



Сцена з вистави “Медея” за Еврипідом та Г. Мюллером. Режисерка – Оксана Дмитрієва, художник – Костянтин Зоркін. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2025 р. Світлина Христини Король.

УДК 792.2.08.03:17.023.36[(477.86):355.01  
(470+571-651.1:477)“20”  
DOI: <http://doi.org/10.30970/prc.72-74.99-105>

### Христина КОРОЛЬ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6961-4844>  
студентка катедри театрознавства та акторської  
майстерності Львівського національного університету  
ім. Івана Франка  
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008  
e-mail: [khryshyna.korol.kmt@lnu.edu.ua](mailto:khryshyna.korol.kmt@lnu.edu.ua)

## ТЕАТР, ЯКИЙ НЕ РЕТРАВМАТИЗУЄ: КУЛЬТУРНЕ ЗЦІЛЕННЯ Й МОРАЛЬНА МОБІЛІЗАЦІЯ В УМОВАХ ВІЙНИ

(Про виставу Оксани Дмитрієвої “Медея” в Івано-Франківському драмтеатрі)

**Анотація.** Стаття присвячена аналізу вистави “Медея” Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (прем’єра 26 березня 2025 року) в режисурі Оксани Дмитрієвої як прикладу сучасного українського театру, що уникає ретравматизації глядача та виконує функцію культурного зцілення й моральної мобілізації в умовах війни. Авторка розглядає постановку в широкому історико-культурному контексті еволюції міту про Медею – від античної трагедії Еврипіда до радикального переосмислення Гайнера Мюллера, зосереджуючи увагу на зміні семантики образу героїні та зсуві акцентів від індивідуальної трагедії до політичної й колоніальної критики.

Особливу увагу в статті зосереджено на візуальній драматургії вистави, побудованій на принципах театру предметів, де сценографія, костюми, об’єкти та матеріали функціонують як автономні носії сенсів. Аналізуються ключові символи постановки – серце, каміння, античні колони, фастекси з грецькими написами, ляльки, частини тіла – які

формують багаторівневу семіотичну систему та працюють як мнемічні агенти пам’яті. Через предметну мову сцени простежується відчуження Медеї, її виключення з соціального порядку та водночас трансформація у фігуру спротиву. Стаття також акцентує на етичному вимірі режисерського підходу Оксани Дмитрієвої, яка вибудовує сценічне висловлювання, що не експлуатує травматичний досвід, а створює простір для співпереживання, внутрішньої регуляції та колективного осмислення війни. У підсумку доводиться, що франківська “Медея” постає як цілісний художній механізм, у якому поєднуються міт, сучасна політична реальність і мова театру предметів, формуючи модель етично чутливого театру пам’яті в умовах воєнної дійсності.

**Ключові слова:** Театр предметів; культурне зцілення; війна і театр; Медея; семіотика сцени; ретравматизація.

**Постановка наукової проблеми.** В умовах повномасштабної війни постає проблема створення театральних форм, здатних осмислювати травматичний досвід без його повторного насильницького відтворення. Сучасний



Сцена з вистави “Медея” за Еврипідом та Г. Мюллером. Режисерка – Оксана Дмитрієва, художник – Костянтин Зоркін. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2025 р. Світлина Христини Король.

український театр потребує аналізу естетичних і семіотичних механізмів, які дозволяють говорити про війну, пам’ять і втрату опосередковано – через метафору, предмет, тілесний жест. Науковій увазі потребують також інтеграція театру предметів у драматичний театр як інструменту культурного зцілення та моральної мобілізації суспільства.

**Актуальність** статті зумовлена потребою осмислення нових театральних стратегій реагування на досвід війни в Україні. Аналіз вистави “Медея” демонструє, як мова театру предметів, семіотична багатшаровість і етично виважена режисура можуть формувати простір колективного переживання без ретравматизації, актуалізуючи театр як інструмент культурної пам’яті та внутрішньої стійкості.

