



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ: ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ: ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΤΙΤΛΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ:
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ: ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ



*ΣΚΗΝΙΚΗ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ
ROBERT WILLSON ΚΑΙ ΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ
ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ*

**Διπλωματική εργασία: Μπαζιώνη Μάρθα
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μοίρα Μαρία**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΑΘΗΝΑ 2023



UNIVERSITY OF WEST ATTICA
SCHOOL: SCHOOL OF APPLIED ARTS & CULTURE
DEPARTMENT: Department of Interior Architecture
TITLE OF POSTGRADUATE PROGRAM (MSc/MBA): Interior
Architecture: Sustainable and Social Design



*STAGE REPRESENTATION OF MEDEA BY ROBERT
WILSON AND DIMITRIS PAPAIOANNOU*

**Diploma Thesis: Bazioni Martha
Supervisor: Moira Maria**

DIPLOMA THESIS
ATHENS 2023



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ: ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ: ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΤΙΤΛΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ:
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ: ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή Η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

Α/α	ΟΝΟΜΑ ΕΠΩΝΥΜΟ	ΒΑΘΜΟΔΑ/ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ
1	Μοίρα Μαρία	Διδακτικό Ερευνητικό Προσωπικό (ΔΕΠ), Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Επιβλέπουσα Καθηγήτρια	
2	Αγγελή Ηώ	Καθηγήτρια	
3	Λουκία Μάρθα	Επίκουρη καθηγήτρια	

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Μπαζιώνη Μάρθα του Κωνσταντίνου, με αριθμό μητρώου ssd21013 φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών Αρχιτεκτονική Εσωτερικών Χώρων: Αειφορικός και Κοινωνικός Σχεδιασμός, του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, δηλώνω ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Επιθυμώ την απαγόρευση πρόσβασης στο πλήρες κείμενο της εργασίας μου για τους επόμενους 12 μήνες και έπειτα από αίτηση μου στη Βιβλιοθήκη και έγκριση του επιβλέποντα καθηγητή.

Η Δηλούσα



Μπαζιώνη Μάρθα



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	6
Λέξεις κλειδιά	7
Abstract	8
Keywords	9
Εισαγωγή	10
1. Αρχιτεκτονικός χώρος και σκηνογραφία	
1.1 Θεατρικός χώρος και η εξέλιξή του	11
1.2 Σκηνογραφία	19
2. Μήδεια	
2.1 Μυθολογικό πρόσωπο	24
2.2 Μήδεια του Ευριπίδη	27
3. Οι προσεγγίσεις της Μήδειας στον θεατρικό χώρο	
3.1 Robert Willson	32
3.2 Δημήτρης Παπαϊωάννου	39
4. Παραστάσεις της Μήδειας και τρόπος προσέγγισής της	
4.1 Ομοιότητες	45
4.2 Διαφορές	49
Συμπεράσματα	52
Βιβλιογραφία	53

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η σκηνική αντιμετώπιση της Μήδειας του Ευριπίδη από δύο κορυφαίους σκηνοθέτες της γενιάς τους, τον Robert Wilson και τον Δημήτρη Παπαϊωάννου. Το ενδιαφέρον και των δυο για το συγκεκριμένο έργο έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία δύο παραστάσεων που αποτελούν σήμα κατατεθέν για την εργογραφία τους.

Η μελέτη παρουσιάζει μία ιστορική αναδρομή του θεατρικού χώρου και της σκηνογραφίας μέσα από το πέρασμα του χρόνου, ξεκινώντας από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα. Βασικό κομμάτι της εργασίας αποτελεί το μυθικό πρόσωπο της Μήδειας, στοιχείο στο οποίο βασίστηκε το έργο του Ευριπίδη ο οποίος επικεντρώνεται σε ένα μέρος της ζωής της ηρωίδας, ενώ η κατάληξη της μελέτης επικεντρώνεται στην σκηνική αντιμετώπιση του συγκεκριμένου έργου από τον Robert Wilson και τον Δημήτρη Παπαϊωάννου.

Τα κίνητρα για τη μελέτη του οριζόμενου θέματος σχετίζονται αφενός με το προσωπικό μου ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο έργο που δημιουργήθηκε μέσα από τις προπτυχιακές μου σπουδές, και αφετέρου διότι αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου το οποίο μέσα από την επαναστατική κεντρική πρωταγωνίστρια παραμένει αναλλοίωτο στον χρόνο κεντρίζοντας το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών και όχι μόνο. Η Μήδεια, ως τραγική ηρωίδα, αποτυπώνει μέσα από το ευριπίδειο έργο το στοιχείο της ετερότητας, το οποίο είναι συνυφασμένο με τα δίπολα έρωτας – προδοσία, οικείο – ανοίκειο, λογική – μαγεία, δίκαιο – άδικο. Γι' αυτό και επέλεξα αυτό το θέμα διότι εστιάζει στην κοινωνική προκατάληψη για το ξένο και το διαφορετικό, απέναντι στον οποίο αναπτύσσονται αισθήματα και διαδικασίες άρνησης και απόθησης. Στην μελέτη μου με κοινωνική και αισθητική στόχευση και εργαλεία από την κοινωνική συνθήκη, την θεατρική πράξη και την νοσηματοδότηση του χώρου εξετάζω πως το στοιχείο της ετερότητας προβάλλεται μέσα από τα μάτια των σκηνοθετών Robert Wilson και Δημήτρη Παπαϊωάννου τόσο σκηνογραφικά αλλά και σκηνοθετικά, συγκρίνοντας τα χωρικά και εικονογραφικά μέσα που περιστρέφονται γύρω από τις έννοιες: φόνος, έρωτας, προδοσία, αυτοκαταστροφή – αυτογνωσία, εξορία – αγάπη για την πατρίδα, απελευθέρωση, ηθική πτώση, αξιοπρέπεια.

Η μελέτη του θέματος έγινε μέσα από βιβλιογραφική έρευνα στα ιστορικά, αρχαιολογικά σημεία, προσπαθώντας να καλυφθεί ένα ευρύ φάσμα γνώσης γύρω από την ιστορία του θεατρικού χώρου και της σκηνογραφίας. Η υπόλοιπη έρευνα έγινε μέσα από βιβλιογραφία η οποία στόχευε στην διερεύνηση του τρόπου προσέγγισης του έργου από τους δύο σκηνοθέτες.



Η διεπιστημονικότητα της έρευνας προσφέρει μία πολύπλευρη κατανόηση του θέματος, αναδεικνύοντας και ερμηνεύοντας τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο δύο άνθρωποι μπορούν να προσεγγίσουν το ίδιο έργο με άλλη ματιά.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Μήδεια, ετερότητα, σκηνικός χώρος, υδάτινο στοιχείο, στήλες, προσφύγισσα, γυναικεία κοινωνική θέση, αποστασιοποίηση, αλλότριος

ABSTRACT

The object of this work is the staging representation of Euripides' Medea by two leading directors of their generation, Robert Wilson and Dimitris Papaioannou. The interest of both of them in this specific project, gave the impetus for the creation of two performances that are a trademark of their work.

The study presents a historical review of the theater space and scenography through the passage of time, starting from ancient times until today. A key part of the thesis is the mythical face of Medea, an element on which the work of Euripides was based, which focuses on a part of the life of the heroine, while the conclusion of the study focuses on the stage treatment of the specific work by Robert Wilson and Dimitris Papaioannou.

The motivation for the study of the defined topic are related, on one hand, to my personal interest in the specific work created through my undergraduate studies, and on the other hand because it is one of the most important theatrical plays of the ancient Greek theater which, through the revolutionary central protagonist, remains unchanged over time, attracting the interest of artists and more. Medea, as a tragic heroine, captures through the Euripidean work the element of otherness, which is intertwined with the dipoles of love – betrayal, familiar – open, logic – magic, fair – unfair. That is why I choose this topic because it focuses on the social prejudice against the foreign and the different, towards which feelings and processes of denial and rejection develop. In my study with a social and aesthetic focus and tools from the social condition, the theatrical act and the meeting of the space I examine how the element of otherness is projected through the eye of the directors Robert Wilson and Dimitris Papaioannou both scenographically and directorially, comparing, the spatial and pictorial means revolving around the concepts: murder, love, betrayal, self-destruction – self-awareness, exile – love of country, liberation, moral decline, dignity.

The study of the subject was done through bibliographic research in the historical and archaeological sites, trying to cover a wide range of knowledge around the history of the theater and scenography. The rest of the research was done through bibliography which aimed to investigate the approach of the project by two directors.

The multidisciplinary of the research offers a multifaceted understanding of the subject, highlighting and interpreting the different way in which two people can approach the same project from a different perspective.

KEYWORDS

Medea, otherness, stage space, water element, columns, refugee, woman's social place, distancing, outsider

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έρευνα αυτή πραγματεύεται τη γένεση του θεατρικού χώρου και την εξέλιξή του σύμφωνα με το εκάστοτε ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον από το οποίο προήλθε και διαμορφώθηκε σε άμεση σύνδεση με την σκηνογραφία. Διερευνάται το αντισυμβατικό πρόσωπο της Μήδειας προς καθετί κοινωνικά αντίθετο, ενώ δίνεται μεγάλη σημασία στην προσέγγιση του έργου από τους σκηνοθέτες Robert Wilson και Δημήτρη Παπαϊωάννου.

Το πρώτο κεφάλαιο της έρευνας πραγματεύεται τον θεατρικό χώρο από την αρχαιότητα μέχρι την σημερινή εποχή και τις αλλαγές που υπέστη με το πέρασμα του χρόνου φτάνοντας μέχρι την σημερινή του μορφή. Την ίδια στιγμή παρουσιάζεται και η αντίστοιχη εξέλιξη της σκηνογραφίας μέσα από ένα ευρύ φάσμα πληροφοριών αναδεικνύοντας τις μετατροπές που πραγματοποιήθηκαν ανά τους αιώνες.

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο πρόσωπο της Μήδειας. Αρχικά, γίνεται αναφορά στο μυθολογικό πρόσωπο της Μήδειας που ξεκινάει πριν την Αργοναυτική εκστρατεία και τη γνωριμία της με τον Ιάσονα φτάνοντας μέχρι και την τραγική πράξη για την οποία έχει μείνει στην ιστορία. Στην συνέχεια, η εστίαση επικεντρώνεται στο έργο του Ευριπίδη, το οποίο εμπεριέχει ένα μεγάλο κομμάτι του μύθου της Μήδειας, ενώ η ετερότητα της γυναικείας φιγούρας της αποτελεί βασικό στοιχείο της μελέτης.

Στο τρίτο κεφάλαιο της έρευνας εξετάζεται η σκηνική προσέγγιση του Robert Wilson και του Δημήτρη Παπαϊωάννου στο έργο της Μήδειας. Περιγράφεται ο τρόπος που πραγματοποιήθηκε η εκάστοτε παράσταση βασισμένη στο έτερο κοινωνικό στοιχείο της ηρωίδας.

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο επικεντρώνεται τόσο στις ομοιότητες όσο και τις διαφορές των δύο παραστάσεων. Μέσα από τον τρόπο δουλειάς των δύο σκηνοθετών διαφαίνονται κοινά στοιχεία στην διάπλαση του σκηνικού χώρου της Μήδειας διαγράφοντας ομοιότητες παρά την δεκαετή διαφορά τους. Την ίδια στιγμή όμως γίνονται ξεκάθαρες και οι διαφορές της κάθε παράστασης δίνοντας η καθεμία ξεχωριστά τη ματιά του δικού του σκηνοθέτη.

1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

1.1 Θεατρικός χώρος και η εξέλιξή του

Ο όρος θέατρο προέρχεται από την ελληνική λέξη θέατρο, που σημαίνει χώρος προς θέαση. Στην αρχή η σημασία της λέξης επικεντρωνόταν στον τόπο όπου πραγματοποιούνταν μία παράσταση. Με το πέρασμα όμως των χρόνων η σημασία του όρου αλλοιώθηκε, μεταφράζοντάς την πλέον σε ένα κτήριο, ή στη δραστηριότητα της δράσης. (Blame, 2012)

Η Ελλάδα θεωρείται από τους αρχαιότερους πληθυσμούς παγκοσμίως χαράζοντας με την ιστορία της τους πολιτισμούς άλλων χωρών. Έκανε τα πρώτα της βήματα στον χώρο της τέχνης και του πολιτισμού ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια, δηλαδή τον 6^ο αιώνα π.Χ.. Η περίοδος αυτή ήταν η πρώτη και εντονότερη αναφορά καλλιτεχνικής και πνευματικής ανάπτυξης της χώρας μας. Η κοινωνία αυτής της εποχής βρίσκεται σε ευημερία δίνοντας το έναυσμα της δημιουργίας και της ανάπτυξης κάθε μορφής τέχνης.

Ο 5^{ος} αιώνας θεωρείται ορόσημο για την ελληνική κοινωνία, καθώς είναι η εποχή κατά την οποία μετά την νίκη των Ελλήνων απέναντι στους Πέρσες, αναπτύχθηκε η οικονομία δίνοντας ώθηση στην εξέλιξη του ελληνικού λαού. Η ύπαρξη του θεάτρου στην αρχαία Ελλάδα χρονολογείται εκείνη ακριβώς την εποχή, ενώ μέσα από ευρήματα που ανακαλύφθηκαν, χρονολογούμενα τον 5^ο αιώνα π.Χ, δηλώνεται η δημιουργία και η άνθησή του. Η γέννησή του φαίνεται να συμπίπτει με τις τελετουργίες, τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής κοινωνίας, στοιχεία τα οποία συνδέθηκαν και με το θρησκευτικό κομμάτι που διέπει τον ελληνικό λαό. Η θρησκεία αποτελούσε στοιχείο της κοινωνίας εκείνης της εποχής κι αυτό είναι φανερό από τις παραστάσεις οι οποίες ήταν συνήθως αφιερωμένες σε κάποιον θεό.

Το θρησκευτικό στοιχείο οδήγησε τους Έλληνες να δημιουργήσουν ανοιχτούς και υπαίθριους τόπους για χώρους θεατρικών θεαμάτων. Οι χώροι αυτοί ήταν σημείο συγκέντρωσης για την ελληνική κοινωνία, όπου βασικό στόχο είχαν να τιμήσουν κάποιον θεό. Ο θεατρικός χώρος είχε καθίσματα ημικυκλικά του τμήματος όπου έπαιζε ο χορός, κατασκευασμένος συνήθως σε ένα επικλινές τμήμα της γης. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι θεατές που βρίσκονταν στις τελευταίες θέσεις να έχουν εύκολη θέαση των παραστάσεων. Σημαντικό στοιχείο των θεάτρων στην αρχαία Ελλάδα το οποίο δήλωνε και το θρησκευτικό στοιχείο ήταν ο βωμός του θεού (η

θυμέλη) ο οποίος βρισκόταν στο κέντρο της ορχήστρας¹. Ο σκηνικός χώρος με το πέρασμα των χρόνων τροποποιήθηκε, αλλάζοντας την αρχαία μορφή του.

Τον 5^ο αιώνα π.Χ. κέντρο πολιτισμικής άνθησης στην Ελλάδα ήταν η Αθήνα, τόπος ο οποίος διακρίθηκε για την σπουδαιότητα των παραστάσεων. Η πιο σημαντική γιορτή για τον Αθηναϊκό λαό ήταν τα *Μεγάλα Διονύσια*² τα οποία θεσπίστηκαν για πρώτη φορά από τον Πεισίστρατο. Για τους Αθηναίους τα Μεγάλα Διονύσια αποτελούσαν μία ευκαιρία συνάθροισης με στόχο την θέαση παραστάσεων μεγάλων ποιητών σημαντικότεροι από τους οποίους αναδείχθηκαν ο Αισχύλος³, ο Σοφοκλής⁴ και ο Ευριπίδης⁵. Σημαντικό παράδειγμα θεατρικού οικοδομήματος εκείνης της εποχής αποτελεί το ομώνυμο θέατρο που δημιουργήθηκε προς τιμήν του Διονύσου⁶,

¹ Ορχήστρα ονομάζεται την σημερινή εποχή η θεατρική σκηνή. Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο η ορχήστρα ήταν ένα κυκλικό σημείο μπροστά από το ημικυκλικό τμήμα των καθισμάτων των θεατών. Εκεί λάμβανε χώρα η θεατρική παράσταση.

² Τα Μεγάλα Διονύσια γίνονταν προς τιμήν του Διονύσου του Ελευθερέα. Λάμβανε δράση κατά τον μήνα Ελαφβολιώνα (Μάρτιο - Απρίλιο) και διαρκούσε από τις 8 μέχρι τις 13 του μήνα. Η έναρξή του σηματοδοτούνταν με το ξεκίνημα της ναυσιπλοΐας και του εμπορίου, όπου πολλοί επισκέπτες αλλά και αντιπρόσωποι των συμμαχικών δυνάμεων κατέφθαναν για την πληρωμή του ετήσιου φόρου. Η γιορτή περιείχε θυσίες, την παρουσίαση θεατρικών έργων, δραματικούς αγώνες. (Ρούσσο, 2015)

³ Ο Αισχύλος είναι τραγικός ποιητής. Γεννήθηκε το 525/524 π.Χ. στη Σαλαμίνα και πέθανε το 456 π.Χ. στη Γέλα της Ιταλίας. Ήταν γόνος του ευγενούς γαιοκτήμονα Ευφορίωνα. Ήταν Αθηναίος πολίτης και πολέμησε μαζί με τα δύο του αδέρφια, τον Αμυνία και τον Κυναίγειρο, εναντίον των Περσών. Παρουσιάστηκε από μικρή ηλικία στους δραματικούς αγώνες, ενώ η πρώτη του νίκη σημειώνεται το 484 π.Χ. Τα σωζόμενα έργα του είναι 7: Πέρσες (472 π.Χ.), Επτά επί Θήβας (467 π.Χ.), Ικέτιδες (463 π.Χ.), ο Προμηθέας Δεσμώτης, και η τριλογία της Ορέστειας (458 π.Χ.) η οποία περιλαμβάνει τα έργα Αγαμέμνων, Χοηφόροι και Ευμενίδες.

⁴ Ο Σοφοκλής ήταν αρχαίος Έλληνας τραγικός της κλασικής εποχής. Γεννήθηκε περίπου το 496 π.Χ. στον Κολωνό και πέθανε το 406 π.Χ. στην Αθήνη. Ήταν γιος του Σοφίλου, εύπορου Αθηναίου που είχε εργοστάσιο μαχαιροποιίας. Διδάχτηκε μουσική, ενώ συνδέθηκε στενά με τον Περικλή, τον Σωκράτη και τον Πλάτωνα. Η πρώτη του θεατρική εμφάνιση έγινε το 468 π.Χ. όπου ήρθε αντιμέτωπος με τον κατά 30 χρόνια μεγαλύτερό του Αισχύλο. Έγραψε συνολικά 123 τραγωδίες με τις 114 να είναι γνωστές ονοματικά. Απ' όλες αυτές σώζονται μόνο 7 ολοκληρωμένες οι οποίες είναι η Αντιγόνη (442 π.Χ.), Ηλέκτρα (413 π.Χ.), Τραχίνιαι, Οιδίπους Τύραννος (περίπου το 428 π.Χ.), Αίας (450/440 π.Χ.), Φιλοκτήτης, Οιδίπους επί Κολωνώ.

