

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑ ΓΚΡΑΧΑΜ: ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΖΗΛΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΦΥΣΗΣ [MARTHA GRAHAM'S MEDEA: SEXUAL JEALOUSY AND THE LIMITS OF HUMAN NATURE]

Nina Papathanasopoulou

doi: [10.12681//.43303](https://doi.org/10.12681//.43303)

To cite this article:

Papathanasopoulou, N. (2025). Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑ ΓΚΡΑΧΑΜ: ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΖΗΛΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΦΥΣΗΣ [MARTHA GRAHAM'S MEDEA: SEXUAL JEALOUSY AND THE LIMITS OF HUMAN NATURE]. ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS, 20(1), 334–362. <https://doi.org/10.12681//.43303>

ΝΙΝΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑ ΓΚΡΑΧΑΜ: ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΖΗΛΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΦΥΣΗΣ*

Από το ξεκίνημα της καλλιτεχνικής πορείας της, η Γκράχαμ χρησιμοποίησε τον χορό και την κίνηση του σώματος προκειμένου να αποκριθεί σε σύγχρονες ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις, να συνδιαλεχθεί με σημαντικούς στοχαστές της εποχής της και να εκφράσει οικουμενικούς προβληματισμούς. Το έργο της είναι, ως εκ τούτου, μοντερνιστικό από τη σύλληψή του, καθώς αξιοποίησε σύγχρονες ιδέες και αποστασιοποιήθηκε από παραδοσιακές προσεγγίσεις στον χορό.

Η επέκταση των συνόρων της Αμερικής προς τα δυτικά έπαιξε θεμελιώδη ρόλο στο έργο της Γκράχαμ. Η οικογένειά της μετεγκαταστάθηκε από την Πενσυλβάνια στην Καλιφόρνια, όταν η Γκράχαμ βρισκόταν στην αρχή της εφηβείας, κι εκείνη βίωσε το μακρύ και γεμάτο ελπίδα ταξίδι προς τη Δύση. Τα ιδανικά και οι αξίες που συνόδευσαν την επέκταση της Αμερικής προς τα δυτικά, η επιθυμία των ανθρώπων να αποκτήσουν ένα κομμάτι γης και η αποφασιστικότητά τους για ανακάλυψη και εξερεύνηση ρίζωσαν βαθιά μέσα της και έγιναν βασικά στοιχεία στη διαμόρφωση της τέχνης της. Η Γκράχαμ είδε το αμερικανικό σύνορο ως σύμβολο της ανθρώπινης επιθυμίας να εξορμήσει προς το άγνωστο και των απεριόριστων ευκαιριών που ήταν διαθέσιμες στις ΗΠΑ.¹ Εκτός από το αμερικανικό πνεύμα της εξερεύνησης, το πρώιμο έργο της Γκράχαμ επηρεάστηκε επίσης από τους ριζοσπάστες χορευτές της εποχής της, που όλοι

* Είμαι πολύ ευγνώμων στην Πένυ Διαμαντοπούλου, πρώην σόλο χορεύτρια της ομάδας Martha Graham Dance Ensemble και καθηγήτρια τεχνικής Γκράχαμ, και στη Miki Orihara, πρώην κορυφαία χορεύτρια της ομάδας Martha Graham Dance Company, που μοιράστηκαν μαζί μου την οπτική τους για το έργο. Θερμά ευχαριστώ επίσης την Αριάδνη Μοσχονά, τη Δανάη Ευαγγελίου, τη Ζίνα Γιαννοπούλου, την Afshan Jafar, τη Sarah Nooter και τον Jesse Weiner για τα εύστοχα σχόλια τους, καθώς και την Joyce Herring του Martha Graham Resources για την παραχώρηση των φωτογραφιών. Το παρόν άρθρο αποτελεί αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη μορφή του αγγλόγλωσσου άρθρου N. Papathanasopoulou, «Serpent Heart: Animality, Jealousy, and Transgression in Martha Graham's Medea», *International Journal of the Classical Tradition* 28/2 (2021), σ. 159-182. Έχω μεταγράψει τα ξένα ονόματα στα ελληνικά, εκτός αν αναφέρομαι σε σύγχρονους και ως επί το πλείστον ζώντες μελετητές, στην οποία περίπτωση έχω διατηρήσει το όνομά τους όπως το χρησιμοποιούν αυτοί μέχρι σήμερα.

¹ Για τον ρόλο του αμερικανικού συνόρου στο έργο της Γκράχαμ, βλ. ιδιαίτερα V. Phillips, *Martha Graham's Cold War: The Dance of American Diplomacy*, Oxford University Press, Oxford 2020, ιδίως σ. 47-51. Για τη σημασία της μετεγκατάστασης της οικογένειάς της από την Πενσυλβάνια στην Καλιφόρνια, βλ. N. Baldwin, *Martha Graham A Life: When Dance Became Modern*, Knopf, New York 2022, σ. 3-22.

επιχείρησαν να εκφράσουν μέσω της κίνησης τη σύνθετη φύση του ανθρώπινου συναισθήματος. Από αυτούς ιδιαίτερη επιρροή άσκησαν οι δάσκαλοί της, Ρουθ Σεντ Ντένις και Τεντ Σόν της ομάδας Ντενισόν (Denishawn Company), οι οποίοι παρουσίαζαν θεατρικούς χορούς και έδιναν έμφαση στη φωνή του ατόμου· οι Ισιδώρα Ντάνκαν και Λόι Φούλερ, που πίστευαν στη χρήση του χορού ως μέσου έκφρασης της ελευθερίας της ανθρώπινης ψυχής· ο Ιάπωνας Μίτσιο Ίτο, που πειραματίστηκε με διαφορετικές μορφές σύγχρονου χορού και ανέβαζε μεγάλες παραγωγές χορευτικών παραστάσεων με πάνω από 100 χορευτές· και οι Γερμανοί χορογράφοι Ρούντολφ Λάμπαν και Μέρι Βίγκμαν, οι οποίοι αντλούσαν έμπνευση για τη δημιουργικότητα και θεατρικότητα των έργων τους από τις φιλοσοφικές θεωρίες του Φρίντριχ Νίτσε και άλλων.²

Η Γκράχαμ εμπνεύστηκε, επίσης, από την αφηρημένη και εξπρεσιονιστική τέχνη των Πάμπλο Πικάσο και Βασίλι Καντίνσκι και ανέφερε πως ήθελε να δημιουργήσει αυτό που έβλεπε στην τέχνη τους, διαμέσου του χορού.³ Όπως τους Λάμπαν και Βίγκμαν, την έλκυε και εκείνη η γερμανική φιλοσοφία: ιδιαίτερα ο Νίτσε, που στο βιβλίο του *Η γέννηση της τραγωδίας* πραγματευόταν τη συνύφανση των απολλώνιων (ισορροπία και τάξη) με τα διονυσιακά (αστάθεια και αταξία) στοιχεία στην τέχνη, καθώς και ο Άρθουρ Σοπενάουερ, ο οποίος εξέταζε το κάλλος στην τέχνη και ενέπνευσε τη Γκράχαμ να δείξει πως «η ασχήμια μπορεί να είναι στην πραγματικότητα όμορφη, αν κραυγάζει με τη φωνή της δύναμης».⁴ Η συνεργασία της Γκράχαμ με τον Ιαπωνοαμερικανό γλύπτη, Ισάμου Νογκούτσι,

² Πλήθος βιβλίων και βιογραφιών της Γκράχαμ εξετάζουν τις σχέσεις της με αυτούς τους χορευτές, βλ. ιδιαίτερα D. Jowitt, *Errand into the Maze: The Life and Works of Martha Graham*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2024· Baldwin, *Martha Graham A Life: When Dance Became Modern*, Knopf, New York 2022, κεφάλαια 1-3, σ. 3-43 και κεφάλαιο 6, σ. 64-79· V. Phillips, *Martha Graham's Cold War: The Dance of American Diplomacy*, Oxford University Press, Oxford 2020, σ. 37-76· A. De Mille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham*, Random House, New York 1991 (1956), σ. 25-42.

³ V. Phillips, «From the Psychoanalytic Personal to Cold War Psychwar: Martha Graham's Modern Dance, Jungian Archetypes, and Allen Dulles' Central Intelligence Agency» (*Life Writing*, υπό έκδοση, 2024), σ. 12. Για την απόκριση της Γκράχαμ στην αφηρημένη και εξπρεσιονιστική τέχνη, βλ. επίσης Jowitt, *Errand*, σ. 291· N. Yaari, «Myth into Dance: Martha Graham's Interpretation of the Classical Tradition», *International Journal of the Classical Tradition* 10/2 (2003), σ. 221-242. M. Graham, *Blood Memory*, Doubleday, New York 1991· S. Polcari, «Martha Graham and Abstract Expressionism», *Smithsonian Studies in American Art* 4/1 (1990), σ. 2-27.

⁴ Από μια συνέντευξη της Γκράχαμ το 1928, στην οποία έφτασε στο σημείο να αναφέρει: «οφείλω ό,τι είμαι στη μελέτη του Νίτσε και του Σοπενάουερ». Σχετικά με το έντονο ενδιαφέρον της Γκράχαμ για τους φιλοσόφους αυτούς, βλ. Jowitt, *Errand*, σ. 70-82. Η Jowitt υποστηρίζει, μάλιστα, ότι οι βασικές αρχές της Γκράχαμ, *Contraction* και *Release*, αναπτύχθηκαν σύμφωνα με τις θεωρίες του Νίτσε, καθώς με το *contraction* το σώμα καλείται να δημιουργήσει μια καμπύλη σε τέτοιο βαθμό, ώστε να χάσει την ισορροπία του (το διονυσιακό στοιχείο) κι έπειτα με το *release* να επανέλθει σε ορθή θέση (το απολλώνιο στοιχείο). Για το *contraction* και το *release* βλ. και την υποσημείωση 6 παρακάτω.

που δημιούργησε τα σκηνικά στοιχεία για πολλά έργα της, υπήρξε επίσης καθοριστική για την εξέλιξη της δουλειάς της.⁵

Τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας της (1926-1938), η ομάδα της Μάρθα Γκράχαμ αποτελούνταν μόνο από γυναίκες με την ίδια ως την κορυφαία χορεύτρια της ομάδας της. Η Γκράχαμ, λοιπόν, ξεκίνησε να δημιουργεί κινήσεις και χορογραφίες με οδηγό το δικό της σώμα, ερευνώντας την ανατομία του γυναικείου σώματος και συνειδητοποιώντας τη σημασία της γυναικείας περιοχής της λεκάνης, σημείου ζωτικής σημασίας για την αναπαραγωγή και την τεκνοποίηση, ως κύριας πηγής ενέργειας και δημιουργίας. Κατά συνέπεια, βάσισε τις θεμελιώδεις κινήσεις της νέας τεχνικής της –το *contraction* και το *release*–⁶ στην εισπνοή και την εκπνοή, με την κίνηση να ξεκινά από την περιοχή της λεκάνης, και έδωσε μεγάλη σημασία στις αντίθετες δυνάμεις που δημιουργούνται και συνυπάρχουν στο κέντρο του σώματος.⁷

Το *American Document* (Αμερικανικό Ντοκουμέντο 1938) αποτέλεσε σημείο καμπής στην πορεία της Γκράχαμ, καθώς ήταν το πρώτο έργο της, στο οποίο περιέλαβε άντρα χορευτή, τον Έρικ Χόκινς.⁸ Ο Χόκινς υπήρξε ο πρώτος άντρας χορευτής της Γκράχαμ και επίσης ο μεγαλύτερος έρωτας της ζωής της. Πτυχιούχος Κλασικών Σπουδών από το Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, ο Χόκινς, με τον ενθουσιασμό του για τα λογοτεχνικά έργα των αρχαίων Ελλήνων, ώθησε τη Γκράχαμ να προσεγγίσει εκ νέου τα αρχαία κείμενα.⁹ Το 1938 ήταν επίσης η χρονιά που η Γκράχαμ γνώρισε τον Τζόζεφ Κάμπελ, Καθηγητή Συγκριτικής Λογοτεχνίας και Μυθολογίας, και μελέτησε το επιστημονικό έργο του σχετικά με τις μυθολογικές αφηγήσεις. Εκείνη την εποχή εξοικειώθηκε επίσης με τις αναδυόμενες ψυχαναλυτικές θεωρίες των Σίγκμουντ Φρόυντ και Καρλ Γιουνγκ,

⁵ Για τη συνεργασία της Γκράχαμ με τον Νογκούτσι, βλ. R. Ancona, «Cave of the Heart, The Medea of Martha Graham and Isamu Noguchi: Twentieth Century Classical Reception in the Visual and Performance Arts», *New Voices in Classical Reception Studies* 13 (2020), σ. 1-25· Baldwin, *Martha Graham*, κεφάλαιο 12, σ. 154-162· De Mille, *Martha*, σ. 210-211 και 280.

⁶ Είναι δύσκολο να αποδοθούν στα ελληνικά οι όροι *contraction* και *release*. Με το *contraction* ο χορευτής εκπνέει και η αναπνοή του ταξιδεύει από τη βάση της λεκάνης προς τα πάνω, δημιουργώντας μια υπερέκταση της σπονδυλικής στήλης σε καμπύλη, στο σχήμα του λατινικού C, ενώ με το *release* ο χορευτής εισπνέει επαναφέροντας το σώμα του σε ορθή θέση και επανατοποθετώντας τη σπονδυλική στήλη στον κάθετο άξονα.

⁷ Πολλοί μελετητές έχουν αναλύσει και περιγράψει την ουσία της τεχνικής της Γκράχαμ, βλ. ιδιαίτερα H. Bannerman, «Martha Graham's house of the Pelvic Truth: The Figuration of Sexual Identities and Female Empowerment», *Dance Research Journal* 42 (2010), σ. 30-45· D. Reynolds, «A Technique for Power: Reconfiguring Economies of Energy in Martha Graham's Early Work», *The Journal of the Society for Dance Research* 20/1 (2002), σ. 3-32· M. Horosco, *Martha Graham: The Evolution of her Dance Theory and Training*, University Press of Florida, Florida 2002 (1991), σ. 15-87.

⁸ Λεπτομερής ανάλυση του *American Document* υπάρχει στους Baldwin, *Martha Graham*, κεφάλαιο 23, σ. 307-322 και M. Franko, *Martha Graham in Love and War: The Life in the Work*, Oxford University Press, Oxford 2012, κεφάλαιο 1, σ. 14-43.

⁹ Για την επίδραση του Χόκινς στη δημιουργία των εμπνευσμένων από αρχαιοελληνικά θέματα έργων της Γκράχαμ, βλ. Franko, *Martha*, σ. 27, 29-30, 112-14 και E. Stodelle, *Deep Song: The Dance Story of Martha Graham*, Schirmer Books, New York 1984, ιδίως σ. 145.

οι οποίοι διερευνούσαν τις εσώτερες και άγνωστες διεργασίες της ανθρώπινης ψυχής, το ανθρώπινο ασυνείδητο. Ακολουθώντας τους Κάμπελ και Γιουνγκ, στράφηκε στο άτομο και στα αρχέτυπα του μύθου ως σύμβολα για τους πρωτόγονους φόβους, για τα ένστικτα και για τα κίνητρα του ανθρώπου.¹⁰

Παρότι η Γκράχαμ έβρισκε μεγάλο ενδιαφέρον στις αφηγήσεις και στα αρχέτυπα των μύθων, ο πολιτικός προσανατολισμός της την έκανε αρχικά διστακτική στο να χρησιμοποιήσει τους ελληνικούς μύθους στο έργο της. Κατά την άνοδο του Ναζισμού, ο Χίτλερ χρησιμοποιούσε ελληνικούς μύθους και τελετουργικά, για να διαμορφώσει τη γερμανική εθνική ταυτότητα, ισχυριζόταν, μάλιστα, πως οι Γερμανοί ήταν απόγονοι των Αρχαίων Ελλήνων. Καθώς αντιτασσόταν πλήρως στον Χίτλερ, η Γκράχαμ αρνήθηκε να συμμετάσχει στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού, που συνόδευε τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου το 1936, και έκανε συνειδητή προσπάθεια να αποστασιοποιηθεί από τον σύγχρονο χορό της Γερμανίας και το έργο των Μέρι Βίγκμαν και Ρούντολφ Λάμπαν.

