

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές**

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Μήδεια του Ευριπίδη. Δίγλωσση Παράσταση υπό τον Τίτλο
MEDEA – DARK MATTER και με Αξιοποίηση των Τεχνικών
Πολυμέσων.**

Χρυσούλα Γεωργαντά

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Μήδεια του Ευριπίδη. Δίγλωσση Παράσταση υπό τον Τίτλο
MEDEA – DARK MATTER και με Αξιοποίηση των Τεχνικών
Πολυμέσων.**

Χρυσούλα Γεωργαντά

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

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

Μάιος 2016

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αποτελεί μία απόπειρα περιγραφής της διαδικασίας μελέτης, ανάλυσης και υλοποίησης των σταδίων της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER* που σκηνοθέτησε η γράφουσα. Το πρώτο κεφάλαιο συνιστά την εισαγωγή της εργασίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξηγούνται οι λόγοι της επιλογής του έργου *Μήδεια* του Ευριπίδη για την πραγμάτωση μίας σύγχρονης προσπάθειας αναπαράστασης η οποία εστιάζει σε τρία βασικά χαρακτηριστικά του προσώπου της Μήδειας: την καταγωγή της από θείες, συμπαντικές δυνάμεις του φυσικού κόσμου, τον συνδυασμό των θετικών και αρνητικών γνωρισμάτων των δύο φύλων και την αμφισβήτηση των αρχαίων ελληνικών δικαιοσύνης αξιών ώστε να επικρατήσει στο τέλος η θεική δικαιοσύνη. Στο τρίτο κεφάλαιο οι βασικές γραμμές του πρώτου κεφαλαίου διερευνώνται ως προς τα βασικά πρόσωπα της τραγωδίας, τον Ιάσονα, τη Μήδεια, τον Κρέοντα, τον Αιγέα και το Χορό. Στο τέταρτο κεφάλαιο επιχειρείται μία σημειολογική ανάλυση της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER* η οποία εστιάζει στην ανάλυση του σκηνικού και των σκηνικών αντικειμένων, των video της παράστασης και της λειτουργίας των τεχνολογικών πολυμέσων, των κοστουμιών της Μήδειας και του Χορού, του υποκριτικού ύφους και της μουσικής επένδυσης της παράστασης. Στο πέμπτο κεφάλαιο η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* συγκρίνεται με τις παραστάσεις της *Μήδειας* από τον Στάιν και τον Νιναγκάουα, την κινηματογραφική *Μήδεια* του Παζολίνι και το μυθιστόρημα *Μήδεια: Φωνές* της Βολφ. Στο έκτο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη περιγραφή των σταδίων υλοποίησης της παράστασης θίγοντας το πρόβλημα της επιλογής της μετάφρασης του έργου, τα κριτήρια για την επιλογή των ηθοποιών, την στοχοθεσία του χρονοδιαγράμματος και των φάσεων της υλοποίησής τους, οι λεπτομέρειες του οικονομικών κόστους της παράστασης από κοινού με τα τεχνολογικά συστήματα που επιλέχθηκαν για την επίτευξη των στόχων της και η περιγραφή της διαδικασίας των προβών. Στο έβδομο κεφάλαιο τοποθετούνται οι διαδικτυακοί σύνδεσμοι του διαφημιστικού video της παράστασης και του video της παράστασης. Τέλος, στο όγδοο κεφάλαιο επιχειρείται μία αποτίμηση και αξιολόγηση της παράστασης με βάση την εισπρακτική πορεία της και την πρόσληψή της από το κοινό και τους κριτικούς. Στο Παράρτημα Α συμπεριλαμβάνονται φωτογραφίες της παράστασης, οι αφίσες και διαφημιστικά flyer, καθώς και αντικείμενα και κοσμήματα που κατασκευάστηκαν για την παράσταση. Στο Παράρτημα Β υπάρχει ο πίνακας με το χρονοδιάγραμμα της προετοιμασίας και αποπεράτωσης του της παράστασης στην Μαδρίτη και Αθήνα.

Summary

This thesis is an attempt to describe the different stages of the design, analysis and implementation of the theatrical play MEDEA-DARK MATTER directed by Chrysoula Georganta. The first chapter includes the introduction of the thesis. The second chapter explains the reasons behind the choice of Euripides' *Medea* for the implementation of a modern reconstruction that focuses on three main features of the character of Medea: her origins from divine and natural forces of the universe, the combination of positive and negative traits of both sexes and the skeptical approach towards ancient Greek jurisdictional values that at the end the divine justice prevails over them. In the third chapter, the basic elements of the first chapter are reviewed against the lead characters of the tragedy, Jason, Medea, Creon, Aegeus and the Chorus. In the fourth chapter, there is an attempt of a semantic analysis of the MEDEA-DARK MATTER play focusing on the scene and scenery objects, video of the performance and use of technical media, costumes of Medea and the Chorus, the acting style and soundtrack of the play. In the fifth chapter, MEDEA-DARK MATTER is compared to the performances of *Medea* by Stein and Ninagkaoua, the film version of *Medea* by Pasolini and the novel *Medea: Voices* by Wolf. The sixth chapter is a brief description of the stages of implementation of the play, addressing the challenge of selecting a suitable translation, the criteria for selecting the actors, the planning phases of the schedule and its implementation, financial details of the cost to stage the play involving the technical resources chosen in order to achieve the objectives of the director, and the process of rehearsals. Included in the seventh chapter are the Internet links of the promotional video of the show, the full video of the performance and the theme music of the play. Finally, in the eighth chapter, there is an assessment and evaluation of the performance based on the box office results and its acceptance by the audience and critics. Annex A includes several photographs of the play, posters, promotional flyer, as well as items and jewelry custom made for the play. Annex B includes the schedule of planning and staging the play in Madrid and Athens.

Ευχαριστίες

Στους πολύτιμους συνεργάτες μου, που βοήθησαν στην πραγματοποίηση αυτής της παράστασης. Στον καθηγητή Θεόδωρο Στεφανόπουλο για την εμπιστοσύνη του.

Στον καθηγητή μου, Βάιο Λιαπή, για την καθοδήγηση και αμέριστη υποστήριξή του.

Περιεχόμενα

1. Πρόλογος	5
2. Επιλογή του Έργου και Προβληματισμοί	6
3. Ανάλυση Χαρακτήρων	14
3.1 Ο Ιάσων	14
3.2 Η Μήδεια	19
3.3 Ο Κρέων	25
3.4 Ο Αιγέας	27
3.5 Ο Χορός	30
4. Σκηνοθετική Προσέγγιση	35
4.1 Σκηνικό και Σκηνικά Αντικείμενα	36
4.2 Video και Πολυμέσα	37
4.3 Κοστούμια και Μάσκες	40
4.4 Υποκριτική	41
4.5 Μουσική	44
5. Συνομιλία με άλλες Παραστάσεις, Ταινίες και Κείμενα	46
5.1 Η Μήδεια του Πέτερ Στάν	47
5.2 Η Μήδεια του Γιούκιο Νιναγκάουα	50
5.3 Η Μήδεια του Παζολίνι	54
5.4 Η Μήδεια της Κρίστα Βολφ	58
6. Στάδια Υλοποίησης	63
6.1 Επιλογή Μετάφρασης	63
6.2 Επιλογή Ηθοποιών	65
6.3 Χρονοδιάγραμμα, Φάσεις	66
6.4 Οικονομοτεχνικά Χαρακτηριστικά	66
6.5 Πρόβες	67
7. Η Παράσταση	69
8. Αποτίμηση και Αξιολόγηση	70
Παραρτήματα	73
A Φωτογραφίες και Υλικό από την Παράσταση	73
B Χρονοδιάγραμμα Παράστασης	82
Βιβλιογραφία	84

Κεφάλαιο 1

Πρόλογος

Η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, που παρουσιάστηκε στις 13 έως 14 Μαρτίου 2015 στη Μαδρίτη και στις 19 έως 20 Απριλίου 2015 στην Αθήνα, συνιστά την πρώτη σκηνοθετική απόπειρα της γράφουσας πάνω σε μία αρχαία τραγωδία. Η παρούσα εργασία αποτελεί μία καταγραφή της πορείας υλοποίησης της παράστασης από την επιλογή του έργου και τους προβληματισμούς που αυτό γέννησε, την ανάλυση κάποιων κεντρικών προσώπων που το συγκροτούν, την περιγραφή της σκηνοθετικής προσέγγισης και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν αυτήν την παράσταση από άλλες, ως τα στάδια υλοποίησής της και την τελική της αξιολόγηση. Βασικό καινοτομικό στοιχείο της παράστασης είναι η απόδοση του ρόλου της Μήδειας εξ *ολοκλήρου* στην ισπανική γλώσσα σε αντίθεση με τους υπολοίπους ρόλους που παίζονται στα ελληνικά. Οι λόγοι για τη συγκεκριμένη επιλογή αναπτύσσονται στο οικείο κεφάλαιο (4.4). Η εργασία θα επιχειρήσει αρχικά μία φιλολογική-δραματολογική ανάλυση της *Μήδειας* του Ευριπίδη καθώς και μία σημειολογική ανάλυση της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER*. Τέλος θα επιχειρήσει μία σύγκριση της παράστασης με τα παραδείγματα επεξεργασίας της *Μήδειας* από τέσσερις διαφορετικούς δημιουργούς: τη Μήδεια σε σκηνοθεσία Στάιν και Νιναγκάουα, την κινηματογραφική ταινία *Μήδεια* του Παζολίνι καθώς και το μυθιστόρημα *Μήδεια: Φωνές* της Κρίστα Βολφ.

Ιδιαίτερη ευχαριστία οφείλεται στον επόπτη κ. Βάιο Λιαπή, χωρίς τη βοήθεια του οποίου τόσο στη διάρκεια των σπουδών όσο και κατά τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της εργασίας, τίποτε δεν θα είχε ολοκληρωθεί με το βέλτιστο δυνατό τρόπο.

Κεφάλαιο 2

Επιλογή του Έργου και Προβληματισμοί

Η *Μήδεια* είναι από τις πιο γνωστές τραγωδίες του Ευριπίδη και αυτή που άσκησε ίσως τη μεγαλύτερη επίδραση στην ευρωπαϊκή –και όχι μόνο– λογοτεχνία.¹ Ήδη από την αρχαιότητα σώζονται πολλές ζωγραφικές εικόνες σε αγγεία του τετάρτου αιώνα, ιδίως από τη νότιο Ιταλία, αν και θα πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί εδώ, γιατί δεν είναι πάντοτε βέβαιο ότι έχουμε να κάνουμε με εικαστικές απηχήσεις της ευριπίδειας τραγωδίας.² Οι λόγοι αυτής της διάρκειας στο χρόνο (παρά την αποτυχία του έργου στην πρώτη παράστασή του, όπου έλαβε το τρίτο βραβείο)³ μπορεί να οφείλονται στα ηθικά ερωτήματα

¹ Lesky (2003: 51).

² Η ευριπίδεια εκδοχή με το φόνο των παιδιών και την τελική απόδραση της Μήδειας με το άρμα του Ήλιου εμφανίζεται σε αγγειογραφίες κατά τα τέλη του πέμπτου αιώνα π. Χ., γεγονός που, κατά τον Elliott (1969: 103-104), ενισχύει την άποψη ότι πρόκειται για δική του επινόηση, η οποία αποκλίνει από παλαιότερες εκδοχές του μύθου, στις οποίες τα παιδιά είτε τα σκοτώνει η Μήδεια στην προσπάθειά της να τα κάνει αθάνατα, κατά την εκδοχή του Εύμηλου, είτε οι Κορίνθιοι, οι οποίοι στη συνέχεια χρεώνουν το θάνατό τους στη Μήδεια, κατά την εκδοχή του Κρέωφουλου. Σχετικά βλ. μεταξύ άλλων Page (1938: lvii-lxviii)· Sourvinou-Inwood (1997: 253-296)· Allan (2002: 102)· Griffiths (2006: 86-88)· McCallum-Barry (2014: 24, 33).

³ Η Hall (2010: 242) αποδίδει την αποτυχία της παράστασης του 431 π. Χ. 1) στην απλότητα της δομής της τραγωδίας· 2) στο ότι ίσως φάνηκε κάπως δύσκαμπτη και ξεπερασμένη από τις μορφολογικές εξελίξεις της τραγωδίας, (αφού, μεταξύ άλλων, επιλέγει να περιορίσει τον διάλογο σε δύο υποκριτές)· 3) στο ότι το εντυπωσιακό τέλος της φυγής με το άρμα του Ήλιου υπενθυμίζει την ατιμωρησία των ειδεχθών εγκλημάτων της· 4) στο ότι ένας μυθικός βασιλιάς της Αθήνας εμφανίζεται ανίκανος για την απόκτηση ενός διαδόχου· 5) στο ότι την περίοδο αυτή η Αθήνα και η Κόρινθος έχουν συγκρουστεί για τις συμμαχικές τους περιοχές, γεγονός που θα οδηγήσει το ίδιο έτος στις πρώτες μάχες του Πελοποννησιακού Πολέμου και ως εκ τούτου η αποδοχή ενός –βάρβαρου– πρόσφυγα από την Κόρινθο δεν ήταν αυτονόητα εύκολη· 6) στην δυσκολία να κατανοήσει το κοινό των Αθηναίων ανδρών την εκδίκηση μίας γυναίκας έναντι του συζύγου της χωρίς τιμωρία· 7) στο συνδυασμό μεταξύ θνητής και θεϊκής πλευράς που διαθέτει η Μήδεια και την τελική της δικαίωση από το θείο· 8) στην ειδεχθή πράξη της παιδοκτονίας που υπερβαίνει τα αυστηρά ηθικά κριτήρια της αρχαιότητας και δεν μετριάζεται από την αδικία του Ιάσονα, αφού σε αντίθεση με άλλες μυθικές περιπτώσεις παιδοκτονίας (Ινώ, Πρόκνη, Αγαύη) εδώ μεσολαβεί η *πρόθεση* της μητέρας και δεν υπάρχει το ελαφρυντικό της παροδικής απώλειας της συνείδησης. Σε αυτά θα μπορούσε να προστεθεί, παρά το ότι αποτελεί μεταγενέστερη πηγή, και η κριτική του Αριστοτέλη για την *άλογια* των γεγονότων (*Ποιητική* 1461b19-21) που έχει ως παράδειγμα την απίθανη εμφάνιση του Αιγέα (βλ. παρακάτω 3.4).

και διλήμματα που θέτει το έργο, καθώς και στα πολλαπλά επίπεδα κατανόησης της Μήδειας (σε ηθικό, πολιτικό, πολιτισμικό επίπεδο) και στη διερεύνηση των παγιωμένων αντιθέσεων που ενσαρκώνονται στο πρόσωπό της (Έλληνας – βάρβαρος, άνδρας – γυναίκα, θνητός – θεός). Άλλοι μελετητές αποδίδουν την επικράτηση της ευριπίδειας εκδοχής του μύθου της Μήδειας στη σύνδεση της απόφασης της Μήδειας για την παιδοκτονία με τη σταδιακή εκδίπλωση των στοιχείων της προσωπικότητάς της.⁴ Τα ζητήματα αυτά συνιστούν κάποια από τα διαχρονικά και καθολικά πεδία του ενδιαφέροντος για την ανθρώπινη συνθήκη.

Πρωτίστως, από όλες τις Μήδειες που προηγούνται της ευριπίδειας (του μύθου της αργοναυτικής εκστρατείας⁵ και των Κορινθιακών ιερουργιών,⁶ καθώς και των διάφορων εκδοχών του στην επική, λυρική και τραγική ποίηση⁷), μόνο η *Μήδεια* του Ευριπίδη, έλκοντας και ταυτόχρονα απωθώντας το κοινό, κέντρισε το ενδιαφέρον των μεταγενεστέρων τόσο πολύ, ώστε η μορφή και ο μύθος της να αναπαραχθούν σε αγγειογραφίες, σε έργα της αναγεννησιακής ζωγραφικής, της λογοτεχνίας, της χορογραφίας, της όπερας, των comics και του κινηματογράφου. Αυτό δεν σημαίνει αυτόματα ότι η πρόσληψη της τραγωδίας του Ευριπίδη παραμένει, έπειτα από τη μεσολάβηση τόσων ετερόκλιτων πηγών, κοντά στην ευριπίδεια οπτική: συχνή είναι, όπως θα υποστηριχθεί παρακάτω, η σύγχυση των χαρακτηριστικών του προσώπου της *Μήδειας* του Ευριπίδη με τη *Μήδεια* του Σενέκα. Προκειμένου η κατανόηση του κειμένου μέσα από την παράσταση να μη διολισθήσει σε ατόπημα, επιβάλλεται να προηγηθεί μία εξέταση των γνώσεών μας για την τραγωδία του Ευριπίδη και των προϋποθέσεων για την κατανόησή της.

Μία πρώτη προϋπόθεση είναι η χρήση του μύθου. Ο Αριστοτέλης επισημαίνει τη συστατική σημασία του μύθου στην τραγωδία: *ἀρχή μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ*

⁴ Boedeker (1997: 127-148).

⁵ Ησιόδου *Θεογονία*, στ. 956-962, 992-999· Πινδάρου *Δ΄ Πυθιονίκος*, στ. 212-251.

⁶ Βλ. Page (1938: xxviii-xxix) και Lesky (2003: 52) για τις δύο εκδοχές του θανάτου των παιδιών της Μήδειας (βλ. σημείωση 2) και την ετήσια τελετή αφιέρωσης στο ναό της Ήρας Ακραιάς επτά αγοριών και κοριτσιών.

⁷ Για μία σύντομη επισκόπηση των, χαμένων ή σε αποσπάσματα, τραγωδιών, που αναφέρονται στο μύθο της Μήδειας βλ. McCallum-Barry (2014: 26).

μῦθος τῆς τραγωδίας (Ποιητική 1450a38-39). Υπάρχει μία στενή σύνδεση και σχέση μεταξύ των λεγομένων του μύθου και των δρωμένων του θεάτρου: παρά το ότι δεν κατάγεται από εμπειρικές παρατηρήσεις ούτε εκφράζει ατομικές προσλήψεις, ο μῦθος καταθέτει τις συλλογικές μνήμες μέσα από θέματα και μοτίβα φανταστικά και παράδοξα, αλλά διαυγώς επεξεργασμένα ώστε να γίνονται κατανοητά από θεατές και αναγνώστες.⁸ Οι μῦθοι της τραγωδίας στοχάζονται τις αξίες του πολιτισμού και επικυρώνουν τις πολιτισμικές νόρμες της εποχής τους, τροποποιώντας το μυθολογικό τους πλαίσιο μέσα από τη διερεύνηση μυθολογικών σχημάτων εντός των οποίων αναδεικνύονται τα υπό εξέταση πολιτισμικά ζητήματα.⁹ Η ερμηνεία των τραγικών έργων προϋποθέτει κάποιες μεθοδολογικές αρχές που προσδιορίζονται από τις ιδιαίτερες ιστορικές και τις πολιτισμικές συνθήκες εντός των οποίων εμφανίζεται το φαινόμενο της τραγωδίας.¹⁰

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη δεν αποτελεί εξαίρεση. Η *Μήδεια* εντάσσεται στις γυναίκες που αμφισβητούν το κοινωνικό, πολιτικό και οικογενειακό status quo, εντείνοντας τις διασπαστικές τάσεις του.¹¹ Είναι μάλιστα η πρώτη από μία σειρά «κακών» γυναικών (Φαίδρα, Σθενέβοια, Αύγη κ.α.),¹² ένα από τα κατεξοχήν δείγματα του υποτιθέμενου μισογυνισμού του Ευριπίδη.¹³ Η εκδοχή του μύθου του Ευριπίδη είχε τόση επίδραση, ώστε η *Μήδεια* έμεινε στη συνείδηση του κοινού με το στίγμα της παιδοκτόνου: με την πράξη της ξεπέρασε το σύνηθες πλαίσιο των οικουμενικών ανθρώπινων ηθών.¹⁴ Ωστόσο, η κατανόηση αυτής της πράξης έχει ως προϋπόθεση την αιτιολόγηση που από το ίδιο το κείμενο πρέπει να εξαχθεί – και εδώ οι απαντήσεις ποικίλουν. Ο θάνατος των παιδιών

⁸ Burkert (1986: 32-33).

⁹ Burian (2010: 288). Η παρεμβατική λειτουργία στα μυθολογικά πλαίσια με την επεξεργασία των μυθολογικών σχημάτων στις διάφορες εκδοχές των μύθων που επεξεργάζονται οι τραγικοί ποιητές προσδίδει στις τραγωδίες μία ιδιαίτερη συνεκτική λειτουργία στο πλαίσιο μίας γενικότερης αναγνώρισης των πολιτισμικών αξιών. Αλλά και η πράξη της σύνθεσης της τραγωδίας μπορεί να θεωρηθεί επιπλέον ως περίπλοκη διαδικασία διαχείρισης του μυθολογικού υλικού και των ειδολογικών συμβάσεων, με την οποία διαμορφώνονται επεξεργασμένα πλέγματα ομοιοτήτων και διαφορών στα επίπεδα της οργάνωσης (Burian 2010: 269). Για μία λεπτομερή εξέταση της χρήσης των μύθων στην αρχαία τραγωδία βλ. και Buxton (2013: 121-44).

¹⁰ Vernant (1988: 23-24).

¹¹ Buxton (2013: 127).

¹² Page (1938: x).

¹³ Sommerstein (2006: 116)

¹⁴ McCallum-Barry (2014: 33).

της Μήδειας δεν θα αποκτήσει τη σαφήνεια της πρόθεσης παρά μόνο μετά το επεισόδιο με τον Αιγέα. Η αιτιολογία που προβάλλει η Μήδεια για το φόνο είναι διπλή: σκοτώνει τα παιδιά της για να αφανίσει τον οίκο του Ιάσονα (στ. 794: *δόμον τε πάντα συγγέασ' Ἰάσονος* [συντριμμια θα σωριάσω συθέμελα το σπίτι του Ιάσονα])¹⁵ και για να μην καταστεί περίγελως των εχθρών της (στ. 797: *οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν* [να γελούν μαζί μου οι εχθροί δεν αντέχεται]). Ασφαλώς, παρά το ότι η Μήδεια εξακολουθεί να αντιμετωπίζει με τρυφερότητα και φροντίδα τα παιδιά της (στ. 795: *φιλτάτων παίδων φόνον* [τον φόνο των παιδιών που τόσο αγάπησα]) και οικτρίζει τον εαυτό της για το *άνοσιώτατον* (στ. 796) έργο που πρέπει να αναλάβει (στ. 791-2: *ῶμωξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον τούντεῦθεν ἡμῖν* [όμως σπαράζω με την πράξη που έχω να πράξω μετά]), ωστόσο η επιθυμία της να αφανίσει τον οίκο του Ιάσονα υποδηλώνει όχι μόνο ότι η εξαφάνιση των αρρένων απογόνων καθιστά το μέλλον του αρχαίου Έλληνα αβέβαιο και οδυνηρό και επισφαλές τη θέση του στην κοινωνία,¹⁶ αλλά και υπενθυμίζει ότι τα τέκνα είναι *του Ιάσονα*,¹⁷ είναι δηλαδή κτήματα του κυριότερου από τους εχθρούς της· έτσι, ο φόνος τους δεν συνιστά παρά ένα ακόμη στάδιο του εκδικητικού σχεδίου της, το οποίο μάλλον είναι αδύνατο να παρακάμψει, γιατί έτσι θα καταστεί περίγελως των εχθρών της (στ. 1049-1050: *καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὄφλεῖν ἐχθρούς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;* [Όμως τι έχω πάθει; Θέλω μήπως να γίνω περίγελως γιατί άφησα τους εχθρούς μου ατιμώρητους;]) Αυτός ο φόβος είναι το άλλο σημαντικό αίτιο που προβάλλει για τον αναπόφευκτο θάνατο των παιδιών της.

Η αιτία αυτή έχει ένα ειδικό βάρος γιατί σχετίζεται με τον κώδικα αξιών της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, τον οποίο συμμερίζεται η Μήδεια, αν και

¹⁵ Οι μεταφράσεις των στίχων προέρχονται από τη μετάφραση του θόδωρου Στεφανόπουλου (2012) η οποία χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση.

¹⁶ Αλεξοπούλου (2000: 41). Ο ίδιος ο Ιάσων εξάλλου τονίζει ότι, παρόλο που η πολυτεκνία δεν είναι σκοπός του (στ. 557: *οὐδ' εἰς ἄμιλλαν πολύτεκνον σπουδὴν ἔχων* [ούτε γιατί είχα καημό να αναμετρηθώ με άλλους στην πολυτεκνία]), η επιθυμία του για αύξηση του γένους συνδέεται με την επιδίωξη της ευδαιμονίας του στο κοινωνικό πεδίο (στ. 563-564: *σπείρας τ' ἀδελφούς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις ἐς ταῦτὸ θεῖην, καὶ ξυναρτήσας γένος εὐδαιμονοῖμεν* [να χαρίσω αδελφούς στα παιδιά που έχω από σένα, να τα έχω όλα το ίδιο, να τα ενώσω σε ένα γένος και να ζήσω ευτυχισμένος]).

¹⁷ Griffiths (2006: 52).

βάρβαρη.¹⁸ Τη βασική αρχή του αρχαίου ελληνικού εθιμικού δικαίου την επικαλείται ως επιστέγασμα της εκδίκησής της: *βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ* (στ. 809 [ανελέητη με τους εχθρούς, φίλη με τους φίλους]).¹⁹ Από την αρχή του προλόγου η Τροφός πληροφορεί ότι η Μήδεια αισθάνεται *ἤτιμασμένη* (στ. 20) από την προδοσία του Ιάσονα, η δε στέρηση της τιμής της ερμηνεύεται και ως αδικία σε βάρος της (στ. 26: *ἦσθετ' ἠδίκημένη* [ένιωσε πως την αδίκησε ο άνδρας της]) εξαιτίας της καταπάτησης των όρκων πίστης²⁰ (στ. 21-22: *βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς, πίστιν μεγίστην* [ωρύεται για τους όρκους, επικαλείται την ύψιστη πίστη που εκείνος εκύρωσε με το δεξί του χέρι]) και της απουσίας ανταπόδοσης εκ μέρους του Ιάσονα για τις ευεργεσίες της προς εκείνον (*οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ*, στ. 23 [πώς την ανταμείβει ο Ιάσονας]).²¹ Από μία άποψη, οι αξίες αυτές συνιστούν αξίες του *οίκου*, δεν αφορούν δηλαδή την *κοινότητα* που συγκροτεί τον κατεξοχήν ανδρικό χώρο. Έχουν να κάνουν επομένως με την υπεράσπιση του *λέχους* που *de facto* συνδέεται με τη δικαιοσύνη του συζυγικού όρκου (στ. 1354-5: *σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη τερπνὸν διάξειν βίοτον ἐγγελῶν ἐμοί* [Δεν επρόκειτο ποτέ να έχεις ατιμάσει το κρεβάτι μου και να περάσεις βίο τερπνό γελώντας μαζί μου]).²² Ωστόσο, παρόλο που η εκδίκηση μπορεί να είναι κάλλιστα και γυναικεία αξία και πρακτική, όπως λ.χ. στην περίπτωση της Κλυταιμνήστρας, εκείνο που διαφοροποιεί τη Μήδεια είναι ότι στρέφει την πράξη της εκδίκησης όχι μόνο στο φορέα του αδίκου, αλλά και στον ίδιο τον εαυτό της, εφόσον δέχεται τη θυσία ενός άκρως προσωπικού στοιχείου της στον βωμό του κώδικα αξιών της. Αυτή η προθυμία υπερβαίνει κατά πολύ τα τυπικά παραδείγματα της γυναικείας εκδίκησης σε άλλες τραγωδίες: δικαιολογείται κατ' αυτόν τον τρόπο η κοινή πεποίθηση πολλών από τους μελετητές σύμφωνα με την οποία η Μήδεια οικειοποιείται ανδρικά χαρακτηριστικά και ηθικές αξίες, που στην αρχαιότητα

¹⁸ Ο Knox (1977: 218) υποστηρίζει ότι το πρότυπο ήθους που η Μήδεια συµμερίζεται έχει μάλλον πιο πολλά κοινά με το ελληνικό ήθος παρά με των βαρβάρων. Ως εκ τούτου, φαίνεται άστοχη η παρατήρηση του Elliott (1969: 94) που αποδίδει στη Μήδεια αδιαφορία για το άδικο των πράξεών της, ενώ πρόκειται μάλλον για ακριβή αποτύπωση της στερεότυπης αντίληψης του ελληνικού εθιμικού δικαίου. Το ζήτημα της απόδοσης του *άνοσιωτάτου* έργου από τον Ιάσονα στο βαρβαρικό ήθος της Μήδειας (στ. 1339-40) θα εξεταστεί στο κεφ. 3.1.

¹⁹ Foley (2001: 248). Για μία αναλυτική πραγµάτευση αυτής της ηθικής επιταγής βλ. Blundell (1989: 26-59) με πολλά παραδείγματα από όλο το φάσμα της αρχαίας γραµµατείας.

²⁰ Burnett (1998: 202-204)· Allan (2002: 72)· Griffiths (2006: 76-77).

²¹ Αλεξοπούλου (2000: 69).

²² Foley (2001: 247).

αποδίδονταν στο ανδρικό φύλο, όπως το πολεμικό θάρρος, η σοφία, οξύνοια ή και πονηρία, η εκδίκηση, η ανταπόδοση και η υπεράσπιση της τιμής. Υπό αυτήν την έννοια, η Μήδεια μπορεί να κατανοηθεί ως παράδειγμα ανδρικών στρατηγικών.²³ Δεν μένει στάσιμη στην πάσχουσα κατάστασή της, αλλά επιδιώκει να κερδίζει με τη ρητορική της τον εκάστοτε συνομιλητή της, ώστε να δημιουργήσει συμμάχους στην εφαρμογή του σχεδίου της:²⁴ προσεταιρίζεται τον Χορό στην πρώτη ρήση, με τη σοφιστική τεχνική της χρήσης του πρώτου πληθυντικού προσώπου που αποσκοπεί στη διεκδίκηση της συμπάθειάς του,²⁵ και αργότερα τον Αιγέα, τον οποίο καθιστά εν αγνοία του κοινών στο σχέδιό της. Η ρητορική της πειθούς είναι χαρακτηριστικά ανδρικό γνώρισμα, ένδειξη της διανοητικής της ανωτερότητας. Αυτή η *σοφία* που της αναγνωρίζουν ο Κρέων²⁶ (στ. 285: *σοφή πέφυκας* [είσαι από τη φύση σου σοφή]), ο Ιάσων (στ. 539: *πάντες δέ σ' ἦσθοντ' οὔσαν Ἑλληνες σοφὴν* [Ἡ Ελλάδα ολόκληρη έμαθε για τη σοφία σου]) και ο Αιγέας (στ. 677: *σοφῆς φρενός* [σοφός νους]) είναι κατεξοχήν στοιχείο της αποτελεσματικότητας της Μήδειας στην εκδίκησή της: στερημένη από τον *κύριον*, τον ιδιοκτήτη-σύζυγό της, η Μήδεια είναι ίσως η μοναδική από τις γυναικείες μορφές της αρχαίας τραγωδίας που μπορεί να αναλάβει *μόνη της* την υπεράσπιση της τιμής της.²⁷ Συνεπώς εκφράζει τα ανδρικά και γυναικεία *θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά συνδυαστικά* και με αυτόν τον τρόπο ξεπερνά όχι μόνο τα τυπικά γυναικεία στερεότυπα των τραγωδιών, αλλά και τα ανδρικά και τα ανθρώπινα εν γένει. Αυτό δεν αναιρεί την αμηχανία που πιθανόν προκαλούσε στο ακροατήριο του 431 π. Χ. μία γυναικεία μορφή με ανδρικά χαρακτηριστικά, αφού η αμφισημία των αρνητικών και θετικών πρόσημων των ανδρικών και γυναικείων γνωρισμάτων

²³ Griffiths (2006: 67).

²⁴ Αλεξοπούλου (2000: 94).

²⁵ Allan (2002: 73).

