

Μήδεια του Τόχο

ΜΗΔΕΙΑ ΚΑΙ ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ 1984 Η σημασία του χώρου

Ένας από τους κυριότερους παράγοντες της επιτυχίας της Ιαπωνικής Μήδειας ήταν η σωστή εκμετάλλευση του υπάρχοντος χώρου, και η όχι άσχετη ικανότητα του θίασου να κινηθεί σωστά μέσα σ' αυτόν το χώρο, δικαιώνοντας πλήρως την τραγωδία. Ο Ευριπίδης και η αρχαία τραγωδία έζησαν, και η παράσταση λειτούργησε όπως θάπρεπε πάντα να λειτουργούν παραστάσεις με Έλληνες συντελεστές. Η αλήθεια όμως είναι ότι οι «αναβιώσεις» (ελληνικές και μη) του αρχαίου δράματος, συχνά αρκούνται σε κάποια περισσότερο ή λιγότερο έξυπνη «πρόταση» του σκηνοθέτη, ενισχυμένη (ή και καμιά φορά αντικρουόμενη) από άλλες προτάσεις χορογράφου, σκηνογράφου, κλπ. Ένας ιδεολογικός και αισθητικός υπερτροφισμός φαίνεται να βαραίνει αφόρητα πάνω στον άμοιρο ηθοποιό, ο οποίος παραλύει και αρκείται πια στην αποστήθιση του ρόλου του, αφήνοντας τα διάφορα διακοσμητικά κόλπα, τα οπτικά «σήματα», να ξεναγήσουν τον θεατή στον φανταστικό κόσμο που επικαλείται ο σκηνοθέτης. Η όλη προσπάθεια συχνά διεξάγεται ερήμην του κειμένου, του θεατρικού χώρου, ακόμα και του ίδιου του κοινού.

M. Πήττα -Herschbach

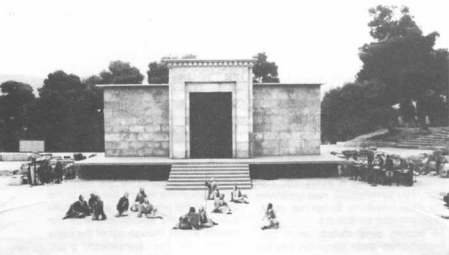
Καθηγήτρια στο American University in Washington.

Αντίθετα, η Μήδεια του θιάσου Τόχου, παγμένη από ξένους ηθοποιούς, σε ξένη - και μάλιστα «εξέτιμα ζένη» - γλώσσα, είχε μια σπάνια αμεσότητα (εικ. 1). Το φράγμα της γλώσσας έκοπτε, όπως έπαισε και το άλλο φράγμα: η αρχαιότητα του έργου («ο μεγάλος «ιαμπούλας» του σύγχρονου σκηνοθέτη, και η πρόφαση για χίλια πειράματα και παιχνίδια εις βάρος των αρχαίων έργων και του σύγχρονου θεατή, ο οποίος υποτίθεται ότι δεν είναι σε θέση να κατανοήσει το έργο χωρίς τη συνεχή παρέμβαση του σκηνοθέτη και των βοηθών του). Ο θρίαμβος της Μήδειας πρέπει να θεωρηθεί όχι μόνο θρίαμβος των Γαλιωνών ηθοποιών, οι οποίοι ήταν πραγματικοί βιρτουόζοι, όχι μόνο του σκηνοθέτη, ο οποίος τους εδίδεε ουσιαστικά και φανέρωνε πλήρη εξοικείωση με το υλικό του, όχι μόνο θρίαμβος της τραγωδίας του Ευριπίδη, αλλά και του ίδιου του Ηρώδιου. Όπως είπαμε πιο πάνω, ο Ιαπωνικός θιάσος μπόρεσε να εκμεταλλευθεί πλήρως τον θεατρικό χώρο του Ηρώδιου. Οι κινήσεις του, ανεμπόδιστες από σκηνικά εποικοδομήματα, απώθησαν ο' όλη την έκταση της ορχήστρας και του λογιείου, χρησιμοποιώντας τις παρόδους και τα ανοίγματα του σκηνικού κτίριου, συνδέσαν τον θεατή με κάθε γωνία του ορατού χώρου, ακόμα και ενάερσι, και με την αόρατη επέκτασή του στο χώρο της φαντασίας. Αναλλώστετα και απαλλαγμένους από επιπρόσθετα στοιχεία, ο σκηνικός χώρος καθόρισε το «κυκλοφοριακό σύστημα» της παράστασης, προσφέροντας ένα άνετο και πειστικό πλάνο για τις κινήσεις και μετακινήσεις των ηθοποιών, μέσω των οποίων επιτελείται και η διάρθρωση του αρχαίου δράματος. Ας μην ξεχνάμε ότι το γενικό σχήμα της αρχαίας τραγωδίας (πάροδος, χορικός, στάσιμα, επεισόδια κ.λ.π.) καθώς και η δομή της (η «ούστιασις των πραγμάτων»), αντανακλούν την αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του τυπικού θεατρικού χώρου, με την απαραίτητη ορχήστρα, τις παρόδους, το λογιείο, το ημικυκλικό θέατρο, κλπ. Όσο και αν υπέρσσει ποικιλία ανάμεσα στις διάφορες εμφανίσεις του βασικού αυτού μοντέλου, τα χαρακτηριστικά στοιχεία είναι παρόντα, και δημιουργούν ένα θεατρικό περιβάλλον που διαφέρει ριζικά από όλα τα άλλα - όπως π.χ. τα παραδοσιακά, ορθονόγια θέατρα με σκηνή τύπου «κορνίζας». Το σχήμα του θεατρου και η διαρρύθμιση των αλληλοεξαρτώμενων χώρων, παίζουν κρίσιμο ρόλο στη γενική οικονομία της θεατρικής πράξης, και στη θαμώρφωση της σχέσης της -

