

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του

Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου

Επιμέλεια: Κωνσταντίνος Κυριακός



Πάτρα 2015

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ISBN: 978-960-89231-1-9

Δ' ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο
και η πρόσληψή του

Επιμέλεια

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών

Πάτρα 2015

Δ΄ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011

Συνεδριακό & Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών

Διοργάνωση: ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ



Οργανωτική Επιτροπή του Συνεδρίου

Πρόεδρος: Σ. ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ

Μέλη: Κ. ΑΡΒΑΝΙΤΗ
Κ. ΚΥΡΙΑΚΟΣ
Ι. ΠΑΝΟΥΣΗΣ
Γ. ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

Επιστημονική Επιτροπή του Συνεδρίου

Πρόεδρος: Θ. Κ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Μέλη: Χ. ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ
Σ. ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ
Γ. Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ
Σ. ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ
Θ. ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΠΕΜΠΤΗ 26 ΜΑΪΟΥ

Έναρξη Εργασιών του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου

14.30 – 15.00 Επίσημοι χαιρετισμοί

15.00 – 15.30 Εναρκτήρια ανακοίνωση

- * ΦΑΝΗΣ ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ: Η μάχη του Μαραθώνα στην Αττική Κωμωδία.

15.30 – 15.50 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΚΑΦΕΣ



Αρχαία ελληνική κωμωδία – Μίμος

15.50 – 17.30 / Πρόεδρος: Θ. Κ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

- * ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΑΠΠΑΣ: Το *προσωπείον* και το *βλέμμα* στον Αριστοφάνη.
- * ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ: Ο *Γηρυόνης* του Έφιππου. Κωμωδία ανάμεσα στον μύθο και το παραμύθι.
- * ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ: Προσωπείο και παράσταση στη Νέα Κωμωδία: Ζητήματα μεθοδολογίας.
- * ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ: Η ελληνική κωμωδία στη ρωμαϊκή λογοτεχνία.
- * ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ: Σκηνικές οδηγίες και δραματικό κείμενο στον Μίμο (P.Oxy. 413: *Χαρίτιον και Μοιχεύτρια*).

17.30 – 17.50 Συζήτηση

17.50 – 18.10 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΚΑΦΕΣ



Αρχαιολογία του Αρχαίου Θεάτρου

18.10 – 20.10 / Πρόεδρος: Γ. Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

- * MARTIN KREEB: Η αρχαιολογική έρευνα σχετικά με το αρχαίο θέατρο κατά την τελευταία δεκαετία.
- * ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΜΑΤΗ-VON MOOSK: Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Το βάζο του Αστυδάμαντος και τα χρονολογικά ζητήματα της «Λυκούργειας» φάσης.
- * ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΔΑΚΗ: Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο «θυρώματα» του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.
- * ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΜΠΑΚΗ: Εικόνες Διονύσου και θεατρικός χώρος στα κλασσικά και ελληνιστικά χρόνια.
- * VALENTINA DI NAPOLI: Τα θέατρα στη ρωμαϊκή Ελλάδα: προβληματισμοί και ερμηνεία με βάση τον γλυπτό τους διάκοσμο.
- * ΣΟΦΙΑ ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ: «καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου (ἀνα-)καλῶ»: Νέες τεχνολογίες στην προσέγγιση και κατανόηση των φωτιστικών συνθηκών στα θέατρα του Αρχαίου Κόσμου.

20.10 – 20.30 Συζήτηση

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 27 ΜΑΪΟΥ

Αρχαία Ελληνική τραγωδία

9.30 – 11.10 / Πρόεδρος: Μ. ΠΑΣΧΑΛΗΣ

- * ΕΛΕΝΑ ΒΑΟΥ: Γνωμικός και τελετουργικός. Ο Χορός ως συγκινητής και φιλόσοφος του τραγικού αγώνα. Τα εξόδια χορικά άσματα στις *Χοηφόρους*, στον *Οιδίποδα Τύραννο* και στις *Βάχχες*.
- * ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΝΟΥΣΗΣ: Τα παιδιά στη *Μήδεια* του Ευριπίδη.
- * ΧΡΥΣΑ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ: Η δραματική λειτουργία της έκφρασης του σώματος στον Ευριπίδη (*Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Εκάβη*).
- * ΑΓΙΣ ΜΑΡΙΝΗΣ: Η πάροδος των *Επτά επί Θήβας*: Κυριολεξία και μεταφορά.

- * ΣΠΥΡΟΣ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Σε ποιο κοινό απευθύνεται ο Ευριπίδης; Η διερεύνηση της πρόσληψης του ποιητή σε συνάρτηση με την πολιτική νοημοσύνη του κοινού του.

Συζήτηση 11.10 – 11.30

11.30 – 11.50 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΚΑΦΕΣ



Πρόσληψη από την αρχαιότητα μέχρι και τον 19ο αιώνα

11.50 – 12.50 / Πρόεδρος: Β. ΠΟΥΧΝΕΡ

- * ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ: «*The tragic Muse, returning, wept her woes*»: μια νέα ματιά στην *Sophonisba* του Trissino.
- * ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ: Το μοτίβο της αδελφοκτονίας στην αρχαιότερη τραγωδία του Φρειδερίκου Σίλλερ *Η νύφη της Μεσσίνας* και στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη.
- * ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ: Ο *Προμηθέας* του Iwan Gilkin.

12.50 – 13.10 Συζήτηση



Πρόσληψη στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα

13.10 – 14.10 / Πρόεδρος: Θ. ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

- * ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ: Η «αναμαρμάρωση» της *Αντιόπης*. Μια συμπλήρωση της αποσπασματικά σωζόμενης τραγωδίας του Ευριπίδη, στο πλαίσιο των νεοελληνικών οραματισμών αναβίωσης της αρχαιότητας το 1896.
- * ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ: Προσπάθειες εδραίωσης του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα: Η *Αντιγόνη* του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης.
- * ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ: Παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας «εις την ανερασμίαν προφοράν του Εράσμου». Κινήσεις για την κατάργηση της ερασμι(α)κής προφοράς στον ύστερο 19ο αιώνα.

14.10 – 14.30 Συζήτηση

14.30 – 17.00 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΦΑΓΗΤΟ



Πρόσληψη στη νεοελληνική δραματουργία

17.00 – 18.40 / Πρόεδρος: Λ. ΜΑΡΑΚΑ

- * ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ: Παρωδίες της ελληνικής μυθολογίας στη νεοελληνική δραματουργία.
- * ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ: Πατριωτισμός και αναμνήσεις του μύθου της Ιφιγένειας σε δυο έργα του πρώιμου Νεοελληνικού θεάτρου.
- * ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ: *Ο τελευταίος πόλεμος*. Η τελευταία λέξη του Γιώργου Θεοτοκά στον διάλογό του με την αρχαία τραγωδία.
- * ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ: Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλη ανάγνωση του διαχρονικού συμβόλου.
- * ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ: Ανδρέα Στάικου *Κλυταιμνήστρα*; Η χρήση της σοφόκλειας εκδοχής της *Ηλέκτρας*.

18.40 – 19.00 Συζήτηση

19.00 – 19.20 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΚΑΦΕΣ



Σύγχρονες προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος

19.20 – 21.00 / Πρόεδρος: Σ. ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

- * ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ: Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεοτερικότητας. Από τον «πολίτη-θεατή» της «πόλης-κράτους», στον «θεατή-καταναλωτή» της «παγκοσμιοποιημένης κοσμοπόλης».
- * ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΒΙΑΡΑΣ: Αρχαιότητα και εικαστική πρωτοπορία στο έργο του Klaus-Michael Grüber.

- * ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ: *Τράγου ωδή*: η πρόσληψη της τραγωδίας στο θέατρο των Castellucci.
- * ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ: Ο αρχαίος ελληνικός μύθος και η απεικόνιση των εμπόλεμων τοπίων στη σύγχρονη γαλλόφωνη δραματολογία.
- * ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ: Πολιτική και θεατρική φαντασία. Οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία.
- * ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη για κοινό ανηλίκων θεατών: παιδαγωγικές διαστάσεις.

21.00 – 21.20 Συζήτηση



ΣΑΒΒΑΤΟ 28 ΜΑΪΟΥ

Σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος: Ιδεολογία και πολιτική

9.30 – 11.30 / Πρόεδρος: Θ. ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

- * ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ: Διονύσιος Δεβάρης: η θεατρική του δράση και η συμβολή του στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20ού αιώνα.
- * ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ: Τρεις μεσοπολεμικοί *Κύκλωπες*.
- * ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ: Το αρχαίο θέατρο ως φορέας ιδεολογίας: οι παραστάσεις του Wilhelm Leyhausen στη Γερμανία του Μεσοπολέμου.
- * ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ: Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939.
- * ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ: Δυο «αιρετικές» πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004).
- * ΝΑΤΑΣΑ ΣΙΟΥΖΟΥΛΗ: Η αρχαία ελληνική τραγωδία στα διεθνή φεστιβάλ της Ευρώπης.

Συζήτηση 11.30 – 11.50

11.50 – 12.10 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΚΑΦΕΣ



Σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος στη μεταπολεμική Ελλάδα

12.10 – 13.50 / Πρόεδρος: Σ. ΧΑΒΙΑΡΑΣ

- * ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ: Οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης.
- * ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ: Η «διά τῆς αἰσθήσεως» σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τη Μαρία Χορς.
- * ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ: Ο Οιδίπους τύραννος του Σοφοκλή στο ελληνικό θέατρο σκιών.
- * ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΗ: Η Μήδεια ως πρέσβειρα της Ελλάδος: η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου (1997) και η αποδοχή της από το ελληνικό και το διεθνές κοινό.
- * ΒΙΚΥ ΜΑΝΤΕΛΗ: Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία στους Αχαρνές του Κ.Θ.Β.Ε. και στη Λυσιστράτη του Εθνικού Θεάτρου (καλοκαίρι 2010).

13.50 – 14.10 Συζήτηση

14.10 – 17.00 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΦΑΓΗΤΟ



Αρχαία ελληνική τραγωδία

17.00 – 18.20 / Πρόεδρος: Φ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ

- * ΣΜΑΡΩ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΑΤΖΗ: Τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν; Ο δραματικός ρόλος του τραγικού χορού και η σύζευξη με τον τελετουργικό του ρόλο.
- * ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ: Η προσωπική αίσθηση του χρόνου της Κλυταιμνήστρας στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου.
- * ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑ: Τα όρια του κέρδους στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή.
- * ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ: Κείμενο και παράσταση. Αντιστροφή ρόλων στην τιμωρία του Πολυμήστορα (Ευριπίδη *Εκάβη*, στ. 953-1108).
- * 18.20 – 18.40 Συζήτηση



Η μετάφραση του αρχαίου δράματος

18.40 – 20.30 / Πρόεδρος: Γ. Μ. ΣΗΦΑΚΗΣ

- ✦ ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ: *Πέρσες*: συνέχειες και ρήξεις.
- ✦ ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ: Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος.
- ✦ Θ. Κ. ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ: Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: διαπιστώσεις και ερωτήματα.
- ✦ ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΙΑΤΡΟΜΑΝΩΛΑΚΗΣ: Προβλήματα μετάφρασης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.
- ✦ ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Από το πρωτότυπο στη μετάφραση, από τη μετάφραση στην παράσταση: Μια φθίνουσα πρόοδος.

20.30-21.00 Συζήτηση



ΚΥΡΙΑΚΗ 29 ΜΑΪΟΥ

Από το κείμενο στη σκηνή: αναγνώσεις και παραναγνώσεις

9.30 – 11.10 / Πρόεδρος: Χ. ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

- ✦ ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ: Το φύλο και η φυλή της τραγωδίας την εποχή της παγκοσμιοποίησης: παραναγνώσεων το ανάγνωσμα.
- ✦ ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ: Σκηνικές θεωρήσεις της τραγωδίας και μεταθέατρο.
- ✦ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ: Η τραγωδία ως ανάπτυγμα του κακού. Η *Μήδεια* του Miyagi Satoshi και η ιαπωνική παράδοση.
- ✦ ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ: Η πρόσληψη του κωμικού στην Τραγωδία: Αντανάκλασεις σε σύγχρονες προσεγγίσεις Ελλήνων σκηνοθετών.

x

- * ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ: Από την αρχαία τελετουργία στη σύγχρονη σκηνή: Εικόνες της *Ικεσίας* στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο.

11.10 – 11.30 Συζήτηση

11.30 – 11.50 ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ – ΚΑΦΕΣ



11.50 – 12.20 Καταληκτική ανακοίνωση

- * ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΣΗΦΑΚΗΣ: *Μέλος, ὄψεις, ὄρχησις*: η σχέση τους με τον λόγο και η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας.

12.20 ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΣΤΡΟΓΓΥΛΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ:

Από το κείμενο στην παράσταση: προβλήματα και προκλήσεις

Συντονιστής: Σ. ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ

Συμμετέχουν: ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ, ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΗΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΣΗΦΑΚΗΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ, ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

Στον ανά χείρας τόμο περιλαμβάνεται το μεγαλύτερο μέρος των ανακοινώσεων (στη γραπτή και επεξεργασμένη πλέον μορφή τους) που παρουσιάστηκαν στο Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με θέμα: «*Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*». Το συνέδριο, που τελούσε υπό την αιγίδα του Προέδρου της Δημοκρατίας κ. Κάρουλου Παπούλια, πραγματοποιήθηκε με την οργανωτική ευθύνη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και την επιστημονική ευθύνη επιτροπής αποτελούμενης από έγκριτους επιστήμονες διαφόρων Τμημάτων των ελληνικών ΑΕΙ στο Συνεδριακό και Πολιτιστικό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών από τις 26 έως τις 29 Μαΐου 2011. Το γεγονός ότι στην παρούσα έκδοση συστεγάζονται κείμενα επιστημόνων από διαφορετικούς κλάδους, με διαφορετικές οπτικές γωνίες, διαφορετικά μεθοδολογικά εργαλεία αλλά και διαφορετικό τρόπο γραφής αποτελεί, κατά την άποψή μας, ξεχωριστό γεγονός και μας προσφέρει ιδιαίτερη ικανοποίηση, καθώς ο διεπιστημονικός χαρακτήρας του συνεδρίου υπήρξε συνειδητή (καίτοι ριψοκίνδυνη) επιλογή των διοργανωτών.

Το επίπονο και χρονοβόρο έργο της συλλογής και της επιμέλειας των κειμένων (κυρίως ομοιογενοποίηση, έλεγχος του συστήματος παραπομπών κλπ.) είχε ως συνέπεια σχετική καθυστέρηση ως προς τον χρόνο έκδοσης. Η δυσχερής οικονομική κατάσταση των πανεπιστημίων — η οποία οδηγεί συν τω χρόνω στην αδυναμία χρηματοδότησης της έκδοσης Πρακτικών — καθυστέρησε ακόμη περισσότερο την έκδοση.

Τα άρθρα που κατατέθηκαν προς δημοσίευση παρατίθενται στον πίνακα περιεχομένων της έκδοσης, ενώ στο πρόγραμμα του συνεδρίου που παρατίθεται στην αρχή καταγράφεται το σύνολο των ανακοινώσεων του συνεδρίου. Ας σημειωθεί ότι το συνοδευτικό των κειμένων φωτογραφικό υλικό περιορίστηκε αισθητά, λόγω του κόστους της έκδοσης, και όπου αυτό διατηρήθηκε γνώμονας και αποκλειστικό κριτήριο για την επιλογή αυτή υπήρξε η σημασία του για την κατανόηση του περιεχομένου και της επιχειρηματολογίας κάθε ανακοίνωσης. Με την ευκαιρία σημειώνεται επίσης ότι τα Πρακτικά του συνεδρίου θα είναι διαθέσιμα σε ευθετότερο χρόνο και σε ηλεκτρονική μορφή.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω και από αυτή τη θέση όλους όσους συνέβαλαν ποικιλοτρόπως στη διοργάνωση και επιτυχή διεξαγωγή του συνεδρίου. Ιδιαίτερα την πρυτανική αρχή, το επιστημονικό και διοικητικό προσωπικό αλλά και τους φοιτητές του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

του Πανεπιστημίου Πατρών. Τέλος, ως επιμελητής της έκδοσης των Πρακτικών θα ήθελα προσωπικώς να ευχαριστήσω για τη συνεργασία τον τ. Πρόεδρο του Τμήματος Καθηγητή κ. Σταύρο Τσιτσιρίδη και το μέλος ΕΤΕΠ του Τμήματος κ. Αλεξάνδρα Μπερτσουκλή.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ
Αναπληρωτής Καθηγητής

ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ
ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΗΣ ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Αξιότιμε κ. Πρύτανη,
Αξιότιμε κ. Αντιπεριφερειάρχα Δυτικής Ελλάδας,
Αξιότιμοι κ. Πρόεδροι των Τμημάτων του Πανεπιστημίου,
Αγαπητές και αγαπητοί συνάδελφοι και φίλοι,

Ως Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου αλλά και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών σας καλωσορίζω στο Συνέδριο και σας ευχαριστώ για την παρουσία σας εδώ σήμερα. Το Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, το οποίο διεξάγεται κάθε δύο έτη, αποτελεί έναν επιτυχημένο και γόνιμο για τις θεατρικές σπουδές στην Ελλάδα θεσμό, όχι μόνον επειδή προάγει τον επιστημονικό διάλογο, αλλά και επειδή ενισχύει τη διεύρυνση των οριζόντων, των στόχων και των δεσμών της κοινότητας των Ελλήνων επιστημόνων που ασχολούνται με το θέατρο. Υπενθυμίζω ότι το Α΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο έλαβε χώρα το 1998 και διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας (θα πρέπει να μνημονεύσουμε ευφήμως εδώ για την πρωτοβουλία τους ιδιαίτερα τους καθηγητές κ. Πούχγερ και Ευαγγελάτο). Το Δ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες, τις οποίες θα ήθελα να αναφέρω.

(α) Το θέμα του δεν συνδέεται με το νεοελληνικό θέατρο, όπως τις προηγούμενες φορές, αλλά, για πρώτη φορά, με το Αρχαίο Θέατρο. Αυτό σηματοδοτεί μια, ευπρόσδεκτη νομίζω, διεύρυνση ερευνητικών ενδιαφερόντων σε σχέση με τα Πανελλήνια Θεατρολογικά Συνέδρια. Η πρόταση του Τμήματός μας για τη διοργάνωση του Συνεδρίου με τη συγκεκριμένη θεματική δεν ήταν τυχαία. Όπως ίσως γνωρίζετε, το Τμήμα μας από την ίδρυσή του δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη μελέτη του Αρχαίου Θεάτρου και γι' αυτό άλλωστε έχει οργανώσει ένα υψηλού επιπέδου (και μοναδικό, εξ όσων γνωρίζω, στην Ελλάδα) Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών με αντικείμενο το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Με την αφορμή μάλιστα της έναρξης του Συνεδρίου θα ήθελα να σας ανακοινώσω επίσημα ότι από φέτος θα προχωρήσουμε, σε συνεργασία με τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, στην έκδοση διεθνούς επιστημονικού περιοδικού για το Αρχαίο Θέατρο και την πρόσληψή του με τον τίτλο *ΛΟΓΕΙΟΝ*.

(β) Επιδιώχθηκε συνειδητά το Συνέδριο να έχει έντονα διεπιστημονικό χαρακτήρα: θεατρολόγοι, κλασικοί φιλόλογοι και αρχαιολόγοι θα προσπαθήσουμε από κοινού να φωτίσουμε όψεις του ίδιου φαινομένου. Η γειννίαση συνεδριών με διαφορετική θεματική όπως και η αποφυγή των παράλληλων συνεδριών υπήρξαν συνεπώς απολύτως σκόπιμες.

(γ) Η Επιστημονική Επιτροπή του Συνεδρίου έκανε ευσυνείδητα και, κατά δύναμιν, αντικειμενικά το έργο της. Αν από υπερδιπλάσιες αιτήσεις για ανακοινώσεις επελέγησαν μόνον αυτές που περιλαμβάνονται στο Πρόγραμμα, αυτό δεν έγινε επειδή θέλαμε να δυσχεράσουμε κάποιους, αλλά από την πεποίθηση ότι η αξιοκρατική επιλογή είναι θεμιτή και απαραίτητη στα επιστημονικά συνέδρια, όπως είναι και στις επιστημονικές δημοσιεύσεις.

(δ) Το Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο έχει τη μεγάλη τιμή τελεί υπό την αιγίδα της Α.Ε. του Προέδρου της Ελληνικής Δημοκρατίας. Το γεγονός αυτό έχει ιδιαίτερη συμβολική σημασία.

Ελπίζουμε στο περιθώριο του Συνεδρίου να γίνουν οι απαραίτητες συζητήσεις για ένα μόνιμο οργανωτικό πλαίσιο με βάση συγκεκριμένες αρχές και διαδικασίες για τη διοργάνωση των επόμενων Συνεδρίων.

Μένει το ευφρόσυνο καθήκον των ευχαριστιών. Ευχαριστούμε κατ' αρχάς τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας κ. Κάρλο Παπούλια για το ενδιαφέρον του και για την εμπιστοσύνη με την οποία περιέβαλε το Συνέδριο. Ευχαριστούμε τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Πατρών για την στήριξη που προσέφερε μέχρι τούδε (αλλά και γι' την ακόμη μεγαλύτερη που θα προσφέρει μελλοντικά στο Τμήμα μας). Η Περιφέρεια Δυτικής Ελλάδας και η Τράπεζα Κύπρου μας ενίσχυσαν οικονομικά και τις ευχαριστούμε γι' αυτό. Ευχαριστούμε, επίσης, το Σύλλογο των Αποφοίτων του Τμήματός μας, για τη βοήθεια που προσέφερε και θα προσφέρει τις επόμενες ημέρες ως προς το πρακτικό και οργανωτικό σκέλος του Συνεδρίου. Και βεβαίως ευχαριστούμε τους συνέδρους – όλοι τους επιστήμονες υψηλού επιπέδου – που ενδιαφέρθηκαν να συμμετάσχουν και να παρουσιάσουν την ερευνητική τους συμβολή στο Συνέδριο.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω προσωπικά τα μέλη της Επιστημονικής Επιτροπής του Συνεδρίου και τα υπόλοιπα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, καθώς και όσους συναδέλφους και φοιτητές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών συνέβαλαν ενεργά στη διοργάνωση του Συνεδρίου.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΣΙΤΣΙΡΙΔΗΣ

Καθηγητής

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Γ. ΠΑΠΠΑΣ

Το προσωπεῖον και το βλέμμα στον Αριστοφάνη



ΕΙΝΑΙ ΓΝΩΣΤΟ ΟΤΙ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ με τα άκαμπτα χαρακτηριστικά στην Αρχαία κωμωδία δεν αποκρύπτει αλλά αποκαλύπτει τα μυστικά του προσώπου, το οποίο προσδιορίζεται κυρίως μέσα από το βλέμμα του άλλου.¹ Συχνά, ο Αριστοφάνης, παίζοντας με τις λέξεις πρόσωπον και προσωπεῖον, αναφέρεται συγχρόνως στο πρόσωπο του δραματικού χαρακτήρα, στο προσωπεῖο του υποκριτή, αλλά και σε πρόσωπα ξένα προς τη θεατρική δράση ή ακόμη και σε πρόσωπα θεατών. Υπάρχει ένα παιχνίδι αντικατοπτρισμού ανάμεσα στο κωμικό πρόσωπο και το πρόσωπο του θεατή, το οποίο επίσης «προσφέρεται σε θέα» στα βλέμματα των προσώπων της σκηνής.

Αντίθετα με την τραγωδία, όπου το οπτικό ενδιαφέρον του θεατή επικεντρώνεται αποκλειστικά πάνω στη σκηνή, στην αττική κωμωδία το θέαμα μπορεί να επεκταθεί σε ολόκληρο το θέατρο. Έτσι, το βλέμμα και το προσωπεῖο συνδέονται στην κωμωδία με μια σχέση αμφίδρομη, καθώς το προσωπεῖο λειτουργεί και ως κάτοπτρο: ενώ στην τραγωδία το προσωπεῖο μεταφέρει τον θεατή στον κόσμο του άλλου, στην κωμωδία αντιθέτως τον οδηγεί κατευθείαν σε μια παραμορφωτική εικόνα του εαυτού του, στο πλαίσιο μιας γκροτέσκας κοινωνίας. Επίσης, ενώ στην τραγωδία το βλέμμα προσδίδει μια τρίτη, βαθύτερη, διάσταση στα πράγματα, στην κωμωδία του Αριστοφάνη το βλέμμα αντανακλά την άμεση πραγματικότητα της παράστασης και δημιουργεί έναν κόσμο επίπεδο, χωρίς προοπτική. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μέσα από τα βλέμματα των πρωταγωνιστών και των θεατών επιτυγχάνεται μια ενδιαφέρουσα σύγχυση θεάματος και πραγματικότητας, κάτι που επιτρέπει στον ποιητή να

¹ Ενδεικτικά για το θεατρικό προσωπεῖο, βλ. M. Bieber, "Maske", *RE* XIV 2 (1930), 2072-105· P. Ghiron-Bistagne, *Le masque de théâtre dans l'antiquité classique*, Arles 1986· Claude Calame, "Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", *Revue de l'Histoire des Religions*, ccvi-4 (1989), 357-76· Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, Paris 1995· Claude Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris 2005· J. Richard Green, "The Material Evidence", στο: Gregory W. Dobrov (επιμ.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Brill Academic Pub, Leiden/Boston 2010, 71-102· Jeffrey Rusten (επιμ.), *The Birth of Comedy. Texts, Documents and Art from Athenian Comic Competitions*, 486-280, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011, 399-433.

γελοιοποιεί την πραγματικότητα, στο βαθμό που αυτή αναγνωρίζει τον εαυτό της στη σκηνική μυθοπλασία.

Οι αντιλήψεις των αρχαίων, σχετικά με την όραση, διαφέρουν ουσιαστικά από τον τρόπο με τον οποίο η επιστήμη ερμηνεύει σήμερα την οπτική διαδικασία.² Εκτός από τις προσωκρατικές θεωρίες για την όραση, μας είναι γνωστές οι απόψεις του Αριστοτέλη και του Θεοφράστου.³ Σύμφωνα με τις θεωρίες των αρχαίων το βλέμμα είναι εκπομπή. Η ικανότητα του βλέπειν περιγράφεται σαν ακτινοβολία που ξεκινά από το μάτι. Επίσης, η όραση είναι το αποτέλεσμα της αντανάκλασης (*ἔμφασις*) στην κόρη του ματιού *εἰδώλων* που προέρχονται από τα αντικείμενα.⁴ Οι δύο αυτές θεωρίες της ενεργητικής και παθητικής αντίληψης της όρασης στον Πλάτωνα συγχωνεύονται και λειτουργούν συμπληρωματικά.⁵ Αυτή η οπτική αμοιβαιότητα μαρτυρείται και στη γλώσσα όπου συχνά πολλοί όροι που δηλώνουν την οπτική αντίληψη και την όψη είναι ταυτόχρονα ενεργητικοί και παθητικοί. Σύμφωνα, λοιπόν, με τους αρχαίους Έλληνες η όραση ερμηνεύεται ως ανακλαστική εικόνα. Το μάτι δέκτης θεωρείται υγρός καθρέφτης. Η οπτική αντίληψη παράγεται χάρη στον σχηματισμό εικόνων στα μάτια.⁶ Ο Δημόκριτος υποστήριζε πως τα εξωτερικά κελύφη των αντικειμένων αποχωρίζονται απ' αυτά και πέφτουν ως εικόνες στα μάτια μας· οι αισθήσεις δεν απατώνται, λάθος κάνει ο νους στην επεξεργασία των στοιχείων-εικόνων που του μεταβιβάζουν οι αισθήσεις.⁷ Εισχωρώντας το εἶδωλον στο μάτι του υποκειμένου μεταμορφώνει ολόκληρο το είναι του και του δίνει τη δική του εικόνα. Η όραση συγχέεται τότε με την αντανάκλαση, σε τέτοιο βαθμό που το υποκείμενο παρουσιάζεται συγχρόνως ως οφθαλμός που βλέπει και ως καθρέφτης που αντανακλά. Η

² Η επιστήμη σήμερα ορίζει την όραση ως την αίσθηση κατά την οποία τα φωτεινά σήματα του εξωτερικού κόσμου προκαλούν μέσω του ματιού ειδικά ερεθίσματα, βάσει των οποίων δημιουργούνται στη συνείδηση οι αντίστοιχες παραστάσεις. Με άλλα λόγια, η όραση περιλαμβάνει τρία στάδια: το οπτικό, που αφορά τη μετάδοση της εικόνας στον αμφιβληστροειδή, το νευρικό (μετάδοση του ερεθίσματος στον εγκέφαλο) και το νοητικό, δηλαδή τη δημιουργία μιας συνειδητής αίσθησης.

³ Ο Αριστοτέλης εκθέτει την άποψή του στην πραγματεία του *Περί ψυχής* II, 7, 418b-430a 15, καθώς και στη διατριβή του *Περί αίσθησεως και αίσθητων*, ενώ ο μαθητής του Θεόφραστος στο έργο του *Περί αίσθησεων*.

⁴ Ο όρος *ἔμφασις* σημαίνει την εμφάνιση εικόνας σε μιαν ανακλαστική επιφάνεια.

⁵ Βλ. Πλάτων, *Θεαίτητος* 156e· *Τίμαιος* 45b-d.

⁶ Θεόφραστος, *Περί αίσθησεων* 36. Βλ. και Françoise Frontisi-Ducroux, *Από το πρόσωπο στο προσωπίο*, μτφ. Μαρία Λεβεντοπούλου, Δαίδαλος, Αθήνα 2009, 40-7.

⁷ Η θεωρία αυτή περιγράφεται από τον Λουκρήτιο (Titus Lucretius Carus), στο τέταρτο βιβλίο του έργου του περί της φύσεως των πραγμάτων (*De rerum natura*, IV). Βλ. και C.J. Classen (ed.), *Probleme der Lukrezforschung*, Hildesheim 1986.

αντανάκλαση, λοιπόν, εδράζεται στο κέντρο του οπτικού μηχανισμού των αρχαίων Ελλήνων.⁸ Στις *Νεφέλες* (στ. 348-355) ο Αριστοφάνης παρωδεί τη θεωρία αυτή της αντανάκλασης των ειδώλων που αναπτύχθηκε από τον Δημόκριτο. Η ικανότητα που αποκτούν οι νεφέλες να μεταβάλλουν συνεχώς τη μορφή τους οφείλεται στην ιδιαιτερότητα του βλέμματός τους. Κοιτάζουν και αμέσως μετατρέπονται σε αυτό που βλέπουν. Αυτή η ιδιαιτερότητα καθορίζει τη σχέση τους με τη γνώση και τον ρόλο τους στο έργο. Ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται κωμικά τη θεωρία αυτή· η ιδιαιτερότητα και η πρωτοτυπία του έγκειται στο ότι την παρουσίασε στη θεατρική σκηνή παραμορφώνοντάς την και οδηγώντας την μέχρι τα άκρα της λογικής.

Η λέξη *πρόσωπον* δηλώνει, μέχρι τον 4ο αιώνα π.Χ., τη μάσκα και το ανθρώπινο πρόσωπο, την όψη, τη μορφή, αυτό που προσφέρεται σε θέα, αυτό που βρίσκεται απέναντι στο βλέμμα [του άλλου] (πρός + ὄψ). Αργότερα, δηλώνει και τον θεατρικό χαρακτήρα. Η παράγωγη λέξη *προσωπίον* απαντάται για πρώτη φορά στους *Χαρακτήρες* του Θεοφράστου (VI, 3) και σημαίνει την προσωπίδα, τη μάσκα.⁹ Στα λατινικά το *προσωπίον*, καθώς και ο αντίστοιχος θεατρικός ρόλος, αποδίδονται με τον όρο *persona*, δάνειο από το ετρουσκικό *phersu*.¹⁰

Το πρόσωπο και το προσωπίον χρησιμοποιούνται συχνά χωρίς φαινομενική διάκριση, αλλά με τέχνη από τον Αριστοφάνη. Αξίζει, λοιπόν, να δούμε τη χρήση που κάνει ο ποιητής αυτών των λέξεων, σε συνδυασμό με τους σχετικούς με την όραση όρους, αφού η θέα κατέχει τον κυρίαρχο ρόλο στο θέατρο.

Γνωρίζουμε ότι οι ηθοποιοί στο αρχαίο θέατρο, στην τραγωδία όπως και την κωμωδία, φορούσαν μάσκες και ως εκ τούτου ο θεατής δεν μπορούσε να διακρίνει το πρόσωπο του υποκριτή.¹¹ Πώς λοιπόν αποτυπώνε-

⁸ Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'antiquité*, Seuil, Paris 1986· Françoise Frontisi-Ducroux – Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, éd. Odile Jacob, Paris 1997, 144 [Στο μάτι του καθρέφτη, ελληνική μτφ. Βάσω Μέντζου, Ολκός, Αθήνα 2001, 129].

⁹ Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, éd. Klincksieck, Paris 1968, nouveau tirage 1984, 811-3, 942. Ένα επίγραμμα του Λουκιλλίου, ποιητή του πρώτου αιώνα μ.Χ., φέγει και διακωμωδεί, με ιδιαίτερα πετυχημένο σκωπτικό λόγο, ανθρώπινους τύπους και συνήθειες γυναικών, παίζοντας ακριβώς με την αμφισημία του όρου: *μη τοίνυν τὸ πρόσωπον ἅπαν ψιμύθῳ κατάπλαττε, / ὥστε προσωπίον κοῦχί πρόσωπον ἔχειν* [Μην καλύπτεις λοιπόν το πρόσωπό σου με λευκή βαφή, γιατί έτσι δεν θα είναι πια ένα πρόσωπο αλλά προσωπίο!], *Παλατινή Ἀνθολογία* XI, 408.

¹⁰ A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris 1985⁴, στο λήμμα *persona*. Βλ. και M. Nédoncelle, “*Prosopon et persona dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique*”, *Revue des Sciences Religieuses* 22 (1948) 277-99· Florence Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, μτφ. Σοφία Γεωργακοπούλου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2007², 98-9. [*L'acteur-roi*, Paris 1985].

¹¹ P. Ghiron-Bistagne, *Les acteurs dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris 1976· Th. Pappas, “*L'attore nell'antica Grecia*”, *Vichiana*, 4a ser. 5/1 (2003) 135-53.

ται στο κείμενο της κωμωδίας αυτή η πραγματικότητα; Για να απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα θα μελετήσουμε τις χρήσεις των όρων πρόσωπον και προσωπεῖον στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Επειδή το πρόσωπο λειτουργεί από κοινού με το μάτι, θα εξετάσουμε επίσης τη χρήση των όρων βλέμμα, ὄμμα, ὀφθαλμός, κόρη, βλέφαρον κτλ.

Στην τραγωδία το πρόσωπον που αναφέρουν τα κείμενα είναι το ζωντανό και εκφραστικό ανθρώπινο πρόσωπο του ήρωα: έτσι το εκλαμβάνουν οι θεατές, μολονότι βλέπουν ένα τυποποιημένο προσωπεῖο. Για παράδειγμα, στην *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή, μετά την αναγνώριση των δύο αδελφών, ο Ορέστης συμβουλεύει την αδερφή του να κρύψει τη χαρά της για να μπορέσουν να θέσουν σε εφαρμογή το σχέδιο της εκδίκησης: οὕτω δ' ὅπως μήτηρ σε μὴ ἴπιγνώσεται / φαιδρῶ προσώπῳ, νῶν ἐπελθόντοιν δόμους.¹² Το φαιδρὸν πρόσωπον της Ηλέκτρας μπορεί να προδώσει το σχέδιο εκδίκησης, αφού μέχρι πρότινος το πρόσωπό της ήταν λυπημένο, κλαμένο και απογοητευμένο (στ. 104, 142, 254, 379, κ.εξ.). Εντούτοις, αυτή η συναισθηματική αλλαγή που επέφερε η ανέλπιστα αναγνώριση δεν συνοδεύεται και από αλλαγή του προσωπεῖου.¹³ Επίσης, στην *Ἀντιγόνη*, μετά τη σύγκρουση του Κρέοντα και της ομώνυμης ηρωίδας, η Ισμήνη μπαίνει κλαίγοντας και αποφασισμένη να συμπαρασταθεί στην αδερφή της. Ο κορυφαίος του Χορού που την αναγγέλλει λέει τα εξής (στ. 526-530): «Μα να η Ισμήνη μπροστά στις πύλες χύνοντας δάκρυα από αγάπη αδερφική, και ένα σύννεφο πάνω από τα φρύδια της (ὑπὲρ ὀφρύων) ασχημαίνει το αναφοκοκκινισμένο πρόσωπό της (ρέθος), με δάκρυα βρέχει τα όμορφα μάγουλά της». Στο χωρίο αυτό το ρέθος είναι το πρόσωπο, ενώ η όψη χαρακτηρίζεται εὐώψ (εὐ + ὥψ). Παρομοίως, στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, μετά τον φόνο Ελένης, η Ηλέκτρα, βλέποντας την Ερμιόνη να έρχεται, συμβουλεύει τις γυναίκες του Χορού να διατηρήσουν τη σκυθρωπή τους έκφραση (στ. 1317-1320): πάλιν κατάστηθ' ἡσύχῳ μὲν ὄμματι, / χροιαῖ δ' ἀδήλω τῶν δεδραμένων πέρι· / κάγῳ σκυθρωποὺς ὀμμάτων ἔξω κόρας, / ὡς δῆθεν οὐκ εἰδυῖα τάξειργασμένα [Με ἤρεμο το βλέμμα σας σταθείτε / και πρόσωπο που τίποτα δεν δείχνει / για όσα γίναν· θα ἴχω εγὼ τα μάτια / θλιμμένα, πως γι' αυτά δεν ξέρω τάχα].¹⁴

Είναι φανερό ότι ο δραματικός ποιητής περιγράφει τη συγκινησιακή έκφραση των θεατρικών προσώπων, αφού ο θεατής δεν θα μπορούσε ούτως ή άλλως να τη διακρίνει λόγω της μεγάλης απόστασης ακόμη κι αν δεν υπήρχε η μάσκα. Έτσι και η θλίψη της Μήδειας δηλώνεται στο κοινό

¹² Σοφοκλής, *Ἡλέκτρα*, στ. 1296-1297.

¹³ Sir Arthur Pickard-Cambridge – John Gould – D.M. Lewis, *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, μτφ. Μ. Υψηλάντη, Ηλ. Τσολακόπουλος, Α. Ευσταθίου, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2011, 267-8.

¹⁴ Μετάφραση Τ. Ρούσσο.

με την ερώτηση που της υποβάλλει ο Ιάσων, αφού πραγματικά δάκρυα είναι αδύνατο να φανούν στη μάσκα. Ο ηθοποιός που υποδύεται την Μήδεια στην αναφορά του Ιάσωνα για σωτηρία υποκρίνεται ότι ξεσπά σε κλάματα και αποστρέφει το πρόσωπό του σε ένδειξη θλίψης (στ. 922-923): *αὕτη, τὶ χλωροῖς δακρυοῖς τέγγεις κόρας, / στρέψασσα λευκὴν ἔμπαλιν παρηίδα* [Και συ Μήδεια, γιατί τα μάτια πλημμυρίζεις στο δάκρυ, / γιατί στρέφεις αλλού το χλωμό πρόσωπο]; Πρόκειται για τη συνήθη τυπική ένδειξη άρνησης κάποιου να επικοινωνήσει με κάποιον άλλον, ο οποίος είναι ακόμη παρών.¹⁵

Στον *Άγαμέμνονα*, όταν ο κορυφαίος του Χορού συγκινημένος από την είδηση της ανέλπιστης χαράς που οι Αργεῖοι πάτησαν την πόλη του Πριάμου, ανακοινώνει: *χαρά μ' ὑφέρει δάκρυον ἐκκαλουμένη* [ένας κόμπος χαράς ανεβαίνει και με πνίγει το δάκρυ]. Και η Κλυταιμνήστρα επιβεβαιώνει: *εὖ γὰρ φρονοῦντος ὄμμα σοῦ κατηγορεῖ* [τα μάτια σου είναι μάρτυρες της ευτυχίας].¹⁶ Το κοινό έπρεπε να φαντάζεται αυτές τις αλλαγές στην έκφραση, καθώς και τα σημάδια χαράς ή θυμού, που αναφέρονται στο κείμενο. Διαπιστώνουμε έτσι ότι τα σημάδια που εκπέμπει το πρόσωπο προηγούνται των λόγων του. Παράλληλα, λοιπόν, με τη γλώσσα των λέξεων λειτουργεί η γλώσσα των προσώπων, η γλώσσα των βλεμμάτων, δηλαδή μια γλώσσα οπτική.

Το ατάραχο και παγωμένο προσωπίο του τραγικού ηθοποιού δηλώνει αφενός μια μυθική προσωπικότητα, ένα μυθικό πρόσωπο, αλλά συγχρόνως αποτυπώνει και ένα τυποποιημένο, άψυχο προσωπίο το οποίο υποδηλώνει συγκεκριμένους χαρακτήρες. Για παράδειγμα, το πρόσωπο του αγγελιαφόρου στον *Άγαμέμνονα* είναι *στυγνόν* (στ. 638-639): *ὅταν δ' ἀπευκτὰ πῆματ' ἄγγελος πόλει στυγνῶ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρῃ*. Αλλού, όπως στις *Φοίνισσες*, το πρόσωπο του κήρυκα μπορεί να είναι *σκυθρωπό*: *σκυθρωπὸν ὄμμα καὶ πρόσωπον ἀγγέλου στείχοντος, ὅς πᾶν ἀγγελεῖ τὸ δρώμενον*.¹⁷ Συχνά, στον Ευριπίδη, η Ανδρομάχη, ο Άδραστος, η Κλυταιμνήστρα, ο Μενέλαος, ο Ίων παρουσιάζονται να δακρύζουν.¹⁸ Όλα αυτά τα σημάδια που εκπέμπουν τα θλιμμένα πρόσωπα και τα σκοτεινά βλέμματα προηγούνται της γλώσσας. Ο λόγος ακολουθεί και κατευθύνει την όραση του θεατή, ο οποίος μολονότι βλέπει παγωμένα προσωπία, με τη φαντασία του «οπτικοποιεί», βλέπει δηλ. αυτά που ακούει να περιγράφουν τα πρόσωπα της σκηνής. Διαπιστώνουμε έτσι πό-

¹⁵ Βλ. Donald J. Mastronarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, εισαγωγή, φιλολογική επιμέλεια, σχόλια, μτφ. Δήμητρα Γιωτοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2003, 411. Βλ. και Arthur Pickard-Cambridge – John Gould – D.M. Lewis, *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, 267.

¹⁶ Αισχύλος, *Άγαμέμνων*, στ. 270-271.

¹⁷ Ευριπίδης, *Φοίνισσαι*, στ. 1332-1334.

¹⁸ Ευριπίδης, *Ανδρομάχη*, στ. 532, *Ίκέτιδες*, στ. 21, *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, στ. 888, 1433, *Ηρακλής*, στ. 394, *Έλένη*, στ. 456, *Ίων*, στ. 1369.

σο σημαντική είναι η στενή σχέση του περιγραφικού τραγικού λόγου, της σκηνικής αναπαράστασης, της όψεως, της οπτικής αντιπαράθεσης και του θεάματος. Κάθε σημαντική ενέργεια υπονοείται, επικυρώνεται ή προσδιορίζεται από τον λόγο του έργου.¹⁹

Στην τραγωδία το προσωπίο λειτουργεί ως μέσον επικοινωνίας με τον θεατή, κάτι το οποίο εκμεταλλεύεται στο έπακρον ο Ευριπίδης, ο οποίος προεκτείνει αυτό το παιχνίδι των αμοιβαίων παραπομπών από τη θέα στον λόγο, ιδιαίτερα στον *Ίππόλυτο*. Ο λόγος βρίσκεται σε αρμονία με την κίνηση και συχνά προωθεί ιδιαίτερα τη δράση.

Στην κωμωδία, η σκηνική πραγματικότητα είναι διαφορετική, αφού εδώ ο θεατρικός κώδικας λειτουργεί διαφορετικά. Στο κείμενο του Αριστοφάνη υπάρχουν άμεσες αναφορές σε πρόσωπα και προσωπίες, καθώς και στο ίδιο το επί σκηνής θέαμα. Ο κωμικός ποιητής αξιοποιεί συχνά την *αμφισημία της λέξης πρόσωπον* και αναφέρεται, όπως είπαμε, τόσο στο πρόσωπο του θεατρικού χαρακτήρα όσο και στο *προσωπίο* του υποκριτή.

Στον *Πλούτο*, όταν ο νεαρός άντρας βλέπει την απαιτητική γριά, που είναι φανταχτερά ντυμένη αναφωνεί (στ. 1050-1051): *ὦ Ποντοπόσειδον καὶ θεοὶ πρεσβυτικοί, / ἐν τῷ προσώπῳ τῶν ρυτίδων ὅσας ἔχει* [θεοὶ των γερατειῶν, ὦ Ποσειδῶνα θαλασσινέ! / Στο μούτρο της τι ζάρες!].²⁰ Λίγο παρακάτω, ο Χρεμύλος, προκειμένου να τον πείσει ότι περνά ακόμη η μπογιά της, λέει (στ. 1064-1065): *εἰ δ' ἐκπλυνεῖται τοῦτο τὸ ψιμύθιον, / ὄψει κατάδηλα τοῦ προσώπου τὰ ῥάκη* [αν λουστεί και φύγει το φιασίδι, / της όψης της τα ερείπια θα φανούνε]. Η αναφορά στις ρυτίδες του προσώπου της ερωτοτροπούσης γριάς παραπέμπει σε ρυτιδωμένο πρόσωπο γηραιάς γυναίκας και στο τυπικό *προσωπίο* της γριάς που χρησιμοποιούσε η κωμωδία.²¹ Ο Αριστοφάνης συνεχίζει το λογοπαίγνιο στηριζόμενος στην *αμφισημία της λέξης*, αφού τα *κουρέλια (ῥάκη)* παραπέμπουν στο κουρασμένο και γερασμένο πρόσωπο, αλλά και στα πανιά από λινάρι με τα οποία δημιουργούσαν τα προσωπίες. «Το κωμικό αποτέλεσμα στηρίζεται στον παραλληλισμό ανάμεσα στο επίπεδο της φαντασίας που δημιουργεί το κείμενο και αυτό της αισθητικής πραγματικότη-

¹⁹ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 30-1.

²⁰ Μετάφραση Θρ. Σταύρου. Βλ. και Claude Calame, "Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", *Revue de l'Histoire des Religions*, ccvii-4 (1989) 371-2.

²¹ Βλ. Arthur Pickard-Cambridge – John Gould – D.M. Lewis, *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, 344-7.

τας του θεάματος, που αποκαλύπτεται ξαφνικά, χωρίς ωστόσο το πρώτο να καταργείται».²²

Επίσης, στον Αριστοφάνη ο όρος πρόσωπον μπορεί να αναφέρεται και να χαρακτηρίζει το πρόσωπο των θεατών. Έτσι, στους *Ίππης*, ο δούλος του Δήμου, στην αρχή του έργου, προτού εκθέσει στους θεατές τα παράπονά του για τον χαρακτήρα του αφεντικού του, επιθυμεί να ανιχνεύσει τις προθέσεις τους και λέει, απευθυνόμενος στον δεύτερο υπηρέτη (στ. 38-39): *ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποιεῖν, / ἦν τοῖς ἔπεσι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν* [Ας τους ζητήσουμε μονάχα να μας φανερώσουν με την έκφραση του προσώπου τους αν είναι ευχαριστημένοι από τα λόγια και τα έργα μας]. Στο συγκεκριμένο χωρίο παρατηρούμε διάσπαση της θεατρικής σύμβασης, αφού ο υποκριτής απευθύνεται άμεσα στους θεατές, οι οποίοι καλούνται να συμμετάσχουν στην εξέλιξη του δράματος.²³ Επίσης, τα πρόσωπα των θεατών αναφέρονται στην *Εἰρήνη*, προκειμένου να ενσωματωθούν στη σκηνική δράση. Όταν η φυλακισμένη θεά Ειρήνη βγαίνει στο φως και μαζί της η Οπώρα και η Θεωρία, ο Ερμής περιγράφει τις εκφράσεις των προσώπων των θεατών για να διαπιστώσει ποιοι είναι χαρούμενοι και ποιοι δυσαρεστημένοι από τη σύναψη της ανακωχής, ανάλογα με το επάγγελμά τους (στ. 543-544): *καὶ τῶνδε τοῖνυν τῶν θεωμένων σκόπει / τὰ πρόσωπ', ἵνα γνῶς τὰς τέχνας* [Κοίτα λοιπόν και των θεατών την όψη, τις τέχνες τους να νιώσεις].²⁴ Στο τελευταίο παράδειγμα διαπιστώνουμε ότι ο Αριστοφάνης επιχειρεί να ενσωματώσει στη δράση το θεατρικό κοινό.²⁵

Η ανατρεπτική λειτουργία της Αρχαίας Κωμωδίας προϋποθέτει την αξιοποίηση ενός συγκεκριμένου βλέμματος πάνω στα γεγονότα και την κοινωνία. Παρ' όλα αυτά διαπιστώνουμε ότι ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί αρκετά σπάνια όρους όπως *ὄφθαλμός*, *ὄμμα*, *βλέφαρον*.²⁶ Στους *Βατραχούς*, για παράδειγμα, όπου πρωταγωνιστεί ο Διόνυσος, ο οποίος χαρακτηριζόταν για το ιδιαίτερο βλέμμα του, συναντούμε μόνο πέντε σχετικές

²² Françoise Frontisi-Ducroux, *Από το πρόσωπο στο προσωπίο*, μτφ. Μαρία Λεβεντοπούλου, Δαίδαλος, Αθήνα 2009, 123.

²³ Pascal Thiery, «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη», στο: Θ.Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα 2011, 373-4.

²⁴ Μετάφραση Θρ. Σταύρου.

²⁵ Edith Hall, «Ο ρόλος του Τρυγαίου στην *Εἰρήνη* του Αριστοφάνη», στο: Θ.Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία*, 756-7. Βλ. και K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley – Los Angeles 1972, 134 [Η κωμωδία του Αριστοφάνη, μτφ. Φάνης Ι. Κακριδής, Αθήνα 1978, 195].

²⁶ Βλ. O.J. Todd, *Index Aristophaneus*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1932, Hildesheim 1962. *Άχαρνής*, στ. 1184· *Νεφέλαι*, στ. 285, 290, 706· *Λυσιστράτη*, στ. 1283· *Θεσμοφορίζουσαι*, στ. 17, 126, 665, 958· *Έκκλησιάζουσαι*, στ. 1· *Βάτραχοι*, στ. 817, 1354, 1441· *Πλοῦτος*, στ. 635.

αναφορές.²⁷ Στον *Πλοῦτο*, όπου η υπόθεση επικεντρώνεται στην ιστορία του τυφλού θεού, ο οποίος θα γιατρευτεί και θα δει το φως του, ο ποιητής χρησιμοποιεί μία μόνο φορά τον όρο *ὄφθαλμός* και τέσσερις φορές τον όρο *βλέφαρον*.²⁸ Βεβαίως, τα ρήματα *ὄρω* και *βλέπω* χρησιμοποιούνται συχνά και φαίνεται πως ο Αριστοφάνης τονίζει περισσότερο την ενέργεια του *βλέπειν* παρά το ίδιο το ὄργανο της ὄρασης, σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, στο έργο του οποίου συναντούμε διακόσιες περίπου αναφορές στον όρο *ὄμμα*. Θα επιχειρήσουμε να ερμηνεύσουμε το γεγονός ότι ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί με φειδώ τους όρους που αφορούν το βλέμμα και το μάτι, σε συνδυασμό με την χρήση του *προσωπίου*.

Για να αντιληφθούμε καλύτερα τη σημασία του βλέμματος στην κωμωδία, αξίζει να αναφέρουμε ότι οι τραγικοί ποιητές ταυτίζουν την ὄραση με τη γνώση. Το βλέμμα του Διονύσου στις *Βάκχες* διαφέρει από αυτό του Πενθέα, ο οποίος είναι ανίκανος να αντιληφθεί την πραγματικότητα. Από τη μια ο Πενθέας που έχει τη βεβαιότητα ότι γνωρίζει και από την άλλη το βλέμμα του Διονύσου αποκαλύπτει μίαν άλλη πραγματικότητα, την οποία ο Πενθέας δεν βλέπει και αυτό δημιουργεί και την τραγική ειρωνεία, αφού ο θεατής γνωρίζει αυτήν την πραγματικότητα.²⁹ Στο τέλος των *Βακχῶν*, όταν «πέφτουν οι μάσκες» και αποκαλύπτεται ο φρικτός φόνος, το *προσωπίον* του Πενθέα αποκτά ιδιαίτερο μεταθεατρικό ρόλο, αφού η Αγαθή συνειδητοποιεί ότι το πρόσωπον που κρατεί στα χέρια της είναι το κομμένο κεφάλι του γιου της.

Επίσης, στην τραγωδία το βλέμμα καθορίζει συχνά τον θεατρικό χώρο, δίνει προοπτική στα αντικείμενα της σκηνής και προσδίδει στον ποιητή μια δημιουργική δύναμη ψευδαίσθησης. Ο Ευριπίδης συχνά δανείζει στα πρόσωπα της σκηνής το βλέμμα του θεατή ο οποίος ανακαλύπτει και περιγράφει στοιχεία της σκηνοθεσίας, όπως για παράδειγμα τον ελληνικό

²⁷ *Βάτραχοι*, στ. 626, 817, 1247, 1354, 1441.

²⁸ *Πλοῦτος*, στ. 721, 730, 736, 769, 822. Για τους αρχαίους Έλληνες οι κινήσεις των φρυδιών δηλώνουν σοβαρότητα, θλίψη, οργή, υπερηφάνεια, υπεροψία, ή καταφρόνηση. Ο κορυφαίος του Χορού, σε μία από τις τελευταίες σκηνές των *Άχαρνέων* μαντεύει από την έκφραση και τα σουφρωμένα φρύδια του αγγελιαφόρου ότι κάποιος φοβερό μαντάτο θα φέρνει στον Λάμαχο: *καί μὴν ὀδί τις τὰς ὄφρυς ἀνεσπακῶς* (στ. 1069). Στις *Νεφέλες* (στ. 582), ο κορυφαίος του Χορού τονίζει πως κάθε φορά που οι Αθηναίοι πήγαιναν να κάνουν κάποια απειροσκεψία, αυτές προσπαθούσαν να τους προειδοποιήσουν: «Στρατηγὸ ὅταν βγάξατε τον θεομίσhton εκείνον τομαρά από την Παφλαγονία, εμεῖς τα φρύδια μας σουφρώναμε αγριεμένες: *τὰς ὄφρυς ξυνήγομεν*». Το ανασήκωμα των φρυδιών δήλωνε οργή: Η Καλονίκη επικρίνει τη Λυσιστράτη λέγοντάς της ότι τα σμιχτά σαν τόξα φρύδια δεν της πάνε καθόλου, *οὐ γὰρ πρέπει σοι ταξοποιεῖν τὰς ὄφρυς* (*Λυσιστράτη*, στ. 8). Τα φρύδια ήταν επίσης η ἑδρα εκδήλωσης του μειδιάματος και της χαράς: *ἀγανᾶ γελᾶν ὄφρυϊ*, Πίνδαρος II, 9, 67.

²⁹ Βλ. C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982, 215 κ.εξ.· P. Ghiron-Bistagne (avec la collaboration de Keito Omoto et de Tommo Tobar), *Gikaku. Dionysies Nippones ou Les avatars de Dionysos sur les routes de la soie*, Montpellier 1994, 93-107.

στόλο στην Αυλίδα³⁰ ή τη διακόσμηση του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς.³¹ Έτσι ο τραγικός ποιητής χρησιμοποιεί το βλέμμα και το μάτι των προσώπων της σκηνής για να αξιοποιήσει τις αισθητικές δυνατότητες που του προσφέρουν η γλυπτική και η ζωγραφική, προκειμένου να κάνει ορατές τις αναπτυσσόμενες τότε θεατρικές τεχνικές. Το βλέμμα, λοιπόν, στην τραγωδία κατέχει κεντρική θέση αφού αποτελεί συστατικό μέρος της υπόθεσης και βάση για μεταθεατρικούς συλλογισμούς. Έχει ενδιαφέρον, λοιπόν, να δούμε πώς χρησιμοποιεί ο Αριστοφάνης το βλέμμα στην κωμική σκηνή και ποια είναι η χρήση που κάνει αυτής της δυνατότητας που διαθέτει. Είναι χαρακτηριστική η δήλωση του D. Wiles, ο οποίος τονίζει ότι «ένας καλός δραματουργός δεν χρησιμοποιεί τον λόγο για να αναπαράγει πληροφορίες που μπορεί να προσλάβει το βλέμμα».³²

Ο Αριστοφάνης χρησιμοποιεί, όπως είπαμε, σπανίως τον όρο *ὀφθαλμὸς* και όταν αναφέρεται σ' αυτό το ὄργανο τις περισσότερες φορές περιγράφει μια παθολογική κατάσταση ή κάτι που εμποδίζει το μάτι να βλέπει.³³ Στους *Ὀρνιθες*, για παράδειγμα, όταν οι άνθρωποι αναφέρονται στα μάτια τους είναι αποκλειστικά για να προστατευτούν από τις επιθέσεις των πουλιών που τους απειλούν (στ. 342, 360, 443, 583, 1613), ενώ το κοράκι (ο Αθηναίος συκοφάντης Οπούντιος) είναι μονόφθαλμο (στ. 1294). Στους *Σφήκες* η κατάσταση είναι παρόμοια. Τα ανθρώπινα μάτια κινδυνεύουν από τα επικίνδυνα έντομα (στ. 432). Διαπιστώνουμε πως όταν το μάτι δεν απειλείται από κάτι, είναι τραυματισμένο ή ερεθισμένο και, γενικότερα, πάσχει από κάτι.

Στις λίγες συνολικά αναφορές του Αριστοφάνη, ελάχιστες τονίζουν την οπτική οξύτητα του οφθαλμού (*Νεφέλαι*, στ. 290· *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ. 665, 958). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στον *Πλοῦτο* όπου ο Καρίων περιγράφει στη γυναίκα του Χρεμύλου την ίαση του Πλούτου στο Ασκληπιείο· διηγείται αυτά που είδε (στ. 641 κ. εξ.). Στη συγκεκριμένη σκηνή το βλέμμα και η ὄραση κατέχουν δεσπόζουσα θέση αφού περιγράφουν την κίνηση του Ασκληπιού που προσφέρει την ὄραση στον θεό, ενώ τυφλώνει κάποιον άλλον, τον Νεοκλείδη, που δεν του άξιζε να βλέπει.³⁴ Ο ὀρος που χρησιμοποιείται για την ίαση και τη θεραπεία που εφαρμόζει ο Ασκληπιός είναι η λέξη *βλέφαρον*.³⁵ Επίσης, στη διήγησή του ο Καρίων περιγράφει πως από φόβο, όταν ο θεός εισήλθε στον ναό, κουκουλώθηκε (στ. 707-708). Πρωτοβουλία παράδοξη, αφού η κίνηση αυτή θα τον εμπό-

³⁰ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, στ. 171-302.

³¹ Ευριπίδης, *Ἴων*, στ. 184-218.

³² D. Wiles, *The Masks of Menander*, Cambridge 1991, 137.

³³ Βλ. Π.Δ. Αποστολίδης, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1996, 46-8.

³⁴ *Πλοῦτος*, στ. 641-763. Στο χωρίο αυτό η λέξη *ἄμμα* δεν αναφέρεται ούτε μία φορά.

³⁵ *Πλοῦτος*, στ. 721, 730, 736.

διζε να βλέπει τα διαδραματιζόμενα. Την απορία αυτή εκφράζει και η γυναίκα του Χρεμύλου (στ. 713-714): «και εσύ πώς έβλεπες, μωρέ, που να μη σώσεις, αφού ήσουν, όπως λες, κουκουλωμένος»; Ο Καρίων επικαλείται την ύπαρξη οπών στο φθαρμένο ρούχο και ξεφεύγει προσωρινά (στ. 714-715), αλλά το ερώτημα παραμένει γιατί, όπως ο ίδιος αναφέρει, ήταν νύχτα και επικρατούσε σκοτάδι, αφού ο νεωκόρος έσβησε τους λύχνους (Πλούτος, στ. 668-669).

Η διήγηση του Καρίωνα μοιάζει με ρήση αγγελιοφόρου τραγωδίας. Εδώ ο Αριστοφάνης παρωδεί ακριβώς μια τέτοια ρήση, αμφισβητώντας τον λόγο ύπαρξής της, την δυνατότητα δηλαδή του αγγελιαφόρου-αφηγητή να έχει δει και την ικανότητα να περιγράψει αυτά που (δεν) είδε. Φαίνεται, λοιπόν, ότι το *όμμα* (και το *προσωπείον*) στον Αριστοφάνη δεν προορίζεται για να βλέπει αλλά να φαίνεται, να το βλέπουν.³⁶

Χαρακτηριστική περίπτωση είναι τα προσωπεία-πορτρέτα, όπως αυτό του Κλέωνα (Σφήκες, στ. 1031-1035, *Ειρήνη*, στ. 753-759). Στα συγκεκριμένα παραδείγματα περιγράφεται ένα τέρας με εκατό κεφάλια, ένα θεριό «που απ' τα μάτια του μέσα φωτιές ξεπετιόταν αδιάντροπης κούρβας». Η μάσκα και το βλέμμα στον Αριστοφάνη γίνονται θέαμα και εκπέμπουν τα συναισθήματα του συγκεκριμένου κάθε φορά προσώπου. Αυτό που εκπέμπει το βλέμμα και το προσωπείο στο θέατρο του Αριστοφάνη είναι η εικόνα μιας κοινωνίας τραυματισμένης και προβληματικής από τον πόλεμο, τη διαφθορά και τη φτώχεια.³⁷ Ο τραυματισμός, η αρρώστια και η δυσλειτουργία του βλέμματος αντανακλούν την επιδείνωση των κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων. Το παράδειγμα του γεωργού, ο οποίος παραπονείται στον Δικαιόπολη ότι έχασε το φως των οματιών του από το κλάμα για την απώλεια των βοδιών του (*Άχαρνης*, στ. 1027-1029) είναι ενδεικτικό. Η μόνη γιατρεία είναι η επάλειψη με την ιαματική κρέμα ειρήνης! (στ. 1029).³⁸ Η ειρωνεία της σκηνης έγκειται στο ότι το όνομα του γεωργού που παραπονείται είναι *Δερκέτης* (ετυμολογείται από το ρήμα *δέρομαι*, πρβ. *δράκων*, *δορκάς*, *όξυδερκής*, δηλαδή από άνθρωπο με οξύτατη όραση), που βρίσκεται σε αντίθεση με το υποτιθέμενο ελάττωμα.

Θα αναφέρουμε μία ακόμη περίπτωση πιθανής χρήσης προσωπογραφικού προσωπείου.³⁹ Στους *Ίππης*, ο δούλος του Δήμου κατησυχάζει τον

³⁶ Claude Calame, "Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", 357-76.

³⁷ Ghislaine Jay-Robert, *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Presses Universitaires de Franche-Comté 2009, 73-5.

³⁸ Βλ. Π.Δ. Αποστολίδης, *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, 58-9.

³⁹ Η χρήση προσωπείων-πορτρέτων από τον Αριστοφάνη αμφισβητήθηκε από τον K.J. Dover, αλλά τα συμπεράσματά του είναι υπερβολικά. Βλ. σχετικά το άρθρο του, "Portrait-Masks in Aristophanes", in: *Κωμωδοτραγήματα. Studies in honour of W.J.W. Koster*, Hakkert,

Αλλαντοπώλη ότι θα έχει συμμάχους στον αγώνα του κατά τού Παφλαγόνα τους χρηστούς πολίτες, το ιππικό, εκείνους από τους ακροατές που είναι έξυπνοι, καθώς και τον ίδιο τον θεό. «Και μη φοβάσαι», του λέει, «Θάρρος! Δεν θα 'ναι δα κι η φάτσα του ίδια· τη μάσκα του δεν τόλμησε κανένας τεχνίτης να μας φτιάσει (εικάσαι). Το έξυπνο όμως κοινό θα τον γνωρίσει όπως και να 'ναι».⁴⁰

Από τον πρόλογο ήδη έχει γίνει σαφές, από τις αναφορές στη βυρσοδεψία (στ. 44 κ.εξ.), καθώς και από την αλληγορία της «λακωνικής λαγάνας» (54 κ.ε.), ότι ο Παφλαγόνας συμβολίζει τον Κλέωνα. Ο ποιητής μάς λέει ότι η μάσκα που φοράει ο ηθοποιός που υποδύεται τον Παφλαγόνα δεν θα αναπαριστά το πρόσωπο του Κλέωνα, αφού οι κατασκευαστές των σκηνικών και των προσωπίων φοβούνταν υπερβολικά και αρνήθηκαν να κατασκευάσουν ομοίωμα του Κλέωνα.⁴¹

Υπήρχαν τεχνικές δυσκολίες στην κατασκευή κωμικών προσωπίων, αφού ο κατασκευαστής έπρεπε να αποτυπώσει στη μάσκα ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ώστε το απεικονιζόμενο πρόσωπο να είναι αναγνωρίσιμο. Προϋπόθεση ήταν το διακωμωδούμενο πρόσωπο να έχει κάτι που να το κάνει εύκολα αναγνωρίσιμο. Οι μάσκες-πορτρέτα συνηθίζονταν στα χρόνια του Αριστοφάνη, με μια λογική επιφύλαξη: κατασκευάζονταν όταν ήταν τεχνικά εφικτό να κατασκευαστούν.⁴² Πώς να παραστήσει κανείς κάποιον σε μια κοινωνία όπου η πλειονότητα των πολιτών ντύνονταν ομοιόμορφα και δεν ξυρίζονταν (ήταν λίγοι εκείνοι που δεν είχαν κανονική γενειάδα ή την κούρευαν πολύ κοντή και μπορούσαν να ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους λόγω της ύπαρξης ή απουσίας γενειάδας, π.χ. ο Κλεισθένης ή ο Αγάθων).⁴³

Amsterdam 1967, 16-28. Reprinted in: K.J. Dover, *Greek and the Greeks*, vol. I: *Language, Poetry, Drama*, Basil Blackwell, Oxford 1987, 267-78.

⁴⁰ και μὴ δέδιθ'· οὐ γάρ ἐστιν ἐξηκασμένος, / ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν / τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. πάντως γε μὴν / γνωσθήσεται: τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν, *Ἰππῆς* 230-234. Για τη χρήση του ομοιωματικού εικάζω στον Αριστοφάνη βλ. Κατερίνα Συνοδινού, *Ἔοικα - Εἰκὸς και συγγενικά. Από τον Ὅμηρο ως τον Αριστοφάνη. Σημασιολογική μελέτη*, Ιωάννινα 1981, 173-190.

⁴¹ Τα αρχαία σχόλια που αναφέρονται σ' αυτό το απόσπασμα υποστηρίζουν ότι όταν ένας χαρακτήρας σε κωμωδία αναπαριστούσε υπαρκτό πρόσωπο, συνηθίζονταν να χρησιμοποιείται μάσκα με την εικόνα του. Τονίζεται ακόμη στα σχόλια ότι κανείς δεν ήθελε να υποδυθεί το ρόλο του Παφλαγόνα και έτσι τον υποδύθηκε ο Αριστοφάνης: *ὑπεκρίνατο μιλτώσας ἑαυτὸν [...] ἢ τῆ τρυγία χρίσας ἑαυτὸν [αφού ἄλειψε το πρόσωπό του με κοκκινόχωμα, [...] ἢ, αφού αλείφτηκε με λάσπη (κατακάθι) κρασιού]. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πόση αλήθεια υπάρχει στη δήλωση αυτή του σχολιαστή.* K.J. Dover, "Portrait-Masks in Aristophanes", 16-7.

⁴² Βλ. και Arthur Pickard-Cambridge, *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, 344-5.

⁴³ *Ἀχαρνῆς*, στ. 118 κ.εξ., *Θεσμοφοριάζουσαι*, στ. 191 κ.εξ., 571 κ.εξ.

Επίσης, για να μπορέσει ο ποιητής να κάνει αναγνωρίσιμο το υποδύομενο πρόσωπο, θα έπρεπε οι θεατές να το γνωρίζουν καλά για να μπορέσουν να το αναγνωρίσουν ενδεχομένως από τη φαλάκρα, τα μακριά μαλλιά, το ιδιαίτερο κούρεμα, ή από άλλα βασικά μέσα αναγνώρισης, όπως είναι οι κινήσεις, οι ιδιαίτερες χειρονομίες και, πάνω απ' όλα, η φωνή.⁴⁴ Πώς, λοιπόν, να απεικονίσει ο κατασκευαστής προσωπίων τον Κλέωνα, αν αυτός δεν είχε κάτι το ασυνήθιστο στο πρόσωπό του, ώστε να μπορεί κανείς να τον αναγνωρίσει εύκολα; Άλλωστε, αν αφαιρέσουμε τα αρκετά μεγάλα ανοίγματα για τα μάτια, καθώς και το μεγάλο άνοιγμα για το στόμα, δύο από τα πιο σημαντικά μέσα αναγνώρισης των προσώπων, δηλαδή τη θέση των ματιών και του στόματος, πώς να αποδώσει κανείς την έκφραση και την ιδιαιτερότητα του προσώπου;

Στην πρακτική αυτή δυσκολία για την κατασκευή προσωπίου ταιριαστού για τον Κλέωνα, ο Αριστοφάνης απάντησε με τον υποτιθέμενο φόβο του κατασκευαστή της μάσκας. Τράβηξε έτσι την προσοχή του κοινού στο γεγονός ότι ο Παφλαγόνας δεν φορούσε προσωπίο του Κλέωνα, αλλά φρόντισε να τον περιγράψει υπερβολικά αποκρουστικό και ιδιαίτερα απεχθή. Απεικονίζεται σαν τρομακτικό τέρας του είδους που συναντάμε σε λαϊκούς και αρχαϊκούς μύθους, απαίσιο και σιχαμένο πέρα από κάθε φαντασία. Και, για να συμπληρωθεί η εικόνα, εκτός από την απαίσια φωνή έχει και *φώκης όσμήν, Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους, προκτὸν δὲ καμήλου*.⁴⁵ Προφανώς ο Αριστοφάνης ήταν πολύ ικανοποιημένος με την εξομοίωση του Κλέωνα με διάσημο τέρας της μυθολογίας, καθώς επανέλαβε το χωρίο στην *Εἰρήνη*, στ. 753–758, δύο χρόνια αργότερα.

Έτσι, αν πράγματι ο Κλέων δεν είχε κάτι το ιδιαίτερο στην εμφάνισή του, ο Αριστοφάνης είχε τη δυνατότητα να φορέσει στον Παφλαγόνα ένα εξαιρετικά απαίσιο προσωπίο, που εξέφραζε οπτικά τα αισθήματά του για τον Κλέωνα και ταυτόχρονα να εκμεταλλευτεί κωμικά το τέχνασμα αυτό, προσποιούμενος ότι, όσο αποκρουστικό και αν είναι, δεν μπορεί να απεικονίσει την τρομερή όψη του Κλέωνα, γιατί μια πραγματική απεικόνιση του δημαγωγού, όπως ήταν στ' αλήθεια, θα ήταν υπερβολικά τρομακτική, ακόμη και για τον ίδιο τον τεχνίτη ο οποίος θα κατασκεύαζε τη μάσκα!⁴⁶ Καθίσταται έτσι φανερό ότι το προσωπίο του ηθοποιού που υποδύεται τον Κλέωνα μπορεί να μην απεικονίζει το πρόσωπο του δημαγωγού, αλλά ο αθηναίος θεατής δεν εξαπατάται από την κωμική ψευ-

⁴⁴ Βλ. *Εἰρήνη*, στ. 771 κ.εξ., *Νεφέλαι*, στ. 348, *Ἀχαρνές*, στ. 849.

⁴⁵ *Σφήκες*, στ. 1031-1035.

⁴⁶ Πρβ. και Κατερίνα Συνοδινού, *Ἔοικα - Εἰκὸς και συγγενικά*, 185-6.

δαίσθηση. Η παρώδηση του Κλέωνα δεν συγκαλύπτει αλλά αντιθέτως αποκαλύπτει το πραγματικό πρόσωπό του.⁴⁷

Στον Αριστοφάνη το μάτι (και το προσωπίο) έχει λιγότερο ενδιαφέρον γι' αυτό που βλέπει και περισσότερο γι' αυτό που αντανακλά, αντικατοπτρίζει. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η εμφάνιση του Ψευδαρτάβα, στους *Άχαρνες* (στ. 91-125). Πρόκειται για μια γκροτέσκα φιγούρα, τον απεσταλμένο του βασιλιά της Περσίας, τον βασιλέως *όφθαλμόν*. Η είσοδος στη σκηνή του Ψευδαρτάβα, ο οποίος πηγαίνει δίπλα στον Πρεσβευτή, αντίκρυ από τους πρυτάνεις, δημιουργούσε εντύπωση από το προσωπίο που φορούσε και το οποίο ήταν ένα τεράστιο μάτι, που στο κάτω μέρος είχε μια πέτσινη, τετράγωνη γενειάδα, όπως συνήθιζαν οι Πέρσες αξιωματούχοι. Μπροστά σ' αυτήν τη φιγούρα, ο Δικαιόπολης εξανίσταται: «Τι είναι τούτο; Μπα! Πλώρη καραβιού για πρόσωπο έχεις; Μη στρίβεις από κάβο και κοιτάξεις να βρεις ν' αράξεις;».⁴⁸ Το κωμικό στοιχείο του χωρίου έγκειται, εκτός από την γκροτέσκα εμφάνιση, στη χρήση του όρου *όφθαλμός*, που εκτός από μάτι παραπέμπει και στην οπή από όπου περνούσαν τα κουτιά στις τριήρεις.⁴⁹ Είναι γνωστό ότι οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν ένα είδος θήκης από δέρμα, το οποίο εφαρμόζαν στις οπές των τριήρων, και μέσα από το οποίο περνούσαν τα κουτιά, για να εμποδίζει το νερό της θάλασσας να μπαίνει στο σκάφος. Αυτή η μεταφορά τονίζει το μέγεθος του οφθαλμού που απεικονίζεται στο προσωπίο του Ψευδαρτάβα και συγχρόνως υπογραμμίζει την ανικανότητα και την αδυναμία του να βλέπει.

Καθίσταται φανερό ότι ο βασιλέως *όφθαλμός* δεν επιτελεί τη λειτουργία για την οποία προορίζεται, δεν είναι εκεί για να βλέπει και να μεταφέρει τις σημαντικότερες πληροφορίες για τις υποθέσεις του κράτους στον Μεγάλο βασιλιά,⁵⁰ αλλά για να τον βλέπουν. Αποτελεί την καρικατούρα που επιτρέπει στον Αριστοφάνη να γελοιοποιήσει τον εχθρό, τον ξένο, του οποίου ο λόγος είναι εξίσου ακαταλαβίστικος όπως απροσδιόριστο είναι και το πρόσωπό του (στ. 100-105). Το προσωπίο του Ψευδαρτάβα προκαλεί γέλιο. Αυτό το γέλιο γίνεται περισσότερο οξύ και δηκτικό όταν ο αθηναίος θεατής αποκωδικοποιεί τα σημαινόμενα. Η όψη του γελοίου υπερβολικού και παράλογου γκροτέσκου προσωπίου του βασιλέως *όφθαλμού* δεν παραπέμπει μόνο στην μισητή και υπερβολική περσική αυτοκρατορία, αλλά συγχρόνως αναδεικνύει και την παρακμιακή

⁴⁷ Claude Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris 2005, 221.

⁴⁸ *Άχαρνες*, στ. 94-97.

⁴⁹ Βλ. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Les Belles Lettres, Paris 1965, 65-7, 369.

⁵⁰ Βλ. Ηρόδοτος, *Ίστορίη*, I 114.

και επίσης γκροτέσκα αθηναϊκή πραγματικότητα. Το παράλογο προσω-
 πείο του Πέρση αξιωματούχου, με τον υπερμεγέθη οφθαλμό παραπέμπει
 και στην όζουσα πολιτική πραγματικότητα της Αθήνας, σ' αυτό το καρ-
 ναβάλι στο οποίο πρωταγωνιστούν οι αθηναίοι πρέσβεις, που μόλις γύρι-
 σαν από την πολύχρονη περιοδεία τους στην Περσία, οι πρυτάνεις, αλλά
 και οι αθηναίοι πολίτες οι οποίοι ανέχονται όλα αυτά και ως θεατές πα-
 ρατηρούν άπραγοι στην Έκκλησία του Δήμου. Αυτή την πολιτική του
 θεάματος παρωδεί στους Αθηναίους ο Αριστοφάνης, καταγγέλλοντας
 τους ψεύτες και υποκριτές πολιτικούς, αλλά και τους αδιάφορους και
 αδρανείς πολίτες.

Συχνά ο Αριστοφάνης αποδεσμεύει από το *προσωπείον* και την όλη
 σκευή τόσο τον υποκριτή όσο και το θεατρικό πρόσωπο που ενσαρκώνει·
 καταφέρνει έτσι και αποκαλύπτει το θεατρικό παιχνίδι, όπως συμβαίνει
 στους Άχαρνης, όταν ο Δικαιόπολης ζητά από τον Ευριπίδη το πανωφόρι
 του Τηλέφου, το οποίο αφού το καλομελετά και το γυρνά απ' όλες τις
 μεριές, για να το δουν οι θεατές, λέει (στ. 435-441): «Δία παντοκράτορα,
 που το βλέμμα σου όλα τα διαπερνά κι όλα τα εποπτεύει, κάνε να ντυθώ
 έτσι που κι ο εχθρός μου ακόμα να με συμπονάει. Ευριπίδη, ύστερ' από
 τούτο δω που μου χάρισες, δος μου κι εκείνα τα αξεσουάρ της κουρελα-
 ρίας, τούτο το σκουφάκι της Μυσίας, να το φορέσω στο κεφάλι. Γιατί
 σήμερα πρέπει να δείχνω ζητιάνος· να είμαι βέβαια αυτός που είμαι, αλ-
 λά να μην φαίνομαι· κι οι θεατές να ξέρουν ποιος πράγματι είμαι, αλ-
 λά οι χορευτές να μ' αντικρίζουν ζαβλακωμένοι, για να τους τυλίξω με έξυ-
 πνες φρασούλες.⁵¹ [...] δει γάρ με δόξα πτωχόν είναι τήμερον, / είναι
 μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή· / τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ'
 ἐγώ, / τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι, / ὅπως ἂν αὐτοὺς
 ῥηματίοις σκιμαλίσω. Διαπιστώνουμε ότι όταν η μεταμφίεση ενσωματώ-
 νεται στη σκηνική δράση, συμμετέχει, μαζί με το *προσωπείον* και την
 υπόλοιπη σκευή, στη θεατρική ψευδαίσθηση, εν γνώσει του κοινού.

Το βλέμμα του θεατρικού προσώπου διασταυρώνει το βλέμμα του
 θεατή και από αυτήν την τηλεπισκόπηση ανάμεσα στα δύο πρόσωπα δη-
 μιουργείται το κωμικό αποτέλεσμα. Το θέαμα παρακολουθείται συγχρό-
 νως από δύο διαφορετικές πηγές. Αυτό το φαινόμενο θέτει σε αμφισβή-
 τηση τη θέση του θεατή, αλλά και το ίδιο το θέατρο. Η κωμική σκηνή, σε
 αντίθεση με αυτήν της τραγωδίας, δεν απορροφά το βλέμμα του θεατή,
 αλλά το επιστρέφει αμέσως. Έτσι, το *προσωπείο* και το βλέμμα των
 θεατρικών προσώπων συμβάλλουν, μαζί με τον λόγο και την μίμηση, στην
 κωμική διαδικασία.⁵²

⁵¹ Μετάφραση Ηλίας Σ. Σπυρόπουλος.

⁵² Ενδιαφέρουσα εκδήλωση του προσώπου είναι και το φιλί. Το φιλί έχει πολλές και
 διαφορετικές σημασίες, όπως στοργή, αφοσίωση, αγάπη, σεβασμό ή υποταγή. Το φιλί ήταν

Όλοι γνωρίζουμε ότι το πρόσωπο είναι ένας εξαιρετος δείκτης της μη λεκτικής επικοινωνίας. Ένα απλό κούνημα της κεφαλής προς τα πάνω είναι σήμα άρνησης: *ἀνανεύει, ἀνένευσε*,⁵³ ενώ προς τα κάτω δηλώνει συμφωνία, συναίνεση: *ἐπινεύει, καταλεύουσι*.⁵⁴

Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην τραγωδία, όπου το *προσωπίον* αποτελεί τον ενδιάμεσο για να εισχωρήσει κανείς στον κόσμο του άλλου, στην κωμωδία το *προσωπίο* παραπέμπει τον θεατή κατευθείαν στον εαυτό του, μεταφέροντας την παραμορφωμένη εικόνα του σε μια γκροτέσκα κοινωνία. Το *βλέμμα* και το *προσωπίον* παρουσιάζονται στο θέατρο του Αριστοφάνη με παρόμοια χαρακτηριστικά και λειτουργούν από κοινού. Μπορεί αρχικά το *προσωπίον* να κρατά μια απόσταση από την πραγματικότητα, την προσεγγίζει όμως στη συνέχεια και συνδιαλέγεται με το κοινό και τους θεατές. Η κωμωδία παίζεται και παρουσιάζεται μέσα από το βλέμμα των προσώπων της σκηνής, που συναντούν το βλέμμα των θεατών. Αυτή η αλληλεπίδραση καλλιεργεί μία ελαφρά σύγχυση ανάμεσα στην πραγματικότητα και το θέαμα, κάτι που επιτρέπει στον Αριστοφάνη να σατιρίσει τόσο το θέαμα όσο και την κοινωνία. Τα *προσωπίο*, λοιπόν, στο θέατρο του Αριστοφάνη ήταν σημάδι καθαρό και αποκάλυψη, προτού φορτιστεί, αργότερα, με έννοιες αρνητικές, όπως η διπλοπροσωπία, καθώς και αξίες απόκρυφης.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Αποστολίδης, Π.Δ. (1996), *Τα ιατρικά του Αριστοφάνη*, Αθήνα.
 Bieber, M., (1930), “Maske”, *RE XIV 2*, στήλες 2070-2120.
 — (1961²), *History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.

για τους αρχαίους Έλληνες σήμα στοργής από τους γονείς προς τα παιδιά (*Οδύσσεια* ρ 38-39, *Λυσιστράτη*, στ. 890) και από τα παιδιά προς τους γονείς, καθώς και μεταξύ αδελφών. Όταν το φιλί συνδυάζεται με κάποια άλλη χειρονομία, όπως η χειραψία, δήλωνε επίσημη συνεργασία και αγάπη (*Νεφέλαι*, στ. 81, *Βάτραχοι*, στ. 754-755, 788-790). Επίσης, το σούφρωμα των χειλιών είναι σήμα αποστροφής (αρχαία σχόλια στους *Σφήκες*, στ. 1315). Το κοκκίνισμα του προσώπου δηλώνει ντροπή, σεβασμό και αμηχανία, *ἀπερυθριᾶσαι*, *Νεφ.*, στ. 1216.

⁵³ *Άχαρνής*, στ. 113, 611.

⁵⁴ *Άχαρνής*, στ. 114· *Ἐκκλησιάζουσαι*, στ. 72.

- Calame, Cl. (1989), “Démâsquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne”, *Revue de l’Histoire des Religions*, ccvi-4, 357-76.
- (2005), *Masques d’auctorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris.
- Chantraine, P. (1968, nouveau tirage 1984), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Classen, C.J. (ed.) (1986), *Probleme der Lukrezforschung*, Hildesheim.
- Dover, K.J. (1967), “Portrait-Masks in Aristophanes”, στο: *Κωμωδοτραγήματα. Studies in honour of W. J. W. Koster*, Hakkert, Amsterdam, 16-28. Reprinted στο: K.J. Dover, *Greek and the Greeks*, vol. I: *Language, Poetry, Drama*, Oxford 1987, 267-78.
- Foley, H.P., “The masque of Dionysus”, *TAPA* (110) 107-33.
- Frontisi-Ducroux, Fr. – J.-P. Vernant (1997), *Dans l’œil du miroir*, Paris [Στο μάτι του καθρέφτη, μτφ. Β. Μέντζου, Ολκός, Αθήνα 2001].
- (1987), “*Prosopon*, le masque et le visage”, *Les Cahiers du G.I.T.A.* 3, 83-92.
- (2009), *Από το πρόσωπο στο προσωπέο. Όψεις της ταυτότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Μ. Λεβεντοπούλου, Αθήνα. [*Du masque au visage*, Paris 1995].
- Chiron-Bistagne, P. (1976), *Les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- (1983), “L’emploi du terme grec *prosopon* dans l’Ancien et le Nouveau Testament”, στο: *Mélanges Édouard Delebecque*, Aix-en-Provence, 157-74.
- (1986), *Le masque de théâtre dans l’antiquité classique*, Arles.
- (avec la collaboration de Keito Omoto et de Tommoo Tobarì) (1994), *Gikaku. Dionysies Nippones ou Les avatars de Dionysos sur les routes de la soie*, Montpellier.
- Green, J.R. (2010), “The Material Evidence”, στο: Gregory W. Dobrov (επιμ.), *Brill’s Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden/Boston, 71-102.
- Hubbard, Th.K. (1991), *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca and London 1991.
- Jay-Robert, Gh. (2009), *L’invention comique. Enquête sur la poésie d’Aristophane*, Presses universitaires de Franche-Comté 2009.
- Nédoncelle, M. (1948), “*Prosopon* et *persona* dans l’antiquité classique. Essai de bilan linguistique”, *Revue des Sciences Religieuses* 22, 277-99.
- Παππάς, Θ. (1994), *Ο φιλόγελος Αριστοφάνης*, Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Pickard-Cambridge, A. – J. Gould – D.M. Lewis (2011), *Οι δραματικές εορτές της Αθήνας*, μτφ. Μ. Ύψηλάντη, Ηλ. Τσολακόπουλος, Α. Ευσταθίου, Θεσσαλονίκη.
- Rusten, J. (επιμ.) (2011), *The Birth of Comedy. Texts, Documents and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Simon, G. (1986), *Le regard, l’être et l’apparence dans l’antiquité*, Paris.
- Συνοδινού, Κ. (1981), *Έοικα - Εἰκὸς και συγγενικά. Από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη. Σημασιολογική μελέτη*, Ιωάννινα.
- Taillardat, J. (1965), *Les images d’Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.
- Thiercy, P. (2005), “Les échanges de masques chez Aristophane”, στο: R. Grisolia & G.M. Rispoli (επιμ.), *Il personaggio e la maschera. Atti del Convegno Internazionale di*

Studi. Napoli – Santa Maria Capua Vetere – Ercolano 19–21 giugno 2003, Pozzuoli, 85-93.

— (2011), «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη», στο: Θ.Γ. Παππάς – Α. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Gutenberg, Αθήνα, 344-94.

Todd, O.J. (1962, Hildesheim 1962), *Index Aristophaneus*, Cambridge (Mass.).

Webster, T.B.L. (1978), *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, τρίτη έκδοση αναθεωρημένη και επαυξημένη από τον J.R. Green, London.

Wiles, D. (1991), *The Masks of Menander*, Cambridge.

— (2004), “The mask in Greek Tragedy”, *Dioniso* 3, 206-13.

— (2007), *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge.

THEODOROS G. PAPPAS

The mask (*προσωπεῖον*) and the gaze (*βλέμμα*) in Aristophanes

It is well known that in ancient comedy the mask, with its rigid features, does not conceal but rather reveals the secrets of the face, which is mainly defined by the other's gaze. Aristophanes, playing with the words *prosopon* (face) and *prosopeion* (mask), often refers simultaneously to the face of the dramatic character and the mask of the actor, as well as to faces alien to the theatrical action, and even to the faces of spectators. There is a play of reflection between the comic face and the spectator's face, which also offers itself to view through the gaze of the actors on stage.

Contrary to tragedy, where the visual interest of the spectator is entirely focussed on the stage, in Attic comedy the spectacle may extend to the entire theatre. Thus, gaze and mask are connected in comedy in a reciprocal relationship, since the mask can also function as a mirror. While in tragedy the mask transposes the spectator to the world of the Other, in comedy it leads him straight to a distorted image of himself, placed within a grotesque society. Moreover, while in tragedy gaze adds a third, more profound, dimension to the story, in the comedy of Aristophanes gaze reflects the immediate reality of the performance and creates a world that is flat,

with no perspective. In this way, through the gaze of the actors and the spectators, an interesting confusion between spectacle and reality is achieved, which allows the poet to ridicule reality, in so far as it recognizes itself in stage fiction.

ΑΝΤΩΝΗΣ Κ. ΠΕΤΡΙΔΗΣ

Προσωπείο και Παράσταση στη Νέα Κωμωδία: Ζητήματα μεθοδολογίας



ΕΙΝΑΙ ΚΟΙΝΟΤΟΠΟ ΠΙΑ ΝΑ ΥΠΕΝΘΥΜΙΖΟΥΜΕ ότι το θέατρο είναι παράσταση, ότι η θεατρική σημειολογία είναι οικονομική και απεχθάνεται τους πλεονασμούς, και άρα ότι η διάσταση (καλύτερα: οι διαστάσεις) της παράστασης συνιστούν αναπαλλοτρίωτο τμήμα της σημειολογίας αυτής.¹ Κι όμως δεν αντιλαμβανόμαστε πάντα πόση ουσία υποκρύπτεται στα κλισέ: η συνείδηση ότι το θέατρο είναι χώρος, χρόνος και προπαντός ύλη, παρά τα προανακρούσματα στις δεκαετίες του 1960 και 1970, μόλις τα τελευταία τριάντα χρόνια κέρδισε πραγματικά έδαφος στις φιλολογικές μελέτες για το αρχαίο δράμα.² Τα πιο προφανή τουλάχιστον χαρακτηριστικά της παράστασης τυγχάνουν σήμερα αναγνώρισης και αξιοποιούνται πλέον ουσιαστικά στην ερμηνεία των έργων. Μοιραία, βεβαίως, τα κενά στις γνώσεις μας συσκοτίζουν το εγχείρημα, αλλά, νομίζω, μπορούμε με πεποίθηση να ισχυριστούμε ότι κανείς πια δεν τολμά να παραγνωρίσει το επιτελεστικό στοιχείο στο αρχαίο δράμα.

Στη Νέα Κωμωδία, λόγου χάριν, στην οποία εστιάζουμε εδώ, το θεατρικό προσωπείο διαθέτει σημειολογική βαρύτητα άνευ προηγουμένου. Είναι αδύνατο να αποσυνδέσουμε τους χαρακτήρες της Νέας από τα προσωπεία τα οποία φέρουν χωρίς να αφαιρέσουμε μια κεντρική παράμετρο της θεατρικής σημειολογίας τους. Για να αναλύσουμε συνεπώς ιστορικά τα έργα της Νέας ως παραστάσεις, δηλαδή ως ολικά θεατρικά γεγονότα, επιβάλλεται να αναγνωρίσουμε την παρουσία και τη σημασία επί σκηνής, μεταξύ των άλλων παραγόντων της παράστασης, και του προσωπείου. Τολμώ να πω *όλως ιδιαιτέρως* του προσωπείου. Αυτό έχει να κάνει με την ιστορική εξέλιξη γενικά της Νέας Κωμωδίας ως είδους και ειδικότερα της μάσκας ως θεατρικού σημείου στο είδος αυτό. Δεν υπάρχει χρόνος να εξηγηθούμε πλήρως εδώ,³ αλλά ας επισημάνουμε δύο σημεία.

¹ Το πιο πρακτικό βοήθημα για τη θεατρική σημειολογία είναι ο Elam (1980). Βλ. επίσης Carlson (1990), Fischer-Lichte (1992), Θωμαδάκη (1993).

² Οι πρόοδοι της έρευνας στη σπουδή της αρχαιοελληνικής παράστασης τα τελευταία χρόνια εκτίθενται μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα στο Liapis – Harrison (2013), όπου βλ. παλαιότερη βιβλιογραφία.

³ Η ιστορική διαδικασία περιγράφεται λεπτομερώς στο Petrides (2010).

Πρωτίστως, παρά τις ενστάσεις που διατυπώθηκαν σχετικά με τη σημασία της *φυσιογνωμονικής* για τη μετακλασική θεατρική μάσκα,⁴ είναι δύσκολο να αρνηθούμε ότι στο τέλος πια του 4^{ου} π.Χ. αιώνα τα χαρακτηριστικά του προσωπίου από *εικονιστικά* σημεία (icons) μετατρέπονται σε *ενδείκτες* (indexes), καθώς υποδηλώνουν πια *ἦθος*, δηλαδή την προδιάθεση του χαρακτήρα για την αρετή ή την κακία.⁵ Το προσωπίο, δηλαδή, υφίσταται, θα μπορούσαμε να πούμε, *φυσιογνωμονικό υπερκαθορισμό* (overdetermination), ο οποίος αναβαθμίζει τη συμβολή της μάσκας ενοφθαλμίζοντας στην παράσταση εξωθεατρικά, ιδεολογικά συστήματα αναφοράς.⁶

Επίσης, η διαδικασία μέσα από την οποία αποκρυσταλλώνεται το σύστημα των προσωπίων της Νέας συνεπάγεται όχι μόνο διαμόρφωση τύπων (standardisation), αλλά και δημιουργική ώσμωση της παράστασης της Νέας με το οπτικό σύστημα της τραγωδίας (hybridisation). Ιδιαίτερα στα προσωπία των νεανίσκων και των παρθένων, τα δύο γένη προσωπίων που κυριαρχούν κατά τον ύστερο 4^ο αιώνα στις λεγόμενες μάσκες Νέου Τύπου⁷ και που εκπροσωπούν βεβαίως τις δύο εκείνες κοινωνικές κατηγορίες που μετράνε περισσότερο στη Νέα, η οπτική συνάφεια μεταξύ κωμικών και τραγικών προσώπων είναι εξόφθαλμη. Αν λάβει δε κανείς υπόψη ότι οι κωμικοί μῦθοι είναι πια σε μεγάλο βαθμό εκκοσμηκευμένες και αστικοποιημένες εκδοχές τραγικών πλοκών,⁸ τότε αντιλαμβάνεται πώς ακόμη και το ίδιο το προσωπίο μπορεί να καταστεί φορέας διαχειμενικότητας, τουλάχιστον στον Μένανδρο.

Τα παραδείγματα είναι πολλά, αλλά ας αρκεστούμε εδώ σε ένα. Η Γλυκέρα της *Περικειρομένης* φέρει προφανώς μάσκα με βιαίως κουρεμένα μαλλιά. Αν μια τοιχογραφία από την Έφεσο⁹ διασώζει όντως στιγμές από την έναρξη της κωμωδίας αυτής, τότε η Γλυκέρα εισάγεται στη σκηνή κατά πάσα πιθανότητα αμίλητη, σε θρηνητική σιωπή, και με τον πέπλο να καλύπτει τα μαλλιά της. Η μάσκα της Γλυκέρας (μεταξύ άλλων

⁴ Βλ. χαρακτηριστικά Poe (1996).

⁵ Για τους σημειολογικούς όρους *εικόνα* (icon), *ενδείκτης* (index) και *σύμβολο* (symbol), βλ. Elam (1980) 13-7. Για την αριστοτελική έννοια *ἦθος*, βλ. Dale (1969), Blundell (1992), Wisse (1999).

⁶ Για τη λειτουργία της φυσιογνωμονικής σε σχέση με το προσωπίο της Νέας Κωμωδίας, βλ. Wiles (1991) 85-90· Petrides (2010) 117-21. Για τη φυσιογνωμονική γενικότερα, βλ. ενδεικτικά Burton (1994)· Gleason (1996)· Swain (2007)· Popovic (2007).

⁷ Για τα προσωπία «Νέου Τύπου» (New Style) στη Νέα Κωμωδία, βλ. Webster, Green & Seeberg (1995) 55· Green (1994) 99-104.

⁸ Σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. Πετρίδης (υπό δημοσίευση).

⁹ Η σύνδεση της τοιχογραφίας αυτής με την αρχική σκηνή της *Περικειρομένης* προτείνεται από τον Arnott (1988). Για την τοιχογραφία βλ. Strocka (1977) πίν. 66 (συζήτηση στις σ. 48 και 55 κ.ε.). Βλ. επίσης και το σχετικό ψηφιδωτό που έχει ανακαλυφθεί πρόσφατα στην Antakya: Ömer Çelik, *Yukarı Harbiye Moszaik Kurtama Hasısı*, Ankara 2009.

και διότι πρέπει να ήταν ειδικά προσαρμοσμένη για την παράσταση αυτή) πιθανότατα θύμιζε έντονα την τραγική *κούριμον παρθένον* (Πολυδεύκης, 4.140 = τραγ. προσ. αρ. 26), όπως ακριβώς η όλη στάση της στην πρώτη αυτή εικόνα μάλλον ανακαλούσε την εμβληματική τραγική μορφή της Νιόβης: μια σκηνή κοινού οικογενειακού καυγά αποκτά ξαφνικά κωμικό διαχειμενικό βάθος.¹⁰

Αφενός, λοιπόν, η φυσιογνωμονική, αφετέρου η διασταύρωση με την τραγωδία φορτίζουν σημασιολογικά τη μάσκα στη Νέα Κωμωδία και καθιστούν θεμελιώδη τη συμβολή της στη διαδικασία παραγωγής θεατρικού νοήματος. Οι μελετητές της Νέας οφείλουν ως εκ τούτου να αναγνωρίζουν την παρουσία της μάσκας στη σκηνή, αλλιώς η εικόνα που προκύπτει κινδυνεύει να είναι ελλιπής, αν όχι εντελώς παραπειστική. Τέτοια επιταγή όμως δεν είναι απλή υπόθεση, αφού απαιτεί ισχυρές μεθοδολογικές βάσεις. Τι ακριβώς συνεπάγεται, λοιπόν, και τι προϋποθέτει η «αναγνώριση» της μάσκας επί σκηνής;

Ας ξεκινήσουμε υποδεικνύοντας την πιο ύπουλη παγίδα στην οποία μπορεί να πέσει κανείς επιχειρώντας να εμπλέξει τη μάσκα στο παιχνίδι της ερμηνείας: τον κίνδυνο να εξαντληθεί η συζήτηση σε εικασίες γύρω από το πώς διανεμήθηκαν στην αρχική διδασκαλία συγκεκριμένα προσωπεία σε συγκεκριμένους χαρακτήρες. Τέτοιος αρχαιολογικός θετικισμός υπήρξε συνηθέστατος παλαιότερα και αποτελεί ακόμη και σήμερα ομολογουμένως μεγάλο πειρασμό. Είναι πράγματι επικίνδυνο, όμως, να επιχειρεί κανείς να «αποδείξει» ότι ο χαρακτήρας X φορούσε τη μάσκα Ψ, απλούστατα διότι κάτι τέτοιο δεν είναι αρχαιολογικώς αποδείξιμο, τουλάχιστον όχι με αποκλειστικό οδηγό το κείμενο και τα φυσιογνωμονικά χαρακτηριστικά της μάσκας, όπως αποδίδονται (ελλιπώς και αποσπασματικά) από τον Πολυδεύκη¹¹ ή / και όπως τα διακρίνουμε (και πάλι *bona fide*) σε ταυτισμένα σωζόμενα δείγματα.¹² Από την άλλη, τέτοιες απόπειρες ταύτισης μασκών και χαρακτήρων μπορούν ανεπαίσθητα να δημιουργήσουν έναν ερμηνευτικό φαύλο κύκλο: υποθετικά οδηγούμαστε από τον χαρακτήρα X στη μάσκα Ψ, διότι εικάζουμε ότι η συμπεριφορά του χαρακτήρα, όπως φαινομενολογικώς την προσλαμβάνουμε, συνάδει με τη φυσιογνωμία της μάσκας· ακολουθώντας, επιστρέφουμε πίσω στον χαρακτήρα υπό το ηθικό πρίσμα πια του προσωπείου που του αποδόθηκε. Καθ'αυτήν η ταύτιση όμως ήταν εξ αρχής προϊόν της ίδιας εικολογικής

¹⁰ Βλ. αναλυτικότερα Petrides (2010) 79-82.

¹¹ Για τις μάσκες της Νέας Κωμωδίας σε σχέση με τον κατάλογο του Πολυδεύκη (*Όνομ.* 4.133-54), βλ. Roth (1913)· Webster (1949)· Krien (1955)· Wiles (1991) 74-80· Poe (1996).

¹² Αναπαραστάσεις μασκών της Νέας Κωμωδίας μπορεί να βρει κανείς, π.χ., στα ευρήματα από τη νεκρόπολη του Lipari, βλ. Bernabò Brea (1981), (2001). Σχετικά με το σύνολο του σχετικού αρχαιολογικού υλικού και την αξία του για τη μελέτη της Νέας Κωμωδίας, βλ. Webster, Green & Seeberg (1995), ιδιαίτερα την εξαιρετική Εισαγωγή (1-98).

ερμηνείας στην οποία καταλήξαμε ξανά στο τέλος: η κυκλικότητα του συλλογισμού είναι, νομίζω, καταφανής.

Οι δυσκολίες αυτές είναι υπαρκτές και μεγάλες. Δυστυχώς, όμως, παρωθούν συχνά τους μελετητές σε έναν εξίσου ακραίο σκεπτικισμό, με αποτέλεσμα να εγκαταλείπεται οποιαδήποτε προσπάθεια να συνδεθούν μάσκα και χαρακτήρας. Ως αποτέλεσμα η μάσκα απλά δεν υπεισέρχεται στη συζήτηση της παράστασης ούτε καν στο επίπεδο της ενδεικτικής εικασίας. Υπάρχει όμως σίγουρα μέση οδός ανάμεσα στον αρχαιολογικό θετικισμό και τον αδρανή αγνωστικισμό. Στο κάτω-κάτω οι επιλογές και οι πιθανοί συνδυασμοί δεν είναι απεριόριστοι κάθε φορά: υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες η ταύτιση είναι από ασφαλή έως βεβαία και οι περιπτώσεις αυτές μπορούν να αποτελέσουν μεθοδολογικώς στέρεες βάσεις για εξαγωγή ευρύτερων συμπερασμάτων για την αξία του προσώπου ως εργαλείου ερμηνείας της παράστασης.

Ας δούμε πρώτα τον Γοργία του Δυσκόλου, για να συνειδητοποιήσουμε πρώτα πόσο σοβαρές στρεβλώσεις στη θεατρική ανάγνωση του χαρακτήρα μπορούν να προκληθούν, αν αγνοήσουμε τη σημειωτική παράμετρο του προσώπου.

Οι υποθέσεις των μελετητών συγκλίνουν εδώ στον *ἄγροικον* (Πολυδεύκης, 4.145 = κωμ. προσ. αρ. 14). Πρόκειται όντως για ισχυρή υποψηφιότητα, καθώς η ταύτιση προκύπτει από αντικειμενικά γνωρίσματα του δραματικού προσώπου και όχι από υποκειμενικές ερμηνείες της συμπεριφοράς του. Ο Γοργίας είναι *μειράκιον* (άρα όχι αρκετά μεγάλος για να φοράει τον *πάγχρηστον* ή τον *μέλανα*, τους μεγαλύτερους σε ηλικία νεανίσκους). Επιπλέον ζει και εργάζεται ως *ξωμάχος* στην ύπαιθρο, άρα εκτίθεται στον ήλιο και τη σκληρή δουλειά, σε αντίθεση με τον Σώστρατο – κάτι που αποκλείει εξ ορισμού τον *ἀπαλόν* και τον επίσης ανοιχτόχρωμο *δευτερον επίσειστον* (Πολυδεύκης, 4.147 = κωμ. προσ. αρ. 13 και 16 αντιστοίχως). Ο Γοργίας επίσης ποσώς σχετίζεται, *ίσα-ίσα* σιχάίνεται τους τόπους και τους τρόπους του αστικού κέντρου. Ας δεχτούμε λοιπόν, όπως και η πλειονότητα των μελετητών, ως βάσιμη εικασία τον *ἄγροικον*, καθώς η μάσκα αυτή ανταποκρίνεται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του Γοργία ως κωμικού ήρωα. Με τον *ἄγροικον* προβάλλεται επίσης εμφανιχότερα η θεματικώς κρίσιμη αντίθεση μεταξύ του θετού γιου του Κνήμωνα και του αστικού βουτυρόπαιδου Σώστρατου.

Στην περίπτωση, λοιπόν, αυτή πατάμε στο έδαφος γερά. Όμως, ακόμη και όταν η ταύτιση του προσώπου είναι κατά το μάλλον ή ήττον ασφαλής, παραμένει ασήμαντη ακαδημαϊκή λεπτομέρεια, αν ο μελετητής δεν διερευνήσει τις σημειολογικές προεκτάσεις της τη στιγμή της παράστασης. Στην περίπτωση του Γοργία, αν λάβουμε ως αποκλειστικό οδηγό μας το κείμενο, διακρίνουμε ένα τραχύ, αυστηρό, φίλεργο νεανία, με σύνεση

που υπερβαίνει την ηλικία του. Ο Γοργίας δηλώνει με στόμφο, π.χ., στους στ. 341-344 ότι δεν έχει την πολυτέλεια ούτε να παντρευτεί ούτε να ερωτευτεί:

{(Σω)} πρὸς τῶν θεῶν οὐπώποτ' ἠράσθης τινός,
μειράκιον; {(Γο)} οὐδ' ἔξεστί μοι, βέλτιστε. {(Σω)} πῶς;
τίς ἔσθ' ὁ κωλύων; {(Γο)} ὁ τῶν ὄντων κακῶν
λογισμός, ἀνάπαυσιν διδοὺς οὐδ' ἦντινοῦν.

Ένα παιδί, λοιπόν, καλόκαρδο, αλλά στρυφνό και προκατειλημμένο κατά των πλουσίων αστών και της ροπής τους προς τις ηδονές. Ως πτωχός είναι έτοιμος να γίνει δυσκολώτατος, αν αδικηθεί από τους πλουσίους (βλ. Δύσκ. 269-298). Στα χαρτιά δηλαδή ο Γοργίας εμφανίζει διακριτικές μεν, ανησυχητικές δε ομοιότητες με τον πατριό του, τον μισάνθρωπο Κνήμωνα, που επίσης διαθέτει χαρακτηριστικά του *ἄγροίκου* (*ἄγροικος* εἶ, Δύσκ. 956), αν και φέρει βεβαίως μάσκα πάππου. Εκ πρώτης όψεως είναι αμφίβολο κατά πόσον αυτός ο Γοργίας είναι καν κωμικός χαρακτήρας: φαίνεται ίσως ο πιο μονοκόμματος ήρωας του Μεγάνδρου.

Και όμως, αν ο Γοργίας όντως φέρει τον *ἄγροικον*, οι θεατές βλέπουν έναν νεαρό του οποίου τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χεῖλη πλατέα καὶ ἡ ῥίς σιμή. Αρχαιολογικά ευρήματα που έχουν συνδεθεί αξιόπιστα με τον *ἄγροικον* προσθέτουν ακόμη αφράτα μαγουλάκια.¹³ Στην ψευδοαριστοτέλεια πραγματεία *Φυσιογνωμονικά*, οἱ τὰ χεῖλη ἔχοντες παχέα θεωρούνται μωροί (811^a24-25), ενώ οἱ σιμήν [ρίνα] ἔχοντες λάγνοι (811^b2). Όσο για τα αφράτα μάγουλα, ο Αδαμάντιος, φυσιογνωμιστής της αυτοκρατορικής περιόδου, τα συνδέει με τη *ράθυμίαν* και την *οἶνοφλυγίαν* (2.27).

Ενώ, λοιπόν, το *κείμενο* παρουσιάζει χαρακτήρα που ταυτίζει τον έρωτα και την ηδονή με την αστική τρυφή και την *κακουργίαν*, το αθηναϊκό κοινό είναι σε θέση να δει χαρακτήρα του οποίου η μάσκα έχει πάνω της εγγεγραμμένη την *τάση* προς τη λαγνεία, τη νωθρότητα και τη μωρία.

Ο *ἄγροικος* ως κωμικός τύπος της Μέσης, αν και όχι κατ' ανάγκην τύπος νεανίσκου, φαίνεται ότι ήταν ακριβώς αυτό στο οποίο παραπέμπει ο αντιφατικός συνδυασμός λόγων και προσωπείου στον Γοργία: δηλαδή, από τη μια στριμμένος πουριτανός, από την άλλη ανόητος χωριάτης, που λόγω της λαγνείας του υποκύπτει συχνά στις πανούργες εταίρες του άστεως. Αν παραβλέψει κανείς δηλαδή τη μάσκα, παραβλέπει το ίδιο το *χιούμορ* στον Γοργία, το οποίο εντοπίζεται στη χτυπητή ανατιστοιχία μεταξύ (α) λεκτικών και οπτικών σημείων, (β) θεατρικού πα-

¹³ Βλ. Bernabò Brea (1981) ειχ. 280-92, όπου συγκεντρώνονται όλα τα δείγματα από το Lipari που έχουν συσχετιστεί με τον *ἄγροικον*.

ρόντος και διαχειμενικού παρελθόντος – αναντιστοιχία που επιτείνεται, καθώς στον Γοργία απουσιάζει η χοντροκοπιά που στη Μέση καθιστούσε τον *ἀγροίκο* κωμική φιγούρα.¹⁴

Έχουμε εντοπίσει μέχρι τώρα δύο σοβαρά μεθοδολογικά *caveat*:

(α) Αποπειρώμενοι να ταυτίσουν μάσκες και χαρακτήρες οι μελετητές δεν πρέπει να εμφορούνται από αφελή θετικισμό. Μπορούν όμως και πρέπει να διηθούν τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες η ταύτιση είναι πιθανή είτε παρατηρώντας αντικειμενικά γνωρίσματα του δραματικού προσώπου είτε δια της εις άτοπον απαγωγής. Αλλιώς η μάσκα εκπίπτει εντελώς (και βλαπτικώς!) από τη συζήτηση.

(β) Δεν αρκεί η «αρχαιολογική» επισήμανση ότι ο χαρακτήρας Χ ίσως φορούσε τη μάσκα Ψ, αλλά επιβάλλεται η διερεύνηση των σημειολογικών συνεπειών της ταύτισης την ώρα της παράστασης – πάντα όμως με προσοχή και μόνο εκεί όπου κινούμαστε σε σχετικά στέρεο έδαφος, ώστε να αποφεύγονται οι κυκλοτερείς συλλογισμοί.

Μία περίπτωση ασφαλούς ταύτισης μάσκας και χαρακτήρα αφορά στον αλαζόνα στρατιώτη, στον οποίο οι πηγές μας αποδίδουν αναμφίλεκτα τον *ἐπίσειστον* (Πολυδεύκης, 4.147 = κωμ. προσ. αρ. 15). Με σχετική ευκολία μπορούμε να περιβάλουμε με προσωπείο και τους παρατρεχάμενους του στρατιώτη: παράσιτοι και κόλακες ως επί το πλείστον οι χαρακτήρες αυτοί, δεν μπορεί παρά να φέρουν, προφανώς, τα κωμικά προσωπεία υπ' αριθμόν 17 και 18 στον Πολυδεύκη (4.148). Έχουμε τη δυνατότητα να δούμε τέτοια ζεύγη στρατιωτών και παρατρεχάμενων, π.χ., στους *Σικυωνίους* και στον *Κόλακα* του Μενάνδρου. Το τελευταίο μενάνδρειο έργο δανείζει το ζεύγος του και στον *Eunuchus* του Τερεντίου (*Eun.* 30-1). Ορατό είναι το ζεύγος και σε πολλές κωμωδίες του Πλάυτου – π.χ. στον *Miles Gloriosus*, την *Asinaria*, τις *Bacchides* κ.α. – παρά τις ρωμαϊκές «αλλοιώσεις».

