

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Οι Σύγχρονες Παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας
και η Συμβολή τους στην Περιπέτεια της
Ετερότητας»

Αθήνα, Ιανουάριος 2010

Σακκά Γεωργία

Περίληψη

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας διερευνάται η συμβολή των πολιτιστικών δράσεων και συγκεκριμένα των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην επαφή, αναγνώριση και συμφιλίωση με ένα κομμάτι της ετερότητας ή αλλιώς η πρόσληψη της τραγωδίας από έτερους πολιτισμούς (η έννοια του έτερου πολιτισμού αφορά όλο το φάσμα του σύγχρονου κόσμου). Λαμβάνοντας υπόψη τη δυσκολία προσδιορισμού της έννοιας της ετερότητας, θα γίνει αναφορά στις όψεις της πολύπτυχης ετερότητας που ενσαρκώνει η ίδια η τραγωδία και θα αναλυθούν οι λόγοι για τους οποίους οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας ενδείκνυνται για το άνοιγμα σε άλλους πολιτισμούς. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται κάποιες παραστάσεις της Μήδειας από διαφορετικούς σκηνοθέτες έλληνες και ξένους. Η επιλογή παρουσίασης παραστάσεων της τραγωδίας «Μήδεια» στηρίχθηκε στις εκφάνσεις της ετερότητας που παρουσιάζει εξωτερικής και εσωτερικής. Σε αυτό το μέρος της εργασίας το υλικό προέρχεται κυρίως από άρθρα εφημερίδων. Η επιλογή αυτή είναι σκόπιμη, καθώς το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε συγκεκριμένες σκηνοθετικές προτάσεις, αλλά και τις δράσεις και αντιδράσεις του κοινού απέναντι στις προτάσεις/παραστάσεις αυτές. Το θέατρο και κατά επέκταση η τραγωδία αντιμετωπίζεται στο πλαίσιο αυτό κυρίως ως επικοινωνία, δράση και αντίδραση βασισμένη σε αυτήν την επικοινωνία. Στο τελευταίο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται τα συμπεράσματα, για την ενίσχυση των οποίων απαιτείται περαιτέρω έρευνα.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Τραγωδία και Ετερότητα

Έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στην αρχαία ελληνική τραγωδία

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο-η παράσταση μιας αρχαίας τραγωδίας σήμερα

Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία στη διεθνή σκηνή

Η τραγωδία του Ευριπίδη «Μήδεια»- ερμηνευτικά σχόλια κι επισημάνσεις

Η *Μήδεια* σε σκηνοθεσία του Ανατόλι Βασίλιεφ

Η *Μήδεια* από τη θεατρική ομάδα «Atelier 31»

Η *Μήδεια* του Γιούκιο Νιναγκάουα

***Μήδειας Υλικό* του Τερζόπουλου**

Η *Μήδεια* στον καθρέφτη

Συμπεράσματα

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Κάνω θέατρο για να καλυτερέψω, για να μπορώ να ακούω και να καταλαβαίνω τους άλλους. Κάνω θέατρο για να μπορώ-και μακάρι να φτάσω στο σημείο αυτό-να μη λέω πολλά, να λέω λίγα. Κάνω θέατρο για τη σιωπή, όπου μέσα της μια μικρή αίσθηση, μια μικρή χροιά, ένα κοίταγμα θα μπορούν αυτόματα να ερμηνεύονται χωρίς λόγια, λόγια, λόγια, γιατί η κρίση του κόσμου σήμερα είναι τα πολλά λόγια. Διαπιστώνουμε την κρίση, όλοι γράφουμε βιβλία, όλοι λέμε, όλοι ερμηνεύουμε τα πάντα, όλοι έχουμε άποψη για όλα και κανείς μας δεν σιωπά. Πιστεύω ότι η στιγμή της μεγάλης έντασης δεν έχει λόγια, δεν έχει ερμηνεία, δεν έχει αναγωγή, δεν έχει αναφορές και μεταφορές. Είναι αυτό που είναι. Γιατί στην υψηλή θερμοκρασία, είτε του πάγου είτε της φωτιάς, μεταλλάσσονται και μορφοποιούνται τα πράγματα. Και αυτή είναι η διαδικασία της τέχνης και της ζωής. Η μετάλλαξη. Και είναι αυτό το ζητούμενο, κόντρα σε όλο εκείνο το παζάρι, στην οχλοβοή του σύγχρονου κόσμου. Γι' αυτό όταν μιλάω, συνδέω τα πάντα με το «πέραςμα», γι' αυτό συγκλονίζομαι από την τραγωδία, από κάποιους συγγραφείς, συγκλονίζομαι από τους μεγάλους πολιτισμούς για τη σιωπή, για να φτάσω στη σιωπή.

Θεόδωρος Τερζόπουλος (2000:83)

Η τραγωδία ασχολείται με, κι ενσαρκώνει, την ελευθερία του ανθρώπου. Ο ορισμός της ελευθερίας είναι τα όρια της, όπως ο ορισμός μιας χώρας είναι τα σύνορά της-ορισμός-όριο είναι η ίδια λέξη. Αυτό το σύνορο της ανθρώπινης ελευθερίας με τον έξω κόσμο είναι το μερτικό του ανθρώπου στη ζωή, αυτό που οι αρχαίοι το καταλάβαιναν ως μοίρα. Αλλά δεν υπάρχει τραγωδία χωρίς την προσπάθεια του ανθρώπου να ξεπεράσει τα σύνορά του. Ο Σοφοκλής δεν θα θεωρούσε έναν Οιδίποδα θύμα των θεών, αρκετά αξιοπρεπές άτομο για να τον κάνει ήρωα τραγωδίας. Έγραψε κάτι άλλο. Πρέπει να προσέξουμε όλα τα στοιχεία που έχουν προβλεφθεί για το μερτικό του Οιδίποδα, για τη μοίρα του, είναι ήδη στο παρελθόν. Η δράση του έργου αρχίζει όταν ο Οιδίποδας παίρνει ελεύθερες αποφάσεις. Αρχίζει με την ελεύθερη απόφασή του να βρει το δολοφόνο του Λαΐου. Τελειώνει με την ελεύθερη απόφασή του να αυτοτιμωρηθεί, να βγάλει τα μάτια του. Αυτά δεν ήταν απαραίτητα στοιχεία του μύθου, δεν τα έγραφε υποχρεωτικά, είναι επιλογή του Σοφοκλή. Κι αυτές οι δύο επιλογές είναι και οι ελεύθερες επιλογές του Οιδίποδα. Ενός ήρωα. Γι αυτό και το έργο τελικά φέρνει ανάταση μέσα στην απόγνωσή του, κι όχι κατάθλιψη. Είναι η τραγωδία της γνώσης, της

αυτογνωσίας. Κι ασφαλώς η αυτογνωσία περιλαμβάνει τη γνώση των ορίων της ελευθερίας μας.

Μίνως Βολανάκης (1997:5)

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Όταν , κατά το μεσημέρι, βρέθηκε στο κέντρο του αρχαίου θεάτρου,
νέος Έλληνας αυτός, ανύποπτος, ωστόσο ωραίος όπως εκείνοι,
έβαλε μια κραυγή (όχι θαυμασμού, το θαυμασμό δεν τον ένιωσε διόλου,
κι αν τον ένιωθε σίγουρα δε θα τον εκδήλωνε), μια απλή κραυγή ίσως απ' την
αδάμαστη χαρά της νεότητάς του
ή για να δοκιμάσει την ηχητική του χώρα.
Απέναντι, πάνω απ' τα κάθετα βουνά,
η ηχώ αποκρίθηκε - η ελληνική ηχώ που δε μιμείται ούτε επαναλαμβάνει μα συνεχίζει
απλώς σ' ένα ύψος απροσμέτρητο την αιώνια ιαχή του διθυράμβου.

Γιάννης Ρίτσος (1957-1963)

Εισαγωγή

Οι πολιτιστικές δράσεις αποτελούν μέρος της κουλτούρας του κάθε λαού και είτε συλλογικές με την έννοια ότι αποτελούν πολιτιστικές εκφάνσεις μέσα από συγκεκριμένους θεσμούς (π.χ. φεστιβάλ) είτε ατομικές υπηρετούν στόχους ψυχαγωγικούς, πολιτικούς, εθνικούς, κοινωνικούς. Η παραδοχή αυτή καθιστά τις πολιτιστικές δράσεις σημαντικά μέσα για επίτευξη στόχων συλλογικών που συμβάλλουν στην αναβάθμιση της ποιότητας της κοινωνικής ζωής.

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας μας ενδιαφέρει η συμβολή των πολιτιστικών δράσεων και συγκεκριμένα των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην επαφή, αναγνώριση και συμφιλίωση με ένα κομμάτι της ετερότητας ή αλλιώς η πρόσληψη της τραγωδίας από έτερους πολιτισμούς (η έννοια του έτερου πολιτισμού αφορά όλο το φάσμα του σύγχρονου κόσμου). Η φράση με ένα μέρος της ετερότητας μαρτυρά τη δυσκολία αποσαφήνισης της έννοιας «ετερότητα». Μια σειρά από ερωτήματα ανακύπτουν όπως: η ετερότητα είναι ίδια για όλους ή για ένα σύνολο ανθρώπων; Υπάρχουν πράγματα, ιδέες, θέσεις που ξενίζουν ένα σύνολο ανθρώπων και επιφέρουν κοινές συμπεριφορές; Μήπως χαρακτηριστικά όπως η μόρφωση, η κοινωνική θέση, η ηλικία, το φύλο διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στο τι προσλαμβάνεται ως ετερότητα; Πώς είναι δυνατόν να ορίσει κανείς την ετερότητα αν δεν έχει επίγνωση μιας ταυτότητας, του ίδιου; Και πως θα ορίσουμε την ταυτότητα, εφόσον είναι μια δυναμική έννοια που διαρκώς εξελίσσεται; Η ετερότητα γίνεται αντιληπτή ως εξωτερική διαφορά ή κυρίως εσωτερική; Η ετερότητα είναι στατική έννοια, ορισμένη εξολοκλήρου ή προκύπτει μέσα από έναν αλληλοσυσχετισμό δυνάμεων όπως και η ταυτότητα αντίστοιχα;

Λαμβάνοντας υπόψη την προαναφερθείσα δυσκολία, θα γίνει αναφορά στις όψεις της πολύπτυχης ετερότητας που ενσαρκώνει η ίδια η τραγωδία, θα αναλυθούν οι λόγοι για τους οποίους οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας ενδείκνυνται για το άνοιγμα σε άλλους πολιτισμούς-υπάρχει μια σειρά λόγων για την υποστήριξη αυτής της θέσης, αλλά και μια πραγματικότητα που αποδεικνύει το αυξημένο ενδιαφέρον των άλλων λαών για τις παραστάσεις τραγωδίας, ουσιαστικά το ενδιαφέρον τους να

αναμετρηθούν και να διαλεχθούν με τους αρχαίους ελληνικούς μύθους και την οπτική τους αναπαράστασή μέσω των τραγωδιών- και θα παρουσιαστούν οι προβληματισμοί που έχουν εκφραστεί κατά καιρούς και που αφορούν τα προβλήματα που ενδεχομένως έχει να αντιμετωπίσει ο σύγχρονος σκηνοθέτης αρχαίου ελληνικού δράματος. Η συζήτηση αυτή διεξάγεται στο πλαίσιο του καθορισμού κάποιων κριτηρίων για τη σύγχρονη οπτική αναπαράσταση της τραγωδίας. Μέσα από αυτήν θα διαφανούν τόσο οι διαφορετικές αφετηρίες όλων των συμμετεχόντων (ο καθένας εντοπίζει διαφορετικά προβλήματα ανάλογα με την άποψή του για την αρχαία τραγωδία, τον τρόπο που αντιλαμβάνεται την αξία της αλλά και γενικότερα τη θέση της στον σύγχρονο κόσμο) αλλά και ο τρόπος που αντιμετωπίζεται συνολικά η τραγωδία.

Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε σε παραστάσεις της Μήδειας από διαφορετικούς σκηνοθέτες έλληνες και ξένους. Η επιλογή της Μήδειας στηρίχθηκε στις εκφάνσεις της ετερότητας που παρουσιάζει εξωτερικής και εσωτερικής . *«Η Μήδεια είναι δύο φορές βάρβαρη από καταγωγή κι από έρωτα»*, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Χειμωνάς (1990: 12). Μας ενδιαφέρει να εστιάσουμε στα σημεία εκείνα που θεωρούμε από άποψη περιεχομένου αξιολογικά και που θα μπορούσαν σε κάποιο συγκεκριμένο πλαίσιο να αναδειχθούν σε μια σύγχρονη παράσταση, ώστε να διαλεχθούμε με το ανοίκειο εσωτερικό και εξωτερικό αλλά και να επισημάνουμε πως διαφορετικοί σκηνοθέτες από διαφορετικές χώρες που απευθύνονται σε διαφορετικό κοινό αξιοποίησαν την τραγωδία αυτή παρέχοντας μια ερμηνεία ανταποκρινόμενοι στον ορίζοντα των προσδοκιών του κοινού ή με στόχο να διευρύνουν τον ορίζοντα των προσδοκιών του κοινού. Το καίριο ερώτημα είναι πώς μπορεί κανείς να ανταποκριθεί στο ολόένα και πιο ετερόκλιτο κοινό. Σε αυτό το μέρος της εργασίας το υλικό προέρχεται κυρίως από άρθρα εφημερίδων. Η επιλογή αυτή είναι σκόπιμη, καθώς αναδεικνύει και περιγράφει πιο παραστατικά τις δράσεις και τις αντιδράσεις του κοινού απέναντι στις παραστάσεις. Η οπτική, δηλαδή, σε αυτό το σημείο δεν επικεντρώνεται στην αποτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας κάθε παράστασης με αυστηρά αισθητικά κριτήρια και λόγω ελλιπούς θεωρητικού εξοπλισμού αλλά και λόγω ενδιαφέροντος. Το θέατρο και κατά επέκταση η τραγωδία αντιμετωπίζεται εδώ κυρίως ως επικοινωνία, δράση και αντίδραση βασισμένη σε αυτήν την επικοινωνία. Αντιμετωπίζεται ως μέθεξη μέσω της οποίας *«αναζητούμε στιγμές της χαμένης ουτοπίας και πενθούμε με τον τρόπο μας για την απώλειά της»* (Τερζόπουλος, 2000:

83). Γι αυτήν την αδιαχώριστη ζωή και τέχνη γράφουμε, για αυτήν την ενδιαφέρουσα και πρωτόγνωρη κάθε φορά εμπειρία . Όπως σημειώνει ο Τ. Σουζούκι:

[...] Η ανακάλυψη της γοητείας είναι μια από της συμβάσεις του θεάτρου. Υπάρχει η ανάλυση του ανθρώπου στο κείμενο, η έκπληξη της γραφής, αλλά κατόπιν έρχεται μια ομάδα ανθρώπων και αυτά τα μοιραζόμαστε μαζί τους. Οπότε, αν δεν είμαστε σε θέση να γοητεύσουμε το κοινό, χάνει το ενδιαφέρον του. Και παρόλο που μέρος του πολιτισμού της σημερινής κοινωνίας είναι η χρήση μη ζωικής ενέργειας, οι άνθρωποι συνεχίζουν να μας εκπλήσσουν, να μας συγκινούν, και ανακαλύπτουμε πως υπάρχουν ακόμα άνθρωποι που πραγματικά γοητεύουν και κανείς δεν μπορεί να προσδιορίσει την πηγή αυτής της γοητείας τους (Σουζούκι, 1995: 92).

Αυτοί οι προβληματισμοί και τα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω και πολλά ακόμα που μπορούν να γεννηθούν δημιουργούν ένα αβέβαιο έδαφος για έρευνα και κατάθεση προτάσεων. Ακολουθώντας τον Χουιζίνγκα (1989) που επισημαίνει ότι η ελληνική λέξη πρόβλημα προτασσόταν, προκειμένου κάποιος να προφυλαχθεί, μια ασπίδα και μια μορφή πρόκλησης που κανείς την απηύθυνε στους άλλους, ίσως και εδώ οι προβληματισμοί και το αβέβαιο έδαφος να συνιστούν μια προσπάθεια επιμερισμού της ευθύνης της γραφής και της κατάθεσης σκέψεων και απόψεων για το «Ζωντανό Θέατρο» .Ωστόσο, επειδή η σχέση με την ετερότητα αποτελεί ένα μείζον κοινωνικό πρόβλημα σήμερα, την εποχή της παγκοσμιοποίησης και της αυξημένης μετανάστευσης, αλλά και επειδή η σχέση αυτή συνιστά ένα μείζον φιλοσοφικό πρόβλημα με την έννοια ότι η αναμέτρηση με κάθε είδους ετερότητα και η αποδοχή της συνιστά αέναο παιχνίδι της ύπαρξης, μια ατέρμονη διαδικασία οικειοποίησης του ανοίκειου, ο βαθμός της οποίας ποικίλει από άτομο σε άτομο κι από κοινωνία σε κοινωνία, γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους η προσπάθεια να αναζητηθεί η προσέγγιση της ετερότητας μέσα από τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας συνιστά πρόκληση κι αφορμή για γόνιμο προβληματισμό.

Εξάλλου, η σχέση με τον άλλο, τον ξένο, είναι καίριας σημασίας για τη ζωή και την ανάπτυξη του ανθρώπου και γι αυτό μια συζήτηση για την οικοδόμηση μιας ουσιαστικότερης σχέσης με την ετερότητα δεν μπορεί να εξαντλείται στη συζήτηση για την ανάγκη λήψης μιας σειράς μέτρων για την ενσωμάτωση των ξένων στο κοινωνικό σύνολο. Χωρίς να παραγνωρίζεται η σημασία τέτοιων μέτρων που

απαιτούν πολιτική βούληση, οποιαδήποτε δέσμη μέτρων δεν μπορεί παρά να είναι αποσπασματική και να φέρνει στο προσκήνιο μια αντίφαση ανάμεσα στη λήψη μέτρων με σκοπό την ανακούφιση των ξένων και τη βελτίωση της σχέσης μας με την ετερότητα και ταυτόχρονα τη διαίωση των ίδιων πολιτικών και κοινωνικών όρων που εντείνουν και διαστρεβλώνουν τη σχέση μας με τον εαυτό μας και κατά συνέπεια την ετερότητα. Γι αυτό, η σχέση με την ετερότητα είναι κυρίως ένα φιλοσοφικό ζήτημα, ένα ζήτημα διαφορετικού προσανατολισμού, οργάνωσης και αντίληψης της ζωής. Είναι κυρίως ζήτημα παιδείας και σε αυτό μπορούν να συμβάλλουν οι ποικίλες πολιτιστικές δράσεις και πολύ περισσότερο η τραγωδία, η πολιτική διάσταση της οποίας είναι παρούσα στο ίδιο το κείμενο αλλά και σε όλες τις αναπαραστάσεις της.

Τραγωδία και ετερότητα

Το θέατρο και ιδιαίτερα η τραγωδία συνιστά ένα είδος πολιτιστικών δράσεων πρόσφορων για επαφή με την ετερότητα. Καταρχάς, αποτελεί σύνθετο πολιτιστικό φαινόμενο με ποικίλες αναφορές από άλλους πολιτισμούς, οι οποίες διαστρώνονται ομαλά και αποτελούν ενότητα (Γραμματάς, 2006). Αυτή, λοιπόν, η διαπολιτισμικότητα που ενυπάρχει ως φανερή ή λανθάνουσα διάσταση στη θεατρική γραφή είναι που μετατρέπει το θέατρο-τραγωδία, μια μορφή ετερότητας το ίδιο, στην κατεξοχήν προτιμητέα δράση για επαφή με άλλους πολιτισμούς και προσπάθεια συμφιλίωσης με την ετερότητα, κατά κυριολεξία πολύπτυχη και ασαφής ως προς το περιεχόμενο.

« Η θεατρική σκηνή, αποτελεί από μόνη της διάσταση του πολλαπλού και του επάλληλου» (Γραμματάς, 2006:11). Η δήλωση αυτή του Γραμματά αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα του θεάτρου που επιβάλλει τη διαδοχική μεσολάβηση ποικίλων ανθρώπων και διαδικασιών (σκηνοθετών, ενδυματολόγων, ηθοποιών, σκηνογράφων, μουσικών), προκειμένου να πραγματοποιηθεί. Ταυτόχρονα, αποκαλύπτει όψεις της θεατρικής ετερότητας που αξίζει να αναδειχθούν. Ο καθένας από τους συντελεστές έχει τις προσωπικές του καταβολές, τις επιρροές από το περιβάλλον του, τη χώρα του, την κουλτούρα του, την ιδεολογική του τοποθέτηση.

Αλλά και η παρουσία του μεγάλου ακροατηρίου καθιστά την τραγωδία μέσο επαφής με την ετερότητα. Σε αυτό απευθύνονται οι συντελεστές της παράστασης και τις δικές του προσλαμβάνουσες παίρνουν ή πρέπει να παίρνουν υπόψη τους κάθε φορά που ανεβάζουν μια παράσταση (Γραμματάς, 2006). Αυτό γεννά διάφορα προβλήματα που σχετίζονται με τη γνώση του πολιτιστικού πλαισίου αλλά και την ομοιογένεια του κοινού, η οποία είναι αδύνατον να υπάρξει. Πώς θα προσεγγίσει κανείς ένα ετερογενές κοινό, σε ποια γλώσσα θα μιλήσει και ποιους κώδικες θα χρησιμοποιήσει; Σε κάθε περίπτωση και οποιαδήποτε λύση κι αν προκρίνει κανείς το ακροατήριο με το βίωμά του είναι καθοριστικό για την παράσταση του αρχαίου δράματος. Ο Taplin (2003) υποστηρίζει ότι κατά τη διάρκεια της παράστασης το κοινό συλλαμβάνει το δράμα και ότι η παράσταση ανελίσσεται μέσω των συναισθημάτων του. Η μέθεξη

είναι, εξάλλου, το σημείο συνάντησης του ίδιου και του άλλου κι αυτή επιδιώκει κάθε καλή παράσταση. Ιδιαίτερα στην τραγωδία για να επιτευχθεί η μέθεξι απαιτείται να δοθεί έμφαση στις κινήσεις, στάσεις των προσώπων, στα αντικείμενα που κρατούν ως μια προσπάθεια «υπέρβασης» του δεσμευτικού λόγου. Όλα αυτά όχι μόνο δεν είναι δευτερεύοντα σε σχέση με το έργο αλλά ο αλληλοσυσχετισμός τους κι αυτά καθαυτά συνιστούν την προσέγγιση και τη νοηματοδότηση του έργου (Taplin, 2003).

Η άποψη του Vidal-Naquet, (2007) ότι η τραγωδία δεν καθρεφτίζει την πόλη με μια αφαιρετική ομοιογένεια αλλά αποτελεί το θρυμματισμένο καθρέφτη της συνεισφέρει στον προβληματισμό γύρω από την πολλαπλότητα και την ετερότητα που ενυπάρχει στις θεατρικές παραστάσεις τραγωδιών. Συγκεκριμένα υποστηρίζει «... εάν θέλουμε να διατηρήσουμε την εικόνα ενός καθρέφτη, ο καθρέφτης αυτός είναι θρυμματισμένος και κάθε θραύσμα αντανακλά συνάμα την τάδε ή τη δείνα κοινωνική πραγματικότητα κι όλες τις υπόλοιπες, με τη στενή ανάμειξη των διαφόρων κωδίκων: χωρικών, χρονικών, φυλετικών, κοινωνικών, οικονομικών...» (Naquet, 2007:46) Ο Naquet παρουσιάζει την τραγωδία με διαστρώσεις πολλαπλότητας και ετερότητας και υπό αυτήν την έννοια ενδείκνυται και σήμερα για την έκφραση ποικίλων κοινωνικών και πολιτιστικών τάσεων αποτελώντας το σημείο συνάντησης της διαφορετικότητας και της αρμονικής της σύζευξης.

Το παιχνίδι της ετερότητας είναι εμφανές και μπορεί να αξιοποιηθεί και στον χορό. Αποτελείται από πολλά πρόσωπα και εκφράζει ένα σύνολο ανθρώπων που συνιστούν ομάδα μέσω των διαφορών τους. Η ύπαρξη, δηλαδή, του χορού παρέχει μια ευκαιρία να αξιοποιηθεί η συλλογικότητα και η διαφορετικότητα και να αναδυθεί προβληματισμός γύρω από τη συνύπαρξη. Πολλές φορές οι ήρωες της τραγωδίας, ξεχωριστοί μέσα στη διαφορετικότητά τους, έρχονται αντιμέτωποι με το σύνολο, τον χορό, συγκρούονται. Η λύση της σύγκρουσης αποτελεί μια μορφή συμφιλίωσης με το διαφορετικό, συμφιλίωση που αποτελεί ζητούμενο και της δικής μας εποχής. Επιπλέον, τα λυρικά μέρη της τραγωδίας, παρά τις όποιες εξαιρέσεις, δεν δεσμεύονται σε ορισμένο τόπο και χρόνο, κινούνται ξέχωρα από ορισμένα συμβάντα της πλοκής (Taplin, 2003). Έτσι, ο χορός αποκλίνει από τη συνάφεια με τον μύθο και την ποιητική φαντασία. Ο χορός συνιστά ετερότητα σε σχέση με το έργο, αλλά ετερότητα λειτουργική. Και αυτή η λειτουργική όψη του διαφορετικού παρουσιάζει ενδιαφέρον.

Το παιχνίδι με την «ξενότητα» ενυπάρχει σε όλες τις τραγωδίες με τους όρους που περιγράφηκε παραπάνω. Ωστόσο, το περιεχόμενο ορισμένων τραγωδιών έχει μεγαλύτερη συνάφεια με το ξένο και την ετερότητα. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν οι τραγωδίες *Οιδίπους Τύραννος* και *Χοηφόροι*. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* ο *Οιδίποδας* είναι μόνο με εξωτερικούς όρους ξένος. Στην πραγματικότητα δεν είναι μέτοικος αλλά νόμιμος βασιλιάς. Η ξενότητα αποτελεί κυρίως εξωτερική έκφανση, αλλά και εσωτερική, εφόσον ο *Οιδίποδας* νιώθει ξένος. Το ξένο όμως είναι στο τέλος μη ξένο. Από την άλλη μεριά ο *Οιδίποδας* αναζητώντας την ταυτότητά του και επειδή είναι δέσμιος της αμφιβολίας, του ψυχαναγκασμού, των εμμονών του, της επιμονής του μας είναι πολύ οικείος (Goldhill, 2006). Ο *Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή άσκησε ως τραγωδία τη μεγαλύτερη επίδραση στο δυτικό κόσμο, διότι ουσιαστικά έδινε απάντηση στο ερώτημα από πού προέρχεται κανείς. Πρόκειται για μια τραγική αναζήτηση της ταυτότητας που φέρνει στο προσκήνιο το πόσο οδυνηρή μπορεί να είναι αυτή η διαδικασία (Goldhill, 2006).

Η ιστορία του Οιδίποδα δείχνει την αποτυχία του ανθρώπου να προσδιορίσει σαφώς την ταυτότητά του μέσα στον κόσμο ή ακριβολογώντας φανερώνει τον αποπροσανατολισμό που μπορεί να υπάρχει γύρω από την ταυτότητα, την αποτυχία του ανθρώπου να έχει τον έλεγχο της ζωής του, την αδυναμία να δει με καθαρότητα την ιστορία της ζωής του, την αδυναμία του να θέσει τα σωστά ερωτήματα (Goldhill, 2006:412).