ηθοποιός-έργο. Όπως επισημαίνει ο J.L. Styan: «Είναι αναγκαίο να γνωρίζουμε ποιές είναι, συμβατικά, οι δυνατότητες και οι αδυναμίες ενός μεγάλου ή μικρού χώρου για το κοινό και η επίδραση του σχήματος της σκηνής, σαν ξεπετάγεται επιθετικά ή αποσύρεται ντροπαλά μέσα στο κτίριο. Αφού ένα μεγάλο μέρος της επιλογής του λόγου ή της κίνησης, που διαλέγει είτε ο θεατρικός συγγραφέας είτε ο ηθοποιός καθορίζεται από την κριτική μαγεία της σχέσης ανάμεσα στο χώρο της σκηνής και του κοινού»³.

Στην περίπτωση του αρχαίου θεάτρου και της αρχαίας τραγωδίας, έχουμε το μοναδικό σχήμα: θεατρικός-κοινός, διατυπωμένο και αρχιτεκτονικά και ποιητικά. Καμιά σκηνοθετική πρόταση δεν μπορεί να είναι έγκυρη, αν δεν διαπρεθεί η σωστή ισορροπία μεταξύ των τριών αυτών συντελεστών. Ας το διατυπώσουμε πιο απλά: το αρχαίο θεατρικό κτίριο είναι ουσιαστικός παράγοντας στην εκτέλεση ενός αρχαίου έργου. Κάτι τέτοιο ίσως είχε υπόψη του ο Peter Hall, σκηνοθέτης της Ορέστειας, όταν κι εκείνος και οι ηθοποιοί του εμόχθησαν να μεταφέρουν στο θέατρο της Επιδαύρου, μέσα σε δυο μέρες, την παράσταση που είχαν παρουσιάσει κάτω από άλλες συνθήκες στην Αγγλία, και ένοιωσαν, παρά τις αναπόφευκτες δυσκολίες, ότι η προσπάθειά τους δικαιωνόταν απόλυτα: «We felt that the play had come home»⁴ (εικ. 2). Το ιδιαίτερο πρόνιο που απολαμβάνουν οι Έλληνες σκηνοθέτες, να έχουν και τα αρχαία κείμενα και τα αρχαία θέατρα στη διάθεσή τους (ούτε το θέατρο του Shakespeare, ούτε εκείνα της Γαλλικής κλασικής τριανδρίας έχουν διασωθεί), δεν αξιοποιείται επαρκώς. Ακόμα χειρότερα, όπως είδαμε με ανησυχητική συχνότητα, παρατηρείται μια τάση ασυγκράτητου πειραματισμού, η οποία άρχισε τελικά να προκαλεί έντονες αντιδράσεις. Οι ανησυχίες για τη διαστρέβλωση των κειμένων της αρχαίας τραγωδίας πρέπει όμως να επεκταθούν και στον ίδιο τον θεατρικό χώρο, σαν οντότητα παρά το σύνολο της θεατρικής δημιουργίας. Ένας θεατρικός χώρος (αρχαίος ή μη) δεν μπορεί να χρησιμοποιείται σαν ένα τελειώς ουδέτερο έδαφος, πάνω στο οποίο ο σκηνοθέτης θα δημιουργήσει, ως διά μαγείας, έναν καινούργιο κόσμο. Ασφαλώς, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι κάθε θεατρική πράξη πρέπει να περιέχει το κομποπλαστικό αυτό στοιχείο, το οποίο σε ορισμένες περιπτώσεις (ιλλοζιονιστικό θέατρο) τείνει να είναι ιδιαίτερα ισχυρό. Ξέρουμε όμως, ότι

