

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Θ. ΚΑΤΣΙΜΠΟΚΗ

ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ
ΜΕΔΕΑ ΤΟΥ ΣΕΝΕΚΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΟΠΤΗΣ: Ε. ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Θ. ΚΑΤΣΙΜΠΟΚΗ

ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ
MEDEA ΤΟΥ ΣΕΝΕΚΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΟΠΤΗΣ: Ε. ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

Εξώφυλλο

Η Μήδεια και τα παιδιά της

Ψηφιδωτό από τον οίκο των Διόσκουρων, Πομπηία, 1^{ος} αι. μ.Χ.

Museo Archeologico di Napoli

Medea ferox invictaque sit
Hor. *A. P.* 136

*Praeterea condicio optima est ultimi; parata verba invenit, quae aliter instituta
novam faciem habent.*
Sen. *Ep.* 79.6.4-6

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.
Εισαγωγή.....	2
1. Actus Primus	10
1.1. Ο εισαγωγικός μονόλογος της Μήδειας (1-55).....	10
2. Actus Secundus	24
2.1. Ο δεύτερος μονόλογος της Μήδειας (116-49).	24
2.2. Ο πρώτος διάλογος της Μήδειας με την Τροφό (150-78).....	34
2.3. Η εμφάνιση του Κρέοντα και η αντιπαράθεση με τη Μήδεια (179- 300).	41
3. Actus Tertius	51
3.1. Το πάθος της Μήδειας (380-430).....	51
3.2 Η πρώτη εμφάνιση του Ιάσονα- η αντιπαράθεση με τη Μήδεια (431-578).	55
4. Actus Quartus	70
4.1. Το τελετουργικό I : η αφήγηση της Τροφού (669-739).....	70
4.2. Το τελετουργικό II- Η μεταμόρφωση της Μήδειας σε μάγισσα (740-848).....	73
5. Actus Quintus	81
5.1. Η ανακοίνωση της καταστροφής (879-90).	81
5.2. Ο μονόλογος της Μήδειας πριν από την παιδοκτονία (891-970).	82
5.3. Παιδοκτονία- Τελευταία αντιπαράθεση με τον Ιάσονα- Απόδραση (972-1010).....	92
Επίλογος- Συμπεράσματα	100
Βιβλιογραφία.....	107

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι η εξέταση της δραματουργικής και μεταλογοτεχνικής αποτύπωσης των τραγικών χαρακτήρων στο δράμα *Medea* του Σενέκα. Κύριο ερευνητικό μέλημα αποτελεί η ανάδειξη των αλληλεπιδράσεων του κεντρικού δραματικού χαρακτήρα, δηλαδή της Μήδειας, με τα υπόλοιπα τραγικά πρόσωπα: την Τροφό, τον Κρέοντα και τον Ιάσονα. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί επίσης στον ρόλο των διακειμενικών παραπομπών που διανθίζουν κρίσιμα σημεία του ποιητικού κειμένου. Αναλυτικότερα, εξετάζεται ο τρόπος που ο Σενέκας οργανώνει τη δραματική πλοκή μετουσιώνοντας τα ελεγειακά και επικά του πρότυπα- ειδικά από το έργο του Οβιδίου και το τέταρτο βιβλίο της βιργιλιακής *Αινειάδας*.

Στις συντομογραφίες των παραπομπών επιλέξαμε να ακολουθήσουμε το σύστημα που έχει καθιερωθεί από την *Année Philologique*. Οι στερεότυπες και σχολιασμένες εκδόσεις που χρησιμοποιήθηκαν βρίσκονται στη βιβλιογραφία στο τέλος της μελέτης. Οι ελληνικές μεταφράσεις των λατινικών χωρίων αποτελούν προσωπική εργασία, με εξαίρεση ορισμένα χωρία της *Αινειάδας*, όπου δηλώνεται η μεταφραστική πηγή.

Θερμότατες ευχαριστίες οφείλω πρωτίστως στον επόπτη καθηγητή μου, τον αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Ευάγγελο Καρακάση για την επιστημονική του καθοδήγηση και την ηθική του στήριξη. Ακόμη θα ήθελα να απευθύνω ευχαριστίες στα μέλη της εξεταστικής επιτροπής. Τέλος, ευχαριστώ για την απεριόριστη στήριξή τους τη μητέρα μου και την αδελφή μου, καθώς και τους καθηγητές και τους συναδέλφους μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών.

Εισαγωγή

Αρχικά, πριν από την παρουσίαση της εξέλιξης της Μήδειας και των υπόλοιπων ηρώων της τραγωδίας, κρίνονται απαραίτητες η αποσαφήνιση των θεμελιωδών εννοιών πάνω στις οποίες βασίζεται η δραματική ανάλυση και η συνοπτική παρουσίαση της προϊστορίας της μορφής της Μήδειας στον Οβίδιο, αλλά και της σχέσης της με τη Διδώ του Βιργιλίου.

Η τραγωδία *Medea* κατέχει περίοπτη θέση στην τραγική παραγωγή του Σενέκα. Η πρωιμότερη χρονολόγηση του δράματος τοποθετείται γύρω στο 45-6 μ.Χ. βάσει ενός πιθανού υπαινιγμού στην εκστρατεία του Κλαυδίου στη Βρετανία (στον στίχο 375)¹. Ωστόσο, οι περισσότεροι μελετητές χρονολογούν το δράμα προς το τέλος της βασιλείας του Νέρωνα. Πιθανή ένδειξη για την υποστήριξη αυτής της άποψης αποτελεί μια αναφορά στην απόπειρα του Νέρωνα για διάνοιξη διώρυγας στην Κόρινθο (στον στίχο 35), ενώ άλλοι έχουν συσχετίσει τη μορφή της Μήδειας με ιστορικά πρόσωπα, όπως η Αγριππίνα, η Μεσσαλίνα ή ακόμη και ο ίδιος ο Νέρωνας².

Ο χαρακτήρας της Μήδειας έχει συναρπάσει πολλούς συγγραφείς της παγκόσμιας λογοτεχνίας σε διαφορετικές περιόδους, από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή. Πριν ακόμη ο Σενέκας συνθέσει την ομώνυμη τραγωδία του, η λογοτεχνική Μήδεια έχει ήδη πίσω της μια μακρά προϊστορία. Παρά τις επιμέρους παραλλαγές φαίνεται ότι υπάρχει ένας κοινός κορμός του μύθου, ο οποίος απαντά σε όλες σχεδόν τις πηγές³. Το όνομα της Μήδειας ετυμολογείται από το ρήμα *μήδομαι* και προσιδιάζει σε μια ηρωίδα πανούργα και

¹ Η χρονολόγηση των τραγικών έργων του Σενέκα έχει προβληματίσει τη φιλολογική κοινότητα για πολλούς αιώνες, καθώς στο πεζογραφικό του έργο δεν εντοπίζεται καμία αναφορά στην ποιητική δραστηριότητά του. Η απουσία άλλων πηγών (διδασκαλιών, προλόγων, φιλολογικών σχολίων), εκτός του ότι κατέστησε για πολλούς αμφίβολη την αυθεντικότητα των τραγωδιών, δυσχεραίνει σημαντικά την προσπάθεια αντικειμενικής χρονολόγησης. Δεδομένης αυτής της ιδιαιτερότητας η χρονολόγηση στηρίζεται πολύ συχνά στον εντοπισμό πιθανών ενδοκειμενικών υπαινιγμών σε υπαρκτά πρόσωπα και ιστορικά γεγονότα της εποχής του Σενέκα, βλ. Steele (1922). Η έρευνα καταλήγει σε δύο πιθανές περιόδους σύνθεσης: τα χρόνια της εξορίας του Σενέκα στην Κορσική (41-9 μ.Χ.) και τα χρόνια του συσχετισμού του με τον Νέρωνα (49- 62 μ.Χ.), μετά την ανάκληση του στη Ρώμη. Οι περισσότεροι μελετητές συγκλίνουν προς τη δεύτερη περίοδο λόγω των πολυάριθμων πιθανών υπαινιγμών στη μορφή του αιμοσταγούς αυτοκράτορα.

² Βλ. Hermann (1924, 81). Σύμφωνα με τη Nisbet (2008, 351) το χρονικό διάστημα 51-2, όταν ο αδελφός του, Γαλλίων, ήταν ανθύπατος της Αχαΐας, αποτέλεσε για τον Σενέκα ιδανική περίοδο σύνθεσης του κορινθιακού του έργου. Ακολουθώντας μέθοδο εσωτερικής διακειμενικότητας, ο Dingel (2009, 90 κ.ε.) καταλήγει ότι η Μήδεια είναι η τέταρτη τραγωδία του Σενέκα αμέσως μετά τη *Phaedra* και πριν από τις *Troades*. Μια πολύ διαφορετική προσέγγιση ακολούθησε ο Fitch (1981), ο οποίος επικεντρώθηκε σε μορφολογικά στοιχεία. Η θεωρία του βασίστηκε στην υπόθεση ότι η αυξανόμενη χρήση της αντιλήψης και του βραχέος **ο** στο τέλος των συλλαβών αποδεικνύει μεγαλύτερη ποιητική αυτοπεποίθηση, άρα και μεταγενέστερη χρονολογία σύνθεσης. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η *Medea* τοποθετείται στη δεύτερη φάση της σύνθεσης των τραγωδιών. Ο Kohn (2013, 5) συμφωνεί με τη θεωρία του Fitch, επισημαίνοντας και την εξέλιξη των δραματουργικών στοιχείων. Στην ύστερη περίοδο της ζωής και της δημιουργίας του Σενέκα (61-2) τοποθετεί τη *Medea* ο Archellascchi (1990, 329 κ.ε.), διερευνώντας γλωσσικές αντιστοιχίες με φιλοσοφικά κείμενα της ίδιας εποχής.

³ Για τη λεπτομερή και αναλυτική εξέταση των πηγών και των παραλλαγών του μύθου, βλ. Gantz (1994, 189-94, 340-73). Ο Boyle (2014, lxii) απαριθμεί τις διαφορές που εντοπίζονται στις διαφορετικές μυθολογικές εκδοχές.

πολυμήχανη. Κόρη του Αιήτη, βασιλιά της Κολχίδας, και εγγονή του Ήλιου, ερωτεύεται τον Αργοναύτη Ιάσονα και τον βοηθά στην κατάκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος κάνοντας χρήση των μαγικών δυνάμεών της. Σύμφωνα με την αρχαϊκή παράδοση το μυθικό καθήκον της ήταν να προσφέρει τη βοήθειά της στην ολοκλήρωση της ηρωικής αποστολής του αγαπημένου της. Από τη στιγμή που αποφασίζει να προδώσει την οικογένειά της αφαιρώντας το πολύτιμο κειμήλιο και προσφέροντάς το στον ξένο εραστή, η Μήδεια εμπλέκεται σε έναν κύκλο εγκλήματος, κατάληξη του οποίου είναι η δολοφονία των τέκνων της με τον Ιάσονα. Η εικόνα της ενσυνείδητης παιδοκτόνου εισάγεται για πρώτη φορά από τον Ευριπίδη στην ομώνυμη τραγωδία του, η οποία διδάχτηκε το 431 π. Χ., με κεντρικό θέμα την εγκατάλειψη της Μήδειας από τον Ιάσονα και τη συνεπακόλουθη εκδίκηση της ηρωίδας. Η καινοτομία της ευριπίδειας εκδοχής του μύθου την ανήγαγε σε βασικό κλασικό πρότυπο που επηρέασε τους μεταγενέστερους λογοτέχνες⁴.

Ο μύθος της Μήδειας ήταν ιδιαίτερος αγαπητός στο ρωμαϊκό κοινό. Πριν από τον Σενέκα, τραγωδίες με πρωταγωνίστρια τη Μήδεια είχαν συνθέσει ο Έννιος (*Medea exul, Medea*), ο Άκκιος (*Medea sive Argonautae*), ο Πακούβιος (*Medus*) και ο Οβίδιος, στον οποίο αποδίδεται το σημαντικότερο ίσως λατινικό δράμα με τον τίτλο *Medea*. Από τη συγκεκριμένη τραγωδία (13-8 π.Χ.) διασώθηκαν μόνο δύο στίχοι, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατόν να διατυπωθεί μια βάσιμη θεωρία για το περιεχόμενό της, εκτός από την ασφαλή υπόθεση ότι ακολουθούσε την πλοκή της *Μήδειας* του Ευριπίδη⁵. Ενώ η οβιδιανή *Medea* έχει χαθεί, το έργο του ίδιου ποιητή αναδεικνύει ακόμη δύο σημαντικές εμφανίσεις της ηρωίδας. Ήδη κατά την πρώιμη περίοδο της δημιουργίας του ο Οβίδιος είχε αρχίσει να συνθέτει τις *Heroides*, ένα ελεγειακό έργο αποτελούμενο από είκοσι μία επιστολές με «αποστολείς» γνωστές εξαπατημένες ηρωίδες της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας και «αποδέκτες» τους προδότες εραστές τους. «Αποστολέας» της 12^{ης} επιστολής είναι η Μήδεια, η οποία, έχοντας πληροφορηθεί τον γάμο του Ιάσονα με την κόρη του βασιλιά της Κορίνθου, ανακαλεί το πάθος της για τον αγάριστο σύζυγο και τα παρελθοντικά της εγκλήματα⁶. Ξεχωριστή θέση καταλαμβάνει η ηρωίδα και στις *Μεταμορφώσεις* (*Metamorphoses*), το *magnum opus* του Οβιδίου, καθώς ο ποιητής της αφιερώνει περίπου τους μισούς στίχους (1-414) του έβδομου

⁴ Στην προγενέστερη του Ευριπίδη παράδοση η Μήδεια μόνο έμμεσα εμπλέκεται στον θάνατο των παιδιών της. Στα *Κορινθιακά* του Εύμελου (frag. 23 West), η Μήδεια θάβει ζωντανά τα νεογέννητα παιδιά της στο ιερό της Ήρας, θεωρώντας ότι έτσι θα τα καταστήσει αθάνατα.

⁵ Για ένα υποθετικό σχεδιάγραμμα της χαμένης τραγωδίας, βλ. Cleasby (1907, 70-1). Η *Medea* είχε επαινεθεί ιδιαίτερα από τον επικριτή του Σενέκα Κοϊντιλιανό (*Inst.* 10.1.98), αλλά και από τον Τάκιτο (*Dial.* 12.5).

⁶ Ο Κνοξ (1986) αμφισβήτησε την αυθεντικότητα της 12^{ης} *Ηρωίδας*, επικαλούμενος ενδοκειμενικές ενδείξεις μίμησης από τις μεταγενέστερες *Μεταμορφώσεις* και τη *Medea* του Οβιδίου. Μελετητές, όπως η Bessone (1995), ο Barchiesi (2001, 112-3) και η Fulkerson (2005, 43) αμφισβήτησαν τα συμπεράσματα του, επιστώντας την προσοχή στην εκδήλωση της διακειμενικής συνείδησης του χαρακτήρα της Μήδειας.

από τα δεκαπέντε βιβλία του εκτενέστατου επικού αυτού έργου. Ευδιάκριτες είναι οι επιρροές από τα *Άργοναυτικά* του Απολλώνιου Ρόδιου, το ελληνιστικό έπος που απομακρυνόταν από την εικόνα της ευριπίδειας παιδοκτόνου και παρουσίαζε τη Μήδεια νεαρή, φοβισμένη και παραδομένη στον έρωτα. Το οβιδιανό ψυχογράφημα της Μήδειας συνενώνει τις δύο όψεις της μυθικής μορφής, όπως τις πραγματεύτηκαν αντίστοιχα ο Απολλώνιος και ο Ευριπίδης: τη νεαρή πριγκίπισσα της Κολχίδας που υποφέρει από τον έρωτά της για τον αβοήθητο Ιάσονα και την πανίσχυρη ώριμη μάγισσα που δεν διστάζει να διαπράξει φόνο. Ειδικότερα, στις *Μεταμορφώσεις* ο Οβίδιος πραγματεύεται τέσσερα διαφορετικά επεισόδια της μυθικής βιογραφίας της: τη βοήθειά της στην εκτέλεση των άθλων του Ιάσονα στην Κολχίδα (7.7-158), την επαναφορά της νιότης του Αίσονα, πατέρα του Ιάσονα (159-293), την εξαπάτηση των θυγατέρων του Πελία, του βασιλιά της Ιωλκού, και τη δολοφονία του (293-349) και τέλος, την πτήση της από την Κόρινθο στην Αθήνα, όπου νυμφεύεται τον Αιγέα και στη συνέχεια προσπαθεί ανεπιτυχώς να δηλητηριάσει τον Θησέα, προτού αποδράσει ξανά προς το άγνωστο (398-424).

Εν ολίγοις, η Μήδεια αποτελεί μορφή που επανέρχεται ποικιλοτρόπως στο σύνολο του ποιητικού έργου του Οβιδίου⁷. Για να αφηγηθεί τον πολυδιάστατο μύθο της ο ποιητής κατέφυγε στην επεξεργασία τριών διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών (έπος, τραγωδία, ελεγεία) πραγματευόμενος διαφορετικά επεισόδια σε κάθε έργο με τρόπο αντίστοιχο με τις συμβάσεις και επιταγές του εκάστοτε είδους. Στο σωζόμενο έργο του παρουσιάζεται μια εικόνα της Μήδειας διαφορετική από αυτή της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Η εικόνα αυτή ακολουθεί τους ειδολογικούς κανόνες της ελεγείας, θέτοντας στο επίκεντρο όχι το έγκλημα της παιδοκτονίας, αλλά τη δυστυχία που προκαλεί στη Μήδεια ο έρωτάς της για τον Ιάσονα. Στις *Μεταμορφώσεις* ο Οβίδιος περιορίζει την αναφορά στην παιδοκτονία σε μόλις τέσσερις στίχους (7.394-7). Στη 12^η *Ηρωίδα* η Μήδεια υπαινίσσεται την πρόκληση ενός μεγάλου κακού, χωρίς όμως άλλη επεξήγηση, προοικονομώντας το τραγικό της μέλλον (212 *nescio quid certe mens mea maius agit*= σίγουρα κάτι μεγαλύτερο ετοιμάζει το μυαλό μου). Είναι εμφανές, λοιπόν, ο δισταγμός του ποιητή να περιγράψει το αδιανόητο έγκλημα της Μήδειας στην ελεγεία, παρόλο που η παιδοκτονία δεν είναι άγνωστο θέμα για τις *Μεταμορφώσεις*, εάν ληφθούν υπόψη τα επεισόδια της Πρόκνης (6.401-604) και της Αλθαίας (8.451-546).

⁷ Στην 6^η *Ηρωίδα* η Υψιπύλη επιτίθεται ευθέως στη *barbara paelex* αντίζηλό της (81), κατηγορώντας την ότι χρησιμοποίησε μαγεία για να σαγηνεύσει τον Ιάσονα και επισημαίνοντας τα τρομερά εγκλήματά της, ενώ στο ίδιο έργο και η Ελένη απευθυνόμενη στον Πάρη εκφράζει την αποστροφή της για τη Μήδεια (17.229-33). Επίσης, αναφορές στη μορφή της Μήδειας εντοπίζονται στις ποιητικές συνθέσεις *Amores* (2.14.29-32), *Ars amatoria* (1.336, 2.103-4, 381-2, 3.33-4) και *Remedia amoris* (59-60, 261-2), αλλά και στα έργα της εξορίας *Tristia* (2.526, 3.8.3, 3.9) και *Epistulae ex ponto* (1.4.23-46, 3.1.1, 3.79-80).

Παράλληλα δε με τις οβιδιανές απεικονίσεις της, οι οποίες αποτέλεσαν τα αμεσότερα πρότυπα της, η Μήδεια του Σενέκα απηχεί άλλη μια πληγωμένη ηρωίδα, τη βιργιλιανή Διδώ. Η ερωτική ιστορία του Αινεία, κεντρικού ήρωα της *Αινειάδας*, με τη βασίλισσα της Καρχηδόνας καταλαμβάνει ολόκληρο το τέταρτο από τα δώδεκα βιβλία του έπους. Ο χαρακτήρας της Διδώς απηχεί διακειμενικά άλλες γυναικείες μορφές της αρχαίας λογοτεχνίας, με μια εξ αυτών τη Μήδεια του Ευριπίδη⁸. Την εποχή που ο Σενέκας συνθέτει τις τραγωδίες του, τα έργα του Οβιδίου και του Βιργιλίου έχουν διαμορφώσει τον λογοτεχνικό κανόνα στη Ρώμη. Η *Αινειάδα* αποτελούσε ήδη ένα απαραίτητο ανάγνωσμα για τη ρωμαϊκή αριστοκρατία, οπότε ο Σενέκας δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από τις βιργιλιανές επιδράσεις⁹. Η *Medea* του Οβιδίου οπωσδήποτε δεν τον άφησε ασυγκίνητο, αλλά η απώλεια του δράματος δεν επιτρέπει την εκτίμηση του διαλόγου με το δράμα του Σενέκα. Ωστόσο, εύκολα γίνεται αντιληπτή η επιβίωση λεξιλογικών και θεματικών απόηχων από τις *Μεταμορφώσεις* και τις *Ηρωίδες* στη μορφή της τραγικής Μήδειας¹⁰.

Κατά συνέπεια, η δική μας έρευνα στη *Medea* του Σενέκα οφείλει να λάβει υπόψη της ένα πολύπλοκο σύνολο δεδομένων, το οποίο σχετίζεται με τις λογοτεχνικές επιρροές και τα στοιχεία διακειμενικότητας του έργου. Είναι προφανές ότι ο βαθύτατος συσχετισμός του δράματος του Σενέκα με την προγενέστερη παράδοση επιβάλλει μια πιο λεπτομερή διεξόδυση στο ζήτημα της διακειμενικότητας, έτσι όπως εμφανίζεται στο έργο του ποιητή, ώστε να αποσαφηνιστούν οι κυρίαρχες κατευθύνσεις πάνω στις οποίες ο Σενέκας οικοδομεί το έργο του. Ως **διακειμενικότητα** (intertextuality) ορίζεται ο διάλογος ενός λογοτεχνικού κειμένου με την προγενέστερη παράδοση είτε του λογοτεχνικού είδους είτε του ίδιου δημιουργού είτε του θεματικού του μύθου¹¹. Η διακειμενικότητα αποτελεί οργανικό μέρος της δημιουργικής διαδικασίας, χωρίς να είναι πάντοτε εύκολο να υπολογιστεί σε ποιόν βαθμό το κείμενο έχει προκύψει από ασυνείδητη αφομοίωση της παράδοσης, ή εσκεμμένα, έπειτα από συστηματική μελέτη των πηγών (*Quellenforschung*). Φορέας της διακειμενικότητας είναι ο **υπαινιγμός** (allusion). Η μίμηση (*imitatio*) συνίσταται στην επανάληψη των λογότυπων και των μοτίβων της προγενέστερης παράδοσης ακόμη και από διαφορετικά είδη. Καθοριστική για την επιτυχία της είναι η αφομοίωση του διακειμένου σύμφωνα με τα κριτήρια του αισθητικού

⁸ O Schiesaro (2008) μελετά τον επηρεασμό της Διδώς από την ευριπίδεια Μήδεια.

⁹ Σχετικά με τις βιργιλιανές αναφορές στο σύνολο του ποιητικού και φιλοσοφικού έργου του Σενέκα, βλ. Maguiness (1956), Schiesaro (1992), Biondi (2010). Ο Ker (2015, 113 κ.ε.) εξετάζει τις μεθόδους αναφοράς του Σενέκα στην αυγούστεια λογοτεχνία (το παράδειγμα, τον υπαινιγμό και την αναφορά). Η Fantham (1975) εξετάζει τον διάλογο της Φαίδρας του Σενέκα με τη Διδώ, με βάση δομικές και γλωσσικές ομοιότητες.

¹⁰ Τις οβιδιανές επιρροές στο δραματικό έργο του Σενέκα, όπως και τις τεχνικές μίμησης, έχει απαριθμήσει ο Jakobi (1988). Τον διάλογο ανάμεσα στα οβιδιανά και τραγικά παράλληλα τις Μήδειας έχουν μελετήσει μεταξύ άλλων οι Morelli (2004), Trinacty (2007), Hinds (2011), Walsh (2012).

¹¹ Ο όρος “intertextuality” πρωτοδιατυπώθηκε από την Julia Kristeva.

κανόνα που εκφράζει την εποχή της σύνθεσης. Αποτίνοντας φόρο τιμής στους προκατόχους του ο δημιουργός δεν μιμείται απλώς το έργο τους, ούτε επιδεικνύει αποκλειστικά τη λογιότητά του. Πολύ συχνά τα διακεείμενα ανατρέπονται με στόχο την επίτευξη μιας ανώτερης ποιητικής. Η επιδιωκόμενη πρωτοτυπία του κειμένου έγκειται στη *nova facies* που επιλέγει ο ποιητής να προσδώσει αξιοποιώντας τη διδαχθείσα παράδοση. Οι λογοτεχνικοί τόποι εισέρχονται σε μια διαδικασία επανασχεδιασμού, όπου δεν έχει σημασία μόνο το μοτίβο που ο ποιητής επιλέγει να εντάξει δημιουργικά στο νέο έργο, αλλά και ο τρόπος ένταξής του. Η επίγνωση της λογοτεχνικής προϊστορίας επιβιώνει στο κείμενο, ενώ ο δημιουργός, ερχόμενος σε διάλογο με την προγενέστερη παράδοση, αναγνωρίζει τις καταβολές του και ενίοτε προσπαθεί να τις ξεπεράσει¹².

Όπως θα διερευνηθεί στη συνέχεια, οι τραγωδίες του Σενέκα, ενώ τυπικά και μορφολογικά ακολουθούν τα πρότυπα των σωζόμενων τραγωδιών, χαρακτηρίζονται επίσης από συνένωση στοιχείων διαφορετικής ειδολογικής προέλευσης. Το κάθε λογοτεχνικό είδος διακρίνεται από ξεχωριστό σκοπό σύνθεσης και, κατά συνέπεια, στοχεύει σε διαφορετικά συμπεράσματα. Στη λατινική λογοτεχνία δεν είναι σπάνιο, όμως, να συμπλέκονται στοιχεία από διαφορετικά είδη (*contaminatio*)¹³. Η ρωμαϊκή πνευματική αντίληψη της εποχής του Σενέκα ευνοούσε την τραγωδία σε σχέση με την ελεγειακή ποίηση, με την τελευταία να αξιολογείται στην ιεραρχία των λογοτεχνικών ειδών ως «ελαφρύ» είδος, το οποίο αδυνατούσε να αποτυπώσει τη βαρύτητα των τραγικών νοημάτων¹⁴. Ενδεικτική είναι η στάση του Οβιδίου στην ποιητική σύνθεση *Amores* (3.1, 3.15) σχετικά με την ανωτερότητα της τραγωδίας αναφορικά με την ελεγεία, αλλά και την ψυχική του πάλη ανάμεσα στα δύο είδη¹⁵. Στη λατινική ελεγειακή ποίηση προβάλλεται ένας τρόπος ζωής με κύρια χαρακτηριστικά την κυριαρχία του ερωτικού πάθους και τη συνεπακόλουθη παραμέληση του καθήκοντος, ένας βίος ασύμβατος με τις ρωμαϊκές αξίες. Χαρακτηριστικό λογοτεχνικό παράδειγμα αυτής της αντίληψης αποτελεί η αντιπαράθεση του ελεγειακού πάθους της Διδώς με την επική αποστολή του Αινεία στο έπος της *Αινειάδας*. Αν και εντάσσεται σε ένα επικό περιβάλλον, η Διδώ μιλά την ελεγειακή γλώσσα στους μονολόγους της και στην επίθεσή της

¹² Όπως αναφέρει κι ο Boyle (2003, 112) «χαρακτήρες όπως ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα επιδεικνύουν άγχος μπροστά στο καθοριστικό λογοτεχνικό παρελθόν και τις προπατορικές μορφές της ελληνορωμαϊκής παράδοσης». Ιδιαίτερος σημαντική ήταν η μελέτη του Bloom (1973), ο οποίος αναφέρθηκε στην «αγωνία της επίδρασης», η οποία είναι αδιαχώριστη από την ίδια την ποίηση και προσδιορίζει το βάρος του ποιητή να συναγωνιστεί τα πρότυπα του.

¹³ Σχετικά με την ειδολογική *contaminatio*, βλ. Trinacty (2007, 63). Σχετικά με τα τραγικά στοιχεία του οβιδιανού έργου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το πρόσφατο βιβλίο του Curley (2013).

¹⁴ Ο Staley (2010, 39-40) εξετάζει τον συσχετισμό του επιθέτου *levis* με την ανάλαφρη ασχολία της ποίησης σε αντιδιαστολή με τη *gravis* πολιτική δραστηριότητα των επιφανών Ρωμαίων.

¹⁵ Βλ. κυρίως, *Am.* 3.1.23-4, όπου ο Οβίδιος συσχετίζει την τραγωδία με τα επίθετα *gravis* και *maius*, ενώ αλλού (*Rem.* 379-80) αποδίδει το επίθετο *levis* στην ελεγεία.

προς τον Αινεία. Ταυτόχρονα, ακολουθεί την προδιαγεγραμμένη πορεία ενός τραγικού χαρακτήρα: είναι μια δυνατή γυναίκα, η οποία διέπεται από έναν δικό της ηθικό κώδικα, αλλά καταστρέφεται από το ασυγκράτητο ερωτικό πάθος¹⁶. Η τραγωδία της Διδώς συνίσταται στο ότι ο έρωτάς της αποτελεί εμπόδιο στην προδιαγεγραμμένη πορεία του Αινεία. Αδυνατώντας να αποδεχτεί ότι δεν συμπεριλαμβάνεται στην επική του μοίρα, η Διδώ καταλαμβάνεται από εκδικητική μανία εναντίον του εραστή της, οδηγούμενη στον θάνατο.

Έχει ιδιαίτερη σημασία, επομένως, η ανάδειξη της προσωπικής στάσης του Σενέκα απέναντι στην αυγούστεια παράδοση. Η πρόσληψη της προγενέστερης ποίησης από τον Σενέκα δεν συνίσταται σε απλή γλωσσική μίμηση, αλλά διαθέτει και κριτικό χαρακτήρα. Χωρίς να κρύβει τον επηρεασμό του από τους προκατόχους του, ο Σενέκας χρησιμοποιεί στίχους και θεματικές ανατρέποντας το νόημα τους υπό το πρίσμα της στωικής αλληγορίας και της δραματικής ειρωνείας. Επιπλέον, η ρωμαϊκή τραγωδία απευθύνεται σε ένα εξειδικευμένο κοινό, το οποίο διαθέτει βαθιά γνώση της αρχαίας γραμματείας. Όντας δεινός γνώστης των ελληνικών μύθων, ο Σενέκας τους χρησιμοποιεί εντάσσοντάς τους σε μια ρωμαϊκή οπτική και αποπειρώμενος να εμφυσήσει έναν αέρα ανανέωσης¹⁷. Ταυτόχρονα, ο δημιουργός προκαλεί τον ποιητικό του εαυτό να «ανταγωνιστεί» τους προκατόχους του. Βασική επιδίωξη είναι η κατάκτηση της ποιητικής του *maius*, της κινητήριας δύναμης που ωθεί τη λογοτεχνία να εξελίσσεται ξεπερνώντας τις προγενέστερες πραγματεύσεις¹⁸.

Στην αναζήτηση της λογοτεχνικής αποτύπωσης των επιρροών που δέχτηκε ο Σενέκας θα πρέπει να συνυπολογιστεί και ο συνεχής διάλογος του ποιητή με τη φιλοσοφική πεζογραφία του, παρά τη φαινομενικά ασυμβίβαστη ειδολογική και ιδεολογική διάσταση. Καθώς η τραγωδία ως λογοτεχνικό είδος πραγματεύεται την αναμέτρηση του ανθρώπου με τη μοίρα, το δημιουργικό ενδιαφέρον του Σενέκα ενδέχεται να εντόπισε σε αυτήν ένα ιδανικό όργανο απεικόνισης των ανθρώπινων παθών. Κινητήρια δύναμη της τραγικής πλοκής δεν είναι άλλη από το πάθος, δηλαδή η ψυχική διάβρωση που παρεμποδίζει την κατάκτηση της ηθικής τελειότητας. Οι τραγικοί ήρωες του Σενέκα ενσαρκώνουν την κατάληξη του υποταγμένου στα πάθη ανθρώπου, ο οποίος αυτοκαταστρέφεται αρνούμενος τη στωική σοφία. Η Μήδεια είναι κατ' εξοχήν ένας χαρακτήρας που παρεκκλίνει από τον δρόμο της ηθικής διαπράττοντας ένα ανόσιο έγκλημα. Σε αυτή τη θεωρητική βάση έχει διατυπωθεί

¹⁶ Πιο αναλυτικά σχετικά με τα τραγικά χαρακτηριστικά του τέταρτου βιβλίου και την τραγική υπόσταση της Διδώς, βλ. Hardie (2005, 132 κ.ε.). Για τις ελεγειακές επιδράσεις στο ίδιο βιβλίο, βλ. Quinn (1963, 32-3).

¹⁷ Για τις μυθολογικές γνώσεις του Σενέκα και τις προσθήκες του στους πρωτότυπους μύθους, βλ. Mayer (1990).

¹⁸ Η ιδέα αυτή χαρακτηριστικά εντοπίζεται στο σχόλιο του Προπέρτιου για τη βιργιλιανή *Αινειάδα* (2.34.66 *nescio quid maius Iliade nascitur*= κάτι μεγαλύτερο από την *Ιλιάδα* γεννιέται).

πολλάκις η άποψη ότι οι ήρωες του Σενέκα λειτουργούν ως αντιπαραδείγματα (*anti-exempla*) για τις αρνητικές συνέπειες των παθών και την εξιλέωση στο πλαίσιο της στωικής ηθικής¹⁹.

Μια σημαντική διαφοροποίηση των τραγωδιών του Σενέκα από την προγενέστερη θεατρική παράδοση έγκειται στην απεικόνιση της σκηνικής βίας, στοιχείο για το οποίο κατακρίθηκαν έντονα κατά τους ακόλουθους αιώνες λόγω της απομάκρυνσης από τις επιταγές του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Οι παλαιότεροι είχαν δυσκολευτεί να συγχωρέσουν την επί σκηνής παιδοκτονία στη *Medea*, σκηνική πράξη που ερχόταν σε αντίθεση τόσο με την υπόδειξη του Οράτιου στην *Ars Poetica* (185 *ne pueros coram populo Medea trucidet* = να μη σκοτώνει η Μήδεια τα παιδιά της μπροστά στο κοινό), όσο και με το έργο του Ευριπίδη²⁰. Ωστόσο, όποια και αν είναι τελικά η ιστορική πραγματικότητα για τη θεατρική παρουσίαση των τραγωδιών, η θεατρικότητα τους γίνεται εύκολα αντιληπτή, ακόμη και αν δεχτεί κανείς ότι ο Σενέκας απλώς ακολουθούσε συμβατικά τους κανόνες του είδους και, έχοντας δεχτεί τις επιρροές των δραματικών απαγγελιών (*recitationes*), επεδίωκε να δημιουργήσει μια θεατρική ψευδαίσθηση, χωρίς να αποσκοπεί στην τελική δημοσιοποίηση των έργων του²¹. Το ζήτημα της θεατρικότητας απασχολεί την παρούσα μελέτη μόνο στον βαθμό που συντελεί στην κατανόηση της ποιητικής δημιουργίας. Ωστόσο, θα χρησιμοποιηθούν καταχρηστικά θεατρικοί όροι, όπως «κοινό» ως αναφορά στον δραματικό δέκτη (θεατή, αναγνώστη ή ακροατή) και «σκηνή» ως αναφορά στο δραματικό παρόν των ηρώων.

Στο πλαίσιο της διακειμενικότητας η ανάγνωση των τραγωδιών αποκαλύπτει ότι οι τραγικοί χαρακτήρες του Σενέκα έχουν επίγνωση της προγενέστερης ιστορίας τους και ότι

¹⁹ Όσον αφορά στην ερμηνεία των τραγικών έργων ως δοκίμια εφαρμογής της στωικής θεωρίας με διδακτικούς σκοπούς, η Marti (1945, 221) θεωρεί ότι «η σειρά των έργων του Σενέκα όπως διατηρείται στον κώδικα E δείχνει ότι ο φιλόσοφος στόχευε να απεικονίσει κάποιες στωικές ιδέες που σχετίζονται με το φιλοσοφικό του έργο και τις επιστολές του» και αναφέρει ως παραδείγματα τις περιγραφές της Μήδειας και της Φαίδρας, οι οποίες παρουσιάζονται ως θύματα των παθών. Ο Pratt (1948) διαφωνεί με τη Marti σχετικά με τη σημασία της σειράς του κώδικα E, ακολουθώντας ωστόσο και ο ίδιος μια ηθικοδιδασκτική προσέγγιση στη μελέτη των τραγικών έργων. Άλλοι ερευνητές έδωσαν έμφαση στην ανάπτυξη των τραγικών παθών, όπως ο Regenbogen (1927-8). Ορισμένοι μελετητές, όπως ο Herington (1966) ή ο Rosenmeyer (1989) επικεντρώνονται στην κοσμολογική διάσταση των τραγωδιών και την αντίδραση του στωικού σύμπαντος στο κακό που ενσαρκώνουν οι τραγικοί ήρωες. Ο Staley (ό.π.) εξετάζει τις τραγωδίες ως ασκήσεις στη στωική επιστημολογία στο πλαίσιο μιας «στωικής ποιητικής».

²⁰ Για την επιβίωση της *Ars Poetica* στο τραγικό έργο του Σενέκα, βλ. Trinacty (2015, 26 κ.ε.). Για πολλούς αιώνες, τα δράματα του Σενέκα θεωρούνταν αντίγραφα των ομώνυμων αρχαιοελληνικών. Η σύγχρονη έρευνα προσανατολίζεται περισσότερο προς την αναζήτηση των μεταγενέστερων επιδράσεων. Βλ. π.χ. Tarrant (1978), ο οποίος προσπαθεί να ρίξει φως στις επιδράσεις της αυγούστειας ποίησης, επισημαίνοντας ομοιότητες των δραμάτων με πρακτικές της Κωμωδίας. Για τη στροφή των λογοτεχνών της νερόνιας περιόδου στους προγενέστερους λατινούς, βλ. Mayer (1982).

²¹ Μια πιθανή ένδειξη για το θεατρικό ανέβασμα των τραγωδιών βρίσκεται πιθανώς στον Κοϊντιλιανό (*Inst.* 8.3.31). Ενδεικτικά, υποστηρίζουν την παραστασιμότητα των έργων οι Hadas (1939), Sutton (1986), Hollingsworth (2001), Boyle (ό.π.), ενώ ότι τα έργα ήταν προορισμένα για την πρακτική της *recitatio* υποστηρίζουν μεταξύ άλλων οι Marti (ό.π.), Goldberg (1996). Η Larson (1994, 181-2) θεωρεί ότι η χρήση της περιγραφής αποδεικνύει ότι ο Σενέκας δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση του δραματικού χώρου. Ο Σενέκας, ωστόσο, πίστευε πολύ στη δύναμη του θεατρικού λόγου για τη μεταφορά ιδεών και νοημάτων (βλ. π.χ. *Ep.* 108.8-9).

αγωνίζονται να τη δικαιώσουν. Ζητούμενα της παρούσας μελέτης αποτελούν η πρόσληψη της τάσης αυτής από τους χαρακτήρες της τραγωδίας *Medea* και η εξέλιξη του προσωπικού αγώνα της κεντρικής ηρωίδας για την κατάκτηση της πρότυπης τραγικής ταυτότητάς της με την εμπλοκή των τραγικών δευτεραγωνιστών στην εξέλιξη του.

Ανατρέχοντας, επομένως, σε στοιχεία από τους διακειμενικούς αλληλοσυσχετισμούς και έχοντας πάντα ως επίκεντρο τη λογοτεχνική και φιλοσοφική οπτική του Σενέκα, οργανώνουμε την παρουσίαση της μελέτης σε πέντε ενότητες, όσες και οι πράξεις του έργου, ακολουθώντας σχηματικά την ποιητική δομή. Η προσέγγιση αυτή στηρίζεται κυρίως στην εξέταση των δραματικών πράξεων, αφήνοντας κατά μέρος, λόγω περιορισμένης έκτασης, την ανάλυση των τεσσάρων χορικών, τα οποία συνεξετάζονται μόνο στον ελάχιστο βαθμό που αυτό κρίνεται απαραίτητο²². Η επιλογή αυτή καθορίστηκε κυρίως από την ανάγκη να μελετηθεί εκ του σύνεγγυς το ποιητικό εγχείρημα να καταγραφεί η εξέλιξη των τραγικών ηρώων, και ιδίως της Μήδειας, η οποία καταλήγει από ελεγειακή ηρωίδα στην παιδοκτόνο μορφή της τραγωδίας. Η αλληλεπίδρασή της με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου (την Τροφό, τον Κρέοντα και τον Ιάσονα) συντελεί σημαντικά στη διαμόρφωση αυτής της κατάληξης. Παράλληλα, θα συνεξεταστεί η δραματική διάρθρωση της ποιητικής ιδέας του *maius* και η εμπλοκή του *nefas*, αλλά και η ανατροπή των συμβάσεων που επιβάλλονται στον ποιητή από την προγενέστερη παράδοση, τη στωική φιλοσοφία και το τραγικό είδος.

²² Στην πλειονότητα των τραγωδιών του Σενέκα ο Χορός είναι αποστασιοποιημένος από τους κεντρικούς χαρακτήρες, χωρίς να παρεμβαίνει στη δράση. Ενώ κάποτε τα χορικά άσματα των τραγωδιών θεωρούνταν εμβόλιμα, πλέον η κριτική έχει αποδεχτεί ότι αποτελούν αναπόσπαστα συνεκτικά στοιχεία της ποιητικής του Σενέκα και ότι ο ρόλος του Χορού είναι οργανικός και όχι παθητικός. Λαμβάνοντας αφορμή από τη συνδιαλλαγή των ηρώων, τα χορικά αναπτύσσουν θέματα σχετικά με την πλοκή του δράματος. Ο Χορός της *Medea* αποτελείται από Κορίνθιους πολίτες, βλ. Costa (1973, 75), Hine (2007, 2000, 122).

1. Actus Primus

1.1. Ο εισαγωγικός μονόλογος της Μήδειας (1-55).

Η πρώτη πράξη του δράματος αρχίζει με έναν εκτενή μονόλογο, όπως συμβαίνει συνήθως στις τραγωδίες του Σενέκα. Τον πρώτο λόγο έχει η Μήδεια, η οποία βρίσκεται μόνη της επί σκηνής και απευθύνει μια μακροσκελή επίκληση σε μια σειρά θεϊκών δυνάμεων με αίτημα την τιμωρία του άπιστου συζύγου της, του Ιάσονα. Πρόκειται για έναν πρόλογο φαινομενικά στατικό, όπου δεν κυριαρχεί η σκηνική δράση, αλλά η προσωπικότητα της Μήδειας. Η ηρωίδα εκθέτει την παροντική της απομόνωση στην πόλη της Κορίνθου, αποφεύγοντας την περιγραφική έκθεση της προϊστορίας της. Ωστόσο, πίσω από τον μονόλογό της ο ποιητής ανακαλεί σημαντικά περιστατικά που υπηρετούν διαφορετικές πλευρές του παρελθόντος της με τον Ιάσονα, ενώ ταυτόχρονα θεμελιώνει τα βασικά θέματα του έργου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εισαγωγική θεϊκή επίκληση. Εκ πρώτης όψεως, το ενήμερο κοινό μπορεί να αντιληφθεί ότι η Μήδεια ακολουθεί μια πανάρχαια πρακτική της αττικής τραγωδίας, όπου ο αδικημένος από τη μοίρα ή τους ανθρώπους ήρωας στρέφει τις ελπίδες του για δικαίωση προς τον θεϊκό κόσμο. Ωστόσο, μια προσεκτικότερη ανάγνωση της επίκλησης οδηγεί σε ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με την εισαγωγή θεμάτων της μυθικής και λογοτεχνικής προϊστορίας στον δραματικό πυρήνα. Πρώτες κατά σειρά στην επίκληση είναι οι γαμήλιες θεότητες (1 *di coniugales*): ο Δίας, η Ήρα, η Αφροδίτη, ο Υμέναιος και η *Lucina* (1-2 *tuque genialis toris, Lucina, custos*= κι εσύ, Λουκίνα, φύλακα της νυφικής κλίνης)²³. Το σύνολο των θεοτήτων αυτών σχετίζεται με τον γάμο της Μήδειας και του Ιάσονα, σημείο έναρξης του κοινού τους μύθου. Η Μήδεια πρόκειται να διακηρύξει την οργή της για τον διαλυμένο γάμο της και την προδομένη συζυγική *fides*, οπότε είναι λογικό να επικαλείται τους θεούς του γάμου ως αρωγούς στην προσπάθειά της. Η πρόταξη των συγκεκριμένων θεοτήτων στην επίκληση καθιστά τη διάλυση του γάμου κεντρικό θέμα του δράματος, προοικονομώντας επίσης τον επερχόμενο γάμο του Ιάσονα και της Κρέουσας.

Οι επόμενες θεότητες που επικαλείται η Μήδεια είναι η Αθηνά και ο Ποσειδώνας. Η πρώτη καλείται ως προστάτιδα των Αργοναυτών (2-3 *quaeque domituram fretam Tiphyn novam frenare docuisti ratem*= κι εσύ που δίδαξες στον Τίφω το καινούριο καράβι που δάμασε το πέλαγος) και ο δεύτερος ως ο θεός της θάλασσας (4 *et tu, profundum saeve*

²³ Η *Lucina* είναι ρωμαϊκή θεότητα του γάμου, η οποία ταυτίζεται με τη Juno και με τη Diana. Η υπόθεση ότι η επίκληση στους *deos coniugales* περιλαμβάνει και την Ήρα, αλλά και η σύνδεση της θεάς Diana-Αρτέμιδος με την Εκάτη οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πιθανότερη εδώ είναι η δεύτερη εκδοχή, η ταύτιση της *Lucina* με τη Diana. Σχετικά με την ταυτότητα των γαμήλιων θεοτήτων, βλ. Boyle (ό.π., 103).

dominator maris= κι εσύ, άγριε κυβερνήτη της βαθιάς θάλασσας). Η επίκληση στους δύο αυτούς θεούς, οι οποίοι αποτελούν βασικά μέλη του επίσημου δωδεκάθεου για την Ελλάδα και τη Ρώμη, εισάγει ένα ζήτημα που διατρέχει τον πυρήνα του έργου: την ύβρη των Αργοναυτών, που προκύπτει από την κατάκτηση της θάλασσας και την κατάργηση των ορίων μεταξύ αυτής και της γης. Η Αργοναυτική εκστρατεία είχε καταλυτική επίδραση στις ζωές του Ιάσονα και της Μήδειας, καθώς υπήρξε η περιπέτεια που τους ένωσε, αλλά και η αρχή του κακού για τους ίδιους και για τον κόσμο των ανθρώπων²⁴.

Το πρώτο σκέλος της προσευχής ολοκληρώνεται με την επίκληση σε δύο από τις σημαντικότερες θεϊκές δυνάμεις για τη Μήδεια: τον Ήλιο (*5 clarumque Titan dividens orbi diem*= Τιτάνα, που με τη φωτεινή μέρα ορίζεις την τροχιά του κόσμου) και την Εκάτη (*6-7 tacitisque praebens conscium sacris iubar/ Hecate trimorfis*= φωτεινή μάρτυρα σε σιωπηλά μυστήρια/ τρίμορφη Εκάτη)²⁵. Ο Ήλιος καλείται με την ιδιότητά του ως Τιτάνας και ως δότης του φωτός στον κόσμο για να συνδράμει στη φοβερή εκδίκηση της απογόνου του²⁶. Από την άλλη, η Εκάτη σηματοδοτεί την αντίθεση του φωτός με το σκότος και συνδέεται με τη μαγική ιδιότητα της Μήδειας, καθώς ήδη από τον Απολλώνιο Ρόδιο η ηρωίδα εμφανίζεται ως ιέρεια της. Παράλληλα, ο λατρευτικός χαρακτηρισμός *triformis*, ο οποίος σχετίζεται με την τριπλή υπόσταση της θεάς, προϊδεάζει για τον μυστηριακό ρόλο της Εκάτης κατά τη διάρκεια των μαγικών ιεροτελεστιών στην τέταρτη πράξη του δράματος. Ταυτόχρονα, εισάγονται επίσης οι πληγές που βαραίνουν τη Μήδεια: η αναπόληση της οικογενειακής δόξας και της μαγικής δύναμης και η ανάγκη επανασύνδεσής της με τη θεϊκή γενιά της.

Σε διακειμενικό επίπεδο, ανακαλείται η εικόνα της Μήδειας στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, όπου καταφεύγει στο ιερό της θεάς στην Κολχίδα για να αναζητήσει τον Ιάσονα (*7.74-5 ibat ad antiquas Hecates Perseidos aras, quas nemus umbrosum secretaque silva tegebat*= πήγε στους αρχαίους βωμούς της Εκάτης της Περσίδας, που τους κρύβουν σκιερό άλσος και μυστικά δάση)²⁷. Η συνάντηση αυτή αποτελεί το καθοριστικό σημείο για τη λήψη της απόφασης της Μήδειας να βοηθήσει τον Ιάσονα θέτοντας σε κίνηση τους μηχανισμούς

²⁴ Ο Σενέκας ασπάζεται τη ρωμαϊκή παράδοση που θέλει την Αργώ να είναι το πρώτο πλοίο που έπλευσε ποτέ στις θάλασσες (βλ. *Cat.* 64.11, *On. Am.* 1.15.21, *Her.* 12.3). Πιθανότατα, το χωρίο εμπεριέχει έναν υπαινιγμό στον Ευριπίδειο πρόλογο, όπου η Τροφός ευχόταν να μην είχε φτάσει ποτέ η Αργώ στην Κολχίδα (*Μήδ.* 1-2).

²⁵ Η Εκάτη αναπαρίσταται με τρία κεφάλια ή σώματα, κατά συμβολισμό των τριών διαφορετικών εκφάνσεων της θεϊκής υπόστασης της (Εκάτη, Άρτεμη, Σελήνη), που αντιστοιχούν σε τρία διαφορετικά θεϊκά επίπεδα (χθόνιο, επίγειο, ουράνιο). Σύμφωνα με την ησιόδεια *Θεογονία* (409-12) η Εκάτη ήταν κόρη του τιτάνα Πέρση, αδελφού του Ήλιου, άρα και θεία της Μήδειας. Κατά τον Διόδωρο Σικελιώτη (4.45) η Μήδεια είναι κόρη της Εκάτης και του Αιήτη. Επίκληση της Μήδειας στην Εκάτη υπάρχει επίσης στον Ευριπίδη (*Μήδ.* 395-7) και σε ένα απόσπασμα από τους *Ριζοτόμους* του Σοφοκλή (frag.525 Radt= frag.492 Nauck2) μαζί με τον Ήλιο.

²⁶ Η λέξη *diem* προσημαίνει ίσως την προθεσμία της μίας ημέρας που θα λάβει η Μήδεια από τον Κρέοντα και κατά τη διάρκεια της οποίας θα εκτελέσει την αιματηρή εκδίκησή της.

²⁷ Στις *Ηρωίδες* ο Ιάσονας και η Μήδεια συναντιούνται στο ιερό της Diana (12.67-70).

εξέλιξης της κοινής τους ιστορίας. Στις *Ηρωίδες*, όμως, πέρα από τον Ιάσονα, ακόμη και η θεά Εκάτη παρουσιάζεται να έχει εγκαταλείψει τη Μήδεια, με αποτέλεσμα οι μαγικές δυνάμεις της ηρωίδας να έχουν αδρανοποιηθεί (12.168 *nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt*= ούτε η θεά, ούτε τα μυστήρια της δυνατής Εκάτης έχουν αποτέλεσμα). Εφόσον η δράση της Μήδειας στην τραγωδία του Σενέκα υποτίθεται ότι συμπίπτει χρονικά με την επιστολή της 12^{ης} *Ηρωίδας*, το τραγικό κάλεσμα στην Εκάτη εξυπηρετεί, συν τοις άλλοις, την προσπάθεια της Μήδειας να επανασυνδεθεί με το μαγικό της παρελθόν, το οποίο ταυτίζεται με το παρελθόν της στο ελεγειακό έργο του Οβιδίου.

Την πρώτη ομάδα θεοτήτων (1-7) ακολουθεί μια ανώνυμη αναφορά στους «θεούς στους οποίους ορκίστηκε ο Ιάσωνας πίστη σε εμένα (στη Μήδεια)» (7-8 *quosque iuravit mihi/ deos Iason*). Πιθανότατα, οι δύο στίχοι αποτελούν την κατακλείδα του πρώτου μέρους της προσευχής, όπου παρουσιάζεται μια ομάδα θεοτήτων, τις οποίες φαίνεται να είχε επικαλεστεί ο Ιάσωνας στον όρκο του προς τη Μήδεια πίσω στην Κολχίδα. Συνοψίζοντας αμφοτέρους τις σωζόμενες οβιδιανές πραγματεύσεις του μύθου, ο Ιάσωνας είχε παρουσιαστεί να ορκίζεται πίστη στη Μήδεια επικαλούμενος μεταξύ άλλων την Άρτεμη (*Her. 12.79 per triplicis vultus arcanaque sacrae Dianae*= στην τριπλή μορφή και τα μυστικά ιερά της Diana), την Ήρα (12.87 *conscia sit Juno praefecta maritis*= ας είναι η Ήρα μάρτυρας και προστάτης των νεόνυφων), την Εκάτη (*Met. 7.94-5 per sacra triformis/ ille deae*= στα μυστήρια της τρίμορφης θεάς) και τον Ήλιο (7.96-7 *perque patrem soceri cernentem cuncta futuri/ eventusque suos et tanta pericula iurat*= και στον παντεπόπη πατέρα του μελλοντικού πεθερού μου, που κρίνει τόσα γεγονότα και τόσους κινδύνους, *Her. 12.78 et numem cuncta videntis avi*= και στο όνομα του παππού σου που τα πάντα βλέπει). Ο οβιδιανός όρκος του Ιάσονα και στις δύο εκδοχές του καλύπτει σχεδόν όλη την πρώτη ομάδα των θεοτήτων που επικαλείται η Μήδεια. Στον Σενέκα ο κοινός όρκος του ζεύγους αφορά προφανώς στην ανταλλαγή υποσχέσεων γαμήλιας πίστης, ενώ η Εκάτη παρουσιάζεται ως η θεά που τους ενώνει. Όχημα του υπαινιγμού αποτελεί η αναφορά στην τριμορφία της θεάς (*triformis*), απηχώντας τα τρία συνώνυμα οβιδιανά επίθετα (*triforma, triplex, triceps*). Στην επίκληση της Μήδειας ενώνονται οι αποσπασματικές φωνές του οβιδιανού έργου για να ενδυναμώσουν τη διαχρονικότητα της θρασύτητας του Ιάσονα. Επομένως, η ερωτική προδοσία αποκτά ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα, καθώς ο Ιάσωνας παρουσιάζεται να έχει καταπατήσει τον όρκο του απέναντι στην αρωγό θεά της Μήδειας.

Κατόπιν, στο δεύτερο μέρος της επίκλησης της (7-12) η Μήδεια συγκαλεί ορισμένες σκοτεινότερες θεϊκές δυνάμεις για να συνεπικουρήσουν στην εκδίκηση της. Πρόκειται για μια ομάδα θεοτήτων στην οποία ο Ιάσωνας δεν θα τολμούσε να απευθυνθεί, αλλά η ίδια έχει

τη δύναμη να το κάνει (8-9 *quosque Medae magis/ fas est precari*= στους οποίους για τη Μήδεια είναι οσιότερο να προσεύχεται). Πιο συγκεκριμένα, η Μήδεια καλεί το «Χάος της αιώνιας νύχτας» (9 *noctis aeternae Chaos*), τον Κάτω Κόσμο (10 *aversa superis regna*= βασιλεία αντίθετα στους ουράνιους), τις «ασεβείς» ψυχές των νεκρών (10 *manesque impios*) και τέλος, τον Πλούτωνα (11 *dominum tristis regni*= άρχοντα του θλιβερού βασιλείου) και την Περσεφόνη (12 *dominam fide meliore raptam*= αφέντρα αρπαγμένη με πίστη καλύτερη). Η μετάβαση από τις επίσημες θεότητες σε αυτές που σχετίζονται με το βασίλειο των νεκρών συντελείται με τρόπο αβίαστο και συνεχή, παρά το κοσμικό χάσμα που χωρίζει την πρώτη κατηγορία από τη δεύτερη. Η στενή σχέση της Μήδειας με τις θεότητες του Κάτω Κόσμου προέρχεται από την ενασχόλησή της με τις μαγικές πρακτικές. Οι δύο ομάδες θεοτήτων αντιπαραβάλλονται μέσω της αντιδιαστολής των ονομάτων των δύο πρωταγωνιστών (Jason - Medea), ενώ η κεντρική ηρωίδα αυτοσυστήνεται σε γ' πρόσωπο και αναφέρει για πρώτη φορά το όνομα του άντρα που έχει συνδεθεί μαζί της όσο κανένας άλλος σε όλη της τη μυθολογική και λογοτεχνική της πορεία. Η Μήδεια απευθύνει ένα πρώιμο κάλεσμα στις ψυχές των αιώνια καταδικασμένων εγκληματιών του Κάτω Κόσμου, τους οποίους θα επικαλεστεί και στην τέταρτη πράξη, ενώ καλεί τον Πλούτωνα και την Περσεφόνη με την ιδιότητα του βασιλικού ζεύγους του Άδη. Η σχέση της με τους δύο τελευταίους θεούς έχει παγιωθεί ήδη από τον Οβίδιο, όπου η Μήδεια είχε ζητήσει τη συνδρομή τους στην αναζωογόνηση του Αίσονα, του πατέρα του Ιάσονα (*Met. 7.249 umbrarumque rogat raptam cum coniuge regem*). Παρατηρείται μια λεκτική αντιστοιχία με την περιγραφή του Σενέκα για τη βασίλισσα του Κάτω Κόσμου, όπου τονίζεται επίσης το ιστορικό της αρπαγής από τον σύζυγό της, όπως δηλώνει εμφατικά η χρήση της μετοχής *rapta*. Παρόλο που ακολούθησε τον Ιάσονα με τη θέλησή της, η Μήδεια εξισώνει τον εαυτό της με ένα θύμα απαγωγής όπως η Περσεφόνη και τον γάμο της με βιασμό²⁸. Επομένως, ήδη από την επίκληση η Μήδεια αρχίζει να καλλιεργεί την εικόνα της προδομένης συζύγου.

Εδώ πρέπει να υπογραμμιστεί ότι ο Σενέκας, έμπειρος γνώστης της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, έχει συνθέσει μια προσευχή που συμφωνεί με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα, τουλάχιστον ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά. Στην αρχή του δεύτερου μέρους της επίκλησης η Μήδεια επιχειρεί να δώσει στον εαυτό της ένα προβάδισμα ευσέβειας σε σχέση με τον Ιάσονα μέσω του ποσοτικού επιρρήματος *magis* και της απρόσωπης έκφρασης *fas est*, η οποία συμπεριλαμβάνει συνδηλώσεις ηθικού και θρησκευτικού δικαίου, αξιώνοντας τη

²⁸ Η διαφορά τους, σύμφωνα με τον Boyle (ό.π., 109), έγκειται στη διατήρηση του γάμου της Περσεφόνης με τον Πλούτωνα, όπως υπονοεί και το συγκριτικό επίθετο *meliore* που προσδιορίζει τη λέξη *fide*, σε αντίθεση με τον γάμο της Μήδειας και του Ιάσονα

θρησκευτική εγκυρότητα του δικού της όρκου. Όλες οι επικαλούμενες θεότητες συνιστούν έναν κατάλογο μαρτύρων για την ερωτική προδοσία, καθώς η Μήδεια εμφανίζεται να επιθυμεί τη νομιμοποίηση της εκδίκησης της με σκοπό την αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Όμως η προγραμματική της διακήρυξη καταλήγει ιδιαιτέρως οξύμωρη, αν αναλογιστεί κανείς τον θεματικό πυρήνα της τραγωδίας του Σενέκα, δηλαδή το *nefas*, το ανόσιο έγκλημα που δεν μπορεί να εξιλεωθεί²⁹. Ταυτόχρονα, η ηρωίδα καλλιεργεί μια εικόνα ευσέβειας, η οποία είναι προορισμένη να αυτοαναιρεθεί πολύ σύντομα, όπως, άλλωστε, γνωρίζει το ενήμερο κοινό. Η προσευχή της Μήδειας εμπλουτίζεται με μικρές και πολύ εύστοχες «αλλοιώσεις», οι οποίες ανατρέπουν την εγκυρότητά της και προετοιμάζουν το κοινό για αυτά που θα ακολουθήσουν. Η Μήδεια εκφωνεί έναν ύμνο τελετουργικά άρτιο, ενταγμένο όμως σε ένα άκρως αλλοιωμένο πλαίσιο, είτε με τη συνένωση των ουράνιων θεοτήτων με αυτές του Κάτω Κόσμου είτε με τη χρήση δυσοίωνων εκφράσεων που δεν έχουν θέση σε μια λατρευτικά έγκυρη προσευχή. Η ιδέα της διαστροφής ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τη χρήση των προσδιορισμών *aversa superis* και *impios* για τον Κάτω Κόσμο και τα πνεύματα των νεκρών αντίστοιχα. Η Μήδεια, μάλιστα, αναγνωρίζει την κρυφή ανοσιότητα της επίκλησης της (12 *voce non fausta precor*= με δυσοίωνα φωνή προσεύχομαι) και την εσκεμμένη ανατροπή του τελετουργικού³⁰.

