

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ο ευριπίδειος λόγος καθίσταται δαμόκλειος σπάθη στην υπεράσπιση του φεμινισμού από τη νεωτερική γραφίδα

Παναγιώτης Λάζος

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Κωνσταντίνα Ζηροπούλου**

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ο ευριπίδειος λόγος καθίσταται δαμόκλειος σπάθη στην υπεράσπιση του φεμινισμού από τη νεωτερική γραφίδα

Παναγιώτης Λάζος

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Κωνσταντίνα Ζηροπούλου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2018

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή με θέμα «Ο ευριπίδειος λόγος καθίσταται δαμόκλειος σπάθη στην υπεράσπιση του φεμινισμού από τη νεωτερική γραφίδα» επικεντρώνεται στη μελέτη της θέσης της γυναίκας, όπως διαθλάται στην τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη, καθώς και στα ομώνυμα έργα των Σενέκα, Ζακ Ανούιγ και Πιέρ Πάολο Παζολίνι, τα οποία χρησιμοποιούν το ευριπίδειο έργο ως βασικό διακείμενο.

Πρωταρχικός σκοπός της ανάλυσης των παραπάνω έργων είναι η ανάδειξη ορισμένων βασικών διαστάσεων του γυναικείου ζητήματος, όπως είναι η γυναικεία καταπίεση, η έλλειψη προνομίων, η άνιση μεταχείριση της γυναίκας σε σχέση με τον άντρα στις πατριαρχικές κοινωνίες, η γυναικεία επαναστατικότητα και η πρόσληψή της από τις κοινωνίες αυτές, καθώς όμως και η διαχείριση της μητρότητας αλλά και της παιδοκτονίας από τους συγγραφείς των εξεταζόμενων έργων. Στη διατριβή καταδεικνύεται επίσης πώς ο τρόπος πραγμάτευσης όλων αυτών των ζητημάτων από τους αντίστοιχους συγγραφείς διαθλά όψεις του ιστορικοκοινωνικού πλαισίου της εποχής συγγραφής των έργων.

Ο Ευριπίδης, το 431 π.Χ., στο πλαίσιο μιας δημοκρατικά θεσμοθετημένης θεατρικής διαδικασίας, δίνει φωνή στη γυναικεία διαμαρτυρία και τα γυναικεία αιτήματα και παρουσιάζει την απόλυτη και ακραία γυναικεία εκδίκηση ενώπιον ενός κοινού, που ουσιαστικά αντιπροσωπεύει την αθηναϊκή κοινωνία του πέμπτου αιώνα π.Χ. και τις κυρίαρχες πατριαρχικές δομές της.

Ο ομότεχνός του, ο Σενέκας, συγγραφέας των αυτοκρατορικών ρωμαϊκών χρόνων του πρώτου μ.Χ. αιώνα, περιορίζει σημαντικά το μέγεθος της γυναικείας διαμαρτυρίας, επιτρέποντάς της να εκφραστεί μόνο εντός μιας ιδιαίτερης συνθήκης, η οποία δεν αφορά στο σύνολο των γυναικών, όπως προβάλλεται στο ευριπίδειο πρότυπο. Εδώ πρόκειται για την περίπτωση μιας γυναίκας, υπερβαλλόντως φιλόδοξης και αιμοβόρας, διψασμένης για εξουσία, η οποία εκδικείται θανάσιμα, όταν προδίδεται.

Η επανεγγραφή του μύθου στον εικοστό αιώνα, τον αιώνα του φεμινιστικού κινήματος και των γυναικείων διεκδικήσεων, εξετάζεται μέσα από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Γάλλου Ανούιγ, καθώς την κινηματογραφική ταινία του Ιταλού Παζολίνι. Σε καθένα από τα δύο έργα αποτυπώνεται ο κυρίαρχος φιλοσοφικός στοχασμός που διατρέχει την εποχή της συγγραφής τους, ως απόρροια κρίσιμων ιστορικών γεγονότων του 20^{ου} αιώνα.

Ο Ανούιγ γράφει το έργο το 1946 αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η δική του Μήδεια θέτει ως ύψιστο αγαθό την ελευθερία, είναι απόλυτη στις θέσεις της και προτιμά τον θάνατο από κάθε είδους συμβιβασμό. Παράλληλα, ο Ανούιγ κατακρίνει την ανδροκρατούμενη κοινωνία, η οποία αποστερεί από τη γυναίκα την περίοπτη θέση που της αξίζει, σύμφωνα με τη σημαντικότερη συνεισφορά της.

Ο Παζολίνι στην ομώνυμη ταινία του (1969) εστιάζει κυρίως στον ρόλο της γυναίκας-μητέρας, ενώ παράλληλα αποδίδει στον άντρα την ευθύνη για τη δημιουργία ενός διεφθαρμένου πολιτισμού, ο οποίος οδηγείται στην αυτοκαταστροφή του, επειδή δεν δέχεται το διαφορετικό. Η γυναίκα αναδεικνύεται, εν τέλει, ως η μόνη δύναμη από την οποία μπορεί να προέλθει η αναγέννηση του Δυτικού κόσμου μετά την βέβαιη καταστροφή του.

Όπως προκύπτει από τη μελέτη όλων των παραπάνω, ο ευριπίδειος λόγος καθίσταται 'δαμόκλειος σπάθη' στη νεωτερική γραφίδα, με την έννοια ότι είναι προκλητικά πιο πρωτοπόρος, ακραίος και ανατρεπτικός, ιδεολογικά και καλλιτεχνικά, που σχεδόν υπονομεύει κάθε είδους νεωτερικές αναγνώσεις.

Summary

The current postgraduate dissertation entitled "Euripides' speech becomes a Sword of Damocles in defending feminism from the modern pen" focuses on studying the position of woman, as presented in Euripides' play, entitled *Medea*, and also in the homonymous works of Seneca, Jean Anouilh and Pier Paolo Pasolini, who use Euripides' *Medea* as a basic intertextual.

The primary purpose of the analysis of the above plays is to highlight some basic dimensions of the feminine issue, such as women's oppression, lack of privileges, unequal treatment of woman in relation to man in patriarchal societies, feminine revolution, and its reception by these societies, along with the management of maternity and infanticide by the authors of the plays above. In the dissertation is also demonstrated how the way in which all these issues are dealt with by the respective authors, refracts aspects of the historical and social background of the period during which its play was written.

Euripides, in 431 BC, as part of a democratically institutionalized theatrical process, gives voice to women's protest and demands and presents the ultimate and extreme female revenge in front of an audience, that basically represents the society of Athens during the fifth century BC, and its dominant patriarchal structures.

Seneca, author of the imperial Roman years of the first century AD., reduces significantly the size of the female protest, allowing it to be revealed only under a particular circumstance, which does not concern all women, as is reflected in Euripides' model. This play concerns a case of a woman, excessively ambitious, cruel and greedy, who avenges when betrayed.

The re-writing of the legend in the twentieth century, the century of feminist movement and females' assertions, is being examined through the homonymous theatrical play of the French Anouilh, as well as the film of the Italian Pasolini. In each of the two works is depicted the dominant philosophical cogitation that runs through the era of its writing, as a result of critical historical events of the 20th century.

Anouilh writes the play in 1946, immediately after the Second World War. His own *Medea* sets freedom as the highest asset, is dogmatic according her beliefs and prefers death rather than compromise. At the same time, Anouilh criticizes the male-dominated

society, which deprives the woman of the prominent position that she deserves, according to her important contribution.

Pasolini in his homonymous film (1969) focuses primarily on the role of the female as mother, while giving the man responsibility for creating a corrupt culture that is led to self-destruction due to the fact that he does not accept dissimilarity. The female is finally emerging as the only force which is able to provoke the regeneration of the Western world after its certain destruction.

As it emerges from the study of all the above, Euripides' speech becomes a 'Sword of Damocles' in the modern writing, in the sense that it is provocatively more pioneering, extreme and subversive, both ideologically and artistically that almost undermining any kind of modern readings.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω βαθύτατα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κα Κωνσταντίνα Ζηροπούλου για τα εποικοδομητικά σχόλια, τις παρατηρήσεις και τις πολύτιμες συμβουλές της και ιδιαίτερα για την ανεκτίμητη βοήθεια και συμπαράσταση, τη θετική υποστήριξη και την καθοδήγησή της σε όλη την πορεία της συγγραφής αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής.

Επίσης, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην οικογένειά μου για την ειλικρινή κατανόησή της την κρίσιμη περίοδο της ολοκλήρωσης της μελέτης μου.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Η Μήδεια του Ευριπίδη	4
2.1 Ο Ευριπίδης και το έργο του.....	4
2.1.1 Η <i>Μήδεια</i>	5
2.2 Μισογύνης ή η γυναικεία φωνή;.....	6
2.3 Η έριδα των δύο φύλων.....	10
2.4 Παιδοκτονία.....	14
Η Μήδεια του Σενέκα	16
3.1 Το θέατρο του Σενέκα.....	16
3.1.1 Η <i>Μήδεια</i> του Σενέκα.....	17
3.2 Η γυναικεία φωνή στη <i>Μήδεια</i> του Σενέκα.....	18
3.2.1 Εγκληματική φυσιολογία και εξουσία.....	20
3.3 Η διαμάχη του ζεύγους.....	21
3.4 Η παιδοφόνος.....	24
Η Μήδεια του Ανούιγ	26
4.1 Το θέατρο του Ανούιγ.....	26
4.1.1 Η <i>Μήδεια</i> του Ανούιγ.....	27
4.2 Η γυναικεία φωνή στη <i>Μήδεια</i> του Ανούιγ.....	28
4.3 Η έριδα των δύο φύλων.....	31
4.4 Μητρότητα και η δολοφονία της αθωότητας.....	35
Η Μήδεια του Παζολίνι	37
5.1 Ο Παζολίνι και το έργο του.....	37
5.1.1 Η <i>Μήδεια</i>	39
5.3 Οι αιώνια αντίθεση.....	41
5.4 Η θυσία.....	45
Συμπεράσματα	48
Βιβλιογραφία	53

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα ο μύθος της Μήδειας παραμένει μια μόνιμη πηγή έμπνευσης για τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, την όπερα, τον κινηματογράφο αλλά, κυρίως, το θέατρο. Ο μύθος συνδέεται με την αργοναυτική εκστρατεία, το βαρβαρικό παρελθόν, τον απέλπιδο έρωτα, τη φαρμακευτική μαγική δράση και την παιδοκτόνο μητρότητα, εκούσια ή ακούσια. Όπως αναφέρει ο Page¹ ο μύθος προϋπάρχει του Ευριπίδη και συνεχίζεται πολύ μετά από αυτόν. Η μορφή της Μήδειας παρουσιάζει αξιόλογη προσαρμοστικότητα στην αλλαγή χρόνων και τόπων, και ασύγκριτη αντοχή στη διαχρονία. Με αφετηρία την τραγωδία του Ευριπίδη *Μήδεια* ο μύθος της ηρωίδας ταξιδεύει μέσα στους αιώνες και φτάνει ως τις μέρες μας. Η ευριπίδεια *Μήδεια* έχει αποτελέσει πρότυπο μια σειράς επανεγγραφών του μύθου από πολλούς δραματουργούς πέραν από τον Σενέκα της Ρώμης του Νέρωνα, τον Γάλλο Ανούιγ ή τον Ιταλό Παζολίνι.² Κάθε δημιουργός ενός θεατρικού ή κινηματογραφικού έργου συμβάλλει με τη δική του επαναπραγμάτευση του μύθου στην παγκόσμια κληρονομιά, διαβαίνοντας αναπόδραστα μέσα από τις προσωπικές του αναζητήσεις, αλλά και διαθλώντας το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής του. Κοινή συνισταμένη σε όλα τα έργα είναι η προδοσία της συζυγικής κλίνης της Μήδειας από τον Ιάσονα, η οποία πυροδοτεί την εκδικητική μανία, και έχει ως αποτέλεσμα την παιδοκτονία. Από το σχήμα αυτό αναδεικνύονται τα γυναικεία κοινωνικά αιτήματα, καθώς και το ζήτημα της αιώνιας διαμάχης των δύο φύλων.

Μέσα από τις διαφορετικές αναγνώσεις όλων όσοι πραγματεύθηκαν τον μύθο της Μήδειας, το επαναστατικό πνεύμα και οι δυναμικές διεκδικήσεις των γυναικών στη

¹ Ευριπίδης (2009) 32-36

² Βλ. ενδεικτικά: Steve Carter *Pecong*, Neil Labute *Medea Redux*, Heiner Müller *Medeamaterial*, την *Μήδεια* του Έλληνα Μποστ κ.ά

Μήδεια του Ευριπίδη είναι μοναδικά, όπως θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε στη συνέχεια.

Η πρώτη ανάγνωση του μύθου της *Μήδειας*, που διασώθηκε πλήρης μετά τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, είναι αυτή του Ρωμαίου Σενέκα, ο οποίος γράφει και παρουσιάζει το έργο του στην εποχή του Νέρωνα - μια εποχή που ο μισογυνισμός βρίσκεται στο αποκορύφωμά του και μόνο οι γυναίκες της εξουσίας έχουν μια διακριτή θέση στην κοινωνία της εποχής.

Στον εικοστό αιώνα, ο οποίος σφραγίζεται από το φεμινιστικό κίνημα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι μετεγγραφές του μύθου στο θέατρο του Ανούιγ και τον κινηματογραφικό κόσμο του Παζολίνι. Κεντρικός άξονας της φεμινιστικής θεωρίας είναι η πολιτισμική αναπαράσταση της γυναίκας και της υποκειμενικότητάς της, η αποκάθαρσή της από το καταπιεστικό πατριαρχικό όραμα. Ο Ανούιγ στη μεταπολεμική Γαλλία ειρωνεύεται την ανδροκρατούμενη κοινωνία, η οποία δεν δίνει ίσες ευκαιρίες σε όσους δεν ανήκουν στο ανδρικό φύλο. Η γαλλική κοινωνία μόλις και μετά βίας δίνει μερικά ψήγματα ισότητας στις γυναίκες, όπως το δικαίωμα στην ψήφο το 1944 και την επαγγελματική εκπαίδευση. Παράλληλα, η *Μήδεια* γίνεται για τον Ανούιγ υπέρμαχος της ιδέας της ελευθερίας λίγο μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου που γράφεται το έργο. Ο Παζολίνι δίνει μια άλλη διάσταση στην κινηματογραφική του *Μήδεια* παραλληλίζοντας το κυρίαρχο κοινωνικό φύλο³ με έναν διεφθαρμένο πολιτισμό, ο οποίος οδηγείται στην αυτοκαταστροφή του, επειδή δεν δέχεται το διαφορετικό.

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιλέξαμε να εξετάσουμε τις θεατρικές *Μήδειες* του Ευριπίδη, του Σενέκα και του Ζακ Ανούιγ, καθώς και την κινηματογραφική *Μήδεια* του Πιέρ Πάολο Παζολίνι, τόσο λόγω της σκηνικής τους μακροβιότητας και κινηματογραφικής δημοφιλίας, όσο όμως και γιατί θεωρήσαμε ότι σε αυτές διαθλάται καλύτερα ο ρόλος της γυναίκας σε συνάρτηση με την κοινωνία της εποχής τους και καταδεικνύονται οι άτεγκτα οργανωμένες πατριαρχικές δομές των κοινωνιών αυτών.

Επίσης, θα προσπαθήσουμε να ερευνήσουμε με ποιον τρόπο διαφοροποιούνται οι συγγραφείς από το ευριπίδειο πρότυπο· ποια δραματουργική στόχευση εξυπηρετεί

³ Ο όρος «βιολογικό φύλο» (sex) αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό στην ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων και τη συνακόλουθη διαφορά των αναπαραγωγικών τους λειτουργιών. Το «κοινωνικό φύλο» (gender) αφορά τον πολιτισμό και αναφέρεται στην κοινωνική κατηγοριοποίηση σε «ανδρικό» και «γυναικείο». Connell (2006) 6.

κάθε φορά αυτή η διαφοροποίηση· πώς διαθλώνται στα έργα οι κυρίαρχες αντιλήψεις της εποχής για τη θέση της γυναίκας και τη σχέση των φύλων· ποια συμπεράσματα προκύπτουν για τον τρόπο αντιμετώπισης της γυναικείας επαναστατικότητας και των γυναικείων διεκδικήσεων για ισότητα στις πατριαρχικά δομημένες κοινωνίες· τι καινούργιο κομίζει κάθε δημιουργός στη μελέτη των παραπάνω ζητημάτων· πώς αυτό το καινούργιο συνδέεται ιδεολογικά με τα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα κάθε εποχής, αλλά και το συνολικό έργο κάθε δημιουργού· με ποιον τρόπο φωτίζεται στα έργα η διαχείριση επιμέρους ζητημάτων, όπως αυτά της μητρότητας αλλά και της παιδοκτονίας, και τι νόημα παράγεται κάθε φορά από αυτό για την κοινωνία, την εποχή αλλά και τον ίδιο τον συγγραφέα.

Κρίνεται δε σκόπιμο να τονιστεί εδώ ότι όλα τα υπό εξέταση έργα είναι γραμμένα από εκπρόσωπους του ανδρικού φύλου και έχουν ως κεντρική πρωταγωνίστρια μια γυναίκα, τη διαβόητη Μήδεια.

Κεφάλαιο 2

Η Μήδεια του Ευριπίδη

2.1 Ο Ευριπίδης και το έργο του.

Ο Ευριπίδης, είναι ένας από τους τρεις μεγάλους τραγικούς θεατρικούς συγγραφείς του πέμπτου αιώνα π.Χ., που η καλλιτεχνική του σταδιοδρομία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, κατά κάποιο τρόπο, εφάμιλλη ενός συγχρόνου μας, αφού δεν συγκαταλέγεται στους δημοφιλείς συγγραφείς όταν ήταν εν ζωή - αυτό γίνεται φανερό από τις λίγες νίκες που απέσπασε στα Μεγάλα Διονύσια, από την παρώδηση που υφίστανται οι τραγωδίες του και η διακωμώδηση του προσώπου του από την Κωμωδία, αλλά και η αναχώρησή του από την Αθήνα για τη Μακεδονία.⁴ Μετά τον θάνατό του, το 406 π.Χ., η δημοφιλία του έφτασε στα ύψη, επισκιάζοντας τη φήμη του συναγωνιστή του Σοφοκλή.⁵ Στην *Ποιητική* του ο Αριστοτέλης τον χαρακτηρίζει επαινετικά ως “τραγικότερο όλων των ποιητών”.⁶ Τα σωζόμενα έργα του είναι δέκα οκτώ (τραγωδίες) εκ των οποίων η *Μήδεια* που εξετάζουμε εδώ διδάχθηκε⁷ το 431 π.Χ.⁸

Όπως στο σύνολο της ελληνικής τραγωδίας, έτσι και στο θέατρο του Ευριπίδη οι γυναίκες παίζουν σημαντικό ρόλο, είναι ιδιόρρυθμες και ενεργούν ανάρμοστα ως προς το φύλο τους.⁹ Έχει υποστηριχθεί ότι, «όπως ο Πραξιτέλης εισήγαγε τη γυναίκα στη γλυπτική, έτσι και ο Ευριπίδης την εισήγαγε στην τραγωδία».¹⁰ Όμως ο μεγάλος τραγωδός αν και θεωρείται μοναδικός στη θεωρητική ανάπτυξη των γυναικείων θεμάτων, εκφράζοντας μια ουτοπική επιθυμία να αλλάξουν οι συνθήκες ζωής τους προς

⁴ Easterling-Knox (2008) 421

⁵ ό.π., 422

⁶ Gregory (2010) 350

⁷ «Οι τραγικοί ποιητές είχαν τον ρόλο του δάσκαλου των πολιτών... Το θέατρο ήταν ένας τρόπος εκπαίδευσης για τον ακροατή Αθηναίο πολίτη...», Cartledge (2007) 21-27.

⁸ Easterling-Knox (2008) 420-1

⁹ Gregory (2010) 365· Ευριπίδης (2009) 29

¹⁰ Αλεξοπούλου (2000) 19

το καλύτερο, εντούτοις παραμένει “εντός της λογοτεχνικής παράδοσης”.¹¹ Ο Ευριπίδης φώτισε τον ψυχικό κόσμο της γυναίκας και απέδωσε ρεαλιστικά τις ηρωίδες του.¹² Ο τραγικός ποιητής στη *Μήδεια* πλάθει την ηρωίδα του, όπως ακριβώς την περίμενε το αθηναϊκό ακροατήριο, ως ξένη βασιλοπούλα βαρβαρικής καταγωγής, η οποία διακρίνεται από ιδιότητες που θεωρούνταν κοινές για τους ξένους (υπερβολικό θρήνο, δουλοπρέπεια, απάνθρωπη σκληρότητα, μαγικές δυνάμεις, χειραγώγηση).¹³ Ο μεγάλος τραγωδός θεωρήθηκε βαθύς γνώστης της ψυχολογίας του ατόμου, οπαδός της ρητορικής, μισογύνης, φεμινιστής αλλά και ρεαλιστής, αφού υποβίβασε την τραγική δράση στο επίπεδο της καθημερινής πραγματικότητας.¹⁴ Σύμφωνα με τους Easterling-Knox, στα χέρια του Ευριπίδη η τραγωδία για πρώτη φορά παρεισέφρυσε στα ενδόμυχα της ανθρώπινης ψυχής και άφησε “τα πάθη να υφάνουν την πλοκή”.¹⁵ Η έριδα των δύο φύλων, όπως παρουσιάζεται μέσα από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, επειδή είναι μια διαμάχη δύο κόσμων, που διαφέρουν μεταξύ τους, θα διαρκεί αιώνια. Ο Ευριπίδης σκιαγραφεί κατά τέτοιο τρόπο τους χαρακτήρες του έργου του για να διερευνήσει τις πολιτικοκοινωνικές θεσμικές αντιφάσεις της σύγχρονης του Αθήνας. Άλλωστε, η αθηναϊκή τραγωδία στο σύνολό της ήταν κατεξοχήν πολιτική, αφού παρουσιαζόταν επί σκηνής υπό την αιγίδα της πόλης και μέσω θεσμοθετημένων οργάνων διακυβέρνησης (επώνυμος άρχων).¹⁶

2.1.1 Η *Μήδεια*.

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη ξεκινά όταν η περιπετειώδης ρομαντική ιστορία του Ιάσονα και της Μήδειας φτάνει στο τέλος της.¹⁷ Συγκεκριμένα όταν το μυθικό ζευγάρι της αργοναυτικής εκστρατείας, που κατοικεί στην Κόρινθο, έρχεται σε διαμάχη λόγω της απιστίας του ήρωα της αργοναυτικής εκστρατείας Ιάσονα και της καταπάτησης των όρκων που έδωσε στη Μήδεια. Στην αρχαία τραγωδία η ενοχή προκύπτει όταν διαπραχθεί *ύβρις* και όχι μέσα από έναν φόνο, όσο αποτρόπαιος κι αν είναι.¹⁸ Η *Νέμεσις*, δηλαδή η τιμωρία, έρχεται όταν κάποιος διαπράξει έργο που υποβάλλεται από την *Άτη*, που είναι στην πραγματικότητα το αποτέλεσμα της *ύβρεως*.¹⁹ Την *ύβρη* διέπραξε ο

¹¹ Gregory (2010) 365

¹² Αλεξοπούλου (2000) 11

¹³ Ευριπίδης (2009) 31

¹⁴ Easterling-Knox (2008) 422

¹⁵ ό.π., 435

¹⁶ Cartledge (2007) 25

¹⁷ Ευριπίδης (2009) 32

¹⁸ Κυριάκη (2012) 14

¹⁹ ό.π.