Στην τραγωδία *Χοηφόροι* ο Ορέστης μεταμφιέζεται σε ξένο για να επιστρέψει στην πατρίδα του, το Άργος. Πάλι, όμως, ο ξένος δεν είναι ξένος. Αυτό το παιχνίδι του «είναι» και του «φαίνεσθαι» ως προς την ξενότητα καθιστά την τραγωδία πρόσφορο μέσο για τη συνειδητοποίηση και προσέγγιση της ετερότητας.

Η τραγωδία συνεπώς αποτελεί όπως και κάθε θεατρικό έργο ετερότητα η ίδια. Οι εκφάνσεις αυτής της ετερότητας συνίστανται στην πολυπροσωπία (ηθοποιοί και χορός), στη διαφορετικότητα του κοινού, στην ετερογένειά του αλλά και στο διαφορετικό κοινό που κάθε φορά απευθύνεται με δεδομένη την ποικιλία των παραστάσεων αρχαίου δράματος. Και ο ίδιος ο τραγικός ρόλος είναι μετάθεση στο αλλού. *«Είναι σημαντικό το γεγονός ότι οι τραγωδίες διαδραματίζονται κατά κανόνα*

σε άλλες πόλεις σε άλλες εποχές και ενέχουν πρόσωπα που δεν είναι (Αθηναίοι) πολίτες» (Goldhill, 2007: 497). Το αλλού αποφορτίζει και δίνει τη δυνατότητα συνειδητοποίησης του ίδιου. Η αταξία που λαμβάνει χώρα αλλού στο άγνωστο και ανοίκειο βοηθάει να συνειδητοποιήσουμε τη δική μας αταξία και να την αντιμετωπίσουμε αποτελεσματικά.

Το μυθικό παρελθόν είναι, υπό μια έννοια, μια ξένη χώρα, στην οποία οι σύγχρονες κατηγοριοποιήσεις ισχύουν μόνο αν εξεταστούν μέσα από το πρίσμα της ετερότητας. Οι βασιλείς και οι ήρωες, αριστοκρατικής καταγωγής, όπως ο Ιάσοντας και ο Κρέων, εκπροσωπούν για το κοινό το «άλλο», σχεδόν όσο και η Μήδεια. (Mastronarde, 2006: 45).

Έκφραση ετερότητας θα μπορούσε να θεωρηθεί η διαφορετική απόδοση του κάθε ρόλου από διαφορετικά πρόσωπα-ηθοποιούς, η διαφοροποίηση του ρόλου και της ηθοποιίας σε κάθε παράσταση από τους ίδιους ηθοποιούς ανάλογα με το κοινό, η σύζευξη έναρθρου λόγου και σωματικής έκφρασης, ετερογενών στοιχείων προκειμένου να επιτευχθεί το αρμονικό δέσιμό τους. Ετερότητα συνιστά η τραγωδία και γιατί είναι κομμάτι ενός διαφορετικού πολιτιστικού πλαισίου, διαφορετικού από το δικό μας και πολύ μακρινού. Αλλά και οι κριτικές προσεγγίσεις του σύγχρονου κόσμου στην ανάγνωση και ερμηνεία της τραγωδίας φανερώνουν τη διάσταση του πολύπτυχου και του διαφορετικού. Η τραγωδία ενσωματώνει όψεις της ετερότητας, επειδή κατά κανόνα περιέχει σύγκρουση προσώπων, ατομικότητων και συλλογικότητων. Διαφορετικότητα μπορεί να εντοπιστεί και στην αντιμετώπιση της τραγωδίας στο παρελθόν και το παρόν (το τι ενσάρκωνε η αρχαία τραγωδία στο παρελθόν είναι απολύτως διαφορετικό από αυτό που ενσαρκώνει σήμερα). Στο παρελθόν αποτελούσε μέρος μιας δημοκρατικής κουλτούρας που δεν δίσταζε να αμφισβητήσει τον εαυτό της , σήμερα οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας δεν αποτελούν γιορτή της δημοκρατίας (Γκόλντχιλ, 2006). Ετερότητα και στην πρόσληψή της, η σημασία των λέξεων διολισθαίνει από υποκριτή σε υποκριτή, ερμηνεύεται και σχολιάζεται διαφορετικά από τον χορό, τους θεατές, οι ίδιες λέξεις δεν νοηματοδοτούνται με τον ίδιο τρόπο από όλους τους ανθρώπους (Goldhill, 2007). Οι εκφάνσεις αυτής της ετερότητας δίνουν το στίγμα συνειδητοποίησης της διαφορετικότητας που ενυπάρχει σε κάθε έκφανση της ζωής κι ανοίγουν νέους

δρόμους περισσότερο δημιουργικούς για τη στάση μας προς το διαφορετικό που απορρίπτεται . Γι' αυτό επικεντρωνόμαστε στην τραγωδία.

Έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στην αρχαία ελληνική τραγωδία...

Έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στην τραγωδία, γιατί αναρωτιόμαστε κι εμείς μαζί με τον Clifford Geertz *«Πώς γίνεται τα δημιουργήματα άλλων ανθρώπων να είναι τόσο απόλυτα δική τους έκφραση και συγχρόνως ένα τόσο ουσιαστικό μέρος του εαυτού μας;»* (Easterling, 2007: 17). Έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στην αρχαία τραγωδία, γιατί είναι δημιούργημα άλλων ανθρώπων αλλά απηχεί και τη δική μας πνευματική, ψυχική και συναισθηματική υπόσταση, είναι η ετερότητα που μας επιτρέπει να φτάσουμε σε κομμάτια του εαυτού μας. Μας ενδιαφέρει η τραγωδία, γιατί *«δεν προσδιορίζει ατομικά ήθη αλλά δρώσες μορφές που αναγνωρίζονται ως καθολικότητες»* (Λιγνάδης, 1988: 59). Τα πρόσωπα στην αρχαία τραγωδία αποτελούν σήματα αναγνώρισης παραπέμποντας σε ένα σύνολο ψυχικών συμπεριφορών.

Η τραγωδία είναι ελκυστική, πρώτα από όλα, ως συγκινησιακή εμπειρία. Εμπειρία όμως που γεννά σύνθετα και ευμετάβολα συναισθήματα (Taplin, 2003). Ο θεατής φορτίζεται συναισθηματικά για άτομα που ανήκουν σε διαφορετικό κόσμο κι απομακρύνεται από την αυτοαπορρόφηση. Η συναισθηματική αυτή συμμετοχή είναι σπουδαία αλλά δεν αρκεί η πρόκληση συναισθήματος αφ' εαυτή. Η τραγωδία, σύμφωνα με τον Taplin (2003: 269), *«δίνει προοπτική στο συγκινησιακό ξέσπασμα, διάταξη και σημασία στα βάσανα, γι' αυτό άλλωστε διαφέρει από άλλου είδους συγκινησιακές εμπειρίες, γιατί δίνει σχήμα και νόημα σε αυτό που νιώθει ο θεατής»*. Το σχήμα της ετερότητας ορατό και εδώ: η τραγωδία διεγείρει ποικίλα και ευμετάβολα συναισθήματα, ο θεατής δοκιμάζει ποικίλες συγκινήσεις, περνά από το συναίσθημα στη νοητική διεργασία. Την επαφή αυτή με το έτερο διευκολύνει η απόσταση, η προοπτική.

Η τραγωδία μας ενδιαφέρει, γιατί το σχήμα δυσαναλογίας που επικρατεί μέσα από την εμπλοκή των ηρώων σε ψυχολογικά, ιδεολογικά ή όποια άλλα αδιέξοδα αντικαθίσταται από το σχήμα της αναλογίας που αντιπροσωπεύεται από την κάθαρση. Έρχεται η ώρα της γαλήνης, ως αποτέλεσμα της απεμπλοκής. Η τραγωδία ως πηγή του μεγάλου πάθους στρέφει τον άνθρωπο στις *«αρχέγονες μυστηριακές*

πηγές της ανθρώπινης αγωνίας», προκειμένου να φτάσει στην κάθαρση και τη λύτρωση (Χουρμούζιος, 1978:77) Η ψυχολογική αυτή λειτουργία της κάθαρσης συνιστά την επαναφορά του μέτρου. Μέτρο δεν σημαίνει αναχαίτιση και απαγόρευση, αλλά σημαίνει «προπάντων κίνδυνο: να επιβάλει μέτρο σε εκείνο που δεν έχει μέτρο». (Χειμωνάς, 1990: 7). Το μέτρο εκεί που δεν υπάρχει είναι κυρίως μια σύγχρονη ανάγκη και αναφορά. Η διαρκής ακροβασία της τραγωδίας ανάμεσα στο χάος και τον κόσμο, την τάξη και την αναρχία,(Χειμωνάς, 1990) η προσπάθειά της να επιβάλει την τάξη εκεί που δε γίνεται φανερώνει τις ρωγμές ενός εύθραυστου κόσμου που βιώνονται από τον θεατή και την καθιστούν μια σύγχρονη αναφορά.

Η τραγωδία μας ενδιαφέρει, γιατί «ιδιάσκει ότι έξω και μέσα στον άνθρωπο υπάρχει το «άλλο» του κόσμου» (Steiner, 1988:11). Είναι αυτό το άλλο που ελλοχεύει απρόβλεπτο και οδηγεί στην καταστροφή. Μέσα από το αρχαίο δράμα προκύπτει η έννοια του ανεπανόρθωτου, της καταστροφής που δεν μπορεί να αποφευχθεί, γιατί οι σφαίρες της λογικής και της δικαιοσύνης είναι πεπερασμένες. Η καταστροφή καιροφυλακτεί και κάποτε μόνο ακολουθεί η λύτρωση. «*Η τραγωδία αποτελεί την τρομακτική, ολοκληρωτική διάγνωση της ανθρώπινης ζωής*» (Steiner, 1988:12). Η παράσταση τραγωδίας στήνει στη σκηνή τον θάνατο με σκοπό να γίνει οικείος, έτσι γίνεται αντιληπτή μια έννοια του εαυτού ως ανθρώπου που θα πεθάνει κυριολεκτικά και μεταφορικά (Selvaggi, 2006) .Πολύ κοντά στη σύγχρονη δεκτικότητα βρίσκεται η έννοια του ανεπανόρθωτου, που όμως η συνειδητοποίηση και η παραδοχή του από τον άνθρωπο αποτελεί την ύψιστη μορφή της αξιοπρέπειας. Αυτή τη ροπή προς την αναπόφευκτη καταστροφή, αυτό το άλλο του κόσμου αναζητούμε να προσεγγίσουμε.

Η τραγωδία μας ενδιαφέρει και από την πλευρά του μυθικού της πλαισίου. Για να επιτευχθεί η επικοινωνία ανάμεσα σε δύο οι περισσότερες ομάδες ανθρώπων, εποχές ή πολιτισμούς πολλές φορές χρησιμοποιείται ο μύθος, ο οποίος διαδραματίζει το ρόλο του διαπολιτισμικού διαύλου και εκφράζοντας ένα σχήμα συμβολικών σχέσεων ερμηνεύει και αναπαριστά την πραγματικότητα (Τζουμάκα, 2006). Οι μύθοι απηχούν την προσπάθεια του ανθρώπου να βάλει τάξη στο χάος του σύμπαντος και για αυτό εξεικονίζονται σε αυτούς όλες οι αντιφάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης (Walton, 2009). Οι μύθοι αποτελούν το υλικό της τραγωδίας και οδηγούν τον άνθρωπο στους εσωτερικούς του δαίμονες που πολλές φορές προκύπτει η ανάγκη να τους στρέψει προς τα έξω συνειδητοποιώντας ότι ο εχθρός βρίσκεται μέσα του, είναι ο ίδιος ο

εαυτός του (McDonald, 1993). Ο μύθος-το υλικό της τραγωδίας-παρόλο που έχει συγκεκριμένη πατριδα μπορεί να βοηθήσει στον διαπολιτισμικό διάλογο, γιατί αποτελεί έναν κώδικα που απευθύνεται σε όλους τους ανθρώπους επιτελώντας τη λειτουργία του, τη συνεχή εξοικείωση με τις πιο κρυφές και μύχιες όψεις της ετερότητας μέσα από έναν αέναο επαναπροσδιορισμό της συνεχώς μεταβαλλόμενης ταυτότητας (Τζουμάκα, 2006).

«Η τραγωδία μας οδηγεί στην αμφισβήτηση του εαυτού μας μέσω της οδύνης των άλλων» (Goldhill, 2006: 309) και θέτει το ζήτημα της επίφασης της ταυτότητας. Το παράδειγμα του Οιδίποδα είναι και εδώ διαφωτιστικό. Είναι έξυπνος, επιτυχημένος, αξιοθαύμαστος, αλλά αναζητά απεγνωσμένα την ταυτότητά του. Η περίπτωση του εκφράζει όλες αυτές τις τραγικές περιπλοκές της ζωής και τις αντιφάσεις που προέρχονται από τις ανθρώπινες ενέργειες. Μπορεί η τραγωδία να αξιοποιηθεί αποτελεσματικά σήμερα, εφόσον θέτει σε δημόσια συζήτηση ζητήματα ανθρώπων που απορροφημένοι καθώς είναι στον εαυτό τους υπερβαίνουν τα όρια και οδηγούνται στην καταστροφή. Γενικότερα, από την τραγωδία προβάλλεται στη σκηνή η ετερότητα, : ό,τι πιστεύεται ότι είναι οικείο και κατανοητό αποδείχεται ξένο και το αντίστροφο. Έτσι, η τραγωδία καλλιεργεί την αμφισβήτηση και τη δεκτικότητά για το διαφορετικό (Goldhill, 2006) μέσα από τη διερεύνηση της συναισθηματικής και πνευματικής περιπλοκότητας της ζωής.

Η σύγκρουση ως συστατικό στοιχείο της τραγωδίας εγείρει ερωτήματα ως αναπόφευκτα αποτελέσματα της επαφής με το διαφορετικό. Δεν έχει σημασία αν τα ερωτήματα δεν μπορούν να απαντηθούν αρκεί που τίθενται στο πλαίσιο ενός γόνιμου διαλόγου (McDonald, 1993). Η δύναμη της αρχαίας τραγωδίας είναι η αμετάκλητη αλήθεια της κι η δύναμή της να κυριεύει την καρδιά του κάθε ανθρώπου. Αλήθεια που προκύπτει και από την ίδια τη θεματική της: τα όρια της ανθρώπινης προσωπικότητας, τις σχέσεις ατόμου-οικογένειας-ευρύτερης κοινωνίας. Με άλλα λόγια η τραγωδία διαλέγεται με ζητήματα πολιτικά, κοινωνικά, ψυχολογικά, μεταφυσικά (Μιχελάκης, 2008). Αυτή η πανανθρώπινη αλήθειά της, η αληθινή ουσία του ανθρώπινου πόνου, *«η βαθιά ανθρώπινη ουσία που διαθέτει η τραγωδία συντεθειμένη από την ύλη εκείνη που της εξασφαλίζει την αφθαρσία και το άχρονο»* (Χουρμούζιος, 1978: 241) συνιστά και τη συμφιλίωση ανθρώπων, λαών και πολιτισμών.

Σήμερα ιδίως, η τραγωδία αποκτά ίσως ένα άλλο κύρος : σημαίνοντας, από τη γένεσή της έως πάντα, την αιματηρή συνειδητοποίηση της ευθύνης που φέρει το άτομο έναντι του κόσμου (ευθύνη: χωρίς τη δημαγωγική σημασία ενός κοινωνικού, ηθικού, κλπ, χρέους=γνωστική ευθύνη)-σήμερα που η ευθύνη αυτή δοκιμάζεται παρά ποτέ, η ελληνική τραγωδία μοιάζει με μια βραχογραφία που ξαφνικά αρχίζει να λάμπει μέσα σ' έναν καινούργιο, λοξό φωτισμό (Χειμωνάς, 1990: 11).

Ο Χειμωνάς αναδεικνύει το θέμα της ευθύνης ως κυρίαρχης αναφοράς της τραγωδίας προσδιορίζοντάς την ως γνωστική ευθύνη, υπέρβαση φραγμών και συνειδητοποίηση της έννοιας του πένθους, το οποίο είναι σύμφυτο με την ανθρώπινη φύση. Ο άνθρωπος χρειάζεται, κατά τον Χειμωνά, την ολική συγκίνηση και τον έρωτα του πένθους-νοούμενο ως μια βαθιά καταγωγική θλίψη-συστατικά στοιχεία της τραγωδίας- για την κάθαρση του ψυχισμού του.

Η τραγωδία μας ενδιαφέρει, γιατί καταδεικνύει ότι το όν είναι το χάος όπως σημειώνει ο Καστοριάδης (2008). Μια τέτοια προσέγγιση δεν παρουσιάζει τις προθέσεις και τις δυνάμεις του ανθρώπου μηδαμινές μπροστά στη φυσική τάξη, αλλά δηλοί με τον πλέον εκφραστικό τρόπο την αδυναμία του να είναι κύριος της σημασίας των πράξεων του και αναδεικνύει το πρόβλημα των κινήτρων και των αιτιών της ανθρώπινης συμπεριφοράς, τα οποία δεν είναι κατ' ανάγκην αγνά ακόμα κι αν καλύπτονται μέσω της εκλογικευμένης γλώσσας. Αν συμμεριστούμε την άποψη του Καστοριάδη ότι η τραγωδία υποδεικνύει πως πίσω από κάθε ενέργεια, ακόμα και με τον μανδύα της πιο αγνής πρόθεσης, είναι πιθανό να παίρνονται τερατώδεις αποφάσεις με τερατώδη αποτελέσματα, αλλά και ότι η υπερβολή και η υπέρβαση ορίων-ύβρις-κατά μια έννοια ενυπάρχει στο ίδιο το ανθρώπινο όν, η παράσταση αρχαίας τραγωδίας συνιστά την πιο σύγχρονη πολιτιστική δράση. Σύγχρονη δράση πολιτισμού, καθώς φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα φιλοσοφικά αλλά και κατεξοχήν πολιτικά με την έννοια της συζήτησης που αφορά το σύνολο και αγγίζει τη συλλογική ζωή, αλλά κυρίως με την έννοια ότι προβάλλει την αντιπαλότητα ως καθοριστικό στοιχείο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Εν τέλει, η πάλη των ποικίλων αντιθετικών και ετερόκλιτων στοιχείων καθορίζει την κοινωνική ζωή και συνθέτει την ιδιόμορφη ενότητά της.

Κλείνοντας είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η ελληνική τραγωδία ανήκει στην κατηγορία εκείνων των έργων που « κλείνουν μέσα τους τη δυνατότητα να γεννήσουν μορφές, οι οποίες συνεχώς ανανεώνονται. Δεν υπάρχει όριο στις μορφικές δυνατότητες που εμπεριέχονται σε ένα μεγάλο κείμενο» (Brook, 1998: 82). Το μέτριο κείμενο ανοίγεται κι αυτό στη διαφορετική προσέγγιση, έχει όμως όριο αυτό το άνοιγμα. Η τραγωδία είναι η ίδια ενέργεια-δεν πρόκειται για έργα τελεσίδικα αποκρυσταλλωμένα και ακινητοποιημένα -και ως τέτοια δεν έχει μια συγκεκριμένη μορφή, παρά μόνο κατεύθυνση και δυναμική και γι' αυτό μας ενδιαφέρει.

Η αρχαία ελληνική τραγωδία στη διεθνή σκηνή

Η αρχαία ελληνική τραγωδία διαθέτει ανεξάντλητη δύναμη, αν σκεφτεί κανείς τις πολυάριθμες διασκευές της, το πλήθος των παραστάσεων που επανωτοποθετούνται και αναμετρούνται σε σχέση με τα έργα των μεγάλων τραγικών, τις κινηματογραφικές μεταφορές της. Μας ενδιαφέρει να διερευνήσουμε την προσέγγισή της από διαφορετικούς πολιτισμούς, γιατί αυτή φανερώνει τη δύναμή της να γεφυρώνει τις διαφορές και αποκαλύπτει όψεις του οικουμενικού.

Οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις και οι διασκευές της τραγωδίας, αλλά ακόμη περισσότερο οι προσπάθειες αναβίωσής της (ο όρος δεν είναι καθόλου τυχαίος. Αποκαλύπτει την επίδραση του αρχαίου κόσμου τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή και φανερώνει μια συγκεκριμένη ιδεολογική κατεύθυνση) απηχούν κάθε φορά ιδεολογικούς προσανατολισμούς και συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες, ενώ υπάρχει και πολιτική διάσταση. Για παράδειγμα, οι παραστάσεις του Οιδίποδα ήταν απαγορευμένες στην Αγγλία από το 1886-1910 εξαιτίας του θέματός του: της αιμομειξίας και της πατροκτονίας» (Macintosh, 2007) στο πλαίσιο της λογοκρισίας. Κάθε εποχή αναδεικνύει συγκεκριμένους συγγραφείς και έργα, για παράδειγμα ο *Προμηθέας Δεσμώτης* βρισκόταν στο επίκεντρο της θεατρικής σκηνής ολόκληρο το 19^ο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ενώ η τριλογία της *Ορέστειας* και οι *Βάκχες* ήταν στο περιθώριο στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. (Μιχελάκης, 2008). Από την άλλη μεριά τα πιο δημοφιλή έργα στο σύγχρονο θέατρο είναι η *Ορέστεια*, η *Αντιγόνη*, ο *Οιδίπους Τύραννος* και η *Μήδεια* του Ευριπίδη (Μιχελάκης, 2008). Οι τραγωδίες που βρίσκονται στο προσκήνιο κάθε εποχή απηχούν τον ιδεολογικό προσανατολισμό, το ενδιαφέρον των ανθρώπων ακόμα και την ποιότητα και το είδος των συγκινήσεων του συγκεκριμένου κοινωνικού πλαισίου. Υπάρχει δηλαδή μια λανθάνουσα πολιτική διάσταση, όχι με την έννοια του ηθικού διδάγματος αλλά της αντανάκλασης θέσεων που υποστηρίζονται από συγκεκριμένη ομάδα ή ομάδες ή με την έννοια ότι η τραγωδία συνιστά πεδίο έκφρασης αμφιβολιών, φόβων, αντιφάσεων που αντανάκλουν τη συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα (Μιχελάκης, 2008). Οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας αποτελούν αισθητικές και ερμηνευτικές προτάσεις ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού πλαισίου και μέσα από αυτό το πρίσμα θα αναζητηθεί η απόπειρα ερμηνείας τους από διαφορετικούς πολιτισμούς.

Γενικότερα, οι μεταμοντέρνες παραστάσεις τραγωδιών απηχούν τη δεσπόζουσα αντίληψη των τελευταίων ετών για τον συγγραφέα. Ο συγγραφέας αντιμετωπίζεται ως «αντιγραφέας», «περιγραφέας», ή «υπογραφέας» και το κείμενο αποτελεί ένα υλικό ανάμεσα στα άλλα για ανα-παραγωγή και επαναδιαπραγμάτευση (Πατσαλίδης, 1997). Η αρχαία τραγωδία ανοίγεται στη μεταμοντέρνα προσέγγιση από τη φύση της, τη μη ύπαρξη περιοριστικού ρεαλιστικού πλαισίου και τα ετερόκλιτα στοιχεία της.

Όπως ήδη έχει τονιστεί είναι πολύ μεγάλος ο αριθμός των διασκευών και των σύγχρονων σκηνοθετικών προσεγγίσεων της αρχαίας τραγωδίας όμως μόλις μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η ενασχόληση με την αρχαία τραγωδία παγκοσμιοποιείται (Macintosh, 2007) και ανοίγεται έξω από το δυτικό κόσμο. Η Helen Foley (1999) προσπαθώντας να εξηγήσει τους λόγους του έντονου ενδιαφέροντος για το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη Δύση και πιο συγκεκριμένα την Αμερική επισημαίνει την πολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας, μια διάσταση ικανή να απηχεί τρέχοντα πολιτικά ζητήματα. Επισημαίνει επίσης τη δυνατότητα πειραματισμού που προσφέρει η αρχαία τραγωδία, καθώς το θεατρικό περικείμενο δεν είναι απολύτως γνωστό. Από την άλλη μεριά, η τραγωδία αποτελεί πρόκληση για τους ηθοποιούς όλων των ηλικιών, και συγκεκριμένα το να μπορέσει ένας ηθοποιός να μπει σε ένα τόσο περίπλοκο ρόλο. Αναφέρει ακόμα τη θεματική της αρχαίας τραγωδίας ως κινήτρου για την ενασχόληση μαζί της. Παρέχει την αναγκαία εμβάθυνση στον ανθρώπινο ψυχισμό, διατηρείται σε ένα επίπεδο αλήθειας και τραγικότητας πάνω σε αυτή τη λεπτή γραμμή χωρίς τη μετακύλισή της σε σαπουνόπερα.

Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να αναφερθούμε στην περίπτωση δύο σκηνοθετών του Ιάπωνα Ταντάσι Σουζούκι και του Έλληνα Θόδωρου Τερζόπουλου, δύο σκηνοθετών με διαφορετικές προσλαμβάνουσες, που απευθύνονται σε διαφορετικό κοινό αλλά μοιράζονται κοινές αντιλήψεις για την τέχνη του θεάτρου και κατά μια έννοια το θέατρο τους, παρόλο που απηχεί τον ιδεολογικό και πολιτισμικό τους περίγυρο, είναι πολυπολιτισμικό. Άποψη που προκύπτει από τις αρχές που ασπάζονται και κυρίως την έμφαση στη σωματικότητα.

Ας ξεκινήσουμε με τις παραστάσεις τραγωδίας του Ταντάσι Σουζούκι. Ο Σουζούκι αποκλίνει από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα με τις διασκευές του, ουσιαστικά

κομματιάζει και «καταστρέφει» την αρχαιοελληνική πλοκή και στη συνέχεια την επαναδομεί, ώστε τα νέα στοιχεία να βρίσκονται σε σχέση αντιπαλότητας με τα παλιά σε ένα όμως πλαίσιο συνύπαρξης (Foley, 1999). Τα έργα του είναι δημιουργικές μεταμορφώσεις και παρόλο που βρίθουν από στοιχεία και μορφές του παραδοσιακού ιαπωνικού θεάτρου τα έργα αυτά είναι πρωτογενή και απηχούν την ανθρώπινη ύπαρξη σε συμπαντικές διαστάσεις (McDonald, 1993). Για παράδειγμα, για το έργο του «Κλυταιμνήστρα» ο Σουζούκι άντλησε από όλες τις γνωστές παραλλαγές του μύθου του Ορέστη-από την Ορέστεια του Αισχύλου, την Ηλέκτρα του Σοφοκλή και την Ηλέκτρα και τον Ορέστη του Ευριπίδη (McDonald, 1993) και εκ νέου προσδιόρισε τη συνέχεια της παραδοσιακής πλοκής με αναδρομές και προλήψεις που διακόπτουν τη χρονολογική σειρά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η μίξη του αρχαίου με το σύγχρονο που απεικονίζεται στα κοστούμια, η Ηλέκτρα και ο Ορέστης από τον σύγχρονο κόσμο συνδυάζονται με τις παραδοσιακές ιαπωνικές φορεσιές των άλλων χαρακτήρων (Foley, 1999), ενώ ένα καλάθι αγρήστων με την αφίσα του Μάλμπορο χρησιμοποιείται, για να δηλωθεί η εισβολή του σύγχρονου στο αρχαίο (McDonald, 1993). Ο Σουζούκι αξιοποιεί στις παραστάσεις του στοιχεία από τις ιαπωνικές παραδόσεις παραστάσεων του θεάτρου Νο και Καμπούκι και την ιαπωνική αντίληψη για την πρωταρχικότητα του ηθοποιού και όχι του κειμένου (δυτική αντίληψη)(Macintosh, 2007). Ο ίδιος σε συνέντευξή του στο Βήμα (2002), προκειμένου να τονίσει την προτεραιότητα του ηθοποιού αναφέρει ότι η άσκηση είναι πολύ σημαντική για τον ηθοποιό, αντίστοιχη με αυτή του αθλητή. Ο ηθοποιός πρέπει να είναι κυρίαρχος του σώματος του, για να αγγίξει με την ενέργειά του την ψυχή των θεατών. Η έμφαση στις παραστάσεις του δίνεται στην κυριαρχία του ηθοποιού, στην κίνηση και την εκφορά του λόγου. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι δεν είναι τυχαία επιλογή η σωματικότητα του θεάτρου του και η κίνησή του, γιατί μέρος της παράδοσής του είναι το θέατρο Νο που αποτελεί συμβολική και ιδεολογική τέχνη κατά την οποία ο ηθοποιός δεν μιμείται την πραγματικότητα αλλά νιώθει τον ρόλο από μέσα, την προσεγγίζει και σωματικά (Ρίτσος, 2010). Οι ηθοποιοί του θεάτρου Νο εκφράζουν με το σώμα τους και τις κινήσεις τους ιδέες και συγκινήσεις προσπαθώντας να πετύχουν τη συναισθηματική μέθεξη του θεατή, αλλά πάντα μέσα από μια «γυμνή μορφική τελειότητα», κατά την γιαπωνέζικη αντίληψη για το λιτό κάλλος. Για τους τεχνίτες του Νο η μορφή δεν διαχωρίζεται από την ουσία, γι αυτό η μορφή και ο λόγος έχουν την ίδια βαρύτητα (Ρίτσος, 2010).