Η αρχική εντύπωση της θρησκευτικής ευσέβειας υπονομεύεται ακόμη περισσότερο, καθώς η Μήδεια καλεί τις δυνάμεις που καθόρισαν το παρελθόν της να επαναπροσδιορίσουν το μέλλον της. Η επίκληση καταλήγει στην αποστροφή προς τις Ερινύες, τις «εκδικήτριες θεές του εγκλήματος» (12 *sceleris ultrices deae*). Το κάλεσμα αυτό διαθέτει επίσης όλα τα κύρια χαρακτηριστικά της παραδοσιακής προσευχής: τη χρήση θεωνυμίων, την αποστροφή σε β' πρόσωπο (ενισχυμένη από την επανάληψη της προστακτικής *adeste* και του χρονικού επιρρήματος *nunc*) με στόχο την επίτευξη της «παρουσίας» της θεϊκής δύναμης στον τόπο και τον χρόνο της προσευχής, την απαρίθμηση ιδιοτήτων των καλούμενων θεϊκών δυνάμεων και την υπενθύμιση της προγενέστερης σχέσης με το πρόσωπο που εκφέρει την επίκληση. Στην περίπτωση των Ερινυών οι τελετουργικές αυτές προϋποθέσεις προσλαμβάνουν έναν άκρως δυσοίωνα χαρακτήρα, καθώς οι μυθικές αυτές μορφές ήταν επιφορτισμένες με την τιμωρία των ενδοοικογενειακών εγκλημάτων. Η περιγραφή των εκδικητικών θεοτήτων διατηρεί τα τρομερά χαρακτηριστικά που τους είχε αποδώσει η αρχαιοελληνική αντίληψη, ενισχυμένα

²⁹ Σύμφωνα με τη Florence Dupont (1995, 57 κ.ε.), ως *nefas* ορίζεται ένα έγκλημα μεγαλύτερο από το *scelus*, το οποίο δεν μπορεί να εξιλεωθεί, καθώς ξεπερνά τα ανθρώπινα δεδομένα και παραβιάζει κάθε έννοια ηθικού και θρησκευτικού δικαίου. Κινητήρια δύναμη του *nefas* είναι ο *furor*, η μανία που καταλαμβάνει τον τραγικό ήρωα συσκοτίζοντας τη λογική του και οδηγώντας τον στην εγκληματική δράση. Ο *furor* προκαλείται από υπερβολή πόνου (*dolor*) ή θυμού (*ira*) και δίνει στον ήρωα τη δύναμη να συλλάβει και να πραγματοποιήσει το έγκλημα.

³⁰ Η Dupont (ό.π., 61-2) αναφέρει ότι «το τραγικό *nefas* συνιστά την άγρια ανατροπή ενός τελετουργικού». Ας σημειωθεί και η αντίθεση με την προτροπή του Χορού για σεβάσματα προσευχή (58 *populis rite faventibus*). Για τον ανταγωνισμό της προσευχής της Μήδειας με το επιθαλάμιο του Χορού, βλ. Hine (1989).

από την αγάπη του Σενέκα για τις τρομακτικές απεικονίσεις: οι Ερινύες περιγράφονται «βρώμικες, με φίδια δεμένα στα μαλλιά» (14 *crinem solutis squalidae serpentibus*) και να «κρατούν μελανούς πυρσούς στα ματωμένα χέρια τους» (15 *atram cruentis manibus amplexae facem*). Η Μήδεια κάνει λόγο για την παρουσία των Ερινύων σε όλο τους το τρομακτικό μεγαλείο (*horridae*) και στον γάμο της με τον Ιάσονα (16-7), ως φορείς της επικείμενης τιμωρίας για τη δολοφονία του Άψυρτου κατά τη φυγή του ζεύγους από την Κολχίδα, προμηνύοντας τη δυσοίωνη κατάληξη της νέας συμβίωσης. Οι Ερινύες τώρα καλούνται ως σύμβολα της καταπάτησης των οικογενειακών δεσμών, την οποία διέπραξε η Μήδεια στο όνομα της ένωσής της με τον Ιάσονα. Από τις εκδικήτριες θεές θα ζητήσει η Μήδεια τη δική της εκδίκηση για την παραβίαση των γαμήλιων όρκων, ως μια παλιά «γνωστή» που ετοιμάζεται ξανά να εγκληματήσει, ενώ οραματίζεται επιπλέον τη δική της μεταμόρφωση της σε Ερινύα (27-8 *manibus excutiam faces*= πυρσούς στα χέρια μου θα κρατήσω) προοικονομώντας τον ενεργό ρόλο της στην καταστροφή της ένωσης του Ιάσονα και της Κρέουσας. Το κοινό προετοιμάζεται επίσης για την εμφάνιση των Ερινύων στην τελευταία πράξη του έργου, η οποία πρόκειται να σηματοδοτηθεί από ένα ακόμη οικογενειακό έγκλημα, μακράν ειδεχθέστερο: τη διπλή παιδοκτονία.

Το κάλεσμα των Ερινύων για την τιμωρία των άπιστων εραστών απαντάται συχνά στην ελεγειακή ποίηση³¹. Την εικόνα της φανταστικής μεταμόρφωσης της ερωτευμένης γυναίκας σε Ερινύα είχε αξιοποιήσει νωρίτερα και ο Βιργίλιος στην *Αινειάδα*, όπου η Διδώ φαντάζεται τον εαυτό της να καταδιώκει τον Αινεία με φλεγόμενους πυρσούς (4.384 *Sequar atris ignibus absens*= και ακόμη και αν βρίσκομαι μακριά σου, θα σε καταδιώκω με μαύρες φλόγες)³². Ο υπαινιγμός στη βιργιλιανή εικόνα αποκτά άλλο νόημα στο τραγικό περιβάλλον, υπό την προϋπόθεση ότι το ενημερωμένο πάνω στην ευριπίδεια και οβιδιανή παράδοση κοινό θυμηθεί ότι η πυρά αποτελεί την τιμωρία που επιφυλάσσεται στο τέλος του δράματος όχι για τη Μήδεια, αλλά για την αντίζηλό της. Ο Σενέκας έχει επίσης υπόψη του και την εκδικητική προσευχή της Διδώς (Verg. *Aen.* 4.607-20), όταν η ετοιμοθάνατη ηρωίδα καλεί τον παντεπόπη Ήλιο (607-8), τη «μάρτυρα» Ήρα (608 *et conscia Juno*), την Εκάτη (609), τις

³¹ Π.χ. Cat. 64.192-200, όπου η Αριάδνη καλεί τις Ερινύες για να τιμωρήσουν τον Θησέα. Εμφανής είναι επίσης η σύνδεση με την ανάλογη επίκληση της ορατιανής μάγισσας Canidia ενάντια στον προδότη εραστή Varro (Hor. *Ep.* 1.49-54), βλ. Pierrini (2013).

³² Η εικόνα της Ερινύας ως *pronuba* εντοπίζεται και στην τραγωδία *Oedipus* (644), όπου γίνεται αναφορά στον καταραμένο γάμο του Οιδίποδα και της Ιοκάστης. Επίσης, μια ανάλογη εικόνα εντοπίζεται και στον Οβίδιο, πιο συγκεκριμένα στην 6^η επιστολή των *Ηρωίδων* (45-6 *at mihi nec Juno, nec Hymen, sed tristis Erinys/ praetulit infastas sanguine lenta faces*= και σε μένα ούτε η Ήρα, ούτε ο Υμέναιος, αλλά η θλιβερή Ερινύα προέταξε τους ανόσιους πυρσούς ματωμένη), όπου η Υψιπύλη αναφέρεται στον γάμο της. Ο Σενέκας αξιοποιεί την οβιδιανή εικόνα για να αναδείξει την κατ' εξακολούθηση παραβατική συμπεριφορά του Ιάσονα απέναντι στις μυθικές αγαπημένες του.

«σκληρές εκδικήτριες» Ερινύες (610 *et dirae ultrices*) και τους θεούς «της Ελίσσας που πεθαίνει» (*di morientis Elissae*) για να επιφέρουν την τιμωρία του προδότη εραστή Αινεία. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η αντιστροφή του χρονικού πλαισίου εκφοράς της προσευχής από τον Σενέκα, καθώς η Διδώ καλεί τις θεότητες λίγο πριν από το τέλος του δράματός της, ενώ η Μήδεια στην αρχή του δικού της.

Το διπλό αίτημα της Μήδειας προς το ετερόκλητο πλήθος των θεϊκών δυνάμεων μεταμορφώνει την προσευχή της σε *ἀρά*. Η απαίτηση της ηρωίδας είναι κατ'αρχάς να τιμωρηθούν με θάνατο ο Κρέοντας και η Κρέουσα (16-7 *coniugi letum novae/ letumque socero et regiae stirpi date*= θάνατο δώστε στη νέα σύζυγο, θάνατο και στον πεθερό και τη βασιλική γενιά), ενώ το δεύτερο σκέλος του αιτήματός της αφορά τον προδότη σύζυγο (19 *mihi reius aliquid quod precer sponso malum*= το χειρότερο για μένα κακό το εύχομαι στον γαμπρό). Σε αντίθεση με τον θάνατο που προορίζεται για την υπόλοιπη βασιλική οικογένεια, ο Ιάσοντας, ο *sponsus*, όπως τον αποκαλεί η ίδια ειρωνικά, πρέπει να παραμείνει ζωντανός (20 *vivat*). Η επιβίωση του Ιάσωνα δεν αντιμετωπίζεται, όμως, ως μια προσφορά χάρης, ούτε συνεπάγεται τη συγχώρεση. Η Μήδεια τον καταριέται να καταλήξει περιπλανώμενος, αναζητώντας καταφύγιο από πόλη σε πόλη (*per urbes erret ignotas*), στερημένος από τα αναγκαία και την εξουσία του (*egens, patiens*), εξόριστος (*exul*), χωρίς σπίτι, πατρίδα και οικεία πρόσωπα (*incerti laris*), έχοντας να αντιμετωπίσει τον φόβο και την καχυποψία των άλλων (*invisus*). Στο συγκεκριμένο στάδιο του δράματος η ιδανική εκδίκηση για τη Μήδεια συνίσταται στο να αντικρύσει τον Ιάσωνα να βιώνει την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει και η ίδια. Το αποκορύφωμα της κατάρας για τον Ιάσωνα (*reius malum*) προσλαμβάνει την εξής μορφή: όταν αυτός πλέον θα βρίσκεται στην κατάσταση της ένδειας, να αναπολεί τη συζυγική συμβίωση και την κοινή τους οικογένεια: «εμένα για γυναίκα να επιθυμεί και παιδιά όμοια με τον πατέρα τους και τη μητέρα τους» (22-3 *me coniugem optet liberos similes patri/ similesque matri*)³³. Σε ειδολογικό επίπεδο η εικόνα της τιμωρίας που επιθυμεί η Μήδεια για τον Ιάσωνα δεν συμβαδίζει με τον ηρωισμό που έχει ταυτιστεί με τη μυθική του υπόσταση. Στην ουσία, η Μήδεια απαιτεί ο Ιάσοντας να εκπέσει από το ηρωικό πρότυπο και να ενσωματωθεί στο ελεγειακό είδος, όπου πλέον θα έχει αναλάβει ο ίδιος τον ρόλο του πενθούντος εραστή, έχοντας χάσει τα πάντα και κυρίως, το αγαπημένο πρόσωπο. Η χρήση της αναλογίας αυτή προκαταβάλλει την παρουσίαση της παρακμασμένης μορφής του Ιάσωνα στη συνέχεια.

³³ Δεν είναι ξεκάθαρο κατά πόσο το ρήμα *optet* εκφράζει απλή νοσταλγία ή ερωτικό πόθο. Βλ. Krafft (1994, 333), Fitch, (2004, 79).

Για τη σύνθεση της διπλής κατάρας ο Σενέκας ανατρέχει πάλι στα βιργιλιανά και οβιδιανά του πρότυπα. Η κατάρα της Μήδειας προέρχεται απευθείας από τις *Μεταμορφώσεις* (7.24-5 *Vivat an ille occidat, in dis est./ Vivat tamen!*= Κι εκείνος ας ζήσει ή ας πεθάνει, στον Άδη βρίσκεται. Ας ζήσει όμως!). Και στις δύο εκδοχές της, η Μήδεια αναφωνεί «*nivat*» ευχόμενη ζωή στο αγαπημένο της πρόσωπο. Στις *Μεταμορφώσεις* η Μήδεια βρίσκεται στην εποχή που τα ερωτικά της συναισθήματα για τον Ιάσονα έχουν μόλις ανθίσει και η αγωνία της την οδηγεί σε προσευχές για τη σωτηρία του αγαπημένου της. Στην τραγωδία το ρήμα φορτίζεται αρνητικά, καθώς αναφέρεται πλέον στον προδότη σύζυγο³⁴. Το δεύτερο σκέλος της κατάρας στον Σενέκα βασίζεται στην ειρωνική αντιστροφή συμπλεκόμενων βιργιλιανών χωρίων. Στο πρώτο βιβλίο της *Αινειάδας* ο Αινείας εκθέτει προς τη Διδώ την κατάστασή του ύστερα από την καταστροφή της Τροίας κάνοντας χρήση φρασεολογίας ταυτόσημης με αυτή της Μήδειας (1.384 *Ipse ignotus, egens, Libyaе deserta peragro*=εγώ ο ίδιος, άγνωστος, ενδεής, περιπλανιέμαι αφού εγκατέλειψα τη Λιβύη). Αργότερα, η Διδώ απευθύνει επίσης μια κατάρα με αποδέκτη τον Αινεία, όταν αυτός ετοιμάζεται να την εγκαταλείψει, ευχόμενη να την επιθυμήσει ξανά, όταν θα είναι πια αργά (4.383-4 *et nomine Dido/ saepe vocaturum*= και το όνομα της Διδώς συχνά να καλεί) προμηνύοντας τη μετάνοιά του. Πριν από τον θάνατό της η Διδώ ανακεφαλαιώνει την κατάρα της αυτή, προδιαγράφοντας τη συνέχεια της επικής πορείας του Αινεία: «και ρημαγμένος από τον πόλεμο και από τα όπλα, εκτοπισμένος από τα σύνορα της χώρας του» (4.615-6, *bello (...) vexatus et armis/ finibus extorris*)³⁵. Κοινό στοιχείο ανάμεσα στις δύο εγκαταλειμμένες ηρωίδες, αλλά και στους εραστές τους, είναι ο εκτοπισμός από την πατρική γη. Εκεί βασίζεται αρχικά η συμπόνια της Διδώς προς τον Αινεία και η αίσθηση της απόγνωσης της μετά την αποχώρηση του από την Καρχηδόνα. Από την άλλη, η Μήδεια πρόδωσε την οικογένειά της για χάρη του Ιάσονα, εγκαταλείποντας την πατρίδα της και το βασίλειο της, και περιπλανήθηκε μαζί του στις θάλασσες για να καταλήξει στην Ιωλκό και, τέλος, στην Κόρινθο. Πλέον, όμως, έχει εγκαταλειφθεί από αυτόν σε μια ξένη χώρα, όπου αντιμετωπίζεται με φόβο και απαξίωση³⁶. Ο Σενέκας αναπτύσσει εδώ ένα πολύπλοκο σύστημα υπαινιγμών, όπου τα πρόσωπα και οι χρονικές βαθμίδες αντιστρέφονται (όπως στη χρονική θέση της εκφοράς των προσευχών της Διδώς και της Μήδειας) και διαφορετικά χωρία ενώνονται για την παραγωγή ενός νέου νοήματος.

³⁴ Η αίσθηση της παράβασης της συζυγικής πίστης ενισχύεται ακόμη από έναν απόηχο της εγκαταλειμμένης Υψιπύλης. Ο Σενέκας μεταφέρει σχεδόν αυτούσια την κατάρα της προς την αντίζηλο Μήδεια (Ov. *Her.* 6.162 *erret inops, exspes, caede cruenta sua!*= ας περιπλανάται άπορη, απελπισμένη από τη ματωμένη της σφαγή). Επίσης, βλ. Ov. *Ib.* 113 *exul inops erres alienaque limina lustres*.

³⁵ Ελλ. μετάφραση Τρομάρα (Austin. 2000, 302).

³⁶ Η απομόνωση είναι κοινό χαρακτηριστικό για τις δύο ηρωίδες, όπως αναφέρει και ο Littlewood (2004, 151-2).

Η πρώτη αναφορά στα τέκνα του ζεύγους στοχεύει στην ανάδειξή τους ως τον καρπό του εγκληματικού γάμου, ενώ η επίκληση στην ομοιότητα πατέρα και απογόνων είναι απολύτως σκόπιμη από δραματική άποψη. Παρόλο που θα μπορούσε να αποτελεί μια απλή νοσταλγική παρατήρηση μιας πληγωμένης μητέρας, η εκφώνηση από τη Μήδεια προσδίδει άλλη βαρύτητα στον στίχο. Η προσθήκη αυτή στο πρότυπο της αρχικής κατάρας της Διδώς προς τον Αινεία καταδεικνύει ότι η ύπαρξη απογόνων καθιστά την προδοσία του Ιάσονα τρομερότερη από αυτή του Αινεία και την κατάρα της Μήδειας βαρύτερη από αυτή της Διδώς, καθώς το βιργιλιανό ζεύγος παρέμεινε άτεκνο³⁷. Η ομοιότητα των παιδιών με τον Ιάσονα είναι ένα μοτίβο που απαντάται και στον Οβίδιο (*Her.* 12.189 *et nimior similes tibi sunt*= και τόσο πολύ σε σένα μοιάζουν), όπου ενισχύεται από τη χρήση του συγκριτικού βαθμού του ποσοτικού επιρρήματος *nimis*. Η χρήση της υπερβολής καλλιεργεί την υπόνοια ότι η Μήδεια θα επιλέξει να χρησιμοποιήσει τους γιους της ως μέσα τιμωρίας του πατέρα, τον οποίο δεν μπορεί να φανταστεί νεκρό³⁸. Ανατρέχοντας στα παράλληλα του οβιδιανού της παρελθόντος, η Μήδεια ξαφνικά συνειδητοποιεί ότι βρίσκεται σε ένα νέο λογοτεχνικό είδος, με τους κανόνες του οποίου είναι υποχρεωμένη να συμμορφωθεί. Η λέξη-κλειδί “*liberos*” ενεργοποιεί την τραγική της αντίληψη και της υπενθυμίζει το καθήκον που πρέπει να εκτελέσει (26-7 *querelas verbaque in cassum sero?*= άδικα σπέρνω λόγια και παράπονα;). Αντιλαμβανόμενη ότι οι ελεγειακές *querelae* δεν έχουν την απαιτούμενη χρησιμότητα στον τραγικό μύθο που πρέπει να ανοικοδομήσει (26-7), η Μήδεια προχωρά σε μια ειδολογική απόρριψη. Ωστόσο, μέχρι να καταφέρει να εκπληρώσει τον τραγικό σκοπό της και να γίνει μια νέα Μήδεια, τρομερότερη από τις προηγούμενες, τα παράλληλα της θα επανέρχονται κρυφά στον λόγο της. Για παράδειγμα, οι κατηγορίες της για την απιστία του Ιάσονα πηγάζουν γλωσσικά απευθείας από τον Οβίδιο³⁹. Θα ήταν εύλογη, συνεπώς, η υπόθεση ότι στον πρόλογο ο Σενέκας σκόπιμα ανατρέχει σε ελεγειακά παράλληλα, ώστε να αναδείξει την εσωτερική πάλη της Μήδειας ανάμεσα στο ελεγειακό παρελθόν και το τραγικό της μέλλον.

Από αυτό το σημείο και στο εξής η Μήδεια αφήνει τον *furor* της να ξεσπάσει. Ο μονόλογός της παίρνει μια άκρως επιθετική τροπή, καθώς ο Ιάσοντας και η βασιλική

³⁷ Βλ. Verg. *Aen.* 4.328-9, όπου η Διδώ εκφράζει την επιθυμία της να είχε αποκτήσει ένα παιδί από τον Αινεία, το οποίο θα λειτουργούσε ως συνέχειά του στη ζωή της.

³⁸ Παρόμοια χρήση απαντάται και στην οβιδιανή πραγμάτευση του μύθου της Πρόκνης και της Φιλομήλας (*Met.* 6.621-2: *quam es simili patri*). Η Υψιπύλη επισημαίνει επίσης την ομοιότητα των παιδιών της με τον πατέρα τους (*On. Her.* 6.145). Επίσης, βλ. Sen. *Tro.* 464-8, όπου η Ανδρομάχη θέλει να προστατεύσει τον Αστυάνακτα, τον οποίο βλέπει ως συνέχεια του Έκτορα. Για την αντιθετική παρουσίαση της μητρότητας ανάμεσα στα δύο έργα, βλ. François-Garelli (1996).

³⁹ Στη 12^η *Ηρωίδα* η Μήδεια δεν χάνει ευκαιρία να κατηγορήσει ποικιλοτρόπως τον Ιάσονα για την παραβίαση των συζυγικών τους δεσμών (π.χ. 18 *quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset*= πόση απιστία θα είχε χαθεί μαζί σου, εγκληματία!).

οικογένεια αναφέρονται πλέον ως *hostes* (27). Ιδιαίτερη προσοχή αξίζει να δοθεί στο νέο ξεχωριστό αίτημα της Μήδειας προς τον Ήλιο, ο οποίος καλείται να σταματήσει να παρακολουθεί αμέτοχος την προδοσία που υφίσταται η απόγονός του (27-30), να ανατρέψει τη φυσική του πορεία ως ένδειξη διαμαρτυρίας (31 *non redit in ortus et remittitur diem?*) και τέλος, να παραχωρήσει στη Μήδεια το άρμα του (32-4 *da, da per auras curibus patriis vehi*). Στο στόχαστρο της εκδικητικής μανίας περνά τώρα η Κόρινθος, καθώς η Μήδεια διακηρύσσει ότι η πόλη του Ισθμού θα τυλιχτεί στις φλόγες (35-6). Διευρύνοντας το πεδίο εφαρμογής της εκδίκησης, η Μήδεια θέλει να επιφέρει μια συλλογική τιμωρία εκδικούμενη όχι μόνο τους άμεσους υπαίτιους για την οργή της, αλλά το σύνολο της κοινότητας της Κορίνθου. Το όραμα της καταστροφής συνδέεται άμεσα με το αίτημά της, κάνοντας αναγωγή στον μύθο του Φαέθοντα. Απαιτώντας να της παραχωρηθεί το άρμα του Ήλιου, η Μήδεια απαιτεί να της παραχωρηθεί η δύναμη να επιβάλει τη θέλησή της στο σύμπαν. Η επιτυχία του σχεδίου της θα καταργήσει τους θεϊκούς νόμους και θα της επιτρέψει να αποφύγει την τιμωρία από την οποία δεν γλίτωσε ο τολμηρός Φαέθοντας⁴⁰. Η έκκλησή της αυτή παρέχει πολλαπλούς προϋποθέσεις για την εξέλιξη της δράσης, καθώς προαναγγέλλεται αφενός η τελική φυγή και αφετέρου η διάπραξη ενός ενδοοικογενειακού εγκλήματος ικανού να προκαλέσει την ανατροπή των φυσικών φαινομένων. Με λίγα λόγια, η Μήδεια ικετεύει τον Ήλιο να κατοχυρώσει τον τραγικό σκοπό της, δηλαδή την παιδοκτονία και την απόδραση.

Ολοκληρώνοντας την προσευχή της η Μήδεια αναφωνεί «γεννήθηκε πια, γεννήθηκε η εκδίκησή μου. Εγώ την γέννησα» (25-6 *parta iam, parta ultio est. Peperi*). Η σύνδεση της εκδίκησης με τον τοκετό εντοπίζεται ακόμη στο τέλος της 12^{ης} *Ηρωίδας* (208 *ingentis parturit ira minas*= τεράστιες απειλές θα γεννήσει η οργή μου). Προαναγγέλλοντας πιθανότατα την τραγωδία του, ο Οβίδιος δηλώνει ότι ο άντρας που κάποτε ευεργετήθηκε από τη Μήδεια θα αντιμετωπίσει τα τρομερά αποτελέσματα της οργής της. Στον Σενέκα η εκδίκηση παρουσιάζεται να έχει ήδη «γεννηθεί» εκπληρώνοντας την ελεγειακή υπόσχεση για το τραγικό μέλλον. Συνδέοντας εμφανικά τη μητρότητα με την εκδίκηση, η Μήδεια χρησιμοποιεί το αντίστοιχο λεξιλόγιο για να αναφερθεί στο σχέδιό της, το οποίο δεν έχει λάβει ακόμη ξεκάθαρη μορφή. Οι υπαινιγμοί προϋδεάζουν το κοινό για την ακριβή φύση της καταστροφής που προαναγγέλλεται από τη Μήδεια. Στο πλαίσιο της αυτοσυνειδησίας τα λεξιλογικά δεδομένα που σχετίζονται με τη μητρότητα και τον τοκετό (23 *liberos*, 25 *peperi*, 51 *paritur*, 54 *parta est* κ.α.) προϋδεάζουν την εμπλοκή των παιδιών στην επικείμενη τιμωρία του Ιάσονα, καθώς το υποσυνείδητο της Μήδειας της υπαγορεύει την πορεία που πρέπει να

⁴⁰ Για τις προεκτάσεις του μύθου του Φαέθοντα και τον συσχετισμό με τον Νέρωνα, βλ. Pierrini (2012, 38 κ.ε.).

ακολουθήσει. Το «στήσιμο» ενός δυσοίωνου γάμου και οι θυσιαστήριες εικόνες τρέφουν ακόμη περισσότερο τη φαντασία του υποψιασμένου κοινού (37-9 *hoc restat unum proumbam thalamo feram./ Ut ipsam pinum postque sacrificas preces/ caedam dicatis victimas altaribus. Per viscera ipsa quaere supplicio viam*= ένα πράγμα μένει μόνο, εγώ η ίδια τον νυφικό πυρσό να φέρω στον γαμήλιο θάλαμο/ και μετά τις θυσιαστήριες προσευχές τα θύματα να σφάξω πάνω σε αφιερωμένους βωμούς). Ο μακάβριος χαρακτήρας των στίχων δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας σχετικά με την αλληγορική αναφορά στους επικείμενους θανάτους του δράματος ως τίμημα για τον γάμο του Ιάσονα και της Κρέουσας⁴¹.

Παρόλο που θεώρησε την παιδοκτονία θέμα ακατάλληλο για την ελεγειακή πραγμάτευση του μύθου της Μήδειας, ο Οβίδιος φρόντισε να διανθίσει το κείμενο της 12^{ης} *Ηρωίδας* με αρκετούς υπαινιγμούς στο έγκλημα που αποτέλεσε θεματικό πυρήνα της χαμένης του τραγωδίας. Η ιδέα του *maius nefas* βρίσκεται και στον καταληκτικό στίχο της επιστολής (212 *nescio quid certe mens mea maius agit*). Το συγκριτικό επίθετο *maius* εκφράζει την ιδέα της «ειδολογικής αναβάθμισης», καθώς η τραγική πλοκή δεν συμβαδίζει με τα επιβεβλημένα ελεγειακά όρια⁴². Τα εγκλήματα των ελεγειακών πραγματεύσεων είναι «υποδεέστερα» (48 *levia*) σε σχέση με το *maius nefas* που ετοιμάζεται να φέρει στο φως ο Σενέκας, ο οποίος φαίνεται να ακολουθεί πιστά τις ειδολογικές αρχές που διατύπωσε ο Οβίδιος στους *Amores*, μεταφέροντας τη σύνδεση του επιθέτου *levis* με το ποιητικό είδος της ελεγείας: η Μήδεια ετοιμάζεται να μεταβεί σε ένα υψηλότερο (*maior*) είδος και επιθυμεί να ξεπεράσει την ελεγειακή της απεικόνιση. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού το ερωτικό πάθος πρέπει να μετουσιωθεί και «βαρύτερη να αναδυθεί η οργή» (49 *gravior exsurgat dolor*), το πάθος που θα προωθήσει την τραγική δράση⁴³.

Ένα από τα βασικότερα θέματα της *Medea* είναι η ανάγκη υπέρβασης του παλιού εαυτού της κεντρικής ηρωίδας. Σκοπός της Μήδειας είναι η ανάκτηση της δύναμής της και η επιστροφή στον παλιό της εαυτό, πριν γνωρίσει τον Ιάσονα και φέρει στον κόσμο τα παιδιά του. Ωστόσο, το μέσο που προωθεί τα στάδια εξέλιξης της δραματικής και μυθικής της πλοκής δεν είναι άλλο από το οικογενειακό έγκλημα, με το οποίο έχουν συνυφανθεί εξαρχής ο γάμος και η κοινή μοίρα της Μήδειας και του Ιάσονα: «ο οίκος που γέννησε εγκλήματα, με έγκλημα πρέπει να εγκαταλειφθεί» (55 *quae scelera parta est, scelere linquenda est domus*).

⁴¹ Όσον αφορά τη λέξη *victimae*, ο Boyle (ό.π., 123) πιστεύει ότι αναφέρεται στον Ιάσονα και την Κρέουσα, ενώ ο Hine (2000, 118) είχε συμπεριλάβει και τους γιους της Μήδειας. Ο Fitch (ό.π., 80) παραθέτει πιθανές ερμηνείες της λέξης *viscera* (τα σπλάχνα των ζώων ή των ανθρώπων θυμάτων, ή τα ίδια τα παιδιά που βγαίνουν μέσα από την κοιλιά της Μήδειας).

⁴² Για τη δήλωση της «ειδολογικής κλιμάκωσης» μέσω του επιρρήματος *maius*, βλ. Hinds (1993, 42 κ. ε.), ο οποίος παραθέτει παραδείγματα από τον Οβίδιο.

⁴³ Η έννοια της *ira* περιλαμβάνει τον θυμό, την αγανάκτηση την εκδικητική διάθεση και το μίσος (βλ. Ράιος, 2011, 31). Ο Archellashi (ό.π. 386) ορίζει την *ira*, τον *amor* και τον *furor* ως τα βασικά θέματα του έργου.

Η ενδοοικογενειακή βία του παρελθόντος ανακαλείται μέσω της εικόνας του διαμελισμένου σώματος (46-7 *vagum funus per artus*) που επιπλέει στα κύματα, όπως ο νεκρός Άψυρτος. Ακόμη η Μήδεια εύχεται το διαζύγιό της να συναγωνιστεί σε φήμη τον γάμο της (52-3 *paria narrentur tua/ repudia thalamis*). Στόχος της ηρωίδας είναι η υστεροφημία, όχι όμως από την ένδοξη οπτική του επικού ήρωα, αλλά από τη σκοπιά του τραγικού εγκλήματος. Υπό αυτές τις συνθήκες το διαζύγιο του Ιάσονα και της Μήδειας μόνο με μια νέα εγκληματική πράξη μπορεί να εξισορροπιστεί. Παράλληλα, ενώ η Μήδεια συνειδητοποιεί ότι η επανάληψη του παρελθόντος (43 *inhospitalem Caucasum indue*= τον αφιλόξενο Καύκασο βάλε μέσα σου) προϋποθέτει και την υπέρβασή του (43-4 *quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas/ videbit Isthmos*= το έγκλημα που είδαν η Φάση κι ο Πόντος, θα το δει κι ο Ισθμός), βιώνει την επιθυμία να επιστρέψει στην παρθενική κατάσταση (*virgo*). Η μητρότητα της επιβάλλει να επανέλθει στην εγκληματική δράση διαπράττοντας έναν φόνο που θα ξεπερνά κάθε προηγούμενο, ο οποίος συν τοις άλλοις θα της προσφέρει τη δυνατότητα να απαλλαγεί από κάθε δεσμό με τον Ιάσονα (50 *maiora iam scelera post partus decent*= μεγαλύτερα εγκλήματα μου αρμόζουν πια, μετά τον τοκετό). Την ίδια στιγμή, ο ίδιος ο Σενέκας εκφράζει την αγωνία του για τη δημιουργία μιας Μήδειας «μεγαλύτερης» και τρομερότερης από τις προηγούμενες, προκαλώντας το κοινό να μαντέψει την ιδιαιτερότητα της νέας προσέγγισης (53-4 *quo virum linquis modo?*= με ποιόν τρόπο τον άντρα σου θα αφήσεις;). Στον πρόλογο η Μήδεια δρα όπως ένας ποιητής στο προοίμιο του έπους, ο οποίος καλεί τις Μούσες να του δώσουν έμπνευση για τη σύνθεση⁴⁴. Εφόσον η ιστορία της έχει παλαιόθεν δομηθεί πάνω στη διάπραξη οικογενειακών εγκλημάτων, η επιλογή του ποιητή να αναλάβουν οι Ερινύες τους ρόλους των «διεστραμμένων Μουσών» είναι απολύτως δικαιολογημένη. Αυτή τη φορά, όμως, ο ποιητής δεν θα συνθέσει μια επική περιπέτεια (όπως ο Απολλώνιος Ρόδιος ή ο Βιργίλιος), αλλά μια ωδή καταστροφής πέρα από τις τραγικές συμβάσεις.

Όπως ειπώθηκε στην εισαγωγή, μεγάλη μερίδα των κριτικών θεωρεί ότι οι ήρωες του Σενέκα λειτουργούν κατά κύριο λόγο ως αντιπαραδείγματα για τις αρνητικές συνέπειες των παθών σύμφωνα με τις αρχές της στωικής φιλοσοφίας. Η Μήδεια φαίνεται να παρουσιάζει τα συμπτώματα ενός ανθρώπου που παραδίδεται στα πάθη του, ακολουθώντας τα βήματα της Φαίδρας και της Κλυταιμνήστρας⁴⁵. Οι παρορμήσεις της (*impetus*) αντιμετωπίζονται ως διακριτές από την ίδια οντότητες, καθώς η Μήδεια απευθύνεται στην ψυχή της (*anime*) και τα πάθη της που υποκινούν τις πράξεις της (*ira, dolor*) σε β' ενικό πρόσωπο. Έχοντας επίγνωση

⁴⁴ Ακολουθώντας την ίδια οπτική, ο Schiesaro (2003, 36) αναφέρει : «ο χαρακτήρας που ελέγχει τη δραματική δράση και επιδεικνύει ανώτερη γνώση και δύναμη ... εμφανίζεται να ενσαρκώνει τη σύνθεση».

⁴⁵ Η Κλυταιμνήστρα αναφέρει τη Μήδεια ως εγκληματικό της πρότυπο (Sen. Ag. 114-24).

της οργής της, η ίδια αναγνωρίζει την επιρροή του *furor* και την υποταγή της σε αυτόν (51-2 *teque in exitium para/ in furore toto*= ετοιμάσου να χαθείς γεμάτη οργή). Παρόλο που εκφράζεται με στωικούς όρους, η Μήδεια απορρίπτει το στωικό δόγμα και υποδεικνύει την οργή ως την τραγική δύναμη που θα πυροδοτήσει τον νέο κύκλο αίματος. Παράλληλα, ενώ διαχωρίζει το πάθος της από τη δραματική προσωπικότητά της, μέσα από το ρήμα *paritur* καταλήγει να ταυτιστεί με την οργή της. Η προδομένη Μήδεια του Οβιδίου απευθύνει στον εαυτό της μια παρόμοια προτροπή να κυνηγήσει το τραγικό της μέλλον (*Her.* 12.47-8 *accingere et omnem/ pelle moram*= υποτάξου και διώξε κάθε καθυστέρηση)⁴⁶. Ούσα ακόμη υπό την επιρροή της ελεγείας, η Μήδεια του Σενέκα προτρέπει τον εαυτό της προς την ίδια κατεύθυνση: από θύμα οφείλει να καταλήξει πάλι θύτης. Στον πρόλογο κυριαρχεί η εικόνα της πολεμικής Μήδειας, η οποία διακηρύσσει προγραμματικά την πρόθεσή της να επιφέρει την καταστροφή⁴⁷. Πρόκειται για μια Μήδεια με σχεδόν ανδρικά χαρακτηριστικά, η οποία παρακινεί τον εαυτό της να «αποπέμψει τους γυναικίους φόβους» (42 *pelle femineos metus*) και να υιοθετήσει τη *virtus*, μια κατ' εξοχήν αντρική ρωμαϊκή αρετή⁴⁸. Εκ πρώτης όψεως, η Μήδεια του προλόγου φαίνεται να ακολουθεί τις επιταγές της *Ποιητικής* του Οράτιου (123 *sit Medea ferox invictaque*= η Μήδεια να είναι άγρια και ανίκητη).

Ο πρόλογος της *Medea* παρουσιάζει μια σημαντική ιδιαιτερότητα σε σχέση με τους προλόγους των υπόλοιπων τραγωδιών του Σενέκα. Σύμφωνα με το συνηθισμένο μοντέλο του Σενέκα η *praefatio* εκφωνείται είτε από έναν δευτερεύοντα χαρακτήρα (όπως ο Ιππόλυτος στη *Phaedra* ή η Εκάβη στις *Troades*), είτε από κάποια άλλη υπεράνθρωπη μορφή που δεν επανεμφανίζεται στη συνέχεια του έργου, αλλά κινεί υπόγεια τα νήματα της πλοκής (όπως η Juno του *Hercules Furens*, η Ερινύα στον *Thyestes*, η σκιά του Θυέστη στον *Agamemnon*). Εδώ το πρόσωπο που εισάγει το κοινό στη δραματική δράση δεν είναι άλλο από την κεντρική ηρωίδα, τη *Medea*. Πρόκειται για τον έναν από τους δύο προλόγους στο τραγικό *corpus* του Σενέκα, όπου εμφανίζεται η ομώνυμη μορφή του έργου⁴⁹. Δομικά ο συγκεκριμένος πρόλογος

⁴⁶ Παρακινώντας τον εαυτό της να μην καθυστερεί άλλο (*rumpere moras*), η Μήδεια αρνείται το φάρμακο της οργής που υποδεικνύει ο Σενέκας (*Ben.* 2.6). Βλ. επίσης, Verg. *Aen.* 4.569, όπου ο Ερμής παρακινεί τον Αινεία να εγκαταλείψει την Καρχηδόνα και να ακολουθήσει τον επικό του προορισμό.

⁴⁷ Η γενικότερη δραματική απεικόνιση της ηρωίδας φαίνεται να ξεπερνά κατά πολύ τα ανθρώπινα όρια, καθώς η διακήρυξη της για την καταστροφή που πρόκειται να επιφέρει ανακαλεί τον απειλητικό λόγο της Juno στην *Αινειάδα* (7.294-322), βλ. Walsh (2011, 100 κ.ε.), Hanford (2014, 175 κ.ε.).

⁴⁸ Σχετικά με τα ανδρικά χαρακτηριστικά και την αρσενική γλώσσα της Μήδειας, βλ. Walsh (ό.π., 70-3).

⁴⁹ Το άλλο έργο είναι ο *Oedipus*, που επίσης ξεκινά με έναν θρηνητικό μονόλογο του πρωταγωνιστή για τον λιμό που πλήττει την πόλη του. Όμως ο μονόλογος αυτός διακόπτεται από την εμφάνιση της Ιοκάστης, η οποία καταφθάνει για να εμψυχώσει τον σύζυγο και γιο της.

βρίσκεται πλησιέστερα στο πρότυπο των θεϊκών προλόγων του Σενέκα, υποβάλλοντας την εντύπωση ότι η Μήδεια δεν είναι απλώς μια πληγωμένη θνητή⁵⁰.

Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι ο Σενέκας απομακρύνεται και από τον πρόλογο του ομώνυμου ευριπίδειου έργου. Η *Μήδεια* άρχιζε με έναν θρηνητικό μονόλογο της Τροφού για τις συμφορές που έπληξαν την κεντρική ηρωίδα, ενώ στη συνέχεια, ακολουθούσε η είσοδος του Παιδαγωγού, ο οποίος ανακοίνωνε την καταδίκη της Μήδειας σε εξορία. Με αυτόν τον τρόπο ο Ευριπίδης παρουσίαζε την προϊστορία που οδήγησε την ηρωίδα στην πόλη της Κορίνθου και προετοίμαζε το έδαφος για την εμφάνιση της ίδιας. Η επιλογή του Σενέκα να παρουσιάσει τη Μήδεια να αυτοσυστήνεται, όσο δομικά απλή και δραματικά «εύκολη» και αν φαίνεται, δεν προκύπτει από δραματουργική αδυναμία, ούτε βασίζεται αποκλειστικά στην τάση του ποιητή για πλήρη απομάκρυνση του από τον δρόμο που πρώτος χάραξε ο Ευριπίδης κάποιους αιώνες πριν. Η δική του Μήδεια δεν έχει ανάγκη τις συστάσεις των υποτακτικών της, κάνει αισθητή την παρουσία της και επιβάλλεται στον δραματικό χώρο ήδη από την αρχή του έργου. Παράλληλα, η Μήδεια βρίσκεται μόνη της επί σκηνής, ώστε να τονιστεί η γενικότερη απομόνωσή της. Προσδίδοντας έμφαση στην πολιτική διάσταση του μύθου ο Ευριπίδης είχε επιλέξει να παραγκωνίσει τη μαγική πλευρά της Μήδειας. Αντίθετα, ο Σενέκας αρχίζει ήδη από τον πρόλογο του έργου να θέτει τα θεμέλια απομάκρυνσης από τον ευριπίδειο κανόνα, επανεισάγοντας την εικόνα της οβιδιανής μάγισσας στο τραγικό είδος. Σε αντίθεση με την ευριπίδεια εκδοχή της, η Μήδεια του Σενέκα παρουσιάζεται *furiosa* ήδη από την αρχή του δράματος. Η επίκληση στην Εκάτη και τις Ερινύες, η κατάρα προς τον Ιάσονα και το διάγγελμα της καταστροφής αποτελούν στοιχεία προϊδεασμού για την ανάδυση της μαγικής ταυτότητας της σε πρώτο πλάνο και την πρόκληση μιας κοσμικής ανατροπής, την οποία οι προγενέστεροι δημιουργοί δεν τόλμησαν να περιγράψουν. Η Μήδεια και ο ποιητής αναγνωρίζουν ότι έχουν πίσω τους μια μακρά παράδοση, την οποία οφείλουν να δικαιώσουν, ο καθένας με τα δικά του μέσα. Η υπαινικτική παρείσφρηση της προγενέστερης παράδοσης (η οποία περιλαμβάνει τη δράση της Μήδειας και την αλληλεπίδραση της με τον Ιάσονα) εξυπηρετεί αφενός την επίδειξη της λογιότητας του ποιητή, αλλά απευθύνεται και σε ένα εξίσου μορφωμένο κοινό, που διαθέτει γνώση της μυθολογικής παράδοσης, ώστε να μη χρειάζεται η ηρωίδα να καταφύγει σε αφήγηση της ζωής της.

⁵⁰ Ο Mazzoli (1998, 123-5) συγκρίνει τους προλόγους των θεοτήτων με τους αντίστοιχους των χαρακτήρων. Ως χαρακτηριστικά της πρώτης ομάδας προλόγων- στην οποία εντάσσει και τον πρόλογο της *Medea*- αναφέρει την αυτοπαρουσίαση, τη διήγηση προηγούμενων γεγονότων, την ανακοίνωση επερχόμενων σκηνικών εξελίξεων και τη φόρμουλα αποχώρησης. Επίσης, εντάσσει τον πρόλογο στην κατηγορία των ποιητικών προλόγων, όπου ο ομιλητής σχεδιάζει ένα έγκλημα υπό την κυριαρχία του *furor* για να εκτονώσει το πάθος του. Για τη σκιαγράφηση των κεντρικών χαρακτήρων μέσω των προλόγων, βλ. Harrison (2013, 597).

2. Actus Secundus

2.1. Ο δεύτερος μονόλογος της Μήδειας (116-49).

Η δεύτερη πράξη του δράματος ξεκινά με έναν ακόμη μονόλογο της Μήδειας. Έχει προηγηθεί το πρώτο χορικό άσμα, όπου ο Χορός έψαλλε τον υμέναιο για τους γάμους του Ιάσονα και της Κρέουσας και εξέφρασε την αποστροφή του για τη Μήδεια, ευχόμενος να αποχωρήσει το συντομότερο δυνατό από την Κόρινθο. (114-5 *tacitis eat illa in tenebris*= εκείνη ας πάει στα σιωπηλά σκοτάδια). Στο επιθαλάμιο άσμα ο Χορός καταδικάζει τη Μήδεια ως παράφρονα και παρουσιάζει τον Ιάσονα ως θύμα της και εγκλωβισμένο σε έναν μη συναινετικό γάμο (103-6).

Μετά την αποχώρηση του Χορού η Μήδεια επιστρέφει στη σκηνή έχοντας ακούσει τον υμέναιο που προηγήθηκε (116 *ures reuplit hymenaeus meas*). Στις *Ηρωίδες*, όταν η Μήδεια ενημερώνεται από τον νεότερο γιο της ότι πλησιάζει η γαμήλια πομπή προς τιμήν του Ιάσονα και της Κρέουσας, εισβάλλει στο πλήθος εξοργισμένη και τραβώντας τα μαλλιά της (12.155-6 *irae animus mediae suadebat in agmina turbael sartaque compositis demere rapta comis*). Ο δεύτερος τραγικός μονόλογος της Μήδειας δραματοποιεί την αντίστοιχη αντίδρασή της στο οβιδιανό διακεείμενο και αποτελεί το έναυσμα για τη δεύτερη πράξη. Και στις δύο λογοτεχνικές εκδοχές η Μήδεια βρίσκεται σε συναισθηματική ταραχή, καθώς συνειδητοποιεί ότι έχει πραγματοποιηθεί ο γάμος που απευχόταν, με τις ευλογίες της Κορινθιακής κοινωνίας. Η αγωνιώδης κραυγή “*occidimus*” (116) εκφράζει την απελπισία που η ηρωίδα βιώνει, αναλογιζόμενη ότι οι αρχικές προγραμματικές δηλώσεις της έχουν ίσως ματαιωθεί. Η χρήση του α’ πληθυντικού προσώπου μεταφέρει, εκτός από την ιδέα της μεγαλοπρέπειας, και την πίστη της Μήδειας στην κοινή της μοίρα με τον Ιάσονα. Η εντύπωση της συναισθηματικής ταραχής ενισχύεται από την επανάληψη του επιρρήματος *vix*, ενώ η φράση *tantum malum* συμπυκνώνει τον ποσοτικό αντίκτυπο της συζυγικής προδοσίας στον ψυχισμό της ηρωίδας. Στην τελευταία φράση απηχείται ένα χωρίο της 12^{ης} *Ηρωίδας* (141 *pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam*= πολύ φοβήθηκα, κι ούτε πίστευα ότι μπορούσε να υπάρξει τόσο μεγάλο έγκλημα). Ο υποψιασμένος αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί τον υπαινιγμό για τη διάπραξη ενός ακόμη μεγαλύτερου εγκλήματος από μέρους της Μήδειας.

Η συζυγική προδοσία είναι αδιανόητη για τη Μήδεια (118 *Hoc facere Iason potuit?*= μπόρεσε ο Ιάσοντας να κάνει αυτό το πράγμα;), καθώς για εκείνη ο Ιάσοντας δεν είναι μόνο ο άπιστος σύζυγος που την εγκατέλειψε για μια άλλη γυναίκα πλεονεκτικότερης κοινωνικής

θέσης, αλλά και ο υπεύθυνος για τα εγκλήματά της. Για τη διάσωση του Ιάσονα στην Κολχίδα η Μήδεια αποκήρυξε τρεις σημαντικές αρχές που καθόριζαν την ταυτότητά της: την οικογένειά της, την πατρίδα της και τη βασιλική της καταγωγή (118-9 *erepto patrem/ patria atque regno*)⁵¹. Η βασική της κατηγορία προς το πρόσωπό του προδότη συζύγου αφορά στην απόρριψη των εγκλημάτων που η ίδια κατονομάζει ως «ευεργεσίες» (19 *merita contempsit mea*)⁵². Αν ληφθεί υπόψη ότι στα *merita* εμπεριέχονται και πολιτικές προεκτάσεις, τότε το ερωτικό παράπονο αποκτά ηθική διάσταση⁵³. Ο όρος *merita* δήλωνε τις υποχρεώσεις των Ρωμαίων ανδρών στα δημόσια καθήκοντα και η ρωμαϊκή αντίληψη επέβαλε η εκπλήρωση αυτών των υποχρεώσεων να αντιμετωπίζεται με ευγνωμοσύνη (*gratia*). Εδώ ο Σενέκας συνδυάζει την ιδέα της *gratia* ως ηθικής υποχρέωσης με το ερωτικό υπόβαθρο της ελεγειακής ποίησης. Η εγκατάλειψη επισφραγίζει την άρνηση του Ιάσονα να αποδώσει την πρέπουσα ευγνωμοσύνη στη ευεργέτριά του, η οποία οικειοποιείται τις αξίες που εκείνος θα έπρεπε να ενστερνίζεται σύμφωνα με την ίδια. Το απαρέμφατο *deserere* (120) περικλείει επίσης παρόμοιες προεκτάσεις, υπενθυμίζοντας την ειδολογική του προέλευση και εκδηλώνοντας την ελεγειακή επίδραση που χαρακτηρίζει τον μονόλογο της Μήδειας. Αξίζει να σταθεί κανείς στις διακειμενικές προεκτάσεις του μονολόγου, καθώς και ο Οβίδιος πραγματεύεται το ζήτημα της προδοσίας του θεσμού της οικογένειας από τη Μήδεια και της αχαριστίας του Ιάσονα. Στις *Μεταμορφώσεις* παρουσιάζονται ο φόβος της Μήδειας και ο προβληματισμός της για τη διακύβευση της οικογενειακής ζωής, την οποία συνεπάγεται η τελική επιλογή της να τον βοηθήσει (7.45 *ut timeam fraudem meritique obliviam nostri*= πόσο φοβάμαι μη με εξαπατήσει και τις ευεργεσίες μου λησμονήσει, 52-3 *ergo ego germanam fratremque patremque deosque/ et natale solum ventis ablata relinquam?*= Άραγε εγώ την αδελφή και τον αδελφό, τον πατέρα και τους θεούς και τη γενέθλια γη θα εγκαταλείψω παρμένη από τους ανέμους;)⁵⁴. Αργότερα, ο Ιάσοντας παρουσιάζεται να αναγνωρίζει το κόστος των ευεργεσιών της Μήδειας, όταν της ζητά να επαναφέρει τη νιότη του πατέρα του (7.166 *excessitque fidem meritorum summa tuorum*= οι ευεργεσίες σου κατά πολύ ξεπέρασαν την πίστη). Τέλος, στις *Ηρωίδες* παρουσιάζεται η αντίδραση της Μήδειας όταν οι φόβοι της έχουν πια εκπληρωθεί, καθώς η ηρώιδα επανειλημμένα ανακαλεί την ασέβειά της προς τα μέλη της οικογένειάς της και προς την πατρίδα της ως το τίμημα που έπρεπε να πληρώσει για να σώσει τη ζωή του

⁵¹ Αναφορές της Μήδειας στην προδοσία εις βάρος της πατρίδας και της οικογένειάς της εντοπίζονται και στον Ευριπίδη (*Μήδ.* 31-2) και στον Απολλώνιο Ρόδιο (*Άργ.* 4.1036-7).

⁵² Μια παρόμοια τακτική ακολουθεί και η Διδώ στο κατηγορητήριο της προς τον Αινεία, όταν πληροφορείται την επικείμενη αποχώρησή του από την Καρχηδόνα (Verg. *Aen.* 4.317 *si bene quid de te merui*). Αλλού στον Οβίδιο (*Tr.* 3.9.15) με τη λέξη *merita* δηλώνεται η δίκαιη ανταπόδοση των εγκλημάτων της Μήδειας.

⁵³ Βλ. Hine (ό.π., 130), Guastella (2001, 202 κ.ε.).

⁵⁴ Η χρήση του μέλλοντα *relinquam* στο τελευταίο χωρίο προσημαίνει την τελική πραγματοποίηση των φόβων της ηρώιδας στο λογοτεχνικό μέλλον.

Ιάσονα (12.109 *proditus est genitor, regnum patriamque reliqui munus in exilio quod licet esse tuli, / virginitas facta est peregrini praeda latronis, / optima cum cara matre relicta soror. / At non te fugiens sine me, germane, / reliqui*= πρόδωσα τον γονιό μου, το βασίλειο και την πατρίδα μου άφησα, πρόδωσα τον πατέρα, το βασίλειο και την πατρίδα άφησα, στην εξορία το δώρο κατάφερα να φέρω, η παρθενία μου έγινε λάφυρο του ξένου κλέφτη, εγκατέλειψα τη λατρευτή αδελφή και τη μητέρα. Όμως εσένα, αδελφέ, που έφευγες μαζί μου δεν σε άφησα..., 161 *deseror amissis regno patriaque domoque*= εγκατέλειψα τους γονείς, την πατρίδα και το σπίτι). Η Μήδεια θρηνεί την επίδειξη της επαίσχυντης αχαριστίας του Ιάσονα, αποδίδοντάς του δις τον χαρακτηρισμό *ingratus* (21, 206) και επισημαίνοντας την αθέτηση των υποσχέσεών του (82 *effice me meritis tempus in omne tuum*= δικό σου κάνε με με τις ευεργεσίες σου για πάντα)⁵⁵. Στην τραγωδία του Σενέκα η αναφορά στο οβιδιανό παρελθόν της Μήδειας υποστηρίζεται από τον χαρακτηρισμό του Ιάσονα με το επίθετο *durus*, το οποίο συχνά προσδιορίζει τον εραστή ή την ερωμένη που διέψευσε τις προσδοκίες του ποιητικού υποκειμένου. Ωστόσο, οι συνδηλώσεις του κατηγορητηρίου της Μήδειας είναι πολύ σκοτεινότερες από αυτές που επιτρέπει η θρηνητική ελεγεία. Ο Ιάσωνας απεικονίζεται ως ένας φαύλος εραστής που παρέσυρε την αθώα Μήδεια, καθώς η ίδια συνδέει την εγκληματική της δραστηριότητα με την άφιξή του στην Κολχίδα. Η προδοσία του, όμως, δεν έχει αποκλειστικά ερωτικό χαρακτήρα, αλλά παραβιάζει και τον ηθικό κώδικα της Μήδειας. Η εγκατάλειψη από τον Ιάσονα την καθιστά κοινωνικά νεκρή σε μια άγνωστη χώρα, ακυρώνοντας τη θυσία της.

Πέρα από αυτά, η Μήδεια αισθάνεται υποτιμημένη για έναν ακόμη λόγο. Ο Ιάσωνας υποτίθεται ότι γνωρίζει καλύτερα από τον καθένα το πραγματικό εύρος των δυνατοτήτων της, εφόσον υπήρξε ο αυτόπτης μάρτυρας των μαγικών επεμβάσεών της στην Κολχίδα και στο ταξίδι τους με την Αργώ, και εφόσον χάρη στη δική της παρέμβαση διασώθηκε από τους φλογοβόλους ταύρους και την καταδίωξη του Αιήτη. Ο άντρας, που για χάρη του η Μήδεια προκάλεσε τον εαυτό της να υπερβεί τα ανθρώπινα όρια υποτάσσοντας τη φωτιά και τη θάλασσα και διαπράττοντας ένα αδιανόητο *scelus*, φαίνεται να πιστεύει πως η δυνατότητά της για τη διάπραξη ενός μεγαλύτερου *nefas* έχει εξαντληθεί και να έχει λησμονήσει το μαγικό και εγκληματικό παρελθόν της. Αξίζει να δοθεί προσοχή στη διπλή παρήχηση των γραμμάτων m, e, a στη φράση “*merita mea*” (120), όπου απηχείται το όνομα *Medea*, τονίζοντας τη σημασία της βοήθειας της Μήδειας στους άθλους του Ιάσονα. Συνοπτικά, ο προσωπικός μύθος της Μήδειας μπορεί να αρχίζει μόνο με την είσοδό της στον Αργοναυτικό

⁵⁵ Όπως αναφέρει και ο Hinds (ό.π., 32-3), «η Μήδεια είναι η μόνη *Ηρωίδα* που, αναφερόμενη στον Ιάσονα, χρησιμοποιεί το επίθετο *ingratus* (Ov. *Her.* 12.21, 124, 206) ως συνώνυμο του *male gratus* (Ov. *Am.* 2.18).

κύκλο, αλλά η αποστολή του Ιάσονα κρίνεται επιτυχής με τη δική της συμμετοχή. Ο Ιάσονας δεν αμφισβητεί μόνο τις δυνάμεις της Μήδειας, αλλά κατ' επέκταση την ταυτότητά της και τη συνεισφορά της στον μύθο του.

Την απόγνωση διαδέχεται ακαριαία η αναζωπύρωση της οργής και η επιστροφή της *Medea furiosa* (123-4 *incerta, vaecors, mente vesana feror/ partes in omnes*= αβέβαιη, ξέφρενη, έχοντας χάσει το μυαλό μου, περιφέρομαι εδώ κι εκεί). Το πολυσύνδετο σχήμα των τριών προσδιορισμών εξωτερικεύει τον ανάστατο ψυχικό κόσμο της ηρωίδας. Η περιγραφή της μαιναδικής αντίδρασης της Μήδειας από την ίδια φέρνει στο νου το ένα εκ των δύο αποσπασμάτων της απολεσθείσας *Medea* του Οβιδίου (*feror huc illuc, vae, plena deo!*= εδώ κι εκεί περιφέρομαι, αλίμονο, γεμάτη από τον θεό)⁵⁶. Ο Σενέκας χρησιμοποιεί τον ίδιο ρηματικό τύπο (*feror*), ο οποίος γλωσσικά και ακουστικά ανακαλεί τον *furor* που έχει καταλάβει την ηρωίδα⁵⁷. Η εικόνα της μαινάδας φαίνεται να αποτελεί δάνειο από την οβιδιανή *Medea*, αλλά εδώ η πιθανή αναφορά στο χωρίο της χαμένης τραγωδίας αποκτά ένα βαθύτερο επίπεδο: η Μήδεια προαναγγέλλει την τελική υποταγή της στο τραγικό πάθος⁵⁸.

Έπειτα, η Μήδεια αναρωτιέται μεγαλοφώνως πώς (ή από ποιον) θα εξιλεωθεί η οργή της (124 *unde me ulcisci queam?*) και σε ποιο έγκλημα θα καταλήξει. Στον στοχασμό της διακρίνεται ένα μεταποιητικό σχόλιο για την ολοκλήρωση της πλοκής που θα επιλέξει η ίδια. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η προσφυγή της σε μια σειρά υποθέσεων σχετικά με τις εναλλακτικές προοπτικές εκδίκησης, η καθεμία εκ των οποίων συνεπάγεται και μία διαφορετική λογοτεχνική ανατροπή. Πρώτα, εύχεται ο Ιάσονας να είχε έναν αδερφό, τον οποίο θα μπορούσε να εκδικηθεί αντί για αυτόν (125 *utinam esse illi frater*). Η αναφορά στην υποθετική αδελφοκτονία είναι απολύτως εσκεμμένη, καθώς ανακαλεί το δικό της ανάλογο έγκλημα. Προτού ολοκληρώσει την αντίθετη του πραγματικού υπόθεσή της, εντοπίζει άλλο ένα υποψήφιο θύμα: τη νέα σύζυγο Κρέουσα (125 *est coniunx*). Χαρακτηριστική είναι η απόρριψη της ονομαστικής αναφοράς στην αντίζηλό της και η ειρωνική χρήση του προσδιορισμού *coniunx*. Εξετάζοντας την πιθανότητα αυτή, η Μήδεια συνειδητοποιεί ότι ο θάνατος της Κρέουσας δεν αρκεί για να εξευμενιστεί ο θυμός της και να αντισταθμιστούν τα δικά της *mala*⁵⁹. Κάθε επιλογή της Μήδειας συνδέεται άμεσα με το έγκλημα, ενώ ο φόνος

⁵⁶ Frag. ii Klotz (Sen. mai. *Suas.* 3.7).

