

Η ΜΗΔΕΙΑ ΩΣ ΤΟΠΟΣ

Ἡ μορφή τῆς Μήδειας στὸ ἔργο τοῦ Χάινερ Μύλλερ

Ἡ μορφή τῆς Μήδειας, ποὺ ἔχει ἀναντίρρητα μιὰ εὐδιάκριτη παρουσία στὸ ἔργο τοῦ Χάινερ Μύλλερ, ἔχει ἀπασχολήσει τὴν ἔρευνα, μέσα ἀπὸ ἄλλους ὁστόσο συσχετισμούς: "Ὅταν διερευνᾶται ἡ σχέση τοῦ συγγραφέα εἴτε μὲ τὴν Αρχαιότητα καὶ τὸν Μύθο (ὁπότε ὅμως ἐνδιαφέρουν κυρίως οἱ Φιλοκτήτης - Ὀδυσσεύς - Νεοπτόλεμος, ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Οἰδίπους καὶ ὁ Προμηθεύς) εἴτε μὲ τοὺς νεώτερους κλασικούς (ὁπότε τὸ κύριο ἐνδιαφέρον περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὶς διασκευὲς ἔργων τοῦ Σαίξπηρ, Μάκβεθ καὶ Ἀμλετ ἰδιαίτερα), ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ θέση τῆς Γυναίκας (ἀπὸ φεμινιστικὴ συνήθως σκοπιὰ ποὺ ἐστιάζεται, ὅμως κυρίως στὴν Ὀφελία ἢ στὴν ἐκδοχὴ τῆς κομμουνιστικῆς ἐπαναστάτριας Ντάσα). Ἀπουσιάζει δηλ. μιὰ ἀνάλυση, ποὺ στηριγμένη στὸ συγκεκριμένο λογοτεχνικὸ κείμενο, ἐπιχειρεῖ νὰ παρουσιάσει αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ μυθολογικὴ Μήδεια, τὴ νέα διάπλαση τῆς μυθικῆς μορφῆς ἀπὸ τὸν συγγραφέα, τὴν ἐξέλιξί της μέσα ἀπὸ διάφορες φάσεις τοῦ συνολικοῦ ἔργου ἢ τὴ λειτουργία ποὺ αὐτὴ ἡ μορφή καλεῖται νὰ ἐπιτελέσει¹.

*

Ὁ Χάινερ Μύλλερ (1929-1995) ἔδωσε μιὰ πρώτη δραματικὴ μορφή στὸ μυθολογικὸ ὕλικο «Μήδεια» τὸ 1974. Πρόκειται γιὰ μιὰ πολὺ σύντομη σκηνὴ χωρὶς λόγια μὲ τίτλο *Σκηηνικὸ παίγνιδι Μήδειας* [*Medeaspiel*]², στὴν ὁποία ἡ

1. Ἡ ἐργασία ποὺ ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖ μιὰ μικρὴ συμβολὴ πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση χωρὶς, ἐξ αἰτίας καὶ τῆς ἔκτασής της, νὰ προβάλει φιλοδοξίες πληρότητας. Μιὰ πολὺ σύντομη πρώτη μορφή ἀνακοινώθηκε στὶς 9.5.1997, στὸ Συμπόσιο τῆς Ἑταιρείας Θεάτρου Σελάννα, *Ἡ Γυναίκα τοῦ Μύθου στὴ Σύγχρονη Λογοτεχνία καὶ τὸ Θέατρο*, Ἀθήνα, 8-10 Μαΐου 1997.

2. Heiner Müller, *Medeaspiel*. Δημοσιεύεται στὴ *Συλλογὴ Κειμένων* [*Texte*], Βερολῖνο 1988 ἐ., τόμ. 3, σ. 17. — Στὴ συνέχεια ἡ Συλλογὴ θὰ ἀναφέρεται μὲ τὴ σύντμηση *Κείμενα* καὶ οἱ παραπομπὲς θὰ γίνονται μὲ ἀναφορὰ τοῦ ἀριθμοῦ τοῦ τόμου καὶ τῆς σελίδας, ἐνῶ τὰ παραθέματα θὰ σημειώνονται ἐπάνω μὲ τὸν ἀριθμὸ τοῦ τόμου καὶ τῆς σελίδας σὲ παρένθεση.

ἀναφορά στή μυθολογική μορφή τῆς παιδοκτόνου περιορίζεται μόνο στὸν τίτλο γιὰ νὰ υπογραμμίσει τὴν πράξη τῆς παιδοκτονίας, ὅπως δηλ. χρησιμοποιεῖται ἡ ἀναφορά στὴ λογοτεχνία ἀλλὰ καὶ στὴν καθημερινὴ συζήτηση. Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὸν συγγραφέα δὲν εἶναι νὰ ἀναπλάσει τὴ μορφή τῆς μυθικῆς ἡρώιδας ἢ νὰ δώσει μιὰν ἀκόμη ἐκδοχὴ τοῦ τραγικοῦ μύθου, ἀλλὰ νὰ φωτίσει διαδικασίες ποὺ ὁδήγησαν τὴ δική του ἡρώίδα στὴ συγκεκριμένη πράξη, τὴν ἔκαναν «Μήδειαν».

Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν τρόπο ποὺ γενικὰ ἐργάζεται ὁ Μύλλερ καὶ πολὺ χρήσιμο γιὰ τὴ σωστὴ ἀνᾶγνωση τοῦ μεγαλύτερου καὶ πολυπλοκότερου, πιδ κατοπινοῦ θεατρικοῦ ἔργου, στὸ ὁποῖο θὰ ἐπικεντρωθεῖ αὐτὴ ἡ ἐργασία καὶ τοῦ ὁποῖου τὸ κεντρικὸ ἀπὸ τὰ τρία μέρη τιτλοφορεῖται *Ὑλικὸ Μήδειας*³.

Στὸ *Σκηνικὸ παίγνιδι Μήδειας* τὸ κείμενο ποὺ ἔχει μισὴ μόνο σελίδα μῆκος, εἶναι οὐσιαστικὰ σκηνικὴ ὁδηγία γιὰ τὸ ἔργο ποὺ ἐκτελεῖται παντομιμικά:

Στὴ γυμνὴ σκηνὴ κατεβαίνει ἀπὸ τὴν ὀροφὴ ἓνα κρεβάτι καὶ τοποθετεῖται κάθετα, ἀντικριστὰ στὸ κοινό. Δυὸ γυναικεῖες Μορφές, μὲ μάσκα θανάτου, ὁδηγοῦν μιὰ Κοπέλα, τὴ βάζουν ὀρθία μὲ πλάτη στὸ κρεβάτι (σὰ νὰ εἶναι δηλαδὴ ξαπλωμένη) καὶ ἐκτελοῦν τελετουργικὰ τὸ ντύσιμο τῆς νύφης δένοντας τὴν στὸ τέλος μὲ τὴ ζώνη τοῦ νυφικοῦ πάνω στὸ κρεβάτι. Δυὸ ἀνδρικές Μορφές, μὲ μάσκα θανάτου, ὁδηγοῦν τὸν Γαμπρὸ καὶ τὸν τοποθετοῦν ἀπέναντι στὴ Νύφη. Αὐτὸς κάνει διάφορα ἀκροβατικά, ἐκείνη γελάει σιωπηλά. Μετὰ αὐτὸς τῆς ξεσικίζει τὸ νυφικὸ καὶ παίρνει τὴ θέση του στὸ κρεβάτι, ὅποτε προβάλλεται σὲ ὀθόνη σκηνὴ συνουσίας. Μὲ τὰ κουρέλια τοῦ νυφικοῦ τὰ δυὸ ζευγὴ τῶν Μορφῶν δένουν πάνω στὸ κρεβάτι τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τῆς Νύφης καὶ τὴ φιμῶνουν. Ἐνῶ ὁ Ἄνδρας κάνει πάλι ἀκροβατικά, αὐτὴ τὴ φορὰ μπροστὰ σὲ γυναῖκες ἀπὸ τὸ κοινό, ἡ κοιλία τῆς Γυναίκας

3. Heiner Müller, *Medeamaterial*, β' μέρος τοῦ τριπτύχου *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* [=Ρημαγμένη Ὀχθη Ὑλικὸ Μήδειας Τοπίο μὲ Ἀργοναυτὲς], *Κείμενα*, β.π., τόμ. 7, σ. 91 ἐ.έ. Ἑλληνικὴ μετάφραση: Ἐ. Βαροπούλου, Μορφές ἀπὸ τὸν Εἰρηπιδῆ, Ἀθήνα 1997 (περιέχονται τὰ κείμενα τοῦ Χ. Μύλλερ: *Ρημαγμένη Ὀχθη Μήδειας Ὑλικὸ Τοπίο μὲ Ἀργοναυτὲς*, Ἑρακλῆς 5, Ἑρακλῆς 2 ἢ ἡ Ὑδρα, Ἑρακλῆς 13). — Στὴν ἐργασία δὲν ἀκολουθεῖται ἡ πετυχημένη ἀπὸ λογοτεχνικὴ ἀποψη ἑλληνικὴ ἀπόδοση τῆς μεταφράστριάς Ε.Β., *Μήδειας Ὑλικὸ*, γιὰ νὰ ὑπάρχει ἀντιστοιχία μὲ τοὺς ἄλλους δύο τίτλους στοὺς ὁποίους γίνεται ἀναφορά, *Medeaspiel* [=Σκηνικὸ παίγνιδι Μήδειας] καὶ *Medeakommentar* [=Σχόλιο Μήδειας]. Ἀλλὰ καὶ τὰ παραθέματα στὸ κείμενο τῆς ἐργασίας εἶναι σὲ μετάφραση τῆς συγγρ., χωρὶς διασταύρωση γιὰ ἐξομίωση μὲ τὸ κείμενο τῆς ἑλληνικῆς ἐκδόσεως τοῦ ἔργου.

φουσκώνει καὶ σκάει, μὲ συνοδευτικὴ προβολὴ τοκετοῦ. Οἱ γυναικεῖες Μορφές παίρνουν ἓνα παιδί ἀπὸ τὴν κοιλιά τῆς Γυναίκας, ἐλευθερώνουν τὰ χέρια τῆς καὶ τῆς τὸ βάζουν ἀγκυλιά. Ταυτόχρονα οἱ ἀνδρικές Μορφές ἔχουν τόσο φορτώσει τὸν Ἄνδρα μὲ ὅπλα, ποὺ μπορεῖ μόνο νὰ σέρνεται μὲ τὰ τέσσερα, ἐνῶ γίνεται προβολὴ πράξης φονικοῦ. Ἡ Γυναίκα ἀφαιρεῖ τὸ πρόσωπό τῆς (προφανῶς φοροῦσε μάσκα), ξεμασχαλιάζει τὸ παιδί καὶ πετάει τὰ κομμάτια πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ Ἄνδρα, ἐνῶ καὶ ἀπὸ τὴν ὁροφὴ πέφτουν πάνω του χαλάσματα, ἀνθρώπινα μέλη καὶ ἐντόσθια.

Αὐτὴ ἡ λεπτομερὴς ἀφήγηση ἦταν ἀπαραίτητη, γιατί ὅλα ὅσα σημειώνει ὁ Μύλλερ εἶναι ἀποφασιστικά γιὰ αὐτὸ ποὺ θέλει νὰ ὑποδείξει. Ἀξιοσημείωτη εἶναι κατ' ἀρχὴν ἡ συσσώρευση ἀρχετυπικῶν συμβόλων, μὲ πρώτη τὴν ἀναφορὰ τῆς μυθολογικῆς μορφῆς στὸν τίτλο: οἱ μασκοφορεμένες σὰν τὸν Χάρο συμμετρικὲς μορφές, δύο γυναικεῖες, δύο ἀνδρικές· τὸ κρεβάτι - νυφικὴ παστάδα· ἡ τελετουργία τοῦ γάμου μὲ τὸ ντύσιμο τῆς νύφης καὶ τὴν ὁδήγηση τοῦ γαμπροῦ σ' αὐτήν· ὁ συμβολισμὸς τῆς ἐρωτικῆς προσέγγισης μὲ ἐπίδειξη τοῦ ἀρσενικοῦ καὶ συναινετικὴ ἀποδοχὴ τῆς γυναίκας· ἡ σχηματικὴ ἐλαχιστοποίηση τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων: ζευγάρωμα, τοκετός, σκοτωμός.