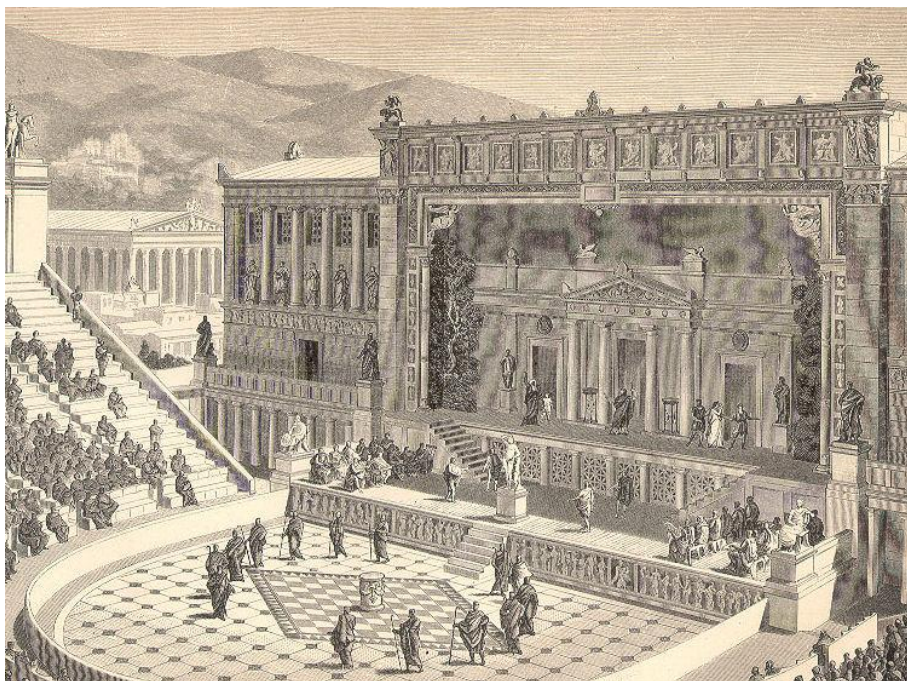
⁵ Ο Ευριπίδης ήταν τραγικός ποιητής. Γεννήθηκε το 480 π.Χ. στη Σαλαμίνα (πιθανόν τη μέρα της ναυμαχίας) και πέθανε το 406 π.Χ. στην Πέλλα. Το γένος του δεν είναι επιφανές σε σχέση με αυτό των άλλων δύο. Ασχολήθηκε με τη ζωγραφική, την ποίηση, τη μουσική και τη φιλοσοφία. Έζησε την εποχή του χρυσού αιώνα του Περικλή και πέθανε στα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου. Διέθετε μεγάλη φιλία με το Σωκράτη. Έγραψε 92 δράματα από τα οποία οι 81 τίτλοι είναι γνωστοί. Πλέον σώζονται μόνο 19: Άλκηστις (438 π.Χ.), Ανδρομάχη (420 π.Χ.), Βάκχαι (407 π.Χ.), Εκάβη (425 π.Χ.), Ελένη (412 π.Χ.), Ηλέκτρα (413 π.Χ.), Ηρακλείδαι (417 π.Χ.), Ηρακλής μαινόμενος (424 π.Χ.), Ικέτιδες (420 π.Χ.), Ιππόλυτος (428 π.Χ.), Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ίων (412 π.Χ.), Κύκλωψ, Μήδεια (431 π.Χ.), Ορέστης (408 π.Χ.), Ρήσος (453 π.Χ.), Τρωάδες (415 π.Χ.), Φοίνισσαι (408 π.Χ.)

⁶ Ο Διόνυσος ήταν μυθική θεότητα του αρχαιοελληνικού κόσμου ο οποίος αν και δεν άνηκε στους Ολύμπιους θεούς είχε εξίσου σημαντική θέση στην ελληνική κοινωνία, ενώ φαίνεται να αναπαρίσταται μαζί με το δωδεκάθεο. Είναι γιος του Δία και της Σεμέλης (μίας εκ των τεσσάρων κορών του Κάδμου) και είναι γνωστός ως θεός του γλεντιού και του κρασιού.

που βρίσκεται στην νοτιοδυτική πλευρά της Ακρόπολης και η δημιουργία του υπολογίζεται τις πρώτες δεκαετίες του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Τα διασωθέντα τμήματα του θεάτρου δηλώνουν την κατασκευή του στη βάση του επικλινούς εδάφους του λόφου του Παρθενώνα, με την ορχήστρα να διαφοροποιείται από το σύνηθες κυκλικό σχήμα, όντας τραπεζοειδές. Στο πίσω μέρος της λέγεται ότι είχε δημιουργηθεί ένα ξύλινο τμήμα δύο περίπου μέτρων που είχε τον ρόλο της σκηνής. (Κακουδάκη, 2008)



Εικόνα 1 Αρχαίο θέατρο Διονύσου



Εικόνα 2 Αναπαράσταση αρχαίου θεάτρου του Διονύσου

Το πέρασμα του χρόνου οδήγησε στην αλλαγή του θεατρικού χώρου βελτιώνοντας τις συνθήκες μίας παράστασης. Ο 4^{ος} αιώνας π.Χ., παρά την παρακμή που υπέστη η Αθήνα, οδήγησε στην διάδοση του θεάτρου παγκοσμίως. Πέρα από τη δημιουργία μεγάλων θεατρικών οικοδομημάτων όπως η Επίδαυρος⁷, την ίδια στιγμή ανακαινίστηκαν πολλά από τα ήδη υπάρχοντα.

Βασικά στοιχεία της ανανέωσης του θεατρικού χώρου αποτέλεσε η *σκηνή*, μία επιπλέον κατασκευή πίσω από την ορχήστρα, όπου βασικό υλικό της δημιουργίας της ήταν η πέτρα, αντικαθιστώντας το προγενέστερο ξύλο. Το μέγεθός της ήταν συνήθως αντίστοιχο με αυτό της ορχήστρας, όμως στην συνέχεια εξελίχθηκε έχοντας μία μεγαλοπρεπή έκταση στα όρια ενός σκηνογραφικού χώρου. Η δημιουργία αυτού του τμήματος οδήγησε στη βελτίωση της ακουστικής μέσα από την αντανάκλαση της φωνής. Η πρόσοψή της είχε τρία ανοίγματα, τα *θυρώματα*. Επιπροσθέτως, το τμήμα ανάμεσα στην ορχήστρα και την σκηνή ονομάστηκε *προσκήνιο*. Ο χώρος αυτός δεν είχε το ύψος της σκηνης και ήταν συνήθως τριών ή τεσσάρων μέτρων ψηλότερος από το έδαφος. Εκεί πραγματοποιούνταν ένα μέρος της παράστασης με σκοπό να μην χαθεί η ροή. Η δράση της παράστασης ξεκινούσε από το κύριο μέρος του θεάτρου, την ορχήστρα, ενώ το προσκήνιο ήταν ο μεσολαβητής για να μετατοπιστεί το έργο στην πραγματική σκηνή. Τα δύο αυτά καινούρια τμήματα είχαν όχι μόνο μεγάλη χωρική έκταση, αλλά και σημαντικό χαρακτήρα στην εξέλιξη του έργου. (Μποζίτζιο, 2006)

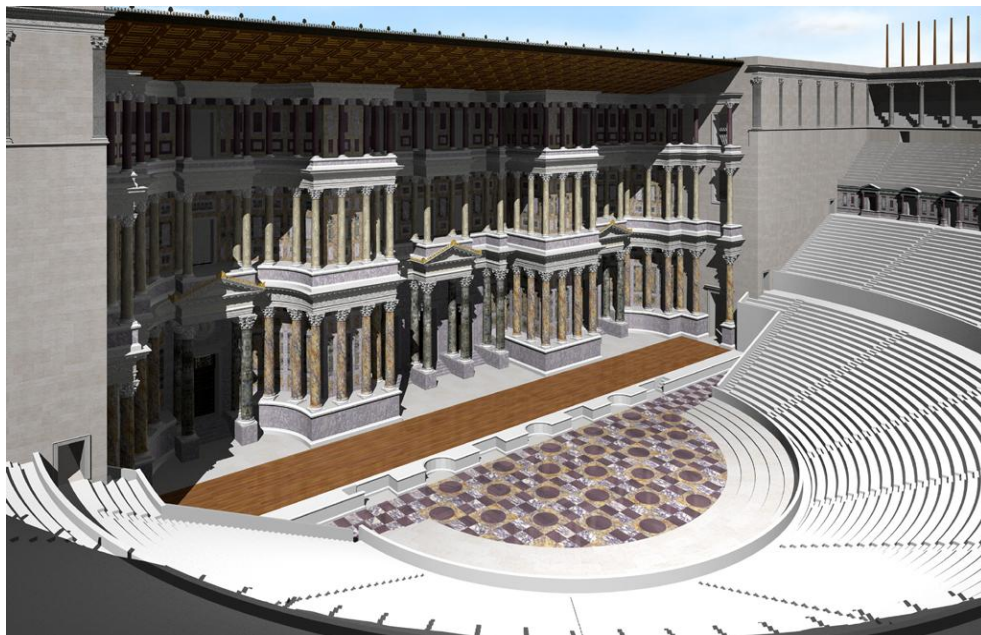
Η ρωμαϊκή περίοδος έδειξε μία άρνηση στην μονιμότητα των θεατρικών οικοδομημάτων. Οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν σε ξύλινες κατασκευές οι οποίες διαλύονταν μετά την ολοκλήρωσή τους, με τις κατασκευές αυτές να διαθέτουν μία υπερυψωμένη εξέδρα τοποθετημένη κατά μήκος ενός τοίχου. Οι θέσεις του κοινού προς αλλαγή του μέχρι τότε θεατρικού οικοδομήματος ήταν τοποθετημένες μπροστά στη σκηνή. (Χάρτνολ, 1980)

Ο 2^{ος} αιώνας π.Χ. σήμανε την αφετηρία για την κατασκευή μόνιμων πέτρινων θεάτρων τα οποία διαφοροποιήθηκαν από εκείνα των προηγούμενων χρόνων. Βασικό στοιχείο διαφοροποίησης ήταν το κοίλον το οποίο όχι μόνο επεκτάθηκε περισσότερο από το ήδη ημικυκλικό ύψος που είχε, αλλά την ίδια στιγμή άρχισε να πλησιάζει προς την ορχήστρα οδηγώντας στην σταδιακή μείωσή της. Επιπλέον, το ύψος του προσκηνίου χαμήλωσε, ενώ η σκηνή αποτέλεσε μόνιμο στοιχείο του θεάτρου χτισμένη από πέτρα όπως και τα υπόλοιπα μέρη του και υψωμένη επιβλητικά στο

⁷ Το θέατρο της Επιδαύρου κατασκευάστηκε τον 4^ο αιώνα π.Χ. ανάμεσα στο 340-330 στην φυσική κοιλότητα του όρους Κυνόρτιο στην Αργολίδα. Η μέγιστη χωρητικότητα του θεάτρου είναι 14.000 θεατές. Στόχος της κατασκευής του ήταν η ψυχαγωγία των ασθενών του Ασκληπιείου ως ευεργετική ψυχικά και σωματικά. Θεωρείται το τελειότερο αρχαίο ελληνικό θέατρο από άποψη ακουστικής και αισθητικής. Το θέατρο έχει μείνει αναλλοίωτο στο χρόνο και πλέον πραγματοποιούνται παραστάσεις αρχαίων δραμάτων. Η πρώτη σύγχρονη παράσταση στο θέατρο της Επιδαύρου ήταν η τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή που ανέβηκε το 1938 σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

χώρο. Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί το θέατρο του Πομπηίου στη Ρώμη το 55 π.Χ έχοντας τη δυνατότητα φιλοξενίας τουλάχιστον 10.000 θεατών, το οποίο αν και δεν έχει διασωθεί έχουμε γνώση της αρχιτεκτονικής του. (Μαστραπάς, 1994)

Μαζί με το θέατρο του Πομπηίου έρχεται αυτό του Μαρκέλλου το οποίο χτίστηκε αυτόνομα στο κέντρο μιας πόλης σε ισόπεδο έδαφος, παρά την τακτική που ακολουθούσαν μέχρι τότε για ένα πιο επικλινές. Το κοίλον ήταν ημικυκλικό, ενώ η ορχήστρα διέθετε διαστάσεις πολύ μικρότερες από αυτές των αρχαίων ελληνικών θεάτρων. Καινοτόμο στοιχείο αποτέλεσε η τοποθέτηση θέσεων για τα εξέχουσα πρόσωπα της περιοχής στην ορχήστρα, δίνοντας μεγάλη σημασία στα αξιώματα και τις κοινωνικές τάξεις. Η τοποθέτηση των θέσεων στο συγκεκριμένο σημείο δεν δυσκόλευε καθόλου τη δράση, καθώς ο συγκεκριμένος χώρος σύμφωνα με τα αρχαία ελληνικά έργα εξυπηρετούσε τον χορό, στοιχείο το οποίο απουσίαζε από τα ρωμαϊκά. Τέλος, βασικό στοιχείο του συγκεκριμένου θεάτρου αποτέλεσε το σκέπασμα που υπήρχε πάνω από το κοίλον προς όφελος των θεατών από τα καιρικά φαινόμενα, ενώ η σκηνή διέθετε μόνιμη στέγαση. (Καφάση, 2012)



Εικόνα 3 Αναπαράσταση του θεάτρου του Πομπηίου

Με την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας επήλθε και η εξάλειψη του πλούτου της θεατρικής παράδοσης. Λόγω της έλλειψης μόνιμων θεατρικών οικοδομημάτων κατά τον Μεσαίωνα βρέθηκαν εναλλακτικοί χώροι συγκέντρωσης, όπως οι εκκλησίες και αργότερα εξωτερικοί χώροι των πόλεων.

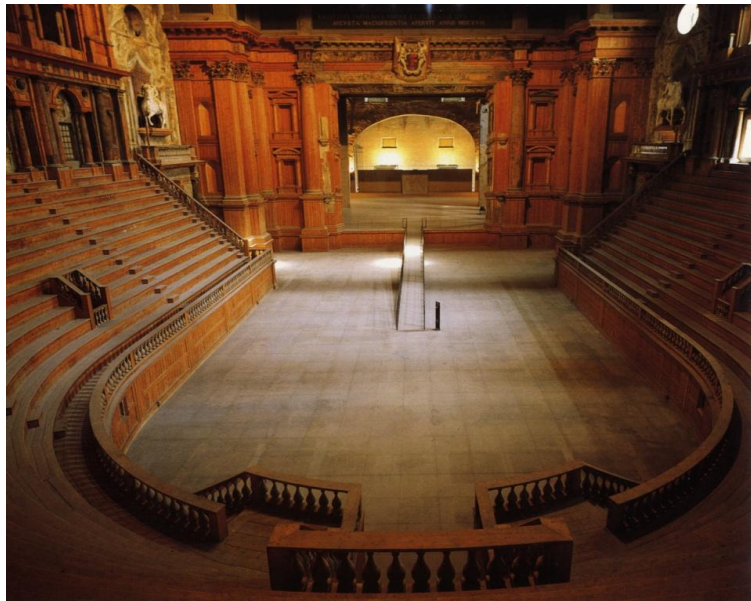
Η πραγματοποίηση θεατρικών θεαμάτων μέσα σε ναούς, σεβόμενοι τον χώρο, δυσκόλευε την προσαρμογή τους σκηνογραφικά με αποτέλεσμα την σταδιακή

μεταφορά τους σε άλλα μέρη των πόλεων. Συνηθέστερα σημεία ήταν οι πλατείες οι οποίες περικλείονταν από κτίρια με μία ή δύο εισόδους του κοινού στον εκάστοτε τόπο. Ο τόπος αυτός έδινε τη δυνατότητα μεγάλου αριθμού θεατών χωρίς την αποπνικτική συνάθροιση. Σε αρχικό στάδιο το κοινό ήταν όρθιο, ενώ στην συνέχεια λόγω των πολύωρων ή πολυήμερων παραστάσεων προστέθηκαν πρόχειρες κερκίδες. Οι εξωτερικές αυτές παραστάσεις πραγματοποιούνταν από τον 15^ο μέχρι το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα μ.Χ. με κύριο σημείο διάδοσης την Αγγλία. Η αναγέννηση όμως του θεάτρου μεταξύ του 15ου και 16ου αιώνα παρά την θέλησή της να πραγματοποιείται η δράση σε εξωτερικούς χώρους, άρχισε να δηλώνει έντονα την ανάγκη της για την ύπαρξη κάποιας υποδομής έστω και προσωρινής. Έτσι, σταδιακά η δράση αρχίζει να μετατοπίζεται από τους εξωτερικούς χώρους προς τους εσωτερικούς. (Μαρτινίδης, 1999)

Την ίδια εποχή άρχισε η ακμή του ελισαβετιανού θεάτρου στην Αγγλία. Μετά τους μακροχρόνιους πολέμους της με την Γαλλία, η αγγλική κοινωνία άρχισε να ανακτά το ενδιαφέρον της για το θέατρο. Η πεποίθηση ενός μόνιμου θεατρικού οικοδομήματος στο οποίο θα μπορεί να παρευρίσκεται όλος ο λαός ήταν μονόδρομος. Αρχικά, ξεκίνησαν να παίζονται έργα στην αυλές πανδοχείων όπου είχε ανεγερθεί μία σκηνή καλυμμένη με στέγη. Το κοινό παρακολουθούσε την παράσταση από τους εξώστες που υπήρχαν κατά μήκος των εσωτερικών τοίχων των αυλών που περιέβαλλαν την σκηνή. Πολλά πανδοχεία αργότερα μετατράπηκαν σε μόνιμα θέατρα. Με το πέρασμα των χρόνων η μορφή του θεατρικού χώρου τροποποιήθηκε δίνοντας την τελική εμφάνιση του ελισαβετιανού θεάτρου. (Μποζιζίο, 2006)

Την ίδια εποχή με την Αγγλία άρχισε και η Ισπανία να αποκτά μόνιμη θεατρική βάση. Σχεδόν όλα τα θέατρα της χώρας είχαν ορθογώνια ή τετράγωνη κάτοψη και ένα κεντρικό τμήμα, το *patio*, το οποίο αρχικά ήταν ανοιχτό και στην συνέχεια επενδύθηκε με ύφασμα ούτως ώστε να προφυλάσσει το κοινό από τα καιρικά φαινόμενα. Μόνιμη στέγη τοποθετήθηκε τον 18^ο αιώνα μαζί με παράθυρα. (Μαρτινίδης, 1999)

Η μεταπήδηση στην εποχή του μπαρόκ οδήγησε στην αναδιαμόρφωση της μέχρι τότε θεατρικής σκηνής για ακόμη μία φορά. Στόχος ήταν η καλή λειτουργία του χώρου όχι μόνο από το κοινό, αλλά και από τους ίδιους τους ηθοποιούς. Ένας σημαντικός χώρος του ιταλικού θεάτρου αποτέλεσε το θέατρο Farnese, το οποίο επρόκειτο για έναν μεγάλο χώρο στο παλάτι της Πιλότα, όπου αρχικός σκοπός ήταν η φύλαξη όπλων. Το θεατρικό αυτό οικοδόμημα διέθετε μία κεντρική είσοδο η οποία μέσα από ένα μεγάλο διάδρομο οδηγούσε στην αίθουσα του χώρου. Το σχήμα του κοίλου ήταν ημικυκλικό όμως επιμηκυμένο στις πλαϊνές πλευρές. Στο μπροστινό μέρος του βρισκόταν η εξέδρα προς τιμήν του ηγεμόνα όντας εμφανής η ταξική διαφορά σε δημόσιους χώρους, δίνοντας μία πρώτη αίσθηση της μελλοντικής σκηνής. Οι θέσεις των θεατών αν και μειονεκτούσαν οπτικά και ακουστικά έδιναν στους επιφανείς ανθρώπους τη δυνατότητα να ξεχωρίζουν. Τα θέατρα με αυτήν τη μορφή εδραιώθηκε τον 17^ο αιώνα, αλλά δεν επικράτησε πολύ, καθώς γρήγορα επαλείφθηκε. (Μαρτινίδης, 1999)



Εικόνα 4 Θέατρο Farnese

Ο 18^{ος} αιώνας αποτέλεσε την καθιέρωση της τωρινής μορφής του θεατρικού χώρου. Βασικό παράδειγμα της εποχής εκείνης, το οποίο διασώζεται και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα, είναι η σκάλα του Μιλάνου. Η μορφή του συγκεκριμένου οικοδομήματος υποδηλώνει την μορφή των κτιρίων εκείνης της εποχής με διάφορες παραλλαγές ως προς το σχήμα. Παρά τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις της εποχής ο θεατρικός κόσμος συνέχισε να υφίσταται και να εξελίσσεται ακόμα και σε άλλες ηπείρους ακολουθώντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Το Madison Square Theatre της Νέας Υόρκης του 1879 δηλώνει την εξέλιξη της θεατρικής σκηνης στην Αμερική η οποία αν και μένοντας πιστή στα ευρωπαϊκά πρότυπα, την ίδια στιγμή έδινε την δική της νότα. (Κακουδάκη, 2008)

Ο 19^{ος} αιώνας θεωρείται ο αιώνας της ανάπτυξης του ρομαντισμού επηρεάζοντας κάθε καλλιτεχνική μορφή. Κύριο είδος αποτελεί το μελόδραμα, μία ερωτική ιστορία, όπου λόγω της έλλειψης ικανών θεατρικών σεναριογράφων, απαιτούσε πολλά και πολυτελή σκηνικά για τη δημιουργία μιας άρτιας παράστασης ώστε να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κοινού. Ο ρομαντισμός γρήγορα αντικαταστάθηκε από τον νατουραλισμό όπου επικράτησε στα τέλη του ίδιου αιώνα. Τα ρομαντικά έργα με την ελλιπή σεναριακή γραφή κούρασε το κοινό με αποτέλεσμα να καλυφθούν τα προβλήματα με νέους συγγραφείς. Η δισδιάστατη σκηνή αντικαταστάθηκε πλέον από την τρισδιάστατη σε όλα τα ευρωπαϊκά θέατρα ξεκινώντας τον δρόμο για την σημερινή μορφή του θεατρικού χώρου.

1.2 Σκηνογραφία

Η σκηνογραφία είναι η δημιουργία μιας τρισδιάστατης εικόνας ενός περιβάλλοντος ή μιας θεατρικής σκηνής. Η ύπαρξής της βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον χώρο, είτε αυτός κινείται μέσα σε ρεαλιστικά πλαίσια είτε σε αφηρημένα, μακριά από τα όρια μιας θεατρικής σκηνής.

