

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΑΛΓΟΥΣ ΣΤΗ ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ



ABSTRACT: Euripides' *Medea* is not merely a revenge play, but also a tragedy exploring the mechanism through which deep-rooted anguish and desperate pain result in meaninglessness and self-destruction, when human discourse excludes the reality of devastating destructive passion. The last words of the Trophos in the Parodos and the full wording of the choral songs, mainly in the first stasimon, drive the spectator to seek a kind of language that articulates the full meaning of words, thus curing human beings from pain and saving the endangered society from its destructive forces. Kreon, used as the embodiment of authoritative speech, which excludes the otherness of pain, and Jason, used as the embodiment of false language, which excludes meaning, both treat pain through exile, instead of empathy and compassion, and therefore contrive the annihilation of human subjectivity. Drawing on the radical constructive themes of exile and refuge, murder and rescue, and on the repeated motives of home, womanhood, Symplegades and sea trip, Euripides explores the dynamics of pain and the striving for subjectivity and proposes to his male audience: reflection of meaning, compassion in feeling, and inclusion of otherness in a new meaningful consciousness, which provide the merit of salvation for both individuals and the polis.

*Κι αν ένας έλεγε άσοφους και αστόχαστους
τους ανθρώπους τους παλιούς δεν θα είχε άδικο.
Ήσαν τραγούδια για γιορτές, για ευοχίες και για δείπνα,
ακούσματα τερπνά του βίου, όμως κανείς δεν ήγρε πώς να παύουν
με τις μουσικές και τα πολύχρωμα τραγούδια
οι μάργες πίκρες των ανθρώπων,
που φέρνουν θάνατο και συμφορές που κλείνουν σπίτια.
Αυτά θα ήταν κέρδος να γιατρεύουν
οι θνητοί με τα τραγούδια.*

(Ευρ. *Μήδεια*, στ. 190-99)¹

Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΩΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟ και θεατρικό κείμενο επιδέχεται και έχει γνωρίσει διαχρονικά πολλές διαφορετικές ερμηνείες

1. Για το αρχαίο κείμενο χρησιμοποιείται η έκδοση του J. Diggle, *Euripides fabulae*, Oxford 1984. Για τη μετάφραση: Θ. Κ. Στεφανόπουλος, *Ευριπίδης: Μήδεια*, Αθήνα 2012. Το παρόν άρθρο προέκυψε ως ανταπόκριση σε μία αρχική ιδέα του Καθηγητή Θ. Κ. Στεφανόπουλου, για την οποία αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις ευχαριστίες μου.

ες.² Η διαχρονικότητα του κειμένου οφείλεται ασφαλώς τόσο στο θέμα του, στο οποίο εγγράφεται η επί σκηνης παρουσίαση του ανθρώπινου πόνου που οδηγεί στην καταστροφή, όσο και στη διαχείρισή του, που στοχεύει στην αποκάλυψη του μηχανισμού μέσω του οποίου ο πόνος, αναπαράγόμενος από ένα αρχικό τραύμα και ανατροφοδοτούμενος από τον λόγο και την πράξη, καθίσταται ακατανίκητη καταστροφική δύναμη.³ Το έργο αυτό του Ευριπίδη συνιστά επίσης ένα είδος υπέρβασης της αμηχανίας απέναντι στον πόνο, καθώς υπαινίσσεται και τον μηχανισμό ανίρεσης της καταστροφικής του δύναμης, προτείνοντας τη γνώση ως άμυνα της συνείδησης απέναντί του.⁴

Αν ο πόνος είναι διαχρονικό στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης και διυποκειμενικό στοιχείο της ανθρώπινης συνείδησης, αυτό εξηγεί τόσο τη διαχρονικότητα της τραγωδίας όσο και την επιλογή του θέματος και του χειρισμού του από τον ποιητή, που παρουσίασε στο ανδρικό ακροατήριο του 431 π.Χ. αυτή την τραγωδία, με ηρωίδα γυναίκα ξένη, που εκδικείται ανελέητα και σκορπά ανείπωτη οδύνη στα πρόσωπα του δράματος αλλά και στο κοινό που θεάται την πράξη της. Το βέβαιο είναι πως το τραγικό κείμενο δεν κοινοποιεί στο κοινό του το αυτονόητο: ότι μια γυναίκα εκδικητική, με χαρακτήρα σκληρό, μπορεί να φτάσει στα άκρα για να εκδικηθεί την ερωτική προδοσία, ώστε να διαμορφωθεί ως βίωμα ο φόβος και η διάθεση αποφυγής μιας τέτοιας γυναίκας.⁵ Όπως διαφαίνεται μέσα

2. Σχετική βιβλιογραφία παρατίθεται στην έκδοση της J. Mossman, *Euripides: Medea. With Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2011.
3. Για τον εντοπισμό της διαχρονικότητας της τραγωδίας στο θέμα του ανθρώπινου πόνου και για μια επισκόπηση της έννοιας του τραγικού στη συνομιλία της με τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, τη θεολογία, την ηθική και την πολιτική θεωρία, βλ. T. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Malden/Oxford/Carlton 2003. Για την αντίληψη της έννοιας του τραγικού ως στοιχείου διακριτού από το ηθικό στον φιλοσοφικό στοχασμό της νεώτερης και σύγχρονης Ευρώπης βλ. X. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*, Αθήνα 1990, και της ίδιας, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα 1997.
4. Η χρήση του όρου “διαλεκτική” στον τίτλο επιλέγεται για να δηλώσει τις διαδικασίες της εξέλιξης του πόνου και της ανίρεσης του νοήματος του λόγου, καθώς και τη δυναμική αλληλεπίδραση του πόνου με τον λόγο. Για την έννοια του “γίγνεσθαι” ως θεμελιώδους κατηγορίας της διαλεκτικής βλ. E. Μπιτσάκης, *Η φύση στη διαλεκτική φιλοσοφία*, Αθήνα 2003, ιδ. 155-65. Η σύλληψη του κόσμου ως κίνησης και η σύνδεση της πραγματικότητας με το “γίγνεσθαι” της Ιδέας αποτελεί άλλωστε σημείο αφετηρίας για τη νεώτερη διαλεκτική σκέψη, καθώς συνιστά τον πυρήνα της εγελιανής αντίληψης της διαλεκτικής και θεμελιώδη διαφορά της από τον πλατωνικό ιδεαλισμό (βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, ό.π. [σημ. 3] 1990, 16, 19).
5. Αντίθετα φαίνεται ότι στοχεύει στον έλεον του θεατή, καθώς επιδιώκει από την αρχή, με την προλογική ρήση της Τροφού και τον διάλογό της με τον Παιδαγωγό, να

από τις συγκεκριμένες δραματουργικές επιλογές του, αποκαλύπτει τον μηχανισμό που μετατρέπει τον πόνο σε φόνο, παρουσιάζοντας επί σκηνής μια διαδικασία εξέλιξης της πάσχουσας συνείδησης σε συνείδηση αυτοκαταστροφική.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, τα πάθη επηρεάζουν τις κρίσεις⁶ και, καθώς συνδέονται με τη λύπη και την ηδονή, λειτουργούν ως κίνητρα πράξεων.⁷ Το κρίσιμο ερώτημα αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο λόγος που συγχροτεί τη συνείδηση παρεμβάλλεται ανάμεσα στο πάθος και στην πράξη, ενισχύοντας ή ανακόπτοντας την πορεία του πάθους, διατηρώντας ή αναιρώντας τη συνοχή του ανθρώπινου υποκειμένου στη σχέση με τον εαυτό και με τον άλλον. Θεωρούμενη ως απάντηση σε αυτό το ερώτημα, η τραγωδία της Μήδειας συνιστά ένα θεμελιακά υπαρξιακό και εξόχως πολιτικό έργο,⁸ καθώς αφενός αναπτύσσεται γύρω από το σημείο όπου αναδύεται η ανθρώπινη συνείδηση και αφετέρου παρέχει στον πολίτη θεατή ως βιωματική γνώση τους όρους συγκρότησης της δικής του συνείδησης, αλλά και τον μηχανισμό που παράγει τη διατήρηση ή τη διάλυσή της. Ψηλαφώντας τον χώρο όπου εδράζεται το άλγος, τον χώρο του ξένου, του ανοίκειου, του απροσπέλαστουπραγματικού, τον χώρο ανάδυσής του υπο-

περιβάλλει με συμπάθεια το πρόσωπο της Μήδειας. Το θέμα συζητά η J. Mossman, ό.π. (σημ. 2), 28-48, σε συνάρτηση με τα ανδρικά ή γυναικεία χαρακτηριστικά της ηρωίδας, τα οποία της έχει αποδώσει η κριτική.

6. Βλ. Αριστ. *Ρητ.* I 2.1354^b4-11. Για το αρχαίο κείμενο χρησιμοποιείται η έκδοση: R. Kassel, *Aristotelis ars rhetorica*, Berlin 1976. Η πρώτη θεωρητική και τυπική ανάλυση του πάθους υπάρχει στη *Ρητορική* (βλ. W.M.A. Grimaldi, S.J., *Aristotle, Rhetoric II. A Commentary*, New York 1988, 12-15). Για τη συνύπαρξη πάθους και λύπης-ηδονής εντός της πράξεως, αλλά και γενικότερα για τα πάθη της ψυχής, όπως ερευνώνται στη *Ρητορική* βλ. Β. Μπετσάκος, *Ο αποφατικός χαρακτήρας της αριστοτελικής θεωρίας της ψυχής*, Θεσσαλονίκη 2007, 135-182. Η κρίσιμη σχέση της αριστοτελικής θεωρίας και των νεότερων επιστημονικών και φιλοσοφικών θεωριών περί ψυχής με τον χώρο της υπαρξιστικής ψυχοθεραπείας παρουσιάζεται από τον I. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 1980, ιδ. σ. 286-91.
7. Στην αριστοτελική θεώρηση της *Ρητορικής* τα πάθη ορίζονται (II 1.1378^a20-22) ως αίτια μεταβολής των κρίσεων των δικαστών, καθώς και εκείνοι υπόκεινται στη λύπη και στην ηδονή που τα συνοδεύουν. Για τους τρόπους με τους οποίους τα πάθη επηρεάζουν τις κρίσεις σύμφωνα με τη *Ρητορική*, βλ. S.R. Leighton, "Aristotle and the Emotions", στο: A. Oksenberg-Rorty (επιμ.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley 1996, 206-37.
8. Το αρχαίο θέατρο αποτελεί προνομιακό χώρο όπου συνυφαίνονται ποικίλα είδη του λόγου: ποιητικού, φιλοσοφικού, ρητορικού, ιδεολογικού, πολιτικού. Η εξελικτική πορεία αυτής της σχέσης παρουσιάζεται και συζητείται από τον T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis 1983.

κειμένου,⁹ και κατασκευάζοντας υπό τη μορφή της δραματικής εξέλιξης τη συνομιλία αλλά και τη ρήξη του πάθους με τον λόγο, το έργο αυτό του Ευριπίδη προσφέρει στον θεατή τη συνθήκη ώστε να διερευνήσει εντός του τις απέλπιδες διαδρομές το πόνου, καθώς αποπειράται να ενταχθεί στον συμβολικό λόγο, αλλά και αναδεικνύει τα κενά νοήματος του λόγου, παρέχοντας για αναστοχαστική δράση τις σημασίες των εννοιών που ορίζουν τον χώρο της συνείδησης.¹⁰ Έτσι, θέτει υπό δοκιμασία τα όρια του κυρίαρχου ή κοινού λόγου που συνέχει τον ίδιο τον θεατή, ο οποίος καλείται να αυτοαναγνωριστεί ως ιδεολογικό υποκείμενο σε έναν άλλο σοφότερο λόγο, που δεν εξορίζει τον πόνο και που αποτρέπει την καταστροφή.

Το πλαίσιο θεώρησης της τραγωδίας από την άποψη της ιδεολογικής συγκρότησης του υποκειμένου με βάση τη συνομιλία του πόνου με τον λόγο το υπαγορεύει εξ αρχής το ίδιο το έργο, αφενός με τη δραματική οργάνωση και τη χρήση των προσώπων, όπως εκφράζεται στους διαλόγους και στις ρήσεις τους, και αφετέρου με την επιλογή των θεμάτων, των μοτίβων και των εννοιών που το διατρέχουν από την αρχή μέχρι το τέλος και οργανώνουν τα σχήματα της σκέψης και τα παράγωγα νοήματά τους. Το διαλεκτικό δίπολο λόγος – άλγος, το οποίο οργανώνει με κάθετο τρόπο τη συνομιλία και τη ρήξη ανάμεσα στον καθιερωμένο κυρίαρχο λόγο (και στα νοήματα που αυτός υπαγορεύει) και στον εξόριστο πόνο που τα αναι-

9. Οι χρησιμοποιούμενοι όροι ανήκουν στο κοινό πεδίο όπου συναντώνται η θεωρία της λογοτεχνίας με τη φροϋδική και μεταφροϋδική σκέψη. Για τον Λακάν, το άτομο γίνεται “συνείδηση” ή “εγώ”, όταν “υπόκειται” σε μια προϋπάρχουσα συμβολική τάξη, στην τάξη του Συμβολικού Άλλου, αποκτώντας έτσι μία ταυτότητα που δομείται ως συμβολικός λόγος, που της δίνει την ονομασία: το Όνομα του Πατρός (Nom de Père). Η ρωγμή σ’ αυτή τη δομή αφήνει όμως συχνά να αναδεικνύεται ως έλλειψη, ως επιθυμία του Πραγματικού, αυτού που διαφεύγει τη συμβολοποίηση, ως πλεόνασμα σημασίας, το υποκείμενο. Το υποκείμενο καταλαμβάνει τη θέση του κενού μέσα σ’ έναν κόσμο σημασιών και έλκεται από το Πραγματικό (Réel). Για τις έννοιες βλ. J. Lacan, *Το σεμινάριο του Ζακ Λακάν, Βιβλίο XI. Οι τέσσερις θεμελιώδεις έννοιες της ψυχανάλυσης 1964*, μτφρ. Α. Σκαρπαλέζου, Αθήνα 1982. Η σκέψη ότι το υποκείμενο δεν είναι δεδομένο και αυθύπαρκτο αλλά δομείται μέσα στον πολιτισμό είναι κομβική για το έργο του Φουκώ, που επεδίωξε να δημιουργήσει μία γενεαλογία των τρόπων, με τους οποίους ο άνθρωπος μετασχηματίζεται σε υποκείμενο (βλ. “The Subject and Power”, στο: H.L. Dreyfus – P. Rabinow (επιμ.), *Afterward to Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago 1983, 208).

10. Η εγκαθίδρυση μιας άλλης σχέσης ανάμεσα στον λόγο του υποκειμένου και στον λόγο του Άλλου, που καθόλου δεν συνεπάγεται την ολοκληρωτική εξέλιξη του λόγου του Άλλου, αλλά την αλλαγή της στάσης και της σχέσης του υποκειμένου απέναντι στον εαυτό του, συνιστά την αυτονομία του υποκειμένου, όπως την αντιλαμβάνεται, προϋποθέτοντας τις σχετικές διατυπώσεις των Φρόϊντ και Λακάν, ο Κ. Καστοριάδης (*Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, μτφρ. Σ. Χαλκιάς κ.ά., Αθήνα 1981, 150-58).