²⁶ Στην περίπτωση του Κρέοντα βέβαια ο όρος λαμβάνει και μία αρνητική απόχρωση επειδή τον συμπληρώνει με το *κακῶν πολλῶν ἴδρις* [κατέχεις τρόπους και τρόπους για να κάνεις το κακό]. Πράγματι, η Μήδεια χρησιμοποιεί άριστα τις ρητορικές και σοφιστικές τεχνικές για να μεταπείσει ή να μετριάσει τις αποφάσεις των αντιπάλων της. Εμφανίζεται μάλιστα με ιδιαίτερη περιφρόνηση για το πρόσωπο του Κρέοντα (στ. 371: *ὃ δ' ἔς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο* [και αυτός εφάνη τόσο ανόητος]). Είναι πιθανό ότι στόχος του Ευριπίδη εδώ είναι να καυτηριάσει την προκατάληψη των αρχαίων σε βάρος των έξυπνων και ικανών γυναικών των οποίων η οξύνοια και ικανότητα αποδιδόταν συχνά σε γνώσεις μαγείας. Βλ. και Collier-Machemer (2006: 19-21).

²⁷ Burnett (1998: 206).

της Μήδειας δεν αποτελούσε παράδειγμα της συνήθους γυναικείας θέσης στην αρχαιότητα.

Η Μήδεια ωθεί τα γνωρίσματα της ανθρώπινης συνθήκης στα όριά της – και αυτό δεν μπορεί παρά να είναι μία ένδειξη της μετοχής της στο θείο.²⁸ Δεν είναι μόνο η θεϊκή καταγωγή της από τον Ήλιο, αλλά και ο φόβος τον οποίο εμπνέει η *προσωπικότητά* της που ξεχωρίζει τη θέση της έναντι άλλων γυναικών της τραγωδίας.²⁹ Ήδη στον Πρόλογο της τραγωδίας χαρακτηρίζεται ως *δεινή* (στ. 44), ένα επίθετο που συνήθως συνοδεύει θεές,³⁰ ενώ όταν η ίδια η Μήδεια μεταχειρίζεται την ορολογία της θυσιαστήριας τελετουργίας (στ. 1054: *θέμις παρεῖναι τοῖς ἔμοῖσι θύμασιν* [στη θυσία που ετοιμάζω]), υποδηλώνει μία συνειδητή οικειοποίηση της ιερατικής θέσης, έστω και αν αυτή έχει αναπόφευκτο κόστος στο προσωπικό πεδίο της ανθρώπινης ύπαρξης (στ. 1078: *μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά* [καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω]).³¹ Εξάλλου, τους ανθρώπινους περιορισμούς λαμβάνει υπόψη, όταν προσπαθεί, με ορθή φρόνηση, να εξασφαλίσει κάποιο ασφαλές καταφύγιο, πριν προβεί σε οποιαδήποτε εκδικητική ενέργεια. Υπό αυτό το πρίσμα, και οι γνώσεις της μαγείας, στο φως των οποίων ερμηνεύθηκε κατεξοχήν η γυναικεία όψη της, δεν πρέπει να υπερτιμώνται, γιατί από μόνες τους δεν μπορούσαν να επιτύχουν τη φυγή της με ασφάλεια σε άλλη πόλη. Και πράγματι η συγγένεια προς το θείο μόνο στο τέλος του έργου θα αποκαλυφθεί σε όλες τις διαστάσεις της και τότε θα επιτελεσθεί το *coup de théâtre* της τραγωδίας: το τέλος της *Μήδειας* δεν επέρχεται ως λογική συνέπεια όσων προηγήθηκαν, αφού δεν καταλήγει σε μία

²⁸ Griffiths (2006: 75-76).

²⁹ Η Boedeker (1997: 133) εντοπίζει την απόκοσμη, απάνθρωπη διάσταση της μορφής της ήδη στον αντιφατικό συνδυασμό των οδυσμών και απειλών από το εσωτερικό της οικίας της, πριν ακόμη εμφανιστεί η ίδια στη σκηνή. Ανάλογη είναι και η άποψη της Griffiths (2006: 77-78) που θεωρεί ότι τα ανθρώπινα και θεϊκά στοιχεία, όπως και τα γυναικεία και ανδρικά, εναλλάσσονται στο κείμενο ανάλογα με τη δραματική σκοπιμότητα που εξυπηρετεί το εκάστοτε τμήμα του.

³⁰ Στην *Οδύσσεια* η Κίρκη (μ 150), που συνδέεται συγγενικά με τη Μήδεια, ονομάζεται *δεινή θεός*. Η ένσταση ότι το *δεινός*, όταν αναφέρεται σε ανθρώπους, σημαίνει τον επιδέξιο, θα πρέπει να απορριφθεί εδώ, επειδή η Μήδεια μετέχει στο θείο. Γενικά, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η Μήδεια εκκινεί από τη θέση της θνητής, στην οποία έχει εκπέσει με το γάμο της με τον Ιάσονα, αλλά σταδιακά, όσο τείνει προς την αποπεράτωση της εκδίκησής της και την άρση των ανθρώπινων περιορισμών της, αποκαλύπτεται η αποδέσμευσή της από το ανθρώπινο πλαίσιο, χωρίς να παύει να είναι μία θνητή που υπόκειται στους περιορισμούς της ανθρώπινης συνθήκης.

³¹ Allan (2002: 91).

τιμωρία της Μήδειας από τη θεία δικαιοσύνη, αλλά συνιστά την ύστατη *εκκάλυψη* της Μήδειας ως σύνοψης των τυφλών, σκοτεινών, παράλογων δυνάμεων που συνέχουν την ανθρώπινη και κοσμική φύση.³²

Συνοψίζοντας, η επιλογή του έργου για μία σύγχρονη παράσταση θα πρέπει να λάβει υπόψη της τους παραπάνω προβληματισμούς, ώστε να προτείνει μία θεατρική ερμηνεία του. Η *Μήδεια* παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ήδη από την αρχαιότητα ως παραδειγματική τραγωδία, επειδή αμφισβητεί τα όρια των ηθικών και κοινωνικών δομών, παρουσιάζει ένα πρόσωπο που οικειοποιείται τόσο τα θετικά όσο και τα αρνητικά στοιχεία της εικόνας των αρχαίων Ελλήνων για τα δύο φύλα, και τέλος αποκαλύπτει τη διαφορά της θείας από την ανθρώπινη δικαιοσύνη. Ωστόσο, αυτά και άλλα συναφή χαρακτηριστικά των προσώπων του δράματος θα φανούν καθαρότερα στην εξέταση των ηθικών και διανοητικών χαρακτηριστικών τους παρακάτω.

³² Kitto (1939: 201). Η θέση που υιοθετείται εδώ δεν συνεπάγεται ότι η Μήδεια επέχει θέση προσωποποίησης κοσμικών δυνάμεων, όπως πιστεύει ο Kitto. Συμφωνούμε περισσότερο με τον Allan (2002: 98) που επισημαίνει ότι η φυγή με το άρμα του Ήλιου δεν συνεπάγεται *εκθέωση* της Μήδειας ή κάτι αντίστοιχο, γιατί η Μήδεια δεν απαλλάσσεται από το πένθος που συνοδεύει τον φόνο των παιδιών της.

Κεφάλαιο 3

Ανάλυση Χαρακτήρων

Στην ακόλουθη ενότητα θα σχολιαστούν βασικές πλευρές των σημαντικότερων προσώπων του δράματος (Ιάσων, Μήδεια, Κρέων, Αιγέας, Χορός) ώστε να εξεταστούν οι συσχετισμοί και οι διαφορές μεταξύ τους και να συναχθούν συμπεράσματα για τις πεποιθήσεις τους, τη δράση τους και τη θέση τους στην αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα πρόσωπα. Τα συμπεράσματα αυτά, ανεξάρτητα από τον χειρισμό της παράστασης που θα αναλυθεί στη συνέχεια, είναι απαραίτητα στην κατανόηση των ρόλων τους και στον τρόπο χειρισμού τους από μία σύγχρονη οπτική.

3.1 Ο Ιάσων

Προσεγγίζουμε το πρόσωπο του Ιάσωνα πριν στραφούμε προς τη Μήδεια αφού αυτός ταυτίζεται με το ένα άκρο των διπόλων «άνδρας – γυναίκα» και «Έλληνας – βάρβαρη» τα οποία δομούν τη σχέση τους, μολονότι, καθώς είδαμε, η Μήδεια τα θέτει υπό αμφισβήτηση. Το πρόσωπο του Ιάσωνα, παρόλο που καθυστερεί να εμφανιστεί στη σκηνή, είναι οιονεί παρόν μέσα από τις αναφορές των άλλων προσώπων ήδη από την έναρξη του έργου: πρώτη η Τροφός αναφέρεται σε αυτόν με μία πρώτη αξιολογική τοποθέτηση (στ. 17: *προδουὸς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν* [ο Ιάσων πρόδωσε τα παιδιά του και τη δέσποινά μου]), η οποία συμπληρώνεται σε λίγο και από ένα πρώτο απαξιωτικό επίθετο (στ. 84: *ἀτὰρ κακὸς γ' ὢν ἐς φίλους ἀλίσκεται* [γίνεται πια φανερό πώς για τους φίλους είναι κίβδηλος]). Πάντως, θα πρέπει ίσως κανείς να είναι επιφυλακτικός απέναντι σε αυτές τις αναφορές, οι οποίες προέρχονται από ελάχισσες χαρακτήρες με εκ των πραγμάτων περιορισμένη πληροφόρηση.³³ Ο ποιητής δεν

³³ Αλεξοπούλου (2000: 28-29).

φαίνεται να βιάζεται να οδηγήσει το κοινό του σε πρόχειρα συμπεράσματα για τον Ιάσωνα, γεγονός που υποδηλώνει ότι η αντίληψή του για την τραγωδία του είναι σύνθετη και δεν περιορίζεται σε μία απλή υπεράσπιση της αδικημένης Μήδειας. Δεν είναι τυχαίο προφανώς ότι ούτε η Μήδεια προβαίνει κατά την πρώτη της εμφάνιση σε χαρακτηρισμούς εναντίον του Ιάσωνα παρά την προφανή ψυχική φόρτιση του αναπαιστικού τμήματος του Προλόγου (στ. 96-130). Γεγονός είναι ωστόσο ότι σε αυτό το αρχικό τμήμα του έργου ήδη υπεμφαίνονται οι διαφορές που θα δομήσουν τις αντιθέσεις της τραγωδίας: ο Ιάσων είναι ο Έλληνας άνδρας, ο υπαίτιος για την καταπάτηση των όρκων και την καταστρατήγηση της πίστης (στ. 21-2) ενώ η Μήδεια, που είναι η γυναίκα και η βάρβαρη, δηλαδή υποκείμενη στις προκαταλήψεις της εποχής, είναι αυτή που τηρεί την αξία των λόγων και παραμένει πιστή στην αλήθεια τους.³⁴ Υπό αυτήν την έννοια δεν πρέπει να προκαλεί την έκπληξη το γεγονός ότι ο Κρέων δεν προβαίνει σε υπεράσπιση του Ιάσωνα, ενώ και ο Αιγέας ανοικτά παίρνει το μέρος της Μήδειας στη διένεξή της με τον Ιάσωνα και συμερίζεται την άποψή της για το καταπατημένο της δίκαιο.

Η πληρέστερη εικόνα του Ιάσωνα ή –για να χρησιμοποιήσουμε αριστοτελικούς όρους– το *ἦθος* και η *διάνοιά* του φαίνονται καθαρότερα με το δεύτερο επεισόδιο (στ. 446-626) στον *αγώνα λόγων* επειδή εκεί θα αναπτύξει το δικό του σκεπτικό και τη δική του εκδοχή για τις πράξεις του. Αν και από την αρχή της ρήσης του αρνείται μάλλον να αναγνωρίσει την ευθύνη του, εφόσον υποστηρίζει ότι η εξορία της Μήδειας είναι το αποτέλεσμα των απειλών της (αναφέρεται προφανώς στους στ. 265-6: *ὅταν δ' ἔς εὐνήν ἡδίκημένη κυρῆ, οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα* [όταν όμως αισθανθεί αδικημένη στο κρεβάτι, δολοφονικότερη ψυχή δεν υπάρχει]) και της περιφρόνησης των *κρεισσόνων* (στ. 449-50: *κούφως φερούση κρεισσόνων βουλευματα, λόγων ματαίων οὔνεκ' ἐκπεσῆ χθονός* [αν σήκωνες αγόγγυστα τους ορισμούς των δυνατών, για κάποια λόγια σου αστόχαστα θα εξοριστείς από τη χώρα]), ο Ιάσων εμφανίζεται μεγαλόψυχος. Έτσι, παρακάμπει τις ύβρεις της Μήδειας (στ. 452) και γενναιόδωρα επιδιώκει να ανατρέψει την εικόνα του πατέρα που αδιαφορεί για τα παιδιά του (όπως τον κατηγορήσε η Μήδεια στον Κρέοντα, στ. 342-3: *ἐπεὶ*

³⁴ Page (1938: xix-xx).

πατήρ οὐδὲν προτιμᾷ μηχανήσασθαι τέκνοις [μια και ο πατέρας τους δεν νοιάζεται να έχουν οτιδήποτε]: υπόσχεται να μεριμνήσει για αυτά (στ. 452-462), επειδή γνωρίζει τις δυσκολίες της εξορίας (στ. 462-463), αλλά και επειδή εξακολουθεί να μεριμνά για την ίδια τη Μήδεια (στ. 460). Το γενικό ύφος της ρήσης του παραμένει ηθικολογικό και επιφανειακό: υπερτονίζει τις, κατά τον ίδιο, ευθύνες της Μήδειας ώστε να αποσιωπήσει τις δικές του.³⁵ Σκόπιμα ο Ιάσων αφήνει τις λεπτομέρειες και τα αίτια της συμπεριφοράς της Μήδειας σε ασάφεια, ώστε είναι να εύκολο σε κάποιον κακοπροαίρετο να συναγάγει ότι η Μήδεια κινείται από παράλογη εμπάθεια προς τον ίδιο και τους άρχοντες σε αντίθεση με το συμφέρον της. Γενικά, ο λόγος του εμμένει στην αντίθεση συμφέροντος/φρόνησης αφενός και οργής/ανοησίας,³⁶ ενώ και ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο ίδιος τις ανθρώπινες ανάγκες περιορίζεται σκόπιμα στην υλική πλευρά τους (ιδίως στα χρήματα, στ. 461: *ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσης* [να μη βρεθείς με τα παιδιά στην εξορία δίχως χρήματα]), ώστε να παρακαμφθεί το ζήτημα της πίστης στους ιερούς όρκους.³⁷

Καθώς λοιπόν ο Ιάσων αφήνει πολλά κενά, η υπεράσπισή του –που συνιστά μία εξαιρετη εφαρμογή ρητορικών και σοφιστικών πρακτικών³⁸– απαντά σε τρία σημεία των μομφών της Μήδειας: πρώτον δεν υπήρξε αχάριστος, διότι η βοήθεια της Μήδειας είχε ερωτικά κίνητρα (στ. 526-31)· δεύτερον, την αντάμειψε για τη βοήθειά της, αφού την έφερε να κατοικήσει σε μία χώρα όπου ο νόμος κυριαρχεί, σε αντίθεση με τη βαρβαρική χώρα καταγωγής της (στ. 536-40)· και τρίτον ο γάμος του με την κόρη του Κρέοντα υποκινείται από ειλικρινή μέριμνα για την οικογένειά του: σκοπός του είναι η επέκταση του υπάρχοντος γένους του και η ενίσχυσή του μέσω του συγγενικού πλέον δεσμού με τους

³⁵ Elliott (1969: 81).

³⁶ Αλεξοπούλου (2000: 34).

³⁷ Η Burnett (1998: 197) συνδέει την διάλυση των όρκων με την κοινωνική ανυποληψία και την απώλεια της αξιοπρέπειας του ατόμου στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Το επισημαίνει άλλωστε και η Μήδεια (στ. 492-4) ότι η προδοσία του Ιάσωνα συνιστά για την ίδια ανατροπή της θεϊκής και της ανθρώπινης τάξης, αλλά και της προσωπικής της υπόληψης (στ. 502-8).

³⁸ Εύστοχα πάντως επισημαίνει ο Lesky (2003: 59) ότι η ιδιαίτερη έμφαση στη διάρθρωση των λόγων δεν θα πρέπει να οδηγήσει σε υπερτίμηση της επίδρασης της ρητορικής στον Ευριπίδη. Προφανώς οι ρητορικές τεχνικές αποσκοπούν και στην ποιητική λειτουργία των ρήσεων των τραγικών προσώπων, αφού σε αυτές αναπτύσσεται όχι μόνο η πειθώ, αλλά και όλο το σκεπτικό τους το οποίο είναι απαραίτητο για την εξαγωγή των κατάλληλων συμπερασμάτων από τους θεατές.

βασιλείς της Κορίνθου, πράγμα το οποίο αναμένει ότι θα συνεισφέρει στην ευτυχία του ίδιου και του γένους του.

Ο αγώνας λόγων αποτελεί το βασικό μοχλό για την κατανόηση του δραματικού προσώπου του Ιάσονα. Με την αντιπαράθεση Ιάσονα και Μήδειας, προσφέρεται στο ακροατήριο αδιαμεσολάβητη και ανεξάρτητη επιβεβαίωση των κατηγοριών τις οποίες η Μήδεια και τα δευτερεύοντα πρόσωπα εκτόξευσαν νωρίτερα εναντίον του Ιάσονα. Αποδεικνύεται ότι ο Ιάσων χρησιμοποίησε το γάμο του μαζί της και χρησιμοποιεί τα παιδιά του με συμφεροντολογικό τρόπο.³⁹ Αυτό δεν είναι άσχετο με την υπονόμηση των ηρωικών χαρακτηριστικών του Ιάσονα και την ακόλουθη διεκδίκησή τους από τη Μήδεια: ο Ιάσων είναι, από όλους τους ήρωες του αρχαίου ελληνικού μυθικού κανόνα, ο μόνος που υποστηρίζεται αποκλειστικά από γυναικείες μορφές, θεές και θνητές (Ήρα, Μήδεια, Γλαύκη), οι οποίες τον βοηθούν αποτελεσματικά στις κρίσιμες στιγμές στις οποίες ο ανδρικός ηρωισμός του δεν αρκεί για την αντιμετώπιση των προβλημάτων.⁴⁰ Έτσι, η απομυθοποίηση του Ιάσονα έχει ήδη συντελεστεί στα πλαίσια του μύθου του. Τα ηρωικά του χαρακτηριστικά υπονομεύονται από την υστεροβουλία του, και έτσι η ανδρική του ταυτότητα περιορίζεται στην εξασφάλιση της κοινωνικής και υλικής του ευτυχίας μέσω της συζυγικής ιδιότητας που τον οδηγεί στη μεταπήδηση από τον ένα επωφελή γάμο στον άλλο. Και όχι μόνο ο γάμος, αλλά και τα παιδιά είναι τα μέσα για την επίτευξη των προσωπικών του φιλοδοξιών: είναι τα αντικείμενα στα οποία είναι ο νομικά μόνος δικαιούχος για να τα διαθέσει κατά βούληση.⁴¹ Για αυτό, προκειμένου να εξυπηρετηθεί αυτός ο απώτερος στόχος, η σχέση του Ιάσονα προς το γυναικείο φύλο πρέπει να αντιστραφεί: ενώ η εξάρτησή του από τις γυναικείες μορφές είναι η μόνη δυνατότητά του για –αρνητικό– προσδιορισμό της ανδρικής και ηρωικής ταυτότητάς του, ο ίδιος εκφράζει τη βαθιά του επιθυμία να απαλλαγεί η

³⁹ Κωνσταντόπουλος (1990: 113-114).

⁴⁰ H Griffiths (2006: 35) επισημαίνει ορθά ότι η βοήθεια μίας γυναίκας, κατά προτίμηση μίας παρθένου, σε ήρωες είναι κοινό μοτίβο των αρχαίων ελληνικών μύθων: εκτός της Μήδειας γνωστές είναι και οι περιπτώσεις της Ναυσικάς που βοηθά τον Οδυσσέα και της Αριάδνης που βοηθά τον Θησέα. Ο Ιάσων ωστόσο διαφέρει, επειδή στηρίζεται αποκλειστικά και συστηματικά στη βοήθεια γυναικείων μορφών. Άλλωστε, ο Ιάσων εκμεταλλεύεται και την ανδρική βοήθεια, προκειμένου να πετύχει τους σκοπούς του: η Αργοναυτική εκστρατεία είναι κατεξοχήν συλλογικό εγχείρημα, στο οποίο ο Ιάσων έχει κατ' όνομα μόνον ηγετικό ρόλο. Βλ. επίσης και Burnett (1998: 216).

⁴¹ Γεωργουσόπουλος (1990: 106).

διαδικασία αναπαραγωγής από την αναγκαιότητα της μεσολάβησης των γυναικών (στ. 573-4: *χρῆν γὰρ ἄλλοθὲν ποθεν βροτοὺς παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος* [Ἐπρεπε οι ἄνθρωποι να αποχτούν παιδιά με ἄλλο τρόπο και το γένος των γυναικών να μην υπάρχει]), με το σκεπτικό μάλλον ὅτι ο λόγος ὑπαρξης των γυναικών περιορίζεται στην αναπαραγωγή. Πρόκειται απλῶς για το αποκορύφωμα της ἔκφρασης ενός οράματος αναπαραγωγής που ἔχει προετοιμαστεί κατάλληλα στην πορεία των λόγων του με τις απαξιωτικές, χυδαίες εκφράσεις του για το γυναικίό φύλο.⁴²

Εἶναι ἓνα καλό ερώτημα αν θα πρέπει να εξηγηθεῖ η συμπεροντολογική οπτική του Ιάσονα ως γελοιογραφία του σοφιστικού ηθικού μηδενισμού και εν γένει του πάσης φύσεως τυχοδιωκτισμοῦ των νέων καιρών της κλασικής εποχής ἢ αν θα πρέπει να λάβει υπόψη της η ἔρευνα την υπερηφάνειά του για το *εὖρημά* του να παντρευτεῖ την κόρη του βασιλιά Κρέοντα καίτοι ο ἴδιος εξόριστος (στ. 553-4: *τί τοῦδ' ἂν εὖρημ' ἠῦρον εὐτυχέστερον ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς;* [θα μπορούσε να βρεθεῖ για μένα εὖρημα ωραιότερο από αυτό, να παντρευτώ – ἓνας εξόριστος!– την κόρη του βασιλιά;]). Αυτή η αναφορά δεν εἶναι ἴσως τυχαία, ἀλλά θα πρέπει να προσεχθεῖ, για να διευρύνει τη διάσταση του προσώπου του Ιάσονα και να διανοίξει ἓνα ρήγμα στη στερεότυπη αρνητική του εικόνα. Φαίνεται ὅτι ὅλο το ἄγχος του Ιάσονα για υλική και κοινωνική αποκατάσταση υπαγορεύεται από τη συνθήκη του ως ξένου, και εἶναι πλέον η ποιοτική διαφορά της διαχείρισής της που τον διαφοροποιεῖ από τη Μήδεια. Ὅλη η τραγωδία δομεῖται γύρω από αυτούς τους δύο τρόπους διαχείρισης της ταυτότητας του πρόσφυγα,⁴³ πράγμα που εξηγεί ἴσως γιατί ο Ιάσων εἶναι το μόνο πρόσωπο της τραγωδίας που σχετίζει το *ἀνοσιώτατον ἔργον* της Μήδειας με το βαρβαρικό ἠθος της (στ. 1339-40: *οὐκ ἔστιν ἤτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή ἔτλη ποθ'* [Καμιά Ἑλληνίδα δεν θα αποτολμούσε ποτέ τέτοια πράξη]): αν η Μήδεια με την εκδίκησή της εφαρμόζει την ελληνική ηθική επιταγή *βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ* (στ. 809, [ανελέητη με τους εχθρούς, φίλη με τους

⁴² Παραδείγματα: στ. 555: *σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος* [επειδή δεν με ἔθελγε το κρεβάτι σου]. στ. 568: *οὐδ' ἂν σὺ φαίης, εἴ σε μὴ κνίζοι λέχος* [δεν θα το ἔλεγες οὔτε εσύ, εἴαν δεν σε πονούσε το κρεβάτι]. στ. 569-570: *ὀρθομένης εὐνής γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε* [αν πηγαίνει πρῦμα το πλάγιασμα, αισθάνεσθε πανευτυχεῖς].

⁴³ Allan (2002: 70).

φίλους]), τότε η ερμηνεία από τον Ιάσωνα του ελληνικού ήθους της Μήδειας ως βαρβαρικού αποτελεί μάλλον συνέπεια του ψυχολογικού μηχανισμού αντιστροφής της αρνητικής όψης του ελληνικού ήθους, το οποίο προέβαλε με θετικούς μόνο όρους στον αγώνα λόγων. Η αδυναμία του Ιάσωνα να διαχειριστεί την ταυτότητα του πρόσφυγα δεν δικαιολογεί όμως τη συμπεριφορά του έναντι της Μήδειας ούτε και επιλύει το πρόβλημα της τραγικότητάς του: τόσο ο θεατής όσο και ο σχολιαστής αισθάνονται αμηχανία με αυτό το πρόσωπο, γιατί δεν είναι σαφές αν θα πρέπει να τον εννοήσουν ως θύμα των τραγικών καταστάσεων ή ως θύτη ή και τα δύο.⁴⁴ Από την αρχή του έργου ο Ιάσων εμφανίζεται μέσα από τα λόγια τρίτων (Τροφός, Παιδαγωγός, Μήδεια) ως ο πρωταίτιος μιας ανόσιας αδικίας· αργότερα, η αυτοπρόσωπη εμφάνιση του επιτείνει την απογύμνωση των ηρωικών του χαρακτηριστικών, του ήθους και της σοφίας,⁴⁵ που έχει ήδη προετοιμάσει ο μύθος του· τέλος, στην κατάληξη του δράματος η απόλυτη ένδειά του έναντι της γυναίκας του τον καθιστά ένα θύμα που κερδίζει την κατανόησή μας.⁴⁶

3.2 Η Μήδεια

Το πρόσωπο της Μήδειας παράγει πολλά σημαινόμενα. Κάποια είναι παρόντα στην ετυμολογία του ονόματός της. Το θέμα του *μεδ-* ή *μηδ-* είναι παρόν σε λέξεις όπως *μήδομαι*, *μέδω*, *μέδομαι*, *μηδος*, *μητις*.⁴⁷ Το *μήδομαι* σημαίνει *σκέπτομαι*, *σχεδιάζω*, *μελετώ*, *μηχανεύομαι*, *δρω έξυπνα*, *επινοώ* και *μεριμνώ*.⁴⁸ Αξίζει επίσης να μελετηθεί το ρήμα *medeor* στα λατινικά, το οποίο παράγεται από την ίδια ινδοευρωπαϊκή ρίζα με τα *μήδομαι* και *μέδομαι* και σημαίνει *θεραπεύω*, *βελτιώνω*, *βοηθώ*, *μεριμνώ*, ενώ και το παράγωγο του *medeor*, το *medico*, σημαίνει *παρασκευάζω φάρμακα* ή *θεραπεύω με φάρμακα*, όπου το *φάρμακον* μπορεί να δηλώνει και το *δηλητήριο* και τα *μαγικά φίλτρα*.⁴⁹ Η

⁴⁴ Ανάλογο πρόβλημα δημιουργούν και άλλα πρόσωπα των τραγωδιών με πιο χαρακτηριστική περίπτωση του Κρέοντα της Αντιγόνης.

⁴⁵ Αλεξοπούλου (2000: 39). Για την ίδια άλλωστε αυτή η ηθική ένδεια είναι που τον εμποδίζει να αναβιβαστεί σε μία τραγική προσωπικότητα και να κερδίσει τον *φόβον* και τον *ἔλεον* του κοινού (36).

⁴⁶ Page (1938: xvi). Την αντίθετη γνώμη εκφράζει ο Kitto (1939: 192).

⁴⁷ Βλ. λεξικά: Führer (1993) λήμματα *μήδομαι*, *μέδομαι*. Beekes (2003) λήμμα *μήδομαι*.

⁴⁸ Στο *LSJ* (1973) οι σημασίες των *μήδομαι* και *μέδομαι* είναι παρόμοιες, γεγονός που υποδηλώνει ότι η διαφορά της ποσότητας των *έ* και *ή* πρέπει να ήταν αμελητέα.

⁴⁹ Βλ. και Beekes (2003) λήμμα *μέδω*.

σύνδεση του ονόματος της Μήδειας με τη νόηση και τον στοχαστικό σχεδιασμό συμπεριλαμβάνει και το σημασιολογικό πεδίο του *φαρμάκου*, που στην αρχαιότητα έχει διττή έννοια.⁵⁰

Η Μήδεια συνδέεται και στην ευριπίδεια τραγωδία με το ρήμα *μήδομαι*, αλλά και με την εικόνα της μάγισσας. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, της αποδίδεται από τρία πρόσωπα (τον Κρέοντα, τον Ιάσονα και τον Αιγέα) το επίθετο *σοφή* το οποίο, σχετιζόμενο με τους φόβους ή με το θαυμασμό των προσώπων αυτών, αποκτά αντίστοιχα αρνητική ή θετική απόχρωση.⁵¹ Στη σοφία της ο Κρέων εντάσσει και την τεχνική της ικανότητα και γνώση και αυτό μπορεί να έχει τη σημασία τόσο της γνώσης της τεχνικής παρασκευής των *φαρμάκων* (με τη διπλή έννοια του όρου) όσο και της τεχνικής πειθούς και χειρισμού των ανθρώπων τις οποίες φοβάται ότι χρησιμοποιεί κατά τη συνάντησή τους επειδή παραμένει σιωπηλή (στ. 320: *σιωπηλός σοφή* [κάποια που είναι σοφή και σιωπά]) και αυτό την καθιστά ύποπτη στα μάτια του. Γι' αυτό προειδοποιεί ότι καμία τέχνη της δεν θα σταματήσει την εξορία της (στ. 322-3: *ὡς ταῦτ' ἄραρε, κούκ ἔχεις τέχνην ὅπως μενεῖς παρ' ἡμῖν* [η απόφασή μου αμετάκλητη, και δεν έχεις τρόπο να μείνεις εδώ, αφού είσαι εχθρός μου]). Η χρήση του όρου *τέχνη* εδώ είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα γιατί εισάγει στην προβληματική της αυτοαναφορικότητας της Μήδειας ως τραγικού προσώπου. Τέχνη σημαίνει γνώση και ικανότητα, αλλά και τέχνασμα, εξαπάτηση – *λειτουργία που είναι πάντα παρούσα στο θέατρο*. Ο Κρέων επιτρέπει στη Μήδεια να μείνει μία μέρα ακόμη στην Κόρινθο, αν και έχει πολλές επιφυλάξεις και την υποψία ότι υποπίπτει σε συνειδητό σφάλμα (στ. 350: *καὶ νῦν ὀρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι* [το βλέπω βέβαια ότι κακώς κάνω, γυναίκα]). Οι φόβοι του είναι δικαιολογημένοι: η ίδια η Μήδεια παραδέχεται, μόλις ο Κρέων φεύγει, την απάτη της ως μέρος μίας *τέχνης* που κατέχει καλά: η προσποίηση της απόλυτης ένδειάς της και οι κολακειές της είναι μέρος των πρόθεσέων της (στ. 368-9: *δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεῦσαί ποτε, εἰ μή τι κερδαίνουσιν ἢ τεχνωμένην;* [Τι

⁵⁰ Η σύνδεση της Μήδειας με την ίαση ενισχύεται από το γεγονός ότι και το όνομα του συζύγου της, Ιάσονα, ετυμολογείται από το ρήμα *ιάομαι-ιάωμαι*, βλ. Beekes (2003) λήμμα *ιάομαι*. Για την αντίθετη άποψη, ότι το *ιάομαι* είναι αγνώστου ετύμου, βλ. και Ο' Sullivan (1993) λήμμα *ιάομαι*.

⁵¹ Ο Griffin (2014: 20) συνδέει το *σοφή* με την ιδιότητα της Μήδειας ως μάγισσας και παρατηρεί ότι το επίθετο *σοφός*, που μπορεί να έχει θετικό πρόσημο όταν αποδίδεται σε άντρα, προξενεί ανησυχία όταν αποδίδεται σε μια γυναίκα όπως η Μήδεια.