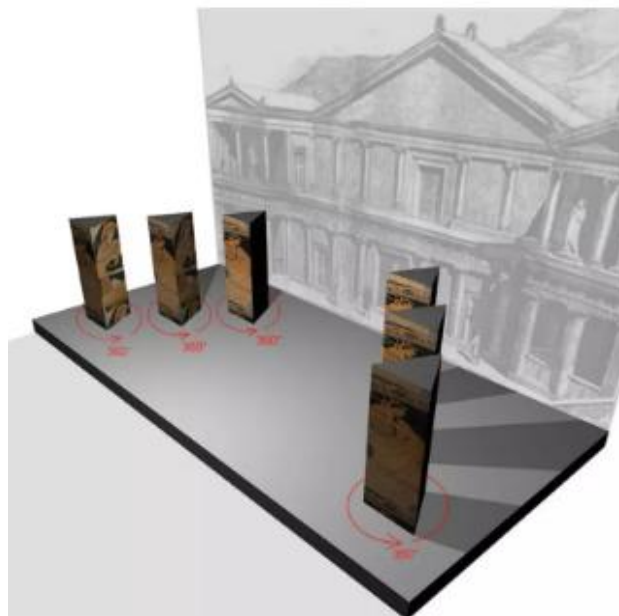
Η σύνθεση του σκηνικού πραγματοποιείται μέσα από την ένωση πολλών χωρικών στοιχείων όπου κύριο ρόλο έχει ο ηθοποιός. Η διάταξη του χώρου έχει τη μέγιστη σημασία σε μία παράσταση διότι μέσω αυτής μπορεί να αποδοθούν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Βασικός στόχος ενός σκηνογράφου είναι όχι μόνο το πρακτικό κομμάτι προς διευκόλυνση των ηθοποιών και της δραματουργίας, αλλά και το αισθητικό. Η εικόνα είναι το κύριο στοιχείο που επηρεάζει τον θεατή είτε θετικά είτε αρνητικά κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του. (Κόκκος, 1998)

Ο αρχιτεκτονικός θεατρικός χώρος φέρεται να ξεκινάει την ύπαρξή του από τα αρχαία ακόμα ελληνικά χρόνια. Παρά τις γνώσεις που έχουμε για την εποχή εκείνη μέσα από έργα της εποχής δεν είναι γνωστή η ακριβής εμφάνισή του όμως πιθανολογείται με τρεις εκδοχές. Οι γνώσεις που έχουμε όσον αφορά την εμφάνιση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ξεκινούν τον 6ο αιώνα π.Χ. με αφετηρία την Αθήνα. Ως πρώτη εκδοχή και πιο επικρατέστερη θεωρείται ο Θέσπης⁸ ο οποίος υπήρξε πρωτοπόρος στον τομέα της σκηνογραφίας. Λέγεται ότι αυτός πρώτος ξεκίνησε τη χρήση μασκών και προσωπείων, ενώ πιθανολογείται ότι οι παραστάσεις του λάμβαναν χώρα πάνω σε μία φορητή σκηνή η οποία μεταφερόταν στον εκάστοτε χώρο από ένα άρμα. (Καραγιάννης, 1992)

Ως δεύτερη εκδοχή, λιγότερο πιθανή, θεωρείται αυτή κατά την οποία ο πρώτος σκηνογράφος ήταν ο Αγάθαρχος⁹ ο οποίος επικεντρώθηκε στην σκηνογραφία των έργων του Αισχύλου. Η τρίτη και τελευταία εκδοχή της πρώτης εμφάνισης της σκηνογραφίας είναι αυτή που αναφέρεται από τον Αριστοτέλη, ο οποίος σύμφωνα με τις αναφορές του δηλώνει ότι ο πρώτος τραγικός ποιητής που χρησιμοποίησε σκηνικά ήταν ο Σοφοκλής. Ο Σοφοκλής πρώτος χρησιμοποίησε στην σκηνή τους περιάκτους, δηλαδή μία κατασκευή που είχε τη δυνατότητα να περιστρέφεται βοηθώντας στην αλλαγή της σκηνής. (Καραγιάννης, 1992)

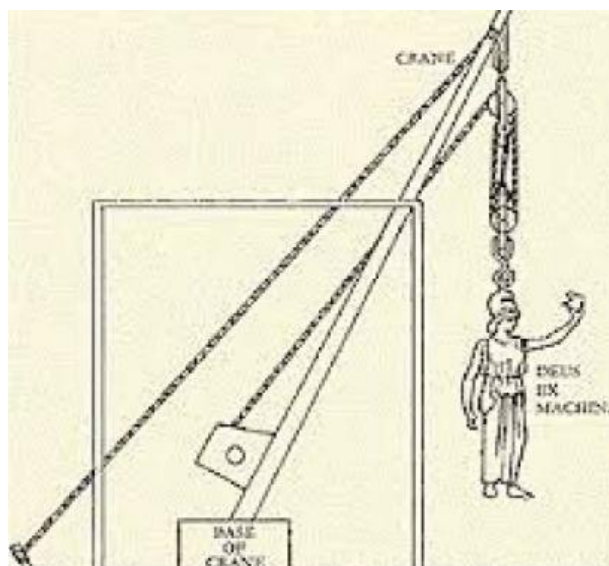
⁸ Ο Θέσπης (6^{ος} – 5^{ος} αιώνας π.Χ.) θεωρείται ο εφευρέτης της τραγωδίας. Έλαβε μέρος για πρώτη φορά ως τραγικός ποιητής στα Μεγάλα Διονύσια στην 61^η Ολυμπιάδα. Δεν έχουν διασωθεί έργα του.

⁹ Ο Αγάθαρχος (5^{ος} – 4^{ος} αιώνας π.Χ.) ήταν ζωγράφος που επικεντρώθηκε στην σκηνογραφία και την τοιχογραφία. Δημιούργησε πολλά σκηνικά του Αισχύλου, ενώ έγινε δάσκαλος για πολλούς μεγάλους ζωγράφους της εποχής.



Εικόνα 5 Αναπαράσταση περιάκτων

Με το πέρασμα των χρόνων άρχισαν να γίνονται διστακτικά και επιπλέον αλλαγές. Μία προσθήκη που έγινε στον σκηνικό χώρο ήταν αυτή που πραγματοποίησε ο Ευριπίδης μέσω της χρήσης μιας μηχανικής αιώρας υποδηλώνοντας την εμφάνιση και την εξαφάνιση των θεών δημιουργώντας τον όρο “από μηχανής θεός”. (Πατρικαλάκης, 2004)



Εικόνα 6 Απεικόνιση μηχανισμού του από μηχανή θεού

Εν συνεχεία, άρχισε να καθιερώνεται ο χώρος της δόμησης όχι μόνο των κτιρίων, αλλά και του σκηνικού χώρου. Το βασικό σκηνικό απεικόνιζε συνήθως ένα ανάκτορο, όπου η σκηνή αποτελούνταν από τα τρία θυρώματα, τη βασιλική θύρα, δηλαδή το κεντρικό και μεγαλύτερο θυρώμα που εξυπηρετούσε τον βασικό πρωταγωνιστή, ενώ τα άλλα δύο τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου. Μέσα από τα θυρώματα συνεχιζόταν η δράση του έργου, όμως αυτή η τεχνική δυσκόλευε την κατανόησή του από το κοινό, γι' αυτό και αντικαταστάθηκε από μία στρεφόμενη πλατφόρμα, το εκκύκλημα, παρουσιάζοντας τη δράση που συνέβαινε εσωτερικά. Χρησιμοποιήθηκε κυρίως ως ένα είδος φορείου πάνω στο οποίο τοποθετούνταν ομοιώματα νεκρών, καθώς σπάνια έδειχναν φόνο ή αυτοκτονία. (Φωτόπουλος, 1987) (Πατρικαλάκης, 2004)

Παρ' όλο το πρώιμο στάδιο και την ελλιπή γνώση της σκηνογραφίας, εκείνη την εποχή ανακαλύφθηκαν και τα πρώιμα εφέ. Δύο από τα πιο σημαντικά ήταν το κεραυνοσκοπείο, το οποίο στόχευε στον προσομοίωση του αντίστοιχου καιρικού φαινομένου. Αντίστοιχο με το κεραυνοσκοπείο ήταν το βροντείο του οποίου η χρήση ήταν να παράγει τον ήχο της βροχής. Μέσω ενός μεταλλικού δοχείου προσέκρουαν σφαιρίδια τα οποία παρήγαγαν τον αντίστοιχο ήχο. (Blume, 1989)

Η σκηνογραφία με την αρχιτεκτονική ανέκαθεν βάδιζαν παράλληλα ήδη από την αρχαιότητα. Με το πέρασμα των χρόνων η σκηνογραφία και οι θεατρικοί χώροι επέφεραν αλλαγές βαδίζοντας προς την αναγεννησιακή εποχή. Ήδη σε εκείνη την περίοδο στα ρωμαϊκά θέατρα επικρατούν τα *Frons Scenae*, μόνιμα θέατρα τα οποία αποτέλεσαν εξέλιξη των αρχαίων ελληνικών.

Κατά τη ρωμαϊκή περίοδο δίνεται έμφαση στην μεγέθυνση των θεατρικών σκηνικών που στόχο είχε την απεικόνιση της ψευδαίσθησης. Βασικό στοιχείο ήταν η θέση του θεατή να είναι σταθερή και μετωπική του σκηνικού και σε συγκεκριμένη απόσταση από τα σκηνικά ώστε να του δημιουργείται το αίσθημα της ψευδαίσθησης. Προς στόχο της επίλυσης του προβλήματος το φόντο που ήταν τοποθετημένο στο πίσω μέρος της σκηνής αντικαταστάθηκε με το φυσικό φόντο του περιβάλλοντος. Το φαινόμενο όμως αυτό δεν εξυπηρετούσε πλήρως τις ανάγκες της παράστασης δημιουργώντας κάποιους περιορισμούς ως προς την επίτευξή του. Έτσι, σταδιακά άρχισε η μεγέθυνση των σκηνικών να μειώνει την κλίμακά του ερχόμενη στο φυσικό αποτέλεσμα. (Βακαλό, 1979)

Η εποχή του Μπαρόκ αποτέλεσε το έναυσμα για μόνιμα θέατρα, καθώς ο κόσμος το είχε πλέον ανάγκη. Τον 16^ο αιώνα αρχίζουν να χτίζονται μόνιμα θέατρα. Η εξέλιξη των θεατρικών σκηνών πέρασε από διάφορες μορφές με κάποιες να διατηρούνται και να εξελίσσονται ανά τους αιώνες. Οι ευρωπαϊκές χώρες επηρεάζονταν από τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα που κατέκλειναν την εκάστοτε χώρα, αλλά δεν έλειπε και η επίδραση που μπορεί να είχαν από άλλες γειτονικές τους. Η ισπανική θεατρική σκηνή του 17^{ου} αιώνα πραγματοποιούνταν στις *corrales*, αυλές ανάμεσα σε κτίρια και στη συνέχεια στη βασιλική αυλή, έχοντας ομοιότητες με αυτήν την αγγλικής. Ο 18^{ος} αιώνας όμως είναι περίοδος ακμής για το αγγλικό θέατρο κατά την οποία κτίζονται

νέα θέατρα, ενώ υπάρχει διαχωρισμός της σκηνής με την ορχήστρα. (Πατσαλίδης, 2019)

Ο ρομαντισμός του 19^{ου} αιώνα φαίνεται να επηρεάζει το θέατρο το οποίο αρχίζει να αποτελεί σημαντικό μέσον διασκέδασης της εποχής. Λόγω της έλλειψης αξιολογών θεατρικών έργων αρχίζει να δίνεται έμφαση στον σκηνικό χώρο και στην ενδυματολογία προς όφελος της εξισορρόπησης. Πρώτη φορά χρησιμοποιείται μία καινούρια μέθοδος, το box-set, με το οποίο καταργείται το ζωγραφιστό πανί για σκηνικό αντικαθιστώντας το με αληθινό σκηνικό αποτελούμενο από τρεις τοίχους οι οποίοι διαθέτουν αληθινά παράθυρα και πόρτες. Καταργήθηκε λοιπόν, το ζωγραφιστό φόντο, ενώ ο φωτισμός από όλη την αίθουσα επικεντρώθηκε μόνο στην σκηνή διευκολύνοντας την θέαση των θεατών. (Surges, 2007) (Πατρικαλάκης, 1984)

Προς τα τέλη του αιώνα οι αλλαγές συνεχίζονταν να υφίστανται, με τον ρεαλισμό να διαδέχεται τον ρομαντισμό. Τα σκηνικά πλέον κινούνται στον φυσιολογικό τόνο ενός χώρου παρουσιάζοντας μία καθημερινή μορφή. Ο Adolphe Appia¹⁰, σκηνογράφος και αρχιτέκτονας της εποχής κατήργησε τον μέχρι τότε δυσδιάστατο χώρο με τον τρισδιάστατο δημιουργώντας έναν πραγματικό-καθημερινό χώρο. (Appia, 2014) (Surges, 2007)

Την ίδια στιγμή άλλοι σκηνοθέτες και σκηνογράφοι αυτοσχεδιάζουν με τον χώρο δημιουργώντας νέες οπτικές θέασης. Σημαντικό παράδειγμα είναι ο Edward Gordon Craig¹¹ ο οποίος ήταν υπέρμαχος της απλότητας με στόχο την ευκινησία του ηθοποιού στην σκηνή. Δημιουργεί νέες τεχνικές στον σκηνικό χώρο χρησιμοποιώντας οθόνες ως φόντο και screens, δηλαδή σκάλες που δίνουν τη δυνατότητα εναλλασσόμενων επιπέδων, στοιχείο που χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το μέγεθος των θεάτρων μίκρυνε παίρνοντας την μορφή των σημερινών και παραμένοντας στο ρεαλιστικό ύφος της σκηνής. Η είσοδος του επόμενου αιώνα οδήγησε περισσότερο στην αφαιρετική άποψη των σκηνικών απομακρυσμένος από τον ρεαλισμό και οδηγούμενος καθαρά στο δρόμο της ψευδαίσθησης. Ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος μέσα από τον πόνο και τον θάνατο που επικράτησε όλη αυτήν την περίοδο οδήγησε σε μία προσπάθεια να αναδειχθεί η ζωή περιορίζοντας τα σκηνικά μόνο στα απαραίτητα αντικείμενα. Από τότε μέχρι και σήμερα οι πειραματισμοί της σκηνής είναι διαρκείς είτε με πολύπλοκα και πολλά σκηνικά, είτε με απλά και ελάχιστα, στοχεύοντας σε μία πιο αφηρημένη μορφή. Η εμφάνιση και η πρόοδος της τεχνολογίας από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και μετά σηματοδοτεί και την εξέλιξη των μηχανισμών που χρησιμοποιούνταν. Τα

¹⁰ Ο Adolphe Appia (1862-1928) ήταν σκηνογράφος και αρχιτέκτονας. Σπούδασε θέατρο στη Δρέσδη και τη Βιέννη. Είναι γνωστός για τα σκηνικά που δημιούργησε σε 18 όπερες του Βάγκνερ. Ήταν από τους πρώτους που υποστήριξε τις δυνατότητες του φωτισμού στο θέατρο

¹¹ Ο Edward Gordon Craig (1872-1966) ήταν άγγλος σκηνοθέτης και σκηνογράφος. Ήταν γιος της ηθοποιού Ellen Terry. Έπαιξε με την εταιρεία του Henry Irving (1889-97) και στη συνέχεια στράφηκε στον σχεδιασμό σκηνικών, ντεκόρ και κοστουμιών. Μετακόμισε στη Φλωρεντία (1906), όπου άνοιξε τη Σχολή για την Τέχνη του Θεάτρου (1913).

μηχανήματα αυτά πλέον δεν στοχεύουν στον εντυπωσιασμό του κοινού όπως άλλοτε, αλλά στην βοήθεια του έργου. Χρησιμοποιούνται όχι μόνο για την υποστήριξη και την σωστή αποτύπωση της δράσης, αλλά την ίδια στιγμή δημιουργούνται και εφέ τα οποία διευκολύνουν εξέλιξη.

2. ΜΗΔΕΙΑ

2.1 Μυθολογικό πρόσωπο

Στην ελληνική μυθολογία η Μήδεια θεωρείται ότι είναι κόρη του βασιλιά της Κολχίδας Αιήτου¹², εγγονή του Ήλιου¹³ και ανιψιά της Κίρκης¹⁴. Ως μητέρα της θεωρείται η Εκάτη. Από την Κίρκη, πιθανή θεία της, έμαθε την τέχνη της μαγείας. (Πρεβελάκης, 2010)

Η ζωή της συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με την Αργοναυτική εκστρατεία. Όταν οι Αργοναύτες έφτασαν στην Κολχίδα με στόχο να πάρουν το χρυσόμαλλο δέρας¹⁵, ο Ιάσωνας παρουσιάστηκε στον Αιήτη και τον παρακάλεσε να του το δώσει. Όμως εκείνος για να καταστρέψει τον Ιάσωνα του είπε ότι ο Ήφαιστος του είχε χαρίσει δύο άγριους ταύρους με χάλκινα πόδια που βγάζουν φωτιές από τα ρουθούνια τους. Αυτούς αφού τους πιάσει και τους ζέξει, θα οργώσει το χωράφι του Άρη και θα σπείρει σ' αυτό δόντια δράκου. Από αυτά θα φυτρώσουν οπλισμένοι γίγαντες, τους οποίους αν τους σκοτώσει θα πάρει πίσω το χρυσόμαλλο δέρας.

Ο Ιάσωνας πίστεψε στον εαυτό του και δέχτηκε την πρόκληση. Όμως η Μήδεια, ως κόρη του Αιήτου, γνωρίζοντας τη δυσκολία της πρότασης του πατέρα της απέναντι στον Ιάσωνα, και όντας ερωτευμένη με τον τελευταίο τον βοήθησε φτιάχνοντάς του μία αλοιφή από μαγικά βότανα, αφού πρώτα ο ίδιος της υποσχέθηκε γάμο. Σύμφωνα

¹² Ο Αιήτης ήταν βασιλιάς της αρχαίας Κολχίδας, γιος του θεού Ήλιου και της Ωκεανίδος Πέρσης, αδελφός της Κίρκης, του Πέρση και της Πασιφάης. Ο Αιήτης λέγεται ότι ήταν αδελφός του Πέρση ενός βασιλιά της Ταυρίδας, ο οποίος παντρεύτηκε την ανιψιά του Εκάτη και απέκτησε την Μήδεια, την Χαλκιοπή και τον Άψυρτο.

¹³ Ο Ήλιος είναι το όνομα του θεού και προσωποποίησης του ήλιου στην αρχαία Ελληνική θρησκεία και μυθολογία.

¹⁴ Η Κίρκη ήταν μάγισσα ή νύμφη. Πατέρας της ήταν ο θεός Ήλιος και μητέρα της η Πέρση, μία από τις Ωκεανίδες. Η Κίρκη ήταν αδελφή του Αιήτη και της Πασιφάης. Ζούσε στο νησί στο οποίο ήταν βασίλισσα, την Αιαία και μεταμόρφωνε τους εχθρούς της ή όσους την προσέβαλαν σε ζώα με τη χρήση μαγικών ποτών.

¹⁵ Ο Αθάμας, ο γιος του Αιόλου, είχε από τη Νεφέλη δύο παιδιά, τον Φρίξο και την Έλλη. Ύστερα παντρεύτηκε την Ινώ, την κόρη του Κάδμου και γέννησε άλλα δύο παιδιά. Η Ινώ όμως ζήλευε τα παιδιά από τον πρώτο γάμο του Αθάμα γι' αυτό και επινόησε ένα σχέδιο. Φούρνισε το σιτάρι που είχανε για σπορά, αλλά ο σπόρος δε φύτρωσε. Το μαντείο των Δελφών είπε ότι έπρεπε να θυσιαστούν ο Φρίξος και η Έλλη. Τότε η Νεφέλη προσπάθησε να σώσει τα παιδιά της μ' ένα χρυσόμαλλο κριάρι, δώρο του Ερμή, που τα πήρε στη ράχη του στον αέρα. Στην πορεία, η Έλλη γλίστρησε και έπεσε στη θάλασσα γι' αυτό και το σημείο όπου έπεσε ονομάστηκε Ελλήσποντος. Ο Φρίξος έφτασε σώος στην Κολχίδα πάνω στο χρυσόμαλλο κριάρι, που η προβιά του έμεινε εκεί ως ιερό κειμήλιο.