ρεί, αποτελεί συγχρόνως τη βάση της δραματικής σύγκρουσης. Οι αντιθετικές ιδιότητες των προσώπων που μετέχουν στη σύγκρουση είναι επίσης οργανωμένες σε αντιθετικά σημασιολογικά ζεύγη: άνδρας – γυναίκα, βασιλιάς – υπήκοος, ισχυρός – αδύναμος, πολίτης – ξένος, παρέχοντας το νόημά τους ως αντικείμενο σε διαρκή επαναπροσδιορισμό. Εντασσόμενες σε αυτό το συγκρουσιακό πλαίσιο, έννοιες όπως *αιδώς*, *σοφία*, *κέρδος* και *φιλία*, που αποτελούν θεμελιώδη προτάγματα του κοινωνικού λόγου, παρυσιάζονται ως αποξενωμένες από το περιεχόμενό τους και ως χρήζουσες νέας νοηματοδότησης.

Το θέμα της *εξορίας*, συνδεδεμένο με τα θέματα της *σωτηρίας*, της *ικεσίας*, του *εκδικητικού σχεδίου* και της *παιδοκτονίας*,¹¹ καθώς και με τα *μοτίβα της πατρικής γης*, των *όρκων*, του *ταξιδιού* και των *Συμπληγάδων*, φαίνεται ότι αποτελεί τη βάση για την οριζόντια θεματική οργάνωση, με τρόπο ώστε να κατευθύνει την ανάγνωση της σύγκρουσης ως πράξης *εξορίας* του πόνου, η οποία αποστερεί τον λόγο από το νόημα και εγκαθιστά το *άλγος* ως *μη-νόημα* στην κενή θέση του νοήματος. Στην ίδια κατεύθυνση οδηγεί η χρήση του προσώπου της *Τροφού*, η οποία, εμφανιζόμενη μόνο στο εισαγωγικό μέρος, δημιουργεί με την *συμπαθητική* στάση και τον *κριτικό λόγο*, *προπαντός* δε με την *τελευταία ρήση* της, την *προοπτική* θέση από την οποία ο *θεατής* μπορεί να παρακολουθήσει τους τρόπους με τους οποίους ο *λόγος* αποξενώνει τον *πόνο* και *καταργεί* κάθε *απόπειρα άρθρωσής* του σε *λόγο*, ώστε να *μπορεί να αναγνωρίζεται* ως *οικείο μέρος* της *ανθρώπινης συνείδησης*. Από την ίδια *προοπτική* θέση ο *Χορός*, με τον *λόγο* και με τα *χορικά του άσματα*, *διευρύνει*, *εμβαθύνει* και *ερμηνεύει* τους *όρους* της *σύγκρουσης* και *κατευθύνει* τον *θεατή* στην *ανα-διαπραγμάτευση* των *όρων* που *συγκροτούν* τον *δικό του λόγο* και, με *αναστοχαστική κίνηση* από το *τέλος* προς την *στην αρχή*, στην *ανα-πλήρωση* των *εννοιών* με *νοήματα*. Οδηγεί επομένως τον *θεατή* στον *μετασχηματισμό* του ως *ιδεολογικού υποκειμένου*, με *τελική κατάληξη* την *αναγνώριση* του *άλγους* από *έναν διαφοροποιημένο λόγο* και την *ίαση* της *συνείδησης*.

11. Τη συνέχεια του θέματος της *εξορίας* με το θέμα της *παιδοκτονίας* πέτυχε ο *Ευριπίδης* συνδέοντας δύο διαφορετικές *μυθικές παραδόσεις* (βλ. M. Hose, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*, München 2008, 49), ενώ το σχέδιο *εκδίκησης*, καθώς *εξελισσεται* *προοδευτικά* μέσα από τη *δράση* των *προσώπων*, *προσφέρει* τη *βάση* για τη *συνομιλία* *ανάμεσα* στον *πόνο*, τον *λόγο* και την *πράξη*. Το θέμα της *σωτηρίας* είναι *κυρίαρχο* και *απαντά* σε *όλα* τα *μέρη* της *τραγωδίας* από τον *Πρόλογο* μέχρι την *Έξοδο* (πρβλ. στ. 14, 360, 476, 528, 595, 1303), ενώ το θέμα της *ικεσίας*, *συναρτώμενο* με το *αίτημα* της *αποδοχής* και με την *κυριαρχική απόρριψη*, *τίθεται* σε *κάθε* *επιμέρους* *συνομιλία*.

Ο πόνος ως έρωσ θανάτου και ο θεραπευτής λόγος¹²

Το εισαγωγικό μέρος της τραγωδίας, συναποτελούμενο από τον Πρόλογο και την Πάροδο, συνιστά μία αδιαίρετη ενότητα χάρη στην πρωτοποριακή επιλογή του ποιητή να δημιουργήσει για πρώτη φορά¹³ ένα λυρικό σύνολο, στο οποίο μετέχουν η Μήδεια από το εσωτερικό, η Τροφός επί σκηνής, και ο νεοεισερχόμενος Χορός, το άσμα του οποίου ενσωματώνεται¹⁴ στη δομή της τελευταίας σκηνής του Προλόγου. Πρόκειται για μια όχι τυχαία επιλογή, καθώς στους αγωνιώδεις στίχους της Τροφού προστίθενται οι κραυγές και οι απελπισμένοι στίχοι της Μήδειας από το εσωτερικό, και απαντούν οι γεμάτοι φιλική συμμετοχή και κατανόηση λυρικοί στίχοι του Χορού. Δημιουργείται έτσι η αίσθηση διαλόγου ανάμεσα στην οργή και στον πόνο, που εκβάλλονται από το εσωτερικό της σκηνής, και στον αμυντικό απαντητικό λόγο που διαμορφώνεται από τους στίχους της Τροφού και του Χορού, που αντιδρούν —ανακλαστικά σχεδόν— σε κάθε νέα έκρηξη πάθους της ηρώιδας, με ακουστικές αναφορές και αγωνιώδεις εκφράσεις.

Ο πόνος ως άλγος κατοικεί εντός της ψυχής και του σώματος¹⁵ και εντός του οίκου. Ο εσωτερικός χώρος, ενόσω η Μήδεια βρίσκεται εντός των δωματίων, ανοικείται από έρωτα θανάτου, που διαχέεται μέσα από τα λόγια και τις αντιδράσεις των προσώπων που βρίσκονται στον σκηνικό χώρο και με τις κραυγές και τους απελπισμένους στίχους που προέρχονται από το εσωτερικό. Ολόκληρο το εισαγωγικό μέρος κυριαρχείται από αδι-

12. Για τις ποικίλες μεταμφιέσεις της φροϋδικής ορμής του θανάτου ως μεταφυσικού κακού στη λογοτεχνία και στην ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα βλ. T. Eagleton, *On Evil*, New Haven/London 2010, όπου μεταξύ άλλων διαπιστώνεται το ριζώμα του κακού στην ορμή θανάτου και η σχέση του με τον πόνο της εκμηδένισης του νοήματος και με τη σκοτεινή ηδονή της καταστροφής των νόμων του υπερεγώ, σε συνδυασμό με την αντιφατική υπερεκτίμηση του εγώ (βλ. ιδ. 79-82 τη συζήτηση για τις μάγισσες του *Μάκβεθ*).

13. W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 11-13.

14. Βλ. D.J. Mastrorarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα 2003, 253.

15. Η απόδοση του ψυχικού πόνου από την Τροφό γίνεται προπάντων με σωματικούς όρους, συνηγορώντας στη θεώρηση της ψυχής ως αναπόσπαστα συνδεδεμένης με το σώμα, όπως διατυπώνεται αργότερα στην *Περί ψυχής* πραγματεία του Αριστοτέλη: *ἀναγκαῖον ἄρα τὴν ψυχὴν οὐσίαν εἶναι ὡς εἶδος σώματος φυσικοῦ δυνάμει ζῶν ἔχοντος* (412^a19-21) και *διὸ ἡ ψυχὴ ἐστὶν ἐντελέχεια ἢ πρώτη σώματος φυσικοῦ δυνάμει ζῶν ἔχοντος* (412^a27-28). Βλ. R.D. Hicks, *Aristotle: De Anima*, Cambridge 1907. Για την ενότητα της ψυχής και την ενοποιητική λειτουργία της κατά την αριστοτελική θεώρηση, βλ. C. Shields, “The Aristotelian *Psuchē*”, στο: G. Anagnostopoulos (επιμ.), *A Companion to Aristotle*, Malden/Oxford/West Sussex 2009, 304-07.

έξοδο άλγος στις ποικίλες μετατοπίσεις, μεταμορφώσεις και εκφράσεις του.

Η προλογική ρήση της Τροφού συνδέει τη δυστυχία (*δύστηνος*, στ. 20) με την οδύνη της ατιμώσης (*ήτιμασμένη*, στ. 20), της αδικίας (*βοῶ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς πίστιν μεγίστην*, στ. 21-22),¹⁶ και της αχαριστίας (... *καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ*, στ. 22-23).¹⁷ Το λεξιλόγιο παραπέμπει στην αρχική πληγή (*ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσα Ἰάσονος*, στ. 8)¹⁸ από την οποία εκπηγάζει το άλγος που διακατέχει τη φυσική ύπαρξη της Μήδειας. Η εικόνα της, όπως την περιγράφει η Τροφός, δηλώνει άνθρωπο σε πλήρη παραίτηση και εγκατάλειψη, σώμα ακίνητο που κατοικείται από πόνο (*σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν*, στ. 24)¹⁹ και που αδυνατεί να προσλάβει ό,τι το συνδέει με τη ζωή: την τροφή, την κίνηση, το βλέμμα, τη φωνή και τον λόγο των φίλων.²⁰ Το βλέμμα ακίνητο, στραμμένο στη γη και η μόνη κίνηση της κεφαλής γίνεται για να βγει η βαθιά οιμωγή από τα βάθη της ψυχής, που ανακαλεί τον πατέρα, τη γη και το σπίτι της (στ. 29-32), για να εξέλθει δηλαδή ο στεναγμός για τον αποχωρισμό από την αρχική συνείδηση, με την οποία έχει χάσει κάθε δυνατότητα επαφής: ... *οὗς προδοῦσ' ἀφίκετο / μετ' ἀνδρὸς ὅς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει* (στ. 32-33).²¹ Η έλλειψη του χώρου και του λόγου καταφυγής διαγιγνώσκεται από την Τροφό ως συνείδηση απόλυτης δυστυχίας: *ἔγνωκε δ' ἡ τάλαινα συμφορᾶς ὑπο / οἷον πατρώας μὴ ἀπολείπεσθαι χθονός* (στ. 34-35).²²

Η Μήδεια βιώνει μια κατάσταση ψυχικού θανάτου, αφού με την εγκατάλειψή της από τον Ιάσονα δεν περιέχεται πλέον στον δικό του λόγο, εντός του οποίου συγκροτήθηκε και η δική της συνείδηση, όταν τον ακολούθησε στην Κόρινθο και εντάχθηκε οικειοθελώς στον δικό του τρόπο σκέψης, στη δική του ζωή και στο δικό του συναίσθημα (στ. 10-15). Για την ακρίβεια, δεν περιέχεται σε κανέναν λόγο, αφού έχει δια παντός εξο-

16. “[...] ωρύεται για τους ὄρκους, επικαλεῖται την ὑψιστη πίστη/ που εκείνος εκύρωσε με το δεξί του χέρι”.

17. “[...] και καλεῖ τους θεοὺς να εἶναι μάρτυρες, / να δούνε πώς την ανταμείβει ο Ιάσονας”.

18. “[...] με την ψυχή συγκλονισμένη από έρωτα για τον Ιάσονα”.

19. “[...] το σώμα της αφημένο στους πόνους”.

20. Ο τρόπος με τον οποίο η Τροφός εξηγεί τα συναισθήματα της Μήδειας προϋποθέτει τη γνωστική αναγνώριση και υποδηλώνει τη σύνδεση του συναισθήματος με τη γνώση και τον λόγο, βλ. I. Lada-Richards, “Emotion and Meaning in Tragic Performance” στο: M.S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, New York 1998, 397-413.

21. “[...] για όσα θυσίασε / για να έρθει εδώ με τον άντρα που τώρα την ταπεινώνει”.

22. “Τη δίδαξε τη δύσμοιρη η συμφορά / τι θα πει να μην αφήνεις τη γη των πατέρων σου”.

ριστεί από το πατρικό της σπίτι.²³ Παραμένοντας εντός του οίκου, όπου εγκατοικεί πλέον, αντί της αγάπης, το μίσος, όπως αναγνωρίζει εύστοχα η Τροφός (στ. 16), φωνάζει τους όρκους ως επίκληση της επιστροφής του νοήματος του λόγου, το οποίο έχει απολεσθεί.

Οι πρώτες κραυγές που ακούγονται από το εσωτερικό συναρθρώνονται με λόγο που συνδέει τον πόνο με την επιθυμία θανάτου: *ἰὼ, δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων, / ἰὼ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν;* (στ. 96-97).²⁴ Η δεύτερη κραυγή (*αἰαῖ*, στ. 111) συναρθρώνεται με αυξανόμενο λόγο, που συνδέει τον πόνο και τη δυστυχία με το μίσος για τον εαυτό και με την ευχή της καταστροφής αυτών που αγαπήθηκαν με πάθος και αντιστοιχεί στην καταστροφή όλου του νοήματος της ζωής που ενυπάρχει σε ό,τι την δομεί: *ᾧ κατάρατοι / παῖδες ὀλοισθε στυγεράς ματρὸς / σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι* (στ. 112-14).²⁵ Η ευχή εξαφάνισης των παιδιών, του Ιάσονα και ολόκληρου του οίκου αποκαλύπτει πως η επιθυμία θανάτου μετεξελίσσεται σε επιθυμία καταστροφής κάθε νοήματος. Πρόκειται για στιγμή κατά την οποία η Μήδεια παραγνωρίζει την απώλεια του νοήματος, την αιτία του αδιέξοδου πόνου, ως δική της επιθυμία. Έτσι, το ερώτημα που θέτει η Τροφός: *... τι ποτ' ἐργάσεται / μεγάλοςπλαχνος δυσκατάπανστος / ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν;* (στ. 108-10),²⁶ ερμηνευμένο σ' αυτά τα συμφραζόμενα εμπεριέχει ως συνδηλούμενο ένα ακόμη ερώτημα: Ποια διέξοδος θα υπάρξει στον αδιέξοδο πόνο ενός ανθρώπου που δεν αποδέχεται την εκμηδένισή του από τη συμφορά; Και στη συνέχεια, μετά την έκρηξη της επιθυμίας αυτοκαταστροφής, στο ερώτημα: *τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας / μετέχουσι; Τι τοῦσδ' ἔχθεις; οἴμοι, / τέκνα, μή τι πάθηθ' ὡς ὑπεραλγῶ* (στ. 116-18),²⁷ μαζί με την αγωνία για τη ζωή των παιδιών συνυπάρχει και η αμήχανη αδιέξοδη απορία: Ποια θέση έχει η αθωότητα της ζωής σ' αυτό το μέγεθος του πόνου που αναγνωρίζεται ως επιθυμία θανάτου; Η οριστική απάντηση θα

23. Η δυστυχία δηλαδή βιώνεται ως απώλεια του νοήματος, ως θάνατος του συμβολικού κόσμου εντός του οποίου αναγνωρίζεται. Αν ο πρώτος θάνατος είναι η ένταξη στον λόγο του Ιάσονα, ο δεύτερος θάνατος είναι η απώλεια αυτού του λόγου, ο αποκλεισμός από τον λόγο που εξασφαλίζει τη συνοχή της συνείδησης. Βλ. Sl. Žižek, *Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, μτφρ. Β. Ιακώβου, Αθήνα 2006, 217-24 (για τον Λακάν).