Ἡ γεωμετρικὴ πρόοδος, δεύτερον, μὲ τὴν ὁποία αὐξάνονται τὰ δείγματα βίας: Δένουν τὴ νύφη στὸ κρεβάτι μὲ τὴ ζώνη τοῦ νυφικοῦ, πράγμα ποὺ ἀρχικὰ περνáει σχεδὸν ἀπαρατήρητο, κάτι σὰν σύμβολο γιὰ τὰ μεταφορικὰ δεσμὰ τοῦ γάμου, ἀνώδυνο σὰν τὴ βέρα ἴσως, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐρωτικὴ προσέγγιση τοῦ ἀνδρα, σ' αὐτὸ τὸ στάδιο, εἶναι ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὴ γυναίκα ποὺ γελάει σιωπηλὰ (3, 17). Ἡ ἐξέλιξη ὅμως τῆς σκηνῆς σὲ βιασμὸ εἶναι πρόδηλη (σκίσιμο τοῦ νυφικοῦ), ἐνῶ ἡ συνέχεια, δέσιμο καὶ φίλημα τῆς γυναίκας μετὰ τὸ γάμο, δὲν ἀφήνει περιθώρια ἐφησυχασμένης παρερμηνείας. Ὁ γάμος - βιασμὸς ὡς κοινωνικὸς πειθαναγκασμὸς, ποὺ παρ' ὅλα τὰ ἀρχικὰ δείγματα (τελετουργία ντυσίματος, δέσιμο στὸ κρεβάτι) δὲν ἔχει γίνεῖ ἀντιληπτός, ἐξ αἰτίας τῆς φυσιολογικῆς τάσης γιὰ ζευγάρωμα, τοῦ δεδομένου, ὑπαρκτοῦ ἐνστίκτου. Παράλληλα μὲ τὴν ἄσκηση βίας μετὰ τὸ γάμο γιὰ πειθαναγκασμὸ τῆς γυναίκας σὲ ἓνα ρόλο ποὺ καλῶς ἐχόντων τῶν πραγμάτων θὰ ἦταν μιὰ φυσιολογικὴ λειτουργία, διαδραματίζεται μιὰ ἀντίστοιχη σκηνὴ μὲ τὸν ἄνδρα, στὴν ὁποία ἐπίσης γίνεται παραμόρφωση τοῦ ἀρχικοῦ ἐνστίκτου, ὑποταγὴ καὶ δουλεία: ἀντὶ νὰ συνεχίσει, ἀνέμελος, τὰ ἐρωτικὰ ἀκροβατικά του, ὅπως τὸν φορτώνουν μὲ ὅπλα, σέρνεται πιά στὰ τέσσερα. Καὶ ἐνῶ ἡ γυναίκα δεμένη καὶ φιμωμένη γεννάει, αὐτὸς μὲ τὰ ὅπλα ποὺ τοῦ ἔδωσαν σκοτώνει.

Τρίτον ή καθοριστική παρεμβολή τής κατεστημένης κοινωνίας⁴ με τη μορφή των δυο ζευγαριών που διαμορφώνουν τις καταστάσεις. 'Η κοινωνική διάσταση, που έχει υποδειχθεί από την αρχή με τη γαμήλια τελετουργία που μετατρέπεται τὸ ένστικτώδες ζευγάριωμα στήν κοινωνική σχέση τοῦ γάμου, έντεινεται με την έπιβολή των ρόλων (ανάπαραγωγική και φονική μηχανή) και οδηγεί με τὸν πειθαναγκασμὸ τής βίας σὲ παραμόρφωση τής φυσιολογικῆς ἀλυσίδας τῶν τριῶν βασικῶν σταδίων που ἀποτελοῦν τὸν κύκλο τής ζωῆς, ἀπὸ ζευγάριωμα - γέννηση - θάνατος, σὲ γάμο (βιασμὸ) - τοκετὸ - φονικό, ὅπως υπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τις ἀντίστοιχες προβολές στήν ὁθόνη.

'Ιδιαίτερη σημασία έχει ή διαφορετική στάση με την ὁποία ἀντιμετωπίζουν τή διαδικασία ὁ 'Ανδρας καὶ ή Γυναίκα τής βουβῆς αὐτῆς σκηνῆς. Αὐτὸς δέχεται τὸ ρόλο τοῦ ἀρσενικοῦ, συνεργάζεται στὸν βιασμὸ καὶ μετὰ συνεχίζει τὰ ἀκροβατικά τής ἐρωτικῆς ἐπίδειξης πρὸς τὸ γυναικεῖο κοινὸ, τή Γυναίκα ἀντίθετα πρέπει νὰ τή δέσουν καὶ νὰ τή φιμώσουν. Γιὰ τήν καθυπόταξή της στὸ ρόλο τής ἀναπαραγωγικῆς μηχανῆς χρειάζεται, ἐξἄλλου, νὰ ἐπιστρατευτοῦν δικὰ της φυσιολογικά ένστικτα, ή σεξουαλικότητα καὶ ή μητρότητα, ἐνῶ ὁ 'Ανδρας δέχεται παθητικά ἀκόμα καὶ τή μετατροπή του σὲ φονική μηχανή, γιὰ τήν ὁποία δὲν χρειάζεται νὰ ἐπιστρατευθεῖ κανένα δικὸ του ένστικτο, ή φονική τάση εἶναι ἐπίκτητη.

'Ο 'Ανδρας ὄχι μόνο δὲν ἀντιδρᾷ στή μετατροπή του, ἀλλὰ ὡς τὸ τέλος δέχεται τὸ ρόλο τοῦ ἀρσενικοῦ, ἀκόμα καὶ ὅταν ή Γυναίκα τοῦ πετάει τὰ κομμάτια τοῦ παιδιοῦ καὶ τὸν κατακλύζουν τὰ χαλάσματα, τὰ ἀνθρώπινα μέλη καὶ ἐντόσθια που πέφτουν ἀπὸ πάνω ὡς ἀποτέλεσμα τοῦ δικοῦ του φονικοῦ καὶ καταστροφικοῦ ἔργου. Σὲ τελευταία ἀνάλυση αὐτὸς δέχεται τὸν ρόλο του, γιατί ἔτσι κι ἄλλιῶς ταυτίζεται ὁ ἴδιος με τήν κοινωνία που τὸν ἐπιβάλλει, τήν ἀνδροκρατική διαμόρφωση - παραμόρφωση τής κοινωνίας.

'Η Γυναίκα ἀντίθετα, τὸ βιασμένο, δεμένο χειροπόδαρά, φιμωμένο θύμα, ἀντιδρᾷ με μιὰ ἀρχαϊκή ἐκρηξη: Σκοτώνει τὸ παιδί. Παιδοκτονία ὡς τυφλή ἀντίδραση τοῦ θύματος. 'Απαρνούμενη τὸ ἴδιο τὸ μητρικό της ένστικτο, ἀφοῦ αὐτὸ ἐκμεταλλεύθηκαν γιὰ νὰ τήν κάνουν ὑποχείριό τους, χρησιμοποιεῖ τὸ μόνο ὅπλο που ἔχει. Γιὰ νὰ τῆς ἐπιβάλουν τὸ ρόλο τής ἀναπαραγωγικῆς μηχανῆς, γιὰ τήν τεκνοποιία, τῆς ἔκαναν ὅ,τι τῆς ἔκαναν, γι' αὐτὸ κι

4. 'Η Genia Schulz στὸ ἄρθρο της «Abschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im Werk Heiner Müllers» [= 'Αποχαιρετισμὸς τοῦ Αὔριο. Γύρω ἀπὸ τις γυναῖκες μορφές στὸ ἔργο τοῦ Χάινερ Μύλλερ], *Text+Kritik*, 73 (ἀφιέρωμα στὸν Χ. Μύλλερ), Γεν. 1982, σ. 58 ἐ.έ., ἀναγνωρίζει τήν καταπίεση τής γυναικῆς ἀπὸ τὸν ἄνδρα καὶ τήν κοινωνία καὶ βλέπει στήν πράξη τής γυναικῆς τήν ἀπεγνωσμένη ἐξοδὸ ἀπὸ τὸ τρίγωνο τής καταπίεσης (συνουσία, τοκετός, φόνος). (Σ. 63).

ἐκείνη τοὺς σκοτώνει τὸ παιδί. Μόνο ἡ Γυναίκα, ἐξάλλου, στὸ τέλος βγάζει τὸ πρόσωπό της (3, 17), τὴ μάσκα τοῦ ρόλου της, καὶ μὲ τὸ ἀληθινὸ της πρόσωπο, τὸ ἀρχαϊκὸ, τρομακτικὸ, κάνει τὴ φρικιαστικὴ πράξη.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ὑπόδειξη μιᾶς λίγο προγενέστερης (1972) ἀναφορᾶς τοῦ συγγραφέα στὸν μῦθο τῆς Μήδειας. Μέσα στὰ πλαίσια τοῦ θεατρικοῦ *Τσιμέντο* [Zement]⁵ ποὺ εἶναι δραματοποίηση τοῦ ὁμῶνυμου σοβιετικοῦ μυθιστορήματος τοῦ Φιοντόρ Γκλαντσκόβ, ὑπάρχει μιὰ σκηνή μετὰ τὸν ὑπότιτλο *Σχόλιο Μήδειας* [Medeakommentar]. Στὴ δραματουργικὴ δομὴ τοῦ ἔργου αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἀκολουθεῖ μετὰ τὴν παρεμβολὴ τοῦ κειμένου *Ἡρακλῆς 2 ἢ ἡ "Υδρα* [Herakles 2 oder die Hydra], ἐνῶ στὴ ροὴ τῆς πλοκῆς ἔρχεται ἀμέσως μετὰ τὴν εἰδηση ὅτι ἡ μικρὴ κόρη τῆς Ντάσα καὶ τοῦ Τσουμάλοβ πέθανε καὶ κηδεύτηκε μακριὰ τους, στὸν παιδικὸ σταθμὸ ποὺ τὴν εἶχαν ἀφήσει, γιὰ νὰ ἀσχοληθοῦν οἱ ἴδιοι ἀποκλειστικά μετὰ τὴν ἀπαραίτητη κομματικὴ δουλειά.

Προβληματισμοὶ ποὺ ἀναπτύσσονται σ' αὐτὴν τὴ σκηνὴ εἶναι μητρότητα καὶ ἐπανάσταση, χειραφέτηση τῆς γυναίκας, αὐτονομία τοῦ ἀτόμου, ξεπέρασμα παλιῶν ἀντιλήψεων γιὰ τίς σχέσεις τῶν δύο φύλων κ.ο.κ.⁶, μετὰ ὁλοφάνερη τὴν, ἔστω, ὀδυνηρὴ παραδοχὴ ὅτι γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ καινοῦριου εἶναι ἀπαραίτητο νὰ προηγηθεῖ μιὰ περίοδος τρομακτικῶν βιωμάτων.

Στὴν παρατήρηση τῆς Ντάσα, *Δὲν εἶμαι μὰνὰ πιά. Οὔτε πρόκειται νὰ ξαναγίνω* (2, 114), ὁ Ἰβράκιν, ἀσπὸς διανοούμενος ποὺ ἔχει προσχωρήσει στὴν ἐπανάσταση, κάνει ἀμέσως τὴν ἀναφορὰ στὸν λογοτεχνικὸ τόπο: *Πάντοτε σὰς θαύμαζα. Εἶστε μιὰ Μήδεια. Καὶ μιὰ Σφίγγα γιὰ τὰ ἀντρικά μας μάτια, γιὰ νὰ συνεχίσει μετὰ τὴν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας τῆς Μήδειας, δίνοντας στὸ τέλος καὶ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Μύλλερ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει: Ἡ Μήδεια ἦταν ἡ κόρη ἐνὸς κτηνοτρόφου στὴν Κολχίδα. Ἐρωτεύτηκε τὸν κατακτητὴ ποὺ ἄρπαξε τὸ κοπάδι τοῦ πατέρα της. Ἦταν ἡ ἐρωμένη στὸ κρεββάτι του μέχρι ποὺ ἐκεῖνος τὴν πέταξε γιὰ κάποια νέα σάρκα. Ὅταν αὐτὴ μπροστὰ στὰ μάτια του ξέσκιζε τὰ παιδιά ποὺ τοῦ εἶχε γεννήσει, καὶ τοῦ πέταξε στὰ πόδια τὰ κομμάτια, τότε μετὰ φρίκη ἀντίκρισε ὁ ἄντρας γιὰ πρώτη φορὰ*

5. Heiner Müller, *Zement*, *Κείμενα*, β.π., τόμ. 2, σ. 65 ἐ.ε.

6. Ὁ Gerhard Fischer στὸ ἄρθρο του «Frau, Ehe und Familie in der sozialistischen Gesellschaft: Anmerkungen zu Heiner Müllers "Zement"» [=Γυναίκα, γάμος καὶ οἰκογένεια στὴ σοσιαλιστικὴ κοινωνία: Σημειώσεις γιὰ τὸ «Τσιμέντο» τοῦ Χάινερ Μύλλερ], *AUMLA* (=Journal of Australian Universities Modern Language and Literature Association), τόμ. 48, 1977, σ. 248 ἐ.ε., ἐξετάζει τὴ χειραφέτηση τῆς γυναίκας μέσα ἀπὸ τὴν ἐπαναστατικὴ διαδικασία, τὸ νέο της ρόλο στὴν κομμουνιστικὴ κοινωνία καὶ μετὰ ἀναφορὰς στὴ συνειρμικὴ ἔνωση Ντάσα - Μήδεια (σ. 260 ἐ.) ὑπογραμμίζει τὴν ἐναρξὴ μῆς ἐποχῆς νέων σχέσεων ἀνάμεσα στὸν ἄνδρα καὶ τὴ γυναίκα (σ. 263).