⁵⁷ Για τη σύνδεση της τραγικής τρέλας με την επική βλ. Hershkowitz (1998, 60 κ.ε.).

⁵⁸ Το επίθετο *vaecors* χαρακτηρίζει και άλλες ηρωίδες του Σενέκα πριν την παράδοσή τους στο πάθος, όπως τη Φαίδρα (*Phae.* 1155), την Κλυταιμνήστρα (*Ag.* 734) και την Ιοκάστη (*Oed.* 1005). Ο Costa (ό.π., 82) και ο Jakobi (ό.π., 15) αναφέρουν την άποψη του Leo, ο οποίος πρώτος υποστήριξε ότι το απόσπασμα αποδεικνύει τον επηρεασμό του Σενέκα από τις οβιδιανές επιδράσεις στην απεικόνιση της δικής του Μήδειας.

⁵⁹ Ο Σενέκας παίζει με τη διπλή σημασία της λέξης *malum* (το δεινό που κάποιος διαπράττει, αλλά και αυτό που υφίσταται), βλ. Stevens (2002, 147).

εμφανίζεται ως προσωπική της επιθυμία. Παρόλο που η Μήδεια δεν στερείται εγκληματικής φαντασίας, καμία από τις επιλογές της δεν περιλαμβάνει τον θάνατο του Ιάσονα.

Στην προεξαγγελτική δήλωση της Μήδειας η επίκληση στην ανάγκη της πρωτοτυπίας υποκρύπτει την ιδέα της πρωτοφανούς αγριότητας. Η αμνημοσύνη του Ιάσονα οδηγεί τη Μήδεια στην αναζήτηση ενός νέου εγκλήματος, το οποίο κανείς εκ των δυο δεν έχει φανταστεί, πόσο μάλλον το σύνολο του ελληνικού κόσμου, που εκπροσωπείται από την Κόρινθο, αλλά και του βαρβαρικού, που εκπροσωπείται από την Κολχίδα (127-8)⁶⁰. Η Μήδεια προκαλεί τον εαυτό της να ξεπεράσει την προγενέστερη δράση της, όπως αυτή παρουσιάστηκε στην αρχαιοελληνική και τη λατινική γραμματεία. Η ίδια αντιλαμβάνεται την ανάγκη για υπέρβαση των παρελθοντικών εγκλημάτων ως μια προσωπική υποχρέωση απέναντι στον μύθο της (129 *nunc est parandum*). Αποποιούμενη την οποιαδήποτε προσωπική ευθύνη και ενοχοποιώντας τον Ιάσονα, η Μήδεια προβαίνει σε μια πρώτη, συντομότατη απαρίθμηση των ήδη γνωστών στο ενήμερο κοινό μυθολογικών εγκλημάτων της: την εγκατάλειψη της πατρίδας και της οικογένειάς της, τον φόνο του αδερφού της Άψυρτου με τον επακόλουθο διαμελισμό του και τη ρίψη των μελών του στη θάλασσα ως αντιπερισπασμό για την καταδίωξή από τον Αιήτη, και την εξαπάτηση των θυγατέρων του Πελία, οι οποίες, πιστεύοντας ότι η Μήδεια θα επανέφερε στη ζωή τον πατέρα τους σε νεανική ηλικία, τον σκότωσαν και τον διαμέλισαν για να βράσουν τα κομμάτια του σε ένα καζάνι. Τα εγκλήματα, τα οποία η Μήδεια επιθυμεί αφενός να εκμηδενίσει και αφετέρου να υπερβεί διαμορφώνουν την έμπνευσή της για το μέλλον και τη βάση πάνω στην οποία θα χτιστεί η νέα, πρωτοφανής εκδίκηση (129-30 *scelera te hortentur tua/ et cuncta redeant*= τα εγκλήματά σου σε παρακινούν και όλα μαζί επιστρέφουν). Όπως ο ποιητής επικαλείται τη Μούσα, που θα του εμψύσει νέα δημιουργική πνοή, έτσι και η Μήδεια ανακαλεί ένα προς ένα τα εγκλήματά της, για να δρομολογήσει τον καταστροφικό της οίστρο με ανάλογο τρόπο, όπως και στην επίκλησή της προς τις Ερινύες. Το εξευτελιστικό παρόν της αντιδιαστέλλεται με το *inclitum decus* (130) του παρελθόντος, του οποίου ο Ιάσωνας απεικονίζεται ως «απαγωγέας»⁶¹. Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η «φωτογραφική» αναπαράσταση των εγκλημάτων, ενώ η Μήδεια ανακαλεί στη μνήμη της την εικόνα των νεκρών θυμάτων της: τα μέλη του Άψυρτου να επιπλέουν στη θάλασσα (131-2 *nefandae virginis parvus comes/ divisus ense, funus ingestum patri/ sparsumque ponto corpus*= της ολέθριας παρθένας ο

⁶⁰ Έντονη είναι η αντίθεση του επιθέτου *pelasgus* με το επίθετο *barbarus*, που φανερώνει ότι η Μήδεια δεν έχει πάψει να αισθάνεται ξένη στη γη της Κορίνθου, βλ. Dupont, (2000, 21-2). Για τη Μήδεια ως εξόριστη μορφή στον Οβίδιο βλ. Spentzou (2012, 41).

⁶¹ Ο Costa (ό.π., 83) και ο Boyle (ό.π., 159) πιστεύουν ότι η λέξη *decus* αναφέρεται στο χρυσόμαλλο δέρας. Ανακαλείται επίσης η εικόνα της απαγωγής της Περσεφόνης από τον πρόλογο.

μικρός σύντροφος, από ξίφος διαμελισμένος, το σώμα στην θάλασσα διάσπαρτο, ριγμένο για να το κηδέψει ο πατέρας) και τα μέλη του Πελία στην επιφάνεια του καζανιού (134 *Peliae senis/ decocta aeno membra*)⁶². Η χρήση των φρικιαστικών εικόνων εξυπηρετεί την ανάδειξη του μεγέθους της εγκληματικής δράσης της Μήδειας, αλλά και της αγνωμοσύνης του ίδιου του Ιάσονα. Έτσι, προκαταβάλλεται το αυξανόμενο μέγεθος του αιματηρού φόρου που θα απαιτήσει η Μήδεια να εισπράξει από τον «ευεργετηθέντα» Ιάσονα ως αντίποινα για την αγνόηση της αποτρόπαιης προσφοράς της. Η σύντομη αναδρομή στο εγκληματικό παρελθόν ολοκληρώνεται με την επιγραμματική κατακλείδα «πόσες φορές έχυσα με ασέβεια πένθιμο αίμα» (134-5 *funestum/ impie quam saepe fudi sanguinem*). Ο μονόλογος της Μήδειας εμφανίζεται σε αυτό το σημείο ως ένα είδος απολογίας για τις πράξεις της, καθώς η ίδια με τη χρήση του επιρρήματος *impie* αναγνωρίζει ότι καταπάτησε την αρχή της *pietas*, την ιδέα της ευσέβειας απέναντι στον θεσμό της οικογένειας είτε άμεσα, προς τα συγγενικά της πρόσωπα, είτε έμμεσα, όπως στην περίπτωση του Πελία. Τη δήλωση αυτή ακολουθεί μια ιδιαίτερα συνειδητοποιημένη παραδοχή των στυγερών της εγκλημάτων (135-6 *nullum scelus/ irata feci*= κανένα έγκλημα δεν διέπραξα οργισμένη). Σύμφωνα με τη Μήδεια, η θυρλική οργή που την κατέλαβε στον πρόλογο και την κατακλύζει ακόμη μια φορά δεν αποτελούσε το κρυφό κίνητρο πίσω από την παρελθοντική της σταδιοδρομία. Η διαβόητη εγκληματία Μήδεια δεν υπήρξε παρά άλλο ένα δυστυχημένο θύμα του ερωτικού πάθους (136 *saevit infelix amor*). Αποποιούμενη τον ρόλο της *ira* στο παρελθόν της, η Μήδεια παρουσιάζει τον έρωτα της για τον Ιάσονα ως το κίνητρο των προγενέστερων εγκληματικών της πράξεων. Σύμφωνα με τη λογική αυτή, η ποιότητα των εγκλημάτων της διαφοροποιείται με βάση τη χρονική βαθμίδα (μέλλον-παρελθόν), τον τόπο (Κόρινθος-Κολχίδα) και το κίνητρο (οργή για την προδοσία του Ιάσονα-έρωτας για τον Ιάσονα). Ο διαχωρισμός αυτός εντοπίζεται ακόμη και στο ειδολογικό επίπεδο, καθώς ο έρωτας παρουσιάζεται να υποκινεί τα εγκλήματά της στο ελεγειακό είδος, ενώ η οργή εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με το επικείμενο τραγικό *nefas*.

Για να αντιληφθεί κανείς το κρυφό νόημα του συγκεκριμένου στίχου, κρίνεται απαραίτητο να διακρίνει τις διαφορετικές ψηφίδες υπαινιγμών στο μωσαϊκό που δημιούργησε ο Σενέκας επιστρατεύοντας οβιδιανά και βιργιλιανά παράλληλα για να εμπλουτίσει το υλικό του. Στις *Μεταμορφώσεις*, στον μονόλογό της πριν από τους άθλους του Ιάσονα, η νεαρή

⁶² Ειδικότερα, η εικόνα του διαμελισμένου σώματος που ρίχνεται στα κύματα προέρχεται από το παραλήρημα της Διδώς μετά την εγκατάλειψη (Verg. *Aen.* 4.600-1 *Non potui abreptum divellere corpus, et undis/ spargere?*= πώς δεν μπόρεσα, αφού αρπάξω το σώμα του, κομμάτια να το κάνω και να το σκορπίσω στα κύματα;). Σύμφωνα με τον Austin (ό.π., 296) η Διδώ εννοεί ότι έπρεπε να είχε συμπεριφερθεί στον Αινεία, όπως η Μήδεια στον αδερφό της ή ο Θυέστης στα παιδιά του Ατρέα. Ο διαμελισμός που στο αρχικό πρότυπο συμβαίνει για χάρη του αγαπημένου και στο διακείμενο του Βιργιλίου λαμβάνει τον χαρακτήρα τιμωρίας (που τελικά η Διδώ δεν τόλμησε να πραγματοποιήσει και να φτάσει στα εγκληματικά επίπεδα της Μήδειας) επανακτά στο κείμενο του Σενέκα την αρχική του νοηματοδότηση.

Μήδεια αυτοαποκαλείται *infelix* (7.17), καθώς συνειδητοποιεί ότι η λογική της υποτάσσεται στη δύναμη του πάθους. Ο υπαινιγμός του πηγαίνει ακόμη πιο πίσω, στο έπος της *Αινειάδας*, όπου σε περισσότερες από μια περιπτώσεις ο Βιργίλιος χρησιμοποιεί το επίθετο *infelix* για να χαρακτηρίσει τη Διδώ αναφορικά με το ολέθριο αίσθημά της για τον Αινεία. Το πρώτο ενδοποιητικό σχόλιο για την ψυχολογική κατάσταση της Διδώς απαντάται στο χωρίο 1.712 (*praecipue infelix*) και αναφέρεται στην προδιαγεγραμμένη καταστροφή της. Πολύ σύντομα, το ανολοκλήρωτο ερωτικό πάθος για τον Αινεία έχει οδηγήσει τη Διδώ στην παράνοια (68-9 *uritur infelix Dido vagatur/ urbe furens*= καίγεται η δύστυχη Διδώ και τρελαμένη τριγυρνά σε όλη την πόλη). Στη συνέχεια, μετά το ερωτικό σμίξιμο και την αποχώρηση του Αινεία, η δυστυχία της Διδώς επιτείνεται, καθώς η ηρωίδα συνειδητοποιεί το άωφο των προσδοκιών της και την ασέβεια που έδειξε στον πρώτο της σύζυγο (596 *infelix, Dido, nunc te facta impia tangunt* = Διδώ μου δύστυχη, τώρα οι ανόσιες πράξεις σου σε αγγίζουν)⁶³. Μέσω των ενδοποιητικών σχολίων ο ποιητής δείχνει συμπάθεια προς την πληγωμένη ηρωίδα και προοικονομεί την επερχόμενη κατάληξή της⁶⁴. Η τελευταία φορά στο έπος που η Διδώ προσδιορίζεται με το επίθετο *infelix* απαντάται στο χωρίο 6.456, από τον Αινεία κατά τη συνάντησή τους στον Κάτω Κόσμο, απεικονίζοντας τον αντίκτυπο της ερωτικής προδοσίας και στη μεταθανάτια ζωή. Εν ολίγοις, η διακειμενική ανάκληση του επιθέτου *infelix* ενισχύει την παρελθοντική υπόσταση των ερωτικών εγκλημάτων της τραγικής Μήδειας, η οποία δείχνει να έχει επίγνωση του πάθους της, όπως και οι λογοτεχνικοί της προκάτοχοι.

Η δεύτερη διακειμενική οφειλή του χωρίου αφορά στο ρήμα *saevit* και προέρχεται επίσης από την *Αινειάδα*. Στο βιργιλιανό απόσπασμα παρουσιάζεται η αντίδραση της Διδώς στη φήμη ότι ο Αινείας ετοιμάζεται να εγκαταλείψει την Καρχηδόνα : η βασίλισσα χάνει τον αυτοέλεγχο της και περιφέρεται έξαλλη στην πόλη σαν Μαινάδα (4.300 *saevit inops animi, totamque incensa per urbem*). Η ίδια εικόνα επανέρχεται στον στίχο 4.532 (*saevit amor, magnoque irarum fluctuat aestu*= μαίνεται ο έρωτας και ξεχειλίζει το μεγάλο κύμα της οργής), όταν η Διδώ περιγράφει τα συναισθήματά της μετά την εγκατάλειψη. Πλέον ο Βιργίλιος δίνει ο ίδιος τον λόγο στην ηρωίδα για να εκφράσει την ερωτική της μανία λίγο πριν από το τέλος της. Η περιγραφή των συμπτωμάτων του ερωτικού πάθους θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τις παρεμφερείς περιγραφές του *furor* της Μήδειας του Σενέκα. Στην τραγωδία, ωστόσο, το ερωτικό πάθος, ο *amor*, λαμβάνει το ίδιο μετωνυμικά το επίθετο *infelix* και παρουσιάζεται κατά κάποιον τρόπο να βιώνει και εκείνο την ερωτική μανία. Ταυτόχρονα,

⁶³ Ελλ. μετάφραση Τρομάρα (ό.π., 294).

⁶⁴ Σχετικά με τις επιρροές της ελληνικής τραγωδίας στη μορφή της Διδώς, βλ. Panoussi (2009, 45-56, 133-8, 182-98).

η χρονική αμφισημία του ρήματος *saevit* υπονοεί τη διατήρηση του ερωτικού συναισθήματος στο δραματικό παρόν⁶⁵. Το πλέγμα των διακειμενικών υπαινιγμών αναδεικνύει την αυτογνωσία της Μήδειας, η οποία μπορεί να διακρίνει τα παρελθοντικά της κίνητρα και τον δρόμο που οφείλει να ακολουθήσει για να συμβαδίσει με τα πρότυπά της.

Από την απολογία για τις πράξεις της η Μήδεια προχωρά σε μια ακόμη κατηγορία προς τον Ιάσονα. Ο άλλοτε γενναίος Αργοναύτης παρουσιάζεται έστω και μέσα από μια υποθετική οπτική να δειλιάζει και να μην ανταποκρίνεται στην ηρωική εικόνα που έχει σχηματίσει για αυτόν η Μήδεια. Μαντεύοντας τις εναλλακτικές επιλογές του απέναντι στην προδοσία, η Μήδεια κρίνει ότι ο Ιάσοντας θα έπρεπε να είχε προτιμήσει την αυτοκτονία (138-9 *debut ferro obvium/ offerre pectus*). Η χρήση του ρήματος *debut* προσδίδει μια ηθική διάσταση στις προσδοκίες της Μήδειας για τον τρόπο δράσης του Ιάσονα. Ωστόσο, η αντίδρασή της στην υπόθεση αυτή είναι αστραπιαία, καθώς ο *amor* επεμβαίνει στην καταδίκη και επαναφέρει τη Μήδεια στην παραζάλη της. Νωρίτερα, εξετάζοντας τις εναλλακτικές επιλογές της, η Μήδεια δεν είχε εξετάσει την προοπτική να σκοτώσει τον ίδιο τον Ιάσονα. Η σύγχυσή της καταδεικνύεται από την παθιασμένη αποστροφή στον «μανιακό πόνο» της (139 *melius, a melius, dolor/ furiose, loquere*) σε μια προσπάθεια να καταπνίξει τις ορμές της. Αντί να ολοκληρώσει την *accusatio*, η Μήδεια επιλέγει να επαναλάβει σχεδόν αυτολεξεί την ευχή του προλόγου να επιζήσει ο Ιάσοντας (140-1 *si potest...vivat*). Η χρήση της κτητικής αντωνυμίας *meus* φανερώνει την επιβίωση των τρυφερών συναισθημάτων και την πλήρη υποταγή της ψυχής στο ερωτικό πάθος, το οποίο διατηρεί τη δύναμη και την ορμή του παρά την προδοσία. Εν ολίγοις, η Μήδεια αθώνει τον κατηγορούμενο Ιάσονα, πριν ακόμη φτάσει στο τέλος του καταδικαστικού της λόγου, και του χαρίζει νοερά τη ζωή όπως έκανε πίσω στην Κολχίδα (141 *ut fuit*). Κάπως έτσι το ελεγειακό παρελθόν υπεισέρχεται ξανά στον συλλογισμό της και καθορίζει τη στάση της απέναντι στον προδότη εραστή.

Παρόλα αυτά, το αντιθετικό επίρρημα *tamen* σηματοδοτεί την εισαγωγή μιας βασικής προϋπόθεσης στην αθωωτική απόφαση. Ο Ιάσοντας πρέπει να ζήσει *memor*, ενθυμούμενος τη Μήδεια, την αγάπη τους και οποιαδήποτε ευεργεσία της στο πρόσωπό του, με κυριότερη τη

⁶⁵ Η λογική σειρά της διήγησης θα επέβαλε να θεωρηθεί παρακείμενος, καθώς προηγούνται οι παρακείμενοι *fudi* και *feci*. Όμως η γλωσσική μίμηση της δήλωσης της Διδώς υποδηλώνει ότι ίσως και η Μήδεια προβαίνει σε μια παρόμοια εξομολόγηση. Μεταξύ άλλων, τον παρακείμενο στηρίζουν οι Hine (ό.π., 132) και Boyle (ό.π., 160-1). Ο τελευταίος δεν αποκλείει τη σκόπιμη αμφισημία, αναφέροντας ως παράδειγμα το χωρίο *Oed.* 246. Αντίθετα, οι Costa (ό.π., 84) και Guastella (ό.π., 205) θεωρούν ότι πρόκειται για ενεστώτα. Ο Most (1999) αμφισβητεί την αυθεντικότητα του στίχου 136 και εξετάζει εναλλακτικές γραφές διορθώνοντας εν τέλει σε “*saevit felix amor*», με το ρήμα σε ενεστώτα, ώστε να εξυπηρετείται η ιδέα της πλήρους αναβίωσης του εγκλήματος. Επίσης, πιθανή είναι και η σύνδεση με την αναφορά στη δολοφονία των παιδιών της Μήδειας από τις βιργιλιανές *Εκλογές* (8.47-8 *saevus amor docuit natorum sanguine matrem/ commaculare manus*= ο άγριος έρωτας δίδαξε τη μητέρα να μολώνει τα χέρια της με το αίμα των παιδιών).

διάσωση της ζωής του, που η Μήδεια αναφέρει ως «δώρο» (142 *meo muneri*). Η παρήχηση του *m* επιστρέφει, αλλά τα εγκλήματα της Μήδειας περνούν πάλι σε δεύτερη μοίρα. Ο αφορισμός της Μήδειας έρχεται να συμπληρώσει την κατάρα του προλόγου, καθώς ο ποιητής στρατηγικά επιστρατεύει οβιδιανά διακείμενα, ξεκινώντας από τον αρχικό μονόλογο της Μήδειας στις *Μεταμορφώσεις* (7.25 *quid enim commisit Iason?*= γιατί ποιο έγκλημα διέπραξε ο Ιάσωνας;). Στο οβιδιανό χωρίο, η Μήδεια απελευθερώνει τον Ιάσωνα από κάθε ευθύνη και ενοχή σχετικά με την αποστολή του στην Κολχίδα, καθώς αποτυγχάνει να δικαιολογήσει τη δυσκολία των εγγυημένα θανατηφόρων άθλων που του έχει επιβάλει ο πατέρας της, και εισέρχεται στον πειρασμό να τον βοηθήσει στην εκτέλεσή τους. Παρόλο που στο τραγικό παρόν οι φόβοι της έχουν πραγματοποιηθεί, η Μήδεια υποκύπτει πάλι στο σφάλμα να αθωώσει τον Ιάσωνα. Στη 12^η *Ηρωίδα*, αντίθετα, η Μήδεια κατηγορεί απροκάλυπτα τον «αμνήμονα» Ιάσωνα (16 *immemor Aesonides*) για την αγνωμοσύνη του σχετικά με τη βοήθεια της στην κατάκτηση του δέρατος. Εδώ το επίθετο *immemor* ταυτίζεται με το επίθετο *ingratus*, συμπλέκοντας την έννοια της *gratia* με αυτή της *memoria*⁶⁶. Στην *Αινειάδα*, όταν η Διδώ εκφράζει την αγανάκτησή της για την αχαριστία και τη λήθη του Αινεία, εκείνος σπεύδει να την καθησυχάσει διαβεβαιώνοντας την ότι θα διατηρήσει την προσφορά της για πάντα στη μνήμη του (*Aen.* 4.335-6 *nec me meminisse pigebit Elissae,/ dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus*= δεν θα λυπάμαι να θυμάμαι την Ελίσσα, όσο θυμάμαι εμένα τον ίδιο και όσο το σώμα αυτό κυβερνά η ψυχή μου). Τόσο η Διδώ, όσο και η Μήδεια ζητούν από τους εραστές τους να ξαναγίνουν *memores*, να ανακαλέσουν στη μνήμη τους τις πλέον λησμονημένες προσφορές τους. Στον Σενέκα η μνήμη, βασικό θέμα της ρωμαϊκής ελεγείας και βασική επιδίωξη της επικής ποίησης, επανέρχεται στο ποιητικό επίπεδο. Ο λόγος της Μήδειας λειτουργεί ως μια μεταποιητική προειδοποίηση στον Ιάσωνα που έχει ξεχάσει το παρελθόν και το μέλλον που τους αποδίδονται από τη λογοτεχνική παράδοση. Η ανάγκη για διατήρηση της μνήμης συγκρούεται με τη λήθη του Ιάσωνα σε κάθε λογοτεχνική τους πραγμάτευση. Η αναδρομή στο παρελθόν αποσκοπεί στην υπενθύμιση των εγκλημάτων της Μήδειας στον Ιάσωνα, αλλά και στην ίδια, με στόχο την αυτοεμψύχωσή της.

Η απαλλαγή του Ιάσωνα από την ενοχή δεν αλλάζει το γεγονός ότι υπάρχει κάποιου είδους ευθύνη που πρέπει να αποδοθεί σε κάποιον. Με μια προγραμματική δήλωση η Μήδεια ανακοινώνει την καταδίκη του αμέσως επόμενου υποψήφιου, το όνομα του οποίου δεν είχε αναφερθεί μέχρι στιγμής: «το φταίξιμο είναι όλο του Κρέοντα» (143 *culpa est Creontis tota*). Η στοχοποίηση του Κορίνθιου βασιλιά δικαιολογείται με βάση τη δύναμη της βασιλικής του

⁶⁶ Η ιδέα της μνήμης διέπει τη 12^η *Ηρωίδα* ήδη από τον πρώτο στίχο (*at memini...*). Για τους υπαινιγμούς μέσω του λεξιλογίου της μνήμης στον Οβίδιο, βλ. Miller (1993), Davis (1993, 33 κ.ε.).

εξουσίας. Ο Κρέοντας εμφανίζεται ως ένας τυραννικός χαρακτήρας, ο οποίος με την εξουσία του επιβάλλει τη διάσπαση των οικογενειακών δεσμών. Η Μήδεια κατηγορεί τον Κρέοντα για τη διάλυση του γάμου της με τον Ιάσονα (143-4 *qui sceptro impotens coniugia soluit*), προλαμβάνει τη στέρηση των απογόνων τους και εκφράζει τη βεβαιότητά της για τον καταλυτικό ρόλο των πιέσεων του Κρέοντα στη λήψη της απόφασης του Ιάσονα να προδώσει τη *fides* που τους ένωνε. Για άλλη μια φορά, η Μήδεια επιχειρεί την οριστική αποκήρυξη-καταπέλτη, όπως ένα αμείλικτο και αδέκαστο δικαστήριο, χρησιμοποιώντας ανάλογο δικανικό λεξιλόγιο (146-7 *solus hic poenas luit, quas debet*= μόνος αυτός ας υποστεί την ποινή που χρωστάει). Το ρήμα *debet* ενισχύει την ηθική καταδίκη του Κρέοντα, ενώ το επίθετο *solus* αποκλείει ξανά τον Ιάσονα από το κατηγορητήριο. Αξίζει εδώ να αναφερθεί το κλιμακωτό σχήμα, που διέπει τον συλλογισμό της Μήδειας και την οργανωτική βούληση του ίδιου του Σενέκα. Σε δύο διαφορετικά στάδια η Μήδεια επιλέγει, αντί του Ιάσονα, να καταδικάσει αντίστοιχα τη νύφη και τον νέο πεθερό του. Στο τέλος, όμως, τις συνέπειες της οργής της θα υποστούν όχι μόνο οι δυο τους, αλλά και όλος ο τόπος της Κορίνθου, όπως προφητεύουν η εικόνα του ηφαιστείου που εκρήγνυται (147 *alto cinere cumulabo domum*= στη σκόνη βαθιά θα θάψω τον οίκο) σε συνδυασμό με τη χρήση μελλοντικών ρηματικών χρόνων (147 *cumulabo*, 148 *videbit* κ.λ.π.).

Παρά τις συνεχείς υποσχέσεις της Μήδειας για εκδίκηση, η παιδοκτονία απουσιάζει, προς το παρόν επιδεικτικά από το προσκήνιο. Εξετάζοντας τις εναλλακτικές επιλογές για την τιμωρία του Ιάσονα, η Μήδεια δεν διανοείται να σκοτώσει τα παιδιά τους. Ωστόσο ο Σενέκας εμπλουτίζει και αυτόν τον μονόλογο με υπαινιγμούς για την αναπόφευκτη κατάληξη της τραγωδίας. Η εικόνα του ξίφους που η Μήδεια θέλει να καρφώσει στους εχθρούς της (*in ferrum exigatur*), η αναφορά στη δολοφονία του «μικρού» Άψυρτου, η εικόνα της μητέρας που με τη βία αποχωρίζεται τα παιδιά της (144-5 *genetricem abstrahit natis*) και η παρουσίαση των παιδιών ως επισφράγιση του δεσμού της με τον Ιάσονα (*pignora*) από μια ειρωνική σκοπιά αποτελούν στοιχεία που προσημαίνουν την τελική παιδοκτονία.

Η επιρροή του στωικού δόγματος στην προσέγγιση του πάθους της Μήδειας συνεχίζει να παραμένει εμφανής. Η ηρωίδα απευθύνεται στον εαυτό της με συχνές εναλλαγές προσώπων, αναφερόμενη στα συναισθήματά και στα πάθη της. Ενώ τα εγκλήματά της φανερώνουν ότι η υποταγή στα πάθη δεν είναι κάτι καινούργιο για τον χαρακτήρα της, η φύση του πάθους πρέπει να μεταβληθεί με στόχο την επιθυμητή τραγική κλιμάκωση. Η Μήδεια, ωστόσο, βλέπει την εκδίκηση ως επιβολή δικαιοσύνης, καθώς διατηρεί την πίστη της σε ένα συγκεκριμένο ηθικό σύστημα, το οποίο της υπαγορεύει να στήσει το σχέδιο της με βάση μια λογική που εφορμάται από τη διατήρηση της μνήμης.

Η πολυπλοκότητα των συναισθημάτων της Μήδειας για τον Ιάσονα γίνεται εύκολα αντιληπτή. Είναι εμφανές ότι η Μήδεια βιώνει τη συναισθηματική κρίση μιας ερωτευμένης γυναίκας, μια κρίση που διαθέτει ένα έντονα ελεγειακό και λιγότερο τραγικό υπόβαθρο. Στον Ευριπίδη η αγάπη της Μήδειας για τον Ιάσονα έχει χαθεί (*Μήδ.* 255, 265, 310, 375, 405), ενώ αντίθετα, στο έργο του Οβιδίου η ηρωίδα συνεχίζει να εκφράζει τα τρυφερά της αισθήματα (π.χ. *Her.* 12.135-6). Ο Σενέκας αξιοποιεί στοιχεία από την οβιδιανή ψυχολογία της Μήδειας, καθώς ο μονόλογός της μέσα από τις βαθιές ελεγειακές απηχήσεις ανακαλεί τη νεανική της *persona*, την ερωτευμένη μάγισσα της Κολχίδας που αγωνιά για την τύχη του Ιάσονα. Για να επιτευχθεί η ολοκλήρωση της εκδίκησης, όπως αναφέρθηκε ήδη στον πρόλογο του δράματος, ο έρωτας για τον Ιάσονα πρέπει να πεθάνει. Η συνεχής εμπλοκή των ελεγειακών παραλλήλων στο κύριο σώμα του έργου υποδεικνύει ότι ο χαρακτήρας της Μήδειας δρα ακόμη σύμφωνα με τους κανόνες της ελεγειάς. Ταυτόχρονα, όπως οι εξομολογήσεις στις *Μεταμορφώσεις* και τη 12^η *Ηρωίδα* προλειαίνουν το έδαφος για την εκπλήρωση του τραγικού της μέλλοντος, ο μονόλογός την φέρνει λίγο πιο κοντά στην εκπλήρωση του τραγικού προορισμού της με την αρχή της εκτόνωσης του πάθους.

2.2. Ο πρώτος διάλογος της Μήδειας με την Τροφό (150-78).

Η επόμενη *dramatis persona* που εμφανίζεται είναι η Τροφός (*Nutrix*). Ο χαρακτήρας αυτός προϋπήρχε στο ελληνικό δράμα και προσλαμβάνεται στη ρωμαϊκή τραγωδία επίσης ως μια στερεότυπη μορφή (*stock figure*), η εμφάνιση της οποίας εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο δραματικό ρόλο, ο οποίος συνήθως περιορίζεται στις παραινέσεις προς τους κεντρικούς ήρωες ή στη συνενοχή τους στα σχέδια των τελευταίων⁶⁷. Στη δραματική ποίηση του Σενέκα η Τροφός ανήκει στην κατηγορία των χαρακτήρων, οι οποίοι αναλαμβάνουν τον ρόλο του σοφού συμβούλου, ο οποίος μάταια προτρέπει τον τραγικό ήρωα να ακολουθήσει τις ηθικές αρχές της στωικής φιλοσοφίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι Τροφοί της ομώνυμης ηρωίδας στη *Phaedra* και της Κλυταιμνήστρας στον *Agamemnon*, αλλά και ο *Satelles* του Ατρέα στον *Thyestes*. Ο χαρακτήρας της Τροφού στη *Medea* δεν αποτελεί επινόηση του Σενέκα, αλλά αντλεί τα κύρια γνωρίσματά του απευθείας από την ευριπίδεια τραγωδία⁶⁸.

⁶⁷ Σχετικά με τους λεγόμενους *stock characters*, βλ. Mendell (1941, 169 κ.ε.).

⁶⁸ Στην τραγωδία του Ευριπίδη η Τροφός εκφωνούσε τον πρόλογο του δράματος, εκφράζοντας τη βαθιά συμπόνια προς το πρόσωπο της Μήδειας, και κατόπιν εξαφανιζόταν από τη δράση, βλ. Delpeyroux (2001, 30-4). Σύμφωνα με τον Hegmann (ό.π., 287) και ο Ένριος είχε ενσωματώσει μέσα στην τραγωδία του τον χαρακτήρα της Τροφού απευθείας από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη διατηρώντας τα αρχικά χαρακτηριστικά της, όπως τη στοργή για την αφέντρα της.

Η Τροφός εισέρχεται στη σκηνή έχοντας γίνει μάρτυρας του ξεσπάσματος της Μήδειας και έχοντας αναγνωρίσει και η ίδια τα φοβερά συμπτώματα που προκαλεί στην ψυχοκόρη της η εσωτερική πάλη της οργής και του έρωτα. Με μια σειρά γνωμικών αναλαμβάνει να συνεφέρει τη Μήδεια από το εκδικητικό της παραλήρημα, υπενθυμίζοντάς της την ηθική επικινδυνότητα των πράξεών της και τα αγαθά της αρετής. Η πρώτη αποστροφή της στη Μήδεια αφορά στις αρνητικές συνέπειες της οργής (150-4) και εκφράζεται με τις προστακτικές «σώπασε» (150 *sile*) και «πνίξε τον πόνο σου» (151 *manda dolori*), που συνοδεύονται από το ρήμα *obsecro* (παρακαλώ). Η Τροφός παρακινεί τη Μήδεια να υπομείνει σιωπηλά την προδοσία και να βιώσει τα πάθη της αγόγγυστα, ενώ, για να ενισχύσει τη συμβουλή της, παραθέτει το εξής γνωμικό: «όποιος υπομένει τα βαριά τραύματα αμίλητος και με ψυχή υπομονετική και δίκαιη, μπορεί να τα αντέξει» (151-3 *gravia quisquis vulnera/ patiente et aequo mutus animo pertulit, referre potuit*)⁶⁹. Ακόμη η Τροφός παρουσιάζει τη στωική υπομονή ως την εναλλακτική λύση αντιμετώπισης της προβληματικής κατάστασης που βιώνει η Μήδεια, επιχειρώντας να την προειδοποιήσει για τη νοσηρή παθολογία της οργής (154 *ira, quae tegitur, nocet*= βλάπτει η οργή που μένει κρυμμένη) και τη ματαιότητα της εκδίκησης (155 *professa perdunt odia vindictae locum*= όταν το μίσος εξομολογείται, την εκδίκηση απομακρύνεις). Ο τρόπος δράσης που υποδεικνύεται από την Τροφό ως ηθικά ορθός είναι αυτός που αντιστοιχεί στον στωικό σοφό. Η στωική «παιδαγωγός» της Μήδειας αναγνωρίζει ότι τα πάθη του *dolor* και του *furor* έχουν καταλάβει την ανεπίδεκτη *alumna* της και την προστάζει να «αντισταθεί στη μανιακή ορμή» (158 *siste furialem impetum*) και να αποσιωπήσει την εκδικητική της μανία (159 *vix te tacita defendit quies*)⁷⁰. Παράλληλα, η Τροφός επισημαίνει στη Μήδεια μια εναλλακτική δραματική επιλογή. Παρακαλώντας την να καταπνίξει την οργή της, προσπαθεί να την πείσει να αποκλίνει από το τραγικό της μονοπάτι και να απαρνηθεί το πάθος της εκδίκησης, το οποίο εκφράστηκε στον πρόλογο με την αποστροφή στις τιμωρούς Ερινύες (με τις οποίες συνδέεται εκ νέου η εκδικητική ορμή της Μήδειας μέσω του επιθέτου *furialem*). Συνεπώς, οι προειδοποιήσεις της Τροφού οφείλονται στη γνώση της όχι μόνο για τις καταστρεπτικές συνέπειες της οργής, αλλά και για το δολοφονικό δυναμικό της ίδιας της Μήδειας.

Αντεπιτιθέμενη η Μήδεια καθιστά σαφές ότι η στωική ηθική που συνάδει με την οπτική της Τροφού δεν συμβαδίζει με τη δική της λογοτεχνική *persona*. Η συνταγή της Μήδειας για την αντιμετώπιση του *dolor* υπαγορεύει τη σύλληψη ενός ακραίου εκδικητικού σχεδίου (156 *magna non latitant mala*= τα μεγάλα κακά δεν κρύβονται). Η σημασία της

⁶⁹ Βλ. *Ira* 2.18.1 *ne incidamus in iram et ne in ira peccemus*.

⁷⁰ Η οργή προκαλείται από την αδικία (*Ira* 2.1.3- 5, 3.4-5).

φράσης *levis dolor* (155) αφορά όχι μόνο στον ήπιο χαρακτήρα που προσπαθεί να εμφυσήσει η Τροφός στη Μήδεια, αλλά και στο ίδιο το ελεγειακό είδος στο οποίο εντάσσεται η Μήδεια των *Μεταμορφώσεων* και των *Ηρωίδων*. Στην τραγική Μήδεια αξίζει μια θεαματικότερη, βιαιότερη εκτόνωση, που συμβαδίζει με τον «βαρύτερο» (*gravis*) χαρακτήρα του είδους που υπηρετεί. Με μια περιεκτική δήλωση (157 *libet ire contra*= προτιμώ να πηγαίνω αντίθετα) η Μήδεια εκφράζει τόσο την αντίθεσή της με το στωικό ηθικό σύστημα της Τροφού, όσο και με την «ελαφριά» ελεγεία.

Η Τροφός και η Μήδεια διατυπώνουν αλληλοαντικρουόμενα στωικά γνωμικά, τα οποία μεταφέρουν ιδέες από το φιλοσοφικό έργο του Σενέκα. Ο διάλογος καθίσταται όλο και πιο επιθετικός, μέχρι να περάσει στη φάση της στιχομυθίας (159 κ.ε.) και έπειτα, της αντιλαβής (167 κ.ε.), διοχετεύοντας στο κοινό την έντονη συναισθηματική φόρτιση που προκαλεί η σύγκρουση ανάμεσα στη στωική αντίληψη της Τροφού και την τραγική υπόσταση της Μήδειας. Κατ' αρχάς, η Μήδεια απαντά στην Τροφό ότι έχει τη *Fortuna* με το μέρος της (159 *Fortuna fortes metuit, ignavos premit*), γνωμικό που αποτελεί εξέλιξη της βιργιλιανής ιδέας ότι «η τύχη βοηθά τους τολμηρούς» (*Aen.* 10.284 *audentis fortuna iuvat*)⁷¹. Εντάσσοντας τον εαυτό της στους ευνοημένους από τη θεά Τύχη *fortes*, η Μήδεια οικειοποιείται ξανά την παραδοσιακά ανδρική αρετή της γενναιότητας. Με βάση το σκεπτικό της είναι πολύ πιθανό στους *ignavos* να εντάσσει τον Ιάσωνα, αμφισβητώντας το ηρωικό πρότυπο που εκείνος παραδοσιακά πρεσβεύει. Η Τροφός της υποδεικνύει την αξία της υπομονής και της «αρετής» (*virtus*), για την έλλειψη της οποίας η Μήδεια είχε κατηγορήσει τον Ιάσωνα στον πρόλογο (160 *tunc est probanda, si locum virtus habet*= η αρετή επαινείται, όταν έρθει η στιγμή). Εδώ η λέξη εντάσσεται στο πλαίσιο του ηθικού κώδικα της στωικής φιλοσοφίας, ενσωματώνοντας όλο το σύστημα αξιών από το οποίο επικυρώνεται. Η Μήδεια, όμως, αντιλαμβάνεται τη *virtus* πολύ διαφορετικά από τη στωικά πιστή Τροφό και απορρίπτει τη δική της οπτική (161 *nusquam potest non esse virtuti locus*= πάντα θα υπάρχει ευκαιρία για την αρετή)⁷².

Από τις αφηρημένες ιδέες η Τροφός προχωρά στα αντικειμενικά επιχειρήματα, υπενθυμίζοντας στη Μήδεια ότι είναι μια άπατρις, προδομένη γυναίκα στερημένη από συμμαχούς (164 *abierte Colchi*), οικογένεια (*coniugis nulla est fides*) και πλούτη (165 *nihilque superest opius e tantis tibi*). Τα επιχειρήματα αυτά βασίζονται στο παρελθόν της Μήδειας, ενώ υπογραμμίζουν την αντίθεση ανάμεσα στην ένδοξη μυθική προϊστορία της

⁷¹ Αλλού ο Σενέκας παραπέμπει ευθέως στον στίχο (*Ep.* 94.28).

⁷² Η απάντηση της Τροφού, στη συνέχεια, καταδεικνύει την ανάγκη της ελπίδας στις ανθρώπινες δυστυχίες, την οποία η Μήδεια επίσης απορρίπτει (163 *qui nil potest sperare, desperet nihil*= αυτός που δεν μπορεί σε τίποτα να ελπίζει, δεν είναι απελπισμένος). Βλ. *Sen. Ep.* 5.7. 3-4 *desines (...) timere si sperare desieris*.

ηρωίδας και το αδιέξοδο παρόν, με το οποίο η Τροφός πασχίζει να τη φέρει αντιμέτωπη. Ως απάντηση στα επιχειρήματα της Τροφού που της υποδεικνύουν ότι δεν διαθέτει μέσα επιβίωσης η Μήδεια δηλώνει ότι της έχει απομείνει μόνο ο εαυτός της: «η Μήδεια επιβιώνει» (167 *Medea superest*). Συνειδητοποιώντας την πλήρη απομόνωσή της στο δραματικό παρόν, η Μήδεια αυτοεμψυχώνεται για τον τελικό της θρίαμβο. Παράλληλα, αυτοκατονομαζόμενη δηλώνει την επίγνωση της λογοτεχνικής της ιστορίας και εκφράζει την επιθυμία της για τη μεταγενέστερη αναγνώριση. Η Μήδεια της τραγωδίας του Ευριπίδη και του Οβίδιου, η δολοφόνος που καθορίζει τη δράση αυτόνομα- και όχι ως μέρος ενός μεγαλύτερου μυθικού συνόλου, όπως συμβαίνει στις *Μεταμορφώσεις*- είναι η χαμένη της θρυλική ταυτότητα και το πρότυπο που έχει βάλει στόχο να ανακτήσει.

Πιστή στα στωικά ιδανικά, η Τροφός δεν εγκαταλείπει τα όπλα και προσπαθεί να αναιρέσει τις μεταλογοτεχνικές αξιώσεις της Μήδειας, η οποία, όμως, αποδεικνύεται εξίσου σταθερή και επίμονη. Η προειδοποίηση της Τροφού για τον Κρέοντα (167 *rex est timendus*) προσημαίνει την εμφάνισή του, ενώ η απάντηση της Μήδειας προιδεάζει το κοινό ότι η ηρωίδα δεν θα διστάσει να σταθεί απέναντι του ως ίσος προς ίσο, βασιζόμενη στο βασιλικό παρελθόν της (168 *rex meus fuerat pater*). Ο φόβος για την ένοπλη αντιπαράθεση (169 *non metuis arma?*) βρίσκει την απάντησή του στο ενθύμημα της ενίσχυσης του Ιάσονα απέναντι στους σπαρτούς πολεμιστές πίσω στην Κολχίδα (169 *sunt licet terra edita*). Από αυτό το σημείο εντείνεται η αποσπασματικότητα του διαλόγου, φτάνοντας έως και τις τέσσερις αντιλαβές ανά στίχο. Απέναντι στον φόβο του θανάτου (170 *moriere*) που επικαλείται η Τροφός η Μήδεια αντιπαραθέτει την επιθυμία της (*cupio*)⁷³. Παράλληλα, απορρίπτει τη λύση της φυγής (*profuge*) ως αταίριαστη στον χαρακτήρα και τις αρχές της (*paenituit fugae*). Έντονη είναι η ειρωνεία του χωρίου, καθώς το λόγιο κοινό γνωρίζει πολύ καλά ότι η Μήδεια δεν πεθαίνει, αλλά σκορπά τον θάνατο, και ότι στο (μυθικό και λογοτεχνικό) παρελθόν πολλές φορές έχει αποδράσει θεαματικά από τις σκηνές των εγκλημάτων της.

Μέσα σε τέσσερις αντιλαβές (171) ενσωματώνεται ο πυρήνας της πλοκής του έργου, η βασική επιδίωξη της τραγικής ηρωίδας. Μόλις η Μήδεια ακούει την Τροφό να προφέρει το όνομά της, ενστικτωδώς απαντά «θα γίνω» (*fiam*)⁷⁴. Η αντίδραση της Μήδειας βασίζεται στην ενεργοποίηση διακειμενικών ερεθισμάτων που της υπενθυμίζουν ακόμη πιο πειστικά τον ρόλο της. Μέσω του ρήματος *fiam* καταδεικνύεται η συνειδητοποίηση της Μήδειας

⁷³ Η Μήδεια επιθυμεί να πεθάνει όπως μια στωική ηρωίδα (Sen. *Ep.* 70.6.2-3 *bene autem mori est effugere male Vivendi periculum.*). Η Μήδεια του Ευριπίδη εκφράζει επίσης την επιθυμία να βρει τον θάνατο (*Μήδ.* 96-7). Επίσης, βλ. Ον. *Her.* 12.36 (*et vidi et perii!*), όπου η Μήδεια ανακαλεί τον εαυτό της να βιώνει ένα είδος θανάτου τη στιγμή που αντικρίζει για πρώτη φορά τον Ιάσονα.

⁷⁴ Για πρώτη φορά το όνομά της προφέρεται από κάποιον άλλον στο δράμα.

σχετικά με την τραγική της υπόσταση και τον σκοπό που καλείται να εκπληρώσει. Όπως και στον πρόλογο, η ονομαστική τριτοπρόσωπη αναφορά στον εαυτό της αποτελεί ένα μέσο υπενθύμισης της χαμένης ταυτότητας⁷⁵. Η Medea πρέπει να γίνει η «τραγική» Μήδεια, κατακτώντας το μυθικό πρότυπο που έχει ταυτιστεί με το όνομά της⁷⁶. Αρκετές φορές στο έργο του Οβιδίου η ελεγειακή Μήδεια αναλογιζόμενη το παρελθόν της με τον Ιάσονα αναφέρεται ονομαστικά στον εαυτό της. Παραδείγματος χάρη, στις *Μεταμορφώσεις* αυτοονομάζεται emphaticά στον εσωτερικό μονόλογο της (7.11 *frustra, Medea, repugnas= μάταια, Μήδεια, αντιστέκεσαι*). Στην αρχή του επεισοδίου της η Μήδεια παρουσιάζεται ως ένα ερωτευμένο κορίτσι, το εγκληματικό μέλλον του οποίου είναι ακόμη μακριά. Οι αναγνώστες μπορούν να προΐδεαστούν, όμως, για το ακριβές νόημα της αναφοράς στη ματαιότητα του αγώνα της Μήδειας ενάντια στο πεπρωμένο της. Ο μυθολογικός κανόνας και η ειδολογική παράδοση επιβάλλουν την υποταγή της ελεγειακής Μήδειας στο πάθος, όπως και τη διάπραξη της παιδοκτονίας από την τραγική Μήδεια. Στις *Ηρωίδες* η ώριμη πλέον Μήδεια ακολουθεί επίσης την πρακτική της αυτοονομασίας. Αρχικά, αναλογιζόμενη την ερωτική της ιστορία με τον Ιάσονα και τη συμβολή της στην αποστολή του (12.5 *tum potui Medea mori bene= τότε θα μπορούσα εγώ η Μήδεια καλώς να πεθάνω, 25 hoc illic Medea fui= εκεί η Μήδεια ήμουν*). Η τρίτη αναφορά είναι και η πλέον δυσοίωνη, καθώς εκφράζει την πρόθεση για εκδίκηση υπαινισσόμενη τον ρόλο της Μήδειας στο τραγικό είδος (182 *hostis Medeae nullus inultus est= κανείς εχθρός της Μήδειας δεν έμεινε χωρίς εκδίκηση*)⁷⁷. Η *Medea* που επικαλούνται οι ελεγειακές μορφές αντιστοιχεί στον κανόνα της παιδοκτόνου *Μήδειας* του Ευριπίδη. Οι ειδολογικές συμβάσεις της ελεγείας θέτουν περιορισμούς στην εκδίκηση και εμποδίζουν την ηρωίδα από το να εκδηλώσει πλήρως το δολοφονικό της μεγαλείο. Ακόμη ενδέχεται ο Οβίδιος να ανακαλεί μέσω της εσωτερικής διακειμενικότητας τη δική του τραγική πραγμάτευση της ηρωίδας. Το μελλοντικό ρήμα *fiam* που χρησιμοποιεί ο Σενέκας εκφράζει τον επαναπροσδιορισμό της ελεγειακής Μήδειας στο τραγικό είδος, από το οποίο την παρέλαβε και ο Οβίδιος.

⁷⁵ Για τη χρήση του γ' προσώπου ως στοιχείο αυτοπροτροπής, βλ. Gill (1987, 32), Fitch, McElduff (2002, 25), Bartsch (2006, 256). Η Dupont (1995, 43) αναγνωρίζει αυτό το στοιχείο ως πάλη ανάμεσα στην ανθρώπινη και την υπεράνθρωπη πλευρά των χαρακτήρων. Η Galimberti Biffino (1996) σκιαγραφεί συνοπτικά την πορεία της Μήδειας μέσω της αυτοονομασίας.

⁷⁶ Την ίδια τακτική και οπτική υιοθετούν και άλλοι ήρωες του Σενέκα, όπως ο Οδυσσέας στις *Troades* (613), ο Ατρέας (*Thy.* 271-2) ή ο Ηρακλής (*Herc. Fur.* 961, 991, 1317). Σύμφωνα με τον Hinds (2011, 26) «οι τραγικοί ήρωες του Σενέκα έχουν ψύχωση με την πλήρη πραγματοποίηση του τραγικού δυναμικού τους». Οι Kohn (ό.π., 141) και Mader (2013, 578 κ.ε.) υποστηρίζουν τη μεταθεατρική συμβατικότητα αυτής της πρακτικής. Ο Littlewood (2015, 163-4), τονίζει επίσης τη συμπλοκή με την αυτοπροτροπή στα φιλοσοφικά κείμενα.

⁷⁷ Ακόμη και η Υψιπύλη επιθυμεί να οικειοποιηθεί τα δολοφονικά χαρακτηριστικά της μυθικής της αντιπάλου για να την εκδικηθεί (Ον. *Her.* 6.127 *Medea timui; Plus est Medea noverca/ Medeae faciunt ad omne scelus manus=* Τη Μήδεια φοβήθηκα. Η Μήδεια είναι πιο σκληρή και από μητριά και τα χέρια της είναι για κάθε έγκλημα ικανά. 151 *Medeae Medea forem=* στη Μήδεια Μήδεια θα γίνω)

Την προγραμματική δήλωση της Μήδειας έρχεται να συμπληρώσει η Τροφός υπενθυμίζοντάς της τη βασική αλλοίωση της ταυτότητάς της, που δεν είναι άλλη από τη μητρότητα (170 *mater es*). Στο άκουσμα της λέξης *mater* η Μήδεια υποδεικνύει τον Ιάσονα ως τον μοναδικό υπεύθυνο για την αλλοίωση αυτή, χωρίς να τον κατονομάζει (*cui sim vides*= βλέπεις από ποιόν)⁷⁸. Η σχέση της Μήδειας με τον Ιάσονα και η απόκτηση των παιδιών τους, όπως έχει ήδη φανεί από τον πρόλογο του δράματος, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με το έγκλημα. Εδώ, η μητρότητα λαμβάνει μια επιπρόσθετη τρομακτική διάσταση, καθώς αντιμετωπίζεται ως έγκλημα απέναντι στον παλιό εαυτό της Μήδειας. Τα παιδιά ταυτίζονται πλήρως με τον Ιάσονα και εμφανίζονται να έχουν αποσυνδεθεί από τη μητέρα τους⁷⁹. Απαντώντας στην ερώτηση της Τροφού αν φοβάται τη φυγή, η Μήδεια παρουσιάζει την εκδίκηση ως πρωταρχικό της στόχο. Η χρήση του μέλλοντος *fugiam* (174) υποδηλώνει άλλη μια πτυχή της ταυτότητας της Μήδειας, την οποία προηγουμένως είχε προσπαθήσει να αρνηθεί. Η προϋπόθεση για τη φυγή της σε κάθε μυθική και λογοτεχνική εκδοχή δεν είναι άλλη από την εκδίκηση (*at ulciscar prius*). Όταν η Τροφός της υπενθυμίζει την πιθανότητα εμφάνισης ενός εκδικητή (174 *vindex sequetur*), η Μήδεια δηλώνει την πρόθεσή της για μελλοντικά εγκλήματα (*forsam inveniam moras*) παρόμοια με τον φόνο του αδερφού της, που καθυστέρησε την καταδίωξή της από τον Αιήτη κατά τη φυγή της από την Κολχίδα. Μέσω του ρήματος *inveniam* καταδεικνύεται για άλλη μια φορά η πολυμήχανη υπόστασή της, καθώς η Μήδεια υπονοεί εν ολίγοις ότι και αυτή η εκδοχή της ιστορίας θα καταλήξει στην απόδραση της- συνοδευόμενη από ένα μακάβριο έγκλημα.

Έχοντας απηυδήσει από τη διαρκή και αλλεπάλληλη κατάρριψη των συμβουλών της, η Τροφός προχωρά σε μια τελευταία προσπάθεια να επαναφέρει τη Μήδεια στον δρόμο της στωικής ορθότητας. Για δεύτερη φορά της ζητά να σταματήσει να μιλά (174 *compesce verba*) και να εκτοξεύει απειλές (*parce minis*) ενώ την αναγνωρίζει ως φορέα των παθών (*demens*). Η προτροπή της κλείνει με ένα γνωμικό, το οποίο καλεί τη Μήδεια να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες (175 *Tempori aptare decet*)⁸⁰. Ως απάντηση η Μήδεια επικαλείται τη δύναμη της απέναντι στα χτυπήματα της μοίρας (177 *Fortuna opes auftere, animum non potest*)⁸¹. Το αποτέλεσμα του διαλόγου εμφανίζεται αντίθετο με τις επιδιώξεις της Τροφού, καθώς η Μήδεια δηλώνει ότι θα συνεχίσει να κινείται ασταμάτητη προς εκπλήρωση της τραγικής της πορείας. Επιπλέον, οι εμφατικές δηλώσεις της Μήδειας συμβάλλουν στην εδραίωση της

⁷⁸ Βλ. Ον. *Met.* 6.634: *cui sis nupta vide*.

⁷⁹ Σύμφωνα με τη σχετική ρωμαϊκή νομοθεσία, μετά το διαζύγιο τα παιδιά άνηκαν στην οικογένεια του πατέρα τους. Τη ρωμαϊκή διάσταση του «διαζυγίου» του Ιάσονα και της Μήδειας έχουν μελετήσει μεταξύ άλλων οι Abrahamsen (1999) και Mc Auley (2012, 53).

⁸⁰ *Sen. Vit. Beat.* 3.3.

⁸¹ *Sen. Vit. Beat.* 2.6.4. Επίσης, *Ben.* 4.10, 5.5.

εντύπωσης ότι πρόκειται για μια μορφή που επιθυμεί να ξεπεράσει τα ανθρώπινα όρια. Ταυτόχρονα, με την άρνηση της Τροφού να συνεπικουρήσει στα τραγικά της σχέδια εντείνεται η αίσθηση απομόνωσης της κεντρικής ηρωίδας στο δραματικό της περιβάλλον.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η Μήδεια αντικρούει τις υποδείξεις της Τροφού χρησιμοποιώντας στωικά ιδανικά, τα οποία αλλοιώνει προσαρμόζοντάς τα στην τραγική της ταυτότητα. Μέσα από τη διαδικασία ανατροπής των στωικών ιδεών η Μήδεια οδεύει σταδιακά προς την ανάκτηση της τραγικής της ταυτότητας. Για την επίτευξη του στόχου της η Μήδεια πρέπει να υπενθυμίζει στον εαυτό της και στο κοινό ποιο είναι το πρότυπο της. Η τακτική της αυτή σχετίζεται με την αυτοπροτροπή του στωικού *proficientis* να παραμείνει στον ηθικά ορθό δρόμο⁸². Με τη σιγουριά του στωικού σοφού συνδέεται και η πεποίθησή της Μήδειας για τη διατήρηση της δύναμής της, απηχώντας το ιδανικό ότι η ψυχή μπορεί να επιβιώσει στις εξωτερικές μεταβολές. Ως τραγική ηρωίδα, η Μήδεια δεν απωθεί το πάθος, όπως οφείλει να κάνει ο στωικός *sapiens*, αλλά το αξιοποιεί ως κινητήρια δύναμη για την ολοκλήρωση της εκδίκησης της. Συμβάλλοντας στην εξωτερίκευση της εσωτερικής διαμάχης ανάμεσα στον *furor* και τη στωική *ratio* η Τροφός παρουσιάζεται ως φιλοσοφικός αντίπαλος της Μήδειας⁸³. Στο τραγικό έργο του Σενέκα οι τροφοί και οι υπηρέτες είναι χαρακτήρες που διδάσκουν το μέτρο και τη στωικά ηθική δράση στον τραγικό ήρωα που ετοιμάζεται να εγκληματήσει⁸⁴. Ο διάλογος ανακαλεί από πολλές απόψεις τις ανάλογες σκηνές στη *Phaedra* (195-273), στον *Agamemnon* (108-125) και τον *Thyestes* (176-335). Η Τροφός της Μήδειας φαίνεται να εφαρμόζει τις αρχές της πραγματείας «Περί οργής», παρέχοντας τις συμβουλές ενός στωικού φιλοσόφου. Πολλοί έχουν συμπεράνει ότι πίσω από τη σχέση Μήδειας και Τροφού λανθάνει η σχέση του Νέρωνα με τον ίδιο τον Σενέκα. Εύκολα διαφαίνεται πίσω από το αντιθετικό ζεύγος η εικόνα του παραδομένου στα πάθη μαθητή και του απογοητευμένου στωικού δασκάλου, ο οποίος διαπιστώνει την ανύπαρκτη απήχηση των προτροπών του. Σε μεταποιητικό επίπεδο, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η Τροφός αποτελεί τη φωνή της στωικής φιλοσοφίας που επιπλήττει τον φιλόσοφο ποιητή για την εμπλοκή του με έναν τραγικό χαρακτήρα που ανατρέπει όλα τα στωικά ιδεώδη. Ωστόσο, χωρίς να εκστομίζει προς το παρόν την ιδέα της παιδοκτονίας, η Μήδεια διαθέτει γνώση του τραγικού δυναμικού, της

⁸² Σχετικά με την αυτοπαρατήρηση του στωικού σοφού, βλ. Bartsch (ό.π., 259).

⁸³ Όπως σημειώνει η Dupont (2000,73), ο διάλογος Μήδειας και Τροφού απεικονίζει την πραγματική αντίθεση ανάμεσα στο θύμα του *furor* και τον συνετό στωικό άνθρωπο. Ο Herington (ό.π., 453) υιοθετεί την ίδια άποψη.

⁸⁴ Σύμφωνα με τον Braden (1970, 20) η Τροφός εκφράζει έναν δουλτικό σεβασμό για τον εξωτερικό κόσμο, η Μήδεια αντιμετωπίζει την Τροφό ως παράδειγμα ψυχολογίας που πρέπει να αποφευχθεί. Ο Cleasby (ό.π., 68) αναφέρει ότι οι Τροφοί του Σενέκα εξυπηρετούν αποκλειστικά σκοπούς έκθεσης των συναισθημάτων των κεντρικών χαρακτήρων,

ειδολογικής ένταξης και της υποχρέωσής της να συμβιβαστεί με τον μύθο της αντικρούοντας τη φωνή της στωικής συνείδησης του ποιητή της.

2.3. Η εμφάνιση του Κρέοντα και η αντιπαράθεση με τη Μήδεια (179- 300).