Θα μπορούσε κανείς αυτές τις επιδράσεις να τις ανιχνεύσει και στο έργο του Σουζούκι, επιδράσεις που υπογραμμίζουν τη σημασία του πολιτιστικού πλαισίου του σκηνοθέτη για το ανέβασμα μιας σύγχρονης παράστασης αλλά και την ανταπόκριση του κοινού μέσα από την αξιοποίηση κοινών κωδίκων. Ωστόσο, η ίδια η σωματικότητα είναι η άξια λόγου διάσταση που ανοίγει τη θεατρική πράξη σε άλλους πολιτισμούς. Το σύγχρονο θέατρο κινείται από τον λόγο στο σώμα. Μέσα από την κίνηση των σωμάτων, ακόμα και την πειθαρχημένη κίνηση προκύπτει ψυχική δύναμη, ικανή να παρασύρει τους θεατές σε μια εμπειρία συμμετοχικού βιώματος που ανατροφοδοτεί τον ηθοποιό και επιστρέφει πάλι στον θεατή (Puchner, 2006). Ο ίδιος αναφέρει:

Από τεχνική άποψη, η μέθοδός μου συνίσταται στην εκγύμναση: να μάθεις πώς να μιλάς με κύρος εσωτερικό, με καθαρή άρθρωση, να μάθεις πώς να κάνεις το σώμα σου να μιλάει ακόμα κι όταν σιωπάς...η μέθοδος αυτή είναι, θα έλεγα, μια γραμματική απαραίτητη για να υλοποιήσω το θέατρο που φέρω μες στο μυαλό μου. (McDonald, 1993:76).

Αυτό είναι ένα ενδιαφέρον στοιχείο της δουλειάς του, καθώς επικεντρώνεται στα κοινά σημεία ανάμεσα στις κουλτούρες ή σε ό,τι αντιλαμβάνεται ότι είναι κοινό με στόχο να το καταστήσει ουσιώδες.

Ο Σουζούκι ενσαρκώνει την έννοια του διαπολιτισμικού στο θέατρο, γιατί παράγει μια υβριδική μορφή θεάματος αναμειγνύοντας τον αρχαίο μύθο με παραδοσιακά και σύγχρονα ιαπωνικά στοιχεία σε επίπεδο περιεχομένου και μορφής τα οποία τελικά συνιστούν τον οικουμενικό χαρακτήρα του έργου του. Το θέατρο του Σουζούκι είναι σημαντικό, γιατί αποτελεί ετερότητα το ίδιο. Αναμειγνύει και ενσωματώνει αντικρουόμενες παραδόσεις και ιδεολογίες, τη γιαπωνέζικη παράδοση εμπλουτισμένη με δυτικές νύξεις και παρά την τελετουργική δύναμη των παραστάσεων του δεν απουσιάζει το πολιτικό σχόλιο (McDonald, 1993). Το θέατρο του Σουζούκι δεν δίνει απαντήσεις θέτει όμως εκτός όλων των άλλων και το ζήτημα του « άλλου» με παραστατικό και συγκινησιακό τρόπο. Το ερώτημα τίθεται με τον πλέον ρητό τρόπο: απειλή ή πρόσθετος πλούτος ο άλλος, ο διαφορετικός;

Ας έρθουμε τώρα στον έλληνα σκηνοθέτη, Θόδωρο Τερζόπουλο. Ο Τερζόπουλος, όπως σημειώνει ο Muller (1987), δεν χρησιμοποιεί τον μύθο ως παραμύθι αλλά ως συμπτυκνωμένη εμπειρία κι η πρόβα ενός έργου του συνιστά ταξίδι στη μνήμη, μια προσπάθεια αναζήτησης της ενότητας του σώματος και του λόγου. Η ενασχόλησή του με το θέατρο (Τερζόπουλος, 2000), όπως δηλώνει ο ίδιος, προήλθε από μια ανάγκη του να εκφράσει το βαρύ φορτίο της μνήμης και των βιωμάτων, χωρίς να σταθεί ως απλός παρατηρητής αλλά ενεργώντας ως κομμάτι του ίδιου του υλικού και αναπτύσσοντας μια ερωτική σχέση μαζί του. Και δεν υπάρχει καταλληλότερο είδος από την τραγωδία, για να εισχωρήσει κανείς στο βάθος του ανθρώπινου ψυχισμού.

Μαζί με την ομάδα του αναζήτησε τα ενεργειακά στοιχεία του σώματος, για να οδηγηθεί μέσω αυτών στη μνήμη, στην καταγωγή, στο όραμα (Τερζόπουλος, 2000) προσπαθώντας από κοινού να φέρουν στην επιφάνεια εικόνες από τον χώρο του ασυνειδήτου ξεγλιστρώντας από το σκληρό περίβλημα του εαυτού. Σε αυτή τη διαδικασία της έκστασης απελευθερώνονται ενεργειακές δυνάμεις, τα μέλη του σώματος αυτονομούνται, χορεύουν στον δικό τους ρυθμό και απηγούν επικοινωνιακούς κώδικες των ανθρώπων μακρινών εποχών. Η προτεραιότητά του δεν είναι η λέξη, το κείμενο αλλά ο ρυθμός. Ο ρυθμός είναι αυτός που δίνει τη μορφή, το σώμα και οι κινήσεις του προηγούνται, ενώ έπεται ο λόγος, όχι ως επεξηγηματικό στοιχείο, αλλά ως φυσική έκφραση. Για παράδειγμα, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του όλη η δύναμη του έργου βρισκόταν στους δύο ενεργειακούς άξονες και στη διασταύρωσή τους-ο ακίνητος εξωτερικά Προμηθέας, αλλά κινητικός εσωτερικά και η κινητική *Ιώ* (Τερζόπουλος, 2000). Δεν ακυρώνει το κείμενο και την αξία του απλώς το εννοεί ως ένα χάρτη προσανατολισμού, ένα καθοδηγητικό πλάνο που μπορεί να διαβαστεί με πολλούς τρόπους και κυρίως να βιωθεί με αυτόν τον τρόπο του βάθους που μοιράζονται όλοι οι άνθρωποι σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης.

Δεν ενδιαφέρεται για το θεαματικό αποτέλεσμα, αλλά για εκείνο το μικροδιάστημα πριν από την έκρηξη, πρόκειται για το σημείο της σύγκρουσης και της αντιπαράθεσης πριν από την έκρηξη. Η στάση αυτή αποκλείει την υπερβολή στην έκφραση του πάθους και του τραγικού και επικεντρώνεται στις εξωτερικές και εσωτερικές δυνάμεις που αντιπαλεύουν πριν από την έκρηξη (Τερζόπουλος, 2000). Αναζητά, όπως ο ίδιος επισημαίνει, τη χαμένη ουτοπία μέσα από το θέατρο:

Ο άνθρωπος σήμερα βιώνει την απελπισία, γιατί η σύγκρουση με τους θεούς, που οδηγεί στην κάθαρση, τελειώσε. Στην αρχαία ζωή και στην τέχνη οι άνθρωποι συγκρούονταν με τους θεούς και στην προσπάθειά τους να τους μοιάσουν γίνονταν άτρωτοι. Έχουμε εξορίσει τους πραγματικούς θεούς και στη θέση τους μπήκαν οι απομιμήσεις (Τερζόπουλος, 2000: 81).

Ο ρυθμός, η ενέργεια, η σωματικότητα κι η έκφρασή της μέσα από μια τελετουργία οικειοποίησης και απομάκρυνσης από την εξωτερικότητα του εαυτού, η αναζήτηση του βάθους, ο λόγος ως φυσική έκφραση προσδιορίζουν τις παραστάσεις τραγωδίας του Τερζόπουλου

Το θέατρο του Τερζόπουλου συναντά το θέατρο του Σουζούκι στο σημείο που προσπαθούν να αποδώσουν-κοινός τόπος για το αρχαίο δράμα, το θέατρο Νο και το Καμπούκι- την ανθρώπινη ενέργεια που αποτελεί κατάφαση της ύπαρξης και της ζωής και ψυχαγωγεί (Σουζούκι, 1995). Αναγνωρίζουν και οι δύο τα κοινά σημεία ανάμεσα στην τραγωδία και στο θέατρο Νο που κυρίως εντοπίζονται στον τελετουργικό τους χαρακτήρα και στις ακραίες καταστάσεις που περιγράφουν, ενώ προβάλλουν το σώμα ως σημείο εγγραφής και έκφρασης ψυχικής και πνευματικής. Στις παραστάσεις τους επιδιώκουν να γοητεύσουν τον θεατή, να τον οδηγήσουν σε μια ουσιαστική μέθεξη της πολυσχιδούς θεατρικής εμπειρίας. Η σύμπλευση δύο σκηνοθετών όπως του Τερζόπουλου και του Σουζούκι με διαφορετικές προσλαμβάνουσες, από διαφορετικές χώρες, βιώματα, πολιτισμικό πλαίσιο δράσης και δημιουργίας συνηγορεί υπέρ της ύπαρξης μιας οικουμενικής θεατρικής γλώσσας που περνάει μέσα από την τραγωδία και ανάγεται στις κοινές ρίζες, στα θεμέλια της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο-η παράσταση μιας αρχαίας τραγωδίας σήμερα

Η τραγωδία, όπως δείχνει η ενασχόληση πολλών σύγχρονων δημιουργών με αυτήν, δεν εξαντλείται κι έχει πολλά ακόμη να αποκαλύψει στους σύγχρονους καλλιτέχνες και θεατές. Ωστόσο, όλες αυτές οι σκηνοθετικές και κατ' επέκταση ερμηνευτικές προσεγγίσεις αναδεικνύουν σημαντικά θέματα προς συζήτηση και εγείρουν προβληματισμούς. Τα ερωτηματικά και οι προβληματισμοί αφορούν στις διασκευές, αλλά και στην πιο ελεύθερη σκηνοθετική προσέγγιση μιας αρχαίας τραγωδίας. Στην περίπτωση βέβαια της διασκευής πρόκειται για ένα άλλο έργο εμπνευσμένο από μια αρχαία τραγωδία. Η ποιότητα και η επιτυχία του έργου αυτού κρίνεται βεβαίως, αλλά οι περιορισμοί σε ένα τέτοιο είδος είναι πολύ λιγότεροι, καθώς σκηνές αφαιρούνται κι άλλες αναπλάθονται, ενώ είναι πιθανό τέτοια έργα να βρίθουν αναχρονισμών. Η επικέντρωση στο κεφάλαιο αυτό είναι στις νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις της αρχαίας τραγωδίας σε δυτικό και ανατολικό κόσμο και στις νέες κατευθύνσεις και προοπτικές που ανοίγουν.

Αρχικά, είναι σκόπιμο να παρουσιαστούν κάποιες πολύ σημαντικές παρατηρήσεις του Τρυπάνη στην εισήγησή του *Οι Σύγχρονες Παραστάσεις Αρχαίων Δραμάτων* (1984). Οι παρατηρήσεις αυτές αναδεικνύουν μια σειρά από προβλήματα που εμφανίζονται στο προσκήνιο σε κάθε σύγχρονη σκηνοθετική απόπειρα. Τα ίδια τα προβλήματα αλλά και η λύση που κάθε φορά προκρίνεται είναι ενδεικτικά της στάσης προς την αρχαία τραγωδία και του τρόπου που κανείς αντιλαμβάνεται τη θέση της στον σύγχρονο κόσμο.

Η πρώτη παρατήρηση αφορά στη θρησκευτική ρίζα του δράματος και στη σημαντική της επίδραση στη δομή και το ύφος του. Ο Τρυπάνης (1984) υποστηρίζει ότι ένα πρόβλημα για τον σύγχρονο σκηνοθέτη είναι το πώς θα διαλεχθεί με το θρησκευτικό στοιχείο της τραγωδίας. Κυρίως αυτό που επισημαίνει είναι το πώς θα μπορέσει ο σύγχρονος σκηνοθέτης να πετύχει τη θρησκευτική κατάνυξη, στοιχείο απαραίτητο για την τραγωδία του 5^{ου} αιώνα. Ας σημειωθεί ότι η κατάνυξη αποτελεί δυνατό συναίσθημα και είτε προκύπτει από τον θρησκευτικό χαρακτήρα είτε όχι

απαιτείται να υπάρχει σε μια τραγωδία. Η άποψη του Χουρμούζιου(1978) ότι το θρησκευτικό, τελετουργικό στοιχείο δεν μπορεί να επιτευχθεί σε καμία σύγχρονη παράσταση, καθώς το κοινό της τραγωδίας είναι διαφορετικό, αποτελεί μια απάντηση στο πρόβλημα του θρησκευτικού στοιχείου με το οποίο καλείται να διαλεχθεί ο σύγχρονος σκηνοθέτης και στρέφει αλλού την επικέντρωσή του. Ο τελετουργικός χαρακτήρας της τραγωδίας μπορεί να προκύψει, όταν ο θεατής κοινωνεί με τη μέθη της τραγικής ποίησης (Χουρμούζιος, 1978), όταν υπάρχει ανέλιξη του ανθρώπινου πάθους, όταν το θέαμα παραγκωνίζεται υπέρ της προβολής του ανθρώπινου δράματος (Χουρμούζιος, 1978). Ας σημειωθεί ότι η λύση που προκρίνεται κάθε φορά από τον σκηνοθέτη στην προσπάθειά του να διαλεχθεί με το θρησκευτικό στοιχείο αφορά την άποψή του, προσανατολισμένη κάθε φορά προς το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Ο Wiles (2009) αναφέρει ως παράδειγμα την παράσταση του *Ιππολύτου* από το Βασιλικό Σαιξπηρικό θίασο το 1978, οι σκηνοθέτες της οποίας επέλεξαν τον ορθολογισμό ως βασική σκηνοθετική γραμμή, που επιβάλλει το αντίστοιχο ήθος και ύφος ηθοποιίας, θεωρώντας τους θεούς ως έκφραση ακαθόριστων συναισθημάτων που προκύπτουν από τις εμπειρίες. Αναφέρει, επίσης, ότι το να επιτύχει κανείς μια τελετουργική παράσταση είναι δύσκολο, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις η προσπάθεια να δοθεί τελετουργικός χαρακτήρας *«καταλήγει σε κενότητα και επιβολή ενός ομοιογενούς ύφους»* (Wiles, 2009: 96).

Ο Τρυπάνης (1984) θίγει επίσης ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα του σύγχρονου σκηνοθέτη, την παρουσία του χορού. Φαίνεται ότι η σκηνική παρουσία του χορού μπορεί να αναβαθμίσει ή να καταβαρυνώσει μια παράσταση. Η σχέση χορικού-επικού στοιχείου και η μεταξύ τους αρμονία, κατά τον Λιγνάδη (1988) πρέπει να τηρείται, διαφορετικά υπερβαίνουμε την οικεία φύση της τραγωδίας. Το πρόβλημα υπάρχει κυρίως, επειδή ο ρόλος του χορού δεν είναι πάντα ξεκάθαρος, εντοπίζεται ανάμεσα στον θεατή και τον πρωταγωνιστή. Ωστόσο, *« το ενδιαφέρον της αρχαιοελληνικής θεατρικής φόρμας οφείλεται στις συνεχώς μεταβαλλόμενες λειτουργίες του χορού, ο οποίος επαναπροσδιορίζεται και ως προς τον χώρο και ηθικά»* (Wiles, 2009: 221). Τα προβλήματα με τον χορό δεν σταματούν στον ρόλο του. Επεκτείνονται σε δύο ακόμη στοιχεία αναγνωριστικά και προσδιοριστικά του, τη μουσική και την όρχηση. Και για τα δύο δεν έχουμε πληροφορίες. Γνωρίζουμε μόνο ότι ο χορός τραγουδούσε σαν σύνολο. Πολλοί σημερινοί σκηνοθέτες είτε βάζουν τον χορό να απαγγέλλει αποστερώντας την τραγωδία από το λυρικό της στοιχείο και

μειώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή είτε τεμαχίζουν τον χορό βάζοντας κάθε κομμάτι του να απαγγέλλει στερώντας από το θεατή τη δύναμη της κοινής μουσικής απαγγελίας. Κι άλλοι πάλι μελοποιούν με σύγχρονη μουσική τα χορικά και τα αποτελέσματα είναι αμφίβολης ποιότητας. Πολλά προβλήματα παρουσιάζει και η όρχηση, τα βήματα του χορού και τα σχήματά του ολοκληρωτικά χαμένα δυσχεραίνουν τον σύγχρονο σκηνοθέτη. Πολλές φορές ο χορός των σύγχρονων παραστάσεων κάνει πειθαρχημένες κι απειθάρχητες κινήσεις χωρίς να πετυχαίνει το αρμονικό δέσιμο με το επικό στοιχείο της τραγωδίας.

Γενικότερα, δεν μπορεί να υποστηρίξει κανείς μια μόνο άποψη για την ενδεδειγμένη στάση του χορού. Είναι συνάρτηση της σύνολης δραματικής υφής. Κατά τον Χουρμουζιάδη (1998) ο χορός είναι καλύτερα να αντιμετωπίζεται ως ομαδικός υποκριτής. Αυτή η άποψη δίνει στον χορό μια σημαντική θέση αναγνωρίζοντάς τον ως ουσιαστικό κομμάτι της τραγωδίας που καθοδηγεί τον θεατή προς το δράμα των προσώπων, τον οδηγεί στην έξαρση του πάθους στην αφομοίωση του μύθου και τελικά στον επιδιωκόμενο στόχο, την κάθαρση. Ομαδικός, όμως, υποκριτής δεν σημαίνει ομαδική συνεκφώνηση, η οποία μπορεί να χρειάζεται σε ορισμένες περιπτώσεις ως έκφραση συναίνεσης ή αποδοκιμασίας, αλλά δεν προσφέρει τίποτα περισσότερο. Από την άλλη μεριά, επειδή ο χορός αντικατοπτρίζει τη σχέση ατόμου ομάδας-ο χορός ορίζει το πλαίσιο του διαλόγου, αποδοκιμάζει, επιδοκιμάζει, αλλά τα πρόσωπα που τον αποτελούν δεν διαλέγονται μεταξύ τους, απλώς παραθέτουν συμπληρωματικές θεματικές ή φραστικές μονάδες-η έμφαση δίνεται στην εξατομικευμένη παρουσία του ήρωα (Χουρμουζιάδης,1998). Η ενασχόληση του σύγχρονου σκηνοθέτη με τον χορό είναι πρόκληση και σε επίπεδο περιεχομένου, αφού η έννοια της συλλογικής ταυτότητας είναι σήμερα ένα πολύπλοκο θέμα (Μιχελάκης, 2008). Σαφώς ο χορός μπορεί να δρα στη σκηνή ως μια ομάδα με συνοχή, ενιαία πολιτική και εθνική συνείδηση και να υπηρετεί εθνοκεντρικούς στόχους μέσω μιας αφαιρετικής και εξιδανικευτικής διαδικασίας. Μπορεί επίσης να ανοίγεται στο παιχνίδι της ετερότητας και να αποτελεί αυτό με το οποίο ο θεατής δεν μπορεί να ταυτιστεί (υπάρχουν χοροί αποτελούμενοι από κρατούμενους, μετανάστες, ανθρώπους με ειδικές ανάγκες...) ή ακόμα υπάρχει και η περίπτωση ο χορός να αποκαλύπτει στοιχεία ταυτότητας και ετερότητας, όταν το ακροατήριο είναι πολυπολιτισμικό (Μιχελάκης,2008).

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η τοποθέτηση φανερώνει ότι η σκηνοθεσία μιας παράστασης είναι συνάρτηση ατομικών επιλογών των συντελεστών της αλλά και κοινωνικών συνθηκών και γι' αυτό ακριβώς το λόγο ο χορός αντιμετωπίζεται ως ενδιάμεσος μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Ο χορός μπορεί έτσι να εμπλέκεται στη δράση δίνοντας συμβουλές ή σιωπώντας, να ενσαρκώνει τη συλλογική σοφία της κοινότητας, να αποτελεί τη σφαίρα του δημόσιου αναιρώντας τις ιδιωτικές συζητήσεις, να έχει τελετουργικό χαρακτήρα, όταν αποτελείται από γυναίκες που δεν εμπλέκονται στη σφαίρα της πολιτικής (Wiles, 2009). Η λύση που επιλέγεται κάθε φορά σε τέτοιου είδους θέματα είναι και μια πρόταση νοηματοδότησης-τοποθέτησης της τραγωδίας στη ζωή μας. Αν επιθυμούμε πάντως να συμφωνήσουμε σε μια γενική αρχή για τον ρόλο του χορού θα λέγαμε ότι παρέχει το γενικό μυθικό και ιδεολογικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται ο υπό δραματοποίηση μύθος (Χουρμουζιάδης, 1998).

Αυτή η παραδοχή ότι κάθε τραγωδία θέτει υπό διερεύνηση ένα θεμελιώδες πρόβλημα της ανθρώπινης ύπαρξης και το ανάγει από τη σφαίρα του ειδικού και συγκεκριμένου –εκφραστής της οποίας είναι η εξατομικευμένη παρουσία του ήρωα-στη σφαίρα του καθολικού και του γενικού-εκφραστής της οποίας είναι ο χορός- (Χουρμουζιάδης, 1998) μπορεί να είναι χρήσιμη για τον σύγχρονο σκηνοθέτη και παράλληλα μη δεσμευτική, γιατί αρκείται σε μια γενική άποψη για τον ρόλο του χορού και αφήνει περιθώρια αναζητήσεων και πειραματισμών. Εξάλλου, κάθε απόπειρα να υπαγορευτούν δεσμευτικές αρχές-κανόνες σύγχρονης σκηνοθετικής προσέγγισης του αρχαίου δράματος είναι καταδικασμένη, αν δεν εξαντλείται σε γενικές αρχές και δεν αφήνει περιθώρια νέων προτάσεων.

Συναφές με το πρόβλημα του χορού είναι και το πρόβλημα του χώρου. Ο Τρυπάνης (1984) θεωρεί ότι πολλά σύγχρονα θέατρα είναι ακατάλληλα για παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, καθώς ο χορός και οι υποκριτές βρίσκονται στον ίδιο χώρο και ο τελευταίος αναγκάζεται να αποσυρθεί στην άκρη προκειμένου να φανούν οι υποκριτές. Έτσι, όμως υποβαθμίζεται για άλλη μια φορά ο ρόλος του χορού. Ο χώρος πράγματι είναι καθοριστικός για το είδος μιας παράστασης, αλλά η έννοια του ακατάλληλου θεάτρου για παράσταση τραγωδίας πολλές φορές υπερβαίνει τα όρια της αισθητικής και παραπέμπει σε δογματικές αγκυλώσεις ιδεολογικού χαρακτήρα. Ο σύγχρονος σκηνοθέτης χρειάζεται σύγχρονη σκηνική όραση προκειμένου να αγγίξει τον ψυχισμό του σύγχρονου ανθρώπου. Παρόλο που καμία θέση δεν μπορεί να είναι

απόλυτη , ο χρόνος και ο χώρος είναι καθοριστικός για τη σκηνική παρουσίαση του δράματος και την πρόσληψή του από το σύγχρονο θεατή. Κατά το Χουρμουζιάδη (1998) το σημαντικό είναι να επιτευχθεί σχέση επικοινωνίας μεταξύ σκηνης-κοινού κι αυτό δεν είναι εφικτό, όταν η σκηνική παρουσίαση και η υποκριτική διαφέρει από τις προσλαμβάνουσες του κοινού. Θα μπορούσε βέβαια να αναρωτηθεί κανείς μήπως η διαφορετική σκηνική παρουσία εξάπτει τη φαντασία του κοινού και διατηρεί το ενδιαφέρον του. Κι αρκεί αυτό για να επιτευχθεί η μέθεξι, η συγκίνηση; Το θέμα της επικοινωνίας στο θέατρο είναι κυρίως βίωμα, δεν περιγράφεται επιστημονικά. Στο καλό θέατρο ο θεατής δεν καταλαβαίνει απλώς αλλά συμμετέχει με όλο το σώμα του και τις αισθήσεις του (Puchner, 2006), και το ερώτημα είναι αν αυτή η συμμετοχή μπορεί να επιτευχθεί με μια σκηνική παρουσίαση πομπώδη και αλλότρια για τον σύγχρονο θεατή.

Άλλο ένα ζήτημα σημαντικό για τον σύγχρονο σκηνοθέτη είναι το προσωπίο. Σε πολλές παραστάσεις το προσωπίο καταργείται. Το θέμα είναι να δούμε τι χάνεται μαζί με αυτό. Κατά τον Τρυπάνη (1984) χάνεται η μεγαλόπρεπη παρουσία στη σκηνή και το στυλ, ύφος ηθοποιίας που αυτό επιβάλλει, η μεγαλοπρέπεια, οι εντυπωσιακές και έντονες κινήσεις. Υποστηρίζεται ότι το να παραγκωνίζει κανείς το προσωπίο για χάρη ενός πιο ρεαλιστικού παιξίματος σημαίνει να απαρνιέται την *«όψη μιας τετελεσμένης ακινησίας απέναντι στο αεικίνητο άκουσμα του λόγου»* (Λιγνάδης,1988:170). Η οπτική διάσταση της τραγωδίας τείνει να ακινητοποιεί τα πάθη και η λεκτική της-ακροαματική πλευρά τείνει να τα διασπά, απελευθερώνοντας συγκινησιακές δυνάμεις (Λιγνάδης, 1988). Οι δύο αυτές ανταγωνιστικές ροπές είναι απαραίτητες για την ανέλιξη του έργου και του θεατή. Ο θεατής σε ένα υπαίθριο αρχαίο θέατρο έρχεται πιο κοντά με το πρόσωπο μέσω του προσωπίου και του δημιουργείται πιο έντονο συναίσθημα, καθώς το προβάλλει με τη φαντασία του στο προσωπίο που βλέπει (Wiles, 2009). Από την άλλη μεριά το προσωπίο έχει υπαινικτική δύναμη και αποπροσωποποιεί τον ήρωα, οποίος πλησιάζει προς μια αφηρημένη καθολικότητα αλλά ταυτόχρονα ακινητοποιεί και αποκρυσταλλώνει το πάθος, συνιστά απόσταση. Και η απόσταση εμποδίζει το συμπάσχειν, την ταύτιση ως προϋπόθεση της κάθαρσης (Χουρμούζιος, 1978). Χρησιμοποιώντας την παρατήρηση του Wiles (2009) , ο οποίος ασκεί κριτική στον Κουν για τα προσωπία που χρησιμοποιεί στη σκηνοθεσία του για τους «Αχαρνείς», θα μπορούσε να επισημανθεί ότι το μισό προσωπίο είναι μέσο συγκάλυψης ενώ το κλασικό μέσο αποκάλυψης.