να προβάλλει κάτω από τη λάμψη της ερωμένης, κάτω από τις χαρακιές της μάνας, τὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας (β.π.).

Με τὴν ἡφαιστειακὴ ἐκρηξὴ καὶ τὴν ἀποτρόπαια πράξη, ἀκατανόητη γιὰ τὸν ἐμβρόντητο ἄνδρα, ἡ γυναίκα σπάει τὰ δεσμὰ τοῦ διχαστικοῦ ρόλου τῆς Ἐρωμένης ἢ Μάνας δημιουργώντας χάσμα στὸν τακτοποιημένο ἀνδρικό κόσμο. Μόνο ὡς Μήδεια, μετὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ ἀπάρνηση ποὺ συμπαρασύρει καὶ κομμάτια τῆς δικῆς τῆς ὑπόστασης μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸν ἀληθινὸ ἐαυτὸ της⁷.

* * *

Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ προβληματισμοῦ ὅπως παρουσιάζεται στὸ σύντομο, χωρὶς λόγια Σκηνικό παιγνίδι Μήδειας ποὺ οὐσιαστικὰ περιορίζεται σὲ μιὰ μόνο πτυχὴ, τὴν κατὰδειξη τῶν κοινωνικῶν μηχανισμῶν, οἱ ὅποιοι ἐκμεταλλεύονται τὰ ἐνστικτα τῆς σεξουαλικότητος καὶ τῆς μητρότητος πειθαναγκάζουν τὴ γυναίκα καὶ τὴν ὁδηγοῦν στὴν ἀποτρόπαια πράξη τῆς Μήδειας, ἦταν ἀπαραίτητη σὰν ἀφετηρία γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ κατοπινότερου καὶ ἐκτενέστερου θεατρικοῦ, *Ρημαγμένη Ὀχθη Ὑλικὸ Μήδειας Τοπίο μὲ Ἀργοναυτές*⁸, μέρος τοῦ ὁποίου εἶναι καὶ τὸ *Ὑλικὸ Μήδειας*. Αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερα πυκνὸ, πολυδιάστατο, ἔντονα ποιητικὸ, γραμμένο ὅλο σὲ ἐλεύθερο στίχο, δυσπρόσιτο κείμενο, ἀπόλυτα χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ ὕφος τοῦ Χάινερ Μύλλερ, ἀπαιτεῖ γιὰ τὴν ὀρθὴ κατανόησή του, ὅπως ὅλα ἐξἄλλου τὰ κείμενα τοῦ συγγραφέα, ὄχι μόνο ἐποπτεία τοῦ συνολικοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ ὅσων ἔχει ὁ ἴδιος κατὰ καιροὺς διατυπώσει μετὰ αὐτοσχολιασμοὺς σὲ δηλώσεις, συνεντεύξεις, διαλέξεις, γμιλίες, θεωρητικὰ κείμενα κ.ο.κ.

Αὐτὸ τὸ θεατρικὸ τρίπτυχο, ποὺ οἱ ξεχωριστὲς ἐπικεφαλίδες τῶν μερῶν του σημειώνονται χωρὶς στίξη, παραθετικὰ στὸν γενικὸ τίτλο τοῦ ἔργου, χρονολογεῖται ὡς τελικὸ ἀποτέλεσμα συγγραφικῆς δημιουργίας στὰ 1982, ἀλλὰ ὅπως ἔχει διευκρινίσει ὁ συγγραφέας, τὸ κείμενο [...] δημιουργήθηκε σὲ πολλὰ διαφορετικὲς ἐποχὲς [...] τὸ πρῶτο μέρος, *PHHMANH OXΘH*, ἔχει, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς μερικὲς μόνο γραμμὲς, ἡλικία τριάντα χρόνων. Τὸ μισὸ ἐπίσης ἀπὸ τὸ μεσαῖο μέρος, τὸ κομμάτι τῆς Μήδειας, εἶναι δεκαπέντε,

7. "Ὅπως ὑποδείχνη καὶ ἡ Genia Schulz στὴ μονογραφία τῆς (Heiner Müller, Στουτγάρδη 1980, σ. 65) μιλώντας γιὰ τὴν ἐπαναστάτρια Ντάσα τοῦ Zement, ἡ ἀπελευθέρωση τῆς γυναίκας γίνεται μετὰ μιὰ πράξη ἀπάρνησης τοῦ ἐαυτοῦ τῆς. Ἡ Schulz στηρίζει αὐτὴν τὴν ἐρμηνεία μετὰ ἀναφορὰ σὲ θέση τοῦ Βάλτερ Μπένγκιαμιν γιὰ τὸν συσχετισμὸ ἀνάμεσα στὴν ἀλλαγὴ τῶν κοινωνικῶν δομῶν καὶ τῇ χειραφέτησιν τῆς γυναίκας ποὺ ἀλλάζει καὶ αὐτὴ καὶ παρουσιάζεται μετὰ ἕνα νέο, αἰνιγματικὸ πρόσωπο.

8. Βλ. πρὸ πάνω, σημ. 3.

Ἰσως, χρόνων. Πραγματικά καινούριο εἶναι μόνο τὸ τρίτο μέρος *ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΑΡΓΟΝΑΥΤΕΣ*⁹.

Ἡ σύντομη εξέταση καθενὸς ἀπὸ τὰ τρία αὐτόνομα μέρη ποὺ ἀκολουθεῖ, προσφέρει πληροφορίες καὶ στοιχεῖα ποὺ δείχνουν μὲ ποῖο τρόπο ἐμπλουτίζεται καὶ πρὸς ποιά κατεύθυνση προωθεῖται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ ὕλικό ποὺ προσφέρει ἡ Μήδεια τὸ ὁποῖο στὴν πρώτη του ἐκδοχή ποὺ ἤδη παρουσιάστηκε, εἶχε ἐλαχιστοποιηθεῖ ὀδηγώντας σὲ μιὰ συγκεκριμένη, περιοριστική ἐρμηνεία, τὴ γυναῖκα - ἄλλοτριωμένο θῦμα, ποὺ μὲ ἡφαιστειακὴ ἔκρηξη, βρίσκει μέσα ἀπὸ τὴν ἀποτρόπαια πράξη τὴν ταυτότητά της. Μιὰ ἐρμηνεία ποὺ ὑποστηρίζεται ὅπως ὑποδείχθηκε, καὶ ἀπὸ τὸ σχόλιο στὴν ἀντίστοιχη ἀφήγηση ποὺ περιέχεται στὸ *Τσιμέντο*, ἓνα ἔργο ποὺ γράφτηκε τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ.

Στὸ θεατρικὸ ἔργο *Ρημαγμένη Ὀχθη Ὑλικὴ Μήδειας Τοπίο μὲ Ἀργοναυτές*, τὸ κεντρικὸ μέρος τῆς Μήδειας μὲ τὸν χαρακτηρισμὸ «ὕλικόν», πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἀφηγηματικὰ μέρη, ποὺ εἶναι καὶ τὰ δύο περιγραφὲς τοπίων, σὲ μιὰ εὐρύτερη βέβαια ἔννοια, γιατί στὴν περιγραφὴ συμπεριλαμβάνονται μνῆμες καὶ ὁράματα, σχόλια καὶ ἀφορισμοί, ὑπαινιγμοὶ καὶ καταγγελίες, φανερὲς καὶ κρυπτογραφημένες ὑποδείξεις, συνειρμοί, μεταφορὲς καὶ εἰκόνες.

Πιὸ συγκεκριμένα τὸ πρῶτο μέρος, *Ρημαγμένη Ὀχθη*, περιγράφει ἓνα τοπίο μὲ τὴ φύση σὲ ἀποσύνθεση, ξεροκάλαμα, νεκρὰ κλαριά, πτώματα ψαριῶν, δέντρα καταδικασμένα χωρὶς μέλλον· ἓνα τοπίο μὲ πρόδηλα τὰ ἔχνη τῆς καταστροφικῆς ἀνθρώπινης παρέμβασης. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἄφησαν τὰ ἔχνη τους, ρύπους, αἷμα, χυδαιότητα, προσδιορίζονται ἀπὸ τὸν δεῦτερο κίβλος στίχο μὲ τὴν ἀποστροφὴ *κοντομέτωποι Ἀργοναυτές* (7, 91) καὶ ἀποσπφνίζονται σιγὰ σιγὰ ὡς σύγχρονοι ἄνδρες, στοιβαγμένοι στὰ τραῖνα, μὲ τὸ μυαλό τους στὸν ἀγοραῖο ἔρωτα καὶ τὴ γυναῖκα στὸ σπῖτι νὰ τοὺς ἐτοιμάζει τὸ φαί, νὰ καθαρίζει τὴ βρωμιὰ τους, νὰ τοὺς γεννοβολάει σὰν ὀχετὸς τὰ παιδιὰ τους, χαράκωμα κατὰ τῆς θνησιμότητας ποὺ ἐπελαύνει.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ὑπαρξιακὸ τρόπο τοῦ θανάτου ὡς αἰτιολογία τῆς ἐπιθυμίας γιὰ ἀπογόνους, διακρίνεται καὶ τὸ ἀνδρικό στερεότυπο γιὰ τὴ γυναῖκα,

9. Παράβ. συνέντευξη τοῦ Χ. Μύλλερ στὸ περ. *Der Spiegel*, ἀρ. 19, 1983, ποὺ ἀναδημοσιεύεται μὲ τὸν τίτλο «Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt» [=Αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει ἓνα ἔργο Τέχνης, εἶναι νὰ προκαλέσει νοσταλγία γιὰ μιὰ ἄλλη κατάσταση τοῦ κόσμου] στὸν τόμο: Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche* [=Συλλεγμένα Σφάλματα. Συνεντεύξεις καὶ συνομιλίες], Φρανκφούρτη 1986. (Τὸ ἀπόσπασμα μεταφράζεται ἀπὸ τὴ β' ἐκδ. 1991, σ. 130). Περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ ἔργου στὴν αὐτοβιογραφία τοῦ Χ. Μύλλερ, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* [=Πόλεμος δίχως μάχη. Ζώντας σὲ δύο δικτατορίες], Κολωνία 1992, σ. 319 ἐ.

στην αντιδιαστολή πόρνη ή σύζυγος και μητέρα (που συγκλίνουν όμως στον ρόλο της υπηρέτριας ανδρικών αναγκών), ενώ ή ανδρική νοστορπία του κυρί-αρχου και κατακτητή υπογραμμίζεται από την εικόνα των διαπομπευμένων ανδρών στην κρεμάλα με τη γλώσσα έξω / και μπροστά στην κοιλιά την επιγραφή είμαι δειλός (7, 92).

Ό παραλληλισμός, τέλος, της υποδουλωμένης στον άνδρα γυναίκας με τη Φύση που υφίσταται ατίμωση, καταστροφή, βιασμό από αυτόν, γίνεται ακόμα πιο φανερό με την εικόνα των πασαλειμμένων με αίμα πτωμάτων γυναικών στα νεκροτομεία. Ταυτόχρονα αυτή ή εικόνα της σύγχρονης δολοφονημένης γυναίκας (για τον Μύλλερ πρόκειται για δολοφονία ακόμη και στην περίπτωση γυναικείας αυτοκτονίας) έρχεται σε αντίστιξη με το αίμα των γυναικών της Κολχίδας, διαπλέκοντας το σύγχρονο με το μυθολογικό επίπεδο.

