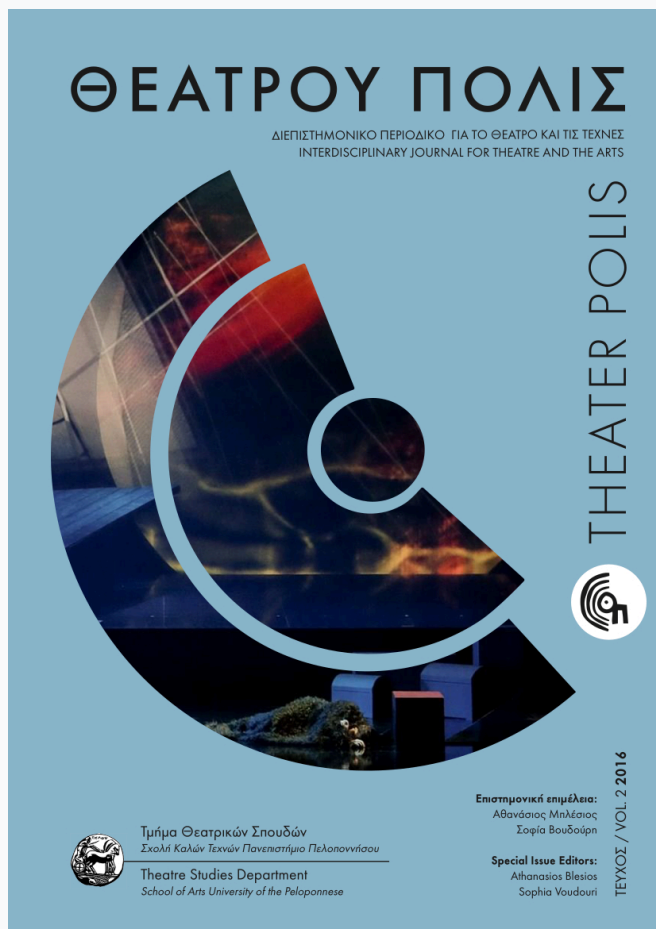


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 2ο (2016)



«Μία αρχαία γυναίκα»

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ Α. (2023). «Μία αρχαία γυναίκα»: Η Μαρία Κόλλας ως Μήδεια στην ομότιτλη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 81-98. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34545>

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

Πανεπιστήμιο Κρήτης

«Μία αρχαία γυναίκα»:**Η Μαρία Κάλλας ως Μήδεια στην ομότιτλη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι**

Το παρόν άρθρο αναφέρεται στην αναμέτρηση μιας παγκοσμίου φήμης Ελληνίδας με έναν μνημειώδη ρόλο της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Φιλοδοξεί να αναλύσει την ερμηνεία της Μαρίας Κάλλας ως πριμιτιβικής Μήδειας στην ομότιτλη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι. Εξετάζονται οι ιδεολογικές προθέσεις του σκηνοθέτη και η θεμελιώδης καλλιτεχνική σύλληψη που κρύβονται πίσω από την ταινία. Στη συνέχεια επιχειρείται μία αναλυτική σύγκριση ανάμεσα στην τελική κόπια της ταινίας και το ευριπιδικό πρότυπο, αλλά και το αρχικό σενάριο του Παζολίνι Οράματα της Μήδειας. Τέλος, διερευνάται ο αντι-οπερατικός τρόπος με τον οποίον ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί την πρωταγωνίστρια, αφαιρώντας της ολοσχερώς το λαμπερό περίβλημα της ντίβας και προσδίδοντάς της προαιώνια αρχετυπικά χαρακτηριστικά.

Λέξεις κλειδιά: Κινηματογράφος, όπερα, ανθρωπολογία, τραγωδία

Η Παρουσία

*Αυτό που ήταν χαμένο ήταν ουράνιο,
και η άρρωστη ψυχή, αγία*

Pier Paolo Pasolini,

Ποίημα αφιερωμένο στη Μαρία Κάλλας, 1970

Στα τέλη του 1968, πραγματοποιείται μία καλλιτεχνική συνάντηση εξέχουσας σημασίας: δύο «ιερά τέρατα», που βρίσκονται στο επίκεντρο του πολιτιστικού και του κοινωνικού ενδιαφέροντος, τόσο με τη δράση, όσο και με τις πολύκροτες ζωές τους, αποφασίζουν να συνεργαστούν.¹ Η πιο ξακουστή ντίβα της όπερας συμφωνεί να πρωταγωνιστήσει στη νέα ταινία του «τρομερού παιδιού» του ιταλικού κινηματογράφου με θέμα την ιστορία της Μήδειας. Ο συνδυασμός ξενίζει ιδιαίτερα: από τη μια ο Pier Paolo Pasolini, μία από τις πιο αιρετικές προσωπικότητες της εποχής, ένας προκλητικός δημιουργός, αριστερός διανοούμενος, ποιητής,

¹ Μαρία Κάλλας σε συνέντευξή της στον Giacomo Gabetti ανακαλεί την ημερομηνία 19 Οκτωβρίου 1968, βλ. Τζάκομο Γκαμπέτι, «Μαρία Κάλλας: Υποστηρίζω μία Μήδεια όχι επιθετική», στην έκδοση Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Οιδίπους Τύραννος - Μήδεια*, (μετάφραση: Δημήτρης Αρβανιτάκης), Καστανιώτη, Αθήνα, 2004, σ. 154.

δοκιμογράφος και πολιτικός σχολιαστής, από την άλλη η Μαρία Κάλλας, η άλλοτε απόλυτη πρωταγωνίστρια του λυρικού θεάτρου, η οποία έχει μείνει για καιρό μακριά από τη σκηνή, αντιμετωπίζοντας μία σειρά επαγγελματικών και προσωπικών απογοητεύσεων.

Ευλόγως θα αναρωτιόταν κανείς, γιατί η Κάλλας δέχθηκε να πρωταγωνιστήσει σε μία ταινία ενός αντισυμβατικού σκηνοθέτη; Γιατί αυτή η στροφή προς ένα ελιτίστικο κινηματογραφικό είδος; Αλλά και γιατί ο Παζολίνι εμπιστεύεται τον πρωταγωνιστικό ρόλο μιας ταινίας προχωρημένης γραφής στην Κάλλας, μία διάσημη ντίβα σε κοσμική υπερέκθεση; Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, θα πρέπει να προηγηθεί ένα άλλο: Γιατί ο σκηνοθέτης αποφάσισε να κινηματογραφήσει την ιστορία της Μήδειας.²



Η Μαρία Κάλλας και ο Pier Paolo Pasolini κατά τη διάρκεια των δοκιμών των κοστούμιών στην Cinecittà (Ρώμη), Μάιος 1969, πριν την έναρξη των γυρισμάτων. Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, Callas e Medea, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10 - 08/12/2007

² Η κινηματογραφική *Μήδεια* του Pasolini είναι ίσως η πρώτη –και αν όχι η πρώτη χρονολογικά, ασφαλώς η πρώτη που διακρίθηκε– ανάμεσα σε δέκα περίπου ταινίες με θέμα τη Μήδεια. Επίσης ξεχωρίζουν οι κινηματογραφικές απόπειρες των Jules Dassin, *Κραυγή γυναικών* (1978) και Lars von Trier, *Medea*, (1988). Παρατίθεται η ταυτότητα της ταινίας του Pasolini: Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini, Σενάριο: Pier Paolo Pasolini, Παραγωγή: Marina Cicogna & Franco Rossellini, Φωτογραφία: Ennio Guarnieri, Σκηνικά: Dante Ferretti, Καλλιτεχνική επιμέλεια: Nicola Tamburo, Κοστούμια: Piero Tosi, Μοντάζ: Nino Baragli, Μουσική: Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Συμπαράγωγή: Number One, Marco, Janus Film, Διάρκεια: 110’.