φαντάστηκες; Πώς θα τον κολάκευα ποτέ, αν δεν είχα να κερδίσω ή δεν σχεδίαζα κάτι;]). Η Μήδεια παίζει μία παράσταση, χρησιμοποιεί συνειδητά τις υποκριτικές της ικανότητες οι οποίες εναλλάσσονται σε κάθε της συνομιλητή ανάλογα με τον επιδιωκόμενο σκοπό της. Αλλά αυτές οι εναλλαγές της υποκριτικής της στοιχειοθετούν και μία σειρά εναλλασσόμενων ταυτοτήτων, τις οποίες αντικαθιστά πριν αποκαλύψει την πραγματική ταυτότητά της στο τέλος: αυτήν της συγγένειας με το θείο, το οποίο –αυτό δεν πρέπει να λησμονείται– στους μύθους των αρχαίων παραπλανά και εξαπατά συστηματικά ανάλογα με τον επιδιωκόμενο σκοπό.⁵² Η συνεχής συνειδητή εναλλαγή των ταυτοτήτων της άλλωστε προκαλεί αμηχανία και έλλειψη κατανόησής της από τα άλλα πρόσωπα του έργου που αδυνατούν να υπερβούν τα οικεία δεδομένα. Αυτό δεν εξυπηρετεί απλώς τη δράση της, αλλά και την πολυσημία του προσώπου της καθώς και τα πολλαπλά επίπεδα του κειμένου.

Η Μήδεια έχει την ικανότητα να παραπλανά και να εξαπατά τους εχθρούς της, αλλά και τους φίλους της: στον Αιγέα δεν αποκαλύπτει όλο το σχέδιό της για την ανθρωποκτονία της κόρης του Κρέοντα, του ίδιου του Κρέοντα και των παιδιών της επειδή αυτό θα αποτελούσε ανασταλτικό παράγοντα στο αίτημά της για άσυλο στην Αθήνα. Η ικανότητά της αυτή μπορούσε να ερμηνευθεί στην αρχαιότητα με βάση τρεις παράγοντες που μπορεί να λειτουργούσαν διαζευκτικά είτε σωρευτικά. Πρώτον, η ικανότητα για εξαπάτηση είναι στοιχείο του γυναικείου φύλου.⁵³ Αυτή η κοινή πίστη της αρχαιότητας εκφράζεται στο κείμενο και από την ίδια τη Μήδεια η οποία ανάγει τα ατομικά της χαρακτηριστικά σε κοινά γνώρισμα του γυναικείου φύλου (στ. 407-9: *πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται* [είμαστε γεννημένες γυναίκες, αμήχανες για το καλό, για το κακό

⁵² Παρόμοια και η Griffiths (2006: 80-81). Η ένσταση ότι ο όρος *τέχνη* ή η εξαπάτηση στα τραγικά έργα δεν επαρκεί για να τεκμηριώσει αυτοαναφορικότητα και ότι αντιστρατεύεται τη μιμητική σύμβαση που καταστρατηγείται μόνο στην κωμωδία παραβλέπει ότι υπενθύμιση της θεατρικής σύμβασης υπάρχει και στην τραγωδία με την ορατότητα του εκκυκλήματος και της μηχανής στη διάρκεια της παράστασης (το γεγονός ότι δεν υπάρχουν αναφορές για τη χρήση τους στην τραγωδία, όπως κατεξοχήν γίνεται στην κωμωδία, δεν συνιστά αποφασιστικό κριτήριο για την απόρριψη της υπενθύμισης της θεατρικής σύμβασης), αλλά και την εξοικείωση του αθηναϊκού κοινού με την υπονόμηση της ψευδαίσθησης από την κωμωδία.

⁵³ Griffiths (2006: 73).

ωστόσο τεχνίτριες πολυμήχανες]).⁵⁴ Προφανώς όμως χρειάζεται αρκετή επιφύλαξη απέναντι σε μία τέτοια ερμηνεία, επειδή η Μήδεια δεν παρουσιάζεται ως μία συμβατική γυναικεία ύπαρξη, αλλά ως μία ιδιάζουσα εκπρόσωπος του γυναικείου φύλου. Πιο ολοκληρωμένη θα ήταν μια άποψη που θα υποστήριζε ότι, επειδή η Μήδεια συνδυάζει τα ανδρικά και γυναικεία χαρακτηριστικά, μπορεί να υιοθετεί συμπεριφορές που αρμόζουν είτε σε άντρες είτε σε γυναίκες. Ενώ εκφράζει αρκετή τρυφερότητα για τα παιδιά της, δεν διστάζει να τα σκοτώσει, ώστε να εκδικηθεί τον Ιάσονα και να αποφύγει την γελοιοποίηση στα μάτια των εχθρών της.⁵⁵ Η γυναικεία της φύση είναι αναμειγμένη με τα στοιχεία της ανδρικής και ηρωικής ταυτότητας τα οποία ο Ιάσων έχει απολέσει και ως εκ τούτου μπορούν να διεκδικηθούν από την ίδια, ώστε να προβιβαστεί σε ηρωική και τραγική προσωπικότητα.⁵⁶ Μία άλλη δυνατότητα όμως είναι ότι η εξαπάτηση μπορεί να ερμηνευθεί ως στοιχείο της βαρβαρικής της καταγωγής: αυτό είναι και το νόημα της αντιδιαστολής που επιχειρεί ο Ιάσων ανάμεσα στην Ελλάδα ως ευνομούμενο τόπο αφενός και στις «βάρβαρες» χώρες αφετέρου, οι οποίες δεν έχουν αρχές και νόμους και επομένως εξαπατούν και παραπλανούν ανάλογα με το εκάστοτε συμφέρον.⁵⁷ Σε αυτό το παράδειγμα βέβαια το ενδιαφέρον εστιάζεται στην αντιστροφή του συμπεράσματος που καλείται από τον ποιητή να εξάγει ο θεατής: η συμπεριφορά του Ιάσονα είναι μία εξαίρετη απόδειξη για το ψεύδος των ελληνικών ηθών και την υποτιθέμενη επικράτηση του δικαίου. Όλος ο ισχυρισμός του Ιάσονα συνιστά μία αποτυχημένη επιχείρηση εντυπωσιασμού, που επέχει θέση ειρωνικής κριτικής στον ελληνικό πολιτισμό.⁵⁸ Η τρίτη πιθανή ερμηνεία της εξαπάτησης μπορεί να εντοπιστεί στη γνώση της Μήδειας για τα *φάρμακα*: με το δηλητηριασμένο φόρεμα η Μήδεια εξαπατά τη Γλαύκη, και με την υπόσχεση για τη θεραπεία της ατεκνίας εξαπατά τον Αιγέα (αφού, όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω, τα φάρμακά της δεν είναι

⁵⁴ O Mastronarde (2012: 238) υποστηρίζει ότι σε αυτούς τους στίχους διατυπώνεται ο γνώριμος στη βασική του μορφή αρχαίος μισογυνισμός, παρά το ότι ο Χορός επικρίνει την αρνητική εικόνα των γυναικών που έχει δημιουργήσει η παράδοση (στ. 212-254).

⁵⁵ Griffiths (2006: 73-74).

⁵⁶ Mastronarde (2012: 308).

⁵⁷ Elliott (1969: 83).

⁵⁸ Page (1938: 112). Η ισχύς άλλωστε και της υποτιμητικής στάσης έναντι των βαρβάρων δεν πρέπει να θεωρείται δεδομένη, αν ληφθεί υπόψη η σχετική προεργασία του Αισχύλου με τους *Πέρσες* ή και του Ηροδότου που τονίζει τη φιλαλήθεια των Περσών (Α', 136.2: *παιδεύουσι δὲ τοὺς παῖδας ἀπὸ πενταέτεος ἀρξάμενοι μέχρι εἰκοσαέτεος τρία μῶνα, ἰχνεύειν καὶ τοξεύειν καὶ ἀληθίζεσθαι*).

απαραίτητα στη «θεραπεία» του). Αλλά τα φάρμακα συνδέονται ούτως ή άλλως με τη γυναικεία, βαρβαρική υπόστασή της και με τη θείκη καταγωγή της. Προφανώς όμως στα τρία αυτά στοιχεία του ήθους της η Μήδεια συνοψίζεται ως παράδειγμα της αρνητικής εικόνας της γυναίκας στην αρχαία κοινωνία: πρόκειται για τον φόβο απέναντι στη γυναίκα ως ανεξέλεγκτη δύναμη του σεξουαλικού πόθου ή απέναντι στον μυστήριο και ακατανόητο ξένο και στην μυστηριακή γνώση που υπερβαίνει τον διανοητικό μέσο όρο.⁵⁹

Η άρνηση της γυναικείας και της βαρβαρικής της ιδιότητας, όπως άλλωστε και η αρνητική εικόνα της μάγισσας αποτέλεσαν από νωρίς το υλικό για την πρόσληψη της Μήδειας ως ενός αμαλγάματος απαρτιζόμενου από ασυνέπειες.⁶⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ψυχολογίζουσας ερμηνείας είναι η περίφημη τελευταία ρήση της Μήδειας που αποτελεί μία ερμηνευτική πρόκληση στην ιστορία των δραματολογικών και φιλολογικών προσεγγίσεων. Την πληρέστερη κωδικοποίηση της τότε επικρατούσας *opinio communis* έδωσε ο Bruno Snell με την ερμηνεία της ρήσης ως ψυχολογικής πάλης μεταξύ *λόγου* και *πάθους*.⁶¹ Η μετατροπή του διπόλου αυτού σε αντίθεση μεταξύ του *θυμοῦ* και της *ανάγκης* δεν κατέστησε τις ερμηνείες περισσότερο αξιόπιστες: η προσπάθεια εξομάλυνσης του κειμένου οφείλεται μάλλον σε επιρροή από το αριστοτελικό αίτημα για το *όμαλόν* ήθος στις τραγωδίες (*Ποιητική* 1454a26).⁶² Αυτές οι ερμηνείες περιορίζουν τη σκέψη του κειμένου σε μία απλή αντιπαράθεση του σεξουαλικού ανταγωνισμού μεταξύ δύο πρώην συζύγων και δεν αιτιολογούν καθόλου την τραγική διάσταση την οποία εντοπίζουν μετατρέποντας το σύνολο σε *ψυχολογικό δράμα*: αυτή η περιγραφή ταιριάζει εν πολλοίς περισσότερο στη *Μήδεια* του Σενέκα, παρά του Ευριπίδη.⁶³ Ωστόσο, το βασικότερο τεκμήριο για

⁵⁹ Griffiths (2006: 46-61). Εύστοχη είναι και η επισήμανση της Griffiths ότι η ντροπή που αισθάνεται ο Ιάσων για τη βάρβαρη σύζυγό του (στ. 591-2: *ἀλλὰ βάρβαρον λέχος πρὸς γῆρας οὐκ εὐδοξον ἐξέβαινέ σοι* [ο γάμος με μία βάρβαρη δεν θα βοήθαγε το γόητρό σου]) παραπέμπει στον νόμο του Περικλή (451 π. Χ.) που απέδιδε την αθηναϊκή υπηκοότητα σε όσους μόνο είχαν καταγωγή από πατέρα και μητέρα Αθηναίους.

⁶⁰ Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιας κατανόησης είναι ο Page (1938: xvii- xviii).

⁶¹ Snell (1948: 126). Πρόκειται για μία –πλατωνικής εμπνεύσεως– ερμηνεία που στηρίζεται στη σωκρατική πίστη ότι η αρετή είναι γνώση.

⁶² Lesky (2003: 69).

⁶³ Η Foley (2001: 246) επισημαίνει την περιπλοκότητα της διάνοιας της Μήδειας που αιτιολογεί την απεμπλοκή από την παραδοσιακή ερμηνεία της διάστασης *λόγου* και *πάθους*. Η Μήδεια του Ευριπίδη είναι πάντα υπερήφανη για τη διάνοιά της και προβάλλει τα περίπλοκα συναισθηματικά και ορθολογικά κίνητρα των πράξεών της. Αμφότερα άλλωστε

την ψυχολογική ερμηνεία είναι ο διαβόητος στίχος 1079 (*θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων* [όμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής μου]), πάνω στον οποίο έχουν γραφτεί πάρα πολλά, χωρίς ποτέ το ζήτημα να εξαντλείται. Η κυρίαρχη ως πρόσφατα ερμηνεία, ότι το πάθος είναι δυνατότερο από τον λόγο,⁶⁴ στηρίζεται στις τέσσερις περιπτώσεις στις οποίες η Μήδεια, υποχωρώντας στο μητρικό φίλτρο της, φαίνεται να εγκαταλείπει αιφνιδιαστικά την απόφασή της να σκοτώσει τα παιδιά της (στ. 1021-80).⁶⁵ Οι ψυχολογικές ερμηνείες περιορίζονται από τη μετάφραση του όρου *βούλευμα* ως «ορθολογικό σχέδιο»: το σχέδιο της Μήδειας για διάσωση των παιδιών της ναυαγεί εξαιτίας του πάθους της για εκδίκηση. Αλλά τον όρο αυτό χρησιμοποιεί και αλλού η Μήδεια για να δηλώσει τα εκδικητικά της σχέδια κατά του Ιάσωνα και των άλλων εχθρών της (π.χ. στ. 769). Επιπλέον, η Μήδεια μέμφεται τον σοφιστικό «ορθό» λόγο που εκπροσωπεί ο Ιάσων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η ίδια στερείται ορθολογισμού (στ. 580).⁶⁶ Άλλωστε, η αντίληψη ότι ο όρος *θυμός* έχει αποκλειστικά το αρνητικά φορτισμένο νόημα του ανορθολογικού και – κυρίως– ανήθικου ενστίκτου παραγνωρίζει την πολυσημία του και περιορίζει το νόημά του στην κωδικοποίηση μίας μάλλον μεταγενέστερης αντίληψης που ανήκει στις φιλοσοφικές επεξεργασίες του τέταρτου και τρίτου π. Χ. αιώνα (πλατωνικές, αριστοτελικές, στωικές κλπ.), ενώ στον πέμπτο αιώνα ο όρος μπορεί να σημαίνει ακόμη την ψυχή, το θάρρος, την καρδιά κ.α.⁶⁷ Έτσι, το νόημα του στίχου μπορεί να σημαίνει την κατάφαση της Μήδειας στην απόφαση του φόνου, ο οποίος, αν και έχει ανίερο χαρακτήρα (στ. 796: *ἔργον ἀνοσιώτατον*· στ. 1383: *τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου* [το άγος του φόνου]), καθίσταται ιερός μέσω της θυσίας του αθώου (στ. 1054: *θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν* [στη θυσία που

ικανοποιούνται από την εκδίκησή της. Επισημαίνει όμως (στ. 485, 800-2) ότι το πάθος μπορεί να την οδηγήσει σε λανθασμένες στρατηγικά ενέργειες. Επικρίνει άλλωστε την εποχή που το πάθος της την οδήγησε να διαπράξει εγκλήματα κατά της οικογένειάς της και παρότι πιστεύει ότι οι ορθές αποφάσεις παίρνονται με την κατάπνιξη του πάθους από το λόγο, παραμένει επιφυλακτική και απορρίπτει τις «ορθολογικές» δικαιολογίες του Ιάσωνα για το συμφεροντολογικό γάμο του με τη Γλαύκη (598 – 599).

⁶⁴ Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ο Kitto (1939: 196). Για μία εξιστόρηση των παραδοσιακών ερμηνειών του στίχου 1079 βλ. Lesky (2003: 71-72).

⁶⁵ Romilly (1997: 94). Σκοπός της Romilly είναι να καταδείξει ότι η στάση της Μήδειας δεν ενέχει τίποτε το στενά ορθολογικό και ότι οι ασυναξίες του κειμένου –που από άλλους ερμηνεύονται ως νοθεύσεις του κειμένου από μεταγενέστερους– αποτελούν ένδειξη αυτής της απουσίας ορθολογισμού (95).

⁶⁶ Foley (2001: 251).

⁶⁷ Allan (2002: 92).

ετοιμάζω]). Η σύγκρουση βέβαια λόγου και πάθους υπήρξε μία κυρίαρχη μορφή της κατανόησης του τραγικού στη *Μήδεια* και σε άλλες τραγωδίες. Δεν είναι όμως η μόνη δυνατότητα: ο διχασμός της Μήδειας αποτελεί έκφραση μίας αντίφασης, καθώς, προκειμένου να αποκατασταθεί το ιερό, δηλαδή η θεία δικαιοσύνη, πρέπει να προηγηθεί η ανίερη πράξη του φόνου.⁶⁸

Τα παραπάνω συνιστούν και μία πρόταση κατανόησης των αντινομιών που από την αρχαία ακόμη εποχή μεσολαβούν στην πρόσληψη του προσώπου της Μήδειας. Οι φερόμενες ως αντιφάσεις και πολυσημίες του ποιητικού λόγου είναι το απαραίτητο στοιχείο που καθιστά το γράμμα και το πνεύμα του ενδιαφέρον και διαχρονικό.

3.3 Ο Κρέων

Το πρόσωπο του Κρέοντα χαρακτηρίζεται από την αντινομία αφενός ανάμεσα στη δραματική ένταση και τη σκληρότητα του επεισοδίου και αφετέρου στην αδυναμία του Κρέοντα που, αν και βασιλιάς, υστερεί έναντι της Μήδειας. Έτσι, το άτεγκτο ύφος με το οποίο αρχικά της απευθύνεται, υπογραμμίζοντας την απειλή της εκδίωξης της από την Κόρινθο (στ. 272-3: *εἶπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν φυγάδα* [και να πορευτείς πάραυτα έξω από τούτη τη χώρα εξόριστη] και στ. 276: *πρὶν ἄν σε γαίας τερμόνων ἔξω βάλω* [αν δεν σε πετάξω έξω από τα όρια της χώρας]), μετατρέπεται πολύ γρήγορα σε ομολογία φόβου (στ. 282: *δέδοικά σ' [σε φοβάμαι]* και στ. 317: *ὄρρωδία μοι μή τι βουλεύσης κακόν* [με σφίγγει ο φόβος μήπως σχεδιάζεις κάτι κακό]). Η αντινομία του σκληρού πλην αβέβαιου και φοβισμένου ηγέτη⁶⁹ συνιστά μία σκόπιμη αντιστροφή των σχέσεων ισχύος: δεν είναι η ανήμπορη γυναίκα-πρόσφυγας εκείνη που φοβάται τον εξουσιαστή της, αλλά ο εξουσιαστής είναι αυτός που φοβάται την υποτελή, αδύναμη γυναίκα. Η αδυναμία του Κρέοντα δεν είναι ασφαλώς αποτέλεσμα μόνο του φόβου έναντι της διανοητικής υπεροχής της Μήδειας (στ. 285: *σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις* [είσαι από τη φύση σου σοφή και κατέχεις τρόπους και

⁶⁸ Ανάλογη είναι και η περίπτωση της *Αντιγόνης* με το *ὄσια πανουργήσασα* (στ. 74).

⁶⁹ Page (1938: xiii).

τρόπους για να κάνεις το κακό]],⁷⁰ αλλά και της ανικανότητάς του να συμπεριφερθεί ως συμβατικός τύραννος (στ. *ἤκιστα τούμὸν λῆμ' ἔφυ τυραννικόν* [ο τρόπος ο δικός μου δεν είναι διόλου τυραννικός]).⁷¹

Αυτή η αμφιταλάντευση είναι αποκαλυπτική για την αντίληψη του δικαίου που συμμερίζεται ο Κρέων: χαρακτηριστικά, δεν εκφέρει κανένα λόγο υπεράσπισης του Ιάσονα, παρόλο που αυτό σαφώς θα ενίσχυε τουλάχιστον σε ρητορικό επίπεδο τη θέση του. Η Μήδεια δείχνει να το αντιλαμβάνεται αυτό, όταν προσπαθεί να τον καθησυχάσει καλώντας τον να μην την φοβάται γιατί δεν είναι αυτός που την έχει αδικήσει (στ. 309: *σὺ γὰρ τί μ' ἠδίκηκας;*).⁷² Καθώς μάλιστα και ο ίδιος έχει φροντίσει να δηλώσει την συντριπτική αδυναμία του ενώπιόν της, η Μήδεια προσπαθεί να κολακεύσει το ήθος του δηλώνοντας αφενός ότι, ακόμη και αν αδικήθηκε δεν πρόκειται να αντιδράσει γιατί έχει νικηθεί ήδη από τους ισχυρότερους (στ. 314-135: *καὶ γὰρ ἠδίκημένοι σιγησόμεσθα, κρεισσόνων νικώμενοι* [αδικήθηκα, ωστόσο θα σωπάσω, γιατί με νικούν οι δυνατότεροι]), και αφετέρου ότι δεν είναι τόσο σοφή όσο ο ίδιος ισχυρίζεται (στ. 305: *εἰμί δ' οὐκ ἄγαν σοφή*). Αυτό υποδηλώνει άλλωστε την ανωτερότητα της δικής της ρητορικής ικανότητας απέναντι στη ρητορική στρατηγική του Κρέοντα. Ως προς αυτό υπογραμμίζονται οι ομοιότητες του Κρέοντα με τον Ιάσονα και τον Αιγέα: και οι τρεις παρά τη θέση ανωτερότητάς τους έναντι της Μήδειας καταλήγουν εύπιστοι και ευάγωγοι. Μία επιπλέον σκόπιμη αντίθεση με τη Μήδεια είναι η πίστη τους στη δύναμη που φέρνει η τεκνογονία:⁷³ ο Κρέων την παραβάλλει με την αγάπη του για την πατρίδα

⁷⁰ Το σχόλιο στο στ. 285 ερμηνεύει το *σοφή* ως *ἔμπειρος φαρμακῆς και μάγος*. Ωστόσο, είναι σαφές –όπως υποστηρίζει και ο Allan (2002: 74)– ότι ο Ευριπίδης δεν στοχεύει στην υπερτίμηση της μαγείας, επειδή η Μήδεια δεν υπολείπεται *βουλευμάτων* (ορθολογικών σχεδίων), η δε υπερφυσική διάσωσή της πραγματοποιείται χάρη στην επέμβαση του θείου με το οποίο συγγενεύει και όχι στις μαγικές της ικανότητες. Αυτές περιορίζονται συνεπώς στην παρασκευή *φαρμάκων* που έχουν είτε θετική ιδιότητα, όπως η αρωγή την οποία παρέχει στον Αιγέα για τη θεραπεία της ατεκνίας του (στ. 717-8), είτε αρνητική, όπως τα δηλητήρια με τα οποία εμποτίζει το δώρο προς τη Γλαύκη (στ. 385: *φαρμάκοις αὐτοὺς ἔλεϊν* [να τους ξεκάνω με φαρμάκι]).

⁷¹ Επομένως, δεν είναι ορθή η επισήμανση του Page (1938: xiii) ότι ο Κρέων είναι ένα συμβατικό πρόσωπο. Πρώτον, αυτό δεν θα εξυπηρετούσε τη δραματική λειτουργικότητά του και δεύτερον δεν θα συμβάδιζε με τη συνειδητή και εκπεφρασμένη αδυναμία του. Εξάλλου δεν είναι ορθή και δεν συνάγεται από πουθενά στους στίχους η διαπίστωση του Page ότι ο φόβος του Κρέοντα προκαλείται από τη βαρβαρική καταγωγή της Μήδειας.

⁷² Αλεξοπούλου (2000: 72).

⁷³ Αλεξοπούλου (2000: 41).

ταυτίζοντας κατά κάποιον τρόπο τα δύο (στ. 329: *πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολὺ* [Μετά τα παιδιά είναι αυτό που εγώ αγαπάω πάνω απ' όλα]). Το βασικό γνώρισμα της Μήδειας, η παιδοκτονία υπενθυμίζεται έτσι ως αντιστροφή της πίστης στη δύναμη της τεκνογονίας που βέβαια ανήκει μόνο στη γυναίκα, η οποία μπορεί και να την άρει. Έτσι, το ανδρικό φύλο, μέσω του προσώπου του Κρέοντα, αποδεικνύεται πολλαπλά ανίσχυρο, ανίκανο ή αδύναμο να αντισταθεί στην επέλαση του θηλυκού στοιχείου. Τέλος η αδυναμία του είναι το αποτέλεσμα της κατάφασής του προς τη θεατρική εξαπάτηση που το θηλυκό στοιχείο ενέχει και επιβάλλει.

3.4 Ο Αιγέας

Το ότι ο Αιγέας αντιμετωπίζεται στο δράμα ως συμπαθητικό πρόσωπο είναι προφανές ήδη από την εισοδό του: είναι ο μόνος που απευθύνεται στη Μήδεια με το όνομά της (στ. 663: *Μήδεια, χαῖρε*) και μάλιστα την συγκαταλέγει στα αγαπητά του πρόσωπα (στ. 664: *προσφωνεῖν φίλους* [για να μιλήσει σε ανθρώπους που αγαπά]).

Ο ίδιος προαναγγέλλει την σημασία της εισόδου του στο δράμα με τη χρήση του όρου *προοίμιον* (στ. 663): πρόκειται για τεχνικό όρο που δηλώνει την εισαγωγή της ρήσης ενός τραγικού προσώπου.⁷⁴ Η χρήση ενός τεχνικού όρου που προαναγγέλλει την εισαγωγή του Αιγέα στο λόγο του είναι δείγμα αυτοαναφορικής λειτουργίας. Αυτό έχει ιδιαίτερα βαρύνοντα ρόλο στην κατανόηση της θέσης του επεισοδίου στο δράμα: το επεισόδιο του Αιγέα βρίσκεται στο κέντρο της τραγωδίας⁷⁵ και δίνει τη λύση στο σχέδιο της Μήδειας. Μέσα από αυτό, η ατεκνία του Αιγέα *προοικονομεί* την τελική ατεκνία του Ιάσονα. Είναι το *προοίμιο της εξέλιξης της υπόθεσης και της εξέλιξης του μύθου της Μήδειας* μετά την έλευσή της στην Αθήνα, θέμα το οποίο αναπτύσσει ο Ευριπίδης στη χαμένη τραγωδία του *Αίγεύς*. Εκεί η Μήδεια θα αποπειραθεί να δηλητηριάσει τον πρόγονό της Θησέα που διεκδικεί το θρόνο από το γιο της με τον Αιγέα, τον Μήδο. Έτσι, το επεισόδιο του Αιγέα διαθέτει και πολιτικές

⁷⁴ Mastrorarde (2012: 368): «ο όρος που [...] χρησιμοποιείται ευρύτατα στην τραγωδία για τις πρώτες ρήσεις των ηρώων και τις εισαγωγές των έργων, κατέληξε τεχνικός όρος της ρητορικής».

⁷⁵ Lesky (2003: 60).

προεκτάσεις αφού προειδοποιεί το αθηναϊκό κοινό για τις συνέπειες που μπορεί να επιφέρει μία λανθασμένη απόφαση στην ευταξία της πόλης.

Για αυτούς τους λόγους η προαναφερόμενη (κεφ. 2) κριτική του Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του (1461b19-21) για το *ἄλογον* της εισόδου του Αιγέα είναι μάλλον αδικαιολόγητη,⁷⁶ εφόσον η σημασία της ενισχύεται μάλλον παρά αποδυναμώνεται από το στοιχείο της έκπληξης, ενώ δεν πρέπει να υποτιμάται ότι από το σημείο αυτό και μετά τεκμαίρεται η συγκατάθεση του θείου στο *ἔργον* της Μήδειας,⁷⁷ αφού η ξαφνική εμφάνιση του Αιγέα αντιμετωπίζεται από τη Μήδεια ως ένα *νεύμα* των θεών της δικαιοσύνης και του Ηλίου, του προγόνου της (στ. 764: *ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἥλιου τε φῶς* [Ω Ζευ, ω Δίκη, κόρη του Διός, ω φως του Ἡλίου!]).⁷⁸ Η Μήδεια εξάλλου μπορεί ως σοφός νους (στ. 677: *σοφῆς δεῖται φρενός* [χρειάζεται σοφός νους]) να ερμηνεύσει το χρησμό του Απόλλωνα που ο Αιγέας, αδυνατεί να κατανοήσει,⁷⁹ αποδεικνύοντας τη διανοητική υπεροχή της σε σχέση με τους ανδρικούς χαρακτήρες της τραγωδίας.

Το ενδιαφέρον του Αιγέα για τη Μήδεια αποκτά έναν προσωπικό χαρακτήρα. Εντύπωση για την ανθρωπιά της προκαλεί η ερώτηση του Αιγέα για την ψυχική κατάσταση της Μήδειας (στ. 689: *τί γὰρ σὸν ὄμμα χρώς τε συντέτηχ' ὄδε;* [Ὅμως γιατί βασίλειψε το βλέμμα και η όψη σου;]), ενώ τρεις φορές παίρνει το μέρος της ηρωίδας, αναγνωρίζοντας την αδικία που εκείνη υφίσταται από τον Ιάσωνα

⁷⁶ Ο Αριστοτέλης δεν αναφέρει γιατί θεωρεί την είσοδο του Αιγέα παράλογη, ούτε αναφέρεται στη *Μήδεια* ή τον *Αίγέα* του Ευριπίδη. Ο Page (1938: xxix) καταφέρεται ενάντια στις παλαιότερες απόψεις σχολιαστών, οι οποίοι θεωρούν το επεισόδιο κακοφτιαγμένο, και υποστηρίζει ότι η συνάντηση της Μήδειας με τον Αιγέα ανήκει στην παράδοση του μύθου της. Συνεπώς ήταν αναμενόμενη για το κοινό της Αθήνας η έλευση του Αιγέα.

⁷⁷ Mastronarde (2012: 365-366).

⁷⁸ Αλεξοπούλου (2000: 74-75).

⁷⁹ Mills (1980: 292). Ο Page (1938: 121) παραθέτει την εξήγηση του χρησμού από τον Πλούταρχο (*Θησ.* 3.3): *Αίγεί δὲ παίδων δεομένῳ τὴν Πυθίαν ἀνελεῖν λέγουσι τὸν θρυλούμενον χρησμόν, διακελευομένην μηδεμιᾶ γυναικὶ συγγενέσθαι πρὶν ἔλθεῖν εἰς Αθήνας.* Ο Mastronarde (2012: 367) ερμηνεύει τον ασκό ως μία συμβολική παράσταση του μητρικού σώματος (παραθέτει και το ανάλογο παράδειγμα του Αρχίλοχου, απ. 119) και το μέλος που εξέχει ως παραπομπή στο ανδρικό γεννητικό μόριο, το οποίο ο Αιγέας δεν πρέπει να «λύσει» (με τη συνουσία) πριν την έλευσή του στην Αθήνα. Η Μήδεια σκόπιμα αποσιωπά το νόημα του χρησμού, γιατί στην πραγματικότητα καταλαβαίνει ότι δεν χρειάζεται να χρησιμοποιήσει τη σοφία της, δηλαδή τα *φάρμακά* της, αλλά απλώς την διανοητική της οξυδέρκεια και συνεπώς να *προσποιηθεί* ότι θα θεραπεύσει τον Αιγέα. Για μία ακόμη φορά καταδεικνύεται ότι η *προσποίηση* της Μήδειας είναι ένα καταφατικό στοιχείο του *ἦθους* και της *διάνοιάς* της και εν γένει μία καταφατική δύναμη του θηλυκού στοιχείου.

