

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Γέρμα στα χνάρια της Μήδειας.
Μια εν δυνάμει παράσταση.**

Μαρία Κυπριανού-Λεοντή

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

Απρίλιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Γέρμα στα χνάρια της Μήδειας.
Μια εν δυνάμει παράσταση.**

Μαρία Κυπριανού-Λεοντή

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

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

Απρίλιος 2017

Περίληψη

Η μεταπτυχιακή διατριβή *Η Γέρμα στα χνάρια της Μήδειας*. Μια εν δυνάμει παράσταση πραγματεύεται τη σκηνική απόδοση του δίπολου Γέρμα – Μήδεια, όπως αυτό προκύπτει μέσα από την συγκριτική ανάγνωση των δύο δραματικών έργων του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα και του Ευριπίδη. Η εστίαση γίνεται στον γυναικείο ψυχικό κόσμο και μέσα από μια δραματολογική ανάλυση κάποιων σημείων του έργου, φωτίζονται οι πτυχές της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας, του χαρακτήρα, των επιθυμιών, των σχέσεων της με το περιβάλλον στο οποίο ζει και ονειρεύεται. Το πρώτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο *Γέρμα – Μήδεια. Μια συγκριτική θεώρηση των δυο γυναικών*. Το κεφάλαιο αυτό έχει βαρύνουσα θέση στην παρούσα διατριβή, αφού η διακειμενικότητα ήταν ο πρωταρχικός στόχος στην παρουσίασή μου. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση στόχευε αρχικά στην τεκμηρίωση της άποψης ότι διαχρονικά οι γυναικείες επιθυμίες γίνονται εμμονές για να κυριαρχήσουν απόλυτα στη γυναικεία της φύση, να καθορίσουν τον τρόπο με τον οποίο σκέφτεται και κινείται. Μέσα από την συγκριτική μελέτη των δύο έργων, εντοπίστηκαν τα κοινά μοτίβα και οι συνισταμένες των δυο γυναικών, καθώς και η ποιητική επεξεργασία του λόγου και για τα δύο έργα. Μέσα από τη συγκριτική μελέτη προέκυψε επίσης και το κείμενο της εν δυνάμει παράστασης, η οποία κατατίθεται αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο ως η δική μου δημιουργική πρόσληψη των δύο γυναικών, όταν καλούνται να μοιραστούν τον ίδιο σκηνικό χώρο. Το διακείμενο γίνεται παράσταση τιτλοφορείται το δεύτερο κεφάλαιο και περιγράφει την δική μου σκηνοθετική πρόταση σε μια εν δυνάμει παράσταση με τίτλο *Η Γέρμα στα χνάρια της Μήδειας*. Η περιγραφή διανθίζεται με τη μελέτη και την έρευνα στην πρόσληψη του δράματος, αρχαίου και σύγχρονου, και την απόδοσή του στη σκηνή, ώστε να αφορά τους θεατές σήμερα. Τεχνικές υποκριτικής και τρόποι ενδυνάμωσης των ηθοποιών θεωρήθηκαν απαραίτητα για τον σχεδιασμό και την τεκμηρίωση της πρότασής μου, ώστε να φωτίσουν καλύτερα τα σημεία του διακείμενου.

Summary

The M.A. dissertation *Yerma in the traces of Medea* deals with the aspects of Yerma and Medea as they appear through the comparative reading of the dramatic plays by Federico Garcia Lorca and Euripides. The dissertation focus on the women's spirit and attempts a dramatic analysis of some points of the play, illuminates aspects of female temper, her character, her desires, her dreams and her relations with the environment in which she lives and she blooms. The first chapter is titled *Yerma – Medea, a comparative essay about the two women*. This is the most important chapter in the dissertation, since intertextuality was the primary objective in my intention of authoring. The bibliographic review was aimed to justify that women become obsessed with their desires. Their obsessions dominate completely their thoughts and definitively determine their lives throughout the years. Through the comparative study of the two plays, the common issues of the two archetype women were identified. Additionally, the lyrical processing of poetry was marked for both plays. Furthermore, the text for the potential performance was created as an outcome of this comparative study. The second chapter, *The interplay becomes a performance*, describes my own directing proposal for the potential performance titled "Yerma in the traces of Medea". The description is enriched by the research on the recruitment of drama, ancient and contemporary, and its performance nowadays. Moreover, techniques of acting and ways of empowering actors to illuminate better the points of the interplay were considered necessary for the design of my proposal, that's why the description refers to each part of the theatrical code exhaustively.

Ευχαριστίες

Θερμά ευχαριστώ την επιβλέπουσα της εργασίας μου, Άννα Τσίχλη, που μου έδωσε τον χρόνο που χρειαζόμουν, ώστε οι κραδασμοί των κειμένων να φτάσουν στην ψυχή μου. Την ευχαριστώ γιατί άνοιξε παράθυρα στη μελέτη μου και ενθάρρυνε τον ενθουσιασμό μου να ακουμπήσω διακειμενικά κείμενα μεγάλων δραματουργών. Ευχαριστώ οφείλω και στον πολύ καλό μου φίλο, τον ηθοποιό Κώστα Βήχα, που κάθισε μαζί μου ώρες ατέλειωτες να με ακούει να προβληματίζομαι για την ψυχεδελική τέχνη του θεάτρου και τη δύναμη των κλασικών έργων. Τον ευχαριστώ γιατί μέσα από την εμπειρία και τις γνώσεις του, ειδικά στο αρχαίο δράμα, μου έδειξε μονοπάτια στα κείμενα που αγάπησα πολύ. Φυσικά, ένα μεγάλο ευχαριστώ χρωστώ στην οικογένειά μου, που με στηρίζει και μου συμπαραστέκεται πάντα. Ξεχωριστά όμως θέλω να ευχαριστήσω το Ειρηνάκι μου που δεν με άφησε να τα παρατήσω.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Κεφάλαιο 1 Γέρμα-Μήδεια. Μια συγκριτική θεώρηση των δύο γυναικών	3
1.1 Το δίπολο ζωή – θάνατος	4
1.2 Οι ακυρωμένες επιθυμίες.....	6
1.3 Η εκδίκηση ως μηχανισμός λύτρωσης.....	8
1.4 Άλλα πρόσωπα με σημασία.....	9
1.5 Ο θάνατος ως αντίβαρο στη ματαιώση.....	10
1.6 Μαγεία: η υπέρβαση των ορίων.....	14
1.7 Εν κατακλείδι... ..	16
Κεφάλαιο 2 Το διακείμενο γίνεται παράσταση	18
1.1 Το σκηνοθετικό όραμα.....	18
1.2 Ο σκηνικός χώρος.....	22
1.3 Η σκηνική απόδοση της επιθυμίας.....	24
1.4 Χαρτογραφώντας το σώμα του ηθοποιού.....	26
1.5 Ένδυμα και μουσική υπηρετούν τις αισθήσεις.....	28
Επίλογος	29
Βιβλιογραφία	31

Εισαγωγή

Η ένταση των ανθρώπινων συναισθημάτων, ο εγκλεισμός και η παγίδευση των γυναικών μέσα στις επιθυμίες τους και στον ρόλο, τον οποίο η ίδια η κοινωνία τους είχε αναθέσει, δοσμένα μέσα από το φίλτρο της ποίησης και του λυρισμού, ήταν για μένα το ερέθισμα για να ασχοληθώ πιο επισταμένα με το έργο του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Γοητεύτηκα από τη φιλοσοφία της θεατρικής του γραφής, η οποία αναγκάζει τον αναγνώστη/θεατή των έργων του να πραγματευτεί με τα αισθήματά του, να αντιμετωπίσει τις επιθυμίες του και να αντιληφθεί ότι είναι αναπόσπαστο μέρος της φύσης, πράγμα το οποίο τείνει να ξεχάσει ο σύγχρονος άνθρωπος.

Τα δεκαπέντε θεατρικά του έργα αποτέλεσαν την αφετηρία της μελέτης μου. Έψαχνα να βρω τα κλειδιά που θα ξεδιπλώσουν μια εργασία, η οποία θα ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις μιας μεταπτυχιακής διατριβής, ενώ συνάμα θα άφηνε περιθώρια για την κατάθεση μιας προσωπικής αντίληψης σχετικά με τον θεατρικό κώδικα και τη σημειωτική του, καθώς και μια πιθανή πρόταση για θεατρική παράσταση. Η γόνιμη θεατρική φαντασία του Λόρκα και η επιμονή του στην ποιητική απόδοση του λόγου, παράλληλα με τις τολμηρές τεχνικές για την απόδοση των υπερρεαλιστικών εικόνων, ώστε να αποδοθεί θεατρικά η θεματική του άτυχου έρωτα, του πάθους, της μοναξιάς και του θανάτου, κατηύθυναν δημιουργικά την αναζήτηση και τη διαίσθησή μου. Διερεύνησα τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων, τους οποίους ο Λόρκα, απόλυτα προσεγμένα και αισθητικά επεξεργασμένα, κατέθεσε στην καλλιτεχνική του παραγωγή. Η έκταση της έρευνάς μου απλώθηκε στα άπαντα του ανδαλουσιανού συγγραφέα. Στις ομιλίες και στις συνεντεύξεις του εντόπισα την αγωνία του να αναμετρηθεί με τη θεατρική γραφή με σεβασμό απέναντι στα προσωπικά του αναγνώσματα (Βίκτωρ Ουγκώ, Ουίλιαμ Σαίξπηρ, Αρχαίοι Έλληνες Τραγικοί, Λόπε ντε Βέγκα), τα οποία ερέθισαν και όξυναν τη θεατρική του παραγωγή.

Ο καθορισμός του θέματος *Η Γέρμα στα χνάρια της Μήδειας, μια εν δυνάμει παράσταση* προέκυψε μέσα από τη διερεύνηση αφενός της «επιθυμίας» ως κινητήριου μοχλού στη ψυχοσύνθεση της γυναίκας, και αφετέρου της διερεύνησης του δίπολου ζωή-θάνατος καθώς και την επιθυμία μου να αποδώσω σκηνικά τους άξονες αυτούς. Η γυναίκα, η οποία δίνει τη ζωή και γι' αυτό φωτίζεται από τη δύναμη με την οποία την έχει

προικίζει η φύση, παρουσιάζεται στα έργα του Λόρκα να εγκλωβίζεται στην εν δυνάμει γυναικεία της υπόσταση και να συνομιλεί με τη δυστυχία και τον θάνατο. Γυναικείους χαρακτήρες ξεδιπλώνει και ο Ευριπίδης στα έργα του. Η δική του δυναμική αναδεικνύει την ορμή του γυναικείου ταπεραμέντου σε αναλογία με την εξουσία, τον έρωτα, τις αρχές και τις αξίες της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας. Οι χαρακτήρες, τους οποίους πλάθουν οι δύο ποιητές, παρόλο που σχηματίστηκαν μέσα σε διαφορετικά ιστορικό-πολιτικά πλαίσια, παρουσίασαν κοινά μοτίβα προσδιορισμού της γυναικείας θέσης μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Η συγκριτική ανάγνωση των γυναικών του Λόρκα και του Ευριπίδη αποτέλεσε την έμπνευση για τη διακειμενική προσέγγιση της *Γέρμα* και της *Μήδειας*.

Οι δυο γυναίκες πραγματεύονται την αξία της μητρότητας, του έρωτα και του πόθου, της επιθυμίας, και γίνονται αυτόχειρες για να εκδικηθούν τη ματαίωση των επιθυμιών τους. Η μαεστρία και η γλωσσική επιμέλεια των δύο ποιητών θυμίζουν στον άνθρωπο ότι αποτελεί ένα μόνο σκέλος στον περίπλοκο ιστό της ζωής και ότι ανήκει σ' ένα κόσμο στον οποίο καθοριστικό ρόλο έχει μια ανώτερη δύναμη: το φεγγάρι, η σελήνη για τον Λόρκα, η νέμεση για τον Ευριπίδη. Οι μεταφράσεις και των δύο έργων στην κοινή νεοελληνική είναι πολλές. Έψαξα να βρω εκείνη την μετάφραση, η οποία θα απέδιδε την ατμόσφαιρα των έργων με όση περισσότερη πιστότητα και ευαισθησία στον ποιητικό λόγο των δύο συγγραφέων. Για τη *Γέρμα* χρησιμοποίησα τη μετάφραση του Μάριου Λαέρτη στην έκδοση Εκλεκτά Έργα (1968) και για τη *Μήδεια* χρησιμοποίησα τη μετάφραση του Γιώργη Γιατρομανωλάκη στις εκδόσεις Καρδαμίτσα (1990).

Ανέτρεξα για τεκμηρίωση των σκέψεών μου στη βιβλιογραφική έρευνα πάνω στη σημειωτική και τη θεωρία θεάτρου, στα θέματα των γυναικείων φεμινιστικών κινημάτων, των θεωριών ψυχολογίας, των κοινωνιολογικών μελετών. Επίσης οι αναφορές στον θεατρικό κώδικα, στις μεθόδους υποκριτικής και στις τεχνικές ασκήσεις για την ερμηνεία ενός ρόλου, στοιχεία τα οποία χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες για την παράσταση μιας αρχαίας τραγωδίας ή/και ενός νεότερου δράματος, φάνηκαν ιδιαίτερα χρήσιμα στην υποστήριξη της δικής μου πρότασης. Προγράμματα θεατρικών παραστάσεων, αποσπάσματα από τις παραγωγές τα οποία βρήκα στις ιστοσελίδες των μεγάλων ευρωπαϊκών θεατρικών σχημάτων συνέτειναν στην ολοκλήρωση της δικής μου κατάθεσης.

Κεφάλαιο 1

Γέρμα - Μήδεια.

Μια συγκριτική θεώρηση των δύο γυναικών

Οι Αρχαίοι Έλληνες Τραγικοί αποτέλεσαν μέρος των αναγνωσμάτων, τα οποία ερέθισαν και όξυναν τη θεατρική γραφή του Λόρκα (Stainton, 1999)¹. Παρόλο που δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι ο ανδαλουσιανός ποιητής είχε ως αφετηρία του κάποια αρχαία ελληνική τραγωδία για να στήσει το δραματικό έργο *Γέρμα*, το μοτίβο της μητρότητας και η αυτοχειρία κατευθύνουν συνειρμικά τη δική μου σκέψη στη Μήδεια του Ευριπίδη. Η γόνιμη θεατρική φαντασία του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα και η επιμονή του στην ποιητική απόδοση του λόγου, παράλληλα με τις τολμηρές τεχνικές για την απόδοση των υπερρεαλιστικών εικόνων και την θεματική του άτυχου έρωτα και της μοναξιάς, καθιστούν το έργο του συγγενές στην ευριπίδεια απόδοση του μύθου της Μήδειας. «Το έργο του Λόρκα, και από δραματουργική άποψη, αναδείχτηκε σε μια τέχνη παγκόσμιας εμβέλειας» (Μποζιζίο, 2006)², η οποία δεν υστερεί σε τίποτα από τον αρχαιοελληνικό δράμα. Η διαχρονικότητα του θεματικού άξονα της πλοκής, η δραματική ένταση, οι δομημένοι χαρακτήρες στη βάση των αρχέγονων μορφών της ανθρώπινης χαρτογραφίας, καθώς και στοιχεία της μορφής/δομής των δύο έργων μπορούν να διαβαστούν παράλληλα και συγκριτικά, να αποτελέσουν το διακείμενο πάνω στο οποίο θα χαραχθεί το τρίγωνο Μήδεια – Γέρμα – Εγώ σε μια εν δυνάμει παράσταση.