1. Η Μήδεια του Pasolini

1.1 Το παζολινικό όραμα της αρχαίας Ελλάδας

Ο Pasolini έχει στραφεί προς την αρχαία τραγωδία τρεις φορές στην κινηματογραφική του σταδιοδρομία, δουλεύοντας πάνω στον *Οιδίποδα Τύραννο*, τη *Μήδεια* και την *Ορέστεια*.³ Ο τρόπος με τον οποίον προσεγγίζει τους αρχαίους ελληνικούς μύθους μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από το πρίσμα των ιδεολογικών, πολιτικών και κοινωνικών αντιλήψεων που χαρακτηρίζουν όλο το έργο του σκηνοθέτη. Σύμφωνα με την οπτική αυτή, ο Pasolini ξαναδιαβάζει τον μύθο της Μήδειας με εργαλεία την ψυχανάλυση, την κοινωνική ανθρωπολογία και τη μαρξιστική θεωρία.⁴

Δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει τη Μήδεια ως μία προδομένη από τον σύντροφό της γυναίκα που παρασύρεται από το ασίγαστο πάθος της, αλλά επιδιώκει, μέσα από μία μαρξιστική θεώρηση, να προβάλει τη Μήδεια και τον Ιάσωνα ως προϊόντα προερχόμενα από δύο αντιθετικούς κοινωνικούς πόλους, δέσμιους της πάλης ανάμεσα σε ένα αστικό, ατομοκεντρικό πλαίσιο και έναν πρωτόγονο, πανθειστικό. Η Ελλάδα του Pasolini αναιρεί το αρχαιοελληνικό νεοκλασικό ιδεώδες: δεν είναι η κοιτίδα του πολιτισμού και της δημοκρατίας, αλλά μία χώρα ανοίκεια, ξένη, ένα πεδίο αντιθέσεων, στο οποίο συγκρούονται διπολικές έννοιες, όπως το λογικό και το παράλογο, η διανόηση και το συναίσθημα, το αρσενικό και το θηλυκό, η τάξη και η βία, το αστικό και το πρωτόγονο, το ιερό και το κοσμικό, η συλλογική συνείδηση και ο ατομισμός.⁵

1.2 Η πάλη δύο κόσμων

Στην κινηματογραφική *Μήδεια* ο Pasolini επιχειρεί να καταδείξει το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα σε μία αρχαϊκή, προ-λογική φάση της εξέλιξης του πολιτισμού –πρόκειται για τον προϊστορικό κόσμο της Μήδειας, ο οποίος, κατά τον δημιουργό, συνεχίζει να υπάρχει και σήμερα στις εναπομείνουσες προ-βιομηχανικές, αγροτικές κοινότητες που λειτουργούν εκτός του πλαισίου του Δυτικού πολιτισμού– και τον ρασιοναλιστικό κόσμο του Ιάσωνα, ο οποίος τοποθετείται σε ένα εξελιγμένο ιστορικά πολιτισμικό στάδιο, με αξίες όπως ο στυγνός ορθολογισμός και η υλιστική θεώρηση της ζωής.⁶

³ *Edipo Re* [Οιδίπους Τύραννος] (1967), *Medea* [Μήδεια] (1970), *Appunti per un' Orestiade Africana* [Σημειώσεις για μία αφρικανική Ορέστεια] (1970).

⁴ Οι απόηχοι από τη σκέψη των Freud, Lévi-Strauss και Marx είναι παραπάνω από έντονοι στην ταινία. Επιπλέον ο Pasolini καταπιάστηκε με τις μελέτες κορυφαίων ανθρωπολόγων όπως των James John Frazer, ο Lucien Lévy-Bruhl και ο Mircea Eliade. Αναφορές στην κοινή ανθρωπολογική διάσταση ανάμεσα στην ταινία του Pasolini, το δραματικό τρίπτυχο του Heiner Müller *Ρημαγμένη όχθη - Μήδεια ως υλικό - Τοπίο με Αργοναύτες* (1982) και την όπερα των Gavin Bryars και Robert Wilson *Μήδεια* (1982) στο κείμενο της Ελένης Βαροπούλου, «Τρεις σύγχρονες Μήδειες», στο Πρόγραμμα *Κόκλος Μήδεια*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 1994-1995, σ. 22-25.

⁵ Pantelis Michelakis, "The past as a foreign country? Greek tragedy, cinema and the politics of space", στην έκδοση Felix Budelmann, & Pantelis Michelakis (επιμ.), *Homer, Tragedy and beyond. Essays in honour of P.E. Easterling*, Society for the promotion of Greek studies, London, 2001, σ. 247. Για την παζολινική ελληνική αρχαιότητα: Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La nuova Italia, Firenze, 1996 και Umberto Todini, (επιμ.), *Pasolini e l'antico: i doni della regione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

⁶ Peter E. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Roundhouse, Northam, 1999, σ. 277.

Η Μήδεια με την αυτοκαταστροφικότητα με την οποία εμφορείται στην ταινία –ιέρεια που θυσιάζει έναν νέο άντρα, σχεδιάζει και πετυχαίνει την κλοπή του ιερότερου συμβόλου της πατρίδας της, του χρυσόμαλλου δέρατος, φονεύει βάνουσα τον αδερφό της και στο τέλος τα ίδια της τα παιδιά– αποκαλύπτει τον χαρακτήρα ενός πρωτόγονου κόσμου που οδεύει προς το τέλος του. Για τον Pasolini η Μήδεια δεν είναι μία γυναίκα με εσωτερικές αντιθέσεις και συμπλέγματα, δεν είναι ένας ψυχολογημένος χαρακτήρας, αλλά η πεμπτουσία ενός αρχέγονου, προαιώνιου πολιτισμού με κέντρο το ένστικτο, τη διαίσθηση, το ιερό και το παράλογο. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στην οποία η Μήδεια, δραπετεύοντας με τον Ιάσωνα από την Κολχίδα, παραδέρνει σε έναν άγονο, απόκοσμο τόπο, αναζητώντας ένα έρεισμα, «το κέντρο», όπως παραληρεί. Μάταια προσπαθεί να μιλήσει με το χώμα, τον ήλιο, το χορτάρι, καθώς εκτός του μυθολογικού πλαισίου δεν έχει ρίζες, δεν έχει αναφορές, δεν έχει ταυτότητα. Κατά την παζολινική σκέψη, η Μήδεια βρίσκεται στην ίδια θέση με τη σύγχρονη ανθρωπότητα, χωρίς συνείδηση ταυτότητας, αποξενωμένη από την επαφή της με τη φύση.



Η Μαρία Κάλλας και ο Pier Paolo Pasolini στο σκηνικό της Cinecittà (Ρώμη), Ιούλιος 1969. Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, Callas e Medea, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10 - 08/12/2007

⁷ Στο ίδιο, σ. 278-279.

«[...] Η Μήδεια [...] ξεσπάει [σε] ένα είδος κρίσης ή μανίας [...] ξαναβρίσκοντας] την καταναγκαστική και ιερή βιαιότητά της, την αυθεντία της [...].

Μήδεια:

Δεν ψάχνετε το κέντρο, δεν σημαδεύετε το κέντρο!

Μίλα μου, γη, κάνε με ν' ακούσω τη φωνή σου! Μίλα μου ήλιε! Εσύ χορτάρι, μίλησέ μου! Πέτρα, εσύ, μίλησέ μου! Πού είναι, γη, το νόημά σου;»⁸

Από την άλλη, ο προσγειωμένος Ιάσων, που αντιμετωπίζει τη ζωή με «κυνικό πραγματισμό», εκπροσωπεί τον νέο κόσμο. Ωστόσο ο κόσμος αυτός, παρότι θεωρεί ότι έχει πλέον ξεπεράσει το ιερό και είναι, ως εκ τούτου σε θέση να ελέγχει τα συναισθήματα, αποκαλύπτεται πρόωμος και ανέτοιμος.⁹ Ο ίδιος ο Pasolini έχει δηλώσει ότι Ιάσων και Μήδεια είναι στην πραγματικότητα ένας και αυτός χαρακτήρας, οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.¹⁰ Για τον παραπάνω λόγο, επιλέγει να παρουσιάσει τον Ιάσωνα το ίδιο σκληρό όσο και τη Μήδεια. Αυτός είναι ο άγνωστος για τον οποίον τραγουδούν οι γυναίκες της Κολχίδας, αυτός ο αιμοβόρος βάρβαρος που θα έρθει από τη θάλασσα και θα σπείρει τον τρόμο και την καταστροφή.

«Εκείνος θα γελά, μα εμείς θα θρηνούμε
γιατί έχει στο στόμα του της βλαστήμιας το λόγο
κι όλα θα μαραθούν στο πέρασμά του.
Εκείνος θα φέρει το τέλος του βασιλείου μας
και το αίμα που θα χυθεί εξαιτίας του
θα σβήσει για πάντα το αίμα που ήταν αφιερωμένο στο θεό».¹¹

Ο Ιάσων είναι ο νέος πραγματιστής, ο τεχνοκράτης, ο άνθρωπος της δράσης που πιστεύει ότι «η ιστορία είναι καμωμένη από πράγματα και όχι από σκέψεις»,¹² δέχεται μόνο την εμπειρική, την απτή, πλευρά της ζωής. Η αδυναμία του να αντιληφθεί την ιερή, την ά-λογη διάσταση του κόσμου και η αδιαφορία του απέναντι στον μύθο συμβολίζεται από την παρουσία του Κενταύρου Χείρωνα, ενός μυθολογικού πλάσματος, το οποίο στη συνείδηση του Ιάσωνα μεταμορφώνεται σταδιακά σε άνθρωπο. Ο Χείρων στην πρώτη του, την «άγια» μορφή προφητεύει στον μικρό Ιάσωνα τη συνέχεια: «Όλα είναι ιερά, όλα είναι ιερά, όλα είναι ιερά. Δεν υπάρχει τίποτα φυσικό μέσα στη φύση, αγόρι μου [...]. Τη στιγμή που η φύση θα σου φανεί

⁸ Πιερ Πάολο Παζολίνι, «Οράματα της Μήδειας», όπως δημοσιεύεται στην έκδοση Πιερ Πάολο Παζολίνι, *Οιδίπους Τύραννος - Μήδεια*, ό.π., Σκηνή αρ. 57, «Ακτή κοντά στην Ιωλκό», σ. 198 & 259-260.

