευνα του Mimoso-Ruiz, στο έργο του *Médée antique et moderne*, αλλά και η εξαιρετική ανάγνωση του John M Dillon, "Medea among the Philosophers"[82], αναλύει διεξοδικά το ίδιο

---

[79] *Ό.π., Latomus*, σ. 1023.
[80] F. Châtelet, *Φιλοσοφία*, *ό.π.*, σ. 162.
[81] Mimoso - Ruiz, *Médée antique et moderne*, *ό.π.*, σσ. 84-85.
[82] James J. Clauss and Sarah Iles Johnston, *Medea. Essays on Medea in myth, litterature, philosophy and art*, *ό.π.*, σσ. 211-218.

ακριβώς. Η βία, η σεξουαλικότητα, η εξουσία, ο πόθος της ζωής και του θανάτου, αναγνωρίζονται στο θέατρο του Σενέκα ως *λογοκρατικά* στοιχεία, έτοιμα να υπακούσουν σε συστημικές κατηγορίες υποκειμένων[83]. Το πρόσωπο που πάσχει, θανατώνει ή θανατώνεται, θυσιάζει, μαίνεται ή δαιμονίζεται, εμφανίζεται διαρκώς έρμαιο των παθών του και προκαλεί την αναταραχή και την αταξία. Σκοτεινή μαγγανεία, μυσταγωγία ενός ανίερου ιερού, *έγκλημα χωρίς μυστήριο, τελετή, τελετουργία, τέλος, όριο και ανοχή,* αυτός είναι ο χαρακτήρας της απάνθρωπης μητέρας που σκιαγραφεί ο Σενέκας. Η τερατική μητέρα *είναι μία στωική επιπήδευση*[84], που αδυνατεί να συγκινήσει και να προκαλέσει την οικειότητα και τον οίκτο, παρότι η *Μήδεια* του Σενέκα παίζει διαρκώς με τα παράγωγα της μητέρας[85]. (Σεν., *Μήδ.*, στ. 171-172): Μ: "Θα γίνω αυτό που είμαι", Τ: "Είσαι μάνα", και παρότι στο κείμενο υπάρχουν αναφορές (θετικές και αρνητικές) για την υπερβολή της μητρικής μορφής[86] (στ. 166-67, 362, 516-517, 674-75, 910). Περισσότερο από ποτέ, η πρωίδα του Σενέκα χαρακτηρίζεται από αγριότητα, από ρητορεία οργής και περηφάνιας[87]. Ο φόνος των παιδιών γίνεται σε στίχους ρητορικούς, χωρίς πειθώ και σε δύο χρόνους. Πρώτα μπροστά στους στρατιώτες και κατόπιν στη κορυφή του παλατιού, μπροστά στα μάτια του Ιάσονα[88]. Έτσι οι διαφορές Ευριπίδη και Σενέκα αφορούν[89]: α. την ατμόσφαιρα, β. τις συναισθηματικές σχέσεις των προσώπων, και γ. τις σχέσεις των ηρώων με το κοινό.

Η ρωμαϊκή Μήδεια είναι μορφή της επιπήδευσης και στωικισμού. Ο Σενέκας, αποδίδοντας τη "ρωμαϊκά", μένει εγκλωβισμένος στις διακηρύξεις της στωικής φιλοσοφίας ενώ ταυτόχρονα είναι δέσμιος της ίδιας του της ιδιότητας, ως συμβούλου της αυλής του Νέρωνα και των "μηχανορραφιών" της Αυτοκρατορίας του. Η Μήδεια γίνεται μέρος του φιλολογικού σχολιασμού των πολιτικών ζητουμένων, όπου το παιχνίδι της εξουσίας σχετίζεται με τη μαγική δράση, τη ραδιουργία και τα δηλητήρια. Παράλληλα γίνεται η αφορμή για να δηλωθεί ότι ο κόσμος κυριαρχείται από όσους μπορούν να κυριαρχούν στη φύση *υπερκόσμια* - ίσως και υπεράνθρωπα-, από όσους υπερβαίνουν τα ανθρώπινα. Η φιλοσοφία του

---

[83] F. Châtelet, *Φιλοσοφία, ό.π.*, σ. 163.
[84] *Ό.π., Latomus*, σ. 1011.
[85] Alain Moreau, "Quelques approches du mythe de Médée" , *C. du Gita, ό.π.*, σσ. 112-113.
[86] *Ό.π.*, σ. 113.
[87] F. Jouan, *C. du Gita, ό.π.*, σ. 12.
[88] *Ό.π.*, σ. 8.
[89] *Ό.π.*, σ. 6.

υπερβατού *θεωρεί την τέχνη του ορθώς σκέπτεσθαι*[90] *ως προϋπόθεση του ευ ζήν.* Οι απόψεις του Επίκτητου (50-125 μ.Χ.) στο έργο του *Διατριβαί και Ομιλίες,* όπου υπογραμμίζει ότι "η λογική δίνεται με έννοιες του καλού και του κακού", και χαρακτηρίζουν ηθικά το παράδειγμα της Μήδειας. Η διαχείριση του λόγου και του πάθους είναι υπόθεση της ηθικής στάσεως έναντι των στα πραγμάτων -άρα και της πολιτικής- για το "καλώς" ή το "κακώς πράττειν". Το τραγικό είδος οδηγεί τον Σενέκα να θίγει *προβλήματα σχετικά με την άσκηση της εξουσίας*[91] και να τα σχολιάζει. Στο ρωμαϊκό ρεπερτόριο παρουσιάζονται τύραννοι που εξαπατώνται από τα φαντάσματά τους, βασιλιάδες ξεπεσμένοι λόγω της μοίρας τους, πολεμιστές που βρίσκονται σε πόλεμο ή περιπλανώνται, διεκδικήσεις θρόνων. Ο Σενέκας μεταφράζει τα παραδοσιακά θέματα μέσα από μια *αμφιβολία ηθελημένη* και *ρωμανίζουσα.* Γύρω από τα προβλήματα της πολιτικής δραστηριότητας[92], υπάρχει η λογική "του καλού βασιλιά", του δίκαιου, του ήρεμου και του σοφού[93]. Αρκεί να προσέξουμε τους στίχους 193-197 της *Μήδειας* του Σενέκα:

Μ: "Αν με δικάζεις, πρέπει να μ' ακούσεις·
αν βασιλεύεις, τότε πρόσταξέ με".
Κ: "Ανάγκη να υπακούς στου βασιλέα
τις προσταγές, τις άδικες ή δίκιες".
Και παρακάτω: (στ. 205-210):
"Τι δύσκολο είναι αλήθεια να μερώσεις
τα μανιασμένα φρένα και πως τούτο
βασιλική φαίνεται πράξη για όποιον
το σκήπτρο στα περήφανά του χέρια
βαστούσε, να γυρεύει να τελειώσει
το δρόμο πού 'χε κάποτες αρχίσει".

Οι στίχοι αυτοί μας κάνουν να υποψιαζόμαστε ότι το πεδίο όπου εξελίσσεται η ποίηση του Σενέκα επιτρέπει στους ήρωες -σύμβολα της καθαρής ηθικής και της πολιτικής δραστηριότητας- να είναι αναχρονιστικοί ή ετεροχρονισμένοι ως προς τα

---

[90] F. Ghâtelet, *Φιλοσοφία, ό.π.,* σ. 161.
[91] Pierre Grimal, "Tragédie et politique", *Sénèque et l' Academie des inscriptions et belles lettres,* Comptes rendus, Παρίσι Jan.- Mars 1979, σ. 207.
[92] *Ό.π.,* σ. 207.
[93] *Ό.π.,* σ. 219.

σύμβολα που υπαινίσσονται και εμψυχώνουν θεατρικά, *αφού εκπροσωπούν το ελληνικό ηρωικό ήθος αλλά αποκρίνονται σαν Ρωμαίοι πολίτες, υποτακτικοί.*

Αυτό είναι το θέατρο της Ρώμης, ένα θέατρο ηθελημένα πομπώδες και αναχρονιστικό, όπου ο φιλόσοφος και ο homme d' état, ο πολιτικός, ταυτίζονται για να σχεδιάσουν τη μοίρα της Ρώμης. Ο Σενέκας είναι δεμένος με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής του, είναι ένας άνθρωπος της πολιτικής πράξης[94] περισσότερο και λιγότερο των γραμμάτων, στωικός και ευγενής[95]. Η φιλοσοφία του επιδιώκει να μην είναι μόνο ένα σημείο, μια γνώση, αλλά "η κακτασκευή ενός αυθεντικού συστήματος, συναφούς με βασικές αξιώσεις και ανεξαρτήτως περιστάσεων"[96].

Η ηθική φιλοσοφία των στωικών στηρίζεται "στην δύναμη της ψυχής, ως ορμή". Το υποκείμενο αποκτά συνείδηση μέσα από τη φιλοσοφία. Ο άνθρωπος είναι κυρίαρχος όταν εξελίσσει τη συνείδηση δίνοντας το λόγο στην κρίση[97]. Τα στοιχεία αυτά παρουσιάζουν *το ψυχικό, ως mise en orde, ως τάξη*[98] (τακτοποιημένο) και δείχνουν τη διάθεση για οργάνωση και οριοθέτηση του "είναι", και όχι, για τον πολλαπλασιασμό του ή την μεγέθυνσή του[99]. Με την κυριαρχία του Λόγου λύεται η ψυχή, η σεξουαλικότητα, η εξουσία, η φύση. Η *επιβολή του Raison* δηλώνει ότι το λεκτό είναι η τάξη, το όριο, το καθεστώς, ένα καθεστώς οριοθέτησης επαναπροσδιορισμού και τακτοποίησης της ηθικής δράσης, της ψυχής και του λόγου. Στη *Μήδεια* του Σενέκα μέσω της τεχνικής της ρητορείας -όπου και οι στωικοί επιμένουν- επέρχεται η τάξη στις ψυχικές συγχύσεις[100] τύπου Μήδειας. Υπάρχει χαρά και ηδονή, που γίνεται αποδεκτή με καρτερία, όπως ο ίδιος ο Σενέκας σημειώνει στο δοκίμιο του *De uite beaute*: "Η ειρήνη και η συμφωνία της ψυχής που βιώνεται με ευλάβεια, αυτή είναι η έξοδος κάθε αισθήματος, οργής, θυμού, πόνου". Στωικοί και Σενέκας συμφωνούν στη θεώρηση του πάθους ως λάθος, όπως επίσης όταν οι δυνάμεις της ψυχής, η φαντασία, ο θυμός, η ορμή κατευθύνουν την κρίση οδηγούν στο λάθος[101].

---

[94] Pierre Grimal, *Sénèque ou la concience de l' Empire*, *ό.π.*, σ. 8.
[95] *Ό.π.*, σ. 16.
[96] *Ό.π.*, σ. 22.
[97] *Ό.π.*, σ. 25.
[98] *Ό.π.*, σ. 28.
[99] *Ό.π.*, σ. 30.
[100] *Ό.π.*, σ. 35.
[101] John M. Dillon, "Medea among the Philosopheres", *Medea...*, *ό.π.*, σσ. 213-214.

Ο φιλοσοφικός στοχασμός ορίζει το τραγικό-ηρωικό ήθος και όχι οι τραγικοί ήρωες. Ο Σενέκας χρησιμοποιεί παραδοσιακά πρότυπα τύπου Μήδειας, για να *αναδείξει καθαρές ιδέες*[102]. *Ο θάνατος είναι en esprit, πνευματικός και όχι πραγματικός*[103], *είναι κατάσταση νοητή και όχι απειλή της ζωής, μια καθημερινότητα, συστατικό κάθε βιώματος στην πραγματική μας ζωή.*

Ο "θάνατος" της τραγωδίας[104] σημαίνει το ηρωικό τέλος της τραγωδίας και του ηρωικού τραγικού ήθους. Στην αττική τραγωδία αντίθετα, η ελευθερία ταυτίζεται με το τραγικό υποκείμενο που καταβαραρθώνεται ψυχικά. Στη *Μήδεια* του Σενέκα *δεν υπάρχει γκρεμός και απογείωση, ψυχική και σωματική,* δεν υπάρχει καταβαράρθωση ψυχική, κορύφωση του πάθους, έξοδος και ελευθερία έστω μέσω θανάτων. Αντίθετα, υπάρχει ο θάνατος μιας ληθαργικής γαλήνης, παύση και σιωπή της ζωής, γαλήνια ευτυχία, ευλάβεια, με μόνη έξοδο τη γλωσσική ομολογία ψυχικών συγχύσεων. Η ψυχική σύγχυση στον Σενέκα αντί να καταλήγει στην τάξη, καταλήγει στην αιματοχυσία, δηλαδή *σε ό,τι "μας αποκλείει".*

Μετά τις επί σκηνής δολοφονίες της Μήδειας, παίρνουμε πράγματι, στωικά, ένα βαθύ ηθικό δίδαγμα[105]: "Να μη δρούμε όπως η Μήδεια". Η Μήδεια γίνεται παράδειγμα προς αποφυγήν και απαγορεύεται η μίμησή της, αποκλείεται η επανάληψη της δράσης της. "Εμείς δεν είμαστε σαν εκείνη, αλλά πολιτισμένοι". *Αυτό το παράδειγμα, το αντι-πρότυπο,* εισήγαγε ολόκληρος ο δυτικός στοχασμός όταν ξανάρχισε να σκέφτεται και να ερμηνεύει τους ελληνικούς μύθους, και ειδικά τη Μήδεια. Η Μήδεια παρουσιάζεται εφεξής σαν φονική μητέρα. Η εικόνα της αρχετυπικά κακής μητέρας είναι *η γυναίκα της καταστροφής,* όπως η Lilith, η Λάμια, η Έμπουσα, η Κλυταιμνήστρα, η Σκύλα, οι Δαναΐδες, οι Λήμνιες, όλες τους πλέον γυναίκες χθόνιες και θεότητες καταστροφικές[106].

---

[102] *Ό.π.*, σ. 428.

[103] *Ό.π.*, σ. 430.

[104] Ο όρος είναι δάνειο από τον G. Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, *ό.π.*, σ. 5. Όταν λέμε "το τέλος της τραγωδίας" αναφερόμαστε στο παραδοσιακό τραγικό είδος γραφής, όπως το ανέπτυξαν οι τραγικοί ποιητές.

[105] Pierre Grimal, *Sénèque...*, *ό.π.*, σ. 206. "Οι όροι της εποχής μας πληροφορούν ότι οι τραγικοί ποιητές δεν προσδίδουν στα πρόσωπα τον μάξιμουμ πολιτικό χαρακτήρα σε σχέση με την πολιτική δραστηριότητα. Ο Οράτιος, *Art poètique* (στ. 341-346) υπενθυμίζει, ότι "ο ποιητής συμβουλεύει και παιδαγωγεί τον κόσμο". Ο Σενέκας αποδέχεται αυτή την παράδοση, ιδιαίτερα αν σκεφτούμε ότι μία από τις βασικές αρχές του στωικισμού είναι ότι κάθε άνθρωπος μπορεί να εμπνέεται από τη σοφία που υπηρετεί το ανθρώπινο είδος. Ο Σενέκας θά' ήθελε να δώσει "χρήσιμα μαθήματα" στους θεατές, παρότι θα μπορούσε να υπάρχει ένας αχρονικός χαρακτήρας στα διδάγματα της γραφής του, άποψη που υπάρχει στους διαλόγους του, *De Brauitate uitae*, αλλά και στα γράμματά του *Lettres à Lucilius".*

[106] Alain Moreau, "Quelques approches du mythe de Médée", *Cahiers du Gita, Medeia, ό.π.*, σσ. 110-111.

6. 2.ε. Η "κατά συνθήκην" τραγωδία

Επανερμηνεύοντας τους τραγικούς ήρωες, ο Σενέκας περιγράφει μόνο κακά πρόσωπα. Η παράδοση αυτή γενικεύεται και ακολουθείται πιστά και από άλλους δημιουργούς. Η στάση της Αντιγόνης ως προς την ταφή και το πένθος γίνεται ακατανόητη, ή κατανοήσιμη μόνο *ιδεολογικά*. Ακατανόητο γίνεται και το ερωτικό πάθος της Φαίδρας, που την οδηγεί στην αυτοκτονία, κατανοείται δε μόνο *ρομαντικά*. Η Μήδεια είναι πλέον μια ακατανόητη φονική μητέρα και μάγισσα, η οποία θεωρείται αποκλειστικά αλόγιστη και παράλογη.

Από τη ρωμαϊκή Μήδεια και μετά, στην ουσία πληροφορούμαστε ότι ο κόσμος είναι μετρήσιμος και ότι το πάθος και η οδύνη προσδιορίζονται από την κυριαρχία του άντρα-βασιλιά-αυτοκράτορα. Μαθαίνουμε επίσης ότι εκείνος που παραβαίνει τα όρια -όπως η Μήδεια- *τον περιμένει ο αχανής ορίζοντας του κόσμου, η φυγή για το πουθενά*, όπως είναι η φυγή της Μήδειας στο δράμα του Σενέκα. Ο "τόπος" της Μήδειας, ως τόπος ουτοπίας, σωτηρίας και διαφυγής μετά την παιδοκτονία, δεν υπάρχει πλέον ούτε δηλώνεται υπαινικτικά. Η Μήδεια χάνεται στον αέρα πετώντας παιδιά και φωνάζοντας:

> (Σεν., *Μήδ.*, στ. 1025-26): "Νά, πάρε, πατέρα, τα παιδιά σου θα οδηγήσω
> το φτερωτό μου αμάξι στον αγέρα".
> Και ο Ιάσων της απαντά (στ. 1026 έως τέλος):
> "Μες στις απλόχωρες του αιθέρα τραβά
> τις στράτες κι όπου πας να το φωνάξεις
> πως δεν υπάρχουνε θεοί, όχι, όχι".

Ο κόσμος μετριέται και ο θεός είναι ανύπαρκτος. Με το τέλος των θεών τελειώνουν οι άθλοι των ηρώων του δράματος και του κόσμου. Ο κόσμος μένει *έρημος* από θεούς και ανθρώπους. Αερικό ή δαίμονας, η Μήδεια φεύγει για το αόριστο, το "πουθενά", το "τίποτα". Ο τρόπος για να ζούμε καλύτερα στο σενέκειο δράμα δεν προσδιορίζεται. *Η ουτοπία στη Ρώμη παραμένει αόριστη και ουράνια, υπερβατική, ακαθόριστη, πέρα από εμάς*. Η ουτοπία συνταυτίζεται με τα όρια της εδαφικής, αχανούς έκτασης στην οποία εκτείνεται η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία.

Η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία είναι απέραντη δίχως οράματα ζωής. Είναι μια έρημος ολέθρια -παρόλο που, στωικά, μια τέτοια έρημος θα έπρεπε να στηρίζεται στη συναίνεση και τη συμπάθεια-, αχανής, αβυσσαλέα και χαώδης στις νέες νομοτέλειες των πολιτικών και της φύσης. Αυτή η έρημος δημιουργείται κυρίως από τις τερατωδίες του Νέρωνα και τις υπερβολές του αυτοκρατορικού μοντέλου ζωής, ιδιαίτερα όταν η ρωμαϊκή αγορά δημαγωγείται *και η πολιτική διαδικασία είναι μέλημα των ολίγων.* Τα ίχνη της σκέψης του Σενέκα εντοπίζονται συχνά και στον σύγχρονο κόσμο, αφού ακόμη διαπράττονται δολοφονίες, στο όνομα της συμπάθειας και της συναίνεσης του πολιτισμού και της πολιτικής.

Η ρωμαϊκή Μήδεια είναι ένα *δράμα ασώματο,* αφού οι λέξεις δεν συνδέονται με τον υπάρχοντα σωματικό ή ψυχικό πόνο. Οι λέξεις γίνονται ασώματα νοήματα *της όψεως,* που λέγονται θεαματικά στο θέατρο και προτρέπουν στωικά τη δόμηση του δράματος. Το *σώμα του λόγου* εξαφανίζεται μαζί με το σώμα του τραυματισμένου και σπαραγμένου ήρωα. Τα τραύματα και οι πληγές που δημιούργησε είναι ο ίδιος ο θάνατος. Με την παρουσία του θανάτου χάθηκε το *πρόσωπο,* δεν κερδήθηκε η *ζωή.* Ο *κόσμος* γίνεται *έρημος επειδή ο ήρωας* απομονώνεται και δεν μας εμπεριέχει στο δράμα του. Η δολοφονία της Μήδειας δεν μας περιλαμβάνει, και δεν μας αφορά. Η αγριότητα των καταστάσεων που παριστάνονται επί σκηνής μένει *λόγια,* είναι ένα γεγονός που το θεωρούμε, το βλέπουμε αλλά δεν μας αγγίζει.

(Σεν., *Μήδ.,* στ. 1008-1015):

"Άμα το χέρι ετούτο ευχαριστιόταν
μονάχα μ' ένα φόνο, άλλον κανένα
δε θα ζητούσε· δύο έχω σκοτώσει·
κι όμως δεν φτάνουν καν για να γλυκάνουν
το πάθος μου. Αν κρυβόταν κάποιο
στη μήτρα μου δικό σου σπέρμα ακόμη,
θα το ξερίζωνα με το μαχαίρι
και θα'ριχνα τα σπλάχνα μου μπροστά σου".

Η ρωμαϊκή Μήδεια, από αυτήν την άποψη, γίνεται "φιλολογία", μια επανάληψη της ιστορίας, *ένα αποκύημα της στωικής άποψης περί του ποιητή* και

των συγκινήσεών του. Γίνεται η μορφή που προσωποποιεί το απόκοσμο, το υπερφυσικό, το υπεράνθρωπο, το βίαιο, τοποθετώντας το στο χώρο της ανομίας.

Κοινό και τραγικό κείμενο απομακρύνονται. Θεατής και ήρωας χάνονται στις αγεφύρωτες αποστάσεις της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ο τραγικός ήρωας προβάλλει το αίσθημα, τον πόνο, το πάθος και επιμένει στη βιαιότητα των αισθημάτων, την παραφορά τους. Στη ρωμαϊκή Μήδεια η ταύτιση με τα πάθη του ήρωα *αποκλείεται.* Το πομπώδες, ο στόμφος, η ρητορεία, η υπερβολή του λόγου, *φιμώνουν το ψυχικό και την έκφρασή του.* Οι ψυχικές αναφορές στο παρελθόν ή και το παρόν εξαντλούνται μέσα στον ίδιο τους τον εαυτό. Πρόκειται για μια *καθοριστική αποστασιοποίηση, (χώρου, χρόνου και ψυχής)* η οποία αποξενώνει το θεατή. Η αποστασιοποίηση αυτή αργότερα ονομάστηκε *οντολογική διαφορά για την ερμηνεία και την κατανόηση του όντος.* Αυτή η οντολογική διαφοροποίηση[107], μετά τον Αριστοτέλη ή τουλάχιστον μετά την ανάγνωση της *Ποιητικής,* καθορίζει *την υφή του καθολικού περιέχοντος και περιεχομένου. Προς όφελος του "τι", του αντικειμένου για το οποίο πρόκειται να μιλήσει, ενδυναμώνεται το περιεχόμενο.* Όσα λέγονται -τα λεκτά- *είναι ασώματα,* μη-όντα, και συσσωρεύονται γύρω από τις συστηματικές κατηγορίες του "τι". Η οντολογική διαφοροποίηση ανάγνωσης και ερμηνείας του Αριστοτέλη, τόσο από τους στωικούς όσο και από τον Σενέκα, είναι μια διαφοροποίηση που διαιωνίζεται και διατυπώνεται καθαρά, πολύ αργότερα, από τον M. Heidegger[108] και το έργο του *Εισαγωγή στη Μεταφυσική.* Πρόκειται για μια ερμηνευτική που καθορίζει συχνά την ανάγνωση και τη γραφή στον Κορνέιγ, στον Ανούιγ, αλλά και τον Χ. Μύλλερ.

Οι διαφορετικές εκδοχές της μυθικής *Μήδειας* δεν είναι ποτέ μία απλή επανέκδοση της μορφής της, αλλά μια *"άλλη Μήδεια",* που έχει εσωτερικεύσει τις διαφορετικές αναγνώσεις του δράματός της, μέσα από τις επανερμηνείες της αριστοτελικής *Ποιητικής,* των πλατωνικών μύθων, και της ιστορίας των ιδεών. Οι αναγνώσεις αυτές θεωρούν τους όρους της *Ποιητικής ως κανόνες απαράβατους για να έχουμε τη μέγιστη δυνατή απόδοση στο τραγικό είδος.* Μετά τη ρωμαϊκή Μήδεια ακολουθεί ακριβώς αυτό: υπακοή και πειθαρχία στους *κανόνες του ύφους.* Το στοιχείο αυτό οδηγεί στην *εξιδανίκευση της γλώσσας, στη μελαγχολία και στον μοναχικό στοχασμό.* Πρόκειται για το ύφος που συναντάμε στο γαλλικό μπαρόκ

---

[107] F. Châtelet, *Φιλοσοφία,* τόμ. α΄, *ό.π.,* σ. 162.
[108] Martin Heidegger, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική,* Δωδώνη, Αθήνα 1989.

του Π. Κορνέιγ -με επιρροή του Σενέκα- έως και τις τελευταίες γραφές αυτού του είδους, που ανήκουν στον Μ. Προύστ[109]. Έτσι, η τραγωδία εξακολουθεί και το τραγικό αναβιώνει σαν μια επανάγνωση του παρελθόντος.

Με την ίδια οπτική, παρουσιάζουν αντιστοιχίες και ομοιότητες οι μορφές της *Μήδειας* του Σενέκα και της *Λαίδης Μάκβεθ* του Σαίξπηρ, ως προς τις ιδιότητες της κακής μητρότητας και της γυναικείας πανουργίας. Η αντιστοιχία εντοπίζεται ιδιαίτερα στους στίχους Σεν., *Μήδ.*, στ. 1-55 και Σαίξπηρ, *Λαίδ. Μάκ.*, στ. 1, 5, 41, Σεν., *Μήδ.*, στ. 9-15 και Σαίξπηρ, *Λαίδ., Μάκ.*, στ. 40-50[110]. Τέλος, δεν θα ήταν άστοχο να παρουσιάσουμε και την επιρροή του Σενέκα στο ελισαβετιανό θέατρο ως προς τη μαγεία, το υπερφυσικό, τα φαντάσματα, την τρέλα, την παρουσίαση βασανιστηρίων, πτωμάτων, ακρωτηριασμών (Σαίξπηρ, *Βασιλιάς Λήρ*), τους φόνους επί σκηνής. Στα θέματα αυτά επιμένει το ελισαβετιανό θέατρο προσθέτοντας ξεσπάσματα πάθους και περηφάνιας[111], μονολόγους γεμάτους από στωικό πεσιμισμό[112], ίντριγκες και μάγισσες. Το θέατρο μεταλλάσσεται ανά τις εποχές, συνομιλεί με τις μορφές, τους δημιουργούς και δημιουργεί συγγένειες. Η αρχαία τραγωδία δεν παίζεται στο τελετουργικό της περιβάλλον, αλλά η διαχείριση των ανθρωπίνων υποθέσεων είναι ήδη βαθιά τραγική. Η *μοίρα*, από πεπρωμένο εχθρικό προς τον άνθρωπο που την αντιμετωπίζει γενναία και συχνά τη νικά κερδίζοντας την ελευθερία του, μεταφράζεται σε ακατανίκητη μοίρα[113], σιωπηρή, ακατανόητη, στην οποία πρέπει να υποταχθεί αγόγγυστα.

Οι χρονικές και ιστορικές κατασιάσεις είναι βεβαίως αγεφύρωτες, ωστόσο παρατηρούμε ότι από τον Ευριπίδη στον Σενέκα και από τον Σενέκα στον Σαίξπηρ, τον Κορνέιγ, τον Ανούιγ ή και τους κλασικούς πεζογράφους, τον Μ. Προύστ ή τον Γ. Φλωμπέρ, τον Φ. Ντοστογιέφσκι ή τον Α. Παπαδιαμάντη και τον Γ. Βιζυηνό, οι άξονες που ισορροπούν τα ανθρώπινα δράματα είναι ίδιοι όπως και τα μοτίβα. Έτσι, η επανεξέταση της μιας αρχετυπικής μορφής ανοίγει τη θεατρική σκηνή, προβληματίζοντας γύρω από την παράδοση, τον πολιτισμό και *θεωρώντας την ανθρώπινη γραφή και δημιουργία.*

---

[109] Gilbert Hichet, *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στην λογοτεχνία της Δύσης*, M.I.E.T., Αθήνα 1988, σ. 448.
[110] *Ό.π.*, σ. 809.
[111] *Ό.π.*, σ. 204.
[112] *Ό.π.*, σ. 297.
[113] *Ό.π.*, σ. 298.

6.3. Οι μπαρόκ Μήδειες του Πιέρ Κορνέιγ

Ο Π. Κορνέιγ γράφει δύο τραγωδίες αναπλάθοντας τη μορφή της Μήδειας. Το 1649 γράφει το δράμα *La conquête de la toison d' or*, με θέμα την Αργοναυτική εκστρατεία, και το 1660 το δράμα της Μήδειας, *Médée*. Εδώ θα εξετάσουμε και τις δύο τραγωδίες ως προς τους άξονες που έχουμε εξαρχής προσδιορίσει: το μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας, τη φαρμακεία, τον γυναικείο λόγο και την παιδοκτονία. Τα δράματα του Κορνέιγ ανήκουν στην παράδοση που περιέγραψε ο Σενέκας στο δοκίμιο *De ira*[114]:

> "Το πάθος δεν έχει φυσικότητα, ούτε χρησιμότητα, ούτε ευγένεια. Το πάθος είναι επικίνδυνο. Μόνη θεραπεία του, η ορθή τάξη".

Ο Σενέκας πέρασε στη φιλολογία και την ιστορία των ιδεών, *είναι ο απόγονος της αρχαιοελληνικής σκέψης και ίσως από τους δυναμικότερους "μεταφραστές" της αττικής τραγωδίας* στη ρωμαϊκή παράδοση. Ο Σενέκας, όπως πιθανόν και ο Ρακίνας αλλά και ο Κορνέιγ, γράφουν ένα τραγικό είδος *που* επιμένει στο μυθολογικό στοιχείο και στην ελληνική μυθολογία, *αλλά χάνει μοιραία την άμεση σχέση του με τον μύθο*. Ο μύθος υφίσταται *παρανάγνωση* αφού ο κόσμος επιθυμεί να δομηθεί σε πιο στέρεες λογικές βάσεις, σε νέες νομοτέλειες. Το *ανερχόμενο μπαρόκ* δανείζεται συχνά τα προτάγματα της Αναγέννησης για να αναγνώσει τους αρχαιοελληνικούς μύθους. Τα *δάνεια* αυτά εμμένουν στην προβληματική ότι *το τραγικό ωραιοποιείται*, ότι το παρελθόν ξεπερνιέται και ότι το παρόν και το μέλλον συνδέονται με τη βασιλική εξουσία και την ανελευθερία του ήρωα. Ο μύθος παύει να ασκεί *παραμυθία για την ελευθέρωση παθών*, αφού στην αυτοκρατορία της Ρώμης (και πολύ περισσότερο στην αυλή του Γάλλου βασιλιά τον 17ου αιώνα), "την παραμυθία" αναλαμβάνουν να τη δώσουν οι νομοτέλειες του Νόμου-Λόγου, της εξουσίας, σαν ένας "άλλος μύθος".

Οι μύθοι και τα δράματα αντιμετωπίζονται *ως καθρέφτισμα και σχόλιο της εποχής τους και των ιστορικών-κοινωνικών συνθηκών της*. Εξετάζονται λοιπόν

---

[114] *Information litteraire*, "Le *de ira* de Sénèque et la philosophie stoicienne des passions", αρ. 33, Παρίσι 1981, σ. 26.

ορθολογικά, αποκτούν δομή και σημασία με στόχο *να αποδώσουν το νέο νόημα που απαιτεί ο νέος κόσμος.*

Η τραγωδία του Κορνέιγ είναι γραμμένη, όπως υπογραμμίζεται και στην επίσημη εισαγωγή του δράματος[115], για τις ανάγκες της *"Rejouissance publique"*. Ό,τι έχει απομείνει από τον "άρτον και θεάματα" της Ρώμης μετονομάζεται στον Κορνέιγ σε "rejouissance publique", ένα κοινό που αποτελείται συνήθως από μια μικρή ελίτ, την αυλή του βασιλιά, ή μια μικρή ομάδα αστών-διανοουμένων.

Οι ανάγκες του θεάτρου, του κοινού και της θεατρικής γραφής *έχουν τροποποιηθεί εκ θεμελίων.* Δεν αφορούν πλέον το σύνολο των Γάλλων θεατών αλλά μόνο μιαν ελίτ, τη βασιλική αυλή, υπονομεύοντας έτσι το τραγικό είδος. Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας ("δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των παθημάτων κάθαρσιν") αντικαθίσταται, το 1661, με την "rejouissance publique". *Η σχέση τραγωδίας και πολιτικής διαφοροποιείται:* το τραγικό υποκείμενο και ο Γάλλος θεατής του 17ου αιώνα είναι δύο διαφορετικά στοιχεία.

Ο Κορνέιγ, προλογίζοντας το έργο του *La conquête de la toison d' or,* κάνει τον διαχωρισμό του ιστορικού και του ποιητή, δείχνοντας αναγκαία τη διάθεση απολογίας για τη δράση των ποιητών και των ιστορικών. Το έργο του ποιητή είναι να ομορφαίνει τους μύθους με τα *επινοήματά* του (*Fiction*), έτσι ώστε να διευκολύνεται το σύνολο της *intelligence* (γνώσης), της κοσμικής διανόησης. Οι φράσεις του Κορνέιγ[116] *"embelli de leurs Fictions"*, καθιερώνουν την άποψη για την τέχνη και τη δημιουργία ως *"επινόηση"*, αντίστοιχη της διανοητικής απάτης ή του τεχνικά και αισθητικά ωραίου. Η αντίληψη για το ωραίο, το υψηλό, δίνεται σε σχέση με το *"πλάσμα"*, την πλασματική εικόνα και αντίληψη, *την επινοημένη αίσθηση.* Έργο του καλλιτέχνη είναι *η επινόηση, το σόφισμα, το τέχνασμα.* Η επινόηση, ως διανοητική τεχνική, υπακούει κυρίως στους κανόνες του δραματικού ύφους και συνδέεται με τις φόρμες της δραματουργίας. Ο Σενέκας γράφει τη *Μήδεια* γιατί ξαναδιαβάζει τους μύθους, τις τραγωδίες, τα φιλοσοφικά δοκίμια του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, τις μυθολογικές αφηγήσεις του Απολλώνιου του Ρόδιου, τα *Αργοναυτικά,* τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου. Ο Κορνέιγ ξαναγράφει

---

[115] Pierre Corneille, *Théâtre Complet,* IV, [*Dou Sauche d' Aragon- Nicoméde- Perharite, Roi des Lombarts - Oedipe -La Conquête de la toison d' or - Sertorius*], notes: de Jean Vague, Société cooperative, Λωζάνη 1963, σ. 79. Υπάρχει μια ακόμη πολύ καλή έκδοση των θεατρικών, Pierre Corneille, *Théâtre Complet,* vol. II- III, de M. Rat- Garnier Freres, Παρίσι 1955.