**Аналіз останніх досліджень.** Проблематика переосмислення античних мітів у сучасному театрі активно розробляється в європейській гуманітаристиці, зокрема у зв’язку з політичним театром ХХ століття. Тексти Гайнера Мюллера розглядаються як приклад деконструкції класичного трагізму та переходу до фрагментованої, тілесно орієнтованої драматургії. У працях, присвячених театру предметів, наголошується на автономній семантиці сценічного об’єкта та його здатності виступати носієм сенсу. В українському контексті театр предметів досі залишається недостатньо теоретично осмисленим. Семіотичні підходи, зокрема концепції Ролана Барта, дозволяють аналізувати сценічні образи як систему знаків і мітів. Запропонована стаття поєднує ці підходи, аналізуючи конкретну виставу в актуальному воєнному контексті.

**Метою** статті є аналіз вистави “Медея” Івано-Франківського драмтеатру як прикладу етично чутливого театру предметів, спрямованого на культурне зцілення й моральну мобілізацію в умовах війни.

#### **Виклад основного матеріалу.**

В Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка 26 березня 2025 року відбулася прем’єра вистави “Медея” за мотивами текстів Еврипіда та Гайнера Мюллера. Вперше текст Мюллера переклала українською мовою саме для цієї вистави Ольга Сидор (філологиня, перекладачка, германістка). Режисерка – заслужена артистка Автономної Республіки Крим Оксана Дмитрієва, художник – Костянтин Зоркін. Композиторка – Катерина Палачова. Хореограф-постановник – Дмитро Лека. Хормейстерка – Наталія Байдак. Помічниці режисерки – Любов Скірко, Анастасія Огоновська.

**Міт про Медею** – один із найяскравіших і найтрагічніших сюжетів давньогрецької мітології, що пройшов складний шлях еволюції від архаїчних усних оповідей до класичної драми Еврипіда. Образ Медеї формувався поступово, змінюючи риси відповідно до епохи, жанру й авторського задуму. Сьогодні ми сприймаємо Медею крізь призму її жахливого вчин-



Сцена з вистави “Медея” за Евріпідом та Г. Мюллером.  
Режисерка – Оксана Дмитрієва, художник – Костянтин Зоркін.  
Івано-Франківський національний академічний драматичний  
театр імені Івана Франка, 2025 р. Світлина Христини Король.

ку – вбивства власних дітей, чого, однак, ще не було в найдавніших версіях цього міту.

### Історія міту

Медея походить із Колхіди – мітичної землі на краю світу, вона донька царя Еета й онука Геліоса, бога Сонця, жриця Гекати, володарка магічних знань. Найдавніші згадки про Медею пов’язані з легендою про аргонавтів, що виникла ще у VIII–VII століттях до н. е. Цей міт об’єднує кілька мотивів: пошук золотого руна, зрада батьківщини, доля вигнанки, магічна допомога герою.

### Евріпідова інтерпретація

Трагедія “Медея” Евріпіда, поставлена у 431 році до н. е., розкриває не так формування образу Медеї, як його радикальну переоцінку. На той час існує вже стійкий архетип Медеї як відьми й злочиниці, яка вбиває власних дітей – саме такою її описує Гомер за переказами (правда, в “Одіссеї” її історія згадана побічно, в контексті “варварського” Сходу). Евріпідова Медея – суперечлива постать, глибоко скривджена зрадою Ясона, але й сама не позбавлена провини, адже колись зрадила батька, свій рід і батьківщину. Евріпід не лише співчуває їй, а й намагається пояснити мотиви її вчинку як реакцію на соціальне відчуження й безвихідь. У ранньому, нині втраченому, варіанті трагедії саме мешканці міста, а не Медея, вбили дітей, що ще більше акцентує на темі суспільного осуду й тиску норм. В остаточній версії трагедії



Надія Левченко – Медея у виставі “Медея” за Евріпідом та Г. Мюллером. Режисерка – Оксана Дмитрієва, художник – Костянтин Зоркін. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2025 р. Світлина Христини Король.