Εδώ, λοιπόν, και είναι πολύ σημαντικό αυτό, ταυτίσαμε με σχετική βεβαιότητα ζεύγη *μασκών*: αυτό μας επιτρέπει να διερευνήσουμε μια τρίτη, εξίσου σπουδαία μεθοδολογική αρχή. Όπως έδειξαν οι έρευνες του Claude Lévi-Strauss, που επικεντρώθηκαν σε δείγματα τελετουργικών *μασκών*,¹⁵ αλλά και οι αντίστοιχες μελέτες του David Wiles ειδικά για το προσωπείο της Νέας Κωμωδίας, η μάσκα είναι *συσχετικό* και *διαλογικό* σημείο.¹⁶ Ακόμη και αν έχουμε ταυτίσει, λοιπόν, το προσωπείο με ασφάλεια, δεν έχουμε καταφέρει πολλά, αν δεν μπορούμε παράλληλα να το *συνταιριάξουμε* με άλλα προσωπεία που το περιβάλλουν στην παρά-

¹⁴ Για τη μορφή του *ἀγροίκου* στη Μέση Κωμωδία βλ. Konstantakos (2005) και, με ειδική αναφορά στον Αντιφάνη, (2004).

¹⁵ Lévi-Strauss (1982).

¹⁶ Βλ. Wiles (1991) 68-74.

σταση. Οι θεατρικές μάσκες δεν είναι ανεξάρτητες νησίδες, αλλά λειτουργούν στο πλαίσιο συντακτικών σχέσεων με άλλα προσωπεία επί σκηνής. «Η μάσκα», έγραψε ο Lévi-Strauss, «δεν είναι κυρίως ό,τι αναπαριστά, αλλά ό,τι μεταμορφώνει».¹⁷ Ο Wiles προσδιόρισε το πιο πάνω αξίωμα σημειώνοντας τα εξής:

Οι θεατές δεν μπορούν να συλλάβουν το νόημα παρά μόνο παρατηρώντας διαφορές ή αντιθέσεις. Μπορούν να παραβάλουν τις εξέχουσες ιδιότητες μιας μάσκας με τα γνωρίσματα ενός κανονιστικού, ενδιάμεσου ή εξιδανικευμένου πρόσωπου. Μπορούν επίσης να καταγράψουν ακόμη και τα πιο λεπτά χαρακτηριστικά ενός προσωπείου, όταν αυτά αντιστρέφονται σε μια κατά τα άλλα παρόμοια μάσκα.¹⁸

Οι μάσκες, συνεπώς, αλληλοσυμπληρώνονται κατά την παράσταση. Η ίδια η αρχαιοελληνική ορολογία είναι εδώ ενδεικτική. Η αρχαία λέξη για τη μάσκα ήταν *πρόσ-ωπον*, το αντικείμενο δηλαδή που στρέφεται προς το βλέμμα του άλλου ή που υπάρχει μόνο όταν το βλέμμα του άλλου πέσει πάνω σε αυτό.

Οι περιπτώσεις του στρατιώτη και του παρασίτου-κόλακα που τον ακολουθεί βοηθούν να αντιληφθούμε πώς μια μάσκα μπορεί να προσδιορίζει συντακτικά τη σημειολογία μιας άλλης επί σκηνής. Η ουσία του *miles gloriosus* έγκειται στην ιδιοποίηση μιας γκάμας «αφηγήσεων», όπως ο επικός ηρωισμός, η σεξουαλική αλκή και η κοινωνική επιφάνεια.¹⁹ Ο στρατιώτης προσκαλεί συνεχώς τους αναγνώστες να τον «διαβάσουν» με αναφορά σε αυτά τα συστήματα λόγου. Το αποτέλεσμα, βεβαίως, είναι το απόλυτο ξεφούσκωμα, καθώς ο στρατιώτης αποδεικνύεται πάντοτε «ελλιπής μερίς»! Η παρουσία του κόλακα στο πλευρό του στρατιώτη συμβάλλει ουσιαστικά στην απομυθοποίηση του δευτέρου. Στην εναρκτήρια σκηνή του *Miles Gloriosus* του Πλάτου, ο Αρτότρωγος ποζάρει ως ο «ιστοριογράφος» του Πυργοπολυνίκη, κατά το πρότυπο, υποθέτουμε, των ιστοριογράφων του Αλεξάνδρου (1-78). Ο Αρτότρωγος, υποτίθεται, «ανακαλεί» με την τρομερή του μνήμη τα απίθανα κατορθώματα του ανθρώπου που τον συντηρεί. Αποκαλύπτεται σύντομα, βέβαια, ότι η μνήμη του παρασίτου έχει ως κινητήριο δύναμη το φαγητό (*offae monent*, 49)! Ο Αρτότρωγος δεν καταγράφει, αλλά εφευρίσκει κατορθώματα (*Mil. Gl.* 20: *praet alia dicam—quae tu numquam feceris*), που ούτε καν ο ίδιος ο Πυργοπολυνίκης (οποία έκπληξις!) δεν θυμάται: ο Πυργοπολυνίκης, λοιπόν, από

¹⁷ Παρατίθεται από τον Wiles (1991) 72.

¹⁸ Wiles (1991) 89. Η νεοελληνική απόδοση είναι δική μας.

¹⁹ Για τον τύπο του *miles gloriosus*, βλ. Παπαϊωάννου (2009), με πληρέστατη βιβλιογραφία. Για τη διακειμενικότητα του στρατιώτη ως τύπου και γενικώς για μια λεπτομερέστερη ανάπτυξη όσων συνοπτικά εκτίθενται εδώ βλ. Petrides (2005) 66-100.

λαμπρός κατακτητής της Ιστορίας, γίνεται έτσι γελοίος χαρακτήρας της Κωμωδίας — και μάλιστα χαρακτήρας *in statu scribendi!* Η παρουσία του επί σκηνής φιλτράρεται μέσα από την αφήγηση του παρασίτου, ενός *poeta unicus* κατά τον στρατιώτη Diabolus στην *Asinaria* (748), ο οποίος τον ξεγυμνώνει εντελώς.

Οι *Bacchides* προσφέρουν ένα ακόμη καλό παράδειγμα. Στο έργο αυτό η *cacula* του στρατιώτη Κλεόμαχου εμφανίζεται για να διεκδικήσει είτε το κορίτσι είτε τα λεφτά τους πίσω. Ο παράσιτος χαρακτηρίζει, κρίσιμα, τον εαυτό του ως το *integumentum corporis*, τον θώρακα, δηλαδή, του στρατιώτη (*Bacch.* 601). Ο ρόλος του παρασίτου στη σκηνή αυτή είναι, ακριβώς όπως ένας θώρακας, να απορροφήσει την οργή του Πιστοκλήρου. Αλλά το *integumentum* είναι μεταφορά με ευρύτερες συνέπειες: λειτουργεί ως προκαταρκτική αποκάλυψη της φύσης του σώματος που προστατεύει: *nequam esse oportet cui tu integumentum improbi's* (*Bacch.* 602). Ο παράσιτος λειτουργεί όχι μόνο ως ανθρώπινη ασπίδα, αλλά και ως προσληπτικό φίλτρο για τον στρατιώτη. Η μάσκα του στρατιώτη προκαταλαμβάνεται σημασιολογικά από αυτή του παρασίτου του και δεν μπορεί να διαβαστεί ερήμην αυτής. Ο *sufflatus* (603), το φουσκωμένο αυτό ασκή αλαζονείας και ψευτομαγκιάς, ξεφουσκώνει πριν καν εμφανιστεί: η επίδραση του παρασίτου στη μάσκα του στρατιώτη είναι αυτή ενός καρφιού σε ένα μπαλόνι (*dirruptus*, 603).

Η ορθή αξιοποίηση της μάσκας στην παράσταση, λοιπόν, επιβάλλεται να είναι *συντακτική* και να αναγνωρίζει σχέσεις μεταξύ *προσώπων*. Αυτή είναι μια τρίτη, βασική μεθοδολογική αρχή, την οποία πρέπει να προσθέσουμε στις προαναφερθείσες δύο. Ακολουθεί μια τέταρτη, τελευταία παρατήρηση.

Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι σε περιπτώσεις περίπλοκων χαρακτήρων, όπως η Παμφίλη των *Επιτρεπόντων*, ακόμη και ο εικοτολογικός προσδιορισμός του προσωπείου είναι δυσχερής. Οι πλείστοι μελετητές εδώ υποθέτουν ότι η Παμφίλη ταιριάζει με τη *ψευδοκόρη* (Πολυδεύκης, 4.152 = κωμ. προσ. αρ. 34-35), μάσκα η οποία πιστεύεται ότι αναπαριστούσε την αποπλανημένη *παρθένον*, που ετοιμάζεται για γάμο αλλά δεν είναι πια «αγνή»!²⁰ Η Ε. Μπαθρέλλου, συγκεκριμένα, γράφει ότι η *ψευδοκόρη* κινείται ανάμεσα στη σύζυγο (για την οποία επιφυλάσσονται η *λεκτική* και η *οϋλή*, Πολυδ. 31-32) και το ανύπαντρο κορίτσι (που αναπαρίσταται από την *κόρη*, Πολυδ. 33).²¹ Παρά ταύτα, όμως, είναι προφανές ότι η *ψευδοκόρη* δεν ταιριάζει ακριβώς στην Παμφίλη, εφόσον,

²⁰ Για την *ψευδοκόρη*, βλ. Bathrellou (2009) 229-33, με σύνοψη της παλαιότερης βιβλιογραφίας και ειδική αναφορά στην Παμφίλη των *Επιτρεπόντων*. Η διαφορετική πρόταση που διατυπώνει η Gilula (1977) για την *ψευδοκόρη* είναι μάλλον απίθανη.

²¹ Bathrellou (2009) 230-1.

παρότι έχει όντως βιαστεί, η τελευταία είναι ήδη παντρεμένη γυναίκα και μητέρα. Η λεκτική, η «γυναίκα που ξέρει να μιλά», φαίνεται να είναι μια μάσκα που ταιριάζει ίσως καλύτερα σε αυτή την ασυνήθιστα ισχυρή, ανεξάρτητη και όντως εύγλωττη γυναίκα, η οποία δηλώνει ευθαρσώς, παραπέμποντας ίσως στη Μελανίππη τη Σοφή: «έχω τη δυνατότητα να διατυπώνω κι εγώ τη γνώμη μου για οτιδήποτε νομίζεις εσύ πως συμφέρει σε κάθε περίπτωση είτε περίτεχνα είτε με λόγια απλά. Έχω μυαλό!». ²² Εδώ όμως υπεισέρχεται ακριβώς ο κίνδυνος της κυκλικότητας και της ατέρμονης εικονολογίας. Η αλήθεια είναι πως η «αλήθεια» της αρχικής παράστασης μας διαφεύγει, καθώς αγνοούμε βασικά δεδομένα. Ποιος διένεμε στην εποχή του Μενάνδρου τις μάσκες στους χαρακτήρες, πώς και γιατί; Μήπως ο θεατρικός συγγραφέας «κλείδωνε» την ταύτιση με υποδείξεις που για μας έχουν χαθεί; Ή μήπως ο διδάσκαλος είχε το ελεύθερο να ερμηνεύσει τους χαρακτήρες σε σχέση με τις μάσκες (εν πολλοίς όπως οι σύγχρονοι μελετητές); Στο κάτω-κάτω, αν η υπόθεσή μας για τη σημασία του προσωπίου στην παράσταση της Νέας ευσταθεί, η διανομή των μασκών πρέπει να ήταν το *primum movens* για τη σκηνοθετική σύλληψη ενός έργου. Περαιτέρω, τα έργα του Μενάνδρου διδάσκονταν αρχικά στην Αθήνα ή αλλού, αλλά μπορούσαν να παίζονται και να ξαναπαίζονται σε διαφορετικά θεατρικά φεστιβάλ κατά μήκος και πλάτος του ελληνικού κόσμου. Άραγε οι κατοπινοί διδάσκαλοι, ειδικά οι πλανόδιοι Διονυσιακοί Τεχνίται, δεσμεύονταν από την αρχική σκηνοθεσία ή/και από τις υποδείξεις του ποιητή (αν υπήρχαν); ²³ Η τίμια απάντηση είναι: δεν γνωρίζουμε. Αλλά εδώ υπάρχει ένα κρισιμότερο σημείο που πρέπει να λάβει τη μέγιστη έμφαση: διαφορετικοί συνδυασμοί μάσκας και χαρακτήρα καθιστούν τελικά επί σκηνής ουσιωδώς διαφορετικά τα δραματικά πρόσωπα, καθώς η μάσκα είναι θεμελιακό, αναφαίρετο κομμάτι στη σημειολογία του χαρακτήρα, όχι περιττό, πλεοναστικό άρτυμα. Η Παμφίλη με τη λεκτική και η Παμφίλη με την ψευδοκόρη δεν είναι εν τέλει ταυτόσημα πρόσωπα. Αν οι διδάσκαλοι είχαν όντως το περιθώριο να αυτενεργούν στο ζήτημα της διανομής των προσωπίων, τότε είχαν στα χέρια τους ένα ισχυρό εργαλείο σκηνοθετικής ανάγνωσης των χαρακτήρων. Ας κρατήσουμε αυτή την παρατήρηση ως την τελευταία και τη σημαντικότερη ίσως μεθοδολογική αρχή μας κατά τη μελέτη της σχέσης ανάμεσα στο προσωπείο και την παράσταση στη Νέα Κωμωδία.

Μπορούμε, λοιπόν, να καταλήξουμε στα εξής συμπεράσματα. Πιθανότατα, ο Μένανδρος καλλιέργησε στο τέλος του 4^{ου} αι. π.Χ. ένα είδος κω-

²² ὦ πάτερ, ἐμὴν γνώμην λέγειν πεπλασμένην / ἔχω περὶ πάντων ὅ,τι ποθ' ἤγει συμφέρειν. / ἢ κάφελῃ. καὶ γὰρ φρονεῖν εἰμί! <λείπει μάλλον μια λέξη που σημαίνει «ικανή, άξια»> (801-3 Furley).

²³ Για τους Τεχνίτες του Διονύσου, βλ. Aneziri (2003).

μικού θεάτρου, στο οποίο η σημειολογία της ὄψεως ήταν πολύ πιο πυκνή και λεπτή από ό,τι σε οποιοδήποτε θεατρικό είδος του 5^{ου} αιώνα. Η εμπλοκή, συνεπώς, του οπτικού στοιχείου και ειδικά της μάσκας στην ερμηνεία της παράστασης είναι *sine qua non*. Αυτό όμως πρέπει να συμβαίνει πάντοτε με προσοχή και ενδεικτικώς, εκτός αν η ταύτιση εμπνέει ισχυρή πεποίθηση. Στις πλείστες των περιπτώσεων θα υπάρχουν πάντα μεγάλες ή μικρές αμφιβολίες, αλλά χωρίς τον εικονολογικό έστω συνυπολογισμό του προσώπου δεν μπορούμε να αντιληφθούμε πώς λειτουργούσε η παράσταση του Μενάνδρου ως «ολικός θεατρικός λόγος»²⁴ στο πλαίσιο της εποχής που την παρήγαγε.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Θωμαδάκη, Μ. (1993), *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα.
- Παπαϊωάννου, Σ. (2009), *Πλάυτος: Ο Καυχησιάρης Στρατιώτης (= Miles Gloriosus)*, Αθήνα.
- Πετρίδης, Α.Κ. (υπό δημοσίευση), «Θεατρικά υβρίδια: ο τραγικός μύθος στη Νέα Κωμωδία (ένα παράδειγμα από τη Σαμία)», στο: Σ. Ευθυμιάδης & Α.Κ. Πετρίδης (επιμ.), *Χρήση και πρόσληψη των αρχαίων μύθων στην αρχαιοελληνική, βυζαντινή και νεοελληνική ιστορία, λογοτεχνία και τέχνη*, Αθήνα.
- Aneziri, S. (2003), *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*, Stuttgart.
- Arnott, W.G. (1988), "New evidence for the opening of Menander's *Perikeiromene*?", *ZPE* 71, 11-5.
- Barton, T. (1994), *Power and Knowledge: Astrology, Physiognomics, and Medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor.
- Bathrellou, E. (2009), *Studies in the Epitrepontes of Menander*, δ.δ. Cambridge.
- Bernabò Brea, L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genoa.
- 2001. *Maschere e personaggi del teatro Greco nelle terracotte liparesi*, Roma.
- Blundell, M.W. (1992), "Ethos and *dianoia* reconsidered", στο: A. Oksenberg Rorty (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, NJ, 155-75.
- Carlson, M.A. (1990), *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington, Indiana.
- Dale, A.M. (1969), "Ethos and *dianoia*: 'character' and 'thought' in Aristotle's *Poetics*", *AUMLA* 11 (1959) 3-16 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, 139-155).
- Elam, K. (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Λονδίνο (= *Η Σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφ. Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα 2001).
- Fischer-Lichte, E. (1992), *The Semiotics of Theatre*, μτφ. J. Gaines & D.L. Jones, Bloomington, Indiana.
- Gilula, D. (1977), "The mask of the pseudokore", *GRBS* 18, 247-50.
- Gleason, M.G. (1995), *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton, NJ.
- Green, J.R. (2004), *Theatre in Ancient Greek Society*, London.

²⁴ Έκφραση της Θωμαδάκη (1993).

- Konstantakos, I.M. (2004), "Antiphanes' Agroikos-plays: an examination of the ancient evidence and fragments", *RCCM* 46, 9-40.
- (2005), "Aspects of the figure of the ἄγροικος in Ancient Comedy", *RhM* 148, 1-26.
- Krien, G. (1955), "Der Ausdruck der antiken Theatermasken nach Angaben im Polluxkatalog und in der pseudoaristotelischen 'Physiognomik'", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* 42, 84-117.
- Lévi-Strauss, C. (1982), *The Way of the Masks*, μτφ. S. Modelski, Washington.
- Liapis, V. & Harrison, G.W.M. (2013), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden.
- Petrides, A.K. (2005), *Faces of Allusion: Intertextuality and the Mask of New Comedy*, δ.δ Cambridge.
- (2010), "New Performance", στο: Petrides, A.K. & Papaioannou, S. (επιμ.), *New Perspectives on Postclassical Comedy*, Pierides 2, Newcastle upon Tyne, 79-125.
- Poe, J.P. (1996), "The supposed conventional meanings of dramatic masks: a re-examination of Pollux 4.133-154", *Philologus* 140, 306-28.
- Popovic, M. (2007), *Reading the Human Body: Physiognomics and Astrology in the Dead Sea Scrolls and Hellenistic-early Roman period Judaism*, Leiden.
- Roth, E. (1992), *Novae comoediae adulescentes, amatores, senes, servi, quomodo congruant cum Iulii Pollucis personis*, δ.δ. Λευψία.
- Strocka, V.M. (1977), *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesus*. VIII/1 Forschungen in Ephesus, Βιέννη.
- Swain, S., (2007) (επιμ.), *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, Oxford.
- Webster, T.B.L. (1949), "The Masks of Greek Comedy", *BRL* 32, 97-133.
- Webster, T.B.L., Green, J.R. & Seeberg, A. (1995), *Monuments Illustrating New Comedy*, Τόμος 1, 3^η έκδοση, London.
- Wiles, D. (1991), *Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge.
- Wisse, J. (1999), *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam.

ANTONIS K. PETRIDES

Mask and Performance in New Comedy

This paper sets off from the premise that the semiotic value of the mask is significantly increased in New Comedy performance. The paper attempts to establish a number of fundamental methodological principles, which should govern the study of this kind of mask. Four such principles are expounded upon. First, when trying to assign specific masks to characters, scholars should avoid the naïve positivism shown occasionally in the past; however they should also not allow the mask completely to disappear from the analysis of New Comedy performances. Trying to assign masks to characters scholars should look for cases in which identification becomes most likely either because of objective traits in the character or

because all other possibilities are to be excluded. Second, even in the cases where it is possible to prove in an ‘archaeological’ fashion that character X wore mask Y, this can never suffice; instead scholars should pursue the semiotic consequences of this identification in the real time of performance – always careful to avoid circularity. Third, theatrical masks are not isolated, independent signs; they interact with other signs, especially other masks, on stage. Therefore, the correct ‘reading’ of the mask should identify such syntagmatic relationships between masks. Finally, fourth, we should remember that at the end of the day we lack any solid information as to how masks were cast for specific performances by specific διδάσκαλοι. Thus we must entertain the possibility that different castings of masks for different performances of the same play were possible. Such dissimilar combinations, however, eventually generate dissimilar characters on stage, as the mask is a pivotal constituent of the New Comedy character, not something extraneous or ornamental.

Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως.
Το βάθρο του Αστυδάμαντος και χρονολογικά ζητήματα
της «Λυκούργειας» φάσης*



ΟΡΟΣΗΜΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ σημαντικότερου πολιτιστικού κέντρου της πόλης των Αθηνών στις νότιες υπώρειες του βράχου της Ακροπόλεως αποτέλεσε η εγκαθίδρυση του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως μετά τα μέσα του 6^{ου} αι. π.Χ. από τον τύραννο Πεισίστρατο¹ και το άμεσα συνδεδεμένο πλάτωμα βόρεια αυτού ως χώρος διοργάνωσης των λατρευτικών και θεατρικών δρώμενων, δηλ. η πρώτη ορχήστρα.² Η εξέλιξη του θεάτρου ως αρχιτεκτονική και καλλιτεχνική σύλληψη έχει ταυτιστεί με τον χώρο αυτό των Αθηνών, ο οποίος συνδέθηκε με τη γέννηση, τις κορυφαίες στιγμές και την εξέλιξη του αρχαίου δράματος. Παρόλο τον ενάμιση αιώνα που έχει μεσολαβήσει από την αποκάλυψη του Διονυσια-

* Θεορμές ευχαριστίες οφείλονται στον Πρόεδρο της Επιτροπής Δρ. Αλέξανδρο Μάντη, καθώς και στα μέλη της για την μακροχρόνια επιστημονική υποστήριξη και βοήθειά τους σε όλα τα θέματα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στον καθηγητή του Ε.Μ.Π Μανόλη Κορρέ, για τη βοήθειά του και τις πολύτιμες πάντα παρατηρήσεις του. Σταθεροί συμπαραστάτες μας στα προγράμματα μελέτης και αποκατάστασης των αναλημμάτων και των άλλων προγραμμάτων υπήρξε πάντα ο ταλαντούχος σχεδιαστής Δ. Κουλιάδης, στον οποίο οφείλονται τα περισσότερα σχέδια της συγκεκριμένης μελέτης και ο επικεφαλής του συνεργείου Ν. Κουρέλης και στους δύο εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας. Τη Διεύθυνση της Εφορείας Ακροπόλεως ευχαριστούμε, επίσης, για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης. Τέλος, ευχαριστούμε την επιστημονική και οργανωτική επιτροπή του Συνεδρίου, καθώς και τον καθηγητή Martin Krebb για την ευκαιρία που μας δόθηκε να συμμετέχουμε στο συνέδριο αυτό. Στις συντομογραφίες των περιοδικών ακολουθείται το σύστημα του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου.

¹ R. Seaford, in: E. Csapo – M.C. Miller, *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, New York 2007, 383, με την παλιότερη βιβλιογραφία.

² Ενδεικτική βιβλιογραφία για ένα μεγάλο θέμα: βλ. W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Aalen 1896, 26–8 ειχ. 6 πιν. 1· E. Fiechter, *Das Dionysos-Theater in Athen, III. Einzelheiten und Baugeschichte*, Stuttgart 1936, 67–8 ειχ. 29–30· A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford 1946, 14–6 ειχ. 7· E. Gebhard, “The Form of the Orchestra in the Early Greek Theatre”, *Hesperia* 43, 1974, 428–40, με συζήτηση των διαφόρων απόψεων· επίσης, C. Papastamati-von Moock, “The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issue, New Research”, στο: R. Frederiksen – E. Gebhard – A. Sokolicek (eds.), *The Architecture of the Ancient Greek Theater*, International Conference, 27–30 January 2012 at the Danish Institute at Athens (υπό έκδοση).

κού Θεάτρου (Εικ. 1), το 1862,³ και τον όγκο των μελετών που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα σε αυτό,⁴ πολλά κρίσιμα ζητήματα των ιστορικών φάσεων του παραμένουν ακόμη ανοιχτά και δυσκολεύουν την προσπάθειά μας να αντιληφθούμε το μνημείο ως ζώσα οντότητα εντός του ιστορικού πλαισίου της δραματικής παραγωγής στην Αθήνα. Αυτό δεν είναι βεβαίως ανεξάρτητο από τις μετατροπές που υπέστησαν τμήματα της αρχιτεκτονικής του μορφής στη διάρκεια της περίπου χιλιόχρονης λειτουργίας του, τις καταστροφικές επιδρομές κατά την αρχαιότητα,⁵ αλλά και την αλλαγή χρήσης του χώρου του μνημείου από την παλαιοχριστιανική εποχή και εξής,⁶ που οδήγησε σε καθοριστικές αλλαγές, εκτεταμένες αποδομήσεις και συλήσεις του αρχαίου υλικού και συνεπώς στην απώλεια σημαντικών δεδομένων. Παρόλο που το θέατρο μελετήθηκε από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αι. από διακεκριμένους επιστήμονες και έτυχε αναλυτικής αρχιτεκτονικής τεκμηρίωσης οι έρευνες αυτές δεν συνδυάστηκαν πάντα με συστηματική ανασκαφική διερεύνηση,⁷ η οποία αποσαφηνί-

³ Α. Ρουσόπουλος, «Η εν τω Διονυσιακώ Θεάτρω ανασκαφή», *AEphem* 1862, 37-8, 64, 94-102, 114-20, 128-47, 154-84, 209-20, 224, 278-94. Βλ., επίσης, C. Papastamati-von Moock, “The Theatre of Dionysos Eleuthreus in Athens: New Data and Observations on its ‘Lycurgan’ Phase”, στο E. Csapo, H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson (επιμ.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin/Boston 2014, 15-76.

⁴ Βασική βιβλιογραφία: Dörpfeld – Reisch, Fiechter, Pickard-Cambridge, ό.π. (σημ. 2). J. N. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971, 537-52. Μ. Κορρές, «Εργασίες στα μνημεία. Διονυσιακό Θέατρο. Συντήρηση – αποκατάσταση μνημείων», *ADelt* 35, 1980, Chron. 9-21· του ιδίου, «Διονυσιακό Θέατρο. Συντήρηση – αποκατάσταση μνημείων», *ADelt* 37, 1982 Chron. 15-18· H.R. Goette, “Griechischer Theaterbau der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen”, στο: *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a. M. 1995, 9-48· J.-C. Moretti, “The Theater of the Sanctuary of Dionysos Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens”, *IllinClSt* 24/25, 1999/2000, 377-98· H. Froning, “Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidaurous”, στο: S. Moraw – E. Nölle (επιμ.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, 31-59· Σ. Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου. Αρχιτεκτονική μορφή και λειτουργία*, Αθήνα 2003· C. Papastamati-von Moock, “Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen”, *AM* 122, 2007, 273-327· της ίδιας, *The Wooden Theatre*, ό.π. (σημ. 2)· της ίδιας, ‘Lycurgan’ Phase, ό.π. (σημ. 3).

⁵ Πρόκειται κυρίως για εκείνη του Ρωμαίου στρατηγού Σύλλα (86 π.Χ.), βλ. τελευταία E. Mango, “*Tanta vis admonitionis inest in locis*. Zur Veränderung von Erinnerungsräumen im Athen des 1. Jhs. v. Chr.”, στο: R. Krumeich – C. Witschel (επιμ.), *Die Akropolis von Athen im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden 2010, 119-24, και των Ερούλων το 267 μ.Χ., βλ. A. Frantz, *Late Antiquity: A.D. 267–700*, Agora 24, Princeton 1988.

⁶ Βλ. Ι. Τραυλός, «Η παλαιοχριστιανική βασιλική του Διονυσιακού Θεάτρου», *AEphem* 1953/54, 301-16· Ε. Μακρή – Κ. Τσάκος – Α. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Το Ριζόκαστρο. Σωζόμενα υπολείμματα: Νέες παρατηρήσεις και επαναχρονολόγηση», *DeltChrA* 12, 1987/1988, 329-66.

⁷ Βλ. Papastamati-von Moock, ‘Lycurgan’ Phase, ό.π. (σημ. 3), της ίδιας, *The Wooden Theatre*, ό.π. (σημ. 2).

ζει τα ζητήματα των ιστορικών φάσεων μέσω της ασφαλούς χρονολόγησης των σωζομένων καταλοίπων.

Τα τελευταία χρόνια, βεβαίως, στα πλαίσια των προγραμμάτων της αρμόδιας Επιστημονικής Επιτροπής και ιδιαιτέρως εκείνων που συνδέονται με τις στερεωτικές εργασίες στα αναλήμματα των παρόδων, τα πλευρικά αναλήμματα και τις παρόδους του θεάτρου μικρές ανασκαφικές έρευνες, υπό την επίβλεψη της γράφουσας, συμβάλλουν όχι μόνο καθοριστικά στην επίλυση ανοιχτών ερευνητικών θεμάτων του μνημείου, αλλά μας φέρουν αντιμέτωπους και με νέα άγνωστα στοιχεία και αποκαλύπτουν ότι οι εναπομείνουσες επιχώσεις κρύβουν πολύ σημαντικά στοιχεία της ιστορίας του. Αναφέρω μόνο ενδεικτικά ότι μικρή ανασκαφική διερεύνηση στη ΝΔ εσωτερική γωνία του κοίλου μάς έδωσε τα πρώτα βεβαιωμένα τεκμήρια για τα πολυσυζητημένα ίκρια, δηλ. τα μεγάλα ξύλινα υποστυλώματα των εδωλίων του κλασικού ξύλινου θεάτρου, τα οποία έως σήμερα γνωρίζαμε μόνο από τις αναφορές της αρχαίας γραμματολογίας.⁸ Παράλληλα με τα άλλα προγράμματα στερέωσης και μερικής αποκατάστασης δομικών μερών του θεάτρου,⁹ συνδυαζόμενα με την αναγκαία αρχαιολογική τεκμηρίωση, η επανεξέταση του μεγάλου όγκου των διάσπαρτων λίθων, σε συνδυασμό με νέες παρατηρήσεις των καταλοίπων του, συμπληρώνουν τη μακροχρόνια έρευνα του μνημείου με αναθεωρήσεις και νέες καθοριστικές πληροφορίες, όπως π.χ. στην περίπτωση της πρόσφατης ταύτισης της θέσης και της μορφής των τιμητικών μνημείων των τριών Τραγικών και του εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας Μενάνδρου στην ανατολική κυρία είσοδο του Θεάτρου.¹⁰ Στην ανακοίνωση αυτή θα περιοριστούμε στην παρουσίαση των πορισμάτων που προέκυψαν κατά τη μερική αποκατάσταση ενός άλλου επώνυμου μνημείου της ιστορίας του Διονυσιακού Θεάτρου, του βήθρου του αγάλματος του δραματικού ποιητή Αστυδάμαντος του Νεότερου, το οποίο έχει συνδεθεί με τα χρονολογικά ζητήματα της μνημειακής λίθινης ανακαίνισης του αθηναϊκού

⁸ Βλ. Papastamati-von Moock, *The Wooden Theatre*, ό.π. (σημ. 2) με συζήτηση των παλιότερων απόψεων.

⁹ Συνοπτικά για τα προγράμματα αποκατάστασης, βλ. Α. Μάντης, «Το Έργο της Επιτροπής Στερέωσης, Αναστήλωσης και Ανάδειξης του Θεάτρου και του Ιερού του Διονύσου και του Ασκληπιείου της Νοτίου Κλιτύος Ακροπόλεως Αθηνών», στο: Β. Λαμπρινουδάκης κ.α., *Το Έργο των Επιστημονικών Επιτροπών Αναστήλωσης, Συντήρησης και Ανάδειξης Μνημείων*, Αθήνα 2006, 99-121· του ιδίου, “Conservation and Restoration of the Theatre of Dionysos in Athens”, στο: Α. Aloisi κ.α. (επιμ.), *Teatri antichi nell'area del Mediterraneo*, Atti II convegno internazionale di studi “La materia e i Segni della Storia”, Siracusa, 13-17 ottobre 2004 (Palermo 2007) 162-72.

¹⁰ Τελευταία Papastamati-von Moock, Menander, ό.π. (σημ. 4) με συζήτηση των παλιότερων απόψεων. Για νέα ανασκαφικά πορίσματα σχετικά με αυτά τα μνημεία, βλ. Papastamati-von Moock, ‘Lycurgan’ Phase, ό.π. (σημ. 3).

(ονομαζόμενη Λυκούργεια φάση) και έχει συζητηθεί αντιφατικά αρκετές φορές στην έρευνα.

Παρόλο που οι αρχαίες γραπτές πηγές συνδέουν το όνομα του ρήτορα και πολιτικού Λυκούργου (336-324 π.Χ.)¹¹ με την ολοκλήρωση του λιθόκτιστου νέου μνημειακού αθηναϊκού θεάτρου¹² οι γνώμες των μελετητών δίστανται έως σήμερα για τη χρονική στιγμή εκκίνησης αυτού του τεράστιου τεχνικού έργου. Ένα μνημείο που κατέχει κεντρικό ρόλο σε αυτή τη συζήτηση συνιστά το βάθρο του τιμητικού αγάλματος του Αστυδάμαντος του Νεότερου, ενός από τους δημοφιλέστερους δραματικούς ποιητές του 4^{ου} αι. π.Χ.¹³ Αν και οι πληροφορίες των πηγών για το έργο και τη βιογραφία του είναι πολύ αποσπασματικές,¹⁴ εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι αρκετά αναλυτικές είναι εκείνες που αφορούν στην ανίδρυση του τιμητικού αγάλματός του με αφορμή τη θεατρική νίκη το 340 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια με το έργο *Παρθενοπαῖος*.¹⁵ Πολύ πιο αναλυτικές και από εκείνες που αφορούν τα τιμητικά μνημεία των κυριοτέρων εκπροσώπων της δραματικής ποίησης, δηλ. του Λυκούργειου μνημείου των τριών Τραγικών (περίπου 330 π.Χ.) και εκείνου του εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας, Μενάνδρου (291/0 π.Χ.).¹⁶

Ο πολυγραφότερος Αστυδάμας ο Νεότερος, που προερχόταν από τη μεγάλη θεατρική οικογένεια του Αισχύλου, φαίνεται ότι όχι μόνο ήταν εξαιρετικά δημοφιλής τον 4^ο αι. π.Χ. και είχε επιτύχει ασυνήθιστα πολ-

¹¹ Για τη χρονολόγηση της λυκούργειας περιόδου, αντί 338-326 π.Χ., βλ. D.M. Lewis κ.α. (επιμ.), *The Cambridge Ancient History 6. The Fourth Century B.C.*, Cambridge 1992, 212-9.

¹² Υπερ., fr. 118 (K)· IG II² 351. 16-8· 457. 6-7· [Πλούτ.] *Βίοι Δέκα ρητόρων* 852c, 841c-d· Παισ. 1.29.16· Dörpfeld – Reisch ό.π. (σημ. 2) 36-40· Pickard-Cambridge ό.π. (σημ. 2), 134-8, 156-60· Goette ό.π. (σημ. 4), 22-32· P. Wilson, “Tragic Rhetoric: The Use of Tragedy and the Tragic in the Fourth Century”, στο: M. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 310-31· B. Hintzen-Bohlen, *Die Kulturpolitik des Eubulos und des Lykyrg. Die Denkmäler- und die Bauprojekte in Athen zwischen 355 und 322 v. Chr.*, Berlin 1997, 21-9, 105-40· S. Humphreys, *The Strangeness of Gods. Historical Perspectives on the Interpretation of Athenian Religion*, Oxford-New York 2004, 77-129· Papastamati-von Moock, ‘Lycurgan’ Phase, ό.π. (σημ. 3).

¹³ Είναι από τους λίγους που αναφέρονται από τον Αριστοτέλη (*Αριστ. Ποιητ.* 14), βλ. F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, 3, Bonn 1841, 1054-60· RE 2.2, Stuttgart 1896, 1867 s.v. Astydamos (Dietrich)· επίσης στο Πάριο Μάρμαρο (*FrGrHist* 239), βλ. H.J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin – New York 1977, 34-5, 89-92, 150, 162, 182· H.R. Goette, “Die Basis des Astydamos im sogenannten lykurgischen Dionysos-Theater zu Athen”, *AntK* 42, 1999, 21-5.

¹⁴ Ό.π. Welcker.

¹⁵ Εκτός από το Πάριο Μάρμαρο, ό.π. (σημ. 13) βλ. *TrGF* I 60 T 2 a + b + T6 + T8 a. πρβ. A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953, 109· E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994, 228 IV 16.

¹⁶ Ό.π. Papastamati-von Moock, Menander (σημ. 4).

λές δραματικές νίκες.¹⁷ Η αλαζονεία του που σίγουρα πήγαζε από την επίγνωση του ρόλου του στα θεατρικά πράγματα της Αθήνας, έμεινε παροϊμιώδης, αφού όχι μόνο τιμήθηκε με χάλκινο άγαλμα στο Θέατρο του Διονύσου με αφορμή τη θεατρική νίκη του 340 π.Χ., αλλά ο ίδιος συνέταξε ένα κομψαστικό επίγραμμα για το τιμητικό του μνημείο, στο οποίο εμμέσως συνέκρινε τον εαυτό του με τους μεγάλους δραματικούς ποιητές του 5^{ου} αι. π.Χ. Η αναγραφή αυτού του επιγράμματος, όπως πληροφορούμαστε από τις πηγές, απορρίφθηκε από τη Βουλή των Αθηναίων.¹⁸ Η διάθεση αλαζονικής αυταρέσκειας διακωμωδήθηκε όμως από τον σύγχρονο του κωμικό Φιλήμονα και απέκτησε ανεκδοτολογικό χαρακτήρα, αφού όταν κάποιος κόμπαζε για τον εαυτό του τον συνέκριναν με τον Αστυδάμαντα.¹⁹ Βεβαίως το γεγονός ότι ο ίδιος ο Αστυδάμας συνέταξε το επίγραμμα σημαίνει ότι η υψηλή αυτή δημόσια τιμή στον φυσικό χώρο δράσης του έλαβε χώρα ενόσω αυτός ήταν εν ζωή. Μία επιπλέον παράμετρος αυτής της εξαιρετικά μεγάλης τιμής υπονοείται στην αναφορά των πηγών “... Άστυδάμαντα πρώτον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ”.²⁰ Δεν υπογραμμίζεται εδώ μόνο η περήφανε καταγωγή του από την οικογένεια του Αισχύλου, αλλά κυρίως ότι έτυχε αυτής της μεγάλης δημόσιας τιμής πριν να έχουν αξιωθεί αντίστοιχης και μάλιστα μεταθανάτιας οι μεγάλοι Τραγικοί, μεταξύ των οποίων και ο πρόγονός του Αισχύλος, επί Λυκούργου, γύρω στο 330 π.Χ.²¹ Όλες, λοιπόν, αυτές οι διατηρηθείσες πληροφορίες των πηγών αναφορικά με την ανίδρυση του αγάλματος του Αστυδάμαντος το 340 π.Χ. παραπέμπουν προφανώς στις αντιδράσεις που θα είχαν προκληθεί, κυρίως στους παραδοσιακούς κύκλους των Αθηναίων, τόσο για την ασυνήθιστα μεγάλη τιμή εν ζωή όσο όμως και για την αλαζονεία που επέδειξε με το επίγραμμά του. Η μάλλον προκλητική αυτή ανίδρυση δεν συνιστά, βεβαίως, μεμονωμένο γεγονός στην Αθήνα του 4^{ου} αι. π.Χ. Θυμίζει την επίσης πολυσυζητημένη ανίδρυση των τιμητικών αγαλμάτων του στρατηγού Κόνωνα και του Κύπριου φίλου του Ευαγόρα το 393 π.Χ. σε διακεκριμένη θέση της αρχαίας

¹⁷ Ακόμη και αν ο αναφερόμενος από τις μεταγενέστερες πηγές αριθμός των 240 έργων του Αστυδάμαντα πρέπει να θεωρηθεί υπερβολικός, αυτός μαζί με τις μαρτυρούμενες νίκες (12 ή 15) αντανακλούν τη φήμη και τον ρόλο του στα θεατρικά πράγματα του 4^{ου} αι. στην Αθήνα, βλ. Welcker ό.π. (σημ. 13) 1053· P.E. Easterling, «From Repertoire to Canon», στο: P.E. Easterling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 212 σημ. 6, 214-6.

¹⁸ *TrGF* I 60 T 2 a, 2 b, βλ. Goette ό.π. (σημ. 13) 24.

¹⁹ *TrGF* I 60 T 2 a (fr. 190 K), 2 b· βλ. J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy after Meineke, Bergk, and Kock*, augmented, and completely translated into English verse by John Maxwell Edmonds III, Leiden 1961, 84 Nr. 190.

²⁰ *TrGF* I 60 T 8 a· Welcker ό.π. (σημ. 13) 891· Goette ό.π. (σημ. 13) 22.

²¹ Ό.π. σημ. 10.

Αγοράς,²² ενώ μπορεί επίσης να συγκριθεί με αντίστοιχες, αν και μεμονωμένες, για διαπρεπείς στρατηγούς στον ίδιο δημόσιο χώρο κατά το πρώτο μισό του 4^{ου} αι. π.Χ.²³ Βεβαίως το παράδειγμα του Αστυδάμαντος, κυρίως λόγω του προκλητικού επιγράμματος, μαρτυρεί πιθανόν μία τάση εκτροπής αυτών γύρω στα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ., που έμελλε ο πολιτικός Λυκούργος, ως εκφραστής των παραδοσιακών ιδεολογικών κύκλων, από το 336 π.Χ. να ανακόψει προσωρινά. Σίγουρα όλες αυτές οι ανιδρύσεις τιμητικών μνημείων γίνονται μάρτυρες της κρίσης των παραδοσιακών αξιών της κλασικής πόλης, των φαινομένων διάρρηξης της ιδεολογίας της ισονομίας από νέου μοντέλου παραδειγματικές μορφές και της καθιέρωσης νέων κοινωνικών ηθών και πολιτιστικών νορμών, ενώ προοιωνίζουν το σταδιακό μετασχηματισμό της επερχόμενης ελληνοιστικής κοινωνίας σε μία κοινωνία θεάματος και θέασης.²⁴ Δεν είναι σίγουρα τυχαίο ότι αυτές αφορούν αρχικά στρατηγούς και εν συνεχεία ποιητές, αν αναλογιστεί κανείς το ρόλο που έπαιζαν αυτές οι δυο κατηγορίες δημόσιων προσώπων στην Αθήνα του 4^{ου} αι. π.Χ. Βεβαίως το παράδειγμα του Αστυδάμαντος αντανακλά τόσο τον κεντρικό ρόλο που κατέχει η θεατρική παραγωγή τον 4^ο αι. π.Χ., αλλά, παράλληλα, και την προσπάθεια των νέων δραματικών ποιητών της τραγωδίας να καθιερωθούν σε ένα κοινωνικό και θεατρικό περιβάλλον που το βάρος της κλασικής παράδοσης ήταν και επισήμως από το 386 π.Χ.²⁵ μέτρο συνεχούς σύγκρισης και συνεπώς να δηλώσουν τον κεντρικό δημόσιο ρόλο τους στα πολιτιστικά πράγματα της Αθήνας, τα οποία έρχονται να εξισοροπήσουν τώρα πε-

²² Πάωσ. 1, 3, 2: κοντά στη Βασιλείο στοά, βλ. W. Gauer, “Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler”, *JdI* 83, 1968, 118-24· A.F. Stewart, *Attika: Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age*, London 1979, 120-24· R. Krumeich, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Munich 1997, 207-8· H. Knell, *Athen im 4. Jh. V. Chr. – Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Archäologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungen*, Darmstadt 2000, 70-3· J.L. Shear, *Polis and Revolution: Responding to Oligarchy in Classical Athens*, Cambridge 2011, 275-80. Ότι και εκείνη η ανίδρυση δεν συνέβη χωρίς αντιδράσεις και τριβές φαίνεται από την επιχειρηματολογία του Δημοσθένη και του Ισοκράτη, βλ. Δημοσ., 20, 69-70· Ισοκρ. 9, 56-7.

²³ Βλ. ό.π. σημ. 22: Stewart, 122-3· Krumeich, 207-11· Shear, 280-85. Επίσης, S. Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture: Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006, 107-10.

²⁴ Για το θέμα της θεατρικότητας, βλ. Α. Χανιώτης, *Θεατρικότητα και δημόσιος βίος στον ελληνοιστικό κόσμο*, Ηράκλειο 2009.

²⁵ Με την επίσημη καθιέρωση των επαναλήψεων της κλασικής τραγωδίας στους θεατρικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων, βλ. A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien 1906, 23 (παλαιόν δράμα, 387/6 B.C.)· Easterling ό.π. (σημ. 17), 213· B. Seidensticker, στο: W.-D. Heilmeyer – M. Maischberger (επιμ.), *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*. Exhibition Catalogue Berlin and Bonn 2002, Mainz 2002, 526-9.

ρισσότερο από κάθε άλλη στιγμή την απώλεια της πολιτικής ηγεμονίας.²⁶ Ακριβώς αυτό το πνεύμα καταγράφεται εξάλλου και στο διαβόητο επίγραμμα του Αστυδάμαντος.

Αρχαιολογικά η ανίδρυση αυτή επιβεβαιώθηκε από τον W. Dörpfeld (1896), ο οποίος ταύτισε μεταξύ των διασπάρτων λίθων της σκηνής τον έναν από τους δύο λίθους του ενεπίγραφου κορμού του βάθρου του αγάλματος²⁷ (Εικ. 2-4). Ο λίθος αυτός διατηρεί στη στενή πλευρά του το ήμισυ του ονόματος του τιμώμενου ποιητή, ΑΣΤΥ[ΔΑΜΑΣ], ενώ φέρει χαρακτηριστική λάξευση στην εσωτερική μακρά πλευρά του με την αρνητική μορφή και την κλίση του γείσου των λίθων επίστεψης των αναλημμάτων του κοίλου. Βάσει της μορφής και της κλίσης της λάξευσης αυτής με κατεύθυνση από αριστερά προς δεξιά ή από δυτικά προς ανατολικά ο Dörpfeld ταύτισε ορθώς τη θέση αυτού του μνημείου στην ανατολική απόληξη του αναλήμματος της δυτικής παρόδου²⁸ (Εικ. 5-6). Λαμβάνοντας υπόψη τον συσχετισμό της ανίδρυσης του χάλκινου αγάλματος του ποιητή από τις αρχαίες πηγές με τη θεατρική νίκη του 340 π.Χ., υποστήριξε ότι η έναρξη της οικοδόμησης του νέου λίθινου θεάτρου θα πρέπει να τοποθετηθεί πριν την ανίδρυση του συγκεκριμένου μνημείου και, συνεπώς, πριν την ανάληψη των καθηκόντων από τον Λυκούργο. Αρκετά χρόνια αργότερα ο E. Fiechter (1935-36) αμφισβήτησε τη χρησιμοποίηση αυτού του μνημείου ως σταθερή ένδειξη χρονολόγησης του λίθινου κοίλου, θεωρώντας ότι, λόγω της ιδιαίτερης τεχνικής λύσης που έχει εφαρμοστεί στο συγκεκριμένο βάθρο, πιθανόν να μεταφέρθηκε εκεί αργότερα από μία άλλη αρχική θέση και γι' αυτό ο κορμός απολαξεύτηκε για την προσαρμογή του στην επίστεψη του αναλήμματος και κατασκευάστηκε από δύο τμήματα.²⁹ Οι μετέπειτα προσεγγίσεις των μελετητών τόσο της αγγλόφωνης, αλλά κυρίως της γερμανόφωνης έρευνας αναπαράγουν εν πολλοίς εκείνη την παλιότερη διχογνωμία.³⁰ Ιδιαίτερα οι προσεγγίσεις των K. Fittschen και H.-R. Goette την επανέφεραν πάλι στο προσκήνιο και συνεπώς την εκ νέου αξιολόγηση του βάθρου του Αστυδάμαντος αναφορικά με τα χρονολογικά ζητήματα της ονομαζόμενης λυκούργειας φάσης. Ο

²⁶ Για το ιστορικό υπόβαθρο, βλ. S. Hornblower, *Ο Ελληνικός κόσμος 479-323 π.Χ.*, μτφ. Ε. Πέππα, Αθήνα 2005, 464-70, 475-8, 481-95· E.M. Burke, "Finances and the Operation of the Athenian Democracy in the 'Lycurgan Era'", *AJPh* 131, 3, 2010, 393-423.

²⁷ IG II² 3775· Αρ. Ευρ. NK 302· Dörpfeld – Reisch ό.π. (σημ. 2) 38, 71-2 εικ. 23.

²⁸ Εδώ, 38, 71.

²⁹ E. Fiechter, *Das Dionysos-Theater in Athen, I. Die Ruine*, Stuttgart 1935, 87 εικ., 77-8.

³⁰ Pickard-Cambridge ό.π. (σημ. 2) 134 εικ. 34, 135-6· L. Polacco, *Il teatro di Dioniso Eleuterio ad Atene*, Roma 1990, 125 fig. 78· K. Fittschen, "Eine Stadt für Schaulustige und Müßiggänger", στο: M. Wörrle – P. Zanker (eds.), *Stadt und Bürgerbild im Hellenismus*. Kolloquium München 1993, Vestigia 47, München 1995, 65 σημ. 109-11 εικ. 17-19· Goette, ό.π. (σημ. 4) 31 πιν. 8.1· του ίδιου, ό.π. (σημ. 13) 21-5 εικ. 1. πιν. 5.

μεν Fittschen δέχεται την άποψη του Dörpfeld, αλλά υποθέτει ότι το επίγραμμα θα πρέπει να ήταν χαραγμένο στη χαμένη επίστεψη του βάρθρου,³¹ αν και οι πηγές με σαφήνεια μιλούν για τη μη έγκρισή του. Ο Goette, ακολουθώντας την άποψη του Fiechter και εκφράζοντας απορία για την περίπλοκη αυτή τεχνική λύση, αφού θα μπορούσε, κατά τη γνώμη του, να είχε απομακρυνθεί ο λίθος επίστεψης του αναλήμματος για την ανίδρυσή του, θεωρεί ότι μπορεί η θέση αυτή να μην είναι η αρχική ή η ανίδρυση αυτή να σχετίζεται με κάποια άλλη νίκη του ποιητή ή να ανιδρύθηκε αργότερα ως μεταθανάτιο άγαλμα.³² Η ακύρωση του ρόλου του βάρθρου του Αστυδάμαντος ως *terminus ante quem* για την έναρξη οικοδόμησης του λίθινου κοίλου προέκυπτε από το γεγονός ότι ο Goette, βάσει διαφόρων παρατηρήσεων, χρονολογούσε το θέατρο της Μεγαλόπολης στη δεκαετία του 360 π.Χ. και, συνεπώς, ήταν αναγκασμένος να ανεβάσει την έναρξη του οικοδομικού προγράμματος ανακαίνισης του αθηναϊκού θεάτρου περίπου στο 370 π.Χ.,³³ αφού, όπως ο ίδιος ορθώς υποθέτει, η εφαρμογή της νέας αρχιτεκτονικής μορφής του ημικυκλικού κοίλου θα πρέπει να είχε δοκιμαστεί στην αθηναϊκή μητρόπολη πριν από το περιφερειακό της Μεγαλόπολης. Η υψηλή χρονολόγηση του θεάτρου της Μεγαλόπολης έχει αντικρουστεί, τελευταία όμως, με σοβαρά επιχειρήματα από τους μελετητές του, Hans και Heide Lauter, και η οικοδόμησή του τοποθετείται στο τελευταίο τέταρτο ή στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ.,³⁴ δηλ. μετά τον Λυκούργο, οπότε και δεν μπορεί να συνιστά πλέον ένδειξη για τη χρονολόγηση του αθηναϊκού θεάτρου και κατ' επέκταση για την ακύρωση του ρόλου του βάρθρου του Αστυδάμαντος ως σταθερό στοιχείο χρονολόγησής του. Πρέπει όμως σε αυτό το σημείο να τονιστεί ότι οι αναλυτικές πληροφορίες των πηγών με σαφήνεια και αποκλειστικά αναφέρονται σε ένα τιμητικό άγαλμα, δηλ. εκείνο που ανιδρύθηκε με αφορμή τη θεατρική νίκη του 340 π.Χ. και η οποία είχε προηγηθεί της λυκούργειας ανίδρυσης των χάλκινων αγαλμάτων των τριών Τραγικών συμπεριλαμβανομένου του προγόνου του Αισχύλου. Αν για κάποιο λόγο είχε υπάρξει μεταφορά του τιμητικού μνημείου από κάποια άλλη αρχική θέση, τότε θα έπρεπε να είχαν διασωθεί στον αρχαίο λίθο του κορμού τεχνικά χαρακτηριστικά αναλαξεύσεων, αλλά κυρίως αλλαγές στις εντομίες και στους γόμφους προσαρμογής της πλάκας επίστεψης του βάρθρου στην άνω επιφάνεια του κορμού του βάρθρου. Τέτοιες ενδείξεις δεν μαρτυρούνται όμως στον αρχαίο λίθο (Εικ. 4. 13). Βεβαίως η μοναδική και προφανώς δαπανηρή λύση

³¹ Fittschen, ό.π. (σημ. 30).

³² Goette, ό.π. (σημ. 4) 30, 45 σημ. 72· του ιδίου, ό.π. (σημ. 13) 24, σημ. 11.

³³ Goette, ό.π. (σημ. 4), 34-5.

³⁴ H. Lauter – H. Lauter-Bufe, “Thersileion und Theater in Megalopolis. Das Bauensemble im Licht neuer Forschungen”, AA 2004, 147-59.

προσαρμογής του βάρθρου στην επίστεψη του αναλήμματος απαιτεί περαιτέρω ερμηνεία, η οποία μπορεί να αντληθεί μέσα από την κατανόηση του ιστορικού πλαισίου της συγκεκριμένης ανίδρυσης και τη συνδυαστική ερμηνεία των φιλολογικών και των αρχαιολογικών δεδομένων που προέκυψαν κατά την επανεξέταση του μνημείου για την πρόσφατη αποκατάστασή του.

Η πρόθεσή μας να αποκατασταθεί το διακεκριμένο αυτό μνημείο της ιστορίας του Διονυσιακού Θεάτρου στην αρχική του θέση μετά την ολοκλήρωση της μερικής αποκατάστασης των αναλημμάτων των παρόδων έως το επίπεδο του κεκλιμένου στηθαίου³⁵ (Εικ. 5-6) συνδεόταν άμεσα με το ανοιχτό ζήτημα της φερόμενης επί αυτών επίστεψης λόγω έλλειψης επαρκών στοιχείων, που παρέμεινε στο επίπεδο προτάσεων γραφικής αποκατάστασης.³⁶ Τα στοιχεία για εκείνο της ανατολικής παραμένουν ακόμη σήμερα πενιχρά και αβέβαια.³⁷ Αντίθετα για εκείνο της δυτικής παρόδου δεν είχαμε μόνο τα στοιχεία της χαρακτηριστικής λάξευσης του ενός λίθου του βάρθρου, που αποδίδει χαρακτηριστικά της σύνθετης μορφής των λίθων επίστεψης των αναλημμάτων των παρόδων (Εικ. 2-5), αλλά και έναν διάσπαρτο λίθο (Λίθος Α) της ίδιας της επίστεψης (Εικ. 7) που μπορούσε να αποδοθεί βάσει της εντομίας προσαρμογής λύκου κατά τη δυτική του πλευρά με βεβαιότητα σε εκείνο της δυτικής παρόδου. Στους πρώτους υπολογισμούς μας για την ακριβή θέση³⁸ και μορφή του βάρθρου μετά τη συνεξέταση των ιχνών προσαρμογής της βάσης του στους σωζόμενους αρχαίους λίθους του αναλήμματος³⁹ (Εικ. 8) ήρθε να προ-

³⁵ Σε εξέλιξη βρίσκεται η επιστημονική απόδοση των συγκεκριμένων ολοκληρωμένων αναστηλωτικών προγραμμάτων. Για τα προγράμματα στερέωσης και αποκατάστασης στα αναλήμματα των παρόδων, βλ. Κ. Τσάκος, «Α' ΕΠΚΑ, Ανασκαφικές εργασίες: Διονυσιακό Θέατρο», *ADelt* 40, 1985, Chron. 9-11. Ε. Makri, *The Rehabilitation of the Auditorium Retaining Walls along the adjoining the Eastern Parodos* (A Summary), Committee on the Preservation of the Theatre of Dionysos (Athens 1985-87). Α. Σαμαρά, «Θέατρο Διονύσου: Στερέωση και μερική αποκατάσταση αναλημματικών τοίχων του κοίλου στην ανατολική πάροδο», στο: Γ. Κίζης (επιμ.), *Αποκατάσταση Μνημείων. Αναβίωση Ιστορικών κτιρίων στην Αττική*, ΕΡΓΟΝ IV, Τόμ. 1, Αθήνα 2004, 60-73. Α.Δ. Σαμαρά – Χρ.Ε. Παπασταμάτη-von Moock, «Θέατρο του Διονύσου: Πρόταση τμηματικής αποκατάστασης της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου και του συναρμολογούμενου σε αυτή βάρθρου του δραματικού ποιητή Αστυδάμαντα», στο: Πρακτικά 1ου Συνεδρίου Αναστήλωσεων, ΕΤΕΠΑΜ, Θεσσαλονίκη, 14-17 Ιουνίου 2006, Θεσσαλονίκη 2006, 1-2. εικ. 3-4. Mantis ό.π. (σημ. 9) 100-4 εικ. 4-11.

³⁶ Σαμαρά – Παπασταμάτη-φον Μόοκ, ό.π. (σημ. 35) 2, 11 εικ. 11 (πρόταση γραφικής αποκατάστασης, Μ. Κορρές).

³⁷ Ό.π.

³⁸ Στη θέση που εδραζόταν η χαμένη βάση του κορμού του βάρθρου διατηρείται απολάξευση της άνω επιφάνειας του προεξέχοντος τμήματος των λίθων θεμελίωσης του αναλήμματος. Το μήκος αυτής μαρτυρούσε το μήκος της βάσης, βλ. Εικ. 8, 13.

³⁹ Σαμαρά – Παπασταμάτη-φον Μόοκ ό.π. (σημ. 35) 5 εικ. 12, 7-8. Τα διαβρωσιγενή ιχνη επαφής της βάσης του βάρθρου στους λίθους του αναλήμματος μας παρείχαν ασφαλή

στεθεί, μετά από επίμονη αναζήτηση, ένα σημαντικό εύρημα. Σε εργασίες καθαρισμών εντοπίστηκε στο θεμέλιο της δυτικότερης ανάγλυφης πλάκας του υστερορρωμαϊκού Βήματος του Φαίδρου ο καταληκτικός λίθος επίστεψης του αναλήμματος (Εικ. 9-12). Δεν επρόκειτο για έναν οποιοδήποτε λίθο επίστεψης των αναλημάτων, όπως προέκυπτε από τη δημοσίευση του Fiechter,⁴⁰ αλλά για τον λίθο, ο οποίος προσαρμόζονταν πάνω σε επιμελώς λαξευμένες εγκοπές τα δύο επιμέρους τμήματα που συναποτελούσαν τον κορμό του βάρου του Αστυδάμαντος (Εικ. 11-12). Η εγκεκριμένη αφαίρεση και αντικατάστασή του με νέο φυσικό λίθο στο θεμέλιο του Βήματος του Φαίδρου και η συμπλήρωση και η αποκατάστασή του στην αρχική του θέση (Εικ. 5) επιβεβαίωσε τους αρχικούς μας υπολογισμούς, αλλά συγχρόνως επέλυε καθοριστικά μορφολογικά και ιστορικά ζητήματα του θεάτρου. 1) Την έναρξη αποδόμησης των αναλημάτων των παρόδων πριν την οικοδόμηση του υστερορρωμαϊκού Βήματος του Φαίδρου του 4^{ου} αι. μ.Χ.,⁴¹ γεγονός που πρέπει να συνδεθεί με τις προηγηθείσες εκτεταμένες καταστροφές του θεάτρου από την επιδρομή των Ερούλων το 267 μ.Χ., όπως συμπεραίνεται και από άλλες μαρτυρίες στο μνημείο.⁴² 2) Το άγνωστο έως σήμερα μορφολογικό στοιχείο της απόληξης των επιστέψεων των αναλημάτων προς την ορχήστρα (Εικ. 5-6) και 3) τη συγχρονικότητα κατασκευής βάρου και επίστεψης του αναλήμματος. Αυτό το τελευταίο που είναι καθοριστικό για την απάντηση, τελικά, της χρονολογικής σχέσης της κατασκευής του λίθινου κοίλου και του τμητικού μνημείου του Αστυδάμαντος συμπεραίνεται από τα εξής στοιχεία: η επιμελής κατεργασία της εσωτερικής επιφάνειας, των άνω εντομιών του σωζόμενου λίθου του βάρου (Εικ. 3-4), αλλά και των εγκοπών αναμονής των δύο λίθων του κορμού στην άνω κεκλιμένη επιφάνεια του λίθου επίστεψης (Εικ. 11-12) συγκρίνονται με την ποιότητα και

στοιχεία για τη μορφή της. Κανένα ίχνος δεν παρέπεμπε σε κυμάτιο, όπως την έχει αποδώσει σχεδιαστικά ο Fiechter, βλ. Fiechter ό.π. (σημ. 29) 87 εικ. 77-78.

⁴⁰ Fiechter ό.π. (σημ. 29), 42 πιν. 8 Τομή 19· 87· Fiechter ό.π. (σημ. 2) 21 VI 1 εικ. 3-4: η απόδοση του σχεδίου τομής έχει εκτυπωθεί λάθος στη δημοσίευση, με αποτέλεσμα να δίδει την εντύπωση ότι πρόκειται για λίθο επίστεψης από το ανάλημα της ανατολικής και όχι της δυτικής παρόδου.

⁴¹ A. Frantz, "The Date of Phaidros-Bema in Theater of Dionysos", *Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography*, presented to H.A. Thompson, *Hesperia* Suppl. 20, Princeton, New Jersey 1982, 34-9.

⁴² Ο.π. σημ. 5. Επίσης Χρ. Παπασταμάτη-von Moock, «Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα», στο: Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου – Π. Καραναστάση – Δ. Δαμάσκος (επιμ.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 2009, Θεσσαλονίκη 2012, 136 σημ. 36· της ίδιας, 'Lycurgan' Phase, ό.π. (σημ. 3).

τα τεχνικά στοιχεία του υστεροκλασικού λίθινου κοίλου.⁴³ Κυρίως όμως τα όμοια τεχνικά χαρακτηριστικά σύνδεσης του κορμού του βάθρου με τον λίθο επίστεψης (Εικ. 13) με εκείνα των λίθων επίστεψης με τους υποκείμενους του κεκλιμένου στηθαίου του αναλήμματος (Εικ. 6) συνηγορούν για τη συγχρονικότητα της κατασκευής βάθρου και επίστεψης του αναλήμματος. Και στις δύο περιπτώσεις έχει εφαρμοστεί η σύνδεση με γόμφους μορφής λάμας ίδιων διαστάσεων, όπως συμπεραίνεται από τις σωζόμενες μικρές επιμήχεις εντορμίες τόσο στην έδραση και στις κάτω ακμές των λίθων επίστεψης όσο και στην άνω επιφάνεια του καταληκτήριου λίθου της για την προσαρμογή του κορμού του βάθρου.⁴⁴ Η συγχρονικότητα, συνεπώς, της κατασκευής της επίστεψης του αναλήμματος και της ανίδρυσης του βάθρου και του χάλκινου αγάλματος του Αστυδάμαντος, όπως καταγράφεται στα τεχνικά στοιχεία επίστεψης και βάθρου, επιβεβαιώνουν την εκκίνηση της οικοδόμησης του λίθινου κοίλου πριν το 340 π.Χ., και συνάμα την άποψη του Dörpfeld. Δηλ. για να ανιδρυθεί το τιμητικό μνημείο στην ανατολική απόληξη του αναλήμματος της δυτικής παρόδου θα πρέπει να είχε ήδη ολοκληρωθεί η ορχήστρα με τον περιμετρικό οχετό και τον διάδρομο, ενώ θα πρέπει να είχε προχωρήσει αρκετά η οικοδόμηση του κοίλου μαζί με τα αναλήμματα των παρόδων, ακόμη και αν αυτά ίσως δεν είχαν φτάσει το συνολικό ύψος τους. Αυτό τεκμηριώνεται πρόσθετα τόσο από την κατασκευαστική εμπλοκή των ακραίων λίθων του περιμετρικού διαδρόμου με τα αναλήμματα των παρόδων (Εικ. 6), όσο και από την αντίστοιχη των αναβαθμών των ακραίων κλιμάκων με τα εδώλια των κερκίδων και τους λίθους των κεκλιμένων στηθαίων των αναλημάτων των παρόδων (Εικ. 14). Ποιός ήταν όμως ο λόγος της μοναδικής και προφανώς δαπανηρής τεχνικής λύσης που ακολουθήθηκε στο συγκεκριμένο βάθρο, η οποία έχει προξενήσει απορία και οδηγήσει σε διαφοροποιημένες ερμηνείες;

Ενώ η χρονολόγηση του βάθρου του Αστυδάμαντος στο 340 π.Χ. βάσει των ανωτέρω στοιχείων συνιστά *terminus ante quem* για την οικοδόμηση του αναλήμματος της δυτικής παρόδου και κατά συνέπεια του λίθινου κοίλου, το ανώτερο όριο έναρξης του απαιτητικού αυτού οικοδομικού προγράμματος μπορεί να συναχθεί από φιλολογικά και επιγραφικά στοιχεία. Συγκεκριμένα η αναφορά από τον Ξενοφώντα στην Κύρου Παιδεία – γράφτηκε μεταξύ 360 και 355 π.Χ. – στην ξύλινη σκηνή⁴⁵ και από τον Δημοσθένη στον μηνυτήριο λόγο κατά του Μειδία στα ξύλινα παρασκήνια

⁴³ Τόσο ως προς την κατεργασία των επιφανειών όσο και ως προς τη συνδεσμολογία.

⁴⁴ Μηκ. 0.06 μ. και πλ. 0.02 μ.

⁴⁵ Ξενοφών, *Κύρου Παιδεία* 6, 1, 54, βλ. Froning ό.π. (σημ. 4) 52.

– αναφέρεται σε γεγονότα του 352 π.Χ.⁴⁶ – σε συνδυασμό με επιγραφή του 343/2 π.Χ. από την αθηναϊκή Αγορά που συνδέει τον Εύβουλο με την οικοδόμηση της λίθινης σκηνής, προφανώς του αθηναϊκού θεάτρου,⁴⁷ μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η πλήρης⁴⁸ λίθινη ανακαίνιση του θεάτρου θα πρέπει να είχε αρχίσει επί Ευβούλου, γύρω στο 350 π.Χ., αφού είχε επιτευχθεί η εξυγίανση των δημόσιων οικονομικών.⁴⁹ Τη στιγμή, λοιπόν, που αποφασίστηκε η ανίδρυση του τιμητικού μνημείου του Αστυδάμαντος η οικοδόμηση του νέου θεάτρου είχε αρχίσει ήδη από μία περίπου δεκαετία και βρισκόταν ακόμη σε εξέλιξη, αφού και σύμφωνα με τις πηγές η ολοκλήρωσή του απετέλεσε κύριο μέλημα της επερχόμενης λυκούργειας περιόδου (336-324 π.Χ.).

Παρόλο που δεν μπορεί να αναπαραστήσει κανείς το ακριβές πλαίσιο της πολυσυζητημένης αυτής ανίδρυσης τα στοιχεία των πηγών σε συνδυασμό με τα αρχαιολογικά δεδομένα μας βοηθούν να κατανοήσουμε την ιδιαιτερότητά της. Όχι μόνο οι αναλυτικές πληροφορίες των πηγών δεν αφήνουν καμία αμφιβολία ότι αυτό το βάθρο με την μοναδική κατασκευαστική λύση συνδέεται με την πολυσυζητημένη ανίδρυση του 340 π.Χ., αλλά αυτό επιβεβαιώνεται τώρα και αρχαιολογικά μέσω των κατασκευαστικών μαρτυριών της αρχιτεκτονικής του κοίλου και του βάθρου. Επίσης, από τα αρχαιολογικά δεδομένα πληροφορούμαστε ότι τελικά ο Αστυδάμας αντί του απορριφθέντος αυτάρεσκου επιγράμματος έπρεπε να αρخεστεί στη συνήθη σε αυτές τις περιπτώσεις χάραξη του ονόματός του στο βάθρο του αγάλματος (Εικ. 2. 4). Η θέση όμως που επιλέχτηκε για το τιμητικό του μνημείο ήταν μία από τις πλέον προνομιούχες θέσεις στο θέατρο, αφού αυτό ήταν ορατό ανά πάσα στιγμή, όπως και σήμερα μετά τη μερική αποκατάσταση, από σχεδόν ολόκληρο το θέατρο (Εικ. 1). Η επιλογή της θέσης σε συνδυασμό με την περίπλοκη και σίγουρα δαπανηρή τεχνική λύση προσαρμογής του βάθρου στην επίστεψη δεν αφήνουν καμία αμφιβολία ότι αυτή συνιστά τον μάρτυρα ενός προφανούς συμβιβασμού ανάμεσα στην μαρτυρούμενη από τις πηγές ανάγκη αυτοπροβολής του ποιητή, που οδήγησε στην επιλογή της συγκεκριμένης θέσης, και τη διατήρηση ενός διακεκριμένου μορφολογικού στοιχείου του

⁴⁶ Δημοσθ. *Κατά Μειδίου*, 17, βλ. P. Wilson, “Costing the Dionysia”, in: M. Revermann – P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of O. Taplin*, Oxford 2008, 94 σημ. 26· Csapo – Slater ό.π. (σημ. 15) 288, 295 Nr. 137· σχετικά με το ξύλινο θέατρο, βλ. Papastamati-von Moock, *The Wooden Theatre*, ό.π. (σημ. 2).

⁴⁷ M. Walbank, “Leases of Sacred Property in Attica, Part I”, *Hesperia* 52, 1983, 108 Col. III l. 15-7, 133.

⁴⁸ Για νέα στοιχεία σχετικά με τον Περίκλειο προγραμματισμό ανακαίνισης του θεάτρου, βλ. Papastamati-von Moock, *The Wooden Theatre*, ό.π. (σημ. 2).

⁴⁹ Βλ. επίσης Hintzen-Bohlen, ό.π. (σημ. 12) 95-105· Froning ό.π. (σημ. 4), 52· Burke, ό.π. (σημ. 26), 409-11.

υπό ανακαίνιση ευρισκόμενου θεάτρου (Εικ. 5. 6. 13). Η ανάγκη, λοιπόν, διατήρησης της επίστεψης, η σύνθετη μορφολογία της⁵⁰ και ο προσανατολισμός του τιμητικού μνημείου προς την ορχήστρα οδήγησε στον αναγκαίο διαχωρισμό του κορμού του βάρθρου σε δύο τμήματα και στην περίτεχνη εσωτερική λάξευση. Ειδικά μέσω της πρόσφατης αποκατάστασης γίνεται σήμερα αντιληπτό με ποιο περίτεχνο και ευφυή τρόπο επιλύθηκε τεχνικά η ικανοποίηση όλων των ανωτέρω λόγων. Αυτή δεν αποσκοπούσε μόνο σε ένα υψηλά αισθητικό αποτέλεσμα, αντάξιου της νέας πρωτοπόρου αρχιτεκτονικής του αθηναϊκού θεάτρου και της πρόθεσης προβολής του δημοφιλούς Αστυδάμαντος, αλλά και στην αυτοτελή συνύπαρξη αρχιτεκτονικής και τιμητικού μνημείου στο κομβικό αυτό σημείο του μνημείου. Η περίπτωση του τιμητικού μνημείου του Αστυδάμαντος στο αθηναϊκό θέατρο συνιστά, λοιπόν, μία από τις λίγες περιπτώσεις της έρευνας, στην οποία φιλολογικές και αρχαιολογικές πηγές αλληλοενισχύονται, αλληλοσυμπληρώνονται και επαληθεύονται.

Παρόλο που η ολοκλήρωση του μεγάλου αυτού τεχνικού έργου, για να περιοριστούμε μόνο στο θέατρο, έχει συνδεθεί με το όνομα και τη διοικητική περίοδο του σημαντικότερου πολιτικού του 4^{ου} αι. π.Χ. στην Αθήνα, τον Λυκούργο,⁵¹ τα δεδομένα του μνημείου μας οδηγούν πέρα από το τέλος αυτής της περιόδου. Ήδη ο Dörpfeld είχε οριοθετήσει χρονολογικά την ολοκλήρωση και του *Επιθεάτρου* με την οικοδόμηση του χορηγικού μνημείου του Θρασύλλου (320/319 π.Χ.), αφού εκείνο εντάχθηκε στην *Κατατομή* του, δηλ. στο ανώτερο όριό του.⁵² Σίγουρα η μεταφορά των αρχιτεκτονικών μελών για την οικοδόμηση αυτού του μνημείου μέσω του *Επιθεάτρου* ορίζει τη χρονολογία 320/319 π.Χ. ως *terminus post quem* για την περάτωση της οικοδόμησης του αθηναϊκού θεάτρου. Βεβαίως ο όρος Λυκούργεια φάση, αν και δεν αντιστοιχεί πλήρως στο απαιτηθέν μεγαλύτερο χρονικό διάστημα οικοδόμησης του νέου ολόλιθου αθηναϊκού θεάτρου, δικαιολογείται από τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε ο Λυκούργος με το κλασικιστικό του όραμα και την επιδέξια δημοσιονομική του πολιτική όχι μόνο στην κατασκευή του αλλά και, όπως αντανακλάται και στις αρχαίες πηγές, στην καθιέρωση του θεάτρου αρχιτεκτονικά και καλλιτεχνικά ως πρότυπο του κλασικού αθηναϊκού πολιτισμού στον ευρύτερο ελληνορωμαϊκό κόσμο. Ο Λυκούργος όχι μόνο προσέδωσε στην πόλη των

⁵⁰ Περισσότερα για το θέμα, βλ. Papastamati-von Moock, 'Lycurgan' Phase, ό.π. (σημ. 3).

⁵¹ J.M. Hurwit *The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1999, 253-9· S. Humphreys, *The Strangeness of Gods. Historical Perspectives on the Interpretation of Athenian Religion*, Oxford-New York 2004, 77-129.

⁵² Dörpfeld – Reisch ό.π. (σημ. 2) 38-9. Βλ. επίσης Papastamati-von Moock, 'Lycurgan' Phase, ό.π. (σημ. 3).

Αθηνών ένα θέατρο αντάξιο του πολιτιστικού συμβολισμού του κλασικού δράματος, αλλά σε αυτόν οφείλεται η πρώτη επίσημη καταγραφή των σωζόμενων θεατρικών έργων των τριών Τραγικών και η δημόσια απόδοση τιμής και αναγνώρισής τους με το μεταθανάτιο μνημείο του⁵³ στην κύρια είσοδο του θεάτρου.⁵⁴ Το μνημείο αυτό σε αντιπαράβολή με το πολυσυζητημένο του Αστυδάμαντος καθίστανται μάρτυρες τόσο της σύγκρουσης συντηρητικών και ανανεωτικών ιδεολογιών στην Αθήνα του 4^{ου} αι. π.Χ. όσο και της κλασικιστικής στροφής που σηματοδοτεί η ανανεωτική πολιτιστική πολιτική του Λυκούργου με πρότυπο την ένδοξη περίκλεια περίοδο. Σε ένα μεταλλασσόμενο πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον στο εξωτερικό και φαινόμενα κρίσης των κλασικών αξιών στο εσωτερικό, ο Λυκούργος προσέδωσε στο θέατρο την αναγκαία σύνδεση με τη λαμπρή κορύφωσή του καθιστώντάς το διαχρονικό μορφολογικό και εννοιολογικό πρότυπο για τον ελληνορωμαϊκό και σύγχρονο κόσμο.

CHRISTINA PAPASTAMATI-VON MOOCK – ATHINA SAMARA

The Theatre of Dionysus Eleuthereus: the statue base of Astydamos and chronological issues of the ‘Lycurgan’ phase

Since the time of Wilhelm Dörpfeld (1896), the base of the honorific statue of Astydamos the Younger has occupied a central place in archaeological research relating to the chronology of the rebuilding of the Theatre of Dionysus in stone. The particularly ingenious scheme of fitting the base onto the end of the retaining wall of the west parodos has led to a variety of interpretations and disagreements. New archaeological observations and data that emerged when the base was recently restored to its original location, in combination with pertinent detailed information from textual sources concerning its controversial erection in 340 BC, contribute to the interpretation and better understanding of this particular monument in its historical context while also resolving issues associated with the so-called Lycurgan phase of this Athenian theatre.

⁵³ Βλ. C. Vorster, “Die Porträts des 4. Jhs. v. Chr.,” στο: P.C. Bol (επιμ.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II: Klassische Plastik*, Mainz 2004, 415–418 εικ. 389-392· Παπασταμάτη-von Moock, Menander ό.π. (σημ. 4).

⁵⁴ Βλ. Παπασταμάτη-von Moock, Menander ό.π. (σημ. 4). Για νέα στοιχεία σχετικά, βλ. Παπασταμάτη-von Moock, ‘Lycurgan’ Phase ό.π. (σημ. 3).



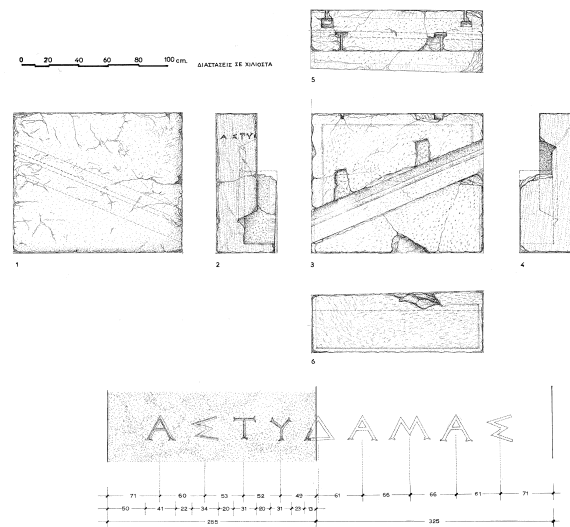
Εικ. 1: Γενική άποψη του Θεάτρου του Διονύσου από ΒΑ. με μερικώς αποκατεστημένο το βάθρο του Αστυδάμαντος στην απόληξη του αναλήμματος της δυτικής παρόδου (όπου βέλος).



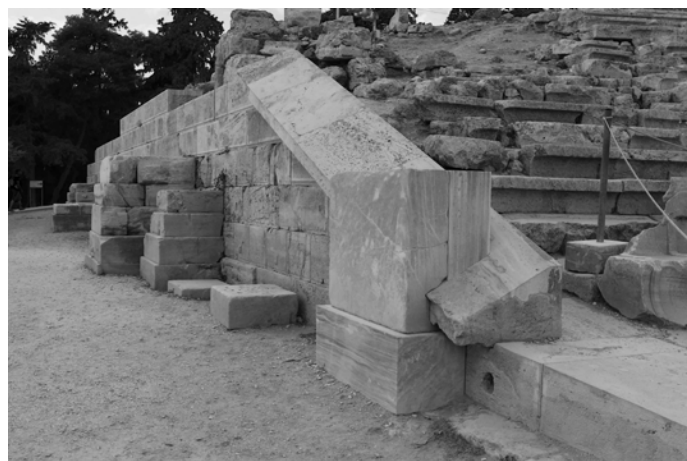
Εικ. 2: Αρχαίος λίθος από τον ενεπίγραφο κορμό του βάθρου του Αστυδάμαντος – Στενή πλευρά με τμήμα επιγραφής.



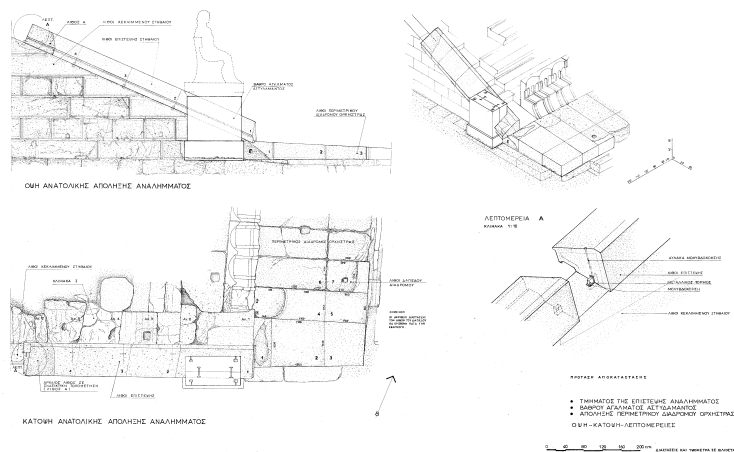
Εικ. 3: Αρχαίος λίθος βάθρου του Αστυδάμαντος – Εσωτερική μακρά πλευρά.



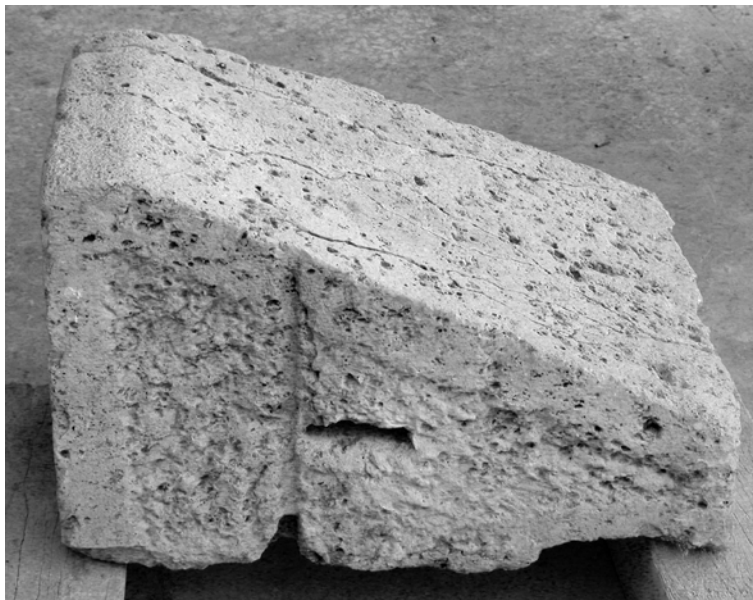
Εικ. 4: Αρχαίος λίθος από τον ενεπίγραφο κορμό του βάθρου του αγάλματος του Αστυδάμαντος με γραφική αποκατάσταση επιγραφής (Σχεδίαση: Δ. Κουλιάδης).



Εικ. 5: Μετά την πρόσφατη μερική αποκατάσταση (2007) της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου και του βάθρου του Αστυδάμαντος στην αρχική του θέση.



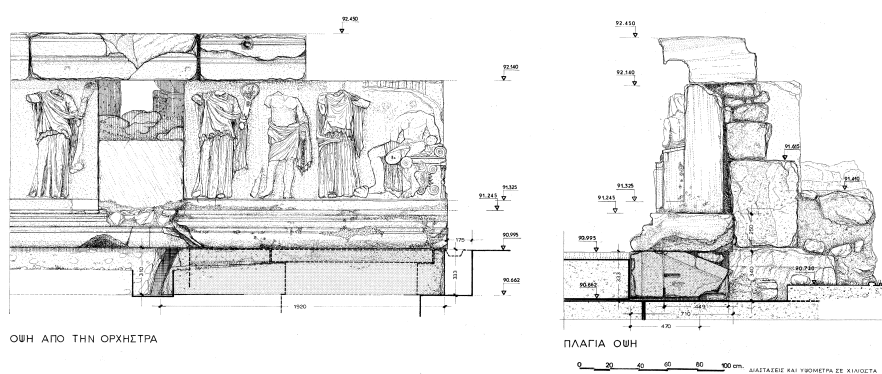
Εικ. 6: Πρόταση μερικής αποκατάστασης της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου και του βάθρου του αγάλματος του ποιητή Αστυδάμαντος, με υποθετική γραφική αποκατάσταση της ελλείπουσας επίστεψης του βάθρου και του αγάλματος (Σχεδίαση: Α. Σαμαρά-Δ. Κουλιάδης).



Εικ. 7: Λίθος Α: διάσπαρτο τμήμα λίθου της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου με χαρακτηριστικά τεχνικά στοιχεία στη δυτική πλευρά ώσεως.



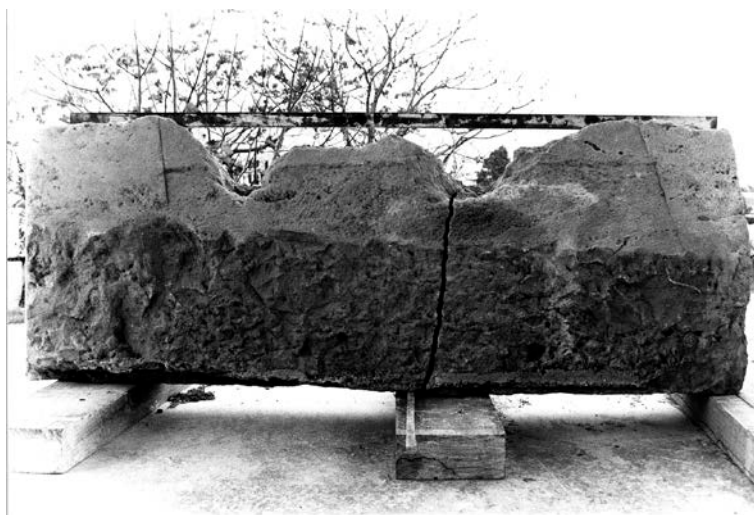
Εικ. 8: Ανατολική απόληξη αναλήμματος δυτικής παρόδου με ίχνη έδρασης και επαφής του βάθρου του Αστυδάμαντος στην περιοχή αυτή.



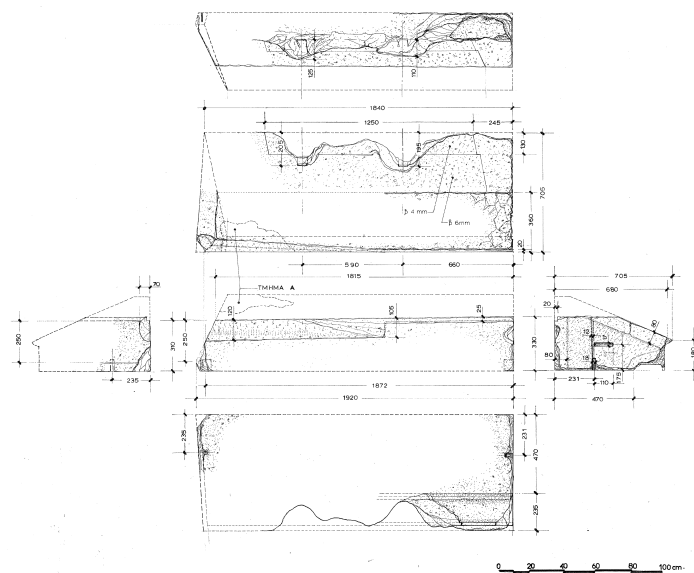
Εικ. 9: Υστερορωμαϊκό Βήμα του Φαίδρου – Δυτική απόληξη με εντοιχισμένο τον καταληκτήριο λίθο της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου στο θεμέλιο (Σχεδίαση: Δ. Κουλιάδης).



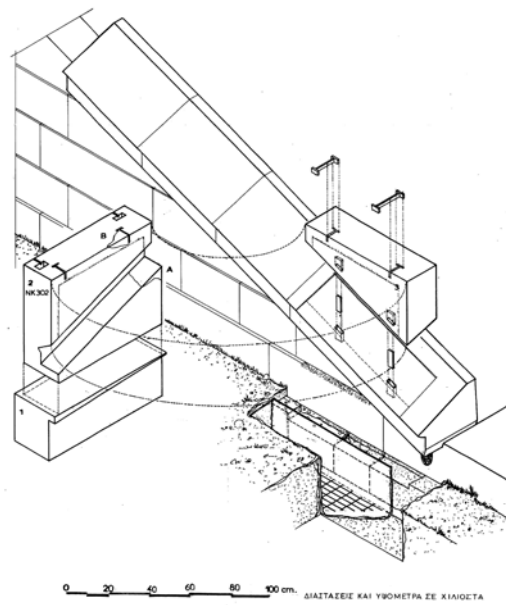
Εικ. 10: Υστερορωμαϊκό Βήμα του Φαίδρου – Θεμέλιο του δυτικού άκρου με τον καταληκτήριο λίθο της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου, πριν την αφαίρεση.



Εικ. 11: Καταληκτικός λίθος της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου με απολαξευμένη την άνω επιφάνεια και με τις εγχοπές προσαρμογής του βάθρου του Αστυδάμαντος.



Εικ. 12: Καταληκτικός λίθος της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου, με γραφική αποκατάσταση (Σχεδίαση: Δ. Κουλιάδης).



Εικ. 13: Αξονομετρικό σχέδιο της αποκατάστασης του βάθρου του Ασπυδάμαντος με τα τεχνικά στοιχεία σύνδεσης.



Εικ. 14: Εργασίες μερικής αποκατάστασης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου – Εμπλοκή λίθων κεκλιμένου στηθαίου αναλήμματος και αναβαθμών κλίμακας, από Β.

ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΔΑΚΗ

Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο «θυρώματα» του αρχαίου ελληνικού θεάτρου



Ο ΟΡΟΣ ΘΥΡΩΜΑΤΑ ΕΧΕΙ ΕΝΣΩΜΑΤΩΘΕΙ στην ορολογία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου χάρη σε μια αναθηματική επιγραφή (IG VII 423) που βρέθηκε στο αρχαίο θέατρο του Αμφιαρείου στον Ωρωπό. Η επιγραφή αυτή είναι χαραγμένη στην όψη του δωρικού επιστυλίου του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής και χρονολογείται μεταξύ του 150-140 π.Χ.¹ Αναφέρει ότι ένας ιερέας, του οποίου το όνομα δεν σώζεται, αφιέρωσε τη σκηνή και τα θυρώματα στον τοπικό ήρωα και θεό Αμφιάραο:

[- - - ΙΕΡΕΥ]Σ ΓΕΝΟΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΣΚΗΝΗΝ ΚΑΙ ΤΑ ΘΥΡΩΜ[ΑΤΑ
Α]ΜΦΙΑΡΑΩΙ

Εκτός από την επιγραφή αυτή, δεν υπάρχει καμία άλλη γραπτή πηγή που να αναφέρει τη λέξη θύρωμα, -ματα σε σχέση με το αρχαίο θέατρο, γεγονός που καθιστά την κατανόηση και ερμηνεία του συγκεκριμένου όρου ιδιαίτερα προβληματική. Κατά καιρούς έχουν προταθεί διάφορες θεωρίες σχετικά με αυτό το θέμα που δεν τυγχάνουν, όμως, της ομόφωνης αποδοχής των επιστημόνων. Έχει υποτεθεί επί παραδείγματι ότι τα θυρώματα ήταν τα μεγάλα ζωγραφισμένα σκηνικά που κοσμούσαν τον άνω όροφο της ελληνιστικής σκηνής.² Ένας από τους υποστηρικτές αυτής της θεωρίας, ο Γερμανός αρχιτέκτονας και γνώστης του αρχαίου θεάτρου Armin von Gerkan, κατέληξε σε αυτό το συμπέρασμα, αφού μελέτησε εκ παραλλήλου μια δεύτερη αναθηματική επιγραφή που βρέθηκε στο αρχαίο θέατρο του Ωρωπού. Η επιγραφή αυτή που είναι χαραγμένη στην όψη του δωρικού επιστυλίου του προσκηνίου και χρονολογείται είτε γύρω στο 200 π.Χ.³ είτε μεταξύ του 171-146 π.Χ.,⁴ αναφέρει ότι κάποιος αγωνοθέ-

¹ Dörpfeld (1924) 91 (χρονολόγηση του Hiller von Gaertringen)· Fiechter (1930) 27· Πετράκος (1997) 342 αρ. 435.

² Fiechter (1914) 2· Von Gerkan (1921) 78, 95· Rumpf (1946/47) 18· Rumpf (1953) 160· Webster (1970) 27, 140, 162-3· Courtois (1989) 64.

³ Dörpfeld (1924) 70, 90-1 (χρονολόγηση του Hiller von Gaertringen)· Dinsmoor (1950) 30· Πετράκος (1992) 30.

⁴ Von Gerkan (1921) 95.

της, του οποίου το όνομα επίσης δεν σώζεται, αφιέρωσε το προσκήνιο και τους πίνακες πιθανότατα στον Αμφιάραο:⁵

[- - -] ΓΩΝΟΘΕΤΗΣΑΣ ΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟΝ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΠΙΝ[ΑΚΑΣ ΑΜ-ΦΙΑΡΑΩΙ]

Κατά τον A. von Gerkan οι όροι *προσκήνιον* και *πίνακες*, *σκηνή* και *θυρώματα* που απαντώνται στις δύο επιγραφές από τον Ωρωπό πρέπει να ερμηνευθούν κατά αντιστοιχία. Πρέπει, δηλαδή, να θεωρηθεί ότι η *σκηνή* και το *προσκήνιο* ήταν το αρχιτεκτονικό πλαίσιο που στερέωνε τα ζωγραφισμένα σκηνικά του ελληνιστικού θεάτρου, που κατά τη γνώμη του ήταν οι *πίνακες* του προσκηνίου και τα *θυρώματα* του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνης.⁶ Πριν προχωρήσουμε στην αποδοχή ή μη αυτής της θεωρίας, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη περιγραφή της όψης της ελληνιστικής σκηνης, έτσι ώστε να γίνουν περισσότερο κατανοητές όλες οι θεωρίες που σχετίζονται με τα *θυρώματα* του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

Ως γνωστόν, το *προσκήνιο* αποτελούσε το χαρακτηριστικό γνώρισμα ενός νέου τύπου σκηνης με δύο ορόφους που πρωτοεμφανίστηκε γύρω στο 300 π.Χ. στη θεατρική αρχιτεκτονική του ελλαδικού χώρου (Εικ. 1). Στην ουσία επρόκειτο για μια κιονοστοιχία ή, συνηθέστερα, μια πεσσοστοιχία με συμφυείς ημικίονες, δωρικού ή ιωνικού ρυθμού, που πρόβαλε μπροστά από τον κάτω όροφο της σκηνης, προς την πλευρά της ορχήστρας και έφερε μια επίπεδη στέγη.⁷ Η στέγη αυτή ήταν κατασκευασμένη από ξύλινες σανίδες που ήταν τοποθετημένες πάνω σε ξύλινες ή σπανιότερα λίθινες δοκούς.⁸ Η πρόσβαση σε αυτή γινόταν είτε με τη χρήση μιας κλίμακας που ήταν κατασκευασμένη στο ένα άκρο του προσκηνίου ή σε ένα κλιμακοστάσιο είτε με τη χρήση κεκλιμένων επιπέδων (ραμπών) που στηρίζονταν από αναλημματικούς τοίχους, συμμετρικά τοποθετημένων εκατέρωθεν του προσκηνίου.⁹

Όπως μαρτυρούν τα αρχαιολογικά κατάλοιπα που προέρχονται από μια πληθώρα ανεσκαμμένων θεάτρων των ελληνιστικών χρόνων, τα μετα-

⁵ IG VII, *add.*, 745· Πετράκος (1997) 336 αρ. 430.

⁶ Von Gerkan (1921) 95.

⁷ Σχετικά με όλους τους τύπους στηριγμάτων που απαντώνται στην πρόσοψη του ελληνιστικού προσκηνίου βλ. αναλυτικά Mikedaki (2005) 123 κε. και Gogos (1992) 64-5 Beilage II (γραφική αναπαράσταση των κατόψεων των στηριγμάτων).

⁸ Στα θέατρα της Πριήνης και της Νέας Πλευρώνας χρησιμοποιήθηκαν κατ' εξαίρεση λίθινες δοκοί για τη στερέωση των σανίδων της στέγης του προσκηνίου: Von Gerkan (1921) 44 πίν. 7,1-2· Fiechter (1931a) πίν. 10 PB1-3, πίν. 11. Για τα υλικά και τον τρόπο κατασκευής της στέγης του προσκηνίου βλ. Puchstein (1901) 8 κ.εξ· Γώγος (2003) 164.

⁹ Για τις εισόδους στη σκηνή του ελληνικού θεάτρου βλ. Moretti (1992) 79 κ.εξ.

κίονια ανοίγματα της πρόσοψης του προσκηνίου έκλειναν με μια κεντρική δίφυλλη θύρα¹⁰ και με ζωγραφισμένα ξύλινα σκηνικά που ονομάζονταν *πίνακες*.¹¹ Οι *πίνακες* αυτοί έφεραν διακοσμητικές ζωγραφιστές παραστάσεις που ήταν πιθανότατα άσχετες με τα δράματα που παίζονταν μπροστά τους στο χώρο της ορχήστρα.¹² Εντούτοις, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, το εικονογραφικό τους περιεχόμενο ίσως εναρμονιζόταν με τις λατρευτικές εκδηλώσεις που διοργανώνονταν στο χώρο του θεάτρου προς τιμήν των ελληνιστικών ηγεμόνων και πιθανώς απεικόνιζε τα τιμώμενα πρόσωπα.¹³ Σε αυτή την υπόθεση οδηγεί η μαρτυρία του Δούρη που παραθέτει ο Αθήναιος, σύμφωνα με την οποία κατά τη διάρκεια των εορτασμών των Δημητρίων στην Αθήνα το 307 π.Χ., οι Αθηναίοι τοποθέτησαν στο προσκηνίο του θεάτρου του Διονύσου μια γραπτή παράσταση του Δημητρίου που τον απεικόνιζε να έχει σαν άρμα του την Οικουμένη.¹⁴

Στην ελληνιστική εποχή ο όρος *σκηνή* δήλωνε το κεντρικό μέρος του διώροφου σκηνικού οικοδομήματος, χωρίς το προσκηνίο.¹⁵ Την πρόσοψη του άνω ορόφου της σκηνής διαμόρφωναν πλατιά ανοίγματα που ξεκινούσαν από το δάπεδο του άνω ορόφου και κατέληγαν στο γείσωμα της στέγης. Ο αριθμός τους καθοριζόταν για λόγους οπτικής συμμετρίας από το μήκος του εκάστοτε σκηνικού οικοδομήματος. Κατά κανόνα υπήρχαν τρία ή πέντε μεγάλα ανοίγματα – σπανιότερα επτά – που είχαν διαφορετικές μεταξύ τους διαστάσεις. Όπως προκύπτει από τις αρχαιολογικές ενδείξεις των θεάτρων της Πριήνης και της Μιλήτου, φαίνεται ότι το κεντρικό άνοιγμα ήταν μεγαλύτερο από τα πλευρικά και το πλάτος του

¹⁰ Η πρόσοψη του προσκηνίου ορισμένων θεάτρων (π.χ. Ήλιδα, Θάσος, Γιτάνη, Πριήνη, Μίλητος, Τύνδαρις) διέθετε δύο πλευρικές θύρες πέραν της κεντρικής, οι οποίες βρίσκονταν στον άξονα των δύο πλευρικών θυρών του σκηνικού οικοδομήματος. Στο θέατρο της Δήλου ίσχυε η πρακτική της αφαίρεσης δύο πινάκων και της τοποθέτησης δύο μονόφυλλων θυρών στη θέση αυτών. Οι *πίνακες* που αφαιρούνταν ήταν ελαφρύτεροι και είχαν διαφορετικό τρόπο στήριξης από τους υπόλοιπους, έτσι ώστε να είναι εφικτή η γρήγορη απομάκρυνσή τους, βλ. Fraisse – Moretti (1998) 159, Fraisse – Moretti (2007) 45-6.

¹¹ *IG VII 3209, IG XI 142*, στ. 45, *IG XI 158, A*, στ. 67 - 68, *IG XI 159, A*, στ. 30, *ID 314, B*, στ. 167, *ID 442, A*, στ. 232-233.

¹² Pickard-Cambridge (1946) 188 - 189, Moretti (2004) 148, Mikedaki (2005) 161-2.

¹³ Dörpfeld – Reisch (1896) 274, 381, Frickenhaus, A.H. (1927), “Skene”, *RE III A 1*, 479-480, 487. Bulle (1928) 301. Για τη λατρεία των ηγεμόνων της ελληνιστικής εποχής βλ. Taeger (1957) 171 κε. Για τη σύνδεση των ελληνιστικών ηγεμόνων με το θέατρο βλ. Schwingstein (1977) 104 κε.

¹⁴ Αθήν. XII. 536a.

¹⁵ Στην περίπτωση του Ωρωπού η έρευνα δέχεται ότι ο όρος *σκηνή* που αναφέρεται στην επιγραφή *IG VII 423* είτε παραπέμπει σε ολόκληρο το σκηνικό οικοδόμημα, χωρίς το προσκηνίο (Dörpfeld [1924] 100-1, Goette [1995a] 38, Goette [1995b] 257, Moretti [1997] 37) είτε μόνο στη μαρμάρινη πρόσοψη του άνω ορόφου της σκηνής (Von Gerkan (1921) 95, Dörpfeld [1924] 90-1, Fiechter [1930] 27).

έφτανε ή ξεπερνούσε τα τέσσερα μέτρα.¹⁶ Τα εν λόγω ανοίγματα επιστέφονταν ή από ένα λίθινο επιστύλιο ή από ξύλινες οριζόντιες δοκούς. Οι δοκοί ή τα επιστύλια εδράζονταν είτε στα επίκρανα των πεσσών είτε στις κονσόλες των τοιχιδίων ή παραστάδων που πλαισίωναν τα ανοίγματα. Στην περίπτωση του Ωρωπού, ξύλινη δοκός επέστεφε μόνο το κεντρικό άνοιγμα, ενώ στα πλευρικά ανοίγματα – που εικάζεται ότι ήταν είτε δύο¹⁷ είτε τέσσερα¹⁸ – υπήρχε το λίθινο επιστύλιο με τα τρίγλυφα και τις μετόπες, όπου ήταν χαραγμένη η επιγραφή IG VII 423 (εικ. 1).¹⁹

Ακριβώς σε αυτά τα ανοίγματα εικάζεται ότι τοποθετούνταν μεγάλα και ακριβά σκηνικά – που σύμφωνα με ορισμένους μελετητές ονομάζονταν *θυρώματα* – τα οποία αποτελούσαν το φόντο της σκηνικής δράσης που είχε μεταφερθεί κατά την ελληνιστική εποχή στη στέγη του προσκηνίου (λογείο).²⁰ Σχετικά με το εικονογραφικό τους περιεχόμενο έχει υποτεθεί ότι αυτό ανταποκρινόταν στα τρία είδη του σκηνικού διακόσμου – το τραγικό, το κωμικό και το σατυρικό – που περιγράφει ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας Βιτρούβιος στο πέμπτο βιβλίο του έργου του *De architectura*: ο τραγικός σκηνικός διάκοσμος διαμορφωνόταν με κίονες, αετώματα, αγάλματα και με άλλα στοιχεία που παρίσταναν ένα ανάκτορο, ο κωμικός απεικόνιζε αστικές προσόψεις σπιτιών με παράθυρα και εξώστες, ενώ ο σατυρικός παρίστανε σπήλαια, δέντρα, βουνά και άλλα στοιχεία της υπαίθρου που εμφανίζονταν στην τοπιογραφία.²¹

Αυτού του είδους ο σκηνικός διάκοσμος που ήταν πιθανόν σε χρήση στο θέατρο της ελληνιστικής περιόδου, εικάζεται ότι ενέπνευσε το θεματικό περιεχόμενο των ρωμαϊκών τοιχογραφιών του «Δεύτερου Πομπηιανού Ρυθμού» που κοσμούσαν τον κοιτώνα (*cubiculum nocturnum*) Μ της

¹⁶ Von Gerkan (1921) 56, 77· Krauss (1964) 121, 128.

¹⁷ Von Gerkan (1921) 94· Moretti (1997) 28-30.

¹⁸ Fiechter (1930) 19, εικ. 11 και πίν. 8.

¹⁹ Σύμφωνα με τον Dörpfeld ο άνω όροφος της ελληνιστικής σκηνής του Ωρωπού διέθετε μόνο ένα κεντρικό άνοιγμα, στο οποίο ήταν τοποθετημένη η *μηχανή* που μετέφερε επί σκηνής τον *από μηχανής θεό*: Dörpfeld – Reisch (1896) 108 εικ. 42.

²⁰ Πολυδ. *Ονομαστ.* IV.123, Βιτρ. *de archit.* V.8.2, Ησύχ. λ. *λόγιον*, IG XI 161, D, στ. 125-127, ID 314, B, στ. 167, ID 442, A, στ. 232-3. Για το *λογείο* βλ. αναλυτικά Dörpfeld – Reisch (1896) 301 κ.εξ· Sifakis (1967) 127-8. Τη μετατόπιση της σκηνικής δράσης κατά ένα όροφο από την επιφάνεια της ορχήστρας υποστηρίζουν οι Robert (1897) 452· Lauter (1986) 170-171· Sifakis (1967) 126 κ.εξ· Σηφάκης (2007) 237· Γώγος (2001) 69 κ.εξ· Froning (2002) 59· Blume (1999) 65. Για την αντίθετη άποψη ότι το προσκήνιο δεν λειτούργησε ποτέ ως σκηνή, παρά μόνο ως σκηνικό φόντο του χορού και των υποκριτών που έπαιζαν και στην ελληνιστική εποχή μαζί στην ορχήστρα βλ. Dörpfeld-Reisch (1896) 303, 383· Dörpfeld (1924) 66, 75, 91· Capps (1895) 287 κ.εξ· Goodell (1897)· Moretti (1997) 37.

²¹ Βιτρ. *de archit.* V.6.9, Fiechter (1914) 49· Frickenhaus (1917) 48· Bulle (1928) 273· Rumpf (1953) 160.

έπαυλης του P. Fannius Sinistor στο Boscovale.²² Μάλιστα, το τρίπτυχο που κοσμεί τους πλευρικούς τοίχους του προθάλαμου του *cubiculum* και θεωρείται ότι φέρει στοιχεία ενός κωμικού σκηνικού διακόσμου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς στη μεσαία του σύνθεση διακρίνεται μια επιβλητική θύρα (Εικ. 2). Ανάλογες θύρες ίσως υπήρχαν και στα μεγάλα σκηνικά του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνης, για να διευκολύνεται η είσοδος και έξοδος των υποκριτών στην επίπεδη στέγη του προσκηνίου,²³ αν και αυτή η υπόθεση δεν επιβεβαιώνεται από καμία αρχαιολογική μαρτυρία.

Εικάζεται ότι όταν τα ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνης δεν χρησίμευαν ως υποδοχή ζωγραφισμένων σκηνικών, αλλά παρέμεναν ανοιχτά, τότε λειτουργούσαν ως αρχιτεκτονικό πλαίσιο των εσωτερικών σκηνών των ελληνοιστικών δραμάτων που παρουσιάζονταν στο υπερυψωμένο *λογείο*.²⁴ Μία τέτοιου είδους σκηνή απεικονίζεται λ.χ. στο ψηφιδωτό δάπεδο του Διοσκουρίδη του Σαμίου από την Πομπηία και πιστεύεται ότι είναι εμπνευσμένη από την εναρκτήρια σκηνή του έργου του Μενάνδρου *Συναριστώσαι* (Εικ. 3).²⁵ Εντούτοις, σύγχρονες μελέτες ακουστικής που πραγματοποιήθηκαν στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου καθιστούν αμφίβολη μια τέτοιου είδους πρακτική, καθώς αποδείχθηκε ότι η καταληπτότητα του λόγου των υποκριτών δεν ήταν εφικτή, όταν αυτοί μιλούσαν μέσα από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνης.²⁶

Η πλειοψηφία της έρευνας υποστηρίζει ότι με τον όρο *θυρώματα* δεν δηλώνονταν τα σκηνικά, αλλά τα πλατιά ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνης.²⁷ Στην πεποιθήση αυτή οδήγησε το γεγονός ότι η επιγραφή IG VII 423 που αναφέρει τα *θυρώματα*, ήταν χαραγμένη στο λίθινο επιστύλιο που επέστρεφε τα ανοίγματα του άνω ορόφου της σκη-

²² Puchstein (1901) 35 κ.εξ.· Fiechter (1914) 42, 44· Bulle (1928) 273 κ.εξ.· Little (1937) 491· Beyen (1938) 141 κ.εξ.· Kenner (1952) 48· Webster (1970) 26-7· Schefold (1975) 55. Αντίθετα, πολλοί ερευνητές πιστεύουν ότι τα κτήρια που απεικονίζονται στις τοιχογραφίες αυτές αντιγράφουν τη σύγχρονή τους αρχιτεκτονική: Von Gerkan (1921) 110· Pickard-Cambridge (1946) 226· Lehmann (1953) 91 κ.εξ.· Engemann (1967) 130 κ.εξ.· Fittschen (1976) 559.

²³ Fiechter (1914) 44· Frickenhaus (1917) 49-50· Bulle (1928) 275· Rumpf (1953) 160· Webster (1966) 144· Webster (1970) 26, 162· Bernardi Ferrero (1974) 99· Blume (1999) 83-4.

²⁴ Fiechter (1914) 49· Frickenhaus (1917) 49· Bieber (1920) 41· Bulle (1928) 273-86, 317, 321, 325 κ.εξ.· Beyen (1938) 154 σημ. 2· Kenner (1954) 72 κ.εξ.· Bieber (1961) 120, 124.

²⁵ Bieber – Rodenwaldt (1911) 3 κ.εξ.· Bulle (1928) 277-78· Dunbabin (1999) 44 κ.εξ.

²⁶ Καμπουράκης (2005) 235.

²⁷ Frickenhaus (1917) 35· Pickard-Cambridge (1946) 215· Little (1956) 29· Webster (1966) 142· Schneider (1969) 239· Simon (1972) 37· Bernardi Ferrero (1974) 93· Picard (1977) 232· Goette (1995b) 257· Blume (1999) 83· Lauter (1986) 170· Rouveret (1989) 108· Tybout (1989) 194· Goette (1995a) 38· Γώγος (2001) 72· Froning (2002) 59.

νής στο Αμφιάρειον. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν είναι δεσμευτικό και σε καμία περίπτωση δεν αποκλείει την πιθανότητα να προσδιορίζονταν με τον συγκεκριμένο όρο αρχιτεκτονικά στοιχεία που βρίσκονταν έξω από το σκηνικό οικοδόμημα, όπως λ.χ. οι πύλες των παρόδων. Ας μην ξεχνάμε ότι οι αναθηματικές επιγραφές τοποθετούνταν εκεί όπου υπήρχε χώρος, και μάλιστα σε εμφανή σημεία. Εν προκειμένω, η επιγραφή IG VII 423 χαράχθηκε στο επιστύλιο του άνω ορόφου της σκηνής στον Ωρωπό, αφενός μεν επειδή ο αναθέτης εκτός από τα θυρώματα αφιέρωσε και τη σκηνή, αφετέρου δε επειδή οι θεατές είχαν την ευκαιρία να βλέπουν καθόλη τη διάρκεια των παραστάσεων το όνομα του ιερέα-ευεργέτη που με δικά του έξοδα κατασκεύασε ένα σημαντικό μέρος του θεάτρου.