[116] P. Corneille, *ό.π.,* σ. 53.

Μήδεια γιατί διαβάζει Σενέκα, όπως τονίζει ο ίδιος στον πρόλογο του έργου, *Médée*[117]. Όπως παρατήρησαν και άλλοι μελετητές, λόγου χάρη ο Gilbert Highet στο έργο του *Η κλασική παράδοση*[118], η *Μήδεια* του Κορνέιγ: "είναι η μοναδική ίσως μπαρόκ τραγωδία που προέρχεται απ' ευθείας από τον Σενέκα"[119]. Για μια φορά ακόμη, θέματα και μορφές της ελληνικής σύλληψης του κόσμου *αποδίδονται ως φαντάσματα και ψευδομορφώματα*[120], *ως επινοήσεις από έναν άλλο πολιτισμό.*

Ο πολιτισμός αυτός είναι *το μπαρόκ*, ένας πολιτισμός που γνωρίζει ότι ο παράδεισος είναι χαμένος ένας (Paradise Lost). Ο παράδεισος αυτός συχνά συγχέεται με την απώλεια του παρελθόντος χρόνου και τη νοσταλγία του. Το αναγεννησιακό έπος έχει ξεπεραστεί και *η τραγωδία μπαρόκ αναλαμβάνει να σχολιάσει ό,τι χάθηκε.* Η τραγωδία αυτή εκπροσωπείται από τους Κορνέιγ, Ρακίνα, J. Druden, J. Milton, με εξαιρετικά δείγματα δραματουργικής γραφής. Οι τραγωδίες του Κορνέιγ τροφοδοτούνται από τη ρωμαϊκή ποίηση, αφού φοιτά σε Ιησουίτες, ενώ του Ρακίνα τροφοδοτούνται κυρίως από ελληνιστές[121], αφού φοιτά στους ιανσενιστές του Port- Royal.

Στο κλίμα του χαμένου παραδείσου, η επιστροφή στο παρελθόν και στους μύθους είναι *δοκιμή για να επαναπροσδιοριστεί το νόημα του κόσμου και η αλήθεια του.* Πρόκειται για τη δοκιμασία που αναζητά τα αρχέτυπα και αγωνιά να ξαναερμηνεύσει το παρελθόν, ώστε να αποδώσει νόημα στο παρόν της. Κάθε επανερμηνεία στηρίζεται στην αγωνία που υπάρχει στο να αποδίδουμε νόημα: *για το πώς να σκεφτόμαστε, να γράφουμε, να διαπαιδαγωγούμε, να εξουσιάζουμε, να οραματιζόμαστε.*

Η επανερμηνεία των μύθων από το μπαρόκ είναι στην ουσία μια επανερμηνεία του στωικισμού, της ελληνορωμαϊκής τέχνης και των ρωμαϊκών δραμάτων[122]. Παρά την επανάληψη διαχρονικών αρχετυπικών μοντέλων, *ο τρόπος*

---

[117] Pierre Corneille, *Théâtre I*, Flammarion, Παρίσι 1980 σσ. 139-140 και *Théâtre Complet*, *ό.π.*, σ. 1.

[118] G. Highet, *Η κλασική παράδοση*, *ό.π.*, σ. 406.

[119] *Ό.π.*, σσ. 406-405. Στην παρούσα μελέτη θα ήταν άστοχη η επανάληψη οποιασδήποτε συσχέτισης Κορνέιγ και Ευριπίδη. Περισσότερο χρήσιμο ίσως είναι να μελετήσουμε την εποχή του μπαρόκ και τον τρόπο που αναβιώνει η αρχαιοελληνική δραματουργία. Μέσα από αυτή την οπτική θα προσδιορίσουμε και το περιβάλλον στο οποίο επαναβιώνεται η *Μήδεια* στη Δύση.

[120] *Ό.π.*, σσ. 406-407. "Η τραγωδία του μπαρόκ είναι ψευδομόρφωμα, η ανάπλαση κάποιας άλλης μορφής ή δραστηριότητας ενός πολιτισμού από έναν άλλον πολιτισμό που απέχει πολύ τοπικά ή και χρονικά".

[121] *Ό.π.*, σσ. 404-405. Τα στοιχεία αυτά τα θεωρούμε αναγκαία για να αποδώσουμε το ιδεολογικό και πνευματικό τοπίο που υπήρχε την εποχή εκείνη.

[122] *Ό.π.*, σ. 401.

απόδοσης, θέασης και δημιουργίας αφορά τα στοιχεία ενός κόσμου που έχουν οριστικά χαθεί.

Η επανερμηνεία των μύθων από την εποχή του μπαρόκ και τον Κορνέιγ *επιμένει σε μια* ψευδή *ωραιοποίηση των όσων έχουν χαθεί,* δημιουργώντας φανταχτερούς σκηνικούς χώρους. Η φαντασμαγορική, ωραιοποίηση που επιβάλλει *το σκηνικό μπαρόκ* είναι κραυγαλέα, γεμάτη χρυσά αρχαιελληνικά αγάλματα και υπερβολικές γιρλάντες διακόσμησης.

Ο μύθος της Μήδειας παίζεται ξανά: η Μήδεια, ο Ιάσων, το χρυσόμαλλο δέρας, η κατάκτηση του βασιλείου. Στο μπαρόκ περιβάλλον αναπαρίσταται μέσω της *υπερβολικής ωραιοποίησης και του ρομαντισμού. "Embelli leurs Fictions"* είναι η φράση του Κορνέγ στο πρόλογο της τραγωδίας *La conquête de la toison d' or* και είναι καθοδηγητική για *όσα πρόκειται να διδαχθούν. Το πάθος ωραιοποιείται,* η σκοτεινή του πλευρά οφείλει να είναι πολιτισμένη και κόσμια, "καθώς πρέπει", αλλιώς μένει ακατανόητη. Η Μήδεια μιας γραφής *μπαρόκ - romain,* οφείλει να διαφυλάσσει (στο έργο, *La conquête de la toison d' or)* τις πύλες του Παραδείσου, ή αλλιώς την ουτοπία, μέσα στις φόρμες της εποχής στην οποία αναβιώνεται. Οι φόρμες της εποχής αυτής είναι περισσότερο από ποτέ *ακραίες*[123]. Η ακρότητα αυτή υπερβαίνει οτιδήποτε μπορεί να προέρχεται από την ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία. Πρόκειται για ένα είδος φορμαλιστικού ιδεώδους, *όπου μπαρόκ σημαίνει ισχυρή συγκίνηση μέσω της αλληλεπίδρασης άλλων ισχυρότερων ανασχέσεων, ηθικών, πνευματικών, αισθητικών και πολιτικών*[124].

Για την τραγωδία του Κορνέιγ, *Médée,* η *μορφή της Μήδειας σημαίνει ένα πάθος υπό έλεγχο,* όλο δολοφονική επικινδυνότητα (κυρίως, ως προς την πολιτική εξουσία) χωρίς παιδοκτονία ή μητρότητα (καλή ή κακή). Η Μήδεια κυριαρχείται από ένα *έλλογο πάθος. Το ίδιο πάθος αφορά την εξουσία, την ερωτική αγάπη καθώς και τον ανταγωνισμό κάθε τύπου, πολιτικό ή οικογενειακό.* Η Μήδεια εκπροσωπεί το πάθος για το κέρδος των αναμετρήσεων και των ανταγωνισμών, *ένα πάθος λογισμού και υπολογισμού.* Ένας πάθος που στον Κορνέιγ ελέγχεται από τη θρησκεία και την κοινωνική υπόληψη[125].

---

[123] *Ό.π.,* σσ. 401-2.

[124] *Ό.π.,* σσ. 401-403. Μπαρόκ σημαίνει συμπιεσμένο κάλλος, έτοιμο να σπάσει τα δεσμά του ελέγχου. Μπαρόκ επίσης σημαίνει μεταφορικά μεγάλο, ακανόνιστο σχήμα, μαργαριταρένιο.

[125] *Ό.π.,* σ. 404.

Ένα πάθος για αποδοχή και καταξίωση, που αποσκοπεί στη ισορροπία του έρωτα, της αγάπης, του μίσους, της αντιπαλότητας, αυτό είναι το *πάθος μπαρόκ*[126]. Το πάθος αυτό, στον Κορνέιγ, αναγνωρίζεται άψογα *ως πολιτικό*[127]. Μέσα από τις τραγωδίες του το τραγικό διαφοροποιείται, γίνεται *πάθος τραγικό για την πολιτική εξουσία*, πάθος του τρόμου και του οίκτου, πάθος αίματος, τεράτων, δολοφονιών και ανταρσίας, μια παθιασμένη αντιμαχία για την κυριαρχία. Ένα πάθος που αναγνωρίζει όχι τον άνθρωπο που πάσχει αλλά τον άνθρωπο που πασχίζει παράλογα για εξουσία και προκαλεί ακαταμάχητα παθήματα στον κόσμο. Το πάθος στις "Μήδειες" του Κορνέιγ *είναι το πάθος για την εξουσία.* Αυτό το πάθος επιφέρει εμφυλίους πολέμους, αντιπαλότητες, δυστυχίες, αιματοχυσίες και είναι η αιτία κάθε καλού και κακού.

[126] *Ό.π.*, σ. 417.
[127] Jean Bessiere, *Figures feminines et Romans*, *ό.π.*, σ. 564.

6.3.α. Ο μύθος. Το παρελθόν της Αργοναυτικής εκστρατείας στον Π. Κορνέιγ

Ο Π. Κορνέιγ από την αρχή της τραγωδίας του (*La conquête de la toison d' or*, 1649) κάνει μια θεμελιώδη επιλογή: επιλέγει την Κολχίδα ως το μέρος όπου διεξάγεται η τραγωδία του και εκεί επίσης γίνεται η μάχη για το σκήπτρο του βασιλείου. Η τραγωδία περιγράφει ατελείωτες μάχες (ρητορικές και πραγματικές) για την εξουσία και αφιερώνεται σε τρεις στόχους: α. την ειρήνη στην Ισπανία (ο πόλεμος Ισπανίας - Γαλλίας, μόλις έχει τελειώσει και έχει υπογραφτεί ειρήνη), β. τους γάμους του βασιλιά και γ. το θέατρο του Marais. Και οι τρεις λόγοι αναφέρονται στην εισαγωγή της τραγωδίας, που ίσως εκφωνήθηκε δημόσια από τον ίδιο το συγγραφέα. [Ο βασιλιάς είναι ο Le M. Le Marquis de Sourdee και ο χώρος που παίζεται για πρώτη φορά το δράμα είναι το Chateau de Neubourg].

Η Μήδεια στο έργο αυτό είναι καθ'όλα *μυθική*, μορφή ενός σκοτεινού και απροσπέλαστου τοπίου. Ο μύθος εδώ είναι μόνο σκοτάδι, *σημαίνει το ακατανόητο, συνδέεται με το άλογο και το παράλογο.* Η μυθολογία του Κορνέιγ διαφέρει από τη μυθολογική δομή του Ευριπίδη και του Σενέκα, και είναι ένα *κράμα δικής του ανάπλασης παλαιών μυθολογιών σε κατοπινές μυθολογίες.*

Ο μύθος και η πλοκή της απόδοσης του Κορνέιγ συνιστά εντελώς νέα εκδοχή. Ο ίδιος ο Κορνέιγ σημειώνει ότι εμπνέεται από τον Σενέκα τόσο στην τραγωδία της *Μήδειας*, όσο και αλλού[128] (*Οιδίπους* και *Θηβαΐδα*), ακόμη και ως προς τη μάχη του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, μπροστά στην Ιοκάστη, *όπου ως στόχος της έριδας των πρώων εμφανίζεται το βασίλειο.*

Άξονας της τραγωδίας αυτής είναι η κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος ως σκήπτρου εξουσίας. Ο συγγραφέας προσθέτει πρόσωπα, οι ηθοποιοί του προλόγου για παράδειγμα είναι η Γαλλία, η Νίκη, η Ειρήνη, ο Υμέναιος, οι Έρωτες και ο Φόβος. Άλλοι ηθοποιοί της τραγωδίας είναι θεοί, Αργοναύτες, ο αδελφός της Μήδειας Άψυρτος, ο πατέρας της ο Αιήτης, η Χαλκιόπη, η Αθηνά και άλλοι. Χωρίζει τον πρόλογο και την τραγωδία σε ξεχωριστά μέρη. Αναφέρεται ρητά

[128] P. Corneille, *ό.π.*, σ. 1.

στο παρελθόν της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, και επίσης ομολογεί ότι τον επηρέασε εκτός από τον Σενέκα και ο Valerius Flacus. Δεν αντιγράφει την πλοκή από τον Σενέκα αλλά *μετατοπίζει το κέντρο της συγκεκριμένης τραγωδίας, αλλά και ολόκληρου του τραγικού είδους.* Η μετατόπιση αυτή δεν αφορά τόσο το χώρο, από την Κόρινθο στην Κολχίδα[129], όσο το ύφος στην απόδοση της τραγικής μορφής. Ο μύθος της Αργοναυτικής εκστρατείας αυτή τη φορά μετατρέπεται σε ένα ειδύλλιο. Ζήλια και ρομαντισμός είναι τα στοιχεία που *συγγενεύουν με το Roman de la Rose* αποδίδοντας ξωτική μαγεία στη μορφή της.

Ο Κορνέιγ προεκτείνει τη μυθολογική γραμμή που χάραξε ο Σενέκας. Η προέκταση αφορά τον *μύθο και όχι την ενοχή* (όπως στον Σενέκα). Ο μύθος είναι σκοτεινός και ακατανόητος, η Μήδεια δεν απολογείται για το ήθος της, απλώς δρα. Εύστοχα ο F. Jouan [130] παρατηρεί: "Η απ'ευθείας εμφάνιση στην Κολχίδα, χωρίς καμιά ενοχή, με κατορθώματα που γίνονται για να σωθεί ο Ιάσων, είναι καινοτομία του P. Corneille".

Το μυθολογικό πλαίσιο του Κορνέιγ *είναι δραματουργική επινόηση*, αφού σε καμιά άλλη μυθολογική παράδοση δεν αναφέρονται οι εκδοχές που συναντάμε στο δικό του έργο. Εμφανίζεται για παράδειγμα, ο Φρίξος, που εμφανίζεται ως γαμπρός του Αιήτη, έχοντας παντρευτεί την κόρη του Χαλκιόπη, αδελφή της Μήδειας. Ο Φρίξος και ο Αιήτης συμμετέχουν στην πλοκή του δράματος, μάλιστα κάποια προφητεία ορίζει πως η διαφύλαξη και η διατήρηση της εξουσίας του Αιήτη, κρίνεται από την κατοχή του χρυσόμαλλου δέρατος. *Το χρυσόμαλλο δέρας είναι η αιτία της βασιλείας, το σύμβολό της.*

Στον Κορνέιγ, όποιος κατέχει το χρυσόμαλλο δέρας είναι και ο βασιλιάς. Ο Ιάσων απειλεί την εξουσία του Αιήτη, παράλληλα γίνεται αγαπητός και επιτυγχάνει να του δοθεί άσυλο[131]. Η *ασυλία στο βασίλειο συνιστά παράλληλα απειλή για την αρπαγή του βασιλείου.* Οι ίντριγκες της βασιλικής αυλής υπονοούνται στο δράμα του Κορνέιγ. Ακόμη και σ' αυτή την μπαρόκ εκδοχή, ο Ιάσων, ακόμη κι όταν νικά

---

[129] Στον κατάλογο για τη διαχρονία του Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne, ό.π.*, σημειώνονται όλες οι τραγωδίες που παίζονται στο χώρο της Κολχίδας αλλά καμιά δεν έχει ανάλογο περιεχόμενο με αυτή του Π. Κορνέιγ.

[130] Francois Jouan, "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille", *Cahiers du Gita, Medeia, ό.π.*, σ. 3.

[131] Ακολουθείται μια μυθολογική παράδοση που ίσως είναι επινόηση του Κορνέιγ, όπου ο Αιήτης έχει εμπλακεί σε πόλεμο με τα γειτονικά βασίλεια. Ο Ιάσων σώζει το βασίλειο, για να ζητήσει αργότερα το χρυσόμαλλο δέρας.

στις αναμετρήσεις για την κατοχή του χρυσόμαλλου δέρατος (τους γηγενείς πολεμιστές και τους δράκους) *δεν βασιλεύει ποτέ*, αφού μετά το τέλος των άθλων, ο Ιάσων -κάτοχος πια του χρυσόμαλλου δέρατος- ρίχνεται και πάλι στην περιπλάνηση. Η περιπλάνηση με στόχο την αναζήτηση βασιλείου είναι θεμέλιος λίθος στην τραγωδία του Κορνέιγ.

Ο Κορνέιγ καινοτομεί επανερμηνεύοντας την Αργοναυτική εκστρατεία αλλά και τους τραγικούς ήρωες με αναφορά στην εξουσία και *μέσα σε ένα ντεκόρ illustre maniere.* Πριν την τραγωδία υπάρχει ένας πρόλογος, όπου διαλέγεται η Γαλλία με τη Νίκη (France et Victoire). Ο Υμέναιος, η Ειρήνη, η Γαλλία και η Νίκη θριαμβεύουν (σκηνή V). Ο θρίαμβος ανακοινώνεται παράλληλα με την ένδοξη τέχνη της Μήδειας στην Κολχίδα[132]. Ο πρόλογος δοξάζει το γάμο και την ειρήνη που φέρνει η μοναρχία.

Η ανάπλαση του παρελθόντος συνδέεται με τους νεότερους πολέμους της Γαλλίας. *Το παρελθόν δεν βαραίνει. Το παρόν ασφυκτιά, αγωνιά, κυριεύει. Το κυρίαρχο παρόν είναι ο μόνος χρόνος.* Το τραγικό υποκείμενο δεν συνειδητοποιεί τον παρελθόντα χρόνο. Οι ήρωες γίνονται τραγικοί, επειδή κινούνται στη μελαγχολία, τη θλίψη, γοητευμένοι από τη μοναξιά και τον πόνο στην απομόνωση των βασιλείων. Οι Αργοναύτες στην εκκίνηση της εκστρατείας θα πούν:

(Σκηνή 6η, Πράξη 1η):"Combien ce doux espoir charme notre tristesse"

"Πόσο αυτή η γλυκιά ελπίδα γοητεύει τη θλίψη μας!"

Τραγικό σημαίνει μελαγχολία[133]. Μύθος είναι οι κρυφοί έρωτες του Ιάσονα με την Υψιπύλη και τη Μήδεια. Το παρελθόν των ηρώων δεν ομολογείται και δεν εξετάζεται, αλλά συζητείται υπαινικτικά, κρυφά, μυστικά, όπως κρυφά εμφανίζεται η Υψιπύλη επί σκηνής, και ομολογείται ο έρωτας της Μήδειας. *Οι ηρωικές ομολογίες του παρελθόντος δεν γίνονται πλέον, επειδή ο ηρωικός κόσμος δεν υπάρχει για να κατοικηθεί από κανέναν.*

Το μυθικό παρελθόν στον Κορνέιγ όταν αναφέρεται γεμίζει υπεροψία τους ήρωες. *Ο μύθος είναι το ένδοξο παρελθόν*, που, παρ' όλη τη βιαιότητά του μας αφήνει ανέγγιχτους. Στην *Μήδεια* του Κορνέιγ, ο Ιάσων μένει ασυγκίνητος όταν αναπολεί την Αργοναυτική εκστρατεία μαζί με τον φίλο του Pollux, και εμφανίζεται

---

[132] Mimoso - Ruiz, *Médée antique et moderne ό.π.* βλ. κατάλογο για τη διαχρονία.

[133] Francois Jouan, "La figure de Médée chez Euripide...", *C. du Gita, Medeia, ό.π.*, σ. 3.

να νοσταλγεί και να καυχιέται για τις νίκες και τις ερωτικές του επιτυχίες, σχεδόν αυτοθαυμαζόμενος χυδαία. Εξίσου το ίδιο σκοτεινή και ακατανόητη εμφανίζεται και η Μήδεια, που υπερασπίζεται βιαίως το βασίλειο της Κολχίδας και το χρυσόμαλλο δέρας και φονεύει επίσης βίαια. Η λεπτομερής ανάλυση των εγκλημάτων του μύθου -μια πιθανή προσκόληση του Κορνέιγ στον Σενέκα- εξαίρει την εγκληματικότητα και μειώνει τη συγκίνηση των ηρώων. *Το ηρωικό εκτοπίζεται από το χρήσιμο και το αναγκαίο* (P.Corn., *Med.*, στ. 133)[134].

Η Αργοναυτική εκστρατεία στον Κορνέιγ -και στις δύο τραγωδίες- είναι η μυθική αφήγηση κατορθωμάτων για τη νίκη κάθε είδους εξουσίας, μια αφήγηση που μας γεμίζει *νοσταλγία*. Ο Κορνέιγ γνωρίζει καλά, μέσα από την εποχή του, τι σημαίνει μάχη για την εξουσία και *έχει αντιληφθεί το τέλος της ηρωικής εποχής*[135]. Στον παράλογο, μη ηρωικό κόσμο η αξία του έρωτα ή μιας ιδέας ή μιας άλλης ζωής μετριέται από την έλλειψή της[136], και όχι από την παρουσία της, όπως γινόταν στον αρχαίο κόσμο. Ό,τι απομένει είναι το παρόν, δηλαδή η έρις, η αντιμαχία, η μάχη για την εξουσία. Οι ελληνικοί μύθοι, οι ήρωες, τα τραγικά προσωπεία, γίνονται "θαύματα" και αντικείμενα του γαλλικού ρομαντισμού[137]. *Άραγε ποιου είδους ρομαντισμό θα μπορούσε να προκαλέσει μια μορφή όπως η Μήδεια*[138]*; Ποιου είδους ιδεαλισμό;*

---

[134] P. Corneille, *Théâtre I, ό.π.*, σ. 147.
[135] Γιάν Κότ, *Θεοφαγία*, μτφρ. Αγγ. Βερυκοκάκη, Εξάντας, Αθήνα 1976, σ. 88.
[136] *Ό.π.*, σ. 84.
[137] Georges Steiner, *Les Antigones, ό.π.*, σ. 8.
[138] *Ό.π.*, σ. 15. "Μήδεια και Αγιγόνη είναι προτάγματα ιδεολογικά και ρομαντικά".

6.3.6. Η "φαρμακεία" της Μήδειας στα δράματα του Κορνέιγ

Στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε τις μαγικο-θρησκευτικές ιδιότητες της Μήδειας και στις δύο τραγωδίες του Κορνέιγ. Στο έργο *La conquête de la toison d' or*, η Μήδεια αποδίδεται μέσα από στοιχεία ζήλιας, περηφάνιας, επιθυμίας, εκδίκησης, οργής και προδοσίας[139]. Κυριαρχείται από τη δόξα[140] και την εξουσία, από τη διαρκή θέληση για δύναμη. Η θέληση για δύναμη αγγίζει όλα τα επίπεδα: τον έρωτα (μάχεται για να κερδίσει τον έρωτα του Ιάσονα από την αντίζηλή της Υψιπύλη) και την εξουσία (μάχεται για την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος). Για να κατακτήσει όσα επιθυμεί, μόνο έναν τρόπο έχει: *τις μαγικές υπερφυσικές ικανότητές της.*

Η επιστράτευση των μαγικών ιδιοτήτων γίνεται για να πλανηθεί και να κατακτηθεί ο κόσμος, μαζί του και εμείς. Οι δολοφονίες της Μήδειας του Κορνέιγ είναι νικηφόρες, δίδουν ευχαρίστηση[141] και φέρνουν επιτέλους την κυριαρχία (P. Corneille, *La conquête...*, Πράξη V, σκηνή 2η). Η κυριαρχία στον έρωτα, στη ρητορεία και τη μαγεία είναι *ηθική κυριαρχία* και συνδέεται με την πολιτική εξουσία. *Όποιος κερδίζει στην εξουσία κερδίζει και στον έρωτα.* Οι μαγικές ιδιότητες είναι ένα μέσο κατάκτησης της εξουσίας. Η μαγεία, η αποπλάνηση ασκεί γοητεία και φόβο και προκαλεί το θάνατο, γι' αυτό είναι *αγαπημένο θέμα του ρομαντικού μυθιστορήματος, όπως το ίδιο αγαπημένο του θέμα όπως ο έρωτας και η πολιτική.*

Οι τραγικοί ήρωες είναι ήρωες γιατί είναι νικητές, γιατί κερδίζουν στις λογομαχίες (Ιάσων - Μήδεια, Μήδεια - Υψιπύλη, Ιάσων- Υψιπύλη), γιατί αντιπαρέρχονται τα εμπόδια, και υπερβαίνουν τον εαυτό τους και τις καταστάσεις (ερωτικές, πολιτικές, ιδεολογικές). *Η νικηφόρα υπέρβαση συνιστά το ηρωικό ήθος στον Κορνέιγ.*

---

[139] M. Odile - Sweetser, "Images de la femme abandoneé: tratictions, contaminations creations", *Litteraires Françaises,* No. 25, *ό.π.*, σ. 3.

[140] F. Jouan, "La figure de Médée...", *C. Du Gita.*, Medeia, *ό.π.*, σ. 3.

[141] G. Rambaux, "Le mythe de la Médée...", *Latomus*, vol. XXXI, 1972, σ. 230.

Το φαρμακείο της Μήδειας μετά τον Ευριπίδη έχασε την αμφισημία του. Οι ήρωες δεν νοσούν και δεν αντιλαμβάνονται τα νοσήματα *ως πάθη ζωής* και *παθήματα*. Ο ήρωας είναι η εξαίρεση, το παράδειγμα προς αποφυγήν, η υπερβολή, μια περίπτωση extême. Οι φαρμακευτικές ιδιότητες της Μήδειας χρησιμοποιούνται για τη διάσωση του Ιάσονα και την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος, δηλαδή για να υπηρετηθούν αποκλειστικά οι σκοποί του ήρωα και όχι της κοινότητας. Επιπλέον οι φαρμακευτικές ιδιότητες ενισχύονται όταν συνδέονται με την κατοχή των σκήπτρων της εξουσίας. Δεδομένου ότι η μαγεία της Μήδειας χρησιμοποιείται τόσο για να προστατέψει το βασίλειο του Αιήτη, μαζί με την Κίρκη, δένοντας με τα πιο ισχυρά μάγια προφυλάσσουν τον θησαυρό, όσο χρησιμοποιείται για τη διαδοχή της εξουσίας στον Ιάσονα.

Η τέχνη της Μήδειας είναι ακριβώς οι μαγικές της ιδιότητες, λόγω των οποίων εμφανίζεται στις μετέπειτα αναπλάσεις της σαν μια μορφή δολοφονική και μάγισσα[142]. Είναι μια μάγισσα που προστατεύει, σώζει, καταστρέφει ή δολοφονεί, όχι λόγω του αμφίσημου ήθους της, αλλά λόγω *μιας υπεράνθρωπης λογικής*. Η Μήδεια στον Κορνέιγ είναι *υπερβατική, υπερκόσμια*, περισσότερο από ποτέ βαρβαρική και εξωτική μέσα στα σκοτεινά και βαριά χρυσά ντεκόρ που επιβάλλει ο χρόνος της αναβίωσής της, και τέλος είναι *υπερφυσική σαν τέρας, όχι ψυχισμού αλλά εξουσίας*. Το φαρμακείο της Μήδειας συμπληρώνει *εξουσιαστικά τη μορφή*, την κάνει διπλά δυνατή. Οι υπερβολικές ιδιότητες είναι υπεράνθρωπες, δεν είναι ψυχικά *συνδεμένες με τον αναγνώστη-θεατή, στο χρόνο και στο χώρο* αλλά έγκλειστες στο μπαρόκ ντεκόρ της εποχής.

Η τραγωδία του Κορνέιγ *La conquête de la toison d' or* ομολογεί από τον τίτλο της τις προθέσεις της. Πρόκειται για την κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος μέσω της μαγικής τέχνης που κατέχει η Μήδεια, η οποία φεύγει νικήτρια, δολοφονώντας θριαμβευτικά. *Ήρωας είναι ο νικητής, όχι εκείνος που αντέχει την ήττα. Η νίκη του έρωτα και η κυριαρχία στον κόσμο* είναι τα ζητούμενα στον Κορνέιγ. Ο ήρωας είναι ο παντοδύναμος νικητής, εξωφρενικός και υπερκόσμιος. Με την ίδια οπτική, ο Κορνέιγ γράφει και το έργο του *Médée*. Από την εισαγωγή του έργου δηλώνεται[143]: *"Εδώ θα βρείτε το έγκλημα και τη γοητεία του θριάμβου"*.

---

[142] Η μορφή αυτή θα αθωωθεί μόνο με την ερμηνευτική δραστηριότητα του Grillpaster (1820), αφού είναι ο πρώτος που επαναφέρει την τελετουργική και μυητική διάσταση των μαγικών-θρησκευτικών της ιδιοτήτων.
[143] P. Corneille, *Théâtre I, ό.π.*, σ. 138.

Η Μήδεια θριαμβολογεί συνεχώς για τα ένδοξα εγκλήματα και τη σπουδαία τέχνη που γνωρίζει: τη μαγεία.

Η μαγική δράσης της μορφής αποδίδεται στο απόγειο της στη συγκεκριμένη τραγωδία. Η Μήδεια επιδεικνύει τις μαγικές ιδιότητες της επί σκηνής και με τη συνεργασία της οικονόμου επαναλαμβάνει τα μαγικά "κόλπα" που δηλητηριάζουν το φόρεμα και ετοιμάζουν το έγκλημα του Κρέοντα και της Κρέουσας (P. Corn., *Med.*, στ.980-979). Επί σκηνής ετοιμάζει τα δηλητήρια, όπως επί σκηνής ακινητοποιεί ανθρώπους με το άγγιγμα μιας μαγικής ράβδου, (τον αγγελιοφόρο που της αναγγέλλει τους θανάτους του βασιλιά και της Κρέουσας, (*Med.*, στ. 1325) ή κινητοποιεί ενέργειες και φυσικά στοιχεία (όπως η φωτιά, *Med.*, στ. 323) ή ακόμη σπάει τα δεσμά της φυλακής του Αιγέα (στ. 1220). Η *θριαμβολογία του μαγικού* επιφέρει θανάτους, εξοντώνει αλλά και σώζει βασιλιάδες (Κρέοντα και Αιγέα), και κυρίως επιβάλλει τη Μήδεια ως ανοίκεια μορφή στην παγκόσμια δραματουργία.

Η μαγεία της είναι *αυστηρά σκοτεινή, απεχθής* και αποτρόπαιη. Η αντίθεση των χώρων, ιερό-ανίερο, θεατό-αθέατο, μέσα-έξω, στην ουσία στηρίζεται τελετουργικά ο αρχαίος κόσμος χάνει οριστικά τις διαστάσεις της και τη σημασία της. Όταν οι αντιθέσεις υποχωρούν γίνεται ορατό το ανεπίτρεπτο, η σκηνή γεμίζει *φρίκη, βεβηλώνεται το ιερό, αποκαλύπτεται το ανίερο και κοινοποιείται το χθόνιο* για να τρομάξουν οι θεατές. *Αυτός είναι ο κόσμος του Κορνέιγ, ένας κόσμος που στερείται ψυχικής συμμετοχής και ταύτισης.* Εδώ μυθοποιείται η μαύρη μαγεία, ως γνώρισμα λίγων και ως αποτρόπαιο χάρισμα καταστροφής και επιθυμίας για εξουσία.

Η *"φαρμακεία" της Μήδειας στο έργο (Médée)* του Κορνέιγ, μεταφράζεται σε μαγεία και καταστροφή. Ζήλια, μίσος, εκδίκηση, αίμα, δηλητήρια, φρίκη συνιστούν *το οπλοστάσιο* του φαρμακείου της Μήδειας και συνθέτουν την "ιατρική" εξυγίανση της. Η "ιατρική" αυτή γνωρίζει να προωθεί μόνο τις δικές της επιλογές αδιαφορώντας για την κοινότητα, μάχεται δε την εξουσία για να αποκτήσει μεγαλύτερη εξουσία, μέσω του φόβου, της αυθυποβολής, της αποπλάνησης και του μυστικισμού. Η ζήλια, οι ερωτικές ίντριγκες και η μαγεία είναι τα κλασικά θέματα του ελισαβετιανού θεάτρου και από αυτή την άποψη ο Κορνέιγ είναι προπομπός του. Τα ίδια στοιχεία, όμως, είναι οι κινητήριες δυνάμεις

και *του ρομαντισμού*, ο οποίος αφοπλίζει τον πολίτη-θεατή μπροστά στην παντοδύναμη και υπερκόσμια μοναρχία και *υποχρεώνει το υποκείμενο να θεωρεί τραγικό το μοιραίο.*

6.3.γ. Ο γυναικείος λόγος στις Μήδειες του Κορνέιγ

Η γυναικεία συμμετοχή για την κατάκτηση του θρόνου αποδεικνύεται δυναμική και καίρια, αφού συγχωνεύεται με το ερωτικό. Η γυναίκα στον Κορνέιγ *ζει ήδη την προσβολή του πρωισμού και του πρωικού ήθους σαν μια κρίση της αίσθησης και της αισθαντικότητας*[144], όπου ως *αισθαντικότητα εκλαμβάνεται η εμπειρία της φύσης*.