στην αρχαία τραγωδία η πραγματικότητα δεν επικαλύπτον ποτέ πλήρως. Κατ' αρχήν, οι παραστάσεις γίνονταν στο φως της ημέρας. Οι θεατρικές εκδηλώσεις ήταν οργανικά δεμένες με τη ζωή της Αθήνας - πολιτική, θρησκευτική, κλπ. Η πόλη έπιμζε την παρουσία της επιμονία, είτε η τραγωδία διαπραγματιζόταν στην Τροία ή στη Τροιάζα. Η έντονη συμμετοχή της Αθήνας, και σαν ορατό πλαίσιο, και σαν ενεργό στοιχείο, αναγνωρίζεται συστηματικά από τους δραματολόγους. Θα ήταν μάταιο να προσπαθήσουμε σήμερα να αποκαταστήσουμε ή να αναπαράγουμε τον χαμένο κόσμο μέσα στον οποίο λειτουργούσε η αρχαία τραγωδία. Το θέατρο είναι αληθινό μόνο όταν αποστεινεί σε ζωντανούς μάρτυρες, χρησιμοποώντας γλώσσα και σκέψη που είναι κατανοητές όσο γίνεται πιο άμεσα. Δεν είναι ανάγκη να επιμεινουμε εδώ, πάνω στο θέμα της αιώνιας επικαιρότητας της αρχαίας τραγωδίας. Κανείς δεν αμφισβητεί ότι οι μεγάλες αληθείες για την ανθρώπινη μοίρα δεν έχουν τοπικά ή χρονικά σύνορα. Επειδή όμως το θέατρο δεν είναι μόνο λόγος αλλά και παράσταση, το πρόβλημα της θεατρικής διατύπωσης των μεγάλων αυτών αληθειών γίνεται κρίσιμο. Η αποστολή του σκηνοθέτη είναι, ούτε λίγο ούτε πολύ, να κατανοήσει το έργο που αποκλείει να παρουσιάσει, «παινώντας» όλα τα νοήματα και όλα τα υπονοούμενα, και ξεχωρίζοντας τα στοιχεία που εξοκολούβουν να λειτουργούν όπως είναι, από εκείνα που, χωρίς επεξεργασία, θα ήταν ακατανόητα για το σύγχρονο θεατή. Τέλος, και αυτό είναι ίσως το πιο δύσκολο, ο σύγχρονος σκηνοθέτης πρέπει να παραδέρχει ότι το αρχαίο κείμενο περιέχει όλες τις υποδείξεις και ενδείξεις για τη σκηνική δράση που συνοδεύει την παρουσίαση του έργου. Όπως είτε πρόφατα και ο Αλέξης Μπίβης, ο σύγχρονος σκηνοθέτης του Αιχολού, του Σοφοκλή, ή του Ευριπίδη, πρέπει να είναι, σε μεγάλο βαθμό, ο «βοηθός σκηνοθέτης» του αρχαίου δραματούργου. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί ή δεν πρέπει να δημιουργήσει, να ερμηνεύσει, να επεξερίει ή να πειραματισθεί. Όταν όμως οι αναζητήσεις του σκηνοθέτη, όσο ευφάνταστες κι αν είναι, δεν έχουν σαν αφηρητά το κείμενο και το ιστορικό πλαίσιο του, όχι μόνο δεν μπορούν να θεωρηθούν έγκυρες αλλά, εφόσον υπονομεύουν τη ζωντανή, παλλόμενη σχέση μεταξύ θεατή, ηθοποιού και κειμένου, σχέση η οποία είναι επιφανώς το αρχαίο θέατρο μόνο όταν λαβαίνονται υπόψη τα ιδιαίτερα και αλληλοεξαρτώμενα χαρακτηριστικά του



Από την Ορέστεια του Πήτερ Χάλ

θεατρικού χώρου και του θεατρικού κειμένου, αποδεικνύονται και αντι-θεατρικές.