(στ. 699, 703, 707).⁸⁰ Η Μήδεια αποσπά βέβαια πολύ θεατρικά την συμπάθειά του, όπως έκανε και με τον Κρέοντα: τον ικετεύει αγγίζοντάς του τα γόνατα (στ. 710: *γονάτων τε τῶν σῶν ικεσία τε γίγνομαι* [αγγίζω ικετεύοντας τα γόνατά σου]) ακολουθώντας το τυπικό της ικεσίας.⁸¹ Θα πρέπει όμως να δοθεί προσοχή στο γεγονός ότι, παρά την αδιαμφισβήτητη συμπάθειά του για τη Μήδεια, ο Αιγέας εξακολουθεί να την αντιμετωπίζει με σχετική αποστασιοποίηση: λυπάται μεν για την αδικία που υφίσταται, αλλά δεν προτείνει από μόνος του να της δώσει άσυλο για να τη γλυτώσει από τους κινδύνους της εξορίας και από τη συνθήκη αυτού που είναι *ἄπολις*.⁸² αποδεικνύεται λοιπόν ότι το ενδιαφέρον του παραμένει επιφανειακό.⁸³ Αυτό διαφαίνεται και στην πρόνοιά του να μη μεταφέρει μαζί του τη Μήδεια γιατί ξέρει ότι έτσι θα δυσαρεστήσει τους Κορίνθιους φίλους του που τυχαίνει να είναι εχθροί της (στ. 726: *ἐκ τῆσδε μὲν γῆς οὗ σ' ἄγειν βουλήσομαι* [Από εδώ δεν θα θελήσω να σε πάρω] και 730: *ἀνάιτιος γὰρ καὶ ξένοις εἶναι θέλω* [Δεν θέλω να με κατηγορήσουν οι φίλοι]). Η Μήδεια όχι μόνο αντιλαμβάνεται τη συμφεροντολογική διάσταση των κινήτρων του Αιγέα, αλλά και την εκμεταλλεύεται προς όφελός της: προκειμένου να αποσπάσει τη βοήθεια του Αιγέα υπόσχεται ως ανταπόδοση για την ευεργεσία του την παροχή των *φαρμάκων* της για την εξασφάλιση της τεκνογονίας του⁸⁴ (στ. 717-718: *παύσω δέ σ' ὄντ' ἄπαιδα καὶ παίδων γονὰς σπεῖραί σε θήσω· τοιάδ' οἶδα φάρμακα* [Εγώ θα σε λυτρώσω από την ατεκνία και θα σε αξιώσω να σπείρεις παιδιά. Τέτοια βοτάνια κατέχω]), καθιστώντας τον Αιγέα έναν αντι-Ιάσονα και αντι-Κρέοντα. Από την άλλη βέβαια, η Μήδεια αφήνει σκόπιμα αόριστο και σκοτεινό το τι θέλει να πράξει (στ. 758: *πράξασ' ἃ μέλλω καὶ τυχοῦσ' ἃ βούλομαι* [αφού πρώτα πράξω όσα θέλω να πράξω και πετύχω αυτά

⁸⁰ Η Αλεξοπούλου (2000: 73) διακρίνει στο επεισόδιο με τον Αιγέα την επιβεβαίωση των αρχών του δικαίου της ανταπόδοσης και της τιμής που στερείται η Μήδεια από τον Ιάσονα.

⁸¹ Βλ. Gould (1973: 76-77): «Σε αυτή την αλληλουχία [ικετευτικών] ενεργειών, οι σημαντικές πράξεις είναι οι εξής: ο ικέτης τοποθετεί το σώμα του σε χαμηλότερη θέση, παίρνει στάση οκλαδόν (κάθεται ή γονατίζει), αγγίζει τα γόνατα ή το σαγόνι ή του ικετευομένου, και τον φιλάει. Από τις χειρονομίες αυτές, αποκλειστική σύνδεση με την ικεσία έχει μόνο το άγγιγμα των γονάτων. [...] τέτοιες πράξεις αμιγώς «μεταφορικής» ικεσίας στερούνται την πλήρη τελετουργική σημασία της συντελεσμένης ικετηρίας πράξης· χρησιμοποιούνται [...] όταν οι περιστάσεις δεν απαιτούν παρά μια πιο έντονη εκδοχή της γλώσσας των διπλωματικών εκκλήσεων».

⁸² Πρβ. Σοφοκλέους *Αντιγόνη* στ. 370-371: *ἄπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν ξύνεστι τόλμας χάριν*.

⁸³ Page (1938: xiv).

⁸⁴ Για τη συμφωνία Αιγέα – Μήδειας ως μορφή εμπορικής συναλλαγής βλ. Dunkle (1969: 97-107). Ο κερδοσκοπικός χαρακτήρας της συναλλαγής παραπέμπει στη συμφωνία μεταξύ του Ιάσονα και της Μήδειας στην Κολχίδα.

που θέλω να πετύχω]) και υπό ποιες προϋποθέσεις θα βρει άσυλο υπό την προστασία του. Αυτό άλλωστε συνιστά και μία υπενθύμιση των μύθων για το ζοφερό μέλλον του Αιγέα που περιγράψαμε παραπάνω.

3.5 Ο Χορός

Ο Χορός στη *Μήδεια* επιτελεί το ρόλο που έχει στις τραγωδίες του Αισχύλου και του Σοφοκλή: υιοθετεί ενεργό στάση απέναντι στα δρώμενα, κάποτε μάλιστα παρεμβαίνει σε αυτά και έτσι απέχει ακόμη αρκετά από το Χορό που σαν ιδανικός θεατής αρκείται σε στοχαστικές παρεμβάσεις, κάτι που συμβαίνει σε μετέπειτα τραγωδίες του Ευριπίδη,⁸⁵ χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο παρεμβατικός Χορός δεν επανέρχεται σε δικές του τραγωδίες, όπως οι *Βάκχες*. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι διαθέτει τα συμβατικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν τους Χορούς του Αισχύλου και Σοφοκλή. Είναι εξίσου αντιφατικός και παράδοξος όσο και το πρόσωπο της *Μήδειας*, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε αμέσως.

Ήδη από την Πάροδο ο Χορός συνδέει την εμφάνισή του με την περιγραφή των ψυχικών καταστάσεων της *Μήδειας*, όπως άλλωστε η Τροφός και ο Παιδαγωγός, πράγμα που αποσκοπεί προφανώς στο να πείσει τους θεατές για τη δυστυχία της *Μήδειας* με στόχο να αποσπάσει τη συμπάθειά τους για αυτήν.⁸⁶ Περιγράφονται λεπτομερώς οι φωνές, οι γοεροί θρήνοι (στ. 131, 134) και οι οιμωγές της (στ. 150: *άχάν*), η επιθυμία της *Μήδειας* να πεθάνει (στ. 154: *σπεύσει θανάτου τελευτά* [Βιάζεσαι να φτάσεις στου θανάτου το τέλος;]), αλλά και η οργή της (στ. 176: *βαρύθυμον όργάν*) και το ακατάβλητο πάθος της ψυχής της (στ. 177: *λήμα φρενῶν μεθείη*). Επίσης προοικονομεί το θάνατο των παιδιών, με την ανησυχία του για το κακό που μπορεί να πράξει η *Μήδεια* (στ. 183: *σπεῦσον πρίν τι κακῶσαι τοὺς εἴσω* [Μόνο βιάσου, πριν κάνει κακό σε κάποιους που βρίσκονται μέσα]), αλλά και τα μοτίβα του *λέχους* (στ. 206: *τὸν ἕν λέχει προδόταν κακόνυμφον* [τον πικρό νυμφίο, τον προδότη της κλίνης]) και των όρκων (στ. 208: *τὰν Ζηνὸς ὀρκίαν Θέμιν* [την κόρη του Δία, την Θέμιδα, τη

⁸⁵ Kitto (1939: 193-194). Αντίθετη άποψη εκφράζει η Αλεξοπούλου (2000: 120) η οποία ωστόσο αναγνωρίζει ότι πρόκειται για περίπτωση Χορού γυναικών που λόγω φύλου συμπάσχει με τη *Μήδεια*.

⁸⁶ Αλεξοπούλου (2000: 93).

θεά των όρκων]) που θα κυριαρχήσουν στο σκεπτικό της Μήδειας στη συνέχεια. Αρχικά λοιπόν η συμμετοχή του Χορού στα δρώμενα προκύπτει από την ξεκάθαρη συμπάθειά του για τα πάθη της Μήδειας, την καταδίκη του για τις πράξεις του Ιάσονα (στ. 206: *προδόταν κακόννυμφον*) και τη βεβαιότητά του για την εκ θεού δικαίωση της Μήδειας (στ. 158: *Ζεύς σοι τάδε συνδικήσει [θα έχεις εσύ παραστάτη τον Δία]*). Ο Χορός παίρνει εξαρχής θέση για το μέρος του δικαίου και δεν αναμένει την άποψη του Ιάσονα για να σχηματίσει γνώμη.

Εύλογα λοιπόν η Μήδεια στο πρώτο επεισόδιο θα ζητήσει όχι μόνο κατανόηση από τον Χορό, αλλά και την παθητική συμμετοχή του στην εκδίκησή της, τη σιωπηλή συννεοχή του, την οποία ο Χορός θα υποσχεθεί πρόθυμα (στ. 267: *δράσω τάδ'*) επειδή κατανοεί και αποδέχεται το δίκαιο του αιτήματός της (*ένδίκως*). Εδώ ο Χορός φαίνεται ότι ξεφεύγει από τη συνήθη πολιτική των ίσων αποστάσεων που υιοθετεί σε άλλες τραγωδίες και δείχνει να επεμβαίνει έμμεσα με τη μεροληπτική στάση του υπέρ της Μήδειας σε όσα θα ακολουθήσουν. Αυτό ενισχύεται και από το γεγονός ότι δεν αντιδρά καθόλου όταν η Μήδεια εκφράζει τη ριζοσπαστική, για την εποχή αυτή, άποψη ότι το καθήκον μίας γυναίκας στη τεκνογονία είναι σκληρότερο και δυσκολότερο από τη συμμετοχή ενός άνδρα στον πόλεμο.⁸⁷ Η στάση αυτή δεν είναι αναμενόμενη από ένα Χορό που είθισται να εκφράζει την κοινή γνώμη της εποχής του 5^{ου} π. Χ. αιώνα.

Εξίσου ανύπαρκτη είναι και η αντίδραση του Χορού στο σχέδιο που προσπαθεί να καταστρώσει η Μήδεια ανοικτά ενώπιόν του μετά την αποχώρηση του Κρέοντα, δηλαδή στην πρόθεσή της να δηλητηριάσει τον Κρέοντα, τον Ιάσονα και τη Γλαύκη.⁸⁸ Η σιωπή αυτή είναι βέβαια περίεργη για όποιον υιοθετεί τη συμβατική άποψη σχετικά με το τι είδους γνώμες εκφράζει ο Χορός. Το πρώτο στάσιμο του Χορού αναπτύσσει το φαινομενικά άσχετο θέμα της κακής φήμης

⁸⁷ Griffiths (2006: 74).

⁸⁸ Ο Mastronarde (2012: 313-314) υποστηρίζει ότι η «σιωπή» του Χορού εντάσσεται στο πλαίσιο της τεχνικής των χορικών να αναφέρονται σε θεματολογία που δεν συνδέεται άμεσα με τα λόγια και τις πράξεις που μόλις εκφωνήθηκαν, ή να σχολιάζουν όσα αναφέρθηκαν στην αρχή του επεισοδίου. Εδώ το χορικό αποτελεί μία έμμεση ενίσχυση της κραυγής της Μήδειας για δικαιοσύνη που διευρύνει την πρώτη ρήση της για την ανισότητα ανδρών και γυναικών.

των γυναικών στην παραδοσιακή ποίηση⁸⁹ (στ. 421-2: *μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν τὰν ἑμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν* [Των παλαιῶν ποιητῶν οι μούσες θα πάψουν να τραγουδούν την απιστία μου]). Οι γυναίκες δεν έχουν ποιητική φωνή⁹⁰ για να διασώσουν τη φήμη τους ή να την αντιστρέψουν δυσφημώντας τους άνδρες (στ. 423-9: *οὐ γὰρ ἐν ἀμετέρῃ γνώμῃ λύρας ὥπασε θέσπιν αἰοιδὰν Φοῖβος [...] ἐπεὶ ἀντάχῃσ' ἂν ὕμνον ἀρσένων γέννα* [Ο Απόλλων, ο μέγας αοιδός, ... Γιατί τότε και εγώ θα τραγούδαγα ωδές για των ανδρῶν το γένος]). Μόνο οι πράξεις τους είναι ικανές να το κατορθώσουν αυτό. Γι' αυτό και δεν είναι τυχαίο ότι η δεύτερη στροφή αναφέρεται στα κατορθώματα της Μήδειας που ο Ιάσων της ανταπέδωσε με αχαριστία. Η Μήδεια και ο Χορός αναφέρονται συχνά στον κώδικα τιμής που καταπατάται από τον άνδρα Ιάσωνα, και δεν πρέπει να θεωρηθεί απίθανο ότι η αποκατάσταση της τιμής, που δεν έχει πρόσβαση στον ποιητικό λόγο, μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσα από το *ἔργον* της Μήδειας που ενέκρινε ο Χορός (στ. 267) ως πλήρωση του δικαίου της ανταπόδοσης.⁹¹ Αλλά ακόμα και αν αυτή η άποψη δεν γίνει δεκτή, είναι γεγονός ότι η κριτική του Χορού για τις ποιητικές προκαταλήψεις είναι από μόνη της για την εποχή που διατυπώνεται αρκετά ριζοσπαστική και φαίνεται απίθανο για περιορίζεται ο ρόλος του Χορού σε μία συμβατική έκφραση της κοινής γνώμης.⁹² Αντίθετα, η άποψη αυτή του Χορού διατυπώνεται στην τραγωδία που κατηγορήθηκε για το μισογυνισμό της. Στην πραγματικότητα εδώ υποδηλώνεται η ποιητική πρόθεση του Ευριπίδη να αναθεωρήσει τον τρόπο προσέγγισης της γυναίκας καθώς και της γυναικείας συνθήκης ανατέμνοντας τους μύθους με γυναικείες μορφές και προσδίδοντάς τους νέες διαστάσεις. Επομένως, η λειτουργία του χορικού μπορεί θεωρηθεί και αυτοαναφορική, ως στοχασμός της ποίησης πάνω στην (προγενέστερη) ποίηση.

Τόσο στον *αγώνα λόγων* μεταξύ Μήδειας και Ιάσωνα στο δεύτερο επεισόδιο (στ. 576-578), όσο και στο δεύτερο στάσιμο ο Χορός παίρνει ξεκάθαρα θέση υπέρ

⁸⁹ Βλ. Αλεξοπούλου (2000: 121) για τον κοινό τόπο που αποτελεί η *δυσκέλαδος φάμα* [δύσφημος λόγος] (στ. 420) στην αρχαιοελληνική γραμματεία, π.χ. Ησιόδου *Ἔργα και ἡμέραι*, στ. 375 ή Ευριπίδου απ. 321. Επίσης, η Αλεξοπούλου αναφέρει τις περιπτώσεις της δυσφήμισης γυναικών από τον Αρχίλοχο, τον Ιππώνακτα και τον Σιμωνίδη.

⁹⁰ Προφανώς ο Ευριπίδης σκόπιμα αποσιωπά γνωστές ποιήτριες, όπως η Σαπφώ και η Κόριννα, ώστε να δώσει έμφαση στην αδικία που υφίσταται η Μήδεια και το γυναικείο φύλο εν γένει.

⁹¹ Hopman (2008: 156).

⁹² Griffiths (2006: 74).

της Μήδειας καταδικάζοντας τον Ιάσωνα: η αποδοχή της κατηγορίας της Μήδειας, ότι ο Ιάσων τρέχει εγκατέλειψε τη Μήδεια για τη Γλαύκη (στ. 623-4), συνεπάγεται για τον Ιάσωνα την στέρηση της *εύδοξίας* [καλή φήμη] (στ. 628). Αλλά και οι στίχοι 659-61 (*ἀχάριστος ὄλοιθ', ὄτω πάρεστιν μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοίξαντα κλῆδα φρενῶν* [Να χαθεί ο αχάριστος που δεν ανοίγει της άδολης καρδιάς του τη θύρα και δεν τιμάει τους φίλους]) εκφράζουν ανοικτά την αποδοκιμασία τους κατά του προδότη συζύγου.⁹³

Η μόνη φορά που ο Χορός φαίνεται να συγκλονίζεται και να αντιδρά αρνητικά στο σχέδιο εκδίκησης της Μήδειας είναι μετά την ανακοίνωση της απόφασής της για τη θανάτωση των παιδιών της, την οποία ο Χορός προσπαθεί να αποτρέψει (στ. 813: *δρᾶν σ' ἀπεννέπω τάδε* [σε εξορκίζω να μην κάνεις αυτό που πας να κάνεις]). Από αυτό το σημείο ξεκινά η μεταστροφή του Χορού που συνίσταται στην αποστασιοποίηση από την παιδοκτονία της Μήδειας και την ανοικτή αποκήρυξή της. Ολόκληρο το τρίτο στάσιμο, το οποίο συχνά θεωρείται μία αφορμή για να επαινεθεί η Αθήνα (στ. 824-843), συνιστά μία μορφή ψυχολογικής πίεσης στη Μήδεια προοικονομώντας την εσωτερική της διαμάχη στην τελευταία ρήση της.⁹⁴ Ωστόσο, θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι ουδέποτε ο Χορός καταδικάζει ολικά το *ἔργον* της Μήδειας: εξακολουθεί στο τέταρτο στάσιμο να θεωρεί τον Ιάσωνα υπεύθυνο για αυτήν την εξέλιξη (στ. 990-992: *παισὶν οὐ κατειδῶς ὄλεθρον βιοτᾶ προσάγεις ἀλόχῳ τε σᾶ στυγερόν θάνατον* [δίχως να το ξέρεις, φέρνεις για τη ζωή των παιδιών σου όλεθρο]) και να δικαιολογεί την εκδίκησή της⁹⁵ (μαζί με το φόνο των παιδιών, στ. 995-996) ως αποτέλεσμα της προδοσίας του *λέχους* από τον Ιάσωνα (στ. 996-1001: *νυμφιδίων ἔνεκεν λεχέων, ἃ σοι προλιπὼν ἀνόμως ἄλλα ξυνοικεῖ πόσις συνεύνῳ* [για το κρεβάτι του γάμου, αυτό που ο άντρας σου, δίχως να σεβαστεί νόμο και τάξη, το απαρνήθηκε και πήγε και παντρεύτηκε άλλη γυναίκα]). Το πρόβλημα

⁹³ Αλεξοπούλου (2000: 121-122).

⁹⁴ Page (1938: 131)· Luschnig (2007: 151).

⁹⁵ Την άποψη ότι η θεόσταλη συμφορά πλήττει δίκαια τον Ιάσωνα θα εκφράσει ο Χορός παρακάτω στην Έξοδο (στ. 1231: *κακὰ ξυνάπτειν ἐνδίκῳς Ἰάσωνι* [Δικαίως, ως φαίνεται, ο θεός έριξε απάνω στον Ιάσωνα πολλά δεινά]) όταν ο εξαγγελος ανακοινώσει το θάνατο της Γλαύκης και του Κρέοντα. Η σιωπή του Χορού όσον αφορά την υπαίτια του εγκλήματος είναι ενδεικτική για τη διαφοροποίησή του Χορού από τη συνήθη, παραδοσιακή στάση του σε άλλες τραγωδίες. Εξίσου ο Χορός δεν εκφράζει καμία αποδοκιμασία για την παιδοκτονία και τους φόνους της Γλαύκης και του Κρέοντα, όταν ο Ιάσων εισέρχεται τελευταία φορά στη σκηνή κατά την έξοδο της Μήδειας (1306-1313). Σχετικά βλ. Αλεξοπούλου (2000: 122-3).

του Χορού εν πολλοίς δεν είναι η καταδίκη της εκδίκησης καθαυτή, αλλά μάλλον το μέσον της που είναι ο –αχρείαστος, κατά την άποψη του Χορού– θάνατος των αθών τέκνων.⁹⁶ Αυτή η διαπίστωση ενισχύεται στο αναπαιστικό ιντερμέδιο (στ. 1081-11) το οποίο εκφράζει την θέση ότι ευτυχισμένοι είναι όσοι δεν απέκτησαν παιδιά.⁹⁷ Σκοπός του Χορού εντέλει είναι να διαχωρίσει μεν τη θέση του από την παιδοκτονία, χωρίς ωστόσο να πάψει να υποστηρίξει και να δικαιολογεί το *ἔργον* της Μήδειας. Ο Χορός εν πολλοίς συμμερίζεται το σκεπτικό της Μήδειας ως προς την αντισυμβατικότητα και τη ριζοσπαστικότητα των απόψεων και των ενεργειών της. Ο Χορός της *Μήδειας* όχι μόνο δεν ανήκει στους συμβατικούς Χορούς των τραγωδιών, αλλά συνειδητά διαφοροποιείται από αυτούς λαμβάνοντας μία ακραία θέση, αφύσικη με βάση τους κανόνες της κοινής γνώμης του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Είναι όμως σύμφωνος με την φυσική, συμπαντική διάσταση που λαμβάνει το πρόσωπο της Μήδειας στο τέλος, αναγνωρίζοντας ότι η θεία δικαιοσύνη παραμένει ακατανόητη.

⁹⁶ Allan (2002: 94).

⁹⁷ Βλ. Kitto (1939: 194)· Griffiths (2006: 74).

Κεφάλαιο 4

Σκηνοθετική Προσέγγιση

Η προσπάθεια ανάλυσης κάποιων από τα βασικά σημεία της *Μήδειας* του Ευριπίδη κατέδειξε τις πολλαπλές διαστάσεις που η τραγωδία μπορεί να λάβει στον ορίζοντα της ερμηνευτικής προβληματικής μίας παράστασης σήμερα. Πρόθεση της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER* είναι η απόπειρα να συγκεραστεί ο αρχαίος τραγικός λόγος με τις σύγχρονες παραστασιακές αποτυπώσεις, χωρίς ο συγκερασμός αυτός να αποβεί απομυθοποιητικός παράγοντας. Ο στόχος υπηρετήθηκε αφενός με τη διατήρηση και την πιστότητα⁹⁸ του συνολικού κειμένου και αφετέρου με τη χρήση πολυμέσων που θα το καθιστούσαν οικείο στο σημερινό θεατή και θα υποστήριζαν την οικονομία της σκηνοθεσίας, όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω.

Η ανάλυση της παράστασης που θα επιχειρήσουμε θα βασιστεί επί το πλείστον στα σημειολογικά παραδείγματα της Fischer-Lichte⁹⁹ και στο σχέδιο ερωτηματολόγιου του Pavis,¹⁰⁰ επειδή προσφέρουν λεπτομερή εργαλεία για την ανάλυση της παράστασης. Έτσι, εδώ η σκηνοθετική προσέγγιση θα

⁹⁸ Ο όρος «πιστότητα» προς το αρχαίο κείμενο σημαίνει εν προκειμένω ότι στην παράσταση διατηρήθηκε το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου της μετάφρασης, χωρίς ουσιώδεις αλλαγές. Επιπλέον, σημαίνει ότι επιλέχθηκε μία μετάφραση που αποτυπώνει με ακρίβεια τα νοήματα του πρωτοτύπου και προσπαθεί να αντιστοιχεί κατά το δυνατόν τις λέξεις του αρχαίου κειμένου με τις διαθέσιμες λέξεις της νέας ελληνικής. Στην μετάφραση θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο κεφάλαιο 6.1. Η πιστότητα προς το αρχαίο κείμενο βέβαια δεν λειτουργήσει περιοριστικά στην ελευθερία της *όψεως*: η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* αποτελεί μία αυτόνομη ερμηνεία του κειμένου η οποία πραγματώνεται μέσα από τις σκηνοθετικές επιλογές οι οποίες αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο.

⁹⁹ Πολύ συνοπτικά, η Fischer-Lichte (1992: 13-7) διακρίνει την ανάλυση της παράστασης σε ακουστικά σημεία (ήχοι, μουσική, γλωσσικά, παραγλωσσικά σημεία) και οπτικά σημεία (μιμικά και χειρονομιακά σημεία, μάσκες, μακιγιάζ, κόμμωση, κοστούμια, σκηνικό, διακόσμηση, αντικείμενα και φωτισμό).

¹⁰⁰ Pavis (2003: 37-40). Ο Pavis εστιάζει με το ερωτηματολόγιό του, το οποίο στοχεύει στο να κατευθύνει τα βήματα του ερευνητή στην ανάλυση παράστασης, στα σκηνικά, το φωτισμό, τα σκηνικά αντικείμενα, τα κοστούμια, το υποκριτικό ύφος, τη μουσική, το ρυθμό, την ερμηνεία του κειμένου, το θεατή, την καταγραφή της παράστασης (φωτογραφίες, βιντεοσκόπηση) και τα δυσνόητα στο θεατή μέρη της παράστασης.

επικεντρωθεί στην ανάλυση του σκηνικού (4.1), των video (4.2), των κοστουμιών (4.3), της υποκριτικής (4.4) και της μουσικής (4.5) της παράστασης. Με την ανάλυση αυτή όμως δεν επιδιώκεται ο τεμαχισμός της παράστασης σε μικρές μονάδες σημαινόντων, αλλά η σύζευξη των σημείων, της ώστε να αναδειχθεί η σφαιρικότητά της ως σημαίνοντος και όχι ως απλής συσσώρευσης σημείων.¹⁰¹

4.1 Σκηνικό και Σκηνικά Αντικείμενα

Όπως και η παράσταση, ο σκηνικός χώρος είναι εφήμερος: παράγεται στην παράσταση και μέσω αυτής, διανοίγει δυνατότητες στις σχέσεις μεταξύ ηθοποιών και θεατών ή τις αντιπαραθέτει καθιστώντας ρευστή κάθε σταθερά στην οργάνωση της δομής της.¹⁰² Το ίδιο το κείμενο προσδιορίζεται με χωροταξικούς όρους, αφού η σκηνή συλλαμβάνεται κατ' αρχάς ως *άδειος χώρος*, ο οποίος μέσω ειδικών δεικτών είναι δυνάμει *πληρώσιμος* με οπτικά και ηχητικά σημεία.¹⁰³ Αυτή η πορεία υιοθετήθηκε στην παράσταση με το λιτό σκηνικό χώρο ως κεντρικό άξονα όχι μίας «αντικειμενικής», αφηρημένης σύλληψης που καταλαμβάνεται από τους όγκους των σκηνικών αντικειμένων, αλλά από τη μάλλον υποκειμενική δυνατότητα εμπλοκής των ηθοποιών και θεατών στο δραματικό χωροχρόνο, η οποία υποβάλλει ερμηνευτική διάνοιξη στην πρόσληψη της θεατρικής συνθήκης.¹⁰⁴

Το βασικό σκηνικό αντικείμενο της παράστασης, ο αργαλειός, δημιουργεί έναν οπτικό παραλληλισμό με την ύφανση των δόλιων σχεδίων της Μήδειας. Επίσης, τα νήματα του αργαλειού σχετίζονται με τις κλωστές της τριπολίνας (κουρτίνα νημάτων που κρέμεται πάνω στην οθόνη προβολής), αλλά και με το κουβάρι που ξετυλίγει ο Χορός για να τυλίξει και να απομονώσει αργότερα τον χώρο όπου η Μήδεια θα τελέσει το φόνο των παιδιών της· η απομόνωση του σκηνικού χώρου του φόνου δημιουργεί παραλληλισμό με την απομόνωση της Μήδειας από τον γήινο κόσμο και τη μετάστασή της στον κόσμο του μύθου. Το παιχνίδι της τύλιξης και της εκτύλιξης είναι εξάλλου μία υπενθύμιση του φαινομένου της

¹⁰¹ Πούχνερ (1991: 31-3).

¹⁰² Fischer-Lichte (2013: 218-9).

¹⁰³ Elam (2001: 84).

¹⁰⁴ Βλ. Pavis (2003: 150) για τη διάκριση αντικειμενικού και υποκειμενικού χώρου.

αλήθειας: κάλυψη και αποκάλυψη της κρυμμένης τραγικής συνθήκης, που η θεατρική τέχνη μέσα από τη σκηνική *απάτη* καταδεικνύει ως ξετύλιγμα μίας μυθικής εξιστόρησης. Τα νήματα τέλος του αργαλειού και του κουβαριού συνδέονται και με τα νήματα των ομφάλιων λώρων που σπάει η Μήδεια στη συμβολική σκηνή που διαδραματίζεται πάνω στην επικλινή ράμπα: η σύνδεση της Μήδειας με τη θεϊκή καταγωγή της συνοδεύεται από το μικρό τρίποδα που *εξαρχής* καίει θυμίαμα στη σκηνή, υποδηλώνοντας την τελετουργική της διάσταση.

Συνοψίζοντας, το σκηνικό και τα σκηνικά αντικείμενα δεν αναλώνονται σε μία προσπάθεια αποτύπωσης της ψευδαίσθησης του ρεαλισμού. Αντίθετα, οι συμβολικές τους διαστάσεις είναι αυτές που αιτιολογούν τα δίκτυα αλληλοσυμπλοκών ως άσκηση παραγωγής του πλούτου σημειωμένων της παράστασης.

4.2 Video και Πολυμέσα

Η μείξη του θεάτρου με τη ψηφιακή τεχνολογία έχει θολώσει τα όρια ανάμεσα στη σκηνογραφία, τη σκηνοθεσία και τη διαδραστικότητα, δηλαδή τη σχέση θεάματος και θεατών, και έχει αλλάξει τον τρόπο αντίληψης της ζωντανής παράστασης.¹⁰⁵ Στη *MEDEA-DARK MATTER* τα πολυμέσα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν τα video, η τεχνική του mapping¹⁰⁶ και των ηχογραφημένων φωνών του Ιάσονα και του εξάγγελου. Τα video λειτούργησαν ως εναλλακτικός τρόπος απόδοσης κομβικών ρόλων του έργου (ο Κρέων, ο Ιάσων και ο Αιγέας), ενώ το video art ως εισαγωγή στη συμπαντική τοποθέτηση του μύθου της Μήδειας. Η επιλογή αυτή συνειδητά στρέφεται ενάντια στην υποτιθέμενη οντολογική διαφοροποίηση θεάτρου και ψηφιακών μέσων: αμφότερα διαμορφώνουν την «όψη» χωρίς ουσιώδεις αντιθέσεις μεταξύ τους,

¹⁰⁵ Βλ. Phelan (1993: 146) για την «αναυθεντικότητα» της κινηματογραφικής αναπαραγωγής στο θέατρο ως σύμπτωμα της ήδη κυρίαρχης μιντιακής κουλτούρας έναντι του Auslander (1999: 32-6) για την εξάλειψη του ζωντανού χαρακτήρα του θεάτρου λόγω της υπερβολικής χρήσης κινηματογραφικών αναπαραγωγών σε παραστάσεις.

¹⁰⁶ Μέθοδος προβολής σε επίπεδο δύο διαστάσεων ενός video τριών διαστάσεων.

όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε σε αυτό το υποκεφάλαιο, αν και αυτό δεν συνεπάγεται ότι τα video υποκαθιστούν το θέατρο.¹⁰⁷

Καθ' όλη την παράσταση, η Μήδεια συνομιλεί με τον Κρέοντα, τον Ιάσονα και τον Αιγέα μέσα από μια οθόνη διαστάσεων 10x6 μέτρων. Δεν είναι μόνο η εξοικείωση του σύγχρονου κοινού με τα οπτικά μέσα που επέβαλε αυτή την επιλογή, αλλά και η δυνατότητα ενίσχυσης των προσώπων με τη μεγεθυμένη προβολή τους από τα έντονα γκρο πλαν στο ύψος του ματιού και το εντυπωσιακό μέγεθος της οθόνης, καθώς και με την ψευδαίσθηση της τρισδιάστατης εικόνας χάρη στην ανεπαίσθητη κίνηση των νημάτων της τριπολίνας που κάλυπτε την οθόνη. Το αποτέλεσμα δημιούργησε φυσικότητα στη συνομιλία, καθώς η κίνηση των νημάτων της τριπολίνας έμοιαζε να προκαλείται από την ανάσα των προσώπων στην οθόνη. Το αντίθετο επετεύχθη στον αγώνα λόγων μεταξύ Μήδειας και Ιάσονα, του οποίου η εικόνα θα παραμείνει παγωμένη, ώστε να τονιστεί τόσο η εσκεμμένη απουσία του, αφού η ενοχή του εξαρχής φαίνεται προαποφασισμένη στο έργο, όσο και η παγίωση των φαλλογοκεντρικών του απόψεων. Σε όλες τις προαναφερόμενες περιπτώσεις, η μεγεθυμένη προβολή εκτός από τη φυσικότητα στη συνομιλία προσέδωσε και μία ενδιαφέρουσα αντίστιξη μεταξύ του φυσικού μεγέθους της Μήδειας και του υπερφυσικού μεγέθους των άλλων προσώπων. Αυτή η αναμέτρηση, παρότι θα φαινόταν σε έναν αποστασιοποιημένο ερευνητή ότι εντέλει αποβαίνει σε βάρος της Μήδειας, η οποία εμφανίζεται έτσι μικρή και άρα αδύναμη ενώπιον του Κρέοντα, του Ιάσονα και του Αιγέα, τελικά αποβαίνει σε όφελος της Μήδειας διότι ο θεατής έρχεται σε πιο άμεση επαφή με το φυσικό σώμα της ηθοποιού που βρίσκεται ενώπιόν του παρά με την υπερμεγέθη εικόνα των άλλων προσώπων. Αυτή η σύγκριση μεγεθών, που καθορίζεται από την προοπτική της θέσης του θεατή, αποτελεί μία μορφή εμπλοκής του θεατή στο θέαμα και το σκεπτικό της επιλογής της παράστασης για τη χρήση των πολυμέσων.