Евріпіда Медея таки стає вбивцею, але автор залишає відкритим питання: чи це акт сліпої помсти, чи відчай жінки, яка втратила все й більше не має місця в жодному соціальному порядку.

У своїй версії “Медеї” Гайнер Мюллер не просто переказує міт, а радикально його переосмислює.

Гайнер Мюллер – німецький драматург, театральний режисер, поет, есеїст. Довгий час він перебував під постійним тиском НДР-івської цензури щодо своєї творчої діяльності. Цей політичний і культурний застій вплинув на переосмислення міту та викликав виникнення розірваної, фрагментованої структури тексту, в якій логіка підпорядковується асоціативним образам, а Медея перестає бути героїнею й перетворюється на “матеріал” – символ руйнування та очікуваного катарсису. Уже в “Розграбований берег / Медея матеріал / Пейзаж з аргонавтами” (1982) Мюллер звертається до колажного театру – там фрагменти, метафори й символи формують антикризову структуру, де вибух і атомна метафора стають образом кінця сучасної цивілізації, а сам текст – запрошенням до візуального, розривного глядацького осмислення, а не до традиційного трагізму. Як ілюстрацію стилістики та зображення Медеї як матеріалу можна додати уривок із “Розграбований берег / Медея матеріал / Пейзаж з аргонавтами”. Наприклад, початок першого фрагмента містить образний ландшафт руйнування: “Щетина очерету / Мертве галуззя / ЦЕ ДЕРЕВО МЕНЕ НЕ ПЕРЕПОСТЕ / Трупи риб / Виблискують в багноці / Коробки з-під печива / Купи лайна / FROMMS ACT CASINO / Подерті прокладки / Кров / Жінок / Колхиди” [1].

Ці рядки демонструють поєднання побутових спотворених образів (“групи риб”, “використані прокладки”) із тілесністю та природним відмиранням – усе це створює відчуття забрудненого, зруйнованого простору і перетворює Медею на пульсуючий, уламковий матеріал, а не на персонаж у класичному сенсі.

Якщо в Еврипіда – це історія зради та помсти, що розгортається в межах особистої трагедії, то у Мюллера – це вибуховий монолог поневоленої, чужої, вигнаної жінки, яка втратила все: батьківщину, дітей, себе.

**В Еврипіда Медея** – контраверсійна постать. Автор, хоча й зображує її як дітовбивцю, все ж співчуває їй, пояснює мотивацію її вчинків зрадою Ясона і тиском патріархального суспільства. Еврипід не стільки формує архетип лихого відьми, скільки підважує стереотипний вже на той час образ: показує її як жінку, що стала жертвою і реагує на зраду та безвихідь відчайдушною жорстокістю.

Натомість у Мюллера історія Медеї перетворюється на гнівну інвективу проти колоніальної й чоловічої цивілізації. Ясон тут – не лише зрадник і прагматик, а й уособлення імперіалістичної жорстокості: “Я твоя псина і твоя повія я / Сходинка драбини до твоєї слави / Помащена твоїм лайном і кров’ю ворогів твоїх” [1].

Медея не просто покинута жінка – вона “дикунка”, яку використали і викинули: “Відколи я покинула

Колхиду – мою вітчизну / Йдучи твоїм кривавим слідом... / В мою нову вітчизну – зраду” [1].

Головний акцент Мюллера – тілесність і лють. Це не історія почуттів, а крик зраненого тіла: “Ці шати пристрасі мені мов друга шкіра... / Я з нареченої зроблю весільний смолоскип” [1].

Діти – не об’єкт жалю, а втілення зради: “Ви лицедії – діти зради / Упийтеся зубами мені у серце” [1].

Наприкінці – повне розчарування в людстві: “Я хочу людство руками цими навпіл розірвати / Й оселитись у безлюдній середині” [1].