Κύριο θέμα αυτού του πρώτου μέρους είναι ή ατίμωση της Φύσης, από τον άνθρωπο της σύγχρονης ανδροκρατικής κοινωνίας, ενώ οι τρεις όλες κι όλες αναφορές στον μύθο της Άργοναυτικής εκστρατείας (οί άνδρες - Άργοναυτες, το αίμα των γυναικών της κατακτημένης από αυτούς Κολχίδας και ή Άργώ, το παροπλισμένο, άχρηστο πιά πλοίο, ατίμασμένο κι αυτό μετά από την έκμετάλλευση - χρήση του, που θα ανοίξει το κεφάλι του Ίάσονα) λειτουργούν ως ένα επί πλέον επιχείρημα για την κριτική θέση που παίρνει ό συγγραφέας απέναντι σ' αυτήν την κατάσταση.

Ό υπαινικτική υπόμνηση της στηριγμένης στον μύθο τιμωρίας του ύβρι-στη από το προδομένο αντικείμενο (το παρόπλισαν, του άρνήθηκαν την αποστολή του, την ταυτότητά του) που εξεγείρεται, έχει ιδιαίτερη σημασία για την έρμηνεία της μορφής της Μήδειας, παρ' όλο που σ' αυτό το πρώτο, εισαγωγικό μέρος δεν γίνεται καμιά αναφορά στην πράξη της. Όμως ή αντίστοιχία είναι συγκλονιστική: Ό Άργώ (το αντικείμενο, μέρος της Φύσης) που είχε την ίδια μοίρα με τη γυναίκα (Μήδεια), να υπηρετήσει τον Ίάσονα στην εκστρατεία της Κολχίδας, για να παροπλιστεί όταν πιά του είναι άχρηστο, εξεγείρεται και εκδικείται, επιβάλλει την άδυσώπητη τιμωρία.

Ό Ίδια ή Μήδεια αναφέρεται μόνο στο τέλος κλείνοντας την περιγραφή του έφιαλτικού τοπίου που τιτλοφορείται *Ρημαγμένη Όχθη*, κάτι σάν παρουσίαση του πρωταγωνιστικού προσώπου του δεύτερου μέρους που ακολουθεί, και παρουσιάζεται όχι στην συνηθισμένη εικόνα της τιμωρού - παιδοκτόνου, που αντίστοιχεί όμως μόνο σε μια στιγμή της ιστορίας της, αλλά με τη γενικότερη ιδιότητά της ως μάγισσα και με τον κομματιασμένο αδελφό στην άγκαλιά, ως πρόσωπο, δηλαδή, εκτός πολιτισμού, από το σκοτεινό προορβολογιστικό, αρχαϊκό παρελθόν.

*

Μετὰ ἀπὸ τὴ συσσωρευτικὴ παράθεση εἰκόνων τοῦ πρώτου μέρους, ποὺ προκαθορίζει ὡς πλαίσιο τοῦ προβληματισμοῦ τὴν εὐρύτερη διάσταση τῆς καταστροφῆς τῆς Φύσης, συγκεκριμενοποιεῖται στὸ δεύτερο μέρος, Ὑλικὸ Μήδειας, ἡ ἀντιπαράθεση τοῦ ἀνδρα μὲ τὴ γυναῖκα στὰ πρόσωπα τῆς Μήδειας καὶ τοῦ Ἰάσωνα. Ἐδῶ τὸ κείμενο, ἐπίσης σὲ ἐλεύθερο στίχο, ἔχει διαλογικὴ δομὴ, στὸ συντριπτικὰ μεγαλύτερο, ὅμως, μέρος του (σὲ ἀναλογία 3:1) μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ μονόλογος τῆς Μήδειας ποὺ μιλάει χωρὶς διακοπὴ. Ἡ σκηνὴ εἰσάγεται μὲ διάλογο (Μήδεια καὶ Τροφός, κατὰ τὸ ἀρχαῖο τραγικὸ πρότυπο) καὶ ἀκολουθεῖ μιὰ σύντομη διαλογικὴ ἀντιπαράθεση μὲ τὸν Ἰάσωνα ποὺ ὁδηγεῖ σὲ ἀπάντηση - καταρράκτη τῆς Μήδειας.

Καταλύτης γιὰ τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ εἶναι ἡ στερεότυπη ἀνδρικὴ προπέτεια ποὺ ξεστομίζει ὁ Ἰάσων, τί ἦσουν, γυναῖκα, πρὶν ἔρθω ἐγώ; (7, 93 - ἡ στίξη τῆς συγγρ.). Αὐτὸ τῆς θυμίζει αὐτόματα ποιὰ ἦταν, τὸν παλὺ ἐαυτὸ της καὶ τὸν ἀποστομώνει μονολεκτικά, ἡ Μήδεια (7, 94). Ἡ ἀφύπνιση τοῦ παρελθόντος τὴν ὁδηγεῖ ἄμεσα καὶ ἀσύνδετα στὴν ἀνάμνηση τῆς πράξης τῆς ἀδελφοκτονίας, ποὺ ἔκανε ὡς ἐκείνη, ἡ παλιὰ Μήδεια, γιὰ χάρη τοῦ Ἰάσωνα: *Μοῦ χρωστᾷς ἔναν ἀδελφῷ Ἰάσων (δ.π.)*. Μὲ τὴ δεύτερη ἀνδρικὴ προπέτεια, ὅτι αὐτὸς τῆς ἔδωσε δυὸ γιουὺς ἀντάλλαγμα, ἐκείνη βλέπει καθαρὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔχει στὰ μάτια του καὶ ποὺ εἶχε μέχρι τότε ἀποδεχτεῖ καὶ ἡ ἴδια: *Σκλάβα του, γι' αὐτὸν καὶ τὴ δική του δόξα πρόδωσε, σκότωσε, γέννησε*.

Ἀπὸ τὴν πρώτη φράση τῆς ἀντιπαράθεσης γίνεται ἀναφορὰ στὸ πολὺ σημαντικὸ μοτίβο τῆς προδοσίας, σημαντικὸ τόσο γιὰ τὴν ἐξέλιξη σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ὅσο καὶ γιὰ τὴ συνολικὴ δημιουργία τοῦ Χάινερ Μύλλερ, ὅπου ἔχει μιὰ κεντρικὴ θέση ἀνάμεσα στοὺς προβληματισμοὺς ποὺ ἀπασχολοῦν τὸν συγγραφέα.

Στὸ Ὑλικὸ Μήδειας ἡ προδοσία ἔχει δύο ἀλληλένδετες πλευρές: Προδοσία δική της καὶ προδοσία δική του ποὺ ἐπεκτείνεται καὶ στὰ παιδιά. Ἡ νίκη τοῦ Ἰάσωνα πάνω στὸ λαὸ καὶ τὴν πατρίδα της, ὀφειλόταν στὴ δική της προδοσία, γιὰ χάρη του πρόδωσε τὴν πατρίδα της καὶ πατρίδα της ἔγινε ἡ προδοσία, χωρὶς ἀρχικὰ νὰ ἔχει ἐπίγνωση τῆς κατάστασης. Στὴν ἐπίγνωση ὁδηγεῖται ἀπὸ τὴ δική του προδοσία, ποὺ ἀναιρώντας τὴν ἐρωτικὴ σχέση, διατάραξε τὴν ἰσορροπία. Ὅσο ἡ νέα κατάσταση ἦταν ἀρμονικὴ, ἡ Μήδεια τυφλὴ στὶς εἰκόνες τῶν σφαγμένων, κομφή στὸ οὐρλιαχτὸ τους, ἀκολουθοῦσε τὰ ματωμένα ἀπὸ τὸ αἷμα τοῦ λαοῦ της ἔγνη τῆς πορείας τοῦ Ἰάσωνα. Ὅταν μὲ τὴ δική του προδοσία ἡ ἀρμονία αὐτὴ διαταράχθηκε, ἔπαψε νὰ εἶναι παγιδευμένη στὸ δίχτυ τῆς δικῆς της καὶ τῆς δικῆς του ἡδονῆς. Μὲ μιὰ ἀντίληψη ποὺ χαρακτηρίζει τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ γιὰ τὴν ἀντιδια-

στολή ανάμεσα στην ήδονη και τη λογική, ή προδοσία του 'Ιάσονα που την αποβάλλει από τον χώρο της κοινής τους ήδονης, από την κατοικία των δυο μας που είναι τώρα για μένα ξενιτιά είναι τα ίδια της τα λόγια, της ξνοιζε τα μάτια και μπόρεσε να δει τις εικόνες της αίματηρης κατάκτησης της Κολχίδας και να ακούσει τη μακάβρια μουσική που έβγαζαν τα κουφάρια, τα κόκαλα, οι τάφοι του λαού της¹⁰.

‘Η προδοσία του 'Ιάσονα παίρνει απρόβλεπτες διαστάσεις, επιφέρει κοσμογονική αλλαγή στο εϋθραυστο σύστημα ισορροπιών της Μήδειας και μέσα στον καταιγισμό της προδοσίας που νοιώθει πώς υφίσταται (πάλι με καταβολές της εποχής του Μπαρόκ που δεν είναι ώρα να αναπτυχθούν¹¹), επεκτείνεται και στους γιους που αυτός νομίζει ότι της έδωσε αντάλλαγμα για τη θυσία του αδελφού, κι ωστόσο είναι δικοί του γιοί, γι' αυτό είναι έτοιμη να τους δώσει πίσω. 'Απαρνιέται τους καρπούς της προδοσίας και λίγο πιο κάτω ή επανάληψη, τα παιδιά της προδοσίας (7, 95). ‘Η προδοσία που βαραίνει αυτά τα παιδιά είναι τριπλή: ή δική της, τα γέννησε από την ήδονη που για χάρη της πρόδωσε τη χώρα της, του πατέρα τους, που είναι ο άντρας που τώρα προδίδει και αυτήν και την σχέση αρμονίας από την οποία προήλθαν, και ή δική τους προδοσία προς τη μητέρα τους, αφού προσχωρούν, και μάλιστα ιδιοτελώς, στην πλευρά του πατέρα και της νέας γυναικας του, του βασιλιά της χώρας, των ισχυρών: *Ποιόν άγαπάτε πιο πολύ; Τό Σκύλο ή τη Σκύλα;* ‘*Αν τον πατέρα γλείφετε / Και τη νέα του Σκύλα και τον Βασιλιά / Τών Σκύλων της Κορίνθου έδω, πατέρα της, / 'Ισως ή θέση σας να είναι στη γούρνα του παχιού του* (7, 95 - ή στίξη της συγγρ.).

Μετά την προδοσία, του άντρα και των παιδιών του ξεκαθαρίζει στα μάτια της Μήδειας ο ρόλος που της είχαν δώσει. Δεν ήταν ή μάνα και ή άγαπημένη γυναίκα, ήταν ή τροφός, ή άγελάδα που παίρνουν το γάλα της (7, 95), το σκαλοπάτι που χρησιμοποίησαν για την αναρρίχηση τους, και τώρα που δεν τη χρειάζονται πια την απορρίπτουν.

10. Όλα τα παραθέματα της παραγράφου από *Κείμενα*, ό.π., τόμ. 7, σ. 94.

11. Χαρακτηριστικό γνώρισμα στην Τραγωδία του Μπαρόκ είναι ή μανία καταδιώξεως του Τυράννου, ο οποίος βλέπει τον έαυτό του περιτριγυρισμένο από έχθρους που επιβουλεύονται τη θέση του και τη ζωή του και οδηγείται τελικά σε ένα τρελό λουτρό αίματος. Ειδικότερα για το ‘Υλικό Μήδειας ή πρόσμιξη στοιχείων μπαρόκ (άντιθεση, αντιπαλότητα, διςμός, τύφλωση, μη αναγνώριση κ.ά.π.) παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Έπάρχει εξάλλου και υπόδειξη του ίδιου ότι ή δική του Μήδεια ακολουθεί στο ύψος περισσότερο τον Σενέκα (που είναι το τραγικό πρότυπο του ευρωπαίου Μπαρόκ), όχι τόσο τον Εϋριπίδη. (Παράβ. αυτοβιογραφία του Χ. Μύλλερ, *Krieg ohne Schlacht*, ό.π., σ. 320). Άλλα και ή έμβληματική δομή αυτού του τριπτύχου, στην οποία θα γίνει αναφορά πιο κάτω, είναι μια ακόμη ένδειξη για τις μπαρόκ καταβολές που μπορούν να αναγνωριστούν σ' αυτό το κείμενο.