Με το πέρασμα του χρόνου, ωστόσο, η Γκράχαμ συνειδητοποίησε πως ο χορός μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως τρόπος έκφρασης της οικουμενικότητας του ανθρώπινου συναισθήματος και εξερεύνησης του ρόλου των γυναικών. Στράφηκε, λοιπόν, στις ηρωίδες των μύθων και αξιοποίησε τις δικές τους μυθολογικές αφηγήσεις, προκειμένου να διερευνήσει την ψυχολογία των γυναικών, του εσώτερου εαυτού τους, ακόμα και του ασυνείδητού τους. Συγκινημένη από τις ιστορίες και τις ψυχολογικές μεταπτώσεις των μυθολογικών γυναικών, το 1946 η Γκράχαμ δημιούργησε το *Cave of the Heart* (*Σπήλαιο της Καρδιάς*), το οποίο αντλούσε την έμπνευσή του από την ιστορία της Μήδειας, ενώ έναν χρόνο αργότερα, το 1947, δημιούργησε το *Night Journey* (*Νυχτερινό Ταξίδι*), τη δική της επαναφήγηση του μύθου του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, και το *Errand into the Maze* (*Περιπλάνηση στον Λαβύρινθο*), ένα έργο αμυδρά βασισμένο στην ιστορία της Αριάδνης, του Θησέα και του Μινώταυρου.¹¹ Όλα τα, ελληνικού

¹⁰ Σχετικά με τη Γκράχαμ, την ψυχανάλυση και τον Κάμπελ, βλ. Franko, *Martha*, σ. 6-7, 11-12, 26-27, 85, 96-97, 142-44, 154· A. Miller, *Jung, Pauli, and the Pursuit of Scientific Obsession*, Norton, New York 2009, σ. 25-30, 133-147, 206-208· S. Larsen – R. Larsen, *Joseph Campbell: A Fire in the Mind*, Inner Traditions/Bear, New York 2002 (1991), ιδιαίτερα σ. 273-364· Graham, *Blood Memory*, σ. 163. Για την ανάλυση του Κάμπελ σχετικά με τη Γκράχαμ και την ερμηνεία της των ελληνικών μύθων, βλ. επίσης J. Campbell, *The Ecstasy of Being: Mythology and Dance*, New World Library, California 2017, κεφάλαια 7, 9, 10, και 12.

¹¹ Για μια ανάλυση του *Night Journey*, βλ. N. Papathanasopoulou, «Jocasta's Last Hours: Identity, Responsibility, and Violence in Martha Graham's Night Journey», *Classical Receptions Journal* 15/1 (2023), σ. 57-84· Franko, *Martha*, σ. 97-143· V. Zajko, «Dance, Psychoanalysis, and Modernist Aesthetics: Martha Graham's Night Journey», F. Macintosh (επιμ.), *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 330-346. Για το *Errand into the Maze*, βλ. N. Papathanasopoulou, «Review of Martha Graham Dance Company – Graham's Greeks», *Didaskalia: The Journal for Ancient Performance* 15/15 (2019), σ. 158-167. Και για τα δύο έργα, βλ. επίσης Jowitt, *Errand*, κεφάλαιο 14, σ. 286-308· H. Bannerman, «Ancient Myths and Modern Moves: The Greek-Inspired Dance Theatre of Martha Graham», F. Macintosh (επιμ.), *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford University

θέματος, έργα της παρουσίαζαν την αφήγηση από την οπτική γωνία της γυναίκας και επικεντρώνονταν στην εξέλιξη και την κατανόηση των γυναικείων χαρακτήρων και της εσωτερικής ψυχής τους. Τα *Cave of the Heart* και *Night Journey* ήταν επίσης εμπνευσμένα από τη δραματοποίηση αυτών των μύθων στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, τη *Μήδεια* του Ευριπίδη και τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, αντίστοιχα. Η Γκράχαμ ένιωθε ιδιαίτερη έλξη για τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, διότι αυτές αναγνώριζαν το κακό και την αδικία που διέπουν την ανθρώπινη ζωή και εξέταζαν πολλές πτυχές της ανθρώπινης οδύνης. Τα χρόνια κατά τη διάρκεια και κατόπιν του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, η Γκράχαμ θέλησε να δείξει τα βάθη του ανθρώπινου πόνου και να φέρει επί σκηνής, όπως το έκαναν οι τραγωδίες, «τις κρύφια συγκρούσεις της ψυχής στις συνθήκες της εντονότερης πίεσης που μπορεί κανείς να διανοηθεί»,¹² παρατηρώντας τους ανθρώπους ενόσω βυθίζονται στον πόνο κι έπειτα αναδύονται ξανά.¹³

Εκτός από το ιστορικό πλαίσιο και τα διανοητικά και καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής της, τα έργα της Γκράχαμ εμπνέονταν, επίσης, από τις δικές της προσωπικές εμπειρίες και συχνά αντικατόπτριζαν τη συναισθηματική της κατάσταση. Για παράδειγμα, δημιούργησε τον ρόλο της Νύφης στο *Appalachian Spring* (*Άνοιξη στα Απαλάτσια*), όταν η ίδια βίωνε μια χαρούμενη και γεμάτη αισιοδοξία ερωτική σχέση, και έδωσε στον μελλοντικό σύζυγό της, Έρικ Χόκινς, να χορέψει τον ρόλο του Συζύγου.

Έπειτα, όταν βρισκόταν σε συναισθηματική αναταραχή με τον Χόκινς και τη βασάνιζε το αίσθημα της ζήλιας, στράφηκε στον μύθο της Μήδειας.¹⁴ Η Βικτόρια Φίλιπς ισχυρίζεται πειστικά πως «οι θεωρίες του Γιουνγκ ενθάρρυναν τη Γκράχαμ να πειραματιστεί με το προσωπικό, διότι πίστευε πως στην ονειρική κατάσταση του ασυνείδητου, το βαθιά προσωπικό περικλείει το αρχετυπικό».¹⁵ Εμπνευσμένη τόσο από την προσωπική της εμπειρία όσο και από το ενδιαφέρον της να διερευνήσει αρχετυπικές μορφές, η Γκράχαμ δημιούργησε το *Cave of the Heart*, ένα έργο διάρκειας 28 λεπτών, που εστίαζε στην προδομένη και συναισθηματικά ταραγμένη Μήδεια και διερευνούσε τη φύση μιας γυναίκας που παθαίνει εμμονή και παραφρονεί από τον έρωτα.¹⁶ Το έργο ήταν επικεντρωμένο

Press, Oxford 2010, σ. 255-276· Yaari, «Myth», σ. 221-242· Stodelle, *Deep Song*, κεφάλαιο 7, σ. 141-160.

¹² E. Stodelle, «The 20th Century Greek Experience», *Dance Observer*, Φεβρουάριος 1963, κουτί 10, φάκελος 6, RG54 American Dance Festival Records. Linda Lear Center for Special Collections and Archives, Connecticut College, σ. 21.

¹³ Η Γκράχαμ πίστευε ότι ο χορός και οι κινήσεις του σώματος ήταν το τέλει μέσο που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει το ανθρώπινο σώμα, προκειμένου να «φωτίσει το τοπίο της ανθρώπινης ψυχής» (*Blood Memory*, σ. 163).

¹⁴ Για τη συναισθηματική αναταραχή μεταξύ Γκράχαμ και Χόκινς, βλ. Franko, *Martha*, σ. 84-87 και De Mille, *Martha*, σ. 299-306, η οποία σημειώνει πως ο Μάρκ Ράιντερ, κορυφαίος χορευτής στην ομάδα της Μάρθα Γκράχαμ, θεωρούσε πως όλο το έργο ήταν απόκριση σε έναν νέο έρωτα του Έρικ (σ. 280).

¹⁵ Phillips, «Psychwar» (υπό έκδοση), σ. 13.

¹⁶ Σε μια μαγνητοσκοπημένη συνέντευξη της, η Γκράχαμ επισημαίνει ότι το έργο της διερευνά τη φύση «μιας γυναίκας εμμονικής και τρελαμένης από τον έρωτα».

στο αίσθημα της σεξουαλικής ζήλιας και «στην καταστρεπτική δύναμη του έρωτα».¹⁷ Η μουσική ανατέθηκε στον καταξιωμένο Αμερικανό συνθέτη Σάμιουελ Μπάρμπερ, ο οποίος πειραματίστηκε με την ασυμφωνία και χρησιμοποίησε ταυτόχρονα και αρχαϊκά και σύγχρονα ιδιώματα στη μουσική, ώστε να υπογραμμίσει τόσο τη μυθολογική φύση των χαρακτήρων όσο και την αξιοποίησή τους ως συμβόλων για συναισθήματα που είναι διαχρονικά και πανανθρώπινα.¹⁸ Το έργο ονομάστηκε αρχικά *Serpent Heart* (Φιδίσια Καρδιά) και έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο ΜακΜίλαν στο πανεπιστήμιο Κολούμπια, στις 10 Μαΐου 1946. Η ίδια η Γκράχαμ χόρευε τον ρόλο της «κάποιας σαν τη Μήδεια», ενώ ο Χόκινς χόρευε τον ρόλο του «κάποιου σαν τον Ιάσονα».¹⁹

Βασική πηγή έμπνευσης της Γκράχαμ για το έργο ήταν η τραγωδία του Ευριπίδη, *Μήδεια*.²⁰ Όπως κι ο Ευριπίδης, η Μάρθα Γκράχαμ χρησιμοποίησε την τέχνη της ως μέσο κατανόησης της ανθρώπινης κατάστασης, ένα εργαλείο με το οποίο θα μπορούσε να διερευνήσει τις εμπειρίες των ανθρώπων σε ακραίες περιστάσεις. Το έργο της, όπως και το έργο του Ευριπίδη, εξετάζει την ανθρώπινη φύση και τα όριά της, δημιουργώντας την ανησυχαστική εικόνα μιας γυναίκας διχασμένης, που προκαλεί τη συμπάθειά μας, ενώ ενεργεί με καταστρεπτικό και αποτρόπαιο τρόπο. Ωστόσο, η προσέγγιση της Γκράχαμ στη *Μήδεια* υπήρξε σε μεγάλο βαθμό διαφορετική από εκείνη του Ευριπίδη. Όπως θα δούμε, η Γκράχαμ τοποθετεί τη *Μήδεια* σε έναν γυναικοκεντρικό κόσμο, δεν συμπεριλαμβάνει τα παιδιά, και καθιστά τη σεξουαλική ζήλια της *Μήδειας* κεντρικό θέμα. Παρά τις διαφορές τους, όμως, εισηγούμαι πως τα δύο έργα καταλήγουν σε παρεμφερές αποτέλεσμα: αμφότερα δείχνουν τη *Μήδεια* να θριαμβεύει στο τέλος, μια γυναίκα που εδραιώνει την ισχύ της προσλαμβάνοντας τόσο ζώδη, όσο και υπεράνθρωπα χαρακτηριστικά. Το παρεμφερές τέλος των έργων δίνει, με τη σειρά του, την ευκαιρία να υπογραμμιστούν βασικές διαφορές στην προσέγγιση του μύθου από τους δύο καλλιτέχνες: ενώ ο Ευριπίδης επικεντρώνεται στη διανοητική εμπειρία των χαρακτήρων, η Γκράχαμ χρησιμοποιεί την κίνηση του σώματος, προκειμένου να εξετάσει το συναίσθημα και τις ψυχολογικές μεταπτώσεις της γυναίκας.

¹⁷ Η φράση αυτή χρησιμοποιήθηκε, για να περιγράψει το θέμα του έργου στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης το 1946.

¹⁸ Για τη συνεργασία της Γκράχαμ με τον Μπάρμπερ, βλ. Baldwin, *Martha Graham*, σ. 355-363. Για μια αναλυτική περιγραφή της μουσικής του έργου και για την εναλλαγή ανάμεσα σε λυρικές και γωνιώδεις μουσικές φράσεις, βλ. B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and his Music*. Oxford University Press, Oxford 1994, σ. 263-278.

¹⁹ Τα αρχικά ονόματα των χαρακτήρων ήταν «Μία σαν τη Μήδεια», «Ένας σαν τον Ιάσονα», «Κόρη του Βασιλιά» και «Χορός». Την επόμενη χρονιά, ο τίτλος του χορού άλλαξε από *Serpent Heart* (Φιδίσια Καρδιά) σε *Cave of the Heart* και τα ονόματα των χαρακτήρων άλλαξαν σε «Μάγισσα», «Τυχοδιώκτης» και «Θύμα». Ο «Χορός» παρέμεινε ο ίδιος (Stodelle, *Deep Song*, σ. 143-144). Σε μεταγενέστερες παραστάσεις τα ονόματα άλλαξαν ξανά, σε «Μήδεια», «Ιάσονας» και «η Πριγκίπισσα».

²⁰ Πρβλ. Stodelle, «20th century Greek Experience», σ. 21.

Ένας γυναικοκεντρικός κόσμος

Ας ξεκινήσουμε με ορισμένες εντυπωσιακές επιλογές της Μάρθα Γκράχαμ, οι οποίες καθιστούν το έργο της διακριτό από εκείνο του Ευριπίδη. Πρώτον, στο *Cave of the Heart* η Γκράχαμ τοποθετεί τη Μήδεια σ' έναν κόσμο που είναι γυναικοκεντρικός, σ' έναν κόσμο που τον βλέπουμε μέσα απ' τα μάτια μιας γυναίκας και σ' έναν κόσμο που δεν κυριαρχείται, ούτε ελέγχεται από άντρες.²¹ Στο έργο του Ευριπίδη, η Μήδεια είναι περιορισμένη και ενεργεί εντός ενός κόσμου αντρών. Το έργο εκτυλίσσεται μπροστά από το σπίτι του Ιάσονα και της Μήδειας, όπου η Μήδεια ζει εγκαταλειμμένη με την Τροφό της, τον Παιδαγωγό, και τα παιδιά, όμως η εμπειρία της διαμορφώνεται από τους διάφορους άντρες που εισέρχονται στον χώρο της, για να την συναντήσουν: τον Ιάσονα, τον Κρέοντα, τον Αιγέα και τον αγγελιαφόρο.²² Ήδη συντετριμμένη από την απόφαση του Ιάσονα να την παρατήσει, προκειμένου να παντρευτεί την Πριγκίπισσα, πληγώνεται ακόμη περισσότερο με την απόφαση του Κρέοντα, να εκδιώξει την ίδια και τα παιδιά της από την Κόρινθο. Ως αντίδραση στην κακομεταχείρισή της από τον Ιάσονα και τον Κρέοντα, καταστρώνει ένα σχέδιο, για να διασώσει τον εαυτό της και την τιμή της. Ωστόσο, προκειμένου να υλοποιήσει το σχέδιο, εξαρτάται από τη βοήθεια διαφόρων αντρικών μορφών: πρέπει να πείσει τον Κρέοντα να της επιτρέψει να παραμείνει άλλη μια μέρα· πρέπει να διασφαλίσει καταφύγιο στην Αθήνα, από τον Αιγέα· και χρησιμοποιεί τα αγόρια της, για να παραδώσουν τα δηλητηριασμένα δώρα στην Πριγκίπισσα. Επιπρόσθετα, η ίδια επιδίδεται σε δραστηριότητες που οι Έλληνες αντιλαμβάνονταν ως ανδρικές: μιλάει δημοσίως, όταν περιγράφει τα δεινά που επιφέρουν οι άντρες στις γυναίκες· ορίζει την οδύνη του τοκετού συγκρίνοντάς την με την εμπειρία του άντρα στον πόλεμο· και ορίζει τις πράξεις της με όρους ηρωικών αξιών ως άλλος Αχιλλέας, Αίας ή Οδυσσέας.