Таким чином, якщо Еврипід намагається пояснити трагедію, то Мюллер її радше *виговорює* – без моралі, без прощення, як текст про біль, гнів і остаточний розрив із гуманістичними ілюзіями.

**У виставі “Медея”** Івано-Франківського драмтеатру особлива увага акцентується на візуальному ряді, який стає ключовим засобом інтерпретації та реконструкції міту. Режисерка Оксана Дмитрієва і сценограф Костянтин Зоркін застосовують мову театру предметів, де нове втілення формується не лише на рівні дії, а й через візуальні метафори.

Оксана Дмитрієва – режисерка Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Її творчість вирізняється особливим підходом до теми війни в сучасному українському театрі. Унікаючи прямолінійного зображення травматичного досвіду, вона послідовно формує мову сценічного висловлювання, що не ретравматизує. Її постанови апелюють до глядачів різного віку – від дітей до дорослої аудиторії, – пропонуючи м’яку, але глибоку форму осмислення дійсності. Через поєднання метафоричності, щирости та тонкої емоційної регуляції, режисерка не лише створює простір для співпережиття, а й актуалізує внутрішній ресурс глядача, спрямований на витримку і дію. У цьому контексті театр Дмитрієвої постає не як репрезентація болю заради болю, а як інструмент культурного зцілення й моральної мобілізації в умовах війни.

Першим візуальним кодом є афіша вистави: античні колони насправді виявляються стрічками із фастексами, а назва “Медея” нагадує табличку з видряпанними літерами – цей дизайн слугує вступом до подальших сценографічних рішень. Сценічний простір і костюми формують складну мережу символів, зокрема таблички з грецькими надписами, що підвішені до фастексів на одязі всіх персонажів, окрім самої Медеї.

ΜΑΧΗ – битва, ΘΕΟΣ – бог, ΨΥΧΗ – душа, ΣΩΜΑ – тіло, ΕΛΠΙΔΑ – надія, ΦΟΒΟΣ – страх, ΥΠΝΟΣ – сон, ΚΑΡΔΙΑ – серце, ΓΝΩΜΗ – думка, розсуд, ΣΠΑΘΙ – меч (у сучасній грецькій, у давньогрецькій частіше ξίφος), ΝΕΡΟ – вода (сучасне грецьке слово, в давньогрецькій – ὕδωρ), ΑΡΧΗ – початок



або влада, ΕΚΔΙΚΗΣΗ – помста, ΙΑΣΩΝΑΣ – Ясон), ΠΡΟΣΒΟΛΗ – образа, ΘΑΛΑΣΣΑ – море, ΓΕΦΥΡΑ – міст, ΟΡΓΗ – гнів, ΣΙΩΠΗ – тиша.

Незалежно від мовної обізнаності глядача, ці елементи створюють відчуття ієрархії чи маркування, яке підкреслює відчуження Медеї – вона позбавлена цього “іменування”, ніби виключена із соціальної структури, тому фастекси на ній пусті.

Це візуальне рішення перегукується із жанровим визначенням вистави – “кардіомахія”. Попри відсутність такого терміна в традиційній класифікації, комбінація грецьких слів καρδιά (серце) і μάχη (битва) дозволяє інтерпретувати дію як “битву серця”, що визначає емоційний і філософський вектори. Цікавим є те, що Костянтин Зоркін поділився інформацією про те, що під час роботи над виставою він знайшов свою давню акварельну роботу із такою ж назвою як жанр вистави: “На ній людина з мечем бореться проти дракона, тобто боротьба із серцем” [2].

Образ серця у виставі набуває різних форм: від мініатюрних предметів, що у сцені годування дітей імітують жіночі груди й осипаються піском, до масивної металевої конструкції у вигляді клітки. Це серце постає і як емоційна в’язниця Медеї (Надія Левченко), і як тягар для Ясона (Андрій Мельник), який буквально тягне його за собою – алюзія на Сізіфову працю. У фіналі серце набуває образу карети, в якій Медея запряжена хором, що утворює її як мітологічного дракона і жертву водночас.