Ιάσωνα, εξοργίζοντας τη Μήδεια, αφού απίστησε και καταπάτησε τον όρκο, γι' αυτό και τιμωρείται με την απώλεια της μέλλουσας συζύγου και των παιδιών που απέκτησε με τη Μήδεια.²⁰ Η ηρωίδα για να εκδικηθεί δολοφονεί τα παιδιά τους, τη μέλλουσα σύζυγο του Ιάσωνα και τον πατέρα της. Ο Ευριπίδης, σε κανένα άλλο έργο του δεν έχει παρουσιάσει μια τέτοια ισχυρή και ανατρεπτική γυναικεία φιγούρα ή τέτοια ριζοσπαστική επίκριση της πατριαρχικής κοινωνίας και εξουσίας.²¹

Το 431 π.Χ., όταν διδάχθηκε η *Μήδεια*, η Αθήνα βρισκόταν στο απόγειο της δύναμης και της φήμης της, αλλά ήταν και η χρονιά που ξέσπασε ο πελοποννησιακός πόλεμος και οι Αθηναίοι πολίτες-οπλίτες είχαν αρχίσει την επιστράτευση.²² Ήταν μια περίοδος ανησυχίας, αναστάτωσης και έξαρσης πατριωτικού ενθουσιασμού και στρατιωτικής υπερηφάνειας.²³ Τέτοια ήταν η ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ο χορός τραγουδά με ενθουσιασμό (στ. 825), μπροστά σε ένα θεατρικό κοινό που αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από άνδρες, το μεγαλείο και την ομορφιά της Αθήνας και στην οποία η Μήδεια δηλώνει ότι θα προτιμούσε να πολεμήσει τρεις φορές παρά να γεννήσει μία (στ. 250-1).²⁴ Ίσως γι' αυτό το έργο δεν απέσπασε την προτίμηση του τότε κοινού, καθώς απέσπασε το τρίτο βραβείο.²⁵

2.2.2 Μισογύνης ή η γυναικεία φωνή;

Η εμμονή του Ευριπίδη στους έρωτες και τα μίση των γυναικών του προσέδωσε κατά την αρχαιότητα τη φήμη του μισογύνη.²⁶ Ήταν όμως πράγματι ο Ευριπίδης μισογύνης; Θεωρούμε ότι είναι άδικος χαρακτηρισμός και θα συμφωνήσουμε με τους Easterling-Knox, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι «στην περίπτωση της *Μήδειας* ο Ευριπίδης επέλεξε να δώσει έμφαση στο πρόβλημα της κοινωνικής κατωτερότητας των γυναικών». ²⁷ Οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι σκοπός του συγγραφέα ήταν να μιλήσει για τον προδομένο έρωτα και τη θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής του, θέματα τα οποία ήταν προκλητικά για τον καιρό του και χρειαζόνταν λεπτούς χειρισμούς.²⁸ Η ηρωίδα του Ευριπίδη, μέσα σε μια ατμόσφαιρα που απευθύνεται κατά κύριο λόγο σε ανδρικό κοινό,

²⁰ Κυριάκη (2012) 14-15

²¹ Allan (2002) 45

²² Blondell (1999) 149

²³ ό.π.

²⁴ ό.π.

²⁵ ό.π., 150

²⁶ Easterling-Knox (2008) 438

²⁷ ό.π.

²⁸ Παπαθανασίου (2010) 15

θίγει στο έργο ό,τι δεν θίγεται κοινωνικά, καθιστώντας τον λόγο της ανατρεπτικό. Παρόλο, που τα προβλήματα της συνύπαρξης των ανθρώπων στην κοινωνία, των συγκρούσεων ανάμεσα στις νοοτροπίες, στις αντιλήψεις και προκαταλήψεις, είχαν τεθεί ήδη στο τραπέζι των συζητήσεων από τους σοφιστές, η θέση της γυναίκας και οι συζητήσεις γύρω από αυτήν παρέμενε ένα εύφλεκτο ζήτημα.²⁹ Ο Ευριπίδης ως έναν βαθμό είναι συγγραφέας της εποχής των σοφιστών και σύμφωνα με την Παπαθανασίου:³⁰

«Για να μπορέσει να υπερασπιστεί τις μοντέρνες απόψεις των σοφιστών για τη θέση της γυναίκας, η οποία θα πρέπει πλέον να πάψει να είναι σκεύος ηδονής και άβουλο όργανο στα χέρια των ανδρών, έπρεπε να «έρχεται» από την Ανατολή, να εμφορείται τις ιδέες μιας άλλης πρωτόγονης κοινωνίας, για να νομιμοποιηθεί το κοινωνικό φαινόμενο μέσω του ποιητικού φαινομένου».

Σύμφωνα με τις πατριαρχικές αντιλήψεις στην Αθήνα του πέμπτου π.Χ. αιώνα, ως προς την ιδεολογία του φύλου, οι γυναίκες αποκλείονταν από τον κοινωνικό βίο και μόνο στις θρησκευτικές τελετές, στις οποίες πρωτοστατούσαν, είχαν ίση μοίρα με τους άνδρες.³¹ Αυτή η αφάνεια των γυναικών είχε σαν αποτέλεσμα την εξαφάνιση σχεδόν της αρχαίας ελληνικής θηλυκής φωνής.³² Ο τραγικός ποιητής, μέσω του χορού, παραθέτει στίχους που αποθεώνουν το γυναικείο γένος και διαλαλούν τη γυναικεία θέση στον κόσμο και που θα μπορούσαν να θεωρηθούν με όρους του σήμερα маниφέστο φεμινισμού όπως:³³

«Τον ασήμαντο βίο μου θα στρέψουν οι φήμες σε δόξα λαμπρή.
Έρχεται τιμή στο γυναικείο γένος.
Την υβριστική δυσφημία δεν θα έχουν πια οι γυναίκες. [...]
Έχει ο μακρός ο αιώνας πολλά να πει για την πλευρά τη δική μας
και των ανδρών» (στ.410-429).

²⁹ Παπαθανασίου (2010) 13

³⁰ ό.π., 15

³¹ Cartledge (2007) 39-40

³² Πετρίδης (2013)

³³ Ευριπίδης (2009) 135-137

Από ό,τι φαίνεται παραπάνω, ο Ευριπίδης στο έργο του περισσότερο συμπάθεια δείχνει στις γυναίκες παρά αντιπάθεια, αγγίζοντας φεμινιστικές ευαισθησίες, αφού στην ουσία καταφέρεται εναντίον της παραδοσιακής έμφυλης συγκρότησης της κοινωνίας και του πολιτισμού. Σύμφωνα με τον Cartledge, ο μεγάλος τραγωδός δίνει βήμα στις γυναίκες μέσα σε μια πόλη η οποία δεν τους παραχωρεί ποτέ τα πλήρη δικαιώματα του πολίτη, τα οποία θα τους έδιναν το δικαίωμα συμμετοχής στη Εκκλησία του Δήμου ή της Ηλιαίας,³⁴ αλλά αντέχει να ακούσει τους παραπάνω στίχους του χορού μέσα στο θέατρο. Άλλωστε, η τραγική σκηνή του 5ου π.χ. αιώνα προσφέρεται για δοκιμή ενός γυναικείου οργισμένου ανατρεπτικού λόγου, αφού οι τραγωδίες διδάσκονταν και λειτουργούσαν ως εξάσκηση στην αντιμετώπιση κινδύνου. Σύμφωνα με την Ερμηνευτική του Μάρτιν Χάιντεγκερ “η ουσία του έργου τέχνης δεν είναι να αναπαριστάνει την πραγματικότητα, αλλά να διευκολύνει την αποκάλυψη του κόσμου”, η οποία όμως είναι μερική και ατελής, αφού δεν αποκαλύπτει τον κόσμο σε όλες του τις διαστάσεις.³⁵

Επίσης, η περίφημη αγόρευση της Μήδειας, προς τις γυναίκες της Κορίνθου, στην αρχή του έργου θα μπορούσε να θεωρηθεί με τους σημερινούς όρους της φεμινιστικής κριτικής και ως διαμαρτυρία των γυναικών προς την πόλη:

«Πρώτα με χρήματα άφθονα τον άντρα μας να
αγοράζουμε [...] Για τις γυναίκες βέβαια τιμητικό
το διαζύγιο δεν είναι. [...] Κι αν ευρεθείς σε άλλες
συνήθειες και νόμους πρέπει να γίνεις μάντης για
όσα δεν σου έμαθε το πατρικό σου πως δηλαδή
το σύζυγό σου να υπηρετείς. [...] Ο άντρας αν βαρεθεί μέσα
στο σπίτι του βγαίνει έξω και της καρδιάς το βάρος ελαφρώνει
κοντά σε φίλους και σε συνομήλικους» (στ. 230-247).

Ο Ευριπίδης καταπιάνεται με ευαίσθητα θέματα, τα οποία θα πρέπει να απασχολούσαν πολλές γυναίκες στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα π.Χ. και μέσω της ηρωίδας του στηλιτεύει τα κακώς κείμενα για τη νομική και κοινωνική της κατάσταση. Ασκεί δριμεία κριτική στο θεσμό του γάμου και της προίκας, στο διαζύγιο που βλάπτει τη φήμη της

³⁴ Cartledge (2007) 39

³⁵ Λιαπής (2016) 12

γυναίκας, στην ελλιπή προετοιμασία της γυναίκας πριν τον γάμο και στον περιορισμό της στο σπίτι. Εδώ θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι η γυναίκα παντρευόταν νέα (μόλις έμπαινε στην εφηβεία) έναν άνδρα που είχε τα διπλάσια χρόνια της, μένοντας απομονωμένη από τους συνομηλίκους της και σχετικά ανώριμη.³⁶ Στην ουσία ο τραγικός ποιητής με τους παραπάνω στίχους υπάγει την ατομική περίπτωση της ηρωίδας του σε γενική ιδιότητα του γυναικείου φύλου, παραθέτοντας την τραγική θέση της γυναίκας στην κλασική Αθήνα του πέμπτου αιώνα.

Η Μήδεια του τραγικού ποιητή φαντάζει γοητευτική στο σημερινό θεατρικό κοινό, αφού βγαίνει δημόσια και κοινοποιεί την προσφορά του φύλου της, αντικρούοντας τους στερεότυπους ισχυρισμούς για τα προνόμια που απολαμβάνουν οι άνδρες, επειδή αυτοί πολεμούν, λέγοντας:

«...Τρεις φορές θα προτιμούσα σε ώρα μάχης
δίπλα στην ασπίδα να σταθώ από το να
γεννήσω μια φορά» (στ. 249-251).

Η γυναίκα συγκρίνεται με τους πολεμιστές, αν και αδύναμη στα χέρια, είναι μάχιμη, πολεμά και κυρίως εξοργίζεται, όταν αδικείται στο κρεβάτι, όπως δηλώνει στον μονόλογό της η Μήδεια:

«Στα χέρια αδύναμη, [...] Αν όμως βρεθεί στην κλίνη της αδικημένη
πνεύμα πιο αιμοβόρο απ' αυτή δεν υπάρχει» (στ. 264-266).

Η γυναίκα οργίζεται και πολεμά για το «κρεβάτι» της, το οποίο αποτελεί έναν χώρο ηδονής, τεκνοποιίας και τοκετού, χώρο ζωής και θανάτου, αφού ο θάνατος στο «κρεβάτι» κατά τη διάρκεια του τοκετού ισοδυναμεί με τον θάνατο του οπλίτη στη μάχη. Ο Ευριπίδης, μπορεί να δίνει βήμα στις γυναίκες να εκφράσουν τα παράπονά τους, να εμφορεί την ηρωίδα του με ανδρικά χαρακτηριστικά, παρεισφρύοντας στον ηρωικό κόσμο των ανδρών, αλλά αυτό δεν τον κάνει φεμινιστή, με τη σημερινή φυσικά

³⁶ Allan (2002) 54

έννοια του όρου της φεμινιστικής κριτικής.³⁷ Ο ποιητής στο τραγικό του θέατρο χρησιμοποιεί τη γυναικεία μορφή για να διερευνήσει τις ανδρικές προκαταλήψεις της επικρατούσας πατριαρχικής ιδεολογίας, η οποία περιβάλλει τη γυναίκα με εξιδανικεύσεις και ηθικούς περιορισμούς με σκοπό να ελέγξει την αναπαραγωγή γνήσιων Αθηναίων πολιτών.³⁸ Σύμφωνα με τον Πετρίδη, το τραγικό θέατρο του Ευριπίδη παραμένει μια ανδρική διεργασία, που προσδιορίζει την ανδρική ταυτότητα εκ του αντιθέτου, αφού απηχεί ανδρικές αγωνίες, όπως αυτή του επικίνδυνου θηλυκού που προσπαθεί να παγιδεύσει το αρσενικό, και όχι επαναστατικός οίστρος για την απελευθέρωση των γυναικών· είναι ένα έργο τέχνης που προτιμά να συζητά για τους αντιθετικούς πόλους, των οποίων όσο πιο πολύ διερύνεται το χάσμα μεταξύ τους τόσο το ενδιαφέρον των θεατών μεγαλώνει.³⁹

2.3 Η έριδα των δύο φύλων.

Αν και οι κοινωνίες, σύμφωνα με τις Σπουδές του Φύλου,⁴⁰ προσπαθούν να ταυτίσουν το βιολογικό με το κοινωνικό φύλο, παρουσιάζοντας τις διαφορές άνδρα και γυναίκας ως φυσικές διαφορές, εντούτοις, στο αρχαίο ελληνικό θέατρο τα χαρακτηριστικά και οι συμπεριφορές αυτές ερμηνεύονται ως ιδιότητες του Αρσενικού και Θηλυκού και είναι δυνατόν να προσδίδονται σε άτομα που βιολογικά δεν ανήκουν στο ίδιο φύλο.⁴¹ Όπως δηλαδή συμβαίνει με τη Μήδεια, η οποία για να εκδικηθεί ενδύεται ανδρικά χαρακτηριστικά και τον Ιάσονα, ο οποίος στο τέλος χάνει τον ηρωικό χαρακτήρα του και ενδύεται θηλυκή συμπεριφορά. Στη *Μήδεια* του Ευριπίδη τα πάντα συμβαίνουν κάτω από την πίεση των κοινωνικών αξιών, οι οποίες εκ φύσεως έχουν συγκρουσιακό χαρακτήρα.

Η Μήδεια εκτός από ένθερμη κατήγορος του παραμερισμού των γυναικών εμφορείται από τις ηρωικές αξίες της τιμής και της εκδίκησης, οι οποίες όμως είναι αξίες που καταξιώνουν έναν άνδρα. Ο Ευριπίδης, στην αρχή του έργου δίνει έμφαση στην ανθρώπινη πλευρά της Μήδειας για να μας κάνει να βρεθούμε στην απελπιστική θέση της, ενώ αποκαλύπτει την υποκριτική και υπολογιστική πλευρά του μυθικού ήρωα

³⁷ Πετρίδης (2013)

³⁸ ό.π.

³⁹ ό.π.

⁴⁰ ό.π.

⁴¹ ό.π.

Ιάσονα.⁴² Η Μήδεια αρχικά κλαίει και οδύρεται, εύχεται να πεθάνει και καταριέται τα παιδιά τους και τον ίδιο(στ. 97, 112-114), διότι ο Ιάσοντας πρόδωσε τη συζυγική τους κλίση (στ. 33). Φαίνεται να ασφυκτιά αποκλεισμένη μέσα στο σπίτι, μακριά από την πατρίδα της απομονωμένη, γιατί νιώθει προδομένη με την απιστία του Ιάσονα, και αυτό μπορεί να αντανακλά σε όλες τις γυναίκες την κάκιστη εμπειρία που βιώνει μια γυναίκα σε αυτόν τον κοινωνικό θεσμό μέσα σε μια πατριαρχική κοινωνία που δεν της αφήνει διέξοδο. Η γυναίκα στην αθηναϊκή κοινωνία του πέμπτου αιώνα π.Χ. για να είναι ιδανική έπρεπε να μένει εσώκλειστη στο σπίτι (οίκο) και για να θεωρείται τίμια έπρεπε να σιωπά και να υποτάσσεται.⁴³ Σύμφωνα με τη φεμινιστική κριτική του εικοστού αιώνα, η Αθηναία γυναίκα του πέμπτου αιώνα δείχνει να μην διαφέρει πολύ από τους δούλους.⁴⁴

Όμως, με αρχαιοελληνικούς όρους η θέση της γυναίκας στην αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα ήταν θεμελιώδης. Με τον νόμο που πρότεινε ο Περικλής το 451/450 π.Χ. η θέση και η κοινωνική σημασία της γυναίκας στην Αθήνα γίνεται εξαιρετικά σημαντική, αφού ορίζεται ότι για να θεωρείται ένας άνδρας Αθηναίος πολίτης θα πρέπει και οι δύο γονείς να είναι Αθηναίοι.⁴⁵ Η Αθηναία γυναίκα εξασφάλιζε τη γνήσια και νόμιμη αναπαραγωγή του πολιτικού συστήματος, αφού παρήγαγε γνήσιους Αθηναίους πολίτες.⁴⁶ Επίσης, σημαντικότερος ήταν ο ρόλος της στην καθημερινή οικονομική διεύθυνση του οίκου και τη θρησκευτική ζωή, πράξεις οι οποίες κατείχαν σπουδαία δημόσια και πολιτική σημασία.⁴⁷ Όπως γίνεται φανερό, η σπουδαιότητα που είχε ο ρόλος της γυναίκας στην υγεία του πολιτικού συστήματος ήταν μεγάλη, και γι' αυτό έπρεπε να ελέγχεται και να «προστατεύεται» από την πατριαρχική κρατική ιδεολογία.

Η Μήδεια θεωρεί τον εαυτό της συνεργάτη του Ιάσονα στις περιπέτειές του και, επιπλέον, είναι πριγκίπισσα της Κολχίδας και σωτήρας του Ιάσονα κατά την αργοναυτική εκστρατεία. Ο δεσμός της με αυτόν δεν είναι σχέση υποταγής, ως αποτέλεσμα συναλλαγής πατέρα και συζύγου, αλλά σχέση ίσων εταίρων.⁴⁸ Έδωσαν αμοιβαίους όρκους πίστης και μεγάλες υποσχέσεις δίνοντας το δεξί χέρι (στ.21-22),

⁴² Κατούνα (2007) 130

⁴³ Mastronarde (2006) 49

⁴⁴ Πετρίδης (2013)

⁴⁵ Allan (2002) 49· Cartledge (2007) 41

⁴⁶ Allan (2002) 49

⁴⁷ ό.π.

⁴⁸ ό.π.

χειρονομία τυπική για τη βεβαίωση συμφωνίας μεταξύ ανδρών.⁴⁹ Αυτό ακριβώς είναι και το πρόβλημα μεταξύ της Μήδειας και του Ιάσονα, που θέλει να αναδείξει ο τραγικός ποιητής, ότι δηλαδή οι σύζυγοι είναι ισότιμοι εταίροι που ενώνονται με όρκους. Η Μήδεια νιώθει ότι αδικείται και οργίζεται διότι ο Ιάσωνας εγκαταλείπει έναν γάμο που παρήγαγε αρσενικούς απογόνους, οι οποίοι θα συνέχιζαν τη γενιά του.⁵⁰ Η ηρωίδα είναι μια γυναίκα που έχει γεννήσει γιους, και, όπως αναφέρει ο Mastronarde, σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα της τραγωδίας του πέμπτου αιώνα π.Χ. και με τα ιδανικά της «ηρωικής κοινωνίας», όπως προκύπτει από την ποιητική παράδοση (*Ιλιάδα*, *Οδύσσεια* κ.λπ.), έχει εκπληρώσει έναν ζωτικής σημασίας οικογενειακό ρόλο και κατά συνέπεια δικαιούται τον σεβασμό του Ιάσονα.⁵¹

Η οργή της είναι τέτοια, για την αδυναμία του Ιάσονα να τηρήσει τους αμοιβαίους όρκους του «ηρωικού κώδικα», που μπορεί να παραλληλιστεί μόνο με την οργή του Αχιλλέα στην ομηρική *Ιλιάδα* και τον *Αίαντα* του Σοφοκλή.⁵² Ως άλλος τραγικός ήρωας και ισότιμος αδικημένος αρχηγός, αποφασίζει να εκδικηθεί σαρωτικά τον Ιάσονα, υπακούοντας σ' αυτόν τον κώδικα τιμής.⁵³ Φαίνεται ότι ο Ιάσωνας έχει πέσει έξω, νομίζοντας ότι έχει να κάνει με μια κοινή γυναίκα την οποία μπορεί να πείσει με τα ρητορικά του επιχειρήματα, αφού η Μήδεια είναι μια πριγκίπισσα εξ' Ανατολής, η οποία συμπεριφέρεται ως Έλληνας άνδρας. Η Μήδεια δεν διατηρεί μια παθητική συμπεριφορά μένοντας στο σπίτι οδυρώμενη, αλλά ως δυναμικά ανεξάρτητη γυναίκα με μια επαναστατική κίνηση βγαίνει δημόσια και διαμαρτύρεται, προσπαθώντας να κερδίσει την αρωγή και των άλλων γυναικών του χορού στα δίκαια κοινά τους αιτήματα, και από ό,τι φαίνεται την έχει, αλλά όταν ανακοινώνει ότι θέλει να εκδικηθεί, εμφορώντας τον ηρωικό κώδικα, ο χορός των γυναικών αποστασιοποιείται (στ. 813). Η ηρωίδα του Ευριπίδη είναι μια γυναίκα μοναδικής ιδιοσυγκρασίας. Ο γυναικείος ρόλος που παίζει (γονική αγάπη, τεκνοποιία, υποτακτική θηλυκότητα) είναι μόνο για να χειραγωγήσει τους άνδρες με τους οποίους σχετίζεται. Χειρίζεται τα ανδρικά στερεότυπα για την προώθηση των στόχων της. Δηλαδή, για να εξασφαλίσει μια μέρα παράταση από τον βασιλιά Κρέοντα (στ. 342-5), για να εξασφαλίσει άσυλο από τον Αιγέα (στ. 374-5) και για να πείσει τον Ιάσονα να συνοδεύσει τα παιδιά που θα μεταφέρουν τα εμποτισμένα με δηλητήριο δώρα στη νέα νύφη (στ. 894-905).

⁴⁹ Foley (2001) 259

⁵⁰ Mastronarde (2006) 23

⁵¹ ό.π., 24

⁵² ό.π., 25

⁵³ ό.π.