Στο τρίγωνο αυτό κατατίθεται η ενεργητική ερμηνευτική προσέγγιση της δικής μου οπτικής γωνίας, η οποία δεν αντιστάθηκε στη γοητεία του συσχετισμού των σημείων και των νοημάτων των δύο έργων, με σκοπό τον μετασχηματισμό τους σε μια νέα θεατρική πρόσληψη/πράξη, η οποία θα επικυρώνεται από τη σοφία του Σοφοκλή και την ευαισθησία του Λόρκα. Όπως ορίζεται στις θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης, στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται, αντιπαρατίθενται και

¹ Stainton, L., 1999, σ. 89.

² Μποζιζίο, Π., 2006, σ. 262.

συγκριτικά προσεγγίζονται οι δυο γυναικείες μορφές. Η καθημιά εκλαμβάνεται μέσα στη δική της περιοχή, διατηρώντας την αυτονομία και την ανεξαρτησία της. Ενώ στο επόμενο κεφάλαιο κατατίθεται η σκηνοθετική πρόταση, κατά την οποία η συνάρτηση και ο συσχετισμός των στοιχείων των δυο γυναικών πραγματώνεται μέσα σ' ένα νέο δυναμικό πεδίο, το οποίο ορίζεται από τη μετασχηματιστική διαδικασία της διακειμενικότητας στην τέχνη ευρύτερα.

Τοποθετώντας τα δεδομένα της συγκριτικής ανάγνωσης των δυο έργων στον πίνακα του Braun³ η ανάλυση των χαρακτήρων των δύο γυναικών γίνεται ιδιαίτερα δημιουργική και στοχευμένη προς την σκηνική τους αποτύπωση. Σύμφωνα με τον Braun, η προεργασία της σκηνικής εικόνας πρέπει να αναλύεται από τον σκηνοθέτη σε τρία επίπεδα. Αρχικά, η ανάλυση πρέπει να αφορά την «ενθαδικότητα» και την «παροντικότητα»⁴ των έργων, την πρόσληψη του έργου σήμερα και την επικοινωνιακή σχέση, η οποία σχηματίζεται με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο γίνεται η ανάλυση των χαρακτήρων των έργων, οι οποίοι ζωντανεύουν μπροστά μας ένα κόσμο σε κάποιον άλλο χωροχρόνο, μια άλλη κοινωνία με διαφορετική πολιτικο-οικονομική και πολιτισμική εκτίμηση. Τέλος, η σκηνοθετική ματιά οφείλει να εντοπίζει την αρχετυπική διάσταση των χαρακτήρων των έργων και τη διαχρονία τους στην καλλιτεχνική έκφραση. Επομένως, τοποθετώντας στον πίνακα Braun τις πληροφορίες, τις οποίες αντλούμε αφενός από τα κείμενα των δύο δραματουργών και αφετέρου από τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις σύγχρονών μας δημιουργών, παρακολουθούμε μια ανατρεπτική σκηνική συνάντηση, τη συνάντηση της Μήδειας και της Γέρμα.

1.1 Το δίπολο ζωή - θάνατος

Η μητρότητα και η αυτοχειρία είναι οι λέξεις κλειδιά, τα οποία χρησιμοποιούνται ως οι δοσμένες συνθήκες της εν δυνάμει παράστασης. Οι λέξεις αυτές παραπέμπουν εμφαντικά στην αντίθεση ζωή – θάνατος και υπογραμμίζουν τον ρόλο της γυναικείας παρουσίας στον συμπαντικό κύκλο της ανθρώπινης ύπαρξης. Η χειραφέτηση της γυναίκας τον 20^ο αιώνα και το όραμα της επιτυχημένης καριέρας την απομάκρυνε από τον εν γένει ρόλο της μητρικής της υπόστασης. Η μητρότητα για τη σύγχρονη γυναίκα

³ Braun, K., χχ, σ. 153.

⁴ Ενθαδικότητα και Παροντικότητα είναι όροι που χρησιμοποιεί ο Σάββας Πατσαλίδης (2012) για να ορίσει το «εδώ και το τώρα» μιας παράστασης, την εφήμερη διάσταση μιας θεατρικής παράστασης, η οποία αφορά τον θεατή που την παρακολουθεί.

γίνεται δεύτερη επιλογή και πολλές φορές θυσιάζεται στον βωμό της οικονομικής ανεξαρτησίας και της επαγγελματικής επιτυχίας. Και όταν οι συνθήκες για τον οικογενειακό προγραμματισμό πληρωθούν, η παρέμβαση της ιατρικής γίνεται αναγκαία στις πλείστες των περιπτώσεων, με εξωσωματικές γονιμοποιήσεις και φαρμακευτικές αγωγές. Αναλογιζόμενη τη συναισθηματική δέσμευση της γυναίκας στο μητρικό της ένστικτο και στις δυσκολίες, τις οποίες συναντά στην καθημερινότητά της όταν επιλέξει να γίνει μάνα, καθώς επίσης την σχέση της με τον άντρα/πατέρα, η εστίαση στην συγκριτική παράθεση των δύο ηρωίδων του Ευριπίδη και του Λόρκα, φαίνεται ιδιαίτερα γόνιμη για τον επαναπροσδιορισμό του κόσμου και ειδικότερα της γυναικείας φύσης.

Στη Μήδεια, λοιπόν, για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο η δύναμη του δράματος βρίσκεται μάλλον στους χαρακτήρες παρά στις πράξεις τους, σύμφωνα με τον Denys L. Page (1952). «Τα αισθήματα της Μήδειας συγκινούν περισσότερο από την ίδια την πράξη της εκδίκης της. Η διανοητική κατάσταση του Ιάσονος είναι πιο ενδιαφέρουσα από όσο η συμφορά του. Η δολοφονία των παιδιών, οφειλόμενη σε ζήλια και θυμό εναντίον του πατέρα είναι καθαρή κτηνωδία. Ο Ευριπίδης εντούτοις δεν καταδικάζει. Σχεδόν δεν κρίνει. Προσπαθεί να επινοήσει την αιτία για την οποία οι άνθρωποι κάνουν τέτοιες πράξεις» (Page, 1952)⁵. Ο ποιητής αιτιολογώντας τις πράξεις των ανθρώπων αμφισβητεί ακόμα και τον ίδιο τον κώδικα ηθικής. Τα αισθήματα μιας γυναίκας της οποίας ο έρωτας έχει μετατραπεί σε μίσος, όπως και τα αισθήματα ενός άντρα που πλέον δεν αγαπά, αντιπροσωπεύουν κάτι το αιώνιο και αναλλοίωτο μέσα στην ανθρώπινη φύση. Στο σημείο αυτό βρίσκουμε εκείνο που πρέπει πάντα να αναζητούμε στο μεγάλο δράμα, το καθολικό μέσα στο ειδικό.

Όπως ο αρχαίο-έλληνας τραγωδός, έτσι και ο ανδαλουσιανός συγγραφέας ενδιαφέρεται περισσότερο για τα γυναικεία παρά για τα αντρικά πρόσωπα των έργων του (Κουστουδάκη, 1988). Τόσο ο Ευριπίδης, όσο και ο Λόρκα καταφέρνουν από την πρώτη κιόλας σκηνή του έργου τους να υποβάλλουν στον εν δυνάμει θεατή των δύο έργων την συμπάθεια προς την ηρωίδα τους. Ο θεατής αντιλαμβάνεται αμέσως τον πόνο των δύο γυναικών, ο οποίος σχετίζεται άρρηκτα με τον άντρα τον οποίον αγάπησαν και την οικογένεια την οποίαν ονειρεύτηκαν μαζί του. Η αποδοκιμασία της συμπεριφοράς του Ιάσονα από τη μια, και του Χουάν από την άλλη, είναι άκρως αναμενόμενη από τον

⁵ Page, L. Denys, 1952, βλ. την εισαγωγή του Page στην έκδοση: Ευριπίδη, *Μήδεια*, μτφ Γ.Γιατρομανωλάκης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σ. 25.

εκάστοτε θεατή. Κοινό μοτίβο και στα δύο έργα αποτελεί η εκδίκηση, την οποία εκτελούν στο τέλος και οι δυο γυναίκες. Η εκδίκηση περιορίζει (όσον αφορά στο αρχαιοελληνικό δράμα) και αιφνιδιάζει (όσον αφορά στο ισπανικό έργο) τη συμπάθεια του κοινού, το οποίο αναλογιζόμενο μια αυστηρώς πουριτανική αντίληψη περί ηθικής προφανώς βρίσκει την τιμωρία δυσανάλογη του αμαρτήματος των δυο αντρών. Ωστόσο ο Λόρκα υπερασπίζεται και προστατεύει επιμελώς την ηρωίδα του μέχρι το τέλος του έργου, ενώ ο Ευριπίδης αφήνει τη Μήδεια εκτεθειμένη στα μάτια των θεατών του 5^{ου} αιώνα π.Χ, αφού τους υπογραμμίζει την βαρβαρική καταγωγή⁶ της ως αιτία του αποτρόπαιου της εγκλήματος⁷.

1.2 Οι ακυρωμένες επιθυμίες

Ο θάνατος γίνεται η εκδίκηση των δυο γυναικών, οι οποίες συνειδητοποιούν ότι οι επιθυμίες τους ανέφικτα έχουν ακυρωθεί. Αντικείμενο της επιθυμίας της Μήδειας υπήρξε ο Ιάσωνας, τον οποίο ερωτεύτηκε αμέσως μόλις τον είδε. Για χάρη του Ιάσωνα εγκατέλειψε την πατρική της γη και προέβηκε σε άνομες πράξεις. Η αυταπάρνησή της, ωστόσο, δεν καθίσταται ικανή να κρατήσει τον γάμο της, αφού ο Ιάσων την εγκαταλείπει γρήγορα αποβλέποντας σ' ένα βασιλικό νυφικό κρεβάτι με το οποίο θα διασφάλιζε τα προσωπικά του συμφέροντα⁸. Η Μήδεια παραδέχεται εν τέλει «φεῦ φεῦ, βροτοῖς ἔρωτες ὡς κακόν μέγα» (στίχος 330). Αντικείμενο της επιθυμίας της Γέρμα είναι ένα παιδί, επιθυμεί να βιώσει τη μητρότητα όπως επιτάσσει ο προορισμός της

⁶ «Παμφάρμακος ξείνα» ήταν η περιγραφή του Πινδάρου για τη Μήδεια. Επειδή ήταν ξένη μπορούσε να σκοτώσει τα παιδιά της και επειδή ήταν μάγισσα μπορούσε ένα διαφύγει με μαγικό άρμα. Η Μήδεια ενσωματώνει τις ιδιότητες οι οποίες κατά τους Αθηναίους του 5^{ου} αι χαρακτηρίζαν τους ανθρώπους της Ανατολής: ασυγκράτητη υπερβολή στον θρήνο, ευκολία να φέρεται δουλοπρεπώς προς την εξουσία, δυνάμεις της μαγείας, παιδαριώδη έκπληξη προς τις ψευδολογίες και τις αθετημένες υποσχέσεις (Page D, 1952, σελ 30-32). Οι ιδιότητες αυτές αποδυναμώνουν την ένταση του προσωπικού της δράματος: μια εγκαταλελειμμένη γυναίκα, μόνη σε μια ξένη χώρα, στερείται τον άντρα που αγάπησε και για χάρη του οποίου αποχωρίστηκε τους δικούς της ανθρώπους. Ο άντρας της υπήρξε ο προστάτης της σε μια καθαρά ανδροκρατούμενη κοινωνία, την οποία καλείται - προστάζεται - να αφήσει, για να ξενιτευτεί για δεύτερη φορά, έχοντας μαζί της και τα δυο της παιδιά.

⁷ Ζωγράφου Λιλί (1998: σσ.175 - 187): «Ο Ευριπίδης εκμεταλλεύεται την προσωπικότητα της Μήδειας αναγκάζοντάς την να διαπράξει το έγκλημα, αφαιρώντας της το μοναδικό πλεονέκτημα που όλοι υποχρεωτικά αναγνωρίζουν στη γυναίκα: τη στοργή της μάνας. Και αυτό γιατί θέλει να προκαλέσει τη φρίκη των θεατών, τη βδελυγμία και την απόρριψη εις βάρος μιας βασιλοκόρης που αντάλλαξε με το κρεβάτι του Ιάσωνα τη ζωή των παιδιών της».

⁸ Ανάμεσα στα μαγικά που προμήθευσε η Μήδεια στον Ιάσωνα για να τον βοηθήσει να επιτύχει στους άθλους που του επέβαλε ο πατέρας της, προκειμένου να αποκτήσει το Χρυσόμαλλο Δέρα, ήταν κι ένα ερωτικό φίλτρο. Με το φίλτρο αυτό εκείνος θα την ερωτευόταν και θα την έπαιρνε μαζί του φεύγοντας. Εντούτοις, η ισχύς του ερωτικού φίλτρου αμφισβητείται, αφού η μετέπειτα συμπεριφορά του Ιάσωνα δείχνει ότι μάλλον από συμφέρον ανταποκρίθηκε στον έρωτα της Μήδειας, γιατί χωρίς αυτήν δεν θα κατάφερε τίποτα και η αργοναυτική εκστρατεία θα έληγε άδοξα (Ζωγράφου, 1998, σ.176).