⁹ Pantelis Michelakis, "Medea on film", *Maria Callas magazine*, 39 (7/2003) 10. Για το κεντρικό θέμα της ταινίας έχει εξηγήσει ο ίδιος ο Pasolini σε συνέντευξή του: «Η Μήδεια είναι η σύγκρουση ανάμεσα σ' έναν κόσμο αρχαϊκό, ιεραρχημένο κληρικαλιστικό και τον λογικό και πραγματικό κόσμο του Ιάσωνα. Ο Ιάσων είναι ο σημερινός ήρωας που όχι μόνο έχασε τη μεταφυσική αίσθηση, αλλά ούτε καν θέτει ερωτήματα τέτοιας τάξεως. Είναι ο άβουλος τεχνικός, του οποίου οι έρευνες τείνουν αποκλειστικά προς την επιτυχία. Ερχόμενος σε σύγκρουση μ' έναν άλλο πολιτισμό βασισμένο στο πνεύμα προκαλείται μια τραγωδία. Όλο το δράμα στηρίζεται σ' αυτή την αντίθεση των δύο πολιτισμών, στη μη δυνατότητα επηρεασμού και αλλοίωσης του ενός από τον άλλον». Το απόσπασμα παρατίθεται στην κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη, «Μήδεια», *Λεξικό ταινιών*, τόμος Β' (Ν-Ω), Αιγόκερας, Αθήνα, 2003, σ. 87-88.

¹⁰ Paul Willeman, (επιμ.), *Pier Paolo Pasolini*, British Film Institute, London, 1977, σ. 68.

¹¹ Πιερ Πάολο Παζολίνι, ό.π., Σκηνές 32-34-36-40, σ. 257-258.

¹² Στο ίδιο, Σκηνή 6, «Σπίτι του Κενταύρου στη λίμνη», σ. 252.

φυσική, όλα θα 'χουν τελειώσει – και θ' αρχίσει κάτι άλλο». ¹³ Και όταν η στιγμή αυτή έρχεται, ο Χείρων επανεμφανίζεται με τον ανθρώπινο, «βέβηλο» κλώνο του. ¹⁴

1.3 Το σκηνικό σύμπαν

Η *Μήδεια* του Pasolini διαδραματίζεται σε ένα μεσογειακό τοπίο σαρωμένο από τον ήλιο, τη θάλασσα και τον άνεμο. Η ταινία εκτυλίσσεται σε τρία διαφορετικά φυσικά σκηνικά. Οι σκηνές στην Ιωλκό, μία «προϊστορική πόλη τερμιτών» έχουν γυριστεί σε κατοικίες τρωγλοδυτών στην Τουρκία. ¹⁵ Πρόκειται για τον μικροπρεπή και χαμερπή κόσμο του βασιλιά Πελία. Η Πίζα, το Χαλέπι της Συρίας και το Λάτσιο της Ρώμης συναποτελούν το περίπλοκο πολυτοπικό σκηνικό της αυστηρής, στιβαρής, συμμετρικά και ορθολογικά δομημένης Κορίνθου.

«Ένας λόφος με πυκνή βλάστηση, γεωμετρικά χαραγμένος από τις διαβρώσεις των βροχών, υψώνεται καθαρός αντίκρυ στον ουρανό. Και μ' άλλη τόση καθαρότητα, αφηρημένη σχεδόν, υψώνονται πάνω στην κορυφή του, συμμετρικά, τα τείχη της πόλης». ¹⁶

Η «σεληνιακή» Κολχίς και η Αία, μία «μεγάλη πόλη των σπηλαίων, [...] ανάμεσα στις πυκνές αυλακιές, τα φοβερά γκρεμνά, τους λαβυρινθώδεις ανοιχτούς χώρους» τοποθετούνται σκηνικά στην άνυδρη γη της Καππαδοκίας, με σπίτια σκαμμένα μέσα σε απόκρημνα βράχια.



Ο Pier Paolo Pasolini και η Μαρία Κάλλας στο σκηνικό του Uçhisar (Καππαδοκία), Ιούνιος 1969. Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, Callas e Medea, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10 - 08/12/2007

¹³ Στο ίδιο, Σκηνή 7, «Σπίτι του Κενταύρου στη λίμνη», σ. 253.

¹⁴ Στο ίδιο, Σκηνή 69, «Ανάκτορο της Κορίνθου», σ. 211-215.

¹⁵ Στο ίδιο, Σκηνή 1, «Ιωλκός», σ. 167.

¹⁶ Στο ίδιο, Σκηνή 61, «Ακρόπολη της Κορίνθου», σ. 204.

Μοιάζει σαν αυτός ο άγριος, κακοτράχαλος τόπος να γέννησε τη Μήδεια και να διαμόρφωσε τον χαρακτήρα της.¹⁷ Στο «τραχύ, χρωματισμένο από το βίαιο κίτρινο, το κόκκινο και το τριανταφυλλί της Κολχίδας»¹⁸ δεσπόζουν και τα εντυπωσιακά ενδύματα του Piero Tosi, τα οποία προέκυψαν μετά από επίμονη ανθρωπολογική έρευνα.¹⁹

1.4 Pasolini και Ευριπίδης

Από τις παραπάνω περιγραφές μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο Pasolini δεν κινηματογραφεί την ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά ξαναγράφει τον αρχαίο μύθο μέσα από την προσωπική του ματιά. Η *Μήδεια* του Pasolini αφηγείται την ιστορία του Ιάσονα και της Μήδειας από την αρχή της. Η μισή περίπου ταινία εξιστορεί τα γεγονότα που συντελούνται πριν από τη μετάβαση της Μήδειας και του Ιάσονα στην Κόρινθο, νωρίτερα, δηλαδή, από το σημείο στο οποίο αρχίζει η τραγωδία του Ευριπίδη. Στο πρώτο μέρος ο Κένταυρος Χείρων τοποθετεί θεολογικά τον μικρό και αργότερα τον ενήλικο Ιάσονα σε ένα δεισιδαιμονικό σύμπαν.²⁰ Παράλληλα παρουσιάζεται ο πρωτόγονος κόσμος της Μήδειας, η Κολχίδα, με τα παγανιστικά δρώμενα και τις αρχέγονες τελετουργίες. Στην ταινία περιλαμβάνονται επεισόδια όπως η αργοναυτική εκστρατεία, η κλοπή του Χρυσόμαλλου Δέρατος, η φυγή της Μήδειας, ο έρωτάς της με τον Ιάσονα και η αναχώρηση του Ιάσονα από το βασίλειο της Ιωλκού.

Αλλά και το δεύτερο μέρος, το οποίο εκτυλίσσεται στην Κόρινθο, διαφέρει σημαντικά από την τραγωδία του Ευριπίδη. Πρώτα απ' όλα έχει αφαιρεθεί το επεισόδιο ανάμεσα στη Μήδεια και τον Αιγέα. Μία δεύτερη διαφοροποίηση της ταινίας είναι ότι παρακολουθούμε δύο φορές τον θάνατο της Γλαύκης και του Κρέοντα. Ο πρώτος θάνατος –πιστά όπως περιγράφεται στην ευριπίδεια τραγωδία– παρουσιάζεται μέσα σε όνειρο, ενώ ο δεύτερος και ρεαλιστικότερος εμφανίζεται σε μία εντελώς νέα εκδοχή, με τη Γλαύκη να καταλαμβάνεται από κάποιου είδους φρενιτίδα και να αυτοκτονεί πέφτοντας από τα τείχη της Κορίνθου, ενώ ο αλλόφρων πατέρας της την ακολουθεί.²¹ Παραλλαγμένη διαδραματίζεται και η θριαμβευτική ανάληψη της Μήδειας στο τέλος της τραγωδίας. Στο κινηματογραφικό τέλος η Μήδεια πυρπολεί το σπίτι της στην Κόρινθο και τα πάντα τυλίγονται στις φλόγες.²²

¹⁷ Στο ίδιο, Σκηνή 12, «Κολχίδα (Διάφοροι τόποι)», σ. 172 και Σκηνή 18, «Κολχίδα», σ. 175.

¹⁸ Στο ίδιο, Σκηνή 38, «Σύνορα της Κολχίδας», σ. 185.

¹⁹ Τα εξαιρετικής αισθητικής και λεπτομέρειας κοστούμια της *Μήδειας* σχολιάστηκαν από την κριτική άλλοτε θετικά, άλλοτε αρνητικά, λ.χ. «Τα κοστούμια είναι πανέμορφα, αλλά θα ήταν πιο ταιριαστά σε ένα μιούζικαλ του Broadway», κριτική με τίτλο «Callas stars in Pasolini's *Medea*» του Vincent Canby στην εφημερίδα *New York Times*, 29/10/1971.

²⁰ Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1990, σ. 27.

²¹ Για μία ψυχανάλυτική ερμηνεία της διπλής αυτής αυτοκτονίας με πυρήνα τη θεωρία της ηθικής ενοχής, βλ. Stephen Snyder, *Pier Paolo Pasolini*, Twayne Publishers, Boston, 1980, σ. 100-101.

