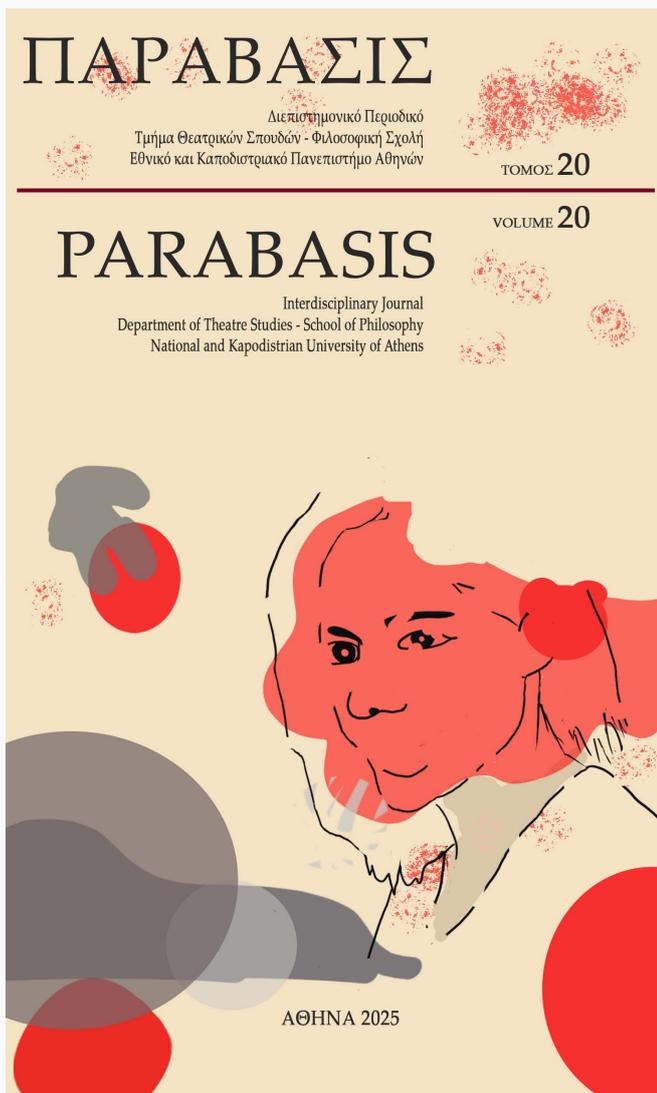


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Τόμ. 20, Αρ. 1 (2025)

Ειδικό Αφιέρωμα: Το ιταλικό θέατρο στον 21ο αιώνα



ΑΠΟ ΤΗΝ «ΞΕΝΗ ΠΑΙΔΟΚΤΟΝΟ» ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ
ΣΤΗΝ ΑΝΕΛΕΗΤΗ ΣΑΤΙΡΑ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ»
ΤΩΝ ΦΡΑΝΚΑ ΡΑΜΕ ΚΑΙ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

Δέσποινα Κοσμοπούλου

doi: [10.12681//.43026](https://doi.org/10.12681//.43026)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κοσμοπούλου Δ. (2025). ΑΠΟ ΤΗΝ «ΞΕΝΗ ΠΑΙΔΟΚΤΟΝΟ» ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΣΤΗΝ ΑΝΕΛΕΗΤΗ ΣΑΤΙΡΑ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ» ΤΩΝ ΦΡΑΝΚΑ ΡΑΜΕ ΚΑΙ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ . *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 179-193.
<https://doi.org/10.12681//.43026>



ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΥ

**ΑΠΟ ΤΗΝ «ΞΕΝΗ ΠΑΙΔΟΚΤΟΝΟ» ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ
ΣΤΗΝ ΑΝΕΛΕΗΤΗ ΣΑΤΙΡΑ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ»
ΤΩΝ ΦΡΑΝΚΑ ΡΑΜΕ ΚΑΙ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ****1. Εισαγωγή**

Οι αρχαίοι Έλληνες τραγωδοί ασχολήθηκαν με την παρουσίαση των γυναικείων αρχετύπων στα περισσότερα από τα έργα τους. Τα αρχέτυπα αυτά εμφανίζονται είτε σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, όπως στην *Ελένη* ή την *Εκάβη* είτε αποτελούν τον Χορό, όπως στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, είτε ακόμα διατηρούν έναν δευτερεύοντα ρόλο, όπως στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Στα συγκεκριμένα έργα, παρά το γεγονός ότι ο ρόλος τους εμφανίζεται ως δευτερεύων, γίνεται ο καθοριστικός παράγοντας για την εξέλιξη της υπόθεσης. Χαρακτηριστικά, η μόνη γνωστή σωζόμενη τραγωδία, στην οποία δεν υφίσταται το γυναικείο στοιχείο, είναι ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η τόσο έντονη προβολή των γυναικών από μια ανδροκρατούμενη κλασική Αθήνα αποτελεί ένα αντιφατικό στοιχείο,¹ όμως δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι το θέατρο ήταν και ένα εκπαιδευτικό μέσο και ο ρόλος του ενίσχυε σε μεγάλο βαθμό την ιδιότητα του πολίτη.²

Η *Μήδεια* αποτελεί το αρχέτυπο της «παιδοκτόνου» που δεν διστάζει να αφανίσει τα παιδιά της προκειμένου να εκδικηθεί τον άπιστο σύζυγο, ο οποίος την εγκαταλείπει για μια νεότερη, πλουσιότερη και κοινωνικά ανώτερη σύζυγο. Όμως, καμία Αθηναία αστή δεν θα ήταν δυνατό να δράσει όπως εκείνη, καμία Αθηναία δεν θα μπορούσε ποτέ να σκοτώσει τα παιδιά της. Μόνο μια «ξένη» θα μπορούσε να το κάνει, δηλαδή μία από τις ετέρες και όχι μια γυναίκα «πρότυπο», αλλά μια γυναίκα παράδειγμα προς αποφυγή. Ο Ευριπίδης γνώριζε καλά ότι μόνο με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να παρουσιάσει ένα τέτοιο παράδειγμα μπροστά στο αθηναϊκό κοινό και να γίνει αποδεκτό, δηλαδή μέσω μιας γυναίκας που δεν είχε τα ίδια ήθη με τα δικά τους.³

¹ Θάλεια Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση: Το Γυναικείο Στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία – Θεωρία και Πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008 (σ. 149-177), σ. 149.

² Andreas Markantonatos, *Euripides' Alcestes. Narrative, Myth, and Religion*, De Gruyter, Berlin – Boston 2013, σ. 20. Δέσποινα Κοσμοπούλου, «Κραυγές και πάθη μιας ξένης. Η *Μήδεια* του Ζαν Ανουίγ και η *Μεγάλη Χίμαιρα* του Μ. Καραγάτση», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος-Βαρβάρα Γεωργοπούλου-Δέσποινα Κοσμοπούλου (επιμ.), *Το Θείον και η Πόλις στον Ευριπίδη*, Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, Σαλαμίνα 2023 (σ. 274-287), σ. 274.

³ Στο ίδιο, σ. 275-277.

Η Μήδεια, ως προσωπικότητα, προσλαμβάνει ποικίλες και διαφορετικές εκδοχές: είναι η ξένη, η μάγισσα, η βάρβαρη, η αδίστακτη, η εκδικήτρια, η απεχθής, η εγκληματική και η μητροκτόνος. Έχει ικανότητες και δυνατότητες πέρα από όσες έχει μια συνήθης Αθηναία αστή και είναι ταυτόχρονα η σύζυγος, η ερωμένη, η μητέρα, η χειραφετημένη, η τραγική και παράλληλα η απλή γυναίκα και η θεία που θα αναληφθεί στους ουρανούς με το άρμα του Ήλιου. Η Μήδεια του Ευριπίδη απομυθοποιείται αποκτώντας ανθρώπινα πάθη και αδυναμίες, ενσαρκώνοντας τον ρόλο της «από μηχανής θεάς» και φέρνοντας στο τέλος την κάθαρση. Το αρχέτυπό της δεν έπαψε να αναπαράγεται και να «μεταμορφώνεται» από το 5^ο αιώνα μέχρι και τη σύγχρονη εποχή. Σπουδαίοι Έλληνες και Ρωμαίοι ποιητές και συγγραφείς, όπως ο Ησίοδος, ο Πίνδαρος, ο Σενέκας και ο Οβίδιος, δημιούργησαν έργα με θέμα τη Μήδεια. Δεν είναι επομένως τυχαίο το γεγονός ότι η Μήδεια ενέπνευσε πολλούς δημιουργούς όχι μόνο στον χώρο της λογοτεχνίας⁴ και πιο ειδικά, του θεάτρου, αλλά και των υπόλοιπων τεχνών, των εικαστικών, όπως είναι η ζωγραφική, και των παραστατικών, όπως είναι ο χορός, η μουσική, η όπερα και ο κινηματογράφος.

