



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:
«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ
ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χαρίκλειας Θ. Παππά

**«Μητρότητα και παιδοκτονία στον Ευριπίδη:
Συγκριτική μελέτη της *Μήδειας* και των *Βακχών*»**

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Επόπτης: Σπυρίδων Συρόπουλος, Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας

Μέλη: Παναγιώτης Κουσουλής, Αναπλ. Καθηγητής

Εμμανουήλ Στεφανάκης, Αναπλ. Καθηγητής



ΡΟΔΟΣ, Φεβρουάριος 2018

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χαρίκλειας Θ. Παπά

**«Μητρότητα και παιδοκτονία στον Ευριπίδη:
Συγκριτική μελέτη της *Μήδειας* και των *Βαχχών*»**



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:
«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ
ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Χαρίκλειας Θ. Παππά

**«Μητρότητα και παιδοκτονία στον Ευριπίδη:
Συγκριτική μελέτη της *Μήδειας* και των *Βακχῶν*»**

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Επόπτης: Σπυρίδων Συρόπουλος, Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας

Μέλη: Παναγιώτης Κουσούλης, Αναπλ. Καθηγητής

Εμμανουήλ Στεφανάκης, Αναπλ. Καθηγητής



ΡΟΔΟΣ, Φεβρουάριος 2018

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εργασία παρουσιάζουμε, σχολιάζουμε και συγκρίνουμε δύο αιρετικές γυναικείες μορφές οι οποίες προβαίνουν στην πράξη της παιδοκτονίας και πρωταγωνιστούν στην τραγωδία του 5ου αιώνα π.Χ.: την Μήδεια και την Αγαύη του Ευριπίδη. Σε μια πρώτη ενότητα μελετάμε τον βίο των γυναικών στην αρχαία ελληνική κοινωνία και παρουσιάζουμε την κοινωνική και θρησκευτική ζωή της Αθηναίας στην αρχαιότητα. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζουμε την αντισυμβατική συμπεριφορά της παιδοκτόνου Μήδειας του Ευριπίδη και μελετάμε το θέμα των ανθρωπίνων σχέσεων και την εικόνα της γυναίκας μέσα από την οπτική των ανδρών: του Ιάσονα, του Κρέοντα, του Αιγέα, αλλά και του Ευριπίδη. Στο τρίτο κεφάλαιο εστιάζουμε στο τραγικό πρόσωπο της Αγαύης, η οποία σε κατάσταση θεϊκής έκστασης και μανίας κατασπαράσσει με άλλες συντρόφισσες τον γιο της και βασιλιά της Θήβας Πενθέα. Γίνεται προσπάθεια να προσεγγίσουμε με κριτικό πνεύμα τον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης χειρίζεται και παρουσιάζει την τραγικότητα των δύο κεντρικών ηρωίδων στη *Μήδεια* και τις *Βάκχες*. Αναλύουμε τα θέματα της συζυγικής αφοσίωσης, της πίστης και του εκδικητικού πάθους και εκτιμούμε, επίσης, την διαφορετική τραγικότητα στα δύο έργα.

ABSTRACT

In this essay, we present, compare and comment on two heretic female personalities, both of which commit infanticide and play a leading part in 5th century tragedy: Euripide's Medea and Agave. In the first chapter we study women's life in ancient Greek society and we present the social and religious life of the Athenian woman in ancient times. In the second chapter we examine the unconventional behavior of Euripide's, child murderess, Medea, and we study the issue of human relations and the image of woman from men's perspective: Jason's, Creon's, Aegeus', and Euripides' himself. In the third chapter we focus on the tragic character of Agave, who, in a state of divine ecstasy and mania, dismembers her son and king of Thebes, Pentheus. We make an attempt to approach critically the way Euripides handles and presents the tragic personalities of these two main heroines in *Medea* and *The Bacchae*. We analyse the issues of marital dedication, faith and vengefulness, as we estimate, the different types of tragicness in these two plays.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ, <i>Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα</i>	13
1. Η κοινωνική και θρησκευτική ζωή της Αθηναίας	13
2. Η γυναίκα στη λογοτεχνία και στη θεατρική σκηνή	16
3. Ευριπίδης, ο νεωτερικός ποιητής	19
ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ, <i>Η Μήδεια</i> του Ευριπίδη	25
1. Η Μήδεια του Ευριπίδη: από τον μύθο στη θεατρική σκηνή	26
2. Η αντισυμβατική Μήδεια και ο ηρωικός κώδικας τιμής	29
3. Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία	49
ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ, <i>Οι Βάκχες</i> του Ευριπίδη.....	57
1. Ο μύθος	57
2. Το έργο	59
3. Η ιδέα της παιδοκτονίας- καινοτομία του Ευριπίδη	64
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	79
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	85

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η αρχαία ελληνική λογοτεχνία έχει διατηρήσει πολλές ωραίες γυναικείες μορφές, όπως η Ανδρομάχη, η Εκάβη, η Πηνελόπη, η Αρήτη και πολλές άλλες, οι οποίες περιγράφονται με τα ωραιότερα χρώματα. Επίσης, οι δραματικοί ποιητές, τόσο οι κωμωδοί όσο και οι τραγωδοί, παρουσιάζουν πολύ συχνά στην θεατρική σκηνή γυναίκες και προβάλλουν την γυναικεία υπόθεση, τα προβλήματα που αφορούν αυτό το έτερον ήμισυ του πληθυσμού της Αθήνας, στη σκηνή.

Στην τραγωδία, για παράδειγμα, παρουσιάζονται εντυπωσιακές αιρετικές γυναικείες μορφές, όπως η Αγαύη, η Μήδεια, η Φαίδρα, η Δηιάνειρα, η Νιόβη, η Κασσάνδρα, η Κλυταιμνήστρα, Η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα, η Αντιγόνη κ.ά.. Η γυναικεία παρουσία στους αρχαίους τραγικούς ποιητές και ιδιαίτερα στον Ευριπίδη είναι ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θέματα της φιλολογικής έρευνας.

Από τις πολυάριθμες ηρωίδες που παρουσιάζουν στην θεατρική σκηνή οι αρχαίοι έλληνες τραγικοί ποιητές θα παρουσιάσουμε δύο ανατρεπτικές γυναικείες μορφές οι οποίες πρωταγωνιστούν στην τραγωδία του 5ου αιώνα π.Χ. Θα περιγράψουμε τα πρόσωπα της Μήδειας και της Αγαύης, αφού πρώτα μιλήσουμε εν συντομία για τη θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία.

Σε μια πρώτη ενότητα θα μελετήσουμε τον βίο των γυναικών στην αρχαία ελληνική κοινωνία, θα παρουσιάσουμε περιληπτικά την κοινωνική ζωή της Αθηναίας στην αρχαιότητα· θα δούμε τις πηγές και τις δυσκολίες της έρευνας σχετικά με τη μελέτη και την εξαγωγή συμπερασμάτων για ορισμένες πτυχές της οικογενειακής ζωής, όπως ο γάμος, ο έγγαμος βίος, η ανατροφή του παιδιού και, γενικότερα, η θέση της γυναίκας στην αρχαία κοινωνία, αλλά και τη νεωτερικότητα που διακρίνει το έργο του Ευριπίδη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξετάσουμε την αντισυμβατική συμπεριφορά της Μήδειας του Ευριπίδη. Θα μελετήσουμε και θα προβληματιστούμε σχετικά με το θέμα των ανθρωπίνων σχέσεων και την εικόνα της γυναίκας μέσα από την οπτική των ανδρών: του Ιάσονα, του Κρέοντα, του Αιγέα, αλλά και του Ευριπίδη. Θα δούμε πώς ο τραγικός ποιητής κατορθώνει και μεταπλάσσει την Μήδεια από μια συμπαθητική και πληγωμένη σύζυγο σε μια αδυσώπητη μαινάδα αποφασισμένη να θυσιάσει ακόμη και τα παιδιά της προκειμένου να εκδικηθεί τον άνδρα της για την απιστία του.

Ο Ευριπίδης με την θεατρική του παράσταση του 431 π.Χ. ανασχηματίζει και επαναπροσδιορίζει τον μύθο της Μήδειας παρουσιάζοντας στο αθηναϊκό κοινό μια τραγωδία με βασικό θεματικό άξονα τον θεσμό του γάμου και την κοινωνική θέση των γυναικών. Ο τραγικός ποιητής θίγει το ζήτημα των ανθρωπίνων σχέσεων, των σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη περιέχει την πολύ αρνητική εικόνα μιας γυναίκας εκδικητικής και φόνισσας. Αλλά, επειδή το έργο δίνει φωνή στη Μήδεια να περιγράψει ελεύθερα και δημόσια τα συναισθήματα που νιώθει μία εγκαταλελειμμένη σύζυγος, μία προδομένη γυναίκα, επιτρέπει σε αυτήν τη γυναίκα να παρουσιάσει την σημαντικότερη έκθεση στοιχείων για την κοινωνική θέση των γυναικών ως ατόμων δεύτερης κατηγορίας (στ. 214-266). Όμως, όπως εύστοχα παρατηρεί και η Edith Hall, «μία ευαίσθητη ανάγνωση της απεικόνισης των σχέσεων αντρών και γυναικών στην τραγωδία διακρίνει σημεία που δείχνουν ότι η έλλειψη σεβασμού των αντρών προς τις γυναίκες στο σπίτι αποδοκιμαζόταν και στο θέατρο, όπως και στην πραγματικότητα».¹ Στην *Μήδεια* αναδεικνύονται έντονα στοιχεία κοινωνικού προβληματισμού, σε μια εποχή που ο ελληνικός κόσμος ετοιμάζεται να εισέλθει σε μια καταστροφική περιπέτεια, αυτή του Πελοποννησιακού Πολέμου. Σε αυτή την εποχή, κατά την οποία όλες οι παραδοσιακές αξίες καθίστανται αντικείμενο κριτικής τόσο σε κοινωνικό, όσο και σε πολιτικό επίπεδο, ο δραματικός ποιητής αμφισβητεί έντονα παραδοσιακές πολιτισμικές αξίες που αφορούν το φύλο και τις κοινωνικές σχέσεις της εποχής. Αμφισβητεί επίσης πολιτικές επιλογές και συμπεριφορές της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα εστιάσουμε στο τραγικό πρόσωπο της Αγαύης, η οποία σε κατάσταση θεϊκής έκστασης και μανίας κατασπαράσσει με άλλες συντρόφισσες τον γιο της και βασιλιά της Θήβας Πενθέα. Σε μια σκηνή φρίκης, η Αγαύη μπαίνει χαρούμενη στη θεατρική σκηνή προσφέροντας στον θεό της ό,τι νομίζει για κεφάλι ενός μικρού λιονταριού, που σκότωσε στο βουνό, ενώ στη μύτη του θύρσου της, βρίσκεται το αποτρόπαιο, βουτηγμένο στο αίμα κεφάλι του γιου της. Την αφύπνισή της και τη συνειδητοποίηση της φοβερής αλήθειας τη δίνει ο ποιητής σε μια σύντομη στιχομυθία (στ. 1263-1301).

¹ Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στον τόμο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Ρ. Ε. Easterling, μτφρ. Λίνα Ρόζη – Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 181.

Θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε με κριτικό πνεύμα τον τρόπο με τον οποίο ο Ευριπίδης χειρίζεται και παρουσιάζει την τραγικότητα των δύο κεντρικών ηρώιδων στη *Μήδεια* και τις *Βάκχες*. Θα αναλύσουμε τα θέματα της συζυγικής αφοσίωσης, της πίστης και του εκδικητικού πάθους και θα εκτιμήσουμε, επίσης, την διαφορετική τραγικότητα στα δύο έργα.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα

1. Η κοινωνική και θρησκευτική ζωή της Αθηναίας

Είναι γνωστό από τις πηγές και τις αρχαίες μαρτυρίες ότι η θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία ήταν μειονεκτική. Χωρίς καμία αμφιβολία η αθηναϊκή δημοκρατία ήταν μια αυστηρά ανδρική κοινωνία. Η ζωή των γυναικών, όπως μας παρουσιάζεται μέσα από την ανδρική ματιά, ορίζεται με βάση τη σχέση της με τον *οἶκον*, του πατέρα της κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής της, του συζύγου της μετά τον γάμο. Αυτός είναι ο κυρίαρχος χώρος της, ο *οἶκος*.

Η γυναίκα του Αθηναίου πολίτη σπάνια βγαίνει από το σπίτι. Τον περισσότερο χρόνο της τον περνά στον *γυναικωνίτη*. Αποφεύγει τους δημόσιους χώρους και κυρίως την αγορά. Οι δημόσιες εμφανίσεις της περιορίζονται στις θρησκευτικές τελετές, στις κηδείες και σε ορισμένες εορτές.²

Σύμφωνα με τον νόμο, η νόμιμη γυναίκα έπρεπε να είναι κόρη πολίτη. Αυτή η προϋπόθεση αποτελούσε βασικό στοιχείο για να θεωρηθούν τα παιδιά αθηναίοι πολίτες. Παρ' όλο που ήταν σημαντικό η γυναίκα να είναι αστή, δεν είχε κανένα πολιτικό δικαίωμα.³ Στην Αθήνα λοιπόν του 5ου αιώνα π.Χ. οι γυναίκες των πολιτών είχαν περίπου τα ίδια δικαιώματα με τους δούλους, ενώ ο πολιτικός ρόλος ανήκε αποκλειστικά στους άνδρες.⁴

² Βλ. David M. Pritchard, «The Position of Attic Women in Democratic Athens», *Greece & Rome*, 61.2 (2014), σσ. 174–193· S. Lewis, *The Athenian Women. An Iconographical Handbook*, London and New York 2002, σσ. 13–58.

³ Claude Mossé, *Αθήνα. Ιστορία μιας Δημοκρατίας*, μτφρ. Δήμητρα Αγγελίδου, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1988, σσ. 16-54.

⁴ Ο Αριστοτέλης τονίζει ότι ο σύζυγος εξουσιάζει τη γυναίκα του, όπως ένας αφέντης εξουσιάζει τους δούλους του: *ἐπεὶ δὲ τρία μέρη τῆς οἰκονομικῆς ἦν, ἓν μὲν δεσποτική, περὶ ἧς εἴρηται πρότερον, ἓν δὲ πατρική, τρίτον δὲ γαμική· καὶ γὰρ γυναικὸς ἄρχειν καὶ τέκνων, ὡς ἐλευθέρων μὲν ἀμφοῖν, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον τῆς ἀρχῆς,*

Στην αρχαία Αθήνα, ο *κύριος* της κοπέλας (ο πατέρα της, ή όταν δεν είχε, ο αδελφός της ή ο νόμιμος κηδεμόνας της) αποφάσιζε για λογαριασμό της και διάλεγε τον άνδρα που θα παντρευόταν. Ο μέλλον σύζυγος (*μνηστήρ*) διαβεβαίωνε τον κηδεμόνα της νύφης ότι την αποδέχεται, προκειμένου να γεννήσει νόμιμα παιδιά. Ο γάμος από έρωτα δεν υπάρχει. Άλλωστε, οι παλλακίδες και οι εταίρες δεν λείπουν από τον σύζυγο. Σε έναν λόγο του Δημοσθένη διαβάζουμε: «έχουμε εταίρες για την απόλαυση, παλλακίδες για τις καθημερινές φροντίδες και συζύγους για να μας κάνουν νόμιμα παιδιά».⁵ Επομένως, ο γάμος ήταν ένα συμφωνητικό, μία ένωση με σκοπό την αναπαραγωγή, για να αποκτήσει ο άντρας «νόμιμα παιδιά». Η καλύτερη ηλικία για την γυναίκα να παντρευτεί ήταν 15 ετών ενώ για τους άντρες είναι τα 35.⁶

Ο σύζυγος μπορούσε εύκολα να διώξει τη γυναίκα του και να κρατήσει τα παιδιά, αρκεί να επιστρέψει την προίκα. Αυτή η υποχρέωση αποτελούσε φραγμό για πολλά διαζύγια.⁷ Το διαζύγιο, αν το ζητήσει η γυναίκα, είναι σπάνιο και εκδίδεται βάσει δικαστικής απόφασης που δικαιολογεί βαριά κακομεταχείριση.

Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε από τις πηγές μας, τα κορίτσια δεν πηγαίνουν στο σχολείο και δεν μαθαίνουν γράμματα. Βοηθούν στις δουλειές του σπιτιού, δίπλα στη μητέρα τους και μαθαίνουν πώς να συμπεριφέρονται. Αργότερα, όταν ενηλικιώνονταν, αναλάμβαναν τις δουλειές του νοικοκυριού, τα οικονομικά του σπιτιού και την

ἀλλὰ γυναικὸς μὲν πολιτικῶς τέκνων δὲ βασιλικῶς: τό τε γὰρ ἄρρ' ἐν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον, Πολιτικά 1259a.

⁵ *Τὰς μὲν γὰρ εταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν, Δημοσθένης, Κατὰ Νεαίρας, 122. Βλ. και Carola Reinsberg, Γάμος, εταίρες και παιδεραστία στην αρχαία Ελλάδα, μτφρ. Δ.Γ. Γεωργοβασίλης - Μ. Pfreimter, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1993, σσ. 39-109.*

⁶ Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1334b-1335ab. Βλ. και Ησίοδος, *Ἔργα και ἡμέραι*, 695-699· Πλάτων, *Νόμοι*, 721b, 785b.

⁷ Robert Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Γεράσιμ. Βανδώρος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2014, σσ. 75-88· R. Just, *Women in Athenian Life and Law*, London and New York 1989, σσ. 1-12. Βλ. και Claude Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991, σσ. 54-67· Sue Blundell, *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, μτφρ. Λίνα Λύχνου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2006, σσ. 79-80.

φροντίδα των παιδιών της οικογένειας μέχρι την ηλικία των επτά ετών. Λιγότερο εύπορες γυναίκες φρόντιζαν τα χωράφια ή ασχολούνταν με το εμπόριο.⁸

Τονίσαμε ήδη ότι η αποσπασματικότητα των πηγών δεν μας επιτρέπει να έχουμε σαφή αντίληψη για τον ρόλο των γυναικών στην αρχαία αθηναϊκή κοινωνία. Αυτή η έλλειψη πηγών, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι λίγες πληροφορίες που διαθέτουμε για τον κοινωνικό ρόλο και τη ζωή των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα, προέρχονται από κείμενα, γραμμένα από άνδρες. Μια Μήδεια ή μια Αγαύη και άλλες γυναικείες μορφές θα εκφράσουν απόψεις ενίοτε ανατρεπτικές για τη ζωή των γυναικών, αλλά εκτός του ότι πρόκειται για μυθικές μορφές, λειτουργούν ως φερέφωνα του Ευριπίδη ή άλλων δημιουργών.⁹ Δεν μπορούμε να απαντήσουμε με επάρκεια και σαφήνεια για το πώς έβλεπαν οι γυναίκες τον εαυτό τους. Πώς αντιλαμβάνονταν τον κοινωνικό ρόλο τους; Ποιες είναι οι αγωνίες και οι ελπίδες τους; Ποια η γνώμη τους για το άλλο φύλο; Κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά δύσκολο να απαντηθεί. Και αυτό γιατί σχεδόν κανένα κείμενο, γραμμένο από γυναίκα συγγραφέα δεν έχει φτάσει στις μέρες μας.

Είναι γνωστό ότι οι γυναίκες δεν απολαμβάνουν τα ίδια δικαιώματα με τους άνδρες στην κοινωνική και πολιτική ζωή της πόλης: δεν μπορούν να συμμετάσχουν στην εκκλησία του δήμου, να υπηρετήσουν στα δικαστήρια και να αποφανθούν για κάποιο σημαντικό θέμα της πόλης. Επιπλέον, δεν επιτρέπεται να κατέχουν τη δική τους περιουσία και το μερίδιό τους από την πατρική περιουσία ελέγχεται από τον σύζυγό τους. Κατά τη διάρκεια της ζωής της, κάθε γυναίκα παρέμενε νομικά κάτω από τον έλεγχο του πατέρα της, του συζύγου ή του αδελφού της. Σε κάθε περίπτωση, ο κοινωνικός περιορισμός και τα όποια εμπόδια υπήρχαν όσον αφορά τη σχέση τους με τους άνδρες, δεν σημαίνει πραγματική απομόνωση.

Οι Αθηναίες συμμετείχαν συχνά σε αρκετές θρησκευτικές γιορτές της πόλεως των Αθηνών, όπως τα *Παναθήναια*, τα *Λήναια*, τα *Θεσμοφόρια*, τα *Άνθεστήρια*, τα *Άρρηφόρια* κ.ά.¹⁰ Οι γυναίκες του Χορού στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη απαριθ-

⁸ Βλ. Horst Blanck, *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*, μτφρ. Αλίκη Μουστάκα, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2004, σσ. 165-171.

⁹ M. Lefkowitz, *Γυναίκες στον ελληνικό μύθο*, μτφρ. Αμαλία Μεγαπάνου, Αθήνα 2000, σσ. 10-14.

¹⁰ W. Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος - Α. Αβαγιανού, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σσ. 232-233, 473-475, 488-

μούν τις θρησκευτικές υπηρεσίες που πρόσφεραν σε διάφορες θρησκευτικές γιορτές. Λένε χαρακτηριστικά (στ. 641-649): «*Από επτά χρονών κρατούσα της Παλλάδας Αθηνάς τα ιερά, και στα δέκα ζύμωσα την πίτα της. Τον χορό κατόπι της αρκούδας στα Βραυρώνια χόρεψα, ντυμένη με φούστα κίτρινη. Και όταν πια έγινα νέα και όμορφη κοπέλα, κράτησα το κάνιστρο με τα σύκα στο λαιμό*». ¹¹ Έτσι, πληροφορούμαστε ότι ένα κορίτσι μπορούσε στα επτά της να είναι *άρρηφόρος*, στα δέκα *άλετριίδα* για την Αθηνά, αργότερα γινόταν αρκουδάκι για τη γιορτή της Άρτεμης και, τέλος, στην ενηλικίωσή της γινόταν *κानηφόρος*. ¹²

Οι γυναίκες, λοιπόν, της Αθήνας, εκτός από τις υποχρεώσεις που αφορούσαν την εύρυθμη λειτουργία του οίκου τους, είχαν το δικαίωμα να συμμετέχουν σε διάφορες θρησκευτικές δραστηριότητες. Μπορεί η Αθηναία να περνούσε τον περισσότερο χρόνο *έγκλειστη* στον *οἶκον* της, διέθετε όμως και ελεύθερο χρόνο και είχε αρκετές ευκαιρίες τις οποίες αξιοποιούσε ανάλογα. Εκτός από την ανατροφή των τέκνων, η γυναίκα έπρεπε να ασχολείται, όπως είπαμε, με το νοικοκυριό, την καθαριότητα, την ετοιμασία των γευμάτων, τον ρουχισμό για την οικογένεια και τα αντικείμενα για την προίκα των θυγατέρων της ή να εποπτεύει τις εργασίες των οικιακών δούλων. Μέσα στον οίκο η γυναίκα διατηρούσε σημαντική αυτονομία, καθώς φρόντιζε για τις καθημερινές και μακροπρόθεσμες ανάγκες, ρύθμιζε τις προμήθειες και μπορούσε να αναπτύξει έως ένα βαθμό τα προσόντα της.

2. Η γυναίκα στη λογοτεχνία και στην θεατρική σκηνή

Η παρουσία της γυναίκας στα ομηρικά έπη και γενικότερα στην μυκηναϊκή εποχή, φαίνεται να είναι αναβαθμισμένη κοινωνικά. Για παράδειγμα, ο ρόλος της Αρήτης,

496. H. Jeanmaire, *Διόνυσος. Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφρ. Α. Μερτάνη-Λίτσα, εκδ. Κλειώ, Πάτρα, 1985, σσ. 69-82.

¹¹ *ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθὺς ἠρρηφόρουν· /εἴτ' ἄλετρις ἦ δεκέτις οὖσα τάρχηγέτι· /καὶ χέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίσις· /κάνηφόρουν ποτ' οὖσα παῖς καλὴ ἄχουσ' /ισχάδων ὄρμαθόν· /ἄρα προῦφείλω τι χρῆστον τῇ πόλει παραινέσαι; /εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι, Λυσιστράτη, στ. 641-649*

¹² Βλ. και H. W. Parke, *Οι εορτές στην αρχαία Αθήνα*, μτφρ. Χαράλαμπος Όρφανος, εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος - Δαίδαλος, Αθήνα 2000, σσ. 269-270.

της Ανδρομάχης, καθώς και άλλων γυναικείων μορφών επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι στην αριστοκρατική κοινωνία οι γυναίκες είναι πιο ισχυρές, καθώς ελέγχουν το μεγαλύτερο μέρος της οικιακής ζωής και ο θεσμός της οίκου είναι απαραίτητος για την ομαλή λειτουργία της αριστοκρατικής εξουσίας. Η άνοδος της δημοκρατίας στην Αθήνα περιόρισε, χωρίς να την εκμηδενίζει, την όποια γυναικεία επιρροή στην πολιτική δραστηριότητα, από τη στιγμή που η μετάβαση από τη μια μορφή εξουσίας στην άλλη, προκάλεσε σημαντικές μεταβολές στην καθημερινή ζωή.

Η αρχαία ελληνική λογοτεχνία έχει διατηρήσει πολλές ωραίες γυναικείες μορφές, όπως η Ανδρομάχη, η Εκάβη, η Πηνελόπη, η Αρήτη, η Σαπφώ και πολλές άλλες που περιγράφονται με τα ωραιότερα χρώματα. Επίσης, οι δραματικοί ποιητές, τόσο οι κωμωδοί όσο και οι τραγωδοί, παρουσιάζουν πολύ συχνά στην θεατρική σκηνή γυναίκες και προβάλλουν αρκετά την γυναικεία υπόθεση, τα προβλήματα που αφορούν αυτό το έτερον ήμισυ του πληθυσμού της Αθήνας, στη σκηνή. Στην τραγωδία, για παράδειγμα, παρουσιάζονται εντυπωσιακές αιρετικές γυναικείες μορφές, όπως η Αγαύη, η Μήδεια, η Φαίδρα, η Δηιάνειρα, η Νιόβη, η Κασσάνδρα, η Κλυταιμνήστρα κ.ά..

Ο Αισχύλος ανέδειξε τη γυναικεία προσωπικότητα και το θέμα του γάμου με τις *Ικέτιδες* (463 π.Χ.). Στο έργο αυτό οι ικέτιδες Δαναΐδες εισβάλουν στην κοινοβωμία του Άργους και αφού προσεύχονται στον Δία, εξηγούν ότι εξορίστηκαν από τη χώρα τους για να αποφύγουν τον γάμο με τα εξαδέρφια τους, πράξη ασεβή και ανόσια. Απειλούν πως, αν δεν τους παραχωρηθεί άσυλο, θα αυτοκτονήσουν μπροστά στους βωμούς. Δεν δέχονται τον γάμο υπό το καθεστώς βίας.¹³ Στους *Έπτὰ ἐπὶ Θήβας* (467 π.Χ.) ο ποιητής παρουσιάζει τις γυναίκες του Χορού ως πανικόβλητες και αδύναμες, αναμαλλιασμένες υπάρξεις, που προκαλούν πανικό στους πολίτες της Θήβας. Για τον λόγο αυτόν θα τις επιπλήξει με ψυχραιμία ο Ετεοκλής.¹⁴

¹³ Στις *Ικέτιδες* δεν υπάρχει κεντρικό πρόσωπο πρωταγωνιστή· τον πρωτεύοντα λόγο έχει ο Χορός. Η τραγωδία αυτή εστιάζει το ενδιαφέρον στη σχέση του άντρα και της γυναίκας και στη θέση του γάμου στην αθηναϊκή κοινωνία.

¹⁴ Το έργο αρχίζει με τη ρήση του Ετεοκλή, ταμένου υπερασπιστή της Θήβας. Ακολουθεί η ρήση του Αγγελιοφόρου που αναφέρει ότι οι εχθροί των Θηβών πολιορκούν την πόλη, με επικεφαλής τον Πολυνείκη που οδηγεί τους Αργείους. Σε λίγο μπαίνουν στη σκηνή αναμαλλιασμένες και φοβισμένες οι γυναίκες της Θήβας, που αποτελούν τον Χορό. Εισέρχεται ο Ετεοκλής και με ψυχραιμία επιπλήττει τις πανικόβλητες γυναίκες. Η υπεράσπιση της

Η Δηάνειρα του Σοφοκλή, στις *Τραχίνιες*, αποδέχεται τη μοίρα της με την καρτερική υποταγή της δυστυχησμένης συζύγου, που περιμένει την επιστροφή του Ηρακλή,¹⁵ ενώ η Αντιγόνη επιδεικνύει ασυνήθιστο θάρρος, εξαιρετική τόλμη και γενναιότητα, αρετές που σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη ήταν ανδρογενείς. Η Αντιγόνη επαναστατεί και με την επανάσταση της μπαίνει σε έναν χώρο που ανήκε αποκλειστικά στους άνδρες, εκείνον της πολιτικής. Η γυναικεία φύση της, επιχείρημα που επικαλείται η αδερφή της Ισμήνη, δεν την εμποδίζει να εκδηλώσει τη γενναιότητα και το θάρρος της.

Η υπερήφανη στάση της Αντιγόνης και η αγέρωχη ομολογία της πράξης της υπαγορεύονται από ένα συγκεκριμένο ιδεώδες συμπεριφοράς. Για την τιμή του νεκρού, αλλά και της ίδιας, η ηρωίδα δέχεται να θυσιάσει ακόμη και την ίδια τη ζωή της. Θαυμάζουμε την Αντιγόνη που μόνη της, εγκαταλελειμμένη απ' όλους, ακόμη και από την ίδια την αδελφή της Ισμήνη, αντιμετωπίζει περιφρονητικά τον Κρέοντα. Τη θαυμάζουμε για το θάρρος και τη μεγαλοπρέπειά της. Πρόκειται για μοναδική προσωπικότητα. Ακολουθεί σταθερά τον δρόμο που διάλεξε για την πραγμάτωση του ιδανικού της και δέχεται το θάνατο με περιφρόνηση. Ωστόσο, παρ' όλη την ακλόνητη θέλησή της, παραμένει ανθρώπινη· η ίδια μοιρολογεί τον επικείμενο θάνατό (στ. 876-882, μτφρ. Ι. Γρυπάρη): *Αθρήνητη, άφιλη, χωρίς τραγούδια της χαράς μου, σέρνομαι η άμοιρη σ' αυτό τον αναπόφευγο τον δρόμο. Κι' αυτό του ήλιου το μάτι το ιερό να βλέπω δε μου συχωριέται πια κι ουδέ κανείς από δικούς τη μοίρα μου δεν κλαίει, δεν στενάζει.*

Η Αντιγόνη του Σοφοκλή δεν είναι υπεράνθρωπη ηρωίδα, αλλά η συνηθισμένη γυναίκα, καθημερινή, που με μεγάλο θάρρος ακολουθεί τον δρόμο που χάραξε η ίδια. Κλαίει για τη χαμένη ζωή της, ακριβώς γιατί αγαπά πολύ τη ζωή, αυτή που, όπως ειπώθηκε, πρόφερε την πρώτη φράση της ευρωπαϊκής ανθρωπιάς (στ. 523): *Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν* [*Δεν γεννήθηκα να μοιράζομαι το μίσος αλλά*

πόλης είναι έργο των αντρών και «η πειθαρχία είναι μητέρα της σωτηρίας και της νίκης» (στ. 224-225). Βλ. Alan H. Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, επιμέλεια και πρόλογος Α. Μαρκαντωνάτος, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2017.

¹⁵ Η ανθρώπινη αδυναμία ζωγραφίζεται με τον πιο τραγικό τρόπο στην τραγωδία *Τραχίνιαι*. Η Δηάνειρα προσπαθεί να ξαναζωντανέψει με ένα μαγικό φίλτρο την παλιά αγάπη του άντρα της. Όταν πια του έχει στείλει τον χιτώνα που πότισε με το ερωτικό φίλτρο, τότε μόνον ανακαλύπτει πως πρόκειται για θανατηφόρο δηλητήριο.

την αγάπη].¹⁶ Η Αντιγόνη ήταν καταδικασμένη να διαλέξει ανάμεσα στο θετό και το άγραφο θείο δίκαιο. Και το έκανε, υπερβαίνοντας τα όρια της ύπαρξής της, για να επιβληθεί ως τραγική ηρωίδα με πανανθρώπινη διάσταση.