²² Αναλυτικά οι διαφορές ανάμεσα στα έργα του Ευριπίδη και του Pasolini παρουσιάζονται στο βιβλίο της Marianne McDonald, *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο: Η ορατή καρδιά*, (μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1989, σ. 29-34.

2. Κάλλας και Μήδεια

2.1 Η Κάλλας στον κινηματογράφο

Απρόσμενο ενδιαφέρον παρουσιάζει η φαινομενικά περιστασιακή σχέση της Μαρίας Κάλλας με τον κινηματογράφο. Ανατρέχοντας στην καλλιτεχνική της πορεία, το πρώτο που παρατηρεί κανείς είναι ότι μία λυρική ερμηνεύτρια, στο απόγειο της φωνητικής της δεξιοτεχνίας, έλαβε την απόφαση να μεταμορφωθεί σε καλλίγραμμη καλλονή, παραπέμποντας στο πρότυπο ενός χολιγουντιανού αστέρα. Η Κάλλας με τη σημαντική απώλεια βάρους, τις αξιοπρόσεκτες αλλαγές στο σώμα της και την έμφαση στην εικόνα και την εξωτερική της εμφάνιση, προσπάθησε να χωρέσει στη φιγούρα της Audrey Hepburn, πάσχισε να δείχνει κινηματογραφική και ταυτόχρονα να ακούγεται «οπερατική».²³



Η Μαρία Κάλλας και ο Franco Rossellini στο σκηνικό του Göreme (Καππαδοκία), Ιούνιος 1969. Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, *Callas e Medea*, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10 - 08/12/2007

²³ Michal Grover-Friedlander, "Fellini's Callas", *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 2005, σ. 143.

Η πρώτη επαφή της Κάλλας με τον κινηματογράφο χρονολογείται το 1955, όταν ο Luchino Visconti σκηνοθέτησε την περίφημη παράσταση της *Traviata* στο «Teatro alla Scala», στην οποία προσπάθησε να προσδώσει κινηματογραφικό ύφος, επιμελούμενος λεπτομερώς τα κοστούμια και τα σκηνικά και προκρίνοντας μία λεπταίσθητη ερμηνεία για την κεντρική ηρωίδα.²⁴ Τα επόμενα χρόνια ερήμην της πρωταγωνίστησε σε ταινίες μικρού μήκους του Γερμανού σκηνοθέτη Werner Schroeter.²⁵ Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση της ταινίας του Federico Fellini *E la nave va* [Και το πλοίο φεύγει] (1983), στην οποία κινηματογραφείται αλληγορικά ο θάνατος της φωνής της διασημότερης ντίβας του κόσμου και κατ' ουσίαν ο ίδιος ο θάνατος της όπερας. Παρότι στην ταινία δεν αναφέρεται πουθενά η Κάλλας, η κεντρική ηρωίδα, η μυθική πριμαντόνα Edmea (αναγραμματισμός του Medea;) Tetua (tais toi!), ολοφάνερα παραπέμπει στη Μαρία.²⁶ Το 2002 ο Zeffirelli δραματοποιεί τους τελευταίους μήνες της ζωής της Κάλλας την ταινία *Callas forever* με πρωταγωνίστρια τη Fanny Ardant.²⁷

2.2 Η Κάλλας ως η ενσάρκωση της Μήδειας

Γιατί λοιπόν ο Pasolini επέλεξε την Κάλλας και γιατί η Κάλλας δέχθηκε να παίξει τον συγκεκριμένο ρόλο; Ποιο ήταν το προσωπικό της ενδιαφέρον; Ο ρόλος της Μήδειας συνόδευσε τη λυρική πρωταγωνίστρια σε όλη της τη σταδιοδρομία, συντελώντας στη γιγάντωση του μύθου της. Η ίδια, αν και ενσάρκωνε το όνειρο πολλών μεγάλων σκηνοθετών,²⁸ είχε απορρίψει αρκετές προτάσεις για να εμφανιστεί στον κινηματογράφο σε οπερατικούς και μη ρόλους. Όταν αποφάσισε να πρωταγωνιστήσει στην ταινία του Pasolini, υποδυόμενη τον κεντρικό ρόλο της

²⁴ Ο αρχιμουσικός της παράστασης Carlo Giulini θυμάται: «Για τρεις εβδομάδες ο Visconti, η Κάλλας και εγώ επεξεργαζόμασταν μόνο τον χαρακτήρα της Βιολέττας. Μόνο αφού ολοκληρώθηκε αυτό το στάδιο αρχίσαμε κανονικές δοκιμές. Ο Visconti είχε τη μεγάλη ικανότητα να προτείνει ιδέες, τις οποίες μία ευφυής ηθοποιός σαν την Κάλλας αφομοίωνε και έκανε δικές της. Στις τρεις αυτές εβδομάδες δημιουργήθηκε ο χαρακτήρας της Βιολέττας: η Κάλλας έγινε Βιολέττα», Pierpaolo Polzonetti, «Visconti's Verdi: The Filmmaker's Passion for the Great Composer», *Italian Journal*, 20 (2014) X, σ. 22.

²⁵ Πρόκειται για τις ταινίες *Maria Callas Porträt* (1968), *Mona Lisa* (1968), *Maria Callas singt 1957 Rezitativ und Arie der Elvira aus Ernani 1844 von Giuseppe Verdi* (1968), *Callas walking Lucia* (1968) και *Callas, Text mit Doppelbelichtung*, 1968. Επίσης γύρω από τη μορφή της Κάλλας περιστρέφεται και η ταινία *Poussières d'Amour (Abfallprodukte der Liebe)* (1996) του ίδιου σκηνοθέτη. Περισσότερα για τις ταινίες του Schroeter: Ulrike Sieglöhr, «Why drag the diva into it?: Werner Schroeter's gay representation of femininity», στην έκδοση Ingeborg Majer O'Sickey, & Ingeborg Von Zadow (επιμ.), *Triangulated Visions: Women in Recent German Cinema*, State of New York Press, Albany, 1998, σ. 163-172 και Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*, Intellect, Bristol, U.K.; Portland, O.R., U.S.A., 2006.

²⁶ Η Edmea Tetua είναι απαράλλακτη με την Κάλλας ως *Traviata* σε σκηνοθεσία Visconti. Κάποιες μελέτες υποστηρίζουν ότι η φωνή της που ακούγεται από γραμμόφωνο είναι η φωνή της Κάλλας. Περισσότερα για το θέμα στην Michal Grover-Friedlander, ό.π., σ. 131-135 & 143-148. Αναλυτική παρουσίαση της ταινίας στα: Christian-Marc Bosséno, *Et vogue le navire Federico Fellini*, Paris: Editions Nathan, 1998 και Costanzo Constantini, (επιμ.), «The Cinema is Finished. And the Ship sails on», στην έκδοση *Conversations with Fellini*, (μετ. Sohrab Sorooshian), A Harvest Original, Harcourt Brace, San Diego, 1995, σ. 128-142.

²⁷ Στην ταινία η κεντρική ηρωίδα, με κουρασμένη πλέον τη φωνή της, γυρίζει σε ταινία την *Carmen* ντουμπλάροντας τα φωνητικά μέρη με προγενέστερες ηχογραφήσεις της. Στο τέλος η ίδια η Κάλλας αποφασίζει να αποσύρει την ταινία, θεωρώντας ότι εξεπατά το κοινό.

²⁸ Έτσι την χαρακτήρισε ο Pasolini σε συνέντευξή του τον Δεκέμβριο 1974 στον Γιώργο Σ. Μάρκου, *Κουβεντιάζοντας με τον Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αίολος, Αθήνα, 1996, σ. 50.

Μήδειας, η Κάλλας είχε κατ' ουσίαν αποσυρθεί από την όπερα και, αντιμέτωπη με τη φθίνουσα φωνή της και τις πικρίες της προσωπικής της ζωής, ζούσε μέσα στην κατάθλιψη.²⁹ Η κινηματογραφική Μήδεια ήταν η κατάλληλη ευκαιρία για να επανακάμψει στο καλλιτεχνικό στερέωμα και να επιστρέψει στη δημοσιότητα.



Η Μαρία Κάλλας και ο Pier Paolo Pasolini στο σκηνικό της Cinecittà (Ρώμη), Ιούλιος 1969. Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, Callas e Medea, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10 - 08/12/2007

Στην πραγματικότητα η επιλογή της Κάλλας δεν ήταν αυτονόητη ούτε για τον ίδιο τον δημιουργό της ταινίας. Εκείνος που είχε αρχικά την ιδέα να αναλάβει η Κάλλας τον πρωταγωνιστικό ρόλο ήταν ο παραγωγός της ταινίας Franco Rossellini, καθώς ο Pasolini ποτέ δεν την είχε δει στο θέατρο. Μάλιστα φαίνεται ότι αρχικά και ο Pasolini και η Κάλλας είχαν αντιδράσει με μεγάλη επιφύλαξη:

²⁹ Michael Tanner, «Maria Callas. Η ζωή και το τέλος μιας ντίβας», *Αφιέρωμα στη Maria Callas*, (απόδοση, προσθήκες, σχόλια: Αύρα Ξεπαπαδάκου), Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 5-10.