Οι «μεταμορφώσεις» της Μήδειας από τον 20^ο αιώνα και έπειτα παίρνουν τελείως διαφορετική όψη, καθώς η Μήδεια, παραδείγματος χάρη του Anouilh, εμφανίζεται ως βίαιη επαναστάτρια που καίει τα πάντα στο πέρασμά της και τελικά αυτοκτονεί,⁵ ενώ στο *Υλικό Μήδειας* του Heiner Müller τονίζεται η ετερότητα και η βαρβαρότητα της πρωταγωνίστριας, όπως και οι αιτίες που την έκαναν να υιοθετήσει σκληρά χαρακτηριστικά.⁶ Η εμφάνιση της γυναίκας σταδιακά αλλάζει, αποκτά σημαίνοντα ρόλο όχι πια για την παραδοσιακή οικογένεια, αλλά για τον κόσμο γενικότερα γίνεται επαναστάτρια και εκφράζει δίχως αιδώς τη γνώμη της, έστω και αν ξέρει ότι αυτό θα έχει σημαντικό αντίκτυπο γύρω της. Η *Μήδεια* του Pier Paolo Pasolini έχει συμβολικές διαστάσεις καθώς η συμπεριφορά της ηρωίδας εικονίζει την είσοδο του ανθρώπου στον κόλπο της «ιδεολογίας» που ισχυρίζεται ότι όλα στη φύση είναι ιερά και μυστικιστικά. Αντίθετα ο Luigi Cherubini, στην ομώνυμη όπερά του παρουσιάζει μια συναισθηματική ηρωίδα, η οποία για να κατορθώσει να γίνει μητροκτόνος, πρέπει να αυτο-ακρωτηριαστεί συναισθηματικά.

Στην παρούσα μελέτη θα ασχοληθούμε με το αρχέτυπο της «ξένης παιδοκτόνου» που εκπροσωπεί η Μήδεια και στη συνέχεια, θα ερευνήσουμε το συγκεκριμένο αρχέτυπο μέσω του ομώνυμου έργου του Ευριπίδη, όπως εκείνος το παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό της κλασικής Αθήνας. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε την εξέλιξη του πολιτικού και φεμινιστικού θεάτρου και μέσω αυτού, θα δούμε με ποιο τρόπο παρουσιάζουν ο Ντάριο Φο και η Φράνκα Ράμε τη

⁴ Albin Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (μετ. Νίκος Χουρμουζιάδης), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003 (1989), σ. 51.

⁵ Κοσμοπούλου, «Κραυγές και πάθη μιας ξένης. Η Μήδεια του Ζαν Ανουίγ και η Μεγάλη Χίμαιρα του Μ. Καραγάτση», σ. 278.

⁶ Λίνα Ρόζη, «Περιπλανήσεις της Μήδειας στη σύγχρονη δραματουργία», *σκηνή*, τχ. 4, Θεσσαλονίκη 2012, (σ. 83-117) σ. 83. Λίλα Μαράκα, «Η Μήδεια ως τόπος. Η μορφή της Μήδειας στο έργο του Χάινερ Μύλλερ», *Θέατρο και Δράμα. Μελετήματα για τη Γερμανόφωνη Δραματουργία*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ. 153-172.

Μήδεια, διαμορφώνοντας μια νέα, σύγχρονη Μήδεια που αυτοσαρκάζεται και σατιρίζεται από τους δημιουργούς της.

2. Το αρχέτυπο της «ξένης παιδοκτόνου»

Η γυναίκα της κλασικής Αθήνας δεν είχε κανένα πολιτικό δικαίωμα, όμως αυτό δεν την απέκλειε από τις κοινωνικές και θρησκευτικές δραστηριότητες, αλλά και τις εντός του «οίκου» οικονομικές αποφάσεις.⁷ Σημειώνεται ότι εκτός «οίκου» η δικαιοπρακτική ικανότητα της γυναίκας ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτη. Έτσι, η Αθηναία αστή δεν ενηλικιώνόταν, καθώς δεν μπορούσε να εκφέρει δημόσια τη γνώμη της ή να έχει ενεργή δράση στην Εκκλησία του δήμου. Το γυναικείο πρότυπο της αστής από την αγκαλιά της οικογένειας και του κηδεμόνα παραδιδόταν στα χέρια της οικογένειας του συζύγου, αποκτώντας νέον κηδεμόνα, τον σύζυγο.⁸

Οι γυναίκες που έχαιραν σεβασμού δεν αποκαλούνταν ποτέ με το όνομά τους, αλλά χαρακτηρίζονταν από τη σχέση τους με τους άνδρες⁹ και το κυριότερο μέλημά τους ήταν η μεταβίβαση της ιδιότητας του πολίτη, κυρίως στους αρσενικούς απόγονούς τους, αλλά και η μεταβίβαση της ιδιότητας της αστής στις θυγατέρες, οι οποίες θα συνέχιζαν τη γενιά. Ως εκ τούτου, η ζωή τους περιοριζόταν κυρίως, στο εσωτερικό του «οίκου», στην υφαντική και την οικοτεχνία. Παρά ταύτα, οι γυναίκες συμμετείχαν σε θρησκευτικές εκδηλώσεις, όπως είναι τα Θεσμοφόρια και τα Παναθήναια,¹⁰ σε κοινωνικές εκδηλώσεις που αφορούσαν συγκεκριμένες λειτουργίες του γάμου και της κηδείας, καθώς επίσης και στους θεατρικούς αγώνες συνοδεία συζύγου ή πατέρα.¹¹ Χαρακτηριστικά, ο Πλάτων αναφέρει ότι οι εκλεπτυσμένες γυναίκες προτιμούσαν την τραγωδία και αυτό δεν είναι παράδοξο, καθώς οι αριστοφανικές κωμωδίες περιείχαν πιο χοντροκομμένα αστεία και βωμολοχίες που δεν ταίριαζαν σε αυτού του είδους το κοινό.¹²

Επομένως, ο διδακτικός χαρακτήρας του θεάτρου δεν θα μπορούσε να παρουσιάσει μian Αθηναία αστή ως δολοφόνο των παιδιών της, καθώς κάτι τέτοιο θα ανέτρεπε την πολιτική και κοινωνική τάξη της κλασικής Αθήνας. Η Μήδεια αποτελεί την τιμωρό ενός φαύλου άνδρα που την εκμεταλλεύτηκε και την

⁷ Horst Blanck, *Εισαγωγή στην ιδιωτική ζωή των αρχαίων Ελλήνων και Ρωμαίων* (μετ. Αλίκη Μουστάκα), ΜΙΕΤ, Αθήνα 2004, σ. 165-171· Claude Mossé, *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα* (μετ. Αθανάσιος Στεφανής), Παπαδήμα, Αθήνα 1991, σ. 47-48· Louise Bruit Zaidman & Pauline Schmitt-Pantel, *Η θρησκεία στις ελληνικές πόλεις της κλασικής εποχής* (μετ. Κωνσταντίνος Μπούρας), Πατάκη, Αθήνα 2017 (12002), σ. 70· Roger Just, *Women in Athenian Law and Life*, Routledge, London 1994 (1989), σ. 13, 29.

⁸ Mossé, *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*· Bruit Zaidman & Schmitt-Pantel, *Η θρησκεία στις ελληνικές πόλεις της κλασικής εποχής*· Just, *Women in Athenian Law and Life*.

⁹ Παραδείγματος χάρι, η κόρη του Αριστόξενου ή η σύζυγος του Σωκράτη, βλ. Just, *Women in Athenian Law and Life*, σ. 28.