24. “Ωωω! / Είμαι τόσο δυστυχισμένη, τόσα τα πάθη μου! / Ωωω! Ας γινόταν να μ' έπαιρνε ο θάνατος”.

25. “Να σας δω νεκρά, καταραμένα παιδιά / μάνας μισητής, κι εσάς / και τον πατέρα σας μαζί· / και το σπίτι ολόκληρο να ρημάξει”.

26. “Τι θα πράξει άραγε / η αγέρωχη και αδυσώπητη ψυχή της / τώρα που τη λογχίζονται οι συμφορές;”

27. “Πού έφταιξαν τα παιδιά για τα έργα του πατέρα; / Γιατί τα μισείς; / Ωωω! Πονάω τόσο, παιδιά μου, για σας, τρέμω μην πάθετε κάτι”.

δοθεί στο τέλος της τραγωδίας, όπου με το φόνο των παιδιών η Μήδεια θα μετατρέψει την απώλεια του νοήματος του λόγου σε δικό της έργο,²⁸ ενώ η δράση που θα μεσολαβήσει θα καταστήσει αναπότρεπτη αυτή τη διαδικασία, καθώς τα πρόσωπα που μετέχουν στη δράση θα παραμείνουν εγγλωβισμένα στα όρια του φόβου ή του ψευδούς λόγου, ο οποίος απεργάζεται τον εξορισμό του πόνου και την εκμηδένιση του νοήματος του λόγου.

Η Μήδεια είναι χαρακτηριστικό τραγικό πρόσωπο, που, όπως αναγνωρίζει εξ αρχής η Τροφός, δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την αναγκαιότητα των πραγμάτων και δεν διαθέτει μέτρο προσαρμογής στα δεινά, ως τρόπο έκφρασης και ζωής.²⁹ Είναι πρόσωπο ικανό να αποκρούσει την αξίωση της εκμηδένισης που προβάλλει πάνω της ο κυρίαρχος λόγος και να επιχειρήσει να αρθρώσει, με την πράξη της, λόγο ενάντιο σ' αυτόν,³⁰ ο οποίος όμως θα παραμείνει μέχρι το τέλος άναρθρος. Από εκεί ακριβώς πηγάζει ο φόβος της Τροφού για τις καταστροφές που πρόκειται να έλθουν. Με τις διαπιστώσεις της για την κατάσταση,³¹ που με ποικίλους και συνολιούστες τρόπους ορίζεται ως εξορία, και με τους φόβους της για τον χαρακτήρα της Μήδειας, τον ικανό να ανατρέψει τον θρίαμβο της επιβολής του στερημένου νοήματος λόγου και να νοηματοδοτήσει με την πράξη της τον άναρθρο λόγο του πόνου, προκαταλαμβάνει συμφορές και, λίγο πριν εξέλθει οριστικά από τον σκηνικό χώρο, υπογραμμίζει την ανάγκη για

28. Στην εγγεληνική διαλεκτική, όπου: “το πράττειν [εννοημένο] ως πραγμάτωση, είναι κατά ταύτα η καθαρή μορφή της βούλησης· η απλή μεταστροφή [Umkehrung] της πραγματικότητας ως μιας περίπτωσης που απλώς είναι σε πραγματικότητα που προκύπτει από την πράξη” (G.W.F. Hegel, *Φαινομενολογία του πνεύματος* τόμ. II, μτφρ. Δ. Τζωρτζόπουλος, Αθήνα 1995, 490), η υπόσταση γίνεται υποκείμενο, με μία χειρονομία μεταστροφής της αντικειμενικής πραγματικότητας σε ενεργό πραγματικότητα, αναλαμβάνοντας την ευθύνη γι' αυτήν. Για την ερμηνεία βλ. Žižek, ό.π. (σημ. 23), 343-50.

29. Όσα λέγονται στη συνέχεια αφορούν κυρίως τη Μήδεια, αλλά, με διαφορετικό τρόπο, και τον Κρέοντα και τον Ιάσονα: *δεινά τυράνων λήματα και πως/ὀλίγ' ἀρχόμενοι, πολλά κρατούντες/ χαλεπῶς ὄργας μεταβάλλουσιν* (στ. 119-21). Με τη Μήδεια σχετίζει τους στίχους ο D.L. Page (*Euripides: Medea*, Oxford 1938, σχ. στ. 119-30), με τη Μήδεια, αλλά και με τον Κρέοντα η Mossman, ό.π. (σημ. 2) σχ. στ. 120-21. Δεν υπάρχει αμφιβολία όμως ότι στο δυσερμήνευτο αυτό χωρίο περιέχεται κριτική στην αντίληψη και πρακτική του κυρίαρχου λόγου, όπως φαίνεται από την κύρια αντίθεση: αρχόμενοι-κρατούντες, για την ανελαστικότητα της διάθεσης και επομένως για την αδυναμία παραχώρησης και κατανόησης.

30. Για άλλες αναγνώσεις βλ. H. Foley, “Medea’s Divided Self”, στο: *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford 2001, 265 και σημ. 74.

31. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι η Τροφός αναφερόμενη στη Μήδεια χρησιμοποιεί φράσεις όπως: *φρονός αὐθάδους* (στ. 104) και *ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν* (στ. 110), κατευθύνοντας σε έναν περισσότερο γενικευμένο, ανεξάρτητο από το φύλο, προβληματισμό.

ένα τραγούδι που θα ψάλλεται ως ἄκος της ανθρώπινης ψυχής στη δυστυχία, για έναν λόγο που θα συμπεριλαμβάνει στα νοήματά του το άναρθρο νόημα του πόνου.³²

Τέτοιο τραγούδι που να θεραπεύει τον πόνο δεν θα ακουστεί, παρά μόνο το τραγούδι του Χορού, που διαρκώς θα θυμίζει ποιος θα ήταν ο λόγος που θα επέτρεπε στον πόνο να βρει καταφυγή. Αλλά ο λόγος του Χορού στην Πάροδο, όπως και στα υπόλοιπα χορικά, λειτουργεί αντιστικτικά στις πράξεις που θα ακολουθήσουν, ως φόντο σοφίας και αγάπης, ως ο λόγος που δεν μπορεί να υπάρξει, ως το ανήκουστο τραγούδι που θά 'πρεπε να τραγουδιέται στη ζωή για να αποτρέπει τις τραγικές πράξεις. Ο Χορός καθ' όλη τη διάρκεια του έργου θα προτείνει το μη τραγικό φόντο της κατανόησης του ανθρώπινου πόνου, που συνιστά τη μέγιστη σοφία του λόγου,³³ πάνω στο οποίο θα προβάλλεται η τραγική αδυναμία του λόγου των προσώπων απέναντι στο καταστροφικό πάθος. Έτσι ο Χορός θα κατευθύνει διαρκώς τον θεατή³⁴ προς την αναζήτηση εκείνου του άλλου

32. Η φιλοσοφική απάντηση σε αυτή την ανάγκη δόθηκε αργότερα από τον Αριστοτέλη, ο οποίος θεώρησε τα συναισθήματα στο πλαίσιο της γνωστικής ψυχολογίας που επεξεργάστηκε στη *Ρητορική*. Βλ. W.W. Fortenbaugh, *Aristotle on Emotion: A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics and Ethics*, London ²2008, ιδ. 26-30.

33. Η σκέψη προσιδιάζει περισσότερο σε φιλοσοφικό λόγο, όπως εκείνον του Σπινόζα, για τον οποίο “η ύψιστη αρετή του Πνεύματος είναι να κατανοήσει ήτοι να γνωρίσει τον Θεό” (*Ηθική*, IV, 28), και καθώς ο Θεός ορίζεται ως εμμενές και όχι μεταβατικό αίτιο όλων των πραγμάτων (*Ηθ.* I, 18), η ύψιστη αρετή του πνεύματος, επομένως η μέγιστη σοφία, είναι η γνώση και κατανόηση της αιτιότητας. Βλ. Σπινόζα, *Ηθική*, μτφρ. Ευ. Βανταράκης, Αθήνα. Στο πλαίσιο της ηθικής του φιλοσοφίας, όπου η ελευθερία του ανθρώπου είναι η κατανόηση της αναγκαιότητας και όπου τα πάθη αντιμετωπίζονται ως επήρειες του σώματος, τις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να αντιμετωπίσει, αν κατανοήσει την αναγκαία φύση τους, ο Σπινόζα θεωρείται ο λιγότερο τραγικός από όλους τους διανοητές, αφού δεν υπάρχει σύγκρουση ανάμεσα στην ελευθερία και την αιτιότητα ούτε ανάμεσα στο άτομο και στην κοινωνία, καθώς η κατανόηση της αναγκαιότητας που προκύπτει από τη φύση ή τον Θεό συμβαδίζει με τη φιλία, την εσωτερική ηρεμία και την αγάπη. Βλ. Eagleton, ό.π. (σημ. 3), 203-04.

34. Σύμφωνα με τους Vernant και Vidal-Naquet, ο Χορός, ως εκφραστής της πόλης, δίνει έκφραση στη συλλογική εμπειρία, που όμως δεν είναι εκείνη των κυρίαρχων φορέων δύναμης και εξουσίας αλλά της αποκλεισμένης και συχνά καταπιεσμένης πλευράς. Βλ. J-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Β', μτφρ. Α. Τάττη, Αθήνα 1985, ιδ. 191-94. Τη δύσκολη σχέση συλλογικότητας και ετερότητας του τραγικού Χορού, όπως προκύπτει από την παραπάνω θέση, σε συνάρτηση με τον θεατή συζητούν οι J. Gould (“Tragedy and Collective Experience”, 217-43) και S. Goldhill (“The Authority of the Tragic Chorus”, 247-256) στο: Silk, ό.π. [σημ. 20]). Ο P.D. Arnott (*Public and Performance in Greek*

λόγου, που μόνο μετά το πέρας της τραγωδίας μπορεί να συγκροτηθεί, αφού προηγουμένως θα έχει δοκιμαστεί η ακραία επιβολή του κυρίαρχου λόγου και η αντιστροφή των αξιώσεών του μέχρι την πλήρη απώλεια του νόηματος, το οποίο θα καταφέρει να αρθρωθεί μόνο μετά από την τραγική πράξη.

Με τα πρώτα λόγια του ο Χορός περιβάλλει τη δυστυχία της Μήδειας με λόγο φιλίας και αγάπης. Η διπλή αναφορά του ρήματος *ἔκλυον* στο στ. 131 και η επανάληψή του στο στ. 136, οι διαρκείς αναφορές στις κραυγές (*φωνάν, βοάν*, στ. 131), στη δυστυχία της ξένης γυναίκας (*δυστάνου Κολχίδος*, στ. 132), στον θρήνο (*γρόον*, στ. 135), και στο άλγος (*ἄλγεσιν δώματος*, στ. 137) δηλώνουν τη διάθεση συμμετοχής στον πόνο, που κορυφώνεται στον στίχο 138: *ἐπεὶ μοι φιλία κέκραται*. Ο Χορός αισθάνεται συμμετοχος στον πόνο, καθώς αισθάνεται δεμένος με το σπίτι της Μήδειας και του Ιάσονα με έναν λόγο αγάπης, κατευθύνοντας τον θεατή να αποδεχθεί τον πόνο του “άλλου” ως μέρος της δικής του συνείδησης. Η Τροφός από την άλλη, ως πρόσωπο που δεν παρακολουθεί απλώς, αλλά ερμηνεύει την κατάσταση, αναφέρεται στη ρήξη κάθε δεσμού ανάμεσα στο έξω και στο μέσα, ανάμεσα στον εαυτό και στον άλλον, αρχίζοντας με τη διαπίστωση: *οὐκ εἰσὶ δόμοι· φροῦδα τὰδ’ ἤδη* (στ. 139).³⁵ Και ως επιβεβαίωση ακούγεται όλο και πιο καθαρά η αρθρωμένη σε ομιλία επιθυμία θανάτου, συναρτημένη με την απουσία νόηματος της ζωής, ως έλλειψη και κενότητα περιεχομένου της λέξης *κέρδος*: *αἰαῖ, διὰ μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία / βαίη· τί δε μοι ζῆν ἔτι κέρδος; / φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσάιμην βιοτὰν στνυγεράν προλιπούσα* (144-47).³⁶

Σε αυτή την ορμητική έκρηξη της επιθυμίας θανάτου, που ο Χορός κατονομάζει ακριβώς ως έρωτα θανάτου (*τίς σοί ποτε τᾶς ἀπλάτου κοίτας ἔρος, ὦ ματαῖα*, στ. 151-52),³⁷ καλείται ο θεατής να δώσει θέση στη δική του συνείδηση ως μέρος του κόσμου που περιλαμβάνει και τον ίδιο: *ἄιες, ὦ Ζεῦ, καὶ Γᾶ καὶ φῶς* (στ. 148).³⁸ Συγχρόνως ο Χορός, αναγνωρίζοντας

Theatre, Routledge, London 1989, 34) πιστεύει ότι ο Χορός μεσολαβεί ανάμεσα στον κόσμο του δράματος και του θεατή. Αντίθετα ο D.J. Mastrorarde (*The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010, 117-19) θεωρεί ότι ο Ευριπίδης στη *Μήδεια* αρνείται στον θεατή την ανακούφιση να κατευθύνεται από τον Χορό, ώστε να συγκροτήσει μέσα από την πράξη ένα σαφές και συγκροτημένο νόημα.

35. “Δεν υπάρχει σπίτι. Πάει πια”.

36. “Ααα! / Φλόγα ουράνια το κεφάλι μου ας σκίσει. / Ποιο το κέρδος να ζω; / Αλίμονο! Αλίμονο! / Ας γινόταν να βρω τη γαλήνη στον θάνατο / και να φύγω απ’ αυτή τη ζωή που μισώ”.