Ἀκόμα χειρότερα δὲν εἶναι μόνο ἄχρηστη πιά, ἀλλὰ ἐμπόδιο στὴν περαιτέρω ἀναρίχηση, στὸ βωμὸ τῆς ὁποίας τὴ θυσιάζουν. Ἡ *βάρβαρη μητέρα* (7, 95) εἶναι στίγμα γιὰ τὴν ἐνσωμάτωση στὸν πολιτισμένο κόσμο τῆς Κορίνθου. Μὲ τὸν προσδιορισμὸ ὡς *βάρβαρη μητέρα*, ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ ἴδια γιὰ τὸν ἐαυτὸ της καὶ μάλιστα μὲ τὴν ἐπίταση τῆς ἐπανάληψης μέσα σὲ ἕξι μόνο στίχους ἀναδύεται μιὰ ἄλλη πολὺ σημαντικὴ πτυχή τῆς μορφῆς τῆς μυλλερικῆς Μήδειας.

Ὁ προσδιορισμὸς *βάρβαρη* ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ ἴδια κατ' ἐπανάληψη γιὰ τὸν ἐαυτὸ της ἔχει τρεῖς διαφορετικὲς ἐννοιολογικὲς διαστάσεις. Τὶς πρώτες δύο φορὲς ὁ ὅρος ἔχει τὴν ἀπλὴ κοινωνιολογικὴ του διάσταση, ἡ *βάρβαρη Μήδεια* εἶναι ἡ ξένη, ἡ ἀπολίτιστη δηλαδὴ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῶν ἄλλων, τοῦ κόσμου τῆς Κορίνθου καὶ τῶν Ἀργοναυτῶν. Μετὰ μιὰ τρεῖς φορὲς διευκρινιστικὰ γιὰ τὸ *νυφικὸ τῆς βάρβαρης* (7, 96 ἐ.). Καθὼς αὐτὸ τὸ *νυφικὸ* ἔχει μαγικὲς ιδιότητες, ὑποδηλώνεται καὶ ἡ δική της ιδιότητα ὡς μάγισσας, αὐτῆς ποὺ ἔρχεται ὄχι μόνο ἀπὸ ἓναν ἄλλο, ξένο κόσμο ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη, ἀρχαῖκὴ ἐποχὴ ποὺ ἔχει ἄλλες, ἐξω-ορθολογιστικὲς δομές. Τέλος χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη *δυὸ φορὲς ἀκόμη* σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὸ *Ἐγὼ της, ἡ Μήδεια ἡ βάρβαρη* ποὺ μὲ τὰ *χέρια της, τῆς βάρβαρης* (7, 97) θέλει νὰ κάνει *δυὸ κομμάτια* τὸν κόσμο τοῦ Ἀνθρώπου. *Βάρβαρη*, δηλ., ὅπως τὸ ἐννοεῖ αὐτή, ὡς τὴν ταυτότητά της, τὴν ὁποία βρίσκει μὲ τὴν ἐκρηξὴ τῆς ἀκατανόητης, φρικιαστικῆς, ἀποτρόπαιας πράξης.

Τὸ *νυφικὸ τῆς βάρβαρης* ἔχει ὡς μεταφορικὴ εἰκόνα τὴ σημαντικὴ λειτουργία τῆς γέφυρας ποὺ ἐνώνει τὴ Μήδεια μὲ τὴν Κολχίδα, ταυτίζοντας τὴν ἴδια καὶ τὴ μοῖρα της μὲ αὐτὴν τῆς πατρίδας της, μὲ τὴ συλλογικὴ ὑπόσταση τῆς χώρας καὶ τοῦ λαοῦ της. Τὸ φόρεμα εἶναι τῆς παλιᾶς Μήδειας, φόρεμα τῆς ἀγάπης της ὅταν εἶχε τὴν ἄλλη της *ἐπιδερμίδα* (7, 96), καὶ εἶχε *φτιαχτεῖ* ἀπὸ τὶς γυναῖκες τῆς Κολχίδας, εἶχε *κεντηθεῖ* μὲ τὸ ληστεμένο, τῶρα, χρυσάφι τῆς κατακτημένης χώρας. Ταυτόχρονα εἶναι ποτισμένο ἀπὸ τὸν ἰδρώτα τῆς ὑποδούλωσης τῆς Μήδειας (ἡ περίοδος ποὺ ἦταν μὲ τὸν Ἰάσονα, ὑποχείριο τῆς ἡδονῆς) καὶ βαμμένο μὲ τὸ αἷμα ἀπὸ πατέρες ἀδελφοὺς γιουὺς (7, 96), ὅπως ἀραδιάζει ἡ ἴδια παραθετικά τὰ ἐγκλήματά της, ὅταν ἀποφασίζει νὰ στείλει τὸ *νυφικὸ* πεσκέσι στὴ νέα νύφη, πρὶν ἀκόμα σκοτώσει τὰ παιδιά, καθὼς ὁ ἀνθρώπινος χρόνος, χωρισμένος ὀρθολογικὰ σὲ παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον, ἔχει πάψει πιά νὰ ἰσχύει γιὰ αὐτήν.

Τυλιγμένη στὸ δολοφονικὸ *νυφικὸ* τῆς Μήδειας, ποὺ ἔχει μαγικὲς ιδιότητες ἀπὸ τὶς πληγὲς καὶ τὶς οὐλὲς ποὺ κουβαλάει, ἀπὸ τὸν πόνο, τὰ δάκρυα καὶ τὰ οὐρλιαχτά, τὸν ἰδρώτα καὶ τὸ αἷμα, τῆς Μήδειας καὶ τῆς πατρίδας της, ὅλων τῶν γυναικῶν τῆς Κολχίδας, τῆς χώρας ποὺ κατακτήθηκε, ληστεύτηκε, ἀτιμάστηκε, προδόθηκε, ἡ νέα νύφη θὰ νοιώσει ὅλον τὸν πόνο στὸ πετσί της

(έντελῶς κυριολεκτικά). Τὸ νυφικὸ εἶναι τὸ ἐργαλεῖο γιὰ τὴν ἐκδίκηση τῆς Μήδειας, ποὺ εἶναι καὶ ἐκδίκηση τῆς χώρας καὶ τῶν γυναικῶν της, ἐκδίκηση ποὺ συντελεῖται πάνω στὴ νέα καὶ νεώτερη ἀγαπημένη τοῦ ἀντρα, στὴ νέα νύφη, ποὺ ταυτόχρονα ἐκπροσωπεῖ, εἶναι σύμβολο τοῦ κυρίαρχου κόσμου τῶν κατακτητῶν.

Σύμβολο καὶ ἡ κατακτημένη, ὑποδουλωμένη καὶ προδομένη ἀπὸ τὸν Ἰάσονα Μήδεια, ταυτίζεται κι αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της μὲ τὴν ἐξανδραποδισμένη, ληστεμένη ἀπὸ τὸν κατακτητὴ Ἀργοναύτη καὶ προδομένη ἀπὸ τὴν ἴδια πατρίδα της, ποὺ τὴν πρόδωσε ὅταν ἔκανε τὸ βῆμα νὰ προσχωρήσει στὸν κόσμο τοῦ κατακτητῆ, ποὺ τελικὰ δὲν τὴ δέχτηκε, τὴ χρησιμοποίησε μόνο, καὶ τώρα ἀχρηστὴ πιά καὶ ἐμπόδιο, τὴ διώχνει, γιατί γι' αὐτοὺς παρέμεινε ἡ ξένη, ἡ βάρβαρη. Ἀναγνωρίζοντας ὅμως αὐτοὺς τοὺς συσχετισμοὺς βρίσκει ἡ ἴδια τὴν ταυτότητά της, φτάνει σὲ αὐτογνωσία.

Ἡ συνειδητοποίηση τῆς Μήδειας δὲν εἶναι ἐπιστροφή στὸ παρελθόν. Τότε ἦταν, ὅπως λέει ἡ ἴδια, ζῶο (7, 97), ἄτομο χωρὶς συνείδηση. Τώρα, μετὰ ποὺ ἐγινε ἡ γυναίκα ἐνὸς ἀντρα, ἔχει γίνεи ἄνθρωπος καὶ κάνει τὸ ἐγκλημα μὲ τὰ ἀνθρώπινα χέρια (7, 97) της, ὅπως λέει πάλι ἡ ἴδια. Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεῖα πιθανὸν νὰ ξενίσει, καθὼς στὴν τραγωδία τῆς Μήδειας ἔχουμε συνηθίσει νὰ ἀποδίδουμε τὴν παιδοκτονία σὲ ἀρχαϊκὴ, βάρβαρη ὁρμή. Ὅμως ὁ ἄνθρωπος εἶναι αὐτὸς ποὺ ἔχει τὴ γνώση τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ καὶ κάνει συνειδητὰ τὸ ἐγκλημα. Ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη ἡ βάρβαρη, χωρὶς συνείδηση Μήδεια τῆς ἀρχῆς βρισκόταν στὴν περίοδο τῆς ἀθωότητος, πρὶν ἀπὸ τὴ γνώση τοῦ βιβλικοῦ προπατορικοῦ ἀμαρτήματος.

Ἀκολούθησε ἡ περίοδος ποὺ ἡ Μήδεια ἐπιχειρεῖ νὰ γίνεи ἄνθρωπος μὲ τὴν ἔννοια ποὺ δίνει στὸν ὄρο ὁ κυρίαρχος κόσμος τοῦ Ἰάσονα, τῶν Ἀργοναυτῶν καὶ τῆς Κορίνθου, ἐνῶ ἡ ἐξοδός της καὶ ἀπὸ αὐτὸν τὸν κόσμο σηματοδοτεῖται ἀπὸ τὴν ἡφαιστειακὴ ἐκρηξὴ τοῦ νέου ἐγκλήματός της. Μετὰ τὸ ἐγκλημα δὲν ἀνήκει πιά πούθενά. Ὁ κόσμος χωρισμένος στὰ δύο: Ἀνδρας - Γυναίκα, πολιτισμὸς - βαρβαρότητα, λογικὴ - ἐνστικτο, καὶ ἡ ἴδια στὴ μέση στὸ νεκρὸ σημεῖο (7, 97). Ἐχει βρεῖ τὴν ταυτότητά της: *Εἰμαι ἡ Μήδεια ἐγὼ* (7, 98), ἐνῶ ταυτόχρονα σιγάζουν καὶ τὰ μέχρι τότε ἀσίγαστα οὐρλιαχτὰ τῆς κατακτημένης Κολχίδας. Μιὰ νέα ἁρμονία μετὰ τὸ τρομακτικὸ, ἀποτροπαιο βῆμα.

*

Ἐνῶ στὸ κεντρικὸ τμῆμα τοῦ ἔργου παίρνουν μέρος ἡ Μήδεια καὶ ὁ Ἰάσων, στὸ τελευταῖο, *Τοπίο μὲ Ἀργοναῦτες*, ἡ ἀναφορὰ στὸν μῦθο περιορίζεται μόνο στὸν τίτλο, μὲ στόχο νὰ ὑποδείξει τὴν κατεύθυνση τῆς ἐρμηνείας. Ἐδῶ ἔχει μόνο τὸ τοπίο ποὺ περιγράφεται εἶναι ρημαγμένο, ἀλλὰ πρέπει νὰ

ἔχει προηγηθεῖ κάποια βιβλική καταστροφή, ποὺ πρὸς τὸ τέλος κορυφώνεται σὲ εἰκόνες μαζικοῦ θανάτου, καὶ οἱ Ἀργοναῦτες τοῦ τίτλου (ὅπως ὑποβάλλει ἡ χρησιμοποίηση τοῦ στερεότυπου τίτλου εἰκαστικῶν ἔργων, ποὺ υπογραμμίζει τὸ ἰδιαίτερο σημεῖο στὸ ὁποῖο ἐστιάζεται ἡ παράσταση ἐνὸς πίνακα) πρέπει νὰ ἔχουν παίξει ἀποφασιστικὸ ρόλο.