Παρόμοια πρακτική συναντάμε και στο αρχαίο θέατρο του Ορχομενού στη Βοιωτία. Εκεί, η αναθηματική επιγραφή που αναφέρεται στους πίνακες (του προσκηνίου) και τα πρόθυρα δεν ήταν χαραγμένη στο επιστύλιο του προσκηνίου, όπως συμβαίνει στον Ωρωπό και όπως ίσως θα περίμενε κανείς, αλλά στο υπέρθυρο μίας εκ των δύο πυλών των παρόδων.²⁸ Βλέπουμε, δηλαδή, ότι η επιγραφή της πύλης της παρόδου αναφερόταν σε ένα στοιχείο, τους πίνακες, που βρισκόταν στο παρακείμενο σκηνικό οικοδόμημα. Επιλέχθηκε, όμως, το συγκεκριμένο σημείο για την εγχάραξη της επιγραφής, επειδή ο αναθέτης τους, που όπως μαθαίνουμε ονομαζόταν Απολλόδωρος, εκτός από τους πίνακες αφιέρωσε και τις πύλες των παρόδων, οι οποίες στη Βοιωτία ονομάζονταν κατά πάσα πιθανότητα πρόθυρα.²⁹

Στην Πέργαμο, η πύλη της βόρειας παρόδου του τοπικού θεάτρου που αφιέρωσε ο γραμματέας της Εκκλησίας του Δήμου, Απολλόδωρος, στον Διόνυσο Καθηγεμόνα και το δήμο ονομαζόταν πυλών,³⁰ όπως επίσης και στην Αλικαρνασσό.³¹ Αντίθετα, στη Δήλο οι πύλες των παρόδων του ελληνιστικού θεάτρου εμπεριέχονταν μαζί με τη στοά που περιέβαλε τον κάτω όροφο της ελληνιστικής σκηνής στον ευρύτερο όρο παρασκήνιον.³² Από αυτά συνάγεται ότι δεν υπήρχε ένας συγκεκριμένος και κοινά αποδεκτός όρος για τις πύλες των παρόδων του θεάτρου σε όλη την τότε ελληνική επικράτεια. Ως εκ τούτου, θα μπορούσε κάλλιστα να υποθέσει κανείς ότι στον Ωρωπό οι μνημειακές πύλες των παρόδων του τοπικού θεάτρου ονομάζονταν θυρώματα.

²⁸ IG VII 3209. Η επιγραφή αυτή θεωρείται ότι συνανήκει με την SEG xxx 455, βλ. σχετικά Knoepfler (1992) 490-491 αρ. 162· Moretti (1997) 23 σημ. 22· Knoepfler (1999) 245.

²⁹ Την ερμηνεία του όρου πρόθυρα ως πύλες των παρόδων την υποστήριξε πρόσφατα ο D. Knoepfler στο 6^ο Διεθνές Συνέδριο Βοιωτικών Μελετών (2010). Για την πληροφωρία αυτή ευχαριστώ θερμά τον κ. Χρήστο Πιτερό.

³⁰ Fränkel, M. 1890, *AvP* VIII.1 αρ. 236· Von Gerkan (1972) 51 εικ. 3c.

³¹ Moretti (1997) 62 σημ. 62.

³² Fraisse – Moretti (2007) 188.

Ανατρέχοντας στην ιστορία της έρευνας διαπιστώνει κανείς ότι ο πρώτος ανασκαφέας του αρχαίου θεάτρου στο Αμφιάρειον του Ωρωπού, Βασίλειος Λεονάρδος, θεωρούσε ότι τα θυρώματα της επιγραφής IG VII 423 ήταν οι πύλες των παρόδων.³³ Την άποψη αυτή την βλέπει κανείς σήμερα αποτυπωμένη στην κάτοψη του συγκεκριμένου θεάτρου που σχεδίασε ο Wilhelm Dörpfeld, η οποία συνόδευσε την έκθεση του Λεονάρδου στα Πρακτικά της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας του 1886 (Εικ. 4). Αξίζει να σημειωθεί ότι η ίδια θεωρία υποστηρίχθηκε στο μνημειώδες έργο των Wilhelm Dörpfeld και Emil Reisch, *Das griechische Theater* (1896).³⁴ Εντούτοις, ο W. Dörpfeld αναίρεσε αργότερα την αρχική του άποψη και υπέθεσε ότι τα θυρώματα ήταν μεγάλα ξύλινα θυρόφυλλα που έκλειναν τα ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής και χρησίμευαν στην εμφάνιση των θεών επί σκηνής.³⁵ Και άλλοι ερευνητές υποστήριξαν αυτή την άποψη, μεταξύ των οποίων ήταν και η Margarete Bieber, η οποία θεωρούσε ότι ίσως για αυτό το λόγο τα ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνιστικής σκηνής ονομάζονταν θυρώματα.³⁶ Αντίθετα, στη διατριβή που συνέγραψε το 1924 ο Γερμανός ερευνητής Heinrich Klenk υπό τον τίτλο *Die antike Tür*, υποστηρίχθηκε εκ νέου η θεωρία ότι τα θυρώματα της επιγραφής IG VII 423 ήταν οι μνημειακές θύρες των παρόδων του θεάτρου στον Ωρωπό.³⁷ Από τους νεώτερους μελετητές του αρχαίου θεάτρου, μόνον ο Jean-Charles Moretti ασπάζεται αυτή τη θεωρία, την οποία διατυπώνει σε άρθρο του που έχει σαν θέμα τις μορφές και τον προορισμό του προσκηνίου στα ελληνιστικά θέατρα της Ελλάδας.³⁸

Για να διαπιστωθεί εάν είναι βάσιμη η τελευταία θεωρία που σχετίζεται με τις πύλες των παρόδων, θα ήταν μεθοδολογικά ορθό να αναζητηθεί η σημασία που εμφανίζει ο όρος *θύρωμα*, *-ματα* στις σωζόμενες φιλολογικές και επιγραφικές πηγές. Από την έρευνα αυτή προκύπτει ότι στα αρχαία ελληνικά η λέξη *θύρωμα* ήταν συνώνυμη με τις λέξεις *θύρα* και *θύρετρον*.³⁹ Η λέξη *θύρα* δήλωνε αρχικά ολόκληρη τη θύρα με το κατώφλι, τις παραστάδες, το ανώφλι και το υπέρθυρό της, όμως αργότερα περιορίστηκε η σημασία της κυρίως στα θυρόφυλλα.⁴⁰ Αντίθετα, η πρωταρχική σημασία του όρου *θύρωμα* ήταν δοκός και πάσσαλος⁴¹, ενώ στον

³³ Leonardos (1886) 53.

³⁴ Dörpfeld – Reisch (1896) 109.

³⁵ Dörpfeld (1903) 394· Dörpfeld (1924) 65, 67, 81, 91.

³⁶ Puchstein (1901) 74· Frickenhaus (1917) 48· Bieber (1961) 124.

³⁷ Klenk (1924) 31-2.

³⁸ Moretti (1997) 36-7.

³⁹ Ησύχ. λ. *θύρετρον*, Σούδ. λ. *θύρετρα*, Ορλάνδος – Τραυλός (1986) λ. *θύρωμα*, Hellmann (1992) 166 κ.εξ.

⁴⁰ Löhr (1990) 10.

⁴¹ Διοδ. Σικελ. V.46.6· Klenk (1924) 22-3· 26, Löhr (1990) 10.

πληθυντικό ο ίδιος όρος δήλωνε τις δοκούς που σχημάτιζαν τις παραστάδες μιας θύρας.⁴² Αργότερα, ο όρος *θυρώματα*, όπως επίσης και ο όρος *θύρετρον*, απέδιδε ολόκληρη τη θύρα με το περίθυρο, δηλαδή με το πλαίσιό της, συμπεριλαμβανομένων και των θυρόφυλλων.⁴³

Το *θυρώμα* αποτελούσε ένα βασικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής και η μορφή του μαρτυρούσε την τάξη του οικοδομήματος ή του ιδιοκτήτη. Στην ελληνική αρχιτεκτονική διακρίνονταν δύο είδη θυρωμάτων ανάλογα με τη διάταξη του πλαισίου τους: το επιβλητικό και ιδιαίτερα μεγάλο *ιωνικό θυρώμα* και το πιο απλό *δωρικό θυρώμα*. Ο Βιτρούβιος δίνει ακριβείς κανόνες για την κατασκευή και τις αναλογίες των θυρωμάτων αυτών και προσθέτει ένα τρίτο είδος στα δύο υπάρχοντα: το *αττικό (ἀττικουργές)*.⁴⁴ Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας δανείζεται από την αρχαία ελληνική τον όρο *θυρώμα* για να δηλώσει ολόκληρη τη θύρα με το πλαίσιο και τα θυρόφυλλά της, επειδή προφανώς δεν υπήρχε αντίστοιχος όρος στη λατινική γλώσσα.

Όπως φανερώνουν, λοιπόν, οι φιλολογικές πηγές, ο όρος *θυρώμα* δήλωνε κυρίως το πολυτελές πλαίσιο της θύρας ή το σύνολο της θύρας με το πλαίσιο και τα θυρόφυλλά της. Σε καμία γραπτή πηγή δεν απαντάται ο ίδιος όρος με κάποια άλλη σημασία. Μόνο στους χριστιανικούς χρόνους, ο Ιωάννης Στοβαίος (5^ο αι. μ.Χ.) παραδίδει τον όρο με τη σημασία των πινάκων πάνω στους οποίους ήταν αναγεγραμμένοι νόμοι.⁴⁵ Όσον αφορά στις επιγραφικές μαρτυρίες, αυτές έρχονται να επιβεβαιώσουν τα πορίσματα των φιλολογικών πηγών. Τα *θυρώματα* που απαντώνται σε αυτές έχουν ως επί το πλείστον τη σημασία των μεγάλων δίφυλλων θυρών που τοποθετούνταν σε κοσμικά ή ιερά κτήρια, έχοντας συχνά το χαρακτήρα αναθήματος.⁴⁶

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν μέχρι στιγμής, η θέση αντίστοιχων θυρών στο αρχαίο θέατρο θα πρέπει να αναζητηθεί είτε στον άνω όροφο της ελληνιστικής σκηνής όπου, όμως, δεν υπάρχει καμία σχετική αρχαιολογική μαρτυρία είτε στις πύλες των παρόδων. Τα αρχιτεκτονικά μέλη

⁴² Λυσ. XIX.31, Δημ. XXI.167.

⁴³ Ηρόδ. II.169, Θουκ. III.68.2· Πλάτ. Πολ. 280d, Αθήν. V. 207d· Klenk (1924) 24, 26, Löhr (1990) 10, Lattermann (1908) 124 κ.εξ., Ebert (1910) 19-20.

⁴⁴ Βιτρ. *de archit.* IV.6.1, βλ. σχετικά Müller-Wiener (1995) 113-6.

⁴⁵ Ιωάν. Στοβαίου, *Εκλογών ἀποφθεγμάτων ὑποθηκῶν*, 4.1.96, πρβ. Lidell-Scott (1968) λ. *θυρώμα*.

⁴⁶ IG I 322 στ. 75, IG IV 1484, AI, στ. 46, 64-65, 69 και BI, στ. 72, 74, 79, 93-94, 262-263, IG VII 2873, IG VII, 1830, 2873, IG II² 1046, SEG xxxviii 839, SEG xxxix 212 SEG xxxvii 89, Salviat (1959) 363, Paton – Myres (1896) 231, αρ. 33. Σε ορισμένες επιγραφές (π.χ. IG IV, 1488, στ. 32, IG IV, 1495, στ. 72) τα *θυρώματα* χαρακτηρίζονται ως *μονόθυρα*. Σύμφωνα με τον Klenk (1924) 29 αυτό σημαίνει ότι όταν ο όρος απαντάται χωρίς κάποιο προσδιορισμό, τότε παραπέμπει σε δίφυλλες θύρες.

που ανήκαν στις πύλες των παρόδων του θεάτρου στον Ωρωπό μελετήθηκαν και σχεδιάστηκαν το 1930 από τον Γερμανό αρχαιολόγο Ernst Fiechter (Εικ. 5).⁴⁷ Σε αυτά ανήκαν δύο αττικές μαρμάρινες βάσεις που στήριζαν πεσσούς με ημικίονες (B11 και 12 στην εικ. 5) και άλλες δύο μαρμάρινες βάσεις πεσσών, πλάτους περίπου 50 εκ., με συμφυείς ημικίονες (B9 και 10 στην εικ. 5). Οι τελευταίες είχαν τοποθετηθεί από τον Β. Λεονάρδο μπροστά από την ανατολική και δυτική παραστάδα της σκηνής και έκτοτε παραμένουν στην ίδια θέση ακόμη και σήμερα. Σύμφωνα με τον E. Fiechter οι πεσσοί με τους συμφυείς ημικίονες θα πρέπει να ήταν τα μεσαία στηρίγματα των διπλών μνημειακών πυλών που είχαν τοποθετηθεί στις απολήξεις των παρόδων του θεάτρου και οδηγούσαν, από τη μια μεριά στην πάροδο και από την άλλη στις επικλινείς ράμπες του προσκηνίου. Ανάλογες μνημειακές διπλές πύλες που έφραζαν το πέραςμα ανάμεσα στο σκηνικό οικοδόμημα και στο κοίλο συναντάμε στις παρόδους των θεάτρων της Επιδαύρου, της Σικυώνας και του Ορχομενού στη Βοιωτία.⁴⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρονολόγηση των πυλών των παρόδων του θεάτρου στον Ωρωπό, που κατά τον E. Fiechter ανάγεται στην Ύστερη Ελληνιστική εποχή ή στους πρώιμους ρωμαϊκούς χρόνους.⁴⁹ Η υστεροελληνιστική χρονολόγηση συνάδει τόσο με τη χρονολόγηση της επιγραφής IG VII 423 μεταξύ του 150-140 π.Χ., όσο και με το γεγονός ότι στο αρχαίο ελληνικό θέατρο εμφανίστηκαν λίθινες μνημειακές πύλες στις παρόδους κατά την ελληνιστική περίοδο.⁵⁰ Οι πύλες αυτές αποτελούσαν τον αρχιτεκτονικό σύνδεσμο του σκηνικού οικοδομήματος με το κοίλο και συντελούσαν στη δημιουργία ενός ενιαίου οικοδομικού συνόλου. Στη ρωμαϊκή εποχή οι πύλες των παρόδων απέκτησαν θολωτή στέγη και εφοδιάστηκαν με καθίσματα, ενισχύοντας έτσι την ενιαία αντίληψη του χώρου και μετατρέποντας το ρωμαϊκό θέατρο σε ένα κλειστό και συμπαγές αρχιτεκτονικό σύνολο.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχουν σημαντικά στοιχεία που συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι τα θυρώματα που αναφέ-

⁴⁷ Fiechter (1930) 23 πίν. 7.

⁴⁸ Fiechter (1931b) 21 πίν. 1· Von Gerkan – Müller-Wiener (1961) 65, πίν. 26· Lauffer (1980) εικ. 24 Γεωργουσόπουλος – Γώγος (2002) 66-71.

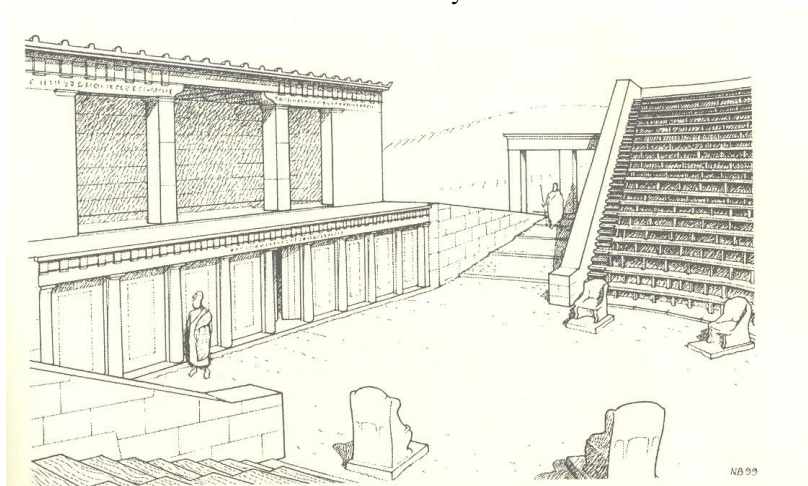
⁴⁹ Fiechter (1930) 23, 27. Για την ιδιαίτερα προβληματική χρονολόγηση του θεάτρου στον Ωρωπό βλ. Shoe (1936) 38, 42, 75, 116, 167· Isler (1995;) 227· Goette (1995b) 253 κ.εξ.· Sear (2006) 402-3· Bressan (2009) 69 κ.εξ.

⁵⁰ Σύμφωνα με τα νέα ανασκαφικά δεδομένα, μνημειακές πύλες κοσμούσαν το θέατρο του Διονύσου ήδη από την εποχή του Λυκούργου, ήταν, όμως, ξύλινες, πρβ. Papastamati-von Moock (2014) 42. Ξύλινες ήταν, αρχικά, και οι πύλες των παρόδων του ελληνιστικού θεάτρου της Δήλου· γύρω στο 265 π.Χ., όμως, αντικαταστάθηκαν από άλλες μαρμάρινες, βλ. Fraisse-Moretti (2007) 70.

ρονται στην επιγραφή IG VII 423 υποδηλώνουν τις πύλες των παρόδων του αρχαίου θεάτρου του Αμφιαρείου στον Ωρωπό. Καταρχάς, ο όρος *θυρώματα* εμφανίζεται στις γραπτές πηγές κυρίως με τη σημασία των θυρών, και μάλιστα των μνημειακών, που σε ορισμένες περιπτώσεις είχαν τοποθετηθεί ως αναθήματα σε κάποιο κοσμικό ή ιερό κτήριο. Αναθήματα ήταν και τα *θυρώματα* του μικρού θεάτρου στον Ωρωπό, ανάθημα ήταν και ο *πυλών* που είχε τοποθετηθεί στη βόρεια πάροδο του θεάτρου στην Πέργαμο, αναθήματα ήταν, τέλος, και τα *πρόθυρα* που κοσμούσαν τις παρόδους του θεάτρου στον Ορχομενό της Βοιωτίας. Ως φαίνεται, δεν υπήρχε στην αρχαιότητα ένας κοινά αποδεκτός *terminus technicus* για τις πύλες των παρόδων. Αυτό πιστοποιείται και από τους απολογισμούς των ιεροποιών της Δήλου, στους οποίους τα συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά στοιχεία του τοπικού θεάτρου εμπεριέχονται στον ευρύτερο όρο *παρασκήνιον*. Εντύπωση προκαλεί, παρεμπιπτόντως, το γεγονός ότι στους απολογισμούς αυτούς που αποτελούν μια πολύ σημαντική πηγή για την ορολογία του αρχαίου θεάτρου, δεν αναφέρεται ο όρος *θυρώματα* ούτε με τη σημασία των σκηνικών ούτε με τη σημασία των ανοιγμάτων του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνής. Τέλος, αν η υστεροελληνιστική χρονολόγηση που προτείνει ο E. Fiechter για τα αρχιτεκτονικά μέλη που ανήκαν στις πύλες των παρόδων του θεάτρου στον Ωρωπό είναι σωστή, τότε συμπίπτει με τη χρονολόγηση της επιγραφής IG VII 423 που αναφέρει τα *θυρώματα*. Αυτό σημαίνει ότι η επιγραφή αυτή θα χαραχθή στο επιστύλιο του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνής του Ωρωπού μετά την τοποθέτηση των μνημειακών πυλών στις παρόδους του θεάτρου.

Όλοι αυτοί οι λόγοι είναι αρκετοί για να μας βάλουν σε σκέψεις και να μας κάνουν να αναθεωρήσουμε την επιστημονική *communis opinio* που θέλει τα *θυρώματα* που αφιέρωσε ο άγνωστος σε εμάς ιερέας στον Αμφιάραο να είναι τα πλατιά ανοίγματα του άνω ορόφου της ελληνοιστικής σκηνής. Εξάλλου, τι είδους αναθήματα θα μπορούσαν να είναι τα κενά ανοίγματα ενός τοίχου; Για τους ίδιους λόγους θα πρέπει να τεθούν υπό αμφισβήτηση και οι λιγότερο αποδεκτές θεωρίες που θέλουν τα *θυρώματα* να είναι μεγάλες θύρες ή σκηνικά που έκλειναν τα ανοίγματα αυτά. Σε κάθε περίπτωση, όμως, μόνο η ανακάλυψη μιας αρχαίας γραπτής πηγής, που θα εμπεριέχει τον όρο *θυρώματα* σε σχέση πάντα με το αρχαίο θέατρο, θα μπορέσει να μας οδηγήσει πιο κοντά στην αλήθεια για την ακριβή σημασία του όρου.

Εικόνες



Εικ. 1: Το θέατρο στο Αμφιάρειον του Ωρωπού στο 2^ο αι. π.Χ.: αποκατάσταση του σκηνικού οικοδομήματος. (J.-Ch. Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα* [Αθήνα, 2004] εικ. 24).

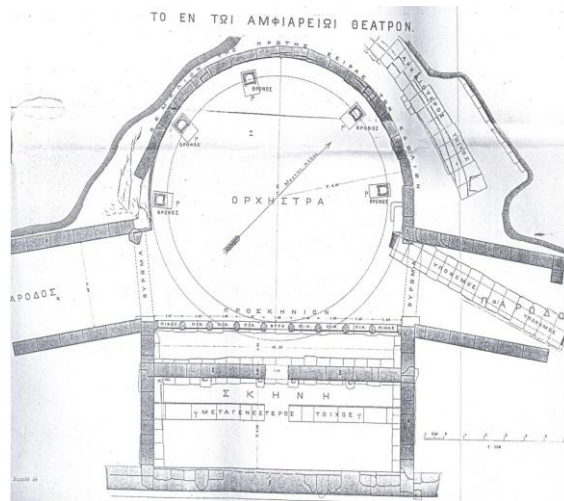


Εικ. 2: Τμήμα από το τρίπτυχο στο *cubiculum* M της έπαυλης του P. Fannius Sinistor στο Boscoreale (περ. 40-30 π.Χ.), Μητροπολιτικό Μουσείο

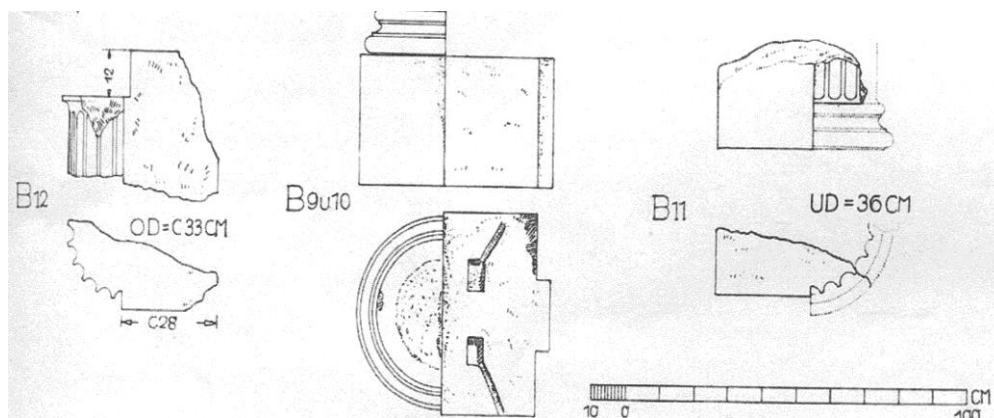
Νέας Υόρκης. (κατά S. Moraw – E. Nölle [επιμ.], *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, [Mainz, 2002] εικ. 79).



Εικ. 3: Ψηφιδωτό δάπεδο του Διοσκουρίδη του Σαμίου από την Πομπηία (περ. 100 π.Χ., αντίγραφο έργου της Πρώιμης Ελληνιστικής εποχής), Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Νεάπολης. (K.M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, [Cambridge, 1999] εικ. 44).



Εικ. 4: Κάτοψη του αρχαίου θεάτρου στο Αμφιάρειον Ωρωπού κατά τον W. Dörpfeld. (B. Λεονάρδος, *Πρακτικά* 1886, πίν. 3).



Εικ. 5: Αρχιτεκτονικά μέλη από τις πύλες των παρόδων του αρχαίου θεάτρου στο Αμφιάρειον Ωρωπού κατά τον E. Fiechter. (E. Fiechter, *Antike griechische Theaterbauten, Heft 1. Das Theater in Oropos*, [1930, Stuttgart] πίν. 7).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bernardi Ferrero, D. De (1974), *Teatri classici in Asia Minore*, τόμ. IV, Roma.
- Beyen, H.G. (1938), *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, Haag.
- Bieber, M. (1920), *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin.
- (1961), *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey.
- Bieber, M. – Rodenwaldt, G. (1911), “Die Mosaiken des Dioskurides von Samos”, *JdI* 26, 1-22.
- Blume, H.-D. (1999), *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, (μτφ. Μαρία Ιατρού του *Einführung in das antike Theater*), 4^η έκδ., Αθήνα.
- Bressan, M. (2009), *Il teatro in Attica e Peloponneso: tra età greca ed età romana: morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Roma.
- Bulle, H. (1928), *Untersuchungen an griechischen Theatern*, München.
- Capps, E. (1895), “The Chorus in the Later Greek Drama with Reference to the Stage Question”, *AJA* 10, 287-325.
- Courtois, C. (1989), *Le bâtiment de scène des théâtres d’Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique*, Providence, R.I., Louvain-la-Neuve, Belgique.
- Dörpfeld, W. (1903), “Die griechische Bühne”, *AM* 28, 383-436.
- (1924), “Das Theater von Priene und die griechische Bühne”, *AM* 49, 50-101.

- Dörpfeld, W. – Reisch, E. (1896), *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysostheaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Αθήνα.
- Dunbabin, K.M.D. (1999), *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Ebert, F. (1910), *Fachausdrücke des griechischen Bauhandwerks. I., Der Tempel*, Würzburg.
- Engemann, J. (1967), *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, Heidelberg.
- Fiechter, E. (1914), *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters: eine Studie*, München.
- (1930), *Antike griechische Theaterbauten, Heft 1. Das Theater in Oropos*, Stuttgart.
- (1931a), *Antike griechische Theaterbauten, Heft 2. Die Theater von Oiniadaï und Neupleuron*, Stuttgart.
- (1931b), *Antike griechische Theaterbauten, Heft 3. Das Theater in Sikyon*, Stuttgart.
- Fraisse, P. – Moretti, J.-Ch. (1998), “Le Bâtiment de scène du théâtre de Délos”, *RA* 1, 151-63.
- (2007), *Exploration archéologique de Délos. XLII, Le théâtre*, Athènes: École française d’Athènes.
- Frickenhau, A.H. (1917), *Die altgriechische Bühne*, Strassburg.
- Fittschen, K. (1976), “Zur Herkunft und Entstehung des 2.Stils – Probleme und Argumente”, in P. Zanker (επιμ.), *Hellenismus in Mittelitalien*. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, Göttingen, τόμ. II, 540-63.
- Froning, H. (2002), “Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros”, in S. Moraw – E. Nölle (επιμ.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz am Rhein, 31-59.
- Goette, H.R. (1995a), “Griechische Theaterbauten der Klassik – Forschungsstand und Fragestellungen”, στο: E. Pöhlmann (επιμ.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main, New York, 9-48.
- (1995b), *Studien zur historischen Landeskunde Attikas V. Beobachtungen im Theater des Amphiareion von Oropos*, *AM* 110, 253-60.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. – Γώγος, Σ. (2002), *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα.
- Γώγος, Σ. (2001), «Η σκηνή του θεάτρου της ελληνοιστικής εποχής» στο: *ΔΑΦΝΗ. Παράβασες – Μελετήματα. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, 69-75.
- Γώγος, Σ. (2003), *Το αρχαίο θέατρο των Οινιαδών*, Αθήνα.
- (2005), *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου*, Αθήνα.
- Gogos, S. (1992), *Das Theater von Aigeira. Ein Beitrag zum antiken Theaterbau*, Wien (Sonderschriften ÖAI, τόμ. 21)
- Goodell, T.D. (1897), “Dörpfeld and the Greek Theatre”, *AJP* 18, 1-18.
- Dinsmoor, W.B. (1950), *The Architecture of Ancient Greece: an Account of its Historic Development*, 3η έκδ., London.
- Hellmann, M.-Ch. (1992), *Recherches sur le vocabulaire de l’architecture grecque, d’après les inscriptions de Délos*, *BÉFAR* 278, Αθήνα.
- Isler, H.P. (1994) στο: P. Ciancio Rossetto – G. Pisani Sartorio (eds.), *Teatri greci e romani: Alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico*, τόμ. II, Roma.
- Καμπουράκης, Γ. (2005), «Παράρτημα II, Η ακουστική του θεάτρου» στο: Σ. Γώγος, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου*, Αθήνα.
- Kenner, H. (1952), “Die frühmittelalterliche Buchmalerei und das klassische griechische Theater”, *ÖJh* 39, 47-53.
- (1954), *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien.
- Klenk, H. (1924), *Die antike Tür* (διδ. Διατριβή Παν/μίου Gießen).
- Knoepfler, D. (1992), “Sept années de recherches sur l’ épigraphie de la Béotie (1985-1991)”, *Chiron* 22, 411-503.

- (1999), “L’épigraphie de la Grèce centro-méridionale (Eubée, Béotie, Phocide et pays voisins, Delphes). Publications récentes, documents inédits, travaux en cours” στο: *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina, Roma, 18-24 settembre 1997*, Roma, I, 229-55.
- Krauss, F. (1964), “Die hellenistischen Bühnen des Theaters von Milet”, *RM* 71, 112-29.
- Lattermann, H. (1908), *Griechische Bauinschriften*, Strassburg.
- Lauffer, S. (1980), “Inscripfen aus Boiotien II”, *Chiron* 10, 161-82.
- Lauter, H. (1986), *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt.
- Lehmann, Ph.W. (1953), *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Massachusetts.
- Λεονάρδος, Β. (1886), «Αμφιαρείου ἀνασκαφαὶ τοῦ 1886», *Prakt*, 51-6.
- Λεονάρδος, Β. (1925/26), «Αμφιαρείου ἐπιγραφαί», *AEphem*, 9-45.
- Liddell, H.G. – Scott, R. (1968), *A Greek English Lexikon*, revised and augmented by H.S. Jones, Oxford.
- Little, A.M.G. (1937), “Perspective and Scene Painting”, *ArtB* 29, 486-95.
- Löhr, Ch. (1990), “Griechische Häuser: Hof, Fenster, Türen nach 348 v. Chr.” στο: W.-D. Heilmeyer – W. Hoepfner (επιμ.), *Licht und Architektur*, 10-9.
- Mikedaki, M. (2005), *Pinakes und Thyromata im antiken griechischen Theater* (αδημοσ. διδ. Διατριβή Παν/μίου Βιέννης).
- Moretti, J.-Ch. (1992), “Les entrées en scène dans le théâtre grec: l’apport de l’archéologie”, στο: *Dramaturgie et actualité du théâtre antique: actes du colloque international de Toulouse, 17-19 Octobre 1991 / organisé par le Centre de recherches appliqués au théâtre antique (CRATA), Toulouse le Mirail (France)*, (*Pallas* 38), 79-107.
- (1997), “Forme et destinations du proskènon dans les théâtres hellénistiques de Grèce”, στο: B. Le Guen (ed.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le grand*, Toulouse (France), (*Pallas* 47) 13-39.
- Müller-Wiener, W. (1995), *Η αρχιτεκτονική στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ. Μπάμπαρα Σμίτ-Δούνα του *Griechisches Bauwesen in der Antike*), Θεσσαλονίκη.
- Ορλάνδος, Α.Κ. – Τραυλός, Ι.Ν. (1986), *Λεξικόν αρχαίων αρχιτεκτονικών όρων*, Αθήνα.
- Papastamati-von Moock, Chr. (2014), “The Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: New data and observations on its ‘Lycurgan’ Phase” στο: E. Csapo – H.R. Goette – J.R. Green – P. Wilson (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston, 15-76.
- Paton, W.R. – Myres, J.L. (1896), “Karian Sites and Inscriptions”, *JHS* 16, 188-271.
- Πετράκος, Β.Χ. (1992), *Το Αμφιάρειο του Ωρωπού*, Αθήνα.
- (1997), *Οι επιγραφές του Ωρωπού*, Αθήνα (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 170).
- Picard, G.-Ch. (1977), “Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style”, *RA* 2, 231-52.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1946), *The Theatre of Dionysus at Athens*, Oxford.
- Puchstein, O. (1901), *Die griechische Bühne: eine architektonische Untersuchung*, Berlin.
- Robert, C. (1897), “Zur Theaterfrage”, *Hermes* 32, 421-53.
- Rumpf, A. (1946/47), “Classical and Post-Classical Greek Painting”, *JHS* 66-67, 10-21.
- (1953), *Handbuch der Archäologie 4. Malerei und Zeichnung der klassischen Antike*, München.
- Rouveret, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.C. – I^{er} siècle ap. J.C.)*, Paris.
- Salviat, F. (1959), “Décrets pour Épié fille de Dionysios: déesses et sanctuaires Thasiens”, *BCH* 83, 362-97.
- Sear, F. (2006), *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford, New York.
- Schefold, K. (1975), “Der zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur” στο: B. Andreea – H. Kyrieleis (επιμ.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuviusbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen, 53-9.

- Schneider, C. (1969), *Kulturgeschichte des Hellenismus*, II, München.
- Schwingenstein, Ch. (1977), *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes*, München.
- Shoe, T. (1936), *Profiles of Greek Mouldings*, Cambridge, Massachusetts.
- Sifakis, G.M. (1967), *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London.
- Σηφάκης, Γ.Μ. (2007), *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Ηράκλειο.
- Simon, E. (1972), *Das antike Theater*, Heidelberg.
- Taeger, F. (1957), *Charisma: Studien zur Geschichte des antiken Herrscherkultes*, τόμ. I, Stuttgart.
- Tybout, R.A. (1989), *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam.
- Von Gerkan, A. (1921), *Das Theater von Priene als Einzelanlage und in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen*, München/Berlin.
- Von Gerkan, A. (1972), “Die Skene des Theaters von Pergamon” στο: *Pergamon. Gesammelte Aufsätze*, (Pergamenische Forschungen 1), Berlin, 49-63.
- Von Gerkan, A. – Müller-Wiener, W. (1961), *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart.
- Webster, T.B.L. (1966), *Hellenismus*, Baden-Baden.
- (1970), *Greek Theatre Production*, 2^η έκδ., London.

MARIA MIKEDAKI

Remarks regarding the term “thyromata” of the ancient greek theatre

According to the *communis opinio* the term *thyromata* that occurs in the inscription IG VII 423, found in the theatre of Oropos, means either the wide openings which pierced the façade of the second story of the Hellenistic scene or the decorative panels or doors that filled those openings. However, there are good reasons to believe that the *thyromata* were the parodos gates. It seems that there was no common *terminus technicus* for this part of the ancient theatre, because in Boiotia the parodos gates were called *prothyra*, in Pergamon *pylon*, while in Delos they were included under the general term *paraskenion*.

Εικόνες Διονύσου και θεατρικός χώρος στα κλασικά και ελληνιστικά χρόνια*



ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΠΟΨΗ ΟΤΙ Η ΓΕΝΝΗΣΗ του θεάτρου πηγάζει από τους μιμικούς χορικούς αγώνες για τη λατρεία της φύσης, τα πρώτα θέατρα για δραματικούς αγώνες κατασκευάστηκαν σε ιερά του Διονύσου και φιλοξένησαν τις εορτές προς τιμήν του θεού.¹ Η σύνδεση σχεδόν όλων των δραστηριοτήτων των πολιτών με το θρησκευτικό στοιχείο, που αποτελούσε σύνηθες φαινόμενο για ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, έχει ως αποτέλεσμα να συναντά κανείς θέατρα όχι μόνο σε ιερά, αλλά σε αγορές και πλάι σε άλλα δημόσια μνημεία πολιτικού χαρακτήρα. Το θέατρο, εξελίχθηκε σταδιακά σε απαραίτητο δημόσιο οικοδόμημα² και δέχτηκε μεγάλη ποικιλία δρώμενων, θρησκευτικών και πολιτικών.

Η σύνδεση του θεατρικού χώρου με τον Διόνυσο είναι ιδιαίτερα έντονη σε ορισμένες περιοχές, ενώ σε κάποιες άλλες ανύπαρκτη.³ Η σχέση είναι σαφής όταν το θέατρο βρίσκεται μέσα σε Ιερό του θεού ή κοντά σε ναούς και βωμούς αφιερωμένους σ' αυτόν. Σε άλλες περιπτώσεις αποκαλύπτεται μέσα από τις αναθέσεις γλυπτών προς τιμήν του⁴ και από τον μεγάλο αριθμό επιγραφών που δηλώνουν την ανάθεση μερών του θεάτρου ή και ολόκληρου του οικοδομήματος στον Διόνυσο.⁵ Η παρουσία του Διονύσου,

* Το αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης προέκυψε από την έρευνα που διενήργησα στο πλαίσιο της διδακτορικής Διατριβής που υποστήριξα στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων με επίπτηρα την Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας κ. Ι. Τριάντη και τίτλο «Τα αρχαία ελληνικά θέατρα ως χώρος ίδρυσης γλυπτών και επιγραφών».

¹ Foucart (1904)· Jeanmaire (1951)· Α. Λαμπάκη, «Το θέατρο: από γιορτή της υπαίθρου, σε ένα από τα σημαντικότερα μνημεία των πόλεων», *Πόλη και υπαίθρος στη Μεσόγειο*, Α' Επιστημονικό Συνέδριο νέων ερευνητών του περιοδικού *Διαχρονία*, 29-31 Μαΐου 2007 (υπό εκτύπωση).

² Πausanias 10, 4, 1.

³ Wycherley (1962) 88: «The theatre was the shrine of Dionysos» και 161. Ο Μ. Ανδρόνικος γράφει ότι ο χώρος του θεάτρου της Βεργίνας έχει μια ιερότητα που συνδέεται με τη λατρεία του Διονύσου, Ανδρόνικος (1984) 49. Σε κάποια άλλα θέατρα, η σύνδεση με τη λατρεία του Διονύσου είναι καθαρά δευτερεύον στοιχείο, βλ. Adrados (1975) 13.

⁴ Schwingenstein (1977) 76-86· Cole (1987) 255-8. Γενικά για τα θέατρα της Μ. Ασίας, βλ. Hirsch (2001) και για το θέατρο της Περγάμου, βλ. Schwarzer (2008) 92-103.

⁵ Ωρωπός: IG VII, *add.*, σ. 745 και IG VII, 423· Οινιάδες: IG IX,1³ 2: 420· Θάσος: IG XII Suppl. 399 κ.ά.

θεού της φύσης και της υπαίθρου, μέσα στην πόλη συνδέεται πάντοτε με την ιδιότητά του ως προστάτη του θεάτρου.

Όταν δημιουργήθηκαν οι πρώτοι θεατρικοί χώροι μόνιμου χαρακτήρα τότε πολλές φορές η παράσταση λάμβανε χώρα μπροστά από το ναό του Διονύσου (π.χ. Αθήνα, Θορικός Αττικής και πιθανότατα στο Ικάριον Αττικής, στην Ερέτρια και στη Σικυώνα).⁶ Η τοπογραφική σχέση του θεάτρου με ναούς, ιερά, Στιβάδεια και βωμούς αφιερωμένους στον Διόνυσο αποκαλύπτουν το διττό ρόλο της παρουσίας του θεού.⁷ Από τη μία είναι η κύρια θεότητα του ιερού και προστάτης των πιστών και από την άλλη, ο θεός του θεάτρου, πάτρωνας των δραματικών αγώνων. Αυτή η πρόκληση χρήση των ναών ή των βωμών (που ήταν κοντά στο θέατρο) εν είδει σκηνικού για τις παραστάσεις και για τις τελετουργικές πομπές που κατέληγαν στο θέατρο, προσέδιδε θεατρικότητα στα λατρευτικά αγάλματα του Διονύσου, τουλάχιστον για όσο διαρκούσαν οι διονυσιακοί εορτασμοί.

Στην Αθήνα, με ευθύνη του επώνυμου άρχοντα, τελούταν η μακρά και χαρμόσυνη πομπή των πιστών του Διονύσου που κατέληγε στο θέατρο. Εφόσον διασφαλιζόταν η παρουσία του θεού, με την τοποθέτηση του γραπτού ξοάνου από τις Ελευθερές στην κεντρική πτέρυγα του κοίλου του θεάτρου, κηρυσσόταν η έναρξη των δραματικών αγώνων ως αποκορύφωση των εορτασμών. Το ξοάνο του Ελευθερέα Διονύσου αποτελούσε την πρώτη μορφή εικονικής παρουσίας θεότητας μέσα στο θέατρο.⁸

Η ενεργή συμμετοχή του ξοάνου στους εορτασμούς των Διονυσίων διαφαίνεται από ένα σχόλιο του Δημοσθένη: *ἐδίδου γὰρ λόγον εἰ τὸ ἄγαλμα ἀλώβητον ἔσωσεν* (Δημοσθ., *Κατὰ Μειδίου* 9). Οι γραπτές μαρτυρίες για τη μορφή του ξοάνου είναι ελάχιστες. Ο Ευριπίδης, στην τραγωδία *Αντιόπη* (TrGF 203), αναφέρει ότι ήταν ένα ανεικονικό πεσσομορφο ἄγαλμα. Ο Αθήναιος σημειώνει (12.533C) ότι η εικόνα του Διονύσου στην Αθήνα ἔμοιαζε με το πρόσωπο του Πεισίστρατου. Από την άλλη, ἔχει υποστηριχτεί ότι το ξοάνο παριστάνεται σε δύο τύπους νομισμάτων από την Αθήνα, που κόπηκαν το 134 και το 98 π.Χ.⁹ Σε αυτά, ο Διόνυσος απεικονίζεται ὀρθιος, γενειοφόρος και στρέφει ελαφρώς αριστερά. Φορά μακρὺ χιτῶνα και κρατᾶ θύρσο με το αριστερό του χέρι. Το δεξί χέρι εκτείνεται προς τα εμπρός και στον ἕνα τύπο νομίσματος κρατᾶ

⁶ Anti (1947) 45-50· 143-5. Webster (1963) 563-70· Gebhard (1974) 428-40.

⁷ Bérard-Bron (1986) κυρίως 18-21 όπου αναφέρονται στην «architecture dionysiaque». Ο G. Roux στο Roux (1976) 177 γράφει: «Dionysos répugnait toujours à se laisser enfermer dans le cadre somptueux et artificiel de l'architecture humaine».

⁸ Cole (2011) 277: «He was a god, however, with few substantial temples. His permanent installations were primarily theaters, where his statue was accessible from the orchestra and where an altar was probably always near».

⁹ Gasparri – Veneri (1986) 429-31, αρ. 62-63 και 85-86.

σίγουρα κάνθαρο. Πολλοί είναι και οι μελετητές που υποστήριξαν ότι το άγαλμα είχε τη μορφή φαλλού, όπως συνέβαινε στη Δήλο.

Στη Δήλο, δεν υπήρχε ναός αφιερωμένος στον Διόνυσο, αλλά βωμός που εξαγνιζόταν πριν το τελετουργικό.¹⁰ Το λατρευτικό άγαλμα του θεού είχε τη μορφή πτηνού με έναν φαλλό στη θέση του κεφαλιού.¹¹ Το άγαλμα, γραπτό και γεμάτο κοσμήματα, μεταφερόταν σε πομπή κατά τα Διονύσια της Δήλου.¹² Ο φαλλός είχε ξύλινα φτερά και οδηγείτο από το ιερό στο θέατρο πάνω σ'ένα άρμα.¹³ Τα έξοδα για την κατασκευή του άρματος και του φαλλόμορφου αγάλματος συμπεριλαμβάνονταν στον ετήσιο δημόσιο προϋπολογισμό του ναού.¹⁴ Η μεταφορά σε πομπή του φαλλού αποτελούσε στοιχείο των αγροτικών¹⁵ και συνάμα των εν άστει Διονυσίων.¹⁶ Μαρτυρίες για τελετουργική μεταφορά του λατρευτικού αγάλματος του Διονύσου, με μορφή ξοάνου, σώζονται επίσης για τον Πειραιά και τη Σικυώνα.¹⁷ Ταυτόχρονα, πέρα από τις εικόνες του Διονύσου που μεταφέρονταν σε πομπή για να καταλήξουν στο θέατρο, υπήρχαν και εκείνες που βρίσκονταν μόνιμα σε ναούς δίπλα σε θεατρικά οικοδομήματα.

Για το θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως στις νότιες υπώρειες της Ακροπόλεως αναφέρεται από τον Πausανία (1, 20, 3) ότι δύο αγάλματα του Διονύσου βρίσκονταν στον περίβολο του τεμένους, τα οποία αντιστοιχούσαν στους δύο υπάρχοντες ναούς. Το ένα ήταν το ξόανο που σχολιάστηκε παραπάνω και το άλλο ήταν ένα καθιστό άγαλμα από χρυσό και ελεφαντόδοντο, έργο του Αλααμένη που κατασκευάστηκε γύρω στο 420-410 π.Χ. για να στηθεί στο νέο ναό του Διονύσου κοντά στο θέατρο. Το

¹⁰ Vallois (1922) 103· Sifakis (1967) 12 κ.ε.· Bruneau (1970) 318. SEG 23: 498. IG XI, 203; IG XI, 219.

¹¹ Nilsson (1957) 281.

¹² Η πομπή των Διονυσίων στη Δήλο δεν είναι γνωστή από κάποιο ιερό νόμο, αλλά προκύπτει από τους λογαριασμούς του ιερού, οι οποίοι περιγράφουν την κατασκευή ενός άρματος και ενός αγάλματος που διακοσμείται ανά διαστήματα (ἄμαξα ή φαλλαγωγείον). IG XI 2 144, A, 33-36 (304 π.Χ.). Broder (2008) 131. Στη Δήλο, την εποχή της Ανεξαρτησίας, ανάμεσα στο 314 και στο 167 π.Χ., αρκετοί χορηγοί για να διατηρήσουν την ανάμνηση της νίκης τους, αφιέρωναν μεγάλους μαρμαρίνους φαλλούς στον Διόνυσο. Το ελληνιστικό μνημείο του Καρύστιου στο ιερό του Διονύσου στη Δήλο είναι ένα εντυπωσιακό παράδειγμα αυτού του είδους αναθηματικών γλυπτών, βλ. IG XI 4, 1148. Bizard – Leroux (1907) 498-511, εικ. 18-20, πίν. Xiii· Vallois (1922) 100-01· Bruneau (1970) 298 και πίν. III.2.

¹³ ID 440 A 198. Βλ. παραπάνω μνημείο Καρύστιου και μία ερυθρόμορφη αθηναϊκή πελίκη, Berard (1966). Οι φτερωτοί φαλλοί εμφανίζονται και σε άλλες διονυσιακές εορτές, βλ. Keil (1935) 90-1, όπου σε ένα ανάγλυφο εικονίζεται ένας φτερωτός φαλλός που περπατά σε δύο πόδια και συνδέεται με τα Καταγώγια της Εφέσου, μια γιορτή αφιερωμένη στον Διόνυσο.

¹⁴ Cole (1993) 30-1.

¹⁵ Αριστοφάνης, *Αχαρνείς* 241-279· Jeanmaire (1951) 40. Pickard-Cambridge – Wallace (1953) 41.

¹⁶ Pickard-Cambridge – Wallace (1953) 60.

¹⁷ Foucart (1904) 86. IG II² 380· Πausανίας 2, 2, 6-7.

άγαλμα απεικονίζεται πιθανώς σε έναν τύπο νομίσματος από την Αθήνα που κόπηκε το 90 π.Χ.¹⁸ Ο θεός εμφανίζεται γενειοφόρος, με μακρύ ένδυμα, καθισμένος σε θρόνο και κρατώντας θύρσο και κάνθαρο.

Στο Ικάριον Αττικής, ένα άγαλμα του Διονύσου ήταν τοποθετημένο μέσα σε ένα μπαλτακίνο κοντά στο θέατρο (Εικ. 1). Ο λατρευτικός ρόλος του αγάλματος επιβεβαιώθηκε πρόσφατα από τον Γ. Δεσπίνη καθώς ο τρόπος που είχε αποδοθεί το κεφάλι παρέπεμπε σε θεατρικό προσωπίο και είχε δεχτεί διάφορες ερμηνείες.¹⁹ Ωστόσο, η σχέση του με το θέατρο παραμένει άμεση. Μία επιγραφή των μέσων του 5^{ου} αι. π.Χ. που αφορά στη λειτουργία του συστήματος χορηγιών στο δήμο, IG I² 187, αναφέρει ότι ο χορηγός παίρνει έναν όρκο ακουμπώντας το χέρι του στο άγαλμα.²⁰ Μολονότι το σημείο της επιγραφής που αναφέρεται στο άγαλμα έχει σβηστεί, υποθέτουμε ότι ο χορηγός ορκίζεται στο άγαλμα του Διονύσου που ήταν η κυρίαρχη θεότητα του ιερού και ο θεός στον οποίο αφιερώνονταν οι δραματικές παραστάσεις.

Ο ναός δίπλα στο θέατρο της Σικυώνας ήταν αφιερωμένος στον Διώνυσο, καθώς σύμφωνα με τη μαρτυρία του Πausανία (2, 7, 2) στέγαζε ένα χρυσελεφάντινο λατρευτικό άγαλμα του θεού. Αλλά και για την Ήλιδα, ο Πausανίας (6, 26, 1-2) αναφέρει ότι στο ιερό του Διονύσου, που επίσης βρισκόταν κοντά στο θέατρο, μεταξύ της Αγοράς και του ποταμού Μηνίου, βρισκόταν ένα άγαλμα του Διονύσου.²¹ Η εικόνα του θεού, έργο του Πραξιτέλη, αναφέρεται ως άγαλμα του θεού και εννοείται το λατρευτικό άγαλμα του ναού.²²

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο θεός Διώνυσος διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο μέσα στο θέατρο. Ο Διώνυσος είναι πολυπρόσωπος και φορώντας το κατάλληλο «προσωπίο» άλλοτε εκπροσωπεί την παραδοσιακή λατρεία, άλλοτε την αγάπη για την υπερβολή και τις καταχρήσεις, άλλοτε γίνεται ο θεός της πόλης και άλλοτε της υπαίθρου και της φύσης. Δεν είναι, όμως, πάντοτε σαφές με ποια ιδιότητα εμφανιζόταν στο θέατρο. Στο πρόσωπό του εκφράζονται πολλά από τα συμβολικά στοιχεία των δραματικών κειμένων και της μυθολογίας. Από τις ιεροτελεστίες και τα μυστηριακά δρώμενα προς τιμήν του γεννιούνται μεγαλοπρεπείς εορτές που διοργανώνονται στους χώρους θεαμάτων, όπως τα *Κατ'αγρούς Διονύσια*, τα *Λήναια*, τα *Θαργήλια* και τα *Μεγάλα Διονύσια*. Σε κάθε

¹⁸ Gasparri – Veneri (1986) 446, αρ. 133, πρβ. με τον αρ. 136.

¹⁹ Despini (2007) 103-38.

²⁰ Στ. 10-12. Buck (1889) αρ. 9, 307-15.

²¹ Stewart (1990) 278 αρ. 11· Muller-Dufeu (2002) αρ. 1412.

²² Ορισμένοι αναγνώρισαν τη μορφή του Διονύσου σε νομίσματα της εποχής του Αδριανού από την Ήλιδα, Weil (1885)· Imhoof-Blumer – Gardner – Oikonomides (1964) 73-7· Lacroix (1949) 305-6· Βλ. και Rizzo (1932) πίν. CXVIII, εικ. αρ. 1· Corso (1988-1991) 162-3.

μια από αυτές τις γιορτές ο θεός παίρνει διαφορετική μορφή και χαρακτηρίζεται με άλλο προσωνύμιο.

Με έμβλημα το φαλλό, την άμπελο ή τον ταύρο γίνεται προστάτης της γονιμότητας και της ευκαρπίας. Με εμβλήματα το θύρσο, τη δάδα και τον κάνθαρο μεταμορφώνεται στον Διόνυσο της χαράς και του κεφιού. Καταλαμβάνεται από την ιερή τρέλα που προκαλεί η πόση του οίνου και διασκεδάζει γεμάτος έκσταση και ενθουσιασμό. Σε αυτή τη μορφή, συνήθως συνοδεύεται από τους ακολούθους του, Σατύρους, Σειληνούς, Μαινάδες και Θυιάδες, οι οποίοι συμβάλλουν ώστε όλοι οι συμμετέχοντες να απελευθερωθούν από τις συμβάσεις της «πολιτισμένης» ζωής και να παρασυρθούν από την οργιαστική φρενίτιδα του θεού.

Παράλληλα με τα αγάλματα του Διονύσου που είχαν καθαρά λατρευτικό χαρακτήρα πρέπει να γίνει αναφορά και σε κάποιες άλλες εικόνες του θεού, οι οποίες είχαν πιθανότατα ιδρυθεί σε ελληνικά θέατρα, αλλά ο ρόλος τους δεν είναι σαφής. Στο θέατρο της Αθήνας βρέθηκε το 1865 ένα αντίγραφο του αγάλματος του Διονύσου, με την προσωνυμία Σαρδανάπαλος (Εικ. 2).²³ Το πρωτότυπο άγαλμα έχει θεωρηθεί έργο του Κηφισοδότου του πρεσβύτερου. Η παρουσία, όμως, του πρωτότυπου αγάλματος στο Ιερό του Διονύσου Ελευθερέως δεν είναι επιβεβαιωμένη. Η εύρεση του αντιγράφου στο Διονυσιακό θέατρο της Αθήνας υποδηλώνει ίσως την αρχική του θέση ίδρυσης.

Ορισμένα ακόμη αγάλματα Διονύσου έχουν συνδεθεί από τους μελετητές με το Ιερό του Διονύσου στην Αθήνα και το χώρο του θεάτρου που περικλειόταν στον περίβολο του τεμένους. Σε αυτά ανήκει ο Διόνυσος στον τύπο *Horae*,²⁴ το χάλκινο άγαλμα του Διονύσου (*Liber Pater*), που προέρχεται από ένα σύνταγμα γλυπτών με τη Μέθη (*Ebrietas*) και έναν Σάτυρο με την προσωνυμία *Περιβόητος*²⁵ και το χάλκινο άγαλμα του Διονύσου που θεωρείται έργο του Πραξιτέλη.²⁶ Δυστυχώς, κανένα από τα προαναφερθέντα αγάλματα δεν σώζεται στο πρωτότυπο. Οι πληροφορίες που παρέχονται γι' αυτά από τους αρχαίους συγγραφείς²⁷ και κάποιες φορές η θέση εύρεσης και ο εικονογραφικός τύπος των αντιγράφων είναι τα στοιχεία που τοποθετούν τα συγκεκριμένα γλυπτά στο χώρο του θεάτρου, όπου συνδυάζεται ο ιερός και ο θεατρικός χαρακτήρας του Διονύσου.

²³ Πρόκειται για την ελληνική μεταγραφή του ονόματος του θρυλικού βασιλιά της Ασσυρίας Ασσουρμπανιπάλ (περ. 669-627 π.Χ.) που διήγε βίο ακόλαστο και εκθλιμμένο. Pasquier – Martinez (2007) 328-330, αρ. 81· Καλτσάς – Δεσπίνης (2007) 167, αρ. 51.

²⁴ Corso (2000) 26 κ.εξ· Corso (2004) 203. Για αντίγραφο του τύπου, βλ. Gasparri – Veneri (1986) 430-431, αρ. 80 και 83 και 436-7, αρ. 128· Waywell (1986) 72-73, αρ. 6.

²⁵ Καλτσάς – Δεσπίνης (2007) 39-40.

²⁶ Altekamp (1988) 128-129· Bäbler – Nesselrath (2006) 88-96.

²⁷ Πλίνιος (34.69) και Καλλίστρατος, *De statu* (αρ. 8).

Το σύνολο των ολόγλυφων αγαλμάτων που απεικονίζουν τον Διόνυσο και συνδέονται με το Διονυσιακό θέατρο ολοκληρώνεται με το καθιστό άγαλμα Διονύσου που επέστεφε το χορηγικό μνημείο του Θρασύλλου (Εικ. 3).²⁸ Βρέθηκε κάτω από το νότιο τοίχο της αθηναϊκής Ακρόπολης και μεταφέρθηκε από το λόρδο Elgin στο Βρετανικό Μουσείο. Ο θεός, καθισμένος στην κορυφή του μνημείου, σαν να ήταν ένας από τους θεατές του κοίλου, επέβλεπε όσα γίνονταν στο θέατρο και στο ναό. Θεωρείται βέβαιο ότι πολλά από τα χορηγικά μνημεία που βρίσκονταν γύρω από το θέατρο και κατά μήκος της οδού των Τριπόδων κοσμούσαν με ολόγλυφες ή ανάγλυφες απεικονίσεις του Διόνυσου. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα σύμπλεγμα Παπποσειληνού-Διονύσου από παριανό μάρμαρο, καθώς πρόκειται για τη μοναδική απεικόνιση του θεού σε παιδική ηλικία που προέρχεται από το αθηναϊκό θέατρο (Εικ. 4).²⁹

Στους Τράχωνες Αττικής, από το γλυπτό διάκοσμο της ορχήστρας του θεάτρου σώζονται δύο μαρμάρινα αρχαϊστικά αγάλματα Διονύσου (Εικ. 5). Και τα δύο είναι ακέφαλα και βρέθηκαν στη στοά του προσκηνίου. Τα δύο γλυπτά είναι παρόμοιας κλίμακας, υλικού, τεχνικής και τεχντροπίας και τουλάχιστον το ένα κρατούσε κάρναρο. Η ανασκαφέας κα. Ο. Τζάχου-Αλεξανδρή χαρακτήρισε αυτά τα αγάλματα ως τα μοναδικά βεβαιωμένα από τη διακόσμηση χώρων θεαμάτων.³⁰

Εικονογραφικός τύπος αγαλμάτων

Στη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων οι μορφές που παίρνει ο Διόνυσος είναι αναρίθμητες.³¹ Ο θεός, άλλοτε παριστάνεται με ιερατική και σοβαρή στάση, οπότε συνδέεται με την επίσημη λατρεία του στο άστυ και άλλοτε με πιο «παιχνιδιάρικη» διάθεση, σε νεαρή ηλικία, μαλθακός και εκθηλυμένος ως εκπρόσωπος της δραματικής τέχνης, των εορτών και της υπέρβασης των ορίων. Ο παραδοσιακός εικονογραφικός τύπος, που εικόνιζε το θεό σε αυστηρή μετωπική στάση και με ένδυμα που αποδιόταν με τον τρόπο που είχε καθιερωθεί για τις αντρικές θεότητες ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια, είχε πιθανότατα υιοθετηθεί για το λατρευτικό, χρυσελεφάντινο άγαλμα του θεού στο νεότερο ναό του ιερού του Διονύσου Ελευθερέως.

Στον τύπο του Σαρδανάπαλου ο θεός απεικονίζεται όρθιος, μετωπικός, με το κεφάλι στραμμένο ελαφρώς στα δεξιά του (Εικ. 2). Είναι γενοφόρος και σε ώριμη ηλικία. Φορά χιτώνα που δημιουργεί λεπτές πτυ-

²⁸ Η παλαιότερη βιβλιογραφία συγκεντρωμένη στο Agelidis (2009) 174-7.

²⁹ Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 257· Καλτσάς (2001) 119, αρ. 217.

³⁰ Τζάχου-Αλεξανδρή (2007).

³¹ Corso (2000)· Cain (2003) 49-72, κυρίως 53 κ.εξ.

χώσεις και από πάνω ιμάτιο, το οποίο ξεκινά από τον αριστερό ώμο, καλύπτει όλη την πίσω όψη και περνώντας κάτω από τη δεξιά μασχάλη, αναδιπλώνεται στο στήθος δημιουργώντας πολλές πλατιές και βαριές πτυχές. Το δεξί χέρι υψωμένο θα κρατούσε θύρσο ή κατά μια λιγότερο πιθανή εκδοχή, κάρναρο.³²

Ο τύπος του Σαρδανάπαλου μπορεί δικαιολογημένα να χαρακτηριστεί ως ο εικονογραφικός τύπος του θεού του θεάτρου που αντιγράφηκε περισσότερο στα θέατρα του ελλαδικού χώρου. Το αντίγραφο του ΕΑΜ βρέθηκε το 1865 στο θέατρο του Διονύσου. Ο αγαλματικός τύπος παραβάλλεται με τον Διόνυσο στην τρίπλευρη ανάγλυφη βάση χορηγικού τρίποδα, επίσης από το Διονυσιακό θέατρο, που αποδίδεται στο εργαστήριο του Πραξιτέλη, μολοντί ο Διόνυσος της βάσης είναι αγένειος (Εικ. 6).³³ Στον Πειραιά, στο θέατρο κοντά στο λιμάνι της Ζέας, το 1914, βρέθηκε μια κεφαλή Διονύσου από μάρμαρο.³⁴ Ανήκει στον τύπο Αθηνών-Κω, που είναι συγγενής του τύπου του Διονύσου Σαρδανάπαλου (Εικ. 7). Πρόκειται για κλασικιστικό έργο του 1^{ου} αι. μ.Χ., εμπνευσμένο από πρότυπα του 4^{ου} αι. π.Χ. Το αντίγραφο από τον Πειραιά διασώζει πιθανώς τον εικονογραφικό τύπο του Διονύσου που θα κοσμούσε το θέατρο της Ζέας ως ανάθημα νικητή χορηγού ή απλά πιστού. Ακόμη μια μαρμαρίνη κεφαλή Διονύσου στον ίδιο τύπο κοσμούσε το ρωμαϊκό θέατρο της Κω (Εικ. 8).³⁵

Αρκετά από τα αρχαϊστικά χαρακτηριστικά του Διονύσου Σαρδανάπαλου απαντώνται στα δύο αγάλματα του Διονύσου από το θέατρο του Ευώνυμου, τα οποία κατέχουν ξεχωριστή θέση στην αρχαϊστική γλυπτική, καθώς οι αρχαϊστικές απεικονίσεις του θεού πριν τους ελληνιστικούς χρόνους είναι σπάνιες (Εικ. 5).³⁶ Ταυτόχρονα, προσφέρουν ακόμη έναν βεβαιωμένο εικονογραφικό τύπο του θεατρικού Διονύσου. Τα δύο αγάλματα από το Ευώνυμο παρουσιάζουν ομοιότητες και με το άγαλμα του Διονύσου στο ανάγλυφο που αποκαλείται «αποθέωση του Ευριπίδη», το οποίο πιστεύεται ότι απεικονίζει το αρχαϊκό άγαλμα του θεού – ξόανο – που ήρθε στην Αθήνα από τις Ελευθερές.³⁷ Η στάση, οι πτυχώσεις του

³² Το γεγονός ότι στο πρωιμότερο σωζόμενο παράδειγμα αυτού του εικονογραφικού τύπου, στην ανάγλυφη βάση χορηγικού τρίποδα στο ΕΑΜ (αριθ. ευρ. 1463), ο Διόνυσος κρατά κάρναρο ίσως να σημαίνει ότι και το πρωτότυπο άγαλμα έφερε αυτό το σύμβολο του θεού.

³³ Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 1463. Pasquier – Martinez (2007) 91-92, 106-109, αρ. 15· Καλτσάς – Δεσπίνης (2007) 170-172, αρ. 53.

³⁴ Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 3478· Gasparri – Veneri (1986) 443, αρ. 187a, πίν. 318· Καλτσάς (2001) 252, αρ. 525.

³⁵ Laurenzi (1938) 36 κ.ε., εικ. 20.

³⁶ Η πρωιμότερη απεικόνιση αρχαϊστικού Διονύσου απαντάται στον κυκλικό βωμό του Μουσείου της Βραυρώνας (NE 1177). Χρονολογήθηκε από τον Γ. Δεσπίνη στο 400 π.Χ., Despini (2004).

³⁷ Κωνσταντινούπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο 1242 (από τη Σμύρνη)· Mendel (1912-1914) II, αρ. 574, 296· Richter (1965) I, 137, εικ. 767.

ενδύματος και οι αναλογίες παραπέμπουν σε γλυπτική σύλληψη του δεύτερου μισού του 4^{ου} αι. π.Χ. Στον ίδιο τύπο εικονίζεται ο Διόνυσος και σε ένα ανάγλυφο από την Έπαυλη των Παπύρων στην Ηράκλεια.³⁸

Με κοντό χιτώνα και νεβρίδα αποδίδεται ο Διόνυσος στον τύπο Hope. Ο θεός φορά ρούχα ταξιδιού, όπως είναι ο κοντός χιτώνας και οι εμβάδες. Επίσης, απεικονίζεται σε νεαρή ηλικία, με ιμάτιο και νεβρίδα. Η παράδοση του Διονύσου στον τύπο Hope ξεκίνησε, σύμφωνα με τον C. Picard, με ένα ανάγλυφο που βρέθηκε στην περιοχή της Χαλκίδας.³⁹ Έκτοτε είναι συχνές οι απεικονίσεις του θεού, αγένειου και σε νεαρή ηλικία, στεφανωμένου με φύλλα κισσού, να κρατά στο αριστερό χέρι το θύρσο, ενώ με το δεξί προτεταμένο άκρο χέρι κάρναρο.⁴⁰ Πρόκειται για ακόμη ένα άγαλμα Διονύσου που είχε ιδρυθεί στην Αθήνα, πιθανότατα στο θέατρο ή κοντά σε αυτό, καθώς ο εικονογραφικός του τύπος παραπέμπει στην εισαγωγή της λατρείας του θεού στο άστυ και κατά συνέπεια στη διοργάνωση θρησκευτικών τελετών και θεατρικών αγώνων προς τιμήν του.⁴¹ Το πρωτότυπο χρονολογεί ο A. Corso το 420 π.Χ. βασιζόμενος στην εικόνα του Διονύσου σε μια γραπτή αττική οινοχόη που χρονολογείται σε αυτήν την εποχή (Εικ. 9).⁴² Ένα αναθηματικό ανάγλυφο του 390 π.Χ. που απεικονίζει το θεό σε αυτόν τον τύπο βρέθηκε στο χώρο του Διονυσιακού θεάτρου (Εικ. 10).⁴³ Στον ίδιο τύπο απεικονίζεται ο θεός και σε ένα άλλο ανάγλυφο που χρονολογείται στην εποχή του Αδριανού και βρέθηκε σε δεύτερη χρήση στη διακόσμηση του βήματος του Φαίδρου.⁴⁴

³⁸ Obbink (2011) 290, εικ. 3.

³⁹ Picard (1944) 264 κ.εξ., εικ. 13.

⁴⁰ Για απεικονίσεις του Διονύσου σε νεαρή ηλικία και αγένειου, βλ. Gasparri – Veneri (1986) 434-495, αρ. 111, 115, 138, 141, 157, 189, 193, 198-199, 315-318, 334-335, 343, 371-372, 493, 543-544, 560, 629-630, 660, 719-720, 738, 801, 834-838, 841 και 863.

⁴¹ Αποδίδει το θεό ως ταξιδιώτη που έρχεται να συναντήσει τον ήρωα της Αττικής Ικάριο και να του προσφέρει το δώρο του κρασιού.

⁴² Gasparri – Veneri (1986) 430, αρ. 80. Έχει προταθεί και χρονολόγηση στο 370 π.Χ., Todisco (1993) 248, αρ. 100.

⁴³ Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 1489. Τώρα στην έκθεση του νέου Μουσείου Ακροπόλεως. Gasparri – Veneri (1986) 494-5, αρ. 853. Το ανάγλυφο των αρχών του 4^{ου} αι. π.Χ. από την περιοχή του θεάτρου του Διονύσου έχει εμπνευστεί από την πρώιμη εκδοχή του Hope type, αυτή του ύστερου 5^{ου} αι. π.Χ. Έχει δεχτεί όμως και πιο ύστερη χρονολόγηση, βλ. Bonanome (1995) 182-3.

⁴⁴ Στο ανάγλυφο της εποχής του Αδριανού που επαναχρησιμοποιήθηκε στο βήμα του Φαίδρου ο θεός απεικονίζεται σύμφωνα με τη δεύτερη εκδοχή του Hope type, βλ. Despinis (2003) 75-91· Gasparri – Veneri (1986) 559, αρ. 254. Ο Γ. Δεσπίνης στο Δεσπίνης (2003), θεωρεί απίθανο τα ανάγλυφα σε δεύτερη χρήση στο βήμα του Φαίδρου να είχαν χρησιμοποιηθεί αρχικά σε μνημείο εκτός ιερού Διονύσου. Κατά συνέπεια, η θεματολογία και οι εικονογραφικοί τύποι που απεικονίζονται συνδέονται με το ιερό, συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου.

Στο μέσον του γλυπτού συντάγματος που κοσμούσε το «χορηγικό» μνημείο (Μνημείο Α) στο ιερό του Διονύσου στη Θάσο κυριαρχούσε το άγαλμα του Διονύσου στον τύπο *Hope*.⁴⁵ Πάλι στη Θάσο, αναγνωρίζεται ο ίδιος τύπος Διονύσου στη μετόπη του προσκηνίου του θεάτρου (Εικ. 11).⁴⁶ Το ανάγλυφο χρονολογείται στα αυτοκρατορικά χρόνια και είναι πιθανό να επηρεάστηκε από τη μορφή του Διονύσου που δέσποζε στο Διονύσιο. Στη μετόπη, ένας πάνθηρας βρίσκεται δεξιά του θεού, ενώ και οι διαστάσεις της βάσης του «χορηγικού» Μνημείου Α επιτρέπουν τη συμπλήρωση του ιερού ζώου του θεού στα αριστερά του αγάλματος του Διονύσου. Και σ' αυτό ο θεός θα φορούσε εμβάδες και θα ακουμπούσε το αριστερό χέρι σε θύρσο.

Ένας χάλκινος Διόνυσος, έργο του Πραξιτέλη, έχει ταυτιστεί με τον αγαλματικό τύπο του αντιγράφου Sambon-Grimani (Εικ. 12). Ο θεός είναι όρθιος, με στάσιμο το αριστερό σκέλος και το δεξί να πατά στα δάχτυλα. Με το αριστερό χέρι θα κρατούσε θύρσο. Φορά νεβρίδα που καλύπτει μόνο ένα μέρος του κορμού. Στο κεφάλι διακρίνεται το στεφάνι κισσού, ενώ τα μαλλιά του διαρθρώνονται σε βοστρύχους.⁴⁷

Ο ρόλος των αγαλμάτων

Το θέατρο ήταν απόλυτα ενταγμένο στην πόλη και είναι αναμενόμενο ότι τα γλυπτά που είχαν ιδρυθεί σε αυτό θα αποτελούσαν αμάλγαμα όλων εκείνων των στοιχείων που απαντώνται στον θεατρικό χώρο: δράμα, θρησκευτικό συναίσθημα και δημόσια δράση. Συνεπώς, σε έναν δημόσιο χώρο με πολλαπλές χρήσεις και μακροχρόνια λειτουργία, όπως είναι αυτός του θεάτρου, δεν είναι πάντοτε σαφής ο ρόλος των γλυπτών που βρίσκονταν μέσα στο οικοδόμημα ή το πλαισίωσαν. Έγινε ήδη αναφορά μόνο στα λατρευτικά αγάλματα του Διονύσου που ο ρόλος τους είναι εύκολα διακριτός, καθώς βρίσκονται μέσα σε ναούς, κοντά σε βωμούς ή παρίστανται στις εκδηλώσεις των θνητών προς τιμήν της θεότητας.

Το αντίγραφο του Διονύσου Σαρδανάπαλου αποπνέει μια ιερατικότητα, μέσα από την αυστηρή του στάση και την επιλογή του ενδύματος και γι' αυτό είχε θεωρηθεί αρχικά λατρευτικό (Εικ. 2).⁴⁸ Ο συσχετισμός του με το θεό Σαβάζιο ενίσχυσε αυτήν την άποψη. Η γενική σύλληψη του εικονογραφικού τύπου του θεού εκφράζει την τρυφή της Ανατολής. Ο Διόνυσος, όμως, παρουσιάζεται ως κυβερνήτης της Ασίας και στο έργο

⁴⁵ Μ. Θάσου, αρ. ευρ. 16. Ο Ch. Picard στο Picard (1954) 1159 είχε αναγνωρίσει τον τύπο. Holtzmann (2005).

⁴⁶ Seyrig (1927) 198-201.

⁴⁷ Corso (1990) 106-8.

⁴⁸ Thraemer (1884-1886) 1117.

του Ευριπίδη, *Βάχχαι* (στ. 13-19), όπου δίδεται έμφαση στο χαρακτηρισμό του Διονύσου ως κομιστή της ασιατικής τρυφής. Από το 380 π.Χ. και μετά ήταν συχνές οι επαναλήψεις κλασικών δραμάτων και ίσως το άγαλμα του Διονύσου να μην ήταν λατρευτικό, αλλά να αποτέλεσε προϊόν ανάθεσης στο Διονυσιακό θέατρο με αφορμή την παράσταση μιας τέτοιας παλαιάς τραγωδίας.⁴⁹ Συνεπώς, ο συγκεκριμένος αγαλματικός τύπος παρουσιάζει μια επιβλητική εικόνα του θεού που βρίσκεται ανάμεσα σε αυτή του προστάτη της γονιμότητας και αυτή του θεού του δράματος.⁵⁰ Έτσι, υποθέτει κανείς ότι ο καταλληλότερος χώρος στην Αθήνα για να φιλοξενήσει ένα τέτοιο άγαλμα, ήταν το τέμενος του Ιερού του Διονύσου Ελευθερέως με το θέατρο στα βόρειά του, όπου έβρισκαν την έκφρασή τους όλες οι εκφάνσεις του θεού. Το γεγονός ότι το πρωτότυπο ήταν χάλκινο οδηγεί στην υπόθεση ότι είχε ιδρυθεί σε υπαίθριο χώρο και γιατί όχι στο θέατρο. Η τοποθέτηση αντιγράφου στο Διονυσιακό Θέατρο κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους πιθανώς να σημαίνει ότι το χάλκινο πρωτότυπο είχε μεταφερθεί στη Ρώμη, ίσως στα χρόνια του Σύλλα.⁵¹ Τη σχέση του εικονογραφικού τύπου με το θέατρο επιβεβαιώνουν τα ανάλογα ευρήματα από τον Πειραιά και την Κω.

Ο χάλκινος Διόνυσος του Πραξιτέλη είναι γνωστός μόνο από τη μακρά περιγραφή του Καλλίστρατου, στο έργο του *De statuis* (αρ. 8).⁵² Ο Καλλίστρατος δεν αναφέρει την ακριβή θέση ίδρυσης για κανένα από τα αγάλματα που βρίσκονταν στην Αθήνα. Για το συγκεκριμένο άγαλμα σημειώνει ότι βρισκόταν «σε ένα ιερό άλσος». Έχει υποστηριχτεί ότι ο Πραξιτέλης σε αυτό το έργο έδωσε μορφή σε ένα θεατρικό θέμα – όπως αναφέρει ο Καλλίστρατος, την εικόνα του θεού από τις Βάχχες του Ευριπίδη⁵³ – και συνεπώς πρέπει να θεωρήσουμε ότι το άλσος στο οποίο είχε

⁴⁹ Οι επαναλήψεις αρχαίων δραμάτων, εκτός του προγράμματος των αγώνων, ξεκίνησαν το 387-386 π.Χ., βλ. *IG II² 2378*.

⁵⁰ Corso (2004) 88, “both the Eirene and the “Sardanapallus” express the same pious and conservative Athens, characterized by a belief in gods who were thought to be wise beings, protective of their city, and in a religious and devote city, destined to be for this reason also prosperous”.

⁵¹ Ashmole (1919-1921) 79-80.

⁵² Altekamp (1988) 128-9.

⁵³ Μάλιστα ο Corso (2004) 234 παραθέτει αποσπάσματα από το έργο του τραγικού ποιητή παράλληλα με τη περιγραφή του Καλλίστρατου όπου είναι εμφανείς οι ομοιότητες του τραγικού θεού και του αγαλματικού τύπου. Επίσης, για περιγραφή της μορφής του θεού στο έργο του Ευριπίδη βλ. Corso (2000) 32 και 35: “...the Praxitelean statue was the statuary translation of Euripidean Dionysus also in details, such as the hair arranged in locks, the ivy-leaves’ wreath, the hair drooping on the forehead, the smiling mouth, the nebris around the torso, the thyrsus, on which the left arm of the god is resting, the flushed gaze, expressing the frenzied feeling of the god”.

στηθεί αυτός ο Διόνυσος, ήταν το άλσος του ιερού του Διονύσου Ελευθερέα.

Εάν δεχτεί κανείς τις υποθέσεις που έχουν προταθεί για τη δημιουργία του τύπου του Διονύσου Σαρδανάπαλου και του χάλκινου Διονύσου του Πραξιτέλη που περιγράφει ο Καλλίστρατος τότε αντιλαμβάνεται ότι η εικόνα του Διονύσου, έτσι όπως σκιαγραφείται στο έργο του Ευριπίδη *Βάκχαι*, το οποίο παίχτηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα το 406 π.Χ., είχε μεγάλη επιρροή τόσο στους καλλιτέχνες όσο και στους παραγγελιοδότες του 4ου αι. π.Χ.⁵⁴ Η άποψη ότι ο γλύπτης εμπνεύστηκε από μία τραγωδία και δημιούργησε ένα άγαλμα, με σκοπό να στηθεί στο Ιερό του Διονύσου δεν είναι παράλογη καθώς στον Πραξιτέλη αποδίδονται αρκετά χορηγικά μνημεία και αναθήματα από το χώρο του ιερού του Διονύσου στην Αθήνα. Η στενή σχέση του Πραξιτέλη με τη δραματική τέχνη του Ευριπίδη υποστηρίζεται και από το άγαλμα του Έρωτα τοξότη, το οποίο μπορεί να ειπωθεί ως η μεταφορά σε άγαλμα του ευριπίδειου θεού του έρωτα ως τοξότη. Το χάλκινο άγαλμα του Διονύσου που περιγράφεται από τον Καλλίστρατο, θα μπορούσε λοιπόν να είναι ένα χορηγικό μνημείο που ανατέθηκε μετά την παρουσίαση στη σκηνή του θεάτρου της τραγωδίας του Ευριπίδη.

Ο εικονογραφικός τύπος του Διονύσου *Hope* σχετίζεται και αυτός άμεσα με τη ζωή στο θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως.⁵⁵ Το πρωτότυπο που είχε ιδρυθεί στο ιερό του Διονύσου στην Αθήνα ήταν αναθηματικό άγαλμα που παρέπεμπε στην δραματική αναπαράσταση ενός μυθικού επεισοδίου: την επίσκεψη του θεού στον αττικό ήρωα Ικάριο για να του προσφέρει το δώρο του κρασιού.⁵⁶ Το επεισόδιο αυτό συνδέεται άμεσα με την εισαγωγή της λατρείας του Διονύσου στην Αττική, τα θεατρικά δρώμενα και γενικότερα την ιστορία του θεάτρου γι' αυτό και η υπόθεση για τη θέση του αγάλματος στο ιερό του Διονύσου φαίνεται πολύ πιθανή.

Η παρουσία δύο ίδιων αγαλμάτων στο θέατρο του Ευωνύμου Αττικής αποκλείει τη λατρευτική τους χρήση και συνδέεται σαφώς με τη διακόσμηση του θεάτρου. Η αντίληψη της διπλής τοποθέτησης γλυπτών υπο-

⁵⁴ Gregoire – Meunier – Irigoien (1993).

⁵⁵ Gasparri – Veneri (1986) 494-5, αρ. 853, ανάγλυφο των αρχών του 4^{ου} αι. π.Χ. από την περιοχή του θεάτρου του Διονύσου, το οποίο έχει εμπνευστεί από την πρώιμη εκδοχή του *Hope type*, αυτή του ύστερου 5^{ου} αι. π.Χ. Το ανάγλυφο έχει δεχτεί από κάποιους μελετητές και πιο ύστερη χρονολόγηση, βλ. Bonanome (1995) 182-3. Το ανάγλυφο της εποχής του Αδριανού που επαναχρησιμοποιήθηκε στο βήμα του Φαίδρου ο θεός απεικονίζεται σύμφωνα με τη δεύτερη εκδοχή του *Hope type*, βλ. Despinis (2003) 75-91.

⁵⁶ Στην αττική εικονογραφία αυτού του επεισοδίου στον 5^ο αι. π.Χ., ο Διόνυσος απεικονίζεται γενειοφόρος και τυλιγμένος στο ιμάτιό του, σύμφωνα με τον παλιότερο εικονογραφικό τύπο του θεού. Πρώιμα ελληνιστικά ανάγλυφα με το ίδιο θέμα παριστάνουν το θεό σε νεαρή ηλικία, με κοντό χιτώνα, ιμάτιο, παρδάλη, εμβάδες και θύρσο στο αριστερό χέρι, βλ. Gasparri – Veneri (1986) 495, αρ. 855.

δηλώνει μια αρχιτεκτονική έκφραση, η οποία ταιριάζει με το αρχαιϊστικό ύφος των έργων και απαντάται σε πρότυπα, προσόψεις κτιρίων, προσκήνια θεάτρων της Μεγάλης Ελλάδας και της Μικράς Ασίας.⁵⁷ Η τοποθέτηση αγαλμάτων στην απόληξη των αναλημματικών τοίχων του θεάτρου, προς την πλευρά της ορχήστρας, βρίσκει παράλληλα στο Άργος, τη Δήλο, τη Μεγαλόπολη και την Πριήνη. Συνεπώς, το θέατρο του Ευωνύμου δεν αποτελεί μεμονωμένο παράδειγμα ως προς τη θέση ίδρυσης γλυπτού διακόσμου. Επίσης, το γεγονός ότι οι κάτοικοι του δήμου έκρυψαν τα αγάλματα για να τα σώσουν από την καταστροφή δεν υποδηλώνει αποκλειστικά ιερό χαρακτήρα των αγαλμάτων.⁵⁸

Ο αναθηματικός χαρακτήρας των αγαλμάτων βεβαιώνεται από τη δίστιχη επιγραφή, χαραγμένη σε ξεχωριστή στήλη και τοποθετημένη δίπλα στο βάθρο του αγάλματος της ανατολικής πλευράς.⁵⁹ Ο αναθέτης, που δεν γνωρίζουμε αν υπήρξε αγωνοθέτης ή ευεργέτης, αφού είδε τα αγάλματα, αισθάνθηκε περήφανος που συνέβαλε στη μνημειακή μορφή του θεάτρου του δήμου του και ζήτησε να χαράξουν την αναθηματική επιγραφή.⁶⁰ Τα δύο επιβλητικά αγάλματα του Διονύσου, τοποθετημένα στα βάθρα των δύο εισόδων της ορχήστρας, αποτελούσαν έναν εξαιρετικό γλυπτικό διάκοσμο για το μικρό θέατρο του Ευωνύμου. Ο Διόνυσος, ως οικοδεσπότης, υποδεχόταν τους εισερχόμενους και ενέπνεε σεβασμό. Ο αρχαιϊστικός χαρακτήρας των αγαλμάτων τους προσέδιδε επισημότητα, αλλά όχι ιερότητα. Η παραγωγή έργων τέχνης με αρχαϊκά στοιχεία εμφανίστηκε στα αττικά εργαστήρια από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ., πιθανότατα ως έκφραση ιερατικού συντηρητισμού. Η επιλογή του εικονογραφικού τύπου των αγαλμάτων του θεάτρου του Ευωνύμου εκφράζει πιθανότατα το συντηρητισμό ή το έντονο θρησκευτικό συναίσθημα του αναθέτη και γι' αυτό αποτελεί μεμονωμένο εύρημα.

Μπορεί τα αγάλματα από το Ευώνυμο να αποτελούν τις μοναδικές πρωτότυπες, αγαλματικές δημιουργίες που εικονίζουν τον Διόνυσο και βρέθηκαν κατά τις ανασκαφές του θεάτρου αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι ήταν μοναδικές και στην αρχαιότητα. Αγάλματα Διονύσου είχαν πιθανό-

⁵⁷ Schmidt (1982) 114-6.

⁵⁸ Πρβλ. με το σύνολο πέντε αγαλμάτων που βρέθηκαν αποθηκευμένα στο δωμάτιο b της Οικίας IIIc, δίπλα στο θέατρο της Δήλου, το οποίο είχε διακοσμητικό χαρακτήρα και παρέπεμπε στις μουσικές παραστάσεις που λάμβαναν χώρα στο νησί (M. Δήλου A 4125, 4126, 4127, 4128, 4129).

⁵⁹ [Δ]ΙΟΝΥΣΩ [Ο]ΛΥΜΠΙΟΔΩΡΟΣ /ΔΙΟΤΙΜΟΥ ΑΝΕΘΕΚΕΝ. Τζάχου-Αλεξανδρή (2007) 31, εικ. 35.

⁶⁰ Η προσπάθεια να αποδοθεί μνημειακή μορφή στο θεατρικό χώρο πρέπει να ξεκίνησε με την τοποθέτηση της λίθινης προεδρίας και να ολοκληρώθηκε με την ανάθεση και ίδρυση των δύο αγαλμάτων που εικονίζουν τον θεό.

τατα ιδρυθεί και σε άλλα θέατρα δήμων της Αττικής, αλλά και στο θέατρο της Ήλιδας, όπως προκύπτει από τη σύνταξη των αναθηματικών επιγραφών στις αγαλαματικές βάσεις.⁶¹ Επίσης, τα αρχαιολογικά και επιγραφικά δεδομένα οδηγούν στην υπόθεση ότι και στο θέατρο της Αρκαδικής Μεγαλόπολης το κοινό θαύμαζε δύο αγάλματα Διονύσου τοποθετημένα και εκεί στην ορχήστρα, μπροστά από το μέτωπο των δύο αναθηματικών τοίχων των παρόδων.⁶² Με εξαίρεση τις αναθέσεις του αγωνοθέτη από την Ήλιδα και αυτού της Μεγαλόπολης,⁶³ για τις οποίες διατηρείται μια αμφιβολία για το είδος του αναθήματος, διαπιστώνεται ότι τα υπόλοιπα αγάλματα μαρτυρούνται αποκλειστικά σε θέατρα δήμων της Αττικής. Στους αττικούς δήμους, η παρουσία του θεού ως πάτρωνα του θεάτρου ήταν πιθανότατα πιο έντονη. Από τον δήμο της Αναβύσσου προέρχεται η επιγραφική μαρτυρία για τρεις συγχωρηγούς, προφανώς πατέρα και δύο γιους που αναθέτουν άγαλμα και βωμό αφού προηγουμένως είχαν συνδράμει εθελοντικά στη διοργάνωση των αγροτικών Διονυσίων.⁶⁴

Από τα σωζόμενα αγάλματα Διονύσου που έχουν χαρακτηριστεί χορηγικά προκύπτει ότι όταν πρόκειται για ανάθημα χορηγού τότε η επιλογή του αγαλαματικού τύπου είναι πιο ελεύθερη απ'ότι στα αναθήματα με αποκλειστικά ιερό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο νεαρός θεός από το σύμπλεγμα Παπποσειληνού με τον μικρό Διόνυσο που βρέθηκε στο Διονυσιακό θέατρο (Εικ. 4). Ο θεός φορά κοντό, αμφιμάσχало χιτωνίσκο, χωρίς χειρίδες, μακρύ ιμάτιο και ενδρομίδες. Στο δεξί χέρι κρατά ένα τραγικό προσωπίο,⁶⁵ ενώ με το αριστερό θα έφερε ένα αντικείμενο από χαλκό. Επίσης, το καθιστό άγαλμα Διονύσου που επέστεφε το χορηγικό μνημείο του Θρασύλλου (Εικ. 3) συνδυάζει κλασικιστικά στοιχεία, όπως είναι η στιβαρή και μεγαλόπρεπη στάση, ο χιτώνας και το βαρύ ιμάτιο με νεωτεριστικά στοιχεία, όπως η παρδαλίδα γύρω από τη μέση του και τα εκθηλυμένα χαρακτηριστικά του προσώπου του.⁶⁶ Πρόκειται για διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους που υιοθετήθηκαν για να κοσμήσουν χορηγικά μνημεία και αποκαλύπτουν ότι για τα αγάλματα των χορηγικών αναθέσεων οι καλλιτέχνες, προσπαθώντας να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις που είχαν κάθε φορά οι παραγγελιοδό-

⁶¹ Θέατρο Αιξωνίδων Αλών: IG II² 3091. Θέατρο Ελευσίνας: IG II² 2845. Θέατρο Θορικού: Μ. Λαυρίου 231. Θέατρο Ικάρου Αττικής: IG II² 3094. Θέατρο Ήλιδας: Λ 2086.

⁶² Fiechter (1931) 18 κ.ε., εικ. 21. Schwingenstein (1977) 32.

⁶³ IG V 2 453.

⁶⁴ IG II² 3096. Mette (1977) 75. Άγαλμα και βήμα αναφέρονται ως αναθήματα στο τιμητικό ψήφισμα IG II² 793 που βρέθηκε στο Ασκληπιείο (EAM 256).

⁶⁵ Bieber (1917) 80.

⁶⁶ Μαρτυρούνται στα σχέδια των J. Stuart και N. Revett στο Stuart – Revett (1816) κερ. 4.

τες, εξαντλούσαν τη φαντασία τους δημιουργώντας νέους εικονογραφικούς τύπους ή ανανεώνοντας τους παλιούς.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι οι μαρτυρίες και τα αρχαιολογικά ευρήματα για αγάλματα Διονύσου στα αρχαία ελληνικά θέατρα είναι λιγοστές. Θα περίμενε κανείς ότι η κατάσταση στα κλασικά και ελληνιστικά θέατρα θα διαμόρφωνε το έδαφος για τη μεγάλη συγκέντρωση αγαλμάτων του θεού που παρατηρείται στα ρωμαϊκά θέατρα.⁶⁷ Ωστόσο, τα ευρήματα από τους αττικούς δήμους και από τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, που περιορίζονται συνήθως σε επιγραφικές μαρτυρίες και όχι σε αγάλματα, ενισχύουν την άποψη ότι, μολονότι η λατρεία του Διονύσου ήταν έντονη και η θεατρική παραγωγή άνθιζε, η αγαλματική απεικόνιση του θεού ήταν περιορισμένη.

Τα λατρευτικά αγάλματα και τα αναθήματα των πιστών τοποθετούνταν σε μνημεία με ιερό χαρακτήρα πλάι στο θέατρο και γι' αυτά υιοθετήθηκαν παραδοσιακοί εικονογραφικοί τύποι.⁶⁸ Μέσα στο θεατρικό χώρο ιδρύονταν κατά κύριο λόγο αγάλματα του Διονύσου που σχετίζονταν με το θεσμό της χορηγίας και τα θεατρικά δρώμενα και όχι με τη λατρεία του θεού. Οι απαιτήσεις των χορηγών-αναθετών οδήγησαν στη δημιουργία νέων εικονογραφικών τύπων ή στην ανανέωση των παλιών. Η διάδοση και επίδραση των δραματικών κειμένων προσέφερε μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης στους καλλιτέχνες και καθόρισε τις επιλογές των εντολέων. Ο Διόδωρος (iv 5, 2) αναφέρει σε λίγες γραμμές τα γενικά χαρακτηριστικά των βασικών εικονογραφικών τύπων που χρησιμοποιήθηκαν για τον Δίονυσο: *δίμορφον δ'αὐτὸν δοκεῖν ὑπάρχειν διὰ τὸ δύο Διονύσους γεγονέναι, τὸν μὲν παλαιὸν καταπώγωνα διὰ τὸ τοὺς ἀρχαίους πάντας πωγωνοτροφεῖν, τὸν δὲ νεώτερον ὠραῖον καὶ τρυφερὸν καὶ νέον*. Ο τύπος του θεού σε νεαρή ηλικία, χωρίς γένι και σε χαλαρή στάση χρησιμοποιήθηκε συχνότερα στο β' μισό του 4^{ου} αι. π.Χ., ιδιαίτερα σε μνημεία που ιδρύθηκαν μέσα στο θέατρο. Πρόκειται για «ανοιχτές» και όχι «κλειστές» και στιβαρές συνθέσεις, οι οποίες επικοινωνούσαν άμεσα με τον θεατή και του μετέδιδαν το μήνυμα της υπεροχής του λαϊκού στοιχείου έναντι της αριστοκρατίας και την αγάπη για τις απολαύσεις της ζωής. Άλλωστε, ο Δίονυσος ήταν ο θεός όλων όσων τελούσαν θυσίες στο ιερό, κάθονταν στο κοίλο, δρούσαν στη σκηνή, χόρευαν στην ορχήστρα.

⁶⁷ Βλ. V. Di Napoli, *Teatri della Grecia romana: forma, decorazione, funzioni*, διατριβή υπό δημοσίευση.

⁶⁸ Ενδεικτική είναι η παρατήρηση του Πausανία (7, 23, 9) για το λατρευτικό άγαλμα στο ναό δίπλα στο θέατρο του Αγίου: *Διονύσου δὲ πρὸς τῷ θεάτρῳ πεποιήται σφισιν ἱερὸν καὶ ἄγαλμα, οὐκ ἔχων πω γένεια*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adrados, F.R. (1975), *Festival, Comedy, and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Leiden.
- Agelidis, S. (2009), *Choregische Weihgeschenke in Griechenland*, Bonn.
- Altekamp, S. (1988), "Zu den Statuebeschreibungen des Kallistratos", *Boreas* 11, 77-154.
- Ανδρόνικος, Μ. (1984), *Βεργίνα. Οι βασιλικοί τάφοι και άλλες αρχαιότητες*, Αθήνα.
- Anti, C. (1947), *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova.
- Bäbler, B. – Nesselrath, H.G. (2006), *Ars et Verba: Die Kunstbeschreibungen de Kallistratos*, München.
- Berard, C. (1966), "Une nouvelle pélike du peintre de Geras", *Antike Kunst* 9, 93-100.
- Bérard, C. – Bron, C. (1986), "Bacchos au coeur de la cité. Le thiasse dionysiaque dans l'espace politique", στο: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes: actes de la table ronde, Rome, 24-25 mai 1984, organisée par l'École française de Rome*, Rome, 13-27.
- Bieber, M. (1917), "Die Herkunft des tragischen Kostüms", *JdI* 32, 15-104.
- Bizard, L. – Leroux, G. (1907), "Fouilles de Délos", *BCH* 31, 498-503 και 504-29.
- Bonanome, D. (1995), *Il rilievo da Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli*, Naples.
- Broder, P.-A. (2008), "La manipulation des images dans les processions en Grèce ancienne", στο: *Image et Religion dans l'Antiquité Gréco-romaine: actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, Naples, 121-35.
- Bruneau, P. (1970), *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris.
- Buck, C.D. (1889), "Discoveries in the Attic deme of Ikaria", *AJA ser. 1*, 5, 9-33, 154-81, 304-19, 461-77.
- Cain, H.-U. (2003), "Werktage der Götter", στο *G. Zimmer (επιμ.), Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik: Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop*. [Wolnzach]: [Kastner], 49-72.
- Cole, S.G. (1987), "Epigraphical evidence for the history of Dionysiac cult", *Πρακτικά του Η' Διεθνούς συνεδρίου ελληνικής και λατινικής επιγραφικής, Αθήνα, 3-9 Οκτωβρίου 1982*, Αθήνα, 255-58.
- (1993), "Procession and celebration at the Dionysia", στο: R. Scodel (εκδ.), *Theater and Society in the Classical World*. Michigan, 25-38.
- (2011), "Epigraphica Dionysiaca", στο Schlesier (2011), 263-80.
- Corso, A. (1990), *Praxiteles: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere II*, Roma.
- (2000), "Praxitelean Dionysi", *Ευλιμένη* 1, 2-53.
- (2004), *The Art of Praxiteles, the Development of Praxiteles' Workshop and its Cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 B. C.)*, Roma.
- Δεσπίνης, Γ.Ι. (2003), "Νέα στοιχεία για τη ζωφόρο του Βήματος του Φαίδρου στο Διονυσιακό θέατρο στην Αθήνα", *Εργατία* 7, 165-89.
- Despinis, G.I. (2001), "Vermutungen zum Marathon-Weihgeschenk der Athener in Delphi", *JdI* 119, 103-27.
- (2003), *Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen*, München.
- (2004), "Der Dionysos-altar in Brauron", *JdI* 119, 41-65.
- (2007), "Neues zu der spätarchaischen Statue des Dionysos aus Ikaria», *AM* 122, 103-38.
- Fiechter, E. (1931c), *Antike griechische Theaterbauten 4: Das Theater in Megalopolis*. Stuttgart.
- Foucart, P.F. (1904), *Le culte de Dionysos en Attique*, Paris.
- Gasparri, C. – Veneri, A. (1986), *LIMC* 3, λ. "Dionysos".
- Gebhard, E. (1974), "The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater", *Hesperia* 43, 428-40.
- Gregoire, H. – Meunier, J. – Irigoien, J. (1993), *Euripide, 6, Les Bacchantes*. Paris.

- Hirsch, B. (2001), "Orte des Dionysos – Kultplätze und ihre Funktion", *IstMitt* 51, 217-72.
- Holtzmann, B. (2005), "Praxias et fils: un atelier de sculpture attique actif à Thasos durant la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C.", *Meisterwerke Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Fribourg en Brisgau, 2003*, Munich, 169-77.
- Imhoof-Blumer, F.W. – Gardner, P. – Oikonomides, A.N. (1964), *Ancient Coins Illustrating Lost Masterpieces of Greek Art*, Chicago.
- Jeanmaire H. (1951), *Dionysos: histoire du culte de Bacchus: l'orgiasme dans l'antiquité et les temps modernes, origine du théâtre en Grèce, orphisme et mystique dionysiaque, évolution du dionysme après Alexandre*, Paris.
- Καλτσάς, Ν. (2001), *Τα γλυπτά: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Κατάλογος*, Αθήνα.
- Καλτσάς, Ν. – Δεσπίνης, Γ. (2007), *Πραξιτέλης: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 25 Ιουλίου - 31 Οκτωβρίου 2007*, επιμ. Νικόλαος Καλτσάς – Γιώργος Δεσπίνης, Αθήνα.
- Keil, J. (1935), "Zum Martyrium des heiligen Timotheus in Ephesos", *JÖAI* 29, 82-92.
- Lacroix, L. (1949), *Les représentations des statues sur les monnaies grecques*, Liège.
- Laurenzi, L. (1938), *Monumenti di scultura del museo archeologico di Rodi e dell'antiquarium di Coa II, Ciara Rhodos* 9, Rodi.
- Mendel, G. (1912-1914), *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines. Musées Impériaux Ottomans*, Constantinople.
- Mette, H. J. (1977), *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin.
- Muller-Dufeu, M. (2002), *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris.
- Nilsson, M. (1957), *Griechische Feste von religiöser Bedeutung; mit Ausschluß der attischen* (2^η έκδοση), Stuttgart.
- Obbink, D. (2011), "Dionysos in and out of the Papyri", στο Schlesier (2011) 281-98.
- Pasquier, A. – Martinez, J.-L. (2007), *Praxitèle, Musée du Louvre 23 Mai-18 Juin 2007*, Paris.
- Picard, Ch. (1944), "Un type méconnu de lieu-saint dionysiaque: le *stibadeion*", *CRAI*, 127-57.
- (1954), *Manuel d'Archéologie Grecque, La sculpture, IV: Période classique. IV^e siècle, 2^e partie*, Paris.
- Pickard-Cambridge, A. – Wallace, A. (1953), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.
- Richter, G.M.A. (1965), *The Portraits of the Greeks*, London.
- Rizzo, G.E. (1932), *Prassitele*, Milano.
- Roux, G. (1976), *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris.
- Schlesier, R. (2011) (επιμ.), *A Different God?: Dionysos and Ancient Polytheism*. Papers of an international conference held in the Pergamon Museum Berlin on 25-28 March 2009, Berlin.
- Schmidt, E. (1982), *Geschichte der Karyatide: Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg.
- Schwarzer, H. (2008), *Die Stadtgrabung*, Berlin.
- Schwingenstein, C. (1977), *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes*, Münchener archäologische Studien 8, München.
- Seyrig, H. (1927), "Quatre cultes de Thasos", *BCH* 51, 178-233.
- Sifakis, G. (1967), *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London.
- Stewart, A. (1990), *Greek Sculpture: An Exploration*, New Haven, London.
- Thraemer, E. (1884-1886), "Dionysos in der Kunst", *Roscher ML*, I.
- Todisco, L. (1993), *Scultura greca del IV secolo*, Milan.
- Τζάχου-Αλεξανδρή, Ο. (2007), "Αρχαϊστικά αγάλματα Διονύσου από το θέατρο του Ευώνυμου", *AE* 146, 1-42.
- Vallois, R. (1922), "L' «agalma» des Dionysies de Délos", *BCH* 46, 94-112.
- Waywell, G.B. (1986), *The Lever and Hope Sculptures*, Berlin.
- Webster, T.B.L. (1963), "Le théâtre grec et son décor", *L'antiquité classique* XXXII, 563-70.
- Weil, R. (1885), "Der Dionysos des Praxiteles in Elis", *ZeitschrNum*, 13, 384-88.
- Wycherley, R. (1962), *How the Greeks Built Cities*², New York.

AGELIKI LAMPAKI

Sculptures in ancient Greek theaters

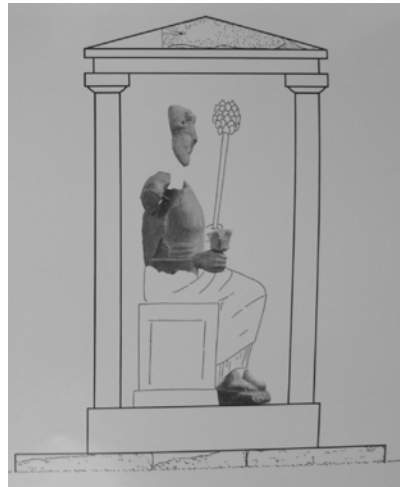
Archaeological and philological research reveals an ever rising number of statues which decorated ancient Greek theatres. The current presentation aims to present statues of Dionysus which are connected with the theatrical complex, but also with the theatrical context. The paper analyzes their statuary and iconographic type, and investigates the role which they played within the monument. A basic axis of research is the evolution of the presentation of Dionysus statues in theatres. Starting from his painted wooden statue, *xoano*, which was placed in the theatre during the feast of Megala Dionysia, thus constituting the first case of promotion of a statue and the first kind of optical presence in the theatre, this custom evolves to the decoration of theatres with a considerable number of images of Dionysus in the Roman period.

Furthermore, the paper explores reasons of erection of Dionysus statues in the theatres and in their surrounding space. Through specific examples, it investigates stylistic choices of each period and the endeavor of the founders in combination with shifting social and religious circumstances, but also dramatic production and the festivities which took place in the theatre.

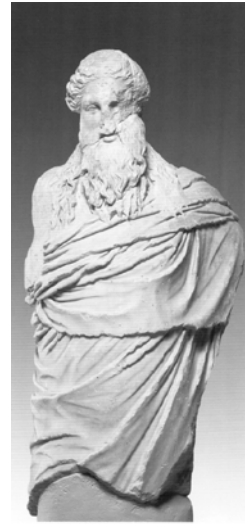
ΕΙΚΟΝΕΣ

1. Γραφική αναπαράσταση της μορφής που θα είχε το καθιστό άγαλμα του Διονύσου μέσα στο μπαλτακίνο. [Despinis (2007) πίν. 23].
2. Άγαλμα Διονύσου με την προσωνομία Σαρδανάπαλος. ΕΑΜ αρ. ευρ. 1656. Βρέθηκε στην Αθήνα, στο θέατρο του Διονύσου. [Καλτσάς – Δεσπίνης (2007) αρ. 51].
3. Καθιστός Διόνυσος από το μνημείο του Θρασύλλου. Βρετανικό Μουσείο, αρ ευρ. 432. [φωτό Ι.-Α. Τριάντη].
4. Μαρμάρινο σύμπλεγμα Παπποσειληνού με μικρό Διόνυσο. Βρέθηκε στην Αθήνα, στο θέατρο του Διονύσου. ΕΑΜ αρ. ευρ. 257. [Καλτσάς (2001) αρ. 217].
5. Δύο μαρμάρινα αγάλματα Διονύσου από το θέατρο του Ευωνύμου Αττικής. [[Τζάχου-Αλεξανδρή (2007) εικ. 6 και 12].
6. Ανάγλυφη βάση χορηγικού τρίποδα. ΕΑΜ αρ. ευρ. 1463. Αποδίδεται στο εργαστήριο του Πραξιτέλη. [Kosmopoulou, A. (2002). *The iconography of sculptured statue bases in the archaic and classical periods*. Madison : Εικ. 65, 66, 67].
7. Θέατρο Πειραιά. Κεφαλή Διονύσου στον τύπο του Σαρδανάπαλου. ΕΑΜ αρ. ευρ. 3478. [Καλτσάς (2001) 252, αρ. 525].
8. Θέατρο Κω. Κεφαλή Διονύσου στον τύπο του Σαρδανάπαλου. [*Clara Rhodos* 9, 36 κ.ε., εικ. 20].
9. Αττική οινοχόη με παράσταση Διονύσου στον τύπο Hope. 420 π.Χ. [Gasparri – Veneri (1986) αρ. 80].
10. Αναθηματικό ανάγλυφο. Βρέθηκε στο Διονυσιακό θέατρο. ΕΑΜ αρ. ευρ. 1489. [Καλτσάς (2001) αρ. 275].
11. Θραύσμα από τη δωρική ζωφόρο του προσκηνίου του θεάτρου της Θάσου. Μ. Θάσου αρ. 68. Ύψ. 0,47 μ. Ο Διόνυσος απεικονίζεται στον τύπο Hope, αντιγράφοντας όπως υποστηρίζεται την κεντρική μορφή του χορηγικού μνημείου Α. [*Guide de Thasos* (2000) 107].
12. Αγαλμάτιο Διονύσου από τη συλλογή Sambon-Grimani. Παρίσι, Μ. Λούβρου, DAGER, αριθ. Ευρ. MNC 1578. [Καλτσάς-Δεσπίνης (2007) εικ. 4].

ΕΙΚΟΝΕΣ



1.



2.



3.



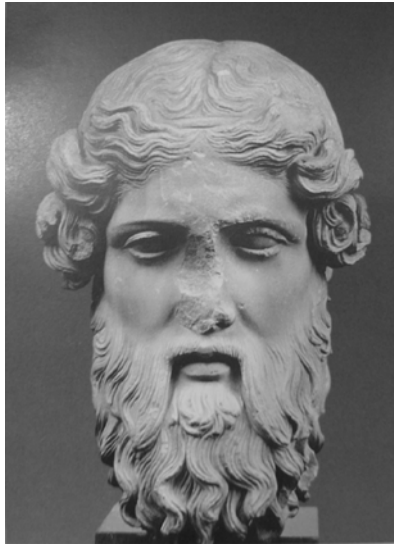
4.



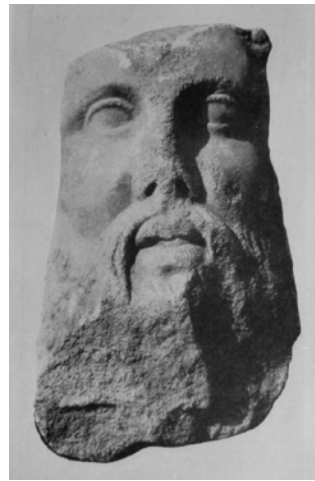
5.



6.



7.



8.



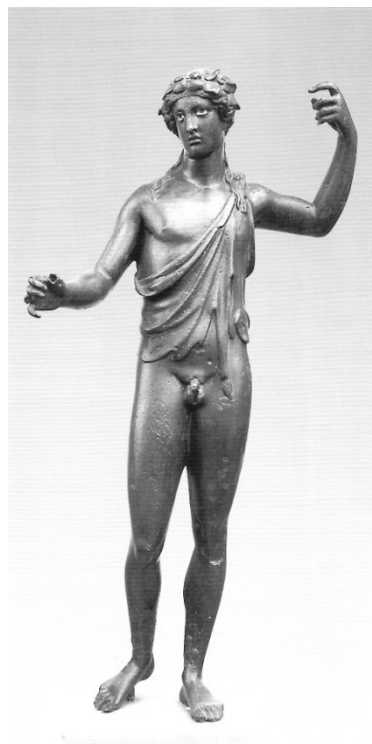
9.



10.



11.



12.

Τα θέατρα στη ρωμαϊκή Ελλάδα: προβληματισμοί και ερμηνεία με βάση τον γλυπτό τους διάκοσμο*



Ο ΕΡΧΟΜΟΣ ΤΩΝ ΡΩΜΑΙΩΝ ΕΠΕΦΕΡΕ σημαντικές μεταβολές στην ελληνική ιστορία. Με την αναδιοργάνωση της βαλκανικής χερσονήσου, την εποχή του Αυγούστου, η πολιτική γεωγραφία του χώρου άλλαξε οριστικά. Το έτος 27 π.Χ., με τη δημιουργία της επαρχίας της Αχαΐας, μια επίσημη πράξη που επισφράγιζε την ενσωμάτωση του μεγαλύτερου μέρους της κλασικής Ελλάδας στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, ολοκληρώθηκε μια πορεία δύο τουλάχιστον αιώνων, κατά τη διάρκεια των οποίων η ρωμαϊκή παρουσία αυξήθηκε σταδιακά, με αποτέλεσμα η Ρώμη να επιβάλει τελικά την ισχύ και τους θεσμούς της στον ελληνικό κόσμο.¹

Οι αλλαγές που παρατηρούνται στα ελληνικά θέατρα, κατά τη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο, είναι σημαντικές. Με εξαίρεση τα λίγα οικοδομήματα της κλασικής εποχής που δεν υπέστησαν καμιά μετατροπή, όπως το περίφημο θέατρο της Μεγαλόπολης,² είναι πολλά τα ελληνικά θέατρα της κλασικής και της ελληνιστικής περιόδου που όχι μόνον παρέμειναν σε χρήση, αλλά και επισκευάστηκαν με σκοπό να φιλοξενήσουν νέα είδη θεαμάτων και να προσαρμοστούν σε νέες ανάγκες.³ Επίσης, σε κάποιες πόλεις ανεγέρθηκαν νέα θέατρα και ωδεία,⁴ εμπνευσμένα από

* Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιστημονική και οργανωτική επιτροπή του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου για τη δυνατότητα συμμετοχής μου σε αυτό. Το θέμα του παρόντος άρθρου εξετάζεται πιο διεξοδικά στον τόμο της γράφουσας *Teatri della Grecia romana: forma, decorazione, funzioni. La provincia d'Acaia* (ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 67) Αθήνα 2013.

¹ Βλ. κυρίως M. Sartre, *L'Orient romain. Provinces et sociétés provinciales en Méditerranée orientale d'Auguste aux Sévères: 31 avant J.-C. - 235 après J.-C.*, Paris 1991, σποράδην.

² Πανσ. VIII 32.1. Πρόσφατη μελέτη: H. Lauter – H. Lauter-Bufe, "Thersilion und Theater in Megalopolis. Das Bauensemble im Licht neuer Forschungen", *AA* (2004) 135-76.

³ F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006, σποράδην, κυρίως 113-5· H.P. Isler, «Kaiserzeitliche Theaterbauten in Griechenland», στο: O. Palagia – H.R. Goette (επιμ.), *Sailing to Classical Greece. Papers on Greek Art, Archaeology and Epigraphy Presented to P. Themelis*, Oxford – Oakville 2011, 93-100.