με την αναφορά του Διόδωρου¹⁶ (Δ' 45) η Μήδεια ήταν μία πραγματική πριγκίπισσα η οποία ξεχώριζε για το ήθος και τον ανθρωπισμό της, αντιτασσόμενη στην τακτική του πατέρα της να σκοτώνει όποιον ξένο φτάνει στην χώρα του. Η βοήθεια της Μήδειας ήταν καθοριστική, αφού ο Ιάσωνας κατάφερε να βγει αλώβητος από την δοκιμασία. Η στάση αυτή της κόρης του Αιήτου τον οδήγησε να την φυλακίσει, όμως αυτή διέφυγε μαζί με τους Αργοναύτες έχοντας πάρει μαζί και τον αδερφό της Άψυρτο. Όταν ο πατέρας της έμαθε ότι οι Αργοναύτες πήραν το χρυσόμαλλο δέρας, εκνευρισμένος άρχισε να τους καταδιώκει. Τότε η Μήδεια σκότωσε τον αδερφό της και τεμαχίζοντάς τον πέταγε ένα-ένα τα κομμάτια του στην θάλασσα ώστε να τον καθυστερήσει. (Σικελιώτης, 2011)

Στην συνέχεια, σύμφωνα με την παράδοση ο Ιάσωνας και η Μήδεια παντρεύτηκαν στη χώρα των Φαιάκων όπου και παρέμειναν τέσσερα χρόνια. Κατά τον Ησίοδο το ζευγάρι απέκτησε έναν γιο, τον Μήδειο. Άλλοι συγγραφείς αναφέρουν ως κόρη τους την Εριώπη, ενώ η τραγική παράδοση αναφέρει δύο γιους, τον Φέρητα και τον Μέρμερο. Τέλος, κατά τον Διόδωρο τα παιδιά τους ήταν ο Θεσσαλός, ο Αλκιμένης και ο Τίσαρδος. (Σικελιώτης, 2011) (Ησίοδος, 2007)

Ο Ιάσωνας γυρνώντας από την αργοναυτική εκστρατεία παρέδωσε το χρυσόμαλλο δέρας στον Πελία¹⁷, ο οποίος είχε επιβάλει στον Ιάσωνα τον άθλο αυτό, αλλά αυτός δεν δέχτηκε να του δώσει το θρόνο. Τότε η Μήδεια έπεισε τις κόρες του Πελία να σκοτώσουν και να τεμαχίσουν τον πατέρα τους και να ρίξουν τα κομμάτια του σε ζεστό νερό. Ο Ιάσωνας έτσι, έγινε βασιλιάς.

Ύστερα από χρόνια, ο γιος του Πελία, ο Άκαστος, έδιωξε τον Ιάσωνα και την Μήδεια από την Ιωλκό, οι οποίοι κατέφυγαν στην Κόρινθο. Εκεί το ζευγάρι έζησε μαζί μέχρι τη στιγμή που ο βασιλιάς της Κορίνθου, Κρέοντας, ήθελε να παντρέψει την κόρη του με τον Ιάσωνα. Η Μήδεια για να εκδικηθεί την αντίζηλό της, τη Γλαύκη, έριξε δηλητήριο σε ένα φόρεμα, το οποίο της έστειλε μέσω των παιδιών της. Αυτή η κίνηση οδήγησε τη Γλαύκη να πάρει φωτιά και να καεί, όπως ακριβώς και ο πατέρα της, ο οποίος έτρεξε να τη βοηθήσει, προκαλώντας τον θάνατο και των δυο. Η Μήδεια εντωμεταξύ, σκότωσε τα παιδιά της, Μέρμερο και Φέρητα, μέσα στον ναό της Ήρας (για να εκδικηθεί τον Ιάσωνα) και έφυγε για την Αθήνα. Σύμφωνα με παλαιότερη παράδοση, θεωρείται ότι τα παιδιά της Μήδειας δεν τα σκότωσε η ίδια, αλλά οι Κορίνθιοι για να την εκδικηθούν για τον θάνατο της Γλαύκης. Ο Ευριπίδης πρώτος ήταν αυτός που στην ομώνυμη τραγωδία του υποστήριξε ότι η Μήδεια ήταν παιδοκτόνος. (Χειμωνάς, 1990)

Ερχόμενη στην Αθήνα, η Μήδεια παντρεύτηκε τον Αιγέα και απέκτησαν έναν γιο, τον Μήδο. Στο μεταξύ, ο Θησεάς, που είχε ζήσει μέχρι τότε μακριά από τον πατέρα

¹⁶ Ο Διόδωρος Σικελιώτης ήταν αρχαίος Έλληνας ιστορικός και συγγραφέας. Γεννήθηκε στον Αγύριο της Σικελίας γύρω στο 80 π.Χ. και πέθανε γύρω στο 20 π.Χ.

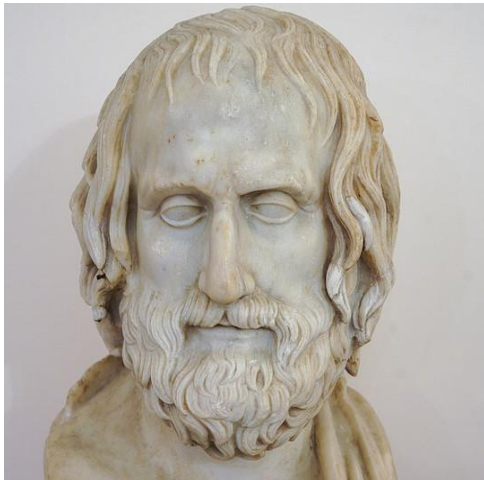
¹⁷ Ο Πεlias ήταν γιος της Τυρούς και του θεού Ποσειδώνα ή του βασιλιά της Ιωλκού Κρηθέα. Πήρε τη βασιλεία της Ιωλκού έχοντας διώξει από τον θρόνο τον μεγαλύτερο αδερφό του Αίσωνα, πατέρα του Ιάσωνα.

του, τον Αιγέα, έφτασε στην Αθήνα. Η Μήδεια προσπάθησε να τον δηλητηριάσει, όμως ο Αιγέας αναγνώρισε τον γιο του και κατάλαβε την πρόθεση της γυναίκας του, γι' αυτό και την εξόρισε. Εκείνη κατέφυγε στην Κολχίδα μαζί με τον γιο της και σκοτώνοντας τον σφετεριστή του θρόνου, Πέρση, έδωσε πάλι τον θρόνο του βασιλείου στον πατέρα της Αιήτη. Σύμφωνα με την παράδοση η Μήδεια δεν πέθανε, αλλά μεταφέρθηκε στα Ηλύσια Πεδία όπου και παντρεύτηκε τον Αχιλλέα.



Εικόνα 7 Μήδεια

2.2 Μήδεια του Ευριπίδη



Ο Ευριπίδης (480 π.Χ. - 406 π.Χ.) υπήρξε τραγικός ποιητής στην αρχαία Ελλάδα, ο οποίος μέσα από τα έργα του εξασφάλισε μία θέση στους τρεις καλύτερους όλων των εποχών. Είναι μεταγενέστερος του Αισχύλου και του Σοφοκλή και μέσα από τα έργα του φαίνονται οι διαφορές του ανάμεσα στους δύο προηγούμενους. Είναι επηρεασμένος από πολιτικά θέματα της Αθήνας, ενώ οι πόλεμοι που έπληξαν την πόλη του έμελλαν να δημιουργήσουν έναν ιδιαίτερο τρόπο σκέψης. (Μπουντούρης, 1971)

Κοινό χαρακτηριστικό των έργων του Αισχύλου είναι ότι διακατέχονται από το θεολογικό στοιχείο. Πιστεύει στη θεία δίκη την οποία και προσπαθεί να προωθήσει μέσα σ' αυτά. Από την άλλη, ο Σοφοκλής επικεντρώνεται στον άνθρωπο ο οποίος και καθορίζει τη μοίρα του, ενώ στον αντίποδα ο Ευριπίδης επικεντρώνεται στον άνθρωπο. Σύνηθες στοιχείο των έργων του είναι η απουσία των θεών, δείχνοντας ένα ψήγμα αθεϊσμού για την εποχή του. Δεν τον ενδιαφέρει η γνώμη ή η έκβαση που θα έχει η συμμετοχή των θεών, αλλά η ανάλυση του χαρακτήρα των ανθρώπων, τα κίνητρά τους, τα συναισθήματά τους, τα πάθη τους. Στοχεύει στην ανθρώπινη πλευρά ψυχολογώντας τον ήρωα και απομακρύνοντας τον από το μυθολογικό υπόβαθρο. Οι ήρωες παλεύουν να ζήσουν, μάχονται ο ένας τον άλλον. Γι' αυτό και οι θεοί έχουν συμμετοχή στο θέατρο του Ευριπίδη, αλλά χωρίς ιδιαίτερη σημασία με την εμφάνισή τους να γίνεται στην αρχή και στο τέλος εξηγώντας ή αναγγέλλοντας στοιχεία του έργου. (Jacqueline, 1997)

Η Μήδεια αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα διασωθέντα έργα του Ευριπίδη το οποίο διατηρεί την σπουδαιότητά του παρά το πέρασμα των χρόνων. Διδάχθηκε – ανέβηκε (σύμφωνα με τους σημερινούς όρους) το 431 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια όπου ο τραγικός ποιητής σε ηλικία είκοσι έξι ετών βγήκε τρίτος στο διαγωνισμό. Η φιγούρα της Μήδειας έδωσε μία πρωτοφανή νότα στην μέχρι τότε ιστορία των τραγωδιών που αποτέλεσε έργο αναφοράς της τότε εποχής επηρεάζοντας μεταγενέστερους ποιητές να ασχοληθούν ξανά και διασκευάζοντας το συγκεκριμένο έργο. Το έργο της Μήδειας αποτελείται από 1.419 στίχους με τα βασικά της πρόσωπα να είναι αυτά της τροφού (παραμάνας), του χορού, του παιδαγωγού, ενώ κυριότερα αυτά του Κρέοντα, του Ιάσονα, του Αιγέα, της ομώνυμης με τον τίτλο του έργου Μήδειας, καθώς και των παιδιών της που αν και έχουν βουβό ρόλο κρίνουν της έκβαση όλου του έργου. (Πρεβελάκης, 2010)

Η υπόθεση της τραγωδίας δεν είναι μακριά από την ιστορία του μυθικού προσώπου. Η Μήδεια μετά την πολύτιμη βοήθειά της να πάρει ο Ιάσοντας το χρυσόμαλλο δέρας κατέφτασαν στην Κόρινθο όπου βασιλιάς ήταν ο Κρέοντας. Η διασημότητα του ζευγαριού ήταν γνωστή σε εκείνη την ξένη πόλη. Από τη μία ο Ιάσοντας ήταν ξακουστός ως αρχηγός της αργοναυτικής εκστρατείας, ενώ η Μήδεια φημισμένη για τις μαγικές της ικανότητες, αλλά και για την καταγωγή της. Είναι άγνωστο βέβαια για το αν οι Κορίνθιοι είχαν γνώση ή έστω είχαν αντιληφθεί τη βοήθεια που είχε προσφέρει η Μήδεια στον Ιάσωνα. Το ζευγάρι έζησε στην πόλη για μεγάλο χρονικό διάστημα αποκτώντας δύο γιους. Όμως, η ευτυχισμένη σχέση τους καταστρέφεται όταν ο Ιάσοντας αποφασίζει να παντρευτεί την κόρη του Κρέοντα, Γλαύκη. Η στάση του αυτή μεταφράζεται σαν προδοσία απέναντι στο πρόσωπο της Μήδειας όντας άγνωστος ο λόγος της πράξης του αυτής (*«Αφού η τύχη μ' έδωξε από την Ιωλκό/ και ήρθα σ' αυτήν την χώρα – τι άλλο/ θα μπορούσα καλλίτερο να ευχηθώ απ' το να παντρευτώ/ του βασιλιά την κόρη, εγώ ο άθλιος πρόσφυγας;/ [...] Αλλά/ για να έχουμε πλούσια ζωή, άφθονα αγαθά - / γιατί ξέρω πως ο φτωχός δεν έχει κανέναν φίλο. Και τα παιδιά μου/ να ωφελήσω, να τ' αναστήσω άξια κι άρχοντες να τα κάμω όπως αρμόζει στο αίμα τους»*) (Χειμωνάς, 1990)

Η εξήγηση της προδοσίας του Ιάσωνα εξηγείται από διάφορους λόγους από πολλούς που έχουν προσπαθήσει να ερμηνεύσουν το έργο και τον πολύπλοκο χαρακτήρα της Μήδειας. Η υποθετική και κύρια ερμηνεία είναι ότι ο Ιάσοντας δεν έπαψε ποτέ να κυνηγάει τη δόξα και τις βασιλικές τιμές που αθέμιτα είχε χάσει λόγω της βίαιης απόκτησής τους από τον θείο του, Πελία. Αυτή η ερμηνεία έρχεται σε συνδυασμό με την παρότρυνση του Κρέοντα να παντρευτεί ο Ιάσοντας, ως ένδοξος πια αργοναύτης, την κόρη του Γλαύκη, στοιχείο το οποίο αναφέρει και η ίδια η Μήδεια στον βασιλιά *«Εσύ έδωσες την κόρη σου σ' εκείνον που edιάλεξες»*. (Χειμωνάς, 1990) (Μπουντούρης, 1971)

Με την απάρνηση της Μήδειας από τον Ιάσωνα αρχίζει η ουσιαστική πλοκή του έργου. Η γυναίκα αυτή, έχοντας έναν ισχυρό χαρακτήρα όπου με τη θέληση και την επιμονή της καταφέρνει τα πάντα, αντιλαμβάνεται ότι έχει χάσει τον άντρα της. Η οικογένειά της για την οποία έχει κάνει τα πάντα διαλύεται, και αυτή μαζί με τα παιδιά της εξορίζονται. Δεν δέχεται την απόρριψη και την ήττα οπότε πυροδοτείται η αντίδρασή της. Καταφέρνει να πάρει παράταση άλλη μία μέρα πριν τον οριστικό διωγμό της από την Κόρινθο και χωρίς να χάσει καιρό βάζει μπροστά το σχέδιο της εκδίκης της. Κύριος στόχος της είναι η αντίζηλός της, η οποία και αποτέλεσε αιτία για να διαλυθεί το σπιτικό της. Στο σχέδιό της συμπεριλαμβάνει και τα παιδιά της τα οποία λόγω του νεαρού της ηλικίας τους και της άγνοιας της συμμετοχής τους δεν προδίδουν τα σχέδια της Μήδειας. Τα παιδιά προσφέρουν δηλητηριασμένα δώρα στη Γλαύκη η οποία φλέγεται και πεθαίνει, ενώ μαζί της σκοτώνεται και ο πατέρας της, Κρέοντας στην προσπάθειά του να τη σώσει.

Μετά τον αφανισμό των εχθρών της αποφασίζει να εκδικηθεί και τον Ιάσωνα για την συμπεριφορά του. Ο μόνος τρόπος είναι να σκοτώσει τα παιδιά τους. Η απόφασή της θεωρείται στοχευμένη, καθώς τα παιδιά είναι ο μόνος συνδετικός κρίκος ανάμεσα

στο πρώην ζευγάρι, και ο μόνος τρόπος με τον οποίο θα μπορούσε να “χτυπήσει” τον Ιάσονα. Ο Ιάσοντας παρά την απόφασή του να εγκαταλείψει τη Μήδεια είναι στοργικός πατέρας και νοιάζεται για τους απογόνους του. Οι κινήσεις του δεν είχαν ποτέ σκοπό να πληγώσουν τα παιδιά του, αλλά ούτε και τη Μήδεια. Όμως ο θάνατός τους τον διαλύουν. Στο έργο διαγράφεται έντονα η οδύνη, ο πόνος και η ευαισθησία μιας πληγωμένης γυναίκας που τελικά φτάνει στο στάδιο της εκδίκησης. Ο Ευριπίδης όμως δεν επιτρέπει η πράξη της να φανεί αναίτια, προσδίδοντάς της μάλιστα δύναμη και αξιοπρέπεια. (Mastronarde, 2011)

Η Μήδεια μέσα από το έργο του Ευριπίδη δείχνει την έντονη γυναικεία φύση της η οποία μεταλλάσσεται μέσα από συνθήκες όταν ο έρωτας παίρνει κύριο ρόλο. Το πάθος για τον άντρα της κυριεύει το μυαλό της και κάθε ίχνος λογικής εξαλείφεται. Η αγάπη για τον άνθρωπο τον οποίο αγαπά πιο πολύ στη ζωή της μετατρέπεται σε μίσος χωρίς να την ενδιαφέρουν οι συνέπειες των πράξεων αυτού του συναισθήματος. Λειτουργεί τελείως εκδικητικά με μόνο στόχο την αποξένωση του Ιάσονα από οτιδήποτε μπορεί να τον κάνει ευτυχισμένο, όπως ένας μελλοντικός γάμος, και τον αφανισμό των μόνο ανθρώπων που αγαπάει πραγματικά και ανιδιοτελώς, όπως τα παιδιά του. Προκειμένου να διεκδικήσει πίσω τον άνθρωπό της δεν μένει απαθής στα γεγονότα παίρνοντας τη κατάσταση στα χέρια της.

Μέσα από τη Μήδεια γίνεται σαφής η κοινωνική θέση της γυναίκας την οποία καταργεί ο ομώνυμο χαρακτήρας. Ενώ η γυναίκα της εποχής έχει άβουλη θέση, χωρίς αξιώματα και ελευθερίες στην κοινωνία, με τον άντρα να δρα και να αποφασίζει για όλα, η Μήδεια καταργεί αυτό το στερεότυπο αντιδρώντας στους κανόνες τις κοινωνίας. Αποτελεί ένα σύμβολο αντιτίθεσης απέναντι στην γυναικεία καταπίεση, ενώ δείχνει την προσπάθειά της να καταργήσει την ανισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα. Παρά την θηλυκότητά της συγκρούεται με μία ανδροκρατούμενη κοινωνία χωρίς δισταγμούς προβάλλοντας με “ήρωισμό” τα θέλω της, ενισχύοντας το συναίσθημα της θέλησης μιας ζωής που η ίδια επιθυμεί και όχι οι άλλοι γι’ αυτήν. Διεκδικεί την σεξουαλικότητά της, την αυτοκυριαρχία του εαυτού της και την ανάγκη για μία ζωή που η ίδια επιθυμεί. Γι’ αυτόν τον λόγο δεν διστάζει να εκδικηθεί όσους την έχουν πληγώσει χωρίς καμία εξαίρεση.