Η Γκράχαμ, σε αντιδιαστολή, δημιουργεί ένα έργο επικεντρωμένο στις γυναίκες: ο Κρέοντας, ο Αιγέας, τα αγόρια και ο Παιδαγωγός τους δεν αποτελούν μέρος του χορού. Ούτε γίνεται καμία αναφορά σε αυτούς. Ο χορός έχει τέσσερις χαρακτήρες, τρεις από τους οποίους είναι θηλυκοί: η Μήδεια, η Πριγκίπισσα και ο Χορός, ενώ ο τέταρτος χορευτής ερμηνεύει τον ρόλο του Ιάσονα. Η Μήδεια κυριαρχεί στη δράση και διαπράττει την επίθεσή της, χωρίς να επαφίεται σε κανέναν άντρα για την επιτυχία του σχεδίου της. Η ίδια η Μήδεια φέρνει το δηλητηριασμένο στέμμα στην Πριγκίπισσα και το εναποθέτει στο κεφάλι της· η Μήδεια θέτει το δηλητήριο σε λειτουργία και προκαλεί την αρχική αίσθηση στο κεφάλι της Πριγκίπισσας· και η ίδια η Μήδεια φέρνει τη σορό της Πριγκίπισσας

²¹ Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, ξεκινώντας με το *Cave of the Heart*, η Γκράχαμ επέλεξε να παρουσιάσει όλα τα, ελληνικού θέματος, έργα της από την οπτική της γυναίκας. Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα αισθητή στο *Night Journey*, το *Errand into the Maze*, το *Clytemnestra* και το *Phaedra*.

²² Για μια λεπτομερή μελέτη του χώρου στη Μήδεια, βλ. R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2002, σ. 251-269.

επί σκηνης και τη δείχνει στον Ιάσονα. Εφόσον οι άντρες δεν παρουσιάζονται ως εμπόδια στο σχέδιο της Μήδειας για εκδίκηση, η Γκράχαμ είναι σε θέση να εστιάσει λιγότερο στον δόλο και την πανουργία της Μήδειας, σε ό,τι αφορά την αλληλεπίδρασή της με τους υπόλοιπους, και περισσότερο στα συναισθήματα εντός της και στην κλιμάκωσή τους ως τη βιαιοπραγία. Η μάχη, με την οποία έρχεται αντιμέτωπη η Μήδεια στο έργο, είναι, σύμφωνα με τα ίδια τα λόγια της Γκράχαμ, όχι ανάμεσα στη γυναίκα και τον άντρα, αλλά «ανάμεσα στη γυναίκα και τη μανία της, τον ίδιο της τον εαυτό».²³

Προκειμένου να υπογραμμίσει την εσωτερική διαμάχη της Μήδειας, η Γκράχαμ τοποθετεί τη δράση σε αδιευκρίνιστο χρόνο και τόπο – οι χορευτές αντιπροσωπεύουν αρχετυπικές φιγούρες που θα μπορούσαν να βρίσκονται οπουδήποτε. Ωστόσο, το έργο χρησιμοποιεί σκηνογραφικά στοιχεία που έχουν συμβολική λειτουργία και συμβάλλουν στο να τοποθετηθεί η δράση στον γυναικοκεντρικό κόσμο της Μήδειας. Το σκηνικό αποτελείται από τρία στοιχεία επινοημένα από τον Ιαπωνοαμερικανό γλύπτη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, Ισάμου Νογκούτσι: ένα γλυπτό δέντρο που προσιδιάζει σε κλουβί, με συστραμμένα συρμάτινα κλαδιά, μια ηφαιστειώδη κατασκευή, και πέντε παραταγμένες πέτρες (Εικ. 1).²⁴ Το κλωβοειδές δέντρο φέρει ομοιότητες όχι μόνο μ' ένα γυμνό δέντρο, αλλά επίσης με τις ακτίνες του ήλιου και έτσι υποδηλώνει τον θεό Ήλιο και τις ανατολίτικες και θεϊκές καταβολές της Μήδειας. Η ηφαιστειώδης κατασκευή είναι φτιαγμένη σε σχήμα ανθρώπινης καρδιάς και αντιπροσωπεύει ένα ηφαίστειο, τη φωτιά και το νερό, μα επίσης την πατρίδα της Μήδειας, έναν γενέθλιο τόπο. «Είναι ο τρόπος επαναφοράς στη ζωή», είχε δηλώσει ο Νογκούτσι.²⁵ Είναι το σημείο όπου η Μήδεια νιώθει μεγαλύτερη άνεση· εκεί ανακτά την ισχύ της, και εκεί είναι που, ωσάν να επιστρέφει στην πατρίδα και τις καταβολές της, ολοκληρώνει τον χορό της. Οι πέντε πέτρες αντιπροσωπεύουν τα ελληνικά νησιά απ' τα οποία πέρασαν ο Ιάσοντας και οι Αργοναύτες καθ' οδόν προς την Κολχίδα. Οδηγούν στο ηφαίστειο, την πατρίδα της Μήδειας, σαν να ήταν, με τα λόγια του Νογκούτσι, «το σημείο μετάβασης».²⁶

Ολόκληρο το έργο εκτυλίσσεται, κατά κύριο λόγο, στον κόσμο της Μήδειας. Η Μήδεια κυριαρχεί στο κέντρο και το αριστερό μέρος της σκηνης, κι έτσι βρίσκεται κοντά στη συμβολική πατρίδα της (το ηφαίστειο) και τις θεϊκές ρίζες της (το γλυπτό δέντρο). Ο Χορός, επίσης, χορεύει στο κέντρο και καθίσταται μάρτυρας των πράξεων της Μήδειας. Ο Ιάσοντας και η Πριγκίπισσα κυρίως χορεύουν γύρω από τις πέτρες, τα ελληνικά νησιά, υπενθυμίζοντάς μας την κοινή ελληνική τους ταυτότητα. Ο Ιάσοντας στέκεται μάλιστα επάνω τους, δηλώνοντας ιδιοκτησία επ' αυτών και επιδεικνύοντας την εξουσία του. Η Πριγκίπισσα χορεύει

²³ «Between the woman and her fury, herself»: τα λόγια της Μάρθα Γκράχαμ στο σενάριο για την *Κόρη από την Κολχίδα* [*Daughter of Colchis*], Συλλογή Μάρθα Γκράχαμ, Τμήμα Μουσικής, Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου. Βλ. επίσης Franko, *Martha*, σ. 85.

²⁴ Για το σκηνικά στοιχεία, βλ. Ancona, «Cave», σ. 1-25.

²⁵ De Mille, *Martha*, σ. 280.

²⁶ Η De Mille, *Martha*, σ. 280, παραθέτει λόγια του Νογκούτσι σχετικά με τη δική του ερμηνεία του σκηνικού.

μαζί του, μα εισέρχεται επίσης στον κόσμο της Μήδειας, τον χώρο ανάμεσα στο ηφαιστειο (πατρίδα της Μήδειας) και το γλυπτό δέντρο. Η Miki Orihara, πρώην βασική χορεύτρια της ομάδας Martha Graham Dance Company, που συχνά χόρευε τον ρόλο της Πριγκίπισσας, αναφέρει πως είχε απόλυτη συναίσθηση ότι χόρευε εντός του χώρου της Μήδειας, κι ένιωθε μάλιστα πως εισέβαλε σ' αυτόν.²⁷



Εικ. 1. Abdiel Jacobsen (Ιάσονας), η Anne O'Donnell (η Πριγκίπισσα), η Leslie Andrea Williams (ο Χορός), και η Peiju Chien-Pott (Μήδεια) στο *Cave of the Heart* της Μάρθα Γκράχαμ. Χορογραφία Μάρθα Γκράχαμ. Ευγενική Παραχώρηση Martha Graham Resources.

Ακόμα και όταν η Μήδεια δεν χορεύει, και πάλι καλούμαστε να εστιάσουμε σ' εκείνη και να δούμε όσα διαδραματίζονται στην σκηνή ως μέρος των σκέψεών της.²⁸ Η Μήδεια συχνά παρακολουθεί τον χορό των άλλων, ευρισκόμενη είτε κάτω από το κλωβοειδές γλυπτό δέντρο²⁹ είτε πάνω στο ηφαιστειώδες γλυπτό. Βάζοντας τη Μήδεια να παρακολουθεί μέρος του έργου από αυτά τα σκηνογραφικά στοιχεία, η Γκράχαμ μας ωθεί να νιώσουμε πως γινόμαστε μάρτυρες όσων αντιλαμβάνεται η Μήδεια και των συλλογισμών της. Βλέπουμε, όχι μόνο όσα συμβαίνουν μα και όσα η Μήδεια θεωρεί πως συμβαίνουν. Επιπρόσθετα, όσα βλέπει εκείνη, ενδέχεται να μην συμβαίνουν στο παρόν, μα μπορεί να είναι η αντίληψη της Μήδειας για το παρελθόν, για ό,τι υπήρξε η σχέση μεταξύ του Ιάσονα και της Πριγκίπισσας, έως εκείνη τη στιγμή. Αυτή η αναδρομική ενδοσκόπηση της Γκράχαμ, δηλαδή η τεχνική που χρησιμοποιεί για την απεικόνιση του σκηνικού χρόνου και η ικανότητα να αναπαριστά αναμνήσεις

²⁷ Από συζήτηση με τη Miki Orihara, τον Ιανουάριο του 2019.

²⁸ Η Yaari, «Myth», σ. 225-229, επισημαίνει πως τα περισσότερα έργα της Γκράχαμ, που είναι βασισμένα στην αρχαιοελληνική μυθολογία, προβάλλουν την οπτική της γυναίκας, γιατί η δράση παρουσιάζεται ως σκέψεις, αναμνήσεις, αναδρομές, ή όνειρα των γυναικών.

²⁹ Για την ομοιότητα αυτού του γλυπτού με κλουβί, βλ. Stodelle, *Deep Song*, σ. 142-143. Η Stodelle το περιγράφει ως «ένα επίμηκες γλυπτό σχήμα με χάλκινα σύρματα που ανοίγουν ακτινωτά προς τα έξω» και με «συρμάτινα κλαδιά που περιστρέφονται από πάνω του».

από το παρελθόν και αντιλήψεις γι' αυτό, παράλληλα με τα γεγονότα του παρόντος, έχει κοινά χαρακτηριστικά με το καλλιτεχνικό κίνημα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και την αφηγηματική τεχνική της «ροής της συνείδησης», που αναπτύχθηκαν παράλληλα προς τη δουλειά της Γκράχαμ.³⁰

Η παρουσία της Μήδειας επί σκηνής είναι τόσο κυρίαρχη, που, ενίοτε, εκείνη προσλαμβάνει τον ρόλο του συγγραφέα και του σκηνοθέτη του επί σκηνής χορού.³¹ Ενώ κάθετα και παρατηρεί όσα συμβαίνουν, φαίνεται να μηχανορραφεί και να καθοδηγεί τη δράση και την εκδίκησή της. Ακόμα και όταν στέκονται ακίνητοι, οι χορευτές της τεχνικής της Γκράχαμ προτρέπονται να νιώθουν πως κινούνται και πως υπάρχει ενεργητικότητα και ένταση στη διατήρηση μιας θέσης.³² Οπότε εδώ η Μήδεια παραμένει ακίνητη, ωστόσο ενεργή, καθώς επεξεργάζεται όσα βλέπει και ενορχηστρώνει την επόμενη κίνησή της. Ο αρχικός σχηματισμός της χορογραφίας στηρίζει αυτή την ερμηνεία: όταν σηκώνεται η αυλαία, η Μήδεια είναι κρυμμένη πίσω από τον Ιάσονα και την Πριγκίπισσα και τα χέρια της είναι τυλιγμένα γύρω τους· ενώ το κοινό δεν την βλέπει, εκείνη παραπέμπει σε κουκλοπαίκτρια, που κρατά της μαριονέτες της και είναι υπεύθυνη για τη χωροθέτησή τους. Μόνο τα χέρια της είναι ορατά, υποδηλώνοντας κυριολεκτική χειραγώγηση. Παρεμφερώς με την αρχαία τραγωδία, το έργο της Γκράχαμ προσφέρει μια μεταθεατρική εμπειρία, με την ίδια τη Μήδεια να επιδεικνύει επίγνωση της ιστορίας, έως και να αποπειράται να την ελέγξει.

Ενώσω η Μήδεια καταστρώνει και εκτελεί το σχέδιό της επί σκηνής, το βασικό κοινό της είναι επίσης γυναικείο. Ο Χορός, που εδώ συνίσταται από μία μόνο μορφή, συνήθως χορεύεται από μία ψηλή και επιβλητική χορεύτρια. Αυτή φοράει ένα μακρύ καφέ και κόκκινο φόρεμα με γεωμετρικά μοτίβα, που παραπέμπουν σε επισημότητα και εξουσία, και χορεύει αποκρινόμενη στη δράση που εκτυλίσσεται επί σκηνής. Καθώς στέκεται συχνά στο κέντρο, ο Χορός εκφράζει αποστροφή για όσα βλέπει και πρόκειται να συμβούν. Ο χαρακτήρας της μοιάζει να αντλεί τόσο από τον Χορό στο έργο του Ευριπίδη όσο και από τη μορφή της Τροφού, της γυναίκας θεραπευνίδας της Μήδειας, η οποία είναι αφοσιωμένη στην αφέντρα της, ωστόσο ανησυχεί για όσα εκείνη ενδέχεται να

³⁰ Ο Polcari, «Graham and Expressionism», εξηγεί πως «η αναδρομική ενδοσκόπηση (retrospective introspection) της Γκράχαμ είναι το ισοδύναμο της τεχνικής των αναδρομών (flashback technique) στον κινηματογράφο», όπου «σημαντικές στιγμές του παρελθόντος συμπίπτουν ως αναμνήσεις που ανάγονται στον νου και το σώμα» (σ. 6) και επισημαίνει πως «η τέχνη της Γκράχαμ, όπως συχνά ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, διαμορφώθηκε ως μυθο-τελετουργική αναζήτηση» (σ. 4).

³¹ Σχετικά με τη Μήδεια του Ευριπίδη ως σκηνοθέτρια του ίδιου της του έργου, βλ. Α. Πανταζοπούλου, *Η Μήδεια ως δημιουργός. Μία «μεταδραματική» ανάγνωση της Μήδειας του Ευριπίδη και του Σενέκα*, Μεταπτυχιακή Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2015, σ. 17-46 και D. Boedeker, «Euripides' Medea and the Vanity of ΛΟΓΟΙ», *Classical Philology* 86/2 (1991), σ. 95-112.

³² Πρβλ. N. D. Cano – J. Deane, *Acts of Light: Martha Graham in the 21st Century*, University Press of Florida, Florida 2006, σ. 12.