γυναίκας στη γη. Για χάρη της επιθυμίας της εγκαταλείπει το πατρικό της σπίτι για να παντρευτεί:

«Τον [άντρα μου] πήρα με προξενειό. Είπα το ναι χαρούμενη. Αυτή είναι η καθαρή αλήθεια. Από την πρώτη μέρα του αρραβώνα μας ο νους μου ήταν όλο... στα παιδιά που θα έκανα μαζί του. Μπορούσα να καθρεφτιστώ στα μάτια του και στα αντιφεγγίσματα τους ήμουν μια τόση δα παιδούλα, σαν να 'μουν η κόρη του.» (σ.13)

Η Μήδεια δεν μπορεί να δεχτεί την απόφαση του άντρα της να την εγκαταλείψει για να κάνει έναν πλούσιο, βασιλικό γάμο. Και η Γέρμα δεν μπορεί να δεχτεί την προτίμηση που δείχνει ο άντρας της να αυξήσει το βίος τους από το να υπάρξει κοντά της ως σύντροφος. Και οι δυο άντρες ακυρώνουν τις επιθυμίες των γυναικών τους θέτοντας ως προτεραιότητά τους την οικονομική τους ευμάρεια, καθώς και τα κοινωνικά σχόλια, τα οποία φαίνεται να έχουν καθοριστικό ρόλο για την ηθική των δυο αντρών⁹. Στον θάνατο αναζητά την ανακούφιση του πόνου της η Μήδεια, «του βίου μου ποιο είναι το κέρδος; Δυστυχία κι αλίμονο. Στον θάνατο δίνω να καταλύσει τη μισητή ζωή μου» (στίχοι 145-147). Φωνάζει, κτυπιέται και μαίνεται όπως μας πληροφορεί ο Χορός από την αρχή του έργου. Ενώ η Γέρμα στωικά υποτάσσεται στη μοίρα της, έτσι όπως επιβάλλει η γυναικεία της φύση, όπως μας εξηγεί η φροϋδική θεωρία¹⁰ για τη συμπεριφορά των ανθρώπων σύμφωνα με τα φυλετικά τους χαρακτηριστικά. Η δραματικότητα του έργου κορυφώνεται όταν η Γέρμα λέει

«θαρρώ δεν έχω μάνας χέρια... γιατί μπούχτισα να έχω χέρια και να μην μπορώ μ' αυτά να χαρώ κάτι δικό μου. Γι' αυτό είμαι λυπημένη, ταπεινωμένη αβάσταχτα, να βλέπω τα στάρια να μεστώνουν, τις βρύσες να τρέχουν αδιάκοπα, τα πρόβατα να γεννοβολούν αράδα τόσα αρνιά, τις σκύλες. Ολάκερη η χώρα βάλθηκε να μου δείξει πόση ομορφιά έχει η νιότη, ενώ εγώ νιώθω κατάξερη... Και όμως μ' όλα τούτα, δεν παύω να πιστεύω στον εαυτό μου» (σ. 31).

Ο πόνος της είναι σιωπηλός και εκείνη στέκεται άτολμη να τον μαρτυρήσει ακόμα και στη φίλη της, ακόμα και στην άγνωστη γριά που συναντά στον δρόμο της. Διατηρεί πάντα τις ελπίδες της μέσα στο περιβάλλον εγκλεισμού, που της ορίζει ο άντρας της.

⁹ Ο Ιάσοντας λογοκρίνει τη Μήδεια γιατί δημόσια στράφηκε ενάντια στους «ορισμούς των αρχόντων», επομένως «τα ανόητα τα λόγια της την εξορίζουν από την Κόρινθο» (στ.448-450) και ο Χουάν κατακεραυνώνει τη Γέρμα γιατί επισκέφτηκε τη μάγισσα Ντολόρες, «το δείχνουν τα καμώματά σου, άρχισε ο κόσμος να το λέει στα φανερά» (σ. 39).

¹⁰ Westrink, 2009, σσ. 58-64.

1.3 Η εκδίκηση ως μηχανισμός λύτρωσης

Η εκδίκηση και για τις δυο γυναίκες γίνεται η αυτοχειρία. Με τα ίδια τους τα χέρια σκοτώνουν τη μητρική τους εν γένει ιδιότητα. Ο θάνατος γίνεται η μόνη λύση στην απελπισία τους. Η Μήδεια σκοτώνει ό,τι τεκνοποίησε, τα παιδιά της, για να εκδικηθεί τον άντρα της, ενώ η Γέρμα σκοτώνει τη δυνατότητα της τεκνοποίησης, τον άντρα της. Και στις δυο περιπτώσεις ο άντρας γίνεται η καταλυτική δύναμη, η οποία οδηγεί στην απόφαση του θανάτου. Η τραγωδία του θανάτου παραμονεύει κάθε φορά που αποκρούεται η «διονυσιακή χαρά»¹¹ της γυναίκας, γιατί μια γυναίκα είναι ουσιαστικά νεκρή αν δεν γονιμοποιηθούν οι πόθοι της. Η θεωρία των συναισθημάτων του Φρόιντ¹² αναπτύσσει τον συσχετισμό του φύλου με άλλες νοητικές ικανότητες, όπως για παράδειγμα η αντίληψη. Οι φεμινιστικές θεωρίες¹³ στηρίχθηκαν σε αυτό για να υπογραμμίσουν ότι το πάθος για μια γυναίκα σχετίζεται πάντα με τη σύνθετη πρόσληψη και τη συναισθηματική ανταπόκριση των άλλων ανθρώπων στην εμπιστοσύνη και την τρωτή φύση της. Οι προθέσεις των δυο δραματουργών στην ανάδειξη του σημείου αυτού είναι ξεκάθαρες, οι δυο γυναίκες αισθάνονται ακυρωμένες εξαιτίας της συναισθηματικής απόρριψης των συζύγων τους. Η εμπιστοσύνη ανάμεσα στα δυο ζευγάρια, η οποία δομείται στις προσδοκίες κάθε συζύγου για τη σχέση που δημιουργεί, παραχωρεί τη θέση της στην ανασφάλεια και υπογραμμίζει την αδυναμία των δυο γυναικών, διαμορφώνοντας έτσι τις συνθήκες εγκλεισμού και παγίδευσης τους. Στην εν δυνάμει παράσταση, για να επιτευχθεί η πρόθεση των δραματουργών και η ολοκληρωτική σύνθεση της σκηνικής αρμονίας, η οποία παράγεται από τη σύζευξη του θυμικού και λογικού στη γυναίκα, πρέπει να διατηρηθεί το αδιάσπαστο της διαχρονίας της κοινωνικής σύμβασης της γυναικείας υπόστασης στον χώρο και τον χρόνο.

Οι δύο ποιητές, ο Ευριπίδης και ο Λόρκα, αναφέρονται στο μοτίβο του άντρα/συζύγου – προστάτη για τη γυναίκα και την οικογένειά του. Οι προθέσεις του Ιάσονα και του Χουάν εναρμονίζονται με τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής τους. Οδηγούν τη

¹¹ Για τον «Διονυσιασμό» στις τραγωδίες του Λόρκα βλ. Κουτσοδάκη (1988): με τον όρο σηματοδοτούνται τα ένστικτα και τα πρωτόγονα αισθήματα των γυναικών, οι οποίες μέσα από τις αρχέγονες φιγούρες της μυθολογίας εκφράζουν την ανάγκη τους για χειραφέτηση και ανεξαρτησία, την ανάγκη να αφεθούν ελεύθερες στα πάθη τους, να εκστασιαστούν. Οι Μαινάδες και οι Βάκχες της ακολουθίας του Διόνυσου δεν αντιπροσωπεύουν άλλο από ένα βίαιο ξέσπασμα στα πρώτα βήματα προς την απελευθέρωση των γυναικών λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

¹² Freud, Twentieth lecture: the sexual life of man, βλ. στη σειρά Sigmund Freud Collection, 2015, Dodo Collections.

¹³ Stone, A., (2007) An Introduction to Feminist Philosophy, σσ. 102-110.

γυναίκα τους στο σπίτι τους, μακριά από τη πατρική τους στέγη και έχουν πρόθεση να τις εξασφαλίσουν και να τις προσέχουν, όπως αρμόζει ο κοινωνικός τους ρόλος. Αποτυγχάνουν παταγωδώς, αφού και οι δυο διαμορφώνουν με τις αποφάσεις που λαμβάνουν, ένα εχθρικό περιβάλλον στο οποίο παγιδεύονται εν τέλει οι γυναίκες τους. Για τον λόγο αυτό, η βιωμένη παραγωγή του πένθους για τις δυο γυναίκες δεν αντιτίθεται στην εσωτερικευτική στρατηγική της μελαγχολίας (ας θυμηθούμε πως και οι δυο γυναίκες θεωρούν αρχικά τον δικό τους θάνατο ως μια διέξοδος στην προσωπική τους ματαίωση). Το πένθος αποτελεί ενδεχομένως και τον μοναδικό τρόπο με τον οποίο μπορούν να επιβιώσουν από την απώλεια των θεμελιωδών συναισθηματικών δεσμών τους με το περιβάλλον τους (Butler, 2009).¹⁴

1.4 Άλλα πρόσωπα με σημασία

Ο Χουάν φέρνει στο σπίτι τους τις αδελφές του για να προσέχουν και να συντροφεύουν τη Γέρμα όσο αυτός βρίσκεται στα χωράφια. Οι αδελφές του όμως «μοιάζουν μ' εκείνα τα θρεμμένα βοτάνια που φυτρώνουνε στους τάφους. Μυρίζουν κερί και λιβάνι από τα νύχια ως την κορφή. Τις τρώει το σαράκι... Έχουν γαρίδα τα μάτια τους στη νύφη τους και της μαυρίζουν την ψυχή» (σ. 20). Η Γέρμα πνίγεται υπό το άγρυπνο βλέμμα τους. Οι δυο αδελφές ακολουθούν και φανερώνουν τις προθέσεις της Γέρμα στον Χουάν για να προκαλέσουν την τελική ρήξη. Την τελική ρήξη μεθοδεύεται και από το οικογενειακό περιβάλλον του Ιάσονα στη *Μήδεια*. Ο Κρέοντας επιτρέπει τον γάμο του Ιάσονα με την κόρη του Γλαύκη και διατάζει την εξορία της Μήδειας για να αποφύγει την πιθανή εκδίκηση της, η οποία θα αναμενόταν να αφορούσε στα μέλη της οικογένειάς του. Ο Ιάσοντας αποδέχεται την απόφαση του Κρέοντα, αν και δηλώνει την υποχρέωσή του να τη στηρίξει. Η διαταγή του Κρέοντα οδήγησε τη Μήδεια στα άκρα και κορύφωσε τη μανία της να εκδικηθεί όσους εμπλάκηκαν στη ατίμωσή της .

Αξίζει τέλος να σημειωθεί πως και στις δυο γυναίκες εμφανίζεται ένας άντρας που θα μπορούσε δυνητικά να γίνει η διέξοδος στη μιζέρια τους. Ο Βίκτωρ για τη Γέρμα και ο Αιγέας για τη Μήδεια. Ο Βίκτωρ θυμίζει στη Γέρμα την ορμή που υπάρχει στην ψυχή της, την επιθυμία να αγαπηθεί, να ζήσει έναν έρωτα, να ζήσει το πάθος που της στέρησε ο άντρας με τον οποίο παντρεύτηκε.. Ο Αιγέας από την άλλη θυμίζει στη Μήδεια τη δύναμη της φιλίας και την αξία της φιλοξενίας, και – αν και η προσφορά του γίνεται με

¹⁴ Butler, J. 2009, σσ. 88-97.

ιδιοτέλεια, αφού η Μήδεια έχει θεϊκή καταγωγή, την οποία του θυμίζει, και εν αγνοία των προθέσεων της, της προσφέρει το σπίτι του και την προστασία του ως καταφύγιο. Παρά τη διέξοδο, η οποία προσφέρεται στις δυο γυναίκες, εκείνες δεν αφήνονται να ξεφύγουν από την αρχική τους επιθυμία. Η Γέρμα επιστρατεύει τις ηθικές της αρχές για να παραμείνει πιστή στην επιθυμία της να φέρει στον κόσμο το παιδί του άντρα της. Και η Μήδεια δεν ξεφεύγει ποτέ από το πάθος και την υπερηφάνεια που αναβλύζουν από τη ρωμαλέα προσωπικότητά της. Τα στοιχεία αυτά χειραγωγούν εν τέλει την επιθυμία του θανάτου ως τιμωρού στην ακυρωτική μνεία των επιθυμιών τους, στο ματαιωμένο τους γυναικείο ένστικτο.

1.5 Ο θάνατος ως αντίβαρο στη ματαίωση

Ο Χουάν επιστρέφει στη Γέρμα, αφού την έδιωξε και την ακύρωσε, για να της παραπονεθεί για τον αδιάκοπο θρήνο της, στον οποίο αποδίδει την αιτία της δυστυχίας τους. Της επισημαίνει πως «χωρίς παιδιά η ζωή είναι πιο γλυκιά» (σ. 47) και πως το φταίξιμο δεν είναι δικό της. Παραδέχεται πως ήθελε «σπίτι, καλοπέραση και μια γυναίκα» και πυροδοτεί την οργή της Γέρμα, η οποία διαπιστώνει: «με θες σαν να τρως κανένα περιστέρι». Η ακύρωση της προοπτικής τεκνοποίησης, της βαθύτερης της επιθυμίας, γίνεται μένος και εν βρασμώ ψυχής στραγγαλίζει τον άντρα της με τα ίδια της τα χέρια. Δεν ήταν μια προσχεδιασμένη πράξη. Ήταν μια αυθόρμητη κίνηση, η οποία λύτρωσε τη Γέρμα από την ακατάπαυστη εμμονή της επιθυμίας. Αυτό αποδεικνύει και η ομολογία της «Τώρα θα κοιμηθώ χωρίς σκέψεις, δεν θα ταραζούν τον ύπνο μου ρωτήματα αν έχω μιαν άλλη ζωή στα σπλάχνα μου. Το κορμί μου για πάντα μαραμένο... Εγώ, εγώ σκότωσα το παιδί μου. Με τα ίδια μου τα χέρια!». Η παραδοχή του θανάτου συνυφαίνεται με την αποδοχή της στειρότητας και γίνονται αφορμή για μια εκ βαθέων διήθηση του αναγνώστη/θεατή στην αιτιακή σχέση των ανθρώπινων συμπεριφορών. Ο Χουάν υπήρξε ο υπαίτιος για τα βάσανα και την κατάντια της Γέρμα, γι' αυτό και ο θάνατός του ήταν η λύτρωσή της.¹⁵

¹⁵ Το μοτίβο του θανάτου ως αντίβαρο στον ματαιωμένο έρωτα, στα όνειρα και στην ίδια τη ζωή είναι σύνηθες στη λορκική εργογραφία. Βλ. στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* στην Τρίτη Πράξη η Αδέλα παραδέχεται ευθαρσώς στη Μαρτίριο τον έρωτά της για τον Πέπε Ρομάνο «Είναι μονάχα η αρχή! Κι έχω τη δύναμη να το πάω στο τέλος! Αντίκρισα τον θάνατο μέσα σε τούτο το σπίτι και βγήκα να βρω εκείνο που ήταν δικό μου, που ήταν η ίδια μου η ζωή! ... Δεν μπορώ πια να μένω σ' αυτή την κόλαση από τότε που μ' άγγιξε η φωτιά των χειλιών του! Θα είμαι όπως με θέλει εκείνος να είμαι!». Λίγο πιο κάτω δεν θα διστάσει να υπερασπιστεί τον έρωτα της και μπροστά στη μάνα της και την Ανγκούστιας «Είμαι γυναίκα του! Τώρα που το ξέρεις πήγαινε στην αυλή να το μάθεις κι από το ίδιο! Εκεί απόξω με καρτερεί κι

Ο ανθρώπινος πόνος προσαρμόζεται άνετα στις αναλογίες της ποιητικής τέχνης και της σκηνικής παρουσίασης. Ο Λόρκα αφουγκράζεται τον ανθρώπινο πόνο και τον καταθέτει επιδέξια στο έργο του. Δεν μπορεί να υπάρξει ευτυχές τέλος μετά από τόσο πόνο. Η Γέρμα δεν μπορεί να συγχωρέσει, δεν μπορεί να δεχτεί τον συμβιβασμό που της προτείνει ο Χουάν, δηλαδή να ζήσουν χωρίς παιδιά. Ο εξομολογητικός τόνος του Χουάν στην τελευταία σκηνή, «νιώθω μια πίκρα στο στόμα μου» (σ. 47), πυροδοτεί την απόγνωση της Γέρμα. Ενώ εκείνος της εκφράζει τον έρωτά του δυνατά για πρώτη φορά σ' ολόκληρο το έργο, «ζητώ εσένα. Στο φως του φεγγαριού είσαι όμορφη», εκείνη έχει ήδη αποφασίσει τον τρόπο με τον οποίο θα συνέχιζε τη ζωή της, γιατί εκείνη είναι «μια πίκρα ολάκερη». Δεν θα μπορούσε ποτέ να φορτωθεί τη «ιερή κατάρα της γεννητικής στειρότητας», όπως συμβαίνει στις γυναίκες, οι οποίες προσφέρουν τον αγοραίο έρωτα (Μπρυκνέρ και Φινκελκρό)¹⁶. Η Γέρμα δεν θα μπορούσε ποτέ να υποτάξει το κορμί της στις σύντομες εντολές ηδονής του άντρα της, κωδικοποιώντας τον δείκτη της ευτυχίας τους σε μια σχέση καθαρά σεξουαλική. Ο λόγος του άντρα της δεν μπορεί να την ηρεμήσει, δεν μπορεί να αλλάξει τη πίκρα της.