Τέλος, το video art στην αρχή της παράστασης επιτελεί διπλή λειτουργία: από τη μία τοποθετεί το μύθο στη συμπαντική του διάσταση και από την άλλη

¹⁰⁷ Fischer-Lichte (2013: 146-52).

υπενθυμίζει τη συγχρονικότητά του. Συγκεκριμένα, το video art δίνει τη δυνατότητα στην παράσταση να πλαισιωθεί ο μύθος της τραγωδίας με μία ψηφιακή αφήγηση της γέννησης του σύμπαντος από ένα κοσμικό αυγό,¹⁰⁸ που παραπέμπει στο μοτίβο της ικανότητας της γέννησης από τη γυναίκα Μήδεια. Καθώς το σύμπαν εξελίσσεται και αναπτύσσεται από την διαμόρφωση των γαλαξιών μέχρι και του ηλιακού μας συστήματος, αποκαλύπτονται ταυτόχρονα και οι σκοτεινές, τυφλές και βίαιες δυνάμεις οι οποίες όμως συντείνουν στην διατήρηση της ισορροπίας του: η σκοτεινή ύλη, οι μαύρες τρύπες, οι αόρατες, αλλά καταστροφικές για τη διατήρηση της ζωής ακτινοβολίες. Όλα αυτά δεν έχουν άμεση σχέση με τις δεδομένες συνθήκες της υπόθεσης της τραγωδίας, αλλά υπενθυμίζουν και υποβάλλουν τη συσχέτιση με το πρόσωπο της Μήδειας ως σύνοψη των τυφλών φυσικών δυνάμεων στο σύμπαν και στον ίδιο τον άνθρωπο που στην ελληνική μυθολογία ταυτίζονταν με την ακατανόητη μορφή της θεϊκής ύπαρξης και δικαιοσύνης.¹⁰⁹ Η Μήδεια είναι ένας άνθρωπος που μετέχει σε αυτό το ακατανόητο, σκοτεινό θείο στοιχείο εξαιτίας της συμπαντικής καταγωγής της από τον θεό Ήλιο. Η εκδίκησή της αποτελεί, όπως υποστηρίξαμε παραπάνω, έκφραση αυτών των τυφλών συμπαντικών συνθηκών που δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες για τη ζωή (η ικανότητα του θηλυκού στοιχείου για τη γέννηση) παράλληλα με τις βίαιες εκφορτίσεις της σκοτεινής, ακατανόητης διάστασης της (η ικανότητα για το θάνατο που είναι απαραίτητη στην επανέναρξη του κύκλου της ζωής). Ο μύθος τοποθετείται έτσι σε εξωανθρώπινο πλαίσιο και το μη ανθρώπινο, τεχνικό μέσο επιδιώκει τη δραστική ενεργοποίηση της δημιουργικής φαντασίας του θεατή. Πρόκειται για την προσπάθεια της παράστασης να απαντήσει στο πρόβλημα της πολιτισμικής διαφοράς του αρχαίου από το σύγχρονο κόσμο: ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός είναι πολιτισμός της ακρόασης σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι ο σύγχρονος, και οι εκτενείς ρήσεις του αρχαίου δράματος δύσκολα θα είχαν σήμερα την απήχηση που είχαν τον πέμπτο αιώνα π.Χ.¹¹⁰ Το video art στην αρχή της

¹⁰⁸ Πρόκειται για ένα μοτίβο που εμφανίζεται τουλάχιστον στους αριστοφανικούς *Όρνιθες* (693-703) και πιθανόν σε απόσπασμα από τον Εύδημο τον Πάριο (DK3B5) που διασώζει ο Δαμάσκιος. Το αν μπορεί από αυτά να συναχθεί η κυριαρχία του αυγού ως *κοσμογονικού στοιχείου* σε ορφικές ή άλλες εκδοχές είναι συζητήσιμο, βλ. Kirk, Raven και Schofield (2001: 41-3).

¹⁰⁹ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 2, σ. 12.

¹¹⁰ Πούγγερ (1984: 13-24): «στον πολιτισμό μας κυριαρχούν, εδώ και πολύ καιρό, τα οπτικά σημεία όχι τα ακουστικά, και το θέατρο εκλαμβάνεται πάντα και αυτονόητα περισσότερο ως θέαμα παρά ως

παράστασης και πριν την έναρξη της ίδιας της τραγωδίας δίνει μία ερμηνευτική κατεύθυνση στον θεατή για το πώς θα μπορούσε να κατανοήσει το λόγο του ποιητικού κειμένου μέσα από παραστάσεις και εικόνες του σύμπαντος που του είναι οικείες ώστε να στοχασθεί δημιουργικά τον αρχαίο λόγο σε ένα σύγχρονο, τεχνολογικό και εννοιολογικό, πλαίσιο. Ο σύγχρονος θεατής μπορεί έτσι να κατανοήσει πληρέστερα μία σύγχρονη παράσταση αρχαίας τραγωδίας μέσα από τη δραστική ενεργοποίηση της δημιουργικής του φαντασίας που προσφέρουν η ψηφιακή εικόνα και τα τεχνολογικά μέσα.

Συνοψίζοντας, η χρήση του video αναδεικνύει τη Μήδεια ως έκφραση των συμπαντικού πεδίου της γέννησης και του θανάτου, καθώς περιγράφει τη δημιουργία του κόσμου από την έκρηξη του κοσμικού αυγού, την κεντρική θέση του Ηλίου –προγόνου της Μήδειας– στο πλανητικό σύστημα, μέχρι την απορρόφησή του σύμπαντος από τη σκοτεινή του ουσία. Στο μύθο της Μήδειας η πορεία της διαγράφεται παρόμοια: η εκδίκησή της είναι έκφραση των σκοτεινών κοσμικών ουσιών από τις οποίες κατάγεται και στις οποίες επιστρέφει. Η ερμηνεία αυτή αποτελεί μία μετάφραση της καλλιτεχνικής πρόθεσης της παράστασης, με όλη την ελευθερία που συνεπάγεται το καλλιτεχνικό εγχείρημα.

4.3 Κοστούμια και Μάσκες

Από τα στοιχεία που συναπαρτίζουν την εμφάνιση του ηθοποιού, τα κοστούμια είναι ασφαλώς το πιο σημαντικό επειδή προσδιορίζουν τα πλέγματα της ταυτότητας του προσώπου: την κοινωνική θέση, το φύλο, την ηλικία, την εθνικότητα, τη θρησκεία, το θεσμικό status, αλλά και εξατομικευμένα χαρακτηριστικά ή ειδικούς μυθολογικούς κώδικες.¹¹¹ Στη *MEDEA-DARK MATTER*, ενώ τα κοστούμια του Χορού είναι παρόμοια (έχουν όλα λιτούς, γήινους χρωματισμούς) και σχεδιασμένα ώστε να θυμίζουν αρχαία ενδύματα χωρίς να είναι πιστά αντίγραφα, το κοστούμι της Μήδειας έχει εμφανείς διαφορές. Αποτελείται από ένα λευκό εσωτερικό φόρεμα που καλύπτεται από

ακρόαμα». Γι' αυτό και ο Guéna (2000: 29) τονίζει ότι «οι αγγελιαφόροι της αρχαίας τραγωδίας είναι πλέον περιττοί στο δικό μας κόσμο και στο δικό μας θέατρο».

¹¹¹ Fischer-Lichte (1992: 83-90).

έναν άλικο, ποδήρη χιτώνα, ο οποίος παραπέμπει στη βασιλική και βαρβαρική καταγωγή της Μήδειας (τα εντυπωσιακά φορέματα είναι στοιχείο βαρβαρικού ήθους, όπως φαίνεται σε αγγεία της ελληνιστικής εποχής),¹¹² αλλά και στη δισήμαντη σχέση της με αυτό το χρώμα, που παραπέμπει στη σύνδεσή της τόσο με τη γέννηση όσο και με το θάνατο. Ένα χρυσό στεφάνι στο κεφάλι της Μήδειας αποτελεί ένδειξη της βασιλικής καταγωγής της.

Τα κοστούμια παράγουν σημαινόμενα όχι μόνο ως στοιχεία ενδυμασίας, αλλά και με την απέκδυσή τους:¹¹³ κατά την αφήγηση του εξαγγελου, η Μήδεια αφαιρεί τον χιτώνα αποκαλύπτοντας το λευκό φόρεμα. Η κίνηση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί ως απέκδυση του γυναικείου στοιχείου και αποκάλυψη του ανδρικού, ηρωικού της ήθους γιατί στη συνέχεια θα ετοιμαστεί ψυχικά για τον φόνο των παιδιών της. Το λευκό χρώμα παραπέμπει επίσης στο νυφικό: το σπάσιμο των δεσμών του παλαιού γάμου υποβάλλει την αγνότητα της δικής της πίστης στους όρκους που καταπάτησε ο Ιάσων με τον κίβδηλο γάμο του και υποδηλώνει την επιτέλεση ενός νέου, εγγύτερου στο ήθος της με το αρχέγονο, συμπαντικό στοιχείο της.

Ξεχωριστή αναφορά χρειάζεται για το προσωπίο του Χορού: δεν πρόκειται για μάσκα, ούτε καν για ημιπροσωπίδα, αφού καλύπτει μόνο τη μύτη, αφήνοντας ελεύθερα τα μάτια και το υπόλοιπο πρόσωπο. Αυτό που προσθέτει είναι ο όγκος και η αυστηρή, κάθετη γραμμή της μύτης που παραπέμπει στα κυκλαδικά ειδώλια και έτσι στην προκλασική ελληνικότητα, προκειμένου να υποδηλώσει την ιδιαιτερότητα του Χορού της Μήδειας που, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω (κεφ. 3.5), δεν εκπροσωπεί τόσο τις αξίες της παθητικής γυναικείας συνθήκης, που απορρέουν από την ανδροκρατική-σοφιστική, ορθολογική κλασική εποχή, αλλά τις προκλασικές αξίες της μητριαρχίας.

4.4 Υποκριτική

Με τον όρο *υποκριτική* δεν προτιθέμεθα να ερμηνεύσουμε τη διδασκαλία βάσει ιστορικών ή αισθητικών κατηγοριών του τύπου «ρεαλισμός», «νέος ρεαλισμός»

¹¹² Blondell (1999: 153).

¹¹³ Pavis (2003: 180).

ή όπως «μέθοδος Στανισλάφσκι», «μέθοδος Γκροτόφσκι» κ.α., αφενός επειδή τέτοιοι όροι είναι μορφολογικά ασαφείς (σε τι διαφέρει η νατουραλιστική υποκριτική του 19^{ου} αιώνα από το ψυχολογικό ρεαλισμό;) και αφετέρου επειδή καταλήγουν συνήθως ταυτολογικοί.¹¹⁴ Αντίθετα, θα ακολουθήσουμε και εδώ τις βασικές συντεταγμένες του σημειολογικού σχήματος της Fischer-Lichte,¹¹⁵ με ιδιαίτερη έμφαση στα γλωσσικά και κινησιολογικά σημεία.

Στο γλωσσικό επίπεδο η έμφαση δίνεται βέβαια στη διαφορά της γλώσσας: ενώ όλα τα πρόσωπα μιλούν ελληνικά, η Μήδεια μιλά ισπανικά.¹¹⁶ Δεν είναι η βαρβαρική της καταγωγή μόνο που επιτάσσει αυτήν την επιλογή. Η διάσταση της γλώσσας εγκαθιστά ένα παράδοξο πεδίο συνομιλίας: όλα τα πρόσωπα απευθύνονται στη Μήδεια παρά τη γλωσσική διαφορά, όπως αντίστροφα η Μήδεια, αλλά το ότι συνομιλούν βέβαια δεν συνεπάγεται ότι *συνεννοούνται*. Η διαφορά της γλώσσας αποκαλύπτει την απουσία κατανόησης του ενός προς τον άλλο και την έκπτωση του λόγου σε μη αυθεντική επικοινωνία, η οποία όμως εξακολουθεί να έχει θετικό νόημα διότι επιτρέπει στα τραγικά πρόσωπα την επιτέλεση του ρόλου τους στην εξέλιξη της υπόθεσης (π.χ. να δώσει ο Κρέων μικρή παράταση στην παραμονή της Μήδειας στην Κόρινθο). Αλλά πρωτίστως αυτό αφορά τη Μήδεια: μόνο η δική της γλώσσα της διαφέρει από των άλλων, παράγοντας τη θεμελιώδη τραγική αντίθεση του ενός με τους πολλούς, η οποία την αναδεικνύει σε διακριτή, αυτόνομη προσωπικότητα: η γλώσσα της Μήδειας δεν είναι απλώς μία ξένη γλώσσα, είναι *η δική της γλώσσα*, που είναι αναγνωρίσιμη ως μη οικεία, ως ξένη και ακατανόητη, όπως και η ίδια η Μήδεια: είναι η μόνη αυθεντική ύπαρξη του δράματος, η *οικεία ξένη*.

¹¹⁴ Pavis (2003: 63).

¹¹⁵ Η Fischer-Lichte (1992: 18-63), διακρίνει τη σημειολογική ανάλυση του υποκριτικού ύφους σε σημεία λεκτικά (γλωσσικά και παραγλωσσικά) και κινησιολογικά (μιμικά, χειρονομιακά και proxemic).

¹¹⁶ Η ισπανική γλώσσα της Μήδειας αποτελεί ένα βιωματικό στοιχείο καθώς η σκηνοθέτις και γράφουσα την παρούσα εργασία είναι μόνιμη κάτοικος της Ισπανίας. Το πρίσμα της Μήδειας που μιλά την ξένη σε αυτήν ελληνική γλώσσα, ταυτίζεται με το βίωμα της γράφουσας που μιλά την ξένη σε αυτήν ισπανική γλώσσα. Επίσης, βλ. παρακάτω κεφ. 8 για την πρόσληψη της δίγλωσσης διάστασης από το ισπανικό και το ελληνικό κοινό και την αναμενόμενη ταύτιση του ισπανικού κοινού με τη Μήδεια, γεγονός που προκάλεσε την υποβάθμιση του ξένου, αλλότριου προσώπου της Μήδειας.

Στο κινησιολογικό επίπεδο επιλέχθηκαν οι αδρές, πλαστικές χειρονομίες που υποδηλώνουν ένα τελετουργικό ύφος: πρόκειται κυρίως για τις σωματικές κινήσεις της Μήδειας, αφού ο Χορός παραμένει σκόπιμα άκαμπτος προκειμένου να αναδειχθούν οι σημειολογικές διαστάσεις της κίνησης της Μήδειας. Αυτή η τακτική εξελίσσεται κλιμακωτά: όσο το σχέδιο της εκδίκης της βαίνει προς την ολοκλήρωσή του, τόσο οι κινήσεις της Μήδειας γίνονται όλο και πιο έντονες. Κορύφωση αποτελεί ο χορός της στη διάρκεια της ρήσης του εξάγγελου, που ξεκινά αργόσυρτος και κλιμακώνεται σε φρενήρη. Η απόληξή του είναι ο φόνος των παιδιών, που συμβολικά αποδίδεται με το κόψιμο των ομφάλιων λώρων ως αντιστροφή της γέννησης και ως αποκοπή από τη γήινη ενσάρκωσή της, ενώ μετά θα χρησιμοποιήσει τους ομφάλιους λώρους για να ραπίσει τον Ιάσωνα σε χειρονομία που συμβολίζει την κατίσχυση της Μήδειας.

Ο Χορός διακρίνεται στην κορυφαία, που προβάλλεται σε video και μεταφέρει τους στοχασμούς του Χορού σαν να έρχονται από μεγεθυμένη μεταφυσική απόσταση (αφού η οθόνη προσδίδει όγκο και μεγαλοπρέπεια στην εμφάνισή του), και στον επί σκηνής Χορό, που συμβολικά αποδίδεται με ένα μόνο πρόσωπο με το οποίο μπορεί να συνομιλεί η Μήδεια ενώπια ενώπιω και έτσι να επιβάλει με μεγαλύτερη πειστικότητα το σκεπτικό της και να αποσπάσει τη συγκατάθεσή του για την εκδίκησή της. Η επιλογή αυτή εξυπηρετεί και την οικονομία της παράστασης: η εικόνα των δύο ηθοποιών του Χορού αποφεύγει τη συνήθη αμηχανία των πολυπληθών χορικών συνόλων σε παραστάσεις αρχαίου δράματος, που καταλήγουν σε υπερκινητική φλυαρία, προκειμένου να αποσοβήσουν τη στατικότητα κατά την εκφώνηση και ερμηνεία των στασίμων. Η ένσταση ότι η μείωση του αριθμού του Χορού καταλήγει σε υποβάθμιση του τελετουργικού στοιχείου μπορεί να αντιμετωπιστεί, αν συνυπολογιστούν τα άλλα τελετουργικά σημεία της παράστασης (π.χ. ο τρίποδας με το θυμίαμα) και το γεγονός ότι το σύγχρονο κοινό εν πολλοίς βλέπει με περισσότερο προσωπικό –και όχι τόσο συλλογικό– βλέμμα το θρησκευτικό στοιχείο μίας παράστασης με τελετουργικά στοιχεία.

4.5 Μουσική

Παροδικό, όπως η παράσταση και ο σκηνικός χώρος, είναι και το ηχητικό της περιβάλλον, αλλά το άυλο και εφήμερο του ήχου και της μουσικής καταλαμβάνει και επηρεάζει δραστικά τόσο το χώρο όσο και τον ίδιο το θεατή στον οποίο προκαλεί και σωματικές και ψυχικές αντιδράσεις.¹¹⁷ Σκοπός της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER* ήταν να καταλάβει η μουσική το κοινό κατά τρόπο ώστε να συμμετάσχει στο τραγικό πάθος της Μήδειας, όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω. Ο στόχος θα πραγματοποιόταν με ζωντανή και ηχογραφημένη μουσική, η οποία θα λειτουργούσε είτε υποστηρικτικά είτε με πιο καταλυτικό τρόπο.

Η μουσική της παράστασης διακρίνεται σε ζωντανή, βασισμένη στον παραδοσιακό ρυθμό Mandjani και εκτελούμενη επί σκηνής από τον Αφρικανό μουσικό Kasum Sanogo με παραδοσιακά αφρικανικά τύμπανα, και σε ηχογραφημένη από τη μουσικό Τζελίνα Πάλλα. Τα δύο είδη μουσικής εκτελούνταν εναλλάξ, το πρώτο συνοδεύοντας το χορό της Μήδειας κατά τη ρήση του εξάγγελου, ενώ το δεύτερο τα video και τα στάσιμα του Χορού. Τα δύο αυτά είδη χρησιμοποιήθηκαν ταυτόχρονα μόνο στη σκηνή του φόνου των παιδιών.

Η μουσική Mandjani προέρχεται από τις φυλές Manden της δυτικής Αφρικής¹¹⁸ και συνοδεύει τους τελετουργικούς χορούς που αναπαριστούν σκηνές κυνηγιού και θανάτωσης των ζώων.¹¹⁹ Στην παράσταση η συνοδεία της μουσικής αυτής αποκάλυπτε τα άγρια και αρχέγονα ένστικτα, τη σκοτεινή πλευρά της Μήδειας, καθώς ο χορός της, που εκφράζει την άγρια χαρά της για τις βάνουσες επιπτώσεις της εκδίκης της κατά την αφήγηση του θανάτου της Γλαύκης και του Κρέοντα από τον εξάγγελο, βρίσκεται σε οφθαλμοφανή αντίθεση με τις «ανθρωπιστικές» αξίες του πέμπτου π.Χ. αιώνα, αλλά και με το μητρικό φίλτρο της Μήδειας που θα αφυπνισθεί πριν ακριβώς προχωρήσει στο φόνο των παιδιών της. Είναι αυτή η συναισθηματική αντίθεση της δράσης της με την

¹¹⁷ Fischer-Lichte (2013: 242).

¹¹⁸ Hartong (2006: 160).

¹¹⁹ Sunkett (1995: 134).

εισαγωγή της ηχητικής υπόκρουσης η οποία πολλαπλασιάζει την αποπνικτική αίσθηση της ανυπόφορης θείας δικαιοσύνης στο σύγχρονο θεατή.¹²⁰

Τα ηχητικά μοτίβα τόσο της Mandjani όσο και της ηχογραφημένης μουσικής παραλλάσσονταν κατά διαστήματα (με προσθαφαιρέσεις μουσικών οργάνων) και επαναλαμβάνονταν κατά τη διάρκεια του έργου παράγοντας έναν ενδιαφέροντα ακουστικό χώρο, που πρόκυπτε από τη σύμπραξη ευρωπαϊκών και αφρικανικών ηχητικών συνθηκών. Σκοπός αυτού του ασυνήθιστου συνδυασμού ήταν πρόκληση αμηχανίας στον πεπαιδευμένο Ευρωπαίο θεατή ως μία επιθυμητή αντίδραση στην ανοικειότητα των σημειακών συμπλοκών της παράστασης.

¹²⁰ Deena – LeBrecht (2000: 15).

Κεφάλαιο 5

Συνομιλία με άλλες Παραστάσεις, Ταινίες και Κείμενα

Η Μήδεια έχει παρασταθεί στο θέατρο και τον κινηματογράφο και έχει αξιοποιηθεί σε δράματα και άλλες μορφές γραπτού λόγου στα νεότερα χρόνια περισσότερο από κάθε άλλη ελληνική τραγωδία. Κάθε προσπάθεια αναπαράστασής της συγκρίνεται άμεσα ή έμμεσα με αναπαραστάσεις ή αναγνώσεις άλλων δημιουργών, και είναι χρήσιμο να λαμβάνει υπόψη τις ερμηνευτικές και αισθητικές επιλογές τους. Σε αυτό το πλαίσιο συγκρίνουμε την παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* με δύο θεατρικές παραστάσεις, του Πέτερ Στάιν και του Γιούκιο Νιναγκάουα, την ταινία *Μήδεια* του Πιερ Πάολο Παζολίνι και το μυθιστόρημα *Μήδεια: Φωνές* της Κρίστα Βολφ. Οι λόγοι για την επιλογή αυτών των συγκεκριμένων έργων σχετίζονται με τα ενδιαφέροντα σημεία σύγκλισης και απόκλισης από την παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*.

Συγκεκριμένα, επιλέξαμε τη *Μήδεια* του Στάιν επειδή το ερμηνευτικό του πρίσμα είναι παράλληλο με την παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*: ο Στάιν κατανοεί το πρόσωπο της Μήδειας ως έκφραση των φυσικών δυνάμεων που σχετίζονται με το στοιχείο της φωτιάς και του Ήλιου και έχουν διττή διάσταση αφού η φωτιά φωτίζει και ζεσταίνει, ευνοώντας την ανάπτυξη της ζωής, αλλά μπορεί και να κάψει, προκαλώντας το θάνατο. Επιπλέον, ο Στάιν εκφράζει την ίδια προτίμηση στην πιστή στο κείμενο δόμηση της παράστασης σε ένα παρόμοιο ρεαλιστικό πλαίσιο το οποίο απαλύνεται από τη χρήση των μηχανικών του συστημάτων, τα οποία είναι εντυπωσιακών διαστάσεων. Όσον αφορά τη *Μήδεια* του Νιναγκάουα, την επιλέξαμε επειδή αποτελεί προσπάθεια συγκερασμού των

στοιχείων ενός ξένου, μη δυτικού πολιτισμού με την παράδοση μίας αρχαίας τραγωδίας που αφορά σε μια γυναίκα ξένη προς τον ελληνικό κόσμο. Η προσπάθεια του Νιναγκάουα να συνδυάσει παραδοσιακούς κώδικες των ιαπωνικών θεάτρων Καμπούκι και Μπουνράκου με σύγχρονα, δυτικά και ιαπωνικά αισθητικά πρότυπα είναι παράλληλη με την προσπάθεια της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER* να συνδυάσει μία πιστή προσέγγιση του κειμένου της αρχαίας τραγωδίας με τη χρήση των πολυμέσων. Η *Μήδεια* του Παζολίνι επιλέχθηκε για την εμβάθυνσή της στα αρχέγονα στοιχεία του μύθου της Μήδειας, τα οποία και η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* προσπάθησε να αποδώσει σκηνικά. Ο Παζολίνι εντοπίζει στο πρόσωπο της Μήδειας την τέλεια απεικόνιση του αυθεντικού ανθρώπου που βρίσκεται σε απόλυτη ταύτιση με τις αρχέγονες δυνάμεις του κόσμου. Ως έκφραση αυτών των δυνάμεων, η Μήδειά του είναι ικανή τόσο για τη βαθιά πνευματική και σωματική ενότητα με τον Ιάσονα και τα παιδιά της, όσο και για τη βίαιη καταστροφή τους. Τέλος, η *Μήδεια* της Βολφ επιλέχθηκε για το απαραίτητο πολιτικό βάθος το οποίο και η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* θέλησε να καταδείξει, αν και όχι με την ένταση και τη ευρεία διάσταση που αποδίδει στο στοιχείο αυτό η Βολφ. Εδώ υπάρχουν οι πιο βαθιές διαφορές, αφού η Βολφ θέλει να αντιπαρατεθεί στην εκδοχή του μύθου της *Μήδειας* του Ευριπίδη για να αναπτύξει μία φεμινιστική *Μήδεια*, ενώ η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* προσπαθεί να αναδείξει μία φεμινιστική εκδοχή μέσα από την εκδοχή του Ευριπίδη. Ωστόσο, οι λεπτομέρειες αυτών των επιλογών θα γίνουν περισσότερο διαφανείς ίσως μέσα από την λεπτομερή εξέταση των συγκεκριμένων έργων.

5.1 Η *Μήδεια* του Πέτερ Στάιν

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Πέτερ Στάιν παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο αρχαίο θέατρο των Συρακουσών στις 20-23 Μαΐου 2004 και εν συνεχεία στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 26-27 Αυγούστου 2005 με Ιταλούς ηθοποιούς ως επί το πλείστον¹²¹ και τη Μανταλένα Κρίπα, σύζυγο του σκηνοθέτη, στο ρόλο της Μήδειας.¹²²

¹²¹ Ο Μικελίδης (2005: 21) αναφέρει ότι στην παράσταση συμμετείχε και η Κατερίνα Δασκαλάκη, η οποία απήγγειλε ένα τμήμα από χορικό στα αρχαία ελληνικά.

¹²² Λαζαρίδου (2005).

Η οπτική του Στάιν, ενός σκηνοθέτη με βαθιά γνώση της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και γραμματείας (οι αρχικές του σπουδές ήταν στην αρχαιολογία),¹²³ διαθέτει σε πολλές πλευρές της εξαιρετική εγγύτητα με τη σκηνοθετική οπτική της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER*. Ο Στάιν επιμένει ότι η διδασκαλία των αρχαίων δραμάτων πρέπει να γίνεται με βάση το κείμενο και τη διαφορά του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου του από το σημερινό, καθώς τα μεθοδολογικά εργαλεία και ο τρόπος σκέψης της νεωτερικότητας μπορεί, κατά τον ίδιο, να οδηγήσουν μία σκηνοθεσία σήμερα σε ελλιπή κατανόηση του κειμένου παράγοντας αισθητικά αποτελέσματα τα οποία ο ίδιος δεν θεωρεί δόκιμα. Ο Στάιν αντιτίθεται στην αντίληψη περί της παντοδυναμίας του σκηνοθέτη ο οποίος νομίζει ότι υποκαθιστά τον τραγικό ποιητή, και υποστηρίζει ότι *ο ηθοποιός πρέπει να λειτουργεί ως ποιητής*, δημιουργώντας την *ψευδαίσθηση* ότι τα λόγια των προσώπων προκύπτουν την ίδια στιγμή κατά την οποία εκφωνούνται. Ο Στάιν βέβαια παραδέχεται ότι η άποψη αυτή σήμερα θεωρείται παρωχημένη.¹²⁴

Επιπλέον, η ερμηνεία του για τη Μήδεια ως πρόσωπο είναι παράλληλη με την οπτική της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER*. Ο Στάιν πιστεύει ότι «η Μήδεια ανήκει στα στοιχεία της φύσης: ήλιος, λάβα, πυρ», και επειδή η φύση, όπως και το θείο, προηγείται του ανθρώπου χρονικά και ιεραρχικά, η Μήδεια είναι και μία «άλλη όψη του θείου» που «προσπαθεί να γίνει άνθρωπος, αλλά δεν μπορεί να πάει ενάντια στη φύση της».¹²⁵ Η σύγκρουση της με τον Ιάσονα ερμηνεύεται έτσι ως σύγκρουση του αρχαϊκού με το νεωτερικό δυτικό (ελληνικό) κόσμο.¹²⁶ Αυτό αποτελεί μία εξαιρετικά οικεία συνθήκη στο σύγχρονο θεατή, καθώς μπορεί να συσχετίσει τους φόνους που διαπράττει η Μήδεια, ως βάρβαρη και αρχαϊκή ύπαρξη, με τη σφοδρότητα των τρομοκρατικών επιθέσεων της Αλ Κάιντα. Από αυτήν την άποψη, η παράσταση του Στάιν αποκτά και μία πολιτική διάσταση εφόσον υπενθυμίζει στο σύγχρονο δυτικό άνθρωπο όχι μόνο ότι ο

¹²³ Γεωργουσόπουλος (2005): Λαζαρίδου (2005).

¹²⁴ Λαζαρίδου (2005).

¹²⁵ Στη Φαλίδα (2005) ο Στάιν σχολιάζει: «Δεν μπορείς να αντιμετωπίσεις τη Μήδεια με ορθολογικά επιχειρήματα. Είναι σαν να έχεις μια πυρηνική βόμβα στο σπίτι σου. Λειτουργεί σαν ένα σύστημα Αλ Κάιντα, σαν σύγχρονη τρομοκράτισσα».

¹²⁶ Λαζαρίδου (2005).

δυτικός πολιτισμός δεν είναι η μόνη μορφή πολιτισμού, αλλά και ότι εξαιτίας της αλαζονικής δυτικής πολιτικής προκαλούνται συγκρούσεις μεταξύ πολιτισμών και έτσι ότι ο δυτικός άνθρωπος είναι μέρος του προβλήματος και όχι η λύση του.¹²⁷

Η έμφαση της παράστασης του Στάιν στην πιστότητα προς το αρχαίο κείμενο και το πολιτισμικό του πλαίσιο (έμφαση την οποία συμμερίζεται και η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*) συνδέεται με την έντονα ρεαλιστική σκηνοθεσία του Στάιν, η οποία δεν είναι άσχετη από το ρεαλισμό των τραγωδιών του Ευριπίδη: «χύτρες εκτοξεύθηκαν από το παραθύρι, και μαγικά βοτάνια κοπανίστηκαν στο γουδί, και πυροστιά άναψε για το μαγείρεμα των μαγικών, και το παιδί, κατά την παιδοκτονία [...] ξέφυγε από τη μάνα-σφαγέα και βγήκε έντρομο έξω από το σπίτι, οπότε εμφανίζεται αυτή κραδαίνουσα μάχαιρα».¹²⁸ Αναλόγως ρεαλιστικό ήταν και το σκηνικό της παράστασης: ένας λοφίσκος μέσα στην ορχήστρα πάνω στον οποίο ήταν τοποθετημένη μία ξύλινη καλύβα με δίριχτη κεραμοσκεπή. Κατά τον Γεωργουσόπουλο, που επικαλείται την προσωπική του μαρτυρία, ο Στάιν εμπνεύστηκε το σκηνικό από μία φωτογραφία που του είχε δώσει ο Διονύσης Φωτόπουλος και στην οποία «εικονίζεται το ξύλινο παράπηγμα που έχει στηθεί στον χώρο του θεάτρου του Διονύσου για να αποθηκεύονται τα ευρήματα και να φυλάσσονται τα ανασκαπτικά εργαλεία. Αυτό το παράπηγμα έφερε ως σκηνικό χώρο [...] ο Στάιν για να δηλώσει ταπεινός ανασκαφέας, αναστηλωτής και συντηρητής τιμαλφών των αιώνων».¹²⁹

Ωστόσο, το ρεαλιστικό ύφος υπονομεύεται, όπως άλλωστε και στο κείμενο του Ευριπίδη, από το τέλος του έργου: πρόκειται για τον μεγάλο «Ήλιο» που αποτελείται από τις 460 λάμπες του φωτιστικού που είχε χρησιμοποιηθεί και στην παράσταση της *Πενθεσίλειας* του φον Κλάιστ (2002) με συνολική ισχύ 230

¹²⁷ Φαλίδα (2005).