Στὸ ἀφηγηματικὸ, μὴ διαλογικὸ κείμενο δεσπόζει τὸ πρῶτο πρόσωπο μὲ μιὰ συνειδητὰ τονισμένη ἐπανάληψη στὴν ἀρχὴ τῆς ἀντωνυμίας ἐγώ. Ὁ συγγραφέας στὴ γενικὴ σκηνικὴ ὁδηγία ποὺ ἔχει σημειώσει στὸ τέλος τοῦ κειμένου ὑποστηρίζει ὅτι ὅπως τὸ ἄτομο ἀπέναντι σὲ κάθε τοπίο, ἔτσι εἶναι καὶ τὸ Ἐγὼ αὐτοῦ τοῦ μέρους συλλογικὸ¹². Ὅμως τὸ Ἐγὼ δὲν παύει νὰ εἶναι πρῶτο πρόσωπο, ἀν ἐξαίρεται τὸ ὑποκείμενο ποὺ μιλάει, ὑπάρχει καὶ τὸ συλλογικὸ Ἐσὺ ἢ τὸ Ἑσεῖς. Ἴσως περισσότερο διαφωτιστικὴ γι' αὐτὴν τὴ σχέση κειμένου καὶ συγγραφέα εἶναι μιὰ ἄλλη παρατήρηση τοῦ Χ. Μύλλερ ὅτι προτιμᾷ ὡς εἶδος τὸ δράμα γιὰτὶ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ διασπαστεῖ καὶ νὰ μιλήσει μέσα ἀπὸ διάφορα πρόσωπα¹³. Ἔτσι καὶ ἄλλωὺς τὰ πρόσωπα στὰ δραματικὰ κείμενα τοῦ Μύλλερ, ἀκόμα καὶ ὅπου ὑπάρχει διάλογος καὶ δὲν εἶναι καθαρὰ ἀφηγηματικὰ, μονόλογους ἀνταλλάζουν καὶ πολλὲς φορὲς δηλώνουν ρητὰ τὴν ταύτισή τους μὲ τὸν συγγραφέα (ἡ διαφοροποίηση π.χ. Ἡμιον ὁ Ἀμλετ / Εἰμαι ἡ Ὀφελία στὴν Ἀμλετομηνανή [Hamletmaschiner]¹⁴, ποὺ ἀνετα θὰ μπορούσε νὰ παραφραστεῖ σὲ «Εἰμαι ἡ Μήδεια» / «Εἰμαι ὁ Ἰάσων» / «Εἰμαι ὁ Ἀργοναύτης»).

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει, αὐτὸ τὸ Ἐγὼ ποὺ ἔχει τὸ λόγο στὸ Τοπίο μὲ Ἀργοναῦτες προσπαθεῖ στὴν ἀρχὴ νὰ αὐτοπροσδιοριστεῖ μὲ ἀποστροφὲς καὶ ἀναφορὲς κυρίως στὸ αἶσθημα τῆς σύμπτωσης καὶ τοῦ τυχαίου, τῆς μηδαμινότητας τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς κυριαρχίας τοῦ θανάτου, ἀλλὰ καὶ στὰ ὄνειρα, τοὺς φόβους ποὺ κουβαλεῖ καὶ —πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὸν συσχετισμὸ μὲ τοὺς Ἀργοναῦτες— στὴν ἀνάγκη αὐτοεπιβεβαίωσης μέσα ἀπὸ τὴν πράξη ὡς ἀντιστάθμισμα στὴν ὑπαρξιακὴ ἀνασφάλεια, καὶ μάλιστα μέσα ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη πράξη τῆς κατάρτησης τῆς θάλασσας καὶ τῆς στεριάς.

Στὴ συνέχεια ἀλλάζει τὸ πρῶτο πρόσωπο μὲ τὸ τρίτο, μετατρέπεται κατόπιν σὲ Ἐμεῖς, ἐπιστρέφει στὸ Ἐγὼ κ.ο.κ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ, πάντως, ὅτι στὸ τρίτο πρόσωπο, ἐντελῶς ἀφηγηματικὰ καὶ ἀπρόσωπα, γίνεταί μὲ θραύ-

12. Παράβ. *Κείμενα*, δ.π., τόμ. 7, σ. 101.

13. Παράβ. συζήτηση τοῦ Χ. Μύλλερ, ποὺ δημοσιεύεται μὲ τὸν τίτλο «Ich glaube an Konflikt» [=Πιστεύω στὴ σύγκρουση] στὸν τόμο μὲ συνεντεύξεις καὶ συνομιλίες τοῦ συγγραφέα, *Gesammelte Irrtümer*, δ.π., σ. 93.

14. Παράβ. *Κείμενα*, δ.π., τόμ. 6, σσ. 89 καὶ 91 ἀντίστοιχα.

σματα εικόνων απαρίθμηση πτυχών τῆς σύγχρονης ἀνδρικήs ζωῆς (σαρκική ἐπιθυμία, πόλεμος, ἥχος κουτιοῦ μπύρας ποῦ ἀνοίγει, ἄσκοπες βόλτες), καὶ τοῦ κόσμου αὐτῶν τῶν *ιθαγενῶν τοῦ μπετόν* (7, 99 - ὅπου τὸ σπῖτι εἶναι καλὸ γιὰ σαρκική συνεύρεση, μὲ κεντρικὴ θέρμανση, ὁ ἔξω κόσμος ἔρχεται μέσα ἀπὸ τὴν τηλεόραση στὸ καθιστικό, τὰ καταναλωτικὰ προϊόντα ἔχουν προγραμματισμένη φθορὰ κ.ἄ.). "Οἱ αὐτοὶ ἀπαρτίζουν μιὰ μακάβρια παρέλαση βρικολάκων ἀπὸ αὐριανούς πολέμους, μὲ μοναδικὴ προοπτικὴ τὴν ὀλικὴ καταστροφή: Αὐτὸ ποῦ θὰ μείνει τὸ φτιάχνουν οἱ βόμβες (7, 99). Ἡ ἐπιστροφή στὴ συνέχεια στὸ πρῶτο πρόσωπο μὲ ἀναφορὲς στὸν Λόγο, στὰ ὄνειρα καὶ μὲ τὴν παρεμβολὴ κάποιων ψηγμάτων πολιτιστικῆς κληρονομιάς, ποῦ σηματοδοτοῦν ὅλα τὸν σύγχρονο διανοοῦμενο, εἶναι σαφῶς πρὸ προσωπικῆ, καθὼς εἶναι γνωστὸς ὁ πάγιος προβληματισμὸς τοῦ Μύλλερ γιὰ τὴ θέση καὶ τὴ στάση του ὡς διανοουμένου στὴ σημερινὴ ἐποχὴ.

Ὁ σύγχρονος κόσμος αὐτῶν τῶν ἀνδρικῶν Ἐγώ, Αὐτοί, Ἐμεῖς, ποῦ τὸ ἀδιέξοδο του περιγράφτηκε μὲ μιὰ ἀτέρμονη παράθεση ἁδρῶν εἰκόνων, ἀπεργάζεται τὴν ὀλικὴ καταστροφή τοῦ πλανῆτη ποῦ ἐπέρχεται μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια (*Βλέπαμε νὰ ἀργοπεθαίνουν οἱ μύγες* / *Ἔτσι στεκόταν ὁ Νέρων πάνω ἀπὸ τὴ Ρώμη μὲ ἔκσταση* - 7, 100). Στὸ τέλος τοῦ ἔργου αὐτὴ ἡ καταστροφή ποῦ προεικονίζεται στὸ κείμενο μὲ φανερὲς καὶ κρυπτογραφημένες μεταφορικὲς εἰκόνες, ρητὲς καὶ ὑπαινικτικὲς ἀναφορὲς, ἀλληγορίες, συνειρμούς, μνῆμες κ.λπ., ἔχει πραγματοποιηθεῖ σὲ ἓνα ἐφιαλτικὸ ὄραμα μαζικοῦ θανάτου σὰν ἀπὸ τὴν Ἀποκάλυψη. Καὶ σ' αὐτὸν τὸν μαζικὸ θάνατο προστίθεται καὶ ὁ ἀτομικός, ὁ προσωπικός θάνατος τοῦ Ἐγώ ποῦ μιλοῦσε στὴν ἀρχή, ἡ ἐξαφάνιση τοῦ Ἀνθρώπου, ποῦ στὸν θάνατο ἀφομοιώνεται μὲ τὸ τοπίο¹⁵. Ἡ Φύση, ὁ πλανῆτης τοῦ ὁποῖου τὴν καταστροφή ἀπεργαζόταν ὁ Ἄνθρωπος, εἶναι ὁ ἀπόλυτος νικητῆς, ὁ βράχος ἀποδεικνύεται ἰσχυρότερος ἀπὸ τὸ αἷμα¹⁶.

* * *

Τὸ πλαίσιο ποῦ μέσα του τοποθετήθηκε τὸ ὕλικό τῆς Μήδειας ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἐκστρατεία τῶν Ἀργοναυτῶν μὲ τὰ ματοβαμμένα χνάρια τους πάνω

15. Παράβ. «Συνομιλία μὲ τὸν H. Laube», ποῦ δημοσιεύεται στὸν τόμο μὲ κείμενα τοῦ X. Μύλλερ, *Rotwelsch* [= Κοραϊστικά], Βερολίνο 1982, σ. 183.

16. Στὴν αὐτοβιογραφία του, *Krieg ohne Schlacht*, ὁ.π., σ. 322, ὁ X. Μύλλερ ἐξηγεῖ τόσο αὐτὸν τὸν συσχετισμό, ὅσο καὶ τὴν παρατήρηση στὴ σκηρικὴ ὁδηγία, γιὰ τὴ συλλογικότητα τοῦ Ἐγώ ἀπέναντι στὸ τοπίο τῆς φύσης, ποῦ ἀναφέρθηκε προηγουμένως: *Τὸ τοπίο διαρκεῖ περισσότερο ἀπὸ τὸ ἄτομο. Στὸ μεταξύ αὐτὸ περιμένει τὴν ἐξαφάνιση τοῦ ἀνθρώπου, ποῦ τὸ ἔχει ρημάξει χωρὶς νὰ σκέφτεται τὸ μέλλον του ὡς βιολογικοῦ εἶδους.*

στήν κατακτημένη γῇ τῆς Κολχίδας καὶ καταλήγει στὸν δικό τους ἀφανισμό, μὲ τὴ Φύση νὰ παρακολουθεῖ ἀμέτοχη τὸ θέατρο τοῦ θανάτου τους (7, 104). Στὴ δραματουργικὴ μορφή τοῦ τριπτύχου τὸ πλαίσιο καθορίζεται ἀπὸ τὸ πρῶτο καὶ τὸ τρίτο μέρος ποὺ περικλείουν τὸ κεντρικὸ, τὸ ὁποῖο πραγματεύεται τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ μῦθο. Ἡ δομὴ τοῦ συνόλου εἶναι ἐμβληματικὴ μὲ τὸ κεντρικὸ μέρος στὴ θέση τῆς εἰκόνας (pictura) καὶ τὰ δύο μέρη ποὺ τὸ περιβάλλουν στὴ θέση τῆς ἐπιγραφῆς (inscriptio) ποὺ ἐπεξηγεῖ τὸ νόημα.

Εὐλογα γεννᾶται τὸ ἐρώτημα, γιατί καλοῦνται οἱ Ἀργοναῦτες νὰ δώσουν αὐτὸ τὸ πλαίσιο ποὺ καθορίζει τόσο τίς προεκτάσεις μὲ τίς ὁποῖες ἐμπλουτίζεται ὁ μῦθος, ὅσο καὶ τὴν κατεύθυνση ποὺ πρέπει νὰ πάρει ἡ ἐρμηνεία. Γιατὶ βέβαια ἡ ρητὴ ἀναφορά, ἀπὸ τοὺς δύο πρώτους κίβλας στίχους, στὸ *χῆρι τῶν κοντομέτωπων Ἀργοναυτῶν* (7, 91) δὲν μπορεῖ νὰ ἔγινε τυχαία οὔτε νὰ προστέθηκε γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ ἐπιφανειακὴ σύνδεση μὲ τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς Μήδειας.

Στὸ ἐρώτημα ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ Ἀργοναῦτες ἔχει δώσει ὁ ἴδιος ὁ Χάινερ Μύλλερ τὴν ἀπάντησιν: *Ἡ ἱστορία τοῦ Ἰάσονα εἶναι ὁ ἀρχαιότερος μῦθος μῆς ἀποικιοποίησης, τουλάχιστον γιὰ τοὺς Ἕλληνες* — καὶ τὸ τέλος του καθορίζει τὸ κατώφλι, τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸν Μῦθο στὴν Ἱστορία¹⁷. Καὶ στὴν ἴδια εὐκαιρία λίγο πιὸ κάτω ἐπεξηγεῖ: *Μὲ τὴν ἀποικιοποίηση ἀρχίζει ἡ εὐρωπαϊκὴ Ἱστορία, στὴν ἐξέλιξη ποὺ ἔχει ἀκολουθήσει ὡς τώρα. Τὸ γεγονός, ὅτι τὸ μέσον τῆς ἀποικιοποίησης θανατώνει τὸν ἀποικιστὴ, προεικονίζει τὸ τέλος τῆς*¹⁸. Ἀργοναυτὴς γιὰ τὸν Μύλλερ δὲν εἶναι ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος γενικὰ καὶ ἀόριστα, ἀλλὰ μιὰ συγκεκριμένη ἱστορικὴ κοινωνικοπολιτικὴ διαμόρφωσή του.