⁴ Για τα ωδεία: R. Meinel, *Das Odeion. Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebäuden*, Frankfurt – Bern 1980· J.-Ch. Balty, *Curia Ordinis. Recherches d'architecture et d'urbanisme antiques sur les curies provinciales du monde romain*, Bruxelles 1991, κυρίως 429-600· G.C. Izenour, *Roofed Theaters of Classical Antiquity*, New Haven & London 1992 (με όχι πάντοτε

οικοδομικές τεχνικές και αρχιτεκτονικά κριτήρια κατεξοχήν ρωμαϊκού τύπου. Ένα από τα σημαντικότερα δείγματα είναι το ωδείο που οικοδομήθηκε στους νότιους πρόποδες της Ακρόπολης μεταξύ 160 και 174 μ.Χ., με πρωτοβουλία και χρηματοδότηση ενός εξαιρετικά εύπορου μαικήνα, του Ηρώδη Αττικού, εις μνήμην της νεκρής, ήδη τότε, συζύγου του, Ρήγιλλας.⁵

Παράλληλα με την αρχιτεκτονική εξέλιξη των οικοδομημάτων, και σε άμεση σχέση με αυτήν, μεταβλήθηκαν και τα θεάματα που λάμβαναν χώρα στα θέατρα της ρωμαϊκής Ελλάδας. Την ελληνιστική εποχή οι αγώνες είχαν πολλαπλασιαστεί σε σχέση με εκείνους της κλασικής περιόδου, υπερβαίνοντας πλέον τα γεωγραφικά όρια του ελληνικού κόσμου, και είχαν μετατραπεί σε εργαλείο προπαγάνδας τόσο για τις τοπικές ελίτ όσο και για την κεντρική εξουσία. Επίσης, η επαφή με θεάματα ρωμαϊκού τύπου – όπως ο μίμος, η παντομίμα, ακόμη και τα θεάματα της αρένας και οι χοροί στο νερό – καθώς και η ιδιαίτερη προτίμηση που έδειχνε το κοινό για αυτά τα νέα είδη, επέφεραν σημαντικές αλλαγές στην αρχιτεκτονική μορφή των θεάτρων, παρόλο που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα των κλασικών αγώνων είτε σε πολύ μεταγενέστερες εποχές είτε και καθόλου.⁶ Τέλος, η καθιέρωση νέων εορτών προς τιμήν των αυτοκρατόρων και ο σημαντικός ρόλος των θεατρικών οικοδομημάτων στο πλαίσιο της αυτοκρατορικής λατρείας, δημιούργησαν νέες ανάγκες, προσφέροντας περαιτέρω ευκαιρίες για τη χρήση των θεάτρων.⁷

Η πρόσληψη του ελληνικού θεάτρου, του κλασικού και του ελληνιστικού δηλαδή, στον κόσμο της ρωμαϊκής Ελλάδας γεννά διαφορετικά ερωτήματα και προβληματισμούς. Με ποιόν τρόπο το αρχαίο ελληνικό θέατρο μετατράπηκε σε ρωμαϊκό; Σε ποιο βαθμό, δηλαδή, το ρωμαϊκό θέατρο στην επαρχία της Αχαΐας διατήρησε στοιχεία του ελληνικού και υπό ποιες μορφές ενσωματώθηκαν, εάν όντως ενσωματώθηκαν, οι ελληνικές προσλαμβάνουσες σε ένα ρωμαϊκό πλέον περιβάλλον; Η εξέταση της αρχιτεκτονικής μορφής των θεατρικών οικοδομημάτων, καθώς και η ανά-

αξιόπιστες αναπαραστάσεις)· P. Gros, *L'architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, τόμ. 1: *Les monuments publics*, Paris 1996, 308-16· Sear, ό.π. (σημ. 3) κυρίως 37-43· DNP 10 (2007) 31 λ. Odeum (H.P. Isler)· Σ. Γώγος, *Τα Αρχαία Ωδεία της Αθήνας*, Αθήνα 2008 (για τα αθηναϊκά ωδεία).

⁵ Δημοσίευση των ανασκαφών: Κ.Σ. Πιττάκης, «Περὶ Θεάτρου Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ», *AEphem* (1858) 1707-14· Φ. Βερσάκης, «Μνημεῖα τῶν νοτίων προπόδων τῆς Ἀκροπόλεως», *AEphem* (1912) 163-73 εικ. 1-13, πίν. 8-12. Μελέτη της οροφής: Μ. Korres, «Die Überdachung des Theaters bzw. Odeion des Herodes Atticus in Athen», στο: A. von Kienlin (επιμ.), *Holztragwerke der Antike, Internationale Konferenz München 2007* (Byzas 11) Istanbul 2011, 273-86.

⁶ J.-Ch. Moretti, *Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Ε. Δημητρακοπούλου, Αθήνα 2002, 82-98.

⁷ Di Napoli ό.π. (σημ. *).

λυση των θεαμάτων που λάμβαναν χώρα στα μνημεία αυτά κατά τη διάρκεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορικής περιόδου, δεν είναι αφ' εαυτών επαρκείς ώστε να οδηγήσουν σε ικανοποιητικά συμπεράσματα. Πρέπει να ληφθεί υπόψη ένα ακόμη κεντρικό στοιχείο, ο γλυπτός διάκοσμος των μνημείων αυτών, ώστε να μπορέσει κανείς να σκιαγραφήσει μια συνολική εικόνα της σημασίας και της εξέλιξης του θεάτρου στον κόσμο της ρωμαϊκής Ελλάδας. Η επιλογή ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού χώρου, εκείνου της επαρχίας της Αχαΐας, προσφέρει ένα αναμφίβολο πλεονέκτημα, εφόσον μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τις ιδιαιτερότητες μιας περιοχής στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας του ρωμαϊκού θεάτρου. Η επαρχία της Αχαΐας, επιπλέον, αποτελεί ένα ομοιογενές σύνολο γεωγραφικών περιοχών οι οποίες κατά τη ρωμαϊκή αυτοκρατορική περίοδο βίωσαν παρόμοιες ιστορικές, οικονομικές και πολιτισμικές εξελίξεις, παρουσιάζοντας μια αισθητή συνέχεια από την κλασική έως την αυτοκρατορική εποχή, καθώς κατά την εποχή της ρωμαϊκής κυριαρχίας δεν υπέστησαν δραματικές γεωγραφικές και πολιτικές υποδιαίρεσεις. Η εξέταση τριών παραδειγμάτων (του θεάτρου της Κορίνθου, εκείνου της Μεσσήνης και του Διονυσιακού θεάτρου στην Αθήνα) θα σταθεί αφορμή ώστε να οδηγηθούμε σε μια σειρά από συμπεράσματα χάρη στη σύγκριση ανάμεσα σε τρεις περιπτώσεις, οι οποίες αναμφίβολα παρουσιάζουν διαφορές.

Η Κόρινθος, η πρωτεύουσα της επαρχίας της Αχαΐας, ήταν μια πόλη ζωτικής σημασίας στη ρωμαϊκή Ελλάδα, από διοικητική αλλά και οικονομική άποψη.⁸ Το θέατρο της Κορίνθου αποτελεί ένα από τα καλύτερα μελετημένα δείγματα θεατρικού οικοδομήματος στον ρωμαϊκό κόσμο. Το πλούσιο επιγραφικό υλικό που σχετίζεται με το μνημείο, καθώς και τα πολυάριθμα αγάλματα και ανάγλυφα που το κοσμούσαν, και τα οποία σώθηκαν σε μεγάλο βαθμό, μας επιτρέπουν να ανασυνθέσουμε μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα του θεάτρου αυτού, κατά τη δεύτερη μεγάλη κατασκευαστική του φάση της αυτοκρατορικής περιόδου, στα τέλη του πρώτου τετάρτου του 2^{ου} αι. μ.Χ.⁹ Πρόκειται για ένα θέατρο σημαντικών

⁸ Βλ. κυρίως: J. Wiseman, «Corinth and Rome I», *ANRW* 7.1 (Berlin and New York 1979) 438-548· M. Walbank, *Roman Corinth*, διδακτορική διατριβή University of London, 1986· W.D. Engels, *Roman Corinth: An alternative Model for the Classical City*, Chicago 1990.

⁹ Μελέτη της αρχιτεκτονικής: R. Stillwell, *The Theatre* (Corinth II) Princeton 1952· βλ. επίσης πρόσφατα C.K. Williams II, «Corinth, 2011: Investigation of the West Hall of the Theater», *Hesperia* 82 (2013) 487-549· D. Scahill, «The Hellenistic Theater at Corinth: New Implications from Recent Excavations», στα *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου The Architecture of the Ancient Greek Theater, Athens 2012* (υπό έκδοση). Για τις επιγραφές: B.D. Merritt, *Greek Inscriptions, 1896-1927* (Corinth VIII.1) Cambridge MA 1931· A.B. West, *Latin Inscriptions, 1896-1926* (Corinth VIII.2) Cambridge MA 1931· J.H. Kent, *The Inscriptions, 1926-1950* (Corinth VIII.3) Princeton 1966· βλ. επίσης Stillwell, ό.π., σποράδην. Για τα γλυπτά: F.P. Johnson, *Sculpture, 1896-1923* (Corinth IX.1) Cambridge MA 1931· M.C.

διαστάσεων, το οποίο μπορούσε να φιλοξενήσει περίπου 15000 θεατές. Γύρω στο 124/125 μ.Χ., επ' ευκαιρία μιας επίσημης επίσκεψης του αυτοκράτορα Αδριανού στην Κόρινθο, το θέατρο απέκτησε μια τριώροφη πρόσοψη της σκηνής με κόγχες, πολύχρωμους κίονες, καθώς και πλούσιο γλυπτό διάκοσμο. Η «δυτική» έμπνευση της scaenae frons είναι εμφανής τόσο στην παρουσία ενός χαμηλού βήθρου (pulpitum) για τους ηθοποιούς όσο και στη μνημειώδη αρχιτεκτονική της (οι θύρες ανοίγονται στο κέντρο κογχών), καθώς και στην επιλογή του διακόσμου της (Εικ. 1).

Μια σύνθετη σειρά από εικονιστικά αγάλματα αυτοκρατόρων και μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας που συμπεριλάμβανε αγάλματα του Αυγούστου και της Λιβίας, του Τραϊανού, καθώς και δύο αγάλματα του Αδριανού, το ένα θωρακοφόρο και το άλλο σε ηρωϊκή στάση και ενδυμασία, καταλάμβανε τις κόγχες της πρόσοψης της σκηνής, τονίζοντας με επιβλητικό τρόπο την παρουσία της κεντρικής εξουσίας.¹⁰ Δύο πεσσοί με συμφυείς μορφές Σιληνών παισίωναν την κεντρική κόγχη του τρίτου ορόφου, η οποία φιλοξενούσε το προαναφερθέν θωρακοφόρο άγαλμα του Αδριανού.¹¹ Δίπλα στα εικονιστικά αγάλματα, και κυρίως στο ύψος του ισογείου, βρίσκονταν αγάλματα θεοτήτων: έχουν ταυτιστεί μεταξύ άλλων η Αφροδίτη, ο Άρης, η Αθηνά, η Άρτεμις, ο Παν και ο Διόνυσος ως κιθαρωδός.¹² Δεν έλειπαν ήρωες και μυθικά πρόσωπα, όπως ένας Διόσκουρος με το άλογό του και ο κένταυρος Χείρων με έναν νεαρό μουσικό.¹³ Επιπλέον, ο διάκοσμος περιλάμβανε και ιδεαλιστικά αγάλματα: αναγνωρίστηκαν ένας αθλητής του τύπου Monteverde, ένα αντίγραφο του Δορυφόρου του Πολύκλειτου και ένας Αντίνοος ως Λύκειος Απόλλων.¹⁴ Μαρμάρινες προτομές και ανάγλυφες πλάκες που παριστάνουν τον Ήλιο, τον Ποσειδώνα, τη Δήμητρα, έναν Τρίτωνα και πιθανώς μια Νηρηΐδα ή την Αφροδίτη, κοσμούσαν τα αετώματα και τη βάση των κογχών της πρό-

Sturgeon, *Sculpture. The Reliefs from the Theater* (Corinth IX.2) Princeton 1977· της ίδιας, *Sculpture. The Assemblage from the Theater* (Corinth IX.3) Princeton 2004.

¹⁰ Άγαλμα του Αυγούστου: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 66-8 αρ. 2 πίν. 7. Άγαλμα της Λιβίας: αυτόθι, 68-71 αρ. 3 πίν. 8-9. Άγαλμα του Τραϊανού: αυτόθι, 61-5 αρ. 1 πίν. 3-6. Άγαλμα του Αδριανού ως θωρακοφόρου: αυτόθι, 71-4 αρ. 4 πίν. 10. Άγαλμα του Αδριανού σε ηρωϊκή στάση: αυτόθι, 103-6 αρ. 14 πίν. 27-8.

¹¹ Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 92-9 αρ. 11-2 πίν. 21-5.

¹² Αφροδίτη: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 106-10 αρ. 15 πίν. 29-30 και 34c. Άρης: αυτόθι, 110-2 αρ. 16 πίν. 31a-b. Αθηνά: αυτόθι, 112 αρ. 17 πίν. 31c-d. Άρτεμις: αυτόθι, 113-4 αρ. 18 πίν. 31. Παν: αυτόθι, 120-1 αρ. 21 πίν. 35d. Διόνυσος κιθαρωδός: αυτόθι, 131-2 αρ. 26 πίν. 42.

¹³ Διόσκουρος: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 101-3 αρ. 13 πίν. 26. Κένταυρος Χείρων: αυτόθι, 124-8 αρ. 23-24 πίν. 38-40.

¹⁴ Αθλητής του τύπου Monteverde: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 114-7 αρ. 19 πίν. 30d, 32, 34a. Αντίγραφο του Δορυφόρου: αυτόθι, 117-20 αρ. 20 πίν. 33-35. Αντίνοος ως Λύκειος Απόλλων: αυτόθι, 129-31 αρ. 25 πίν. 40-1.

σοφής της σκηνής,¹⁵ ενώ τρεις αξιόλογες ζωφόροι με παραστάσεις Γιγαντομαχίας, Αμαζονομαχίας και των άθλων του Ηρακλή ήταν τοποθετημένες στα βάθρα των κιόνων του πρώτου, του δευτέρου και του τρίτου ορόφου της scaenae frons, αντίστοιχα.¹⁶ Τις αναφορές στον κόσμο των θεοτήτων συμπλήρωναν δύο μαρμαρίνοι κυλινδρικοί βωμοί για τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, που βρίσκονταν πιθανώς στην ορχήστρα,¹⁷ ενώ οι λατινικές επιγραφές που εντοπίστηκαν στο επιστύλιο του ισογείου αναφέρονται στον αυτοκράτορα Αδριανό (πάνω από την κεντρική και τη δυτική θύρα), καθώς και στην πόλη ή τον δήμο της Κορίνθου (πάνω από την ανατολική θύρα).¹⁸ Τέλος, τα εικονιστικά αγάλματα επιφανών πολιτών ή αξιωματούχων δεν λείπουν από το διάκοσμο του θεάτρου της Κορίνθου, αν και δεν είχαν θέση στην πρόσοψη της σκηνής του 2^{ου} αιώνα, εφόσον ήταν τοποθετημένα στις άκρες της σκηνής, στην ορχήστρα και σε διάφορα σημεία του κοίλου.¹⁹

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του θεάτρου της Κορίνθου αποτελεί ένα συνεκτικό και ενιαίο σύνολο, με κεντρικό στοιχείο τα αγάλματα αυτοκρατόρων και μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας, τα οποία αποσκοπούσαν στη νομιμοποίηση του Αδριανού και της ισχύος του. Γύρω τους, τα αγάλματα και ανάγλυφα που παρίσταναν θεότητες του ελληνικού πανθέου εξυμνούσαν την αποικία της Κορίνθου, η οποία, χάρη στις αναφορές στην αρχαία θρησκεία και σε παραδοσιακές θεματολογίες, επεδίωκε τα πρωτεία μεταξύ όλων των κοινοτήτων της επαρχίας.

Η πλούσια Μεσσήνη, στην καρδιά της Πελοποννήσου, διατηρούσε πάντοτε καλές σχέσεις με τη Ρώμη, σε σημείο ώστε να ανακηρυχθεί *libera et immunis* ήδη μετά την καταστροφή της Κορίνθου.²⁰ Οι στενές της σχέσεις με την πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας είναι ιδιαίτερα εμφανείς στη

¹⁵ Προτομή του Ηλίου: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 77-80 αρ. 6 πίν. 14. Προτομή του Ποσειδώνα: αυτόθι, 80-1 αρ. 7 πίν. 14e. Προτομή της Δήμητρας: αυτόθι, 81-3 αρ. 8 πίν. 15-16. Ανάγλυφο με Τρίτωνα: αυτόθι, 85-92 αρ. 10 πίν. 18-20. Ανάγλυφο με Νηρηίδα ή Αφροδίτη: αυτόθι, 85-92 αρ. 9 πίν. 17.

¹⁶ Sturgeon 1977, ό.π. (σημ. 9).

¹⁷ Βωμός του Διονύσου: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 159-61 αρ. 50 πίν. 53. Βωμός του Απόλλωνα: αυτόθι, 159-61 αρ. 51 πίν. 54.

¹⁸ Επιγραφές πάνω από την κεντρική και τη δυτική θύρα: West, ό.π. (σημ. 9) 25 αρ. 35. Stillwell, ό.π. (σημ. 9) 114, 116 αρ. 90-1 εικ. 88. Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) πίν. 1c και 1h. Επιγραφή πάνω από την ανατολική θύρα: Stillwell, ό.π. (σημ. 9) 114, 116 αρ. 92 εικ. 88. Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) πίν. 1i.

¹⁹ Λ.χ. μια εικονιστική κεφαλή με κράνος: Sturgeon 2004, ό.π. (σημ. 9) 140-2 αρ. 31 πίν. 47d-f.

²⁰ N. Luraghi, *The Ancient Messenians. Constructions of Ethnicity and Memory*, Cambridge 2008, κυρίως 292-329. P. Themelis, "The economy and society of Messenia under Roman rule", στο: A.D. Rizakis – Cl.E. Lepenioti (επιμ.), *Roman Peloponnese III. Society, Economy and Culture under the Roman Empire: Continuity and Innovation* (ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 63), Athens 2010, 89-110.

σταδιοδρομία κάποιων μελών της μεσσήνιας αριστοκρατικής οικογένειας των Σαιθιδών, τα οποία πρόσθεσαν το επίθετο *φιλορώμαιος* στο όνομά τους και έφτασαν σε πολύ υψηλά αξιώματα, όπως εκείνο του υπάτου.²¹ Το θέατρο της Μεσσήνης κατασκευάστηκε κατά την ελληνιστική περίοδο, πιθανότατα στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ., στη βορειοδυτική πλευρά της μεγάλης αγοράς της πόλης, αποκτώντας μια εντελώς διαφορετική αρχιτεκτονική μορφή λίγο μετά τα μέσα του 2^{ου} αι. μ.Χ.²² Τότε ακριβώς, χάρη στην πρωτοβουλία και τη γενναιοδωρία της οικογένειας των Σαιθιδών, οι πάροδοι σφραγίστηκαν και καλύφθηκαν με θολωτές διόδους που στήριζαν τα θεωρεία για τους αξιωματούχους, ενώ στη θέση της σκηνης της ελληνιστικής και της πρώιμης αυτοκρατορικής περιόδου κατασκευάστηκε ένα επιβλητικό σκηνικό οικοδόμημα με τριώροφη *scaenae frons*, όπου οι θύρες ανοίγονταν στο βάθος κόγχων (Εικ. 2).

Όπως και στην περίπτωση του θεάτρου της Κορίνθου, στις κόγχες των τριών ορόφων της *scaenae frons* – ή ανάμεσά τους – τοποθετήθηκαν αγάλματα και, πιθανώς, ανάγλυφα. Ο αυτοκράτορας και η αυτοκρατορική οικογένεια απεικονίζονταν στις πιο περίοπτες θέσεις της πρόσοψης της σκηνης: ο Τραϊανός (ή ίσως ο Αδριανός) ως θωρακοφόρος στην κεντρική κόγχη του ισογείου, μαζί με τον Τιβέριο Κλαύδιο Φροντείο, μέλος της οικογένειας των Σαιθιδών, καθώς και ο Λεύκιος Βέρος στη δυτική κόγχη, μαζί με άλλο ένα άγαλμα, από το οποίο σώζεται μόνον το αποσπασματικό βάθρο.²³ Την ανατολική κόγχη του ισογείου καταλάμβαναν δύο εικονιστικά αγάλματα: το ένα παρίστανε τον Τιβέριο Κλαύδιο Σαιθίδα Καιλιανό (I), τον υπεύθυνο για τις εκτεταμένες μετατροπές του θεάτρου κατά τον 2^ο αιώνα, ενώ το άλλο απεικόνιζε τη μητέρα του, την Κλαυδία Φροντεία.²⁴ Από το μακροσκελές ψήφισμα που χαράχθηκε στα βάθρα των τελευταίων αυτών αγαλμάτων πληροφορούμαστε (στ. 16) ότι

²¹ D. Baldassarra, "Famiglie aristocratiche a Messene nella prima età imperiale: il contributo dell'epigrafia", στο: G. Cresci Marrone – A. Pistellato (επιμ.), *Studi in ricordo di F. Broilo, Atti del convegno Venezia 2005* (Padova 2007) 25-62.

²² Από την πλούσια βιβλιογραφία, βλ. τελευταία Π. Θέμελης, *Τα θέατρα της Μεσσήνης*, Αθήνα 2010, 19-39· του ιδίου, «The Theatre of Messene: Phases of Construction and Masons' Marks», στο *The Architecture of the Ancient Theatre, International Conference Athens 2012* (υπό έκδοση).

²³ Άγαλμα του Τραϊανού ή Αδριανού (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 11876): Π. Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2001) 68 πίν. 38-41 και 44β. Άγαλμα του Τιβερίου Κλαυδίου Φροντείου (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 11875 - άγαλμα- και 11877 -πόδι-): αυτόθι, 67-68 πίν. 36-37 και 44α. Άγαλμα του Λευκίου Βέρου: αυτόθι, 69 πίν. 46-47. Βάθρο του αγάλματος στη δυτική κόγχη: αυτόθι, 69.

²⁴ Βάθρο του αγάλματος του Καιλιανού (I): SEG LI 458. Άγαλμα της Κλαυδίας Φροντείας (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 12286 + 14481): Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2002) 26-27 πίν. 18-19· του ιδίου, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2005) 46-7 πίν. 26β· *Ergon* (2007) 45-6 εικ. 41.

το κατηρειμμένον προσκήνιον του θεάτρου επισκευάστηκε με δαπάνες του προαναφερθέντα Καιλιανού (Ι). Ο ίδιος τιμήθηκε από την πόλη της Μεσσήνης για τις ευεργεσίες του, στις οποίες αναφέρονται επίσημες επιστολές που εστάλησαν προς τον ανθύπατο της επαρχίας και τον ίδιο τον αυτοκράτορα, τον Τραϊανό. Στη σύνθεση της πρόσοψης της σκηνής, οι θεότητες καταλάμβαναν σημαντικό ρόλο: βρέθηκαν ένα εξαιρετικό άγαλμα της Ίσιδος Πελαγίας, ένα άγαλμα του Ερμή, ένας Διόνυσος και πιθανώς το σύμπλεγμα του Διός ως αετού με τον Γανυμήδη.²⁵ Περαιτέρω εικονιστικά αγάλματα που παριστάνουν ιδιώτες, όπως δύο ερμαϊκές στήλες με προσωπογραφίες και ένα ακέφαλο γυναικείο άγαλμα, προέρχονται πιθανώς από το χώρο της σκηνής.²⁶ Στην ορχήστρα και στις παρόδους, τέλος, ήταν στημένα τα αγάλματα του νεοπλατωνικού φιλοσόφου Τιβερίου Κλαυδίου [-] κράτη, ενός άγνωστου ιδιώτη του οποίου σώθηκε το ακέφαλο άγαλμα, καθώς και του Αδριανού, ανάθεση ενός μέλους της οικογένειας των Σαιθιδών.²⁷

Το θέατρο της Μεσσήνης αποτελεί ξεχωριστό δείγμα μεταξύ των αντίστοιχων μνημείων της επαρχίας. Η ριζική ανακαίνιση του ελληνιστικού θεάτρου, η οποία πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με δυτικά αρχιτεκτονικά πρότυπα, είχε ως αποτέλεσμα την αποκάλυπτη χρήση του μνημείου ως μέσου οικογενειακής προπαγάνδας. Τα αγάλματα των μελών της οικογένειας των Σαιθιδών πλαισιώναν εκείνα του αυτοκράτορα και των μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας, προβάλλοντας την ισχύ των Σαιθιδών. Η παρουσία αγαλμάτων θεοτήτων, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν και πάλι απεικονίσεις μελών της ίδιας τοπικής οικογένειας, τοποθετεί την οικογενειακή προπαγάνδα σε υψηλότερο επίπεδο και υποδηλώνει μια ενδεχόμενη θεοποίηση κάποιων μελών της, όπως είναι εμφανές στην πιθανή αφομοίωση της μητέρας του Καιλιανού (Ι) και της Εστίας

²⁵ Ίσις Πελαγία (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 12000): Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2002) 27-8 πίν. 20-22. Ερμής (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 11999): αυτόθι, 28-9 πίν. 23-24. *Ergon* (2007) 46 εικ. 42. Διόνυσος: Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2005) 45. Ζεϋς με Γανυμήδη (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 10845): Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (1999) 79 πίν. 49γ.

²⁶ Ερμαϊκές στήλες με εικονιστικές κεφαλές (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 11998, 12341 + 12916): Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2002) 28-29 πίν. 25-26. Ακέφαλο γυναικείο άγαλμα (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 9928): Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (1998) 105-106 πίν. 47-48.

²⁷ Άγαλμα του Τιβ. Κλαυδίου [-]κράτη: Π.Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2003) 27-28 πίν. 22α. Άγαλμα ιδιώτη (Μαυρομάτι, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. ευρ. 12785): Π. Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2006) 42 πίν. 33α. Άγαλμα του Αδριανού: Π. Γ. Θέμελης, «Άνασκαφή Μεσσήνης», *Prakt* (2005) 42-3 πίν. 25α.

της πόλης.²⁸ Ο κεντρικός ρόλος του Καιλιανού (Ι), με τον οποίο συνδέονται τα έργα μετατροπής του θεάτρου,²⁹ τονίζεται και στο ψήφισμα που χαράχθηκε στο βάθρο δύο αγαλμάτων στον κάτω όροφο της σκηνής, όπου διατάσσεται ρητά ότι αγάλματα του Καιλιανού (Ι) θα πρέπει να τοποθετηθούν «έν τῷ προσκηνίῳ» (δηλαδή στην πρόσοψη της σκηνής) και «κατὰ φυλήν» (δηλαδή πέντε συνολικά).³⁰ Δεν θα πρέπει, κατά συνέπεια, να μας εκπλήσσουν ούτε η σχεδόν απόλυτη απουσία αναφορών στον Δίονυσο, τον θεό που παραδοσιακά συνδέεται με τον κόσμο του θεάτρου, ούτε και η εμφάνιση θεοτήτων που σχετίζονται με τοπικές λατρείες, όπως της Ίσιδος.³¹ Η εμμονή, σχεδόν, στην παρουσία αγαλμάτων των μελών της οικογένειας των Σαιθιδών και οι συνεχείς αναφορές στις δόξες της σε ένα από τα πιο κεντρικά μνημεία της Μεσσήνης, καθιστούν το θέατρο αυτό ως έναν σημαντικό χώρο αυτοπροβολής της συγκεκριμένης οικογένειας.

Η Κόρινθος ήταν η πρωτεύουσα ολόκληρης της επαρχίας της Αχαΐας, ενώ η Μεσσήνη υπήρξε ένα από τα πιο φιλορωμαϊκά κέντρα της Ελλάδας. Με τη σειρά της, κατά την αυτοκρατορική εποχή η Αθήνα έχαιρε μεγάλου κύρους χάρη στο έργο παρελθόν της και, ενώ δεν κατείχε ποτέ σημαντική στρατηγική θέση στην επαρχία, μετατράπηκε σε κέντρο φιλοσοφικών σχολών και των τεχνών.³² Την Αθήνα επισκέφθηκαν διάφοροι αυτοκράτορες, μεταξύ των οποίων ο Αδριανός, που ανέλαβε το αξίωμα του αγωνοθέτη στα Μεγάλα Διονύσια, αρχικά το 112/113 μ.Χ. (πριν ακόμη ανέβει στον αυτοκρατορικό θρόνο) και στη συνέχεια το 125 και το 132

²⁸ Στο ψήφισμα που χαράχθηκε στο βάθρο του αγάλματος, περιλαμβάνεται η έκφραση «εστία της πόλεως»: SEG LI 458B στ. 25. Βλ. και M. Kajava, "Hestia: hearth, goddess, and cult", *HSCPh* 102 (2004) 1-20. Στη Μεσσήνη υπήρχε επίσης ηρώο της οικογένειας των Σαιθιδών, πολύ κοντά στο στάδιο: Luraghi, ό.π. (σημ. 20) 311-4 πίν. 10.

²⁹ Για τα αξιώματα και τη σταδιοδρομία του Καιλιανού (Ι): IG V 1, 1455· A.D. Rizakis – S. Zoumbaki – Cl. Lepenioti, *Roman Peloponnese II. Roman Personal Names in their Social Context (Laconia and Messenia)* (ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 36), Athens 2004, MES 156· Baldassarra, ό.π. (σημ. 21) 39· Luraghi, ό.π. (σημ. 20) 306-18 (με κάποιες ανακρίβειες)· F. Camia – M. Kantiréa, «The Imperial Cult in the Peloponnese», στο: A.D. Rizakis – Cl.E. Lepenioti (επιμ.), *Roman Peloponnese III. Society, Economy and Culture under the Roman Empire: Continuity and Innovation* (ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ 63) Athens 2010, 401 αρ. 5.

³⁰ SEG LI 458B στ. 23-4.

³¹ Η οποία λατρευόταν σε ένα ιερό κοντά στο θέατρο: Παισ. IV 32.6.

³² M.C. Hoff – S.I. Rotroff (επιμ.), *The Romanization of Athens, Proceedings of an International Conference held at Lincoln, Nebraska 1996* (Oxford 1997)· P. Baldassarri, *ΣΕΒΑΣΤΩΙ ΣΩΤΗΡΙ. Edilizia monumentale ad Atene durante il saeculum Augustum* (Roma 1998)· E. Calandra, «Spunti di discussione (su Atene romana e post-romana)», *Athenaeum* 86 (1998) 261-72· J.C. Burden, *Athens Remade in the Age of Augustus: A Study of the Architects and Craftsmen at Work*, διδακτ. διατριβή (Berkeley 1999)· G.W. Bowersock, «The new Hellenism of Augustan Athens», *AnnPisa* VII.1 ser. IV (2002) 1-16· Σ. Βλίζος (επιμ.), *Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Πρόσφατες ανακαλύψεις, νέες έρευνες, Μουσείο Μπενάκη 4° Παράρτημα* (Αθήνα 2008).

μ.Χ.³³ Με την παρουσία του Αδριανού στην Αθήνα πιθανώς σχετίζονται εργασίες μετατροπών στο χώρο του σκηνικού οικοδομήματος του θεάτρου του Διονύσου Ελευθερέως, ενός μνημείου που είχε οικοδομηθεί στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. και είχε ήδη υποστεί μεγάλη κλίμακας μετατροπές την εποχή του Νέρωνα, το 61/62 μ.Χ. (Εικ. 3).³⁴ Κατά την αδριανεία εποχή, αν και κατά την ανακαίνιση του επάνω ορόφου της διώροφης πρόσοψης της σκηνής επαναχρησιμοποιήθηκαν κάποιες φέρουσες μορφές της νερόνειας φάσης και παρέμεινε σε χρήση το χαμηλό *pulpitum* για τους ηθοποιούς, εντούτοις η αρχιτεκτονική σύλληψη της *scaenae frons* παρέμεινε προσκολλημένη σε παλαιότερα πρότυπα, διατηρώντας όχι μόνον μια ευθεία κάτοψη όπου ανοίγονταν τρεις θύρες, αλλά και τα παρασκήνια της ελληνιστικής παράδοσης.

Ως προς τον γλυπτό διάκοσμο του θεάτρου του Διονύσου Ελευθερέως, γύρω στα μέσα του 2^{ου} αι. μ.Χ. στο μνημείο θριάμβευαν η παράδοση και ο Διόνυσος. Σιληνοί και Σάτυροι, που λειτουργούσαν ως φέροντα στοιχεία (*Stützfiguren*) στην αρχιτεκτονική της *scaenae frons*, καθώς και γονατιστοί Σιληνοί που ήταν τοποθετημένοι στις άκρες του *pulpitum*, αποτελούσαν αναφορά στον διονυσιακό κόσμο.³⁵ Ένα άγαλμα του Διονύσου στον τύπο του Σαρδανάπαλου, ένας κυλινδρικός βωμός με μάσκες Σιληνού, καθώς και μια σειρά ανάγλυφων πλακών με σκηνές από το βίο του Διονύσου, παραπέμπουν στην ίδια θεματολογία.³⁶ Πλαισιωμένο από τις πολυάριθμες αναφορές στον διονυσιακό συμβολισμό, το άγαλμα του Α-

³³ Για τις θεσμικές μεταρρυθμίσεις του Αδριανού βλ. E. Calandra, *Oltre la Grecia. Alle origini del filellenismo di Adriano*, Napoli 1996, ιδίως 100-102. Η ανάθεση ενός αγάλματος για τον Αδριανό σχετίζεται με την πρώτη αγωνοθεσία του, το 112/113 μ.Χ.: *IG II² 3286*. Αργότερα, όταν ο Αδριανός ανέβηκε στον αυτοκρατορικό θρόνο, οι 12 φυλές του ανέθεσαν ισάριθμα αγάλματα στο κοίλο: *IG II² 3287*.

³⁴ Δεν υπάρχουν, ωστόσο, ενδείξεις που να μαρτυρούν ότι οι εργασίες του 2^{ου} αι. μ.Χ. έλαβαν χώρα με πρωτοβουλία του αυτοκράτορα. Για τις μετατροπές της εποχής του Νέρωνα και του Αδριανού βλ. τελευταία X. Παπασταμάτη-von Moock, «Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα», στο: Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου – Π. Καραναστάση – Δ. Δαμάσκος (επιμ.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη 2009*, Θεσσαλονίκη 2012, 129-49.

³⁵ Σιληνοί και Σάτυροι στην πρόσοψη της σκηνής: Παπασταμάτη-von Moock, ό.π. (σημ. 34) 137-44 εικ. 7-11. Δύο γονατιστοί Σιληνοί στις άκρες του *pulpitum*: Παπασταμάτη-von Moock, ό.π. (σημ. 34) 144-5 εικ. 12-14.

³⁶ Άγαλμα του Διονύσου (Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 1656): Ν. Καλτσάς, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τα Γλυπτά*, Αθήνα 2001, 245 αρ. 512· Ν. Καλτσάς – Γ. Δεσπίνης, *Πραξίτέλης, Κατάλογος της έκθεσης Αθήνα 2007*, Αθήνα 2007, 167-8 αρ. 51 (με προγενέστερη βιβλιογραφία). Κυλινδρικός βωμός με ανάθεση των Πιστοκράτη και Απολλοδώρου: *IG II² 2949* (100 π.Χ. περίπου). Ανάγλυφες πλάκες με σκηνές του βίου του Διονύσου, πιθανώς τοποθετημένες στην πρόσοψη του ρωμαϊκού *pulpitum*: G.I. Despinis, *Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen*, München 2003, κυρίως 75-91 εικ. 241-260 (με προγενέστερη βιβλιογραφία· τις αποδίδει σε βωμό του Διονύσου).

δριανού, που πιθανώς βρισκόταν στην κεντρική κόγχη του δευτέρου ορόφου της scaenae frons, κάτω από μονολιθικό τόξο, πρέπει να προβαλλόταν ως «νέος Διόνυσος», όπως τον αποκαλούν επιγραφές από τον ελληνικό και τον μικρασιατικό χώρο.³⁷ Δύο αντικριστές γυναικείες μορφές, προσωποποιήσεις της Τραγωδίας και της Κωμωδίας αντίστοιχα,³⁸ τοποθετημένες στις άκρες των παρασκηνίων, παρέπεμπαν στον κόσμο των θεατρικών παραστάσεων της κλασικής εποχής, ενώ φαίνεται αρκετά απίθανο στην πρόσοψη της σκηνής του θεάτρου του Διονύσου να ήταν τοποθετημένα αγάλματα ιδιωτών. Τα τελευταία πρέπει να ήταν στημένα κυρίως στις παρόδους, γύρω από την ορχήστρα και στο κοίλο, όπως λ.χ. ένα άγαλμα του Ηρώδη Αττικού από το οποίο σώθηκε το ενεπίγραφο βάθρο, που βρισκόταν στο κοίλο.³⁹ Χαρακτηριστικό στοιχείο του διακόσμου του θεάτρου του Διονύσου Ελευθερέως, τέλος, είναι η παρουσία πολυάριθμων αγαλμάτων προσωποποιήσεων του παρελθόντος, στα οποία σταδιακά προστίθεντο νέα. Παριστάνονται, λοιπόν, οι τρεις μεγάλοι τραγικοί (Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης),⁴⁰ ο Μένανδρος αλλά και άλλοι, λιγότερο γνωστοί, κωμικοί ποιητές (ο Αστυδάμας, ο Διομήδης, ο Τιμόστρατος, ο Διονύσιος),⁴¹ καθώς και οι περίφημοι εκπρόσωποι της επικής και της τραγικής ποίησης (ο Όμηρος και ο Θέσπις).⁴² Το περίπλοκο αυτό εικονογραφικό πρόγραμμα συμπεριλάμβανε επίσης αγάλματα του Θεμιστοκλή και του Μιλτιάδη, τα οποία παρέπεμπαν στις μεγάλες στρατιωτικές νίκες του κλασικού παρελθόντος⁴³.

Κατά πάσα πιθανότητα, ο γλυπτός διάκοσμος του θεάτρου του Διονύσου Ελευθερέως, όπως διαμορφώθηκε γύρω στα μέσα του 2^{ου} αι. μ.Χ., παραπέμπει στο εικονογραφικό πρόγραμμα της λυκούργειας φάσης του μνημείου, αν και αυτό εμπλουτίζεται και εκσυγχρονίζεται με αναφορές όχι μόνον σε μορφές της ελληνικής και τοπικής ιστορίας, αλλά και στις

³⁷ Επιγραφές που αναφέρονται στον Αδριανό ως «νέο Διόνυσο»: SEG XLV 179· SEG XLVII 222 (από την Αθήνα)· A. Karivieri, «Just One of the Boys. Hadrian in the Company of Zeus, Dionysus and Theseus», στο E.N. Ostenfeld (επιμ.), *Greek Romans and Roman Greeks. Studies in Cultural Interaction* (ASMA III) Aarhus 2002, 42-3 και σημ. 21-4 (από τη Μικρά Ασία).

³⁸ Παπασταμάτη-von Moock, ό.π. (σημ. 34) 131-7 εικ. 1-5.

³⁹ IG II² 3603. Βλ. επίσης: J. Tobin, *Herodes Attikos and the City of Athens. Patronage and Conflict under the Antonines*, Amsterdam 1997, 71.

⁴⁰ Αισχύλος: IG II² 4265. Για το σύμπλεγμα: Chr. Papastamati-von Moock, "Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysos-Theater von Athen", *AM* 122, 273-327.

⁴¹ Μένανδρος: IG II² 3777. Άλλοι ποιητές: IG II² 4257 (Διομήδης), 4267 (Τιμόστρατος), 4268 (Διονύσιος).

⁴² Όμηρος (Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 626): Καλτσάς, ό.π. (σημ. 36) 372 αρ. 793 (με προγενέστερη βιβλιογραφία). Θέσπις: IG II² 4264.

⁴³ Θεμιστοκλής και Μιλτιάδης: Αίλιος Αριστείδης, *orat.* XLVI 161.13.

θρησκευτικές ρίζες του θεάτρου και στον Διόνυσο. Στο πλαίσιο αυτό, η αναφορά σε κεντρικές μορφές του παρελθόντος αποτελούσε σημαντικό στοιχείο πάνω στο οποίο βασιζόταν το παρόν· η πίστη στην κλασική παράδοση υπήρξε θεμελιώδης για τη διατήρηση της ταυτότητας των ρωμαιοκρατούμενων Ελλήνων.⁴⁴ Στον περίπλοκο διάλογο ανάμεσα στο ελληνικό και το ρωμαϊκό στοιχείο υπήρξε, από την ελληνική πλευρά, η πίστη προς την παράδοση και, από τη ρωμαϊκή πλευρά, ο θαυμασμός προς το κλασικό παρελθόν, ο οποίος ενσαρκώθηκε στη μορφή και την παιδεία του Αδριανού. Η στάση αυτή του τοπικού, ελληνικού στοιχείου και του ανερχόμενου, του ρωμαϊκού, οδήγησε στην επιλογή ενός εικονογραφικού προγράμματος για το θέατρο του Διονύσου, όπου είναι εμφανής ο σεβασμός προς την παράδοση, την ιστορία, το παρελθόν και τις αρχαίες λατρείες.

Η εξέταση των τριών προαναφερθέντων θεάτρων, και κυρίως του γλυπτού τους διακόσμου, δεν αποτελεί παρά μια προσπάθεια ερμηνείας συνόλων που απαρτίζονταν από πολύπλοκα εικονογραφικά προγράμματα και ανάγονται στον ίδιο χρονολογικό ορίζοντα, γύρω στα μέσα του 2^{ου} αι. μ.Χ. Η μελέτη περαιτέρω θεάτρων στον ελληνικό χώρο, καθώς και η σύγκρισή τους με αντίστοιχα και σύγχρονά τους δείγματα σε άλλες ρωμαϊκές επαρχίες, κυρίως στην Ιταλία και τις δυτικές περιοχές της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, μάς επιτρέπουν να ανασυνθέσουμε μια αρκετά σαφή εικόνα του ελληνικού θεάτρου κατά την αυτοκρατορική περίοδο, παρά τις αναπόφευκτες τοπικές ιδιαιτερότητες.

Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζονται κάποια κοινά γνωρίσματα που αποτελούν ιδιαιτερότητα του κόσμου του ελληνικού θεάτρου κατά την αυτοκρατορική περίοδο: η συνήθεια να χαράσσονται οι οικοδομικές και αναθηματικές επιγραφές απευθείας επάνω στα επιστύλια του κτηρίου ή τα βάθρα των αγαλμάτων, αντί να χρησιμοποιούνται πρόσθετες μαρμαρίνες πλάκες για το σκοπό αυτό· η τοποθέτηση ερμαϊκών στηλών και αγαλμάτων στο κοίλο· τα ελάχιστα διακοσμητικά στοιχεία του *pulpitum*, όπου αυτό υπάρχει· η τάση προς τη σταδιακή προσθήκη διακοσμητικών στοιχείων, σε συνδυασμό με τη διατήρηση των ήδη υπαρχόντων· στο γλυπτό διάκοσμο, η έμφαση στον κόσμο των θεοτήτων και κυρίως του Διονύσου και, από την άλλη πλευρά, οι σπάνιες αναφορές στον Απόλλωνα και τις Μούσες· το μεγάλο ποσοστό ιματιοφόρων αγαλμάτων, σε σύγκριση με τα λίγα αγάλματα τηβεννοφόρων και τους ελάχιστους έφιππους ανδριάντες· η σχεδόν απόλυτη απουσία αντιγράφων των *opera nobilia*. Όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι χαρακτηριστικά των ρωμαϊκών θεάτρων στον ελλη-

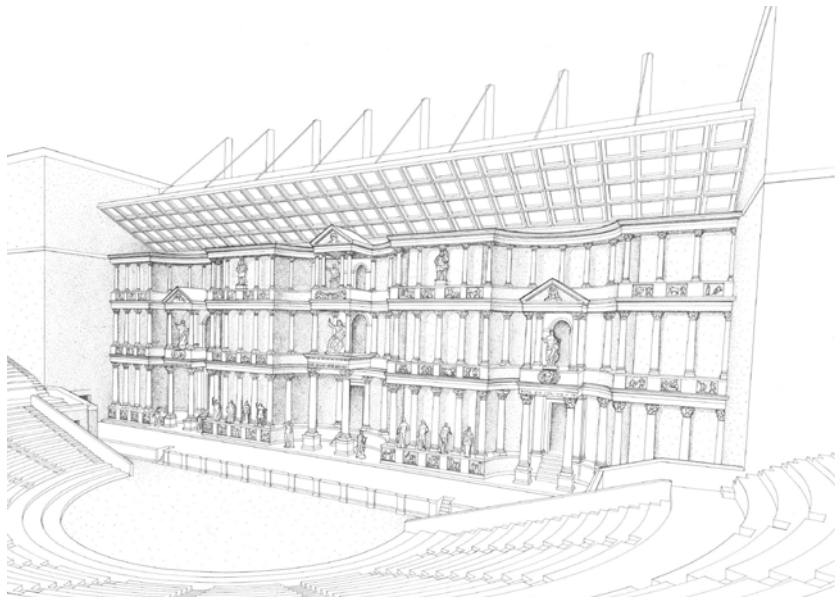
⁴⁴ S. E. Alcock, "Greece: a landscape of resistance?", στο: D. J. Mattingly (επιμ.), *Dialogues in Roman Imperialism. Power, discourse, and discrepant experience in the Roman Empire* (JRA Suppl. 23) Portsmouth 1997, ιδίως 110-2.

νικό χώρο και αποτελούν στοιχεία που διαφοροποιούν τα μνημεία αυτά από τα αντίστοιχα τόσο στην Ιταλία όσο και σε άλλες επαρχίες της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η ίδια η χρήση των μνημείων αυτών υπήρξε πολύ ιδιαίτερη, εφόσον στα ελληνικά θέατρα και ωδεία μπορούσαν να διεξαχθούν και θεάματα της αρένας, επειδή οι Έλληνες δεν ανέγειραν σχεδόν ποτέ αμφιθέατρα.⁴⁵ Όσον αφορά στον γλυπτό διάκοσμο, είναι αξιοσημείωτη η συνεχής αναφορά σε τοπικές λατρείες και στον διονυσιακό κόσμο, καθώς και η έμφαση στις ελληνικές παραδόσεις, όπως δηλώνει η προτίμηση στους ανδριάντες ιματιοφόρων και η σπάνια εμφάνιση αγαλμάτων τηβεννοφόρων. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία συνέβαλαν στην ενίσχυση της ελληνικής ταυτότητας την εποχή της ρωμαϊκής κυριαρχίας. Στην Ελλάδα, τη χώρα όπου το θέατρο είχε γεννηθεί και είχε εξελιχθεί σε κεντρικό στοιχείο του πολιτικού και θρησκευτικού βίου, η συνέχεια της κλασικής παράδοσης και η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην αντίσταση και την υιοθέτηση, από πολλές απόψεις, ρωμαϊκών στοιχείων και συνηθειών, αποτελούν τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο έλαβε χώρα η ώσμωση των χαρακτηριστικών του ελληνικού και του ρωμαϊκού θεάτρου. Τα κριτήρια επιλογής του γλυπτού διακόσμου στα θέατρα της ρωμαϊκής Ελλάδας αντανακλούν τα πολύπλοκα μηνύματα που εξέπεμπαν οι δημόσιοι αυτοί χώροι, όπου η παρουσία της κεντρικής εξουσίας σε μια ρωμαϊκή επαρχία συνδυάζεται με την προσπάθεια της τοπικής ελίτ να προβάλλει την ισχύ της και, συγχρόνως, να διατηρήσει τη μνήμη του ένδοξου παρελθόντος. Από την άποψη αυτή, τα θέατρα αποτελούν ιδανικό εργαστήριο για τη μελέτη του εκρωμαϊσμού της Ελλάδας, εφόσον εκεί ακριβώς αναμετρώνται, αφενός, η πολιτική ένταξη της χώρας στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και, αφετέρου, οι τρόποι αντίδρασης των τοπικών δυνάμεων στη ρωμαϊκή παρουσία στην Ελλάδα.

⁴⁵ Εκτός από την Κόρινθο και το Δυρράχιο: J.-Cl. Golvin, *L'amphithéâtre romain: essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris 1988, 138 αρ. 126 και 203 αρ. 178.

VALENTINA DI NAPOLI

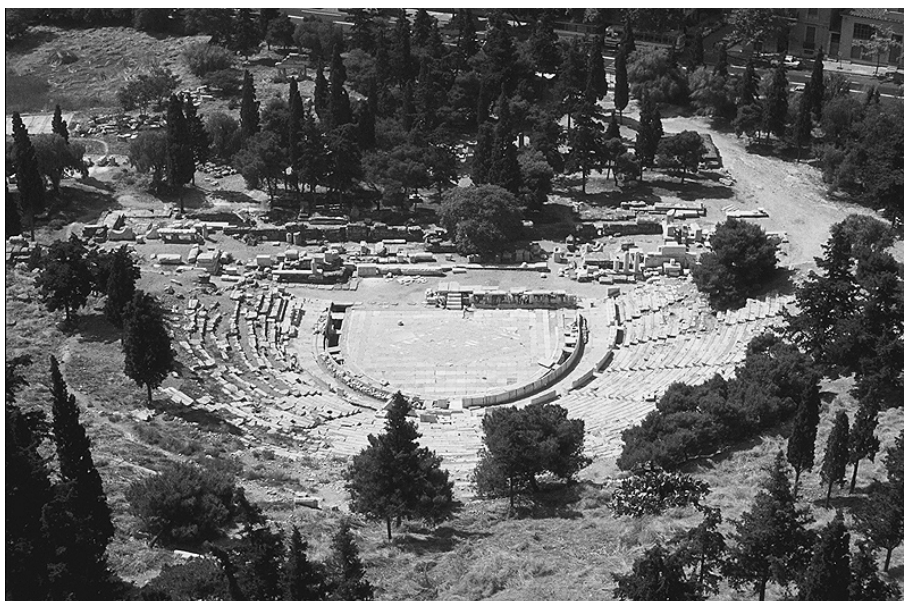
The theatres of Greece during the Roman imperial period underwent changes in respect not only to their architecture, but also to their uses and functions. Such changes are mirrored in their sculptural decoration, too. Three monuments are taken into account: the theatre of Corinth, the theatre of Messene and the theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens. The study of their 2nd-century AD sculptural decoration and the comparison to other contemporary examples throw light on the peculiarities of the theatres of Greece during the Roman imperial period and constitute a good paradigm for investigating aspects of Romanization in this area.



Εικ. 1. Αναπαράσταση της πρόσοψης της σκηνής του θεάτρου της Κορίνθου, αδριάνεια φάση. Από: M.C. Sturgeon, *Sculpture. The Assemblage from the Theater (Corinth IX.3)* Princeton 2004, plan IV.



Εικ. 2. Η σκηνή του θεάτρου της Μεσσήνης. Φωτ. αρχείο Εταιρείας Μεσσηνιακών Σπουδών, παραχώρηση Π. Θέμελη.



Εικ. 3. Το θέατρο του Διονύσου. Φωτ. συγγραφέα.

«καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου (ἀνα-)καλῶ»:¹ νέες τεχνολογίες στην προσέγγιση και κατανόηση των φωτιστικών συνθηκών στα θέατρα του Αρχαίου Κόσμου



Η ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ Η ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ γύρω από την ιστορία του Αρχαίου Θεάτρου αποτελεί για τους ειδικούς αντικείμενο γεμάτο συναρπαστικές διαδρομές και φλέγουσες αντιπαραθέσεις. Οι προσεγγίσεις επί του θέματος γίνονται, εξ ορισμού, επί λεπτού πάγου. Αν και το βασικό πεδίο διαξιφισμών είναι το δίχως άλλο η εξέλιξη του θεατρικού αρχιτεκτονήματος και ως επί το πλείστον η ιστορική πορεία του αναχρονιστικώς χρησιμοποιούμενου όρου σκηνικό οικοδόμημα, στην παρούσα εισήγηση το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στις τοπογραφικές επιλογές ανοικοδόμησης του θεατρικού αρχιτεκτονικού συνόλου για την εξασφάλιση της θεμελιακής λειτουργίας του θεάτρου που είναι, αν μη τι άλλο, η θέαση. Καθώς ο προσανατολισμός αλλά και το μέγεθος των θεάτρων ποικίλουν σημαντικά, θα εξεταστεί η κατεύθυνση του φυσικού φωτός κατά τη διεξαγωγή των δραματικών αγώνων και συγκεκριμένα το κατά πόσο, ανάλογα με τον προσανατολισμό του θεάτρου, το φυσικό φως κατενέμετο στην ορχήστρα στο μέγιστο ωφέλιμο ποσοστό για τη σκηνική πράξη και από την άλλη πλευρά το κατά πόσο καθίστατο εχθρικό για την θέαση από πλευράς κοινού ανάλογα με το σημείο του κοίλου στο οποίο βρισκόταν.

Με προφανή το σκοπό αυτό, της θέασης δηλαδή, σύμμαχο την πλούσια γεωφυσική μορφολογία του ελληνικού χώρου και ως αποτέλεσμα μιας οργανωμένης περιόδου κατασκευής θεατρικών οικοδομημάτων, ο εντυπωσιακός κατάλογός τους αριθμεί γνωστά στις μέρες μας περί τα 106 θέατρα.² Η ανοικοδόμησή τους δεν πέφτει αυστηρά κάτω από στεγανές αρχιτεκτονικές αρχές αλλά μάλλον καθορίστηκε από περιορισμούς του φυσικού εδάφους και τον πληθυσμό που θα έπρεπε να φιλοξενήσουν τα κατά τόπους θέατρα. Σύγγραμμα αναφοράς για την αρχιτεκτονική σκέψη

¹ Αισχύλος, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, 91.

² Κ. Μπολέτης και Μ. Πιτένης, *Όπου Έλληνες, και θεατρικοί χώροι: καταγραφή των αρχαίων ελληνικών θεάτρων που σώζονται σήμερα στο: Τα αρχαία ελληνικά θέατρα*, Αθήνα 1995, 13-7.

της εποχής δεν θα μπορούσε παρά να είναι το έργο *Περί αρχιτεκτονικής* του Βιτρούβιου. Ο Βιτρούβιος υποστηρίζει στο κεφάλαιό του περί θεάτρου πως πρέπει να αναζητείται η υγιεινότερη δυνατή θέση για το θέατρο για να αποφεύγονται οι βλάβες στην υγεία. Ως εκ τούτου, θα πρέπει να λαμβάνεται πρόνοια ώστε το θέατρο να μην είναι εκτεθειμένο στο νότο γιατί ο αέρας που εγκλωβίζεται – επειδή θα κυκλοφορήσει ελεύθερα – στο κοίλο, όταν ο ήλιος γεμίζει το ημικύκλιο των θεατών, περιφέρεται εκεί και θερμαίνεται. Έτσι πυρακτωμένος, καίει και ξηραίνει τα σώματα, αφαιρώντας την υγρασία τους.³

Ο Βιτρούβιος τίθεται απερίφραστα κατά του νότιου προσανατολισμού του θεάτρου ως του πλέον επιβλαβούς για την υγεία των θεατών, με τις απόψεις του, βέβαια, να διατυπώνονται την εποχή που η κατασκευή των ελληνιστικών θεάτρων είχε πλέον φθίσει (1^{ος} π.Χ. αιώνας) και άρα ίσως και ως αποτέλεσμα μελέτης των ήδη υπάρχοντων θεάτρων.

Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του θεάτρου υπέκειτο σε καθαρώς τοπικά και κατά συνθήκη κριτήρια. Μόνο οι γενικές γραμμές της ανοικοδόμησης είχαν αποφασισθεί πριν την έναρξη των εργασιών και πολλές αρχιτεκτονικές επιλογές γεννιόνταν κατά τη διάρκεια της κατασκευαστικής διαδικασίας ανάλογα με τα προβλήματα που θα προέκυπταν. Παραδείγματός χάριν, σε πόλεις με Ιπποδάμειο πολεοδομικό σχεδιασμό, η ανοικοδόμηση ενός θεάτρου μάλλον θα αποτελούσε πρόβλημα για τους αρχιτέκτονες. Ο Roland Martin υποστηρίζει πως από τη στιγμή που τον 4^ο π.Χ. αιώνα για την κατασκευή του θεάτρου άρχισε να γίνεται χρήση μόνιμων υλικών, αναπόφευκτα και η θέση του και η σχέση του με τον πολεοδομικό ιστό της πόλης καθοριζόταν, κατ' αρχήν, από τη φυσική κλίση του εδάφους.⁴ Αυτή η σχέση ήταν και η καθοριστική για την αποσύνδεση του θεάτρου από τον περιορισμό της εντός των αστικών νοητών ορίων κατασκευής του. Ο Martin θεωρεί πως ο νότιος προσανατολισμός δεν ήταν αυτοσκοπός αλλά προτιμητέος εφόσον υπήρχε η δυνατότητα. Ο R.E. Wycherley στο έργο του *Πως οι Έλληνες κατασκεύαζαν τις πόλεις*⁵ σημειώνει πως «αν και το κοίλο έβλεπε σχεδόν όλα τα σημεία του ορίζοντα, υπήρχε σαφώς μια υπεροχή προς τον νότιο προσανατολισμό». Ο Octave Navarre στο σύγγραμμά του περί αρχαίου θεάτρου, αν και αναφέρει τον νότιο προσανατολισμό ως τον από τον Βιτρούβιο απευκταίο, εντούτοις καταλήγει στο ότι οι τοπογραφικές συνθήκες βάραιναν εν τέλει περισσότερο έναντι της θεωρίας.⁶

³ Βιτρούβιος, *Περί αρχιτεκτονικής*, 5, 3, 1-2.

⁴ R. Martin, *L' Urbanisme dans la Grèce Antique*, Paris 1956, 283.

⁵ R.E. Wycherley, *How the Greeks built cities*, New York 1962, 163.

⁶ O. Navarre, *Le Théâtre Grec*, Paris 1925, 15.

Έχουμε, λοιπόν, από τη μια πλευρά μια πλειάδα θεάτρων με ποικίλο προσανατολισμό και από την άλλη τα αρχαία δραματικά κείμενα να αναβιώνουν σε αυτά, ενώ γράφτηκαν με το θέατρο του Διονύσου κατά νου ως τόπο πρώτης παρουσιάσής τους. Η μεταφορά τους στα μετέπειτα θεατρικά αρχιτεκτονήματα θα είχε σαφώς άλλη σκηνική εικόνα, καθώς το θέατρο άγγιξε την τελική του μορφή την εποχή που η παραγωγή δραματικού λόγου έπνεε, πλέον, τα λούστια. Αυτή η ιδιότυπη σύζευξη είναι που καθιστά τη μελέτη των φωτιστικών συνθηκών ενδιαφέρουσα καθώς οι πολλοί και διαφορετικοί συνδυασμοί προσδίδουν ποικιλομορφία στο σκηνικό αποτέλεσμα.

Με το τρίπτυχο (αρχιτεκτόνημα – υποκριτές – θεατές) που προσδίδει στη θεατρική πράξη τη μοναδικότητά της και έχοντας κατά νου τις εσωτερικές και άρρηκτες σχέσεις των μερών του, θα εξετάσουμε τις φωτιστικές συνθήκες που επικρατούσαν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων στα αρχαία θέατρα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις εξής παραμέτρους:

1) Καθώς οι αγώνες ήταν πολύωροι, οι υποκριτές και το κοινό θα έμεναν για ώρες έκθετοι υπό τον αδυσώπητο μεσογειακό ήλιο.

2) Το φως ως δομικό στοιχείο της παράστασης αποτελεί, στον αντίποδα της στατικής σκηνογραφίας που είναι η σταθερή αρχιτεκτονική, αυτό που ο Τάκης Μουζενίδης χαρακτήρισε ως κινούμενη αρχιτεκτονική.⁷ Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το κοίλο του θεάτρου ξεπερνούσε φορές τις 180°, προσέφερε ποικίλη θέαση και διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα.

Ορμώμενη από την έρευνα του Max Ferdinand Gerhäuser του 1959, και μετέπειτα εκδοθείσα το 1964, σχετικά με τις παραστατικές συνθήκες στα ελληνιστικά θέατρα, όπου πειραματίζεται με την προσομοίωση της κίνησης του ήλιου σε εργαστηριακές πλαστικές μακέτες θεάτρων διαφορετικού προσανατολισμού,⁸ για την παρούσα μελέτη χρησιμοποιήθηκε τρισδιάστατη ηλεκτρονική μακέτα (Εικ. 1). Με τη φωτορεαλιστική σχεδίαση μπορούμε να καταφέρουμε ακριβή απεικόνιση των αρχιτεκτονημάτων διαφορετικού προσανατολισμού με εναλλακτικούς φωτισμούς σε διαφορετικές ώρες της ημέρας με εξαιρετική ακρίβεια και σκιαστική απόδοση. Μπορούμε, επίσης, να εξάγουμε φωτορεαλιστικές αποδόσεις της ορχήστρας (renderings) από διαφορετικές οπτικές γωνίες του κοίλου.

Η εν λόγω θεατρική μακέτα έχει τα εξής χαρακτηριστικά. Ορχήστρα διαμέτρου 20 μ. χωρίς σκηνικό οικοδόμημα, θέατρο (κοίλο) 40 σειρών εδωλίων και επιθέατρο με 20 σειρές, ύψος εδωλίων 35 εκ., βάθος 75 εκ. Οι προσανατολισμοί είναι οι βασικοί: Βοράς, Νότος, Ανατολή, Δύση με

⁷ Τ. Μουζενίδης, *Θεατρικός χώρος και σκηνοθεσία*, Αθήνα 1965, 10.

⁸ M.F. Gerhäuser, *Untersuchungen über die Spielmöglichkeiten in Griechischen Theatern*, Darmstadt 1964.

βάση πάντα το κοίλο. Η περίοδος του χρόνου που επιλέχθηκε ήταν τα τέλη Φεβρουαρίου ως χρόνος διεξαγωγής των εν άστει Διονυσίων.⁹ Οι ώρες της ημέρας για τις οποίες παρουσιάζονται φωτοστιγμιότυπα είναι τρεις: 8 π.μ., 12 π.μ. και 4 μ.μ. εφόσον υποθέτουμε πάντα τις 8 ώρες ως ένα μέσο όρο διάρκειας για το σύνολο των παραστάσεων.

Στην πρώτη σειρά εικόνων (2α - 2β - 2γ - 2δ) απεικονίζεται η φωτιστική κατάσταση στην ορχήστρα και το κοίλο στις 8 π.μ. Στο ανατολικό κοίλο (Εικ. 2α) δεν υπάρχει σκιά στην ορχήστρα ή το κοίλο, η κατεύθυνση όμως του φωτός είναι κατά πρόσωπο των θεατών και ως εκ τούτου τα πρόσωπα των υποκριτών είναι σκιερά. Ο Βόρειος (Εικ. 2β) και ο Νότιος προσανατολισμός (Εικ. 2γ) ευνοούν ένα κομμάτι του κοίλου (το δεξί και το αριστερό αντιστοίχως) με τους θεατές να απολαμβάνουν τη σκιά. Επίσης στο Βόρειο προσανατολισμό όπως και το Δυτικό (Εικ. 2δ), ένα μεγάλο μέρος της ορχήστρας είναι σκιερό που βοηθά βέβαια τους ηθοποιούς, ελαττώνει όμως σημαντικά την ορατότητα. Ο Δυτικός προσανατολισμός κρατά ένα μεγάλο μέρος του κοίλου υπό σκιά, προς όφελος των θεατών αλλά επιπροσθέτως δεν επιτρέπει την είσοδο των ακτινών στο κοίλο από τόσο νωρίς, χαρίζοντας κάποιες επιπλέον ώρες μέτριας θερμοκρασίας στο κοινό. Επίσης στο Δυτικό προσανατολισμό, η κατανομή του φωτός στο πρόσωπο των ηθοποιών είναι ομοιόμορφη χωρίς ερριμμένες σκιές στο πρόσωπο.

Στη δεύτερη σειρά εικόνων (3α - 3β - 3γ - 3δ), όπου εξετάζεται η 12^η μεσημβρινή, το κοίλο γεμίζει από το κάθετο φως του ήλιου. Η εικόνα είναι πανομοιότυπη σε όλους τους προσανατολισμούς. Κι ίσως αυτή ήταν η αρχή του δυσκολότερου χρονικού διαστήματος παραμονής στο αρχαίο θέατρο. Η ορχήστρα και το κοίλο είναι γεμάτα από το φυσικό φως του ήλιου. Με τα φυσικά υλικά κατασκευής του θεάτρου να απορροφούν την ακτινοβολία και να την εκπέμπουν ως θερμότητα και την υφή του φωτός να έχει την πιο επιθετική κατανομή του. Ο Peter Arnott στο έργο του *Θεατές και Παράσταση στο Ελληνικό Θέατρο* θεωρεί ως έναν από τους λόγους για τη διεξαγωγή των δραματικών αγώνων τις αρχές του χρόνου, την προστασία των ηθοποιών καθώς η σωματική και φωνητική τους επίδοση επιβαρυνόταν από τη ζέστη και οι ηθοποιοί προσπαθούσαν επί σκηνής να βρίσκουν σκιερά σημεία.¹⁰

Στην τρίτη σειρά εικόνων παρουσιάζεται η φωτιστική κατανομή στις 4 μ.μ. Ο Ανατολικός προσανατολισμός (Εικ. 4α) μόλις έχει αρχίσει να σκιάζει μέρος του κοίλου. Ο Δυτικός (Εικ. 4δ) έχει γεμίσει την ορχήστρα και το κοίλο με το φως της Δύσης. Οι δύο αυτοί προσανατολισμοί είναι εκείνοι που προσφέρουν το μικρότερο ποσοστό σκίασης τόσο στους υπο-

⁹ H.D. Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μτφ. Μαρία Ιατρού, Αθήνα 2002, 35.

¹⁰ P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London - New York 1989, 5.

κριτές όσο και στους θεατές. Ο Βόρειος (Εικ. 4β) και ο Νότιος (Εικ. 4γ) προσανατολισμός στο τέλος της ημέρας σκιάζουν ένα μικρό μέρος του κοίλου, αφήνοντας την ορχήστρα γεμάτη από το ήπιο φως της δύσης του οποίου η θερμοκρασία χρώματος είναι θερμότερη από την αντίστοιχη της μεσημβρίας και άρα διαφορετικής χρωματικής ποιότητας.

Το μέγεθος του κοίλου προσφέρει διαφορετική αισθητική εμπειρία στο θεατή ανάλογα με τη θέση που καταλαμβάνει σε αυτό. Αντίθετα με ότι συμβαίνει στις περισσότερες θεατρικές αίθουσες, το κοινό στα θέατρα του αρχαίου κόσμου είχε λόγω της οπτικής αλλά και του φυσικού φωτισμού που ακολουθούσε την ηλιακή κίνηση, σχεδόν αποκλειστικά προσωπική εμπειρία της παράστασης. Στην εικόνα 5α, ο θεατής που κάθεται το κέντρο του κοίλου στις πρώτες σειρές παρακολουθεί ευδιάκριτα τον ερμηνευτή, ενώ ο θεατής των πρώτων πάντα σειρών αλλά από το πλάι του κοίλου (Εικ. 5β) έχει αποσπασματική εικόνα όχι μόνο του προσώπου αλλά και άλλη εικόνα του όγκου του καθώς το φως είναι κόντρα προς το αντικείμενο. Στην εικόνα 5γ, βλέπουμε την άποψη της ορχήστρας από το επιθέατρο όπου σαφώς η ορατότητα, λόγω απόστασης, είναι περιορισμένη. Πως παρακολουθούσαν, λοιπόν, από απόσταση τα δρώμενα; Όπως μάλλον πρότεινε και ο Claudel αιώνες μετά, για την προσέγγιση και κατανόηση της Ολλανδικής ζωγραφικής: «ότι τελικά το μάτι πρέπει να ακούει. Πως τα αυτιά πρέπει να είναι ανοιχτά την ίδια στιγμή που θα μάτια τρέφουν την φαντασία».¹¹ Εξάλλου η λειτουργία του αρχαίου δραματικού λόγου ήταν επιτελεστική και πρωτίστως ως προς τις φωτιστικές αλλαγές που πραγματώνονταν διαμέσου των γλαφυρών λεκτικών συνόλων¹².

Στην επόμενη σειρά διαφανειών (Εικόνες 6α - 6β - 6γ - 6δ), παρακολουθούμε την ίδια σκηνή αλλά σε διαφορετική ώρα που ο ήλιος πια σκιάζει μέρος του κοίλου και της ορχήστρας. Ο θεατής στις πρώτες σειρές του κέντρου του κοίλου εξακολουθεί να έχει καλή ορατότητα του υποκριτή (Εικ. 6α), ενώ από το πλάι του κοίλου η ορατότητα λόγω της δυσχερούς γωνίας του φωτός είναι πλέον περιορισμένη (Εικ. 6β). Για το επιθέατρο (Εικ. 6γ), που εξαιτίας της απόστασης απαιτεί από το θεατή περισσότερη προσοχή, η σκιά στην ορχήστρα καθιστά στην επικοινωνία με την ορχήστρα εξαιρετικά αδύναμη.

¹¹ P. Claudel, *L'œil écoute*, Paris 1946, 14.

¹² Για περισσότερα σχετικά βλ. ανακοίνωση μου «Γεννηθίτω φως και εγένετο φως»: η επιτελεστική λειτουργία του δραματικού λόγου ως πρώιμος σχεδιασμός φωτισμού στη σκηνή του 5ου π.Χ. αιώνα» στο Θεατρολογικό Συνέδριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών «Από τη Χώρα των κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνής», Αθήνα 2011 (Πρακτικά υπό ηλεκτρονική έκδοση).

Η φωτιστική προσομοίωση, τέλος, μπορεί να μας βοηθήσει και στην προσέγγιση των εισόδων και εξόδων των υποκριτών κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αναφέρω ως παράδειγμα, ένα σχόλιο του Carlo Anti για τις *Εκκλησιάζουσες*.¹³ Στο στίχο 496, υπάρχει η προτροπή των γυναικών να πάνε προς τη σκιά του τοίχου (σειρά εικόνων 7α - 7β - 7γ) για να μπορέσουν να κρυφτούν για να απαλλαχθούν από την μεταμφίεσή τους και να εμφανιστούν πάλι. Κατά τη διάρκεια των Λήναιων που διεξάγονταν τέλη Ιανουαρίου η δεξιά πλευρά του κοίλου έριχνε το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας τη σκιά του έτσι ώστε που να μπορεί να δικαιολογείται και οπτικά η προτροπή να προσφύγουν προς τα εκεί.¹⁴

Τα αρχαία θέατρα είναι δημιουργία πολλών συνισταμένων. Του πληθυσμού που επρόκειτο να φιλοξενήσουν. Της κλίσης της γραμμής τομής του κοίλου και του προσανατολισμού τους από το προσφερόμενο έδαφος. Άλλοτε -και αρκετά συχνά- της όμορφης θέας που προσέφερε το κοίλο. Η αρμονία τους όμως και τα γεωφυσικά συμφραζόμενα δίνουν την αίσθηση πως ήταν εκεί σαν από πάντα, σαν να φύονται όπου το έδαφος είναι γόνιμο. Τι άλλο είναι η επιτομή της αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής σκέψης από την αρμονική ένταξη των ανθρωπίνων δημιουργημάτων στην φύση και την προσφορά στον άνθρωπο της απόλαυσης της ομορφιάς; Και αυτή ίσως είναι η μοναδική απτή προσέγγιση που μπορούμε να έχουμε από τα αρχαιολογικά ευρήματα καθώς «οι μεγαλύτερες ασάφειες σχετικά με τη διαδικασία παράστασης του δράματος στην κλασική Αθήνα δεν πρόκειται ποτέ να διευκρινιστούν».¹⁵ Αυτή η αφοριστική διαπίστωση του J. Michael Walton ως εισαγωγική πρόταση στο κεφάλαιο: «Αρχαίο ελληνικό δράμα: Πώς;» γειμίζει με ασφάλεια την επιστημονική σκέψη. Την ασφάλεια εκείνου που γνωρίζει καλά ότι δεν γνωρίζει τίποτα και προχωρά ψηλαφώντας με προσοχή και φροντίδα τα επιστημονικά δεδομένα. Την ασφάλεια που του προσφέρουν εκείνοι που προϋπήρξαν και δε γνώριζαν κι έσκυψαν πάνω από την έρευνα με συγκίνηση και σεβασμό απέναντι σε αυτό που ο καθηγητής Γρηγόρης Σηφάκης ορίζει για την επιστημονική γνώση: «την εξ ορισμού ατελή, χωρίς όρια και επομένως αντιδογματική. Κι επειδή είναι τεράστια δεν μπορεί να γίνει κτήμα κανενός ανθρώπου».¹⁶

¹³ Αριστοφάνης, *Εκκλησιάζουσες*, 496.

¹⁴ C. Anti, *Teatri Greci Arcaici, Da Minosse a Pericle*, Padova 1947, 242-3.

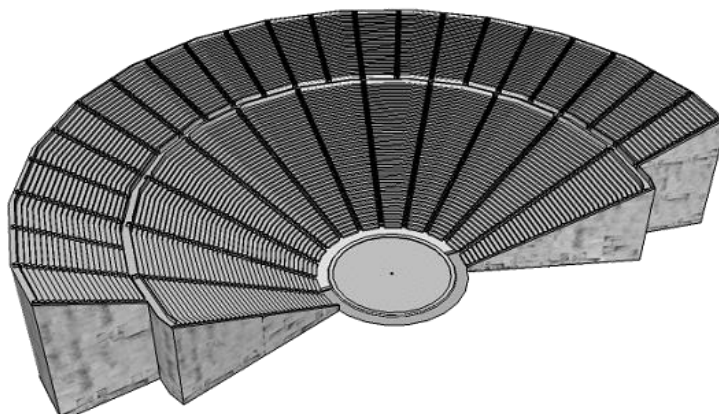
¹⁵ J.M. Walton, *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο επί σκηνής*, μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη – Βίκυ Μαντέλη, Αθήνα 2007, 35.

¹⁶ Γ.Μ. Σηφάκης, *Μελέτες για το Αρχαίο Θέατρο*, Ηράκλειο 2007, 28.

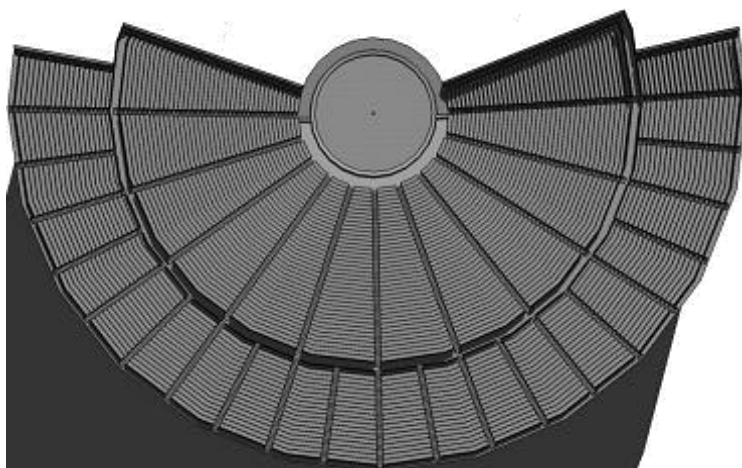
SOFIA ALEXIADOU

and you, all-seeing orb of the sun, to you I call! New technologies for the approach and understanding of light in the theatres of the Ancient World

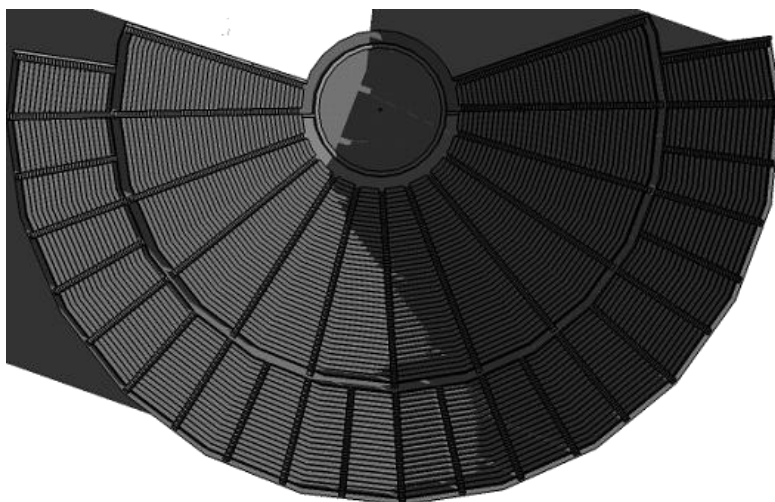
In the current paper, we discuss the use of Computer Aided Drawings for the reconstruction of lighting circumstances during performances in open air theatres of the Ancient World. Through a series of pictures that show sun movement and shadows on the theatre at three different moments of the day. at 8 a.m., at 12 a.m. and at 4 p.m., we approach the modeling of sunlight on the actors but also the visual aid or obstacles that created for the audience.



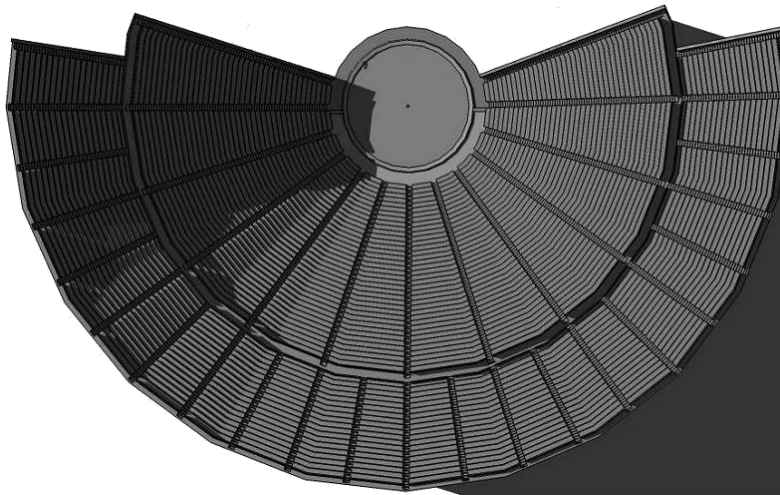
Εικόνα 1. Μακέτα θεάτρου



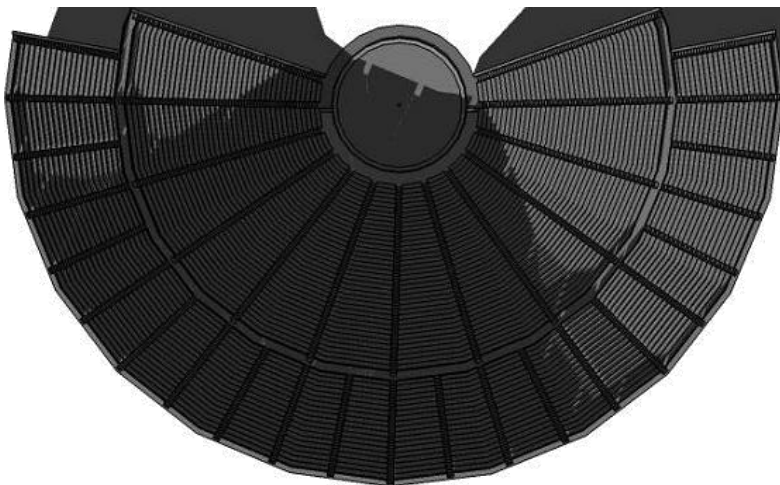
Εικόνα 2α. Ανατολικός προσανατολισμός 8 π.μ.



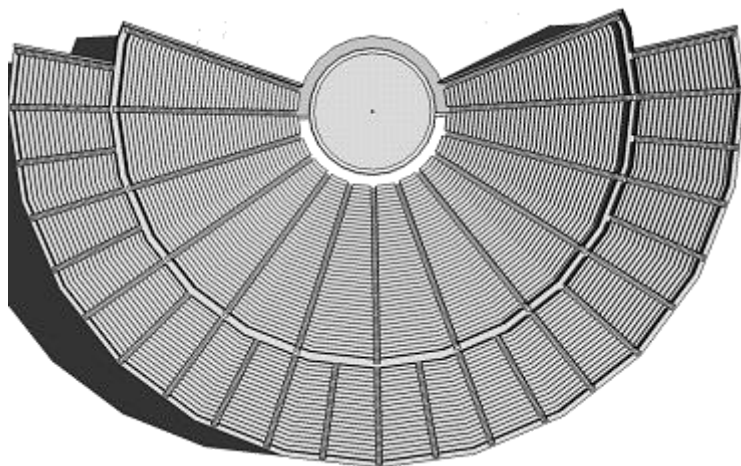
Εικόνα 2β. Βόρειος προσανατολισμός 8 π.μ.



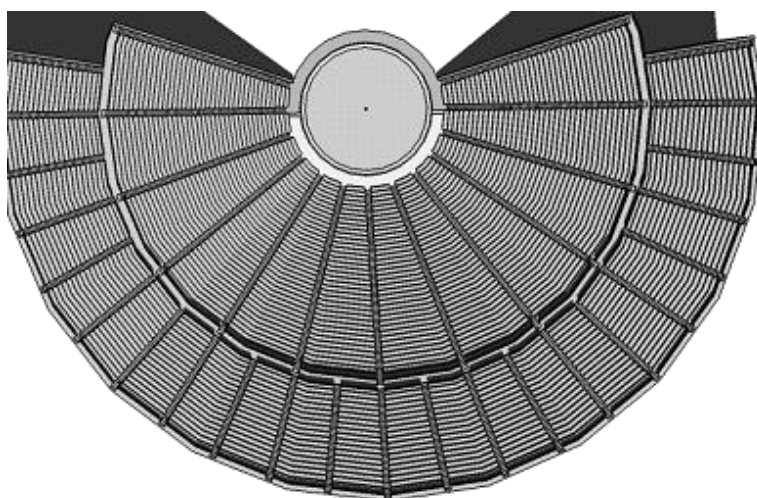
Εικόνα 2γ. Νότιος προσανατολισμός 8 π.μ.



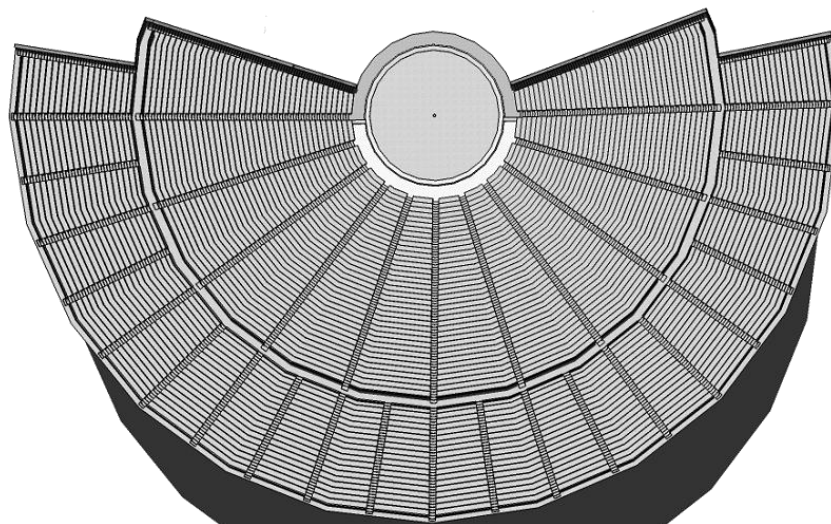
Εικόνα 2δ. Δυτικός προσανατολισμός 8 π.μ.



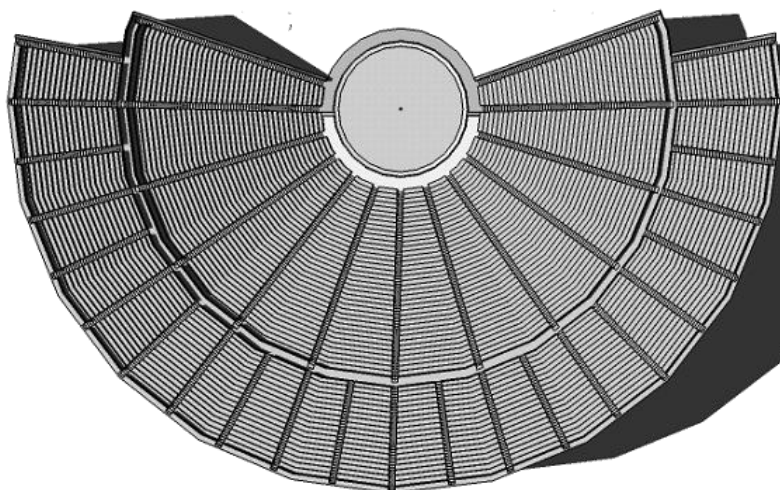
Εικόνα 3α. Ανατολικός προσανατολισμός 12 π.μ.



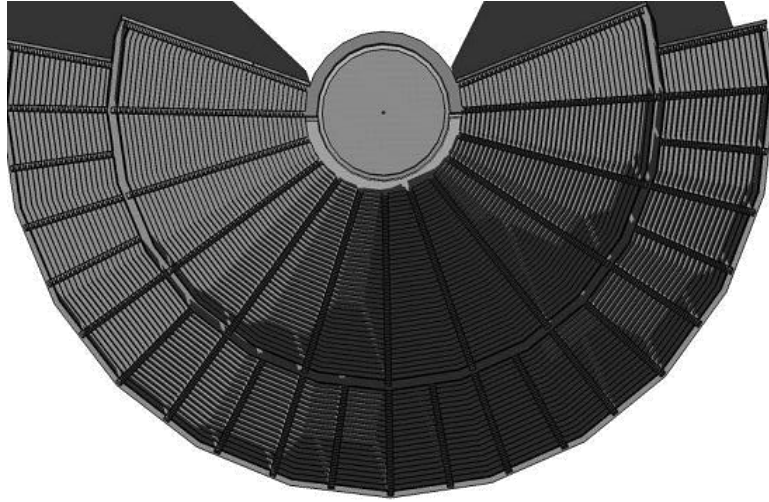
Εικόνα 3β. Βόρειος προσανατολισμός 12 π.μ.



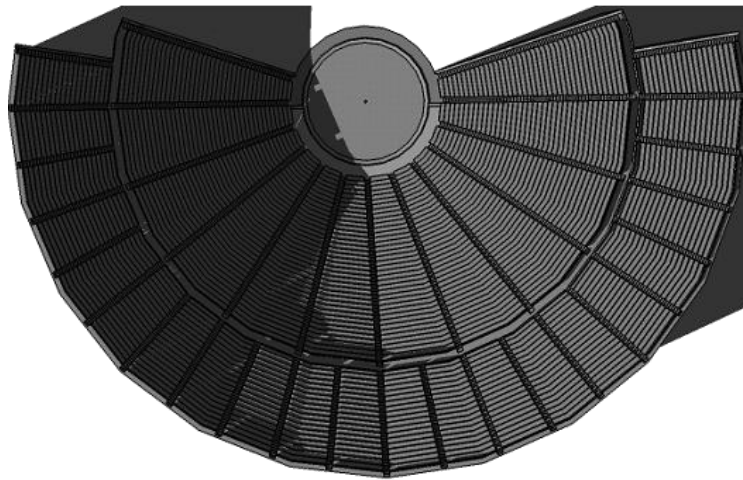
Εικόνα 3γ. Νότιος προσανατολισμός 12 π.μ.



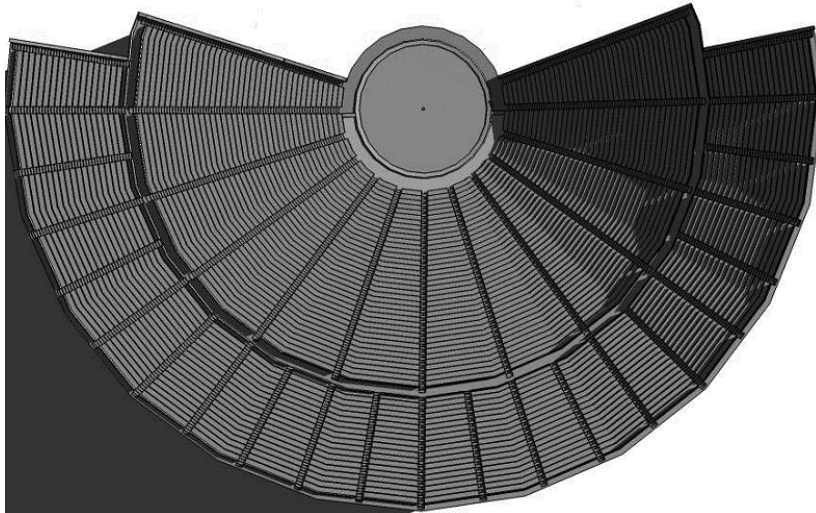
Εικόνα 3δ. Δυτικός προσανατολισμός 12 π.μ.



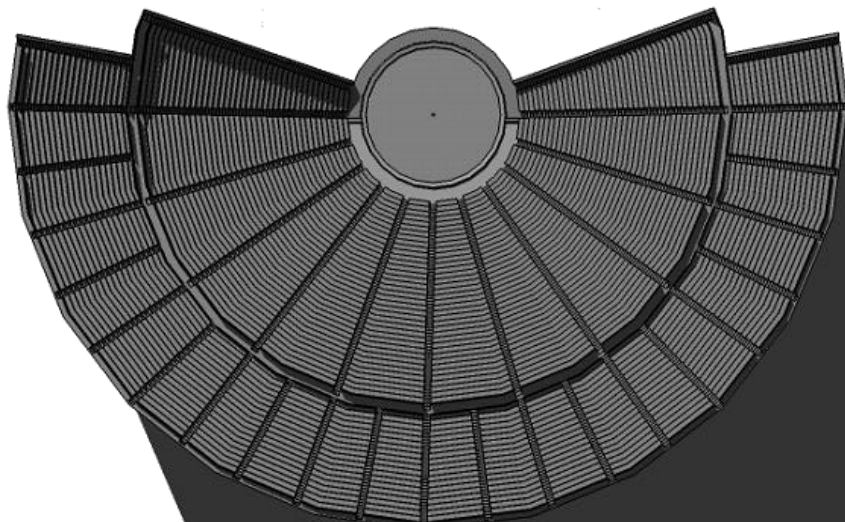
Εικόνα 4α. Ανατολικός προσανατολισμός 4 μ.μ.



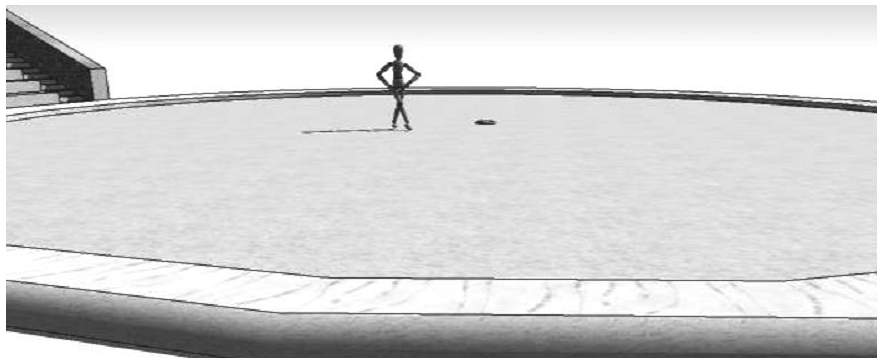
Εικόνα 4β. Βόρειος προσανατολισμός 4 μ.μ.



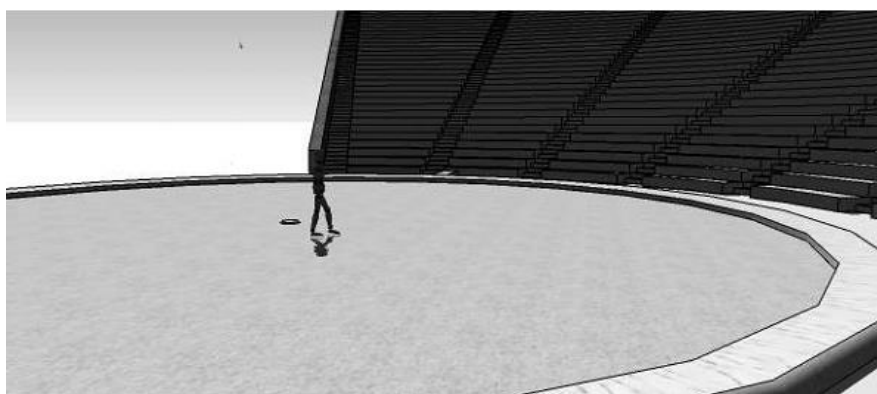
Εικόνα 4γ. Νότιος προσανατολισμός 4 μ.μ.



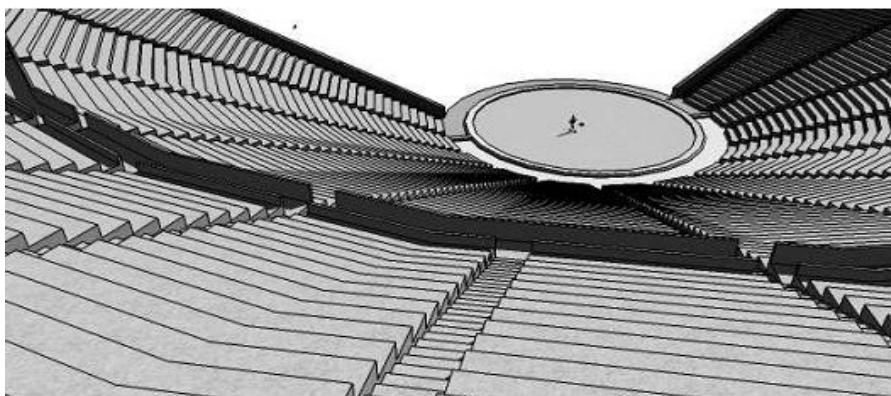
Εικόνα 4δ. Δυτικός προσανατολισμός 4 μ.μ.



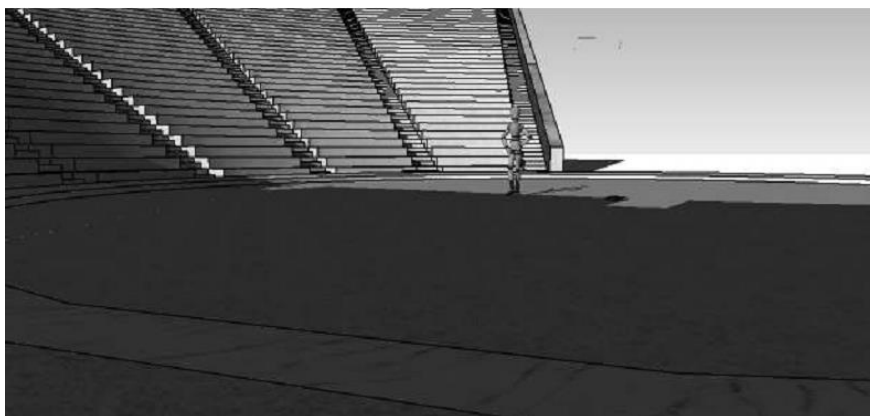
Εικόνα 5α. Άποψη του υποκριτή επί ορχήστρας από τις πρώτες σειρές στο κέντρο του κοίλου.



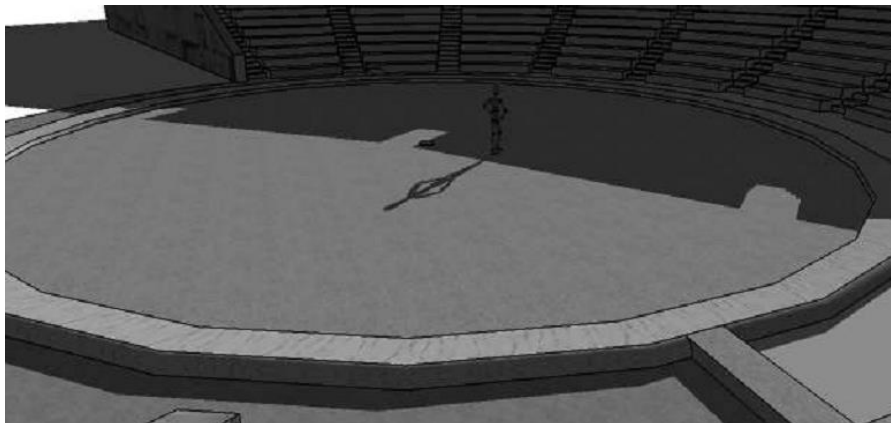
Εικόνα 5β. Άποψη του υποκριτή επί της ορχήστρας από τις πρώτες σειρές στο πλάι του κοίλου.



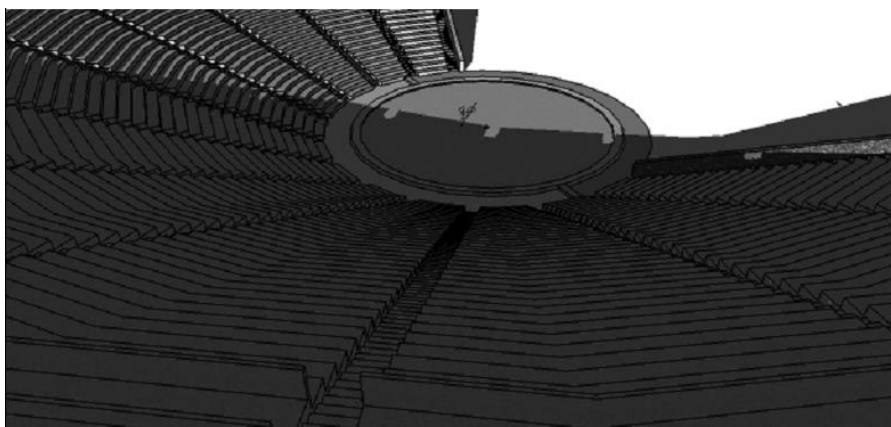
Εικόνα 5γ. Άποψη του υποκριτή επί της ορχήστρας από το επιθέατρο.



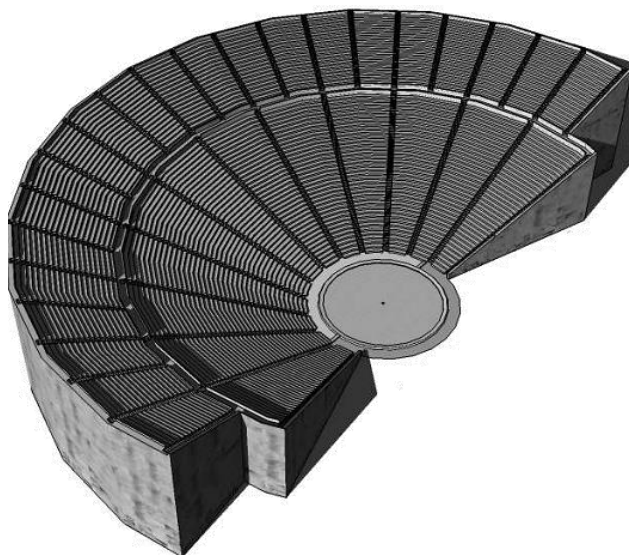
Εικόνα 6α. Άποψη του υποκριτή επί ορχήστρας από τις πρώτες σειρές στο κέντρο του κοίλου.



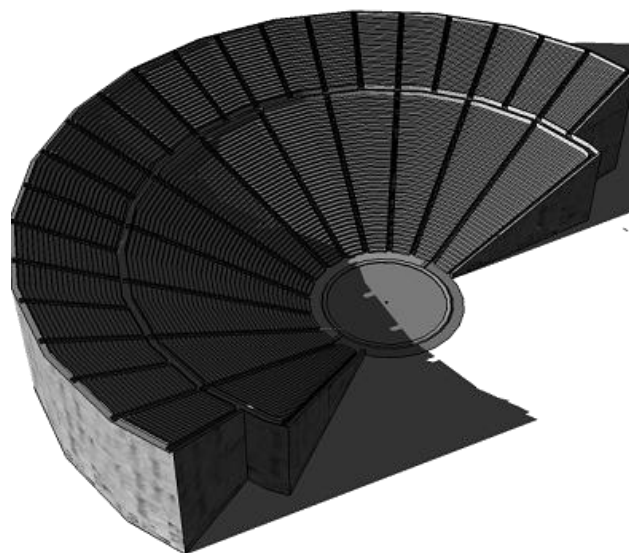
Εικόνα 6β. Άποψη του υποκριτή επί ορχήστρας από τις πρώτες σειρές στο πλάι του κοίλου.



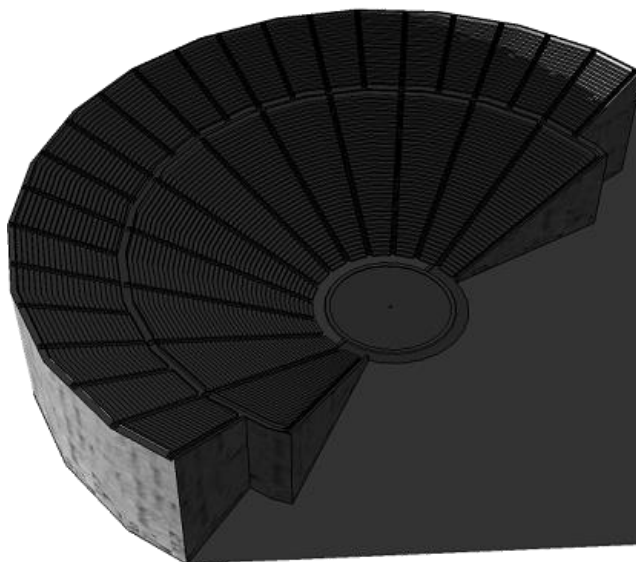
Εικόνα 6γ. Άποψη του υποκριτή επί της ορχήστρας από το επιθέατρο.



Εικόνα 7α. Σκίαση Νοτιοανατολικού Θεάτρου στη 1 μ.μ.



Εικόνα 7β. Σκίαση Νοτιοανατολικού Θεάτρου στις 3 μ.μ.



Εικόνα 7γ. Σκίαση Νοτιοανατολικού Θεάτρου στις 5 μ.μ.

Τα παιδιά στη *Μήδεια* του Ευριπίδη



ΣΤΗ ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ, όπου το τραγικό συμπυκνώνεται κυρίως στην πράξη της παιδοκτονίας, είναι αναμενόμενο το κείμενο να αναφέρεται συχνά σε θέματα που έχουν σχέση με παιδιά, όπως η τεκνοποιία, η έλλειψη απογόνων, η αγάπη και η ανατροφή των παιδιών, η προστασία ή η εγκατάλειψή τους κ.ά. Στην ανακοίνωσή μας ωστόσο θα εστιάσουμε την προσοχή μας μόνο στα παιδιά που εμφανίζονται στη σκηνή κατά τη διάρκεια του δράματος, δηλαδή στα δύο αγόρια του Ιάσονα και της Μήδειας, και θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτά παρουσιάζονται και αξιοποιούνται δραματικά από τον Ευριπίδη.¹ Θα προσπαθήσουμε να δούμε πώς περιγράφουν οι ομιλούντες χαρακτήρες αυτά τα κωφά, στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος, πρόσωπα και με ποιο τρόπο η παρουσία τους συμβάλλει στο πάθος ή στην τραγικότητα κάθε σκηνής.²

Τα παιδιά της Μήδειας εμφανίζονται για πρώτη φορά στον Πρόλογο του έργου και παραμένουν στη σκηνή από τον στίχο 46 μέχρι τον στίχο 105. Στη διάρκεια της προλογικής ρήσης της Τροφού και πριν εμφανιστούν τα δυο αγόρια γίνεται τριπλή αναφορά σε αυτά: οι πρώτοι κιόλας στίχοι τα παρουσιάζουν να μοιράζονται τον δρόμο της εξορίας μαζί με τους γονείς τους (στ. 10-11). Έστω κι αν η εξορία είναι μια πολύ αρνητική κατάσταση, η οικογένεια παρουσιάζεται ενωμένη και η σύμπνοια κυριαρχεί στις σχέσεις των μελών της (στ. 13). Η πρώτη ρωγμή σ' αυτήν την εικόνα δημιουργείται, όταν τα παιδιά εγκαταλείπονται από τον πατέρα: *προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν / Ἰάσων* (στ. 17-18),³ θα πει η Τροφός περιγράφοντας την αρνητική συμπεριφορά του κυρίου της. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η εγκατάλειψη των παιδιών εκ μέρους του Ιάσονα φθάνει πρώτη στο κοίλον του θεάτρου και μετά ακούγεται η

¹ Για την παρουσία παιδιών στην αρχαία ελληνική σκηνή βλ. Haym (1897) 219-95. Το θέμα αυτό στην τραγωδία εξετάζεται από τους: Kassel (1954) 37-59 = Kassel (1991) 32-55, Melchinger (1974) 174-5 και Sifakis (1979) 67-80 = Σηφάκης (2007) 85-116 (οι παραπομπές στο εξής γίνονται στην έκδοση του 2007). Η Zeitlin (2008) μελετά θέματα που έχουν σχέση με τα παιδιά στην τραγωδία του Ευριπίδη. Για τους παιδικούς ρόλους στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή βλ. Πανούσης (2011) 48-71, όπου και εκτενέστερη βιβλιογραφία.

² Ο Mastronarde, (2010) 284, σημ. 10, αναγνωρίζει τη συμβολή των παιδιών στην ανάδειξη του πάθους στο θέατρο του Ευριπίδη.

³ Το αρχαίο κείμενο παρατίθεται με βάση την έκδοση του J. Diggle (OCT, 1987).

προδοσία του προς τη σύζυγο.⁴ Η κατάσταση για τα παιδιά επιδεινώνεται, όταν ένας υπαινιγμός στην αφήγηση παρουσιάζει τη μητέρα ως απειλή που караδοκει: *στυγεί δὲ παῖδας οὐδ' ὄρωσ' εὐφραίνεται* (στ. 36). Η πρώτη από αυτές τις αναφορές τοποθετεί τη Μήδεια στο κέντρο της εικόνας, ενώ οι δύο επόμενες εστιάζουν στα παιδιά, πολιορκημένα από την προδοσία και την εγκατάλειψη του πατέρα στη μία πλευρά (πβ. στ. 74, 76, 84) και από το μίσος της μητέρας στην άλλη.

Ο Γρ. Σηφάκης παρατηρεί ότι στην τραγωδία γενικά τα παιδιά αντιμετωπίζουν κινδύνους, οι οποίοι οφείλονται σε κάποιο κακό που έχει βρει τους γονείς τους.⁵ Η περίπτωση της Μήδειας όμως διαφέρει· για τις άσχημες οικογενειακές συνθήκες υπεύθυνοι είναι οι γονείς και δεν είναι αυτές αποτέλεσμα εχθρικών ενεργειών. Τα ίδια τα παιδιά, βέβαια, δεν φέρουν καμία ευθύνη για όλα αυτά· *τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας / μετέχουσι;* (στ. 116-117) θα επισημάνει η Τροφός στη Μήδεια. Αυτή η διαμορφωμένη κατάσταση πιθανόν να επιδεινωθεί για τα δύο αγόρια, αφού το μετέωρο ακόμη μίσος της μητέρας τους μπορεί να εκβάλει σε συμφορές, που παραμένουν προς το παρόν στο επίπεδο του φοβερού αλλά αόριστου υπαινιγμού· *δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευέση νέον* (στ. 37), εξομολογείται η Τροφός. Η παρέμβαση της ίδιας της Μήδειας εκτός σκηνής θα επιβεβαιώσει την απειλή εναντίον των γιων της, τοποθετώντας τους στο εχθρικό στρατόπεδο, στην πλευρά του Ιάσονα και του οίκου του (στ. 112-114).

Δημιουργείται έτσι στον θεατή η αίσθηση ότι ένα φοβερό δίχτυ φόβου και ανησυχίας απλώνεται απειλητικά γύρω από την οικογένεια της Μήδειας και στο κέντρο αυτού του φοβερού κυκλώνα τοποθετούνται τα παιδιά. Οι φόβοι της Τροφού δεν μπορούν εύκολα να αμφισβητηθούν: η γερόντισσα υπηρετεί τη Μήδεια πάρα πολλά χρόνια, *παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς* την προσφωνεί ο Παιδαγωγός (στ. 49), και βρίσκεται συνεχώς στο πλάι της κυρίας της (στ. 52). Αυτή η μακροχρόνια και πολύ στενή προσωπική σχέση των δύο γυναικών προσδίδει στον λόγο της Τροφού ιδιαίτερη πειστικότητα. Η ηλικιωμένη γυναίκα γνωρίζει καλά τον χαρακτήρα της κυρίας της (στ. 37), γι' αυτό και οι πληροφορίες που δίνει στον Πρόλογο του έργου πρέπει να θεωρηθούν πολύ σημαντικές. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Mastronarde, δεν είναι σπάνιο ο τραγικός

⁴ Η συμπεριφορά του Ιάσονα προκάλεσε βίαιη ανατροπή του οικογενειακού βίου, που θα επηρέασε την καθημερινότητα των παιδιών· η ίδια η Μήδεια τη χαρακτηρίζει ανέλπιστα και απροσδόκητο χτύπημα: *ἐμοὶ δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε* (στ. 225).

⁵ Σηφάκης (2007) 88 (πβ. 100).

ποιητής, και ιδιαίτερα ο Ευριπίδης, να βάζει στο στόμα των δευτερευόντων χαρακτήρων λόγια πολύ χρήσιμα και αποκαλυπτικά για τον θεατή.⁶

Αυτή είναι η δραματική κατάσταση, όταν αναγγέλλεται η πρώτη είσοδος των παιδιών στη σκηνή.⁷ Η σημασία αυτής της εισόδου τονίζεται πολλαπλά από τον ποιητή: αντίθετα από άλλες σιωπηρές εισόδους του δράματος (π. χ. του Ιάσονα στην αρχή του δεύτερου επεισοδίου ή του Αιγέα στο τρίτο επεισόδιο), η πρώτη είσοδος των δύο αγοριών καλύπτει τρεις ολόκληρους στίχους (46-48). Η αναγγελία, μάλιστα, κάνει λόγο μόνο για τα παιδιά, τα οποία θα είναι κωφά πρόσωπα στη σκηνή που ακολουθεί, ενώ αγνοείται εντελώς ο Παιδαγωγός, που θα παίξει σημαντικό ρόλο και στον διάλογο και λόγω της σπουδαιότητας των πληροφοριών που κομίζει. Να επισημάνουμε, επίσης, ότι οι θεατές γνωρίζουν τα παιδιά πολύ πριν δουν την κεντρική ηρωίδα του έργου. Όλα αυτά πιθανόν υποδεικνύουν ότι ο ποιητής θέλει, από την αρχή του δράματος, να στρέψει την προσοχή του θεατή στα δύο αγόρια.⁸

Οι πληροφορίες που παρέχει η αναγγελία της Τροφού είναι σημαντικές: τα παιδιά δεν έχουν ακόμη λόγω της μικρής ηλικίας τους αναπτύξει την αντιληπτική τους ικανότητα, ώστε να έχουν συναίσθηση της κατάστασης που βιώνει η οικογένειά τους (στ. 47-48).⁹ Σημαντική επίσης είναι η αναφορά στη δραστηριότητά τους, πριν από την είσοδό τους στη σκηνή: οι γιοι του Ιάσονα επιστρέφουν *ἐκ τρόχων πεπαυμένοι* (στ. 46), έχοντας μόλις ολοκληρώσει το τρέξιμο στο γυμνάσιο ή σε κάποιον ανοιχτό χώρο.¹⁰ Η μικρή ηλικία, που συνεπάγεται χαμηλή αντιληπτική ικανότητα, καθώς και η δραστηριότητα του τρεξίματος, που νοείται μάλλον ως παιχνίδι παρά ως σοβαρή γυμναστική, παραπέμπουν στην παιδική αθωότητα,¹¹ η ο-

⁶ Mastronarde (2006) ad 17· Hall (2007) 170. Αυτή η παρατήρηση μπορεί να συνδυαστεί και με την γενικότερη τάση του Ευριπίδη να αναγνωρίζει το δικαίωμα της ισηγορίας σε πρόσωπα κατώτερης κοινωνικής τάξης ή θέσης (δούλοι, γυναίκες κ.λπ., πβ. Mastronarde ad 119-30). Η αξιοπιστία βέβαια των προσώπων που εμφανίζονται στον Πρόλογο της *Μήδειας*, καθώς και η πληρότητα της πληροφόρησης που αυτά παρέχουν σχετικά με την εξέλιξη του έργου υποβαθμίζονται, όταν οι δευτερεύοντες αυτοί χαρακτήρες συγκρίνονται με προλογίζοντες θεούς άλλων ευριπίδειων τραγωδιών (*Αλκίσις*, *Ιππόλυτος* κ.λπ.). Βλ. Μπεζαντάκος (2004) 50.