Ο τραγικός ποιητής από την άλλη πλάθει έναν Ιάσονα αριβίστα. Για τον Ιάσονα ο γάμος και ευρύτερα οι ανθρώπινοι δεσμοί χρησιμοποιούνται ως μέσα για να επιτύχει κάποιος τον σκοπό του.⁵⁴ Η συμμετοχή του άνδρα στη δημόσια πολιτική ζωή της Αθήνας του 5^{ου} αιώνα π.Χ., (Εκκλησία του Δήμου, δικαστήρια, πόλεμο) ήταν επιβεβλημένη και η τιμή του ήταν η δημόσια καταξίωση, η οποία βέβαια είχε αντίκτυπο και στον οίκο του. Ο ήρωας της αργοναυτικής εκστρατείας πιστεύει ότι άξιος είναι αυτός που έχει καλή κοινωνική θέση και μπορεί να διαιωνήσει τη γενιά του, πράγμα το οποίο καθιστά τα παιδιά πολύτιμα για τον ίδιο.⁵⁵ Ο σκοπός του ήρωα της αργοναυτικής εκστρατείας είναι να ζει πλουσιοπάροχα και να ξαναγίνει αντάξιος των προπατόρων του, και για τον λόγο αυτό δράττεται της ευκαιρίας να συγγενέψει με την ηγεμονική ελίτ και να αναρριχηθεί στον θρόνο της Κορίνθου, φροντίζοντας παράλληλα και τα παιδιά του να αποκτήσουν μια περίοπτη θέση στην κοινότητα συγγενεύοντας με τα παιδιά από τον νέο γάμο.⁵⁶ Ο Ιάσοντας με αυτή την τακτική προσπαθεί να διατηρήσει και τα παιδιά από τον γάμο του με τη Μήδεια, φροντίζοντας να εξορίσει την ίδια, αλλά και τα νέα παιδιά που θα αποκτήσει με τη βασιλοπούλα διαιωνίζοντας έτσι τη γενιά του σε βασιλικό περιβάλλον. Αυτό όμως δείχνει σε μεγάλο βαθμό πως η πατριαρχική ιδεολογία μεταχειρίζεται τα παιδιά, όπως και τις γυναίκες, ως κινητή περιουσία που ρευστοποιείται για την πραγματοποίηση των στόχων του πάτερ φαμίλια. Ο Ιάσοντας σκέφτεται ως πολιτικός, ως «καθαρό αρσενικό», ως κύριος εκπρόσωπος του ανδρικού φύλου.⁵⁷

Η τακτική που ακολούθησε ο Ιάσοντας και οι δικαιολογίες που χρησιμοποίησε στη λογομαχία του με τη Μήδεια, θα μπορούσαν να σταθούν στο Δικαστήριο του Δήμου (Ηλιαία),⁵⁸ αλλά όχι στη θεατρική σκηνή του Ευριπίδη. «Ο Ιάσοντας κυριολεκτικά με την εξοργισμένη Μήδεια έχει καταδικάσει τους γιους του σε θάνατο, παρόλο που δεν κρατούσε αυτός το φονικό μαχαίρι».⁵⁹ Ο ήρωας της αργοναυτικής εκστρατείας ηττάται κατά κράτος και στο τέλος ο ίδιος εμφορείται με γυναικεία χαρακτηριστικά, αφού εκλιπαρεί οδυρώμενος τη θριαμβεύτρια Μήδεια να νεκροφιλήσει και να αγκαλιάσει για τελευταία φορά τα παιδιά του κι αυτή του το αρνείται (στ. 1377, 1399).

⁵⁴ Ζαμάρου (1991/92) 266

⁵⁵ ό.π.

⁵⁶ ό.π.

⁵⁷ Shaw (1975) 256

⁵⁸ «Το τραγικό δράμα και η δικαστική αντιπαράθεση είχαν κοινό δομικό σχήμα την ανταγωνιστική παρουσίαση χαρακτήρων ενώπιον πολιτών χωρίς ειδική κατάρτιση, οι οποίοι αντιπροσώπευαν ως κριτές τον λαό της Αθήνας». Cartledge (2007) 20.

⁵⁹ Shaw (1975) 256

2.4 Παιδοκτονία.

Η εσκεμμένη παιδοκτονία που διαπράττει η Μήδεια και ο λόγος για τον οποίο αυτή γίνεται, δηλαδή για την απιστία του Ιάσονα, υποστηρίζεται ότι αποτελούν καινοτόμες προσθήκες του Ευριπίδη στον μύθο της Μήδειας.⁶⁰ Ο Ευριπίδης, δείχνει μια προσήλωση στην ανθρώπινη ψυχολογία και στις παράλογες εκφάνσεις της, όπως εμφανίζεται και από την αμφιταλάντευση των μητρικών συναισθημάτων της Μήδειας όταν πρόκειται να σκοτώσει τα παιδιά της.⁶¹ Η Μήδεια στον δραματικό της μονόλογο, πριν τη σφαγή των παιδιών της, αμφιταλαντεύεται μεταξύ του ηρωικού κώδικα από τον οποίο διακατέχεται και των μητρικών αισθημάτων της. Η ηρωίδα οδεύει προς τον φόνο με πλήρη επίγνωση, αφού η εκδίκησή της είναι αποτέλεσμα του κώδικα που επιβάλλει την αποκατάσταση της τιμής. Η πίεση όμως που νιώθει είναι αφόρητη, το κλάμα της είναι αληθινό, ο πόνος μεγάλος και ο στιγμιαίος δισταγμός πραγματικός (στ. 1021-1076). Αντιλαμβάνεται το κακό που πάει να πράξει και ότι η οργή είναι η μέγιστη αιτία των δεινών του ανθρώπου, όμως υπερνικά τη λογική της (στ. 1078-80). Η πράξη της προκαλεί πόνο, όμως γίνεται και η ίδια μέτοχος του πόνου αυτού που προκαλείται από την οργή της. Η γυναίκα που αδικείται και προσβάλλεται αντιδρά οργισμένα και βίαια, παρασύρεται από κάθε είδους καταστροφική υπερβολή.⁶²

Η τελευταία πράξη του Ευριπίδη, η παιδοκτονία, αντί να παρουσιάζει τη Μήδεια ως κτήνος, στην ουσία καταφέρει καιρίο χτύπημα στον πυρήνα της παραδοσιακής ιδεολογίας των δύο φύλων και στηλιτεύει την επικρατούσα ηθική της υποχρέωσης για εκδίκηση (βεντέτα). Η παιδοκτονία είναι αποκρουστική αφ' εαυτής διότι είναι φόνος παιδιών, αλλά είναι και εξοργιστική, διότι υποκαθιστά τον πραγματικό στόχο της εκδίκησης που είναι ο Ιάσωνας. Άλλωστε και η Μήδεια αναγνωρίζει ότι η παιδοκτονία που θα πράξει είναι «έργο ανοσιώτατο» (στ. 796), αλλά και αναπόφευκτο, αφού η ίδια δρα μέσα σε έναν κόσμο ηρωικών αξιών· και υπό αυτήν τη δεοντολογία του ηρωικού κόσμου η πράξη δεν είναι και τόσο αδιανόητη στον θεατή της εποχής.⁶³ Η ηρωίδα, δρώντας ως τιμωρός-ιέρεια, αν και ο Ευριπίδης της δίνει ανθρώπινη διάσταση, δολοφονεί τη βασιλοπούλα που πρόκειται να παντρευτεί τον Ιάσωνα καθώς και τα παιδιά του που αποτελούν τους νόμιμους διαδόχους του θρόνου, αποστερώντας από

⁶⁰ Ευριπίδης (2009) 34-35

⁶¹ Easterling-Knox (2008) 435

⁶² Μπακιρτζόγλου (2012-13) 3

⁶³ Πετρίδης (2012)

τον Ιάσονα κάθε δικαίωμα στην εξουσία.⁶⁴ Η ίδια ως γενεσιουργός δύναμη αποκτά το δικαίωμα να καταστρέψει ό,τι είχε προσφέρει για δώρο στον σύζυγό της, αλλά ταυτόχρονα του στερεί την πιθανότητα να αποκτήσει παιδιά από άλλη σύζυγο, περιφρουρώντας και τα δικά της βασιλικά γονίδια.⁶⁵ Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της γιατί είναι ξένη και βάρβαρη και για τους Έλληνες θεατές της εποχής εκείνης ως ξένη είχε ροπή στα πάθη. «Έργο τέτοιο δεν θα τολμούσε ποτέ καμιά Ελληνίδα» (στ. 1339), φωνάζει εξοργισμένος ο Ιάσοντας στη θέα των σκοτωμένων παιδιών του. Η Μήδεια νικά, αλλά θα πετύχει μια πύρρειο νίκη, αφού θα χρειασθεί να σκοτώσει ένα κομμάτι του εαυτού της για να την πετύχει, τα ίδια τα παιδιά της.

Η Μήδεια θα μείνει στη μνήμη μας ως παιδοκτόνος μάνα, αλλά θα πρέπει να εξετάσει κανείς και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής που την οδήγησε σε αυτήν την πράξη. Σύμφωνα με τον Μπακιρτζόγλου, ο Ευριπίδης με το έργο του γίνεται ανατρεπτικός και καταγγελτικός καθώς «κρούει τον κώδωνα» του κινδύνου στις αγκυλώσεις της «προκατελιημμένης ανδροκρατούμενης κοινωνίας» της εποχής του, για το πόσο καταστροφική και αυτοκαταστροφική μπορεί να γίνει μια εγκαταλελειμμένη και οργισμένη γυναίκα.⁶⁶ Ο Ευριπίδης, οδηγεί τους θεατές να δουν το δίκαιο των παραπόνων μιας γυναίκας, στο πρόσωπο της Μήδειας, αλλά επίσης να φανταστούν τις πιέσεις που δέχεται μια γυναίκα μέσα σε ένα ανάλητο κοινωνικό σύστημα, που δεν της δίνει διέξοδο και φτάνει στο σημείο να σκοτώσει τα παιδιά της.⁶⁷ Στην τραγωδία του Ευριπίδη ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια κατά συρροή και κατ' εξακολούθηση δολοφόνο, η οποία όχι μόνο μένει ατιμώρητη αλλά στο τέλος δραπετεύει θριαμβευτικά πάνω στο άρμα του παππού της, του Ήλιου, στην πολιτισμένη Αθήνα, η οποία αν δεν είναι δυνατόν να αποφύγει το έγκλημα, τουλάχιστον, μπορεί να διαπαιδαγωγήσει την εγκληματία.⁶⁸ Άλλωστε, για τους Αθηναίους, η εμπειρία της τραγωδίας τύπου *Μήδειας*, που διερευνούσε και προβλημάτιζε, συνέβαλλε στη διαμόρφωση της κοινότητας με «καλύτερη ενημέρωση και βαθύτερη αυτογνωσία»⁶⁹ και δεν αποσκοπούσε μόνο στην ψυχαγωγία.

⁶⁴ Κυριάκη (2012) 15

⁶⁵ ό.π.

⁶⁶ Μπακιρτζόγλου (2012-13) 2

⁶⁷ Allan (2002) 65

⁶⁸ Ζαμάρου (1991/92) 278

⁶⁹ Cartledge (2007) 31

Κεφάλαιο 3

Η Μήδεια του Σενέκα

3.1 Το θέατρο του Σενέκα.

Ο Σενέκας είναι ο μοναδικός Ρωμαίος τραγικός ποιητής, του οποίου διασώθηκαν οκτώ πλήρεις τραγωδίες και μία σε αποσπάσματα.⁷⁰ Αν και στην εποχή του δεν ήταν δημοφιλής όπως οι Πλάυτος και Τερέντιος, εντούτοις, το έργο του έχαιρε μεγάλης εκτίμησης κατά την Αναγέννηση, επηρεάζοντας το θέατρο της Δύσης.⁷¹ Ο Ρωμαίος τραγωδός προσέλαβε σε βάθος τον κοσμοκεντρισμό και τον ανθρωποκεντρισμό της ελληνικής κουλτούρας, τη θεατρική γραφή και αφήγηση, και μέσω των σωζόμενων τραγωδιών του διαιωνίζεται και μεταλαμπαδεύεται η ελληνική μυθολογία, η οποία θα αποτελέσει το έρεισμα και την ταυτότητα του ρωμαϊκού πολιτισμού.⁷² Η μυθολογία, πριν την αυτοκρατορική περίοδο, δεν είναι μεταφράσιμη, οι ιστορίες, όπως της Μήδειας που σκοτώνει τα παιδιά της, δεν είναι ούτε μυθικές ούτε αλληγορικές ερμηνείες, αφού, το μόνο που καθηλώνει τον Ρωμαίο θεατή, είναι η απόλυτη απανθρωπιά, η αποκρουστικότητα και ο τρομακτικός εξωτισμός τους.⁷³

Ο Σενέκας σπουδαγμένος στη Ρώμη από την αρχή της καριέρας του ασχολήθηκε με τη φιλοσοφία (ανήκει στους Στωικούς) και την πολιτική (συγκλητικός επί Καλιγούλα και Κλαύδιου).⁷⁴ Ήταν προστατευόμενος της Αγριππίνας και διετέλεσε παιδαγωγός του γιου της, νεαρού αυτοκράτορα Νέρωνα στα πρώτα χρόνια της βασιλείας του, ασκώντας παράλληλα παρασκηνιακή εξουσία.⁷⁵ Σύμφωνα με τον Τάσο Ρούσσο, ο οποίος προλογίζει τη μετάφραση του Σενέκα, «η φιλοσοφία του είναι περισσότερο μια πρακτική ηθική», εμπλουτισμένη με έναν προχωρημένο ουμανισμό για τη νοοτροπία

⁷⁰ Dupont (2007) 558

⁷¹ ό.π.

⁷² ό.π., 26

⁷³ ό.π., 214

⁷⁴ ό.π., 7

⁷⁵ ό.π.

της αυτοκρατορικής Ρώμης της εποχής του.⁷⁶ Η αντίληψη για την περιφρόνηση της ιεραρχίας στις δικτατορίες είναι σημαντική για την κατανόηση των έργων του Σενέκα, γι' αυτό και τα πράγματα γράφονται έτσι ώστε διαφορετικοί άνθρωποι να βγάζουν διαφορετικά συμπεράσματα.⁷⁷

Η *Μήδεια* του Σενέκα που εξετάζουμε εδώ βασίζεται στην εκδοχή του Ευριπίδη.⁷⁸ Όμως η ανεξαρτησία του Σενέκα γίνεται φανερή τόσο στη διαχείριση του υλικού, όσο και στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του, φωτίζοντας τον εσωτερικό τους κόσμο.⁷⁹ Οι πιο σημαντικές διαφορές αφορούν την αντιπαλότητα των φύλων, την έριδα μεταξύ Ιάσονα και Μήδειας και την παιδοκτονία. Σχεδόν ανύπαρκτη θεωρείται η γυναικεία φωνή, καθώς καμιά γυναίκα δεν διαμαρτύρεται και οι υποθέσεις των γυναικών στη Ρώμη της εποχής του Σενέκα δεν αναφέρονται. Η *Μήδεια* θεωρείται η καλύτερη τραγωδία από αυτές που έγραψε ο Σενέκας, και αυτό φαίνεται από τη δημοφιλία που απέκτησε μεταξύ των συγγραφέων της σημερινής εποχής που βασίστηκαν στο έργο του.⁸⁰

3.1.1 Η *Μήδεια* του Σενέκα.

Η *Μήδεια* του Σενέκα ανήκει στις τραγωδίες του *furor*⁸¹ με πρωταγωνίστρια την μαινόμενη Μήδεια, η οποία ενσαρκώνει μια έκπτωτη βασίλισσα που απώλεσε την τιμή και τη νομιμότητά της. Όπως σε όλες τις τραγωδίες του Σενέκα έτσι και στη *Μήδεια* οι θεατρικοί χαρακτήρες του διακατέχονται από ανθρώπινα πάθη και οι ενέργειές τους διακρίνονται από ψυχολογικό βάθος, έχουν δε καθαρά ρωμαϊκά χαρακτηριστικά και καθρεφτίζουν την εποχή τους.⁸²

Ο Σενέκας οργανώνει την πλοκή της *Μήδειάς* του σύμφωνα με τα πρότυπα της ρωμαϊκής τραγωδίας: οδύνη (*dolor*), μανία (*furor*) και το έγκλημα (*nefas*).⁸³ Η ηρώιδα υπό την επήρεια της οδύνης πτοείται ηθικά και σωματικά, αφού έχει αποκοπεί από τις βασιλικές της ρίζες για χάρη του Ιάσονα και αυτός την απορρίπτει, αφήνοντάς την μόνη να περιπλανιέται χωρίς σπίτι, χωρίς πόλη, έξω από τα ανθρώπινα όρια. Η δυστυχία που

⁷⁶ Dupont (2007) 7

⁷⁷ ό.π.

⁷⁸ Durham (1984) 55

⁷⁹ Σενέκας (2000) 8

⁸⁰ Cleasby (1907) 41

⁸¹ *furor*= Η μανία που κατέχει τον πολεμιστή κατά τη διάρκεια της μάχης. Όταν κατέχεται από μανία, ο πολεμιστής ξεχνά τους ανθρώπινους και θείους νόμους που ρυθμίζουν την κοινωνική ζωή, Dupont (2007) 223-224.

⁸² Αδάμ-Βελένη (2006) 94

⁸³ Dupont(2007) 229

χτυπά την ηρώιδα δεν δύναται να επανορθωθεί μέσα στα εγκόσμια, αφού έχει δολοφονήσει τον αδελφό της και έχει αποκτήσει παιδιά με τον Ιάσονα.⁸⁴ Επειδή, η ηρώιδα της τραγωδίας δεν μπορεί να ικανοποιήσει την εκδικητική της μανία στον ανθρώπινο κόσμο, καταφεύγει στον κόσμο των μυθολογικών τεράτων, όπως η παιδοκτόνος Μήδεια, αφού αυτός ο κόσμος θα της χαρίσει την αιώνια φήμη.⁸⁵ Η ηρώιδα για να απαλλαγεί από την αρχική οδύνη πρέπει να εκτελέσει ένα αποτρόπαιο έγκλημα, το οποίο δεν συγχωρείται, υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια, παραβιάζει την κοινωνική ευταξία και έτσι ξεφεύγει από τον Νόμο.⁸⁶ Η Μήδεια ενθουμούμενη το μυθολογικό παρελθόν της ξεχνά ότι είναι άνθρωπος, οργίζεται και αποκτά αρρωστημένη φαντασία, και θέλοντας να φανεί αντάξια των προγόνων της που την στοιχειώνουν φτάνει στη φρικαλέα πράξη της παιδοκτονίας.⁸⁷ Με το ανομολόγητο έγκλημά της η ηρώιδα επανασυνδέεται με τη μνήμη της, γίνεται αυτό που θέλει να είναι (στ.172), η παιδοκτόνος Μήδεια της μυθολογίας. Ο Σενέκας στα έργα του δεν επιδιώκει την κάθαρση, όπως η αρχαία ελληνική τραγωδία σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, «αλλά ένα είδος λύτρωσης μέσα από δυνατό ψυχικό κλονισμό».⁸⁸

3.2 Η γυναικεία φωνή στη *Μήδεια* του Σενέκα.

Ο Σενέκας δεν αφηγείται την τραγική θέση της γυναίκας αλλά κατασκευάζει μια τερατώδη μορφή, ενός κοινωνικά αποκλίνοντος ατόμου με γυναικεία μορφή. Πιθανότατα ο συγγραφέας έχει στο πίσω μέρος του μυαλού του την αυταρχική μητέρα του Νέρωνα, Αγριππίνα, η οποία στον βωμό της εξουσίας δεν διστάζει να δολοφονήσει με δηλητήριο τον σύζυγό της Κλαύδιο βέβαια και η ίδια στη συνέχεια δολοφονείται από τον γιο της Νέρωνα με τη συναίνεση του Σενέκα για να αποφευχθεί ένας εμφύλιος πόλεμος.⁸⁹ Σύμφωνα με τη Dupont, ο Σενέκας κατόρθωσε να ταυτίσει τους εξορισμού εξωπραγματικούς μαινόμενους ήρωες της μυθολογίας με πολιτικές μορφές ανδρών (και ισχυρών γυναικών, όπως η Αγριππίνα) και να παρουσιάσει «την τραγική σκηνή ως αλληγορία της αυτοκρατορικής Ρώμης».⁹⁰

⁸⁴ Dupont (2007) 230

⁸⁵ ό.π.

⁸⁶ ό.π.,231

⁸⁷ ό.π.

⁸⁸ Αδάμ-Βελένη (2006) 94

⁸⁹ Dupont (2007) 563

⁹⁰ ό.π., 565

Η γυναικεία φωνή στη *Μήδεια* του Σενέκα σχεδόν φιμώνεται. Η ηρωίδα του Σενέκα ζει σε έναν κόσμο όπου, η γυναικεία θέση είναι πλέον ανοιχτά ίση με την υποτέλεια ή ακόμη και απάνθρωπη.⁹¹ Η *Μήδεια* του Σενέκα αποκαλεί τον εαυτό της παλλακίδα (στ. 462, 494) και φαίνεται ότι στη Ρώμη δεν δίνεται ο λόγος στην κάθε γυναίκα παρά μόνο σε αυτήν τη διαφορετική, την εταίρα, την άλλη, η οποία μπορεί να συνωμοτεί, να μιλά για στάση (στ. 510-530) και να παλεύει για την εξουσία. Ο Σενέκας στο έργο του παρουσιάζει το αρνητικό γυναικείο πρότυπο σε μια γυναίκα ξένη, απόμακρη και εξωπραγματική, χωρίς ανθρωπιστικές και «φεμινιστικές» διαθέσεις, η οποία καυχιέται για τις υπερφυσικές της δυνάμεις και δείχνει μια επιθυμία να καταλάβει την εξουσία της πόλης. «Το θέαμα στη Ρώμη του Σενέκα δεν είναι ‘κατ’ εικόνα και ομοίωσιν’ της πραγματικότητας», αφού ο τόπος του θεάτρου δεν είναι υπαρκτός, για παράδειγμα, όπως του ιπποδρόμου, «το θέαμα στη Ρώμη είναι η πραγματικότητα σε μεγέθυνση».⁹²

Η *Μήδεια* στο έργο αυτό βγαίνει από το σπίτι όχι να διαμαρτυρηθεί για τα γυναικεία αιτήματα και να προσπαθήσει να πάρει τις γυναίκες του χορού με το μέρος της, όπως στον Ευριπίδη, αλλά βγαίνει για να εξαπολύσει κατάρες και να ανακοινώσει την επιθυμία της να εκδικηθεί, αφού ο γάμος έχει ήδη τελεστεί. Είναι μια γυναίκα η οποία πιστεύει ότι «το σπίτι που γεννήθηκε απ’ το φόνο πρέπει ν’ αφανιστεί πάλι με φόνο» (στ. 55-56). Ο χορός των γυναικών της Κορίνθου διατηρεί μια τυπική σχέση με τα δρώμενα και δεν έχει καμιά συμμετοχή στα εγκλήματα, αλλά ούτε συμερίζεται το πάθος της ηρωίδας. Μάλιστα, στο πρώτο χορικό τραγουδά τον γαμήλιο ύμνο γιορτάζοντας τους γάμους του Ιάσονα και της Κρέουσας εγκωμιάζει την ομορφιά της νέας νύφης και βλέπει ως λύτρωση τον νέο γάμο για τον γαμπρό (στ. 56-115) στο δεύτερο δε χορικό ανακαλεί στη μνήμη του τα κατορθώματα των Αργοναυτών (στ. 301-379). Ο χορός των γυναικών δεν συμμετέχει σε καμιά διαμαρτυρία, όπως στον Ευριπίδη, απλά παρατηρεί, κάνει σχόλια και αναφορές, εκφράζοντας βασικές συναισθηματικές καταστάσεις. Μένει αμέτοχος και δεν συνδράμει τη γυναικεία δράση όχι μόνο δεν γίνεται αρωγός της τραγικής ηρωίδας, αλλά την παρουσιάζει σαν ένα πλάσμα που προκαλεί φόβο (στ. 102, 580) και μάλιστα την χαρακτηρίζει ως «πιο μεγάλο κακό απ’ τη θάλασσα» (στ.361-2). Στη ρωμαϊκή *Μήδεια* ο χορός χάνει την επαναστατική διάθεση που είχε στον Ευριπίδη, μένει αμέτοχος, εκφράζοντας φόβο και αγωνία,

⁹¹ Durham (1984) 56

⁹² Dupont (2007) 43,64

αποστασιοποιούμενος από τη μαινόμενη ηρωίδα, όπως οφείλουν οι θεατές και ο στωικός ποιητής στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία.⁹³

Ωστόσο, πιστεύουμε ότι ο Σενέκας όσο περισσότερο δείχνει ότι όλοι αποστασιοποιούνται από την ηρωίδα του, τόσο την αναδεικνύει ως γυναικεία μορφή, κριτικάροντας κεκαλυμμένα τη δεινή της θέση στη ρωμαϊκή κοινωνία της εποχής του. Η ηρωίδα του μπροστά σε μια τέτοια καταπιεστική κοινωνία δείχνει μια στάση διαμαρτυρίας και επαναστατικότητας, αφού τολμά να ζητά την προίκα της πίσω (στ. 489). Είναι η γυναίκα που διεκδικεί αυτό που δικαιούται βάσει του ρωμαϊκού νόμου.⁹⁴ Διαμαρτύρεται για την προίκα της και διεκδικεί την επιστροφή της, διότι φαίνεται ότι αδικείται μέσα σε ένα πατριαρχικό σύστημα το οποίο επιτρέπει τον Ρωμαίο πολίτη να συνάπτει έναν γάμο για πολιτικούς λόγους χωρίς να επιστρέφει την προίκα στη γυναίκα που χωρίζει.⁹⁵ Επίσης πιστεύουμε ότι ο Σενέκας στρέφεται υπαινικτικά κατά της βασιλείας, αν και άνθρωπος του συστήματός της, αφού βάζει την ηρωίδα του να λέει στον Κρέοντα ότι δεν είναι δίκαιος (στ. 276), αφήνοντας να εννοηθεί ότι δεν υπάρχει δικαιοσύνη στη βασιλεία του Νέρωνα.