Ο χαρακτήρας της Μήδειας αποστασιοποιείται από τα κοινωνικά πρέπει που είχε η γυναίκα του τότε συγκριτικά με την σημερινή εποχή. Επαναστατεί με θάρρος απέναντι στην υπάκουη και δεκτική καταπιεσμένη γυναικεία φύση της. Μέσα από το έργο διαγράφονται τα στοιχεία της ετερότητας παρουσιάζοντάς την ως «βάρβαρη και ξένη». Γίνεται έντονο το στοιχείο του οικείου – ανοικείου, καθώς ως προσφύγισσα εγκαταλείπει την πατρίδα της για χάρη ενός άντρα, θεωρούμενη ξένη στον καινούριο της τόπο, έναν τόπο όπου δεν θεωρείται Ελληνίδα, λόγος που την οδηγεί να αντιδράσει βίαια στα επικείμενα γεγονότα. Με προσωπική απόφαση αποστασιοποιείται από τον δικό της ασφαλή χώρο όπου η ίδια έλεγχε, για έναν αλλότριο στον οποίο δεν μπορεί να έχει λόγο διασφάλισης μια ευτυχισμένης ζωής. Είναι μάγισσα, με δύναμη και γνώση, γεγονός που δεν την αφήνει να παραμείνει

άβουλη βάζοντας μπροστά τον αυθορμητισμό της αποστασιοποιούμενη από την λογική. (Kroflič, 2007)

Η στάση της προς την ετερότητα αποτυπώνεται μέσα από το δίπολο λογική – μη λογική. Παρά το γεγονός ότι οι πράξεις της προσδίδουν ότι έγκεινται μέσα στα πλαίσια της λογικής όντας συνειδητοποιημένη γι' αυτές, την ίδια στιγμή παρουσιάζουν τον παραλογισμό που διακατέχει τη Μήδεια αντιδρώντας με ακραίο και απάνθρωπο τρόπο απέναντι στους γύρω της. Η εικόνα που σχηματίζεται είναι αυτή της βάρβαρης παιδοκτόνου που παραβαίνει τα πλαίσια του ορθολογισμού επαναστατώντας, ερχόμενη σε σύγκριση με την αντίστοιχα επαναστατική Αντιγόνη που δεν μένει αμέτοχη στις αποφάσεις της κοινωνίας, αλλά αποφασίζει αυθαίρετα να θάψει τον Πολυνείκη. (Kroflič, 2007)

Η στάση της Μήδειας παραπέμπει σε ένα αντρικό για την εποχή πρότυπο από το οποίο ξεφεύγει η ίδια, κι από τα στοιχεία που την περικλείουν όπως ο γάμος, η κοινωνική θέση, η μητρότητα. Φανερώνει ένα προσωπίο σκληρό και απάνθρωπο αρνούμενη να παραμείνει παθητικά στην θέση που ορίζει η κοινωνία γι' αυτήν. Διεκδικεί (με κάπως σκληρό τρόπο) την αγάπη και τον έρωτα όταν αντιλαμβάνεται ότι χάνει το ενδιαφέρον του άντρα της και δεν διστάζει να ξεφύγει από τα πλαίσια της αντικειμενικής γυναικείας φιγούρας και να αντιδράσει. *«Το πάθος, η παραφορά, η ζήλεια και η αυτάρκεια είναι ο δικός της χώρος, ενώ όλοι οι άλλοι οικείοι χώροι εγκαταλείπονται σε όλη τη διάρκεια της ζωής της από αυτήν (η πατρίδα της, η πατρική της οικογένεια, η Κόρινθος και τα παιδιά της).»* (Μάκη, 2023)

Η Μήδεια παίρνει την κατάσταση στα χέρια της και αντιδρά στα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω της δίχως κανένα δισταγμό. Δε μένει αμέτοχη, αλλά αντίθετα παίρνει μέρος στις καταστάσεις που την στενοχωρούν, δρώντας ακραία. Σκοτώνει τη Γλαύκη και τον πατέρα της ως βασικοί εχθροί για τη διάλυση του γάμου της, ενώ ως δευτερεύον στόχος είναι ο Ιάσονας. Δεν την ενδιαφέρει ο τρόπος που θα τον εκδικηθεί αρκεί να πετύχει τον στόχο της. Η απόφασή της να σκοτώσει τα παιδιά της, ώστε να πληγώσει τον πρώην άντρα της δείχνει μία γυναίκα αδίστακτη που αποφασίζει να κάνει ό,τι είναι δυνατό αρκεί να πληγώσει τους εχθρούς της. Πιστεύει ότι μ' αυτόν τον τρόπο θα είναι ευτυχισμένη. Η άβουλη και συνάμα καταπιεσμένη γυναικεία θέση της ξεπερνάει τα όρια της κοινωνίας αποφασίζοντας η ίδια για τη ζωή της. (Μάκη, 2023)

Ο χαρακτήρας της Μήδειας επικεντρώνεται στο δίπολο καλή-κακή μητέρα και γυναίκα. Παρά την βοήθεια που προσφέρει στον Ιάσονα με σκοπό την απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος, η εμφάνιση της καλής γυναίκας αντισταθμίζεται με τη βιαιότητα των πράξεών της λίγο αργότερα. Η αρχική της στάση πιθανόν κρύβει ένα προσωπίο καλοσύνης με στόχο την απόκτηση του ενδιαφέροντος του Ιάσονα, χωρίς να δηλώνει τον πραγματικό της χαρακτήρα που εμφανίζεται μετά από την ζήλεια απέναντι στο ίδιο πρόσωπο. Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να χαρακτηριστεί και η στάση της ως μάνα. Η καλοσύνη και η αγάπη που έχει στα παιδιά της δεν αργεί να χαθεί αρκεί να πετύχει τον στόχο της, να πληγώσει τον Ιάσονα με τον ίδιο τρόπο που την

πλήγωσε κι αυτός. Ο Ευριπίδης στοχεύει στην ανθρώπινη πλευρά της Μήδειας, καθώς τον ενδιαφέρει ο άνθρωπος και τα πάθη του, ακόμα κι αν δημιουργεί μία βίαιη εικόνα συγκριτικά με την εποχή.

Η ελληνική μυθολογία διακατέχεται από ηρωίδες οι οποίες είναι συνήθως κατώτερες και αδύναμες των ανδρών. Δέχονται οποιαδήποτε απόφαση του συζύγου ή του αγαπημένου τους χωρίς αντιρρήσεις. Τόσο η Πηνελόπη εγκαταλείπεται από τον Οδυσσέα, μένοντας στην Ιθάκη παρενοχλημένη από τους μνηστήρες, η Αριάδνη αντίστοιχα εγκαταλείπεται στη Νάξο από τον Θησέα, η Ελένη απαγάγεται από τον Πάρι, όσο και πολλές άλλες ηρωίδες υφίστανται τη βιαιότητα του ανδρικού φύλου. Σε αντίθεση με όλες αυτές τις ηρωίδες, η Μήδεια δεν μένει απαθής αποφασίζοντας η ίδια το μέλλον όχι μόνο το δικό της αλλά και των γύρω της. Δείχνει αδίστακτη και αναίσθητη στη βιαιότητα που έδειξε όχι μόνο στους ξένους, αλλά και στα ίδια της τα παιδιά που τόσο αγαπούσε και με αδιαφορία συνέχισε τη ζωή της φεύγοντας μακριά από εκείνον τον τόπο με τη βοήθεια άρματος του παππού της Ήλιου, πηγαίνοντας στην Αθήνα.

3. ΟΙ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΗΛΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΧΩΡΟ

3.1 Robert Wilson

Ο προηγούμενος αιώνας, λίγο πριν το κλείσιμο της χιλιετίας σηματοδότησε την αρχή μίας νέας εποχής στο θέατρο. Η μεταπήδησή του από τον ρεαλισμό, στο ρομαντισμό, στην εποχή της ψευδαίσθησης και το νατουραλισμό οδήγησε στην περίοδο της εξέλιξης. Η εμφάνιση και η ανάπτυξη της τεχνολογίας έδωσαν τη δυνατότητα να εισάγουν μηχανισμούς δημιουργώντας ένα πιο ευφάνταστο αποτέλεσμα.

Το θέατρο από τα αρχαία ακόμα χρόνια του ελληνικού κόσμου είχε τη βάση του στην ιστορία του έργου όπου μέσα από εικόνες παρουσιαζόταν με παραστατικότητα μπροστά στα μάτια των θεατών η εκάστοτε ιστορία. Οι σκηνοθέτες βασιζόνταν σε ένα καλά δομημένο κείμενο με ενδιαφέρουσα υπόθεση, ώστε να τραβήξει το ενδιαφέρον του κοινού. Ανέκαθεν έδιναν βάση στο έργο ως κύριο στοιχείο για μια καλή παράσταση και εν συνεχεία στα σκηνικά και στα κουστούμια.

Ο Ρόμπερτ Ουίλσον αντιτίθεται στην παραπάνω θεωρία που επικρατούσε ανά τους αιώνες δημιουργώντας τον δικό του τρόπο σκέψης. Όντας ένας άνθρωπος γεννημένος λίγο πριν τα μέσα του 20^{ου} αιώνα (1941) επηρεάστηκε από τις συνθήκες με τις οποίες ήρθε αντιμέτωπος, ιδιαίτερα στα νεανικά του χρόνια. Η αρνητική του στάση απέναντι στην έμφαση του λόγου σε μία παράσταση έγκειται πιθανότητα σε δύο στοιχεία. Αρχικώς, οφείλεται σε ένα λεκτικό πρόβλημα το οποίο ο ίδιος αντιμετώπιζε στα νεανικά του χρόνια (τραυλισμός) το οποίο κατάφερε να βελτιώσει μέσω της βοήθειας μιας δασκάλας χορού η οποία τον βοήθησε να απελευθερωθεί και να ανακαλύψει την έκφραση πέρα από τον λεκτικό τρόπο, μέσω της κινησιολογίας. Λίγα χρόνια αργότερα η επαφή με παιδιά τα οποία είχαν μαθησιακές δυσκολίες του έδωσε το έναυσμα να μεταδώσει τις γνώσεις, που τον βοήθησαν στη δική του δυσκολία, στα παιδιά, αντιλαμβάνοντας ότι η ίδια η κίνηση είναι “φωνή”.

Μεγάλη επίδραση στον καθορισμό της θεατρικής του σκέψης έπαιξε η φιλία του με έναν κωφάλαλο. Αυτό το άτομο τον ώθησε να κατασταλάξει στην έμφαση του εξωτερικού μέσω του εσωτερικού. Θεωρούσε ότι το τελικό-εξωτερικό αποτέλεσμα είναι προϊόν μιας εσωτερικής επεξεργασίας όπου ο άνθρωπος αντλεί πληροφορίες μέσω των αισθήσεών του, ενώ το εσωτερικό προέρχεται από εσωτερικές λειτουργίες σύμφωνα με τον εκάστοτε άνθρωπο, όπως τα όνειρα και η φαντασία.

Έτσι, ο Ουίλσον φανατικός οπαδός της εικόνας αποτελεί πρωτοπόρο του Θεάτρου των Εικόνων, μία τάση η οποία συνεχίζει να υφίσταται μέχρι σήμερα μέσα από το έργο άλλων σκηνοθετών-σκηνογράφων. Η τάση αυτή καθιερώθηκε στις αρχές του '70 με στόχο την εστίαση στον σκηνικό χώρο εν αντιθέσει του λεκτικού κειμένου. Ο

σκηνικός χώρος και οι κινήσεις των ηθοποιών, ή με άλλα λόγια η εικόνα που μπορεί να λάβει κάποιος, είναι το καλύτερο μέσο έκφρασης και μετάδοσης συναισθημάτων και σκέψεων, σε σύγκριση με την εκφορά ενός κειμένου. Έτσι, ο Ουίλσον καταφεύγει στην οπτική αποτύπωση θεωρώντας την πιο βαθιά και ουσιώδη από το λόγο.

Οι σπουδές του στην αρχιτεκτονική καθώς και η ενασχόλησή του με την ζωγραφική τον οδήγησε σε μία πρώτη γνώση του σκηνικού χώρου. Παρά την απειρία του στον χώρο του θεάτρου μπόρεσε να ανταπεξέλθει άξια και ίσως και αυτός να ήταν ο λόγος της δημιουργίας ενός νέου σκεπτικού μακριά από τα μέχρι τότε υπάρχοντα. Η θεωρία του βασιζόταν στην ισοτιμία του οπτικού μέρους με εκείνο του λεκτικού, πιστεύοντας ότι η ύπαρξη του πρώτου μπορεί να ισχύσει και χωρίς εκείνη του δευτέρου. Έτσι, στόχος και αποτέλεσμα των παραστάσεών του ήταν η υπεροχή της εικόνας αφήνοντας το κοινό να ταξιδέψει με τη φαντασία του και απορρίπτοντας τελείως ή μειώνοντας τον λόγο. Σύμφωνα με τον ίδιο *«το οπτικό δεν είναι μια δεύτερη σκέψη, δεν είναι μια εικονογράφηση του κειμένου. Είναι εξίσου σημαντικό. Αν λέει την ίδια ιστορία με τις λέξεις, γιατί να κοιτάξεις; Το οπτικό πρέπει να είναι τόσο συναρπαστικό ώστε ένας κωφός άνθρωπος να παρακολουθεί την παράσταση εκστασιασμένος. Καμιά φορά αφήνω το οπτικό να ευθυγραμμιστεί με το λεκτικό, αλλά συνήθως όχι (...) πάντα ξεκινώ με την οπτική μορφή. Στα πιο πολλά θέατρα το βλέμμα είναι άσχετο. Όχι στο δικό μου. Εγώ σκέφτομαι με τα μάτια μου.»*

Τα παιδικά του χρόνια ήταν αποστασιοποιημένα από την τέχνη λόγω της έλλειψης θεατρικών σκηνών στην περιοχή που μεγάλωσε. Η δεύτερη δεκαετία της ζωής του ήταν καθοριστική για την μετέπειτα πορεία του, καθώς αποτέλεσε την απαρχή της καλλιτεχνικής αποτύπωσης και άνθησης του δικού του σκεπτικού. Από την πρώτη κιόλας φορά που είδε θέατρο και όπερα κατάλαβε ότι δεν τον ενδιέφερε αυτού του είδους η θεατρική δημιουργία της κλασικής και σχεδόν υποχρεωτικής ανάδειξης ενός θεατρικού κειμένου μέσα από κινήσεις. Τον έλκυε ο βουβός κινηματογράφος κυρίως του Τσάρλι Τσάπλιν διότι προβάλλονταν όλα τα συναισθήματα του ηθοποιού μέσα από το σώμα του. Αυτό κιόλας τον οδήγησε σε έναν εναλλακτικό τρόπο σκέψης ο οποίος διαφαίνεται σε όλες του τις παραστάσεις.

Η ελληνική εργογραφία μεταξύ εκείνης της ελισαβετιανής ήταν ένα από τα στοιχεία που αποτέλεσαν σταθμό για τον σκηνοθέτη. Έργα του Ευριπίδη όπως η Μήδεια και η Άλκηστις αποτέλεσαν από τα κυριότερα ελληνικά έργα στα οποία έδωσε μία διαφορετική προσέγγιση. Η Μήδεια είναι ένα από εκείνα τα κλασικά έργα το οποίο ανέβασε δύο φορές (1984 και 1995) με τη δεύτερη να είναι μία αναθεωρημένη παράσταση της πρώτης. Η πρώτη σύλληψη της Μήδειας σε σκηνοθεσία/σκηνογραφία του Ρόμπερτ Ουίλσον και μουσική του Gavin Bryars χρονολογείται το 1982, ενώ εκπροσωπήθηκε για πρώτη φορά στην Όπερα της Λυών το 1984, και στη συνέχεια, την ίδια χρονιά, στο Théâtre des Champs-Élysées στο Παρίσι, στο πλαίσιο του Φθινοπωρινού Φεστιβάλ.

Βασικά στοιχεία της παράστασης που χαρακτηρίζουν και τη γενικότερη σκηνογραφική-σκηνοθετική προσέγγιση του Ουίλσον είναι η έλλειψη ρεαλισμού. Η

παράσταση δεν έγκειται στα πλαίσια του ρεαλιστικού στοιχείου δοσμένη μέσα από τα μάτια του καθημερινού τρόπου συμπεριφοράς που κινείται ένας άνθρωπος. Απουσιάζει ο πραγματικός χώρος παρουσιάζοντας μία πιο μίνιμαλ και αφηρημένη σκηνική εικόνα. Τα αντικείμενα είναι ελάχιστα και μεγάλα σε όγκο, των οποίων η εμφάνισή τους στην σκηνή παίζει ρόλο και δεν αποτελούν ένα απλό προϊόν σκηνικής παρουσίας, αλλά χρησιμεύουν απτά στην εξέλιξη του έργου. Το έργο του Ουίλσον αποτελείται από μια εξαιρετικά ακριβή οπτική παρτιτούρα, στην οποία κάθε σκηνή ορίζεται από τη δική της σκηνογραφία, από τους χαρακτήρες στη σκηνή, από τα φώτα, βασικό στοιχείο των παραστάσεων του, καθώς και σχολιασμούς σχετικά με την ώρα της ημέρας ή της νύχτας. Τα βασικά στοιχεία της σκηνογραφίας του είναι τέσσερις στήλες και μια πόρτα. Ο αριθμός των στηλών μειώνεται σε κάθε πράξη, σαν ο θεατής να πλησιάζει σταδιακά την σκηνή, αλλά η απόσταση επιστρέφει στην αρχική της μορφή μετά τη βρεφοκτονία, όπου οι στήλες παίρνουν πάλι τον αρχικό τους αριθμό. Αυτό είναι και το κύριο σκηνογραφικό στοιχείο του Ουίλσον.



Εικόνα 8 Απόσπασμα από τη Μήδεια του 1995

Η παράσταση της Μήδειας του 1995 αποτέλεσε μία από τις σπάνιες περιπτώσεις ανεβάσματος όπερας από τον Ρόμπερτ Ουίλσον. Ο Ουίλσον, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω ήταν υπέρμαχος της απουσίας του τυποποιημένου κειμένου, με στόχο την απελευθέρωση του ηθοποιού στην σκηνή συνειρμικά. Αντιμαχόταν την θεωρία ότι ο ηθοποιός πρέπει πρώτα να λάβει το κείμενο στα χέρια του, να το αναλύσει και στην συνέχεια να στηθούν οι κινήσεις του με βάση το κείμενο, γιατί τότε ο ηθοποιός δεν αντιδράει συναισθηματικά στο έργο, αλλά αντιγράφει κινήσεις ούτως ώστε να υποδηλώσει συναίσθημα. Στο συγκεκριμένο έργο παρά τη θεωρία του Ουίλσον, η ύπαρξη του λόγου είναι φανερή, με την χρήση της να είναι αισθητή μόνο στα σημεία που αυτή είναι απαραίτητη.



Εικόνα 9 Απόσπασμα από τη Μήδεια

Στόχος του Ουίλσον είναι να αφήσει ελεύθερο τον ηθοποιό να νιώσει το έργο και με απλές κινήσεις να εκφραστεί. Οι υποκριτές κινούνται με αργές κινήσεις, σχεδόν στυλιζαρισμένες χωρίς όμως να προδίδουν το αίσθημα του στημένου. Οι κινήσεις επίσης, σε κάποια σημεία διακατέχονται από χορευτικό αίσθημα, καθώς ήταν λάτρεις του χορευτικού θεάματος από τα πρώτα κιόλας χρόνια της καλλιτεχνικής του καριέρας. Οι ηθοποιοί κινούνται ρυθμικά στο χώρο, σε πολύ αργό ρυθμό χωρίς να προβαίνουν σε περιττές κινήσεις. Έτσι ακριβώς ξεκινάει και η όπερα του Ουίλσον. Η σκηνή είναι λιτή, διαθέτοντας μόνο τα απαραίτητα στοιχεία για την κατανόηση της υπόθεσης και την εξέλιξή της. Μία ελιά στα δεξιά της είναι το μόνο αντικείμενο που υπάρχει στην σκηνή, με την υπόλοιπη να κατακλύζεται από ηθοποιούς. Η έναρξη του έργου υποδηλώνει και τον τόπο αφετηρίας της ιστορίας, πραγματεύοντας τα γεγονότα από την Κολχίδα, λίγο πριν την αποχώρηση της Μήδειας με τον Ιάσονα.

Σημαντικό στοιχείο της παράστασης του Ουίλσον αποτελεί η σκηνή της βρεφοκτονίας. Το κομμάτι αυτό του έργου θεωρείται και ο λόγος της διασημότητας της ευριπίδειας αυτής τραγωδίας. Η πράξη της Μήδειας να σκοτώσει τα ίδια της τα παιδιά είναι ο λόγος που τόσους αιώνες αυτό το έργο θεωρείται κλασικό και συνεχίζει να προσεγγίζει το ενδιαφέρον του κοινού. Ο Ουίλσον με έναν πρωτότυπο τρόπο ξεφεύγει από την πορεία της μέχρι τότε ιστορίας και ο σκηνικός χώρος μετατρέπεται σε ένα τελείως διαφορετικό περιβάλλον.

Η ύπαρξη των στηλών υποδηλώνει μία συγκεκριμένη χρονική και τοπική συνθήκη στην οποία έχει εντάξει το έργο ο σκηνοθέτης. Η μείωση των τεσσάρων στηλών σε έναν υποδηλώνει την κατάργηση του μέχρι τότε σκηνικού χώρου και την αλλαγή του από αρχαία ελληνική σε σύγχρονη. Στην σκηνή υπάρχει μόνο μία στήλη, ενώ όλο το υπόλοιπο σκηνικό αντικαθίσταται σε έναν κενό χώρο όπου το μόνο σκηνικό αντικείμενο που υπάρχει είναι ένα μεγάλο τραπέζι γύρω από το οποίο κάθονται 19 ηθοποιοί. Η απόφαση αυτή του Ουίλσον να ξεφύγει από τη δράση στο συγκεκριμένο

σημείο του έργου αποτέλεσε λόγο συζήτησης για πολλούς κριτικούς, καθώς αντιμάχονταν ανάμεσα στην αποξένωση από το έργο ή την έξυπνη ανατροπή. Ο σκηνοθέτης διακόπτει ξαφνικά την ευριπίδεια τελετουργία, με το κοινό να έρχεται στο παρόν όπου οι ηθοποιοί με εντελώς διαφορετική και σύγχρονη ένδυση βρίσκονται καθισμένοι γύρω από το τραπέζι αναφέροντας ο καθένας το όνομά του και άρθρα για τη βρεφοκτονία. Η χρονική και χωρική αλλαγή των ηθοποιών υποδηλώνει την αποστασιοποίηση από το συγκεκριμένο συμβάν, όντας απλοί παρατηρητές μίας πράξης για την οποία παραμένουν αμέτοχοι. Χωρίς κανένα συναίσθημα για τη βίαιη αυτή πράξη που τελέστηκε ανακοινώνουν το γεγονός σαν μία απλή ειδησεογραφική είδηση όπου η συναισθηματική εμπλοκή των αγγελιοφόρων απαιτεί αντικειμενική τοποθέτηση και αποφυγή ταύτισης.