⁷ Αν δεχθούμε την αθέτηση των στίχων 38-43, τότε η αναγγελία της εισόδου των παιδιών ακολουθεί μετά τους υπαινιγμούς της Τροφού (στ. 36-37), οι οποίοι αφορούν στον κίνδυνο που διατρέχουν από τη μητέρα τους. Βλ. Page (1938) ad loc. και Mastronarde (2006) ad loc. Ο Μπεζαντάκος μάλιστα, (2004) 50-1, σημ. 59, υποστηρίζει τον οβελισμό και των στίχων 44-5, ώστε οι θεατές να μένουν με την εντύπωση, στην αρχή κιόλας του έργου, ότι τα μόνα πρόσωπα που βρίσκονται σε κίνδυνο είναι τα παιδιά.

⁸ H Zeitlin, (2008) 319, παρατηρεί ότι στα σωζόμενα έργα του Ευριπίδη ο ρόλος των παιδιών είναι ιδιαίτερα σημαντικός.

⁹ Σηφάκης (2007) 89.

¹⁰ Mastronarde (2006) ad loc.

¹¹ Roux (1972) 44-6.

ποία σχηματίζει έντονη αντίθεση με την κρισιμότητα της δραματικής κατάστασης. Τα παιδιά εισέρχονται σε επικίνδυνη περιοχή, έχοντας αφήσει πίσω τους ό,τι θα ταίριαζε στην ανέμελη ηλικία τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι έρχονται από έναν χώρο, όπου επικρατεί γενικότερα το παιχνίδι και η χαλάρωση· ακόμη και οι γέροντες της πόλης, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Παιδαγωγού, γύρω από την κρήνη της Πειρήνης έπαιζαν τους πεσσούς (στ. 68-70). Όλα αυτά όμως έχουν τελειώσει. Η μετοχή *πεπαυμένοι* στο τέλος του στίχου 46 και ακριβώς πριν από το ρήμα *στείχουσι* στην αρχή του στίχου 47 οριοθετεί το φως από το σκοτάδι και σηματοδοτεί κυριολεκτικά και μεταφορικά τη λήξη της ανέμελης παιδικής ζωής και την είσοδο των παιδιών τόσο στο οπτικό πεδίο των θεατών όσο και στον χώρο της τραγωδίας. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της σκηνής το κείμενο είναι φειδωλό όσον αφορά στις κινήσεις και τις χειρονομίες τους. Είναι πολύ πιθανό όμως να συνεχίζουν με κάποιο τρόπο το παιχνίδι τους ως ειρωνικό οπτικό καμβά στις νέες συμφορές που αποκαλύπτει ο διάλογος του Παιδαγωγού με την Τροφό (στ. 70 κ. ε.).

Προς το τέλος της σκηνής το κείμενο γίνεται πιο αποκαλυπτικό σχετικά με την κίνηση των παιδιών. Η Τροφός, αφού στραφεί προς αυτά για να τους τονίσει την αρνητική συμπεριφορά του πατέρα, *ὦ τέκν', ἀκούεθ' οἶος εἰς ὑμᾶς πατήρ;* (στ. 82), λίγους στίχους πιο κάτω θα τα προτρέψει να μπουνε στο σπίτι, όπου βρίσκεται η μητέρα τους. Βιάζεται μάλιστα να συνοδεύσει την προτροπή *ἴτε με τη διαβεβαίωση* ότι «όλα θα πάνε καλά» *εὖ γὰρ ἔσται* (στ. 89). Δύσκολα θα δεχόμασταν ότι η φράση αποτελεί «προσπάθεια της Τροφού να συγκαλύψει την αλήθεια για τα παιδιά»,¹² λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη μας ότι η ίδια τόνισε εμφατικά την αρνητική στάση του Ιάσονα λίγους μόλις στίχους πιο πάνω (στ. 82). Μάλλον τους δικούς της φόβους θέλει να ξερκίσει (πβ. στ. 36, 90-95). Εξαιτίας αυτών των φόβων άλλωστε δίνει αμέσως (90-95) ξεκάθαρη εντολή στον Παιδαγωγό να κρατήσει τα παιδιά όσο μπορεί πιο μακριά από τη μητέρα τους (90-91). Ο έμφοβος λόγος της γερόντισσας σε συνδυασμό με την πρώτη κραυγή της Μήδειας, που ακούγεται από το εσωτερικό του σπιτιού (στ. 96), ίσως να κάνει τον βηματισμό των παιδιών απρόθυμο και αργό. Παρά τις συνεχείς προτροπές για επίσπευση αυτής της εξόδου, τα δύο αγόρια με τον Παιδαγωγό θα μπουν στο σπίτι λίγο μετά τον στίχο 105 και σίγουρα αφού έχουν προηγηθεί τρεις προσταγές κλιμακούμενης έντασης σε διάστημα τουλάχιστον δεκαέξι στίχων: *ἴτ(ε)* (στ. 89), *σπεύδετε θᾶσσον* (στ. 100), *ἴτε νυν, χωρεῖθ' ὡς τάχος* (στ. 105).

Ο ποιητής δίνει με βραδύ ρυθμό αυτή την έξοδο σχηματίζοντας αντίστιξη με τη ταχύτητα της εισόδου και τονίζοντας έτσι τη δεινωση της κα-

¹² Mastronarde (2006) ad loc.

τάστασης. Η αγωνία άλλωστε και ο φόβος δεν εκφράζονται μόνο μέσω του λόγου, τον οποίο τα παιδιά δεν αντιλαμβάνονται λόγω της ηλικίας τους, αλλά και μέσω της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, την οποία μάλλον αποκωδικοποιούν με τη βοήθεια του ενστίκτου. Αυτή η αίσθηση εντείνεται, όταν, μετά την κραυγή της Μήδειας, η ανησυχία αποτυπώνεται ηχητικά και στους αναπαιστικούς ρυθμούς που υιοθετεί η Τροφός (στ. 98 κ.ε.). Ο ρυθμός αυτού του κινητικού μέτρου, χρωματισμένος έντονα στη σκηνή αυτή από κακά προαισθήματα, οπτικά πιθανόν αντανακλάται σε έναν φοβισμένο και αργό βηματισμό των δύο αγοριών.¹³

Η επόμενη είσοδος των παιδιών στη σκηνή θα γίνει, αφού πρώτα η ηρωίδα ανακοινώσει στον Χορό το εκδικητικό της σχέδιο, που αφορά στο πρώτο μέρος του τον Κρέοντα και την κόρη του (στ. 783-789) και θα ολοκληρωθεί σε δεύτερη φάση με την παιδοκτονία (στ. 792-793, 795). Η συμμετοχή όμως των παιδιών στην υλοποίηση του σχεδίου από την αρχή του κιόλας είναι απαραίτητη για την παγίδευση των αντιπάλων, αφού η Μήδεια σχεδιάζει να προσποιηθεί μεταμέλεια και αλλαγή της στάσης της ενώπιον του Ιάσονα και να στείλει τους γιους της στη Γλαύκη φονικά δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν (στ. 784). Έτσι τα δύο αγόρια θα χρησιμοποιηθούν από τη μητέρα τους με διάφορους τρόπους ως εργαλείο της εκδίκης της.

Στη διάρκεια, λοιπόν, αυτής της σκευωρίας που εξυφάνεται στο τέταρτο επεισόδιο ο ποιητής εκμεταλλεύεται πολλαπλά την αθωότητα και τη δραματική δύναμη της παρουσίας των παιδιών. Κατ' αρχάς δίνει τη δυνατότητα στη Μήδεια να τα εμπλέξει στην υποκριτική συμφιλίωσή της με τον Ιάσονα. Έτσι η σκηνή (στ. 894 κ.ε.) κερδίζει σε πειστικότητα και σε συμβολισμούς. Καθώς η μητέρα φωνάζει τα παιδιά της να βγουν από το σπίτι, ο λόγος της μάς επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τις κινήσεις και τις χειρονομίες τους: στην πρόσκληση ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λείπετε στέγας τα δυο αγόρια ίσως εμφανίζονται στην πόρτα του σπιτιού και στον επόμενο στίχο η πρώτη προτροπή ἐξέλθετ(ε) σηματοδοτεί πιθανώς την είσοδό τους στη σκηνή. Η συνοδεία του Παιδαγωγού πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη.¹⁴ Οι επόμενες προστακτικές υποδεικνύουν χειρονομίες (ἀσπάσασθε), υπαγορεύουν λόγους (προσείπατε) και επιβάλλουν επίδειξη διάθεσης συμφιλίωσης (διαλλάχθηθ' ἄμα) προς τον πατέρα. Η Μή-

¹³ Ο Allan, (2002) 26, επισημαίνει τη δυσόιση εντύπωση που δημιουργείται καθώς τα παιδιά εισέρχονται σε έναν χώρο από όπου ακούγονται θρήνοι.

¹⁴ Ο Mastronarde, (2006) ad 894, υποστηρίζει ότι μετά τον στίχο 894 πιθανόν να υπάρχει μικρή παύση, ώστε τα παιδιά να βρίσκονται μαζί με τον Παιδαγωγό στη σκηνή, όταν εκφωνείται ο στίχος 895 ή το αργότερο πριν ακουστεί ο στίχος 899. Ο Méridier, (1956) ad loc., και ο Kovacs, (2001) ad loc., τοποθετούν την είσοδο των παιδιών στη διάρκεια εκφώνησης του στίχου 895, ενώ ο Στεφανόπουλος, (2012) ad loc., αμέσως μετά τον στίχο 897. Πρβ. Χουρμουζιάδης (2011) 153, σημ. 85· Allan (2002) 37.

δεια προτρέπει τα αγόρια της να ξεχάσουν, όπως και εκείνη, την προηγούμενη έχθρα (*τῆς πρόσθεν ἔχθρας*) και να δουν ότι ο *χόλος* που υπήρχε μεταξύ των γονιών τους έχει μεταστραφεί ήδη σε ειρήνευση (*σπονδαί*). Ως επισφράγιση μάλιστα αυτής της αλλαγής τα καλεί να απλώσουν τα χέρια και να πιάσουν το δεξί χέρι του πατέρα, *λάβεσθε χειρὸς δεξιᾶς* (στ. 899). Η εικόνα για τον προσεκτικό θεατή αποτελεί ειρωνική υπενθύμιση της παλιάς υπόσχησης που το ανδρόγυνο είχε δώσει κάποτε στο παρελθόν και την οποία ο Ιάσων δεν σεβάστηκε (στ. 21).¹⁵ Η Μήδεια μαζί με τα παιδιά και μέσω αυτών, όπως υπογραμμίζουν και οι εκφράσεις *μεθ' ἡμῶν και μητρὸς μέτα*, αγγίζει και αυτή πάλι το δεξί χέρι του προδότη πατέρα και συζύγου (πβ. στ. 17) σε μια χειρονομία ψευδούς συμπιλιώσης, η οποία ως ενέργεια και ως εικόνα ανταποδίδει τα ίσα στον Ιάσωνα. Τα παιδιά και η αθωότητά τους χρησιμοποιούνται εκ μέρους της μητέρας για να περιβληθεί με τον μανδύα της αλήθειας μια υπόσχεση, που η ίδια γνωρίζει εκ των προτέρων ότι είναι ψευδής. Η Μήδεια χλευάζει έτσι τη συμβολική κίνηση της αμοιβαίας εμπιστοσύνης που αποτελούσε θεσμό στην Ελλάδα, τον πολιτισμό της οποίας τόσο πολύ εκθείασε ο ίδιος ο Ιάσων στον αγώνα λόγων του δευτέρου επεισοδίου (στ. 536 κ. ε.), και τον οποίο αυτός πρώτος ακύρωσε με την συμπεριφορά του και την αθέτηση των όρκων (στ. 21-22).

Ο ποιητής αξιοποιεί επίσης την παρουσία των παιδιών στη σκηνή, για να δείξει για τελευταία φορά ενωμένη την οικογένεια. Η *δοτική ἡμῖν* σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο (στ. 898), το *ἀγγιγμα* του δεξιού χεριού του πατέρα (στ. 899), το *τρυφερό χᾶδι* της μητέρας, όπως μπορεί κανείς να εικάσει, όταν εκείνη αναφέρεται στην *φίλην ὠλένην* (στ. 902), καθώς και το *ξέσπασμά* της σε *δάκρυα*, τα οποία σύμφωνα με τα λεγόμενά της πλημμυρίζουν τα μάτια της, *ὄψιν τέρειναν τήνδ' ἔπλησα δακρύων* (στ. 905),¹⁶ είναι πληροφορίες του κειμένου επαρκείς για να σχηματίσουμε την εικόνα. Τα παιδιά βρίσκονται στην αγκαλιά του πατέρα τους¹⁷ και η μητέρα χαϊδεύει με τρυφερότητα τα χέρια τους που αγγίζουν το δεξί χέρι του Ιάσωνα. Η πλαστική αυτή εικόνα βρίσκεται μπροστά στα μάτια του

¹⁵ Πββ. Tedeschi, ad loc.

¹⁶ Στην ερμηνεία μας δεχόμαστε μαζί με τους περισσότερους μελετητές ότι η Μήδεια στον στίχο 905 αναφέρεται στα δικά της μάτια και όχι στο πρόσωπο των παιδιών. Βλ. Tedeschi, ad loc. Την ερμηνεία αυτή υιοθετούν στις μεταφράσεις τους, μεταξύ άλλων, οι Méridier (1956), Kovacs (2001) και Στεφανόπουλος (2012). Αντίθετα ο Page, (1938) ad loc., αποδίδει το δεικτικό *τήνδ(ε)* στο πρόσωπο των παιδιών. Πββ. Βερναρδάκης (1894) ad loc. Την δεύτερη αυτή άποψη υιοθετούν στις μεταφράσεις τους οι Γιατρομανωλάκης (1990), Ρούσσοις (1994) και Χουρμουζιάδης (2011). Η Mossman μεταφράζει: «I am full of tears at this tender sight», θεωρώντας την αιτιατική *ὄψιν τέρειναν τήνδ(ε)* ως αιτία που προκαλεί τα δάκρυά της. Βλ. μετάφραση και αντίστοιχο σχόλιο, Mossman (2011) ad loc.

¹⁷ Χουρμουζιάδης (2011) 153, σημ. 85.

θεατή για τουλάχιστον επτά στίχους (899-906) και είναι αυτή που προκαλεί τα δάκρυα της Μήδειας, κάνοντας την να χάσει προς στιγμήν την υποκριτική αυτοκυριαρχία της. Αυτό το συναισθηματικό ξέσπασμα, που δημιουργεί ίσως σε κάποιους θεατές και στον Χορό φρούδες ελπίδες για πιθανή ανατροπή και αλλαγή του σχεδίου εκδίκησης και αναδεικνύει παράλληλα τις ιδιαίτερα λεπτές ψυχογραφικές ικανότητες του ποιητή, θα ήταν αδύνατο χωρίς την παρουσία των παιδιών. Τέλος, ο έμπειρος θεατής θα μπορούσε να δει στην εικόνα της ευτυχισμένης οικογένειας την ειρωνική απεικόνιση της νηνεμίας πριν από την τελική καταιγίδα. Στην εικόνα συνυπάρχουν το αγγελικό και το μαύρο. Η λάμψη της αθωότητας των παιδιών υποχωρεί βαθμιαία στη στιλπνότητα του ερέβους που ακολουθεί και απειλεί να καλύψει τα πάντα.

Στο δεύτερο μέρος της σκηνής (στ. 930 κ. ε.) τα παιδιά θα αξιοποιηθούν από τη Μήδεια για την εφαρμογή του εκδικητικού σχεδίου που αφορά στον Κρέοντα και την κόρη του. Η ίδια δέχεται, λέει, αγόγγυστα να πάρει το δρόμο της εξορίας (934-938), αλλά ο Ιάσων πρέπει να πετύχει με τη βοήθεια της Γλαύκης, ώστε τα δυο τους αγόρια να παραμείνουν κοντά του και να μεγαλώσουν όπως τους αρμόζει (938-940, 942-943). Το αίτημα αφορά άμεσα τα παιδιά, γι' αυτό θα τα στείλει στην κόρη του Κρέοντα (στ. 950) για να το υποστηρίξουν αυτοπροσώπως με ικεσίες και παρακλήσεις (στ. 971). Η ίδια θα βοηθήσει στέλνοντας μοναδικά δώρα στη νέα σύζυγο του Ιάσωνα (στ. 946 κ.ε.), ώστε αυτή να πεισθεί εύκολα και να βοηθήσει στην ικανοποίηση του αιτήματος. Έτσι τα παιδιά συμμετέχουν ενεργά στην πλοκή και την εξέλιξη των γεγονότων: χρησιμοποιούνται μάλιστα διπλά, και ως αφορμή και ως εκτελεστικά όργανα, στην υλοποίηση αυτού του μέρους του σχεδίου. Σ' αυτό θα παίζουν σημαντικό ρόλο οι ιδιότητες των παιδιών που επισημάναμε ήδη στον Πρόλογο: η τρυφερή ηλικία, η χαμηλή αντιληπτική ικανότητα και η αθωότητα μπορούν να αποδειχθούν ιδιαίτερα αποτελεσματικές, αφού επηρεάζουν συναισθηματικά τον αποδέκτη μιας ικεσίας και σε καμιά περίπτωση δεν κινούν υποψίες. Η Μήδεια, λοιπόν, γνωρίζοντας ότι η ίδια δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στο παλάτι, αναθέτει την μεταφορά των φονικών δώρων της στα πιο αθώα πρόσωπα του δράματος.¹⁸ Ο θεατής παρακολουθεί το πέρασμα των φονικών αντικειμένων από τα χέρια της μητέρας στα χέρια των παιδιών, *λάζυσθε φερνάς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας* (στ. 956),¹⁹ και ακούει την υπόδειξή της να δοθούν προσωπικά στη Γλαύκη, *τῆ τυράννω μακαρίᾳ νύμφῃ δότε* (στ. 957, πρβ. στ. 970-973). Στους στίχους που

¹⁸ Σύμφωνα με τον Walton, (2007) 172, τα παιδιά «παίζουν σημαντικό ρόλο στην πλοκή εξαιτίας της αθωότητάς τους».

¹⁹ Τα δώρα περνούν από τα χέρια κάποιου υπηρετικού προσώπου στη Μήδεια και στη συνέχεια στα χέρια των παιδιών. Βλ. Mastronarde (2006) ad 956.

κλείνουν τη σκηνή παρακολουθούμε τη Μήδεια να ξεπροβοδίζει τους γιους της σαν μάνα που τους στέλνει στη μάχη και εύχεται με αμφίσημο λόγο ευτυχή έκβαση και γρήγορη επιστροφή με καλές ειδήσεις (στ. 974-975).

Αμέσως μετά το επόμενο στάσιμο, τα παιδιά επιστρέφουν με τον Παιδαγωγό, ο οποίος αναγγέλλει την αποδοχή τόσο των δώρων όσο και του αιτήματος από την ίδια τη Γλαύκη. Η χαρούμενη διάθεση του Παιδαγωγού μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι τα παιδιά μπαίνουν μάλλον τρέχοντας,²⁰ οπότε η είσοδός τους, όπως ακριβώς στην πρώτη τους εμφάνιση στον Πρόλογο, τονίζει και πάλι την αθωότητα και τη χαρά της ηλικίας τους, ενώ παράλληλα βρίσκεται σε έντονη αντίθεση τόσο με τον χωροχρόνο του τραγικού ενώπιον των θεατών όσο και με τα φρικτά γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια στιγμή στο παλάτι της Κορίνθου, τον θάνατο της Γλαύκης και του Κρέοντα εξαιτίας των δηλητηριασμένων δώρων.

Η Μήδεια, μετά την πρώτη αντίδραση στα καλά νέα, θα στείλει τον Παιδαγωγό μέσα στο σπίτι (στ. 1019-1020) και θα μείνει μόνη με τα παιδιά. Το υπόλοιπο της σκηνής (στ. 1021-1080) καλύπτεται από την περιφνημη ρήση της, που μπορεί να θεωρηθεί πραγματικός μονόλογος, αφού τα παιδιά δεν αντιλαμβάνονται ούτε το δίλημμα που αντιμετωπίζει η μητέρα τους, ούτε τη δική τους θέση σ' αυτό. Δεν είναι ίσως τυχαίο που ο Παιδαγωγός, αντίθετα με τις οδηγίες της Τροφού (στ. 90-1), αφήνει για πρώτη φορά από την αρχή του δράματος τα παιδιά μόνα με τη μητέρα τους. Η συμμετοχή άλλωστε οποιουδήποτε τρίτου προσώπου θα μείωνε τη δύναμη της σκηνής.²¹ Η παρουσία όμως των παιδιών και η δραστική δύναμη που αυτή κρύβει δημιουργεί αυτή τη μοναδικής έντασης στο παγκόσμιο θέατρο σκηνή.²² Μπορεί οι επανειλημμένες παλινδρομήσεις της Μήδειας, μέχρι να καταλήξει οριστικά και αμετάκλητα στην απόφαση της παιδοκτονίας, να οφείλονται στον ίδιο της τον εαυτό. Αυτός ορθώνεται απέναντί της και μ' αυτόν αντιπαλεύει.²³ Αλλά η πηγή της συναισθηματικής της έξαρσης και ο μοχλός που σπρώχνει με ορμή στην επιφάνεια το υποσυνείδητο, ώστε να ξεδιπλωθεί εντελώς μπροστά στον θεατή, είναι

²⁰ Χουρμουζιάδης (2011) 154-5, σημ. 90 και 91.

²¹ Βέβαια δεν εννοούμε τα κωφά πρόσωπα, δηλ. τις δύο θεραπεινίδες που πιθανόν συνοδεύουν τη Μήδεια. Βλ. Mastronarde (2006) ad 1020.

²² Ο Young, (1953) 92, σημειώνει ότι τα χωρία του κειμένου που παρουσιάζουν την ηρωίδα με τα παιδιά της στη σκηνή αντιπροσωπεύουν την ακμή της ευριπίδειας τραγικής τέχνης. Να σημειώσουμε ότι η γνησιότητα των εικοσιπέντε τελευταίων στίχων του μονολόγου (1056-80) έχει αμφισβητηθεί από πολλούς μελετητές με πρώτον τον Theodor Bergk (*Griech. Literaturgeschichte*, III, 1884, 512, σημ. 140). Ο Mastronarde, (2006) ad loc., θεωρεί το χωρίο γνήσιο. Εκτενής συζήτηση του προβλήματος και των λύσεων που έχουν προταθεί: Seidensticker (1990) 89-102· Lloyd-Jones (1990) 441-51· Mastronarde (2006) 495-501.

²³ Πρβ. Knox (1983) 276 κ.ε.

σίγουρα τα παιδιά. Είναι τόσο έντονη και αποφασιστικής σημασίας η παρουσία τους, ώστε για πρώτη φορά το κείμενο την τονίζει με τόσες λεπτομέρειες.²⁴ Η *Μήδεια* επιμένει στο βλέμμα τους (στ. 1038, 1040 και 1041), το οποίο μάλιστα αδυνατεί να υποφέρει (*οὐκέτ' εἰμι προσβλέπειν / οἶα τε ἴπρὸς ὑμᾶς†*, στ. 1076-7). Μας δίνει την ευκαιρία να ακούσουμε το άδολο ὕστατο γέλιο τους (*τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;* στ. 1041) και να δούμε τη γλυκύτητα και τη λάμψη στα μάτια τους (*ὄμμα φαιδρόν*, στ. 1043). Αγγίζει με αγάπη τα χέρια τους (*ὦ φίλτατῃ χεῖρ*, στ. 1071), το στόμα (*φίλτατον δέ μοι στόμα*, στ. 1071), την ευγενική μορφή τους και το πρόσωπο (*σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενές*, στ. 1072)· αισθανόμαστε μαζί της την τρυφερότητα του δέρματος (*ὦ μαλθακὸς χρῶς*, στ. 1075), τη μυρωμένη ανάσα (*πνεῦμά θ' ἦδιστον*, στ. 1075) και τη βλέπουμε να χάνεται στη γλυκιά αγκαλιά τους (*γλυκεῖα προσβολή*, στ. 1074), καθώς εκείνα ανοίγουν τα χέρια τους. Στον σπαρακτικό αυτό αποχαιρετισμό ο ποιητής, αφήνοντας τη μητρική αγάπη να πλημμυρίσει τη σκηνή, παίζει και πάλι με τις προσδοκίες των θεατών. Για κάποιες στιγμές δίνεται η εντύπωση πως ο εφιάλτης της παιδοκτονίας απομακρύνεται, αλλά τελικά είναι η αγάπη της μητέρας που υποχωρεί μπροστά στο πάθος και τα παιδιά στέλνονται μέσα στο σπίτι. Η διπλή προστακτική *χωρεῖτε, χωρεῖτ'* (στ. 1076), που επιβάλλει επιτακτικά την απομάκρυνσή τους, μάς επιτρέπει ίσως να υποθέσουμε ότι οι ψυχικές αμφιταλαντεύσεις της ηρωίδας εκφράζονται πάνω στη σκηνή με ανάλογες κινήσεις: κάθε φορά που βρίσκεται κοντά στα παιδιά, που είναι πιθανό να απασχολούνται με κάποιο είδος παιχνιδιού όλη αυτή την ώρα,²⁵ υπερισχύουν μέσα της τα *βουλευμάτα* και η μητρική αγάπη, όταν όμως απομακρύνεται από αυτά, επικρατεί ο θυμός και το πάθος. Γι' αυτόν τον λόγο αυτό αποφασίζει να τα διώξει, ώστε να μην επηρεάζεται από το βλέμμα τους (πρβ. στ. 1076).

Η εικόνα των παιδιών θα ολοκληρωθεί, όταν θα ακούσουμε για πρώτη φορά τη φωνή τους. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι σε όλη τη διάρκεια του δράματος ήταν η κίνησή τους και οι χειρονομίες τους που αναπλήρωναν την έλλειψη λόγου, ενώ τη στιγμή του θανάτου τους, όταν βρίσκονται έξω από το οπτικό πεδίο του θεατή, ακούγεται ο λόγος τους για να αποδώσει την κίνηση και την αντίδρασή τους στο κακό που υφίστανται. Είναι στο στάσιμο που ακολουθεί μετά την αγγελική ρήση (στ. 1251 κ. ε.), όταν ξαφνικά οι δόχμιοι του Χορού διακόπτονται από μια παιδική κραυγή που

²⁴ Romilly (1997) 103.

²⁵ Πρβ. Χουρμουζιάδης (2011) 155-6 σημ. 93 και 94. Η απόσταση μεταξύ μητέρας και παιδιών δεν πρέπει να είναι μεγάλη· τα παιδιά μάλλον βρίσκονται στη σκηνή και όχι στην ορχήστρα, όπως υποθέτει ο Χουρμουζιάδης. Η ελαχιστοποίηση της απόστασης διευκολύνει εξάλλου το πλησίασμα και τον εναγκαλισμό που υπονοούνται μετά από τον στ. 1070.

έρχεται από το εσωτερικό του σπιτιού: *ὠὸ μοι* (στ. 1270a).²⁶ Η συμπύκνωση του λόγου σε κραυγή και η κατάρρευση της γλώσσας πιθανόν αποτυπώνει την εικόνα της ξαφνικής πτώσης των δύο μικρών σωμάτων αλλά και της εκ θεμελίων ανατροπής της σχέσης γονέων και παιδιών, στην οποία οι πρώτοι είναι προστάτες των δευτέρων.²⁷ Ακολουθούν δύο ζεύγη ιαμβικών τριμέτρων που μοιράζονται στα δυο αγόρια (στ. 1271-1272, 1277-1278). Ο ποιητής σπάζοντας και πάλι το λυρικό ύφος των δοχμίων του χορού δημιουργεί ένα ιδιαίτερο τύπο διαλόγου, όπου ο λυρικός λόγος εκφράζει τη διστακτική στάση και την αδυναμία των γυναικών της Κορίνθου να παρέμβουν (στ. 1275-1276), ενώ οι απαγγελλόμενοι ίαμβοι τονίζουν και μετρικά την προσπάθεια αντίστασης (στ. 1271), αλλά και την επίκληση για βοήθεια (στ. 1277) μετά το πρώτο ξάφνιασμα που βρήκε τρόπο έκφρασης στην κραυγή. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι αυτά τα παιδιά που σε όλη τη διάρκεια του δράματος δεν άρθρωσαν λέξη και που οι κινήσεις και η όλη συμπεριφορά τους υπογράμιζαν την παιδικότητά τους, όταν βρίσκουν φωνή, ο λόγος τους έχει όλα τα χαρακτηριστικά του λόγου των ενηλίκων. Πιθανώς ο ποιητής θέλησε να θυσιάσει τη ρεαλιστική απόδοση μιας παιδιάστικης αντίδρασης μπροστά στον ρεαλισμό της πράξης. Ακόμη θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι το ύφος και το περιεχόμενο του λόγου των δύο παιδιών υποκλέπτει κάτι από την ενήλικη ζωή που δεν θα προλάβουν να ζήσουν.²⁸

Τα δύο νεκρά σώματα των παιδιών θα τα δει ο θεατής κοντά στη Μήδεια στη σκηνή της Εξόδου (στ. 1317 κ.ε.), όταν αυτή θα ολοκληρώσει την εκδικητική της μανία απέναντι στον Ιάσονα, στερώντας του ακόμη και τη δυνατότητα να θρηνήσει τους γιους του και να τους προσφέρει επιτάφιες τιμές.

Συγκεφαλαιώνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στη Μήδεια η παρουσία των παιδιών συμβάλλει σημαντικά στην τραγικότητα και στην ανάδειξη του πάθους που απαιτεί κάθε σκηνή. Αν και στα παιδιά αυτά

²⁶ Ο Halleran, (2010) 250, βρίσκει αντιστοιχίες μεταξύ αυτής της σκηνής των παιδικών κραυγών που ακούγονται μέσα από το σκηνικό οικοδόμημα και της τελευταίας σκηνής του Προλόγου, όταν ακούστηκαν για πρώτη φορά από τον ίδιο χώρο οι κραυγές της Μήδειας

²⁷ Βλ. Mastrorarde (2010) 254-5. Στην αρχαία ελληνική τραγωδία οι κανόνες αυτοί συχνά ανατρέπονται, αφού τα πάθη μεταξύ φίλων συγκαταλέγονται στις αρετές του τραγικού μύθου σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ιδιαίτερα όταν η πράξη εκτελείται με πλήρη επίγνωση (*Ποιητική*, κεφ. 14, 1453^b27-29). Βλ. Belfiore (2000) 12 κ.ε.

²⁸ Η ομοιομορφία άλλωστε του τραγικού λόγου οφείλεται και στις συμβάσεις, στις οποίες υπακούει η αρχαία τραγική ποίηση. Ο Σηφάκης, (2007) 97 κ. ε., παρατηρεί ότι τα παιδιά στην τραγωδία μιλούν σαν ενήλικες. Η έκφραση όμως των παιδιών εδώ, αντίθετα με ό,τι συνήθως συμβαίνει σε ανάλογες σκηνές του Ευριπίδη, δεν αποδίδεται με τραγούδι, αλλά με το κατ' εξοχήν διαλογικό μέτρο της αρχαίας τραγωδίας, το ιαμβικό τρίμετρο. Βλ. Allan (2002) 109, σημ. 11.

δεν δόθηκαν παρά ελάχιστοι στίχοι, το κείμενο «μιλάει» πολύ γι' αυτά και η θέση τους στην πλοκή είναι σημαντική. Ο ρόλος λοιπόν των δύο αγοριών, είτε μέσω της λέξεως του δράματος είτε μέσω της όψεως και των συμβολισμών της παρουσίας τους ήδη από τον Πρόλογο, αναδεικνύεται πολύ σημαντικότερος από όσο θα περιμέναμε ακόμη και σ' αυτό το δράμα, στο οποίο κυριαρχεί το θέμα της παιδοκτονίας. Ο ποιητής δεν περιόριστηκε να παρουσιάσει τα παιδιά μόνο ως θύματα, αλλά εκμεταλλεύτηκε δημιουργικά τη δραματική δύναμη της παρουσίας τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allan, W. (2002), *Euripides: Medea*, London.
- Belfiore, E.S. (2000), *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford.
- Βερναρδάκης, Δ.Ν. (1894), *Ευριπίδου δράματα: Εκάβη, Ιππόλυτος, Μήδεια*, τόμ. Β', Αθήνησιν.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1990), *Ευριπίδη Μήδεια*, Μετάφραση Γ.Γ., Εισαγωγή D.L. Page, Αθήνα.
- Diggle, J. (1987), *Euripidis fabulae*, τόμ. I, ανατύπωση με διορθώσεις, Oxford (1^η έκδοση 1984).
- Hall, E. (2007), "Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας", στο: P. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο, 137-88.
- Halleran, M.R. (2010), "Τα Επεισόδια", στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Μ. Κάισαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, Αθήνα, 230-52.
- Haym, C. (1897), "De puerorum in re scenica Graecorum partibus", *Dissertationes Philologicae Halenses*, XIII 4, Halis Saxorum, 219-95.
- Kassel, R. (1954), *Quomodo quibus locis apud veteres scriptores Graecos infantes atque parvuli pueri inducantur, describantur, commemorantur*, (Diss. Mainz 1951) Meisenheim am Glan 1954 = του ίδιου, *Kleine Schriften*, ed. H.-G. Nesselrath, Berlin and New York 1991, 1-73.
- Knox, B.M.W. (1983), "The *Medea* of Euripides", στο E. Segal (ed.), *Greek Tragedy. Modern Essays in Criticism*, New York = ανατύπωση του ομότιτλου άρθρου του ίδιου με μικρές αλλαγές στις υποσημειώσεις από το YCS 25 (1977) 193-225.
- Kovacs, D. (2001), *Euripides: Cyclops, Alcestis, Medea*, Edited and Translated by David Kovacs, ανατύπωση με διορθώσεις, Cambridge, Mass. (1^η έκδοση 1994).
- Lloyd-Jones, H. (1990), *Greek Epic, Lyric and Tragedy. The Academic Papers of Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford.
- Mastrorarde, D.J. (2006), *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Δ. Γιωτοπούλου, επιμ. μετάφρασης Μελέλαος Χριστόπουλος, Αθήνα.
- Mastrorarde, D.J. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, New York.
- Melchinger, S. (1974), *Das Theater der Tragödie*, München.
- Méridier, L. (1956), *Euripide*, τόμ. I, 4^η έκδοση με διορθώσεις, Paris (1^η έκδοση 1925).
- Mossman, J. (2011), *Euripides: Medea. With Introduction, Translation and Commentary*, Oxford.
- Μπεζαντάκος, Ν.Π. (2004), *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Αθήνα.
- Page, D.L. (1938), *Euripides: Medea*, Edited with Introduction and Commentary by D.L.P., ανατύπωση και διορθώσεις 1952, Oxford.

- Πανούσης, Γ.Α. (2011), "Οι παιδικόι ρόλοι στον *Οιδίποδα Τύραννο*", *Λογείον* 1, 48-71.
- Romilly, Jacqueline de (1997), *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφ. Αγγ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Αθήνα.
- Ρούσσο, Τ. (1994), *Ευριπίδη Μήδεια*, μτφ. Τ. Ρ., Αθήνα.
- Roux, G. (1972), "Notes en marge de *Médée*", *REG* 85, 39-46.
- Seidensticker, B. (1990), "Euripides, *Medea* 1056-80, an Interpolation?", στο M. Griffith & D. J. Mastrorarde (ed.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, 89-102.
- Σηφάκης, Γ.Μ. (2007), "Τα παιδιά στην αρχαία τραγωδία", στο ίδιου, *Μελέτες για το Αρχαίο Θέατρο*, Ηράκλειο, 85-116 = Sifakis, G.M. (1979), «Children in Greek Tragedy», *BICS* 26, 67-80.
- Στεφανόπουλος, Θ.Κ. (2012), *Ευριπίδης: Μήδεια*, Μετάφραση Θ.Κ. Σ., Αθήνα.
- Tedeschi, G. (2010), *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste.
- Walton, J. M. (2007), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, μτφ. Κ. Αρβανίτη & Β. Μαντέλη, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. (2011), *Ευριπίδου Μήδεια*, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σημειώσεις Ν. Χ. Χ., Αθήνα.
- Young, S.P. (1953), *The Women of Greek Drama*, New York.
- Zeitlin, F.I. (2008), "Intimate Relations: Children, Childbearing, and Parentage on the Euripidean Stage", στο: M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 318-32.

IOANNIS A. PANOUSSIS

The children in Euripides' *Medea*

In Euripides' *Medea*, the spectator's attention is constantly focused on Jason's and Medea's boys. These two children are mute almost throughout the play with the exception of the few lines they utter before they die. Their role, however, becomes very instrumental either through the other characters' words or by their own presence. The poet does not simply present these two children as mere victims, but he fruitfully takes advantage of their powerful dramatic presence in both the plot as well as in depicting the *pathos* or each scene's tragic aspect.

Η δραματική λειτουργία της έκφρασης του σώματος στον Ευριπίδη (*Μήδεια*, *Ίππόλυτος*, *Έκάβη*)



Εισαγωγικά

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΟΠΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ, κατά το δυνατόν, ακροώμενου λόγου έχει την αφετηρία της στην απαγγελία των επών, η οποία περιελάμβανε κάποια μορφή θεάματος με κινήσεις, χειρονομίες ή και εκφράσεις προσώπου,¹ συνεχίζεται στην χορική ποίηση, κατά την οποία οι χοροί μιμούνταν αδόμενη δράση, και εξελικτικά καταλήγει στον δρώντα υποκριτή της δραματικής ποίησης. Οι υποκριτές ενσαρκώνοντας τους ήρωες και ηρωίδες συμμετέχουν μέσω της λειτουργίας και της ιδιαίτερης έκφρασης του σώματος στη δράση και συμβάλλουν στην εναργέστερη απόδοση των δρωμένων.

Το σώμα, νοούμενο βέβαια με διαφορετικές κωδικοποιήσεις, εκφράζεται ως πρόσωπο, εκδηλώνεται με χειρονομίες, κινήσεις ικεσίας, προστασίας ή απειλής, συνδέεται με σωματικά πάθη και υποστασιοποιεί ψυχικές καταστάσεις, αποτυπώνει σημαντικά στοιχεία επικοινωνίας δια του τόνου της φωνής. Εν γένει το σώμα αποτελεί ουσιώδες διακριτικό της δραματικής ποίησης, αρκεί, όπως παρατηρεί ο Αριστοτέλης, να μην επικρατεί η υπόκριση σε βάρος της ποιητικής δημιουργίας.²

Ως προς τη διάσταση του σώματος ως προσώπου, πρέπει να συνυπολογίζεται το γεγονός της έλλειψης εναλλαγών στην έκφραση λόγω της χρήσης προσωπείων. Οι θεατές βλέπουν προσωπεία, αλλά ακούν περιγραφές εκφράσεων δια του λόγου και δημιουργούν εικόνες σύμφωνα με το τραγικό κείμενο³, «βλέπουν» δηλ. δια του λόγου. Οι υποκριτές διαμεσολαβούν μεταξύ κειμένου και θεατή αξιοποιώντας συστηματικά τη συμπληρωματική σχέση μεταξύ όρασης και λόγου.⁴ Οι θεατές συμπληρώνουν το έργο των ηθοποιών προβάλλοντας στο προσωπείο διαφορετικά

¹ Άθην. 1.37 (*Περί αρχαίων κιθαρῶδων*) και Παισ. 9.12.6 (*Περί τοῦ ἀύλητῆ Προνόμου*).

² Άριστ. *Ποιητ.* 1461b 34-62a1 και *Ρητορ.* 1403b12. Pickard-Cambridge A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^η έκδ. Oxford 1968, 171-76.

³ Πλάτων, *Ίων* 535e.

⁴ Fr. Frontisi-Ducroux, *Από το Προσωπείο στο Πρόσωπο*, μτφ. Μ. Λεβεντοπούλου, Αθήνα 2009, 61.

συναισθήματα, καθώς ακούν το κείμενο, γεγονός που αποτελεί τη νοητική συμβολή του θεατή, η οποία ποικίλλει εξαρτώμενη από τις ικανότητες του καθενός. Βέβαια, το δραματικό προσωπείο αποσκοπεί στο να κρύψει το πρόσωπο του υποκριτή και να ενσαρκώσει το πρόσωπο του ήρωα ή της ηρώιδας· εκπληρώνει έτσι, λειτουργική αποστολή δίνοντας ζωή στους ήρωες του μύθου. Τα τραγικά προσωπεία, ως γνωστόν, της κλασικής περιόδου χαρακτηρίζονται από έλλειψη έκφρασης και κάθε ένδειξης του χαρακτήρα ή του συναισθήματος, ενώ στην κωμωδία⁵ χρησιμοποιούνται εκφραστικά προσωπεία. Γενικά, ο υποκριτής χρησιμοποιούσε τη φωνή και το σώμα για να εκφράσει ένα σύνολο εσωτερικών καταστάσεων, ενώ κατά τον Κ. Κουν το προσωπείο εξαφανίζει τη σαρκική πτυχή της ανθρώπινης ύπαρξης.⁶

Η επί σκηνής δήλωση διαφορετικού φύλου, διαφορετικής ηλικίας και αξιώματος πρέπει να αποδιδόταν με συμβατικούς τρόπους τροποποίησης της φωνής και θα υπήρχαν κοινές παραδοχές ως προς τα σωματικά κριτήρια για τις ίδιες διακρίσεις.⁷ Εξ άλλου η χρησιμοποίηση μόνο ανδρών ηθοποιών είναι μία από τις χαρακτηριστικότερες συμβάσεις του αρχαίου δράματος και η οιαδήποτε τροποποίηση της φωνής είναι, επίσης, συμβατική. Στην πραγματικότητα, οι θεατές πείθονται μέσω του ποιητικού λόγου για το φύλο των ηρώων όπως πείθονται και για την ταυτότητά τους, γι' αυτό ο κάθε ηθοποιός υποδύεται περισσότερους από έναν ρόλους. Επίσης, συχνά σωματικές περιγραφές συμπληρώνουν, επαυξάνουν ή σχολιάζουν τη σκηνική παρουσίαση.

Με αυτές τις επισημάνσεις και παραδοχές θα εντοπιστούν στα εξεταζόμενα δράματα, *Μήδεια*, *Ίππόλυτος* και *Έκάβη*, συγκεκριμένα στοιχεία δραματικής λειτουργίας των υποκριτών μέσω της έκφρασης του σώματος και θα καταδειχτεί η συμβολή τους στην αποτελεσματικότερη παράσταση των δρωμένων. Η συγκεκριμένη δραματική λειτουργία αποτελεί μέρος της δραματικής τεχνικής του ποιητή και συντελείται αφενός σε δύο επίπεδα, άμεσα επί σκηνής και έμμεσα στις περιγραφές αυτοπτών προσώπων, και αφετέρου με χειρονομίες και με δηλούμενες δια του σώματος ψυχικές καταστάσεις. Η κατηγοριοποίηση της έκφρασης του σώματος γίνεται στην παρούσα εισήγηση ως εξής: α) ψυχικές καταστάσεις δηλούμενες δια του σώματος, β) λειτουργία προσώπου-φωνής, γ) κινήσεις ικεσίας-λειτουργία χειρών και δ) σωματικό πάθος (έμμεση περιγραφή-άμεση αντίληψη).

⁵ D. Wiles, *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως παράσταση*, μτφ. Ελ. Οικονόμου, Αθήνα 2009, 250-68.

⁶ Κ. Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 1987, 164-65.

⁷ Wiles, ό.π. (σημ. 5) 278.

I. Ψυχικές καταστάσεις δηλούμενες δια του σώματος

Η ψυχική αναστάτωση και καταβολή της Μήδειας με σωματοποιημένο τον πόνο και την ψυχική επιβάρυνση δηλώνεται δια στόματος της Τροφού, «*κεῖται δ' ἄσιτος*»⁸ (24). Παράλληλα, η στενοχώρια και η απροθυμία της για επικοινωνία με το περιβάλλον προς αναζήτηση κάποιας έστω παρηγορίας⁹ αποτυπώνεται με τους στίχους *οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσοισα γῆς / πρόσωπον* (27-28). Η Μήδεια σαν πετρωμένη, *ὡς πέτρος* (28), έχει παραδώσει το σώμα της στη φθορά του άλγους, *σῶμ' ὑφείσ' ἀλγηδόσι* (24), και δεν σηκώνει ούτε τα μάτια της από τη γη.

Στην τραγωδία *Ἰππόλυτος* η Αφροδίτη ανακοινώνει ότι η Φαίδρα μαραίνεται από τον έρωτα νοσώντας νόσο άγνωστη (38-40), η δε κατάσταση της περιγράφεται στη συνέχεια αναλυτικά από τον Χορό με κέντρο αναφοράς το σώμα, *τειρομένην νοσερᾶ κοίτᾳ δέμας* (131). Παραμένει κι αυτή *τριταίαν ἡμέραν...ἄσιτος* (275, 277) με σώμα ασθενές και αδυνατισμένο, *ἀσθενεῖ δέ καί κατέξανται δέμας* (274). Η κορύφωση της περιγραφής της ψυχοσωματικής κατάπτωσης δίνεται από την ίδια την πάσχουσα Φαίδρα που δηλώνει ότι δεν μπορεί ούτε το κεφάλι της να κρατήσει όρθιο, ενώ αισθάνεται να την βαραίνει ακόμη και το μαντήλι στο κεφάλι της (198-201). Ανίκανη κι αυτή όπως η Μήδεια να επικοινωνήσει με το περιβάλλον της επιθυμεί να βρεθεί σε άλλους τόπους.¹⁰

Στην *Ἐκάβη* με την πρώτη εμφάνιση της ηρωίδας οι θεατές πληροφορούνται άμεσα την κατάστασή της: η σωματικά αδύναμη γερόντισσα που έχει ανάγκη να υποβαστάζεται από τις Τρωαδίτισσες (60) και δείχνει να έχει σωματοποιήσει την ταπεινώση της σκλαβιάς και την επιπλέον ψυχική επιβάρυνση από τα τρομακτικά όνειρα και τα άσχημα προαισθήματα που εξ αυτών γεννήθηκαν (154 κ.ε.). Δεν είναι δηλ. η σωματική αδυναμία το αποτέλεσμα της ηλικίας μόνο, αλλά αισθητοποιεί την ανημποριά της συμφοράς και της ψυχικής καταβολής,¹¹ όπως άλλωστε η ίδια στον κομμό λέει αναφερόμενη στο *δείλαιον γήρωσ* και στην ανυπόφορη δουλεία, *δουλείας οὐ τλατᾶς, οὐ φερτᾶς* (156-57). Ανάλογη ψυχοσωματική κατάσταση βιώνει η *Ἐκάβη* μετά την αποχώρηση της Πολυξένης από τη σκηνή, όταν οδηγείται από τον Οδυσσέα στη θυσία, οπότε η γερόντισσα αναφωνεί *οἷ γῶ, προλείπω· λύεται δέ μου μέλη* (438). Ο ποιητής επιλέγει το *ρήμα προλείπω* που επί προσώπων σημαίνει λιποθυμώ¹² «αλίμονό μου, λιποθυμώ και μου κόβονται τα πόδια».

⁸ Πρβ. *Ἰκέτ.* 1105-6, *Ὀρ.* 39-41.

⁹ D. Mastrorarde, *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα 2006, 229.

¹⁰ W.S. Barrett, *Hippolytos*, Oxford 1964, 200.

¹¹ Κ. Συνοδινού, *Ευριπίδης Ἐκάβη*, τ. Β', Αθήνα 2005, 35.

¹² Συνοδινού, *ό.π.* (σημ. 11) 165.

II. Λειτουργία προσώπου – φωνής

Το σώμα ως πρόσωπο λειτουργεί δραματικά για να εκφράσει τον θυμό της Μήδειας με εστίαση στα μάτια, *ἤδη γάρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην* (92), αναφέρει η Τροφός παρομοιάζοντας το θυμωμένο βλέμμα της ηρώιδας με το άγριο μάτι του ταύρου. Από το ίδιο οργισμένο βλέμμα της μάνας τους ζητά η Τροφός από τα παιδιά να προφυλαχτούν αποφεύγοντάς το, *μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγύς* (101).

Η λειτουργία του προσώπου επανέρχεται στη σκηνή με τον Κρέοντα, όταν αυτός συναντά πρώτη φορά τη Μήδεια και χρησιμοποιεί την επιθετική προσφώνηση *σέ τήν σκυθρωπόν...Μήδεια* (271), για να υποδηλώσει ότι γνωρίζει την αρνητική στάση της απέναντί του και απέναντι στα γεγονότα, όπως άλλωστε δηλώνεται και από το υπόλοιπο ημιστίχιο *καί πόσει θυμουμένην*. Οι θεατές μέσω αυτής της προσφώνησης «βλέπουν» κάτω από το προσωπίο και προετοιμάζονται για την αντιπαράθεση των χαρακτήρων.

Στο επεισόδιο με τον Αιγέα ο Αιγεύς παρατηρεί μετά από 26 στίχους ότι κάτι συμβαίνει στη Μήδεια και της απευθύνει το ερώτημα *τί γάρ ὄμμα χρώς τε συντέτηχ' ὄδε;* (689), συνοδευόμενο το ερώτημα ίσως και από κάποια δεικτική χειρονομία, όπως σχολιάζουν οι ερμηνευτές με αφορμή την αντωνυμία *ὄδε*. Η συνειδητοποίηση ότι κάτι δυσάρεστο συμβαίνει προκύπτει πάλι από την παρατήρηση σώματος και προσώπου: *«μαραμένο βλέμμα και κορμί»* βλέπει ο Αιγεύς.

Η Κορυφαία στον *Ἰππόλυτο* συμπεραίνει τη θλίψη της Φαίδρας παρατηρώντας το πρόσωπό της, *στυγνόν δ' ὄφρῶν νέφος ἀυξάνεται* (172) και αργότερα η ίδια απορεί πώς ο Θησεύς δεν βλέπει την αρρώστια της γυναίκας του από το πρόσωπό της, *ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων;* (280).

Μετά την αυτοκτονία της Φαίδρας, ο Θησεύς βέβαιος για την ενοχή του Ιππολύτου τον κατηγορεί ότι ντρόπιασε τη συζυγική κλίνη κι εκείνος αποστρέφει το πρόσωπό του με αποτροπιασμό και τρόμο, κίνηση που δηλώνεται από τα λόγια του Θησέα, *δείξον δέ...τό σόν πρόσωπον δεῦρ' ἐναντίον πατρί* (946-947), επιδιώκοντας με αυτή τη φραστική πρόκληση την αντιπαράθεση μέσω της οπτικής επικοινωνίας. Αφορμή προετοιμασίας των θεατών για να ακούσουν τα δυσάρεστα αποτελεί το πρόσωπο του αγγελιαφόρου, το οποίο παρατηρεί και σχολιάζει η Κορυφαία στο 4^ο επεισόδιο, όταν αναγγέλλει την είσοδό του, *τόνδ' εἴσορῶ / σπουδῆ σκυθρωπόν πρὸς δόμους ὀρμώμενον* (1151-1152).

Στην ίδια τραγωδία τη δυσκολία εξωτερίκευσης συναισθημάτων λόγω του προσωπίου υπερβαίνει ο λόγος τη στιγμή που η Φαίδρα μιλάει στην

Τροφό για τη θλίψη της λέγοντας ότι το δάκρυ τρέχει από τα μάτια της, *κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει* (245). Δάκρυσι δηλώνει και ο Χορός, όταν εκφράζει τη θλίψη του στον κομμό (853).

Ἀρτίδακρὺς εἶμι (903) ακούμε να λέει η Μήδεια· μάλιστα τα δάκρυά της γεμίζουν τα τρυφερά πρόσωπα των παιδιών της (905) που σημαίνει ότι τα έχει αγκαλιάσει. Από τη σκηνή αυτή συγκινείται ο Χορός και το δηλώνει *κάμοί κατ' ὄσσω χλωρόν ὠρμήθη δάκρυ* (906), ενώ και ο Ιάσων παρατηρεί τα δάκρυα της Μήδειας και τα σχολιάζει *τί χλωροῖς δακρῦοις τέγγεις κόρας* (922), για να τα αντιληφθούν οι θεατές, αλλά και να προσέξουν την αποστροφή του προσώπου της ηρωίδας, *στρέψασα λευκήν ἔμπαλιν παρηίδα* (923), κίνηση που υποδηλώνει ότι το ξέσπασμα σε δάκρυα είναι υποκριτικό. Βέβαια, εκτός από τις παρατηρήσεις του Ιάσωνα και η Μήδεια πρέπει να επιλέγει ανάλογες κινήσεις και στάσεις επί σκηνής, με τις οποίες υποστηρίζει τα λεγόμενα.

Στην Ἐκάβη ο Οδυσσεύς πιστεύοντας ότι η Πολυξένη θα τον ικετεύσει αποστρέφει το πρόσωπό του για να αποφύγει την ικεσία. Εκείνη με ψυχραιμία παρατηρεί και περιγράφει τις κινήσεις του, την προσπάθειά του δηλ. να κρύψει το δεξί του χέρι κάτω από το ένδυμα και να αποστρέψει το πρόσωπό του για να μη του αγγίξει τα γένια (342-344). Η σκηνή είναι ταπεινωτική για τον Οδυσσέα, καθώς προσπαθεί να αποφύγει τη φυσική επαφή με το θύμα του για να μη δεσμευτεί από την ικεσία και η πρόθεσή του αυτή αποκαλύπτεται από το θύμα. Η όλη παρατήρηση της Πολυξένης αποτελεί έμμεση σκηνοθετική οδηγία από τον ποιητή.

Η Εκάβη αποστρέφει το πρόσωπό της κατά τη συνάντησή της με τον Αγαμέμνονα, *τί μοι προσώπω νῶτον ἐγκλίνασα σόν/δύρη* (739-740), παρατηρεί εκείνος. Όταν η Εκάβη συναντά στην Έξοδο τον Πολυμήστορα, πάλι το πρόσωπο λειτουργεί δραματικά. Εξηγεί ότι αποφεύγει να τον κοιτάξει κατάματα με δικαιολογία τις συμφορές της (968-973), γιατί η ήττα σύμφωνα με τον ηρωικό κώδικα τιμής αποτελεί ντροπή για τον ηττημένο,¹³ και επικαλούμενη τη συνήθεια να μην κοιτάζουν οι γυναίκες τους άνδρες κατάματα, *αἰτίον τι καί νόμος, / γυναῖκας ἀνδρῶν μή βλέπειν ἐναντίον* (974-975). Στην πραγματικότητα αποστρέφεται την υποκρισία του ανδρός, όπως εκφράστηκε λίγο πριν στον μονόλογό του.

Το σώμα λειτουργεί επίσης δραματικά μέσω της διαφοροποίησης της φωνής και της έκφρασης επιφωνημάτων οργής, θλίψης, πόνου. Στη Μήδεια ο Χορός συναθροίζεται και οι θεατές αντιλαμβάνονται άμεσα τη δεινή ψυχική κατάσταση της ηρωίδας, επειδή άκουσαν τις γοερές κραυγές και τους στεναγμούς της ηρωίδας,¹⁴ *ἔκλυον φωνάν...ἔκλυον δέ βοάν*

¹³ Συνοδινού, ό.π. (σημ. 11) 366.

¹⁴ Ν. Χουρμουζιάδης, *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα 2003, 63.

(131, 135), *ἀχάν ἄιον πολύστονον γών, / λιγυρά δ' ἄχεα μογερά βοᾶ* (204-206).

Η φωνή αποτελεί την πιο αληθινή και συγχρόνως άυλη υπόσταση του ανθρώπου πριν από την παρουσία του, έτσι ο ποιητής στη συγκεκριμένη τραγωδία ακολούθησε ένα σχήμα σε ανιούσα κλίμακα για να παρουσιάσει την ηρωίδα του: ξεκίνησε από τις περιγραφές της Τροφού για την απύσα Μήδεια, πέρασε στη φωνή της θρηνούσης Μήδειας και κατέληξε στη φυσική παρουσία της επί σκηνής στην αρχή του πρώτου επεισοδίου. Από τις οίμωγές και τα επιφωνήματα του πόνου πληροφορούνται οι θεατές και τη θανάτωση των παιδιών από τη Μήδεια: *ἀκούεις βοάν ἀκούεις τέκνων;* (1273), αναφωνεί ο Χορός.

Στον *Ιππόλυτο* ο ομώνυμος ήρωας, όταν πληροφορείται από την Τροφό την αιτία του πάθους της Φαίδρας, *βοᾶ...αὐδῶν δεινά πρόσπολον κακά* (581-582). Από τις κραυγές του καταρώμενου τον γιο του Θησέα προιδεάζεται ο Ιππόλυτος για το κακό που συμβαίνει, *κραυγῆς ἀκούσας σῆς ἀφικόμεν, πάτερ, / σπουδῆ* (902-903).

Γενικά οι φωνές με άναρθρες λέξεις και επιφωνήματα δηλώνουν κορύφωση πάθους, γιατί εκείνη ακριβώς τη στιγμή η γλώσσα αδυνατεί να εκφράσει με τη λογική της οργάνωση και συνέπεια την ένταση των συναισθημάτων και η φωνή την αντικαθιστά.

III. Κινήσεις ικεσίας-Η λειτουργία των χειριών

Η θεατρικότητα των σκηνών ενισχύεται από τις κινήσεις ικεσίας των χειριών και του σώματος των ηρώων και των ηρωίδων. Η ικεσία είναι από τις χαρακτηριστικότερες καταστάσεις: γίνεται και δια του σώματος και συνεπάγεται απόλυτη ταπείνωση και αδυναμία. Ο ικέτης θέτει τον εαυτό του στη διάθεση του ικετευομένου απεκδυόμενος κάθε εξουσία και ισχύ, γεγονός που αποτυπώνεται με τυπικές κινήσεις αναγνωρίσιμες και με ανάλογη σωματική έκφραση.¹⁵

Η Μήδεια ικετεύει τον Κρέοντα, *πρός σε γονάτων* (324), και η δραματικότητα εντείνεται από την αρνητική αντίδραση εκείνου προς την ικεσία της, εφόσον διατάζει τους ακολούθους του να την σύρουν βιαίως έξω, *τάχ' ἐξ ὄπαδῶν χειρός ὠσθήση βία* (335), ενώ αυτή συνεχίζει να αντιστέκεται και να παρακαλεί. Δεν γνωρίζουμε αν η κίνηση ικεσίας της Μήδειας είναι εξ αρχής ολοκληρωμένη ικετευτική πράξη, κατά την οποία η ηρωίδα πέφτει στα πόδια του Κρέοντα, αγγίζει ή αγκαλιάζει τα γόνατά του και παραμένει γονατισμένη. Ή αν πρόκειται για εικονική ικεσία, οπότε αρχικά απλώνει μόνο τα χέρια της προς τα γόνατά του και έπειτα,

¹⁵ Gould J. (1973), "Hiketelia" JHS 93, 74-103 και κυρίως 95.

όταν ο Κρέων λέει «χάνεις τα λόγια σου», πέφτει στα γόνατα και του σφίγγει το χέρι.¹⁶ Σε κάθε περίπτωση υπάρχει σωματική έκφραση που συμβάλλει στην εξωτερική δράση και υποδηλώνεται στο κείμενο ως σκηνοθετική οδηγία με τους προαναφερθέντες στίχους και με το *ήψάμην χεροῖν* (370) που λέει η Μήδεια.

Για δεύτερη φορά η ηρωίδα καταφεύγει στην ικεσία στη σκηνή με τον Αιγέα, οπότε σύμφωνα με το κείμενο αγγίζει τα γένια του και κυριολεκτικά ή μεταφορικά¹⁷ τα πόδια του, *ἀλλ' ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος/γονάτων τε τῶν σῶν ἰκεσία τε γίγνομαι* (709-10).

Στο τρίτο Στάσιμο η Κορυφαία του Χορού προσπαθεί με ικεσία να πείσει τη Μήδεια να μην πραγματοποιήσει την παιδοκτονία ακολουθώντας ικετευτικό τυπικό, λέγοντας *μή, πρὸς γονάτων σε πάντη / πάντως ἰκετεύομεν τέκνα φονεύσης* (853-855). Όταν η Τροφός, στο πρώτο επεισόδιο της τραγωδίας *Ἰππόλυτος*, προσπαθεί να μάθει από τη Φαίδρα την αιτία της ψυχοσωματικής της κατάπτωσης, καταφεύγει σε τυπική ικεσία: πιάνει το χέρι της βασίλισσας και γονατίζει αγγίζοντας τα γόνατά της. Η κίνηση κοινοποιείται από την αντίδραση της Φαίδρας *τί δρᾶς; βιάζῃ χειρός ἔξαρτωμένη;* και την επιμονή της Τροφού *καὶ τῶν σῶν γε γονάτων, κού μεθήσομαί ποτε* (325-326).

Ανάλογη σκηνή ικεσίας παρακολουθούν οι θεατές, τη στιγμή που η Τροφός παρακαλεί τον Ιππόλυτο να μη φανερώσει το μυστικό που μόλις του αποκάλυψε. Πιάνει πρώτα το χέρι του Ιππολύτου, *πρὸς σε τῆς σῆς δεξιᾶς εὐωλένου* (605), και στη συνέχεια πέφτει στα γόνατα εκλιπαρούσα, *ὦ πρὸς σε γονάτων* (607). Το τυπικό των δύο προηγούμενων ικετηρίων σκηνών είναι ίδιο, αλλά διαφοροποιείται ο τόνος της φωνής της ικετεύουσας, εφόσον στην πρώτη ικεσία κυριαρχεί το ενδιαφέρον και η αγάπη προς τη Φαίδρα, ενώ στη δεύτερη η αγωνία και ο φόβος.

Η Εκάβη επίσης εκτελεί επί σκηνής τυπικής μορφής ικεσίες, απευθυνόμενη πρώτα στον Οδυσσεά: αγγίζει τα χέρια και το πρόσωπό του (273-278) παρακαλώντας τον να μην οδηγήσει την Πολυξένη στη θυσία. Αργότερα ικετεύει τον Αγαμέμνονα, *ἰκετεύω σε τῶνδε γονάτων* (752), *ἀμφί σόν πίπτω γόνυ* (787), για να τιμωρήσει τον Πολυμήστορα. Παρά τις διαφορές ανάμεσα στις δύο σκηνές¹⁸ το τυπικό της ικεσίας παραμένει δραματουργικά ίδιο.

Στο δεύτερο επεισόδιο της *Μήδειας* υποδηλώνεται σωματική δράση από τους ήρωες, η οποία είτε υποστηρίζει και τονίζει όσα οι ίδιοι λένε ή

¹⁶ Gould, ό.π. (σημ. 15) 77 και 85-6. Βλ. και Kaimio M. (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy: A Study of Stage Conventions* (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, τόμ. 244) Helsinki, 51.

¹⁷ Mastronarde, ό.π., (σημ.9) 375.

¹⁸ J. Mossman, *Wild Justice, A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford 1995, 62-3.

εκφράζει την αντίδρασή τους σε όσα ακούν. Έτσι εξηγείται η αποστροφή του Ιάσονα στη Μήδεια *ἀλλ' ἔχ' ἥσυχος* (550). Προφανώς η Μήδεια αντέδρασε έντονα, όταν άκουσε από τον Ιάσονα *σοί μέγας φίλος* (549) και ίσως φάνηκε ότι θέλει με κάποιον τρόπο, χειρονομία ή κίνηση, να τον διακόψει¹⁹. Όταν οι ρήσεις είχαν μεγάλη έκταση, δίνονταν αφορμές κάποιας κινητικότητας από τα πρόσωπα που βρίσκονταν στη σκηνή και δεν μιλούσαν, για να υπάρχει εξωτερική δράση. Επομένως, η χειρονομία ή όποια άλλη αντίδραση της Μήδειας υποδηλώνεται από την υπόδειξη του Ιάσονα (ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν και σε άλλες τραγωδίες, αλλά ο περιορισμένος χρόνος μιας εισήγησης δεν επιτρέπει να τα παρουσιάσουμε).

Χειρονομίες αγάπης, αμοιβαίας εμπιστοσύνης και συμφιλίωσης εικονοποιούνται επί σκηνής, όταν η Μήδεια στο τέταρτο επεισόδιο εφαρμόζει άλλη στρατηγική κατά τη συνάντησή της με τον Ιάσονα. Καλεί τα παιδιά να βγουν από το σπίτι, να φιλήσουν και να αγκαλιάσουν μαζί της τον πατέρα τους, *ἐξέλθετ', ἀσπάσασθε καί προσείπατε/πατέρα μεθ' ἡμῶν* (895-96), να κρατήσουν το χέρι του, *λάβεσθε χειρός δεξιᾶς* (899).

Στο πέμπτο επεισόδιο η Μήδεια βρίσκεται στη σκηνή με τα παιδιά της (1021-1080) και οι θεατές παρακολουθούν κινητικότητα προερχόμενη από χειρονομίες αγάπης που υπονοούμε από κειμενικές αναφορές περί γέλωτος, χαρούμενου προσώπου, εντόνου κοιτάγματος βαθιά στα μάτια: *τί προσδέρεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα; / τί προσγελάτε τόν πανύστατον γέλων; ὄμμα φαιδρόν* (1040-1041, 1043). Περιγραφές που επαυξάνουν τη σκηνική παρουσίαση. Στη συνέχεια καλεί τα παιδιά κοντά της (1049), γονατίζει ή σκύβει, τα αγκαλιάζει, τα χαϊδεύει και τα φιλά στοργικά (1070-75), κάνοντας αναφορές στο γλυκύτατο στόμα, το τρυφερό δέρμα, το πρόσωπο και τη μυρωμένη ανάσα. Γρήγορα η διάθεσή της αλλάζει, σηκώνεται και απομακρύνει τα παιδιά, γιατί δεν αντέχει να τα βλέπει, *χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἰμί προσβλέπειν / οἶα τε πρός ὑμᾶς* (1076-77), με αποτέλεσμα να κορυφώνονται οι αντιθέσεις και να ενισχύεται η δραματικότητα της σκηνής. Υποθέτουμε, βέβαια, ότι διαφοροποιείται και η χροιά της φωνής της Μήδειας, για να παρακολουθεῖ τα συναισθήματά της.

Δια του σώματος εκφράζεται η πατρική μεταμέλεια και τα αισθήματα αγάπης του Θησέα προς τον Ιππόλυτο μετά την παρέμβαση της Αρτέμιδος, όταν υπακούοντας στην προτροπή της θεάς, *λαβέ / σόν παιδ' ἐν ἀγκάλαισι καί προσέγκυσαι* (1431-1432), και στην παράκληση του Ιππολύτου, *λαβοῦ, πάτερ, μου καί κατόρθωσον δέμας* (1445), τον αγκαλιάζει πατρικά.

¹⁹ Mastronarde, ό.π. (σημ. 9) 343.

Η αναφορά στα χέρια, υποστηριζόμενη από ανάλογες κινήσεις, απαντά αρκετές φορές στη *Μήδεια*. Λίγο πριν τη διάπραξη του φόνου, η ηρωίδα απευθύνεται στο χέρι της, *ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβέ ξίφος* (1244), γιατί το χέρι είναι το μέσο εκτέλεσης της βίαιας πράξης, είναι το *αὐτοκτόνον* (1254) χέρι στο οποίο αναφέρεται και ο Χορός δέκα στίχους παρακάτω. Από αυτό προσπαθεί να ξεφύγει ο γιος της Μήδειας αναφωνώντας *ποῖ φύγω μητρός χέρας;* (1271). Στο χέρι-εκτελεστή εστιάζει αργότερα ο Χορός πληροφορώντας τον Ιάσονα για την τύχη των παιδιών του, *παῖδες τεθνᾶσι χειρὶ μητρῶα σέθεν* (1309). Γενικά στην τραγωδία αυτή τα χέρια είτε συνδεδεμένα με την ικεσία είτε με μοτίβα στοργικής έκφρασης ή βίας συμμετέχουν στη δραματικότητα των σκηνών.²⁰

IV. Σωματικό πάθος

α) *Έμμεση περιγραφή*. Τα δρώμενα του δράματος γνωρίζουμε ότι είναι συνδεδεμένα με τον μη ορατό χώρο εκτός σκηνής και με τον ορατό, «δημόσιο»,²¹ χώρο επί σκηνής και ορχήστρας. Η δεξιοτεχνική αφήγηση από τους αγγελιαφόρους των γεγονότων που συμβαίνουν εκτός σκηνής μεταφέρει τη δράση από ένα δεύτερο επίπεδο και οπτικοποιεί, κατά το δυνατόν, ακουστικές εικόνες δια του λόγου ανάλογα πάντα με τη δύναμη της φαντασίας και την αντιληπτική ικανότητα του κάθε θεατή και υποκαθιστά την απουσία της σκηνικής δράσης.

Στη *Μήδεια*, στο έκτο επεισόδιο, ο αγγελιαφόρος ως αυτόπτης μάρτυρας μετατρέπει την εικόνα σε λόγο με αναλυτικές περιγραφές όσων συντελέστηκαν εκτός σκηνής και στα οποία πρωταγωνιστεί το πάσχον σώμα της Γλαύκης. Περιγράφεται η σκηνή της συνάντησης των παιδιών και του Ιάσονα με τη Γλαύκη, η διάσταση Γλαύκης-Ιάσονα με αφορμή την άρνηση εκείνης να δει τα παιδιά, *...προὔκαλύψατ' ὄμματα/λευκὴν τ' ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα* (1147-1148), η προσπάθεια του Ιάσονα να την μεταπείσει. Η τυπολογία των χειρονομιών της Γλαύκης είναι γνωστή στους θεατές γιατί έχουν παρακολουθήσει ανάλογες κινήσεις από τη *Μήδεια* (923).

Οι κινήσεις της νύφης μεταφέρονται με λεπτομέρεια, καθώς ενδύεται τα πέπλα και αποθέτει στα μαλλιά τον χρυσό στέφανο, ενώ παράλληλα περιγράφεται ο θαυμασμός, η χαρά και η φιλαρέσκεια, ιδιαίτερα τη στιγμή που η Γλαύκη χαμογελά στον καθρέφτη ή περπατά με χάρη και ανασηκώνεται στις μύτες των ποδιών της για να δει πώς πέφτει ο χιτώνας της. Στην όλη σκηνή κυριαρχεί το νεανικό γυναικείο σώμα, η ομορφιά, η ηρεμία και η χαρά, *ὑπερχαίρουσα* (1165) χαρακτηρίζεται η Γλαύκη. Ακριβώς στον επόμενο στίχο επέρχεται η ανατροπή, *δεινὸν ἦν θέαμ'*

²⁰ Mastronarde, ό.π. (σημ. 9) 53-6.

²¹ Wiles, ό.π. (σημ. 5), 211.

ιδεῖν (1167), η απότομη μεταβολή με κέντρο το ίδιο, λίγο πριν χαριτωμένο, σώμα. Αλλάζει χρώμα, τρέμει, πέφτει κατάχαμα, βγάζει αφρούς κλπ. κλπ. Ο χρυσός στέφανος γίνεται παμφάγο πυρ και τα λεπτά πέπλα καταβροχθίζουν τη λευκή σάρκα. Η ένταση και η φρίκη της σκηνής κορυφώνεται με τον χαρακτηρισμό *δεινόν θέαμα*, όταν πια οι σάρκες της Γλαύκης έχουν λειώσει σαν τη ρητίνη του πεύκου. Ακολουθεί η περιγραφή του πάθους του Κρέοντα που βρέθηκε κολλημένος σαν τον κισσό επάνω στα πέπλα της κόρης του, μόλις την αγκάλιασε, και είχε την ίδια τύχη, *ἀπέσβη και μετήχ' ὁ δῦσμορος / ψυχὴν* (1218-1219).

Δραματικά έντονη εικόνα σωματικού πάθους μεταφέρει ο αγγελιαφόρος στην τραγωδία *Ἰππόλυτος* περιγράφοντας τη σκηνή, κατά την οποία πραγματοποιείται η κατάρρα του Θησέα και το κύμα επιτίθεται στο τέθριππο του Ιππολύτου. Το σώμα του ήρωα μπλέκεται στα λουριά των αλόγων, *ὁ τλήμων ἠνίασιν ἐμπλακεῖς* (1236), και δεμένος σύρεται, *ἔλκεται δεθεῖς* (1237), χτυπά το κεφάλι στους βράχους, *σποδούμενος μὲν πρὸς πέτρας φίλον κάρρα* (1238) και τελικά συντρίβεται το σώμα *θραύων τε σάρκας* (1239).

Στην *Ἐκάβη* η αναλυτική περιγραφή της θυσίας της Πολυξένης από τον Ταλθύβιο προκαλεί τους θεατές να μεταφερθούν στην ιερότητα της στιγμής, να παρακολουθήσουν τα τελετουργικά δρώμενα του θανάτου²² (521 κ.ε.), την προσευχή, το πλήρες σκηνικό της ανθρωποθυσίας, τα γυμνωθέντα στήθη, τον λαιμό, το αίμα που ανάβλυσε μετά το χτύπημα του ξίφους.

Επίσης ο Πολυμήστορας αφηγείται τα σωματικά πάθη των παιδιών του και το δικό του δια χειρών των Τρωαδιτισσών γυναικών, *Τρώων κόραι* (1152), *εὐθύς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθέν / κεντοῦσι παῖδας* (1161-62), *ἐμῶν γάρ ὀμμάτων, / πόρπας λαβοῦσαι, τὰς ταλαιπώρους κόρας/κεντοῦσιν, αἰμάσσουσιν* (1169-1171). Η ρήση του Πολυμήστορα λειτουργεί περισσότερο ως αγγελική ρήση και λιγότερο ως υπερασπιστικός λόγος²³ γιατί δίνει λεπτομέρειες άγνωστες στον Αγαμέμνονα, τον Χορό και βέβαια στους θεατές. Έτσι η σκηνή που συνέβη στα παρασκήνια εικονοποιείται δια του λόγου και χαρακτηρίζεται από κορύφωση βίας και αγριότητας προερχόμενων μάλιστα από γυναίκες που ίσως να είναι μητέρες και σκοτώνουν παιδιά, γεγονός που κάνει την πράξη τους ακόμα πιο αποτρόπαια.

Στην έμμεση περιγραφή του σωματικού πάθους ο ποιητής αναμετράται άλλη μια φορά με τις απαιτήσεις του κειμένου του για εικονοποίηση, εφόσον την αποκλειστική ευθύνη της σκηνικής παρουσίασης έχει ο λόγος,

²² H. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London, 1985) 84-92.

²³ C. Collard, "Formal Debates in Euripides' Drama" *G & R*, 22 (1975) 65.

και με τις ικανότητες των θεατών να προσλάβουν τη δραματοποίηση δια της αφηγηματικής περιγραφής και να μεταφερθούν στον εξωσκηνικό χώρο του Φανταστικού, έτσι κι αλλιώς, σύμπαντος του έργου.

β) Άμεση αντίληψη. Στην τραγωδία *Ίππόλυτος*, στην Έξοδο, το πάσχον σώμα του ήρωα αποτελεί το κέντρο της σκηνής. Περιγράφεται από τον ίδιο τον πάσχοντα το σωματικό πάθος και δίδονται οδηγίες στους υπηρέτες πώς να τον βοηθήσουν για να το υποφέρει. *Αϊαί, αϊαί/καί νυν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει* (1370-1371) αναφωνεί υποστασιοποιώντας τον πόνο με επιφωνήματα *ἀναλήτου πάθους* (1386).

Στην *Ἐκάβη* οι θεατές ακούν τη μονωδία²⁴ του Πολυμήστορα, στην οποία ο βασιλιάς συνοψίζει σωματικό και ψυχικό πόνο, οργή και επιθυμία εκδίκησης και συγχρόνως παρακολουθούν επί σκηνής το πάθος του, όταν βγαίνει τυφλός με αίματα στο πρόσωπο περπατώντας με τα τέσσερα (1056-1068). Το *τετραποδίζειν* ενισχύει την οπτική εντύπωση και επιτείνει τη δύσκολη φυσική και ψυχολογική κατάσταση του ανδρός, ενώ προκαλείται μεγαλύτερη δραματικότητα από το γεγονός ότι είναι τυφλός, καθώς πέφτει και σηκώνεται συνειδητοποιώντας την αδυναμία του²⁵ και χορογραφώντας με τα λόγια του τις κινήσεις του, όπως παρατηρεί η Mossman.²⁶

Συμπέρασμα

Ανακεφαλαιώνοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το σώμα, με όλες τις δυνατότητες έκφρασής του, συμβάλλει στην οπτικοποίηση του λόγου, άμεσα ή έμμεσα δια συνδηλώσεων και υποδηλώσεων, όπως έγινε προσπάθεια να καταδειχθεί με τα παραδείγματα από τις τρεις τραγωδίες. Για τη συμμετοχή αυτή ο ποιητής λαμβάνει υπόψη του τις συγκεκριμένες δεσμεύσεις της παράστασης από την άποψη των προδιαγραφών του χώρου, της παρουσίας και της κίνησης των υποκριτών επί σκηνής, της αναγκαιότητας προβολής συναισθημάτων επί του ανέκφραστου και απόμακρου προσωπείου. Τελικά το σώμα συμμετέχει στην υποστασιοποίηση των τραγικών ηρώων του μύθου ως βασικό στοιχείο της *ὄψεως* και *ὄψις τῶν ἀδήλων τά φαινόμενα*.²⁷

²⁴ C. Collard, *Euripides Hecuba*, Warminster 1991, 187.

²⁵ Συνοδινού, ὁ.π. (σημ. 11) 394-5.

²⁶ Mossman, ὁ.π. (σημ. 18) 65.

²⁷ Αναξαγ. Diels-Kranz 59B 21a.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barrett, W.S. (1964), *Hippolytos*, Oxford.
- Collard, C. (1975), "Formal Debates in Euripides' Drama" G & R, 22.
- Collard, C. (1991), *Euripides Hecuba*, Warminster.
- Foley, H. (1985), *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides* (Ithaca and London).
- Frontisi Fr.-Ducroux (2009), *Από το Προσωπείο στο Πρόσωπο*, μτφ. Μ. Λεβεντοπούλου, Αθήνα.
- Gould, J. (1973), "Hiketeia" JHS 93.
- Kaimio, M. (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy: A Study of Stage Conventions* (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, τόμ. 244), Helsinki.
- Κουν, Κ. (1987), *Κάνουμε θέατρο για την φυγή μας*, Αθήνα.
- Mastronarde, D. (2006), *Ευριπίδου Μήδεια*, μτφ. Δ. Γιωτοπούλου, Αθήνα.
- Mossman, J. (1995), *Wild Justice, A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford.
- Συνοδινού, Κ. (2005), *Ευριπίδης Έκάβη*, τόμ. Β', Αθήνα.
- Wiles, D. (2009), *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως παράσταση*, μτφ. Ελ. Οικονόμου, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (2003), *Όροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα.

CHRYSA ALEXOPOULOU

Dramatic function of the body language in Euripides
(*Medea*, *Hippolytus* and *Hecuba*)

This work addresses how through the function of the body language actors personalizing tragic heroes and heroines participate in the action and intonation of the dramatic scenes of *Medea*, *Hippolytus* and *Hecuba* by Euripides. A body is understood as a *face* which does not show changes in its expression because of the presence of the mask, however, through its textual statements actively contributes in the creation of presumptive, often versatile optical visions to the audience. Gestures, actions of supplication, protection or threat, physical pain and mental states as well as the changing tone of voice comprise the body language. The way in which these elements are performed is part of the poet's dramatic technique.

Το μοτίβο της αδελφοκτονίας στην αρχαιότροπη τραγωδία του Φρειδερίκου Σίλλερ *Η νύφη της Μεσσίνας* και στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη



Η ΝΥΦΗ ΤΗΣ ΜΕΣΣΙΝΑΣ¹ ΑΠΟΤΕΛΕΙ, πιστεύουμε, την κορύφωση μιας μακρόχρονης προσπάθειας του Φρειδερίκου Σίλλερ (1759-1805) να κατακτήσει την κλασική τελειότητα, την *Klassizität*² με τον όρο που επανειλημμένα χρησιμοποιεί ο ίδιος, το Ωραίο (das Schöne) δηλαδή της μορφής, σε αρμονία με το Υψηλό (das Erhabene) του περιεχομένου της ποίησης. Ως πρώτη συγκεκριμενοποίηση αυτής της προσπάθειας στον τομέα της δραματουργίας μπορεί να θεωρηθεί η απόφαση που πήρε ο ποιητής στα 1797, να δώσει έμμετρη μορφή στην ιστορική τριλογία του, *Βάλλενσταϊν* (1793-1799), μη διστάζοντας να ξαναγράψει από την αρχή τα μέρη που είχε ήδη έτοιμα σε πρόζα, ενώ αποκαλυπτική για τις προθέσεις του είναι η παρατήρηση: «Είναι πλέον αποφασισμένο ότι θα φτιάξω τον Βάλλενσταϊν σε ίαμβο· δυσκολεύομαι να κατανοήσω πώς μπορούσα να θέλω

¹ *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, Gotta, Τύμπινγκεν, 1803. Το έργο υπάρχει σε ελληνική μετάφραση του 19^{ου} αι., *Η νύφη της Μεσσίνας* Δράμα εις πράξεις πέντε. Υπό Σίλλερ. Εκδίδεται υπό Μιλτιάδου Γ. Λικιαρδοπούλου. Εν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Κ.Δ. Μαδέλλη και Σας, 1875. Παρ' όλο που αυτός ο τίτλος, ο οποίος επανέρχεται και σε ανακοινώσεις παραστάσεων από τον Τύπο της εποχής, πρέπει να θεωρηθεί κατοχυρωμένος, στην εργασία, που έπεται ενάμιση σχεδόν αιώνα από την ελληνική έκδοση του δράματος, προτιμήθηκε η κλίση της Δημοτικής σε “-ας” τόσο εξαιτίας της γλωσσικής εξέλιξης, όσο και για να μην υπάρξει παρανόηση με την ελληνική πόλη Μεσσήνη. Για την αποφυγή παρεξήγησης μεταφέρθηκε επίσης και το γιώτα στην ορθογραφία, παρ' όλο που η σικελική πόλη έχει καταχωριστεί στα Ελληνικά ως Μεσσήνη. Η Δημοτική στην κλίση και η μοντέρνα φθογγική μεταφορά έκαναν απαραίτητο να επιλεγεί και ο τύπος της Δημοτικής “νύφη” και όχι “νύμφη”. Αντίθετα στην προσωπική ορθογραφία της γράφουσας, που διατηρεί τα διπλά σύμφωνα του πρωτοτύπου στη μεταφορά ονομάτων, οφείλονται τα δύο σίγμα στην ονομασία της πόλης.

² Η διατήρηση της γερμανικής ορολογίας, με ερμηνευτική απόδοση στα Ελληνικά, προτιμήθηκε γιατί η ελληνική μετάφραση του όρου με τη λέξη Κλασικισμός θα έδινε άλλον εννοιολογικό χρωματισμό.

κάτι άλλο [...] Μόνο τώρα, με τη νέα μορφή, μπορεί να ονομαστεί Τραγωδία».³

Ιδιαίτερα σημαντική για την επίτευξη αυτού του στόχου υπήρξε η μελέτη της αρχαίας ελληνικής Γραμματείας, από την οποία προσδοκούσε να οδηγηθεί «στην αληθινή απλότητα [...] – ίσως στην *Klassizität*»⁴ και η οποία ξεκινάει στα 1788 με πρώτο λογοτεχνικό δείγμα το ποίημα «Οι θεοί της Ελλάδας» και εντείνεται κάτω από την επίδραση της σχέσης του με τον ελληνιστή Βίλχελμ φον Χούμπολτ και βεβαίως με τον Γκαίτε. Στο πλαίσιο των προσπαθειών για την κατάκτηση της *Klassizität* εντάσσονται και οι αποσπασματικές μεταφράσεις των τραγωδιών του Ευριπίδη, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Φοίνισσες*⁵, που επιχείρησε το φθινόπωρο του 1788 ως εξάσκηση στο κλασικό ύφος, αλλά και αργότερα, το 1803, επανέρχεται στο θέατρο της αρχαιότητας παρουσιάζοντας τη δική του Τραγωδία με Χορικά,⁶ *Η νύφη της Μεσσίνας*, για την οποία έχει παρατηρήσει σε σύγχρονη επιστολή ότι η μορφή που της έχει δώσει τον φέρνει ένα βήμα πιο κοντά στη δραματοουργία της αρχαιότητας, καθώς το έργο μοιάζει «πραγματικά σαν μια αισχύλεια τραγωδία»,⁷ αλλά και πιο πριν, όταν αναζητούσε ανάμεσα σε διάφορες ιδέες και σχέδια για δραματοποίηση το κατάλληλο θέμα για να καταλήξει σ' αυτό, είχε διατυπώσει την επιθυμία του «για μια απλή τραγωδία, κατά την πιο αυστηρή ελληνική μορφή».⁸

³ Επιστολή προς τον Christian Gottfried Körner, 20 Νοεμβρίου 1797, βλ. στον τόμο της αλληλογραφίας του Σίλλερ μαζί του, *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, επιμ. Klaus L. Bergmann, Μόναχο 1973, 273 (στη συνέχεια ο τόμος θα αναφέρεται ως *Schiller - Körner*).

⁴ Επιστολή προς Körner, 20 Αυγούστου 1788 (*Schiller - Körner*, 85).

⁵ Για τις αποσπασματικές μεταφράσεις από τον Ευριπίδη οι οποίες έγιναν από τον Οκτώβρη έως τον Δεκέμβρη του 1788 ο Σίλλερ, που δεν είχε καλή γνώση των Ελληνικών, στρέφτηκε κυρίως στη λατινική μετάφραση του Josua Barnes, *Euripides quae extant omnia* [...], Cantabrigiae 1694 (νέα έκδοση 1778), αλλά και στη γαλλική μετάφραση σε πρόζα του Pierre Brumoy, *Le théâtre des grecs*, 1730 (νέα, επιμελημένη έκδοση από M. Prévost, Παρίσι 1785). Συμβουλευτήκε επίσης τη γερμανική μετάφραση του Johann Jacob Steinbrüchel, *Das tragische Theater der Griechen*, Ζυρίχη 1763. (Τα στοιχεία μεταφέρονται από την πεντάτομη έκδοση των Απάντων του Σίλλερ, Friedrich Schiller, *Saemtliche Werke*, επιμ. Gerhard Fricke κ.ά., Μόναχο 1965, τόμ. 3, 969 και 972, η οποία στη συνέχεια θα αναφέρεται ως *Schiller, Saemtliche Werke*). Πρώτη δημοσίευση των μεταφράσεων γίνεται στο περιοδικό *Thalia*, η *Ιφιγένεια* [*Iphigenie in Aulis. Übersetzt aus dem Euripides*], τχ. 6 και 7 και οι *Φοίνισσες* [*Szenen aus den Phönizierinnen des Euripides*], τχ. 8, 1789.

⁶ Όπως χαρακτηρίζεται το έργο στη διευκρίνιση του είδους που συνοδεύει τον τίτλο. Ο ποιητής έχει αναπτύξει εκτενώς τον σχετικό με το Χορό προβληματισμό του στο δοκίμιο «Για τη χρήση του Χορού στην Τραγωδία» [*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*], που έχει προτάξει ως Πρόλογο στην τραγωδία.

⁷ Επιστολή προς Körner, 9 Σεπτεμβρίου 1802 (*Schiller - Körner*, 321).

⁸ Επιστολή προς Körner, 13 Μαΐου 1801 (*Schiller - Körner*, 312).

Εξετάζοντας τις διάφορες παρατηρήσεις, απόψεις, κρίσεις κ.ο.κ. που έχει καταθέσει ο Σίλλερ, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο ίδιος έβλεπε αυτό το έργο σαν προσπάθεια να μεταφερθεί η αρχαία Τραγωδία σε όλο της το εύρος, το ήθος και το ύφος (συμπεριλαμβανομένης και της μορφής και ειδικότερα του Χορού), στη νεώτερη εποχή. Ταυτόχρονα όμως είχε πλήρη επίγνωση ότι η αρχαία ελληνική Τραγωδία ήταν φαινόμενο μιας άλλης, της δικής της εποχής, και γι' αυτό χρησιμεύει ως πρότυπο, όχι ως παράδειγμα για μίμηση. Είναι το ιδανικό αισθητικό αποτέλεσμα, στο οποίο η αρχαιότητα είχε φτάσει οργανικά, ενώ στη νεώτερη εποχή ο ποιητής έπρεπε να το επιδιώξει με νοητική διεργασία.⁹

Οπωσδήποτε ο Σίλλερ, συνειδητοποιημένος εκφραστής της μοντέρνας¹⁰ εποχής, έχει ρητά δηλώσει ότι μ' αυτό το έργο δοκίμασε τις δυνάμεις του σε «έναν μικρό αγώνα με τους αρχαίους Τραγικούς»¹¹ και πρέπει να έμεινε ικανοποιημένος από αυτή την προσπάθειά του, γιατί δεν θα διαστάσει να επισημάνει, ότι με αυτή την πρώτη δοκιμή του να γράφει «μια τραγωδία στην αυστηρή μορφή» θα μπορούσε, «σαν σύγχρονος του Σοφοκλή», να είχε πάρει και ο ίδιος κάποιο έπαθλο.¹² Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η αναφορά γίνεται σε επιστολή του Σίλλερ προς τον Χούμπολτ, όπου του υπενθυμίζει μάλιστα ότι εκείνος τον είχε χαρακτηρίσει ως τον πιο μοντέρνο από τους νεώτερους ποιητές, άρα και με τη μέγιστη αντίθεση προς ό,τι ονομάζεται αρχαίο, ωστόσο, συνεχίζει, ο ίδιος πιστεύει πως κατάφερε «να κατακτήσει και αυτό το ξένο πνεύμα», συμπληρώνοντας ότι «αυτή η μετατόπιση στην αρχαία εποχή» θα του ήταν πιο δύσκολη χωρίς τη γνωριμία του με τον Αισχύλο.¹³

Ο εκτεταμένος και δημόσιος (γιατί γίνεται σε επιστολές, άρθρα και δοκίμια) προβληματισμός του Σίλλερ, η ανάπτυξη θεωρητικών απόψεων, διάφορες κρίσεις και δηλώσεις του ίδιου, αλλά και των συγχρόνων του, σε συνδυασμό με το διαχρονικά φλέγον θέμα του αρχαίου θεάτρου, κα-

⁹ Πρβ. επ' αυτού επεξηγήσεις στον Πρόλογο (Schiller, *Saemtliche Werke*, τόμ. 2, κυρίως 819-20), αλλά και αναφορές σε διάφορες επιστολές, π.χ. προς τον J.W. Süvern, 26 Ιουλίου 1800 (βλ. εργο-βιογραφία Σίλλερ από τον Helmut Koopmann, *Friedrich Schiller*, Στουτγάρδη 1977, β' επιμελημένη έκδοση, τόμ. 2, 39 και 64, όπου υπάρχουν και σχετικά παραθέματα – στη συνέχεια η μελέτη θα αναφέρεται ως Koopmann, *Schiller*).

¹⁰ Ο όρος «μοντέρνος» (modern) χρησιμοποιείται από τον Σίλλερ και τους συγχρόνους του σε αντιδιαστολή με το «αρχαίο» (antik), όπως είχε καθιερωθεί αρχικά από τους Ρομαντικούς.

¹¹ Επιστολή προς τον August Wilhelm Iffland, 22 Απριλίου 1803, βλ. στην δωδεκάτομη έκδοση έργων του Σίλλερ, Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, επιμ. Otto Dann κ.ά., Φρανκφούρτη/Μάιν 1992-, τόμ. 5, Dramen IV, επιμ. Matthias Luserke, 695-96 (στη συνέχεια η έκδοση θα αναφέρεται ως Schiller, *Werke und Briefe*).

¹² Επιστολή προς τον Wilhelm v. Humboldt, 17 Φεβρουαρίου 1803 (Schiller, *Werke und Briefe*, 692).

¹³ Ο.π.

θώς επίσης και της αναβίωσής του στη νεώτερη εποχή, οι υποδείξεις του συγγραφέα για το πρότυπο της αρχαίας Τραγωδίας με συγκρίσεις και αναφορές στον Αισχύλο αλλά κυρίως στον Σοφοκλή, του οποίου ακολούθησε τη μέθοδο, έχουν ως αποτέλεσμα η έρευνα γύρω από τη *Νύφη της Μεσσίνας* να έχει ασχοληθεί εξαντλητικά με όλους τους συναφείς τομείς, από την ερμηνεία των τραγικών εννοιών (αυτόνομα ή και συγκριτικά με την αρχαιότητα) μέχρι τη λειτουργία του Χορού ή την ανάλυση της σχέσης του δράματος με το πρότυπο της αρχαίας Τραγωδίας (γενικά) και του *Οιδίποδα τυράννου* του Σοφοκλή (ειδικότερα).

Αντίθετα, η όποια σχέση του δράματος με τον Ευριπίδη δεν έχει, από όσο γνωρίζουμε, απασχολήσει ιδιαίτερα. Ίσως επειδή η μεταφραστική ενασχόληση του Σίλλερ με αυτόν τον αρχαίο Τραγικό δεν βρίσκεται σε άμεση χρονική συνάρτηση αλλά προηγείται του δράματος δεκαπέντε χρόνια και έχει μείνει αποσπασματική, υποβαθμισμένη επί πλέον από τον ίδιο ως άσκηση,¹⁴ αλλά και επειδή γενικότερα το μεταφραστικό έργο δεν αντιμετωπίζεται ισότιμα στο *Corpus* ενός συγγραφέα. Δεν πρέπει ωστόσο να λησμονείται ότι ο νεωτερικός Ευριπίδης, περασμένος βέβαια από το φίλτρο του Σενέκα στον οποίο στηρίζεται η δραματουργική παράδοση της δυτικής Ευρώπης (κάτι που από τους Έλληνες συνήθως παραγνωρίζεται), είναι εκείνος που βρίσκεται πλησιέστερα στη νεώτερη εποχή, αλλά και στον Σίλλερ που οι θεατρικές και δραματικές προσλήψεις του έχουν τις ρίζες τους στο Μπαρόκ. Παρ' όλο, λοιπόν, που αναγνωρίζει τον τραγικό δυναμισμό του Αισχύλου και παρ' όλο τον θαυμασμό για την τελειότητα του Σοφοκλή, οι καταβολές του και η προσωπική του κλίση οδηγούν τον Σίλλερ στον Ευριπίδη.

Με τις *Φοίνισσες* ειδικότερα η *Νύφη της Μεσσίνας* παρουσιάζει έναν στενό θεματικό παραλληλισμό, την αδελφική έχθρα που καταλήγει σε αδελφοκτονία και που στο νεώτερο δράμα δίνει μάλιστα το δεύτερο σκέλος του διπλού τίτλου, *Η νύφη της Μεσσίνας ή Οι εχθρικοί αδελφοί*, ενώ από τις σωζόμενες τραγωδίες του κύκλου των Λαβδακιδών μόνο οι *Φοίνισσες* πραγματεύονται τη διαμάχη των δυο γιων του Οιδίποδα, φέρνοντας συγκεκριμένα επί σκηνής αντιμέτωπους τους δύο αντίπαλους αδελφούς. Ας σημειωθεί επίσης ότι ο Σίλλερ στην αποσπασματική του μετάφραση των *Φοινισσών* ενδιαφέρεται κυρίως για τη στιχομυθική τους αντιπαράθεση με το τέλος της οποίας σταματάει, έχοντας επί πλέον παραλείψει την Πάροδο που βρίσκεται ανάμεσα στον Πρόλογο της Ιοκάστης

¹⁴ Χωρίς αυτό να σημαίνει, ωστόσο, ότι δεν είχε μείνει ικανοποιημένος από το αισθητικό αποτέλεσμα, όπως καταδείχνει η δημοσίευση των ολοκληρωμένων αποσπασμάτων στο περιοδικό *Thalia* (βλ. πιο πάνω, σημ. 5^ο).

και στο πρώτο Επεισόδιο με τη λογομαχία τους, επιβεβαιώνοντας έτσι την επιλεκτική προτίμησή του.¹⁵

Πραγματικά, το μοτίβο των αντίπαλων αδελφών ανήκει στα εντελώς προσωπικά ενδιαφέροντα του Σίλλερ ως δραματουργού και εντοπίζεται από τα μαθητικά του ήδη χρόνια στο δραματικό έργο *Cosmus von Medicis* (1776), το οποίο ολοκλήρωσε αλλά τελικά κατάστρεψε. Πρόκειται για ένα πολύ αγαπητό θέμα της «Θύελλας και Ορμής»¹⁶ και ο Σίλλερ επιμένοντας σ' αυτό παρουσίασε λίγο αργότερα τους *Ληστές* (1781) με το πασίγνωστο αντιθετικό αδελφικό ζευγάρι, Καρλ και Φραντς, σε ένα δράμα που καταχωρίζεται στα αριστουργήματα αυτής της περιόδου της γερμανικής λογοτεχνίας. Δεν είναι, λοιπόν, καθόλου παράξενο που στην τελευταία φάση της δραματουργικής δημιουργίας του, όταν θέλησε να δώσει ένα δείγμα τραγωδίας «κατά την πιο αυστηρή ελληνική μορφή»,¹⁷ περιέπλεξε αυτό το μοτίβο και στη *Νύφη της Μεσσίνας*, ένα έργο του οποίου η πλοκή είναι δημιούργημα της φαντασίας του και το οποίο σκόπευε να επεξεργαστεί ακολουθώντας το πρότυπο του *Οιδίποδα τυράννου*. Στη σύλληψη μάλιστα αυτού του έργου προηγείται χρονικά η ονομασία *Οι εχθρικοί αδελφοί* και σε ένα κατοπινότερο στάδιο, αφού είχε προχωρήσει η εργασία, πήρε τον οριστικό του τίτλο, *Η νύφη της Μεσσίνας*,¹⁸ παραγκωνίζοντας την αρχική ονομασία στο δεύτερο σκέλος του διπλού τίτλου.

Το έργο τοποθετείται στη Μεσσίνα της Σικελίας κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, όπου στους κόλπους της ξενόφερτης (σύμφωνα και με την ιστορική πραγματικότητα) ηγεμονικής οικογένειας έχει ξεσπάσει μετά το θάνατο του άρχοντα αιματηρή διαμάχη ανάμεσα στους δύο γιούς, Δον Μά-

¹⁵ Δεν ξεκίνησε δηλαδή απλώς τη μετάφρασή του από την αρχή του δράματος και συμπωματικά σταμάτησε σε αυτό το σημείο.

¹⁶ «Sturm und Drang», σύντομη αλλά πολύ σημαντική περίοδος της γερμανικής λογοτεχνίας [1767-1785], στην οποία ανήκουν και τα νεανικά έργα των Γκαίτε και Σίλλερ.

¹⁷ Βλ. πιο πάνω, σημ. 9.

¹⁸ Οι αναφορές σε έργο «που θα ήταν σαν τον *Οιδίποδα τύραννο* και θα πρόσφερε στον ποιητή του τα ίδια προτερήματα», έχουν αρχίσει ήδη από το διάστημα που ο Σίλλερ ήταν απασχολημένος με τον *Wallenstein*, όπως μαρτυρεί σχετική ανακοίνωση προς τον Γκαίτε, 2 Οκτωβρίου 1797 (η επιστολή αναδημοσιεύεται στον τόμο αλληλογραφίας του Σίλλερ με τον Γκαίτε, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, επιμ. Emil Staiger, Φρανκφούρτη/Μόναχ 1966, 478-81, ιδ. 480). Πιο συγκεκριμένη αναφορά σχεδίου για τραγωδία με την ονομασία *Die feindlichen Brüder*, γίνεται σε συνομιλία με τον Γκαίτε στις 21 Μαρτίου 1799 (η πληροφορία από Koopmann, *Schiller*, τόμ. 2, 72). Αντίθετα η απόφαση να ονομαστεί το έργο *Η νύφη της Μεσσίνας* τεκμηριώνεται τρειςήμισι χρόνια αργότερα, σε επιστολή προς τον Körner, 9 Σεπτεμβρίου 1802, όπου ο Σίλλερ αναφέρει χαρακτηριστικά: «πρόκειται για τους εχθρικούς αδελφούς ή, όπως θα το βαφτίσω, η *Νύφη της Μεσσίνας*» (*Schiller - Körner*, 321). Η συγγραφή του δράματος άρχισε το φθινόπωρο του 1802 και τελείωσε την 1 Φεβρουαρίου 1803, ενώ η θεατρική πρεμιέρα δόθηκε στο Αυλικό Θέατρο της Βαϊμάρης στις 19 Μαρτίου 1803 και τον ίδιο χρόνο ακολούθησε η έκδοση μαζί με τον συνοδευτικό Πρόλογο για το Χορό στην Τραγωδία.

νουελ και Δον Καίσαρα, που έχει διασπάσει και τη χώρα, ενώ όσο ζούσε ο πατέρας είχε τιθασεύσει την ανεξήγητη εχθρότητα των αδελφών, που είχε ξεκινήσει από τα πρώτα παιδικά τους χρόνια, υποχρεώνοντάς τους να μεγαλώσουν χωριστά. Τώρα η μητέρα τους, Δόννα Ισαβέλλα, επιχειρεί να τους συμφιλιώσει προκαλώντας συνάντηση, στην οποία εκείνοι έρχονται συνοδευμένοι από τους ιππότες της ακολουθίας τους, που αποτελούν και τα δύο ημιχόρια του Χορού της τραγωδίας.¹⁹

Αφού πετύχει τη συμφιλίωσή τους, η Ισαβέλλα αποκαλύπτει ότι υπάρχει και μια αδελφή, η Βεατρίκη, που μεγάλωνε κρυφά σε ένα μοναστήρι χωρίς κανείς, ούτε αυτή η ίδια, να γνωρίζει την καταγωγή της, επειδή πριν τη γέννησή της ο πατέρας έχοντας δει ένα όνειρο που του ερμήνευσαν ότι αν γεννηθεί κορίτσι θα καταστρέψει τους γιούς και όλη τη γενιά του, είχε διατάξει τη θανάτωσή της. Αλλά η μητέρα είχε δει κι αυτή άλλο όνειρο, που της ερμήνευσαν ότι η κόρη θα συνενώσει με φλογερή αγάπη τα δύο εχθρικά αδέλφια, και την είχε διασώσει. Οι δύο αδελφοί συμπληρώνουν τις αποκαλύψεις ανακοινώνοντας την πρόθεσή τους να φέρουν στη μητέρα τους, ως νύφη, ο καθένας τη νέα που είχε ερωτευτεί κρυφά. Όταν όμως ο Δον Καίσαρ πηγαίνει να συναντήσει την αγαπημένη του, τη βρίσκει αγκαλιασμένη με τον Δον Μάνουελ, που κι αυτός την ίδια κοπέλα είχε αγαπήσει (έχοντας μάλιστα κερδίσει την ανταπόκρισή της), και σε έκρηξη του πάθους σκοτώνει τον ερωτικό του αντίζηλο και αδελφό.

Στο τέλος, όταν φέρνουν στο ανάκτορο τη λιπόθυμη Βεατρίκη και τη σορό του Δον Μάνουελ, αρχίζει η σταδιακή αποκάλυψη της πλήρους αλήθειας, από την οποία ως τότε ο καθένας από τους εμπλεκόμενους ήξερε μόνο ένα μέρος. Ο Δον Καίσαρ αναγνωρίζοντας την όλη αμαρτωλή κατάσταση τού, έστω εν αγνοία, αιμομιχτικού έρωτα, αλλά και την προσωπική του ενοχή της αδελφοκτονίας, τελεί ως τελευταίο του χρέος την ηγε-

¹⁹ Τα δύο ημιχόρια απαρτίζονται, σε αντιστοιχία με τους κυρίους τους, από μεγαλύτερους σε ηλικία ιππότες ως ακολουθία του πρωτότοκου Δον Μάνουελ και από νεαρότερους του Δον Καίσαρα, ενώ και η διαφορά ορμητικότητας που παρουσιάζουν, αιτιολογημένη από την ηλικία τους, αντικαθρεφτίζει ταυτόχρονα και τη διαφορετικότητα στον χαρακτήρα των δύο αδελφών. Ο Σίλλερ έχει διευκρινίσει στον Πρόλογο (πρβ. Schiller, *Saemtliche Werke*, τόμ. 2, 823) ότι ο Χορός του έργου, διασπασμένος στα δύο, παρουσιάζεται σε διαμάχη με τον εαυτό του, αλλά ότι αυτό συμβαίνει μόνο όπου συμμετέχει στη δράση σαν πραγματικό πρόσωπο (οπότε είναι τυφλό πλήθος), ως Χορός όμως και ιδεατό πρόσωπο (που δεν είναι δηλαδή άτομο αλλά έννοια, η οποία όμως εκπροσωπείται από μια αντιληπτή με τις αισθήσεις ισχυρή μάζα, σ. 821), είναι σε συμφωνία με τον εαυτό του. Έχει επισημάνει επίσης ότι ο Χορός στην αρχαία Τραγωδία ήταν ένα φυσικό όργανο, καθώς οι υποθέσεις της, που αφορούσαν σε πράξεις και στη μοίρα Ηρώων και Βασιλέων, ήταν από μόνες τους δημόσιες, ενώ ο ποιητής της νέας εποχής πρέπει, για να είναι οργανική η παρουσία του Χορού, να δημιουργήσει τις απαραίτητες συνθήκες στην πλοκή του έργου (σ. 819) και ακριβώς αυτό έχει επιτύχει, πιστεύουμε, ο ίδιος με τη σύλληψη του Χορού στη *Νύφη της Μεσσίνας* ως Ιπποτών της ακολουθίας των δύο αδελφών.

μονική ταφή του αδελφού του και δικάζοντας και καταδικάζοντας μόνος του τον εαυτό του αυτοκτονεί, παρά τις θερμές παρακλήσεις της Ισαβέλλας που τον ικετεύει να μην την αφήσει μόνη και απροστάτευτη.

Η δράση στις *Φοίνισσες* είναι γνωστή και χωρίς τη δαιδαλώδη περιπλοκότητα της *Νύφης της Μεσσίνας*. Η Ιοκάστη μπροστά στον κίνδυνο της άλωσης της Θήβας από το ξένο στράτευμα που έχει φέρει ο Πολυνείκης και το ενδεχόμενο να αλληλοσκοτωθούν τα δυο αδέρφια σε εκπλήρωση της πατρικής κατάρας του Οιδίποδα, να χωρίσουν οι γιοί του την εξουσία με τα σπαθιά τους, επιτυγχάνει ανακωχή και συνάντηση των αντιμαχόμενων αδελφών για συμφιλίωση, χωρίς όμως το προσδοκώμενο αποτέλεσμα. Μετά από σφοδρές μάχες και για να σταματήσει η αιματοχυσία, τα αδέρφια αποφασίζουν να λύσουν τη διαφορά τους σε μονομαχία που καταλήγει σε αλληλοκτονία, με την Ιοκάστη, που είχε προστρέξει για να τους εμποδίσει, να αυτοκτονεί πλάι στα κορμιά τους.

Εντυπωσιακή στην ομοιότητά της είναι η εκκίνηση των δύο τραγωδιών τόσο από την άποψη της δομής, όσο και ως αρχική κατάσταση της δράσης, καθώς η Ισαβέλλα και η Ιοκάστη όχι μόνο λένε με μακρείς μονολόγους τον Πρόλογο εξηγώντας την κατάσταση και την προϊστορία της, αλλά έχουν και οι δύο αναλάβει την πρωτοβουλία της συνάντησης των εχθρικών αδελφών για να επιτευχθεί συμφιλίωση, ρίχνοντας στο παιγνίδι το βάρος της μητρικής τους ιδιότητας και ευελπιστώντας στην υική στοργή. Υπάρχει βέβαια μια ελαφριά διαφοροποίηση, γιατί η μητέρα της αρχαιότητας ενεργεί αυτόβουλα και ανιδιοτελώς, ενώ η νεώτερη κάτω από την πίεση των υπηκόων, που απειλούν ότι αν συνεχιστεί η διχόνοια των αρχόντων τους, εκείνοι θα προσφύγουν σε άλλον ηγεμόνα (ενέργεια στην οποία είχαν όντως προβεί κατά το ιστορικό παρελθόν). Αυτή η διαφορά στον χαρακτήρα και τα κίνητρα των δύο γυναικών επιβεβαιώνεται και στο τέλος, όπου παρατηρείται πάλι μια εκπληκτικά παράλληλη ενέργεια: και οι δύο ζητούν βοήθεια από τις κόρες τους, Αντιγόνη και Βεατρίκη αντίστοιχα, για να αποτρέψουν με ικεσίες την κακή έκβαση. Όμως η Ισαβέλλα που το κάνει για το δικό της συμφέρον, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει τη Βεατρίκη υπολογίζοντας στη δύναμη του έρωτα που αισθάνεται γι' αυτήν ο Κάισαρ, παρ' όλο που γνωρίζει πια ότι ο έρωτας αυτός είναι αιμομικτικός. Και βεβαίως η Ισαβέλλα δεν αυτοκτονεί.

Ιδιαίτερη σημασία για το ζήτημα που εδώ εξετάζεται έχει η διαφορά στο αποτέλεσμα του μητρικού εγχειρήματος για συμφιλίωση, γιατί οφείλεται στο διαφορετικό ειδικό βάρος της διαμάχης των δύο αδελφών. Στις *Φοίνισσες* το αντικείμενο της διαμάχης είναι γνωστό, δεδομένο και ασυμβίβαστο. Επομένως η παρέμβαση της Ιοκάστης αποδεικνύεται μάταιη. Ετεοκλής και Πολυνείκης εμμένουν στις θέσεις τους που είναι αγεφύρωτες, ο πρώτος στη διατήρηση της εξουσίας με κάθε μέσο και όποιο κό-

στος, μέχρι την ενδεχόμενη καταστροφή της πατρίδας από τον πόλεμο, και ο δεύτερος στο νόμιμο δικαίωμά του για εξουσία και περιουσία, ακόμη και εκστρατεύοντας κατά της πατρίδας, ενώ πίσω από όλα αυτά στέκεται αδυσώπητη η πατρική κατάρρα που έχει προκαλέσει την αδελφική αντιμαχία. Στη *Νύφη της Μεσσίνας* μυστήριο καλύπτει την προέλευση του αδελφικού μίσους, που εμφανίζεται από την πρώτη παιδική ηλικία «από άγνωστο μοιραίο σπόρο» (στ. 24)²⁰ και μεγάλωνε καθώς μεγάλωναν τα αδέλφια. Γίνεται μια σκοτεινή αναφορά (όχι όμως σε αντιστοιχία με την Ιοκάστη από την Ισαβέλλα στον Πρόλογο, αλλά αργότερα από το Χορό) σε αμάρτημα-μίασμα και προγονική, πατρική κατάρρα, δεν βλέπουμε όμως αυτή να βαρύνει τη σχέση των δύο αδελφών, αλλά και στον πατέρα τους δεν μπορεί να καταλογιστεί κατάρρα, μόνο το λάθος ότι τους χώρισε και δεν γνώριζαν ο ένας τον άλλο, πράγμα που, όπως ομολογούν οι ίδιοι, έτρεφε τη διχόνοια τους. Με την παρέμβαση της μητέρας που τους έφερε κοντά, αναγνωρίζουν ότι η διαμάχη τους ήταν χωρίς ουσιαστική σημασία, ένα παιδιάστικο πείσμα που ξεκίνησε από ασήμαντες αιτίες, και καθώς ούτως ή άλλως έχουν έρθει με διαλλακτική ήδη διάθεση (σε αντίθεση με τις Φοίνισσες που διαλλακτικότητα επιδεικνύει μόνο ο Πολυνείκης), η συμφιλίωση είναι τελικά πολύ εύκολη.