37. “Τι έρωτας και ο δικός σου, αστόχαστη, / για την απεχθέστατη κλίνη;”

38. “Ακουσες, ω Ζευ, ω Γη, ω φως [...] ;”

το δίκαιο του πόνου (*Ζεύς σοι τάδε συνδικήσει*, στ. 157), αναγνωρίζει ότι από τη στιγμή που το άλγος έχει αποκτήσει αυτή την ένταση, το μέγεθός του έχει ξεπεράσει το μέτρο που μπορεί να το κάνει διαχειρίσιμο, γι' αυτό απευθύνει εκκλησίες καταλλαγής, που προφανώς δεν φτάνουν στη Μήδεια, φτάνουν όμως στον θεατή, που είναι ο αποδέκτης των λόγων του: *σπεύσεις θανάτου τελευταίαν; μηδὲν τόδε λίσσου* (στ. 153-54),³⁹ *κείνω τόδε μὴ χαράσσου* (στ. 156), *μὴ λίαν τάκου θυρομένα σὸν ἐννέταν* (στ. 158).⁴⁰

Καθώς ακούγονται τα τελευταία λόγια της Μήδειας από το εσωτερικό, σε διπλάσιους αυτή τη φορά στίχους, που δείχνουν ότι η Μήδεια ίσως έχει αρχίσει να εξέρχεται⁴¹ και ότι μπορεί όλο και περισσότερο να αρθρώνει τον πόνο σε λόγο, γίνεται αντιληπτό ότι μετρά τις απώλειές της, που αντιστοιχούν σε κατάσταση διπλής εξορίας: την εξορία από τον κόσμο του Ιάσονα, και την εξορία από το πατρικό της σπίτι. Η προδοσία των όρκων, ως κορυφαία έκφραση αδικίας (στ. 165), βιώνεται ως θάνατος της συνείδησης από τον άλλον, ενώ η προδοσία της πόλης και του πατρικού οίκου βιώνεται ως φόνος του εαυτού, που έχει προκύψει μετά τον αδελφικό φόνο: *ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθην / αἰσχροῦς τὸν ἔμὸν κτείνασα κάσιν* (στ. 166-67).⁴² Η επιστροφή είναι αναγκαία αλλά αδύνατη. Αυτό αναγνωρίζει η Τροφός μέσα στα λόγια και στις κραυγές της Μήδειας: *κλύεθ' οἶα λέγει κάπιβοῶται* (στ. 168),⁴³ ώστε με φόβο αποφαίνεται: *οὐκ ἔστιν ὅπως ἔν τιμι μικρῷ / δέσποινα χόλον καταπαύσει* (στ. 171-72).⁴⁴ Η ίδια γνωρίζει ότι η υπερβολική λύπη γεννά την οργή και η οργή το πάθος της εκδίκησης,⁴⁵ και εκφράζει προκαταβολικά τον φόβο ότι κάθε προσπάθεια να αλλάξει η καταστροφική πορεία είναι καταδικασμένη να αποτύχει. Συγχρόνως, τα τελευταία λόγια της Μήδειας, που ακούγονται χωρίς η ίδια να είναι ορατή, δηλώνουν το βίωμα της διπλής εξορίας ως γυναικείο βίωμα, εγγρά-

39. “Βιάζεσαι να φτάσεις στου θανάτου / το τέλος; Μην το εύχεσαι”.

40. “Μη σπαράξεις έτσι, μην οδυρέσαι / για τον άντρα που μοιράστηκε την κλίνη σου”.

41. Όπως μπορεί να υποδηλώνει η βαθμιαία αύξηση των αναπαιστικών στίχων. Βλ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, *Ευριπίδου Μήδεια. Εισαγωγή, μετάφραση, σημειώσεις*, Αθήνα 2011, 135 σημ. 27.

42. “Πατέρα μου, πόλη μου, / έφυγα μακριά σας με τρόπο αποτρόπαιο:/σκοτώνοντας τον ίδιο μου τον αδελφό”.

43. “Ακούτε τι λόγια λέει και πώς βοά / καλώντας [...]”

44. “Το μένος της δέσποινας δεν θα κοπάσει με κάτι μικρό”.

45. Ο Αριστοτέλης εντάσσει την επιθυμία της εκδίκησης στον ορισμό της οργής (*Ρητ. Η 2.1378^a31-33*): “*Έστω δὴ ὀργὴ ὀρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγορίαν τῶν εἰς αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ ὀλιγορεῖν μὴ προσηκόντων*. Για την ὀρεξιν ως αρχή της πράξης βλ. E.M. Cope – J.E. Sandys, *The Rhetoric of Aristotle*, Cambridge 1877, σχόλ. Β 2 § 1.

φοντας τη δυστυχία της γυναικειάς συνείδησης ως το αποτέλεσμα της διπλής εξορίας από τον λόγο.

Παρ' όλα αυτά ο Χορός θα αναζητήσει τρόπο, ώστε η Μήδεια να εγκαταλείψει τον εσωτερικό χώρο,⁴⁶ με την ελπίδα ο λόγος του να επηρεάσει το συναίσθημά της και η φιλία του να μειώσει τον απειλητικό πόνο: σπεύσασά τι πρὶν κακῶσαι / τοὺς ἔσω· πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὀρμᾶται (στ. 182-83).⁴⁷ Στο αίτημα του Χορού θα ανταποκριθεί η Τροφός, ως παραχώρηση σε μια τελευταία ελπίδα, παρά τις επιφυλάξεις της για το αν η Μήδεια θα δεχθεί οποιονδήποτε λόγο απ' ἔξω. Τότε ακριβώς η Τροφός, τοποθετώντας τον πόνο στο ευρύτερο πλαίσιο της αναγκαιότητας, διαπιστώνει την ἔλλειψη σοφίας στον ανθρώπινο βίο, καθώς δεν έχει βρεθεί το τραγούδι εκείνο που με την τέρψη της ακοῆς θα μπορούσε να νικήσει τις μισητές λύπες και να προσφέρει τη θεραπεία στον πόνο, που αυτό είναι το κέρδος στη ζωή των ανθρώπων: καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκεῖσθαι / μολπαῖσι βροτούς (στ. 199-200).⁴⁸ Και καθώς η Τροφός εγκαταλείπει τον σκηνικό χώρο, συνεχίζουν να ακούγονται από το εσωτερικό οι στεναγμοί της απώλειας, ενώ ο Χορός, υπενθυμίζοντας το νυχτερινό πέρασμα της Μήδειας μέσα από τις Συμπληγάδες, ψηλαφεί το χαοτικό ρήγμα του εαυτού.⁴⁹

Αν η ανθρώπινη σοφία ισοδυναμεί με την ικανότητα θεραπείας του πόνου, τότε σοφός λόγος είναι εκείνος που αναγνωρίζει την οδύνη ως συστατικό της ανθρώπινης συνθήκης και την περιλαμβάνει στο δικό του πεδίο, μεταστρέφοντας την ορμή θανάτου που εμπεριέχει σε γνώση και δημιουργία. Κέρδος, σύμφωνα με όσα λέει η Τροφός, είναι το ἄκος, ο πλήρης

46. Για τη συμβολική σχέση του σώματος με τον χώρο στην τραγωδία βλ. R. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford 2002, 168-214, ιδίως 171-2, όπου προσδιορίζονται οι τρόποι με τους οποίους το σώμα ασκεί τη συμβολική του δύναμη στο χώρο.

47. “Μόνο βιάσου, πριν κάνει κακό / σε κάποιους που βρίσκονται μέσα. / Το παράφορο πένθος της τώρα / πνέει σφοδρό, γιγαντώνεται”.

48. Για τη σύνδεση των εννοιών κέρδος και ἄκος με τη λειτουργία του λόγου σε χωρία της ρητορικής, του έπους και της τραγωδίας βλ. P. Puccini, “Euripides: The Monument and the Sacrifice” στο: J. Mossman (επιμ.), *Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford/New York 2003, 142 σημ. 5 και 143 σημ. 6, 7.

49. Η συχνή αναφορά στη διέλευση των Συμπληγάδων στα χορικά, καθώς και από την ίδια τη Μήδεια, μπορεί να θεωρηθεί έτσι ως αναστοχαστική κίνηση, με την οποία το υποκείμενο αντιλαμβάνεται την κενότητα του συμβολικού λόγου και “διατηρεί ανοικτό το χάσμα ανάμεσα στο πραγματικό και τη συμβολοποίησή του”, πράξη με την οποία καταργεί τον εαυτό του ως υποκείμενο. Βλ. Sl. Žižek, ό.π. (σημ. 23), 364-65. Για σχόπιμη επιλογή της ονομασίας που περιέχει τη ρίζα πλην-, και ομοιότητα της Μήδειας με τις Συμπληγάδες, κάνει λόγο η D. Boedeker, “Becoming Medea. Assimilation in Euripides”, στο: J. Clauss – S.I. Johnston, *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton/New Jersey 1997, 139.

νοήματος λόγος, που θεραπεύει το κενό. Έτσι τα λόγια της Τροφού βρίσκονται στην καρδιά του δραματικού νοήματος,⁵⁰ γιατί όσα θα ακολουθήσουν θα συνιστούν αποτυχία των δραματικών προσώπων να βρουν και να αρθρώσουν τον θεραπευτή λόγο και, κατανοώντας τον πόνο του άλλου ως δικό τους, να αποτρέψουν την καταστροφή. Ο Κρέων και ο Ιάσων αποτελούν επομένως παραδείγματα των μη σοφών ανθρώπων, που αδυνατούν να αναγνωρίσουν την αναγκαιότητα του πόνου και επιδίδονται σε τρόπους εξορίας του, επιβάλλοντας την ισχύ του δικού τους λόγου. Η εξορία του πόνου δια του λόγου ισοδυναμεί με εξορία του λόγου που αγωνίζεται να αρθρωθεί, ενώ το θέμα της εξορίας, που συνδεδεμένο με τη *διέλευση των Συμπληγάδων* διαπερνά την τραγωδία από την αρχή μέχρι το τέλος της, συνέχει με σταθερό και αδιάλειπτο τρόπο το τραγικό στοιχείο με την πολιτική διάσταση της ανθρώπινης συνείδησης.

Ο εξόριστος λόγος

Περνώντας μέσα από τις μαύρες Συμπληγάδες, που διαχωρίζουν τον βάρβαρο και αδιαφοροποίητο κόσμο των ενορμήσεων και των διαθέσεων από την περιοχή του λόγου, της διάκρισης και των εννοιών, πληγωμένη από έρωτα για τον Ιάσονα και ταξιδεύοντας πάνω στο καράβι που κινούσαν κωπηλατώντας άριστοι άνδρες, η Μήδεια αποχωρίστηκε βίαια και οριστικά από την πατρική χώρα, την πρώτη κατοικία του εαυτού.⁵¹ Αν θέλει κάποιος να βρεθεί στην πρώτη αρχή και στην πρώτη αιτία, πρέπει να φτάσει, όπως η Τροφός, μέχρι την κοπή του πεύκου στα φαράγγια

50. Με τη θεραπευτική λειτουργία της τραγωδίας και την αριστοτελική κάθαρση συσχετίζει το χωρίο 190 κ.ε. ο P. Pucci, ό.π. (σημ. 48), 139-69.

51. Η αδυνατότητα επιστροφής στην αρχική γενέθλια χώρα, που εκφράζεται στο σημείο αυτό με σπαρακτικό τρόπο, και η εξορία από την πατρική πόλη, συνεχονται στο πλαίσιο της ρήσης με την επιθυμία θανάτου και εκδίκησης. Βρισκόμαστε έτσι σε μια περιοχή που η κυριαρχία του λόγου αναιρείται και η συνέχειά του διαρρηγνύεται, καθώς το ανθρώπινο υποκείμενο εμφορείται από την ενόρμηση του θανάτου. Την περιοχή αυτή, στην οποία προσδίδει τον όρο *Chora*, παραπέμποντας στον πλατωνικό *Τίμαιο*, σκιαγραφεί η J. Kristeva ("Revolution in Poetic Language", στο: T. Moi [επιμ.], *The Kristeva Reader*, Oxford 1986, 89-136) ως τον προλεκτικό, προσυμβολικό χώρο των λειτουργιών και των ενορμήσεων που προηγούνται της γλώσσας και που συνεχονται με το μητρικό σώμα προς το οποίο αρχικά κατευθύνονται (93-95). Είναι ο τόπος όπου το υποκείμενο γεννιέται, καθώς τείνει προς τη διαφοροποίηση και τη διάκριση, και συγχρόνως αναιρείται, καθώς έλκεται από την διάθεση επιστροφής στην αδιαφοροποίητη προσυμβολική ενότητα με το μητρικό σώμα.

του Πηλίου,⁵² που έδωσε το υλικό με το οποίο κατασκευάστηκε η Αργώ, το πλοίο που “άρπαξε” τη Μήδεια από τη χώρα της και την εξόρισε από τον οικείο κόσμο της. Η μυθική Αργώ και ο παράφορος έρωτας για τον Ιάσονα διαπλέκονται ως μια αρχική πληγή, από την οποία πηγάζουν τα κατοπινά δεινά. Πράξεις εγκληματικές, ευεργετικές όμως για τον Ιάσονα, με αρχή τον φόνο του αδελφού, κάθε έγκλημα και μια ευεργεσία για τον αγαπημένο που υπήρχε πλέον ως εαυτός. Η διέλευση των Συμπληγάδων συνιστά έτσι έξοδο από τον εαυτό και μετάβαση σ’ έναν άλλο χώρο, όπου ο εαυτός απορροφάται από τον “άλλο λόγο”, από την άλλη συνείδηση, στην προκειμένη περίπτωση από την επιθυμία και τον λόγο του Ιάσονα. Στη συνέχεια, η εγκατάσταση στην Κόρινθο χωροθετεί την πρώτη εξορία της Μήδειας, καθώς συγκροτείται πλέον εντός του λόγου του Ιάσονα και συμφωνεί πάντα μαζί του, υπηρετώντας το δικό του συμφέρον και κάνοντας αρεστή την παρουσία της στον ελληνικό κόσμο, εντός του οποίου πασχίζει διαρκώς να αναγνωριστεί.⁵³ Αυτή η πρώτη εξορία βιώνεται ως ευτυχία και ως σωτηρία, αφού σημαίνει το τέλος των διωγμών, τη δημιουργία και τη διατήρηση της ζωής και την άρση της σύγκρουσης ανάμεσα σε δύο κόσμους, υπό την προϋπόθεση ότι ο λόγος την περιλαμβάνει και ότι δεν τροφοδοτείται η αρχική πληγή που διανοίχθηκε με τη διέλευση των Συμπληγάδων.

Αυτό το χαοτικό θανάσιμο κενό, το τραύμα της απώλειας του εαυτού, άνοιξε ξανά η προδοσία του Ιάσονα. Με τον στ. 16 σημαίνεται η τραγική κατάσταση ως δραματικό παρόν και η εκτροπή κάθε έννοιας στο αντίθετό της: Η αγάπη εκτρέπεται σε μίσος,⁵⁴ η πίστη εκτρέπεται σε προδοσία και η ζωή σημαίνεται ως θάνατος. Ο χώρος του σπιτιού και ο χώρος

52. Εντυπωσιάζει, είναι αλήθεια, η αναγωγή που κάνει η Τροφός στα ακατέργαστα υλικά στοιχεία που προϋπήρξαν της μορφής του σκάφους της Αργώς και μάλιστα στους πρώτους στίχους του έργου, πριν από την εξιστόρηση του ταξιδιού που έφερε τη Μήδεια στον ελληνικό χώρο. Από ψυχαναλυτική σκοπιά αυτή η αναφορά οδηγεί στο χώρο του ακατέργαστου, του υλικού, του απροσπέλαστου ασυνείδητου, του μη συμβολοποιημένου πραγματικού.

53. Για την υποδήλωση του ευάλωτου στοιχείου στη Μήδεια, που εκφράζεται και στον Πίνδαρο (*Πυθ.* 4, 380-90), βλ. Mossman, ό.π. (σημ. 2), 5 σημ. 16. Για την αναπαράσταση του “Άλλου” στην τραγωδία μέσα από τις κατηγορίες του χώρου βλ. Rehm, ό.π. (σημ. 46), 236-39.