«Εδώ και αρκετό καιρό, κάθε χρόνο, ο Φράνκο Ροσελίνι μού πρότεινε ευγενικά μία ταινία. Για τον έναν ή τον άλλον λόγο αρνιόμουν, και ειδικά αρνιόμουν την όπερα στον κινηματογράφο. Ενδιαφερόμουν περισσότερο για την τραγωδία παρά για την όπερα».³⁰

Όμως ο Rossellini επέμεινε και κανόνισε μία αναγνωριστική συνάντηση, κατά τη διάρκεια της οποίας σκηνοθέτης και πρωταγωνίστρια καταγοητεύθηκαν ο ένας τον άλλον. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αφηγείται: «Η Μαρία, από πολλά χρόνια ήταν για μένα ένα άπιαστο όνειρο. Τη φιλία και τη συνεργασία μας την οφείλω αποκλειστικά στον παραγωγό Ροσελίνι. Την αγαπώ πάρα πολύ».³¹ Ο Pasolini μπόρεσε ίσως να διακρίνει στην προσωπικότητα της Μαρίας Κάλλας κοινά στοιχεία με τη μυθική ηρωίδα, όπως η ανοικειότητα, η περιπλάνηση, η τραγικότητα, το πάθος. Αλλά ίσως και η ίδια η Κάλλας μέσα από μία τραγωδία με θέμα την προδοσία, την εξαπάτηση και την εκδίκηση έβρισκε το κατάλληλο έδαφος για να εκφράσει τον πόνο που βίωνε στην προσωπική της ζωή εκείνη την περίοδο.³² Από τις αρχές του 1950 άλλωστε, η Κάλλας είχε θεωρηθεί ιδανική Μήδεια, όταν αναβίωσε την ομότιπλη ξεχασμένη μέχρι τότε όπερα του Cherubini.³³ Με τον δυνατό και απαιτητικό αυτό ρόλο η Κάλλας είχε την ευκαιρία όχι μόνο να προβάλει τη φωνή της, αλλά και να επιδείξει τις υποκριτικές της ικανότητες.

«Δεν ήταν καν μια γυναίκα που δέρνεται απ' τα πάθη. Ήταν το ίδιο το Πάθος, ντυμένο το σχήμα μιας μοναδικής γυναίκας. Με μικρές αδιόρατες κινήσεις, με ανεπαίσθητο σήκωμα του κεφαλιού, μ' ένα λύγισμα του λαιμού, με τα χέρια της ζει και περιγράφει και μεταδίνει, σ' όλη της τη δραματικότητα, τη θανάσιμη πάλη που θρασομανάει στην ψυχή της».³⁴

2.3 Μία Μήδεια «λιγότερο ματωμένη»

Σύμφωνα με την ερμηνευτική αντίληψη του Pasolini, υπάρχουν δύο Μήδειες: μία βάρβαρη και μία Ελληνίδα, μία μορφή ονειρική και μία γήινη, πραγματική. Την άποψη αυτή μεταφέρει η ίδια η Κάλλας, η οποία στην ταινία προσπαθεί να ενσαρκώσει μία Μήδεια που υπερβαίνει τον μονοδιάστατο τραγικό μύθο. Επιχειρεί με την ερμηνεία της να αναδείξει την ανθρώπινη πλευρά της ηρωίδας, να ανιχνεύσει την ευαισθησία της, πλάθοντας μία Μήδεια όσο το δυνατόν λιγότερο

³⁰ Τζάκομο Γκαμπέτι, ό.π., σ. 149. Αντιθέτως η Κάλλας φαίνεται ότι είχε παρακολουθήσει κάποιες από τις ταινίες του, ανάμεσα στις οποίες το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον* (1964), ο *Οιδίπους Τύραννος* (1967) και το *Θεόρημα* (1968). Επίσης είχε διαβάσει ποιήματά του, τα οποία την είχαν συγκινήσει (βλ. την ίδια συνέντευξη, σ. 154).

³¹ Γιώργος Σ. Μάρκου, ό.π., 50.

³² Οι ευνόητοι συσχετισμοί του ρόλου της Μήδειας με την ταραγμένη ιδιωτική ζωή της Μαρίας Κάλλας και δη τη σχέση της με τον Αριστοτέλη Ωνάση τονίζονται σε δραματοποιημένες βιογραφίες της Κάλλας, όπως αυτή της Arianna Stassinopoulos Huffington, *Maria Callas: The Woman Behind the Legend*, Rochester Public Library, Rochester N.Y, 1981, αλλά και στις αναμνήσεις της γραμματέως και υπεύθυνης δημοσίων σχέσεων της Κάλλας κατά την περίοδο των γυρισμάτων Nadia Stancioff, *Maria: Callas Remembered*, Sidgwick & Jackson, London, 1988 και ιδιαίτερα στις σ. 22-35. Μάλιστα η δεύτερη σημειώνει χαρακτηριστικά ότι ο Ωνάσης είχε την ικανότητα να μεταμορφώνει τη Μαρία σε μία προεπισκόπηση της Μήδειας μέσα σε δευτερόλεπτα.

³³ Στην ερμηνεία της Κάλλας ως Μήδειας είναι αφιερωμένο το βιβλίο του Νίκου Μπακουνάκη, *Κάλλας. Μήδειας όψεις ερμηνείας*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1995.

³⁴ Μάριος Πλωρίτης, «Μήδεια και Κάλλας», *Ελευθερία*, 9/8/1961. Επαναδημοσιεύθηκε με τίτλο «Μαρία Κάλλας. Θωμαστή ακούει και ιδείν», στην έκδοση Μάριος Πλωρίτης, *Της σκηνής και της τέχνης. Σπουδές και σκίτσα για θέματα και μορφές πολλών καιρών και τόπων*, Καστανιώτη, Αθήνα, 1989, σ. 285-288.

επιθετική, «λιγότερο ματωμένη».³⁵ Η ίδια και ο Pasolini συμφώνησαν να περιορίσουν την αιμοσταγή διάσταση της Μήδειας στο ελάχιστο και, αντί για τις οργισμένες κραυγές και τις σκηνές αλλοφροσύνης της πρωτότυπης ιστορίας, να προκρίνουν σιωπές και βλέμματα γεμάτα νόημα.³⁶

Φαίνεται ότι πρόκειται για προσωπική παρέμβαση της Κάλλας στον τρόπο με τον οποίο θα παρουσιαζόταν η κεντρική ηρωίδα. «Η Κάλλας είχε αντιρρήσεις», έχει δηλώσει χαρακτηριστικά ο Pasolini σε συνέντευξή του.³⁷ Διαβάζοντας κανείς το αρχικό σενάριο του Pasolini *Οράματα της Μήδειας*, το οποίο αποτελεί το πρωτογενές υλικό της ταινίας, διαπιστώνει ότι η Μήδεια των σελίδων του διαφέρει σε αρκετά σημεία από τη Μήδεια της Κάλλας, ίσως ακριβώς σε αυτήν την ανθρώπινη της διάσταση.

Πιο συγκεκριμένα είναι ευδιάκριτες οι διαφορές στην κινηματογραφική απόδοση των τεσσάρων βίαιων πράξεων της ηρωίδας. Εν πρώτοις, η Μήδεια των οραμάτων τελεί μία ανθρωποθυσία σκοτώνοντας με μία μαχαιριά ένα νεαρό αγόρι.³⁸ Στην αντίστοιχη σκηνή της ταινίας η άγρια αυτή πράξη εκτελείται από δύο φρουρούς, ενώ η Μήδεια-Κάλλας επιβλέπει. Έπειτα η Μήδεια του σεναρίου σκοτώνει τον Άψυρτο και διαμελίζει το κορμί του, ρίχνοντας ένα-ένα τα μέλη του στο χώμα.³⁹ Στην ταινία δεν έχουμε άμεση οπτική επαφή με την πράξη αυτή, καθώς η σκηνή κινηματογραφείται από σχετική απόσταση και η Μήδεια-Κάλλας καλύπτεται από ένα δερμάτινο παραπέτασμα. Στο σενάριο η Μήδεια παρακολουθεί μία ειδεχθή ανθρωποθυσία μετά διαμελισμού και ωμοφαγίας. Στο τέλος συλλέγει τα σκόρπια μέλη του θύματος και τα θάβει με τα χέρια της στη γη.⁴⁰ Στην ταινία η σκηνή έχει παραλειφθεί.⁴¹ Τέλος, στο σενάριο περιγράφεται με σχετική λεπτομέρεια ο φόνος του ενός παιδιού της Μήδειας. Η κεντρική ηρωίδα βυθίζει το μαχαίρι στην πλάτη του ενός αγοριού.⁴² Στην ταινία η πράξη αυτή δίνεται πολύ πιο υπαινικτικά. Ουσιαστικά βλέπουμε μόνο το μαχαίρι ματωμένο και τα δύο νεκρά παιδιά σχεδόν σαν να κοιμούνται, με μία στάλα αίμα να ρέει από το στόμα του ενός.

³⁵ Οι πληροφορίες και οι χαρακτηρισμοί προέρχονται από τη συνέντευξη της Κάλλας στον Τζάκομο Γκαμπέτι, ό.π., σ. 155, 157, 158.