Η σκηνή ανάμεσα στη Μήδεια και την Τροφό προετοιμάζει το κοινό για την κεντρική αναμέτρηση της Μήδειας με τον Κρέοντα. Η άφιξη του Κρέοντα ανακοινώνεται από την ίδια τη Μήδεια (177-8), η οποία αναγκάζεται να διακόψει την ήδη τελματωμένη αντιπαράθεση της με την Τροφό. Η αρνητική σκιαγράφηση του βασιλιά της Κορίνθου εισάγεται αρχικά μέσω του επιθέτου *tumidus* (αλαζονικός, υπερήφανος). Την ίδια στιγμή, μέσω της εξαγγελίας “*ipse est*” η Μήδεια επιδεικνύει την τόλμη της να ειρωνευτεί τη δύναμη του Κρέοντα, ενώ η έμφαση που προσδίδει στον προσδιορισμό *pelasgo* έχει ως στόχο να αντιδιαστείλει την ελληνικότητά του με τη δική της βαρβαρική καταγωγή. Ο πρώτος στίχος του Κρέοντα απευθύνεται στη Μήδεια ως απάντηση στην επίθεσή της με αιχμηρότερους χαρακτηρισμούς (179 *noxium Aeetae genus*, 183 *pessimam*). Είναι χαρακτηριστική η απαξίωση που διακατέχει τον Κρέοντα απέναντι στη Μήδεια, παρότι η ίδια είναι επίσης πρόσωπο με βασιλική καταγωγή, έστω και αν η ιδιότητα της αυτή έχει υποβαθμιστεί (188-9 *regium imperium pati/ aliquando discat*= ας μάθει κάποτε να υποτάσσεται στη βασιλική εξουσία). Η εξήγηση βρίσκεται στην παράδοση που φέρει πίσω της και στη φήμη για τη μαγική της δράση. Τα επίθετα *noxium* και *ferox* προσδιορίζουν ακριβώς αυτή την ιδιότητα, με το τελευταίο, όπως ήδη αναφέρθηκε, να αντιστοιχεί στην ιδανική τραγική Μήδεια. Η γνώση του μυθικού παρελθόντος σε συνδυασμό με τη διαιώνιση της παραμονής της Μήδειας στο βασίλειο οδηγούν τον Κρέοντα στο συμπέρασμα ότι η Μήδεια ετοιμάζει ένα νέο, σκοτεινό σχέδιο (181 *molitur aliquid*)⁸⁵. Ο συσχετισμός αυτός αποκτά ιδιαίτερη έμφαση μέσω της ακόλουθης δήλωσης του για την επίγνωση της εγκληματικής φύσης της Μήδειας: «γνωστή είναι η απάτη σου, γνωστή και η δράση σου» (181 *nota fraus, nota est manus*). Το επίθετο *notus* λειτουργεί ως μια υπαινικτική αναφορά στις προγενέστερες πραγματεύσεις του μύθου της Μήδειας, για την οποία ο Κρέοντας έχει ήδη μια διαμορφωμένη άποψη βασισμένη στις παλαιότερες εγκληματικές της πράξεις. Ωστόσο, η ρητορική ερώτησή του «ποιόν θα λυπηθεί και ποιόν θα αφήσει σώο;» (182 *cui parcat illa quemquem securum sinet?*) προοικονομεί την αναπόφευκτη προσθήκη και του ίδιου στον κατάλογο των θυμάτων της. Η τυραννική *facies* του Κρέοντα χρωματίζεται ακόμη πιο έντονα από την παραδοχή της πρόθεσής του να τιμωρήσει τη Μήδεια με την ποινή του θανάτου (183-4). Ο ίδιος επιχειρεί να απαλύνει την εικόνα αυτή

⁸⁵ Ο Boyle (ό.π., 178-9) επισημαίνει ότι πίσω από τη φράση κρύβεται ένα ετυμολογικό παιχνίδι με την αρχαιοελληνική ρίζα του ονόματος της Μήδειας από το ρήμα *μήδομαι*, βλ. Εὐρ. *Μήδ.* 402 *Μήδεια βουλευούσα και τεχνωμένη*.

ισχυριζόμενος ότι ανέστειλε την απόφασή του για θανατική καταδίκη της Μήδειας χάρη στις ικεσίες του «γαμπρού» Ιάσονα. Ο ισχυρισμός αυτός παρέχει έναν πρώτο υπαινιγμό στην πολιτική σκοπιμότητα του γάμου του Ιάσονα με την Κρέουσα, καθώς ο χαρακτηρισμός *gener* (184) επισημοποιεί την ένταξη του Ιάσονα στον κορινθιακό οίκο.

Η ενσωμάτωση του Ιάσονα στο κορινθιακό *status quo* συμβαδίζει με τον εκτοπισμό της Μήδειας από τον ίδιο κοινωνικό χώρο. Με μια σειρά προστακτικών φράσεων (189 *iubete sileat*, 190 *vade veloci via*, 191 *avehe*) ο Κρέοντας της ζητά να σιωπήσει και να αποχωρήσει από το βασίλειό του. Επιδεικτικά, ο κορίνθιος ηγεμόνας αναφέρεται σε αυτήν σε γ' πρόσωπο, παρά την παρουσία της στη σκηνή, ενώ αρνείται την παραμικρή επαφή μαζί της, ζητώντας ακόμη και από τους δούλους να μην την αγγίξουν (188 *arcete, famuli, tactu*). Η προσπάθεια του Κρέοντα να αποπέμψει τόσο τη φυσική, όσο και τη λεκτική παρουσία της Μήδειας αναδεικνύει τη θέση του σχετικά με τη μιαιρότητά της. Η Μήδεια εμφανίζεται ως ένα κακό για την κοινότητα, το οποίο πρέπει άμεσα να απομακρυνθεί εκτός συνόρων, εφόσον δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί μέσω της θανατικής καταδίκης. Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι η επικινδυνότητα της Μήδειας δεν είναι αποκλειστικά πολιτική και ότι η παρουσία της προκαλεί τρόμο στον Κρέοντα, ο οποίος την αποκαλεί *monstrum*, παραθέτοντας δύο επίθετα (*saevumque horribile*), τα οποία εξωτερικεύουν την ταραχώδη ψυχική του κατάσταση.

Ωστόσο, οι διαταγές και οι απειλές του Κρέοντα δεν είναι ικανές να εμποδίσουν τη Μήδεια, η οποία, ατρόμητη, του ζητά να την ενημερώσει για το έγκλημα για το οποίο την καταδιώκει. Οι δύο αντίπαλοι ανταλλάσσουν ειρωνικές μομφές, με πρώτη τη Μήδεια να μη διστάζει να ειρωνευτεί την εξουσία του και να τον προειδοποιεί για τον κίνδυνο που επιφέρει ένας τρόπος διακυβέρνησης σαν τον δικό του και τη μεταβολή της τύχης (192 *iniqua numquam regna perpetuo manent*= τα άδικα βασίλεια ποτέ αιώνια δεν μένουν). Όταν ο Κρέοντας διατάσσει αυστηρά τη Μήδεια να «πάει να συναντήσει τους Κόλχους» (197 *I, quarere Colchis*), δεν φαντάζεται ότι την παρακινεί να ακολουθήσει την προδιαγεγραμμένη τραγική της πορεία, η οποία κατοχυρώνεται από την εξίσου κυριολεκτική και μεταφορική απάντησή της «θα επιστρέψω» (198 *redeo*). Από το σημείο αυτό και στο εξής η συνύπαρξή τους μετατρέπεται σε έναν ρητορικό αγώνα, με τη Μήδεια να απολογείται και τον Κρέοντα σε ρόλο δικαστή. Για να επιτύχει την ακρόαση της από τον Κρέοντα η Μήδεια χρησιμοποιεί μια *sententia* (199-200 *qui statuit aliquid parte inaudita altera, aequum licet statuerit, haud aequus fuit*= όποιος αποφασίζει χωρίς να ακούσει τη μία πλευρά, ακόμη και αν πάρει δίκαιη απόφαση, δίκαιος δεν είναι). Με τη σειρά του, ο Κρέοντας καταφεύγει σε επίθεση στο ήθος του συνομιλητή μέσω μιας ειρωνικής απάντησης που ανακαλεί τη δολοφονία του Πελία από τη Μήδεια (*auditus a te Pelia supplicium tulit?*= άκουσες τον Πελία πριν τον τιμωρήσεις;).

Ωστόσο, η τελική απόφασή του να της παραχωρήσει τον λόγο (201) επιτρέπει στη Μήδεια να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο εξαπάτησής του. Η παραχώρηση αυτή σηματοδοτεί το πρώιμο στάδιο της θυματοποίησής του από τη Μήδεια.

Ο μεγάλος απολογητικός μονόλογος της Μήδειας (203-71) φανερώνει ξεκάθαρες ρητορικές επιρροές, ειδικά από τις *suassoriae*⁸⁶. Η Μήδεια αρχίζει τον λόγο της όπως ένας έμπειρος ρήτορας, καθώς με την προσφυγή της στην πρακτική της *captatio benevolentiae* επιχειρεί να εξασφαλίσει τη μεγαλοψυχία του Κρέοντα υπενθυμίζοντάς του τον κίνδυνο της υπεροψίας, τις αρετές του καλού βασιλιά και το ευμετάβλητο της τύχης (203-6: *exordium*). Στη συνέχεια, παρουσιάζει την προσωπική της περίπτωση της ως παράδειγμα της μεταβολής των ανθρωπίνων πραγμάτων μέσω μιας αναδρομής στο ένδοξο παρελθόν της στην Κολχίδα (207-20: *narratio*) και βασίζεται στην εμπειρία της με σκοπό να προειδοποιήσει τον Κρέοντα για την αστάθεια της βασιλικής εξουσίας (221-35: *confirmatio*). Έπειτα, κάνοντας επίκληση στο συναίσθημα, η Μήδεια εκλιπαρεί το έλεος του Κρέοντα, καθώς υποτίθεται ότι εκείνος έχει ήδη δεχτεί την ικεσία του Ιάσονα και αυτοπαρουσιάζεται ως η αποκλειστική υπεύθυνη για τη σωτηρία των Αργοναυτών (236-43: *confutatio*). Τέλος, αναγνωρίζει στον Κρέοντα το δικαίωμα να την τιμωρήσει, ζητώντας την επιείκεια του (244-51: *conclusio*).

Όσον αφορά τα υποτιθέμενα κίνητρά της, η Μήδεια επικαλείται την *ira* ως τη βασική κινητήρια δύναμη της, στην οποία ισχυρίζεται ότι αδυνατεί να αντισταθεί (203-4 *difficile quam sit animum ab ira flectere / iam concitatum*= πόσο δύσκολο είναι η ερεθισμένη ψυχή να στραφεί μακριά από την οργή). Η απαρίθμηση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της ατιμωτικής παροντικής της κατάστασης (208-9 *expulsa, supplex, sola, deserta, undique afflictia*) έχει στόχο την ενίσχυση της αντίθεσης με τα πλούτη και τη βασιλική εξουσία που απολάμβανε στην Κολχίδα. Άλλη μια σειρά χαρακτηρισμών (217 *generosa, felix, decore regali potens*) αντιτίθεται στην προηγούμενη παράθεση για να απεικονίσει το αλλοτινό της μεγαλείο και συμπληρώσει την απήχηση της αρχικής κατάρας της προς τον Ιάσονα. Αποποιούμενη για άλλη μια φορά τη δική της ευθύνη, η Μήδεια παρουσιάζει τη *Fortuna* όχι ως σύμμαχό της, αλλά ως υπεύθυνη για την απώλεια της περιουσίας, της κοινωνικής θέσης και της πατρίδας της, προσαρμόζοντας και πάλι ένα στωικό επιχείρημα στους δικούς της σκοπούς. Οι υπαινιγμοί στην οικογένειά της είναι έμμεσοι και προσεκτικοί. Μέσω του ρήματος *fulsi* (218) η Μήδεια υπαινίσσεται την καταγωγή της από τη γενιά του Ήλιου, ενώ αποκαλεί τον Αιήτη *noster genitor* (216) χρησιμοποιώντας πληθυντικό μεγαλοπρέπειας. Ακόμη και αν η νοσταλγία της είναι αυθεντική, το κοινό δεν πρέπει να λησμονεί την

⁸⁶ Για τον ρητορικό ρόλο της Μήδειας στο δράμα, βλ. Rimell (2012, 218), Boyle (2003, 114-5, ό.π., cxiii).

ταυτότητα του ομιλούντος προσώπου. Μέσα από την απολογία της η Μήδεια μπορεί να εκφράζει τα πραγματικά της συναισθήματα, αλλά παράλληλα δεν παύει να προσπαθεί να εξαπατήσει και τον Κρέοντα. Παρόλο που φαινομενικός στόχος είναι η κατάκτηση της εύνοιας του κατηγορού, η απολογία της εκτροχιάζεται και καταλήγει σε μια υπαινικτική μεταποιητική διακήρυξη. Ο έντεχνα οργανωμένος από άποψη δομής και σύνθεσης λόγος της αποδεικνύει ότι η Μήδεια έχει επιστρατεύσει και τη ρητορική ως σύμμαχο στον δόλο της. Η *narratio* της απολογίας της Μήδειας προς τον Κρέοντα αντλεί έμπνευση από σύντομα χωρία της 12^{ης} *Ηρωίδας* (25-8, 105-112). Το πρώτο (25-8) αφορά στη νοερή επιστροφή της Μήδειας στα βασιλικά της χρόνια και στην οικογενειακή εξουσία που εγκατέλειψε για χάρη του Ιάσονα, ενώ ανακαλείται ακόμη και η παλαιότερη διεκδίκησή της από μνηστήρες με την αξιοποίηση του ελεγειακού μοτίβου της εγκαταλειμμένης γυναίκας⁸⁷. Καθώς η τραγική Μήδεια ανακαλεί το οβιδιανό παρελθόν της, το επίθετο *levis*, το οποίο σχετίζεται με το ελεγειακό είδος, επανέρχεται στον λόγο της (221-2 *levis casus*). Συνοπτικά, η αναπόληση του παρελθόντος δεν στοχεύει αποκλειστικά στην επίκληση του συναισθήματος του αντιπάλου, αλλά στην υπενθύμιση της χαμένης ταυτότητάς της ίδιας.

Ένα ακόμη βασικό επιχείρημα που μετέρχεται η Μήδεια αφορά στον ρόλο της στη σωτηρία των Αργοναυτών. Παρόλο που πλέον αντιμετωπίζεται ως εν δυνάμει φορέας καταστροφής, κάποτε υπήρξε υπεύθυνη για την επιβίωση των επίλεκτων ελλήνων ηρώων. Η απαρίθμηση των διασωθέντων Αργοναυτών καταλήγει στον Ιάσονα, τον οποίο η Μήδεια αποκαλεί *ducem*, η Μήδεια καταδεικνύοντας τη σημασία της ηγεσίας του στην Αργοναυτική εκστρατεία, αλλά και την ωφέλεια της επιβίωσής του για τον Κρέοντα. Κατά τον ίδιο τρόπο η επιβίωση των Αργοναυτών παρουσιάζεται ως το δώρο της Μήδειας (*munus*) προς την Ελλάδα⁸⁸. Η «επιστροφή της Αργώς» (238 *Argo reversa*) αποτελεί το μόνο «έγκλημα» που η Μήδεια είναι πρόθυμη να παραδεχτεί. Βασιζόμενη στη ρητορική τεχνική της *προλήψεως* η Μήδεια παρουσιάζει το κόστος των ευεργεσιών της. Το επιχείρημά της εδράζεται σε μια υπόθεση σχετικά με το τι θα είχε συμβεί, αν είχε αποφασίσει να διαφυλάξει τον *rudor* της και να μην είχε επιδείξει ανυπακοή προς τον πατέρα της. Η προσβολή της αξίας αυτής αποτέλεσε την καθοριστική καμπή για τη σωτηρία των Αργοναυτών και τον ξεπεσμό της ίδιας⁸⁹. Ταυτόχρονα, η ηρωίδα αναβιώνει το ηθικό δίλημμα που αντιμετώπισε στην Κολχίδα, διερευνώντας τις εναλλακτικές δραματικές πιθανότητες, για να καταλήξει και πάλι στην

⁸⁷ Το ίδιο θέμα είχε υπαινιχθεί και η Διδώ (Verg. *Aen.* 4.534-7).

⁸⁸ Η ιδέα της διάσωσης του Ιάσονα από τη Μήδεια εμφανίζεται ήδη από την αρχαιοελληνική γραμματεία (Πίνδ. *Όλ.* 13.54, Εὐρ. *Μήδ.* 476-85, 515, *Απολλ. Αργ.* 4.195), ενώ πιθανότατα επιβιώνει και στην τραγωδία του Οβιδίου (*Med. frag.* 123.1 Ribbeck *seruare potui* (Quint. *Inst.* 7.5.6).

⁸⁹ Ο *Rudor* αποτελεί βασική ρωμαϊκή αξία, που περιλαμβάνει συνδηλώσεις ντροπής για την ανεπιθύμητη έκθεση, αυτοσεβασμού και ηθικής συνείδησης, αλλά και την έννοια της ερωτικής αγνότητας ή πίστης.

προδιαγεγραμμένη πορεία της. Για άλλη μια φορά, τονίζεται η αντίθεση ανάμεσα στην παρθενικότητα της νεαρής Μήδειας (239 *Virgini placeat pudor*) και στην παροντική κατάσταση της *Medea mater*, όπως και η αντίθεση ανάμεσα στην ίδια και το φαινομενικά ελληνικό περιβάλλον (235 *vobis*)⁹⁰. Παράλληλα, το ενεστωτικό ρήμα *placeat* επισημαίνει ότι Μήδεια αναβιώνει τη στιγμή που καταλήγει στην απόφαση της, μαζί με την ηδονή που της προκάλεσε η παρελθοντική της επιλογή⁹¹. Σε αντίθεση με την παραδοχή που δηλώνουν τα ρήματα *fatebor* και *fateor*, η Μήδεια αρνείται κάθε υποψία μετάνοιας (243 *Non paenitet*). Στο διπλό αίτημα της Μήδειας (246-7 *damna ream/ sed redde crimen*= την υπόδικο καταδίκασε, αλλά δώσ' της πίσω το έγκλημά της) εκφράζεται απόλυτα η ανάγκη της για αποκατάσταση και επανάληψη του παρελθόντος, με την προοπτική της υπέρβασης από ένα ακόμη πιο δυσοίωνο μέλλον⁹². Η παραδοχή για την ενοχή της και για τη φαύλη μυθική της ταυτότητα (*sum nocens*) διαθέτει ένα κρυφό νόημα, το οποίο λειτουργεί προειδοποιητικά για την εξέλιξη της δράσης. Ενώ φαινομενικά απολογείται για την παρελθοντική της βιαιότητα, μέσω του ρήματος *sum* η Μήδεια ταυτίζεται ολοκληρωτικά με το έγκλημα.

Είναι σημαντικό επίσης να υπογραμμιστεί ότι η παραδοχή της ενοχής της Μήδειας συντελείται με γλωσσικά δάνεια από τις *Ηρωίδες* (12.132 *pro quo sum totiens esse coacta nocens*= για αυτόν που τόσες φορές αναγκάστηκα κακό να κάνω, 118 *femina nocens*)⁹³. Η ιδέα της διάσωσης των Αργοναυτών προέρχεται επίσης από τη 12^η *Ηρωίδα*, όπου η Μήδεια επιτιθέμενη στον άπιστο Ιάσονα, παρουσιάζει τη σωτηρία τους ως «προίκα» της (12. 203 *dos mea, quam, dicam si tibi "redde", neges./ Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus.*= δική μου προίκα, όσο κι αν εσύ το αρνείσαι, δική μου προίκα είναι η νιότη της Ελλάδας). Η απήχηση της κατηγορίας αυτής εντείνει τη διαχρονικότητα τόσο της προσφοράς της Μήδειας, όσο και της αχαριστίας του Ιάσονα, με τον Κρέοντα ακροατή του ελεγειακού παραπόνου. Χωρίς να αρνείται το εγκληματικό της παρελθόν, η Μήδεια αυτοπαρουσιάζεται ως θύμα του πάθους και επιδιώκει να πείσει τον Κρέοντα ότι δεν είναι ένα *monstrum*, αλλά μια προδομένη γυναίκα, η οποία δεν έχει χάσει την αγάπη για τον σύζυγό της. Επικαλούμενη επίσης την

⁹⁰ Γενικότερα, στην απολογία της Μήδειας κυριαρχούν οι εξωτικές εικόνες και οι άφθονοι γεωγραφικοί προσδιορισμοί, που τονίζουν τη διαφορετική εθνικότητά της, βλ. Walsh (ό.π., 161).

⁹¹ Συμφωνούν οι Costa (ό.π., 94) και ο Hine (ό.π., 142).

⁹² Στο ρωμαϊκό δίκαιο η προστακτική "*redde*" δήλωνε την επιστροφή της προίκας στη νύφη, εφόσον δεν ήταν η ίδια υπεύθυνη για τη διάλυση του γάμου. Ο Σενέκας αξιοποιεί τον οβιδιανό υπαινιγμό στη νομοθεσία (*Her.* 12.193 *redde torum*). Ο Perrinoud (1966) θεωρεί ότι η φράση αναφέρεται στα αίτια των εγκλημάτων της Μήδειας. Μια άλλη άποψη διατυπώνει ο Stegen (1971), ο οποίος υποστηρίζει ότι πρόκειται για τη δικαστική πρακτική *translatio criminis*: η Μήδεια ζητά μια επίσημη διατύπωση της κατηγορίας αποκλειστικά για το έγκλημα που υποτίθεται ότι διέπραξε την περίοδο που βρίσκεται στην Κόρινθο.

⁹³ Ο Jacobson (1974, 109) υποστηρίζει ότι η Μήδεια παρουσιάζεται ως εγκληματίας στις *Ηρωίδες*. Η Newlands (1997, 191) επισημαίνει ότι η διπλή παρουσίαση της Μήδειας στις *Ηρωίδες* αποσκοπεί στην απεικόνιση της δυσκολίας της αναδημιουργίας της παράδοσης. Ο Nikolaidis (1985, 386-7) επιχειρηματολογεί σχετικά με τη συμπαθητική παρουσίαση της Μήδειας από τον Οβίδιο.

ιδιότητα της ικέτιδας με την οποία έφτασε στην Κόρινθο, πέφτει στα πόδια του Κρέοντα (247 *genua attigi*) και του ζητά να της παραχωρήσει ένα μικρό μέρος στο βασίλειό του. Η πράξη αυτή ανακαλεί τις δικές της ικεσίες προς τον Ιάσονα, ο οποίος επίσης την είχε παρακαλέσει για τη βοήθεια της, όπως αναφέρει και ο Οβίδιος (*Her. 12.183 tam tibi sum supplex, quam tu mihi saepe fuisti*). Το παρελθόν της χρησιμοποιείται ως ρητορικό επιχείρημα, ώστε να επιτύχει τόσο την αθώωση της στην άτυπη δίκη, στην οποία εισήχθη, όσο και την εξαπάτηση του Κρέοντα, παρόλο που εκείνος επαναλαμβάνει ότι γνωρίζει τη *fabula* που την ακολουθεί.

Ο τρόμος του Κρέοντα επανέρχεται στο προσκήνιο, όσο και αν αυτός αγωνίζεται να τον κρύψει πίσω από την εικόνα του αδέκαστου ηγέτη-κριτή. Αρχικά, προσπαθεί να αρνηθεί τα τυραννικά χαρακτηριστικά που η Μήδεια του απέδωσε και τα οποία εν μέρει ο ίδιος δικαίωσε, υπερασπιζόμενος την ελεημοσύνη του (253-7) και επικαλούμενος ως απόδειξη για τα λεγόμενά του τη μεγαλοψυχία του προς τον εξόριστο και καταζητούμενο από τον Άκαστο Ιάσονα. Ωστόσο, αρνείται να αναγνωρίσει τον νέο γαμπρό του ως τον ηθικό αυτουργό της εγκληματικής δραστηριότητας της Μήδειας και επιθετικά την καλεί να εγκαταλείψει τάχιστα το βασίλειό του. Η χρήση του επιθέτου *avidus* (257) με το οποίο ο Κρέοντας περιγράφει τον Ιάσονα προϊδεάζει για την κατοπινή επίκληση στον φόβο ως κίνητρο δράσης από τον ίδιο τον ήρωα. Το λεξιλόγιο του τρόμου (256 *terrore avidum*, 258 *tremetem*) δεν καλύπτει μόνο τις αντιδράσεις των θυμάτων της Μήδειας, αλλά υποδηλώνει και την ψυχική αναστάτωση του Κρέοντα. Το ενθύμημα του φόβου του Πελία (258-61) έχει φαινομενικά ως στόχο να πλήξει τη Μήδεια σε ψυχολογικό επίπεδο, αλλά ταυτόχρονα υποκρύπτει τον φόβο του Κρέοντα ότι ενδέχεται να υποστεί και ο ίδιος τη μοίρα του έτερου βασιλιά. Ιδιαίτερη έμφαση προσδίδεται στην παραβίαση της *pietas* με το οξύμωρο σχήμα *piae sorores- impium nefas*⁹⁴. Το γλωσσικό παράλληλο του χωρίου προέρχεται από το επεισόδιο της δολοφονίας του Πελία στις *Μεταμορφώσεις* (7.339 *his ut quaequae pia est hortatibus impia prima*) και από τις *Ηρωίδες* (12.105 *Pelidae natas pietate nocentes*). Η χρήση των αθωωτικών χαρακτηρισμών που προσδίδονται στον Πελία έχει στόχο να καταδείξει τη δολοφονία ενός αδύναμου, καθώς ο Κρέοντας θέλει να αναδείξει τη δική του αντίθετη συμπεριφορά απέναντι στον επίσης αδύναμο Ιάσονα, και να λάβει ένα ηθικό προβάδισμα απέναντι στην αντίπαλό του. Ακόμη ο Κρέοντας αναγνωρίζει τον δόλο (*dolus*) ως το μοναδικό κίνητρο των πράξεων της Μήδειας, όπως έκανε και ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* πριν από το επεισόδιο της δολοφονίας του

⁹⁴ Ο όρος *pietas* χαρακτηρίζεται από περισσότερες ηθικές διακλαδώσεις σε σχέση με τον αρχαιοελληνικό όρο «τιμή», καθώς δεν δηλώνει αποκλειστικά οφειλές απογόνου προς τους γονείς, αλλά και οφειλές σε θεούς ή μορφές εξουσίας ως εκπλήρωση καθήκοντος. Για τη σύνδεση της με το έγκλημα στη δράση της οβιδιανής Μήδειας, βλ. Prince (2011). Σχετικά με τη σημασία της *pietas* στη Ρώμη, βλ. Boyle (ό.π., 199).

Πελία (7.297 *neve doli cessent*), όπου η Μήδεια απομακρύνεται από το ερωτικό της συναίσθημα και δρα αποκλειστικά προς δική της σαδιστική ικανοποίηση.

Ο φόβος του Κρέοντα τον ωθεί να προβεί σε ένα μισογυνικό ξέσπασμα, στο οποίο παρουσιάζει την κακία ως ίδιον του γυναικείου φύλου, αποκαλώντας τη Μήδεια «αυτουργό κακών εγκλημάτων» (265 *malorum machinatrix facinorum*). Ο βαρύς χαρακτηρισμός, που θυμίζει τον αφορισμό του Ιππόλυτου για το γυναικείο γένος (Sen. *Phae.* 559 *dux malorum femina*), αποδίδει στη Μήδεια την αποκλειστική ηθική ευθύνη των πράξεών της εκ φύσεως. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτό που ο Κρέοντας φοβάται δεν είναι η γυναικεία φύση της Μήδειας, αλλά η ανδρική δύναμη (268 *robur virile est*) και η υπεράνθρωπη διάσταση της διάνοιάς της⁹⁵. Η Μήδεια δεν είναι επικίνδυνη μόνο για τον ίδιο προσωπικά, αλλά αποτελεί πολύ περισσότερο μια γενικευμένη απειλή, παρόμοια με μολυσματική ασθένεια που έχει θέσει σε κίνδυνο το βασίλειό του και την αρμονία θεών και ανθρώπων⁹⁶. Η παρουσίασή της ως ένα κινούμενο μίasma, το οποίο επιβάλλεται να αποβληθεί ώστε να αποκατασταθούν η τάξη και η ισορροπία (269 *purga regna*), εξυπηρετεί τη σκοπιμότητα της αντίθεσης που προκύπτει από τη σύγκριση της Μήδειας με τον *purum* Ιάσονα. Ενώ ο Ιάσωνας μπορεί (και πρέπει) να ενσωματωθεί στην τάξη του Κρέοντα, δεν ισχύει το ίδιο και για τη Μήδεια, η οποία αντιπροσωπεύει το άλλο, το διαφορετικό και το ξένο⁹⁷. Αξίζει να σταθεί κανείς στην επανάληψη της προσωπικής αντωνυμίας του δευτέρου προσώπου (*tu*), πρακτική που βρίσκει τελετουργική χρήση σε προσευχές, όπως αναφέρθηκε και στην εξέταση του προλόγου. Εδώ, όμως, ο όρος χρησιμοποιείται για να δοθεί έμφαση στην προσβολή του Κρέοντα προς τη Μήδεια και για την απόδοση της ολοκληρωτικής ευθύνης για τα εγκλήματά της. Η επίθεση του Κρέοντα στη Μήδεια δεν απευθύνεται αποκλειστικά στο άτομο της, αλλά και στον μύθο της. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη η αδυναμία του να διακρίνει τα πραγματικά κίνητρα της ηρωίδας, όπως αποδεικνύει ο ισχυρισμός του ότι η Μήδεια δεν θυμάται τη φήμη της (270 *nulla fama memoria*). Συν τοις άλλοις, μέσω της αναφοράς του στα μαγικά της βότανα (269-70 *letales...herbas*) ο Κρέοντας υπαινίσσεται ότι ανα-γνωρίζει και τη μαγική της δύναμη. Σε επίπεδο τραγικής ειρωνείας, όμως, επικαλείται τα βότανα που θα συμβάλουν στον θάνατο του ίδιου και της κόρης του. Υπονοείται, λοιπόν, ότι ο Κρέοντας μέσα στην τραγική άγνοιά του έχει συνείδηση της κατάληξής του.

⁹⁵ Ο Σενέκας αναφέρεται μέσω του ουσιαστικού *machinatrix* (άπαξ στα λατινικά) στη ρίζα *μηδ-* του ονόματος της Μήδειας.

⁹⁶ Η επίθεση του Κρέοντα στη Μήδεια (*exgredere*) θυμίζει αυτή του Κικέρωνα στον Κατιλίνα (Cic. *Cat.* I. 5.1. *egredere aliquando ex urbe*). Οι φόβοι του Κικέρωνα για την πυρκαγιά ανταποκρίνονται στην τιμωρία των Κορίνθιων, βλ. Trinacty (2016, 22).

⁹⁷ Η αποπομπή της ηρωίδας από τον Κρέοντα συμπληρώνει την αποπομπή της και από τον Χορό (114-5).

Η επίθεση του Κρέοντα αναγκάζει τη Μήδεια να τροποποιήσει το αίτημά της. Απαντώντας στις κατηγορίες του, η Μήδεια γνωστοποιεί ότι δεν πρόκειται να ανεχθεί την προσπάθεια του να υπερασπιστεί τον άπιστο σύζυγό της. Προϋπόθεση για την αποχώρησή της είναι να της επιτραπεί να έχει μαζί της τον «συνοδό» της (274 *redde comitem*). Για να στηρίξει το αίτημά της, καταφεύγει σε μια μικρή *suassoria*: ο Ιάσοντας πρέπει να φύγει μαζί της, γιατί: α) έφτασαν μαζί στην Κόρινθο (275 *non sola veni*), β) η αποχώρησή του συνεπάγεται και την ανακούφιση του βασιλείου από τον φόβο της ένοπλης σύρραξης (274-5) και γ) καθώς είναι συνυπεύθυνος για τον φόνο του Πελίας, είναι άδικο να μη μοιραστούν την καταδίκη (275-6). Στη συνέχεια, η Μήδεια απαριθμεί εκ νέου τα εγκλήματά της (276-80) για να αποποιηθεί τη δική της υπαιτιότητα (*non est meum*) και ολοκληρώνει την επίθεσή της ισχυριζόμενη ότι ο Ιάσοντας θα παρασύρει στο έγκλημα και την αθώα Κρέουσα, τη «νέα σύζυγο», όπως είχε κάνει με την ίδια στην Κολχίδα (279). Η δεύτερη απολογία κλείνει με την παραδοχή του αριθμού και της συχνότητας των εγκλημάτων, χρησιμοποιώντας πάλι στίχους από τον Οβίδιο (280 *totiens nocens*), αλλά και με την απόρριψη του ιδιοτελούς κινήτρου (*numquam mihi*). Η Μήδεια ξεκαθαρίζει την άρνησή της να διαχωρίσει τη μοίρα της από αυτή του Ιάσωνα, ενώ τονίζει τη σύμπραξή του στην άφιξή της στην Κόρινθο και στην ιστορία της. Παράλληλα, αναπροσαρμόζει το ρητορικό της σχέδιο να εξαπατήσει τον Κρέοντα, προσπαθώντας να αντιληφθεί τα δικά του κίνητρα.

Την τελική καταδίκη του Ιάσωνα από τη Μήδεια διαδέχεται η τελική καταδίκη της ίδιας από τον Κρέοντα. Αμετακίνητος ο βασιλιάς της Κορίνθου τη διατάσσει να φύγει από το βασίλειό του ακόμη πιο επιτακτικά. Η συναισθηματική επίκληση στην ασφάλεια και στη διαφύλαξη του *pudor* της κόρης του από τον επικίνδυνο Ιάσωνα δεν φέρνει αποτέλεσμα, καθώς ο Κρέοντας του Σενέκα σε αντίθεση με τον ήρωα του Ευριπίδη, ουδέποτε εκδηλώνει πατρικά αισθήματα. Υπό αυτές τις συνθήκες η Μήδεια αποφασίζει να εξαντλήσει τα επιχειρήματά της. Απέναντι στη ρητή άρνηση του Κρέοντα υποβάλλει ως τελευταία ικεσία τη διάσωση των παιδιών της (283 *ne culpa natos matris insontes trahat*= τα αθώα παιδιά να μην παρασύρει η μητρική ενοχή), στοχεύοντας φαινομενικά ξανά στην πατρική πλευρά του. Στην ουσία, όμως, η Μήδεια εκμεταλλεύεται την αδυναμία του Κρέοντα στους μελλοντικούς διαδόχους του θρόνου, χτυπώντας το ευαίσθητο σημείο του. Άλλο ένα αντιθετικό σχήμα προκύπτει από το δίπολο *culpa matris- insontes natos*, καταδεικνύοντας την προσπάθεια της Μήδειας να διαχωρίσει τους νεαρούς βλαστούς της από την ίδια. Απρόσμενα, ο Κρέοντας προφασίζεται μεγαλοψυχία και υπόσχεται ότι θα συμπεριφερθεί στα παιδιά όπως ένας πατέρας, επιτρέποντάς τους να παραμείνουν στην Κόρινθο. Ωστόσο, η Μήδεια συνεχίζει τους ψυχολογικούς χειρισμούς για να της χαρίσει ο Κρέοντας ακόμη μια μέρα με την πρόφαση ότι

θέλει να αποχαιρετήσει οριστικά τα τέκνα της (285-90). Ο όρκος της προς τον Κρέοντα δομείται πάνω σε ειρωνικές προφάσεις, καθώς η Μήδεια επικαλείται το ευοίωνο μέλλον του γάμου και του βασιλείου, το οποίο πρόκειται η ίδια να καταστρέψει. Η επανάληψη των οικογενειακών όρων συμβάλλει στον προϋποθέσμο που έχει αρχίσει να οικοδομείται από τον πρόλογο, καθώς η Μήδεια ζητά να δώσει στα παιδιά της τα «τελευταία φιλά» (289 *extrema...oscula*) και αποδίδει στον εαυτό της τον χαρακτηρισμό *moriens*. Όταν η Μήδεια υποκρίνεται τη δυστυχισμένη μητέρα που πρόκειται να αποχωριστεί τα μικρά της, ο Κρέοντας πείθεται, παρά την αρχική του δυσπιστία και δέχεται να της παραχωρήσει το χρονικό διάστημα της μιας ημέρας, απειλώντας τη με θανατική ποινή, σε περίπτωση που υπερβεί την προθεσμία. Η απόφαση του αυτή θα αποδειχτεί καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής και ολέθρια για τους χαρακτήρες του έργου. Η στιχομυθία τους έχει ως αποτέλεσμα να κερδίσει η Μήδεια τον απαραίτητο δραματικό χρόνο για να προετοιμάσει το σχέδιό της. Η απάντηση της Μήδειας (296-7 *nimis est. et ipsa propero*= Πολύ είναι. Κι εγώ η ίδια βιάζομαι.) λειτουργεί τόσο ειρωνικά, όσο και μεταδραματικά, υπαινικσόμενη την εξέλιξη του έργου. Καθώς ο Κρέοντας αποχωρεί για να δώσει το παρόν στους γαμήλιους εορτασμούς, εν αγνοία του οδηγείται στην εκπλήρωση του σχεδίου της Μήδειας, χρησιμοποιώντας τα λόγια της από τον πρόλογο (*clarum diem*) και από τον διάλογο με την Τροφό (*moras*). Επομένως, ο Κρέοντας υποκύπτει στον δόλο της Μήδειας, για τον οποίο υποτίθεται ότι ήταν ενήμερος.

Η υποχώρηση του Κρέοντα προς τη Μήδεια έχει ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως από τους μελετητές. Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι ο Κρέοντας φανερώνει τον γενναϊόδωρο χαρακτήρα που κρύβεται πίσω από την τυραννική του εικόνα. Άλλοι, αντίθετα, διακρίνουν την πολιτική σκοπιμότητα πίσω από τις πράξεις του, οι οποίες δεν υποκινούνται από ανθρωπισμό, αλλά από την επιθυμία του για συμμαχία με έναν φημισμένο ήρωα, όπως ο Ιάσωνας⁹⁸. Η μορφή του τυράννου βασιλιά εμφανίζεται στις περισσότερες τραγωδίες του Σενέκα στο ρόλο του ανταγωνιστή του κεντρικού ήρωα (π.χ. ο Λύκος στον *Hercules Furens*, ο Ετεοκλής στις *Phoenissae*, ο Αίγισθος στον *Agamemnon*, ο Ατρέας στον *Thyestes*). Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών είναι η υπεροψία που πηγάζει από τη βασιλική τους εξουσία⁹⁹. Πίσω από τους

⁹⁸ Τον ανθρωπισμό του Κρέοντα εξαίρει και ο Lawall (1979, 420), ενώ την πολιτική φύση των σκοπών του επισημαίνουν η Fyfe (2003, 81), η Motto Clark (1988, 75), Boyle (ό.π., xcii). Αυστηρή στην κριτική της για τον Κρέοντα είναι και η Corti (1998, 81-2), η οποία τον παρομοιάζει με τον Ιάσωνα του Ευριπίδη. Ο Dammer (2004) εξετάζει την πιθανότητα η παραχώρηση του Κρέοντα έχει να κάνει με την παρουσία κοινού, από το οποίο ζητά επικύρωση. Τέλος, ο Littlewood (2004, 18) αναφέρεται στην ψευδαίσθηση του τυράννου και την αντίθεσή του με τον στωικό ήρωα.

⁹⁹ Όσον αφορά τις πηγές του χαρακτήρα, ο Cleasby (ό.π., 68) θεωρεί ότι «ο Κρέοντας είναι εξ ολοκλήρου δημιουργήμα του Σενέκα» και ότι «είναι ένα κακέκτυπο του τυπικού τύραννου». Ο Costa (ό.π., 89) διακρίνει στη μορφή του «τον τυπικό τύραννο των *controversiae*». Ο Hermann (ό.π., 287) κατατάσσει τον Κρέοντα σε ένα μεικτό είδος χαρακτήρων, που δεν είναι ξεκάθαρα καλοί ή κακοί, καθώς δείχνει ευπλαχνία απέναντι στον Ιάσωνα, αλλά παράλληλα αρνείται να ακούσει και τις δύο πλευρές.

χαρακτήρες αυτούς δεν είναι απίθανο να κρύβονται μορφές τυραννικών αυτοκρατόρων, όπως ο Νέρωνας, με την αρρωστημένη προσωπικότητα του οποίου ο Σενέκας είχε προσωπική εμπειρία¹⁰⁰.

Η αντίθεση του Κρέοντα απέναντι στη Μήδεια εμφανίζεται ολοκληρωτική. Η αρκετά εκτεταμένη σε σχέση με την τραγωδία του Ευριπίδη συνύπαρξή τους δομείται πάνω σε δίπολα ιδεών, καθώς το *imperium* του Κρέοντα αντιπαράκειται στη διάνοια και τη μαγική δύναμη της Μήδειας. Ο Κρέοντας μοιάζει να έχει πλήρη επίγνωση της εξουσίας του, κάτι που ενισχύει την τυραννική εικόνα που οικοδομεί για αυτόν η Μήδεια. Με τη βοήθεια μιας σειράς προστακτικών (*egredere, purga, aufer, libera, sollicita*), ο Κρέοντας προσπαθεί να επιβάλλει στη Μήδεια έναν δρόμο δράσης, τον οποίο εκείνη δεν θα δεχτεί να ακολουθήσει. Στην εντατική προσπάθειά του να απομακρύνει τη Μήδεια από την πραγματική της φύση οι προστακτικές του είναι πιο αυστηρές και αυταρχικές από αυτές της Τροφού. Στόχος του δεν είναι να υποδείξει με παραινήσεις μια στωικά ορθή ηθική πορεία, αλλά να υποτάξει τη Μήδεια στην εξουσία του και να ανατρέψει την τραγική της μοίρα- και μαζί τη δική του. Ενοχοποιώντας τη Μήδεια ο Κρέοντας αθώνει πλήρως τον Ιάσονα και τον αποκλείει από τα εγκλήματα της. Η στάση του συγκρούεται με την αντίληψη της Μήδειας ότι οι πορείες της ίδιας και του Ιάσονα είναι απόλυτα συνυφασμένες με κοινό παρονομαστή το *nefas*. Ο Κρέοντας αντιμετωπίζει τη Μήδεια ως ένα εμπόδιο στην παγίωση του Ιάσονα, ενώ η ίδια τον παρουσιάζει ως έναν επικίνδυνο τύραννο που καταδυναστεύει τον Ιάσονα (το όνομα του οποίου δεν αναφέρεται καθόλου στη συνομιλία τους). Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, όμως, ο τρόμος του Κρέοντα απέναντι στη Μήδεια πηγάζει από τη γνώση της προγενέστερης παράδοσης¹⁰¹. Ωστόσο, η Μήδεια κατορθώνει να τον εξαπατήσει μέσω ψυχολογικών χειρισμών, κερδίζοντας χρόνο για την πραγματοποίηση της εκδίκησης της.

¹⁰⁰ Βλ. Rosenmeyer (ό.π., 87 κ.ε.). Σύμφωνα με τη Dupont (1995, 65), ο Κρέοντας δεν έχει μυθολογική παράδοση, αλλά περιγράφει γενικά την τάξη των βασιλέων. Το ζήτημα του σωστού στωικού βασιλιά απασχόλησε τον Σενέκα τόσο στο δράμα, όσο και στα φιλοσοφικά του έργα (*Clem.* 1. 19.1., 1.20.2).

¹⁰¹ Λόγο για τον φόβο του Κρέοντα κάνουν επίσης οι Maurach (1966, 128 κ.ε.), Rambaux (1972, 1024), Steidle (1972, 171), Staley (1975, 70), Lefevre (2000, 411).

3. Actus Tertius

3.1. Το πάθος της Μήδειας (380-430).

Το δεύτερο χορικό (301-79), στο οποίο αναπτύσσεται το ζήτημα της κοσμικής υπέρβασης που προκλήθηκε από την Αργοναυτική εκστρατεία, λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη πράξη του δράματος, οι οποίες παρουσιάζουν παράλληλη δομή. Στην αρχή της προηγούμενης πράξης η ίδια η Μήδεια είχε εκθέσει μέσω του μονολόγου της την εσωτερική της ψυχική πάλη, πριν προχωρήσει στη λεκτική αντιπαράθεση με την Τροφό και στην αναμέτρηση με τον Κρέοντα. Στην τρίτη πράξη οι δύο πρώτες σκηνές συνενώνονται, καθώς η επίπτωση του *furor* και της *ira* στη Μήδεια περιγράφεται πλέον από την Τροφό, πριν από την αντιπαράθεση της Μήδειας και του Ιάσονα.

Ο εισαγωγικός μονόλογος της Τροφού αναγγέλλει την επιστροφή της Μήδειας στη σκηνή και λειτουργεί επίσης ως μια περιγραφική έκθεση των σωματικών εκδηλώσεων των παθών της. Η Τροφός περιγράφει τη Μήδεια να εισβάλλει στη σκηνή σε έξαλλη κατάσταση, όμοια με Μαινάδα που βρίσκεται υπό την επήρεια της βακχικής μανίας: «ασταθής πηγαίνει με ένθεα βήματα, όμοια με Μαινάδα που την κατέλαβε ο θεός και πάνω στην κορυφή της χιονισμένης Πίνδου ή στους πρόποδες της Νύσας από εδώ κι από εκεί τρέχει με κινήσεις άγριες» (382-5 *incerta, qualis entheos gressus tulit/ cum iam recepto Maenas insanit deo/ Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis/ talis recursat huc et huc motu effero*). Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την Τροφό τα «σημεία της μανίας» (296 *furoris signa*) είναι τα εξής: το γρήγορο βήμα (*celerem pedem*), το αναψοκοκκινισμένο πρόσωπο (*flammata facies*), η βαθιά αναπνοή (*spiritum ex alto citat*), οι κραυγές (*proclamat*), η δακρύρροια (298-9 *oculos uberi fletu rigat, renidet*), η ταχύτατη εναλλαγή των συναισθημάτων (299 *omnis specimen affectus capit*)¹⁰². Η Τροφός αναφέρει ότι τα σημάδια του πάθους είναι εμφανή και στο πρόσωπο της Μήδειας, το οποίο φέρει πλέον τα χαρακτηριστικά Ερινύας (306 *vultum Furoris*), αναγγέλλοντας την αρχή της εκπλήρωσης της προλογικής προγραμματικής δήλωσης για τη μεταμόρφωση της ηρωίδας σε εκδικητική θεότητα¹⁰³. Διακειμενικές οφειλές της έκστασης της Μήδειας εντοπίζονται στην εικόνα της πληγωμένης Διδώς, η οποία επίσης περιγράφεται σαν μαινάδα κατελιμμένη από τη βακχική μανία, έχοντας χάσει σχεδόν ολοκληρωτικά τον έλεγχο των πράξεών της

¹⁰² Η περιγραφή της έξαλλης από πόνο Μήδειας (είτε από την ίδια είτε από την Τροφό) συμπίπτει με την περιγραφή των συμπτωμάτων του πάθους της οργής, όπως αυτά απαριθμούνται από τον Σενέκα (*Ira* 1.20.2, 2.2.35, επίσης 3.4.1-2).

¹⁰³ Η περιγραφή του βακχικού ξεσπάσματος της Μήδειας στηρίζεται σε μεταθεατρικές μεταφορές, με την Τροφό να αποτελεί το κοινό της «παράστασης». Γενικότερα, σχετικά με τη μεταθεατρικότητα του παρόντος δράματος και του συνόλου του τραγικού έργου του Σενέκα, βλ. Boyle (2003, 112-37), Erasmo (2004, 127-39).

(Verg. *Aen.* 4.300-3 *Saevit inops animi, totamque incensa per urbem/ bacchatur, qualis commotis excita sacris/ Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho/ orgia, nocturnusque vocat clamore Cithaeron*= αγριεύει και παραφρονεί, πυρπολημένη λυσσά σε όλη την πόλη, όμοια με εκστασιασμένη από τη θέα των ιερών συμβόλων την οποία ερεθίζουν τα τριετηρικά όργια και ο μεσονύκτιος Κιθαιρών την καλεί με τι κραυγές του, όταν ακούσει το όνομα του Βάκχου)¹⁰⁴. Η περιγραφή της μαινάδας που τρέχει ανεξέλεγκτα προς κάθε κατεύθυνση χωρίς προορισμό παραπέμπει επίσης στο απόσπασμα της χαμένης *Medea* του Οβιδίου, της οποίας πρότυπο ενδέχεται να υπήρξε η βιργιλιανή Διδώ¹⁰⁵. Στην περίπτωση της Μήδειας και των διακειμενικών παράλληλων μορφών της, τη θέση της παραζάλης που βίωναν οι ακόλουθοι στις βακχικές τελετές έχει πάρει το ανεξέλεγκτο πάθος της προδομένης γυναίκας. Το τραγικό παρελθόν καταλαμβάνει τη Μήδεια, παρομοιαζόμενο με αποτέλεσμα θεϊκής μανίας, όπως δηλώνει το επίθετο *entheos*, και την ωθεί στον αντίστοιχο τραγικό τρόπο δράσης.

Με μια σειρά ρητορικών ερωτήσεων η Τροφός αναρωτιέται για την κατάληξη της οργής της Μήδειας, απηχώντας έναν βαθύτερο προβληματισμό για την ολοκλήρωση της πλοκής. Η παρατηρητής Τροφός προαναγγέλλει την υποταγή της Μήδειας στο πάθος της (394 *se vincet*), η ένταση του οποίου θα υπαγορεύσει στην ηρωίδα ένα έγκλημα πρωτόγνωρο ως προς τη σύλληψη, τη μέθοδο διάπραξης και τον αντίκτυπο του (395 *magnum aliquid instat*). Είναι η σειρά της Τροφού- μετά την ίδια τη Μήδεια και τον Κρέοντα- να παραδεχτεί ότι έχει γνώση της προγενέστερης λογοτεχνικής παράδοσης: «της παλιάς οργής αναγνωρίζω τα σημάδια» (394 *Irae novimus notas veteris*). Η χρήση του ρήματος *nosco* και των παραγώγων του παραπέμπει στη γνώση της λογοτεχνικής παράδοσης και του τραγικού παρελθόντος, το οποίο για τη Μήδεια ταυτίζεται με το πάθος της οργής¹⁰⁶. Το ενήμερο κοινό μπορεί να συσχετίσει τα «σημάδια της παλιάς οργής» με εγκλήματα, όπως ο φόνος του Πελία στις *Μεταμορφώσεις*, αλλά και με το ξέσπασμα της Μήδειας για την εγκατάλειψη στη 12^η *Ηρωίδα*. Ταυτόχρονα, προβάλλονται οι τρεις διαστάσεις στις οποίες το τελικό έγκλημα της Μήδειας του Σενέκα θα ξεπεράσει αυτά των προκατόχων: η αγριότητα (*effeum*), το μέγεθος (*immane*) και η ασέβεια (*impium*). Η συσσώρευση των τριών αυτών επιθέτων μαρτυρά την ψυχολογική ταραχή που προκαλούν στην Τροφό το θέαμα που παρουσιάζει η εικόνα της Μήδειας και ο φόβος της για τη ματαιότητα των παραινέσεων της. Στην προσπάθεια της Τροφού να εξευμενίσει τη Μήδεια, η επανάληψη των προστακτικών (*resiste, compesce*,

¹⁰⁴ Ελλ. μετάφραση Τρομάρα (Austin, ό.π., 167-9).

¹⁰⁵ Βλ. Schiesaro (2008, 222, σημ. 342): «Τα βακχικά χαρακτηριστικά της Διδώς είναι ίσως υπεύθυνα για τη συνένωση παρομοίων χαρακτηριστικών στις Μήδειες του Σενέκα και του Οβιδίου, οι οποίες διαφέρουν σε αυτό τον τομέα από τη Μήδεια του Ευριπίδη». Επίσης, βλ. Ον. *Her.* 4.47-50.

¹⁰⁶ Βλ. Hinds (1998, 1-2).

petire) ανακαλεί την αντίστοιχη συνομιλία τους κατά τη δεύτερη πράξη. Η νέα αντιπαράθεση καταλαμβάνει, όμως, πολύ μικρότερη έκταση, καθώς η Τροφός αναγνωρίζει την πρόοδο της ηρωίδας προς την εκπλήρωση του τραγικού σκοπού της. Όσο και αν η Τροφός προσεύχεται να μη δικαιωθούν οι φόβοι της (396 *di fallant metum*), οι θεοί είναι μέχρι στιγμής αποδέκτες των πολλαπλών απειλών της Μήδειας και επιδεικτικά απόντες από τη δράση.

Ύστερα από την αντιπαράθεση της με τον Κρέοντα, η Μήδεια αντιλαμβάνεται όλο και περισσότερο το μέγεθος της προδοσίας του Ιάσωνα. Καθώς η οργή της επανέρχεται δυναμικά, η Μήδεια διακηρύσσει την απουσία ορίων που χαρακτηρίζει τα πάθη της και εκδηλώνει την πρόθεσή της να εκδικηθεί τη βασιλική οικογένεια, αποκαλύπτοντας ότι ο συμβιβασμός με τον Κρέοντα ήταν φαινομενικός. Ανταποκρινόμενη στο κάλεσμα της τραγικής μοίρας η Μήδεια προκαλεί τον εαυτό της να εκμεταλλευτεί τη μία ημέρα που της παραχωρήθηκε. Η πρόθεσή της να υπερβεί ακόμη και τις φυσικές δυνάμεις δηλώνεται εμφaticά με μια σειρά αδυνάτων: η μανία της θα αποδειχτεί ισχυρότερη από την ισορροπία ουρανού και γης (402), την τροχιά του κόσμου (403), την αιωνιότητα των ερήμων (404), την διαδοχή της μέρας και της νύχτας (404-5), την κίνηση των άστρων (404-5), την κατάληξη των ποταμών στη θάλασσα (405). Η οργή της μπορεί να ερμηνευτεί ως μια δύναμη παρακίνησης προς το τραγικό της μέλλον, την οποία προξενεί η ίδια στην ψυχή της για να συλλάβει το απόλυτο έγκλημα, όπως της επιβάλλει το μοτίβο της μεγιστοποίησης του εγκλήματος (*crescet*). Το πάθος της αποκτά μια διάσταση αιωνιότητας μέσω του επιρρήματος *semper* (407), το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το επίρρημα *nunquam*. Ύστερα από την κανονικότητα, είναι η σειρά της μη κανονικότητας να υποταχθεί στην οργή της Μήδειας. Μέσα από τη σύγκρισή της με τα τέρατα που αντιμετώπισαν οι Αργοναύτες κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους (*Scylla, Charybdis*) και τις ανώτερες φυσικές δυνάμεις (*Aetna*) οπτικοποιείται η γιγάντωση της δύναμής της. Οι τερατώδεις μυθικές μορφές κρίνονται ως ανίκανες να υπερβούν την αγριότητά της, ειδικά μετά την ανατροπή του φυσικού κόσμου¹⁰⁷. Τέλος, η Μήδεια διακηρύσσει την ανωτερότητα της οργής της απέναντι στην ορμή των ποταμών, της θάλασσας, της φωτιάς και των ανέμων (411-15). Μέσα από τις τρεις ομάδες αδυνάτων σχημάτων αναδεικνύεται η υπερφυσική διάσταση της οργής της, η οποία διακρίνεται ως προς τη διάρκεια, την πρόκληση τρόμου και την ένταση. Η διαταραχή των κανόνων της φύσης αντιστοιχεί τόσο με την αναταραχή που η Μήδεια βιώνει, όσο και με αυτή που επιθυμεί να προκαλέσει.

¹⁰⁷ Βλ. Ον. *Her.* 12.124, όπου η Μήδεια εκφράζει την επιθυμία της να είχαν εξολοθρευτεί όλοι οι «αχάριστοι» Αργοναύτες από τη Σκύλλα. Στην τραγωδία αφήνει πίσω το υποθετικό πλαίσιο και αναλαμβάνει η ίδια δράση για να επέλθει η τιμωρία. Την τερατώδη διάσταση της Μήδειας επισημαίνουν και οι Bishop (1965, 314), Segal (1983).

Η επίκληση της Μήδειας στα φυσικά στοιχεία παραπέμπει στον όρκο του Αινεία στη Διδώ στο πρώτο βιβλίο της *Αινειάδας*: «όσο τρέχουν τα ποτάμια στις θάλασσες, όσο οι σκιές των δασών καλύπτουν τα βουνά, όσο ο ουρανός τρέφει τα αστέρια, πάντα η τιμή, το όνομα και οι έπαινοί σου θα μένουν μαζί μου» (1.607-10 *in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, semper honos nomenque tuum laudesque manebunt*). Ο Αινείας υπόσχεται στη βασίλισσα της Καρχηδόνας πίστη και ευγνωμοσύνη για την υποδοχή που επιφύλαξε στους περιπλανώμενους Τρώες. Στον όρκο του κάνει επίσης λόγο για την αιωνιότητα των βουνών, της ροής των ποταμών και της κίνησης των άστρων, ενώ η αξίωση του επίσης ενισχύεται με το επίρρημα *semper* (608). Η επιλογή του Σενέκα να μιμηθεί τη ματαιωμένη υπόσχεση πίστης ενός άπιστου εραστή αποκτά μια ειρωνική διάσταση μέσα στον προφητικό λόγο της Μήδειας, ο οποίος εκκινείται επίσης από την προδομένη *fides*. Στο διακειμενικό παιχνίδι ανατρέπονται επίσης τα εμπλεκόμενα πρόσωπα: στον Βιργίλιο ο εκφωνητής του όρκου είναι ο προδότης εραστής, ενώ στον Σενέκα η προδομένη ερωμένη που ορκίζεται εκδίκηση.

Στο τέλος του μονολόγου η Μήδεια στρέφεται εναντίον του Ιάσονα, προετοιμάζοντας την άφιξή του. Ως κίνητρο για την προδοσία του παρουσιάζεται ο φόβος του για τον Κρέοντα και τον Άκαστο. Η χρήση των ρημάτων φόβου (*timuit, timere*) εκφράζει το ασυμβίβαστο της στάσης του Ιάσονα αναφορικά με το παραδοσιακό ηρωικό χαρακτηριστικό της γενναιότητας. Ειρωνικά, η παράδοση του Ιάσονα στις διαταγές του Κρέοντα παρουσιάζεται με πολεμικούς όρους (415 *sed cesserit coactus et dederit manus*=αλλά έπεσε και παραδόθηκε υποταγμένος). Επικαλούμενη τη δύναμη του έρωτα (416 *amor timere neminem verus potest*= η αληθινή αγάπη κανέναν δεν φοβάται), η Μήδεια αμφισβητεί τους φόβους του Ιάσονα και την υποτιθέμενη προθυμία του να εμποδίσει την εξορία της. Η έκφραση της αμφιβολίας της για την αυθεντικότητα του ερωτικού συναισθήματος ανατρέχει σε ένα ελεγειακό παράπονο, καθώς η Μήδεια κατηγορεί τον Ιάσονα ότι δεν δέχτηκε να έχει μια τελευταία επικοινωνία μαζί της. Η υποταγή στον έρωτα έρχεται επίσης σε αντίθεση με το ηρωικό ιδεώδες και καταδεικνύει την εμπλοκή του ελεγειακού στοιχείου σε ένα ξένο περιβάλλον. Αποδίδοντας στον Ιάσονα ως ειρωνική μομφή το προσωνύμιο *ferox* (419), το οποίο αναφέρεται στο πρότυπο τραγικό χαρακτηριστικό της ίδιας, η Μήδεια δίνει έμφαση στην έκπτωσή του από το ηρωικό ιδανικό και την υποσκέλιση της γενναιότητάς του από την ίδια. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η ειρωνική χρήση των συζυγικών όρων, καθώς η Μήδεια αποκαλεί τον εαυτό της *coniugem* (419), αλλά και η άρνησή της να τον κατονομάσει, εκδηλώνοντας την περιφρόνησή της για την άρνηση της μυθικής ταυτότητάς του.