3.2.1 Εγκληματική φυσιογνωμία και εξουσία.

Ο Σενέκας δεν είναι σε θέση να αποδώσει τη θέση της γυναίκας στη Ρώμη και έχει τους λόγους του. Αυτό που χαρακτηρίζει την αυτοκρατορία του Νέρωνα είναι μια αντίληψη για τη γυναίκα που εντάσσεται στη νοοτροπία της γυναικοφοβίας.⁹⁶ Ο Νέρων ήταν ένας απόλυτος δικτάτορας, ιδιότροπος, χωρίς συνείδηση και μητροκτόνος, και οπωσδήποτε ο Σενέκας ποτέ δεν θα διακινδύνευε να παρουσιάσει κάτι που θα τον δυσαρεστούσε.⁹⁷ Για τον λόγο αυτόν φαίνεται ότι ο συγγραφέας παρουσιάζει την ηρωίδα του, ως ένα τέρας, μια άγρια γυναίκα που σκορπά τον όλεθρο και επίσης πιο αιμοσταγή από αυτήν του Ευριπίδη. Προδομένη από τον ερωτικό της σύντροφο μετατρέπεται σε ολετήρα από το πάθος της για εκδίκηση, το οποίο θολώνει τη συνείδησή της.⁹⁸ Η απύθμενη οργή και η καταστροφική της μανία δηλώνεται απ' αυτήν την ίδια:

⁹³ Dupont (2007) 528-533

⁹⁴ Abrahamsen (1999) 117

⁹⁵ Adcock (1945) 9

⁹⁶ Coquillat (1982) 88

⁹⁷ Calder III (1976) 5

⁹⁸ Σενέκας (2000) 8

«Ποια θηριωδία, ποια Σκύλα και ποια Χάρυβδη [...] Δεν υπάρχει ποτάμι ορμητικό, φουρτουνιασμένη θάλασσα, πόντος ανεμοδαρμένος ή δύναμη φωτιάς που τη φουντώνουν της θύελλας οι πνοές, για να μπορέσει να μοιάσει στην ορμή και τον θυμό μου· τα πάντα θα γκρεμίσω ολόγυρά μου» (στ. 408-412).

Η Ρωμαία γυναίκα, αλλά και ο γυναικείος χαρακτήρας που πλάθει ο Σενέκας στη *Μήδειά* του προκαλεί την απέχθεια όχι μόνο με τον παροξυσμό μίσους και την τερατώδη πράξη της, αλλά και με την επιθυμία της να εξουσιάσει. Ο Σενέκας καταδεικνύει ότι το πάθος είναι εξωπραγματικό, παρά ανθρώπινο χαρακτηριστικό όπως στον Ευριπίδη.⁹⁹ Παρουσιάζει μια Μήδεια, η οποία βρίσκεται έξω από το πλαίσιο της λογικής των ανθρώπων της εποχής του αλλά και της δικής μας. Ο ομότεχνος του Ευριπίδη σκιαγραφεί την ηρωίδα του ως μια γυναίκα που είναι από τη φύση της προορισμένη για εγκληματικές πράξεις γεμάτες βία και το ανεξέλεγκτο πάθος της για καταστροφή είναι αναπόσπαστο στοιχείο του χαρακτήρα της.¹⁰⁰ Επίσης, υπερτονίζει την ιδιότητα της Μήδειας ως μάγισσας, βάζοντάς την να παρασκευάζει μαγικά φίλτρα και φαρμάκια επί σκηνης (στ.740-785), με σκοπό να παρουσιάσει έναν γυναικείο χαρακτήρα με σκοτεινές δυνάμεις, μυστηριώδη και απόμακρο.¹⁰¹ Η έλλειψη ανθρωπισμού και η βιαιότητα των συναισθημάτων και πράξεων της ηρωίδας του μας απομακρύνει από την ιδέα να ταυτιστούμε μαζί της. Στις επόμενες μετεγγραφές του μύθου μετά τον Σενέκα, αν και η μορφή της Μήδειας προσδιορίζεται από το σχήμα της ζηλοφθονίας, της βαρβαρότητας και της μαγείας, εντούτοις εξανθρωπίζεται, όπως συμβαίνει στον Ανούιγ και τον Παζολίνι.

3.3 Η διαμάχη του ζεύγους.

Ο Σενέκας για να υπερτονίσει τη βαναυσότητα του χαρακτήρα της Μήδειας, που είναι έξω από τα όρια της ανθρώπινης λογικής, σκιαγραφεί έναν Ιάσονα ήπιων τόνων και συναινετικό, σε σημείο που θα λέγαμε ότι αντικατοπτρίζει τη δική του συναινετική στάση απέναντι στον παντοδύναμο Νέρωνα. Ο Ιάσοντας του Σενέκα, σε αντίθεση με τον

⁹⁹ Κατούνα (2007) 133

¹⁰⁰ ό.π., 132

¹⁰¹ ό.π., 133

αντιπαθή, φιλόδοξο και καιροσκόπο Ιάσονα του Ευριπίδη, είναι πιο συμπαθής, λίγο πιο δειλός και αγαπά πραγματικά τα παιδιά του, αφού προτιμά να χάσει τη ζωή του παρά αυτά (στ. 548).¹⁰² Η αδυναμία όμως για τα παιδιά είναι και το αδύνατο σημείο του, και αυτό θα εκμεταλλευτεί η Μήδεια για να τον λαβώσει βαθειά (στ. 549), όπως συμβαίνει και στον Ευριπίδη. Επιπρόσθετα, ο Ιάσοντας του Σενέκα δεν γίνεται το μακρύ χέρι της εκδίκησης για τη Μήδεια, συνοδεύοντας τα παιδιά με τα δώρα στην Κρέουσα, όπως στον Ευριπίδη, αφού στον Σενέκα τα παιδιά συνοδεύονται από έναν δούλο (σκηνική οδηγία σ. 56). Ο ήρωας της αργοναυτικής εκστρατείας του Σενέκα εγκαταλείπει τη Μήδεια, διότι εξαναγκάζεται να ακολουθήσει τη θέληση του βασιλιά για να σώσει τα παιδιά του (στ. 430-440), διότι φοβάται τον Άκαστο και τον ίδιο τον βασιλιά Κρέοντα (στ. 521, 526). Η κοινωνική συναίνεση είναι η πρόταση της τροφού, που παροτρύνει τη Μήδεια να παρατήρει την περηφάνια και να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα χωρίς να τα βάζει με τους δυνατότερους απ' αυτήν (στ. 177, 430), αλλά και του Ιάσονα, που την προειδοποιεί πόσο μεγάλη είναι «η οργή των βασιλιάδων» (στ. 492). Η ηρωίδα όμως αρνείται και αντιτίθεται σε όλους αυτούς που της προτείνουν να υποταχθεί και, αδιαφορώντας για την οργή των βασιλιάδων, προχωρά στην ακραία εκδίκησή της.

Η έριδα των δύο φύλων στον Ευριπίδη είναι μια διαμάχη δημοκρατική αλλά και τραγική, ενώ στον Σενέκα, τον παιδαγωγό του Νέρωνα, συνδέεται με τη μοναρχία. Η διαφωνία του Ιάσονα και της Μήδειας, αλλά και η παρολίγο συμφωνία τους (όπως στο θέμα της βασιλείας που προτρέπει τον Ιάσονα να ενωθούν για να την κερδίσουν ξανά, στ. 520-530), δεν θεραπεύουν το πρόβλημα του έρωτα και της επιθυμίας που έχει προκύψει. Η Μήδεια είναι βασιλοκόρη και δεν διστάζει να τα βάλει με τη βασιλεία και τον ίδιο τον Κρέοντα που την εκπροσωπεί, με βραβείο τον Ιάσονα (στ. 517). Η διαμάχη του ζεύγους περισσότερο βασιλικό καβγά θυμίζει, παρά καβγά για να λυθούν τα θέματα της ερωτικής διαφωνίας. Η μόνη θεραπεία που γίνεται στους πρώτους διαλόγους στρέφεται γύρω από την εξουσία, την κυριαρχία και την έννομη τάξη, αφού πιθανότατα οι Ρωμαίοι θεωρούν ότι μόνο μέσω της εξουσίας υπάρχει ενδεδειγμένος τρόπος ίασης.¹⁰³ Ο Ρωμαίος πολίτης την εποχή του Νέρωνα έχει ορισθεί ως καταναλωτής θεαμάτων, των οποίων χορηγοί είναι ο αυτοκράτορας και οι αριστοκράτες.¹⁰⁴ Η παρακολούθηση των θεαμάτων από τους Ρωμαίους κατά την αυτοκρατορική περίοδο

¹⁰² Cleasby (1907) 67

¹⁰³ Αναστασιάδου (1999) 358

¹⁰⁴ Dupont (2007) 25

δηλώνει άμεση υποταγή στον αυτοκράτορα.¹⁰⁵ Ο ίδιος ο Ιάσοντας γίνεται θεματοφύλακας της βασιλείας, όταν μπαίνει μέσα στο παλάτι με το ένοπλο τμήμα προκειμένου να επιβάλει την έννομη τάξη (στ. 977- 81). Κύριος σκοπός του Ιάσωνα είναι να συλλάβει και να τιμωρήσει τη Μήδεια, που παρουσιάζει αποκλίνουσα συμπεριφορά, η οποία δεν δικαιολογείται, αφού ο γάμος του Ιάσωνα και της Κρέουσας είναι καθόλα νόμιμος σύμφωνα με τον ρωμαϊκό νόμο.

Οι νομικοί της εποχής καθόριζαν τον ρωμαϊκό θεσμό του γάμου βάσει της ικανότητας και της πρόθεσης.¹⁰⁶ Αρχικά εξέταζαν αν υπήρχε κάποιος δεσμευτικός όρος ή περιορισμός -όπως η ηλικία, η συγκατάθεση του πατέρα, άλλος γάμος - και εφόσον δεν υπήρχε κώλυμα, το ζευγάρι που εξέφραζε την πρόθεση να παντρευτεί, στην ουσία θεωρούνταν παντρεμένο.¹⁰⁷ Η πρόθεση του Ιάσωνα να παντρευτεί τη Μήδεια έληξε κι έτσι παντρεύεται την Κρέουσα.¹⁰⁸ Η πρόθεσή του να χωρίσει τη Μήδεια δεν αποτελεί σκάνδαλο, καθώς εμπίπτει στην επικρατούσα πρακτική μεταξύ της ελίτ των Ρωμαίων ανδρών στις αρχές της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.¹⁰⁹ Οι γάμοι ευκαιρίας στη Ρώμη ήταν πολύ διαδεδομένοι και το διαζύγιο ήταν συνήθης πρακτική.¹¹⁰ Το ρωμαϊκό δίκαιο επέτρεπε να πάρει κάποιος διαζύγιο, εάν βρισκόταν η ευκαιρία να συνάψει γάμο για πολιτικό όφελος.¹¹¹

Σύμφωνα με τον ρωμαϊκό νόμο η συνήθης πρακτική σε ένα διαζύγιο ήταν να επιστρέφεται η προίκα που έδωσε η γυναίκα και, αν είναι ξένη, να παίρνει τα παιδιά μαζί της.¹¹² Όμως ο Ιάσοντας δεν μπορεί να δώσει πίσω την προίκα που ζητάει η Μήδεια -δηλαδή την παρθενιά της, την πατρίδα και τον γονιό της, τον αδελφό της (στ. 489)- και επιπλέον ζητά να πάρει τα παιδιά αυτός (στ. 544-8), τα οποία όμως διεκδικεί και η Μήδεια (στ. 542-3). Αφού η Μήδεια δεν μπορεί να αποκτήσει την προίκα της και χάνει την επιμέλεια των παιδιών (στ. 950), υιοθετεί το βαρβαρικό σύστημα δικαιοσύνης, της δικαιοσύνης του αίματος.¹¹³

¹⁰⁵ Dupont (2007) 526

¹⁰⁶ ό.π., 107

¹⁰⁷ Abrahamsen (1999) 108-109

¹⁰⁸ ό.π.

¹⁰⁹ ό.π.

¹¹⁰ Adcock (1945) 9

¹¹¹ Abrahamsen (1999) 116

¹¹² ό.π., 117

¹¹³ ό.π., 119

3.4 Η παιδοφόνος.

Η Μήδεια του Σενέκα σκιαγραφείται ως σκληρή, απάνθρωπη και εντέλει μισητή γυναίκα, αφού δεν νιώθει αγάπη ούτε μητρική στοργή για τα παιδιά της και δρα ως βακχική μαινάδα.¹¹⁴ Πρόκειται για μια φονική μητέρα, η οποία μέσω της παιδοκτονίας αυτοκαταστρέφεται και αυτοτιμωρείται, σκοτώνοντας την αθωότητα (στ.935-6).¹¹⁵ Ενώ η Μήδεια του Ευριπίδη αμφιταλαντεύεται μεταξύ μητρικής αγάπης και μισητής ζήλειας, η Μήδεια του Σενέκα διακρίνεται από μια έλλειψη ευαίσθητης ψυχολογίας που διακρίνει τον Ευριπίδη, φτάνοντας στον φόνο των παιδιών της χωρίς πόνο ψυχής, με μια υποτυπώδη εσωτερική πάλη (στ. 926-949).

Το εκδικητικό της μένος είναι τέτοιο ώστε να θρηνεί όχι για τα δύο παιδιά της αλλά γιατί δεν έχει περισσότερα παιδιά σαν τη Νιόβη να τα σκοτώσει, γιατί έτσι ίσως απάλυνε τις τύψεις της (στ. 954-956). Η Μήδεια, θέλοντας να κόψει κάθε δεσμό της με τον Ιάσονα, καθιστά τη γυναικεία γονιμότητα σύμβολο της εκδίκησής της (στ. 1012-4). Βρίσκεται σε τέτοιο παροξυσμό που στο πρόσωπο των παιδιών της βλέπει μόνο το μέσο που θα εξαπολύσει την εκδικητική μανία της για να καταστρέψει τον Ιάσονα (στ. 549-550). Η Μήδεια πιστεύει ότι σκοτώνοντας τα παιδιά της διαγράφει το παρελθόν της με τον Ιάσονα και ό,τι τους συνέδεε, παίρνοντας έτσι συμβολικά πίσω την χαμένη παρθενιά της και τη δύναμη του βασιλείου της πριν τον γνωρίσει (στ. 982-985). Η ηρωίδα του Σενέκα με τον φόνο των παιδιών στην ουσία εκδικείται για τον θάνατο του αδελφού της, πρόκειται δηλαδή για την επιστροφή του αίματος, «εκδίκηση για την εκδίκηση».¹¹⁶ Δεν θέλει να σκοτώσει τον υπαίτιο της συμφοράς της αλλά να τον κάνει να πονέσει στον μέγιστο βαθμό, σκοτώνοντας τα παιδιά που τόσο αυτός υπεραγαπά, όπως δηλώνει και ο ίδιος (στ. 546-548). Η Μήδεια θέλει η πράξη αυτή να χαραχτεί στη μνήμη του Ιάσονα και να τον βασανίζει εσαεί (στ. 561).

Το ανατριχιαστικό είναι ότι η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της επί σκηνής, μπροστά στα μάτια των θεατών, ενώ στον Ευριπίδη οι θεατές δεν βλέπουν αυτό το θέαμα αλλά ακούν τις φωνές και το κλάμα των παιδιών κατά τη διάρκεια της σφαγής από το εσωτερικό του σπιτιού. Η βαναυσότητα με την οποία εκτελούνται τα παιδιά σοκάρει ακόμη και τα σημερινά ήθη. Αφού σκοτώνει το ένα παιδί περιφέρει το σώμα του στη σκηνή μαζί με το ζωντανό, ανακοινώνοντας την πρόθεσή της να κάνει το ίδιο και στο δεύτερο (σκηνική

¹¹⁴ Cleasby (1907) 66

¹¹⁵ Αναστασιάδου (1999) 360

¹¹⁶ ό.π.

οδηγία, σ. 63). Το δεύτερο θα το σκοτώσει μπροστά στον Ιάσονα, αφού όπως λέει ήθελε να είναι αυτός θεατής γιατί «κάθε φριχτή της πράξη που ο Ιάσοντας δεν είδε πήγε χαμένη» (στ. 992-994). Στο τέλος θα ρίξει τα κορμιά των παιδιών στα πόδια του Ιάσονα. Αλλά αυτό που σοκάρει περισσότερο είναι ότι η Μήδεια ευχαριστείται τη στιγμή του φόνου, νιώθει κάτι σαν ερωτική ηδονή (στ. 991). «Είναι το ανεξέλεγκτο πάθος που ξεπερνά την κτηνωδία».¹¹⁷ Η Μήδεια κατά τη διάρκεια του φόνου «σεξουαλικοποιεί τον πόνο, ηδονίζεται σαδιστικά και αποκάλυπτα αισθησιακά από το κακό που προκαλεί».¹¹⁸ Ο Μπακιρτζόγλου υποστηρίζει ότι «η βιαιότητα της πράξης αυτής επί σκηνης υπάκουε στη ρωμαϊκή αισθητική της αρένας, στην εποχή της Αγριππίνας και του Νέρωνα»,¹¹⁹ στο πάθος του ρωμαϊκού κοινού για τη σαδιστική και αιματηρή διασκέδαση.¹²⁰

Ο φημισμένος στωικός δεν επιθυμεί να ερμηνεύσει τον μύθο της *Μήδειας* μέσα από το ανθρωπιστικό πνεύμα που τον παρουσίασε ο Ευριπίδης.¹²¹ Η ηρωίδα του Σενέκα δεν αντιπροσωπεύει τη γυναίκα της Ρώμης, γίνεται εξωπραγματική, δολοφονική και πανούργα, μια μαινάδα, ένα κυριολεκτικά «φυσικό στοιχείο καταστροφής», ένα μισητό κτήνος λόγω του αχαλιναγώγητου πάθους της, το οποίο υπερτερεί της λογικής.¹²² Η θεατρική ηρωίδα του Σενέκα, η οποία διαμαρτύρεται, δείχνει επαναστατικές διαθέσεις και διψά για εξουσία, είναι ένα παράδειγμα προς αποφυγήν για τη Ρωμαία γυναίκα και για την ευταξία της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Με το έργο του Σενέκα μαθαίνουμε ότι αυτόν που ξεπερνά τα όρια τον περιμένει η φυγή για τον αχανή ορίζοντα του κόσμου, για τον ουρανό, το «πουθενά», το «τίποτα», όπως τη Μήδεια.¹²³ Το τραγικό θέατρο της Ρώμης του 1ου μ.Χ. αιώνα είναι καθαρά ψυχαγωγικό θέαμα προς τέρψη των θεατών και δεν έχει επιμορφωτικό χαρακτήρα, όπως το τραγικό θέατρο της Αθήνας του 5ου π. Χ. αιώνα. Εντούτοις, ο Σενέκας παρουσιάζει θεατρικά μια κεκαλυμμένη γυναικεία διαμαρτυρία και τα αιτήματά της, τα οποία βέβαια καταπνίγονται στη Ρώμη του Νέρωνα αλλά οδηγούν στην εκδικητική γυναικεία μανία και στη χειρίστη μορφή δολοφονίας, την παιδοκτονία, και μάλιστα αγοριών, η οποία οπωσδήποτε υποσκάπτει τα θεμέλια της ανδροκρατούμενης ρωμαϊκής κοινωνίας.

¹¹⁷ Μπακιρτζόγλου (2012-13) 5

¹¹⁸ ό.π.

¹¹⁹ ό.π.

¹²⁰ Μποζιζιο (2006) 114

¹²¹ Κατούνα (2007) 137

¹²² Σενέκας (2000) 8

¹²³ Αναστασιάδου (1999) 367

Κεφάλαιο 4

Η Μήδεια του Ανούιγ

4.1 Το θέατρο του Ανούιγ.

Ο Ζαν Ανούιγ γεννήθηκε το 1910 στο Μπορντώ της Γαλλίας και θεωρείται ένας από τους άριστους θεατρικούς συγγραφείς της μεταπολεμικής γενιάς, ο οποίος αναπαριστά σκηνικά την αγριότητα και την απανθρωπιά της κοινωνικής δυσαρμονίας.¹²⁴ Σε πολλά έργα του καταφεύγει στους αρχαίους μύθους, ως πράξη καλλιτεχνικής φυγής από την πραγματικότητα, επειδή ακριβώς δεν μπορεί να αντιμετωπίσει πρόσωπο με πρόσωπο τις δυσμορφίες του ανθρώπινου κτήνους.¹²⁵ Η καταφυγή αυτή στους μύθους βοηθά τον Ανούιγ να επιστρέφει στην πραγματικότητα, απαλλαγμένος από τη φρίκη και τον φόβο.¹²⁶ Ο ίδιος μας λέει ότι «στο βασίλειο της τραγωδίας η καρδιά μας είναι ήσυχη», διότι η τραγωδία είναι «γαληνευτική», καθώς γνωρίζουμε εκ των προτέρων ότι δεν υπάρχει ελπίδα, όπως για παράδειγμα στο δράμα, όπου οι άνθρωποι παλεύουν διότι πιστεύουν ότι υπάρχει διέξοδος.¹²⁷ «Στην τραγωδία είναι όλα εγκαρτέρηση».¹²⁸

Ο Ανούιγ χρησιμοποιεί τον αρχαίο μύθο για να φωτίσει το παρόν με στοιχεία του παρελθόντος και το μόνο που αλλάζει είναι ο ψυχισμός των ηρώων και τα δεδομένα της εποχής του.¹²⁹ Όπως ο θεατής των παραστάσεων αρχαίων τραγωδιών στο θέατρο του Διονύσου «έφριττε και σπάραζε» από τις τραγικές σκηνές που θα μπορούσαν να είναι και δικές του, έτσι και ο Ανούιγ σπαράζει και φρίττει από τη σύγχρονη τραγωδία.¹³⁰ Αυτό που τον απασχολεί σε όλα του τα έργα μπορεί να συνοψιστεί σε δύο κύριους

¹²⁴ Ανούιγ (2013) 18· Heiney (1955) 331

¹²⁵ Ανούιγ (2013) 11

¹²⁶ ό.π.

¹²⁷ Nicoll (1981) 281

¹²⁸ ό.π.