Στο δράμα που θα εξετάσουμε πρωτίστως, *La conquête de la toison d' or*, η γυναίκα γίνεται θύμα, τύπου Υψιπύλης (ή Υψίπολης) και θύτης, τύπου Μήδειας. Σε αυτό το δράμα η Μήδεια (αλλά ώς ένα σημείο και η ρομαντική Υψίπολη) μιλά για την πολιτική εξουσία συνθέτοντας λόγο πολιτικό. Στον Κορνέιγ, γυναίκες και άντρες δεν αντιμάχονται την εξουσία, αλλά είναι *συνεργοί για τη νίκη* της εξουσίας. *Η αντιμαχία αρσενικού-θηλυκού δεν είναι γενικευμένη έρις σε όλα τα επίπεδα, αλλά μόνο σεξουαλική-ερωτική*. Οι ήρωες, η Μήδεια και ο Ιάσων, δεν αντιμάχονται έναν "άλλον" εαυτό, (Έλληνας - βάρβαρος, άντρας - γυναίκα, πολιτισμός - βαρβαρότητα) *αλλά ο ήρωας κυριαρχείται διαρκώς από θέληση*. Οι γυναίκες δεν είναι η ετερότητα στον κόσμο της εξουσίας, αλλά εμφανίζονται ως *το ίδιο εξουσιαστικό κομμάτι των ανδρών, είναι η συσσωρευμένη δύναμη για θέληση, στην εξουσία και στη σεξουαλικότητα* (γάμος και έρωτας). Οι *έρωτες*[145] που παρουσιάζονται στο δράμα αυτό είναι δύο: Μήδεια-Ιάσων και Άψυρτος-Υψιπύλη (ο έρωτας της Υψιπύλης και του Ιάσονα, υποβόσκει). Οι δύο ερωμένες νιώθουν προδομένες από τον Ιάσονα, οι δε ερωτικές συνομιλίες είναι στομφώδεις.

Το ερωτικό πάθος συνδέεται με την κατάκτηση του βασιλείου. Ο ίδιος ο Κορνέιγ σε μια παράσταση του 1639[146] σημειώνει:

> "Στο πορτρέτο ή στην ηθογραφία δεν είναι ζητούμενο εαν ένα πρόσωπο είναι καλό, αλλά εάν ομοιάζει. Και στην ποίηση, δεν πρέπει να εξετάζουμε

[144] G. Ramboux, " Le mythe de la Médée...", *Latomus, ό.π.*, σ. 79.

[145] Οι έρωτες που παρουσιάζονται είναι δύο τύπων: έρωτας νικηφόρος διεκδικητικός (Μήδειας) και έρως παθητικός, κρυφός, ρομαντικός (Υψιπύλη).

[146] Michel Prigent, *Le héros et l' État dans la tragédie de P. Corneille*, P.U.F, Παρίσι 1979, σ. 10. Ο συγγραφέας δίνει συνοπτική διεθνή βιβλιογραφία για τον P. Corneille.

εαν τα ήθη είναι αγαθά, αλλά εαν αυτά είναι παρόμοια μ' αυτά που εισάγει το πρόσωπο".

Ο Κορνέιγ, επιδιώκοντας *τη συνέπεια των μορφών,* κάνει θεωρία για την ποίηση και το δραματικό ύφος, μια θεωρία που ανταποκρίνεται πλήρως, σε ό,τι εισάγει η Μήδεια: το γυναικείο status στη Γαλλία του 17ου αιώνα. Στον λογοτεχνικό κόσμο αρχίζει *και επιβάλλεται το status της κακής, τερατικής γυναίκας, της ανταγωνιστικής μορφής για την εξουσία.* Οι μορφές-μέγαιρες τύπου λαίδης Μάκβεθ ή Αγριππίνας είναι παρούσες. Η ρωμαϊκή αλλά και η μπαρόκ δραματουργία επιβεβαιώνουν την παρουσία τους.

Τα δύο γυναικεία πρόσωπα του δράματος, η Μήδεια και η Υψίπολη, είναι αντίζηλες, δύο αντίπαλες όψεις του ίδιου τρόπου να σκεφτόμαστε και να πράττουμε. *Ο κόσμος ορίζεται από το ποιος κατέχει την εξουσία. Το αστικό ήθος* του Κορνέιγ σχολιάζει το γάμο και τον έρωτα της Μήδειας και του Ιάσονα σαν μια πτυχή της αντιπαλότητας για τη βασιλική εξουσία (P. Corneille, *La conqête...*, Σκηνή 1η, Πράξη 1η). Το ηρωικό ήθος σημαίνει δύναμη για την εξουσία. Οι γυναίκες μεσολαβούν *στις βασιλικές ίντριγκες και γίνονται λάφυρο για το νικητή,* ενώ παλεύουν για την εξουσία και τον έρωτα στις ίδιες μάχες.

Οι γυναικείες αναμετρήσεις γίνονται *σε τοπία φρίκης, σε μπαρόκ τεχνητές κολάσεις. Το βασίλειο της Κολχίδας μετατρέπεται σε βασίλειο φρίκης.* Ρινόκεροι, ελέφαντες, τίγρεις, πάνθηρες και δράκοι καταλαμβάνουν τη ματιά της Μήδειας. Τέρατα υψώνονται στη σκηνή και είναι έτοιμα να ξεσκίσουν την Υψιπύλη. Το βασίλειο αυτό, όπου νικά η Μήδεια είναι *ένα βασίλειο τεράτων, φρίκης, απόγνωσης.* Εκεί η γυναίκα-τέρας επιτυγχάνει με άνομα μέσα τη νίκη στο έρωτα και την εξουσία.

Μετά την καταδίωξη της Υψιπύλης, η Μήδεια με τον Ιάσονα θα πολεμήσουν τους δράκους, τους ταύρους και τους γηγενείς πολεμιστές. Η αγάπη μετατρέπεται σε μίσος, η Μήδεια μισεί τον Ιάσονα (πράξη 5η, σκηνή 2η) για τις επιθυμίες του (που αφορούν την Υψιπύλη και το χρυσόμαλλο δέρας). Ο Αιήτης φοβάται για τη βασιλεία του και για τη δύναμη της αγάπης. Οι γυναίκες μετέχουν και διακινδυνεύουν και τα δύο. Οι γυναίκες χειρίζονται την αγάπη και την εξουσία, και *επίσης διαπαιδαγωγούν τον κόσμο, την ανθρωπότητα* και επιβάλλουν τη συγγένεια με το τερατικό, το σκοτεινό, το μαγικό, το υπερφυσικό. Νικούν και απειλούν,

συντροφεύουν τους άντρες και τους καθοδηγούν. Οι γυναίκες γίνονται κακές επειδή είναι υπερφυσικές, τερατικές. Ο διχασμός της γυναικείας μορφής υποχωρεί, η γυναίκα είναι έκνομη, παρεκκλίνουσα και ικανή για όλα. *Οι γυναίκες τύπου Μήδειας είναι τέρατα που αντιμάχονται τέρατα.* Η βασιλεία του Αιήτη προδίδεται από την αγάπη της Μήδειας για τον Ιάσονα, ο Αιήτης παρακαλεί τον Ήλιο να μη φωτίζει το ταξίδι των Ελλήνων και να στείλει αιώνια νύχτα. Ο Ήλιος όμως βοηθά τους εραστές. Υψιπύλη και Αιήτης παραμένουν προδομένοι. Στο βασίλειο του Αιήτη κάνουν θυσίες ελπίζοντας για καλύτερες μέρες και αυτό είναι το τέλος της τραγωδίας του Κορνέιγ, *La conquête de la toison d' or* (Σκηνή 6η-7η, Πράξη 5η). Ένα δράμα αστικού και κλειστού χαρακτήρα, αφού παίζεται στο παλάτι μέσα σ' ένα δωμάτιο μπρονσέ, μπροστά σ' έναν μικρό κύκλο εκλεκτών θεατών, η δε Μήδεια εμφανίζεται μέσα από χρυσά και μαύρα σκηνικά, αρχαιοελληνικού τύπου, ως σκοτεινή βασίλισσα.

Την ίδια αντίληψη για τον *γυναικείο κόσμο* αποδίδει ο Κορνέιγ στο δράμα *Médée*. Η Μήδεια εμφανίζεται και εδώ έκνομη, παρεκκλίνουσα και ραδιούργα. Ζηλεύει παράφορα την Κρέουσα και σκορπά θάνατο. Η πλοκή γύρω από τα γυναικεία θέματα δεν αλλάζει ιδιαίτερα, με εξαίρεση την έμφαση του Κορνέιγ στη γυναικεία ανταγωνιστικότητα και φιλαρέσκεια γύρω από σκηνικά εξαρτήματα, όπως είναι το φόρεμα του Ήλιου, το οποίο ζητά η Κρέουσα ως ένδειξη πλεονεξίας και η Μήδεια της το αποστέλλει θανατηφόρο. Οι γυναίκες ανταγωνίζονται την αγάπη του Ιάσονα, η Κρέουσα ραδιουργώντας και αποσπώντας την εύνοια του βασιλιά-πατέρα της, η δε Μήδεια ασκώντας μαγεία και μαχόμενη τους πάντες.

Η γυναικεία αντιζηλία μέσα στο βασιλικό περιβάλλον είναι ένα στοιχείο μπαρόκ και ρομαντισμού. Η Κρέουσα δίνει το νόημα της αγάπης και υπερισχύει παρέχοντας τη λύση όλων των προβλημάτων (*Med.*, στ. 630-635). Εκπροσωπεί τον ρομαντικό έρωτα, που μπορεί να είναι και επικίνδυνος, αν σκεφτούμε τη μεσολάβησή της για τη φυλάκιση του βασιλιά Αιγέα. Αντίθετα η Μήδεια εκπροσωπεί έναν έρωτα μοιραίο, εκδικητικό και ζηλότυπο που δεν συμβιβάζεται και μάχεται τερατικά και ακατανόητα (*Med.*, στ. 781). Οι δύο γυναικείες μορφές είναι ένα αντίπαλο δίπολο της ίδιας εκδοχής. Οι γυναίκες συμπορεύονται με την εξουσία αλλά όταν αποβάλλονται από το παιχνίδι της προκαλούν το θάνατο.

Επιπλέον, η γυναίκα στον Κορνέιγ παρουσιάζεται ως *το μέσο* για τη κατάκτηση της εξουσίας. Είναι ένα όπλο δύναμης. Η γυναίκα είναι μέρος της βασιλικής ίντριγκας, και όχι ο Άλλος της κοινότητας. Είναι ένα μέρος από *το ίδιον* και το αυτό μέρος της κοινότητας[147], μολονότι ο Κρέων δυσπιστεί στη δύναμή της λέγοντας: "*que peut faire une femme*" (στ. 1106), θανατώνεται από την πιο εξωφρενική γυναίκα του είδους. Γύρω από τη γυναίκα στρέφονται επίσης τα σκήπτρα εξουσίας, η αγάπη και ο δόλος. Η εκδίκηση της Μήδειας παρουσιάζεται σαν ένα *γλυκό θέαμα* (*Med.*, στ. 1277). Δοξάζεται η ραδιουργία της αλλά και η προνοητικότητά της σε ζητήματα εξουσίας, όταν ο Αιγέας, τη στιγμή που ελευθερώνεται από τη Μήδεια, της προσφέρει το βασίλειο της Αθήνας στα πόδια της (στ. 1265-1275).

Η γυναίκα στον Κορνέιγ και ιδιαίτερα στη *Μήδεια*, μοιράζει απελπισία, φωτιά και θάνατο. Είναι μια *γυναίκα καταστροφής*, λειτουργεί ως φόβητρο, απωθεί και απειλεί, σκοτώνοντας αθώους. Οι ρόλοι της μητέρας και της γυναίκας συγκρούονται (στ. 1346) για να υπερισχύσει η γυναικεία πλευρά της ζηλιάρας απατημένης συζύγου που εκδικείται. Το γυναικείο πρόσωπο δεν είναι πλέον ενότητα πολλαπλών ιδιοτήτων, αφού έχει χαθεί η αμφισημία των συναισθημάτων και του ήθους. Ποιητής και ήρωας πρέπει να διαλέξουν το ήθος, το καλό ή το κακό, και η Μήδεια αποδίδεται αποκλειστικά σαν *κακιά γυναίκα* που εχθρεύεται τα παιδιά της γιατί θέλει να εκδικηθεί. Τέλος ο Κορνέιγ εκμεταλλεύεται άψογα τις νέες φόρμες της γυναικείας συμπεριφοράς αλλά χάνει οριστικά στο ζήτημα της γυναικείας ψυχοσύνθεσης.

[147] G. Ramboux, " Le mythe de la Médée...", *Latomus, ό.π.*, σ. 80.

6.3.δ. Πολιτική και τραγωδία στον Κορνέιγ

Στα δράματα του Κορνέιγ εξιδανικεύονται τα *πάθη, βασιλεία και το ερωτικό πάθος*. Στις τραγωδίες του αντανακλάται ο *τρόπος διακυβέρνησης και νομής της εξουσίας*. Οι μαγικές ιδιότητες της Μήδειας, ο γυναικείος κόσμος, χρησιμοποιούνται αποκλειστικά *ως στοιχεία* που απεικονίζουν την εξουσία.

Το "θαύμα" της δραματουργίας[148] του Κορνέιγ είναι ακριβώς αυτό: η αντιπαραβολή εξουσιών, η σύγκρουση δυνάμεων και ιδιαίτερα το γεγονός ότι τα πρόσωπα, οι ήρωές του *αναγνωρίζονται από το κοινό σαν ήρωες ή θύματα του raison d' État.*

Η τραγωδία του Κορνέιγ μιλά για ένα κράτος φόρμας και κατασκευής. Το κράτος αυτό οφείλει να είναι: *illustre, extraordinaire* και *serieux*, οφείλει να κρατά τις φόρμες, όπως οφείλει να τις διαφυλάσσει και η τραγωδία του[149]. Η σύνδεση πολιτικής και τραγωδίας δεν είναι φυσικά εφεύρεση του Κορνέιγ, αλλά εντοπίζεται στην αττική τραγωδία. Πρόκειται για τη σύνδεση[150], όπου το πολιτικό και η αναπαράστασή του σχολιάζουν το δίκαιο, την τυραννία, τον γυναικείο κόσμο. Τα τρία αυτά στοιχεία, παρόντα στην αττική τραγωδία, επανεξετάζονται από τον Κορνέιγ και συνθέτουν την πολιτική ορολογία του γύρω από το λόγο του κράτους (το ενδιαφέρον του κράτους δηλαδή) τα αξιώματα του κράτους (τις θέσεις ιεραρχίας) και τα εγκλήματά του[151]. Αυτό είναι το *σύστημα* των λέξεων και των ιδεών που σφραγίζει το τραγικό και το ηρωικό στον Κορνέιγ, αυτού του είδους η *rationalité* του κράτους διέπει το έργο του. *Η δραματουργία του είναι πάθος του κράτους*, σαν μια *libido dominandi* που διαπιστώνεται επανειλημμένα στη μορφή της Μήδειας αλλά και του Ιάσονα. *Τα τραγικά πάθη ταυτίζονται εδώ με τα πολιτικά πάθη.* Ύβρις είναι η επιθυμία για εξουσία και νέμεσις το αποτέλεσμα αυτής της επιθυμίας. Τα τέρατα είναι τέρατα του βασιλείου (δηλαδή του κράτους). Τα θύματα, θύματα του κράτους. *Η πολιτική τραγωδία αυτού του είδους* οικοδομεί μια

---

[148] Michel Prigent, *Le héros et l' État...,. ό.π.*, σ. 4.
[149] *Ό.π.*, σ. 8.
[150] Jean Bessiere, *Figures Feminines et Romans, ό.π.*, σ. 331.
[151] *Ό.π.*, σ. 557.

"τραγική" πολιτική που οδηγεί τον ήρωα χωρίς βασίλειο και ένα κράτος *χωρίς ήρωες*[152].

Οι μορφές της Μήδειας (*Médée, La conquête...*) αλλά και της Κλεοπάτρας (P. Corn., *Rodogume),* χαρακτηρίζονται μέσα από πάθος πολιτικό, ένα πάθος για εξουσία, *ως passion du pouvoir*[153]. Η θέαση του κόσμου, από τον Κορνέιγ και μετά, είναι περισσότερο *πολιτική* και λιγότερο *τραγική*[154]. Ο Κορνέιγ, λοιπόν, γίνεται *θεωρητικός της πολιτικής τραγωδίας*[155], *και όχι τραγικός ποιητής,* μέσα από δύο παραμέτρους: *Η πρώτη παράμετρος είναι ιστορική*[156]. Το τραγικό είδος ξανακατακτά τα γράμματα, τους ευγενείς και εμπλέκεται και πάλι στις κρατικές υποθέσεις. Το πρώτο μισό του 17ου αιώνα η Γαλλία διέρχεται θρησκευτική, πολιτική και θεσμική κρίση που απειλεί τις κοινωνικές σχέσεις και τη μοναρχία. Επιπλέον, η Γαλλία έχει επιδοθεί σ' έναν αστικό πόλεμο[157], που ξεσπκώνει συνειδήσεις και θεσμούς. Η πολιτική ανακινεί τη δραματουργία, είναι ζωντανή στα γεγονότα της. Ο αναστοχασμός της δραματουργίας αλλά και του παρελθόντος έχει *πολιτική διάσταση.*

Η δεύτερη παράμετρος (που επηρεάζει τον Κορνέιγ, ως θεωρητικό της πολιτικής τραγωδίας) *είναι ιδεολογική*[158]. Οι ήρωες της τραγωδίας αναγνωρίζονται *ως πρότυπα της πολιτικής φιλοσοφίας.* Αναγνώστες και θεατές είναι *δέσμιοι* της πολεμικής που αποκαλύπτει ο Τάκιτος και ο Μακιαβέλλι. Ο Τάκιτος δείχνει πώς κυβερνούν οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες και ο Μακιαβέλλι *"πώς πρέπει να κυβερνάμε".* "Ο λόγος του κράτους αφομοιώνεται σ' ένα λόγο κολάσεως", κατά τη μακιαβελική έκφραση που μοιάζει αρκετά με την εικόνα που δημιουργεί η Μήδεια με την Υψιπύλη στην πράξη III και στο τέλος της σκηνής 4η (*La conquête...*).

Οι μηχανισμοί της εξουσίας, οι ισορροπίες των δυνάμεων ενός κρατικού constructivisme, μιας κατασκευής, είναι τα συμπτώματα του μοντέρνου κρατισμού και είναι στοιχεία σύγχρονα με το θέατρο του Κορνέιγ.

Ο Κορνέιγ ξαναδιαβάζει την αρχαιοελληνική γραμματεία, τους μύθους, τις τραγωδίες, την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ή και τα ρωμαϊκά κείμενα. Μέσα στο

---

[152] *Ό.π.*, σ. 561.
[153] Michel Prigent, *Le héros et l' État dans la tragédie de P. Corneille, ό.π.*, σ. 12.
[154] Jean Bessiere, *Figures, Feminines et Romans, ό.π.*, σ. 563.
[155] M. Prigent, *ό.π.*, σ. 4.
[156] *Ό.π.*, σ. 1.
[157] *Ό.π.*, σ. 2.
[158] *Ό.π.*, σ. 5.

κλίμα του κονστρουκτιβισμού αντλεί από τον Αριστοτέλη την άποψη ότι "η ελευθερία της δημιουργίας καθορίζεται από την πιστότητα της έμπνευσης"[159]. Στην ίδια προοπτική, σε μια στάση σεβασμού προς αρχαίους, δηλώνει[160]: "Τα παραδείγματα των αρχαίων μας παρέχονται για να καθοριστεί μια ελευθερία δέσμια της ιστορίας". Και συνεχίζει: "Πρέπει να ακολουθούμε τους κανόνες των Ελλήνων και να υπακούμε". Ο Κορνέιγ διαβάζει την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και η ανάγνωση του είναι μια ανάγνωση φόρμας[161], που επιφέρει[162] ρωγμές στην αριστοτελική παράδοση.

Η φορμαλιστική απόδοση των όρων του κλασικισμού μεταμορφώνει τη χρήση των κλασικών προτύπων, της γραφής και της επανερμηνείας των κειμένων. Η απόδοση αυτή επιβάλλει την *επιτίδευση* στην τραγωδία του Κορνέιγ, και συνδέεται επίσης με τα μεγάλα ενδιαφέροντα του κράτους [αρκεί να σκεφτούμε ότι στον πρόλογο της τραγωδίας (*La conquête...*,) υπάρχει αναφορά που σχολιάζει τα *θετικά και τα αρνητικά στοιχεία του πολέμου της Γαλλίας*]. Αυτή είναι η πρώτη μεγάλη αναγκαιότητα που εισάγει στη δραματουργία: *η θυσία του θέματος στους κανόνες της φόρμας*[163], στοιχείο που υιοθετείται από την "κακώς" νοουμένη αριστοτελική παράδοση *και περιορίζει την τραγωδία.*

Με άλλα λόγια, ο Κορνέιγ παραφράζει[164] *το "ευρίσκειν" και "το χρήσθαι καλώς"* του Αριστοτέλη ως κανόνες της παράδοσης που περιγράφουν ιστορικά γεγονότα. [Δεδομένου ότι το κοινό δεν γνωρίζει τα ιστορικά γεγονότα της αρχαιότητας, οπότε οι νέες αποδόσεις, *προσδίνουν νέο νόημα στην Ιστορία*]. Δέσμιος μιας τέτοιας οπτικής, ο Κορνέιγ προτιμά το αληθοφανές από το αληθινό. Γι' αυτό η Μήδεια δεν σκοτώνει τα παιδιά της ούτε η Κλυταιμνήστρα τον άντρα της ούτε ο Ορέστης την μητέρα του. *Ιστορία και τραγωδία* δεν έχουν πλέον, ζητούμενο την ελευθερία[165].

Αυτά τα στοιχεία επιβαρύνουν με *ιστορικισμό* στις τραγωδίες του Κορνέιγ, ενώ συγχρόνως στηρίζουν τη θεωρία του, *σαν μια θεωρία της πιθανότητας.* [Σχολιάζοντας την ιστορική αλήθεια προτιμά τις πιθανότητες, κάτι που εντοπίζεται

---

[159] *Ό.π.*, σσ. 5-6.
[160] *Ό.π.*, σ. 6.
[161] Gilbert Highet, *Η κλασική παράδοση και οι ρωμαϊκές επιδράσεις στην Λογοτεχνία της Δύσης*, *ό.π.*, σ. 401.
[162] *Ό.π.*, σ. 6.
[163] M. Prigent, *Le heros et l' Etat...*, *ό.π.*, σ. 12.
[164] *Ό.π.*, σ. 16.
[165] *Ό.π.*, σ. 17.

και από τον πρόλογο της *Μήδειας*]. Το θέατρο του Κορνέιγ *γίνεται θέατρο ιστορίας*[166]. Δεν χρησιμοποιεί την ιστορία αλλά την ξανασκέφτεται, αναλύοντας στοιχεία στης ιστορικής επικαιρότητας στα δράματά του.

Όταν η ιστορία της Γαλλίας στέφεται με νίκες, το δραματικό είδος δοξάζει το βασιλιά και τη μοναρχία. Αρκεί να διαβάσουμε στον πρόλογο (*La conquête de la toison d' or,* πράξη 1η, σκηνή 1η και 2η) τη φιλοφρόνηση προς τη μοναρχία ως δόξα της Γαλλίας. Ο Κορνέιγ αποδεικνύεται πεπεισμένος[167] μοναρχικός. Ο ήρωας, θεατής και πολίτης αφανίζεται μπροστά στην παρουσία του κράτους. Η ηθογραφική εξαφάνιση του ήρωα μπροστά στις καθαρές λογικές της εξουσίας και του βασιλείου[168] έχει πολιτικές επιπτώσεις και σημαίνει τη δόξα της Γαλλίας, των βασιλέων, της κρατικής εξουσίας και όχι την *ηθική νίκη* του ήρωα. Χαρακτηριστικά δείγματα ανάλογων συμπεριφορών είναι το ήθος της Μήδειας, του Ιάσονα, του Αιγέα, της Κρέουσας στο δράμα *Médée,* επειδή οι ήρωες πάσχουν, νικούν και καταστρέφονται σε σχέση με την εξουσία.

Ο Κορνέιγ δένει *πολιτική τραγωδία και Ιστορία,* μέσω του παραδείγματος της αρχαιότητας, δηλαδή μέσω επανερμηνεύοντας τα αρχαιοελληνικά παραδείγματα, ή ακόμα μέσω της "τήρησης" των αριστοτελικών όρων για τη δραματουργική ποίηση[169]. Η πολιτική γίνεται *μοιραία* τραγική. Το ιδεώδες της δυτικής Ευρώπης εντάσσεται στην επίδειξη ενός μεγαλείου[170] που το ανευρίσκει κανείς στον αστισμό και τη βασιλική αυλή. Οι παραφράσεις του Αριστοτέλη γίνονται *φορμαλιστικοί κανόνες γραφής* που επηρεάζουν τη μετέπειτα δραματουργία. Αυτοί οι κανόνες γραφής γίνονται λόγοι *ευγενείας αυστηρά μετρικοί.* Είναι οι κανόνες που υπόκεινται το δράμα και η μυθοπλασία από εδώ και στο εξής. Επιβάλλεται λοιπόν, το *μέτρο* και η *αυστηρότητα* στην απόδοση του χαρακτήρα, δηλαδή ό,τι ακριβώς επιβάλλει το μπαρόκ και ως πρόταση ζωής. Η στάση του μονάρχη είναι στάση αυθεντίας και κομίζει την αλήθεια στον κόσμο, μια αλήθεια δοτή που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση, *μία αλήθεια ετεροκαθορισμένη διαπαντός.* Η κοινωνία υποδέχεται το κλισέ του Roi-Foi.

---

[166] *Ό.π.*, σ. 14. Η δραματουργία του Κορνέιγ παραπέμπει στη χεγκελιανή διαλεκτική, αφού ο Γάλλος συγγραφέας κάνει ιστορία, σαν ιστορία της φιλοσοφίας.
[167] *Ό.π.*, σ. 555.
[168] *Ό.π.*, σ. 558.
[169] *Ό.π.*, σ. 8.
[170] Gilbert Highet, *ό.π.*, σ. 410.

Με τις επόμενες αναγνώσεις του Αριστοτέλη ο Κορνέιγ οδηγείται σε *ένα είδος γραφής σχολαστικής, αμήχανης και μη ευφορικής*[171]. Οι συμβάσεις του μπαρόκ υπαγορεύουν τις συμβάσεις της γραφής και της σκηνικής παρουσίας[172] αλλά συγχρόνως είναι και οι κοινωνικοί περιορισμοί για την ιστορία και για την πολιτική. Υπάρχει δηλαδή *συμμόρφωση* [173], *(bienseances) με τον κοινωνικό κώδικα της αριστοκρατίας*, δεδομένου ότι απαγορεύεται η χρήση ευτελών λέξεων, άσεμνων φράσεων και ζωηρών εικόνων. Οι μεταφορές πρέπει να είναι τυποποιημένες και αυστηρές. Προκύπτει λοιπόν έτσι ένα άκαμπτο, ετεροχρονισμένο ύφος[174].

Το πάθος, η οργή, η προδοσία, η εκδίκηση, η γενναιότητα, ο ηρωισμός δεν ξεχειλίζουν ώστε να εκτονωθούν με φράσεις ή κινήσεις. *Ο δισταγμός της τομής στην μέση κάθε στίχου*[175], *δεν ελευθερώνει την αναπνοή, την ανάσα, άρα και το αίσθημα.* Στους στίχους του Κορνέιγ οι αναπνοές στο τέλος του στίχου και οι παύσεις στο τέλος κάθε δίστιχου, μάς παρέχουν ομοιοκαταληξία. Ο μακροσκελής λόγος υπακούει στη φόρμα και παραδίδεται σε στρωτές τετράστιχες τυποποιημένες ενότητες[176], προς *χάρη των κανόνων της φόρμας.*

Η ψυχή του ήρωα, άρα και του θεατή, δεν εκτίθεται ενόσω πάσχει αλλά μένει *εγκλωβισμένη* στους τρόπους που ο Κορνέιγ θεωρεί αυστηρά αριστοτελικούς, και *έγκλειστη στα "μέσα" έκφρασης και χωρίς έκφραση.* Στην κλειστή κοινωνία της αυλής το *κλασικό σημαίνει την πιστή χρήση των "μέσων" έκφρασης που σκηνικά μεταφράζεται σε εφέ, επιβλητικό διάκοσμο και σκηνικά συγγενικά με την όπερα.* [Η παράσταση της *Μήδειας* επηρεάζεται πολύ από δύο αξιόλογες Μήδειες·η μια είναι του Lope de Vega, *El Vellonio de oro* (1617, κωμωδία), και η άλλη του Cavelli, *Giason,* (1649, όπερα).

Η *τραγωδία σημαίνει μελαγχολία και ρομαντισμό.* Το ερωτικό πάθος είναι η *εγκεφαλική μεταφυσική του έρωτα,* ένα στοιχείο από το Roman de la Rose [177] που επηρεάζει αργότερα ολόκληρη τη γαλλική λογοτεχνία. Η επανερμηνεία των

---

[171] *Ό.π.*, σ. 413.
[172] *Ό.π.*, σσ. 413-414.
[173] *Ό.π.*, σ. 401.
[174] *Ό.π.*, σ. 415.
[175] *Ό.π.*, σ. 416.
[176] *Ό.π.*, σ. 417.
[177] *Ό.π.*, σ. 418.

αριστοτελικών περιορισμών της *Ποιητικής*, οδηγεί σε αποτυχημένες[178] τραγωδίες μπαρόκ και αφού εγκλωβίζονται στις κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές συμβάσεις των δραματουργών τους.

Η πλάνη -ως προς τον Αριστοτέλη, τους αρχαιοελληνικούς μύθους και τις τραγωδίες- αποκαθίσταται από τον Lessing, στη Γερμανία, το 1759 και ως προς τη *Μήδεια* από την ερμηνευτική του Grillpasster, το 1801[179]. *Η πλάνη ή η παρανάγνωση διήρκεσε αιώνες*, αφορούσε δε και αφορά τον τρόπο γραφής και δημιουργίας, τον τρόπο αντίληψης και θέασης της τραγωδίας *αλλά και τον τρόπο "δημοκρατικής" διακυβέρνησης*. Η ιστορία των ιδεών αλλά και της δημιουργίας γίνεται ιστορία πολλαπλών ερμηνειών, παραναγνώσεων, μια ιστορία ψεύδους και πλάνης. Έτσι η ερμηνευτική γίνεται μια ακόμη πιθανή *παρανάγνωση και πλάνη*.

Αναζητώντας την εγκυρότητα του τραγικού ύφους, ο Κορνέιγ δημιουργεί τραγωδίες μπαρόκ, όπου *το κλασικό είναι έγκυρο και μεγαλοπρεπές, λαμπερό, όταν είναι ελληνικό*. Το ελληνικό αναβιώνει μέσα από κίονες και χιτώνες ελληνορωμαϊκούς, μέσα από επιφάνειες χρυσού και λάμψης. Η τραγωδία μπαρόκ εξετάζει περισσότερο το ντεκόρ *παρά το ήθος των χαρακτήρων. Η κάθαρση μοιάζει αδιάφορη*· αντίθετα, παρουσιάζει ενδιαφέρον *η νοσταλγία του ελληνικού*, η αναλαμπή και η επαναφορά κάθε ελληνικού στοιχείου. Στην τραγωδία του Κορνέιγ (*La conquête...*) εξάλλου τονίζεται συχνά -από τον Αιήτη, τη Μήδεια, την Υψιπύλη, τον Άψυρτο- ότι *"Έλληνας είναι εκείνος που επιθυμεί να γυρίσει στην πατρίδα του"* (πράξη 2η, σκηνή 4η). Το ελληνικό δίνεται μέσα από *το νόστο*, ένα στοιχείο που ακόμη και σήμερα δεν έχει εγκαταλείψει τους Έλληνες.

Η μπαρόκ τραγωδία της *Μήδειας* του Κορνέιγ είναι ένα μέσο για να επανεξετάσουμε το παρελθόν, την ιστορία, το μύθο. *Ο παράδεισος* είναι *χαμένος* - η ουτοπία της Κολχίδας ή η Κόρινθος- και είναι ένας τόπος σκοτεινός, τερατικός, και το χειρότερο αναπαράγει σχέσεις και ανταγωνισμούς ίδιους μ' αυτούς που υπάρχουν στην πραγματικότητα.

Τέλος, η *ουτοπία* στον Κορνέιγ, όπως και ο σκηνικός χώρος μετά την Αναγέννηση, είναι χώροι μετρήσιμοι και σκοτεινοί, αφού ο ορίζοντας τους χάνεται στο μαύρο σκοτεινό βασίλειο της Κολχίδας. Η οπτική του νέου κόσμου που

---

[178] *Ό.π.*, σ. 121.

[179] Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι ο μόνος που διαφοροποιήθηκε από τους κανόνες είναι ο Μολιέρος.

εκκολάπτει κάθε ουτοπία, στη *Μήδεια* του Κορνέιγ, *δεν φωτίζεται*. Οι μορφές των πρώων μέσα σ' αυτές τις γραμμές των ορίζόντων που δίνει το μπαροκικό ντεκόρ, θα αφανιστούν στα *"δεδομένα" του ντεκόρ, στα "δεδοσμένα" του χώρου, του χρόνου και της ιστορίας*. Ο Κορνέιγ, επιδιώκοντας την ενότητα χρόνου, χώρου, ντεκόρ και ήθους, παρουσιάζει έναν κόσμο χωρίς διέξοδο, εγκλωβισμένο από κανόνες, νόμους, νομοτέλειες και μέτρα. Έναν κόσμο *μετρημένο*.

Ο κόσμος του Κορνέιγ είναι ένας κόσμος *επανερμηνευμένος, όλο αυστηρότητα*. Η αυστηρότητα στο στυλ της γραφής δεν είναι μόνο "λόγια" υπόθεση και φιλολογική ερμηνεία, *είναι κυρίως πρόταση για την πολιτική ζωή και την ποίηση*. Είναι πρόταση για τον *"τόπο"* και τον *"τρόπο"* θέασης του υποκειμένου, *της ουτοπίας* και των οραμάτων του.

6.4. Η *Μήδεια* του Ζαν Ανούιγ

Ο Ανούιγ το 1946 θα γράψει και πάλι *Μήδεια*, όπως θα γράψει και πάλι *Αντιγόνη* και *Ευριδίκη*,[180] "στα πλαίσια της ίδιας πορείας αναζήτησης για το δραματικό ύφος των μορφών του παρελθόντος και της επανέκδοσής τους στο παρόν". Η επανέκδοση αυτή εγγράφεται σ' ένα *συνεχές*, αφού μετά τη *Μήδεια* του Κορνέιγ, οι Μήδειες πολλαπλασιάζονται σε όλους τους τομείς της τέχνης. Αλλά ταυτοχρόνως και σ' ένα *ασυνεχές* ως προς τη πολυσημία του μύθου, καθώς στις επόμενες επανεγγραφές τα στοιχεία που αναγνωρίζονται στο πρόσωπό της είναι περισσότερο *η μαγεία και η βαρβαρότητα*.