Και η διαφορά ανάμεσα στη συγκάλυψη και την αποκάλυψη σημαντική για τον προσανατολισμό της παράστασης. Μια άλλη ενδιαφέρουσα άποψη που υποστηρίζεται παρουσιάζει το προσωπείο ως μέσο περιορισμού του οπτικού πεδίου του ηθοποιού, ο οποίος κατά αυτόν τον τρόπο βρίσκεται πιο κοντά στην επίγνωση του σώματός του, επίγνωση που συμβάλλει τόσο στη μεγιστοποίηση του ήχου της φωνής του όσο και στη γενικότερη συγκέντρωσή του (Wiles, 2009). Τελικά, ακόμα και η χρήση ή όχι του προσωπείου δεν μπορεί να αποτελέσει δεσμευτικό κανόνα ούτε να κριθεί μεμονωμένα αλλά στο σύνολο της παράστασης και στους στόχους που υπηρετεί. Έχει σίγουρα σημασία σε ποιον απευθύνεται το έργο, τι στόχους υπηρετεί και πώς η ύπαρξη ή η απουσία προσωπείου βρίσκεται σε αρμονική σχέση με τα άλλα στοιχεία της παράστασης.

Ο Τρυπάνης (1984) θίγει ένα ακόμα πρόβλημα που καλείται να λύσει ο σύγχρονος σκηνοθέτης, τους στατικούς σκηνικούς μονολόγους. Για τον σύγχρονο θεατή, για παράδειγμα για τον Βόρειο Ευρωπαίο ή Αμερικανό που δεν έχουν παράδοση στα μοιρολόγια, ίσως ένας ακίνητος ηθοποιός που μοιρολογεί να είναι κουραστικός αλλά και ανοίκειος. Η λύση που θα δώσει ο σκηνοθέτης αφορά στη γνώση του πολιτισμικού πλαισίου αλλά και της αντίληψής του για το πώς πρέπει να παρασταθεί το αρχαίο δράμα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι το δίλημμα ελευθερία ή αυθεντικότητα κατά τη σημερινή αναπαραγωγή του αρχαίου δράματος είναι μάλλον ψευδοδίλημμα, καθώς κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι ανεβάζει σήμερα μια παράσταση κατά το πρότυπο των αρχαίων παραστάσεων. Η πρώτη και κύρια διαφορά αφορά στον αρχαίο συγγραφέα που ήταν και σκηνοθέτης. Σήμερα ο σκηνοθέτης έχει τον πρώτο λόγο στο θέατρο. Πέρα από την αδυναμία λόγω άγνοιας και διαφορετικότητας να υπάρξει μια παράσταση τραγωδίας με όρους του αρχαίου κόσμου μια τέτοια στάση είναι αυτοκαταστροφική, καθώς δεν επιτρέπει τον αναγκαίο διάλογο με το παρελθόν. Οι τραγωδίες μας ενδιαφέρουν σήμερα, εφόσον μπορούν να δώσουν ένα νόημα στο παρόν μας (Taplin, 2003).

Ωστόσο, η συζήτηση που διεξάγεται αφορά την πιο ελεύθερη ή πιο πιστή θεατρική απόδοση των τραγωδιών. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Λιγνάδης (1988) υποστηρίζει ότι το αρχαίο δράμα αποτελεί έξοδο από τον χρόνο, η ποιητική του χροιά το καθιστά

σύγχρονο σε κάθε εποχή. Με τη σκέψη αυτή απορρίπτει την ιδέα οποιουδήποτε άλλου εκσυγχρονισμού του (Λιγνάδης,1988). Τέλος επιμένει ότι αυτό που είναι σημαντικό είναι να υπηρετείται κάθε φορά η συγκεκριμένη θεατρική φύση του δράματος, ώστε να προκύπτει η ηδονή για τον θεατή από την εναλλαγή επικού και λυρικού στοιχείου. Στο ίδιο μοτίβο κινείται και ο Taplin (2003), ο οποίος υποστηρίζει ότι ο σύγχρονος σκηνοθέτης πρέπει να σέβεται το κείμενο και τον συγγραφέα. Σε διαφορετική περίπτωση με την παρεμβολή οπτικών στοιχείων διασκευάζει το έργο και αυτό είναι αποδεκτό, αλλά δεν ανεβάζει παρά ένα νέο έργο βασισμένο σε μια τραγωδία ή εμπνευσμένο από αυτήν. Δεν υποστηρίζει δεσμευτικές κατευθυντήριες γραμμές που πρέπει να τηρούνται απαρέγκλιτα, αλλά τονίζει ότι τα κείμενα αυτά δεν είναι απλώς σενάρια αλλά ολόκληρη σκηνοθετική πρόταση που απαιτείται να γίνεται σεβαστή, προκειμένου να αναδεικνυεται ο συγγραφέας και το έργο του. Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν ένα βαθμό υποκειμενισμού και γενικότητας. Κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι δεν υπάρχουν δουλειές βασισμένες στην αρχαία τραγωδία που είναι ανεπιτυχείς, αλλά δεν μπορεί με σιγουριά να υποστηριχθεί ότι η αποτυχία τους οφείλεται στο ότι αλλάζουν ή παραλλάσσουν τη σκηνική δράση κακοποιώντας το κείμενο και τον συγγραφέα. Υπάρχει μια γκάμα κριτηρίων στην πρόσληψη του έργου από τους θεατές. Σε κάθε περίπτωση η διάσταση του βάθους που δίνει ο σκηνοθέτης και η διάσταση της περιπλοκής τόσο σε επίπεδο συμβάντων όσο και σε επίπεδο χαρακτήρων και συμπεριφορών είναι καθοριστική. Αυτό απαιτεί γνώση του πολιτισμικού πλαισίου του κοινού και εμπάθунση στο κείμενο.

Τα προβλήματα που επισημάνθηκαν αφορούν στις σύγχρονες προσεγγίσεις της τραγωδίας που επιχειρούν να παραμείνουν κοντά στο κλασικό είδος. Αν και αυτή η προσέγγιση-κοντά στο κλασικό είδος-είναι εξ αρχής προβληματική, αφού προσπαθεί να αποδώσει στατικότητα εκεί που υπάρχει κίνηση. Για παράδειγμα το να μην αναπλάθει κανείς τον μύθο και απλώς να τον αναπαραγάγει δεν αποτελεί μια στάση κοντά στο κλασικό είδος, καθώς οι μύθοι της κλασικής αρχαιότητας ήταν εξαιρετικά εύπλαστοι και ο ποιητής ανέπλαθε και μετέπλαθε το υλικό του, προκειμένου να παρουσιάσει τη δική του εκδοχή (Wiles, 2009). Μέσα από αυτό το πρίσμα οι σύγχρονες διασκευές του αρχαίου δράματος εντάσσονται στην αέναη διαδικασία της διακειμενικότητας, στην προσπάθεια να φωτιστεί το παρόν μέσα από την επεξεργασία του παρελθόντος και με αυτήν την έννοια ανοίγουν νέες οπτικές,

μετατοπίζουν το βάρος σε διαφορετικά πρόσωπα του μύθου διατυπώνοντας νέες ερμηνείες και νέα ηθικά διλήμματα που άπτονται του παρόντος. Η ποιότητα των παραστάσεων αρχαίων τραγωδιών είτε πρόκειται για διασκευές είτε όχι εξαρτάται από πολλές πτυχές και κυρίως από την επιτυχή μέθεξη κοινού και έργου.

Η πρόκληση για τον σημερινό σκηνοθέτη είναι ο τρόπος χειρισμού του μύθου.

Η δυναμική της ελληνικής μυθολογίας παραμένει αζεπέραστη στον σύγχρονο κόσμο με τις παράλληλες και ανάλογες εμπειρίες του: άνθρωποι που έχουν εξοριστεί από την πατρίδα τους, περίλυποι γονείς. Ιδιοτελείς τύραννοι που ασκούν βία, όλα αυτά βρίσκουν την έκφρασή τους μέσα στην αρχαία ελληνική δραματική εμπειρία (Walton, 2009: 32).

Οι μύθοι της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας θέτουν το πρόβλημα της ευθύνης του ανθρώπου απέναντι στη μοίρα, τη σύγκρουση κοσμικού και θεϊκού νόμου, τη σχέση ανθρώπινου και υπερβατικού, ζητήματα πανανθρώπινα και διαχρονικά και δίνουν τη δυνατότητα στον σύγχρονο σκηνοθέτη αξιοποιώντας αυτό το μυθικό όχημα σημασιών να εκφράσει το προσωπικό του όραμα. (Γραμματάς, 1994). Είναι μια προσπάθεια περαιτέρω αξιοποίησης του μυθολογικού υλικού που εγγράφεται στον διάλογο που ανοίγεται σε αυτό το πεδίο μέσω των ποικίλων εκδοχών του.

«Η πάντα ζώσα ψυχή της τραγωδίας απαγορεύει την τελμάτωση» (Χουρμούζιος, 1978: 42), όταν η έμφαση δίνεται στην ανθρώπινη ύλη του δράματος, στην πάλη του ανθρώπου με τη μοίρα, την αναγκαιότητα, στην πάλη με το δαιμονικό και θεϊκό στοιχείο που ενυπάρχουν στην ανθρώπινη ψυχή, τότε επιβάλλεται μια συγκεκριμένη σκηνοθετική γραμμή θεαματικής λιτότητας, η οποία καθορίζει τα επιμέρους στοιχεία μέσα από αυτό το πρίσμα.

Όλα τα παραπάνω συνιστούν προσπάθεια οριοθέτησης του συγκεκριμένου είδους της τραγωδίας στη σύγχρονη εποχή, φανερώνουν την αγωνία των ανθρώπων για το δράμα και την προσφορά του στη σύγχρονη κοινωνία, αλλά υποδηλώνουν ταυτόχρονα διαφορετικές αντιλήψεις και απόψεις, που εκκινούν από διαφορετικές αφετηρίες και απηχούν ορισμένο ιδεολογικό υπόβαθρο για τη θέση της αρχαίας τραγωδίας στον σύγχρονο κόσμο. Ακόμα και οι όροι που χρησιμοποιούνται είναι

ενδεικτικοί των στάσεων προς τον αρχαίο κόσμο και το δράμα. Ο όρος, για παράδειγμα, αναβίωση παραπέμπει σε μια κατά το δυνατόν προσπάθεια να παραμείνουμε κοντά στον τρόπο που παιζόταν η αρχαία τραγωδία. Εξορισμού προβληματικό σημείο, εφόσον από τη μια μεριά κατ' εικασίαν μόνο μπορούμε να προσεγγίζουμε τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στο παρελθόν και από την άλλη δεν είναι δυνατόν κανείς να δημιουργήσει μια παράσταση όμοια με αυτή της κλασικής εποχής αφού οι όροι, οι άνθρωποι, οι αντιλήψεις τους, οι γνώσεις τους, οι προσδοκίες τους είναι διαφορετικές. Εξάλλου, όπως τονίστηκε και προηγουμένως η φύση του αρχαίου δράματος υπαγορεύει τη δυναμική αντιμετώπιση του μύθου. Αυτή η εμμονή για πιστή αναπαράσταση του αρχαίου δράματος, εκτός του ότι συλλαμβάνει στατικά ένα κατεξοχήν δυναμικό είδος όπως η αρχαία τραγωδία, είναι φοβική στάση και παρά την ποικιλία της αφετηρίας όλων όσοι την ασπάζονται δηλοί την άρνηση της ετερότητας και φανερώνει τη μη εξοικείωση μαζί της. Μάλλον αποτελεί ειρωνεία το να χρησιμοποιεί κανείς μια ετερότητα, για να αρνηθεί την ετερότητα. Αυτή η προσέγγιση δεν συναινεί με απόψεις όπως αυτή του Ράνκιν που παρουσιάζει ο Wiles (2009: 31): « ο μόνος τρόπος να προσεγγίσουμε την αυθεντική αρχαιοελληνική εμπειρία του έργου είναι να εξαλείψουμε όλα τα ιδιαίτερα πολιτισμικά στοιχεία της από αυτό» . Το σημαντικό είναι, λοιπόν, να αναπλαστεί ο μυθολογικός χρόνος και να συζευχθεί με τη σύγχρονη συναισθηματική ζωή (Χουρμούζιος, 1978). Άρα, ο πειραματισμός , σύμφωνα με τον Χουρμούζιο, αφορά κυρίως στην ερμηνεία και στο βάθος που μπορούμε να δώσουμε στο τραγικό ήθος, στην ανάδειξη των λεπτών αποχρώσεων ενός πολύπλοκου ψυχισμού παρά σε ζητήματα όπως ο ρόλος του χορού, οι κινήσεις του, τα προσώπια. Τα τελευταία δεν μπορούν να υποκαθιστούν την ερμηνεία, είναι απλώς σε συνάρτηση με αυτήν και την πλαισιώνουν συνιστώντας μια ερμηνευτική απόπειρα. Ωστόσο, δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει ότι πίσω και από αυτή τη θέση βρίσκεται μια καίρια διαφωνία των ανθρώπων του θεάτρου και συγκεκριμένα το ερώτημα «Ποιος έχει τα πρωτεία: ο συγγραφέας/αφηγητής ή ο χορευτής/τελεστής; Η γλώσσα ή το σώμα;» (Wiles, 2009: 70). Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα καθορίζει και το είδος της παράστασης κάθε φορά.

Η τραγωδία του Ευριπίδη «Μήδεια»-ερμηνευτικά σχόλια κι επισημάνσεις

Η τραγωδία Μήδεια και οι σκηνικές της παρουσιάσεις μας ενδιαφέρουν, διότι η ίδια η ηρωίδα ενσαρκώνει όψεις της εσωτερικής και εξωτερικής ετερότητας. Η Μήδεια με την παράφορη και βίαιη συμπεριφορά της είναι ξένη, βάρβαρη, ανήκει σε άλλον πολιτισμό και ταυτόχρονα φανερώνει όψεις της εσωτερικής ξενότητας, παρουσιάζοντας τις βίαιες ορμές του έρωτα και του θανάτου χωρίς περιορισμό, αυτή την τάση βιαιότητας που ενυπάρχει μέσα μας υποκινούμενη από το πάθος, το ανοίκειο κομμάτι που τρομάζει και παλεύει να γίνει οικείο και κατανοητό. Παρουσιάζει ενδιαφέρον επίσης η ματιά του σύγχρονου σκηνοθέτη, γιατί κάθε παράσταση είναι και μια μελέτη πάνω στο έργο αλλά και μια επιλογή προβολής και αποσιώπησης ορισμένων πτυχών του έργου πάντα σε σχέση με την επιθυμία του σκηνοθέτη αλλά και σε συνάρτηση με το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της παράστασης. Στην παρουσίαση των παραστάσεων της Μήδειας προσπαθούμε να αντιμετωπίσουμε τα συναισθήματα του κοινού στο πλαίσιο των πολιτιστικών συμφραζομένων, καθώς οι συναισθηματικές αντιδράσεις αποτελούν κατεξοχήν πολιτισμικές αντιδράσεις κι έτσι η επιλογές του σκηνοθέτη και των συντελεστών της παράστασης φωτίζουν πτυχές ενός συγκεκριμένου κόσμου. Επίσης, επειδή δεν υπάρχει απόλυτα ομοιογενές κοινό και άρα ο ορίζοντας των προσδοκιών του διαφέρει, όπου αυτό είναι δυνατό θα επισημάνουμε τις διαφορετικές αντιδράσεις του κόσμου. Άχρονη ανάγνωση και σκηνική παρουσίαση δεν υπάρχει, όπως δεν υπάρχουν και συγκεκριμένες συναισθηματικές αντιδράσεις που να τις μοιράζονται όλοι οι θεατές, καθώς η ψυχική τοπογραφία και το νοητικό υπόβαθρο του κοινού ποικίλει. Άρα, η οποιαδήποτε προσπάθεια καταγραφής τους γίνεται με επίγνωση ότι προσπαθούμε με στατικό τρόπο να αποδώσουμε μια κατεξοχήν δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης κοινού-ηθοποιών αλλά και ότι οι πηγές από τις οποίες αντλούμε αυτές τις αντιδράσεις δεν είναι απαλλαγμένες από την οπτική του γράφοντος.

Η Μήδεια

Υπόθεση:

Ο βασιλιάς Πελίας αρνείται την εξουσία στον Ιάσονα και η αργοναυτική εκστρατεία ξεκινά για την επιστροφή ξεκινά για την επιστροφή του χρυσόμαλλου δέρατος. Ο Ιάσων και οι Αργοναύτες ταξιδεύουν στην Κολχίδα και βρίσκουν το χρυσόμαλλο δέρας να φυλάσσεται από την ιέρεια Μήδεια. Η Μήδεια ερωτεύεται τον Ιάσονα, τον βοηθά να κατακτήσει το χρυσόμαλλο δέρας, στρέφεται εναντίον του πατέρα της, σκοτώνει τον αδερφό της, παντρεύεται τον Ιάσονα και ταξιδεύει με την Αργώ για την Ιωλκό. Στην Ιωλκό ο βασιλιάς Πελίας αρνείται ξανά να παραδώσει την εξουσία και διωγμένοι ζουν στην Κόρινθο. Στην Κόρινθο αρχίζει η τραγωδία του Ευριπίδη Μήδεια. Η τροφός θυμάται το ταξίδι της Αργούς και η Μήδεια θρηνεί για τους γάμους του Ιάσονα με την κόρη του βασιλιά Κρέοντα. Ο Κρέων, φοβούμενος τις απειλές της, την εξορίζει από την πόλη. Η Μήδεια, λίγο πριν πάρει το δρόμο της εξορίας, εξασφαλίζει άσυλο στην Αθήνα από το βασιλιά Αιγέα, εξαπατά τον Ιάσονα και σχεδιάζει τα εγκλήματά της αποστέλλοντας θανατηφόρα δώρα στην κόρη του βασιλιά. Σκοτώνει το βασιλιά και την κόρη του και, λίγο πριν αναχωρήσει για την Αθήνα, σκοτώνει τα παιδιά της. (Ανδρεάδης, 2005:352).

Γιατί τη «Μήδεια»;

Η «Μήδεια» είναι μια τραγωδία που ξαφνιάζει για την αγριότητα των πράξεων της ομώνυμης ηρωίδας, αλλά και για την απόλυτη φρίκη που αποπνέει ο φόνος των ίδιων των παιδιών της. Θα εστιάσουμε τόσο στο ίδιο το έργο του Ευριπίδη επιχειρώντας να αναδείξουμε ορισμένες πτυχές του έργου που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν σε μια σύγχρονη παράσταση. Η επιλογή αυτή δεν προκύπτει από την αντίληψη ότι η παράσταση εξαντλείται στο περιεχόμενο, ότι η τραγωδία εξαντλείται σε αυτό, αλλά από την άποψη ότι η ανάγνωση του περιεχομένου από τον σκηνοθέτη είναι

ενδεικτική για τη σαφήνεια του στόχου και του προσανατολισμού του. Με αυτήν την οπτική θα στραφούμε στο κείμενο του Ευριπίδη, ως πρωτογενές υλικό και στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε διαφορετικές προσεγγίσεις του έργου από διάφορους σκηνοθέτες, προσπαθώντας να διαγνώσουμε την ανάδειξη διαφορετικών πτυχών του έργου κάθε φορά σε συνάρτηση με τη σκηνοθετική γραμμή που ακολουθείται και το κοινωνικό πλαίσιο. Φιλοδοξούμε με αυτόν τον τρόπο να φέρουμε στο προσκήνιο όψεις της θεατρικής ετερότητας, την επιστροφή στο δράμα από διάφορους δρόμους και να συνεισφέρουμε στον διάλογο που διεξάγεται τόσα χρόνια παγκοσμίως με βάση το αρχαίο δράμα. Εκτός των άλλων η βίαιη συμπεριφορά της ηρωίδας μας ενδιαφέρει ως όψη της ετερότητας και του ανοίκειου που φοβίζει αλλά ίσως αναγνωρίζεται ως δικό μας κομμάτι.

Μπορούμε να ξεκινήσουμε με την άποψη του Page (1990) ότι στη «Μήδεια» η δύναμη βρίσκεται στους χαρακτήρες και όχι στις πράξεις τους. Εδώ όμως είναι απαραίτητη μια διευκρίνιση. Η Μήδεια δεν βρίσκεται κοντά στον ορισμό του Αριστοτέλη για τον τραγικό ήρωα. Ο τραγικός ήρωας προσδιορίζεται μάλλον καλός που φτάνει στην καταστροφή μέσω μιας αμαρτίας, ενός σφάλματος. Η Μήδεια αντίθετα είναι ένα αμάλγαμα καλού και κακού, ένας σύνθετος χαρακτήρας και γι' αυτό είναι ακόμα πιο τραγική (Kitto, 1989). Μας συγκινούν τα αισθήματά της, αλλά η εκδίκησή της προκαλεί αποτροπιασμό. Αυτά τα συναισθήματα μιας γυναίκας που από έρωτα καταλήγει στο μίσος αλλά και η στάση του Ιάσονα που περνά από τον έρωτα στην αδιαφορία μας είναι αναγνωρίσιμα, καθώς αντιπροσωπεύουν όψεις της αναλλοίωτης ανθρώπινης φύσης (Page, 1990). Είναι άραγε τυχαίο που η Μήδεια με τη συναισθηματική της αστάθεια και τα χαρακτηριστικά της, όπως τον ασυγκράτητο θρήνο, τη δουλοπρέπειά της προς την εξουσία, τις μαγικές δυνάμεις της είναι ξένη, βάρβαρη; Και πώς γίνεται να διαφέρει η εξωτερική έκφραση, η συμπεριφορά της αλλά να είναι τόσο κοινό, ανθρώπινο κι αναγνωρίσιμο το συναίσθημά της; Η Μήδεια διαθέτει χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν για τους ανθρώπους του 5^{ου} αιώνα τους λαούς της Ανατολής. Επειδή ήταν ξένη σκότωσε τα παιδιά της, επειδή ήταν ξένη ήταν μάγισσα και μπόρεσε να διαφύγει με το μαγικό άρμα (Page, 1990). Αυτό θα μπορούσε να αποτελεί ένα στοιχείο του έργου άξιο να επισημανθεί. Η απάντηση έρχεται από τον ίδιο τον Ευριπίδη που αποφάσισε να ανεβάσει στη σκηνή μια ξένη, βάρβαρη γυναίκα. Το να αποδίδεται η πράξη της Μήδειας στη βαρβαρική καταγωγή

της συνιστά τη δαιμονοποίηση του ξένου που μπορεί σίγουρα να αξιοποιηθεί σήμερα.

Ο Χειμωνάς (1990) μιλώντας για τη συγκίνηση που προκαλεί η τραγωδία τονίζει ότι αρχικά αυτή προκύπτει από ένα συγκεκριμένο ερέθισμα και στη συνέχεια απελευθερώνει τις συγκινησιακές δυνάμεις μέσα στον άνθρωπο και βιώνεται αδιαφοροποίητα προς κάθε κατεύθυνση. Πιστεύει ότι έχουμε να κάνουμε περισσότερο με έναν συγκινησιακό συναγερμό και λιγότερο με μια συναισθηματική υποτέλεια, δηλαδή συγκίνηση προερχόμενη από μια συγκεκριμένη περίπτωση. Συναγερμός που προκύπτει από το πένθος, κυρίαρχο στην τραγωδία. Η αξιοποίηση αυτής της θέσης είναι καίρια για τραγωδίες όπως η Μήδεια, γιατί πράγματι ότι λαμβάνει χώρα σε αυτό το έργο καταφέρνει να προκαλέσει συγκινησιακό συναγερμό στον θεατή, αν αντιληφθεί το πένθος της Μήδειας και την ανάγκη της για αυτοκαταστροφή. Η Μήδεια είναι μαρτύριο για τον εαυτό της αλλά και για τους άλλους. «*Ο φλεγόμενος δρόμος της μέσα από στη ζωή αφήνει πίσω της ναύαγια*» (Kitto, 1989:261). Το πένθος στη Μήδεια μετατρέπεται σε δύναμη καταστροφική για τον εαυτό της και την κοινωνία.

Η Μήδεια μας φέρνει σε επαφή με τη βαρβαρότητα του έρωτα. Η ερωτική της ακαμψία και ο στόχος της, η ένωση με κάθε τρόπο, μας συμφιλιώνει με την παράφορη δύναμη ενός τρομακτικού συναισθήματος λόγω της κυριαρχικής του δύναμης. Η παραφορά των συναισθημάτων φοβίζει, το αχαλίνωτο συναίσθημα συνιστά μια μορφή ετερότητας που την αποφεύγουμε. «*Δύο φορές βάρβαρη η Μήδεια-από καταγωγή κι από έρωτα*» (Χειμωνάς, 1990: 12). Και ποια είναι η υφή αυτού του συναισθήματος; Πρόκειται για έρωτα, μίσος, εκδίκηση, πόνο; Μας φοβίζει ό,τι δεν μπορεί να κατονομαστεί, δεν μπορεί να ταξινομηθεί, να οριστεί με έναν απόλυτο και κατηγορηματικό τρόπο. Ένα είναι βέβαιο ότι ο ορθολογιστής Ευριπίδης αναγνωρίζει μέσα μας ανορθολογικές ασυγκράτητες παρορμήσεις που μπορούν να οδηγήσουν στον όλεθρο.

Η Μήδεια στο τέλος αποχωρεί με το άρμα της, αποθεώθηκε μέσα από την ασυγκράτητη δύναμη του συναισθήματός της, δήλωσε το πόσο ανίσχυρη ήταν στη δύναμη ενός συναισθήματος; Νίκησε ο έρωτας ή ο φόβος, το ξένο παρέμεινε ξένο; Αυτό το μαγικό άρμα με το οποίο η Μήδεια διαφεύγει στο τέλος ίσως είναι ένα

βλέμμα στην ύπαρξη, στον σκοτεινό κόσμο δυνάμεων που δεν μπορούμε να τις καταλάβουμε, ούτε να τις ελέγξουμε αλλά συμμετέχουμε σε αυτές (Kitto, 1989). Η παρουσία της Μήδειας στο τέλος του έργου προσιδιάζει σε θεό. Άλλη μια έκφραση μιας ακατανίκητης δύναμης που βρίσκεται ριζωμένη στον άνθρωπο και φέρνει στην επιφάνεια σε συγκεκριμένες συνθήκες δυνάμεις καταπιεσμένες στον άνθρωπο που ξεσπούν με τη μορφή της ανελέητης εκδίκησης (Knox, 1979). Τελικά, η αποθέωση της Μήδειας ενδυναμώνει την έννοια του ηθικού χάους (Knox, 1979).