¹⁰ Walter Burkert, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή* (μετ. Ν. Μπεζαντάκου-Α. Αβαγιανού), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 232-233, 473-475, 488-496· Henri Jeanmaire, *Διόνυσος. Ιστορία της λατρείας του Βάκχου*, (μετ. Α. Μερτάνη-Λίτσα), Κλειώ, Πάτρα 1985, σ. 69-82.

¹¹ Mossé, *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 47· Just *Women in Athenian Law and Life*, σ. 14· Just, *Women in Athenian Law and Life*, σ. 109-111.

¹² Just, *Women in Athenian Law and Life*, σ. 110.

πλήγωσε χωρίς ενδοιασμούς.¹³ Η ίδια αποφασίζει την τιμωρία της –η οποία δεν εμφανίζεται ως θεόσταλη μοίρα, όπως σε άλλες περιπτώσεις της τραγωδίας–, γεγονός που την κατατάσσει στα παραδείγματα προς αποφυγήν. Άλλωστε, ούσα ξένη, ο χαρακτήρας της διακρίνεται από το στοιχείο της βαρβαρότητας. Η Μήδεια ζει έναν διττό εγκλεισμό: εκείνον που αφορά τον χωροχρόνο της εκδικητικότητας και της τιμωρίας και εκείνον της επιτακτικής και άμεσης διεκπεραίωσης των υποθέσεων που την αφορούν.¹⁴

Σημαντικό στοιχείο θεωρείται και η ατιμωρησία της δράστιδος, η οποία με τη βοήθεια του Ήλιου δραπετεύει απελευθερωμένη από οποιαδήποτε δέσμευση, αποκτώντας εικόνα συμβόλου.¹⁵ Η ηρωίδα μορφοποιεί το αρχέτυπο της γυναίκας που αυτοδικεί, όταν κανείς δεν αποδίδει δικαιοσύνη σε εκείνη για την προδοσία που υπέστη.¹⁶ Η Μήδεια αποτελεί τον κύριο Δράστη και ως «δρων», αναζητά την προσωπική του ολοκλήρωση, η οποία άρχεται από τον θυμό και οδηγείται στην Ανάγκη, ενώ η εκδίκηση μετουσιώνεται στο απότοκο της προσπάθειας για την πάταξη μιας οδυνηρά βιωμένης αδικίας που μόνο ο ίδιος μπορεί να κατανοήσει – γι' αυτό και μια θεϊκή τιμωρία ή μια τιμωρία που θα προέρχεται από τη Μοίρα θα ήταν μάλλον αταίριαστη.¹⁷

Οι διαδρομές του αρχαιοελληνικού μύθου ακολουθούν το αιτιατό και την αιτία, δηλώνοντας την αιώνια υπόσταση του αρχετύπου, το οποίο δημιουργεί σταθερές, ενώ οι «δράστες» δημιουργούν διακειμενικές σχέσεις μεταξύ τους.¹⁸ Τα πρόσωπα, όπως η Μήδεια,¹⁹ που μονολογούν επί σκηνής, αποκτούν μεγαλύτερη «μυθική» ηλικία με αποτέλεσμα να διαθέτουν τη «μεγαλύτερη» δυνατή «δυνητική» διασταλτικότητα όσον αφορά το διακείμενο, γεγονός που ενεργοποιεί τη μνήμη του θεατή με στόχο την εγγύηση μιας συνέχειας και την εγκαθίδρυση εντέλει, της αρχετυπικής μορφής.²⁰ Η μορφή, που φτάνει να δημιουργήσει ένα αρχέτυπο, δρα δημιουργώντας ένα γεγονός, το οποίο είναι σημαντικό για την κοινωνία στην οποίαν ανήκει και την απασχολεί για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, χωρίς να έχει σημασία αν αυτό είναι μεγάλο ή μικρό. Το παράδειγμα που δημιουργεί το αρχέτυπο μπορεί να είναι θετικό ή αρνητικό για την κοινωνία, ενώ στην περίπτωση της τραγωδίας, θετικό ή αρνητικό για το θεατρικό κοινό. Όταν το γεγονός που δημιουργεί το αρχέτυπο ανάγεται σε σύμβολο, τότε κάθε φορά που επαναλαμβάνεται, γίνεται αναγωγή

¹³ Δέσποινα Κοσμοπούλου, *Η διαλεκτική του χώρου και ο εγκλεισμός στο θέατρο*, Δρόμων, Αθήνα 2018, σ. 167.

¹⁴ Δέσποινα Κοσμοπούλου, *Θεατρική γραφή και θεωρία του σημείου*, Δρόμων, Αθήνα 2020, σ. 95–97· Κοσμοπούλου, «Κραυγές και πάθη μιας ξένης. Η Μήδεια του Ζαν Ανούιγ και η Μεγάλη Χίμαιρα του Μ. Καραγάτση», σ. 276.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 277.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Τηλέμαχος Μουδατσάκης, *Η θεατρική σύνταξη. Αρχές οικονομίας της δράσης στην τραγωδία*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 28–34.

¹⁸ Κοσμοπούλου, *Θεατρική γραφή και θεωρία του σημείου*, σ. 31.

¹⁹ Ευριπίδου, *Μήδεια* (μετ. Άγγελου Τανάγρα), Φέξη, Αθήνα 1910, στιχ. 213–266, 364–409 και 764–810, σ. 13–15, 19–21 και 37–38.

²⁰ Καίτη Διαμαντάκου – Αγαθού, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις* 10 (2010), (σ. 55–84), σ. 82.

στο αρχικό γεγονός. Η αναθεώρηση, αναγέννηση, διασκευή και προσαρμογή του αρχετύπου στα σύγχρονα δεδομένα, δημιουργεί διακειμενική σχέση με εκείνο το πρώτο γεγονός που δημιούργησε το αρχέτυπο.²¹

Το ίδιο έχει συμβεί και με το αρχέτυπο της Μήδειας που έχει αναπαραχθεί, διασκευαστεί και τροποποιηθεί ανά τους αιώνες ουκ ολίγες φορές. Βέβαια, η αρχική ιστορία της Μήδειας αφορούσε έναν ακούσιο φόνο που αναφέρεται σε λατρευτικό μύθο, σύμφωνα με τον οποίον η ηρώιδα σκότωσε τα παιδιά της προσπαθώντας να τα κάνει αθάνατα μέσα στον ναό της Ήρας Ακραιάς. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Ευριπίδης βάζει τη Μήδεια να ανακοινώσει την ταφή τους στον συγκεκριμένο ναό, αναφέροντας επίσης την εδραίωση της λατρείας τους στην Κόρινθο.²²

3. Η Μήδεια του Ευριπίδη

Ο Ευριπίδης διαφοροποιεί την ηρώιδα του από την αντίστοιχη του Σοφοκλή και αυτό γίνεται εξαιτίας του διαφορετικού τρόπου σκέψης του ποιητή. Κατά τον Αριστοτέλη, η ευριπίδεια εκδοχή της ηρώιδας απέχει παρασάγγας από τον ορισμό του τραγικού ήρωα, εφόσον ο τραγικός ήρωας οφείλει να είναι «όμοιος» του θεατή για να μπορεί το κοινό να νιώσει για εκείνον τον «έλεο» και τον «φόβο». Ο τραγικός ήρωας δεν μπορεί να είναι ούτε απόλυτα αθώος, αλλά ούτε και απόλυτα αχρείος, γιατί αλλιώς η πτώση του δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τραγική. Ο τραγικός ήρωας φθάνει, μέσω κάποιας αμαρτίας, στο «σημείο μηδέν». Αντίθετα από τον κλασικό τραγικό ήρωα, η Μήδεια είναι ένα συμπλήμα καλού και κακού, γι' αυτό και ο θεατής είναι αδύνατο να αισθανθεί φόβο για εκείνη, ενώ νιώθει συμπόνοια για τα παιδιά της.²³

Ο Ευριπίδης επιλέγει να θίξει το θέμα της γυναικείας κοινωνικής κατωτερότητας στη συγκεκριμένη τραγωδία βάζοντας τη Μήδεια να λέει ότι οι γυναίκες είναι τα πιο «άθλια» πλάσματα. Θίγει τα πιο ευαίσθητα ζητήματα της εποχής, όπως είναι η προίκα, η δυνατότητα του παντρεμένου άνδρα να διασκεδάσει, η υποχρέωση της συζύγου να είναι πιστή, συγκρίνοντας τα δεινά του πολέμου με τη διαδικασία της γέννας.²⁴ Το κυριότερο όμως θέμα της τραγωδίας του Ευριπίδη, είναι η παιδοκτονία, δηλαδή η μητέρα που με καθαρό μυαλό και εκούσια, σκοτώνει τα παιδιά της. Παρά ταύτα, η τραγωδία ξεκινά μαρτυρώντας το τέλος της συζυγικής ζωής της πρωταγωνίστριας με τον Ιάσωνα. Ο ποιητής παρουσιάζει τη δυναμική του ανεξέλεγκτου πάθους στον άνθρωπο και τον τρόπο με τον οποίον αυτό μπορεί να τον συγκλονίσει.²⁵ Η Μήδεια εμφανίζεται αγριεμένη

²¹ Κοσμοπούλου, *Θεατρική γραφή και θεωρία του σημείου*, σ. 110–111.

²² Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (μετ. Νίκος Χουρμούζιάδης), σ. 52.

²³ Humphrey Davy Findley Kitto, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία* (μετ. Λεωνίδας Ζενάκος), Παπαδήμα, Αθήνα 1976 (1968), σ. 254–255.

²⁴ Easterling-Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 438· Donald Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια* (μετ. Δήμητρα Γιωτοπούλου), Πατάκη, Αθήνα 2012, σ. 24.

²⁵ Σύλβια Κατούντα, «Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία», *Σύγκριση* 18 (2007), (σ. 125–148), σ. 126.

με την απιστία του Ιάσωνα, ενώ δηλώνει εξαρχής την αρνητική διάθεσή της απέναντι στα παιδιά της, παρά τη φανερή και μεγάλη της αγάπη προς αυτά.²⁶

Η εκδίκηση της ηρωίδας δεν προσανατολίζεται μόνο στην οικογένεια που έχει με τον Ιάσωνα, αλλά και στη νέα οικογένεια που εκείνος ετοιμάζεται να αποκτήσει. Ο γάμος του με τη Μήδεια δημιούργησε αρσενικούς απογόνους, ως όφειλε, σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής, αλλά αυτό δεν τον σταμάτησε από το να αδικήσει τη σύζυγό του επιλέγοντας μια νεότερη και πλουσιότερη σύντροφο.²⁷ Η Μήδεια αδικείται και εκδικείται, θυμίζοντας έντονα το αρχέτυπο της Κλυταιμνήστρας· χρησιμοποιεί ανδρικές λειτουργίες ενδεδυμένες με γυναικεία χαρακτηριστικά προκειμένου να επιτύχει τον στόχο της. Από την άλλη πλευρά, ο συμφεροντολόγος Ιάσων θεωρεί ότι η Μήδεια δρα με γνώμονα τη ζήλια, χρησιμοποιώντας το στερεότυπο της εποχής που ορίζει ότι γυναίκα είναι υποχέριο των ερωτικών της ενστίκτων.²⁸

Η «ξένη» ως προς την πόλη, αλλά και ως προς τα δικά της ιδανικά πλέον – εφόσον εγκατέλειψε τα δικά της ήθη και έθιμα και υπάκουσε σε εκείνα του συζύγου της–, είναι υπαίτια για κάθε σκόπελο που συναντά στο διάβα της.²⁹ Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ενώ δεν προσδίδει ευθύνες στους θεούς για την κατάσταση στην οποία έχει υποπέσει, τους ζητά να δουν την αδικία που βιώνει.³⁰ Οι γυναίκες της Κορίνθου σέβονται τη Μήδεια, παρότι είναι «ξένη», και κατανοούν την αντίδρασή της στην ανδρική προδοσία, ενώ γνωρίζουν τη δύναμη και τη σοφία της. Επίσης, μέσω της άρνησης της «βάρβαρης» καταγωγής της, μεταμορφώνεται, για ακόμα μια φορά, σε τραγική ηρωίδα επειδή ενστερνίζεται τον ελληνικό πολιτισμό, αποτελώντας παράδειγμα για τις νεότερες γενιές.³¹

Η παιδοκτονία θα αναγκάσει τον Ιάσωνα να ακούσει, παρά τη θέλησή του, τα λόγια της Μήδειας, ενώ μέσα από τον βαθύ του πόνο για τους νεκρούς γιούς του θα εισέλθει στα σκοτάδια της Μήδειας. Μέσω του «μαρτυρίου» του, το ζευγάρι θα «ενωθεί» ξανά, ενώ εκείνη θα αποδεχθεί το τίμημα.³² Ο Ευριπίδης «διδάσκει» στο κοινό του ότι μια «ξένη» με σκληρό χαρακτήρα είναι ικανή να σκοτώσει τα παιδιά της, αποκαλύπτοντας στους θεατές τον ψυχικό μηχανισμό που μετουσιώνει τον πόνο σε φόνο δημιουργώντας επί σκηνης μια δίοδο που μεταμορφώνει τη Μήδεια από ηρωίδα με πάσχουσα συνείδηση, σε αυτοκαταστροφική δολοφόνο.³³

²⁶ Lesky, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (μετ. Νίκος Χουρμουζιάδης), σ. 54-55.

²⁷ Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια* σ. 23.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 24· Παπαδοπούλου, «Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία και Λογοτεχνική Παράδοση: Το Γυναικείο Στοιχείο στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία», σ. 165.

²⁹ Andreas Markantonatos, *Tragic narrative: A narratological study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, De Gruyter, Berlin – New York 2002, σ. 19-26· Κοσμοπούλου, «Κραυγές και πάθη μιας ξένης. Η Μήδεια του Ζαν Ανούιγ και η Μεγάλη Χίμαιρα του Μ. Καραγάτση», σ. 276.

³⁰ Κοσμοπούλου, «Κραυγές και πάθη μιας ξένης. Η Μήδεια του Ζαν Ανούιγ και η Μεγάλη Χίμαιρα του Μ. Καραγάτση», σ. 276.

³¹ Γιώργος Χειμωνάς, «Εισαγωγή», *Ευριπίδη Μήδεια* (μετ. Γιώργος Χειμωνάς), Καστανιώτης, Αθήνα 1994, (σ. 7-13), σ. 10-12.

³² Στο ίδιο, σ. 13.

³³ Ελένη Καράμπελα, «Η διαλεκτική του άλγους στη Μήδεια του Ευριπίδη», *Λογεῖον* 4 (2014), (σ. 144-174), σ. 145-146.

Η *Μήδεια*, ένα ποιητικό έργο συνιστά, ταυτόχρονα, ένα πολιτικό έργο³⁴ με υπαρξιακές προεκτάσεις, καθώς σημαντικό ρόλο παίζει η χρήση του λόγου που γίνεται με τρόπο τέτοιο ώστε να δημιουργείται η «συνειδητή» σύνδεση ανάμεσα στην πράξη και στο πάθος. Η λειτουργία της συνείδησης διαφαίνεται από τη δραματουργική μέθοδο με την οποία ενισχύεται ή σταματά το πάθος ή και ο πόθος, διατηρώντας ή ακυρώνοντας την σύνδεση του ανθρώπου πρώτα με τον εαυτόν του και έπειτα με τους άλλους. Η εν λόγω τραγωδία, πέρα από το «σημείο ανάδυσης της ανθρώπινης συνείδησης» στο οποίο επικεντρώνεται, αποτελεί εκπαιδευτικό μέσο για τη βιωματική γνώση των θεατών γύρω από τη δική τους προσωπική συνείδηση, υποδεικνύοντας τον μηχανισμό εκείνον που μπορεί να τη διαλύσει ή να την κρατήσει σταθερή.³⁵