54. Ένα είδος “διαλεκτικής περιπέτειας” εντοπίζει στο σημείο αυτό ο B. Seidensticker, “*Peripeteia and Tragic Dialectic in Euripidean Tragedy*”, στο: Silk, ό.π. (σημ. 20), 385. Το ερώτημα “πώς η αγάπη μετατρέπεται σε μίσος” υπήρξε κεντρικό στη γνωσιακή ψυχολογική θεωρία του A. Beck (*Love is Never Enough*, New York 1988), που διαμόρφωσε μία ιδιαίτερη μέθοδο ψυχοθεραπείας ως απάντησή σε αυτό που θεώρησε ως ‘one of the mysteries in our society’ (35). Για τη φροϋδική ερμηνεία της μεταστροφής της αγάπης σε μίσος βλ. Γ. Σηφακάκη, “Η ψυχαναλυτική προσέγγιση

της Κορίνθου είναι πλέον χώρος απέραντης ερημίας, χώρος που φιλοξενεί την απώλεια της συνείδησης. Η ίδια η Τροφός ερμηνεύει τις οιμωγές της Μήδειας για τον πατέρα, τη γη και το πατρικό της σπίτι ως συνείδηση της στέρησης του πατρικού λόγου και ρήξης της συνέχειας με τη αρχική της συνείδηση, που έρχεται μέσα από τη συναίσθηση της δυστυχίας: *ἔγνωκε δ' ἢ τάλαινα συμφορᾶς ὕπο ...* (στ. 34-35).⁵⁵ Αυτή η συναίσθηση οδηγεί τη Μήδεια να αποστρέφει το βλέμμα από κάθε σημείο του εξωτερικού κόσμου, από κάθε είδος χαράς, ακόμα και από τα παιδιά της: *στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρωσ' εὐφραίνεται* (στ. 36).⁵⁶ Στη συνέχεια εκφράζεται ο φόβος μήπως η Μήδεια προβεί σε κάποια αυτοκαταστροφική ή εκδικητική πράξη, καθώς το μόνο που συνέχει σταθερά τον κόσμο της, άρα την χαρακτηρίζει, είναι η ένταση του πάθους, που η Τροφός αποδίδει καταφεύγοντας σε μεταφορά μάχης:

*δεινὴ γάρ· οὔτοι ὀραδίως γε συμβαλὼν
ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον ἄσεται* (στ. 44-45).⁵⁷

Η χρήση λεξιλογίου που αναφέρεται στο ανδρικό ηρωικό πρότυπο αναλαμβάνεται αργότερα από την ίδια τη Μήδεια, καθώς εισέρχεται όλο και περισσότερο στη σύγκρουση. Πρόκειται για στοιχείο που, επαναλαμβανόμενο, υπογραμμίζει διαρκώς την απώλεια και την αγωνιώδη αναζήτηση του λόγου που μπορεί να εγγυηθεί τη συνοχή της συνείδησης. Αυτό θα συμβεί με εμφανή και εντυπωσιακό τρόπο στην πρώτη ρήση της, όταν εγκαταλείπει τον εσωτερικό χώρο⁵⁸ και εισέρχεται στο χώρο της ανοικτής δράσης και στο ανοικτό πεδίο του λόγου. Η Μήδεια εμφανίζεται και εκφέρει μια άρτια συγκροτημένη ρήση, η οποία έχει συχνά ερμηνευτεί ως προσπάθεια παραπλάνησης του Χορού, εκμαιεύοντας τη συμπάθεια και την υποστήριξη των γυναικών. Ίδωμένη ωστόσο στο πλαίσιο της σκηνηκῆς ακολουθίας, η ρήση αυτή μπορεί να οδηγήσει την ερμηνεία στην πρά-

στο S. Freud", στο: Γ. Ποταμιάνος – Φ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Προσωπικότητα, θεωρίες, κλινική πρακτική και έρευνα*, Αθήνα 2012, 57-8.

55. "Τη δίδαξε την άμοιρη η συμφορά [...]"

56. "Μισεί τα παιδιά της, να τα βλέπει δεν χαίρεται".

57. "Είναι ανελέητη. Όποιος συγκρουστεί μαζί της / δεν θα τραγουδήσει εύκολα ύμνο επινίκιο".

58. Συνοδευόμενη από την εικόνα της διέλευσης των Συμπληγάδων, που διαμόρφωσαν αμέσως πριν οι λυρικοί στίχοι (209-12) του Χορού, όπως παρατηρεί ο D. Wiles (*Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997, 121), ο οποίος εντοπίζει την αντιστοιχία ανάμεσα στη διέλευση της Μήδειας μέσα από την κεντρική θύρα της σκηνής με τη διέλευση των *Συμπληγάδων*, που επαναλαμβάνεται και με την έξοδο της Μήδειας από τον σκηνηκό χώρο και την είσοδό της στο σκοτάδι της σκηνής (122).

ξη της ανάδυσης του ανθρώπινου υποκειμένου,⁵⁹ ως απόπειρα μαζί και αποτυχία, μέσα στον ανθρώπινο λόγο.

Σε αυτή τη ρήση η Μήδεια μιλά ως ξένη, με πλήρη επίγνωση της θέσης του ξένου. Στη συνέχεια εκθέτει την κατάσταση της, που συμπυκνώνεται στον μέγιστο πόνο και στην επιθυμία θανάτου. Αν κάτι εντυπωσιάζει εδώ, δεν είναι η ικανότητα πειθούς και παραπλάνησης γύρω από τη δυστυχία, αλλά η απόπειρα άρθρωσης του πόνου σε λόγο, που μαζί με τη συνακόλουθη αναίρεσή της αναδεικνύει το επισφαλές έδαφος πάνω στο οποίο δομείται η ανθρώπινη συνειδηση. Η Μήδεια ασκεί στην πράξη τη σοφία, για την οποία είναι διάσημη και εξ αιτίας της οποίας θα εξοριστεί από τον Κρέοντα. Τοποθετώντας την πηγή της δυστυχίας στην αφομοίωση από τον Ιάσονα και συνειδητοποιώντας την εξορία από τον δικό του κόσμο, συνειδητοποιεί ταυτόχρονα την εξορία της από κάθε λόγο που είναι ισοδύναμη με την επιθυμία θανάτου. Με ρήματα κινητικά δηλώνει τη διαδικασία της μετάβασης στο πεδίο της απώλειας του λόγου και την παρουσία της στο πεδίο του κενού.

*ἔμοι δ' ἄελπον προῶγμα προσπεσὸν τόδε
ψυχὴν διέφθορακ'· οἴχομαι δὲ καὶ βίον
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρῆζω, φίλοι.
ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γινώσκω καλῶς,
κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις (στ. 225-29).⁶⁰*

Η διαφορά της από τις άλλες γυναίκες του Χορού είναι ότι εκείνες μπορούν να ζουν στην πόλη και στο πατρικό τους σπίτι, εντός δηλαδή του λόγου που τις συγκροτεί· έχουν επίσης τη συνδρομή και την παρηγοριά των φίλων, σε αντίθεση με την ίδια που είναι εξόριστη από κάθε λιμάνι καταφυγής και κάθε λόγο αυτοαναγνώρισης:

*ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὔσ' ὕβριζομαι
πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη,*

59. Ο S. Kierkegaard, συζητώντας τη σχέση αγωνίας και ελευθερίας, συνδέει την ελευθερία με τη διεύρυνση, την επικοινωνία και την ομιλία και την ανελευθερία με τον ερμητισμό, τη σιωπή και τον δαιμονισμό. Βλ. Σ. Κίρκεγκωρ, *Η έννοια της αγωνίας*, μτφρ. Γ. Τζαβάρα, Αθήνα 1971, 149: “Η ελευθερία είναι πάντοτε κοινωνούσα [...] η ανελευθερία ολοένα και περισσότερο εγκλείεται και δεν επιθυμεί την επικοινωνία [...]. Αν τώρα η ελευθερία ψαύση τα σύνορα του ερμητισμού, ο ερμητισμός αρχίζει να αγωνιά [...] η γλώσσα ο λόγος είναι απελευθερωτές, απελευθερωτές απ' την κενή αφαίρεση του ερμητισμού”.

60. “Εμένα, τώρα, τούτο το κακό / έπεσε απάνω μου αναπάντεχο / και τσάκισε την ψυχή μου. / Η ζωή μου τέλειωσε, τη χαρά να ζω την έχω χάσει / και αποζητάω, αγαπημένες μου, τον θάνατο”.

*οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς* (στ. 255-58).⁶¹

Λίγο πριν το τέλος της ρήσης της η Μήδεια ζητά από το Χορό να σιγήσει, αν εκείνη βρει κάποιον σχέδιο εκδίκησης. Η έκκλησή της είναι συγχρόνως και έκφραση της διάθεσης για εκδίκηση, που αναδύεται ταυτόχρονα με την αποκάλυψη του μηχανισμού που την έχει προκαλέσει. Έχοντας αναφερθεί στην απώλεια του νοήματος, στη δυστυχία της ως γυναίκας και στην απόλυτη εξορία από κάθε λιμάνι καταφυγής του πόνου, έχει αρθρώσει σε λόγο αυτό που δήλωναν στην Πάροδο οι άναρθρες κραυγές της, δηλαδή την απώλεια του νοήματος, το κενό της συνείδησης, τον έρωτα θανάτου, που πλέον δεν παραμένει εντός ούτε κατευθύνεται στην ίδια, αλλά στρέφεται σε εκείνον που το προκαλεί, επικαλούμενη το δίκιο της τιμωρίας των κακών. Στο πλαίσιο αυτό οι τελευταίοι τέσσερις στίχοι που αναφέρονται στην καταστροφική εκδίκηση της γυναίκας και ερμηνεύουν την ένταση της καταστροφής, ερμηνεύονται ωστόσο από τη συλλογιστική που προηγήθηκε:

*... γυνή γὰρ τᾶλλα μὲν φόβον πλέα
κακὴ τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν·
ὅταν δ' ἐς εὐνὴν ἠδικημένη κυρῆ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα* (στ. 263-66).⁶²

Πρόκειται για διατύπωση πιθανότατα κοινότυπη στις συζητήσεις των ανδρών του ακροατηρίου, η οποία όμως εδώ χρησιμοποιείται ως κατακλείδα σε μια ρήση που αποκάλυψε πώς η απώλεια του νοήματος και η στέρηση καταφυγής του πόνου μετατρέπεται σε φονικό αίσθημα εκδίκησης.⁶³ Σε αντιπαράθεση με την *ἀλκὴν* και τον *σίδηρον*, που αντιπροσωπεύουν το συμπαγές νόημα του ανδρικού λόγου, το άδειο κρεβάτι, ως μετωνυμικό αντικείμενο, συνδεδεμένο με την αδικία και τη γυναίκα, εγγράφεται στο πεδίο της στέρησης και της απώλειας, και αντιπροσωπεύει στο εξής το κενό του νοήματος στον λόγο, όπου εδράζεται ο πόνος και ελλο-

61. “Εγώ είμαι έρημη, άπολις / και ο άντρας μου με ταπεινώνει. / Είμαι το λάφυρο που έφερε από βάρβαρη χώρα, / και δεν έχω μητέρα, ούτε αδελφό, ούτε συγγενή, / για να βρω εκεί λιμάνι απάνεμο στη συμφορά”.

62. “Η γυναίκα, όλες τις άλλες φορές, / είναι γεμάτη φόβο, / είναι δειλή για πόλεμο / και δεν αντέχει ν’ αντικρισει λόγχη. / Όταν όμως αισθανθεί αδικημένη στο κρεβάτι, / δολοφονικότερη ψυχή δεν υπάρχει”.

63. Ο Mastronarde, ό.π. (σημ. 34), που διακρίνει διάφορες χρήσεις της στερεότυπης αντίληψης για την κατωτερότητα της γυναίκας σ’ αυτή την τραγωδία, παρατηρεί ότι σ’ αυτό το σημείο η Μήδεια “is voicing the accepted traditional ‘wisdom’ prevalent in society” (272).

χεύουν τα μέγιστα δεινά. Αν ο κυρίαρχος λόγος ενέχει μία αλήθεια, η ουσία της βρίσκει στον εξόριστο λόγο που αποτυγχάνει να αρθρωθεί. Αν γυναίκα που στερείται το κρεβάτι σημαίνει τον ακραίο φόνο, σύμφωνα με όσα ελέχθησαν προηγουμένως, σημαίνει και τον ακραίο πόνο, που έγκειται στην απουσία ενός λόγου αγάπης, που δεν εξορίζει, αλλά περιλαμβάνει, αναγνωρίζει και θεραπεύει.

Η εξορία του πόνου

Την εξουσία του κυρίαρχου λόγου να εξορίζει τον πόνο έρχεται να καταδείξει με σαφήνεια η σκηνή με τον Κρέοντα. Αν η προδοσία του Ιάσωνα σήμανε την απώλεια του νοήματος, την εξορία από κάθε λόγο, όπως θα καταδειχθεί με δραματικό τρόπο στον αγώνα λόγων, η σκηνή με τον Κρέοντα σημαίνει την εξορία του πόνου από κάθε χώρο. Ο Κρέων άλλωστε εμφανίζεται με την εντολή της εξορίας στα χείλη, με λεξιλόγιο που τονίζει την κυριαρχία επί του χώρου και την οριστικότητα της αποβολής της Μήδειας από τα όριά του:

... ἀνείπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν,
φυγάδα, ...
πρὶν ἂν σε γαίης τερμόνων ἔξω βάλω (στ. 272-76)⁶⁴

Ο λόγος του είναι υβριστικός και αυτό καταδεικνύεται με ποικίλους τρόπους, αλλά καταφαίνεται προπάντων σε μία συνθήκη: ότι εξορίζει τον πόνο κατά τη στιγμή της μέγιστης έντασής του, τη στιγμή της απουσίας κάθε λόγου στον οποίο να μπορεί να καταφύγει. Αυτό δηλώνεται με σαφήνεια από τα λόγια με τα οποία αντιδρά η Μήδεια και με τα οποία εκφράζεται η αίσθηση της απόλυτης συμφοράς και η έλλειψη κάθε καταφυγής:

Αἰαῖ· πανώλης ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι·
ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,
κοῦκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔμβασις (στ. 277-79)⁶⁵

Ο Κρέων εξορίζει τη Μ. εξαιτίας της σοφίας, την οποία συνδέει και επεξηγεί με τη γνώση του κακού (σοφή πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,

64. “Σε καλώ... / ... να πορευτείς πάραυτα έξω από τούτη τη χώρα / εξόριστη. Και μη βραδύνεις”.

65. “Ωωω! Βυθίζομαι η δύσμοιρη στην άβυσσο του ολέθρου. / Οι εχθροί μου ανοίγουν τα πανιά τους διάπλατα/ και δεν έχει λιμάνι απάνεμο για να ξεφύγω από τη συμφορά”.

στ. 285),⁶⁶ αλλά και του πόνου της (λυπή, στ. 286). Ο άνθρωπος που πονά συνιστά απειλή και, αν μάλιστα είναι ικανός να αρθρώσει λόγο, συνιστά ακραία απειλή, απέναντι στην οποία εκείνος αισθάνεται την ανάγκη να προφυλαχθεί (φυλάξομαι, στ. 289), εξορίζοντάς τον έξω από τα δικά του όρια. Πρόκειται για την πιο κοινή αντίδραση των πολλών ανθρώπων απέναντι στον πόνο, που, εκφραζόμενη από τον βασιλιά της Κορίνθου, ενδύεται την εξουσία του κυρίαρχου κοινού λόγου, τον οποίο ακριβώς ο Ευριπίδης με αυτή την τραγωδία αποδομεί.