Кольорова гама костюмів – темна, з використанням тканин (трикотажу, котону, плащівки) та масивного взуття – це сприяє формуванню похмурої,

*Сцена з вистави “Медея” за Еврипідом та Г. Мюллером. Режисерка – Оксана Дмитрієва, художник – Костянтин Зоркін. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2025 р. Світлина Христини Король.*

гранично емоційної атмосфери, також наштотує на алюзію щодо війни. Сценографія містить багатофункціональні елементи, як-от кругла гойдалка, що метафорично втілює корабель та міст, колиску, ваги правосуддя або море – змінність прочитання тут є однією з ключових рис вистави.

Античні колони як символи минулого та влади фігурують у різних об’єктах: як іграшки, як символи вигнання, як знак гордості Креонта (Павло Кільницький). Особливої уваги заслуговує скульптурна форма античної колони з ознаками дерева, у якого нібито обрубали гілки (досліджуючи ескізи художника, можна помітити поєднання цього елемента з руками, які з’являються в хорі), що створює ефект ампутації, може символізувати колоніальну травму або втрату цілісності. Тематично важливим стає образ частин тіла – рук і ніг, – які у сценах вистави набувають функції захисту, опори, інструмента праці (весла), а згодом перетворюються на зброю. Така трансформація закріплюється в ідеї “чужими руками зроблено”, що перегукується з темами вторгнення, маніпуляції та втрати суб’єктності.

За декораціями можна помітити намір художника створити ефект деформації: дерев’яні предмети пофарбовані в чорний колір із білою текстурою металу.

У візуальній тканині постави з'являються також ляльки різного типу – пес, ягня, діти – сини Медеї, руно. Ці об'єкти несуть виразне метафоричне навантаження: так, руно на тілі Медеї трансформується у “вовка в овечій шкурі” або ж у знак самопожертви.

Театр предметів – це форма сценічної анімації, де головним засобом виразності стає неживий об'єкт, який актор трансформує в художній образ. Його сутність полягає у взаємодії між матеріалом і сенсом, між видимим і відчутим. Як зазначає Олена Аль Юсеф (актриса, режисерка, викладачка театральних дисциплін), першочергове завдання цього напрямку полягає в “мотивуванні створення художнього образу, у тому, як актор “одухотворює” предмет, враховуючи його форму та матеріальну природу” [3].

Особливе місце у розвитку театру предметів належить польському авангардисту Тадеушу Кантору, який проголосив: “Предмет є актором” [3]. Він сформував концепцію “біо-об'єктів” – єдиних сценічних образів, що виникають із симбіозу людини та речі: “людина з лялькою, що позначала його самого у шкільному віці, людина з дверима, зі стільцем”. У такій естетиці сцена наповнюється гібридними образами, які існують на межі живого і неживого.

У театрі предметів важливу роль відіграють матеріал, текстура, форма і колір. Об'єкт не є носієм значення сам по собі – його сенс розкриває актор, який “надає йому власної властивості (риси)” [3]. Як підкреслює дослідниця Олена Аль Юсеф, “художньо-образні якості перебувають не всередині подушки, чайника, шматка поролону, аркуша паперу, а в того, хто його оживлює-утворює”. Матеріал “підштовхує до пошуку порівнянь або метафоричних значень, дає розпізнати “характер” предмета” [3]. Наприклад, поролон викликає відчуття м'якості й нестійкості, метал – холоду та опору, дерево – тепла й стабільності.

Повертаючись до вистави – кульмінаційною сценою вистави “Медея” Івано-Франківського драмтеатру є весілля Ясона і доньки Креонта – побудована емоційно і вокально насичена. Смерть нареченої через хитрощі Медеї та позбавлення честі Ясона візуалізована через зняття з нього пояса з імітацією чоловічих геніталій, що супроводжується іронічним сміхом жіночого хору. Це не лише жест приниження, а й візуальна деконструкція чоловічої влади.