3. Ευριπίδης, ο νεωτερικός ποιητής

Ο Ευριπίδης (480-406 π.Χ.) γεννήθηκε δεκαέξι χρόνια μετά τον Σοφοκλή και πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο το 445 π.Χ., τη χρονιά που πέθανε ο Αισχύλος. Μολονότι λίγα χρόνια χωρίζουν τον Ευριπίδη από τον Σοφοκλή, εντούτοις ανήκει σε διαφορετική γενιά. Οι ραγδαίες εξελίξεις που άρχισαν στα μισά του 5ου αιώνα π.Χ., η ηθική κρίση, η φθορά των αξιών, οι πολιτικές δυσκολίες, που συνδέονται με τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, η διδασκαλία των σοφιστών έκαναν τον Ευριπίδη ανήσυχη πνευματική προσωπικότητα, έναν πραγματικό επαναστάτη.

Ο Αριστοφάνης μας βοηθά να κατανοήσουμε τη νεωτερικότητα, που καθιστούσε αντισυμβατικά τα έργα του Ευριπίδη. Σε ένα σημαντικό χωρίο των Βατράχων ο κωμικός ποιητής παρουσιάζει τον Ευριπίδη να προβάλλει το επιχείρημα στον αγώνα που διεξάγει με τον Αισχύλο ότι έκανε την τραγωδία «δημοκρατική», ακριβώς επειδή έδωσε φωνή και επέτρεψε σε όλους να μιλούν ελεύθερα: γυναίκες, δούλους κ.ά. (στ. 949-952):

ΕΥ. ἔπειτ' ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπῶν οὐδὲν παρήκ' ἂν ἀργόν,/ ἀλλ' ἔλεγεν ἢ γυνή τέ μοι χῶ δοῦλος οὐδὲν ἦττον,/ τοῦ δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἄν.

ΑΙ. εἶτα δῆτα οὐκ ἀποθανεῖν σε ταῦτ' ἐχρήν τολμῶντα;

ΕΥ. μὰ τὸν Ἀπόλλω· δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων.

¹⁶ Η Αντιγόνη αγωνίστηκε με σθένος ενάντια στην παντοδυναμία της κρατικής εξουσίας και πέθανε για χάρη των αιώνιων και απαρασάλευτων νόμων των θεών. Βλ. Jacqueline de Romilly, *Ο νόμος στην ελληνική σκέψη: από τις απαρχές στον Αριστοτέλη*, μτφρ. Μπ. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, εκδ. Το άστυ, Αθήνα 1995, σσ. 39-43. Βλ., επίσης, R.P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, μτφρ. Ν.Κ. Πετρόπουλος & Χ.Π. Φαράκλας, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σσ. 171-213.

[ΕΥΡ. Έπειτα εγώ δεν άφηνα, και από τους πρώτους στίχους, τίποτε αργό· μιλούσανε και ο δούλος και η γυναίκα, το αφεντικό και η κοπελιά και η γριά.

ΑΙΣ. Τολμούσες τέτοια να κάνεις, και δεν σου □πρεπε να σε σκοτώσουν;

ΕΥΡ. Όχι μα τον Απόλλωνα· φερνόμουν δημοκρατικά].

Ο Ευριπίδης γνώριζε τους σοφιστές της εποχής και παρακολούθησε τις διαλέξεις του Πρωταγόρα, του Πρόδικου και του Αναξαγόρα. Το γεγονός όμως ότι επηρεάστηκε από τη σοφιστική διδασκαλία δεν μας επιτρέπει να τον θεωρήσουμε ως απλό προπαγανδιστή των ιδεών τους. Ο Ευριπίδης διατήρησε την πνευματική και καλλιτεχνική ανεξαρτησία του. Μπορούμε μάλιστα να ισχυριστούμε πως οι ιδέες των σοφιστών έγιναν ευρύτερα κατανοητές, χάρη στην προβολή που τους έγινε με το θέατρο του Ευριπίδη.

Οι θυελλώδεις εξελίξεις που τάραξαν την Αθηναϊκή Συμμαχία και ο πόλεμος που κατέλυσε τη δημοκρατία, προκάλεσαν πολλά δεινά και νέα κοινωνικά προβλήματα. Ο μακροχρόνιος πόλεμος έφερε στην επιφάνεια όλες τις ενυπάρχουσες αδυναμίες του κοινωνικού συστήματος. Επιτάχυνε τον ρυθμό της κατάρρευσης των πνευματικών και ηθικών αρχών και συνετέλεσε στη διάβρωση της ηθικής και τη φθορά όλων των αξιών. Αποτέλεσμα αυτής της φθοράς υπήρξε η παρακμή της Αθηναϊκής Δημοκρατίας. Παράλληλα με αυτή την εσωτερική διάβρωση του χαρακτήρα των ατόμων, παρατηρούμε μια ευρύτερη κοινωνική φθορά και κατάρρευση. Η κρίση αυτή των αξιών βρίσκει την αντανάκλασή της στο θέατρο του Ευριπίδη. Οι προβληματισμοί και οι ιδέες του Ευριπίδη αντικαθρεφτίζονται στο έργο του από τη θέση που παίρνει απέναντι στην ειρήνη, την πατρίδα, την ομόνοια. Με τις *Ίκέτιδες* και τις *Τρωάδες*, ο ποιητής πλέκει το εγκώμιο της ειρήνης, ενώ στην *Ίφιγένεια έν Αύλιδι* η ηρωίδα δέχεται να θυσιαστεί για την πατρίδα της. Ουδέποτε ο Ευριπίδης έπαψε να καλεί τους Πανέλληνες να συνενωθούν.¹⁷

Στην προσπάθειά του να βρει την αλήθεια προσπάθησε να εξανθρωπίσει τους μύθους. Το έργο αυτό αποτελούσε πραγματική επανάσταση. Το θέατρό του χαρακτηρίζεται ακόμη από έντονο ρεαλισμό, τη ρητορική γλώσσα και το φιλοσοφικό ύφος. Θέτει επανειλημμένα το πρόβλημα της αυθαιρεσίας των θεών απέναντι στους ανθρώ-

¹⁷ Για την εργασία μας χρησιμοποιούμε την έκδοση του J. Diggle, *Euripides Fabulae*, τόμ. I-II, Oxford University Press, Oxford 1981-1984.

πους και της αστάθειας της ανθρώπινης μοίρας. Ασκή κριτική στους θεούς, ωστόσο τους παρουσιάζει ως παντοδύναμες οντότητες. Οι θεοί του Ολύμπου όχι μόνο δεν είναι καλύτεροι από τους ανθρώπους, αλλά παρουσιάζονται γεμάτοι εκδικητική μανία, μνησικάκοι και συμφεροντολόγοι. Τιμωρούν τους ανθρώπους, παρορμώμενοι από προσωπικά κίνητρα. Έτσι, άδικα υποφέρουν ο Ίων, ο Ιππόλυτος, η Ανδρομάχη, η Ιφιγένεια, και τόσα άλλα πρόσωπα στην ευριπίδεια τραγωδία.¹⁸

Στον *Ίωνα*, όπως και σε άλλες τραγωδίες, η κριτική εναντίον της παραδοσιακής θρησκείας είναι έντονη, αλλά ο Ευριπίδης δεν γράφει για να χτυπήσει τους Ολύμπιους θεούς. Ο ποιητής ασκεί την κριτική του εναντίον του Απόλλωνα, ενδιαφέρεται όμως κυρίως για τον άνθρωπο που αγωνίζεται μέσα στη δίνη της μοίρας του και ελπίζει ακόμη, όπως ακριβώς η Κρέουσα. Πίσω από την κριτική των θεών, διακρίνουμε την αγωνία του Ευριπίδη να αναζητά μια αποκαθαρμένη μορφή θεού. Το άδικο δεν μπορεί να υπερισχύσει από το δίκαιο, υποστηρίζει η Ηλέκτρα, *ειδάλλως δεν πρέπει στους θεούς πια να πιστεύεις* (στ. 583). Η Ιφιγένεια παραπονιέται στη χώρα των Ταύρων και στοχάζεται για την Άρτεμη: πώς είναι δυνατόν σ' ένα θνητό που με τα χέρια του έχει αγγίξει αίμα, σε μια λεχώνα ή σ' ένα νεκρό να απαγορεύουν την προσέγγιση στο βωμό της, ενώ εκεί πάνω επιτρέπει να θυσιάζουν ανθρώπους. Είναι αδύνατο, αναλογίζεται η Ιφιγένεια, η Λητώ να γέννησε ένα τόσο ανόητο πλάσμα. Ούτε όσα διηγούνται για τα ταντάλεια δείπνα, ότι δήθεν οι θεοί γευτήκανε σάρκες ανθρώπων, είναι αλήθεια. Δεν τα πιστεύω όλα αυτά. Οι ντόπιοι κάτοικοι είναι αιμοβόροι και ρίχνουν στους θεούς τα άγρια ένστικτά τους. Διότι κανένας θεός δεν είναι κακός.¹⁹

Ο Ευριπίδης είναι πρώτιστα ποιητής, αλλά συγχρόνως και στοχαστής. Είναι ορθολογιστής, και συνάμα παράλογος. Προσπαθεί να καταλάβει τον κόσμο των θεών και την ψυχή του ανθρώπου με τη λογική, αλλά γνωρίζει καλά πως ο άνθρωπος είναι εκτεθειμένος σε αστάθμητες δυνάμεις.²⁰ Γι' αυτό οι ήρωές του είναι συχνά ανεπαρκείς, ασταθείς και έχουν μεταπτώσεις: μέσα τους υπάρχει αυτή η σύγκρουση του λο-

¹⁸ Jacqueline de Romilly, *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σσ. 29-90.

¹⁹ [...] οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν, *Ίφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις*, στ. 391.

²⁰ Βλ. Α. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τόμ. Β', εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα 1989, σσ. 402-418.

γικού και του παραλόγου. Αυτή η σύγκρουση και αυτή η ανησυχία για τις μυστικιστικές δοξασίες φαίνονται περισσότερο στην τελευταία τραγωδία του, που έχει πρωταγωνιστή ένα θεό, τον Διόνυσο. Ο θεός του θεάτρου εμφανίζεται με ανθρώπινη μορφή να προπαγανδίζει τη δική του λατρεία. Ο βασιλιάς της Θήβας Πενθέας, μόλις μαθαίνει πως αυτός ο ξένος ξεμυαλίζει τις γυναίκες, απειλεί να τον σκοτώσει και τον εμπαιξεί. Στο τέλος όμως ο θεός καθορίζει τη σκέψη του Πενθέα και τον στέλνει να κατασκοπεύσει τις Μαινάδες, όπου θα βρει φριχτό θάνατο από την ίδια τη μητέρα του, την Αγαύη. Θα μιλήσουμε εκτενώς γι' αυτήν σε επόμενο κεφάλαιο.

Με βαθύ σκεπτικισμό ο Ευριπίδης ασκεί κριτική κατά των θεών και ολόκληρης της ελληνικής μυθολογίας, αλλά καταλήγει στο παράδοξο: μόλις ο άνθρωπος διεκδικήσει πεισματικά την ελευθερία του, τότε ανακαλύπτει την πανίσχυρη δύναμη της Τύχης. Ο ίδιος ο άνθρωπος παραμένει ανελεύθερος. Δυστυχώς, λέει η Εκάβη στον Αγαμέμνονα, δεν υπάρχει θνητός που να είναι ελεύθερος. Η δύναμη που κυβερνά τον κόσμο είναι η Τύχη. Τα ερωτηματικά που θέτει ο Ευριπίδης σχετικά με την αβεβαιότητα της μοίρας αγγίζουν το ηθικό επίπεδο. Τίθεται το ερώτημα αν η αρετή μπορεί να διδαχθεί, αν η αγωγή είναι πιο σημαντική από την κληρονομικότητα. Ο ποιητής όμως δεν έχει σκοπό να διδάξει τους ακροατές: απλώς εκφράζει τη δική του φιλοσοφία, τις δικές του αμφιβολίες για τον άνθρωπο. Έχει πάντα ευρύ πνεύμα, αλλά είναι απαισιόδοξος.

Στο θέατρο του Ευριπίδη έχουμε την εντύπωση ότι ο άνθρωπος κλυδωνίζεται ανάμεσα στα γεγονότα, χωρίς να πιστεύει πραγματικά στους θεούς και χωρίς να είναι κύριος της τύχης του. Οι θεοί του Ευριπίδη εμπνέουν τρόμο, όχι πραγματικό σεβασμό· είναι εκδικητικοί, μνησικάκοι, γεμάτοι πάθη. Οδηγούν τον άνθρωπο στην παραφορά και η τιμωρία τους μοιάζει με κατατρεγμό.²¹

Με την τραγωδία του *Βάκχαι* ο Ευριπίδης δεν επιστρέφει βέβαια στην πίστη της παραδοσιακής θρησκείας, αλλά προβληματίζεται σχετικά με τον μυστικισμό και τις διάφορες διονυσιακές-εκστασιακές λατρείες που πιθανόν να συνάντησε στη Μακεδονία, την εποχή που έγραφε τούτη την τραγωδία. «Στο τέλος της δημιουργικής πορείας του ο Ευριπίδης παρουσίασε το τραγικό με μια τόσο απαρέγκλιτη συνέπεια, όσο ποτέ άλλοτε στην ποίησή του. Ο Ευριπίδης δεν είναι ούτε Πενθέας ούτε διονυσιακός μύστης. Δεν είναι τίποτε από τα δύο και όμως είναι ταυτόχρονα και τα δύο στη μοναδική αμεσότητα με την οποία δραματοποίησε την ασυμβίβαστη αντίθεση δύο

²¹ Πρβλ. J. de Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό.π., σσ. 126-133.

κόσμων, όπως θα έλεγε ο Goethe [...]. Η μοναδική ένταση που δίνει ο Ευριπίδης στην απεικόνιση αυτής της αντιφατικότητας –που είναι, σε τελευταία ανάλυση, η αντίθεση της φύσης και της ζωής– δεν θα έπρεπε να μας οδηγήσει στη λαθεμένη σκέψη ότι ο ποιητής ταυτίζεται με το διονυσιακό στοιχείο. Όλα αυτά κατόρθωσε να τα μορφοποιήσει μέσα του, επειδή είχε συνείδηση αυτής της σύγκρουσης των δύο κόσμων, που φτάνει βαθιά μέσα στη ζωή του κάθε ανθρώπου, αρκεί να μη διάγει μιαν αδιάφορη ζωή. Στόχος του ποιητή ήταν η παρουσίαση αυτής της αιώνιας σύγκρουσης μέσα στον άνθρωπο».²²

Κατηγόρησαν συχνά τον Ευριπίδη ως μισογύνη, διότι παρουσίασε στη σκηνή ποικίλα ελαττώματα της γυναίκας. Η εντύπωση που δημιούργησαν οι γυναικείοι ρόλοι του ποιητή θα πρέπει να ήταν έντονη και ευρεία, αν κρίνουμε από τις *Θεσμοφοριάζουσες* και τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη. Πέρα όμως από όσα καταλογίζει στον Ευριπίδη ο κωμικός ποιητής, αν εξετάσουμε τις ίδιες τις τραγωδίες, θα διαπιστώσουμε πως υπάρχει συμπάθεια για τις γυναίκες και όχι μίσος. Άλλωστε, το γεγονός και μόνον ότι υπάρχουν τόσοι σημαντικοί γυναικείοι ρόλοι στα ευριπίδεια δράματα δείχνει πως ο ποιητής θέλησε να προβάλει την υπόθεση της γυναίκας και ότι τη θεωρούσε και την αντιμετώπιζε ως ισότιμο με τον άντρα μέλος της κοινωνίας. Το ευριπίδειο θέατρο μας παρουσίασε μερικές εξαιρετες γυναικείες μορφές, όπως η Ιφιγένεια, η Πολυξένη, η Άλκηστη κ.ά.²³ Η Μήδεια, εγκαταλελειμμένη από τον Ιάσωνα, δύστυχη και γεμάτη πόνο παραπονιέται για τη θέση της γυναίκας. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει την αξιοθρήνητη θέση της γυναίκας με τρόπο που μοιάζει να διεκδικεί τα γυναικεία δικαιώματα: *από όλα πάλι τα πλάσματα που έχουν πνοή και λογικό οι γυναίκες είμαστε το πιο αξιολύπητο...* (στ. 230 κ. εξ.).

Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν έντονα το θέατρο του Ευριπίδη είναι ο πόνος και το πάθος που εκφράζουν οι ήρωές του. Η Μήδεια αισθάνεται προδομένη από τον σύζυγό της και θέλει να εκδικηθεί. Το πάθος της ζήλιας είναι τέτοιο, που σχεδιάζει να σκοτώσει τα παιδιά που απέκτησε με τον Ιάσωνα, για να τον κάνει να υποφέρει ακόμη περισσότερο. Ωστόσο, ταλαντεύεται μόλις τα αντικρίζει και η μητρική αγάπη ξυπνάει μέσα της, αλλά από τη φοβερή εσωτερική πάλη που γίνεται στην ψυχή της υπερισχύει η προδομένη σύζυγος και σκοτώνει τους δυο γιους της. Η Μήδεια δεν αρκέστηκε

²² A. Lesky, *ό.π.*, σσ. 381-382.

²³ Για τη θέση της γυναίκας στην αρχαία ελληνική κοινωνία και στην τραγωδία, βλ. Spyros D. Syropoulos, *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, Oxford 2003.

στην εκδίκηση που ήδη πήρε σκοτώνοντας την αντίζηλό της Γλαύκη, την κόρη του βασιλιά Κρέοντα, την οποία ήθελε να παντρευτεί ο Ιάσων. Η δύναμη του πάθους που την κυριεύει, σαρώνει και σβήνει κάθε άλλο συναίσθημα. Ο πόνος και το πάθος καταλύουν κάθε ηθικό φραγμό, κάθε λογική. Άλλωστε, η ίδια η Μήδεια το παραδέχεται με σαφήνεια (στ. 1021-1022).²⁴ Το ίδιο πάθος κυριεύει και τις άλλες ηρωίδες του Ευριπίδη, τη Φαίδρα, την Ερμιόνη, την Ελένη, την Ανδρομάχη.

Βαθύς γνώστης της ανθρώπινης ψυχολογίας, ο Ευριπίδης υπήρξε ρεαλιστής τραγικός ποιητής και συγχρόνως ρομαντικός. Παραποίησε τους μύθους που χρησιμοποίησε, αμφισβήτησε την ύπαρξη των θεών, αλλά έπλεξε τους πιο εξαιρετικούς λυρικούς ύμνους για τους θεούς. Ο ευριπίδειος άνθρωπος είναι περισσότερο τραγικός και μόνος σε σύγκριση με τους ήρωες του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Ο τραγικός ήρωας του Ευριπίδη δεν ανταγωνίζεται τόσο τους θεούς, αλλά κυρίως είναι θύμα του πάθους. Το τραγικό στοιχείο στην αρχαία ελληνική τραγωδία είναι στενά συνδεδεμένο με την *Είμαρμένη* και τους θεούς, την *Τύχη* και τους *Δαίμονες*.

Στον Ευριπίδη η έννοια της ειμαρμένης δεν είναι κεντρική. Οι ήρωες του Ευριπίδη είναι έρμαια των παθών τους· είναι γεμάτοι πάθη, αλλά πολύ ανθρώπινοι. Η Μήδεια αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπως και η Φαίδρα και η Εκάβη. Ακόμη και αυτές οι ηρωίδες του Ευριπίδη διατηρούν ένα μεγαλείο και έναν ηρωισμό που γεννούν τη συμπάθειά μας.

²⁴ Η αθωότητα και η αγνότητα των παιδιών ταράσσουν τη Μήδεια. Προσπαθεί να πείσει τον εαυτό της να αλλάξει απόφαση και να τα λυπηθεί· η μανία του πάθους όμως θα υπερισχύσει από τα μητρικά συναισθήματα. Στην ψυχή της το μίσος αγγίζει την αγάπη. Η προδομένη σύζυγος (στ. 160, 492) είναι γεμάτη σκληρότητα, αλλά η πονεμένη μητέρα είναι τρυφερή. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως η μορφή της Μήδειας βρίσκει την ενότητα μέσα στην αντιφατικότητά της. Βλ. Α. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, ό.π., σ. 69.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η Μήδεια του Ευριπίδη

Η *Μήδεια* διδάχθηκε το 431 π.Χ. στα *έν ἄστει Διονύσια*, μαζί με τις χαμένες σήμερα τραγωδίες *Φιλοκλήτης*, *Δίκτυς* και το σατυρικό δράμα *Θερισταί*.²⁵ Κατέλαβε μόλις την τρίτη θέση.²⁶

Το έτος 431 π.Χ. ήταν για την Αθήνα ιδιαίτερα σημαδιακό, αφού τη χρονιά εκείνη κατέρρευσαν οι Τριακονταετείς Σπονδές και ξέσπασε ο φοβερός Πελοποννησιακός Πόλεμος, που θα οδηγούσε τρεις δεκαετίες αργότερα, το 404 π.Χ., στην ταπεινωτική ήττα της Αθήνας. Η χρονιά που διδάχθηκε η *Μήδεια* ήταν κομβικής σημασίας αφού από εκείνη τη χρονιά η Αθήνα άρχισε να παρακμάζει. Η ίδια πόλη που, πενήντα χρόνια πριν, είχε νικήσει και είχε διώξει τους Πέρσες από την Ελλάδα και, πάνω που είχε φτάσει στο απόγειο της δόξας της, χωρίς καν να προλάβει να δρέψει τους καρπούς της επιτυχίας της, άρχισε να παρακμάζει. Ακριβώς πάνω σε αυτή την καμπή, λίγο πριν ξεσπάσει ο Πελοποννησιακός Πόλεμος, ανέβηκε η *Μήδεια*. Η «ημέρα με την οποία θα ξεκινούσε η μεγάλη δυστυχία για την Ελλάδα είχε ήδη ανατείλει».²⁷ Η τραγωδία αυτή ανέβηκε, κυριολεκτικά, την ύστατη στιγμή της αθηναϊκής ευημερίας. Η διαδρομή της πτώσης της διαγράφεται καθαρά στην ποιητική παραγωγή του Ευριπίδη, του τραγικού ποιητή, που έζησε περισσότερο από όλους την αθηναϊκή παρακμή.

Σ' αυτό το κλίμα αναβρασμού, ο Ευριπίδης προσπαθεί να άρει το βαρύ αυτό έγκλημα από τις πλάτες των Κορινθίων μπροστά στα μάτια ενός αθηναϊκού κοινού,

²⁵D. Stuttard (ed.), *Looking at Medea: Essays and a translation of Euripides' tragedy*, London and New York 2014, σ. 3· Franco Montanari, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σ. Κουτράκης – Δ. Κουκουζίκα – Κ. Σιββά, επιμ. Δ. Ιακώβ – Α. Ρεγκάκος, Θεσσαλονίκη 2008 (ανατύπωση 2010), σ. 422.

²⁶ Το πρώτο βραβείο κέρδισε ο γιος του Αισχύλου Ευφορίων και το β' βραβείο ο Σοφοκλής.

²⁷ D.L. Page, *Ευριπίδη Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 16.

που σίγουρα δεν θα επιδοκίμασε μία τέτοια ιδέα, που στερείται πατριωτικών αισθημάτων.

1. Η Μήδεια του Ευριπίδη: από τον μύθο στη θεατρική σκηνή

Από τα έργα στα οποία ο Ευριπίδης ανέπτυξε τους προβληματισμούς του σχετικά με τη γυναίκα (*Τρωάδες*, *Ίππόλυτος*, *Άνδρομάχη*, *Έκάβη*) ξεχωρίζει η μορφή της Μήδειας γιατί αποτελεί ίσως το καλύτερο και σημαντικότερο παράδειγμα. Η Μήδεια συνδυάζει την ισχυρογνωμοσύνη, το πείσμα και την *αὐθάδεια* του Αίαντα με τη δολιότητα του Οδυσσέα.²⁸

Είναι γνωστό ότι η τραγωδία αντλούσε τα θέματά της από τη μυθική παράδοση. Οι τραγικοί ποιητές έγραφαν με την πεποίθηση ότι το κοινό γνώριζε τις ιστορίες των ηρώων των έργων τους. Πολλοί λοιπόν ανακαλούσαν στοιχεία από το γνωστικό αυτό υπόβαθρο.²⁹ Υπάρχουν αναφορές στον μύθο της Μήδειας σε πολλές ιστορίες, χωρίς όμως να υπάρχει ένα ευρύτερο κειμενικό πλαίσιο στο οποίο να βρίσκονται σε κάποια λογική σειρά ή αλληλουχία όλα αυτά τα περιστατικά. Ήταν ήδη γνωστός ένας παλαιός λατρευτικός μύθος σύμφωνα με τον οποίο η Μήδεια είχε σκοτώσει χωρίς να το θέλει τα παιδιά της, προσπαθώντας να τα κάνει αθάνατα στον κορινθιακό ναό της Ήρας Ακραιάς. Στο έργο του Ευριπίδη η Μήδεια υπόσχεται ταφή των παιδιών στο ίδιο ιερό και καθιέρωση μιας γιορτής επανακάμπτοντας, έτσι, σε ένα γνωστό λατρευτικό δεδομένο αφού πρώτα έχει παρουσιάσει με τον δικό του τρόπο, μέσα από μία νέα οπτική γωνία, το ανθρώπινο πρόβλημα.³⁰

²⁸ Θ. Στεφανόπουλος, *Ευριπίδης, Μήδεια*, εκδ. Σμίλη, Αθήνα 2012, σ. 10.

²⁹ J. D. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα 2006, σ. 76.

³⁰ Η Υπόθεση αποδίδει στον Δικαίαρχο και στον Αριστοτέλη την άποψη ότι ο Ευριπίδης επηρεάστηκε για τη δημιουργία της δικής του *Μήδειας* από τη *Μήδεια* του Νεόφωνα. Στην πορεία, όμως, αυτή η μαρτυρία παρερμηνεύτηκε στην είδηση ότι το έργο του Ευριπίδη είναι στην πραγματικότητα έργο του Νεόφωνα. Στα τρία αποσπάσματα που σώζονται, εμφανίζεται ως αιτία για την άφιξη του Αιγέα η επιθυμία του να ζητήσει εξήγηση από τη Μήδεια για το χρησμό που είχε πάρει, ενώ βρίσκουμε, επίσης, κάποια στοιχεία από τον μονόλογο της Μήδειας και, τέλος, σώζεται και μια προφητεία για το τέλος του Ιάσωνα (πρόκειται να απαγ-

Πριν από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, ο μύθος της είναι γνωστός από πολλές πηγές: αναφέρεται από τον Εύμηλο, στα *Κορινθιακά* (χαμένο ιστορικό έπος από τα μέσα 8ου αι. π.Χ.), τον Όμηρο, στην *Όδύσσεια*, λ 256 κ.ε., μ, 70· τον Πίνδαρο, *4ος Πυθιόνικος* και *13ος Όλυμπιόνικος* (τέλη 6ου αι. π.Χ. αρχές 5ου αι. π.Χ.)· τον Επίχαρμο, *Μήδεια* (Σικελική Κωμωδία, τέλη 6ου αι. π.Χ. - α' μισό 5ου αι.π.Χ.), καθώς και σε πολλές τραγωδίες του αργοναυτικού κύκλου.³¹ Σύμφωνα με τον μύθο, η Μήδεια ήταν κόρη του Αιήτη, βασιλιά της Κολχίδας, και της Ωκεανίδας Ιδυίας.³² Είναι επίσης εγγονή του Ήλιου και ανεψιά της Κίρκης.

Ο Ευριπίδης είναι ο πρώτος που παραδίδει πως τα παιδιά της Μήδειας θανατώθηκαν από την ίδια τους τη μάνα³³ αν και δεν γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα αν ήταν και ο πρώτος που συνέλαβε την ιδέα για τον φόνο των παιδιών ως μέσο εκδίκησης.

Σε κάποιες προηγούμενες παραδόσεις τα παιδιά της Μήδειας τα λιθοβολούσαν οι Κορίνθιοι σε πράξη αντεκδίκησης για τον θάνατο του Κρέοντα και της κόρης του.³⁴ Αυτή η πιθανή δραματική παρέμβαση/επιλογή του Ευριπίδη και η μετάθεση του φόνου των παιδιών της Μήδειας από τους Κορινθίους στην ίδια τη Μήδεια είναι ιδιαίτερα σημαντική, αφού μεταμορφώνει έτσι τον τυχαίο και απροσχεδιαστο φόνο των παιδιών σε σκόπιμο και συνειδητό.³⁵

χονιστεί), που ο Ευριπίδης την αποσιωπά. Βλ. A. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. Β', μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1989, σ. 53.

³¹ *Φινεύς, Άργώ, Λήμνιοι, Ύψιπύλη του Αισχύλου, Άθάμας, Φοίξος, Λήμνιοι, Φινεύς, Κολχίδες* κ.ά. του Σοφοκλή, *Ύψιπύλη, Φοίξος, Πελιάδες* κ.ά. του Ευριπίδη.

³² Μερικές φορές οι πηγές αναφέρουν ότι μητέρα της είναι η θεά Εκάτη, που προστατεύει όλες τις μάγισσες.

³³ Η παιδοκτονία είναι πράξη φόνου, ποινικά κολάσιμη στην κλασική Αθήνα, ωστόσο στον μύθο είναι συνήθης (Ουρανός, Κρόνος, Λάιος, Ακρίσιος, Πρόκνη, Αγαύη, Ινώ κ.ά.). Επίσης, συναντούμε αρκετές μορφές παιδοκτονίας σε σωζόμενες τραγωδίες: *Ήρακλῆς Μαινόμενος, Μήδεια, Βάκχαι* (παιδοκτονία), *Ίφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι, Τρωάδες, Ἐκάβη* (θυσία), *Ήρακλειῖται, Φοίνισσαι* (αυτοθυσία), *Ίων, Οἰδίπους τύραννος* (έκθεση βρέφους).

³⁴ A. K. Richards – L. Spira, *Myths of Mighty Women*, London 2015, σσ. 110-111

³⁵ Βλ. και Αριστοτέλης, *Περὶ ποιητικῆς*, 14, 1453b.

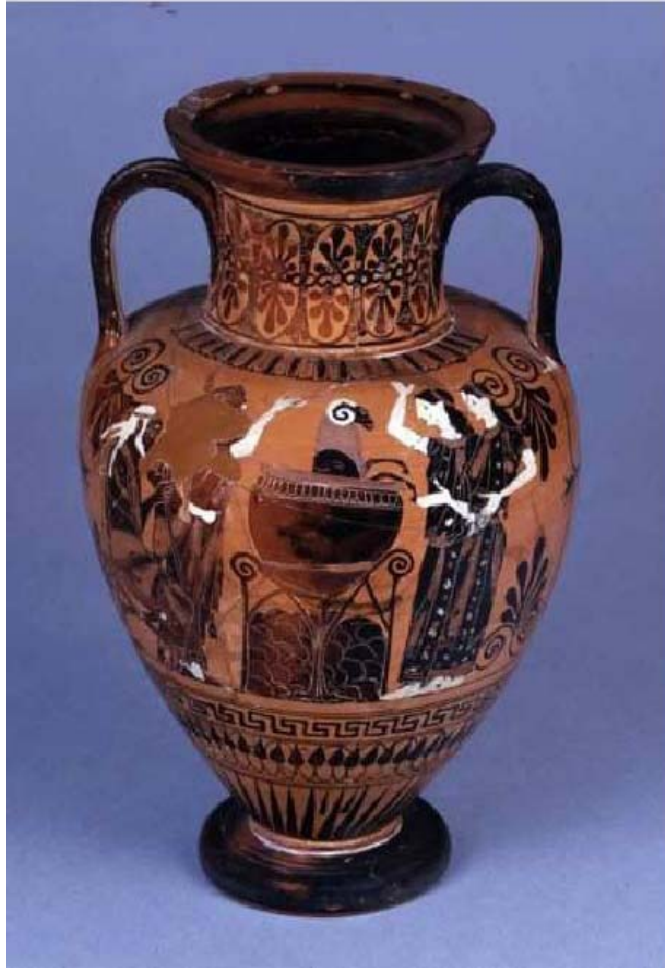
Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο σχετικός μύθος προϋπήρχε της τραγωδίας του Ευριπίδη σε διάφορες παραλλαγές. Η καινοτομία του Ευριπίδη συνίσταται στο ότι παρουσιάζει την ηρωίδα να διαπράττει παιδοκτονία, προκειμένου να εκδικηθεί την απιστία του Ιάσονα. Η απόφαση της Μήδειας δεν είναι προειλημμένη, αλλά λαμβάνεται στην πορεία της πλοκής και των γεγονότων και αφού η ίδια έχει εξασφαλίσει άσυλο από τον Αιγέα στην Αθήνα (στ. 745-763).