Η ύπαρξη των στηλών παρουσιάζει με συμβολικό τρόπο την ετερότητα του έργου. Ο αριθμός 4 μέσα από την εμφάνιση των στηλών στην αρχή της παράστασης δηλώνει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ηρωίδα. Ο αριθμός αυτός δηλώνει ένα σύνολο όπου κύριο στοιχείο είναι ο έλεγχος. Είναι ο πιο πρακτικός, μεθοδικός και σταθερός από όλους τους υπόλοιπους αριθμούς. Βασικό παράδειγμα αποτελεί το τετράγωνο το οποίο με το σχήμα του δηλώνει την άρτια ομοιομορφία των πλευρών και των γωνιών του. Έτσι, το 4 εκφράζει την σταθερότητα και την δύναμη έχοντας τον πλήρη έλεγχο του όλου. Η απουσία ενός από αυτά τα τέσσερα στοιχεία οδηγούν στη διάλυση του συνόλου. Η σημασιολογία αυτού του αριθμού ερμηνεύεται μέσα από τις ψυχολογικές διακυμάνσεις της Μήδειας.

Η Μήδεια, όντας παντρεμένη με τον Ιάσονα, ζει ευτυχισμένη με την οικογένειά της στην Κόρινθο. Η ψυχολογική της κατάσταση βρίσκεται σε νηνεμία χωρίς ίχνος προβληματισμού για το μέλλον. Δείχνει ήρεμη παρά τη μετάβασή της σε έναν αλλότριο τόπο, μακριά από το οικείο της περιβάλλον. Αισθάνεται την σιγουριά της αγάπης του Ιάσονα διατηρώντας τον συναισθηματικό της κόσμο σε καταστολή. Η ψυχολογική της ανατάραξη μέσω των αποφάσεων που παίρνουν οι γύρω της επηρεάζοντας ηθελημένα ή μη τη ζωή της εξαρτάται άμεσα από την ύπαρξη αυτών των τεσσάρων στηλών.

Οι τέσσερις στήλες λοιπόν, δηλώνουν την σταθερότητα στον συναισθηματικό κόσμο της Μήδειας. Η εξέλιξη των γεγονότων με την πάροδο του έργου δηλώνουν και την συναισθηματική της φόρτιση. Τα αρνητικά για την ζωή της γεγονότα την οδηγούν σε ψυχολογικό και συναισθηματικό αδιέξοδο όντας αδύναμη να πάρει λογικές αποφάσεις. Οι επιλογές της για τον τρόπο που θα πορευτεί στην συνέχεια μειώνονται, καθώς οδηγείται στην αυτοκαταστροφή της. Η σταδιακή μείωση των στηλών από τέσσερις σε μία προδιαγράφει και την κορύφωση του έργου. Η ηρωίδα είναι εκτός ορίων ενεργώντας εντελώς εγωιστικά σε βάρος της ευτυχίας των γύρω της. Η ατομικιστική και απαθής στάση με την οποία ενήργησε προς όφελός της συνεχίζει να υφίστανται και μετά το πέρας των βίαιων πράξεών της. Η Μήδεια επιστρέφει στην ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρισκόταν πολύ πριν το ξεκίνημα της διάλυσης της οικογενειακής της γαλήνης, με σχεδόν απαθή τρόπο. Η εξέλιξη αυτή επισημαίνεται μέσα από την επιστροφή και των τεσσάρων στηλών στην

σκηνή, υποδηλώνοντας την επιστροφή της εσωτερικής συνειδητής άπνοιας της Μήδειας στην αφετηρία της.

Ένα από τα βασικότερα στοιχεία το οποίο έχει καθορίσει τόσο τη Μήδεια όσο και την σκηνοθετική-σκηνογραφική του άποψη είναι το φως. Ο φωτισμός είναι το σημαντικότερο στοιχείο που χαρακτηρίζει τον Ουίλσον στις παραστάσεις του, καθώς δεν λείπει ποτέ από καμία. Η χρήση του φωτός στις παραστάσεις του είναι εμβληματική γι' αυτό και θεωρείται από τους διασημότερους designer φωτισμού. Το φως αποτελεί τον τρόπο για να ζωντανέψει τον σκηνικό χώρο, ενώ την ίδια στιγμή του δίνεται η δυνατότητα να δημιουργήσει διακυμάνσεις στον χρόνο της ιστορίας. Παρά την έλλειψη σκηνικών αντικειμένων που διαπιστώνεται στην παράστασή του, το φως “γεμίζει” την σκηνή προσδίδοντας ζωντάνια και κίνηση στο χώρο. Λόγω της απουσίας αντικειμένων, όντας μακριά από το σύστημα του Στανισλάφσκι¹⁸ που αποτυπώνει την ρεαλιστική εικόνα ενός χώρου, το φως αποκτά μία τρισδιάστατη υπόσταση λειτουργώντας ως αντικείμενο πάνω στην άδεια σκηνή. Έντονο στοιχείο χρήσης φωτισμού είναι η στιγμή της αναμέτρησης της Μήδειας με τον Κρέοντα όπου οι δύο φιγούρες εμφανίζονται απομονωμένες στη σκηνή, φωτισμένες από μια δέσμη λευκού φωτός που κατεβαίνει από ψηλά. Τα ρούχα, όπως ο χιτώνας της Μήδειας για παράδειγμα, θυμίζουν την ελληνική γλυπτική, υποδηλώνοντας έτσι τους δύο χαρακτήρες στον διαχρονικό κλασικισμό τους. Ο Κρέοντας είναι τυλιγμένος με κόκκινο μανδύα που κάνει τις κινήσεις των χεριών πιο φαρδιές και επίσημες ή, όταν κλείνει τα χέρια του για να κρύψει τελείως το σώμα, υπογραμμίζει τη φυλάκιση του χαρακτήρα. Οι κινήσεις των δύο ηθοποιών είναι αργές και σχεδόν στυλιζαρισμένες δίνοντας απλώς κίνηση στα χέρια ή στο κεφάλι τους.



Εικόνα 10 Απόσπασμα

¹⁸ Ο Κωνσταντίν Σεργκέγεβιτς Στανισλάφσκι (17 Ιανουαρίου 1863 – 7 Αυγούστου 1938) ήταν σκηνοθέτης και πρωτοπόρος της υποκριτικής του ρωσικού θεάτρου. Θεωρείται καινοτόμος στην υποκριτική του 20^{ου} αιώνα, μέσω του συστήματος Στανισλάφσκι. Μέσω του πασίγνωστου πλέον αυτού συστήματος παγκοσμίως προέτρεπε τον ηθοποιό να παίρνει τις σωματικές δράσεις που εκδηλώνει όταν βιώνει ένα συγκεκριμένο συναίσθημα και χρησιμοποιώντας το σωματικά αποδίδει τα ανάλογα συναισθήματα.



Εικόνα 11 Απόσπασμα από τη Μήδεια

3.2 Δημήτρης Παπαϊωάννου

Μεταγενέστερος σκηνοθέτης του Robert Wilson είναι ο Δημήτρης Παπαϊωάννου. Ένας άνθρωπος με εξίσου ιδιαίτερη βιογραφία που επηρέασε τον σκηνοθετικό τρόπο σκέψης του. Από την ηλικία των 17 ετών αναμιγνύεται με τον τομέα της ζωγραφικής έχοντας ως πρότυπο-δάσκαλο τον Γιάννη Τσαρούχη¹⁹, γεγονός που τον βοήθησε και μεταγενέστερα ως σκιτσογράφο.

Ως άνθρωπος των τεχνών ενεπλάκη και με τον χορό, στοιχείο που καθόρισε τις παραστάσεις του. Η πρώιμη εμπλοκή του με τον χορό μέσα από μαθήματα χορού τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Νέα Υόρκη του έδωσε το έναυσμα να συνδυάσει την σκηνοθεσία με το χορό. Το στοιχείο του χορού διαφαίνεται μέσα από την εργογραφία του, καθώς είναι στοιχείο το οποίο δεν παραλείπει να συμπεριλάβει με οποιονδήποτε τρόπο στις παραστάσεις του.

Η εμπλοκή του με την σκιτσογραφία και τον χορό καθόρισαν τον δημιουργικό του κόσμο διαμορφώνοντας μία δική του σκηνοθετική οπτική. Από τα πρώιμα χρόνια της καλλιτεχνικής του καριέρας μαζί με την *Ομάδα Εδάφους*, που ίδρυσε το 1986, το βασικό στοιχείο που εντάσσει στις καλλιτεχνικές του προσπάθειες είναι ο χορός. Η Ομάδα ξεκίνησε με ελάχιστο προϋπολογισμό, αλλά λόγω του ιδιαίτερου και καλοφτιαγμένου αποτελέσματος που προσέφεραν στο κοινό κατάφεραν να αυξήσουν τις χορηγίες τους δημιουργώντας ακόμα πιο αξιόλογα αποτελέσματα βασισμένα στο έπακρο στο σκεπτικό του Παπαϊωάννου. Καθοριστικό παράδειγμα τόσο της ολικής δόμησης της οπτικής του όσο και όλων των παραστάσεων που έχει ανεβάσει μέσα στο πέρασμα των χρόνων ήταν η *Μήδεια* του 1993. Το έργο αυτό σημάδεψε τον Παπαϊωάννου ως σκηνοθέτη, καθώς έλαβε πλήθος θετικών κριτικών που τον βοήθησαν στη μετέπειτα καλλιτεχνική του πορεία.

Η *Μήδεια* του Παπαϊωάννου είναι βασισμένη στο πρωτότυπο έργο του συγγραφέα ξεκινώντας όμως την ιστορία από τον μύθο του ομώνυμου προσώπου. Η ιστορία της παράστασης δεν επικεντρώνεται αποκλειστικά στην εκδίκηση της *Μήδειας* για τον *Ιάσονα*, αλλά έχει την αφετηρία της από τα χρόνια της έλευσης των αργοναυτών στην *Κολχίδα*. Παρουσιάζεται η προσπάθεια της κατάκτησης του χρυσόμαλλου δέρατος και η εμπλοκή της βασικής ηρωίδας σ' αυτό, μέσα από τα μαγικά φίλτρα που έφτιαχνε μέχρι και τα χρόνια στην *Κόρινθο* όπου το ζευγάρι συνέχιζε να ζει ευτυχισμένο. Από το σημείο αυτό και έπειτα η ιστορία διαδραματίζεται σύμφωνα με το κλασικό έργο του *Ευριπίδη*.

¹⁹ Ο Γιάννης Τσαρούχης (1910 – 1989) ήταν ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες ζωγράφους και σκηνογράφους. Στο έργο του εκφράζεται η χαρά και το θαύμα της ζωής. Στόχος του μέσα από τα έργα του ήταν να ισορροπήσει τις μεγάλες παραδόσεις και να συλλάβει τις αιώνιες καλλιτεχνικές αξίες. Οι πίνακές του περιέχουν πολλά λαϊκά και λαογραφικά στοιχεία, ιδιαίτερα του λιμανιού του Πειραιά. Εργάστηκε και ως σκηνογράφος τόσο σε ελληνικά όσο και σε ξένα θέατρα με μεγάλη πάντα επιτυχία.

Η ιστορία της Μήδειας διαγράφεται ολόκληρη μπροστά στα μάτια των θεατών, από την αρχή μέχρι και το τέλος της γνωστής πια ιστορίας. Βασικό κομμάτι της παράστασης είναι το επίκεντρο του ερωτικού τριγώνου που έχει δημιουργηθεί μεταξύ των δύο γυναικών και του Ιάσονα. Από τη μία, η Μήδεια κάνει τα πάντα για χάρη του έρωτά της χωρίς δισταγμούς προδίδοντας την ίδια της την οικογένεια, η Γλαύκη που επιδιώκει έναν βασιλικό γάμο, και ο Ιάσοντας που καταφέρνει τον σκοπό για τον οποίο έφτασε στην Κολχίδα, επιστρέφοντας όχι μόνο με το Χρυσόμαλλο Δέρασ, αλλά και με την ίδια τη Μήδεια μαζί. Έτσι, η παράσταση επικεντρώνεται στην δημιουργία του ερωτικού τριγώνου με βασικούς ήρωες τον ομώνυμο ρόλο, τον Ιάσονα και τη Γλαύκη, ενώ προστίθενται άλλοι δύο ήρωες, ο Ήλιος και ο σκύλος-υπηρέτης. Ο Ήλιος πρόκειται για τον πρόγονο της Μήδειας, θεός του φωτός και προστάτης της μουσικής και της μαντικής, στον οποίο η ηρωίδα προσφέρει θυσίες. Μέσα από την απεύθυνσή της στο συγκεκριμένο πρόσωπο διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο στην αρχαία ελληνική κοινωνία οι άνθρωποι συνδέονταν με τους θεούς, ενώ ο τελευταίος χαρακτήρας πρόκειται για επινόηση του Παπαϊωάννου και αντιπροσωπεύει το σκοτεινό ένστικτο της Μήδειας το οποίο σαν αφηγητής καταδεικνύει και την τραγική κατάληξη.

Όλο το σκηνικό είναι ίδιο σε όλη την παράσταση, όμως χωρίζεται σε δύο μέρη με βάση τη θεματική. Το πρώτο μέρος επικεντρώνεται στην αργοναυτική εκστρατεία και όλη την υπόθεση πριν τη διάλυση του ζεύγους, ενώ το υπόλοιπο μισό στην προδοσία της Μήδειας από τον Ιάσονα. Η αλλαγή του πρώτου με το δεύτερο μέρος διαγράφεται μέσα από το στήσιμο και την κίνηση των ηθοποιών. Στο πρώτο μέρος της παράστασης οι κινήσεις είναι αργές, στυλιζαρισμένες σαν να προσπαθούν να αποτυπώσουν κάποιον πίνακα ζωγραφικής, ενώ εξαλείφεται ο χρόνος. Σε αντίθεση με το πρώτο, το δεύτερο μισό επικεντρώνεται στην εκφραστικότητα της ηρωίδας αντικατοπτρίζοντας την προδοσία που νιώθει, με τις κινήσεις να είναι χορευτικές.

Το σκηνικό σε όλη τη διάρκεια της παράστασης παραμένει το ίδιο χωρίς κάποια ιδιαίτερη αλλαγή. Το ύφος στο οποίο κινείται ο Δημήτρης Παπαϊωάννου και ο σκηνογράφος Νίκος Αλεξίου²⁰ είναι αφαιρετικό και συμβολικό μακριά από τα ρεαλιστικά στοιχεία. Σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου «*Η παράσταση είναι συνδυασμός εικόνων, που άλλες έρχονται από την Αναγέννηση, άλλες από την νεότερη Ελλάδα, άλλες από μια ασαφή περίοδο του '30 και του '40. Είναι ένας αισθηματικός περίπατος, ένα ξεδίπλωμα εικόνων*». Σε συνδυασμό με το αφαιρετικό στοιχείο έρχεται και η απογύμνωση των ηθοποιών όχι μόνο συναισθηματικά, αλλά και σωματικά. Ο

²⁰ Ο Νίκος Αλεξίου (1960-2011) γεννήθηκε στο Ρέθυμνο και σπούδασε στην Akademie der Bildenden Künste της Βιέννης (1982-1983) και στην ΑΣΚΤ της Αθήνας, στο εργαστήριο χαρακτικής του Κ. Γραμματόπουλου. Το ενδιαφέρον του στρέφεται προς τα φυσικά φαινόμενα, κυρίως προς την κίνηση και τις αντανακλάσεις του φωτός, την ανάλυση των φωτεινών ακτινών και την προβολή των ιριδισμών πάνω σε διάφορες επιφάνειες ή στο νερό. Παράλληλα με την εικαστική του δουλειά, σκηνογράφησε πλήθος θεατρικών παραστάσεων, κυρίως στην Ελλάδα. Συνεργάστηκε με τη χοροθεατρική «Ομάδα Εδάφους» του Δημήτρη Παπαϊωάννου και με πολλούς σημαντικούς θιάσους. Υπήρξε επίσης συλλέκτης έργων σύγχρονης τέχνης.

Παπαϊωάννου ως ελεύθερο πνεύμα απελευθερώνει τους ηθοποιούς με οποιονδήποτε τρόπο θεωρώντας ότι το ανθρώπινο σώμα δεν πρέπει να φυλακίζεται αλλά να εκφράζει τα συναισθήματά του χωρίς φόβο. Έτσι, υπέρμαχος της ελευθερίας του ανθρώπινου σώματος δεν διστάζει να το απελευθερώσει απ' όλα τα “δεσμά” του, ακόμα κι αν αυτό συνεπάγεται με την υλικότητα του ρουχισμού.

Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται η επανάληψη του υγρού στοιχείου σε όλη την παράσταση με αλληγορικό τρόπο. Το στοιχείο αυτό είναι μία συνήθη προσθήκη την οποία χρησιμοποιεί ο συγκεκριμένος σκηνοθέτης στις παραστάσεις του, με τη Μήδεια να εντάσσεται στην σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια. Ξεκινώντας από την αφετηρία της παράστασης το υγρό στοιχείο που έχει πλημμυρίσει την σκηνή υποδηλώνει ένα υδάτινο περιβάλλον. «*Η χρήση του νερού ακολουθεί την πορεία της παράστασης, σαν θάλασσα στο πρώτο μισό του έργου χρησιμοποιείται διακριτικά*» σύμφωνα με τον σκηνοθέτη «*όπου οι ηθοποιοί δεν μπορούν να το αγγίξουν*».

Οι τέσσερις από τους πέντε πρωταγωνιστές βρίσκονται ο καθένας πάνω σε ένα τραπέζι χωρίς να έχουν καμία επαφή με το νερό που κατακλύζει την σκηνή. Αντιδρούν στα γεγονότα ή αλληλεπιδρούν μεταξύ τους μόνο πάνω σ' αυτά. Ο μόνος ρόλος που μπορεί να κινηθεί ελεύθερα στον χώρο είναι ο Σκύλος. Όπως το νερό υποδηλώνει την χρήση της θάλασσας, έτσι και τα μεγάλα μακριά τραπέζια έχουν τη δική τους σημασία. Οι εκδοχές για την σημασιολογία τους είναι δύο με την πρώτη να υποδηλώνει τις προβλήτες δίπλα στη θάλασσα, ενώ η δεύτερη, θέλοντας να δείξει την απόσταση που χωρίζει τους τέσσερις βασικούς ήρωες, δηλώνει τις τέσσερις μακρινές ηπείρους. Πάντως, το σίγουρο είναι ότι ο σκηνοθέτης προσπαθεί να συνδέσει τα σκηνικά αντικείμενα μεταξύ τους και παράλληλα να χωρίσει τους ήρωες.

Το νερό ακολουθεί τη δική του πορεία μέσα στο έργο με τη χρήση του υδάτινου περιβάλλοντος να είναι ξεκάθαρη από την αρχή. Από τα πρώτα λεπτά της σκηνής φαίνεται η χρήση του ως θάλασσα μέσα από την διαδικασία να διασχισθεί από τον Ιάσονα και το πλήρωμα του καραβιού του. Οι αργοναύτες με παπούτσια κοθόρνους διασχίζουν την σκηνή. Η κίνησή τους είναι αργή, συντονισμένη σαν να προβάλλουν την αληθινή τους προσπάθεια να διασχίσουν την θάλασσα.



*Εικόνα 12 Ο Ιάσονας και οι αργοναύτες
“διασχίζουν” τη θάλασσα*

Από το δεύτερο μισό και μετά, όπου ξεκινάει η κορύφωση του έργου με την προδοσία της Μήδειας η δράση μεταφέρεται στο νερό. Οι ηθοποιοί βουτούν μέσα σ' αυτό χωρίς να τους νοιάζει η καταστροφή της εμφάνισής τους κινούμενοι ελεύθερα πια στον χώρο. Η μεταφορά τους μέσα στο νερό υποδηλώνει και την καταστροφή της μέχρι τότε ειρηνικής σχέσης μεταξύ Μήδειας-Ιάσονα και την αρχή τους τέλους. Η τραγικότητα της υπόθεσης εντείνεται μέσω του φωτισμού, στοιχείο το οποίο χρησιμοποιεί σε όλες τις παραστάσεις του. Μέσω του φωτός δημιουργεί αλλαγή συναισθήματος στο κοινό αλλά και στους ηθοποιούς, ενώ είναι ένα σκηνοθετικό μέσο το οποίο αποτελεί πολλές φορές από μόνο του και σκηνικό αντικείμενο. Ο ιδιαίτερος και εστιασμένος φωτισμός, τον οποίο χρησιμοποιεί ο Παπαϊωάννου σε όλο το έργο, γίνεται πιο έντονος από το δεύτερο μισό με το φως να δημιουργεί ιριδισμούς στον τοίχο απέναντι από τους θεατές δηλώνοντας όχι μόνο την συναισθηματική τρικυμία των ηρώων, αλλά και όλης της υπόθεσης.