Τα στοιχεία αυτά μεγεθύνουν την ενοχή της ως μητέρας παιδοκτόνου και την ενοχοποιούν αμετάκλητα στο χρόνο. Εξάλλου, τα ιδεολογικά ρεύματα του Διαφωτισμού και η ερμηνευτική τους αποσταθεροποιούν οτιδήποτε σχετίζεται με το μύθο, την αγριότητα-βαρβαρότητα της Μήδειας, οπότε μένει ιδιαίτερα *ακάλυπτο και ανερμήνευτο το χάος και το τραγικό*. Στο "όνομα" της οικοδόμησης του πολιτισμού, οτιδήποτε σχετίζεται με τα αντίθετά του θεωρείται απειλή και εξοστρακίζεται: αυτός είναι ο κεντρικός άξονας της *Μήδειας* του Ανούιγ.

Το τερατώδες δεν είναι αναγκαστικά απωθητικό. Στους αιώνες που πέρασαν, *το τέρας αγριότητας, βαρβαρότητας, πάθους και βίας, ωραιοποιήθηκε* με τις καλύτερες δυνατές προθέσεις, από τον Λεγκουβέ[181] το 1854 και από τον Grillpaster το 1819-20. Η εξωτικά ελκυστική Μήδεια καταγγέλλεται αλλά παραμένει *καθησυχαστικά ξένη* στα πλαίσια μιας τέτοιας παράδοσης. Για να γίνει συνείδηση ότι η ίδια η αγριότητα είναι μια *μορφή πολιτισμού* θα χρειαστούν οι επίμονες ερμηνευτικές προσπάθειες των ανθρωπολόγων, που μελέτησαν εκ νέου τους μύθους, όπως ο C. Levi-Strauss, και των θρησκειολόγων, από τον J. Frazer και τους διαδόχους του ώς τους αντίποδές του, τον M. Eliade.

---

[180] Jean Anouilh, *Μήδεια - Ιεζάβελ*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Δωδώνη, Αθήνα 1979, σ. 1. Το σχόλιο είναι του μεταφραστή από την εισαγωγή του με τίτλο: "Ζαν Ανούιγ ή η επιστροφή στους αρχαίους μύθους".

[181] Ο Λεγκουβέ γράφει τη δική του *Μήδεια* κρατώντας ως κοινό θέμα, την παραφορά, τον έρωτα και τη ζήλια και αλλάζοντας τελείως τις σκηνές. Αυτή η τραγωδία παίζεται στις Δελφικές εορτές (1930) μαζί με τις τραγωδίες του Ζαμπέλιου και του Δελαβάλλου. Οι πρώτες επανεκδόσεις της *Μήδειας* στην Ελλάδα είναι στην καθαρεύουσα.

Η ψυχανάλυση είναι εκείνη που μας πρότεινε να προσέξουμε το άγριο μέσα μας: στην *ψυχή* και στον πολιτισμό μας. Χρειάστηκαν οι φροϋδικές ερμηνείες για τους αρχαίους μύθους, όπως χρειάστηκε προηγουμένως η νιτσεϊκή ανάγνωση του Διονύσου, για να υποπτευθούμε αιώνες *αργότερα ότι μας αφορούν οι παιδοκτόνοι, οι συζυγοκτόνοι, οι πατροκτόνοι, όλα τα τραγικά τέρατα.* Η επανεγγραφή της *Μήδειας* από τον Ζαν Ανούιγ θα φωτίσει, θα αποκαταστήσει και θα επινοήσει μοναδικές πλευρές της μορφής της, αφού ενσαρκώνει μια επιστροφή στην πολλαπλότητα και την πολυσημία.

Η ιστορία της *Μήδειας* του Ανούιγ θα μπορούσε εύκολα να συρρικνωθεί σε *μια θεατρική πράξη.* Η επικοινωνία των εραστών αποδεικνύεται αδιέξοδη όταν ο Ιάσων δηλώνει ότι οι *εφηβικοί έρωτές του τελείωσαν.* Η Μήδεια επιστρέφει εκεί όπου πάντα ανήκε, στο θάνατο, αρνούμενη τον Ιάσονα, ο οποίος δηλώνει ότι καταφάσκει σ' ένα "πολιτισμένο" *κράτος δικαίου.* Ωστόσο η *Μήδεια* του Ανούιγ, όπως θα δείξουν τα δεδομένα της δραματικής πλοκής στα οποία θα σταθούμε παρακάτω, εγκαινιάζει μια *ρεαλιστική οπτική,* που, αν δεν αθωώνει το πρόσωπό της, το εξανθρωπίζει.

Σε μια διαφορετική αλλά και ανάλογη προσπάθεια προσεταιρισμού του μύθου και του βαρβαρικού παρελθόντος, ο Π. Π. Παζολίνι, το 1969, στην κινηματογραφική του *Μήδεια* παρουσιάζει το ανθρωπολογικό, βάρβαρο και τερατώδες στοιχείο ως μέρος της τελετουργίας και ταυτόχρονα της πραγματικότητας. Κατά τη γνώμη μου η καινοτομία αυτή συναντάται και στη *Μήδεια* του Ανούιγ, θα την κληρονομήσει δε, μέσα σε πολύ διαφορετικό πλαίσιο ο Χ. Μίλλερ, *στο Μήδειας Υλικό.* Με την επιφύλαξη που πάντα μας δημιουργούν τα μεγάλα και "καθαρά" σχήματα, μπορούμε να σημειώσουμε ότι, καθώς τελειώνει ο αιώνας μας, η Μήδεια μας πολιορκεί, μας πλησιάζει αινιγματικά και από διαφορετικούς δρόμους. Η *Μήδεια* του Ανούιγ είναι σταθμός σ' αυτή την επαναπροσέγγιση.

Η οπτική της οδύνης που κυριαρχεί στα *"pièces noires"*[182] είναι το βασικό εργαλείο του συγγραφέα, ο οποίος τα έργα του από τη μια αποκαλύπτει και απομυθοποιεί την "τερατώδη" μαγικο-θρησκευτική διάσταση της Μήδειας και από

[182] Jean Anouilh, *Nouvelles Pièces Noires , Iezabel - Antigone- Romeo et Jeannette - Médée,* La table Ronde, Παρίσι 1975, σ. 9.

την άλλη, μέσα από την οδύνη της πραγματικότητας, *προσδίδει νέο, "οικείο" νόημα*[183] *στη ζωή και την ύπαρξη της.*

Η *Μήδεια* του Ανούιγ μιλά για την *υπαρξιακή μορφή* του έρωτα, και στην υπέρμετρη δυστυχία της θυμίζει ξανά το αρχαίο δράμα[184]. Ο Ανούιγ αθωώνει[185] την ηρωίδα, την επαναφέρει ως *μορφή βαρβαρική και αρχέγονη που διατυπώνει την πεποίθησή της ότι η προσβολή ξεπλένεται με αίμα*[186] *και πρέπει να πληρώνεται στο διπνεκές.*

Υπαρξισμός και ρεαλισμός συμβαδίζουν, όταν η τροφός, από τις πρώτες κιόλας γραμμές του έργου, αναρωτιέται "γιατί φεύγουν διαρκώς".

(Jean Anouilh, *Nouvelles Pièces Noires, Médée*)[187]:

La Nourrice: " Ah, je suis vieille et c' est trop long
la route... Pourquoi, pourquoi
est-on parties Médée?
Τροφός: "Αχ, γέρασα κι ο δρόμος δεν έχει τελειωμό...
Γιατί, γιατί νά 'χουμε φύγει, Μήδεια;"

[183] *Ο.π.*, σ. 15.
[184] G. Rambaux, "Le mythe de Médée à Anouilh ou la originalité psychologique de la Médée de Sénèque", *Latomus*, *ό.π.*, σ. 1231.
[185] *Ο.π.*, σ. 1233.
[186] *Ο.π.*, σ. 1234.
[187] J. Anouilh, *Médée*, *ό.π.*, σ. 360. Η μετάφραση είναι του κ. Γ. Ανδρεάδη για τις ανάγκες αυτής της μελέτης.

6.3.α. Το παρελθόν: Μια διαχείριση του μύθου

Η *Μήδεια* του Ανούιγ αναφέρεται διαρκώς στο παρελθόν[188]:

"On est parties, parce que j' aimais, Jazon,
parce que j' avais vole pour lui mon pere,
parce j' avais tue mon frere
pour lui! Tais - toi bonne femme, tais- toi.
Crois -tu que c' est bon de toujours
redire les choses?"
" Φύγαμε, γιατί αγαπούσα τον Ιάσονα,
γιατί είχα κλέψει τον πατέρα μου για χάρη του
και είχα σκοτώσει τον αδελφό μου·
για χάρη του! Πάψε, κυρά μου, πάψε!
Τι νόμισες, πως πρέπει όλο να λέμε
τα ίδια και τα ίδια;"

Υπαρξισμός και ρεαλισμός συνυπάρχουν, αφού στις αναζητήσεις του παρελθόντος και στις διερωτήσεις που προκαλούν οι αναμνήσεις, τόσο για το χώρο (της Κολχίδας, δεδομένου ότι η παραμάνα ρωτά στους πρώτους διαλόγους: "On n' est pas d' ici") όσο και για τα γεγονότα που έλαβαν χώρα, *η διαχείριση και η διαπόμπευση του παρελθόντος καταλήγει ασφυκτικά στο παρόν.* Οι ερωτήσεις για το "ποιοί είμαστε", ως βάση του παρελθόντος, είναι δοσμένες στο παρόν. *"Είμαστε ό,τι είμαστε τώρα"* απαντά η Μήδεια. Η *Μήδεια* του Ανούιγ, "τώρα", στο θεατρικό της παρόν, στο σανίδι, είναι εκδιωγμένη, εκτός των ορίων της πόλης, ερωτευμένη με τον Ιάσονα, *γεμάτη μνήμες, άπατρις και άπολις ξανά.*

Παρ. "Φυγή από τότε. Διαρκώς φυγή"
Μήδ. "Πάντα μπορούσα να φύγω"
Παρ. "Κυνηγημένες, νικημένες, περιφρονημένες,
χωρίς σπίτι, χωρίς πατρίδα".[189]

---

[188] *Ο.π.*, σ. 361.
[189] *Ο.π.*, σ. 23.

Η *Μήδεια* διατηρεί σε ολόκληρο το δράμα του Ανούιγ τη στάση ετοιμότητας για νέα φυγή. Είναι μια στάση ετοιμότητας για εκδίωξη, εξορία, περιπλάνηση, (λόγω βεβαρημένων εγκλημάτων), αλλά επίσης και μια στάση συνέπειας, από την πλευρά του Ανούιγ ως προς τον Ευριπίδη, μια *στάση συνέπειας* στην ανάγνωση του μυθικού αρχαιοελληνικού παρελθόντος. Η *Μήδεια* του Ανούιγ, ως προς τις επιρροές που καθορίζουν την πλοκή της είναι καθαρά *"ευρωπαϊκή Μήδεια"*[190]. Το δράμα ξεκινά με τους γάμους του Ιάσονα και της Κρέουσας ή Γλαύκης και τους ήχους της γαμήλιας γιορτής. Τα στοιχεία αυτά ο Ανούιγ τα κληρονόμησε από τα δράματα του Κορνέιγ, και αργότερα του Grillpaster και του Λεγκουβέ, ή ακόμα και από τις γκραβούρες του Ρέμπραντ, *Médée ou la mariage de Jason et Creuse* (1648), όπου η Μήδεια εμφανίζεται να παρακολουθεί τους γάμους της Γλαύκης και του Ιάσονα από μια σκοτεινή πλευρά του πίνακα.

Η Μήδεια θυμάται το παρελθόν μέσα από αισθήσεις-μυρωδιές, μέσα από την απώλεια του βασιλείου. *Το παρελθόν στον Ανούιγ είναι ο ίδιος ο μύθος,* άρα ισοδυναμεί με τη χαμένη αθωότητα, την αλητεία στον κόσμο, την περιπλάνηση για την ανεύρεση της αλήθειας. Οι δύο διαφορετικές οπτικές της ζωής, της Μήδειας και του Ιάσονα, ισοδυναμούν με τις διαφορετικές οπτικές του παρελθόντος και του μέλλοντος. Και για τους δύο το παρελθόν σημαίνει την αυταπάτη της ουτοπίας, τη φυγή, την εξορία, την περιπλάνηση, το χάος, το αίμα, την εγκληματικότητα. *Το παρελθόν (αλλά και η Μήδεια ως μορφή του παρελθόντος) σημαίνει το ατέρμονο, το διαρκώς λυπηρό, μία όψη ζωής αθώας και θλιβερής, του έρωτα και της οδύνης μαζί.* Η Μήδεια δηλώνει ασυμβίβαστη με το παρελθόν της και συνένοχη του Ιάσονα. Τώρα όμως ο Ιάσων εκπροσωπεί και επιζητεί την *τάξη, τη λογική, το λόγο, το δίκαιο, έναν νόμο χωρίς απάτες.* Επιζητεί τη λήθη του παρελθόντος, εγκαταλείπει την αναζήτηση και την οδύνη της -ή "την ανισόρροπη ζωή μας", όπως λέει χαρακτηριστικά- και διεκδικεί έναν κόσμο γαλήνης και συμβιβασμού δοσμένον από τους βασιλείς.

Στον Ανούιγ, η Μήδεια και ο Ιάσων είναι συνένοχοι από το παρελθόν. Η συνενοχή τους δεν βαραίνει με το ίδιο τρόπο και τους δύο, *και ο έρωτάς τους περιγράφεται σαν ένα πάθος στην εκπνοή του.* Η εκπνοή αυτή συνεπάγεται το τέλος του έρωτα, της περιπλάνησης στα όρια του κόσμου και της ζωής. Μ' αυτήν

---

[190] Οι γάμοι και το τραγούδι του Υμεναίου επί σκηνής είναι δάνεια από τις γαλλικές και γερμανικές επανεκδόσεις της *Μήδειας*, από τα λιμπρέττα του Hoffman για τις λυρικές αποδόσεις, και τον P. Legouvé.

την εκπνοή ζωής, εκπνέει ταυτόχρονα και το παρελθόν. Οι απολογισμοί του παρελθόντος στη *Μήδεια* του Ανούιγ, είναι απολογίες μιας ολόκληρης ζωής, η αντίστροφη μέτρηση του χαμένου χρόνου, του παρελθόντος. Πρόκειται για μια αντιστροφή που δηλώνει ότι *έληξε οριστικά* η τραγικότητα του έρωτα, του αίματος, της περιπλάνησης, της αναζήτησης.

Το μυθικό παρελθόν, πριν και μετά τον Ευριπίδη, εγγράφεται στην αφήγηση, *μια ιστορία περασμένη που δύει και η οποία όταν αναλύεται, επιφέρει χωρισμούς*. Αυτή την ίδια διαλυμένη πραγματικότητα, υπαρξιακή και κοινωνική, αναβιώνει και ο Ανούιγ, συνδέοντας τη με την κοινωνική πραγματικότητα του 20ου αιώνα, που αποσταθεροποιείται ιδεολογικά λόγω των παγκοσμίων πολέμων, του ολοκληρωτισμού και της αποσύνθεσης των παραδοσιακών αξιών και στάσεων. Οι ήρωες του ρεαλιστικού θεάτρου αναμετρούνται με το μυθικό παρελθόν, με την ουτοπία της ευτυχίας και της υπόσχεσης γι' αυτήν. Στο θέατρο του Ανούιγ παρακολουθούμε τη σύγκρουση *του περασμένου και του καινούργιου, του νέου και του παλαιού*. Σε κάθε διαφωνία τους η Μήδεια και ο Ιάσων αποδίδουν θεατρικά αλλά και πραγματικά την ίδια αντιπαλότητα. *Το θέατρο παίζει πάνω στην πραγματικότητά μας*.

Στο πλαίσιο της αντιπαλότητας παλαιού και νέου, η *Μήδεια* του Ανούγ μιλά για το παρελθόν *ως χώρο ανομίας και φυγής, παρέκκλισης και περιθωρίου*. Το παρελθόν για τη *Μήδεια* του Ανούιγ σημαίνει διαρκώς απόκλιση και περιθωριοποίηση από την κοινωνική ζωή, την εξουσία και την πόλη.

Η νεοτερική αυτή ανάγνωση είναι φιλογογική και ερμηνευτικά εύστοχη, διότι εδώ το παρελθόν σημαίνει το ηρωικό ήθος που έχει χαθεί. Τα πρόσωπα αποφεύγουν να αναβιώσουν το παρελθόν ως σχέση με το κέντρο, την πόλη και τους θεσμούς της. Το δράμα του Ανούιγ εξελίσσεται μέσα από τις αντιθέσεις κέντρου - περιφέρειας, εξουσίας - περιθωρίου, νόμου - ανομίας. Οι αντιπαλότητες εκφράζονται εδώ μέσα από κλοπές και εγκλήματα (είτε παλαιότερα είτε επικείμενα, *όπως οι φόνοι του Κρέοντα και της Γλαύκης ή και των παιδιών της*).

Η σχέση με το μυθικό παρελθόν της δραματικής μορφής επικεντρώνεται στην απόκλιση και το περιθώριο, αφού *όποιος θυμάται είναι αποκλίνων και περιθωριοποιείται. Η μνήμη απωθείται*. Όποια στοιχεία συνδέονται με το παρελθόν

και δεν ακολουθούν την προοδευτική πορεία του μέλλοντος -*το "μοντέρνο"*- διώκονται.

Η "νέα τάξη πραγμάτων" απαπεί ανθρώπους που ξεπερνούν εύκολα το παρελθόν. Ζουν το παρόν, για τα προτάγματα του μέλλοντος. Η αναμόχλευση του παρελθόντος σημαίνει *καθυστέρηση, οπισθοδρόμηση ως προς τις "νέες ιδέες" για κυριαρχία και εξουσία.* Η αναμόχλευση του παρελθόντος -ακόμη και για τύπους σαν τον Ιάσονα- σημαίνει αταξία, εγκληματικότητα, χάος και σύγχυση. *Ο νέος κόσμος που ανατέλλει, είναι ο κόσμος του Ιάσονα. Ο κόσμος αυτός απαιτεί την κυριαρχία.* Η *Μήδεια* του Ανούιγ ασφυκτιά επειδή δεν εντάσσεται στις μοντέρνες, λογικές του Ιάσονα και κυρίως δεν ξεχνά το παρελθόν. Πέρα από την ερωτική διαφωνία των εραστών, στο έργο του Ανούιγ δραματοποιούνται οι αντιθέσεις του μοντέρνου και του παλαιού. Οι ψυχικές ασυμφωνίες που παρουσιάζονται είναι ήδη, όταν εκτίθενται, υπόθεση *παρελθόντος* και το επαναστατημένο υποκείμενο οφείλει να υποτάξει την επανάστασή του στη συλλογικότητα ή να συντριβεί.

Τραγικός είναι εκείνος που επαναστατεί χωρίς όραμα και αναφορά. Στη *Μήδεια* του Ανούιγ, η επανάσταση είναι αταξία, αλητεία και εφηβεία. Ό,τι δολοφονείται διαρκώς είναι *"η παιδική ηλικία της ανθρωπότητας"*, πράγμα που ερμηνεύει και τη δολοφονία των παιδιών της Μήδειας. Το παρελθόν παρουσιάζεται σαν μια χαμένη περίοδος αθωότητας, η οποία λήγει. Η χαμένη ουτοπία είναι ένας τόπος αδιέξοδος, χωρίς διαφυγή. Η *Μήδεια* του Ανούιγ είναι ίσως, διαχρονικά από τις λίγες εκδοχές της Μήδειας, *όπου η Μήδεια δεν φεύγει, αλλά αυτοκτονεί, αιχμάλωτη των διακηρύξεων και των οραμάτων της, που κανείς πια δεν τα υπερασπίζεται.*

Στη *"χαμένη ουτοπία", τα πρόσωπα αυτοκτονούν.* Η *Μήδεια* του Ανούιγ αυτοκτονεί όντας δέσμια των προσδοκιών της, του αποτυχημένου έρωτά της. Όταν τα πρόσωπα μένουν χωρίς διαφυγή από την κοινωνική πραγματικότητα, *τότε ο ρεαλισμός πνίγει τα ρεαλιστικά υποκείμενα.* Η ίδια πραγματικότητα παντού: το παρόν πνίγει, δολοφονεί και αποβάλλει. *Το κέντρο της ανάγνωσης έχει ήδη μετατεθεί.* Οι διαδικασίες της μνήμης ισοδυναμούν με τα χαμένα οράματα και τις ουτοπίες· όπου επιζητείται η ανεύρεση του παρελθόντος, ελλοχεύει ο θάνατος. Ο μύθος και το παρελθόν παρουσιάζονται σαν να είναι το ερωτικό παρελθόν των εραστών, το παρελθόν της αλητείας και της απόκλισης, σαν μια εποχή δοκιμασίας

και αναζήτησης των ορίων του κόσμου αλλά και του *εσωτερικού εγώ του καθενός*. Σε μια τέτοια εποχή, η Μήδεια *επιμένει και διακηρύττει*, ενώ ο Ιάσων *διαφωνεί και αποχωρεί*.

Για την *αποδοχή ή την απόρριψη του μυθικού παρελθόντος αντιμάχονται ρητορικά* η Μήδεια και ο Ιάσων. Το παρελθόν τους, στην ουσία, είναι ό,τι τους χωρίζει αλλά και ό,τι τους ενώνει. Το παρελθόν αυτό απομυθοποιείται -παρότι ο Ανούιγ θα κρατήσει πολλές μυθικές ιδιότητες της Μήδειας, (ιδιαίτερα τη μαγικο-θρησκευτική και φαρμακευτική-ιαματική δράση της, τα εγκλήματα και την εξορία) και θα τις προβάλει ως απαιτήσεις του παρόντος.

Το παρόν επιβάλλει την ακύρωση της μαγείας του παρελθόντος, επιβάλλει τη νομοτέλεια της κυριαρχίας του, αποδιώχνει το μύθο και *προσγειώνει* τα τραγικά υποκείμενα, τη Μήδεια αλλά και τους αναγνώστες. *Ο τραγικός ήρωας προσγειώνεται*. Η απογείωση του τραγικού ήρωα από τον Ευριπίδη, τον Κορνέιγ και τον Σενέκα, όπου η Μήδεια φεύγει πετώντας πάνω στο άρμα της, έληξε οριστικά. *Ο τραγικός ήρωας, ο θεατής απομυθοποιεί και απομυθοποιείται, "ζει και πεθαίνει εδώ, στο παρόν"*.

6.4.β. Η φαρμακεία της Μήδειας στον Ανούιγ

Στη *Μήδεια* του Ανούιγ η μαγεία του παρελθόντος έχει λήξει. Εντούτοις ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη φαρμακευτική διάσταση της ηρωίδας για την εξόντωση των τυράννων, της βασιλείας. *Η φαρμακευτική και μαγική διάσταση της Μήδειας παραμένει βαθιά εξοντωτική* και η εξόντωση αυτή ταυτίζεται αναγκαστικά με το κακό. Η *Μήδεια* του Ανούιγ εξοντώνει με τη μαγεία και τα φαρμάκια της, είναι η θεά του κακού, έρμαιη των σκοτεινών δυνάμεων που διαθέτει. Η διάσταση αυτή εντάσσεται στη ρωμαϊκού και ευρωπαϊκού τύπου εκδοχή, αφού η ηρωίδα παρουσιάζεται ως πρόσωπο σκοτεινό, κακιά μάγισσα και φοβερή γυναίκα.

Έτσι, τη στιγμή που στέλνει δώρα στη μέλλουσα γυναίκα του Ιάσονα λέει[191]:

"...Τώρα, είν' η ώρα, Μήδεια, να γίνεις
ο εαυτός σου... Θεέ του κακού!
Μεγάλο ζωντανό κτήνος,
που έρπεις απάνω μου και με γλείφεις,
πάρε με. Είμαι δικιά σου αυτή τη νύχτα, είμαι γυναίκα σου.
Μπες μέσα μου, σκίσε με, μούγκρισε και λιώσε.
Σου ανοίγομαι, βλέπεις, σε δέχομαι μέσα μου, σε βοηθώ...
Πέσε απάνω μου με το μεγάλο τριχωτό σου κορμί, σφίξε με
στα μεγάλα ροζιασμένα σου χέρια, η ανάσα σου ρογχάζει στο στόμα μου,
άκουσέ με. Ζω επιπέλους! Βασανίζομαι και γεννιέμαι. Είναι οι γάμοι μου.
Γι' αυτό έζησα τόσο καιρό: γι' αυτήν τη νύχτα την ερωτική.
Κι εσύ νύχτα, νύχτα βαριά, γεμάτη ψιθύρους και πνιγμένες φωνές και
πολέμους, που πάλλεσαι από τόσα πηδήματα ζώων που κυνηγιούνται, που
κυλιούνται μαζί, που σκοτώνονται, περίμενε λίγο ακόμη, σε ικετεύω, μη
φεύγεις γρήγορα... Ζώα αμέτρητα τριγύρω μου, εργάτες σκοτεινοί αυτής της
γης, αθώα, τρομερά, δολοφόνοι... Είν' αυτό που οι άνθρωποι
ονομάζουμε "ήρεμη νύχτα", αυτόν το γιγάντιο παλμό από σιωπηλές
συνουσίες και φόνους. Όμως εγώ σας νιώθω, σας ακούω όλη αυτή τη
νύχτα για πρώτη φορά, στο βάθος των νερών και των χόρτων, μέσα στα

[191] Ζ. Ανούιγ, *Μήδ., ό.π.*, σ. 57.

δέντρα, κάτω απ' τη γη... Μέσα στις φλέβες μας χτυπάει το ίδιο αίμα. Ζώα της νύχτας, στραγγαλιστές αδέλφια μου! Η Μήδεια είναι σαν εσάς! Η Μήδεια σε λίγο θα χαρεί και θα σκοτώσει όπως εσείς. Τούτη η γη αγγίζει σ' άλλα χώματα, κι αυτά τα χώματα σε άλλα μέχρι το σύνορο της σκιάς, κει που χιλιάδες όμοια ζώα αρπάζονται και πνίγονται την ίδια τούτη ώρα: Ζώα τούτης της νύχτας! Η Μήδεια είναι εδώ, ολόρθη ανάμεσά σας, αίμα απ' το αίμα σας, προδότρα της φυλής της. *Κραυγάζω μαζί με σας το σκοτεινό σας γέλιο. Δέχομαι όπως εσείς,* χωρίς να θέλω πια να καταλάβω τη μαύρη εντολή. Λιώνω με το πόδι μου, σβήνω το μικρό φως. Κάνω την ντροπιασμένη χειρονομία. Παίρνω απάνω μου, αναλαμβάνω, απαπώ. Κτήνη της γης, είμαι δική σας! Ό,τι κυνηγά κι ό,τι σκοτώνει αυτή τη νύχτα, είναι η Μήδεια!"

Η μαγεία σκοτώνει και ταυτίζεται με τις θεότητες του κακού. Η Μήδεια ενώνεται σχεδόν ερωτικά με τις μαγικές δυνάμεις του κακού. *Η μαγεία της Μήδειας δεν είναι διπλή, είναι μόνο φονική.* [Σ' αυτό, το σημείο ο Ανούιγ ακολουθεί την παράδοση από τον Σενέκα ώς τον Κορνέιγ αλλά και όλη την ευρωπαϊκή επανεγγραφή του μύθου, όπου η *Μήδεια* αποδίδεται πάντα σαν σκοτεινή μάγισσα]. Ωστόσο, εδώ η μαγικο-θρησκευτική οπτική, είναι λιγότερο τονισμένη και προβάλλεται μόνο λίγο πριν από τις δολοφονίες. Η μαγεία (όπως τα εξοντωτικά πέπλα) της Μήδειας είναι *εργαλείο φονικό* και στοιχείο αποκλίνουσας συμπεριφοράς. *Οι μύθοι πέφτουν, η μαγεία απομυθοποιείται,* αρκεί όμως για να σκοτώσει.

Πρόκειται για μια ρεαλιστική οπτική των σχέσεων (κοινωνικών - ερωτικών αλλά και σχέσεων εξουσίας). Αυτός ο ρεαλισμός αφορά τα *αισθήματα και τις αισθήσεις:* "όλα λέγονται" και "όλα επιτρέπονται", όπως αναφέρει και ο Ιάσων, χωρίς να υπάρχουν τα αθέατα κομμάτια της ύπαρξης και της επιθυμίας. Όμως αυτή ακριβώς η εμφάνιση των παθών στο *προσκήνιο του λόγου,* αποδυναμώνει τη μαγική ενέργεια, την περιστέλλει στα όρια ενός περιγραφικού σχήματος.

"Όλα ειπωμένα", λέει κάποια στιγμή η Μήδεια στον Ιάσονα, όταν ο ρεαλισμός θα αποκαλύψει τη θέα ενός σπαραγμένου και κατακρεουργημένου κόσμου, κόσμου αποδεκατισμένου, μίζερου, ασφυκτικού και απελπισμένου.

Απογυμνώνοντας αυτό τον υποτιθέμενο ηρωικό κόσμο του δράματος η Μήδεια δηλώνει[192]:

"Είμαι η Μήδεια! Είμαι η Μήδεια, πέφτεις έξω!
Η Μήδεια που δεν σου πρόσφερε τίποτα, ποτέ, παρά
μόνο μίσος. Είπα ψέματα, εξαπάτησα, έκλεψα, είμαι βρόμικη...
Εξ'αιτίας μου φεύγεις, εξ'αιτίας μου τα πάντα γύρω μου είναι βαμμένα
μ' αίμα. Είμαι η δυστυχία σου, Ιάσονα, η πληγή, το πηγμένο σου αίμα.
Είμ' η χαμένη νιότη σου, το ρημαγμένο σπίτι σου, η αληθινή ζωή σου,
η μοναξιά σου, το αισχρό κακό. Είμαι όλες οι βρομερές χειρονομίες
κι όλες οι βρομερές σκέψεις. Είμαι η έπαρση, ο εγωισμός, η κραιπάλη, η
ακολασία, το έγκλημα. Βρομάω, Ιάσονα, βρομάω ολόκληρη! Όλοι με
φοβούνται κι υποχωρούν. Κι όμως το ξέρεις πως είμαι όλ' αυτά και
πως σε λίγο θα είμαι η κατάπτωση, η ασχήμια, τα μισητά γηρατειά.
Ό,τι είναι άσκημο και μαύρο πάνω στη γη, είμαι εγώ που το ντύθηκα..."

Η μαγεία δολοφονεί. Και αν το καλό και το κακό είναι ισάξια στοιχεία της ζωής, η *Μήδεια* του Ανούιγ τα αφομοιώνει, αρνητικά, πασχίζοντας για μία διαφορετική ζωή. Ο ανερχόμενος κόσμος του Ιάσονα απομυθοποιεί τις μαγείες, απωθεί τα έκτροπα του παρελθόντος, αποδιώχνει το άλογο της φύσης και της ψυχής, εγκαθιδρύει "την τάξη και το νόμο". *Ο Ανούιγ δημιούργησε έναν κόσμο όπου οι μαγείες βλάπτουν,* αποπλανούν, εξορίζονται, είναι σκοτεινά κομμάτια της ύπαρξης του παρελθόντος και υποδηλώνουν μιαν *ανέφικτη οπτική ζωής.* Η μαγεία και το σκότος συγκρούονται με την εξουσία του Κρέοντα και νικούν, με όπλο την απάτη και κυρίως την ασχήμια. Από γονιμοποιός αναδρομή σ' έναν αρχέγονο χρόνο, στο illud tempus των απαρχών, ο χρόνος ταυτίζεται με τα γηρατειά της ψυχής, του κορμιού και του κόσμου και σκοτώνει με το πέρασμά του και μόνο.

Έρωτας και επανάσταση, κακό και μαγεία, ως στοιχεία της Μήδειας, συγκρούονται με την ορθολογικότητα του Κρέοντα και του Ιάσονα: με το *κέντρο της εξουσίας,* που ταυτίζεται με την τάξη του ορθού λόγου, την κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση και στον ίδιο τον άνθρωπο.

Έτσι, η σεξουαλικότητα και "το κακό" γίνονται ταυτόσημα της επαναστατικότητας και του περιθωρίου. Η *Μήδεια* του Ανούιγ ερωτοτροπεί με το

[192] *Ό.π.*, σ. 47.

κακό και την ανατροπή, ενώ οι μαγικο-θρησκευτικές της ιδιότητες είναι στοιχεία που απλώς, συμμετέχουν. Η Μήδεια συγκρούεται με την εξουσία από υπέρμετρη επιθυμία, και μέσα από την περιθωριακή της στάση λόγω της βαρβαρικής καταγωγής και υπόστασης (η *Μήδεια* του Ανούιγ, κατάγεται από τον Καύκασο) αλλά και μέσω της διαφωνίας που ενσαρκώνει.

Ο Ιάσων, από την άλλη πλευρά, μοιάζει ηττημένος, συμβιβασμένος, ένας αριβίστας που παραδίδεται κομφορμιστικά στο σύστημα. Με κάθε φράση του δηλώνει, το τέλος της αμφισβήτησης, της διαφορετικότητας, της αυτονομίας. *Για τον κόσμο του Ιάσονα η εποχή της εφηβείας και της αθωότητας έχει τελειώσει,* η εποχή του ταξιδιού, της μαγείας, του ανεξέλεγκτου, επίσης. Κυρίως όμως έχει λήξει η εποχή της ανατροπής και των επαναστάσεων. Σε μια τέτοια εποχή είναι παράδοξο που οι γυναικείες αντοχές εμφανίζονται μεγαλύτερες. *Είναι παράδοξο που η γυναικεία αυτονομία αναδεικνύεται πρωικότερη, ακόμη και όταν οι εποχές είναι αντι-πρωικές.*

6.4.γ. Ο γυναικείος λόγος στη *Μήδεια* του Ανούιγ

Είναι ίσως παράδοξο το ότι ακόμα για μια φορά, και ιδιαίτερα όταν δραματοποιούνται μύθοι με κεντρικά πρόσωπα γυναίκες, *ο γυναικείος λόγος προσεγγίζει την ουτοπία.*

Στη *Μήδεια* του Ανούιγ επαναλαμβάνεται η γυναικεία αλληλεγγύη, μεταξύ της Μήδειας και της τροφού (αφού ο χορός εδώ απουσιάζει), όπως επαναλαμβάνεται και ο απολογισμός του παρελθόντος. Γυναικεία αλληλεγγύη και παρελθοντική αφήγηση, αποκαλύπτουν το γυναικείο ήθος, το οποίο μάχεται για ό,τι έχει αγαπήσει, θυμάται και πράττει. Το *"ορθώς πράττειν"*, στη *Μήδεια* του *Ανούιγ*, είναι γυναικείο, με συνέπεια στο παρελθόν. Πρόκειται για ένα *πράττειν απόκλισης και παραφοράς* για ό,τι επιθυμήσαμε πολύ και εξακολουθούμε να το επιθυμούμε επιτακτικά.