Στη *Μήδεια* ο Ευριπίδης διασκευάζει τον μύθο της συνδέοντας δύο μυθικές παραδόσεις. Ο πιο γνωστός σε μας μύθος είναι αυτός της αργοναυτικής εκστρατείας. Η Μήδεια της αργοναυτικής εκστρατείας, η πριγκίπισσα από την Κολχίδα βοηθάει και ακολουθεί τον Ιάσονα στην Ελλάδα. Για χάρη του σκοτώνει τον Πελία αλλά και τον ίδιο της τον αδελφό. Από την άλλη όμως υπάρχει και μια άλλη Μήδεια, η «κορίνθια Μήδεια». Πρόκειται για έναν παλιό τοπικό μύθο, σύμφωνα με τον οποίο η Μήδεια ήρθε από την Κολχίδα στην Κόρινθο για να κυβερνήσει. Εξαιτίας όμως της καταπιεστικής της εξουσίας, οι Κορίνθιοι εξεγέρθηκαν και σκότωσαν τα επτά παιδιά της, τα οποία είχαν ζητήσει άσυλο στον βωμό της Ήρας. Σε μία άλλη εκδοχή του ίδιου μύθου, η ίδια η Μήδεια πήγε τα παιδιά της στο ιερό της Ήρας όπου και εκεί πέθαναν από αστία, διότι η μητέρα τους παρενόησε ένα χρησμό.³⁶ Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Ευριπίδης γνώριζε τις μυθικές αυτές ιστορίες γύρω από το όνομα της Μήδειας και επέλεξε να συνθέσει τη δικιά του κρατώντας κάποια από τα γνωστά στοιχεία αλλά αλλάζοντας το βασικότερο: το κίνητρο του φόνου· μετέτρεψε το τυχαίο σε σκόπιμο. Αν και η σκέψη της εκούσιας δολοφονίας των παιδιών από τη μάνα τους είναι κάτι που σίγουρα εγείρει αμήχανα συναισθήματα στο κοινό, δεν ήταν κάτι το τελείως πρωτόγνωρο αφού, μυθολογικά τουλάχιστον, ήταν ήδη ευρέως διαδεδομένος ο μύθος του Τηρέα, της Πρόκνης και της Φιλομήλας.

Η επιλογή του Ευριπίδη για την παρουσίαση του συγκεκριμένου μύθου την συγκεκριμένη χρονική περίοδο με αυτή την συγκεκριμένη τροπή που του έδωσε τοποθετώντας τον στο συγκεκριμένο χώρο, την Κόρινθο, σίγουρα, δεν αποτελεί προϊόν της τύχης. Οι φιλοσοφικές παραδόσεις που ήθελαν τον Ευριπίδη να έχει δωροδοκηθεί με πέντε τάλαντα από τους Κορινθίους για να παρουσιάσει τον φόνο των παιδιών ως πράξη που εκτέλεσε η Μήδεια και όχι οι Κορίνθιοι, όπως ήθελε η παράδοση, ρίχνει φως στο πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο προβλήθηκε το δράμα. Δεν είναι καθόλου

³⁶ M. Hose, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μπ. Ταραντίλη, φιλολογική επιμέλεια. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα 2011, σσ. 80-81

τυχαίο ότι οι σχέσεις Αθήνας-Κορίνθου εκείνη την εποχή περνούσαν κρίση, με τους Κορίνθιους το 432 π.Χ. να ομολογούν ανοιχτά στο Σπαρτιατικό Συμβούλιο την έχθρα τους κατά των Αθηναίων.³⁷



Η Μήδεια κάνει επίδειξη της τεχνικής της αναζωγόνησης.
Εικονίζεται λέβητας στηριγμένος από έναν τρίποδα, στον οποίο βράζουν ένα κριάρι.
Βρετανικό Μουσείο (γύρω στα 510-500 π.Χ.)

2. Η αντισυμβατική Μήδεια και ο ηρωικός κώδικας τιμής

Πρόκειται για μια αντισυμβατική μορφή γυναίκας, μια διαφορετική ηρωίδα. Ο θεατής αισθάνεται ένα αιγυμιατικό αίσθημα συμπάθειας προς την ηρωίδα αυτή, που αποκάλυπτει τη δύναμη του πάθους που μπορεί να κρύβει η γυναικεία ψυχή όταν αδικείται και πληγώνεται. Φαίνεται ότι η καταστρεπτική πλευρά του έρωτα συνάρπαζε τον Ευ-

³⁷ D.L. Page, *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα 1990, σ. 36.

ριπίδη. Θα επανέλθει τρία χρόνια αργότερα, το 428 π.Χ., με τον *Ιππόλυτο*, όπου παρουσιάζει την παραφορά της Φαίδρας για τον έρωτα του νεαρού Ιππόλυτου, αλλά και σε άλλες τραγωδίες, όπως στην *Άνδρομάχη* (425 π.Χ.).³⁸

Λέχθηκε πως η Μήδεια είναι βάρβαρη γυναίκα, που συμπεριφέρεται ως Έλληνας άνδρας. Πράγματι, η Μήδεια του Ευριπίδη είναι μια οξυδερκής και περίεργη γυναίκα: μάγισσα, βαρβαρικής καταγωγής, σοφή και δυναμική, θύμα της ανδροκρατούμενης εξουσίας, αλλά και στυγερή φόνισσα.³⁹ Είναι συγχρόνως ευαίσθητη και τρυφερή μητέρα, αλλά και ένα ηφαίστειο άγριου και καταστροφικού θυμού. Η συμπεριφορά της Μήδειας δείχνει ότι πρόκειται για γυναίκα, η οποία είναι γεμάτη με αντιφάσεις τόσο στον χαρακτήρα όσο και στη συμπεριφορά της. Στο έργο του ο Ευριπίδης πραγματεύεται την απόρριψη και άρνηση της Μήδειας από τον Ιάσονα. Πρόκειται για τραγωδία «ερωτικού» πάθους, εγκατάλειψης, μίσους και εκδίκησης, αλλά δεν είναι άσχετη με την κοινωνική-πολιτική κατάσταση της εποχής.

Στον εκθετικό μονόλογο της Τροφού (στ. 1-48), ο οποίος έχει τριμερή άρθρωση, παρουσιάζεται το παρελθόν και το παρόν της δραματικής κατάστασης. Από τη μια η «νοσούσα» Μήδεια και από την άλλη ο «προδότης» Ιάσων (στ. 17). Τα προαισθήματα της Τροφού είναι ζοφερά (στ. 37-45). Στο διάλογο Τροφού-Παιδαγωγού υπό την παρουσία των δύο παιδιών (στ. 49-95) ανακοινώνεται η φήμη για την απόφαση εξορίας της Μήδειας και των παιδιών της (στ. 67-73). Εκφράζονται αρνητικές κρίσεις για τον Ιάσονα, από την Τροφό και τον Παιδαγωγό (στ. 84-88) και ανησυχία της Τροφού για τα παιδιά (στ. 89-95).

Με τον μονόλογο της Τροφού, οι θεατές πληροφορούνται ότι ο Ιάσων πρόδωσε τη Μήδεια, που τόσα έκανε γι' αυτόν, για την κόρη του Κρέοντα. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι οργισμένη (στ. 20-23):

³⁸ Για το θέμα του καταστροφικού έρωτα και της απιστίας, πρβλ. και τις σωζόμενες τραγωδίες *Άλκηστις*, *Ίων* του Ευριπίδη, καθώς τις *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή. Βλ. και P. E. Easterling – B. M. W. Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομής – Χρ. Γριμπά – Μ. Κονομή, Αθήνα 1994, σσ. 435-439.

³⁹ Είναι γνωστή η ρήση του φιλοσόφου Αντισθένη που λέει ότι *ἀρχὴ σοφίας ἡ τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις*, δηλαδή μαθαίνουμε, εάν αναλύουμε την προέλευση της κάθε λέξης. Η λέξη Μήδεια λοιπόν προέρχεται από το ρήμα *μέδομαι*: σκέπτομαι, προνοώ, μελετώ, επινοώ, μηχανεύομαι, άρχω, κυβερνώ, κυριαρχώ, βασιλεύω. Μήδεια λοιπόν είναι η βασίλισσα.

*Μήδεια δ' ἢ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾶ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.*

[Και η Μήδεια η δύσμοιρη, ατιμασμένη,
ωρύεται για τους ὄρκους, επικαλεῖται την ύψιστη πίστη
που αυτός εκύρωσε με το δεξί του χέρι
και καλεῖ τους θεοὺς να εἶναι μάρτυρες,
να δούνε πῶς την ανταμείβει ο Ἰάσοντας]⁴⁰

Επικαλεῖται τους αμοιβαίους ὄρκους, την πίστιν και την φιλία, ὄρους που ανακαλούν ιερά συμβόλαια και απαράβατες ηθικές αρχές. Φωνάζει διαμαρτυρόμενη για τους ὄρκους. Η περιγραφή του πάθους της Μήδειας αφήνει να διαφανεί ο θυμός της και ο καταστροφικός χαρακτήρας της.⁴¹

Η Τροφός αφού περιέγραψε τη στάση της Μήδειας απέναντι στην προδοσία του Ἰάσονα, παρουσιάζει στη συνέχεια την μορφή της μάνας που μισεί τα παιδιά της, δεν χαίρεται να τα βλέπει, επειδή της θυμίζουν αυτόν που την πρόδωσε (στ. 36: *στυγεί δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται*).

Μολονότι οι θεατές δεν μπορούν να φανταστούν ακόμη την εκδοχή της παιδοκτονίας, η εικόνα της οργισμένης Μήδειας με μάτι οργισμένου ταύρου (στ. 93), προκαλεί φόβο και αμηχανία και δεν επιτρέπει ταύτιση με τον πόνο της.

Από το εσωτερικό του παλατιού «ἔσωθεν» ακούγεται ο θρήνος της Μήδειας και οι κατάρες της προς τα παιδιά, που βρίσκονται στη σκηνή (στ. 96-130). Πανικόβλητη η Τροφός υποδεικνύει στα παιδιά να μπουν μέσα στο σπίτι και να μην πλησιάσουν τη μητέρα τους, γιατί κανείς δεν ξέρει τι μπορεί να κάνει μια τόσο πληγωμένη ψυχή. Προσπαθεί να προφυλάξει τα παιδιά (στ. 98-110): *μήτηρ κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον./ σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω/ καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγύς/ μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ' ἄγριον ἦθος στυγε-*

⁴⁰ *Μήδεια*, στ. 20-23, μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος.

⁴¹ Βλ. Χρύσα Αλεξοπούλου, *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη. Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 25.

ράν τε φύσιν/ φρενός αὐθάδους. [Ἡ μητέρα σας αναταράζει την ψυχή της, αναρριπίζει το μένος της. Γρήγορα, γρήγορα μέσα, και μην πλησιάσετε, μη σας πάρει το μάτι της, μη βρεθείτε κοντά, φυλαχθείτε από το άγριο φέρσιμο και την αποτρόπαιη φύση της μονότροπης ψυχής. Πηγαίνετε, γρήγορα μέσα].⁴²

Οι όροι *ἄγριος* και *αὐθάδης* που χρησιμοποιεί η Τροφός για να τονίσει τον αδιάλλακτο εγωισμό και το πείσμα της Μήδειας δηλώνουν, επίσης, τη σκληρότητα και την αποφασιστική συμπεριφορά της ηρωίδας.⁴³ Η Τροφός διαβλέπει *νέφος οὐμωγῆς*, το σύννεφο του θρήνου (στ. 107). Η Μήδεια είναι θύελλα που σύντομα θα ξεσπάσει.

Το σύννεφο που σηκώνεται και είναι έτοιμο να ξεσπάσει με ορμή συνδέεται με τις σπαρακτικές κραυγές και τις κατάρες, που ακούγονται από το εσωτερικό του ανακτόρου. Από τις κραυγές της Μήδειας ξεχωρίζει το προανάκρουσμα της επερχόμενης καταστροφής (στ. 112-114): *ὦ κατάρατοι/ παῖδες ὄλοισθε στυγεραῖς ματρὸς/ σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι*. [Να σας δω νεκρά, καταραμένα παιδιά μάνας μισητής, και εσάς και τον πατέρα σας μαζί]. Μέσα στον ψυχολογικό της αναβρασμό, η Μήδεια καταριέται τα παιδιά της, αλλά οι κατάρες της δεν αποδεικνύουν ακόμη ότι έχει συλλάβει την ιδέα της δολοφονίας των παιδιών.

Ο Χορός που εισέρχεται από την πάροδο και απαρτίζεται από γυναίκες της Κορίνθου εκφράζει σε μία εισαγωγική στροφή τη συμπάθειά του προς τη Μήδεια και το σπίτι της. Η ίδια παρουσιάζεται σε πλήρη κατάρρευση, είναι έτοιμη να πεθάνει (στ. 143-147). Αισθάνεται προδομένη, περιφρονημένη και πληγωμένη.⁴⁴ Θρηνεί και καταριέται τον Ιάσονα που αθέτησε τις υποσχέσεις του (στ. 160-167)

Τόσο ο Χορός όσο και η Μήδεια επικαλούνται τον Δία και τους άλλους θεούς ως μάρτυρες των δεινών της, μολονότι η ίδια κάνει αναφορά στα δικά της εγκλήματα (*τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν*, στ. 167), τα οποία θεωρεί ως τεκμήρια της αφοσίωσης της στον Ιάσονα, οι θεατές όμως τα εκλαμβάνουν ως εγκλήματα, ανάλογα με αυτά του Ιάσονα. Η ισχυρότερη κατηγορία της Μήδειας κατά του Ιάσονα βασίζεται

⁴² *Μήδεια*, στ. 98-105. Η μετάφραση είναι του Θ. Στεφανόπουλου.

⁴³ Βλ. D. J. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2012, σ. 246· P. Pucci, *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Ithaca 1980, σσ. 43-44.

⁴⁴ Γ. Γιατρομανωλάκης, *Ευριπίδης: Μήδεια* Αθήνα 1990, σ. 30 και D. J. Mastronarde, *Ευριπίδου: Μήδεια*, Αθήνα 2012⁴, σ. 46.

στην καταπάτηση του όρκου που κάποτε εκείνος της έδωσε. Είναι φανερό ότι προδίδοντας την για μια νέα σύζυγο, αθέτησε τον λόγο του. Αυτό το μοτίβο της εγκαταλειμμένης και προδομένης συζύγου, το συναντούμε και στον *Άγαμέμνονα* του Αισχύλου, αν και η απιστία του Αγαμέμνονα με την Κασσάνδρα εις βάρος της Κλυταιμνήστρας δεν αποτελεί το βασικό θέμα της συγκεκριμένης τραγωδίας.⁴⁵ Σε γενικές γραμμές, έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη Μήδεια. Και οι δυο γυναίκες προσπαθούν και πετυχαίνουν να γίνουν απόλυτα και με παραπλανητικό σκοπό, πειστικές· στηρίζονται στην παραδοσιακή αντίληψη ότι το γυναικείο φύλο είναι αδύναμο και χρησιμοποιούν τεχνάσματα για να παγιδεύσουν και να εξοντώσουν τα νέα αγαπημένα πρόσωπα των συζύγων τους. Η Κλυταιμνήστρα, εντούτοις, χάνει το δίκιο της, καθώς και η ίδια πρόδωσε τον σύζυγό της, συνάπτοντας σχέση με τον Αίγισθο και απομάκρυνε από κοντά της την Ηλέκτρα και τον Ορέστη για να μην της δημιουργούν προβλήματα. Το μοτίβο του όρκου είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα που απαντά τόσο στον θρήνο που εκφωνεί η Μήδεια μέσα από το παλάτι, όσο και στις απαντήσεις που δίνει η Τροφός και ο Χορός σε αυτόν τον θρήνο (στ. 168 κ. εξ.).⁴⁶ Η Πάροδος κορυφώνεται με μια νέα αποτύπωση της Μήδειας ως άγριου, αδάμαστου θηρίου: *τοκάδος δέργμα λεαίνης / άποταυροῦται δμωσίν* (στ. 187-188). Ταύρος και συγχρόνως λέαινα *τοκάς*, σύμβολο της άγριας και σκληρής γυναίκας. Είναι ειρωνικό το γεγονός ότι η Μήδεια θα επιδείξει τη θηριώδη συμπεριφορά της λέαινας ενάντια στα παιδιά της.⁴⁷

Στο πρώτο επεισόδιο (στ. 214-409), όταν η Μήδεια εξέρχεται από το σπίτι της, παρουσιάζεται στη σκηνή με απρόσμενη ψυχραιμία. Στην πρώτη μείζονα ρήση της (στ. 214-266) διεκτραγωδεί την προσωπική της κατάσταση και την κατάσταση των γυναικών, οικτίρει τον εαυτό της για την προσωπική, ερωτική, οικογενειακή, φυλετική και γεωγραφική απομόνωσή της και αποσπά υπόσχεση «σιωπής» από τον Χορό σε περίπτωση εκδίκησης. Ο Χορός συναινεί και αναγγέλλει την είσοδο του Κρέοντα.

⁴⁵ Ο Αγαμέμνονας έχει αρκετά κοινά στοιχεία με τον Ιάσωνα, ωστόσο φαινομενικά την Κασσάνδρα την φέρνει ως δούλα για το παλάτι.

⁴⁶ D. J. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 53.

⁴⁷ Η Μήδεια ως βίαιη ηρωική φύση, που υπερβαίνει τα όρια της γυναίκας, μητέρας και συζύγου παρομοιάζεται επίσης με Σκύλλα, λέαινα, ταύρο, σύννεφο καταϊγίδας, αστραπή, κύμα ατίθασο, βράχο, δύσμοιρο ταξιδιώτη κ.ά. Βλ. και D. J. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 268.

Η Μήδεια γνωρίζει καλά πώς θα εκμαιεύσει από τον Χορό και αργότερα από τους άλλους συνομιλητές της συμπάθεια και θετική στάση. Έτσι, επιδεικνύει επί σκηνής εξαιρετικά δείγματα πανούργου σοφίας που διαθέτει και τα οποία μαρτυρούν τη σοφιστική παιδεία της εποχής. Προβάλλοντας το επιχείρημα της εξόριστης, αδικημένης και προδομένης ξένης γυναίκας, η οποία δέθηκε με αμοιβαίους γαμήλιους όρκους εγκαταλείποντας την πατρίδα και την οικογένειά της για χάρη του Ιάσονα, καταφέρνει να χειραγωγήσει τους συνομιλητές της. Η όλη ρητορική της στρατηγική στηρίζεται στην διεκτραγώδηση των τυπικών γυναικείων παθών (230-251):

ΜΗ. πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
 γυναικῆς ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·
 ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ
 πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος
 λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.
 κὰν τῷδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν
 ἢ χρηστόν· οὐ γὰρ εὐκλειεῖς ἀπαλλαγῆαι
 γυναιξίν οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.
 ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην
 δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,
 οἷῳ μάλιστα χρήσεται ξυνευνέτη.
 κὰν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμεναισιν εὖ
 πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,
 ζηλωτὸς αἰῶν· εἰ δὲ μὴ, θανεῖν χρεῶν.
 ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,
 ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
 [ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς]·
 ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.
 λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
 ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,
 κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρεῖς ἂν παρ' ἀσπίδα
 στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.

[ΜΗ. Από όλα πάλι τα πλάσματα που έχουν πνοή και λογικό οι γυναίκες είμαστε το πιο αξιολύπητο. Πρώτα πρώτα πρέπει, ξεδεύοντας χρήμα και χρήμα, να αγοράσουμε σύζυγο και να τον έχουμε κύριο του κορμιού μας. Κακό το πρώτο, το δεύτερο πικρότερο κακό. Και εδώ είναι η αγωνία η μέγιστη: Θα πάρουμε άραγε καλό ή κακό; Γιατί ο χωρισμός για τη γυναίκα είναι στίγμα, ούτε μπορεί στον άντρα της να λέει όχι. Και όταν βρεθεί σε άλλα ήθη και συνήθειες, καθώς δεν έχει μάθει από το σπίτι της, πρέπει να είναι μάντης για να καταλάβει τί σοί άντρας θα μοιραστεί το κρεβάτι της. Και αν βέβαια εμείς τα καταφέρουμε άριστα και ο άντρας ζει μαζί μας και σηκώνει τον ζυγό δίχως να δυσανασχετεί, είναι ζωή ζηλεμένη· αν όχι, δεν μας μένει παρά ο θάνατος. Ο άντρας όμως, όταν τον βαραίνει το σπίτι, βγαίνει έξω {πηγαίνοντας σε φίλο ή συνομήλικο} και η καρδιά του ξαλαφρώνει. Εμείς οφείλουμε να έχουμε καρφωμένο το βλέμμα σε μια μόνο ψυχή. Λένε, βέβαια, για μας πως ζούμε βίο ακίνδυνο μέσα στο σπίτι, ενώ εκείνοι πολεμάνε με το δόρυ –μέγα σφάλμα! Θα προτιμούσα να σταθώ τρεις φορές πλάι στην ασπίδα παρά να γεννήσω μία].⁴⁸

Η ρήση της Μήδειας διακρίνεται από λογική συνοχή και ψυχραιμία διαψεύδοντας κάθε προσδοκία που είχε δημιουργηθεί ως τώρα από την παρουσίαση της ψυχικής και συναισθηματικής της κατάστασης. Κάτι αντίστοιχο βλέπουμε να συμβαίνει και σε δύο άλλες τραγωδίες του Ευριπίδη, την *□λκηστη* και τον *□πόλυτο*· μετά από μία ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση ακολουθούν λόγοι που εκφέρονται με ψυχραιμία.⁴⁹ Ο λόγος της στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από γενικές διατυπώσεις για την καταπιεστική μοίρα της γυναίκας. Όσα λέει, όμως, αποτυπώνουν τη κοινωνική θέση των γυναικών της Αθήνας και δεν έχουν άμεση σχέση με τη σφαίρα του μύθου στον οποίο είναι μέρος η ίδια. Διαχωρίζει, τέλος, τη θέση της από αυτή των άλλων γυναικών μόνο στο θέμα της καταγωγής και της οικογένειας χωρίς να κάνει νύξη για το πόσο διαφορετική πορεία είχε η ίδια που επέλεξε τον άντρα της συνάπτοντας μαζί του μία σχεδόν ισάξια σχέση. Η ίδια θρηνεί που δεν έχει σπίτι και συγ-

⁴⁸ Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος, εκδ. Κίχλη, Αθήνα 2012. Παρόμοια θέση, αν και με διαφορετικό στόχο, υιοθετεί και η Κλυταιμνήστρα σε ένα άλλο ευριπίδειο έργο, την *Ήλέκτρα*.

⁴⁹ A. Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμ. Β', μτφρ. Ν. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1989, σ. 56.

γενείς και είναι ξένη σε μία ξένη χώρα χωρίς, πάλι, να αναφέρεται και στη δική της συμβολή σε αυτή την κατάσταση. Λίγο πριν εμφανιστεί ο Κρέοντας στη σκηνή, έχει καταφέρει να αποσπάσει την πολυπόθητη διαβεβαίωση του χορού ότι θα τη βοηθήσει στην εκδίκησή της.

Η Μήδεια παραλείπει βεβαίως εδώ να αναφέρει όλα εκείνα τα μη τυπικά χαρακτηριστικά, που την διαφοροποιούν από την εικόνα της μέσης γυναίκας, όπως, για παράδειγμα, ότι η ένωσή της με τον Ιάσονα υπήρξε προσωπική της επιλογή· διαθέτει μαγικές ικανότητες και μοναδικές δεξιότητες που της εξασφαλίζουν ευχέρεια δημόσιας δράσης· διαθέτει, τέλος, δυναμικό χαρακτήρα και ρητορική δεινότητα, όπλα ικανά να αντιμετωπίσουν την ανδρική αυθαιρεσία. Επιτυγχάνει, όμως, να κερδίσει την συμπάθεια του Χορού, αλλά και του κοινού. Έτσι, η στρατηγική της στέφεται με απόλυτη επιτυχία, εφόσον εξασφαλίζει από τον Χορό υπόσχεση της σιωπής και υποστήριξη.

Η Μήδεια παραπονείται για τα δεινά του γυναικείου φύλου και, πιο συγκεκριμένα, για τη δυσχερή θέση μιας παντρεμένης γυναίκας σε σχέση με αυτή του συζύγου της. Μέσω της φωνής και της διαμαρτυρίας αυτής, ο Ευριπίδης καλεί τους θεατές να προβληματιστούν γύρω από την πολυπλοκότητα των σχέσεων ανδρών και γυναικών στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αιώνα. Η παρουσία της Μήδειας, και γενικότερα η γυναικεία παρουσία στην αθηναϊκή τραγωδία, είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο η τραγωδία προσαρμόζεται για να εκφράσει τη σύγχρονη εποχή. Ο Ευριπίδης δραματοποιεί τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, τον ρόλο της σε βασικούς θεσμούς, όπως ο γάμος, με τρόπο που υπονομεύει την κυρίαρχη ανδρική ιδεολογία.⁵⁰ Τα βάσανα και οι περιορισμοί της θέσης των γυναικών περιγράφονται στη στερεοτυπική ανδρική αιτιολόγηση των προνομίων τους,⁵¹ την οποία αντικρούει η Μήδεια με παρρησία (στ. 230-251), πείθοντας τον γυναικείο Χορό να σιωπάσει, αλλά και να βοηθήσει. Πρόκειται για την πρώτη επίδειξη ρητορικής πειθούς εκ μέρους της Μήδειας, που παγιδεύει

⁵⁰ Βλ. Θάλεια Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και λογοτεχνική παράδοση: το γυναικείο στοιχείο στην αρχαία ελληνική τραγωδία», στον τόμο *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη* (επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος – Χρ. Τσαγγάλης), εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 149-177.

⁵¹ J. Gregory, *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα 2010, σ. 365.

τους αποδέκτες του λόγου της στο εκδικητικό σχέδιό της.⁵² Η Μήδεια παρουσιάζει τον εαυτό της ως προδομένη γυναίκα ενός επίορκου άντρα και ως αδικημένη μάνα, που, ενώ έχει ανταποκριθεί πλήρως στα οικογενειακά της καθήκοντα και έχει προσφέρει νόμιμους αρσενικούς απογόνους, βιώνει την ατίμωση του συζύγου της. Έχοντας, όμως, εξασφαλίσει τη συμπαράσταση του Χορού και της Τροφού σχετικά με την καταδικαστέα συμπεριφορά του Ιάσονα απέναντι της, είναι έτοιμη να προχωρήσει στο εκδικητικό της σχέδιο.

Στην ανακοίνωση του Κρέοντα να εξορίσει την Μήδεια και τα παιδιά της (στ. 271-356), η ηρωίδα πετυχαίνει με ικεσία και δόλο να εξασφαλίσει την παραχώρηση 24ωρης διορίας για την προετοιμασία της αναχώρησης (στ. 324-339). Αντιμετωπίζει τον Κρέοντα με τέχνη και γλυκύτητα· αγκαλιάζει τα γόνατά του και τον ικετεύει να δείξει οίκτο και καλή διάθεση απέναντι στα παιδιά της (στ. 345-347). Πέφτει στα γόνατα και εκλιπαρεί τον Κρέοντα να της δώσει λίγο χρόνο για να μπορέσει να οργανώσει τη φυγή τους. Ο Κρέων αδυνατεί να αντισταθεί στις ικεσίες της Μήδειας και της παραχωρεί τον χρόνο που ζήτησε (στ. 348-356).

Ενώ με τον Χορό η Μήδεια είχε επικαλεστεί την ιδιότητα της προδομένης ξένης γυναίκας, τώρα με τον Κρέοντα χρησιμοποιεί άλλα επιχειρήματα και επικαλείται τον οίκτο και την κατανόηση που γονέας οφείλει προς γονέα (στ. 344-345), ώστε να επιτύχει την αναστολή της εξορίας της. Η Μήδεια ξέρει να *θωπεύει* (στ. 368) και πάνω από όλα όμως ξέρει να στρέφει προς όφελός της αξίες όπως η *αιδώς* και η *ικεσία*.⁵³ Στο στάδιο αυτό, τα εκδικητικά σχέδια της Μήδειας δεν έχουν ανακοινωθεί ούτε καν διαμορφωθεί πλήρως.

Στη δεύτερη μείζονα ρήση της, η Μήδεια με εντυπωσιακή ψυχραιμία εξετάζει τρόπους με τους οποίους μπορεί να εκτελέσει τα δολοφονικά της σχέδια γλυτώνοντας στη συνέχεια η ίδια (στ. 364-409). Πρόκειται για μια εσωτερική συζήτηση του σχεδίου εκδίκησης (που περιλαμβάνει τον Κρέοντα, την κόρη του και τον Ιάσονα), του τρόπου εκτέλεσής του και των συνεπειών του για την ίδια. Στους στ. 401-407 φαίνεται να αποστασιοποιείται και να διστάζει για λίγο· γρήγορα όμως εμψυχώνει τον εαυ-

⁵² Βλ. R. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge 1982, σ. 154.

⁵³ Η Μήδεια γνωρίζει πολύ καλά τους κανόνες για το τελετουργικό της ικεσίας και καταφέρνει με την σωστή χρήση του λόγου και την προσεκτική συναισθηματική πίεση που ασκεί στον Κρέοντα να εξασφαλίσει την παραμονή της στην Κόρινθο (στ. 277-281, 324).

τόν της, και αφού ζυγίζει τα υπέρ και τα κατά της ενέργειας, καταλήγει με αποφασιστικότητα: «είμαστε γεννημένες γυναίκες, ακατάλληλες για σπουδαίες πράξεις, αλλά πολύ ικανές στο να επινοούμε κάθε λογής κακά» (*πεφύκαμεν γυναῖκες, ἔς μὲν ἔσθλ' ἀμνηχανώταται./ κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται*, στ. 408-409).

Στο στάσιμο που ακολουθεί (στ. 410-445), ο Χορός των κορινθίων γυναικών δεν αντιδρά καθόλου σε αυτή την αποκάλυψη των σχεδίων της Μήδειας. «Αντίθετα, το θέμα το οποίο σχολιάζουν εδώ είναι η ηθική κρίση που προκάλεσε το γεγονός ότι ο Ιάσων καταπάτησε τον όρκο που είχε δώσει στη Μήδεια, και η αλλαγή που προκύπτει από αυτό στις σχέσεις ανάμεσα στα φύλα σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο».⁵⁴ Οι κορίνθιες γυναίκες του Χορού συμπαρίστανται στη Μήδεια και εκφράζουν την οργή τους κατά του Ιάσωνα. Σε απόλυτη συνάφεια με την προηγηθείσα αγόρευση της Μήδειας, οι γυναίκες καταδικάζουν τη γυναικεία κατωτερότητα στο θέμα του γάμου, προειδοποιώντας ότι «έρχεται τιμή στον γυναικών το γένος» (*ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει*, στ. 419).

Ακολουθεί στο δεύτερο επεισόδιο έντονη αντιπαράθεση, ένας πραγματικός *ἀγὼν λόγων*, Μήδειας και Ιάσωνα (στ. 446-626), η οποία χαρακτηρίζεται από μεγάλη ένταση και επιτείνει ακόμη πιο πολύ την ήδη βεβαρημένη ψυχολογία της ηρωίδας. Αυτή η αντιπαράθεση δεν προωθεί τη δράση, αλλά σκοπό έχει να δείξει πως οι δύο ομιλητές δεν έχουν την ικανότητα για αμοιβαία κατανόηση. Η Μήδεια κατηγορεί τον Ιάσωνα για τους όρκους που αθέτησε χωρίς δικαιολογία. Η επιλογή του μάλιστα επιβαρύνει το δυσσιώνο μέλλον των παιδιών του με την προοπτική της εξορίας (στ. 505-519).