«Γέρμα: Με θες σάμπως να τρως κανένα περιστέρι.

Χουάν: Φίλησε με... ναι, έτσι

Γέρμα: Αυτό δεν θα γίνει ποτέ. Ποτέ.» (σ. 48)

ανασαίνει σαν το λιοντάρι!». Και θα δώσει τέλος στη ζωή της στο άκουσμα ότι ο άντρας που ερωτεύτηκε είναι νεκρός.

Στον Δον Περχιμπλίν και Μπελίσα στην Τρίτη Εικόνα ο ερωτευμένος, πλην όμως απατημένος, Περχιμπλίν αποκαλύπτει στην αγαπημένη του το σχέδιο του, τον «θρίαμβο της φαντασίας» του: «Αφού τον αγαπάς τόσο, δεν θέλω να φύγει ποτέ από κοντά σου. Και για να μείνει παντοτινά δικός σου, σκέφτηκα πως θα είναι καλύτερα να του καρφώσω τούτο το μαχαίρι στην ευγενικιά του καρδιά... Κι έτσι, όπως θα είναι πεθαμένος, θα μπορεί να τον έχει για πάντα κοντά σου, χωρίς να φοβάσαι ότι θα πάψει ποτέ να σ' αγαπάει. Εκείνος θα σ' αγαπάει με την απέραντη αγάπη των πεθαμένων, κι εγώ θα ελευθερωθώ από τον σκοτεινό εφιάλτη του ωραίου κορμιού σου». Και την ώρα του θανάτου του, που ο ίδιος επέλεξε φωνάζει: «Τώρα η Μπελίσα έχει ψυχή... έχει ψυχή η Μπελίσα!».

Ο θάνατος του Γαμπρού βάζει τέλος και στον έρωτα της Νύφης και του Λεονάρδου. Στο τέλος της Τρίτης Πράξης – Εικόνα Πρώτη η Νύφη αποφασισμένη δηλώνει στον Λεονάρδο: «Φεύγα! Εγώ θα μείνω να πεθάνω με τα ποδάρια στο νερό και με τα' αγκάθια στο κεφάλι. Και θα με κλαίνε τα φύλλα, βρόμα μαζί και παρθένα».

Στη *Μαριάννα Πινέδα* αρχίζει το έργο με το τραγούδι των κοριτσιών «Ω, τι μέρα στη Γρανάδα τόσο θλιμένη, που έκανε και τις πέτρες να κλαιν, σαν είδαν τη Μαριάννα, που δε θέλησε να μαρτυρήσει, στο ικρίωμα να πεθάνει! Η Μαριανίτα στην κάμαρή της καθισμένη δεν έπαυε ν' αναθιβάνει συλλοισμένη: Αν ο Πεδρόσα μ' έβλεπε να κεντώ τη σημαία της Λευτεριάς εγώ!». Και το έργο τελειώνει με την επιβεβλημένη τιμωρία της Μαριάννας από την εξουσία επειδή πίστεψε και στήριξε στα οράματα του άντρα που αγάπησε: «Είμαι η Λευτεριά, επειδή η αγάπη το θέλησε! Πέδρο! Η λευτεριά, που γι' αυτή μ' έχεις αφήσει. Είμαι η Λευτεριά, απ' τους ανθρώπους λαβωμένη! Αγάπη, αγάπη, αγάπη, κι αιώνια μοναξιά!».

Εξάιρεση μάλλον αποτελεί η *Θαυμαστή Μπαλωματού*. Το έργο ακολουθεί το μοτίβο των ιπποτικών έμμετρων μυθιστορημάτων του 13^{ου} -15^{ου} μΧ αι. Το ζευγάρι χωρίζει, αλλά μετά από πολλές περιπέτειες και δοκιμασίες σμίγει για να κορυφωθεί η αγάπη τους. Το έργο κλείνει με την Μπαλωματού να φωνάζει στις γειτόνισσες της: «Είμαστε δυο για να προστατέψουμε το σπίτι, δυο! Δυο! – ο άντρας μου κι εγώ! Ναι! Αυτός ο αλήτης, αυτός ο κατεργάρης!».

¹⁶ Μπρυκνέρ, Π. και Φινκελκρό Α., (1988) σσ. 107-109.

Τον άρπαξε από τον λαιμό, λέει στις σκηνικές οδηγίες ο Λόρκα, και τον έσφιξε ώσπου να πιγεί. Εκδίκηση ή παραφροσύνη; Ο αναγνώστης/θεατής αιφνιδιάζεται. Ο αιφνιδιασμός αυτός καλεί τον αναγνώστη/θεατή να υπερβεί τη όποια λογική και ηθική του αφετηρία για να αφεθεί στη συγκίνηση και να ερμηνεύσει την πράξη μέσα από την αποκωδικοποίηση των συναισθημάτων, της ψυχολογικής κατάστασης και του τρόπου σκέψης μιας ακυρωμένης γυναικείας ύπαρξης.

Η Μήδεια από την άλλη, φαίνεται να έχει καταστρώσει και να έχει υλοποιήσει ένα καλά σχεδιασμένο πλάνο. Στο δικό της μένος η εκδίκηση εγγράφεται στον πόνο που θα δώσει στον Ιάσονα, ως υπόμνηση του δικού της πόνου, σκοτώνει τα παιδιά του «για δικό του μαρτύριο», όπως μαρτυρεί στον στίχο 1398. Οι πράξεις της δεν έχουν το στοιχείο του αυθορμητισμού. Λειτουργεί στη βάση ενός καλά οργανωμένου σχεδίου. Για να τεθεί το σχέδιο σε εφαρμογή συμβάλλει καταλυτικά η επίσκεψη του Ιάσονα και τα λόγια του στους στίχους 455-464 και 559-575.

«Κι εγώ κάθε φορά που θύμωναν οι βασιλείς μας
την οργή τους προσπαθούσα να σβήσω
κι εζητούσα να παραμείνεις εδώ.
Εσύ όμως τη μωρία σου δεν σταματούσες
κι όλο κακολογούσες τους άρχοντές μας.
Θα εξοριστείς λοιπόν από την Κόρινθο!
Ωστόσο ακούραστος με όλα αυτά
ιδού έρχομαι σε σας τους δικούς μου.
Σκέφτομαι το συμφέρον σου, γυναίκα.
Δίχως χρήματα με τα παιδιά εξορία.
Μήπως και κάτι έχεις ανάγκη. [...]
Έτσι ακόμα κι αν εσύ με μισείς
Εγώ κακό για σε να σκεφθώ δεν μπορώ.
[...]
Ήθελα, πρώτον και κύριο, να ζήσουμε πλούσια,
χωρίς ανάγκη καμία. Γνωρίζω,
αποφεύγουν τον φτωχό οι φίλοι του όλοι.
Τα παιδιά να αναθρέψω καθώς ταιριάζει στο σπίτι μου,
Να τους σπείρω αδελφούς και τα παιδιά σου
στην ίδια μοίρα να βάλω. Ευτυχισμένοι θα ζούσαμε
έχοντας συνενώσει το γένος μου.
Ανάγκη από άλλα παιδιά εσύ δεν έχεις.
Όμως για μένα συμφέρον είναι να βοηθήσω
τα παιδιά που έχω στη ζωή
με εκείνα που μέλλονται να γεννηθούν.
Μήπως άραγε σκέφθηκα άσχημα;
Θα συμφωνούσες πιστεύω κι η ίδια
Αν το κρεβάτι αυτό δεν σε ερέθιζε τόσο.
Όμως εσείς οι γυναίκες σ' αυτό το σημείο έχετε φθάσει:
Εφόσον θάλλει στο κρεβάτι ο έρωτας
πιστεύετε πως τα έχετε όλα δικά σας.

Αν όμως βρει συμφορά το κρεβάτι σας κηρύχνετε άγριο πόλεμο
στα πιο πολύτιμα και στα πιο ωραία.
Άμποτες οι θνητοί να αποκτούσαν παιδιά
Με κάποιο τρόπο αλλιώςτικο, να μην υπήρχε το γυναικείο φύλο.
Έτσι κανένα κακό δεν θα 'χαν οι άνθρωποι.»

Ο οίκτος του Ιάσονα για τη Μήδεια και η οργή του για τα σφάλματά της απέναντι στη βασιλική οικογένεια της Κορίνθου, καθώς και η δικαιολογία του για τον πλούσιο γάμο που πρόκειται να κάνει, ερεθίζουν μη αναστρέψιμα το μένος της Μήδειας. Η αλαζονεία του και η επιχειρηματολογία του για να δικαιολογήσει τη δική πράξη εγκατάλειψης, ενισχύουν τον παροξυσμό της Μήδειας και αφήνουν ένα πικρό μειδίαμα στα χείλη των θεατών/αναγνωστών. Η ιστορία, δυσάρεστη και αντιηρωική, κινείται με τρόπο φυσικό προς ένα αποδεκτό τέλος: η οργή των ουρανών μπορεί να πέσει επάνω στον Ιάσονα και να πραγματωθεί η δικαιοσύνη¹⁷. Η Νέμεσις αποτελεί ένα από τους βασικούς πυλώνες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και εκφράζει απόλυτα την ηθική νομοτέλεια της ελληνικής φιλοσοφίας.

Μόνο που η τιμωρία και στα δύο έργα δεν δίνεται από χέρι θεϊκό αλλά από χέρι γυναικείο. Εντούτοις, στη σκηνική δράση της εν δυνάμει συνεύρεσης των δυο γυναικών, δεν θα επιθυμούσα ο θάνατος να αντιμετωπιστεί ως τιμωρία, αλλά ως σύμβολο, το οποίο δημιουργεί σκέψεις και συναισθήματα για προβληματισμό. Μέσα από την αναφορά της επιλογής του θανάτου, της βίαιης και απρόσμενης διακοπής της ζωής δημιουργείται ένα σύστημα συμβολικού συμπλέγματος, το οποίο αφήνει περιθώρια για διερεύνηση μια εσωτερικής όψης της ζωής. Επί σκηνής η πράξη του θανάτου υποτάσσεται στην κίνηση, στον ρυθμό, στον φωτισμό και στη μουσική, όπως αυτά περιγράφονται στο επόμενο κεφάλαιο, σύμφωνα με τις υποδείξεις του Έντουαρτ Γκόρτον Γκρέηγκ για τη διαμόρφωση του σκηνοθετικού οράματος.¹⁸

Συνεξετάζοντας τη μορφή των δύο έργων, σαφή αναφορά δύναται να γίνει ανάμεσα στον Χορό (*Μήδεια*) και στις Πλύστρες στο ποτάμι ή τις Γυναίκες στο παρεκκλήσι (*Γέρμα*). Ο Χορός θεωρείται ο δομικός σκελετός της αρχαίας τραγωδίας, κατάλοιπο του διονυσιακού διθυράμβου (Μποζιζίο, 2005). Πολλές φορές ο Χόρος μιλούσε δια στόματος του ποιητή, εξέφραζε απόψεις, οι οποίες επιζητούσαν την αλληλεγγύη του κοινού, επιπλέον ενέτασσε με τα σχόλια του την πλοκή του έργου σε μια ευρεία προοπτική, ανάγοντας το ειδικό στο γενικό και αφήνοντας στο έργο μια οικουμενική διάσταση. Ο

¹⁷ Page, L. Denys, 1952, βλ. την εισαγωγή του Page στην έκδοση: Ευριπίδη, *Μήδεια*, μτφ Γ.Γιατρομανωλάκης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σ. 27.

¹⁸ Βλ. Σιδηροπούλου Α., 2011, σσ. 4-6 .

Χορός στη *Μήδεια* αποτελείται από τις γυναίκες της Κορίνθου, οι οποίες ανησυχούν για τις εξελίξεις, κρίνουν τις πράξεις των ηρώων, τις επικρίνουν ή τις δικαιολογούν, και συμβουλεύουν με τη σοφία τους όσα πρέπει να γίνουν ή να αποφευχθούν.¹⁹ Το ίδιο ρόλο με τον Χορό φαίνεται να έχουν και τα ανώνυμα σύνολα των γυναικών στη *Γέρμα*. Οι Πλύστρες στο ποτάμι, καθώς και οι Γυναίκες στο παρεκκλήσι, οι οποίες ετοιμάζονται για το προσκύνημα, σχολιάζουν, αξιολογούν και κρίνουν όσα συμβαίνουν στους χαρακτήρες του έργου. Η συμβολή τους στο έργο είναι ουσιαστική αφού με τις περιγραφές, τις αφηγήσεις και τα υπονοούμενα, τα οποία αφήνουν αναμεταξύ τους, εμπλουτίζουν την εικονοποιία του έργου και φωτίζουν περισσότερο τη ψυχοσύνθεση των χαρακτήρων του. Ο πληθυσμός αυτός στην εν δυνάμει παράσταση του διακειμένου πρέπει να αποτελέσει μια ενιαία φωνή της συγχρονίας και της διαχρονίας της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας. Η αυτονομία των χαρακτήρων, όπως διαμορφώνονται από τις δοσμένες συνθήκες²⁰ των δύο έργων, θα κερματίζεται από την ενιαία φωνή ενός συνόλου γυναικών, οι οποίες περιβάλλουν τις ηρωίδες, χρησιμοποιούν τον λόγο των δύο ποιητών, παράλληλα όμως ανάγουν τα δύο έργα στο παρόν, εκφράζοντας την ηθική, τους φόβους και τις συνθήκες της σημερινής κοινωνίας. Η πρόταση του Μέγιερχολτ (1982)²¹ για χρήση του συστήματος βιο-μηχανικής στη διαμόρφωση μιας σκηνικής εικόνας, η οποία ελέγχει την πλαστικότητα των σωμάτων των ηθοποιών μέσα από φορμαλιστικά μοτίβα, ώστε να αποδοθεί η συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση επί σκηνής, εφαρμόζεται απόλυτα στο στήσιμο του συνόλου του γυναικείου αυτού πληθυσμού.