Εδώ ο γυναικείος λόγος συνδέεται λόγος *με τη μητρότητα*, τη γέννα, αφού η Μήδεια, από τις πρώτες σκηνές, συγχέει φόνους και γέννες, *ζωή* και θάνατο, μητρότητα και παιδοκτονία. Κυριαρχεί ο λόγος της ερωτευμένης γυναίκας, η οποία παρουσιάζεται στο δράμα να διατυπώνει δημόσια τη δύναμη του ερωτικού σαν την εικόνα του κόσμου που ενώνει και χωρίζει τα πρόσωπα. Στο "νέο" και μοντέρνο ήθος οι εραστές προδίδουν και προδίδονται, αφού δεν υπάρχει αυθεντικότητα αρχών και καθαρότητα αισθημάτων. Αντίθετα, υπάρχει διαρκής κρίση αρχών. *Το ερωτικό, γίνεται εικόνα ενός έρημου κόσμου*, όπως δηλώνεται στη συνέχεια[193]:

Μ: "Θά 'χες πεθάνει. Δεν θά 'χανε τίποτε
ο κόσμος χωρίς τον Ιάσονα.
Ι: Ο κόσμος χωρίς τη Μήδεια!
Το ονειρεύτηκα κι εγώ".

Ο έρωτας σχολιάζεται από την έλλειψη, την άρνηση του ερωτευμένου προσώπου. Το γυναικείο ήθος είναι διπλό, δυνατό και μίζερο. Και συνεχίζει ο Ανούιγ[194]:

Μ: "Ακρωτηριασμένη! Μισερή!... Ω, ήλιε, αν είν' αλήθεια ότι

[193] Ζ. Ανούιγ, *Μήδ.*, *ό.π.*, σ. 39.
[194] *Ό.π.*, σ. 27.

κατάγομαι από σένα, γιατί με μισέρωσες; Γιατί μ' έκανες γυναίκα;
Γιατί τα στήθια αυτά; Γιατί τούτη η αδυναμία; Γιατί τούτη η ανοιχτή
πληγή στο κέντρο του κορμιού μου; Δεν θά 'ταν όμορφο έν' αγόρι με τ'
όνομά μου; Δεν θά 'ταν δυνατό; Με το κορμί σκληρό σαν πέτρα,
καμωμένο να παίρνει και να φεύγει, μετά, κλειστός, ανέπαφος, ολόκληρος
αυτός! Α! Θα μπορούσε τότε νά 'χει έρθει ο Ιάσων, με τα μεγάλα, φοβερά
του χέρια·θά 'κανε να μ' αγγίξει. Μ' ένα μαχαίρι ο καθένας στο χέρι -
ναι! - κι ο πιο δυνατός σκοτώνει τον άλλον και φεύγει λευτερωμένος.
Όχι αυτός ο αγώνας όπου δεν ήθελα παρά μονάχα ν' αγγίξω τους
ώμους, αυτήν την πληγή εκπλιπαρούσα. Γυναίκα! Γυναίκα! Σκύλα!
Σάρκα καμωμένη με λίγη λάσπη κι ένα αντρικό πλευρό!
Κομμάτι αντρός!..."

Το γυναικείο ήθος είναι πολεμικό και μάχεται σχεδόν αντρικά τον αντίπαλο εραστή, ακόμα και όταν ο έρωτας σκορπάει. Το ήθος, ο οδυρμός και το κλάμα ονομάζονται εκδίκηση και φονικό. Ο Ανούιγ το επαναλαμβάνει και αλλού[195]:

Μ: "Α! Ιάσονα, με ξέρεις πάντως, γνωρίζεις ποια παρθένα παντρεύτηκες
στην Κολχίδα. Τι πιστεύεις; Ότι θα τό 'ριχνα στο κλάμα;
Σε ακολούθησα στο αίμα και στο έγκλημα.
Θα μου χρειαστεί αίμα και έγκλημα για να σ' εγκαταλείψω".

Αυτή η οπτική ζωής διεκδικείται σθεναρά μέσα από τη γυναικεία παρουσία. Η μοναδικότητα της Μήδειας λειτουργεί αναπαράγοντας τον ίδιο κύκλο αίματος. Και συνεχίζει να αποκαλύπτεται η γυναικεία παρουσία[196]:

Μ: "Θα πας να πιεις μέσα σ' άλλων τα μάτια, να βυζάξεις τη ζωή σ'
άλλων στόματα, να τρυγήσεις τη μικρή ηδονή σου, του άντρα όπου
μπορείς. Ω! Θ' αποκτήσεις άλλες γυναίκες, να είσαι σίγουρος, θ'
αποκτήσεις χίλιες γυναίκες τώρα που φεύγω, εσύ, που απ' τις γυναίκες δεν
μπόρεσες παρά μονάχα μια ν' αποκτήσεις. Όσες κι αν έχεις, δε θα σου
φτάνουν για να βρεις αυτή τη σπίθα μέσα στα μάτια τους, αυτή τη γεύση
στα χείλη τους, αυτή τη μυρωδιά της Μήδειας στο κορμί τους".

Ο Ιάσων και η Μήδεια, στο δράμα του Ανούιγ, ομολογούν το τέλος ενός μεγάλου έρωτα που δεν είναι ικανός να πολλαπλασιάζεται (παρόλο που η γυναίκα

---

[195] *Ο.π.*, σ. 29.
[196] *Ο.π.*, σσ. 40-41.

το επιθυμεί). *Η εποχή του έρωτα τελειώνει με το τέλος των ταξιδιών, της περιπλάνησης στον κόσμο.* Ο παρηκμασμένος και κακοφορμισμένος έρωτας της Μήδειας και του Ιάσονα ισοδυναμεί με την παρηκμασμένη δυνατότητα για ζωή. Η Μήδεια παραμένει διαφορετική αλλά με μια διαφορά που μπορεί μόνο να αυτοκτονεί, να θανατώνει και να θανατώνεται.

Η Μήδεια του Ανούιγ θα βάλει αμετανόητη τέρμα στη ζωή της επί σκηνής, *με ένα δημόσιο χαρακίρι.* Πρόκειται για μια διαμαρτυρία όσων επιμένουν να πονούν για την *ουτοπία, δηλαδή για την ανεύρεση ενός άλλου τόπου και τρόπου ζωής.* Μ' αυτό *το δημόσιο χαρακίρι της γυναικείας διαφοράς* ο Ανούιγ αναδεικνύει και σημασιοδοτεί *το τέλος της εποχής* που ήταν ταγμένη στην αναζήτηση, την περιπλάνηση και τη δοκιμασία.

Ο κόσμος παρουσιάζεται έρμαιος και έγκλειστος, δεμένος στην καθημερινότητά του, στον κύκλο των προσώπων και της Ιστορίας. Η Μήδεια αυτοκτονεί και μετά το θάνατό της ο κόσμος παραδίδεται σε ανθρώπους, όπως ο φύλακας, οι στρατιώτες και η τροφός. Ο κόσμος ανήκει σε όσους υπηρετούν σιωπηλά το σύστημα και αποδέχονται ένα "δεδομένο κράτος δικαίου" από απελπισία, σε όσους συμβιβάζονται με την αποτυχία της επαναστατικής δυνατότητας. Όσοι δεν αποδέχτηκαν τις γυναικείες υποδείξεις για την κοινωνία, *πτώνται, και οι ήττες τους θα είναι διαρκείς* και θα εξασφαλίζουν την επιβίωση.

Η Μήδεια ασφυκτιά μέσα στα κοινωνικά δεδομένα. Η ίδια η παιδοκτονία της δεν είναι μοναδική. Ο Κρέων, ο αντίπαλός της, είχε κάνει ή διατάξει περισσότερες[197]. Με τον τρόπο που πραγματοποιείται η παιδοκτονία της Μήδειας, στον Ανούιγ η θηλυκότητα φιμώνεται, αλλά *παράλληλα φιμώνεται οριστικά και μέσω του θανάτου η αθωότητα της ανθρωπότητας, δηλαδή τα παιδιά.* Οι ήρωες και οι γυναικείοι ηρωισμοί καταλήγουν σε μια ήττα θανάτου, χωρίς δόξα. Ένα τέλος οριστικό και προκαθορισμένο, χωρίς ελευθερία ή διέξοδο.

Ο θάνατος της Μήδειας υποδηλώνει τη φίμωση του *διαφορετικού και της γυναικείας παρουσίας.* Η *σιωπή* του αποκλίνοντος ατόμου αλλά και κάθε απόκλισης διατηρεί την κοινωνική τάξη. *Ένα χαρακίρι, αυτή είναι η γυναικεία εκπροσώπηση στον Ανούιγ.* Η διαφορετική θέαση δεν αποδίδεται θεατρικά. Σ'

[197] Όπως ο ίδιος αναφέρει, έχει σκοτώσει παιδιά και δεν θα ήθελε να βλέπει να σκοτώνονται ή να ταλαιπωρούνται άλλα.

αυτόν τον κόσμο, τα άτομα που ομολογούν τη μη προσαρμογή τους στον εξαγγελθέντα και ανερχόμενο κόσμο, αυτοκτονούν. *Ο κόσμος δεν καθαίρεται, ασφυκτιά.* Κάθε "διαφορετικός", (γυναίκα, ξένος, βάρβαρος, εγκληματίας), καταστρέφεται ή αυτοκαταστρέφεται οριστικά και περιθωριοποιείται. Η συζήτηση για την ουτοπία είναι αδιέξοδη, αφού υποβόσκει διαρκώς η διαπίστωση *ότι ο τόπος αυτός δεν υπάρχει.*

Υπάρχει μόνο ο πόνος, ο εγκλεισμός και το αδιέξοδο, δηλαδή ο θάνατος, η απώλεια και η βιαιότητα. Ο κόσμος ανήκει οριστικά, στους ανθρώπους που υπηρετούν το σύστημα, γιατί αυτός είναι ο μόνος τρόπος επιβίωσης μέσα στο σύστημα αυτό. Ο κόσμος που προβάλλεται θεατρικά πρόκειται να κατοικηθεί από ανθρώπους ετεροκαθορισμένους ή νεκρούς.

Ο *εξαγγελμένος κόσμος* αναδύεται μέσα από τα λόγια του Ιάσονα[198], μετά τις δολοφονίες της Μήδειας και το θάνατό της.

> Ι: "Ναι, θα σε ξεχάσω! Ναι, θα ζήσω, και χωρίς το ματωμένο αχνάρι που άφησε πλάι μου το πέρασμά σου· θα ξαναχτίσω αύριο μ' υπομονή τη φτωχή αντρική μου αρματωσιά κάτω απ' το αδιάφθορο πνεύμα των θεών. (Γυρνάει στους στρατιώτες).Ένας από σας να μείνει γύρω από τη φωτιά μέχρι να φανούν οι στάχτες, μέχρι να καεί και το τελευταίο κόκαλο της Μήδειας. Ελάτε εσείς οι άλλοι. Γυρίζουμε στο παλάτι. Πρέπει να ζήσουμε τώρα, να εξασφαλίσουμε την τάξη, να δώσουμε νόμους στην Κόρινθο, και να ξαναχτίσουμε χωρίς αυταπάτες έναν κόσμο στα δικά μας μέτρα, και μέσα στον κόσμο αυτό να περιμένουμε το θάνατό μας".

Ένας κόσμος χωρίς αυταπάτες: αυτόν εξαγγέλλει ο Ιάσων και αυτόν καταγγέλλει και ειρωνεύεται ο Ανούιγ. Η ειρωνεία έχει στόχο τον τρόπο οικοδόμησής του μέσα από θανάτους και φωτιές, μέσα από εγκλήματα και αφανισμούς. Ο Ανούιγ καταγγέλλει τον ανερχόμενο κόσμο του Ιάσονα και η καταγγελία του είναι *ειρωνική,* γιατί ο κόσμος αυτός είναι *νόθος ως προς συναίσθημα, ανεπαρκής ως προς την τάξη και ελλειμματικός ως προς τα πάθη.* Η καταγγελία αυτή είναι συγχρόνως και διαπίστωση για έναν κόσμο που αποκλείει το όραμα, την αναζήτηση της αλήθειας, την επανάσταση. Η επαναστατημένη ύπαρξη - όπως η Μήδεια- προτιμά το τραγικό θάνατο από το συμβιβασμό ή τη δεκτικότητα

[198] Ζ. Αν., *Μήδ., ό.π.,* σσ. 62-62.

που παρουσιάζει ο Ιάσων. Οι στρατιώτες της τελευταίας πράξης *οικοδομούν έναν κόσμο όπου οι "Μήδειες", γυναίκες, ανυπόταχτες και εξεγερμένες, είναι περιχαρακωμένες, έγκλειστες στον ίδιο τους τον εαυτό.*

6.4.δ. Μητρότητα και παιδοκτονία στη *Μήδεια* του Ανούιγ

Οι γυναίκες τύπου Μήδειας, που εμφανίζονται μαχητικές με τους λόγους και τη δράση τους, είναι γυναίκες και μητέρες και στον Ανούιγ[199]. Η μητρότητα είναι και εδώ μνήμη ανάλογη του θανάτου και του πρωικού ήθους[200]:

> Μ: "...Τι τόσο ευχάριστο συμβαίνει απόψε που με σφίγγει και με πνίγει... Παραμάνα, παραμάνα, έχω μια λύπη απόψε. Πονάω, παραμάνα, και φοβάμαι, σαν τότε που με βοήθαγες... Βοήθα με, παραμάνα!...
> Α! Κράτησέ με, καλή γυναίκα, κράτησε με, μ' όλες τις δυνάμεις. Κράτησέ με όπως τότε που ήμουνα παιδούλα, όπως εκείνο το βράδυ που κινδύνεψα να πεθάνω. Θα κάνω κάτι αυτή τη νύχτα, κάτι πολύ μεγάλο, πολύ πιο ζωντανό από μένα και δεν ξέρω αν βρω τη δύναμη..."

Ο τοκετός, ο φόβος, ο θάνατος, η ζωή συμπορεύονται. Και στον Ανούιγ, σχολιάζονται οι ίδιες διαδικασίες, τα ίδια μονοπάτια μύησης, τα ίδια κυρίαρχα γεγονότα που ανιχνεύσαμε και στον Ευριπίδη. Η μητρότητα μνημονεύεται και εδώ μέσα από τις σκηνές της φύσης, της βαρβαρότητας, της αγριότητας[201]:

> Μ: "Όσο βαρβαρικός, όσο σκληρός κι όσο ξένος κι αν είναι ο Καύκασος που μ' έθρεψε, οι μάνες, Κρέοντα, κρατούν κι εκεί τα μικρά στην αγκαλιά τους, όπως κι οι άλλες. Το ίδιο κάνουν και τα ζώα του δάσους...".

Το ένστικτο, η αγριότητα της φύσης, σχολιάζουν μια μητρότητα που ταυτίζει τη μητέρα μ' όλες τις μητέρες-μήτρες της φύσης του κόσμου, με το ίδιο άγριο και δυνατό ένστικτο, *μια μητρότητα παγιδευτική*, που λειτουργεί σαν παγίδα μικρών αθώων παιδιών. Αυτό είναι το εύρημα του Ανούιγ, αλλά και ένας από τους πιο εύστοχους σχολιασμούς του προσώπου της Μήδειας, η οποία έτσι κι αλλιώς εμφανίζεται παντού στη δραματουργία σαν γυναίκα-παγίδα. Στον Ανούιγ *η Μήδεια λειτουργεί σαν παγίδα ζωής και θανάτου,* και μάλιστα το ομολογεί η ίδια. Η παγίδα αυτή μιλά για το θάνατο και την αγάπη ταυτόχρονα. Λίγο πριν την παιδοκτονία η Μήδεια ομολογεί[202]:

---

[199] Η Μήδεια δεν είναι μητέρα μόνο στον Κορνέιγ και όσους ακολουθούν τη θεατρική του παράδοση.
[200] Ζ. Αν., *Μήδ., ό.π.*, σ. 24.
[201] *Ό.π.*, σ. 37.
[202] *Ό.π.*, σσ. 60-61.

Μ: "Α! Εδώ είστε και τα δυο; Φοβόσαστε; Όλοι αυτοί που τρέχουνε, ουρλιάζουν ε; Οι καμπάνες... Θα σωπάσουν όλα. (Τραβάει πίσω τα κεφάλια τους, κοιτάζει τα μάτια τους και μουρμουρίζει).

Αθώα! Παγίδα παιδικών ματιών, μικρά φιλύποπτα τέρατα, κεφάλια αντρικά".

Και συνεχίζει λίγο παρακάτω[203]:

Μ:"...Αλλά η Μήδεια η αθώα διαλέχτηκε για να γίνει η βορά και ο τόπος του μακελειού... Αυτή η Μήδεια ήταν ένα υπέροχο θήραμα για την παγίδα: μέσα σ' αυτή την παγίδα βρίσκεται τώρα...

Κοίταξε κι εσύ, Ιάσονα, μαζί τους, το τελευταίο σπαρτάρισμα της Μήδειας!

Έχω ακόμα να πνίξω την αθωότητα μέσα σ' αυτό το μικρό κορίτσι που τη θέλησε τόσο και μέσα σ' αυτά τα δύο ζεστά κομμάτια απ' το είναι μου..."

Η μητρότητα ποθεί την αθωότητα. Η παιδοκτονία είναι ένα κομμάτι του δικού της θανάτου. Η μητέρα γίνεται παγίδα ζωής και θανάτου, στοιχείο που αναπαράγεται και σε άλλες μοντέρνες εκδοχές της μητρότητας, γεγονός που μας οδηγεί να υποθέτουμε ως παρούσες τις ψυχαναλυτικές επιρροές για την απόδοση της μητρικής εικόνας.

Η γυναίκα είναι θήραμα, γεννά και αρπάζει την αθωότητα, τη σκίζει και την αναγεννά. Η μητρότητα είναι αμφίσημη, καλή και κακή, μόνο που για τη *Μήδεια* του Ανούιγ, *παγίδα της ζωής και του θανάτου είναι το ίδιο το σώμα της πρωίδας. Το σώμα-μήτρα παγιδευτική της μητέρας- κάνει διπλό το φονικό της Μήδειας, όταν εκείνη σκοτώνει και, σκοτώνοντας, αποκλείει κάθε αναγέννηση.* Η μητρότητα, που εναλλάσσει προσωπεία με τις δραστηριότητες του κυνηγιού, παγιδεύει τη ζωή, την αναγεννά ή τη φυλακίζει. Η *σύλληψη της ζωής* γίνεται στον *"τόπο-μήτρα"* της Μήδειας αλλά και κάθε γυναίκας και μητέρας. Στη *Μήδεια* του Ανούιγ *"η ζωή συλλαμβάνεται" θύμα και θήραμα,* για ακόμα μια φορά στην ανθρώπινη ιστορία.

Η ζωή που συλλαμβάνεται και συλλαμβάνει για να πεθάνει, τουλάχιστον θεατρικά, *ποθεί την αιωνιότητα,* θέλει να μείνει *αξέχαστη.* Αυτό εξάλλου αναγγέλλει η Μήδεια μετά την παιδοκτονία της[204]:

---

[203] *Ο.π.*, σσ. 61-62.
[204] *Ο.π.*, σ. 62.

Μ: "Είναι νεκρά, Ιάσονα!... Απ' αυτή τη στιγμή, ξαναβρίσκω το σκήπτρο μου, τον αδελφό μου, τον πατέρα μου, το χρυσόμαλλο δέρας ξαναγυρνάει στην Κολχίδα: ξανά 'βρα την πατρίδα μου και την παρθενιά πού 'χεις αρπάξει! Είμαι η Μήδεια επτέλους για πάντα!"

Επιστροφή εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε, επιστροφή σε ό,τι μας ανέθρεψε και το αγαπήσαμε. Η επιστροφή αυτή ταυτίζει τη μητρική αγκαλιά με την αγκαλιά της ερωμένης και της συζύγου, και είναι *απειλή αιώνια.* Η συγχώνευση της μητρικής αγάπης με τον θάνατο *μας οδηγεί να σκεφτούμε, ότι σ' αυτούς τους κύκλους ζωής και θανάτου περιέχεται ασφυκτικά η ζωή.*

Η Μήδεια δολοφονεί τα παιδιά της και στο έγκλημά της ομολογεί *ότι δολοφονεί την αθωότητα.* Ο κόσμος διαλύεται και καταγγέλλεται για ακόμη μια φορά ως ένοχος και *αδιαχώρητος για τους αθώους.* Η Μήδεια δολοφονεί πάνω σ' ένα άρμα, έτοιμη προς φυγήν. "Μετά από κάθε έγκλημα μάθαμε να φεύγουμε μαζί" λέει κάποια στιγμή στον Ιάσονα, αλλά αυτήν τη φορά η από κοινού διαφυγή τους είναι αδύνατη.

Στο άρμα της διαφυγής η Μήδεια δολοφονεί και αυτοκτονεί· το μαχαίρι που στρέφεται προς τον εαυτό μας, είναι δυνατόν να στραφεί προς όλες τις κατευθύνσεις. Η καταστροφή είναι ολοκληρωτική και μας αφορά. Η αναγγελία της επιστροφής σε ό,τι ανήκουμε, στο θάνατο, στην απελπισία και την αυτοκτονία *γίνεται κομμάτι της χαμένης ταυτότητας ενός εγώ που βρίσκει τον εαυτό του μόνον όταν χάνεται. Ο θάνατος μας ξαναγυρίζει εκεί όπου ανήκουμε,* είναι απειλή και φόβητρο μαζί, έναυσμα και ερέθισμα ζωής. Ο θάνατος μας παρέχει τη χαμένη μας ταυτότητα, για να αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας από το παρελθόν.

Σ' αυτόν το θάνατο μας οδηγεί η *Μήδεια* του Ανούιγ, για να ξαναζήσουμε τη στιγμή του αποχωρισμού από τη ζωή που είναι παρόμοια με τη στιγμή της συνάντησης με τη ζωή. Το ίδιο σοκ αναβιώνεται θεατρικά. *Έγκλημα και αίμα όταν χωρίζουμε.* Μια βιαιότητα επανάληψης, φόβου και τρομακτικής θέας δοσμένη μέσα από τον λόγο της μητέρας.

Έτσι, η *Μήδεια* του Ανούιγ είναι περισσότερο *από ποτέ σωματική.* Όλες οι ψυχικές εντάσεις περνούν μέσα από το σώμα, αφού το δράμα αναφέρεται διαρκώς στο σώμα της μητέρας, ερωμένης και συζύγου. *Εκεί, στον εγκλεισμό και την ερμητικότητα του σώματος, φυλακίζεται η ψυχή.* Όταν πεθαίνει το σώμα πεθαίνουν

άραγε και τα ψυχικά απήματα που διατυπώθηκαν; Στη *Μήδεια* του Ανούιγ, μιλάμε για ένα *σώμα-καθρέφτη* ψυχής που θρυμματίζεται μετά την αυτοκτονία της Μήδειας. *Αυτός ο θρυμματισμός όμως αθωώνει τελικά την παιδοκτονία;* Το θραύσμα του σώματος και της ψυχής που μπορεί να πιθανολογεί μια γέννα, ως κομμάτι και σπάραγμα μιας κοιλιάς ή ενός εμβρύου στη μήτρα, *αθωώνει το έγκλημα, δικαιώνει την αυτοκτονία; Ή απλώς σκιαγραφεί τη "μοντέρνα" Μήδεια;*

6.4.ε. Η "μοντέρνα" Μήδεια. Από τον Ανούιγ στον Χάινερ Μύλλερ

Στο θέατρο του Ανούιγ τα πρόσωπα *δεν θρηνούν*[205]. Ο οδυρμός δεν εξωτερικεύεται, αντίθετα, μένει στο περιθώριο και τη σιωπή. *Το παρόν επιβάλλει να μένει αξιοθρήνητη η νέα διάταξη πραγμάτων αλλά και άκλαυτη.* Ο Ιάσων, οι στρατιώτες, η τροφός είναι δεμένοι με το παρόν, χωρίς θρήνο ή παραφορά, χωρίς ανάμνηση. Αν στη *Μήδεια* του Ευριπίδη ο μόνος χρόνος που μετρούσε ήταν το παρελθόν, στη *Μήδεια* του Ανούιγ τα πρόσωπα ασφυκτιούν σ' έναν και μοναδικό χρόνο: *στο παρόν*. Το παρόν μας καλεί στο "τώρα", στην επί τόπου σφαγή, αφού το παρελθόν αποβάλλεται και το μέλλον διαγράφεται μέσα από τη βεβαιότητα της κυριαρχίας.

Η "μοντέρνα" Μήδεια σημαίνει την αποσιώπηση της παράδοσης του παρελθόντος και την προσήλωση στις κυριαρχίες του μέλλοντος. Άραγε η σημερινή νεοτεριστική αντίληψη (μοντέρνα ή μετα-μοντέρνα) διαφέρει ως προς τη σχέση της με το χρόνο;

Το 1946, *όταν ο Ανούιγ γράφει τη Μήδεια, βγαίνει από την διπλά τραγική* εμπειρία της κατοχής. Η *Αντιγόνη* του, καταγγελία της τυραννίας και παραδοχή του αδιεξόδου της εξεγερσιακής ιδεολογίας, είχε ήδη επισύρει την μήνιν των Γερμανών, στο κατεχόμενο Παρίσι, αλλά και των κομμουνιστών αντιστασιακών. Η βίωση του κοινωνικού, πολιτικού και υπαρξιακού αδιεξόδου χρωματίζει τη *Μήδεια* του Ανούιγ και τις "νέες σημασίες" για την επανάσταση (ή την αδυναμία της επανάστασης), τον έρωτα, τη σεξουαλικότητα, το παρελθόν, την εξουσία. Αυτές οι "νέες σημασίες" χρωματίζονται από την *ειρωνεία*, η οποία θυμίζει ιδιαίτερα τις υπαρξιακές προσεγγίσεις του Σαρτρ και του Κίρκεργκωρ. Η *ειρωνική κατάσταση που βιώνει υπαρξιακά το άτομο* σχολιάζει τη σχέση "του πριν και του μετά", της πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης. Η ειρωνεία αυτή εγγράφεται πολλαπλά στο κείμενο, όταν μέσα από τους αναγγελθέντες γάμους και θανάτους και τις επικείμενες δολοφονίες, η Μήδεια απαντά "ευγενικά" στους αγγελιοφόρους αλλά

[205] *Ό.π.*, σ. 29. (Μ: "Τι πιστεύεις; Ότι θα τό 'ριχνα στο κλάμα;").

και στο μικρό παιδί που την πληροφορεί[206] για τους θανάτους, λέγοντας:"Merci" ή άλλοτε κραυγάζει:

Μ: "Σ' ευχαριστώ, Ιάσονα! Σ' ευχαριστώ, Κρέοντα! Σ' ευχαριστώ, νύχτα! Όλους σας ευχαριστώ!"

Η ειρωνεία γίνεται στοιχείο του χρόνου, στοιχείο της ανθρωπότητας, που βλέπει το παρόν, το μέλλον και το παρελθόν μέσα από τα παιχνίδια της πλάνης, της ψευδαίσθησης, της απάτης και της αλήθειας. Η αλήθεια, στον Ανούιγ αλλά και μετά, *δεν διατυπώνεται τραγικά αλλά ειρωνικά. Το τραγικό είναι η ειρωνεία.* Η ειρωνεία είναι τρόπος για την ανεύρεση της αλήθειας ή είναι η ίδια η αλήθεια, αφού η ιστορία της ανθρωπότητας έχει δοκιμάσει αλήθειες ή πλάνες και το υποκείμενό της έχει μείνει τραγικά *αβοήθητο και νικημένο.* Μόνος τρόπος για να ξεπεραστούν τα αινίγματα του παρελθόντος, το αδιέξοδο παρόν και το τραγικό μέλλον είναι η ειρωνεία.

Ο Ανούιγ, συγγραφέας που αποφεύγει να παίρνει θέση, δεν φανερώνει ρητά στη *Μήδεια* τις απόψεις του ή τις επιρροές του, αλλά ήδη το 1946, οι ιδέες του για τον ψυχισμό και τις ενορμήσεις που διέπουν το υποκείμενο, είναι ευανάγνωστες και περνούν μέσα από τα εναγώνια ερωτήματα και την πικρή ειρωνεία των προσώπων του. Το *μοντέρνο δράμα* (όπως και "ο ήρωας" στη μοντέρνα του εκδοχή), έχει δεχτεί τις ιδέες του Διαφωτισμού και επηρεάστηκε από την οντολογία του καντιανού υποκειμένου, που πράττει μέσα από τον ηθικό έλεγχο των πράξεών του. Το διαφωτιστικό "έλλογο" υποκείμενο επιβάλλει την αυτοκτονία της Μήδειας, αφού έχει ήδη παρεκκλίνει. Η αυτοκτονία μοιάζει να επιβάλλεται και από τη δύναμη *ενός φροϋδικού Υπερεγώ,* σφραγισμένου από τη νομιμότητα των κρατούντων, όσο κι αν αυτή γίνεται αντικείμενο ειρωνείας.

Το υποκείμενο στον Ανούιγ, δηλαδή ο δραματικός ήρωας, είναι ένας ήρωας οριοθετημένος που πράττει -μέσω της συνέπειας απίας και αποτελέσματος- τιμωρώντας και αυτοτιμωρούμενος, χωρίς θεό. Ο ήρωας *καθοδηγείται μοιραία* από τις αποφάσεις και τις επιλογές των κοινωνικών δομών, από ό,τι τον κατηγοριοποιεί και τον κατατάσσει, αντί να τον ελευθερώνει. Ακόμα και όταν η Μήδεια αντιμάχεται

[206] *Ο.π.*, σ. 25.

τις κοινωνικές δομές ή κάθε τύπου δομές (εξουσίας, βασιλείας, γάμου) ομολογεί[207]:

Μ: "Υπάρχει πάντα για μας μια πατρίδα...

Ω! μαύρο μου βασίλειο, είσαι δικό μου!"

Αντίθετα, ο Ιάσων συνηγορεί[208]:

Ι: " Αγάπησα την ανισόρροπη ζωή μας. Αγάπησα την περιπέτεια και το έγκλημα μαζί σου. Και κείνα τ' αγκαλιάσματα, τους βρόμικους αλήτικους καβγάδες μας, κι κείνη τη συνενοχή που ξαναβρίσκαμε το βράδυ... Αγάπησα το μαύρο κόσμο σου, το θράσος σου, την επανάστασή σου, τη συνενοχή σου στον τρόμο και στο θάνατο, τη λύσσα σου να καταστρέφεις τα πάντα...

Θέλω να ταπεινωθώ. Αυτός ο κόσμος, αυτό το χάος όπου μ' οδήγησες από το χέρι, θέλω να πάρει τελικά ένα σχήμα...

Να ζήσω χωρίς ψευδαισθήσεις...".

Οι δραματικοί ήρωες του Ανούιγ εκπροσωπούν τις δύο αντίπαλες δυνάμεις του φωτός και του σκότους, δύο κόσμους. Ο σκοτεινός κόσμος του χάους και της επανάστασης, ανήκει στη Μήδεια. Αντίθετα, ο φωτεινός και δίκαιος κόσμος είναι του Ιάσονα. Στη σύγκρουση των κόσμων αυτών, αντιπαλεύουν το χάος και η σύγχυση, με την τάξη, το σχήμα και τη δικαιοσύνη. Στους διαλόγους οι ήρωες υπερασπίζονται δυναμικά τις *κατηγορίες των πραγμάτων* και των ιδεολογιών που εκπροσωπούν. Το ηρωικό πρόσωπο δεν διαθλάται, δε σπάει, δε ρέει, *αλλά είναι δομημένο αυστηρά ως εκπρόσωπος των ιδεών του, άρα είναι ένα μοντέρνο υποκείμενο.*

Σ' αυτόν τον συμπαγή ορίζοντα, η Μήδεια και ο Ιάσων αναπαράγουν την έριδα των φύλων που προσέγγισε ο Ευριπίδης. Στον Ανούιγ όμως η αντιπαλότητα πολιτισμός-βαρβαρότητα εμπλουτίζεται και από άλλες αντιπαλότητες όπως: *λογική-παράλογο, ορθολογισμός-ανορθολογισμός, τάξη-αταξία, δομή-σύγχυση.* Το ερώτημα "πολιτισμός ή βαρβαρότητα" αναμεταδίδεται στον θεατρικό κόσμο και απαιτεί απαντήσεις. Από τηνπλευρά του, ο Ανούιγ φαίνεται ν' απαντά: "μιλάμε για έναν κόσμο παραδομένο στον πολιτισμό, στην τάξη, στη λογική, στα *σχήματα* της ζωής, και όχι στη ζωή την ίδια".

---

[207] *Ό.π.*, σ. 28.
[208] *Ό.π.*, σσ. 52-53.

Αυτή είναι *η ειρωνεία* που αιωρείται στον Ανούιγ και δεν ορίζεται, δεν λέγεται, δεν τονίζεται, αλλά αντίθετα οδηγεί στην αυτοκτονία, τη δυστυχία και το *τέλμα*. Ή, για να μιλήσουμε διαφορετικά, επιφέρει *κρίση*, *αφού η απουσία* της ζωής και η πλήρης εξόντωσή της φέρει την αδυναμία της ύπαρξης.

Η διαφορετικότητα στον Ανούιγ παρουσιάζεται αδύνατη, ουτοπική, ανέφικτη. Περιγράφεται από το ξένο, το βάρβαρο, το Άλλο ως έτερον, το ανομικό, και πνίγεται από τις ίδιες της τις επιταγές. Η κρίση που μαστίζει το δραματικό υποκείμενο στον Ανούιγ *είναι ταυτόσημη με την πολιτισμική και την ιδεολογική κρίση*. Προβληματιζόμαστε έτσι, για το πώς πρέπει να αναζητούμε την αλήθεια και αν αυτή η αναζήτηση μπορεί να έχει *τέλος και όριο ή τέρμα*. Το παρελθόν, η περιπλάνηση και η αλητεία στον κόσμο, είναι ταυτόσημα με τη συμβολική ή και την εσωτερική αναζήτηση της αλήθειας των πραγμάτων και έχουν σαφή όρια. Επιπλέον, πρόκειται ταυτόχρονα και για την πολιτική αναζήτηση, δηλαδή την αναζήτηση των θεμελίων της κοινωνικής ζωής, πράγμα που σημασιοδοτεί τη διερεύνηση της ουτοπίας, όταν το υποκείμενο βρίσκεται σε κρίση, νοσεί και πάσχει, και, όπως η Μήδεια, περιθωριοποιείται από παντού.