³⁶ Από συνέντευξή της στον Kenneth Harris, η οποία δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *The Observer*, στις 8 & 15/2/1970.

³⁷ Γιώργος Σ. Μάρκου, ό.π., σ. 45.

³⁸ Πιερ Παόλο Παζολίνι, ό.π., Σκηνή αρ. 20, «Κολχίδα», σ. 176.

³⁹ Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 51, «Κολχίδα (Διάφορα μέρη)», σ. 195.

⁴⁰ Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 71, «Πρώτο μέρος του ονείρου της Μήδειας (Κολχίδα)», σ. 215.

⁴¹ Αμυδρές παραπομπές στο όνειρο αυτό ανιχνεύονται στη συνομιλία της Μήδειας με τον Ήλιο, κατά τη διάρκεια των οποίων ακούγεται το μουσικό μοτίβο της αρχικής ανθρωποθυσίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι σώζονται λίγα αποσπασματικά πλάνα της σκηνής, η οποία ίσως είχε γυριστεί έως έναν βαθμό, αλλά τελικά δεν περιλήφθηκε στην οριστική μορφή της ταινίας. Ο Pasolini αναφέρεται στις επιφυλάξεις της Κάλλας για τις σκηνές αυτές, τις οποίες οραματίζεται μέσα από μία καθαρά ψυχαναλυτική αντίληψη, στην παραπάνω συνέντευξη (Γιώργος Σ. Μάρκου, ό.π., σ. 45): «Πολλοί αρχαιολόγοι βεβαίωσαν τη διστακτική Μαρία Κάλλας ότι στον αρχαίο κόσμο των προγόνων μας η ανθρωποθυσία ήταν διαδεδομένη συνήθεια. Ότι η Μήδεια κρατούσε στη μνήμη της γεγονότα που τα είχε αντιληφθεί! Από το υποσυνείδητό της κάποιες ορμές την παρακινούσαν να πράξει κάτι ανάλογο».

⁴² Πιερ Παόλο Παζολίνι, ό.π., Σκηνή αρ. 95, «Ανάκτορο», σ. 239.

2.4 Μία άφωνη Κάλλας

Παρακολουθώντας τη *Μήδεια* του Pasolini, είναι αδύνατον να μην σκεφτεί κανείς ότι πρωταγωνιστεί η μεγαλύτερη φωνή της εποχής της. Ωστόσο προξενεί κατάπληξη το γεγονός ότι στην ταινία αυτή η Κάλλας δεν τραγουδάει ούτε για μία στιγμή. Η στερεότυπη εικόνα της ως Μήδειας, με το αδρό αρχαιοελληνικό κάλλος, τα νεοκλασικά σκηνικά, τα μουσειακά κοστούμια και τη μνημειώδη φωνή, έχει πλήρως αναστραφεί. Ο Pasolini δεν αναδεικνύει την Κάλλας για τη φωνή της, αλλά γι' αυτό που είναι η Κάλλας χωρίς τη φωνή: «στην πραγματικότητα μία αρχαία γυναίκα», σύμφωνα με τα δικά του λόγια.



Ο Pier Paolo Pasolini και η Μαρία Κάλλας στο σκηνικό του Uchisar (Καππαδοκία), Ιούνιος 1969, Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, Callas e Medea, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10-08/12/2007

«Η ίδια η προσωπικότητα της Κάλλας με έπεισε ότι μπορώ να δημιουργήσω τη *Μήδεια*. Ιδού μία γυναίκα, υπό μία έννοια μία από τις πιο σύγχρονες γυναίκες, μέσα στην οποία όμως ζει μία αρχαία γυναίκα –μυστηριώδης, μαγική– της οποίας οι ευαισθησίες δημιουργούν μία θεόρατη εσωτερική σύγκρουση».⁴³

⁴³ Από συνέντευξη στο περιοδικό *Opera News* 13/12/1969 την οποία παραθέτει ο Peter Conrad, "A black goddess", *A Song for Love and Death: The Meaning of Opera*, Poseidon Press, New York, 1987, σ. 329. Ο δημιουργός βάζει

Στο αρχικό σενάριο ο λόγος της περιορίζεται σε μετρημένες αράδες και σε ακόμη λιγότερες στην ταινία. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης πίστευε ότι η ροή των εικόνων εκφράζει τα νοήματα δραστηκότερα από τον λόγο.⁴⁴ Η φωνή της Μήδειας στην ταινία ακούγεται στα ιταλικά και δεν θυμίζει σε τίποτα την πλούσια, σκοτεινή φωνή της πρωταγωνίστριας της όπερας. Μάλιστα λέγεται ότι η φωνή είναι ντουμπλαρισμένη.⁴⁵ Ωστόσο, στο αρχικό το σενάριο του Pasolini με τίτλο *Οράματα της Μήδειας* είναι σαφέστατο ότι σε δύο σκηνές η πρωταγωνίστρια πρέπει να τραγουδήσει: Στο «όραμα» υπ' αριθμόν 56, με τίτλο «Καταμεσής στη θάλασσα (Γλώσσες της γης της σειρήνας)» ο σκηνοθέτης γράφει:

«[...] Τότε η Μήδεια σηκώνεται σαν μαριονέτα και αρχικά να τραγουδάει το ίδιο τραγούδι με τις σειρήνες (αργοπορώντας –πώς το λένε– κατά μία φράση), αλλά πιο δυνατό και τρομερό, έτσι που να τις σκεπάσει, να τις κάνει ίσα που ν' ακούγονται, σαν σιγόντο. Η σκηνή σβήνει με την τελευταία νότα του μακρινού τραγουδιού».

Επίσης στο «όραμα» υπ' αριθμόν 95, με τίτλο «Σπίτι της Μήδειας» και πάλι ο σκηνοθέτης ζητάει τραγούδι:

«[...] Μα δεν νυστάζει [ο γιος της Μήδειας]. Τα σκοτεινά μάτια του μένουν ανοιχτά. Η μάνα του τον νανουρίζει τρυφερά και στο τέλος, για να καταφέρει να τον αποκοιμίσει, αρχίζει να τραγουδά ένα παλιό λαϊκό νάνι-νάνι. [...] Η μάνα το κοιτάζει κι εκείνη, με τα μυστηριώδη μάτια της, αλλά δίχως να πάψει να τραγουδάει».⁴⁶

Το γεγονός ότι οι σκηνές αυτές δεν περιέχονται στην τελική κόπια της ταινίας μαρτυρά κατηγορηματικά την πρόθεση του σκηνοθέτη, αλλά και της ερμηνεύτριας να μην αξιοποιήσουν τον οπερατικό εαυτό της Μαρίας Κάλλας, ώστε να μην ταυτιστεί η μυθική ηρωίδα με τη μεγάλη φωνή του λυρικού θεάτρου. Απεναντίας, επεδίωξαν να επαναπροσδιορίσουν την εικόνα της Κάλλας ως πριμιτιβικής Μήδειας που φέρει μία χθόνια επικοινωνία άρρητης μορφής.

2.5 Η Κάλλας μπροστά στην κάμερα: Το κυρίαρχο βλέμμα

Πώς λοιπόν κινηματογραφείται η κεντρική ηρωίδα; Η Μήδεια μιλάει με το βλέμμα. Τα μεγάλα σκούρα μάτια της Μαρίας Κάλλας φανερώνουν πιο εύλωττα κι από τα λόγια σκέψεις και συναισθήματα που κλιμακώνονται από το παράφορο ερωτικό πάθος στην οδυνηρή ταπείνωση, από την πιο τρυφερή στοργή και ευαισθησία στον άγριο, δαιμονισμένο θυμό. Δεν είναι τυχαίο το

στο στόμα του Κενταύρου παρόμοια λόγια, μιλώντας στον Ιάσονα για «τον αποπροσανατολισμό μιας αρχαίας γυναίκας μέσα σ' έναν κόσμο που δεν πιστεύει σε τίποτα από εκείνα που αυτή πάντα πίστευε», Πιερ Πάολο Παζολίνι, ό.π., «Ανάκτορο της Κορίνθου», Σκηνή αρ. 69, σ. 211-215.

⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, “The cinema of poetry” στο Louise K. Barnett, (επιμ.), *Heretical Empiricism*, (μετάφραση: Ben Lawton, Louise K. Barnett), Indiana University Press, Bloomington, 1988, σ. 167-186.

⁴⁵ Πιερ Πάολο Παζολίνι, ό.π., Σκηνή 97, «Σπίτι της Μήδειας στην Κόρινθο», σ. 246.

⁴⁶ Πιερ Πάολο Παζολίνι, ό.π., Σκηνή αρ. 56, «Καταμεσής στη θάλασσα (Γλώσσες της γης της Σειρήνας)», σ. 197-198 και Σκηνή αρ. 95, «Σπίτι της Μήδειας», σ. 241-244. Σποραδικά αναφέρεται ότι η σκηνή αυτή γυρίστηκε με την Κάλλας να τραγουδάει στα ελληνικά ένα σύντομο νανούρισμα, όμως περικόπηκε από την τελική κόπια της ταινίας. Για το ζήτημα αυτό: Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, Pantheon Books, New York, 1992, Arianna Huffington, ό.π., σ. 299 και Roberto Chiappiniello, “The Italian Medeas of Corrado Alvaro and Pier Paolo Pasolini. Transformation of a Myth in Twentieth-century Italy”, *New Voices in Classical Reception Studies*, 8 (2013), σ. 25.