Στην ερμηνεία του έργου πρέπει να αξιοποιηθεί η αναφορά στο παρελθόν της Μήδειας. Η ίδια έχει σκοτώσει τον αδερφό της, προκειμένου να διευκολύνει τη φυγή της με τον Ιάσονα. Διαπράττει χωρίς ευχαρίστηση το δεύτερο έγκλημα, ο φόνος όμως του αδερφού της ανοίγει τον δρόμο για τον φόνο των παιδιών της, καθώς από τον πρώτο φόνο ήδη έρχεται σε αντίθεση με τη γενιά της. «*Η αδελφοκτονία είναι αντι-γενιά*» (Ανδρεάδης, 2009:153). Η ακραία πράξη της Μήδειας που σκοτώνει από ανθρώπινη απελπισία τα ίδια της τα παιδιά καταγράφεται σε ένα ψυχικό κλίμα που έχει προετοιμαστεί από τις προηγούμενες πράξεις της. Η Μήδεια είναι συνεπής μέσα στο ακραίο πάθος της και τον παραλογισμό της.

Θα μπορούσαμε επίσης να αναδείξουμε τον φόβο ως τρόπο αντιμετώπισης του απειλητικού άλλου. Ο Κρέων εκπροσωπώντας την εξουσία στην τραγωδία «Μήδεια» καταδικάζει την ηρωίδα σε εξορία, για να προστατεύσει το βασιλικό οίκο, δείχνει απάνθρωπη συμπεριφορά, για να αντιμετωπίσει το διαφορετικό. Κινείται από τον φόβο εμπρός στο ανεξέλεγκτο πάθος της ψυχής (Ανδρεάδης, 2009). Ο Κρέων όμως είναι ο εκφραστής της πολιτικής εξουσίας και η άρνησή του να διευθετήσει τα πράγματα οδηγεί στην πόλωση και την εκδίκηση.

Ένα άλλο πρόβλημα που προκύπτει είναι πως ο σύγχρονος σκηνοθέτης θα αντιμετωπίσει τον χορό αυτής της τραγωδίας. Ο χορός συμπονά τη Μήδεια στην αρχή και συμερίζεται τον πόνο της, αποδοκιμάζει την αποτρόπαια πράξη της αλλά τηρεί προστατευτική σιωπή. Η στάση αυτή είναι συνηνοχή; Μπορεί να αντιμετωπίσει κανείς τις γυναίκες του χορού και τη Μήδεια ως ένα σώμα; Και γιατί, αφού ο χορός αποδοκιμάζει την πράξη της, δεν παρεμβαίνει πιο δραστικά; Τι σκέψεις μπορεί να κάνει κανείς εδώ για το άτομο και την ομάδα; Μπορεί κανείς να αποτρέψει, ακόμα και η ίδια η συλλογικότητα, αποτρόπαιες πράξεις που εκκινούν από εκδικητικά

κίνητρα και απηχούν ένστικτα και σκοτεινές ορμές; Η Μήδεια απηχώντας το άλλο στην ψυχή και τον χώρο προβάλλει με τον πλέον παραστατικό τρόπο την καταστροφική έκρηξη (Ανδρεάδης, 2009).

Η Μήδεια ενσαρκώνει όψεις της πολλαπλής ετερότητας: ως προς το φύλο, τον χώρο, την πολιτισμική ιδιαιτερότητα, είναι πριγκίπισσα και συνάμα δολοφόνος (Ανδρεάδης, 2009). Η Μήδεια είναι διαφορετική και η διαφορετικότητά της την καθιστά αντισυμβατική, πράγμα που της επιτρέπει να μην αντιδρά ως παραδοσιακή σύζυγος αλλά να εναντιώνεται στην απόφαση του άντρα της να την απαρνηθεί για κάποια άλλη (Montanari, 2008). Οφείλει κανείς όταν προτείνει το ανέβασμα της Μήδειας να φωτίσει τη συναίρεση των αντιθέσεων που ενσαρκώνει. Η συναίρεση των αντιθέσεων είναι ορατή και στον τρόπο που ενεργεί. Δεν πρόκειται απλώς για ένα σχέδιο που το υλοποιεί. Δεν είναι κυρίαρχη η λογική. Είναι μαζί λόγος και μανία σε ένα αζεδιάλυτο μείγμα, δεν πρόκειται απλώς για μια ορθολογική απόφαση αλλά για μια απόφαση που υπαγορεύεται από τα ανεξέλεγκτα βάθη της ψυχής (Ανδρεάδης, 2009). Ό,τι απεργάζεται η Μήδεια δεν εκκινεί μόνο από το πάθος της, αλλά και από τη θέλησή της για αποκατάσταση της αδικίας. Ας σημειωθεί ότι η διαφορετικότητά της και η επιμονή της σε αυτήν οδηγούν τελικά στη χειραφέτησή της. Πρόκειται μάλιστα για μια πορεία ενσυνείδητης χειραφέτησης που ξεκινά από την επιστράτευση λογικών επιχειρημάτων-παρόλο που η Μήδεια αυτοπαγιδεύεται στο σχέδιό της και προσπαθεί να πείσει ακόμα και τον εαυτό της ότι δεν υπάρχει διέξοδος για τα παιδιά της- και καταλήγει στη συναισθηματική και αμείλικτη εκδίκηση, γεγονός που πιστοποιεί τη διαφορετικότητά της (Montanari, 2008). Άξιο προσοχής είναι και το παιχνίδι των ανταλλαγών: ο βάρβαρος ξένος στην καταγωγή μπορεί να αποδεικνύεται καλύτερος από τον Έλληνα, που δεν είναι βάρβαρος. Η βαρβαρότητα δεν είναι μόνο θέμα καταγωγής αλλά και συμπεριφοράς (Ανδρεάδης, 2009). Μια τέτοια μορφή βαρβαρότητας μπορεί να αποδοθεί και στον Ιάσονα. Μια αντιστροφή θα μπορούσε επίσης κανείς να διακρίνει στον συμβολισμό των χεριών, από έκφραση στοργής και ικεσίας μετατρέπονται σε μέσο βίας.

Η πολλαπλή σύγκρουση που προβάλλει η τραγωδία Μήδεια-κοινωνιολογική, ηθική, πολιτισμική, ψυχολογική, συνειδησιακή-αντικατοπτρίζονται στις αλυσιδωτές συγκρούσεις που βιώνει, στο επίκεντρο πρέπει να βρίσκεται η σύγκρουση με τους εσωτερικούς της δαίμονες. Σύμβολο ζωής και θανάτου, έρωτα και μίσους, πίστης και

απιστίας, γονικής αγάπης και παιδοκτονίας, προβάλλει και συναιρεί αντιθέσεις. Το πάθος του βασανισμού την οδηγεί σε άλογες παρορμήσεις και η λύτρωση έρχεται μέσα από μια τρομακτική εκδίκηση. Πάλι όμως το έλλογο συναιρείται με το παράλογο, καθώς η τρομακτική αυτή ανάγκη για εκδίκηση σχεδιάζεται με έναν απόλυτα λογικό τρόπο και αιτιολογείται επαρκώς (Θυμέλη, 1993). Σε ποια χώρα βρίσκεται τότε η Μήδεια; Έχει ενδιαφέρον να αναδειχθεί μια τέτοια σύγκρουση που προβάλλει τη ρευστότητα των ορίων, το αξεδιάλυτο δέσιμο του έλλογου και του παράλογου και σε απόλυτη συνάρτηση με έναν φτωχό και υποκριτικό λόγο (τον λόγο του Ιάσονα) που βρίσκεται και αυτός στα όρια του παράλογου από τη στιγμή που διαστρεβλώνει την αλήθεια με μια επίφαση λογικότητας, αλλά και να τονιστούν αντιθετικά οι δύο μορφές παραλογισμού που οδηγούν στην καταστροφή. Η δύναμη του πάθους που οδηγεί στην παιδοκτονία και την καταστροφή σίγουρα είναι σημαντική, αλλά πιο σημαντικό είναι το πώς εκτρέφεται αυτό το πάθος από τον Ιάσονα και τον λόγο του και εκεί μπορούμε να διακρίνουμε τις πολιτικές πτυχές του έργου. Η μη δυνατότητα εκτόνωσης του πάθους από μια άκαμπτη εξουσία και η αμφισβήτηση του συναισθήματος, η προσπάθεια να υποτιμηθεί από την πλευρά του Ιάσονα εντείνει το πάθος και το εξωθεί πέρα από τα όρια της ανθρώπινης αντοχής. Είναι πράγματι τόσο ακραίο ή μετεξελίσσεται στην πιο ακραία μορφή του, επειδή υποτιμάται και δεν αναγνωρίζεται;

Η Μήδεια είναι τρομακτική. Τρομάζει με την πρωτόγονη θηλυκότητά της, με την απειλή των ενορμήσεων που προβάλλει, οι οποίες δεν είναι απολύτως συνειδητές αλλά έρχονται στο προσκήνιο. Στο όριο του ναρκισσισμού και με μόνο αντίπαλο τον εαυτό της έχει ενδιαφέρον να τονιστεί ότι η αδυσώπητη εξωτερική σύγκρουση ξεκίνησε απέξω, υποκινήθηκε από εξωτερικούς όρους. Σε κάθε έκφανση της η Μήδεια είναι η επαφή με το άγνωστο: βάρβαρη, μάγισσα που φέρει ένα ακατανόητο πάθος, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η μοναχικότητά της. Δεν έχει ερείσματα, είναι ξένη και μόνη απέναντι στον εαυτό της και στο πάθος της. Η συμπεριφορά της έχει ψυχοπαθολογικές προεκτάσεις με τάσεις αυτοκαταστροφής. Έτσι, η συμπεριφορά της κινείται ανάμεσα στην παθητικότητα του πόνου και του μοναχικού θρήνου και στην ανάληψη δράσης-ενεργητική αντίδραση.

Η παιδοκτονία δεν είναι μόνο έκφραση του υψηλού ερωτικού πάθους είναι όπως επισημαίνει ο Βαρβέρης(1993) *«η δια του φόνου επαναφορά της διασαλευμένης*

ισορροπίας». Ο τραγικός ήρωας εξουθενώνεται κι έτσι οδηγείται στη στυγερή αυτοπάθεια. Η όλη παρουσία της Μήδειας μπορεί να γίνει αντιληπτή ως προσπάθεια γεφύρωσης του έλλογου με το υπέρλογο (Βαρβέρης, 1993).

Αναξιοποίητο δεν θα μπορούσε να μείνει και το θέμα της περιπλάνησης που αναδεικνύεται μέσα από αυτήν την τραγωδία. Η Μήδεια αυτοεξορίστηκε από την Κολχίδα και εξορίστηκε και από την Κόρινθο. Η ίδια λαμβάνει εκδίκηση για την επικείμενη εξορία, πριν εξοριστεί (Ανδρεάδης, 2009). Αντιπαραθέτει τον κόσμο της νύχτας, του σκοταδιού και της εκδίκησης απέναντι σε ένα αυταρχικό και καταπιεστικό πολιτικό λόγο που την έχει κατονομάσει ως εχθρό του. Μήπως είναι η υφή και το ύφος αυτού του λόγου που εκτρέφει τέτοιου είδους εκδικητικά ένστικτα;

Από την άλλη μεριά ο Ιάσων αδυνατεί να διαβάσει πίσω από τα φαινόμενα και εξαπατάται, δεν μπορεί να προσπεράσει τη βαρβαρότητα και να φτάσει στη γυναίκα. Είναι ανώριμος, ανολοκλήρωτος (δεν μπορεί να ανταποκριθεί στον ρόλο του συζύγου και πατέρα). Είναι περισσότερο βάρβαρος από τη Μήδεια, γιατί δεν διαπράττει ο ίδιος εγκλήματα, αλλά άλλοι προς όφελός του. Είναι σχεδόν βασιλιάς και στο τέλος δεν κερδίζει τίποτα γιατί «είναι ανίκανος να δει αυτό που πρέπει να βλέπει κανείς, την αθέατη πλευρά των πολιτικών, θρησκευτικών, αισθηματικών πραγμάτων» (Ανδρεάδης, 2009). Στην κατάκτηση της γνώσης η σκληρότητα του ανθρώπου απέναντι στον εαυτό του και η εντιμότητα διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο. Ο Ιάσων δεν είναι έντιμος κι έχει ενδιαφέρον κανείς σκηνοθετικά να φωτίσει τη βαρβαρότητα του Ιάσωνα σε αντιπαραβολή με αυτήν της Μήδειας. Της Μήδειας η ανεντιμότητα είναι πιο άμεση, πιο υπεύθυνη. Του Ιάσωνα πιο ύπουλη, είναι υποκινητής μιας σειράς σκληρών πράξεων και δεν αναλαμβάνει την ευθύνη τους. Μια τέτοια αντίθεση θα άξιζε να προβληθεί. Στην τραγωδία *Μήδεια* ο ρητορικός λόγος του Ιάσωνα σηματοδοτεί με την επιπολαιότητά του τη ρήξη ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο, στη σάρκα του λόγου και στο πνεύμα του, τη σημασία. Η ρήξη αυτή που αναδεικνύεται μέσα από τον λόγο απελευθερώνει σκοτεινές δυνάμεις και δικαιολογεί την επιστροφή στην αγριότητα, σε ένα σύμπαν εκδίκησης (Πολενάκης, 1993).

Παρουσιάζουν επίσης ενδιαφέρον οι ομοιότητες στο ήθος του Ιάσωνα και της Μήδειας. Και οι δύο είναι θύματα και θύτες ταυτόχρονα. Και οι δύο προδίδουν και οι

δύο προσβάλλουν τον κώδικα τιμής και οι δύο προσδιορίζονται από τις έννοιες της μηχανής και της σοφίας. Τόσοι ανόμοιοι, εκκινούν από διαφορετικό σημείο , πορεύονται διαφορετικά αλλά ουσιαστικά με τον ίδιο τρόπο και οι δύο στο τέλος καταστρέφονται. Η σημαντική διαφορά βρίσκεται στο ζεύγος καταστροφή- αυτοκαταστροφή. Η Μήδεια φαίνεται να εκρήγνυται, όταν ο Ιάσων αρθρώνει ένα λόγο με κύριο γνώμονα την ηθική . Αυτή η τόσο φανερή διαστρέβλωση της αλήθειας εντείνει το πάθος και το αναδεικνύει παράλληλα με τη λογική του συμφέροντος. Παρουσιάζει όμως ενδιαφέρον και ότι ο αγώνας σε πρώτο επίπεδο είναι ανάμεσα σε δύο πρόσωπα και με κοινωνικούς όρους, ενώ σε δεύτερο επίπεδο διεξάγεται σε εσωτερικό επίπεδο, είναι αγώνας ψυχικών δυνάμεων.

Παρόλο που ήδη έχουμε αναφερθεί στην πολιτική διάσταση του έργου θεωρούμε ότι πρέπει να αναφερθεί μια ακόμα πτυχή αυτής της διάστασης. Δεν μπορούμε με σιγουριά να αποφανθούμε για το αν στην τραγωδία αυτή αμφισβητούνται οι ίδιοι οι θεσμοί ή η στάση των ανθρώπων προς αυτούς. Σε κάθε περίπτωση στο έργο υπάρχει ο «διάλογος» με τους θεσμούς, εφόσον και η Μήδεια και ο Ιάσωνας τους αμφισβητούν. Ο Ιάσων παραβιάζει τον ηθικό κώδικα τιμής, καθώς καταπατά τους όρκους που είχε δώσει στη Μήδεια και αθετεί την πράξη της ικεσίας και η Μήδεια τον εκμεταλλεύεται και τον διαφθείρει, για να υπηρετήσει τα εκδικητικά της ένστικτα, καθώς χρησιμοποιεί την ικεσία τόσο με τον Αιγέα όσο και με τον Κρέοντα και στις δύο περιπτώσεις παραπλανητικά, ενώ αρνείται την ικεσία του χορού προκειμένου να μη σκοτώσει τα παιδιά της. (Mastrorarde, 2006)

Εν κατακλείδι, η εσωτερική σύγκρουση της Μήδειας δεν είναι μόνο η αντιπαράθεση συναισθήματος και λογικής. Στο έργο αυτό είναι όλα ρευστά, δεν υπάρχει χώρος για ηθική βεβαιότητα. Και η Μήδεια και ο Ιάσωνας καταστρέφονται φέρνοντας στο προσκήνιο με τον πιο emphaticό τρόπο δύο βασικές θέσεις: από τη μια μεριά τίθενται υπό αμφισβήτηση τα όρια της λογικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας, εφόσον σαφής και αυστηρή επιχειρηματολογία χρησιμοποιείται, για να υπηρετήσει ανεξέλεγκτα και βίαια ένστικτα. Πρόκειται για έκφραση σκεπτικισμού σχετικά με τα όρια της λογικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας (Montanari, 2008). Και από την άλλη μεριά στο τέλος του έργου προσπερνάται η αντιπαράθεση συναισθήματος και λογικής και παρουσιάζεται «η ανεπάρκεια των πνευματικών δυνατοτήτων που απαιτούνται, για να εξασφαλιστεί αίσιο τέλος στις πολύπλοκες ηθικές κρίσεις της

ανθρώπινης ζωής» (Mastronarde, 2006: 44). Με αυτήν την έννοια ο Ευριπίδης διευρύνει την έννοια του τραγικού και της τραγικής αντίληψης. Η έννοια της αμαρτίας, όπως έχει οριστεί από τον Αριστοτέλη, εδώ διευρύνεται. Η τραγικότητα της Μήδειας συνίσταται στην παραφορά της, στην ακρότητα, στον αθεράπευτο εγωισμό, στη σύζευξη καταστροφή των άλλων-αυτοκαταστροφή.

Θα μπορούσαμε επίσης να επισημάνουμε ότι οι αποφάσεις του σύγχρονου σκηνοθέτη αναφορικά με την όψη της Μήδειας και γενικά τη σκηνική της παρουσίαση είναι καθοριστικές (πώς θα δηλώσει την ετερότητα που εκφράζει και πώς θα είναι ντυμένη; Για παράδειγμα στο τέλος θα φορά το ίδιο ένδυμα;), καθώς ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα απαιτούνται για αυτό το έργο, εκ των οποίων τα πιο σημαντικά είναι τα δηλητηριασμένα δώρα και ο τρόπος μεταφοράς τους. Αυτή η παραδοχή δεν υποβαθμίζει την οπτική διάσταση του έργου, αλλά την καθιστά ακόμα πιο δύσκολη, εφόσον ο σύγχρονος σκηνοθέτης καλείται να δώσει οπτική διάσταση σε ακραία συναισθήματα και να υπερβεί τους περιορισμούς μιας συγκεκριμένης γλώσσας.

Η ανάδειξη κάποιων πτυχών του έργου και η εμβάθυνση σε αυτό είναι απαραίτητη πριν από κάθε σκηνοθετική πρόταση, ακόμα κι όταν αυτή απομακρύνεται από το έργο και το διασκευάζει. Από εδώ και πέρα η ανάδειξη κάποιων πτυχών του έργου συνιστά μια πρόταση ερμηνείας και συνοδεύεται από την προσπάθεια να ντυθεί ο οποιοσδήποτε σχολιασμός με τα οπτικά εκείνα στοιχεία που θα μπορέσουν να πετύχουν τη μέθεξη του κοινού, τη βιωματική προσέγγιση του έργου και να δώσουν τη δυνατότητα στο κοινό να αρθεί πάνω από τους περιοριστικούς όρους της γλώσσας. Αυτό συνιστά την πρόκληση για κάθε σύγχρονο σκηνοθέτη. Η πραγματικότητα των παραστάσεων βρίσκεται εδώ και φωτίζει τον προβληματισμό μας.

Η «Μήδεια» του Βασίλειφ

«Ο Ρώσος σκηνοθέτης Βασίλειφ ήρθε στην Ελλάδα έπειτα από πρόσκληση της Λύδιας Κονιόρδου και του ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας. Συνεργάστηκε με το κέντρο Αρχαίου δράματος *Δεσμοί*, έκανε σεμινάρια από όπου επέλεξε ηθοποιούς για τον Χορό, ενώ η τελική συγκρότηση του θιάσου έγινε έπειτα από αλληπάλληλες ακροάσεις» (Λοβέρδου, 2008).

Οι συντελεστές της παράστασης:

Μετάφραση: Έφη Φερεντίνου-Μπασιτιά

Σκηνοθεσία: Ανατόλι Βασίλειφ

Σκηνικά: Διονύσης Φωτόπουλος

Κοστούμια: Τσάμπα Αντάλ

Σύνθεση-μουσική επιμέλεια: Τάκης Φαραζής

Χορογράφος: Τσάμπα Χόρβατ

Συνεργάτης σκηνοθεσίας και Διδασκαλία: Βασίλης Λάγγος

Φιλολογικός σύμβουλος: Ευγένια Σμάγκινα

Διερμηνεία: Κωνσταντίνα Σαράντη, Μετάφραση: Τατιάνα Νικίτινα

Βοηθός Σκηνοθέτη και μετάφραση: Ειρήνη Λιόβα

Τεχνικός διευθυντής: Κώστας Λαμπρόπουλος

Οργάνωση παραγωγής: Γιώργος Παλαιογιάννης

Διδασκαλία:

Μουσική διδασκαλία: Κώστας Νικολόπουλος

Ενεργειακή άσκηση ανατολικών τεχνών: Ιβάν Κότικ

Ενεργειακή άσκηση, μαθήματα προφορικού λόγου: Ιλιά Κόζιν

Ασκήσεις ρύθμισης φωνητικού οργάνου: Αντρέι Νασιόκιν, Ελένα Ρέντισκινα

Ασκήσεις λαρυγγικού τραγουδιού: Νογκόν Σουμάροφ

Διανομή:

Μήδεια: Λυδία Κονιόρδου

Τροφός/Άγγελος: Αγλαΐα Παπά

Ίάσων: Νίκος Ψαρράς

Αιγέυς: Νίκος Καραθάνος

Παιδαγωγός: Δημήτρης Κανέλλος

Κρέων: Γιώργος Γάλλος

Κορυφαίος: Λεονάρδος Μπάτης

Παιδί Ι: Μαρία Δερεμπέ

Παιδί ΙΙ: Βίκυ Καλπάκα

Άγγελος (γαλλικά): Αλεξία Καλτσίκη

Άγγελος (αγγλικά) : Βασίλης Κουκαλάνι

Χορός: Αλεξία Καλτσίκη, Μαριάννα Δημητρίου, Τζίνα Θλιβέρη, Πηνελόπη Σεργουنيώτη, Πηνελόπη Μαρκοπούλου, Ειρήνη Τζανετουλάκου, Έρρικα Μπίγου, Γιώτα Μηλίτση, Μαρία Μάχου, Φωτεινή Τιμόθεου, Δήμητρα Σιγάλα, Σεβίλλη Παντελίδου, Στέλλα Χριστοδουλοπούλου, Ζαχαρούλα Κληματσάκη, Ρένα Κυπριώτη, Νάντια Σπηλιωτοπούλου, Βιβή Κατσάνη, Μαρία Φράγκου

Χορός ανδρών: Λεονάρδος Μπατής, Στέλιος Ξανθουδάκης, Βασίλης Κουκαλάνι, Θοοδωρής Ευστρατιάδης, Μάριος Ντερντές, Άγγελος Τριανταφύλλου, Δαβίδ Μαλτέζε, Παντελής παπαδόπουλος, Παύλος Σταυρόπουλος, Χρήστος Λάβνος, Στέργιος Ιωάννου.

Μουσικοί:

Τάκης Φαραζής

Μάνος Σαβιολάκης

Κώστας Νικολόπουλος

Γιάννης Πολυχρονάκης.

(ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας, 2008)

Η παράσταση αυτή της Μήδειας προκάλεσε πολλές αντιδράσεις και κυρίως αρνητικά σχόλια. Τα κείμενα που περιέχονται στο πρόγραμμα της παράστασης είναι διαφωτιστικά ως προς τη σκηνοθετική γραμμή. Ας εξετάσουμε κάποια βασικά σημεία. Η ικανότητα του Ευριπίδη να σοκάρει και να προβληματίζει πάνω σε βασικά θέματα, να θέτει ερωτήματα και να φιλοσοφεί τον συνδέει με τους σοφιστές. Η αμφισβήτηση του Ευριπίδη δεν επικεντρώνεται στο παλιό προχωρά και στην υπονόμηση του νέου τρόπου σκέψης μέσω της αμφισβήτησης της (William, 2000). Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι ο Βασίλειφ αποδομεί τη σκηνοθεσία μιας «τυπικής» παράστασης αρχαίου δράματος ακολουθώντας τη σοφιστική στάση του Ευριπίδη και γι αυτό σοκάρει. Φανερό είναι εξάλλου και η παιγνιώδης διάθεση, ορατή στη φιλοσοφία του Πλάτωνα αλλά και των σοφιστών, στην παράσταση του Βασίλειφ αλλά και η πεποίθηση ότι η τραγωδία είναι μια παιζόμενη τελετουργία, μια εμπειρία διονυσιακής έκστασης και διθυραμβικού οίστρου αλλά και μια εμπειρία διανοητική που συνδυάζει το παιχνίδι και τη σοβαρότητα (Huizinga, 1989). Η παράσταση του Βασίλειφ δεν παραλείπει την αναφορά στα ταυροκαθάψια, ένα θεαματικό κι επικίνδυνο άθλημα, ένα άλμα θανάτου, όπως χαρακτηρίζεται. Αυτό το επικίνδυνο άθλημα παραπέμπει στον παραδαρμό της Μήδειας, η οποία βρίσκεται στην κόψη του ξυραφιού. Τέλος το ρεμπέτικο τραγούδι, ερωτικού αλλά και κοινωνικού περιεχομένου επιλέχθηκε, καθώς παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι (διαχρονικός χαρακτήρας), αλλά και προσδιορίζει πολιτείες με ετερόκλιτους πληθυσμούς.

Στην αρχή του προγράμματος το σκηνοθετικό σημείωμα:

*Τη μάνητα ψάλλε θεά της κόρης του Αιήτη
Την τρομερή, που σώριασε καημούς στους Κορινθίους
απ' όταν φιλονίκησαν και πρωτομήκαν σ' έχθρα
ο κυβερνήτης της Αργώς, ο Βασιλιάς Ιάσων
και λαγγεμένη από έρωτα η Μήδεια από την Κολχίδα.*

δηλώνει την πρόθεση του σκηνοθέτη να αποδώσει επικό χαρακτήρα στην παράστασή του. Γενικότερα, η πρόθεσή του ήταν να δώσει ελαφρύ χαρακτήρα στο έργο (σε αυτό συνηγορούν η ατμόσφαιρα του τσίρκου και ο παιδαγωγός που έμοιαζε με κλόουν) αποποιούμενος τη σκοτεινή πλευρά του μύθου. Όλα εκτυλίσσονται στο φως. Ο λόγος

κατακερματίζεται, προκειμένου να αποφευχθεί ο συναισθηματισμός και η τραγικότητα που προκύπτει από αυτόν (Νικολαΐδης, 2008). Όλα τα υπόλοιπα, τα πολλαπλά σύμβολα, ο ταύρος, το κόκκινο πανί, η σκηνή με τον Αιγέα, η εμφάνιση της Μήδειας σε τρίκυκλο, «θριαμβεύουσας ως βασίλισσας του τσίρκου» ακολουθούν με συνέπεια τη γραμμή του σκηνοθέτη. (Νικολαΐδης, 2008).