Η κρίση του ήρωα -και του ηρωικού κόσμου γενικότερα- στον Ανούιγ αλλά και μετά, είναι *"τραγική"*, όχι τόσο επειδή ο τραγικός ήρωας έχει να αναμετρηθεί με το βεβαρημένο μυθικό παρελθόν του, όσο επειδή ο θεατής, ο συγγραφέας, ο ήρωας έχει να αντιπαρατεθεί *με το μυθολογικό υπόβαθρο των ιδεολογιών και του αναστοχασμού για το υποκείμενο και την κοινωνία*. Ιδιαίτερα έχει να δώσει απαντήσεις για το πώς το υποκείμενο και η κοινωνία, οφείλουν να οργανώνονται, να δομούνται και να πράττουν κοινωνικά και πολιτισικά. "Τώρα", στη δεδομένη ιστορική στιγμή, στο εφιαλτικό παρόν, η κρίση αυτή *έχει γίνει τρόπος θέασης και τραγικής απόδοσης της νεοτερικότητας μας*, της κατάστασης που αναβιώνει το υποκείμενο από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι σήμερα.

Πιστεύω πως ο Ανούιγ είναι ένας από τους ουσιαστικότερους δραματουργούς, καθορίζει δε τη *μοντέρνα απόδοση* της τραγικής ηρωίδας. Οι σύγχρονες αποδόσεις της *Μήδειας* διαπιστώνουν (ακολουθώντας τον Γάλλο δημιουργό) ακριβώς αυτό: *την πολιτισμική κρίση του ήρωα*. Η κρίση αυτή χαρακτηρίζεται κυρίως από την *υπερβολική ρεαλιστικότητα* των προσώπων και των πραγμάτων, της κοινωνικής πραγματικότητας ως φραγμού και δεσμωτηρίου.

Ο ρεαλισμός αυτός διαλύει και καταστρέφει το υποκείμενο. *Ένας πολιτισμός που συντρίβει, αυτός είναι ο πολιτισμός κατά τον Ανούιγ*, αλλά και όλους τους μεταγενέστερους δραματουργούς. Αρκεί να σκεφτούμε τον Χ. Μύλλερ και το έργο του, *Μήδειας Υλικό*[209]. Ένας πολιτισμός που *φιμώνει τη διαφορά*, το βάρβαρο, το αλλότριο, το ξένο. [Η οπική αυτή θα αποκατασταθεί πλήρως με την κινηματογραφική απόδοση της *Μήδειας* του Π. Π. Παζολίνι, (*Medeia*)]. *Ένας πολιτισμός που εξουσιάζει, εμφανίζεται απειλητικά και εξαγγέλεται μέχρι και σήμερα σαν "ο "μοναδικός"*.

Τελειώνοντας -αν ποτέ μπορούμε να πούμε ότι τελειώνουν οι επανεγγραφές του μύθου της Μήδειας- θεωρούμε σκόπιμο να σημειώσουμε τη διαχείριση του μύθου της Μήδειας από τον Χάινερ Μύλλερ, το 1982, με το έργο του, *Ερημωμένη όχθη, Μήδειας Υλικό, Τοπίο με Αργοναύτες*. Η Μήδεια, εδώ, παίρνει τα προσωπεία της αγριότητας, της βαρβαρότητας και της φρίκης που φέρνει η κοινωνία δυτικοευρωπαϊκού τύπου, όπως η Γερμανία του 1982.

Αν στον Ευριπίδη ο άνθρωπος έχει γίνει θεός, στον Μύλλερ ο άνθρωπος γίνεται τοπίο[210]. Για τον Μύλλερ η Μήδεια γίνεται πηγή ζωής και θανάτου[211], *μια γυναίκα-σκάφος, γη, σύζυγος, μητέρα, δήμιος και θύμα μαζί. Ο θάνατος είναι απρόσωπος, μηχανικός, αυτοματοποιημένος, μια ταυτότητα που σβήνει μαζί με τη ζωή*. Η γερμανική Μήδεια -χωρίς καμιά κοινή καταγωγή με την πρώτη γερμανική *Μήδεια* του Grillpaster- μάχεται τον καπιταλισμό και τον καταναλωτισμό, χειριζόμενη και πάλι το αίμα[212]. Η φρίκη της Μήδειας ταυτίζεται με τη φρίκη του Μύλλερ για την καταιγίδα των διαφημιστικών σλόγκαν, την παρακμάζουσα επιθυμία για έρωτα και ζωή, τον άξενο χαρακτήρα της πόλης. Τα παιδιά, ο έρωτας, η καταγωγή, ο μύθος είναι χαμένα εξαρχής. Η *"κοινωνιολογία" του έργου* -ή ο προβληματικός σχολιασμός του- *ξερνά τον εαυτό της*. Ο ερωτικός λόγος περνά στη βιαιότητα, που εδώ είναι ποίηση και δημιουργία μιας φόρμας extrême.

Στη *Μήδεια* του Μύλλερ μπερδεύονται οι εποχές, οι αναγνώσεις, οι ιδέες, οι ποιητές, οι εξουσίες, οι εραστές. Η θεατρική πρωτοπορία μάς αφήνει *διπλά άπορους: πρώτον για το μέλλον και το παρόν μας και δεύτερον για τις εκδοχές του*

---

[209] Χάινερ Μύλλερ, *Μήδειας Υλικό*, Άγρα, Αθήνα 1996.
[210] M. M. Donald, *Αρχαίος Ήλιος - Νέο Φως*, Εστία, Αθήνα 1993, σ. 191.
[211] *Ό.π.*, σ. 193.
[212] *Ό.π.*, σσ. 193-194.

παρελθόντος μας. Η Μήδεια μεσουρανεί στον 20ό αιώνα, μέσω του Χ. Μύλλερ, και γίνεται η αφορμή για να τεθούν τα ζητήματα που συνθέτουν τον δυτικό πολιτισμό: εξουσία, σεξουαλικότητα, γνώση, τρέλα. Στον Μύλλερ *είναι μία μορφή πολιτιστικής εξέγερσης και διαμαρτυρίας, που αυτή τη φορά σπάει κώδικες, γλώσσα, νόρμες, ιδεολογίες και τρόπο ζωής*. Μια δοκιμή ριψοκίνδυνα σύγχρονη που ωστόσο επαναφέρει το τραγικό πρότυπο στη θεατρική σκηνή.

Οι Μήδειες συνεχίζουν τη διαχρονική τους πορεία, σε κάθε θεατρική ανάγνωση και σκηνοθεσία, άλλοτε ως άγγελοι σωτηρίας και ιερότητας και άλλοτε ως τέρατα καταστροφής και πανουργίας. *Οι ψυχικές αποδόσεις και οι ιδιότητες της Μήδειας διατηρούνται όσο συνεχίζονται οι παιδοκτονίες παντός τύπου, συμβολικές ή πραγματικές*. Οι αναφορές της μεταλλάσσονται, συγχωνεύοντας και τη δική μας προσπάθεια, μετονομάζονται μέσα στα ερμηνευτικά ρεύματα της αρχαιογνωσίας ή της ψυχανάλυσης, αλλά συγχρόνως *συνθέτουν και οριοθετούν την αναπαράσταση, την περιπέτεια και την εξιστόρηση των ψυχικών υποθέσεων και κατορθωμάτων ενός μυθικού αρχετυπικού προσώπου*.

6.5 Συμπεράσματα για τη διαχρονική πορεία του τραγικού προσώπου και του μύθου

Η συμπερασματολογία για τη διαχρονική πορεία του αρχαίου δράματος, *εν προκειμένου της Μήδειας,* δεν είναι ποτέ πλήρης. Ως προς το πρόσωπο της Μήδειας, θα μπορούσαμε καταρχάς να πούμε ότι το αινιγματικό βάθος της ψυχικής και ιστορικής χοάνης απ' όπου εκκινεί η ηρωίδα έχει χαθεί, αφού στους κατοπινούς συγγραφείς και αναγνώστες χάθηκε ή αποσιωπήθηκε το τελετουργικό και μυθικό υπόβαθρο της μορφής της. Ζούμε σ' έναν κόσμο όπου το βίωμα δεν είναι πλέον υπόθεση μιας κοινωνικά οργανωμένης εμπειρίας, όπως η παραδοσιακή τελετή, αλλά της συγκυρίας.

Ο μύθος, τουλάχιστον ως συλλογική αναπαράσταση που συνέχει την κοινότητα στο σύνορο του αυθόρμητου και του οργανωμένου, δεν είναι πια ζωντανός. *Οι έννοιες του χάους -ψυχικού και κοσμικού- τείνουν να καθοριστούν, και να δεσμευτούν ή αποβάλλονται ως έννοιες που παρεμποδίζουν την πρόοδο.* Ο μύθος και το χάος *γίνονται έννοιες σαφώς προσδιορίσιμες και επανεκδίδονται.* Το χάος, ψυχικό και κοσμικό, όπως ο μύθος της Αργοναυτικής εκστρατείας, η μυθική δράση της Μήδειας, έχουν χαθεί στα επόμενα κείμενα και σε κάθε τύπου αφηγήσεις. *Το μυθικό υπόβαθρο των ηρώων, των θεατών και των συγγραφέων έχει υποχωρήσει.* Ο μύθος γίνεται μεμονωμένη "έντεχνη" συμβολική αναπαράσταση, στην καλύτερη περίπτωση, και *μας περιλαμβάνει "κατά συνθήκην".* Δεν μας ανατρέφει, δεν μας διαπαιδαγωγεί, πλάθοντας μορφές, σύμβολα, σύνορα, όρια, έρωτες και θεούς.

Η ρωγμή της αμεσότητας έχει διευρυνθεί και μένει αγεφύρωτη και απροσπέλαστη. Γι' αυτό και η πολυσημία, η ιδιοφυΐα και ο πλούτος των αρχαίων ποιητών, *δεν θα επαναληφθεί ποτέ* στις επανεγγραφές των μύθων, η ανάγνωση των οποίων μύθων προκαλεί πάντα προβλήματα ερμηνείας. *Ήρωας και θεατής έχουν χάσει την αμεσότητα της σχέσης τους.* Η αμεσότητα της αφήγησης του μύθου έχει θρυμματιστεί. Η ιστορία των πόλεων, των ηρώων και των προσώπων,

συρρικνώθηκε στα όρια της περατότητας. *Τι απομένει λοιπόν, ώστε να προβαίνουμε σε αλλεπάλληλες επανερμηνείες μύθων και τραγικών προσώπων; Τι προκαλεί τη διαχρονική πορεία και πολύ περισσότερο τι προτρέπει σε διαχρονική ανάγνωση;*

Ο μύθος υποχωρεί όπως και η φαντασμαγορία του, η δε τραγωδία μεταλλάσσεται· εκείνο που μένει ζωντανό και υπάρχον είναι η βιωματική διερώτηση του ήρωα η οποία παραμένει διαρκώς αναπάντητη, μετέωρη και ανοιχτή. Μένει επίσης *η δημιουργική αναπαράσταση του ενεργούντος (και γι' αυτό τραγικού) ανθρώπου, που δρα και σφάλλει διαρκώς έτσι ώστε να γίνεται "ο καθένας"*. Ο άνθρωπος πράττει και γίνεται η πηγή και η αιτία των πράξεών του, μια αναπαράσταση του πάσχοντος[213]. Εκείνο που μένει είναι η αναπαράσταση του προσώπου ή της καταστάσεως που βυθίζεται ο ήρωας όλο δύναμη. *Ότι αποκαλούμε, μοίρα, ήθος και ζωή.*

Ο πάσχων άνθρωπος παρουσιάζεται στις θεατρικές αναπλάσεις της αρχαίας τραγωδίας αλλά και στις επανεγγραφές της *Μήδειας* από τον Σενέκα, τον Κορνέιγ και τον Ανούιγ, όπως και από άλλους συγγραφείς στους οποίους δεν αναφερθήκαμε διεξοδικά. Ό,τι εντέλει οδηγεί στην επανέκδοση των τραγικών μορφών είναι η επιθυμία απόδοσης του ανθρώπινου πόνου. "Η αρχαία τραγωδία", σημειώνει ορθά[214] η M. Mac Donald, "οσιώνει τη λυτρωτική δύναμη του ανθρώπινου πόνου". Η απόδοση και η επανεγραφή του ανθρώπινου πόνου λειτουργεί λυτρωτικά. Μετά από τον Ευριπίδη, οι συγγραφείς επανέρχονται στο ερωτικό πάθος, την προδοσία, τη φονική μητέρα, την ετερότητα, το πολιτισμικά διαφορετικό. Επαναδιατυπώνονται έτσι οι απόψεις για τον έρωτα, τον Άλλον, την κοινότητα, τον πολιτισμό, την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά, και επιπλέον για την εξουσία, την ιεραρχία και την κυριαρχία.

Η διαχρονία της *Μήδειας* του Ευριπίδη (τουλάχιστον ως προς τις τρεις διαφορετικές στιγμές που τη συναντάμε, στον Σενέκα, τον Κορνέιγ και τον Ανούιγ) *είναι εφαλτήριο για να αποδοθεί το σημασιακό πλέγμα* μέσα στο οποίο φορτίζεται το γυναικείο πρόσωπο της παρέκκλισης, στη λογοτεχνία και το δράμα. Παράλληλα είναι το εφαλτήριο για να φωτίσουμε τις πλευρές του πολιτισμού που σχολιάζουν

---

[213] J. -P. Vernant- P.Vidal- Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1983, σ. 79.

[214] M. Mac Donald, *Αρχαίος Ήλιος - Νέο Φως*, Εστία, Αθήνα 1993, σ. 16.

την ετερότητα, την ουτοπία καθώς και τα αντίθετά τους, δηλαδή τη βαρβαρότητα, την ταυτότητα της κοινότητας και την εξουσία.

Οποιαδήποτε απόδοση της *Μήδειας* αλλά και κάθε άλλου τραγικού προσώπου, *είναι η αφορμή και το έναυσμα* για να δοθεί απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα. Μέσα από τις *προσλαμβάνουσες ιδιαιτερότητες* κάθε εποχής, δίνονται απαντήσεις για το πώς "να βλέπουμε", τη σκέψη, τον τρόπο ζωής, την οργάνωση της ψυχής και της πόλεως. Κάθε *"νέα" Μήδεια*, κάθε άλλη εικαστική λογοτεχνική, θεατρική, γλυπτική απόδοσή της, φωτίζει τις ψυχικές και κοινωνικές διαστάσεις του παρόντος αλλά και του παρελθόντος.

Μέσα από τις αναπλάσεις της μορφής εξετάζεται το περιβάλλον μας αλλά κυρίως σκιαγραφείται η *θέαση* αλλά και η *ιστορία* της πορείας του δυτικού υποκειμένου. Η μελέτη της διαχρονίας του αρχαίου δράματος, *της Μήδειας*, είναι *μελέτη ιδεών, γραφής, λόγου και πολιτισμού*. Είναι μελέτη για *την αναζήτηση της αλήθειας*. Το αρχαίο δράμα επισημαίνει *τη διφυΐα* της ψυχής, την πολικότητα ή την αντιπαλότητα όπου εμπλέκεται το θυμικό για την αναζήτηση της αλήθειας του κόσμου αλλά και την προσωπική αλήθεια του καθενός. Στις αναζητήσεις αυτές τα τραγικά πρόσωπα, η Μήδεια και ο Ιάσων, αποδίδουν *το νόημα του κόσμου, διπλό, αμφίσημο*.

Στις μετά τον Ευριπίδη οι επανερμηνείες της μυθικής μορφής, το αν και κατά πόσο η τραγική μορφή αποδίδεται μέσα από την αμφιθυμία των ιδιοτήτων της, αποτελεί το μέτρο για να διαπιστώσουμε τη διαφορά θεώρησης του αρχαίου κόσμου με τον σύγχρονο κόσμο Στην ίδια οπτική υπακούει κατά καιρούς και η ανάγνωση των φιλοσοφικών ή άλλων δραματουργικών κειμένων. Συγκεκριμένα, ανάλογα με το πώς ερμηνεύονται θεμελιώδη κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας όπως η *Πολιτεία* του Πλάτωνα ή η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, οδηγούμαστε και σε ποικίλες αποδόσεις του αρχαίου δράματος. Η *δυτική παράδοση* ξαναδιαβάζει διαρκώς την ελληνική σκέψη που αφορά την ποίηση, τη δημιουργία, την ουτοπία, τη γυναίκα, την εξουσία. Ό,τι δηλαδή καθορίζει την παιδεία, τη διάγνωση του οντολογικού προβλήματος, ή ακόμη τις υφολογικές και ερμηνευτικές διατάσεις της γραφής και της ανάγνωσης.

Η διαχρονική πορεία της *Μήδειας*, σε λογοτεχνικό και δραματουργικό επίπεδο οδηγεί στα εξής ερωτήματα:

- Η έλλειψη του μυθολογικού υποβάθρου, στις κατοπινές μεταπλάσεις, όπως και η έλλειψη των τελετουργικών διαδικασίων, σε ποια ερμηνευτική διάσταση προσανατολίζουν, γύρω από την παιδοκτονία και τη φονική μητέρα;
- Η έλλειψη της αντιπαλότητας, των διπλών ιδιοτήτων της Μήδειας, ως στοιχείων αντίθετων αλλά και συμπληρωματικών του τραγικού προσώπου της, σε ποιες σημασιοδοτήσεις κατευθύνει;
- Εφόσον, στις επανεγγραφές του τραγικού προσώπου, ιδιαίτερα μετά τον Σενέκα, παρουσιάζεται μία μορφή τερατικής και μαγικο-θρησκευτικής μητρότητας όπως και άκρατου δολοφονικού μένους, πώς ερμηνεύεται η εκφορά μιας τέτοιας ανοίκειας μορφής;
- Εφόσον το "ανοίκειο" μιας παιδοκτόνου επενδύεται με πανουργία, δόλο, φονική εξαπάτηση, μαγικές διαστάσεις, γιατί υπάρχει η αναγκαιότητα να ξαναπαίζεται το δράμα ή να ξαναδιαβάζεται;
- Το ότι στον Κορνέιγ δεν υπάρχει καν παιδοκτονία, αλλά μόνο δόλος, πολιτική πανουργία και φονικότητα, είναι άσχετο με την *"α-τραγική" περίοδο μπαρόκ* στην οποία ανήκει το έργο του;
- Γιατί η παιδοκτονία στον Ανούιγ συνοδεύεται από την αυτοκτονία και την αυτοτιμωρία, την αυτοκαταστροφή, έτσι ώστε να είναι προϋπόθεση της δικαίωσης στις επόμενες επανεγγραφές του μύθου;
- Γιατί επιλέγουν οι συγγραφείς, αιώνες μετά, να γράψουν ξανά *Μήδεια*; Τι συντηρεί τη διαχρονία του τραγικού προσώπου; Πρόκειται για επιθυμία αναθεώρησης της αρχαιοελληνικής παράδοσης συνολικά ή μήπως ενδιαφέρουν τα ειδικά χαρακτηριστικά της τραγικής μορφής;

Στη μελέτη μας προσπαθήσαμε να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα, και καταλήξαμε σε ορισμένα συμπεράσματα:

1. Χρειάστηκε η επιστροφή στον Ευριπίδη για να συνειδητοποιήσουμε το μέγεθος της μεταγενέστερης *διαχείρισης* που είχε δεχτεί η τραγική μορφή. Η *ερμηνεία* του αρχαίου έργου μετά τον Ευριπίδη, θέλει τη *Μήδεια* ένα έργο για την ακραία ζήλια, την παιδοκτονία, τη μαγεία. Αντίθετα με τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, η ευριπιδική *Μήδεια* είναι ένα έργο εντυπωσιακά σύνθετο. *Το ψυχικό συναντά το πολιτικό και το πολιτισμικό και η πόλη κρίνεται από την τελετουργία.*

2. Η Μήδεια, χωρίς τη μυθολογική και τελετουργική παράδοση, μένει ένα πρόσωπο *διαχρονικά ακατανόητο* και ανερμήνευτα "κακό", ακόμα και σε ό,τι αφορά την ανάγνωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη. *Μύθος και τελετουργία* επιμένουν στις ρίζες του ασυνείδητου και δικαιολογούν τη δράση του μυθικού προσώπου. Όταν ο μύθος χάνει τη διάσταση του εσωτερικού μας ψυχικού χάους, αποκλείεται να μας αφορά η Μήδεια, πέρα από το φιλολογικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μορφή της.
3. Η αμφισημία της δράσης του προσώπου αλλά και των καταστάσεων στις οποίες εμπλέκεται στις κατοπινές αναπλάσεις αποσιωπάται. Το βαρβαρικό, το αλλότριο, το ξένο μαζί με το ελληνικό, το ταυτόσημο, το ίδιον, δεν λαμβάνονται υπόψη. Η ποικιλόμορφη διχοστασία που παράγει συγκρούσεις αλλά συνθέτουν και τη δράση και τη αλήθεια στον *αρχαίο κόσμο*, συνήθως αποσιωπούνται στις μετέπειτα ερμηνείες, οπότε οι μονόδρομες απαντήσεις για την αλήθεια και την ηθική του κόσμου γίνονται τουλάχιστον προβληματικές και δημιουργούν αγωνιώδη ερωτήματα για την *ιστορία των ιδεών και του πολιτισμού.*
4. Στη διαχρονική αναβίωση του προσώπου υπήρξε *πολιτιστικά* η ανάγκη να δοθεί ενιαία απάντηση *στο πρόβλημα* του τραγικού ήρωα. Ο πρώτος που απαντά καίρια ήταν ο Σενέκας, όταν παρουσιάζει τη Μήδεια ως ανοίκεια μορφή, μια μάγισσα θεά που σκοτώνει θεαματικά. Το στοιχείο του φόνου αλλά και της παιδοκτονίας ευρύτερα εξαπατά, εν πρώτοις τους θεατές και κατόπιν τους ήρωες ή τους συγγραφείς, αφού από τον Σενέκα (αλλά και αργότερα), γίνεται η διαπίστωση ότι "η παραχώρηση-αποσιώπηση του τραγικού υποκειμένου στην ψυχαγωγία λυτρώνει από τη λύπη, το φόβο, το φθόνο, το θάνατο, την προδοσία, τις αντίξοες ψυχικές διεργασίες".
5. Κάθε "ανοίκειο" συσσωρεύει όλα τα κακά του κόσμου. Στο θέατρο, βλέποντας το απόλυτα κακό, την πανουργία, το δόλο, την παιδοκτονία, αθωώνουμε τον εαυτό μας, *αλλά χωρίς προσωπικό βίωμα.* Το ανοίκειο γίνεται μια υπερβολική αφήγηση που δεν μας αφορά. Αυτό είναι το *ανοίκειο θέατρο του Σενέκα*, το οποίο κατά τη γνώμη μας είναι και ο σημαντικότερος σταθμός, αφού σφραγίζει την αναβίωση της τραγικής μορφής στους επόμενους αιώνες.
6. Το μπαρόκ στο θέατρο, τόσο σκηνικά όσο και δραματουργικά, προσαρμόζει την τραγική μορφή στις ανάγκες της εποχής. Ο Κορνέιγ προσδιορίζεται *περισσότερο από κάθε άλλον* στο ύφος της εποχής του *αλλά και στους*

έμμετρους κανόνες της ποίησης που επιβάλλει η ανάγνωση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Η *μπαρόκ Μήδεια,* συσχετίζεται με τις ιστορικο-κοινωνικές διαστάσεις της εποχής που αναπλάθεται η τραγική μορφή. *Πρόκειται για μια ανάπλαση περισσότερο χώρου και τοπίου και λιγότερο ήθους και χαρακτήρων.*

7. Ως προς τις αναπλάσεις του Ανούιγ, η αυτοκαταστροφή του τερατικού και του διαφορετικού, έτερου και Άλλου παρουσιάζεται σαν πτυχή της ψυχής του ήρωα. Η μητέρα είναι πρωτίστως ερωμένη, σύζυγος και περιθωριακή προσωπικότητα, και λιγότερο *σύμβολο και μορφή καθάρσεως.* Έτσι προετοιμάζεται το έδαφος για τις πολύ μεταγενέστερες εκδοχές τύπου Μύλλερ.
8. Η ερμηνευτική της αρχαιοελληνικής παράδοσης ασχολείται με το σώμα όλων των αρχαίων κειμένων. Η διαχρονία της *Μήδειας* είναι ένα τμήμα αυτής της ερμηνευτικής. Η ιστορία του πολιτισμού είναι ιστορία διακειμενικότητας, με τα ίδια ερωτήματα να τίθενται από τον αρχαίο κόσμο έως σήμερα. Με τρόπους διαφορετικούς, με γλώσσα που παραλλάσσει μέσα στην -πόσο άραγε- "μακρά διάρκεια", αναρωτιόμαστε πέραν του χρόνου και του χώρου για τα ίδια ζητούμενα. *Αιώνες σκέψης και γραφής και είμαστε το ίδιο αμήχανοι μπροστά στο τραγικό ερώτημα: "Τι πράξω;"*

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η δεκαετής ενασχόλησή μου με τη Μήδεια με δίδαξε *ό,τι η γνώση και η κατανόηση των θεμελιωδών προβλημάτων της ζωής σχετίζεται καταρχάς με την εμπειρία του προσώπου και της πόλης και κατόπιν με τις θεωρίες της ερμηνευτικής*. Η αρχαία τραγωδία μελετά τον ανθρώπινο πόνο, το βίωμα, την ψυχή και την πόλη και γι' αυτό τα ζητούμενά της είναι ισχυρά και σήμερα: η ύβρις, η στάσις, η έρις, ο άνθρωπος που αντέχει, ή δεν αντέχει, τα παθήματα της ψυχής και της πόλης. Οι δυνάμεις του ασυνείδητου, ο φόβος, η αγωνία, η σύγχυση, το τραύμα, αποτελούν τα θεμέλια του τραγικού λόγου και συχνά οι ήρωες της τραγωδίας αποτελούν παραδείγματα αντοχής μπροστά στο ανυπέρβλητο, το αδύνατο και το ανήκουστο.

Ο τραγικός λόγος στηρίζει την πόλη αλλά και την αμφισβητεί. Η τραγωδία προτείνεται ως νόημα και αλήθεια της ζωής εμπεριέχοντας και κρίνοντας την ουτοπία των ζητουμένων της ανθρώπινης δημιουργίας. Μέσα από τις επί σκηνής συγκρούσεις, υποδεικνύεται ότι η ενότητα δεν συντίθεται από "τα όμοια" αλλά από τη διαφορετικότητα, από τα αντίπαλα κομμάτια μιας διαλεκτικής σύνθεσης. Αυτό είναι το κυρίαρχο σχήμα της αρχαιοελληνικής δημιουργίας και σκέψης, που παραμένουν βαθιά τραγικές, ακριβώς επειδή παρουσιάζουν τη διένεξη των αντίπαλων όψεων της ζωής μέσα στην πόλη, στον οίκο και την ψυχή. Η αντιπαλότητα των φύλων, των πολιτισμών, του κέντρου με την περιφέρεια, της πόλης και του οίκου, της ταυτότητας με την ετερότητα φέρνει αντιμέτωπα στοιχεία που μεταμορφώνουν και συνθέτουν την *ενότητα* της πόλης αλλά και το νόημα της δημοκρατίας.

Στην τραγωδία, τη δημοκρατία την αναγγέλλουν οι γυναίκες. Το χάος και η αταξία του τραγικού, αλλά και του εορταστικού βιώματος, αναπαράγεται από τις γυναίκες, που συνιστούν το διαφορετικό στοιχείο της κοινότητας και παρέχουν -όχι ως δεδομένο αλλά ως ανοικτό διακύβευμα και καρπό μιας συμφιλίωσης σε ανώτερο επίπεδο- εκ νέου τη δημιουργία, την τάξη και τη δημοκρατία. Στην τραγωδία, ήρωες και πολίτες συμβιώνουν πάνω στο ασυμφιλίωτο, γνωρίζουν τη

διασάλευση, βιώνοντας από κοινού *την επιθυμία* ή την *εμπειρία της αποκατάστασης*. Η εμπειρία αυτή καθοδηγείται τραγικά από τη γυναίκα, η οποία σιωπά στην πόλη, δεν συμμετέχει στους θεσμούς που εκφράζουν τη δημοκρατία, αλλά πενθεί στην εστία του οίκου, διαφυλάσσοντας τη μνήμη του ηρωικού παρελθόντος. Το βίωμα αυτό είναι οδυνηρό, όπως άλλωστε και ο πόλεμος ή ο αγώνας για τη δημοκρατία. Ο κόσμος που περιγράφεται στην αρχαία τραγωδία πάσχει λόγω της *ύβρεως* και της *έριδας*, είναι ένας κόσμος έκπτωτου θεού. Αυτός ο *πεπερασμένος, θνήσκων κόσμος* ιερουργεί συμβολικά το *τέλος* (*τελετουργία*), μέσα σε *όρια* που δοκιμάζονται (*τραγωδία*), για την ανεύρεση *σκοπού* και *μέτρου* (δηλαδή της *δημοκρατίας*). Ο *πάσχων κόσμος* της τραγωδίας ταυτίζεται με τον κόσμο της πόλεως. Η διαδικασία της τραγικής ανατροφής των πολιτών σχετίζεται με την αναγνώριση των στοιχείων του *βάρβαρου*, του *ξένου*, του *διαφορετικού*, του *αιώνια Άλλου*, είναι λοιπόν μια διαδικασία *μυητική* η οποία συμβάλλει στη δημοκρατία.

Η τραγωδία ανοίγει διάλογο και με το ανείπωτο, σκαλίζοντας καταρχάς τον μύθο. Το μυθικό υλικό γύρω από τα τραγικά πρόσωπα είναι το πρωτογενές υλικό πάνω στο οποίο η τραγωδία προβληματίζεται, αμφισβητεί και προτείνει ένα νέο τραγικό ήθος. Ο μύθος αναπαριστά το ασυνείδητο, -συχνά και την ιστορία των οίκων και των πόλεων όπως είναι κρυπτογραφημένη στον Λαβύρινθό του- σχεδιάζει τον ορίζοντα της φαντασιακής-ψυχικής ζωής. Αυτή ήταν εξάλλου η υπόθεση εργασίας μου όταν μελέτησα το μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας. Οι μυθικές αφηγήσεις για τη Μήδεια και τον Ιάσονα είναι πλούσιες και συχνά αλληλοσυγκρουόμενες. Ο Ευριπίδης επιχειρεί τη πρώτη διαχείριση του μυθικού υλικού, κάνοντας τη δική του επιλογή. Με ερμηνευτικό βοήθημα το ευριπίδειο κείμενο μελέτησα, πίσω από το τραγικό κείμενο τις ίδιες τις καταβολές του μύθου. Υπόθεση εργασίας που συμπλέει με την ερμηνευτική των κειμένων και την ανάγνωση των μύθων, έτσι όπως προτείνεται από την ιστορική-αρχαιογνωστική ερμηνευτική, την ανθρωπολογία, τη θρησκειολογία και την ψυχανάλυση.

Διαπίστωσα, λοιπόν, ότι από την Αργοναυτική εκστρατεία ώς την *Οδύσσεια* τα ταξίδια κατορθωμάτων που αφηγούνται την περιπλάνηση του ήρωα, είναι ταξίδια μυητικά, καλλιεργούν την αυτογνωσία του ήρωα και τον προετοιμάζουν να δράσει ως πολίτης. Σ' αυτά τα μυητικά ταξίδια, όπου υπάρχει άβατο ιερό, ή ανίερος

τόπος, φυλάσσεται από μια γυναίκα (ή ένα τέρας), μία φύλαξη χθόνια και υπερβατική που διατηρείται και στην πόλη. Όπου υπάρχει αδιέξοδο, εμπόδιο ή σκοτάδι, η γυναικεία συμβολή (θεϊκή ή χθόνια), γίνεται τεκμήριο και δρόμος, οδηγεί στη σωτηρία. Άλλοτε θεές, η Μήδεια ή και άλλες χθόνιες μητέρες-ερωμένες *γνωρίζουν διεξόδους που διασώζουν τον ήρωα. Όπως άλλωστε και οι πένθιμες* μητέρες στη τραγωδία διασώζουν το παρελθόν του ηρωικού ήθους, τη μνήμη ολόκληρης της πόλης.

Τα εξερευνητικά ταξίδια, στον ελληνικό χώρο ή στην βαρβαρική και την τερατική επικράτεια εξελληνίζουν με την ίδια την αφήγηση μέσω των κατορθωμάτων, και την αναμέτρηση με το τρομακτικό. Ο μυθικός ήρωας μαθαίνει να προσπερνά τις δυσκολίες της θάλασσας -της συμβολικής μήτρας του κόσμου-, εκπολιτίζει τη γυναίκα-τέρας, ιερό και παγίδα και γνωρίζει την ταυτότητά του. Το ταξίδι της Αργοναυτικής εκστρατείας είναι ένα εκπολιτιστικό ταξίδι κατορθωμάτων, ισοδύναμο της συμβολικής κατάβασης (και επιστροφής) από τον Άδη. Από την Αργοναυτική εκστρατεία ως την *Οδύσσεια* μαθαίνουμε ότι η περιπλάνηση, *η "αλητεία" στον κόσμο είναι ταξίδι ψυχικής αναζήτησης, διαλόγου με τις εικόνες και τις παραστάσεις που η ψυχή γεννά, με στόχο την ανακάλυψη της χαμένης ταυτότητας του ταξιδευτή, του αφηγητή, του θεατή-αναγνώστη.*

Όριο κάθε τέτοιας περιπλάνησης και μύησης είναι η γυναίκα, η οποία καθορίζει τον ήρωα στον μύθο, όπως υπενθυμίζει η τραγωδία. Η γυναίκα, στον μυητικό πυρήνα του μύθου, αναγεννά τον ήρωα, βυθίζοντάς τον στα σκοτάδια της γέννησης του, στα άβατα σπηλαίων και κρυπτών, ενώ συγχρόνως του υποδεικνύει το δρόμο της επιστροφής στην κοινότητα της ζωής. Ο ήρωας επιστρέφει δυνατότερος και σοφότερος από το ταξίδι, γιατί έχει καταργήσει τα όρια του κόσμου έχοντας λάβει την πολύτιμη γνώση της αναμέτρησης με το θάνατο. Μεταδίδει λοιπόν, στον κόσμο τη νέα αλήθεια, ότι τα όρια είναι ανεξάντλητα και ότι *ο κόσμος είναι απέραντος. Στην κατάλυση των ορίων, σε όλες τις μυθολογικές* αφηγήσεις, η γυναικεία παρουσία είναι κυρίαρχη. Η ίδια πορεία προς την κατάλυση των ορίων του κόσμου επαναλαμβάνεται και στην τραγωδία, τη *Μήδεια,* μόνο που *η τραγική αυτή περιπλάνηση είναι εσωτερικά αφόρητη και αφορά την ψυχή, τον οίκο και την πόλη.*

Η αναζήτηση *της ουτοπίας* συνδέεται με τη *γυναικεία υπόσχεση* στο μύθο, αναζήτηση η οποία στην τραγωδία και στην πόλη, παραμένει άκαρπη. Η ουτοπία είναι εφιαλτική στη *Μήδεια*, άλλα εμπεριέχεται το ταξίδι προς αυτήν, ένα ταξίδι δακρύων, δοκιμασιών και καταμεσής του Άδη. *Ό,τι υπάρχει, είναι εδώ στην τραγωδία, έχει σύνορο τον Άδη, και παραδίδεται μέσω της συμφιλίωσης μας με το θάνατο.*

Το πρωικό ήθος μετατρέπεται σε τραγικό όταν η επιστροφή στην πολιτισμένη χώρα -Αθήνα, Κόρινθο ή Ιωλκό- αποδεικνύεται ανέφικτη, ψευδής. *Ο Ιάσων δεν βασιλεύει και η Μήδεια δεν εκπολιτίζεται ποτέ.* Στην τραγωδία, βιώνουμε την τραγική αγωνία για να μάθουμε πώς να ζούμε και με ποιους όρους. Οι μυθικοί ήρωες γίνονται *φαρμακοί*, *"καθάρματα"*, για να σώσουν την πόλη από την τυραννία. Η Αθήνα, ως κέντρο, ανταλλάσσει ρόλους με την περιφέρεια, την Κόρινθο. Στην αρχαία τραγωδία, η περιφέρεια και το κέντρο υποδηλώνουν τους τόπους καθάρσεως και θεραπείας κάθε είδους νοσημάτων. Η *υπόσχεση της αγαθής πόλεως* είναι όρος ζωής και συμβολίζεται στο έργο από την Αθήνα, που δέχεται τους φαρμακούς, γεγονός που υποδεικνύει τη δημοκρατία ως πιθανή πρόταση ζωής. Η αποδοχή των κακών και αποπομπιαίων *"καθαρμάτων"* της περιφέρειας (της Κολχίδας ή της Κορίνθου) στο κέντρο (στην Αθήνα) που εισάγει το ευριπίδειο κείμενο, διαδίδει την δυνατότητα των καθαρμών της κάθε πόλης.