Ο Ευριπίδης δημιουργεί μια ηρωική ατμόσφαιρα σε ένα έργο που προβάλλει τη γυναικεία εκδικητικότητα, την περιβαλλόμενη από άνδρες, ενώ η ηρωίδα καταφέρνει να κάμψει τους εχθρούς της και να διαφύγει ατιμώρητη με τη βοήθεια του Ήλιου. Αυτό το φινάλε θα πρέπει να προκάλεσε σοκ στο κοινό του Ευριπίδη, καθώς μια τρομερή, εξωτική μάγισσα και πριγκίπισσα παρουσιάζεται, μέσα σε ρεαλιστικό πλαίσιο, για να φέρει την οριστική οικογενειακή ρήξη. Αυτό για τον Ευριπίδη είναι ιδιαίτερα σύννηθες, διότι εικονίζει με εντελώς ρεαλιστική όψη πολλούς από τους ήρωές του.³⁶ Παρακολουθούμε το ζευγάρι να μάχεται λεκτικά, να βρίσκεται σε έναν χαοτικό κόσμο στον οποίον οι γαμήλιοι όρκοι σπάνε, η εμπιστοσύνη είναι αδύνατη και οι ανθρώπινες αξίες τελούν υπό αμφισβήτηση.³⁷

4. Το επαναστατικό-φεμινιστικό θέατρο και η σάτιρα για τη «νέα γυναίκα» στη *Μήδεια* των Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι πολεμικές διαμάχες μεταξύ των εθνών διατηρήθηκαν σε επίπεδο συρράξεων, καθώς δεν υπήρξε κάποια ευρύτερη πολεμική κατάσταση που να αγγίζει το μέγεθος ενός παγκόσμιου πόλεμου, παρά τις δεδηλωμένες ιμπεριαλιστικές θέσεις των Μεγάλων Δυνάμεων. Από το 1914 και έπειτα, όλες οι Μεγάλες Δυνάμεις εμπλέκονται στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, σφυρηλατώντας, ταυτόχρονα τις εθνικές συνειδήσεις και καλλιεργώντας πανταχόθεν τον εθνικισμό.³⁸ Η Ιταλία των αρχών του 20^{ου} αιώνα έχει περάσει στο φάσμα του φασισμού, ο οποίος ευνοείται σε μεγάλο βαθμό από την κρίση που περνά η αστική τάξη, σε σημείο που γίνεται πλέον η αιτία για τη δύση της. Η πολιτική κατάσταση γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη, καθώς καλλιεργείται η πεποίθηση ότι τα μετριοπαθή και μεσαιάς κατεύθυνσης κόμματα έχουν πλέον

³⁴ Άλλωστε, η αρχαία ποίηση συνιστά ένα συμπλήρωμα πολιτικού, φιλοσοφικού, ιδεολογικού και ρητορικού λόγου: Terry Eagleton, *Literary Theory An Introduction*, Blackwell, Minnesota 1996, (1983), σ. 17.

³⁵ Καράμπελα, «Η διαλεκτική του άλγους στη *Μήδεια* του Ευριπίδη», σ. 146.

³⁶ Easterling-Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 438-439.

³⁷ Philippa Geddie, «Running Upstream: The function of the Chorus in Euripides' *Medea*», *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies* 3 (2004), Montreal-Quebec, σ. 1.

³⁸ Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, (μετ. Βασίλης Καπετανίδης), Θεμέλιο, Αθήνα 2010, (12004), σ. 23-24.

ξοφλήσει και η πολιτική κατευθύνεται σε πιο ριζικές αποφάσεις και λύσεις. Ο φασισμός και παράλληλα, ο μπολσεβικισμός, στρέφονται ενάντια στον φιλελευθερισμό και στις δημοκρατικές διαδικασίες, ενώ θεωρούν την αστική τάξη ένα «ζωντανό πτώμα». Η αβέβαιη κατάσταση που προκύπτει, αποκαλύπτει στους αστούς τα κοινά στοιχεία των δύο ακραίων πολιτικών καταστάσεων, επιχειρώντας να τα «δυσφημίσει».³⁹

Το σύγχρονο ιταλικό θέατρο διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση του με την πολιτική εξουσία, με το φασιστικό καθεστώς και με ό,τι αυτό συνεπάγεται: οι νέες θεατρικές φόρμες αυτονομούνται περισσότερο, ενώ δέχονται την επιρροή της λογοκρισίας και της κομματικής πίεσης.⁴⁰ Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το σύγχρονο ιταλικό θέατρο συνδέεται άμεσα με το φουτουριστικό θέατρο, καθώς ο ιδρυτής του κινήματος του φουτουρισμού, ο Filippo Tomaso Marinetti, είναι οπαδός του Mussolini υιοθετώντας τις πολιτικές του ιδέες.⁴¹ Ο φουτουρισμός θα μπορούσε να «ανακαινίσει» ουσιαστικά το θέατρο, καθώς πρεσβεύει την κατάργηση των παλαιών εκφραστικών μέσων, την προβολή των νέων σκηνικών αποκαλύψεων –χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η αντιθεατρικότητά τους–, αλλά και τη δημιουργία νέων θεατρικών ειδών, εφόσον τα παλαιότερα πρέπει να καταργηθούν.⁴²

Ο Mussolini ενδιαφέρεται για το θέατρο, όμως δεν καταφέρνει να το μετατρέψει σε προπαγανδιστικό μέσο για να προβάλλει τα ιδανικά του φασισμού, αλλά ούτε να τροποποιήσει τα χαρακτηριστικά της ιταλικής θεατρικής σκηνης μέχρι και το 1930. Την ίδια χρονιά ιδρύεται ένας σύλλογος για το θέατρο που δεν καταφέρνει να επηρεάσει με ουσιαστικό τρόπο τα θεατρικά δρώμενα της Ιταλίας, αποτελώντας απλώς έναν θεσμό για τις θεατρικές δομές, ενώ το 1933 ο ίδιος ο Ντούτσε απευθύνεται στους θεατρικούς συγγραφείς παροτρύνοντάς τους να «γράψουν λαϊκό θέατρο για τη μάζα».⁴³ Παρατηρούμε ότι ο Ντούτσε αναγνωρίζει τις εκπαιδευτικές ιδιότητες του θεάτρου και στοχεύει να το χρησιμοποιήσει κατά τον τρόπο που λειτουργούσε στην αρχαιότητα, με τον έλεγχο των κειμένων και των συγγραφέων. Εν τέλει, αυτό του το σχέδιο δεν ευοδώθηκε.

Η περίπτωση του ηθοποιού-θεατρικού συγγραφέα Ντάριο Φο είναι ιδιαίτερη, καθώς θεωρείται ταλαντούχος κωμικός ηθοποιός, διαθέτοντας και

³⁹ Arnold Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, τόμ. 4, *Νατουραλισμός, Ιμπρεσιονισμός, Κινηματογράφος*. Κάλβος, Αθήνα 1984, σ. 293.

⁴⁰ Για το ζήτημα του σύγχρονου ιταλικού θεάτρου βλ. σχετικά και το βιβλίο της Ελίνας Νταρακλίτσα, *Τέχνη και Αμφισβήτηση στη σύγχρονη Ιταλία (1909 – 2017). Τα ρεύματα της πρωτοπορίας*, Πολύτροπον, Αθήνα 2018, και πιο ειδικά για το θέατρο του φουτουρισμού, τις σελίδες: 49-57, 87-125.

⁴¹ Giulio-Carlo Argan – Akile-Bonito Oliva, *Η μοντέρνα τέχνη 1770–1970 και Η τέχνη στην καμπή του 21ου αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 212· Carlo Belloli, «Marinetti, (Emilio) [Angelo; Carlo] Filippo Tommaso», *Grove Art Online*. 2003, σ. 2, διαθέσιμο στο: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000054403> [21/4/2024]. Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ζωγραφική – Πλαστική – Αρχιτεκτονική. 1880–1920*, τόμ. 1, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 142.

⁴² Αντρέα Ζέβγα, *Ο Φουτουρισμός: Οι Φουτουριστές υπηρέτες του φασισμού; στο φως του Μαρξισμού*, Γκοβόστη, Αθήνα 1933, σ. 10-22.

⁴³ Παόλο Μποζιζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, τόμ. Β' (μετ. Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα 2010 (12006), σ. 381.