¹²⁹ Ανούιγ (2013) 12

¹³⁰ ό.π., 11

θεματικούς άξονες, «το θέμα της επανάστασης του ατόμου και, ως αντιστάθμισμα, το θέμα της σωτήριας δραπέτευσης».¹³¹

Η *Μήδεια* του Ανούιγ βασίζεται στους προκατόχους της ελληνικής και ρωμαϊκής τραγωδίας, αλλά το κίνητρο της ηρωίδας του είναι περισσότερο πολύπλοκο από την εκδίκηση της Μήδειας του Ευριπίδη και περισσότερο σύνθετο από την εντυπωσιακή απόλυτη κακιά ηρωίδα του Σενέκα.¹³² Ο Ανούιγ, ακολουθώντας τις βασικές αρχές που σηματοδοτούν το θέατρο του συνθέτει τη δική του μοντέρνα *Μήδεια* στο ιστορικό και κοινωνικό υπόβαθρο της εποχής του, χρησιμοποιώντας ως καμβά τον προσφιλή αρχαίο μύθο.¹³³ Ο συγγραφέας καταγγέλλει και ειρωνεύεται, αφού παρουσιάζει ειρωνικά στο έργο του έναν κόσμο μισογύνη, στη Γαλλία το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Μια κοινωνία, η οποία, αν και ο όρος φεμινισμός χρησιμοποιείται ευρέως από τη δεκαετία του 1890 και γίνεται συνώνυμο της γυναικείας χειραφέτησης,¹³⁴ μόλις το 1944 δίνει δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες.¹³⁵ Όταν ο Ανούιγ γράφει τη *Μήδεια*, το 1946, έχει βγει από την τραγική εμπειρία της Κατοχής και βιώνει το κοινωνικό, πολιτικό και υπαρξιακό αδιέξοδο.¹³⁶ Μέσα από αυτό το αδιέξοδο δίνει νέες αποχρώσεις στις έννοιες της επανάστασης (ή μη επανάστασης), του έρωτα, του προβλήματος επικοινωνίας των δύο φύλων και την εξουσία, χρωματίζοντάς τα με μια ειρωνεία που παραπέμπει στις υπαρξιακές προσεγγίσεις του Σάρτρ.¹³⁷

4.1.1 Η *Μήδεια* του Ανούιγ.

Ο Γάλλος Ανούιγ παρουσιάζει το μυθικό ζευγάρι της Μήδειας και του Ιάσονα ως ένα ζευγάρι που η ερωτική σχέση αλλά και η επικοινωνία μεταξύ τους δεν μπόρεσε να αντισταθεί στη φθορά του χρόνου. Η *Μήδεια* του Ανούιγ είναι ένας χαρακτήρας ματαιόδοξος, φιλήδονος, η οποία διατηρεί πολλές από τις ψυχικές ιδιότητες που της έδωσαν ο Ευριπίδης και ο Σενέκας, όπως η τρικυμισμένη ψυχή, η αγριότητα, η υπερβολική ζήλεια της, αλλά και το ότι είναι Βάρβαρη και Μάγισσα.¹³⁸ Από την άλλη ο Ανούιγ πλάθει έναν στοργικό και τρυφερό Ιάσονα που δεν έχει σχέση με τον αριβίστα

¹³¹ Ανούιγ (2013) 12

¹³² Lyons (1964) 312

¹³³ Ανούιγ (2013) 14

¹³⁴ Offen (1988) 126

¹³⁵ Haase-Dubosc (2000) 3855

¹³⁶ Αναστασιάδου (1999) 416

¹³⁷ ό.π.

¹³⁸ Ανούιγ (2013) 15· Lyons (1964) 312

και υποκριτή Ιάσωνα του Ευριπίδη.¹³⁹ Ο Ανούιγ φωτίζει μια άλλη πλευρά του Ιάσωνα, η οποία σχετίζεται με την «προδομένη εφηβεία, με κείνο που λέγεται χαμένη μαγεία του κόσμου».¹⁴⁰

Η *Μήδεια* του Ανούιγ μας είναι πιο οικεία, πιο ανθρώπινη και πιο αναγνωρίσιμη, αφού οι ήρωες του έργου του αποκαλύπτουν αδυναμίες και συναισθήματα που μπορεί να τα αναγνωρίσει ο καθένας μας. Η *Μήδεια* είναι μια γυναίκα που διεκδίκησε το απόλυτο στη ζωή και τον έρωτα. Η σχέση του ζεύγους βασίζεται σε μια αγάπη γεμάτη πάθος και στη σεξουαλική εξάρτηση. Η ηρωίδα είναι δοσμένη ψυχή και σώμα στον Ιάσωνα. Ζει το κοριτσίστικο παραμύθι της, ακολουθώντας τον μεγάλο της έρωτα στην εκστρατεία του. Γι'αυτόν πρόδωσε και σκότωσε, του έδωσε το Χρυσόμαλλο Δέρασ, γι'αυτόν στολιζόταν και τον περίμενε να της κάνει έρωτα...«ορθάνοιχτη» (σ. 26). Όταν όμως ο ήρωας της αργοναυτικής εκστρατείας παίρνει την απόφαση να συμβιβαστεί, το ρομαντικό κοριτσόπουλο πεθαίνει και γεννιέται η ηρωίδα που σπέρνει τον θάνατο. Πικραμένη και προδωμένη από την επιλογή του να συμβιβαστεί και να ζήσει ως ευτυχισμένος θνητός, αφού δηλητηριάσει τη νύφη του Ιάσωνα και τον πατέρα της, στο τέλος σφάζει τα παιδιά της, αλλά σε αντίθεση με τις *Μήδειες* του Ευριπίδη και του Σενέκα αυτή αυτοκτονεί διότι δεν μπορεί να συμβιβαστεί, δεν αντέχει την ευτυχία, όπως η ίδια δηλώνει (σ. 55). Το πάθος που κινεί τη *Μήδεια* του εικοστού αιώνα πηγάζει από την τάση της για ελευθερία και ισότητα.

4.2 Η γυναικεία φωνή στη *Μήδεια* του Ανούιγ.

Στη *Μήδεια* του Ανούιγ ο γυναικείος λόγος είναι ουτοπικός. Στο έργο του Ανούιγ πρωτοστατεί ο λόγος της ερωτευμένης γυναίκας, ο οποίος διατυπώνει θεατρικά τη δυναμική του έρωτα που είναι ικανός να ενώνει και να χωρίζει τους ανθρώπους. Στον Ευριπίδη βλέπουμε την αγριότητα στην οποία μπορεί να φτάσει μια γυναίκα που την απαρνήθηκε ερωτικά ο άνδρας της και μάλιστα όταν αυτή είναι μάγισσα και βάρβαρη. Όταν ο Ιάσωνας τη ρωτά αν για ένα κρεβάτι έπρεπε να σκοτώσει τα παιδιά της αυτή απαντά με ερώτημα λέγοντας, «θαρρείς πως είναι ασήμαντο έγκλημα τούτο για μια γυναίκα;» (στ. 1368).

¹³⁹ Ανούιγ (2013) 15

¹⁴⁰ ό.π.

Το 1946 που γράφεται η *Μήδεια* η θέση της γυναίκας είναι κάπως διαφορετική από αυτήν πριν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αφού βαθμιαία άρχισαν οι γυναίκες να απελευθερώνονται από τις κοινωνικές συμβάσεις, όπως ήταν ο γάμος, και να λαμβάνουν επαγγελματική εκπαίδευση, κερδίζοντας τα προς το ζην χωρίς τη βοήθεια των ανδρών.¹⁴¹ Η μοντέρνα *Μήδεια* φωτίζεται από τα νέα ήθη, όπου οι εραστές προδίδουν ο ένας τον άλλον, αφού υπάρχει διαρκής κρίση των αξιών και ομιχλώδη αισθήματα. Η ηρωίδα του Ανούιγ δεν είναι πια κλεισμένη στον γυναικωνίτη, όπως οι *Μήδειες* του Ευριπίδη και του Σενέκα, είναι περιπλανώμενη, έτοιμη για νέες περιπέτειες πάνω στην άμαξά της, έτοιμη για νέα φυγή (σσ. 23, 38). Η *Μήδεια* του Ανούιγ είναι πιο χειραφετημένη και πιο ερωτική από τις προκατόχους της, υπακούοντας στα κελεύσματα της σύγχρονης εποχής. Στον Ανούιγ η ηρωίδα, πρώτη αφήνει τη συζυγική παστάδα, όταν αντιλαμβάνεται ότι πέθανε ο πόθος του Ιάσονα γ'αυτήν, και, όπως η ίδια παραδέχεται (σ. 44), έψαξε να βρει αγάπη στον βοσκό από την Νάξο (σ. 44), αλλά και σε άλλους (σ. 45). Μάταια όμως, διότι, αν και φαίνεται να πλήττει θανάσιμα με τον Ιάσονα, θέλει να νιώσει το κορμί του στο δικό της για να μπορεί να κοιμηθεί (σ. 44). Η βραχύβια παραμονή της στον κόσμο της ευδαιμονίας φαίνεται ότι την απογοητεύει. Ο έρωτάς τους πλέον εικονίζεται ως ένας κόσμος έρημος, όπως δηλώνεται στον διάλογο μεταξύ τους:

Μήδεια: «Θά'χες πεθάνει. Δε θά'χανε τίποτα ο κόσμος χωρίς Ιάσονα.

Ιάσονας: Ο κόσμος χωρίς τη Μήδεια! Το ονειρεύτηκα κι εγώ.» (σ. 45)

Ο έρωτας πλέον γίνεται μια έλλειψη, μια άρνηση του ερωτευμένου προσώπου.

Η *Μήδεια* διαμαρτύρεται και η διαμαρτυρία της έχει τη μορφή κατάρας για το βιολογικό της φύλο. Καταριέται τη στιγμή που γεννήθηκε γυναίκα και θα ήθελε να γεννηθεί αγόρι, στηλιτεύοντας τα γυναικεία χαρακτηριστικά που οι άνδρες επέβαλαν στο φύλο της, δηλαδή τη θηλυκότητα, την οποία θεωρεί ως αδυναμία (σ. 27). Αν και ο Ανούιγ φαίνεται να αναπαράγει μέσα από το κείμενο τους έμφυλους ρόλους που δημιουργούν περιορισμούς στη συμπεριφορά των φύλων (θηλυκότητα, ανδρισμός), εντούτοις, πιστεύουμε ότι, με τον τρόπο αυτόν θέλει να επισημάνει την αδικία που υφίστανται οι

¹⁴¹ Hurtig (1989) 2507

γυναίκες λόγω του βιολογικού τους φύλου, καθώς μέσα από τα λόγια της Μήδειας εμφανίζεται ο διακαής πόθος για ισότητα των δύο φύλων μέσα στην κοινωνία, αφού επιζητά τον πόλεμο επί ίσοις όροις:

Μήδεια: «[...] Μ'ένα μαχαίρι ο καθένας στο χέρι- ναι- και ο πιο δυνατός σκοτώνει τον άλλον και φεύγει λευτερωμένος». (σ. 27)

Επίσης, σε άλλο σημείο δηλώνει ότι δεν είναι τόσο αδύναμη, όσο τη θέλουν τα ανδρικά στερεότυπα:

Μήδεια:« [...] Α! Ιάσονα...Τι πιστεύεις; Ότι θα τό' ριχνα στο κλάμα;». (σ. 29)

Ο γυναικείος λόγος γίνεται εκδικητικός. Το γυναικείο ήθος παραμερίζεται, η γυναίκα δεν κλαίει και δεν οδύρεται πλέον, παρά εκδικείται, σκοτώνει και σκοτώνεται. Η Μήδεια του εικοστού αιώνα κοιτάζει κατάματα τον Ιάσονα ως ίση προς ίσο και του ανταποδίδει στα ίσα τα χτυπήματα που της δίνει και ακόμη περισσότερα.

Η Μήδεια θέλει το απόλυτο, το οποίο όμως αποτελεί ουτοπία, δεν μπορεί να ξαναγυρίσει πίσω στο παρελθόν, δηλαδή στην εποχή του έρωτα, της ηδονής, των ταξιδιών κι της περιπλάνησης δίπλα στον εραστή της. Η Μήδεια δεν είναι γυναίκα του συστήματος, δεν μπορεί την ευτυχία μέσα σε ένα τέτοιο σύστημα, αρνείται να ταπεινωθεί, όπως ο Ιάσονας (σ. 53), είναι διαφορετική διότι επιζητά έναν άλλο τρόπο και τόπο ζωής. Η ζωή γι' αυτήν είναι δίχως νόημα και της μένουν δύο δρόμοι να ακολουθήσει, ο ένας είναι να την καταστρέψει και ο άλλος είναι να την ακολουθήσει, όπως ο Ιάσονας.

Η ηρωίδα του Ανούιγ είναι η απόλυτη ιδεαλίστρια, η οποία δεν δέχεται κανένα συμβιβασμό, επαναστατεί, καταστρέφει και αυτοκαταστρέφεται γιατί γεννιέται σε έναν κόσμο στον οποίο ο συμβιβασμός είναι το τίμημα της ύπαρξης.¹⁴² Σε έναν κόσμο που ο γαλλικός φεμινισμός, με την πτώση της τρίτης Δημοκρατίας το 1940, συνδέθηκε στενά με τον ρεπουβλικανικό εθνικισμό και ο λόγος του είναι στενά συνυφασμένος με τις ανησυχίες του καθεστώτος.¹⁴³ Η δημόσια αυτοκτονία της ηρωίδας ερμηνεύεται ως

¹⁴² Heiney (1955) 335

¹⁴³ Offen (1988) 147

διαμαρτυρία της γυναικείας διαφοράς, καθώς επίσης και αυτών που επιμένουν και πονούν για την ουτοπία.¹⁴⁴ Το χαρακίρι της Μήδειας υποδηλώνει τη στέρηση του λόγου στο διαφορετικό και της γυναικείας παρουσίας.¹⁴⁵

4.3 Η έριδα των δύο φύλων.

Η Μήδεια και ο Ιάσοντας αναπαράγουν την διαμάχη των δύο φύλων. Η ερωτική τους διαμάχη μοιάζει σαν απολογία εραστών που αγαπήθηκαν πολύ, συγκρούστηκαν και χώρισαν. Οι ήρωες του Ανούιγ αδυνατούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, αφού ο καθένας προσπαθεί να διαπλάσει τον άλλον στα δικά του μέτρα.

Ο μεγάλος έρωτας του Ιάσωνα και της Μήδειας, όπως συνομολογείται από κοινού, έφτασε στο τέλος του, αφού πλέον έχει κακοφορμίσει και μοιάζει απίθανο να συνεχιστεί. Αν και η Μήδεια φαίνεται ότι επιθυμεί τον Ιάσωνα, ο ερωτικός πόθος της γι' αυτόν έχει σβήσει και αυτό φαίνεται από την ανακούφιση που νιώθει όταν ο Ιάσοντας κάποια στιγμή αφήνει το κρεβάτι τους (σ. 31).¹⁴⁶ Αλλά και ο Ιάσοντας παραδέχεται ότι την αγάπησε, όμως η εφηβική αγάπη έχει πεθάνει από τη στιγμή που νιώθει το κεφάλι της στον ώμο του σαν βάρος (σ. 49).

Η μειούμενη ικανότητα της Μήδειας να βρεί ερωτική ικανοποίηση φαίνεται να συνδέεται, με την επιθυμία της να πεθάνει και ενισχύεται με την ανησυχία για την ηλικία της.¹⁴⁷ Ομολογεί ότι η προσπάθειά της να φύγει πρώτη για να βρει ικανοποίηση σε άλλα χέρια, όπως του εραστή βοσκού από τη Νάξο, υποπτευόμενη ότι ο Ιάσοντας «ετοιμάζε μια άλλη ευτυχία», ήταν μάταιη και συνωμότησε με τον Ιάσωνα να τον σκοτώσουν (σ. 44). Κι άλλες επανειλημμένες προσπάθειες που έκανε για αισθησιακή ευχαρίστηση ήταν επίσης μάταιες, και ομολογεί στον Ιάσωνα ότι προσπάθησε αλλά δεν μπόρεσε (σ. 45). Ρωτάει τον Ιάσωνα αν γέρασε, όπως αυτός, και εκείνος της απαντά καταφατικά (σ.39). Σε άλλο σημείο προβλέπει πως θα αποκτήσει το πρόσωπο μιας «κακότροπης γριάς» (σ. 40), αλλά δεν θέλει να τη σώσει ο Ιάσοντας, δεν θέλει να ζήσει με «λίγο ψωμί, κι ένα σπιτάκι κάπου για να γεράσει» (σ. 42), όπως η παραμύθια της που θέλει να ζήσει και να ευχαριστιέται την καθημερινότητα της νοικοκυράς (σ. 63).

¹⁴⁴ Αναστασιάδου (1999) 409

¹⁴⁵ ό.π.

¹⁴⁶ Lyons (1964) 314

¹⁴⁷ ό.π.

Σύμφωνα με τον Connell, η Μήδεια ουσιαστικά δεν δέχεται τον έμφυλο καταμερισμό της οικιακής ζωής που της αναθέτει η σύγχρονη Δυτική κοινωνία.¹⁴⁸

Η Μήδεια είναι ξένη βασιλοπούλα, μάγισσα, κόρη του βασιλιά Αιήτη και ξέρει πως «κρίνουν και αποφασίζουν» (σσ. 33-34) αυτοί που κυβερνούν. Στη συνάντησή της με τον συγκαταβατικό Κρέοντα, βασιλιά της Κορίνθου και πεθερό του Ιάσονα, του μιλά ως ίση προς ίσο. Στην αρχή η Μήδεια ειρωνεύεται τον Κορίνθιο βασιλιά, όταν της ανακοινώνει ότι πρέπει να φύγει από τη γη του, διότι είναι εγκληματίας, αφού του λέει:¹⁴⁹

Μήδεια: «Τι κακό έκανα στους Κορίνθιους; Μήπως τους ρήμαξα το κοτέτσι;». (σ. 31)

Στη συνέχεια «στήνεται κατάφατσα στο βασιλιά» (σ. 33) και του ζητά να τη σκοτώσει καλύτερα αν θέλει να δώσει την κόρη του στον Ιάσονα, και όταν αυτός αρνείται, διότι του το ζήτησε ο Ιάσωνας και διότι δεν αγαπά πια το αίμα, αυτή τον προσβάλλει λέγοντάς του ότι είναι πολύ γέρος για να είναι βασιλιάς (σσ. 34-35). Η επαναστατικότητα αυτή και ο έρωτας που χαρακτηρίζουν τη Μήδεια συγκρούονται με τη λογική που έχουν ο Κρέοντας και ο Ιάσωνας. Η Μήδεια δεν διστάζει να τα βάλει «με το κέντρο εξουσίας που ταυτίζεται με την τάξη του ορθού λόγου, την κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση και τον ίδιο τον άνθρωπο».¹⁵⁰ Με αυτόν τον τρόπο η σεξουαλικότητα και το έγκλημα (μαγεία) γίνονται ταυτόσημα με την επαναστατικότητα και το περιθώριο.¹⁵¹

Ο έφηβος Ιάσωνας της περιπέτειας και του έρωτα πέθανε, όταν ο ερωτικός πόθος του για τη Μήδεια έσβησε. Ο Ιάσωνας βίωσε το απόλυτο πάθος με τη Μήδεια, πραγματοποίησαν μέχρι και εγκλήματα, αλλά το απόλυτο τον πτόησε και αποφάσισε να συμβιβαστεί. Η Μήδεια αποτελεί το άλλο του είναι, την αγάπησε «όπως αγαπάει ένας άνδρας μια γυναίκα για πρώτη φορά» (σ. 48), αλλά η Μήδεια είναι σκλάβο του εαυτού της και βλέπει μόνο τον δικό της κόσμο. Η ίδια ισχυρίζεται ότι τον πρόδωσε ερωτικά (σ. 47) διότι φταίει το βρώμικο ανδρικό μυαλό του (σ. 41), αλλά ο Ιάσωνας δεν την

¹⁴⁸ Connell (2006) 157

¹⁴⁹ Ανούιγ (2013) 31

¹⁵⁰ Αναστασιάδου (1999) 405

¹⁵¹ ό.π.

παρατάει διότι η Μήδεια εγκατέλειψε πρώτη τη συζυγική κλίνη, ούτε γιατί ερωτεύτηκε μια άλλη, ούτε επειδή τη μισεί, αλλά επειδή μισεί τον έρωτα (σσ. 41- 42).

Ο Ιάσοντας είναι ιδεαλιστής, αλλά με έναν ιδεαλισμό διφορούμενα κυνικό.¹⁵² Ο ιδεαλισμός του εξασθενεί, όταν παραδέχεται στη Μήδεια ότι μπορεί όλα όσα έζησαν μαζί να ήταν μια ψευδαίσθηση.

Ιάσοντας: «...Το δίκιο χωρίς άλλο το' χεις εσύ όταν λες πως δεν είναι η λογική, ούτε το φως [...] Τώρα όμως, θέλω κι εγώ να σταματήσω, να γίνω άνθρωπος. Να ζήσω χωρίς ψευδαισθήσεις...αυτό που κάνει ο πατέρας μου και ο πατέρας του πατέρα μου... ». (σ. 53)

Θέλει να κάνει μερικές λογικές αλλαγές στον κόσμο του, να συμπεριφέρεται χωρίς ψευδαισθήσεις, όμως αυτό το έδαφος της λογικής μένει καθαρό από χειρονομίες απόρριψης (σ. 54), τρομακτικές αντιφάσεις, σύγχυση, σκοτάδι και ματωμένα χέρια. Εκεί θέλει να κερδίσει μια θεσούλα ο Ιάσοντας, «μια θεσούλα που θα κρατήσει τον άνθρωπο μέσα σ' αυτή τη σύγχυση και σ' αυτή τη νύχτα» (σ. 53). Αυτός ο κόσμος ξεπροβάλλει μέσα από τα λόγια του Ιάσωνα, μετά τις δολοφονίες της Μήδειας και την αυτοκτονία της:¹⁵³

Ιάσοντας: «Ναι, θα σε ξεχάσω! Ναι, θα ζήσω [...] Πρέπει να ζήσουμε τώρα, να εξασφαλίσουμε την τάξη, να δώσουμε νόμους στην Κόρινθο, και να ξαναχτίσουμε χωρίς αυταπάτες ένα κόσμο στα δικά μας μέτρα...». (σ. 62)

Ο Ιάσοντας ανακοινώνει δημόσια έναν κόσμο χωρίς ψευδαισθήσεις. Αυτόν τον κόσμο κατακρίνει ειρωνικά ο Ανούιγ, αφού αυτός ο γεμάτος ευταξία και νομιμότητα κόσμος οικοδομείται μέσα από θανάτους, εγκλήματα και αφανισμούς.¹⁵⁴ Ο κόσμος αυτός καταγγέλλεται από τον συγγραφέα διότι αποκλείει το όραμα, τη διερεύνηση της αλήθειας, την επανάσταση.¹⁵⁵ Ο κόσμος που προβάλλεται στο θέατρο επίκειται να κατοικηθεί από «διαφορετικούς» ή νεκρούς.

¹⁵² Lyons (1964) 316

¹⁵³ ό.π., 62

¹⁵⁴ Αναστασιάδου (1999) 410

¹⁵⁵ ό.π.