Μέσα στον γεμάτο πικρία λόγο της Μήδειας ο Σενέκας δεν χάνει την ευκαιρία να προσθέσει αμφίσημες φράσεις που αναφέρονται στο χρονικό περιθώριο της δραματικής δράσης (421-2 *liberis unus dies duobus. non queror tempus breve. multum patebit.* = μια μέρα δόθηκε για δύο παιδιά. Δεν παραπονιέμαι για λίγο χρόνο. Μου περισσεύει.). Η Μήδεια γνωρίζει ότι μέσω της απαιτούμενης επιμήκυνσης του χρόνου μπορεί να ανατρέψει τη λογοτεχνική πραγματικότητα και ότι η επιζητούμενη εκδίκηση μπορεί να ικανοποιηθεί μόνο με την απόλυτη καταστροφή. Τα πρωτοπρόσωπα ρήματα σε μελλοντικό χρόνο (414 *sternam, evertam, 425 invadam, 426 quatiam*) εκφράζουν την επίδραση της ηρωίδας πάνω στα στοιχεία της φύσης και την τελική εκπλήρωση της δράσης. Η ιδέα της υστεροφημίας δεν παραπέμπει στην κοινή ηρωική αξία, αλλά υπαινίσσεται την εν δυνάμει μεταποιητικότητα του έργου, στην τρομερή εξέλιξη του οποίου θα ανατρέχουν οι μεταγενέστεροι (422-3 *faciet, hic faciet dies/ quod nullus umquam taceat*= ας έρθει η μέρα αυτή, ας έρθει, για την οποία κανείς ποτέ δεν θα σιωπήσει).

Η σύντομη συνομιλία της Μήδειας και της Τροφού (426-30) αποτελεί μια ακόμη απόπειρα της τελευταίας να ανατρέψει την οπτική της κεντρικής ηρωίδας. Ωστόσο, η Μήδεια συνεχίζει να αγνοεί τις προειδοποιήσεις της Τροφού, η οποία την ικετεύει να αναχαιτίσει τα πάθη της (426-7 *recipe turbaum malis pectus, mitiga animum*= διώξε από την καρδιά σου το πλήθος των κακών, μαλάκωσε την ψυχή σου). Η στωική σκοπιά της Τροφού συγκρούεται με την υπερφυσική θεώρηση της Μήδειας, καθώς η μία επιχειρεί να προειδοποιήσει την άλλη σχετικά με την επικινδυνότητα της επίθεσης στη βασιλική εξουσία (430 *nemo potentes aggredi tutus potest*= κανείς δεν επιτέθηκε αλώβητος στους ισχυρούς). Η στρατηγική εκφορά του γνωμικού πριν από την είσοδο του Ιάσονα- ο οποίος είναι ο μόνος Αργοναύτης που έχει μέχρι στιγμής διασωθεί από την τραγική μοίρα των υπόλοιπων- προϊδεάζει τον ξεπεσμό του, αλλά και την τελική καταστροφή των εχθρών της Μήδειας.

3.2 Η πρώτη εμφάνιση του Ιάσονα- η αντιπαράθεση με τη Μήδεια (431-578).

Όπως η προηγούμενη συνομιλία Μήδειας και Τροφού διακόπηκε από την είσοδο του Κρέοντα, έτσι και εδώ η πολυαναμενόμενη εμφάνιση του Ιάσονα θέτει πρόωρο τέλος στον διάλογο των δύο γυναικών πριν αυτός κυλήσει στην επανάληψη. Η μείζονος σημασίας αντιπαράθεση του ζεύγους αποτελεί την κεντρική σκηνή του έργου, καθώς έχει φτάσει το πλήρωμα του δραματικού χρόνου ώστε η Μήδεια να αντιμετωπίσει πρόσωπο με πρόσωπο τον άντρα που έχει ήδη απειλήσει μπροστά στην Τροφό, τον Κρέοντα και το κοινό.

Εισερχόμενος στη σκηνή, ο Ιάσοντας καταφεύγει σε έναν θρηνητικό μονόλογο, ενδεικτικό για τη σκιαγράφηση του ήρωα. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Ιάσοντας είναι το πρώτο

δραματικό πρόσωπο, το οποίο δεν απευθύνεται στη Μήδεια κατά την πρώτη εμφάνισή του. Η ευθύνη για την απόφασή του να εγκαταλείψει τη σύζυγό του αποδίδεται στο δυσοίωνα πεπρωμένο του (*fata*). Ο Ιάσωνας ξεκαθαρίζει ότι η διάλυση του γάμου ήταν η μόνη επιλογή που διέθετε, ισχυριζόμενος ότι και η Μήδεια θα προχωρούσε στην ίδια επιλογή, δίνοντας προτεραιότητα στη μοίρα των τέκνων τους. Παρουσιάζοντας το δίλημμά του, ο Ιάσωνας φαίνεται να επιδιώκει την εύνοια ενός αόρατου ακροατηρίου. Προφασιζόμενος μετάνοια, επιχειρεί να πείσει το κοινό ότι εκτιμά τη Μήδεια και τις προσφορές της. Οι βασικές αρχές που συνιστούν την προσπάθεια αυτοδικαιολόγησης του Ιάσωνα είναι η πίστη (*fides*), η ευσέβεια προς τα τέκνα του (*pietas*) και η δικαιοσύνη (*iustitia*). Ο χωρισμός από τη Μήδεια και ο γάμος με την Κρέουσα παρουσιάζονται ως μέσα προστασίας από τον διώκτη Άκαστο. Ουσιαστικά, ο Ιάσωνας αυτοπαρουσιάζεται ως θύμα της τύχης και των περιστάσεων και όχι ως ενεργός δράστης μιας ηθελημένης προδοσίας, σε αντίθεση με την πεποίθηση της Μήδειας ότι η «*Fortuna* ευνοεί τους γενναίους», όπως εκείνος. Χωρίς να γνωρίζει ακόμη το κατηγορητήριο της Μήδειας, απορρίπτει την υπόθεσή της ότι υποκινήθηκε από τον *timor* και αντιπαράβλλει ως κινητήρια δύναμη των πράξεων του την *pietas* υπερασπιζόμενος τον εαυτό του απέναντι στην κατηγορία ότι δεν διαθέτει τη *virtus*. Ωστόσο, η παραδοχή του φόβου του για τον θάνατο αντικρούει το ηρωικό πρότυπο και έρχεται να επιβεβαιώσει τις υποψίες της Μήδειας ότι ο ηρωικός Ιάσωνας δεν υπάρχει πλέον, καταρρίπτοντας έτσι τους όποιους αθωωτικούς ισχυρισμούς της και επιβαρύνοντας τη θέση του. Σε αυτό το πλαίσιο η έκφραση του φόβου για τους γιους του (441 *Nati patrem vicere*= οι γιοι νίκησαν τον πατέρα) διέπεται από έντονη τραγική ειρωνεία, καθώς αγνοεί ότι τα παιδιά πρόκειται να αποτελέσουν το μέσο της τιμωρίας του. Αξίζει επίσης να τονιστεί ότι ο Ιάσωνας αποδίδει στα *fata* το ελεγειακό επίθετο *dura*, με το οποίο τον είχε αποκαλέσει η ίδια η Μήδεια (119)¹⁰⁸. Η πλάνη του σχετικά με τον τρόπο δράσης της Μήδειας φανερώνεται και από τη χρήση του ρήματος *reor* (444). Τα συναισθήματα της πρώτης συζύγου του σχετικά με τον νέο του γάμο έχουν ήδη γνωστοποιηθεί στο κοινό, το οποίο μπορεί εύκολα να αντιληφθεί την αυταπάτη του Ιάσωνα. Η επίκληση στα *fata* αντιτίθεται στην τραγική του μοίρα, η οποία του επιβάλλει να καταλήξει θύμα της Μήδειας και ταπεινωμένος πατέρας χωρίς απογόνους¹⁰⁹.

Ήδη από τη μέχρι τώρα εξέταση των παράλληλων χωρίων έχει διαφανεί η αντιστοιχία ανάμεσα στη Διδώ και τη Μήδεια. Στην τρίτη πράξη επιβεβαιώνεται και η διακειμενική

¹⁰⁸ Χαρακτηριστικά, στις *Μεταμορφώσεις* η Μήδεια αποκαλεί *dura* τους άθλους που πρέπει να φέρει εις πέρας ο Ιάσωνας (Ον. *Met.* 7.15).

¹⁰⁹ Το *fatum* αποτελεί βασική αρχή του στωικισμού και δηλώνει την κυκλική πορεία της μοίρας. Στη φιλοσοφική πεζογραφία του Σενέκα η έννοια αυτή ταυτίζεται με την ιδέα της *natura*, με την οποία ο ιδανικός βίος βρίσκεται σε απόλυτη ταύτιση. Σύμφωνα με το στωικό δόγμα, ο άνθρωπος έπρεπε να είναι παραδομένος στη μοίρα. Το *fatum* εμπεριέχει επίσης και την έννοια του θανάτου.

επικοινωνία ανάμεσα στον Ιάσονα και τον βιργιλιανό Αινεία. Στο βιργιλιανό έπος η *pietas* αποτέλεσε το επιχείρημα που χρησιμοποίησε ο Ερμής ώστε να πείσει τον Αινεία να εγκαταλείψει την Διδώ (4.274-6). Ο ίδιος ο Αινείας στην απολογία του στη Διδώ πριν από την αποχώρησή του από την Καρχηδόνα μετέρχεται το ίδιο ακριβώς επιχείρημα για να δικαιολογήσει την απόφασή του (354-6). Ο Αινείας είναι ένας περιπλανώμενος ήρωας που πρέπει να υπηρετήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό, την κατάκτηση της Ιταλίας, ενώ η Διδώ δεν αποτελεί παρά ένα εμπόδιο στον δρόμο του προς την εκπλήρωση του επικού του πεπρωμένου¹¹⁰. Για τον Ιάσονα, όμως, η Μήδεια υπήρξε ένας σύμμαχος που του προσέφερε σημαντική βοήθεια, την οποία ο ίδιος παραβλέπει.

Όταν ο Ιάσοντας αντιλαμβάνεται ότι η Μήδεια πλησιάζει, αναγνωρίζει ευθύς τα συμπτώματα της οργής της (445-6 *atque ecce, viso memet exiluit, furit, / fert odia prae se=* όμως νά τη, με είδε και ξεπροβάλλει, μαινόμενη, φαίνεται το μίσος στην όψη της). Είναι πλέον η δική του σειρά να παρατηρήσει την επιρροή των παθών πάνω στη Μήδεια, καθώς διακρίνει τον *dolor* στο πρόσωπό της (445), όπως έκανε νωρίτερα και η Τροφός. Στη σκηνή αυτή ο Ιάσοντας αντικρίζει μια Μήδεια σύμφωνη με τις επιταγές του τραγικού είδους (*ferox*). Η οριστική αντωνυμία *ipsam* λειτουργεί ως ένας επιπρόσθετος δείκτης αναγνώρισης ως προς την κατεύθυνση αυτή. Έχοντας γνώση του θυμού της Μήδειας, ο Ιάσοντας προσπαθεί να παραμείνει ψύχραιμος απέναντί της επιλέγοντας τον δρόμο της ικεσίας (444 *constituit animus precibus iratam aggredi=* η ψυχή μου αποφάσισε να αντισταθεί με προσευχές στην οργισμένη), όπως υποτίθεται ότι έπραξε και απέναντι στον Κρέοντα. Η αντιμετώπιση του φόβου του προς τη μορφή της Μήδειας παρέχει μια ακόμη ένδειξη ότι ο Ιάσοντας προσπαθεί να αφήσει πίσω το ηρωικό παρελθόν και να ενταχθεί σε έναν νέο τρόπο ζωής¹¹¹.

Η απολογία του Ιάσονα προκαλεί την άμεση λεκτική αντίδραση της Μήδειας. Με τη σειρά της η οργισμένη ηρωίδα προχωρά σε έναν νέο, ιδιαίτερα επιθετικό μονόλογο, αυτή τη φορά με αποδέκτη τον Ιάσονα. Χωρίς τις υπεκφυγές και τα ρητορικά τεχνάσματα της απολογίας της προς τον Κρέοντα, η Μήδεια διατυπώνει τη βασική της κατηγορία προς το πρόσωπο του Ιάσονα υπενθυμίζοντάς του emphaticά την ευθύνη του για την απόδρασή της (447 *fugimus, Iason, fugimus, 449 pro te solebam fugere*). Η χρήση του ονόματος του Ιάσονα δίνει προσωπική διάσταση στην αντιπαράθεσή τους, ενώ η επανάληψη του ρήματος *fugimus*

¹¹⁰ Όπως αναφέρει και ο Moles (1987, 570), ο Αινείας αντιμετωπίζει την αντίσταση στην αγάπη που νιώθει ως ηρωική πράξη, καθώς επιλέγει το πολιτικό κριτήριο και την ευσέβεια απέναντι στον γιο του. Ο παράνομος γάμος του με τη Διδώ δεν ήταν επιτρεπτός κατά τα πολιτικά πρότυπα της αυγούστειας εποχής.

¹¹¹ Σχετικά με την ενοχή του Ιάσονα και τη σύνδεση του νέου τρόπου ζωής με τη στοά, βλ. Maurach (ό.π., 134 κ.ε.). Ο Littlewood (ό.π., 22-3) πιστεύει ότι η υποταγή του Ιάσονα στις ατυχίες δεν συμπίπτει με το στωικό ιδανικό. Σύμφωνα με τη Nussbaum (1997, 243), ακόμη και τα αισθήματα για τα παιδιά του απορρίπτονται ως μη στωικά. Ο Staley (ό.π., 83), θεωρεί ότι η σκοπιμότητα της αντιθετικής του παρουσίασης με τη Μήδεια έχει να κάνει με την απεικόνιση της αρνητικής διάστασης του πάθους.

τονίζει την κοινή τους μοίρα, της οποίας η προϊστορία υπογραμμίζεται ακόμη περισσότερο από τη φράση “*hoc non est novum*”, αλλά και τη σύνδεση της εγκληματικής της δράσης με τη φυγή. Πέρα από τις αποδράσεις από την Κολχίδα και την Ιωλκό, η Μήδεια αναφέρεται και στο κοινό λογοτεχνικό τους παρελθόν. Η προγενέστερη παράδοση αντιδιαστέλλεται με τη νέα, πρωτότυπη πραγμάτευση του μύθου από τον Σενέκα (448 *causa fugiendi nova est*= η αιτία της φυγής είναι καινούργια). Υπενθυμίζοντας στον Ιάσονα ότι δεν της έχει απομείνει κανένα καταφύγιο (457 *quascumque aperui tibi vias clausi mihi*= όσες πόρτες άνοιξα για σένα, τις έκλεισα για μένα), η Μήδεια ανακαλεί την εμπλεκόμενη κοινή τους δράση. Κύριο μέσο για τη στήριξη του επιχειρήματός της αποτελεί η χρήση αναμνήσεων του ταξιδιού τους από τις Συμπληγάδες στον Βόσπορο και από εκεί στη Θεσσαλία (454-8). Κάθε τόπος που αναφέρεται έχει συνδεθεί είτε με κάποιο μαγικό θαύμα της Μήδειας είτε με την εγκληματική δράση του ζεύγους, ενίοτε και με τις δύο πτυχές. Βασικό μοτίβο της Μήδειας του Σενέκα είναι η αδυναμία να επιστρέψει στο παρελθόν, το οποίο ταυτίζεται με την πατρική οικογένεια της πίσω στην Κολχίδα¹¹². Επαναλαμβάνοντας εμφατικά την ερώτηση “*quo me remittis?*” η Μήδεια αναρωτιέται για τις εναλλακτικές επιλογές φυγής που έχει να της προτείνει ο Ιάσοντας, αυτή τη φορά χωρίς να είναι συνοδός της. Οι κατηγορίες της Μήδειας βασίζονται ξανά σε δύο διαφορετικά χωρία από τα οβιδιανά παράλληλα της (*Met.* 7.51-3, *Her.* 12.119), τα οποία είχαν εντοπιστεί και στον εισαγωγικό μονόλογο της δεύτερης πράξης. Σε αντίθεση με την ελεγειακή της απεικόνιση, η τραγική Μήδεια εκφράζει τις ίδιες κατηγορίες όχι σε εσωτερικό μονόλογο, αλλά ενώπιον του Ιάσονα, βασιζόμενη σε μια ακολουθία υπαινιγμών σχετικά με την επαναληπτικότητα του κοινού μυθικού και λογοτεχνικού παρελθόντος.

Στη συνέχεια, η Μήδεια προκαλεί σαρκαστικά τον Ιάσονα να την τιμωρήσει, αναζητώντας την ιδανική ποινή. Μέσα στην οργή της υποβιβάζει τον εαυτό της σε *paelex* του Ιάσονα, κατηγορώντας τον για αχαριστία (462-3 *ingratum caput*, 468 *ingrate*). Ως εναλλακτικές λύσεις προτείνει την εξορία που της έχει επιβάλει ο ειρωνικά αποκαλούμενος *regius gener* (460) και τον εγκλεισμό (462-3). Η «αξιόποινη» τιμωρία της (452 *dira supplicia ingere, merui*) συνδέεται με την υπενθύμιση όλων των ευεργεσιών της και των εγκλημάτων που διέπραξε για χάρη του Ιάσονα (465 *minora meritis patiar*= λιγότερα έπαθα από όσα προσέφερα): τη βοήθεια της στην κλοπή του Δέρατος και στους άθλους (465-73), τον φόνο και διαμελισμό του αδελφού της (473-4) και την εξαπάτηση των Πελιάδων που οδήγησε στον

¹¹² Το θέμα αυτό αποτελεί κοινό ποιητικό τόπο για τις εγκαταλειμμένες ηρωίδες. Τα παράπονα της Μήδειας απηχούν την Αριάδνη του Κάτουλλου (64.177-83), τη Διδώ (Verg. *Aen.* 4.534-52), αλλά και τη Σκύλλα, η οποία πρόδωσε τον πατέρα της για χάρη του Μίνωα (Ov. *Met.* 8.113-8). Όπως αναφέρει και ο Hine (ό.π., 159), «όλα τα παράλληλα γνωρίζουν το έργο των προκατόχων, έτσι ένα πολύπλοκο δίκτυο διακειμενικότητας ενώνει τον Σενέκα με τους άλλους».

φόνο του Πελία (475-6). Ανάλογη λειτουργία επιτελεί και η ανασκόπηση του κοινού παρελθόντος στις *Ηρωίδες* (12.93-108), αλλά και η αφήγηση των άθλων του Ιάσονα στις *Μεταμορφώσεις* (7.100-59). Η διακειμενική ανάκληση στοχεύει στην ενεργοποίηση της λογοτεχνικής μνήμης του Ιάσονα, καθώς το παρελθόν επανέρχεται στο δραματικό παρόν (466 *revolvat animus*)¹¹³. Η κατακλείδα της ανασκόπησης (477 *aliena quaerens regna, deserui mea*= κυβέρνα εσύ ξένα βασίλεια, εγώ εγκατέλειψα τα δικά μου) απηχεί το ελεγειακό παράπονο της εγκατάλειψης. Υποκινούμενη από τον ελεγειακό έρωτα η Μήδεια ζητά από τον Ιάσονα να δείξει έλεος απέναντι της (481 *miserere*) επικαλούμενη όσα τους ενώνουν: τα παιδιά τους, τον νέο του οίκο, τα τέρατα που αντιμετώπισαν, τα εγκλήματα που διέπραξε για χάρη του, τις κοινές τους δοκιμασίες απέναντι στα τέρατα και τον ουρανό και τη θάλασσα ως μάρτυρες του γάμου¹¹⁴. Υπαινικτικά οι γιοί τους αναφέρονται αποκλειστικά ως παιδιά του Ιάσονα (478 *tuorum liberum*). Ταυτόχρονα, η φράση *certum larem* (477) ενισχύει την αντίθεση με την παροντική κατάσταση της Μήδειας και συνδέεται με την αρχική κατάρα της προς τον Ιάσονα (21 *incerti laris*). Μέσω της ικεσίας αυτής ανακαλείται από το τέλος προς την αρχή όλη η προϊστορία του ζεύγους, την οποία η Μήδεια θα πρέπει να ανατρέψει και να υπερβεί προκειμένου να ανακτήσει την ταυτότητά της. Επιπλέον, ο μονόλογος λειτουργεί ως κάλεσμα για την αποκατάσταση της δικαιοσύνης, προκειμένου η ηρωίδα να ανακτήσει τον χαμένο *rudor* της. Η παραχώρηση της αξίας της αιδούς στον Ιάσονα αποτελούσε μέρος της προίκας της, για το οποίο τώρα απαιτεί να αποζημιωθεί¹¹⁵. Σε αυτή την περίπτωση, η προίκα δεν είναι άλλη από τα εγκλήματά της, τα οποία επέφεραν τη σωτηρία των Αργοναυτών και του ίδιου του Ιάσονα. Η φαινομενικά παραδοσιακή ικεσία της Μήδειας διέπεται από ειρωνεία προϊδεάζοντας για την εκδίκηση, καθώς το αίτημα της προς τον Ιάσονα (489 *redde fugienti sua*) επαναλαμβάνει το αίτημα της προς τον Κρέοντα (271). Η μετοχή *fugienti* που κλείνει τον λόγο της Μήδειας ανακαλεί την πρώτη λέξη (*fugimus*) και αναφέρεται εξίσου στην εξορία, αλλά και στην τελική φυγή.

Ο Ιάσοντας εμφανίζεται αδύναμος να ανταγωνιστεί τη Μήδεια, καθώς η απάντησή του στον μακρύ λόγο της καταλαμβάνει μόλις δύο στίχους. Ακολουθεί μια έντονη στιχομυθία ανάμεσα στο πρώην ζεύγος, με τον Ιάσονα να αρνείται να αναλάβει την ευθύνη για τον νέο του γάμο και να αποδεχτεί τις κατηγορίες που του προσάπτει η Μήδεια. Στην προσπάθειά του

¹¹³ Για παράδειγμα, η λέξη *terrigena* προέρχεται από τον Οβίδιο (*Met.* 7.141, αλλά και 3.122).

¹¹⁴ 481 *per caelum et undas, coniuges testes mei*. Επίσης, βλ.. Verg. *Aen.* 4.166-8, όπου τα στοιχεία της φύσης παρουσιάζονται ως μάρτυρες στην ένωση της Διδώς με τον Αινεία.

¹¹⁵ Η επιστροφή της προίκας ισοδυναμεί με καταστροφή οικογενειακών σχέσεων. Βλ. επίσης Guastella (ό.π., 207-8). Αναφορές στην «προίκα» της Μήδειας εντοπίζονται και προς το τέλος της 12^{ης} *Ηρωίδας* (199-203 *dos ubi sit quaeris? (...) dos mea, quam, dicam si tibi "redde", neges, / dos mea tu sospes, does est mea Graia iuventus*= ρωτάς πού είναι η προίκα μου; (...) Δική μου προίκα είναι αυτή, που αν σου τη ζητούσα, θα την αρνιόσουν. Δική μου προίκα η σωτηρία σου, δική μου προίκα η νιότη της Ελλάδας.).

να διασκεδάσει τις εντυπώσεις, ο Ιάσωνας επιθυμεί να παρουσιαστεί ως ο σωτήρας της Μήδειας από τον «ανόσιο» Κρέοντα, υπονοώντας ότι οι ευεργεσίες της προς το πρόσωπό του εξοφλήθηκαν με τη διάσωση της δικής της ζωής από τον ίδιο. Μέσω της δηκτικής απάντησης της Μήδειας (492 *poenam putabam munus. Ut video, est fuga*= την τιμωρία νόμιζα δώρο. Όπως βλέπω, είναι η φυγή το δώρο τελικά.) υπονοείται ότι η δική της ανταπόδοση στην αχαριστία του θα είναι ένα νέο έγκλημα. Η συνέχεια της στιχομυθίας τους φανερώνει πως ο Ιάσωνας προσπαθεί να ενταχθεί στη νέα τάξη πραγμάτων, υιοθετώντας την οπτική του Κρέοντα και αποπέμποντας τη Μήδεια από τον δραματικό χώρο. Οι επαναλαμβανόμενες προστακτικές (492 *dum licet, abire, profuge, teque hinc eripe*= όσο μπορείς, φύγε, ξέφυγε και χάσου από εδώ) επισημαίνουν τη σύμπτωσή του με τον Κρέοντα και στο μέγεθος του φόβου που αμφότεροι βιώνουν απέναντι στη Μήδεια, ενώ η προσπάθειά του να τη συμμορφώσει με τις νέες του επιθυμίες ακολουθεί το πρότυπο της τακτικής της Τροφού. Παρεξηγώντας τους υπαινιγμούς της Μήδειας, ο Ιάσωνας δεν αντιλαμβάνεται ότι εκείνη συμπεριλαμβάνει και τον ίδιο στο αίτημά της για επιστροφή της προίκας. Με ένα γνωμικό (494 *gravis est ira regum semper*= πάντα βαρύτερη είναι η οργή των βασιλιάδων) παρουσιάζει τον Κρέοντα ως υπολογίσιμη απειλή για τη δύναμη της, παρόλο που και η ίδια διαθέτει βασιλική καταγωγή. Στο πλαίσιο της τραγικής ειρωνείας ο Ιάσωνας χρησιμοποιεί το επίθετο *gravis*, επιλέγοντας να αγνοήσει τις πραγματικές διαστάσεις της οργής της Μήδειας, η οποία είναι *gravissima* σε σχέση με την οργή οποιουδήποτε άλλου τραγικού προσώπου. Ο Ιάσωνας, λοιπόν, έχει ξεχάσει και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τραγικής Μήδειας.

Η Μήδεια θα αντικρούσει τον άπιστο σύζυγο καταφεύγοντας σε ένα ακόμη οβιδιανό διακειμένο. Κατηγορώντας τον Ιάσωνα ότι προσπαθεί να εξυπηρετήσει την Κρέουσα (494-5), την αποκαλεί *paelicem*, παρόλο που πλέον θεωρείται αυτή η νόμιμη σύζυγος¹¹⁶. Στη 12η *Ηρωίδα* η Μήδεια είχε αποδώσει τον ίδιο χαρακτηρισμό στην Κρέουσα αμέσως μετά την ανασκόπηση των προσφορών της στον Ιάσωνα, για να καταδείξει την προτίμησή του σε μια παράνομη σύντροφο (173 *quos ergo servavi, paelex amplectitur artus*= το σώμα που εγώ έσωσα, η παλλακίδα αγκαλιάζει). Οι εγκληματικές ευεργεσίες που έχει προσφέρει στον σύζυγο υπογραμμίζουν τη διάστασή της από τη σύζυγο-παλλακίδα, η οποία παρουσιάζεται να μην προσφέρει τίποτα άλλο εκτός από σεξουαλική ικανοποίηση. Το οβιδιανό παράπονο διατηρεί τη συναισθηματική του ισχύ μέσα στο τραγικό περιβάλλον. Για τον εαυτό της η Μήδεια κάνει χρήση του όρου *coniunx*, καθώς για εκείνη το διαζύγιο τους θα επισφραγιστεί μόνο με το τέλος του δράματος. Για τον λόγο αυτό, ως νόμιμη σύζυγος του Ιάσωνα,

¹¹⁶ Ο Οβιδιος χρησιμοποιεί τη λέξη *paelex* για τους ερωτικούς αντιπάλους (*Am.* 1.14.39, *Ars.* 370.1). Η Υψιπύλη αποδίδει τον ίδιο χαρακτηρισμό στη Μήδεια (*Ον. Her.* 6.19-20).

χαρακτηρίζει τον νέο του γάμο του «μοιχεία» και δεν πείθεται από τις προφάσεις του. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον διάλογο η Μήδεια αναφέρεται ονομαστικά στην Κρέουσα, τη στιγμή που ο Ιάσοντας δεν κάνει την παραμικρή αναφορά στη νέα του σύζυγο. Η απάντηση του Ιάσωνα στις κατηγορίες της Μήδειας αποτελεί τη μοναδική ονομαστική του αναφορά σε εκείνη σε όλο το δράμα: «Η Μήδεια με κατηγορεί για τους έρωτες;» (496 *Medea amores obicit?*). Ο Ιάσοντας αρνείται να αναλάβει την ευθύνη για το ερωτικό πάθος, ενώ αναγνωρίζει τον ρόλο του έρωτα στην εγκληματική υπόσταση της Μήδειας. Επιπλέον, η λέξη *amores* σχετίζεται με το βασικό θέμα του ελεγειακού είδους των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*, όπου ο Ιάσοντας εμφανίζεται απρόσβλητος από το ερωτικό πάθος, σε πλήρη αντίθεση με την εκτενή περιγραφή των τρυφερών συναισθημάτων της ερωτευμένης Μήδειας¹¹⁷.

Ο διαξιφισμός του Ιάσωνα και της Μήδειας απηχεί ξανά την αντιπαράθεση της Μήδειας με τον Κρέοντα, καθώς είναι η σειρά του Ιάσωνα να της ζητήσει να διατυπώσει μια ευθεία κατηγορία (497 *obicere crimen quod potes tandem mihi?*= για ποιο έγκλημα μπορείς εσύ λοιπόν να με κατηγορήσεις;). Η ειρωνική του άρνηση να οικειοποιηθεί το προσωπικό της χαρακτηριστικό γνώρισμα (*nocens*) οδηγεί τη Μήδεια σε μια μεγαλεπήβολη, εμφατική παραδοχή: «δικά σου, δικά σου είναι εκείνα τα εγκλήματά μου» (500 *tua illa, tua sunt illa*). Η απόδοση της αποκλειστικής ευθύνης στον Ιάσωνα ενισχύεται από την επανάληψη του επιθέτου *solus*, επαναφέροντας την αντίθεση με την προσωπική απομόνωση της ίδιας. Εμμέσως η Μήδεια ζητά από τον Ιάσωνα να την αθώσει (503 *tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*= ας είναι αθώος για σένα, όποιος για χάρη σου εγκλημάτησε), χρησιμοποιώντας και πάλι τη μετοχή *nocens*, η οποία ταυτίζεται με την προσωπικότητα της και την επιρροή του Ιάσωνα πάνω της. Ως απάντηση στις αξιώσεις της Μήδειας, ο Ιάσοντας εκφράζει την έλλειψη υπερηφάνειας για τις εγκληματικές ενέργειες που διέπραξε η Μήδεια προκειμένου να τον βοηθήσει στην ηρωική του σταδιοδρομία (504 *ingrata vita est cuius acceptae pudet*= Αυτός που ντρέπεται για τη ζωή που του χαρίστηκε δεν μπορεί να είναι ευγνώμων). Το ρήμα *pudet* επανεισάγει το ζήτημα του *pudor* αυτή τη φορά διατυπωμένο από τον Ιάσωνα, ενώ το επίθετο *ingrata* συνιστά την απολογία του για τις κατηγορίες περί αχαριστίας. Η περιπαικτική και επιθετική απάντηση της Μήδειας διαστρέφει το γνωμικό του Ιάσωνα (505 *retineunda non est cuius acceptae pudet*= ας μην κρατιέται στη ζωή αυτός που μετανιώνει που τη δέχτηκε) και επαναφέρει το ζήτημα του ηθικού χρέους απέναντί της, ανακαλώντας το παράπονό της στον εισαγωγικό μονόλογο της δεύτερης πράξης (138).

¹¹⁷ Το μόνο συναισθημα που εκδηλώνει ο Ιάσοντας των *Μεταμορφώσεων* είναι η αγάπη για τον πατέρα του (7. 169-70).

Αναγνωρίζοντας το ασίγαστο της οργής της, ο Ιάσοντας της ζητά να ηρεμήσει και να συμφιλιωθούν για χάρη των παιδιών τους. Στην ικεσία του Ιάσωνα η Μήδεια απαντά αποκηρύσσοντας τα παιδιά της με μια βαριά κατάρα: «τα καταδικάζω, τα αποκηρύσσω, τα αποκληρώνω» (507 *abdico, eiuro, abnuo*). Πρόκειται για την πρώτη δήλωση μίσους της Μήδειας εναντίον των παιδιών. Την αποκήρυξη διαδέχεται αμέσως ο προβληματισμός της για τους νέους απογόνους που θα αποκτήσει ο Ιάσοντας με την Κρέουσα (509 *meis Creusa dabit fratris liberis?*). Η χρήση της δεικτικής αντωνυμίας α' ενικού προσώπου δηλώνει ότι, όσο και αν η Μήδεια επιμένει στην προσπάθεια αποβολής του μητρικού στοιχείου, αυτό παραμένει στον ψυχισμό της ενισχυμένο από την παρουσία του Ιάσωνα. Για άλλη μια φορά, ωστόσο, ο Ιάσοντας παρεξηγεί τον υπαινιγμό, καθώς η Μήδεια εκφράζει φόβους για τη συμβίωση των παιδιών της (*prolem inclitam, Phoebi nepotes*) με τους ανάξιους απογόνους της Κρέουσας (*prole foeda, Sisyphi nepotibus*). Σε επίπεδο υπαινιγμού προϊδεάζονται εξίσου ο θάνατος της Κρέουσας, όσο και η παιδοκτονία, αφού οι νεαρές υπάρξεις, παρά τη θεϊκή καταγωγή τους, θα γνωρίσουν σύντομα τον θάνατο και η μοίρα τους θα εξισωθεί με αυτή των απογόνων της Κρέουσας που δεν θα γεννηθούν ποτέ, όπως υπογραμμίζεται και από το χρονικό επίρρημα *umquam*. Η αντίδραση του Ιάσωνα στην αποκήρυξή είναι έντονη (513 *quid, misera, meque teque in exilium trahis?*= γιατί, δύστυχη, κι εμένα μαζί σου στην εξορία τραβάς;) σε σημείο να ικετεύει τη Μήδεια να επισπεύσει την αποχώρησή της (514 *abscede, quaeso*). Ενώ η Μήδεια γνωρίζει ότι δεν μπορεί ακόμη να διαχωρίσει τα παιδιά από την ύπαρξή της, ο Ιάσοντας φαίνεται ότι ενδόμυχα γνωρίζει τη συμπόρευση του με τη Μήδεια (*meque teque*). Επιπλέον, η άρνησή του να την ακολουθήσει στην εξορία υποκρύπτει την άρνησή του προς το κοινό μυθικό τους ταξίδι, αλλά και την προθυμία του να χαράξει έναν διαφορετικό ατομικό δρόμο. Η Μήδεια αντιλαμβάνεται τον φόβο του για τον Κρέοντα, που δεν συνάδει με τις ηρωικές του απεικονίσεις, και επιχειρεί να τον πλήξει μέσω της ειρωνείας (513 *supplicem audivit Creo*). Αδύναμος να την ανταγωνιστεί και παραδίδοντας τα ρητορικά του όπλα, ο Ιάσοντας τη ρωτά τι μπορεί να κάνει για να την πείσει να φύγει και η Μήδεια απαντά ότι ήρθε η ώρα να εγκληματήσει και αυτός για χάρη της (515 *pro me? Vel scelus*). Στην απαίτησή της οι αποδέκτες της ωφέλειας αντιστρέφονται, αλλά η ιδέα του εγκλήματος παραμένει.

Η Μήδεια παρουσιάζει τον εαυτό της και τον Κρέοντα ως αντιθετικές δυνάμεις που απειλούν να συντρίψουν τον Ιάσωνα, προσπαθώντας να επαναφέρει στην επιφάνεια τον ηρωικό του χαρακτήρα. Σκοπός της είναι να δοκιμάσει την πίστη του Ιάσωνα στο πρόσωπό της, αλλά και στη μυθολογική τους φήμη. Ο Ιάσοντας, αντίθετα, διαψεύδει τις προσδοκίες της και υπεκφεύγοντας παρουσιάζει ως επιχείρημα την ευαίσθητη θέση του ανάμεσα σε δύο βασιλιάδες (516 *hinc rex et illinc*), τον Κρέοντα, απέναντι στον οποίο είναι πια θεσμικά

υπόχρεος, και τον Άκαστο, ο οποίος τον καταδιώκει με σκοπό να τον εκδικηθεί για τον θάνατο του Πελία. Τα τοπικά επιρρήματα *hinc* και *illinc* παραπέμπουν τόσο στους δύο διαφορετικούς τόπους της κοινής ιστορίας, όσο και στο δραματικό παρόν και στο μυθολογικό παρελθόν. Ο ηρωικός Ιάσοντας του παρελθόντος φαίνεται να έχει δώσει τη θέση του σε έναν φοβισμένο εξόριστο, ο οποίος προσπαθεί να επωφεληθεί από πιθανές πολιτικές συμφωνίες και τρομοκρατείται από το ενδεχόμενο μιας πιθανής συμμαχίας του Άκαστου και του Κρέοντα εναντίον του. Ο φόβος του, βέβαια, μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστικός από το κοινό, αλλά για τη Μήδεια είναι ασυγχώρητος. Μέσω της υπόδειξης “*Medea est*” (517-8) η Μήδεια επιχειρεί να επαναφέρει τον Ιάσωνα στο τραγικό μυθολογικό σύμπαν υπενθυμίζοντάς του την ύπαρξή της. Παρ’όλα αυτά, δεν αυτοπαρουσιάζεται ως σύμμαχος και προστάτιδα του, αλλά, αντίθετα, υπονοεί ότι ο Ιάσοντας οφείλει να φοβάται την ίδια περισσότερο από τους πολιτικούς του αντιπάλους (517-8 *his maior metus*). Η χρήση του ονόματός της έχει παρόμοια λειτουργία υπενθύμισης με την αυτοπροτροπή της, ενώ η υπερφυσική της διάσταση σε σχέση με τους ηρωικούς κινδύνους υπογραμμίζεται επιπλέον από το συγκριτικό επίθετο *maior*. Τουτέστιν, η Μήδεια παρουσιάζει στον Ιάσωνα μια εναλλακτική δραματική επιλογή, προσκαλώντας τον σε ένα νέο επικό ταξίδι, όπου έπαθλο θα είναι ο ίδιος και όχι εκείνη (518 *sit pretium Iason*)¹¹⁸. Ωστόσο, το ενθύμημα της Αργοναυτικής εκστρατείας κάνει τον Ιάσωνα να αναφωνήσει την αδυναμία του (518 *cedo defessus malis*= υποχωρώ νικημένος από τις συμφορές), ανακοινώνοντας την ήττα του απέναντι στην εγκληματική τους προϊστορία και αποποιούμενος τη σχέση του με τη Μήδεια. Η εκδήλωση της κατάρρευσης του γρήγορα μετατρέπεται σε μια προσπάθεια να ανατρέψει την εγκληματική ταυτότητα της Μήδειας. Ο μετανιωμένος Ιάσοντας την εγκალεί προσπαθώντας να της μεταδώσει τον φόβο του (516 *time*) για τις μεταβολές της τύχης. Με τα επιρρήματα *saepe* και *iam* ο Ιάσοντας προσπαθεί να αποσπάσει τη Μήδεια από την προγενέστερη παράδοση, εντάσσοντάς την στη δική του νέα πραγματικότητα, μακριά από το παρελθόν τους. Η ελεημοσύνη του, που εκφράζεται μέσω της προθυμίας του να την ανακουφίσει οικονομικά καταφεύγοντας στον πλούτο του οίκου του νέου πεθερού του, της υπενθυμίζει το τελεσίδικο της σχέσης του με τον Κρέοντα, αλλά και της εξορίας της από την Κόρινθο. Ακολουθώντας την τακτική της Τροφού, ο Ιάσοντας αποπειράται να επαναφέρει τη Μήδεια στη νηφαλιότητα (537 *sana meditare incipe/ et placida fare*= άρχισε λογικά να σκέφτεσαι και μίλα ήρεμα). Πλέον αρχίζει να γίνεται

¹¹⁸ Μέσω της αναφοράς αυτής ανακαλείται το δεύτερο χορικό, όπου ο Χορός παρουσίασε τη Μήδεια ως το *maior* από τα δύο *pretia* της Αργοναυτικής εκστρατείας. Ακόμη η Μήδεια παρουσιάζεται ως «χειρότερο κακό από τη θάλασσα» (363 *maiusque mari Medea malum*) και ως ποινή για το ταξίδι των Αργοναυτών, «άξιο αντάλλαγμα για το πρώτο πλοίο» (364 *merces prima digna carina*).

αντιληπτή η δραματική σκοπιμότητα των αντιπαραθέσεων με την Τροφό, η οποία αφορούσε στην προετοιμασία της Μήδειας για τη σημαίνουσα αντιπαραθέση με τον Ιάσονα.

Με τη σειρά της η Μήδεια προσπαθεί να καταρρίψει τα αλλεπάλληλα επιχειρήματα του Ιάσονα, κατευθύνοντας τον διαπληκτισμό εκεί όπου η ίδια επιθυμεί. Ανακαλώντας την απάντηση της στην Τροφό (159) η Μήδεια δηλώνει ότι η δύναμή της ξεπερνά τη *Fortuna*, τον πιθανό αντίπαλο που της υπέδειξε ο Ιάσοντας (520 *fortuna me semper omnis infra me stetit*)¹¹⁹. Ακόμη και αν ο Κρέοντας, ο οποίος παρουσιάζεται ως κοινός εχθρός τους, αποτελεί αμεσότερη απειλή σε σύγκριση με τον Άκαστο, η φυγή (*profugere*) είναι σε κάθε περίπτωση (521 *utrumque*) η λύση που η Μήδεια προτείνει. Μάλιστα, η ηρωίδα προσφέρεται για μια ακόμη φορά να διαπράξει φόνο για χάρη του Ιάσονα, αρκεί ο ίδιος να διατηρήσει την αθωότητά του (524 *innocens tecum fuge*). Αρνούμενη να πιστέψει στην υποταγή του και προσπαθώντας να δικαιώσει το ερωτικό της συναίσθημα η Μήδεια επιμένει να ικετεύει τον Ιάσονα να ενωθεί με το δραματικό της πεπρωμένο ακολουθώντας την και επαναλαμβάνοντας την ιστορία τους. Προσπαθώντας να οικειοποιηθεί τους δικούς του όρους, παρουσιάζει ως αντεπιχείρημα την πιθανή συμμαχία με τους Κόλχους, με αποτέλεσμα ο Ιάσοντας να παραδεχτεί emphaticά τον φόβο του για τη βασιλική εξουσία (529 *alta extimesco sceptris*). Όσο κι αν εκείνος το αρνείται, η Μήδεια γνωρίζει πως ο Ιάσοντας αποζητά τη βασιλική δύναμη και πως επιθυμεί να εγκαταλείψει τις περιπέτειες και να αναπαυτεί στην εξουσία του. Συνειδητοποιώντας την πλήρη απαξίωση του παρελθόντος εκ μέρους του, η Μήδεια παραδίδεται στον *furor*. Όταν ο Ιάσοντας της ζητά να διακόψουν τον διάλογο (530 *longa colloquia amputa*), αδύναμος να ανταπεξέλθει στα ψυχολογικά χτυπήματα, αυτή αντιδρά καλώντας οργισμένη τον Δία να στρέψει όλα τα φυσικά στοιχεία (τον κεραυνό, τη φωτιά και τη γη) εναντίον του (530-1)¹²⁰. Η κραυγή της Μήδειας προς τον ολύμπιο θεό αφορά στην επιβολή της συμπαντικής και δραματικής δικαιοσύνης. Τη στιγμή που αντιλαμβάνεται το αναπόφευκτο της διάσπασής της από τον Ιάσονα, η οργή της αναζωπυρώνει την επιθυμία για βίαιη ανατροπή της φύσης, στην οποία προκαλεί τους θεούς να τη συναγωνιστούν.

Ακολουθώντας τη μεθόδευση της εξαπάτησης του Κρέοντα, η Μήδεια στρέφεται στην πατρική πλευρά του Ιάσονα προκειμένου να επιτύχει τον σκοπό της. Εφόσον εκείνος αρνείται να την ακολουθήσει στην εξορία, η Μήδεια απαιτεί να της επιτραπεί να πάρει μαζί της τα παιδιά τους (541-3). Το αίτημά της στηρίζεται στην υπόθεση ότι ο Ιάσοντας πρόκειται να αποκτήσει νέα τέκνα από την Κρέουσα (542). Εφόσον, όμως, η ίδια λίγο νωρίτερα είχε καταραστεί τον νέο του γάμο, ο Ιάσοντας θα έπρεπε να είχε αντιληφθεί την ειρωνεία της.

¹¹⁹ Η υπέρβαση της τύχης ανήκει στα γνωρίσματα του στοιχειού σοφού, βλ. *Sen. Vit. Beat.* 5.3, *Ep.* 71.30, 84.13.

¹²⁰ Η φράση *vindices flammis* προέρχεται απευθείας από τον Οβίδιο (*Met.* 1.230).

Όπως η Μήδεια επικαλείται τον *amor* και την *ira* για να δικαιολογήσει τα εγκλήματά της, ο ίδιος επικαλείται την *pietas* (545) για να δικαιολογήσει την προδοσία και την άρνησή του να συμμορφωθεί με τις προσταγές της Μήδειας και να αναλάβει την αποκλειστική ευθύνη για τις πράξεις του. Αυτή τη φορά, ο Ιάσωνας προχωρά σε μια έντονη εκδήλωση πατρικής αγάπης, αποκαλύπτοντας ότι εξαρτάται πλήρως από τα παιδιά του, τα οποία αποκαλεί «λόγο της ζωής» (548 *causa vitae*) και «ανακούφιση για τις καυτές έγνοιες της καρδιάς» (547-8 *perusti pectoris curis levamen*), συμπληρώνοντας ότι δεν θα υπέκυπτε σε καμία πίεση για να τα εγκαταλείψει, ακόμη και αν αυτή προερχόταν από τον πεθερό του, ή ακόμη και αν έχανε ζωτικά όργανα ή μέλη του σώματός του. Για το ρωμαϊκό κοινό η απαίτηση του φαίνεται λογική και η έκφραση της πατρικής αγάπης του καθόλα ειλικρινής, ειδικά συγκρινόμενη με την αδιαφορία του Κρέοντα για την κόρη του. Η αναφορά του Ιάσωνα στις υποθετικές πιέσεις του Κρέοντα ανατρέπει, όμως, τους αρχικούς ισχυρισμούς του ότι σύναψε τον γάμο δήθεν για χάρη των απογόνων του. Η ασυνέπεια στον ισχυρισμό του και η ταυτόχρονη εκδήλωση της πατρικής στοργής αποκαλύπτουν στη Μήδεια τον άρρηκτο συσχετισμό των παιδιών με την ύπαρξή του και συνεπώς, το ευαίσθητο σημείο του (550 *vulneri patuit locus*)¹²¹. Πρόκειται για την κρίσιμη στιγμή, όπου η Μήδεια αποκάλυπτα συλλαμβάνει την παιδοκτονία ως το τελικό σχέδιο εκδίκησης. Η συνειδητοποίησή της (549 *sic natos amat?*) συμπληρώνει την επίμονή άρνησή της να φανταστεί νεκρό τον Ιάσωνα. Σε ένα κατά μέρος σχόλιο, ο Ιάσωνας παρουσιάζεται ως το θήραμα που έχει εγκλωβιστεί στην παγίδα (550 *bene est, tenetur*), τη στιγμή που ο κυνηγός ετοιμάζεται να εγκαταλείψει την προσπάθεια. Στη 12^η *Ηρωίδα* η ίδια η Μήδεια αποδίδει τον χαρακτηρισμό *levamen* στον Ιάσωνα (77 *per mala nostra precor, quorum potes esse levamen*= στο όνομα των συμφορών μας σε ικετεύω, στις οποίες είσαι η ανακούφιση). Το ελεγειακό παράπονο του Οβιδίου μετατρέπεται εκ νέου σε μέσο παγίδευσης στο τραγικό περιβάλλον, όπως ο Κρέοντας εξαπατήθηκε χάρη στα οβιδιανά παράλληλα που χρησιμοποίησε η Μήδεια απολογούμενη.

Για άλλη μια φορά η Μήδεια θα υποκριθεί την υποταγή της απέναντι στον αντίπαλό της προκειμένου να τον εξαπατήσει. Πιο συγκεκριμένα, ζητά να αποχαιρετίσει τα παιδιά της, προτείνοντας στον Ιάσωνα συμφιλίωση. Το θέμα της μνήμης επανέρχεται ως μέρος της κοινής τους ιστορίας, ενώ η Μήδεια ζητά από τον Ιάσωνα να ξεχάσει τα λόγια που αντάλλαξαν και τα συμπτώματα της οργής της (552-5). Ο Ιάσωνας αποδέχεται την ικεσία της αυτή αποκηρύσσοντας και επίσημα το λογοτεχνικό τους παρελθόν (557 *omnia ex animo expuli*= από την ψυχή μου όλα τα διώχνω). Έπειτα, απευθύνει στη Μήδεια μια τελευταία

¹²¹ Σύμφωνα με τον Heldmann (1974, 177), εκεί βασίζεται η επιλογή του Σενέκα να μην εξορίζονται τα παιδιά μαζί με τη Μήδεια, όπως στον Ευριπίδη.

προτροπή να ηρεμήσει και να καταπνίξει την οργή της (559-60 *fervidam ut mentem regas*= στο θερμό σου πνεύμα να κυριαρχήσεις), ενώ πριν αποχωρήσει από τη σκηνή, συμπληρώνει την προτροπή του με ένα γνωμικό (559 *Miserias lenit quies*= τις δυστυχίες η σιωπή μαλακώνει). Μέσω των προτροπών του προσπαθεί να εντάξει τη Μήδεια σε ένα πρότυπο που θα ικανοποιούσε τον ίδιο (*placidam*), αλλά δεν συμβαδίζει με την πραγματική τραγική της ταυτότητα. Η *ferox Medea* δεν πρόκειται ποτέ να συμβιβαστεί με τις στωικές προτροπές. Ο Ιάσοντας μετατρέπεται στο κοινό της νέας της ερμηνείας, αποτυγχάνοντας να διακρίνει ότι η οργή της βράζει. Πίσω από τις λέξεις η ηρωίδα επιχειρεί να δώσει συνέχεια στην κοινή μοίρα των παθών τους, ενώ ο Ιάσοντας αδυνατεί να αντιληφθεί το κυριολεκτικό περιεχόμενο της παράκλησής της. Οι τελευταίες προσταγές (551 *Suprema...mandata*) που η Μήδεια θα απευθύνει στα παιδιά θα επιφέρουν την καταστροφή της βασιλικής οικογένειας. Ο «έσχατος εναγκαλισμός» (552 *ultimum amplexum*) και τα «αποχαιρετιστήρια λόγια» (553 *voce... extrema*) δεν προηγούνται της εξορίας της Μήδειας, αλλά του θανάτου των τέκνων. Τέλος, το κοινό γνωρίζει ότι το ζεύγος θα συναντηθεί ξανά στο τέλος του δράματος και ότι, παρά τις υποσχέσεις της για το αντίθετο, η Μήδεια δεν πρόκειται να ξεχάσει τη συνομιλία τους. Εφόσον η “*memoria*” τους βασίστηκε στο έγκλημα, η παρεμφερής μελλοντική πορεία κρίνεται αναπόφευκτη. Τα σημεία της οργής της Μήδειας δεν πρόκειται να λησμονηθούν ούτε από τον Ιάσωνα, ούτε από τους μεταγενέστερους ποιητές, αλλά θα χαραχθούν ανεξίτηλα στη διαχρονική λογοτεχνική της ιστορία.

Μετά την αποχώρηση του Ιάσωνα από τη σκηνή, η απομόνωση της Μήδειας φαίνεται ολοκληρωτική¹²². Πλέον η ηρωίδα έχει συνειδητοποιήσει ότι ο Ιάσοντας βιάστηκε να ξεχάσει όχι μόνο τον ερωτικό τους δεσμό και την κοινή τους ιστορία, αλλά και τον τραγικό του ρόλο, με σκοπό να κατοχυρώσει τη θέση του εντός μίας κοινωνίας αντίθετης στις επιδιώξεις της, διαχωρίζοντας την πορεία του από τη δική της. Ο Ιάσοντας παραμένει αμνήμων (560 *oblitus*) ανταποκρινόμενος απόλυτα στο βασικό χαρακτηριστικό του προδότη εραστή στην ερωτική ποίηση. Η αγνωμοσύνη του, όμως, υπερβαίνει το επίπεδο της αχαριστίας και αγγίζει την πλήρη λήθη, ακυρώνοντας το ιστορικό της συνύπαρξής τους. Ο Ιάσοντας δεν έχει ξεχάσει μόνο το κοινό του παρελθόν με τη Μήδεια, το οποίο συνοψίζεται στα πολυάριθμα εγκλήματά της (560 *tot meorum facinorum*), αλλά και όλη την προγενέστερη παράδοση, τις μυθικές τους περιπέτειες και το τραγικό μέλλον¹²³. Τα πρόσωπα με τα οποία η Μήδεια απευθύνεται στον απόντα Ιάσωνα εναλλάσσονται: άλλοτε τον διαχωρίζει από τη δική της υπόσταση (560

¹²² Όπως υποστηρίζει η Benton (2003, 274), ο Ιάσοντας έχει την υποστήριξη της Κορίνθου, καθώς γίνεται πιο εύκολα αποδεκτός ως άντρας και ως Έλληνας.

¹²³ Το θράσος του Ιάσωνα ανακαλεί το θράσος των *audacium* Αργοναυτών (301, 343, 670). Βλ. επίσης, *Ον. Her.* 12.133 *ausus es-o!*.

discessit, vadis) και άλλοτε τον εντάσσει σε αυτήν (562 *excidimus tibi*)¹²⁴. Κατ' αυτόν τον τρόπο μαρτυρείται η σύγχυσή της απέναντι στην ακύρωση του μισού της παρελθόντος και η αμηχανία της να συμβιβαστεί με τα νέα δεδομένα.

Μετά την αποδοχή της προσωπικής και δραματικής προδοσίας του Ιάσονα, η Μήδεια είναι έτοιμη να περάσει στο επόμενο στάδιο, την εγκατάλειψη της ελεγειακής υπόστασης και τον εναγκαλισμό της μαγικής της ταυτότητας. Ακόμη και το ερωτικό συναίσθημα που είχε διατηρηθεί, παρά την αυξανόμενη αμφιβολία, εξαφανίζεται πλήρως μέχρι το τέλος της συνομιλίας τους. Πλέον η Μήδεια συνειδητοποιεί ότι ήρθε η ώρα να καταφύγει και πάλι στα μαγικά της μέσα (562-3 *omnis advoca vires et artes*= κάλεσε όλες σου τις δυνάμεις και τις τέχνες). Αυτή που κάποτε αποκοίμισε τον δράκο της Κολχίδας, τώρα πρέπει να ξυπνήσει τις μαγικές της δυνάμεις, ώστε να υπενθυμίσει στον εαυτό της και στον προδότη Ιάσονα την πραγματική της φύση. Η φρασεολογία της ανακαλεί εσκεμμένα την αρχή της μαγικής της δραστηριότητας στις *Μεταμορφώσεις* (7.138 *auxiliare canit secretasque advocat artes*), αλλά και την απάντηση της ίδιας στην παράκληση του Ιάσονα (7.171-8), όπου παρουσιάζει τη μαγεία ως την «τέχνη της» (176 *arte mea*). Για πρώτη φορά η Μήδεια δηλώνει ξεκάθαρα τη μαγική της ιδιότητα, καθώς πρόκειται να φανερώσει το πραγματικό μέγεθος των ικανοτήτων της, όπως αυτές εκδηλώθηκαν στο λογοτεχνικό της παρελθόν. Σε αντίθεση με το έργο του Οβιδίου, όπου η Μήδεια καταφεύγει στις μαγικές τελετουργίες για να σώσει τον Ιάσονα, αυτή τη φορά το αποτέλεσμα των μαγικών της μέσων θα γεννηθεί αποκλειστικά προς όφελος της ίδιας (*tibi*) και προς τιμωρία του προδότη συζύγου. Στόχος της είναι να μεγιστοποιήσει τον τρόμο (565 *timetur*) που έχει ήδη προκαλέσει στα πρόσωπα του δράματος, τόσο μέσα στα όρια του συγκεκριμένου δράματος, όσο και στην προγενέστερη παράδοση. Υπό την πίεση της ανάγκης για μεγιστοποίηση του εγκλήματος η Μήδεια προκαλεί τον εαυτό της να υπερβεί τις δυνατότητές του και να διαπράξει ένα έγκλημα ανήκουστο ακόμη και για την κακόφημη μυθική της ταυτότητα. Η αυτοεμψύχωσή της συντελείται με φράσεις όπως “*hoc age*”, “*perge*” και “*aude*”, καθώς αυτή τη στιγμή είναι η μόνη που απευθύνει διαταγές προς τον εαυτό της. Επαναλαμβάνοντας για άλλη μια φορά το όνομά της (568 *quidquid potest, Medea, quidquid non potest*= όσα η Μήδεια μπορεί και δεν μπορεί) προκαλεί τον εαυτό της να αγκαλιάσει το τραγικό της πρότυπο ανατρέποντας τις συμβάσεις και δεσμευόμενη για την αναβίωση του παρελθόντος.

Ακολούθως, η Μήδεια ζητά τη βοήθεια της Τροφού για την εκτέλεση της εκδίκησης χρησιμοποιώντας τρυφερούς χαρακτηρισμούς (568 *fida nutrix, socia maeroris mei*= πιστή

¹²⁴ Με τα ίδια περίπου λόγια η Μήδεια είχε υπενθυμίσει στον Ιάσονα την προϊστορία τους στον Οβίδιο (*Her.* 12.69-71 *noscis an exciderunt mecum loca?*). Βλ. επίσης Verg. *Aen.* 4.306.

Τροφέ, σύντροφε στη θλίψη μου). Πλέον η Μήδεια προστάζει την Τροφό να ακολουθήσει τις διαταγές της και να «βοηθήσει στα δύστυχα σχέδιά της» (569 *misera consilia adiuvna*), προοικονομώντας τη μετατροπή της Τροφού από στωικό αντίπαλό σε μάρτυρα των μυστηρίων της επόμενης πράξης. Η Μήδεια αρχίζει να ξεπερνά ένα προς ένα τα εμπόδια στην τραγική της εκπλήρωση. Η έμφαση στην ιδιότητα των οικογενειακών κειμηλίων, τα οποία θα προσφερθούν στην Κρέουσα ως ολέθρια γαμήλια δώρα δηλώνει τη θεϊκή προέλευση της τιμωρίας που θα υποστεί η βασιλική οικογένεια της Κορίνθου¹²⁵. Η «σκηνοθεσία» της εκδίκησης από τη Μήδεια βρίθει συμβολισμών: τα παιδιά της Μήδειας και του Ιάσονα ως φορείς των δώρων σχηματοποιούν την αιτία που κρύβεται πίσω από την τιμωρία, δηλαδή την καταπάτηση του νόμιμου γάμου. Ο Κρέοντας και η Κρέουσα πρόκειται να πληρώσουν για την προσπάθειά τους να χωρίσουν την κοινή μοίρα του Ιάσονα και της Μήδειας, ο πρώτος ως άμεσος υπεύθυνος και η δεύτερη ως εξιλαστήριο θύμα, όπως κάποτε ο Αψυρτος. Τέλος, αφού προαναγγείλει για μια ακόμη φορά την καταστροφή της Κορίνθου, η Μήδεια εγκαταλείπει τη σκηνή για να προετοιμάσει τα μυστήρια προς τιμήν της Εκάτης, ανακαλώντας την έξοδο του Κρέοντα. Το τελετουργικό που θα προετοιμάσει η Μήδεια θα είναι, όμως, αντίθετο (576 *diris artibus*, 577 *sacrifica leta*) προς τους χαρμόσυνους εορτασμούς. Προοιωνίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο η σκοτεινή ατμόσφαιρα της επόμενης πράξης, ενώ το πεπαιδευμένο κοινό μπορεί να μαντέψει ότι η παιδοκτονία πλησιάζει.

Η λεκτική μονομαχία ανάμεσα στους δύο πρώην συζύγους εισάγει το κοινό ακόμη περισσότερο στην ψυχολογία της Μήδειας. Όσον αφορά την παρουσία του Ιάσονα, το βασικό ερώτημα που προκύπτει είναι το εξής: είναι όντως ευσεβής, όπως διατείνεται ο ίδιος; Ή μήπως στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένας δειλός άντρας, ο οποίος έχει εκπέσει από το ηρωικό του ιδεώδες, όπως τον κατηγορεί η Μήδεια; Η αντιπαράθεση του Ιάσονα και της Μήδειας εξωτερικεύει την υποχώρηση της ηρωικής φιλοδοξίας του Ιάσονα μπροστά στον φόβο και αποκαλύπτει την πραγματική σκοπιμότητα του γάμου του με την Κρέουσα, δηλαδή την προστασία του από μία πιθανή στρατιωτική συμμαχία εναντίον του¹²⁶. Ο Ιάσοντας υποτάσσεται στον Κρέοντα, επειδή έχει απολέσει τις ηρωικές ιδιότητες, και προσπαθεί να

¹²⁵ Σχετικά με τις διαφορετικές εκδοχές των δώρων, βλ. Hine (ό.π., 570-4). Βλ. επίσης τα δώρα του Αινεία στη Διδώ (Verg. *Aen.* 1.648-55). Η Fyfe (ό.π., 82) εντοπίζει την ειρωνεία στον θάνατο της Κρέουσας από χρυσό αντικείμενο επισημαίνοντας μια πιθανή σύνδεση με το χρυσόμαλλο δέρας.