Μια σημαντική διαφοροποίηση εντοπίζεται στην ανάπτυξη του ζητήματος της πατρίδας. Η εκστρατεία με ξένο συμμαχικό στρατό κατά της ίδιας του της πατρίδας είναι το αδιαμφισβήτητο μειονέκτημα του Πολυνείκη. Αυτή η κατάσταση ουσιαστικά ανατρέπεται από τον Σίλλερ, με τη χώρα να έχει εξαιτίας της διαμάχης των αδελφών διασπαστεί σε δύο στρατόπεδα, έτσι ώστε να μην βαρύνεται ο ένας από τους δύο αδελφούς υπέρμετρα, αλλά να παραμένει ανάμεσά τους ισορροπία. Ωστόσο, ξένοι ως προς την πατρίδα υπάρχουν και στο δράμα του Σίλλερ. Ξένοι είναι αυτοί οι ίδιοι οι ηγεμόνες, τους οποίους ο λαός ανέχεται, αλλά όλοι τόσο ο λαός, όσο και οι άρχοντές του, γνωρίζουν πως το περιβάλλον είναι γι' αυτούς εχθρικό. Έτσι η νέα διαμόρφωση της κατάστασης μετατοπίζει το ζήτημα της πατρίδας που από σημείο διαφοράς γίνεται εντέλει ενωτικό, γιατί είναι και οι δύο εχθροί προς τους υπηκόους τους. Εξ ίσου εντέλει ενωτικό αποτέλεσμα έχει και η διαφοροποίηση στο ζήτημα της διαμάχης για την εξουσία. Στο δράμα του Σίλλερ οι δύο αδελφοί δεν αντιμάχονται για την εξουσία, αλλά διεκδικούν, στο πλαίσιο του «παιδιάστικου» πεί-

²⁰ Στην εργασία οι παραπομπές στο κείμενο του δράματος γίνονται μόνο με υπόδειξη του στίχου, καθώς η αρίθμηση είναι κοινή στις διάφορες εκδόσεις που ακολουθούν την αρίθμηση της κριτικής έκδοσης, Friedrich Schiller, *Werke*, Nationalausgabe, επιμ. Julius Petersen και Gerhard Fricke (κατόπιν κ.ά.), Βαϊμάρη 1943-, στην οποία η *Νύφη της Μεσσίνας* δημοσιεύεται στον τόμ. 10 (επιμ. Siegfried Seidel), 1980, και οι μεταφράσεις του Σίλλερ από τα Ελληνικά και Λατινικά στον τόμ. 15.I (επιμ. Heinz Gerd Ingeknamp), 1993.

σματος της υποβαθμισμένης διαμάχης τους, κάποια συγκεκριμένα αντικείμενα και περιουσιακά στοιχεία της πατρικής κληρονομιάς, γρήγορα όμως αντιλαμβάνονται ότι ασκώντας από κοινού την εξουσία γίνονται πιο ισχυροί.

Πλήρης μετατόπιση παρατηρείται, εξάλλου, στον χαρακτήρα της στιχομυθίας με την οποία κλείνει η συνάντηση των δύο αντίπαλων αδελφών. Από αδιάλλακτη σύγκρουση επιχειρημάτων μετατρέπεται σε άμιλλα για το ποιός είναι πιο πρόθυμος να αναγνωρίσει την αξία του άλλου, ποιός θα εκδηλώσει τα καλύτερα αισθήματα κ.ο.κ. Σε τελευταία ανάλυση οι εχθρικοί αδελφοί της *Νύφης της Μεσσίνας* δεν είναι αντιθετικοί ούτε καν ανόμοιοι. Αντίθετα, από τον συγγραφέα τονίζεται η ομοιότητα και η εξίσωσή τους, είναι και οι δύο έντιμοι, θαρραλέοι, χωρίς ψεγάδι, αλλά και οι ίδιοι στον πρώτο μεταξύ τους διάλογο διαβεβαιώνουν για τα αμοιβαία αισθήματα εκτίμησης και σεβασμού που έτρεφαν ακόμα και στο διάστημα που ήταν αντίπαλοι, ενώ ιδιαίτερα πετυχημένος τρόπος για να δείχτει αυτή η ομοιότητα είναι ότι ο Σίλλερ τους αφήνει σε διάφορα σημεία του διαλόγου να συμπληρώνουν ο ένας τη σκέψη και τη φράση του άλλου.

Παρ' όλη την ομοιότητα είναι ωστόσο διαφορετικοί χαρακτήρες. Ένα στοιχείο που στις *Φοίνισσες* διακρίνεται αγνά,²¹ στη *Νύφη της Μεσσίνας* αναπτύσσεται διεξοδικά. Ο πρωτότοκος, Μάνουελ, είναι εσωστρεφής και μυστικοπαθής, ο νεώτερος, Καίσαρ, είναι θερμόαιμος, αυθόρμητος, συναισθηματικός, κυριαρχημένος από έντονο πάθος. Αυτή η διαφορά στους χαρακτήρες, χωρίς να επηρεάζει την αντιπαλότητά τους, θα παίξει αποφασιστικό ρόλο για την τροπή της πλοκής αιτιολογώντας δραματουργικά την τελική πράξη της αδελφοκτονίας, ενώ η διαφορά από την τραγωδία του Ευριπίδη ανάγεται στο ότι ο Σίλλερ (ο κατά τον Χούμπολτ, όπως αναφέρθηκε, πιο μοντέρνος από τους νεώτερους δραματικούς ποιητές) γράφει ένα δράμα που ακολουθώντας το πνεύμα της νεώτερης δραματουργίας στηρίζεται στους χαρακτήρες και όχι στη δράση, παρά τη ρητή αντίθετη πρόθεσή του.²²

²¹ Ο Σίλλερ, όπως φαίνεται από υποσημείωση που έχει βάλει στη δημοσίευση της μετάφρασής του των *Φοινισσών* στην *Thalia*, είναι ενήμερος τόσο για την άποψη της έρευνας ότι ο Πολυνείκης σε αντίθεση με τον Ετεοκλή είναι ήπιος και διαλλακτικός, όσο και για το ότι αυτή η άποψη έχει οδηγήσει στο να αποδίδεται στο τέλος της λογομαχίας τους η φράση *ερρότω πρόπας δόμος* (στ. 624 – το παράθεμα μεταφέρεται από την έκδοση της τραγωδίας από τον Νίκο Χ. Χουρμουζιάδη, *Ευριπίδη Φοίνισσες*, Αθήνα 2000, 70) στον Ετεοκλή, θεωρώντας λάθος του αντιγραφέα ότι τη λέει ο Πολυνείκης. Ο ίδιος, αντίθετα, καταχωρίζει την επίμαχη φράση στον Πολυνείκη με την εξήγηση ότι με την προσπάθεια να «προστατευτεί ο ποιητής από μίαν αντίφαση, του στερείται ίσως κάτι ωραίο» (Schiller, *Sämtliche Werke*, τόμ. 3, 974).

²² Η σχετική παρατήρηση εμπεριέχεται στην επιστολή προς τον Körner, 13 Μαΐου 1801, που ήδη αναφέρθηκε (Schiller - Körner, 312-13). Ωστόσο τελικά η νεωτερικότητά του δεν του

Το πιο έντονο και χαρακτηριστικό για τη νεώτερη δραματοουργία σημείο, που αποτελεί ταυτόχρονα και μια μεγάλη διαφοροποίηση στην υπόσταση της αντιπαλότητας των δύο αδελφών είναι η ανάμειξη του ερωτικού στοιχείου, που αρχικά δείχνει να ενισχύει την εξομοίωση των αδελφών (και οι δύο είναι μυστικά ερωτευμένοι και αυτή η ερωτική ευτυχία έχει κάνει και τους δύο διαλλακτικούς²³), στο τέλος όμως, με την αποκάλυψη ότι αγαπούν το ίδιο πρόσωπο, οδηγεί σε αναζωπύρωση του αδελφικού μίσους, καθώς γίνονται, και μάλιστα χωρίς να το γνωρίζουν, ερωτικοί αντίζηλοι. Έτσι η παιδική και στη συνέχεια χωρίς ουσία διαμάχη τους, που γι' αυτό μπόρεσε να αρθεί τόσο εύκολα, αποκτά τη λειτουργία προεικόνισης της μεγάλης, κρυφής και άγνωστης αντιπαλότητάς τους στο ερωτικό πεδίο, η οποία θα πάρει τραγική κατάληξη.

Παράλληλα το μοτίβο του έρωτα συνδέει τη δράση των εχθρικών αδελφών με τη δράση της *Νύφης της Μεσσίνας*, καθώς αυτό το δράμα δεν έχει απλώς έναν διπλό τίτλο, που ο δεύτερος επεξηγεί ή προσδιορίζει τον πρώτο, αλλά ο Σίλλερ στην προσπάθειά του να εξομοιώσει το έργο με το πρότυπο του *Οιδίποδα τυράννου* περιπλέκει δύο δράσεις ακολουθώντας στη μία την αναλυτική μέθοδο της σοφόκλειας τραγωδίας και στην άλλη την πιο συνηθισμένη στη νεώτερη δραματοουργία συνθετική μέθοδο (που βέβαια, ως το αναφέρουμε έστω παρενθετικά, ακολουθούν και οι *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, αφού με την έναρξη του έργου γνωρίζουμε ήδη για την πατρική κατάρα και παρακολουθούμε την εξέλιξη της πλοκής προς την τελική καταστροφή).

Μπορεί η αρχική έμπνευση του Σίλλερ να επικεντρωνόταν στη δράση των αντίπαλων αδελφών, ωστόσο η κύρια δράση του έργου είναι αδιαμφισβήτητα αυτή που αποτυπώνεται στο πρώτο σκέλος του τίτλου, για τη νύφη, την κρυμμένη κόρη της ηγεμονικής οικογένειας της Μεσσίνας που την ερωτεύονται με καταστροφική έκβαση και τα δυο αδέλφια της, χωρίς κανείς από τους τρεις να γνωρίζει την συγγένεια. Εδώ αναγνωρίζεται το πανίσχυρο, για όλο το δραματικό είδος του αναλυτικού δράματος, πρότυπο του *Οιδίποδα τυράννου* του Σοφοκλή, καθώς με το θάνατο του άρχοντα, συζύγου και πατέρα από τον οποίο έπρεπε να κρατηθεί κρυφή η ύπαρξη της κόρης, η μητέρα αποφασίζει να αποκαλύψει το μυστικό. Ωστόσο ταυτόχρονα έρχονται σταδιακά στο φως και άλλα, εκ πρώτης όψης αθώα μυστικά, ο κρυφός έρωτας των δύο γιων για μια άγνωστης καταγωγής κοπέλα, που όμως αποδεικνύονται, ως συνέπεια του πρώτου,

επέτρεψε, παρ' όλη την πρόθεσή του, να γράψει τραγωδία που να στηρίζεται στη δράση σαν την αρχαία, πράγμα που διακρίνει και ο ίδιος, όταν επισημαίνει ότι αυτό το σημείο «που ενδεχομένως είναι ένα προτέρημα» του δημιουργεί «μια κάποια ψυχρότητα» (313).

²³ Ο Δον Μάνουελ δηλώνει ρητά ότι είχε έρθει στη συνάντηση ήδη χωρίς μίσος, γιατί είχε βρει την ερωτική ευτυχία (στ. 610).

βασικού μυστικού της μητέρας, τραγικά ανομήματα, γιατί τα δύο αδέρφια όχι μόνο έχουν ερωτευτεί το ίδιο πρόσωπο, αλλά την άγνωστη αδελφή τους. Όμως και ο τρόπος που τα πρόσωπα του δράματος, από τα οποία το κάθε ένα γνωρίζει ένα, μόνο, μέρος των μυστικών, οδηγούνται βήμα-βήμα από την τύφλωση της άγνοιας στη γνώση. Οι προφητείες και οι λανθασμένες ερμηνείες ονείρων, το μυστήριο και τα ένοχα μυστικά, οι καθυστερήσεις αποκαλύψεων, οι ενέργειες που αποβαίνουν σε βάρος του ενεργούντος γιατί η Μοίρα, ως ανεξήγητη για τον άνθρωπο παρέμβαση μιας ανώτερης δύναμης, έχει αποφασίσει αλλιώς, αναπαράγουν το δραματοουργικό σχήμα της σοφόκλειας τραγωδίας.

Υπάρχει όμως και η δεύτερη δράση, αυτή των εχθρικών αδελφών που αποτυπώνεται στο άλλο σκέλος του τίτλου. Και ναι μεν οι δύο αδελφοί με τον έρωτά τους είναι αναγκαίοι για την τραγική εξέλιξη της πρώτης δράσης, δεν είναι όμως καθόλου απαραίτητο να έχουν έχθρα ανάμεσά τους. Η μοιραία αντιπαλότητα (μοιραία με την τραγική έννοια γιατί γίνεται εν αγνοία τους και οδηγεί στην καταστροφή του δράματος) εξελίσσεται στο πλαίσιο της κύριας δράσης, όταν έρχονται αντιμέτωποι ως αντίζηλοι, ερωτευμένοι με την ίδια κοπέλα. Ότι η νέα αυτή είναι ταυτόχρονα και η άγνωστη αδελφή τους, μπορεί για το τραγικό αίσθημα του Σίλλερ, με τις καταβολές του από το Μπαρόκ, να επιτείνει τη φρίκη, ωστόσο ως προς την αντιπαλότητα των αδελφών είναι εκ του περισσού. Αυτή η δράση θα μπορούσε να έχει την τραγική της έκβαση τόσο χωρίς το μοτίβο της αιμομιξίας (για το οποίο προφανώς ευθύνεται το πρότυπο του *Οιδίποδα*), όσο και χωρίς την από παλιά, από την πρώτη παιδική ηλικία, διαμάχη των αδελφών.

Δεν χωράει αμφιβολία ότι όσο προχωρούσε η συγγραφή του έργου, υπερίσχυε για τον συγγραφέα το κίνητρο της αναμέτρησης με τους Αρχαίους και ερχόταν στο επίκεντρο της δραματικής επεξεργασίας ο παραλληλισμός με τον *Οιδίποδα* με αποτέλεσμα την υποχώρηση της αρχικής δράσης των αδελφών. Έτσι η αντιπαλότητα των δύο αδελφών, παίρνοντας τη θέση του δευτερεύοντος πλέον μοτίβου, μπορούσε, με την επιτυχία της προσπάθειας για συμφιλίωση, να ατονήσει όταν αρχίζει η κύρια δράση της νύφης. Ωστόσο στο τέλος η βασική κλίση του Σίλλερ θα επιβληθεί και το δράμα θα επιστρέψει στη δράση των εχθρικών αδελφών, παρουσιάζοντας όμως και τη μεγαλύτερη απόκλιση από την αντίστοιχη στις *Φοίνισσες*: η μονομαχία που επιφέρει τον αλληλοσκοτωμό μετατρέπεται σε αδελφικό φόνο με θύμα τον Δον Μάνουελ και δράστη τον Δον Καίσαρα. Ο συγγραφέας αφήνοντας τα δαιδαλώδη μονοπάτια μυστικών και μυστηρίων, σημαδιακών ονείρων, προφητειών και μοιραίων αμαρτημάτων, κατ' ακολουθίαν του προτύπου του *Οιδίποδα* και της σοφόκλειας μεθόδου του αναλυτικού δράματος, επιστρέφει στο δράμα χαρακτήρων.

Η αδελφοκτονία, που γίνεται σε μια στιγμή έκρηξης του πάθους, είναι δραματικά πλήρως αιτιολογημένη από τον όντως θερμόαιμο, παρορμητικό, έντονα συναισθηματικό χαρακτήρα του νεώτερου αδελφού.

Στο τέλος των *Φοινισσών* οι δύο αδελφοί πέφτουν ο ένας πλάι στον άλλο, *άμφω δ' άμ' εξέπνευσαν άθλιον βίον* (στ. 1454),²⁴ η διαμάχη τελειώνει με την ισότητα απέναντι στο θάνατο. Αυτή την εξίσωση επιδιώκει και ο Καίσαρ ακολουθώντας στο θάνατο, ως αυτόχειρ, τον φονευμένο από το ίδιο χέρι αδελφό του. Στην τελευταία μεγάλη του σκηνή ο Καίσαρ παρουσιάζεται εντελώς αλλαγμένος, κύριος των παθών του και έχοντας πάρει τις αποφάσεις του. Στο πρόσωπό του αντικρίζουμε έναν από τους χαρακτηριστικούς για τον Σίλλερ δραματικούς ήρωες, που φτάνοντας σε ένα υψηλό επίπεδο αυτογνωσίας δικάζουν και καταδικάζουν μόνοι τον εαυτό τους κατακτώντας έτσι ως αυτόνομα άτομα την ελευθερία,²⁵ γιατί εντέλει ο Δον Καίσαρ δεν είναι ούτε Ετεοκλής ούτε Πολυνείκης, αλλά γνήσιο τέκνο σιλλερικής ποιητικής επινόησης.

LILA MARAKA

The motif of fratricide in Friedrich Schillers' ancient-mannered Tragedy *The bride of Messina* and Euripides' *Phoenician Women*

In this topic the author undertakes a comparative presentation of the motif of fratricide in Euripides' *Phoenician Women* and Schillers' tragedy with choruses *The bride of Messina*, which deduces to the conclusion that Schiller, divided between his target to revive the ancient tragic form in the modern time and his own original modernity, involves in his Drama two plots, one (the action of the bride) in the sophoclean shape of *Oedipus Rex* and an other (the action of the rival brothers) in the modern form of a Drama of characters, with the second, which corresponds to Schillers' inclination, being progressively predominant.

²⁴ Βλ. Χουρμουζιάδη, *Ευριπίδη Φοίνισσες*, 126.

²⁵ Ο Καρλ των *Ληστών*, π.χ., αναγνωρίζοντας στο τέλος την ενοχή του, που ως αρχηγός ληστρικής συμμορίας ήταν υπεύθυνος για το θάνατο πολλών αθώων, καταδικάζει τον εαυτό του και παραδίδεται μόνος του στη δικαιοσύνη. Αλλά και ο μαρκήσιος Πότσα στον *Δον Κάρλος* παίρνει αυτοβούλως επάνω του την ευθύνη για την υπόθεση με την επανάσταση της Ολλανδίας και παραδίδεται στην Ιερά Εξέταση.

Ο Προμηθέας του Iwan Gilkin



Το 1899, ο ΒΕΛΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ Iwan Gilkin γράφει ένα δραματικό ποίημα με τίτλο *Προμηθέας*, το οποίο, ελάχιστα μήνες αργότερα, εκδόθηκε στο Παρίσι από τη σειρά Collection des Poètes Français de l'Étranger, που επιδίωκε φανερά να κάνει μια πολιτιστική προπαγάνδα υπέρ της γαλλικής γλώσσας εκτός Γαλλίας. Ο Gilkin είχε ήδη φιλοξενηθεί από τη σειρά αυτή δύο φορές, με τις συλλογές *Η νύχτα* και *Η ανθισμένη κερασιά*. Ο Georges Barral, υπεύθυνος της παραπάνω σειράς, δεν διάστασε, μέσα σε δύο χρόνια, να ξανανοίξει τις πόρτες του στον ποιητή, ο οποίος ήταν ήδη γνωστός στη χώρα του, ενώ, αντιθέτως – και αδίκως – παραμένει σχεδόν άγνωστος μέχρι σήμερα στον ευρωπαϊκό χώρο των γραμμάτων.

Ο *Προμηθέας* είναι γραμμένος σε στίχους που ομοιοκαταληκτούν κατά βούληση, και που αντιστέκονται συχνά στις απαιτήσεις της μετρικής. Πρόκειται για ένα ωραίο κείμενο που, ωστόσο, απέχει πολύ από το να είναι ποιητικό υπόδειγμα. Και η σημαντική του αξία έγκειται – κατά τη γνώμη μου – κυρίως στις πολιτικές και φιλοσοφικές ιδέες που αναπτύσσει με αφορμή την περιπέτεια του Τιτάνα. Το έργο χωρίζεται σε 7 σκηνές.

Στην 1^η σκηνή, παρακολουθούμε τη φιλονικία μεταξύ Προμηθέα και Επιμηθέα: ο πρώτος εκφράζει τον πόθο του δημιουργού να εμψύσει ζωή στα πλάσματά του υπερβαίνοντας τη θεική βούληση, ο δεύτερος το χρέος της υποταγής και της ευλάβειας προς τους θεούς. Την επιθυμία του Προμηθέα, που έχει κατασκευάσει με άργιλο νέα, αλλά άψυχα, ανθρώπινα πλάσματα, τη συμεριζεται και η θεά Αθηνά, παρά τον σεβασμό της προς τον πατέρα Δία. Ξαφνικά, η Πανδώρα και, μαζί της, όλα τα αγάλματα του Προμηθέα, αποκτούν ζωή. Το όνειρο του Τιτάνα γίνεται πραγματικότητα.

Στη 2^η σκηνή, έχουμε πάλι τον επαναστάτη Προμηθέα να συνομιλεί με τον συντηρητικό Επιμηθέα και να κατηγορεί τον ζηλόφθονο Δία για τις δυστυχίες και τον πόνο που εξαπέλυσε πάνω στα καινούργια πλάσματα, τα οποία απειλούνται με θάνατο και τρέλα, και ζουν τον φόβο και αποκτούν άγριες διαθέσεις. Ο Επιμηθέας ψέγει και πάλι τον Προμηθέα για το ανίερο θράσος του να προκαλεί τον πατέρα των θεών, ενώ η Αθηνά

του θυμίζει ότι κάθε πρόοδος προϋποθέτει θυσίες. Συνάμα, του διδάσκει τον τρόπο να γεννά τη φωτιά χωρίς τη συνδρομή του ήλιου. Ακολουθεί ένας ύμνος στο φως και τη φωτιά που θα κάνουν τη ζωή φωτεινότερη, ασφαλέστερη και ευκολότερη.

Η 3^η σκηνή μάς μεταφέρει στον Όλυμπο, όπου ο Ερμής απαριθμεί τα ανθρώπινα έργα που πραγματοποιούνται με τη βοήθεια της φωτιάς, και παρακινεί τον Δία να τιμωρήσει τον εγκληματία που τόλμησε να ξεπεράσει σε δύναμη τους θεούς. Παρεμβαίνει η θεά Νέμεσις (θεά της ισόροπης προς το κακό ποινής) για να διεκδικήσει προσωπικά την τιμωρία του Προμηθέα (της εξαίρεσης, της εκτροπής από τον κανόνα). Η 4^η σκηνή είναι ο μονόλογος του Ερμή που αυτοπαρουσιάζεται ως ο θεός της κίνησης, της κυκλοφορίας, της επικοινωνίας, της σύνδεσης μεταξύ των πλασμάτων, άρα και της ενοποίησης.

Στην 5^η σκηνή, βρισκόμαστε μπροστά σε μια σπηλιά κάποιας χαράδρας, όπου έχει αποσυρθεί ο Προμηθέας, ξεχασμένος από τα δημιουργήματά του, θλιμμένος από την αχαριστία τους και από τη διολίσθησή τους σε ποικίλα πάθη και αντιθετικές βουλήσεις: τα παιδιά του έχουν χάσει πλέον το θάρρος τους, την ελευθερία τους και την περηφάνια τους. Οι λίγοι πιστοί που τον επισκέπτονται (ο Αντικράτης, ο Νεογένης, ο Όλυμπος και ο μικρούλης Σοφοκλής) παραπονούνται για τη δεσποτική εξουσία, αλλά και για τον απεχθή όχλο του άστεως. Παρ' όλα αυτά, ο Προμηθέας εξακολουθεί να τους αγαπά. Σε λίγο, καταφτάνουν ο απεσταλμένος του Δία Ερμής, το αδίστακτο Κράτος και ο φιλεύσπλαχνος αλλά στερούμενος εξουσίας Ήφαιστος, που με βαριά καρδιά εκτελεί το άχαρο έργο της ακινητοποίησης του Προμηθέα πάνω στον βράχο. Ο Προμηθέας υποψιάζεται ότι ο Δίας είναι ανύπαρκτος.

Στην 6^η σκηνή, κάπου στο άπειρο, ο Δίας μονολογεί αποκαλύπτοντας ότι αυτός βρίσκεται παντού, σε κάθε έκφανση της ζωής και του σύμπαντος, και ότι αγκαλιάζει και διέπει τα πάντα.

Στην 7^η σκηνή, ο Προμηθέας είναι πια καρφωμένος στην ψηλότερη κορυφή ενός βουνού, γεμάτος φρίκη για το μαρτύριο στο οποίο έχει καταδικασθεί. Τον πλησιάζουν οι Ωκεανίδες, στις οποίες εκείνος φανερώνει με μισόλογα ότι προβλέπει το τέλος του Δία. Έρχεται ο Επιμηθέας, για να τον συμβουλέψει να μεταμεληθεί προκειμένου να σωθεί. Ο Προμηθέας αρνείται και ελπίζει ότι οι εκλεκτοί που του απέμειναν θα συνεχίσουν το έργο του και θα τιμωρήσουν κάποτε τον τύραννο. Εμφανίζεται η Ιώ, θύμα επίσης του Δία, που βασανίζεται με τον ακριβώς αντίθετο τρόπο: ο Προμηθέας δεν μπορεί να κινηθεί, η Ιώ δεν μπορεί να σταθεί ακίνητη. Καταφτάνει πάλι ο Ερμής, για να τον συνετίσει. Οι Ωκεανίδες συμβουλεύουν τον Προμηθέα να υποχωρήσει. Στην έσχατη στιγμή του μαρτυρίου του, ο Τιτάνας λιποθυμάει και παρουσιάζεται η Σφίγγα σαν οπτασία στο

όνειρό του. Του μιλάει για την τελικότητα της οδύνης και για την συμπαντική ζωή και ένωση των πάντων στους κόλπους του θείου. Ο Ερμής προστίθεται σ' αυτό το όνειρο, αλλά τώρα είναι φιλικός. Ο Προμηθέας ξυπνάει και αντικρίζει εικόνες όμορφες και ειρηνικές, κατακλύζεται από μια αγάπη για τα πάντα. Ο ύμνος στον Δία είναι ένας ύμνος στη θεϊότητα που ενοικεί σε κάθε πλάσμα του σύμπαντος και που είναι η ουσία του κόσμου. Ο Προμηθέας συμφιλιώνεται με τη θεία υπόσταση που ενοποιεί όλες τις αντιθέσεις.

Ο συγγραφέας δεν αποκρύπτει τα δάνειά του από τον Αισχύλο και από τον Γκαίτε. Όχι μόνο αυτά είναι φανερά μέσα στο δραματικό κείμενο, αλλά και επισημαίνονται λεπτομερώς στις «Σημειώσεις» του ποιητή, που συνοδεύουν την έκδοσή του. Για τον λόγο αυτόν, δεν θα ενδιέφερε εδώ να ασχοληθούμε με λογοτεχνικές ομοιότητες ήδη διατυπωμένες, αλλά να προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις φιλοσοφικές επιδράσεις που δέχθηκε κατά τα φαινόμενα ο Gilkin, και που διηθούνται στο συγκεκριμένο έργο, και ιδιαίτερα στις μυθολογικές προσθήκες που έγιναν σ' αυτό.

Το πρώτο στοιχείο που προσθέτει ο ποιητής, είναι το γεγονός πως ο Προμηθέας είναι, αρχικά, καλλιτέχνης. Πλάθει με τον άργιλο ένα νέο γένος ανθρώπινων μορφών, στις οποίες αγωνίζεται να εμφυσήσει ζωή, όπως ο Δευκαλίωνας στη Γαλάτειά του. Μέσα από τον διάλογό του με τον αδελφό του, εκθέτει με ενθουσιασμό τα κίνητρα και τους στόχους της δημιουργίας. «Δεν ξέρεις τι είναι να δημιουργείς! / Εσύ ποτέ δεν άκουσες κραυγή του ισχυρού θεού / που πάλλεται μεσ' στην καρδιά του αρσενικού!»¹ Μ' αυτούς τους στίχους, ο Προμηθέας αποδίδει στον καλλιτέχνη μια ανδρική ρώμη και δύναμη που υπερβαίνει το απλώς ανθρώπινο μέγεθος. Αυτή η ιδιαίτερη δύναμη προσανατολίζεται σε δύο στόχους: ο ένας είναι η συνέχιση της ζωής του δημιουργού μέσα από τα πλάσματά του, και ο άλλος είναι η τελειοποίηση αυτών των πλασμάτων μέχρι να φτάσουν στη θέωση: «Ποτέ δεν έχεις κλάψει; Δεν σ' έκαψε ποτέ / ο πόθος να γεμίσεις / τη γη που αγκαλιάζεις / με νέα όντα γεννημένα από τη σάρκα και τη σκέψη σου, / αλλά ωραιότερα, και πιο περήφανα, που να προσβλέπουν πιο πολύ στους ουραμούς, / και που, όμοια μ' εμάς, να μοιάζουν και με τους θεούς;».² Το ανθρωποειδωλο του Προμηθέα είναι εκλεκτικιστικό και παραπέμπει στη σύλληψη του νιτσεικού Υπερανθρώπου. Ο Τιτάνας, φέροντας την «πυρακτωμένη σφραγίδα της ιδιοφυΐας»,³ νοιώθει θεός, έχοντας κερδίσει αυτή τη θέση μέσα από μια κλίμακα αλλεπάλληλων μεταμορφώσεων,⁴ που τον αναβάθμιζαν προοδευτικά στην οντική

¹ Iwan Gilkin, *Prométhée*, Paris, 1899, Librairie Fischbacher, σκηνή 1, 9.

² *Αυτ.*, 10.

³ *Αυτ.*, 15.

⁴ *Αυτ.*, 12.

ιεραρχία. Η σοφία των ανατολικών θρησκειών, επίσης, είναι εδώ παρούσα στη σκέψη του συγγραφέα, όπως ήταν παρούσα και στη σκέψη του Νίτσε.

Η δυστυχία όμως του Προμηθέα είναι το ότι, ενώ πέτυχε να δημιουργήσει μορφές, δεν κατορθώνει να τις ζωντανέψει. Κι αυτή την αποτυχία του την αποδίδει στη σκληρότητα και τον φθόνο του Δία. Πιστεύει πως ο ίδιος γεννάει το αγαθό με τα δικά του χέρια, ενώ το εγκόσμιο Κακό προέρχεται από τον ολύμπιο αντίπαλό του, του οποίου η παντοδυναμία οφείλεται στο ότι εκείνος «περιορίζει κάθε ον στον στενό κύκλο της γέννησής του»,⁵ ώστε να το χειραγωγεί. Παρ' όλα αυτά, η Αθηνά του θυμίζει πως «όλη η ζωή είναι μέσα στην αγάπη», κι έτσι τα αγάλματα του Τιτάνα τελικά ζωντανεύουν. Και ο νιτσεικός δημιουργός τους θα πει στην Πανδώρα του: «Παιδί μου, δεν γεννήθηκες μόνο για μένα. / Δεν μπορώ μέσ' στα μπράτσα μου να κλείσω τη ζωή σου. / Μάθε το πεπρωμένο σου να εκπληρώνεις».⁶ *Amor fati*.

Την αγαλλίαση διαδέχεται η απελπισία: ο Προμηθέας αντιλαμβάνεται σύντομα ότι ο Δίας μετέτρεψε τα ζωντανά και χαρούμενα πλάσματα σε φοβισμένα και άγρια ζώα, που φοβούνται το σκοτάδι, υποφέρουν από το κρύο και τον καύσωνα, και κατασπαράσσονται από θηρία, παρά τα μαθήματα που τους δίδαξε ο δημιουργός τους: «Η ζωή τους χειρότερη από τον θάνατο είναι».⁷ Ο Τιτάνας, που αγωνίζεται να γίνει ισόθεος, θλίβεται για την αποτυχία του, αλλά ξέρει ότι ο Δίας, ό,τι κι αν κάνει, δεν πρόκειται ποτέ να του αφαιρέσει εκείνο που αποτελεί τη μύχια δύναμή του: «Ποτέ δεν θα νικήσει την αδάμαστη σκέψη μου!».⁸

Αυτή η προ-λογική, φυσική, θα λέγαμε, κατάσταση των πλασμάτων αυτών μπορεί να υπερβαθεί μόνο με κάποια γνώση που θα διώξει τα σκοτάδια και τον φόβο. Η Αθηνά είναι σαφής: αν θέλει ο Προμηθέας να δει τα πλάσματά του να κατέχουν και να ορίζουν τη φωτιά, πρέπει να τους διδάξει πώς να την ανάβουν.⁹ Και η θεά τού υποδεικνύει τον τρόπο. Η φλόγα ξεπηδάει, γόνιμη και μαγική, σύμβολο δύναμης και ζωής, προόδου και πολιτισμού. Ο Τιτάνας εξυμνεί την ιερή φωτιά και απαριθμεί όλες τις ευεργετικές για τους ανθρώπους ιδιότητές της.¹⁰ Τέτοιες ιδιότητες της φωτιάς επικαλείται και ο Ερμής, αλλά για να επισημάνει στον πατέρα των θεών την επικίνδυνη αύξηση της δύναμης των ανθρώπων.¹¹

⁵ Αυτ., 22.

⁶ Αυτ., 28.

⁷ Αυτ., σκηνή II, 42.

⁸ Αυτ., 44.

⁹ Αυτ., 57.

¹⁰ Αυτ., 66-8.

¹¹ Αυτ., σκηνή III, 74-5.

Ωστόσο, η στάση του Δία απέναντι στα νέα δεδομένα είναι νηφάλια και σοφή: «Άφησε να εκπληρωθούν τα πεπρωμένα! Τίποτε δεν υπάρχει που να μην πρέπει να υπάρχει».¹² Μπροστά του, όμως, εμφανίζεται η Νέμεσις που διεκδικεί τον ρόλο του τιμωρού των ανθρώπων. Η επιχειρηματολογία της μας δίνει κατά κάποιον τρόπο την εικόνα μιας δύναμης συμπληρωματικής προς εκείνη του Δία και, συνάμα, μας παραπέμπει στην εγγελιανή διαλεκτική, και μάλιστα στον δεύτερο όρο της. Αν ο Δίας είναι η θεϊότητα, ή ο θεϊός λόγος που γεννά και περιέχει τα πάντα (ακόμη και όσα φαίνονται να τον πολεμούν), η Νέμεσις καθορίζει και επιβάλλει στα όντα το αναγκαίο τίμημα της διαφοροποίησης και της εξέγερσης, ενώ συνάμα εξασφαλίζει την επαναφορά τους στην καθολική τάξη του κόσμου: Παραθέτουμε τμήματα από τον μονόλογό της, για να υπογραμμίσουμε τις ομοιότητες των νύξεων του ποιητή με την εγγελιανή οντολογία:

Πατέρα όλων των πραγμάτων, για θυμήσου!
Όταν η θέλησή σου έγινε άπειρος κόσμος,
[...]
Όταν ο λόγος σου έγινε ύλη,
Όταν, αναμειγνύοντας ζωή και θάνατο,
Μισάνοιξε η φύση προς το φως τα μάτια της,
Πάνω στην ανισότητα, τη μάνα των μεταβολών,
Πάνω σε κάθε δύναμη κινητική,
Πάνω σε ό,τι μεγαλώνει, ανυψώνεται και νοιώθει ελεύθερο,
Εσύ μου έδωσες δύναμη και είμαι ισορροπία,
Πού πάντα διαταράσσεται και πάντα αποκαθίσταται.
[...]
Γιατί είμαι το λύτρο, η ποινή και η εκδίκηση.
[...]
Χάρη σε μένα η Εξαίρεση στον νόμο επιστρέφει.
[...]
Είμαι το μέτρο κι ο ρυθμός...¹³

Ο Προμηθέας, «ο τολμητίας των θεών κι αιώνιος αντάρτης»,¹⁴ που «διέρρηξε τους νόμους της συμπαντικής τάξης»,¹⁵ πρόκειται να δοκιμάσει ακόμη μια απογοήτευση. Μπορεί τα αγάλματά του να απέκτησαν ψυχή, μπορεί να βγήκαν από την πρωτόγονη συνθήκη και να εκπολιτίστηκαν, αλλά τώρα επιστρέφουν στην άγρια κατάσταση από άλλον δρόμο: οργανώνουν πολέμους, καταδιώκουν τους ηθικούς και εκλεκτούς ανθρώπους και κάνουν τη ζωή της πολιτείας αβίωτη. Αυτήν, όμως, την «α-

¹² Αυτ., 75.

¹³ Αυτ., 77-8.

¹⁴ Αυτ., σκηνή V, 97.

¹⁵ Αυτ., 109.

χάριστη και δειλή ράτσα», ο Προμηθέας δεν παύει να την αγαπάει, και να πιστεύει πως με την αγάπη του για μαγνήτη θα την ανεβάσει στο δικό του ύψος αποσπώντας την από τους θεούς.¹⁶ Γι' ακόμη μια φορά, με τον γνωστό νιτσεικό τρόπο, όχι μόνο αμφισβητείται η ύπαρξη του Δία, αλλά και διαγράφεται: «Κι αν ο Αθάνατος είναι νεκρός;». Και αμέσως μετά: «Ποτέ δεν έζησε [...] Το όνομά του είναι Μηδέν!».¹⁷ Ο βλάσφημος Τιτάνας καρφώνεται αναπόφευκτα πάνω στον βράχο από τον Ήφαιστο, υπό την επίβλεψη του Κράτους.

Ο Gilkin σπεύδει, ωστόσο, στην προτελευταία σκηνή του έργου να δώσει τον λόγο στον μεγάλο αντίπαλο. Ο Δίας μονολογεί σε 54 εξαιρετικούς στίχους, γυρίζοντας τον αναγνώστη πίσω, στην εγγεγραμμένη οντολογία. Επικαλούμενος ποικίλα αντιθετικά δίπολα από τον κόσμο της φύσης, των ανθρώπινων αισθημάτων και συμπεριφορών, τα οποία ο ίδιος περιέχει στους κόλπους του, επιβεβαιώνει τη δύναμή του να ενοποιεί τα αντίθετα, μετά την αναγκαία περιπέτεια της κατάτμησης του θείου σε απειρία όντων. Έτσι, ακόμη και η ανταρσία του Προμηθέα εναντίον του είναι φαινομενική και πρόσκαιρη, πράγμα που αιτιολογεί και τη νηφαλιότητα του θεού των θεών.

Είμαι η αγάπη και το μίσος. Μέσα μου σπέρνω
και καταστρέφω. Μέσα μου όλα έρχονται και όλα φεύγουν.
Είμαι όλα όσα είναι, ήταν και θα είναι,
Και μόνο εγώ, πάνω απ' τα Πάντα, είμαι η ίδια η Ενότητα.
[...]
Όταν το ένα έγινε πολλά, το είναι του διέρρηξε
Και η ενότητα χρειάστηκε να εξαφανιστεί κάτω από χίλιες όψεις.
Αλλά αυτό όνειρο μόνον είναι κι η πραγματικότητα
Η μοναδική είναι για πάντα η αιώνια Ενότητα.
Και το κακό είναι μόνο η σύγκρουση των φαινομένων μου.
Ο πόνος είναι το κεντρί της νόησής τους
Πάνω στον δρόμο τον κρυμμένο που ανεβαίνει πάλι προς εμένα.
[...]
Είμαι το είναι σου και το μηδέν σου.¹⁸

Ο Δίας, δηλαδή το θείο, δεν διαταράσσεται από τα κύματα της ανταρσίας, γιατί δεν τον απασχολεί σοβαρά η ποικιλότητα των όντων, ούτε και η νίκη του πάνω σ' αυτή τη φαινομενική «εξωτερικότητα» των κινήσεων της ζωής.¹⁹

¹⁶ Αυτ., 99-100.

¹⁷ Αυτ., 112-3.

¹⁸ Αυτ., σκηνή VI, 124-5.

¹⁹ Προβ. Emile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, t. III, Paris 1986, Quadrige/Presses Universitaires de France, 647.

Το τελευταίο ενδιαφέρον στοιχείο του δραματικού ποιήματος βρίσκεται στη λύση του έργου. Μετά από έναν μονόλογο οδυνηρότατο, ο «εσταυρωμένος θεός», που υπέρ το δέον αγάπησε τους ανθρώπους, δέχεται την επίσκεψη των συμπονετικών Ωκεανίδων (πανομοιότυπη στο πνεύμα μ' εκείνη του Αισχύλου), του πάντοτε μετριοπαθούς Επιμηθέα και της πολύπαθης Ιούς, της οποίας το μαρτύριο χρησιμεύει στον Προμηθέα ως συμπληρωματικό επιχείρημα για τη σκληρότητα του Δία. Ο νεοφερμένος Ερμής δεν κατορθώνει να πείσει τον Τιτάνα να αλλάξει στάση απέναντι στους θεούς. Η θεόσταλη τιμωρία συμπληρώνεται θεαματικά: σεισμός, φωτιά, ήχος νερού που κοχλάζει. Τότε, η τερατόμορφη Σφίγγα, σαν από μηχανής θεά, εμφανίζεται σε όραμα, για να εξηγήσει στον Προμηθέα τον ρόλο της οδύνης ως αδελφής της ηδονής, ως προστάτιδας της ζωής και ως ιερού δρόμου της εξέλιξης του ανθρώπου που οδηγεί στο θείο και στην ενότητα.²⁰

Ο Προμηθέας, σαν να ξυπνάει από όμορφο όνειρο, αρχίζει να βλέπει τα πάντα γύρω του αρμονικά και ευοίωνα, παύει να πονάει (σωματικά και ψυχικά), και νοιώθει κάτι σαν θείκη τρυφερότητα να τον δένει αγαπητικά με τον κόσμο: «Δεν είμαι πια άλλο απ' αγάπη! [...] Βαθιά σε ό,τι αγαπώ / τον εαυτό μου ξαναβρίσκω». Το εγωιστικό «είμαι», η αρχή της ατομικότητας που, στην επικράτεια των φαινομένων, προκαλούσε τη διαφορά και τη σύγκρουση, δίνει τη θέση του σ' ένα «είμαστε», βίωμα επιστροφής στην αρχέγονη ενότητα και εξάλειψης της οδύνης. Η «σύνθεση» έχει συντελεσθεί. «Μόνο μία ψυχή στα πάντα κατοικεί, / γαλήνια, άπειρη και θεία».²¹

Ο μέγας φιλόσοφος του μύθου, τελικά, δεν κατατροπώνεται ηθικά από τον Δία, ούτε εξαναγκάζεται να υποταχθεί σ' αυτόν. Η προσχώρησή του σ' αυτήν την αλήθεια που μέχρι τώρα απέρριπτε προκύπτει από μια βαθιά συνειδητοποίηση: πως η προαιώνια ρίζα των πάντων, που τροφοδοτεί τη γέννηση και την καταστροφή, την οδύνη και την ηδονή, τη φιλία και την εχθρότητα, είναι μία και μοναδική, και πως, οτιδήποτε κι αν επιλέξουμε, δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από την άπειρη και παντοδύναμη εξουσία της. Στο τέλος, είναι αυτή η θεία υπόσταση που συμφιλιώνει τα αντίθετα και αναπερισυλλέγει τα πάντα στους κόλπους της, εξασφαλίζοντας την καθολική αρμονία.

Ο Henri Liebrecht, μελετητής και φίλος του συγγραφέα, υποστηρίζει ότι ο στόχος και το νόημα αυτού του σπουδαίου φιλοσοφικού ποιήματος είναι να δείξει ότι η ηθική ιδέα περιέχεται σε κάθε θρησκεία και να φωτίσει τη θρησκευτική ιδέα μέσα στην πρωτόγονη και συνάμα αιώνια ση-

²⁰ Iwan Gilkin, *Prométhée*, σκηνή VII, 190.

²¹ *Αυτ.*, 197.

μασία της.²² Ωστόσο, πιστεύουμε ότι η ηθική διάσταση της εξέγερσης του μεγάλου μυθικού μύστη δεν τονίζεται ιδιαίτερα. Ο Προμηθέας φαίνεται να τιμωρείται, όχι επειδή υπήρξε αντίθεος, αλλά επειδή αγωνίσθηκε παράφορα για να αποσχισθεί από την ενότητα αυτή. Με άλλα λόγια, εδώ ο μυθικός ήρωας εκπροσωπεί την περιπέτεια του ανθρώπινου πνεύματος μέχρι να αυτογνωσθεί και να συνθηκολογήσει με την πραγματικότητα που τον υπερβαίνει και που τον αγκαλιάζει συνάμα με στοργή.

Ο συγγραφέας δίνει την εντύπωση ότι αντιπαραθέτει δύο πνευματικούς κόσμους, από τους οποίους ο ένας, διονυσιακός και παράφορος, φυγόκεντρος, είναι γεμάτος θαύματα και εξώλογες αποδράσεις, ενώ ο άλλος, γαλήνιος και εύρυθμος, ορίζεται από τον λόγο, τον νόμο, την αρμονία. Ο πρώτος είναι γοητευτικός, αλλά επικίνδυνος. Ο άλλος είναι ήπιος και ασφαλής. Ο Προμηθέας του Gilkin υποχωρεί όχι μπροστά στη δύναμη της εξουσίας, αλλά μπροστά σε μια αλήθεια, η οποία είναι απείρως μεγαλύτερη από τη δική του, και η οποία περιέχει επίσης τη δική του αλήθεια. Στο εξής, μπορεί να αναπαυθεί.

CHARA BAKONIKOLA

Iwan Gilkin's *Prometheus*

Although inspired by Aeschylus, Iwan Gilkin's *Prometheus* gives a further existential dimension to the famous Titan, as Prometheus appears, in this play, as an artist, a creator of a new generation of human beings. This talent involves him in a spiritual struggle against Zeus, but he finally reaches interior peace, by recognizing (unlike Aeschylus) that his enemy is the supreme principle that integrates the whole Cosmos.

²² Henri Liebrecht, *Iwan Gilkin*, Bruxelles, 1941, J. Lebègue et Cie, 42.

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

**Η «αναμαρμάρωση» της *Αντιόπης*.
Μια συμπλήρωση της αποσπασματικά σωζόμενης
τραγωδίας του Ευριπίδη, στο πλαίσιο των νεοελληνικών
οραματισμών αναβίωσης της αρχαιότητας το 1896**



ΤΗΝ ΑΝΟΙΞΗ ΤΟΥ 1896, ΟΙ ΚΑΤΟΙΚΟΙ του μικρού βασιλείου του νοτιότατου άκρου της Βαλκανικής χερσονήσου αισθάνθηκαν να έχουν πλησιάσει όσο ποτέ προηγουμένως στην πραγματοποίηση του οράματος της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, που στοίχειωνε τις σκέψεις και τα όνειρά τους από την εποχή του Διαφωτισμού. Τη δεύτερη μέρα του Πάσχα της συγκεκριμένης χρονιάς και ανήμερα της γιορτής του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, δηλαδή την ίδια εκείνη μέρα που είχε επιλεγεί συμβολικά και κάπως αυθαίρετα από το 1838 για τον πανηγυρισμό της έναρξης του αγώνα της Παλιγγενεσίας του έθνους, ο ανώτατος άρχων του τόπου, ο βασιλιάς Γεώργιος Α', κήρυξε μέσα στο αναμαρμαρωμένο αρχαίο Παναθηναϊκό Στάδιο της πρωτεύουσάς του την έναρξη των καταργημένων πριν από χίλια πεντακόσια περίπου χρόνια Ολυμπιακών Αγώνων και τη νεκρανάσταση ενός από τους ενδοξότερους θεσμούς του αρχαίου κόσμου. Μπροστά σε ένα διεθνές κοινό Ευρωπαίων, Αμερικανών και Αυστραλών θεατών, επανεμφανίστηκαν μισοξεχασμένα για πολλές εκατονταετίες αθλήματα, σαν τη δισκοβολία και τον ακοντισμό. Και ήρθαν να ενταχθούν σε ένα πρόγραμμα που συμπεριλάμβανε κάποια άλλα εντελώς πρωτοποριακά και μοντέρνα, σαν την ποδηλατοδρομία και τη σκοποβολή με σύγχρονα πυροβόλα όπλα. Η πιο συμβολική όμως ένταξη αγωνίσματος στο πρόγραμμα ήταν εκείνη του μαραθώνιου δρόμου, μια πρωτοβουλία που σίγουρα δεν συνέπιπτε με το τελετουργικό των αγώνων της αρχαιότητας, αλλά ξαναζωντάνευε το εθνικό έπος των Μηδικών πολέμων. Και ανάθετε στους δρομείς να ενσαρκώσουν, μέσα στο φυσικό σκηνικό του αττικού τοπίου, το ρόλο του θρυλικού Φειδιππίδη, που έφερε από το Μαραθώνα στην Αθήνα το μήνυμα της νίκης κατά των βαρβάρων, πριν πέσει νεκρός από την εξάντληση.¹ Ο πρωτοπόρος ρομαντικός ποιη-

¹ Από τα πολλά βιβλιογραφικά βοηθήματα που υπάρχουν για την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 1896, δύο γενικού χαρακτήρα ιστορίες αξιοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία, επειδή θεωρήθηκε ότι ξεχωρίζουν για την ακρίβεια και την

τής και δραματοουργός Παναγιώτης Σούτσος είχε συλλάβει από νωρίς την αναβίωση των αρχαίων αγώνων με όρους θεατρικής παράστασης, κατά τη διάρκεια της οποίας, όπως είχε γράψει, ο βασιλιάς Όθων, ντυμένος με τη χλαμύδα του Θησέα και κρατώντας στο χέρι το σκήπτρο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, θα στεφάνωνε μέσα σε κάποιο αρχαίο στάδιο παλαιστές, ιππείς και αρματοδρόμους ντυμένους επίσης με αρχαία περιβολή. Και θα βράβευε επιπλέον κάποιους «αξιούς εποποιούς, τραγωδούς και ωδοποιούς», που θα πλαισιώναν τις αθλητικές εκδηλώσεις με τα πνευματικά προϊόντα τους, σαν νέοι Πίνδαροι και νέοι Βαχχυλίδαι.²

Οι ρεμβασμοί του φαίνεται πως δεν θεωρήθηκαν στην εποχή του εξεζητημένα κι ανεδραφικά γεννήματα μιας ξεχαλίνωτης ρομαντικής φαντασίας. Αλλά έγιναν σ' ένα βαθμό αποδεκτοί ως αντικατοπτρισμοί της νοο-

πληρότητά τους: David C. Young, *The Modern Olympics: A Struggle for Revival*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996· και Michael Llewellyn Smith, *Olympics in Athens 1896: The Invention of the Modern Olympic Games*, Profile Books, London 2004. Ο Ντέιβιντ Γιάνγκ είναι κλασικός φιλόλογος, ειδικευμένος στις ωδές του Πινδάρου, και χρησιμοποίησε την πολύ καλή του γνώση της ελληνικής γλώσσας, για να συγκεντρώσει και να μελετήσει για πρώτη φορά τις ελληνικές μαρτυρίες για την προϊστορία των νεότερων αγώνων και τη σχετική δραστηριότητα πρωτοπόρων σαν τον Παναγιώτη Σούτσο και τον Ευαγγέλη Ζάππα. Η λιγότερο καλή γνώση του της νεοελληνικής ιστορίας, όμως, τον παρέσυρε στην παρερμηνεία κάποιων από τις πρωτογενείς αυτές πηγές του. Ο Μάικλ Λιουέλιν Σμιθ υπήρξε για ένα διάστημα Πρόεδρος της Αγγλίας στην Ελλάδα και, εκτός από την καλή γνώση της γλώσσας, κατέχει και τη νεότερη ελληνική ιστορία. Γραμμένο σε γλαφυρό τόνο, για χάρη του μη ειδικού αναγνώστη, το χρονικό του συνθέτει επιδέξια το ευρύτερο ιστορικό περιβάλλον, αξιοποιώντας πηγές ποικίλης προέλευσης. Μεταφρασμένο από τη Μαργαρίτα Ζαχαριάδου, το βιβλίο του έχει κυκλοφορήσει και στην Ελλάδα, με τον τίτλο *Οι Ολυμπιακοί του 1896 στην Αθήνα: Η γένεση των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2004. Στις πρωτογενείς πηγές της παρούσας ανακοίνωσης, συμπεριλαμβάνεται και η εκτεταμένη αρθρογραφία του Πιέρ ντε Κουμπερτέν, στην πιο πρόσφατη έκδοσή της: Pierre de Coubertin, *Olympism: Selected Writings*, ed. Norbert Müller, International Olympic Committee, Lausanne 2000.

² Βλ. Παναγιώτου Σούτσου, *Τα Άπαντα*, Τόμος Πρώτος, εν Αθήναις, 1851, λγ'. Ο Σούτσος άρχισε την εκστρατεία του για την αναβίωση των Αγώνων το 1835 και τη συνέχισε για πολλές δεκαετίες, συμπεριλαμβάνοντας σχετικές εκκλήσεις προς το βασιλιά σχεδόν σε κάθε εισαγωγή έκδοσης έργων του. Στα κείμενά του αυτά, η αναβίωση των Αγώνων συνδέεται επίμονα με την 25^η Μαρτίου, τη γιορτή της Παλιγγενεσίας του Έθνους. Και πλαισιώνεται νοερά πάντα με ποιητικούς και άλλους πνευματικούς διαγωνισμούς, όπως γίνεται φανερό και στο παρακάτω παράθεμα: «Και καταλλήλως αφιερώ εις Σε Βασιλεύ! ποίημα εξυμνούν τον Ελληνικόν αγώνα, διότι αθλοθέτης αυτού αναδεικνύεσαι ψηφισάμενος κατά την εικοστήν πέμπτην Μαρτίου ενιαυσίως να τελήται πάνδημος εορτή προς μνημόσυνον της αναστάσεως του Ελληνικού έθνους. Είθε κατ' αυτήν την επέτειον πανήγυριν, καθ' ην διανέμεις τα παρά των εθνικών Συνελεύσεων και Βουλών ψηφισθέντα δωρήματα εις τους αριστεύσαντας των Ελλήνων, να τελώνται εις Αθήνας οι παλαιοί αγώνες της Ολυμπίας! Είθε εις ομήγυριν έθνοους ενθουσιώντος να στεφανούνται νέοι Πίνδαροι και Ηρόδοτοι της Ελλάδος...» (Παναγιώτου Σούτσου, *Τρία λυρικά δράματα εις α προστίθεται και ωδή τις εις τον Ναπολέοντα ποιηθείσα υπό του αυτού*. Εκδοθέντα υπό Αγγέλου Αγγελίδου. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Αγγέλου Αγγελίδου, 1842, 87-8).

τροπίας ενός ολόκληρου λαού, αφού έφτασαν να κινητοποιήσουν ακόμη και κάποιους πεζούς ανθρώπους του χρήματος για την άμεση πραγματοποίησή τους. Παλιός μισθοφόρος του Αλή Πασά και πρωτοπαλίκαρο του Καραϊσκάκη για ένα διάστημα, ο Ηπειρώτης Ευαγγέλης Ζάππας είχε ξενιτευτεί μετά από τον αγώνα της ανεξαρτησίας στις Παραδουνάβιες χώρες κι είχε κατορθώσει να δημιουργήσει εκεί μια τεράστια περιουσία με την επιδέξια αγοροπωλησία κτημάτων γης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1850, ο μπαρουτοκαπνισμένος μεγαλοκτηματίας ήρθε σε επαφή με τον Όθωνα και ανάλαβε να χρηματοδοτήσει την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα, δημιουργώντας μια μόνιμη επιτροπή κάτω από την εποπτεία τού εκεί εγκαταστημένου ξαδέλφου του Κωνσταντίνου Ζάππα, που θα διαχειριζόταν τη μεταφορά και αξιοποίηση των σημαντικών του κεφαλαίων. Με πρωτοβουλία τού τότε υπουργού εξωτερικών και κατάξιωμένου δραματουργού Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, η πρώτη Ολυμπιάδα των Ζαππαίων, το 1859, αναπτύχτηκε γύρω από μια έκθεση γεωργικών και βιοτεχνικών προϊόντων, ενώ πλαισιώθηκε παραπέρα από καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, σύμφωνα με τον επιτελικό σχεδιασμό του Σούτσου. Στη δεύτερη Ολυμπιάδα, το 1870, μπορεί ο βασιλιάς κι οι αθλητές να μην εμφανίστηκαν ντυμένοι με αποκριάτικες αρχαιοελληνικές στολές κατά την τελετή της απονομής των βραβείων. Η Ολυμπιακή επιτροπή, ωστόσο, χρηματοδότησε πλουσιοπάροχα την παράλληλη ερμηνεία στη σκηνή της τραγωδίας του Μισέλ Πισά Λεωνίδα *εν Θερμοπύλαις*, ενός έργου με χιτώνες και χλαμύδες, που είχε γραφεί στη Γαλλία κατά τη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης, με σκοπό να πείσει τους συμπολίτες του συγγραφέα, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος στον πρόλογο της έκδοσής του, ότι οι νέοι αγώνες των Ελλήνων αποτελούν αναβίωση των ενδοξότερων σελίδων της αρχαίας ιστορίας.³

Η πλαισίωση των αθλητικών εκδηλώσεων με παραστάσεις και διαγωνισμούς θεατρικών έργων επαναλήφθηκε και στα επόμενα χρόνια, έτσι που να θεωρηθεί από την κοινή γνώμη και τον Τύπο φυσική η συνέχιση της παράδοσης αυτής ακόμη κι όταν, το 1896, άλλαξε ριζικά το καθεστώς της διοργάνωσης και ανάλαβε τα ηνία, από το Παρίσι, μια νέα, διεθνής πλέον, επιτροπή, κάτω από τη διακριτική αλλά στιβαρή ηγεσία τού Γάλλου βαρόνου Πιέρ ντε Κουμπερτέν. Ο Κουμπερτέν και οι συνεργάτες του ενδιαφέρονταν για την ανάπτυξη του ερασιτεχνικού αθλητισμού πάνω σε

³ «Οι χειροκροτούντες τον Λεωνίδα, χειροκρότουν τον νέον Λεωνίδα Μάρκον Βότζα-ρην», έγραφε στην εισαγωγή του ο Πισά, κατά τη μετάφραση του Άγγελου Βλάχου. «ούτινος ο τοσούτον ηρωικώς μεμελετημένος θάνατος ανέστησε τον ηρωισμόν των Θερμοπυλών και διεμαρτυρήθη τοσούτον εντόνως κατά των υβριστικών δισταγμών, ους εξέφερεν η Ευρώπη περί της γενναιότητος των νυν Ελλήνων». Βλ. Λεωνίδα *εν Θερμοπύλαις*, τραγωδία του Γάλλου Pichat, παραφρασθείσα ελευθέρως υπό Άγγελου Βλάχου. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Α. Κτενά, 1872, 8.

μοντέρνα ευρωπαϊκά (αγγλοσαξονικά, κατά κύριο λόγο) πρότυπα. Και δεν συμπεριλαμβάναν στα σχέδιά τους την παραμικρή καλλιτεχνική εκδήλωση. Αν δέχτηκαν να εγκαινιάσουν το νέο διεθνή θεσμό τους στη μικρή και περιφερειακή Αθήνα, ύστερα από εισήγηση του Έλληνα της διασποράς Δημήτριου Βικέλα, το έκαναν σαν ένα είδος ανέξοδης γενικής δοκιμής της απείρως σημαντικότερης στη συνείδησή τους πανηγυρικής διοργάνωσης των αγώνων στην πρωτεύουσα της Γαλλίας, τέσσερα χρόνια αργότερα, έτσι που να συμπέσει με την υποδοχή του καινούριου αιώνα και με τη μεγάλη εμποροβιομηχανική και τεχνολογική έκθεση του Παρισιού του 1900. Για να θέσουμε το ζήτημα ωμά, οι ευρωπαϊκοί κύκλοι της φίλαθλης αριστοκρατίας φρόντισαν να εκμεταλλευτούν την εθνικιστική μέθη των Ρωμιών του 19^{ου} αιώνα, για να χρεώσουν την εξόφληση των εξόδων της πρώτης πειραματικής διεξαγωγής των αγώνων τους σε μια μικρή αλλά ιδεόληπτη χώρα, της οποίας το δημόσιο είχε κηρύξει πτώχευση, τρία χρόνια νωρίτερα, το Δεκέμβριο του 1893.

Κάτω από τη σκιά της Ακρόπολης, ωστόσο, οι υπήκοοι του Γεώργιου Α΄ άρχισαν να ετοιμάζουν πυρετωδώς σειρές κατάλληλων σχετικών θεατρικών παραστάσεων, μόλις ανακοινώθηκε η επιλογή της πόλης τους για τη φιλοξενία των πρώτων διεθνών Ολυμπιακών Αγώνων. Οι επαγγελματικοί θίασοι άρχισαν αμέσως να οραματίζονται τις 6.000 δραχμές που το κληροδότημα του Ζάππα είχε υποσχεθεί να δωρίσει στο συγκρότημα που θα συγκέντρωνε στις τάξεις του όλους τους σημαντικότερους ηθοποιούς της εποχής, για μια πανηγυρική εκπροσώπηση των δυνατοτήτων της σκηνικής τέχνης της χώρας. Ενώ ευρύτατη συζήτηση δημιουργήθηκε, γύρω από το ζήτημα, αν έπρεπε να μετακληθεί κάποιος μελοδραματικός θίασος από το εξωτερικό, για να ψυχαγωγήσει με τη διεθνή γλώσσα της μουσικής τους ξένους θεατές, που θα δυσκολεύονταν να παρακολουθήσουν ελληνόφωνες παραστάσεις.⁴ Οι δύο όμως προτάσεις που έδειξαν να κερδί-

⁴ Οι σχετικές συζητήσεις απασχόλησαν τις στήλες των εφημερίδων για περισσότερο από ένα χρόνο, καθώς ξεκίνησαν στις αρχές του 1895, χωρίς όμως και να οδηγήσουν τελικά σε κάποιο συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Η Επιτροπή Εορτών και Υποδοχής των Αγώνων ανέθεσε στο γραμματέα της Μιχαήλ Λάμπρο, το συγγραφέα της πρώτης ελληνικής επιθεώρησης, του *Λίγο απ' όλα*, να κάνει τις πρώτες συνεννοήσεις με τους ηθοποιούς. Και ο γραμματέας, ύστερα από μια σειρά κατ' ιδίαν συναντήσεων με τους ενδιαφερόμενους, δημοσίευσε το Μάη του 1895 μια επίσημη πρόσκληση προς τους καλλιτέχνες που θα ήθελαν να συμπεριληφθούν στον Ολυμπιακό θίασο. (Βλ. επιλεκτική αρθρογραφία στον τύπο: «Ολυμπιακοί Αγώνες», εφ. *Εστία*, 22, 23 Φεβρουαρίου και 11 Μαΐου, «Σημερινά», 20 Μαΐου 1895· «Οι Ολυμπιακοί Αγώνες», εφ. *Ακρόπολις*, 20 Φεβρουαρίου 1895· «Τρόπος άστοχος» και «Ολυμπιακοί Αγώνες», εφ. *Οι Καιροί*, 22 Μαΐου, και «Θίασοι κατά τους αγώνες», 12 Ιουλίου 1895· «Ο κόσμος», εφ. *Εστία*, 22 Μαΐου και 26 Ιουνίου 1895). Η ανταπόκριση φαίνεται πως υπήρξε αρχικά μαζική, αφού, ως τις αρχές του Σεπτεμβρίου, είχαν εκδηλώσει ενδιαφέρον ακόμη κι οι δυο δύστροπες μεγάλες βεντέτες των ημερών, η Αικατερίνη Βερώνη κι η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. (Βλ. «Ο κόσμος», εφ. *Εστία*, 28 Αυγούστου και 2 Σεπτεμβρίου

ζουν προβάδισμα, από ένα σημείο και πέρα, ήταν μια ερασιτεχνική ερμηνεία της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, στη γλώσσα του πρωτοτύπου, από φοιτητές και άλλους λογίους του κύκλου του καθηγητή Γεώργιου Μιστριώτη, από τη μια μεριά. Και η παρθενική ερμηνεία του νέου δράματος του Δημήτριου Βερναρδάκη *Αντιόπη*, από την άλλη. Στηριγμένη η παράσταση της *Αντιγόνης* του Μιστριώτη στη αξιοποίηση του αρχαίου κειμένου και στην επένδυσή του με μονοφωνική βυζαντινότροπη μουσική του ιεροψάλτη Ιωάννη Σακελλαρίδη, απέβλεπε στην προβολή σε ένα διεθνές κοινό της θεωρίας του Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου για το συνεχές της ελληνικής ιστορίας και ταυτότητας επί τρεις χιλιάδες χρόνια, μέσα από τις τρεις διαδοχικές κι αλληλοσυνδεόμενες φάσεις εξέλιξης του εγχώριου πολιτισμού: της αρχαίας, της βυζαντινής και της σύγχρονης. Με διαφορετικά μέσα απέβλεπε στον ίδιο ακριβώς στόχο και η παράσταση της *Αντιόπης* του Βερναρδάκη. Στη σύζευξη δηλαδή αρχαίου και νεότερου Ελληνισμού, μέσα από την αποκατάσταση, σε σύγχρονη γλώσσα, της χαμένης στο σύνολό της και σωζόμενης μόνο σε αποσπασματική μορφή τραγωδίας του Ευριπίδη.⁵

Ο Βερναρδάκης, στα χρόνια αυτά κι ύστερα από τη δεύτερη παραίτησή του από το Πανεπιστήμιο, ζούσε αποτραβηγμένος στην ιδιαίτερη πατρίδα του, την τουρκοκρατούμενη ακόμη Μυτιλήνη. Και δεν μετείχε ενεργά στην από μέρα σε μέρα πνευματική κίνηση της Αθήνας. Η ζωή στο ερημητήριό του, ωστόσο, περιλάμβανε έντονη διανοητική εργασία, όχι μόνο στον καλλιτεχνικό αλλά και στον επιστημονικό τομέα. Προϊόν του επιστημονικού αυτού μόχθου του υπήρξε το 1888 η εμφάνιση του πρώτου από τους τρεις ογκώδεις τόμους της έκδοσης των τραγωδιών του Ευριπίδη, στο πλαίσιο της Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης του Φιλολογικού Συλλό-

1895). Στα τέλη του Οκτώβρη, αποκλείστηκε η ιδέα σχηματισμού μελοδραματικού θιάσου στο Μιλάνο, με πρωταγωνιστή τον τενόρο Ιωάννη Αποστόλου, που έκανε τότε θριαμβευτική σταδιοδρομία στην Ιταλία. («Ολυμπιακοί Αγώνες», εφ. *Εστία*, 12 Ιουλίου 1895, και «Παντοία», εφ. *Νεολόγος* Κων/πόλης, 30 Οκτ. 1895). Και στα τέλη Φεβρουαρίου του 1896 πλέον, λίγες μόνο εβδομάδες πριν από την έναρξη των Αγώνων, αποκαλύπτεται ότι το ποσό των 6.000 δραχμών που είχε προϋπολογιστεί για θεατρικές παραστάσεις, είχε τελικά δαπανηθεί από την επιτροπή για να φωταγωγηθούν πανηγυρικά οι κεντρικοί δρόμοι της πρωτεύουσας με γιρλάντες φωταερίου. («Το θέατρον κατά τους Αγώνες», εφ. *Εφημερίς*, 26 Φεβρουαρίου 1896, και «Ολυμπιακοί Αγώνες», εφ. *Εστία*, 26 Φεβρουαρίου 1896).

⁵ Οι πρώτες πληροφορίες για την ένταξη της *Αντιόπης* στο πρόγραμμα παραστάσεων των Αγώνων δημοσιεύονται νωρίς, στους *Καιρούς*, «Τρόπος άστοχος», 22 Μαΐου 1895, και στην *Εστία*, «Ολυμπιακοί Αγώνες», 12 Ιουλίου 1895. Το πράγμα όμως φαίνεται πως «κλείδωσε» το φθινόπωρο, όταν ο Δημήτριος Κορομηλάς, ως επίσημος εκπρόσωπος της Επιτροπής των Αγώνων, επισκέφτηκε την Αικατερίνη Βερώνη στο Βόλο, όπου έδινε παραστάσεις, και ήρθε σε συνεννόηση μαζί της για την οργάνωση της σχετικής παράστασης. Βλ. «Παντοία», *Νεολόγος* Κων/πόλης, 30 Οκτωβρίου 1895.

γου Κωνσταντινουπόλεως.⁶ Προϊόν της παράλληλης καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, από την άλλη μεριά, στάθηκε και η περαίωση μιας νέας τραγωδίας, της *Φαύστας*, που παραδόθηκε στις δύο αντίζηλες πρωταγωνίστριες της εποχής, την Αικατερίνη Βερώνη και την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, για να ερμηνευτεί με μεγάλη επιτυχία στην Αθήνα, το φθινόπωρο του 1893, σε δύο παράλληλες κι ανταγωνιστικές παραστάσεις.⁷ Εγκαταλείποντας πλέον τα σαικπηρικά πρότυπα, που τον είχαν καθοδηγήσει στη φιλοτέχνηση των νεανικότερων έργων του, της *Μαρίας Δοξαπατρή*, των *Κυψελιδών*, ακόμη και της *Ευφροσύνης*, ο ερημίτης της Μυτιλήνης εμφανίζεται τώρα παραδομένος στη γοητεία των τραγωδιών του Ευριπίδη, με τη *Φαύστα* να αποτελεί μια βυζαντινή εκδοχή της πλοκής και των χαρακτήρων του *Ιππολύτου*.⁸ Στα μακροσκελέστατα προλεγόμενα του πρώτου τόμου της Ζωγραφείου Βιβλιοθήκης, ο συγγραφέας ομολογεί ευθέως την προσήλωσή του στο νέο του ιδάλμα και κάνει μια πολύ ηρωική προσπάθεια να εκθρονίσει τον Σοφοκλή από την κορυφαία θέση ανάμεσα στους τρεις τραγικούς ποιητές της αρχαιότητας που κατείχε από τον 5^ο ήδη αιώνα, για να τοποθετήσει στο θρόνο του τον, κατά την *Ποιητικήν*, «τραγικώτατον» Ευριπίδη. Όταν όμως αναλαμβάνει να εξηγήσει τους ακριβείς λόγους της προτίμησής του αυτής, η επιχειρηματολογία του δεν αντλείται από τον Αριστοτέλη ή από άλλες πηγές της κλασικής εποχής, αλλά από το νεοελληνικό Ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα. Σε τελευταία ανάλυση, ο Ευριπίδης θεωρείται εδώ ως ο σημαντικότερος τραγικός της αρχαιότητας, επειδή αναγνωρίζεται, στο πλευρό του Σωκράτη, ως πρόδρομος του Χριστιανισμού, καθώς, με την κριτική της ειδωλολατρικής μυθολογίας, υποτίθεται πως άνοιξε το δρόμο για την επικράτηση της πίστης στον ένα και μοναδικό αληθινό Θεό.⁹ Κι επειδή αποτελεί επομένως

⁶ Ευριπίδου *Δράματα*, εξ ερμηνείας και αναγνώσεως Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη, τόμος πρώτος *Φοίνισσαι*. Ζωγράφειος Ελληνική Βιβλιοθήκη, εκδομένη τη επιστασία του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου. Αθήνησιν, εκ του τυπογραφείου των αδελφών Περρή, 1888. Ο δεύτερος τόμος (*Εκάβη, Ιππόλυτος, Μήδεια*) εκδόθηκε το 1894. Και ο τρίτος (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ηλέκτρα, Αλκίσις*) το 1903.

⁷ *Φαύστα*, δράμα εις πράξεις πέντε, Δ.Ν. Βερναρδάκη. Διδαχθέν το πρώτον επί της εν Αθήναις σκηνής της Ομονοίας τη 21 Σεπτεμβρίου 1893. Αθήνησι, τύποις αδελφών Περρή, 1894.

⁸ Βλ. και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Ακμή και παρακμή του σαιξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη», *Παράβασις*, Επιστημονικό Περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 9, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2009, 197-242.

⁹ Στη γεμάτη μεγαλοϊδεατικό παλμό αφέρωση του τόμου στο διάδοχο του θρόνου Κωνσταντίνο, ο Βερναρδάκης συνοψίζει επιγραμματικά αυτά που αναπτύσσει εξαντλητικά στις 132 σελίδες των Προλεγόμενων του: «Εάν ο μέγας Αλέξανδρος επέλεγε συχνότατα εκ στήθους ρήσεις του Ευριπίδου, εις τον επίδοξον Διάδοχον τής των ορθόδοξων Ελλήνων βασιλείας αρμόζει έτι μάλλον η μελέτη του μεγάλου τραγικού ποιητού· διότι ούτος μεν ενεβάθυνεν εις πάντα τα θεία και τα ανθρώπινα ως ουδείς έτερος, της θύραθεν σοφίας άκρος ιεροφάντης υπό θεών και ανθρώπων ανακηρυχθείς, ούτος δε δια του ακενώτου πλούτου των εν

ένα από τα βασικά συστατικά στοιχεία του ιστορικού μορφώματος που ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος είχε ονομάσει για πρώτη φορά «ελληνοχριστιανικό πολιτισμό». Με άλλα λόγια, ο πρόγονος κερδίζει τώρα την προτίμηση των επιγόνων, επειδή, κατά την αντίληψή τους, συμβάλλει με το έργο του στην κρυστάλλωση του ιδεολογήματος που βρίσκεται στα θεμέλια της νεότερης εγχώριας εθνικής ταυτότητας.

Η νεοελληνική αυτή επιχειρηματολογία του ρομαντικού 19^{ου} αιώνα βρίσκεται και στη βάση της προσπάθειας ανασύνθεσης της χαμένης Αντιόπης, με οδηγό τα σωζόμενα εκτενή αποσπάσματά της – μιας τραγωδίας που, στα προλεγόμενα του 1888, τοποθετείται ανάμεσα στα σημαντικότερα επιτεύγματα του Ευριπίδη.¹⁰ Παίρνοντας υπόψη το χρόνο της πραγματοποίησης της ανασύνθεσης αυτής, ο σημερινός ερευνητής θα είχε κάθε λόγο να τη συνδέσει με τα νέα παπυρικά ευρήματα των αρχών της δεκαετίας του 1890, που αποκάλυψαν στην ανθρωπότητα σχεδόν ακέραιη τη σκηνή της εξόδου της χαμένης τραγωδίας. Στο ξεκίνημα του 1891, συγκεκριμένα, οι ελληνικές εφημερίδες αναγγέλλουν την ανακοίνωση στην Παρισινή Ακαδημία των Επιγραφών της επικείμενης έκδοσης των νέων αποσπασμάτων που είχαν εντοπιστεί στο περιτύλιγμα μιας μούμιας, στην Αίγυπτο. Και το φθινόπωρο του αμέσως επόμενου χρόνου, τα ίδια φύλλα μεταδίδουν στους αναγνώστες τους την είδηση της ολοκλήρωσης του νέου έργου του Βερναρδάκη.¹¹ Είναι μάλλον αμφίβολο, αν ο Λέσβιος ποιητής γνώριζε το ακριβές κείμενο των καινούριων παπυρικών ευρημάτων. Στο έργο του πάντως, η ειδωλολατρική θεοφάνεια της εξόδου της τραγωδίας του Ευριπίδη μετατρέπεται απροσχημάτιστα σε σκηνή τυπικής χριστιανικής μετάνοιας ενός αμαρτωλού, στα πρόθυρα του θανάτου. Στο τελευταίο επεισόδιο της Αντιόπης του Ευριπίδη, ο θεός Ερμής εμφανίζεται ανάμεσα στους θνητούς για να συμφιλιώσει το βασιλιά Λύκο της Θήβας με την αποπλανημένη από το Δία ανεφιά του Αντιόπη και να του δώσει εντολή να εκχωρήσει το θρόνο του στους δίδυμους γιους της, Αμφίονα και

τοιας ποιήμασιν αυτού θρησκευτικών και ηθικών διδαγμάτων συνετέλεσεν εν τοιαύτοις μάλιστα εις την καθαίρεσιν μιν της εθνικής πολυθεΐας, εις προπαρασκευήν δε του αρχαίου κόσμου προς αποδοχήν της δια του θείου ημών Λυτρωτού και Σωτήρος αποκαλύψεως της μόνης τελείας και αληθούς θρησκείας». Ευριπίδου, *Δράματα*, 1888, ι'-θ'.

¹⁰ «Δυστυχώς όμως τα άριστα των δραμάτων του ποιητού, όσα κατά τα σωζόμενα παρά τοιαύτοις αρχαίοις μαρτύρια ου μόνον παρά τοιαύτοις συγχρόνοις κατ' εξοχήν ευδοκίμησαν, αλλά και υπό των μεταγενεστέρων εφημίζοντο, οίον η Αντιόπη, ο Φιλοκτήτης, ο Τήλεφος, η Ανδρομέδα και άλλα απώλυντο...». Προλεγόμενα 1888, λά'.

¹¹ Η ανακάλυψη των νέων αποσπασμάτων ανακοινώνεται σε άρθρο με τίτλο «Στίχοι του Ευριπίδου εντός μούμιας», εφ. *Εφημερίς*, 17 Φεβρουαρίου 1891. Και η αντίστοιχη ολοκλήρωση του έργου του Βερναρδάκη βεβαιώνεται στη στήλη «Θεατρικαί ειδήσεις», εφ. *Το Αστύ*, 28 Οκτωβρίου 1892.

Ζήθο, που προήλθαν από τη συνεύρεσή της με τον πατέρα των θεών.¹² Στη νέα εκδοχή του Βερναρδάκη, τα πράγματα εξελίσσονται κάπως διαφορετικά. Ο αγγελιαφόρος του ειδωλολατρικού δωδεκάθεου αντικαθίσταται από έναν θνητό ομότεχνό του, που καταφθάνει στο ορεινό καταφύγιο της κατατρεγμένης Αντιόπης για να αναγγείλει το θάνατο του βασιλιά, σε μάχη με τους Αργείους. Αντιμέτωπος όμως με το θάνατο, ο σκληρόκαρδος βασιλιάς προλαβαίνει τελικά να μετανοήσει για την άδικη συμπεριφορά του απέναντι στην αθώα ανιψιά του και φροντίζει να επανορθώσει το λάθος του έμπρακτα, κληροδοτώντας το βασίλειο στους δίδυμους γιους της.¹³

Παραπλήσια προσαρμογή της δημιουργίας του Ευριπίδη στις αρχές και στα ενδιαφέροντα της νεοελληνικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται και στην ανασύνθεση της σκηνής του μεγάλου αγώνα ανάμεσα στα δυο ανόμοια δίδυμα αδέρφια, τον Αμφίονα και το Ζήθο, μιας σκηνής που είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη στην αρχαιότητα, χάρη στην περίφημη αναφορά της στον *Γοργία* του Πλάτωνα.¹⁴ Τα σωζόμενα αποσπάσματα μάς οδηγούν σήμερα στο συμπέρασμα ότι η διένεξη των δύο αδελφών εκπροσωπούσε την αντίθεση πολυπραγμοσύνης και απραγμοσύνης, ανέπτυξε τα επιχειρήματα μιας σύγκρουσης ανάμεσα στον ακτιβισμό και τη στοχαστικότητα, το βίο της δράσης και το βίο της περισυλλογής. Ο δεινός μαχητής και κυνηγός Ζήθος εγκυβανεί τον αφοσιωμένο στη μουσική και την ποίηση αδελφό του Αμφίονα, για τη μη ενεργό συμμετοχή του στα κοινά, ενώ ο άλλος υπερασπίζεται την τάση του προς την ιδιώτευση.¹⁵ Στην ανασύνθεση του 19^{ου} αιώνα, το διπολικό σύστημα αξιών, εμφανίζεται,

¹² Η Έξοδος της Αντιόπης συμπεριλαμβάνεται πλέον σήμερα, όπως είναι φυσικό, σε όλες τις νεότερες εκδόσεις των αποσπασμάτων του ποιητή: Euripides, *Selected Fragmentary Plays*, with Introductions, Translation and Commentaries by C. Collard, M.J. Cropp and J. Gibert, Volume II, 285-93· *Euripide*, tome VIII, Fragments 1er partie, Text établi et traduit par Francois Jouan et Herman van Looy, Le Belles Lettres, Paris 1998, 261-71· *Euripides Fragments, Aegus-Meleager*, edited and translated by Christopher Colard and Martin Cropp, Harvard University Press, Cambridge Mass., London 2008, 170-221. Ιδιαίτερη μνεία οφείλεται εδώ στη διατριβή του πρόωρα χαμένου παλαιού συναδέλφου Γιάννη Καμπίτση, *L'Antiope d'Euripide*, édition commentée des fragments, par Jean Kambitsis, Athènes 1972, στην πολύτιμη μνήμη του οποίου και αφιερώνεται η παρούσα μικρή εργασία.

¹³ Το κείμενο του έργου του Βερναρδάκη εκδόθηκε, ύστερα από το θάνατό του, στο πλαίσιο της Βιβλιοθήκης Μαρασλή: Δ.Ν. Βερναρδάκη, *Αντιόπη*, δράμα εις πράξεις πέντε, διδαχθέν το πρώτον εν Αθήναις τη 15 Ιουνίου 1896. Εν Αθήναις, τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1908.

¹⁴ Gorg. 484e και 486b, c. Το κείμενο του *Γοργίου* εκδόθηκε το 1877 από τον πρωταγωνιστή των Ολυμπιακών παραστάσεων του 1896 καθηγητή Γεώργιο Μιστριώτη, ο οποίος και έμπλεξε σε μια δημόσια διένεξη με τον αδελφό του Λέσβιου ποιητή, καθηγητή Γρηγόριο Βερναρδάκη, ύστερα από τη δημοσίευση αρνητικής κριτικής του τελευταίου. Ο Δημήτριος όμως δε φαίνεται να έλαβε θέση στον καυγά.

¹⁵ *Selected Fragmentary Plays*, ό.π., 272-9. Kambitsis, ό.π., 2-9 και 33-76.

όπως θα έπρεπε μάλλον να περιμένει κανείς, εντελώς διαφορετικό. Ο αθλητικός και αξιόμαχος Ζήθος εξαπολύει εδώ ολομέτωπη επίθεση ενάντια στον ορθολογισμό, την επιστημονική, την τεχνολογική και την οικονομική ανάπτυξη της αστικής κοινωνίας της μετά τον Διαφωτισμό εποχής. Και υπερασπίζεται την παράδοση του λαϊκού πολιτισμού του προφορικού λόγου, πριν η εγγραμματοσύνη φθείρει την ενστικτώδη αρετή και ευσεβεία των προ-διαφωτισμικών μαζών της Ανατολής.¹⁶ Το ευαγγελικό «μακάριοι οι πτωχοί τω πνεύματι» συναντιέται στους λόγους του με το κύμα ανορθολογισμού και αντιδιανοητισμού που σάρωνε την Ευρώπη των χρόνων του Φρειδερίκου Νίτσε, προσπαθώντας να αρθρώσει μια καταλυτική κριτική του ακμαίου αστικού πολιτισμού. Μεγαλωμένος από την παιδική του ηλικία ο Βερναρδάκης στην Ιερά Μητρόπολη του νησιού του και σπουδαγμένος αργότερα με χρήματά της στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας, αναδύθηκε στα χρόνια της ωριμότητάς του ως ένας από τους πιο εύγλωττους πολέμιους του ορθολογισμού, της *raison*, της θεάς της Γαλλικής Επανάστασης, όπως λέει, που ήρθε ν' αντικαταστήσει την πατροπαράδοτη πίστη στο Χριστό.¹⁷ Απλούστατα, ο ραγδαίος εξευρωπαϊσμός της Αθήνας του Χαρίλαου Τρικούπη απωθούσε το συγγραφέα της νέας Αντιόπης, που, μαζί μ' έναν Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη και πολλούς άλλους λιγότερο ή περισσότερο ταλαντούχους συμπολίτες του, νοσταλγούσε την αδιάφθορη γενιά των αγράμματων ανθρώπων των βουνών και των νησιών και κυρίως των αναλφάβητων φουστανελοφόρων κλεφταρματολών, που είχαν το ψυχικό και σωματικό σθένος να ελευθερώσουν τους συμπατριώτες τους απ' τη σκλαβιά.

¹⁶ «Τα ξένα αποπτύω και ασπάζομαι / τα πάτρια, Αμφίων· να το νόημα / των λόγων μου. Η μουσική και ποίησις / είν' έργα θεία, πάτρια, ελληνικά· αλλά τα δεκαέξ του Κάδμου γράμματα / είνε οθνείον δώρον, είνε προσφορά / Φοινίκων κερδοσκοπών και δουλαγωγών. / ανδρών απίστων, δολοφρόνων, απηνών / ων και θεός και μούσα είνε ο χρυσός. /.../ Ιδού τι σε προλέγω. Επικίνδυνος / εισήχθ' εις την Ελλάδα τέχνη έξωθεν. / Η τέχνη αύτη θέλει φθείρη τας ψυχάς, / τα ήθη και τας φρένας, παν ό,τι καλόν, / παν ό,τι θείον, ιερόν και όσιον / εκσπώσα, εκριζούσα, μηδενίζουσα. / Δια γραμμάτων θέλει τας βουλάς αυτής / η Δίκη εξαγγέλλη, ας δια φωνής / θείας εις την καρδίαν τέως και το ους / ενήχει των Ελλήνων, δια τούτο πλην / κ' η Αδικία θέλει εκτελεί αυτάς, / Και ίσως μεν εκ των γραμμάτων η Κλειώ / κειμήλιόν τι τεχνουργήση εύμουσον, / αλλ' αφ' ου βάψη η Ελλάς ολόκληρος / της μούσης την γραφίδα με το αίμα της, / και με το χρώμ' αδελφοκτόνου φόνου τα / φοινικικά φοινίξη αυτής γράμματα...» Βερναρδάκη, *Αντιόπη*, 63-4.

¹⁷ «Ουδέποτε επείσθη ότι ο ευρωπαϊκός πολιτισμός, ακόμη και εκ της καλλίστης αυτού όψεως εξεταζόμενος, ήτο αρμόδιος εις το ημέτερον έθνος. [...] Και πρώτον μεν απηρνήθημεν κατ' ουσίαν, αν όχι και κατά τύπους, το πάτριον θρήσκευμα, και ελατρεύσαμεν την θεότητα της Γαλλικής Επαναστάσεως, την *raison*». «Επιστολιμαία βιβλιοκρισία» εφ. *Νέα Ημέρα* Τεργέστης, αρ. 15/969-31/985 (27 Μαρτίου-17 Ιουλίου 1875). Βλ. πρόχειρα τη νεότερη έκδοση του κειμένου: Δημητρίου Βερναρδάκη, *Καποδίστριας και Όθων, επιστολιμαία βιβλιοκρισία*, Βιβλιοθήκη Ελλήνων και ξένων συγγραφέων, Γαλαξίας, Αθήνα χ.χ. [1962], 97-8.

Χωρίς αμφιβολία, η σωματική ρώμη του Ζήθου και τα αθλητικά του κατορθώματα έμοιαζαν να καθιστούν το έργο του Βερναρδάκη ιδιαίτερα κατάλληλο για την πλαισίωση μιας μεγάλης αθλητικής εκδήλωσης, σαν τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896. Επιπλέον, η λαχτάρα του συγγραφέα να συμβάλει στην αναβίωση της αρχαιότητας με την αποκατάσταση και συμπλήρωση με σύγχρονα υλικά ενός μισοερειπωμένου ποιητικού μνημείου της, έμοιαζε να συμβαδίζει αρμονικά με τις διαθέσεις μιας κοινωνίας που, σε περίοδο μεγάλης οικονομικής κρίσης, ξόδεψε κοντά δύο εκατομμύρια δραχμές για να συμπληρώσει με νέες κερκίδες τις χωμάτινες πλαγιές του Παναθηναϊκού σταδίου και δεν δίστασε να θάψει τελικά κάτω από τόνους φρεσκοπελεκημένου μαρμάρου τα υπολείμματα ενός ανεκτίμητης ιστορικής αξίας αρχαιολογικού χώρου.¹⁸ Αλλά στην Ιστορία τα πράγματα δεν εξελίσσονται πάντα σε ευθύγραμμη πορεία και δεν επικρατεί σχεδόν ποτέ εδώ το αυτονόητο. Ίσως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να φταίει και το ότι τα πραγματικά αθλητικά επιτεύγματα μέσα στο στίβο επισκίαζαν τα θεατρικά, πάνω στη σκηνή, και τα έκαναν να φαίνονται ψεύτικα. Γεγονός πάντως παραμένει ότι οργανωτές των αγώνων και κοινό δεν έδειξαν τελικά τον προσδοκώμενο ενθουσιασμό για την αναμαρμάρωση της *Αντιόπης*. Σύσσωμη η κοινωνία έσπευσε να αποθεώσει το Σπύρο Λούη, το φουστανελά αγρότη από το εξοχικό Μαρούσι, που κέρδισε το Μαραθώνιο δρόμο και βύθισε τη χώρα σε παραλήρημα εθνικού ενθουσιασμού.¹⁹ Αρνήθηκε όμως να στηρίξει οικονομικά τη ρητορική

¹⁸ Για το χρονικό της αναμαρμάρωσης του σταδίου με χρήματα του Γεώργιου Αβέρωφ, μπορεί να συμβουλευτεί ο μελετητής δύο πρόσφατες έγκυρες εργασίες: Ελένη Μπενάκη, *Στάδιον Παναθηναϊκόν και Καλλιμάρμαρον: στιγμιότυπα αθλητικού και δημόσιου βίου*, Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 2002· και Αριστέα Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Το Παναθηναϊκόν Στάδιον: Η ιστορία του μέσα στους αιώνες*, Υπουργείο Πολιτισμού / Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 2003. Η εικόνα όμως αποκτά πληρότητα, μόνο όταν λάβει κανείς υπόψη τις έντονες διαμαρτυρίες του Κωστή Παλαμά για την ταυτόχρονη καταστροφή του αρχαιολογικού χώρου: «Εις το στάδιον», εφ. *Εφημερίς*, 13 Νοεμβρίου 1895, και Κωστή Παλαμά *Άπαντα*, τόμος Δέκατος Πέμπτος, 322-5. Αρνητικός για την αξιοποίηση του αρχαίου σταδίου ήταν και ο Πιέρ ντε Κουμπερτέν, επειδή πίστευε πως ο χώρος ήταν εντελώς ακατάλληλος για το σύγχρονο αθλητισμό. Είχε την πρόνοια όμως να μην έρθει σε σύγκρουση με τους αρχαιόπληκτους Έλληνες και εξέφρασε τις αντιρρήσεις του σε κατοπινό δημοσίευσμά του: «The Olympic Games of 1896», *The Century Illustrated Monthly Magazine*, Vol. LIII, New Series, Vol. XXXI, November 1896 to April 1897, 39-53. Αναδημοσίευση στο *Olympism, Selected Writings*, ό.π., 350-60.

¹⁹ Μέσα στον ποταμό θριαμβευτικών δημοσιευμάτων που ακολούθησαν τη νίκη του, αξίζει ίσως να απομονώσει κανείς τις δύο πινδαρικές ωδές που έγραψαν τα δύο πρωτοπαλικάρα του Γιάννη Ψυχάρη και του δημοτικισμού γενικότερα, ο Αργύρης Εφταλιώτης κι ο Αλέξανδρος Πάλλης, για να μη μείνει στον αναγνώστη η εντύπωση ότι μόνο οι καθαρευουσιάνοι εξιδανίκευαν τους αγρότες και τους βουνίσιους. Στο εννεάστροφο ποίημά του «Λούης», ο Πάλλης οραματίζεται τους αστούς της Αθήνας να καλούνται από τον Μαρουσιώτη πρωταθλητή να σπεύσουν στο χωριό, μαζί του να δουλέψουν «με τσάπα και ξινάρι». (*Ταμπουράς και κόπανος*, 88-9). Στην πολύστιχη «Ωδή στο Λούη», ο Εφταλιώτης συνδέει

εξύμνηση των αγράμματων ανθρώπων των βουνών, με τα χείλη του Ζήθου, στην παράσταση που οργάνωσε ο θίασος της Αικατερίνης Βερώνη. Οι ηθοποιοί εγκατέλειψαν βιαστικά με μεγάλη χρηματική ζημιά την αφιλόξενη πρωτεύουσα και μετέφεραν την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα στην τουρκοκρατούμενη Σμύρνη, που διψούσε ακόμη όπως φαίνεται για θεατρικές παραστάσεις με χιτώνες κι αρχαιοπρεπείς καθαρόγλωσσους ιαμβικούς στίχους.²⁰ Εκεί, στις ακτές της Ιωνίας, η περιπέτεια της πρωταγωνίστριας είχε και μια απροσδόκητη ευτυχή κατάληξη, όταν το ρόλο του Ζήθου ανάλαβε να ερμηνεύσει ένας νέος ερασιτέχνης ηθοποιός, ο Γεώργιος Γεννάδης, γιος του Έλληνα γενικού προξένου στα Χανιά της Κρήτης και πτυχιούχος του Πανεπιστήμιου της Αθήνας, που «εξ αγνού προς την καλλιτεχνίαν έρωτος» εγκατέλειψε τη νομική επιστήμη και δέχτηκε να φορέσει τον ξεχειλωμένο και ξεσολιασμένο κόθορνο των περιπλανώμενων Ελλήνων ηθοποιών του 19^{ου} αιώνα.²¹ Με το γάμο της Αικατερίνης Βερώνη και του ωραίου Γεννάδη, σε μια αμέσως επόμενη φάση, το μικρό χρονικό μας φαίνεται πως οδηγείται σε μια κατάληξη που από την εποχή του Αριστοφάνη, ως του Σαίξπηρ και του Μολιέρου, θεωρείται κατάλληλη για την κωμωδία και όχι για την τραγωδία. Γάμος! Μια κατάληξη, που λύνει επομένως την απορία όσων, ως την ώρα αυτή, ανα-

άμεσα, σαν τον Βερναρδάκη, το μελλοντικό μεγαλείο της Ελλάδας με τους κατοίκους των χωριών και των βουνών, αποκαλύπτοντας ότι τα άγχη της ραγδαίας αστικοποίησης, στο γύρισμα του αιώνα, δεν περιορίζονταν μόνο στους κύκλους των εχθρών του Διαφωτισμού και του ορθολογισμού: «Πως είν' αθάνατη η Ελλάδα, / κι η δύναμή της περισσή, / στη νέα της Ολυμπιάδα / Λούη, τ' απόδειξες εσύ. // Εσύ, που σε χωριό κρυμμένος / καθώς διαμάντι μες στη γη, / μίαν ώρα πρόβαλες φερμένος / απ' την αθώρητη πηγή. // Και το 'δειξες του κόσμου πάλι, / πως κάθε πράξ' ηρωική, / κάθε απόφαση μεγάλη, / κάθε ιδέα ευγενική // απ' του χωριού τα σπλάχνα βγαίνει / και μες στη χώρα πλημμυρίζει, / σαν το νερό που κατεβαίνει / απ' το βουνό και την ποτίζει.» (Εφταλιώτης, Άπαντα, τόμ. Πρώτος, αναστύλωσε Γ. Βαλέτας, Εκδόσεις Πηγής, Αθήνα 1952, 31-2).

²⁰ Οι παραστάσεις προετοιμάστηκαν με την προσωπική επίβλεψη του Βερναρδάκη, ο οποίος αρνήθηκε τη φορά αυτή να δώσει το κείμενό του και στην μη συνεργάσιμη Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. («Αττικάί εικόνες», *Νεολόγος* Κων/πόλης, 7 Ιουνίου 1896). Δε στάθηκε δυνατό ωστόσο να ολοκληρωθούν οι δοκιμές στη διάρκεια των Ολυμπιακών και η προετοιμία αναβλήθηκε για την επικείμενη θερινή περίοδο, που ξεκίνησε στις 3 του Μάη. («Από παντού», *Το Αστύ*, 10 Μαρτίου 1896· «Ο κόσμος», εφ. *Εστία*, 3 Απριλίου 1896· «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 4 Απριλίου 1896). Το γενικό κόστος που επωμίστηκε ο θίασος βρισκόταν στο ύψος των 4.000 δρχ., ενώ τα σταθερά έξοδα κάθε μίας βραδιάς υπολογίζονταν γύρω στις 550 δρχ. Με τα έσοδα της προεμέρας να μην υπερβαίνουν τις 1300 δρχ., της δεύτερης βραδιάς τις 900 και της τρίτης τις 490, έγινε γρήγορα αντιληπτό ότι το εγχείρημα δεν ήταν προσοδοφόρο. («Της στιγμής», εφ. *Αχρόπολις*, 26 Ιουνίου 1896). Στα μέσα Ιουλίου, λοιπόν, ο θίασος τερμάτισε τις αθηναϊκές εμφανίσεις του και έφυγε για τη Σμύρνη, όπου άρχισε παραστάσεις στις 27 του μήνα.

²¹ «Το θέατρον εν Σμύρνη», εφ. *Οι Καιροί*, 20 Οκτωβρίου 1896· «Μικραί ειδήσεις», εφ. *Παλιγγενεσία*, 20 Οκτωβρίου 1896· «Ο κόσμος», εφ. *Εστία*, 20 Οκτωβρίου 1896. Επίσης, «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 21 Οκτωβρίου 1896.

ρωτιόνταν, με ποια διάθεση ακριβώς πρέπει να παρακολουθήσουν τα γεγονότα που εξιστορήσαμε – ιλαρή ή σκυθρωπή; Ας χειροκροτήσουμε λοιπόν, φίλοι ακροατές, όπως αξιώνουν συνήθως στο σημείο αυτό, ο «φιλόγελως» πρωτομάστορας της κωμωδίας Μένανδρος κι ο πρωτόσχολος μαθητής του, ο Τερέντιος: «Φιλοφρόνως / μειράκια, παιδιάς, άνδρες επικροτήσατε».²²

THODOROS HADJIPANTAZIS

A reconstruction of Euripides' "Antiopa" during the Olympic Games of Athens in 1896

Demetrios Vernardakis (1833-1907) spent his youth as a dramatist admiring and imitating William Shakespeare in the creation of historical dramas of extravagant romantic exuberance. After his resignation from the staff of the University of Athens, however, he retired to his native island of Lesbos and devoted himself to the study and publication of the tragedies of Euripides, an occupation that seemingly changed altogether his perception of his craft. When in the early 1890s a number of extensive fragments of Euripides' "Antiopa" were discovered and published, he decided to compose his own version of the classical play, filling in the gaps and retouching the dramatic characters. Written during the years of preparation of the revival of the Olympic Games in Athens in 1896, the new play resembled somehow its contemporary reconstruction of the ancient Panathenaic Stadium with freshly quarried marble from nearby mountains. In spite of their classical tunics and sandals, its characters reproduced the attitudes of late 19th century Greeks and reflected the irrationalistic and anti-intellectual tendencies of post-Enlightenment European society. Its performance in the aftermath of the Games failed commercially and it has never been staged again since then.

²² Μενάνδρου, *Δύσκολος*, 966-967.

Παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας «εις την ανερασμίαν προφοράν του Εράσμου»: κινήσεις για την κατάργηση της ερασμι(α)κής προφοράς στον ύστερο 19ο αιώνα¹



Ο ΚΟΜΠΕΡ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ, του *Λίγο απ' όλα* (1894), ο Αγροικογιάννης, ένα πρόσωπο αντλημένο από τη μικρή παράδοση της εγχώριας μονόπρακτης κωμωδίας, αδυνατεί να καταλάβει τους αντιπροσώπους των ξένων «ομολογιούχων», δηλαδή των δανειστών, που σαν και σήμερα είχαν έρθει και τότε να «σώσουν» τη χώρα μετά την χρεοκοπία του 1893.² Ο Έλληνας επαρχιώτης δεν καταλαβαίνει λέξη από την ελληνική γλώσσα, όπως καλλιεργείται στην Ευρώπη και διαπιστώνει: «Χριστιανέ μου. [...] Αν αυτά που μιλάς σου τα είπαν για Ελληνικά, σε γέλασαν» (σ. 103), την ώρα που ο Γερμανός συνομιλητής του συμπυκνώνει σε δυο αράδες τη γνωστή θεωρία που χρεώθηκε ο Φάλλμεράουερ:³ «Χόποος πάντα χουμόν και γλώσσα διεστράφε. Ουκ Χελλένες αλλά ξενόι εστέ και λείψανα επιντρομόουν ποϊκίλοον» (σ. 103-104), (Όπως όλα σας έχει παραμορφωθεί και η γλώσσα σας. Δεν είστε Έλληνες αλλά λείψανα ποικίλων επιδρομών). Ο συγγραφέας, ο Μίκιους Λάμπρου, ένας απόφοιτος της κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου της Αθήνας, βάζει στο στόμα

¹ Στα κείμενα του *Ερμή του Λόγιου* του 1818 και σε άλλα δημοσιεύματα του 19ου αι. (βλ. παρακάτω), ο όρος που περιγράφει την προφορά του Εράσμου είναι «ερασμική» και έτσι καταχωρείται από τον Γεώργιο Μπαμπινιώτη στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 2008, 666. Το εσφαλμένο, σύμφωνα με το ίδιο λεξικό, επίθετο «ερασμιακός» (ετυμολογείται από το «εράσμιος»), είναι επικρατέστερο στις νεότερες μελέτες. Το «ερασμι(α)κός» χρησιμοποιεί στον υπότιτλο της εισαγωγής του ο Γεώργιος Μαγουλάς στον τόμο, *Περί της γνησίας προφοράς της ελληνικής γλώσσας βιβλίον*. Συνταχθέν υπό του Οικονόμου Κωνσταντίνου του εξ Οικονόμων γενεαλογουμένου, ετυπώθη δαπάνη της Αδελφότητος των Ζωσιμάδων. Εν Πετρούπολει ΑΙΩΛ, εν τη τυπογραφία του επί της Δημοσίου Παιδείσεως Υπουργείου. Ανατύπωση, τμήμα Α', εισ. και σχόλια Γεωργίου Μαγουλά, Αθήνα 1993, κη'. Στη *Συναγωγή λέξεων αθησαυρίστων εν τοις ελληνικοίς λεξικοίς*, υπό Στεφάνου Κουμανούδη, Αθήνα 1883, δεν περιέχεται ο όρος. Στην παρούσα εργασία υιοθετούμε το «ερασμική» για να παραμένουμε εγγύτερα στα κείμενα του 19ου αιώνα.

² Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η αθηναϊκή επιθεώρηση, Λίγο απ' όλα, Κινηματογράφος 1908*, τ. Α2, Αθήνα 1977, σκηνή ΙΔ', 101-6.

³ Ι.Φ. Φάλλμεράουερ, *Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων*, μτφ. Κωνσταντίνος Π. Ρωμανός, Αθήνα 1984 [πρώτη έκδοση Στουτγκάρδη και Τύμπιγγκεν 1835].

του αντιπροσώπου της Γερμανίας την ερασμική προφορά.⁴ Έρασμος και Φαλλμεράυερ, δύο ονόματα που καθορίζουν την εικόνα της απανταχού Ρωμιοσύνης: τα λόγια του Γερμανού αποτυπώνουν τη βαθιά ιδεολογική ρίζα αντιλήψεων που ταλαιπωρούν κάμποσες δεκαετίες τον πνευματικό, καλλιτεχνικό, πολιτικό κόσμο του νεοσύστατου κράτους και φοβάμαι πως καλά κρατούν ακόμα και στις μέρες μας.⁵ Το γεγονός ότι αποτελούν πρόσφορο υλικό για μια σκηνή της πρώτης ελληνικής επιθεώρησης αποκαλύπτει την επικαιρική τους σημασία.

Το ζήτημα της ερασμικής προφοράς απασχολούσε κατά καιρούς την ελληνική λογιόσύνη, αλλά αναθερμάνθηκε και πήρε διαστάσεις ετούτα τα χρόνια, τα τελευταία του 19ου αιώνα, όταν οι νεοέλληνες προσπαθούν να οργανώσουν τις πρώτες φιλόδοξες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Στον προβληματισμό τους γύρω από την αναβίωση των χορικών του Σοφοκλή, ανακαλύπτουν ότι η ευρωπαϊκή μουσική που είναι γραμμένη για τη γλώσσα του πρωτοτύπου δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί.

Θα πρέπει εδώ να ανοίξουμε μια μικρή παρένθεση για να υπενθυμίσουμε ότι η μουσική για την Ελλάδα αποτελεί ένα φλέγον ζήτημα σ' ολόκληρο το 19ο αιώνα.⁶ Αν εξαιρέσουμε τα Επτάνησα, στον υπόλοιπο ελληνικό κόσμο το πεντάγραμμο είναι σχεδόν άγνωστο⁷ και τα μουσικά ακούσματα στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα περιορίζονται κυρίως στη δημοτική και την εκκλησιαστική μουσική. Ο δανεισμός λοιπόν μουσικών συνθέσεων από την Ευρώπη για να χρησιμοποιηθούν αυτούσια στα είδη του εγχώριου θεάτρου που μόλις καλλιεργούνται (κωμειδύλλιο και επιθεώρηση) είναι μια καθιερωμένη τακτική ρουτίνας.⁸ Αρχικά λοιπόν θεωρούσαν δεδομένο ότι για τους Χορούς των παραστάσεων αρχαίου δράματος οι μουσικές συνθέσεις θα έρθουν ετοιμοπαράδοτες από την Εσπερία. Από τις πρώτες δοκιμές όμως διαπίστωσαν ότι υπάρχει ένα πολύ μεγάλο πρόβλημα: τα αρχαία ελληνικά των Ευρωπαίων δεν ταυτίζονται με τα αρχαία ελληνικά των νεοελλήνων. Η αρχαιολατρία συγκρούεται πάλι με τον εξευρωπαϊσμό και καλούμαστε να ξεδιπλώσουμε μια πτυχή αυτής

⁴ Τη χρήση της ερασμικής προφοράς σημειώνουν οι πρώτοι μελετητές της επιθεώρησης, Θ. Χατζηπανταζής – Α. Μαράκα (επιμ.), *Αθηναϊκή επιθεώρηση*, 102.

⁵ Ενδεικτικά, βλ. τη συνέντευξη της Κατερίνας Βελισσάρη, διευθύντριας του Κέντρου Λογοτεχνικής Μετάφρασης (CTL) του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, με τον Βέλγο ελληνιστή Μισέλ Γκροντάν μετά την έκδοση του βιβλίου του [Michel Grodent, *La Grèce n' existe pas (Η Ελλάδα δεν υπάρχει)*, Βρυξέλλες 2000], εφ. *Βήμα*, 2 Μαΐου 2000.

⁶ Το θέμα είναι σε μεγάλο βαθμό αδιερεύνητο ακόμα, βλ. Α. Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα 2005, 289-306.

⁷ Υπάρχει η βαυαρική μπάντα από το 1833 και οι παραστάσεις της ιταλικής όπερας που υποστηρίζονται από το παλάτι, ενώ την καλλιέργεια της ευρωπαϊκής μουσικής αναλαμβάνει το Ωδείο Αθηνών από το 1871, βλ. Σιώψη, *Η μουσική*, 296.

⁸ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τ. Α', Αθήνα 1981, 50-62, 127-39.

της διένεξης. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη χρονολογική τους τάξη.

Στη σύνθεση της θεωρίας του περίφημου Ολλανδού ανθρωπιστή και θεολόγου Ντεζιντέριους Εράσμους (Desiderius Erasmus Roterodamus, 1466-1536) παρεισέφρυσαν από την αρχή, κυρίως από τους οπαδούς του, θρησκευτικές, πολιτικές και ιδεολογικές συνιστώσες.⁹ Ο Έρασμος έδωσε επιστημονική υπόσταση στις διάχυτες την περίοδο της Αναγέννησης ιδέες σχετικά με τον «εκφυλισμό» της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, ένα σύμπτωμα «βαρβαρότητας» των υπόδουλων Ρωμιών της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Από την καθιέρωση της ερασμικής προφοράς στα Πανεπιστήμια της ελισαβετιανής Αγγλίας και στη συνέχεια της υπόλοιπης Ευρώπης, ξεκινά η ασυνεννοησία ανάμεσα στους Έλληνες και τους Ευρωπαίους. Ειδικά όταν μελετούν την αρχαία γραμματεία, αρχίζει η περιπέτεια μιας κατασκευής που οδηγεί σε μια παγιωμένη σήμερα σύμβαση – για μερικούς αρχίζει ένας αδιανόητος «παραλογισμός».¹⁰ Για να παραμείνουμε όμως στο θέμα μας, πρόκειται για ένα ζήτημα που δυναμιτίζει την προσπάθεια συγκρότησης εθνικής ταυτότητας, βασικό συστατικό της οποίας είναι η σύνδεση με την κλασική αρχαιότητα και η προσδοκία των παραστάσεων αρχαίου δράματος.¹¹

Οι πρωτοπόροι του ελληνικού Διαφωτισμού στο πλευρό Ευρωπαίων «φιλελλήνων» είχαν κιόλας επιδοθεί στην αναζήτηση «επιστημονικών» επιχειρημάτων που ανασκεύαζαν, έστω μερικώς, τη θεωρία του Εράσμου, πριν από το ξέσπασμα της ελληνικής επανάστασης. Ο *Ερμής ο Λόγιος* φιλοξενεί εκτενή άρθρα Γραικών που σχολιάζουν πραγματείες «Περί της προφοράς της σημερινής γλώσσας μας».¹² Και την ίδια χρονιά που οι συντάκτες του εντύπου μοιράζονται με τους αναγνώστες τους τη συγκίνηση που προκαλεί στους «Οδησινούς Γραικούς» η πρώτη παρουσίαση αρ-

⁹ Έρασμος, *Διάλογος περί της ορθής προφοράς του Λατινικού και του Ελληνικού λόγου*, εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Ν. Πετρόχειλος, Αθήνα 2000. «Βασικός λόγος που έκανε τους Δυτικούς να προβούν σε διόρθωση της προφοράς υπήρξε – πρέπει να είμαστε απολύτως ειλικρινείς εν προκειμένω – η περιφρόνηση και η αντιπάθειά τους προς τους “πλανημένους” Έλληνες ή μάλλον “Γραικούς”, για θρησκευτικούς κυρίως λόγους (σχίσμα εκκλησιών)», Μαγουλάς, ό.π. (σημ. 1), λβ’.

¹⁰ Δ. Γιατράς, «Η ερασμιακή προφορά», στο ίδιο: *Το αττικό πλήρες δράμα ως μορφή τέχνης*, Αθήνα χ.χ., 174-83.

¹¹ Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α1, Ηράκλειο 2002, 332-3.