Η διαμάχη αυτή ανάγεται σε διαμάχη για την πολιτική στάση και τον πολιτισμό. Η Μήδεια θέλει να πεθάνει διότι δεν μπορεί να ζήσει χωρίς τον Ιάσονα, αλλά δεν μπορεί και να τον ακολουθήσει στον συγκαταβατικό δρόμο που αυτός χαράζει, δεν μπορεί να συμβιβαστεί με τη «ράτσα του Άβελ», τη «ράτσα των δικαίων και των πλουσίων» (σ. 54). Η τραγική ηρωίδα του Ανούιγ βρίσκεται σε κρίση, νοσεί και πάσχει αφού είναι περιθωριοποιημένη από παντού. Η κρίση αυτή στον Ανούιγ έχει την ίδια σημασία με την ιδεολογική και πολιτισμική κρίση.¹⁵⁶ Η Μήδεια ασφυκτιά, δεν βρίσκει διέξοδο, γι' αυτό θα βάλει τέρμα στη ζωή της, αυτοκτονώντας επί σκηνής. Η φίμωση κάθε ατόμου που εμφανίζει ιδιαιτερότητες και δεν ακολουθεί τις κυρίαρχες τάσεις διατηρεί την κοινωνική τάξη.¹⁵⁷ Ο διαφορετικός (γυναίκα, ξένος, βάρβαρος, εγκληματίας) περιθωριοποιείται ή αυτοκτονεί, αφού ο τύπος που αναζητεί δεν υπάρχει εντός του κοινωνικού συστήματος, είναι ουτοπικός.¹⁵⁸ Έτσι, το γυναικείο φύλο γίνεται το έμβλημα μιας ανολοκλήρωτης επανάστασης, το σύμβολο της απαγόρευσης μιας καινούργιας αρχής. Άλλωστε, στην εποχή που γράφει ο Ανούιγ, παρά τις σπίθες της γυναικείας χειραφέτησης, η γαλλική κοινωνία παραμένει στην πλειοψηφία της συντηρητική όσον αφορά τις γυναίκες.¹⁵⁹

Στον Ανούιγ, η Μήδεια, εγγονή του Ήλιου, μπορεί να στέκεται θριαμβεύτρια στην άμαξα-βαγόνι, όμως η Μήδεια γυναίκα πεθαίνει.¹⁶⁰ Ο πολιτισμός που προτείνει ο Ανούιγ είναι γεμάτος υπερβολικό ρεαλισμό των προσώπων, ο οποίος τελικά διαλύει και καταστρέφει το θεατρικό υποκείμενο.¹⁶¹ Είναι ένας πολιτισμός που περιθωριοποιεί το Άλλο, το βάρβαρο, το ξένο, το διαφορετικό, όπως τη Μήδεια. Ο κόσμος αυτός ανήκει και υπηρετείται από αυτούς που υπηρετούν το σύστημα, είναι ο κόσμος που εξαγγέλλει ο Ιάσοντας (σσ. 62-63). Στον Ανούιγ οι γυναικείοι ηρωισμοί καταλήγουν σε δημόσιο χαρακίρι, σε έναν θάνατο χωρίς δόξα και όχι όπως συμβαίνει στον Ευριπίδη, όπου η ηρωίδα φεύγει θριαμβεύτρια πάνω στο άρμα της πετώντας. Το τραγικό υποκείμενο του Ανούιγ απομυθοποιείται, προσγειώνεται, αφού ζει και πεθαίνει πάνω στη σκηνή.

¹⁵⁶ Αναστασιάδου (1999) 419

¹⁵⁷ ό.π., 409

¹⁵⁸ ό.π., 410

¹⁵⁹ Hurtig (1989) 2507

¹⁶⁰ Schlesinger (1968) 89

¹⁶¹ Αναστασιάδου (1999) 420

4.4 Η μητρότητα και η δολοφονία της αθωότητας.

Ο Ανούιγ φτάνει την ηρωίδα του στα όρια της κτηνωδίας και της βαρβαρότητας, πασιφανώς επηρεασμένος από τον ομότεχνό του Σενέκα. Η ηρωίδα του Ανούιγ σκοτώνει τα παιδιά της χωρίς τον παραμικρό δισταγμό, με περίσσια ωμότητα, «Δεν θα σας πονέσω. Θα κάνω γρήγορα», τους λέει (σ. 60). Μάλιστα, πριν την δολοφονία τα καθησυχάζει αγκαλιάζοντας και χαϊδεύοντάς τα, αφού όπως η ίδια λέει ότι «νοιώθουν καλά τα παιδιά κοντά στη μάνα τους· δεν φοβούνται πια» (σ. 60).

Η μητρότητα στον Ανούιγ ταυτίζεται με τη μητρότητα της φύσης του κόσμου, με τα ίδια βαρβαρικά και άγρια δυνατά ένστικτα:

Μήδεια: «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 οι άλλες. Το ίδιο κάνουν και τα ζώα του δάσους...» (σ. 37).

Η μητρική αγκαλιά όμως είναι παγιδευτική, αφού λειτουργεί σαν παγίδα αθών παιδιών. Στον Ανούιγ η ηρωίδα ενεργεί ως παγίδα ζωής και θανάτου, καθώς η ίδια το ομολογεί, μιλώντας για την αγάπη και τον θάνατο την ίδια στιγμή λίγο πριν την παιδοκτονία:

Μήδεια: «...Αλλά η Μήδεια η αθώα, διαλέχτηκε για να γίνει βορά κι ο τόπος μακελειού...Αυτή η Μήδεια, ήταν ένα υπέροχο θήραμα για την παγίδα: μέσα σ' αυτή την παγίδα βρίσκεται τώρα. [...] Έχω να πνίξω την αθωότητα μέσα σ' αυτό το μικρό κορίτσι που τη θέλησε τόσο και μέσα σ' αυτά τα δυο ζεστά κομμάτια από το είναι μου...» (σ. 61).

Η μητέρα Μήδεια επιζητά την αθωότητα. Παγίδα ζωής και θανάτου είναι το ίδιο το σώμα της ηρωίδας. Η σύλληψη της ζωής λαμβάνει χώρα στη μήτρα κάθε γυναίκας και υπ' αυτήν την έννοια η παιδοκτονία είναι ένα κομμάτι και του δικού της θανάτου. Όταν η μάνα-Μήδεια σφάζει τα παιδιά της, και μετά αυτοκτονεί αποκλείει κάθε περίπτωση αναγέννησης, που σημαίνει την αδυναμία ύπαρξης. Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της και η ίδια ομολογεί πως δολοφονεί την αθωότητα. Η κοινωνία αποσυντίθεται και

κατηγορείται ως ένοχη και απροσπέλαστη για τους αθώους. Η παιδοκτονία της δεν είναι η μόνη, άλλωστε και ο Κρέοντας παραδέχεται ότι έχει σκοτώσει πολλά παιδιά σαν έμπαινε στα κατακτημένα χωριά (σ. 37). Όμως με τον τρόπο που πραγματώνεται η παιδοκτονία στη *Μήδεια* όχι μόνο φιμώνεται η θηλυκότητα, αλλά ταυτόχρονα συνθλίβεται μέσω του θανάτου και η αθωότητα του ανθρώπινου γένους, τα παιδιά.¹⁶²

Η ηρωίδα του Ανούιγ δεν χρησιμοποιεί την άμαξά της για να διαφύγει, αλλά για να σκοτώσει και να αυτοκτονήσει. Το μαχαίρι που στρέφεται προς τον εαυτό μας μπορεί να στραφεί και να αφαιρέσει τη ζωή του οποιουδήποτε. Πρόκειται για απόλυτη καταστροφή και αυτό αφορά ολόκληρη την ανθρώπινη κοινωνία.¹⁶³ Η *Μήδεια* πέφτει μέσα στις φλόγες της νεκρικής πυράς των παιδιών της, που αποτελείται από την άμαξα με την οποία αυτή και ο Ιάσοντας είχαν διαφύγει στην Κόρινθο.¹⁶⁴ Το μόνο που μένει από τη *Μήδεια* είναι στάχτες, οι δικές της και των παιδιών της. «Ποτέ πια οι μανάδες δεν θα δώσουν στα κορίτσια τους το όνομα αυτό», λέει ο συγγραφέας δια στόματος Ιάσωνα (σσ. 45-46).

¹⁶² Αναστασιάδου (1999) 409

¹⁶³ ό.π., 414

¹⁶⁴ Schlesinger (1968) 75

Κεφάλαιο 5

Η Μήδεια του Παζολίνι

5.1 Ο Παζολίνι και το έργο του.

Ο Πιέρ Πάολο Παζολίνι γεννήθηκε στη Μπολόνια το 1922 και ήταν ένας από τους πιο αμφιλεγόμενους Ευρωπαίους διανοούμενους του καιρού του.¹⁶⁵ Η λογοτεχνική του παραγωγή περιλαμβάνει ποιήματα, σύντομα δράματα, έργα φαντασίας και κριτικές εκθέσεις.¹⁶⁶ Στο τέλος της δεκαετίας του '50 ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο ως σκηνοθέτης, σύμβουλος διαλόγων, αλλά και ηθοποιός, και από το 1961 άρχισε να γυρίζει δικές του κινηματογραφικές ταινίες.¹⁶⁷ Η συζήτηση για τις γυναίκες και το φύλο στη δεκαετία του '60 του δίνει μεγάλη έμπνευση.¹⁶⁸ Είναι η εποχή που η αντιπαράθεση του φεμινισμού και της κυριαρχίας του δυτικού πολιτισμού στον κόσμο παίρνει τη μορφή οργανωμένων κινημάτων για την Απελευθέρωση των Γυναικών και την Απελευθέρωση των Ομοφυλοφίλων.¹⁶⁹ Σύμφωνα με τα κινήματα αυτά, το σημαντικότερο εμπόδιο για την απελευθέρωση της γυναίκας δεν είναι το βιολογικό της φύλο, αλλά μάλλον ολόκληρη η διαδικασία με την οποία κατασκευάζεται η θηλυκότητα στην κοινωνία, αφού όπως αναφέρει και η Simon de Beauvoir στο δοκίμιό της (*The Second Sex*, 1949) «δεν γεννιέσαι γυναίκα, γίνεσαι».¹⁷⁰ Ο Παζολίνι, σε κάθε ταινία του έχει τουλάχιστον έναν γυναικείο χαρακτήρα, ο οποίος ενσωματώνει το συνδεδεμένο σημείο μεταξύ του πολιτικά περιθωριοποιημένου αντικειμένου και τις προσωπικές επιθυμίες του συγγραφέα.¹⁷¹ Στις περισσότερες ταινίες του οι κεντρικοί γυναικείοι

¹⁶⁵ Ryan-Scheutz (2007) 3

¹⁶⁶ ό.π.

¹⁶⁷ ό.π.

¹⁶⁸ ό.π., 11, 43

¹⁶⁹ Connell (2006) 47

¹⁷⁰ ό.π., 9

¹⁷¹ Ryan-Scheutz (2007) 11

χαρακτήρες του είναι οι μητέρες, οι οποίες όμως δεν αποκλείεται να είναι αδελφές ή ιέρειες.¹⁷²

Στην δεκαετία του '60 ο ευρωπαϊκός κόσμος μπαίνει σε έναν νέο τρόπο ζωής, καθώς το πρόσωπο των σύγχρονων βιομηχανικών μεγαλουπόλεων μεταμορφώνεται, δημιουργώντας μοναχικούς και αποξενωμένους ανθρώπους.¹⁷³ Η κερματοποίηση αυτή της κοινωνίας επιφέρει μια σημαντική επικοινωνιακή δυσκολία, δημιουργώντας μια ανυπαρξία κοινής οπτικής γλώσσας, αφού σε αυτή την εποχή των μοναχικών προσωπικοτήτων δεν υφίσταται κοινή αισθητική γλώσσα, κοινά βιώματα κοινές συγκινήσεις, ώστε ο δραματουργός να βρει τον κώδικα επικοινωνίας.¹⁷⁴ Αυτή την έλλειψη της κοινής αισθητικής γλώσσας επιχειρεί να επιλύσει ο Παζολίνι, επιλέγοντας πασίγνωστους καθολικούς και παγκόσμιους μύθους, οι οποίοι αποτελούν κοινό σημείο αναφοράς για όλους τους ανθρώπους, όπως είναι ο μύθος της *Μήδειας*.¹⁷⁵

Η κινηματογραφική *Μήδεια* του Παζολίνι επανεγγράφει τον μύθο του 5ου π.Χ. αιώνα, αλλά στην ουσία ξεφεύγει από την αντίληψη του Ευριπίδη. Στη *Μήδεια* του Παζολίνι διαφαίνονται οι δύο θεμελιώδεις κατευθυντήριες γραμμές ολόκληρου του συγγραφικού έργου του, η θρησκεία και ο Έρωτας.¹⁷⁶ Ο ίδιος ο Παζολίνι έλεγε ότι η ταινία του είναι αυτοβιογραφική, καθώς ερανίζεται στο άνοιγμα και στο κλείσιμο του έργου σκηνές από τη δική του ζωή, η οποία θα μπορούσε να είναι εν δυνάμει η ζωή του καθενός.¹⁷⁷ Η *Μήδεια* είναι φορέας και εκπρόσωπος ενός αρχαϊκού και μυστικιστικού πολιτισμού και ο Ιάσοντας αντιπροσωπεύει το κλασικό ελληνικό πνεύμα με κύριους άξονες τον ορθό λόγο και τον ρεαλισμό.¹⁷⁸ Ο έρωτας και το συναίσθημα απόρριψης συνδράμουν στην αντίθεση μεταξύ της *Μήδειας* και του Ιάσωνα και ενισχύουν την πολιτισμική διαφορά που υφίσταται ανάμεσά τους, καταλήγοντας σε ένα λουτρό αίματος.¹⁷⁹ Ο Παζολίνι καταπιάνεται με την τραγωδία για να μας πεί ότι αυτό το είδος είναι ακόμη δυνατό.¹⁸⁰ Αναλαμβάνει να μας πει «ότι ο κόσμος, η ζωή, ο πολιτισμός, η μοίρα είναι σύγκρουση» και ότι η μοίρα του καθενός λειτουργεί ως καθρέπτης της ανθρώπινης μοίρας.¹⁸¹

¹⁷² Ryan-Scheutz (2007) 45

¹⁷³ Ταρνανάς (1986) 35

¹⁷⁴ ό.π., 37

¹⁷⁵ Ταρνανάς (1986) 37

¹⁷⁶ ό.π., 52

¹⁷⁷ Παζολίνι (2004) 302

¹⁷⁸ Ταρνανάς (1986) 54

¹⁷⁹ ό.π.

¹⁸⁰ Παζολίνι (2004) 301

¹⁸¹ ό.π.

5.1.1 Η Μήδεια

Το έργο αρχίζει με μια περίληψη της γέννησης του Ιάσονα, την εκπαίδευσή του με τον μυθικό Κένταυρο και τις περιπέτειές του ως νέου κατακτητή και εξερευνητή. Στη συνέχεια παρουσιάζει τη Μήδεια, η οποία θα ξεκινήσει ένα πνευματικό ταξίδι απάρνησης και αλλαγής που ολοκληρώνεται με την επαναφορά της στην αρχική ιερή κατάσταση. Χωρίς τις δυνάμεις επικοινωνίας με το σύμπαν, παίγνιο στα χέρια των θεών, θα διαπιστώσει ότι το κέντρο του κόσμου δεν υπάρχει.¹⁸²

Η τραγωδία εκτυλίσσεται όταν η Μήδεια αποποιείται τη θέση της ως μεγάλη έρεια της Κολχίδας (τη βαρβαρική κοινότητα την οποία αυτή και η οικογένειά της κυβερνούν) και αποκομμένη από τη μουσική που την συντρόφευε και από τον τόπο της φεύγει για να ακολουθήσει τον ξένο Ιάσονα στην Κόρινθο, σε έναν διαφορετικό κόσμο όπου κάποιιοι ήδη τον έχουν απο-θεοποιήσει και λαξεύουν τα εργαλεία της ανθρώπινης αυτονομίας.¹⁸³ Αν και αρχικά η ηρωίδα προσαρμόζεται αρκετά αποτελεσματικά στον κοσμικό πολιτισμό του Ιάσονα, τελικά αυτός την προδίδει. Ανεξάρτητα αν αυτό συνέβη από εγωιστική ασυναισθησία ή από συνειδητή απόρριψη, ο Ιάσοντας πυροδοτεί μια σφοδρή σύγκρουση με τη Μήδεια και το μόνο που θα γευτεί από αυτήν θα είναι ο φόνος, όταν η Μήδεια θα κάνει χρήση της δύναμής της για να ανταποδώσει.

5.2 Η γυναικεία φύση.

Στη *Μήδεια* του Παζολίνι η πρώτη εκτενής γυναικεία συζήτηση διατυπώνεται από τις γυναίκες τις Κολχίδας, οι οποίες καθώς δουλεύουν στα χωράφια προειδοποιούν τραγουδώντας για τον ερχομό του Ιάσονα. Η πληθωρικότητα των φωνών τους μεταδίδει πνευματικές αισθήσεις και δεισιδαιμονικές πεποιθήσεις, οι οποίες διαπερνούν τον κλειστό προσωπικό χώρο της Μήδειας.¹⁸⁴ Όπως υποδεικνύεται από αυτό το λατρευτικό άσμα, η Μήδεια του Παζολίνι νιώθει μια ασυνήθιστη και προγνωστική αίσθηση όρασης.¹⁸⁵ Ο Παζολίνι φροντίζει να τονίζει περαιτέρω την επικοινωνιακή ικανότητα της όρασης με επαναλαμβανόμενα μοτίβα καθρεφτών (σσ. 231, 238), παραθύρων (σσ. 224, 226, 227, 242) και γυαλιστερών επιφανειών όπως του ήλιου (σσ. 191, 217, 223, κ.α.) και της θάλασσας (σσ. 168, 197).¹⁸⁶ Όπως η Μήδεια ψάχνει την

¹⁸² Παζολίνι (2004) 302

¹⁸³ ό.π.

¹⁸⁴ Rayan (1999) 193

¹⁸⁵ ό.π.

¹⁸⁶ ό.π.

ταυτότητά της με τους προγόνους και τα αντικείμενα, ή όπως η Γλαύκη που γυαλίζεται στον καθρέφτη (σσ. 231, 238), έτσι και ο Παζολίνι, αποκαλύπτοντας τη δική του εσωτερική σύγκρουση, εξετάζει τον εαυτό του στο έργο μέσω της δράσης του θηλυκού-Άλλου, και πράττοντας έτσι, υπονομεύει τη φαλλοκεντρική δομή των περισσοτέρων περιγραφών στις οποίες η γυναίκα είναι το ποθητό αντικείμενο στο υπαρξιακό ταξίδι του ανδρικού υποκειμένου.¹⁸⁷

Εκτός από τη σύγκρουση των δύο φύλων και των πολιτισμικών προτύπων, μια επιπλέον εσωτερική σύγκρουση υφίσταται η μορφή της ηρωίδας.¹⁸⁸ Η θέση της γυναίκας μέσα στον πολιτισμό ήταν και εξακολουθεί να είναι ιδιότυπη.¹⁸⁹ Η γυναίκα δρα συμπληρωματικά μέσα στην ιστορική διαδρομή, αφού, αν και συνεισφέρει δημιουργικά, εντούτοις παραμένει μόνιμα στη σκιά και κάτω από τη γυάλινη πρόσοψη ενός πολιτισμού, ο οποίος έχει διαμορφωθεί καθαρά από άνδρες και δεν της δίνει τη δυνατότητα να αφήσει το στίγμα της στην εξέλιξή του.¹⁹⁰ Έτσι, η υπόσταση της γυναικείας φύσης διαμορφώνεται από δύο θεμελιώδεις παράγοντες, από την ταυτότητα που καθορίζεται από τον πολιτισμό και παράλληλα από μια δεύτερη ταυτότητα που τη μεταφέρει πίσω στη γέννηση του πολιτισμού και την διαποτίζει «με πρωτογονισμό και αρχεγονία».¹⁹¹ Ως εκ τούτου η γυναίκα πλησιάζει πιο πολύ στις ρίζες του ανθρώπινου γένους, διότι μη βρισκόμενη στον πυρήνα του πολιτισμού δεν κυριαρχείται ολότελα απ' αυτόν κι έτσι έχει πιο δυνατή κληρονομική μνήμη από ό,τι ο άνδρας και βρίσκεται πλησιέστερα στις παραδόσεις απ' αυτόν.¹⁹² Αυτή η διπλή υπόσταση της γυναικείας φύσης που ενέχει το πολιτισμικό και το αρχέγονο στοιχείο δημιουργεί μέσα της συγκρουσιακές δυνάμεις και ανάλογα με την πρόκληση υπερισχύει το πρωτόγονο ή η λογική.¹⁹³ Στη Μήδεια το στοιχείο που διεγείρει την συνείδησή της είναι ο έρωτας, ένα καθαρά συναισθηματικό στοιχείο που πλησιάζει περισσότερο στο ένστικτο παρά στη λογική με αποτέλεσμα να ενισχύει την πρωτόγονη κατάσταση έναντι της πολιτισμικής.¹⁹⁴

Ο Παζολίνι για να αποδώσει κινηματογραφικά τη διτότητα της γυναικείας φύσης, καινοτομεί βάζοντας στο σενάριο δύο Μήδειες, μια βάρβαρη, που αντιπροσωπεύει το

¹⁸⁷ Rayan (1999) 193

¹⁸⁸ Ταρνανάς (1986) 54

¹⁸⁹ ό.π.

¹⁹⁰ ό.π.

¹⁹¹ ό.π.

¹⁹² ό.π., 57

¹⁹³ ό.π.

¹⁹⁴ ό.π.

αρχέγονο, και μια Ελληνίδα, εκπρόσωπο της πολιτισμικής φύσης που όμως συνυπάρχουν στην ηρωίδα του αντίστοιχα μέσα από μια ονειρική και μια πραγματική αφήγηση.¹⁹⁵ Με αυτόν τον τρόπο, ο Παζολίνι τοποθετεί την ηρωίδα του μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, πρωτόγονου και λογικής, αρχέγονου και ορθολογικού.¹⁹⁶

5.3 Η αιώνια αντίθεση.

Στον κινηματογραφικό προσεταιρισμό του μύθου της Μήδειας από τον Παζολίνι η διαμάχη των δύο φύλων παίρνει τη μορφή «μιας ηθικής αντίθεσης και στη συνέχεια σύγκρουσης, δύο διαφορετικών ιδεολογικών και φιλοσοφικών συστημάτων».¹⁹⁷ Σε συμβολικό επίπεδο ο Ιάσοντας αντιπροσωπεύει τον απο-θεοποιημένο, λογικό και μοντέρνο κόσμο, ενώ η Μήδεια ανήκει στις αρχαϊκές, με θρησκευτική ευλάβεια, πρωτόγονες κοινωνίες.¹⁹⁸

Κατά τη διάρκεια που ο Ιάσοντας και οι Αργοναύτες επιτίθενται στους κατοίκους της Κολχίδας στα περίχωρα της Αίας (σκ. 37, 38, 39), η Μήδεια αισθάνεται ότι κάτι δεν πάει καλά και ζητά από τα κορίτσια να τη βοηθήσουν να φορέσει την ιερατική της στολή για να προσευχηθεί στο ιερό τέμπλο που στο κέντρο του βρίσκεται το Χρυσόμαλλο Δέρας (σκ. 43), το οποίο ξεκάθαρα αντιπροσωπεύει το κέντρο του κολχικού σύμπαντος, όπως εξηγεί ο Παζολίνι:

«Μπροστά στο δέντρο που είναι κρεμασμένο το Χρυσόμαλλο
Δέρας...είναι το κέντρο, ο άξονας του κόσμου που
επαναλαμβάνει σε σμίκρυνση, στην Κολχίδα, το πρώτο
αρχέτυπο της δημιουργίας του Κόσμου» (σ. 16).