Αυτή ήταν, δυστυχώς, και η περίπτωση της περηνής παρουσίασης του Ιππόλυτου, με σκηνοθέτη τον Νίκο Πιρέλη. Οι αδυναμίες της προσπάθειας έχουν επισημανθεί με τον ίδιο γενικό τρόπο με τον οποίο εκφράστηκαν και τα εγκώμια για την Ιαπωνική Μήδεια. Ούτε στη μια ούτε στην άλλη περίπτωση δεν δόθηκε ειδική σημασία στο στάσιμό της θεατρικής πράξης, όσον αφορά τον καθορισμό των χώρων και τη ρύθμιση των κινήσεων ως αποδοτική σχέση με τη θεατρική πράξη, όπως αυτή εκδηλώνεται από τον θεατρικό λόγο. Έτσι, δεν εκτιμήθηκε όπως θα έπρεπε η προσπάθεια της σκηνογράφου (Αασούλας Χρυσικούλου) να εκφράσει, αισθητικά τουλάχιστον, τους απέραντους ορίζοντες ενός έργου που αρχίζει με την αγγελία της απεριόριστης εξουσίας της Αφροδίτης:

«Πολλή μὲν ἐν θροτειά κοῦδ ἀνώμουρ θεά κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω.

ὄσοι τε πόντου θερμόνων

τ' Ἀλταντικῶν³

να ἴουσι εἰσω φῶς ὀρώντες ἤλιου...»

Η μακριά προεξοχή που ξεκινούσε από τον χώρο της δράσης και ανοιγόταν, θάλαγε κανείς, προς τα ουράνια, εξέφραζε την απολογιστική και την επεκτατικότητα που χαρακτηρίζουν την αρχαία ελληνική θεατρική πράξη. Ο σκηνοθέτης Κος Πιρέλης είχε στήσει μερικά εντυπωσιακά ταμπλώ πάνω στην ακριτική αυτή ἐπαλληλία του σκηνοικού χώρου. Ιδιαίτερα θεαματική ήταν η εμφάνιση της Άννυ Πασιπάτ, σα μια ακίνητη αιλουετή, πλαισιωμένη από τον νυχτερινό ουρανό, στη σκηνή όπου η Φαίδρα αντιλαμβάνεται ότι έχει χάσει το παιχίδι: ο Ιππόλυτος αποκρούει βίαια την πρόταση της τροφού. Εδώ όμως άρχισε να διαφαίνεται και το

βασικό πρόβλημα της παράστασης: η αποσύνδεση πράξης και λόγου. Σύμφωνα με το κείμενο, η Φαίδρα βρίσκεται μπροστά στα παλάτι και ακούει - ή μάλλον κρυφακούει - τους διαπληκτισμούς του Ιππόλυτου με την τροφή, οι οποίοι σύνταγμα ακούγονται και έξω, και καταλήγουν με την βίαια έξοδο του Ιππόλυτου ακολουθούμενου από την τρομοκρατημένη τροφή, η οποία τον εκλιπαρεί γονατιστή να κρατήσει μυστικό ό,τι έχει ειπωθεί μέσα στο παλάτι. Όλο όμως αυτό το θεατρικό παιχνίδι έλειπε από την παράσταση. Φωνές δεν ακούγονταν, η Φαίδρα στέκονταν μόνη σαν υπνωτισμένη και μονολογούσε ότι όλα έχουν χαθεί. Εδώ τουλάχιστον η μαρτυρία του κειμένου δεν κατηγορούσε τον σκηνοθέτη πολύ έντονα, εφόσον τα προβληματικά στοιχεία είχαν αφαιρεθεί (π.χ. «Ζῦ παρὰ κλήθρα· σοὶ μέλλει πομπίμα φάτις θυμάτων») Τέτοια όμως απλούστευση δεν μπορούσε να γίνει και στη σκηνή της πρώτης εμφάνισης της Φαίδρας, κι έτσι είχαμε την Άννυ Πασιπάτ να στέκεται ἀγύγιατη, απομονωμένη, και να προφέρει το παραλήρημα της παθιασμένης Φαίδρας (*Βασάτε με... σπῆκωστε μου τα χέρια... λύστε μου τα μαλλιά... σὰ νάμουρ στο κυνήγι με τα σκυλιά, κλπ.*). Η θεατρικότητα της σκηνής αυτής είναι αναντίρρητη, ακόμα κι αν δεν συμφωνούμε με τον σχολιαστή, ο οποίος συνηθούσε ένα είδος παντομίμας μαζί με τα λόγια της Φαίδρας («ἐνταῦθα δὲ δειτὸν ὑποκρινόμενον κινήσει ἑαυτὸν καὶ σχήματι καὶ φωνῇ καί· ἐν τῷ «εἰμι πρὸς ὄλην» ἀναπθῶν, ὡς αὐτῆς προρευομένης»)³. Γενικά, ο ρόλος της Φαίδρας είναι ένα πραγματικό «tour de force» του Ευριπίδη, ο οποίος αποστόμωσε τον πουριτανισμό των συγχρόνων του, ὕστερα από το σκανδαλο της πρώτης του Φαίδρας (στον Ιππόλυτο Καλιπτόμενο), παρουσιάζοντας μια Φαίδρα ἄρρωστη, αδύναμη, ανήμπορη, αλλά ταυτόχρονα περήφανη, εκδικητική και