Η προκατάληψη του κοινού μέσου ανθρώπου για τον σοφό, που θέτει σε αμφισβήτηση τα δεδομένα της δικής του γνώσης και λογικής, έχει και άλλου εκφραστεί, αλλά και ιστορικά επιγνωσθεί, σε διάφορες περιπτώσεις. Ο Ευριπίδης ωστόσο δίνει στη Μήδεια αυτό ακριβώς το επιχείρημα για να υπερασπιστεί την κατάστασή της, το οποίο κυριαρχεί στην απαντητική ρήση που απευθύνει στον Κρέοντα: *Ο σοφός, παραδέχεται, μπορεί να προκαλέσει το φθόνο στους πολλούς ή να γίνει δυσάρεστος. Γι' αυτό προσφέρει τη διαβεβαίωση ότι μισεί μόνο τον άντρα της και ότι δεν έχει τίποτα εκείνος και η κόρη του να φοβηθούν. Η ρήση αυτή τελειώνει με την παράκληση να μην εξοριστεί και την υπόσχεση ότι θα παραμείνει σιωπηλή. Ακόμα χειρότερα όμως, σύμφωνα με τον Κρέοντα: γυναίκα, σοφή, που πονάει σιωπηλά, είναι κίνδυνος ακόμα μεγαλύτερος, πολύ περισσότερο αφού ο ίδιος κινδυνεύει να πεισθεί και να γίνει πιο μαλακός. Ύστερα από δύο στίχους που συνδέουν εμφατικά τη γυναίκα και τη σοφία (γυνή γάρ οξύθυμος ... σιωπηλὸς σοφή, στ. 319-20)⁶⁷, ο Κρέων επαναλαμβάνει αμέσως στον επόμενο στίχο την εντολή της εξορίας και για τη γυναίκα και για τον λόγο με τον οποίο εκφράζεται η σοφία: ἀλλ' ἔξιθ' ὡς τάχιστα, μὴ λόγους λέγε (στ. 321).⁶⁸*

Ο Κρέων γνωρίζει πολύ καλά ότι ο πόνος που δεν μπορεί να αρθρωθεί σε λόγο μπορεί να εκτρέψει τη σοφία σε δόλο, αλλά κάνει το αντίθετο απ' αυτό που θα συνιστούσε δικό του κέρδος. Όχι μόνο εξορίζει τον πόνο και τον φορέα του, αλλά αποτρέπει την άρθρωση οποιουδήποτε λόγου απ' αυτόν. Ερμηνεύοντας τα λεγόμενα της Μήδειας ως τέχνασμα για να τον πείσει, αφού αυτό που κινητοποιεί τη δράση του είναι ο φόβος, αποκρούει την ικεσία της Μήδειας με σκαιό τρόπο (στ. 334, 337, 339). Η σκηνή τελειώνει με μία ανώδυνη, σύμφωνα με τον Κρέοντα, παραχώρηση, αφού δεν μπορεί να είναι τύραννος όσο θα χρειαζόταν (στ. 348), ώστε να μην κάνει καμία υποχώρηση, και αφού διαθέτει κάποια αιδώ (στ. 349), ώστε

66. “Είσαι από τη φύση σου σοφή και κατέχεις / τρόπους και τρόπους για να κάνεις το κακό”.

67. “Από γυναίκα οξύθυμη [...] παρά από κάποια που είναι σοφή και σιωπά”.

68. “Φύγε λοιπόν από τη χώρα το ταχύτερο. / Όχι άλλα λόγια!”

να κάμπτεται από κάποια παράκληση. Όμως, η απόφαση για την εξορία της Μήδειας και των παιδιών της είναι ειλημμένη και η αιδώς απέναντι στη δυστυχία του ανθρώπου που δεν έχει τόπο να σταθεί είναι μικρή και αδύναμη μπροστά στον φόβο για τη ζωή του παιδιού του.

Αν κάτι κάνει συμπαθή τον Κρέοντα, είναι αυτή η ελάχιστη αιδώς που επιδεικνύει απέναντι στο αίτημα της Μήδειας να της δοθεί μία ημέρα για να ετοιμάσει τα παιδιά της για την εξορία, όταν εκείνη επικαλείται την πατρική αγάπη για το δικό του παιδί. Αυτή η αιδώς θα αποβεί ωστόσο καταστροφική, επειδή αφενός θα αποτελέσει ρωγμή στη δύναμη του τυραννικού λόγου που εξορίζει και αφετέρου είναι ελάχιστη και αδύναμη, ώστε να αποτελέσει τον πυρήνα ενός άλλου λόγου που θα συμπεριλαμβά-νει τον πόνο και θα αποτρέπει τα δεινά που θα προκύπτουν απ' αυτόν. Η αιδώς του Κρέοντα καταδεικνύει την αδυναμία αυτού του λόγου και όχι τη σοφία του, γιατί δεν θα μπορέσει να παράσχει προστασία και σωτηρία για τη ζωή του παιδιού του και τη δική του, αφού πλέον και οι δύο θα συμπεριληφθούν στο σχέδιο της Μήδειας, το οποίο θα αρχίσει να αποκτά σχήμα αμέσως μετά την απόρριψη της ικεσίας της. Όταν η Μήδεια προσπαθεί να παραμείνει έστω για μία μέρα, ξέρει καλά ότι αυτό δεν συνιστά σωτηρία για την ίδια και τα παιδιά της, αλλά ότι κερδίζει χρόνο για δράση, αποτέλεσμα της οποίας θα είναι ο θάνατος του Κρέοντα και της κόρης του.

Αυτό θα συμβεί αργότερα, όταν η αφήγηση του αγγελιοφόρου θα καταγράψει βήμα προς βήμα το τέλος των δύο αυτών προσώπων μέχρι τον τελευταίο θανάσιμο εναγκαλισμό ανείπωτης σπαρακτικής οδύνης,⁶⁹ και θα καταδείξει οριστικά ατελέσφορο για τη σωτηρία και επομένως άσοφο τον λόγο που εξορίζει και μετατρέπει τον πόνο σε δαιμονική τιμωρό δύναμη. Ο Αγγελιοφόρος, τελειώνοντας την αφήγηση, αναλαμβάνει τις σκέψεις της Τροφού στην Πάροδο και σχολιάζει την έλλειψη σοφίας των ανθρώπων που ενδιαφέρονται για τη δύναμη του λόγου, αλλά αγνοούν το νόημά του:

*οὐδ' ἂν τρέσας εἴποιμι τοὺς σοφοὺς βροτῶν
δοκοῦντας εἶναι καὶ μεριμνητὰς λόγων
τούτους μεγίστην μωρίαν ὀφλισκάνειν.*

69. Η αφήγηση του θανάτου της κόρης από τον αγγελιοφόρο και η συμπόνια με την οποία εκφράζεται ο Χορός γεγείρουν τη συμπάθεια του θεατή για το πρόσωπο αυτό, παρ' ότι δεν εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο. Βλ. I.J.F. de Jong, "Three Off-Stage Characters in Euripides", στο: J. Mossman ό.π. (σημ. 48), 369-89, ιδ. 371-77. Καθώς η δύναμη του πόνου παίρνει έτσι τρομακτικές διαστάσεις, οι έννοιες κέρδος, ἄκος και σωτηρία που προϋπέθεσε η Τροφός στην Πάροδο και επαναλήφθηκαν κατά τη δραματική εξέλιξη, αποκτούν πρόσθετες συνδηλώσεις, καθώς συνδέονται με τη διατήρηση ή την καταστροφή της ζωής.

θητηῶν γὰρ οὐδείς ἐστιν εὐδαίμων ἀνὴρ· (στ. 1225-28)⁷⁰

Αν η σοφία του λόγου ἐγκείται στη δυνατότητά του να αποτρέπει συμφορές και να συντελεί στην ευτυχία, η απόφαση του Κρέοντα να εξορίσει τη Μήδεια, εγγράφεται σε λόγο άσοφο.⁷¹ Η αναχώρηση του Κρέοντα αφήνει τη Μήδεια σε κατάσταση αδιέξοδης οδύνης (στ. 358-360), μέσα σε ένα πέλαγος δυστυχίας (στ. 362-63), που κινητοποιεί τη συμπόνια του Χορού και προκαλεί τη δεύτερη ρήση της, όπου η διάθεση εκδίκησης αρθρώνεται σε απόφαση και συμπεριλαμβάνει πλέον, εκτός από τον Ιάσονα, και κάθε άλλον που συμμετέχει στην πρόκληση του πόνου (στ. 374-75, 395-400). Η επιθυμία θανάτου του εισαγωγικού μέρους και η διάθεση εκδίκησης της πρώτης ρήσης εκφράζεται τώρα ως επιθυμία πολλαπλού φόνου και ως ανάγκη εξεύρεσης ενός αποτελεσματικού σχεδίου, το οποίο όμως προς το παρόν επιδέχεται πολλές εκδοχές (στ. 376-85) εκτέλεσης, που όλες ενέχουν τον έσχατο κίνδυνο και απαιτούν τον μέγιστο βαθμό τόλμης. Στο τελευταίο μέρος της ρήσης της (στ. 401-03) η Μήδεια εγγράφει και η ίδια τη σοφία της στον χώρο του κακού, εντός του οποίου αυτοαναγνωρίζεται οριστικά, ψηλαφώντας ένα προς ένα τα σημεία στα οποία θα ριζώσει αυτή η συνείδηση: την επιθυμία θανάτου, την απώλεια του λόγου και το άλγος της εκμηδένισης.⁷² Για δεύτερη, επίσης, φορά επιχειρείται να δοθεί απάντηση στο ερώτημα “τι είναι γυναίκα”, η οποία ωστόσο αποτυγχάνει να συναρθρώσει τα αξιώματα του κυρίαρχου λόγου με τα αιτή-

70. “Και δεν φοβάμαι να πω / ότι εκείνοι που νομίζονται σοφοί και βαθυστόχαστοι / αποδεικνύονται στο τέλος οι πιο αστόχαστοι. / Γιατί δεν υπάρχει άνθρωπος ευδαίμων”.

71. Όπως στη συνέχεια και του Ιάσονα, όπως διαπιστώνει η Μήδεια μετά την απαντητική ρήση του: “Διαφέρω από πολλούς σε πολλά. Για μένα, / αν ένας είναι άδικος και συνάμα δεινός ρήτορας (σοφός λέγειν πέφυκε), / του αξίζει η πιο σκληρή τιμωρία. Επειδή φαντάζεται / ότι με την ευγλωττία θα σερβίρει ωραία το άδικο, / γίνεται θρασύς και αδίστακτος. / Όμως δεν είναι τόσο σοφός. / Το ίδιο και εσύ [...]” (στ. 579-84).

72. Ο σκαιός τρόπος με τον οποίο ο Κρέων απέρριψε την *ικεσία* της Μήδειας την οδηγεί στο να απορρίψει η ίδια τη δική της *ικεσία*, προβάλλοντάς την ως μέρος του σχεδίου εκδίκησης, το οποίο όμως, όπως φαίνεται στη συνέχεια, δεν έχει ακόμα υπάρξει: “Τι φαντάστηκες; Πως θα τον εκολάκνευα ποτέ, / αν δεν είχα να κερδίσω ή δεν σχεδίαζα κάτι;” (στ. 368-69). Η Μήδεια βιώνει την *εξορία* και την *απόρριψη* ως *εκμηδένιση* και αντιστέκεται σ’ αυτήν υπομιμνήσκοντας στον εαυτό της ότι είναι η εγγονή του Ήλιου και ότι δεν πρέπει να επιτρέψει σε ηθικά κατώτερους ανθρώπους να την εκμηδενίσουν, γελώντας εις βάρος της και χαιρόμενοι με τη δυστυχία της: “[...] Δεν πρέπει εσύ, / αρχοντικού πατέρα γέννημα και απ’ τη γενιά του Ήλιου, / ν’ αφήσεις να γελούν μαζί σου / γι’ αυτόν τον γάμο του Ιάσονα με το σπέρμα του Σίσυφου” (στ. 404-07).

ματα του εξόριστου πόνου. Έτσι η γυναίκα ορίζεται σε σχέση με τη σοφία του κακού ως εξής:

... πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν
 γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται,
 κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται (στ. 407-09).⁷³

Το σχέδιο εκδίκησης τη Μήδειας προκύπτει ως ανακλαστική πράξη σωτηρίας ενός ανθρώπου που βρίσκεται μέσα σε πέλαγος συμφορών, όπου πουθενά δεν αναφαίνεται, παρά την αγωνιώδη αναζήτηση, κανένα λιμάνι καταφυγής.⁷⁴ Η διαρκής επανάληψη αυτού του λεκτικού μοτίβου, πριν και ύστερα από κάθε διατύπωση του σχεδίου εκδίκησης, και η σταθερή ανάληψή του από τα χορικά, συναρτούν την πράξη εκδίκησης με την απώλεια ή τη διάρρηξη του λόγου και την αδυναμία συγκρότησης της συνείδησης γύρω από έναν λόγο, που θα συμπεριλαμβάνει την αλήθεια του πάσχοντος ανθρώπου.⁷⁵ Αυτή η αδυναμία είναι καταφανής στους τελευταίους στίχους της δεύτερης ρήσης, όπου η Μήδεια, με ένα συνονθύλευμα “ηρωικών επιταγών” και “κοινών τόπων” επιχειρεί να δώσει απάντηση στην κατάσταση της.⁷⁶ Έτσι, έχοντας ως σημείο αναφοράς τη θεϊκή γενιά της και χρη-

73. “Και μην ξεχνάς / πως είμαστε γεννημένες γυναίκες, αμήχανες για το καλό, / για το κακό ωστόσο τεχνίτρες πολυμήχανες”. Στο πλαίσιο μιας ανθρωπολογικής φιλοσοφικής θεώρησης εντός της οποίας εξετάζει το φαινόμενο της ανδρικής κυριαρχίας και της συμβολικής βίας ο P. Bourdieu (*Η ανδρική κυριαρχία*, μτφρ. Ε. Γιαννοπούλου, Αθήνα 2002), η αναπάρεκτα των γυναικών να ανατρέψουν πραγματικά τη σχέση κυριαρχίας έχει ως αποτέλεσμα να επιβεβαιώνουν την κυρίαρχη παράσταση των γυναικών ως πλασμάτων κακοποιών (77). Το αποτέλεσμα αυτό προκύπτει από την προϋπάρχουσα “εργασία κοινωνικής κατασκευής” των φύλων (64), που αφενός επικαθορίζει τις γνωστικές δομές, με τις οποίες το κάθε υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και συλλαμβάνει τον κόσμο και αφετέρου παράγει και εγχαράσσει έξεις και διαθέσεις που αντιστοιχούν στη λογική της σχέσης κυριαρχίας (74-75).

74. Τη ναυτική μεταφορά ερμηνεύει η Boedeker, ό.π. (σημ. 49), ως έναν από τους ποιητικούς μηχανισμούς με τους οποίους ο Ευριπίδης επιτυγχάνει την εξομοίωση της Μήδειας με τους άλλους χαρακτήρες αυτής της τραγωδίας, όπως με τον Ιάσονα, και την τοποθετεί στο μυθικό πλαίσιο (130).