Η σημασιολογία του νερού καθώς και των τραπεζιών έχει διαφορετική όψη ανάλογα τον τρόπο που θα ερμηνευτεί από τον κάθε ήρωα. Τα δύο αυτά στοιχεία μπορούν να αποτυπώσουν μία ενιαία και κοινή εικόνα, αλλά την ίδια στιγμή να απομονωθεί η ερμηνεία σύμφωνα με την πλευρά του εκάστοτε ήρωα. Οι τέσσερις χαρακτήρες αισθάνονται και εξηγούν διαφορετικά την κάθε συνθήκη που βιώνουν. Ο ξένος τόπος, η απόσταση, η προσπάθεια κατάκτησης μίας καλύτερης ζωής, η αποστασιοποίηση από τα ανθρώπινα λάθη μπορούν να χαρακτηριστούν ως ερμηνείες για τα δύο αυτά στοιχεία.

Η Μήδεια είναι μία προσφύγισσα η οποία εγκαταλείπει την πατρίδα της για χάρη του Ιάσονα. Τόσο το νερό όσο και η θάλασσα στο πρώτο μισό του έργου μπορούν να ερμηνεύσουν την χωρική μετάβαση από τον έναν τόπο στον άλλον εγκαταλείποντας το οικείο περιβάλλον της για κάτι καινούριο. Η νέα αυτή αρχή προσδίδει την ετερότητα της ηρωίδας να ρισκάρει να αλλάξει τον σταθερό και συνάμα οικείο περιβάλλοντα χώρο της για το άγνωστο. Φεύγει από τα καλούπια που την έχει εντάξει η κοινωνία καταρρίπτοντας τους νόμους και τα πρέπει του πατέρα της. Ο νέος αυτός τόπος, τον οποίο αποφασίζει ότι θα είναι πλέον η νέα της πατρίδα, δεν προδιαγράφει την εξέλιξη των γεγονότων.

Την ίδια στιγμή η ερμηνεία του τραπεζιού και του νερού για τους υπόλοιπους ήρωες εξετάζεται μακριά από αυτήν της Μήδειας. Για τη Γλαύκη τα δυο αυτά στοιχεία υποδηλώνουν την απόσταση που έχει από τον Ιάσονα και την επιθυμία της να την γεφυρώσει με κύριο στόχο να τον χωρίσει από τη Μήδεια και να τον κάνει άντρα της. Ο Ιάσοντας, από την άλλη μεριά, είναι ο μόνος από τους τέσσερις ήρωες που καταρρίπτουν την αποστασιοποίηση από το νερό ερχόμενος σε επαφή μαζί του από τα πρώτα κιόλας λεπτά του έργου. Η ολοκλήρωση της σκηνής αυτής με το αλληγορικό ταξίδι στην Κολχίδα και τον ερχομό του στην Κόρινθο τον φέρνει στην ίδια συνθήκη με τους υπόλοιπους ήρωες. Τόσο το τραπέζι όσο και το υδάτινο περιβάλλον που κείται ανάμεσά τους υποδηλώνει την απόσταση που πρέπει να διανύσει με σκοπό την προσωπική του ευτυχία που δεν είναι άλλη από τη Γλαύκη. Έχοντας επιτύχει τη δοκιμασία του χρυσόμαλλου δέρατος, και παρά την αδυναμία

του να κατακτήσει τον θρόνο που του αξίζει, νιώθει καλά με τον εαυτό του. Όμως ένας πιθανός γάμος με μία ευγενή κόρη που θα του προσφέρει όλα όσα του στέρησε η ζωή δεν τον αφήνουν αδιάφορο. Τέλος, ο θεός Ήλιος έχοντας την θεϊκή του υπόσταση σε ενέργεια έχει αποστασιοποίηση από τα ανθρώπινα πάθη και λάθη παρατηρώντας τις ανθρώπινες αποφάσεις, σε αντίθεση με τον Σκύλο ο οποίος ως σκοτεινό ένστικτο της Μήδειας δρα και κινείται ελεύθερα στον χώρο διασφαλίζοντας την εξέλιξη της δράσης.



Εικόνα 13 Σκηνικό από την παράσταση

Σημαντικό στοιχείο στην συγκεκριμένη παράσταση είναι το κόκκινο χρώμα με το οποίο σημειώνονται οι δύο κορυφαίες σκηνές του έργου. Ο θάνατος των “εχθρών” της γίνεται με πρωτοποριακό τρόπο όταν η ηρωίδα, όντας προδομένη από τον Ιάσονα, εμφανίζεται στο κέντρο της σκηνής και αρχίζει να ξετυλίγει ένα κόκκινο κορδόνι ανάμεσα στους υπόλοιπους χαρακτήρες “πνίγοντας” τα θύματά της. Αυτό είναι το μόνο χρώμα το οποίο εμφανίζεται σε όλη την παράσταση, καθώς τα χρώματα κυμαίνονται σε αποχρώσεις του άσπρου ή του μαύρου, δείχνοντας την τραγικότητα των πράξεών της. Η δεύτερη και τελευταία σκηνή που εμφανίζεται ξανά το κόκκινο χρώμα είναι κατά τη διάρκεια του θανάτου των παιδιών της από την ίδια τους τη μάνα. Αυτός είναι ένας από τους βασικότερους λόγους που έχει κάνει τόσο γνωστή όχι μόνο την συγκεκριμένη ηρωίδα αλλά και το ίδιο το έργο. Γι’ αυτό τον λόγο ο Παπαϊωάννου με έναν ιδιαίτερο τρόπο παρουσιάζει αυτήν την σκηνή μακριά από τα ρεαλιστικά πρότυπα. Η πρωταγωνίστρια κρατώντας δύο μαριονέτες στα χέρια της με τη μορφή βρεφών τις σηκώνει με αργές κινήσεις ψηλά και αρχίζει η μία κούκλα να χτυπάει την άλλη. Αυτή η διαδικασία προκαλεί εκτόξευση κόκκινων πούπουλων στον αέρα υποδηλώνοντας το αίμα της βίαιης πράξης της.



Εικόνα 14 Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της

Η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί ένα συνονθύλευμα πολλών στοιχείων τα οποία έχουν χαρακτηρίσει την σκηνοθετική άποψη του Δημήτρη Παπαϊωάννου. Η Μήδεια απέφερε τεράστια επιτυχία στον σκηνοθέτη κάνοντας γνωστή την Ομάδα Εδάφους στο ευρύ κοινό, δίνοντας την δυνατότητα για επόμενες επιτυχίες. Το έργο έλαβε πολλές θετικές κριτικές, ενώ λίγα χρόνια αργότερα (2008) έγινε επανεκτέλεση του έργου με μόνη διαφορά στις παραστάσεις των δύο εποχών στον θάνατο των παιδιών της Μήδειας όπου δεν χρησιμοποιήθηκε το κόκκινο χρώμα, καθώς όπως χαρακτηριστικά έχει δηλώσει ο ίδιος ο σκηνοθέτης «*Η 'Μήδεια 2' είναι η 'Μήδεια' χωρίς το αίμα. Η φόρμα όσο πιο καθαρή μπορώ να την παραδώσω [...] το σχήμα όσο πιο τέλειο είναι ανθρωπίνως δυνατόν να παραδοθεί, όπως το διάφανο κέλυφος ενός εντόμου, που έχει μείνει, ενώ το έντομο έχει χαθεί*».

4. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ ΤΗΣ

4.1 Ομοιότητες

Ο Robert Wilson και ο Δημήτρης Παπαϊωάννου αν και γεννημένοι διαφορετική δεκαετία ο ένας από τον άλλον, με διαφορά χρόνων έχουν κοινά στοιχεία ως προς το καλλιτεχνικό τους αποτέλεσμα. Μέσα από την εργογραφία τους και τον τρόπο προσέγγισής τους διαπιστώνεται η αποστασιοποίησή τους από οτιδήποτε ρεαλιστικό, δημιουργώντας έναν δικό τους τρόπο έκφρασης.

Οι δύο σκηνοθέτες είναι υπέρμαχοι της αντί-ρεαλιστικής σκηνοθεσίας, καθώς είναι αντίθετοι στη νοοτροπία της μέχρι τότε εποχής. Προσπαθούν να βρουν τη δική τους ταυτότητα μέσα από μία πιο αφηρημένη και μινιμαλιστική σκηνοθεσία. Τους ενδιαφέρει ο τρόπος έκφρασης των ηθοποιών παρά μία καλοστημένη παράσταση χωρίς την σωστή εκφορά των συναισθημάτων. Τους ενδιαφέρει ο ηθοποιός να αναδείξει την πραγματική του έκφραση μακριά από τα πρότυπα μιας στυλιζαρισμένης παράστασης.

Η Μήδεια αποτελεί ένα έργο ορόσημο για τους δύο σκηνοθέτες. Και οι δύο έδειξαν ενδιαφέρον για την συγκεκριμένη ηρωίδα θέλοντας ο καθένας να την αναδείξει με τον δικό του τρόπο. Παρά τη διαφορετική προσέγγιση, οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο παραστάσεις είναι πολλές δείχνοντας έναν κοινό τρόπο σκέψης. Ο ρεαλισμός απέχει από τις παραστάσεις τους μιας και δεν είναι στοιχείο που επιδιώκουν στη δουλειά τους αναδεικνύοντας την αφηρημένη μορφή.

Μέσα από την αφαιρετική ανάδειξη του έργου γίνεται γνωστή και η μινιμαλιστική τάση των ηθοποιών. Κανείς από τους δύο δεν χρησιμοποιεί πολλά αντικείμενα στον χώρο, και ό,τι βρίσκεται στην σκηνή έχει πάντα χρησιμότητα. Δεν τοποθετούν ποτέ στον σκηνικό χώρο ένα αντικείμενο χωρίς να έχει κάποιον χρηστικό ρόλο στη δράση του έργου ή έστω να δηλώνει κάτι συμβολικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τόσο τα τραπέζια στον χορό του Παπαϊωάννου, όσο και οι στήλες στον Ουίλσον. Τα μόνιμα σκηνικά αντικείμενα και στις δύο περιπτώσεις είναι τα προαναφερθέντα τα οποία είτε αλλάζουν χρηστικότητα κατά τη διάρκεια της παράστασης, είτε μειώνεται ο αριθμός τους ανάλογα την κατάσταση του έργου. Στόχος τους δεν είναι η πληθώρα αντικειμένων στην σκηνή δημιουργώντας αδυναμία κίνησης των ηθοποιών, αλλά η ύπαρξη ενός άνετου χώρου όπου η υπόθεση μπορεί να εκτυλίσσεται με άνεση.

Κοινή πορεία στην αξιοποίηση των κύριων αντικειμένων στις δύο παραστάσεις είναι ο τρόπος που χειρίζονται οι δύο σκηνοθέτες την ετερότητα. Η γυναικεία τραγική ηρωίδα δηλώνει την ετερότητα της εγκατάλειψης ενός οικείου και φιλικού

περιβάλλοντος για το άγνωστο αφηφώντας την κοινωνική της θέση. Εγκαταλείπει τον περιβάλλοντα χώρο στον οποίο η θέση της είναι αυτή της κόρης του βασιλιά της Κολχίδας, για έναν τόπο όπου δεν θα θεωρείται τίποτα λιγότερο από μία ξένη. Χάνει την ευγενή της υπόσταση και επιστρέφει σ' αυτήν της θηλυκότητάς της όπου η μειονεκτική της θέση απέναντι στον άντρα την κάνει άβουλη και υποτακτική. Μέσα από την υπόθεση του έργου διαπιστώνεται ότι η αντίδρασή της είναι αντίθετη σ' αυτήν που ορίζουν οι θεσμοί του κράτους. Η ψυχολογική άνοδος της Μήδειας μετά την επικείμενη απιστία του Ιάσονα προδιαγράφεται μέσα από τη μείωση των στηλών οδηγούμενη προς την κορύφωση της συναισθηματικής της τρέλας, αντίστοιχη μ' αυτήν του Παπαϊωάννου όπου οδηγούμενη η ηρωίδα προς την αποτρόπαιη πράξη της ρίχνεται μέσα στον νερό που σκεπάζει την σκηνή. Παρά την τρέλα της υπάρχει συνειδητοποίηση από μέρους της ότι δεν μπορεί να ανατραπεί η κατάσταση με μόνο στόχο την εκδίκηση. Έχει εξαλειφθεί κάθε ίχνος ξενικού συναισθήματος για το χωρικό περιβάλλον αντικαθιστώντας το με εκείνο του συναισθηματικού χάσματος που έχει δημιουργηθεί ανάμεσα στην ίδια και τον άντρα της, το οποίο δεν μπορεί να γεφυρωθεί.

Ο τρόπος προσέγγισης της Μήδειας διαφαίνεται άμεσα από το βιογραφικό του κάθε σκηνοθέτη. Και στις δύο περιπτώσεις οι σκηνοθέτες επηρεάστηκαν από τις σπουδές τους κατά τα νεανικά τους χρόνια. Οι σπουδές αυτές αν και δεν κυμαίνονταν γύρω από την σκηνοθεσία, με τον μεν Wilson να έχει γνώσεις αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής, και τον δε Παπαϊωάννου να έχει συναναστραφεί με τον τομέα της σκιτσογραφίας και της ζωγραφικής, δείχνουν τον καλλιτεχνικό χώρο στον οποίο κινούνταν πολύ πριν την σκηνοθεσία. Η κοινή τους επιρροή από την ζωγραφική διαφαίνεται και μέσα στην παράστασή τους από την αργή κίνηση των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί κινούνται αργά στον χώρο, σημειώνοντας για άλλη μία φορά την έλλειψη ρεαλισμού μιας και η καθημερινή κίνηση των ηθοποιών γίνεται σε κανονικό ρυθμό. Αντίθετα, όμως, οι δύο σκηνοθέτες στοχεύουν στην αργή κίνηση των πρωταγωνιστών, παρουσιάζοντας πολλούς πίνακες ζωγραφικής μαζί, σαν να προσπαθούν το κοινό να απαθανάτισουν την κάθε στιγμή. Αντικατέστησαν την στυλιζαρισμένη μορφή κινήσεων άλλων σκηνοθετών με την χορευτική. Η κίνηση των ηθοποιών και ο τρόπος έκφρασής τους αποτελεί βασικό κομμάτι των δύο παραστάσεων. Οι πρωταγωνιστές κινούνται με χορευτικές κινήσεις σε μεγάλο μέρος τους δηλώνοντας τα συναισθήματα που βιώνουν τόσο μέσω της κίνησης όσο και εκφραστικά. Δεν αναζητούν την κλασική αποτύπωση συναισθημάτων, ενώ την ίδια στιγμή η κίνηση των ηθοποιών μπορεί να συνδυαστεί με χορό και αργή κίνηση. Η έλλειψη σκηνικών αντικειμένων στον χώρο δίνει την δυνατότητα στους ηθοποιούς για εύκολη μετακίνηση, ενώ πολλές φορές η χρήση τους έχει συμβολική σημασία όπως στον Παπαϊωάννου όπου τα τραπέζια που κατακλύζουν την σκηνή των οποίων η χρησιμότητα είναι διαφορετική στο πρώτο μισό της χορευτικής παράστασης από το δεύτερο.



Εικόνα 15 Μήδεια Παπαϊωάννου



Εικόνα 16 Μήδεια Wilson

Σημαντικό σημείο ένωσης των δύο παραστάσεων αποτελεί το φως. Ο φωτισμός αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της σκηνοθετικής δουλειάς των δύο σκηνοθετών τόσο στο συγκεκριμένο έργο όσο και στη γενικότερη εργογραφία τους. Χρησιμοποιούν το φως άλλοτε ως σκηνικό αντικείμενο και άλλοτε για να τονίσουν την γενική εικόνα της σκηνής. Ο φωτισμός παίζει σημαντικό ρόλο, διότι πολλές φορές δεν υπάρχει τίποτα άλλο στην σκηνή πέρα από αυτό και ο ηθοποιός αναγκάζεται να αλληλεπιδρά μέσα σ' αυτό. Πιο συγκεκριμένα το μπλε φως που επικρατεί σχεδόν σε όλη την όπερα του Ουίλσον καθιστώντας το σκηνικό έναν αφηρημένο χώρο, του οποίου τα μόνο συγκεκριμένα στοιχεία είναι οι κολώνες, αντικαθίστανται με το λευκό βίαιο φως στους χαρακτήρες που μιλούν ή τραγουδούν, δημιουργώντας ένα κινηματογραφικό εφέ από κοντά. Με τον ίδιο τρόπο ο φωτισμός χρησιμοποιείται και στον Παπαϊωάννου όπου μέσω της χρήσης του στόχο έχει την εστίαση των συναισθημάτων των ηρώων, καθώς σε στιγμές κορύφωσης “αντιδράει” στην υπόθεση μέσω της έντασης του φωτός, ενώ την ίδια στιγμή όταν ο ηθοποιός βυθίζεται στο εσωτερικό του εγώ χρησιμοποιείται αντίστοιχα. Γενικότερα, το φως χρησιμοποιείται ως μέσον αλληλεπίδρασης για τον ηθοποιό, συνοδεύοντάς τον στην

υπόθεση ως συνοδοιπόρο. Και οι δύο σκηνοθέτες χρησιμοποιούνε το συγκεκριμένο στοιχείο στη διάρκεια της παράστασης πάντα σε έντονη μορφή με σύνηθες τρόπο ως σκηνικό κομμάτι της παράστασης ή συνοδευτικά μέρος της σκηνής.



Εικόνα 17 Μήδεια Wilson



Εικόνα 18 Μήδεια Παπαϊωάννου

4.2 Διαφορές

Το ανέβασμα της Μήδειας από τον Δημήτρη Παπαϊωάννου και τον Robert Wilson παρά τις ομοιότητες που έχει, διαγράφει τη δική του πορεία μέσω των διαφορών που την ξεχωρίζουν. Η σκηνοθετική άποψη των δύο αυτών καλλιτεχνών διαγράφεται μέσα από το προσωπικό στοιχείο που έχει βάλει ο καθένας στο τελικό του αποτέλεσμα.

Η κεντρική διαφορά των δύο παραστάσεων έγκειται στην υπόθεση που αναδεικνύει το κάθε έργο. Από τη μία ο Παπαϊωάννου ξεφεύγει από το κλασικό έργο του Ευριπίδη, και στοχεύει στην γενικότερη ιστορία της ηρωίδας. Έτσι, ξεκινάει την υπόθεση πολύ πριν την τραγική πράξη της Μήδειας που σκόρπισε τον θάνατο τόσο στα δικά της πρόσωπα όσο και τα ξένα. Ο Παπαϊωάννου στοχεύει στην ολοκληρωτική ανάδειξη της ηρωίδα από την εποχή ακόμα της Κολχίδας όπου ερωτευμένη με τον Ιάσωνα του πρόσφερε απλόχερα τη βοήθειά της δείχνοντας ένα πρόσωπο το οποίο μπορεί να αγαπήσει. Ο λόγος που ο σκηνοθέτης προχώρησε στην παρουσίαση της ιστορίας της ηρωίδας ξεφεύγοντας από το έργο του Ευριπίδη, αλλά ακολουθώντας τον μύθο της ήταν γιατί ήθελε να δείξει την μεταστροφή του προσώπου αυτού από ένα δοτικό πλάσμα σε μία αδίστακτη γυναίκα που δεν έχει φραγμούς να σκοτώσει όχι μόνο τον αδερφό της, αλλά και τα παιδιά της προκειμένου να εκδικηθεί τον άνθρωπο που την πλήγωσε.

Από την άλλη πλευρά, ο Wilson ακολουθεί περισσότερο την πορεία του ευριπίδειου έργου κάνοντας μία σύντομη εισαγωγή στα χρόνια της Κολχίδας αλλά ξεκινώντας ουσιαστικά την ιστορία της από τα χρόνια της Κορίνθου, βασικό σημείο για την υπόθεση, καθώς από εκείνη την στιγμή και έπειτα αρχίζει και η τραγική εξέλιξη των γεγονότων. Στόχος του Wilson είναι να επικεντρωθεί στα τραγικά γεγονότα και τις πράξεις της ηρωίδας, χωρίς να τον ενδιαφέρει η προηγούμενη στάση ζωής της και ο προσιτός χαρακτήρας που μπορεί να είχε στο κοινό η ολοκληρωτική παρουσίαση της ζωής της. Τον ενδιαφέρει η βιαιότητα των πράξεών της και ο τρόπος με τον οποίο νοιώθει από την προδοσία του Ιάσωνα ώστε να οδηγηθεί μέχρι εκεί.