Ἡ Ἀργοναυτικὴ Ἐκστρατεία, ἐκστρατεία ἀποικιοποίησης, ὁ Ἰάσων ἀρχετυπικὸ πρότυπο τοῦ εὐρωπαϊοῦ Κονκισταδόρ, τοῦ σημερινοῦ κυρίαρχου Λευκοῦ, ἡ Κολχίδα κατακτημένη, ληστεμένη ἀποικία, χώρα σήμερα τοῦ Τρίτου Κόσμου. Αὐτὴ εἶναι ἡ μιὰ παράμετρος ποὺ καθορίζει τὸ πλαίσιο τοῦ τριπτύχου θεατρικοῦ ἔργου, ἡ ἄλλη εἶναι ἡ προέκταση στὴν καταλήστευση τοῦ πλανῆτη, τῶν πηγῶν του, τοῦ πλούτου του, στὸν βιασμό τῆς Φύσης ἀπὸ τὸν ἀλόγιστο σύγχρονο Ἀργοναυτὴ τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας. Μὲ τελικὸ ἀποτέλεσμα τὸν δικό του ἀφανισμό, ὅπως προεικονίζεται στὸν ἀρχαῖο μῦθο μὲ τὴν ἐξέγερση τοῦ ἀντικειμένου. Γιὰ ἐπανάσταση τῶν νεκρῶν καὶ πόλεμο τῶν τοπίων, ἐξάλλου, θὰ μιλήσει στὸ ἔργο *Ἡ Ἐντολή*¹⁹ καὶ ὁ Σασπορτάς, ὁ νέγρος ἐπαναστάτης, πρώην δοῦλος σὲ ἀποικία τῆς Καραϊβικῆς.

17. Παράβ. συνέντευξιν Χ. Μύλλερ στὸ περιοδικὸν *Der Spiegel*, ὁ.π., σ. 130.

18. Ὁ.π., σ. 131.

19. Παράβ. *Der Auftrag, Κείμενα*, ὁ.π., τόμ. 7, σ. 69.

Για τη σχέση του Χάινερ Μύλλερ με τον αρχαίο ελληνικό Μύθο έχουν πολλά γραφτεί, ανάμεσα σ' άλλους κι από αυτόν τον ίδιο, είτε ως θεωρητική ένασχόληση με τὸ θέμα είτε ως απάντηση σὲ σχετικά σχόλια τῆς κριτικῆς, πού δὲν μπορούσε νὰ μὴν ἐπισημάνει αὐτὴν τὴν πλευρὰ τοῦ ἔργου του στὸ ὅποιο ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου εἶναι πολὺ ἐντονῇ²⁰.

Ἀλλὰ δὲν εἶναι ἡ ὥρα νὰ ἀναπτυχθοῦν αὐτοὶ οἱ προβληματισμοί, νὰ διερευνηθεῖ, τὸ γιατί καὶ κατὰ πόσον, πότε καὶ μὲ ποιους ὅρους ὁ Μύλλερ ἀσχολεῖται μὲ τὸν Μύθο. Ὁ ἴδιος ἀρνεῖται, πάντως, ὅτι ὑπάρχει συγκεκριμένη περίοδος Ἀρχαιότητος στὸ ἔργο του ὡς περίοδος ἀποκλειστικῆς δημιουργίας, κατὰ τὴν ὁποία τὸ ἐνδιαφέρον του ἐπικεντρώνεται στὸν Μύθο αὐτὸν καθ'αυτὸν, γιατί δὲν τὸν ἐνδιαφέρει πρωταρχικὰ ὁ Μύθος, ἀλλὰ ἡ Ἱστορία καὶ ἡ Κοινωνία, ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῆς κοινωνίας καὶ ὅτι ἀντιλαμβάνεται τὸν Μύθο στὴ διάστασή του ὡς ἐξελικτικὸ στάδιο πού βρίσκεται πρὶν ἀπὸ τὴν Ἱστορία ἡ ὁποία ἀρχίζει μὲ τὴν κοινωνικοποίηση²¹. Γι' αὐτὸ ἡ ἀνάγνωση πού κάνει ὁ Μύλλερ στὸν Μύθο δὲν στέκεται στὴν θετικὴ πλευρά, τὴν ἰσορροπία ἢ ἁρμονία, ἀλλὰ βλέπει μόνο φρίκη, αἶμα, ἐγκλημα, αἰμομιξία, ὕβρη²².

Στὸν Μύθο ὁ Μύλλερ βρίσκει ὕλικό, στάδια κοινωνικῆς ἐξέλιξης, συγκρούσεις κοινωνικῶν δομῶν, τὴν πάλη τοῦ παλιοῦ μὲ τὸ νέο, πού μποροῦν νὰ παραλληλιστοῦν μὲ σημερινὲς καταστάσεις. Χρησιμοποιεῖ λοιπὸν τὸν Μύθο γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει φαινόμενα, καταστάσεις, δομὲς τῆς σύγχρονης ἐποχῆς καὶ

20. Ἐκτός ἀπὸ διάσπαρτες ἀναφορὲς ἢ τὴν ἐπίμονη ἐπαναφορὰ, τὴν ἐπιστροφή σὲ σχετικὰ μοτίβα, εἰκόνες κ.λπ. καὶ ἐκτός ἀπὸ ἔργα πού ἡ ὑπόθεσή τους βασίζεται σὲ μυθολογικὸ θέμα, ὑπάρχουν καὶ μεταφράσεις - διασκευὲς ἀρχαίων τραγωδιῶν.

21. Πολλὲς φορὲς ἔχει δώσει ὁ ἴδιος ὁ συγγρ. τὴν ἐπεξήγηση ὅτι στὸν ἀρχαῖο ἐλληνικὸ Μύθο τὸν ἐνδιαφέρει ἡ ἀποτύπωση τῆς ἀλλαγῆς τῆς κοινωνικῆς δομῆς, ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ τῆς μορφῆς στὴ μορφῆ τῆς Πόλεως, τὴν ὁποία παραλληλίζει μὲ σύγχρονες κοινωνικὲς ἀλλαγές. Παράβ., π.χ., «Walls» [=Τοῖχοι], συνέντευξη τοῦ Χ. Μύλλερ στὴν Ἀγγλικὴ (1981). Τὸ ἀγγλικὸ κείμενο μαζί μὲ γερμανικὴ μετάφραση δημοσιεύεται στὸν τόμο μὲ κείμενα τοῦ Μύλλερ. *Rotwelsch*, ὁ.π., σσ. 39 καὶ 78 ἀντίστοιχα. Παράβ. ἐπίσης, στὸν ἴδιο τόμο, σ. 117, Συνομιλία μὲ τὸν Β. Umbrecht, κ.ά.

22. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἡ πολὺ συνοπτικὴ ἀφήγηση τοῦ μύθου τῶν Ἀτρεϊδῶν στὸ *Κείμενο Ἡλέκτρας* [*Elektratest*], *Κείμενα*, ὁ.π., τόμ. 4, σ. 119. — Διεξοδικὴ ἀνάλυση τόσο αὐτῆς τῆς πλευρᾶς τοῦ Μύθου, ὅσο καὶ τῆς προτίμησής τοῦ Μύλλερ γιὰ μύθους πού ἐμπεριέχουν τὴ γένεση τοῦ μοντέρνου Ὀρθολογισμοῦ καὶ τῆς μετάβασής στὴν κοινωνικοποιημένη, ἱστορικὴ περίοδο τῆς ἀνθρωπότητος, κάνει ὁ Wolfgang Emmerich στὸ ἄρθρο του «Der vernünftige, der schreckliche Mythos [=Ὁ λογικὸς, ὁ τρομακτικὸς Μύθος], στὸν συλλογικὸ τόμο *Heiner Müller Material* [=Ὑλικά γιὰ τὸν Χάινερ Μύλλερ], Γκαίτινγκεν 1989, σ. 138 ἐ.ἑ. Παράβ. ἐπίσης καὶ τὸ σχετικὸ κεφάλαιο στὴ μονογραφία τοῦ Georg Wiegand, *Heiner Müller*, Μόναχο 1981, σ. 49 ἐ.ἑ., πού ἀναπτύσσει αὐτοὺς τοὺς συσχετισμούς.

κοινωνίας, ὅπως χρησιμοποιεῖ καὶ συγκεκριμένες περιόδους τῆς γερμανικῆς Ἱστορίας ἢ τὸν Σαίξπηρ, πού κι ἐκεῖνος μὲ τὸν ἴδιο τρόπο εἶχε χρησιμοποιήσει ἀδίστακτα τὸ ὑλικὸ τῆς προγενέστερης λογοτεχνίας καὶ τῆς μυθολογίας γιὰ τὰ δικά του ἔργα. Ὁ Μύθος εἶναι γιὰ τὸν Χάινερ Μύλλερ ὑλικὸ πού ἀναπλάθει γιὰ νὰ διατυπώσει αὐτὸ πού τὸν ἀπασχολεῖ, ἐκμεταλλευόμενος μάλιστα ὅλες του τίς διαστάσεις καὶ ὅλη τὴν ἐρμηνευτικὴ φόρτιση τῶν αἰώνων πού ἔχουν μεσολαβήσει.

Μεταφερόμενα αὐτὰ στὸ συγκεκριμένο ἔργο πού ἐδῶ ἐξετάζεται σημαίνουν ὅτι τὸν συγγραφέα δὲν ἐνδιαφέρει πρωτίστως ἡ μορφή ἢ ἡ περίπτωσις τῆς Μήδειας καὶ μιὰ ἐνδειξη γι' αὐτὸ εἶναι, ἐξάλλου, ὅτι σὲ ὅλους τοὺς τίτλους τῶν κειμένων πού ἀσχολοῦνται μὲ τὸ θέμα, βάζει τὸ ὄνομά της ὡς πρῶτο συνθετικὸ μὲ τὸ εἰδικὸ βάρος νὰ πέφτει στὸ δεύτερο, πού εἶναι πάντα ἓνας προσδιορισμὸς ὁ ὁποῖος ἐμπεριέχει τὴν ἔννοια μιᾶς ἐπεξεργασίας (Σκηνικὸ παιγνίδι, Σχόλιο, Ὑλικό).

Ὅλα αὐτὰ δὲν ἀναιροῦν, ὥστόσο, τὸ γεγονός ὅτι στὴν πολὺ σημαντικὴ θέση τῆς ἐμβληματικῆς εἰκόνας ἔχει μπεῖ ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς μῦθος καὶ μάλιστα στὴ μορφή πού ἔχει πάρει ὡς Τραγωδία, μὲ κεντρικὸ πρόσωπο τὴ Μήδεια, ὅχι τὸν Ἰάσονα. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀποψη τοῦ Μύλλερ, ἐνῶ ὁ κόσμος πού ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὸν Ἰάσονα εἶναι καταδικασμένος, μὲ προεικονισμένη μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑλληνικὸ μῦθο τὴν καταστροφή του, στὴ Μήδεια πού φτάνει μέσα ἀπὸ τὴν, καὶ διαμέσου τῆς τρομακτικῆς, ἡφαιστειακῆς, ἀρχαϊκῆς καὶ ἀρχέγονης ἐξεγερσῆς της στὴν αὐτογνωσία, ἐκφράζεται ἡ ἐλπίδα τοῦ μέλλοντος, ἡ γέννησις τοῦ Νέου μέσα ἀπὸ τὸν τρόμο, στὴ διατύπωσις πού ἔχει συχνὰ χρησιμοποιήσει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας²³.

Στὴ Μήδεια παίρνει ταυτόχρονα μορφή καὶ μιὰ ἄλλη πλευρὰ τοῦ κεντρικοῦ προβληματισμοῦ, κατάνκτησις, ληστεία, ὑποδούλωσις, προδοσία καὶ ἐξέγερσις τοῦ θύματος: ἡ ἀλλοτρίωσις τῆς γυναίκας στὴν ἀνδροκρατικὴ σύγχρονη κοινωνία²⁴ (τῶν κοντομέτωπων Ἀργοναυτῶν), ὡς ἓνας ἀκόμη κρίκος στὴν

23. Παράβ., π.χ., μιὰ συζήτηση πού ἔγινε στὴν Ν. Ὑόρκη γιὰ τὸν Μεταμοντερνισμό τὸ 1979 καὶ δημοσιεύεται στὸν τόμο μὲ κείμενα τοῦ Χ. Μύλλερ, *Rotwelsch*, 6.π., ἀρχικὰ ὡς τίτλος (σ. 94) καὶ κατόπιν μὲ ἐπεξηγήσεις (σ. 98) ἢ μιὰ ἄλλη συνομιλία τοῦ συγγρ. (1983) πού δημοσιεύεται στὸν δεύτερο τόμο μὲ συνεντεύξεις καὶ συνομιλίες *Gesammelte Irrtümer 2* [=Συλλεγμένα Σφάλματα 2], Φρανκφούρτη 1990, σ. 31 κ.ά.