Міт актуалізований й через інтеграцію реалій сучасної російської-української війни. У репліках синів Ясона з'являється пряме посилання – “за три дня возьмем”, – що є впізнаваним маркером воєнного контексту, який накладається на мітологічну структуру.

Каміні-валуни, у виставі виконують роль як матеріального маркера (майна, пам'яті, фундаменту), так

і символу психологічної нестабільності. Вони стають засобом впливу на внутрішній стан Медеї, коли валун з'являється із головою, після смерті брата героїні (Володимир Мостовий / Дмитро Лека), він набуває форми імпровізованого пам'ятника.

Таким чином, візуальна система вистави функціонує не як допоміжний елемент, а як повноцінна драматургія, де кожен об'єкт, колір чи форма мають семантичну вагу. Через предмети-символи та метафоричну сценографію твориться складна структура сенсів, яка не лише візуалізує трагедію Медеї, а й окреслює її персонажку як фігуру сучасності, з болями, втратою й боротьбою за самовизначення, і, що найголовніше – всі ці сенси та коди утворюють величезний механізм, який працює самостійно.

Хочу підкреслити, що вистави, які створила Оксана Дмитрієва, зручні для сприйняття глядачів з різним рівнем обізнаності. Це підтверджено тим, що, беручи короткі бліц-інтерв'ю з глядачами після вистави, я помітила: будь-який код, закладений творцями, міг набувати різного значення. Людина, ознайоmlена з матеріалом, зчитувала сенси по-своєму, а та, що не мала попереднього знання, також відкривала власні значення, які склалися у цілісну систему – і ця система теж “працювала”.

Навіть брат Медеї, персонаж, який не мав жодної репліки у виставі, – викликав у глядачів різні інтерпретації: це народ України, який не може вплинути на те, що відбувається; це народ, що лише спостерігає за всім; це брат, позбавлений сили впливу тощо.

Важливою у виставі є вокальна складова. Лише аналізуючи тексти пісень, можна було б написати окреме велике дослідження. Ці пісні працюють як медіатори, що поєднують античний матеріал, п'єсу Мюллера та нашу реальність. Одна лише фраза: “Нинішня молодь – привиди мерців війни, що буде завтра”, – вразила до сліз частину глядачів.

**Висновки.** Франківська “Медея” Оксани Дмитрієвої, втілена акторкою Надією Левченко, – феміністична, мудра, жорстока, різка, жертвна, войовнича. Вистава, що переосмислена крізь призму російсько-української війни – є надзвичайно знаковою і служить окрасою репертуару театру. Вона зібрала в собі справді потужних творців та акторів.

По-перше, вистава функціонує для сучасного українського театру як важливий естетичний й методологічний зразок: вона інтегрує практику театру предметів із політичною актуалізацією міту, уникаючи редукції мистецького жесту до прямої доктринальності або ретравматизації. Завдяки синтезу візуальної драматургії, вокальної тканини та хореографії проєктується новий інструментарій сценічного осмислення війни й гендерної травми – не як ілюстрація події, а як створення поля для колективного

пережиття та морального діалогу. У цьому вимірі франківська “Медея” пропонує модель етично-чутливого театрального втручання в суспільну пам’ять.

По-друге, у площині пам’яти вистава підтверджує, що пам’ять не є винятково вербальним сховищем фактів, а виступає багатшаровим, передусім невербальним комплексом знаків і тілесних слідів. Предмети, костюми, сценічні конструкції й вокальні фрагменти в цій конкретній виставі функціонують як мнемічні агенти, актуалізуючи глибини пам’яті поколінь, що опираються прямому опису, і дозволяють аудиторії реконструювати досвід через образи й ритуали. Водночас акт вербалізації – проговорення болю й імен – трансформує ці передмовні шари в суспільний наратив; отже, говорити – означає творити історію, тоді як мовчання залишається формою пам’яти: театр надає простір для обох режимів пам’яти.