Σημαντική διαφορά του σκηνικού χώρου των δύο παραστάσεων αποτελεί η χρήση των μόνιμων αντικειμένων στην σκηνή. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει σε όλη την διάρκεια της παράστασης ένα μοτίβο το οποίο με τον δικό του τρόπο βοηθάει στην υπόθεση του έργου. Από τη μία μεριά, ο Νίκος Αλεξίου μαζί με τον Παπαϊωάννου χρησιμοποιούν τέσσερα τραπέζια περιμετρικά της σκηνής τα οποία δεν έχουν απλώς χρηστική αξία, αλλά και σημασιολογική. Η διαφορετικότητα της τραγικής φιγούρας αποτυπώνεται μέσα από την σταδιακή αποχώρηση από τον οικείο χώρο της για ένα ταξίδι με προορισμό το άγνωστο. Η προσφυγική της κατάσταση σε συνδυασμό με τις μαγικές της ικανότητες θεωρούνται ξένο σώμα στη νέα της χώρα. Τα τραπέζια και η χρήση τους διαγραμματίζουν μία βαθμιαία κορύφωση οδηγώντας τους ηθοποιούς μέσα στον υδάτινο "βάλτο" στις στιγμές του συναισθηματικού τέλματος, απ' όπου δεν

μπορούν να ξεφύγουν. Από την άλλη μεριά ο Ρόμπερτ Ουίλσον ακολουθεί το σκεπτικό του Παπαϊωάννου τοποθετώντας στην σκηνή τέσσερις κολώνες οι οποίες δεν έχουν πρακτική χρησιμότητα αλλά αντιθέτως βοηθάνε σκηνικά την υπόθεση. Οι κολώνες αυτές σε αντίθεση με τα τραπέζια του Παπαϊωάννου μειώνονται σταδιακά πλησιάζοντας στην κορύφωση του έργου, ενώ εν συνεχεία επιστρέφουν στον αρχικό τους αριθμό. Το στοιχείο αυτό διαγράφει και τον τρόπο που εξετάζουν οι δύο συγκεκριμένοι σκηνοθέτες την ετερότητα. Η απόδοση του Ουίλσον δεν στοχεύει στην σταδιακή συναισθηματική κορύφωση της ηρωίδας αλλά στην απότομη ψυχολογική ταραχή του θεατή. Η χωρική και χρονική αλλαγή του σκηνικού με την εμφάνιση του τραπεζιού επί σκηνής διαγράφει την προδιαγεγραμμένη πορεία της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας, και όχι ένα ψυχολογικό σκαμπανέβασμα εξαιτίας των γεγονότων. Έτσι, διαφαίνεται η πρακτική σκηνική χρήση των αντικειμένων από τον Παπαϊωάννου, και η σκηνική ύπαρξη από τον Ουίλσον.

Η σκηνή της βρεφοκτονίας αποτελεί μία από τις βασικότερες διαφορές των δύο παραστάσεων. Ο Παπαϊωάννου παρουσιάζει πάνω στην σκηνή με μεγάλη παραστατικότητα τον θάνατο των δύο παιδιών από την μητέρα τους χρησιμοποιώντας αλληγορικά δύο κούκλες μέσα από τις οποίες πετάγονται κόκκινα πούπουλα. Το σκηνικό είναι εντελώς αποδομημένο σε σχέση με την αρχική του μορφή με τα αντικείμενα όμως να παραμένουν επί σκηνής. Σε αντίθεση, η σκηνή αυτή στον Ρόμπερτ Ουίλσον επινοείται καθώς δεν παρουσιάζει τον θάνατο των παιδιών επί σκηνής, ενώ στην σκηνή εμφανίζεται ένα μεγάλο τραπέζι γύρω από το οποίο κάθονται οι ηθοποιοί κάνοντας αναφορές στον θάνατο των παιδιών. Μέσα από τη ματιά των δύο σκηνοθετών διαφαίνεται και ο τρόπος που διαχειρίζονται την βασικότερη σκηνή του έργου με τον μεν να επικεντρώνεται στην τραγική αυτή διαδικασία, ενώ ο άλλος την υπονοεί μένοντας επικεντρωμένος στην μετά την πράξη κατάσταση.



Εικόνα 19 Μήδεια Wilson

Η επανάληψη ενός στοιχείου σε όλη τη διάρκεια της παράστασης λειτουργώντας με διαφορετικούς τρόπους είναι άλλο ένα σημαντικό στοιχείο. Το νερό στην παράσταση του Παπαϊωάννου λειτουργεί ως επαναλαμβανόμενο στοιχείο του οποίου η χρησιμότητα κατά τη διάρκεια του έργου είναι διαφορετική. Το νερό έχει πολλαπλή λειτουργία η οποία βοηθάει στην εξέλιξη της υπόθεσης. Εν αντιθέσει, στην παράσταση του Ουίλσον απουσιάζει τόσο το νερό, παρ' όλο που προσπαθεί να το αποτυπώσει μέσω του φωτός σε κάποια σημεία της παράστασης, όσο και η επανάληψη οποιουδήποτε άλλου αντικειμένου.



Εικόνα 20 Μήδεια Παπαϊωάννου

Τέλος, ένα τελευταίο κομμάτι στο οποίο διαφέρουν οι δύο σκηνογραφικές προσεγγίσεις είναι το στοιχείο του φωτισμού. Παρόλο που και οι δύο σκηνοθέτες χρησιμοποιούν τον έντονο φωτισμό και δίνουν βαρύτητα στην εξέλιξη του έργου βάση αυτού, ο τρόπος χρήσης του διαφέρει σε μερικά σημεία. Πιο συγκεκριμένα, ο Ουίλσον χρησιμοποιεί τον έντονο χρωματικό φωτισμό για να εκφράσει κάποιο συναίσθημα ή τη βιαιότητα κάποιας πράξης, όπως το έντονο κόκκινο φως την στιγμή του θανάτου των παιδιών της Μήδειας από την ίδια τους τη μητέρα. Από την άλλη μεριά, ο Παπαϊωάννου αν και χρησιμοποιεί τον έντονο φωτισμό προσπαθεί να δηλώσει την αντίστοιχη πράξη με πιο απτό τρόπο, όπως το σπάσιμο των δύο κούκλων εκτοξεύοντας τα κόκκινα πούπουλα.

Και οι δύο παραστάσεις παρά τις διαφορές τους έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της δουλειάς του κάθε σκηνοθέτη, ενώ οι κριτικές που απέσπασαν ο καθένας ξεχωριστά για το τελικό αποτέλεσμα της παράστασής του ήταν διθυραμβικές.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, διαπιστώνεται ότι η Μήδεια, ένα έργο που έχει απασχολήσει εκατοντάδες ανθρώπους, βρίσκει πάντα έναν ξεχωριστό τρόπο να προβάλλεται μέσα από τα μάτια κάθε καλλιτέχνη. Ο λόγος της εκκεντρικότητας του συγκεκριμένου ευριπίδειου έργου αποτελεί η ετερότητα που περικλείει την κεντρική ηρωίδα, η οποία αντιμάχεται απέναντι σε καθετί κοινωνικά εφαρμοσμένο. Είναι μία θηλυκή ύπαρξη η οποία δεν μπαίνει στα καλούπια των πρέπει, αλλά διεκδικεί τη δική της θέση στη ζωή. Η ακραία αντίδρασή της στα γεγονότα που συνάντησε στο πέρας της ζωής της επικρίνεται μέχρι σήμερα. Παρολ' αυτά διεκδίκησε με σθένος τα θέλω της πηγαίνοντας κόντρα σε μία ζωή που μόνο πόνο της προκάλεσε. Η προσφυγιά, η μαντική της ικανότητα και τάση της προς το παράλογο διεκδίκησαν την θέση της προς την ολοκληρωτική καταστροφή.

Ο Robert Wilson όπως και ο Δημήτρης Παπαϊωάννου προσέγγισαν ο καθένας με τον δικό του τρόπο το ευριπίδειο έργο με εμφανώς ομοιότητες και διαφορές στον τρόπο δημιουργίας του. Η επιρροή από βιογραφικά τους στοιχεία είναι διακριτή μέσα από τις παραστάσεις τους με σημαντική ομοιότητα την έκφραση των συναισθημάτων μέσα από την κίνηση του ανθρώπινου σώματος. Τόσο ο Wilson όσο και ο Παπαϊωάννου είναι υπέρμαχοι της λιτότητας του σκηνικού χώρου χωρίς περιττά αντικείμενα παρά μόνο όσα μπορούν να βοηθήσουν στην εξέλιξη του έργου τόσο πρακτικά όσο και χωρικά, καθώς και στη χρήση του φωτισμού που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των παραστάσεών τους.

Παρά τις ομοιότητες και τις διαφορές που χαρακτηρίζουν τις δύο παραστάσεις, στόχος και των δύο σκηνοθετών ήταν η προσέγγιση της έμφυλης διαφορετικότητας της τραγικής αυτής θηλυκής φιγούρας. Η σθεναρότητα του χαρακτήρα της να εγκαταλείψει μία ιδανική και ευπρεπή κοινωνική θέση για το άγνωστο, και η διεκδίκηση ενός άγνωστου άντρα προοικονομούν την δυναμικότητα του χαρακτήρα της. Οι δύο παραστάσεις δίνουν μεγάλη έμφαση στην προσωπικότητα της Μήδειας που στόχο έχουν, μέσα από τα σταδιακά γεγονότα με τα οποία έρχεται αντιμέτωπη, να αποτυπώσουν τους λόγους και τα κίνητρα που οδήγησαν μία φαινομενικά καλή και στοργική γυναίκα στην έξαρση της τρέλας.

Οι δύο σκηνοθέτες παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές μέσα από την πορεία τους στο θέατρο με βασικότερο κοινό στοιχείο την αγάπη τους για το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η Μήδεια, την οποία αποτύπωσαν ο καθένας με τον δικό του τρόπο στην σκηνή, αποτελεί ένα από τα αρχαιότερα και σημαντικότερα έργα της αρχαίας Ελλάδας, το οποίο, παρά το πέρασμα των χρόνων, συνεχίζει να αποτελεί πόλο έλξης για πολλούς καλλιτέχνες μέχρι σήμερα σε όλο τον κόσμο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βακαλό, Γ., 1979. *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ησιόδος, 2007. *Θεογονία*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Κακουδάκη, Τ., 2008. *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία-Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων*. s.l.:Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων.
- Καραγιάννης, Σ., 1992. *Ιστορία της Σκηνογραφίας*. Αθήνα: Σχολή Σταυράκου.
- Καφάση, Α., 2012. *Ακουστική των αρχαίων θεάτρων*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Καφάση, Α., 2012. *Ακουστική των αρχαίων θεάτρων*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Κόκκος, Γ., 1998. *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός: Αισθητικά δοκίμια*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Μαρτινίδης, Π., 1999. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαρτινίδης, Π., 1999. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαστραπάς, Α. Ν., 1994. *Ελληνική Αρχιτεκτονική - Από τους Πρώιμους ιστορικούς χρόνους μέχρι τη Ρωμαϊοκρατία*. s.l.:Καρδαμίτσα.
- Μποζιζίο, Π., 2006. *Ιστορία του θεάτρου*. 2 επιμ. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μπουντούρης, Β., 1971. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Γκοβότσης.
- Παπαθανασίου, Α., 2010. *Ευριπίδη Μήδεια με τα μάτια μιας ηθοποιού*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πατρικαλάκης, Φ., 1984. *Ιστορία της σκηνογραφίας: 19ος-20ος αιώνας*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Πατρικαλάκης, Φ., 1992. *Ιστορία της σκηνογραφίας: 15ος-19ος αιώνας*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Πατρικαλάκης, Φ., 2004. *Ιστορία της σκηνογραφίας- Το αρχαίο θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Πατσαλίδης, Σ., 2019. *Θέατρο και Θεωρία II*. Αθήνα: University Studio Press.
- Πρεβελάκης, Π., 2010. *Ευριπίδου Μήδεια με τη Μαρία Κάλλας*. s.l.:Νίκας/Ελληνική Παιδεία Α.Ε..

- Ρούσσοσ, Ε. Ν., 2015. *Παγκόσμια Μυθολογία Α', Εγκυκλοπαιδικοί Θησαυροί*. s.l.:Εκδοτική Αθηνών.
- Ρούσσοσ, Τ., 1994. *Ευριπίδης Μήδεια*. Αθήνα: Οδυσσέας Χατζόπουλοσ.
- Σικελιώτησ, Δ., 2011. *Ιστορική Βιβλιοθήκη - Βιβλία ΙΑ-ΙΒ*. s.l.:Ζήτροσ.
- Φωτόπουλοσ, Δ., 1987. *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Εμπορική τράπεζα τησ Ελλάδοσ.
- Χάρτνολ, Φ., 1980. *Ιστορία του θεάτρον*. s.l.:Υποδομή.
- Χάρτνολ, Φ., n.d. *Ιστορία του θεάτρον*. s.l.:Υποδομή.
- Χειμωνάσ, Γ., 1989. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Χειμωνάσ, Γ., 1990. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Blame, C. B., 2012. *Εισαγωγή στησ θεατρικές σπουδέσ*. Αθήνα: Πλεθρόν.
- Blume, H.-D., 1989. *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικήσ Τράπεζασ.
- DeRomilly, J., 1997. *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Hellman, M., 2003. *Η Αρχαία Ελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Δαίδαλοσ.
- Jacqueline, D. R., 1997. *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Jeanmaire, H., 1985. *Διόνυσοσ: Ιστορία τησ λατρείασ του Βάκχου*. Αθήνα: Κλειώ.
- Mastronarde, D. J., 2011. *Ευριπίδου Μήδεια*. 3η επιμ. Αθήνα: Πατάκη.
- Mastronarde, D. J., 2011. *Ευριπίδου Μήδεια*. 3η επιμ. Αθήνα: Πατάκη.
- Moretti, J.-C., 2002. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Πατάκησ.
- Surges, A., 2007. *Σταθμοί τησ σκηνογραφίασ του δυτικού Θεάτρον*. s.l.:Αιγόκερωσ.

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Appia, A., 2014. *Artist and Visionary of the Modern Theatre*. United Kindom: Routledge.
- Blame, C. B., 2012. *Εισαγωγή στησ θεατρικές σπουδέσ*. Αθήνα: Πλεθρόν.
- Blume, H.-D., 1989. *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικήσ Τράπεζασ.

- DeRomilly, J., 1997. *Αρχαία ελληνική τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Hellman, M., 2003. *Η Αρχαία Ελληνική Αρχιτεκτονική*. Αθήνα: Δαίδαλος.
- Holmberg, A., 2005. *The theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacqueline, D. R., 1997. *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Jeanmaire, H., 1985. *Διόνυσος: Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*. Αθήνα: Κλειώ.
- Kroflič, R., 2007. How to Domesticize Otherness: Three Metaphors. *Paideusis: International Journal in Philosophy of Education*, Issue 3, pp. 33-43.
- Mastronarde, D. J., 2011. *Ευριπίδου Μήδεια*. 3η επιμ. Αθήνα: Πατάκη.
- Mastronarde, D. J., 2011. *Ευριπίδου Μήδεια*. 3η επιμ. Αθήνα: Πατάκη.
- McKinney, J. & Butterworth, P., 2009. *The Cambridge Introduction to*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moretti, J.-C., 2002. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Pucci, P., 1980. *The violence of Pity in Euripide's Medea*. s.l.:Cornell University Press.
- Pucci, P., 1980. *The violence of Pity in Euripide's Medea*. s.l.:Cornell University Press.
- Serlio, S., 1958. *The Renaissance stage*. s.l.:B. Hewitt.
- Surges, A., 2007. *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού Θεάτρου*. s.l.:Αιγόκερως.
- Vernant, J.-P., 1989. *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα – Μελέτες*. Θεσσαλονίκη: Εγνατία.
- Αγγελικόπουλος, Β., 2002. Δημήτρης Παπαϊωάννου. *Καθημερινή*, Ιούλιος.
- Βακαλό, Γ., 1979. *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ησίοδος, 2007. *Θεογονία*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Θωμαδάκη, Κ., 1975. Μπομπ Ουίλσον-Βαθιά τομή στη θεατρική αναζήτηση. *Θέατρο*, Ιούλιος-Δεκέμβριος, Issue 46/48.
- Κακουδάκη, Τ., 2008. *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία-Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων*. s.l.:Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων.
- Καραγιάννης, Σ., 1992. *Ιστορία της Σκηνογραφίας*. Αθήνα: Σχολή Σταυράκου.
- Καφάση, Α., 2012. *Ακουστική των αρχαίων θεάτρων*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Καφάση, Α., 2012. *Ακουστική των αρχαίων θεάτρων*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Κόκκος, Γ., 1998. *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός: Αισθητικά δοκίμια*. Αθήνα: Καστανιώτη.

- Μάκη, Κ., 2023. Μήδεια. *Η Αυγή*, Issue 1084.
- Μαρτινίδης, Π., 1999. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαρτινίδης, Π., 1999. *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαστραπάς, Α. Ν., 1994. *Ελληνική Αρχιτεκτονική - Από του Πρώιμους ιστορικούς χρόνους μέχρι τη Ρωμαιοκρατία*. σ.λ.:Καρδαμίτσα.
- Μποζιζιο, Π., 2006. *Ιστορία του θεάτρου*. 2 επιμ. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μπουντούρης, Β., 1971. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Μπουντούρης, Β., 1971. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Μπουντούρης, Β., 1971. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Παπαδοπούλου, Μ., 1994. Μια Μήδεια σαν άγριος κύκνος. *Το Βήμα*, Απρίλιος.
- Παπαθανασίου, Α., 2010. *Ευριπίδη Μήδεια με τα μάτια μιας ηθοποιού*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πατρικαλάκης, Φ., 1984. *Ιστορία της σκηνογραφίας: 19ος-20ος αιώνας*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Πατρικαλάκης, Φ., 1992. *Ιστορία της σκηνογραφίας: 15ος-19ος αιώνας*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Πατρικαλάκης, Φ., 2004. *Ιστορία της σκηνογραφίας- Το αρχαίο θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως/Τέχνη.
- Πατσαλίδης, Σ., 2019. *Θέατρο και Θεωρία II*. Αθήνα: University Studio Press.
- Πρεβελάκης, Π., 2010. *Ευριπίδου Μήδεια με τη Μαρία Κάλλας*. σ.λ.:Νίκας/Ελληνική Παιδεία Α.Ε..
- Ρικάκης, Α., 1995. Ενός λεπτού σιγή από την Ομάδα Εδάφους. *Καθημερινή*, Νοέμβριος.
- Ρούσσο, Ε. Ν., 2015. *Παγκόσμια Μυθολογία Α', Εγκυκλοπαιδικοί Θησαυροί*. σ.λ.:Εκδοτική Αθηνών.
- Ρούσσο, Τ., 1994. *Ευριπίδης Μήδεια*. Αθήνα: Οδυσσέας Χατζόπουλος.
- Σικελιώτης, Δ., 2011. *Ιστορική Βιβλιοθήκη - Βιβλία ΙΑ-ΙΒ*. σ.λ.:Ζήτρος.
- Φωτόπουλος, Δ., 1987. *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος.
- Χάρτνολ, Φ., 1980. *Ιστορία του θεάτρου*. σ.λ.:Υποδομή.
- Χάρτνολ, Φ., n.d. *Ιστορία του θεάτρου*. σ.λ.:Υποδομή.
- Χειμωνάς, Γ., 1989. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Χειμωνάς, Γ., 1990. *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Καστανιώτη.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Αντωνόπουλος Θ., «Ο αδάμαστος Δημήτρης Παπαϊωάννου, το νέο έργο του, η νέα του ζωή», 17/5/2017 [Ο αδάμαστος Δημήτρης Παπαϊωάννου, το νέο έργο του, η νέα του ζωή | LiFO (27/6/2023)]

Θανόπουλος Β., «Δημήτρης Παπαϊωάννου», Antivirus, 7/11/2017 [https://avmag.gr/81693/81693/ (19/06/2023)].

Κακουδάκη Τζωρτζίνα «Μήδεια - Ομάδα Εδάφους», 23/2/2008 [http://georginakakoudaki.org/midia-omada-edafous/ (27/6/2023)].

«Μήδεια 2” Η παράσταση του Δημήτρη Παπαϊωάννου», Gayefansi, 23/4/2011, [https://gayekfansi.blogspot.com/2011/04/blog-post.html (23/6/2023)]

Πάσχος Τ., *Εισαγωγή στη «Μήδεια» του Ευριπίδη*, 10/10/2009 [http://ancientdromena.blogspot.gr/2009/10/blog-post_10.html, (16/4/2023)].

Πετρίδης Α., «Για τη «Μήδεια» του Ευριπίδη (1): αμφίσημη Μήδεια, αμφίθυμοι θεατές», 26/1/2012, [https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/26/medea_1_ambiguity/ (4/5/2023)]

«Τελικά υπήρξε χρυσόμαλλο δέρας! Ο μύθος του Ιάσονα και των Αργοναυτών ίσως βασίζεται σε μια αληθινή αποστολή των αρχαίων με σκοπό να μάθουν τα μυστικά της εξόρυξης χρυσού», Μηχανή του χρόνου, [http://www.mixanitouxronou.gr/telika-ipirxe-chrisomallo-deras-o-mithostou-iasona-ke-ton-argonafton-isos-vasizete-se-mia-alithini-apostoli-tonarcheon-me-skopo-na-mathoun-ta-mistika-tis-exorixis-chrisou/ , (22/4/2023)]

Τιβέριος Μιχάλης Α., «Τα Μεγάλα Διονύσια της αθηναϊκής υπερδύναμης», Το Βήμα, 24/11/2008 [http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=149992, (12/04/2023)]