Ο Βασίλειφ με το κόκκινο σκηνικό του, την κατακόκκινη αρένα, η οποία είναι κυκλική και ως αρένα παραπέμπει στη μονομαχία αρσενικού-θηλυκού, την μπάντα των μουσικών που έπαιζε ρεμπέτικα, τον χορό να μοιρολογεί και τη Λύδια Κονιόρδου να τραγουδά αμανέδες προσπάθησε να ενώσει «τον Ευριπίδη με το ρεμπέτικο, τον έρωτα με τα ταυροκαθάψια και το παιγνιώδες πνεύμα με τη φιλοσοφία» (Δημάδη, 2008). Το σκηνικό παρέπεμπε σε ροντέο, αρένα, σε τσίρκο και σε γύρο θανάτου. Στο βάθος υπήρχε το βασιλικό παλάτι, ενώ δεξιά και αριστερά από την κεντρική πύλη είχε στηθεί λαϊκό πάλκο. Ο λόγος του Ευριπίδη συνδυαζόταν με ακορντεόν, κρουστά και μπαγλαμάδες, ενώ χοροί της Ανατολής έδιναν τη θέση τους σε μνήμες φλαμέγκο. (Μήλας, 2008). Ο κύκλος είναι και σύμβολο αναγέννησης και σύμβολο ασφυκτικού αδιεξόδου, του κύκλου της ζωής. Στο τέλος πάντως η Μήδεια πορεύεται προς τον ουρανό με τις ψυχές των παιδιών της, ενώ τα νεκρά σώματα τους κείτονται δίπλα στον Ιάσονα, το πνεύμα αποθεώνεται. Μέσα σε αυτό το πνεύμα ο Βασίλειφ προσπάθησε να ενώσει ετερόκλητα στοιχεία αναζητώντας όμως συνδετικούς κρίκους ανάμεσα στο ρεμπέτικο και την αρχαία ελληνική ποίηση, για αυτό άλλωστε αμανέδες και μοιρολόγια αποτελούν τα χορικά της Μήδειας. Αυτό επίσης που επικρατεί στη σκηνή είναι μια θεατρική παρουσία πιο παιγνιώδης, για να υπενθυμίζει την υπερβατικότητα της Μήδειας, είναι πέρα από τα ανθρώπινα, πέρα από το καλό και το κακό (Δημάδη, 2008).

Ο Βασίλειφ εκφραστής του εννοιολογικού θεάτρου δεν ενδιαφέρεται για τον αμαρτωλό αλλά για την αμαρτία, όχι για τον όμορφο αλλά για το ωραίο, όχι για τον παράφρονα αλλά για την παραφροσύνη. Έτσι, φέρνει στο προσκήνιο τις έννοιες σε μια πλατωνική εκδοχή, πρεσβεύει την ιδεαλιστική αρχή και κινείται στο πλαίσιο ενός μεταφυσικού θεάτρου (Μπογκντάνοβα, 2007). Στη Μήδεια ο Βασίλειφ τονίζει ότι το πρίσμα του δεν θα είναι αυτό της εκδίκησης, της γυναίκας δηλαδή που καταγγέλλει την ανδρική απιστία, την άνιση γυναικεία μεταχείριση και υποκινούμενη από την εκδίκηση φτάνει μέχρι και την παιδοκτονία. Ο Βασίλειφ αντικαθιστά την εκδίκηση

με τη θυσία και ανοίγεται στο μυστηριακό θέατρο. Η Λυδία Κονιόρδου, πρωταγωνίστρια του έργου σημειώνει ότι η πράξη της Μήδειας χαρακτηρίζεται ως θυσία, γιατί ανέκκλητη και απόλυτη καθώς είναι υπερβαίνει την απλή πράξη εκδίκησης (Κονιόρδου, 2008). Πρόκειται για τη μάνα που προσφέρει τα παιδιά της, για να πληγώσει τον Ιάσονα και τελικά καταστρέφει όλο το βασίλειο της Κορίνθου (Κονιόρδου, 2008). Ο θυμός είναι κινητήρια δύναμη του έργου και ενεργοποιείται πάντα, όταν ο άνθρωπος υφίσταται εξευτελισμό, απληστία, προδοσία. Ενδιαφέρον, λοιπόν, έχει και το τι κινητοποιεί τον θυμό, τα αίτια της έξαρσής του δεν πρέπει να τα παραβλέπουμε (Κονιόρδου, 2008). Ο Βασίλειφ δεν συμφωνεί με την ανθρωποκεντρική προσέγγιση του μύθου. Ο μύθος δεν ασχολείται με τον άνθρωπο αλλά είναι μια συμπαντική έννοια που περιλαμβάνει τον ήλιο, το φως, τον άνθρωπο. Για αυτό, ο ίδιος ισχυρίζεται ότι οι αναγνώστες-θεατές του έργου ξέρουν μόνο ένα κομμάτι του και μάλιστα το πιο μπανάλ: τον φόνο και το αίμα. Η Μήδεια δεν είναι ένα άτομο, δεν είναι απλώς μια γυναίκα, μια μεμονωμένη περίπτωση αλλά ένα σύμβολο ανθρώπινο που απηχεί ένα κομμάτι μας, ένας σύνθετος γυναικείος ρόλος. *«Η Μήδεια ενσαρκώνει την κόρη, την ερωμένη, τη μάνα, την προφήτισσα, τη βασίλισσα, το μαύρο άγγελο του θανάτου και της καταστροφής»* (Κονιόρδου, 2008). Η Μήδεια, όσο κι αν σοκάρει με την αποτρόπαια πράξη της, είναι μια αρχετυπική φιγούρα (Κονιόρδου, 2008). Κι αν την κατατάξουμε στον χώρο της παθογένειας αποσιωπούμε την ευθύνη όλων αυτών που πυροδοτούν την παθογενή συμπεριφορά και την παραφορά. Επιπλέον ο ίδιος δηλώνει ότι επιλέχτηκε το κόκκινο σκηνικό, για να παραπέμπει σε γιορτή, καθώς τα διονυσιακά μυστήρια ήταν πάντα γιορτή. Με αυτόν τον τρόπο συνδέει τη σύγχρονη με την αρχαία παράσταση (Λοβέρδου, 2008). Από την άλλη μεριά το κόκκινο απηχεί τη θυσία και την εσωτερική αρένα.

Ο Βασίλειφ προσπάθησε να συνδυάσει το μυστικισμό με τον θεατρικό παγανισμό και το αποτέλεσμα αποδοκιμάστηκε από τους θεατές, αντιμετώπισε το ποιητικό κείμενο ως βάση για το μεταφυσικό του επιχείρημα. Δεν αντιμετώπισε τη Μήδεια ως μια ιστορία παιδοκτονίας και γι αυτό άλλωστε στη δική του εκδοχή του μύθου δίπλα στη Μήδεια στο τέλος δεν υπάρχουν τα νεκρά σώματα των παιδιών της αλλά ζωντανές εν θεώ υπάρξεις που μέσω της θυσίας της μητέρας τους κέρδισαν την αθανασία (Ιωαννίδης, 2008). Η αποδοκιμαστική κριτική εναντίον της Μήδειας του Βασίλειφ βασίζεται επίσης στην αμετροέπεια που τον διέκρινε σε αυτήν την παράσταση

προσπαθώντας να αποδώσει με τελετουργικό τρόπο τη σύγκρουση ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο, το αρσενικό και το θηλυκό, την ανατολή και τη δύση, αμετροέπεια που εκκινεί από το πανηγύρι που στήνεται στη σκηνή με τρίκυκλα, καρέκλες και όργανα και επεκτείνεται στην τρίγλωσση αγγελική ρήση, στις λεκτικές ομοβροντίες του χορού προς τους θεατές, αλλά και στον ρητορικό τρόπο απαγγελίας των ηθοποιών (Ιωαννίδης, 2008).

Στο Βασίλειφ ασκήθηκε έντονη κριτική, καθώς προσπάθησε με μυστικιστικά και ιδεαλιστικά εργαλεία να ερμηνεύσει το αρχαίο δράμα και κυρίως τον Ευριπίδη, τον κατεξοχήν διαλεκτικό και αμφισβητία (Γεωργουσόπουλος, 2008). Επικρίνεται επίσης, γιατί έφτιαξε ένα φλύαρο ανατολίτικο χαλί και απομακρύνθηκε από την αριστοτελική θεωρία της μιμήσεως και της οικείας ηδονής που προκύπτει από την ουσία του τραγικού ακολουθώντας μια διαστρεβλωμένη πλατωνική εκδοχή για την τέχνη (Γεωργουσόπουλος, 2008). Η παράσταση επικρίθηκε ακόμα για την αμηχανία της μπροστά στα χορικά, ήταν μάλλον θολά και περιττά στη ροή της παράστασης (Νικολαΐδης, 2008).

Κλείνοντας, αξίζει να παρουσιαστεί η άποψη του σκηνοθέτη για την παράσταση της Μήδειας. Ο Βασίλειφ τονίζει ότι δεν τον ενδιαφέρει η πρόκληση, η οποία θεωρεί ότι παράγει πολύ κακό θέατρο όταν γίνεται αυτοσκοπός αλλά η μυστηριακή τέχνη. Ό,τι ενσωμάτωσε σε αυτήν την παράσταση είναι η θητεία του και πορεία του στο μυστηριακό θέατρο (Vasiliev, 2007). Παρόλα αυτά το κοινό θεώρησε ότι ο Βασίλειφ προκάλεσε με την προσπάθειά του να συνδυάσει στην παράσταση μιας αρχαίας τραγωδίας στοιχεία από τη Μεσόγειο, την Ισπανία, τα Βαλκάνια, την Ανατολή. Σε τέτοιου είδους πάντως εγχειρήματα το δύσκολο είναι να επιτευχθεί μια κάποιου είδους συνοχή, όχι κατά ανάγκη με την έννοια μιας συνεκτικής αφηγηματικής ροής, αλλά με την έννοια μιας κειμενικής συνοχής, σύνδεσης των επιμέρους στοιχείων μεταξύ τους- ακόμα και ένα αποδομητικό εγχείρημα υπακούει στους νόμους μιας αποδομητικής έστω συνοχής. Βέβαια η αντίδραση του κοινού αποτελεί συμμετοχή στην παράσταση και από αυτήν την άποψη η Μήδεια του Βασίλειφ διαλέχθηκε με το κοινό.

Άλλη μια παράσταση της Μήδειας που μας ενδιαφέρει, γιατί μιλάει Αλβανικά.

Συντελεστές της παράστασης:

Μετάφραση από τα αλβανικά: Σοτίρ Παπαχρίστο

Σκηνοθεσία: Μικέλ Καλέμι

Σκηνικά και κουστούμια: Γκεντς Σκοντράνι

Μουσική: Έντρι Σίνα

Χορογραφία: Γκέργκι Πρεβάζι

Φωτισμοί: Λουλζίμ Τούφα

Βοηθοί Σκηνοθέτη: Έριον Χίναϊ, Αρμέλα Ντέμαϊ

Ερμηνευτές:

Μήδεια: Έμα Αντρέα

Ιάσων: Βασιάν Λάμι

Τροφός: Ρόζα Αναγνώστη (καλλιτέχνης επί τιμή)

Κρέων: Αχμέτ Πάσα (καλλιτέχνης επί τιμή)

Παιδαγωγός: Μίρο Μαλαβέτσι

Άγγελος: Σαϊμίρ Μπράχο

Κορυφαία του χορού: Τζουλιάνα Πάσα

Χορός: Αρμέλα Ντέμαϊ, Αλμπάνα Περχάτι, Αλκέτα Χατζίου, Αργιόλα Ντεμίραϊ,

Εφτιόλα Λάτσκα, Εράλντα Τσαούσι, Εσμεράλντα Μέτα, Ελόνα Χυσένι, Φλάβια

Μπατζόγια, Λορεντάνα Γκιέτσι, Ροβένε Λούλε.

Παιδες: Τζούλιο Μαργκίνι, Γκρέντι Μέτα.

(Μήδεια, 2006-2007 Atelier 31)

Την παράσταση παρουσιάζει το «Atelier 31» σε συνεργασία με το Εθνικό θέατρο της Αλβανίας και με την υποστήριξη του Γραφείου Τύπου και Επικοινωνίας της

Πρεσβείας της Ελλάδας στην Αλβανία. Η παράσταση ήταν στην ελληνική γλώσσα με ελληνικούς υπέρτιτλους και διαρκούσε 90-95 λεπτά χωρίς διάλειμμα.

Η παράσταση αυτή παρουσιάζει εκτός του καλλιτεχνικού και πολιτικό ενδιαφέρον λόγω των προβλημάτων που αντιμετωπίζουμε στη χώρα μας από τη συνύπαρξη με Αλβανούς μετανάστες. Η απόρριψη και ο ρατσισμός κυριαρχούν στην ελληνική κοινωνία εναντίον των Αλβανών και η καλλιτεχνική δημιουργία, προϊόν νέων ανθρώπων, αποδεικνύει με τον πιο εύγλωττο τρόπο ότι ο πολιτισμός αποτελεί μια σημαντική πρόταση στον αγώνα για την υπέρβαση των στερεοτύπων και των προκαταλήψεων. Ο Ευριπίδης φέρνοντας στο προσκήνιο τον διχασμό και την αδυσώπητη σύγκρουση του ανθρώπινου ψυχισμού μπορεί και μέσα από την οπτική ενός Αλβανού σκηνοθέτη να προβληματίσει και να ενώσει. Ενός δεκαεννιάχρονου, φοιτητή της Ακαδημίας θεάτρου των Τιράνων που περνούσε το 2001 παράνομα τα ελληνικά σύνορα και αντιμετώπισε το ανθρωποκυνηγητό της αστυνομίας μόνο και μόνο, για να παρακολουθήσει παραστάσεις αρχαίου δράματος (Κλεφτογιάννη, 2007).

Ας ακούσουμε τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη, για να καταλάβουμε πώς αντιμετώπισε τη Μήδεια.

Η πράξη της Μήδειας είναι αδικαιολόγητη... Έγκλημα στο όνομα της αγάπης; Όχι ποτέ! Η αγάπη όλα τα συγχωρεί, ή τουλάχιστον έτσι θα έπρεπε. Η Μήδεια ήταν πράγματι το θύμα που δικαιολόγησε τη δική της βία. Εκδικήθηκε τόσο πολύ που η γη συγκλονίστηκε κι άρχισε να θρηνεί. Ξεκουφάθηκαν τα αυτιά μου όταν άκουσα το θρήνο της, φώναξα να σταματήσει, αλλά η λάμψη της εκδίκησης της τύφλωνε τα μάτια και της κούφανε τα αυτιά. Τι μπορούσε να γίνει; Στο τέλος η ίδια είχε γίνει κομματάκια, θα την πονούσε μια ακόμα πληγή; Δεν είχε άλλη διέξοδο, απελευθέρωση από αυτόν τον αδιάκοπο κύκλο πόνων; Είχε... (Μήδεια του Ευριπίδη στα Αλβανικά, 2007)

Και παρακάτω δηλώνει ότι επέλεξε τη Μήδεια επειδή θεώρησε ότι η ιστορία αυτή έχει κοινά σημεία με τη σημερινή αλβανική κοινωνία. «Η εκδίκηση δήθεν στο όνομα της αγάπης, ή η εγκατάλειψη των παιδιών από την απατημένη γυναίκα είναι κυρίαρχα προβλήματα σήμερα στη χώρα μας κι όψιμα-μέχρι πριν από δεκαπέντε χρόνια δεν τα γνωρίζαμε» (Μήδεια, 2006-2007 Atelier 31). «Οι Αλβανοί είναι λαός που ξέρει να

εκδικείται όσο λίγοι» δηλώνει σε συνέντευξή του στην Ελευθεροτυπία (Καλέμι, 2007) και συνεχίζει :

Πριν από λίγα χρόνια θυμάμαι μια γυναίκα στην Αλβανία είχε σκοτώσει τον ανιψιό του άντρα της, επειδή την εγκατέλειψε για άλλη. Κομμάτιασε κι έριξε στο πηγάδι το νεαρό, που ήταν άνθρωπος που ο σύζυγός της αγαπούσε περισσότερο από ο,τιδήποτε στον κόσμο. Έχουμε πολλές παράξενες ιστορίες στην Αλβανία (Καλέμι, 2007).

Ο Καλέμι εντόπισε στον μύθο του Ευριπίδη όψεις και εκφάνσεις της χώρας του επιβεβαιώνοντας τόσο τη διαχρονικότητα όσο και την αχρονικότητα του μύθου. Γι' αυτό εξάλλου επέλεξε ένα σκηνικό , αυτό του αναπόδραστου κύκλου που δεν είχε διακριτά σημάδια τόπου και χρόνου. Όπως ο ίδιος σημειώνει:

Τη Μήδεια την πρόδωσαν, την περιφρόνησαν, την εγκατέλειψαν, την έδιωξαν και...αγρίεψε. Η αγανάκτησή της μετατράπηκε σε φωτιά που την έκαψε. Επέλεξε αυτό το μονοπάτι σωτηρίας από τον πόνο, αλλά αυτό το μονοπάτι ήταν τόσο κατηφορικό που πήρε μαζί της ο,τιδήποτε είχε γύρω της, ο,τιδήποτε η αγανάκτησή της ζητούσε... (Μήδεια του Ευριπίδη στα αλβανικά, 2007).

Ο Καλέμι μένοντας πιστός στην οπτική του, μια Μήδεια που παρασύρεται από την απελπισία, την εκδίκηση και την οργή της, την παρουσιάζει εγκλωβισμένη και ακίνητη στον αδιάκοπο κύκλο. Ωστόσο, επειδή καταδικάζει την πράξη της στο τέλος η Μήδεια δεν φεύγει με το άρμα του Ήλιου, αλλά παραμένει στη γη πεσμένη με τα παιδιά της. Για τους ίδιους λόγους παραλείπει τη σκηνή με τον Αιγέα. Μια σκέψη που ίσως αναιρείται από την ίδια την υπέρβαση των ερμηνευτικών ορίων είναι ότι η Μήδεια είναι ξένη-όπως και οι συντελεστές της παράστασης-και γι αυτήν δεν υπάρχει κάθαρση και σωτηρία. Παραμένει εκεί σιωπηλή για το τέλος δίπλα στα πτώματα των παιδιών της, ενώ ο Ιάσοντας μιλάει. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι το τέλος είναι πολύ γήινο κι αληθινό. Δεν είναι μόνο η Μήδεια συντετριμμένη αλλά και ο ίδιος ο Ιάσοντας. Είναι και οι δύο δολοφόνοι των παιδιών τους, στον καθέναν τους αντιστοιχεί το δικό του μερίδιο ευθύνης για το έγκλημά τους (Καλέμι, 2007). Εντυπωσιακή και ευρηματική θεωρήθηκε η δολοφονία των παιδιών πάνω στη σκηνή, ο θάνατος αποδόθηκε με τη βοήθεια του φωτισμού και συγκεκριμένα τη στιγμή

εκείνη ο φωτισμός έγινε κόκκινος. Τα επικριτικά σχόλια για την παράσταση αφορούσαν τον χορό, όχι το φωνητικό κομμάτι αλλά το καθαρά χορογραφικό, επειδή έκανε άσκοπες κινήσεις που δεν προσέφεραν τίποτα στην παράσταση αλλά και τα κοστούμεια που έρχονταν σε αντίθεση με το λιτό και αφαιρετικό σκηνικό. (Αλεξανδράκη, 2007). Σχετικά με το φωνητικό κομμάτι ακούγονται μεταξύ άλλων και μοιρολόγια-όμοια με αυτά της Ηπείρου-ακριβώς γιατί αυτά συνιστούν μια μορφή παράδοσης, ζωντανής ακόμα στην Αλβανία (Μυρτσιώτη, 2007)

Η Μήδεια του Γιούκιο Νιναγκάβα

Οι συντελεστές του έργου:

Σκηνοθεσία: Γιούκιο Νιναγκάβα

Διάλογος: Μουτσού Τακαχάσι

Καλλιτεχνική διεύθυνση: Τσουτζιμούρα Τζουσάμπρο

Σκηνογραφία: Σέτσου Ασακούρα

Φωτισμοί: Σούμιο Γιοσίι

Μουσική: Κ. Ινομάτα

Ήχος: Α. Χόνμα

Χορογραφία: Κινοσούκε Χαναγιάνγκι

Παραγωγή: Ταντάο Νακάνε

Διανομή: Μικιτζίρο Χίρα (Μήδεια)

Ναογιούκι Κάννο (Ιάσων)

Ριονοσούκε Κανέντα (Κρέων)

Καζουχίσα Σισίμο (Παιδαγωγός)

Ριουζάμπρο Οτόμο (Αιγαίας)

Τακαγιούκι Σούγκο (Άγγελος)

(Πρόγραμμα παράστασης, 1984)

Η Μήδεια του Νιναγκάουα παίχτηκε σε περισσότερες από 250 παραστάσεις σε όλη την Ιαπωνία, σε πολλές χώρες της Ασίας αλλά και της Δύσης. Το έργο παρουσιάστηκε το 1984 στο θέατρο του Ηρώδου Αττικού, ενώ το κοινό

ενθουσιάστηκε. Ήταν μια παράσταση που παρέμενε κοντά στο κείμενο του Ευριπίδη, ο χορός του ασκημένος στις χορευτικές τεχνικές του θεάτρου Καμπούκι διεύρυνε τη συγκινησιακή κλίμακα της δράσης, ενώ η ιαπωνική παράσταση τόνιζε τις μυστικιστικές και ανορθόλογες πτυχές του έργου (Macintosh, 2007). Εντυπωσιακή ήταν επίσης η προτίμησή του σε άνδρες ηθοποιούς ακολουθώντας την παράδοση του ιαπωνικού θεάτρου Καμπούκι. Τόσο στο Καμπούκι όσο και στο θέατρο Νο οι γυναικείοι ρόλοι παίζονται από άντρες, όπως βέβαια και στην αρχαία τραγωδία. (McDonald, 2005). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σκηνή μετά την αποχώρηση του Αιγέα, όπου ο ηθοποιός που υποδύεται τη Μήδεια μετακινεί το γυναικείο του κοστούμι, για να φανεί ένα αντρικό στήθος κάτω από το κόκκινο υπόρραμμα της ηρωίδας (Foley, 1999), ενώ διατηρεί ως το τέλος το γυναικείο μακιγιάζ.

Ο Νιναγκάουα απευθυνόταν σε πρώτο επίπεδο στο ιαπωνικό κοινό, σε μια κοινωνία ανδροκρατούμενη και η επιλογή του να ανεβάσει τη Μήδεια σχετίζεται και με την πρόθεσή του να παρουσιάσει μια ηρωίδα δυνατή και αποφασιστική ως το τέλος. Η Μήδεια είναι θύμα των καταναγκασμών της και της αδυναμίας της. Ωστόσο, παρόλο που είχε να παλέψει με την εγκατάλειψη, τη δύναμη του βασιλιά και μια άλλη γυναίκα, στάθηκε πιστή στις αποφάσεις της. (Κινηματογραφημένες Παραστάσεις, 2003– 2004)

Στην παράσταση αυτή ο Νιναγκάουα αντλεί στοιχεία από το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο και πιο συγκεκριμένα το θέατρο Καμπούκι και το κουκλοθέατρο μπουνράκου (Κινηματογραφημένες Παραστάσεις, 2003-2004). Για παράδειγμα τα κοστούμια θυμίζουν θέατρο Καμπούκι. Τα μέλη του χορού φορούσαν μπλε- μαύρους μανδύες και πλατύγυρα καπέλα με βέλο, ενώ σε στιγμές μεγάλης έντασης ή άνοιγαν τους μανδύες τους να φανεί το κόκκινο υπόρραμμα ή έκαναν κύκλους γύρω από τη Μήδεια ή έτρεχαν με μεγάλη ταχύτητα προς τις πύλες του σπιτιού (Macintosh, 2007). Στην ιαπωνική παράδοση εντάσσεται και το έντονο και περίτεχνο μακιγιάζ που θυμίζει μάσκα αλλά δεν αφαιρεί τη συγκινησιακή έκφραση. Ο ηθοποιός που υποδύεται τη Μήδεια έχει κρυστάλλινες σταγόνες κάτω από τα μάτια του , ενώ στην παράδοση εγγράφεται και η κάλυψη του προσώπου με μακριά μανίκια και το λίκνισμα του σώματος προκειμένου να αποδοθεί το κλάμα (Μακ Ντόναλτ, 2005)

Και η μουσική του έργου εντάσσεται στην ιαπωνική παράδοση. Ο χορός παίζει ιαπωνικά έγχορδα όργανα, τα σαμισέν, και προστίθεται ο ήχος ξύλινων καμπάνων, όπως στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο. Οι ήχοι αυτοί δένονται με άλλους πιο σύγχρονους, όπως η μελωδία «la folia», που ακούγεται την ώρα που η Μήδεια αποφασίζει να σκοτώσει τα παιδιά της ή οι στίχοι και η μουσική ενός λαϊκού καλλιτέχνη του Μικάκι. Γενικότερα, η μουσική έχει έναν λειτουργικό ρόλο στη διάκριση των διάφορων σκηνών (McDonald, 2005). Θα μπορούσαν να προστεθούν δύο ακόμα συμβολισμοί που απηγούν το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο. Το ένα από αυτά είναι τα λευκά ρούχα των παιδιών, ένα χρώμα που στην Ιαπωνία συνδέεται με τον θάνατο και κατά κάποιο τρόπο αποτελεί προσήμανση του θανάτου τους. Το δεύτερο είναι το κομμάτιασμα του κειμένου σε μικρά λευκά χαρτάκια στην αρχή του έργου που απηγεί το θέατρο Καμπούκι και συμβολίζουν την πρόσκαιρη ομορφιά της ζωής (MacDonald, 2005).

Εντυπωσιακό και ενταγμένο στην παράδοση του θεάτρου Νο ή του Καμπούκι είναι και το τέλος του έργου. «*Η τρομακτική μορφή της Μήδειας στο ολόχρυσο άρμα της που το έσερναν δράκοντες*» (Macintosh, 2007: 470). Η Μήδεια αποθεώνεται στο τέλος του έργου, ομοιάζει με δαίμονα, η δύναμή της φαντάζει διαβολική (MacDonald, 2005). Ο ίδιος ο Νιναγκάουα περιγράφει την παράστασή του σε τρία επίπεδα: μοντέρνα και πρωτοποριακή, παραδοσιακή και συμβολική. Από την περιγραφή του απουσιάζει η δυτική επιρροή, καθώς αυτή είναι πια ενσωματωμένη στη σύγχρονη ιαπωνική κοινωνία και δύσκολα αναγνωρίσιμη (Κινηματογραφημένες Παραστάσεις, 2003– 2004)

Μήδειας Υλικό-Τερζόπουλος

Η παράσταση αυτή της Μήδειας παρουσιάζει ενδιαφέρον από δύο πλευρές. Από τη μια μεριά συνιστά ένα διάλογο με το αρχαίο κείμενο του Ευριπίδη και από την άλλη μεριά ένα διάλογο πάνω σε ένα διάλογο με το αρχαίο κείμενο-μια δημιουργική ανάπλαση και διάπλαση με την πρώτη ύλη του τραγικού. Ο ίδιος ο Muller δήλωνε ότι δεν τον ενδιαφέρει η επιφάνεια της σημερινής πραγματικότητας. Τον ενδιαφέρει η διάρθρωση σε ένα άλλο επίπεδο πιο βαθύ, γι αυτό ανατρέχει στο μυθολογικό υλικό.