ότι ο Pasolini τιτλοφορεί το σενάριο της ταινίας *Οράματα της Μήδειας*: είναι σαν να παρακολουθούμε μία σειρά οραματισμών της κεντρικής ηρωίδας, σαν ο φακός και τα μάτια της να ταυτίζονται.⁴⁷

«Η Μήδεια ανοίγει τα τεράστια, σαν αγίας μάτια της».⁴⁸

«Τα μάτια της πεισματικά προσηλωμένα σ' ένα σημείο: ακατανόητη».⁴⁹

«Το βλέμμα που εκείνη τού αντιγυρίζει τον αρπάζει απότομα. Τι είν' εκείνο το βλέμμα! [...] Εκείνη τον κοιτάζει με εμπιστοσύνη, υποχωρητική σαν σκυλί, με μάτι ταπεινό».⁵⁰

«Τα μάτια της καίνε από δάκρυα. [...] Κρέων: Μήδεια, εσένα ψάχνω. Είναι ανώφελο να με κοιτάς έτσι... πλημμυρισμένη από μια βουβή οργή εναντίον του άντρα σου».⁵¹

«Η Μήδεια απευθύνεται, ικέτης, απελπισμένη στους άντρες, ζητώντας τους με τα μάτια, με νοήματα –ωσάν μουγκή– κάτι».⁵²

«Το απομονωμένο μάτι της Μήδειας κοιτάζει, σαν ένα τεράστιο ψάρι».⁵³

Σε όλη την ταινία το βλέμμα της Μήδειας-Κάλλας δεσπόζει. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλούν τα αργά, επίμονα, γεμάτα πόθο βλέμματά της όταν περιεργάζεται το γυμνό σώμα του Ιάσονα-Giuseppe Gentile.⁵⁴ Ο αισθησιασμός είναι παραπάνω από έντονος στις σκηνές αυτές, στις οποίες το ερωτικό κοίταγμα της Κάλλας γίνεται ένα με τον φακό του Pasolini.⁵⁵ Τα κοντινά της πλάνα της σε προφίλ θυμίζουν κεφαλή αρχαίου νομίσματος, ενώ τα μετωπικά, εκτός από τα σκοτεινά μάτια, και την έντονη μύτη, τονίζουν και τα σημάδια των σαράντα έξι χρόνων στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας. Ένα πρόσωπο που κυριολεκτικά σκίζει το κάδρο με την αδρή κατατομή και την εκφραστική του δύναμη, σαν ακραίο φυσικό φαινόμενο.

Η ίδια η Κάλλας διαμαρτυρόταν ότι τα πλάνα ήταν πάρα πολύ κοντινά και ότι δεν είχε συνηθίσει να φαίνεται τόσο πολύ το πρόσωπό της, καθώς είχε στηρίξει τις μέχρι τότε –οπερατικές– ερμηνείες της στις χειρονομίες, την κίνηση του σώματος στον χώρο... και φυσικά όχι στην αποτύπωση της παραμικρής εκφραστικής λεπτομέρειας. Η κινηματογραφική οθόνη, άλλωστε, έχει τους δικούς της αντι-οπερατικούς ρυθμούς και συνάμα επιβάλλει ένα ρεαλιστικότερο υποκριτικό ύφος, καθώς και έναν συμπυκνωμένο κινησιολογικό κώδικα, ο

⁴⁷ Colleen Marie Ryan, “Salvaging the sacred: Female subjectivity in Pasolini’s *Medea*”, *Italica*, 76 (Καλοκαίρι 1999) 2, σ. 195, η οποία παραπέμπει στο άρθρο της Nadia Fusini, «Il grande occhio di Medea», στο Laura Betti & Michele Gulinucci (επιμ.), *Le regole di un’illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma, 1991, σ. 393-394.

⁴⁸ Πιερ Πάολο Παζολίνι, Σκηνή αρ. 44, «Κολχίδα (Ιερό δέντρο)», σ. 191

⁴⁹ Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 55, «Καταμεσής στη θάλασσα», σ. 196.

⁵⁰ Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 57, «Ακτή κοντά στην Ιωλκό», σ. 202.

⁵¹ Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 66, «Σπίτι της Μήδειας στην Κόρινθο», σ. 207-208.

⁵² Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 71, «Πρώτο μέρος του ονείρου της Μήδειας (Κολχίδα)», σ. 215.

⁵³ Στο ίδιο, Σκηνή αρ. 75, «Πρώτο μέρος του ονείρου της Μήδειας (Κολχίδα)», σ. 222.

⁵⁴ Πρόκειται για την πρώτη και μοναδική κινηματογραφική εμφάνιση του Giuseppe Gentile στον ρόλο του Ιάσονα. Ο άλτης Gentile, χρυσός ολυμπιονίκης στους Αγώνες του Μεξικού το 1968, ήταν κάτι σαν εθνικός ήρωας της Ιταλίας την εποχή εκείνη. Στην ταινία ο Pasolini τον κινηματογραφεί να περιφέρει ημίγυμνο το έκπαγλο κάλλος του και ουσιαστικά δεν του χαρίζει καμία ευκαιρία να δοκιμάσει τις υποκριτικές του ικανότητες.

⁵⁵ Ο Stefano Casi, *Il desiderio di Pasolini*, Sonda, Torino, 1990, σ. 52-56, δίνει την πληροφορία ότι ο ίδιος ο Pasolini κρατούσε την κάμερα στα γυρίσματα της συγκεκριμένης σκηνής. Για τα αυτοβιογραφικά στοιχεία της ταινίας βλ. το άρθρο της Colleen Marie Ryan, ό.π., σ. 193-204.

οποίος οφείλει να εκφράζει «την ένταση και το ουσιώδες [...] σαν να βρίσκεται ο ήρωας κάτω από μεγεθυντικό φακό», όπως έχει δηλώσει χαρακτηριστικά.⁵⁶

Σε κάποια σημεία της ταινίας η εστίαση της κάμερας στο αινιγματικό βλέμμα της Μήδειας μοιάζει σαν να καταβυθίζει τον θεατή στην περιοχή του υποσυνείδητου. Αυτό συμβαίνει όταν μέσα στον αρχικό αφηγηματικό ιστό ενσωματώνεται και μία δεύτερη αφήγηση, η ονειρική.⁵⁷ Από τα δύο εκτεταμένα «όνειρα» που βλέπει η Μήδεια του σεναρίου, στην ταινία παρακολουθούμε κατ' ουσίαν μόνο το ένα. Τα όνειρα αυτά διαχέονται μέσα στην πραγματική πλοκή, γεγονός το οποίο δυσκολεύει τον αναγνώστη/θεατή να αντιληφθεί ότι πρόκειται για προβολή του παρελθόντος και του μέλλοντος στο δραματικό παρόν, αποκαλύπτει όμως την πρόθεση του σκηνοθέτη να τονίσει την υποκειμενικότητα της ερμηνείας.⁵⁸

2.6 Οι μεταμορφώσεις της Μήδειας-Κάλλας

Καθώς εξελίσσεται η ταινία, η Μήδεια-Κάλλας μεταμορφώνεται η ίδια σε σκηνικό. Μία αρχετυπική δύναμη από την ανατολή του χρόνου λιώνει μέσα στο ερημικό τοπίο, ένα σκηνικό, τωρινό και αιώνιο. Οι τρεις μορφές της Μήδειας υποτάσσουν τον σκηνικό χώρο. Πρώτη είναι η προθυέρεια, ηγεμονική, ευθυτενής, άκαμπτη, ασφυκτικά κλεισμένη μέσα στα βαριά υφάσματα, με κυριαρχικό περπάτημα. «Η Μήδεια ιερουργεί, εμπνευσμένη και σχεδόν ένθεη, στην τελετή. [...] Ύστερα από σχολαστικές τελετές καθαρού, προχωρεί στην ανθρωποθυσία. Σκοτώνει με μια μαχαιριά το αγόρι που είχε επιλεγεί για τη θυσία».⁵⁹

Τα βαρύτιμα ακατέργαστα κοσμήματά της στις σκηνές όπου ιερουργεί στην Κολχίδα, αλλά και στο όραμα της εκδίκησης μας παραδίδουν οι συντελεστές ότι ζύγιζαν πάνω από 20 κιλά.⁶⁰ Η δε φορεσιά της, μαύρη και βαριά ήταν σχεδόν ανυπόφορη μέσα στη ζέστη των γυρισμάτων. Οι φωτογραφίες από τα γυρίσματα που απεικονίζουν τα μέλη του συνεργείου να εργάζονται φορώντας μόνο ένα κοντό παντελόνι και την Κάλλας καλυμμένη με τα βαριά ενδύματα είναι πραγματικά αλλόκοτες. Όλοι οι συνεργάτες της ταινίας θυμούνται τον επαγγελματισμό, τη φιλοπονία και την άκαμπτη πειθαρχία της Κάλλας στα γυρίσματα.⁶¹

⁵⁶ Από συνέντευξή της στον Kenneth Harris, η οποία δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *The Observer*, στις 8 & 15/2/1970. Βλ. επίσης και Τζάκομο Γκαμπέτι, ό.π., σ. 156, 160, 163.