δραματουργικές ικανότητες. Ασχολείται με τον χώρο του «cabaret» και στη συνέχεια, παντρεύεται τη Φράνκα Ράμε που προέρχεται από τον χώρο των πλανόδιων ηθοποιών.⁴⁴ Ο Φο ξεκινά την καριέρα του το 1940 γράφοντας και παίζοντας για το ραδιόφωνο και λίγο αργότερα, για το θέατρο.⁴⁵ Το 1953 έρχεται σε ρήξη με το αστικό θέατρο, περνώντας στο πεδίο της πολιτικής σάτιρας, προκειμένου να διεισδύσει στους εθνοτικούς μύθους που είχε επιβάλει το φασιστικό καθεστώς.⁴⁶

Από το 1960 διευθύνει τον δικό του θίασο, τον οποίο τροφοδοτεί με κείμενα ποικίλης υφολογίας: από «φαρσικά μονόπρακτα» μέχρι και πολυσύνθετες κωμωδίες, στις οποίες παρωδεί είτε τη σύγχρονη πολιτική επικαιρότητά είτε θέματα που άπτονται των σύγχρονων ηθών.⁴⁷ Η θεματολογία του, κατά κύριο λόγο, προέρχεται από θρησκευτικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, ενώ ταυτόχρονα, συνεχίζοντας την παράδοση των «guillari», διακωμωδεί και καυτηριάζει όλες τις μορφές εξουσίας, αποκαθιστώντας με αυτόν τον τρόπο, την αξιοπρέπεια των ταπεινών και καταπιεσμένων ανθρώπων. Ο ίδιος ο Φο θεωρεί τον εαυτό του στρατευμένο θεατρικά γιατί, ενώ ασχολείται με το κωμικό θέατρο, κάνει λόγο για την πολιτική και για γεγονότα που είναι ικανά να προκαλέσουν αμφισβήτηση. Ο στόχος του είναι να διευρύνει την πνευματική προοπτική των θεατών του.⁴⁸

Κατά την περίοδο των μεγάλων αναταραχών στην Ιταλία (1968), τα έργα του Φο λαμβάνουν μια πιο ριζοσπαστική διάθεση γιατί προσπαθεί να προσεγγίσει την εργατική τάξη με έργα αγκίτ-προπ, καυτηριάζοντας οποιοδήποτε θέμα σχετίζεται με τον καπιταλισμό, τη θρησκευτική και κρατική εξουσία, ακόμα και με το ίδιο το ιταλικό κράτος και το κομμουνιστικό κόμμα της Ιταλίας, ενώ η σάτιρά του επεκτείνεται σε όλες τις πολιτικές ιδέες και παρατάξεις. Από το 1970 και έπειτα, η σάτιρά του γίνεται τόσο δημοφιλής που παρουσιάζονται έργα του στην τηλεόραση, ενώ η απήχηση του ονόματός τους αποκτά διεθνή εμβέλεια. Μαζί με τη σύζυγό του γράφουν και αρκετά φεμινιστικά έργα, όπως είναι οι φεμινιστικοί διάλογοι που περιέχουν γυναικείους μονολόγους όπου θίγονται καίρια θέματα της εποχής και που ακόμα και σήμερα εξακολουθούν να είναι επίκαιρα.⁴⁹

Η Ράμε γράφει τη *Μήδεια* το 1977. Το μονολογικής δομής κείμενο, προστίθεται στο τέλος του έργου *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία*, το οποίο εκδίδεται στην Ιταλία και διανέμεται την ίδια χρονιά σε μικρό και συγκεκριμένο κύκλο αναγνωστών. Την ίδια χρονιά οι μονόλογοι αρχίζουν να παίζονται από την ίδια τη Ράμε, αλλά λόγω της μεγάλης έκτασης των κειμένων, δεν είναι δυνατόν να παρουσιάζονται όλοι σε μια παράσταση. Το 2006 το έργο μεταφράζεται στη

⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 396.

⁴⁵ Oscar Brockett, *Ιστορία του Θεάτρου*, τόμ. Γ' (μετ. Μάνος Βιτεντζάκης – Αντιγόνη Γαϊτανά – Άγγελος Κεχαγιάς – Μαρία Χατζηεμμανουήλ), ΚΟΑΝ, Αθήνα 2022, σ. 106.

⁴⁶ Αμάντα Σκαμάγκα, «Ο Ντάριο Φο και η Ιστορία», *Ιστορία Εικονογραφημένη* 501 (2010), Πάπυρος, (σ. 103-111), σ. 106.

⁴⁷ Μποζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, τόμ. Β', σ. 396· Bernard Dort, «Ο Ντάριο Φο και ο ελεύθερος χώρος του θεάτρου», *Ουτοπία* 43 (2001), (165-170), σ. 167.

⁴⁸ Σκαμάγκα, «Ο Ντάριο Φο και η Ιστορία», *Ιστορία Εικονογραφημένη*, σ. 104-105.

⁴⁹ Brockett, *Ιστορία του Θεάτρου*, τόμ. Γ', σ. 106.

γλώσσα μας από την Πωλίνα Πεφάνη και εκδίδεται την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις Δωδώνη. Η εν λόγω μετάφραση προέρχεται από εκείνη την περιορισμένη έκδοση του 1977. Το έργο είναι εξαιρετικά επίκαιρο και ειδικότερα στη σύγχρονη εποχή όπου η γυναίκα μπορεί εύκολα να ταυτιστεί με τις ηρωίδες.⁵⁰

Οι παραστάσεις του έργου *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία* εξακολουθούν και κατά τον 21ο αιώνα σε όλο τον κόσμο. Στην Ελλάδα το έργο ανεβαίνει συχνά από επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς θιάσους, ενώ το 2022 η θεατρική ομάδα Μήδεια με σκηνοθέτη τον Εμμανουήλ Μαύρο, ανεβάζει στο «Θέατρο Δρόμος» μια επιλογή κειμένων από τους μονόλογους των Φο και Ράμε μεταφέροντας τους στο 2222 μ.Χ. Ο σκηνοθέτης εμπνέεται από τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, όπου ο πατριαρχισμός και η ανδροκρατούμενη κοινωνία έχουν προκαλέσει σωρεία γυναικοκτονιών και κακοποιήσεων γυναικών σε σωματικό και ψυχολογικό επίπεδο, μεταφέροντας το έργο στο μέλλον και προβάλλοντας τον φόβο του για μια κατάσταση που μπορεί να γίνει διαχρονική.⁵¹ Σημειώνεται ότι η εν λόγω παράσταση ανεβαίνει από τον ίδιο θίασο για τρεις συνεχόμενες θεατρικές περιόδους.⁵² Στην Ιταλία το συγκεκριμένο έργο, με τη συμπερίληψη της *Μήδειας*, είναι ιδιαίτερα αγαπητό γι' αυτό και ανεβαίνει αρκετά συχνά. Μια από τις πιο πρόσφατες παραστάσεις του είναι αυτή του 2021 στο Μιλάνο στο Castello Sforzesco, με τη Monica Bonomi, σε σκηνοθεσία του Lorenzo Loris. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε σε εξωτερικό χώρο και σε παραγωγή του «Teatro out of».⁵³

Η πρόσληψη της *Μήδειας* από τους Φο και Ράμε βρίσκεται πολύ κοντά στο ευριπίδειο έργο. Η δική τους Μήδεια μιλά με τις γυναίκες του Χορού και αναρωτιέται αν η καινούρια γυναίκα του πρώην συζύγου της είναι όμορφη. Η ίδια η Ράμε στον πρόλογο της *Μήδειας* αναφέρει ότι υπάρχει διακειμενικός διάλογος με το έργο του Ευριπίδη. Μάλιστα, κατατάσσει το έργο στα λαϊκά κείμενα των Maggi του 16ου αιώνα από την Τοσκάνη. Η θεατρική παράδοση αυτού του είδους θεάτρου ασχολείται με κλασικά ζητήματα στα οποία προστίθενται οι παραλλαγές του αρχικού θέματος.⁵⁴ Η γραμμή του κειμένου της *Μήδειας* των Φο-Ράμε βαδίζει στα χνάρια του Ευριπίδη και αυτό συμβαίνει αρχικά γιατί και αυτοί, όπως άλλοτε και ο αρχαίος ποιητής, έχουν διαφορετική άποψη για το γυναικείο φύλο και την εκφράζουν. Η επιστροφή άλλωστε στα αρχαιότεμα έργα χαρακτηρίζει τη

⁵⁰ Φρανκα Ράμε – Ντάριο Φο, *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία* (μετ. Πωλίνα Πεφάνη), Δωδώνη, Αθήνα 2006, σ. 10-15.