¹²⁶ Ο Boyle (2014, xcii) αποδίδει στον Ιάσονα ναρκισσισμό, δειλία και αδυναμία, ενώ θεωρεί υποκριτική τη δήλωση του ότι κατευθύνεται από τη δύναμη της *pietas*, καθώς ακόμη και η αναφορά του στους γιους του έχει να κάνει αποκλειστικά με τη δική του ύπαρξη. Την αδυναμία του χαρακτήρα τονίζουν και οι Henry, Walker (1967, 169), Motto Clark (ό.π., 68). Για τον Ιάσονα ως θύμα της εξουσίας, βλ. Lawall (ό.π., 423). Η Corti (ό.π., 78) συγκρίνει την ανασφάλεια του με αυτή της Μήδειας του Ευριπίδη. Την έλλειψη της γενναιότητας και του εγωκεντρισμού του Ιάσονα επισημαίνει και ο Cleasby (ό.π., 68), ενώ έμφαση στην πατρική του αγάπη δίνουν οι Hermann (ό.π., 440), Steidle (ό.π., 177).

παίζει τα προσφιλή πολιτικά παιχνίδια της νερόνιας Ρώμης, όπου το αυγούστειο ηρωικό ιδεώδες φαίνεται να έχει εκλείψει, παρά την ισχύ της επιρροής του Βιργιλίου, του κατ' εξοχήν λογοτεχνικού εκφραστή αυτών των ιδεών. Ο Ιάσοντας του Σενέκα παρουσιάζεται περισσότερο ευαίσθητος και λιγότερο εγωιστής από τον ψυχρό και υπολογιστή ευριπίδειο ήρωα. Στην τραγωδία του Σενέκα ο Ιάσοντας δηλώνει ότι έχει να επιλέξει ανάμεσα στη *fides* και την *pietas*, η προσβολή της οποίας έχει ήδη παρουσιαστεί ως βασικό χαρακτηριστικό της δράσης της Μήδειας (134-5, 260-1). Επιπλέον, η επίκληση στη βιργιλιανή αξία της *pietas* ενώνει τον Ιάσωνα με τον Αινεία. Αμφότεροι οι ήρωες, οφείλοντας να ανταποκριθούν στα ηρωικά τους καθήκοντα, εγκαταλείπουν τις ερωτικές τους συντρόφους με πρόσχημα την ευσέβεια για τα παιδιά τους. Στο τραγικό του παρόν ο Ιάσοντας, όμως, δεν εμπνέεται από κάποιο μεγαλεπήβολο σχέδιο, όπως ο Αινείας. Ενώ η Μήδεια βαδίζει προς την τραγωδία, ο Ιάσοντας έχει ενσωματωθεί στο ρόλο του προδότη εραστή της ελεγείας. Στον Οβίδιο η σχέση του Ιάσωνα με τη Μήδεια βασιζόταν στην εξάρτηση και την εκμετάλλευση. Για τον ελεγειακό Ιάσωνα η Μήδεια είναι το μέσο επίτευξης των στόχων του, για τη Μήδεια ο Ιάσοντας αποτελεί το κίνητρό της να ακολουθήσει τη συναισθηματική της παρόρμηση απέναντι στη λογική¹²⁷. Ο τραγικός Ιάσοντας προσπαθεί να αφήσει πίσω το παρελθόν και να χαράξει μια νέα πορεία, εγκαταλείποντας τον ηρωισμό και καταφεύγοντας σε ανθρώπινα μέσα επίλυσης της δυσπραγίας του. Επειδή, όμως, μαζί με την ηρωική δράση επιλέγει να ξεχάσει και τις ευεργεσίες της Μήδειας, έρχεται αντιμέτωπος με την οργή της συζύγου του, η οποία τον παρουσιάζει ως προδότη του κοινού τους παρελθόντος. Η αντιπαράθεση τους στην τρίτη πράξη οδηγεί τη Μήδεια να απαρνηθεί τα ερωτικά της συναισθήματα και να έρθει πιο κοντά με τη μαγική της πλευρά, η οποία πρόκειται να απελευθερωθεί πλήρως στο επόμενο επεισόδιο.

¹²⁷ Όπως αναφέρει ο Barhouil (1981, 480), ο Ιάσοντας του Οβιδίου είναι «υπολογιστής, αδύναμος και η ευαισθησία του δεν είναι καθόλου πειστική».

4. Actus Quartus

4.1. Το τελετουργικό I : η αφήγηση της Τροφού (669-739).

Κατά την τέταρτη πράξη του δράματος η Τροφός και το κοινό πρόκειται να γίνουν μάρτυρες της διαδικασίας επαναμύησης της Μήδειας στις μαγικές δραστηριότητες. Στην πρώτη σκηνή η Τροφός εκφράζει τους φόβους της για την πρωτοφανή οργή της Μήδειας και αφηγείται με κάθε λεπτομέρεια το τελετουργικό για την προετοιμασία των τρομερών πράξεων που προαναγγέλθηκαν. Απευθυνόμενη στο κοινό, η Τροφός αναλαμβάνει τον ρόλο του αγγελιαφόρου και αποκαλύπτει κάθε στιγμιότυπο της μαγικής προετοιμασίας και της δραστηριότητας της Μήδειας¹²⁸. Όπως φάνηκε και στο τέλος της προηγούμενης πράξης, η Τροφός λειτουργεί πλέον ως συνένοχος στα σχέδια της Μήδειας. Ωστόσο, η παρουσία της ως μάρτυρας στα μυστήρια δεν παύει να της προκαλεί τρόμο. Μέσω της χρήσης του αντίστοιχου λεξιλογίου (670 *pavet animus, horret*) η Τροφός εξωτερικεύει τον αντίκτυπο του τελετουργικού της Μήδειας στην ψυχολογία της και στην πλοκή του έργου. Η μεταφορά των λόγων της Μήδειας σε α' πρόσωπο (690-704) παρέχει την εντύπωση ότι η Μήδεια εξουσιάζει την Τροφός, χρησιμοποιώντας την ως φερέφωνο της δράσης της¹²⁹. Παράλληλα, η χρήση ενεστωτικών ρημάτων και δεικτικών αντωνυμιών συμβάλλει στην εντύπωση της συγχρονίας των περιγραφόμενων πράξεων, εντείνοντας τη συναισθηματική εμπλοκή του κοινού¹³⁰.

Στόχος της αφήγησης της Τροφού είναι να σκιαγραφηθεί η απόπειρα της Μήδειας να υπερβεί τις δυνάμεις της. Ήδη από τις προγραμματικές δηλώσεις του προλόγου η Μήδεια έχει γνωστοποιήσει την πρόθεσή της να προβεί σε υπεράνθρωπες δραστηριότητες, επιτιθέμενη στον θεϊκό και φυσικό κόσμο. Η τέταρτη πράξη αποτελεί την αρχή της εκπλήρωσης αυτής της υπόσχεσης προς το κοινό της, αποκαλύπτοντας ότι η εκδίκηση θα πραγματοποιηθεί μέσω της άσκησης μαγείας με στόχο τη μεγιστοποίηση της προγενέστερης δράσης (674 *maius his, maius parat Medea monstrum*= μεγαλύτερο από αυτά, μεγαλύτερο είναι το τερατούργημα που η Μήδεια ετοιμάζει). Η επανάληψη αξιολογικών όρων, όπως το επίρρημα *maius*, δίνει έμφαση στην απόπειρα της υπέρβασης του παρελθόντος, ενώ η επαναφορά της παρήχησης

¹²⁸ Ανάλογο ρόλο διαδραματίζει στον *Thyestes* ο αγγελιοφόρος, ο οποίος μεταφέρει στον Χορό και στο κοινό τη σκηνή της θυσίας των παιδιών από τον Ατρέα (623-788).

¹²⁹ Η Larson (ό.π., 63) θεωρεί ότι η περιγραφή της Τροφού δίνει την εντύπωση ότι μεταφέρει την αφήγηση του ίδιου του Σενέκα.

¹³⁰ Ο Boyle (ό.π., 300) απορρίπτει την άποψη του Rosenmeyer ότι η Τροφός περιγράφει γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια στιγμή.

του *m* ταυτίζει την ηρωίδα με την καταστροφή και το επιδιωκόμενο ανώτερο επίτευγμα¹³¹. Τα επίγεια κακά και τα ανθρώπινα μέσα καταστροφής αξιολογούνται ως *parva* (690) και ανάξια για τον όλεθρο που προετοιμάζεται. Ωστόσο, η Μήδεια αναγνωρίζει ότι για να ετοιμάσει «κάτι υψηλότερο» (693 *aliquid...altius*) πρέπει να βασιστεί στα παρελθοντικά μάγια, υπερβαίνοντας τις «κοινές απάτες» (693 *fraude vulgari*), τις συνηθισμένες προσδοκίες που έχει το κοινό από κάθε πραγμάτευση του μύθου της.

Μια νέα σύνδεση με το παρελθόν επιχειρείται μέσω της επαναφοράς του θέματος της Αργοναυτικής εκστρατείας. Η υπαινικτική αυτή ανάκληση απηχείται στο κάλεσμα της Μήδειας προς τα ερπετά της ελληνικής μυθολογίας, από τους αστερισμούς, όπως ο Δράκων και ο Οφιούχος, ως τον Πύθωνα και την Ύδρα, τα μυθολογικά τέρατα που εξοντώθηκαν από τον Ηρακλή και τον Απόλλωνα. Το τελευταίο καλούμενο ερπετό δεν είναι άλλο από τον φύλακα του Χρυσόμαλλου δέρατος. Πρόκειται για ένα πλάσμα γνωστό στη Μήδεια, καθότι το έχει υποτάξει η ίδια, γι' αυτό και του απευθύνεται άμεσα (703-4). Η χρήση του οβιδιανού επιθέτου *pervigil* («αυτός που δεν κοιμάται ποτέ») μαζί με την επίσης οβιδιανή σύνταξη του ρήματος *sopire* παραπέμπουν άμεσα στην πραγμάτευση της υποταγής του φιδιού στις *Μεταμορφώσεις* (7.149 *pervigilem superest herbis sopire draconem*, 213 *custodem rudem somni sopistis*) και τις *Ηρωίδες* (12.171 *quae me non possum, potui sopire draconem*)¹³². Ο λεξιλογικός υπαινιγμός στοιχειοθετεί την επιστροφή στο παρελθόν, η οποία ίσως συνοδεύεται από μια αίσθηση μετάνοιας εκ μέρους της Μήδειας για τη βοήθεια που παρείχε στον Ιάσονα. Πλέον η Μήδεια καλεί τις δυνάμεις που κάποτε υπέταξε για τη διάσωση του άπιστου συζύγου, έχοντας σκοπό την καταστροφή του. Ο μαγικός της λόγος υποτάσσει τα πλάσματα που ο Ηρακλής και οι θεοί κατάφεραν να νικήσουν μόνο με τη βία, ενώ η δύναμη της προφορικής της μαγείας ξεπερνά τη σωματική δύναμη των Αργοναυτών. Η διαδικασία της νάρκωσης του φιδιού μέσω των μαγικών επικλήσεων ανακαλεί την ύπωση του δράκου στην Κολχίδα και έχει ως στόχο να προετοιμάσει τις απροπόνητες δυνάμεις της Μήδειας για το υψίστης σημασίας τελετουργικό. Μέσω του χρονικού επιρρήματος *saepe* η Τροφός συνδέει το δραματικό παρόν με το λογοτεχνικό παρελθόν και κάνει τη δική της αναδρομή στην προγενέστερη παράδοση της Μήδειας. Παράλληλα, η επανάληψη της φρασεολογίας από τον πρόλογο (674 *aggressam deos*, 675 *caelum trahentem*) ενισχύει την αίσθηση ότι η Μήδεια καθοδηγεί τον λόγο της Τροφού.

¹³¹ Σύμφωνα με τη Fyfe (ό.π., 83), η Μήδεια χρησιμοποιεί τον λόγο για να χτίσει την ταυτότητα της (ειδικά στο πλαίσιο του μαγικού τελετουργικού). Αυτή είναι η αιτία που τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος προσπαθούν να την καταπνίξουν.

¹³² Επίσης, *Ον. Αμ.* 1.6.44, *Μετ.* 10.369.

Από την αρχή της αφήγησης γίνεται αντιληπτό ότι η Μήδεια διενεργεί ένα άκρως δυσοίωνο τελετουργικό. Στην υποβολή αυτής της σκοτεινής ατμόσφαιρας συμβάλλουν οι χαρακτηρισμοί «θλιβερό ιερό» (680 *triste sacrum*) και «πένθιμο άδυτο» (676 *funeste penetrable*). Στη συνέχεια, το κάλεσμα της Μήδειας σε «πλήθη κακών» (*turba malorum*) και η αναφορά σε «κρυφά μυστήρια» (679 *arcana secreta abdita*) καλλιεργεί ένα κλίμα φόβου και προσμονής. Κατ' αναλογία προς την ανορθόδοξη θεϊκή επίκληση του προλόγου η Μήδεια διαστρέφει βασικές λατρευτικές πρακτικές στην εκτέλεση του τελετουργικού. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η χρήση του αριστερού χεριού (680 *laeva manu*), η οποία από αρχαιοτάτων χρόνων ήταν συνδεδεμένη με το κακό¹³³. Στη συνέχεια, η Μήδεια προχωρά στην παρασκευή του μαγικού φίλτρου, συγκεντρώνοντας τα «θανάσιμα βότανα» (*letales herbas*) που είχε επικαλεστεί και ο Κρέοντας (269-70). Η διαδικασία ανακαλεί θεματικά την παρασκευή του αναζωογονητικού φίλτρου για τον Αίσονα στις *Μεταμορφώσεις* (7.264-78)¹³⁴. Η επιγραμματική κατακλείδα του καταλόγου (730 *Mortifera carpit gramina*= τους θανατηφόρους σπόρους μαζεύει) προσδίδει έμφαση στην αντίθεση της σκοπιμότητας του μαγικού φίλτρου της τραγωδίας¹³⁵. Στις *Μεταμορφώσεις* το φίλτρο παρασκευάζεται για να αποδώσει εκ νέου ζωή σε ένα γερασμένο κορμί, ενώ στη *Medea* για να προκαλέσει πρόωρο θάνατο σε μια νεαρή κοπέλα. Οι εικόνες της δημιουργίας, οι οποίες συνοδεύονται από το ανάλογο λεξιλόγιο (681 *creat*, 706 *generat*, 723 *aluit* κ.α.), συγκρούονται με τις εικόνες του θανάτου, ενώ η Μήδεια δρα παράλληλα ως δημιουργός και ως εν δυνάμει δολοφόνος. Στα θανατηφόρα φυτά προστίθενται διάφορα μακάβρια συστατικά, τα οποία από μόνα τους, όμως, δεν αρκούν, καθώς χρειάζεται ακόμη η επέμβαση των στοιχείων της φωτιάς (735 *rapax vis ignium*) και του πάγου (736 *gelida pigri frigoris glacies*), για να καταστεί το μείγμα ισχυρότερο. Μεγαλύτερη επίδραση από τα θανατηφόρα υλικά έχει ο λόγος της Μήδειας (737-8 *verba venenis non illis minus metuenda*), ο οποίος κατατροπώνει τα στοιχεία της φύσης.

¹³³ Στους μαγικούς παπύρους η χρήση του αριστερού χεριού αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των μαγικών πρακτικών και της επίκλησης στις χθόνιες δυνάμεις, βλ. Sen. *Oed.* 566-7, όπου ο Τειρεσίας χρησιμοποιεί το αριστερό του χέρι κατά τη διάρκεια της τελετής νεκρομαντείας. Ταυτόχρονα, ανακαλείται αντιθετικά η σύνδεση του Αίσονα με το «ευοίονο δεξί χέρι» (68 *auspice dextera*) στο πρώτο χορικό.

¹³⁴ Οι δύο κατάλογοι συμπίπτουν στην αναφορά στην Πίνδο, κατά τα άλλα όμως, τα αναφερόμενα φυτά προέρχονται από διαφορετικές περιοχές. Στον Σενέκα τα φυτά δεν προέρχονται αποκλειστικά από την Ελλάδα, αλλά από όλες τις περιοχές όπου βρέθηκε η Μήδεια και οι οποίες υπάγονται στον ρωμαϊκό κόσμο κατά την εποχή του (Σικελία, Καύκασος, Περσία, Παρθία, Γερμανία). Οι ποταμοί στους οποίους αναφέρεται ο ποιητής (Τίγρης, Δούναβης, Υδάσπης, Βαίτης), απλώνονται επίσης στα τέσσερα σύνορα της ρωμαϊκής επικράτειας. Άλλα φυτά σχετίζονται με σημαντικά γεωγραφικά σημεία της αυτοκρατορίας (Ιταλία, Ελλάδα, Κεντρική Ευρώπη, Ανατολή, Καύκασος) ή με λαούς που υπέταξαν οι Ρωμαίοι (Σουηβοί κ.α.), ενώ ορισμένα από αυτά με μυθικούς ήρωες (π.χ. με τον Προμηθέα). Στόχος είναι, σύμφωνα με τον Boyle (ό.π., 305), να αναδειχτεί η παγκόσμια δύναμη της Μήδειας και η απεραντοσύνη της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, μαζί με τις αναπόφευκτες ανησυχίες που προκαλεί η γεωγραφική επέκταση, θέμα που αναπτύχθηκε εκτενώς και στο δεύτερο χορικό.

¹³⁵ Βλ. Ov. *Met.* 7.232 *carpsit et Euboica vivax Anthedone gramen*. Παρόλο που ο Σενέκας χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα και το ίδιο ουσιαστικό, αντικαθιστώντας τον επιθετικό προσδιορισμό *vivax* με το νοηματικά αντίθετο επίθετο *mortifera* (Jakobi, ό.π., 58).

Μέσω της διαδικασίας αυτής η Μήδεια έρχεται ξανά σε επαφή με μια βασική πτυχή της ταυτότητάς της, τη *Φαρμακεύτρια* Μήδεια.

Επιπρόσθετα, η παρασκευή του φίλτρου της Μήδειας σχετίζεται με τη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας. Η Μήδεια ενώνει πολλά και διαφορετικά προϋπάρχοντα στοιχεία, όπως ένας ποιητής επεξεργάζεται τους τόπους της προγενέστερης παράδοσης (735 *discreta ponit*), για να δημιουργήσει ένα νέο νόημα αναδιοργανώνοντας το υλικό που διαθέτει¹³⁶. Η χρήση των στοιχείων αυτών απεικονίζει τα νέα νοήματα που προσδίδει στους ποιητικούς τόπους η ιδεολογική προσέγγιση και η ειδολογική επιλογή του ποιητή. Όπως η Μήδεια διαλέγει τα κατάλληλα συστατικά για το φίλτρο της, έτσι και ο ποιητής επιλέγει και χρησιμοποιεί την επιβίωση του παρελθόντος με τρόπο πρωτότυπο και ανατρεπτικό έχοντας στόχο την υπέρβαση της προγενέστερης παράδοσης και του προσωπικού καλλιτεχνικού ιστορικού. Το αντικείμενο της νέας δημιουργίας στην προκειμένη περίπτωση θα είναι το *nefas*, ο οικογενειακός φόνος, του οποίου η Μήδεια παρουσιάζεται ως δημιουργός (734 *haec scelerum artifex*)¹³⁷. Ωστόσο, απαιτείται ακόμη μια *novitas* που θα διαφοροποιήσει τη νέα δημιουργία από τις παλαιότερες, καθιστώντας την μοναδική.

4.2. Το τελετουργικό II- Η μεταμόρφωση της Μήδειας σε μάγισσα (740-848).

Ξαφνικά, η Τροφός διακόπτει την αφήγησή της και ανακοινώνει την άφιξη της Μήδειας στη σκηνή (738 *sonuit ecce*). Στην ανακοίνωσή της επανέρχεται η εικόνα της βακχικής Μήδειας με το «μεθυσμένο βήμα» (739 *vaesano gradu*). Ο μαγικός ύμνος της Μήδειας (*canit*) φαίνεται να έχει τρομακτική επίδραση στο περιβάλλον, καθώς «ο κόσμος από τις πρώτες φωνές τρέμει» (*mundus vocibus primis tremit*). Θα περίμενε κανείς ότι το επεισόδιο θα ολοκληρωνόταν με τον λόγο της Τροφού, όπως συνέβη στον *Thyestes* με την περιγραφή της τελετουργικής δολοφονίας των παιδιών του Θυέστη από τον Ατρέα (623-788). Στη σκηνή η Μήδεια εκτελεί ένα σκοτεινό τελετουργικό προς τιμήν της Εκάτης με σκοπό τη δηλητηρίαση των δώρων, περιγράφοντας ταυτόχρονα όλες τις τελετουργικές κινήσεις της, όπως το λύσιμο των μαλλιών και τις κραυγές, και αναφέροντας τα υλικά που χρησιμοποιεί. Το μαγικό τελετουργικό έχει εντυπωσιακότερο και αποτελεσματικότερο αντίκτυπο από τη στιγμή που η ίδια έχει ενεργό ρόλο στα δρώμενα.

Ο λόγος της Μήδειας αρχίζει πάλι με μια σύνθετη επίκληση με πολλούς αποδέκτες (740-51). Στην ουσία, επαναλαμβάνεται το δεύτερο σκέλος της προσευχής του προλόγου με

¹³⁶ Για τη χρήση της μαγικής και ερωτικής γλώσσας στις *Μεταμορφώσεις*, και τη μαγεία ως μεταφορά της ποίησης βλ. Wise (1982), Littlewood (ό.π., 158). Για τη σύνδεση του πάθους με την ποιητική δημιουργία, βλ. Schiesaro (1997).

¹³⁷ Με τα ίδια ακριβώς λόγια ο Ιππόλυτος επιπλήττει τη Φαίδρα, χρησιμοποιώντας τη Μήδεια ως το βασικό του μυθικό *exemplum* για τη φαύλη συμπεριφορά της (Sen. *Phae.* 559, 563-4).

το κάλεσμα στις ψυχές των νεκρών (740 *vulgus silentum*), τις θεότητες του Κάτω Κόσμου (740 *deos ferales*), το «τυφλό Χάος» (741 *Chaos caecum*) και τον «παντοδύναμο οίκο του σκιερού Πλούτωνα» (741 *opacam Ditis umbrosi domum*). Η επίκληση αποτελεί ένα είδος δεύτερου προοιμίου, καθώς η Μήδεια επιστρέφει στην ενεργό δράση και η εκδίκησή της αρχίζει να τίθεται σε εφαρμογή. Έντονη είναι η διαπλοκή του θέματος του γάμου με τις σκοτεινές εικόνες του βασιλείου των νεκρών, καθώς προσημαίνεται για άλλη μια φορά η πρωτοφανής αλλοίωση των γαμήλιων εορτασμών (743 *ad thalamos novos*). Το κάλεσμα στις ψυχές των νεκρών μυθικών παραβατών και στους θεούς του Κάτω Κόσμου αποβλέπει στην εξασφάλιση της βοήθειάς τους στην εκδίκησή της. Πρώτους στη σειρά επίκλησης η Μήδεια τοποθετεί τους *manes imprios* του προλόγου, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων είναι η διάπραξη εγκλημάτων με θύματα στενούς συγγενείς. Συγκεκριμένα, καλεί τον Ιξίονα (744), τον πρώτο άνθρωπο της ελληνικής μυθολογίας που διέπραξε συγγενικό φόνο σκοτώνοντας τον πεθερό του, τον Τάνταλο (745), που σκότωσε τον γιο του, Πέλοπα, και τον προσέφερε ως γεύμα στους θεούς, και τις σαράντα εννιά Δαναΐδες (748-9), που δολοφόνησαν τους συζύγους τους τη νύχτα του γάμου τους¹³⁸. Η Μήδεια διατάσσει τους καταδικασμένους να διακόψουν προσωρινά την αιώνια τιμωρία τους και να σπεύσουν να βοηθήσουν στο έργο της¹³⁹. Εφόσον και η ίδια έχει σκοτώσει τον αδελφό της και πρόκειται να δολοφονήσει τα παιδιά της και τον πεθερό του συζύγου της με σκοπό την τιμωρία του τελευταίου, το κάλεσμά της αυτό είναι δυνατό να ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια να ταυτιστεί με τα εγκληματικά της πρότυπα. Με τις προστακτικές της (745 *recurrite*, 747 *coite*) η Μήδεια μεταφέρει όλο το βασίλειο των νεκρών από τον Άδη στη σκηνή της τραγωδίας. Η διαταγή της προσημαίνει ότι το έγκλημα που προετοιμάζει έχει τη δύναμη να ανατρέψει ακόμη και τους θεϊκούς νόμους. Η Μήδεια πρόκειται να συναγωνιστεί όλους τους μεγάλους αμαρτωλούς και επιδιώκει για τον Κρέοντα τιμωρία βαρύτερη από τη δική τους. Η σκόπιμη χρήση της λέξης *dies*, που αναφέρεται στη δοθείσα προθεσμία της μίας ημέρας, προκαλεί το κοινό να αντιληφθεί ότι ο Κρέοντας εν αγνοία του μηχανεύτηκε την καταστροφή του. Παράλληλα, ο προσδιορισμός *gravior* στη λέξη *roena* εμπεριέχει συνδηλώσεις του τραγικού είδους, ενώ συνδέει πάλι την ιδέα της εγκυμοσύνης με την εκδίκηση και την τελική παιδοκτονία.

Το κάλεσμα των καταδικασθέντων ακολουθείται από την επίκληση στην Εκάτη, ανατρέποντας τη σειρά της προσευχής του προλόγου. Αποκαλώντας τη «νυχτερινό αστέρι» (750 *noctium sidus*) και αναπτύσσοντας ειδικότερα το θέμα της πολυπροσωπίας, η Μήδεια

¹³⁸ Η μοναδική φορά που ο Ιάσωνας αναφέρεται από τη Μήδεια ως *coniunx*.

¹³⁹ Από την επίκληση εξαιρείται χαρακτηριστικά ο παρ' ολίγον αδελφοκτόνος Σίσυφος, καθώς αφενός αποτελεί τον μυθικό ιδρυτή της Κορίνθου και αφετέρου σε ένα ειρωνικό πλαίσιο, τον «πεθερό» του Ιάσωνα.

ζητά από τη θεά να εμφανιστεί «με το χειρότερο προσωπίο της» (751 *pessima vultus induta*). Το επίθετο *minax* (751) υποστηρίζει την αρνητική φύση του σκοπού της, ενώ η επανάληψη της προσωπικής αντωνυμίας του β' ενικού προσώπου (*tu, tibi*), όταν η Μήδεια απευθύνεται στην Εκάτη, εντείνει το κάλεσμα για την παρουσία της θεάς στον χώρο του μυστηρίου. Ενώ η ηρωίδα ανατρέχει στη διαδικασία προετοιμασίας της για τις ιερουργίες, η επίτευξη της τελετουργικής αγνότητας εμφανίζεται ως η πρώτη προσφορά της στη θεά. Η αναδρομή ενισχύει την αίσθηση ότι η Μήδεια δεν διενεργεί μια απλή θρησκευτική τελετή, αλλά μια τελετή μαγείας, καθώς η απεικόνισή της είναι σύμφωνη με την παραδοσιακή εικόνα της μάγισσας, που επιβάλλει λυμένα μαλλιά (752 *tibi more gentis vinculo solvens coma*) και γυμνά πόδια (753 *secreta nudo nemora lustravi pede*). Η Μήδεια υπενθυμίζει στην Εκάτη τις παλαιότερες υπηρεσίες της (752-70), ακολουθώντας την υμνική πρακτική *do ut des* και εκφράζοντας την πίστη της στην παλιά τους σχέση. Η επίκλησή της ανακαλεί την υπενθύμιση των προσφορών της στον Ιάσονα κατά την προηγούμενη πράξη (466-76). Ωστόσο, η αναγνώριση των *meritorum* από τον αποδέκτη τους είναι εγγυημένη για τη Μήδεια. Τα εγκλήματα που διέπραξε για χάρη του Ιάσονα δίνουν τη θέση τους σε έναν κατάλογο αδυνάτων που περιλαμβάνει το ιστορικό των μαγικών υπερβάσεων της προς τιμήν της θεάς: την ανατροπή της πορείας των νεφών (753-4), των αστεριών (757-8), των εποχών (759-61), των ποταμών (762-4), της θάλασσας (754-5, 765-6), των δασών (766-7) και του χρόνου (768-9). Περιγράφοντας τα αποτελέσματα των κατορθωμάτων της η Μήδεια αναφωνεί για την επιβολή της κυριαρχίας της πάνω στη φύση και αναβιώνει την έκσταση που της προκάλεσε η επίτευξη της κοσμικής ανατροπής¹⁴⁰.

Στη συνέχεια η Μήδεια προβαίνει σε υλικές προσφορές (771-84). Σε αυτό το στάδιο οι πράξεις της απαριθμούνται τη στιγμή της πραγματοποίησής τους, ενώ επαναλαμβάνεται εμφατικά η δοτική χαριστική “*tibi*”. Η αναφορά της Μήδειας στα ματωμένα χέρια της (771 *cruenta manu*) δηλώνει τη διαστροφή του τελετουργικού, καθώς η σωματική καθαρότητα και η αποχή από το έγκλημα ήταν απαραίτητες και επιβεβλημένες προϋποθέσεις για την ευόδωση των τελετουργιών. Στη συνέχεια, η Μήδεια προσθέτει προσφορές που σχετίζονται με τον θάνατο τριών Αργοναυτών: το αίμα του Κένταυρου Νέσσου, το οποίο σκότωσε τον Ηρακλή (777-8), τον καταραμένο πυρσό που έκαψε η Αλθαία για να εκδικηθεί τον Μελέαγρο για τον φόνο του αδελφού της (779-80) και τα δηλητηριώδη φτερά των Στυμφαλίδων Ορνίθων που πολέμησε ο Ζήτης (781-2). Αξίζει να τονιστεί η έμφαση στην παράδοξη περίπτωση της «ευσεβούς αδελφής» Αλθαίας (779 *piae sororis*), όπου απηχείται και πάλι η αναφορά στις

¹⁴⁰ Ο Boyle (ό.π., 321) θεωρεί ότι η δράση της είναι παροντική, διαφωνώντας με τους Costa (ό.π., 141), Hine (ό.π., 176).

Πελιάδες (261)¹⁴¹. Στο τέλος, η Μήδεια, για να εκδικηθεί τον Αργοναύτη για χάρη του οποίου πέθανε ο αδελφός της, θα φονεύσει επίσης τους γιους της, όπως η Αλθαία. Μέσω των πρακτικών αυτών η μαγεία της Μήδειας ανατρέπει ριζικά τις προϋποθέσεις για τη διεξαγωγή μια ευσεβούς θρησκευτικής τελετής.

Η ολοκλήρωση του δυσοίωνου τελετουργικού με την άφιξη της Εκάτης (785-6) ενισχύει τη βεβαιότητα για την αναπόφευκτη τιμωρία του Ιάσονα, επικυρώνοντας την ανωτερότητά της Μήδειας έναντι στις θεϊκές δυνάμεις μέσα στα όρια της τραγωδίας¹⁴². Σηματοδοτώντας την επιτυχία της επίκλησης, η θεά Εκάτη κάνει εμφανή την παρουσία της με ορισμένα ευνοϊκά σημάδια, τα οποία η Μήδεια με χαρά αναγνωρίζει, όπως το τράνταγμα των τριπόδων (*Tripodos...commotas*) και του βωμού (*sonuistis, arae*). Το ρήμα *agnosco* (785) λειτουργεί ως δείκτης της τραγικής αναγνώρισης, καταδεικνύοντας την επικύρωση της τραγικής αποστολής της Μήδειας από την Εκάτη. Στη συνέχεια, η Μήδεια βλέπει τη θεά να παρουσιάζεται μπροστά της με τη μορφή της Σελήνης. Η Εκάτη περιγράφεται με «όψη χλωμή και θλιβερή» (790 *facie lurida maesta*), ενώ δίνει το παρόν πάνω στο άρμα της (787). Η Μήδεια παρακινεί τη θεά να συνδράμει μαζί της στον διασκορπισμό ενός «νέου τρόμου» (794 *horrore novo*). Η απόδοση των προσφορών συνεχίζεται σε ολοένα και πιο μακάβρια συμφοραζόμενα, καθώς εντείνονται οι αναφορές στο αίμα, τη θυσία και τον θάνατο (797 *sanguineo caespite*, 804 *funereo de more*, 805-6 *Stygia unda*) σε αντιδιαστολή με την ιδέα της θρησκευτικής ευσέβειας (797 *sacrum sollemne*), ενώ η Μήδεια περιγράφει λεπτομερώς τις τελετουργικές της κινήσεις, όπως την κίνηση του κεφαλιού (800 *tibi mota caput*), το σκίσιμο των ρούχων της, την έκθεση του στήθους της (805 *nudato pectore*) και το χύσιμο του αίματος της πάνω στον βωμό (807-8). Με τη θυσία του δικού της αίματος η Μήδεια ενισχύει τη θανατηφόρο δύναμη των δώρων ανατρέποντας άρδην την ιερότητα του τελετουργικού και προετοιμάζοντας το τελικό *nefas*.

Έπειτα, η Μήδεια εκθέτει το αίτημά της προς την Εκάτη, μεταφέροντας την οργή της για τον Ιάσονα στη θεά και ζητώντας τη βοήθειά της στη δηλητηρίαση των δώρων (817 *tu, nunc vestes tinge Creusae*)¹⁴³. Κατά τη διάρκεια της τελετουργίας η φωτιά παρουσιάζεται να παίρνει την μορφή φιδιού (818-9 *imas urat serpens flamma medullas*), παραπέμποντας ταυτόχρονα στην εικόνα των γαμήλιων πυρσών και στα όπλα των Ερινύων, οι οποίες θα εμφανιστούν στην τελευταία πράξη, που θα ξεκινήσει με την πύρινη καταστροφή της

¹⁴¹ Βλ. Ον. *Met.* 8.477 *impietate pia*.

¹⁴² Μέσα από τους υπαινιγμούς που επεκτείνονται σε όλο το μυθικό φάσμα του Αργοναυτικού κύκλου προετοιμάζεται η τελική τιμωρία του Ιάσονα, η οποία θα εκπληρώσει τους φόβους του Χορού, ο οποίος είχε προσευχηθεί να γλιτώσει ο Ιάσονας από την τιμωρία που γνώρισαν οι υπόλοιποι Αργοναύτες (595-9, 668-9).

¹⁴³ Ο Boyle (ό.π., 332) θεωρεί ότι απευθύνεται στην Εκάτη, ενώ ο Fitch (2004, 97) στην Τροφό.

Κορίνθου και θα ολοκληρωθεί με την πτήση της Μήδειας πάνω στο άρμα των δράκων. Επιπλέον, η ανάκληση μυθικών μορφών και τεράτων που συνδέονται άμεσα με τη φωτιά (όπως ο θεός Ήφαιστος, ο Προμηθέας, ο Φαέθοντας, η Χίμαιρα και ο φλογοβόλος Ταύρος της Κολχίδας) μεγιστοποιεί τη συμμετοχή του πύρινου στοιχείου στα δρώμενα. Η περιγραφή των κρυφών δυνάμεων της φωτιάς δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς η εικόνα της φλόγας χρησιμοποιείται πολύ συχνά στην ποίηση για την περιγραφή του ερωτικού πάθους¹⁴⁴. Στις *Μεταμορφώσεις* η ηθική κατάρρευση της Μήδειας παρουσιάζεται με παρομοιώσεις που σχετίζονται με τη φωτιά, καθώς η *pietas* και ο *rudor* υποχωρούν, όταν αυτή αντικρίζει τον Ιάσονα¹⁴⁵. Ο Σενέκας εμπνέεται από την υπαινικτική οβιδιανή σύνδεση του ερωτικού πάθους με την καταστροφή, εντάσσοντάς το κείμενο σε μια νέα διάσταση θανάτου. Στον μαγικό ύμνο της τραγωδίας η Μήδεια προχωρά σε μια πένθιμη παραποίηση της ερωτικής εικονολογίας, καθώς προετοιμάζει έναν ανορθόδοξο γάμο, όπου οι φλόγες θα ενώσουν τη νύφη (*nupta*) όχι με τον γαμπρό Ιάσονα, αλλά με τον θάνατο¹⁴⁶. Σε ένα προφητικό ξέσπασμα (820-7, 834-8) η Μήδεια οραματίζεται τον θάνατο της ερωτικής αντιζήλου, η οποία πέφτει θύμα εξαπάτησης, εμπλεκόμενη στον φαύλο κύκλο της εξαπάτησης της Μήδειας από τον Ιάσονα και του Ιάσονα και του Κρέοντα από τη Μήδεια. Μέσω του «σιωπηλού κακού» που ελλοχεύει στο κρυφό περιεχόμενο των δώρων, η Κρέουσα μεταμορφώνεται σε γαμήλιο πυρσό, με τον οποίο η Ερινύα Μήδεια θα τιμωρήσει τον προδότη Ιάσονα¹⁴⁷. Η ιδέα της εμπλοκής του έρωτα, του γάμου και του θανάτου παραπέμπει επίσης στη 12^η *Ηρωίδα* (180 *flebit et ardores vincet adusta meos*), όπου η Μήδεια οραματίζεται την Κρέουσα να «υποτάσσεται» στις φλόγες της. Την ίδια στιγμή, ο Σενέκας δραματοποιεί τη σύντομη αναφορά των *Μεταμορφώσεων*, όπου η «καινούρια νύφη» του Ιάσονα έχει βρει τον θάνατο ήδη πριν από το μαγικό ταξίδι της Μήδειας (7.394 *Sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis*).

Το τριπλό γάβγισμα των σκύλων εκλαμβάνεται ως ευνοϊκός οιωνός, καθώς η Εκάτη ικανοποιημένη δίνει την έγκρισή της στις ιερουργίες (840-2). Η Μήδεια αντιλαμβάνεται ότι

¹⁴⁴ Βλ. Ov. *Ars*. 2.439, 3.597, *Rem*. 7.29-34.

¹⁴⁵ 7.76-8 *pulsus recesserat ardor./ cum videt Aesoniden exstinctaque flamma reluxit./ erubuere genae, toto recanduit ore/ utque solet ventis alimenta adsumere, quaeque/ parva sub inducta latuit scintilla favilla/ crescere et in veteres agitate resurgere vires, sic iam lenis amor, iam quem languere putares/ ut vidit iuvenem, specie praesentis inarsit*= Ο διωγμένος πόθος επέστρεψε όταν είδε τον γιο του Αίσονα και η σβησμένη φλόγα αναζωπυρώθηκε. Κοκκίνισαν τα μάγουλα και όλη της η όψη έλαμψε και όπως η μικρή σπίθα που κρύβεται μες στις στάχτες και όταν φυσήξει ο άνεμος, θεριεύει και υψώνεται και την παλιά της δύναμη ξαναβρίσκει, έτσι ο έρωτας που είχε καταλαγιάσει και θα νόμιζες ότι κοιμόταν, μόλις είδε τον νέο, άναψε ξανά από την όψη του.

¹⁴⁶ Οι φλόγες συνέβαλαν στην αναζωογόνηση του Αίσονα (*Met.* 7.282-4), ενώ υπάρχει επίσης και ένας σκόπιμος υπαινιγμός στους φλογοβόλους ταύρους, από τους οποίους ο Ιάσονας γλίτωσε χάρη στη βοήθεια της Μήδειας (7.109 *pectora sic intus clausas volventia flammis*).

¹⁴⁷ Η περιγραφή του θανάτου από τις φλόγες μοιάζει με «παρωδία της ερωτικής γλώσσας». Παρόμοια εικονολογία θα χρησιμοποιήσει ο Χορός στο τελευταίο άσμα για να περιγράψει την οργή της Μήδειας (835 *semina flammae*, 836 *meet...calor*). Η Κρέουσα μπορεί να νίκησε τις νύμφες ως προς την ομορφιά (75-81), αλλά «ηττάται» από τον δόλο της Μήδειας.

οι μακάβριες προσφορές της έγιναν αποδεκτές (839 *vota tenentur*) και η τέλεση των μαγικών πρακτικών ολοκληρώνεται με μια συνοπτική ανακοίνωση (843 *peracta vis est omnis*). Η αποτελεσματικότητα του τελετουργικού αποδεικνύει ότι η πραγματική δραματική εξουσία βρίσκεται στον λόγο της Μήδειας και ειδικότερα, στους μαγικούς της ύμνους, που ελέγχουν καθοριστικά τη δράση και προκαλούν μεγαλύτερο τρόμο από τα τέρατα που η ηρωίδα επικαλείται. Στο τέλος της σκηνής η Μήδεια απευθύνεται στην Τροφό, η οποία παρευρέθηκε στην τελετουργία ως σιωπηλός μάρτυρας, και την διατάσσει να καλέσει στη σκηνή τα παιδιά της. Κατόπιν, η Μήδεια προσκαλεί κοντά της τους γιους της για να τους αποχαιρετίσει με τρόπο αμφίσημο και δυσοίωνο (845 *ite, ite, nati, matris infaustae genus*= εμπρός, εμπρός, παιδιά μου, γέννημα μητέρας ανόσιας)¹⁴⁸. Η επαναλαμβανόμενη προστακτική “*Ite, ite*” θυμίζει θυσιαστική προτροπή, ενώ η αποπομπή των παιδιών στην Κρέουσα θα μπορούσε να συγκριθεί με ξεπροβόδισμα στον άλλο κόσμο. Το κοινό γνωρίζει την πραγματική σημασία του τελευταίου εναγκαλισμού για τα παιδιά (848 *ultimo amplexu*), ενώ πλέον και η ίδια η Μήδεια αντιλαμβάνεται την ειρωνεία που χρησιμοποιεί αποδεχόμενη την επιλογή της.

Στην τέταρτη πράξη η Μήδεια φανερώνεται πλέον σαν μια έμπειρη δολοφόνος, καθώς αρχίζει τη διαδικασία για να ανακτήσει την πραγματική της ταυτότητα. Η δηλητηρίαση των δώρων ολοκληρώνει το μυητικό τελετουργικό για την επανεκκίνηση της μαγικής της φύσης, η οποία ίσως είχε μείνει ανενεργή μετά τον φόνο του Πελία, όσο η Μήδεια θρηνούσε τον Ιάσονα στις *Ηρωίδες*. Το βασικό πρότυπο της τέταρτης πράξης δεν είναι άλλο από την πραγμάτευση της μάγισσας Μήδειας στις *Μεταμορφώσεις*, όπου η ηρωίδα παρουσιάζεται να καταφεύγει στη βοήθεια της Εκάτης για να σώσει τον Ιάσονα από τους άθλους που του έχει αναθέσει ο Αιήτης (*Met.* 7.74-5) και για την αναζωογόνηση του ηλικιωμένου Αίσονα (194-5). Η Μήδεια του Σενέκα συναντά εκείνη του Οβιδίου, όταν η τελευταία αρχίζει την τελετή παρασκευής του φίλτρου για τον Αίσονα¹⁴⁹. Το κυριότερο κοινό στοιχείο ανάμεσα στις δύο Μήδειες είναι, ωστόσο, η επιδίωξη ενός κατορθώματος *maius* από τα προηγούμενα¹⁵⁰. Μέσω της προσευχής (*Met.* 7.192-219) η Μήδεια του Οβιδίου ζητά από τους θεούς δύναμη για να ξεπεράσει τις ικανότητες της, φανερώνοντας τις υπέρμετρες φιλοδοξίες της, οι οποίες είχαν

¹⁴⁸ Έντονη είναι η ειρωνεία του επιθέτου *pretiosa* που περιγράφει τα δώρα, ανακαλώντας το *pretium* που υπήρξε η ίδια η Μήδεια για την Αργοναυτική εκστρατεία.

¹⁴⁹ Στον Οβίδιο η Μήδεια απαριθμεί περιληπτικά τα μαγικά κατορθώματα που έπραξε για χάρη της Εκάτης (*Met.* 7.199-214) και προχωρά σε παρόμοιες τελετουργικές κινήσεις και παραδοσιακές χειρονομίες επίκλησης (188-91). Η εικόνα της διακρίνεται επίσης από τα γυμνά πόδια και τα λυμένα μαλλιά (183 *nuda pedem, nudos umeris infusa capillos, 257 passis Medea capillis*).

¹⁵⁰ Για το ζήτημα του *maius* στις *Ηρωίδες* και τις *Μεταμορφώσεις*, βλ. Barchiesi (ό.π., 113), Williams (2012).

ήδη υπονοηθεί (7.55 *magna sequar*)¹⁵¹. Η ερωτική της επιθυμία συνυπάρχει με τη φιλοδοξία της να γίνει μια σπουδαία μάγισσα. Το τελετουργικό των *Μεταμορφώσεων* αποσκοπεί στην ανατροπή του κύκλου της ζωής μέσω της επαναφοράς της νεότητας. Από την άλλη, στη *Medea* το τελετουργικό αποβλέπει στον πρόωρο θάνατο με αυτουργό μια μητέρα που πρόκειται να δολοφονήσει τα ίδια της τα παιδιά. Και στα δύο κείμενα είναι χαρακτηριστική η απουσία συναισθηματικών εξάρσεων και οποιασδήποτε εκδήλωσης φόβου. Σε επίπεδο διακειμενικής ανάκλησης, η συναισθηματική αποστασιοποίηση που χαρακτηρίζει τη Μήδεια των *Μεταμορφώσεων* αποτελεί τον επιθυμητό στόχο της τραγικής Μήδειας¹⁵². Ο πυρήνας του δράματος βρίσκεται στην αποκάλυψη της υπεράνθρωπης διάστασης της Μήδειας και στην αποβολή των ανθρώπινων στοιχείων, ξεκινώντας από τον έρωτα για τον Ιάσονα.

Επιπλέον, η επίκληση της Μήδειας ανακαλεί την ανάλογη τακτική της Διδώς (Verg. *Aen.* 4.509-20), όταν η τελευταία, απελπισμένη από την προδοσία του Αινεία, καταφεύγει στον βωμό και με τη βοήθεια της ιέρειας ξεκινά τις επικλήσεις στις δυνάμεις του σκότους, το Έρεβος, το Χάος και την «τριπρόσωπη» Εκάτη (510-1)¹⁵³. Το βιργιλιανό διακείμενο που απεικονίζει μια ερωμένη σε απόγνωση χρησιμοποιείται πολύ διαφορετικά από τον Σενέκα. Σε αντίθεση με τη Διδώ, η οποία επαφίεται στη βοήθεια της ιέρειας για να ολοκληρώσει σχεδόν όλο το τελετουργικό, η Μήδεια ως έμπειρη μάγισσα δρα με τις δικές της δυνάμεις για να επιτύχει τον σκοπό της. Η Διδώ παρουσιάζεται να διστάζει να καταφύγει σε μια τόσο σκοτεινή διαδικασία, όταν όλες οι άλλες λύσεις της έχουν αποτύχει (*Aen.* 4.493 *magicas invitam accingier artis*= παρά τη θέλησή μου, σε μαγικές τέχνες θα βασιστώ). Αρχικά, η Διδώ χρησιμοποιεί τη μαγεία είτε για να κερδίσει την αγάπη του Αινεία, όπως εξομολογείται στην αδελφή της, Άννα, είτε για να απελευθερωθεί από το ερωτικό πάθος (478-9), ως ύστατο *remedium amoris*, ενώ η Μήδεια αποκλειστικά για να σκοτώσει, καθώς έχει παραιτηθεί από την αγάπη για τον Ιάσονα και υποκινείται αποκλειστικά από την οργή της¹⁵⁴. Η επίκληση της Μήδειας είναι πιο σκοτεινή από την αντίστοιχη της Διδώς, καθώς η βασίλισσα της Καρχηδόνας αποδέχεται τον επικείμενο θάνατό, τον οποίο η Μήδεια προετοιμάζεται να προκαλέσει στους εχθρούς της.

¹⁵¹ Στο οβιδιανό παρελθόν της Μήδειας ήδη είχε παρουσιαστεί η επιβολή της στα στοιχεία της φύσης (*Met.* 7.199-200, 207-9). Ο Bömer (2007, 255-6) συγκεντρώνει ανάλογα παραδείγματα μαγικής δραστηριότητας από την αρχαία λογοτεχνία.

¹⁵² Η Rosner-Siegel (1982, 240) ερμηνεύει τη συμβολική απόρριψη του Ιάσονα από τη Μήδεια (*On. Met.* 7.240-1) ως την αρχή της εγκατάλειψής της από τον Ιάσονα και του τέλους της αγάπης της για αυτόν.

¹⁵³ Τα μαλλιά της ιέρειας είναι λυμένα (4.499 *crines effusa sacerdos*), όπως και της Μήδειας. Επαναλαμβάνεται ο αριθμός τρία, που είναι τυπικός στις μαγικές επικλήσεις και συνδέεται με την τριπλή φύση της Εκάτης. Και στον Βιργίλιο γίνεται αναφορά στην περισύλλογή των φυτών με χάλκινη λεπίδα τα μεσάνυχτα (4.514), ενώ επανέρχεται και το θέμα της ανατροπής των εποχών (4.489).

¹⁵⁴ Σύμφωνα με τον Moles (ό.π., 158) η Διδώ καταπατά την ευσέβεια της καταφεύγοντας στη μαγεία όπως η Μήδεια. Βλ. Hanford (ό.π., 208-9), για μια σύγκριση των δύο τελετών.

Το κοινό γίνεται μάρτυρας της δημιουργικής δύναμης του *furor* της Μήδειας, αρχικά μέσω της αφήγησης της Τροφού, και έπειτα, μέσω της σκηνικής δράσης της ίδιας της ηρώιδας. Η εκδίκηση της Μήδειας θα προκύψει από τη διαστρέβλωση των νόμων της φύσης και από τον αγώνα της να κατακτήσει τη μυθική της φήμη. Η εικόνα της Μήδειας ως βάρβαρης μάγισσας ικανοποιεί τις προτιμήσεις του ρωμαϊκού κοινού και ενσαρκώνει τον φόβο του για τη μαγεία¹⁵⁵. Ωστόσο, η δραματική σκοπιμότητα του επεισοδίου δεν αρκείται αποκλειστικά στον εντυπωσιασμό του κοινού, αλλά στοχεύει στην ανάδειξη της αναγεννημένης μάγισσας Μήδειας, η οποία θα καθορίσει την κατάληξη της τραγικής πλοκής.

¹⁵⁵ Η άσκηση μαγείας δεν ήταν άγνωστη στον ρωμαϊκό κόσμο. Η σύνδεση της με την Ανατολή την ενίσχυε με εγκληματικές προεκτάσεις. Σχετικά με τη γνώση του Σενέκα για τις μαγικές πρακτικές, βλ. Hermann (ό.π., 4801), Rambaux (ό.π., 1028), Hine (ό.π., 176). Ο Πλίνιος αναφέρεται στο βαθύ ενδιαφέρον που έτρεφε ο Νέρωνας για τη μαγεία (*HN* 30.14).

5. Actus Quintus

5.1. Η ανακοίνωση της καταστροφής (879-90).

Μετά την ολοκλήρωση του τέταρτου χορικού (849-78), όπου ο Χορός εξέθεσε το καταστροφικό ξέσπασμα της οργής της Μήδειας, ο Αγγελιαφόρος καταφθάνει για να αναγγείλει τον θάνατο του Κρέοντα και της Κρέουσας, καθώς και την πυρκαγιά που μαίνεται στην πόλη της Κορίνθου. Σε αντίθεση με το έργο του Ευριπίδη, όπου περιγράφονται λεπτομερώς η παραλαβή των δώρων και ο μαρτυρικός θάνατος του Κρέοντα και της κόρης του, εδώ η εκτενής αγγελική ρήση δίνει τη θέση της σε μια επιγραμματική ανακοίνωση της καταστροφής. Η συνοπτική παρουσίαση του αποτελέσματος των τελετουργιών που έλαβαν χώρα κατά την προηγούμενη πράξη ανακαλεί την ανάλογη πρακτική του Οβιδίου στις *Μεταμορφώσεις*, όπου τα κορινθιακά εγκλήματα συνοψίζονται σε τέσσερις στίχους (7.394-7). Ωστόσο, ο Σενέκας ενστερνιζόμενος την τραγική σύμβαση πρόκειται να αναπτύξει το αδιανόητο για την ελεγειακή Μήδεια έγκλημα. Η μειωμένη ανάπτυξη των βασιλικών φόνων κρίνεται απαραίτητη ώστε να αποφευχθεί η επιβάρυνση της δράσης και να προετοιμαστεί το έδαφος για την ανατρεπτική παρουσίαση της παιδοκτονίας. Επιπλέον, εφόσον ο θάνατος της Κρέουσας έχει ήδη δραματοποιηθεί μέσω του τελετουργικού της Μήδειας, κάθε περαιτέρω περιγραφή κρίνεται περιττή. Ο Σενέκας επιλέγει να αποστασιοποιηθεί, εστιάζοντας όχι στον σωματικό τρόπο και τις ανατριχιαστικές λεπτομέρειες, όσο στην ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης και των φυσικών νόμων¹⁵⁶. Μέσα από την ανακοίνωση του αγγελιοφόρου (879 *concidit regni status*) ανακαλείται η ανακοίνωση της συντριβής της Μήδειας κατά την αρχή της δεύτερης πράξης (116 *occidimus*). Τώρα, όμως, η δραματική πλοκή έχει αντιστραφεί προς όφελός της ηρωίδας. Η κοινότητα της Κορίνθου, η αυταρχική εξουσία του Κρέοντα και η νέα σύζυγος του Ιάσονα έχουν συντριβεί, ενώ η Μήδεια θριαμβεύει, έχοντας φέρει εις πέρας το πρώτο σκέλος του σχεδίου της. Η σύντομη αναφορά του αγγελιαφόρου είναι αρκετή για να αποτυπωθεί ο ρόλος της παράδοξης ανατροπής της φύσης στην καταστροφή της βασιλικής οικογένειας (889 *alit unda flammis*= το νερό τις φλόγες τρέφει). Η φωτιά, που η Μήδεια ποικιλοτρόπως είχε οραματιστεί κατά τη διάρκεια του έργου, δεν αποτελεί μόνο μέσο εκδίκησης, όπως φάνηκε στην τέταρτη πράξη, αλλά και το ύψιστο σημείο εκδήλωσης της οργής της. Επισημαίνεται ακόμη η επίτευξη της δραματικής ανατροπής, καθώς ο Κρέοντας

¹⁵⁶ Κατά πάσα πιθανότητα η τραγωδία προηγείται χρονικά της πυρκαγιάς της Ρώμης το 64 μ.Χ., βλ. Hermann (ό.π., 169-71), Boyle (ό.π., 348).

έχει καταλήξει θύμα της απάτης της Μήδειας, όπως κάποτε οι Πελιάδες, υποκύπτοντας στην «κοινή εξαπάτηση» (*fraude vulgari*) που το λογοτεχνικό παρελθόν της Μήδειας πρεσβεύει.

5.2. Ο μονόλογος της Μήδειας πριν από την παιδοκτονία (891-970).

Η σκηνή αλλάζει απότομα και η Τροφός εμφανίζεται να ικετεύει τη Μήδεια να αποδράσει για να σωθεί από την πιθανή κορινθιακή εκδίκηση (891-2). Οι προστακτικές φράσεις (*effere, pete*) μαζί με τη χρήση του ονόματός της υπαγορεύουν ξανά στη Μήδεια μια συγκεκριμένη πορεία, να εγκαταλείψει τη σκηνή της Κορίνθου και να αναζητήσει ένα άλλο μυθικό μέρος για να φέρει εις πέρας το *maius nefas* που ονειρεύεται. Η Τροφός προχωρά σε μια τελευταία, απέλπιδα προσπάθεια αναχαίτισης της Μήδειας, πριν αποχωρήσει ηττημένη.

Στην ύστατη προτροπή της Τροφού η Μήδεια απαντά με έναν μακροσκελή και εξαιρετικά σύνθετο μονόλογο, τον εκτενέστερο του δράματος και όλων των τραγικών έργων του Σενέκα. Με τον θάνατο του Κρέοντα και της Κρέουσας η εκδίκηση φτάνει στο τελευταίο στάδιο, όπου η Μήδεια πρέπει να υπερκεράσει πλήρως το παρελθόν της αναγνωρίζοντας την παιδοκτονία ως το μοναδικό μέσο για την επίτευξη αυτού του σκοπού. Ωστόσο, η μετάβασή στον επιθυμητό στόχο δεν προβλέπεται ομαλή, καθώς τα πάθη που καθόρισαν τη Μήδεια, έχοντας υπερβεί τα εξωτερικά εμπόδια των υπόλοιπων χαρακτήρων, αρχίζουν πλέον να αλληλοσυγκρούονται. Όσπου να καταλήξει στην παιδοκτονία, η Μήδεια προωθείται στα εξής στάδια αλληπάλλληλων ψυχικών διακυμάνσεων: α': 893-910, β': 911-15, γ': 916-25, δ': 926-44, ε': 945-50, στ: 951-68. Στον μεγάλο μονόλογό της παρουσιάζονται το ψυχολογικό και συναισθηματικό της χάος και η τελική αναμέτρηση ανάμεσα στη μητέρα και τη μάγισσα, την ελεγεία και την τραγωδία, τη στωική ηθική και τον τραγικό *furor*¹⁵⁷.

Αρνούμενη να υπακούσει στην προτροπή της Τροφού να αποδράσει χωρίς να ολοκληρώσει την εκδίκησή της (893 *egone ut recedam?*), η Μήδεια επιμένει στην χαραγμένη τραγική της πορεία. Οι προηγούμενες θεαματικές αποδράσεις της από την Κολχίδα και την Ιωλκό, αλλά και οι προγενέστερες λογοτεχνικές πραγματεύσεις της μορφής της, στις οποίες αναφέρεται το χρονικό επίρρημα *prius*, έχουν σημαδευτεί από το έγκλημα και οδηγούν στο αποκορύφωμα του μύθου της. Το θέμα του γάμου (894 *nuptias specto novas*) επανέρχεται ανακαλώντας την εικονολογία του προλόγου μέσα στα πιο μακάβρια συμφραζόμενα, όπως υποδηλώνει και το επίθετο *novas*, το οποίο τονίζει και πάλι το πρωτοφανές της συμπλοκής του γάμου με τον θάνατο. Έχοντας γνώση των γεγονότων που περιέγραψε ο αγγελιοφόρος, η Μήδεια αναγνωρίζει ότι η μαγική τελετουργία της απέβη επιτυχής και ότι η ίδια οδεύει προς

¹⁵⁷ Από άποψη ψυχολογικών μεταπτώσεων ο μονόλογος θυμίζει αυτόν της Φαίδρας, όταν εξομολογείται στην Τροφού το πάθος της για τον Ιππόλυτο (Sen. *Phae.* 177-94, ειδικά 181-4).

την εκπλήρωση του λογοτεχνικού της πεπρωμένου, ούσα δυνατότερη από ποτέ. Το πρώτο σκέλος του εγκληματικού της σχεδίου είχε στόχο να τιμωρήσει την απόπειρα επιβολής της κορινθιακής ηγεμονίας. Για τη Μήδεια, όμως, ο βασικός σκοπός είναι η τιμωρία του Ιάσονα, ο οποίος πρέπει να στερηθεί και την οικογένεια που από κοινού δημιούργησαν. Έχοντας πάψει να απευθύνεται στους θεούς, η Μήδεια κινητοποιείται πλέον μόνη της για την εκπλήρωση της κατάρας της προς τον Ιάσονα, ώστε εκείνος να εγκαταλειφθεί άπατρις και χωρίς οικογένεια, όπως υπήρξε για λίγο και η ίδια, μετά την προδοσία του.