κάνει.³³ Συγκεράζοντας τον Χορό και την Τροφό σε μία χορεύτρια, η Γκράχαμ δημιουργεί έναν χαρακτήρα που γίνεται μάρτυρας της δράσης και εκφράζει απόγνωση για την εκδικητική συμπεριφορά της Μήδειας, μα επίσης εκδηλώνει έγνοια και οίκτο για μια κοντινή φίλη που χρήζει βοήθειας, μα αρνείται να την αποδεχτεί. Είναι φιλική προς τη Μήδεια, μα αποδοκιμάζει τις ενέργειές της. Επιχειρεί να σταματήσει τη Μήδεια από την υλοποίηση της εκδίκης της κι ανοίγει το στόμα της να φωνάξει, μα το κάνει αυτό σιωπηλά, αδυνατώντας να ακουστεί.³⁴ Σε αντίθεση με τη Μήδεια, τον Ιάσονα, και την Πριγκίπισσα, που χορεύουν αγνοώντας το κοινό τους, ο Χορός λειτουργεί ως αφηγητής, ως κάποιος που εκούσια επιχειρεί να επικοινωνήσει και να πει την ιστορία στο κοινό.³⁵

Η απουσία των παιδιών

Μια δεύτερη κομβική διαφορά είναι πως η Γκράχαμ αποφάσισε να παραλείψει από το έργο της το γνωστότερο στοιχείο του μύθου της Μήδειας, τουλάχιστον από τον Ευριπίδη και μετά: τα παιδιά και τον φόνο τους στα χέρια της μητέρας τους.³⁶ Με τον τρόπο αυτό, η Γκράχαμ απέστρεψε την εστίαση από τη μητέρα, που είναι διχασμένη ανάμεσα στα συναισθήματα και τη λογική της, τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητά της, τα μητρικά της ένστικτα και τις ηρωικές αξίες της.³⁷ Η ένταση στο έργο του Ευριπίδη έγκειται ακριβώς στο ότι δημιουργεί την ανησυχαστική εικόνα μιας μητέρας διχασμένης, που προκαλεί τη συμπάθειά μας, ενώ ενεργεί με καταστρεπτικό και αποτρόπαιο τρόπο.³⁸ Εγείρει συμπάθεια προς τις γυναίκες σε μια πατριαρχική κοινωνία,³⁹ μα επίσης επιδεικνύει τους κινδύνους της πανουργίας και του πάθους των γυναικών. Παραλείποντας τα παιδιά από το έργο της, η Γκράχαμ δεν δίνει σημασία σε διάφορα κοινωνικοπολιτικά ενδιαφέροντα του Ευριπίδη: την απειλή, που μπορεί να αποτελεί για τον *οίκο* της μια μητέρα, και τις επιπτώσεις, που μπορεί να

³³ Από συζήτηση με την Πένυ Διαμαντοπούλου, τον Δεκέμβριο του 2018.

³⁴ Πρβλ. Yaari, «Myth», σ. 232 και Stodelle, *Deep Song*, σ. 144.

³⁵ Από συζήτηση με τη Miki Orihara, τον Ιανουάριο του 2019.

³⁶ Η Purkiss (2000) επισημαίνει πως τα επικεντρωμένα στη *Μήδεια* αναγεννησιακά έργα δείχνουν ενδιαφέρον όχι στην παιδοκτονία, αλλά στην αδελφοκτονία της Μήδειας και την απόφασή της να καταστρέψει τη γενέθλια οικογένειά της προς όφελος της συζυγικής, D. Purkiss, «*Medea in the English Renaissance*», E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (επιμ.), *Medea in Performance 1500-2000*, European Humanities Research Centre, Oxford 2000, σ. 32-48.

³⁷ Πρβλ. K. Stratton, *Naming the Witch: Magic, Ideology, and Stereotype in the Ancient World*, Columbia University Press, New York 2007, σ. 52.

³⁸ Ο Segal (σ. 20-28) επισημαίνει το παράδοξο στον χαρακτήρα της Μήδειας, καθώς πρόκειται για μια γυναίκα αδύναμη μα επίσης δυνατή, θύμα μα επίσης ισχυρή, αποτρόπαια μα επίσης συμπαθή, C. Segal, «*Medea: Vengeance, Reversal, and Closure*», *Pallas* 45 (1996), σ. 15-44. Βλ. επίσης M. Mackay – A. Allan, «*Filicide in Euripides' Medea: A Biopoetic Approach*», *Helios* 41.1 (2014), σ. 59-86, 74-75.

³⁹ Για τους τρόπους, με τους οποίους ο Ευριπίδης κάνει το κοινό να νιώσει συμπάθεια για τη Μήδεια, βλ. P. Easterling, «*The Infanticide in Euripides' Medea*», J. Mossman (επιμ.), *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*, Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 189-190.

υφίσταται η πόλις από μια τέτοια απειλή⁴⁰ τον αναπαραγωγικό κύκλο, και τον ρόλο κάθε φύλου στην ανθρώπινη τεκνοποίηση.⁴¹

Στη θέση των παιδιών, η Γκράχαμ δημιούργησε έναν ρόλο επί σκηνής για τη νέα σύζυγο του Ιάσονα, που δεν κατονομάζεται και παραμένει αθέατη στο έργο του Ευριπίδη. Με τον τρόπο αυτόν, η Γκράχαμ εστιάζει όχι στην πάλη ανάμεσα στα μητρικά ένστικτα της Μήδειας και τον αρρενωπό ηρωισμό της, ούτε στο δίλημά της σχετικά με τη θανάτωση των παιδιών, αλλά στο τρίγωνο ανάμεσα στη Μήδεια, τον Ιάσονα και την Πριγκίπισσα.

Σεξουαλική ζήλια

Κατά τρίτον, η Γκράχαμ καθιστά τη σεξουαλική ζήλια⁴² βασικό κίνητρο και υποκινητή των ενεργειών της.⁴³ Ο Χορός προσελκύει την προσοχή μας στη ζήλια της Μήδειας ήδη από την αρχή, από την εναρκτήρια στατική εικόνα που θα μπορούσε να εκληφθεί ως πρόλογος. Ο Ιάσοντας στέκεται στητός, με τις φτέρνες να πατούν γερά στο έδαφος και τη σπονδυλική του στήλη τεντωμένη, να ορθώνει το ανάστημά του. Η Πριγκίπισσα βρίσκεται πίσω του, επίσης στέκεται ολόρθη σε μια στάση που τονίζει τη βασιλική μεγαλοπρέπιά της. Η Μήδεια τους κρατά και τους δυο γερά από πίσω. Κινεί τα χέρια της πάνω-κάτω, περιορίζοντάς τους. Η Πριγκίπισσα καλύπτει το πρόσωπό της. Σύμφωνα με τη χορεύτρια Miki Orihara, το κάνει αυτό διότι «Είναι από βασιλική γενιά, και δεν δίνει σημασία στη Μήδεια. Έχει αυτοπεποίθηση, είναι συνηθισμένη να την αγγίζουν και δεν χρειάζεται καν να κοιτάξει τι κάνει η Μήδεια».⁴⁴ Ο πρόλογος αποτυπώνει τη σχέση ανάμεσα στους τρεις ήρωες: ο Ιάσοντας είναι ο δυνατός και υπερόπτης ήρωας, η Πριγκίπισσα είναι μεγαλοπρεπής, γεμάτη αυτοπεποίθηση και ευχαρίστως επιδεικνύει την ομορφιά και τη νιότη της και η Μήδεια καταστρώνει ένα σχέδιο

⁴⁰ Για τις κοινωνικοπολιτικές πτυχές του έργου, βλ. R. Friedrich, «Medea apolis: On Euripides's Dramatization of the Crisis of the *Polis*», A.H. Sommerstein κ.ά. (επιμ.), *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Levante Editori, Bari 1993, σ. 219-239, που εκλαμβάνει το έργο ως δραματοποίηση της έντασης μεταξύ ατόμου και πόλεως και Segal, «Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure», σ. 15-44 που υποστηρίζει πως το έργο πραγματεύεται τη βία και την απειλή, που μπορούν να επιφέρουν οι γυναίκες σε οίκο και πόλιν. Ο Nugent υποστηρίζει πως η Μήδεια αντιπροσωπεύει «τον χειρότερο εφιάλτη του Αθηναίου άρρενα ως προς το τι μπορεί να συμβεί με μια μη Αθηναία σύζυγο»· βλ. S. G. Nugent, «The Stranger in the House», *Comparative Drama* 27/3 (1993), σ. 306-327.

⁴¹ Σχετικά με το ενδιαφέρον της Μήδειας για την αναπαραγωγή και την ανάγκη του ανθρώπου να αποκτήσει απογόνους, βλ. Segal, «Euripides' *Medea*», σ. 25 και Mackay – Allan, «Filicide in Euripides' *Medea*: A Biopoetic Approach», σ. 59-86. Ο Segal επισημαίνει πως στην αρχαία Ελλάδα είχε μεγάλη βαρύτητα η ανάγκη του πατέρα να τεκνοποιήσει και να «συνεχίσει την αρσενική γενιά», σ. 16.

⁴² E. Sanders, «Sexual Jealousy and *Erôs* in Euripides's *Medea*», E. Sanders κ.ά. (επιμ.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford 2013, σ. 41-57.

⁴³ Περί της έμφασης στη σεξουαλική ζήλια στο *Cave of the Heart*, βλ. ιδιαίτερα De Mille, *Martha*, σ. 279-280· McDonagh, *Martha Graham: A Biography*, David and Charles Publishers, New York 1973, σ. 190· Stodelle, *Deep Song*, σ. 141-145· Yaari, «Myth», σ. 228· Franko, *Martha* σ. 85-86.

⁴⁴ Από συζήτηση με τη Miki Orihara, τον Ιανουάριο του 2019.

εκδίκησης.⁴⁵ Η Μήδεια αναδύεται πίσω από το νέο ζευγάρι, καθώς ο Ιάσοντας και η Πριγκίπισσα κινούνται προς αποκλίνουσες κατευθύνσεις. Εκείνη τους χωρίζει και έρχεται μπροστά, ανάμεσά τους. Η κίνησή της χωρίζει το ζευγάρι, όμως οι δυο τους αρχίζουν να κινούνται μαζί. Ενώ η Πριγκίπισσα και ο Ιάσοντας χορεύουν ως ντουέτο, η Μήδεια προσπαθεί να τους απομακρύνει απ' τον δρόμο της, να μπει ανάμεσά τους και να τους εμποδίσει να κινηθούν προς τα εμπρός. Τους κοιτάζει με καχυποψία και εκτελεί κινήσεις που επικαλύπτουν εκείνες της Πριγκίπισσας, ενώ ο Ιάσοντας περιφρονεί τη Μήδεια, αφήνοντάς την πεσμένη στο έδαφος. Οι κινήσεις της Μήδειας παρουσιάζονται ως υπαγορευόμενες από τη ζήλεια και το αίσθημα της προδοσίας.

Ασφαλώς, η σεξουαλική ζήλεια είναι επίσης κεντρική στο έργο του Ευριπίδη. Ο Εντ Σάντερς υποστηρίζει πειστικά πως, στη *Μήδεια* του Ευριπίδη, το σεξ και το σεξουαλικό πάθος κατέχουν καίριο ρόλο στη σχέση Μήδειας και Ιάσωνα.⁴⁶ Στο έργο χρησιμοποιούνται όροι σχετικοί με τη συζυγική κλίση τριάντα έξι φορές, εκ των οποίων είκοσι αφορούν την κλίση της Μήδειας και του Ιάσωνα. Η σχέση τους ήταν επικεντρωμένη στη σεξουαλική επαφή και η Μήδεια σίγουρα νιώθει φθόνο και οργή τώρα που η κλίση της παραμένει κενή (*άνανδρος*). Ωστόσο, κυρίως ο Ιάσοντας, ένας ήρωας εντέλει αναξιόπιστος στα μάτια μας, επιχειρεί να παρουσιάσει τη Μήδεια ως μια γυναίκα που ενεργεί αποκλειστικά από σεξουαλική ζήλεια. Κατ' επανάληψη αναφέρει πως η οργή και η αναταραχή της πηγάζουν από την έγνοια της για το σεξ (λέχος 568, *εύνης ἔκατι καί λέχους* 1338, *λέχους ούνεκα* 1367) και ισχυρίζεται πως κάθε γυναίκα βασίζει την ευτυχία και τη συμπεριφορά της στην ικανοποίησή της στο κρεβάτι.⁴⁷

ΙΑΣΩΝ *ψάλλ' ἔς τοσοῦτον ἤκεθ' ὥστ' ὀρθομένης
εύνης γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε
ἦν δ' αὖ γένηται ξυμφορά τις ἔς λέχος,
τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα τίθεσθε.*

ΙΑΣΩΝ *Ἐχετε ωστόσο φτάσει σε τέτοιο σημείο οι γυναίκες
ώστε, αν πηγαίνει πρύμα το πλάγιασμα,
αισθάνεσθε πανευτυχείς, αν όμως
συμβεί και ατυχήσετε κάπως στο κρεβάτι,
ὄ,τι πιο ωραίο και γοητευτικό
γίνεται για σας το πιο μισητό. (569-573)⁴⁸*

Όντως, η Μήδεια συμφωνεί πως η εγκατάλειψη της κλίνης της από τον Ιάσωνα είναι σημαντικό παράπτωμα (1368) και κατ' επανάληψη κατηγορεί τον

⁴⁵ Είμαι ευγνώμων στη Miki Orihara, η οποία συζήτησε μαζί μου λεπτομερώς τη δυναμική της εναρκτήριας σκηνής.

⁴⁶ Sanders, «Sexual Jealousy», σ. 41-57.

⁴⁷ Ο Allan σημειώνει πως για τον Ιάσωνα η «κλίση» νοείται με τον στενό ορισμό, μόνο του «σεξ», ενώ η Μήδεια τη βλέπει «ως σύμβολο των δεσμών του γάμου και της ευρύτερης εν οίκω εξουσίας της γυναίκας, όχι μονάχα ως σημείο σεξουαλικής εκπλήρωσης». W. Allan, *Euripides' Medea*, Bloomsbury, London 2002, σ. 41.

⁴⁸ Μετ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος, Κίχλη, Αθήνα 2012.

Ιάσωνα πως επιθυμεί να παντρευτεί μια νεότερη γυναίκα (491, 555-556, 623). Ωστόσο, τα κίνητρα της Μήδειας είναι πιο σύνθετα.⁴⁹ Η Μήδεια βλέπει τον Ιάσωνα όχι μόνο ως τον σύζυγό της, για τον οποίο επιτέλεσε ευσυνειδητά τον ρόλο της, να του χαρίσει δύο γιους, μα επίσης ως τον ηρωικό σύντροφο και ίσο της.⁵⁰ Είναι στενοχωρημένη, επειδή ο Ιάσωνας έχει ασεβήσει απέναντι στους θεσμούς της ξενίας και της φιλίας, δεν τίμησε τη δέσμευση στην οποία είχαν συμφωνήσει δίνοντας τα δεξιά τους χέρια (899-900) και καταπάτησε τους όρκους που είχαν δώσει (492-495).⁵¹ Η Τροφός μάς ενημερώνει για τον προβληματισμό αυτό της Μήδειας από την έναρξη κιόλας:

ΤΡΟΦΟΣ *Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην*

ΤΡΟΦΟΣ *Μήδεια ἡ δύσμοιρη, ατιμασμένη,
ωρύεται για τους ὄρκους, επικαλεῖται τὴν ὑψιστὴ πίστι
που ἐκεῖνος ἐκύρωσε με τὸ δεξί του χέρι.*

(20-22)⁵²

Η Μήδεια είναι ταραγμένη εξαιτίας της καταπάτησης των ὀρκων (ὄρκους) και της δέσμευσης (πίστιν), που η ίδια συνεχώς μας υπενθυμίζει πως ο Ιάσωνας δεν τίμησε.⁵³ Στο τέλος του έργου, μιλώντας απ' το ἄρμα της ψηλά στον ουρανό, εκφράζει ξανά τη θέση της, αποκαλώντας τον Ιάσωνα καταπατητή ὀρκων (ψευδόρκου) και εξαπατητή φιλοξενούμενων (ξειναπάτου) και διακηρύσσει πως καμία θεότητα δεν θα βοηθούσε ποτέ κάποιον που δείχνει ασέβεια σ' αυτούς τους θεσμούς (1391-1392). Επιπρόσθετα, η Μήδεια είναι ενοχλημένη, επειδή ο

⁴⁹ Ο Mastronarde (σ. 15-22) πραγματεύεται σαφώς και ενδελεχώς τη φύση της ενόχλησης της Μήδειας και τους λόγους για τους οποίους είναι αναστατωμένη και θέλει να πάρει εκδίκηση· D. Mastronarde, *Euripides's Medea*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 15-22.