Ο Παζολίνι φαίνεται ότι υιοθετεί τη θεωρία που υποστηρίζει ότι η δημιουργία του κόσμου άρχισε από το κέντρο του και ότι ο άνθρωπος του αρχαϊκού κόσμου νιώθει την ανάγκη να ζει γύρω από αυτό το μυθικό κέντρο.¹⁹⁹ Έτσι, όταν τα μέλη μιας παραδοσιακής κοινωνίας ίδρυσαν κάποια νέα πόλη ή κάποιο προσωρινό κατάλυμα, έφτιαχναν ένα συμβολικό κέντρο (έναν ναό ή μερικές φορές ένα ιερό δέντρο), το οποίο

¹⁹⁵ Ταρνανάς (1986) 57

¹⁹⁶ ό.π., 59

¹⁹⁷ ό.π., 52

¹⁹⁸ Nikoloutsos (2013) 114-116

¹⁹⁹ ό.π., 107

αντιπροσωπεύει το πραγματικό κέντρο, το σημείο συνάντησης ουρανού και γης.²⁰⁰ Αυτό το συμβολικό κέντρο γίνεται ο κατευθυντήριο άξονας για το μέλλον και σχετίζεται απ' ευθείας με το θείο, δίνοντας νόημα στη ζωή των μελών της κοινότητας.²⁰¹ Η Μήδεια έχει εκπληρώσει το ρόλο της ως ιέρεια του λαού της με την προσευχή της στο ιερό τέμπλο, όμως, όταν η τελετή έχει τελειώσει, η ματιά της πιάνει τον Ιάσονα να τριγυρνά στην περιοχή του ιερού και μαγνητίζεται από το βλέμμα του (σκ. 43). Η ιέρεια της Κολχίδας ερωτεύεται τον Ιάσονα κεραυνοβόλα, αλλά ταυτόχρονα, χάνει την αίσθηση που τη συνδέει με τους ανθρώπους της, τη θρησκεία και τον εαυτό της (σκ. 44). Όταν συνέρχεται από την έκσταση όλα είναι διαφορετικά, καθώς δεν εμφορείται πλέον από την αίσθηση του θείου, αποξενώνεται από τους θεούς της και δεν ενδιαφέρεται πια για τις θρησκευτικές της υπευθυνότητες (σκ. 44).

Όπως ο Κένταυρος είπε στον Ιάσονα ότι «δεν υπάρχει κανένας θεός» (σκ. 15Α), έτσι και το ιερό δέντρο με το Χρυσόμαλλο Δέρας δεν σημαίνει τίποτα πια για τη Μήδεια, «είναι ένα οποιοδήποτε θλιβερό γερασμένο δέντρο» (σκ. 44). Για να φανεί πιο ελκυστική στον Ιάσονα αποφασίζει να κλέψει το Χρυσόμαλλο Δέρας και να του το δωρίσει (σκ. 44, 49). Η Μήδεια έχει αποξενωθεί πλέον από την κοινωνία που ζούσε, τη θρησκεία και τις αξίες της και ωστόσο βρει ένα σημείο αναφοράς ως ηθική πυξίδα θα παραμείνει πνευματικά ασταθής.²⁰² Αυτό το κέντρο ψάχνει εναγωνίως η Μήδεια, όταν οι Αργοναύτες προσπαθούν να στήσουν έναν πρόχειρο καταυλισμό μετά την φυγή τους από την Κολχίδα, αλλά μάταια, η γη δεν την ακούει, δεν την αναγνωρίζει πια (σκ. 57). Η αισθησιακή εμπειρία που είχε στον καταυλισμό, κάνοντας έρωτα με τον Ιάσονα, λειτουργεί ως «υποκατάστατο της χαμένης θρησκευτικότητάς της» και έτσι «ξαναβρίσκει τη χαμένη ιερή σχέση με την πραγματικότητα» (σκ. 57). Καθώς η ηρώιδα εγκαταλείπεται από αυτά που μέχρι εκείνη τη στιγμή θεωρούσε ιερά μεταβαίνει σε έναν κόσμο, όπου επικρατούν οι ωφελμιστικοί δεσμοί. Η Μήδεια επανασυνδέεται με τον κόσμο μέσω της σχέσης της με τον Ιάσονα, ο οποίος πλέον σε αυτόν τον νέο προσανατολισμό της αποτελεί ολόκληρο τον κόσμο της, είναι το κέντρο του κόσμου της.²⁰³ Ζει δέκα χρόνια μαζί του και του χαρίζει δύο αγόρια. Τελικά ο Ιάσοντας την προδίδει, αφού αποφασίζει μονομερώς να συνάψει έναν πολιτικά επωφελή γάμο με τη Γλαύκη, κόρη του βασιλιά της Κορίνθου Κρέοντα, και μάλιστα εγκαταλείποντας τα

²⁰⁰ Nikoloutsos (2013) 107

²⁰¹ ό.π.

²⁰² ό.π., 108

²⁰³ Nikoloutsos (2013) 111

παιδιά του (σκ. 66). Όμως η προδοσία του Ιάσονα θα την επαναφέρει στην προηγούμενη φύση της και θα την κάνει να αντιληφθεί ότι δεν έχει καμία απολύτως θέση στον πολιτισμένο κόσμο της Κορίνθου, διότι όπως της λέει και ο βασιλιάς Κρέοντας, είναι διαφορετική από όλους αυτούς (σκ. 66).

Μετά από δέκα χρόνια η Μήδεια-ιέρεια δεν ξέχασε, γνωρίζει ότι μακριά από τις ρίζες της η δύναμη που είχε χάθηκε για πάντα. «Αυτό που ήταν πραγματικότητα τώρα δεν είναι πια» (σκ. 62Δ), λέει στη δούλα της, η οποία όμως την ενθαρρύνει να θυμηθεί το παρελθόν της (ότι δηλαδή ήταν μάγισσα) για να ζήσει το παρόν.²⁰⁴ Τελικά η Μήδεια της δίνει δίκιο αφού της λέει:

«...Έμεινα αυτή που ήμουνα. Ένα δοχείο γιομάτο από μια γνώση που δεν είναι δική μου» (σκ. 62Δ).

Η Μήδεια, αν θέλει να επιζήσει ως ιερό και γνήσιο άτομο στον σύγχρονο κόσμο, θα πρέπει να επαναστατήσει ενάντια στις καταπιεστικές δυνάμεις, οι οποίες καθορίζουν τα όρια της ύπαρξής της και την περιορίζουν από την αληθινή της φύση.²⁰⁵ Μόνο η απελπιστική κατάσταση που βρίσκεται και η υπόσχεση θυσίας μπορούν να δώσουν στη Μήδεια την εξουσία που είχε στην Κολχίδα, και μέσα από τη φανταστική πραγματικότητα (όνειρο, σκ. 71-2) που την βάζει ο Παζολίνι προβλέπει τις λεπτομέρειες της θυσίας που μέλλεται, φωτίζοντας την εκδίκησή της με «ένα πληθωρικό μυστηριώδες φώς».²⁰⁶

Σύμφωνα με τον Παζολίνι ο Ιάσονας αντιπροσωπεύει τον γεμάτο σκληρότητα άνθρωπο που επιβλήθηκε στον πολιτισμό και τίποτα δεν μπορεί να ανακόψει την πορεία του.²⁰⁷ Είναι μοντέρνος, κατέχει την τεχνική (κατασκευάζει πλοίο για να επιτύχει τον στόχο του), εγωιστής, 'απολίτιστος' και συμβιβασμένος με την πραγματικότητα.²⁰⁸ Έχει μάθει από μόνος του να χρησιμοποιεί προς όφελός του όλες τις καταστάσεις χωρίς ενδοιασμούς. Εκμεταλλεύεται την ομορφιά του (σκ. 79), το θάρρος του, χωρίς να βασιζεται στην τύχη.²⁰⁹ Δείχνει περιφρόνηση στην εξουσία πιθανόν διότι δεν διαθέτει

²⁰⁴ Petraglia (1981) 104

²⁰⁵ Ryan-Scheutz (2007) 74

²⁰⁶ Petraglia (1981) 104

²⁰⁷ ό.π.

²⁰⁸ ό.π.

²⁰⁹ ό.π.

τα προσόντα για να τη διαχειριστεί.²¹⁰ Δέχεται αδιαμαρτύρητα τη δοκιμασία που του αναθέτει ο βασιλιάς θεός του (σκ. 25) και είναι υποχωρητικός, όταν στο τέλος τον εξαπατά (σκ. 59). Σύμφωνα με τον Petraglia, ο Ιάσοντας «είναι ένας Οδυσσέας χωρίς ανάστημα», διότι εξαντλείται εντελώς από την απόλαυση της δράσης.²¹¹ Στο σχολείο του μυθικού γέρου Κένταυρου, όταν ήταν μικρός, κατάλαβε ότι η πραγματικότητα είναι ιερή και απαράβατη (σκ. 7), αλλά σε μεγαλύτερη ηλικία μαθαίνει από τον “κοσμικό” Κένταυρο ότι «Πραγματικά δεν υπάρχει κανένας θεός» (σκ. 15A) και ότι η ιδέα της θεϊκότητας είναι απλώς μια ανάμνηση - γεγονός που, προφανώς, απηχεί φιλοσοφικούς προβληματισμούς της εποχής.

Οι δύο Κένταυροι θα παρουσιαστούν ξανά μπροστά στον Ιάσωνα λίγο πριν το γάμο, τη στιγμή που αποφασίζεται το τραγικό τέλος, κι έτσι γίνεται ξεκάθαρη η ψυχολογική οπτική της σχέσης Μήδειας-Ιάσωνα.²¹² Είναι η στιγμή που ο Ιάσοντας επιτέλους δείχνει το πραγματικό του πρόσωπο δίπλα στην παθολογική ανθρώπινη φύση της Μήδειας.²¹³ Από τους δύο Κένταυρους, τον “μυθικό” (μισός άλογο μισός άνθρωπος) και τον κοσμικό (φυσιολογικός λογικός άνθρωπος), ο “κοσμικός” του εξηγεί ότι και οι δύο συνυπάρχουν μέσα στον Ιάσωνα, αλλά μόνο αυτός μπορεί να του μιλήσει (σκ. 69). Όταν ο Ιάσοντας ρωτά τον “κοσμικό” Κένταυρο ποιός είναι ο ρόλος του “μυθικού”, τότε αυτός του απαντά ότι αυτό γίνεται λόγω της συνεχιζόμενης επιρροής του ιερού που βρίσκεται μέσα του:

«...ό,τι είναι άγιο διατηρείται κοντά στη νέα αποαγιοποιημένη μορφή» (σκ. 69).

Κατά την άποψη του Παζολίνι τα αρχικά στάδια ανάπτυξης ενός ανθρώπου δεν καταστρέφονται, όταν έχει φτάσει στο στάδιο της ανάπτυξης, αφού αποθηκεύονται στο υποσυνείδητο και συνεχίζουν να επηρεάζουν την προσωπικότητα του ατόμου.²¹⁴ Η μυθική κοσμοθεωρία του Ιάσωνα με όλη τη σημασία και τη μαγεία έχει παραμείνει βαθειά μέσα στην ψυχή του παρόλο που αναπτύχθηκε σε μοντέρνο και κοσμικό τεχνοκράτη.²¹⁵ Ο επικείμενος γάμος του Ιάσωνα με τη Γλαύκη (και το ενισχυμένο

²¹⁰ Petraglia (1981) 104

²¹¹ ό.π.

²¹² Nikoloutsos (2013) 112

²¹³ Petraglia (1981) 105

²¹⁴ Nikoloutsos (2013) 113

²¹⁵ ό.π.

πολιτικό κύρος που ελπίζει να πετύχει) αντιπροσωπεύει την τελική ανάβαση στον κόσμο της λογικής, της επιστήμης και της βιομηχανοποιημένης κοινωνίας.²¹⁶ Σύμφωνα με όσα ισχυρίσθηκε ο Κένταυρος, ο Ιάσοντας πράγματι αγαπά τη Μήδεια, αφού η μυθική κοσμοθεωρία του τον ακολουθεί (σκ. 69).²¹⁷ Η αγάπη που έχει ο Ιάσοντας για τη Μήδεια αντικατοπτρίζει την επιθυμία του ορθολογιστή ανθρώπου προς την αθώα παιδική κατάσταση, όπου τα πάντα έχουν ένα καθολικό νόημα. Την ώρα που κάνουν έρωτα για τελευταία φορά «ο υπολογισμός, η ψυχρή απάτη, τίθενται σε δοκιμασία από την αλήθεια των συναισθημάτων» (σκ. 80). Ο Κένταυρος προπάθησε να προειδοποιήσει τον Ιάσωνα, ότι εγκαταλείποντας τη Μήδεια, απορρίπτει ένα βασικό κομμάτι του εαυτού του, αλλά ο Ιάσοντας κλείνει τα δακρυσμένα μάτια του και συνεχίζει για το παλάτι, αγνοώντας τη νουθεσία του Κένταυρου (σκ. 69), και σύντομα θα δει τα καταστροφικά αποτελέσματα της απόφασής του. Η έλλειψη σεβασμού του Ιάσωνα προς το πρόσωπο της πνευματικής μητέρας-ιέρειας Μήδειας κάνει εμφανές ότι, όχι μόνο η διαίρεση του πολιτισμού, που αντιπροσωπεύει ο καθένας τους, είναι ανεπανόρθωτη, αλλά επίσης καταστρέφει και κάθε πιθανότητα μελλοντικής ύπαρξης της οικογένειας.²¹⁸

5.4 Η Θυσία.

Στις ταινίες του Παζολίνι οι γυναικείες φιγούρες, όπως η Μήδεια, είναι τρομερές φιγούρες, οι οποίες από τη μία καλλιεργούν τον έρωτα και καθοδηγούν και από την άλλη επιβάλλουν, κατευθύνουν και καταστρέφουν.²¹⁹ Η Μήδεια του Παζολίνι, ξένη από από το σώμα της και την κοινωνία, που στην ουσία την έχει εξορίσει, βρίσκεται εκτοπισμένη σε έναν μεταβατικό τόπο, τον πολιτισμένο και τον βάρβαρο, τον ζωντανό και τον νεκρό.²²⁰ Ο Κένταυρος μας εξηγεί ότι η Μήδεια υφίσταται μία «πνευματική καταστροφή», έναν πνευματικό αποπροσανατολισμό, μακριά από τις ρίζες της, μέσα σε έναν κόσμο που δεν γνωρίζει και δεν τον καταλαβαίνει, αφού αυτός ο κόσμος «δεν πιστεύει σε τίποτε από εκείνα που αυτή πίστευε...Η δύστυχη, είδε να' ρχονται τα πάνω κάτω και από τότε δεν συνήλθε ποτέ πια...» (σκ. 69).

Όμως η Μήδεια αποκαθιστά τη σύνδεσή της με τον προγονικό της θεό Ήλιο (σκ. 81) και επανακτά τις μαγικές της δυνάμεις, με τις οποίες εκδικείται τον Ιάσωνα για την

²¹⁶ Nikoloutsos (2013) 114

²¹⁷ ό.π.

²¹⁸ Ryan-Scheutz (2007) 71

²¹⁹ ό.π., 45

²²⁰ Πεφάνης (2010) 270

προδοσία του. Αν και οι γυναίκες στο όνειρό της τη συμβουλεύουν να μη γίνει ένοχη φόνου αυτή (σκ. 72), αφού οδηγεί τη Γλαύκη και τον πατέρα της στην αυτοκτονία [η Γλαύκη αυτοκτονεί από τύψεις απέναντι στη Μήδεια (σκ. 91)], ολοκληρώνει την εκδίκησή της εναντίον του Ιάσονα σκοτώνοντας τους γιούς τους, τους οποίους μετά καίει και καίγεται και η ίδια μαζί τους. Όταν οι αρχαίες και παράλογες εκδικητικές δυνάμεις αγνοούνται, υποτιμούνται ή προδίδονται, μπορούν να απελευθερωθούν με καταστροφικά αποτελέσματα για τους γύρω τους. Εάν ο Ιάσοντας άκουγε τη συμβουλή του Κένταυρου, οι εκδικητικές αυτές δυνάμεις ίσως μεταμορφώνονταν σε θετικές δυνάμεις, όπως οι Ερινύες στην *Ορέστεια* του Αισχύλου που μεταμορφώθηκαν σε Ευμενίδες.²²¹

Η ανελκυστική, άτεκνη μάγισσα Μήδεια, έχοντας παρατήσει τα πάντα για να γίνει σύζυγος και μητέρα, τώρα παρατάει τα πάντα για να γίνει για άλλη μια φορά άτεκνη μάγισσα.²²² Η διαφορά είναι ότι οι αιματηρές ιεροτελεστίες της πρωτόγονης ιέρειας, οι οποίες είχαν σκοπό να απαλύνουν την οδύνη, τώρα διεγείρουν τους ψυχωτικούς φόνους μιας ανεπαρκούς μοντέρνας γυναίκας.²²³ Η εκδίκηση της Μήδειας είναι ξεκάθαρα δυσανάλογη προς την αιτία της και γίνεται τελείως παράλογη εάν σκεφτούμε ότι θυσιάζονται δύο αθώα παιδιά, τα οποία είναι οι ίδιοι οι γιοι της. Οι σκηνές πριν τη δολοφονία των παιδιών θυμίζουν σχολαστικές τελετές καθαρμού, όπως αυτές που εκτελούσε παλιά, ως ιέρεια στην Κολχίδα πριν την ανθρωποθυσία (σκ. 20). Η Μήδεια πλένει τα παιδιά, τα ντύνει με λευκά λινά πριν τον φόνο, τα αποκοιμίζει με ένα παλιό νανούρισμα και τελετουργικά τα μαχαιρώνει και βάζει φωτιά στα πάντα (σκ. 95). Η Μήδεια του Παζολίνι δεν αποδρά με το άρμα του θεού παππού της, όπως στον Ευριπίδη και τον Σενέκα, αλλά πλησιάζει περισσότερο στο τέλος που έδωσε ο Ανούιγ στη δική του Μήδεια, η οποία αφήνει μόνο στάχτες πίσω της. Αν και η Μήδεια δεν ασκεί έλεγχο στον ψυχικό κόσμο του Ιάσονα, τελικά ελέγχει την κοινωνική δύναμη και του αφαιρεί την ικανότητα να ελέγξει το μέλλον του.²²⁴

Η Μήδεια είναι η πνευματική μητέρα όλων των ανδρών και προσπαθεί με κάθε κόστος να περισώσει το ιερό μέσα σε κάθε μοντέρνα κοινωνία.²²⁵ Ο Παζολίνι βλέπει ολόκληρο τον Δυτικό κόσμο (και τον πολιτισμό του) ως βέβηλο, έτσι οι κοινωνικές επιπτώσεις της

²²¹ Nikoloutsos (2013) 115

²²² Miller (2012) 16

²²³ ό.π.

²²⁴ Ryan-Scheutz (2007) 72

²²⁵ ό.π., 74

αδιαφορίας των γιων είναι άμεσες και σαφείς.²²⁶ Η ηρωίδα στο τέλος δεν καταστρέφει μόνο τους δικούς της γιους, αλλά επίσης τις νέες γενιές αγοριών και γενικά την ανθρώπινη ύπαρξη.²²⁷ Το παρόν είναι τόσο βαθιά διεφθαρμένο ώστε κάθε απομεινάρει του ή πνευματικής πραγματικότητας και δύναμης ζωτικής σημασίας πρέπει να εξαλειφθεί από τον κόσμο ώστε αυτός να συνεχίσει να υπάρχει.²²⁸

Η τελική τραγωδία στην ταινία είναι το αποτέλεσμα μιας βαθιάς πολιτισμικής διαμάχης μέσα από την οποία η Μήδεια αποκαθιστά τη μητρική παντοδουμανία και επανακτά την αρχική πνευματική της ταυτότητα με σκοπό να τιμωρήσει τον Ιάσονα και τον κόσμο του για την ιεροσυλία τους.²²⁹ Η Μήδεια δεν πάει πουθενά, δεν υπάρχει διέξοδος γι' αυτήν και τον Ιάσονα. Οι τελευταίες λέξεις της Μήδειας με το κλείσιμο της ταινίας, μετά τα κατακλυσμικά γεγονότα, ηχούν σαν κατάρα γι' αυτήν και τον Ιάσονα: «Τώρα τίποτα πια δεν μπορεί να γίνει» (σκ. 97).

²²⁶ Ryan-Scheutz (2007) 74

²²⁷ ό.π.

²²⁸ ό.π.

²²⁹ ό.π.,72

Συμπεράσματα.

Η διατριβή αυτή επικεντρώθηκε στο ιδεολογικό περιεχόμενο των εξεταζόμενων έργων και δεν ασχολήθηκε με ειδικότερα ζητήματα δραματουργικής φόρμας ή με στοιχεία που απορρέουν από τη συγκριτική μελέτη των δραματικών ειδών των εξεταζόμενων έργων. Άλλωστε, σε μια τέτοια βάση δεν θα μπορούσε να έχει θέση ούτε η μελέτη της ταινίας του Παζολίνι. Η διερεύνηση του τρόπου διαχείρισης του γυναικείου ζητήματος από τον Ευριπίδη, όπως αποτυπώνεται στο έργο του *Μήδεια*, καθώς και στα ομότιτλα έργα των Σενέκα, Ανούιγ, Παζολίνι οδήγησε σε διαφωτιστικά συμπεράσματα για τη θέση της γυναίκας και τον ρόλο της μέσα από τη διαχρονία. Η θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα, όπως αποτυπώνεται στις θεατρικές εκδοχές του ευριπίδειου προτύπου, αποτελεί ενδιαφέρουσα πρόκληση για μια μελλοντική έρευνα και δεν θα μπορούσε να καλυφθεί στην περιορισμένη έκταση της παρούσας μελέτης.

Αν και η γυναίκα είναι δραματικά, αλλά και κοινωνικά, παντοδύναμη αφού μπορεί να καθορίσει τη συνέχεια του ανθρώπινου γένους, αλλά και την καταστροφή του, εντούτοις η θέση της μέσα στην κοινωνία δεν φαίνεται να έχει μεγάλη διαφοροποίηση, από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη και την εποχή του μέχρι και τις σύγχρονες μετεγγραφές της *Μήδειες* του εικοστού αιώνα, διότι τα γυναικεία αιτήματα περί ισότητας και σεβασμού στο πρόσωπο της γυναίκας, ως συζύγου και ως μητέρας, φαίνεται να παραμένουν πάνω-κάτω τα ίδια.

Στη θεατρική σκηνή του Ευριπίδη η γυναίκα έχει πρωτεύουσα θέση. Βγαίνει έξω από το σπίτι της, διαλαλεί την προσβολή που υπέστη στο κρεβάτι της και διαμαρτύρεται για τη δυσχερή κοινωνική θέση της γυναίκας. Δείχνοντας μια επαναστατικότητα πρωτόγνωρη για την εποχή της, καλεί σε συμπάρασταση όλες τις γυναίκες της πόλης, και την έχει τουλάχιστον μέχρι το σημείο που αποφασίζει να γίνει παιδοκτόνος για να εκδικηθεί. Υιοθετεί μια στάση που αντίκειται στις επιταγές της πατριαρχικής αθηναϊκής κοινωνίας του πέμπτου αιώνα π.Χ., η οποία θέλει τη γυναίκα προφυλαγμένη εσώκλειστη στο σπίτι για να διασφαλίσει τη γνησιότητα των πολιτών της Αθήνας. Βέβαια, από τη στιγμή που ο μεγάλος τραγικός παρουσιάζει αυτήν την αναπαράσταση της γυναικείας διαμαρτυρίας (αφού ο γυναικείος λόγος εκφράζεται από άνδρες ηθοποιούς) στο θέατρο του Διονύσου, μπροστά σε ένα ως επί το πλείστον ανδρικό κοινό, τότε το πιο πιθανό

είναι να απηχεί τις αγωνίες αυτού του κοινού, αλλά και ολόκληρης της αθηναϊκής κοινότητας για να περιφρουρηθεί το θηλυκό και η σπουδαιότητα της αποστολής του.