Ενώ απολαμβάνει το θέαμα της καταστροφής που έσπειρε, η Μήδεια κυριεύεται από δισταγμούς για το επόμενο σκέλος του σχεδίου της (895 *quid, anime, cessas?*). Αντιδρώντας στην ανατροπή των συναισθημάτων της, παρακινεί τον εαυτό της να ακολουθήσει την «ευτυχή παρόρμηση της» (*sequere felicem impetum*). Ταυτόχρονα, συνειδητοποιεί ότι τα ερωτικά αισθήματά της για τον Ιάσονα όχι μόνο δεν έχουν πεθάνει, αλλά συνυπάρχουν με τον *furor* της. Ο άπιστος εραστής είναι για άλλη μια φορά μόνος, όπως όταν τον γνώρισε, αλλά η εκδίκησή της παραμένει ημιτελής (896 *Si satis est tibi*). Την επόμενη στιγμή η Μήδεια ξαναβρίσκει τον χαμένο της εαυτό και τον προτρέπει να αναζητήσει μια νέα, «ασυνήθιστη τιμωρία» (898-9 *genus poenarum haud usitatum*) και να παραδοθεί στο έγκλημα (899 *sic temet para*). Οι αυτοπροτροπές της απηχούν τις ανάλογες προστακτικές της Τροφού, αλλά προς την αντίθετη κατεύθυνση, αυτή της απόρριψης της στωικής ηθικής και της άρνησης του συστήματος αξιών (900 *fas omne cedat, abeat expulsus pudor*= κάθε όσιο ας υποχωρήσει, ας φύγει διωγμένη η ντροπή). Για να καταφέρει η Μήδεια να εκπληρώσει το τραγικό της πεπρωμένο, πρέπει να αποβάλει κάθε ηθική αξία, όπως και στα παρελθοντικά εγκλήματά της, να αποσυνδεθεί από κάθε ανθρώπινο συναίσθημα και να καθιερώσει έναν νέο ηθικό κώδικα, όπου το *nefas* έχει πάρει τη θέση του αποβεβλημένου *fas*. Οι αυτοπροτροπές συνεχίζονται με τη Μήδεια να διατάζει την ψυχή της να «υποταχτεί στο πάθος της οργής» (902 *incumbe in iras*), να «ξυπνήσει τον οκνηρό εαυτό της» (902 *teque languentem excita*) και να απελευθερώσει τις βίαιες ορμές που κρύβει μέσα της (903 *penitusque veteres pectore ex imo impetus/ violentus hauri*). Υπενθυμίζοντας στον εαυτό της την αδικία που υπέστη από τον Ιάσονα, η Μήδεια ενεργοποιεί την οργή στην ψυχή της, με στόχο να εξελιχθεί στο πρότυπό της, εκτελώντας νέα, φρικτότερα εγκλήματα. Με άλλα λόγια, η Μήδεια επιδιώκει να ακολουθήσει την τραγική πορεία της, η οποία στον Σενέκα ταυτίζεται με την οργή, να επανέλθει από τη λήθη και να δικαιώσει την εγκληματική της προϊστορία, τις παλιές «επιθέσεις/ορμές» (*impetus veteres*).

Σε μια απόπειρα πλήρους ανατροπής των αξιών η Μήδεια προσπαθεί να συσχετίσει την εγκληματική της δράση με την *pietas*. Η ηρωίδα αναγνωρίζει το ιστορικό της κατάληψης

της από τα πάθη (*puellaris furor*) και την ανάγκη υπέρβασης του παρελθοντικού εαυτού της. Η αυτοπροτροπή της υποκρύπτει ενδεχομένως τον προβληματισμό του ίδιου του ποιητή για το πώς θα πραγματοποιηθεί την παιδοκτονία. Η προσπάθειά της ηρωίδας για ηθική κατοχύρωση του εγκλήματος (901 *vindicta levis est quam ferunt purae manus*= ελαφριά είναι η εκδίκηση που φέρουν τα αγνά χέρια) διαθέτει και ειδολογική βάση, καθώς το επίθετο *levis* ως προσδιοριστικό της εκδίκησης για άλλη μια φορά διαχωρίζει την τραγική Μήδεια από τις ελεγειακές πραγματεύσεις της. Στο ίδιο επίπεδο κινείται η αμφισημία της φράσης *purae manus*, η οποία παραπέμπει στα αγνά χέρια των παιδιών που προσφέρουν τα δώρα στην Κρέουσα ενεργοποιώντας το πρώτο σκέλος της εκδίκησης, αλλά και στο *leve scelus*, το ελεγειακό- επικό παρελθόν της παρθένας και άμαθης στο έγκλημα Μήδειας. Η καταληκτική δήλωση «τώρα είμαι η Μήδεια» (910 *Medea nunc sum*) εκπληρώνει την υπόσχεση “*Medea fiam*”. Μέσω της αυτοονομασίας η Μήδεια αναφέρεται στο τραγικό πρότυπο που εμπνέει τον ποιητή της, ανακτώντας τη δύναμη της από μια συγκεκριμένη εικόνα του εαυτού της, όπως την έχει σχηματίσει η λογοτεχνική παράδοση, όπου το όνομά της έχει αποκτήσει συμβολική δύναμη¹⁵⁸. Αξίζει να σημειωθεί η αντίθεση ανάμεσα στη δήλωση του Ιάσονα “*cedo defessus malis*”: ο Ιάσωνας καταρρέει μπροστά στα εγκλήματα, ενώ η Μήδεια δυναμώνει από αυτά (910 *crevit ingenium malis*). Η ηρωίδα αναγνωρίζει ότι το έγκλημα είναι το μόνο μέσο για να αναδείξει το πραγματικό της *ingenium* και ότι η παιδοκτονία είναι καθοριστική για την ανάκτηση της τραγικής ταυτότητάς της. Ο ενεστώτας του ρήματος *iuvat* δηλώνει την αναβίωση των παρελθοντικών εγκληματικών πράξεων σε αντιδιαστολή με τα απαρέμματα παρακειμένου (*rapuisse, secuisse, spoliasse, armasse*) που δηλώνουν την τελεσίδικη υπόσταση τους¹⁵⁹. Στην τελεολογική αφήγηση του μυθικού της βίου τα εγκλήματα αυτά καθορίζουν την ταυτότητα της ηρωίδας. Ο επαναπροσδιορισμός της τραγικής Μήδειας την οδηγεί στην αναζήτηση «υλικού» (*materiam*) για νέες περιπέτειες. Αναφερόμενη στην ιδιότητά της ως αυτουργός του εγκλήματος, η Μήδεια ξεκαθαρίζει ότι κάθε έγκλημα της προσέθετε εμπειρία δολοφονική και ποιητική¹⁶⁰. Κατά τον τρόπο αυτό μεταμορφώνεται σε εκπρόσωπο του ποιητή, καθιστώντας σαφές ότι η εκδίκηση αποτελεί τραγικό μονόδρομο.

Παρά τη φαινομενική εντύπωση της δομικής αταξίας, το κείμενο οργανώνεται πάνω σε μια συγκεκριμένη πορεία, με αποκορύφωμα τον στίχο 925, όπου η Μήδεια ανακοινώνει

¹⁵⁸ Η τελευταία ονομαστική αναφορά του Χορού στη Μήδεια (867) κατοχυρώνει την οικειοποίηση της μυθικής ταυτότητάς της. Ο Χορός εύχεται η απειλή της Μήδειας να φύγει σύντομα από την πόλη και να «απαλλάξει από τον φόβο το βασίλειο και τους βασιλείς» (872-3). Γνωρίζει όμως πλέον ότι η τελική αποπομπή της Μήδειας θα είναι οριστικά μάταιη, όπως και η πρώτη (114-5).

¹⁵⁹ Αλλού στον Σενέκα το ρήμα *iuvare* δηλώνει παράδοση, ανώμαλη ευχαρίστηση (*Thy.* 1102, *Ag.* 750-1, 1011).

¹⁶⁰ Η αναφορά στο χέρι ως όργανο δημιουργίας και εγκλήματος προέρχεται από τις *Ηρωίδες* (12.115 *quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra*= αυτά που έκανε το δεξί μου δεν τολμούσε να γράψει το αριστερό μου).

απροκάλυπτα την παιδοκτονία. Η αποστροφή της Μήδειας στην οργή (916 *quo te igitur ira mittis?*) αμέσως μετά την υπενθύμιση των παρελθοντικών εγκλημάτων υπακούει στη διαφορά του τραγικού κινήτρου της σε σχέση με τις υπόλοιπες πραγματεύσεις. Η *ira* οδηγεί τη Μήδεια σε ένα έγκλημα τρομακτικότερο από αυτά της ελεγειακής και επικής προϊστορίας της, αυτό που θα πλήξει τον Ιάσονα. Επαναλαμβάνοντας για άλλη μια φορά τη βασικότερη κατηγορία της προς τον προδότη εραστή (*perfido*), η Μήδεια απηχεί άλλες εγκαταλειμμένες ηρωίδες της ρωμαϊκής λογοτεχνίας, όπως η Αριάδνη (Cat. 64.132-3), η Διδώ (Verg. *Aen.* 4.305, 366), και η ίδια η Μήδεια του Οβιδίου (*Her.* 12.37 *perfide, sensisti!*). Κοινό όλων αυτών των ηρωίδων είναι οι κατηγορίες που απευθύνουν στους εραστές τους για προδοσία, εγκατάλειψη και υποκρισία. Ειδικότερα, στο προαναφερθέν χωρίο του Οβιδίου διαπιστώνεται ότι η Μήδεια κατηγορεί τον Ιάσονα και για εκμετάλλευση, ισχυριζόμενη ότι εκείνος χρησιμοποίησε προς όφελός του τα ερωτικά της συναισθήματα. Από την άλλη, ενώ η Διδώ αρχικά διακηρύσσει της οργή της, γρήγορα ο θυμός της μετατρέπεται σε δήλωση της απόλυτης εξάρτησης της από τον Αινεία. Η Μήδεια του Σενέκα αποχαιρετά τα ελεγειακά της πρότυπα πριν εκτελέσει το μεγάλο τραγικό έγκλημα και επιτρέπει στο πάθος να κυριεύσει την ψυχή της.

Παραπέμποντας στο κλείσιμο της 12ης *Ηρωίδας* και αντικαθιστώντας τη λέξη *maius* με τη λέξη *ferox*, η Μήδεια φτάνει μια ανάσα πριν από την εκπλήρωση της τραγικής της μοίρας με την αναγωγή της στην απόλυτη μητέρα-δολοφόνο (917-8 *nescio quid feroxi/ decrevit animus intus*= κάτι άγριο μεγαλώνει μέσα στην ψυχή μου)¹⁶¹. Το σχέδιο που υπονοήθηκε στο ελεγειακό της παρελθόν και ζυμώθηκε στο τραγικό έργο ζητά επιτακτικά να πραγματοποιηθεί, αλλά η ίδια αισθάνεται απροετοίμαστη για την ανακοίνωση και την πραγματοποίηση του σκοπού της (919 *stulta properavi nimis*= πάρα πολύ βιάστηκα η ανόητη) και απορρίπτει τη βιασύνη που είχε επικαλεστεί στην αντιπαράθεση με τον Κρέοντα (296 *et ipsa propero*). Πλέον ο Ιάσωνας παύει να είναι ο πατέρας των παιδιών της και αντιμετωπίζεται ως εχθρός της (*hostis*). Έχοντας αποδώσει η ίδια τον χαρακτηρισμό *paelicem* στον εαυτό της νωρίτερα, τώρα αποκαλεί έτσι και πάλι τη νεκρή Κρέουσα (920), για την οποία ακόμη εύχεται να είχε προλάβει να αποκτήσει απογόνους με τον Ιάσονα, παρόλο που στην τρίτη πράξη είχε λειτουργήσει αφοριστικά απέναντι σε αυτή την προοπτική (508). Λίγο πριν από την παιδοκτονία η Μήδεια μέσω της μεταβολής των πεποιθήσεων και των παθών της βιώνει η ίδια την ανατροπή. Ο φόνος των παιδιών παρουσιάζεται ως το μοναδικό μέσο εκδίκησης (925 *vos pro paternis sceleribus poenas date*= εσείς θα τιμωρηθείτε για του

¹⁶¹ Βλ. Sen. *Thy.* 267-70 *nescio quid animus maius et solito amplius (...) instatque- haud quid sit scio/ sed grande quiddam est*= κάτι μεγαλύτερο και υψηλότερο από τα συνηθισμένα στην ψυχή μου ενυπάρχει- τι είναι δεν ξέρω, αλλά είναι κάτι μεγάλο.

πατέρα σας τα εγκλήματα) και το απόλυτο έγκλημα (*ultimum scelus*), ενώ, για να στηρίξει τον συλλογισμό της, η Μήδεια πείθει τον εαυτό της ότι τα παιδιά της ανήκουν πια στην Κρέουσα (922 *Creusa peperit*) και ότι πρέπει, συνεπώς, να την ακολουθήσουν στον θάνατο. Η συνειδητοποίηση της Μήδειας ότι η παιδοκτονία είναι η μόνη τραγική λύση δηλώνεται με το ρήμα *agnosco* στο πλαίσιο της αναγνώρισης¹⁶². Έχοντας υποσυνείδητα σχεδιάσει από την αρχή την εκδίκηση προς αυτήν την κατεύθυνση, η Μήδεια αντιλαμβάνεται ότι η μητρότητα πρέπει να αποτελέσει παρελθόν και η ίδια να αποσυνδεθεί οριστικά από τα «παιδιά που ήταν κάποτε δικά της» (923-4 *Liberi quondam mei*).

Εύκολα παρατηρεί κανείς ότι η ηθική ταλάντευση της Μήδειας επανέρχεται κάθε φορά που βρίσκεται κοντά στην αποδοχή του σχεδίου της παιδοκτονίας. Ο εσωτερικός της μονόλογος αρθρώνεται ανάμεσα σε δύο διαφορετικές αποσπασματικές φωνές, καθώς τα μητρικά αισθήματα αντιδρούν στην εξωτερίκευση των δολοφονικών προθέσεων της και η Μήδεια αρχίζει να βιώνει τον τρόπο που προκάλεσε η δύναμή της στα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος. Πλέον, ο ψυχικός διχασμός της εκδηλώνεται με σωματικά συμπτώματα: η ηρωίδα αισθάνεται τον τρόπο να την καταβάλλει (926 *cor pepulit horror*), τα μέλη της να παραλύουν (926 *membra torpescunt gelu*) και το στήθος της να τρέμει (927 *pectusque tremuit*). Τα πάθη της διχάζονται για ακόμη μια φορά: η *ira* προς τον σύζυγο έρχεται σε αναμέτρηση όχι πια με τον *amor*, αλλά με την *pietas* προς τα παιδιά της. Λίγο πριν από την παιδοκτονία η Μήδεια συναντά εκ νέου τη μητρική της ιδιότητα (928 *mater tota*), η οποία παρουσιάζεται σε αντιδιαστολή με τη συζυγική (*coniuge expulsa*), και την αποδέχεται εξ ολοκλήρου. Η εσωτερική πάλη παρουσιάζεται με πολεμικές εικόνες και με ταυτόχρονη αποστασιοποίηση στην περιγραφή μέσω της τριτοπρόσωπης αφήγησης, ενώ τα ενεστωτικά ρήματα δηλώνουν τη συγχρονία και την ένταση της συναισθηματικής αναταραχής¹⁶³. Η Μήδεια παρουσιάζεται ως αφηγητής των εμπειριών της, προκαλώντας σύγχυση ανάμεσα στη φωνή του ποιητή και τη δική της ως δραματικού προσώπου. Με μια ρητορική ερώτηση η Μήδεια διατυπώνει τρομαγμένη το σχέδιό της: «εγώ να χύσω το αίμα των παιδιών μου, των βλαστών μου;» (929-30 *egone ut meorum liberum ac prolis meae fundam cruorem?*). Όπως φανερώνει η χρήση της κτητικής αντωνυμίας του α' προσώπου, η Μήδεια διστάζει να αποδεχτεί τον τραγικό της προορισμό, επειδή ακόμη θεωρεί τα παιδιά αποκλειστικό κομμάτι της, και αποπειράται να βασιστεί στην ψεύτικη ελπίδα ότι θα διστάσει να τα σκοτώσει,

¹⁶² Για την τραγική αναγνώριση (Αριστ. *Ποιητ.* 1455^υ20). Αλλού στον Σενέκα: *Thy.* 1006 : *agnosco fratrem, Phae.* 113 *fatale miserae matris agnosco malum*, 1249 *Hippolytus hic est ? crimen agnosco meum*).

¹⁶³ Σύμφωνα με τη Larson (ό.π., 61-2), ο Σενέκας διαφοροποιείται από τα παράλληλα στην παρουσίαση των συναισθημάτων από την ίδια τη Μήδεια (926-8). Η ρητορική επεξεργασία της περιγραφής και η φύση των εικόνων ενισχύουν την αίσθηση ότι πρόκειται για εμβόλιμα σχόλια του δημιουργού.

αντίθετα από το τραγικό της χρέος. Η επανάληψη του επιρρήματος *melius* (930) σηματοδοτεί την αλλαγή στη διάθεση της Μήδειας, η οποία, αγωνιζόμενη να σωθεί από την τραγική της μοίρα, αποπέμπει την τρέλα της (*demens furor*). Η *mater* Μήδεια, τρομοκρατημένη από το *dirum nefas*, αρνείται να ακολουθήσει τον δρόμο αυτό και αποκηρύσσει στην αφάνεια το έγκλημα που της έχουν αποδώσει οι προγενέστεροι, καταδικάζοντας το να παραμείνει *incognitum* (931) και αποπέμποντάς το, όπως αποπέμφθηκε και η ίδια από την Κόρινθο.

Ο ρητορικός της προβληματισμός για το τίμημα που καλούνται να πληρώσουν τα αθώα παιδιά (932 *quod scelus miseri luent?*) βρίσκει την απάντηση από την άλλη πλευρά του πάθους της: τα παιδιά φέρουν την ενοχή των γονιών τους (933-4 *scelus est Iason genitor et maius scelus/ Medea mater*= έγκλημα τους είναι ο Ιάσοντας πατέρας και έγκλημα μεγαλύτερο η Μήδεια μητέρα). Η ξεχωριστή αναφορά στον Ιάσωνα και τη Μήδεια τονίζει την αμοιβαία τους συμβολή στη γέννηση των τέκνων και τις διακριτές πλέον μοίρες τους. Από την άλλη, η παρήχηση του γράμματος m και η συσσώρευση τριών βασικών εννοιών του έργου (*maius*= η δραματική επιδίωξη της υπέρβασης, *Medea*= η πρότυπη ταυτότητα, *mater*= η μητρότητα) οδηγούν τη Μήδεια σε νέο παραλήρημα. Καταφεύγοντας σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να αποτρέψει το αναπόφευκτο, η Μήδεια προσπαθεί να διαγράψει τη σύνδεσή της με τα παιδιά και να αποστασιοποιηθεί όχι μόνο από αυτά, αλλά και από τον τραγικό εαυτό της, σε ένα διπολικό τρίστιχο (934-6). Παρόλα αυτά, ακόμη και αν η Μήδεια εξαλείψει τη σύνδεση αυτή, η συμμετοχή του Ιάσωνα στη γέννησή των απογόνων παραμένει και ο θάνατος αποτελεί μονόδρομο για να σταματήσουν να υφίστανται ως *pignora* του εγκληματικού ζεύγους. Με τη συνειδητοποίηση αυτή η Μήδεια έρχεται ξανά αντιμέτωπη με το τρομακτικό της χρέος, το οποίο επιβάλλει τα παιδιά της να πεθάνουν μόνο και μόνο επειδή αυτή είναι η μητέρα τους. Την επόμενη στιγμή, η Μήδεια αντιλαμβάνεται ότι τα κυήματά της δεν εμπλέκονται στην εγκληματική δραστηριότητα της ίδιας και του Ιάσωνα και προχωρά σε μια αθωωτική ετυμηγορία (935-6 *crimine et culpa carent. Innocentes sunt*). Αμέσως μετά, όμως, επιστρέφει στο μυαλό της η ανάμνηση του δολοφονημένου της αδελφού Άψυρτου (*frater fuit*) και το τελευταίο της οικογενειακό έγκλημα συναντά το πρώτο. Η Μήδεια αναλογίζεται την αθωότητα του αδελφού της, ο οποίος ήταν ο πρώτος που θυσιάστηκε για χάρη του Ιάσωνα, και ομολογεί την ενοχή της. Τώρα είναι η σειρά της αγάπης προς τα παιδιά να αναμετρηθεί με την αδελφική. Η ενοχή του Ιάσωνα βρίσκεται στο κέντρο της σύγκρουσης ανάμεσα στην αθωότητα των παιδιών και την αθωότητα του Άψυρτου.

Ενώ η Μήδεια απευθύνεται πάλι στην ψυχή της (936 *quid anime titubas?*), η εσωτερική μάχη της *ira* και του *amor* εξωτερικεύεται με το ξέσπασμα σε δάκρυα (*lacrimae*). Η εικόνα της δακρυσμένης Μήδειας παραπέμπει ξανά στη 12^η *Ηρωίδα*, όπου η Μήδεια

εκμυστηρεύεται στον Ιάσονα ότι κλαίει κάθε φορά που βλέπει τα παιδιά τους (190 *et quotiens vedo, lumina nostra manent*). Ο στίχος αυτός διαδέχεται επίσης μια αναφορά στην ομοιότητα πατέρα και τέκνων και επισφραγίζει την κοινή τους μοίρα. Τα δάκρυα της ελεγειακής Μήδειας προοικονομούν τον θρήνο της τραγικής, όταν βρίσκεται ένα βήμα πριν από την παιδοκτονία. Από μέσο συναισθηματικής επίκλησης προς τον προδότη εραστή τα παιδιά καταλήγουν μέσο εκβιασμού προς τον εαυτό της. Την ίδια στιγμή, η αναποφασιστικότητα της Μήδειας εκφράζεται με τα αντιθετικά τοπικά επιρρήματα *hunc* και *illunc*, αλλά και με τον χαρακτηρισμό *incertam*, ενώ παρομοιάζεται ακόμη με ένα καράβι έρμαιο στην τρικυμιώδη θάλασσα: «όπως σε δύο μεριές όταν οι γρήγοροι άνεμοι κάνουν άγριους πολέμους, το διχασμένο κύμα τη θάλασσα οδηγεί, το αμφίβολο πέλαγος βράζει, έτσι και η καρδιά μου ξεχειλίζει» (940-3 *Ut saeva rapidi bella cum venti gerunt/ utrimque fluctus maria discords agunt/ dubiumque fervet pelagus, haut aliter meum/ cor fluctuatur*). Η καρδιά της Μήδειας παρομοιάζεται με τη θάλασσα που ξεχειλίζει (*cor fluctuatur*), ενώ η *ira* και η *pietas* αλληλοδιώκονται. Η εικόνα της ταραγμένης θάλασσας (*aestus*) αποτελεί αγαπημένο μοτίβο του Σενέκα για την απεικόνιση της συναισθηματικής ταραχής των ηρώων, ειδικότερα πριν από το έγκλημα¹⁶⁴. Πίσω από την περιγραφή του τρόμου της Μήδειας, βρίσκεται επίσης η Διδώ του Βιργιλίου. Στην *Αινειάδα* εντοπίζεται μια παρεμφερής παρομοίωση για το πάθος της Διδώς, το οποίο αναζωπυρώνεται λίγο πριν από το τέλος της, ενώ η ηρωίδα ετοιμάζεται να διατυπώσει την κατάρα της προς τον Αινεία (4.531-2 *saevit amor, magnoque irarum fluctuat aestu*= Και ο παλιός της έρωτας για άλλη μια φορά φουντώνει σε μανία και φουρτουνιάζει απ' τη μεγάλη παλίρροια της οργής.). Όσο η Διδώ αποδυναμώνεται και φτάνει κοντά στον θάνατο, τόσο επανέρχεται η σύγχυσή της. Η Μήδεια βρίσκεται σε ένα εξίσου κομβικό σημείο, όπου η μυθική της δύναμη πρέπει να εκμεταλλευτεί τη σύγκρουση των παθών της και να ακολουθήσει το πεπρωμένο της, το οποίο της επιφυλάσσει έναν αιματηρό θρίαμβο, σε αντίθεση με την αυτοκαταστροφή της Διδώς.

Η εσωτερική διαμάχη των δύο αντικρουόμενων δυνάμεων έχει τις ρίζες της και στον Οβίδιο. Στον εισαγωγικό της μονόλογο στις *Μεταμορφώσεις* η Μήδεια παλεύει ανάμεσα στη *mens* που της επιβάλλει να μείνει πιστή στην οικογένεια της και τον έρωτα για τον Αργοναύτη Ιάσονα. Η σύγκρουση του πάθους με τη λογική αποδίδεται με την ίδια εικόνα πάλης, ενώ η Μήδεια βρίσκεται στο κέντρο της διαμάχης (7.19-20 *Sed trahit invitam nova*

¹⁶⁴ Παραδείγματα: Sen. *Phae.* 178-9, *Ag.* 138-41, *Herc. Fur.* 1088-92. Με παρόμοιο τρόπο ο Οβίδιος περιγράφει την εσωτερική πάλη της Αλθαιάς πριν από τον θάνατο του Μελέαγρου (*Met.* 8.470-2), αλλά και της Πρόκνης πριν τη δολοφονία του Ίτυ (*Met.* 6.628-30). Και στις δύο περιπτώσεις μια μητέρα πρέπει να επιλέξει ανάμεσα στην αδελφική και τη μητρική αγάπη λίγο πριν σκοτώσει το παιδί της. Για τις τραγικές μεταφορές σχετικά με τα πάθη, βλ. Pratt (1963, 214-5), Armisen – Marchietti (2015, 158-60).

vis, aliudque cupido,/ mens aliud suadet= Αλλά χωρίς τη θέλησή μου με τραβάει η καινούρια δύναμη, μια με πείθει ο έρωτας, και μία η λογική). Από τους πρώτους στίχους η Μήδεια παρουσιάζεται γεμάτη αντιθέσεις, διχασμένη ανάμεσα στον *furor* και τη *ratio*, τον *amor* για τον Ιάσωνα και την *pietas* για τον Αιήτη. Παρόλο που αρχικά καταλήγει στον ασφαλή δρόμο της αποφυγής του εγκλήματος (7.71 *effuge crimen*), γνωρίζει ότι η κατάληξή της είναι προδιαγεγραμμένη (7.20-1 *Video meliora proboque,/ deteriora sequor*= βλέπω τα καλύτερα και ακολουθώ τα χειρότερα). Στις *Ηρωίδες*, όπου η *ratio* έχει πλέον νικηθεί, η Μήδεια δέχεται τις αντίρροπες ορμές του έρωτα και του φόβου (12.61 *hinc amor, hinc timor est : ipsum timor auget amorem*= Εδώ είναι ο έρωτας, εδώ κι ο φόβος. Και ο φόβος τον έρωτα μεγαλώνει). Ο έρωτάς της ελεγειακής Μήδειας αποδεικνύεται πιο δυνατός και από τον φόβο, αλλά το τραγικό είδος επιβάλλει τη συντριβή του μπροστά στην οργή.

Επιστρέφοντας στην τραγωδία, η Μήδεια αρνείται να εγκαταλείψει τις άμυνές της και ζητά από τον πόνο της να υποχωρήσει μπροστά στη δύναμη της μητρικής ευσέβειας (944 *cede pietati, dolor*). Πιστεύοντας ακόμη ότι θα καταφέρει να ανατρέψει τις τραγικές επιταγές, προσκαλεί κοντά της τα παιδιά της. Ενδόμυχα όμως, γνωρίζει ότι το κάλεσμα της διευκολύνει την ολοκλήρωση του σχεδίου της. Για πρώτη φορά, απευθύνεται στα παιδιά με τρυφερότητα (950 *cara proles. Unicum afflictae domus solamen*= ακριβοί μου απόγονοι. Μοναδική παρηγοριά στον χτυπημένο οίκο). Η προσφώνηση *solamen* ανακαλεί ακουστικά και νοηματικά την ανάλογη προσφώνηση του Ιάσωνα προς τα παιδιά (*levamen*), τη στιγμή που της φανέρωσε το αδύνατό του σημείο και εκείνη συνέλαβε το σχέδιο της παιδοκτονίας. Έτσι η Μήδεια, υιοθετώντας τα λόγια και την οπτική του Ιάσωνα πριν από την πραγμάτωση του σχεδίου, συνειδητοποιεί τον γονικό της ρόλο και τη σύνδεση της με τον Ιάσωνα. Η *pietas* που αισθάνεται να τη βαραίνει- την οποία ο ίδιος ο Ιάσωνας επίσης χρησιμοποίησε ως πρόφαση- γεννιέται από την παλιά αγάπη για εκείνον. Το ένα από τα δύο πάθη που την επηρεάζουν σε όλες τις απεικονίσεις της έχει πάντα να κάνει, έστω και εμμέσως, με αυτόν. Χωρίς να το καταλάβει, η ίδια βρίσκεται στη θέση του και το πάθος της ταυτίζεται με το δικό του. Ο Ιάσωνας και η Μήδεια είναι ξανά ο *pater* και η *mater* των μελλοθάνατων απογόνων τους. Καθώς η συμβολή του ζεύγους στη γέννησή τους ήταν κοινή, όπως και η ενοχή τους, τώρα πρέπει να γίνει κοινή και η απώλεια. Τη στιγμή που η Μήδεια εύχεται την ασφάλεια των παιδιών της κοντά στους γονείς τους, η τραγική της ορμή αντιδρά και της υπενθυμίζει ότι ο προορισμός της πρέπει σύντομα να εκπληρωθεί (949 *urguet exilium ac fuga*). Η Μήδεια φαντάζεται τη σκηνή του κυριολεκτικού αποχωρισμού, την αποκοπή των παιδιών και κατ' επέκταση της μητρότητας από το ίδιο της το σώμα (948 *meo rapiuntur avulsi e sinu*) ως να έχει ήδη συντελεστεί (*iam iam*), αλλά και την τρομαγμένη αντίδραση των μικρών μπροστά

στον θάνατο (950 *flentes, gementes*). Όταν απευθύνεται στα παιδιά της, το β' πρόσωπο εναλλάσσεται με το γ', όπως συνέβη με τον Ιάσονα στην τρίτη πράξη. Από τη μία, η Μήδεια προσπαθεί να τα προσεγγίσει, και από την άλλη να αποστασιοποιηθεί από αυτά, καθώς σύντομα θα πάνε να υπάρχουν. Η προτρεπτική υποτακτική *pereant* έρχεται σε χρονική αντίθεση με τον παρακαίμενο *periere*, καταδεικνύοντας τη σύγχυση του παρόντος με το παρελθόν και το αναπότρεπτο της εκδίκησης. Ο πόνος και το μίσος επιστρέφουν (951-2) και η Μήδεια νιώθει την «παλιά Ερινύα» (953 *antiqua Erinys*) των παρελθοντικών εγκλημάτων να την καλεί πίσω στην τραγική τάξη. Παρόλο που ακόμη δεν έχει παραδοθεί πλήρως στην οργή (*invitam manum*), η Μήδεια ανακοινώνει την υποταγή της στην τραγική της μοίρα (953 *ira, quo ducis, sequar*= οργή, όπου με οδηγείς, θα ακολουθήσω!), εκπληρώνοντας την υπόσχεση που είχε δώσει στο τέλος της 12^{ης} *Ηρωίδας* (12.209 *quo feret ira, sequar!*). Έτσι η Μήδεια ανατρέπει και παράλληλα δικαιώνει τη στωική πεποίθηση ότι ο άνθρωπος οδηγείται από τη μοίρα, αναδημιουργώντας η ίδια τη μοίρα που την καθορίζει.

Με τη διάπραξη της παιδοκτονίας η Μήδεια θα αποβάλει οριστικά τη μητρότητα, καταρρίπτοντας το έσχατο σημείο ανθρωπιάς. Η στειρότητα της (956 *Sterilis in poenas*) θα είναι τόσο κυριολεκτική, όσο και μεταφορική, καθώς η εκδίκησή της θα έχει ολοκληρωθεί με τον θάνατο των παιδιών της και την εκπλήρωση του στόχου της. Εδώ προκύπτει πάλι το ερώτημα κατά πόσο η Μήδεια αυτοτιμωρείται μέσα από την πράξη της. Στον στίχο 957 (*fratri patrique quod sat est, peperit duos*) φανερώνεται η ενοχή της για τα εγκλήματά της: τα παιδιά αποτελούν υποκατάστατα του πατέρα και του αδερφού της και καλούνται να πάρουν τη θέση τους και στον θάνατο. Η οικογένεια που δημιουργήθηκε με τον γάμο πρέπει να θυσιαστεί για να εξιλεωθεί η προδομένη πατρική. Πλέον η κατάρα της προς τον Ιάσονα εξοστρακίζεται πάνω της και την καταρρακώνει.

Αναφερόμενη στο έγκλημα της αδελφοκτονίας, η Μήδεια κινητοποιεί μια υπερφυσική επέμβαση, η οποία θα επιφέρει το καταληκτικό στάδιο του μονολόγου. Ξαφνικά, η Μήδεια οραματίζεται το «πλήθος των Ερινύων» (958 *turba Furiarum*) που καταφθάνουν για να την τιμωρήσουν δίνοντας τέλος στην πάλη ανάμεσα στη μητέρα και στη σύζυγο. Η άφιξη των Ερινύων, που είχαν παραστεί και στον γάμο με τον Ιάσονα, σηματοδοτεί μια νέα αναβίωση του παρελθόντος, καθώς η Μήδεια καθίσταται και πάλι δολοφόνος. Η εμφάνισή τους είχε ήδη προαναγγελθεί στον πρόλογο και αποτελεί μια μη αναμενόμενη εκπλήρωση της αρχικής προσευχής της Μήδειας, καθώς σκοπός της άφιξής τους είναι η τιμωρία της ίδιας, όχι του Ιάσονα. Η θέασή τους γεμίζει τη Μήδεια με τρόμο και σηματοδοτεί το αποκορύφωμα του παραληρήματός της. Η έμφαση στις εικόνες των πυρσών, των φλογισμένων βελών και των φιδιών υποβάλλει την ιδέα ότι τα όπλα που η Μήδεια χρησιμοποίησε στην τέταρτη πράξη

εναντίον της Κρέουσας στρέφονται εναντίον της. Ξαφνικά, η Μήδεια οραματίζεται άλλη μια μορφή να πλησιάζει. Η εικόνα του ακρωτηριασμένου σώματος δεν αφήνει περιθώρια λάθους μέσα στην παραζάλη της. Η αναγνώριση του φαντάσματος και του σκοπού της άφιξής του συντελείται επιγραμματικά: «ο αδελφός μου είναι και ζητά εκδίκηση» (964 *frater est, poenas petit*). Η εμφάνιση του φαντάσματος του Άψυρτου κινητοποιεί τη Μήδεια για την υπέρβαση της ψυχικής της διαμάχης. Καθώς η Μήδεια αποδέχεται το αίτημα του αδερφού της, η *ira* μετατρέπεται σε ενοχή για την αδελφοκτονία, η παιδοκτονία παρουσιάζεται ως εξιλέωση και η αυτοτιμωρία της Μήδειας ταυτίζεται ολοκληρωτικά με την τιμωρία του Ιάσονα¹⁶⁵. Πρωτοτυπώντας στο τραγικό είδος, ο Σενέκας δανειζεται από τον Οβίδιο την εικόνα της Μήδειας να προσφέρει τον ίδιο της τον εαυτό στο φάντασμα του αδελφού της (*Her. 12.160 inferias umbrae fratris habete mei*). Τα λογοτεχνικά και μυθολογικά εγκλήματα της Μήδειας επιστρέφουν με τη μορφή των Ερινύων και του Άψυρτου οδηγώντας βίαια στην ολοκλήρωση της εκδίκησης. Η Μήδεια δηλώνει ότι τα παιδιά της θα πληρώσουν τη συζυγική προδοσία του πατέρα τους και, αποπέμποντας τις Ερινύες, σκοτώνει τον έναν της γιο¹⁶⁶. Ο πρώτος φόνος παρουσιάζεται ως θυσία εξαγνισμού της αδελφοκτονίας (970-1). Με τον θάνατο του πρώτου παιδιού, ο φόνος του δεύτερου καθίσταται αναπότρεπτος. Πλέον δεν υπάρχει επιστροφή για τη Μήδεια, καθώς η μητέρα και σύζυγος ξαναγίνεται η παρθένος μάγισσα, ακολουθώντας μια διεστραμμένη εφαρμογή του οβιδιανού προτύπου των *Μεταμορφώσεων*.

Το παράδοξο της εσωτερικής διαμάχης έγκειται στο ότι η τραγική Μήδεια εξέρχεται νικήτρια στην *controversia* με τον ίδιο της τον εαυτό παρά την αίσθηση της αυτοτιμωρίας. Όπως αναφέρει και ο Gill, «το ζήτημα της διαμάχης είναι αν η Μήδεια θα ανταποκριθεί στην εικόνα του εαυτού της»¹⁶⁷. Το παρελθόν της συγκρούεται με το τραγικό μέλλον, η υπερφυσική της προσωπικότητα με τα θνητά χαρακτηριστικά της, η ηθική της στοάς με τον

¹⁶⁵ Για την παιδοκτονία ως αυτοτιμωρία: Maurach (ό.π., 137), Rambaux (ό.π., 1027), Motto, Clark (ό.π., 77-8), Edgeworth (1990, 152), Gill (ό.π., 35). Ο Putnam (1995, 265) συγκρίνει την παράδοση της Μήδειας στις Ερινύες με την παράδοση του Αινεία στα πάθη του πριν οδηγηθεί στην εκτέλεση του Τύρνου στο τέλος της *Αινειάδας*, προσδίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στο θυσιαστικό και ανταποδοτικό πλαίσιο της δολοφονίας.

¹⁶⁶ Η ιδέα του αυτοπροσδιορισμού εμφανίζεται ως η διαδικασία δημιουργίας ενός σταθερού και αναγνωρίσιμου εαυτού. Ο Star (2012, 63-9) μελετά τις προτροπές του Σενέκα προς τον Λουκίλιο στις *Επιστολές* (*Ep. 31.1.1 agnosco Lucilium meum*) και τις έμμεσες προτροπές προς τον Νέρωνα για κατάκτηση του ιδανικού της *constantia* μέσω της αυτοπροτροπής. Το ίδιο μοντέλο χρησιμοποιείται στην τραγωδία από τους ήρωες για την κατάκτηση του εγκληματικού εαυτού τους. Η Larson (1987) εξετάζει την *inconstantia* ως απόδειξη φαυλότητας, ενώ ο Star συνδέει την επιδίωξη της *Constantia* με το τραγικό έγκλημα. Ακόμη, σύμφωνα με τη Habinek (1998, 139), η αυτοπροτροπή σχετίζεται επίσης με το ρητορικό στιλ

¹⁶⁷ Ό.π., 31. Επίσης, ο Hine συγκρίνει τον μονόλογο με άλλους μονολόγων μητέρων πριν την παιδοκτονία (Μήδεια Ευριπίδη, Μήδεια Νεόφρονα (frag. 2), Πρόκνη (Ον. *Met.* 6.631-5) Αλθαία (*Met.* 8.478-511)). Κατά τον ίδιο, η διαφορά της Μήδειας του Σενέκα έγκειται στη σύμπραξη της έμφυτης τάσης προς το κακό με την επιθυμία για εκδίκηση, καθώς η ηρωίδα βιώνει χαρά μέσα από το έγκλημα της. Η ερμηνεία αυτή μπορεί να είναι βάσιμη, αλλά αδικεί την πολύπλοκη διακειμενικότητα της ηρωίδας, η οποία πορεύεται προς τη λογοτεχνική της πραγμάτωση. Ο Gill (1997, 214-8, 221-3, 228-9) συγκρίνει την τρέλα της Μήδειας με τα ερωτικά πάθη της Φαίδρας και της Διδώς, αλλά και με την τρέλα του Αινεία στο τέλος της *Αινειάδας*.

furor. Η Μήδεια προκαλεί τον εαυτό της να φτάσει στη χειρότερη μορφή εκδίκησης, εμφανιζόμενη ως το αντίθετο του στωικού φιλοσόφου. Στην τελευταία σκηνή πριν από την παιδοκτονία η ηρώιδα βρίσκεται διχασμένη ανάμεσα στον *furor* και την *pietas* και παρακινεί την ψυχή της εναλλάξ προς τις δύο κατευθύνσεις χρησιμοποιώντας το ίδιο λεξιλόγιο. Η συμπλοκή των παθών της είναι η δύναμη που στο τέλος την οδηγεί στο απόλυτο έγκλημα. Προκειμένου να αναδημιουργήσει τη χαμένη της ταυτότητα, η Μήδεια πρέπει να συγκεντρώσει τα διακειμενικά της κομμάτια και να πιστέψει ξανά στην προοπτική της. Ταυτόχρονα, η χρήση του μονολόγου ενισχύει την αίσθηση ότι ακούγεται η ποιητική φωνή του ίδιου του Σενέκα, ο οποίος προσπαθεί να μείνει πιστός εξίσου στα στωικά ιδανικά του και στη φαύλη φύση της ηρώιδας.

5.3. Παιδοκτονία- Τελευταία αντιπαράθεση με τον Ιάσονα- Απόδραση (972-10).

Στην κλιμάκωση της τελευταίας πράξης ο Ιάσοντας καταφθάνει συνοδευόμενος από Κορίνθιους οπλίτες για να συλλάβει την αυτουργό της καταστροφής. Σε αυτό το πλαίσιο, ως επικεφαλής του στρατού, ο Ιάσοντας παρουσιάζεται να προσπαθεί να επιβληθεί στον λαό. Ωστόσο, μετά τον θάνατο του Κρέοντα και της Κρέουσας ο ρόλος του είναι απατηλός και οι διαταγές του θα κριθούν αναποτελεσματικές. Μόλις η Μήδεια αντιλαμβάνεται το πλήθος που πλησιάζει, ανεβαίνει στην οροφή του παλατιού μαζί με τον ζωντανό γιο της, παίρνοντας μαζί της και το πτώμα του νεκρού παιδιού της για να ολοκληρώσει την ημιτελή σφαγή (974 *caede incohata*). Παρά την υποταγή της στον *furor*, η Μήδεια συνεχίζει τις αυτοπροτροπές προς την ολοκλήρωση του σχεδίου της, καθώς η πρότυπη τραγική εκδίκησή της και η απελευθέρωση της θα ολοκληρωθούν μόνο με τον θάνατο αμφότερων των παιδιών. Χαρακτηριστική είναι η επιλογή της να απευθυνθεί σε β' πρόσωπο εξίσου στο ζωντανό και το νεκρό παιδί της. Με οξύμωρο τρόπο η Μήδεια παρουσιάζει το έγκλημά της ως πράξη αρετής αποδίδοντάς του ταυτόχρονα και καλλιτεχνική και ηδονική διάσταση, ενώ αποζητά την αποδοχή και την επικύρωση του κοινού (977 *Approba populo manum*)¹⁶⁸. Το ολοκληρωμένο έγκλημα δεν πρέπει να συμβεί μυστικά, όπως επέβαλε η αρχαιοελληνική τραγωδία, αλλά στο πλαίσιο μιας δημόσιας επίδειξης ισχύος (976-7). Η επαφή με το κοινό και η αναγνώριση της επιτυχίας στην προσπάθεια αναδημιουργίας του μύθου εξασφαλίζει την επιβίωση του έργου και την υστεροφημία του δημιουργού.

¹⁶⁸ Βλ. *Ira*.2.33-4, όπου ο Σενέκας αναφέρει ότι κάποτε ο Καλιγούλας κάλεσε σε δείπνο έναν άντρα για να παρακολουθήσει την εκτέλεση του γιου του. Μια παρόμοια τακτική ακολουθεί και ο Ατρέας (*Thy*. 903-7), ο οποίος επιδιώκει να μετατρέψει τον Θυέστη σε θεατή του εγκλήματος. Σχετικά με την καλλιτεχνική διάσταση του σχεδιασμού του εγκλήματος από τη Μήδεια και τον Ατρέα και τον αντικατοπτρισμό του ποιητή Σενέκα, βλ. Lefèvre (ό.π., 410). Για την παράδοση σύνδεση του Ατρέα με τον στωικό σοφό, που προσεγγίζει αυτή της Μήδειας, βλ. Knoche (1941). Σχετικά με τις στωικές προεκτάσεις της επιθυμίας για την παρουσία ενός τρίτου, βλ. Trinacty (2014, 8).

Στους στίχους 982-4 η Μήδεια βιώνει την πλήρη αποκατάσταση του παρελθόντος στο παρόν. Η Μήδεια αισθάνεται ότι η βασιλική της ιδιότητα έχει επανακτηθεί (983 *sceptra recepi*), οι οικογενειακές της σχέσεις και η δύναμή της έχουν αποκατασταθεί (*rediere regna*) και ο νεκρός αδελφός της έχει επανέλθει στη ζωή. Η Αργώ δεν έφτασε ποτέ στις ακτές της Σκυθίας για το χρυσόμαλλο δέρας, ενώ η ίδια μετά τη δολοφονία του παιδιού της είναι και πάλι παρθένα. Η τραγική ολοκλήρωση δίνει επιτέλους την απάντηση στα ελεγειακά παράπονα για τη χαμένη παρθενία (Ον. *Her.* 12.111 *virginitas facta est peregrine ladronis*= η παρθενιά μου έγινε λάφυρο του ξένου). Από γλωσσική άποψη η αίσθηση ανάμειξης του παρελθόντος με το παρόν αποδίδεται μέσω της χρονικής συμπλοκής παρακειμένου (*recepi, rediere*) και ενεστώτα (*tenent, redit*) και της επανάληψης του χρονικού επιρρήματος *iam*. Με όχημα την αποκατάσταση του παρελθόντος, της παρθενιάς, της προίκας και της αθωότητάς της η Μήδεια βιώνει την τελείωση του Ατρέα μετά την αποκάλυψη του φρικτού εγκλήματος των Θυέστειων δειπνών¹⁶⁹. Αναγνωρίζοντας την επιτυχία της, η Μήδεια αναφωνεί την ευγνωμοσύνη της στους θεούς που επικαλέστηκε (985-6 *o placida tandem numina!, o festum diem/ nuptialem*= ω, ευνοϊκοί θεοί, ω γιορτινή μέρα του γάμου) ειρωνευόμενη παράλληλα τον υμέναιο της Κρέουσας και αναγνωρίζοντας την επιτυχή κατάληξη του σχεδίου της στον χρόνο που της παρείχε αφελώς ο Κρέοντας. Έχοντας υπερβεί την πρώτη της μεγάλη εσωτερική διαμάχη (967 *perfectum est scelus*), η Μήδεια συνειδητοποιεί ότι προσεγγίζει την τελείωση της εκδίκης της και προτρέπει ξανά τον εαυτό της (*perage*) να προχωρήσει στο επόμενο τραγικό βήμα χωρίς να υποκύψει στους πιθανούς δισταγμούς¹⁷⁰. Η εσωτερική πάλη, όμως, δεν αργεί να αναμοχλευτεί: από τη μία η Μήδεια θριαμβολογεί για την επανάκτηση της παλιάς της ισχύος και από την άλλη, συνειδητοποιώντας το μέγεθος της φρικταλέας πράξης, νιώθει να υποκύπτει εκ νέου στη δειλία. Η Μήδεια συνειδητοποιεί ότι η στωική ηθική επεμβαίνει πάλι για να καταπνίξει την οργή της με την καθυστέρηση (988 *quid nunc moraris, anime? Quid dubitas?*). Τη στιγμή που η Μήδεια αναγνωρίζει τη δύναμη της οργής της, οι απολεσθείσες αξίες επιστρέφουν για μια τελευταία αναμέτρηση. Ο θυμός της υποχωρεί για πρώτη φορά μπροστά στη μετάνοια και τη ντροπή (989 *paenitet facti, pudet*) και η Μήδεια αναφωνεί με απόγνωση «τι έκανα η δύστηχη;» (*quid misera feci?*)¹⁷¹. Ωστόσο, το επίθετο *misera* οδηγεί την άλλη πλευρά των παθών της στην αντεπίθεση. Η Μήδεια αναγνωρίζει το τελεσίδικο της πράξης της (900 *feci*), όπως και την ηδονή που άντλησε ενστικτωδώς από το

¹⁶⁹ Βλ. Sen. *Thy.* 1096-9, όπου μετά την αποκάλυψη του σχεδίου του, ο Ατρέας αισθάνεται ότι έχει κατακτήσει θεϊκές ιδιότητες και ανακοινώνει την αποκατάσταση της μοιχείας που υπέστη από τον Θυέστη.

¹⁷⁰ Βλ. Sen. *Thy.* 892 *perge dum caelum vacat, Ep.* 76.5.1 *perge, Lucili, et propera*.

¹⁷¹ Οι ελεγειακοί φόβοι της Μήδειας για τις πράξεις της (*Her.* 12.209 *facti fortasse pigebit*) έχουν εκλείψει πλήρως.

έγκλημα (*voluptas magna me invitam subit*). Η αντίθεση ανάμεσα στα επίθετα *magna* και *invitam* παρουσιάζει την αντιδιαστολή του μεγέθους του πάθους με την έλλειψη θέλησής της.

Η στιγμή που η Μήδεια αντικρίζει τον Ιάσονα κρίνεται καθοριστική για την κατάληξη του δράματος, καθώς η οπτική επαφή τους (*ecce*) της προσφέρει τη λύση που αποζητούσε. Το θέαμα του άπιστου συζύγου, ο οποίος παρακολουθεί τη δράση της υποφέροντας, αυξάνει την ανάμνηση της ηδονής που εκείνη βιώνει (*crescit*) και την αναγκάζει να συνειδητοποιήσει ότι χωρίς την παρουσία του τα εγκλήματά της δεν έχουν αντίκτυπο. Για να οριστικοποιηθεί η εκδίκηση, ο Ιάσοντας πρέπει να γίνει θεατής και μάρτυρας της τελικής παιδοκτονίας (993-4 *derat hoc unum mihi, / spectator iste*). Στο τραγικό κείμενο επανέρχονται συνεχώς η σύνδεση της Μήδειας και του Ιάσονα με το έγκλημα, ο συσχετισμός της μητρότητας με την εκδίκηση και η ανάγκη υπέρβασης των παρελθοντικών εγκλημάτων και των προγενέστερων εκδοχών του μύθου. Όλες αυτές οι παράλληλες θεματικές καταλήγουν και συμπλέκονται σε αυτό το σημείο. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και το οπτικό λεξιλόγιο, που εντοπίζεται διάσπαρτο σε διαφορετικά σημεία του έργου (28 *spectat*, 29 *spectatur*, 894 *specto* κ.α.). Στόχος της μεταθεατρικής γλώσσας είναι να αναδειχθεί η σημασία της παρουσίας και της αυτοψίας του Ιάσονα σε μια σκηνή που κανένας προγενέστερος -και ιδίως Έλληνας- δραματογράφος δεν είχε διανοηθεί να παρουσιάσει. Επιτέλους, ο Σενέκας αποκαλύπτει στο κοινό του την καινοτομία για την οποία το προετοίμαζε καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος: η δική του Μήδεια θα ολοκληρώσει την παιδοκτονία, όχι μόνο επί σκηνής, αλλά ενώπιον του ίδιου του Ιάσονα. Η εσωτερική πάλη της Μήδειας ανάμεσα στην ευσέβεια και την οργή λειτουργεί ως απόηχος του διχασμού ανάμεσα στις δύο δημιουργικές πλευρές του Σενέκα, αυτή του στωικού φιλοσόφου που υπακούει σε ένα συγκεκριμένο σύστημα κοσμικής ηθικής, και αυτή του τραγικού ποιητή, ο οποίος οφείλει να ακολουθήσει μια κληρονομημένη παράδοση και να δικαιώσει τα πρότυπά του. Αν η τραγική Μήδεια επιλέξει να μη σκοτώσει τα παιδιά της, η τραγωδία δεν υφίσταται. Εφόσον ο Σενέκας δεν μπορεί να αποφύγει την παιδοκτονία, οδηγείται στα άκρα και επιφέρει την πιο ριζική καινοτομία στη μέχρι τότε παράδοση της Μήδειας, διαρρηγνύοντας τις ορατιανές επιταγές «να μη σκοτώνει η Μήδεια τα παιδιά της μπροστά στο κοινό».

Ο Ιάσοντας παρατηρεί τη Μήδεια πάνω στην οροφή και διατάσσει τους Κορίνθιους να βάλουν φωτιά στο παλάτι. Στοχεύοντας στον θάνατο της Μήδειας μέσω της δικής της φωτιάς (906-7 *ut flammis cadat suis perusta*), ο Ιάσοντας επιχειρεί έστω και καθυστερημένα να δημιουργήσει μια δική του δραματική ανατροπή. Ωστόσο, μετά την αναμέτρησή της με τις Ερινύες η Μήδεια δεν πρόκειται να επιτρέψει τα δικά της όπλα να χρησιμοποιηθούν από άλλους. Εκμεταλλευόμενη την αναφορά στη φωτιά, προκαλεί περιπαικτικά τον Ιάσονα να

ετοιμάσει τη νεκρική πυρά για τους γιους του, αφού η σύζυγος και ο πεθερός έχουν ήδη γίνει παρανάλωμα του πυρός χάρη στην ίδια (999 *a me*). Επιδεικνύοντας στον Ιάσονα τους δύο γιους του, τον έναν νεκρό και τον άλλο ζωντανό, του ανακοινώνει το σχέδιό της: «αυτός εδώ μπροστά σου ισάξιο θάνατο θα βρει» (1001 *hic te vidente dabit exitio pari*). Το φρικτό θέαμα που η Μήδεια επιφυλάσσει στον Ιάσονα αποτελεί τη μοναδική αντάξια ποινή για την ερωτική του προδοσία. Αναγνωρίζοντας και ο ίδιος τη *novitas* της τιμωρίας της Μήδειας, ο Ιάσωνας καταφεύγει σε έναν όρκο που θυμίζει αυτόν που της έδωσε κάποτε για να εξασφαλίσει τη βοήθεια της, επικαλούμενος όχι μόνο «κάθε θεότητα» (1002 *per numen omne*), αλλά και την κοινή τους εξορία και τη συζυγική τους ζωή (1002-3 *perque communes fugas/ torosque*). Εκ των υστέρων, πλέον, αποφασίζει να αναφερθεί στην κοινή τους δραματική και λογοτεχνική πορεία, όπως υποδηλώνει και η χρήση της προσωπικής αντωνυμίας α' πληθυντικού προσώπου (*nostra*), όταν αναφέρεται στη γαμήλια *fides*. Προσπαθώντας να καταρρίψει τις κατηγορίες περί αμνημοσύνης, ο Ιάσωνας διαψεύδει ότι υπήρξε άπιστος. Ο απολογητικός του όρκος ανατρέπει τους ισχυρισμούς του στους στίχους 434-8, ότι ουδέποτε «έβλαψε τη γαμήλια πίστη», καθώς προσπαθεί να αυτοδικαιολογηθεί μέσω της *pietas*. Εκλιπαρώντας τη Μήδεια να λυπηθεί τον δεύτερο γιο τους και να σκοτώσει τον ίδιο στη θέση του, ο Ιάσωνας παραδίδεται στον θάνατο που είχε προσπαθήσει να αποφύγει και αποδέχεται επιτέλους τις κατηγορίες της Μήδειας (1004 *si quod est crimen, meum est*). Η παραδοχή της ενοχής του φτάνει σε τέτοιο σημείο, ώστε να οικειοποιηθεί τον χαρακτηρισμό *noxium* (1005), τον οποίο ο υπερασπιστής του Κρέοντα είχε αποδώσει στη Μήδεια (179). Έτσι με την ικεσία του προς την οργισμένη Μήδεια ο Ιάσωνας αποποιείται και επίσημα κάθε χαρακτηριστικό της ηρωικής προσωπικότητάς του.

Η απάντηση της Μήδειας στην ομολογία του Ιάσονα είναι άκρως σαρκαστική. Θριαμβευτικά του ανακοινώνει ότι άγγιξε την αγίλλειο πτέρνα που ο ίδιος νωρίτερα της είχε υποδείξει χωρίς να το αντιληφθεί. Εξίσου ειρωνικά τον προκαλεί να επαναλάβει το ερωτικό έγκλημά του (1007-8 *I, nunc, superbe, pete verginos thalamos, relinque matres*), τώρα που η ανταποδοτική εκδίκηση έχει ολοκληρωθεί. Στα ίδια ειρωνικά συμφραζόμενα λειτουργεί και η λέξη *matres*, καθώς η ηρωίδα έχει πάψει σχεδόν να είναι μητέρα. Η Μήδεια περιπαίζει την υπερηφάνεια του Ιάσονα, ο οποίος αρνείται να παραδεχτεί ότι ξεγελάστηκε εξαιτίας της τόλμης του να πιστέψει ότι η δύναμη του ήταν ανώτερη από τη δική της. Η ειρωνεία της ανακαλεί την τελική πρόκληση της ελεγειακής Μήδειας (Ον. *Her.* 12.204 *I nunc, Sisyphias, improbe, confer opes*), όπως και της Διδώς στον Αινεία (*Aen.* 4.381 *i, sequere Italiam ventis...*), εισάγοντας τα διακειμένα σε συμφραζόμενα θριαμβολογίας. Κάπως έτσι, ο τελευταίος διακειμενικός υπαινιγμός επισφραγίζει τη μεταμόρφωση της Μήδειας στην

απόλυτη τραγική μορφή. Λαμβάνοντας ερέθισμα από τη λέξη *matres*, ο Ιάσοντας την εκλιπαρεί να σταματήσει το καταστροφικό της σχέδιο στον έναν γιο (1008 *unus est roenae satis*). Με αυτή την ικεσία δεν προσπαθεί να σώσει από τη μητρική οργή το μόνο παιδί που του απέμεινε, αλλά και να αποφύγει την ποινή που πρόκειται να του επιβληθεί. Κατ' αυτό τον τρόπο, συνεχίζει να υποτιμά τη δύναμη της Μήδειας, ενώ επιλέγει να αγνοήσει την πορεία του μύθου που θέλει τη Μήδεια να σκοτώνει αμφότερα τα παιδιά τους. Κάθε απάντησή του εξοργίζει τη Μήδεια ακόμη περισσότερο, ενισχύοντας, επομένως, την τραγική δυναμική της. Διακηρύσσοντας το ανεξάντλητο της οργής της και της εγκληματικής της όρεξης, η Μήδεια δηλώνει emphaticά ότι ακόμη και αν περίμενε άλλο ένα παιδί του Ιάσωνα, την ίδια στιγμή θα προχωρούσε σε απόξεση του εμβρύου (1013) με το ίδιο το ξίφος-όργανο της παιδοκτονίας των γεννημένων παιδιών τους για να απαλλαγεί οριστικά από κάθε στοιχείο που τη δένει μαζί του. Μέσα από την εικόνα της έκτρωσης η Μήδεια διακηρύσσει την απόλυτη εξάλειψη της μητρότητας από την προσωπικότητά της και την κατάλυση των δεσμών που την ενώνουν με τον Ιάσωνα¹⁷². Η καταστροφή της μήτρας σηματοδοτεί την επανασύνδεσή της με την παρθενικότητα κατά τον τρόπο που η αντιστροφή των οικογενειακών δεσμών σηματοδοτεί την επανασύνδεση με τις ρίζες και την κατοχύρωση της ταυτότητας της¹⁷³. Έτσι, καθίσταται για άλλη μια φορά απολύτως σαφές ότι η παιδοκτονία είναι ο μόνος τρόπος να τελειώσει ο γάμος και να ολοκληρωθεί το *repudium*.

Σαν να κάνει επίκληση σε μια θεϊκή δύναμη (1014 *haut ultra precor*), ο Ιάσοντας συνεχίζει να την εκλιπαρεί όλο και πιο επιτακτικά να ολοκληρώσει το έγκλημα (1014 *iam perage coeptum facinus*) μη παρατείνοντας άλλο το μαρτύριό του. Εν αγνοία του, ωστόσο, έχει ήδη ικανοποιήσει το αίτημα της (288 *moram*). Όμως η Μήδεια, έχοντας φτάσει στο αποκορύφωμα της εγκληματικής δράσης, επιθυμεί να απολαύσει τα κατορθώματά της και την απόγνωση του Ιάσωνα. Η σαδιστική ικανοποίησή της μεγιστοποιείται ειδικά από το γεγονός ότι το τιμωρούμενο πρόσωπο παρακολουθεί και ότι «το βλέμμα του Ιάσωνα αποτελεί τον καθρέφτη του θριάμβου της»¹⁷⁴. Πλέον, η Μήδεια ζητά από τον πόνο να μη βιαστεί να την καταλάβει (1015 *ne propera, dolor*), ώστε να απολαύσει την ολοκλήρωση του σχεδίου της. Ειρωνικά αναφέρεται στην προθεσμία του Κρέοντα (1016 *tempore accepto*) και αναγνωρίζει τον θρίαμβό της (*meus dies est*) απέναντι σε όσους προσπάθησαν να την υπονομεύσουν, ενώ παράλληλα κατοχυρώνει την επιτυχία της εκπλήρωσης των δραματικών στόχων της και την επίτευξη του ελέγχου πάνω στα πάθη της. Απεγνωσμένος ο Ιάσοντας την καταριέται για

¹⁷² Για σωματικές προεκτάσεις της εκδίκησης, βλ. Nussbaum (ό.π., 219), Rimell (ό.π., 216).