¹²⁸ Αγγελικόπουλος (2005α). Ο ίδιος κριτικός μάλιστα (Αγγελικόπουλος 2005β: 1) εντάσσει το ύφος της σκηνοθεσίας στο κλίμα του ιταλικού νεορεαλισμού συγκρίνοντας την Κρίπα με την Άννα Μανιάνι από το *Mamma Roma* (1962) του Παζολίνι.

¹²⁹ Γεωργουσόπουλος (2005). Πιο πιθανή, ωστόσο, μας φαίνεται η ερμηνεία που δίνει ο Αγγελικόπουλος (2005α), ότι το σκηνικό υποδηλώνει την υλική και ηθική καταστροφή που επέφερε ο Ιάσων στη Μήδεια και τον κοινό οίκο τους.

kw.¹³⁰ Δεν ήταν βέβαια μόνο η παρουσία του στο σκηνικό που υπονόμει τον ρεαλισμό της παράστασης: καθ' όλη τη διάρκειά της εμφανής ήταν και ο γερανός πίσω από το ξύλινο σπίτι της Μήδειας που θα τη σήκωνε μαζί με τον «Ήλιο», διαγράφοντας ένα μεγάλο τόξο πάνω από τη σκηνή και τα διαζώματα, μέχρι και τα πεύκα πίσω από το αρχαίο θέατρο.¹³¹ Παρόλο που το εντυπωσιακό τέλος ερχόταν σε έντονη αντίθεση με την υπόλοιπη λιτότητα των μέσων της παράστασης,¹³² πρόθεση του Στάιν ήταν μάλλον να υπενθυμίσει ότι στις δραματικές παραστάσεις της αρχαιότητας ήταν εμφανής η *μηχανή*, γεγονός που υπογράμμιζε τη συμβατικότητα της θεατρικής μίμησης.¹³³

Συνοψίζοντας, η σκηνοθεσία του Στάιν προσπαθεί συνειδητά να απομακρυνθεί από τις «τετριμμένες», κατά τον Στάιν, αποτυπώσεις της Μήδειας σε σύγχρονες παραστάσεις με εστίαση σε θεματικές όπως ο φεμινισμός, τα προβλήματα των μεταναστών, η βία κ.ά.¹³⁴ Ως προς αυτό συναντά επίσης τις προθέσεις της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER*.

5.2 Η Μήδεια του Γιούκιο Νιναγκάουα

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη στην ποιητική διασκευή του Ιάπωνα ποιητή Μουτσούο Τακαχάσι¹³⁵ και σκηνοθεσία του Γιούκιο Νιναγκάουα παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο Τόκυο το 1978 και από το 1983 περιόδευσε σε πολλές πόλεις του κόσμου, μεταξύ άλλων στην Αθήνα, και αναδείχθηκε στη γνωστότερη παράσταση του Νιναγκάουα.¹³⁶ Επιλέγουμε τη συγκεκριμένη παράσταση επειδή είναι ένα ενδιαφέρον παράδειγμα για την πρόσληψη του έργου από έναν μη δυτικό σκηνοθέτη: ένας «ξένος» αναμετρείται με τη μυθική μορφή μίας «ξένης», όπως και η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* θέλησε να αναδείξει, μέσω της δίγλωσσης εκφοράς του κειμένου, τη διαφορετικότητα της Μήδειας στη χώρα

¹³⁰ Φαλίδα (2005).

¹³¹ Αγγελικόπουλος (2005α).

¹³² Μικελίδης (2005: 21).

¹³³ Γεωργουσόπουλος (2005).

¹³⁴ Λαζαρίδου (2005).

¹³⁵ Για λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με τον μεταφραστή και τις αλλαγές που επέφερε βλ. το – ακόμη αζεπέραστο– άρθρο της Smethurst (2002: 2).

¹³⁶ Για μία διεξοδική εξιστόρηση της περιοδείας των παραστάσεων και της ανταπόκρισης του κοινού βλ. Hanratty (2007: 83-5). Στο ίδιο (98-100) η περιγραφή των ριζικών αλλαγών που επέφερε κατά την πιο πρόσφατη (2005) επεξεργασία της παράστασης ο σκηνοθέτης με αφορμή τα εβδομηκοστά γενέθλιά του, στην οποία όμως δεν θα εστιάσουμε, αλλά θα μείνουμε στην προγενέστερη μορφή της.

υποδοχής της. Επιπλέον, η παράσταση του Νιναγκάουα παρά το ότι έχει θεωρηθεί σκηνική μεταφορά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με τους παραδοσιακούς όρους των ιαπωνικών θεατρικών συμβάσεων, στην πραγματικότητα αποτελεί, όπως έχει δείξει η Smethurst, μία συστηματική ανατροπή τόσο των δυτικών όσο και των ιαπωνικών σκηνικών συμβάσεων μέσω του ευφυούς συνδυασμού τους.

Ήδη η έναρξη της παράστασης δίνει μία εικόνα της ανατρεπτικής προσέγγισης του σκηνοθέτη. Η είσοδος της Τροφού στη σκηνή πραγματοποιείται υπό τους ήχους του τραγουδιού *Νταϊκάντζο* («*Βαθύ Αίσθημα*») του ποπ μουσικού Χιρόσι Μικάμι: πρόκειται για σύνθεση δυτικής αισθητικής, οικεία τόσο στο σύγχρονο ιαπωνικό όσο και στο δυτικό κοινό. Οι στίχοι του τραγουδιού όμως μιλούν για την ιαπωνική αποικία Τσουγκάρου, μεταφέροντας έτσι το ιαπωνικό κοινό βαθιά στην ιστορία του και άρα στον βαθύτερο καταγωγικό του εαυτό. Ταυτόχρονα, ακούγεται ο ήχος ενός *γκονγκ*, που ανακαλεί τα έργα του θεάτρου Καμπούκι που διαδραματίζονται σε βουδιστικούς ναούς. Η Τροφός φορά ένα λευκό βέλο, που παραπέμπει στο κεφαλοκάλυμμα των σιντοϊστών ιερέων, και σκορπίζει τα λευκά χαρτιά του κομματιασμένου κειμένου – κίνηση που ανακαλεί τα χάρτινα άνθη της κερασιάς (ιερού δέντρου των Ιαπώνων) ή το χάρτινο χιόνι που σκορπίζεται σε πολλές παραστάσεις του θεάτρου Καμπούκι για να υπενθυμίσει την παροδικότητα των πραγμάτων.¹³⁷

Ο Χορός της παράστασης αποτελούνταν (όπως στο αρχαίο ελληνικό θέατρο) αποκλειστικά από άνδρες· παρομοίως, οι ρόλοι του έργου ερμηνεύονταν μόνο από άνδρες ηθοποιούς, όπως επιβάλλει η παράδοση του Καμπούκι. Τα μέλη του Χορού, ωστόσο, δεν τραγουδούσαν, όπως στο Καμπούκι,¹³⁸ υπό τους ήχους του τρίχορδου *σάμισεν*, αλλά του *τσουγκάρου σάμισεν*, που έχει πιο βαθύ ήχο. Επίσης, αντίθετα με ό,τι επιβάλλουν οι συμβάσεις του Καμπούκι, ο Χορός δεν κινούνταν διαγώνια καθ' όλο το μήκος της σκηνής χωρισμένος σε δύο

¹³⁷ Smethurst (2002: 4-6). Επίσης, η Τροφός σκίζει το βιβλίο με τον τελετουργικό τρόπο με τον οποίο ο *γκιντάγιου* –ο αφηγητής στο θέατρο Μπουνράκου (στο οποίο οι ρόλοι παρίστανται από μεγάλωσφμες κούκλες)– κρατά και διαβάζει τους στίχους στις κούκλες. Έτσι, κατά την Smethurst (2002: 7), ο Νιναγκάουα κάνει ένα μεταθεατρικό σχόλιο, αφού δεν χρησιμοποιεί μόνο, αλλά μεταβάλλει ή και ανατρέπει τις πρακτικές του Καμπούκι και του Μπουνράκου.

¹³⁸ Foley (2007: 366).

ημιχόρια.¹³⁹ Γενικά η μουσική χρησιμοποιείται για να ξεχωρίζει τις σκηνές:¹⁴⁰ με την εμφάνιση της Μήδειας η μουσική *τσουγκάρου σάμισεν* του Χορού θα αντικατασταθεί από τον αυλό, κατά τον τρόπο του Καμπούκι, με την προσθήκη, σε ορισμένες στιγμές, του ήχου ενός βιολιού.¹⁴¹ Στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, ο συνδυασμός της σύγχρονης, ηχογραφημένης μουσικής της Τζερίνας Πάλλα με τη ζωντανή αφρικανική μουσική του Kassoum Sanogo διαπνέεται από την ίδια πρόθεση σύζευξης των δυτικών και μη δυτικών στοιχείων που συνθέτουν μία σημερινή πρόσληψη της *Μήδειας*.

Στην παράσταση του Νιναγκάουα, το πρόσωπο της Μήδειας ερμηνεύτηκε από τον Τοκουσαμπούρο Αράσι σε κάποιες από τις παραστάσεις και από τον Μικιτζίρο Χίρα σε άλλες· πρόκειται για δύο ηθοποιούς εκπαιδευμένους στην τεχνική *ονναγκάτα*, τον υποκριτικό κώδικα των ανδρών που παίζουν γυναικίους ρόλους στο Καμπούκι. Η Μήδεια διακρίνεται από τους υπόλοιπους ρόλους χάρη στο λευκό πρόσωπό της.¹⁴² Είναι ντυμένη με ένα βαρύ (περίπου είκοσι κιλών), εντυπωσιακό κοστούμι που φορούν συνήθως οι γκέισες, αλλά χωρίς τη φαρδιά του ζώνη (σύμβολο της καταπίεσης των γυναικών), αφού σφίγγει το σώμα από τη μέση ως το στήθος. Το κοστούμι διακρίνεται σε τρία επίπεδα, μαζί με το ψεύτικο στήθος καθώς και το κόσμημα κεφαλής από το οποίο κρέμονται οι λικνιζόμενες πούλιες – ένα γνώριμο σχήμα διακοσμητικού κεφαλής του θεάτρου Καμπούκι, το οποίο θυμίζει κέρατα κριαριού.¹⁴³ Η μορφή της Μήδειας δεν απηχεί τη ρεαλιστική αισθητική της δυτικής αναπαράστασης, γιατί εδώ ο άνδρας δεν αναπαριστά μία πραγματική γυναίκα, αλλά την ιδεατή – για το ιαπωνικό κοινό – μορφή της.¹⁴⁴ Στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* η Μήδεια φορά επίσης ένα εντυπωσιακό κοστούμι με δύο επίπεδα ενδυμάτων τα οποία, όπως και στη *Μήδεια* του Νιναγκάουα, θα δημιουργήσουν νέα σημαινόμενα με την απέκδυσή τους: στον Νιναγκάουα θα αποκαλύψουν το

¹³⁹ Smethurst (2002: 8).

¹⁴⁰ McDonald (2005: 186).

¹⁴¹ Smethurst (2002: 9).

¹⁴² Frank (1987: 237). Το λευκό έρχεται σε έντονη αντίθεση με το μαύρο και το μπλε γύρω από τα μάτια της Μήδειας. Πρόκειται για συμβατικό στοιχείο στο Καμπούκι, το οποίο συνηθίζεται για τους ηθοποιούς που υλοδύονται υπερφυσικά όντα ή κακούς δαίμονες, όχι γυναίκες (Smethurst 2002: 10). Εξάλλου, αισθητική εντύπωση μάσκας δίνουν οι χρυσές σταγόνες γύρω από τα μάτια που συμβολίζουν τα δάκρυα (McDonald 2005: 186).

¹⁴³ Smethurst (2002: 9-10).

¹⁴⁴ Thomas (1988: 412).

ανδρικό σώμα του ηθοποιού και την ανδρογενή προσωπικότητα της Μήδειας, ενώ στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* την απέκδυση της γυναικείας ταυτότητας χάριν της ηρωικής.

Η είσοδος του Κρέοντα –που όπως ο Ιάσων, αργότερα θυμίζει σαμουράι της εποχής των σογκούν¹⁴⁵– συνοδεύεται από τον ήχο του *κι*, του ξύλινου ρόπτρου που κτυπά το πάτωμα στις παραστάσεις του Καμπούκι για να δηλώσει ιδιαίτερη δραματική ένταση,¹⁴⁶ γεγονός που επιτρέπει στη Μήδεια να πάρει τη στάση *μιέ*, η οποία στο Καμπούκι χαρακτηρίζει την είσοδο προσώπου και συνοδεύεται από νεύματα που καταλήγουν σε έντονα εστιασμένο βλέμμα. Συνήθως η στάση αυτή είναι προνόμιο του *τατσιγιάκου*, του υποκριτή αρρενωπού ρόλου, αλλά ο Νιναγκάουα, αντιβαίνοντας στην παράδοση σκόπιμα, επιτρέπει σε έναν ηθοποιό της *ονναγκάτα* να την αναπαραστήσει, αποκαλύπτοντας τη διφυή ψυχική υπόσταση της Μήδειας.¹⁴⁷

Πολύ χαρακτηριστικό είναι το πρώτο στάσιμο, όπου ο Χορός δεν συνοδεύεται από τον ήχο του *σάμισεν*, αλλά από μία μελωδία παρόμοια με τη *Lascia ch'io pianga* από τον *Rinaldo* του Händel ή τη *La Follia* του Corelli· το μόνο ηχητικό στοιχείο που παραπέμπει στο Καμπούκι είναι ο συνοδευτικός ήχος από ξύλινες καμπάνες.¹⁴⁸ Κατά τη διάρκεια του πρώτου στασίμου η Μήδεια και ο Χορός τραβούν από τα στόματά τους κόκκινες κορδέλες, οι οποίες στο Καμπούκι και το Μπουρνάκου δηλώνουν το αίμα, όπως εδώ, αν και συνήθως η απόσπασή τους από το καπέλο και η τοποθέτησή τους στο στόμα συνιστά κώδικα έκφρασης της αγάπης μίας γυναίκας για έναν άνδρα: η αντιστροφή της θέσης της κορδέλας από το καπέλο στο στόμα αποτελεί εύγλωττη ανατροπή της σύνδεσης και υποδήλωση του πόνου που προκαλεί η προδοσία της αγάπης.¹⁴⁹ Η βραδεία κίνηση της εκτύλιξης αποτελεί επίσης στοιχείο ενός μιμικού κώδικα που με τη βραδύτητα υποδηλώνει το θάνατο.¹⁵⁰ Στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*

¹⁴⁵ Frank (1987: 237).

¹⁴⁶ Με ανάλογο τρόπο στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* η είσοδος του Κρέοντα και του Ιάσωνα συνοδεύεται από τον ήχο τυμπάνων.

¹⁴⁷ Smethurst (2002: 11-2).

¹⁴⁸ Foley (2007: 367).

¹⁴⁹ Smethurst (2002: 13).

¹⁵⁰ Thomas (1988: 412).

υπάρχει επίσης μία εκτύλιξη νημάτων από το Χορό η οποία παραπέμπει όμως στα δόλια σχέδια της Μήδειας.

Στη διασκευή του Τακαχάσι, ο Κρέων χαρακτηρίζει τη Μήδεια «γυναίκα από ξένη χώρα», το οποίο στα ιαπωνικά μπορεί να σημαίνει «έξω από την πρωτεύουσα». Η Μήδεια είναι μεν ξένη –η μόνη που υιοθετεί το ύφος *ονναγκάτα* του Καμπούκι, ενώ οι υπόλοιποι ρόλοι έχουν ρεαλιστική υποκριτική– αλλά ο Αιγέας ο οποίος «έχει έρθει από την πρωτεύουσα» –η μετάφραση δεν αναφέρει ρητά την Αθήνα– της απευθύνεται με ευγενική γλώσσα, σε αντίθεση με το ιταμό ύφος του Κρέοντα και του Ιάσονα (πρόκειται για υπαινιγμό στον τρόπο αντιμετώπισης των γυναικών στους σύγχρονους Ιάπωνες). Με τον τρόπο αυτόν, υποδηλώνεται η ισότητα ανδρών και γυναικών στο σύγχρονο Τόκυο, τόπο απελευθέρωσης της γυναίκας.¹⁵¹

Τα παραπάνω δεν εξαντλούν τα πολλαπλά σημειολογικά επίπεδα αυτής της παράστασης, δίνουν όμως μία εικόνα του σκοπού του Νιναγκάουα: να προτείνει από τη μία ένα «καθολικό» είδος θεάτρου μέσω του συνδυασμού ανατολικών και δυτικών στοιχείων¹⁵² και να εμπυχώσει τις γυναίκες στην ανδροκρατούμενη ακόμα Ιαπωνία.¹⁵³

5.3 Η Μήδεια του Παζολίνι

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της *Μήδειας* από τον Πιερ Πάολο Παζολίνι (1969) αποτελεί μάλλον τη γνωστότερη απόπειρα μεταφοράς της ευριπίδειας τραγωδίας στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος δίνει αυξημένες δυνατότητες στην προσέγγιση του μύθου, και αυτό αξιοποιήθηκε από το σκηνοθέτη αφού εισέρχεται στην υπόθεση της ευριπίδειας τραγωδίας στα μισά της ταινίας, εισάγοντας και μη ευριπίδειες παραλλαγές, όπως οι δύο εκδοχές του θανάτου της Γλαύκης.

¹⁵¹ Smethurst (2002: 15-20).

¹⁵² Foley (1999: 9).

¹⁵³ Smethurst (2002: 1).

Η σκηνοθεσία του Παζολίνι διαθέτει ερμηνευτικές αφετηρίες που μπορούν να συγκριθούν με το σκεπτικό της παράστασης *MEDEA-DARK MATTER*. Η ταινία θέτει στην έναρξή της την διδασκαλία του Κενταύρου Χείρωνα για την καθολικότητα του ιερού στον κόσμο, το θείο στοιχείο της φύσης, το οποίο όμως κινείται από αντίθετες δυνάμεις, γενεσιουργές, αλλά και καταστροφικές. Καθώς ο Ιάσων ενηλικιώνεται, το νόημα της αφήγησης αλλάζει, όπως και ο ίδιος ο Κένταυρος, που χάνει το ζώδες του ήμισυ, γιατί ο Ιάσων τον βλέπει με ρεαλιστική ματιά: κανένα μυστήριο δεν υπάρχει πια στον κόσμο. Ο Ιάσων απορρίπτει τον μύθο προς όφελος του λόγου, όπως ο σύγχρονος αστός απορρίπτει το αρχέγονο εν ονόματι της επιστήμης.¹⁵⁴ Προαναγγέλλεται έτσι η μετέπειτα εκκοσμικευμένη αδιαφορία του Ιάσονα για τη μεταφυσική διάσταση στην οποία θεμελιώθηκε η Μήδεια.¹⁵⁵ Και εδώ, όπως στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, η Μήδεια προσλαμβάνεται ως μία σύνοψη των αρχέγονων, συμπαντικών δυνάμεων που συνέχουν και διαπερνούν την ύπαρξη του αυθεντικού ανθρώπου.

Τη θέση αυτή επεξηγεί η ταινία στην επόμενη σκηνή της Κολχίδας με τη θυσία του νέου χάριν της γονιμότητας του εδάφους: συνοδευόμενη από πνευστά που ηχούν άγρια σαν θνήσκοντα ζώα, όπως στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* η άγρια αφρικανική μουσική προαναγγέλει τη θυσία των παιδιών της Μήδειας, η βιαιότητα της τελετής εντάσσεται στην πρακτική της αρχαϊκής κοινωνίας που ζει στο μυθικό, άχρονο χρόνο της αιώνιας επιστροφής.¹⁵⁶ Η επανέναρξη του κύκλου της γέννησης προαπαιτεί το θάνατο μέλους της κοινότητας ώστε η νέα σπορά να είναι ιερή, δηλαδή να προκύπτει από το αίμα της κοινότητας. Η ίδια η σημειολογία της τελετής στην ταινία του Παζολίνι (ο σταυρός στον οποίο καρφώνεται ο μελλοθάνατος, τα δύο χρώματα με τα οποία τον αλείφουν στις δύο πλευρές του σώματός του, το στεφάνι από στάχια κ.α.) παραπέμπει στη δυαδικότητα και αλληλοσυμπλήρωση της ζωής και θανάτου.¹⁵⁷ Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζουν οι εγκιβωτισμένες μικροϊστορίες που μένουν σκόπιμα ανολοκλήρωτες προκειμένου να φωτιστούν στη συνέχεια: τα βλέμματα που

¹⁵⁴ McDonald (1989: 19).

¹⁵⁵ Ryan-Schutz (2007: 71).

¹⁵⁶ Miller (2012: 15).

¹⁵⁷ McDonald (1989: 20).

ανταλλάσσουν ο Άψυρτος και ο μελλοθάνατος προσημαίνουν τη δυσμενή μοίρα του πρώτου, ο οποίος θα *θυσιαστεί* από τη Μήδεια, χάριν της μελλοντικής συμβίωσής της με τον Ιάσωνα.¹⁵⁸

Η Μήδεια ως ιέρεια κατέχει τη γνώση και βιώνει την εμπειρία του θείου στον κόσμο: έτσι, εκλαμβάνει την εμφάνιση του Ιάσωνα στο όνειρό της ως την κλήση ενός νέου θεού τον οποίο πρέπει να ακολουθήσει και να υπηρετήσει.¹⁵⁹ Στη φυγή της μαζί του το σιωπηλό της βλέμμα υποδηλώνει ότι το κέντρο της πνευματικής και σωματικής ύπαρξής της θα είναι πλέον ο Ιάσων. Ωστόσο, με την άφιξή της στη νέα γη του δυτικού κόσμου αντιμετωπίζει την απελπισία της απουσίας του ιερού: η προσήλωσή της στην κυκλική και όχι γραμμική μορφή της ζωής ταυτίζεται με τη αλλοτριωτική συνθήκη του δημιουργού που υφίστατο και ο Παζολίνι.¹⁶⁰ Μόνη διέξοδος απομένει η σχέση της με τον Ιάσωνα, το νόημα της οποίας συνοψίζεται στην περίφημη σκηνή μετά τη συνεύρεση του Ιάσωνα και της Μήδειας, όταν το βλέμμα της –δηλαδή το βλέμμα της κάμερας– παρακολουθεί το σώμα του γυμνού, κοιμώμενου Ιάσωνα. Στο μέσο της ταινίας, στο απόγειο της ευτυχίας της Μήδειας (πριν από την έναρξη της δυστυχίας του γάμου της), η σκηνή αυτή σηματοδοτεί το σύνορο ανάμεσα στις δύο κινηματογραφικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στα δύο μέρη της ταινίας: το ποιητικό ύφος,¹⁶¹ που καταλαμβάνει το πρώτο μέρος με το ευτυχές ή υποκειμενικό παρελθόν της Μήδειας, και το συμβατικό ύφος, που χρησιμοποιείται στο δεύτερο μέρος με το καταπιεστικό, αλλοτριωτικό παρόν

¹⁵⁸ Miller (2012: 12).

¹⁵⁹ Ryan-Schutz (2007: 70). Η Ryan-Schutz τονίζει εύστοχα ότι τα πλάνα προφίλ της Μήδειας στα οποία επιμένει ο Παζολίνι στο πρώτο μέρος της ταινίας υπογραμμίζουν τη διττότητα της πνευματικής μορφής της: από τη μία σταθερά ριζωμένο στο αρχέγονο έδαφος της Κολχίδας, από την άλλη ανοικτή στο άλλο και το άγνωστο που φέρει ο Ιάσων (69).

¹⁶⁰ Ryan (1999: 198). Η Ryan παραπέμπει (194) σε μία συνέντευξη του Παζολίνι στην οποία ο σκηνοθέτης εξηγεί ότι η επιλογή της Κάλλας υπαγορεύτηκε από την ταξική καταγωγή της. Για τον Παζολίνι, η Κάλλας είναι παράδειγμα μίας μικροαστής που ανήλθε σε αστή, όπως η Μήδεια από βάρβαρη μάγισσα έγινε μέλος του «πολιτισμένου» ελληνικού (δυτικού) κόσμου. Ωστόσο, η επιτυχία της στην όπερα και η κοινωνική ανέλιξη προκάλεσε στην Κάλλας απελπισία, όμοια με τις παραξιακές συγκρούσεις του Παζολίνι, γι' αυτό και η Ryan υποστηρίζει ότι η *Μήδειά* του είναι σαφώς μία *πνευματική αυτοβιογραφία*.

¹⁶¹ Η Miller (2012: 12) χαρακτηρίζει το ποιητικό ύφος του πρώτου μέρους «κακή αφήγηση» με την έννοια ότι οι απότομες, σχεδόν αδέξιες συρραφές των λήψεων, τα πισωγυρίσματα του χρόνου, οι ελλείψεις και τα σκόπιμα «λάθη» (π.χ. λόγια που δεν αντιστοιχούν στα χείλη σαν κακό σπικάζ), αντενδεικνύονται σε παραδοσιακές νατουραλιστικές αφηγήσεις.

της Μήδειας.¹⁶² Η σκηνή αποκαλύπτει την επιθυμία του σκηνοθετικού βλέμματος να συμμετέχει στη θηλυκή πνευματικότητα.¹⁶³

Η υλιστική, τυχοδιωκτική στάση του Ιάσονα διαφαίνεται εξίσου από το βλέμμα του: όταν η Μήδεια, πλημμυρισμένη από ευτυχία τον ξυπνά για να ενωθεί μαζί του –δηλαδή με το θείο, το ιερό στοιχείο του σώματος– ο ίδιος αντιλαμβάνεται το βλέμμα της κάμερας και την κοιτάζει ευθέως σαν να την αναζητεί έξω από το κάδρο της εικόνας, υποδηλώνοντας έτσι την εξάρτησή του από τη συνεχή αλλαγή, την αναζήτηση του μέλλοντος.¹⁶⁴ Ελάχιστες φορές άλλωστε το βλέμμα του συναντά τη Μήδεια:¹⁶⁵ δεν ενδιαφέρεται για την πνευματική κατάπτωσή της. Μάλιστα, όταν του το επισημαίνει ο Κένταυρος, ο Ιάσων προτιμά να κλείσει τα μάτια και να παντρευτεί τη Γλαύκη, αφού η Μήδεια δεν του είναι πια χρήσιμη.

Από το σημείο αυτό της ταινίας ξεκινά η αξιοποίηση της ευριπίδειας τραγωδίας. Η Μήδεια και εδώ θα βρεθεί στο περιθώριο έξω από την πόλη και θα καταστρώσει τα σχέδια του φόνου της Γλαύκης και του Κρέοντα. Ωστόσο, ο Παζολίνι παρουσιάζει διαδοχικά δύο εκδοχές του επεισοδίου. Στη μία, η οποία ακολουθεί τον Ευριπίδη, η Γλαύκη φορά το δηλητηριασμένο δώρο της Μήδειας και πεθαίνει μαζί με τον πατέρα της μέσα σε φλόγες. Στην άλλη εκδοχή όμως η Γλαύκη αυτοκτονεί πέφτοντας από έναν τοίχο από τύψεις επειδή προκάλεσε τη διάλυση του γάμου της Μήδειας· σε αυτή την εκδοχή, η Μήδεια δεν εκδικείται τη Γλαύκη, και το φόρεμα που της χαρίζει δεν είναι δηλητηριασμένο. Στην ταινία του Παζολίνι, η εκδοχή του Ευριπίδη εμφανίζεται ως φαντασίωση, που εκφράζει την άγρια επιθυμία της Μήδειας· η δεύτερη εκδοχή του Παζολίνι αντιστοιχεί σε αυτό που συνέβη στην πραγματικότητα της εκδοχής της ταινίας: η νίκη επέρχεται με την ηθική, όχι με το δόλο.¹⁶⁶

¹⁶² Syrimis (2012: 517).

¹⁶³ Ryan (1999: 199). Παρακάτω (201) η Ryan συμπεραίνει ότι μέσα από το θηλυκό βλέμμα, ο Παζολίνι καθορίζει τη θηλυκότητα και τη χρησιμοποιεί ως όχημα μέσω του οποίου επιβεβαιώνει και εξετάζει τη δική του ανδρική ταυτότητα.

¹⁶⁴ McDonald (1989: 23).

¹⁶⁵ Ryan-Schutz (2007: 71).

¹⁶⁶ McDonald (1989: 28).

Το τέλος της ταινίας με το φλεγόμενο έδαφος και το μηδενιστικό μήνυμα της Μήδειας («*Τίποτε πια δεν είναι δυνατόν*») εκφράζει τη βαθιά πολιτική απογοήτευση του Παζολίνι για την πορεία του δυτικού ανθρώπου: η γυναίκα, που εκπροσωπεί το αρχέγονο στοιχείο, παραιτείται από τον ιερό ρόλο της μητέρας και εκπίπτει στον στείρο και αποϊεροποιημένο καταναλωτικό κόσμο που κατασκεύασε η φαλλική εξουσία του δυτικού λόγου.¹⁶⁷ Αυτή η ανάδειξη της αρχέγονης, συμπαντικής δύναμης του θηλυκού στοιχείου ως αυθεντικής ουσίας είναι παράλληλη με την οπτική της *MEDEA-DARK MATTER*.

5.4 Η Μήδεια της Κρίστα Βολφ

Το μυθιστόρημα *Μήδεια: Φωνές (Medea: Stimmen, 1996)* της Κρίστα Βολφ αποτελεί μία ενδιαφέρουσα προσπάθεια να χρησιμοποιηθεί η μυθιστορηματική φόρμα για την αφήγηση του μύθου της *Μήδειας*, επειδή η δομή του έργου με τις εξιστορήσεις των «φωνών» των έξι προσώπων (Μήδεια, Ιάσων, Αγαμήδη, Ακάμας, Γλαύκη, Λεύκων) για τα γεγονότα που οδήγησαν στο να αποδοθεί στη Μήδεια το στίγμα της παιδοκτόνου προσεγγίζει τη διαλογική μορφή του θεάτρου.¹⁶⁸ Η επιλογή της πολυφωνικής αφήγησης υποδηλώνει ότι η αλήθεια των γεγονότων δεν θα πρέπει να εξαχθεί απευθείας από τις ατομικές μνήμες, αλλά από τη σύγκρισή των περιορισμών τους.¹⁶⁹ Αυτό προετοιμάζει για την πολιτική ανάγνωση του μύθου με από την αντιστοίχισή του προς τα σύγχρονα γεγονότα. Η ανάγνωση του μύθου από τη Βολφ έχει ενδιαφέρον επειδή αναμετριέται με την –αυτονόητη πια– εκδοχή του μύθου της παιδοκτόνου Μήδειας του Ευριπίδη, εκθέτοντας τις διαδικασίες με τις οποίες οι μύθοι κατασκευάζονται για να συγκαλύψουν τις κοινωνικο-πολιτικές ή άλλες διαμάχες του αρχαίου κόσμου, όπως θα εξηγηθεί πιο κάτω.¹⁷⁰ Η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, παρόλο που χρησιμοποιεί ως κείμενο βάσης την ευριπίδεια τραγωδία, εστιάζει στα πολιτικά και τα φεμινιστικά θέματα του έργου προσπαθώντας να

¹⁶⁷ Maggi (2009 :136).

¹⁶⁸ Turner (1999: 205).