1.6 Μαγεία: η υπέρβαση των ορίων

Μια άλλη σημαντική παράμετρος συγκριτικής προσέγγισης των δύο έργων, η οποία ενισχύει τις σημαδιακές στιγμές στην σκηνική δράση, προσδίδοντας της μια αινιγματική ατμόσφαιρα υπέρβασης της διαχείρισης της ανθρώπινης μοίρας, είναι το γεγονός ότι οι

¹⁹ Βλ. στ.156-159: Μη σε σκίζει τόση οργή. Συνήγορός σου ο Δίας θα γίνει. Μη λιώνεις σε οδυρμούς και σε κλάματα γι' αυτόν σου τον άντρα. (παραίνεση).

στ. 173-184: Ας ερχόταν μπροστά μας εδώ, καταπρόσωπα τη φωνή μας ν' ακούσει, τον ήχο των λόγων μας. Τότε βαρά την οργή, την άγρια σκέψη πιθανώς να εγκατέλειπε. Ας μην λείψει στους φίλους η προθυμία μου... είμαστε φίλες δικές της να πεις. Έλα βιάσου λοιπόν, προτού βλάψει όσους βρίσκονται μέσα. Φουσκώνει βλέπω με ορμή το μεγάλο της πένθος. (ανησυχία).

στ. 437-439: Διάβηκε η χάρη των όρκων. Αιδώς δεν απομένει πια στη μεγάλη Ελλάδα. Στα ουράνια έχει πετάξει. (σχόλιο).

στ. 576-578: Ιάσων, τα λόγια σου αυτά πολύ όμορφα στόλισες. Όμως η γνώμη μου είναι – κι ίσως τ'α' ακούς απροσδόκητα- πως ατιμία μεγάλη διέπραξες προδίδοντας τη γυναίκα σου. (επικριτικός λόγος).

²⁰ Hodge F., *ΧΧ*, σσ.19-22.

²¹ Μέγιερχολντ Β.Ε, 1982, σσ. 78-82.

δύο γυναίκες έρχονται αντιμέτωπες με τη μαγεία. Καταφεύγουν σε αυτή για να διεκδικήσουν τις επιθυμίες τους. Η μαγεία έχει τις ρίζες της στον λαϊκό πολιτισμό και συνυφαίνεται με τη θρησκευτική παράδοση. Βασίζεται στην πίστη σε υπερφυσικές δυνάμεις. Οι καθιερωμένες πρακτικές της όμως αποβλέπουν περισσότερο σε εγκόσμιους παρά σε μεταφυσικούς στόχους (Πούχνερ).²²

Η Μήδεια ξέρει καλά να χειρίζεται τις μαγικές ιδιότητες, τις οποίες κουβαλά από την οικογενειακή της παράδοση²³. Με μαγικά φίλτρα κερδίζει τον Ιάσονα και με μαγικά φίλτρα σκοτώνει τη Γλαύκη, την νέα του σύζυγο. Η μαγεία διαμορφώνει την υπερρεαλιστική εικόνα μιας απόμακρης γυναίκας, ώστε η πράξη της δολοφονίας των δύο παιδιών να μπορέσει να συντελεστεί από την ίδια τη μητέρα. «Το έργο πια αποφασίστηκε. Το ταχύτερο τα παιδιά να σκοτώσω κι από τη χώρα μακριά να πετάξω. Δεν πρέπει χρονοτριβώντας να παραδώσω τα τέκνα μου σε χέρι σκληρότερο για να σφαγούν... Τα σκοτώνουμε εμείς, όπως εμείς τα βλαστήσαμε... Μη δειλιάσεις. Μη θυμηθείς πως αγαπάς τα παιδιά σου ή πως τα γέννησες...» (στίχοι 1236-1250). Το αθηναϊκό κοινό δεν ένιωσε δυσπιστία για τον φόνο, ούτε έκρινε υπερβολικό το μαγικό άρμα με το οποίο έφυγε η Μήδεια (Page, ό.π)²⁴. Η όλη ιστορία του Χρυσόμαλλου Δέρατος έχει να κάνει με μαγεία και μαγικά.

Η Γέρμα από την άλλη, καταφεύγει στη μαγεία για να εξασφαλίσει το ξόρκι που θα την έφερνε πιο κοντά στην πολυπόθητη μητρότητα. Μάγια, βοτάνια και τάματα ασκούν μια μαγνητική έλξη στον πόνο του ανθρώπου, υπερβαίνουν τη λογική του, αλλά δημιουργούν την ψευδαίσθηση του δυνατού. Όταν η αδυναμία κορυφώνεται, ο άνθρωπος επιδιώκει να πιαστεί από την όποια υπερφυσική δύναμη του προσφέρει την ελπίδα. Τα μάγια, τα βοτάνια και τα τάματα απομακρύνουν και τη Γέρμα από τη ματαίωση και την ακύρωση του πόθου της. Ζητά λοιπόν να μάθει πληροφορίες για τη μάνα του κοριτσιού, την Ντολόρες, και οδηγίες για το πώς μπορεί να την βρει. Η συνάντησή της με την Ντολόρες είναι και η καθοριστική στιγμή για τη ζωή της, όπως φαίνεται στο τέλος του έργου. Στο σπίτι της Ντολόρες θα την βρει ο άντρας της, ο Χουάν, και θα σπάσουν τη σιωπή τους, τον καταπιεσμένο τους θυμό, ο οποίος ύψωνε σιγά και ύπουλα ένα καλοφτιαγμένο τοίχο ανάμεσα στο ζευγάρι όλα τα χρόνια της

²² Πούχνερ, Β., 2010, σσ. 285-305.

²³ Οι πιο διαβόητες μάγισσες στη ελληνική μυθολογία θεωρούνται η Κίρκη και η Εκάτη, οι οποίες ήταν αδελφές του πατέρα της Μήδειας.

²⁴ Page, L. Denys, 1952, βλ. την εισαγωγή του Page στην έκδοση: Ευριπίδη, *Μήδεια*, μτφ Γ.Γιατρομανωλάκης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σ. 25.

κοινής τους ζωής. Όταν ο Χουάν ανακαλύπτει την πράξη της, και οι δυο εξωτερικεύουν τους φόβους και τα συναισθήματά τους. Η Γέρμα την πίκρα της, ο Χουάν την οργή του. Το ξέσπασμα αυτό λύνει τη συνοχή στον γάμο τους. Η αμέσως επόμενη σκηνή, και τελευταία του δράματος, βρίσκει τη Γέρμα σ' ένα ερημητήριο πάνω στα ψηλά βουνά. Εκεί είναι μια πρόχειρη αγροτική σκηνή όπου διαμένει, όπως μας πληροφορεί στις σκηνικές οδηγίες ο Λόρκα. Η προσευχή, οι κινήσεις των γυναικών, οι δύο μάσκες, οι οποίες εμφανίζονται και παρομοιάζονται με τον Σατανά και τη Γυναίκα του, ερωτήσεις όπως «ήτανε το νερό διαβασμένο;», οι «τρομερές ιστορίες» που ακούγονται, οι φράσεις «ας με συγχωρέσει ο Θεός» συμβάλλουν στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου και υπογραμμίζουν εμφαντικά τον τελετουργικό χαρακτήρα και τα στοιχεία δεισιδαιμονίας. Επαναλαμβάνεται σαν ξόρκι από τις παραβρισκόμενες γυναίκες «πάνω στο άγονο κορμί της κάνε ν' ανθίσει το ρόδο», το ίδιο λέει και στην προσευχή της η Γέρμα «εισάκουσε με την αμαρτωλή εδώ στο άγιο προσκυνητάρι. Κάνε ν' ανθίσει το ρόδο στη σάρκα μου, πούναι γεμάτη αγκάθια». Το όλο σκηνικό θυμίζει μυσταγωγία με σαφή αναφορά σε μια υπερφυσική δύναμη, η οποία μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο από τους μυημένους στην τελετή.

1.7 Εν κατακλείδι...

Εν κατακλείδι η κάθαρση και στα δύο έργα έρχεται μέσα από τη σκληρότητα, τη βία και τον θάνατο, τον οποίο σκορπούν οι ζωοδότες, από τη φύση τους, γυναίκες. Η μοίρα, η οποία ακολουθεί τις γενιές των ανθρώπων, κατατρέχει και στοιχειώνει τους απογόνους τους, τερματίζεται στις οικογένειες του Ιάσονα και του Χουάν, γιατί δεν άφησαν τον έρωτα και την αγάπη για τη ζωή να θριαμβεύσει.

Η ανάλυση των χαρακτήρων και η συγκριτική προσέγγιση τους διαμορφώνει το διακείμενο, το οποίο συνθέτει το κείμενο της εν δυνάμει παράστασης. Εν τη γενέσει του του, το ίδιο το κείμενο επιβάλλει την επικαιροποίηση των δύο γυναικείων ρόλων, ώστε να δύνανται να επικοινωνήσουν μεταξύ τους αφενός και με το κοινό τους αφετέρου. Σύγχρονοι σκηνοθέτες, όπως ο Peter Hall²⁵, έχουν επιλέξει με επιτυχία να απαλλάξουν το θεατρικό κείμενο από το φυσικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του και να το φωτίσουν προβάλλοντας μια νέα συνθήκη του έργου. Στην περίπτωση την οποία μελετούμε, το ίδιο το διακείμενο μας απαλλάσσει από το επικίνδυνο της αυθαιρεσίας

²⁵ Βλ. *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός* του Σαίξπηρ στο New York Theatre Festival σε σκηνοθεσία Peter Hall.

και μας ελευθερώνει από το στείρο δέος με το οποίο αντιμετωπίζονται τα κλασικά έργα. Ως εκ τούτου δημιουργείται στη σκηνή η συνθήκη εκείνη η οποία στοχεύει στον εκστασιασμό του θεατή και την επανατοποθέτηση του όσον αφορά στις ανθρώπινες σχέσεις.²⁶

²⁶ Αρτώ, 1938, σσ. 84-94.

Κεφάλαιο 2

Το διακείμενο γίνεται παράσταση

1.1 Σκηνοθετικό Όραμα

Η κοινωνία μας σήμερα δεν αντέχει να σηκώνει πρότυπα ιδανικά και τέλεια. Έχει απομυθοποιήσει την ανθρώπινη ύπαρξη (Lehmann)²⁷. Για τον λόγο αυτόν, ο θεατής δεν αναζητά στη σκηνική πράξη την τελειότητα αλλά την αντίδραση σε μια συγκεκριμένη συνθήκη. Η αντίδραση αυτή φιλοδοξεί να προκαλέσει τον εν δυνάμει θεατή της να προσδιορίσει εκ νέου τη συνειδησιακή πρόσληψη του θεματικού άξονα, πάνω στον οποίον πραγματεύεται το έργο (στην περίπτωση, την οποία μελετούμε, η συνειδησιακή πρόσληψη αφορά στη γυναικεία φύση) και κατ' επέκταση την ενατένιση των δικών του διαπροσωπικών σχέσεων και τον επαναπροσδιορισμό του στην ανθρωπογεωγραφία του. Αυτή είναι και η αξία του θεάτρου για τον άνθρωπο. Το θέατρο οφείλει να βρίσκει τους τρόπους να ανανεώνει τη μορφή του και να παραμένει ένα οργανικό εκφραστικό μέσο. «Ο ηθοποιός δεν πρέπει να ξεχνά ότι ενεργεί πάντα στον ενεστώτα, ότι η παράσταση γίνεται σε χρόνο ενεστώτα» υπενθυμίζει η Αριάν Μνουσκίν²⁸ και αναφέρεται στη σημασία της φαντασίας για να μετατραπεί ένα όραμα σε αναγνωρίσιμες από το κοινό εικόνες, κατ' επέκταση να αφορά την αισθητική, την αντίληψη για τον κόσμο, την υπαρξιακή αναζήτηση των σύγχρονων θεατών.

Στο γυναικείο τρίγωνο Μήδεια – Γέρμα – Εγώ εγγράφονται οι πτυχές της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας, οι οποίες με απασχόλησαν τα τελευταία χρόνια και κατατίθενται σε αυτή τη σκηνοθετική πρόταση: η επίδραση την οποία έχει ο ερωτικός σύντροφος στη γυναίκα, η βιωμένη μητρότητα, αλλά και η αγωνία για τη βίωση της μητρότητας. Η επιθυμία μου είναι να υποβάλω στους θεατές της εν δυνάμει παράστασης μια αινιγματική ατμόσφαιρα, ώστε αφού αποκωδικοποιήσουν τα σημαίνοντα της σκηνικής δράσης, να αναρωτηθούν για τις προσωπικές τους επιθυμίες και επιλογές.

²⁷ Lehmann H., 2006, σσ. 17-21.

²⁸ «Θέατρο ή Ζωή», συνέντευξη της Αριάν Μνουσκίν στο περ.*Fruits*, τ.χ 2/3, σσ.202-209.

Η σκηνοθετική πρόταση, η οποία παρουσιάζεται στο κεφάλαιο αυτό, επιθυμεί να απαγκιστρωθεί από τις δοτές συνθήκες - όσον αφορά στον χωροχρόνο των δύο έργων - και να εξιχνιάσει τα μονοπάτια της γυναικείας φιλοσοφίας και ψυχοσύνθεσης, όπως αυτά εγγράφονται στους χαρακτήρες της Γέρμα και της Μήδειας. Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της εν δυνάμει συνεύρεσης επί σκηνής δύο γυναικών από διαφορετικούς κόσμους, οι οποίες πραγματεύονται τον ίδιο θεματικό άξονα, θυμίζει τον πίνακα του Λόρκα *Αγάπη* (1934), ο οποίος απεικονίζει την αλληλεπίδραση των ανθρώπινων μορφών μέσα από την δύναμη της επικοινωνίας. Ο Λόρκα απέδωσε αναρίθμητα σχέδια με διπλά πρόσωπα. Ακόμα και την αυτοπροσωπογραφία του την περιέγραψε με μια τέτοια εικόνα, η οποία δείχνει έναν άντρα να κλαίει και άλλον να ικανοποιείται με τη νίκη του (Στέιντον)²⁹. Η *Αγάπη* του Λόρκα εξυπηρετεί απόλυτα το βασικό άξονα της σκηνικής απόδοσης του διακείμενου. Η γυναικεία ιδιοσυγκρασία εκφράζεται μέσα από δύο διαφορετικά πρόσωπα. Η Γέρμα και η Μήδεια, παρόλο που κουβαλούν δύο διαφορετικούς κόσμους, συναντιόνται, συγκλίνουν και ταυτίζονται στον τρόπο με τον οποίο κυριεύονται από τις επιθυμίες τους και διαχειρίζονται την προσωπική τους ματαίωση.