Ο λόγος των δύο πρωταγωνιστών είναι ρητορικός, μεστός και πλήρης επιχειρημάτων και αντικατοπτρίζει την παθολογία της σχέσης τους. Ο Ιάσων προσπαθεί να ενισχύσει τη δύναμη της επιχειρηματολογίας του ρεαλιστικά και ρητορικά καταφεύγοντας στη χρήση γνωμικών (στ. 446-447, 462-463, 542-544) και εκτοξεύοντας απειλές (στ. 458 κ.εξ.). Χρησιμοποιεί υποθετικούς λόγους αντίθετους προς την πραγματική κατάσταση (στ. 540-541, 589-590) και είναι φανερό ότι έχει περιέλθει σε αδιέξοδο. Υποστηρίζει ότι η Μήδεια δρα απερίσκεπτα και ανεξέλεγκτα (στ. 446 κ. εξ.). Επιρρίπτει στην ηρωίδα ευθύνες για την απόφαση της εξορίας, ανάγει τα κίνητρα των

⁵⁴ D. J. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 314.

πράξεών του στο συμφέρον των παιδιών του και προθυμοποιείται να στηρίξει οικονομικά τους εξόριστους. Δείχνει μια διάθεση συμφιλίωσης χωρίς όμως να υπαναχωρεί από τις αρχικές του διεκδικήσεις. Η Μήδεια από την πλευρά της παρουσιάζεται περισσότερο επιθετική· χρησιμοποιεί υβριστικές προσφωνήσεις (στ. 465, 488), εκτοξεύει απειλές (στ. 473-474) και είναι ειρωνική (στ. 472, 509-510). Απαριθμεί τις ευεργεσίες της στον Ιάσωνα, του υπενθυμίζει τη θεϊκή ισχύ των «όρκων» (στ. 492-495), περιγράφει την πλήρη απομόνωσή της, ενώ του καταλογίζει αγνωμοσύνη και δολιότητα (στ. 546-549).⁵⁵ Είναι φανερό ότι οι δύο αντίπαλοι μιλούν ο ένας ερήμην του άλλου.

Με σοφιστικό τρόπο ο Ιάσων ανάγει τη σωτηρία του στην επέμβαση της Κύπριδος και είναι αλαζονικός όταν επικαλείται τα οφέλη, που έχει προσφέρει στη γυναίκα του φέρνοντάς την στην πολιτισμένη Ελλάδα από το σκοτεινό βάρβαρο σπίτι της (στ. 536-544). Ο αναγνώστης αισθάνεται μια ειρωνεία και δεν μπορεί να συγκρατήσει ένα πικρό χαμόγελο, όταν ο Ιάσων υποστηρίζει ότι ο βασιλικός του γάμος έγινε προς όφελος της ίδιας και των παιδιών τους και κατακρίνει τη Μήδεια και τις γυναίκες για τις ερωτικές αντιδράσεις τους (στ. 569-575).⁵⁶ Ο Χορός εκθέτει τα δεινά της αποστέρησης της πατρίδας, επιβεβαιώνει τη συμπάθειά του για τη Μήδεια και καταριέται τον «αχάριστο» που δεν τιμά τους «φίλους». Με τον τρόπο αυτό, ο Ευριπίδης φαίνεται να τονίζει την *προδοσία* του Ιάσωνα κατά της Μήδειας: δεν πρόκειται για ερωτική μόνο προδοσία, αλλά για καταπάτηση ιερών αξιών, όπως η *φιλία* και η *ξενία*.

Ο λόγος της Μήδειας είναι ένας συνδυασμός σοφιστικής ρητορικής και παθιασμένης εφευρετικότητας (στ. 465 κ. εξ.). Ξεκινά τον λόγο της προσβάλλοντας τον Ιάσωνα και συνεχίζει περιγράφοντας την αδιαντροπιά του (στ. 467-572).⁵⁷ Το προοίμιο αυτό της Μήδειας περιλαμβάνει τη σύγκρουση ανάμεσα στο συναίσθημα και τη λογική, το κεντρικό δηλαδή θέμα του έργου. Η χρήση της ρητορικής λειτουργεί κα-

⁵⁵ Βλ. και Ελένη Χ. Χατζημαυρουδή, «*Φίλη τοῖς φίλοις ἐχθρὰ τοῖς ἐχθροῖς*», *Ελληνικά* 56. 2 (2006), σσ. 261-278.

⁵⁶ Βλ. J. Mossman, *Oxford Reading in Classical Studies: Euripides*, Oxford 2003, σσ. 139-169.

⁵⁷ Είναι φανερή εδώ η επίδραση της διδασκαλίας του Πρόδικου, του σοφιστή που επηρέασε τον Ευριπίδη. Για περισσότερα, βλ. Jacqueline de Romilly, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Α. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, εκδ. το Άστυ, Αθήνα 1996, σσ. 222-226.

θοριστικά στο πλαίσιο του χαρακτήρα της και στο περιεχόμενο του λόγου σηματοδοτώντας την ελεγχόμενη πλευρά της διχασμένης της προσωπικότητας. Αξιοσημείωτη είναι η ηρεμία και ο κυνισμός όταν αναφέρεται στις φρικαλεότητες που η ίδια διέπραξε (στ. 483-487). Συνεχίζει με έναν υποθετικό ρητορικό συλλογισμό και καταλήγει σε ένα συναισθηματικό ξέσπασμα (στ. 488-498). Αμέσως μετά θα ανακτήσει τον έλεγχό της (στ. 499-501) και ο λόγος της αναδιπλώνεται ρητορικά, για να ακολουθήσει μια παθιασμένη κλιμάκωση (στ. 502-515) και να καταλήξει στο γνωμικό ρητορικό επίλογο (στ. 516-519).⁵⁸

Ο λόγος του Ιάσονα χρησιμοποιεί επίσης τη ρητορική δομή με τρόπο που αντικατοπτρίζει τον χαρακτήρα του. Επισημαίνει με κυνισμό την εκδικητικότητα των γυναικών ως αντίδραση σε ό,τι απειλεί το κρεβάτι τους (στ. 568-574).⁵⁹ Το επιχείρημά του είναι η βασιλική προοπτική που εγγυάται για τα παιδιά του ο γάμος με την κόρη του Κρέοντα (στ. 565, 593-597). Είναι φανερό ότι ο καθένας των δύο αντιμαχόμενων χρησιμοποιεί τα παιδιά ως μέσο, για να επιπλήξει τον άλλον και να στηρίξει τα λεγόμενα και τη θέση του.⁶⁰ Η ηθική υπεροχή της Μήδειας έναντι του Ιάσονα είναι φανερή.⁶¹

Η νίκη της Μήδειας στον συγκεκριμένο *ἀγῶνα λόγων* σφραγίζεται στο δεύτερο στάσιμο (στ. 627-662), όπου ο Χορός εστιάζει ξανά στην ερωτική προδοσία του Ιάσονα και διεκτραγωδεί τη θέση του εξορίστου. Βεβαίως, η Μήδεια δεν είναι ακριβώς η προσωποποίηση της σωφροσύνης στα ερωτικά πράγματα. *Η συνηγορία του Χορού υπέρ της Μήδειας είναι συχνά μονομερής.*

⁵⁸ M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Clarendon Press, Oxford 1992, σσ. 41-43.

⁵⁹ Επιπλέον, διερωτάται για ποιο λόγο πρέπει να υπάρχουν οι γυναίκες στη ζωή των ανδρών (στ. 573-575). Θα ήταν καλύτερα να μην υπήρχαν και η αναπαραγωγή του ανθρώπινου είδους να γινόταν με διαφορετικό τρόπο. Ταυτίζεται, έτσι, με τον Ιππόλυτο, ο οποίος στην ομώνυμη τραγωδία, νιώθοντας αποτροπιασμό για το γυναικείο φύλο μετά την εξομολόγηση της Φαίδρας, εκφράζει παρόμοιες με τον Ιάσονα, απόψεις για τον λόγο ύπαρξης του γυναικείου φύλου (στ. 616-627).

⁶⁰ J. Gregory, *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας* (επιμ. Ιακώβ Δ.), Αθήνα 2010, σ. 358. Βλ. και M. McDonald, *Οι όροι της εντυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σσ. 51-65.

⁶¹ M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Clarendon Press, Oxford 1992, σσ. 2-5, 41-43.

Στο τρίτο επεισόδιο (στ. 663-823), στη συνάντηση Μήδειας – Αιγέα, ο άτεκνος Αιγέας (που επιστρέφει από τους Δελφούς και οδεύει προς την Τροιζήνα), εκθέτει στη Μήδεια τη δική του κατάσταση και πληροφορείται τα γεγονότα της Κορίνθου (γάμος Ιάσωνα, απόφαση εξορίας της Μήδειας). Το συγκεκριμένο επεισόδιο *επιβεβαιώνει το ηθικό προβάδισμα της Μήδειας έναντι των εχθρών της. Στον άγωνα ίκεσίας που ακολουθεί μεταξύ Μήδειας-Αιγέα, ο Αιγέας «ορκίζεται»* (στ. 734-755) να παράσχει άσυλο στη Μήδεια στην Αθήνα με αντάλλαγμα την τεκνοποιία. Η Μήδεια αποκρύπτει βεβαίως από τον Αιγέα ότι στο μέλλον θα απειλήσει τη ζωή του γιου του, κάτι το οποίο γνωρίζει το αθηναϊκό κοινό της παράστασης. Η εξασφάλιση της ασυλίας της δίνει το έναυσμα για το δολοφονικό της σχέδιο.⁶² Η σκηνή αυτή βοηθά τους θεατές να συνειδητοποιήσουν τα πραγματικά σχέδια της Μήδειας.⁶³

Η παρουσία του Αιγέα είναι εντελώς συμπτωματική και έρχεται ως από μηχανής θεός να δώσει λύση στο μόνο πρόβλημα που έχει απομείνει για την τέλεση του σχεδίου εκδίκησης, δηλαδή, το μέρος διαφυγής της Μήδειας μετά την εκτέλεση του σχεδίου. Για τη φαινομενικά ασύνδετη νοηματικά παρουσία του Αιγέα έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις με αξιοσημείωτη αυτή του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* 1461b19-21: «είναι σωστό λοιπόν να επικρίνουμε έναν ποιητή για την απιθανότητα (*άλογία*) των γεγονότων ή για την αθλιότητα (*μοχθηρία*) των προσώπων που παρουσιάζει, όταν καταφεύγει σε αυτά χωρίς να υπάρχει πράγματι ανάγκη, όπως, για παράδειγμα ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί τὸ ἄλλογον στην περίπτωση του Αιγέα ή *πονηρία* στην περίπτωση του Μενελάου στον *Ὀρέστη*».⁶⁴ Η παρουσία του Αιγέα αν και δεν αιτιολογείται με κάποιον πειστικό τρόπο ώστε να συνδέεται άμεσα με το δράμα και αν και αποτελεί την μοναδική δομική παραφωνία σε ένα, κατά τα άλλα, σφι-

⁶² Το επεισόδιο με τον Αιγέα δεν είναι ένα αδικαιολόγητο, παρέμβλητο ιντερλούδιο, αλλά ένα οργανικό επεισόδιο, που συμβάλλει στη σταθεροποίηση της απόφασης της Μήδειας. Η διεκδίκηση της Μήδειας επιβεβαιώνεται και ενδυναμώνεται περισσότερο με την στάση του Χορού αλλά και του Αιγέα, οι οποίοι τάσσονται με το μέρος της και κατακρίνουν τον Ιάσωνα για τον δεύτερο γάμο του.

⁶³ Για περισσότερα βλ. Ελένη Χ. Χατζημαυρουδή, «*Φίλη τοῖς φίλοις ἐχθρὰ τοῖς ἐχθροῖς*», *Ελληνικά* 56. 2 (2006), σσ. 261-278. Η χρήση της ρητορικής πειθούς από την Μήδεια έχει ως άμεσο στόχο να αναδείξει την δύναμη της ηρωίδας έναντι των τριών ανδρών αυτής της τραγωδίας: του Κρέοντα, του Αιγέα και φυσικά του Ιάσωνα.

⁶⁴ J. D. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, όπ., σ. 365.

χτοδεμένο έργο, εξισορροπείται, παρ' όλα αυτά, λόγω της μεγάλης δραματικής σημασίας που έχει η εμφάνισή του. Η στιχομυθία του με τη Μήδεια πυροδοτεί τη νέα τροπή που θα πάρει το δράμα. Ακριβώς στο μέσο του έργου, ο διάλογος των δύο αυτών προσώπων δίνει ώθηση στην εξέλιξη των γεγονότων. Η Μήδεια καταφέρνει να αποσπάσει, χάρη στην πονηριά και τη ρητορική της δεινότητα, υπόσχεση φιλοξενίας ανταλλάσσοντας όρκους φιλίας μαζί του. Η ατεκνία του Αιγέα που στάθηκε και ο λόγος για την επίσκεψή του στο μαντείο των Δελφών, ίσως είναι αυτή που της εμπνέει την ιδέα του αφανισμού των απογόνων του Ιάσονα αν δεν υπήρχαν ήδη κάποιες τέτοιες σκέψεις στο μυαλό της. Τέλος, αναδεικνύεται για ακόμα μία φορά η διανοητική υπεροχή της σε σχέση με κάθε αντρικό χαρακτήρα που συνδιαλέγεται.⁶⁵

Μετά την αποχώρηση του Αιγέα, η Μήδεια σε ένα διάλογο με τον Χορό που όμως έχει αρκετά στοιχεία μονολόγου, αρχίζει να ξεδιπλώνει το σχέδιό της: τη δήθεν συμφιλίωση της με τον Ιάσονα, το θάνατο που θα προκαλέσει στη μέλλουσα γυναίκα του και στον πατέρα της μέσω ενός δηλητηριασμένου πέπλου, και τέλος το φοβερότερο όλων, το θάνατο των παιδιών της. Σκοπός της είναι να αφανίσει τη γενιά του Ιάσονα. Οι προσπάθειες του χορού για να τη μεταπείσει είναι μάταιες.

Με την τρίτη μείζονα ρήση της (στ. 764-810), η Μήδεια ανακοινώνει συγκεκριμένο σχέδιο εκδίκησης (με στόχο τη νεόνυμφη), που περιλαμβάνει και τη δολοφονία των παιδιών (στ. 792 κ.ε.). Τα δηλωμένα κίνητρα της Μήδειας είναι: ο χλευασμός των «εχθρών» (στ. 797, 809-810) και η απόλυτη εκδίκηση έναντι του Ιάσονα (στ. 816-818). Η Μήδεια αναφέρεται συνέχεια στην τιμή, την ατίμωση και την επιθυμία να μην γίνει περίγελως των εχθρών της: *εἰ ληφθήσομαι δόμους ὑπεσβαίνουσα καὶ τεχνωμένη, θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων* (στ. 381-385). *οὐ γὰρ γελαῖσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλοι* (στ. 797), *τί προσγελαῖτε τὸν πανύστατον γέλων;* (στ. 1041).⁶⁶

Ο ψυχρός υπολογισμός με τον οποίο εκθέτει τα φονικά της σχέδια (στ. 772 κ.εξ.), ειδικά η αυστηρή λογική με την οποία παρουσιάζει τη δολοφονία των παιδιών της ως αναπόφευκτη αναγκαιότητα, συγκλονίζει. Η ίδια χαρακτηρίζει το έργο της *□νοσιώτατον*, αλλά, όπως η ίδια δηλώνει, θα διαφύγει τις συνέπειες από τον φόνο

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 367.

⁶⁶ Με αυτό τον τρόπο ταυτίζεται με το σοφόκλειο Αίαντα, ο οποίος επίσης δεν θέλει να γίνει αντικείμενο χλευασμού από τους συμπολεμιστές του για τις πράξεις του και για να σώσει την τιμή του επιλέγει να αυτοκτονήσει.

των παιδιών της. Ο φόνος στηρίζεται στο αξίωμα σύμφωνα με το οποίο ο αγαθός άνδρας πρέπει να βοηθάει τους φίλους του και να βλάπτει τους εχθρούς του (*βαρείαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ*, στ. 809). Μέχρι τώρα η Μήδεια επικρατούσε ηθικά έναντι όλων των αντιπάλων της. Ουδείς αμφισβήτησε επιτυχώς το δικαίωμά της στην εκδίκηση, όμως η ανακοίνωση του φόνου των παιδιών, όμως, *αλλάζει τα πράγματα*, συνταράζει και σοκάρει.

Στο Τρίτο Στασίμο (στ. 824-865) ο Χορός, μέσα από την εξιδανίκευση των Αθηνών, διατυπώνει συλλογισμό, ο οποίος συνιστά ταυτόχρονα και απόπειρα αποτροπής: πώς είναι δυνατόν ένας τέτοιος παράδεισος φυσικής ομορφιάς, ηθικών και διανοητικών αρετών να δεχθεί μια ανόσια παιδοκτόνο, μια *παιδολέτειραν* (στ. 849); Ακριβώς, το δεύτερο στροφικό ζεύγος του τρίτου στασίμου (στ. 846-865) εστιάζει στην Μήδεια και το στίγμα που θα αποκτήσει ως παιδοκτόνος. Στο πρώτο ζεύγος έχει προηγηθεί η εξιδανικευμένη περιγραφή της Αθήνας ως θεματοφύλακα της σοφίας, της πνευματικής καλλιέργειας και του έρωτα. Η περιγραφή αυτή αποτελεί για τον Χορό αντιφατικό ζεύγος με το φρικτό έγκλημα που σκοπεύει να εκτελέσει η Μήδεια, η οποία σχεδιάζει να βρει στην Αθήνα καταφύγιο. Η αντίθεση ανάμεσα στη φόνισσα Μήδεια και στην πάναγνη Αθήνα είναι κάθετη. Ανάμεσα σε αυτές τις σκέψεις, ο Χορός παρακαλεί για μία ακόμη φορά την Μήδεια να μην πραγματοποιήσει το σχέδιό της (στ. 853-855).⁶⁷ Ο Ιάσων εμφανίζεται μετά το λυπητερό τραγούδι του Χορού για την παιδοκτονία (στ. 846-865), ανταποκρινόμενος στο προηγούμενο κάλεσμα της Μήδειας.

Από το Τέταρτο Επεισόδιο (στ. 866-975) και εξής η Μήδεια θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο εκδίκησης. Στη δεύτερη συνάντησή της με τον Ιάσωνα η Μήδεια *παίζει θέατρο* προσποιούμενη την υποταγμένη γυναίκα, υιοθετώντας δηλαδή τη συμπεριφορά που απαιτήσε από αυτήν να έχει ο Ιάσωνας στην προηγούμενη σκηνή. Αυτή η προσποιητή μεταστροφή της Μήδειας, στην τέταρτη μείζονα ρήση της (στ. 869-905) μας θυμίζει τον «απατηλό λόγο» του Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή.

Ο λόγος της Μήδειας προς τον Ιάσωνα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα παραπλανητικού λόγου: επιλέγει να πει όσα αυτός θέλει να ακούσει, ενώ χρησιμοποιεί ιδέες που ο Ιάσων εξέφρασε στην προηγούμενη συνομιλία τους, όπως η ωφέλεια που θα προκύψει για την Μήδεια και τα παιδιά της από τον νέο του γάμο (στ. 676-

⁶⁷ Αντίδραση του Χορού ως προς τη δολοφονία των παιδιών και στους στ. 811-818.

678). Ως αιτία της προηγούμενης οργισμένης συμπεριφοράς της παρουσιάζει την γυναικεία της φύση. Δεν διστάζει, μάλιστα, να υποστηρίξει ότι θα της προσφέρει ευχαρίστηση να βοηθήσει στην ετοιμασία της νέας συζύγου για τον γάμο. Οι περισσότερες φράσεις του λόγου της Μήδειας είναι αμφίσημες: η ίδια υπαινίσσεται το φρικτό σχέδιο που έχει καταστρώσει, ενώ ο Ιάσοντας θεωρεί ότι ο τρόπος σκέψης της έχει όντως προσεγγίσει τον δικό του.

Από τη μια επιδεικνύει *επί σκηνής το πιο ανθρώπινό της πρόσωπο*, παρακαλεί τον Ιάσωνα να μεσολαβήσει ώστε να μην εξοριστούν τα παιδιά (στ. 937-940), στέλνει με αυτά «δώρα» στη μέλλουσα μητριά τους, για να ενισχυθεί το αίτημα να μην εξοριστούν (στ. 956 κ.ε.), και από την άλλη, την ίδια στιγμή, *ετοιμάζεται να πάρει την πιο σκληρή εκδίκηση*. Η ηρώιδα τώρα συγκλονίζεται με την ψυχραιμία της. Παρουσιάζεται ταπεινή και σεμνή, με άμεσο στόχο να εξαπατήσει τον Ιάσωνα ενσωματώνοντας στη συζήτησή τους το θέμα των παιδιών και της διαίωνισης του γένους του (στ. 869-899). Φωνάζει μάλιστα τα παιδιά να αγκαλιάσουν τον πατέρα τους για τη συμφιλίωση που έχει επιτευχθεί, στη συγκλονιστικότερη ίσως σκηνή τραγικής ειρωνείας της αρχαίας τραγωδίας (στ. 894-903):

*ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λείπετε στέγας,
ἐξέλθετ', ἀσπάσασθε καὶ προσείπατε
πατέρα μεθ' ἡμῶν καὶ διαλλάχθηθ' ἅμα
τῆς πρόσθεν ἔχθρας ἐς φίλους μητρὸς μέτα·
σπονδαὶ γὰρ ἡμῖν καὶ μεθέστηκεν χόλος.
λάβεσθε χειρὸς δεξιᾶς· οἴμοι, κακῶν
ὡς ἐννοοῦμαι δὴ τι τῶν κεκρυμμένων.
ἄρ', ὦ τέκν', οὕτω καὶ πολὺν ζῶντες χρόνον
φίλην ὀρέξετ' ὠλένην; τάλαιν' ἐγώ,
ὡς ἀρτίδακρὺς εἶμι καὶ φόβου πλέα.*

[Παιδιά μου, αχ παιδιά μου, ελάτε, αφήστε το σπίτι, βγείτε έξω, αγκαλιάστε τον πατέρα σας, μιλήστε του όπως εγώ, συμφιλιωθείτε μαζί του όπως η μητέρα σας, ξεχάστε την παλαιά έχθρα με ανθρώπους που αγαπάμε. (*Εξέρχονται από το σπίτι τα παιδιά συνοδευόμενα από τον Παιδαγωγό.*) Τώρα ειρηνεύσαμε,

το μένος εκόπασε. Σφίζετε του το δεξί του χέρι. Αλίμονο! Πώς έρχεται και ξανάρχεται στον νου μου ένας κρυμμένος φόβος! Θα ζήσετε άραγε τόσο, παιδιά μου, ώστε ν' απλώσετε ξανά όπως τώρα το αγαπημένο χέρι; Πώς ρέπω η δύσμοιρη στο δάκρυ, πώς φοβάμαι!]

Η Μήδεια καλεί τα παιδιά να βγουν από το σπίτι και να φιλήσουν τον πατέρα τους, δηλαδή να ξεχάσουν την έχθρα που η ίδια νωρίτερα είχε δημιουργήσει μεταξύ τους. Η ικανότητα εδώ του Ευριπίδη να παρουσιάζει αντιφατικές συμπεριφορές και να στέλνει αμφίσημα μηνύματα στους θεατές, όπως όταν καλεί τα παιδιά της να παίξουν τον ρόλο τους στο σχέδιο της εκδίκησης. Για λίγο, στη σκηνή αυτή, η Μήδεια θα χάσει, προσωρινά έστω, την ψυχραιμία της. Στους στ. 899-900, η μάνα λυγίζει μπροστά στα παιδιά, τα οποία σκοπεύει να δολοφονήσει το σκληρό μίσος, το οποίο φανέρωσε στον πρόλογο, έχει υποχωρήσει. Χάνει για λίγο την αυτοκυριαρχία της και βουρκώνει. Φαίνεται ότι στην ψυχή της ηρωίδας γίνεται αγώνας και διαμάχη ανάμεσα στην απόφαση της παιδοκτονίας και την αγάπη της για τα παιδιά. Είναι φανερό ότι ο Ευριπίδης επιδίδεται με εξαιρετική επιτυχία στο χωρίο αυτό σε μια προσπάθεια λεπτότατης ψυχογραφίας.⁶⁸

Ο Χορός παρακολουθεί την συνομιλία των δύο συζύγων και το ξέσπασμα της Μήδειας, που του προκαλεί δάκρυα. Εκφράζει την ευχή να μην πάρει το κακό μεγαλύτερες διαστάσεις (στ. 906-907).

Έχοντας πειστεί από τα λόγια της Μήδειας, ο Ιάσων την επαινεί για την ειλικρινή μεταστροφή της και καλεί χαρούμενος τους γιους του να πάνε κοντά του. Εκφράζει την ελπίδα ότι θα ευημερήσουν μαζί με τα νέα τους αδέρφια και θα αποτελέσουν μαζί το μέλλον της Κορίνθου. Ο ίδιος θα φροντίσει γι' αυτό (στ. 908 κ. εξ.). Στο σημείο αυτό, μην μπορώντας να κρύψει την λύπη της, η Μήδεια γυρίζει από την άλλη πλευρά και κλαίει. Γρήγορα, όμως, ελέγχει την ταραχή της και την συγκίνησή της και δικαιολογείται προβάλλοντας ως επιχείρημα τη μητρική της φύση και την επικείμενη εξορία των παιδιών (στ. 925 κ. εξ.). Στη συνέχεια, ζητά από τον ανυποψίαστο Ιάσωνα να πείσει τη νέα του σύζυγο να δεχτεί τους γιούς της, λέγοντάς του μάλιστα πως για να την πείσει θέλει να της στείλει δώρα με τα ίδια τα παιδιά, καθώς τα δώρα πείθουν ακόμη και τους θεούς (στ. 964-967).

⁶⁸ Βλ. Jacqueline de Romilly, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Αθηνά Αθανασίου – Κατερίνα Μηλιαρέση, εκδ. το Άστυ, Αθήνα 1996, σσ. 222-226.

Στο Στάσιμο που ακολουθεί (στ. 976-1001), ο Χορός προαναγγέλλει τον αναπόφευκτο πλέον θάνατο των παιδιών και θρηνεί διαδοχικά για όλους τους εμπλεκόμενους στην τραγική ιστορία: τα παιδιά, την κόρη του Κρέοντα, τον Ιάσονα. Στο εξής τονίζεται ότι η Μήδεια είναι συμμετοχος του πόνου και της οδύνης που η ίδια προκαλεί.

Συγκλονισμένη η Μήδεια, *κατηφής και δακρυροοῦσα* (στ. 1012), στέλνει τον Παιδαγωγό στο εσωτερικό του σπιτιού για να προετοιμάσει ό,τι χρειάζονται για την ημέρα τους τα παιδιά. Ο χρόνος τελειώνει, γεγονός που την επιφορτίζει συναισθηματικά, καθώς οδηγείται όλο και πιο κοντά στο αποτρόπαιο έγκλημα, τον φόνο των ίδιων της των παιδιών. Μετά την έξοδο του Παιδαγωγού (στ. 1019-1020), ακολουθεί η πέμπτη μείζονα ρήση της (στ. 1021-1080). Στον δραματικό αυτόν μονόλογο κυριαρχεί η σκηνή αποχωρισμού της Μήδειας και των παιδιών της· οι συνεχείς ψυχικές παλινδρομήσεις της μητέρας και ο τρυφερός εναγκαλισμός της με τα παιδιά (στ. 1067-1080):

*ἀλλ', εἶμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὁδὸν
καὶ τούσδε πέμψω τλημονεστέραν ἔτι,
παῖδας προσειπεῖν βούλομαι· δότ', ὦ τέκνα,
δότ' ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα.
ὦ φίλτάτη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων.
εὐδαίμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ· τὰ δ' ἐνθάδε
πατήρ ἀφείλετ' ὦ γλυκεῖα προσβολή,
ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων.
χωρεῖτ' οὐκέτ' εἶμι προσβλέπειν
οἷα τε †πρὸς ὑμᾶς† ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.*

[Όμως τώρα που θα πάρω τον δρόμο τον πιο σκληρό και θα προπέμψω τα παιδιά μου σε ακόμα σκληρότερο, θέλω να τ' αποχαιρετήσω. Δώστε, παιδιά

μου, δώστε το δεξί σας χέρι στη μητέρα σας να το φιλήσει. Χέρι μου αγαπημένο, αγαπημένο στόμα, ευγενική μορφή και πρόσωπο των τέκνων μου, να είστε και τα δυο μου ευτυχισμένα, όμως εκεί τα εδώ σας τα στερήσε ο πατέρας σας. Γλυκό μου αγκάλιασμα, δέρμα μου τρυφερό και ανάσα μυρωμένη των παιδιών μου! Πηγαίνετε, πηγαίνετε. Δεν αντέχω άλλο να σας κοιτάζω, το κακό που με ζώνει με λύγισε. Και καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω, όμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής, αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγάλα].

Στον μονόλογο αυτόν της Μήδειας, στο Πέμπτο Επεισόδιο (στ. 1002-1080), κυριαρχεί ο «διχασμός» της ηρωίδας, η σύγκρουση ανάμεσα στον «ανδρικό», ηρωικό κώδικα τιμής από τον οποίο εμφορείται και τα μητρικά της αισθήματα. Ολόκληρος ο ψυχικός κόσμος της ηρωίδας αναδεικνύεται αντιφατικά: εκδικητικότητα και μητρική αγάπη, σχέδια εκδίκησης του Ιάσονα και παιδοκτονία. Μέσα από αυτόν τον εκπληκτικό μονόλογο, η λογοτεχνική εικόνα της Μήδειας αντιπαλεύει με την πολιτισμένη σύζυγο και μάνα του 5ου π.Χ. και την εξωτική φόνισσα των αρχαϊκών χρόνων. Η εκδίκηση της Μήδειας δεν είναι αποτέλεσμα παράλογου πάθους, αλλά ψύχραιμη επιλογή.⁶⁹ Στην ανάπτυξη των εκδικητικών της σχεδίων λογική και πάθος συνεργάζονται αρμονικά. *Η εικόνα μιας Μήδειας που οδεύει προς τον φόνο των παιδιών της με πλήρη επίγνωση της πράξης της συνιστά κορυφαία στιγμή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Το μοιρολόι της είναι γνήσιο, ο πόνος της βαθύς και ο δισταγμός της πραγματικός, αν και πρόσκαιρος.*

Μετά από ένα αναπαιστικό ιντερμέδιο (στ. 1081-1115), ο Αγγελιοφόρος αναγγέλλει τον διπλό φονικό και καλεί τη Μήδεια σε φυγή. Το κοινό πληροφορείται από την Αγγελική ρήση (στ. 1136-1230) την θανάτωση της νεόνυμφης και του Κρέοντα από τα δολοφονικά δώρα της Μήδειας. Μετά από μια σύντομη ρήση (στ. 1236-1250), η Μήδεια παίρνει την τελική απόφαση, παρ' όλες τις αμφιταλαντεύσεις, να σκοτώσει η ίδια τα παιδιά της και να μην αφήσει άλλους να τα σκοτώσουν. Καταληκτικά, η Μήδεια καθ' όλη τη διάρκεια του έργου παρουσιάζεται ως μια γυναίκα αλύγιστη και με τρομακτική δύναμη.

⁶⁹ Σε κάθε ιστορία εκδίκησης υπάρχουν κοινά μοτίβα, όπως: η αδικία (στ. 488-489), η υπέρβαση εμποδίων (στ. 711-713), η απάτη (στ. 774-779), ο φόνος (στ. 1129-1131) και η χαρά της επιτυχίας (στ. 1127-1128).