⁵⁰ Αντιμετωπίζοντας τον Ιάσωνα ως ίσο, η Μήδεια «συμπεριφέρεται σαν να βρίσκεται εντός του ανδρικού πεδίου της πολιτικής» (Segal, «*Medea*», σ. 30). Σχετικά με το ότι η Μήδεια ενεργεί ως ἄρρηνη ἥρωας, βλ. H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton 2001, σ. 243-271· M. Williamson, «A Woman's Place in Euripides' *Medea*», A. Powell (επιμ.), *Euripides, Women, and Sexuality*, Routledge, London 1990, σ. 16-31· E. B. Bongie «Heroic Elements in the *Medea* of Euripides», *Transactions of the American Philological Association* 107 (1977), σ. 27-56· B. M. W. Knox «The *Medea* of Euripides», *Yale Classical Studies* 25 (1977), σ. 193-225.

⁵¹ Για τη σημασία της χειραψίας και την αξία της ως συμβόλου εμπιστοσύνης, μα επίσης εξαπάτησης και εχθρότητας, βλ. Flory – Mastronarde, *Medea*, σ. 28-31. S. Flory, «Medea's Right Hand: Promises and Revenge», *Transactions of the American Philological Association* 108 (1978), σ. 69-74. Ο Mastronarde πραγματεύεται τον ρόλο του δεξιού χεριού στον ὄρκο, μα επίσης στην ικεσία και στη διάπραξη βιαιοτήτων. Βλ. επίσης A. Burnett, «*Medea and the Tragedy of Revenge*», *Classical Philology* 68/1 (1973), σ. 1-24. Για την ἔμφαση του έργου στον ὄρκο και τον αναξιόπιστο λόγο του Ιάσωνα, βλ. Boedeker, «Vanity of ΛΟΓΟΙ», σ. 95-112.

⁵² Μετ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος.

⁵³ Βλ. για παράδειγμα, *Μήδεια* 162-163 και 492-498. Η αξία που αποδίδει η Μήδεια στους ὄρκους καθίσταται επίσης εμφανής στη σκηνή με τον Αιγέα· εκεί, η Μήδεια νιώθει βέβαιη για την ασφάλειά της όταν ο Αιγέας συμφωνεί να δώσει ὄρκο στους θεούς πως θα της παράσχει καταφύγιο στην Αθήνα (βλ. ιδιαίτερα 734-740 και 746-755).

Ιάσοντας δεν στάθηκε έντιμος και ειλικρινής: αντί να συζητήσει τον νέο του γάμο με τη Μήδεια, τον κράτησε μυστικό και επέτρεψε στον Κρέοντα να την ενημερώσει για την αποπομπή της (585-589).⁵⁴ Η Μήδεια, συνεπώς, επιχειρεί να υποβαθμίσει τη ζήλεια της και αιτιολογεί την επιθυμία της για εκδίκηση δίνοντας έμφαση στην προσκόλλησή της στις ηρωικές και ανδρικές αξίες.

Το έργο της Γκράχαμ, αντίθετα, τονίζει τη ζήλεια της Μήδειας και εντείνει τη συναισθηματική της απόκριση υπογραμμίζοντας, παράλληλα, τη δέσμευση του Ιάσονα απέναντι στην Πριγκίπισσα. Προκειμένου να το κάνει αυτό, η Γκράχαμ αξιοποιεί με ενδιαφέροντα τρόπο το σύμβολο της χειραψίας, κίνηση που είναι ιδιαίτερα σημαντική στη *Μήδεια* του Ευριπίδη ως σημάδι της ηρωικής της σύνδεσης με τον Ιάσονα. Η Γκράχαμ, ωστόσο, χρησιμοποιεί τη χειραψία, για να αναδείξει όχι τη σύνδεση ανάμεσα στον Ιάσονα και τη Μήδεια, αλλά την ένωση ανάμεσα στον Ιάσονα και την Πριγκίπισσα. Στην έναρξη, ο Ιάσοντας υποβαστάζει την Πριγκίπισσα που γέρνει προς τα πίσω μπλέκοντας το δεξί του μπράτσο με το δικό της· αργότερα, κατά τη διάρκεια του πρώτου σόλο της Μήδειας, το ζευγάρι απομακρύνεται και ενώνει τα χέρια του, ενόσω ο Ιάσοντας στέκεται πάνω σε δύο πέτρες με τα πόδια ανοιχτά κι η Πριγκίπισσα είναι καθισμένη και σηκώνει το βλέμμα προς το μέρος του. Καθώς ο χορός προχωράει, δημιουργούν έναν σχηματισμό καθήμενοι ο ένας απέναντι στον άλλο και με τα χέρια τους τεντωμένα μπροστά τους κι έναν άλλον, όπου ο Ιάσοντας στέκεται πίσω της και λίγο ψηλότερά της και ενώνουν τα δεξιά τους χέρια. Αυτοί οι οπτικοί σχηματισμοί ενισχύουν τη δέσμευση του Ιάσονα προς την Πριγκίπισσα, μα επίσης την απόρριψη εκ μέρους του της Μήδειας, που είναι αναγκασμένη να τους παρακολουθεί καθ' όλη τη διάρκεια του χορού τους. Ενώ ο Ευριπίδης δίνει έμφαση στο ενδιαφέρον της Μήδειας για τη χειραψία ως τρόπο ανάδειξης της δέσμευσής της προς τα ηρωικά ιδεώδη, η Γκράχαμ τη χρησιμοποιεί προκειμένου να εντείνει την αντίληψή μας για τα αισθήματα ζήλειας της Μήδειας.

Σωματοποιημένο συναίσθημα

Ενώ η Μήδεια του Ευριπίδη είναι ραδιούργα, εριστική και πειστική, η Μήδεια της Γκράχαμ δείχνει να ενεργεί με βάση το ένστικτο και το ακατέργαστο συναίσθημα. Η Μήδεια του Ευριπίδη ενεργεί ανάλογα με τα αρχαιοελληνικά ηρωικά ιδεώδη της επιδίωξης της τιμής και της νίκης. Προκειμένου να βλάψει τους αντιπάλους της και να αποφύγει τη χλεύη τους, συνενώνει τη δεινή ικανότητά της για έλλογο στοχασμό με τα ακραία συναισθήματα που την κινητοποιούν και καταλήγει να τελέσει την απάνθρωπη πράξη, να φονεύσει τα ίδια της τα παιδιά.⁵⁵ Χρησιμοποιεί

⁵⁴ Πρβλ. Allan, *Euripides's Medea*, σ. 60-61.

⁵⁵ Η Foley (*Female Acts*) υποστηρίζει πως το σχέδιο της Μήδειας είναι ακόμα πιο τρομακτικό, επειδή αποτελεί προϊόν τόσο της λογικής όσο και του πάθους της. Η Burnett, στο «*Medea*», σ. 22, βλέπει το δίλημμα ανάμεσα σε «δύο σφοδρές επιταγές», προτείνοντας πως το πάθος ενεργεί και στις δύο πλευρές της εσωτερικής διαμάχης της. Το βλέπει επίσης ως μάχη ανάμεσα στον αρσενικό και τον θηλυκό της εαυτό.

~ 349 ~

την κολακεία και τη ραδιουργία, για να εκμεταλλευτεί τον Κρέοντα, τον Ιάσονα, τον Αιγέα, και τα παιδιά της· και αποφασίζει να βλάψει τα παιδιά της και να επιφέρει οδύνη στον εαυτό της συνειδητά.⁵⁶ Στον τελευταίο της μονόλογο, προτού φονεύσει τα παιδιά της, η Μήδεια αναφωνεί:

ΜΗΔΕΙΑ *μανθάνω μὲν οἶα τολμήσω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.*
ΜΗΔΕΙΑ Και καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω,
ὁμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής,
αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγάλα.
(1078-1080)⁵⁷

Εδώ υιοθετώ τον τρόπο που αναγιγνώσκει αυτούς τους διαφορούμενους στίχους η Helene Foley, εκλαμβάνοντας τον *θυμό* όχι μόνο ως την οργή της Μήδειας, την ικανότητα και επιθυμία της για εκδίκηση, μα επίσης ως την έδρα των συναισθημάτων της, χάρη στα οποία μπορεί να νιώθει οίκτο και αγάπη για τα παιδιά. Αναφέροντας πως ο *θυμός* της επικυριαρχεί της βούλησής της (βουλευμάτων), υποδηλώνει πως η λογική και το πάθος της λειτουργούν από κοινού, προκειμένου η εκδίκησή της να γίνει πράξη. Όπως το διατύπωσε η Foley, «είναι ακριβώς ο αδιαχώριστος συνδυασμός λογικής και παραλογισμού, πάθους και νόησης, στην αποφασιστικότητα της Μήδειας να εκδικηθεί, που την καθιστά τόσο τρομακτική».⁵⁸

Η Μήδεια της Γκράχαμ, ωστόσο, δεν συνδυάζει λογική και πάθος με τέτοιο τρόπο. Αντ' αυτού, τα συναισθήματά της υπερισχύουν και κάνουν τον χορό της πολύ διαφορετικό απ' αυτόν του Ιάσονα και της Πριγκίπισσας. Παρακολουθώντας τους ευτυχείς νεόνυμφους να χορεύουν και αντιμέτωπη με πολυάριθμες χειρονομίες απόρριψης, ενόσω επιχειρεί να προσεγγίσει τον Ιάσονα, η Μήδεια ταραζεται ολοένα και περισσότερο. Το πρώτο σόλο της, ως απόκριση στον χορό του ζεύγους, συνίσταται από κινήσεις που δείχνουν να συμβαίνουν ενστικτωδώς, χωρίς πολλή σκέψη ή σχεδιασμό. Χαμηλώνει ως το έδαφος και εκπνέει, τραβώντας το σώμα της προς τα μέσα στο λεγόμενο contraction. Το contraction, κίνηση θεμελιώδης στην τεχνική σύγχρονου χορού της Γκράχαμ, ξεκινά από το κέντρο και τα εσώτερα του σώματος. Πρώτα, με τα λόγια της Susan Foster, «το κέντρο του σώματος γίνεται κοίλο... κι έπειτα συστρέφεται και περιελίσσεται, αντικριστά στον εαυτό του».⁵⁹ Αυτή η σθεναρή κίνηση εδράζεται

⁵⁶ Για τη ραδιούργο φύση της Μήδειας, βλ. Segal, «*Medea*», σ. 18 και Mastronarde, *Medea*, σημ. στίχου 1079.

⁵⁷ Μετ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος.

⁵⁸ Foley, *Female Acts*, σ. 257.

⁵⁹ S. Foster, *Reading Dancing*, University of California Press, Berkeley και Los Angeles 1986, σ. 25. Η Foster υποστηρίζει επίσης πως το contraction δημιουργεί μια αίσθηση «αιωρούμενης ισορροπίας» ανάμεσα στο «πνευματικό και το σωματικό». Για τις θεμελιώδεις αυτές κινήσεις, βλ. και την εισαγωγή του άρθρου.

στην αναπνοή (αυτό που μας κρατά στη ζωή) και επιχειρεί να εξωθήσει τον αέρα που υπάρχει στο κορμί, από τη λεκάνη προς τα πάνω.⁶⁰ Σύμφωνα με τη μελετήτρια του χορού Henrietta Bannerman, το contraction «έχει την ικανότητα να δημιουργεί ενέργεια κατά μήκος της σπονδυλικής στήλης και προς τα έξω μέσω των μελών ως τα άκρα χεριών, ποδιών, λαιμού και κεφαλιού».⁶¹ Μοιάζει, έτσι, να εκφράζει την ένταση του ζην⁶² και να αρθρώνει τα συναισθήματα που έρχονται εκ των έσω – ίσως από την έδρα των συναισθημάτων, που οι αρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν *θυμό*.⁶³ Χρησιμοποιώντας κινήσεις που ξεκινούν με contraction, η Μήδεια εμφανίζεται ωσάν να υποκύπτει στα συναισθήματά της και να τα καθιστά εκκινητές των κινήσεών της. Όταν ο Ιάσοντας χειρονομεί απαξιωτικά, η Μήδεια ξεκινά μια σειρά από περιστροφές με τις οποίες βρίσκεται όρθια, πέφτει στο έδαφος και σηκώνεται ξανά, σαν να αδυνατεί να ελέγξει το σώμα της. Ολοκληρώνει το σόλο της με τις γνωστές «σπηλαιώδεις περιστροφές» (cave turns), όπου η χορεύτρια περιστρέφεται με το πόδι της τεντωμένο – δείχνοντας το βάθος και το ύψος στο οποίο μπορεί να φτάσει κανείς-, ενώ το κεφάλι είναι στραμμένο προς το κέντρο του σώματος, σαν να αναγνωρίζει την πηγή των συναισθημάτων του.⁶⁴ Σ' αυτό το σθεναρό χορευτικό, η Μήδεια καθοδηγείται από τα συναισθήματά της, πασχίζοντας, μα χωρίς να κατορθώνει, να ανακτήσει τον πλήρη έλεγχο του εαυτού της.

Υστερα από έναν σύντομο χορό του Ιάσωνα και της Πριγκίπισσας, η Μήδεια αναδύεται από το δενδροειδές γλυπτό και φέρνει στην Πριγκίπισσα ένα δηλητηριασμένο στέμμα. Η Πριγκίπισσα αρχίζει να κινείται σπασμωδικά, τρέχοντας πέρα δώθε, εκφράζοντας τον πόνο και την αγωνία που της προκαλεί το δηλητήριο. Διαφεύγει εκτός σκηνής και ο Ιάσοντας τρέχει πίσω της, ακολουθώντας την.

Το δεύτερο σόλο της Μήδειας, ίσως το πιο ξακουστό μέρος του έργου, δείχνει τη Μήδεια σε επικοινωνία με τα ζωτικά της όργανα και θύμα των ιδίων της των ακατανίκητων συναισθημάτων. Στον απεγνωσμένο χορό της, που είναι χορογραφημένος πάνω στη δυσοίωνα, ενίοτε ασύμφωνη και έντονη μουσική του Μπάρμπερ,⁶⁵ κινείται με τρόπους που μοιάζουν ξένοι προς τον άνθρωπο. Ο χορός ξεκινά με τη Μήδεια να αποσπά μια λωρίδα υφάσματος απ' το στέρνο της (Εικ.

⁶⁰ Graham, *Blood Memory*, σ. 251. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή του άρθρου, για τη Γκράχαμ, η λεκάνη είναι σημαντική ως εκκινητής της κίνησης, καθώς είναι το κέντρο του κορμιού, το σημείο από το οποίο οι γυναίκες παράγουν ζωή και ενέργεια.

⁶¹ Bannerman, « House of Pelvic Truth», σ. 31.

⁶² Graham, *Blood Memory*, σ. 251.

⁶³ Η J. Manlig επίσης υποστηρίζει πως η τεχνική του contraction είχε σκοπό να εκφράσει «βαθιά ριζωμένο συναίσθημα και πόθο», σ. 6. J. Manlig κ.ά., «Clytemnestra and the Dance Dramas of Martha Graham: Revising the Classics», *Dance Chronicle* 33/1 (2010), σ. 5-43.