Χρησιμοποιήθηκαν, λοιπόν, οι φορμαλιστικές δομές της απόδοσης του δραματικού λόγου³⁰, ώστε καλλιτέχνες και θεατές να τοποθετηθούν συνειδητά απέναντι στην παράσταση και να βιώσουν την αναταραχή ισορροπιών μέσα στην κοσμοθεωρία της ζωής τους. Η κατάθεση της καλλιτεχνικής έκφρασης με αυτή την προοπτική είναι μια διαδεδομένη και στον ελληνικό χώρο. Ενδεικτικά αναφέρεται η σκηνοθετική πρόταση της Έλενας Πέγκα και του Κωνσταντίνου Ρήγου για *Τα Καινούργια Ρούχα του Αυτοκράτορα*³¹, κατά την οποία ο γνωστός μύθος του παραμυθιού του Κρίστιαν Άντερσεν αναγκάζει τον θεατή να αμφισβητήσει την οικεία του εικόνα για τον κόσμο και να προεκτείνει τη σκέψη του επαναφέροντας διαχρονικά υπαρξιακά ερωτήματα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις λεπτές διακρίσεις ανάμεσα στην ψευδαίσθηση και στην αλήθεια στο θεατρικό σανίδι, ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και το «είναι», τις οποίες

²⁹ Στέιντον Λ., 2006, σ. 353.

³⁰ Braun E., 2016, σσ. 39-44.

³¹ Το έργο ανέβηκε στην Αθήνα στο Θέατρο Ροές, τον Ιανουάριο του 2011 σε σκηνοθεσία - χορογραφία του Κωνσταντίνου Ρήγου.

πραγματεύεται ο Herbert Blau³², αντιλαμβανόμαστε ότι το θέατρο είναι ένα χώρος όπου η παρουσία είναι μια ψευδαίσθηση και το σώμα είναι πάντα στοιχειωμένο από τον λόγο, τη λογική και την αληθοφάνεια. Η φαντασία είναι σίγουρα η πηγή που ενεργοποιεί τη σκηνική δράση. Το επιθυμητό επί σκηνής αποτέλεσμα διαμόρφωσε η Αριάν Μνουςκίν το 2011 στην παράσταση του έργου *Οι ναυαγοί της τρελής ελπίδας*. Το φυσικό φαινόμενο της καταιγίδας και της θαλασσοταραχής βιώθηκε απόλυτα από τους θεατές της παράστασης αφού παραστάθηκε τόσο με την κίνηση των σωμάτων των ηθοποιών, όσο και με την κίνηση των υφασμάτων από τους βοηθούς σκηνής. Η ενέργεια που δημιουργείται από τη φαντασιακή αναπαράσταση της εικόνας διαμορφώνει τον εκστασιασμό του θεατή και δεσμεύει την εμπλοκή του στη διαδικασία της παράστασης.

Ο λόγος στη θεατρική τέχνη είναι αξία θεμελιακή, για αυτό το διακεείμενο, το οποίο αποτελεί το κείμενο της παράστασης εμμένει στον ποιητικό λόγο των δύο δραματουργών. Η διασκευή, η οποία γίνεται, εστιάζει στην διαμόρφωση μιας μαρτυρίας για τη γυναικεία παρουσία μέσα στο χωροχρονικό στιγμιότυπο της δικής μας συγχρονίας. Το δραματικό κείμενο λειτουργεί διαδραστικά προς τη σκηνοθετική ιδέα.³³ Η θεατρική αναπαράσταση των σκηνών αρχίζει με την πληροφόρηση του κοινού σχετικά με τις επιθυμίες των δυο γυναικών και συνεχίζει γραμμικά, στηριζόμενη στην πλοκή των δύο έργων, όπως δίνεται από τους δραματουργούς. Ο διαχωρισμός των ενοτήτων³⁴ του κειμένου συμβάλλει στην αποτελεσματική προετοιμασία της εν δυνάμει παράστασης :

συνάντηση Γέρμα – Χουάν / συνάντηση Μήδειας – Ιάσωνα,

διάλογος Γέρμα – Μαρίας / στιχομυθία Μήδειας – Τροφού,

συνάντηση Γέρμα – Γριάς / συνάντηση Μήδειας – Κρέοντα,

Γυναίκες στο ποτάμι / Χορός

σκηνή Γέρμα – Βίκτωρ / σκηνή Μήδεια – Αιγέα

στο σπίτι της Ντολόρες / Αγγελιαφόρος

σκηνή στο Πανηγύρι και οι Δύο Μάσκες/ Χορός³⁵

τελευταία σκηνή Γερμα–Χουάν/ μονόλογος Μήδειας και συζήτηση της με Ιάσωνα

Χορός³⁶/ μονόλογος Γέρμα (παραδοχή της πράξης της)

³² Blau H., 2011, σσ. 246-261.

³³ Σαμπατάκης (2008) σσ. 45-64.

³⁴ Rees M. και Staniunas J., (χχ) σσ. 11-18.

³⁵ Στίχοι 627 – 660 (έρωτες κινημένοι με ορμή και με βία περίσσια, ούτε υπόληψη, ούτε αρετή στους ανθρώπους δωρίζουν...).

Καταληκτικός λόγος στην παράσταση γίνεται η απάντηση της Γέρμα (« τώρα θα κοιμηθώ χωρίς σκέψεις, δεν θα ταράζουνε τον ύπνο μου ρωτήματα αν έχω μίαν άλλη ζωή στα σπλάχνα μου. Το κορμί μου για πάντα μαραμένο») στα λόγια του Χορού («Ω γυναικείο ερωτικό κλινάρι, γεμάτο πάθη, πόσες συμφορές στους θνητούς δεν προκάλεσες!»).

Στη διασκευή του θεατρικού κειμένου διαμορφώνεται ο διάλογος των δύο γυναικών, ώστε το «μετακείμενο» να μην αφήνει στον θεατή περιθώριο απομάκρυνσής του από την φιλοσοφική ερμηνεία των συμβολικών δομών που κατατίθενται. Ενώ ο διαχωρισμός των ενοτήτων καθορίζει και τους αντικειμενικούς σκοπούς (Στανισλάβσκι)³⁷ του κάθε χαρακτήρα ώστε να μείνει πιστό στο σκηνοθετικό όραμα και να κρατήσει την αληθοφάνεια του.

Οι θεατές είναι εξοικειωμένοι με τα «λογοτεχνικά αρχέτυπα» (Sanders)³⁸, τα οποία υπάρχουν στα δύο έργα. Η υπόθεση των δύο έργων είναι γνωστή για τον θεατή του 21^{ου} αιώνα. Το κείμενο της παράστασης είναι μια συρραφή αποσπασμάτων λόγου από τα κείμενα των δύο ποιητών. Ο λόγος των κειμένων στα δύο έργα, *Μήδεια* και *Γέρμα*, λειτούργησε ως χάρτης για την καταγραφή του υλικού της γυναικείας ευαισθησίας και του γυναικείου ταπεραμέντου. Η βιωμένη συνθήκη του έρωτα, της μητρότητας, της ζήλιας, της υποταγής, της εκδίκησης, του θανάτου αποτελούν την πρώτη ύλη της παρούσας προσέγγισης, γίνονται τα μοτίβα πάνω στα οποία κτίζεται η εν δυνάμει παράσταση. «Υπάρχει πάντοτε μια θερμοκρασία κάτω από τον λόγο και πάρα πολλές διακυμάνσεις των εσωτερικών ήχων» (Τερζόπουλος)³⁹, στοιχεία τα οποία ορίζουν τον ρυθμό της παράστασης και τον κώδικα επικοινωνίας με το κοινό/ τους θεατές της. Τα σύμβολα, λοιπόν, τα οποία δημιουργούνται στη σκηνή, γίνονται άμεσα αναγνωρίσιμα, ώστε από τη μια να μεταθέτουν τον θεατή σε μια επιθυμητή εκστατική κατάσταση, την οποία οφείλει να του προσφέρει η τέχνη, για να αφυπνίζει τη σκέψη του. Από την άλλη, τα σύμβολα αυτά επιδρούν στο ασυνείδητο του θεατή, στοχεύοντας στις επιδιωκόμενες θεραπευτικές διαδικασίες, τις οποίες επιτάσσει η ανάμνηση της πρώτης μορφής του θεάτρου, σύμφωνα με τον Αρτώ⁴⁰.

³⁶ Στίχοι 1279 – 1295 (Δυστυχισμένη γυναίκα! Σαν να 'σαι από πέτρα ή σίδηρο. Εσύ που σφάζεις τα παιδιά, τη σπορά σου την ίδια. Με τα χέρια σου μοιράζεις τον θάνατο...).

³⁷ Στανισλάβσκι Κ., 1959α, σσ. 121-132.

³⁸ Sanders J., 2006, σσ. 63-81.

³⁹ Τερζόπουλος Θ., 2000, σ. 56.

⁴⁰ Αρτώ Α., 1938, σσ. 100-110.

1.2 Ο σκηνικός χώρος

Το σκηνικό υπηρετεί τα αισθητικά ρεύματα του συμβολισμού και της αφαίρεσης με σκοπό την εστίαση στις δύο ηρωίδες, ώστε να προβάλλονται οι εσωτερικές τους συγκρούσεις και εντάσεις. Το σκηνικό αποτελείται από μια σιδερένια κατασκευή δύο δακτυλίων ενωμένων μεταξύ τους στο σχήμα του άπειρου, το οποίο τοποθετείται στη μέση της σκηνής. Το σχήμα αυτό υποδηλώνει τη συνέχεια των ίδιων μοτίβων της ζωής ες αεί (η ίδια υπαρξιακή αγωνία, η ίδια ανάγκη για αγάπη και έρωτα, η ίδια ματαίωση, κτλ). Η τοποθέτηση του σχήματος στη μέση του σκηνικού χώρου αναγκάζει τον θεατή σε μια προσεκτική ανάγνωση των υποδηλώσεων των όσων θα παρουσιαστούν πάνω και μέσα στους κύκλους αυτούς.⁴¹ Οι κύκλοι στηρίζονται πάνω σε ποδαράκια με άνισο μέγεθος, πράγμα το οποίο δημιουργεί την εντύπωση της διακύμανσης και της αστάθειας, στοιχεία τα οποία υπάρχουν στην κάθε μέρα του ανθρώπου. Η κατασκευή στο σχήμα του άπειρου ευθυγραμμίζει την σκηνοθετική άποψη στην συμβολιστική διάσταση της διαχρονίας των συναισθημάτων και των καταστάσεων που βιώνει μια γυναίκα.

Μέσα στους δυο κύκλους τοποθετούνται η Γέρμα και η Μήδεια και όλη η σκηνική τους δράση περιορίζεται μέσα σε αυτούς, εκτός από τη στιγμή της συνάντησης της Γέρμα με τον Βίκτορα και της Μήδειας με τον Αιγέα. Στη συγκεκριμένη στιγμή η δράση των δυο γυναικών γίνεται πάνω στους κύκλους, περπατούν δηλαδή πάνω στην σιδερένια κατασκευή, ώστε να υποβάλλεται και στον θεατή το δίλημμα, το οποίο υποβόσκει στη συνείδηση των δύο γυναικών να εγκαταλείψουν τις επιθυμίες τους και να αναζητήσουν διέξοδο στον πόνο τους. Όλοι οι άλλοι χαρακτήρες των έργων υπάρχουν έξω από τους δυο κύκλους. Έρχονται σε επαφή και επικοινωνούν με τις ηρωίδες μέχρι το σημείο που τους επιτρέπει ο επιβαλλόμενος από την κατασκευή φραγμός. Η φυσική αυτή απόσταση από τον υπόλοιπο πληθυσμό της παράστασης υποδηλώνει και την μοναξιά των δυο γυναικών στο περιβάλλον στο οποίο ζουν. Στον χώρο αυτό της παγίδευσής τους οι δυο γυναίκες ακουμπούν τις επιθυμίες τους, χρησιμοποιούν τη μαγεία, αναμετριούνται με τον πόνο.

Ακολουθώντας τις επιταγές του Αππιά, εμπιστοσύνη αφήνεται στον δυναμικό φωτισμό, ο οποίος αποκαλύπτει και υπογραμμίζει την παρουσία συγκεκριμένου άξονα πάνω στη

⁴¹ Condee W., 1995.

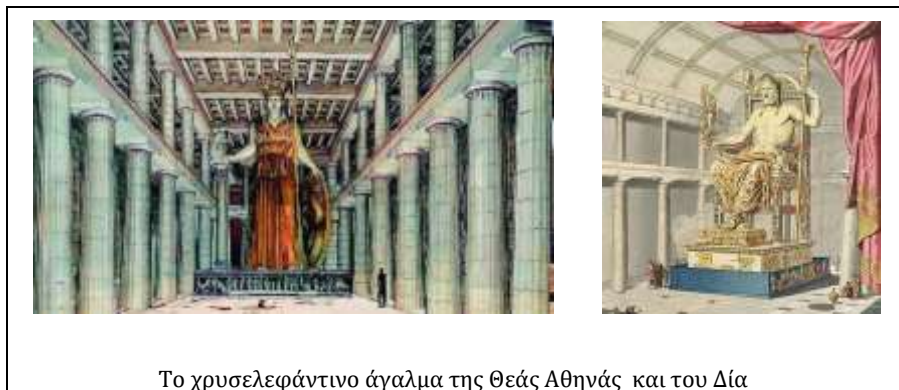
σκηνή.⁴² Ο φωτισμός, λοιπόν, εστιάζεται στη σιδερένια κατασκευή και δημιουργεί σκιές αφήνοντας στο ημίφως τον υπόλοιπο σκηνικό χώρο. Οι δέσμες του φωτός σχεδιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να πέφτουν κάθετα και οριζόντια πάνω στην κατασκευή, δημιουργώντας την αίσθηση ύπαρξης κάγκελων φυλακής. Ο φωτισμός δημιουργεί με τον τρόπο αυτό τον ίδιο τον χώρο, μεταγράφοντας έτσι το δράμα των δυο γυναικών οπτικά. Η εικόνα η οποία δημιουργείται με τα κάγκελα φωτός παραπέμπει στην παγίδευση των δύο γυναικών στις έμμονες επιθυμίες τους.

Περιμετρικά της κατασκευής και ακολουθώντας το σχήμα του άπειρου δημιουργείται ένα αυλάκι με νερό. Το νερό είναι πηγή ζωής, επομένως ο συμβολισμός της γυναικείας φύσης, η οποία φέρει τη ζωή, υπολανθάνει στο άκουσμα του τρεχούμενου νερού. Το νερό λειτουργεί και ως καθαρτήριο δύναμη για τον άνθρωπο. Επομένως η παρουσία του αυξάνει τα ενεργειακά πεδία για τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυσταγωγίας, μέσα στην οποία ο ηθοποιός καλείται να ερμηνεύσει τον ρόλο και ο θεατής να αποκωδικοποιήσει τις σημαδιακές στιγμές της παράστασης. Το αυλάκι αυτό φωτίζεται με διαφορετικά χρώματα κάθε φορά που αλλάζει η ψυχολογική διακύμανση των δυο γυναικών: α) Άσπρο όταν αναφέρονται στις επιθυμίες τους, γιατί στις επιθυμίες εγγράφεται η αγνότητα των προθέσεών τους. β) Μπλε όταν συναντούν τον Αιγέα και τον Βίκτορα αντίστοιχα, για να δηλωθεί η ελπίδα διαφυγής. γ) Κίτρινο όταν συναντιούνται με τα πρόσωπα καταλύτες στη δυστυχία τους, τον Κρέοντα και τις αδελφές του Χουάν. δ) Μωβ, όταν η αναφορά γίνεται στη μαγεία, ώστε να δημιουργείται η ατμόσφαιρα μυστηρίου. ε) Κόκκινο όταν το πάθος τους τις κυριεύει και προβαίνουν στην εγκληματική πράξη. Παρακολουθώντας κανείς τις εναλλαγές του φωτός εντοπίζει και την ψυχική διακύμανση των δύο ηρωίδων.