Ο *φαρμακός φέρει την κάθαρση*. Η Μήδεια εκδιώκεται όχι ύστερα από ψηφοφορία -όπως υπαγορεύουν οι διαδικασίες αποπομπής των φαρμακών στην αθηναϊκή τελετουργία- αλλά από τον ίδιο τον τύραννο στην τραγωδία. Το "ποιος νοσεί" και "ποιος θεραπεύει", όμως, αποτελεί πρόβλημα για την ερμηνευτική της *Μήδειας*, δεδομένου ότι το πολύτιμο *φαρμακείο* της, είναι ιδιαίτερα δυσνόητο. Ο *φαρμακός πάσχει και απειλεί*. Ο *τύραννος* (και όχι η πόλη) *φοβάται και εξορίζει*. *Το "κάθαρμα"* που εξορίζεται έχει δώσει την αιτία για να εξεταστεί η νόσος της πόλης, της κοινότητας, και *"γινόμαστε-είμαστε όλοι οικείοι"* μαζί του. Το *"κάθαρμα"* αυτό είναι η Μήδεια, η φαρμακός, που καθαίρει την πόλη από την τυραννία. Οι καθαρτήριες ιδιότητες της *Μήδειας* του Ευριπίδη επιδιώκουν δύο πράγματα: την καταγγελία της νόσου και το τέλος της τυραννίας. Η Μήδεια και ο Ιάσων, ως αρχετυπικό ζευγάρι της θεραπείας, δρουν καταλυτικά στην αντιμετώπιση κάθε νόσου, εναλλάσσοντας διαρκώς μεταξύ τους, τους ρόλους του πάσχοντος με

τον θεράποντα-ιατρό, την επιδημία της νόσου με τη διάδοση της θεραπείας της. Ο Ευριπίδης εξαντλεί την *αμφισημία των φαρμάκων* της Μήδειας, φορτίζοντας τη, με το δημοκρατικό ήθος που αναγνωρίζει τη *φαρμακεία του λόγου* -ένα λόγο φάρμακο και φαρμάκι- στον οίκο και στη πόλη. Ο τραγικός λόγος στη *Μήδεια* είναι λόγος *φαρμακός*, γιατί γοητεύει και θεραπεύει μέσω της μηχανικής των σχεδίων της ηρωίδας.

Το ίδιο *μηχανικά*, (δόλια, παγιδευτικά) σ' ολόκληρη την τραγωδία -αλλά ιδιαίτερα στη *Μήδεια*- ακούγεται ο *γυναικείος λόγος*. Η γυναικεία ρητορική ομολογεί μηχανικά, το ανυπόφορο και αυτό δεν επιδέχεται θέσμιση. Οι γυναίκες δεν συμμετέχουν -ψηφίζοντας- στην πολιτική ζωή, αντίθετα, καταθέτουν τις *ανυπόφορες μνήμες* της ψυχής και της πόλεως, στοιχείο που ομολογείται τραγικά και συνθέτει τη δημοκρατική συνείδηση. Ο άτακτος τραγικός χώρος του ανυπόφορου είναι ανατρεπτικός, γι' αυτό και οι γυναίκες στηρίζουν την ανατροπή στην τραγωδία και τη πόλη. *Ο γυναικείος λόγος στην τραγωδία είναι σφήνα στο παρόν.* Το τραγικό και το ηρωικό ήθος έχουν ρίζα γυναικεία, εφόσον αναλύονται τραγικά μέσω του πένθους και της ανάμνησης. Η τεκνοποιία είναι απόδειξη ρώμης και ανδρείας, ο θάνατος στη μάχη ισούται με το θάνατο κατά τον τοκετό. Οι ρόλοι του άνδρα και της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα είναι ισοδύναμοι, *και εξίσου ηρωικοί.* Ο άντρας και η γυναίκα είναι μια ενότητα που σπαράσσεται τραγικά.

Τα γυναικεία δικαστήρια αναθεωρούν το δίκαιο της πόλης και το επαναπροτείνουν. Στην τραγωδία, τα πολιτικά ζητήματα της στάσεως, της έριδος και της ύβρεως προσεγγίζονται διά του λόγου των γυναικών. *Ο Ευριπίδης είναι "φεμινιστής", εκπροσωπεί έναν αρχαϊκό φεμινισμό.* Το γυναικείο γένος είναι συμμετρικό με το γένος των ανδρών. Γένος σοφό, ερευνητικό, εξοικειωμένο με το θάνατο, μυητικό και *απροσμάχητο*, ξεσπαθώνει στη *Μήδεια* και, οργισμένο, λέει "ό,τι δεν λέγεται κοινωνικά". Οι ολέθριοι εχθροί, για την αρχαία Ελλάδα, *έλληνας-βάρβαρος, γυναίκα-άντρας*, στην τραγωδία της *Μήδειας* είναι *σύζυγοι*, μια *ενότητα* που σπαράσσεται.

Ο ξένος, ο διαφορετικός, ο Άλλος είναι το άλλο κομμάτι του ίδιου μας του εαυτού, μέρος της κοινότητας και του οίκου. Μιλώντας για τις γυναίκες στην αρχαία τραγωδία, μιλάμε ουσιαστικά για τη διάσταση της πόλης που απειλεί και υπάρχει στο εσωτερικό της. Ο ιστορικός ρόλος της γυναίκας είναι *πράγματι*

αθέατος, δεν εκδηλώνεται στην Εκκλησία του Δήμου και στο κέντρο της Αγοράς, αλλά αποθεώνεται στο κέντρο του οίκου και στην τραγική σκηνή. *Μήπως αυτά τα κέντρα (Αγοράς και οίκου) σχετίζονται ιδιαίτερα μέσω της τελετουργίας;*

Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον *η μητρότητα* έχει ξεχωριστή θέση. Όλες οι μεγάλες μητρικές μορφές -θεότητες, τραγικές ηρωίδες ή προστάτιδες της μητρότητας- στις αρχαιοελληνικές αφηγήσεις έχουν διαπράξει παιδοκτονίες, ή εχθρεύονται τα παιδιά τους. *Ο φιλοπενθής πόθος, το αιώνιο πένθος*, είναι το σπουδαιότερο γνώρισμα των μητρικών μορφών του έπους, της τραγωδίας αλλά και της πόλης. Η πόλη -όπως αναφέρεται στον *Επτάφιο* του Περικλή- αναθέτει στις γυναίκες το δημόσιο πένθος. Το αστικό πένθος για τους χαμένους ήρωες της πόλεως, είναι ταυτόχρονα το *οικείο* πένθος κάθε μητέρας, σύμφωνα με την καίρια παρατήρηση της N. Loraux (*Les mères en deuil*). Τα δάκρυα οδηγούν στην παραφορά, στο πάθος, συχνά και στο έγκλημα. Οι μορφές του έπους, η Πρόκνη, η Φιλομήλα, η Ινώ, είναι τα πρώτα παραδείγματα παραφοράς, παιδοκτονίας και αιώνιου πένθους στις πύλες του Άδη. Στην τραγωδία -μετά την εκστρατεία στην Τροία και την Αργοναυτική-, όταν έρχεται η στιγμή των γυναικών και του θρήνου, αυτά τα αρχέτυπα μεταλλάσσονται, αποκτούν πολιτικό χαρακτήρα και γίνονται οι τραγικές μορφές της Εκάβης, της Κλυταιμνήστρας, της Αγαύης, της Μήδειας. Στο ίδιο *πένθιμο περιβάλλον*, ανασύροντας τη μνήμη για το χαμένο ηρωικό ήθος, εγκληματούν αλλά και πενθούν αιωνίως. Το μητρικό πάθος και πένθος, ωστόσο, διαιωνίζει *αιωνίως* τη μητρότητα, *τοκίζοντας τη μνήμη όσων χάθηκαν, επιβάλλοντας στον Άδη μια νέα συμβολική γέννηση*. Ο Ευριπίδης στη *Μήδεια* συνθέτει την απόλυτη μητέρα του πένθους. Η Μήδεια δεν είναι η κακιά μητέρα που αποδίδεται στις μετα-ευριπίδειες επανεγραφές, τα συμπεράσματα όμως, γύρω από αυτήν είναι *ασύμφορα*. Η παιδοκτονία της δεν αθωώνεται ποτέ διαχρονικά, αλλά μέσω αυτής, αποδίδεται το ηρωικό ήθος, το πολιτικό θάρρος και η ψυχική δύναμη στα ανθρώπινα.

Μελετώντας τη *Μήδεια*, ασχολήθηκα κυρίως με τέσσερις θεματικές: α. Τον μύθο της Αργοναυτικής εκστρατείας, β. τη φαρμακεία της Μήδειας, γ. τον γυναικείο λόγο, και δ. τη μητρότητα. Τις ίδιες θεματικές εξετάζω και όταν μελετώ τις *αναπλάσεις της ηρωίδας από τον Σενέκα, τον Κορνέιγ και τον Ανούιγ*, προσπαθώντας να διερευνήσω τον τρόπο που αναβιώνει η τραγική μορφή και

ερμηνεύοντας τις επιλογές των νεότερων δραματουργών σε σχέση με τον Ευριπίδη και γενικά την αρχαιοελληνική γραμματεία αλλά και εξετάζουνς τις δημιουργίες τους ως αυτόνομα λογοτεχνικά έργα. Στην προσπάθειά μου αυτή με βοήθησαν ιδιαίτερα οι σχετικές μελέτες του Mimoso -Ruiz, του F. Jouan, και του Alain Moreau, οι οποίοι έχουν διατηρήσει αντίστοιχες μεθοδολογικές επιλογές. Ο Mimoso-Ruiz, ασχολείται ιδιαίτερα με τη τυπολογία της διεθνούς διαχρονικής παρουσίας της Μήδειας, σε όλες τις μορφές τέχνης, ο Alain Moreau αναζητά την ερμηνευτική των μύθων της τραγικής μορφής, πριν και μετά τον Ευριπίδη, ενώ ο F. Jouan μελετά ιστορικά την εμφάνιση της τραγικής μορφής στον Σενέκα, τον Κορνέιγ και τον Ανούιγ. Η δική μου πρόταση, σ' αυτό το ήδη σημαντικό πεδίο προβληματισμού, είναι η δραματουργική μελέτη των τεσσάρων θεματικών (μύθος, φαρμακεία, γυναικείος λόγος, μητρότητα) στον Ευριπίδη αλλά και στους Σενέκα, Κορνέιγ, Ανούιγ, [όπως και η προέκταση της μελέτης για τη διαχρονία στον ελληνικό χώρο, που ελπίζω να παρουσιάσω μελλοντικά].

Η διαρκής επιστροφή στον Ευριπίδη, -που ανάγει το έργο του σε αφετηρία- θεωρήθηκε αναγκαία, εφόσον ύστερα από αυτόν η Μήδεια αλλάζει μορφή και ιδιότητες. Η διεθνής δραματουργία μετά τον Ευριπίδη καθιερώνει την αρχαία *Μήδεια* σαν ένα έργο για τη ζήλια, την παιδοκτονία τη μαγεία. Αντίθετα, το έργο του Ευριπίδη παραπέμπει στο πολιτικό ήθος, στην τελετουργία, στη θέση της γυναίκας και στο ρόλο της μητρότητας στη πόλη. Η σύνδεση του ψυχικού με το πολιτικό και το πολιτισμικό, καθώς και η σχέση της πόλης με την τελετουργία, χάνονται εντελώς στις μεταγενέστερες επανεγραφές της τραγικής μορφής.

Η Μήδεια, χωρίς τη μυθολογική και τελετουργική παράδοση, γίνεται ένα πρόσωπο *διαχρονικά σκοτεινό, ακατανόητο,* ακόμα και όσον αφορά την ανάγνωση της *Μήδειας* του Ευριπίδη. *Μύθος και τελετουργία* επιμένουν στις ρίζες του ασυνείδητου, δικαιολογούν τη δράση του μυθικού προσώπου και προσδίδουν αμφισημία στο πρόσωπο, τον λόγο τη δράση τις καταστάσεις, στοιχεία που στις κατοπινές επανεκδόσεις καταργούνται. Αποκομμένες από τα τελετουργικά συμφραζόμενα οι απαντήσεις για το νόημα της αλήθειας και της ηθικής του κόσμου γίνονται *μονόδρομες, τουλάχιστον προβληματικές* και δημιουργούν αγωνιώδη ερωτήματα για την ιστορία των ιδεών και του πολιτισμού.

Στη διαχρονική αναβίωση της Μήδειας ανέκυψε *πολιτισμικά* η ανάγκη να δοθεί μία απάντηση *στο πρόβλημα* του τραγικού ήρωα. Ο πρώτος που απαντά καίρια στη γλώσσα της εποχής του ήταν ο Σενέκας, παρουσιάζοντας τη Μήδεια ως ανοίκεια μυθική μορφή, μια φονική θεά-μάγισσα που σκοτώνει *θεαματικά*. Το στοιχείο της παιδοκτονίας εξαπατά τους συγγραφείς αλλά και τους θεατές. Ο Σενέκας προβαίνει στην εξής διαπίστωση: "το τραγικό υποκείμενο παραχωρείται στην ψυχαγωγία και έτσι λυτρώνεται από τη λύπη, το φόβο, το φθόνο, το θάνατο, την προδοσία, τις αντίξοες ψυχικές διεργασίες". Ο τραγικός ήρωας γίνεται *ανοίκειος* και συσσωρεύει όλα τα κακά του κόσμου, γίνεται αλλιώς *μυθικός* (όπου μυθικό σημαίνει όχι παραμυθία, αλλά υπερβολή). Η αφήγηση του ανοίκειου είναι *υπερβολική* και τελικά δεν μας αφορά. Αυτό είναι το *ανοίκειο θέατρο του Σενέκα,* και αποτελεί τον σημαντικότερο σταθμό στην αναβίωση της τραγικής μορφής.

Εν συνεχεία, το έργο του Κορνέιγ καθορίζεται σαφώς από το ύφος της εποχής του αλλά και από τους δραματουργικούς και ποιητικούς κανόνες που επιβάλλει μια πολιτισμική ανάγνωση της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Η *μπαρόκ Μήδεια* αποδίδεται συνδεδεμένη με τις ιστορικο-κοινωνικές διαστάσεις της εποχής και την οποία αναβιώνει η τραγική μορφή. Πρόκειται για μια *ανάπλαση χώρου και τοπίου παρά ήθους και χαρακτήρων.* Ο Κορνέιγ, ακολουθώντας τον Σενέκα, επιμένει στο *θέατρο της μορφής*, και υπηρετεί πιστά τους κανόνες του. Αποσιωπά πλήρως τους αρχαιοελληνικούς μύθους, (εφεξής ο *μύθος σημαίνει μαγεία*), και εμφανίζει επί σκηνής εξωτικές γυναίκες, που δεν γεννούν, δεν παιδοκτονούν αλλά ραδιουργούν και σκοτώνουν για την πολιτική εξουσία.

Στη μοντέρνα εκδοχή του Ανούιγ, αποδίδεται η αυτοκαταστροφή του διαφορετικού, του Άλλου. Το τραγικό σημαίνει *καταστροφή.* Η μητέρα είναι πρωτίστως ερωμένη, σύζυγος, μια ανομική προσωπικότητα που αυτοκτονεί, όχι ως *σύμβολο και μορφή καθάρσεως*, αλλά προσωποποιώντας το κοινωνικό αδιέξοδο. Με τον Ανούιγ ξαναρχίζει η συζήτηση για την επανάγνωση των ελληνικών μύθων και η Μήδεια αποδίδεται σαν μορφή οικεία και ανθρώπινη.

Η *ερμηνευτική* των αρχαίων κειμένων, έχει να επιλύσει πολλά προβλήματα που σχετίζονται με την ιστορία των ιδεών, τον δυτικό πολιτισμό, τη γλώσσα και το χρόνο. Οι σύγχρονοι μελετητές που ασχολούνται με την ελληνική αρχαιογνωσία (αναφέρομαι κυρίως σε ερευνητές στους οποίους στηρίχτηκα θεωρητικά, τους, J. -

P. Vernant, P. Vidal-Naquet, M. Détienne, N. Loraux, Marianne Mac Donald), στηριζόμενοι στην ιστορική και γλωσσολογική έρευνα (όπως για παράδειγμα του P. Decharme, και του E. Delabecque), αλλά και στην έρευνα της κλασικής φιλοσοφίας, αναβίωσαν την μελέτη του μύθου, της τραγωδίας, και της φιλοσοφίας. Άλλοτε ασκώντας έντονη κριτική σε άλλες επιστήμες του ανθρώπου, όπως την *ανθρωπολογία* (των L. Gernet, Cl. Levi-Strauss, M. Mauss, J. G. Frazer), την θρησκειολογία (M. Eliade, G. Dumézil) και την ψυχανάλυση (S. Freud), και άλλοτε αξιοποιώντας τα πορίσματά τους με τον δικό τους τρόπο.

Ελπίζω ότι η δύσκολη μαθητεία στα έργα και τους χώρους αυτούς αποδείχτηκε και για το δικό μας ερευνητικό έργο γόνιμη και επικοδομητική και ότι το αποτέλεσμα έδωσε μια ερμηνεία περισσότερο οικεία στον σύγχρονο αναγνώστη, όπου ο τραγικός ήρωας δεν παρουσιάζεται σαν κάτι το εξωκοσμικό αλλά μια πτυχή του δικού μας προσώπου. Επιπλέον, η ίδια η ιστορία του πολιτισμού και των ιδεών, είναι *συγγενής και με τη διακειμενικότητα*. Η διακειμενική προσέγγιση εκτίθεται στη διαχρονία, την αέναη συνομιλία κειμένων *διά* του χώρου και του χρόνου και *πέραν* του χρόνου και του χώρου, και συζητά συνεχώς πάνω στα ίδια ερωτήματα, τελικά για τον *άνθρωπο, από την αρχαιότητα ώς σήμερα*.

Τα κείμενα καταργούν το χρόνο, συχνά ξεπερνούν την εποχή τους και συνθέτουν την ιστορία του προσώπου και του κόσμου. Η ανακάλυψη του *αχρονικού ασυνειδήτου* που διέπει τη γραφή -και μας επιτρέπει να εξετάζουμε ελεύθερα τη διαχρονία των τραγικών και λογοτεχνικών μορφών- οφείλεται στην ψυχανάλυση, καθιερώθηκε δε αργότερα ως θεωρία της ερμηνευτικής ή θεωρία του κειμένου και του πολιτισμού χάρη στις μελέτες του P. Ricoeur. Η *αχρονία στη αφήγηση* αποποιείται προσωρινά την ιστορική δομή του χρόνου, *για να φωτίσει το χρόνο του τραύματος και της ατομικής / συλλογικής μνήμης*. Δεν εκθρεύεται την ιστορία αλλά την ερευνά ρίχνοντας φως στο *κοινωνικά αθέατο* (όχι απαραίτητα παρασκηνιακό), προβαίνοντας στην *καταγραφή των ψυχικών γεγονότων*, που είναι εξίσου σημαντική με την Ιστορία.

Τα έργα του πολιτισμού, το κείμενο, η γραφή, καταργούν τις χρονικές αποστάσεις και συνθέτουν *την πολιτισμική ιστορία*, οδηγώντας τον πολίτη, αναγνώστη, θεατή να κατανοήσει το νόημα και την αλήθεια του κόσμου, ζητούμενο κάθε γνώσης. Ο τραγικός ήρωας -η Μήδεια, η Αντιγόνη, ο Οιδίποδας- δεν είναι

πλάσματα της φαντασίας και του παρελθόντος, *αλλά οι οικείοι του αιώνιου σήμερα.* Κατά συνέπεια, οι πλατωνικοί διάλογοι, ή τα αριστοτελικά κείμενα δεν είναι η ιστορία ενός χαμένου παρελθόντος που τη διαβάζουμε νοσταλγικά *αλλά έργα που καταγράφουν -συχνά με μεγαλύτερη επικαιρότητα από τη δική μας- την εικόνα του υπάρχοντος κόσμου.* Η κατανόηση του νοήματος αυτού του κόσμου, δεν προέρχεται από τις ρωγμές της ιστορίας που μας δημιούργησε η λήθη και η νοσταλγία ενός απωλεσθέντος *είναι* (M. Heidegger), αλλά εμπεριέχεται στη *"θεραπευτική" αναγνώριση του παρελθόντος ψυχικού ίχνους, στο τραγικό παρόν.*

Έτσι λοιπόν, η ανάγνωση της *Μήδειας* γίνεται ένα πολύτιμο *βίωμα* στα οικογενειακά δρώμενα αφού *σχετίζεται με το δράμα* κάθε γυναίκας από την αρχαιότητα ώς τις μέρες μας. Και ταυτόχρονα, γίνεται *ανάμνηση* κάθε μητέρας και *α-πορία* κάθε αναγνώστη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΡΧΑΙΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Άπαντα Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων, μτφρ. Α. Παπαχαρίτσης, Πάπυρος, Αθήνα 1953.

Αισχύλου, *Ορέστεια (Αγαμέμνονας- Χοηφόρες- Ευμενίδες)*, μτφρ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Εστία, Αθήνα 1983.

- , *Ικέτιδες, Πέρσες, Επτά επί Θήβας, Προμηθέας Δεσμώτης*, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Εστία, Αθήνα 1983.

Αρχαία Σοφιστική - Τα σωζόμενα αποσπάσματα, επιμέλεια-μτφρ.-σχόλ. Ν. Σκουτερόπουλος, Γνώση, Αθήνα 1991.

Απολλοδώρου, *Βιβλιοθήκη*, τόμ. α΄, β΄, μτφρ. Α. Παπανδρέου, Α. Τολίδη, Αθήνα 1970.

Απολλώνιος ο Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1989.

Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, μτφρ. Σ. Μενάρδος, Εστία, Αθήνα 1989.

- , *Πολιτικά*, Ι, ΙΙ, μτφρ. Α. Αρβανιτοπούλου, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Ρητορική Τέχνη*, μτφρ. Α. Αρβανιτοπούλου, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Μικρά Φυσικά*, μτφρ. Ι. Ζερβός, Δαρεμάς, Βιβλιοθήκη Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων, Αθήνα 1967.

Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*, μτφρ. Φ. Γιοφύλης, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Εκκλησιάζουσες*, μτφρ. Ν. Μπαξεβανάκη, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Θεσμοφοριάζουσες*, μτφρ. Σ. Φίλιππα, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

Βιργίλιος, *Γεωργικά*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975.

Διόδωρος Σικελιώτης, *Βιβλιοθήκη*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975.

Εύμηλος, *Κορινθιακά*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1982.

Ευριπίδου Μήδεια, μτφρ. Σ. Σακορράφος, Αθήνα, α΄ εκδ. 1891, β΄ εκδ. 1960.

- , μτφρ. Γ. Περγιαλίτης, Αθήνα 1904.

- , μτφρ. Γ. Βερναδάκης, Αθήνα 1894.
- , μτφρ. Σ. Παπακωνσταντίνου, Αθήνα 1934.
- , μτφρ. Έφη Μπαστιά, Αθήνα 1940.
- *Ευριπίδου Τραγωδίαι*, μτφρ. Γ. Μιστριώτης, Αθήνα 1915.
- Ευριπίδη, *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτης, Αθήνα 1989.
- , *Μήδεια - Κύκλωψ - Άλκηστις*, μτφρ. Π. Λεκατσάς, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1978.
- , *Μήδεια*, σχόλ.-εισ. D. L. Page, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990.
- , *Ιππόλυτος, Ανδρομάχη, Φοίνισσαι*, μτφρ. Αθ. Παπαχαρίτσης, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- , *Τρωάδες*, μτφρ. Αθ. Παπαχαρίτσης, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- , *Βάκχες*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτη, Αθήνα 1985.
- , *Βάκχαι*, μτφρ. Α. Μπάλτας, Παπαδήμα, Αθήνα 1996.
- , *Ελένη*, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1977.
- , *Ίων*, μτφρ. Π. Λεκατσάς, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- , *Εκάβη*, μτφρ. Π. Λεκατσάς, Πάπυρος, Αθήνα 1978.

Ησιόδου, *Θεογονία*, μτφρ. Π. Λεκατσάς, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- ,*Έργα και Ημέραι*, μτφρ. Σπ. Ν. Φίλιππας, Πάπυρος, Αθήνα 1975.
- , *Γυναικών κατάλογος ή Μεγάλαι Ηοίαι*, μτφρ. Σπ. Ν. Φίλιππας, Πάπυρος, Αθήνα 1971.

Θουκυδίδης, *Ιστορία ΙΙ (Τα γεγονότα από το 431 π.Χ. ώς το 428 π.Χ.)*, μτφρ. Α. Γεωργοπαπαδάκος, Κάκτος, Αθήνα 1994.

Ιπποκράτης, *Γυναικολογία XXX*, Generation, ν. ΙΙ, Belles Lettres, Παρίσι 1970.

Καρκίνος, *Ναυπακτικά*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.

Ξενοφώντος Συμπόσιον, μτφρ. Αδ. Διαμαντοπούλου, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

Νόννου *Διονυσιακά*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.

Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, μτφρ. Οδ. Ελύτης, Κάκτος, Αθήνα 1990.
- , *Ηρωίδα*, μτφρ. Οδ. Ελύτης, Κάκτος, Αθήνα 1990.

Ορφικά Αποσπάσματα, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.

Ομήρου, *Οδύσσεια*, μτφρ. Ι. Κακριδής-Ν. Καζαντζάκης, Εστία, Αθήνα 1965.

- , μτφρ. Ζ. Σιδέρης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1956.

- , *Ιλιάδα*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.

Παυσανίας, Ελλάδος *Περιήγησις*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.

Πίνδαρος, *Πυθιόνικος*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1989.

- , *Ολυμπιόνικος*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1989.

- , *Νεμεόνικος*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1989.

- , *Ισθμιόνικος*, μτφρ. Ι. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1989.

Πλάτωνος Συμπόσιον, κείμ.- μτφρ. Ι. Συκουτρής, Εστία, Αθήνα 1986.

- , *Νόμοι (Ή περί νομοθεσίας πολιτικός)*, κείμ.- μτφρ. Κ. Φίλιππας, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Διάλογοι (Φίληβος, Γοργίας, Ευθύδημος)* μτφρ. Δ. Ι. Αυγερινού, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Φαίδρος*, μτφρ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος, Εστία, Αθήνα 1971.

- , *Φαίδων*, μτφρ. Κ.Θ. Αραπόπουλος, Πάπυρος, Αθήνα 1975.

- , *Πολιτεία*, τόμ. α΄, β΄, πρόλ. Ε. Παπανούτσος, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1983.

- , *Μενέξενος, Τίμαιος*, μτφρ. Ι. Γρυπάρης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1983.

Σαπφώ, *Ποιήματα*, μτφρ. Σ. Κακίσης, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

- , μτφρ. Ο. Ελύτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1985.

Σοφοκλής, *Αντιγόνη - Ηλέκτρα- Αίας*, μτφρ. Ζ. Σιδέρης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1976.

- , *Ηλέκτρα*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Καστανιώτης, Αθήνα 1984.

- , *Τραχίνιαι*, μτφρ. Δ. Ρηγόπουλος, Πάπυρος, Αθήνα 1978.

-, *Οιδίπους τύραννος*, μτφρ. Π. Ν. Δημόπουλος, Αθήνα 1981.

Ανδρεάδης Γ., *Ο γυρισμός του Οδυσσέα και ο νόστος της ποίησης στην πολιτεία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.

- , *Τα παιδιά της Αντιγόνης, Μνήμη και ιδεολογία στη Νεότερη Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989.

- , *Αντιγόνη, Δραματουργική ανάλυση - μετάφραση*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1994.

- , "*Η Φόνισσα* - Μια δομική ανάλυση", *Διαβάζω - Αφιέρωμα στον Αλ. Παπαδιαμάντη*, τεύχ. 165, Αθήνα 1987.

- , *Ο "Ηλίθιος" του Ντοστογιέφσκι και το μπδέν της γραφής*, Πλέθρον, Αθήνα 1994.

- , "Αυτογνωσία και αναγνώριση στον *Ίωνα* του Ευριπίδη", *Δρώμενα 1*, Αθήνα 1984.

- , "Η Μήδεια: Η θεά του σπαραγμού τότε και τώρα", *Εθνικό Θέατρο Ευριπίδη Μήδεια*, Φεστιβάλ Επιδαύρου 1993.

Ασλανίδης Ε., *Το μητρικό στοιχείο στη Φόνισσα - Ψυχαναλυτικό δοκίμιο*, Ράππας, Αθήνα 1988.

Βέλτσος Γ., *Autofadé - Μια ανάγνωση στον Γιώργο Χειμωνά - Τα όνειρα της Αϋπνίας*, Πλέθρον, Αθήνα 1994.

- , *Inventio*, Πλέθρον, Αθήνα, 1990.

Βιζυηνός Γ., *Διηγήματα*, τόμ. α΄, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

- , "Διήγημα - Το αμάρτημα της μητρός μου", *Εστία*, έτος Η΄, Εν Αθήναις 1883.

Γεωργουσόπουλος Κ., *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου - Το Αρχαίο Δράμα*, Εστία, Αθήνα 1982.

Δημακοπούλου Α., "Πρότερες μορφές της αμφιβολίας και της οδύνης όταν σκέφτονταν", *Διαβάζω - Αφιέρωμα στον Όμηρο*, τεύχ. 43, Αθήνα 1985.

Ελύτης Οδ., *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Γνώση, Αθήνα 1986.

Ζορμπαλάς Στ., *Ο ουμανισμός στο έργο του Ευριπίδη*, Παπαδήμας, Αθήνα 1987.

Θεόκλητος Διονυσιάδης Μοναχός, *Ο Κοσμοκαλόγερος Παπαδιαμάντης*, Αστήρ, Αθήνα 1986.

Καβάφης Κ., *Ποιήματα* (1986-1933), Ίκαρος, Αθήνα 1983.

Καραποτόσογλου Κ., *Ετυμολογικό γλωσσάρι στο έργο του Παπαδιαμάντη*, Δόμος, Αθήνα 1988.

Καργάκος Ι. Σ., *Ξαναδιαβάζοντας την Φόνισσα*, Gutemberg, Αθήνα 1987.

Καστοριάδης Κ.. *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*, Ύψιλον, Αθήνα 1986.

- , *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Ράππας, Αθήνα 1985.

- , *Οι ομιλίες στην Ελλάδα*, Ύψιλον, Αθήνα 1993.

- , *Ανθρωπογονία, Πολιτική Φιλοσοφία*, Ύψιλον, Αθήνα 1993.

Κιτσοπούλου Ελ., *Φόνισσα - Μια άλλη ανάγνωση*, Θεσσαλονίκη 1990.

Κωνσταντόπουλος Μ., *Το θέατρο του ασυνείδητου - Η ψυχανάλυση στο φως της τραγωδίας*, Εξάντας, Αθήνα 1990.

Λεκατσάς Π., *Θείον Δράμα*- Θρησκειολογική μελέτη, Κείμενα, Αθήνα 1976.

- , *Έρως* - Ερμηνεία μιας μορφής της προϊστορίας και ορφικοδιονυσιακής Θρησκείας, Δίφρος, Αθήνα 1963.

- , *Η μητριαρχία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1977.

- , *Το κάλεσμα της Θεονύφης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1980.

- , *Διόνυσος*, Εταιρεία Σπουδών, Αθήνα 1971.

- , "Η μορφή και η δράση της *Μήδειας*" (Μια ποιητική μετάφραση), *Θέατρο*, τεύχ. 31, τόμ. στ΄, Αθήνα Γενάρης 1973.

Λορεντζάτος Ζ., *Παλίμψηστο Ομήρου*, Θυμέλη, Αθήνα 1978.

- , *Μελέτες - Ένας ορισμός του Σολωμού για το ύφος του Αλ. Παπαδιαμάντη*, Γαλαξίας, Αθήνα 1966.

Λιγνάδης Τ., *Το ζώον και το τέρας. Η διερεύνηση της λειτουργίας του αρχαίου δράματος*, Ηρόδοτος, Αθήνα 1988.

- , *Καταρρέω*, Ακρίτας, Αθήνα 1990.

Μινωτής Αλ., *Το αρχαίο δράμα και η αναβίωσή του*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1983.

Μαλεβίτσης Χρ., *Περί του τραγικού*, Αστρολάβος, Αθήνα 1989.

Ντόκας Α., *Η ερωτική ζωή των Ελλήνων*, Αστήρ - Παπαδημητρίου, Αθήνα 1991.

Παπαγιώργης Κ., *Η κόκκινη αλεπού - Περί μισανθρωπίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.

- , *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.

- , *Μυστικά της συμπάθειας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

- , *Η ομπρική μάχη*, Καστανιώτης, Αθήνα 1993.

Παπαδιαμάντης Αλ. , *Συλλογικό Έργο*, Πρόλογος, Εισαγωγή Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1979.

- , *Παπαδιαμάντη Αλ. Άπαντα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Τόμ. 1-6, Γιοβάνης, Αθήνα 1972.