Η παράσταση αυτή του Τερζόπουλου «Μήδειας Υλικό» (στην τελευταία μάλιστα το 1996 με την Άλλα Ντεμίντοβα το κείμενο του Ευριπίδη διαλέγεται με το κείμενο του Muller) δηλώνει ακριβώς αυτόν τον αέναο διάλογο ανάμεσα στα κείμενα, στο χθες και στο σήμερα, την πολυσχιδία της ίδιας της Μήδειας, την προσπάθεια να οριοθετηθεί και το διηνεκές ξεγλίστρημα της. Τι είναι τελικά η Μήδεια; Παιδοκτόνος υποκινούμενη από το πάθος; Απατημένη κι αδικημένη, ανεξέλεγκτη υποκινούμενη από το μίσος; Πρόκειται απλώς για μια προσέγγιση του ανθρώπινου πόνου, μια προσπάθεια του ποιητή να προσεγγίσει τη λύπη, την οργή, τη μανία, το απύθμενο μίσος; Πάντως ότι κι αν είναι διαρκώς ξεφεύγει και ξεγλιστρά. Μέσα στα κείμενα των αρχαίων τραγικών στο ειδικό, στη μια και μοναδική περίπτωση καθρεφτίζεται το καθολικό που προσπαθεί ο κάθε καλλιτέχνης να το προσεγγίσει.

Ας ξεκινήσουμε από το κείμενο του Muller. Ο Muller συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία ανάπλασης και μετάπλασης του μυθολογικού υλικού. Αντιμετωπίζει τον μύθο με ελευθερία, τον παραποιεί, τον συνδυάζει με έργα, θέματα και μοτίβα σύγχρονων συγγραφέων παραπέμποντας σε συγκεκριμένες πολιτικές πραγματικότητες. Θεωρεί τον μύθο μορφή που συμμετέχει στη διαδικασία συγκρότησης του συλλογικού (Βαροπούλου, 1997), τον αξιοποιεί λοιπόν για να στοχαστεί μέσα από το αινιγματικό και τρομακτικό πρόσωπό του γύρω από τους μηχανισμούς της εξουσίας . «*Το θέατρο, όπως ο ίδιος σημειώνει , απεικονίζει τους ολέθρους προς τους οποίους οδεύει η ανθρωπότητα και αρωγός πολύτιμος σ αυτήν την εξεικόνιση-απεικόνιση είναι το μυθολογικό υλικό*»(McDonald, 1993: 192).

Ας ακούσουμε τι λέει ο ίδιος για τη σύνθεση του «Μήδειας Υλικό»:

Βρισκόμουν με μια γυναίκα στην περιοχή Στράουσμπεργκ, σε μια λίμνη που η όχθη της ήταν έτσι όπως περιγράφεται στο έργο. Στο Στράουσμπεργκ διαδραματίστηκε, τον καιρό του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου, η τελευταία μάχη των τεθωρακισμένων. Και στην περιοχή Στράουσμπεργκ είχε την έδρα του ο Εθνικός Λαϊκός Στρατός. Το διαλογικό κομμάτι του Μήδειας Υλικό είναι, σχεδόν στενογραφημένος, ένας συζυγικός καβγάς, στο τελευταίο στάδιο μιας σχέσης ή την ώρα της κρίσης της. Το έγραψα στο Lehnitz. Δύο δεκαετίες αργότερα, στο Μπόχουμ, έγραψα το μονολογικό κομμάτι, πριν τελειώσει ένας άλλος γάμος κι ενώ συζούσα ήδη με κάποια άλλη γυναίκα. Είχαμε τότε 1982.

Το υλικό προερχόταν από τον Ευριπίδη, τον Χάνς Χένι Γιάν και κυρίως τον Σενέκα. Δεν θα μπορούσα να γράψω το τρίτο μέρος χωρίς την Έρημη Χώρα, κατά συνέπεια και χωρίς τον Έζρα Πάουντ (Βαροπούλου, 1997: 27).

Τα λόγια αυτά του Muller περιγράφουν την τεχνική του να συνδυάζει ετερόκλητα στοιχεία σε ένα ανομοιογενές ύφος, μια μείξη από ρήσεις, αποφθέγματα, στοχασμούς, εικόνες της σύγχρονης πραγματικότητας, στοιχεία που αποδίδουν την αποσπασματικότητα και την αλλοτρίωση.

Συγκεκριμένα στο «Μήδειας Υλικό» ο Muller πραγματεύεται τη διαλεκτική της προδοσίας και της επανάστασης, όχι μόνο με την πολιτική διάσταση της αλλά και με την ευρύτερη ανθρωπολογική διάσταση, πως το καινούργιο πάντα αποτελεί προδοσία του παλιού(Βαροπούλου, 1997). Η Μήδεια είναι καταπιεσμένη, βάρβαρη και υποδουλωμένη στον άνδρα κατακτητή, η αντίδρασή της όμως δεν είναι μια προσπάθεια ουσιαστικής χειραφέτησης αλλά μια ενδοκαταστροφή (Βαροπούλου, 1997). Πιο αναλυτικά στο «Η Ρημαγμένη Όχθη» περιγράφεται ένα ρημαγμένο βιομηχανικό τοπίο. Απότοκος του κατεστραμμένου περιβάλλοντος και της αλλοτριωμένης ανθρωπότητας. (Βαροπούλου, 1997). Μέσα από τις γραμμές του κειμένου μπορούμε να παρακολουθήσουμε σπαράγματα, λέξεις και φράσεις που εκφράζουν αποσύνθεση αλλά και μορφική διαφοροποίηση που εμπεριέχει φράσεις από παλιότερα έργα του Muller. Η τοπική δήλωση που συνοδεύει τη «Ρημαγμένη Όχθη» Στράουσμπεργκ υπερβαίνεται από την αναφορά στους Αργοναύτες και τη Μήδεια. Πρόκειται για έναν τόπο που νεκροί του παρελθόντος-Β' παγκόσμιος πόλεμος-συμφύρονται με μελλοντικούς νεκρούς.

Αναφέρονται ανθρώπινα εκκρίματα: νήπια, έμετος, ιδρώτας, δάκρυα, σπέρμα, αίμα, περιττώματα. Ακούμε επιπλέον τι μπορεί να δεχτεί εντός του το ανθρώπινο όν: τροφή, υγρά, πέη, σφαίρες, δηλητήρια κ.ο.κ Κάθε ανθρώπινη δραστηριότητας εξετάζεται υπολογιζόμενη ως εισαγωγή ή αποπάτηση: μέσα και υλικά παραγωγής χρησιμοποιημένα σωστά και λανθασμένα. Ο άνθρωπος καταναλώνει τροφή και έρωτα όμοια όπως μια μηχανή χρησιμοποιεί γκάζι και ηλεκτρισμό, και παράγει αυτοματικά, ώσπου, τελικά, η παραγωγή σταματάει και οι βιασθέντες πόροι ζωής γίνονται φονικοί (McDonald, 1993: 195).

Η τελευταία εικόνα είναι αυτή της Μήδειας με τον κρεουργημένο αδερφό στην αγκαλιά της, αυτόν που σκότωσε, για να βοηθήσει τον Ιάσονα να ισχυροποιήσει την εξουσία του. Ξεπροβάλλει έτσι η ιδέα ότι η Μήδεια ήταν για τον Ιάσονα το υλικό παραγωγής (εδραίωση εξουσίας και εξασφάλιση απογόνων). Οι συνδηλώσεις είναι εμφανείς, το ίδιο είναι και η γη για τον άνθρωπο (McDonald, 1993).

Στο «Μήδειας Υλικό» αναδεικνύονται τρία πρόσωπα: η Μήδεια, ο Ιάσων και η Παραμάννα. Η διαλογική διάσταση περιορίζεται, ενώ διογκώνεται ο μονόλογος της Μήδειας (Βαροπούλου, 1997). Μέσα από αυτόν τον μονόλογο αναδεικνύεται η Μήδεια που βιάστηκε από τον Ιάσονα κι εκείνη του αφαιρεί το μέλλον του, τα παιδιά του αλλά και την ίδια του την ταυτότητα, αρνείται να τον αναγνωρίσει (Παραμάννα γνωρίζεις αυτόν τον άνδρα). Σε αυτόν τον περιορισμένο διάλογο της Μήδειας και του Ιάσονα κυριαρχεί το μοτίβο του αίματος και περιγράφεται το μεταξύ τους αλισβερίσι: της χάρισε εξουσία, θέση, κοινωνική αναγνώριση (άψυχα πράγματα), ενώ εκείνη θυσίασε έναν αδερφό για χάρη της. Ότι του χάρισε δεν του έφτανε, γιατί ο Ιάσωνας ενσαρκώνει και τον γνήσιο κεφαλαιοκράτη που με απληστία επιδίδεται στην συσσώρευση πλούτου (McDonald, 1993). Ο Ιάσωνας θεωρεί ότι έχει ξεπληρώσει το χρέος του προς τη Μήδεια, επειδή της χάρισε δύο παιδιά κι εκείνη αυτοπροσδιορίζεται ως δικό του εργαλείο (όλα επάνω μου δικό σου εργαλείο το καθετί από μένα-Εγώ σκαλοπάτι στη σκάλα της δόξας σου). Η Μήδεια βιώνει με ακραίο τρόπο την προδοσία, που συνιστά μια μορφή αυτεπίγνωσης (η προδοσία σου που μάτια πάλι μου δίνει) για τον Ιάσονα έβαψε τα χέρια της με αίμα και για να τον εκδικηθεί τον πείθει να δεχτεί τα δώρα της για τη νύφη. «*Παραλλάσσοντας την Ευριπίδεια Μήδεια που δηλώνει πως ότι έκανε το έκανε για να μην την περιγελάσουν οι εχθροί, η Μήδεια του Muller θέλει να ακούσει τα γέλια του Ιάσονα, όταν η νέα σύζυγός του θα ουρλιάζει*» (McDonald, 1993: 197). Παραμένει όμως στο *Μήδειας Υλικό* ίδιος ο πυρήνας με τη *Μήδεια* του Ευριπίδη: στο κέντρο βρίσκεται μια γυναίκα που υποφέρει από ζήλεια και θέλει να ξεπληρώσει την εκμετάλλευση που ήταν τόσο στυγνή με αίμα.

Με αφορμή τον τίτλο *Μήδειας Υλικό* –η λέξη υλικό χρησιμοποιείται εδώ πολύ εύστοχα για να δηλώσει τη στυγνή εκμετάλλευση– μπορούμε να επισημάνουμε και την πολιτική διάσταση του έργου. Η Μήδεια είναι βάρβαρη που την εκμεταλλεύεται ο αποικιστής. Η αποικιοκρατική πολιτική ως σημαντικό τμήμα της Ευρωπαϊκής

ιστορίας πεθαίνει μαζί με τον αποικιοκράτη, τα υλικά και τα μέσα παραγωγής στρέφονται τελικά εναντίον του ίδιου που τα χειρίζεται και σκορπούν τον θάνατο. Η πηγή ζωής μετατρέπεται σε πηγή θανάτου, η Μήδεια σκορπά τον θάνατο και μάλιστα έναν αποπροσωποποιημένο θάνατο, έναν θάνατο χωρίς ταυτότητα (Παραμάννα γνωρίζεις αυτόν τον άνδρα)(McDonald, 1993).

Το Τοπίο με Αργοναύτες είναι ένας ποιητικός μονόλογος του Ιάσονα του κατακτητή και αποικιστή με το κατακερματισμένο Εγώ (Βαροπούλου, 1997), αυτό το κατακερματισμένο εγώ είναι η περσόνα του ποιητή (McDonald, 1993) ή ένα συλλογικό εγώ που δεν προσεγγίζεται λόγω της πολυδιάσπασής του. Η σύγχρονη εποχή με τα χαρακτηριστικά της ξεπροβάλλει μπροστά μας: χαλίκια, απορρίματα, σκουπιδότοποι, κουτιά από μπίρες, τηλεόραση...Αυτό που περιγράφεται είναι ένα τοπίο θανάτου κι η ελπίδα βρίσκεται στη δυνατότητα αλλαγής, στην οποία συνεισφέρει και η ποίηση. (McDonald, 1993).

Το κείμενο του Muller είναι επιδεκτικό πολλών ερμηνειών και αναλύσεων, καθώς καταργεί την ολότητα της γλώσσας και αναδεικνύει την έννοια του αποσπάσματος και της ασυνέχειας του νοήματος, αποσπασματικό και ασυνεχές όπως η συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου και η ταυτότητά του. Γι αυτό άλλωστε το κείμενο του Muller είναι πολύ κοντά στο κείμενο του Ευριπίδη, γιατί επαναφέρει στη σκηνή τη σιωπή. Η αποσπασματικότητα του λόγου τον θρυμματίζει, ο εαυτός συγκαλύπτεται αντί να αποκαλύπτεται, ο διάλογος καταργεί την επικοινωνία, οι χρονικές διαστάσεις (παρόν, παρελθόν, μέλλον) συμπιέζονται, η σιωπή επιβάλλεται τελικά ως η μόνη διάσταση του λόγου που είναι μη λόγος, γιατί γειτνιάζει με το παράλογο (Παπάζογλου, 2006). Παρά την ασυνεχιά του, δεν παραλείπει να αναδείξει τη διαλεκτική ανάμεσα στη *«Μήδεια και τον Ιάσονα, το άρρεν και το Θήλυ, τον κεφαλαιοκράτη και τον εργάτη, τον κύριο και το δούλο, τον αποικιστή και τον υπήκοο, τον εργάτη και το εργαλείο, τον ποιητή και το υλικό»* (McDonald, 1993: 199). Θα ήταν σκόπιμο τέλος να επισημανθεί ότι στα τρία αυτά μέρη-Ρημαγμένη όχθη, Μήδειας Υλικό και Τοπίο με Αργοναύτες- ο Muller αξιοποιεί ένα διαχρονικής προέλευσης υλικό, ανοίγεται στο παιχνίδι της διακειμενικότητας περνώντας έτσι *«από τη θέση του παντοδύναμου συλλέκτη και δημιουργού, στους αντίποδες ενός συγγραφέα που τείνει, μέσω των άλλων, προς την κατάργηση του Γράφοντος Εγώ και την αυτοδιαγραφή του»* (Βαροπούλου, 1997: 32). Μέσω αυτού του παιχνιδιού της διακειμενικότητας καθιστά

περίπλοκο και σιβυλλικό το μήνυμα, όπως περίπλοκη και σιβυλλική είναι και η πραγματικότητα που περιγράφει.

Όπως εύκολα γίνεται κατανοητό από όσα αναφέρονται παραπάνω, μια παράσταση με πρώτη ύλη το κείμενο του Muller είναι ενδιαφέρουσα αλλά ταυτόχρονα συνιστά πρόκληση λόγω της δυσκολίας του εγχειρήματος. Είναι ο διπλός έρωσ η αφορμή και η κινητήριος δύναμη για την υλοποίησή της. Τα ερωτήματα πολλά με κυρίαρχο το πώς να δώσει κανείς μορφή στο άμορφο, πώς να παρουσιάσει τον συλλογικό θάνατο με τον πιο εύγλωττο τρόπο; Ας ψάξουμε για την απάντηση-απαντήσεις στην ίδια την παράσταση.

Ο Τερζόπουλος σκηνοθέτησε το «Μήδειας Υλικό» το 1988 και το 1996. Ο ίδιος δηλώνει ότι προσπάθησε να δημιουργήσει ενότητες εικόνων και ρυθμό ακολουθώντας τον ρυθμό του κειμένου και τις παύσεις του, ώσπου να αναδείξει τα θραύσματα στη θέση του λόγου (Τερζόπουλος, 2000). Στο «Μήδειας Υλικό» (1988) ο Τερζόπουλος έδωσε έμφαση όχι στην ενέργεια και στον απεγκλωβισμό της αλλά στο κάψιμο της ενέργειας. Η προσπάθεια έκλυσης της ενέργειας από το σώμα, εγκλωβίζεται τελικά σε αυτό, σε μια αυτοκαταστροφική κίνηση και ο άνθρωπος γίνεται στάχτη (Τερζόπουλος, 2000). Στην πρώτη παράστασή του «Μήδειας Υλικό», το 1988, ο Τερζόπουλος στήνει ένα κατεστραμμένο τοπίο, παροντικό και μελλοντικό, έναν ερειπωμένο πλανήτη. Το σκηνικό του είναι αποδομημένο: παντού υπάρχουν σκουπίδια, οι άνθρωποι είναι ντυμένοι με κουρέλια, μια τηλεόραση αποτελεί τμήμα της ρύπανσης, χωρίς εικόνα, ο θόρυβος ενός αεροπλάνου. Οι ταυτότητες καταργούνται: η Μήδεια λέει τα λόγια του Ιάσονα κι αυτός της Μήδειας. Είναι μια παράσταση στην οποία οι άνδρες και οι γυναίκες επαναλαμβάνουν αδιάκοπα τις κινήσεις τους και κορυφώνεται το τελετουργικό στοιχείο. Η Μήδεια χτυπιέται αδιάκοπα και χτυπάει το έδαφος και με το χτύπημά της αυτό απηχεί τον κύκλο της γέννησης και του θανάτου (McDonald, 2005).

Στο ξαναδουλεμένο του «Μήδειας Υλικό» (1996) συνδυάζεται ο Ευριπίδης με τον Χάινερ Μύλλερ και την όπερα του Λουίτζι Κερουμπίνι (Ραπανάκη, 1996). Τρεις γραφές ενώνονται με κέντρο αναφοράς τη Μήδεια κι όλη η παράσταση συνιστά ένα δραματικό μονόλογο της Άλλα Ντεμίντοβα (MacDonald, 2000). Το σκηνικό εκτυλίσσεται στην Αγία Ειρήνη στην Κωνσταντινούπολη κι όλη η παράσταση, με τα

ηχητικά και φωτιστικά εφέ, με τις φωνές των παιδιών που ακούγονται κάποιες στιγμές παραπέμπει σε ιερό μυστήριο, στα Πάθη (MacDonald, 2000). Το σκηνικό δεν είναι απλώς προσδιοριστικό του χώρου και του χρόνου, αλλά τόπος που βοηθά το σώμα να μιλήσει (Ραπανάκη, 1996). Η ηρωίδα φορά μια μαύρη κάπα με τη βοήθεια της οποίας μετατρέπεται από στοργική μητέρα, σε προδομένη σύζυγο και τελικά δολοφόνο. Η κάθαρση επέρχεται για τον θεατή, καθώς η Μήδεια υποφέρει τον απόλυτο πόνο, τον χαμό των παιδιών της, πόνος που γίνεται ακόμα πιο αφόρητος, επειδή τα σκότωσε η ίδια. Η παράσταση κλείνει με την αποθέωση της Μήδειας-τα χέρια της τεντωμένα σε έκσταση και σχήμα σταυρού (MacDonald, 2000).

Η Μήδεια στον καθρέφτη

Άλλη μια παράσταση της Μήδειας που παρουσιάζει ενδιαφέρον. «Η Μήδεια στον καθρέφτη» αποτελεί ένα νέο έργο του Κουβανού συγγραφέα Ζοζέ Τραϊανά βασισμένο στη Μήδεια του Ευριπίδη. Τέτοιου είδους έργα ανοίγονται στο παιχνίδι της διακειμενικότητας και σε θεωρητικό επίπεδο αλλά και σε πρακτικό (παράσταση), όπως βέβαια γίνεται κατανοητό η παράσταση αυτή δεν αποτελεί παράσταση τραγωδίας με τους τυπικούς όρους.

Οι συντελεστές της παράστασης:

Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Γιάννης Πετσόπουλος

Σκηνικά: Πάρις Φερράρο-Άννα Λάμπρου

Κοστούμια: Λευκή Δεριζιώτη-ομάδα «Πολυμήχανοι»

Σχεδιασμός φωτισμών: Νίκος Βλασόπουλος

Διδασκαλία τεχνικών «φυσικού θεάτρου»: Βούλα Ξύκη

Πρωτόγονη έκφραση: Κατερίνα Σταύρου

Διδασκαλία τραγουδιού: Μάρθα Μορελεόν

Επιμέλεια κίνησης: Αγγελική Παπαδάτου

Μουσική επιμέλεια: Γιάννης Πετσόπουλος

Βοηθός Σκηνοθέτη: Μαρία Νικαλαΐδη

Παίζουν:

Αντωνία Βαλλιανάτου, Νατάσα Γαβαλά, Μαρία Μοάτσου, Γιώργος Ντούσης, Πάρις Φερράρο, Βασίλης Χατζηδημητράκης, Χρύσανθος Κανάκης, Απόστολος Κυρατζής, Αριστείδης Πάντζιος (Δελτίο Τύπου, 2008).

Η υπόθεση του έργου:

Η μαύρη Μήδεια (Μαρία) είναι ερωτευμένη με τον Ιάσονα (Χούλιο), έναν χαριτωμένο, γοητευτικό Κουβανό μιγά. Ο Χούλιο εγκαταλείπει τη Μαρία με τα δυο παιδιά της, για να νυμφευθεί την κόρη ενός λευκού, του Περίκο Πιέντρα Φίνα (Κρέων), ενός επιτυχημένου επιχειρηματία. Η Μαρία εκδικείται τον πλούσιο γαιοκτήμονα και την κόρη του, στέλνοντάς τους δηλητηριασμένο κρασί. Κοιτάζοντας τον εαυτό της στον καθρέφτη η βίαιη, εκδικητική Μήδεια έρχεται σε αντιπαράθεση με τη στοργική Μήδεια-και επικρατεί. Το φάντασμα της μητέρας της δίνει στη Μαρία μια κούκλα και ένας μάγος γιατρός της δίνει ένα μακρύ σιλέτο. Σκοτώνει τα ομοιώματα του Ιάσονος και των παιδιών της. Η τελική σκηνή μας δείχνει τον Ιάσονα να τρέχει να σκοτώσει τη Μήδεια, αλλά ο χορός την έχει σηκώσει ψηλά και η ίδια αυτοανακηρύσσεται σε θεά. Χρειάζεται μόνο την προστασία του λαού της, που γίνεται ένα σώμα για να προστατέψει την αρχηγό του (MacDonald, 2005: 186).

Το έργο αυτό αποτελεί το πρώτο μέρος μιας τριλογίας του Χοσέ Τριάνα, στην οποία καταπιάνεται με την Ελληνική μυθολογία. Στο έργο αυτό, που είναι τελικά η έκφανση μιας σύγχρονης τραγωδίας αναδεικνύεται η δύναμη του αρχαιοελληνικού μύθου του Ευριπίδη που ως πρώτη ύλη δίνει τη δυνατότητα σε έναν αλλοεθνή συγγραφέα να περιγράψει την αέναη σύγκρουση των φύλων και να στοχαστεί πάνω στον άνθρωπο και την ξενότητά του. Ο συγγραφέας εστιάζει στην καταστροφική δύναμη του έρωτα, στις βαθιές πληγές που ανοίγει, οι οποίες δεν αφήνουν περιθώριο παρά μόνο για τον παραλογισμό και τον θάνατο (Δελτίο τύπου, 2008).

Ο ίδιος ο τίτλος «Η Μήδεια στον Καθρέφτη» παραπέμπει σε μια σκηνοθετική ματιά που εστιάζει στην ενδοσκόπηση και ενδιαφέρεται για το εσωτερικό παιχνίδι, τη συναισθηματική πάλη, την ακρότητα των συναισθημάτων. Η ίδια η Μήδεια, ο συγγραφέας και ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει μια γυναίκα που είναι δέσμια των εμμονών της, που πληγώνεται και νομίζει ότι δικαιούται να καταστρέψει ό,τι έχει δημιουργήσει. Ο στοχασμός, λοιπόν, επεκτείνεται από τη δίνη μιας ερωτικής ιστορίας στην ανθρώπινη φύση, στην ακρότητα κάποιων ανθρώπινων πράξεων, κάποιων επιλογών, στη δύναμη των εμμονών και των φόβων, στον κίνδυνο που ανακύπτει από τον κατεξοχήν ξένο, τον εαυτό μας.

Ενδιαφέροντα στοιχεία της παράστασης είναι και τα μουσικά μέρη που απομακρύνονται από τα δυτικά και ευρωπαϊκά πρότυπα. Στο έργο κυριαρχούν οι αφροκουβανέζικοι ρυθμοί, οι ρυθμοί της Λατινικής Αμερικής, όπως το candombe από την Ουρουγουάη και η Batucada από τη Βραζιλία, καθώς και ένα λαϊκό μουσικό είδος από την Ουρουγουάη, η Murga (Δελτίο Τύπου, , 2008). Και στο επίπεδο του περιεχομένου και στο μουσικό μέρος η Μήδεια αυτή αναδεικνύει την ανεξάντλητη δύναμη του αρχαίου κειμένου-μύθου που μπορεί να εκφράζει ανθρώπους από άλλους πολιτισμούς παρέχοντάς τους τη δυνατότητα να εκφράζουν τα διαχρονικά προβλήματα του ανθρώπου μέσω της ανάπλασης και μετάπλασης της τραγικής ύλης.

Συμπεράσματα

Για τον Θεατή:

Όπως ήδη έχουμε επισημάνει το ενδιαφέρον μας είναι στραμμένο προς την αρχαία τραγωδία για την «προσδιοριστική ετερότητά της», γιατί είναι ο τόπος της ετερότητας, ο έρωτας για το διαφορετικό, για τα ξένα λόγια, γιατί προκαλεί το παγκόσμιο ενδιαφέρον και συγκινεί όλους τους λαούς που προσπαθούν να αναμετρηθούν μαζί της και γιατί τελικά παρέχοντάς μας εργαλεία ζωής μας θέτει το ερώτημα τι ζωή θέλουμε να ζήσουμε (MacDonald, 2005) Εδώ θα περιοριστούμε να αναφέρουμε συμπερασματικά τους εξής λόγους, για τους οποίους έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στην αρχαία τραγωδία:

Η αρχαία τραγωδία αποτελεί το πιο γόνιμο και ανεξάντλητο έδαφος για πολιτιστική δράση, καθώς αναδεικνύει καίρια για τη συλλογική και ατομική ζωή ζητήματα. Και πρώτα από όλα φέρνει στο προσκήνιο τις αντιφάσεις της συλλογικής ζωής. Η τραγωδία στηρίζει και υπονομεύει την πόλη. Δε νοείται έξω από αυτήν. Σε αυτήν διεξάγεται ο διάλογος του προσώπου, σε αυτήν απευθύνεται ο ήρωας αποσκοπώντας στη διευθέτηση των σχέσεων του με την ομάδα, την επιδοκιμασία του χορού επιζητά ή πάνω στην αποδοκιμασία του διαλέγεται. Η συλλογική ζωή προβάλλει καίριες αντιπαραθέσεις η υπέρβαση των οποίων συνιστά την επαναφορά της ισορροπίας και την υπέρβαση της διασαλευμένης τάξης, συνήθως με τρόπο καταστροφικό και όχι ολοκληρωτικό. Τα ζητήματα της διαφοράς, της σύγκρουσης, της ετερότητας στο πλαίσιο της συλλογικής ζωής προβάλλονται εύγλωττα και παραστατικά από την τραγωδία και προβληματίζουν με τη σύγκρουση που διανοίγουν, αλλά και τη λύση που κάθε φορά προκρίνεται για την υπέρβαση αυτής της σύγκρουσης. Η αλληλοδιαπλοκή ατομικού και συλλογικού παρουσιάζεται στην τραγωδία και η τραγικότητα προκύπτει και από τη συνειδητοποίηση αυτής της κοινής και αδιαχώριστης μοίρας.