Επιπλέον, η χρήση ενός λεπτού καπνού, ο οποίος δημιουργείται από τους υδρατμούς του νερού συμβάλλει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου και κατάνυξης και χρησιμοποιείται μόνο τη στιγμή κατά την οποία η πλοκή το απαιτεί (βλ. Γέρμα: σπίτι της Ντολόρες, σκηνή πανηγυριού με τις δυο μάσκες και Μήδεια: σκηνή με Αγγελιαφόρο). Ο καπνός αυτός ενισχύει την ατμόσφαιρα του έργου δίνοντας την αίσθηση του θυμιάματος. Επιθυμώντας την σύνδεση της σύγχρονης θεατρικής σκηνής με τον ιαματικό χαρακτήρα της θεατρικής τέχνης στην αρχαία Ελλάδα, ανέτρεξα στα δύο μεγάλα χρυσά αγάλματα της Παλλάδας Αθηνάς και του Διός, τα οποία δημιούργησε

⁴² Bablet D., 2008, σσ. 71 – 75.

ο Φειδίας και τοποθετήθηκαν στην Αθήνα και στην Ολυμπία αντίστοιχα. Ο Πausανίας⁴³ μαρτυρεί πως τα χρυσά αγάλματα βρίσκονταν μέσα σε μια τάφρο γεμάτη λάδι στη μέση του ναού και εξαιτίας αφενός της αντανάκλασης χρυσού στο λάδι και αφετέρου των θυμιαμάτων δημιουργείτο ένα κλίμα μυσταγωγίας για τον πιστό.



Το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Θεάς Αθηνάς και του Δία

1.3 Η σκηνική απόδοση της επιθυμίας

Ο Λόρκα επιμένει πάντα στην αλληγορική εικόνα στα έργα του, η οποία προσδίδει στο έργο ένα λυρικό, ποιητικό χαρακτήρα και μια συμβολική διάσταση. Το διακείμενο πάνω στο οποίο στηρίζεται η εν δυνάμει παράσταση εντοπίζεται στον κοινό άξονα αναφοράς των δύο έργων, στις έντονες επιθυμίες, στις εμμονές των δυο γυναικών. Οι επιθυμίες αυτές μπορούν να προβληθούν στη σκηνή μέσω της τεχνολογίας. Η τεχνολογία, σύμφωνα με το Λουίτζι Πιραντέλλο (1971), σπάζει την ακαμψία της ασθενούς σκηνικής στένωσης. Έτσι, η χρήση της δημιουργεί μια νέα δυναμική στη παρουσίαση των αλληγοριών, η οποία ενισχύει τις περισσότερες φορές το θεατρικό γίγνεσθαι.

Ο θεατής του 21^{ου} αιώνα είναι εξοικειωμένος με τον κόσμο της εικονικής πραγματικότητας. Εύκολα λοιπόν θα μπορέσει να αποκωδικοποιήσει το ολόγραμμα του παιδιού και του ολόγραμμα του άντρα, ως τις επιθυμίες των δυο γυναικών, στην βάση των οποίων στήνεται ο εσωτερικός τους κόσμος. Τα ολογράμματα εμφανίζονται κάθε φορά που η ελπίδα για πραγμάτωση των πόθων τους επανέρχεται στις ηρωίδες. Οι ηθοποιοί, οι οποίες υποδύονται τους ρόλους της Γέρμα και της Μήδειας κοιτάζουν, αγγίζουν και κυνηγούν τα ολογράμματα άλλοτε με τρέχοντας κι άλλοτε ακίνητες βγάζοντας πάντα μια ένταση στα χέρια τους. Οι κινήσεις των χεριών τους ενσωματώνουν τις κινήσεις, τις οποίες προέκυψαν από τους αυτοσχεδιασμούς στις

⁴³Πausανίας, 'Ηλειακά, Μέρος Α', Παρ.11,1 - 11,10.

πρόβες πάνω στους όρους της μητρότητας και του έρωτα. Τα είδωλα-αντίγραφα των επιθυμιών τους εμφανίζονται μέσα στους δυο κύκλους με σκοπό να δηλωθεί η απόλυτη συνάφειά τους με τον ψυχισμό τόσο της Γέρμα, όσο και της Μήδειας. Η έντονη εικονοποιία, η οποία δημιουργείται επί σκηνής, καλεί τον θεατή να δεχθεί ένα λανθάνον στρώμα σημασιών, ώστε να είναι σε θέση να προβεί στην ερμηνεία του έργου, σύμφωνα με τον θεωρητικό του θεάτρου Βάλτερ Πούχνερ (2010). Έμφαση και ένταση, ρυθμός και συνειρμικές αναφορές είναι οι δυνατότητες, οι οποίες παρέχονται στα χέρια των δημιουργών με την εφαρμογή των πολυμέσων στον σκηνικό χώρο. Ο Joset Scrobota στα 1958 παρουσιάζει στο *Laterna Magika* όλες τις δομικές δυνατότητες που αφήνουν η εφαρμογή της τεχνολογίας και ο σχεδιασμός του φωτός στον σκηνικό χώρο. Με την τεχνολογία «πολλαπλασιάζονται οι τρόποι πρόσληψης της δράσης, αλλά και τονίζεται ο εφήμερος χαρακτήρας της χωροχρονικής σύλληψης, διευρύνοντας το εικονικό «εδώ και τώρα» για να συμπεριληφθεί επιπλέον το «όχι εδώ και όχι τώρα» (Πατσαλίδης)⁴⁴

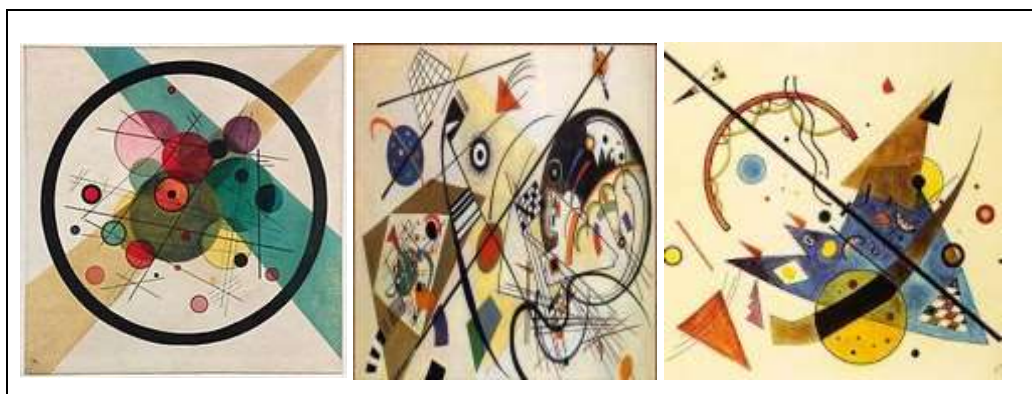
Επικουρικό χαρακτήρα στη σύνθεση των σημαδιακών στιγμών της παράστασης έχει το μεγάλο λευκό, λινό σεντόνι με δαντελένιες λεπτομέρειες το οποίο δίνει η Μαρία στη Γέρμα για να ράψει τα σπάργανα. Η Γέρμα το κρατά με προσοχή ως κάτι ιερό. Το σεντόνι περνά από όλα τα χέρια των προσώπων επί σκηνής και για τον καθένα σηματοδοτείται διαφορετικά, σύμφωνα με τον αντικειμενικό σκοπό τους πάνω στη σκηνή. Το πλένουν οι γυναίκες στο ποτάμι και κουβεντιάζουν τις επιθυμίες της Γέρμα. Περνά στα χέρια της Μήδειας για να γίνει το καταραμένο πέπλο για τη Γλαύκη. Έπειτα χρησιμοποιείται από τις νεαρές γυναίκες και τις δυο μάσκες στη σκηνή στο πανηγύρι ως το ξόρκι το οποίο επαναλαμβάνουν επικαλούμενες τη θεία χάρη για την πολυπόθητη εγκυμοσύνη. Και καταλήγει στα χέρια της Μήδειας για να γίνει σάβανο για τα παιδιά της. Τα υφάσματα αυτά θα συνδέουν τους δύο μύθους παράλληλα συνηγορούν στη διαχρονική πρόσληψη της δύναμης των συμβόλων για την ενδυνάμωση της δραματικής πλοκής. Τα συγκεκριμένα υφάσματα θα χρησιμοποιήσουν και ο Κρέοντας (για τη Μήδεια) και η Γριά (για τη Γέρμα) στην προσπάθειά τους να εγκλωβίσουν τις ηρωίδες στη δική τους αντίληψη για την ηθική και το δίκαιο. Το ύφασμα θα λειτουργήσει ως χαλινάρι στα χέρια του Κρέοντα και της Γριάς. Θα διπλώνεται, θα τινάζεται, θα κτυπιέται από τις γυναίκες έξω από τους κύκλους. Και τέλος θα κρατιέται από τον Ιάσονα και τον Χουάν στην τομή των δύο κύκλων για να τυλίξουν τις δυο γυναίκες και να τις στήσουν σε μια φωτογραφία, η οποία θα παραπέμπει στο σχέδιο *Αγάπη του*

⁴⁴ Πατσαλίδης Σ., 2004, σ.261.

Λόρκα. Το ύφασμα αυτό θα το χτυπάει με μανία στο πάτωμα η Μήδεια όταν κάνει τα μάγια για να εκδικηθεί τον Ιάσωνα, ενώ η Γέρμα θα το χαϊδεύει και στοργικά θα το ακουμπά όταν επαναλαμβάνει το ξόρκι της μάγισσας Ντολόρες.

1.4 Χαρτογραφώντας το σώμα του ηθοποιού

Η διάταξη των ηθοποιών στη σκηνή παραπέμπει στην ζωγραφική του εξπρεσιονιστή ζωγράφου Wassily Kandinsky (1866-1944). Ο Kandinsky αποδεικνύει με το έργο του ότι η φόρμα καθορίζεται αποκλειστικά από τα εσωτερικά ψυχικά κίνητρα του καλλιτέχνη. «Κάνοντας φορέα πνευματικών και ψυχικών ωθήσεων το χρώμα και τη φόρμα έφτασε σ' ένα είδος μεταφυσικού ιδεαλισμού» (Χαραλαμπίδης, 1990).⁴⁵ Η μοντέρνα ζωγραφική συνάδει με τη επιτελεστική φόρμα των σωμάτων στον θεατρικό κώδικα, αφού και οι δυο μορφές τέχνης συνθέτουν μια καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία απαιτεί την συνειρμική μορφή αντίληψης και τη συνδρομή της υποσυνείδητης εμπειρίας για την αισθητική κατανόησή τους. Και στις δυο μορφές τέχνης ο θεατής, δέκτης του ερεθίσματος, ορίζεται ως δημιουργός αφού υποχρεώνεται να συμπληρώσει με τη φαντασία, τη γνώση και τις εμπειρίες του τις νύξεις, τις συμβάσεις, τις οποίες του δίνει η τέχνη.



Αυτή τη δύναμη της τέχνης αναζητά ο Γκροτόφσκι στη θεατρική πράξη. Επισημαίνει το ένστικτο και την εσωτερική ακτινοβολία του ηθοποιού ως την κινητήριο δύναμη για την απαιτούμενη ενέργεια, η οποία είναι απαραίτητη στην επικοινωνία του ηθοποιού με τον θεατή. Ενώ η ανάδειξη των συμβόλων διαμορφώνει τις συνθήκες διαλεκτικής αντίληψης του κόσμου. Με την τεχνική των αυτοσχεδιασμών⁴⁶ και της παρατήρησης⁴⁷

⁴⁵ Χαραλαμπίδης Α., 1990, σσ.112-119.

⁴⁶ Cohen R. και Harrop J., 1984, σσ.204-211.

⁴⁷ Ο Jacques Lecoq χρησιμοποίησε τις τεχνικές της παρατήρησης και του αυτοσχεδιασμού για να αποδεσμεύσει τον ηθοποιό από τον μανιερισμό και την αδιέξοδη επανάληψη της μορφής των σωμάτων.

εισάγεται ο κώδικας της σωματικότητας και του επιτελεστικού στο θέατρο. Η τεχνική του αυτοσχεδιασμού και της παρατήρησης υιοθετείται και στις πρόβες για την εν λόγω παράσταση. Οι ηθοποιοί καλούνται να εξερευνήσουν τις έννοιες της μητρότητας, του μητρικού χαδιού, του ερωτικού χαδιού, της ακυρωμένης επιθυμίας, της απογοήτευσης, της ματαίωσης και της παγίδευσης μέσα από την οπτική του ρόλου, τον οποίο υποδύεται ο καθένας. Τα στοιχεία τα οποία προκύπτουν από τον αυτοσχεδιασμό ενσωματώνονται στην κινησιολογία της Μήδεια και της Γέρμα στην εν δυνάμει παράσταση. Σύμφωνα με τη μέθοδο του Sanford Meisner ενσαρκώνουν τον λόγο και τις δοσμένες συνθήκες του δραματικού κειμένου σωματικοποιώντας το συναίσθημα και τη σκέψη. Τη στιγμή κατά την οποία η Γέρμα σκοτώνει τον Χουάν και η Μήδεια τα παιδιά της, οι δυο γυναίκες σφίγγουν το σώμα τους με τρόπο, ο οποίος παραπέμπει σε σκηνή τοκετού. Τα σώματά τους πάλλονται ως να βιώνουν τις ωδίνες του τοκετού. Η κίνηση εστιάζεται στα πόδια των δυο γυναικών. Η θέση αυτή των γυναικείων σωμάτων αιφνιδιάζει τον εν δυνάμει θεατή της παράστασης και προβάλλει τη διαλεκτική σχέση στις συντεταγμένες, οι οποίες ορίζουν το δίπολο ζωή – θάνατος. Σε αυτόν τον λογικό συνειρμό, ο λόγος της Γέρμα «δεν θα ταράζουν τον ύπνο μου ρωτήματα αν έχω μια άλλη ζωή στα σπλάχνα μου. Το κορμί μου για πάντα μαραμένο» (σ. 48) και ο λόγος της Μήδειας «τα σκοτώνουμε εμείς, όπως εμείς τα βλαστήσαμε... σε τούτη τη σύντομη μέρα τα παιδιά σου λησμόνησε» (στ. 1240-1250) αποκτούν διαστάσεις χρησμού και εκφέρεται με κοφτές ανάσες, οι οποίες θυμίζουν τις αναπνοές την ώρα του τοκετού.