Καθώς η Μήδεια εισέρχεται στο παλάτι για να εκτελέσει την αποτρόπαιη πράξη της, ο Χορός απευθύνει, στο Πέμπτο Στάσιμο (στ. 1251-1292), μια επίκληση στη Γη και στον Ήλιο να σταματήσουν τη Μήδεια. Η επίκληση αυτή όχι μόνο δεν θα εισακουστεί, αλλά σε λίγο θα αποκαλυφθεί ότι ο θεός Ήλιος βοηθά την *ὕπαλάστορον* *Ἐρινύα* Μήδεια να διαφύγει.⁷⁰

Στην έξοδο (στ. 1293-1419), ο Ιάσων έρχεται να διασώσει τα παιδιά του και πληροφορείται τη θανάτωσή τους. Ενώ ο Ιάσων προσπαθεί να παραβιάσει την πύλη, η Μήδεια, έχοντας μαζί της τα νεκρά σώματα των παιδιών, εμφανίζεται με τη βοήθεια της μηχανής, ψηλά πάνω σε άρμα. Στον διάλογο Ιάσωνα – Μήδειας που ακολουθεί (στ. 1317-1388) εκδηλώνεται έντονη αντιπαράθεση. Η Μήδεια δεν του παραχωρεί ούτε το δικαίωμα της ταφής των παιδιών, παρά τις παρακλήσεις του.⁷¹ Τα παιδιά θα τα αφήσει η ίδια στον ναό της Ακραιάς Ήρας, όπου θα καθιερωθούν σεμνές εορτές και μυστήρια για τον καθαρισμό του φόνου τους (στ. 1378-1383). Αναγγέλλει την αναχώρησή της για την Αθήνα και προφητεύει τον θάνατο του Ιάσωνα από την Αργώ (στ. 1385-1388).⁷² Ο Ιάσων θρηνεί για τα παιδιά του και τη μοίρα του. Το έργο τελειώνει με το εξόδιο άσμα του Χορού (στ. 1415-1419). Αυτό το καταληκτήριο αναπαιστικό πεντάστιχο είναι πανομοιότυπο στα δράματα: *Άλκηστις*, *Άνδρομάχη*, *Ελένη*, *Βάκχες* και, με μικρή παραλλαγή, στη *Μήδεια*: [ΧΟ. Πολλών χορηγός ο Δίας στον Ολυμπο. Πολλά οι θεοί τελούν ανέλπιστα. Όσα προσδοκήσαμε δεν εκπληρώθηκαν· στο απροσδόκητο βρίσκουν διέξοδο οι θεοί. Τέτοιο τέλος είχε αυτή η ιστορία].

Στην τελική σκηνή, η Μήδεια θριαμβεύει και διαφεύγει την τιμωρία για τον δυσσεβή φόνον· καταφεύγει στην Αθήνα, όπου θα ζήσει ως σύντροφος του Αιγέα. Ο Ιάσων τιμωρείται και παραδίδεται στη μοίρα του. Έτσι, με το τέλος του έργου μέ-

⁷⁰ Τόσο ο Ήλιος και η Γη όσο και οι υπόλοιποι θεοί, βρίσκονται στο πλευρό της Μήδειας και τη συντρέχουν με πολλούς τρόπους.

⁷¹ Ο Ιάσων ικετεύει την Μήδεια, αλλά η ικεσία του δεν γίνεται δεκτή (στ. 1377-1379): ΙΑ. *θάψαι νεκρούς μοι τούσδε και κλαῦσαι πάρες. ΜΗ. οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί, φέρουσ' ἐς ἼΗρας τέμενος Ἀκραιάς θεοῦ.* [Άφησέ με να θάψω τα νεκρά μου παιδιά και να τα κλάψω. - Ποτέ! Θα τα θάψω εγώ με τούτο το χέρι, πηγαίνοντάς τα στο ιερό της Ακραιάς Ήρας]. Σε αυτή την τελική άρνηση φαίνεται καθαρά η μεταστροφή των ρόλων τους. Ο Ιάσων παρουσιάζεται κατώτερος της Μήδειας.

⁷² Σύμφωνα με την παράδοση, ο Ιάσων είχε αφιερώσει σε κάποιον ναό ένα απομεινάρει της Αργώς, το οποίο, όταν εκείνος εισήλθε κάποτε στον ναό, έπεσε και τον σκότωσε.

νει ανοικτό το θέμα της θεϊκής δικαιοσύνης. Η θριαμβευτική εξύψωση της Μήδειας με το άρμα του Ήλιου είναι θρίαμβος της ηρωίδας, η οποία είναι ισχυρότερη του Ιάσονα που την προσέβαλε. Αν η εντυπωσιακή στιγμή σημαίνει την αποθέωση της Μήδειας, τότε η ηρωίδα βρίσκεται σε θέση ισχύος εντελώς διαφορετική από την προδομένη γυναίκα που γνωρίσαμε στην αρχή.⁷³ Τονίζεται έτσι η ετερότητά της και ανάγεται σε μιαν άλλη σφαίρα, καθίσταται όργανο θείας τιμωρίας, η οποία λειτουργεί με όρους και μεθόδους πέρα από τις ανθρώπινες. Η διαφυγή της Μήδειας με το άρμα του Ήλιου είναι παραδοσιακό συστατικό του μύθου, αλλά η διασύνδεσή του με το θέμα της ετερότητας είναι μάλλον ευριπίδεια σύλληψη.

3. Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία

Από το πρώτο κιόλας επεισόδιο βλέπουμε τη Μήδεια να ανησυχεί μήπως συλληφθεί από τους εχθρούς της καθώς προσπαθεί να εκδικηθεί τον Ιάσονα, χωρίς να κάνει ακόμα καμία αναφορά στα παιδιά της. Αμέσως μετά, εισάγεται και το θέμα των παιδιών μαζί με την ανησυχία της τροφού μήπως τα βλάψει η μητέρα τους πάνω στην απόγνωσή της στ. 100-110: *σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω/ καὶ μὴ πελάσσητ' ὄμματος ἐγγύς/ μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ' ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν/ φρενὸς αὐθάδους./ ἔτε νυν, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἴσω./ δῆλον ἀπ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον/ νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει/ μείζονι θυμῷ· τί ποτ' ἐργάσεται/ μεγάλοςπλαγχνος δυσκατάπαυστος/ ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν;*

Ακολουθούν οι κατάρες της Μήδειας, οι οποίες αρχίζουν να στρέφονται προς τα παιδιά της και την άθλια μοίρα που τα περιμένει στ. 113-115: *ῶ κατάρατοι/ παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς/ σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.* Η ανησυχία της τροφού για τα παιδιά στους στίχους 116-121: *τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας/ μετέχουσι; τι τούσδ' ἔχθεις; οἴμοι./ τέκνα, μή τι πάθηθ' ὡς ὑπεραλγῶ.*

Μπορούμε να υποθέσουμε είτε ότι ο Χορός είχε ακούσει τη Μήδεια νωρίτερα να αποκαλεί τους γιους της καταραμένους και να εύχεται να πεθάνουν (στ. 113-115),

⁷³ Βλ. Spyros D. Syropoulos, *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, Oxford 2003, σσ. 38-44.

είτε εκλαμβάνεται από το κοινό ως φυσιολογικός ένας τέτοιος φόβος αν υποθέσουμε ότι γίνεται έμμεση αναφορά στον ήδη γνωστό μύθο της Πρόκνης και του Ύττος. Γίνεται πάντως φανερή η πρόθεση του Ευριπίδη να προοικονομήσει την πράξη της παιδοκτονίας και μάλιστα με αυτό τον ειρωνικό τρόπο αφού είναι η ίδια η μητέρα τους που θα πραγματοποιήσει αυτή την «κατάρρα».⁷⁴ Το σχέδιο του φόνου των παιδιών ως μέσο εκδίκησης του Ιάσονα εισάγεται αργότερα, αφού έχει αποχωρήσει ο Αιγέας από τη σκηνή. Ως επιχείρημα για την βιαιότητα μιας τέτοιας πράξης, η Μήδεια προβάλλει ότι με αυτό τον τρόπο τα προστατεύει από την μανία των εχθρών της, από τους οποίους αποκλείεται να ξεφύγουν (στ. 1060-1 και 1238-41).

Η μορφή της Μήδειας έχει ταυτιστεί στις συνειδήσεις μας με την πράξη της παιδοκτονίας. Μια από τις πιο δυνατές στιγμές του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι η αποκορύφωση του έργου με την εγκληματική αυτή πράξη. Η μετά τον Ευριπίδη πρόσληψη του δράματος, ανά τους αιώνες, βρίθκει καλλιτεχνικών απεικονίσεων της μορφής της Μήδειας (λογοτεχνικά, φιλοσοφικά, θεατρικά κλπ), δίνοντας ιδιαίτερα μεγάλη έμφαση στα βίαια συναισθήματά της. Γι αυτό τον λόγο είναι πολύ σημαντική η τήρηση αποστάσεων από τη μετέπειτα αντίληψη για το πρόσωπο της Μήδειας, ώστε να αναδειχθούν καλύτερα οι λεπτές και ποικίλες αποχρώσεις του χαρακτήρα της ηρωίδας του Ευριπίδη.⁷⁵

Το έργο πλησιάζει το χαρακτήρα της Μήδειας από διαφορετικές οπτικές γωνίες ιδιαίτερα όσον αφορά στα κίνητρά της για την εκδίκησή της. Εμφανώς επηρεασμένος από τη σοφιστική, ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί ρητορικά τεχνάσματα για να παρουσιάσει το ίδιο θέμα από την πλευρά των δύο αντιπάλων (Μήδεια-Ιάσωνας). Τηρώντας ουδέτερη στάση, ο ποιητής επιδίδεται σε ένα διανοητικό παιχνίδι βάζοντας τους πρωταγωνιστές του να παρουσιάσουν την κατάσταση από τη δική τους οπτική γωνία υφαίνοντας με ακρίβεια τις ψυχολογικές διακυμάνσεις και των δύο προσώπων. Δεν προκαλεί εντύπωση η επιλογή του Ευριπίδη να βάλει τον Ιάσονα να επιχειρηματολογήσει και να προσπαθεί να δικαιολογήσει τις πράξεις του προσπαθώντας να ερμηνεύσει τους λόγους που μπορεί να οδηγήσουν έναν άνδρα, ακόμη και ευγενικής καταγωγής όπως ο Ιάσωνας, σε μια τέτοια ταπεινή συμπεριφορά. Ερευνώντας κάθε πτυχή της σκέψης των δύο πρωταγωνιστών μέσω των αγώνων λόγου που υπάρχουν στο έργο, εξερευνεί και αναδεικνύει το εύρος της ανθρώπινης σκέψης και λόγου, την πολυπλο-

⁷⁴ J. D. Mastrorarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, Μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα 2006, σ. 267.

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 34.

κότητα της ανθρώπινης φύσης, την υποκειμενικότητα της ηθικής. Σε κάποια σημεία, μάλιστα, φαίνεται να αμφισβητεί το κατά πόσο είναι απόλυτα τα όρια της ηθικής.⁷⁶

Η προδοσία του Ιάσονα είναι διπλή. Σε προσωπικό επίπεδο πρόδωσε τα συναισθήματα της γυναίκας του αφήνοντας την για μια άλλη, και μάλιστα πιο νέα, ενώ παράλληλα αθέτησε και τους ιερούς όρκους που έδωσε όταν δέθηκε με τη Μήδεια με μάρτυρες τους θεούς. Η αδικία που υπέστη η Μήδεια είναι τόσο έντονη όχι μόνο επειδή ο Ιάσονας εγκατέλειψε το γάμο τους αλλά γιατί εγκατέλειψε ένα γάμο που του είχε χαρίσει αρσενικούς απογόνους. Συνεπώς, σύμφωνα με τα κοινωνικά αλλά και «ηρωικά- ποιητικά» πρότυπα,⁷⁷ η Μήδεια, έχει ανταποκριθεί πλήρως στο ρόλο της και έχει ένα λόγο παραπάνω να απαιτεί το σεβασμό από το σύζυγό της.⁷⁸ Ο θάνατος των παιδιών του, ως επακόλουθο, είναι τυπική συμφορά για την καταπάτηση όρκων.⁷⁹

Στα έργα του Ευριπίδη είναι σύνηθες το συναίσθημα και το παράλογο να ταυτίζονται.⁸⁰ Οι απότομες ψυχικές μεταπτώσεις είναι ίδιον των ανθρώπων που είναι έρμαιο των συναισθημάτων τους. Ειδικά οι γυναίκες ηρωίδες χαρακτηρίζονται από μία έμφυτη προδιάθεση προς το πάθος,⁸¹ από αστάθεια συναισθημάτων, προϊόν ενός ε-

⁷⁶ Page D.L, *Μήδεια*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα 1990, σ. 25.

⁷⁷ Γιατί για την αθηναϊκή κοινωνία του 5ου αι. π.Χ. η ανδρική απιστία στο γάμο ήταν ανεκτή, σε αντίθεση με την γυναικεία απιστία, βλ. Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης, *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα 2008, σ. 166.

⁷⁸ J. D. Mastrorarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα 2006, σ. 23.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 53.

⁸⁰ Το θέμα της τραγικότητας του γυναικείου έρωτα απασχόλησε ιδιαίτερος τον Ευριπίδη. Ανέδειξε μορφές με αντίθετα χαρακτηριστικά, οι οποίες όμως υπόκεινται σε έντονο ερωτικό πόνο. Η ανάδειξη της τραγικότητας του γυναικείου έρωτα έγινε με τρομακτικό τρόπο, με την παιδοκτονία της Μήδειας, που κατέστησε την ηρωίδα μοναδική λογοτεχνική μορφή ερωτικής γυναικείας δράσης. Από τις επόμενες σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη, το θέμα του έρωτα είναι κυρίαρχο στο πάθος της Φαίδρας για τον νεαρό προγονό της, τον Ιππόλυτο της ομώνυμης τραγωδίας. Ειδικότερα, το θέμα της γυναικείας εκδικητικότητας φαίνεται ότι απασχόλησε τον ποιητή και σε άλλα έργα, όπως και στην χαμένη σήμερα *Ἰνώ*. Με τη Μήδεια εμφανίζεται η δύναμη του ερωτικού πάθους, με οδύνη και ταλαντεύσεις· παράλληλα κάνουν την εμφάνισή τους οι ψυχολογικές μεταστροφές, η ψυχική αστάθεια και οι συνεχείς εναλλαγές της διάθεσης της ηρωίδας.

⁸¹ Α. Μαρκαντωνάτος - Χ. Τσαγγάλης Χ., *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό.π., σ. 165.

σωτερικού κόσμου που βρίσκεται σε σύγχυση. Έτσι και η Μήδεια, αν και μένει σταθερή στο λόγο της περί εκδίκησης και φέρει εις πέρας το σχέδιο της, βλέπουμε να κλονίζεται την ώρα που πρέπει να σκοτώσει τα παιδιά της. *Οὐκ ἂν δυναίμην* αναφωνεί όταν η δίψα της για εκδίκηση προσκρούει στο μητρικό της ένστικτο.⁸² Τέσσερις φορές αλλάζει γνώμη περνώντας γρήγορα από τη μία απόφαση στην άλλη μέχρι να πραγματοποιήσει τελικά το φριχτό της σχέδιο.⁸³

Τέτοιες σκηνές φρίκης, όσες υπάρχουν στη Μήδεια, δεν έχουμε ξαναδεί μέχρι εκείνη τη στιγμή στην ελληνική τραγωδία. Κάθε ανθρώπινη σχέση στο έργο δηλητηριάζεται. Διαπράττεται το μεγαλύτερο αμάρτημα. Η πιο αδιαμφισβήτητη –για όλες τις ανθρώπινες κοινωνίες σε κάθε χρονική περίοδο– σχέση αγάπης, αυτή της μάνας με τα παιδιά της, καταλύεται. Οι σύζυγοι που έχουν ανταλλάξει όρκους αγάπης καταλήγουν οι χειρότεροι εχθροί. Χάριν αυτής της έχθρας, μία γυναίκα σκοτώνει ό, τι αγαπάει περισσότερο στον κόσμο. Σκοτώνει επίσης δύο αθώους ανθρώπους, τη μέλλουσα γυναίκα του Ιάσονα και τον πατέρα της, σκοτώνει ένα μέρος του εαυτού της θυσιάζοντας συνειδητά μια για πάντα την ευτυχία της για να διασώσει την τιμή της. Ο Ιάσοντας έχει συντριβεί ολοσχερώς. Άκληρος, χωρίς κανένα μέλλον, χωρίς οικογένεια, βιώνει μία τιμωρία χειρότερη και από το θάνατο και, ομολογουμένως, δυσανάλογα σκληρή σε σχέση με τις πράξεις του.

Γνωρίζουμε ότι η Μήδεια αγαπάει τα παιδιά της. Έχει σημασία ότι δεν πρόκειται για μία αδίστακτη φόνισσα, ούτε βρίσκεται κάτω από την επιρροή κάποιου θεού, όπως θα δούμε ότι συμβαίνει με την περίπτωση της Αγαύης. Τα λόγια της Μήδειας όταν βλέπει τα παιδιά της είναι γεμάτα από βαθιά συναισθήματα αγάπης (στ. 1040-1044): *φεῦ φεῦ· τί προσδέρεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;/ τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;/ αἰαί· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται./ γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων./ οὐκ ἂν δυναίμην·*

[Αλίμονο! Αλίμονο! Πώς με κοιτάζουν, παιδιά μου, τα μάτια σας; Γιατί μου γελάτε, το ύστατο γέλιο; Ωωω! Τί να κάνω; Η καρδιά μου, γυναίκες, ελύγισε, όταν είδα τα μάτια των παιδιών μου που έλαμπαν. Δεν βρίσκω τη δύναμη.]

⁸² R. B. Appleton, *Euripides the idealist*, New York 1972, σ. 50.

⁸³ Romilly J. D., *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ε. Δαμιανού- Χαραλαμποπούλου, Αθήνα 1990, σ. 116.

Είναι συνειδητή η απόφαση της να διαπράξει αυτό το έγκλημα και είναι επίσης αδιαμφισβήτητο ότι αγαπάει τα παιδιά της. Με αυτή την αντίθεση παίζει ο Ευριπίδης.⁸⁴ Με τον φόνο των παιδιών της σκοτώνει και την τελευταία της ιδιότητα ως μάνα και γυναίκα. Παύει να υπάρχει η Μήδεια, η γυναίκα, η μάνα. Στο τέλος του έργου έχουμε μόνο τη Μήδεια τη μάγισσα. Εμφανίζεται πάνω στο άρμα του Ήλιου με το οποίο και θα διαφύγει από την Κόρινθο. Η έξοδός της δεν θα μπορούσε να μην είναι θεαματική και έξω από τις συμβάσεις - και τις ανθρώπινες αλλά και τις θεατρικές. Το άρμα εμφανίζεται πάνω στην *μηχανή* μετά τον στίχο 1316 και εξαφανίζεται μαζί της προς το τέλος του έργου. Το άρμα παρουσιάζεται να το σέρνουν δράκοντες ενώ η Μήδεια έχει μαζί της τα σώματα των παιδιών της.⁸⁵ Έκπληξη προκαλεί η δήλωσή της ότι δεν θα πάρει μαζί της τα πτώματα των παιδιών αλλά ότι θα τα θάψει στην Κόρινθο, στον ναό της Ήρας και θα φροντίσει να ορισθεί γιορτή προς τιμήν τους ώστε και η ίδια να εξιλεωθεί για τον ανόσιο αυτό φόνο. Η ίδια θα μεταβεί στη γη του Εριχθέως, των Αθηνών, για να συνοικήσει με τον βασιλιά Αιγέα,⁸⁶ στ. 1378-1383: [...] *ἔπεισφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί./ φέρουσ' ἐς Ἴηρας τέμενος Ἀκραιάς θεοῦ./ ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίση/ τυμβοὺς ἀνασπῶν· γῆ δὲ τῆδε Σισύφου/ σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν/ τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.*

Ο Ευριπίδης, λοιπόν, επιλέγει να αξιοποιήσει ένα στοιχείο από τη μυθική παράδοση σε σχέση με τον θάνατο των παιδιών. Σύμφωνα με τις διάφορες εκδοχές του μύθου που υπάρχουν για τον θάνατο και την ταφή των παιδιών, κοινός παρονομαστής είναι το ιερό της Ήρας Ακραιάς στην Κόρινθο. Αυτό το στοιχείο ο ποιητής δεν το αλλάζει, αλλά το χρησιμοποιεί και το ενσωματώνει στη δική του εκδοχή κλείνοντας,

⁸⁴ R. B. Appleton, *Euripides the idealist*, New York, 1972, σ. 48.

⁸⁵ Σύμφωνα με την αγγειογραφία, το «άρμα» της Μήδειας το σέρνουν φιδιά-δράκοντες. Για παράδειγμα, ένας ερυθρόμορφος Λουκανικός κρατήρας στο Cleveland Museum of Art, Cleveland Catalogue No. Cleveland 1991.1, Beazley Archive, που αποδίδεται στον Policoro Painter, ca. 400 B.C. και μία ερυθρόμορφη κύλιξ στο Heraclea Museum, Bitola (κλασικής περιόδου).

⁸⁶ Η. Δ. Νικολακάκης, *Η ιδέα περί θεού στις τραγωδίες του Ευριπίδη, Συμβολή στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής θρησκείας*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 55.

έτσι, το μάτι στο κοινό που αναγνωρίζει στοιχεία του μύθου μέσα σε μία καινούργια παραλλαγή του.⁸⁷

Η τελική σκηνή του δράματος αντιστρέφει τις θέσεις ισχύος ανάμεσα στα δύο φύλα: η ηρωίδα θριαμβεύει πάνω στο άρμα του ήλιου, ενώ ο Ιάσοντας θρηνεί για τα νεκρά παιδιά του και τον αφανισμό της γενιάς του.⁸⁸ Όσο δεν τονίστηκε η μαγική φύση της Μήδειας σε όλη την διάρκεια του έργου, τόσο στο τέλος γίνεται πια σαφές ότι είναι η μοναδική της ιδιότητα που θα μείνει. Στην μηχανή, που μόνο οι θεοί εμφανίζονταν σ' αυτήν μέχρι στιγμής στη σκηνή, τώρα θα παρουσιαστεί η πρωταγωνίστρια του έργου. Εγγονή του Ήλιου, σώζεται τελευταία στιγμή από την παρέμβασή του. Ενώ η εικόνα στο άρμα με τους δράκοντες τονίζει την ανατολίτικη φύση της μαγείας της (τα φίδια θεωρούνται στοιχείο μαγείας με ανατολίτικες καταβολές), η τιμωρία που έχει σπείρει παίρνει άλλη διάσταση, σχεδόν θεϊκή. Στα μάτια του κοινού δεν θα μπορούσε να είχε οπτικοποιηθεί με καλύτερο τρόπο το ότι δεν πρόκειται για μία συνηθισμένη κοινή θνητή που σε έναν παροξυσμό ζήλιας και υστερίας διαλύει τα πάντα στο πέρασμά της, αλλά για μια γυναίκα που θυσιάζει την επίγεια ζωή της για να γίνει η ίδια η θεία δίκη που θα τιμωρήσει τον άπιστο και ασεβή Ιάσωνα. Η θεϊκή της καταγωγή μαζί με το υπερλογικό της ύπαρξής της σφραγίζονται, έτσι, στο κλείσιμο του έργου.

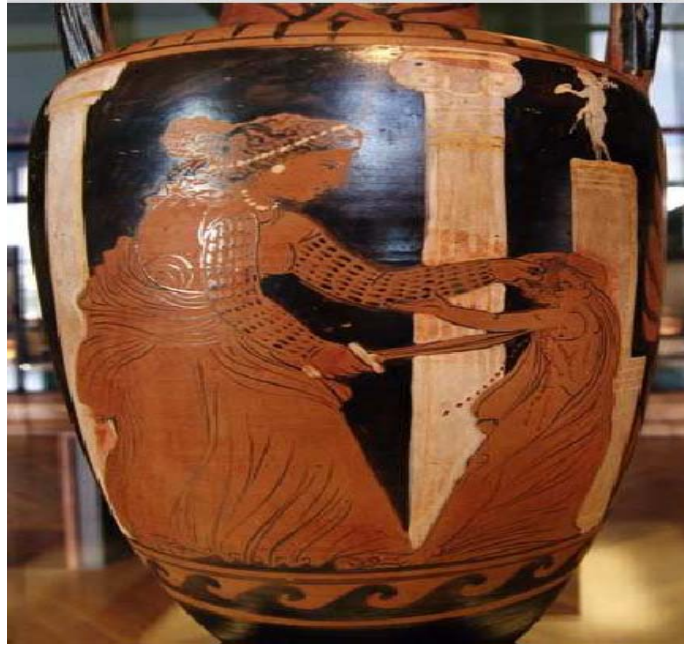
Η εξωτική εικόνα του άρματος και η δαιμονική όψη της παιδοκτόνου αποτυπώνουν το περιεχόμενο της ανοίκειας υποδοχής στην Αθήνα της νικήτριας μάγισσας από την Κολχίδα. Η Μήδεια απάντησε στην ανδρική αναξιοσύνη με μια ακραία πράξη, και την νίκη της την επιβάλλει και οπτικά η παρουσία της πάνω στο άρμα του Ήλιου. Το κοινό όμως της Αθήνας απείχε πολύ από την αποδοχή της σύγκρουσης και της νίκης της Μήδειας. Ο Ευριπίδης έτσι κατετάγη στην τρίτη θέση, αλλά η εικόνα της Μήδειας ήταν εκεί, δαιμονική και εξωλογική, να υπενθυμίζει τα ακραία και επικίνδυνα πάθη τα οποία μπορεί να εκκολάψει η γυναικεία ψυχή εξαιτίας της ανδρικής αναξιοσύνης.

Η *Μήδεια* δεν μπορεί παρά να προβλημάτισε το αθηναϊκό κοινό γύρω από τα θέματα της γυναικείας μοίρας και της θέσης που της αναλογεί στην κοινωνία. Η μάχη ανάμεσα στο αρσενικό και θηλυκό στοιχείο έτσι όπως εξελίσσεται στο δράμα, μετατρέπεται σε μάχη ανάμεσα στη μητρότητα και τον ηρωικό κώδικα τιμής. Προκειμέ-

⁸⁷ J. D. Mastrorarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, ό.π., σ. 490.

⁸⁸ Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό.π., σ. 177.

νου η Μήδεια να διασώσει την αξιοπρέπεια της, την τιμή της, αναγκάζεται, όχι ελαφρά τη καρδία φυσικά, να ακυρώσει τον ίδιο της τον ρόλο ως γυναίκα, σύζυγο και μάνα. Ένας υβριδικός κόσμος που συνδυάζει στοιχεία της κοινωνίας του 5ου αι π. Χ. με στοιχεία της ηρωικής εποχής αποτελεί το ιδανικό έδαφος για προβληματισμό πάνω σε ζητήματα που αφορούν τους αθηναίους θεατές, περισσότερο, ίσως, και από ό, τι οι ίδιοι νόμιζαν.



Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της
Σκηνή από έναν καμπανικό ερυθρόμορφο αμφορέα (περ. 330-320 π.Χ.)

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Οι Βάκχες του Ευριπίδη

1. Ο μύθος

Οι *Βάκχες*, η τελευταία τραγωδία του Ευριπίδη και η τελευταία σωζόμενη του είδους, γράφτηκε το 407/6 π.Χ, λίγο πριν από τον θάνατο του ποιητή, στην Πέλλα της Μακεδονίας, όπου ο βασιλιάς Αρχέλαος είχε προσκαλέσει τον Ευριπίδη στην αυλή του. Πιθανόν το έργο να προοριζόταν να διδαχτεί σε δραματικούς αγώνες που οργάνωσε ο Αρχέλαος προς τιμή των Μουσών και του Διονύσου.⁸⁹ Μετά τον θάνατο του Ευριπίδη όμως, το έργο διδάχθηκε το 405 π.Χ. στην Αθήνα από κάποιον Ευριπίδη, συνονόματο γιο ή ανεψιό του ποιητή.

Οι *Βάκχες* είναι το μόνο σωζόμενο δράμα με θέμα διονυσιακό, αναφερόμενο στην ίδια τη λατρεία του θεού της τραγωδίας. Πραγματεύεται τον θηβαϊκό μύθο του Διονύσου, που επιστρέφει από την Ασία στη γενέτειρά του Θήβα και επιβάλλει τη λατρεία του τιμωρώντας τον θεομάχο βασιλιά της πόλης τον Πενθέα, γιο της Αγαύης, αδελφής της μητέρας του Σεμέλης που τον γέννησε από τον Δία. Τον μύθο του Θηβαίου θεομάχου τον είχε πραγματευτεί και ο Αισχύλος σε μια τετραλογία, πιθανότατα με τον τίτλο *Βάκχαι*, που περιείχε μια τραγωδία με τον τίτλο *Πενθεύς*.⁹⁰ Από την Υπόθεση των *Βακχών* του Ευριπίδη μαθαίνουμε ότι το δράμα αυτό είχε το ίδιο θέμα με τις *Βάκχες* (ή *μυθοποιΐα κείται παρ' Αισχύλω εν Πενθει*). Μια άλλη εκδοχή του μύθου του Διονύσου, τη θρακική, την πραγματεύονταν η *Λυκούργεια* τετραλογία του Αισχύλου, που περιελάμβανε τις τραγωδίες *Ήδωνοί*, *Βασσάραι*, *Νεανίσκοι* και το σατυρικό δράμα *Λυκοῦργος*: αναφερόταν στη θεομαχία του βασιλιά της Θράκης Λυκούργου και πιθανόν και στην αποστασία του ποιητή Ορφέα από τον Διό-

⁸⁹ Κ. Χ. Μύρης, Εισαγωγή-σχόλια Φραγκούλης Α., *Ευριπίδου Βάκχαι*, Αθήνα 2013, σ. 22.

⁹⁰ Οι σωζόμενοι τίτλοι των έργων της τετραλογίας είναι *Σεμέλη ή Υδροφόροι*, *Ξάντριαι*, *Πενθεύς*, και *Τροφοί ή Διονύσου Τροφοί* (για το σατυρικό δράμα).

νυσο.⁹¹ Τα έργα της τετραλογίας δεν σώζονται παρά μόνον αποσπασματικά, αλλά μερικοί πιστεύουν πως κάποια μοτίβα των *Βακχών* του Ευριπίδη αντιγράφουν στοιχεία από αυτά.

Ο μύθος των *Βακχών* του Ευριπίδη συνοψίζεται ως εξής. Ο Διόνυσος, γιος της Σεμέλης και του Δία, επιστρέφει στη Θήβα για να επιβάλει τη λατρεία του στην Ελλάδα ξεκινώντας από τη γενέτειρα πόλη. Εκεί όμως αντιμετωπίζει τη θεομαχία του Πενθέα, εγγονού του Κάδμου, που παρέλαβε πρόσφατα την εξουσία από τον οικιστή βασιλιά της πόλης. Ως γιος της μίας από τις κόρες του Κάδμου, ο Διόνυσος είναι εγγονός του γέροντα βασιλιά και εξάδελφος του Πενθέα. Η θεομαχία όμως της Θήβας εναντίον του χρονολογείται πριν από τη γέννησή του, καθώς οι αδελφές της Σεμέλης και ο Κάδμος αρνούνταν να δεχθούν ότι πατέρας του εμβρύου που κυοφορούσε η Σεμέλη ήταν ο Δίας και απέδιδαν την κυοφορία της σε κάποιο θνητό. Γι' αυτό και η παρουσία του Διονύσου στη Θήβα ξεκινάει από την αποκατάσταση της μητέρας του. Ο θεός εμφανίζεται με ανθρώπινη μορφή ως μύστης του Διονύσου, εμπνέει μανία στις αδερφές της μητέρας του μαζί με τις υπόλοιπες γυναίκες της Θήβας και προκαλεί τη μαιναδική φυγή τους στον Κιθαιρώνα, όπου τελείται πλέον η οργανιστική λατρεία του θεού με τρεις θιάσους με επικεφαλής την καθεμία από τις αδερφές της Σεμέλης: την Αγαθή, που γέννησε τον Πενθέα από τον Εχίονα, την Ινώ, που υπήρξε η πρώτη τροφός του Διονύσου, και την Αυτονόη, μητέρα του Ακταίωνα, τον οποίο είχαν κατασπαράξει τα σκυλιά της Αρτεμης για την προσβολή του προς τη θεά.⁹²

Για λόγους προσωπικού συμφέροντος, δεκτικοί στη νέα θρησκεία εμφανίζονται ο Κάδμος (παρά την παλαιότερη δυσπιστία του) και ο Τειρεσίας, και ξεκινούν μαζί, ντυμένοι βακχικά, να ανεβούν στον Κιθαιρώνα, υποκινούμενοι όμως από προσωπικό συμφέρον. Αρνητής είναι μόνον ο Πενθέας, που αμφισβητεί εντελώς τη θεϊκότητα του Διονύσου, και, καθώς ποτέ δεν μαθαίνει ότι κάτω από το ανθρώπινο προσωπίο του μύστη κρύβεται ο ίδιος ο θεός, πιστεύει ότι σκοπός του Διονύσου είναι να εκμεταλλευτεί ερωτικά τις γυναίκες της Θήβας με πρόσχημα τη δήθεν λατρεία του. Γι' αυτό, ως κυβερνήτης της Θήβας, προσπαθεί με κάθε μέσο να αποκλείσει την είσοδο

⁹¹ Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Η Λυκούργεια τετραλογία του Αισχύλου: Δοκιμή Ανασύνθεσης*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 2010. Βλ. και Α. Lesky, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Β', μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 2000, σ. 359

⁹² Η Αγαθή είναι κόρη του βασιλιά των Θηβών Κάδμου και της Αρμονίας. Οι αδελφές της είναι η Ινώ, η Σεμέλη και η Αυτονόη.