Η τραγωδία μπορεί να έχει νόημα σε έναν κόσμο που χαρακτηρίζεται από κρίση νοήματος, καθώς προσπαθεί να μας συμφιλιάσει με τις μύχιες πλευρές του εαυτού μας και αποτελεί ένα μέσο να συλλάβει κανείς το ακατανόητο και ασύλληπτο. Όπως σημειώνει ο Κλήμης Ναυρίδης (2006) σήμερα τραγικότερο και από τον κοινωνικό

πόνου που προκύπτει από την υπερ-ορθολογική εποχή μας είναι η αδυναμία αυτού του πόνου να μιλήσει, η αδυναμία του ανθρώπου να επικοινωνήσει με αυτόν. Η τραγωδία μας φέρνει σε επαφή με αυτόν τον πόνο, ανοίγει διάλογο με το ανείπωτο. Η ανάγνωση του μύθου παραπέμπει στην ανάγνωση της ψυχικής ζωής, στην ψηλάφηση του ψυχικού τοπίου και στο ξεδίπλωμα του ασυνειδήτου (Αναστασιάδου, 1999).

Για τον θεατή η τραγωδία είναι μια μοναδική εμπειρία επαφής με το ανοίκειο, το τρομακτικό, μια δοκιμασία που τον μεταμορφώνει έστω στιγμιαία. Η επαφή με την καταστροφή και τον κάθε είδους θάνατο δεν αφήνει περιθώρια σε όποιον συμμετέχει να παραμείνει απαθής. Η πνευματική και ηθική σύγκρουση, στο πλαίσιο της οποίας τα πρόσωπα υποφέρουν μεταφέρεται και στον θεατή. Όπως σημειώνει ο Tarlin (2003) η τραγωδία μας ξυπνά συναισθήματα για τους άλλους, αλλά ταυτόχρονα δίνει και μια συγκεκριμένη διάταξη σε αυτά τα βάσανα που παρουσιάζει, αντιλαμβανόμαστε την τραγική πλευρά της ζωής, οι συγκινήσεις μας στο θέατρο προκαλούνται από το αδιαχώριστο της σκέψης και του συναισθήματος. Αυτό συνιστά και την ποιότητα αυτής της συγκινησιακής εμπειρίας.

Η τραγωδία από μια ψυχαναλυτική οπτική φαίνεται ότι μας φέρνει σε επαφή με μια παράδοξη πραγματικότητα. Κι αυτή η επαφή με το παράδοξο επιτρέπει τις προβολές, τη φαντασίωση, ενεργοποιεί τη μνήμη. Αυτό το παιχνίδι αλήθειας και πλάνης στο οποίο υποκύπτει ο ήρωας και μαζί με αυτόν ο θεατής οδηγεί στη δόμηση μιας ιστορίας, της ιστορίας στη σύμβαση του δραματικού έργου και της προσωπικής ιστορίας του θεατή, που κατά αυτόν τον τρόπο εξωτερικεύει μια εσωτερικευμένη σύγκρουση (Σουμάκη, 2006). Μια τέτοια τοποθέτηση ερμηνεύει με τον καλύτερο τρόπο το γοητευτικό ταξίδι στον κόσμο της τραγωδίας συλλογικής και προσωπικής, στον κόσμο της ετερότητας εξωτερικής και εσωτερικής, στη φιλότιμη και στο νεύκος που αποτελούν, κατά τον Εμπεδοκλή, τις δύο ισοδύναμες και αντίρροπες δυνάμεις του μέσα και του έξω κόσμου.

Για τον Σκηνοθέτη:

Για τον σκηνοθέτη και τους συντελεστές της παράστασης το ανέβασμα μιας αρχαίας τραγωδίας συνιστά από κάθε άποψη πρόκληση. Πώς ακριβώς θα σταθούν απέναντι στο τραγικό; Τι θα επιλέξουν να αναδείξουν από το τραγικό ήθος και ύφος; Πως θα προσαρμόσουν τα έργα τόσο μακρινής και τόσο διαφορετικής εποχής στο παρόν νοηματοδοτώντας το; Τι περιθώρια αναβίωσης ή προσάρτησης-οικειοποίησης του αρχαίου μύθου υπάρχουν; Πώς ένας μύθος άλλης εποχής και άλλου τόπου μπορεί να μιλήσει σε άλλες κουλτούρες; Πώς μια παράσταση αρχαίας ελληνικής τραγωδίας θα αποκτήσει πολυπολιτισμικό χαρακτήρα και θα χρησιμοποιηθεί ως μέσο προσέγγισης της ετερότητας; Σε αυτά τα πολύ γενικά ερωτήματα και άλλα επιμέρους που αφορούν τη χρήση ή όχι προσωπίου, τον λειτουργικό ρόλο του χορού σε κάθε παράσταση, το ίδιο το σκηνικό, την ενδυμασία των ηθοποιών καλείται να απαντήσει κάθε σύγχρονος σκηνοθέτης. Όσον αφορά τη γλώσσα που θα χρησιμοποιηθεί αξίζει να αναφερθεί ότι στη νεότερη παραστασιογραφία δημιουργείται ένα νέο δεδομένο, αυτό της σύνδεσης της οπτικής αναπαράστασης του δράματος με τη μετάφραση. Καθώς λοιπόν η μετάφραση συνιστά και μια νέα σκηνοθετική αντίληψη, είναι κι αυτή καθοριστική για το τελικό αποτέλεσμα (Μαυρομούστακος, 1999). Ωστόσο, όταν αναφερόμαστε στη γλώσσα της παράστασης δεν περιοριζόμαστε μόνο στη μετάφραση αλλά και πιθανότατα στη μείξη δύο ή και περισσότερων γλωσσών.

Συνεπώς απόλυτα κριτήρια αποδοχής ή απόρριψης μιας συγκεκριμένης επιλογής στο θέατρο, μια τόσο ζωντανή τέχνη δεν υπάρχουν. Οι επιλογές που κάθε φορά προκρίνονται είναι συνάρτηση της πρόσληψης του δράματος από τον ίδιο τον σκηνοθέτη και του κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου στο οποίο αυτός δημιουργεί. Ένα πρόσθετο πρόβλημα για τον σύγχρονο σκηνοθέτη συνιστά η πολυπολιτισμικότητα του κοινού. Ο ορίζοντας προσδοκιών του κοινού πάντα περιείχε ένα βαθμό αφαίρεσης, σήμερα όμως είναι περισσότερο ασαφής και ακαθόριστος, όπως ακαθόριστο και ετερόκλητο είναι και το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Γι αυτό και η πρόκληση είναι μεγαλύτερη, γιατί απαιτεί την υπέρβαση περιοριστικών πλαισίων εθνικών, κοινωνικών πολιτισμικών και το άνοιγμα στο ανθρώπινο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Σ. Πατσαλίδης (1997: 433)

Εάν δεχτούμε το σκεπτικό ότι το θέατρο γενικά καθρεφτίζει τη ζωή, τότε δεν απέχουμε πολύ από την αλήθεια αν υποστηρίξουμε ότι η τραγωδία, ως είδος και ως φιλοσοφία/στάση ζωής, αντανακλά αυτό ακριβώς το μυστήριο της ζωής, που

μεταφράζεται σε αναπάντητα ερωτήματα, αβεβαιότητες, πάθη, μίση, γνώση, τρέλα. Αυτή θέλω να πιστεύω πως είναι και η αιωνιότητα των μνημάτων της, η εκ γένους θεατρική παγκοσμιότητα : ότι δεν υπάρχει η τελική απάντηση.

Ότι αναφέρεται για τους συγγραφείς των κλασικών και των σύγχρονων τραγωδιών μπορεί να επεκταθεί και στους σκηνοθέτες ως συνδημιουργούς του έργου. Χορεύουν σε ένα μυστήριο ρυθμό υπηρετώντας ο καθένας την κοσμοαντίληψή του, προσπαθώντας να διηθήσουν την ύλη του τραγικού, να συλλάβουν το διηνεκώς ζητούμενο και μέσα από μια βιωματική σχέση να επικοινωνήσουν με το κοινό.

Αυτή η τοποθέτηση δεν ακυρώνει την κριτική, απλώς επισημαίνει ότι τόσο η κριτική όσο και η σκηνοθετική προσέγγιση απαιτεί μελέτη του έργου και προσπάθεια εκδίπλωσης διάφορων πτυχών του, ικανών να προκαλέσουν τη συναισθηματική και νοητική αντίδραση του κοινού. Επιπλέον μια τέτοια προσέγγιση αντιμετωπίζει την κριτική, ακόμα κι αν είναι αποδοκιμαστική, στο πλαίσιο ενός διαλόγου για το έργο που συμβάλλει σε μια πιο ολοκληρωμένη προσπέλασή του. Ο καθορισμός κριτηρίων για την αποτίμηση παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας και ανέφικτος είναι και-ακόμα και στην περίπτωση που θα μπορούσαν να προσδιοριστούν-απαιτεί συνεχή επαναπροσδιορισμό, αφού αυτή είναι η φύση της θεατρικής σύμβασης, η αέναη απόπειρα δημιουργίας νέων μορφών. Εξάλλου, πώς αλλιώς θα μπορούσαν να εξηγηθούν οι πολλές σκηνοθετικές προσεγγίσεις του ίδιου έργου από τον ίδιο σκηνοθέτη;

Γιατί τη Μήδεια;

Η επιλογή της τραγωδίας του Ευριπίδη «Μήδεια» και η προσπάθεια-έστω στο επίπεδο μια απλής παρουσίασης-να κατανοήσουμε διαφορετικές σκηνοθετικές της προσεγγίσεις ή σκηνοθετικές προσεγγίσεις σε έργα που ανοίγουν ένα διάλογο, στο πλαίσιο της διακειμενικότητας, με την Ευριπίδεια «Μήδεια» βασίστηκε στην ιδιαίτερη έκφραση της ετερότητάς της. Το πρόσωπο της Μήδειας, αντιφατικό και κατακερματισμένο, δίνεται με αμφισημία και αμφιθυμία από τον Ευριπίδη, έτσι ώστε να μην αποτελεί έναν αναγνωρίσιμο και προσδιορίσιμο χαρακτήρα. Ποια είναι η ταυτότητα της Μήδειας; «...Μαζί ανθρώπινη και τερατώδης, ανθρώπινη και

δαιμονική, προδομένη στον έρωτα σαν αδύναμη γυναίκα και αδικημένη σαν αρσενικός ήρωας, ξένη και οικεία, παθιασμένα απελπισμένη και τακτικιστικά ψύχραιμη, παραδειγματική της ανθρώπινης φύσης αλλά και βαθιά, άγρια, ατυπική, μοναδική, εξωτική». (Παπάζογλου, 2006: 131).

Η Μήδεια είναι όλα αυτά μαζί και πολλά άλλα, όπως φάνηκε και από τις ποικίλες σκηνοθετικές της προσεγγίσεις, συναιρώντας αντιθέσεις και αντιφάσεις είναι μια μεταφορά για την παρουσία όλων αυτών που δεν μπορούν να ειπωθούν, «*μια μεταφορά της ετερότητας που κρύβεται μέσα μας*» (Selvaggi, 2006:281). Η Μήδεια ενσαρκώνει αυτό που φοβόμαστε, αυτό που μπορούμε να διαπράξουμε, τη μανιώδη οργή που μπορούμε να βιώσουμε, αυτό που μπορούμε να γίνουμε και αυτό που απευχόμαστε, τον θρίαμβο μαζί και την τραγωδία. Η Μήδεια ενσαρκώνει την ασυγκράτητη μανία του αφανισμού και το σκοτάδι των πιο ανεπεξέργαστων συναισθημάτων πόνου και μίσους. Εν κατακλείδι, η Μήδεια είναι σαγηνευτική. Και το να σαγηνεύεται κανείς, για να θυμηθούμε τα λόγια του Baudrillard (2009) σημαίνει να εκτρέπεται από την αλήθεια του. Η Μήδεια μας εκτρέπει από την αλήθειά μας, μας σαγηνεύει με τον θάνατό της, με τα τρωτά της, με το κενό που τη στοιχειώνει.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αναστασιάδου, Δ. (1999). *Η Διαχρονική Πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη*. [Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή]. Πάντειο Πανεπιστήμιο πολιτικών και κοινωνικών επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Αθήνα.

Ανδρεάδης, Γ. (2009). *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ - Όλος ο Κόσμος μια Σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.

Ανδρεάδης, Γ. (επιμ.), (2005). *Στα Ίχνη του Διόνυσου: Παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*. Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.

Αλεξανδράκη, Έ. (2010). Αλβανίδα Μήδεια με Αξιώσεις. Ανακτήθηκε 7 Δεκεμβρίου 2010 από http://www.todonti.gr/1/iframe.scr?category_id=14332.

Βαρβέρης, Γ. (1993, 25 Ιουλίου). Η Φονική Αρμονία: Η «Μήδεια» του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο. *Καθημερινή*.

Βαροπούλου, Ε. (2002). *Το Ζωντανό Θέατρο- Δοκίμιο για τη Σύγχρονη Σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Βαροπούλου, Ε. (2000). Πρόλογος. Στο Θ. Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις, *Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια* (σελ. 9-14). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Βαροπούλου, Ε. (1997). Ο Χάινερ Μύλλερ και οι Ελληνικοί Μύθοι. Στο Η. Muller, *Μορφές από τον Ευριπίδη* (σελ. 9-32). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Vasiliev, A. (2007, 15 Ιουλίου). Η Γλώσσα Δεύτερο Σώμα των Ανθρώπων. Συνέντευξη στην Ι. Μπλάτσου. *Ελεύθερος Τύπος*.

Baudrillard, J. (2009). *Περί Σαγήνης*, μτφ Ε. Γραμματικοπούλου. Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.

Vidal-Naquet, P. (2007). *Ο θρυμματισμένος Καθρέφτης Αθηναϊκή Τραγωδία και Πολιτική*, μτφ Χ. Δ. Μεράτζας, 2^η εκδ. Αθήνα: Ολκός.

Βολανάκης, Μ. (1997). Επίκαιροι Στοχασμοί. *Θεατρογραφίες*, Τεύχος 6-7, σελ. 5.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2008, 25 Αυγούστου). Το Καινό ως Τρόμος του Κενού. *Τα Νέα*.

Γραμματάς, Θ. (2006). Διαπολιτισμική Συνείδηση και Θεατρική Δημιουργία. Στο Κ. Δρακοπούλου (Επιμ.), *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή*, (σελ. 7-15) . Αθήνα: Εκδόσεις ΔΑΙΔΑΛΟΣ Ι. Ζαχαρόπουλος.

Γραμματάς, Θ. (1994). *Από την Τραγωδία στο Δράμα*. Αθήνα: Εκδόσεις Αφοί Τολίδη.

Δελτίο Τύπου (2008, 3 Νοεμβρίου). Η Μήδεια στον Καθρέφτη-στο Θέατρο Άκης Δαβής. Ανακτήθηκε 5 Δεκεμβρίου, 2010 από <http://www.mixtape.gr/i-midia-ston-kathrefti-sto-theatro-akis-davis-kerdiste-prosklisis>

Δημάδη, Ι. (2008, 7 Αυγούστου). Ανατόλι Βασίλιεφ-Λύδια Κονιόρδου: Το Μινόρε της Μήδειας. *Αθηνόραμα*. Ανακτήθηκε 10 Δεκεμβρίου, 2010 από <http://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=5596>.

Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας (2008, 16 Σεπτεμβρίου). Ανακτήθηκε 10 Νοεμβρίου, 2010, από http://aisxylia.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=171&Itemid=76

Easterling, P.E. (2007). Πρόλογος. Στο P.E. Easterling (Επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ-Επιμ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, (σελ. ιγ'-ιε'). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Goldhill, S. (2007). Σύγχρονες Κριτικές Προσεγγίσεις της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. Στο P. E. Easterling (Επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ-επιμ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας (σελ. 483-518). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Goldhill, S. (2006). *Έρωτας και Τραγωδία*, μτφ Κ. Τριανταφυλλοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Θυμέλη (1993). Μήδεια στην Επίδαυρο με το Εθνικό. *Ριζοσπάστης*.

Ιωαννίδης, Γ. (2008, 18 Αυγούστου). Μήδεια Πανηγυρική για τα Πανηγύρια. *Ελευθεροτυπία*.

Καστοριάδης, Κ. (2008). *Η Ελληνική Ιδιαιτερότητα: Η πόλις και οι Νόμοι-Σεμινάρια 1983-84*. Αθήνα: Κριτική.

Κινηματογραφημένες Παραστάσεις (2003, Νοέμβριος – 2004, Μάρτιος). Ανακτήθηκε 28 Νοεμβρίου, 2010 από <http://www.filmfestival.gr/tributes/2003-2004/cinemythology/index.php?menu=3&item=kmovies&movie=15>

Kitto, H.D.F. (1989). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, 4^η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Ν. Παπαδήμα.

Καλέμι, Μ. (2007, 25 Μαΐου). Οι Αλβανοί Νιώθουν τη Μήδεια γιατί Ξέρουν να Εκδικούνται. Συνέντευξη στην Ι. Κλεφτογιάννη. *Ελευθεροτυπία*.

Κλεφτογιάννη, Ι. (2007, 25 Μαΐου) . Οι Αλβανοί Νιώθουν τη Μήδεια γιατί Ξέρουν να Εκδικούνται. *Ελευθεροτυπία*.

Κονιόρδου, Λ. (2008, 24 Αυγούστου). «Ο Κόσμος Ήθελε να μας Ξεσκίσει». Συνέντευξη στη Μ. Λοβέρδου. *Το Βήμα*.

Λιγνάδης, Τ. (1988). *Το Ζώον και το Τέρας*. Αθήνα: Ηρόδοτος.

McDonald, M. (2005). *Η Ζώσα Τέχνη της Ελληνικής Τραγωδίας*, μτφ Ε. Τσερεζόλε. Αθήνα: Εκδόσεις Αιθήρ.

McDonald, M. (2000). Εισαγωγή. Στο Θ. Τερζόπουλος και Θέατρο Άττις (Επιμ.), *Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, μτφ Α. Καψάλη (σελ.15-31). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

McDonald, M. (1993). *Αρχαίος Ήλιος Νέο Φως: το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στη Σύγχρονη Σκηνή*, μτφ. Π. Μάτεσις. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Macintosh, F. (2007). Η Τραγωδία επί Σκηνής: Θεατρικές Παραστάσεις τον Δέκατο Ένατο και τον Εικοστό Αιώνα. Στο Ρ. Ε. Easterling (Επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ-επιμ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας (σελ.429-482). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης .

Mastronade, D. J. (2006). Γενική Εισαγωγή. Στο D. J. Mastronade (Επιμ.), *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ Δ. Γιωτοπούλου (σελ. 9-168). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Μαυρομούστακος, Π. (1999). Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους. *Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση Επτανησιακής Γραμματείας Ελληνιστών*, 3^η, Κέρκυρα, 1997.

Μήδεια (Αλβανία), (2007, 9 Ιουλίου). Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου, 2010, από <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=1586>

Μήδεια του Ευριπίδη στα Αλβανικά (2007, 8 Ιουνίου). Ανακτήθηκε 15 Νοεμβρίου, 2010, από <http://www.nooz.gr/page.ashx?pid=9&aid=104630&cid=153>

Μήλας, Π. (2008, 18 Αυγούστου). Επιτέλους! Τι Άλλο θα Δούμε; Μήδει...αχ-Βαχ κι Αμάν. *Η Ναυτεμπορική*.

Μιχελάκης, Π. (2008). Η Θεατρική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. Στο Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (Επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη* (σελ. 609-635). Αθήνα: Gutenberg.

Montanari, F. (2008). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Επιμ. Ι. Δανιήλ, Α. Ρεγκάκος, μτφ Σ. Κουτράκης, Δ. Κουκουζίκα, Κ. Σιββά. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Μπογντάνοβα, Π. (2007). Η Λογική των Αλλαγών-Ανατόλι Βασίλιεφ: Μεταξύ Παρελθόντος και Μέλλοντος, μτφ. Π. Ματέρη. Στο *Πρόγραμμα Παράστασης «Ευριπίδη Μήδεια»* (Καλοκαίρι 2008). Ελληνικό Φεστιβάλ, Δημοτικό Περιφερειακό θέατρο Πάτρας.

Brook, P. (1998). *Η Ανοιχτή Πόρτα: Σκέψεις πάνω στην Τέχνη και την Πρακτική του Θεάτρου*, μτφ. Μ. Φραγκουλάκη. Αθήνα: Κοάν.

Muller, H. (1987). Ο Διόνυσος Ήρθε στη Θήβα Νύχτα. Στο Θ. Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις , (2000), *Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια* (σελ. 35). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Μυρτσιώτη, Γ. (2007, 7 Ιουλίου). Μήδεια από την Αλβανία. *Καθημερινή*.

Ναυρίδης, Κ. (2006). Κρίση του Συμβολικού και Κοινωνικός Πόνος. Στο Α. Γιαννακούλας και Μ. Χρυσανθόπουλος (Επιμ.), *Η Τραγωδία, Τότε και Τώρα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την Τραγωδία και τον Αριστοτέλη, Σεπτέμβρης 2002, Ουρανούπολη Χαλκιδική*, μτφ. Σ. Παρασχάς (σελ.253-259). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Νικολαΐδης, Β. (2008, 21 Αυγούστου). Ένας Αντίλογος για τη Μήδεια. *Τα Νέα*.

Page, D. L (1990). Εισαγωγή. Στο Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφ Γ. Γιατρομανωλάκης (σελ. 15-97). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Παπάζογλου, Ε. (2006). Μήδεια: η Περιπέτεια ενός Προσώπου. Στο Α. Γιαννακούλας και Μ. Χρυσανθόπουλος (Επιμ.), *Η Τραγωδία, Τότε και Τώρα: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την Τραγωδία και τον Αριστοτέλη*, Σεπτεμβρίου 2002, Ουρανούπολη Χαλκιδικής, μτφ. Σ. Παρασχάς (σελ.130-155). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πατσαλίδης, Σ. (1997). *(ΕΝ) ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ (ΔΙΑ)ΣΤΑΣΕΙΣ η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω Γιώργος Δάρδανος.

Πολενάκης, Λ. (1993, 22 Ιουλίου). Τραγωδία χωρίς Άποψη. Μήδεια με το Εθνικό στην Επίδαυρο. *Η Αυγή*.

Πρόγραμμα παράστασης (1984, 19 Ιουνίου-17 Σεπτεμβρίου). Φεστιβάλ Αθηνών' 84. Θέατρο Ηρώδου Αττικού.

Ruchner, W. (2006). Η Γλώσσα του Σώματος στο Σύγχρονο Θέατρο. Στο Κ. Δρακοπούλου (Επιμ.), *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή* (σελ. 37-40). Αθήνα: Εκδόσεις ΔΑΙΔΑΛΟΣ Ι. Ζαχαρόπουλος.

Ραπανάκη, Κ. (1996, 21 Μαρτίου). Μήδειας Υλικό. *Νίκη*.

Ρίτσος, Β. (2010). *Το Θέατρο «Νο» και η Αρχαία Τραγωδία, Μια Μελέτη του Βασίλη Ρίτσου, Βασισμένη σε Απόψεις του Μεγάλου θεατρανθρώπου Μάριου Πλωρίτη*. Ανακτήθηκε 12 Δεκεμβρίου, 2010, από <http://www.britsos.gr/admin/uploads/No%20kai%20tragodia.pdf>

Ρίτσος, Γ. (2000). Αρχαίο Θέατρο. Στο Χ. Προκοπάκη και Α. Μακρυνικόλα (Επιμ.), *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, επιλ. Χ. Προκοπάκη (σελ. 159). Αθήνα: Κέδρος.

Selvaggi, S. F. (2006). Μήδεια, μη Επικοινωνήσιμη Μοναξιά. Στο Α. Γιαννακούλας και Μ. Χρυσανθόπουλος (Επιμ.), *Η Τραγωδία, Τότε και Τώρα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την Τραγωδία και τον Αριστοτέλη*, Σεπτεμβρίου 2002, Ουρανούπολη Χαλκιδικής, μτφ. Σ. Παρασχάς (σελ. 276-298). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Σουζούκι, Τ. (2002, 21 Ιουλίου). Το θέατρο ένα απέραντο Νοσοκομείο. Συνέντευξη στη Θ. Κηρύκου. *Το Βήμα*.

Σουζούκι, Τ., Τερζόπουλος, Θ. (1995). Συζήτηση για τη Θεατρική Ολυμπιάδα. Στο Θ. Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις (Επιμ.), (2000), *Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, μτφ Μ. Αργυράκη, (σελ. 85-92). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Σουμάκη, Τ. (2006). Οικουμενικότητα Βασικών Ψυχικών Λειτουργιών στην Αρχαία Τραγωδία. Στο Α. Γιαννακούλας και Μ. Χρυσανθόπουλος (Επιμ.), *Η Τραγωδία, Τότε και Τώρα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για την Τραγωδία και τον Αριστοτέλη*, Σεπτέμβρης 2002, Ουρανούπολη Χαλκιδικής, μτφ. Σ. Παρασχάς (σελ.260-275). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Steiner, G. (1988). *Ο Θάνατος της Τραγωδίας*, μτφ. Φ. Κονδύλης. Αθήνα-Γιάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη

Tarlin, O. (2003). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση*, μτφ. Β. Ασημομύτης, 2^η εκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Τερζόπουλος, Θ. (2000). Αναδρομή και Μέθοδος. Στο Θ. Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις (Επιμ.), *Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια* (σελ. 47-83). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Τζουμάκα, Ζ. (2006). Ο Ελληνικός Μύθος στο Θέατρο του 20^{ου} αιώνα-Ένας Διαπολιτισμικός Διάυλος. Στο Κ. Δρακοπούλου (Επιμ.) *Θέατρο και Διαπολιτισμική Αγωγή* (σελ. 41-56). Αθήνα: Εκδόσεις ΔΑΙΔΑΛΟΣ Ι. Ζαχαρόπουλος.

Τρυπάνης, Κ. (1984). Σύγχρονες Παραστάσεις Αρχαίων Δραμάτων. Στο *Αρχαίο Θέατρο Σήμερα*, Διεθνές Συνέδριο στους Δελφούς 1981 (σελ. 37-63). Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών.

Walton, M. (2009). *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί Σκηνής*, μτφ. Κ. Αρβανίτη, Β. Μαντέλη, 2^η εκδ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Wiles, D. (2009). *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση: μια Εισαγωγή*, μτφ. Ελ. Οικονόμου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Χειμωνάς, Γ. (1990). Εισαγωγή του Μεταφραστή. Στο Ευριπίδη *Μήδεια*, μτφ Γ. Χειμωνάς (σελ. 7-13). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Huizinga, J. (1989). *Ο Άνθρωπος και το Παιχνίδι (Homo Ludens)*, μτφ. Στ. Ροζάνης. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.

Χουρμουζιάδης, Ν. (1998). *Περί Χορού: ο Ρόλος του Ομαδικού Στοιχείου στο Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Χουρμούζιος, Αιμ. (1978). *Το Αρχαίο Δράμα*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Foley, H. (1999). Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. *Transactions of the American philological Association* (1974), Vo 129, 1-12.

Knox B. (1979). *Word and Action, Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

William, A. (2000). Euripides and the Sophists: Society and the Theatre of War. *Illinois Classical Studies*, (24-25), 145-156.