75. Η παθητική πλευρά της Μήδειας είναι περισσότερο τονισμένη από τον θρίαμβο της εκδικητικής δράσης της, και ο Ευριπίδης την επιστρατεύει για να καταδείξει ότι ο πάσχων άνθρωπος κατέχει ένα ισχυρό όπλο, ώστε από θύμα να καταστεί θύτης, όπως θεωρεί η M. McDonald, “Medea as Politician and Diva”, στο: J. Clauss - S.I. Johnston, ό.π. (σημ. 49), 297-323, ιδ. 301.

76. Με τη διαίρεση της Μήδειας σε έναν ανδρικό και σε έναν γυναικείο εαυτό, η χρήση της ηρωικής ηθικής για την επιτέλεση των πράξεών της και η αποτυχία να εμπιστευτεί τη μητρική φωνή στον τελευταίο της μονόλογο, ακυρώνουν την ελπίδα για

σιμοποιώντας ως εκδικητικό εργαλείο τη σοφία της,⁷⁷ αναγνωρίζει στην πράξη της εκδίκησης και εξόντωσης των αντιπάλων της τον τρόπο της δικής της σωτηρίας από την εκμηδένιση, στην οποία την εξώθει ο Κρέων, και επιχειρεί στη συνέχεια να την ολοκληρώσει, με πιο έντονο και πιο αποτελεσματικό τρόπο, ο Ιάσων. Αλλά αν σοφία σημαίνει πλέον δόλο και αν η σωτηρία της Μήδειας και των παιδιών της σημαίνει τον φόνο των αγαπημένων, αυτό συνεπάγεται πράγματι ότι τα νοήματα σημαίνονται οριστικά αντίστροφα απ' ό,τι στον κοινό λόγο, αλλά και έξω από κάθε λόγο.

Η εξορία του νοήματος

Όπως η Τροφός στην Πάροδο προειδοποίησε για την απουσία ενός τραγουδιού που θα θεραπεύει τον πόνο, το πρώτο στάσιμο, που έρχεται μετά την απόφαση του Κρέοντα να εξορίσει τη Μήδεια, καταφάσκει στην ανάγκη για ένα τραγούδι που θα ηχεί διαφορετικά από αυτό που ακούγεται ως ύμνος στο γένος των ανδρών, δυσφημώντας το γένος των γυναικών. Συγχρόνως, προαναγγέλλει την αντίστροφη διαδρομή του εξόριστου λόγου προς τη δική του αφετηρία, που τοποθετείται σε ένα χωροχρονικό σημείο πριν από τη διέλευση των Συμπληγάδων.

Ο πρώτος στίχος αποδίδει την αντίστροφη πορεία του λόγου ως ανοδική φορά της ροής των ιερών ποταμών και ως αντιστροφή του νοήματος της δίκης και όλων των νοημάτων: *ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, / και δίκαι και πάντα πάλιν στρέφεται* (στ. 410-11).⁷⁸ Ο ανδρικός λόγος, που εμπειριέχει πλέον το δόλο, αλλά εκτοπίζει την πίστη στους όρκους και εκδιώκει την αιδώ, ενώ συνοδεύεται από τη λύρα του Απόλλωνα, απολαμβάνοντας την τιμή και τη δόξα του μοναδικού μέλους, θα σιγήσει, σύμφωνα με τον Χορό, και ίσως έλθει στη θέση του ένα τραγούδι που δεν θα εξορίζει

μια πιο φωτισμένη ηθική, σύμφωνα με την H. Foley, ό.π. (σημ. 30), 243-71. Παγιδευμένη μέσα στα όρια του ανδρικού καταστροφικού λόγου, παρά την αμφισβήτηση, είδε τη Μήδεια ο R. Rehm, “*Medea and the Logos of the Heroic*”, *Eranos* 87 (1989) 97-115. Για εσωτερικευμένο μισογυνισμό κάνει λόγο η S. Murnaghan, “*Women in Greek Tragedy*”, στο: R. Bushnell (επιμ.), *A Companion to Tragedy*, Blackwell, West Sussex 2009, 243.

77. Μια τέτοια χρήση της σοφίας αποκαλύπτει το ευάλωτο του ανθρώπου και των αξιών του πολιτισμού του. Βλ. P.E. Easterling, “*The Infanticide in Euripides’ Medea*”, στο: Mossman, ό.π. (σημ. 48), 187-200, ιδ. 193, 200. Την απόφαση της Μήδειας να κυριαρχήσει επί των αντιπάλων της με τον δικό της λόγο, αντιδρώντας στον υποβιβασμό της στο επίπεδο του δούλου, υπογραμμίζει η C.A.E. Luschnig, *The Granddaughter of the Sun. A Study of Euripides’ Medea*, Leiden/Boston 2007, ιδ. 168-75.

78. “*Των ιερών ποταμών οι ροές ρέουν προς τα όρη, / και η δικαιοσύνη και τα πάντα ανατρέπονται*”.

τη μοίρα της γυναίκας αλλά θα την περιλαμβάνει, σύμφωνα με τους δύο τελευταίους στίχους του πρώτου στροφικού ζεύγους: ... *μακρός δ' αἰὼν ἔχει / πολλὰ μὲν ἀμετέραν ἀνδρῶν τε μοῖραν εἶπεῖν* (στ. 429-30).⁷⁹ Και είναι γεγονός ότι η *Μήδεια* ως τραγωδία αποτελεί ακριβώς ένα τέτοιο τραγούδι, καθώς αντιπαραθέτει τους δύο λόγους, τον κυρίαρχο ανδρικό, που εξορίζει, και τον εξόριστο γυναικείο λόγο, που αγωνίζεται να αρθρωθεί αντίστροφα απ' αυτόν, μέσα από την πράξη της καταστροφής, και που καθιστά και τους δυο λόγους άναρθρους.

Στο δεύτερο στροφικό ζεύγος, η πρώτη στροφή, αναλαμβάνοντας τον προλογικό μονόλογο της Τροφού, ανακαλεί το παλαιό ταξίδι της *Μήδειας* και τη διέλευση των *Συμπληγάδων* μαζί με τον έρωτα, την απώλεια, την εκμηδένιση και την εξορία. Η αντιστροφή δίνει την αρχή της αντίστροφης πορείας των νοημάτων, που συνοδεύουν τη *Μήδεια* στην εξορία εκτός της Κορίνθου και εκτός του ελληνικού λόγου, καθώς και στην αναζήτηση καταφυγής έξω από τον κυρίαρχο ανδρικό λόγο, που εξορίζει μαζί ανθρώπους και νοήματα. Με τρία διαδοχικά κινητικά ρήματα δηλώνεται πρώτα ο ιδιότυπος εξορισμός των νοημάτων, που καθιστά τον λόγο της συνείδησης που απομένει, κενό νοήματος: *βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς / Ἑλλάδι τᾶ μεγάλα μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα* (στ. 439-40).⁸⁰ Και στη συνέχεια η απουσία κάθε τύπου καταφυγής για τη δυστυχή συνείδηση, στην οποία εμπερικλείεται ο πόνος και η γυναίκα, συνεχεται με την επιβολή και την επικυριαρχία, και δηλώνεται σε μία αποστροφή πέντε στίχων προς τη *Μήδεια*, στο επίκεντρο της οποίας τοποθετείται και πάλι η ναυτική μεταφορά της φράσης: *μεθορμίσασθαι μόχθων πάρα* (στ. 442-43).⁸¹

Η εξορία των νοημάτων έξω από τον λόγο κορυφώνεται στον κεντρικό αγώνα λόγων, όπου η ζωή και η σωτηρία αναγνωρίζονται από τον Ιάσονα, στο πλαίσιο του ελληνικού λόγου, ως ανταλλάξιμο κέρδος και η σοφία εξισώνεται με την υποταγή στις επιταγές του κυρίαρχου κοινού λόγου. Ο λόγος του Ιάσονα συνεχίζει και ολοκληρώνει αυτό που άρχισε ο Κρέων, αλλά οδηγεί τη διαδικασία της εξορίας στα ακραία της όρια, καθώς όχι μόνο αποδέχεται ως δίκαιη τη φυσική εξορία της *Μήδειας* από τον χώρο, αλλά την εξορίζει και από κάθε είδος λόγου. Αξιώνοντας απ' αυτήν να αναγνωρίσει την εξορία της ως μεγάλο κέρδος και σωτηρία και τον εαυτό του ως δικό της σωτήρα από τον βάρβαρο κόσμο της και αναγνωρίζοντας με αυταρέσκεια αλλά και με όλους τους κανόνες της ρητορικής στις δικές του πράξεις σοφία, σωφροσύνη και φιλία, στερεί από τον λόγο το νόημα, από τη

79. "Ο μακρός χρόνος / έχει να πει πολλά για μας / και πολλά για τους άνδρες".

80. "Το σέβας των ὀρκων εχάθηκε. / Στη μεγάλη την Ελλάδα / η αιδώς τώρα πια δεν κατοικεί, / πέταξε στο θόλο του αιθέρα".

81. "για να βρεις εκεί λιμάνι απάνεμο / την ώρα της δοκιμασίας".

Μήδεια κάθε λόγο για να συγκροτηθεί, και από τον πόνο την αναγνωρίσει για να ιαθεί. Το σχόλιο του Χορού, που προειδοποιεί, όπως είχε κάνει και στην Πάροδο η Τροφός, για τον κίνδυνο που περιέχει η οργή που δεν θεραπεύεται (στ. 520-21), υπογραμμίζει την ανάγκη για ένα άλλο είδος λόγου, που θα κατανοεί τον πόνο και θα τον θεραπεύει, ώστε να αποτρέψει τα μέγιστα δεινά. Η προσπάθεια του Χορού να επαναφέρει, έστω μερικώς, το νόημα στην πράξη της προδοσίας του Ιάσωνα, δεν θα πετύχει, καθώς ο Ιάσων για μία ακόμα φορά θα παραγνωρίσει τη δική του πράξη προδοσίας και τη συνακόλουθη εξορία της Μήδειας ως σωτηρία δική της και των παιδιών.

Αρνούμενη την επιβολή ενός λόγου στερημένου νοήματος, η Μήδεια θα διαγράψει μια πορεία αντίστροφη, αναζητώντας τον αρχικό λόγο της δικής της συνείδησης, που θα ισοδυναμεί με την αντίστροφη διέλευση των *Συμπληγάδων* και τη διάσωσή της από τον πρόγονο της γενιάς της, τον Ήλιο. Μέχρι τότε τα νοήματα θα σημαίνονται αντίστροφα και τα εκάστοτε σημαίνοντα θα εξουδετερώνονται από τα σημααινόμενά τους: Ο θάνατος θα σημαίνεται ως ζωή και ο φόνος θα σημαίνεται ως σωτηρία. Στο πλαίσιο της διαλεκτικής του άλγους ο φόνος των παιδιών και ο θάνατος συνιστούν αναγκαιότητα προκειμένου να διασωθεί το νόημα της ζωής εντός του λόγου.

Ο επαναπατρισμός των νοημάτων εντός του λόγου θα μπορεί να πραγματοποιηθεί εντός της νέας συνείδησης που θα συγκροτηθεί από τον θεατή και που θα συμπεριλαμβάνει στο ιδεολογικό της πεδίο το νόημα της καταστροφικής πράξης, αναγνωρίζοντας την αιδώ απέναντι στον πόνο του άλλου ως ύψιστη σωφροσύνη και τη σωτηρία του νοήματος ως μέγιστη σοφία του λόγου. Εκεί η γυναίκα δεν θα συνδέεται μόνο με τη σοφία του κακού και τον φόνο, όπως αξιώνει ο κυρίαρχος λόγος, αλλά και με τη σωτηρία του νοήματος εντός της ζωής, όπως αξιώνει η διαλεκτική της δυστυχούς συνείδησης.

Η αντίστροφη πορεία. Από το τέλος στην αρχή

Μετά την αναγγελία του διπλού φόνου, του Κρέοντα και της κόρης του, ακολουθεί η τελευταία ρήση της Μήδειας, που περιέχει την οριστική απόφαση για τον φόνο των παιδιών, όταν έχει εγκαταλειφθεί κάθε σκέψη αποφυγής ή αναβολής. Με μια σειρά παραινέσεων προς το φονικό της χέρι να μη δειλιάσει και προπαντός να μη θυμηθεί, αλλά να ξεχάσει ότι γέννη-

σε και αγάπησε τα παιδιά της (στ. 1246-50),⁸² η Μήδεια σφραγίζει το λόγο της με ένα ημιστίχιο που συναρθρώνει σε μία φράση τη γυναικα με την απόλυτη δυστυχία: *Δυστυχής δ' ἐγὼ γυνή* (στ. 1250). Η φράση αυτή, που αποτελεί επιστέγασμα όλων των προηγούμενων λόγων και πράξεων, συμπυκνώνει και το νόημα της κορυφαίας πράξης που θα ακολουθήσει, συνενώνοντας εν ταυτώ και την αιτία και το αποτέλεσμα της. Η Μήδεια αναγνωρίζει τον εαυτό της στο χώρο της απώλειας του νοήματος, καθώς βυθίζεται μέσα στην υπαρξιακή λήθη.⁸³ Η τραγική πράξη αποτελεί έτσι τη μετάβαση σε ένα είδος συνείδησης που προϋποθέτει την απόλυτη λήθη και ισοδυναμεί με ολοκληρωτικό θάνατο της προηγούμενης.

Η Μήδεια μεταμορφώνεται σε *Ἐρινύν*, σύμφωνα με τα λόγια του Χορού, ο οποίος επικαλείται τη Γη και τις ακτίνες του Ἡλίου να την βγάλουν έξω από το σπίτι και να εμποδίσουν το έργο της: *ἀλλά νιν, ὦ φάος δι-ογενές, κάτειρ-/γε κατάπαυσον ἔξελ' οἴκων τάλαι-/ναν φονίαν τ' Ἐρινύν* (στ. 1258-60).⁸⁴ Ο Χορός δίνει όνομα σ' αυτή τη νέα μορφή συνείδησης, αλλά υπογραμμίζει επίσης και τη διαδικασία της μετάβασης, καθώς συνοδεύει την είσοδο της Μήδειας στο εσωτερικό με την υπόμνηση της διέλευσης των Συμπληγάδων.⁸⁵ Και ενόσω τελείται η φονική πράξη, ο Χορός εκφράζει τη φρίκη του γι' αυτήν ακριβώς τη λήθη του εαυτού, καθώς δεν θα μπορούσε να πιστέψει ότι η ψυχή μπορεί να γίνει πέτρα ή σίδηρος (στ. 1279-80), παρά μόνο αν έχει διασαλευθεί ο νους, ώστε να υπαγορεύσει το αίμα στο κενό ή τον πνιγμό στη βαθιά θάλασσα, όπως δηλώνει στο τρα-

82. “Και μη λιποψυχήσεις, μη θυμηθείς τα παιδιά σου, / ότι τα λάτρεψες, ότι τα γέννησες. / Τη μέρα τούτη τη μικρή ξέχνα τα παιδιά σου / και ύστερα θρήνησε και ξαναθρήνησε. Γιατί και αν τα σκοτώσεις, / τα λάτρεψες”.