του θεού. Παρά τις πιέσεις που δέχεται από τον Χορό αλλά και από τον παππού του Κάδμο και τον μάντη Τειρεσία (τα δύο επιφανή πρόσωπα της πόλης), με απaráμιλλο πείσμα συνεχίζει να αρνείται, και διατάσσει τη σύλληψη και τη φυλάκιση του Διονύσου. Ο θεός όμως με μαγικό τρόπο καταφέρνει να απελευθερωθεί και προκαλεί σεισμό που γκρεμίζει το παλάτι. Οι αλλεπάλληλες ενδείξεις για τη θεϊκή φύση του Διονύσου δεν κάμπτουν τη θεομαχία του Πενθέα, που αποφασίζει να συλλάβει και να φυλακίσει και τις μαινάδες του Κιθαιρώνα, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται, όπως προαναφέρθηκε, και η μητέρα του Αγαύη. Στο σημείο αυτό συντελείται η μεταστροφή του Πενθέα με πονηρή παρέμβαση του Διονύσου, ο οποίος πείθει πρώτα τον Πενθέα να κατασκοπεύσει τις μαινάδες στον Κιθαιρώνα (για να δει ιδίως όμμασι τα όργιά τους) και, στη συνέχεια, εμβάλλοντάς του ελαφρά μανία καταφέρνει να μεταμφιέσει και τον ίδιο σε μαινάδα, κάνοντάς τον στην ουσία να υιοθετήσει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της βακχικής λατρείας. Στον Κιθαιρώνα, βέβαια, ο Πενθέας γίνεται αμέσως αντιληπτός από τις γυναίκες, οι οποίες, με προεξάρχουσα την μητέρα του, που αδυνατεί να τον αναγνωρίσει, τον διαμελίζουν με την ιδέα ότι πρόκειται για άγριο ζώο. Με λάφυρο το κομμένο κεφάλι του γιου της, καρφωμένο πάνω στον βακχικό της θύρσο, η Αγαύη επιστρέφει στην πόλη θριαμβευτικά, επιδεικνύοντας, όπως νομίζει, το κεφάλι του λιονταριού ως τρόπαιο της νίκης που κατήγαγε ως μαινάδα-κυνηγός στον Κιθαιρώνα. Στη λογική την επαναφέρει ο πατέρας της, Κάδμος, που εισέρχεται στον σκηνικό χώρο κουβαλώντας τα σπαραγμένα μέλη του εγγονού του. Όταν η Αγαύη συντετριμμένη συνειδητοποιεί το τραγικό έγκλημα που διέπραξε και οι άπιστοι έχουν πια τιμωρηθεί, ο Διόνυσος εμφανίζεται θριαμβευτικά ως θεός (πάνω στο θεολογείο) για να επιβεβαιώσει την εδραίωση της λατρείας του στη Θήβα.

2. Το έργο

Ανάμεσα σε όλες τις μαρτυρίες που αφορούν τον Διόνυσο του 5ου αιώνα, η τραγωδία *Βάκχαι* του Ευριπίδη κατέχει την πιο ξεχωριστή θέση. Η πολυπλοκότητα του έργου και η πυκνότητα του κειμένου το καθιστούν μοναδική μαρτυρία για το περιεχόμενο της θρησκευτικής εμπειρίας των πιστών ενός θεού, που, διαφορετικά από οποιονδήποτε άλλον μέσα στο ελληνικό πάνθεον, αναλαμβάνει τις λειτουργίες της προσωπι-

δοφόρου θεότητας.⁹³ Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε με ένα θρησκευτικό κείμενο, αλλά με ένα δραματικό έργο, το οποίο υπακούει σε κανόνες, συμβάσεις και σκοπιμότητες που προσιδιάζουν στη λογοτεχνική δημιουργία του τραγικού είδους. Στις *Βάκχες* ο Διόνυσος δεν παρεμβαίνει στο έργο με τον τρόπο που συνηθίζουν να παρεμβαίνουν οι θεοί στην τραγωδία. Ο Διόνυσος εδώ είναι παρών σε όλη τη διάρκεια του έργου και παίζει τον κύριο ρόλο. Κατά την ανέλιξη της τραγικής πλοκής παρουσιάζεται να σκηνοθετεί ο ίδιος από την αρχή τη θεατρική του παρουσία (στ. 4, ανθρώπινο προσωπείο) με τρόπο μεταθεατρικό,⁹⁴ να επιφαίνεται στον Χορό και το κοινό στη σκηνή του θαύματος, να αποκαλύπτεται στους πρωταγωνιστές φανερώνοντας τη θεϊκή του ιδιότητα.

Ο πρόλογος του έργου (στ. 1-63) αποτελείται, όπως στα περισσότερα έργα του Ευριπίδη, από έναν μονόλογο. Τον εκφέρει ο ίδιος ο Διόνυσος, προσδιορίζοντας προγραμματικά, εκτός από τη θεατρική του μάσκα, το πλαίσιο της μυθικής παράδοσης του έργου καθώς και τον δραματικό χρόνο και τόπο, στον οποίο εντάσσει αμέσως τον θεατή.⁹⁵ Ο πρόλογος περιέχει όσες πληροφορίες χρειάζεται να γνωρίζει ο θεατής για τον θεό, στις οποίες εξέχουσα θέση έχει η εκδικητική πρόθεση του Διονύσου προς όσους αμφισβήτησαν τη θεϊκή του φύση. Η τιμωρία ξεκινάει από τις αδελφές της μητέρας του και τον Κάδμο, που δυσπιστούσαν για την κυοφορία της Σεμέλης από τον Δία (στ. 26 κ.ε.).

Η πάροδος (στ. 64-169), που χωρίζεται σε τρία μέρη (προοίμιο, δύο στροφικά ζεύγη και μία επωδό), παρουσιάζει σε πολλά σημεία ομοιότητες με πραγματικούς λατρευτικούς ύμνους, εν προκειμένω διθυραμβικούς. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στην επωδό (στ. 135-169), που περιέχει όλα τα βασικά στοιχεία της βακχικής έκστασης (ορειβασία, σπαραγμός και ωμοφαγία, διαμελισμοί ζώων κ.ά.)

Το πρώτο επεισόδιο (στ. 170-369) αναφέρεται στη βακχική συνωρίδα των γερόντων Κάδμου και Τειρεσία, οι οποίοι αρχικά δηλώνουν την αφοσίωσή τους στον Διόνυσο και στη συνέχεια συγκρούονται με τον Πενθέα. Στον σκηνικό χώρο εισέρχονται αρχικά ο Τειρεσίας και αμέσως μετά ο Κάδμος, ντυμένοι βακχικά. Και οι δύο

⁹³ Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αριάδνη Τάττη, εκδ. Ζαχαρόπουλος, τόμ. Β΄, Αθήνα 1991.

⁹⁴ Charles Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982 (1997²)

⁹⁵ E. R. Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ.Υ. Πετρίδου - Δ. Γ. Σπαθάρας, φιλολογική επιμέλεια Νικ. Π. Μπεζεντάκος, Αθήνα 2004, σ. 62.

αισθάνονται πως έχουν ξαναανιώσει λόγω της μαγείας του θεού, και είναι έτοιμοι να ανεβούν με τα πόδια στον Κιθαιρώνα για λατρέψουν τον Διόνυσο. Η αντίθεση της βακχικής σκευής και συμπεριφοράς τους με την ηλικία τους δημιουργεί ίσως εντύπωση κωμική. Στην πραγματικότητα, εισάγει τα πρώτα στοιχεία λεπτής ειρωνείας που διατρέχει ολόκληρο το έργο, και δημιουργεί τις προϋποθέσεις της επικείμενης σύγκρουσης με τον Πενθέα. Ο νέος βασιλιάς της Θήβας εμφανίζεται στη σκηνή (στ. 265 κ.ε.) οργισμένος για τη δράση του Διονύσου εν τη απουσία του, για τη βακχική μανία που έχει πλήξει τις γυναίκες της πόλης και προκάλεσε την έξοδό τους στον Κιθαιρώνα. Χωρίς να έχει εξαρχής αντιληφθεί τους δύο γέροντες, ο Πενθέας εξαπολύει κατηγορίες και απειλές για τον ξένο, στον οποίο καταλογίζει ερωτικά κίνητρα, ότι ξεσήκωσε τις γυναίκες με σκοπό να χαρεί τα δώρα της Αφροδίτης. Όταν αντιλαμβάνεται την παρουσία του Κάδμου και του Τειρεσία (στ. 248), αντιδράει με έκπληξη για τη βακχική εμφάνιση των γερόντων και αντιπαρατίθεται μαζί τους στο διαλογικό μέρος που ακολουθεί και το οποίο φωτίζει την ιδιαίτερη σχέση των τριών ανδρών με τον Διόνυσο και τη λατρεία του. Ο Πενθέας είναι απόλυτος και εμμονικά αδιάλλακτος. Ο Τειρεσίας ενσαρκώνει τη σύγχρονη «εκλογικευμένη» ιερατική πολιτική, για την οποία ο Πενθέας τον κατηγορεί ότι υποκινείται όχι από αγνά θρησκευτικά αισθήματα αλλά από συμφέρον. Από συμφέρον εμφανίζεται να πράττει και ο Κάδμος, που αναγνωρίζει τον Βάκχο ως θεό για λόγους οικογενειακού γοήτρου. Οι προσπάθειες των δύο γερόντων να πείσουν τον Πενθέα για τη θεϊκή φύση του Διονύσου αποβαίνουν άκαρπες. Ο Πενθέας, έντονα αρνητικός, αποχωρεί από τον σκηνικό χώρο, και ο Τειρεσίας μαζί με τον Κάδμο ξεκινούν για τον Κιθαιρώνα. Στο πρώτο στάσιμο (στ. 370-433) ο Χορός διατυπώνει γενικές ρήσεις για τη σημασία της ευσέβειας, της ηρεμίας και της σύνεσης. Οι Βάκχες κρίνουν ως ανόσια τη συμπεριφορά του Πενθέα και εκφράζουν την επιθυμία να βρεθούν στην Κύπρο, την Πάφο ή την Πιερία, δοξολογώντας τον θεό και τις απολαύσεις της απλής ζωής των καθημερινών ανθρώπων.

Στο δεύτερο επεισόδιο (στ. 434-518), ένας υπηρέτης φέρνει ενώπιον του Πενθέα τον Διόνυσο-μύστη αλυσοδεμένο. Περιγράφει ως παράδοξο το γεγονός ότι εκείνος άφησε να τον συλλάβουν χωρίς καθόλου να αντιδράσει και ότι λύθηκαν μόνες τους οι αλυσίδες όσων Θηβαίων μαινάδων είχαν οι ίδιοι προλάβει να συλλάβουν και φυλακίσουν. Ο Πενθέας άκαμπτος ανακρίνει τον «Ξένο» κάνοντάς του ερωτήσεις με φανερή δυσπιστία και ανυπομονησία. Στο τέλος δίνει εντολή να τον δέσουν και εκτοξεύει απειλές προς τις γυναίκες του Χορού. Εκείνες επικαλούνται φοβισμένες τη Δίρ-

κη και ανακαλούν στο τραγούδι τους την ιστορία της γέννησης του θεού, χαρακτηρίζοντας τον Πενθέα ως τέρας που τις απειλεί και φυλάκιζε τον αρχηγό τους. Καλούν, τέλος, τον Διόνυσο να επιφανεί και να τις βοηθήσει (στ. 519-575).

Το τρίτο και κεντρικό επεισόδιο (στ. 576-861) αποτελείται από τρεις φάσεις. Στην πρώτη (στ. 576-603), ο Διόνυσος καταρχήν επιφαίνεται (στ. 576-603) ταρακουνώντας το παλάτι: η φωνή του ακούγεται να καλεί το Σεισμό και τον Κεραυνό να χτυπήσουν το σπίτι του Πενθέα. Ύστερα εμφανίζεται με την ανθρώπινη μορφή του, ως «Ξένος», και αφού καθησυχάζει τις γυναίκες του χορού, τους διηγείται ένα γεγονός παραισθήσεων του Πενθέα (στ. 604-659): πως ο βασιλιάς έδεσε έναν ταύρο νομίζοντας ότι δένει τον θεό, πως ο θεός τράνταξε το παλάτι και δυνάμωσε τις φλόγες που το κυριεύσαν και πως ο Πενθέας έτρεξε να σβήσει τη φωτιά, αλλά πάλευε μόνος του με ένα φάντασμα νομίζοντας πως παλεύει με τον θεό. Αμέσως ορμάει στη σκηνή ο Πενθέας και έκπληκτος αντικρίζει τον Διόνυσο ελεύθερο. Στη δεύτερη φάση του επεισοδίου (στ. 660-774), εμφανίζεται ένας Αγγελιαφόρος που περιγράφει με λεπτομέρειες όλα όσα είδε από κοντά να κάνουν οι μαινάδες στο βουνό. Η περιγραφή του ξεκινάει με διστακτικότητα, λόγω του φόβου που του εμπνέει ο Πενθέας. Η περιέργεια όμως του Πενθέα να μάθει εξασφαλίζει την απαιτούμενη άδεια ώστε η ρήση του βουκόλου-αγγελιαφόρου να δώσει με ακρίβεια όλες τις λεπτομέρειες των βακχικών δρωμένων στον Κιθαιρώνα. Οι μαινάδες συνυπάρχουν σε απόλυτη αρμονία με τη φύση: φίδια γλείφουν τα μάγουλά τους, ζαρκάδια και λυκόπουλα θηλάζουν από το στήθος τους. Όταν όμως οι βοσκοί αποπειρώνται να συλλάβουν τη μητέρα του Πενθέα, οι γυναίκες αγριεύουν και ορμούν με λύσσα καταπάνω τους: τους κυνηγούν, κατασπαράσσουν κοπάδια και καταστρέφουν οικοσκευές μέχρι να επιστρέψουν στην αρχική τους γαλήνη. Ο Αγγελιοφόρος κλείνει τη ρήση του με την προειδοποίηση στον Πενθέα να δεχτεί τον θεό. Το τρίτο μέρος του επεισοδίου (στ. 775-861) το καταλαμβάνει η έντονη στιχομυθία μεταξύ του Πενθέα και του Ξένου-Διόνυσου. Αμετακίνητος και μετά τα όσα θαυμαστά έχουν συμβεί, ο Πενθέας, ξεσπά σε απειλές και δηλώνει έτοιμος να χρησιμοποιήσει στρατιωτική δύναμη για να συλλάβει τις γυναίκες, αποκρούοντας πεισματικά κάθε προειδοποίηση του Διονύσου για τις ενέργειές του. Όλα αλλάζουν όταν ο Διόνυσος τού προτείνει μια άλλη λύση, χωρίς τη χρήση βίας (στ. 810). Η πρόταση να τον οδηγήσει στον Κιθαιρώνα, για να δει ιδίως όμμασι τις μαινάδες (στ. 811), διεγείρει την περιέργεια του Πενθέα με την ελπίδα ότι θα επιβεβαιώνει τις κατηγορίες των ερωτικών οργίων. Στην πραγματικότητα, η πρόταση

προκαλεί τη μεταστροφή του θεομάχου βασιλιά, αλλάζοντας την πορεία της πλοκής προς την κατεύθυνση της τιμωρίας του. Προκειμένου αυτή να πραγματοποιηθεί, ο Πενθέας θα αναγκαστεί να αποδεχθεί τη λατρεία του θεού με έναν τρόπο εξαιρετικά ειρωνικό: θα δεχθεί να ανεβεί στο βουνό ντυμένος και ο ίδιος ως Μαινάδα για να μην τον αναγνωρίσουν (821-861). Πριν από τη φυσική του εξόντωση θα πραγματοποιηθεί και η ηθική του ταπείνωση.

Ο Χορός εκστασιασμένος με την τροπή των γεγονότων εξάγει γενικά ηθικά διδάγματα για τη φύση του θεού, που είναι αλάνθαστος και δεν λησμονεί (στ. 862-911). Γι' αυτό ο άνθρωπος δεν πρέπει να υπερβαίνει τους νόμους και τα ήθη, αλλά να σέβεται τους θεούς. Ιδιαίτερα αντιθετική είναι η φύση του θεού Διονύσου, που αφήνει την ευεργετική του φύση και γίνεται σκληρός και εκδικητικός.

Το τέταρτο επεισόδιο (στ. 912-976) είναι σύντομο και περιεκτικό. Ο Πενθέας είναι μεταμφιεσμένος σε μαινάδα, πλήρως πια υποταγμένος στη δύναμη του θεού. Ο Διόνυσος τον περιπαίζει, χωρίς εκείνος να το αντιλαμβάνεται, σε έναν διάλογο με στοιχεία κωμικά τα οποία θα μετατραπούν πολύ σύντομα σε τραγικά. Ο Πενθέας ξεκινά για το βουνό με οδηγό τον Διόνυσο, που καλεί την Αγαύη και τις υπόλοιπες γυναίκες να ετοιμαστούν για να επιτελέσουν το έργο τους. Οι Βάκχες του Χορού βλέπουν ήδη έτοιμες τις μαινάδες του Κιθαιρώνα και τις καλούν να επιτεθούν με πρώτη την Αγαύη, που δεν θα αναγνωρίσει τον γιο της. Το στάσιμο κορυφώνεται με επικλήσεις στον Διόνυσο, που καλείται να εμφανιστεί ως ταύρος (1017 *φάνηθι ταῦρος*).

Στο πέμπτο επεισόδιο του έργου (1024-1152) εισέρχεται στον σκηνικό χώρο ο Αγγελιοφόρος για να αφηγηθεί τα γεγονότα που έλαβαν χώρα στον Κιθαιρώνα. Η είδηση ότι ο Πενθέας είναι νεκρός προκαλεί στον Χορό έκρηξη χαράς για τη νίκη του Διονύσου. Στη συνέχεια, όταν ο αγγελιοφόρος θα αρχίσει να περιγράφει λεπτομερώς τις συνθήκες της τιμωρίας, ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια των θεατών όλο το σκηνικό της φρίκης με ενάργεια τρομακτική για τον τρόπο με τον οποίο οι μαινάδες διαμέλισαν τον Πενθέα με προεξάρχουσα τη μητέρα του Αγαύη. Η ένταση των βίαιων γεγονότων κορυφώνεται με ένα πολύ σύντομο θριαμβευτικό τραγούδι του Χορού (στ. 1153-1167), στο τέλος του οποίου η κορυφαία αναγγέλλει την άφιξη της μαινόμενης Αγαύης, η οποία μπαίνει στον σκηνικό χώρο (στ. 1168) κραδαίνοντας στην κορυφή του θύρσου της το κεφάλι του Πενθέα ως κεφάλι άγριου θηράματος.

Στην *Έξοδο* του έργου (στ. 1168 κ.ε.), η Αγαύη επιδεικνύει στον Χορό ενθουσιασμένη το θήραμα που νομίζει ότι έπιασε και καλεί τους κατοίκους της Θήβας να

έρθουν και να θαυμάσουν το κυνήγι της (στ. 1168-1215). Αμέσως μετά εμφανίζεται ο πατέρας της, ο Κάδμος, μαζί με φρουρούς και υπηρέτες που κουβαλούν τα κομμάτια από το σώμα του Πενθέα (στ. 1216-1232). Ο διάλογος ανάμεσα στον Κάδμο και την Αγαθή, που ακολουθεί (1233-1301), ξετυλίγει με έναν έξυπνο δραματουργικά τρόπο το κουβάρι της σύγχυσης στην οποία βρίσκεται η μαινόμενη ηρωίδα, η οποία, απαντώντας στις στοχευμένες ερωτήσεις του πατέρα της, συνειδητοποιεί σταδιακά την αποτρόπαια πραγματικότητα. Ακολουθεί ο θρήνος του Κάδμου για τον εγγονό του (στ. 1302-1329) και στο τέλος η εμφάνιση του Διονύσου στο θεολογείο (1330-1387). Στο απόσπασμα που σώζεται από τη ρήση του θεού, περιέχεται η πρόβλεψη για το μέλλον του Κάδμου, ένα μέλλον δυσοίωνα, κακότυχο και καταστροφικό. Οι όποιες προσπάθειες διαμαρτυρίας του Κάδμου στέκονται αδύναμες μπροστά στον θεό, που εξαφανίζεται. Τη θλίψη της σύντομης στιχομυθίας του αποχαιρετισμού ανάμεσα στον Κάδμο και την Αγαθή κλείνει μια στροφή τυποποιημένων στίχων (στ. 1388-1392), που τους συναντούμε στο τέλος και άλλων τραγωδιών του Ευριπίδη.

3. Η ιδέα της παιδοκτονίας- καινοτομία του Ευριπίδη

Οι *Βάκχες* ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα έργα του Ευριπίδη, επειδή το κύκνειο αυτό άσμα του τελευταίου των μεγάλων τραγικών συνενώνει όλα τα συμβατικά στοιχεία ενός ολοκληρωμένου δράματος, αλλά η πληρότητά του αυτή το καθιστά ταυτόχρονα και το πιο αμφιλεγόμενο. Το διονυσιακό περιεχόμενο του έργου γίνεται μεταθεατρική σπουδή στην ίδια τη φύση του αρχαίου δράματος και παράλληλα αναδεικνύει την έννοια του τραγικού στην πληρότητά του.

Η επιλογή του Ευριπίδη να γράψει ένα τέτοιο δράμα, τόσο διαφορετικό από τα προηγούμενα από άποψη περιεχομένου, δομής και ύφους έκανε τους μελετητές, εξαιρέτους ελληνοιστές, να διατυπώσουν διάφορες θεωρίες,⁹⁶ πολλές από τις οποίες είναι αντίθετες μεταξύ τους ή και αντιφατικές. Ορισμένοι διέκριναν στο έργο μίαν αμετάκλητη καταδίκη του θείου, έναν έντονο αντικληρικισμό ή αντιθρησκευτισμό, ανάλογο με τον σκεπτικισμό απέναντι στους θεούς για τον οποίον ο Αριστοφάνης κατηγορούσε τον Ευριπίδη. Άλλοι εξέλαβαν το κείμενο ως μαρτυρία μιας πραγματικής με-

⁹⁶ Ενδεικτικά, οι επιφανείς ελληνοιστές E.R. Rohde, M.P. Nilsson, J. Harrison, W. Otto, E.R. Dodds, H. Jeanmaire, J.E. Sandys, R.P. Winnington-Ingram, G.R. Kirk και Ch. Segal.

ταστροφής του ποιητή, ο οποίος, στα τέλη της ζωής του μετανοεί για τις παλαιότερες θρησκευτικές αμφισβητήσεις του και εμφανίζεται πρόθυμος να εξυμνήσει το θείο με αυτήν την τόσο πολύ ανθρώπινη μορφή σοφίας που χαρίζουν στον άνθρωπο η εγκατάλειψη στη θεϊκή έκσταση και η «μυστική μανία» του θεού της μακάριος διακατοχής, στον οποίο ήταν αφιερωμένο το αρχαίο θέατρο.⁹⁷ Το βέβαιο είναι ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τα πραγματικά κίνητρα του ποιητή και τις ακριβείς συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιούργησε αυτό το «παραδοσιακό» έργο. Φαίνεται πάντως, όσο εκτυλίσσεται η πλοκή του έργου, πως η έννοια της ευσέβειας επιστρατεύεται εδώ από τον ποιητή για να καταδείξει για άλλη μία φορά την κατάληξη του κατεστραμμένου από τη μοίρα του ανθρώπου.⁹⁸

Για το θρησκευτικό αίσθημα του ποιητή έχουν γίνει πολλές αναλύσεις, για το κατά πόσο ο ίδιος ήταν «άθεος» ή όχι, και κατά πόσο οι *Βάκχες* συνιστούν «παλινωδία» του Ευριπίδη, μια μεταστροφή δηλαδή ενός άθεου προς τη θρησκεία στο τέλος της ζωής του. Αυτή ήταν μία από τις πρώτες θεωρίες που διατυπώθηκαν από πολλούς ερμηνευτές, οι οποίοι συμφώνησαν στο ότι ο Ευριπίδης, βιώνοντας μιαν αίσθηση μεταστροφής στις απόψεις του περί θείου, θέλησε να διδάξει κάποιο μάθημα. Το περιεχόμενο, βέβαια, του μαθήματος διαφοροποιούνταν ανάλογα με τις αντιλήψεις του κάθε αναλυτή.⁹⁹ Ως και τα τέλη του 19ου αιώνα η θεωρία της παλινωδίας ήταν η επικρατέστερη. Η προσεκτικότερη ωστόσο θεώρηση των δεδομένων του έργου οδηγούσε κάθε φορά σε εντοπισμό διάφορων αδυναμιών της θεωρίας, που οδήγησαν στην απόρριψή της. Στίχοι με διονυσιακό θρησκευτικό-μυστικιστικό περιεχόμενο εντοπίζονται και σε προγενέστερα έργα του Ευριπίδη (λ.χ. *Ἑλένη* 1301 κ.ε.), μερικά από τα οποία σώζονται αποσπασματικά (*Κροῆτες TrGF* 5.1 απ. 472.8-15 Kannicht,

⁹⁷ Για μια αναλυτική εξήγηση των όρων υπό τους οποίους διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν οι ερμηνείες των *Βακχῶν*, βλ. Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Οι ερμηνείες των Βακχῶν του Ευριπίδη κατά τον 19ο και 20ο αιώνα: Ένας μεταθεωρητικός κριτικός απολογισμός*, Θεσσαλονίκη 1998. Πρβλ. E. R. Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ.Υ. Πετρίδου- Δ. Γ. Σπαθάρας, φιλολογική επιμέλεια Νικ. Π. Μπεζεντάκος, Αθήνα 2004, σσ. lxxxiv- lxxxvii.

⁹⁸ J. De Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Αθήνα 1990, σ. 133.

⁹⁹ E. R. Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. lxxxiv.

Υψιπύλη TrGF 5.2 απ.752, 752g.18-2758 Kannicht),¹⁰⁰ προτού παρουσιαστούν στις Βάκχες με πιο έντεχνο και ολοκληρωμένο τρόπο. Η εξύψωση του ενστίκτου έναντι της εκλογικευμένης τάξης δεν είναι κάτι καινούργιο στον Ευριπίδη, αλλά ούτε και η ιδέα της σκληρής τιμωρίας ενός θεού που δεν κάνει διακρίσεις σε πιστούς και άπιστους, όπως συμβαίνει με την εκδίκηση της Αφροδίτης στον Ίππόλυτο. Εάν, άλλωστε, το έργο συνιστούσε παλινωδία, δεν θα τελείωνε με τρόπο που προκαλεί τρόμο του κοινού για τη σκληρή εκδικητικότητα του θεού και αμέριστη συμπάθεια μόνο προς τα θύματά του. Από την άλλη πλευρά, η επόμενη επικρατέστερη θεωρία, του ισχυρού ορθολογισμού,¹⁰¹ προέβη σε μια ριζικά αντίθετη άποψη, του ευριπίδειου αντικληρικισμού (/αντιθρησκευτισμού), και διέκρινε στη σκληρή τιμωρία του Διονύσου προς όλα τα πρόσωπα του έργου, ακόμη και προς τους υποστηρικτές του, την ανελέητη σκληρότητα στην οποία μπορεί να οδηγήσει η θρησκεία (*tantum religio potuit suadere malorum*). Όμως και αυτή η θεωρία αποδεικνύεται ανεπαρκής και αδυνατεί να εξηγήσει το νόημα του έργου. Δεν θα μπορούσε άλλωστε το πρόσωπο του Πενθέα, έτσι όπως αποδόθηκε από τον ποιητή, να ενσαρκώνει έναν ήρωα αγαπητό που άδικα τιμωρήθηκε από τον κακό θεό Διόνυσο. Αντιθέτως, συγκεντρώνει πάνω του όλα τα χαρακτηριστικά ενός τυράννου σκληρού και αλαζόνα, ο οποίος στερείται ψυχραιμίας και είναι πρόθυμος να πιστέψει οτιδήποτε άλλο εκτός του προφανούς, αλλά στο τέλος αλλαξοπιστεί μπροστά στον επικείμενο θάνατο χωρίς ίχνος ηρωισμού. Η δοκιμασία των κριτηρίων του ορθολογισμού ήλθε από την εντελώς αντίθετη άποψη,¹⁰² του ανορθολογισμού ή του παραλόγου, και ανέδειξε στην ερμηνεία των Βακχών τη δύναμη των άλογων /υπερλογικών στοιχείων που συνιστούν τα «θαύματα» της διονυσιακής πίστης, τα οποία αδυνατεί να κατανοήσει ο Πενθέας, γιατί βρίσκονται στο υποσυνείδητο της ψυχής του.¹⁰³

Το αινιγματικό με την τραγωδία των Βακχών είναι ότι το έργο, μολονότι εμφανίζεται να πραγματεύεται ένα καθαρά θρησκευολογικό θέμα, δεν στερείται όλων

¹⁰⁰ Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta: Euripides*, vols. 5.1-5.2, Göttingen 2004.

¹⁰¹ A. W. Verrall, *The Bacchantes of Euripides and Other Essays*, Cambridge 1910.

¹⁰² E. Dodds, *Euripides' Bacchae*, Oxford 1944 (1960²).

¹⁰³ E. R. Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. lxxxv.

εκείνων των ριζοσπαστικών στοιχείων που διακρίνουν άλλα έργα του Ευριπίδη,¹⁰⁴ εγείροντας μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα φιλολογικά -και όχι μόνο- ζητήματα. Η δραματουργική ένταση είναι ένα από αυτά τα στοιχεία, και χτίζεται στις *Βάκχες* με εξαιρετική δεξιοτεχνία από την αρχή του έργου ως την κορύφωσή του με τον σπαραγμό του άπιστου Πενθέα από την μαινάδα μητέρα του, που συνιστά την αινιγματικότερη τραγική καινοτομία του ‘νεωτερικού’ ποιητή.

Το θέμα της σύγκρουσης μεταξύ ενός θεού και ενός άπιστου ανθρώπου, που αποτελεί τον βασικό άξονα του έργου, δεν είναι καινούργιο· το έχουν πραγματευτεί και άλλοι τραγικοί. Στις *Βάκχες* το δίπολο αυτό αφορά τον ίδιο τον θεό του θεάτρου, τον Διόνυσο, που παρουσιάζεται ως αμφισβητούμενος ή διωκόμενος θεός. Αλλά και το θέμα αυτό, των *παθῶν* του Διονύσου, ήταν ένα από τα παλαιότερα και πιο προσφιλή θέματα των τραγικών πολύ νωρίτερα από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Εκτός από τις δύο προαναφερθείσες διονυσιακές τετραλογίες του Αισχύλου, έχουμε πληροφορίες για μια *Λυκούργεια* τετραλογία του Πολυφράσμονος, για το έργο *Βάκχαι* του Ξενοκλέους, για το έργο *Βάκχαι* ή *Πενθεύς* του γιου του Σοφοκλή Ιοφώντος, για μια *Σεμέλη κεραυνουμένη* του Σπινθάρου, και για το δράμα *Βάκχαι* του Κλεοφώντος.¹⁰⁵ Επομένως, δεν αποτελεί έκπληξη το ότι ο Ευριπίδης ασχολήθηκε με ένα διονυσιακό θέμα, αλλά το γεγονός ότι δεν είχε ασχοληθεί νωρίτερα με αυτό. Την εκδικητική δράση του θεού που τιμωρεί τον αρνητή του την είχε παρουσιάσει στον *Ιππόλυτο*, αλλά εκεί η θεά δεν ήταν παρούσα σε όλη τη διάρκεια του δράματος και η αντιπαλότητά της με τον Ιππόλυτο υπαναχωρούσε στην πορεία του δράματος δίνοντας τη θέση της στη σύγκρουση μεταξύ ανθρώπων.