24. Ἡ πτυχὴ αὕτη, καθὼς εἶναι ἐντελῶς φανερὴ, ἔχει βρεῖ τὴν πιὸ διεξοδικὴ ἀνάπτυξη στὴν ἔρευνα. Ἐκτὸς ἀπὸ ἀναφορὰς σὲ πολλὰ ἄλλα δημοσιεύματα, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὑποδείχτηκαν πιὸ πάνω, ὑπάρχουν καὶ ἀπόψεις ἀπὸ καθαρά φεμινιστικὴ σκοπιά, ὅπως π.χ. Carlotta von Maltzan, «Der Tod ist eine Frau» [=Ὁ θάνατος εἶναι γυναίκα], *Acta Germanica*, 16, 1983, σ. 247 ἐ.ε.

άλυσίδα τῶν καταπιεσμένων, ληστεμένων, άλλοτριωμένων, μαζί με τοὺς λαοὺς τοῦ Τρίτου Κόσμου, τῇ Φύσῃ, τὸν Πλανήτη.

Ἡ καταστροφικὴ καὶ αὐτοκαταστροφικὴ ἐξέγερση τῆς γυναίκας σὺν ἀπάντησιν - διαμαρτυρίᾳ στὴν ἀλλοτρίωσιν, εἶναι ἓνας σταθερὸς πόλος στὸν προβληματισμὸ τοῦ Χάινερ Μύλλερ, ποὺ δὲν παίρνει ἔκφραση μόνο στὴ Μήδεια ἀλλὰ σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ γυναικεῖες λογοτεχνικὲς μορφές, τὴν Αἰμιλία τοῦ Λέσσινγκ, τὴν Ὀφηλία στὸν Ἀμλετ καὶ στὴ μυθικὴ Ἡλέκτρα.

Αὐτὲς οἱ γυναικεῖες μορφές ἀντιπροσωπεύουν διαβαθμίσεις στὴν κλίμακα τῆς ἀντίδρασης, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ πρῶτο στάδιο τῆς βουβῆς παθητικῆς ἀντίστασης ποὺ ἐκδηλώνεται μετὰ τὴν αὐτοκαταστροφή τῆς αὐτοκτονίας. Συχνὰ ἀπαντιῶνται στὸ ἔργο τοῦ Μύλλερ εἰκόνες αὐτοχειριασμένων γυναικῶν, ποὺ τίς ἀπαριθμεῖ ὄχι μόνο στὴν Ἀμλετομηχανή ἢ Ὀφηλία, αὐτὴ ἡ γυναίκα ποὺ τὴν ἐξέβρασε τὸ ποτάμι²⁵, ἀλλὰ καὶ ὁ Λέσσινγκ (στὴ σκηνὴ Ὑπνος ὄνειρο κραυγῇ τοῦ Λέσσινγκ) ποὺ ἔχει δεῖ τὴν Κόλασιν τῶν γυναικῶν, μετὰ τὴν ἴδια ἀκριβῶς σειρά καὶ διατύπωση: Ἡ γυναίκα στὸ σκοινί, ἡ γυναίκα μετὰ τίς ἀνοιγμένες φλέβες, ἡ γυναίκα μετὰ τὴν ὑπερβολικὴ δόση καὶ τὸ χιόνι στὰ χεῖλια της, ἡ γυναίκα μετὰ τὸ κεφάλι μέσα στὸ φοῦερον τοῦ γκαζιοῦ²⁶. (Ἡ στίξις τῆς συγγρ.).

Ἡ χειρονομία τοῦ γυναικείου αὐτοχειριασμοῦ ἀναδεικνύεται στὸ ἔργο τοῦ Μύλλερ ὡς ὑστατὴ ἐκδήλωση ἀντίδρασης καὶ διαμαρτυρίας τοῦ ἀνήμπορου θύματος, μετὰ κλασικὸ παράδειγμα ἀπὸ τὴν παγκόσμια δραματικὴ λογοτεχνία τὴν Αἰμιλία Γκαλόττι τοῦ Λέσσινγκ, ποὺ ζητάει ἀπὸ τὸν πατέρα της νὰ τὴ σφάζει. Ἀπὸ τὴ διαμαρτυρία τῆς αὐτοκτονίας ποὺ ἀντιπροσωπεύει ἡ Αἰμιλία, τὸ ἐπόμενο βῆμα εἶναι ἡ δολοφονικὴ ἐκδίκηση τῆς Ἡλέκτρας, ἐνῶ τὸ βῆμα τῆς μετάβασης τὸ κάνει ἡ Ὀφηλία τοῦ Μύλλερ, ἡ ὁποία στὸ τέλος ταυτίζει τὸν ἐαυτὸ της ρητὰ μαζί της: Ἐδῶ μιλάει ἡ Ἡλέκτρα²⁷, ἀφοῦ ἔχει

25. Heiner Müller, *Hamletmaschine*, Κείμενα, β.π., τόμ. 6, σ. 91.

26. Παράβ. Heiner Müller, *Hamletmaschine*, β.π., καὶ *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* [=Ζωὴ τοῦ Γκούντλινγκ Φρειδερίκος τῆς Πρωσίας Ὑπνος ὄνειρο Κραυγῇ τοῦ Λέσσινγκ], Κείμενα, β.π., τόμ. 7, σ. 34. — Γιὰ τὴν ποιητικὴ ἔντασιν τῶν εἰκόνων εἶναι ἴσως μιὰ ἐξήγηση τὸ προσωπικὸ τραυματικὸ βίωμα (αὐτοκτονία τῆς πρώτης του συζύγου, τῆς ποιήτριας Ἰνγκε Μύλλερ), δὲν χρειάζεται ὅμως νὰ σταθεῖ κανεὶς στὸ αὐτοβιογραφικὸ στοιχεῖο, γιὰτὶ κάθε ποιητὴς ἀντλεῖ ἀπὸ τὰ προσωπικά του βιώματα, ἀπὸ τὴ δεξιαμενὴ τῆς ὑποκειμενικῆς του μνήμης, ἀλλὰ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο ἀποκτᾷ αἰσθητικὴ ἀξία ὅταν τὸ θραῦσμα τῆς ὑποκειμενικῆς μνήμης ποὺ ἀνασύρεται, ἔχει ἀντιστοιχία στὴ συλλογικὴ μνήμη.

27. Heiner Müller, *Hamletmaschine*, β.π., τόμ. 6, σ. 97.

ὅμως διευκρινίζει σὲ προηγούμενο μονόλογο πὼς *ἔπαψε νὰ ἀυτοκτονεῖ*²⁸, ἔχει καταστρέψει τὰ ἔπιπλα καὶ ἔχει κάψει τὸ σπίτι - φυλακὴ τῆς, ἔχει σκίσει τὶς φωτογραφίες τῶν ἀντρῶν ποὺ ἀγάπησε καὶ τὴν ἐκμεταλλεύτηκαν. Ἡ Μήδεια ἀποτελεῖ κορύφωση αὐτῆς τῆς σειρᾶς ἐξεγερμένων γυναικείων μορφῶν: Αὐτόχειρ, φόνισσα, παιδοκτόνος.

Ἡ Μήδεια ὅμως τοῦ Μύλλερ δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀλλοτριωμένη γυναίκα, εἶναι καὶ ἡ ξένη, ἡ βάρβαρη, ταυτισμένη, ὅπως ἀναφέρθηκε προηγουμένως, μὲ τὴ γῆ τῆς κατακτημένης πατρίδας τῆς, λαὸς τῆς εἶναι κατ' ἐπέκτασιν οἱ ἰθαγενεῖς ὅλων τῶν ἀποικιῶν κι αὐτὴ γίνεται ὁ εκπρόσωπος τοῦ Τρίτου Κόσμου. Εἶναι λοιπὸν ἡ πιὸ κατάλληλη εἰκόνα γιὰ νὰ πάρει μορφή αὐτὴ ἡ Διεθνὴς τῶν καταπιεσμένων καὶ ἡ ἐξέγερσή τους, γυναῖκες, χῶρες, λαοί, πλανήτης, φύση, οἱ νέγροι ὅλων τῶν φυλῶν²⁹, ὅπως ἀποκαλοῦνται χαρακτηριστικὰ στὸ ἔργο *Ἡ Ἐντολή*. Ἡ ἐπανάσταση τῶν σκλάβων κατὰ τοῦ ἀφέντη. Ὁ εὐρωπαϊκὸς πολιτισμὸς καὶ τὸ κοινωνικὸ σύστημά του, βασισμένο στὴν ἀνδροκρατία καὶ τὴν ψυχρὴ ἐφαρμογὴ τοῦ ὀρθολογισμοῦ, στὴν κατάκτηση καὶ τὴν ἰδιοκτησία, στὴν κυριαρχία καὶ τὴν ἐκμετάλλευση, ἔρχεται ἀντιμέτωπος μὲ μιὰν ἀναρχή, τρομακτικὴ, ἀκατανόητη ἀπὸ αὐτὸν ἐξέγερση τῶν θυμάτων του, τῆς Γυναίκας, τοῦ Τρίτου Κόσμου καὶ ὁλόκληρου τοῦ πλανήτη Γῆ.

Γιὰ ὅλα αὐτὰ σύμβολο καὶ εἰκόνα, λογοτεχνικὸς τόπος ἢ καλλίτερα τόπος τῆς συλλογικῆς μνήμης, εἶναι ἡ μορφή τῆς Μήδειας. Τῇ Μήδεια ὡς τόπο, λοιπόν, χρησιμοποιοῦ ὁ Χάινερ Μύλλερ, βάζοντάς την στὸ ἔργο του, *Ρημαγμένη Ὀχθὴ Ὑλικὸ Μήδειας Τοπιὸ μὲ Ἀργοναῦτες*, στὴ θέση τῆς ἐμβληματικῆς εἰκόνας, τὴν ὁποία φορτίζει μὲ ἓνα νέο, δικό του περιεχόμενο, καὶ δίνοντας στὰ ἄλλα δύο μέρη τοῦ τριπτύχου ποὺ τὴν πλαισιώνουν τὴ λειτουργία τῆς ἐπιγραφῆς ἡ ὁποία φροντίζει γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἐμβληματος.

28. Heiner Müller, *Hamletmaschine*, ὁ.π., τόμ. 6, σ. 91.

29. Heiner Müller, *Der Auftrag*, *Κείμενα*, ὁ.π., τόμ. 7, σ. 69.

SUMMARY

L. Maraka, «Medea as Literary Locus. The Figure of Medea in the Work of Heiner Müller».

In reference to the three texts by Heiner Müller which centre on the mythological figure of Medea, the present analysis aims at recognition of the aspects emphasised by the author himself, as well as the new elements by means of which he enriches the raw material of ancient Greek myth, extending it into new domains.

Medea's terrible deed is interpreted by Müller as the revolt of the woman as alienated victim against the social mechanisms which, through violent coercion and the exploitation of her instincts, of sexuality and of motherhood, have imposed on her the dissociated roles of Mother or Mistress. Through this explosion, however, which drags down with it fragments of her innermost being, the woman finds her true identity.

Through various parallels, associations and connections, Medea is identified with her conquered and despoiled homeland, while Colchis is paralleled with the colonies that have been enslaved by the white European occupier, today's economically dependent countries of the Third World.

This association: Medea-Colchis-colonisation-Third World, which for its victims means violence, subjugation, despoliation and exploitation, extends to all the natural world which similarly experiences dishonour, violation and destruction from the unreasoning subject of the dominant, male-centred social system based on violence, possessive ownership and economic exploitation. In fact it is extended to the entire planet, whose total destruction is under way. The author's hopes are vested in the fearsome revolt, however anarchic, of the victims, from which a new situation may emerge.

Symbol and icon for all the above is the figure of Medea, who is employed by the writer as a familiar ready-made locus, on the basis of which this new problematic can unfold.

L.M.