⁶⁴ Η Bannerman το περιγράφει ως «θεαματική βουτιά προς τα εμπρός», ενώ το ένα πόδι «πετάγεται ψηλά σε αραμπέσκ», «σαν ουρά κάποιου φαρμακερού πλάσματος που μαστιγώνει τον ίδιο τον αέρα που ανασαίνει», Bannerman, «Greek-inspired Dance», σ. 270.

⁶⁵ Για τη μουσική του έργου, βλ. υποσημείωση 18.

~ 351 ~

2).⁶⁶ Η κορδέλα αυτή θα μπορούσε να είναι το αίμα της, τα ζωτικά της όργανα, τα σωθικά της, το φίδι που ζει εντός της, κάτι φθονερό το οποίο επιχειρεί να ξεφορτωθεί, η παραφροσύνη της, η φιδίσια καρδιά της.⁶⁷ Η σχέση της μ' αυτό το ύφασμα είναι σύνθετη: θέλει να το δει και να το αγγίξει, το τυλίγει γύρω απ' το κορμί της, μα έπειτα την τρομάζει και το πετάει στο έδαφος. Το παίρνει πίσω, προσπαθεί έως και να το φάει, μα έπειτα το φτύνει. Το έχει ανάγκη, μα θέλει να απαλλαγεί απ' αυτό. Το ύφασμα θα μπορούσε επίσης να συμβολίζει τα συναισθήματά της, που καθιστούν εμφανή την πάλη ανάμεσα στη Μήδεια και τη μανία της, όπως το περιέγραψε η ίδια η Γκράχαμ.⁶⁸



Εικ. 2. Η Peiju Chien-Pott (Μήδεια) στο *Cave of the Heart* της Μάρθα Γκράχαμ. Χορογραφία Μάρθα Γκράχαμ. Ευγενική Παραχώρηση Martha Graham Resources.

⁶⁶ Στην ιαπωνική παραγωγή της *Μήδειας* από τον Γιούκιο Νιναγκάουα (1978- 1999) επίσης χρησιμοποιήθηκαν κόκκινες κορδέλες και η Μήδεια και τα μέλη του Χορού έβγαζαν τις κορδέλες αυτές από το στόμα τους. Σύμφωνα με τη Smethurst, «Οι κόκκινες κορδέλες της σκηνοθεσίας του Νιναγκάουα υποδηλώνουν σε ένα επίπεδο πως ο Χορός και η Μήδεια φτύνουν αίμα», M. Smethurst, «The Japanese Presence in Ninagawa's *Medea*», Hall - Macintosh - Taplin (επιμ.), *Medea in Performance 1500-2000*, σ. 198. Ωστόσο, όπως εξηγεί η Smethurst, οι κόκκινες κορδέλες χρησιμοποιούνται επίσης για να εκφράσουν τον έρωτα κάποιου ή για να τονίσουν την έκφραση οποιουδήποτε συναισθήματος.

⁶⁷ Για ερμηνείες αυτού του κόκκινου υφάσματος, βλ. De Mille, *Martha*, σ. 279· Bannerman, «Greek-inspired Dance», σ. 270· Ancona, «*Cave*», σ. 12, 15-17· Jowitt, *Errand*, σ. 300. Η Stodelle, *Deep Song*, σ. 141-142, υποδεικνύει πως το κόκκινο ύφασμα μπορεί να συνδέεται με τη δράκαινα που εκείνη χρειάστηκε να υπνωτίσει, ώστε να βοηθήσει τον Ιάσωνα να αρπάξει το Χρυσόμαλλο Δέρας· τώρα που ο Ιάσωνας αποφάσισε να την εγκαταλείψει, το ερπετό που εκείνη είχε υπνωτίσει αφυπνίζεται εντός της.

⁶⁸ Βλ. υποσημείωση 23. Η Γκράχαμ περιγράφει την προσέγγισή της προς τη *Μήδεια* στο σενάριο για την *Κόρη από την Κολχίδα* [*Daughter of Colchis*] που περιέχει τις πρωταρχικές της ιδέες για το έργο.

Οι κινήσεις της Μήδειας –σπασμωδικές και απρόβλεπτες, χωρίς ισορροπία ή σταθερή κατεύθυνση– τη διαχωρίζουν έντονα από τον Ιάσονα και την Πριγκίπισσα. Ο Ιάσωνας χρησιμοποιεί άκαμπτες και γωνιώδεις κινήσεις και περπατάει καμαρωτά αντί απλά να βαδίζει: ανοίγει τους αγκώνες του και σφίγγει τις γροθιές του, εκφράζοντας την υπεροψία και την ακαμψία των βασιλέων. Πατάει γερά τις φτέρνες και ορθώνει το ανάστημά του, σαν πολεμιστής που επιδεικνύει την πυγμή, το κάλλος και το σθένος του. Αυτός, όπως κι ο Ιάσωνας του Ευριπίδη, λειτουργεί όχι με ενέργειες που πηγάζουν από αιφνίδιο συναίσθημα, αλλά με λογική και σύνεση.⁶⁹ Η έλλειψη συναισθήματος τον έχει καταστήσει στητό και άκαμπτο, κάνοντάς τον να κινείται περισσότερο σαν ρομπότ καθώς επανειλημμένα χρησιμοποιεί τη συστροφή, το λεγόμενο *spiral*, για να στρέψει το στέρνο του αριστερά και δεξιά (Εικ. 3).



Εικ. 3. Ο Lorenzo Pagano (Ιάσωνας), η Lauren Dalley-Smith (η Πριγκίπισσα) και η Leslie Andrea Williams (ο Χορός) στο *Cave of the Heart* της Μάρθα Γκράχαμ. Χορογραφία Μάρθα Γκράχαμ. Φωτογραφία Laurent Philippe. Ευγενική Παραχώρηση Martha Graham Resources

Μοιάζει με αρχαϊκό κούρο που χαρακτηρίζεται από συμμετρία περισσότερο, παρά από ρεαλισμό. Το contraction απουσιάζει από τη δική του κίνηση κι έτσι στερείται της έντασης ή ακόμα και της ζωτικότητας που είναι παρούσες στις

⁶⁹ Πρβλ. Stratton, «Naming the Witch», σ. 51-52, που υποστηρίζει πως ο Ευριπίδης αναπαριστά τον Ιάσονα ως «συνετό», αλλά ψυχρό και «λογικά διαπραγματεύεται ένα πιο ασφαλές μέλλον για τον ίδιο».

χορεύτριες. Ο Ιάσοντας συχνά στέκεται πάνω στις πέτρες και τοποθετείται πάνω ή ψηλότερα από την Πριγκίπισσα και τη Μήδεια. Επιπρόσθετα, δεν πέφτει σχεδόν ποτέ στο έδαφος, σε αντίθεση με τις χορεύτριες. Η Γκράχαμ έβαζε τους χορευτές να πέφτουν, ούτως ώστε να τονίσει την επαναφορά τους. Με το να μην πέφτει, ο Ιάσοντας αδυνατεί να σηκωθεί, αδυνατεί να διδαχτεί από τα λάθη του· κι η αδυναμία του να σηκωθεί υποδεικνύει πως είναι περιορισμένες οι κινήσεις του και η κατανόησή του για τα συναισθήματα των άλλων χαρακτήρων. Επιπλέον, ο Ιάσοντας συχνά λυγίζει τα πόδια του, αποκαλύπτοντας τα πέλματα, το ευάλωτο μέρος τους. Η ακαμψία των κινήσεών του είναι αυτή που εκδηλώνει την ευαλωτότητά του και ως εκ τούτου τον κάνει πιο επιρρεπή στην καταστροφή.

Η Πριγκίπισσα, από την άλλη, κρατά τα χέρια και τα πόδια της στρογγυλεμένα και κινείται γοργά, παιχνιδιάρικα, με ρευστότητα. Φέρνοντας την Πριγκίπισσα επί σκηνής (σε αντίθεση με το έργο του Ευριπίδη που την κρατάει στο ανάκτορο και στη φαντασία μας) η Γκράχαμ είναι σε θέση να κάνει μια οπτική σύγκριση ανάμεσα σ' εκείνη και τη Μήδεια, και να αντιπαραβάλει τη σχέση της Πριγκίπισσας και του Ιάσωνα μ' εκείνη του Ιάσωνα και της Μήδειας. Ενώ στο έργο του Ευριπίδη η Κορίνθια Πριγκίπισσα είναι πλουσιότερη, ευγενέστερης καταγωγής και πιο ισχυρή από τον Ιάσωνα (και αυτός είναι ο λόγος που εκείνος θέλει να την παντρευτεί), η Πριγκίπισσα της Γκράχαμ είναι αγνή και αθώα, με αέρα σχεδόν παιδιάστικο. Συχνά τη μεταφέρει ή την υποβαστάζει ο Ιάσοντας, και ορισμένες φορές μοιάζει με δική του προέκταση (Εικ. 3). Οι αέρινες και λεπτεπίλεπτες κινήσεις της υποδηλώνουν την αθωότητά της.⁷⁰ Οι σχηματισμοί του ζεύγους υποδηλώνουν τη δική της υποτακτική στάση και εξάρτηση. Σύμφωνα με τη βασική χορεύτρια Miki Orihara, ωστόσο, η Πριγκίπισσα διακρίνεται για τη δύναμη, την ομορφιά και τη νιότη της, και αυτές είναι οι ιδιότητες που κάνουν τη Μήδεια να ζηλέψει. Καθήκον της είναι να εξυπηρετεί τον Ιάσωνα και να δείχνει όμορφη. Ως Πριγκίπισσα, είναι συνηθισμένη να την κουβαλούν και να την επιδεικνύουν και επιτρέπει στον Ιάσωνα να εκτελεί αυτές τις ενέργειες για εκείνη. Αναπαριστά ένα τρόπαιο, που εκείνος έχει κερδίσει, και υποδεικνύει την δόξα του. Μια κριτικός του χορού την περιέγραψε κάποτε ως ακρόπρωρο: αν αντιληφθούμε τον Ιάσωνα ως κυβερνήτη της Αργώς, η Πριγκίπισσα παίζει τον ρόλο του ακρόπρωρου του πλοίου του, εφιστώντας την προσοχή στην ηρωική εκστρατεία του.⁷¹ Σε αντίθεση με το έργο του Ευριπίδη, όπου η Πριγκίπισσα αδυνατεί να αποκοπεί από τη γενέθλια οικογένειά της και πεθαίνει στην πατρίδα της κοντά στον πατέρα της,⁷² η Πριγκίπισσα της Γκράχαμ

⁷⁰ Οφείλω μεγάλο μέρος της περιγραφής μου των κινήσεων του Ιάσωνα και της Πριγκίπισσας στον M. B. Siegel, «The Harsh and Splendid Heroines of Martha Graham», *American Poetry Review*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος (1975), σ. 30-34.

⁷¹ Από μια κριτική του 1988, αγνώστου συντάκτη, για τον χορό, που δημοσιεύτηκε στο *Village Voice*. Ευγενική παραχώρηση του Martha Graham Resources.

⁷² Ο Rehm, *Space*, σ. 255-257, υποστηρίζει πως η Μήδεια του Ευριπίδη δημιουργεί μια χωρική αντίστιξη ανάμεσα στην πατρίδα της Μήδειας και το παλάτι της Πριγκίπισσας στην Κόρινθο. Ενώ η Μήδεια αποκόπηκε από τη γενέθλια οικογένειά της και βρέθηκε στο πλευρό του Ιάσωνα, στο νέο

έχει γίνει μέρος του Ιάσονα, με μεγάλη εξάρτηση από εκείνον, και επιδεικνύει την αθωότητα και την ισχύ της εξάπτοντας την επιθυμία της Μήδειας για εκδίκηση.

Οι βίαιες και απρογραμματίστες κινήσεις της Μήδειας, αντίθετα, δεν έχουν καμία λεπτότητα, θυμίζουν κινήσεις ζώου. Πάλλεται υπερβολικά, ριγεί και σείει τα γόνατά της. Κουνάει το κεφάλι της απότομα και απρόσμενα, σαν κάτι συνεχώς να την ξαφνιάζει, σαν να μην στέκει στα καλά της. Συστρέφεται και περιστρέφεται και λυγίζει τα γόνατα, σε βαθύ κάθισμα, σφαδάζοντας. Σαν φίδι έρπει στο έδαφος και κινείται στα κλεφτά, αιφνιδιαστικά. Σαν αράχνη, κάνει μικρές κινήσεις με τα πόδια και τα χέρια της, τρέμει και δονείται από σπασμούς. Σαν πεινασμένο ζώο, λαχταρά να παγιδεύσει και να κατασπαράξει το θύμα της. Σαν απειλούμενο ζώο, είναι έτοιμη να χτυπήσει και να επιτεθεί.⁷³ Εκπνέοντας και καμπυλώνοντας το σώμα της, μοιάζει με πλάσμα που συρρικνώνεται από τον φόβο ή κυριεύεται απ' την οδύνη. Σύμφωνα με την ίδια τη Γκράχαμ, η Μήδεια «κατέχει τη ζωώδη ιδιότητα του ατιθάσευτου πλάσματος, απανταχού».⁷⁴

Τα κοστούμια είναι επίσης συμβολικά των διαφορών ανάμεσα στους χαρακτήρες: του Ιάσονα παραπέμπει στην αρρενωπότητα και την υπεροψία των ηρώων· το λευκό ή μπεζ κοστούμι της Πριγκίπισσας υπογραμμίζει την αθωότητα, την παιδικότητα, έως και την παρθενία της, και δημιουργεί έντονη αντίθεση με το μακρύ σκούρο πράσινο φόρεμα της Μήδειας με τα χρυσά ελικοειδή κεντίδια, που τονίζει τη σεξουαλικότητά της και παραπέμπει στην εικόνα φιδιού ή θεάς. Η ακεντράριστη κόμμωση της Μήδειας επιτείνει την αγριάδα της εμφάνισής της και προσελκύει την προσοχή στην έλλειψη συναισθηματικής και σωματικής ισορροπίας.

Επιπρόσθετα, η έλλειψη πειθαρχίας της Μήδειας μπορεί να μας θυμίζει τις μαινάδες στα διονυσιακά θρησκευτικά τελετουργικά, τις ακολούθους του Διόνυσου που αποβάλλουν την ταυτότητά τους και βρίσκονται σε μια κατάσταση *μανίας* και *έκστασης*.⁷⁵ Θα μπορούσε κανείς να αναγνώσει αυτή τη σκηνή ως τελετουργικό, διαμέσου του οποίου η Μήδεια υπερβαίνει τα φυσικά όρια της ανθρώπινης υπόστασής της. Ή ίσως, κάνοντας τη Μήδεια να προσιδιάζει σε ζώο, η Γκράχαμ να θέτει υπό αμφισβήτηση την ψυχική υγεία της Μήδειας. Ενώ αρκετοί μελετητές υποστηρίζουν πως η Μήδεια του Ευριπίδη δεν είναι παράφρων ή

τους σπιτικό στην Κόρινθο, η Πριγκίπισσα αδυνατεί να αποκοπεί από την πρώτη της οικογένεια και πεθαίνει κοντά στον πατέρα της στο γενέθλιο σπίτι της.

⁷³ Βλ. De Mille, *Martha*, σ. 295-296, που δίνει μια λεπτομερή περιγραφή της κίνησης της Μήδειας και τη συγκρίνει με πεινασμένο και θυμωμένο ζώο: «Η Μάρθα [στον ρόλο της Μήδειας] λυγίζει τα πόδια της σε βαθύ κάθισμα, σχεδόν γονατιστή, και τα πόδια της πάλλονταν μέσα-έξω σαν να ήταν ένα πεινασμένο έντομο σε σπασμούς εκπλαχνισμού και πέψης – μια αίσθηση που σου πάγωνε το αίμα».