ασυμβίβαστη. Μια Φαίδρα που δεν μπορεί, στην αρχή ούτε να σταθεί ὀρθία, αλλά κατορθώνει και σηκώνει ανάστημα στην απολογία της προς τις γυναίκες της Τροϊζίννας. Μια Φαίδρα που στέκεται σιωπηλή, ταπεινή, καθώς ο Ιππόλυτος μαινεται κατά των γυναικών, και τελικά αποσύρει, αυτοκαταδικασμένη, όχι όμως πριν να εκστομίσει μια θαρραλέμη απειλή προς τον Ιππόλυτο. Μια Φαίδρα, τέλος, που ἔστω και νεκρή, είναι μια αποφασιστική παρουσία στη σκηνή, καθώς διεξάγεται ο αγώνας μεταξύ Θησεία και Ιππόλυτου, και το ἄψυχο σώμα της χρησιμοποιείται σα μάρτυρας κατηγορίας ἢ υπεράσπισης, πότε από τον ένα, πότε από τον άλλο. Έτσι, αν και δομικά ἡ τραγωδία περιτρέφεται γύρω από τον Ιππόλυτο, η Φαίδρα όχι μόνο δεν παύει να θεωρηθεί καλύτερο πρόσωπο, αλλά είναι μια επίμονη παρουσία στο δράμα, και δεν εκτοπίζεται ούτε με το θάνατό. Ο Κος Πιρέλης προσπάθησε να την εξορίσει και ζωντανή, και το επέτυχε, αν μπορεί να θεωρηθεί επιτυχία ἡ ἄμνηξη απαγγελία της Πασιπάτ, ἡ οποία μετέδιδε, σαν μνήμενι, τα λόγια και τις πράξεις μιας απούσας Φαίδρας, μόνο για να μας θυμίζει τι χάνουμε.