- , *Παπαδιαμάντη Αλ. Άπαντα*, επιμ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα 1980.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985.

Ρασσιάς Γ. Βλ., *Υπέρ της των Ελλήνων νόσου*, Πανδέρκης Ήλιος, Αθήνα 1992.

Ράμφος Σ., *Φιλόσοφος - Θείος Έρως*, Τήνος, Αθήνα 1989.

- , *Η Παλινωδία στον Παπαδιαμάντη*, Κέρδος, Αθήνα 1976.

- , *Το αίνιγμα και η Μοίρα. Ποιητική τέχνη στον "Οιδίποδα τύραννον"*, Αρμός, Αθήνα 1997.

Ρουμανές Γ., *Αν δικαζόταν η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη - Μια φιλολογική δίκη*, Αθήνα 1954.

Ρηγοπούλου Π., *Ο Νάρκισσος- Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 1994.

- , *Αυτοματοποιητική.Ένας λόγος για την τέχνη και την τεχνολογία*, Άποψη, Αθήνα 1988.

Σεφέρης Γ., *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα 1967.

Φραγκούλας Ι., *Ανεξερεύνητες πτυχές της ζωής του Αλ. Παπαδιαμάντη*, Ιωλκός, Αθήνα 1988.

Φορμόζης Π., *Μορφή και δράση της Μήδειας - Ερμηνευτική μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1939.

Χειμωνάς Γ. , *Τα όνειρα της αϋπνίας*, Πλέθρον, Αθήνα 1994.

- , *Οι κτίστες*, Κέδρος, Αθήνα 1982.

- , *Η δύσθυμη Αναγέννηση, 8ο Μάθημα για το Λόγο,* Ύψιλον, Αθήνα 1989.

Χουρμουζιάδης Χ. Ν., *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική Τραγωδία*, Γνώση, Αθήνα 1984.

- , *Ευριπίδης Σατυρικός*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

ΞΕΝΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Aélion R., *Quelques grandes mythes Héroiques dans l' oeuvre d' Euripide*, Belles Lettres, Παρίσι 1986.

- , *Euripide Héritier d' Escyle*, Belles Lettres, Παρίσι 1983.

Aretousa, Women in antiquity, vol. 6, Λονδίνο 1973.

Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, Παρίσι 1972.

- , *Η ανθρώπινη κατάσταση*, μτφρ. Σ. Ροζάνης -Γ. Λυκιαρδόπουλος, Γνώση, Αθήνα 1986.

Anouilh Jean, *Μήδεια - Ιεζαβέλ*, μτρφ. Φ. Κονδύλης, Δωδώνη, Αθήνα 1979.

- , *Nouvelles Pièces Noires, Jésabel - Antigone - Roméo et Jeammette - Médée*, La table Ronde, Παρίσι 1975.

Arcelleschi A., *Médée dans le théâtre latin d' Ennuis à Sénèque*, vol. I, II, Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1988.

Assael J., "Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide", *Pallas - Revue des Etudes Antiques, La Femme dans l' Antique grecque*, Toulouse Mirail, 1985.

Auffert Sev., *Nous Clytemnestre - Du tragique et des masques*, Des Femmes-Essais, Παρίσι 1984.

Bachofen I.C., *Η καταγωγή της Μητριαρχίας*, Ράππα, Αθήνα 1969.

Bataille G., *Η λογοτεχνία και το κακό*, μτφρ. Ε. Βαρίκας, Πλέθρον, Αθήνα 1979.

- , *Η ιστορία του ματιού*, μτφρ. Δ. Δημητριάδης, Άγρα, Αθήνα 1979.

- , *Ο ερωτισμός*, μτφρ. Μ. Χουλιαράς, Εντροπία, Αθήνα 1981.

- , *Μελέτες για τον ερωτισμό*, μτφρ. Τ. Χατζή, Εντροπία, Αθήνα 1981.

Barthes R., *Ο Βαθμός μηδέν της γραφής*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, Ράππα, Αθήνα 1972.

- , *Μυθολογίες*, μτφρ. Ι. Ράλλης, Ράππα, Αθήνα 1973.

- , *Η απόλαυση του κειμένου*, μτφρ. Ι. Κρητικός, Ράππα, Αθήνα 1973.

Baconicola - Cheorgopoulou C., *L' absurde dans le théâtre d' Euripide*, Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1985.

Baldry H.-C., *Le théâtre tragique des Grecs*, Agora - Maspero - La decouverte, Παρίσι 1975.

Blanchot M., *Ο χώρος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δ. Δημητριάδης, Εξάντας, Αθήνα 1970.

- , *L' écriture du Désastre*, Gallimard, Παρίσι 1980.

Brelich A., "Les Monosandales", *La nouvelle Clio, Revue Mensuelle de la Decouverte Historique*, vol. 7-9, I, Παρίσι 1957.

Bauvoir de S., *Το δεύτερο Φύλο*, Ράππα, Αθήνα 1979.

Bessiere J., "Figures Féminines et Romans", *Centre d' Etudes du Roman et du Romanesque*, Université de Picardie, P.U.F. Παρίσι 1982.

Burckhardt J., *Οι Έλληνες και οι θεοί τους*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης, 21ος, Αθήνα 1993.

Bonnard A., *Civilasation Grecque. D' Euripide à Alexandre*, Complexe, Παρίσι 1991.

Bonaparte M., *Chronos, Eros, Thanatos*, P.U.F., Παρίσι 1952.

Bloom H., *Η αγωνία της επίδρασης - Μια θεωρία για την ποίηση*, μτφρ. Δ. Δημηρούλης, Άγρα, Αθήνα 1973.

Blake W., *Οι γάμοι του Ουρανού και της Κολάσεως*, μτφρ. Ζ. Λορενζάτος, Διάττων, Αθήνα 1986.

Baudlaire C., *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Γ. Σημηριώτης, Μάρη, Αθήνα χ.χ.

Cardinal Marie, *La Médée d' Euripide*, Grasset, Παρίσι 1987.

Calasso R., *Οι γάμοι του Κάδμου και της Αρμονίας*, μτφρ. Γ. Κασαπίδης, Γνώση, Αθήνα 1991.

Cornford F. MacDonald., *Η αττική κωμωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα 1988.

Chantraine P., "A propos d' Euripide, *Médée*, 525", *Collection Latomus - Revue d' Etudes Latins, Hommages à Marie Delcourt*, vol. 114, Βρυξέλλες 1970.

Chapouthier F., "Euripide et l' accueil du divin", *Entretiens sur l' antiquité classique,* Sorbonne, Γενεύη 1958.

Clauss J. James and Sarah Iles Johnston (Συλλογικό έργο), *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art,* Princeton University Press, New Jersey 1997.

Crimal P., *Dictionaire de la Mythologie grec et romaine,* no. 14, P.U.F., Παρίσι 1987.

- , *La Mythologie et les Dieux,* Fernand Nathan, Παρίσι 1966.

Coquillat M., *La poétique du mal,* Gallimard, Παρίσι 1982.

Corneille P., *Théâtre Complet, IV, [Dou Sauche d' Aragon - Nicomède - Perharite - Roi des Lombarts - Oedipe - La Conqnête de la toison d' or - Sertorius],* notes: de Jean Vague, Societé cooperative, Λωζάνη 1963.

- , *Théâtre Complet,* vol. III, de M. Rat - Garnier Freres, Παρίσι 1955.

- ,*Théâtre I, (Médée, Le Cid),* Flammarion, Παρίσι, 1980.

Corte Della, "La tragédie Romaine au siècle d' Auguste", *Théâtre et Spectacle,* Στρασβούργο 1981.

Colline L., "Medea ex machina", *Classical Plilology,* LVII, no.3, Juil., Λονδίνο 1962.

Châtelet F., *Η φιλοσοφία. Από τον Πλάτωνα ώς τον Θωμά τον Ακινάτη,* μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, τόμ. α΄, Γνώση, Αθήνα 1989.

- , *Η φιλοσοφία, Από τον Γαλιλαίο ώς τον Ζ. Ζ. Ρουσσώ,* μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, τόμ, β΄, Γνώση, Αθήνα 1989.

- , *Η φιλοσοφία. Από τον Κάντ ώς τον Χούσσερλ,* μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, τόμ. γ΄, Γνώση, Αθήνα 1989.

- , *Ο Εικοστός αιώνας,* μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, τόμ. δ΄, Γνώση, Αθήνα 1989.

Delylle H., "Les répétitions d' images chez Euripide", *Université de Louvain-Contribution à l' étude de l' imagination d' Euripide,* Louvain 1911.

Dodds E. R., *Οι Έλληνες και το παράλογο,* μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1978.

- , *The Bacchee,* Cambridge, Λονδίνο 1974.

Donald Mac M., *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ε. Μπελιές, Οδυσσέας, Αθήνα 1991.

- , *Αρχαίος ήλιος - Νέο φως*, μτφρ. Π. Μάτεσις, Εστία, Αθήνα 1993.

- , "Medea as Politician and Diva: Riding the Dragon into the Future", *Medea*, Princeton University Press, New Jersey 1997.

Derrida J., *Πλάτωνος Φαρμακεία*, μτφρ. Χ. Γ. Λάζος, Άγρα, Αθήνα 1987.

- , "Chôra", *Poikilia - `Etudes offerts à J. -P. Vernant*, L' EHESS, Παρίσι 1987.

- , *L' écriture et la difference*, Seuil, Παρίσι 1967.

- , *Περί Γραμματολογίας*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1990.

Delcourt M., *Tragiques Grecs - Euripide*, Bibliotèque de la Pleiade, Gallimard, Παρίσι 1962.

Détienne M., "De l' catalepsie à l' immortalité del' âme", *Nouvelle Clio*, No. 10- 12, Παρίσι 1962.

- , *Les maîtres de verité dans la Crèce archaïque*, pref. P.Vidal-Naquet, Marpero, Παρίσι 1968.

- , *Dionysos mis à mort*, Essais, Παρίσι 1977.

- , *L' Invention de la mythologie*, Gallimard, Παρίσι 1979.

Delabecque E., *Euripide et la querre Péloponnése*, Thèse Université de Paris III, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1951.

Decharme P., *Euripide et l' esprit de son théâtre*, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1893.

Deveraux G., *Βαυβώ, το μυθικό αιδοίο*, μτφρ. Γ. Τόλιας, Ολκός, Αθήνα 1989.

- , *Femme et mythe*, Flammarion, Παρίσι 1982.

- ,*Tragédie et poésie grecque*, Flammarion, Παρίσι 1975.

Duchemin J., *L' Αγών dans la tragédie grecque*, Belles Lettres, Παρίσι 1968.

Dumezil G., *Mythe et Epopée I. L' Idéologie des trois Fonctions dans les Epopées des Peuples indo-européens*, Gallimard, Παρίσι 1968.

De Man P., *Allégories de la lecture*, Galilée, Παρίσι 1989.

- , *Η επιστημολογία της μεταφοράς*, μτφρ. Κ. Παπαδόπουλος, Άγρα, Αθήνα 1984.

Eliade M., *Πραγματεία πάνω στην ιστορία των θρησκειών*, μτφρ. Ε. Τσούτη, πρόλ. G. Dumezil, Χατζηνικολή, Αθήνα 1981.

- , *Le mythe de l' éternel retour*, Gallimard, Παρίσι 1969.

Finley M., *Le monde d' Odysse*, Points, Παρίσι 1986.

Fillion J., "Le De ira de Sénèque et la philosophie stoicienne des passions", *Information Litteraire*, vol. 33, Παρίσι 1981.

Foucaut M., *Η ιστορία της σεξουαλικότητας*, Ράππα, Αθήνα 1992.

- , *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1987.

- , *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1986.

Frazer J.-G., *Ο Χρυσός Κλώνος. Μελέτη για τη μαγεία και τη θρησκεία*, τόμ. α΄, β΄, γ΄, και δ΄, μτφρ. Μ. Μπικάκη, Εκάτη, Αθήνα 1990.

Fryfe Helen, "An analysis of Seneca's *Medea*", *Ramus - Seneca et tragédies*, Παρίσι, 1983.

Fraisse S., *Philia, la notion d' amitié dans la philosophie antique*, Folio, Παρίσι 1984.

- , *Le mythe d' Antigone*, A. Colin, Παρίσι 1974.

Freud S., *Ντόρα. Η ανάλυση μιας υστερίας*, μτφρ. Κ. Λιάπση, Επίκουρος, Αθήνα 1989.

- , *Essais de Psychanalyse*, (nouvelle tradiction), Payot, Παρίσι 1981.

- , *L' interprétation des Rêves*, P. U. F., Παρίσι 1987.

- , *Sur le rêve*, Gallimard, Παρίσι 1988.

- , *Metaphychologie*, Folio - Gallimard, Παρίσι 1968.

- , *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, Παρίσι 1987.

- , *Ναρκισσισμός, μαζοχισμός, φετιχισμός*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Επίκουρος, Αθήνα 1991.

Flacelière R., *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Δ. Βανδώρος, Παπαδήμας, Αθήνα 1991.

- , *Ο έρωτας στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Α. Καραντώνης, Παπαδήμας, Αθήνα 1989.

- , *Euripide Médée*, P.U.F., Παρίσι 1970.

Gernet L., *Anthropologie de la Crèce Antique*, Flammarion, Παρίσι 1982.

- , "La notion de democratie chez les Grecs", *Les grecs sans miracle*, La decouverte - Maspero, Παρίσι 1983.

Gazzia An., "Gorgias et l' apate de la tragèdie" *Cahiers de GITA, Anthropologie et Théâtre antique.* Actes du colloque internationelle, Montpellier, no. 3, Mars, 1986.

Gauthier Ph., "L' étranger et l' hospitalité en Grèce et à Rome", *Ancient Society*, Παρίσι 1973.

Girard R., *Η βία και το ιερό*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1990.

Glotz G., *Η Ελληνική "Πόλις"*, μτφρ. Α. Σακελλίου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1989.

Gottin M., *Les Thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, Thése de Fribourg, Bibliotèque de la Sorbonne, Suisse, 1963.

Goosens Rog., "Euripide et Athénes", *Academie Royale de Belgique, Cl. Des Lettres - Memoires*, col. 8, 2éme serie, vol. L.V. Βρυξέλλες 1962.

Green An., "Thesée et Oedipe. Une inteprétation psychanalytique de la Theseide", *Psychanalyse et culture grecque*, (ouvrage collective), Belles Lettres, Παρίσι 1980.

Grillparzer F., *Médée*, Perret-Gentil, Παρίσι 1972.

Grimal P., "Tragédie et politique chez Sénèque", *Academie des inscrtiptions et Belles Lettres, Sénèque*, Παρίσι 1979.

- , *Sénèque ou la concience de l' Empire*, Belles Lettres, Παρίσι 1978.

Hartog F., "Bêtises Grecques", *Le temps de la réflexion - De la bêtise et des Bêtes*, no. 9, Παρίσι 1988.

Heidegger M., *Εισαγωγή στη μεταφυσική*, μτφρ. Χ. Μαλεβίτσης, Δωδώνη, Αθήνα 1989.

- , *Τι είναι η φιλοσοφία*, μτφρ. Β. Μπιτσώρης, Άγρα, Αθήνα 1986.

- , *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Ι. Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα 1986.

Hichet Gilbert, *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, μτφρ. Τ. Μαστοράκη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1988.

Hoffmann G., *La jeune Fille, Le pouvoir et La mort*, De Boccard, Παρίσι 1992.

Henderson J., "Seneca *Medea*, v. 579-669", *Ramus - Seneca et Tragedys, Critical studies in Greek and Roman Literature*, vol. 12, Παρίσι 1983.

Irigoin J., "Le premier stasimon de la *Médée* d' Euripide v. 410-445", *Mélanges de la bibliotèque de la Sorbonne offerts à André Tuilier*, Παρίσι 1980.

Information litteraire, Sénèque, vol. 33, Παρίσι 1981.

Jaspers K., *Περί του τραγικού*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Έρασμος, Αθήνα 1990.

Jeffers R., *Médée*, trad. J. Philbert, Librairie théâtrale, Παρίσι 1967.

Jenmaire H., *Dionysos, Histroire du Culte de Bacchus*, Payot, Παρίσι 1951.

Jouanna J., "La maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque", *Métis, Revue d' Anthropologie du monde grec ancien*, vol. III, 1-2, Παρίσι 1988.

Jouan F., "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille", *Cahiers du CITA - Medeia*, no. 2, Montpellier 1986.

Kadare I., *Αισχύλος ή ο αιώνια χαμένος*, μτφρ. Ι. Κολινιάτης, 21ος, Αθήνα 1988.

Kerenyi K., *Η μυθολογία των Ελλήνων*, μτφρ. Δ. Σταθόπουλος, Εστία, Αθήνα 1974.

Kierkegaard S., *Η έννοια της αγωνίας*, μτφρ. Ι. Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα 1985.

Kirk S. G. - Raven E. J. - Schofied M., *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, M.I.E.T., Αθήνα 1990.

Kitto H. D. F., *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Παπαδήμα, Αθήνα 1981.

Kott I., *Θεοφαγία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκης, Εξάντας, Αθήνα 1976.

Kojeve A., *Indrodiction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Παρίσι 1974.

Klein Melanie, *Réflexions sur l' Orestie*, Tel-Gallimard, Παρίσι 1975.

Klossowski P., *Το λουτρό της Άρτεμης*, μτφρ. Μ. Ευσταθιάδης, Άγρα, Αθήνα 1980.

Kristeva J., *Στην αρχή ήταν η αγάπη - Ψυχανάλυση και πίστη*, μτφρ. Ε. Μελοπούλου, Άγρα, Αθήνα 1988.

- , *Histoires d' amour*, Folio- Essais, Παρίσι 1983.

Koutsoyannopoulou D., *Les mythes de Médée et d' Eléctre dans le théâtre français de 1920 à nos jours*, Thèse Univ. Paris VII, Παρίσι 1972.

Lacan J., *Le Seminaire, Livre XI,* Seuil - Points, Παρίσι 1973.

Laplanche Jean, *Ζωή και θάνατος στην ψυχανάλυση*, μτφρ. Ν. Παπαγιαννόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Levi- Strauss Cl., *Ο τοτεμισμός σήμερα*, μτφρ. Ν. Βουλέλης, Ράππα, Αθήνα 1974.

- , *Μύθος και Νόημα*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1986.

- , *Άγρια Σκέψη*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1985.

Levêque P. - Vidal-Naquet P., *Κλεισθένης ο Αθηναίος*, μτρφ. Σ. Γεωργοπούλου, Ευρύαλος, Αθήνα 1989.

Libis J., *Ο μύθος του ανδρόγυνου*, μτφρ. Α. Παρίση, Ολκός, Αθήνα 1989.

Loraux N., *Les mères en deuil*, Seuil, Παρίσι 1990.

- , *Les expériences de Tiresias*, Gallimard, Παρίσι 1989.

- ,"Mourir devant Troie, tomber pour Athénes: de la groire du héros à l' idée de la cité", Ouvrage collective, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Editions de la maison des sciences de l' Homme, Παρίσι 1990.

- , "La cité, l' historien, les femmes", *Pallas - Revue d' Etudes Antique: La femme dans l' Antiquité grecque*, Toulouse - Le Mirail, Mars 1985.

- , *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Παρίσι 1985.

- , *Τα τέκνα της Αθηνάς*, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1992.

- , "Η Δημοκρατία υπό την βάσανο των ξένων", *Οι Έλληνες οι Ρωμαίοι και εμείς*

- , *Η επικαιρότητα του Αρχαίου κόσμου*, συλλογικό έργο, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992.

- , "Pourquoi les mères grecques imitent à ce qu' on dit: La Terre", *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Les Mères*, No. 45, Gallimard, Παρίσι 1992.

- , "Le fantôme de la sexualité", *Nouvelle Revue Psychanalyse, La chose sexuelle*, no. 29, Gallimard, Παρίσι 1984.

Lissarrague F.- Schnapp A., "Imagérie des Grecs ou Grèce des imagiers?", *Le temps de la Réflexion, La pensée du mythe*, no. 1, Παρίσι 1981.

Mainoldis Cl., *L' Image du loup et du chien dans la Crèce ancienne d' Homère à Platon,* Assosiation des puplicités pres les Université de Strasbourg, Παρίσι 1984.

Mauduit C., "Le sauvage et le sacré dans la tragédie grecque", *Collection des Universités de France, Verité des Myhtes,* Belles Lettres, Παρίσι 1989.

Mauss M., *Sociologie et Anthropologie,* Plon, Παρίσι 1958.

Mallinger L., *Médée - Etude Litterature Comparée,* Bibliotèque de la Sorbonne, Louvain 1897.

Mimoso-Ruiz Q., *Médée antique et moderne,* Assosiation des puplicités, Παρίσι 1980.

- , *Médée antique et moderne,* Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, (microfiches-Reserve), Aspes Rites et socio-politique d'mythe, Παρίσι 1980.

Merleau- Ponty M., *Le visible et l' invisible,* Tel-Gallimard, Παρίσι 1964.

Métis - Revue d' anthropologie du monde grec ancien, Théâtre Grec et Tragique, vol. II - III, E.H.E.S.S., Παρίσι- Αθήνα 1987-1988.

Meier Ch., *De la tragédie grecque comme art politique,* Les Belles Lettres-Histoire, Παρίσι 1991.

Meridier L., *Euripide* (Texte, etabli et traduit), Collection des Universités de France sous le patronnage de l' Assosiation G. Budé, Belles Lettres, v. I, II, Παρίσι 1973.

Michel A., *La parole et la Beauté,* les Belles Lettres, Παρίσι 1985.

Moreau A., "Médée ou la ruine des structures familians", *Cahiers du GITA-Femmes Fatales,* no. 8, Montpellier 1994-95.

- , "La mythe de Jason et Médée: La va-nu pied et la soriciéres", *Cahiers du GITA, Femmes Fatales* No. 8, Montpellier 1994-95.

- , "Quelques approches du mythe de Médée", *Cahiers du GITA, Medeia,* no. 2, Montpellier 1986.

- , "La race de Méduse: forces de vie contre forces de mort" in *Mort et Fecondité dans les mythologiques, Actes du Colonque de Poitier,* 13-14 Mai, Belles Lettres, Παρίσι 1986.

- , *Escyle: la violence et le châos*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1985.

Mossé Cl., *Η Αρχαϊκή Ελλάδα. Από τον Όμηρο στον Αισχύλο*, μτφρ. Στρατής Πασχάλης, M.I.E.T., Αθήνα 1991.

- , *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, Παπαδήμας, Αθήνα 1991.

Mousacre Hélène, *les Larmes d' Achille. Le héros, la femme et le souffrance dans la poésie d' Homère*, Albin Michel, Παρίσι 1984.

Muller Heiner, *Ερημωμένη όχθη - Υλικό για Μήδεια - Τοπίο με αργοναύτες*, μτφρ. Ν.Φλέσσας (αδημοσίευτη μετάφραση), 1992.

- , μτφρ. Ν. Καραναστάσης, *Δρώμενα 12, Αφιέρωμα: Χάινερ Μύλλερ, Γερμανικό Θέατρο*, Αθήνα 1987.

Muller J. P., "Ψύχωση και πένθος στον Άμλετ του Λακάν", *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Εξάντας, Αθήνα 1990.

Murray G., *Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1989.

Nadal Oct., *Le sentiment de l' amour dans l' oeuvre de P. Corneille*, Gallimard, Παρίσι 1948.

Nancy Cl., "Euripide et la parti des Femmes", *La femme dans les sociétés antiques - Actes des colloques de Strasbourg*, Στρασβούργο Mai 1980-81.

- , "Φάρμακον Σωτηρίας: Le mecanisme du sacrifice humaine chez Euripide", *Théâtre et Spectacle dans l' Antiquité - Université des Sciences Humaines de Strasbourg* - Travaux du centre de Recherche sur le Proche-oriend et la Crèce Antique, vol. 5-7, Στρασβούργο 1981.

Vidal-Naquet P., *Ο μαύρος κυνηγός*, μτφρ. Γ. Ανδρεάδης -Π. Ρηγοπούλου, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1987.

Nietzsche F., *Crepuscule des idoles*, Gallimard, Παρίσι 1974.

- , *Πέραν του καλού και του κακού*, μτφρ. Α. Δικταίος, Δαμιανού, Αθήνα 1972.

- , Η γέννηση της τραγωδίας, μτφρ. Κ. Μερεναίος, Μάρη, Αθήνα.

- , *Γενεαλογία της ηθικής - Οι διθύραμβοι του Διονύσου*, μτφρ. Α. Δικταίος, Γκοβόστη, Αθήνα.

Nouvelle Revue de Psychanalyse, Les Mères, no. 45, Gallimard, Παρίσι 1992.

- , *La passion*, no. 21, Gallimard, Παρίσι 1980.

- , *La chose sexuelle*, no. 29, Gallimard, Παρίσι 1984.

- , *La Destin*, no. 30, Gallimard, Παρίσι 1985.

Nussbaum C. Martha, "Serpents in the Soul: A Reading of Seneca' s Medea", *Medea*, Princeton University Press, New Jersey 1997,

Otto W., *Dionysos et mythe et le culte*, Tel-gallimard, Παρίσι 1960.

Psychanalyse et culture grecque, Ouvrage Collective, Les Belles Lettres, Παρίσι 1980.

Parat - Torrieri H., "L' impossible partage", *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Les Mères*, Gallimard, Παρίσι 1992.

Papaspirou A., "I Medeia stin Koritho-Mythos in Peloponnesiaka, II eme *Colloque local d' études Corinthiennes*, no. 23-24, Παρίσι 1984.

Plateau M., *Les images de la passion dans la tragédie d' Euripide*, Thèse, Bibliotèque de la Sorbonne, Παρίσι 1983.

Platero C. - D., *Ο γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου - Ι. Ράλλη, Χατζηνικολή, Αθήνα 1979.

Piaget Jean, *Σοφία και Ψευδαισθήσεις της Προόδου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1987.

Prigent M., *Le héros et l' Etat dans la tragédie de P. Corneille*, P.U.F., Παρίσι 1979.

Rambaux G., "Le mythe de Médée d' Euripide à Anouilh ou la originalité psychologique de la Médée de Sénèque", *Latomus*, vol. XXXL, no. 4, Παρίσι Oct.-Dec., 1972.

Radel P., "Essai sur le lait", *N. R. Pcychanalyse*, no. 32, Gallimard, Παρίσι 1991.

Rivier A., "L' élèment demonique chez Euripide jusqu' en 428", *Euripide, Entretiens sur l' antiquité classique*, Ouvrage collective, Bibliotèque de la Sorbonne, Génève, Août 1958.

- , *Essai sur le Tragique d' Euripide*, Thèse, Lausanne 1944.

Rudhardt J., *Le rôle d' Eros et d' Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, P.U.F., Παρίσι 1986.

Ricoeur P., *Temps et récit - Le Temps raconté*, vol. II, III, Seuil, Παρίσι 1985.

- , *La metaphore vive*, Seuil, Παρίσι 1975.
- , *Δοκίμια ερμηνευτικής*, μτρφ. Α. Μουρίκης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1990.
Rilke R. - M., *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή*, μτφρ. Μ. Πλωρίτης, Ίκαρος, Αθήνα 1978.
- , *Σημειώσεις του Μάλτε Λάουρτις Μπρίγκε*, μτφρ. Δ. Μπέσκος, Γαλαξίας, Αθήνα 1989.
- , *Οι ελεγείες του Duino και τα σονέτα του Ορφέα*, μτφρ. Σ. Μπούσουμας, Μπουκουμάνη, Αθήνα 1977.
Romilly de, J., *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- , *Η Αρχαία Ελλαδα σε αναζήτηση της Ελευθερίας*, μτφρ. Κ. Μηλιαρέσης, Το Άστυ, Αθήνα 1992.
- , *Les réflexions génèrales d' Euripide*, Belles Lettres, Παρίσι 1983.
- , *Magic and Rhetoric in Ancient Creece*, Harvard University Press, Cambridge, Λονδίνο 1975.
- , *Προβλήματα της Αρχαίας Ελληνικής Δημοκρατίας*, μτφρ. Ν. Αγκαβανάκης, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992.
- , "La thème de la liberté et l' évolution de la tragédie grecque", *Universitaire des Sciences Humaines de Strasbourg, Théâtre et Spectacle dans l' Antiquité*, Παρίσι 5-7 Νοv. 1981.
- , *La modernité d' Euripide*, P.U.F., Παρίσι 1986.
- , *La douseur dans la pensée grecque*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1979.
Rousselle Al., "Images medicales du corps", *Annales Economies - Societés - Civilisation*, no. 5, Παρίσι Dec. 1980.
Roux R. J., *Du rôle et de la condition, des femmes dans la poésie grecque, dans l' épopée chevaléresques du moyen âge et dans les chefs d' oeuvre de trois grandes tragiques*, Thèse, Παρίσι 1840.
- , *Le problème des Argonautes, Recherches sur les Aspects religieux de la légende*, De Boccard, Παρίσι 1949.
Roux G., "Notes en Marge de Médée" , *REG*, vol. LXXXV, no. 404-405, 1972.

Robin - Gaggidis V., *Episodes et Héros de l' expétition des argonautes dans les représentations sculptées: Jason - Médée*, Univ. de Paris I, Thèse de l' Univ. en art et archéologie, Παρίσι 1989.

Satre J. P., *Saint - Gernet, comedien et martyr*, Gallimard, Παρίσι 1952.

Said S., *La faute Tragique*, Maspero, Παρίσι 1978.

- ,"Grecs et Barbares dans les Tragédies d' Euripide. La fin des differences?", *Ktéma*, Παρίσι 1985.

- , "Usages et femme et sauverie", *Ktéma*, Παρίσι 1985.

- , "Part, Contrainte ou Hasard? Les mots du Destin chez Homère.", *Nouvelle Revue Psychanalyse, Le Destin*, no. 30, Gallimard, Παρίσι 1985.

Shakespeare W., *Λαίδη Μάκβεθ*, μτφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

- , *Οθέλος*, μτφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992.

- , *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, μτφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1993.

- , *Άμλετ*, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα 1988.

Shaw M., "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *Classical Philology*, no. 70, tom. 4, Λονδίνο 1975.

Saunier G., "Μερικές μεθοδολογικές παρατηρήσεις και προτάσεις για τη μελέτη του Αλ. Παπαδιαμάντη", *Διαβάζω - Αφιέρωμα στον Αλ. Παπαδιαμάντη*, αρ. 165, Αθήνα 1987.

Salomé (Andreas) L., *Lettre ouverte à Freud*, Points, Παρίσι 1983.

Starobinski J., "Recettes eprouvés pour chasser la melancholie", *N. R. Psychanalyse*, no. 32, Gallimard, Παρίσι 1991.

- , *L' oeil vivant, La relation Critique*, Gallimard, Παρίσι 1978.

Stein C., *Les Erinyes d' une mère*, Gallimard, Παρίσι 1987.

Senecas' Tragedies, Critical Studies in Greek and Roman Literature, Ramus, vol. 12, Λονδίνο 1983.

- , *Médée,Tragédies I*, vol. I. Collection des universités de France publié sous la patronage de l' association Q. Budé, Les Belles Lettres, Παρίσι 1925.

- , *De Brauitate uitae*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1965.

- , *Lettres à Lucillius*, Les Belles Lettres, Παρίσι 1965.

- ,*Trasactions of the American Philological Association, Seneca' s Tragedies a New Intepretation*, Λονδίνο 1945.
- Seneca's, *Μήδεια*, μτφρ. σχ. Τάσος Ρούσσος, Ναυσικά, Αθήνα 1977.
Segal Ch., "Dissoment Sympathys song orpheus end the Golden age in Seneca's tragedies", *Ramus*, vol. 12, Λονδίνο 1983.
- , "Les Deux mondes de l Hélène d' Euripide", *REG*, vol. LXXXV, Παρίσι 1972.
Séchan L., "Le légende de Médée", *REG*, vol. 40, Παρίσι 1927.
Sweetsan Odil M., "Images de la Femme abandonné", *Litteraires Français sur l' image de la femme dans la litterature Française*, vol. 25, Παρίσι 1985.
Snell B., *Η αποκάλυψη του πνεύματος*, μτφρ. Δ. Ιακώβ, M.I.E.T., Αθήνα 1989.
Steiner G., *Ο θάνατος της τραγωδίας*, Δωδώνη, Αθήνα 1990.
- , *Les Antigones*, Folio-Essais, Παρίσι 1984.
- , *Réelles Presences*, Essais- Gallimard, Παρίσι 1989.
Sissa Giulla, "La loi dans les âmes", *Le temps de la réflexion - La passé et son aventir*, no. 6, Παρίσι 1985.
Shaw M., "The Female Intruder: Women in Fifty - Century Drama", *Classical Philologie*, no. 69-70, ed. The University of Chicago press, Σικάγο 1974.
Tuilier A., *Récherches critiques sur la tratidion du texte d' Euripide*, Librairie C. Klincksieck, Παρίσι 1968.
Vernant J.- P., *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Σ. Γεωργούδη, Νεφέλη-Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1985.
- , *Το βλέμμα του θανάτου*, μτφρ. Ι. Παππάς, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1991.
- , *Η καταγωγή της ελληνικής σκέψης*, μτφρ. Σ. Στανιτσάς, Δίπτυχο, Αθήνα 1965.
- , *La Grèce ancienne - Rites de passage et trangression*, Essais-Seuil, Παρίσι, 1992.
- , *L' individu, la mort, l' amour*, Gallimard, Παρίσι 1989.
- , *Mythe et société en grèce ancienne*, Seuil, Παρίσι 1989.
- , *Mythe et Religion*, Folio, Παρίσι 1985.

- Vernant J.- P. - Pierre Vidal-Naquet., *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Σ. Γεωργούδη, τόμ. α΄, Αθήνα 1988, μτφρ. Α. Τάττη, τόμ. β΄, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1991.
- Vernant J. -P. - Détienne M., *Μήτις. Η πολύτροπη γνώση στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ι. Παπαδοπούλου, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993.
- , *Les ruses de l' intelligence - La métis des Grecs*, Flammarion, Παρίσι 1974.
- Vernant J.-P. - G. Gnoli (sous la Direction), *La mort, les Morts dans les sociétés anciennes*, Editions de la maison des Sciences de l' Homme, Παρίσι 1990.

Willamowitz - Mollendorff, "Excurse zu Euripides Medeia", *Hermes*, tom. XV, Βερολίνο 1880.

Weil H., *Sept Tragédies d' Euripide*, Παρίσι 1879.

Will E., *Korinthiaka. Recherches sur l' histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres mediques*, Editions de Boccard, Παρίσι 1955.

Zehnacker H., "Tragédie pretexte et spectacle Romain, *Théâtre et spectacle*, Στρασβούργο 1981.