83. Ερμηνεύοντας την ελληνική σκέψη για την ουσία του Είναι, όπως ιδιαίτερα εκφράζεται από τον Παρμενίδα, ο Μ. Heidegger (*Εισαγωγή στη Μεταφυσική*, μτφρ. Χ. Μαλεβίτση, Αθήνα/Θεσσαλονίκη 2010) εξέλαβε την α-λήθεια ως εκ-κάλυψη που ανήκει στην ουσία του Είναι (152) και χρησιμοποίησε το παράδειγμα των ουρανίων πηγών του φωτός (149-50), για να καταδείξει την εσωτερική συνάφεια ανάμεσα στο Είναι και στο φαίνεσθαι ως θεμελιώδη ελληνική αντίληψη (147-68). Αν η α-λήθεια, ως αντίθεση στη λήθη, είναι ο δρόμος της ύπαρξης, αξίζει, νομίζω, να προσεχτεί ο τρόπος με τον οποίο ανταποκρίνονται στην υπαρξιακή φαινομενολογική σκέψη του φιλοσόφου τόσο το αυτοαναφορικό λεξιλόγιο της Μήδειας στο σημείο αυτό όσο και οι στίχοι του Χορού στη συνέχεια. Τη συνομιλία αυτή επίσης υποστηρίζει σκηνικά και η έξοδος της Μήδειας από τον σκηνικό χώρο και η βύθισή της στο σκοτάδι του εσωτερικού της σκηνής, αντιπαραβαλλόμενη με την αρχική της έξοδο στον ανοικτό χώρο και με τις επανειλημμένες απόπειρες άρθρωσης λόγου.

84. “Όμως εσύ, φως θεϊκό / καθήλωσέ την, κατατρόπωσέ την, / διώξε από το σπίτι / την ανελέητη Ερινύα / που διψάει για αίμα.”

85. Το σπίτι από σύμβολο ευτυχίας, στη συνέχεια σπίτι του Αδη, περιλαμβάνει πλέον μια Ερινύα. Βλ. D. Wiles, ό.π. (σημ. 58), 121.

γούδι του το μυθολογικό παράδειγμα της Ινώς (στ. 1283-89). Στο τέλος του τραγουδιού του ο Χορός θρηνεί για τα αμέτρητα δεινά που έχει προξενήσει ο πόνος των γυναικών —όχι μόνο της Μήδειας— για το προδομένο κρεβάτι: *ῶ / γυναικῶν λέχος / πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρε-/ξας ἤδη κακά* (στ. 1290-93).⁸⁶

Με αυτή την αποστροφή, όπου και πάλι συνέχονται ο πόνος και η γυναίκα, η απώλεια και τα δεινά, επιστεγάζεται η συνολική στάση του Χορού απέναντι στη Μήδεια, χωρίς να αναιρείται ακόμα και μετά το φόνο, που αντιμετωπίζεται ως η αυτοκαταστροφική κατάληξη της δυστυχούς συνείδησης. Συγχρόνως ανακεφαλαιώνεται, για να αναιρεθεί ωστόσο με την αδιάλειπτη συμπόνια,⁸⁷ η επαναλαμβανόμενη και με ποικίλες εκφορές διατυπωμένη ρήση του κυρίαρχου λόγου, που συμπυκνώθηκε στην αξιωματική διατύπωση του Ιάσωνα ως κορύφωση της επιχειρηματολογίας του στον αγώνα λόγων:

*ἦν δ' αἶ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος,
τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμώτατα
τίθεσθε. χοῦν γὰρ ἄλλοθέν ποθεν βροτοῦς
παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος·* (στ. 571-74)⁸⁸

Όταν, μετά τον φόνο των παιδιών, που τελείται στη διάρκεια του Χορικού, καταφθάνει ο Ιάσων, για να σώσει τα παιδιά από τους Κορίνθιους, όπως δηλώνει απευθυνόμενος στις γυναίκες του Χορού, το θέμα της σωτηρίας φωτίζεται ειρωνικά από την άγνοια του Ιάσωνα και από την πρό-

86. “Πολύμοχθοι ἔρωτες των γυναικῶν / πόσα δεινά ἔχετε φέρει ως τώρα στους ανθρώπους!”

87. Διατυπωμένη σε πλαίσιο θρήνου και συμπόνιας η κυρίαρχη αντίληψη για το καταστροφικό πάθος της γυναίκας, νοσηματοδοτείται διαφορετικά. Αυτό εξηγεί και την επιλογή της ταυτότητας του Χορού. Σύμφωνα με τον Ν.Χ. Χουρμουζιάδη (*Ο Χορός στο αρχαίο ελληνικό δράμα*, Αθήνα 2010, 41-42), “ο Χορός, ακόμα και όταν συγκροτείται από πρόσωπα ταπεινής κοινωνικής τάξης —λαϊκές γυναίκες ή απλούς στρατιώτες— διαθέτει ενόραση, ευαισθησία και πείρα, κάποτε μάλιστα σε βαθμό μεγαλύτερο από τα ηγεμονικά πρόσωπα του δράματος. Αυτές οι ιδιότητες φορτίζουν τα χορικά του με μια σχεδόν υπερβατική σοφία, απαραίτητη για την εξασφάλιση των συμφραζομένων, όπου θα ενταχθούν ή θα ερμηνευτούν τα δραματικά γεγονότα”.

88. “[...] Αν όμως / συμβεί κάποτε να ατυχήσετε κάπως στο κρεβάτι, / ό,τι πιο ωραίο και γοητευτικό / γίνεται για σας το πιο μισητό. / Έπρεπε οι άνθρωποι να αποχτούν παιδιά με άλλο τρόπο/ και το γένος των γυναικῶν να μην υπάρχει [...]”. Η επίσημη αθηναϊκή ιδεολογία αμφισβητούσε ή υποτιμούσε τη σημασία της γυναίκας στην αναπαραγωγή του ανθρώπινου είδους, όπως διαφαίνεται ιδιαίτερα στη χρήση του μύθου της αυτοθονίας, διαπιστώνει ο P. Cartledge, “‘Deep Plays’: Theatre as Process in Greek Civic Life”, στο: P. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 30-31.

σκρουση στην πραγματικότητα του συντελεσμένου φόνου. Ο Ιάσων βρίσκεται μπροστά από κλειστές θύρες, τις οποίες χτυπά και σείει, αλλά εκείνες παραμένουν κλειστές.⁸⁹ Όσο επίμονη και αν είναι η πράξη, τόσο αναποτελεσματική αποδεικνύεται. Η υπογράμμιση αυτού του οπτικού-ρεαλιστικού στοιχείου είναι αδύνατο να μη συνδέεται με τη συγκρότηση του νοήματος της σκηνης, όπως και τα λόγια που ανταλλάσσει στον μικρό αγώνα λόγων με τη Μήδεια. Όσο περισσότεροι είναι οι ονειδισμοί, τόσο μεγαλύτερη είναι η αμηχανία του λόγου του απέναντι στον δικό του πόνο και των άλλων. Τα νεκρά σώματα των παιδιών θα είναι εκεί, ως απόλυτη πραγματικότητα, για να δηλώνουν την απώλεια του νοήματος του λόγου και την αδυναμία του να παράσχει την οποιαδήποτε σωτηρία.⁹⁰ Αν, όπως ακόμα ισχυρίζεται ο Ιάσων, αιτία του θανάτου είναι η κακία και η αφροσύνη της Μήδειας, που για ένα κρεβάτι οδήγησε τα παιδιά της στον θάνατο, και αν ο δικός του λόγος διέθετε σοφία, θα είχε αποσοβηθεί το κακό και θα είχε διατηρηθεί η ζωή. Αν, όπως ισχυρίζεται η Μήδεια, αιτία του φόνου ήταν ο γάμος και η ύβρις του Ιάσονα, δηλαδή το άλγος του εξορισμού και η εξορία του άλγους, και αν η πράξη του φόνου άρθρωνε έναν σωτήριο λόγο, τότε το άλγος θα είχε ιαθεί και η πράξη του φόνου θα είχε ακυρωθεί. Όμως η *ἴασις* έχει επιτευχθεί με ακόμα περισσότερο άλγος, ώστε ο σωτήριος λόγος δεν έχει ακόμα υπάρξει, όπως έχει προβλέψει με απαισιοδοξία η Τροφός, και όπως έχει τραγουδήσει ο Χορός στο Α' στάσιμο. Η τόλμη⁹¹ της Μήδειας συνίσταται στο να καταδείξει την απουσία σοφίας και νοήματος εντός του κυρίαρχου ανδρικού λόγου και να αυτοαναγνωριστεί στο

89. Είναι πιθανό ότι το ακροατήριο ανέμενε να δει το εκκύκλημα, αλλά εν τέλει οδηγείται στο να εστιάσει στην περιοχή πάνω από τη σκηνή. Βλ. J. Davidson, "Theatrical Production", στο: J. Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford/Victoria 2005, 194-211, ιδ. 202.

90. Η σωτηρία των παιδιών από τον κίνδυνο που διατρέχουν από τους Κορίνθιους, ο χειρισμός δηλαδή αυτού του στοιχείου της παράδοσης, προφανώς δε γίνεται μόνο για να δικαιολογήσει ο Ιάσων την άφιξή του, καθώς ο φόνος της μέλλουσας γυναίκας του και του Κρέοντα θα αρκούσε ως εξήγηση μιας πιο ρεαλιστικής άφιξης. Η άφιξη του Ιάσονα για τη σωτηρία των παιδιών, όταν ο φόνος έχει ήδη συντελεστεί, θέτει σαφώς ερωτήματα σχετικά με τη δυνατότητα του Ιάσονα να σώσει οποιονδήποτε, ακόμα και τον εαυτό του.

91. Βλ. Heidegger, ό.π. (σημ. 83), 165: "Σ' αυτή τη γνώση ανήκει αυτό που οι Έλληνες, κατά την μεγάλη τους εποχή, ονόμασαν *τόλμη*: το να αποτολμάς να αναμετρηθείς ταυτοχρόνως με το Είναι, με το μη-Είναι και με το φαίνεσθαι, δηλ. να θέτεις ο ίδιος την ύπαρξή σου να αποφασίσει ανάμεσα στο Είναι, στο μη-Είναι και στο φαίνεσθαι". Με κριτήριο την προσπάθεια να εντοπιστεί νόημα και αξία στην ανθρώπινη ύπαρξη, ή και πέρα από αυτήν, αντιμετώπισε την τραγωδία ως είδος και η αρχαία φιλοσοφική σκέψη, βλ. σχετικά S. Halliwell, "Learning from Suffering", στο: Gregory, ό.π. (σημ. 89), 394-412.

πεδίο του απόλυτου κενού, το οποίο εκφράζεται με την πράξη της εκδίκησης, που έθεσε την λύσιν του άλγους ως αναπάντητο ερώτημα του Χορού:

πῶς οὖν λύει πρὸς τοῖς ἄλλοις
τήνδ' ἔτι λύπην ἀνιαροτάτην
παίδων ἔνεκεν
θνητοῖσι θεοὺς ἐπιβάλλειν; (στ. 1112-15)⁹²

Και ως απάντηση μιας εξόριστης συνείδησης από τη Μήδεια:

ΙΑ. καὶ τή γε λυπῆ και κακῶν κοινωνός εἶ.
ΜΗ. σάφ' ἴσθι· λύει δ' ἄλγος, ἦν σὺ μὴ ᾔγγελᾶς. (στ. 1361-62)⁹³

Για μια τέτοια συνείδηση δεν θα μπορεί να υπάρξει πόλη ή χώρα να τη δεχθεί παρά μόνο η πόλη των Αθηνών, όπου εγκατοικεί η Σοφία, μαζί με τις Μούσες και τις Χάριτες, πλάι στον έρωτα που γεννά τα μεγάλα και αθάνατα έργα, όπως την ύμνησε ο Χορός στο γ' στάσιμο.⁹⁴ Έτσι η σοφία του λόγου μπορεί να ορίζεται στο πλαίσιο αυτού του έργου ως καταφυγή της αλήθειας του εξόριστου πόνου, ως χαρακτηριστικό του λόγου που μπορεί να θεραπεύει και να αποτρέπει τα δεινά. Πάνω σε άρμα σταλμένο από τον πρόγονό της Ήλιο, με τα νεκρά παιδιά στο πλάι,⁹⁵ που έχουν μεταβεί, σύμφωνα με τη Μήδεια ἐς ἄλλο σχῆμα βίου (στ. 1039) και έχουν “διασωθεί” από τον κίνδυνο των Κορινθίων, των απογόνων του Σίσυφου, και από τον ψευδή πατρικό λόγο, η Μήδεια διασώζει την αλήθεια του πόνου και αρθρώνει τη διαλεκτική του, αξιώνοντας να περιληφθεί στο νόημα του λόγου.⁹⁶ Σωτηρία, σύμφωνα με αυτή τη διαλεκτική, δεν είναι η συ-

92. “Ποιο λοιπόν το όφελος που οι θεοί, / κοντά σε τόσα και τόσα, / ρίχνουν απάνω στους θνητούς, / ως τίμημα για τα παιδιά, / και τον πικρότατο τούτο πόνο;”

93. “[ΙΑ.] Πονάς και εσύ, και είσαι συμμετοχος στη φρίκη. [ΜΗ.] Πονάω. Όμως λυτρώνει ο πόνος, εάν εσύ δεν γελάς μαζί μου”.

94. Για την Αθήνα ως πόλη που δέχεται τους αδικημένους βλ. S. Mills, *Theseus. Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford 1997, 150-51.

95. Μ' αυτό τον τρόπο απαντά ο Ήλιος στην έκκληση του Χορού να αποτρέψει τη Μήδεια από την παιδοκτονία (στ. 1251-60), βοηθώντας την να τα απαγάγει νεκρά από τον πατέρα και τη γη της Κορίνθου. Κατά τον D.J. Mastrorarde (“The Gods”, στο Gregory, ό.π. [σημ. 89], 321-32) ο Ήλιος είναι αδιάφορος για τη μοίρα των παιδιών, αλλά απαντά μόνο στο αίτημα της Μήδειας για δικαιοσύνη και εκδίκηση (325).

96. Η αξίωση πιστοποιείται και με τη λατρεία των παιδιών που θεσπίζει η Μήδεια, σε ρόλο θεάς πλέον, με την οποία αφενός απαλλάσσει την ίδια από την ενοχή και αφετέρου την μεταστρέφει σε μόνιμη ενοχή των Κορινθίων. Βλ. B. Goff, “Improvising on the Athenian Stage: Women's Ritual Practice in Drama”, στο: M. Parca – A. Tzanetou (επιμ.), *Finding Persephone. Women's Rituals in the Ancient Mediterranean*, Bloomington 2007, 81-2). Επίσης η εικόνα του Ιάσονα, του στερημένου από κάθε

νέχιση της ζωής με εξόριστα τα νοήματά της και με μηδενισμένο το λόγο της, αλλά η διατήρηση του νοήματος της ζωής εντός του σοφού λόγου που συνέχει τη συνείδηση και θεραπεύει τον πόνο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
karambela@gmail.com

ελπίδα να αγγίξει τα παιδιά του, στο τέλος του έργου, και η επίκληση του Διός, που “δεν αποτελεί ικεσία με στόχο κάποιο αίτημα, παρά έκφραση αναπάντητης απορίας” (Χουρμουζιάδης, *ό.π.* [σημ. 41], 164, σημ. 126) αποτελεί πρόσθετο σχόλιο για την απώλεια κάθε νοήματος στον λόγο. Κατά τον Arnott, *ό.π.* (σημ. 34) 129, καμία απάντηση δεν δίνεται στο τέλος και το έργο παραμένει ανοικτό στην κρίση του θεατή.