Όσον αφορά το σκηνοικό, ἡ θετική του προσφορά δυστυχώς ἄρχισε και τελείωσε με τα σημεία που επισημάνθηκαν πιά πάνω. Και πρέπει δυστυχώς να προσθέσουμε ότι τα μειονεκτήματα και ἡ δυσκολία που δημιουργήθηκαν από το σκηνοικό ἀκύρωσαν τα προτερήματα. Εκτός από την ανεπίρροδη πρόκληση που γέφυρωνε τον σκηνοικό χώρο με τον ανοικτό ορίζοντα, το σκηνοικό συμπεριλάμβανε και ἕνα ἔζλινο ικριώμα με διαβαθμισμένες διευθετιμένες με τέτοιο τρόπο, ὅστε να θυμίζουν λαβύρινθο (ισοθετούμε ότι πρόκειται για αναφορά στην Κριτική καταγωγή της Φαίδρας, στην οποία ἴσως να οφειλεται και ἡ, κατά τα ἄλλα ανεξήγητη, παρουσία τριῶν θλουσῶν, μαυροφωρεμένων συνοδῶν, που θυμίζουν Κριτικούς βραχοφόρους και που εμφανίζονται πότε με τον ένα ἢ ἠθοσιό, πότε με τον ἄλλο. Πάνω ὄ' αυτές τις λαβυρινθοειδείς κερκίδες ἀνεκαταθέταναι με ἐκδηλη ανσηχία και επιφωροῇ ἡ Φαίδρα, ὁ Θησείας, ἡ τροφός, ὁ Ἄγγελος. Εξήρηση αποτελοῦσε και πάλι ο Ιππόλυτος, ο οποίος καθόρθωσε να κινηθεῖ με σχετική ἄνεση και φυσικότητα. Όσο για το χορό, ὁ δειλές, μοιδιασμένος κινήσεις του ἴταν όχι μόνο περιορισμένες ἀπὸ την διαρροθμίση του σκηνοικού, ἀλλά και περιοριστικές, εφόσον ἡ ἄκρη της ἐξέδρα πάνω στην οποία στέκονταν ο χορὸς δημιουργούσε ἕνα περὶτὸ φράγμα

μεταξύ του κοινού και του χορού. Γενικά, στην παρουσίαση αυτή του Ιππόλυτου επικράτησαν η στατικότητα, η απομόνωση των ηθοποιών μεταξύ τους, και η αποσύνδεσή τους από το κοινό και από το κείμενο. Η διάξευση του θεατρικού λόγου από τα παραστατικά στοιχεία που σαφώς και ρητώς συνδέονται μαζί του, οδήγησε στον εκτροχιασμό της θεατρικής πράξης. Στην τελική ανάλυση, βασικός παράγων στην αποτυχία αυτή ήταν η ριζική ανασύσταση των σκηνογραφικών δεδομένων, με αποτέλεσμα να προκύψει ένα σύστημα κινήσεων και μετακινήσεων που δεν συσχετίζονται με τον δραματικό μηχανισμό της τραγωδίας. Είναι γεγονός ότι ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη, όπως και άλλες από τις τραγωδίες του (Μήδεια, Άκαστος, Ανδρομάχη, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ιφιγένεια εν Ταύροις, για παράδειγμα), δεν λειτουργούν χωρίς τη βασική διαίρεση του σκηνικού χώρου σε εσωτερικό (σπίτι, παλάτι, ναό, αντίσκηνο, κλπ.) και εξωτερικό (το οποίο είναι και λιγότερο καθορισμένο). Στην περίπτωση του Ιππόλυτου, η αντίθεση των δυο χώρων και των δυο πρωταγωνιστών που τους αντιπροσωπεύουν (Φαίdra και Ιππόλυτος) είναι και ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η δραματική πράξη. Όσο η Φαίdra είναι ανίκανη να δραπέτευσει από το παλάτι - φυλακή και να θρῆξει στα λημέρια του γιου της Αμαζόννας, άλλο τόσο ο Ιππόλυτος αποφεύγει το μοιρασμένο παλάτι και προτιμά την άδραστη επέκταση του σκηνικού χώρου, όπου βρίσκονται το παρθένο λιβάδι, η δροσερή πηγή, η αμμουδιά με τα άλογα, αντικείμενα όλα του πόθου της Φαίdras. Η αντίθεση αυτή μεταξύ των χώρων έχει το αντίστοιχο της και στις κινήσεις των προσώπων: ο Ιππόλυτος πηγαίνει/έρχεται ορμητικά μεταξύ του «κρίθου» χώρου (που ξεκινά σαν Τροϊζήνα αλλά στη συνέχεια προσαρτίζεται στην επίσημη πραγματικότητα της Αθήνας) και των ανοικτών τοπίων, πέρα από τις παρόδους, όπου μόνο η φαντασία του θεατή μπορεί να τον ακολουθήσει. Η Φαίdra μπεινοθναινε μεταξύ του μπροστινού χώρου και του εσωτερικού του παλατιού. Το θεατρικό σχήμα μέσα στο οποίο ο Ευριπίδης τοποθέτησε τα πρόσωπα της τραγωδίας του (το παλάτι - φυλακή της Φαίdras, το απλόχωρο τοπίο του Ιππόλυτου) σπρινίζει την αλληλογία και την εξέλιξη του δράματος. Οι κινήσεις και οι πράξεις της Φαίdras μέσα στο σχήμα αυτό διατυπώνουν την απελπισία και την κατπίεση της, ενώ οι κινήσεις του Ιππόλυτου, έντονες και μεγαλεπήβολες - μέχρι