Ο Ευριπίδης, ο οποίος πρώτος εισάγει την παιδοκτονία στον μύθο της Μήδειας, επισημαίνει στο κοινό του την τεράστια σημασία που έχει η γυναίκα και η μητέρα στη συγκρότηση της κοινωνίας, αφού αποτελεί τη φύτρα αυτής της κοινωνίας και κατ'επέκταση κάθε κοινωνίας· και επομένως, θα πρέπει και αυτή να συμμετέχει ενεργά στις αποφάσεις της. Ο ποιητής εφιστά την προσοχή στο σώμα των Αθηναίων πολιτών ότι, ένα τόσο σημαντικό άτομο για τον κοινωνικό ιστό, δεν πρέπει να αγνοείται, αλλά ούτε και να προσβάλλεται καθ' οιονδήποτε τρόπο, διότι μπορεί να βλάψει ανεπανόρθωτα την κοινωνία που θεσμοθετεί εις βάρος της. Ο Ευριπίδης απευθυνόμενος σε ένα δημοκρατικό θεατρικό κοινό το προειδοποιεί για τη σημαντικότητα της γυναίκας ως συζύγου, ως μητέρας και γενικότερα ως ισότιμου εταίρου στον κοινωνικό ιστό της αθηναϊκής δημοκρατίας του πέμπτου π.Χ. αιώνα, η οποία ακόμη και ως παιδοκτόνος μπορεί να υποστεί αναμόρφωση μόνο μέσα σε ένα πολιτισμένο περιβάλλον σαν αυτό της Αθήνας.

Ο ομότεχνος του Ευριπίδη Σενέκας απευθύνεται στο κοινό της Ρώμης και χρησιμοποιεί τη Μήδεια, ως παράδειγμα προς αποφυγήν αφού την παρουσιάζει ως αιμοσταγή μαινάδα, υπακούοντας θεατρικά στα κελεύσματα και τον μισογυνισμό της εποχής του Νέρωνα. Η Μήδεια του Σενέκα δεν έχει τη συμπαράσταση των άλλων γυναικών, αφού αυτές διαφοροποιούνται πλήρως. Η γυναικεία φωνή στο θέατρο του Σενέκα δεν είναι πια φωνή διαμαρτυρίας για τα γυναικεία θέματα, όπως στον Ευριπίδη, αλλά γυναικεία διαμαρτυρία μιας μεμονωμένης φωνής κατά της βασιλείας και των θεσμών της. Η επανάστασή της γίνεται αιματηρή και χτυπά τους ανδροκρατούμενους θεσμούς στη ρίζα τους. Αφού την επιμέλεια των αγοριών της θα την έχουν οι εκπρόσωποι της βασιλείας (Ιάσοντας και Κρέοντας) και όχι αυτή προτιμά να τα σκοτώσει. Η ηρωίδα του Σενέκα αποτελεί μια επιτηδευμένη κατασκευή, το μέσο εκφοβισμού, το σκιάχτρο για τους Ρωμαίους της εποχής του Νέρωνα, αλλά και μια προειδοποίηση. Είναι ένα αποκρουστικό παράδειγμα με το οποίο ο πολιτισμένος Ρωμαίος δεν μπορεί να ταυτιστεί. Για τον λόγο αυτόν στο τέλος φεύγει για το πουθενά πάνω στο άρμα του παππού της.

Ο μύθος της Μήδειας που επανεγγράφει ο Ανούιγ εκμοντερνίζεται την περίοδο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο του εικοστού αιώνα. Η γυναικεία φωνή στον Ανούιγ είναι απόλυτη, τα θέλει όλα ή τίποτα. Η Μήδεια του Ανούιγ επαναστατεί, αλλά η διαμαρτυρία της παίρνει τη μορφή ειρωνικού αναθεματισμού για το βιολογικό της φύλο. Ο λόγος της διαφωνίας του ζευγαριού είναι ο έρωτας, ο οποίος με την πάροδο του χρόνου έχει πεθάνει, έχει καταντήσει ρουτίνα, αφού τελείωσαν οι νεανικές περιπέτειες που του έδιναν ζωή. Ο Ανούιγ θέλει την ηρωίδα του να είναι περιπλανώμενη και να έχει το δικαίωμα επιλογής ως προς τον ερωτικό σύντροφο. Τη θέλει αντισυμβατική, αφού αρνείται την ευτυχία που της προτείνει ο κόσμος της λογικής του Ιάσονα. Όμως με ειρωνικό τρόπο κατακρίνει την πατριαρχική κοινωνία της εποχής του, η οποία καθορίζει τη γυναίκα ως αδύναμο φύλο, παρόλο που αυτή ουσιαστικά μπορεί να καθορίσει την ανθρώπινη ύπαρξη, αφού σε στιγμή παροξυσμού μπορεί να αφανίσει τα παιδιά της και να αφανισθεί κι αυτή μαζί τους. Ο Ανούιγ εξανθρωπίζει την ηρωίδα του και προσωποποιεί, μέσω αυτής, το κοινωνικό αδιέξοδο, αφού η Μήδεια δεν φεύγει πάνω σε κάποιο άρμα, αλλά παραμένει στη γη και διαμαρτύρεται ακραία, αυτοκτονώντας μετά τον φόνο των παιδιών της.

Ο Παζολίνι στην κινηματογραφική επανασύσταση του μύθου σκιαγραφεί τη γυναίκα ως μήτρα του ανθρώπινου γένους και οπωσδήποτε κάθε πολιτισμού. Στο χέρι της είναι η συνέχιση του Δυτικού πολιτισμού, ενός πολιτισμού που στηλιτεύεται από τον Παζολίνι ως διεφθαρμένος και ο οποίος για τη συνέχεια της ύπαρξής του θα πρέπει να δεχθεί το διαφορετικό, με πρωτοστατούσα μορφή τη γυναίκα. Ο πολιτισμός αυτός για να συνεχίσει να υφίσταται θα πρέπει να συνθλίβει ό,τι πιο ιερό υπάρχει, τη γυναίκα-μητέρα. Η γυναικεία φύση στον Παζολίνι επαναστατεί διότι αρνείται να χάσει τον ιερό κόσμο της και να συμβιβαστεί με τον καιροσκοπικό κόσμο που εκπροσωπεί ο Ιάσοντας, γι' αυτό καταστρέφει και διαμαρτύρεται θανάσιμα για τον εαυτό της, όπως στον Ανούιγ. Ο Παζολίνι πιστεύει ότι χρειάζεται να δούμε και να αισθανθούμε την υποκειμενικότητα του Άλλου, του διαφορετικού, με σκοπό να ζήσουμε με πληρότητα και γνησιότητα, ακόμη και αν αυτή η ένωση οδηγεί σε τραγικό τέλος.

Παρόλο που διακρίνονται αιτήματα που αφορούν τα δικαιώματα και τις διεκδικήσεις της γυναίκας στα έργα που εξετάσαμε, εντούτοις πιστεύουμε ότι πολύ λίγο βελτιώθηκε η κοινωνική της θέση, καθώς όλα τα αιτήματά τους προσκρούουν πάνω στους ρόλους που τους καθορίζουν οι εκάστοτε ανδροκρατούμενες κοινωνίες, οιασδήποτε πολιτικής

μορφής, από τον Ευριπίδη του πέμπτου π.Χ. αιώνα έως τον εικοστό αιώνα του Παζολίνι. Η έριδα των δύο φύλων σε όλες τις Μήδεις που εξετάσαμε είναι πολιτισμική, αφού όταν πολεμά ο πολιτισμός τον πρωτογονισμό και ο πρωτογονισμός τον πολιτισμό ουσιαστικά ανάγεται σε μια διαμάχη ερωτική αλλά και πολιτική. Στη διαμάχη του αρσενικού και θηλυκού, για το κρεβάτι στην τραγική σκηνή, νικά πάντα το θηλυκό. Πρόκειται για μια ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης, αφού πάντοτε καταλήγει στην παιδοκτονία, η οποία οδηγεί στην αδυναμία ύπαρξης.

Η Αθηναία γυναίκα, αλλά και ο θεατρικός χαρακτήρας της Μήδειας που πλάθει ο Ευριπίδης, αποτελεί μια ισχυρή επαναστατική μορφή, η οποία δείχνει μια φεμινιστική διάθεση και πρωτοστατεί όλων των γυναικών της πόλης, διεκδικώντας την ισότητα των γυναικών σε όλους τους τομείς (πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό), αφού οι γυναίκες αναδεικνύονται μέσα από τη θεατρική πράξη ως ισάξιοι πολεμιστές και κοινωνικοί εταίροι των ανδρών. Η ηρωίδα που πλάθει ο ομότεχνός του Σενέκας, δεν διακατέχεται από φεμινιστικές διαθέσεις και δεν απευθύνεται σε ολόκληρο το γυναικείο πληθυσμό της πόλης, αφού η γυναικεία φωνή καταπνίγεται στην εποχή του ποιητή. Σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, ο μόνος τρόπος για να παρουσιάσει τα γυναικεία αιτήματα ο Σενέκας, σε μια τέτοια εποχή, είναι να δώσει τον λόγο στις γυναίκες της εξουσίας, οι οποίες γεμάτες βία και αχαλίνωτο πάθος, διαμαρτύρονται και διεκδικούν πολιτική, κοινωνική και οικονομική ισότητα απέναντι στον ρωμαϊκό Νόμο. Τα γυναικεία αιτήματα, στο έργο του Ανούιγ, παραμένουν τα ίδια όπως παρουσιάζονται στις τραγωδίες του Ευριπίδη και του Σενέκα, μόνο που εδώ η ηρωίδα είναι απόλυτα ρομαντική, δεν συμβιβάζεται μέσα σε μια κοινωνία, η οποία βρίθει ισχυρών αντιφάσεων ως προς τα αιτήματά της και το μόνο που της έχει προσφέρει, ουσιαστικά, είναι το δικαίωμα ψήφου. Τα θέλει όλα ή τίποτα, και αφού δεν μπορεί να τα έχει, προχωρά στην ύστατη μορφή διαμαρτυρίας προς την κοινωνία αυτή, την δημόσια αυτοκτονία της. Η ηρωίδα του Παζολίνι αντιπροσωπεύει το Άλλο, το διαφορετικό, το οποίο παλεύει για την ουτοπία και πλησιάζει περισσότερο στην ηρωίδα του Ανούιγ ως προς την διαμαρτυρία της. Στην ηρωίδα του Παζολίνι, διαθλάται η διττή υπόσταση της γυναίκας, η οποία καθορίζεται αφενός από την πολιτισμική ταυτότητα (λογική) και αφετέρου από την αρχεγονία (ένστικτο). Ο Παζολίνι σκιαγραφεί τη γυναίκα ως θεματοφύλακα κάθε ιερού μέσα σε μια διεφθαρμένη κοινωνία, η οποία, όταν δεν γίνονται σεβαστά τα αιτήματά της, είναι ικανή να ξεριζώσει ολόκληρο τον πολιτισμό και να τον αποκλείσει από τη διαίωσή του.

Αν και η κάθε *Μήδεια* που εξετάσαμε είναι προσαρμοσμένη στο κοινό της εποχής που απευθύνεται και ο κάθε δημιουργός παρουσιάζει την αδικία και την καταπίεση που υφίσταται η γυναίκα μέσα σε μια πατριαρχικά δομημένη κοινωνία, εντούτοις η *Μήδεια* του Ευριπίδη είναι αυτή που ταραξίζει τα ήθη και η μόνη που εμφανίζεται στη σκηνή και παρουσιάζει με σαφήνεια τη μειονεκτική θέση της γυναίκας και τους ρόλους που της καθορίζει η εκάστοτε ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής. Επιπλέον, είναι η μόνη που διαπνέεται από μια επαναστατική πνοή επί σκηνής, που θα λέγαμε ότι πλησιάζει την επαναστατικότητα του φεμινιστικού κινήματος με τους σημερινούς όρους.

Ως προς την ερμηνεία της δολοφονίας των παιδιών θα λέγαμε ότι υπάρχουν σοβαρά ερωτήματα. Τι είναι αυτό που ωθεί μια μητέρα να γίνεται τερατική και απάνθρωπη, δολοφονώντας τα παιδιά που αυτή γεννά; Ίσως η N. Logaux μας απαντά στο ερώτημα λέγοντας ότι: «Οι μητέρες βιώνουν μια απώλεια που τις ωθεί στην εκδίκηση και την ενοχή. Έργα των γυναικών είναι να εκδικούνται σαν τις Ερινύες, όταν θίγεται η μητρότητά τους. Οι μητέρες που φονεύουν τα αγόρια τους μισούν τα φαντάσματα του φόβου των ανδρών μπροστά στις γυναίκες. Καταφέρονται εναντίον των παιδιών διότι αυτά είναι που εκπροσωπούν τον πατέρα».²³⁰ Σύμφωνα με τον Μπακιρτζόγλου, «Στις ακραίες παθολογικές περιπτώσεις το *Σύνδρομο της Μήδειας* αναφέρεται στο φαινόμενο της γυναικείας βίας και εγκληματικότητας προς τα παιδιά και δη τα δικά της. Πρόκειται για γυναικεία διαστροφή επί εδάφους σοβαρής διαταραχής συμπεριφοράς».²³¹ Βέβαια, τη μητέρα που οργίζεται, παραφέρεται και εγκληματεί σκοτώνοντας τα παιδιά της για οποιαδήποτε αιτία δεν την αθώνει ποτέ καμιά κοινωνία, ούτε θεατρική αλλά ούτε και πραγματική, από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα, διότι πιθανότατα όλοι αντιλαμβάνονται, κυρίως οι θεατές στους οποίους απευθύνεται και για τους οποίους γράφτηκαν τα έργα, ότι η παιδοκτονία οδηγεί στη μη συνέχεια του ανθρώπινου γένους, και αυτό τους αφορά. Αν και η γυναίκα ασφυκτιά με τους ρόλους που της καθορίζει η εκάστοτε ανδροκρατούμενη κοινωνία, εντούτοις στις τραγωδίες όπως η *Μήδεια*, οι οποίες είναι γραμμένες από άνδρες, η γυναίκα στην ουσία εξυψώνεται, αφού η ζωή και ο θάνατος ορίζονται από αυτήν.

²³⁰ Logaux (1990) 75-84

²³¹ Μπακιρτζόγλου (2012/13) 9

Βιβλιογραφία

- Αδάμ-Βελένη, Π. 2006. *Θέατρο και Θέαμα στον Ρωμαϊκό Κόσμο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Abrahamsen, L. 1999. Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca's "Medea", στο: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, Vol.62, No.2, Fabrizio Serra Editore, σσ.107-121.
- Adcock, F. E. 1945. Women in Roman Life and Letters, στο: *Greece & Roman*, Vol. 14, No. 40, Cambridge University Press on behalf of The classical Association.
- Αλεξοπούλου, Χ, Ε. 2000. *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη, εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Allan, W. 2002. *Euripides: Medea*. London: Duckworth.
- Αναστασιάδου, Δ. 1999. *Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη*, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών.
- Ανούιγ, Ζ. 2013. *Μήδεια-Ιεζάβελ*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, Αθήνα: Δωδώνη.
- Bongie, E.B. 1977. 'Heroic Elements in the Medea of Euripides'. *Transactions of the American Philological Association*. 107, pp. 27-56.
- Blondell, R. 1999. 'Introduction to Medea', στο: R. Blondell, M-K. Gamel, N.S. Rabinowitz, B. Zweig (επιμ.), στο *Women on the Edge. Four Plays by Euripides. Alcestis. Medea. Helen. Iphigenia at Aulis*. The New Classical Canon. London: Routledge, σσ. 149-168.
- Boatwright, M. T. 2011. Women in Roman Life and Letters, στο: *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 141, No.1, σσ. 105-141.
- Calder III, W. M. 1976. Seneca: Tragedian of Imperial Rome, στο: *The Classical Journal*, Vol.72, No. 1, σσ. 1-11.
- Cartledge, P. 2007. «Θεατρικά έργα με βάθος»: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας, στο: *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling, μτφρ. Α. Ρόζη, Κ. Βαλάκας, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 3-52.
- Cleasby, H. L. 1907. The Medea of Seneca, στο: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 18, Department of the Classics, Harvard University, σσ. 39-71.

- Conacher, D. J. 1967. *The Medea*, στο: *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, pp.183-198.
- Connell, R. G. 2006. *Το κοινωνικό φύλο*, Αθήνα: Επίκεντρο.
- Coquillat, M. 1982. *La poetique du male*, Paris: Gallimard, σ. 88.
- Dupont, F. 2007. *Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού: Το θέατρο στην Αρχαία Ρώμη*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Durham, C. A. 1984. *Medea: Hero or Heroine?*, στο: *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol.8, No.1, University of Nebraska Press, pp. 54-59.
- Easterling, P. E.-Knox, B.M.W. 1999. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γριμπα, Μ. Κονομή, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Ευριπίδης 1990. *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ζαμάρου, Ρ. 1991/92. "Αντιστροφή των πραγμάτων και μεταβολή στη *Μήδεια* του Ευριπίδου", στο *Ελληνικά* 42, σσ. 257-278.
- Foley, H. 2001. "Tragic Wives Medea's Divided Self", στο: *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, σσ.243-271.
- Gregory, J. 2010. "Η τραγωδία του Ευριπίδη", στο: J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφρ. Μ. Καίσαρ κ.ά., Αθήνα: Παπαδήμας.
- Haase-Dubosc, D. 2000. *Movement of Parity in France*, στο: *Economic and Political Weekly*, Vol. 35, No. 43/44, Bombay: Economic and Political Weekly, pp. 3855-3860.
- Heiney, D. 1955. *Jean Anouilh: The Revival of Tragedy*, στο: *College English*, Vol. 16, No. 6, Urbana: National Council of Teachers of English, pp. 331-335.
- Hurtig, C. - Mossuz-Lavau, J. -Sineau, M. 1989. "Might Is Right": Feminist Movement in France: Achievements and Shortcomings, στο: *Economic and Political Weekly*, Vol. 24, No. 44/45, Bombay: Economic and Political Weekly, pp. 2505-2509, 2511, 2513-2516.
- Κατούνα, Σ. 2007. Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία. Από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη στη *Μήδεια* του Σενέκα και του Anouilh: το επαναστατικό πνεύμα και οι φεμινιστικές διαθέσεις του Έλληνα τραγικού, στο *Σύγκριση* 18, σσ. 125-148.
- Κυριάκη, Μ. 2012. *Μήδεια -DeProfundis*, Αθήνα: Άπαρσις.
- Kitto, H.D.F. 1968. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Knox, B. M. W. 1977. "The Medea of Euripides", στο: T. F. Gould & C. J. Herington (επιμ.), *Yale Classical Studies*, XXV, *Greek Tragedy*, Cambridge, pp.193-225.

- Loraux, N. 1990. *Les Meres en deuil*, Paris: Seuil, pp. 75-84.
- Λιαπής, Β. 2016. Η Θεωρία της Πρόσληψης/Υποδοχής (Reception Theory), στο: *Οδηγός Μελέτης 2ης εβδομάδας*, Λευκωσία: ΑΠΚΥ.
- Lyons, R. 1964. The Ambiguity of the Anouilh "Medea", στο: *The French Review*, Vol. 37, No. 3, Marion: American Association of Teachers of French, pp. 312-319.
- Mastronarde, D. J. 2006. *Ευριπίδου Μήδεια*. μτφρ. Γιωτοπούλου. Αθήνα: Πατάκης. (δείγμα: 22-57, 64-75).
- Miller, D, A. 2012. *Medea*, στο: *Film Quarterly*, Vol. 65, No. 4, University of California Press, pp. 12-16.
- Μποζιζιο, Π. 2010. *Ιστορία του Θεάτρου*, Α' τομ., Αθήνα: Αιγόκερως /Θέατρο.
- Nicoll, A. 1981. Από τον Αισχύλο στον Ανούιγ, στο: *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, Τομ. 5, Αθήνα: Σμυρνιώτη.
- Nikoloutsos, K. 2013. Pasolini's *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy, στο: *Ancient Greek Women in Film*, ch. 4, Oxford: Oxford University Press.
- Offen, K. 1988. Defining Feminism: A Comparative Historical Approach, στο: *Signs*, Vol. 14, No. 1, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 119-157.
- Παπαθανασίου, Α. 2010. *Ευριπίδη Μήδεια. Με τα μάτια μιας ηθοποιού*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Παζολίνι, Π, Π. 2004. *Οιδίπους Τύραννος-Μήδεια*, μτφρ. Δημ. Αρβανιτάκης, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Petrageia, S. 1981. *Pier Paolo Pasolini*, μτφρ. Τερέζα Σειρήνη, Αθήνα: Ηράκλειτος Ε.Π.Ε.
- Πεφάνης, Γ. 2010. Παραστάσεις της έμφυλης ετερότητας στο θέατρο. Υποκείμενα, Ταυτότητες και Ρόλοι, στο: *Παράβασις-Επιστημονικό Περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τομ. 10, Αθήνα: Ergo.
- Ryan, C, M. 1999. Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's *Medea*, στο: *Italika*, Vol. 76, No. 2, Toronto: American Association of Teachers of Italian, pp. 193-204.
- Ryan-Schuetz, C. 2007. Susanna Pasolini and the Female Universe, στο: *Sex, the Self, and the Sacred: women in the cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto: University of Toronto Press.
- Schlesinger, E. 1968. On Euripides' *Medea*, στο: *Euripides, a collection of critical essays*, New Jersey: Prentice-Hall, pp. 70-89.

Segal, C. 1996. "Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure", στο: *Pallas* 46, 15-44 (δείγμα: 25-36).

Σενέκας, Λ, Α. 2000. *Μήδεια*, μτφρ. Τ. Ρούσσο, Αθήνα: Καστανιώτη.

Shaw, M. 1975. The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama, στο *Classical Philology*, Vol. 70, No. 4, σσ. 255-266.

Sommerstein, A. 2006. *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργία*. Επιστημονική επιμέλεια, μετάφραση αρχαίων κειμένων Ι. Ν. Παπαδοπούλου, μτφρ. Α. Χρήστου, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Swift, L. 2017. "Medea", στον τόμο: L. K. Mc Clure (επιμ.), *A Companion to Euripides*, Oxford / Malden, σσ. 80-91.

Ταρνανάς, Α. 1986. Πιέρ Πάολο Παζολίνι, στο: *Κινηματογραφικό Αρχείο* 30, Αθήνα: Αιγόκερως, σσ. 35-59.

Ηλεκτρονικές πηγές.

Πετρίδης, Α. 2012. Για την Μήδεια του Ευριπίδη (1): αμφίσημη Μήδεια, αμφίσημοι θεατές, στο: *Λωτοφάγοι, φιλολογικός ιστότοπος*, ανακτήθηκε 23/12/17 από: https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/26/medea_1_ambiguity/

Πετρίδης, Α. 2013. Ο Ευριπίδης, η τραγωδία, και οι Σπουδές του Φύλου (Gender Studies), στο: *Λωτοφάγοι, φιλολογικός ιστότοπος*, ανακτήθηκε 23/12/17 από: https://antonispetrides.wordpress.com/2013/01/12/euripides_gender/

Μπακιρτζόγλου, Σ. 2012-13. Στιγμιότυπα από τις επανεγγραφές ενός μύθου: τα ποικίλα προσώπια της Μήδειας τότε και τώρα, στο: *ΕΠΕΚΕΙΝΑ, Αρθρογραφία-Εισηγήσεις*, ανακτήθηκε 21/10/2017 από: http://www.epekeina.gr/a_files/MedeiaMythos3rdvwebsite.pdf