Τα σώματα των ανδρών ηθοποιών σχηματίζουν αυστηρά γεωμετρικά σχήματα με έντονες γωνίες ή μένουν στην ακινησία για να παρουσιαστεί εμφαντικά η καταλυτική δύναμη που ασκούν στη γυναικεία ευαισθησία. Η κίνησή τους θα θυμίζει το επαναλαμβανόμενο μοτίβο μιας ραπτομηχανής που γαζώνει ένα ύφασμα. Η στατική κίνηση στο βελόνι της μηχανής αφήνει την αίσθηση της επανάληψης της ίδιας φόρμας, των ίδιων δοσμένων προσδοκιών, τις οποίες υποβάλλει η κοινωνία στη γυναίκα κάθε εποχής. Και οι άντρες θα επαναλαμβάνουν την ίδια κίνηση, ώστε να γαζώνουν με τα λόγια τους τις δικές τους επιθυμίες γύρω από τους δύο κύκλους.

Η ομάδα του χορού στη Μήδεια και η ομάδα των γυναικών στη Γέρμα, κινούνται πάντα γρήγορα και κυκλικά αλλάζοντας τον ρυθμό του έργου και συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διατήρηση της προσοχής του θεατή στις δυο γυναικείες φιγούρες.

Η εκφορά του λόγου για όλους τους ηθοποιούς γίνεται με μια φυσικότητα «αξιωματικά δοσμένη»⁴⁸. Ο επιτονισμός των λέξεων σε συνδυασμό με τις βαθιές σιωπές τους δημιουργούν τις συνθήκες για να αποκτήσει ο λόγος ένα εξομολογητικό ύφος, ώστε να υποβάλει διαφορετικές αποχρώσεις δεκτικότητας στους θεατές.

1.5 Ένδυμα και μουσική υπηρετούν τις αισθήσεις

Ενδυματολογικά ο πληθυσμός του έργου κινείται στη σφαίρα της άχρονης στιγμής. Από την παλέτα των χρωμάτων στους πίνακες του Καντίνσκι αντλείται επίσης η χρωματική απόδοση των κοστούμιών στην εν δυνάμει παράσταση. Τα υφάσματα πρέπει να είναι μαλακά για να απελευθερώνουν την κίνηση των ηθοποιών και να αφήνουν το σώμα να εκφράζεται μέσα από τις φόρμες, οι οποίες διαμορφώθηκαν κατά τους αυτοσχεδιασμούς στις πρόβες.

Τέλος η μουσική εκτός από τη συμβολή της στη διαμόρφωση του συναισθηματικού κλίματος της εν δυνάμει παράστασης ενισχύει τον ρυθμό της και προσδίδει στην εξέλιξη της πλοκής και στην κορύφωση του έργου μια δυναμική έκταση. Οι μουσικές αναζητήσεις των εξπρεσιονιστών συνθετών, οι οποίες χειραγωγούν την μελωδία και υποτάσσουν την χρήση των οργάνων τους στις ακραίες ηχητικές περιοχές⁴⁹ (βλ. Schoenberg, *Pierrot lunaire*), εξυπηρετούν το κλίμα και την ατμόσφαιρα της εν λόγω σκηνοθετικής πρότασης. Μέσα από τα μοτίβα έντονων κόντραστ και αιφνίδιων μεταβάσεων από την μια κατάσταση στην άλλη σηματοδοτείται η δοσμένη συνθήκη του έργου και επικυρώνεται η νοηματική πρόσληψη του από το κοινό.⁵⁰

⁴⁸ Έναν όρο που συνήθιζε να χρησιμοποιεί ο Πέλος Κατσέλης στη διδασκαλία του, αναφερόμενος στη μέθοδο Στανισλάβσκι.

⁴⁹ Machlis κά, 1996, σ. 363.

⁵⁰ Hickman, 2007, σσ. 601-602.

Επίλογος

«Στο θέατρο τα πάθη εκφράζονται με μια ένταση που δεν απαντάται στη λυρική ποίηση», εξομολογήθηκε ο Λόρκα, λίγο πριν αρχίσει να αναμετρείται με τη θεατρική γραφή (Stainton).⁵¹ Φυσικά την ποίηση δεν την εγκατέλειψε ποτέ αφού προσδοκούσε πάντα στην τελειότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής, η οποία επέρχεται μόνο μέσα από την μαεστρία της έκφρασης όταν «το θέατρο παίρνει τα λόγια από το άψυχο χαρτί και τα μεταφέρει σε ζωντανή ανθρώπινη έκφραση» (Γκάτσος).⁵²

Η υπαρξιακή σύνδεση του ανθρώπου με το θέατρο δεν μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστη τη φιλοσοφική υπόσταση της γυναικείας φύσης. Η Γέρμα και η Μήδεια παρελαύνουν μέσα από τη δραματουργία ως αρχέτυπα γυναικών, τα οποία πάλεψαν για την αγάπη, τον έρωτα, τη μητρότητα και υπερασπίστηκαν απόλυτα τις επιθυμίες τους. Οι Γυναίκες αυτές γίνονται σημείο αναφοράς μέσα από τη διαχρονία την οποία τους έταξε η λογοτεχνική παραγωγή και η θεατρική τέχνη.

Αναλογιζόμενη τον ρόλο μιας εργαζόμενης, χειραφετημένης γυναίκας, η οποία επιθυμεί να γεύεται την επιτυχία στον εργασιακό της χώρο, χωρίς όπως να χάνει την ταυτότητα της στην οικογενειακή εστία και τη θαλπωρή, την ισορροπία - η οποία δημιουργείται μέσα από την υγιή ερωτική σχέση με τον σύντροφο της, κατέθεσα την πρόταση *Η Γέρμα στα χνάρια της Μήδειας*. Οι επιθυμίες των γυναικών γίνονται εν τέλει η δύναμη τους και τις ορίζουν σε ένα διαρκές παιχνίδι αντιθέσεων: επιτυχία - αποτυχία, ευτυχία - δυστυχία, πλούτος - μιζέρια, ρουτίνα - απόλαυση, ζωή - θάνατος.

⁵¹ Stainton, L.,(2006), σ. 89.

⁵² Γκάτσος, Ν., (1990), σ. 9.

Βιβλιογραφία

- Αρτώ, Α., (1938) *Το θέατρο και το είδωλο του*, μτφ. Πάυλος Μάτεσις, Αθήνα: Δωδώνη
- Bablet, D., (2008) *Ιστορία Σύγχρονης Σκηνοθεσίας*, τ.1, μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Berry, C., (2001) *Text in Action: A definitive guide to exploring text in rehearsal for actors and directors*, Λονδίνο: Virgin Publishing Ltd
- Βιδάλ, Α., (1991) *Μπουνιουέλ, Λόρκα, Νταλί: Το αίνιγμα δίχως τέλος*, μτφ. Ισμήνη Κάνση, Αθήνα: Εξάντας
- Blau, H.,(2011) *Reality Principles: From the Absurd to the Virtual*, Μίτσιγκαν: University of Michigan Press
- Braun, K., (χχ) *Theatre Directing. Art, Ethics, Creativity*, Ουαλία: The Edwin Mellen Press
- Braun, E. (2016) *Meyerhold on theatre*, Λονδίνο: Bloomsbury Publishing Plc
- Butler, J., (2008) *Σώματα με σημασία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές
- Butler, J., (2009) *Αναταραχή Φύλου*, μτφ. Γιώργος Καραμπέλας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Γκάτσος, Ν., (1998) *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Θέατρο και Ποίηση*, Αθήνα: Πατάκη
- Cohen R. and Harrop J., (1984) *Creative Play Directing*, Καλιφόρνια: Prentice-Hall
- Condee, W., (1995) *Theatrical space: a guide for directors and designers*, Νέα Υόρκη: Scarecrow Press
- David, W., (2009) *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση*, μτφ. Ελένη Οικονόμου, Αθήνα: MIET
- Dey, M., 2015, *Devising solo performance: a practitioner's enquiry*, Φάλμουθ: Falmouth University
- Dusigne, F., (2002) *Από το θέατρο στην Τέχνη του Θεάτρου. Ανθολογία θεμελιακών κειμένων 20^{ου} αιώνα*, απόδοση: Μάγια Λυμπεροπούλου, Πάτρα: ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας
- Gibson, I., (1989) *Federico Garcia Lorca A Life*, Λονδίνο: Faber and Faber
- Hickman, R., (2007) *The Norton scores*, ed. Kristine Forney, Λονδίνο: W.W.Norton &Company
- Hodge, F., (χχ) *Play Directing, analysis, communication and style*, Τέξας: University of Texas
- Ζωγράφου, Λ., (1998) *Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Innes, Ch. And Shevtsova M., (2013) *Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press
- Κατσέλης, Π., (χχ) *Γύρω από το σαιξπηρικό θέατρο*, Αθήνα: Αριστ. Μαυρίδης
- Κουτσουδάκη, Μ. (1988) Ο «Διονυσιασμός» στις Τραγωδίες του Λόρκα. *Περιοδικό «ΔΙΑΒΑΖΩ» αφιέρωμα στον Λόρκα*, τεύχος 192, Μάιος 1988
- Lehmann, H., (2006) *Postdramatic Theatre*, Νέα Υόρκη: Routledge
- McDonald, M., (1993) «Η Μήδεια του Τόνου Χάρρισον· Μια όπερα πάνω στον πόλεμο των φύλων», *Αρχαίος Ήλιος Νέο Φως*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας
- Μάμετ, Ντ. *Προς τον Ηθοποιό: Αλήθειες και ψέματα, συμβουλές και αποτροπές*. Μτφ. Μαρία Πασχαλίδου. Αθήνα: Πατάκης

- Μάτεσις, Π., (επιμ.) *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μετ. Λίζα Ματζοπούλου, Αθήνα: Δωδώνη
- Machlis J. and Forney K., 1996, *Η απόλαυση της μουσικής*, μτφ. Δημήτρης Πυργιώτης, Αθήνα: faggotobooks, Norton
- Μέγιερχολντ, Ε., (1982) *Κείμενα για το θέατρο*, μτφ. Αντώνης Βογιάζος, Αθήνα: Ιθάκη
- Μάρκαρη, Π., 1982, *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Αθήνα: Ιθάκη
- Μποζίζιο, Π., (2006α) *Ιστορία του θεάτρου*, τ.1, Αθήνα: Αιγόκερως
- Μποζίζιο, Π., (2006β) *Ιστορία του θεάτρου*, τ.2, Αθήνα: Αιγόκερως
- Μπρυκνέρ, Π. και Φινκελκρό, Α., (1988) *Η νέα ερωτική αναρχία*, μτφ. Μαρίνα Λώμη, Αθήνα: ΑΣΤΡΑΤΗ
- Πατσαλίδης, Σ., (2004) *Από την αναπαράσταση στην παράσταση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Πατσαλίδης, Σ., (2012) «Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», περ. *Σκηνή*, τεύχος 4, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη
- Παυσιανίας, *Ηλειακά*, μτφ. Θανάσης Γεωργιάδης (2004), Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες
- Πούχνερ, Β., (2010) *Θεωρητικά θεάτρου*, Αθήνα: Παπαζήση
- Ράιχαρντ, Μ., (χχ) *Περί Ηθοποιού*, Ανθολ. Jean-Francois Dusigne, *Από το θέατρο Τέχνης στην Τέχνη του θεάτρου*, Μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, (2002) Πάτρα: ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ
- Ρέθιο Β., (2006) *Το Φεγγάρι, το Μαχαίρι, τα Νερά: Ο Λόρκα στην Ελλάδα*, Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φύλων
- Rees M. and Staniunas J., (χχ) *Between director and actor*, Πόστμουθ: Postmouth Heinemann
- Σαμπατάκης, Γ., (2008) *Γεωμετρώντας το Χάος. Μορφή και Μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αθήνα: Μεταίχμιο
- Sanders, J., (2006) *Andaptation and Appropriation*, Νέα Υόρκη: Rutledge
- Σεφέρης, Γ., (1984) «Η Τέχνη και η Εποχή», *Δοκιμές Α΄*, Αθήνα: Ίκαρος
- Σιδηροπούλου, Α., (2011) *Authoring performance*, Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan
- Στανισλάβσκι, (1959 α) *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*, Θ΄ Ανατύπωση, Μτφ. Άγγελος Νίκας, (1962), Αθήνα: Γκόνη
- Στανισλάβσκι, (1959β) *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Γ΄ Ανατύπωση, Μτφ. Άγγελος Νίκας, (1962) Αθήνα: Γκόνη
- Στέιντον, Λ., (2006) *Η Μπαλάντα μιας ζωής: Λόρκα*, μτφ. Κασταναράς, Γ. και Τομαράς, Π., Αθήνα: Μεταίχμιο
- Stone, A., (2007) *An Introduction to Feminist Philosophy*, Λονδίνο: Polity Press
- Τερζόπουλος, Θ., (2000) *Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο Άττις*, Αθήνα: Άργα
- Τσέχωφ, Μ., (1953) *Για τον Ηθοποιό: Η Τέχνη και η Τεχνική της Ηθοποιίας*, Μτφ. Καλλιόπη Πατέρα, (2008), Αθήνα: Μεταίχμιο
- Fischer-Lichte, E., (2010) *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και θεάτρου*, τ.2, μτφ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Πλέθρον
- Fischer-Lichte, E., (2004) *Θέατρο και Μεταμόρφωση*, μτφ. Νατάσα Σιουζουλή (2013), Αθήνα: Πατάκη

- Freud, S., “The sexual life of man”, (2015) *A General Introduction to Psychoanalysis*, Λονδίνο: Dodo Publishing
- Fryer, N., (2010) “From reproduction to creativity and the aesthetic: towards an ontological approach to the assessment of devised performance”, *Ride*, vol.15, No4, Νοέμβριος 2010
- Χαραλαμπίδης, Α., (1990) *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*, τ.1, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Χάρτνολ Φ, (1980) *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφ. Πατεράκη, Ρ., Αθήνα: Υποδομή
- Weber, J., 2010, *Creating together: defining approaches to collaboratively-generated devised theatre*, revised for presentation at the Mid-America Theatre Conference, Μάρτης 2011
- Westerink, H., (2009) *A dark trace: Sigmund Freud on the sense of guilt*, Βέλγιο: Leuven University Press
- Willett, J., *Brecht on theatre, the development of an aesthetic*, Λονδίνο: Methuen
- Worten, W.B., (1998) *Drama, Performativity and performance*, PMLA, vol113, No5, Moderna Language Association, stable url: <http://www.jstor.org/stable/463244>
- <https://www.youtube.com/watch?v=2K10-gxyEf0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=0b2wASUHsbc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=oUrBWETg4x0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=Giib9w0JITY>
- <https://www.youtube.com/watch?v=IdsfenVn5Po&index=14&list=RDIdsfenVn5Po>
- <https://www.youtube.com/watch?v=c0nKGF1U9xM>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6KEP3SKJQgM>
- <https://www.youtube.com/watch?v=g3Kp0dtzHso>
- <https://www.youtube.com/watch?v=VYZ-5L5z4yg>
- <https://www.youtube.com/watch?v=reS4IQ54FEI>
- <https://www.youtube.com/watch?v=bUZq2vDcqaU>
- <https://www.youtube.com/watch?v=2UCqKrkv2do>
- <https://www.youtube.com/watch?v=FsIX0Pcthq0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=HJYLV2dkFnc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=KsIATAaR-X0>