¹² «Περί της προφοράς της σημερινής γλώσσας μας. Μερικαί παρατηρήσεις Γραικού τινος των ουκ εξ επαγγέλματος λογίων», *Ερμής ο Λόγιος*, τόμ. 8, τχ. 13 (1 Ιουλίου 1818) 332-48. Ο ανώνυμος αρθρογράφος γράφει από το Άμστερνταμ με αφορμή μια σχετική ομιλία του φιλέλληνα καθηγητή στην Ακαδημία του Άμστερνταμ, J. Boscha. Σχολιάζει την *Πραγματεία περί των ελληνικών στοιχείων εκφωνήσεως Αναστασίου Γεωργιάδου*, η οποία τυπώθηκε στο Παρίσι το 1812, και παραδέχεται την απώλεια της αρχαίας ελληνικής προφοράς, ενώ αναζητά τη χρυσή τομή για την προτεινόμενη λύση.

χαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο, (ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Νικόλαο Πίγκολο το 1818), δημοσιεύουν σε συνέχειες πολυσέλιδες μελέτες Ευρωπαίων, που εξετάζουν με περισσή επιστημολογία τα σφάλματα του Εράσμου.¹³

Ακόμα τολμηρότερο είναι το εγχείρημα του συντάκτη της *Ρητορικής (Τέχνης Ρητορικής βιβλία Γ', Βιέννη 1813)* και του *Εξηνταβελώνη* (1816), ο οποίος εκδίδει τρίτομη πραγματεία, *Περί της γνησίας προφοράς της ελληνικής γλώσσας*, στην Πετρούπολη το 1830. Ο Κωνσταντίνος Οικονόμος απευθύνεται στους Ρώσους και στην εκτενή εισαγωγή του, προβάλλει έξι πολύ σοβαρούς λόγους, για να μην υιοθετηθεί στη Ρωσία η «αίρεσις του Εράσμου», το «ψευδές παρακάλυμμα» της «αηδούς βαρβαροφωνίας», καθώς διαπιστώνει ότι «η Ερασμική αίρεσις [...] αποσχονίζει μακράν από την μετά των Ελλήνων Ελληνικήν συνομιλίαν και συναναστροφήν».¹⁴ Η κατασκευασμένη διγλωσσία ανάμεσα στους Ευρωπαίους που μελετούν «ερασμικώς» τον Αισχύλο και το Σοφοκλή, και στους νεότερους Έλληνες, συγκρούεται με την ακράδαντη πίστη των εκπροσώπων του ελληνικού Διαφωτισμού ότι, «το έθνος όλον, αθάνατον διαμείναν, διέσωσεν αμετάβλητον εις την ουσίαν των στοιχείων της πατρώας φωνής».¹⁵

Πρέπει όμως να κλείσουμε βιαστικά αυτή τη σύντομη, ατελή και εντελώς ενδεικτική περιπλάνηση, αφού οι μεταβολές στο φωνητικό και φωνολογικό σύστημα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, η εμφάνιση, η επιστημονική βαρύτητα και οι λόγοι της επικράτησης της ερασμικής προφοράς στον Δυτικό κόσμο, καθώς και τα επιχειρήματα που διατύπωσαν εναντίον της ο Αθανάσιος Χριστόπουλος, ο Αδαμάντιος Κοραής, ο Θεόδωρος Παπαδημητρακόπουλος, ο Αντώνιος Γιάνναρης αποτέλεσαν και αποτελούν πεδία συζητήσεων έγκριτων μελετητών της ιστορίας της ελληνικής γλώσσας.¹⁶

¹³ Ερμάνος Νεϊδλίγγερος (Herrmann Neidlinger), «Ιδέαι περί της κατ' Έρασμον εκφωνήσεως της αρχαίας ελληνικής γλώσσας (Ideen über unsere Erasmische Aussprache des Altgriechischen)», *Ερμής ο Λόγιος*, τόμ. 8, τχ. 16 (15 Αυγούστου 1818) 449-63, η συνέχεια στο τχ. 18 (15 Σεπτεμβρίου 1818) 511-23 και το τέλος τχ. 19 (1 Οκτωβρίου 1818) 525-40. Ο Γερμανός «προφέσορ της ελληνικής γλώσσας», αφού περιγράφει το ιστορικό της επικράτησης της ερασμικής προφοράς στην Ευρώπη και εξετάσει τα επιχειρήματα του Εράσμου, τις αρχαίες πηγές, αλλά και μια πλουσιότατη βιβλιογραφία, καταλήγει «ότι κανείς εκ των υπέρ της ερασμικής προφοράς λόγων δεν εμπορεί [...] να ονομασθή αποχρών και αναντίρρητος» (τχ. 19, 532), αποφεύγοντας ωστόσο να υποστηρίξει σθεναρά την κατάργησή της. Δ. Σπάθης, «Ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Ν. Πίγκολο», στο ίδιο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, 145-72.

¹⁴ Οικονόμος, *Περί της γνησίας*, α'- ιη': ι' και ιγ'.

¹⁵ Οικονόμος, *Περί της γνησίας*, ιη'.

¹⁶ Η εκτενή εισαγωγή του Μαγουλά στην ανατύπωση της μελέτης του Οικονόμου, ό. π. (σημ. 1), κα'-νγ', προσφέρει μια περιεκτική επισκόπηση από τις πρώτες απόπειρες αμφισβή-

Οι λόγοι επομένως, κατά της ερασμικής προφοράς δεν αποκαλύπτουν ένα καινούργιο προβληματισμό στον ύστερο 19ο αιώνα, αλλά ετούτη την εποχή, όπως είπαμε, το ζήτημα παρουσιάζει αυξημένο ενδιαφέρον, καθώς βρίσκεται σε χρονική αλληλουχία και διαθέτει κοινούς αρμούς με τις απόπειρες αναβίωσης παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην πατρίδα του Περικλή.¹⁷ Προς αυτή την κατεύθυνση δείχνουν οι θέσεις και οι στοχευμένες ενέργειες του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, αν και οι δραστηριότητες για την κατάργηση της ερασμικής προφοράς, του ετερόχθονα Φαναριώτη, απουσιάζουν από όλες τις μελέτες που μπόρεσα να δω.

Οι σοβαρές ελλείψεις (εκπαιδευμένων ηθοποιών, θεατρικών οργανισμών και οικοδομημάτων, θεατρικής παράδοσης, κ.ά.) πάνω στις οποίες προσέκρουαν οι παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Αθήνα, δεν ματαίωναν τις προσπάθειες που αντλούσαν από τον διακαή πόθο που στοίχειωνε την εγχώρια λογιосύνη. Στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1880 όμως, προκύπτει ένα ισχυρό πεδίο συγκρούσεων γύρω από την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας: προσήλωση στη γλώσσα του πρωτοτύπου ή επιλογή μιας μεταφραστικής τακτικής;¹⁸ Πρόκειται για το μείζον θέμα που θα οδηγήσει ακόμα και σε αιματοχυσία, στα γνωστά γεγονότα που αμαυρώνουν την υστεροφημία του Γ. Μιστριώτη.¹⁹ Το δρόμο για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος έχουν ανοίξει πάλι οι Ευρωπαίοι που, ιδιαίτερα στις μαθητικές και φοιτητικές τους ερμηνείες, επιλέγουν τη γλώσσα του πρωτοτύπου· οι κινήσεις τους πυροδοτούν τη φιλοτιμία των Ελλήνων, οι οποίοι ταγμένοι στην αρχαιολατρία τους ακολουθούν παράλληλα το κανάλι του εξευρωπαϊσμού.²⁰ Στον Δυτικό κόσμο όμως, έχουν

της και διόρθωσης της παραδοσιακής προφοράς, διάσημων Ευρωπαίων λογίων, ήδη από το τέλος του 15ου και ιδίως τις αρχές του 16ου αι., μέχρι σήμερα. Αναφέρεται επίσης στους βασικούς σταθμούς των εγχώριων αποτιμήσεων των προτάσεων του Εράσμου: του Γεωργίου Χατζηδάκι, του Χαράλαμπου Συμεωνίδη, του Μανόλη Τριανταφυλλίδη, του Γεωργίου Μπαμπινιώτη, κ.ά.

¹⁷ Την πρώτη καταγραφή των παραστάσεων αρχαίου δράματος έχει κάνει ο Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*, Αθήνα 1976.

¹⁸ Κ. Ριτσάτου, «Πρωτότυπο ή μετάφραση: Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στα τέλη της δεκαετίας του 1880», *Πρακτικά ΚΗ΄ Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου 25-27 Μαΐου 2007*, Θεσσαλονίκη 2008, 305-18.

¹⁹ Σιδέρης, *Αρχαίο θέατρο*, 120 κ. εξ.

²⁰ Από το 1886 φτάνουν στον αθηναϊκό τύπο, ειδήσεις για παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, από μαθητές ή φοιτητές στην Ευρώπη, βλ. *Δελτίον της Εστίας*, 22 Ιουνίου 1886: η *Αντιγόνη* από μαθητές στο Τιλσίτ στο πρωτότυπο· *Δελτίον της Εστίας*, 14 Δεκεμβρίου 1886: *Οιδίποδας τύραννος*, *Οιδίποδας επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη*, παραστάσεις στο Μόναχο. Βλ. επίσης, Γ. Δροσίνη, «Καλλιτεχνικά εσπερίδες εν Λειψία», *Εστία*, αρ. 571, 7 Δεκεμβρίου 1886. Το 1887 οι σχετικές ειδήσεις πυκνώνουν, βλ. ενδεικτικά, *Δελτίον της Εστίας*, αρχές 1887: παράσταση αρχαίου δράματος στη Βιέννη 8 και 15 Φεβρουαρίου 1887, *Φιλοκτήτης* από μαθητές στη Δαρμστάτ 8 Μαρτίου 1887, *Άλκηστις* από φοιτητές στην Οξονία· 22

ασπαστεί τρεις αιώνες πριν, την ερασμική προφορά και ακολουθώντας την έχουν μελοποιήσει τους Χορούς σε αρκετές παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας, υποστηρίζοντας ότι με αυτό τον τρόπο ζωντανεύουν το προσωδιακό σύστημα της κλασικής αρχαιότητας. Το εγχείρημα όχι μόνο δεν πείθει αλλά βρίσκει μετωπικά αντίθετους τους Έλληνες αρχαιολάτρες και ταυτόχρονα «κοσμοπολίτες», ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται ο Ραγκαβής.²¹ Τα ταξίδια του και η διπλωματική του σταδιοδρομία τον φέρνουν αντιμέτωπο με την ευρύτατη διάδοση της ερασμικής προφοράς, μια τακτική με σοβαρές επιπτώσεις για το σύνολο του νεοελληνικού κόσμου. Θεατής των ευρωπαϊκών παραστάσεων και παράλληλα από τους πρωτεργάτες της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Αθήνα, εντοπίζει το πρόβλημα και αναλαμβάνει δραστηριότητες σε πολλά μέτωπα.²²

Ο Ραγκαβής δεν είχε ακόμα επιστρέψει στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους όταν, παρά τις τριβές που προκάλεσε η επιλογή της μετάφρασης του Άγγελου Βλάχου, στον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή η τραγωδία παραστάθηκε με επισημότητα, τον Μάη του 1887, στον εορτασμό της πεντηκονταετηρίδας του ελληνικού Πανεπιστημίου. Αλλά ο απόστρατος διπλωμάτης παρακολούθησε και σχολίασε την παράσταση του αντίπαλου στρατοπέδου, κοντά στο τέλος του ίδιου χρόνου, τον Φιλοκτήτη, «εις την πρωτότυπον μεγαλοπρεπή των αρχαίων δραματουργών φωνή», από φοιτητές και μαθητές της Σχολής του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου, στα «απηρχαιωμένα ικρία» του παλαιού θεάτρου του Σανσόνη.²³ Το κατάμεστο θέατρο μαρτυρεί την θερμή ανταπόκριση του κοινού, το οποίο υποδέχεται με ενθουσιασμό, περισσότερο την ανάσταση των στίχων του Σοφοκλή, παρά τη σκηνική παρουσία του δράματος.²⁴ Σεβαστό μέρος

Μαρτίου 1887. *Οιδίποδας Τύραννος* παράσταση στην Κανταβριγία. 29 Μαρτίου 1887, *Προμηθέας* από μαθητές Γυμνασίου στο Μόναχο. Στις αρχές του 1887 δίνεται η *Ηλέκτρα* από ερασιτέχνες του Λυκείου Σιμόπουλου στην Αθήνα, βλ. *Εφημερίς*, 12 Φεβρουαρίου 1887 και *Εβδομάς*, 14 Φεβρουαρίου 1887. Στη συνέχεια η *Εφημερίς*, 7 Απριλίου 1887 ανακοινώνει μια ακόμα παράσταση στη Γερμανία (τον *Προμηθέα* στο πρωτότυπο, στο Μόναχο) και η ίδια εφημερίδα από τις 13 Φεβρουαρίου 1887, επισημαίνει την ανάγκη να παίζονται αρχαίες τραγωδίες και στην Ελλάδα.

²¹ Αν και νεότεροι μελετητές (Δημήτρης Τζιόβας, *Κοσμοπολίτες και αποσυνάγωγοι. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία και κριτική (1830-1930)*, Αθήνα 2003, 111-248), δίνουν έμφαση στην κοσμοπολίτικη ταυτότητα του Ραγκαβή, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί και η αρχαιολατρική της πλευρά.

²² Κ. Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο 2011, 439-57, 511-34.

²³ Α.Ρ. Ραγκαβής, «*Η παράστασις του Φιλοκτήτου εν Αθήναις*», *Κλειώ*, τ. Δ', τχ. 2 (74) (15/27 Ιανουαρίου 1888) 18-19. Η παράσταση δόθηκε στις 30 Νοεμβρίου 1887 και προκάλεσε αξιοπρόσεκτες αντιδράσεις, βλ. την καταγραφή των δημοσιευμάτων και τον σχετικό σχολιασμό στο: Ριτσάτου, «*Πρωτότυπο*», 307-09.

²⁴ «*Αίθουσα, θεωρεία και υπερών ήσαν ως ουδέποτε πλήρη. [...] τα χειροκροτήματα πολλάκις ραγδαία διέκοπτον την παράστασιν, ει και πρέπει να παρατηρήσω ότι απέβλεπον*

της σοφόκλειας τραγωδίας κατέχει ο Χορός και τη μουσική της εν λόγω παράστασης είχε γράψει ο Γερμανός Bender. Ο Ραγκαβής, διαπιστώνει τη «μεγάλη δυσχέρεια» και αρνείται να συναινέσει στο οξύμωρο σχήμα της υιοθέτησης της γλώσσας του πρωτοτύπου και της γερμανικής μουσικής που ακολουθεί «πόδα προς πόδα το πρωτότυπον μέτρον» και οδηγεί στη «γελοΐαν» και ακατανόητη για τον νεοέλληνα προφορά των χορικών, αφού μεταθέτει τον τονισμό των λέξεων.²⁵ Δράττεται της ευκαιρίας να υποστηρίξει την αναγκαιότητα της μετάφρασης, αλλά και να συνδέσει για μια ακόμα φορά τα χορικά μέλη με τα εκκλησιαστικά τροπάρια.²⁶

Ο Διδασκαλικός Σύλλογος, λίγους μήνες αργότερα, στις αρχές του 1888, προτείνει στο Ραγκαβή να συμμετάσχει στην οργανωτική επιτροπή της επόμενης παράστασης αρχαίας τραγωδίας, της *Αντιγόνης*. Η επιμονή, ωστόσο, του Διδασκαλικού Συλλόγου στη γλώσσα του πρωτοτύπου οδηγεί στην οριστική ρήξη. Και ο Ραγκαβής δημοσιοποιεί τους λόγους της παραίτησής του στον τύπο της εποχής.²⁷ Αφού ξεκαθαρίσει ότι η παράσταση αρχαίας τραγωδίας είναι «εκτέλεσις εθνικού καθήκοντος», διατυπώνει την κατασταλαγμένη πλέον πεποίθηση ότι μια τέτοια παράσταση είναι «αδύνατος» στη γλώσσα του πρωτοτύπου: «Λέγω δε τούτο ουχί αινιττόμενος το δυσκατάληπτον του κειμένου δια πολλούς των ακροατών [...] Αλλά το κώλυμα έγκειται αλλαχού, εις τους χορούς οίτινες εισίν εκ των σπουδαιοτάτων στοιχείων της αρχαίας δραματικής τέχνης [...] αν θελήσωμεν να ψάλλωμεν ημείς, τους αρχαίους χορούς κατά την δι' εκείνους γραφείσαν μουσικήν, θα ψάλλωμεν αυτήν παρατόνως, και εις γλώσσαν μη υπάρχουσαν και ακατανόητον, θα πρέπει να ψάλλωμεν λεγώ αντί λέγω, αύτος αντί αυτός, βώμος αντί βωμός, εύγενες αντί ευγενές κτλ.»²⁸

Με άλλα λόγια, όταν ο πνευματικός κόσμος της Αθήνας του ύστερου 19ου αιώνα, καλείται να υπηρετήσει τα αριστουργήματα της προγονικής τέχνης στη γλώσσα του πρωτοτύπου, δανείζεται την ευρωπαϊκή μουσική για τους Χορούς των παραστάσεων με αποτέλεσμα να υιοθετεί σιωπηρά την «ερασμική βαρβαρότητα», για την απόρριψη της οποίας, ο Οικονόμος έκανε έκκληση στους Ρώσους, πάνω από μισό αιώνα πριν!

Ο Ραγκαβής έχει συλλάβει ένα πρόβλημα με ποικίλες προεκτάσεις και μένει να παρακολουθήσουμε τώρα εν τάχει πως οργανώνει την επίλυσή του. Λίγους μήνες πριν την πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού, το 1867, στη ραγκαβική μετάφραση, ο καθηγητής

σπανίως την τέχνην των ηθοποιών και σχεδόν πάντοτε την μεγαλοφυΐαν του ποιητού», Ραγκαβής, «Η παράστασις», 18.

²⁵ Ραγκαβής, «Η παράστασις», 19.

²⁶ Ριτσάτου, «Με των Μουσών», 500-01.

²⁷ Επιστολή του Ραγκαβή στην *Εφημερίδα*, 18 Μαρτίου 1888.

²⁸ Ραγκαβής, *Εφημερίς*, 18 Μαρτίου 1888.

Αρχαιολογίας έχει αρχίσει τη διπλωματική του σταδιοδρομία στην πρεσβεία της Ουάσιγκτον, όπου θα ξεκινήσει τη δράση για την κατάργηση της ερασμικής προφοράς. Πρόκειται για την αρχή μιας αληθινής σταυροφορίας, που διαρκεί ένα τέταρτο του αιώνα και μέχρι το τέλος της ζωής του.²⁹ Στο Παρίσι θα προχωρήσει σε ένα ολοκληρωμένο σχέδιο. Και πρέσβης στο Βερολίνο αναλαμβάνει να καταδείξει στους Ευρωπαίους, ιδιαίτερα σε εκείνους που δραστηριοποιούνται στο χώρο της θεατρικής τέχνης, την ακαταλληλότητα της «κορακιστικής ανερασμίας προφοράς» – μια λαμπρή ευκαιρία παρουσιάζεται στην παράσταση του *Οιδίποδος* όταν βρίσκεται «παρακαθήμενος» στον ίδιο τον πρίγκιπα-διάδοχο του Σαξ Μάινινγκεν. Ως επιστέγασμα των προσπαθειών του εκδίδει το φυλλάδιο *Die Aussprache des Griechischen*, για να πείσει με συγκεκριμένα επιχειρήματα τους αντιφρονούντες.³⁰ Το φυλλάδιο εμπλουτίζεται και εκδίδεται για δεύτερη φορά σε μορφή βιβλίου στη Λειψία, το πιθανότερο στις αρχές της δεκαετίας του 1880.³¹

Εδώ συμπυκνώνει τις θέσεις του, αντλεί παραδείγματα από το αρχαίο δράμα (τους *Σφήκες* του Αριστοφάνη, τον *Αγαμέμνονα* και τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου)³² και καταλήγει σε αξιοπρόσεκτα συμπεράσματα: παραδέχεται, χωρίς περιστροφές, ότι η αυθεντική προφορά της αρχαίας γλώσσας σε όλες τις λεπτομέρειές της έχει απωλεσθεί, η γλώσσα άλλαξε, αλλά δεν πέθανε.³³ Προχωρεί σε μια ιστορική αναδρομή στις πη-

²⁹ Πέρα από τις περιστασιακές αναφορές στα *Απομνημονεύματα*, (τ. Δ', Αθήνα 1930, 43-4, 318, 488), τη δραστηριότητα του Ραγκαβή για την κατάργηση της ερασμικής προφοράς μαθαίνουμε από δύο επιστολές που του απευθύνει ο H.C. Müller (σώζονται στο αρχείο του Ραγκαβή, φακ. 42 και 43) και από την επιστολή του Έλληνα διπλωμάτη στον Έσπερο (Λειψίας), 156, (15/27 Οκτωβρίου 1887) 182-3: «φρονών ότι αν συμφέρη εις τον εξευγενισμένον κόσμον ν' αποπτύση την ανυπόστατον και ήμιστα ελληνόφωνα προφοράν, ουχ ήττον ενδιαφέρει εις την νυν Ελλάδα, εις την συνάφειαν αυτής μετά των άλλων λαών και την διάδοσιν και επίδοσιν της φιλολογίας της, η πανταχού επικράτησις της αληθοῦς προφοράς».

³⁰ Στα *Απομνημονεύματα*, τ. Δ', 488, ο Ραγκαβής σχολιάζει τη θετική ανταπόκριση του Ed. Engel και του Hans Müller στις θέσεις του φυλλαδίου.

³¹ Την δυσέρετη έκδοση εντόπισα στην κεντρική βιβλιοθήκη του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης: *Die Aussprache des Griechischen* von A.R. Rangabé, Gesandten S.M. des Königs von Griechenland in Berlin, δεύτερη επαυξημένη έκδοση, Wilhelm Friedrich, Λειψία, χ.χ. Πέρα από τις αναφορές στα *Απομνημονεύματα*, στη χρονολόγησή της βοηθούν, αφενός οι κατάλογοι στα τελευταία φύλλα της έκδοσης, που περιέχουν τίτλους βιβλίων του ίδιου εκδοτικού οίκου με χρονολογίες 1880-1882, και αφετέρου το ανώνυμο δημοσίευμα στις *Νέες Ιδέες*, 13 Ιανουαρίου 1881 (βλ. παρακάτω). Το περιεχόμενο της πραγματείας σχολιάζεται επαινετικά στην επιστολή του H.C. Müller, προς το Ραγκαβή, εν Αμστελοδάμω 10 Δεκεμβρίου 1887, φακ. 42 του αρχείου. Το φυλλάδιο μνημονεύεται συχνά τόσο στα κείμενα του Ραγκαβή όσο και σε άλλες, αόριστες όμως, βιβλιογραφικές αναφορές.

³² Rangabé, *Die Aussprache*, 41 και 55. Τη μετάφραση για τις ανάγκες της εργασίας μου, επιμελήθηκε ο Γιάννης Πάγκαλος, τον οποίο ευχαριστώ και από τούτη τη θέση.

³³ Rangabé, *Die Aussprache*, 4-6. Ως παράδειγμα αναφέρει, ότι η γλώσσα του Οικονόμου και του Παπαρρηγόπουλου δεν διαφέρει τόσο από τη γλώσσα του Ξενοφώντα, όσο τα γερ-

γές του κακού, τους «Ερασμίτες» μα και τον Φαλλμεράυερ, και στη λεπτομερή παρουσίαση των γνωστών, όπως σημειώνει, επιχειρημάτων που διατύπωσε πρώτος ο Ρόιχλιν (Reuchlin) και οι οπαδοί του, εναντίον της ερασμικής προφοράς.³⁴ Εκείνο όμως που πέτυχαν όσοι ασπάστηκαν τη θεωρία του Εράσμου, είναι μια «ανατριχιαστικά βαρβαρική κακοφωνία» (haarsträubend barbarische Kakophonie). Η μετάθεση του τόνου που επιχειρούν οδηγεί σε παραμόρφωση των λέξεων από τον τρόπο που μιλιούνται εδώ και δύο χιλιάδες χρόνια. Και το αποτέλεσμα είναι μια ακατανόητη γλώσσα, η οποία δεν βρίσκεται εγγύτερα στην υποτιθέμενη παλαιά της μορφή.

Ο Ραγκαβής διαπιστώνει ότι, εκτός από τη «μεγάλη δυσχέρεια» στην αναβίωση των Χορών του αρχαίου δράματος, η ερασμική προκαλεί και ένα ακόμα μεγαλύτερο κακό: αποξενώνει τους Ευρωπαίους από τη νεοελληνική φιλολογία. Τη συζήτηση πυροδοτούν επιπλέον οι απόψεις διαπρεπών λογίων, ανάμεσά τους ο Saint Hilaire³⁵ και ο βερολινέζος Ed. Engel, και μια πανευρωπαϊκή κίνηση δημιουργείται που υποσχάπτει τα θεμέλια του παγιωμένου ερασμικού καθεστώτος.³⁶ Στην κίνηση συντάσσονται μαχητικά ελληνοστές από την ίδια την πατρίδα του Εράσμου, με πρωτεργάτη τον H.C. Müller, καθηγητή των Λατινικών και Ελληνικών στο Γυμνάσιο του Άμστερνταμ.³⁷ Το δυναμικό μέτωπο εναντίον της ερασμι-

μανικά του Γκαίτε από το Νιμπελούγκεν. Επίσης, προχωρεί στην επισήμανση ότι όχι μόνο η λόγια αλλά και η λαϊκή γλώσσα των Ελλήνων είναι αυθεντικής καταγωγής, ενώ το πρακτικό όφελος από τη διδασκαλία των νεοελληνικών στη θέση της ερασμικής θα ήταν πολύ μεγάλο, αφού αποτελεί το βασικό όργανο της επικοινωνίας και του εμπορίου στην ευρωπαϊκή Ανατολή.

³⁴ Rangabé, *Die Aussprache*, 7-9 και αναλυτική παρουσίαση των επιχειρημάτων στις σελίδες 10-52.

³⁵ *Νέα Ιδέα*, 13 Ιανουαρίου 1881, απόκομμα της εφημερίδας βρίσκεται και στο αρχείο του Ραγκαβή φακ. 80. Με τίτλο «Επιστολαί εκ Γερμανίας», μαθαίνουμε από τον ανταποκριτή του εντύπου στη Βόννη, το σάλο που δημιούργησε το «τερατόμορφο» δημοσίευμα του Saint Hilaire, που υποστηρίζει την ερασμική προφορά, στο οποίο απαντά «αποστομωτικά» το παραπάνω φυλλάδιο που δημοσίευσε ο Ραγκαβής. Ο Müller, σε κατοπινή του επιστολή στο Ραγκαβή, 15 Ιανουαρίου 1889, φακ. 43, προσπαθεί να αποκαταστήσει την διαταραγμένη σχέση του Έλληνα λογίου με τον «αγαθό Μαρκήσιο» S. Hilaire.

³⁶ Η κίνηση κατά της ερασμικής προφοράς στα τέλη της δεκαετίας του 1880 φαίνεται να έχει κερδίσει σημαντικό έδαφος, αφού σύμφωνα με την είδηση της *Φιλιππουπόλεως*, 30 Απριλίου 1887, στην «εν Παρισίοις [...] Ακαδημίαν των ζωών ανατολικών γλωσσών [...] διδάσκεται και η ελληνική υπό του επιφανούς καθηγητού κ. Emile Legrand». Το ίδιο δημοσίευμα προσθέτει ότι με απόφαση της Συγκλήτου της Ακαδημίας, στις ανώτερες τάξεις «εισήχθησαν ως βιβλία προς ανάγνωσιν και μετάφρασιν τα πασίγνωστα δράματα του Κλέωνος Ραγκαβή, ήτοι η *Θεοδώρα* [...] και ο *Ηράκλειτος* [...] Την εισαγωγήν της *Θεοδώρας* εξήγησαν δι' αναφοράς αυτών οι σπουδασταί, ειρήσθω δ' εν παρόδω ότι εν τη περιβλέπτω ταύτη σχολή διδάσκεται η γνήσια ελληνική προφορά».

³⁷ Ο H.C. Müller δημοσιεύει μια εκτενή μελέτη σε τρεις συνέχειες, «Περί νεωτέρας ελληνικής γλώσσης και φιλολογίας, και περί κλασικισμού εν γένει», στον *Έσπερο* (Λειψίας),

κής προφοράς δημιουργείται την ίδια ώρα που κορυφώνεται στην Αθήνα η διαμάχη ανάμεσα στο πρωτότυπο και τη μετάφραση για τις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας που σχολιάσαμε παραπάνω. Το 1887 ο Έσπερος της Λειψίας φιλοξενεί μια μεγάλη σειρά δημοσιευμάτων για τη «γνήσια προφορά» της ελληνικής γλώσσας. Της κίνησης ηγείται ο Müller,³⁸ και τα συμπεράσματά του αποκαλύπτουν με ενάργεια τη ρίζα του προβληματισμού και τον επιδιωκόμενο στόχο.³⁹ Πρόκειται για τον στενό συνεργάτη του Ραγκαβή, κατά τη διαδικασία της εισαγωγής του προβληματισμού στην Αθήνα, όταν κρίνεται σκόπιμο ότι η πατρίδα του Σοφοκλή πρέπει να συμβάλει ενεργά στη δημιουργία εγχώριου συλλόγου για την κατάργηση της ερασμικής προφοράς διεθνώς.⁴⁰ Ο Ραγκαβής προ-

έτος Ζ', 155 (1/13-Οκτωβρίου 1887) 170-2, συνέχεια 156 (15/27 Οκτωβρίου 1887) 186-7 και τέλος 158 (15/27 Νοεμβρίου 1887) 219.

³⁸ Στους φακέλους 42 και 43 του αρχείου του Ραγκαβή σώζονται, όπως είπαμε, δύο επιστολές του Müller σε άπταιστα ελληνικά. Στην πρώτη, εν Αμστελντάμ 10 Δεκεμβρίου 1887, φακ. 42, εξάιρεται η στάση του Ραγκαβή εναντίον της ερασμικής προφοράς, αναπτύσσεται εκτενώς η σχετική κίνηση στην Ολλανδία και οι δραστηριότητες του ίδιου του επιστολογράφου, καθώς και άλλων ευρωπαίων λογίων σχετικά με το ζήτημα. Ο Müller υποστηρίζει την εισαγωγή της νεοελληνικής φιλολογίας στα ευρωπαϊκά Πανεπιστήμια και σχολεία: «Διότι η νέα Ελλάς φαίνεται μοι ν' ήναι ώσπερ αναγέννησις της παλαιάς, η δε σύγκρισις των αρχαίων και των νεωτέρων γραμμάτων υπό πάσαν έποψιν μεγάλην παρέχει ωφέλειαν και δεικνύει αναβίωσιν των προγονικών έργων». Υποστηρίζει επίσης, ότι οι Ευρωπαίοι σπουδαστές της κλασικής Ελλάδας πρέπει να εννοήσουν πόσο «λυσιτελής είναι δια τας κλασικάς σπουδάς εν γένει και δια την ανωτέραν εκπαίδευσιν ιδία η γνώσις γλώσσης ζώσης και ομιλουμένης, οία η νεοελληνική, ήτις τοσαύτα διετήρησεν εκ της αρχαίας γλώσσης και ήτις επί μάλλον και μάλλον τείνει προς τον σκοπόν της να προσεγγίση προς αυτήν, όπερ είναι και ο σκοπός του ζωηρού, ελευθέρου, μικρού έθνους, το οποίον διά τοσούτων αρχαίων παραδόσεων συνδέεται προς την αρχαίαν Ελλάδα», Έσπερος, αρ. 155, 170. Ξεχωριστά θα αναφερθεί στο νεοελληνικό δράμα και τέλος θα υποδείξει ακόμα και την ύπαρξη διαλέκτων στη σημερινή Ελλάδα που διατηρούν την «ζωτικήν» τους δύναμη και «κατέστησαν θησαυροφυλάκια αρχαίων παραδόσεων και σπανίων λέξεων εν χρήσει παρά τω λαώ», Έσπερος, αρ. 158.

³⁹ Πέρα από τα παραπάνω ο Müller θεωρεί απαραίτητη την καλλιέργεια της νεοελληνικής γλώσσας στην Ευρώπη και για καθαρά πρακτικούς λόγους, όπως είδαμε να υποστηρίζουν και ο Οικονόμος και ο Ραγκαβής: «η ελληνική γλώσσα είναι η κυριώτερα γλώσσα διά το μετά της Ανατολής εμπόριον και τας συναλλαγάς. Εάν η γλώσσα αυτή προσφέρετο εν όλαις ταις χώραις ομοιομόρφως και δεν παρεμορφούτο εν Ευρώπη δια της μεθόδου του Εράσμου, τούτο θα ήτο μέγα όφελος και διά τας σπουδάς και διά τας εμπορικές σχέσεις», και παρακάτω: «πολλάκις ενώ δίδεται μεγάλη προσοχή εις τον ελάχιστον και ασημαντότερον αρχαίον Έλληνα συγγραφέα, παραμελείται η νεωτέρα Ελληνική φιλολογία παρά των λογίων. Η υπόθεσις του Φαλλμεράυερ περί της εντελούς εξαλείψεως του Ελληνικού έθνους και περί της σλαβικής καταγωγής των σημερινών Ελλήνων, καίτοι αποδειχθείσα εσφαλμένη επιστημονικώς, φαίνεται ότι διατηρείται έτι εν τη μη δεούση εκτιμήσει της νεωτέρας ελληνικής γλώσσης και φιλολογίας. Πρέπει να δοθή τέλος εις τούτο και να γίνη ριζική μεταρρύθμιση εις την σπουδήν της γλώσσης ταύτης», Έσπερος, αρ. 158.

⁴⁰ Στη δεύτερη επιστολή, η οποία υπογράφεται από τον ίδιο αλλά φέρει και τον τίτλο του Φιλελληνικού Συλλόγου (Société Philhellénique), Άμστερνταμ 15 Ιανουαρίου 1889, ο

χώρησε και προς αυτή την κατεύθυνση, αλλά βρίσκεται σε πολύ μικρή απόσταση από τον οριστικό τερματισμό των δραστηριοτήτων του – πεθαίνει το 1892.

Όπως γνωρίζουμε, στη δεκαετία του 1890, η σκυτάλη της αναβίωσης περνά στα χέρια του Γ. Μιστριώτη, ο οποίος ηγείται της «Εταιρείας υπέρ της διδασκαλίας των αρχαίων δραμάτων». Στην προκήρυξη που κυκλοφόρησε μαζί με τον Κανονισμό της Εταιρείας, το 1896, παρουσιάζεται με ενάργεια το ζήτημα που μας απασχολεί, για να πάρει όμως μια εντελώς νέα τροπή. Η κατάργηση της ερασμικής προφοράς παραμένει ένας επιδιωκόμενος στόχος και οι ίδιες οι παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας μπορούν να αποτελέσουν τον καταπέλτη εναντίον της. Οι διακηρύξεις προοιωνίζονται τα σημερινά φεστιβάλ και οραματίζονται τους Ευρωπαίους επισκέπτες της Αθήνας, καθισμένους στο κοίλο των αρχαίων θεάτρων, να παρακολουθούν τις παραστάσεις στη γλώσσα όμως του πρωτοτύπου: «Οι θεαταί ούτοι, την ημετέραν προφοράν ακούσαντες και το εναρμόνιον αυτής τιμήσαντες, μετά την επάνοδον εις την εαυτών πατρίδα θέλουσι επιρρώσει τους άνδρας εκείνους οίτινες συμβουλεύουσι την κατάλειψιν της προφοράς του Εράσμου. Αν το κώλυμα τούτο αρθθή, η αρχαία ελληνική γλώσσα, ης ολίγον αφιστάμεθα γίνεται διεθνής εν τω επιστημονικώ κόσμω». ⁴¹ Ο κύκλος του Μιστριώτη όχι μόνο δεν συμμερίζεται την κατάφαση του Ραγκαβή υπέρ της μετάφρασης, αλλά εφευρίσκει μια νέα επιχειρηματολογία για την υπεράσπιση της γλώσσας των αρχαίων τραγικών.

Με τον Ραγκαβή και τον Βερναρδάκη θα συναντηθούν ωστόσο, σε ένα άλλο σταυροδρόμι: στο συσχετισμό των αρχαίων Χορών με τα εκκλησιαστικά τροπάρια, δηλαδή στις θέσεις που έχουν διατυπώσει οι συντάκτες των δύο μανιφέστων του ελληνικού Ρομαντισμού, από το 1874. Όσα έχουν προηγηθεί έχουν αποδείξει ότι ο δρόμος για την υιοθέτηση της ευρωπαϊκής μουσικής, ειδικά όταν είναι γραμμένη για τη γλώσσα του πρωτοτύπου, είναι αδιέξοδος. Ο Μιστριώτης αν και επιμένει δογματικά στη γλώσσα των προγόνων, έχει εισπράξει χρήσιμα διδάγματα και ο «φάλητης» Ιωάννης Σακελλαρίδης, που θα γράψει τη μουσική για την *Αντιγόνη* του 1896, θα αξιοποιήσει τη βυζαντινή κληρονομιά. ⁴² Το ηθικό αναπτει-

Müller ζητά από το Ραγκαβή να συνδράμει στη δημιουργία συλλόγου στην Αθήνα για την κατάργηση της ερασμικής προφοράς.

⁴¹ Κανονισμός της υπέρ της διδασκαλίας των αρχαίων ελληνικών δραμάτων Εταιρείας, Αθήνα 1896, 13-4. Το παράθεμα από τον Σιδέρη, *Αρχαίο θέατρο*, 116. Με ελάχιστες τροποποιήσεις την ίδια παράγραφο συναντάμε στην *Παλιγγενεσία*, 6 Ιανουαρίου 1896.

⁴² Όταν χαιρετίζεται η σύσταση της Εταιρείας και η απόφαση του Μιστριώτη να διδάξει την *Αντιγόνη* με μελοποιημένους τους χορούς από τον Ι. Σακελλαρίδη, κατά τους Ολυμπιακούς αγώνες η *Νέα Εφημερίς*, 26 Νοεμβρίου 1895 σημειώνει: «Διδάσκονται μεν πολλάχού της Ευρώπης και της Αμερικής αρχαία ελληνικά δράματα, αλλ' ούτε οι υποκρινόμε-

νεται μαζί με τα ονειροπολήματα της ανάστασης του αρχαίου μεγαλείου που θα περιοδεύει τη λαμπρότητά του σε όλο τον κόσμο και θα επιβάλει διεθνώς την κατάργηση της ερασμικής προφοράς: «Δεν είναι ανάγκη να μακρυγορήσωμεν, [...] ουδέν πρόβλημα υπάρχει, όπως και η γλώσσα ημών γίνηται διεθνής, και ο κοιμώμενος Φιλελληνισμός αφυπνισθή επ' αγαθώ της πατρίδος».⁴³ Φρούδες απέβησαν και τούτες οι ελπίδες.⁴⁴

νοι ταύτα δύνανται δια της ερασμικής προφοράς ν' αποδώσωσι την αρμονίαν του Σοφοκλείου ή Αισχυλίου στίχου, ως έλληνες υποκριταί και δή τρόφιμοι του πανεπιστημίου ούτε τα μέλη του χορού υπό την επήρειαν της ευρωπαϊκής μουσικής ενέχουσι την απλότητα, το ύψος και την ευμέλειαν, ήν δύναται να έχη μουσική αρχαΐζουσα και τοις ρυθμικούς των αρχαίων νόμοις αρμοζομένη». Λίγα χρόνια αργότερα, (1901) η «Εταιρεία υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων» καθιέρωσε διαγωνισμούς σύνθεσης για τα αρχαία ελληνικά δράματα. Οι σημαντικότεροι συνθέτες που αναδείχτηκαν ήταν ο Ι.Θ. Σακελλαρίδης και ο Γ. Παχτίκος, οι οποίοι υποστήριξαν ότι οι βυζαντινοί ύμνοι και τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν τη «φυσική» συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής, βλ. Σιώφη, *Η μουσική*, 303-04.

⁴³ «Εν τω ενθουσιασμό τούτω εγεννήθη το εθνικόν σχέδιον, ίνα ο ευδοκιμήσας όμιλος των ερασιτεχνών μετά της απειράκις χειροκροτηθείσης ελληνικής μελοποιΐας μεταβή εις τας πόλεις της Αγγλίας, Γαλλίας, Γερμανίας και Αμερικής, εν αίς υπάρχουνσι Πανεπιστήμια και διδάξη το κλασικόν δράμα [την *Αντιγόνη*]. Αν τούτο γίνη, έχομεν πλήρη την πεποίθησιν ότι το ζήτημα της ελληνικής προφοράς θέλει λυθεί τάχιστα. Πρόκειται να πεισθώσιν οι λόγιοι του πεπολιτισμένου κόσμου, ότι η προφορά ημών δια του ιώτα δεν παρέχει αηδίαν. Αλλά τις τρόπος προσφορώτερος είναι να επιδείξωμεν το εναρμόνιον της ημετέρας προφοράς ή η διδασκαλία της *Αντιγόνης*; Ο ενθουσιασμός, όστις κατέλαβε τους ενταύθα Άγγλους και Γερμανούς, διατί δεν θέλει καταλάβει και τους ομοφύλους αυτών; Το πείραμα εγένετο και επέτυχον όσον οίον τε άριστα. Εν Γαλλία απεφασίσθη μεν να εισαχθή η ημετέρα προφορά, αλλ' η εισαγωγή έχει ανάγκην ενθαρρύνσεως. Αύτη θέλει επιτευχθή δια της υποδείξεως της προφοράς εν τη διδασκαλία του δράματος». *Παλιγγενεσία*, 30-3-1896. Ευχαριστώ και από τούτη τη θέση την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη για την υπόδειξη των παραθεμάτων από τις εφημερίδες της εποχής.

⁴⁴ Ο Σιδέρης, *Αρχαίο θέατρο*, 77, αναφέρει την περιγραφή του Ι. Χρυσανθόπουλου [*Ατλαντίς* (Ν. Υόρκης), Αύγουστος 1931] για μια παράσταση της *Αντιγόνης* στο Λονδίνο, από το Λύκειο του Βράντφηνλνδ, σε ερασμική προφορά, η οποία ακόμα και σήμερα εξακολουθεί να καλλιεργείται στα Πανεπιστήμια της Ευρώπης.

KONSTANTINA RITSATOU

Performance of ancient Greek tragedy according to Erasmus' theory:
movement for the abrogation of the erasmian pronunciation during the
late 19th century

The issue of erasmian pronunciation was being frequently discussed among the Greek intelligentsia. This discussion has been rekindled during the late 19th century, when Greek intellectuals tried to perform classical tragedy– for the first time after the independence of the country. Thinking about the mode of performing chorus, they understood that European music composed on the basis of the original (ancient) text pronounced according to erasmian system cannot be adopted. This paper focuses on Greek intelligentsia's activities – more specifically on A.R. Ragavis' ones – aiming at the abrogation of erasmian pronunciation. Furthermore the author tries to explain the impact of this movement on the performance of ancient drama in Athens during the late 19th century.

Προσπάθειες εδραίωσης του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα: η Αντιγόνη του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης¹



ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα στηρίζονται κυρίως στις δημιουργικές δυνάμεις των νέων στην ηλικία οραματιστών ιδεολόγων της φοιτητικής ερασιτεχνίας ή στους κοσμικούς εραστές της τέχνης, του κύκλου των Ανακτόρων.² Το φευγαλέο πέρασμα της Ιταλίδας πρωταγωνίστριας Αδελαΐδας Ριστόρι το 1865 από τους χωμάτινους δρόμους της πρωτεύουσας, που μετέφερε στις βαλίτσες του ρεπερτορίου της την ενσάρκωση της Ευρωπαϊκής *Μήδειας* του Λεγκουβέ και της *Φαίδρας* του Ρακίνα, αποτέλεσε μάλλον τη σπίθα της έμπνευσης για να πυκνώσουν μετά από λίγο καιρό οι εγχώριες παραστάσεις αρχαίου δράματος, κάποτε σε μετάφραση και κάποτε, στο πρωτότυπο.³ Άλλοτε, παλιότερα, αλλά και αργότερα, το αρχαίο δράμα διασταυρωνόταν με τη νεοελληνική συνείδηση, με όχημα τις διασκευές αρχαίων τραγωδιών από Ιταλούς, Γάλλους ή και Γερμανούς θεατρικούς συγγραφείς, με έργα όπως ο *Φιλοκτήτης* του Πίκολο, ο *Ορέστης* του Αλ-

¹ Η ανακοίνωση αυτή έγινε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος *Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου* του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Το πρωτογενές υλικό της έρευνας αντλήθηκε από το αρχείο του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου του προγράμματος.

² Για το ερασιτεχνικό θέατρο στο 19^ο αιώνα, στα χρόνια κυρίως που μας απασχολούν, βλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, [Αθήνα] χ.χ., 183-92· του ίδιου, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, [Αθήνα] 1976, 26-35, 42-61, 65-70, 74-96, 100 κ.ε.· Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμος Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... 1828-1875*, Ηράκλειο 2002, 138-9.

³ Σιδέρης, *Αρχαίο Θέατρο*, 35-42· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, 59-60, 133-4, 138· Ι. Papageorgiou, «Adelaide Ristori's Tour of the East Mediterranean (1864-1865) and the Discourse on the Formation of Modern Greek Theatre», *Theatre Research International* 33 (2008) 161-75· Πλ. Μαυρομούστακος, «Χρήσεις του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στη Νεότερη Ελλάδα (19^{ος} αι.)», στο: *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό*, Επισημονικό Συμπόσιο (14 και 15 Απριλίου 2000), Αθήνα 2002, 34.

φιέρι, η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε, ή ακόμα, η άλλη *Μήδεια* του Γκριλπάτσερ.⁴ Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος συνδέονταν κυρίως με εορταστικούς πανηγυρισμούς που ήθελαν να τιμήσουν και να εξυμνήσουν συνήθως σημαντικά γεγονότα της Αυλής, όπως ο γάμος του Γεωργίου του Α΄ με την πριγκίπισσα Όλγα της Ρωσίας το 1867, ο εορτασμός των εικοσιπέντε χρόνων βασιλείας του Γεωργίου το 1888, ο γάμος του διαδόχου Κωνσταντίνου το 1889 ή ο εορτασμός της πεντηκονταετηρίδας του Εθνικού Πανεπιστημίου, δυο χρόνια νωρίτερα, το 1887. Η *Αντιγόνη* και οι *Πέρσες* στη μετάφραση του Αλέξανδρου Ραγκαβή και ο *Οιδίποδας Τύραννος* στη μετάφραση του Άγγελου Βλάχου, ήταν μερικά μόνο από τα δράματα του χρυσού αιώνα του Περικλή, που συμπλήρωσαν τους εθνικούς εορτασμούς της ελληνικής πρωτεύουσας.⁵ Από την άλλη μεριά, οι δύσβατοι θεατρικοί πειραματισμοί της αναπαράστασης αρχαίων δραμάτων στο πρωτότυπο, αν και λιγοστές στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του επίμαχου αιώνα, αποσκοπούσαν κι αυτές, με τον δικό τους ιδιόμορφο πάντα τρόπο, στην αναβίωση του ηρωικού αρχαιοελληνικού ιδεώδους με κύριο στόχο τους τη διάπλωση της σύγχρονης εθνικής συνείδησης. Ο *Φιλοκτήτης* από τον Εθνικό Δραματικό Σύλλογο το 1887 και η *Αντιγόνη* των αυλικών ερασιτεχνών το 1888, έδωσαν έναν ιδιαίτερο κλασικιστικό χρωματισμό με την αρχαιόγλωσση έκφρασή τους, στις αγωνιώδεις προσπάθειες των Νεοελλήνων του 19^{ου} αιώνα, να συνδεθούν – πάραυτα – με την προγονική τους ιστορία.⁶ Τέλος, οι ιδιαίτερα ελπιδοφόρες αρχαιολογικές ανασκαφές και ανακαλύψεις στο θέατρο του Διονύσου και του Ηρώδου του Αττικού, δημιουργούσαν τους απαραίτητους κρίκους σύνδεσης με τους ένδοξους προγόνους,

⁴ Σιδέρης, *Αρχαίο Θέατρο*, 19, 35-6, 38, 62, 113· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, 133-4· Δ. Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης και η παράσταση της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο», στο: *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις* (31 Οκτωβρίου και 1 Νοεμβρίου 2003), Αθήνα 2005, 233. Βλ. γενικότερα για το ζήτημα της πρόσληψης του αρχαιοελληνικού δράματος, το άρθρο της Έλ. Πατρικίου, «Τα ανομολόγητα δάνεια. Οι πρώτες προσλήψεις δυτικοευρωπαϊκών φιλολογικών και αισθητικών ερμηνειών της τραγωδίας από την νεοελληνική διανόηση και το νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, Αθήνα 2004, 163-73.

⁵ Σιδέρης, *Ιστορία*, 186, 188-9· *Αρχαίο Θέατρο*, 42-5, 74-6, 79-80, 87-8· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, 138.

⁶ Σιδέρης, *Ιστορία*, 188-9· *Αρχαίο Θέατρο*, 76-7, 80· Κ. Ριτσάτου, «Πρωτότυπο ή μετάφραση; Η αναβίωση του αρχαίου δράματος στα τέλη της δεκαετίας του 1880», στο: *ΚΗ΄ Πανελλήνιο Ιστορικό Συνέδριο, 25-27 Μαΐου 2007, Πρακτικά*, Ελληνική Ιστορική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2008, [305]-318. Επίσης, της ίδιας, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: Μια προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα», *Παράβασις* 7 (2006), 367· και τέλος, πάλι της Ριτσάτου, πρβ. στον παρόντα τόμο το άρθρο της με τίτλο, «Παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας "εις την ανερασιμίαν προφοράν του Εράσμου": κινήσεις για την κατάργηση της ερασιμι(α)κής προφοράς στον ύστερο 19^ο αιώνα».

κάνοντας ακόμα πιο απτή την ιδεαλιστική ταύτιση του παρόντος με το παρελθόν.⁷

Το Πανεπιστήμιο, τα ίδια αυτά χρόνια, γίνεται ο κύριος φορέας της αναβίωσης, με τον αέναο φοιτητή της Ιατρικής Αντώνιο Βαρβέρη, να οργανώνει ερασιτεχνικές παραστάσεις αρχαίου δράματος για δύο περίπου δεκαετίες, έχοντας στο πλευρό του το κύρος του ανώτατου πνευματικού ιδρύματος της χώρας.⁸ Στα μέσα ακριβώς της δεκαετίας του 1890, θα τον διαδεχτεί, με κάπως διαφορετικά ιδανικά και αδιασάλευτα ακραία εθνικιστική ιδεολογία, ο πληθωρικός καθηγητής της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Γεώργιος Μιστριώτης. Στην καρδιά της ατμόσφαιρας της εθνικιστικής έξαρσης και υπερηφάνειας που δημιουργεί η ανάθεση της πρώτης, μετά από δεκαπέντε περίπου αιώνες, αναβίωσης των Ολυμπιακών αγώνων στην κοιτίδα που τους γέννησε, ο Μιστριώτης θα ανακοινώσει την ίδρυση της «Εταιρείας υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων», το Νοέμβριο του 1895, με κύριο στόχο του εγχειρήματος την «ακριβή και εν τη πρωτοτύπω γλώσση διδασκαλία τραγωδιών και κωμωδιών των αρχαίων Ελλήνων ποιητών».⁹ Στην προοπτική του διεθνιστικού χαρακτήρα που προσλαμβάνουν οι Ολυμπιακοί αγώνες, σύμφωνα με το επινοημένο όραμα του Γάλλου εκπροσώπου και εμπνευστή της αναβίωσης, Πιέρ ντε Κουμπερτέν, ο Μιστριώτης, θα προτείνει για την πολιτιστική πλαισίωση των, παγκόσμιου χαρακτήρα, αθλητικών γεγονότων, το πρώτο έργο του σοφόκλειου θηβαϊκού κύκλου, την *Αντιγόνη*.¹⁰ Το

⁷ Σιδέρης, *Ιστορία*, 185-6· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, 138· F. Malouchou-Tufano, «The Antiquities of Athens During the Olympic Games of 1896», στον τόμο: A. Solomou-Prokopiou – I. Vogiatzi (Scientific editors), *Athens in the Late Nineteenth Century. The First International Olympic Games*, Athens 2004, 184· διεξοδικότερα στην Κ. Ριτσάτου, «Με των Μουσών τον έρωτα...». Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, Ηράκλειο 2011, 426-38.

⁸ Για τον επαγγελματία «διδάσκαλο της καλλιγραφίας», που είχε συμμετάσχει και ως Κρέων στην παράσταση της *Αντιγόνης* του 1867, βλ. Σιδέρης, *Αρχαίο Θέατρο*, 65-70· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου*, 139-40.

⁹ *Κανονισμός της υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων εταιρείας*, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, 1896, Κεφάλαιο Α', Άρθρον 2. Η ίδρυση της Εταιρείας λαμβάνει χώρα στις 25 Νοεμβρίου: βλ. σχετικά δημοσιεύματα: *Νέα Εφημερίς*, *Παλιγγενεσία*, *Πρωία* 26 Νοεμβρίου 1895 και *Επιθεώρησις*, 27 Νοεμβρίου 1895. Η επωνυμία της εταιρείας σε ένα αρχικό της στάδιο φαίνεται ότι προοριζόταν να φέρει το όνομα «Σοφοκλής», τελικά όμως επικράτησε η «Εταιρεία υπέρ της Διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων», *Αχρόπολις*, *Εστία*, 5 Δεκεμβρίου 1895.

¹⁰ *Νέα Εφημερίς*, 26 Νοεμβρίου 1895. Για την ιστορία της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων, Μ.Α. Σμιθ, *Οι Ολυμπιακοί του 1896 στην Αθήνα. Η γένεση των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων*, μτφ. Μ. Ζαχαριάδου, Αθήνα 2004· Β. Καρδάσης, *Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα 1896-1906*, [Αθήνα] χ.χ. Για τον βαρόνο Πιέρ ντε Κουμπερτέν, βλ. το τέταρτο κεφάλαιο στο Σμιθ, *Ολυμπιακοί*, 79-95· Chr. Coulouri, «On the path to revival», στο: Solomou-Prokopiou – Vogiatzi *Athens*, 36-40· Χ. Κουρελά, *Ολυμπιακοί Αγώνες. Από την Αθήνα*

εορταστικό κλίμα που προσλαμβάνουν οι αγώνες, ως γεγονός τόσο εθνικής όσο και παγκόσμιας εμβέλειας, ο σημαιοστολισμός και ο καλλωπισμός των δρόμων της πόλης, η εισροή αλλοεθνών συμμετεχόντων και θεατών στους αγώνες, δημιουργούν στον εγχώριο ολιγάριθμο πληθυσμό την εντύπωση της επικύρωσης στα μάτια των Ευρωπαίων, μιας αναμφίβολα γνήσιας αρχαιοελληνικής ταυτότητας και καταγωγής, των σύγχρονων Ελλήνων.¹¹ Ο μύθος της ολότητας της εθνικής ιστορίας του Παπαρηγόπουλου, που θεμελιώνεται στο συνεχές «Αρχαία Ελλάδα» – «Βυζάντιο» – «Νέος ελληνισμός», έρχεται την παρούσα ιστορική στιγμή, να φανεί περισσότερο αληθινός από ποτέ, στην μεταβατική αυτή περίοδο, δίνοντας την ψευδή εντύπωση, μέσα από τα πολλαπλά και σύνθετα παραμορφωτικά του κάτοπτρα, ότι η ελαφρώς εξευρωπαϊσμένη νεοελληνική ταυτότητα του παρόντος, έχει εχέγγυο την αρχαιοελληνική της κληρονομιά.¹²

Με επίκεντρο την αρχαία Ελλάδα, ο Μιστριώτης, ως ιδρυτής και εμπνευστής της Εταιρείας, θα διατηρήσει τη δράση του για μια περίπου δεκαετία, από το 1896 έως το 1906, σταθερά προσανατολισμένος στην παρουσίαση μερικών από τα σημαντικότερα αρχαιοελληνικά δράματα, πάντα στη γλώσσα του πρωτοτύπου, και με κύριο στόχο του την εδραίωση του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του εικοστού.¹³ Οι προσπάθειές του, αποτελούν το τελευταίο προπύργιο της αρχαϊζουσας, καθαρευσιάνικης γλώσσας, με απώτερο σκοπό την επιβολή των ετοιμοθάνατων ρομαντικών ιδεωδών ενάντια στις νέες, αναδυόμενες δυνάμεις του δημοτικισμού και του θεάτρου του ηθογραφικού ρεαλισμού.¹⁴ Απέναντι στην εισβολή του ψυχαρικού *Ταξιδιού* του 1888 και των ροϊδικών *Ειδώλων* του 1893, θα υψωθεί στις αρχές του αιώνα, σχεδόν διαδοχικά, το βίαιο τείχος των *Ευαγγελικών* του 1901 και των *Ορεστειακών* του 1903.¹⁵

του 1896 στην Αθήνα του 2004, Αθήνα 2003, 43-44· Καρδάσης, *Ολυμπιακοί Αγώνες*, 48-50.

¹¹ Κουρελά, *Ολυμπιακοί Αγώνες*, 52-6· Καρδάσης, *Ολυμπιακοί Αγώνες*, 100-02, 138· Θ. Χατζηπανταζής, «Η “αναμαρμάρωση” της Αντιόπης. Μια συμπλήρωση της αποσπασματικά σωζόμενης τραγωδίας του Ευριπίδη, στο πλαίσιο των νεοελληνικών οραματισμών αναβίωσης της αρχαιότητας το 1896», στον παρόντα τόμο.

¹² Βλ. το άρθρο της Α. Σιώψη, «Αναζητώντας το μύθο της “ολότητας” (Ρομαντικές ερμηνείες της αρχαίας ελληνικής μουσικής στην Ελλάδα στις δεκαετίες 1890-1910)», *Πόρφυρας* 103 (Απρίλης- Ιούνης 2002) 119-32.

¹³ Σιδέρης, *Αρχαίο Θέατρο*, 113 κ.εξ.· Α. Μαυρολέων, *Η διαχείριση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος από την νεοελληνική κοινωνία: το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεστειακά*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα 2003, 72.

¹⁴ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο. Εισαγωγή*, Αθήνα 1981, 119.

¹⁵ Α. Politis, «Intellectual life», στο: Solomou-Prokopiou – Vogiatzi, *Athens*, 250-70. Εκτός από το άρθρο του Σπάθη για τα Ορεστειακά, βλ. και Γ. Σιδέρης, «Τα “Ορεστειακά”. Ταρα-

Μπορεί κανείς να αντιληφθεί τις ρίζες της ιδεολογίας του Μιστριώτη, αν συνδέσει την τελευταία, με τις προσωπικές, ιστορικές και πνευματικές καταβολές του αρχαιολάτρη καθηγητή. Γεννημένος στην Τρίπολη της Αρκαδίας, γόνος οικογένειας αρματολών, με πατέρα πολεμιστή στον αγώνα της ανεξαρτησίας, ο Μιστριώτης, ανατράφηκε με τις ζωηρές εντυπώσεις που δημιουργούσαν στην ψυχή του, οι αφηγήσεις των αγωνιστών του '21, και οι εικόνες από τις ουλές των πληγών στο σώμα τους, που έρχονταν να αποτελέσουν το αδιάσειστο και πολύτιμο τεκμήριο της συμμετοχής τους στην απελευθέρωση από τον οθωμανικό ζυγό.¹⁶ Μετά από τις σπουδές του στη Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, αναχώρησε με υποτροφία, ύστερα από ενέργειες του Αντιβασιλέα Δημήτριου Βούλγαρη, για συνέχιση των σπουδών του στα Πανεπιστήμια της Γερμανίας και της Λειψίας.¹⁷ Λίγο μετά τα μέσα του αιώνα, ο Μιστριώτης γαλουχήθηκε από μερικά από τα σημαντικότερα πνεύματα της Γερμανίας στον τομέα της φιλολογικής και αρχαιολογικής επιστήμης, όπως ο Philipp August Böckh, ο Heymann (ή Hermann) Steinthal, ο Moritz Haupt και ο Georg Curtius – κάποιιοι από αυτούς με ισχυρές φιλοσοφικές και φιλολογικές καταβολές στον Alexander von Humboldt και τον Friedrich August Wolf.¹⁸ Εκεί οφείλονται και οι ρομαντικές αντιλήψεις του Μιστριώτη για την φιλολογία,

χές για να μην παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση», *Θέατρο* 33, 34-36 (1973) 51-61, 89-99. Έ. Πατριού, «Το γλωσσικό ζήτημα ως πρόβλημα της ερμηνευτικής απορίας. Το παράδειγμα της σκηνικής αναβίωσης της τραγωδίας», *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903)*, 155-85· επίσης, Α. Μαυρολέων, «Ορεστειακά επεισόδια: Όταν το θέατρο γράφει ιστορία: Ιστορική-θεατρολογική προσέγγιση των γεγονότων που προκάλεσε η παράσταση της Ορεστειας του 1903 και η σύνδεσή της με το γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2009) 123-160· G. Van Steen, «“You unleash the tempest of tragedy”: The 1903 Athenian Production of Aeschylus' *Oresteia*», στο: L. Hardwick and Chr. Stray (eds), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford 2008, 360-72.

¹⁶ Σχετικά με βιογραφικά στοιχεία για τον Μιστριώτη, βλ. Γ.Α. Χριστοδούλου, «Μιστριώτης Γεώργιος» (λήμμα), *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμος 6, Αθήνα, 205· Κ.Θ. Δημαράς, «Η κίνηση των ιδεών. Γεώργιος Μιστριώτης», *Νέα Εστία* 86 (1969) 1450-1· τέλος, Γ. Μιστριώτης, «Λόγος πανηγυρικός επί τη εορτή της τεσσαρακονταετηρίδος μου», *Ρητορικοί Λόγοι υπό Γεωργίου Μιστριώτου, τακτικού καθηγητού των Ελληνικών γραμμάτων εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω*, τόμος Τρίτος, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου Π.Δ. Σακελλαρίου, 1909, 66-7.

¹⁷ Μιστριώτης, «Λόγος πανηγυρικός», 67-8.

¹⁸ Γ. Μιστριώτης, «Πρόλογος περί της ελληνικής γλώσσης υπό αισθητικήν και εθνικήν έποψιν», *Ρητορικοί Λόγοι υπό Γεωργίου Μιστριώτου, τακτικού καθηγητού των Ελληνικών γραμμάτων εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω*, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου Π.Δ. Σακελλαρίου, 1903, 4, 14· του ίδιου, «Λόγος πανηγυρικός», 68-71· επιπλέον, του ίδιου, «Πρόλογος εις τας εισαγωγάς του Σοφοκλέους. Περί ανανεώσεως της Ελλάδος, της γλώσσης και των χαρακτήρων αυτής», *Εισαγωγαί εις τας τραγωδίας του Σοφοκλέους μετά προλόγου περί της γλώσσης και των χαρακτήρων των Ελλήνων υπό Γεωργίου Μιστριώτου τακτικού καθηγητού των Ελληνικών Γραμμάτων εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω*, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου Π.Δ. Σακελλαρίου, 1904, 10.

όχι πλέον ως γραμματολογική και συντακτική επιστήμη του ορθολογισμού, αλλά ως φιλοσοφική και αισθητική ανάλυση των αρχαιοελληνικών κειμένων.¹⁹ Ακόμα, στους Γερμανούς καθηγητές του οφείλεται η μαθητεία του στον ιδεαλισμό, που επηρεάζει βαθιά τη σκέψη και τις αντιλήψεις του για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό.²⁰ Τα «βασίλεια των ιδεών», είναι ο σκοπός κάθε φιλόλογου, «άνευ των ιδεών» όπως αναφέρει, «όδε ο κόσμος ήθελεν είναι σαπρός και σκωλητόβροτος υπό των τερηδόνων και των θριπών του υλισμού».²¹ Εμποτισμένος με την πλατωνική φιλοσοφία και ιδεολογία, ο Μιστριώτης στρέφεται εναντίον του φαινομένου του πραγματισμού και κατ' επέκταση και του δημοτικισμού, με απηχήσεις στα λόγια του, εγχώριων κεντρικών διαφωτισμικών ιδεών. «Ο θεατής», όπως θα πει στις αρχές του αιώνα, «φοιτά εις το θέατρον ουχί, όπως ίδη βδελυρά όντα και έκφυλα μέλη νοσούσης κοινωνίας, αλλ' ιδεώδεις τύπους της ανθρωπίνης φύσεως, όπως εκ τούτων αντλήση διδάγματα και βελτιωθή».²² «Εν τοις εθνικοίς θεάτροις παρασκευάζονται τα προπλάσματα των μεγάλων ανδρών και χαράσσονται τα σχέδια του πολέμου. Το θέατρον δεν είναι τόπος χυδαίων ηδονών, απολαύσεων και διαφθοράς, αλλά το μέγιστον του έθνους σχολείον, εις ό φοιτώσιν ουχί παίδες, αλλά άνδρες καθεστώσης ηλικίας έχοντες την δύναμιν να ωφελήσωσι ή να βλάψωσι την πολιτείαν».²³ Η θρησκεία, η οικογένεια, η κοινωνία, η δημοσιογραφία, το σχολείο, και κυρίως το θέατρο, είναι χώροι προετοιμασίας γενναίων στρατιωτών.²⁴ Η αρχαιότητα από την άλλη μεριά και τα πρότυπα έργα των προγόνων, καταδεικνύουν τη γνησιότητα της ελληνικής καταγωγής, και οι ήρωες του '21 ταυτίζονται με τους ήρωες της ομηρικής Ιλιάδας.²⁵

Με αυτόν τον ιδεολογικό και φιλολογικό εξοπλισμό, ο Μιστριώτης θα προετοιμάσει την παράσταση της *Αντιγόνης* με πρωταγωνιστές φοιτητές, απόφοιτους και διδάκτορες διαφόρων σχολών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ερασιτεχνών του θεάτρου και οπαδών των ίδιων ιδεωδών.²⁶ Η αναβίωση του αρχαιοελληνικού δράματος στο 19ο αιώνα και κυρίως της *Αντιγόνης*, χρωστάει μάλλον πολλά στην επιτυχία της παράστασης του έργου το 1841, στο Neun Palais του Πότσταμ της Γερμανίας, που έκανε το έργο του Σοφοκλή, κυρίως εξαιτίας της μουσικής του Μέντελσον, πρω-

¹⁹ Μιστριώτης, «Λόγος πανηγυρικός», 68-9, 76-7.

²⁰ Ό.π., 70.

²¹ Ό.π., 74, 89.

²² Ό.π., 88-9· του ίδιου, «Λόγος προς την πανεπιστημιακήν νεολαίαν κατά την παραμονήν της ΚΕ Μαρτίου περί Ηλέκτρας του Σοφοκλέους», *Ρητορικοί Λόγοι* 1903, 283-4.

²³ Μιστριώτης, «Λόγος προς την πανεπιστημιακήν νεολαίαν», 283.

²⁴ Ό.π., 283.

²⁵ Μιστριώτης, «Λόγος πανηγυρικός», 73.

²⁶ Εφ. Άστυ, 26 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Καιροί*, 26 Μαρτίου 1896· *Νέα Εφημερίς*, 27 και 28 Μαρτίου 1896· Σιδέρης, *Αρχαίο Θέατρο*, 125.

ταρχικής σημασίας στο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο της περιόδου.²⁷ Επιπλέον, η αναγνώριση του έργου από τον Hegel, ως ένα από τα καλύτερα έργα της αρχαιότητας, επηρέασε τις πολλαπλές αναπαραστάσεις του στη διάρκεια του αιώνα.²⁸ Ειδικότερα όμως η αναβίωση παραστάσεων αρχαίου δράματος στο πρωτότυπο, πληθαίνουν στο εξωτερικό ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1880, όπου είτε εξαιτίας ενός αυξανόμενου φιλελληνισμού στις αγγλοσαξονικές κυρίως χώρες, είτε για εκπαιδευτικούς και ερευνητικούς λόγους στους τομείς της κλασικής φιλολογίας και αρχαιολογίας, η ερασιτεχνία των πανεπιστημίων και των κολεγίων της Οξφόρδης και του Καίμπριτζ, του Μπράντφιλντ ή του Χάρβαρντ, οργανώνει παραστάσεις στο πρωτότυπο, που σε μερικές περιπτώσεις γίνονται η απαρχή μιας συνεχιζόμενης παράδοσης στο πέρασμα των αιώνων.²⁹ Σε αντίθεση όμως με τα πανεπιστήμια του εξωτερικού, η μιστριωτική *Αντιγόνη* στην πρότυπη αρχαιοελληνική γλώσσα, είχε άλλους σκοπούς, όχι φιλολογικούς ή εκπαιδευτικούς, αλλά κυρίως, εθνικούς. Τόσο για τον Μιστριώτη όσο και για τους συγχρόνους του, η γλώσσα είναι το εθνικό σύμβολο, που μαζί με τη θρησκεία, συνδέει τους νεοέλληνες με τους προγόνους, διασφαλίζοντας, απουσία γεωγραφικών συνόρων, εκτός από την ιστορική, και τη φυσική ενότητα του έθνους.³⁰ Το διεθνιστικό πρότυπο των αγώνων, οδηγεί τον

²⁷ Ι. Ρεμεδιάκη, «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και την Γερμανία. Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις», *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου*, 155–161· Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης», 235–7· Πλ. Μαυρομούστακος, «*Αντιγόνη*, *Οιδίποδες*, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», στο: Α. Γλυτζουρή – Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Αθήνα 2010, 414–5· Μαυρολέων, *Η διαχείριση*, 10–11· G. Van Steen, «“You unleash”», 369–70.

²⁸ *Παλιγγενεσία*, 5 Νοεμβρίου 1895.

²⁹ Σιδέρης, *Αρχαίο Θέατρο*, 61–5, 71–3, 107–08· Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης», 236–9· Ριτσάτου, «Παραστάσεις», στον παρόντα τόμο· F. Macintosh, «Η τραγωδία επί σκηνής: θεατρικές παραστάσεις τον δέκατο ένατο και τον εικοστό αιώνα», P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφρ. – επιμ. Α. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Ηράκλειο 2007, 429–54· Fr. Jones, «Scenes from the life of Antigone», *Yale French Studies* 6 (1950) 91–100· Β. Πούχνερ, «Η επίδραση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη από την Αναγέννηση ως τις αρχές του 20ού αιώνα», στον τόμο *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Αθήνα 1993, 60–5· E. Hall, «Greek Tragedy and the British Stage 1566 – 1997», στο: Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους/ Productions of ancient Greek Drama in Europe during modern times*, Αθήνα 1999, 56–62· βλ. ακόμα ανταποκρίσεις του Τύπου για παραστάσεις στο εξωτερικό, εφ. *Εστία*, 4 Ιουνίου και 29 Δεκεμβρίου 1895.

³⁰ Σιώφη, «Αναζητώντας τον μύθο», 126, 131–2· της ίδιας, «Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιολογίας μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα (1900–1940)», *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*. Πρακτικά συνεδρίου, 27, 28, 29 Μαρτίου 2009, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βου-

Μιστριώτη να τονίζει τον διεθνή χαρακτήρα που θα μπορούσε να προσλάβει πλέον η αρχαία γλώσσα.³¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται όμως από τους σημερινούς μελετητές, η παράσταση στο πρωτότυπο, σε μια εποχή που διαρκώς κερδίζει έδαφος ο δημοτικισμός, κάνει τη γλώσσα των αρχαίων δραμάτων, «να “φαντάζει” όπως τα ερείπια της αρχαίας Ελλάδας στη δίνη του ιδεολογικού αναβρασμού του γλωσσικού ζητήματος».³²

Ωστόσο τα σύγχρονα ιστορικά διλήμματα από την παράσταση της *Αντιγόνης* δεν εξαντλούνται στο γλωσσικό ζήτημα, αλλά εντείνονται ακόμα περισσότερο, όταν οι εμπνευστές και εκτελεστές της παράστασης έρχονται αντιμέτωποι με το ζήτημα της τέχνης της μουσικής, η οποία καλείται να αναδείξει επί σκηνής την αίσθηση της εθνικής συνέχειας, λαμβάνοντας το ρόλο του συνδετικού ιστού ανάμεσα στην αρχαιότητα και το σύγχρονο ελληνισμό.³³ Ως τότε, το πρόβλημα της μελοποίησης της *Αντιγόνης* είχε επιλύσει η πριν από χρόνια σύνθεση της μουσικής του Μέντελσον-

δούρη», Αθήνα 2009, 113, 115 (διαθέσιμο στον ιστότοπο «http://www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά_Συνεδρίου.pdf»). Η γλώσσα «είναι η συνεκτική του έθνους δύναμις», και τα Ελληνικά γράμματα «αποτελούν τους κρίκους τους συνδέοντας ημάς μετά των προγόνων», αναφέρει ο Μιστριώτης. «Η Ελληνική είναι η βασίλισσα των γλωσσών και αρμόζει, ίνα παρκαθήται εκεί, ένθα η δυναστεία του Ελληνικού γένους ίδρυσεν τον θρόνον Αυτής. Ναι η γλώσσα του Πλάτωνος και του Ευαγγελίου είναι η πορφύρα των ημετέρων βασιλέων και η σημαία της θεοδητού εκκλησίας, υπέρ ής ηγωνίασαν οι μάρτυρες της πίστεως και οι ελευθερωταί της πατρίδος». Βλ. αντίστοιχα, Γ. Μιστριώτης, «Πρόλογος», *Ρητορικοί Λόγοι*, τόμος Έβδομος, 4· του ίδιου, «Λόγος πανηγυρικός», 87 και «Ευχαριστήριοις τοις τιμήσασιν την εορτήν της τεσσαρακονταετηρίδος μου», *Ρητορικοί Λόγοι*, τόμος τρίτος, 92.

³¹ Μιστριώτης, «Πρόλογος εις τας εισαγωγάς του Σοφοκλέους», 8· εφ. *Νέα Εφημερίς*, 26 Νοεμβρίου 1895 και 13 Μαΐου 1896· εφ. *Παλιγγενεσία*, 6 Ιανουαρίου 1896 και 30 Μαρτίου 1896· εφ. *Αστύ*, 9 Ιανουαρίου 1896. Βλ. και τον *Κανονισμό της Εταιρείας*, 15. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο Μιστριώτης, «μόνον δια της προγονικής γλώσσης και μουσικής θα φθάσωμεν εις τας εποχάς του ηρωισμού», *Νέα Εφημερίς*, 28 Μαρτίου 1896. Η γλώσσα και η μουσική, αποτελούν στοιχεία ανεξαρτησίας του έθνους, όταν τεθούν σε εθνική βάση: «Οι λαοί αποτελούσιν ανεξάρτητα κράτη, ουχί όταν έχωσι ταμεία και τελωνεία, αλλ' όταν έχωσι γλώσσαν και εθνικήν μουσικήν. Το μέγιστον κατόρθωμα του ελληνικού έθνους από της ανεξαρτησίας αυτού είνε η ανάπτυξις της ελληνικής γλώσσης, όπερ δηλοί βελτίωσιν του ελληνικού γένους. Πρέπει να ήμεθα υπερήφανοι, διότι εμορφώσαμεν γλώσσαν ήκιστα της αρχαίας διαφέρουσαν. Δια ταύτης δυνάμεθα να εκδηλώμεν και τα ευγενέστερα αισθήματα και τας υψηλοτέρας ιδέας. Νυν επέστη ανάγκη, όπως μορφώσωμεν και εθνικήν μουσικήν. Υπό ταύτης οι λαοί εμπνεόμενοι εξαίρονται μέχρι τελέσεως μεγάλων έργων. Δια της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων δεν σκοπούμεν μόνον όπως επιδείξωμεν τοις ξένοις την εθνικήν ανάπτυξιν, αλλά και πειρώμεθα ίνα και τον βίον εξευγενίσωμεν και τας βάσεις εθνικής μουσικής θέσωμεν», *Νέα Εφημερίς*, 10 Μαρτίου 1896.

³² Σιώφη, «Αναζητώντας τον μύθο», 132.

³³ Σιώφη, ό.π., 122-6· της ίδιας, «Πτυχές», 113, 125-6· Αγγ. Ζάχου, *Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010, 19-22.

Μπαρτόλδι, η οποία όμως τη στιγμή αυτή θεωρείται ότι αδυνατεί να ανταποκριθεί στους εθνικούς σκοπούς του μιστριωτικού εγχειρήματος, καθώς η μελοποίησή της δεν στηρίζεται στα μέτρα του αρχαιοελληνικού πρωτότυπου κειμένου, αλλά στην γερμανική μετάφρασή του.³⁴ Στην συγκεκριμένη περίπτωση, υποβαθμίζεται η αισθητική χρήση της μουσικής από τον Μιστριώτη, για να τεθεί σε κεντρική θέση η ακρίβεια της αρχαϊκής μουσικής αναπαράστασης.³⁵ Για την επίτευξη του σκοπού αυτού αναθέτει τη μελοποίηση των χορικών της *Αντιγόνης* στον καθηγητή της εκκλησιαστικής μουσικής και σημαντικό ιεροψάλτη του τελευταίου τέταρτου του αιώνα και των αρχών του εικοστού, Ιωάννη Σακελλαρίδη. Ως μαθητής του Μιστριώτη στη φιλοσοφική Σχολή του πανεπιστημίου Αθηνών, και με γερμανική παιδεία, ο Σακελλαρίδης έλαβε τα πρώτα του μαθήματα στην εκκλησιαστική μουσική από τον πατέρα του ιερέα Θεοφάνη Σακελλαρίδη, ενώ μαθήτευσε στην ευρωπαϊκή, πλάι στον μουσικοδιδάσκαλο Ιούλιο Ένιγκ.³⁶ Η βασική του καινοτομία στο ζήτημα της εκκλη-

³⁴ Στα δημοσιεύματα της εποχής, τονίζεται ο ευρωπαϊκός χαρακτήρας της μουσικής του Μέντελσον. *Παλιγγενεσία*, 5 Νοεμβρίου 1895, 10 Ιανουαρίου 1896· *Εφημερίς*, 12 και 13 Ιανουαρίου 1896· εφ. *Πρωία*, 3 Απριλίου 1896. Στην πραγματικότητα, ο Μέντελσον είχε προσπαθήσει να προσεγγίσει την αυθεντικότητα του αρχαίου λεκτικού και μετρικού σχήματος του Σοφοκλή, αλλά με ένα σύγχρονο ρομαντικό μουσικό ιδίωμα, δηλαδή χρησιμοποιώντας μεθόδους της ευρωπαϊκής ρομαντικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα, για να μιμηθεί την αρχαία. Βλ. J. Solomon, «The Reception of Ancient Greek Music in the Late Nineteenth Century», *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 17, No. 4 (December 2010) 498-500· J. Geary, «Reinventing the Past: Mendelssohn's *Antigone* and the Creation of an Ancient Greek Musical Language», *The Journal of Musicology*, Vol. 23, Issue 2 (2006) 187-226, εδώ κυρίως 187-97.

³⁵ *Εφημερίς*, 12 Ιανουαρίου 1896 και 14 Φεβρουαρίου 1896. «Η αρχαιοπρέπεια», θα υποστηρίξει ο Μιστριώτης για τη μουσική της *Αντιγόνης*, «απαιτεί να προσληφθώσι μόνον δύο αυλοί, όπως υποβοηθώσι την φωνήν των αοιδών· διότι πάσα άλλη εκτέλεσις αρμονίας, έστω και η εξοχωτάτη, θα ήτο ύβρις κατά της ελληνικής αρχαιότητος», *Εφημερίς*, 14 Φεβρουαρίου 1896. Επιπλέον, η ενορχήστρωση των χορικών της μουσικής του Σακελλαρίδη είχε ανατεθεί στον Ελβετό μουσικοδιδάσκαλο και πρώην διευθυντή του κονσερβατουάρ του Λονδίνου, Λουδοβίκο Νικόλ. Εξαιτίας όμως διαφωνίας των δύο μουσικών, ο Νικόλ απομακρύνθηκε από την παράσταση και υποστηρίχθηκε η απουσία της ενορχήστρωσης των χορικών, ως πιστότερη απόδοση του αρχαίου τρόπου παράστασής τους. Βλ. *Εφημερίς*, 14 και 16 Φεβρουαρίου 1896, εφ. *Νέα Εφημερίς*, 18 και 22 Φεβρουαρίου 1896, εφ. *Παλιγγενεσία*, 12 Φεβρουαρίου 1896, εφ. *Ακρόπολις*, 10 Φεβρουαρίου 1896 και εφ. *Πρωία*, 17 Φεβρουαρίου 1896. Στοιχεία για τον Λουδοβίκο Νικόλ στις εφημ. *Εφημερίς*, 12 Ιανουαρίου 1896, *Ακρόπολις*, 25 Ιανουαρίου 1896, *Επιθεώρησις*, 13 Φεβρουαρίου 1896, *Άστυ*, 16 Φεβρουαρίου 1896.

³⁶ Για βιογραφικά στοιχεία και τις σπουδές του Σακελλαρίδη βλ.: εφ. *Παλιγγενεσία*, 14 Οκτωβρίου 1895, εφ. *Καιροί*, 22 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Ακρόπολις*, 28 Μαρτίου 1896· Κ.Δ. Καλοκύρης, *Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η Βυζαντινή μουσική (Κριτική σκιαγραφή 50 χρόνια μετά το θάνατό του, Θεσσαλονίκη 1988, 26-30· Ιωάννης ο Σακελλαρίδης (1853-1938). Ο εμπνευσμένος και σοφός υμνωδός*, Αθήνα 1987, 8-13· *Ο υμνωδός και μουσικοδιδάσκαλος Ιωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938). Λόγοι εκφωνηθέντες κατά το φιλολογικόν του μνημόσυνον εν τω Παρνασσώ τη 12^η Ιουνίου 1939*, Αθήνα 1940, 9-12.

σιαστικής μουσικής ήταν η προσαρμογή της στα ευρωπαϊκά πρότυπα, σύμφωνα με τους κανόνες της αρμονίας και του πολυφωνικού συστήματος.³⁷

Η θεωρία του Σακελλαρίδη για την μουσική, πραγματώνει για μια ακόμη φορά τα χρόνια του ρομαντισμού, την ιδέα της ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας, στηριζόμενη κυρίως στις απόψεις του γνωστού συλλέκτη και εκδότη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών κατά τη δεκαετία του 1870, Louis-Albert Bourgault Ducoudray, ο οποίος πίστευε στην ανωτερότητα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και στη διατήρηση της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς στους θησαυρούς της δημοτικής μουσικής παράδοσης.³⁸ Σύμφωνα με την αντίληψη του Σακελλαρίδη, οι βυζαντινοί ύμνοι και τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν τη φυσική συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής.³⁹ Η μελοποίηση, λοιπόν, της Αντιγόνης στηρίχτηκε στο αρχαίο μετρικό σύστημα των μακρών και βραχέων συλλαβών και με προσαρμογή του μουσικού ρυθμού στον ποιητικό, όπως αυτός έχει διασωθεί, σύμφωνα με τις απόψεις της εποχής, στη βυζαντινή υμνογραφία και στη δημοτική μουσική.⁴⁰ Όπως αναφέρεται από τον Σακελλαρίδη, *μη παραξενευθή τις αν ακούση μέλος τι ή φθόγγον εν σχέσει ευρισκόμενον είτε προς την εκκλησίαν είτε προς την δημόδη μουσικήν. Ημείς, ουδαμώς αξιούμεν ότι γράφομεν (ουδέ θέλομεν τούτο) ευρωπαϊκήν μουσικήν, κατά την αυστηράν θεωρίαν των ευρωπαϊών μελοποιών. Ημείς τεθραμμένοι εν τω ελληνικώ έθνει και τη εκκλησία πιστεύομεν ότι εγγύτερον ιστάμεθα προς την μόνην πηγήν της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ήτις έστιν η εκκλησιαστική μουσική.*⁴¹ Τα χορικά της Αντιγόνης, άλλοτε

Π.Ι. Μπρατσιώτης, «Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης, Ο εκκλησιαστικός και εθνικός ημών υμνωδός», *Νέα Εστία* 80 (1966) 1058-63· Γ. Φιλόπουλος, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα 1990, 109-10· Σιώφη, «Πτυχές», 113, 126· Κ. Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος Ι, Αθήνα 1996, 265-9. Για τον Ένιγκ βλ. Σιώφη, «Αναζητώντας τον μύθο», 130.

³⁷ Σιώφη, «Πτυχές», 115, 117· της ίδιας, «Αναζητώντας τον μύθο», 129-30· Καλοκύρης, *Ο μουσουργός*, 45· *Ο υμνωδός και μουσικοδιδάσκαλος*, 31.

³⁸ Σιώφη, «Αναζητώντας τον μύθο», 124-5, 130-1· της ίδιας, «Πτυχές», 115· Χ. Ξανθουδάκης, «Ο Γεώργιος Παχτικός και η μουσική για το αρχαίο ελληνικό δράμα», *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*, Αθήνα 1999, 49· Καλοκύρης, *Ο μουσουργός*, 40.

³⁹ Σιώφη, «Πτυχές», 113· της ίδιας, «Αναζητώντας τον μύθο», 120, 123-5· και πάλι της ίδιας, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Αθήνα 2005, 303-04· Καλοκύρης, *Ο μουσουργός*, 46, 48· εφ. *Καιροί* 22 Ιανουαρίου και 26 Μαρτίου 1896, εφ. *Νέα Εφημερίς*, 27 Μαρτίου 1896, εφ. *Ακρόπολις*, 21 Απριλίου 1896.

⁴⁰ Ι.Θ. Σακελλαρίδης, «Τοις αναγινώσκουσι», στο *Μελοποΐα των χορικών και κομμών της Αντιγόνης του Σοφοκλέους, γενομένη ως οίον τε συμφώνως προς τον αρχαίον ρυθμόν* (έκδοσις δευτέρα), 1931, ε'-στ'.

⁴¹ Ο.π., θ'.

σε μονοφωνικό σύστημα χωρίς αρμονία κατά την κλίμακα της βυζαντινής μουσικής (βασιλική ή παλατιανή) και άλλοτε κατά τον «δημώδη τρόπον», παρά την μονοτονία τους σε κάποιες στιγμές τους, μετέφεραν τον ακροατή της εποχής, «δια της φαντασίας, βαθιά, στην αρχαιότητα, στην μουσική της».⁴² Και τον έκαναν να νιώθει «μεγίστην συγκίνησιν, σχεδόν φρεναπάτην, νομίζων ότι εις αρχαίους έχει μετενεχθή χρόνους».⁴³

Αντίστοιχα, οι απόψεις του Μιστριώτη για τη μουσική αποκαλύπτουν μια διευρυμένη ρομαντική στάση, με εμμονή στην προτίμηση του δημώδους και λαϊκού στοιχείου ως αδιάρρηκτου δεσμού με την αρχαία ελληνική και βυζαντινή μουσική.⁴⁴ Οι αντιλήψεις του Μιστριώτη για τη μουσική ως «φιλοσοφία της καρδιάς» και της φιλοσοφίας ως μουσικής του εγκεφάλου καθώς και η πίστη του στον επιμορφωτικό ρόλο της απολλώνιας τέχνης, ανακαλούν κάποιες γενικότερες φιλοσοφικές θεωρίες και ερμηνείες, που έχουν ως αφετηρία τους το ιδεολογικό σύστημα του Αύγουστου Σλέγκελ και του Σόπενχάουερ.⁴⁵ Κυρίως όμως παραπέμπουν στις φιλοσοφικές θεωρίες του Νίτσε και την μελέτη του για τη γένεση της τραγωδίας, με κεντρική ιδέα την έκφραση της παγκόσμιας βούλησης μέσα από το διονυσιακό πνεύμα της μουσικής.⁴⁶ Όπως αναφέρεται από τον Μιστριώτη, η δύναμη της μουσικής είναι τέτοια, «ώστε είναι δυνατόν να καταβάλη και αυτήν την φύσιν των λαών».⁴⁷ Τόσο οι μουσικές απόψεις του Μιστριώτη όσο και του Σακελλαρίδη, ανάγονται στο κεντρικό χερντερικό ιδεολόγημα της οργανικής αντίληψης του πολιτισμού ως έκφραση της εθνικής ψυχής, και το βασικό πρόβλημα της μουσικής για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, βρίσκει τη λύση του στο μύθευμα της ιστο-

⁴² *Νέα Εφημερίς*, 28 Μαρτίου 1896. Για τον τρόπο μελοποίησης των χορικών της *Αντιγόνης* κατά τις μελωδίες δημοτικών τραγουδιών, ο Σακελλαρίδης αναφέρει: «Το υπόρχημα “Πολυώνυμε Καδμείας” εμελίσαμεν κατά δημώδεις ήχους, ούς άδομεν οι νεώτεροι Έλληνες ορχούμενοι, προσθέντες εν τη επαναλήψει της τελευταίας λέξεως της Στροφής και Αντιστροφής των του Αρχιλόχου άσημον λέξιν “τήνελα” εν η θέσει ο δημοτικός μελοποιός είχε την λέξιν “Ρήνα μου” ή “μάτια μου”. Πολλάκις δ’ επαναλαμβάνομεν εν τη Αντιγόνη και φράσεις όλας καθ’ όν τρόπον γίνεται και εν τη δημώδει μουσική...», Σακελλαρίδης, «Τοις αναγινώσκουσι», θ’.

⁴³ *Νέα Εφημερίς*, 18 Μαρτίου 1896.

⁴⁴ Σιώφη, «Πτυχές», 125-6. Η προσπάθεια του Μιστριώτη μέσα από την παράσταση της *Αντιγόνης* ήταν «να καταστήση απτότερον τον δεσμόν του αρχαίου προς τον χριστιανικόν ελληνισμόν δια της εφαρμογής των τροπαρίων και των δοξαστικών επί των χορικών του Σοφοκλέους», εφ. *Εστία*, 6 Νοεμβρίου 1895.

⁴⁵ Σιώφη, ό.π., και 114-5 της ίδιας, «Αναζητώντας τον μύθο», 126-7. Γ. Μιστριώτης, «Περί της δυνάμεως της μουσικής», *Ρητορικοί Λόγοι*, τόμος Έβδομος, 41.

⁴⁶ Σιώφη, «Πτυχές», 125-6.

⁴⁷ Μιστριώτης, «Περί της δυνάμεως», 41-2.

ρικής συνέχειας, το οποίο με τη σειρά του δομεί τα χαρακτηριστικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας της εποχής.⁴⁸

Εκτός από τη γλώσσα και τη μουσική, ο θεατρικός χώρος γίνεται επίσης αντικείμενο συζήτησης την εποχή αυτή, καθώς ο Μιστριώτης κάνει διάφορες ενέργειες προκειμένου να παρασταθεί η *Αντιγόνη* στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, ή στο θέατρο του Ηρώδου του Αττικού.⁴⁹ Οι επισκευές όμως που χρειαζόνταν για τα δύο αυτά θέατρα ήταν οικονομικά ασύμφορες και αν και προτάθηκε η διασκευή της Σφενδόνης του Σταδίου σε σκηνή αρχαίου θεάτρου προκειμένου να στεγάσει την παράσταση, σε συνδυασμό με τους Ολυμπιακούς αγώνες, το έργο δόθηκε τελικά στη σκηνή του Δημοτικού θεάτρου της Αθήνας, ένα θέατρο ευρωπαϊκού τύπου, συγκεκριμένα γερμανικού, κατασκευασμένου σύμφωνα με τα πρότυπα του θεάτρου της Δρέσδης από τον αρχιτέκτονα πολλών από τα νεοκλασικιστικής αρχιτεκτονικής κτίσματα των Αθηνών, Ερνέστο Τσίλλερ.⁵⁰ Το «Μέγα Θέατρον Αθηνών», ή αλλιώς θέατρον Συγγρού, μετά από τις πολύχρονες περιπέτειές του ως την τελική του οικοδόμηση, είχε εγκαινιαστεί για πρώτη φορά το 1888, με το μελόδραμα της *Μινιόν* του γαλλικού θιάσου Lasalle-Charlet, και συνέχισε να φιλοξενεί κυρίως θιάσους όπερας, οπερέτας και πρόζας.⁵¹ Στην μάλλον αβαθή, ιταλικού τύπου σκηνή του, με τα σκηνικά να αναπαριστούν την πρόσοψη αρχαίου ανακτόρου κατά το πρότυπο των μυκηναϊκών, και με τα πολυχρησιμοποιημένα κοστούμια από τις παλιότερες φοιτητικές παραστάσεις του Αντώνιου Βαρ-

⁴⁸ Σιώφη, «Αναζητώντας τον μύθο», 119, 122-3, 124, 126, 130· της ίδιας, «Πτυχές», 113, 125-6.

⁴⁹ Σιδέρης, *Το Αρχαίο*, 120-5. Για το ζήτημα της συζήτησης γύρω από τη χρήση του αρχαίου θεάτρου κατά το 19^ο αιώνα, Α. Κοντογιώργη, «Όψεις της ιδεολογίας του ελληνοκεντρισμού: Η ανάπτυξη της τοπιογραφίας και η επίδρασή της στη σκηνογραφία του αρχαίου δράματος στην πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα», στο: Μ. Ιωαννίδου (επιμ.), *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, 2-4/11/2007. Στη μνήμη του Γιώργου Σίμου Πετρή, *Θεσσαλονίκη* 2009, 301-03. Για τις διαπραγματεύσεις γύρω από την παράσταση της τραγωδίας στο θέατρο του Ηρώδου του Αττικού, στο Θέατρο του Διονύσου ή ακόμα και στην Επίδαυρο, βλ. εφ. *Εστία*, 18 Δεκεμβρίου 1895, 14 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Καιροί*, 5 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Άστυ*, 9 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Νέα Εφημερίς*, 16 Φεβρουαρίου 1896.

⁵⁰ Σιδέρης, *Το Αρχαίο*, 125· Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, τόμος Α', Αθήνα 1994, 280-3. Σχετικά με τις συζητήσεις για τη διαμόρφωση του Σταδίου για την παράσταση της *Αντιγόνης*, βλ. εφ. *Ακρόπολις*, 18 Φεβρουαρίου 1896, εφ. *Νέα Εφημερίς*, 20 και 29 Ιανουαρίου 1896 και 1, 3, 19 Φεβρουαρίου 1896, εφ. *Άστυ*, 9 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Παλιγγενεσία*, 19 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Επιθεώρησις*, 13 Φεβρουαρίου 1896, εφ. *Καιροί*, 22 Ιανουαρίου 1896, εφ. *Πρωία*, 26 Ιανουαρίου 1896. Το έργο δόθηκε στις 27 Μαρτίου 1896: εφ. *Εφημερίς*, *Εστία*, *Επιθεώρησις*, 27 Μαρτίου 1896, εφ. *Νέα Εφημερίς*, 27, 28 και 29 Μαρτίου 1896, εφ. *Ακρόπολις*, 27 και 28 Μαρτίου 1896, εφ. *Πρωία*, 27 και 28 Μαρτίου 1896, εφ. *Παλιγγενεσία*, εφ. *Καιροί*, 28 Μαρτίου 1896, εφ. *Σφαίρα* (Πειραιά), 29 Μαρτίου 1896.

⁵¹ Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική*, 283.

βέρη, αναρωτιέται κανείς αν τελικά ο σύγχρονος θεατής ταυτιζόταν όντως με τους αρχαίους προγόνους ή έκανε απλώς ένα διάλειμμα από τους πιο σύγχρονους ήρωες των γαλλικών μελοδραματικών σκηνών, που γέμιζαν συνήθως τη σκηνή του θεάτρου Συγγρού.⁵²

Τελικά, το εγχείρημα του Μιστριώτη, όπως και κάθε άλλη έκφραση της τέχνης στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και στις αρχές του εικοστού, δεν είναι παρά μια ακόμη εναγώνια προσπάθεια να σφυρηλατηθεί ο εθνικός πνευματικός ιστός, με την ρομαντική ιδέα του αδιάρρηκτου της ελληνικής ιστορίας, από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή με τη διαμεσολάβηση του Βυζαντίου. Δεν είναι παρά μια ακόμα απόπειρα συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας στη βάση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, σε μια περίοδο μετάβασης της ελληνικής κοινωνίας από τον παραδοσιακό της χαρακτήρα στον εξευρωπαϊσμένο αστικό. Οι ελπίδες και τα οράματα του Μιστριώτη γύρω από την πολυπόθητη Μεγάλη Ιδέα, αρχίζουν να γίνονται με χειροπιαστό τρόπο ουτοπικά, ύστερα από την ήττα του πολέμου «των τριάντα ημερών» του 1897, που δεν αποτελεί παρά το επιθανάτιο προμήνυμα της αντίστροφης μέτρησης του ιδεολογήματος της εθνικής ολότητας, λίγο πριν την τελική εγκατάλειψη του εθνικού ονείρου στα χρόνια των Βαλκανικών πολέμων.

CONSTANTINA GEORGIADI

Consolidating efforts on archaism in late nineteenth century Greece: Georgios Mistriotes and the representation of 1896 sophoclean Antigone

The essay treats the subject of the intensified efforts of establishing archaism in the late nineteenth century Greece, from the part of the Athenian university theatre amateurs and scholars, in the wider spectrum of the Olympic Games' manifestations, taking place in Athens in 1896. The research takes into consideration the previous attempts of archaistic language performances in Greece, and traces the links between theatrical

⁵² Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική*, 281. Για τα σκηνικά της παράστασης στο Δημοτικό Θέατρο, βλ. εφημερίδες *Νέα Εφημερίς*, 23 και 29 Μαρτίου 1896, *Πρωία*, 22, 24 και 28 Μαρτίου 1896, *Σφαίρα* (Πειραιά) 29 Μαρτίου 1896. Για τα κοστούμια της παράστασης: εφ. *Άστυ*, 5 Μαρτίου 1896, *Ακρόπολις*, *Παλιγγενεσία*, 22 Μαρτίου 1896, *Πρωία*, 28 Μαρτίου 1896, *Νέα Εφημερίς*, 23 Φεβρουαρίου 1896 και 29 Μαρτίου 1896.

practices and historical ideologies. Mistriotes' *Antigone* in ancient Greek idiom sets the perfect paradigm of mirroring the times' aspirations and endeavours of consolidating the national identity on the bases of the glorious past.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Παρωδίες της ελληνικής μυθολογίας στη νεοελληνική δραματουργία



Η ΜΝΗΜΕΙΩΔΗΣ ΔΙΤΟΜΗ ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΑ της Ευσεβίας Χασάπη-Χριστοδούλου, *Ελληνική Μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2002, διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1997, αναφέρει και αναλύει μια πληθώρα έργων της νεοελληνικής δραματουργίας που κάνουν «χρήση» της ελληνικής μυθολογίας. Ανάλογα με την έκταση της «χρήσης» μπορούμε να διαχωρίσουμε τα έργα που έχουν μορφή διασκευής ελληνικής τραγωδίας ή κωμωδίας, από εκείνα που, αναπλάθουν λογοτεχνικά και θεατρικά, κάποιο θεματικό κύκλο της ελληνικής μυθολογίας. Μπορούμε, με άλλα λόγια, να διαχωρίσουμε τα έργα που βασίζονται ολόκληρα στο διακειμενικό παιχνίδι μιας υπάρχουσας αρχαιογνωσίας των θεατών και αναγνωστών, από τα έργα που σε ορισμένα σημεία, χωρία ή τμήματα, κάνουν χρήση της δημιουργικής αυτής στρατηγικής, προσαρμόζοντας την υπόθεση σε σύγχρονα συμφραζόμενα. Ως προς τις ειδολογικές και υφολογικές διαφοροποιήσεις μπορεί να ξεχωρίσει κανείς την ανάπλαση τραγικών και κωμικών υποθέσεων.

Το παρόν μελέτημα θα ασχοληθεί δειγματοληπτικά με μια υποκατηγορία της «χρήσης» τραγικών υποθέσεων, όπου ο ειδολογικός προσδιορισμός, αντιστρέφεται: την παρωδία: δηλαδή την κωμική και σατιρική χρήση μιας τραγικής υπόθεσης. Πρόκειται για μια παράδοση που αρχίζει ήδη με τον *μίμο* της ύστερης αρχαιότητας.

Για να λειτουργήσει γελοιοποιητικά η παρωδία, το πρότυπο που σατιρίζεται πρέπει να είναι πασίγνωστο και κοινό κτήμα του προσλαμβάνοντος κοινού. Αυτή η γνώση διαδιδόταν από την εποχή της ουμανιστικής Αναγέννησης, μέσω μυθολογικών εγχειριδίων και διδακτικών βιβλίων του σχολικού συστήματος, στη Δύση συνήθως με τις αντίστοιχες λατινικές (ή ιταλικές) ονομασίες των ηρώων και θεοτήτων της ελληνικής αρχαιότητας,¹ στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, με τα μαθηματάρια και άλλα διδακτικά εγχειρίδια, προερχόμενα συνήθως από το Βυζάντιο, όπου ένα μέρος αφο-

¹ G. Highet, *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*, Αθήνα 1988.

ρούσε και την αρχαιογνωσία.² Όπως δείχνει η γνώση του έργου του Ομήρου σ' αυτήν την σχολική παράδοση³ η παρουσία της ελληνικής μυθολογίας στη συνείδηση του μορφωμένου κόσμου είναι διαχρονική. Στα ορθόδοξα φροντιστήρια και τα ιησουιτικά κολέγια της Χίου του 17^{ου} αιώνα οι μαθητές ήξεραν απέξω τους πρώτους στίχους της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*, όπως αποδεικνύουν οι προλογικοί στίχοι του Μιχαήλ Βεστάρχη στα «Πάθη του Χριστού» (μετά το 1642, πριν το 1662)⁴.

Σ' ένα άλλο δραματικό έργο του ίδιου ιεροκήρυκα, ο οποίος, αν και ορθόδοξος, είναι απόφοιτος του ιησουιτικού κολεγίου του Αγίου Αντωνίου και προσφέρει τις υπηρεσίες του στα σχολεία του Τάγματος,⁵ η επίδειξη της αρχαιογνωσίας και η σατιρική χρήση της υπό το πρίσμα του Χριστιανισμού, φτάνει σε αποκορύφωμα: το έργο για τον «Ελεάζαρο και τους Επτά Παίδες Μακκαβαίους», δραματοποιεί το Δ' βιβλίο των Μακκαβαίων της Παλαιάς Διαθήκης, και έχει τον περίπλοκο μπαρόκ τίτλο, *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους επτά παίδας τους Μακκαβαίους και της μητρός αυτών μετά της Θυσίας του Αβραάμ και ετέρων*.⁶ Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από τον Αντίοχο τον Επιφανή που αναγκάζει τους Εβραίους να θυσιάσουν στον Άρη, ενώ ο γηραιός Ελεάζαρος, και μαζί του οι επτά παιδιά Μακκαβαίοι, ανθίστανται στον προσηλυτισμό που προβλέπει να «μιαροφαγήσουν» χοιρινά κρέατα και υφίστανται μαρτυρικό θάνατο επί σκηνής. Η επίδειξη αρχαιογνωσίας ως προς την ελληνική μυθολογία ξεκινά με τον Βασιλιά, στην Γ' σκηνή που απειλεί του Εβραίου «να φάγουν ειδωλόθυτα τα ύεια τα κρέη» (στ. 459)⁷ και ο γηραιός Ελεάζαρος μαρτυρεί πρώτος. Έπειτα από ένα εμβόλιμο «Ιντερμέδιο της Θυσίας του Αβραάμ», άσχετο με το κρητικό δράμα, που δείχνει διδακτικά τη σταθερότητα ενός παιδιού στην πίστη (στ. 693-837), ακολουθεί στην Ε' σκηνή το

² Κ. Χατζόπουλος, *Ελληνικά σχολεία στην περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας (1453-1821)*, Θεσσαλονίκη 1991.

³ R. Browning, «Homer in Byzantium», *Viator* 6 (1975) 15-33· K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, *pass.*· Κ. Μητσάκης, «Ο Όμηρος στη νέα ελληνική λογοτεχνία», *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Αθήνα 1982, 173-208.

⁴ Β. Πούχγερ, «Ο Όμηρος στη χιώτικη θρησκευτική δραματολογία του 17^{ου} αιώνα», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, 241-7.

⁵ Για βιογραφικές λεπτομέρειες βλ. Θ. Παπαδόπουλος / Β. Πούχγερ, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματοουργό Μιχαήλ Βεστάρη († 1662)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών* 3 (2000) 63-122.

⁶ Για το κείμενο βλ. Μ.Ι. Μανούσακας / Β. Πούχγερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρον Ερευνής του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 2000 137-199.

⁷ Μανούσακας / Πούχγερ, *ό.π.*, 156. Η επίκληση στους ελληνικούς θεούς στ. 447-450.

επταπλό μαρτύριο των παιδιών Μακκαβαίων, αρχίζοντας από το μεγαλύτερο και φτάνοντας στο μικρότερο, ενώ η μητέρα τους πεθαίνει στο τέλος από τη στενοχώρια της. Ένας από τους σκλάβους που προετοιμάζουν το βωμό της θυσίας, αναθεματίζει ήδη την ελληνική μυθολογία με τα εξής λόγια:

Ανάθεμα τον Δία του, ανάθεμα τον Άρη, / τον Ποσειδών και τον Ερμήν, του Δία το κλωνάρι, / την Ήραν και τον Κρόνον του και αυτόν τον Ηρακλέα, / την Ίριν και την Αθηνάν, την Άρτεμιν και Ρέα, / τον Φοίβον τον Απόλλωνα και αυτήν την Αφροδίτην, / τον Κέρβερον και Πλούτωνα, του Άδου τον Αλήτην, / και τη Λητώ, αυτόν τον Παν κι αυτήν την Περσεφόνην, / τον Γανυμήδη του Διός, οπού τον πιάνουν πόνοι, / την Κίρκην την φθοροποιόν, την Θέτιν του Νηρέως, τον Άμμωνα και Δούναβιν, την Βάαλ του Θηρέως, / γιατί 'ναι είδωλα κωφά, έργα χειρών ανθρώπων / και δεν γροικούν ουδεποσώς ουδέ κανένα τρόπον. / Όμως εμείς πιστεύομεν τον Ποιητήν του νόμου... κτλ. (στ. 850-861).⁸

Η μητέρα των επτά παιδων ενισχύει τα παιδιά της να μείνουν σταθερά στην πίστη του Μωυσή, και ο Διδάσκαλος του Βασιλέως απευθύνει το λόγο στον πρώτον παίδα, τον μεγαλύτερο, εκθειάζοντας τα θαύματα της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας:

Για 'πέ μου συ, παμμίαρε, δεν είν' θεός ο Άρης; / δεν είν' του Κρόνου έγγονας και του Διός κλωνάρι; / Δεν είν' θεός <'ς> τους ουρανούς ειρήνης και πολέμου; / δεν θανατώνει πάντοτε τους άνανδρους; για 'πε μου. / Και δα ο Ζευς δεν είν' θεός, άνω κατοικημένος, / σ' Όλυμπον κ' εις τον ουρανόν απ' όλους υμνημένος; / Δεν είν' πατέρας των θεών και των ανδρών αντάμα, / καθώς ο Όμηρος φησίν ο ποιητής και άλλοι άμα; / Και ο Πλάτωνας ο ποιητής θεούς δεν προσκύνα, / τον Δίο και Απόλλωνα, τον Άρην δεν ετίμα; / Κ' εκείνος ο διδάσκαλος ο μέγας Ισοκράτης / δεν παραγγέλλει φανερά, ωσάν κι ο Ιπποκράτης, / τα είδωλα να σέβωμεν και να τα προσκυνούμεν / και να τα θυσιάζωμεν, πολλά να τα τιμούμεν; / Ν[α] 'δήτε θαύματα πολλά που 'καμαν οι θεοί μας, / οπού 'ν' όλα παράδοξα, καθώς λέν' οι σοφοί μας: / ο Κρόνος, που 'ν' πρώτος θεός, έτρωγεν τα παιδιά του, / ουδόςως δεν τα έφηγεν να ζήσουν τα έκγονά του. / Και διά τούτο η Ρέα <η> θεά, που ήτονε γυνή του / τον Ζευ σαν τον εγέννησεν, οπού 'τον για τιμή του, / έφερεν τους Κορύβαντας και άλλα θεριά μεγάλα, / σαν κλαθυρίζει το παιδί, να μην γροικά τα άλλα. / κ' έβαλεν εις το πλάγι του πέτρα πολλά μεγάλη. / Και ο Κρόνος πάλε θάρρεψε πως ήτον το παιδάκι / κ' ήρπαξεν κ' ήφαν βιαστικά την πέτρα κ' είχεν θάρρος /

⁸ Ο.π., 172.

πως έφαγεν τον Δία του και πήρεν τον ο Χάρος. / Κ' έτσι ο Ζευ εγλύτωσε, στον ουρανόν ανέβη, / τον Κρόνον εξελύγκησε, στον Άδην εκατέβη. / Και διά τούτο γίνηκεν πατήρ ανδρών θεών τε / και με την Ήραν έσμιξεν όθεν και προσκυνώνται. / Την Αθηνάν εγέννησε μέσ' από το κεφάλι / και ο Ήφαιστος εθαύμασε και τρόμαξέ την πάλι· / και την Σεμέλ' εγκάστρωσε γυναίκα με μοιχείαν / και αυτόνον τον Διόνυσον είχεν εις την κοιλίαν. / Κ' η Ήρα την εγέλασε, για να παρακαλέση / τον Δία, σαν πάγη σ' αυτήν, οι ποιηταί σαν λέσι, / να πάρη και τον κεραυνόν, για να τον δη τι είναι, / κ' έτσι την εκεραύνωσε και κάγηκεν γι' αυτήνε, / κ' έσχισεν την κοιλίαν της κ' έβγαλεν το παιδάκι / κ' εις το μερί του το 'βαλεν, που 'τονε μωρουδάκι. / Και σαν ετελειώσασι οι μήνες οι εννέα, / οι πόνοι τον επιάσασι τον Δία τον γενναία / κ' έσχισεν πάλι το μερί και το παιδί εβγάζει, / Διόνυσον τον έβγαλεν κ' έτσι τόνε φωνάζει. / Και πάλιν κύκνος έγινεν, πουλί με τες φτερούγες, / Την Τυνδαρίδα εύρηκεν και κάθουντον στις ρούγες / και σμίγηκεν και μετ' αυτήν κ' έκαμεν την Ελένην / την εύμορφην, την θαυμαστήν 'κείνην την ακουσμένην. / Και πάλιν μ' άλλη εσμίγηκεν, κάμνει τον Ηρακλέα, / οπού 'χεν δύναμιν πολλήν παρά τον Αχιλλέα. / Και με την Μαίαν σμίγηκεν και τον Ερμήν εβγάζει, / εκείνον τον διάκτορα, που τες ψυχές κολάζει. / Και, για να κλέψη ο Προμηθεύς το πυρ και να το χώση / κάτω στην γην και παρευθύς ανθρώπων να το δώση, / για τούτο πρόσταξεν ο Ζευς Ήφαιστον τον θεόν μας / και την Πανδώραν έπλασεν, οπού 'τον για κακό μας, / κ' εδέκτην την Επιμηθεύς αυτείνην την Πανδώρα / γυναίκαν, οπού έφερεν κακά σ' όλη την χώρα· / κι αυτείνη έπιασεν ευθύς, τον πίθον ξεσκεπάζει, / οπού 'χεν μέσα τα κακά φραμένα και τα βγάζει. / Κ' έτσι ήβγαν όλα τα κακά στον κόσμον, στους ανθρώπους / κ' έμεινεν μέσα η ελπίς στον πίθον χωρίς κόπους. / Για 'δε λοιπόν καμώματα οπού 'καμεν ο Ζευς μας, / μέγας θεός θαμάσματα και αυτός ο Προμηθεύς μας (στ. 944-1007).