⁵⁷ Περισσότερα για τη διπλή αφηγηματική τεχνική στη Μήδεια του Pasolini στην ανάλυση του Ανδρέα Ταρνανά, *Πιερ Παόλο Παζολίνι*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 59-61.

⁵⁸ Την απόπειρα κατάδυσης στο υποσυνείδητο όπως παρουσιάζεται στη Μήδεια αναλύει ο Fabio Vighi στη σ. 64 του βιβλίου του *Traumatic Encounters in Italian Film. Locating the Cinematic Unconscious*, Intellect books, Bristol, U.K.; Portland O.R., U.S.A., 2006.

⁵⁹ Πιερ Παόλο Παζολίνι, ό.π., Σκηνή αρ. 14 «Κολχίδα (Διάφοροι τόποι)», σ. 173-174 & Σκηνή αρ. 20 «Κολχίδα», σ. 176-177.

⁶⁰ Drake Stutesman, "An interview with Piero Tosi", *The Journal of Cinema*, 47.1 (2006), σ. 106-121 και δη σ. 119-120.

⁶¹ Σημειώνει ο Τζάκομο Γκαμπέτι, προλογίζοντας τη συνέντευξη της Κάλλας: «Την άκουσα να ζητάει η ίδια από τον Pasolini να ξανακάνει ένα πλάνο, την είδα να την απασχολεί η ακρίβεια του μακιγιάζ και των κοστούμιών, τουλάχιστον όσο και τον σκηνοθέτη, να συζητάει απλά και φυσικά με τους ανθρώπους του συνεργείου (και δεν υπήρχε λόγος να υποκρίνεται)», Τζάκομο Γκαμπέτι, ό.π., σ. 153. Επίσης στις γλαφυρές αναμνήσεις της από τη συνεργασία της με την Κάλλας η Nadia Stancioff, ό.π., σ. 22-35, περιγράφει τις πρώτες ημέρες των γυρισμάτων της Μήδειας στην Καππαδοκία και εξαιρεί τον επαγγελματισμό της πρωταγωνίστριας.



Ο Goffredo Rocchetti, η Μαρία Κάλλας και ο Pier Paolo Pasolini στο σκηνικό του Göreme (Καππαδοκία), Ιούνιος 1969. Φωτογραφία: Mario Tursi, Πηγή: Κατάλογος έκθεσης Pasolini, Callas e Medea, Γκαλερί La Matete, Μπολόνια, 18/10 - 08/12/2007

Δεύτερη μορφή είναι αυτή της γυναίκας, της δονούμενης, της αισθησιακής, του ερωτικού σώματος που διαγράφεται μέσα από τα διάφανα σεντόνια: «Μέσα στον έρωτα βρίσκει ξάφνου (καθώς γίνεται άνθρωπος) ένα υποκατάστατο της χαμένης θρησκευτικότητας. Στην ερωτική εμπειρία ξαναβρίσκει τη χαμένη ιερή σχέση με την πραγματικότητα».⁶² Και τέλος η τρίτη μορφή, η μητέρα, ενσαρκώνεται από ένα σώμα ανθρώπινο, οικείο, στοργικό, με γλυκές καμπύλες.

Η κίνηση της ηρωίδας είναι δωρική, μιμηταλιστική, αφαιρετική, η πεμπουσία της γυμνής υποκριτικής. Η ίδια αναφέρεται στην υποκριτική της προσέγγιση με πυρήνα τη λιτότητα και την απλοποίηση δηλώνοντας χαρακτηριστικά: «Θέλω να αναλύω ένα πρόβλημα στα συστατικά του».⁶³ Μεγάλη μερίδα της κριτικής του καιρού, ενώ εξέφρασε αντιρρήσεις για την ταινία, υποκλίθηκε μπροστά στην καθηλωτική ερμηνεία της Μαρίας Κάλλας.⁶⁴

⁶² Πιερ Παόλο Παζολίνι, ό.π., Σκηνή αρ. 57, «Ακτή κοντά στην Ιωλκό», σ. 198-203.

⁶³ Συνέντευξη στον δημοσιογράφο Kenneth Harris, ό.π.

⁶⁴ Δειγματοληπτικά αντιγράφω από κριτικές τα ακόλουθα: α) Tony Rayns, "Medea" στο John Pym, *The Time Out Film Guide*, Time Out, London, 2006, σ. 1360-1362: «Η Κάλλας ως Μήδεια αποκρυσταλλώνει την ερευνητική

«Η Κάλλας επιδίδεται σε μία ερμηνεία υπνωτιστική, που όμοιά της δεν απαντά στις μέρες μας, διαποτισμένη από γνήσια μαγνητική δύναμη. Είναι ένας συνδυασμός δεξιοτεχνικής σωματικότητας και ψυχολογικού θριάμβου. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι σε αυτήν τη νέα Μήδεια εμπεριέχεται συμπυκνωμένη υποκριτική τέχνη υπέρτατης δραματικής έντασης».⁶⁵

«Γεννημένη ηθοποιός, έξυπνη, αυθόρμητη, ταλαντούχα, βεντέτα δίχως να το επιδιώκει, μεγάλη σκηνική παρουσία, φαινόμενο» είναι μερικοί από τους χαρακτηρισμούς που της έχει αποδώσει ο Pasolini.⁶⁶ Μολονότι θεωρήθηκε μία «πλήρης καλλιτέχνις» στην εποχή της, ορισμένοι κριτικοί θεώρησαν ανοίκεια την παρουσία της στην ταινία και την αντιμετώπισαν με σκεπτικισμό.⁶⁷ Η ίδια το 1971 είχε τονίσει ότι πρέπει κανείς να δει την ταινία πάνω από μία φορά για να είναι σε θέση να εκτιμήσει το μέγεθος της δύναμης και του νοήματός της.

Τέλος, δύο εικόνες της ταινίας αποτυπώνονται ανεξίτηλα στη μνήμη του θεατή και συνδέουν σχεδόν προφητικά την κινηματογραφική ηρωίδα με την πρωταγωνίστρια. Η μορφή της Μήδειας, όταν παγιδευμένη μέσα σε έναν φλεγόμενο κλοιό ζήλιας και πάθους αναφωνεί «τίποτε δεν είναι δυνατόν πλέον», ανακαλώντας τη ζωή της ίδιας της Κάλλας, ενώ το πρόσωπό της μέσα στις ανθρώπινες στάχτες που σηκώνει ο άνεμος, που παραπέμπει στη μετά θάνατον καύση του σώματός της και το σκόρπισμα της τέφρας της στο Αιγαίο.

«Αφήστε αυτές τις στάχτες να αναπαυθούν εν ειρήνη. Ο Pier Paolo Pasolini, είναι κι αυτός νεκρός. Όμως τα απομεινάρια τους και το σμίξιμο τους θα είναι η εικόνα μιας Κάλλας που περιβάλλεται από εκτυφλωτικές φλόγες, μία γυναίκα στα άκρα, με πρόσωπο που τρεμοπαίζει μέσα στα εκφραστικά κύματα μιας πυρακτωμένης αγκαλιάς. Αυτό το διαθλασμένο πρόσωπο της Μήδειας, ομιλούν αλλά μη άδον, αυτό ήταν η Κάλλας μέσα στις φλόγες».⁶⁸

προσέγγιση του Παζολίνι [...] Μία εικονική ερμηνεία με την εξαιρετική μάσκα ενός προσώπου μετερχόμενο σε ακραίες ψυχικές καταστάσεις», β) Vincent Canby, "Callas stars in Pasolini Medea", *New York Times*, 29/10/1971: «Υπό την καθοδήγηση του Pasolini, η Κάλλας αναδεικνύεται σε σαγηνευτική κινηματογραφική παρουσία, προικισμένη με μία δύναμη που δεν σχετίζεται τόσο με την υποκριτική της δεινότητα –σύμφωνα με τη συμβατική έννοια του όρου– όσο με τη χάρη της κίνησής της και το μεγαλειώδες της πρόσωπο».

⁶⁵ Genêt [Janet Flanner], "Letter from Paris", *The New Yorker*, 21/2/1970.

⁶⁶ Γιώργος Σ. Μάρκου, *ό.π.*, 50.

⁶⁷ Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley, 1993, σ. 241: «Ο Παζολίνι απέτυχε να δημιουργήσει μία Μήδεια δυνατή και ψυχαναγκαστική και η Μαρία Κάλλας απέτυχε να μεταδώσει το πάθος: απλώς μεταδίδει ακαμψία, και όχι πειστικό πρωτογονισμό».

⁶⁸ Catherine Clément, *Opera or the Undoing of Women*, (translation: Betsy Wing), I.B. Tauris, London, 1997, σ. 28-29.