ύθρεως - σε έκφραση και σε έκταση αντανάκλουν την διπλή προσωπικότητά του σαν χθόνιου ήρωα της Τροϊζήνας, δεμένου με την προγονική γη, αλλά και σαν νόθου γιού του Θησέα, και εκφράζουν την υποδόσκουσα ανάγκη της εδαφικής κατοχύρωσης και της προσωπικής δικαίωσης. Γι αυτό η ποιητή της εξορίας, του εκποτισμού, που επιβάλλεται στον Ιππόλυτο θεωρείται χειρότερη και από το θάνατο.

Το βασικό αυτό σχήμα, όπως προδιαγράφεται στην τραγωδία του Ευριπίδη, όχι μόνο δεν είναι περιοριστικό, αλλά προσφέρει τις βάσεις για την πλήρη έκφραση και αξιοποίηση του έργου, σε μια παρουσίαση που εκμεταλλεύεται όλους τους παράγοντες: κείμενο, ηθοποιούς, κοινό και θεατρικό χώρο.

Βιβλιογραφία:

1. J.L. Styan, Drama, Stage and Action, Cambridge University Press, p. 13.
2. Αφιέρωμα στο Ελληνικό θέατρο της ροδωφωανικής - εκπομπής - Meridian, B.B.C. World Service, 9 Σεπτεμβρίου, 1984.
3. Ιππόλυτος, 1-4 (έκδοση W.S. Barrett, Oxford: Clarendon Press, 1964).
4. Ιππόλυτος, 578-80.
5. W.S. Barrett, ο.ε.λ. 202.

Medea and Hippolytos, 1984: The Importance of the Factor Space

M. Pitta - Herschbach

The theoretical perspective of this article is that the structural characteristics (shape, dimensions, disposition of parts) of any theatre exert a significant influence on the overall effect of a given theatrical event. This is particularly true in the case of the ancient Greek theatres, whose formal characteristics reflect the society whose needs they served, and which are in turn reflected on the structure of the plays created for performance in these theatres. Nevertheless, many «revivals» of the ancient plays tend to impose an ideological or aesthetic superstructure upon the plays, which, ingenious or compelling as it may be on its own merits, is usually at odds with the explicit dramatic action of the play and its articulation through the actions of the performers within a dramatic scheme which is uniquely served by the structural characteristics of the surviving ancient theatres.

Two relatively recent productions illustrate this point rather poignantly: the Medea of the Japanese Toho company, and the Hippolytos of the National Greek Theatre, both performed in the summer of 1984 in the theatre of Herod Atticus. The resounding success of the former must be attributed not only to the admitted virtuosity of the actors, but also to the fact that the production was skillfully tailored to the specifications of the theatre which, though not of the same period as the Euripidean plays, includes most of the features of an open-air classical Greek theatre. As a result, the dramatic action of the play, with its characteristic structure of episodes alternating with choral stasima, and its outward-reaching thrust, extending uninhibited from the performers to the public and beyond the theatre to the polis, was given its full dramatic scope and expression, despite the language «barrier» of the Japanese performance.

By contrast, the production of the Hippolytos largely ignored the structural characteristics of the theatre, as well as those of the play. A new theatrical space was established, which erected a barrier between the performers and the public, isolated the performers from one another, and detached them from the characters they were portraying, as well as from the action of the play. In this way, the basic characteristics of Greek drama, among which are its dynamism, its universality, and its ability to commune and to communicate at many levels, were seriously undermined. Furthermore, the production ignored the specific dramatic imperatives of the Hippolytos, which is built upon a powerful contrast between the character of Phaidra (who is as dynamic as Hippolytos despite, and even because of, the constraints placed upon her) and that of Hippolytos. This contrast is also expressed in spatial terms, through the division of the scenic space into interior and exterior space: the palace/prison of Phaidra and the seemingly limitless domain of Hippolytos.

In general, it can be said that when a production introduces a dramatic scheme which clashes with the existing mechanism of the play it purports to recreate, this results in a destabilization of the inherent economy of that play, and a subversion of its relationship with the public. This is not only contrary to the spirit and purpose of classical Greek drama, but is thoroughly anti-theatrical as well.