⁵¹ [χ.σ.] *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία*–Franca Rame & Dario Fo–by claps.gr–Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Εμμανουήλ Μαύρο, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=cUYa_NMaY5w&t=110s [2/1/2024]; [χ.σ.] «Θεατρική Ομάδα ΜΗΔΕΙΑ: Το πρόγραμμα των παραστάσεων για τη σεζόν 2022–2023 στο Θέατρο Δρόμος», *culture now*, 2022, <https://www.culturenow.gr/theatriki-omada-mhdeia-to-programma-ton-parastaseon-gia-ti-sezon-2022-2023-sto-theatro-dromos/> [20/4/2024]

⁵² [χ.σ.] *Φρανκα Ράμε – Ντάριο Φο Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία*|3^{ος} χρόνος, Teaser, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=npync9kgW1U> [20/4/2024]

⁵³ Lorenzo Loris, *TUTTA CASA, LETTO E CHIESA di Dario Fo e Franca Rame*, 2021, <https://www.teatrooutoff.it/spettacoli/tutta-casa-letto-e-chiesa/> [30/3/2024]

⁵⁴ Φρανκα Ράμε – Ντάριο Φο, *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία* (μετ. Αχιλλέας Καλαμαράς), *Ελεύθερος Τύπος*, Αθήνα 2003, σ. 97.

θεματολογία του θεάτρου του 20ού αιώνα και μάλιστα, στην περίπτωση των Φο-Ράμε μιλάμε για πολιτικό θέατρο με αναγωγές στο θέατρο του 5ου αιώνα π.Χ.

Επιπλέον, οι θεατρικοί δημιουργοί του 20ού αιώνα προτιμούν να ασχολούνται με μονολόγους βασισμένους στα αρχέτυπα του αρχαίου θεάτρου. Στην περίπτωση της Μήδειας των Φο-Ράμε χρησιμοποιείται και ο χορός που δεν μειονεκτεί έναντι της πρωταγωνίστριας,⁵⁵ έχοντας διττό ρόλο: εκείνον του συμβουλάτορα –όπως θα γινόταν και σε μια αρχαία τραγωδία–, αλλά και του καθρέπτη, μέσα από τον οποίο η Μήδεια μπορεί να διακρίνει τις πολλές πλευρές του εαυτού της. Έτσι, το αρχαίο κείμενο όχι μόνο κατορθώνει και επιβιώνει, αλλά λαμβάνει μια σύγχρονη μορφή φανερώνοντας τα προσωπικά ζητήματα του ήρωα και εκφράζοντας παράλληλα την κοινωνία και τις πολιτικές πεποιθήσεις της εποχής.⁵⁶

Η Ράμε κάνοντας λόγο για τις προβληματικές που απασχολούν τις γυναίκες της εποχής της, θίγει το θέμα της ηλικίας και για τα δύο φύλα. Μια γερασμένη γυναίκα δεν μπορούσε στη δεκαετία του 1970, αλλά και αργότερα, να ξαναφτιάξει τη ζωή της και αυτό την έκανε να παραμένει σε ό,τι είχε, νιώθοντας ταπεινωμένη απέναντι στην κοινωνία και απογοητευμένη από τη ζωή της. Γίνεται φανερή η εξάρτησή της όχι μόνο από τον άντρα-σύντροφο, αλλά και από τη σύμβαση του γάμου που την έκανε αποδεκτή από το κοινωνικό σύνολο. Μόνον ο ρόλος της μητρότητας την καταξίωνε. Αντίθετα, σύμφωνα με τη Ράμε, ο άνδρας όταν γερνά, παραμένει θελκτικός, προχωρώντας στην επόμενη γυναίκα, η οποία κατά κανόνα είναι αρκετά πιο νέα και αποτελεί το μέσον για να τονωθεί η γερασμένη του προσωπικότητα.⁵⁷

Πιο αναλυτικά, η Μήδεια θυμάται τα δικά της νιάτα και την εύθραυστη ομορφιά της που έκανε τον Ιάσωνα να φοβάται να την ακουμπήσει.⁵⁸ Η ομορφιά και η αθωότητα δημιουργούν ένα πρότυπο θελκτικότητας που η Μήδεια της Ράμε θυμάται, αλλά ξέρει ότι πια δεν το κατέχει. Ο Χορός αναφέρεται στον νόμο, σύμφωνα με τον οποίον ο άνδρας αναζητά νεότερη γυναίκα, όταν η πρώτη σύζυγος χάσει τη νιότη της.⁵⁹ Η επαναστατική φύση της μάγισσας εξεγείρεται καθώς δηλώνει ότι περί αυτού του θέματος δεν ερωτήθηκαν ποτέ οι γυναίκες. Πρόκειται για κάτι που αποφασίστηκε από τους «συμφεροντολόγους» άντρες με τη δικαιολογία ότι αυτοί ωριμάζουν, ενώ οι γυναίκες μαραίνονται. Σύμφωνα με τους δημιουργούς, οι γυναίκες γαλουχήθηκαν με αυτή την ιδέα ώστε να την αποδέχονται αδιαμαρτύρητα. Η ευριπίδεια Μήδεια θίγει με παρόμοιο τρόπο το θέμα και παρατηρείται σε αυτό το σημείο η αντίθεση με τα δεδομένα του 5ου π.Χ. αιώνα, δημιουργώντας τη ρήξη με την υπάκουη αστή σύζυγο. Η απώλεια του συζύγου και των παιδιών, καθώς και η απόλυτη μοναξιά, μετατρέπουν τη Μήδεια

⁵⁵ Καίτη Διαμαντάκου, «Αρχαίος λογοτεχνικός μύθος και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: σχέση ζωής», *efsyn.gr*, 2023. Διαθέσιμο στο: https://www.efsyn.gr/nisides/anoihtobiblio/397562_arhaios-logotehnikos-mythos-kai-syghroni-elliniki-dramatoyrgia-shesi [24.3.2024]. Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2018 σ. 7.

⁵⁶ Διαμαντάκου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας», σ. 62-63.

⁵⁷ Ράμε – Φο, *Όλο σπίτι, κρεβάτι και εκκλησία*, σ. 99.

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 104-105.

⁵⁹ Στο ίδιο.

σε φόνισσα που προτιμά να γίνει «κτήνος», αντί να παραμείνει «υπάκουη», χωρίς βούληση και λόγο.⁶⁰ Όπως και η Μήδεια του Ευριπίδη, η «νέα» Μήδεια έχει άποψη και πολιτικό σθένος, το οποίο επιδεικνύει και δημόσια.

Η ηρωίδα προκαλεί τις γυναίκες του Χορού να εξεγερθούν ενάντια στους άντρες, αλλά εκείνες είναι υποχείριά τους και την εγκαλούν στην τάξη, λέγοντάς της να ζητήσει συγχώρεση από τον βασιλιά.⁶¹ Η γερασμένη πρωταγωνίστρια έχει γαντζωθεί στη ζωή της και δεν θέλει να την αποχωριστεί, φοβούμενη τη λήθη, ενώ γύρω της όλα αλλάζουν.⁶² Όταν έρχεται ο Ιάσωνας, του λέει το ανήκουστο: ότι θα διδάξει στη νέα νύφη πώς να τον ευχαριστεί στον έρωτα. Τα λόγια της συγκλονίζουν και όλα δείχνουν ότι έχει εγκλωβιστεί στον ρόλο της μητέρας. Γι' αυτή τη «φυλακή» της μητρότητας και πάλι την πλήρη ευθύνη έχει ο άντρας και η κοινωνία. Τα παιδιά θωρούν τη μητέρα αλυσοδεμένη και υποταγμένη στο καθήκον της.⁶³ Δολοφονεί τα παιδιά της για ν' απαλλαχθεί απ' όσα την βαραίνουν, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας «νέος τύπος γυναίκας».⁶⁴