⁷⁴ Από ένα γράμμα της Γκράχαμ στον συνθέτη Άαρον Κόπλαντ, Συλλογή Άαρον Κόπλαντ, Μουσικό Τμήμα, Βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου, «Επιστολογραφία» κουτί 255, φάκελος 22. Βλ. επίσης Franko, *Martha*, σ. 77.

⁷⁵ Η παρομοίωση της Μήδειας της Γκράχαμ με χορεύτρια σε θρησκευτικό τελετουργικό έγινε αρχικά στην πρώτη κριτική για τον χορό στο *Dance Observer* του Ιουνίου-Ιουλίου 1946. Ευγενική παραχώρηση του Martha Graham Resources.

ψυχασθενής,⁷⁶ η χορογραφία της Γκράχαμ φέρνει στον νου αρχαιοελληνικές αναπαραστάσεις της παραφροσύνης. Σύμφωνα με τη Ruth Padel, η αρχαιοελληνική τραγωδία παρουσιάζει την παραφροσύνη ως «ένα βήμα έξω από την κοινωνική νόρμα, από το “καταφύγιο” των φρενών».⁷⁷ Η παραφροσύνη απειλεί τα όρια της ανθρώπινης υπόστασης, δημιουργώντας «μια αντιστροφή της ανθρώπινης μορφής και του πνεύματος, σε αυτά των ζώων».⁷⁸ Οι παράφρονες θεωρούνται παρεμφερείς με ζώα ή πιστεύεται πως κρύβουν ένα ζώο μέσα τους. Παρομοίως, η Μήδεια της Γκράχαμ παίρνει το σχήμα των ζώων και επικοινωνεί με το ζώο που ενυπάρχει μέσα της – με το φίδι που είναι κουρνιασμένο στην καρδιά της. Ο χορός της υποδηλώνει φόβο (η Μήδεια είναι επικίνδυνη, καταστρεπτική, ίσως ακόμη και παράφρων) και υποδηλώνει αποστροφή. Οι κινήσεις της είναι μη-συμβατικές και είναι δύσκολο να τις παρακολουθήσει κανείς και να νιώσει ταύτιση με αυτές. Ο χορός της καταφέρνει, όμως, να προκαλέσει οίκτο για ένα πλάσμα που δεν μπορεί να ελέγξει το σώμα, τα συναισθήματα και



Εικ. 4. Ανάγλυφη προσωποποίηση της ζηλοφθονίας καθώς τρώει την ίδια της την καρδιά. Peter Flötner (1485-1546) περ. 1540. Μουσείο τέχνης Ουόλτερς / The Walters Art Museum.

τον συλλογισμό του. Σε αντίθεση με την εξαιρετικά ραδιούργα και εκφραστικά επιδέξια Μήδεια του Ευριπίδη, οι ενέργειες της Μήδειας της Γκράχαμ πηγάζουν από το σπήλαιο της καρδιάς της και, στην εναγώνια προσπάθειά της να κατανοήσει την καρδιά της, αποπειράται έως και να τη φάει. Μια ανάγλυφη προσωποποίηση της ζηλοφθονίας, καθώς τρώει την ίδια της την καρδιά (Εικ. 4), μοιάζει να είχε κατά νου η Γκράχαμ, όταν δημιουργούσε αυτό το έργο, καθώς το πρόγραμμα της πρώτης παραγωγής, το 1946, τον περιέγραφε ως «έναν χορό κτητικού και καταστρεπτικού έρωτα, ενός έρωτα που τρέφεται απ' τον ίδιο του τον εαυτό, σαν τη φιδίσια καρδιά».⁷⁹ Η περιγραφή αυτή φέρνει επίσης στον νου τον *συροβόρο*, την αρχαία εικόνα ενός φιδιού που δαγκώνει την ίδια του

⁷⁶ Πρβλ. R. Padel, *Whom the Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton University Press, Princeton 1995, σ. 29-33, 34-46. Η Padel υποστηρίζει πως η παραφροσύνη θεωρούνταν για τους αρχαίους Έλληνες προσωρινή κατάσταση, στην οποία κανείς μπαينوβγαίνει. Βλ. επίσης Mackay και Allan, «Filicide», σ. 71-72, που υποστηρίζουν πως, ενώ η Μήδεια δεν είναι παράφρων, ενεργεί με τρόπους συμβατούς με τις ψυχικά διαταραγμένες μητέρες που διαγιγνώσκονται με ψυχωτικές ασθένειες.

⁷⁷ Padel, *Whom the Gods Destroy*, σ. 144.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 143.

⁷⁹ Stodelle, *Deep Song*, σ. 219.

την ουρά, ως σύμβολο της κυκλικής φύσης ζωής και θανάτου. Η Μήδεια παλεύει με τον εαυτό της και με τις ενέργειές της και όμως, όπως και στην περίπτωση του ουροβόρου, η βιαιότητα αυτής της πάλης ταυτόχρονα την ενδυναμώνει και την ζωογονεί.

Τέλος, σ' έναν ενδιαφέροντα παραλληλισμό με το έργο του Ευριπίδη, ο χορός καταλήγει με τη Μήδεια να θυμίζει όχι μόνο ζώο, μα επίσης θεότητα.⁸⁰ Μετά το δεύτερο σόλο της, η Μήδεια φέρνει επί σκηνής τη σορό της Πριγκίπισσας. Ο Ιάσοντας την αγκαλιάζει στο έδαφος και οι δυο τους παραμένουν ακίνητοι για το υπόλοιπο του χορού. Νεκρός ή ζωντανός, έχει κι αυτός καταστραφεί μαζί με την Πριγκίπισσα. Ο Χορός, που γίνεται μάρτυρας της εκδίκησης καθ' όλη τη διάρκεια του χορού, κινείται προς την άκρη της σκηνής και παραμένει εκεί, ακίνητος επίσης. Η Μήδεια σηκώνει το δενδροειδές γλυπτό και το φοράει, μετατρέποντάς το, έτσι, σε φόρεμα. Το φόρεμα παραπέμπει στο πέρασμά της στη μη ανθρώπινη υπόσταση: αν δούμε πως αυτό μοιάζει με ιστό αράχνης, ανακαλούμε στη μνήμη μας τη ζωώδη φύση του δεύτερου σόλο της· αν, όμως, δούμε πως παραπέμπει στις ακτίνες του ήλιου ή τις φλόγες της φωτιάς,⁸¹ η Μήδεια επί σκηνής μας θυμίζει τώρα τον παππού της, Ήλιο, και τις υπεράνθρωπες καταβολές της.⁸² Σκαρφαλώνει στην ηφαιστειοειδή κατασκευή και χάνεται καθώς τα φώτα πέφτουν σταδιακά και φανταζόμαστε τον ήλιο να δύει (Εικ. 5).⁸³

Συνοψίζοντας, η Μάρθα Γκράχαμ παραλείπει τα παιδιά από τον χορό, δημιουργεί έναν γυναικοκεντρικό κόσμο, τονίζει τα συναισθήματα σεξουαλικής ζήλειας της Μήδειας και μας παρουσιάζει μια γυναίκα που, υπερβολικά φορτισμένη από το συναίσθημα, κάνει μια υπερβατική μετάβαση στον κόσμο των ζώων ή ακόμη και των θεών. Ενώ η Γκράχαμ αλλάζει την εστίαση του μύθου κατ' αυτούς τους σημαντικούς τρόπους, οι τελευταίες στιγμές του χορού της δείχνουν τη Μήδεια, παρεμφερώς με το έργο του Ευριπίδη, σε θέση ισχύος: στον Ευριπίδη αποχωρεί με το άρμα του Ήλιου (Εικ. 6). Ο Ιάσοντας μένει πίσω μόνος, χωρίς γιους, χωρίς γυναίκα, χωρίς εξηγήσεις. Στη Γκράχαμ, η Μήδεια φοράει το αραχνοειδές φόρεμα και παραμένει το μοναδικό άτομο που κινείται επί σκηνής (Εικ. 5). Είτε πρόκειται για γιγάντια αράχνη, είτε για ηλιακή θεότητα ολοκληρώνει τον χορό

⁸⁰ Για την παρομοίωση της Μήδειας με ζώο στο έργο του Ευριπίδη, βλ. D. Boedeker, «Becoming Medea: Assimilation in Euripides», J. Clauss – S. Johnston (επιμ.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, Princeton 1997, σ. 127-148.

⁸¹ Σ' ένα άρθρο του 1989, στους *New York Times*, η ίδια η Γκράχαμ παρομοίασε αυτό το γλυπτό με πύρινο άρμα, M. Graham, «Dance: From Collaboration, A Strange Beauty Emerged», *The New York Times*, 8 Ιανουαρίου 1989, σ. 6.

⁸² Πολλοί μελετητές έχουν δει συσχετισμούς ανάμεσα στο αραχνοειδές φόρεμα της Μήδειας και τον παππού της, Ήλιο. Η De Mille, *Martha*, σ. 279, υποστηρίζει πως το αραχνοειδές φόρεμα στο τέλος του έργου θυμίζει τον θεό Ήλιο και υποδηλώνει επιστροφή στις καταβολές της Μήδειας. Η Siegel πιστεύει πως το φόρεμα τη μετατρέπει σε πτηνό και τη συνδέει με τον ουρανό και το άρμα του ήλιου, και η D. Jowitt υποστηρίζει πως το γλυπτό παραπέμπει στο Χρυσόμαλλο Δέρας που άρπαξε ο Ιάσοντας (Manlig, «Clytemnestra», σ. 16). Η Stodelle, *Deep Song*, σ. 143, προτείνει επίσης πως ίσως τα «συστραμμένα πηνία» του γλυπτού να είναι «δηλωτικά μισοκλεισμένων μονοπατιών προς την καρδιά της». Πρβλ. και Ancona, «Cave», σ. 1-25.

⁸³ De Mille, *Martha*, σ. 280.

επιδεικνύοντας την ισχύ της. Συνεπώς, η απεικόνιση της Μήδειας κατά τη Γκράχαμ έχει πολλά κοινά με την απεικόνισή της στην τραγωδία του Ευριπίδη: και στα δύο έργα η Μήδεια είναι θύμα, άτομο που εξωθείται στα όριά του και ενεργεί παραβατικά, ενάντια στους ανθρώπινους κανόνες⁸⁴ και στα δύο έργα προκαλεί καταστροφή. Και στα δύο έργα, δείχνει να παραμένει ατιμώρητη, και το κοινό μένει με μια τελική εικόνα της κυριαρχίας της.



Εικ. 5. Η Leslie Andrea Williams (ο Χορός), ο Ben Schultz (Ιάσονας), η Charlotte Landreau (η Πριγκίπισσα), and η Peiju Chien-Pott (Μήδεια) στο *Cave of the Heart* της Μάρθα Γκράχαμ. Χορογραφία Μάρθα Γκράχαμ. Ευγενική Παραχώρηση Martha Graham Resources.

Ο Charles Segal περιέγραψε τη Μήδεια ως ούσα με παράδοξο τρόπο «υπόδειγμα» και ταυτόχρονα «εξαίρεση». Συμπεριφέρεται «ως συμβατικός γυναικείος χαρακτήρας», ωστόσο «δεν συμμορφώνεται με μια στερεοτυπική οπτική των γυναικών».⁸⁵ Αυτό ακριβώς το παράδοξο στη μορφή της Μήδειας πιστεύω πως συλλαμβάνει τόσο καλά η Γκράχαμ. Η δική της Μήδεια χαρακτηρίζεται επίσης από παραδοξότητα ως προς το ότι αποτελεί πρότυπο και ταυτόχρονα βγαίνει από το κάδρο των γυναικείων στερεότυπων: υπερिशύουν μέσα της τα συναισθήματά της και χάνει τον έλεγχο του εαυτού της· ωστόσο, την ίδια ώρα, είναι ισχυρή και κυριαρχική, ένας ενεργός παράγων ικανός να κατευθύνει τη δράση και να διαπράξει την εκδίκησή της.

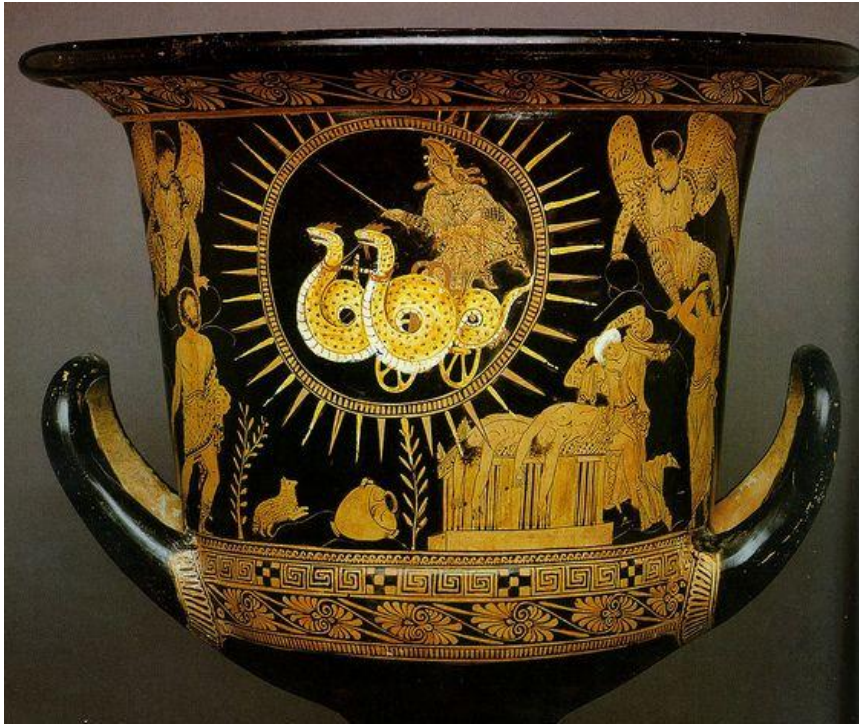
Η σύγκριση αυτή μας βοηθά να επανεκτιμήσουμε τη σημασία των παιδιών και της παιδοκτονίας στο έργο του Ευριπίδη. Από τη μια, βάζοντας τη Μήδεια να

⁸⁴ Βλ. Cunningham, που υποστηρίζει πως η εμφάνιση της Μήδειας στο άρμα του Ήλιου δίνει έμφαση στην απώλεια της ανθρώπινης υπόστασής της, M. P. Cunningham, «Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ», *Classical Philology* 49/3 (1954), σ. 151-160.

⁸⁵ Segal, «Medea», σ. 28.

~ 358 ~

σκοτώνει τα παιδιά της, ο Ευριπίδης δίνει έμφαση στην καταστρεπτική δύναμη της Μήδειας και την εγκατάλειψη του γυναικείου ρόλου της. Μάλιστα, τον 19ο αιώνα, πολλές βρετανικές παραγωγές της Μήδειας παρέλειπαν την παιδοκτονία, ώστε να καταστήσουν τη Μήδεια πιο συμπαθή και πιο εναρμονισμένη με τις έμφυλες προσδοκίες της εποχής.⁸⁶



Εικ. 6. Η Μήδεια στο άρμα του θεού Ήλιου.
Ερυθρόμορφος Καλυκωτός Κρατήρας, περ. 400 π.Χ. Ζωγράφος Policoro, Κάτω Ιταλία.
Μουσείο τέχνης του Κλίβελαντ / Cleveland Museum of Art.