¹⁶⁹ Bridge (2004: 35). Η Erhardt (2000: 32) υποστηρίζει ότι η πρωτοπρόσωπη παρουσίαση των «φωνών» αντιπροσωπεύει καλύτερα την έκθεση της ροής των σκέψεών τους προκειμένου από αυτή να κριθεί η σημασία της αυθεντικότητας των μαρτυριών τους. Ο Rupp (1999: 318) επισημαίνει ότι η βαρύτητα κάθε φωνής καθορίζεται από τη συχνότητα με την οποία ακούγονται στο έργο: η φωνή της Μήδειας ακούγεται τέσσερις φορές, του Ιάσωνα και του Λεύκωνα από δύο φορές.

¹⁷⁰ Paul (2011: 66).

κατανοήσει τη Μήδεια όχι ως υστερική ή ζηλόφθονη γυναίκα, αλλά ως εκπρόσωπο μίας προ-πολιτικής, αρχαϊκής μορφή δικαίου η οποία αποδίδει τη θεία, δηλαδή συμπαντική, δικαιοσύνη.

Αφετηρία της Βολφ ήταν η απροθυμία της να πιστέψει ότι μία θεραπεύτρια, όπως η Μήδεια, θα μπορούσε να σκοτώσει τα παιδιά της και άλλα πρόσωπα.¹⁷¹ Η Βολφ απάλλαξε τη Μήδειά της από την παιδοκτονία, όπως και από το φόνο του αδελφού της Άψυρτου και της Γλαύκης, παρουσιάζοντας τη δυσφήμισή της ως αποτέλεσμα των πολιτικών σκοπιμοτήτων. Ο Άψυρτος θανατώνεται στο πλαίσιο μιας προϊστορικής τελετουργίας, με σκοπό να επεκταθεί η εξουσία του Αιήτη για επτά ακόμη έτη – ένα έθιμο που έχει πάψει να ισχύει στην Κολχίδα, αλλά το επαναφέρει ο ιδιοτελής πατέρας της Μήδειας· τα παιδιά της θανατώνονται από τον εξαγριωμένο όχλο των Κορινθίων στον ιερό ναό της Ήρας, όπου τα εναπόθεσε για να προστατευθούν· η Γλαύκη πεθαίνει πέφτοντας σε ένα πηγάδι εξαιτίας των μηχανορραφιών του αστρονόμου Ακάμα, της Αγαμήδης, πρώην μαθήτριας της Μήδειας (πρόκειται για δύο πρόσωπα που επινοεί η Βολφ), αλλά και του ίδιου του Κρέοντα, που δεν θέλει να γίνει ευρύτερα γνωστή η μυστική θυσία της κόρης του Ιφινόης.

Η Βολφ όμως δεν ανασύρει στην επιφάνεια μόνο προευριπίδειες εκδοχές του μύθου (για τις οποίες βλ. κεφ. 2): στη δική της εκδοχή η Μήδεια δεν φεύγει από την Κολχίδα εξαιτίας του πάθους της για τον Ιάσονα, αφού ο Ιάσων είναι απλώς το μέσον για την απόδρασή της από την διεφθαρμένη υπερεξουσία του πατέρα της, την οποία η Μήδεια απέτυχε να ανατρέψει. Εξάλλου, η Μήδεια της Βολφ δεν φθονεί τον Ιάσονα και τη Γλαύκη για το γάμο τους, επειδή έχει, εν γνώσει του Ιάσονα, βρει την ευτυχία στο πρόσωπο του Οίστρου, ενός προσώπου που επινοεί η Βολφ, όπως υποδηλώνει και το όνομά του, που παραπέμπει στον οίστρο της ποιητικής έμπνευσης. Εν ολίγοις, η Μήδεια της Βολφ είναι ηθική γυναίκα, καλή μητέρα, κοινωνικά και πολιτικά δίκαιη, χωρίς φθόνο και ανταγωνισμούς, χωρίς υστερικές ή άλλες εκρήξεις, θύμα των φαλλοκεντρικών εξουσιών και των κοινωνικών προλήψεων εξαιτίας των γνώσεων, της

¹⁷¹ Hochgeschurz (1998: 15).

προσωπικότητας και της ξενικής καταγωγής της, εν όλω της *ετερότητάς* της.¹⁷² Με τη θυματοποίηση της ετερότητας (λόγω καταγωγής ή φύλου) ασχολείται και η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, μέσα όμως από την ευριπίδεια εκδοχή του μύθου.

Το *Μήδεια*: *Φωνές* αναπτύσσει την προβληματική των συγκρούσεων ανάμεσα στους ιθαγενείς και τους επήλυδες και των μηχανισμών κατασκευής αποδιοπομπαίων τράγων που θεμελιώνουν σιωπηλά την κοινωνική ευταξία.¹⁷³ Έτσι, η *Μήδεια* της Βολφ ανακαλεί τις κατηγορίες που εξαπολύθηκαν κατά της συγγραφέως το 1993, μετά την επανένωση της Γερμανίας, ότι δηλαδή υπήρξε συνεργάτιδα της Στάζι από το 1959 ως το 1962,¹⁷⁴ και την ερμηνεία κάποιων Γερμανών κριτικών (με επιθετικότερο τον κριτικό της *Zeit*),¹⁷⁵ που ειρωνεύτηκαν τη φεμινιστική οπτική και ισχυρίστηκαν ότι στο κείμενο της Βολφ η Κολχίδα ταυτίζεται με τη μητριαρχική, κομμουνιστική Ανατολική Γερμανία, ενώ η Κόρινθος με την πατριαρχική, καπιταλιστική επανενωμένη Γερμανία,¹⁷⁶ όπου η πρώτη είναι ηθικά ανώτερη της δεύτερης.¹⁷⁷ Προφανώς υπάρχουν κριτικές αιχμές για την επανενωμένη Γερμανία, αλλά αφενός η *Μήδεια* της Βολφ δραπετεύει από την Κολχίδα *επειδή* δεν ανέχεται, την όμοια με της Κορίνθου,¹⁷⁸ καταπιεστική και διεφθαρμένη πατριαρχική εξουσία του πατέρα της και αφετέρου καυτηριάζει την εξιδανικευτική νοσταλγία των αυτοεξόριστων της Κολχίδας για τη χαμένη πατρίδα: η ερμηνεία του έργου ως αντιπαράθεσης μεταξύ Ανατολικής και Δυτικής Γερμανίας είναι συνεπώς επιφανειακή και κακόπιστη.¹⁷⁹

Το ουσιώδες στην εκδοχή της Βολφ δεν είναι ότι η *Μήδεια* αθρώνεται για τις πράξεις της ή απαλλάσσεται από το στίγμα της βαρβαρότητας, αλλά ότι επιβαρύνεται με την ευθύνη για αυτές τις πράξεις μέσα από τη *θεσμοθέτηση* του

¹⁷² Mayer (1997: 86)· Büch (2002: 80).

¹⁷³ Bridge (2004: 34).

¹⁷⁴ Paul (2011: 64).

¹⁷⁵ Balzer (1996).

¹⁷⁶ Wilke (2003: 12).

¹⁷⁷ Mittrache (2002: 211). Την άποψη ότι η *Μήδεια* της Βολφ περιγράφει μία πραγματική και μία ιδεατή εικόνα της Κολχίδας συμερίζεται και η Georgoroulou (2001: 288-289).

¹⁷⁸ Gutjahr (1998: 349).

¹⁷⁹ Paul (2011: 66).

μύθου, η οποία απαλλάσσει την κοινότητα και τις εξουσιαστικές δομές της από τις συλλογικές της ευθύνες. Πρόκειται με άλλα λόγια για μυθιστορηματική εκδοχή της κριτικής των Horkheimer και Adorno στις μυθοποιητικές πρακτικές του θεσμικού λόγου στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*¹⁸⁰ (1947), αλλά και της ανθρωπολογικής μελέτης του René Girard για την κατασκευή των αποδιοπομπαίων τράγων στο *Η βία και το ιερό* (1972). Άλλωστε, αποσπάσματα από το έργο του Girard, μεταξύ άλλων, παραθέτει η Βολφ, στις επιγραφές των επιμέρους αφηγήσεων. Η Μήδεια της Βολφ επέχει θέση *φαρμακού*, αποδιοπομπαίου τράγου, όχι τόσο επειδή είναι μάγισσα, αλλά επειδή η διεφθαρμένη κοινότητα της Κορίνθου και της Κολχίδας βρίσκει διέξοδο στην άσκηση συσσωρευμένης βίας στο πιο αδύναμο ή ακίνδυνο μέλος της, ιδίως όταν αυτό διαθέτει διαφοροποιητικά γνωρίσματα σε σχέση με την κοινότητα. Το μυθιστόρημα της Βολφ συνιστά μία ψυχογραφική κατάδυση στην ανθρώπινη ανάγκη για την κατασκευή μύθων που υποστηρίζουν μία εξιδανικευμένη όψη του εαυτού και του κόσμου, σε αντίθεση προς την εικόνα του άλλου.¹⁸¹

Η αποξένωση από τη συλλογική κατάφαση, είτε πρόκειται για την Κολχίδα ή την Κόρινθο, είναι εντέλει το βασικότερο χαρακτηριστικό αυτής της Μήδειας με αποτέλεσμα την παθητικότητα και την παραίτησή της: η απώλεια της κοινωνικής της θέσης δεν την εξοργίζει, αφού κάθε απόπειρα εναντίωσης στην κυρίαρχη ιδεολογία είναι καταδικασμένη σε αποτυχία.¹⁸² Η παραίτηση αυτή είναι άλλωστε και μία απόδειξη της παραίτησης της ίδιας της Βολφ από κάθε αξίωση εξιδανίκευσης της Μήδειας. Το μυθιστόρημα είναι ένα φλογερό κάλεσμα της συγγραφέως για ενεργητική προσπάθεια υπέρβασης των πλαστών διαιρέσεων της επανενωμένης Γερμανίας και συνολικά της ανθρωπότητας.

Το πρόσωπο της ευριπίδειας Μήδειας, όπως ενσαρκώνεται στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, μπορεί να εκφράσει ένα παρόμοιο κάλεσμα μέσα από την επίμονη υπογράμμιση της επικοινωνίας των γλωσσών και των πολιτισμών των εθνών: οι διαφορετικές γλώσσες της παράστασης υπενθυμίζουν τη σημασία

¹⁸⁰ Mayer (1997: 94). Schmidt (1998: 312).

¹⁸¹ Bridge (2004: 38).

¹⁸² Viergutz – Holweg (2007: 73).

και αναγκαιότητα της διαφορετικότητας που όταν γίνεται σεβαστή μπορεί να ενώσει, όχι να διαχωρίσει, την ανθρωπότητα.

Κεφάλαιο 6

Στάδια Υλοποίησης

Τα στάδια της υλοποίησης μίας παράστασης έχουν εξαιρετική σημασία για τη μελέτη της εφαρμογής μιας σκηνοθετικής προσέγγισης. Αυτά αποτυπώνουν με σαφή τρόπο τα στάδια που ακολουθούνται κατά την υλοποίηση της σκηνοθετικής πρόθεσης, τα προβλήματα που προκύπτουν και τις λύσεις που δίνονται μέσα από τις προσαρμογές και τις περισσότερο ή λιγότερο τολμηρές επιλογές στην εφαρμογή του σκηνοθετικού σχεδίου, λαμβάνοντας υπόψη τις διαθέσιμες υλικοτεχνικές συνθήκες και τους πρακτικούς περιορισμούς.

6.1 Επιλογή Μετάφρασης

Η μετάφραση της παράστασης αποτέλεσε ένα από τα πιο δύσκολα προβλήματα. Αυτό βέβαια συνιστά απλώς μία όψη του γενικότερου ζητήματος της λογοτεχνικής μετάφρασης και της θεατρικής μετάφρασης ειδικότερα. Υιοθετούμε την άποψη ότι η μετάφραση είναι εξ αρχής μία *δημιουργική προδοσία*, καθώς τοποθετεί το κείμενο σε ένα νέο σύστημα γλωσσικών αναφορών και ταυτόχρονα το εμπλουτίζει με την πραγματικότητα μίας αλληλεπίδρασης διαφορετικών γλωσσικών κωδίκων.¹⁸³ Το κατά πόσον η δεδομένη προδοσία ανταποκρίνεται σε ένα βαθμό *πιστότητας* στο πρωτότυπο αποτέλεσε αφετηρία συζητήσεων στη μεταφραστική θεωρία. Έτσι, η μετάφραση έχει γίνει αντιληπτή κατά καιρούς ως *μεταφορά* ή *αντικατάσταση* κειμενικού υλικού από μια γλώσσα-πηγή σε άλλη γλώσσα-στόχο,¹⁸⁴ ως *μορφική ισοδυναμία* (μορφή και περιεχόμενο) και *δυναμική ισοδυναμία* (σημασιολογία και επίδραση).¹⁸⁵ ως *πολιτισμικό φαινόμενο*, αφού κάθε μορφή λόγου στη

¹⁸³ Weber (2005: 65-78).

¹⁸⁴ Catford (1965: 20).

¹⁸⁵ Nida (1964: 159-60).

γλώσσα-στόχο προσλαμβάνεται ως τέτοια στο πλαίσιο της κουλτούρας που παράγεται, ανεξάρτητα από τους λόγους στους οποίους στηρίζεται η παρουσίαση ή πρόσληψη.¹⁸⁶ ως *αυτόνομη ύπαρξη* που δεν μπορεί ποτέ να είναι απολύτως πιστή, δεν αναπαράγει την ταυτότητα του πρωτοτύπου και δεν μπορεί να είναι μια διαφανής αναπαράστασή του, αλλά απελευθερώνει το μεταφρασμένο κείμενο από την υποταγή του στο ξένο έργο.¹⁸⁷

Οι προτάσεις αυτές αντανakλούν όλο το φάσμα των θεωρητικών απόψεων, από τις πιο παραδοσιακές (η μετάφραση ως *μεταφορά* ή *ισοδυναμία*) στις ριζοσπαστικότερες (η μετάφραση ως *κοινωνικο-ιστορικό φαινόμενο* που καθορίζεται από προσδιορισμένες πολιτισμικές «νόρμες»¹⁸⁸ ή ως εκούσια/ακούσια μορφή *αυθαιρεσίας*), όπως επίσης και τις δυσκολίες που εμπεριέχει η επιλογή μίας μετάφρασης στο θέατρο. Το κείμενο στο θέατρο *πραγματώνεται μόνο μέσα από την παράσταση*,¹⁸⁹ η οποία είναι ένα είδος μετάφρασης, αφού προσαρμόζει το θεατρικό κείμενο στις συνθήκες της εκάστοτε σκηνοθετικής προσέγγισης. Η υποχρέωση επίσης να λαμβάνει υπόψη *τη σχέση της με το κοινό* μπορεί να δικαιολογήσει τις μετατροπές του κειμένου.¹⁹⁰ Εξάλλου, καθένas από τους τρόπους έκφρασης που συνιστούν το θέατρο αποτελεί από άλλη οπτική και μία *μεταφραστική διαδικασία*: οι χειρονομίες, οι εκφράσεις, οι τόνοι διευρύνουν τα όρια της έννοιας της μετάφρασης.¹⁹¹

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, για την παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* η επιλογή μετάφρασης θα έπρεπε να συμπλέει με τη σκηνοθετική προσέγγιση, πράγμα που ιδανικά θα εξυπηρετούνταν από τη συνεργασία μεταξύ σκηνοθέτη και μεταφραστή ώστε να εξευρεθεί κοινός τόπος και να θεμελιωθεί η συνευθύνη για το παραστασιακό εγχείρημα. Καθώς όμως αυτή η συνθήκη εξέλειπε εν προκειμένω, επιλέχθηκε για την παράσταση η μετάφραση του Θόδωρου Στεφανόπουλου (Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του

¹⁸⁶ Toury (1985: 20).

¹⁸⁷ Venuti (1992: 8).

¹⁸⁸ Hermans (1995: 13).

¹⁸⁹ Bassnett (1980: 120).

¹⁹⁰ Bassnett (1980: 132).

¹⁹¹ Sallis (2002: 34-36).

Πανεπιστημίου Πατρών με φιλολογικές περγαμηνές) που με τη δραστική της γλώσσα ευνοεί την εκφώνηση και ακρόαση του κειμένου, διαθέτει μία πλούσια εικονοποιία και με την προσεκτική διαπλοκή των λέξεων δημιουργεί ποιητικό ρυθμό που υποστηρίζει τη συνοδεία πλαστικού χειρονομιακού λόγου. Οι όποιες περικοπές έγιναν, για λόγους οικονομίας, υπήρξαν προϊόν συνεννόησης με το μεταφραστή.

Ένα δεύτερο πρόβλημα ήταν η απόδοση του κειμένου στα ισπανικά τη γλώσσα στην οποία θα ερμήνευε τον ρόλο της η πρωταγωνίστρια. Ως λύση προκρίθηκε η μετάφραση στα ισπανικά της νεοελληνικής μετάφρασης του Στεφανόπουλου, για να τηρηθεί ένα ομοιόμορφο ύφος στην ερμηνεία της πρωταγωνίστριας. Η απόδοση αυτή πραγματοποιήθηκε από τον ελληνιστή φιλόλογο Adrian Bautista Gascón και εκ του αποτελέσματος, αλλά και στη διάρκεια των προβών (όπου αναπόφευκτα έγιναν κάποιες αλλαγές) κρίθηκε ικανοποιητική με βάση τους στόχους της παράστασης.

6.2 Επιλογή Ηθοποιών

Η επιλογή ηθοποιών υπήρξε ένα σύνθετο ζήτημα αφού η ενσάρκωση της σκηνοθετικής προσέγγισης απαιτούσε συγκεκριμένες προδιαγραφές.

Για τη Μήδεια αναζητήθηκε μια ηθοποιός με ιδιαίτερα φυσικά χαρακτηριστικά (υψηλό ανάστημα, γωνιώδες πρόσωπο), η οποία θα έπρεπε να διαθέτει γνώσεις χορού και κινησιολογίας. Το φυσικό παράστημα μαζί με το εντυπωσιακό κοστούμι και το ανάλογο υποκριτικό ύφος, όπως ήδη το περιγράψαμε και παραπάνω, θα προσέδιδε ένα βασιλικό κύρος, έναν εξωτισμό και μια σκηνική υπεροχή στη Μήδεια.

Αντίθετα, για τον επί σκηνής Χορό αναζητήθηκε μια ηθοποιός με χαμηλότερο ύψος, ώστε η σύγκριση του αναστήματος να απέβαινε υπέρ της Μήδειας. Η ηθοποιός που ενσάρκωνε τον επί σκηνής Χορό έπρεπε να γνωρίζει και την ισπανική γλώσσα, καθώς ανάλογα με τη χώρα στην οποία θα παρουσιαζόταν εκάστοτε η παράσταση (Ελλάδα ή Ισπανία), το αναπαιστικό ιντερμέδιο (στ.

1081-1115) θα έπρεπε να αποδοθεί στην αντίστοιχη γλώσσα. Οι λόγοι για αυτό ήταν κυρίως πρακτικοί, επειδή η ηθοποιός θα υποκρινόταν το συγκεκριμένο μέρος του έργου καθισμένη ανάμεσα στους θεατές για να υποδηλώσει την καθολική συνθήκη που εκφράζει ο Χορός, ότι τα μέλη του είναι άνθρωποι όμοιοι με τους θεατές. Έτσι, θα ήταν δύσκολο να χρησιμοποιηθεί η ελληνική γλώσσα σε ισπανόφωνο κοινό, διότι θα ήταν πρακτικώς αδύνατον και άβολο για τους θεατές να συμβουλευόνταν τους υπότιτλους στην οθόνη ενώ η δράση εκτυλισσόταν δίπλα τους.

6.3 Χρονοδιάγραμμα, Φάσεις

Το εγχείρημα μιας παράστασης απαιτεί την οργάνωση χρονοδιαγράμματος για την προετοιμασία και την αποπεράτωσή του. Η πρώτη φάση αντιστοιχεί στον λεπτομερή σχεδιασμό. Προαιρετικά μπορεί αυτός να εντάσσεται στο βιβλίο σκηνοθεσίας, εφόσον τηρείται, προκειμένου να ελέγχεται η εφαρμογή του σύμφωνα με το αρχικό πνεύμα, εκτός αν κρίνονται απαραίτητες άλλες τροποποιήσεις από την εμπειρία της εφαρμογής του χρονοδιαγράμματος (πλήρης πίνακας χρονοδιαγράμματος παρατίθεται στο Παράρτημα Β, σελ. 68)

6.4 Οικονομοτεχνικά Χαρακτηριστικά

Η χρήση των πολυμέσων σε μια θεατρική παράσταση κρύβει αρκετούς κινδύνους. Έτσι στη συγκεκριμένη παράσταση η χρήση των πολυμέσων έγινε με πρόθεση να μην υπερισχύσουν τα video σε σχέση με τη σκηνική δράση, αν και όπως αναφέραμε και πιο πάνω (4.2), τα οπτικοακουστικά μέσα σε γενικές γραμμές δεν ανταγωνίζονται τη ζωντανή σκηνική παρουσία των ηθοποιών, αλλά μάλλον τη συμπληρώνουν, εφόσον κριθεί σκόπιμο από τη σκηνοθετική προσέγγιση. Η ίδια η χρήση όμως των πολυμέσων απαιτεί δεξιότητες και γνώση της τεχνολογίας και των δυνατοτήτων της προκειμένου να αποδώσει τα επιθυμητά αποτελέσματα.

Η υψηλή απόδοση της εικόνας και η μεταφορά της σε μια κινηματογραφικών διαστάσεων οθόνη απαιτεί τη χρήση ενός προβολέα υψηλής ανάλυσης (15.000-20.000 lumens). Ιδίως αν μία παράσταση πραγματοποιείται σε ανοικτό χώρο

(όπως επρόκειτο, σύμφωνα με τους αρχικούς σχεδιασμούς, να πραγματοποιηθεί η *MEDEA-DARK MATTER*), απαιτεί υψηλή ευκρίνεια. Έτσι στον προϋπολογισμό της παράστασης έπρεπε να συνυπολογιστεί το κόστος ενοικίασης των απαραίτητων για την πολυμεσική παράσταση μηχανημάτων· της ειδικής κατασκευής των σκηνικών και των κοστούμιών· της διευθέτησης, εγκαίρως και με ικανοποιητικό τρόπο, των αμοιβών των συντελεστών και των ηθοποιών καθώς και των χειριστών των πολυμεσικών μηχανημάτων· και τέλος της γραφιστικής επεξεργασίας των video και του κόστους της επικοινωνιακής προώθησης της παράστασης (φωτογραφίες, αφίσσα, σχεδιασμός ιστοσελίδας της παράστασης, αφιερώματα δημοσιευμάτων, συνεντεύξεις, κ.α.).

6.5 Πρόβες

Ένα σημαντικό κομμάτι της παράστασης το οποίο παραμένει αθέατο στο κοινό, είναι οι πρόβες. Το γεγονός ότι αποτυπώνουν τη δημιουργική πορεία που εκβάλλει στην αποπεράτωση της παράστασης, προσδίδει ειδικό βάρος στις πρόβες, αφού σε αυτές διαμορφώνονται τα στάδια της υλοποίησης. Πολύ συχνά οι πρόβες καθορίζουν την αλλαγή πορείας σε κρίσιμες πλευρές των σκηνοθετικών και των υποκριτικών σχεδιασμών. Μολονότι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω (6.3), η πορεία της πραγμάτωσης της παράστασης ακολούθησε ένα αυστηρό χρονοδιάγραμμα το οποίο υπαγορευόταν από πρακτικούς και καλλιτεχνικούς λόγους, δεν ήταν λίγες οι φορές που ο αρχικός σχεδιασμός αναθεωρήθηκε καθώς στην πράξη αποδείχθηκε ότι η πρόθεση πρέπει να αναπροσαρμοστεί στα δεδομένα και τις απαιτήσεις της παράστασης που μόνο στις ειδικές συνθήκες των προβών μπορούσαν να αποκαλυφθούν. Το παράδειγμα που αναφέραμε προηγουμένως (6.1) για τις συνεχείς προσαρμογές της μετάφρασης, είναι αρκετό για να δώσει μία εικόνα της ρευστότητας, αλλά και της δημιουργικότητας που διακρίνει το χρονικό διάστημα της πρόβας.

Οι πρόβες διακρίθηκαν σε δύο φάσεις. Αρχικά πραγματοποιήθηκαν οι πρόβες των ηθοποιών που θα εμφανίζονταν στα video και κατόπιν συνεχίστηκε η διδασκαλία των ρόλων της Μήδειας και του Χορού. Το πρώτο μέρος έλαβε χώρα στην Αθήνα κατά τον Οκτώβριο του 2014. Μετά τη διδασκαλία των ηθοποιών

στήθηκε το συνεργείο για την κινηματογράφησή τους. Ο χώρος που επιλέχθηκε για την κινηματογράφιση ήταν το *Θέατρο της Ημέρας*, στους Αμπελοκήπους. Προτιμήθηκε αυτή η σκηνή έτσι ώστε οι ηθοποιοί να αισθάνονται άνετα σε έναν οικείο τους θεατρικό χώρο και να αποδώσουν πειστικότερα τους ρόλους τους. Οι φωτιστές, ο ηχολήπτης, οι συνθέτες, οι βοηθοί παραγωγής, η ενδυματολόγος και η μακιγιέζ επιτελούσαν το δύσκολο έργο τους παράλληλα με τη σκηνοθεσία και τους υποκριτές. Τα γυρίσματα κράτησαν συνολικά τρεις ημέρες, μια ημέρα για κάθε πρόσωπο (Κορυφαία, Κρέων και Αιγέας).

Η δεύτερη φάση των προβών με τη Μήδεια και τον επί σκηνής Χορό έλαβε χώρα στην Ισπανία από το Νοέμβριο του 2014 μέχρι την πρώτη παράσταση το Μάρτιο του 2015.

Κεφάλαιο 7

Η Παράσταση



Teaser: <https://youtu.be/OWwOE3nHxmU>

Video ολόκληρης της παράστασης: <https://youtu.be/grvviWsKYIU>

Μουσικό θέμα παράστασης: <https://youtu.be/OfcRON8YFBc>

Κεφάλαιο 8

Αποτίμηση και Αξιολόγηση

Η αποτίμηση και αξιολόγηση μίας παράστασης προϋποθέτει συνήθως δύο παράγοντες: τον προσδιορισμό των αντιδράσεων του κοινού και των κριτικών και την εισπρακτική της επιτυχία.¹⁹² Αυτοί οι παράγοντες ωστόσο είναι δύσκολο να αξιολογηθούν στην περίπτωση της *MEDEA-DARK MATTER*, αφενός επειδή οι κριτικές είναι περιορισμένες ίσως εξαιτίας του μικρού αριθμού παραστάσεων (δύο στην Ελλάδα και δύο στην Ισπανία), και αφετέρου επειδή η αναμφισβήτητη εισπρακτική επιτυχία της παράστασης δεν μπορεί να αποτελέσει ασφαλές τεκμήριο, ακριβώς λόγω του περιορισμένου αριθμού παραστάσεων.

Ειδικότερα, όσον αφορά στην ελληνική παράσταση, δεν υπήρξαν, όσο μας είναι γνωστό, κριτικές από επαγγελματίες Έλληνες κριτικούς σε ελληνικά έντυπα ή ιστοσελίδες. Εξάιρεση αποτελεί η κριτική της Κατερίνας Γκότση στην αγγλόγλωσση ιστοσελίδα playstosee.com.¹⁹³ Η κριτική αυτή προσφέρει μια ιδιαίτερα διεισδυτική ερμηνεία των προθέσεων της παράστασης, αφού διαβλέπει τη λειτουργία του σκηνικού και των αντικειμένων, των κοστουμιών, του χορού της Μήδειας και των συμβολισμών των ομφάλιων λώρων.¹⁹⁴ Για την ισπανική παράσταση υπήρξαν δύο κριτικές,¹⁹⁵ οι οποίες την αξιολόγησαν θετικά και κατανόησαν πολλά στοιχεία της παράστασης.

¹⁹² Αν και στην εποχή του διαδικτύου και των υβριδικών μετασχηματισμών της θεατρικής τέχνης, οι ρόλοι παραγωγού και καταναλωτή τείνουν να συγχωνευθούν. Βλ. και Applbaum (2012).

¹⁹³ Gotsi (2015).

¹⁹⁴ Βλ. παραπάνω ενότητα 4.

¹⁹⁵ de León (2015)· Ανωνύμου (2015).

Η πρόσληψη της παράστασης από το κοινό δεν μπορεί εύκολα να αξιολογηθεί. Η προσέλευση του κοινού τόσο στην Ελλάδα, όσο και πολύ περισσότερο στην Ισπανία, ήταν κάτι παραπάνω από ικανοποιητική, αφού και στις δύο περιπτώσεις τα εισιτήρια εξαντλήθηκαν. Δύο παραστάσεις ωστόσο δεν επαρκούν για να αποδειχθεί η επιτυχία μίας παράστασης. Υπάρχουν βέβαια και ιστοσελίδες στις οποίες περιλαμβάνονται τα σχόλια του κοινού που αυτοπροσδιορίζονται ως «θεατές» της παράστασης· αυτά όμως αν και στην πλειονότητά τους θετικά, δεν μπορούν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά δείγματα για δύο λόγους: πρώτον επειδή δεν είναι βέβαιο αν οι εκάστοτε γράφοντες πράγματι υπήρξαν θεατές (αλλά ακόμη και αν υπήρξαν, δεν είναι σαφές αν η πρόθεσή τους ήταν απλώς ενημερωτική ή είχε άλλα κίνητρα). Δεύτερον επειδή δεν θα έπρεπε ούτως ή άλλως να δεσμεύει έναν μελετητή μία εκ των υστέρων κατασκευή της άποψης του κάθε θεατή, επειδή αυτή μπορεί να έχει ήδη αναδιαμορφωθεί από επιρροές άλλων κριτικών ή θεατών. Ο μελετητής θα έπρεπε να διαθέτει πρόσβαση στην πρόσληψη των θεατών *τη στιγμή* της παράστασης ή έστω *αμέσως μετά* το τέλος της. Καθώς όμως δεν υπάρχει κάποιος πιο αξιόπιστος τρόπος προκειμένου να καταγραφούν ποιοτικά και ποσοτικά στοιχεία σχετικά με την πρόσληψη της παράστασης από το κοινό, δεν μπορεί εδώ να γίνουν σχετικές εικασίες.

Αυτό το οποίο θα μπορούσε να προστεθεί είναι οι συζητήσεις με το ελληνικό και ισπανικό κοινό μετά το πέρας των παραστάσεων: τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ισπανία δεν αναφέρθηκε δυσαρέσκεια του κοινού από τη δίγλωσση μορφή της παράστασης. Η πρόσληψη της δίγλωσσίας ήταν βέβαια η μεγάλη πρόκληση της παράστασης και απέδωσε, όπως ήταν αναμενόμενο, ενδιαφέροντα αποτελέσματα, ιδίως όσον αφορά στο ισπανικό κοινό το οποίο μιλούσε τη γλώσσα της Μήδειας (και στο αναπαιστικό ιντερμέδιο, στ. 1081-115, τη γλώσσα του Χορού) και ως εκ τούτου ήταν η μόνη κατανοητή σε αυτούς. Ήταν υπαρκτή η πιθανότητα, όπως τελικά συνέβη, να ταυτιστεί το ισπανικό κοινό με το πρόσωπο της Μήδειας και να δυσκολευτεί να κατανοήσει τη δυναμική της θέσης της ως ξένης σε έναν άλλο πολιτισμό. Οι απόψεις και οι πράξεις της ερμηνεύτηκαν ως μία μορφή έκφρασης της ισπανικής συλλογικής νοοτροπίας, ενώ αντίστροφα τα πρόσωπα που μιλούσαν ελληνικά κατανοήθηκαν μέσα από

το πρίσμα του ξένου και διαφορετικού. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι το ισπανικό κοινό είναι περισσότερο εξοικειωμένο από τη σχολική και θεατρική του παιδεία με τη *Μήδεια* του Σενέκα και όχι του Ευριπίδη για αυτό και έτειναν να εννοούν τη *Μήδεια* στην παράσταση *MEDEA-DARK MATTER* ως μία πιο ήπια εκδοχή της *Μήδειας* του Σενέκα, όχι ως μία επιθετική και απωθητική γυναικεία μορφή βάρβαρης. Συνεπώς, η πρόσληψη του πρίσματος του βαρβάρου που διαπράττει φόνους με βάση μία αρχέγονη μορφή δικαίου δεν λειτούργησε τόσο ισχυρά στην περίπτωση του ισπανικού κοινού. Αντίθετα, λειτούργησε κατά τον επιθυμητό τρόπο στην περίπτωση του ελληνικού κοινού, το οποίο είναι αφενός εξοικειωμένο με τη *Μήδεια* του Ευριπίδη και αφετέρου διαφοροποιούνταν ως προς τη γλώσσα σε σχέση με τα άλλα πρόσωπα που μιλούσαν ελληνικά: έτσι μπόρεσαν να αποστασιοποιηθούν από την ταύτιση με τη *Μήδεια* και να την κατανοήσουν με περισσότερο κριτική διάθεση.