Στις *Βάκχες*, λοιπόν, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα παραδοσιακό, θα λέγαμε, θέμα, με απλή αρχαϊκή πλοκή, γνωστή στους θεατές. Γι’ αυτό, την ειδοποιό διαφορά και την ιδιαιτερότητα του έργου θα την αναζητήσουμε στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται αυτή η ήδη γνωστή ιστορία, εν προκειμένω στον τρόπο με τον οποίο προχωρεί και κορυφώνεται η τιμωρία του θεομάχου Πενθέα, ώστε να κατανοήσουμε την ευχέρεια με την οποία ο Ευριπίδης άλλαξε τον μύθο δίνοντάς του την πιο τραγική κατάληξη, τον φόνο του Πενθέα από τη μητέρα του ως μαινάδα του θεού Διονύσου. Γιατί, όπως θα εξηγήσω, στο στοιχείο αυτό κυρίως στηρίζεται η νεωτερικότητα των

¹⁰⁴ J. De Romilly, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού- Χαραλαμποπούλου, Αθήνα 1990, σ. 134.

¹⁰⁵ E. R. Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. lxi.

Βακχών, αφού στο έργο του Ευριπίδη ο Πενθέας δεν σκοτώνεται από τους αντιπάλους του, όπως ορίζει η παράδοση, αλλά από την ίδια του τη μητέρα και, από τις σωζόμενες τραγωδίες, μόνο στις *Βάκχες* η Αγαυή έχει δραματικό ρόλο,¹⁰⁶ οδηγώντας τη βακχική μανία στα όρια της τραγικότητας.¹⁰⁷

Η παιδοκτονία της Αγαυής συντελείται σε περιβάλλον διονυσιακό και με όρους της διονυσιακής πίστης: η ίδια λειτουργεί ως μαινάδα του Διονύσου και ο Πενθέας ως θύμα του. Η επιλογή αυτή αλλάζει εντελώς την τροπή του εκδικητικού μύθου, και η τιμωρία του θεομάχου Πενθέα παίρνει έτσι άλλη διάσταση, γίνεται πιο σκληρή, πιο φρικτή και πιο τραγική (με την αριστοτελική έννοια) μέσα σε ένα πλαίσιο όπου η τάξη των πραγμάτων έχει διασαλευτεί εξ αρχής: οι γυναίκες έχουν εγκαταλείψει τα σπίτια και τον παραδοσιακό τους ρόλο δοξάζοντας με μανία τον Διόνυσο.¹⁰⁸ Η γυναίκα Αγαυή είναι αυτή που θα σκοτώσει τον μοναδικό, σύμφωνα με το συγκεκριμένο έργο, αρσενικό της απόγονο και τον μοναδικό απόγονο του Κάδμου, αφού, όπως προανέφερα, ο γιος της Αυτονόης είχε ήδη χαθεί με σπαραγμό (που προσιωνίζεται δειλά τον σπαραγμό του Πενθέα).¹⁰⁹ Ο κόσμος έτσι όπως τον γνωρίζουν οι θεατές δεν υπάρχει πουθενά μέσα στο έργο, όλα έχουν ανατραπεί.

Το μακάβριο του τέλους του Πενθέα σκηνοθετείται με αινιγματική ειρωνεία στη σκηνή της μεταστροφής και της παρενδυσίας του βασιλιά, που ολοκληρώνεται με την ειρωνική προληπτική υπόδειξη του στίχου 969 (*έν χειρσὶ μητρόσς*), όπου ο Διόνυσος υπαινίσσεται την κατάληξη του Πενθέα ενώ ο Πενθέας αισθάνεται αμηχανία για την αβρότητα μιας τέτοιας μεταχείρισης. Σε όλη τη σκηνή ο Πενθέας ετοιμάζεται υπό την καθοδήγηση του Διονύσου να βαδίσει, εν αγνοία του, προς την καταστροφή του. Ο θεός λειτουργεί έτσι ώστε ο Πενθέας να γίνει τελικά αυτό που ενδόμυχα επιθυμούσε αλλά το πολεμούσε μέσα του.¹¹⁰ Το σχέδιο του εκδικητικού θεού υφαίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε το θύμα του να βιώσει κάθε είδους εξευτελισμό· ό, τι χειρότερο

¹⁰⁶ Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Ευριπίδης Βάκχες*, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 44.

¹⁰⁷ M. Hosse, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μ. Ταραντίλη, φιλολογική επιμέλεια Νίκος Μπεζαντάκος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011, σ. 331.

¹⁰⁸ Α. Μαρκαντωνάτος □ Χ. Τσαγγάλης, *Αρχαία ελληνική τραγωδία-Θεωρία και πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 165.

¹⁰⁹ Για το οικτρό τέλος των παιδιών της Ινώς εξαιτίας της ζηλότυπης Ήρας, θα γίνει λόγος παρακάτω.

¹¹⁰ M. Hosse, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 346.

μπορεί να συμβεί σε έναν άνθρωπο θα συμβεί στον Πενθέα. Αρχικά, πλήττεται η εικόνα του ισχυρού βασιλιά, που πέφτει πολύ εύκολα στα δίκτυα του θεού και κινείται άβουλος προς την κατεύθυνση που εκείνος του υποδεικνύει. Η ευκολία με την οποία δέχεται να ντυθεί σαν μαινάδα, παρακάμπτοντας τους δισταγμούς του, δείχνει μια ευπείθεια για την αναγκαιότητα της συγκεκριμένης μεταμφίεσης, που έρχεται σε αντίφαση με την μέχρι τώρα δυσπιστία του. Πρωτίστως όμως αναδεικνύεται η βαθιά γνώση του Ευριπίδη για τον ανθρώπινο ψυχισμό· οποιοσδήποτε σύγχρονος ψυχαναλυτής θα ζήλευε την διεισδυτική ματιά του ποιητή που, με τόση ευχέρεια, αποκαλύπτει τα βαθύτερα κίνητρα των ανθρώπινων πράξεων. Γιατί πίσω από τη λυσσαλέα μάχη που δίνει ο Πενθέας εναντίον των πιστών του Διονύσου, πίσω από την εσφαλμένη εκτίμησή του ότι τα κίνητρα των γυναικών είναι ανήθικα, ίσως κρύβεται ο δικός του καταπιεσμένος συναισθηματισμός, που εκλογικεύεται με τις παραινέσεις του ίδιου του θεού για τη δήθεν κατασκοπεία. Η συμπεριφορά του Πενθέα δεν έχει την προσήλωση λ.χ. του Ιππόλυτου στην ερωτική αγνότητα, αλλά μάλλον διέπεται από ανολόγητες επιθυμίες οι οποίες τον οδηγούν στην καταστροφή.¹¹¹ Η μεταχείριση που του επιφυλάσσει ο θεός αναδεικνύει ότι το κομμάτι του εαυτού του, που το αρνείται τόσο σθεναρά, είναι τελικά αυτό που ορίζει ο θεός Διόνυσος· το διονυσιακό στοιχείο που προσπαθεί να καταπνίξει στο τέλος τον νικά.¹¹² Γι' αυτό και η τιμωρία του θεού είναι πολύ σκληρή, και ο Πενθέας θα χάσει τη ζωή του αφού θα έχει χάσει την αξιοπρέπεια του. Ως *αΐσχιστος* χαρακτηρίζεται ο θάνατος του εγγονού του από τον Κάδμο στην τελική σκηνή του θρήνου· *αΐσχιστος* γιατί πέθανε ντυμένος σαν μαινάδα, έχοντας χάσει την προσωπική ταυτότητα του φύλου του και της εξουσίας του.¹¹³ Ακόμη και ο θάνατός του όμως δεν μπορεί να είναι συνηθισμένος. Γίνεται με τον πιο βάνουσο και ταπεινωτικό τρόπο. Η πορεία προς το θάνατο που ακολουθεί ο Πενθέας αντανακλά, συμβολικά, τις τελετουργίες σφαγής που γίνονται προς τιμήν κάποιου θεού.¹¹⁴ Σαν *σφάγιον* πορεύεται αδιαμαρτύρητα προς τον βωμό της θυσίας του. Η περιγραφή του αγγελιοφόρου για τον σπαραγμό του δεν στερείται γλαφυρότητας, ενώ

¹¹¹ E. R. Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ό.π., σ. 121.

¹¹² Μύρης Κ.Χ., *Ευριπίδου Βάκχαι*, εισαγωγή-σχόλια Φραγκούλης Α., Αθήνα 2013, σ. 168.

¹¹³ Σ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Ευριπίδης Βάκχες*, ό.π., σσ. 624-628.

¹¹⁴ M. Hosse, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 351.

θυμίζει πάρα πολύ την περιγραφή του αγγελιαφόρου στη *Μήδεια* (στ. 1130 κ.ε.).¹¹⁵ Η σκηνή του διαμελισμού του είναι γεμάτη φρίκη. Βήμα-βήμα ο αγγελιαφόρος περιγράφει πώς ακριβώς οι μαινάδες διαμελίζουν τον γιο της Αγαύης με προεξάρχουσα την ίδια τη μητέρα του (στ. 1105-1152):

ἐπεὶ δὲ μόχθων τέρματ' οὐκ ἐξήνυτον,
 ἔλεξ' Ἀγαυή· Φέρε, περιστᾶσαι κύκλωι
 πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
 θῆρ' ὡς ἔλωμεν μηδ' ἀπαγγείληι θεοῦ
 χοροὺς κρυφαίους. αἶ δὲ μυρίαν χέρα
 προσέθεσαν ἐλάτηι κάξανέσπασαν χθονός.
 ὑψοῦ δὲ θάσσων ὑψόθεν χαμαιριφῆς
 πίπτει πρὸς οὔδας μυρίοις οἰμώγμασιν
 Πενθεύς· κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὦν ἐμάνθανεν.
 πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου
 καὶ προσπίτνει νιν· ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο
 ἔρριψεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι
 τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει παρήιδος
 φαύων· Ἐγώ τοι, μήτερ, εἰμί, παῖς σέθεν
 Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·
 οἴκτιρε δ' ὦ μῆτέρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς
 ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνηις.
 ἢ δ' ἀφρὸν ἐξιῖσα καὶ διαστρόφους
 κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦς' ἄ χρὴ φρονεῖν,
 ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν.
 λαβοῦσα δ' ὠλέναισ' ἀριστεράν χέρα,
 πλευροῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος
 ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους
 ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν.
 Ἴνῳ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξηργάζετο

¹¹⁵ Κ. Χ. Μύρης, *Ευριπίδου Βάκχαι*, ὁ.π., σ. 174.

ῥηγνῦσα σάρκας, Ἀυτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς
 ἐπείχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,
 ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων,
 αἶ δ' ὠλόλυζον. ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην,
 ἡ δ' ἶχνος αὐταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ
 πλευραὶ σπαραγμοῖς, πᾶσα δ' ἡματωμένη
 χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.
 κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις
 πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλωι φόβηι,
 οὐ ράιδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,
 ὄπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν,
 πῆξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὄρεστέρου
 φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου,
 λιποῦσ' ἀδελφᾶς ἐν χοροῖσι μαινάδων.
 χωρεῖ δὲ θήραι δυσπότημι γαυρουμένη
 τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον
 τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,
 τὸν καλλίνικον, ὧι δάκρυα νικηφορεῖ.
 ἐγὼ μὲν οὖν <τῆιδ' ἔκποδὼν τῆι ξυμφορᾷ
 ἄπειμ', Ἀγαυὴν πρὶν μολεῖν πρὸς δώματα.
 τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν
 κάλλιστον· οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον
 θνητοῖσιν εἶναι κτῆμα τοῖσι χρωμένοις.

[Και ὅταν μοχθούσαν και δεν ἔφταναν τον στόχο, εἶπε η Αγαυή: «Εμπρός, μαι-
 νάδες, κυκλώστε το δέντρο και αδράξτε τον κορμό του, να πιάσουμε το αγρίμι
 εκεί ψηλά, να μην προδώσει τους κρυφούς χορούς του θεοῦ.» Εκείνες ἄρπαξαν
 το ἔλατο με χίλια χέρια και το σήκωσαν ἀπὸ το χῶμα. Ἐτσι ψηλά που εκαθόταν,
 ἀπὸ ψηλά γκρεμίζεται ο Πενθέας, πέφτει στο χῶμα με βογγητό ακατάπαντο.
 Καταλάβαινε ὅτι βρισκόταν κοντά στο κακό. Πρώτη ἄρχισε η μάνα του, ἰέρεια
 του φόνου, και ἀπάνω του πέφτει. Εκείνος πέταξε ἀπὸ τα μαλλιά του την ταινία,
 μήπως η ἄμοιρη Αγαυή τον αναγνωρίσει και δεν τον σκοτώσει, αγγίζει το μά-

γουλό της και λέει: «Εγώ είμαι, μητέρα, ο γιος σου ο Πενθέας, που με γέννησες στο σπίτι του Εχίονα. Λυπήσου με, μητέρα· για το σφάλμα το δικό μου μη σκοτώσεις το παιδί σου.» Εκείνη έβγαζε αφρούς, εγύριζε τα μάτια της αλλοπαρμένα, δεν σκεφτόταν όπως έπρεπε να σκέφτεται· την είχε κυριεύσει ο Βάκχος και ο Πενθέας δεν την έπειθε. Άδραξε με τα δυο της χέρια το αριστερό του χέρι, πάτησε πάνω στα πλευρά του δύσμοιρου και του χώρισε τον ώμο. Δεν ήταν δύναμη δική της – ο θεός εχάριζε στα χέρια της την άνεση. Από το άλλο μέρος ολοκλήρωνε το έργο η Ινώ, ξεσκίζοντας τις σάρκες του. Και η Αυτονόη και όλο το πλήθος των βακχών επάνω του. Οι κραυγές όλων είχαν γίνει ένα· εκείνος βογκούσε, όσο βαστούσε ακόμα η πνοή του, και αυτές αλάλαζαν. Άλλη κρατούσε χέρι κι άλλη πόδι με το άρβυλο φορεμένο. Απόμεναν γυμνά τα πλευρά, καθώς τον σπάραζαν. Και καθεμιά, με χέρια που έσταζαν αίμα, έπαιζε σφαίρα με τις σάρκες του Πενθέα. Σκορπισμένο κείται το σώμα του, άλλο κάτω από σκληρούς βράχους και άλλο μέσα στα βαθιά φυλλώματα του δάσους-να βρεθεί δεν είναι εύκολο. Και το άθλιο κεφάλι το η τύχη το φερε να το πάρει στα χέρια της η μάνα του· το κάρφωσε στην κορυφή του θύρσου – κρατάει, λέει, κεφάλι λιονταριού των βουνών– και το φέρνει μέσα από τον Κιθαιρώνα, αφήνοντας τις αδελφές της στους χορούς των μαινάδων. Όλο καμάρι για το δύσμοιρο κυνήγι, μπαίνει στα τείχη, καλώντας τον Βάκchio συγκυνηγό, συνθηρευτή, νικηφόρο· αυτός της χάρισε νίκη δακρύων. Εγώ τώρα κάνω τόπο στη συμφορά. Φεύγω πριν φτάσει στα δώματα η Αγαυή. Να είσαι σώφρων και να σέβεσαι τους θεούς είναι το ωραιότερο. Θαρρώ πως αυτό είναι για τους θνητούς, αν το έχουν, και το απόκτημα το σοφότερο].¹¹⁶

Κατανοούμε έτσι καλύτερα γιατί από την αρχή του έργου η ύβρις του Πενθέα είναι τόσο ξεκάθαρη και προκλητική και γιατί, ενώ όλα τα σημάδια βρίσκονται μπροστά του, ο ίδιος δεν βλέπει τίποτε. Η άρνησή του να δεχτεί την πραγματικότητα είναι παροιμιώδης, όπως παροιμιώδης είναι και η κριτική που ασκεί στα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και οι ερμηνείες που δίνει για τα κίνητρά τους.¹¹⁷ Όταν έρχεται

¹¹⁶ Η μετάφραση είναι του Θ. Στεφανόπουλου.

¹¹⁷ Όπως και στη *Μήδεια*, με τη μορφή του Ιάσονα, έτσι και εδώ, ο ποιητής παρουσιάζει έναν χαρακτήρα που γίνεται αντιπαθής στον θεατή δίνοντας αρχικά την εντύπωση ότι μία επικείμενη τιμωρία- για την οποία γνωρίζουμε εκ προοιμίου ότι θα έρθει- του αξίζει.

τελικά η στιγμή της τιμωρίας, αυτή είναι τόσο τραγική και τόσο ακραία ώστε προκαλεί στον θεατή αμηχανία και ίσως, τελικά, συμπάθεια για το θύμα.¹¹⁸ Συνήθως στα έργα του Ευριπίδη δεν είναι ξεκάθαρα τα όρια του καλού και του κακού, δεν προσφέρονται έτοιμες λύσεις, παρά μόνο νέοι προβληματισμοί. Στις *Βάκχες* όμως η νίκη και ο θρίαμβος του θεού συντρίβει τελικά τους ίδιους τους οπαδούς του, από τους οποίους τουλάχιστον ο Κάδμος είχε μετανοήσει για την παλαιότερη απιστία του.

Η παιδοκτονία που πράττει εν αγνοία της η Αγαθή ως επιστέγασμα της τιμωρίας του Πενθέα εντείνει την αιγιματικότητα της εκδίκησης του Διονύσου, αφού η ηρωίδα κλείνει με τραγική ειρωνεία έναν κύκλο ζωής που άνοιξε η ίδια. Όλοι έχουν γίνει όργανα του θεού και εκτελούν κατά γράμμα το σχέδιό του, χωρίς καμία απολύτως συνείδηση του εαυτού τους, χωρίς να ελέγχουν τις πράξεις τους, χωρίς καθόλου ελεύθερη βούληση. Ακόμα και μετά τον επώδυνο θάνατο του Πενθέα, η εκδίκηση του Διονύσου συνεχίζεται με πρωτοφανή σκληρότητα με τον διαμελισμό του, μια διαδικασία που ανήκε στα τελετουργικά έργα των μαινάδων,¹¹⁹ οι οποίες απεικονίζονται στις αγγειογραφίες να κραδαίνουν στα χέρια τους μέλη ζώων που κατασπάραξαν υπό την επήρεια της βακχικής μανίας.¹²⁰ Η αιγιματική τραγικότητα του *κακίστου* θανάτου του Πενθέα (στ. 1307)¹²¹ αποτυπώνεται στη λεπτομέρεια ότι η Αγαθή δεν ήταν σε θέση να αναγνωρίσει τον γιο της όσο και αν ο ίδιος την παρακαλούσε να μην τον σκοτώσει.

Η αιγιματικότητα εντείνεται με την άμεση σχεδόν εμφάνιση της Αγαθής (μετά από ένα σύντομο χορικό), η οποία εισέρχεται ορμητικά στον σκηνικό χώρο κρατώντας τον θύρσο με επίστεψη το κεφάλι του Πενθέα, για το οποίο νομίζει ότι προέρχεται από θήραμα λιονταριού (στ. 1041-1152). Γεμάτη χαρά και περηφάνια για το λάφυρό της, ηγείται ενός *κόμου* προς τιμήν του Διονύσου, προσκαλώντας σε συμπόσιο τον Χορό, την πόλη της Θήβας, τον πατέρα ή και τον γιο της! Πρόκειται, αδιαμφισβήτητα, για μια από τις πιο αμήχανες στιγμές του αρχαίου δράματος, με ανεπανάληπτη τραγική ειρωνεία. Τελώντας υπό την κατοχή του Διονύσου, ούτε μία στιγμή από την έναρξη του έργου η Αγαθή δεν είχε συναίσθηση του εαυτού της και των πράξεών

¹¹⁸ J. Griffin, *Euripides talks*, edited by A. Beale, London 2008, σ. 13.

¹¹⁹ E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφρ. και εισαγωγή Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα 1997, σ. 229-230.

¹²⁰ M. Hosse, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 351.

¹²¹ Ο χαρακτηρισμός *κακίστος* προέρχεται από τον Κάδμο (εκ των υστέρων).

της. Γι' αυτό και ο αποτρόπαιος κομπασμός της, όταν καλεί τους Θηβαίους να δουν το κομμένο κεφάλι του γιου της, δεν είναι παρά ο κομπασμός του ίδιου του θεού, τον οποίο επικαλείται η Αγαύη (1145-6) περιφέροντας το φριχτό τρόπαιο της νίκης του.¹²² Χωρίς όρια, η εκδικητική φύση του Διονύσου τον κάνει να χρησιμοποιεί μέχρις εσχάτων την μητέρα του Πενθέα: μέχρι την ολοκληρωτική διάλυση του οίκου του Κάδμου.

Η Αγαύη θα συνέλθει μόνο στο τέλος, όταν θα είναι πια αργά, για να συνειδητοποιήσει με φρίκη το έγκλημα που έχει διαπράξει. Στη σκηνή ανάμεσα στην ίδια και τον Κάδμο, η ένταση ενισχύεται ακόμη περισσότερο εξαιτίας της τραγικής αντίθεσης ανάμεσα στον συγκλονισμένο γέροντα και τη θριαμβευτική μανία της κόρης του. Όταν, μάλιστα, η Αγαύη καλεί τον Κάδμο να παραθέσει εορταστικό δείπνο και του προσφέρει το θήραμά της, γίνεται φανερό ότι η εκδικητική μανία του θεού δεν γνωρίζει όρια: στρέφεται εναντίον όλων χωρίς εξαιρέσεις. Η κίνηση της Αγαύης, που είναι έτοιμη να παραδώσει στον Κάδμο το κεφάλι του γιου της που κρατάει στο χέρι της, επιβεβαιώνει με μακάβρια τρόπο την ειρωνική προειδοποίηση του Διονύσου στον Πενθέα στον στίχο 969 ότι θα επιστρέψει *ἐν χερσὶ μητροῦς*.¹²³ Στις ερωτήσεις που χρησιμοποιεί ο Κάδμος για να επαναφέρει την Αγαύη στη λογική η σύγχρονη ψυχολογία ανακαλύπτει μεθόδους ψυχανάλυσης, ενδεικτικές για τη βαθιά γνώση της ανθρώπινης ψυχής εκ μέρους του Ευριπίδη. Όταν η Αγαύη συνέρχεται και αντιλαμβάνεται τι έχει διαπράξει, ξεσπά σε θρήνους μαζί με τον Κάδμο. Το χάσμα της χειρόγραφης παράδοσης, που υπάρχει στο σημείο αυτό, μας οδηγεί σε μια υποθετική ανασύνθεση ενός θρήνου της Αγαύης, η οποία προσπαθεί (ίσως μαζί με τον Κάδμο) να «αντιστρέψει» τον διαμελισμό του γιου της ανασυγκολλώντας τα σπαραγμένα μέλη του,¹²⁴ σύμφωνα με τα αναφερόμενα από τον μεταγενέστερο ρήτορα Αψίνη (3ος αι. μ.Χ.) αλλά και την τραγωδία *Χριστὸς Πάσχων*, όπου υπάρχει σκηνή τακτοποίησης του διαμελισμένου σώματος του Πενθέα.¹²⁵

Στον σωζόμενο πάντως θρήνο του γέροντα Κάδμου για τον αδικοχαμένο εγγονό του δεν υπάρχει πλέον τίποτα από τη σκληρότητα του χαρακτήρα του Πενθέα, παρά

¹²² J. P. Vernant – Naquet P. V., *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Β', μτφρ. Α. Τάττη, Αθήνα 1991, σ. 317.

¹²³ Σ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Ευριπίδης Βάκχες*, ό.π., σσ. 611-612.

¹²⁴ M. Hosse, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, ό.π., σ. 352.

¹²⁵ Σ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Ευριπίδης Βάκχες*, ό.π., σσ. 624-625.

μόνον έπαινοι που εξαίρουν το ήθος και την ψυχική ευγένεια του νέου.¹²⁶ Η συναισθηματική φόρτιση του θρήνου του Κάδμου, με τρόπο που θυμίζει κυρίως γυναικείους θρήνους, δίνει περισσότερη ένταση στη στιγμή, τονίζοντας τη δυσανάλογη σκληρότητα του θεού που διέλυσε μια ολόκληρη οικογένεια. Σκοπίμως μάλιστα αποσιωπάται η ύπαρξη ενός άλλου γιου του Κάδμου, του Πολυδώρου, τον οποίο γνωρίζουμε από τη μυθική παράδοση, και αφήνεται ο Πενθέας ως μοναδικός απόγονος του Κάδμου, ώστε να ενισχύεται το μέγεθος της καταστροφής που χτύπησε τον βασιλικό οίκο του γέροντα οικιστή της Θήβας. Το δίδαγμα του θεού είναι ξεκάθαρο και ο Κάδμος το αναγνωρίζει: αιτία της καταστροφής ήταν η ασέβεια του εγγονού του και η δυσπιστία των θυγατέρων του απέναντι στο θεό.

Η καταστροφή του οίκου του Κάδμου είναι ολοκληρωτική. Η προφητεία του Διονύσου προβλέπει εξορία για τον ίδιο και τις θυγατέρες του, που θα πάρουν το δρόμο της φυγής.¹²⁷ Σε ένα έργο με περιεχόμενο τη λατρεία ενός θεού, και μάλιστα του Διονύσου, η εξορία ως μέσο τιμωρίας μάλλον δεν είναι τυχαία επιλογή, γιατί παραπέμπει σε τελετουργικές τακτικές απομάκρυνσης του μιάσματος από την πόλη (*φαρμακός*).¹²⁸ Στο τέλος της σκηνης πατέρας και κόρη αποχωρίζονται παίρνοντας αντίθετες κατευθύνσεις. Η Αγαύη δηλώνει ότι παίρνει τον δρόμο της ξενιτιάς μαζί με τις αδελφές της, με τις οποίες μοιράζεται την ίδια τύχη. Γι' αυτήν, βέβαια, η τιμωρία είναι πιο σκληρή. Η παιδοκτονία, αν και έγινε ακούσια και χρησιμοποιήθηκε από τον θεό ως μέσο τιμωρίας και του Πενθέα και της ίδιας, βαραίνει την Αγαύη και την καθιστά *μαρνή* όπως ακριβώς θα συνέβαινε και στην περίπτωση που θα είχε διαπράξει εν γνώσει της τον φόνο. Ως ηρωίδα, η αναπόφευκτη εξορία της την καθιστά περαιτέρω τραγική με τις αλυσιδωτές νέες συμφορές: απομακρύνεται από την πόλη της και από τον γέρο πατέρα της, και καταδικάζεται να βιώσει το ζοφερό έτσι και αλλιώς μέλλον με εγκατάλειψη και μοναξιά.

¹²⁶ Σ. Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Ευριπίδης Βάκχες*, ό.π., σσ. 625-627.

¹²⁷ Στο σωζόμενο κείμενο ο Διόνυσος προφητεύει (α) τη μεταμόρφωση σε φίδι του Κάδμου και της συζύγου του Αρμονίας, (β) την επάνοδο του εξόριστου βασιλιά με βαρβαρικό στρατό εναντίον των ελληνικών πόλεων και (γ) τη σωτηρία των δύο συζύγων (Κάδμου και Αρμονίας) και τη μεταφορά του στη γη των μακάρων, βλ. Σμαρώ Νικολαΐδου-Αραμπατζή, *Ευριπίδης Βάκχες*, Θεσσαλονίκη 2006.

¹²⁸ W. Burkert, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία*, μτφρ. Η. Ανδρεάδη, Αθήνα 1993, σ. 111-114.

Με την ιδιαιτερότητα της Αγαύης στις *Βάκχες* συνδέονται και δύο ακόμη θέματα, που αξίζει να συζητηθούν. Το ένα σχετίζεται με την ανδρόγυνη, για ορισμένους μελετητές, φύση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου,¹²⁹ στο οποίο είναι αξιοπρόσεκτη η συνεχής ανάδυση του γυναικείου στοιχείου, στους δραματικούς ρόλους, στην ενδυμασία, στις συνεχείς αναφορές στη γυναίκα. Οι *Βάκχες* του Ευριπίδη ήταν το έργο που καθιέρωσε την εικόνα του θηλυπρεπούς Διονύσου. Στο έργο ο Διόνυσος περιπαίζεται από τον αρνητή του ως ένας θεός ανδρόγυνος, που καταλύει την έννοια του φύλου. Στο έργο αυτό επίσης αναδεικνύονται οι γυναικείοι φορείς της μαιναδικής όψης της λατρείας του,¹³⁰ στοιχείο που αποκτά βαρύνουσα σημασία αν αναλογιστούμε την πολύ περιορισμένη θέση των γυναικών στην κλασική Αθήνα. Το παράδοξο αυτό της μαιναδικής λατρείας του Διονύσου γίνεται και παράδοξο του αρχαίου δράματος με την κυριαρχία του θηλυκού στοιχείου, το οποίο στις *Βάκχες* όχι απλώς κυριαρχεί αλλά εξουδετερώνει απόλυτα τον κύριο εκφραστή του αντίθετού του, αρσενικού, τον Πενθέα, που αρνούμενος την διονυσιακή-θηλυκή πλευρά του καταλήγει στην καταστροφή. Γι' αυτό και η ρομφαία που θα φέρει εις πέρας την τιμωρία του δεν μπορεί παρά να είναι η απόλυτη έκφραση της αρχέγονης θηλυκής μορφής, αυτή της γυναίκας-μητέρας, της μητέρας του.

Το δεύτερο θέμα έχει σχέση με την παιδοκτονία της Αγαύης. Ως θέμα, η παιδοκτονία είχε συγκλονίσει αρκετά νωρίτερα (το 431 π.Χ.) στη *Μήδεια*, όπου η ομώνυμη ηρωίδα φονεύει εν πλήρει συνειδήσει τα παιδιά της προκειμένου να εκδικηθεί την απιστία του Ιάσονα. Η εκδοχή αυτή μάλιστα συνιστά προσωπική τροποποίηση του μύθου της Μήδειας εκ μέρους του Ευριπίδη. Ενοχή σε παιδοκτονία θα μπορούσε να αποδοθεί και στην Φαίδρα (428 π. Χ.), ο έρωτας της οποίας για τον νεαρό προγονό της Ιππόλυτο στο ομώνυμο έργο γίνεται αιτία για την κατάρα του πατέρα Θησέα προς τον γιο του και τον θάνατο του νέου. Απόπειρα παιδοκτονίας όμως ή και εμπλοκή σε παιδοκτονία φαίνεται πως υπήρχε σε μη σωζόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη που σχετίζονται με την Ινώ, την αδελφή της Σεμέλης και τροφό του Διονύσου. Στα (αποσπασματικά) έργα *Φρίξος Α* και *Φρίξος Β* το θέμα αφορούσε, κατά πάσα πιθανότητα, τη σκευωρία της Ινώ ως συζύγου του Αθάμαντα εναντίον του Φρίξου και της Έλλης,

¹²⁹ D. Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση*, μτφρ. Ε. Οικονόμου, Αθήνα 2009, σσ. 148-149.

¹³⁰ Για τον μαιναδισμό βλ. E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μφτρ και εισαγωγή Γ. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα 1997, σσ. 223-230.

παιδιών του Αθάμαντα από την πρώτη του γυναίκα, την Νεφέλη. Στην αποσπασματική επίσης *Ἰνώ*, σύμφωνα με τη διήγηση του Υγίνου,¹³¹ η *Ἰνώ*, ως μη αναγνωρίσιμη δούλη της τρίτης συζύγου του Αθάμαντα, της Θεμιστώ, προκαλεί τον φόνο των παιδιών της Θεμιστώ από την ίδια τους τη μητέρα (η Θεμιστώ από ζηλοτυπία ήθελε να σκοτώσει τα παιδιά της *Ἰνός*, που είχε προηγηθεί ως σύζυγος του Αθάμαντα, αλλά η *Ἰνώ* αλλάζει τα ρούχα των παιδιών για να διασώσει τα δικά της). Υπάρχει επίσης μυθική διήγηση, μνεία της οποίας ίσως γινόταν στις τραγωδίες του Ευριπίδη για τους Αθαμαντίδες (κατά τον Υγίνο), ότι, επειδή η *Ἰνώ* ήταν τροφός του Διονύσου, η ζηλοτυπη *Ἥρα* την εκδικήθηκε εμπνέοντας μανία στην ίδια και τον άντρα της τον Αθάμαντα. Έτσι, ο Αθάμας σκότωσε στο κυνήγι τον μεγαλύτερο γιο τους, τον Λέαρχο, νομίζοντας ότι είναι ελάφι, ενώ η *Ἰνώ* έβρασε τον μικρότερο Μελικέρτη και στη συνέχεια έπεσε μαζί του στη θάλασσα, όπου μεταμορφώθηκε σε θαλάσσια θεότητα (Λευκοθέα).

Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι στις τραγωδίες αυτές η ηρωίδα *Ἰνώ*, αδελφή της *Αγούης*, σχετίζεται με θέματα παιδοκτονίας, που έχουν σχέση με μανία, έστω και αν τη μανία δεν την εμπνέει ο Διόνυσος. Στην *Ἰνώ* του Ευριπίδη υπάρχει η λεπτομέρεια ότι η ηρωίδα είχε φύγει ως μαινάδα στον Κιθαιρώνα και γι' αυτό ο Αθάμας πήρε νέα σύζυγο, την Θεμιστώ, και στη συνέχεια βρήκε και επανέφερε κρυφά την *Ἰνώ* ως υπηρέτρια της Θεμιστώ και προκλήθηκε η παιδοκτονία. Το γεγονός ότι η παιδοκτόνος δράση της *Ἰνός* συνδέεται με τη γυναικεία ζηλοτυπία μάς οδηγεί αναπόφευκτα στη σύνδεση με την *Μήδεια*, η οποία όμως σκοτώνει τα παιδιά της συνειδητά και γι' αυτό μάλλον πουθενά στο έργο δεν χαρακτηρίζεται ως μαινάδα.

¹³¹ *Athamas in Thessalia rex, cum Inonem uxorem, ex qua duos filios <susceperat>, perisse putaret, duxit Nymphae filiam Themistonem uxorem; ex ea geminos filios procreavit. postea rescit Inonem in Parnaso esse atque bacchationis causa eo pervenisse, misit qui eam adducerent; quam adductam celavit. rescit Themisto eam inventam esse; sed quae esset nesciebat. coepit velle filios ejus necare. rei consciam, quqm captivam esse credebat, ipsam Inonem sumpsit; et ei dixit ut filios suos candidis vestimentis operiret, Inonis filios nigris. Ino suos candidis, Themistonis pullis operuit. tunc Themisto decepta suos filios occidit. id ubi rescit, ipsa se necavit. Athamas autem in venatione per insaniam Learchum majorem filium suum interfecit; at Ino cum minore filio Melicerte in mare se dejecit et dea est facta, Γάιος Ιούλιος Υγίνος, Fabula 4.*

Τα έργα *Μήδεια* (431 π.Χ.), *Ίππόλυτος* (428 π.Χ.) και *Ίνώ* (οποσδήποτε πριν από το 425 π.Χ., σύμφωνα με κωμικό σχόλιο των *Άχαρνέων* 432-4 που μιλάει για τα κουρέλια της ευριπίδειας Ινώς) γεινιάζουν χρονικά.¹³² Σε όλα η γυναικεία ζηλοτυπία συνδέεται με την παιδοκτονία. Όταν είναι ακούσια ή αποτέλεσμα μανίας, συνδέεται άμεσα (Ινώ) ή έμμεσα με τον Διόνυσο (Φαίδρα). Όταν είναι εκούσια/συνειδητή (Μήδεια), οι διονυσιακές περιγραφές είναι ανύπαρκτες. Στις *Βάκχες* (406/5 π.Χ.), η μαιναδική δράση της ηρωίδας, που φονεύει μαινόμενη τον γιο της, δεν έχει καμία σχέση με γυναικεία ζηλοτυπία, αλλά με την αινιγματική φύση του θεού Διόνυσου και της λατρείας του. Η παιδοκτόνος Αγαύη καθίσταται εδώ μια αιρετική ηρωίδα, η οποία πρωτοστατεί στον φόνο του γιου της (παιδοκτονία) χωρίς να τον αναγνωρίζει (μανία του Διονύσου). Την ίδια στιγμή, η πράξη της αποτελεί εκδίκηση του θεού (=τιμωρία) για δυσπιστία απέναντί του.

¹³² Ευρ. ὦ παῖ, δὸς αὐτῷ Τηλέφου ῥακῶματα· / κείται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστίων ῥακῶν / μεταξὺ τῶν Ἰνοῦς, (Αριστοφ., *Άχαρνεῖς*, στ. 432-434).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στα δύο έργα με τα οποία ασχοληθήκαμε βλέπουμε να αναδύονται πολλά από τα ζητήματα που προβληματίζαν τον αρχαίο θεατή ιδωμένα μέσα από την βαθιά ριζοσπαστική και πρωτοποριακή ματιά του Ευριπίδη. Στην παρούσα εργασία επικεντρωθήκαμε κυρίως σε αυτά που κινούνται γύρω από τη σχέση μητέρας – παιδιού και που οδηγούν τελικά στην κατάλυση αυτής της σχέσης μέσω της παιδοκτονίας. Στις δύο από τις πιο πολυσυζητημένες και αμφιλεγόμενες τραγωδίες του Ευριπίδη, τη *Μήδεια* και τις *Βάκχες*, με κύριο πυλώνα αυτή την, ομολογουμένως, γκροτέσκο επιλογή του ποιητή για να θίξει τα ζητήματα που τον απασχολούσαν, βλέπουμε να ξετυλίγεται ένα γαϊτανάκι πολιτικών, κοινωνικών, ψυχολογικών ζητημάτων που αντανακλούν μερικές από τις κυριότερες προβληματικές της εποχής του ποιητή.

Το ερώτημα είναι το εξής: γιατί ο Ευριπίδης επέλεξε την παιδοκτονία ως μέσο εκδίκησης σε αυτά τα δύο δράματα; το πιο στυγερό από όλα εγκλήματα; Γιατί σε έναν ήδη γνωστό μύθο, αυτόν της Μήδειας, στον οποίον υπήρχε ο φόνος των παιδιών μεν, ακούσιος δε, η σημαντικότερη αλλαγή που τόλμησε ο ποιητής ήταν το να μετατρέψει αυτό το ακούσιο σε εκούσιο; Όπως και σε άλλα τέτοιας φύσεως ζητήματα που αφορούν στους αρχαίους τραγικούς και τα έργα τους δεν μπορούμε να μιλήσουμε με απόλυτη σιγουριά. Δεδομένης όμως της όποιας γνώσης έχουμε μέχρι στιγμής για το ποιητικό έργο του Ευριπίδη, δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε έναν βασικό θεματικό άξονα γύρω από τον οποίο ξετυλίγονται τα δράματά του: τα ανθρώπινα πάθη και την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Ήρωες και ηρωίδες – αν όχι, κυρίως, ηρωίδες – παρουσιάζονται ως έρμαια των παθών τους μπροστά στα μάτια των θεατών. Διδάσκει ο Ευριπίδης με τα έργα του το πόσο καταστρεπτικό μπορεί να αποβεί για τον άνθρωπο το πάθος του. Τα πάθη είναι η πηγή της δυστυχίας του ανθρώπου στην τραγωδία του Ευριπίδη.¹³³ Ενός ανθρώπου που δεν άγεται και φέρεται από τους θεούς, όπως συμβαίνει στα έργα του Αισχύλου, για παράδειγμα, αλλά που οδεύει μόνος προς την καταστροφή του. Χωρίς να απουσιάζουν οι θεοί, παίζουν ένα ρόλο επικουρικό

¹³³ J. De Romilly, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Αθήνα 1990, σ. 128.

και επιλεκτικά παρεμβατικό με έναν τρόπο που όταν αυτό συμβαίνει θεαματικά (από μηχανής θεός) αγγίζει κατά κάποιο τρόπο τα όρια της ειρωνείας.

Η Μήδεια είναι ο πιο ακραίος χαρακτήρας που συνέθεσε ο Ευριπίδης και ο οποίος έγινε κοινωνός της πιο καταστροφικής δύναμης που έχουν τα πάθη στον άνθρωπο. Ίσως αυτή η συγκεκριμένη μορφή να αποτελούσε την ιδανικότερη επιλογή από όσες προσέφερε η αρχαία ελληνική μυθολογική παράδοση. Είναι γυναίκα, άρα πλάσμα με ασταθή και ευάλωτο ψυχικό κόσμο, σύμφωνα με την αντίληψη που φαίνεται να είχε η αρχαία κοινωνία για τις γυναίκες. Σε αντίθεση με την Αγαθή, που είναι Ελληνίδα, η Μήδεια είναι βάρβαρη, άρα και πιο επιρρεπής σε βάνανουσες και ακραίες πράξεις, πάλι σύμφωνα με τις αρχαίες ελληνικές αντιλήψεις περί βαρβάρων και, τέλος, είναι και μάγισσα. Αυτή την τελευταία της ιδιότητα τη χειρίζεται με φειδώ ο ποιητής ώστε να πετύχει το μέγιστο δυνατό δραματικό αποτέλεσμα: επιλέγει να μην προβάλλει την μαγική της υπόσταση στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος για να μην χρεωθεί η στυγερή της πράξη σε κάτι το υπέρλογο και άρα υποβαθμιστεί η φρίκη της ίδιας της πράξης. Στο τέλος, όμως, πρωτοτυπεί και την ανυψώνει κυριολεκτικά – πάνω στο άρμα του Ήλιου– και μεταφορικά σε μία εκδικητική θεότητα που, σαν άλλη Ερινύα καταδιώκει και τιμωρεί τον άπιστο και ασεβή Ιάσονα.

Σε αντίθεση με τη Μήδεια, η οποία διαπράττει τον φόνο των παιδιών της εν πλήρει συνειδήσει, η Αγαθή δεν έχει επίγνωση της πράξης της. Είναι ο θεός που την καθοδηγεί στην φρίκη της παιδοκτονίας, χωρίς η ίδια να αντιλαμβάνεται ούτε στιγμή τις πράξεις της. Η ίδια είναι μέρος του σχεδίου του Διονύσου και όχι ο ιθύνων νους της εκδίκησης, όπως είναι η Μήδεια. Η Αγαθή πλήττει και πλήττεται από την μανία του θεού, όπως και η Μήδεια πληγώνεται από την εκδίκησή της αλλά στην περίπτωση της πρόκειται για ένα τίμημα που η ίδια αποφασίζει να πάρει προκειμένου να εκδικηθεί τους εχθρούς της.

Το δράμα της Μήδειας, έτσι όπως το παρουσιάζει ο ποιητής έχει πολλές αναγνώσεις. Μία ανάγνωση αφορά κυρίως το θέμα της θέσης της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία της κλασικής εποχής. Όπως έχουμε ήδη αναλύσει στο πρώτο κεφάλαιο, οι γυναίκες της αρχαίας Αθήνας όχι μόνο δεν απολάμβαναν τα προνόμια της κατά τα άλλα δημοκρατικής και τόσο πρωτοπόρας σε άλλους τομείς Αθήνας, αλλά ζούσαν μια ζωή καταπιεστική και στερημένη, πολύ κοντά σε αυτή ενός ανελεύθερου και ενός δούλου. Το παράδοξο του πράγματος έρχεται δε να ενισχύσει η πιο ευνοϊκή, τηρουμένων των αναλογιών πάντα, θέση των εταίρων σε αντίθεση με τις ευγενικής κατα-

γωγής Αθηναίες. Τα αντιστρόφως ανάλογα αυτά προνόμια των γυναικών σε σχέση με την τάξη στην οποία ανήκαν εξηγούνται φυσικά εάν εξετάσουμε το πολιτικό σύστημα της Αθήνας και τη σημασία που είχε η ταυτότητα του Αθηναίου πολίτη.¹³⁴ Γνωρίζουμε ότι σύμφωνα με τη νομοθεσία της Αθήνας όσα παιδιά δεν προέρχονταν από Αθηναία μητέρα θεωρούνταν νόθα. Η ανάγκη λοιπόν για διαφύλαξη της πατρότητας ενός πολίτη αποτελούσε βασικό εχέγγυο για τα πολιτικά του δικαιώματα και τη θέση του στην κοινωνία. Στην περίπτωση της Μήδειας, ο άνδρας της αποφασίζει να τη χωρίσει και να παντρευτεί μια Κορίνθια βασιλοκόρη και η τιμωρία έρχεται να ακυρώσει στον πυρήνα του τα κίνητρα που οδήγησαν τον Ιάσονα σε μία τέτοια κίνηση. Η Μήδεια, κυριολεκτικά, αφαιρεί από τη ρίζα του οποιαδήποτε προοπτική υπήρχε για να εδραιώσει την παρουσία του στην Κόρινθο μέσω αυτού του γάμου.

Η Μήδεια συγκλονίζει, διότι, όσο και αν έχει αδικηθεί, χρησιμοποιεί τελικά ως ύστατο όργανο εκδίκησης τα ίδια τα παιδιά της. Το ζήτημα γίνεται ιδιαίτερα ενδιαφέρον, αν αναλογιστεί κανείς πως δεν αποκλείεται η εκδοχή της παιδοκτόνου Μήδειας να αποτελεί επίνοια του Ευριπίδη. Η παιδοκτονία της Μήδειας είναι αποκρουστική. Είναι ταυτόχρονα, όμως, τραγική, διότι καθιστά τη Μήδεια θύμα του ίδιου του θυμού της και μέτοχο του πόνου που η ίδια προκαλεί. Παρ' όλα αυτά όμως η τελική σκηνή φαίνεται να διαγράφει τον πόνο της Μήδειας και να ακυρώνει τις συνέπειες της πράξης της όσον αφορά στην ίδια. Τι επεδίωκε ο Ευριπίδης να συναγάγουν οι θεατές από όλα αυτά; Ούτε καταδίκη, ούτε δικαίωση, αλλά προσπάθεια κατανόησης των περιοχών σκέψης και συναισθήματος που υπερβαίνουν τον κοινό μέσο όρο.

Το ζήτημα της πατρότητας επανέρχεται, εκτός από τις πολιτικές διενέξεις στα δικαστήρια της Αθήνας, και στην τραγωδία περιβαλλόμενο πάντα από την αχλή του μύθου. Έτσι, στις *Βάκχες*, όταν ο Πενθέας ανησυχεί για την επίδραση που έχει στις γυναίκες η λατρεία του Διονύσου, όταν θεωρεί ότι η λατρεία αυτή δεν είναι παρά μία πρόφαση για να απελευθερωθούν σεξουαλικά οι γυναίκες, βλέπουμε να αναδύονται ζητήματα που αφορούν στις ανησυχίες των πολιτών του 5ου αι. π. Χ.¹³⁵ Ο μη έλεγχος της σεξουαλικής συμπεριφοράς των γυναικών προκαλεί μια ανασφάλεια για την πατρότητα των παιδιών και δη των αρσενικών απογόνων. Ο φόβος του Πενθέα, λοιπόν,

¹³⁴ Βλ. Claude Mossé, *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991, σσ. 17 κ.ε.

¹³⁵ Μ. Hosse, *Ευριπίδης ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μ. Ταραντίλη, Αθήνα 2011, σ. 336.

για την ξέφρενη συμπεριφορά των γυναικών αντιπροσωπεύει τον φόβο του σύγχρονου Αθηναίου για την πατρότητα των δικών του παιδιών. Για τον ίδιο τον Διόνυσο υπάρχει έντονη αμφισβήτηση για την καταγωγή του και ο ίδιος συμβολίζει ακριβώς αυτό, τους κινδύνους που ενέχει η αβέβαιη πατρότητα. Η έλλειψη πίστης από την πλευρά του Πενθέα για την καταγωγή του Διονύσου από τον Δία αντανακλά τον σκεπτικισμό του 5ου αι. π. Χ. για τα ζητήματα αυτά.

Έτσι, την στιγμή του διαμελισμού του Πενθέα, ως φορέας της τιμωρίας του θεού λειτουργεί η μητέρα του. Ο σπαραγμός λειτουργεί συμβολικά ως αντανάκλαση των λατρευτικών πρακτικών που γνωρίζουμε ότι τελούνταν προς τιμήν του θεού. Όλη η τραγωδία διατρέχεται από πληθώρα συμβολισμών, τελετουργικής φύσεως, που καθιστούν το έργο αυτό ως το πιο βαθυστόχαστο και δυσνόητο από όλα τα έργα του Ευριπίδη. Δεν γίνεται ποτέ ξεκάθαρη η θέση του ποιητή απέναντι στο θείο, ούτε καταλήγει σε κάποιο συμπέρασμα μέσα από την ιστορία του Πενθέα. Στο τέλος του έργου η Αγαύη φεύγει από την πόλη της, όπως και η Μήδεια φεύγει από την Κόρινθο, χωρίς καμία να τιμωρηθεί ουσιαστικά για την πράξη τους. Η μόνη τιμωρία τους είναι η εξορία, η οποία στην περίπτωση της Αγαύης φαίνεται να είναι πιο σκληρή.

Παρά τις όποιες θεωρίες και απόψεις που υπάρχουν για τις *Βάκχες*, φαίνεται ότι ο ποιητής μένει πιστός σε αυτόν τον προβληματισμό σχετικά με την ανθρώπινη φύση που διακρίνει τα περισσότερα έργα του. Με την τελευταία τραγωδία του ολοκληρώνει με συμβολικό τρόπο την ποιητική του πορεία με μια μεταθεατρική προσέγγιση της τραγωδίας. Μία τραγωδία που φέρνει στην επικαιρότητα το ζήτημα της θρησκείας, του θεού, του ανθρώπου και της αδυναμίας του μπροστά σ' αυτό που δεν μπορεί να ορίσει, είτε αυτό είναι ο θεός είτε η ίδια του η φύση· δύο στοιχεία που βλέπουμε ότι στο πρόσωπο του Διονύσου ταυτίζονται.

Ο αφανισμός των παιδιών του Ιάσωνα από τη μία (γιατί αυτή η πλευρά της καταγωγής τους στάθηκε η αιτία για την καταστροφή τους) και του Πενθέα από την άλλη, συνιστούν τιμωρία που επιτυγχάνεται μέσω του αφανισμού του γένους. Στην πρώτη περίπτωση με το να αποκλεισθεί κάθε δυνατός τρόπος διαίωσης του γένους του Ιάσωνα: η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά του αλλά και τη μέλλουσα σύζυγο του με την οποία θα μπορούσε να αποκτήσει άλλα.¹³⁶ Στη δεύτερη τραγωδία η εκδίκηση του

¹³⁶ Ο Ιάσων αφού χάνει σύζυγο και απογόνους όχι μόνο δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στην εξουσία, αλλά είναι καταδικασμένος σε άδοξο θάνατο και, εν τέλει, χάνει κάθε ηρωική

θεού καταστρέφει τον αρσενικό απόγονο του Κάδμου, τον εγγονό του, ενώ η κόρη του άκληρη πια στρέφεται προς την εξορία. Η σημασία που είχε για τον αρχαίο Έλληνα η συνέχιση της γενιάς του αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά ζητήματα και βλέπουμε να επανέρχεται συχνά στην αρχαία λογοτεχνία, από τα ομηρικά έπη μέχρι και τα έργα της Νέας Κωμωδίας. Ως θέμα, λοιπόν, η παιδοκτονία εκτός του ότι προσφέρει μεγάλη ένταση στην πλοκή του δράματος αγγίζει και άλλα αισθήματα των θεατών που έχουν σχέση με τις ρίζες της δομής της κοινωνίας.

Κλείνοντας, θα ήθελα να τονίσω ότι οι δυσκολίες της έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες και, ιδιαίτερα, στην αρχαία ελληνική φιλολογία, είναι πολλές, δεδομένου ότι το υλικό το οποίο καλούμαστε να εξετάσουμε γνωρίζουμε εκ των προτέρων ότι είναι αποσπασματικό και δεν συνιστά επαρκές δείγμα για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Ειδικά όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με κείμενα λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, όπως τα θεατρικά κείμενα, που εξετάσαμε στην παρούσα εργασία, ο κίνδυνος για εσφαλμένα συμπεράσματα και παρανοήσεις είναι μεγάλος. Το θέμα της παιδοκτονίας στα έργα του Ευριπίδη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και άπτεται και άλλων επιστημονικών κλάδων πέραν της φιλολογίας (ψυχολογίας, κοινωνιολογίας, ανθρωπολογίας, πολιτικών επιστημών κ.α.). Όσο μεγαλύτερη είναι η ανάγκη για μία ολιστική και διεπιστημονική προσέγγιση τέτοιων ζητημάτων τόσο μεγάλος είναι και ο κίνδυνος για διαστρέβλωση του νοήματος του πρωτοτύπου έργου. Η ανάγκη για την τήρηση αποστάσεων και την αποφυγή συσχέτισης του αρχαίου κειμένου με σημερινούς όρους και κώδικες είναι απαραίτητη αλλά και δύσκολο να επιτευχθεί στο εκατό τοις εκατό. Με γνώμονα, λοιπόν, την ρεαλιστική αυτή διαπίστωση προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε, όσο ήταν δυνατόν, το πνεύμα του μεγαλύτερου των τραγικών ποιητών και να μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους τάρραξε τα νερά του αθηναϊκού κοινού επιστρατεύοντας, μεταξύ άλλων, το ειδικότερο των εγκλημάτων.

υπόσταση (στ. 1386-1388). Η εκδίκηση της Μήδειας είναι δριμύτατη. Βλ. Ελένη Χ. Χατζημαυρουδή, «*Φίλη τοῖς φίλοις ἔχθρὰ τοῖς ἔχθροῖς*», *Ελληνικά* 56.2 (2006), σσ. 261-278.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan, W., *Euripides: Medea*, London 2002.
- Arnott, P.D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London 1989.
- Baldry, H.C., *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκόστα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1981.
- Bieber, M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961².
- Blaiklock, E. M., *The Male Characters of Euripides*, New Zealand 1952.
- Blanck, H., *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2004.
- Blume, H.-D., *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1986. [*Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978, β' έκδ. βελτιωμένη, Darmstadt 1984].
- Blundell, Sue, *Women in Ancient Greece*, Massachusetts 1995.
- Blundell, Sue, *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, μτφρ. Λίνα Λύχνου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2006.
- Bongie, E.B., «Heroic Elements in the *Medea* of Euripides», *Transactions of the American Philological Association* 107 (1997), 27-56.
- Burian, P. – Shapiro A., *The Complete Euripides, Volume V: Medea and Other Plays*, Oxford 2011.
- Burkert, W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφρ. Ν. Μπεζαντάκος - Α. Αβαγιανού, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.
- Burnett, A. P., *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Cambridge 1971.
- Burnett, A.P., «*Medea* and the Tragedy of Revenge», *Classical Philology* 68 (1973), 1-24.
- Buxton, R., *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge 1982.
- Calef, S. – Simkins R. A., «Women, Gender and Religion», *Journal of Religion & Society* 5 (2009) 6-20.
- Chong-Gossard, J. H. K., *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*, Leiden-Boston 2008.
- Clauss, J. J. – Johnston S.I., *Medea*, New Jersey 1997.

- Cole, S., *Landscapes, Gender and Ritual Space*, Berkeley 2004.
- Collard, C., *Euripides*, Oxford University Press, Oxford 1981.
- Collard, C., «Formal Debates in Euripides' Drama», *G&R* 22 (1975) 58-71.
- Connelly, J. B., *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton, New Jersey 2007.
- Connelly, J. B., *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton – Boston 2007.
- Decharme, P., *Euripide et l' esprit de son theatre*, Garnier frères, Paris 1893.
- Delebecque, E., *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris 1951.
- des Bouvrie, S., *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach. Symbolae Osloenses supplement 27*, Oslo 1990.
- Diggle, J., *Euripidis Fabulae*, τόμ. 1-3, Oxford University Press, Oxford 1984-1994.
- Dillon, M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London - New York 2003.
- Dodds, E. R., *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ.Υ. Πετρίδου - Δ. Γ. Σπαθάρας, φιλολογική επιμέλεια Νικ. Π. Μπεζεντάκος, Αθήνα 2004.
- Doniger, W., *The Woman who Pretended to be Who She was: Myths of Self-Imitation*, New York 2005.
- Easterling, P. E. – E. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002.
- Easterling, P. E. - Knox B. M. W., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Ν. Κονομής κ.ά., Αθήνα ¹⁰2010 [*The Cambridge History of Classical Literature: Greek Drama*, Cambridge 1989.]
- Easterling, P. E., «The infanticide in Euripides *Medea*», *Yale Classical Studies* 25 (1977), 177-191.
- Ferris, L., *Acting Women: Images of Women in Theatre*. New York University Press, New York 1989.
- Flacelière, R., *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, μτφρ. Γ. Βανδώρος, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1999.
- Fletcher, J., «Women and Oaths in Euripides», *Theatre Journal* 55:11 (2003), σσ. 29-44.
- Flory, S., «Medea's Right Hand: Promises and Revenge», *TAPA* 110 (1978), σσ. 107-33.

- Foley, H. P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. Gordon and Breach Science Publishers, New York 1981.
- Foley, H. P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- Foley, H. P., *Female acts in Greek tragedy*. Martin Classical lectures, Princeton University Press, New Jersey 2001, σσ. 243-271.
- Goff, B., *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*. California-London 2004.
- Goldhill, S. – Osborne, R. (επιμ.), *Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Goossens, R., *Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962.
- Gregory, J., *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor 1991.
- Gregory, J., *Οψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, Αθήνα 2010.
- Grenn, J.R., *Το θέατρο στην αρχαία Ελληνική κοινωνία*, μτφρ. Μ. Πάντα, εκδ. Έλλην, Αθήνα 2000.
- Griffiths, E., *Medea*, London-New York 2006.
- Grube, G. M. A, *The Greek and Roman Critics*, London 1965.
- Hartigan, K. V., *Ambiguity and Self-Deception: The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Frankfurt 1990.
- Hose, M., *Ευριπίδης. Ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μ. Ταραντίλη, Αθήνα 2011.
- Jeanmaire, H., *Διώνυσος. Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, μτφρ. Α. Μερτάνη-Λίτσα, εκδ. Κλειώ, Πάτρα, 1985.
- Just, R., *Women in Athenian Life and Law*, London and New York 1989.
- Κnox, B. M. W., «The Medea of Euripides» στο: E. Segal (επιμ.), *Oxford readings in Greek tragedy*, Oxford University Press, New York 1983, σσ. 272-293.
- Kott, J., *Θεοφαγία: Δοκίμια για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα ²1993.
- Kovacs, D., «Zeus in Euripides' Medea», *American Journal of Philology* 114 (1993), σσ. 45-70.
- Κιττο, H.D.F., *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα 1968 (⁷2005).
- Lefkowitz, M., *Γυναίκες στον Ελληνικό Μύθο*, μτφρ. Α. Μεγαπάνου, Αθήνα 2000.

- Lesky, A., *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, 2 τόμ. Α': Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή. Β': Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους, μτφρ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1987-1989 [Göttingen 1972³].
- Lewis, S., *The Athenian Women. An Iconographical Handbook*, London and New York 2002.
- Lloyd, M., *The Agon in Euripides*, Oxford 1992.
- Mastronarde, D. J., *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2006 (⁴2012).
- Mastronarde, D.J., *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- McClure, L., *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, New Jersey 2001.
- McDermott, E. A., *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*, London 1989.
- McDonald, M., *Η ζώσα τέχνη της ελληνικής τραγωδίας*. μτφρ. Ε. Τσερεζόλε, Αθήνα 2005.
- McDonald, M., *Οι Όροι της Ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ε. Μπελιέ, Αθήνα 1991.
- Meagher, R. E., *Helen: myth, legend, and the culture of misogyny*, Continuum International Publishing Group.
- Mendelsohn, D., *Gender and the City in Euripides Political Plays*, Oxford 2002.
- Montanari, Franco, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σ. Κουτράκης – Δ. Κουκουζίκα – Κ. Σιββά, επιμ. Δ. Ιακώβ – Α. Ρεγκάκος, Θεσσαλονίκη 2008 (ανατύπωση 2010).
- Montiglio, S., *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2000,
- Moretti, J.-C., *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Ε. Δημητρακοπούλου, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2004 (Paris 2001).
- Mossé, C., *Η γυναικία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αθ. Στεφανής, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991.
- Mossman, J., *Oxford Reading in Classical Studies: Euripides*, Oxford 2003.
- Papadopoulou, T., «The Presentation of the Inner Self: Euripides *Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius *Argonautica* 3772-801», *Mnemosyne* 50/6 (1997) 641-664.
- Pomeroy, S. B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, Dorset Press, New York 1975.

- Powell, A., *Athens and Sparta. Constructing Greek Political and Social History from 478 BC*, second edition, London and New York 2001.
- Pritchard, David M., “The Position of Attic Women in Democratic Athens”, *Greece & Rome*, 61.2 (2014), σσ. 174–193.
- Rabinowitz N.S., *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*, New York 1993.
- Rehm R., *Marriage to Death: The Conflation of wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- Richards A. K. – Spira L., *Myths of Mighty Women*, London 2015.
- Rivier, A., *Essai sur le tragique d’Euripide*, Lausanne 1944.
- Romilly, J. DE, *L’évolution du pathétique d’Eschyle à Euripide*, Paris 1961.
- Romilly, J. DE, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού - Χαραλαμποπούλου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990 (Paris 1970).
- Romilly, J. De, *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου*, μτφρ. Α. Αθανασίου – Κ. Μηλιαρέση, εκδ. Το άστυ, Αθήνα 1996.
- Romilly, J. De, *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφρ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.
- Roselli, D. K., *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin, Texas 2011.
- Segal, C., «Euripides’ *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure», *Pallas* 45 (1996), σσ.15-44.
- Segal, C., *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham-London 1993.
- Stevens, P. T., *Colloquial Expressions in Euripides*, Wiesbaden 1976.
- Stuttard, D., *Looking at Medea*, London 2014.
- Svarlien, D. A., *Euripides: Alcestis, Medea, Hippolytus*, Cambridge 2007.
- Syropoulos, Spyros D., *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*, Oxford 2003.
- Thomson, G., *Αισχύλος και Αθήναι*, μτφρ. Γ. Βιστάκης – Φ. Αποστολόπουλος, Αθήνα 1954.
- Vasilopoulos, Christopher, «Between Two Realms: Justice and Obligation in *Medea*», *Papyri - Scientific Journal*, volume 4 (2015), σσ. 73-88.

- Vernant, J.-P. – P. Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Αριάδνη Τάττη, εκδ. Ζαχαρόπουλος, τόμ. Β΄, Αθήνα 1991.
- Walt, M. J., *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί Σκηνής – Εγχειρίδιο για τις Παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος στην Κλασική Εποχή και στους Νεότερους χρόνους*, μτφρ. Κ. Αρβανίτη – Β. Μαντέλη, Αθήνα 2007.
- Whitman, C., *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, μτφρ: Ε. Θωμαδάκη, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου: Αθήνα 1996.
- Wiles, D., *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση*, μτφρ. Ε. Οικονόμου, Αθήνα 2009.
- Αλεξοπούλου, Χ. Ε., *Γυναικεία Δράση στον Ευριπίδη. Εκδίκηση και Επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*, Αθήνα 2000.
- Γεωργουσόπουλος, Κ., *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου: Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα 1990.
- Γιατρομανωλάκης, Γ., *Ευριπίδης: Μήδεια* Αθήνα 1990 (⁴2009).
- Γιωτοπούλου, Δ., *Ευριπίδης: Μήδεια*, Αθήνα 2006.
- Ιακώβ, Δ.Ι., *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1998.
- Μαρκαντωνάτος, Α.- Χ. Τσαγγάλης, *Αρχαία ελληνική τραγωδία-Θεωρία και πράξη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2008.
- Μύρης, Κ. Χ., *Ευριπίδου Βάκχαι*, Εισαγωγή-σχόλια Α. Φραγκούλης, Αθήνα 2013.
- Νικολαΐδου-Αραμπατζή, Σμαρώ, *Ευριπίδης Βάκχες*, Θεσσαλονίκη 2006.
- Νικολακάκης, Η. Δ., *Η ιδέα περί θεού στις τραγωδίες του Ευριπίδη, Συμβολή στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής θρησκείας*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 55.
- Σολομός, Α., *Ευριπίδης, ευφυής και μανιακός*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995.
- Στεφανόπουλος, Θ., *Ευριπίδης, Μήδεια*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα 2012.
- Χατζημαυρουδή, Ελένη Χ., «*Φίλη τοῖς φίλοις ἐχθρὰ τοῖς ἐχθροῖς*», *Ελληνικά* 56.2 (2006), σσ. 261-278.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ., *Production and Imagination in Euripides*, Αθήνα 1965.