Η παιδοκτονία στον Ευριπίδη, ωστόσο, έχει μια σημασία πέρα από την παραβατική της διάσταση. Υπογραμμίζει, επίσης, πόσο σημαντικό είναι για τους άντρες να γίνουν πατέρες και να συνεχίσουν το γένος τους, μα επίσης τον κρίσιμο ρόλο των γυναικών στην παραγωγή των παιδιών αυτής της γενεαλογίας.⁸⁷ Ο Ευριπίδης μάς υπενθυμίζει πως η Μήδεια είναι αυτή που γνωρίζει τα μυστικά της γονιμότητας και της αναπαραγωγής (716-719) και την τοποθετεί σε πλήρη

⁸⁶ E. Hall, «*Medea and the British Legislation before the First World War*», *Greece & Rome* 46/1 (1999), σ. 42-77.

⁸⁷ Πρβλ. Mackay και Allan, «*Filicide*», σ. 75, που υποστηρίζουν πως η επαναφήγηση της Μήδειας από τον Ευριπίδη ακολουθεί τη θεωρία της εξελικτικής ψυχολογίας, σύμφωνα με την οποία οι ανθρώπινες αφηγήσεις πάντα προκρίνουν «μύθους που ασχολούνται με τη σεξουαλική και κοινωνική δυναμική και τη βελτιστοποίηση της αναπαραγωγικής πιθανότητας».

έλεγχου του κύκλου της ζωής και του θανάτου στο τέλος του έργου:⁸⁸ εκείνη τα έφερε στη ζωή, εκείνη τα σκότωσε, εκείνη θα τα θάψει και θα φροντίσει για τη μετά θάνατον ζωή τους. Και αρνείται ν' αφήσει τον Ιάσονα να τα αγγίξει, να τα θάψει ή να τα θρηνήσει (1377-1383).

Στο έργο του Ευριπίδη, η επιτυχία της Μήδειας (η απόκτηση εκ μέρους της δύναμης και η διαφυγή ατιμωρητί) θα μπορούσε ενδεχομένως να γίνει αντιληπτή ως απόκριση στους πατριαρχικούς άντρες σαν τον Ιάσονα, που θεωρούν τις γυναίκες οχληρές και μοχθηρές, που μειώνουν τη σπουδαιότητα των γυναικών στην κοινωνία και που τολμούν μάλιστα να φανταστούν έναν κόσμο χωρίς αυτές – όπως κάνει ο Ιάσοντας κατά την πρώτη του συνάντηση με τη Μήδεια:

ΙΑΣΩΝ *χρῆν γάρ' ἄλλοθεν ποθεν βροτοῦς
παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος:
χοῦτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν.*
ΙΑΣΩΝ Ἐπρεπε οἱ ἄνθρωποι νὰ ἀποχτοῦν παιδιὰ με ἄλλο τρόπο
καὶ τὸ γένος τῶν γυναικῶν νὰ μὴν ὑπάρχει. Καὶ τότε
δεν θὰ ὑπῆρχε στὸν κόσμῳ κανένα κακό.

(573-575)⁸⁹

Στο τέλος του έργου, έχοντας χάσει τους γιους του, τη νέα του γυναίκα, και τους βασιλικούς δεσμούς του, ο Ιάσοντας εξακολουθεί να μειώνει τα αισθήματα της Μήδειας και αποκαλεί τη σεξουαλική ζήλεια ευτελές πράγμα (*σμικρὸν πῆμα*) για τους εχέφρονες ανθρώπους:

ΙΑΣΩΝ *λέχους σφε κήξίωσας οὔνεκα κτανεῖν;*
ΜΗΔΕΙΑ *σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς;*
ΙΑΣΩΝ *ἦτις γε σώφρων: σοὶ δὲ πάντ' ἐστὶν κακά.*
ΙΑΣΩΝ Καὶ ἦτανε τὸ κρεβάτι λόγος γιὰ νὰ τὰ σκοτώσεις;
ΜΗΔΕΙΑ Αὐτὸ εἶναι, θες νὰ πεις, μικρὸ κακό γιὰ μιὰ γυναίκα;
ΙΑΣΩΝ Σαφῶς, ἀν εἶναι σώφρων. Εὐὶ ὅμως ἔχεις τοῦ κόσμου τὰ κακά.

(1368-1369)⁹⁰

Και εδώ είναι που θα εντοπίσουμε την πιο σημαντική διαφορά ανάμεσα στην καλλιτεχνική απόκριση του Ευριπίδη κι αυτή της Γκράχαμ στον μύθο της Μήδειας. Το έργο του Ευριπίδη χτίζεται γύρω από τις διαφορές ανάμεσα στον κοινωνικό ρόλο των γυναικών κι εκείνο των αντρών στην κοινωνία του. Ο Ευριπίδης δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για τους κοινωνικούς περιορισμούς που ισχύουν για τις γυναίκες στην κοινωνία του και επιχειρεί να ενδυναμώσει τη Μήδεια βάζοντάς την να φονεύει τα παιδιά της και να επιβάλλει τον έλεγχό της,

⁸⁸ Πρβλ. Segal, «*Medea*», σ. 27. Η Nugent, στο «*Stranger in House*», σ. 311-312, επισημαίνει τον έλεγχο που έχει η Μήδεια επί της αναπαραγωγής και σημειώνει πως, σκοτώνοντας τα παιδιά, είναι σαν η Μήδεια να αναιρεί το στάτους της ως συζύγου στο σπιτικό του άντρα της.

⁸⁹ Μετ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος.

⁹⁰ Στο ίδιο.

με την εξουσία που κατέχει στην αναπαραγωγή και τον κύκλο της ζωής. Η Γκράχαμ, αντίθετα, δίνει αξία στα *αισθήματα* των γυναικών. Χρησιμοποιεί τη Μήδεια ως πρωταρχικό παράδειγμα της ζωόδους υπόστασης και της υπέρβασης, στην οποία μπορεί να οδηγηθεί κάθε άνθρωπος και παραδίδει μια αξιωματική έκφραση του διαχρονικού αισθήματος της ζήλιας, ενός αισθήματος που ενδεχομένως βίωνε και η ίδια η Γκράχαμ και που το έβλεπε ως πανανθρώπινο. Δημιουργώντας το αναστοχαστικό έργο *Cave of the Heart*, για να εκφράσει αυτό το αίσθημα, μας προσκαλεί να το αναγνωρίσουμε και να το σεβαστούμε, ίσως να το αποδεχτούμε ή ακόμη και να το υπερνικήσουμε. Ενώ το έργο του Ευριπίδη αντιλαμβάνεται τη σεξουαλική ζήλια ως ευτελή και ασήμαντη, η Μήδεια της Γκράχαμ αναδεικνύει τη σαρωτική δύναμή της και εγκωμιάζει το ανθρώπινο συναίσθημα ως αναγκαίο, προκειμένου κανείς να ζήσει μια φιλοπράγμονα, ουσιώδη και παθιασμένη ζωή.

Όταν επέλεγε τους χορευτές της, η Γκράχαμ εκτιμούσε όχι μόνο την τεχνική τους, μα επίσης το πνεύμα τους. «Αναζητώ το πνεύμα, μια έντονη περιέργεια για τη ζωή, μια λαχτάρα, μια πείνα, ένα πάθος γι' αυτήν», είχε πει.⁹¹ Αν ο Σωκράτης πίστευε πως ο «ανεξέταστος» βίος δεν αξίζει να βιωθεί, η Γκράχαμ πίστευε το ίδιο για μια ζωή χωρίς την ένταση, η οποία πηγάζει από τα πάθη που βρίσκονται κρυμμένα βαθιά στο σπλήναιο της καρδιάς μας.



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑ ΓΚΡΑΧΑΜ: ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΗ ΖΗΛΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΦΥΣΗΣ

Η παρούσα μελέτη διερευνά τη ριζοσπαστική απόδοση της Μήδειας από την επαναστατική χορογράφο Μάρθα Γκράχαμ (Martha Graham) στο έργο της του 1946, *Cave of the Heart* (Σπλήναιο της Καρδιάς). Η Γκράχαμ δημιουργεί μια μοναδική απεικόνιση της Μήδειας εστιάζοντας στη συναισθηματική της εμπειρία και δίνει αξέχαστη έκφραση στο διαχρονικό αίσθημα της ζήλιας στο οποίο υποβάλλεται η Μήδεια. Αντλώντας από την πρωτοποριακή χορευτική της τεχνική, η Γκράχαμ εξετάζει το συναίσθημα μέσα από ανοίξεις κινήσεις του σώματος, αναδεικνύει την συντριπτική δύναμη της ζήλιας και υμνεί την ένταση και τη σημασία της. Η Μήδεια της Γκράχαμ είναι ισχυρή αλλά και αξιοθρήνητη, προσκαλώντας το κοινό να αναγνωρίσει, να κατανοήσει και να αποδεχθεί τη συναισθηματική εμπειρία μιας γυναίκας. Η μελέτη αυτή επικεντρώνεται αρχικά στα πρώτα χρόνια της καριέρας της Γκράχαμ και στους παράγοντες που οδήγησαν στην έλξη

⁹¹ Από το D. Dinovelli, «Graham: the Spirit Moves towards the Light», μια κριτική στο *The Hartford Courant*, 4 Οκτωβρίου 1981, κουτί 10, φάκελος 7, RG54 American Dance Festival Records. Linda Lear Center for Special Collections and Archives, Connecticut College.

της προς τον ελληνικό μύθο. Στη συνέχεια, αναδεικνύει ομοιότητες μεταξύ των έργων της Γκράχαμ και της αρχαίας τραγωδίας, και αναλύει τις καινοτόμες επιλογές της Γκράχαμ να τοποθετήσει τη Μήδεια σε έναν γυναικοκεντρικό κόσμο, να μη συμπεριλάβει τα παιδιά, και να καταστήσει τη σεξουαλική ζήλια της Μήδειας κεντρικό θέμα. Καταλήγει προτείνοντας ότι η Γκράχαμ δημιουργεί μια θριαμβεύουσα Μήδεια, η οποία διεκδικεί τη δύναμή της μέσω των διαφόρων υποανθρώπινων και υπεράνθρωπων χαρακτηριστικών της. Χρησιμοποιώντας εικόνες από το ζωικό βασίλειο και τη φύση, η Γκράχαμ εστιάζει στη συναισθηματική εμπειρία της Μήδειας και αναδεικνύει τόσο την καταστροφική της φύση όσο και την ικανότητά της να προκαλεί τη συμπάθειά μας.



ABSTRACT

MARTHA GRAHAM'S MEDEA: SEXUAL JEALOUSY AND THE LIMITS OF HUMAN NATURE

This paper explores the radical rendering of Medea by the revolutionary choreographer Martha Graham in her 1946 work *Cave of the Heart*. Graham creates a unique portrayal of Medea by focusing on Medea's emotional experience and gives memorable expression to the timeless feeling of jealousy to which Medea is subjected. Drawing on her pioneering dance technique, Graham examines emotion through unfamiliar movements of the body, showcases the overwhelming power of jealousy, and celebrates its intensity and importance. Graham's Medea is powerful yet pitiful, inviting the audience to acknowledge, understand, and accept a woman's emotional experience. I first discuss the early years of Graham's career and the factors that led to her fascination with Greek myth. I then draw out similarities between Graham's dances and Greek tragedy and analyze Graham's innovative decisions to situate Medea in a gynocentric world, not to include the children, and to make Medea's sexual jealousy the central theme. I conclude by suggesting that Graham creates a triumphant Medea, who asserts her power through her various subhuman and superhuman features. Using animal and nature imagery, Graham focuses on Medea's emotional experience and brings out both her destructive nature and her ability to elicit our sympathy.



Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Η Νίνα Παπαθανασοπούλου είναι Καθηγήτρια Κλασικών Σπουδών στο Διεθνές Κέντρο Ελληνικών και Μεσογειακών Σπουδών (ΔΙΚΕΜΕΣ) στο πρόγραμμα College Year in Athens (CYA), με ειδίκευση στην αρχαία ελληνική μυθολογία, το αρχαίο ελληνικό θέατρο και την πρόσληψή τους. Στο CYA διδάσκει αρχαία ελληνική μυθολογία, θρησκεία και λογοτεχνία σε προπτυχιακούς φοιτητές της Αμερικής, που σπουδάζουν για ένα ή δύο εξάμηνα στην Ελλάδα και συμμετέχει σε εκπαιδευτικές εκδρομές σε όλη την Ελλάδα. Αποφοίτησε από το τμήμα Κλασικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών το 2003 και ολοκλήρωσε το διδακτορικό της στις Κλασικές Σπουδές στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια της Νέας Υόρκης το 2013. Μετά τις σπουδές της

δούλεψε ως Επίκουρη Καθηγήτρια Κλασικών και Θεατρικών Σπουδών στο Connecticut College (2013-2019). Στο Connecticut College επικεντρώθηκε ιδιαίτερα στην προώθηση και τη διάδοση της αξίας των Κλασικών Σπουδών, όχι μόνο στην ακαδημαϊκή κοινότητα αλλά και στην τοπική κοινωνία, οργανώνοντας μια σειρά διεπιστημονικών δράσεων και ομιλιών για την υλοποίηση του σκοπού αυτού. Η ακαδημαϊκή έρευνά της εστιάστηκε αρχικά στον Αριστοφάνη και στη διαχείριση του μύθου και του χώρου στις κωμωδίες του. Τα τελευταία χρόνια ερευνά τον ρόλο που διαδραματίζει ο μύθος στο έργο της καινοτόμου χορογράφου του 20ου αιώνα, Μάρθα Γκράχαμ. Το 2022 η Νίνα δημιούργησε μια διαθεματική πρωτοβουλία για το ευρύ κοινό με τίτλο *Μάρθα Γκράχαμ & Ελληνικοί Μύθοι*, η οποία συνδυάζει την κλασική φιλολογία με τον σύγχρονο χορό. Από τον Ιανουάριο του 2019 εργάζεται και ως Public Engagement Coordinator – συντονίστρια για την ενημέρωση και ευαισθητοποίηση του κοινού στις Κλασικές Σπουδές– για το Society for Classical Studies (SCS) στις ΗΠΑ. Στον ρόλο αυτό είναι υπεύθυνη για την πρωτοβουλία *Ancient Worlds, Modern Communities*, η οποία υποστηρίζει προγράμματα που προσελκύουν νέες ομάδες ανθρώπων στις κλασικές σπουδές και ενθαρρύνουν δημιουργικές δράσεις και διεπιστημονικές συνεργασίες.



THE AUTHOR

Nina Papathanasopoulou is a Professor of Classical Studies at College Year in Athens (CYA). Her specialization is in Ancient Greek Mythology, Ancient Greek Drama, and their Reception. At CYA, she teaches Ancient Greek Mythology, Religion, and Literature courses to undergraduate students from US colleges and universities who study in Greece for one or two semesters, and she participates in educational field trips across Greece. She graduated from the Department of Classical Philology at the School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens in 2003 and completed her Ph.D. in Classics at Columbia University, New York, in 2013. Following her graduate studies, she worked as a Visiting Assistant Professor of Classical and Theatre Studies at Connecticut College (2013-2019). At Connecticut College, she focused particularly on promoting and disseminating the value of Classics, not only within academic circles but also in the local community, by organizing a series of interdisciplinary events for this purpose. Her academic research initially focused on Aristophanes and the treatment of myth and space in his comedies. In recent years, her research examines the role played by myth in the work of the innovative 20th-century choreographer, Martha Graham. In 2022, Nina created a cross-disciplinary public-facing initiative titled *Martha Graham & Greek Myth*, which combines classical philology with modern dance. Since January 2019, she has also been working as the Public Engagement Coordinator for the Society for Classical Studies (SCS) in the USA. In this role, she is responsible for the *Ancient Worlds, Modern Communities* initiative, which supports programs that engage new audiences in the study of the ancient world, and encourages creative expression and interdisciplinary collaborations.