5. Συμπεράσματα

Η αρχαία τραγωδία αποτέλεσε εκπαιδευτικό και πολιτιστικό μέσο, το οποίο όχι μόνο προωθούσε κοινωνικά πρότυπα, αλλά και οικονομικά και πολιτικά. Η Μήδεια υπήρξε ένα ιδιόμορφο πρότυπο που εξελίχθηκε μέσα από τον μύθο, ο οποίος ενώ δήλωνε ότι η ηρωίδα ήταν παιδοκτόνος, τη δικαιολογούσε για τη δεδομένη πράξη που έγινε κατά τη διάρκεια μιας τελετής που στόχευε στην αθανασία των τέκνων της. Η μυθολογία δεν αναφέρει τη Μήδεια μετά τις περιπέτειες που είχε και την αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος από εκείνη και τον Ιάσωνα, όμως η τραγωδία προχωρά πέρα από τον μύθο φέρνοντας την ιστορία εντός της οικογενειακής εστίας. Το αρχέτυπο της παιδοκτόνου αναδύεται μέσα από μία βάρβαρη πριγκίπισσα και μάγισσα η οποία απαρνείται την πατρίδα της για τον ελληνικό πολιτισμό. Η ενσάρκωση ενός τέτοιου αρχετύπου δεν μπορούσε να γίνει από μια αστή Αθηναία, καθώς θα παράβαινε κάθε κοινωνικό και πολιτικό κανόνα, επειδή οι γυναίκες της κλασικής Αθήνας δεν μπορούσαν, σε καμία περίπτωση, να έχουν τόσο δυναμική πολιτική εξουσία και λόγο. Οι γυναίκες του 5ου και του 4ου αιώνα π.Χ. από την πατρογονική οικογενειακή εστία μεταφέρονταν απευθείας στο σπίτι του γαμπρού, δίχως να έχουν κανένα πολιτικό ή δικαιοπρακτικό δικαίωμα. Αντίθετα, η Μήδεια αποτελεί μια ιδιαίτερα δυναμική παρουσία με πολιτικό και κριτικό λόγο που δεν αρμόζει σε μια παντρεμένη γυναίκα της εποχής της.

Ο Ευριπίδης τολμά να γράψει ένα τέτοιο έργο στην αρχή του Πελοποννησιακού πολέμου και η Μήδεια ως «ξένη», τολμά να μιλήσει για τα ανείπωτα και να πράξει ό,τι καμία Αθηναία αστή δεν θα είχε κάνει ποτέ. Υιοθετεί τον ρόλο του άνδρα εκδικητή και υπερασπίζεται τον γάμο της, την τιμή της, τον εαυτό της, ενώ δεν ανέχεται με σκυμμένο το κεφάλι την απιστία. Η «ξένη» μιλά

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 106.

⁶¹ Στο ίδιο, σ. 105-106.

⁶² Στο ίδιο, σ. 107.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 108-109.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 110.

για την προίκα, για το διαζύγιο, την ελευθεριότητα των αντρών και τα ανύπαρκτα δικαιώματα των γυναικών· όμως παραμένει μια «ξένη». Η *Μήδεια* είναι ένα πολιτικό κείμενο με φεμινιστικό υπόβαθρο, ίσως το αρχαιότερο φεμινιστικό κείμενο που αποκαλύπτει την κοινωνική θέση της γυναίκας της εποχής του.

Η *Μήδεια* των Φο και Ράμε είναι μια δυναμική γυναίκα με πυγμή που δεν πιστεύει στους πάγιους νόμους που χαρίζουν στον άντρα, έστω και αν είναι παντρεμένος, πλήρη ελευθερία. Δεν αποδέχεται την εικόνα της αλυσοδεμένης γυναίκας που δεν έχει ζωή. Η θέση της δηλώνει πως η αλλαγή μπορεί να επέλθει μόνο μέσω της εξέγερσης του φύλου της που θα οδηγήσει στη δημιουργία ενός «νέου τύπου γυναίκας».



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ «ΞΕΝΗ ΠΑΙΔΟΚΤΟΝΟ» ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΣΤΗΝ ΑΝΕΛΕΗΤΗ ΣΑΤΙΡΑ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ» ΤΩΝ ΦΡΑΝΚΑ ΡΑΜΕ ΚΑΙ ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

Η αρχαία ελληνική τραγωδία έχει προσφέρει στο παγκόσμιο θέατρο πολλαπλά αρχέτυπα, τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, είτε τροποποιημένα είτε διασκευασμένα, είτε ακόμη και ως πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία νέων θεατρικών έργων. Η *Μήδεια* είναι το αρχέτυπο της «ξένης παιδοκτόνου» που σκοτώνει τα παιδιά της για να διεκδικήσει τον άπιστο σύζυγό της, ο οποίος επέλεξε να παντρευτεί μια νεότερη και πιο ισχυρή πολιτικά σύζυγο. Η *Μήδεια* συμβολίζει τη γυναίκα που αρθρώνει πολιτικό λόγο σε μια εποχή κατά την οποία οι γυναίκες δεν είχαν τέτοια δικαιώματα. Ο Ευριπίδης στην τραγωδία του θίγει μια σειρά από γυναικοκεντρικά ζητήματα, τα οποία προβλημάτιζαν το γυναικείο κοινό της εποχής του, όπως η προίκα, η απιστία και το διαζύγιο. Η υποδοχή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τους δραματογράφους του 20ού και του 21ου αιώνα αποδίδει τα ιδιαίτερα αρχέτυπα με διαφορετικούς τρόπους. Στο πλαίσιο του επαναστατικού-φεμινιστικού θεάτρου, ο Ντάριο Φο και η Φράνκα Ράμε δημιουργούν μια *Μήδεια* με επαναστατικό χαρακτήρα που ταλαιπωρείται από τα καυτά γυναικεία ζητήματα της εποχής της και εκφράζεται με έναν εξίσου ενδιαφέροντα πολιτικό λόγο.



ABSTRACT**FROM THE «FOREIGN INFANTICIDE» OF EURIPIDES
TO THE MERCILESS SATIRE OF THE «NEW WOMAN»
BY FRANCA RAME AND DARIO FO**

The ancient Greek tragedy has offered the world theatre multiple archetypes, which have been used from antiquity to the present time, either modified or adapted, or even as sources of inspiration for the creation of new theatrical works. Medea is the archetype of the «foreign infanticide», who kills her children in order to claim back her unfaithful husband, who chose to marry a younger and more politically powerful wife. Medea symbolizes the woman, who gives a political speech in an era, women did not have such rights. Euripides in his tragedy touches on a number of female issues that troubled the female audience of his time, such as dowry, infidelity and divorce. The reception of ancient Greek tragedy by 20th and 21st century dramatists render the archetypes in different ways and especially often. In the context of the revolutionary-feminist theatre, Dario Fo and Franca Rame create a Medea with a revolutionary nature, who is troubled by hot female issues of her time, which expresses with an equally interesting political discourse.

**Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ**

Η Δέσποινα Γ. Κοσμοπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα και είναι απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Επίσης, είναι αριστούχος Διδάκτωρ του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και στο τμήμα Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Διδάσκει στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Το γνωστικό αντικείμενό της είναι η θεατρολογία, με έμφαση στα ειδικότερα πεδία του παγκοσμίου και του νεότερου ευρωπαϊκού θεάτρου, της συγκριτικής δραματολογίας και της πρόσληψης του αρχαίου δράματος, εστιασμένης στη θεωρία του θεάτρου και του δράματος. Είναι μέλος και ερευνήτρια του Εργαστηρίου Αρχαίας Ρητορικής και Δραματικής Τέχνης του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, μέλος της Ελληνικής και Διεθνούς Σημειωτικής Εταιρίας, καθώς επίσης και μέλος της ομάδας υποστήριξης του Διεθνούς Analogio Festival που τελεί υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού. Συνεργάζεται με πανεπιστήμια και ερευνητικά κέντρα του εξωτερικού και συμμετέχει σε συνέδρια και επιστημονικά αφιερώματα. Έχει εκδώσει τέσσερις αυτοτελείς μελέτες: *Πιραντέλλο και Ζενέ: Μία 'συνάντηση' στο τραγικό και το παράλογο*, (εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2017), *Η διαλεκτική του χώρου και ο εγκλεισμός στο θέατρο*, (εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2018), *Θεατρική γραφή και θεωρία του σημείου*, (εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2020), *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη σκηνή: η περίπτωση του Wajdi Mouawad*, (εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2024).