По-третє, семиотичний аналіз показує, що сенси вистави народжуються на перетині денотативних, конотативних кодів та міту [4]: фастекси й таблички маркують соціальну ієрархію, серце – політичну й тілесну в’язницю, камені й ляльки – інструменти колективного скорботного означення. Рух хору, трансформація предметів і вокальні вставки діють не як ілюстрації до тексту, а як операції семіозису – вони створюють мультидискурс, який одночасно зчитується інтелектом і переживається тілом. Отже,

вистава виступає як практична семіотика пам’яти: вона демонструє, як через сценічне оживлення речей і через акт проговорення формується публічний наратив – механізм, необхідний для осмислення досвіду й колективного відновлення сенсу в часи кризи.

*Джерела і література:*

1. Мюллер Г. Матеріал: Медея : переклад / пер. О. Сидор // Архів адміністрації Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. І. Франка.
2. Інтерв’ю Христини Король з Костянтином Зоркіним. 25.11.2025 // Приватний архів Христини Король.
3. Аль Юсеф О. О. Театр предметів як різновид сценічної анімації // Соціально-гуманітарний вісник. 2018. Вип. 18–19. С. 94–98.
4. Барт Р. Елементи семіології / пер. з фр. Київ: Основи, 2001.

*Reference*

1. Müller H. Material: Medea : preklad / per. O. Sydor // Arkhiv administratsii Ivano-Frankivskoho natsionalnoho akademichnoho dramatychnoho teatru im. I. Franka.
2. Interviu Khrystyny Korol z Kostiantynom Zorkinym, 25.11.2025 // Pryvatnyi arkhiv Khrystyny Korol.
3. Al Yusef O. O. Teatr predmetiv yak riznovyd shsenichnoi animatsii // Sotsialno-humanitarnyi visnyk. 2018. Vyp. 18–19. S. 94–98.
4. Bart R. Elementy semiolohii / per. z fr. Kyiv: Osnovy, 2001.

**Khrystyna KOROL**

*Theatre Studies Student, Ivan Franko National University of Lviv  
18 Valova Street, Lviv, Ukraine, 79008  
e-mail: khrystyna.korol.kmt@lnu.edu.ua*

**THEATRE THAT DOES NOT RE-TRAUMATIZE:  
CULTURAL HEALING AND MORAL MOBILIZATION IN TIMES OF WAR**  
*(Oksana Dmitriieva’s play Medea at the Ivano-Frankivsk Drama Theatre)*

The article analyses the stage production *Medea* at the Ivano-Frankivsk National Academic Drama Theatre as an example of contemporary Ukrainian theatre that avoids re-traumatization and functions as a space of cultural healing and moral mobilization during wartime. The study situates the performance within the historical evolution of the Medea myth, tracing its transformation from Euripides’ tragedy to Heiner Müller’s radical reinterpretation, with particular attention to the shift from personal tragedy to political and colonial critique.

The author focuses on the visual dramaturgy of the performance, which is grounded in the principles of object theatre. Scenic objects, costumes, materials, and spatial constructions are examined as autonomous semiotic agents that generate meaning beyond verbal text. Key symbols—such as the heart, stones, columns, dolls, and fragmented body parts—form a complex system of mnemonic signs that articulate exclusion, violence, and resistance. Through these visual and material strategies, Medea is presented not only as a mythological figure but as a contemporary subject shaped by loss, displacement, and struggle.

Special attention is given to director Oksana Dmitriieva’s ethical approach, which rejects direct representation of trauma in favor of metaphorical and affect-regulated forms of expression. The article argues that this strategy enables the theatre to address war-related experience without reproducing violence, offering instead a shared space for reflection and emotional resilience. Ultimately, the production is interpreted as a coherent aesthetic mechanism in which myth, contemporary political reality, and object theatre converge, proposing a model of ethically sensitive theatrical engagement with collective memory in times of crisis.

**Keywords:** object theatre; cultural healing; war and theatre; Medea; stage semiotics; re-traumatization.