Σε γενικές γραμμές και στις δύο χώρες έγιναν κατανοητές οι σκηνοθετικές προθέσεις στη χρήση της οθόνης, τον περιορισμό και την διάσπαση του Χορού, την παγωμένη εικόνα του Ιάσονα και τη χρήση της μουσικής. Στην Ισπανία ειδικότερα, η σκηνή του φόνου των παιδιών με την απόσπαση των ομφάλιων λώρων από το σώμα της *Μήδειας*, που συνδυάζονταν στην οθόνη με εικόνες γέννησης, ερμηνεύθηκε από τους θεατές ως ένα μήνυμα υπέρ της έκτρωσης: οι θεατές, προφανώς επηρεασμένοι από τη σχετική συζήτηση που έτυχε την ίδια περίοδο να λαμβάνει χώρα στην ισπανική βουλή, προέβαλαν την επικαιρότητα στις αισθητικές επιλογές της παράστασης παρερμηνεύοντας έτσι την στόχευσή της.

Καταλήγοντας, η παράσταση *MEDEA-DARK MATTER*, θα πρέπει να εννοηθεί ως μία πρώτη μορφή χρήσης των μέσων που μία σύγχρονη οπτική μπορεί να δώσει στην πολύπλευρη τραγωδία ενός από τους πιο αμφιλεγόμενους ποιητές του θεάτρου. Τονίζουμε ότι πρόκειται για μία πρώτη μορφή, γιατί μία μόνο παράσταση της τραγωδίας αυτής δεν θα μπορούσε να δώσει ολοκληρωμένη εικόνα του έργου. Το ίδιο το πολυπρισματικό περιεχόμενο της τραγωδίας (τραγικότητα της *Μήδειας*, τραγικότητα του Ιάσονα, αντιπαράθεση των δίπολων σχημάτων άνδρας-γυναίκα, Έλληνας-βάρβαρος, θεία-ανθρώπινη

δικαιοσύνη) σε σύγχρονη σκηνοθεσία απαιτεί πολύ περισσότερα από μία παράσταση, όσο ικανοποιητική και αν είναι αυτή.

Παράρτημα Α

Φωτογραφίες και Υλικό από την Παράσταση



Μήδεια – Κρέων, πρώτο επεισόδιο.



Χορός, δεύτερο στάσιμο



Μήδεια, σκηνή από το πρώτο επεισόδιο.



Μήδεια – Κρέων, διάλογος πρώτο επεισόδιο.



Μήδεια – Αιγέας, δεύτερο επεισόδιο.



Μήδεια – Ιάσων, δεύτερο επεισόδιο.



Κασούμ Σανόγκο, ζωντανή μουσική κατά τη διάρκεια της παράστασης.



Χορός, τέταρτο στάσιμο.



Μήδεια, σκηνή φόνου παιδιών.



Μήδεια, έκτο επεισόδιο.



Κόσμημα Μήδειας.



Στεφάνι και πέπλο.



Κρέμασμα αγνυθών αργαλειού.



Μία από τις 40 αγνύθες του αργαλειού, όλες κατασκευασμένες ειδικά για την παράσταση από τους μαθητές του τμήματος Β2, του 1^{ου} Γυμνασίου Σαλαμίνας.

MEDEA

DARK MATTER

Θεατρική ομάδα
CONXOBANX

Σκηνοθεσία: Χρύσα Γεωργαντά
Μήδεια: Marisa Lull

• ΘΕΡΜΟΣ
• ΜΕΣΑΝΗΣ
• ΚΑΡΔΙΝΙΝΗΣ

Ώδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, Αίθουσα Θεάτρου, 19 & 20 Απριλίου στις 21:00

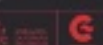
Προπάλιση: Ταμείο Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης (Πειραιάς 205, Ταύρος), 210 3418679
Δευ-Παρ 11:00 - 14:00, www.mca.gr (Πωλήσεις: 12€, μειωμένο 10€)

Εισιτήρια προπalaίνονται και Πανεπιστημίου 39 (Στάση Ποσειδάωνος), Ticket Services
Οπ. Λοιπούργιος: Δευ. & Τετ. 09:00 - 17:00, Τρ., Πέμ. & Παρ. 09:00 - 20:00, Σαβ. 10:00 - 14:00
Εισιτήρια προπalaίνονται και σε επιλεγμένα καταστήματα Forthnet (Πειραιά, Καλλιθέα (Θησείας),
Αιγάλεω, Συντάγματος, Γλυφάδας, Αμαρουσίου, Αγίου Δημητρίου, Νέας Σμύρνης)

Με τη συγχρηματοδότηση του



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού



Αφίσα από την παράσταση, βασισμένη στο ζωγραφικό πίνακα της Πηνελόπης Βλαχογιάννη που δημιουργήθηκε ειδικά για την παράσταση.

MEDEA DARK MATTER

Θεατρική ομάδα
CONKOBAND

Σκηνοθέτης: Χρύσα Γεωργαντά
Μέλος: Marissa Lull

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΩΜΟΝ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ
ΜΕΛΟΣ ΜΑΓΔΑΛΗ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗ, ΑΘΗΝΑ ΠΑΡΗΣΑ, Τ.Θ. 26 ΑΡΧΑΓΕΙΟΥΣ 21-08

ΠΡΟΩΜΟΝ: Ταμείο Δράσης Μνήμης Κακογιάννης - Εθνικός Θίατρος, 1η Ιουλίου 2018
Δευ-Παρ 11:00 - 14:00 (πρωινό) / Τρι-Παρ 19:00 (βράδυ)
Προώμια προπωλούνται στα Πανεπιστήμια 29-21 και 4 Πανεπιστήμια, Τετάρτη 21/08/18
Οδ. Πανεπιστημίου, Δευ. & Τετ. 09:00 - 17:00, Τρ., & Παρ. 09:00 - 19:00, Πέμ. 10:00 - 14:00
Προώμια προπωλούνται και σε δημόσια «παιδαγωγικά» κέντρα, κέντρα βελτίωσης
Αυτών, Επιστήμης, Υγείας, προώμια, Αφρο-άφροισμο, Πόλο, Ευρωπαϊκό

MEDEA - DARK MATTER

"Η Μήδεια του Ευριπίδη γράφτηκε σε μια περίοδο κρίσης της Δημοκρατίας και του Λόγου, όπως και η σημερινή που βιώνουμε. Ο λόγος σε περίοδο κρίσης φέρνει στην επιφάνεια μια βαθιά και έντονη κρίση αξιών. Περιθωριοποίηση των ανθρώπων, κρατική τρομοκρατία και εκφοβισμό, ξενοφοβία, ακραίες συμπεριφορές, έντονη αίσθηση της βίας της αδιαφορίας, καταπάτηση δημοκρατικών ελευθεριών, μια ρωγμή δηλαδή στην αρμονία του σύμπαντος. Μέσα σε αυτό το τοπίο η Μήδεια -Dark Matter είναι χαμένη στα πάθη της, έτοιμη για κάθε είδους βιασπραγία. Από την άβυσσο της ψυχής της, η «σκιά» μέσα της αναγκάζεται να φανερωθεί και εκφράζεται ανεξέλεγκτα, ακραία. Η προσέγγιση του μύθου στην παράσταση αυτή, εκφράζει την ανάγκη για υπέρβαση, για προσφυγή σε αδιαπραγμάτευτες αξίες, όπως και η αξία στους όρκους των θεών που επικαλείται, υπερασπίζεται, και μας θυμίζει η Μήδεια, καθώς με την τραγική της πράξη αποσπάται από το χώρο των ανθρώπων και επιστρέφει στον Μύθο. Στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, που ορίζονται από τους θεούς, και κάτω από τον θόλο του αιθέρα, η Μήδεια ηττείται στη μάχη της με το πνεύμα, κι όμως ως απόγονος του Ηλίου, του Φωτός, αυτή το κατὰ κάτμματα. Γίνεται η ίδια το χέρι του θεού που τιμωρεί. Απόλυτα και τραγικά μας επιβάλλει βίαια την υποχρέωση να αναμετροηθούμε με την πελοποίηση ότι την Ύβρη ακολουθεί πάντα η Τίσις."

Χρύσα Γεωργαντά

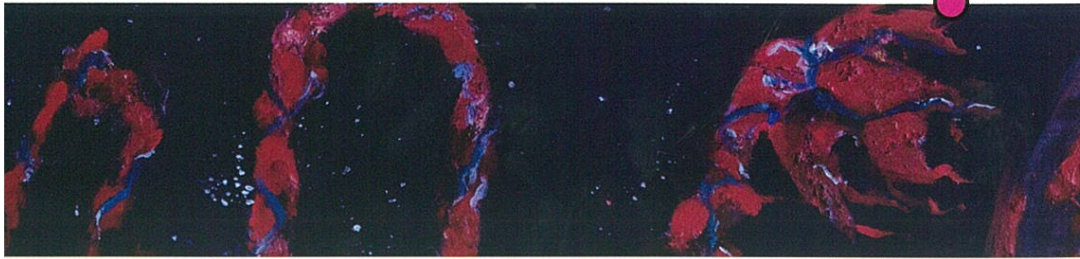
Σκηνοθέτης

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
Παρωμιά: Θεατρική ομάδα CONKOBAND
Μετάφραση: ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
Απόδοση στα Ισπανικά: ADRIAN BAUTISTA GASCON
Σκηνοβόλος: ΧΡΥΣΑ ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ
Μέλος: MARISSA LULL
Ισπανός: ΤΑΣΟΣ ΝΟΥΣΙΑΣ
Κάτωτος: ΝΤΙΝΟΣ ΜΑΡΚΗΣ
Άγγελος: ΚΩΣΤΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΥ
Άγγελος: ΑΝΕΣΑΝΔΡΟΣ ΒΑΡΦΗΣ
Χορός: ΝΑΤΑΛΙΑ ΝΤΑΣΙΟΥ, ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΚΟΡΣΟΥΛΗ (video)
Μουσική: KASSIM SAMCO (live), ΤΖΕΛΙΝΑ ΠΑΛΜΑ
Video Art/Φωτο: ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ
Ζητούμε: ΤΖΕΛΙΝΑ ΠΑΛΜΑ
Χορογράφος: MARISSA LULL
Επιτικό σκηνοθέτης: ΠΗΛΕΚΙΩΤΗ ΘΥΝΟΓΙΑΝΝΗ, VASO
Κατομή: ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΟΚΚΟΡΟΥ
Κοσμήματα: ΑΓΓΕΛΗ ΚΟΥΜΕΝΤΑΚΟΥ
Μακιγιάζ: ΜΑΡΙΑ ΠΕΡΟΥΠΠΟΥ
Βοήθος Σκηνοθέτη: ΜΑΡΙΛΕΝΑ ΦΡΟΥΖΑΚΗ
Μόσχος: NOEMI BARRIOS
Video: ΠΑΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ
Φωτογράφος: ANIA LEWARDONSKA, ΝΙΚΟΣ ΞΟΥΤΑΡΑΚΗΣ
Πίνακας οφισός: ΠΗΛΕΚΙΩΤΗ ΘΥΝΟΓΙΑΝΝΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **Kίχλι** **artéséra** **Novotel** ATHÈNES

Προώμηση: Ταμείο Ιδρύματος Μνήμης Κακογιάννης (Πειραιώς 206, Ταύρος), 210 3418579
Δευ-Παρ 11:00 - 14:00, www.mcl.gr
Επιτήρια προπωλούνται και Πανεπιστημίου 39 (Σταθ Πειραιώς/Σόλων), Ticket Services
Οδ. Λεωπορίας, Δευ. & Τετ. 09:00 - 17:00, Τρ., Πέμ. & Παρ. 09:00 - 20:00, Σάβ. 10:00 - 14:00
Επιτήρια προπωλούνται και σε επιλεγμένα καταστήματα Forthnet

Το flyer της παράστασης στην Αθήνα (μπρος και πίσω όψη)



Medea de Eurípides **Medea-Dark Matter**

Teatro Conde Duque - **viernes 13 y sábado 14 de marzo 20:00 h.**

Dirigida por *Chryssa Georganta* - duración aproximada 90 minutos

“La Medea de Eurípides fue escrita en una época de crisis tanto de la Democracia como de la Palabra, al igual que ocurre en el actual periodo que vivimos. El uso de la dialéctica durante un periodo de crisis hace aflorar una intensa y profunda crisis de valores. Marginación humana, intimidación y terrorismo de estado, xenofobia, comportamientos radicales, profundos sentimientos de violencia, de indiferencia, invasión de las libertades democráticas, en definitiva, una grieta en la Armonía del Universo. Inmersa en este ambiente, Medea-Dark Matter se encuentra sumida en sus pasiones, dispuesta a cualquier tipo de violencia. Desde el abismo de su alma, la sombra de su interior necesita mostrarse, y se manifiesta de una forma desenfrenada, extrema. En los cuatro puntos cardinales que han sido establecidos por los dioses, y bajo la cúpula del éter, Medea es derrotada en su batalla con el espíritu, y aún así, en calidad de descendiente del Sol, de la Luz, lo mira a los ojos. Ella misma se transforma en la mano del dios castigador. Absoluta y trágicamente nos impone, a la fuerza, la obligación de asumir la creencia de que Hibris sera siempre seguido a Tisis.”

Chryssa Georganta - Directora del montaje

Producción: Conxobanx (Grecia), Asoc. Cult. Mandjani

Traducción griego clásico: Theodoros Stefanopoulos

Versión en español: Adrián Bautista Gascón

Dirección escénica: Chryssa Georganta

Medea: Marisa Lull

Jasón: Tasos Nousias

Creonte: Dinos Makris

Egeo: Kostas Theologou

Coro: Natalia Dasiou, Chrysoula Cordouli

Mensajero: Alexandros Varthis

Música: Kassoum Sanogo, Minimaximum, Sargiako

Video art/luces: Aggelos Papadopoulos

Sonido: José María Souto Fraguas

Escena: Gelina Pallas

Coreografía: Marisa Lull

Objetos escénicos: Pinelopi Vlachogianni, Vaso D.

Vestuario: Panagiota Kokkorou

Creación de joyas: Ariadni

Máscaras: Noemi Barrios

Maquillaje: María Nerouppou

Videos: Panos Aggelopoulos

Fotos: Tzimou O., N. Skoutaridis, A. Lewandowska

Pintura: Pinelopi Vlachogianni

Prensa y comunicación: Cult Project

Con la colaboración de Centro Cultural Conde Duque
Con el patrocinio del Ministerio de Cultura Griego,
Instituto Cervantes y Embajada Española de Atenas.



To flyer της παράστασης στην Μαδρίτη, στα πλαίσια του φεστιβάλ “Ellas Crean”

Παράρτημα Β

Χρονοδιάγραμμα

Παράστασης

Χρονική Περίοδος	Φάσεις
Σεπτέμβριος 2014	<ul style="list-style-type: none">• Προετοιμασία παράστασης.• Συζητήσεις με συντελεστές, ηθοποιούς και τεχνικούς.
Οκτώβριος 2014	<ul style="list-style-type: none">• Πρόβες ηθοποιών που συμμετέχουν στα βίντεο• Σχεδιασμός κοστούμιών για τους παραπάνω ηθοποιούς• Κινηματογράφηση στο Θέατρο της Ημέρας, Αμπελόκηποι, Αθήνα, για τρεις ημέρες γυρισμάτων με πλήρες συνεργείο.
Νοέμβριος 2014	<ul style="list-style-type: none">• Πρόβες σε ιδιωτικό χώρο με τους ηθοποιούς της παράστασης (Μήδεια, Χορός) και τον μουσικό που συμμετέχει ζωντανά στην παράσταση.
Δεκέμβριος 2014	<ul style="list-style-type: none">• Συνέχεια των προβών με τους ηθοποιούς.• Σχεδιασμός και κατασκευή σκηνικών, κοστούμιών και λοιπών σκηνικών αντικειμένων.• Δημιουργία και ηχογράφηση των μουσικών θεμάτων της παράστασης.

Χρονική Περίοδος	Φάσεις
<p>Ιανουάριος – Φεβρουάριος 2015</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Συνέχεια των προβών στην αίθουσα προβών του θεάτρου Conde Duque, Μαδρίτη, με χρήση όλων των μέσων της παράστασης (σκηνικά, κοστούμια, μουσική, βίντεο) • Επικοινωνία της παράστασης σε μέσα μαζικής ενημέρωσης και διαδίκτυο.
<p>Μάρτιος 2015</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Τελικές πρόβες • Τεχνικές πρόβες και τελικό στήσιμο της παράστασης στον χώρο του θεάτρου Conde Duque, Μαδρίτη (ήχος, φωτισμός, βίντεο, υπότιτλοι) • Γενική πρόβα • Παράσταση, 13 και 14 Μαρτίου, 2015
<p>Απρίλιος 2015</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Μετακίνηση συντελεστών και υλικών της παράστασης στην Αθήνα. • Πρόβες σε αίθουσα του Ινστιτούτου Θερβάντες Αθήνας • Τεχνικές πρόβες και τελικό στήσιμο της παράστασης στον χώρο του θεάτρου Μιχάλης Κακογιάννης, Αθήνα (ήχος, φωτισμός, βίντεο, υπότιτλοι) • Γενική πρόβα • Παράσταση, 19 και 20 Απριλίου, 2015

Βιβλιογραφία

Appelbaum, A. 2012. «Prosumerism», *The Daily Princetonian* 5 Φεβρουαρίου (URL: http://www.huffingtonpost.com/the-daily-princetonian/prosumerism_b_1463166.html).

Αγγελικόπουλος, Β. 2005α. «Ιταλικός ... νεορεαλισμός στην κατά Στάνιν 'Μήδεια'», *Η Καθημερινή* 30 Αυγούστου (URL: <http://www.kathimerini.gr/226875/article/politismos/arxeio-politismoy/italikos-neorealismos-sthn-kata-stain-mhdeia>).

Αγγελικόπουλος, Β. 2005β. «Τα οιδιπόδεια 'Ωπα!' και ο Ήλιος του Στάνιν», *Η Καθημερινή* 11 Σεπτεμβρίου, ένθετο *Τέχνες και Γράμματα*, σ. 1.

Allan, W. 2002. *Euripides: Medea*. London.

Αλεξοπούλου, Χ. Ε. 2000. *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη: Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*. Αθήνα.

Ανωσύμου. 2015. «Ritmos africanos para Medea», *Hoyesarte* 11 Μαρτίου (URL: <http://www.hoyesarte.com/evento/2015/03/ritmos-africanos-para-medea/>).

Auslander, P. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London/New York.

Balzer, J. 1996. «Tobt nicht, rast nicht, flucht nicht: Die Königin ist nicht Täterin, sondern reines Opfer. Christa Wolf gibt *Medea. Stimmen*», *Die Zeit* 23 Φεβρουαρίου (URL: http://www.zeit.de/1996/09/Tobt_nicht_rast_nicht_flucht_nicht).

Bassnett, S. 1980. *Translation Studies*. London.

- Beekes, R. S. P. 2003. *Etymological Dictionary of Greek*, τ. Α'-Β'. Leiden.
- Blondell, R., Gamel, M.-K., Rabinowitz, N.-S., Zweig, B. 1999. *Women on the Edge: Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*. New York/London.
- Blundell, M. W. 1989. *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*. Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney.
- Boedeker, D. 1997. «Becoming Medea: Assimilation in Euripides», στο: Clauss, J. J. και Johnston, S. I. (επιμ.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton/New Jersey, σσ. 127-148.
- Bridge, H. 2004. «Christa Wolf's *Kassandra* und *Medea*: Continuity and change», *German Life and Letters* 57: 1, σσ. 33-43.
- Büch, K. B. 2002. *Spiegelungen: Mythosrezeption bei Christa Wolf. *Kassandra* und *Medea*. Stimmen*. Marburg.
- Burian, P. 2010. «Πως ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας», στο: Easterling, P. E. (επιμ.). *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: Από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο, σσ. 267-314.
- Burkert, W. 1986. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Burnett, A. P. 1998. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley/Los Angeles.
- Buxton, R. 2013. *Myths and Tragedies in their Ancient Greek contexts*. Oxford.
- Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. London.

Γεωργουσόπουλος, Κ. 1990. *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: I. Αρχαίο δράμα*. Αθήνα.

Γεωργουσόπουλος, Κ. 2005. «Κατά το εικόν και το αναγκαίον», *Τα Νέα* 12 Σεπτεμβρίου (URL: <http://www.tanea.gr/news/nsin/article/4406887/?iid=2>).

Clauss, J. J. και Johnston, S. I. (επιμ.). 1997. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton/New Jersey.

Collier, M. και Macheemer, G. 2006. *Medea*. Oxford/New York.

Deena, K. και LeBrecht, J. 2000. *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*. Boston.

de León, N. 2015. «Medea: Materia oscura», *Periodistas en español* 16 Μαρτίου (URL: <http://periodistas-es.com/medea-negra-madre-49530>).

Dunkle, J. R. 1969. «The Aegeus Episode and the Theme of Euripides' *Medea*», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100, σσ. 97-107.

Elliott, A. 1969. *Euripides Medea*. London.

Ehrhardt, M.-L. 2000. *Christa Wolfs Medea: Eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Wurzburg.

Ευριπίδης, 2012. *Μήδεια*, μτφ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος, Αθήνα.

Fischer-Lichte, E. 1992. *The Semiotics of Theater*, μτφ. J. Gaines και D. L. Jones. Bloomington/Indianapolis.

Fischer-Lichte, E. 2013. *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μία νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφ. Ν. Σιουζούλη. Αθήνα.

Foley, H. P. 1999. «Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy», *Transactions of the American Philological Association* 129, σσ. 1-12.

Foley, H. P. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton/Oxford.

Foley, H. P. 2007. «Envisioning the Tragic Chorus on the Modern Stage», στο: Kraus, C., Goldhill, S., Foley, H. P., Elsner, J. (επιμ.). *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*. Oxford/New York, σσ. 353-380.

Frank, G. 1987. «Review: Medea by Eutipides, Toho Company, Ltd., Delacorte Theatre, Central Park, New York, 3 September 1986», *Theatre Journal* 39: 2, σσ. 237-238.

Führer, R. 1993. «μέδ(έ)ων»-«μέδομαι», «μήδεα», «μήδομαι», «μῆτις-Μῆτις», στο: Snell, B. (επιμ.). *Lexikon des frühgriechischen Epos*, τ. 3.15. (Göttingen), σσ. 80-82, 176-177, 178-181, 205-207.

Georgopoulou, E. 2001. *Antiker Mythos in Christa Wolfs 'Medea. Stimmen' und Evjenia Fakinus 'Das siebte Gewand': Die Literarisierung eines Kultur-Prozesses*. Braunschweig.

Gotsi, K. 2015. «Medea: Dark Matter», *Plays to see* 29 Απριλίου (URL: <http://playstosee.com/medea-dark-matter/>).

Gould, J. 1973. «Hiketeia», *The Journal of Hellenic Studies* 93, σσ. 74-103.

Griffiths, E. 2006. *Medea*. London/New York.

Griffin, J. 2014. «Murder in the Family: Medea and Others», στο: Stuttard, D. (επιμ.). *Looking at Medea: Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*. London/New Delhi/New York/Sydney, σσ. 11-21.

Guéna, Y. 2000. *Phèdre*. Paris.

Gutjahr, O. 1998. «Mythos nach der Wiedervereinigung: Zu Christa Wolfs *Medea Stimmen* und Botho Straus' *Ithaka*», στο: Ehrich-Haefeli, V., Schrader, H.-J., Stern, M. (επιμ.). *Antiquitates Renatae: Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Boschenstein zum 65. Geburtstag*. Würzburg, σσ. 345-360.

Hall, E. 2010. *Greek tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford.

Hanratty, C. 2007. «What Ninagawa Did Next: Notes on Productions Following the End of Medea», στο: Šířonová, P. N. και Sarkissian, A. (επιμ.). *Staging of Classical Drama Around 2000*. Cambridge, σσ. 83-101.

Hartong, J. L., Bor J., Mills S., van Amstel P., και Marković A. 2006. *Musical Terms Worldwide: A Companion for the Musical Explorer*. Rome/The Hague.

Hermans, T. 1995. «Translation as Institution» στο: Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z., Kaindl, K. (επιμ.). *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam/Philadelphia, σσ. 3-20.

Hopman, M. 2008. «Revenge and Mythopoiesis in Euripides' Medea», *Transaction of the American Philological Association* 138, σσ. 155-183.

Keir, E. 2001. *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφ. Κ. Διαμαντάκου. Αθήνα.

Kirk, G. S., Raven, J. E., Scopfield, M. 2001. *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα.

- Kitto, H. D. F. 1939. *Greek Tragedy: A Literary Study*. London/New York.
- Κnox, B.M.W. 1977. «The Medea of Euripides», στο: T.F. Gould και C.J. Herington (επιμ.). *Greek Tragedy*, (Yale Classical Studies 25). London, σσ. 193-225.
- Κωνσταντόπουλος, Μ. 1990. *Το θέατρο του ασυνειδήτου: Η ψυχανάλυση στο φως της τραγωδίας*. Αθήνα.
- Λαζαρίδου, Α. 2005. «Η 'Μήδεια' κλείνει τα Επιδαύρια», *Το Βήμα* 21 Αυγούστου (URL: <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=167849>).
- Lesky, A. 2003. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, τ. Β'. Αθήνα.
- Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S., McKenzie, R. 1973. *A Greek-English lexicon*. Oxford.
- Luschnig, C. A. E. 2007. *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides' Medea*. Leiden/Boston.
- Maggi, A. 2009. *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago/London.
- Mastrorarde, D. J. 2012. *Ευριπίδου Μήδεια: Εισαγωγή, φιλολογική επιμέλεια, σχόλια*, μτφ. Δ. Γιωτοπούλου. Αθήνα.
- Mayer, F. 1997. «Potenzierte Fremdheit: Medea – die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*» *Literatur für Leser* 20: 2, σσ. 85-94.
- McCallum-Barry, C. 2014. «Medea Before and (A Little) After Euripides», στο: Stuttard, D. (επιμ.). *Looking at Medea: Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*. London/New Delhi/New York/Sydney, σσ. 23-34.

McDonald, M. 1989. *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο: Η ορατή καρδιά*, μτφ. Ε. Μπελιές, Αθήνα.

McDonald, M. 2005. *Η ζώσα τέχνη της αρχαίας τραγωδίας*, μτφ. Ε. Τσερεζόλε, Αθήνα.

Μικελίδης, Ν.-Φ. 2005. «Μια Μήδεια εξολοθρευτής άγγελος», *Ελευθεροτυπία* 29 Αυγούστου, σ. 21.

Miller, D. A. 2012. «Medea», *Film Quarterly* 65: 4, σσ. 12-16.

Mills, S. P. 1980. «The Sorrows of Medea», *Classical Philology* 75, σσ. 289-296.

Mitrache, L. 2002. «Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in *Medea. Stimmen*», *Studia Neophilologia* 74, σσ. 207-214.

Nida, E. A. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden.

Ο'-Sullivan, J. N. 1993. «ιάομα» στο: Snell, B. (επιμ.). *Lexikon des frühgriechischen Epos*, τ. 3.15. (Göttingen), σσ. 1006-1007.

Page, D. L. 1938. *Euripides Medea*. Oxford.

Pavis, P. 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*, μτφ. D. Williams. Michigan.

Phelan, P. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London/New York.

Πούχνερ, Β. 1984. *Ο ποιητικός χαρακτήρας της ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα.

Πούχνερ, Β. 1991. *Σημειολογία του θεάτρου*. Αθήνα.

Romilly, J. 1997. «Βάστα καρδιά μου», *Οδύσσεια υ 18: Η ανάπτυξη της ψυχολογίας στα αρχαία ελληνικά γράμματα*, μτφ. Μ. Αθανασίου. Αθήνα.

Rupp, G. 1999. «Weibliches Schreiben als Mythoskritik: Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*», στο: Rupp, G. (επιμ.). *Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Würzburg, σσ. 301-321.

Ryan, C. M. 1999. «Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's *Medea*», *Italica* 76: 2, σσ. 193-204.

Ryan-Scheutz, C. 2007. *Sex, the Self and the Sacred: Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto/Buffalo/London.

Sallis, J. 2002. *On Translation*. Bloomington/Indiana.

Smethurst, M. 2002. «Ninagawa's Production of Euripides' *Medea*», *The American Journal of Philology* 123: 1, σσ. 1-34.

Schmidt, R. 1998. «Das ausgeschlossene Andere der abendländischen Zivilisation: Zu Christa Wolfs *Medea*», *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 43, σσ. 297-315.

Snell, B. 1948. «Das früheste Zeugnis über Sokrates», *Philologus* 97, σσ. 125-34.

Snell, B. (επιμ.). 1993. *Lexikon des frühgriechischen Epos*, τ. 3.15. (Göttingen).

Sommerstein, A. H. 2006. *Αρχαίο ελληνικό δράμα και δραματουργοί*, μτφ. Ι. Ν. Παπαδοπούλου – Α. Χρήστου. Αθήνα.

Sourvinou-Inwood, Ch. 1997. «*Medea* at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy», στο: Clauss, J. J. και Johnston S. I. (επιμ.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature and Art*. Princeton/New Jersey, σσ. 253-296.

Stuttard, D. (επιμ.). 2014. *Looking at Medea: Essays and a Translation of Euripides' Tragedy*. London/New Delhi/New York/Sydney.

Sunkett, M. 1995. *Mandiani Drum and Dance: Djimbe Performance and Black Aesthetics from Africa to the New World*. Tempe.

Syrimis, M. 2012. «Pasolini's Erotic Gaze from "Medea" to "Salò"», *Italica* 89: 4, σσ. 510-531.

Paul G. 2011. «Christa Wolf's *Medea. Stimmen* (Medea. A Modern Retelling)», στο: Taberner, S. (επιμ.). *The novel in German since 1990*. Cambridge, σσ. 64-78.

Thomas, A. 1988. «Review: Medea by Euripides, National Theatre London, 26 September 1987», *Theatre Journal: Perspectives in Theatre History* 40: 3, σσ. 411-412.

Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia.

Turner, B. 1999. «Christa Wolf's *Medea: Stimmen*», στο: Patsalidis, S. και Sakellaridou, E. (επιμ.). *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*. Θεσσαλονίκη, σσ. 203-209.

Venuti, L. 1992. «Introduction», στο: Venuti, L. (επιμ.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London/New York, σσ. 1-17.

Vernant, J.-P. 1988. «Εντάσεις και αμφιλογίες στην αρχαία ελληνική τραγωδία», στο: Vernant, J.-P. και Vidal-Naquet, P. *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τ. Α', μτφ. Σ. Γεωργούδη. Αθήνα, σσ. 27-55.

Viergutz, C. και Holweg, H. 2007. *'Kassandra' und 'Medea' von Christa Wolf: Utopische Mythen im Vergleich*. Wurzburg.

Weber, S. 2005. «A Touch of Translation: On Walter Benjamin's "Task of the Translator"», στο: Bermann, S. και Wood, M. (επιμ.). *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, σσ. 65-78.

Wilke, S. 2003. «Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* als postkolonialer Text», *The German Quarterly* 76: 1, σσ. 11-24.

Wolf, C. 1998. «Von Cassandra zu Medea», στο: Hochgeschurz, M. (επιμ.). *Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin.

Φαλίδα Ε. 2005. «Μια Μήδεια σαν την Αλ Κάιντα!», *Τα Νέα* 23 Αυγούστου (URL: <http://www.tanea.gr/news/nsin/article/4404024/?iid=2>).