¹⁷³ Βλ. Ov. *Her.* 12.192 *nostra pignora*, επίσης *Met.* 8.490 *uteri mala pignora nostri*.

¹⁷⁴ Dupont (1995, 51).

πρώτη φορά στο έργο (1018 *infesta*) και προσφέρεται ξανά να αυτοθυσιαστεί (*memet perimet*). Είναι η σειρά του να διατυπώσει το αίτημα που του είχε απευθύνει η ίδια η Μήδεια στην τρίτη πράξη (482 *Miserere*). Εκείνη, όμως, δεν πρόκειται να σκοτώσει κάποιον που εύχεται τον θάνατο, και ειδικά τον Ιάσονα, εφόσον της είναι απαραίτητος ως θεατής. Τη διαταγή του Ιάσονα να τον λυπηθεί (1018 *misereri iubes*), σχεδόν αστραπιαία διαδέχεται ο θάνατος του δεύτερου παιδιού και το θυσιαστικό τελετουργικό λαμβάνει τέλος (1019 *Bene est, peractum est*), καθώς η παιδοκτονία παρουσιάζεται ως θρησκευτική προσφορά (*litarem*) στον πόνο¹⁷⁵. Η ψυχρή ανακοίνωση της παιδοκτονίας κατοχυρώνει την απαλοιφή των συναισθημάτων από τον ψυχισμό της, καθώς το αδιανόητο *nefas* αντιμετωπίζεται ως μια τυπική διαδικασία, με το πέρας της οποίας η Μήδεια αναγνωρίζει ότι έχει ολοκληρώσει επιτυχώς την ανατροπή του χρόνου, της φύσης και της ανθρώπινης και θεϊκής τάξης και την τιμωρία του Ιάσονα και των Αργοναυτών. Πλέον η Μήδεια ανακοινώνει θριαμβευτικά την οικειοποίηση της πρότυπης τραγικής της ταυτότητας.

Έχει έρθει πλέον η στιγμή που η δολοφόνος Μήδεια θα απευθυνθεί στον ταπεινωμένο Ιάσονα για μια τελευταία φορά. Καθώς η οπτική επαφή τους πρέπει να διατηρηθεί, η Μήδεια διατάζει τον Ιάσονα να «σηκώσει τα πρησμένα μάτια του» (1020 *lumina huc tumida alleva*) και να την αντικρίσει¹⁷⁶. Η προσφώνηση *ingrate* δεν λειτουργεί πια ως κατηγορία, αλλά ως υπενθύμιση ότι χωρίς την ελεγειακή του προδοσία δεν θα είχε εκπληρωθεί το τραγικό τους πεπρωμένο. Είναι η σειρά του Ιάσονα να έρθει αντιμέτωπος με το τραγικό του προορισμό, όπως του επιβάλλει η ερώτηση της Μήδειας (1021 *coniugem agnoscis tuam?*= αναγνωρίζεις τη σύζυγό σου;). Η ερμηνεία της φράσης είναι πολυεπίπεδη, καθώς το ρήμα *agnosco* σηματοδοτεί ταυτόχρονα την κυριολεκτική και λογοτεχνική αναγνώριση. Ο Ιάσωνας καλείται όχι μόνο να παραδεχτεί την εγκυρότητα του προδομένου γάμου, ο οποίος έχει πάψει να υφίσταται εξαιτίας της παιδοκτονίας, αλλά και να επιβεβαιώσει το κοινό του παρελθόν με τη μάγισσα της Κολχίδας. Παράλληλα, αναγκάζεται να κατοχυρώσει την εκπλήρωση της δραματικής πορείας με βάση την προγενέστερη παράδοση του μύθου. Η Μήδεια υπενθυμίζει στον Ιάσονα ότι είχε προ πολλού προαναγγείλει την κατάληξη της πορείας τους και ότι η

¹⁷⁵ Για την παιδοκτονία ως θυσία στα πάθη της Μήδειας, βλ. Henry, Walker (ό.π., 176), Lefevre (ό.π., 395, 1981, Costa (ό.π., 159). Για τον τελετουργικό χαρακτήρα της παιδοκτονίας, βλ. Fischer (2008, κ.ε.), και σε σύγκριση με την δολοφονία των παιδιών του Θυέστη από τον Ατρέα, βλ. Schiesaro (2003, 199). Για τον Biondi (1981, 437) η παιδοκτονία σχεδόν εξομοιώνεται με θεοκτονία, ενώ δίνεται έμφαση στην κοσμολογική διάσταση του εγκλήματος μέσω της ανατροπής της μητέρας φύσης. Ο Lawall (ό.π., 425) θεωρεί ότι η παιδοκτονία τιμωρεί την Αργοναυτική εκστρατεία. Η Corti (ό.π., 84) εκφράζει την άποψη ότι η παιδοκτονία είναι για τον Σενέκα ο τρόπος να εκφράσει την οργή του για την εποχή του μέσα από το έργο του

¹⁷⁶ Το επίθετο *Tumida* σύμφωνα με τον Boyle (ό.π., 383) αναφέρεται στα δάκρυα, όχι στην περηφάνια του Ιάσονα όπως πιστεύει ο Hine (ό.π., 208). Η αμφισημία ίσως είναι σκόπιμη. Νωρίτερα η Μήδεια είχε αποκαλέσει τον Κρέοντα *tumidum* (178).

φυγή της συνοδεύεται κάθε φορά από φόνο: πρώτα στην Κολχίδα, στην Ιωλκό και τώρα και στην Κόρινθο. Σε κάθε θεατρική εκδοχή του μύθου η Μήδεια επίσης συνηθίζει να διαφεύγει με τον ίδιο τρόπο μετά την παιδοκτονία, όπως τονίζει η επιγραμματική δήλωση “*Sic fugere soleo*” (1021), που αφορά στην εκπλήρωση της ανάμνησης “*solebam fugere*” (449)¹⁷⁷. Έτσι, ολοκληρώνεται το θέμα του *semper idem*, που συνιστά την αναπαραγωγή των μοτίβων της παράδοσης και του παρελθόντος.

Η απόδραση της Μήδειας πάνω στο φτερωτό άρμα του Ήλιου, το οποίο καταφθάνει ως απάντηση στο αίτημα του προλόγου (31-3), σηματοδοτεί τη λήξη του έργου. Η εκδίκηση της Μήδειας είναι πια θεϊκά κατοχυρωμένη και η ηρωίδα επιστρέφει στη θεϊκή της οικογένεια, με τη φυγή της να αποτελεί ένα είδος αποθέωσης (1021 *patuit in caelum viam*)¹⁷⁸. Στον Ευριπίδη και τον Οβίδιο η Μήδεια φεύγει για την Αθήνα, όπου την περιμένει ένα νέο κεφάλαιο στην περιπετειώδη μυθολογική ζωή της. Ωστόσο, ο Αιγέας απουσιάζει από το έργο του Σενέκα, ενώ η κάποτε ένδοξη Αθήνα είναι πια υποταγμένη στη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία. Η νέα τραγική Μήδεια αποχωρεί για την επόμενη μελλοντική ποιητική επιστροφή, εγκαταλείποντας πίσω της τα συντρίμια της Κορινθιακής κοινωνίας και της στωικής ηθικής. Προτού όμως απομακρυνθεί οριστικά, η Μήδεια απευθύνει μια τελευταία διαταγή στον ηττημένο άντρα που σημάδεψε τη λογοτεχνική της ιστορία. Έχοντας εκπληρώσει η ίδια την κατάρα της προς το πρόσωπό του, τον διατάσσει να περισυλλέξει τις σωρούς των νεκρών παιδιών τους. Σε αντίθεση με το έργο του Ευριπίδη, η Μήδεια εγκαταλείπει τα παιδιά ως ενθύμια της πορείας της με τον Ιάσονα και του τρομερού εγκλήματος που την επισφράγισε, εκπληρώνοντας την επιθυμία του συζύγου να μην τον χωρίσει από αυτά και παραχωρώντας τα ως *pretium* της προδοσίας του. Σε αντίθεση με την ευριπίδεια Μήδεια, απολαμβάνει πλέον τον θρίαμβό της έχοντας απαλλαγεί όχι μόνο από τα μητρικά αισθήματα, αλλά και από κάθε ανθρώπινο δεσμό. Η έμφαση στους οικογενειακούς όρους (*parens, gnatos*) σημαδεύει ειρωνικά την τελευταία της συνομιλία με τον Ιάσονα. Με τα τελευταία της λόγια η Μήδεια απευθύνεται στον εαυτό της ως κατακλείδα του θριάμβου της: «εγώ μες στους αιθέρες με το φτερωτό άρμα θα πορευτώ» (1025 *ego inter auras aliti curru vehar*). Ως άλλος Φαέθοντας η Μήδεια πετά στα ουράνια αφήνοντας πίσω της την απόλυτη καταστροφή. Σε αντίθεση με τον πρόγονό της, όμως, η Μήδεια αποχωρεί ως μια *dea ex machina*, αλώβητη, ατιμώρητη και έχοντας ανακτήσει την ταυτότητά της, προς αναζήτηση νέων λογοτεχνικών εγκλημάτων,

¹⁷⁷ Ο Costa (ό.π., 159) διέκρινε μόνο τον υπαινιγμό στους προγενέστερους συγγραφείς. Για άλλα παραδείγματα της ίδιας νοηματοδότησης του ρήματος στον Σενέκα βλ. Armstrong (1982).

¹⁷⁸ Το ταξίδι της παραμένει ανοιχτό, όπως ο δρόμος που χάραξε η Αργώ με την κατάργηση των συνόρων (*paterat*). Η ανατροπή της Μήδειας απαντά στην ανατροπή των Αργοναυτών ακυρώνοντας την και ιδρύοντας ένα δικό της χάος. Επίσης, βλ. Sen. *Phae.* 1213 *patuit ad caelum*.

χωρίς τη συμβολή του Ιάσονα και έχοντας επιφέρει η ίδια τη δραστική λύση στη δική της πλοκή. Εν τέλει, η απόδραση της Μήδειας κατοχυρώνει τον απανθρωπισμό της και τη μετάβαση της στο θεϊκό επίπεδο¹⁷⁹.

Έχουν γραφτεί πολλά για την κατάληξη του αποχαιρετισμού, που αποτελεί και το κλείσιμο του δράματος. Ο Ιάσοντας «αποχαιρέτά» τη Μήδεια, αποπέμποντάς την για τελευταία φορά (*vade*), όχι προς την εξορία, αλλά προς την αποθέωση, και ανακοινώνοντας της ότι «εκεί που πηγαίνει, δεν υπάρχουν θεοί» (1027 *Testare nullos esse, qua veneris, deos*). Η τελευταία λέξη επισφραγίζει την κυκλική σύνθεση της τραγωδίας, καθώς το δράμα άρχισε με τη λέξη *di* από τη Μήδεια, η οποία επικαλέστηκε τις θεότητες για την απόδοση της δικαιοσύνης και τελειώνει με τη λέξη *deos* στα χείλη του Ιάσονα που συντετριμμένος παρακολουθεί τον θρίαμβο της γυναίκας που πρόδωσε, ενώ αυτή μέσω του εγκλήματος επιβάλλει τη δική της παράλογη κοσμική δικαιοσύνη, η οποία καταρρίπτει την τέλεια ηθική του έλλογου στωικού κόσμου. Η κραυγή του Ιάσονα είναι σίγουρα παράδοξη, καθώς η εκδίκηση της Μήδειας έχει συντελεστεί ως έναν βαθμό χάρη στη βοήθεια του Ήλιου και της Εκάτης, δύο αντιθέτων θεοτήτων, με σκοπό την ανατροπή της κοσμικής τάξης. Ωστόσο, ο Ιάσοντας αγνοεί ότι αρχικό αίτημα της Μήδειας έχει ικανοποιηθεί και ότι τα τελευταία λόγια του πέφτουν στο κενό. Ύστερα από το απάνθρωπο έγκλημά της, ο Ιάσοντας αναγνωρίζει τη Μήδεια ως κάτι ανώτερο από τους θεούς, ως την προσωποποίηση μιας αδιανόητης δύναμης που υπερσχύει των πάντων. Στον Οβίδιο ήταν η Μήδεια που είχε εκφράσει θρησκευτικό προβληματισμό: «Πού είναι η θεία δύναμη; Πού είναι οι θεοί;» (*Her. 12.119 Numen ubi est? ubi di?*). Τώρα οι ρόλοι αντιστρέφονται και ο Ιάσοντας είναι πλέον ο ματαιωμένος, εγκαταλειμμένος εραστής που έχει στερηθεί τα πάντα: την οικογένειά του, τη θέση ισχύος του, τα ηρωικά του χαρακτηριστικά και το έπαθλο της μοιραίας αποστολής του: τη Μήδεια¹⁸⁰. Στην τελευταία πράξη του έργου τα θέματα που εισήχθησαν καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος φτάνουν στο αποκορύφωμά τους και ολοκληρώνονται, όπως επιβάλει η προδιαγεγραμμένη τραγική τους πορεία¹⁸¹.

¹⁷⁹ Για την αποθέωση της Μήδειας, βλ. Bartsch (ό.π., 257), Walsh (2012, 90).

¹⁸⁰ Ο Boyle χαρακτηρίζει την τελευταία φράση του Ιάσονα ως αποκήρυξη της θεϊκής δύναμης και έκφραση άγνοιας (2003, 124-5), συμφωνώντας με τον T. S. Eliot, ο οποίος είχε ερμηνεύσει τους στίχους ως «αθεϊστικό ξέσπασμα του Ιάσονα» που έρχεται σε αντίθεση με το θρησκευτικό κλείσιμο του έργου του Ευριπίδη, αλλά και με το στωικό ιδεώδες, το οποίο θέλει τον θεό να ενυπάρχει παντού, βλ. επίσης Lefèvre (1981, 36), Nussbaum (ό.π., 238).

¹⁸¹ Boyle (2014, lxxix): «το τέλος της Μήδειας αποτελεί την πραγματοποίηση της εικονολογίας του προλόγου. Η Μήδεια ενώνει τις συμπαντικές δυνάμεις, γεννά τον θάνατο, θυσιάζει τους γιους της, βάζει φωτιά στην Κόρινθο, αποποιείται το τελευταίο απομεινάρι ανθρωπιάς της και ανεβαίνει στον ουρανό με το άρμα του Ήλιου που το σέρνουν φίδια».

Επίλογος- Συμπεράσματα

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, κύριος στόχος της μελέτης ήταν η παρακολούθηση της εξέλιξης και των αλληλοεπιδράσεων των τραγικών χαρακτήρων στην τραγωδία *Medea* του Σενέκα, με βάση τα διακειμενικά παράλληλα που επηρέασαν τον ποιητή στη σύνθεση του έργου. Με την ολοκλήρωση της διαδρομής αυτής διαπιστώνεται ότι ο χαρακτήρας της Μήδειας περνά ποικίλες διακυμάνσεις μέχρι την κατάκτηση της τραγικής τελείωσης και διαμορφώνεται από την παράδοσή της στα πάθη και τον ανταγωνισμό της με τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα, την Τροφό, τον Κρέοντα και τον Ιάσονα¹⁸².

Ήδη από την πρώτη πράξη η Μήδεια δείχνει σημάδια της τραγικής της αυτογνωσίας. Οι δύο εισαγωγικοί της μονόλογοι θέτουν τα θεμέλια για την τελική κατάκτηση της προσωπικής της τραγικής ολοκλήρωσης, φωτίζοντας την αντίθεση με τις παράλληλες ελεγειακές απεικονίσεις. Ενώ στον πρόλογο η αποφασιστικότητα της φαίνεται ακλόνητη, ο υμέναιος την αποσυντονίζει και την επαναφέρει στην ελεγειακή ψυχολογία. Η επιστροφή του τραγικού πάθους προκαλεί την επέμβαση των υπόλοιπων δραματικών προσώπων. Η Τροφός ενσαρκώνοντας τη φωνή της στωικής φιλοσοφίας προσπαθεί να την επαναφέρει στο μονοπάτι της ηθικής, ενώ ο Κρέοντας και ο Ιάσοντας επιδιώκουν να αποφύγουν την αυτοεκπληρούμενη τελική τους τιμωρία. Οι χαρακτήρες αναπτύσσονται μέσα από τους μονολόγους και τις μεταξύ τους αντιμαχίες. Οι δύο μεγάλες απολογίες της Μήδειας αποκαλύπτουν την εσωτερική της σύνδεση με το προσωπικό και λογοτεχνικό παρελθόν της και συντελούν στην εξαπάτηση των αντιπάλων της. Στην τέταρτη πράξη η Μήδεια, βασιζόμενη ξανά στην προγενέστερη δράση της, επαναφέρει τη μαγική της ιδιότητα και ολοκληρώνει την προετοιμασία του εκδικητικού της σχεδίου. Όταν τα πάθη της έχουν πια υπερβεί τα εμπόδια των υπόλοιπων χαρακτήρων, αρχίζουν να αλληλοσυγκρούονται, έως την επέμβαση του εγκληματικού παρελθόντος (που συμβολίζεται από την εμφάνιση των Ερινυών και του νεκρού Άψυρτου). Η ολοκλήρωση της παιδοκτονίας σηματοδοτεί την κατάκτηση του επιθυμητού για την ίδια προορισμού, ενώ ο εξαναγκασμός του Ιάσονα να παρακολουθήσει την πράξη αποτελεί το απάνθρωπο στοιχείο που διαφοροποιεί τη δραματική απόπειρα του Σενέκα από τις προγενέστερες.

¹⁸² Την ψυχολογική στασιμότητα του χαρακτήρα της Μήδειας υποστηρίζουν οι: Martí (ό.π., 230-1), Evans (1950, 175), Henry-Walker (ό.π., 176 κ.ε.), Herington (ό.π., 449), Costa (ό.π., 61). Ορισμένοι θεωρούν ότι η Μήδεια ενδιαφέρεται για τη διατήρηση της αυτάρκειάς της, π.χ. Maurach (ό.π., 309-11), Tobin (1966, 69), Liebermann (2013). Η Walsh (ό.π., 172) ονομάζει την επιθυμία της Μήδειας για επαναπροσδιορισμό ταυτότητας «Medea's crisis»: η Μήδεια επιδιώκει να τιμωρήσει τον Ιάσονα, όχι μόνο για τα δικά του εγκλήματα, αλλά και για τα δικά της και για το ρήγμα ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν της. Για τη σχέση της Μήδειας με το παρελθόν: Gill (1987, 31 κ.ε.), Boyle (2003, 58 κ.ε.), Guastella (ό.π., 203 κ.ε.), Schiesaro (2003), Bartsch (ό.π., 265).

Είναι φανερό ότι ο Σενέκας ακολουθεί μια πολύ συγκεκριμένη κατεύθυνση στην εικονογράφηση της ηρωίδας του. Όπως και οι περισσότεροι κεντρικοί ήρωες των τραγωδιών του Σενέκα, η Μήδεια σπεύδει να κατακτήσει το επιβεβλημένο μυθικό της πρότυπο υποτασσόμενη στα πάθη της. Η γλώσσα της αυτοπροτροπής που οι ήρωες χρησιμοποιούν για να φτάσουν στην εκδίκηση είναι η ίδια που χρησιμοποιείται στη φιλοσοφική πεζογραφία του Σενέκα για την κατάκτηση της αρετής. Συνθέτοντας το δράμα της Μήδειας, όπου η κεντρική ηρωίδα ατιμώρητη διαστρέφει κάθε ιδέα της στωικής *ratio*, ο Σενέκας αντιμετωπίζει ένα δίλημμα ανάμεσα στο ποιητικό του χρέος και τα φιλοσοφικά του πιστεύω. Παρά την θριαμβευτική αντι-στωική κατάληξη του δράματος, το φιλοσοφικό σύστημα της Στοάς βρίσκεται μεν ενσωματωμένο στο δράμα, αλλά ταυτόχρονα ανατρέπεται. Η Μήδεια χρησιμοποιεί αναγνωρίσιμη στωική ρητορική και τεχνικές αυτοπροτροπής για να παρακινήσει τον εαυτό της, όχι προς την αυτοβελτίωση, αλλά προς τη διάπραξη εγκλημάτων και την εκπλήρωση του φοβερού μυθικού της ονόματος, και για την ηθική κατοχύρωση της δράσης της, οικειοποιούμενη την ιδέα της αρετής. Ο θεϊός λόγος (*ratio*) που οδηγεί τη σώφρονα στωική ψυχή υποχωρεί μπροστά στον *furor* και την τραγική *ira* της ηρωίδας, καταλήγοντας σε μια τρομακτική διαστροφή του αυτόνομου και ηθικού στωικού *sapiens*. Η Μήδεια αντλεί δύναμη μέσα από την απομόνωση και βρίσκει την ταυτότητα της, μόλις χάνει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά της. Για να ολοκληρωθεί η εκδίκησή της ακόμη και τα ψήγματα συζυγικής και μητρικής αγάπης πρέπει να εξαλειφθούν και να μετουσιωθούν στο πάθος της οργής. Τιμωρώντας τον Ιάσονα και αυτοτιμωρούμενη, η Μήδεια υπερβαίνει την ανθρώπινη φύση της και κατοχυρώνει τη θεϊκή της διάσταση. Η επιστροφή της Μήδειας στην πατρική οικογένεια εκμηδενίζει αυτή που δημιούργησε με τον σύζυγό της και εκπληρώνει την υπόσχεση που έδωσε η παράλληλη οβιδιανή μορφή της (*Her.* 12.212) για τη δημιουργία ενός μεγαλύτερου επιτεύγματος. Το απόλυτο έγκλημα μετατρέπεται σε μέσο επιστροφής στην εποχή της αθωότητάς της, πολύ πριν από την εγκληματική και ερωτική διαφθορά. Η παράδοξη νέα πραγματικότητα της Μήδειας ορίζεται με βάση το παρελθόν της, το οποίο η ηρωίδα πρέπει να υπερβεί για να ολοκληρώσει την εκδίκησή της και να μεταμορφωθεί στην ιδανική της εικόνα. Ταυτόχρονα, η ανατροπή της ιστορίας μέσω της επανάληψης εντάσσεται στη διαχρονική προσπάθεια της Μήδειας να ανατρέψει τους δεδομένους νόμους της φύσης. Με λίγα λόγια, η Μήδεια είναι μια υπερφυσική δύναμη που ξεπερνά την ανθρώπινη εμπειρία και υπερβαίνει τη βασιλική εξουσία, τις κοινωνικές δομές και τους φυσικούς νόμους¹⁸³.

¹⁸³ Για την επίθεση της Μήδειας στον πολιτισμό του Κρέοντα και του Ιάσονα, βλ. Boyle (ό.π., lxxxix). Σχετικά με την πολιτική ερμηνεία του δράματος, βλ. Henry, Walker, (ό.π., 180), Rimell (ό.π., 234). Για την πολιτική διάσταση των τραγωδιών, βλ. Calder (1976),

Το σχέδιο της Μήδειας να κατακτήσει την τραγική της ταυτότητα προκαλεί πανικό στα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, τα οποία αγωνίζονται να καταπνίξουν την καταστροφική εκδήλωση των παθών της. Η συστηματική προσπάθεια απόσβεσης της οργής της πηγάζει από τη γνώση της μυθικής της προσωπικότητας και του προορισμού των ίδιων των προσώπων. Ωστόσο, όσο και αν οι τραγικοί χαρακτήρες, ο καθένας με βάση τις δικές του επιδιώξεις, προσπαθούν να παρεμποδίσουν τη δράση της Μήδειας, στο τέλος καταλήγουν θύματά της εκπληρώνοντας τον δικό τους προδιαγεγραμμένο ρόλο. Παρότι ο Ιάσοντας και ο Κρέοντας έχουν γνώση της προγενέστερης παράδοσης, αμφότεροι υποχωρούν μπροστά στον δόλο της Μήδειας και αποτυγχάνουν να εμποδίσουν την τραγική της πορεία. Η Τροφός είναι ο μόνος χαρακτήρας που διακρίνει άμεσα τις τραγικές προθέσεις της ηρωίδας, αποτελώντας τον παρατηρητή της πορείας της μέχρι την κορύφωση της οργής της. Ως έμπιστη σύμβουλος η Τροφός προσπαθεί να επιστήσει την προσοχή της στους κινδύνους που κρύβει η παράνοιά της. Στο τέλος, όμως, καταλήγει συνένοχος και μάρτυρας στην ιεροτελεστία της Μήδειας, χωρίς να εγκρίνει τις πράξεις της, αδύναμη να αναχαιτίσει τις δραματικές ορμές. Οι συνομιλίες με την Τροφό προετοιμάζουν την αντιπαράθεση της Μήδειας, αρχικά με τον Κρέοντα και έπειτα με τον Ιάσωνα, ενώ στις δύο τελευταίες πράξεις η Τροφός δίνει το έναυσμα πρώτα για το τελετουργικό και έπειτα για τον τελικό μονόλογο.

Από την άλλη, ο Κρέοντας αποτελεί μια ηγετική μορφή που προσπαθεί να υποτάξει τη Μήδεια στην εξουσία του. Ωστόσο, η προσπάθειά του αυτή κρίνεται εξίσου αποτυχημένη με την προσπάθεια των Αργοναυτών να επιβάλλουν όρια στη φύση. Εκπροσωπώντας μια οργανωμένη πολιτική τάξη, ο Κρέοντας διακρίνεται από υπεροψία και πολιτική σκοπιμότητα, στην οποία δεν επιτρέπει να επέμβουν προσωπικές αδυναμίες. Για εκείνον η Μήδεια αποτελεί μια παράλογη εξωτερική δύναμη που απειλεί τα πολιτικά του σχέδια και τη συνοχή της κοινότητάς του. Χωρίς να συμβαδίζει απόλυτα με το πρότυπο του τραγικού τυράννου ή με τις αυτοκρατορικές μορφές, ο Κρέοντας εκπροσωπεί τη φθαρτή και εφήμερη ανθρώπινη εξουσία που αντιτίθεται στην υπεράνθρωπη δύναμη της Μήδειας. Οι πολιτικοί κανόνες, όμως, δεν μπορούν να επιβιώσουν σε έναν παράδοξο τραγικό κόσμο, ο οποίος ρυθμίζεται από τη δύναμη των παθών. Εν τέλει, ο Κρέοντας τιμωρείται για την πρόθεσή του να διαχωρίσει τις μοίρες του Ιάσωνα και της Μήδειας, αναδιανέμοντας τους προδιαγεγραμμένους ρόλους τους.

Ο Ιάσοντας, το ελεγειακό αντικείμενο του πόθου, δεν υποφέρει από την αρνητική παρουσίαση του χαρακτήρα του στον Ευριπίδη. Αντίθετα, εμφανίζεται ως ένας ήρωας διχασμένος ανάμεσα στο ηρωικό του παρελθόν και στο παρακμασμένο παρόν του, πέφτοντας θύμα της σύγκρουσης ρόλων και καθηκόντων που βιώνει. Η αγάπη για τα παιδιά του παρουσιάζεται ως το κίνητρό του, το οποίο καταλήγει ενοχοποιητικό στοιχείο και το

ερέθισμα που ενεργοποιεί τη σύλληψη του φρικτού σχεδίου της Μήδειας. Οι διαφορετικές αντιλήψεις του σχετικά με τις ηθικές αξίες τον οδηγούν σε σύγκρουση με τη Μήδεια, ενώ στις δύο κοινές τους σκηνές η έκπτωσή του έρχεται σε αντίθεση με την τρομακτική απειλή της. Σε αντίθεση με τη Μήδεια, προσπαθεί να διαγράψει το παρελθόν του και να ενσωματωθεί σε έναν πολιτικό καιροσκοπικό ρόλο. Η λογική και ψυχραιμη στάση του, που απομακρύνεται από την παρελθοντική του ανδρεία, τον οδηγεί να φαίνεται εξαιρετικά αδύναμος απέναντι στη θυελλώδη τρέλα της Μήδειας. Όσο και αν επικαλείται τις ηθικές αξίες για να εξιλεωθεί, ο Ιάσωνας φέρει το βάρος της *audacia* του απέναντι στους θεούς και στη Μήδεια. Στο τέλος του δράματος, ο εξευτελισμός του Ιάσωνα είναι ολοκληρωτικός. Η αυτοψία της δολοφονίας των παιδιών του, η συνειδητοποίηση της αυταπάτης του και η πλήρης στέρηση των συμμάχων του συνιστούν την εκπλήρωση της προλογικής κατάρας και την τιμωρία του για την παραμέληση του ηρωικού του παρελθόντος. Η τελευταία του κραυγή αποτελεί την επίσημη αναγνώριση της θεϊκής δύναμης της Μήδειας μέσα στο δραματικό ηθικό σύστημα. Τα παιδιά της Μήδειας και του Ιάσωνα είναι βουβά, ανώνυμα και αμέτοχα καθ' όλη την έκταση του έργου. Η συνεισφορά τους στην τραγική δράση περιορίζεται αποκλειστικά στον ρόλο τους ως εργαλεία του δολοφονικού σχεδίου της μητέρας τους: αρχικά ως φορείς των δολοφονικών δώρων της Μήδειας προς την Κρέουσα και τέλος, ως εξιλαστήρια θύματα του μητρικού μένους για τη συζυγική προδοσία.

Ταυτόχρονα, ο χαρακτήρας της Μήδειας υφίσταται βαθιές τροποποιήσεις σε σχέση με τις διακειμενικές του οφειλές. Το πάθος (*furor*) είναι το βασικό στοιχείο που διαχωρίζει και διαφοροποιεί τη Μήδεια του Σενέκα από την ευριπίδεια εκδοχή της. Στον Ευριπίδη η ψύχωση της για εκδίκηση έχει να κάνει με την πληγωμένη αξιοπρέπεία της και η ιδέα της εκδίκησης αναπτύσσεται σταδιακά στο μυαλό της. Η ευριπίδεια Μήδεια είναι ευάλωτη, επιλέγει να δεχτεί την προστασία ενός άλλου ισχυρού άντρα και διαπράττει το έγκλημα με πόνο ψυχής. Η νέα Μήδεια, όμως, είναι απομονωμένη και στερημένη από συμμάχους. Ωστόσο, ο Σενέκας της επιστρέφει τη δύναμη που της στέρησε ο Ευριπίδης, αποδυναμώνοντας τους αντιπάλους της. Κίνητρο για τη δράση της δεν είναι μόνο η επιθυμία να εκδικηθεί τον Ιάσωνα, αλλά και η ανάγκη να ξεπεράσει τον παλιό εαυτό της διαπράττοντας νέα *scelera*. Η συχνή χρήση του επιρρήματος *maius* εκφράζει τόσο την προσπάθεια μεγιστοποίησης του κακού, όσο και το ζήτημα του ποιητικού ανταγωνισμού. Η Μήδεια ενσυνείδητα προσπαθεί να ξεπεράσει τις προηγούμενες αναπαραστάσεις του μύθου της, όπως και ο ποιητής προσπαθεί να ξεπεράσει τις παλαιότερες πραγματεύσεις. Όπως η εκδίκηση της Μήδειας παράγει μια νέα πραγματικότητα μέσω της καταστροφής του παρόντος και της αναβίωσης του παρελθόντος, με παρόμοιο τρόπο ο ποιητής συνθέτει την τραγωδία, παρέχοντας μια νέα ματιά στον μύθο

της παιδοκτόνου Μήδειας και στο είδος που υπηρετεί, εκφράζοντας παράλληλα τον σεβασμό του προς το πρωτότυπο υλικό που έχει μιμηθεί. Στην τραγωδία η παραδοσιακή εικόνα της *venefica* Μήδειας συναντά αυτή της ερωμένης και της παιδοκτόνου. Η ηρωίδα επιστρέφει στο είδος που την καθιέρωσε με στόχο την εκπλήρωση του τραγικού της μέλλοντος. Η επίγνωση της αλλοιωμένης ταυτότητάς της γίνεται εμφανής από την παρείσφρηση των οβιδιανών και βιργιλιανών χωρίων στον λόγο της. Για να επανακτήσει τον μυθικό εαυτό της, η Μήδεια πρέπει να εκμεταλλευτεί εξίσου το τραγικό και το ελεγειακό παρελθόν της, όπου το ερωτικό πάθος της για τον Ιάσωνα αποτελεί το κέντρο της ανάπτυξης της προσωπικότητάς της. Ο διακειμενικός διάλογος με την προγενέστερη λογοτεχνία δεν αποτελεί πρωτοτυπία της ποίησης του Σενέκα. Η Μήδεια του Οβιδίου βρίσκεται σε συνεχή διάλογο, όχι μόνο με την πλούσια ελληνική παράδοση και τη λιγότερο εκτεταμένη ρωμαϊκή, αλλά και με το προγενέστερο έργο του ίδιου του ποιητή της¹⁸⁴. Το ενδιαφέρον του Οβιδίου στις *Μεταμορφώσεις* και τις *Ηρωίδες* επικεντρώνεται επίσης στο τραγικό παρελθόν, δηλαδή στα γεγονότα που οδηγούν τη Μήδεια στην τραγωδία, όπως φανερώνει και ο τελικός στίχος της 12^{ης} *Ηρωίδας*. Ακόμη και στις *Ηρωίδες* παρά τη στατική πρωτοπρόσωπη αφήγηση η ενθύμηση του παρελθόντος και η υπόσχεση του τρομερού μέλλοντος συνυπάρχουν άμεσα συνδεδεμένες. Ήδη, δηλαδή, από τον Οβίδιο η τραγική ταυτότητα της Μήδειας είναι δυναμικά παρούσα μέσα στο ελεγειακό περιβάλλον και παλεύει να απελευθερωθεί. Επιστρέφοντας στο τραγικό είδος, η Μήδεια ξεπερνά την ερωτική θυματοποίηση που της επιβάλλουν η ελεγεία και οι αντίπαλοί της.

Συνεχίζοντας την αυγούστεια γραμμή της σύγχυσης των ειδών ο Σενέκας δημιουργεί τη δική του στάση απέναντι στην πρόσληψη της αυγούστειας λογοτεχνίας. Οι *Ηρωίδες* του Οβιδίου διαθέτουν τόσο λυρική, όσο και τραγική υπόσταση, με τη μονολογική δομή τους να ανταποκρίνεται στα πρότυπα των τραγικών μονολόγων, ενώ το έπος της *Αινειάδας* έχει να επιδείξει πολλές στιγμές «τραγικής» φύσης, με αποκορύφωμα την ερωτική ιστορία του Αινεία και της Διδώς στο τέταρτο βιβλίο. Πιστός σε μια πλούσια διακειμενική παράδοση, ο Σενέκας δανείζεται στοιχεία από τους ήρωες του σημαντικότερου έπους της προηγούμενης περιόδου, τα ενσωματώνει στη σκιαγράφηση των ηρώων του, ενώ παράλληλα τα ανατρέπει. Η προδομένη Διδώ μετενσαρκωμένη σε Μήδεια καταφέρνει να πάρει την εκδίκησή της από τον προδότη Ιάσωνα-Αινεία και να υπερβεί τα ιδανικά για τα οποία θυσιάστηκε. Τα πάθη του έπους μεγιστοποιούνται και οδηγούν τους αντιπάλους των τραγικών ηρώων στην απόλυτη καταστροφή. Όπως και οι περισσότεροι ποιητές της νερόνειας εποχής, ο Σενέκας εξερευνά

¹⁸⁴ Όπως αναφέρει και η Lindheim (2003, 126), η Μήδεια του Οβιδίου μοιάζει να «έχει διαβάσει και το γράμμα της Υψιπύλης», αλλά και να γνωρίζει την προγενέστερη λογοτεχνική παράδοση.

τις πιο ακραίες πτυχές της ανθρώπινης φύσης, σε αντίθεση με τον αισθητικό κανόνα της ισορροπίας που κυριαρχούσε κατά την εποχή του Αυγούστου. Ο Σενέκας συνθέτει σε μια παραγμένη εποχή και εμπλέκεται ενεργά στις πολιτικές ίντριγκες, βιώνοντας από κοντά την παρανοϊκή διακυβέρνηση του Νέρωνα. Ο προβληματισμός του πάνω στις σκοτεινότερες πτυχές της ανθρώπινης φύσης προκύπτει από την εμπειρία του στη Ρώμη και την επαφή του με τις ιδιοτροπίες των αυτοκρατόρων και τις σκοτεινές πλευρές της εξουσίας. Το παρασκήνιο της πρώιμης ρωμαϊκής αυτοκρατορίας απεικονίζεται εκτενώς στο τραγικό και φιλοσοφικό του έργο. Οι φόβοι της βιργιλιανής ποίησης έχουν εκπληρωθεί στην πραγματικότητα του Σενέκα, του οποίου οι ήρωες ακολουθούν μια σταδιακή πορεία προς το κακό. Η επί σκηνής παιδοκτονία συγκαταλέγεται στον κατάλογο των αιματηρών πράξεων που σημάδεψαν την τραγωδία του Σενέκα με τον ισχυρό αντίκτυπό τους στην ψυχολογία του μεταγενέστερου κοινού και στη δημιουργική φαντασία των ποιητών της ελισαβετιανής περιόδου και της γαλλικής τραγωδίας. Η καινοτομία του δημόσιου χαρακτήρα της παιδοκτονίας ανακαλεί τα αιματηρά θεάματα στις αρένες και τις δημόσιες εκτελέσεις, με τη φρίκη των οποίων το ρωμαϊκό κοινό ήταν απολύτως εξοικειωμένο. Η κατάρριψη της παγιωμένης πρακτικής της μη απεικόνισης της σκηνικής βίας- και ειδικά μιας μητέρας που δολοφονεί τα ίδια της τα παιδιά μπροστά στον πατέρα τους- αποτελεί την ποιητική ενσάρκωση αυτού που για το κοινό της εποχής του Σενέκα αποτελούσε στοιχείο καθημερινότητας. Ταυτόχρονα, ο θρίαμβος της Μήδειας εκφράζει τον παραλογισμό της νερόνιας εποχής, όπου οι φιλοσοφικές ιδέες ανατρέπονται και υποκύπτουν στη βία.

Είναι πλέον φανερό ότι ο ποιητής αναπλάθει τον βασικό κορμό της μυθολογικής και λογοτεχνικής παράδοσης που έχει κληρονομήσει με βάση το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του. Η *Medea* είναι ένα τραγικό κείμενο, το οποίο δεν αφομοιώνει παθητικά την παράδοση, αλλά ζητά να οριστεί με βάση τις δικές του ιδιαιτερότητες. Θα ήταν άδικο να κρίνει κανείς ένα έργο όπως τη *Medea* ως μια απλή (από)μίμηση του ευριπίδειου έργου, παρά τις στενές τους διακειμενικές σχέσεις, για τις οποίες έκανε λόγο και ο Wilamowitz¹⁸⁵. Οι δραματικοί χαρακτήρες δεν παραμένουν στάσιμοι, αλλά εξελίσσονται μέσω της ταύτισης με τα πρότυπά τους αλλά και της διαφοροποίησης από αυτά. Εφόσον τα κριτήρια του κλασικού μεταβάλλονται επηρεάζοντας αναπόφευκτα τη λογοτεχνία, η επικοινωνία με την παράδοση δεν μεταφράζεται σε έλλειψη φαντασίας ή δημιουργικότητας. Τα χαρακτηριστικά του μύθου λαμβάνουν τον χρωματισμό της εποχής και η τραγωδία ενσωματώνει το αρχαιοελληνικό παρελθόν στο ρωμαϊκό παρόν. Ακόμη και αν τα έργα του Σενέκα δεν γράφτηκαν για να

¹⁸⁵ «Η *Medea* του Σενέκα δείχνει να έχει διαβάσει το έργο του Ευριπίδη» (1910, 162).

παρασταθούν, η θεατρικότητα διέπει ξεκάθαρα τη γλώσσα και τη δομή τους. Οι χαρακτήρες και ο ποιητής απευθύνονται σε κάποιο αόρατο κοινό, το οποίο μπορεί να ταυτίζεται με τους ακροατές μιας *declamatio* ή τους θεατές μιας παράστασης. Ο τραγικός ποιητής Σενέκας δημιουργεί χαρακτήρες που εξερευνούν τις διακειμενικές τους ζωές με υπαινιγμούς στην προγενέστερη παράδοση και στις προηγούμενες πραγματεύσεις τους. Συχνά χρησιμοποιεί τον λόγο των ηρώων του με σκοπό να εκφράσει τις φιλοσοφικές, ειδολογικές και ποιητικές ανησυχίες του. Συνεπώς, η τραγωδία και οι χαρακτήρες της δεν επιδέχονται μια απόλυτη και μοναδική ερμηνεία, καθώς αποτελούν γέννημα πολυάριθμων ανομοιογενών επιδράσεων. Σε κάθε περίπτωση, η επιτυχής πρόσληψη των διακειμενικών υπαινιγμών απαιτεί έναν εξαιρετικά ενημερωμένο αναγνώστη, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να τους αναγνωρίσει και να τους επεξεργαστεί με βάση την προγενέστερη δημιουργία. Με άλλα λόγια, ο αναγνώστης καλείται σε δημιουργική αλληλεπίδραση με το λογοτεχνικό παρελθόν, όπως και ο ποιητής κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Εν ολίγοις, πριν από την πραγμάτευση του Σενέκα, η ηρωίδα έχει πίσω της μια μακρά προϊστορία, την οποία γνωρίζουν τόσο ο ποιητής που καταπιάνεται μαζί της για πρώτη φορά, όσο και το κοινό, στο οποίο αυτός απευθύνεται. Ο δημιουργός καλείται να προσδώσει στην ηρωίδα τη σφραγίδα της προσωπικής του δημιουργίας, έτσι ώστε να καταπλήξει το κοινό του. Για να επιτύχει τον στόχο του, επιστρατεύει τις επιρροές που έχει δεχτεί από προγενέστερους δημιουργούς και τις αναδιαμορφώνει μέσα από το πρίσμα της ατομικής του ιδεολογίας και της εποχής του. Μέσα στα όρια αυτής της διαδικασίας δημιουργικής ανασύνθεσης των πηγών ο κάθε συγγραφέας, ανάλογα με τον σκοπό και το είδος που υπηρετεί, εξετάζει διαφορετικά τις ποικίλες πτυχές του εκάστοτε μύθου, μεγιστοποιώντας ορισμένες και αποσιωπώντας άλλες. Στην τραγωδία του Σενέκα οι οβιδιανοί και βιργιλιανοί τόποι αναπροσαρμόζονται, ώστε να αποδώσουν μια νέα ηθική διάσταση στην απεικόνιση μιας από τις τρομερότερες γυναικείες μορφές που γέννησε ποτέ η αρχαιοελληνική μυθολογία και επηρέασε όσο λίγες την παγκόσμια λογοτεχνία, αλλά και των υπόλοιπων τραγικών προσώπων που στελεχώνουν τον μύθο της και την οδηγούν στην εκπλήρωση του τραγικού της ρόλου.

Βιβλιογραφία.

Κείμενα.

Austin, R. G. (1955), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Oxford. Ελλ. μετάφραση Τρομάρα, Λ. (2000), *Βιργιλίου Αινειάδος: σχόλια. Βιβλίο IV*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Basore, J. W. (1994), *Seneca: moral essays, vol. I*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Fitch, J. G. (ed.) (2002), *Seneca. Tragedies, Volume I: Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

——— (2004), *Seneca. Tragedies, Volume II: Oedipus. Agamemnon. Thyestes. Hercules on Oeta. Octavia*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Goold, G. P., Showerman, Gr. (1977), *P. Ovidius Naso. Epistulae vel Heroides. (Ovid in six volumes, vol. I.)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Goold, G. P., Miller, J. F. (1977), *P. Ovidius Naso. Metamorphoses. (Ovid. Metamorphoses in two volumes)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Λοιπή βιβλιογραφία.

Abrahamsen, L. (1999), “Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca’s Medea”, *QUCC* 62 (2): 107-21.

Archellashi, A. (1990), *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*. Rome: École Française de Rome.

Armisen-Marchietti, M. (2015), “Seneca’s Images and Metaphors” στο: Bartsch, Sh., Schiesaro, A. (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 150-60.

Armstrong, D. (1982), “Senecan *soleo*: Hercules Oeteus 1767”, *CQ* 32 (1): 239-40.

- Barchiesi, A. (2001), *Speaking volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other latin poets*. London: Duckworth.
- Bartsch, S. (2006), *The Mirror of the Self*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthouil, G. (1981), “La Cohérence psychologique de la Médée de Sénèque”, *Dioniso* 52: 477-513.
- Benton, C. (2003), “Bringing the Other to Center Stage: Seneca's Medea and the Anxieties of Imperialism”, *Arethusa* 36: 271-84.
- Bessone, F. (1995), “Medea’s response to Catullus: Ovid, Heroides 12.23-4 and Catullus 76.1.6”, *CQ* 45 (02): 575-8.
- Biondi, G. G. (1981), “Il mito argonautico nella Medea di Seneca: lo stile filosofico del drammatico Seneca”, *Dioniso* 52: 421-45.
- (2010) “Due poeti, due principati: Virgilio in Seneca Tragico”, στο: Gasti, F. (ed.) *Seneca e la letteratura greca e latina per i settant’ anni di Giancarlo Mazzoli, Atti della Giornata Gishleriana di Filologia Classica 9, Pavia, 22 ottobre 2010*. Pavia: Pavia University Press, 121-42.
- Bishop, J. D. (1965), “The Choral Odes in Seneca’s Medea”, *CW* 60: 313-30.
- Bloom, H. (1973), *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Bömer, F. (2007), *P.Ovidius Naso. Metamorphosen VI-VII*. Heidelberg : C. Winter.
- Boyle, A. J. (2003), *Tragic Seneca: An essay in the theatrical tradition*. London: Routledge.
- (2014), *Medea, Seneca*. Oxford: Oxford University Press
- Braden, G. (1970), “The Rhetoric and Psychology of Power in the Dramas of Seneca”, *Arion* 9: 5-41.
- Calder, W. H. M. III (1976), “Seneca: Tragedian of Imperial Rome”, *CJ* 72 (1): 1-11.

- Cleasby, H. L. (1907), "The Medea of Seneca", *HSCP* 18: 39-71.
- Corti, L. (1998), *The Myth of Medea and the Murder of Children*. Westport, Conn London: Greenwood Press.
- Costa, C. D. N. (1973), *Seneca: Medea*. Oxford: Clarendon Press.
- Curley, D. (2013), *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dammer, R. (2004), "Medea Oratrix (Sen. Med. 179-300)", *Hermes* 132 (3): 309-25.
- Delpeyroux, M. F. (2001), "La nourrice de Médée chez Sénèque et Euripide", *VL* 162: 30-43.
- Dingel, J. (2009), *Die relative Datierung der Tragödien Senecas*. Berlin : De Gruyter.
- Dupont, F. (1995), *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris: Belin.
- (2000), *Médée de Sénèque, ou comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin.
- Edgeworth, R. J. (1990), "The Eloquent Ghost: Absyrtus in Seneca's Medea", *C&M* 41: 151-61.
- Erasmio, M. (2004), *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*. Austin: University of Texas Press.
- Evans, E. C. (1950), "A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture", *TAPhA* 81: 169-84.
- Fantham, E. (1975), "Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines", *G&R* 22 (1): 1-10.
- Fischer, S. E. (2008), *Seneca als Theologe: Studien zum Verhältnis von Philosophie und Tragödiendichtung*. Berlin: De Gruyter.
- Fitch, J. G. (1981), "Sense Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", *AJPh* 102 (3): 289-307.

- (2004), *Annaeana Tragica: Notes on the Text of Seneca's Tragedies*. Leiden: Brill.
- Fitch, J. G., McElduff, S. (2002), "Construction of the Self in Senecan Drama", *Mnemosyne* 55: 18-40.
- François-Garelli, M. H. (1996), "Médée et les mères en devil : échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque", *Pallas* 45, 191-204.
- Fulkerson, L. (2005), *The Ovidian Heroine as author: reading, writing and community in the Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fyfe, H. (1983), "An Analysis of Seneca's Medea", *Ramus* 12 (1-2): 77-93.
- Galimberti- Biffino, G. (1996), "La Médée de Sénèque: une tragédie «annoncée»: *Medea superest* (166), *Medea...fiam* (171), *Medea nunc sum* (910)", *BAGB* 1: 44-54.
- Gantz, T. (1993), *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources, vol.1*. London: The John Hopkins University Press.
- Gill, C. (1987), "Two Monologues of Self-division: Euripides, Medea 1021-80 and Seneca, Medea 893-977", στο: Whitby, M., Hardie, Ph., Whitby, M. (1987) (eds.), *Homo viator: Classical Essays for John Bramble*. Bristol, 25-37.
- (1997), "Passion as Madness in Roman Poetry" στο: Morton Braund, S., Gill, C. (eds.), *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 213-41.
- Goldberg, S. M. (1996), "The Fall and Rise of Roman Tragedy", *TAPhA* 126: 265-86.
- Guastella, G. (2001), "Virgo, Coniunx, Mater: the Wrath of Seneca's Medea", *ClAnt* 20 (2): 197-220.
- Habinek, T. (1998), *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity and Empire*. Princeton: Princeton University Press.
- Hadas, M. (1939), "The Roman Stamp of Seneca's Tragedies", *AJPh* 60: 220-31.

- Hanford, T. (2014), *Senecan Tragedy and Virgil's Aeneid: Repetition and Reversal*. City University of New York.
- Hardie, Ph. (1998), *Virgil*, Oxford University Press. Ελλ. μετάφρ.: Ει. Μπούτση, *Βιργίλιος* (2005), επιμ. Β. Φυντίκογλου, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Harrison, G. W. M. (2013), *Characters*, στο: Heil, A., Damschen, G. (eds.), *Brill's Companion to Seneca, philosopher and dramatist*. Brill, 593-613.
- Heldmann, K. (1974), *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*. Wiesbaden: Steiner.
- Henry, D., Walker, B. (1967), "Loss of Identity: Medea Superest?: a Study of Seneca's Medea", *CPh* 62 (3) : 169-81.
- Herington, C. J. (1966), "Senecan Tragedy", *Arion* 5: 422-71.
- Hermann, L. (1924), *Le théâtre de Sénèque*. Paris : Belles Lettres.
- Hershkowitz, D. (1998), *Madness in epic: reading insanity from Homer to Statius*. Oxford : Clarendon Press.
- Hinds, S. (1993), "Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine", *MD* 30: 9-47.
- (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2011), "Seneca's Ovidian Loci", *SIFC* 9: 5-63.
- Hine, H.M. (1989), "Medea versus the Chorus: Seneca Medea 1-115", *Mnemosyne* 42 (3-4): 413-19.
- (2000), *Seneca: Medea. With an Introduction, Text, Translation and Commentary*. Warminster: Aris & Phillips.

- Hollingsworth, A. (2001), “Recitational Poetry and Senecan Tragedy: is there a similarity?” *CW* 94 (2): 135-44.
- Jacobson, H. (1974), *Ovid’s Heroides*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Jakobi, R. (1988), *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin: De Gruyter.
- Ker, J. (2015), “Seneca and the Augustan culture”, στο: Bartsch, Sh. (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 109-21.
- Knoche, U. (1941), “Senecas Atreus: Ein Beispiel”, *A&A* 17: 60-76.
- Knox, P. E. (1986), “Ovid’s Medea and the Authenticity of *Heroides* 12”, *HSCP* 90: 207-23.
- Kohn, T. D. (2013). *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Krafft, P. (1994), “Notizen zu Senecas Medea”, *RhM* 137: 331-45.
- Larson, V. T. (1987), “The Psychology of Uncertainty in Senecan Tragedy”, *ICS* 12: 135-44.
- (1994), *The Role of Description in Senecan Tragedy*. Frankfurt: P. Lang.
- Lawall, G. (1979), “Seneca’s Medea: The Elusive Triumph of Civilization” στο: Bowersock, G. W., Burkert, W., Putnam, C. J., *Arktouros, Hellenic Studies. Presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*. Berlin: De Gruyter, 419-26.
- Lefèvre, E. (1981), “A Cult without God or the Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus”, *CJ* 77: 32-6.
- (2000), “La Medea di Seneca: Negazione del Sapiante Stoico” στο *Seneca e il suo tempo: atti del convegno internazionale di Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998*. Roma, 395-416.
- Liebermann, W. L. (2013), “Medea” στο: Heil, A., Damschen, G. (eds.), *Brill’s Companion to Seneca, philosopher and dramatist*. Brill, 459-74.

- Lindheim, S.H. (2003), *Mail and Female: epistolary narrative and desire in Ovid's Heroides*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Littlewood, C. A. J. (2004), *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- (2015), “Theater and Theatricality in Seneca’s world”, στο: Bartsch, Sh., Schiesaro, A. (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 161-73.
- Mader, G., (2013), “The rhetoric of rationality and irrationality”, στο: Damschen, G., Heil, A. (eds.), *Brill's companion to Seneca, philosopher and dramatist*. Brill, 575-92.
- Maguinness, W. S. (1956), “Seneca and the Poets”, *Hermathena* 88: 81-98.
- Marti, B. M. (1945), “Seneca’s Tragedies: A New Interpretation”, *TAPhA* 76: 216-45.
- Maurach, G. (1966), “Jason und Medea bei Seneca”, *A&A* 12: 125-40.
- Mayer, R.G. (1982), “The Neronian Classicism”, *AJPh* 103: 305-18.
- (1990), “Doctus Seneca”, *Mnemosyne* 43: 395-407.
- Mazzoli, G. (1998), “Les prologues des tragédies de Sénèque”, *Pallas* 49 : 121-34.
- McAuley, M. (2012), “Spectres of Medea: The Rhetoric of Stepmotherhood and Motherhood in Seneca’s Phaedra”, *Helios* 39 (1): 37-72.
- Mendell, C. W. (1968, 1941), *Our Seneca*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Miller, J. F. (1993), “Ovidian Allusion and the vocabulary of memory”, *MD* 30: 153-64.
- Moles, J. (1987), “The Tragedy and Guilt of Dido” στο: Whitby, M., Hardie, Ph., Whitby, M. (eds.), *Homo viator: Classical Essays for John Bramble*. Bristol, 155-61.

- Morelli, A. M. (2004), “L’*elegia* e I suoi confini: Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca”, στο : M. P. Pieri (ed.), *Percorsi della Memoria, vol.2*. Florence, 25-82.
- Most, G. W. (1999), “Seneca, Medea 136”, *MD* 42: 215-29.
- Motto, A. L., Clark, J. R. (1988), *Senecan Tragedy*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Newlands, C. E. (1997), “The Metamorphosis of Ovid’s Medea” στο Clauss, J. J., Johnston, S. I. (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press, 178-210.
- Nikolaidis, A. G. (1985), “Some observations on Ovid’s lost Medea”, *Latomus* 44 (2): 383-7.
- Nisbet, R.G.M. (2008), “The Dating of Seneca’s Tragedies, with Special Reference to Thyestes” στο: Fitch, G. (ed.) (2008), *Oxford Readings in Classical Studies: Seneca*. Oxford: Oxford University Press, 348-71.
- Nussbaum, M. C. (1997), “Serpents in the soul: a reading of Seneca’s Medea”, στο: Clauss, J.J., Johnston, S.I., (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press, 219-52.
- Panoussi, V. (2009), *Greek Tragedy in Vergil’s Aeneid: Ritual, Empire, and Intertext*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perrenoud, A. (1963), “À propos de l’expression «redde crimen» (Sen. Med. 246)”, *Latomus* 22 : 489-97.
- Pierrini Degl’ Innocenti, R. (2012), “Medea tra terra, ‘acque’ e cielo: sul prologo della Medea di Seneca” στο: Landolfi, L. (ed.), *Ibo, ibo qua praerupta protendit iuga / meus Cithaeron. Paesaggi, luci e ombre nei prologhi tragici senecani. Incontri sulla poesia latina di età imperiale (IV)*. Bologna: Patron, 31-50.
- (2013), “Medea e Canidia, Canidia e Medea: percorsi intertestuali tra Orazio giambico e Seneca tragico”, *SIFC* 2 : 257-69.

- Pratt, N. T. Jr (1948), "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79: 1-11.
- (1963), "Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama", *TAPhA* 94: 199-234.
- Prince, M. (2011), "The ties that (un)bind: fathers, daughters and pietas in Ovid's *Metamorphoses*", *SyllClass* 22: 39-68.
- Putnam M., (1995), *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Quinn, K. (1963), *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*, London: Routledge.
- Ράϊος, Δ. (2011), *Σενέκα Φαίδρα*. Ιωάννινα: Carpe Diem.
- Rambaux, C. (1972), "Le Mythe de Médée d' Euripide à Annouilh, ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque", *Latomus* 31: 1010-36.
- Regenbogen, O. (1927-8), *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*. Vorträge der Bibliothek Warburg 7: 167-218
- Rimell, V. (2012), "The Labour of Empire: Womb and World in Seneca's *Medea*", *SIFC* 105: 211-38.
- Rosenmeyer, T.G. (1989), *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley: University of California Press.
- Rosner-Siegel, J. A. (1982), "Amor, Metamorphosis and magic: Ovid's *Medea* (Met.7.1-424)", *CJ* 77 (3): 231-43.
- Schiesaro, A. (1992), "Forms of Senecan Intertextuality", *Vergilius* 38: 56-63.

- (1997), “Passion, Reason and Knowledge in Seneca’s Tragedies” στο Morton Braund, S., Gill, C. (eds.), *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 89-111.
- (2003), *The Passions in Play: the Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2008), “Furthest Voices in Virgil’s Dido”, *SIFC* 6 (2) : 194-245.
- Segal, C. P. (1983), “Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy”, *A&A* 29: 172-87.
- Spentzou, E. (2012), *Readers and Writers in Ovid’s Heroides: Transgressions of Genre and Gender*. Oxford: Oxford University Press.
- Staley, G. A. (1975). ““Ira”: Theme and Form in Senecan Tragedy”. Princeton: University Microfilms.
- (2010), *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Star, C. (2012), *Seneca and the Empire of Self*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Steele, R. B. (1922), “Roman Elements in the Tragedies of Seneca”, *AJPh* 43 (1): 1-31.
- Stegen, G. (1971), “Médée à Corinthe (à propos de redde crimen, Sen. Med. v. 246)”, *Latomus* 30 (2): 370-2
- Steidle, W. (1972), “Medeas Racheplan”, στο: Lefèvre, E. (ed.) (1972), *Senecas Tragödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 286-91.
- Stevens, A.J. (2002), “Etymology and Plot in Senecan Tragedy”, *SyllClass* 3:126-53.
- Sutton, D. F. (1986), *Seneca on the Stage*. Leiden: E. J. Brill.

- Tarrant, R.J., (1978), "Senecan Tragedy and its Antecedents", *HSCP* 82: 213-63.
- (1995), "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *HSCP* 97: 215-30.
- Tobin, R. W. (1966), "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater", *CJ* 62 (2): 64-70
- Trinacty, C. V. (2007), "Seneca's Heroides: Elegy in Seneca's Medea", *CJ* 103: 63-78.
- (2014), *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- (2015), "Senecan tragedy", στο: Bartsch, Sh., Schiesaro, A. (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 29-40.
- (2016), "Imago res mortua est: Senecan intertextuality", στο: E. D. Robinson (ed.), *Brill's companion to the reception of senecan tragedy*. Brill, 13-33.
- Walsh, L. (2011), *Seneca's Medea and the tragic self*. Los Angeles: University of Southern California.
- (2012), "The Metamorphoses of Seneca's Medea", *Ramus* 41 (1-2): 71-93
- Wilamowitz- Moellendorf, U. von (1910), *Griechische Tragödien, vol.3*. Berlin: Weidmann.
- Williams, G. D. (2012), "Medea in Metamorphoses 7: Magic, Moreness, and the Maius Opus", *Ramus* 41 (1-2): 49-70.
- Wise, V. M. (1982), "Ovid's Medea and the tragedy of language", *Ramus* 11: 16-25.