Ο πρώτος παις, βέβαια, δεν πείθεται από το μυθολογικό μάθημα:

Δε ντρέπεσαι, κακόμοιρε, να λες τα παραμύθια / σάλια και μύξες και λωλιές, χωρίς καμμιάν αλήθεια; / Ανάθεμαν και τους θεούς και τα θαμάσματά τους / τα ντροπιασμένα πράγματα και τα καμώματά τους. / Εμείς πιστεύομεν Θεόν τον Ποιητήν του κόσμου κτλ. (στ. 1008-1012).

Και υφίσταται το μαρτύριο επί σκηνης. Πρέπει να φανταστούμε, πως αυτά τα λόγια τα εκστομούν μαθητές μιας σχολικής τάξης σε ορθόδοξο φροντιστήριο ή ιησουιτικό κολέγιο, σε μια σχολική παράσταση ενώπιον των γονέων τους και της καλής κοινωνίας της πόλης της Χίου.⁹ Πέρα από

⁹ Μια τέτοια παράσταση, για την οποία έχουμε κάπως περισσότερες λεπτομέρειες, έγινε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο με έργο την *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, (Γ. Βαρζελιώτη / Β. Πούχγερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του "Αγίου

την προπαγανδιστική λειτουργικότητα υπέρ της χριστιανικής πίστης και εναντίον των Ελλήνων (των ειδωλολατρών) η εκτενής παράθεση λεπτομερειών της ελληνικής μυθολογίας λειτουργεί και ως απόδειξη του υψηλού μορφωτικού επιπέδου της σχολής.¹⁰ Ταξιδιώτες ονόμασαν τη σχολή του Αγίου Αντωνίου «Πανεπιστήμιο της Ανατολής».

Το αποκορύφωμα της παρωδιακής χρήσης της ελληνική μυθολογίας είναι ο λόγος του τρίτου παιδα, ο οποίος, μάλιστα, βιάζεται να υποστεί το μαρτύριο. Η σάτιρα της ελληνικής μυθολογίας λειτουργεί εδώ με σαφή στόχο να προκαλέσει το γέλιο του κοινού.

Δεν απαντέχω, τύραννε, εγώ για να με κράξης / νά οπού θεληματικώς εβγαίνω να με σφάξης. / Μα 'πε μου, μιαρώτατε τύραννε, ποιον να θύσω: / τον Άρην τον μοιχότατον θέλεις να προσκυνήσω, / που μοίχευεν και πόρνευεν θεάν την Αφροδίτην / και μίανεν ο άθλιος του Ήφαιστου την κοίτην; / οποίος επαράγγειλεν του ήλιου να ξανοίγη, / ωσάν τους 'δη να σμίγουνται μαντάτον να του δίδη. / Όμως με τέχνη ο Ήφαιστος δίκτυά 'χεν σιδερένια / και τους εσφάλισεν τους δυο με την μεγάλην έννοια / και τους θεούς εκάλεσεν κ' ήλθασιν όλοι αντάμα / άνδρες, γυναίκες για να 'δουν, θεοί, θεές αντάμα, / τον Δία τον πορνοβοσκόν αυτόν τον πατραλοίαν, / οπού τον Κρόνον έδιωξεν με άπονον καρδίαν. / Να θυσιάσω για θεόν οπού 'κλαιγεν σαν σώμα / υιόν του που σκοτώθηκεν, 'κείνον τον Σαρπηδόνα, / οπού εγένηκεν χρυσός κύκνος και ταύρος άμα, / για να πορνεύη κορασιές και ύπαντρες αντάμα; / 'Δέτεν, εσείς π' ακούετεν, θεούς που προσκυνούσι / οι Έλληνες και σέβονται και σαν θεούς τιμούσι. / Δεν προσκυνώ ουδέ τιμώ ούτε την Αφροδίτην / για τες μοιχείες που 'καμεν και μίανεν την κοίτην / του Ήφαιστου του κούτζαυλου, οπού 'ν' θεός χαλκέας / ατζίγγανος με το σφυρί, μαύρος και καρβουνέας. / Τον Φοίβον τον Απόλλωνα δεν προσκυνώ ποτέ μου, / γιατί κ' η Δάφνη έφυγεν από αυτόν, καλέ μου. / Την Αρτεμιν την τρομεράν δεν τήνε θυσιάζω, / την βαρβαροφονεύτρια στο νου μου δεν την βάζω, / μήτε του κλέπτου του Ερμή δεν δίδω 'γω θυσίαν, / οπού 'ναι του Διός παιδί, της Μαίας με μοιχείαν. / Την Αθηνάν δεν την τιμώ, γιατί αγαπά τους φόνους / και της Τρωάδος έδωκεν σφραμούς πολλούς και πόνους. / Την Ήραν την μισόθεον δεν την

Δημητρίου" στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», Παράβασις. Επισημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών 3, 2000, 123-66). Το κείμενο του έργου έχει εκδοθεί: *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξια. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†)*, Βάλτερ Πούχγερ, Ηράκλειο 1999.

¹⁰ Γι' αυτήν την πλευρά της λειτουργίας των ιησουιτικών κολεγίων και των θεατρικών τους παραστάσεων βλ. Β. Πούχγερ, «Ο Ζήνων και το πρότυπό του», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, 215-97.

τιμώ σαν Έλλην, / γιατί με δόλον έκαυσεν εκείνην την Σεμέλην. / Τον Ηρακλέα και τον Παν, την Ρέα και τον Κρόνον, / τον Πλούτων' και τον Ποσειδών', το κρονικόν τον γόνον, / την Θέτιν και τον Τάνταλον και αυτάς τας Νεραΐδας / τας έχω πόρνας και μοιχούς ωσάν τας Αχαΐδας. / Ανάθεμα και τους θεούς και τα καμώματά τους, / τους ψεύστας, τους πορνοβοσκούς και τους μοιχικωτάτους. / Θεούς μοιχούς να προσκυνώ και πόρνους με διδάσκεις, / ανδρόγενους και φονευτάς· μούζες και στάκτες να 'χης! (στ. 1078-1119).

Αλλάζουμε εποχή: βρισκόμαστε στο χώρο της φαναριώτικης λογοτεχνίας λίγο πριν από την Ελληνική Επανάσταση και η υπόθεση είναι η κρίση του Πάρη: το έργο λέγεται «Κωμωδία του μήλου της έριδος», ανωνύμου Φαναριώτη, που είχε διάφορες εκδοτικές περιπέτειες¹¹. Πρόκειται για μια μυθολογική σάτιρα σε περιπαικτικό ύφος Ροκοκό, με στιχουργική που θυμίζει τις φαναριώτικες μισμαγιές. Με λεπτό χιούμορ ο στιχουργός περιγράφει πώς ο αφελής βοσκός Πάρις εξετάζει σχολαστικά τις τρεις θεές ως προς την ομορφιά τους, για να αποφασίσει σε ποια θα δώσει το χρυσό μήλο· από τον ζήλο του να είναι απόλυτα δίκαιος δεν διστάζει να τις ξεγυμνώσει. Στη δεύτερη πράξη εξετάζει κατ' αυτό τον εξουχιστικό τρόπο με τη σειρά την Ήρα, την Αθηνά και την Αφροδίτη, η οποία εμφανίζεται μαζί με τον μικρό Έρωτα. Οι σχετικές σκηνές ξεκινούν στερεότυπα με τον «έπαινο του γυναικείου σώματος»:

Πάρις προς την Ήρα: Ω, τι μεγαλοπρέπεια, τι ύφος βασιλίσσης! / πώς φαίνεσαι, κυρία μου, πως είσαι θεία φύσις. / Το βλέμμα σου το σοβαρόν, το ήθος σου θαυμάζω. / Η όρασίς σου σεβαστή, μεγαλοπρεπεστάτη, / και όλη τρυφερότητα και θέλγητρα γεμάτη, / οπότεν με το βλέμμα σου, παρατηρώ, κοιτάζεις, / το σοβαρόν με το γλυκύ εξ ίσου μετριάζεις. / Οσμίν τινά ηλύσιον το σώμα σου εκχέει, / ελκύει την καρδιά μου και συστολήν μ' εμπνέει. / Τα φρύδια σου της Ίριδος το τόξον ομοιάζουν, / οι άνθρωποι εξίστανται, θεοί τα εκθειάζουν. / Το πρόσωπόν σου, το λαμπρόν, σελήνην υπερβαίνει, / εις την ίδια του μορφή καθότι πάντα μένει. / Το στήθος σου λευκότερον και κρίνου και χιόνος / τω όντι, πρέπει εις εσέ στο στέμμα και ο θρόνος (στ. 183-198).

Αλλά η εξέταση του απλοϊκού και αφελούς βοσκού γίνεται ακόμα ενδελεχέστερη:

Πάρις: Μα άνοιξε, παρακαλώ... - Ήρα: Τι πράγμα; - Πάρις: Τους μαστούς σου, / τα δύο σθηθικά φυτά, καρπούς τους θαυμαστούς σου. - / Ήρα: Ιδού... - Πάρις: Ω Ζευ! Τρελάθηκα, Θεέ: τι ευωδία, / παρα-

¹¹ Βλ. Β. Πούχγερ, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19^{ου} αιώνα)*. Κωμωδία του μήλου της έριδος, *Επάνοδος*, ήτοι *Το φανάρι του Διογένους*. Φιλολογική έκδοση, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2004 (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τόμ. 1), 103-55 (εισαγωγή 67-101).

τηρώ εις όλα σου πως είσαι συμμετρία. / Και παρακάτω... - Ήρα: Τι ζητείς, θε να με γεγυμνώσης; / Το δέχομαι εάν εδώ το μήλον με το δώσης. - / Πάρις: Με συγχωρείς, κυρία μου, αν δεν σε υπακούσω, / δεν θέλω εις τα χρέη μου ποτέ μου να προσκρούσω. - / Ήρα [καθ' εαυτή]: Κατάλαβα, κατάλαβα... ποτέ... καμμιά άλλη / μα πλέον τώρα ας σταθή... η γλώσσα μου μη σφάλλη. / [Δυνατά]: Πως είμαι, βλέπεις, βασιλίσ, και εξουσίαν έχω, / και ίσως εις τα θέλγητρα τας άλλας υπερέχω. / Εν τούτοις σε υπόσχομαι και κράτος κ' εξουσίαν, / αν μ' έδιδες της εκλογής κ' εσύ πληροφορίαν. / Ειπέ... - Πάρις: Κατά τα θέλγητρα, θεά μου, όπου έχεις, / τας άλλας δύο έπεται εσύ να υπερέχης. / Δεν είδα τόσας χάριτας ποτέ εις άλλην νέαν, / και σοβαρήν και σεβαστήν επίσης και ωραία. / Μα άνοιξε... - Ήρα: Να, κοίταξε. - Πάρις: Τι τέρας, αχ! θεά μου, / τοιαύτον τελειότητα δεν έτυχον ποτέ μου. / Παρατηρώ τα σεβαστά ισόμετρά σου μέλη, / είν' γάλακος λευκώτερα γλυτύτατα ως μέλι (στ. 199-222).

Για να κρίνει ο Πάρις ακόμα καλύτερα την ομορφιά του σώματός της, η Ήρα περιπατεί κιόλας πάνω κάτω (Ως και το βήμα σου αυτό μετέχει μεγαλείων, / και είναι πλήρης χάριτος και είναι όντως θείον. / Περιπατείς, αλλά πατείς το άθλιόν μου στήθος / με το ευλύγιστον αυτό και σοβαρόν σου ήθος στ. 227-230).

Η σκηνή με την Αθηνά έχει την ίδια διάρθρωση: εδώ ο Πάρις επαινεί πρώτα το σοβαρό ύφος και το άτεγκτο ήθος της, τα όπλα, τη δύναμη, αλλά μένει έκθαμβος από την ομορφιά της: ο έπαινος της ομορφιάς εστιάζεται κυρίως στο πρόσωπο. Η Αθηνά ζητά από τώρα αφοσίωση και ο Πάρις την υπόσχεται. Αλλά είναι επίμονος στην εξέταση των λεπτομερειών:

Αθηνά: Τελείαν αφοσίωσιν, ω Πάρι, σε γυρεύω. - Πάρις: Τελείαν αφοσίωσιν; αργά το ενθυμήθης. / Βοσκόν με βλέπεις ποταπόν, θαρρείς πως είμ' ευήθης. / Μικρόθεν την σοφίαν σου επόθουν, λαχταρούσα, / την ήθελα με έφεςιν και την επιθυμούσα. / Ολίγον άφες προς καιρόν το σοβαρόν σου ήθος, / και άνοιξέ με να ιδώ το εύμορφόν σου στήθος. - / Αθηνά: Ιδέ. - Πάρις: Θεέ! τρελάθηκα, πασιφαής σελήνη, / σελήνη όπου πώποτε ποτέ δεν καταδύνει. / Πανσέληνον το στήθος σου με δύω δορυφόρους, / υπερτερεί των οφθαλμών τους αδυνάτους όρους. / Τω όντι είναι θαυμαστόν, τω όντι είναι θείον, / με το να είναι καθαυτό της γνώσεως ταμείον. / Αν ανοικτόν το στήθος σου τυχόν ποτέ αφήσης, / σελήνης την λαμπρότητα αφεύκτως θε να σβύσης. / Και παρακάτω. - Αθηνά: Βλέπε. - Πάρις: Α! τοιαύτην συμμετρίαν, / Θεέ! εδημιούργησες κατά φιλοτιμίαν. / Τι κρυσταλλώδες το λαμπρόν και γλυκαυγές σου χρώμα / δεν είδον, δεν επέτυχον ποτέ εις άλλο σώμα. / Και το σεμνόν σου βάδισμα μετέχει μεγαλείου, / μιμείσαι εις το βήμα σου ανατολήν

ηλίου. / Περιπατείς και ως λαμπρός με φαίνεσαι πλανήτης (στ. 278-299).

Εδώ η Αθηνά τον σταματά, γιατί δεν της αρέσουν οι κολακείες. Ο Πάρις την εκλιπαρεί να αφήσει κατά μέρος το σοβαρό της ύφους. Εκείνη όμως δεν καταδέχεται και αποχωρεί.

Ακολουθεί η κορύφωση της σωματικής εξέτασης του Πάρη στην Αφροδίτη, που εμφανίζεται με τον μικρό Έρωτα. Και αυτή η σκηνή ξεκινάει με τον έπαινο της σωματικής ομορφιάς, που αναφέρεται κυρίως στο βλέμμα της. Ύστερα όμως η εξέταση περιπλέκεται εξαιτίας του Έρωτα, που πληγώνει με τα βέλη του τις καρδιές, κάτι που ο αμόρφωτος και άπειρος βοσκός δεν μπορεί να καταλάβει. Έτσι, ο μικρός Έρωσ τού εξηγεί την παράδοξη αποστολή του: πληγώνοντας τους ανθρώπους, τους φέρνει την ευτυχία. Ο Πάρις εκπλήσσεται πώς ένα τόσο μικρό παιδί μπορεί να αρθρώσει τόσο σοφό και συγκροτημένο λόγο, αλλά αναρωτιέται γιατί συνέχεια τον πληγώνει με τα βέλη του. Η Αφροδίτη του αποκρίνεται ότι ο Έρωτας παίζει και προκαλεί ευθέως τον ερωτευμένο βοσκό να κρίνει την ομορφιά της· εκείνος στέκεται πάλι στο βλέμμα της, το οποίο βαθαίνει ολοένα τις πληγές που του έχουν ανοίξει τα βέλη του Έρωτα.

Εκείνη σιωπά.

Πάρις: ... Αν σε λαλώ δεν με λαλείς και αν σε βλέπω βλέπεις, / με την σιγή σου και εγώ εις σιωπήν προτρέπεις. - / Αφροδίτη: Αχ... Πάρι. - Πάρις: Μα το στήθος σου παρακαλώ ν' ανοίξης / και τους ωρίμους σου καρπούς ολίγον να μοι δείξης. - / Αφρ.: Ιδέ. - Πάρις: Θεέ, τα έχασα, τι λάμπεις, τι λευκότις! - / Έρωσ: Το πρόσωπόν της κοίταξε, ω Πάρι μου, εν πρώτοις. - / Πάρις: Το είδα και τρελάθηκα! ω Ζευ! - Έρωσ: Ιδέ, τι χρώμα! / Πάρις: Τω όντι είναι θεϊκόν το τηλαυγές της σώμα. / - Έρωσ: Το πρόσωπόν της; - Πάρις: Ήλιος. - Έρωσ: Τα μάτια της; - / Πάρις: Πλανήται. - / Έρωσ: Αι τρίχες της; - Πάρις: Είν' καθαυτό χρυσολαμπείς κομήται! - / Έρωσ: Ιδού ιδέ το στήθος της. - Πάρις: Λευκότερον και κρίνου, / λευκότερον και ύδατος γλυκού και κρυσταλλίνου. / Αχ!!! - Έρωσ: Οι μαστοί; - Πάρις: Είν' θανυμαστοί, εξαίσιοι, είν' τέρας. / τας έπλασεν ο πλαστουργός ως δύο χρυσάς σφαίρας. - / Έρωσ: Αι ρώγαις της; - Πάρις: Είν' ως πυρσοί οπού εβγάζουν φλόγες, / είν' λίθοι αδαμάντινοι αυταί αι δύο ρώγαις. - / Έρωσ: Ιδέ κ' εδώ, ω Πάρι. - Πάρις: Ζευ! την Ήραν τι την θέλεις; - / (Έρωσ προς την Αφροδίτην): Μα άφησε τα ρούχα σου, μη τόσο τα συστέλλης, / θα λάβ' η κρίσις βέβαια κατ' έφεσίν μου πέρας. - / Πάρις: Τετέλεσται! - Έρωσ: Μα κοίταξε! - Πάρις: Τι ηδονή! τι τέρας! - / (Έρωσ προς την Αφροδίτην): Σκεπάσου πλέον. - Πάρις: Αχ, ω Ζευ! τον νουν μου χάνω τώρα. - / Έρωσ: Ειπέ μοι, πως σοι φαίνεται; - Πάρις: Εαρινή οπώρα. - / Έρωσ: Ιδέ την, όταν κάθηται. - Πάρις: Σε-

λήνη λαμπροτάτη, / ηδονική χαρίεσσα και όλως φαιδροτάτη. - / Έρωσ: Εν ώ κινείται κοίταξε. - Πάρις: Λαμπρότατος πλανήτης. - / Έρωσ: Και ο πλανήτης φαίνεται λαμπρός της Αφροδίτης (στ. 451-476).

Και μ' αυτή την επίδειξη του κάλλους ολόκληρου του σώματος, τελειώνει ο διαγωνισμός της ομορφιάς των θεοτήτων του Ολύμπου, που υπό το εξεταστικό βλέμμα του άπειρου Πάρη έχει πάρει διαστάσεις ενός strip tease: με λεπτό χιούμορ ο συγγραφέας παρωδεί τη γυναικεία φιλαρέσκεια: οι ματαιόδοξες θεές δεν διστάζουν να ξεγυμνωθούν μπροστά στον αφελή βοσκό, μόνο και μόνο για να πάρουν το τρόπαιο του χρυσού μήλου.

Απ' όλα τα έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας που παρουσιάζουν την κρίση του Πάρη, αυτό φαίνεται, με την ειρωνική απόσταση και τον λεπτό σαρκασμό, το πιο γουστόζικο.

Από την τραχεία σάτιρα και τον χλευασμό, με τον οποίο αντιμετωπίζει την αρχαία μυθολογία το ηθικοδιδασκτικό θρησκευτικό δράμα του 17^{ου} αιώνα, φτάνουμε στις αρχές του 19^{ου} σ' ένα λογοτέχνημα με περιπαικτική διάθεση και λεπτό χιούμορ.

Ο 20^{ος} αιώνας, διευρύνει πολύ τις υφολογικές δυνατότητες της παρωδίας, και είναι πλέον πολυάριθμα τα θεατρικά έργα που αποτελούν κωμικές παραλλαγές θεμάτων της ελληνικής μυθολογίας. Δεν θα σταθώ σε μια απαρίθμηση των έργων που αναλύει η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου στη δίτομη μονογραφία της,¹² αλλά απομονώνω, ως ένα παράδειγμα μόνο, τον Ιάκωβο Καμπανέλλη ο οποίος αφιέρωσε δύο έργα του στην επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη, το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1952) και την *Τελευταία πράξη* (1997).¹³ Η πορεία από το ένα έργο στο άλλο διαγράφει με ενάργεια τις πολλές υφολογικές παραλλαγές της μυθολογικής παρωδίας: από τη σύγχρονη πολιτική ερμηνεία ως το φιλοσοφικό στοχασμό για την ουσία της τέχνης, του μύθου και του θεάτρου.¹⁴

Αυτά τα στοιχεία μπορούν να αναδειχθούν και σε άλλα έργα, για παράδειγμα στην εξέλιξη της σάτιρας του Άδη από την *Κωμωδία νέα της Βλαχίας*, (1820),¹⁵ όπου δικάζονται οι γιατροί του Βουκουρεστίου για τσαρλατανισμό σε δίκη που διεξάγει ο Δίας κατ' απαίτηση των σκιών που βρίσκονται εξαιτίας των γιατρών αυτών στον Άδη, ως την *Κωμωδία*

¹² Ο.π.

¹³ Βλ. Β. Πούγνερ, «Η Οδύσσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το Οδυσσέα γύρισε σπίτι (1952) στην Τελευταία πράξη (1997)», *Πορείες και σταθμοί*, Αθήνα 2004, 324-39.

¹⁴ Για τα δύο έργα βλ. λεπτομερειακά Β. Πούγνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, 189-226 και 744-80.

¹⁵ Για το περιεχόμενο βλ. Β. Πούγνερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004, 89-94.

του Ιάκωβου Καμπανέλλη (1998),¹⁶ όπου ο Άδης παρουσιάζει όλα τα συμπτώματα της οικονομικής ανάπτυξης του Πάνω Κόσμου, ώστε να υποχρεωθεί ο Πλούτωνας να τον κλείσει, αναγκάζοντας τους νεκρούς να μείνουν στο Πάνω Κόσμο. Αυτή η εξέλιξη της παρωδίας της ελληνικής μυθολογίας θα μπορούσε να φωτιστεί και με το παράδειγμα άλλων θεματικών κύκλων, αλλά αυτό ξεπερνά πλέον τα όρια μιας μικρής μελέτης, απλώς ενδεικτικής για το θέμα αυτό. Μια εξαντλητική πραγμάτευση του θέματος αυτού, φοβούμαι, θα είχε πλέον την έκταση μιας μονογραφίας.

WALTER PUCHNER

Parodies of ancient Greek mythology in modern Greek drama

Starting point of this paper is the “use” of ancient Greek theatre and mythology in modern Greek drama. An important category of this sort of implementation, common also in European theatre, is the parody of ancient Greek mythology, either as concrete thematical, structural and stylistical element in a theatre play, or the whole play is dedicated to this topic. This can be firstly traced in religious plays of the Baroque era, where the paradoxical events in Greek mythology are ridiculed in a Christian spirit. A cumulation of the parodies of Greek mythology can be observed in the second half of the 20th century.

¹⁶ Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, ό.π., 826-45.

ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ

Πατριωτισμός και αναμνήσεις του μύθου της Ιφιγένειας σε δυο έργα του πρώιμου Νεοελληνικού θεάτρου

Στον δάσκαλό μας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης
Θόδωρο Χατζηπανταζή,
μικρό χάρισμα σε πολλαπλή οφειλή.

πολύ πιο πριν απ' την Αυλίδα, ένοιωθα πάντα
πως μούχαν δέσει τα μάτια μ' ένα ξένο μαντίλι,
πως μ' είχαν μεταμφιέσει – δεν ήξερα σε τι – πιθανόν σε άγγελο
ή ελάφι ή πεταλούδα – δεν ήξερα· μόνον
πούνοιωθα πλάι στους ώμους μου νάχουν κολλήσει (όχι κρεμάσει)
ίσως ένα πανέρι με χάρτινα, ολόλευκα λουλούδια
ή κάποιο πρόγραμμα θεάτρου, και θάπρεπε
να προχωρώ πίσωπλάτα για να το βλέπουν



ΟΙ ΣΤΙΧΟΙ ΑΥΤΟΙ ΠΡΟΕΡΧΟΝΤΑΙ από τον ποιητικό μονόλογο *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* του Γιάννη Ρίτσου,¹ που γράφτηκε ανάμεσα στα τέλη του 1971 και τα μέσα του 1972. Η *Ιφιγένεια* προχωρεί με ένα πρόγραμμα θεάτρου κολλημένο στους ώμους έτσι που να διαβάζεται από τους γύρω. Εικόνα που ασφαλώς εκκινά από το ευριπίδειο παρελθόν της μυθολογικής ηρωίδας και που σ' αυτή τη μελέτη με βοηθά να αρχίσω να μιλώ για δύο άλλες προηγούμενες, θεατρικές «επιστροφές» της στην πρώιμη Νεοελληνική δραματουργία.

Αλλά ας ορίσουμε πρώτα το υλικό: τα έργα που θα δούμε είναι η *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαΐτη από το Επτανησιακό θέατρο, έργο του 1720, και η *Ιφιγένεια εν Ταυρίδι* του Φαναριώτη Νικολάου Σούτζου, που εκδόθηκε το 1837. Τον προβληματισμό αν ένα έργο που δημοσιεύεται στα μέσα σχεδόν του 19ου αιώνα μπορεί να θεωρηθεί έργο του πρώιμου Νεοελληνικού θεάτρου, με βοήθησε να τον λύσω η πεποίθηση του Θόδωρου Χατζηπανταζή, σε συζήτησή μας, ότι «το Φαναριώτικο θέατρο, σαν σύνολο, ανήκει στην πριν από τον Διαφωτισμό περίοδο, επομένως πρέπει να εξετάζεται ιστορικά μαζί με το Κρητικό, το Επτανησιακό και το Ιησουΐτικο θέατρο των νησιών του Αιγαίου πελάγους, σε μια ενότητα που θα μπορούσε να θεωρηθεί γενικά ως η προϊστορία του Νεοελληνικού Θεά-

¹ Γ. Ρίτσος, *Τέταρτη Διάσταση*, Αθήνα 222005, 121.

τρου. Σε μια ενότητα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το διαλεκτικό θέατρο των επιμέρους ελληνικών κοινοτήτων, πριν από την εμφάνιση τού, μετά τον Διαφωτισμό, πανελληνίου θεάτρου, του αρθρωμένου πλέον όχι σε τοπικές διαλέκτους, αλλά σε κάποια μορφή πανελληνίας γλώσσας».

Η *Ιφιγένεια* του Κεφαλλονίτη Πέτρου Κατσαίτη ίσως δεν αποτελεί την πρώτη προσέγγιση του μύθου της δευτερότοκης κόρης του Αγαμέμνονα από το πρώιμο Νεοελληνικό θέατρο: μελετώντας το ιντερμέδιο για τη θυσία της Πολυξένης, που βρίσκεται στο κοινό, αθηναϊκό, χειρόγραφο *Πανώριας και Κατζούρμπου* του Χορτάτση, η Rosemary Bancroft-Marcus καταλήγει ότι ο «τρόπος που χρησιμοποιεί τον χορό [ο Κρητικός ποιητής] και η αίσθηση του τραγικού ήθους και διάνοιας υποδεικνύουν ότι είχε επίσης διαβάσει τους Έλληνες τραγικούς, ειδικά, ίσως, τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και την *Εκάβη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη». ² Από την άλλη πλευρά, Ιφιγένειες εξακολούθησαν να επιστρέφουν στο Νεοελληνικό θέατρο και μετά την τραγωδία του Νικολάου Σούτσου, όπως στο ομώνυμο έργο του Φωτιάδη του 1916, που επρόκειτο «ουσιαστικά για μετάφραση του πρωτοτύπου», και όπως στις εξελληνισμένες Ιφιγένειες του Γκαίτε και του Ρακίνα που μεταφράστηκαν μέσα στον 19ο αιώνα, καθώς και στις εμφανίσεις της ηρωίδας στα νεοελληνικά έργα που αντλούν από τον ευρύτερο κύκλο των Ατρειδών στον εικοστό αιώνα. ³

Το έργο του Κατσαίτη, γραμμένο το 1720, αποτελεί ανάπλαση του μύθου της Ιφιγένειας εν Αυλίδι όπως ο συγγραφέας τον άντλησε από την *Ιφιγένεια* του Lodovico Dolce, ⁴ και είναι το περισσότερο μελετημένο από τα δύο που με απασχολούν εδώ. Υπάρχει κριτική έκδοσή του από τον Εμμ. Κριαρά, του 1950, ⁵ ενώ πιο γνωστό έγινε στο θεατρόφιλο κοινό από την παράσταση της διασκευής του Σπύρου Ευαγγελάτου *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, του 1979. ⁶ Το επτανησιακό έργο είναι γραμμένο σε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο με έντονα τα στοιχεία του ιδιώματος.

² R. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», στον τόμο: David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφ. Ν. Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο 1997, 217.

³ Γ.Π. Πεφάνης, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο Νεοελληνικό θέατρο (1720-1996)», στον ίδιο: *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Αθήνα 2005, 67-71.

⁴ Ε. Κριαράς, «Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη», *Νέα Εστία* 69 (Ιαν. – Ιούν. 1961) 169-71. Για τον Dolce και το έργο του, βλ. R.H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto, Buffalo, London 1997.

⁵ Ε. Κριαράς, *Κατσαίτης. Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα*, Κριτική έκδοση, Αθήνα 1950.

⁶ Πέτρος Κατσαίτης, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, επιμ. Σπύρος Ευαγγελάτος, Αθήνα 1995.

Την εξάρτησή του από το ιταλικό έργο έδειξε ο Κριαράς στο μελέτημά του που αναφέραμε πιο πριν, και που δημοσιεύτηκε δέκα χρόνια μετά την έκδοση, χωρίς ωστόσο να προχωρήσει τότε σε αναλυτική σύγκριση των δύο έργων, περιοριζόμενος μόνο σε γενικές παρατηρήσεις όπως ότι ο «Κεφαλονίτης στιχουργός άλλοτε μεταφράζει με επιτυχία το ιταλικό κείμενο και άλλοτε παραφράζει πλατειάζοντας».⁷ Αυτό που επισημαίνει ο Κριαράς, και αποτελεί το πιο αξιοπρόσεκτο στοιχείο του έργου, είναι η παρέκκλιση της επτανησιακής *Ιφιγένειας* τόσο από τον ευριπίδειο μύθο όσο και από την τραγωδία του Dolce, όταν στην Ε' πράξη δίνει μια εντελώς διαφορετική τροπή στην υπόθεση, με τη συμμετοχή προσώπων της ιταλικής *Commedia dell'Arte* και της Κρητικής κωμωδίας σε τρεις σκηνές, και με το ευφρόσυνο τέλος που φέρνει ο γάμος Ιφιγένειας και Αχιλλέα. Όλη η πρωτοτυπία του Κατσαΐτη εκεί βρίσκεται, εκεί και ένας γερός κρίκος που συνδέει το έργο του με το Κρητικό θέατρο και την ιταλική κωμωδία και τον τοποθετεί στο τέλος μιας διαδρομής δύο αιώνων αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού θεάτρου κατά την ύστερη Αναγέννηση στις βενετοκρατούμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Μάλιστα, διαβάζοντας προσεκτικά την *Ιφιγένεια* έχει κανείς την αίσθηση ότι ο ποιητής της επιτέμνει σ' αυτό του το έργο την επίδραση που πρέπει να έχει δεχτεί από όλη τη θεατρική παραγωγή του Χορτάτση – αλλά ετούτη η συζήτηση δεν χωρά στην παρούσα μελέτη και γι' αυτό επιφυλάσσομαι να την παρουσιάσω μελλοντικά σε ξεχωριστή εργασία.

Εκείνο που θέλω να επισημάνω εδώ, γιατί αυτό αποτελεί το κύριο σημείο εστίασής μας, και δεσπόζει στην *Ιφιγένεια* του Σούτσου παρακάτω, είναι ο πατριωτισμός του ποιητή όπως εκδηλώνεται στην Ε' πράξη και στον Επίλογο του έργου. Είναι γνωστό ότι ο Κατσαΐτης είχε πολεμήσει στο πλευρό των Ενετών κατά των Τούρκων, στην Πελοπόννησο, τον τόπο που είχε γίνει δεύτερη πατρίδα του, αφού έζησε εκεί περισσότερα από 25 χρόνια. Κατά τη συμμετοχή του στην άμυνα του Ναυπλίου μάλιστα, πιάστηκε αιχμάλωτος των Τούρκων και οδηγήθηκε στην Κρήτη μετά την άλωση του φρουρίου στις 9 Ιουλίου του 1715. Η *Ιφιγένεια* γράφτηκε στην Κεφαλλονιά μετά από τις περιπέτειες του πολέμου, της διετούς αιχμαλωσίας και της εξαγοράς της ελευθερίας του ποιητή.⁸ Γι' αυτό δεν πρέπει να είναι χωρίς σημασία η επιλογή ενός έργου με πρωταγωνίστρια την ηρωίδα-σύμβολο της αυτοθυσίας για το καλό της πατρίδας. Η ίδια η *Ιφιγένεια* λέει στη δεύτερη σκηνή της Ε' πράξης, όταν ο πατέρας της την οδηγεί στο βωμό, πριν γίνει γνωστό ότι ο χρησμός ήταν λανθασμένος και ότι άλλες ήταν οι βουλές της Άρτεμης:

⁷ Κριαράς, ό.π. (σημ. 4) 712.

⁸ Βλ. το πρώτο κεφάλαιο της Εισαγωγής του Ε. Κριαρά («Ο Πέτρος Κατσαΐτης και η συγγραφική του δραστηριότητα»), ό.π. (σημ. 5) ζ' - ια'.

Ιδού οπού 'λθα, κύρη μου, και θεληματική μου
 χαρίζω εις το θάνατο ετούτο το κορμί μου
 για την τιμήν και όφελος όλης της ακριβής μας
 Ελλάδος, της περίφημου πατρίδος τσ' εδικής μας. (113-116)

Μα και ο ποιητής στην Αφιέρωση του έργου του, αυτή την αρετή της ηρωίδας του εξαίρει, σε μιαν αποστροφή προς εκείνην:

Κ' εσύ, γλυκύ μου γέννημα, περίσσια κοπιασμένο, [...]
 όπου για την πατρίδα σου έταξες την ζωή σου. (95, 112)

Και στον Επίλογο του έργου, που τον εκφωνεί ο Οδυσσέας, εκείνο το μήνυμα που ο Κατσαΐτης επιλέγει να μείνει στο μυαλό των θεατών καθώς φεύγουν από το θέατρο είναι η αγάπη προς την πατρίδα, η οποία προστίθεται τώρα στην ιδέα της τιμής, που ήταν το κεντρικό θέμα του Προλόγου:

διά να αγροικήσετε Ελλήνων τραγεδία
 κι' ακούσετε μ' απομονή πολλή και ησυχία
 των άξιων προγονέων μας την μεγαλοφυχία,
 που για του γένους την τιμήν και για την πατριά τους
 εβάναν εις τον θάνατον ζωή και τα παιδιά τους...
 καθώς είδετε πόκαμε τούτη η κορασιοπούλα
 η όμορφη Ιφιγένεια και η βασιλοπούλα,
 οπόδωσε στον θάνατο την ίδια τη ζωή της
 να τήνε θυσιάσουσι μ' όλην τη θέλησή της
 για της πατρίδος το καλό και διά την τιμή της. (6-17)

και κατόπιν διατυπώνει το τελικό «ηθικό δίδαγμα»-παρότρυνση προς τους θεατές, το οποίο είναι πάλι ένας συνδυασμός πατρίδας και τιμής:

Για τούτο ξόμπλι επάρετε οκ τούτους κι' απατοί σας.
 Για της πατρίδος την τιμή δίδετε τη ζωή σας... (31-32)

Ο Κατσαΐτης πέθανε το 1742, σχεδόν 100 χρόνια πριν εκδοθεί και παρασταθεί για πρώτη φορά, το 1837, η έτερη *Ιφιγένεια* του πρώιμου Νεοελληνικού θεάτρου: αυτή του Νικολάου Σούτζου ή Σούτσου,⁹ γιου του τελευταίου Φαναριώτη ηγεμόνα της Βλαχίας Αλεξάνδρου, ο οποίος είχε πεθάνει τον Ιανουάριο του 1821, λίγες μέρες πριν ξεσπάσει η Επανάσταση.

⁹ *Ιφιγένεια εν Ταυρίδι*. Τραγωδία εις 5 πράξεις παρά Ν.Α. Σούτζου, εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1837.

Η *Ιφιγένεια εν Ταυρίδι*, έργο σε πέντε πράξεις όπως και του *Κατσαΐτη*, σε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο κι αυτή, διαφέρει ασφαλώς από τα έργα της προγενέστερης κρητοεπτανησιακής παραγωγής ως προς τη γλώσσα: εδώ έχουμε τη φαναριώτικη καθαρεύουσα, που σήμερα μπορεί συχνά να μας προκαλέσει ένα μειδίαμα με τους γραμματικούς της τύπους, ειδικά σε θέση ρίμας. Ως προς τα μετρικά του έργου, αρκεί να περιοριστώ σε λίγες σημειώσεις: Κύριος κανόνας του δεκαπεντασύλλαβου παραμένει και στο έργο αυτό η ισομετρία, με λιγοστούς διασκελισμούς. Συχνότερα έχουμε άρσεις της νοηματικής τομής στο μέσον του στίχου με ονοματικά και ρηματικά σύνολα που δεν μπορούν να «σπάσουν» νοηματικά. Δεν λείπουν οι παραλληλισμοί μέσα σε στίχο ή δίστιχο και τα ζμερή και 4μερή χνάρια, ενώ συχνά γίνονται αποτελεσματικές παρηχήσεις συμφώνων. Περισσότερο εντυπωσιακή είναι όμως η αντιλαβή ακόμη και πάνω σε αλλαγή σκηνής: Δέκα φορές μία σκηνή τελειώνει και μία καινούργια αρχίζει μέσα στον ίδιο στίχο – φαινόμενο που δεν απαντά στην κρητοεπτανησιακή δραματουργία.

Η υπόθεση του έργου αντλείται μέχρι ένα σημείο από την *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* του Ευριπίδη, βαδίζει παράλληλα με το αρχαίο έργο μέχρι το μέσον της Γ' πράξης, και αποκλίνει εντελώς στην Δ' και Ε', με κυριότερη διαφοροποίηση τη θανάτωση του Θόαντα, ο οποίος εδώ εμφανίζεται ως ένας στυγνός τύραννος, χαρακτήρα που δεν είχε στο ευριπίδειο έργο. Την πλοκή έχουν περιγράψει ο Νικόλαος Λάσκαρης¹⁰ και η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου,¹¹ αλλά καθώς το έργο δεν έχει γνωρίσει νεότερη έκδοση, είναι άγνωστο στις λεπτομέρειές του στο ευρύτερο κοινό, ακόμη και σε μελετητές του θεάτρου της εποχής.

Το έργο ξετυλίγεται γύρω από πέντε θεματικά κέντρα: τον χωρίς ανταπόκριση έρωτα, τη φιλία και την αδελφική αγάπη, την αγάπη για την πατρίδα και την τυραννοκτονία. Τα τρία πρώτα εξάγονται ασφαλώς στο πλαίσιο της πλοκής, τα δύο τελευταία όμως είναι αυτά που φέρουν το βάρος των πατριωτικών μηνυμάτων που θέλει να στείλει ο συγγραφέας και που αποτελούν το σημείο εστίασής μας εδώ. Θυμίζω σύντομα ότι δύο χρόνια νωρίτερα ο Όθωνας έχει αναλάβει προσωπικά τη διακυβέρνηση της χώρας, βρισκόμαστε έξι χρόνια πριν από την επανάσταση για το Σύνταγμα, και μόλις επτά μετά τη δημιουργία του μικρού ανεξάρτητου ελληνικού κράτους, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του ελλαδικού χώρου είναι ακόμη αλύτρωτο, και αποτελεί τμήμα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι

¹⁰ Ν.Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. Β', Αθήνα 1939, 213-6.

¹¹ Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο Νεοελληνικό δράμα, από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, τόμ. Α', Θεσσαλονίκη 2002, 393-7.

συμβολισμοί, λοιπόν, είναι προφανείς και η επιλογή του μύθου της Ιφιγένειας στη χώρα των Ταύρων φαίνεται επιτυχής.

Για το συναισθηματικό βάρος που φέρει η αγάπη για την πατρίδα, κυριότερος μάρτυς η χρήση της ίδιας της λέξης «πατρίδα», και μάλιστα τα σημεία όπου την τοποθετεί ο ποιητής: Ο ρόλος της Ιφιγένειας, στην άσκησή της Α' πράξης, αρχίζει με τη λέξη να εμφανίζεται αμέσως από τον δεύτερο στίχο των λόγων της, ενώ με την ίδια λέξη κλείνει και ο ρόλος της και το έργο ολόκληρο, αφού η «πατρίς» είναι η μία από τις λέξεις της τελευταίας ρίμας της Ε' πράξης, ομοιοκαταληκτώντας μάλιστα – εντελώς συμβολικά – με τη ζωή: «Συ, ήτις με ανέθρεψας παμπόθητος πατρίς μου, Συ δέχθητι και τας λοιπάς ημέρας της ζωής μου», λέει η Ιφιγένεια ολοκληρώνοντας την τραγωδία. Οι υπόλοιπες πιο ενδεικτικές, από τις πολλές, ρίμες με την πατρίδα είναι: «πατρίδος – Ελληνίδος», «πατρίδος – ελπίδος» και «πατρίς μου – ψυχής μου».

Η Ιφιγένεια πέφτει συχνά σε παραληρήματα πατριδολατρίας όπως αυτό στην Β' πράξη:

Ας γίνω τώρα δεύτερον θυσία της πατρίδος,
ας δείξω το πως ευμοιρώ καρδιάς Ελληνίδος.
Εις ξίφος με παρέδωκεν ασπλάχνως η πατρίς μου,
πλην προτιμάται η πατρίς και τώρα της ζωής μου. (σ. 25)

Ενώ και ο Ορέστης αργότερα θα δώσει προτεραιότητα στην πατρίδα έναντι της ανθρώπινης ζωής:

Ο θάνατος είν' αρετή, οπότεν μ' ευδοξία
εις την πατρίδα εαυτόν προσφέρη τις θυσίαν. (σ. 37)

Άλλωστε, τον θάνατο μόνο οι βάρβαροι τον φοβούνται: «Ποτέ καρδιά Ελληνίς δεν πρέπει να πτοήται. Βαρβάρου είναι ίδιον θάνατον να φοβήται». (σ. 59)

Επιπλέον, ο πατριωτισμός στο έργο αυτό συνδέεται άρρηκτα με την τυραννοκτονία, που αποτελεί την προϋπόθεση για να μπορέσουν τα αδέρφια με τον φίλο τους Πυλάδη να απολαύσουν το ευεργέτημα της επιστροφής τους στην πατρίδα – επιστροφή που συναντά ανυπέροβλητο εμπόδιο τον «αιμοβόρο» τύρανο Θόαντα. Τα θεατρικά έργα με πλοκή τυραννοκτονίας έκαναν την πρώτη εμφάνισή του στα χρόνια του Καποδίστρια, όπως έχει περιγράψει ο Θ. Χατζηπανταζής, «για να νομιμοποιήσουν τις εμφύλιες συγκρούσεις και να θέσουν σε κίνδυνο την ιερή και απαραβίαστη εθνική ομοψυχία».¹² Τώρα, δύο χρόνια αφότου ο Όθωνας

¹² Θ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Ηράκλειο 2006, 48.

έχει αναλάβει τη διακυβέρνηση της χώρας, το αντιτυραννικό δράμα εξακολουθεί να έχει επίκαιρα μηνύματα να στείλει στους Έλληνες. Στο έργο αυτό, η τυραννοκτονία προετοιμάζεται σε όλη τη διάρκειά του από το πορτρέτο του αιμοσταγούς τυράννου που ο Νικόλαος Σούτσος φροντίζει συνεχώς να διαπλάθει για τον Θόαντα. Πρόκειται για έναν τύραννο «μιαιφόνιο» (σ. 3), «βάρβαρο» (σ. 49), που εφαρμόζει «τον σιδηρούν ζυγόν της πειθαρχείας» (σ. 3). Ο Ορέστης θα αναφωνήσει: «Α, τύραννε απάνθρωπε! α, αιμοβόρον τέρας» (σ. 50), και αργότερα η ιέρεια Ισμήνη θα περιγράψει τη μανιασμένη όψη του: «Και τώρα εδώ έρχεται με μανιώδες ύφος. Πυρ πνέει, πυρ αστράπτουσι δεινόν τα όμματά του» (σ. 75). Ενώ και ο ίδιος υπερηφανεύεται δύο φορές (σ. 57, 77) ότι «με αίμα η καρδιά μου σήμερα θα χορτάση». Την πιο γλαφυρή περιγραφή, ωστόσο, ένα πραγματικό πορτρέτο του τυράννου, κάνει η Ιφιγένεια, σε μια αποστροφή της προς τον ίδιο στην τελευταία πράξη, και δίνει έτσι οριστικά το ηθικό έρεισμα στον αδελφό της για να τον σκοτώσει:

Θηρίον αιματοσταγές και εξηγριωμένον,
 Θηρίον από αίματα και φόνους διψασμένον,
 Συ, τέρας τρομερώτερον των τρομερών τεράτων,
 Κορέσθητι με το αγνόν αίμα των αθανάτων.
 Πολύ το πυρ του ουρανού, ω βάρβαρε, σ' εφείσθη.
 Πλην τρέμε, τρέμε τύραννε, ακόμη δεν εσβύσθη. (σ. 78)

Τέσσερα χρόνια μετά την έκδοση και τις πρώτες παραστάσεις της *Ιφιγένειας*, ο Νικόλαος Σούτσος, μαζί με τα αδέρφια του Γεώργιο και Δημήτριο, εξέδωσαν έναν τόμο με λογοτεχνικά έργα τους, τόσο πρωτότυπα όσο και μεταφράσεις, η επιλογή των οποίων, σύμφωνα με την Αλεξάνδρα Σαμουήλ, που έχει μελετήσει την έκδοση αυτή, «υπαγορεύτηκε από τις ελληνικές πολιτικές αναζητήσεις της εποχής».¹³ Αν μάλιστα κοιτάξουμε καλύτερα τα έργα του Νικόλαου που εντάχθηκαν στον τόμο, φωτίζεται νομίζω ακόμη περισσότερο η προηγούμενη επιλογή του να διασκευάσει την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* δίδοντάς της σαφή πατριωτικό και αντιτυραννικό προσανατολισμό: η ωδή του «Εις τους Γάλλους», που περιέχεται στην έκδοση των αδελφών, «με την εξύμνηση του αντιαπολυταρχικού πνεύματος, και οι αναφωνήσεις περί πατρίδος, ισότητας και ελευθερίας που περιέχονται σε μια ποιητική “Επιστολή” του προς τον Γεώργιο Σερούιο» ευθυγραμμίζονται με το αίτημα των δημοκρατικών του 1842 για κατάργηση της μοναρχίας και παραχώρηση συντάγματος, αυτών δηλαδή

¹³ Α. Σαμουήλ, «Πεζογραφία και αντιαπολυταρχικός αγώνας. Η χρήση μιας “μυθικής μεθόδου” στην Αθήνα της δεκαετίας του 1840», *Θέματα Λογοτεχνίας* 32 (Μάιος-Αύγουστος 2006) 173.

ακριβώς των αιτημάτων που πρέπει να κρύβονται και πίσω από την πατριδολατρία της Ιφιγένειας και την τυραννοκτονία από τον Ορέστη.¹⁴

Μέσα στο ίδιο κλίμα, η παράσταση της σούτσειας *Ιφιγένειας* «προσφερόταν για τόνωση του αντιαπολυταρχικού φρονήματος και για ηθικό παραδειγματισμό».¹⁵ Επιπλέον, για τους Έλληνες που ζουν έξω από το ανεξάρτητο κράτος, «τα αρχαιοελληνικής υπόθεσης έργα έδιναν λαβή σε ομαδικές ονειροπολήσεις του ντόπιου πληθυσμού»: αυτό αποκαλύπτει το 1868, σε κριτική του για την *Ιφιγένεια* του Σούτσου ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Νεολόγος* της Κωνσταντινούπολης, όπου δόθηκαν πολλές παραστάσεις του έργου από το 1863 μέχρι το 1870:

Πόσον λοιπόν είναι συγκινητικόν διά την καρδίαν παντός Έλληνος οπότεν αφαιρούμενος, ούτως ειπείν, από των παντοειδών ανιών και πικριών του ενεστώτος, ζη όλως εν τη αρχαιότητι, εν τη εποχή της ευκλείας του ελληνικού έθνους· οπότεν βλέπη ανελισσομένην απέναντι αυτού την ιστορίαν εκείνην της του Ατρείδου θυγατρός...¹⁶

Για τους Έλληνες του ανεξάρτητου βασιλείου, ένα αντιοθωνικό έργο. Για τους Έλληνες της διασποράς, μια σύνδεση με το ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν. Σε κάθε περίπτωση, η *Ιφιγένεια* είναι σύμβολο της πατρίδας. Είτε πρόκειται για τα βενετοκρατούμενα Επτάνησα του 18ου αιώνα, είτε για την Αθήνα και την Πόλη των μέσων του 19ου, η ταλαιπωρημένη κόρη του Αγαμέμνονα γίνεται όχημα για τη «σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας»¹⁷ των απογόνων της που παλεύουν να διαπλάσουν τη συλλογική τους συνείδηση μετά από αιώνες ξένης κατοχής.

¹⁴ Σαμουήλ, ό.π. (σημ. 13) 173-4.

¹⁵ Δανείζομαι την, ταιριαστή για την *Ιφιγένεια* του Σούτσου, φράση σε εισαγωγικά από τη Σαμουήλ (ό.π., 174) αν και η ίδια τη χρησιμοποιεί για την ανάγνωση άλλων μεταφρασμένων έργων που περιλαμβάνονταν στον τόμο των αδελφών: «της μυθοπλαστικής απεικόνισης από τον Φλοριάν του αγώνα για αποτίναξη της ξενοκρατίας (*Γουλιέλμος Τέλλος*) και για μια ευνομούμενη πολιτεία (*Νουμάς Πομπίλιος*)».

¹⁶ Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβευς. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α1 (1828-1875), Ηράκλειο 2002, 335.

¹⁷ Η μεταφορική φράση είναι του Θ. Χατζηπανταζή από το προλογικό σημείωμα της μονογραφίας του για το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα (ό.π., σημ. 12) 10.

TASOULA M. MARKOMICHELAKI

Patriotism and reminiscences of the myth of Iphegenia in two plays of early Modern Greek drama

The present paper examines the ways Iphegenia was treated as a symbol of patriotism in two verse plays of early Modern Greek drama, when the political conditions called for such emblems, in both Mainland Greece (the newly established small Greek state) and areas under foreign occupation. These plays are: *Iphegenia* by Cephalonian warrior and poet Petros Katsaitis (1720), and *Iphegenia in Tauris* by Phanariot aristocrat Nikolaos Soutsos (1837). Especially in the latter, love for one's fatherland is unbreakably connected with tyrannicide, a tradition which started in the drama of first governor Ioannis Kapodistrias' years.

Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλη ανάγνωση του διαχρονικού συμβόλου



Ο ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ της δεκαετίας του '90 (Νέα Σκηνή Εθνικού, χειμερινή περίοδος 1992-3) ασχολείται στο έργο του *Γράμμα στον Ορέστη* με την, πρωτότυπη για τα διεθνή λογοτεχνικά δεδομένα, απόφαση της Κλυταιμνήστρας να γράφει στο γιο της.¹ Σε αυτό το γράμμα αιτιολογεί το φόνο που διέπραξε ως απόρροια της καταπίεσής της στο γάμο της. Ένα γράμμα που ο Ορέστης δεν λαμβάνει υπόψη του παρά μόνον εκ των υστέρων.² Η Κλυταιμνήστρα με προμετωπίδα τη μητρική της ιδιότητα ξεδιπλώνει την πλευρά της συζύγου και της ερωμένης. Οι ιδιότητες αυτές αλλά και η ανάπτυξή τους στο έργο του ίδιου συγγραφέα *Ο Δείπνος*, όπου οι νεκροί με τους ζωντανούς συνδιαλέγονται σε παράλληλους διαλόγους γύρω από ένα τραπέζι, ανήκουν σε μια πλούσια παράδοση του εικοστού αιώνα όπου κάποια θεατρικά και ποιητικά έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους στην επεξεργασία του μύθου των Ατρείδων.³ Από τέτοια έργα-μήτρες έχουν

¹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Γράμμα στον Ορέστη», «Ο δείπνος» (=Θέατρο ΣΤ'), Κέδρος, Αθήνα 1994.

² Κατά τον Βάλτερ Πούχνερ η επιστολή αυτή γράφεται μόνον στο μυαλό της Κλυταιμνήστρας, στην καρδιά της, είναι ένας υπερβατικός διάλογος. Εγγράφεται όμως στο μνημονικό του Ορέστη ως κείμενο πραγματικό (*Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας, Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2010, σημ. 1913, 672). Ο Γιώργος Πεφάνης εξάλλου ασχολείται με το ανεπίδοτο του γράμματος, με το μυθικό χρόνο που γίνεται παρόν όταν η Κλυταιμνήστρα διαβάζει τα ήδη γραμμένα και με την αναδρομή από το παρόν προς το παρελθόν όταν γράφει και μιλά (Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, 112).

³ Τα έργα των τριών τραγικών αποτελούν βασικό φορέα του μύθου των Ατρείδων, Αισχύλος *Ορέστεια* (458 π.Χ.), Σοφοκλής, *Ηλέκτρα* (412 π.Χ.), Ευριπίδη, *Ηλέκτρα* (413 π.Χ). Αξιοσημείωτη είναι η πλούσια συγγραφή που σημειώνεται τον εικοστό αιώνα στη διεθνή και ελληνική λογοτεχνία: Ούγκο φον Χόφμανσταλ, *Ηλέκτρα* (1903)· Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Ηλέκτρα* (1954)· Ζαν Ζιρωντού, *Ηλέκτρα* (1937)· Τ.Σ. Έλιοτ, *Οικογενειακή συγκέντρωση* (1939)· Ζαν Πωλ Σάρτρ, *Οι μύγες* (1943)· Ευγένιος Ο' Νήλ, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1929-31)· Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Κλυταιμνήστρα* (1936)· Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, *Τετραλογία Ατρείδων* (1947)· Γιούκιο Μίσιμα, *Το δέντρο των τροπικών* (1960)· Αλέξανδρος Μάτσας, *Κλυταιμνήστρα* (1945)· Δημήτρης Χριστοδούλου, *Αίγισθος* (1957)· Θάνος Κωτσόπουλος, *Ατρείδες* (1962)· Βαγγέλης Κατσάνης, *Όταν οι Ατρείδες* (1964)· Ζωή Καρέλλη,

επιλεγεί αυτά που πρώτον δικαιώνουν την Κλυταιμνήστρα· εξάλλου, όπως γράφει και ο ίδιος ο Καμπανέλλης, η αφορμή για το *Γράμμα στον Ορέστη* ήταν ότι κάθε φορά που έβλεπε *Ορέστεια*, *Ηλέκτρα* έπαιρνε το μέρος της Κλυταιμνήστρας⁴ και, δεύτερον, όσα αναπτύσσουν με ανάλογο ύφος τη σχέση αλλά και την άποψη της Κλυταιμνήστρας για το άλλο φύλο και ιδίως για τη σχέση της με τον Αγαμέμνονα. Για λόγους οικονομίας και συνοχής η παρούσα μελέτη εστιάζει στο θεατρικό κείμενο των ακόλουθων έργων. Έτσι, εκτός από τον *Αγαμέμνονα* από την *Ορέστεια* του Αισχύλου (458 π.Χ), το *Γράμμα στον Ορέστη* θα διαβαστεί παράλληλα με το *Γυρισμό από Το Πένθος* ταιριάζει στην *Ηλέκτρα* του Ευγένιου Ο' Νηλ (1929-31), με την *Κλυταιμνήστρα ή το Έγκλημα* της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ (1936) και τον *Αγαμέμνονα*, του Γιάννη Ρίτσου (1966-70) βάσει θεματικών αξόνων, όπως είναι ο γάμος, η σχέση της Κλυταιμνήστρας με τον Αγαμέμνονα, με τον Αίγισθο, τον *Ορέστη* καθώς και οι αιτίες του φόνου. Παρά τη σύνδεση του *Γράμματος στον Ορέστη* με άλλα θεατρικά κείμενα που θέλουν να αποκαταστήσουν την ηρωίδα, το δραματουργικό κίνητρο του Καμπανέλλη παραμένει ξεχωριστό καθώς υπογραμμίζει την αυτονομία και τη μοναδικότητα της αλληγορικής προσωπικότητας της Κλυταιμνήστρας που μένει σταυρωμένη μεταξύ κάθε μορφής ιμπεριαλισμού και ειρηνικής, μη-ανταγωνιστικής συμβίωσης.

Παρόλο που το *Γράμμα στον Ορέστη* είναι γραμμένο την τελευταία δεκαετία του εικοστού αιώνα, ο Καμπανέλλης διατηρεί το στοιχείο της δευτερεύουσας θέσης της γυναίκας ακόμα και στο θέμα της επιλογής του συζύγου.⁵ Χωρίς να κατονομάζει πρόσωπα ή θεσμούς, ο Καμπανέλλης ενοχοποιεί τους κοινωνικούς ρόλους των δύο φύλλων, πράγμα που υπογραμμίζεται από την υποτίμηση της Κλυταιμνήστρας ως μάνας κοριτσιών αλλά και από τον παραγκωνισμό των θηλυκών τέχνων από τον πατέρα τους. Ο Αγαμέμνονας του Καμπανέλλη απομακρύνεται από τον γάμο του ολόένα και περισσότερο καθώς η Κλυταιμνήστρα γεννά θηλυκά παιδιά. Οι απόψεις του Καμπανέλλη συνοδοιπορούν με ένα ευρύτερα συντηρητικό οικογενειακό πλαίσιο το οποίο απηχείται και στις απόψεις των άλ-

Ορέστης (1971)· Γιάννης Ρίτσος, *Αγαμέμνων* (1966-70), *Κάτω από τον ίσιο του βουνού* (1959), *Το νεκρό σπίτι* (1960), Ορέστης (1966)· Αντρέας Στάικος, *Κλυταιμνήστρα*; (1974-75).

⁴ *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο ΣΤ'*, ό.π., 20.

⁵ Καμπανέλλης, ό.π., 26-8. Η Κλυταιμνήστρα γράφοντας στον Ορέστη του εξηγεί ότι δεν την αφήνουν, ούτε ποτέ την άφησαν να ζήσει αυτό που ήθελε. Λίγο παρακάτω τονίζει ότι: «τον πατέρα σου δεν τον διάλεξα εγώ...». Ό,τι και να έκανε για να τον ευχαριστήσει δεν άκουσε ποτέ έναν καλό λόγο. Η Κλυταιμνήστρα τονίζει τις φαλλοκρατικές του τάσεις, εξηγώντας ότι επειδή το πρώτο τους παιδί ήταν κορίτσι, κι όχι αγόρι όπως περίμενε, έφυγε από τις Μυκήνες για να μην το βλέπει και γύρισε ύστερα από μήνες...: «με απογοητεύσατε κι εσύ κι αυτό» της είχε πει. Το ίδιο αντέδρασε αργότερα και στην Ιφιγένεια.

λων συγγραφέων. Ο Αισχύλος τονίζει ότι η υποκρισία της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα,⁶ που βρίσκεται σε αντίθεση με τη δημόσια παραδοχή των πράξεών της μέσα από την έξαρση του φόνου,⁷ δικαιολογείται από την ισχυρή θέση του άντρα και τα προνόμιά του σε σχέση με αυτά της γυναίκας⁸ αλλά και την τονισμένη από την Κλυταιμνήστρα υποτιμημένη θέση της γυναίκας εντός του οίκου.⁹ Ο Καμπανέλλης αρκείται σε αυτή καθαυτή την υποτίμηση της γυναίκας από τον σύζυγο ώστε δεν του είναι απαραίτητη η χρήση του ρόλου της Κασσάνδρας, πράγμα που κάνει ο Αισχύλος αποδίδοντας ένα παραπάνω κίνητρο στις πράξεις της Κλυταιμνήστρας από τη φιλοξενία της ερωμένης του άντρα της στο ίδιο τους το σπίτι.¹⁰ Το συντηρητικό οικογενειακό πλαίσιο ο Καμπανέλλης το διαβάξει και στον Ο' Νηλ. Ο Αμερικανός θεατρικός συγγραφέας τοποθετεί την Κλυταιμνήστρα στην πουριτανική Νέα Αγγλία αμέσως μετά τον αμερικάνικο εμφύλιο πόλεμο (1865-6). Πρόκειται για μία ανανεωτική προσέγγιση της τριλογίας του Αισχύλου, με δομή τριλογίας και ψυχαναλυτική ερμηνεία των δυναμικών που αναπτύσσονται στον οίκο των Μάννων (αντίστοιχο των Ατρείδων). Υπό το πρίσμα της ψυχανάλυσης παρακολουθεί τις απωθημένες επιθυμίες της Κριστίν που μάλλον προβάλλεται ως θύμα των προγονικών κριμάτων των Μάννων. Η Κριστίν ομολογεί ότι πριν παντρευτούν είχε αγαπήσει και θαυμάσει τον Έζρα. Όμως ο γάμος μετέβαλε τον έρωτα σε αηδία.¹¹ Παρόλο που ενοχοποιείται η φυγή του Έζρα στον πόλεμο και οι ενδοοικογενειακές εντάσεις μεταξύ γονιών και παιδιών, ωστόσο οι λόγοι αυτής της τής μεταστροφής δεν διευκρινίζονται. Αποδίδονται μάλλον στην ατομική της σύγχυση, την ενισχυμένη από το πουριτανικό αξιακό σύστημα του δραματικού χρόνου του έργου, μεταξύ των ρόλων της Κριστίν ως γυναίκας-μητέρας και την επιθυμία της να γίνει ποθητή ως ερωμένη, χωρίς να χρειάζεται να λογοδοτήσει στους κοινω-

⁶ Αισχύλου, *Αγαμέμνων*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Εστία, Αθήνα 1989, 855-913 και 931-974.

⁷ Ο.π., 1428: *λίβος επ' ομμάτων αίματος εμπρέπει.*

⁸ ό.π., 485-487: *γύνα, κατ' άνδρα σώφρονι ευφρόνως λέγεις, στ. 351 και πιθανός άγαν ο θήλυς όρος επινέμεται / ταχύπορος, αλλά ταχύμορον / γυναικογήρυτον όλλυται κλέος.*

⁹ ό.π. 606-607: *γυναίκα πιστήν δ' εν δόμοις εύροι μολών / οίανπερ ουν έλειπε, δωμάτων κύνα / εσθλήν εκείνωι, πολεμίαν τοις δύσφροσιν.* Ο Πούχγκερ σημειώνει ότι «κατά την κλασσική ερμηνεία του Johann Jakob Bachofen (*Das Mutterrecht*, 1861) η τριλογία του Αισχύλου σημαδεύει τη στιγμή, όπου η μητριαρχία της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας μετατρέπεται σε πατριαρχισμό: το έγκλημα του Ορέστη, η μητροκτονία, δεν μετράει πια περισσότερο από τη συζυγοκτονία της Κλυταιμνήστρας, αθώνεται στον Άρειο Πάγο με ψήφο της Αθηνάς. Καταλυτική είναι η ερμηνεία αυτής της άποψης για την ερμηνεία της Ορέστειας του 20^{ου} αιώνα (ψυχανάλυση, κοινωνική ψυχολογία), *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, ό.π., 666, σμ. 1881.

¹⁰ Ο.π., 1442: *πιστή ξύνευνος, ναυτίλων δε σελμάτων / ιστοριβής, άτιμα δ' ουκ επραξάτην.*

¹¹ Ο' Νηλ, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, Δωδώνη, Αθήνα 1986, 42 και 79.

νικούς θεσμούς και τις οικογενειακές ταγές. Εξάλλου τον ίδιο πουριτανικό ρόλο της γυναίκας, ο Καμπανέλλης συναντά και στο έργο της Γιουρσενάρ το οποίο μοιάζει τοποθετημένο στη Γαλλική επαρχία του 19ου αιώνα. Πρόκειται για διασκευή του μονολόγου της Κλυταιμνήστρας του Αισχύλου μετά το φόνο. Εδώ η Κλυταιμνήστρα δεν απολογείται στους γέροντες του Άργους αλλά στους δικαστές. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ παραδέχεται ότι γεννήθηκε, ανατράφηκε γι' αυτόν τον άντρα, φανερώνοντας το ρόλο της γυναίκας στην υπηρεσία του ανδρός.¹² Αν και τον διάλεξαν οι γονείς της ομολογεί ότι και έτσι να μην γινόταν πάλι θα τον ήθελε εφόσον ικανοποιούσε τις προγονικές της επιθυμίες.¹³ Άρα, το μοντέλο του προκαθορισμένου γάμου ο Καμπανέλλης το συναντά και στους άλλους τρεις συγγραφείς.

Επιπλέον παράγοντες της ασφυξίας της Κλυταιμνήστρας στον γάμο της αποκαλύπτονται από τον ψυχαναλυτικό τρόπο προσέγγισής του Καμπανέλλη που φανερώνει, ωστόσο, τη συμβολική διάσταση του ρόλου της όταν εξετάζεται παράλληλα με το ρόλο του Αγαμέμνονα. Ο ρόλος αυτός παρουσιάζει δύο πτυχές. Η πρώτη, είναι η φυσιγνωμία του Αγαμέμνονα μέσα από τα μάτια της Κλυταιμνήστρας στο έργο *Γράμμα στον Ορέστη*, ενώ η δεύτερη προβάλλεται μέσα από τα ίδια του τα λόγια όπως τα ακούμε στο έργο *Ο Δείπνος*.

Για την Κλυταιμνήστρα του *Γράμματος* ο Αγαμέμνονας ήταν ένας άνθρωπος απρόσιτος, χαμένος σε έναν άπληστο, σ' έναν θεοσκοτεινό εγωισμό. Η σύλληψη του Ορέστη έγινε σε στιγμή που ο Αγαμέμνονας ήταν μεθυσμένος σε βαθμό που δεν είχε συναίσθηση με ποια κοιμότανε. Η αντίσταση της Κλυταιμνήστρας στην πράξη καταστάληκε με βία.¹⁴ Η Κλυταιμνήστρα είδε τον πόλεμο ως αφορμή αλλαγής στη νοοτροπία του Αγαμέμνονα, όμως δυστυχώς απογοητεύτηκε καθώς αυτός γύρισε με μυαλά θριαμβευτή.¹⁵ Παρόλο που ο Καμπανέλλης ερμηνεύει την υποτίμηση της Κλυταιμνήστρας με πιο σύγχρονους όρους, στηρίζεται για την κοινωνιολογική, μεταξύ των άλλων πτυχών, ερμηνεία του ρόλου στην Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου. Εκεί, η δυναμική αρχηγός του οίκου, που οι γέροντες θα μπορούσαν να την υπακούσουν ως βασίλισσα, κατά την απουσία του Αγαμέμνονα (αλλαγή σκυτάλης μεταξύ μητριαρχίας και πατριαρχίας), τονίζει ότι από τον άντρα της αγνοήθηκε ως μητέρα (βλ. θυ-

¹² Γιουρσενάρ, *Κλυταιμνήστρα ή το έγκλημα*, ό.π., 185.

¹³ Ό.π., 186.

¹⁴ Ό.π., 30: «Μ' έριξε στο κρεβάτι σαν βουβάλι... με χτύπησε τόσο δυνατά που έμεινα αναίσθητη».

¹⁵ Ό.π., 32: «Ύστερα ήρθε ο πόλεμος... Είχα την ελπίδα ότι μπορεί να γυρίσει άλλος άνθρωπος... Ο Αγαμέμνονας γύρισε με μυαλά θριαμβευτή».

σία Ιφιγένειας) και υποτιμήθηκε ως σύζυγος (βλ. Κασσάνδρα).¹⁶ Την ψυχαναλυτική ερμηνεία της σχέσης της με τον Αγαμέμνονα ο Καμπανέλλης τη συναντά στον Ο' Νηλ. Η Κριστίν ισχυρίζεται ότι από τη μια ήταν ο βίος της μέσα στο γάμο και από την άλλη η επιμονή του Έζρα να στείλει τον Όριν στον πόλεμο (σε αυτό το έργο δεν υπάρχει αντίστοιχος ρόλος για την Ιφιγένεια) που μετέβαλε τον έρωτα σε αηδία σε βαθμό που να ελπίζει ότι ο πόλεμος θα τη λυτρώσει από την παρουσία του.¹⁷ Τα λόγια της περιγράφουν έναν άνθρωπο που με τη σιωπή του ξυπνά τις δικές της ενοχές και την αμφιταλάντευσή της ανάμεσα στον πουριτανισμό που αντιπροσωπεύει ο Έζρα και στον φιλελευθερισμό που επιδιώκει η ίδια. Η Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ, όπως είδαμε, είναι η γυναίκα η ταγμένη στον κοινωνικό της ρόλο, δημιουργώντας στον αναγνώστη μία πνιγηρή ατμόσφαιρα την οποία προφανώς εκμεταλλεύεται και ο Καμπανέλλης. Αυτή η Κλυταιμνήστρα ταυτίζεται τόσο με τις φιλοδοξίες του άντρα της, ώστε να μην έχει νιώσει την ανάγκη να κλάψει για τη θυσία της κόρης της.¹⁸ Αυτό όμως που την απογοήτευσε είναι η διαπίστωσή της ότι «οι άντρες δεν είναι γεννημένοι για μια εστία, έφυγε για νέες κατακτήσεις».¹⁹ Αυτή του η κίνηση την έκανε να ζηλέψει καθώς η απουσία του φανέρωσε την απουσία ανεξάρτητης ταυτότητας για την ίδια. Από το σημείο εκείνο άρχισε η δυστυχία της. Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, του Καμπανέλλη, όπως και οι άλλες Κλυταιμνήστρες, βιώνει έναν «αρχηγό του οίκου», αδίστακτο και εγωιστή.

Για τους συγγραφείς, ωστόσο, ο Αγαμέμνονας ενίοτε παρουσιάζει ένα αυτόνομο και ανεξαρτήτως δικαιολογημένο πρόσωπο που αφήνει το θεατή να αμφιταλαντεύεται σε σχέση με την πράξη της Κλυταιμνήστρας. Διαβάζοντας τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου ο αναγνώστης συναντά έναν Αγαμέμνονα που διατηρεί τα χαρακτηριστικά του στρατηλάτη. Εμφανίζεται περήφανος και εκδικητικός σχετικά με την πτώση της Τροίας καθώς και θριαμβευτής κατά το γυρισμό του «η νίκη όπου κι αν πήγα μ' ακολούθησε».²⁰ Ωστόσο μπροστά στις πορφύρες της Κλυταιμνήστρας η αυτο-

¹⁶ Αισχύλος, ό.π. 1441: *έθυσεν αυτού παιδαν, φιλάτην εμοί», 1417 και «και κοινόλεκτρος τούδε, θεσφατηλόγος».*

¹⁷ Ο' Νηλ, ό.π. 42, 49, 52: «Ήταν όμορφος με τη στολή του υπολοχαγού! Σιωπηλός, αυνιγματικός και ρομαντικός! Μα ο γάμος άλλαξε τον έρωτα και τον μετέβαλε σε αηδία». Η Κριστίν αρχικά δεν ήθελε ο Έζρα να φύγει στον πόλεμο και να την αφήσει μόνη. Αργότερα, όταν γνώρισε τον Μπράντ παρακαλούσε ο Έζρα να είχε πεθάνει στον πόλεμο. Η Κριστίν περιγράφει τον Έζρα: «είναι παράξενος, κλειστός, κρυφός άνθρωπος. Η σιωπή του πάντα τρυπώνει βαθιά μέσα στις σκέψεις μου. Ακόμα κι αν δε μου έλεγε λέξη, θα ένιωθε πως κάτι κρύβεται και κάποια μέρα που θα ήμουνα πλαγιασμένη στο πλευρό του, θα με τρέλαινε και θα έπρεπε να σκοτώσω αυτήν τη σιωπή του, φωνάζοντάς του την αλήθεια».

¹⁸ Γιουρσενάρ, ό.π., 186.

¹⁹ Ό.π. 187.

²⁰ Αισχύλος, ό.π. 854: *νίκη δ', επειπερ έσπετ', εμπέδως μένοι.*

πεποίθησή του φαίνεται να λυγίζει και είτε από καχυποψία είτε από υποκριτική ταπεινότητα ή και φόβο μπροστά στο λαό αρχικά αρνείται να τις πατήσει. Με ανάλογα ευφυή τρόπο παρουσιάζει ο Ο' Νηλ τον Έζρα. Με την είσοδό του ο θεατής βλέπει τον ψυχρό, αποστασιοποιημένο άντρα για τον οποίο είναι προετοιμασμένος από την Κριστίν. Σύντομα όμως, όταν μένουν οι δυο τους, ο Έζρα μεταστρέφεται σε έναν ιδιαίτερα εκφραστικό και συναισθηματικό άντρα που, τίμια και ειλικρινά, ζητά από τη σύζυγό του μία δεύτερη ευκαιρία τώρα που επέστρεψε από τον πόλεμο.²¹ Προσchrουεί όμως πάνω στην αμετακίνητη ψυχολογία της συζύγου, ίσως επειδή η συμπεριφορά του θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως παροξυσμός μετά την επιστροφή του από τις φρικαλεότητες του πολέμου παρά ως ριζική αλλαγή χαρακτήρα, που του χορηγεί επί σκοπού το μοιραία λάθος φάρμακο για την καρδιά του.²² Τώρα πια η πράξη της Κριστίν μένει μετέωρη στο μυαλό του θεατή. Το μοτίβο της έκδηλης μεταστροφής του Αγαμέμνονα εκμεταλλεύεται και ο Καμπανέλλης. Ο δραματικός σκοπός του όμως τον οδηγεί στη χρήση αυτής της τεχνικής αφού πρώτα εξασφαλίσει το μη αναστρέψιμο της πλοκής με την επιλογή του να παρουσιάσει τον Αγαμέμνονα ως φάντασμα (όπως και την Κλυταιμνήστρα και την Κασσάνδρα). Με τον τρόπο αυτόν η αποκάλυψη της άλλης πλευράς του Αγαμέμνονα δεν ενοχοποιεί στα μάτια του θεατή την Κλυταιμνήστρα, όπως στον Ο' Νηλ, καθώς τα γεγονότα είναι συντελεσμένα πριν την αποκάλυψη των χαρακτήρων. Το φάντασμα του Αγαμέμνονα στον Καμπανέλλη, απαλλαγμένο σε ένα ποσοστό από την ανάγκη διεκπεραίωσης του καθήκοντος, εκδηλώνει τις ενοχές του για τη θυσία της Ιφιγένειας,²³ εκφράζεται με κατανόηση για την πράξη της Κλυταιμνήστρας και δείχνεται συγκαταβατικός με τις παραινέσεις της.²⁴ Ο Αγαμέμνονας, παρόλο που εξηγεί, από τη διάσταση των νεκρών πια, την προηγούμενή του συμπεριφορά ως ανάγκη του, να συντηρήσει το προσώπειο του αρχηγού του οίκου, του στρατηλάτη, του δυνατού άντρα,²⁵ διατηρεί, ωστόσο, τα χαρακτηριστικά της πατριαρχικής αυστηρότητας και την ανάγκη του για τάξη.²⁶ Αποδεικνύεται ότι η διασφάλιση της κοινωνικής του εικόνας είχε γίνει τροχοπέδη των συναισθημάτων του και των ατομικών του αναγκών. Ακόμα και την απομάκρυνσή του από τον ίδιο τον Ορέστη την ερμηνεύει μέσω της επιθυμίας του να έχει ο Ορέστης για τον ίδιο και τις Μυκήνες μίαν αχμαΐα και αισιόδοξη εικόνα.²⁷ Αυτή η ανάγκη καταλήγει

²¹ Ο' Νηλ, ό.π., 68-73.

²² Ο.π., 79-80.

²³ Καμπανέλλης, ό.π., 41.

²⁴ Καμπανέλλης, ό.π., 55.

²⁵ Καμπανέλλης, ό.π., 54-5.

²⁶ Καμπανέλλης, ό.π., 65.

²⁷ Καμπανέλλης, ό.π., 55.

σε παραλήρημα όταν ακούει από την Ιφιγένεια να παροτρύνει τα αδέρφια της να φύγουν από τις Μυκήνες για τη δόξα των οποίων ο ίδιος είχε θυσιάσει τον εαυτό του και την οικογένειά του.²⁸ Αυτό το γεγονός καθώς και το ότι ο Αγαμέμνωνας, καθ' ομολογία της Ηλέκτρας, είχε γυρίσει από τον πόλεμο καταρρακωμένος,²⁹ ιδέα που παραπέμπει στον Αγαμέμνονα του Ρίτσου που έχει επίσης επιστρέψει από τον πόλεμο πνευματικά καταρρακωμένος, ερμηνεύει την πράξη της Κλυταιμνήστρας ως αγωνιώδη προσπάθεια να λυτρώσει τα παιδιά της από την καταδυναστευση του παρελθόντος που αντιπροσωπεύει ο Αγαμέμνωνας. Το τέλος όμως δεν τη δικαιώνει αφού η φυγή στην οποία τους παροτρύνει η Ιφιγένεια είναι παραπλανητική.³⁰ Στα ποτήρια τους έχει εν αγνοία τους στάξει θανατηφόρο δηλητήριο ώστε να βάλει τέλος στην ανερμάτιστη και στιγματισμένη τους ζωή. Ο Καμπανέλλης προβάλλει τις Μυκήνες ως τον τάφο της ψυχής και του σώματος όλων των ηρώων ανεξαρτήτως. Διατηρεί, λοιπόν, κατά κάποιον εκσυγχρονισμένο τρόπο τους βασικούς ιδεολογικούς άξονες του Αισχύλου που αιτιολογεί τις πράξεις των ηρώων, χωρίς να τους απαλλάσσει ολότελα από την ευθύνη, με τη πίεση της Δαμόκλειας σπάθης της μοίρας και της ανάγκης. Η αποκάλυψη ωστόσο της αγωνίας του Αγαμέμνονα δεν σταματά τον Καμπανέλλη από το να δικαιολογεί το κίνητρο της Κλυταιμνήστρας, η οποία προσπαθεί με την πράξη της να ανατρέψει τον συντηρητισμό του Αγαμέμνονα. Άρα, κατά βάση ενοχοποιούνται οι κοινωνικοί ρόλοι των δύο φύλων παρά ο χαρακτήρας του Αγαμέμνονα.

Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη συναρπάζει με τη βαθιά επίγνωση του ρόλου και των πράξεών της, εμπειρία την οποία προσπαθεί μέσα από το *Γράμμα στον Ορέστη* να μεταβιβάσει στον γιο της. Το κίνητρό της δεν είναι να αναχαιτίσει ο ερχομός του τις μητροκτόνες τάσεις της Ηλέκτρας, την οποία αγαπά και κατανοεί εξίσου, αλλά να μάθει ο ίδιος από τη μάνα του την αλήθεια, ώστε να μην κληρονομήσει τον εγωισμό του πατέρα του. Δεν περνά ούτε στιγμή από το μυαλό της, ότι ο Ορέστης θα χειροδικήσει. Στον Καμπανέλλη, ο Ορέστης, παρά τη βίαιη σύλληψή του, έφερε ως αρσενικό παιδί στην Κλυταιμνήστρα την αναγνώριση από τον Αγαμέμνονα, χωρίς ωστόσο να μειώσει την αλαζονεία και την έπαρσή του.³¹ Τον

²⁸ Καμπανέλλης, ό.π., 65.

²⁹ Καμπανέλλης, ό.π., 27.

³⁰ Γιάννης Ρίτσος, *Τέταρτη Διάσταση*, Κέδρος, Αθήνα 1956-1972. Ο Αγαμέμνωνας του Ρίτσου θεωρεί τη γυναίκα του και τα παιδιά του δεδομένα, πράγμα που αναθεωρεί μετά τον πόλεμο από τον οποίο έχει επιστρέψει σε εμφανή νοητική και συναισθηματική σύγχυση, « Πριν λίγο ακόμη, / όλα ήταν γυάλινα – πρόσωπα, σώματα, αντικείμενα, τοπία, εσύ, εγώ, τα / παιδιά μας – / γυάλινα, ακάλυπτα, στιλπνά -...Και έτσι αιφνίδια, / σα να 'χει μαλακώσει το γυαλί... σωριάστηκε χάμου...», 68.

³¹ Καμπανέλλης, ό.π., 31: «Όταν ήθελε να σε δει...ευχαριστημένη».

αγαπούσε ανεξάρτητα από τη συμπεριφορά του πατέρα του όπως και όλα της τα παιδιά. Κατά τον Καμπανέλλη δεν ήταν η Κλυταιμνήστρα που έδωξε τον Ορέστη από τις Μυκήνες αλλά οι Αργίτες, με πρωτεργάτη την Ηλέκτρα, που φοβήθηκαν μήπως η «μέγαιρα» τον σκοτώσει.³² Η μορφή του Ορέστη όπως πλάθεται στο μυαλό της Κλυταιμνήστρας του Καμπανέλλη συναντιέται με εκείνη του Αισχύλειου Ορέστη· ειδικά στο σημείο της μονοδιάστατης ερμηνείας των γεγονότων από την πλευρά του γιου. Παρά τους εξ ορισμού διαφορετικούς δραματικούς άξονες των δύο έργων, στον Αισχύλο ο Ορέστης τη στιγμή του φόνου κατηγορεί τη μητέρα του για το φόνο του πατέρα, την εξορία και κυρίως για τη μοιχεία της, χωρίς να δίνει χρόνο απολογίας.³³ Η Κλυταιμνήστρα τον παροτρύνει να αναλογιστεί τις αντίστοιχες πράξεις του πατέρα του, τις οποίες, όμως, ο ίδιος δικαιολογεί για έναν πολεμιστή αλλά όχι για μία γυναίκα μόνη εντός του οίκου.³⁴ Πιθανότατα, η αρχαία εκδοχή δημιουργεί στον Καμπανέλλη την ανάγκη να δώσει στην Κλυταιμνήστρα του το δικαίωμα να διεκδικήσει το δίκαιό της αλλά και στον Ορέστη την ευκαιρία να απαλλαγεί από τον περιοριστικό για το αρσενικό φύλο φαλλοκρατισμό ακόμα και της εποχής του συγγραφέα. Η ανάγκη του Καμπανέλλη να αποδώσει αυτοέλεγχο στην Κλυταιμνήστρα και να την απαλλάξει από τα στερεότυπα που αποδίδονται στο φύλο της, όπως η συναισθηματική στρατηγική, ίσως να ενισχύθηκε από τη χειραγωγική σχέση Κλυταιμνήστρας – Ορέστη στον Ο' Νηλ. Εδώ ο Όριν κυοφορήθηκε από τη μητέρα του καθώς ο πατέρας του έλλειπε με το στρατό στο Μεξικό, γεγονός που εντείνει τους δεσμούς μητέρας – γιού. Όταν ο Έζρα παρά τη θέληση της Κριστίν τον στέλνει στον πόλεμο το μόνο που της μένει είναι μίσος και πόθος για εκδίκηση – και μια επιθυμία για έρωτα.³⁵ Η επιστροφή του Όριν είναι η ελπίδα της, αλλά αυτός εκδηλώνει τη ζήλεια προς τη μητέρα.³⁶ Με την εξέλιξη, λοιπόν, των χαρακτήρων και της δράσης η Κριστίν αποκαλύπτεται μάλλον «χειραγωγική» με τον Όριν παρά εκδηλώνει αυθόρμητη αγάπη.³⁷ Σε αντίθεση με την Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη, η Κριστίν προσπαθεί να παρασύρει τον Όριν με το μέρος της κάνοντας χρήση της

³² Καμπανέλλης, ό.π., 30.

³³ Αισχύλος, *Χοηφόροι*, μτφ. Κ.Χ. Μύρης, Εστία, Αθήνα 1989, σσ. 908-929.

³⁴ Χοηφόροι, ό.π., σσ. 919: *μη έλεγχε τον πονούντ' έσω κατημένη» και σσ. 921 τρέφει δε γ' ανδρός μόχθος ημένας έσω.*

³⁵ Ο' Νηλ, ό.π., 43, σε συνομιλία της με την κόρη της Λαβίνια, η Κριστίν αιτιολογεί τον έρωτά της ως στέρηση του γιου της από τον άντρα της ο οποίος τον έστειλε στον πόλεμο.

³⁶ Ο' Νηλ, ό.π., 109. Σε ένα ξέσπασμα ζήλειας της απευθύνει α) την καχυποψία του για την προσπάθειά της να τον παντρεύει με την Χέιζελ, φοβούμενος ότι θέλει να τον ξεφορτωθεί, β) το ότι δεν του έστειλε στο στρατό παρά μόνον δύο γράμματα και γ) τη σχέση της με τον Μπράντ την οποία έχει πληροφορηθεί από τη Λαβίνια (Ηλέκτρα).

³⁷ Ο.π., 112.

μητρικής γοητείας και λέγοντας ψέματα για τον Μπραנט.³⁸ Παρενθετικά να πούμε ότι η Γιουρσενάρ αναφέρεται στον Ορέστη άλλα δεν τονίζει το ρόλο του – τον ενσωματώνει στο χαρακτήρα του Αίγισθου που τον ερωτεύτηκε βλέποντάς τον σα γιό της (μην ξεχνάμε ότι και ο Μπραנט μοιάζει του Όριν και του Έζρα). Τα παραπάνω θέματα αποκαθιστά στον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας ο Καμπανέλλης. Διατηρεί, λοιπόν, την κοινή σε όλους τους συγγραφείς προσπάθεια της Κλυταιμνήστρας να διευρύνει τη μονοδιάστατη αντίληψη του Ορέστη για τις πράξεις της.

Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, του Καμπανέλλη, που ως τότε έβλεπε τη ζωή ως τιμωρία που μεταβιβάζεται από το γονιό στα παιδιά, διακρίνει στο πρόσωπο του Αίγισθου τη χαρά της ζωής. Η προσωπικότητά του την κάνει να δει ότι «δεν είναι πάντα η μοίρα που μας κακομεταχειρίζεται... κάνουμε κι εμείς οι άνθρωποι κακή χρήση της μοίρας μας».³⁹ Ο Αίγισθος είχε κληθεί από τον ίδιο το λαό ο οποίος ήταν αγανακτισμένος από την αιμορραγία του πολέμου που τους είχε οδηγήσει ο Αγαμέμνονας.⁴⁰ Ο σοφός και μοναχικός Αίγισθος αναπτρώνει την ελπίδα της για ζωή. Την αντίθεση μεταξύ του άντρα και του εραστή, ο Καμπανέλλης τη διαβάξει στον Αισχύλο, όπου, πρώτον, ο Αίγισθος νοιάζεται την Κλυταιμνήστρα και είναι η ασπίδα του θάρρους της (στ. 1436-1437) και, δεύτερον, είναι πολύ πιο εύκολα χειρίσιμος από τον ισχυρογνώμονα Αγαμέμνονα. Αλλά και στον Ο' Νηλ, όπου ο ευγενικός και τρυφερός Μπραנט αντικαθιστά τον τυπικό και οργανωμένο Έζρα. Ακόμα και στη Γιουρσενάρ, όπου η Κλυταιμνήστρα βλέπει τον Αίγισθο ως υποκατάστατο του ξενιτεμένου Αγαμέμνονα και ως όργανο αντίποινων για τις Ασιάτισσες θεραπεαινίδες του στρατιωτικού καταυλισμού του Αγαμέμνονα, ο Αίγισθος είναι σύμβολο διοχέτευσης της αγάπης και της τρυφερότητας της Κλυταιμνήστρας.⁴¹ Αλλά και στον Ρίτσο, ο πολύ όμορφος νέος που σκοτώνει με ξίφος τον πνευματικά συγχυσμένο Αγαμέμνονα οδηγεί να σκεφτούμε ότι προσφέρει στην Κλυταιμνήστρα τη χαμένη της αυτοπεποίθηση.⁴² Ο Καμπανέλλης

³⁸ Ό.π., 141, 153. Η αποκάλυψή της γίνεται από τη Λαβίνια που οδηγεί τον Όριν να μαρτυρήσει με τα ίδια του τα μάτια τη σχέση της Κριστίν. Η ζήλια του τον οδηγεί στο φόνο του Μπραנט ώστε στη συνέχεια να ικανοποιήσει το εκδικητικό του συναίσθημα όταν θα δει την απελπισμένη της έκφραση στο άκουσμα της πληροφορίας.

³⁹ Καμπανέλλης, ό.π., 34

⁴⁰ Καμπανέλλης, ό.π., 34.

⁴¹ Γιουρσενάρ, ό.π., 190. Η Κλυταιμνήστρα έβλεπε τον Αίγισθο μάλλον ως γιο παρά ως εραστή. Μητρικός ο ρόλος της απέναντί του. Γι' αυτήν ήταν το αντίστοιχο, η «εκδίκησή της» για τις γυναίκες της Ασίας. Για την Κλυταιμνήστρα της Γιουρσενάρ υπάρχει ένας άντρας στη ζωή μίας γυναίκας. Αν απάτησε κάποιον αυτός ήταν ο Αίγισθος, με την έννοια ότι τον χρησιμοποιήσε.

⁴² Ρίτσο, ό.π., 69. Σκηνοθετικές οδηγίες στο τέλος του ποιήματος: «Ένας άντρας, ωραίος, ασκεπής, με πολεμική στολή, με ένα μεγάλο, ματωμένο σπαθί στο χέρι, μπαίνει στην

παρουσιάζει τον Αίγισθο δυναμικό, όπως και ο Ο' Νηλ, έτοιμο να διεκδικήσει κατά μέτωπο την ερωμένη του από το σύζυγό της· άσχετα αν τελικά η Κλυταιμνήστρα, φοβούμενη ότι μπορεί να χάσει τον μόνον που ερωτεύτηκε, αποφασίζει να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα. Μόνον ο Ρίτσος φαίνεται να διατηρεί την ομηρική εκδοχή όπου ο Αίγισθος αναλαμβάνει ο ίδιος την εκτέλεση του φονικού. Όπως και να έχει, ο Καμπανέλλης διατηρεί την ιδέα, την κοινή σε όλους τους συγγραφείς, ότι η Κλυταιμνήστρα ήταν αυτή που διάλεξε τον Αίγισθο γιατί μπορούσε να επικοινωνήσει μαζί του νοητικά και συναισθηματικά, ανεξαρτήτως της ιδιαίτερης μορφής που του δίνει ο κάθε συγγραφέας.

Από το δραματουργικό στόχο του κάθε συγγραφέα ο Καμπανέλλης αντλεί διαφορετικά, όπως είδαμε, στοιχεία για να ανασυνθέσει το κίνητρο της Κλυταιμνήστρας για το φόνο. Στον μυθικό Αισχύλο η δραματική οικονομία του έργου εξυπηρετείται από τον ισχυρισμό της Κλυταιμνήστρας περί θυσίας της Ιφιγένειας και τον ερχομό της ερωμένης. Κατά το φιλοσοφικό στοχασμό του Αισχύλου η Κλυταιμνήστρα είναι φορέας της μοίρας, είναι η Ερινύα, η Νέμεσις. Στην ψυχαναλυτική προσέγγιση του Ο' Νηλ η οικονομία του έργου οδηγεί την Κλυταιμνήστρα στο φόνο λόγω του αδιεξόδου στο οποίο θα βρεθεί η σχέση της, όταν το πληροφορηθεί ο εκδικητικός Έζρα. Ωστόσο, δραματουργικά προωθείται η ιδέα της σύγχυσης και της ανάγκης της Κριστίν να βιώσει τον έρωτα ανεξάρτητα από τους ρόλους της· πράγμα που διαπιστώνουμε όταν κατά το ξέσπασμά της στον Έζρα, υπενθυμίζει ότι: «δεν πάει πολύς καιρός που μου φέρθηκες όχι σαν να είμαι γυναίκα σου – μα η ιδιοκτησία σου!». ⁴³ Ο κοινωνικός και φεμινιστικός προβληματισμός της Γιουρσενάρ αφήνει την Κλυταιμνήστρα ψυχολογικά ανώριμη ώστε να αναφωνήσει στο τέλος, όταν διαπιστώνει ότι ο Αγαμέμνονας, παρότι γνωρίζει τη σχέση της με τον Αίγισθο, δεν δείχνει ζήλια, πως: «μόνο και μόνο γι' αυτό τον σκότωσα, για να τον εξαναγκάσω ν' αναλογιστεί πως δεν ήμουν ένα αντικείμενο χωρίς σημασία που μπορούν να το προδίδουν ή να το παραχωρούν στον πρώτο τυχόντα». ⁴⁴ Οι φαλλοκεντρικές κορώνες της Γιουρσενάρ, που αντίστοιχες δεν λείπουν και από τον Καμπανέλλη, καταλήγουν να διεγείρουν στον αναγνώστη / θεατή τις φεμινιστικές του αντιστάσεις. Είναι γεγονός ότι ο Καμπανέλλης αφομοιώνει αυτούς τους προβληματισμούς και διαπλάθει ένα επίκαιρο σύμβολο. Η ρεαλιστική, σύγχρονη δραματουργική δομή που επιλέγει ο Καμπανέλλης για να εκφραστεί του επιβάλλει να χειριστεί την Κλυταιμνήστρα ως γυναίκα που αναφέρει δύο φορές ότι «αναγκάστηκε

άδεια αίθουσα. Με τ' αριστερό του χέρι παίρνει το κράνος από την κονσόλα. Το φοράει ανάποδα. Η αλογοουρά στο πρόσωπό του».

⁴³ Ο' Νηλ, ό.π., 78.

⁴⁴ Γιουρσενάρ, ό.π., 198.

να σκοτώσει» ώστε ο πατριαρχικός συντηρητισμός να μην αποτελέσει τροχοπέδη στο συναισθηματικό φιλελευθερισμό που επιδιώκει για τον εαυτό της και οραματίζεται για τα παιδιά της.⁴⁵

Εν κατακλείδι, όπως, αντίστοιχα, ο Αισχύλος ενσωματώνει στους ρόλους των ηρώων του κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα (θέτει το κοινωνικό ζήτημα του περάσματος από τη μητριαρχία στην πατριαρχία και πολιτικά στη δημοκρατία), ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί ουσιαστικά το μύθο των Ατρείδων ως φορέα ενός δικού του κοινωνικοπολιτικού «μανιφέστου». Το φαινομενικά ψυχολογικό δράμα κυοφορεί τον πολιτικό στοχασμό του συγγραφέα. Η Κλυταιμνήστρα λειτουργεί ως σύμβολο. Σκοτώνοντας τον επηρμένο Αγαμέμνονα σκοτώνει τον ιμπεριαλισμό που εκείνος αντιπροσωπεύει· αντιτάσσεται στο φαλλοκεντρισμό και ανατρέπει την υποτίμηση του φιλειρηνικού βίου που αντιπροσώπευε η γυναικεία υποσταση. Η Κλυταιμνήστρα, δίνοντας τη θέση του Αγαμέμνονα στον σοφό, ήρεμο, στοχαστικό και κυρίως διαλλακτικό Αίγισθο, επιλέγει μια μορφή κοινωνικής συμπεριφοράς που, αν και ιδεαλιστική, είναι ανάγκη, κατά Καμπανέλλη, να προστατευτεί και να επιβιώσει.

ANNA MISOPOLINOU

Kampanellis' *Clytaemnestra*: A parallel reading of the constant symbol

The role of Clytaemnestra in Kampanellis' *Letter to Orestes* is compared to and contrasted with the same role in three other plays and a poem: *Agamemnon* by Aeschylus, *Mourning Becomes Electra* by Eugene O'Neill, *Clytemnestre* by Marguerite Yourcenar and *Agamemnon* by Giannis Ritsos. This parallel study focuses on the status of her marriage, on her relationship to Agamemnon, Aegisthus and Orestes, and on the causes of her husband's murder. The study concludes that Clytaemnestra works as a symbol which "murders" imperialism and phallocracy. By giving priority to the wise and thoughtful Aegisthus, she projects the need for social behaviour which, although idealistic, should survive. Kampanellis uses the Atreides myth as a vehicle to display his own socio-political beliefs.

⁴⁵ Καμπανέλλης, ό.π. 25 και 35.

Ανδρέα Στάικου *Κλυταιμνήστρα*; Η χρήση της σοφόκλειας εκδοχής της *Ηλέκτρας*



ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΣΤΑΙΚΟΥ *Κλυταιμνήστρα*; γράφτηκε στο Παρίσι το 1974-'75 και αφορμάται από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή.¹ Αποτελεί το πρώτο θεατρικό έργο του συγγραφέα² και κατέχει αναμφίβολα μια ξεχωριστή θέση στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, κυρίως λόγω της γλωσσικής του πρωτοτυπίας αλλά και της πολλαπλώς ενδιαφέρουσας «θεατρικότητάς» του, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από έναν ιδιαίτερο τρόπο: την κατεξοχήν παιγνιώδη χρήση των συστατικών του αρχαίου διακειμένου από τον συγγραφέα.³

¹ Η *Κλυταιμνήστρα*; γράφτηκε, όταν ο συγγραφέας φοιτούσε στο Conservatoire Nationale d' art Dramatique, στο πλαίσιο των μαθημάτων του Antoine Vitez. Επρόκειτο για ένα είδος θεατρικής άσκησης για ηθοποιούς. Το έργο παίχτηκε στο Παρίσι, αρκετά χρόνια αργότερα (1981), στο Θέατρο Ranelagh με τον τίτλο *Clytaimnèstre peut-être*. Για την παράσταση αυτή βλ. κριτική της Dominique Grandmont στην εφημερίδα *L' Humanité*, 7 Δεκεμβρίου 1981 στο: Στάικος, *Φτερά Στρουθοκαμήλου* (2001), 383-4. Στην Ελλάδα το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά το 1987, από τον Θεατρικό Οργανισμό «Εποχή», στο θέατρο «Αθήναιον», σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου, σκηνικά και κοστούμια Ιουλίας Ιατρίδου με την Όλια Λαζαρίδου (*Ηλέκτρα*) και την Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου (*Κλυταιμνήστρα*). Για την κριτικογραφία της πρώτης αυτής παράστασης στην Ελλάδα βλ. άρθρα των: Γ. Ανδρεάδη, Ελ. Βαροπούλου, Γ. Βαρβέρη, Κ. Γεωργουσόπουλου, «Θυμέλης» [Αριστούλας Ελληνούδη], Α. Κοσματόπουλου, Θ. Κρητικού [Θ. Χατζηπανταζή], Τ. Λιγνάδη, Σωτ. Ματζίρη, Β. Παγκουρέλη, Ροζίτας Σώκου, Χ. Χειμάρα, Μηνά Χρηστίδη, αναδημοσιευμένα στο Α. Στάικος (2001), 385-407.

² Το έργο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Θέατρο* του Κ. Νίτσου (με τρεις ζωγραφικές μακέτες του Γιάννη Τσαρούχη εμπνευσμένες από αυτό), τ. 57-58, Αύγουστος 1977, 43-51. Το 1987 εκδόθηκε από τον Θεατρικό Οργανισμό «Εποχή» με αφορμή την παράστασή του από το θίασο. Επανεκδόθηκε στον τόμο: Α. Στάικος (2001), ό.π..

³ Η σχέση της όλης δραματουργίας του Στάικου με το παιχνίδι προσδίδει στο έργο του μια ιδιαίτερη διακριτή ταυτότητα, καθώς πρόκειται ουσιαστικά για μια σχέση διπλή: αφενός, γιατί, ήδη από την αρχαιότητα, με την έννοια του παιχνιδιού έχουν συνδεθεί στενά οι θεωρίες της τέχνης γενικότερα αλλά, ιδιαιτέρως, η τέχνη του θεάτρου ως πράξη μίμησης και, αφετέρου, γιατί στον Στάικο το παιχνίδι αποτελεί κεντρική στόχευση, όπως, άλλωστε, δηλώνει ο ίδιος, αλλά και βασικό δραματουργικό εργαλείο (βλ. παιχνίδια ερωτικά, παιχνίδια με τους ρόλους, την Ιστορία, τον μύθο, τη γλώσσα κ.ά.). Για τη χρήση του παιχνιδιού στο έργο του βλ. ενδεικτικά το βιβλίο της Α. Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου* (2000), ιδιαίτερα 53-63. Ο ίδιος ο συγγραφέας σχολιάζει με τον ακόλουθο τρόπο τη σχέση του θεάτρου με το παιχνίδι: «Ετσι αν το παιχνίδι λειτουργήσει πραγματικά,

Στο παρόν άρθρο θα με απασχολήσει ο τρόπος λειτουργίας του ευφάνταστου αυτού παιχνιδιού του Ανδρέα Στάικου με τη σοφόκλεια εκδοχή της *Ηλέκτρας* και τα διάφορα επίπεδα χρήσης του ως προς τη θεματική ανάπτυξη και τις δραματουργικές τεχνικές του συγγραφέα. Επιπλέον θα επιχειρήσω να συνδέσω το έργο με τις καλλιτεχνικές και αισθητικές αναζητήσεις της εποχής συγγραφής του, οι οποίες φωτίζουν τις επιλογές του δραματουργού.

Τα βασικά στοιχεία του δραματικού μύθου συνοψίζονται στα εξής: Δύο πρόσωπα, Κλυταιμνήστρα και Ηλέκτρα. Ο δραματικός τόπος παραμένει απροσδιόριστος. Σκηνικός χώρος ανοιχτός, μια σειρά άδειων καθισμάτων που παραπέμπει, υποτυπωδώς, σε πλατεία θεάτρου, ένας καναπές κι ένα μπαούλο με λιγοστά αντικείμενα που κουβαλούν, κατάκοπες, οι δύο ηρωίδες του έργου. Ήδη από τις αρχικές σκηνικές οδηγίες ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για πλανόδιες ηθοποιούς που ξεκινούν μια διαδικασία πρόβας.

Ακολουθεί φρενήρης διάλογος με σπαράγματα από τον πρόλογο, την πάροδο και το δεύτερο επεισόδιο της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, σε μετάφραση Ιωάννη Γρυπάρη. Πρόκειται μάλιστα για ορισμένους ιδιαίτερα γνωστούς στίχους, όπως είναι ο περίφημος πρώτος στίχος από τη μονωδία της Ηλέκτρας στον πρόλογο με τον οποίο ξεκινά το έργο του Στάικου: *Ω άγιο φως τ' ουρανού και συ αγέρα. Σ' αυτό το πρώτο μέρος ουσιαστικά του έργου – το οποίο δηλώνεται μάλιστα με πλάγια τυπογραφικά στοιχεία ώστε να διαφοροποιείται από το υπόλοιπο κείμενο –, ο συγγραφέας εστιάζει το ενδιαφέρον του στην έντονη αντιπαράθεση των δύο γυναικών, επιλέγοντας στίχους που αναφέρονται στο φόνο του Αγαμέμνονα (του σκίσαν με πελέκυ φονικό το κεφάλι) – εν είδει επώδου αλλά και στον ρόλο του Αίγισθου ως εραστή της Κλυταιμνήστρας. Το έργο εξελίσσεται μέσα από τον διάλογο των δύο γυναικών, οι οποίες αφορμώμενες ή, ακριβέστερα, παρασυρμένες από το κείμενο της *Ηλέκτρας* κορυφώνουν τη λεκτική τους διαμάχη, ενοφθαλμίζοντας σταδιακά στον ποιητικό λόγο εκφράσεις καθημερινές.*

Πολύ σύντομα στη συνομιλία τους διαπιστώνονται εντονότερες αποκλίσεις από τον αρχαίο λόγο και συνεχείς εναλλαγές ύφους και λεκτικών κωδίκων, μέσα από τις οποίες διαθλώνται διαφορετικές εποχές και είδη

μπορεί να παρασύρει στη δίνη του και ένα κοινό. Και στο κοινό δεν λείπει το θέατρο, δεν λείπει το θεατροφανές “θέατρο” της εποχής μας αλλά το παιχνίδι. Το παίζει και το εμπνέει εαυτόν και αλλήλους ίσως είναι η νέα μορφή έκφρασης, η νέα μορφή ελευθερίας σε έναν κόσμο, όπου οι αξίες και οι ιδεολογίες έπαυσαν πια να εμπνέουν τους ανθρώπους και ως εκ τούτου καταρρέουν φυσιολογικά». Α. Στάικος (1992), *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, 8.

θεάτρου. (Στο θέμα αυτό όμως θα αναφερθώ επίσης στη συνέχεια του άρθρου). Προσχηματικός θεματικός άξονας γίνεται ο έρωτας και οι διάφορες όψεις του, που συνθέτουν ουσιαστικά τον κεντρικό ιστό του έργου.⁴ Η Ηλέκτρα ζητά από την Κλυταιμνήστρα να την σκοτώσει γιατί δεν αντέχει άλλο την ανέραστη μοναξιά της. Η Κλυταιμνήστρα εκλιπαρεί για τον δικό της θάνατο, καταλήγοντας στο ότι έρωτας δεν υπάρχει και προειδοποιώντας την Ηλέκτρα για τα βάσανα και τον «βούρκο του έρωτα». Και οι δύο ηρωίδες, σε μια μελοδραματική κορύφωση του έργου, φτάνουν να εξομολογούνται η μια στην άλλη τον έρωτά τους για κάποιον Αίγισθο, περιπτερά (!) της γωνιάς,⁵ που οδήγησε μάνα και κόρη «στον λάκκο της αμαρτίας». Ο έρωτας απόλυτος, σαρκικός, απαγορευμένος, ανταποδοτικός ή μη, ψευδαισθητικός, καταστροφικός ή ζωοδότης πυροδοτεί στιγμιαία τα λόγια των δύο γυναικών, ενώ ταυτόχρονα παρασύρει τον θεατή σε μια απολαυστική εμπειρία ανίχνευσης του θεατρικού φαινομένου.

Μέσα από τη συνεχή διαδικασία κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης της δραματικής έντασης, στη διάρκεια της οποίας προστίθενται στην υπόθεση νέα στοιχεία, που αυτομάτως αναιρούνται χωρίς να προωθείται απολύτως καμία δράση, ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για παιχνίδι του συγγραφέα με το αρχαίο κείμενο που πολιορκεί το θεατρικό φαινόμενο σε όλη του την έκφραση. Ποιητικός λόγος, ρεαλισμός, στοιχεία φάρσας, κωμωδίας και μελοδράματος συμφύρονται,⁶ δημιουργώντας ένα παλίμψηστο γλωσσικών εγγραφών που διατρέχεται από την εντόνως παιγνιώδη διάθεση του συγγραφέα απέναντι στο αρχαίο κείμενο. Στο τέλος η Κλυταιμνήστρα, στο ίδιο σημείο απ' όπου ξεκίνησε και καταδικασμένη να ζει διαρκώς ένα επαναλαμβανόμενο παιχνίδι, θα αναφωνήσει «Φτου κι απ' την αρχή» και θα συνεχίσει να μεταμφιέζεται και να παλινδρομεί ανάμεσα σε μύθο και προσωπική ιστορία.

Θεωρώ ότι αυτός ο τρόπος πρόσληψης του αρχαίου κειμένου είναι ιδιαίτερα πρωτότυπος, καθώς δεν απηχεί, τολμηρές αναθεωρητικές αναγνώσεις, όπως αυτές που, συχνά, απαντούν ιδιαίτερα στη δραματουργία του 20^{ου} αιώνα.⁷ Στην περίπτωση του Στάικου το έργο επαναπροσεγγί-

⁴ Για την πραγμάτευση του θέματος του έρωτα, που αποτελεί κεντρικό ζήτημα στο σύνολο της δραματουργίας του Στάικου, βλ. μεταξύ άλλων: Σιβετίδου (2000), «Έρωτας-Θάνατος», ό.π., 46-9, Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2000), «Ανδρέας Στάικος ή η μελαγχολική πλευρά του σαρκασμού», 152-7, Ζ. Τζουμάκα, «Ο ερωτισμός στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στο Α. Στάικος (2001), 355-62.

⁵ Α. Στάικος (2001), 138-9.

⁶ Οι συχνές εναλλαγές ύφους είναι έκδηλες σε όλο το κείμενο. Βλ. ως χαρακτηριστικό δείγμα τις σελ. 134-5, Α. Στάικος (2001).

⁷ Η βιβλιογραφία για την πρόσληψη του αρχαίου μύθου στο νεότερο θέατρο είναι εκτενέστατη. Βλ. ενδεικτικά: Brunel (1992), *Ο μύθος της Ηλέκτρας* και Burian (2007), «Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα» και ειδικότερα την ενότητα «Ο Ορέστης και η Ηλέκτρα στον ει-

ζεται με μοναδικό στόχο το ίδιο το θεατρικό παιχνίδι. Για τον λόγο αυτό άλλωστε ο συγγραφέας δεν επιλέγει να κάνει διάλογο γενικά με τον μύθο των Ατρείδων και τις διάφορες εκδοχές του παρά με το συγκεκριμένο έργο και όχι για να το μεταπλάσει αλλά για να το χρησιμοποιήσει ως ένα υλικό αυτοσχεδιασμού για την αναψηλάφηση μοτίβων, γλωσσικού ύφους και θεατρικών ειδών. Ως εκ τούτου, η πλοκή δεν διέπεται από κανενός είδους σχηματική διάταξη – αρχή, μέση και τέλος – αλλά ούτε και προκύπτει οριστική εκδοχή της υπόθεσης.

Τα δραματικά πρόσωπα δεν αποτελούν ψυχολογικά πορτρέτα και συνεπώς το κεντρικό θέμα του έργου δεν προκύπτει από τις περιπέτειες της Κλυταιμνήστρας και της Ηλέκτρας. Στη δράση της σοφόκλειας εκδοχής της *Ηλέκτρας* ο συγγραφέας αντιπαραθέτει ένα παιχνίδι ακινησίας με συνεχείς εξάρσεις παραληρηματικού λόγου.⁸ Στον απόλυτα προσδιορισμένο δραματικό χρόνο της τραγωδίας αντιπαραθέτει το εφήμερο και φευγαλέο της τέχνης του θεάτρου. Στον δραματικό τόπο των ανακτόρων – ένα τοπίο άδειων καθισμάτων για τους δυνητικούς θεατές.⁹ Στο μέγεθος των τραγικών ηρώων – τη ρευστότητα της ταυτότητας, τις συνεχείς μεταμορφώσεις και τα προσωπεία των ρόλων.¹⁰ Στη διερεύνηση της φύ-

κοστό αιώνα», 381-93 στο: Easterling, P.E. (2007), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*. Ειδικότερα για την πρόσληψη του μύθου των Ατρείδων στο νεοελληνικό θέατρο βλ. μεταξύ άλλων: Θ. Γραμματάς (2002), «Μυθοκριτική και μυθοπλασία: ανάδυση, ευλυγισία και εξακτίνωση του τραγικού μύθου», *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, 51- 69· Ν. Παπανδρέου (1989), «Ο μύθος των Ατρείδων στο ευρωπαϊκό θέατρο του 18^{ου} αιώνα», στο περ. *Θεατρικά Τετράδια*, τ.18, 11-23· Γ. Πεφάνης (2005), «Η παράδοση πορεία των Ατρείδων στην ελληνική δραματολογία», *Κείμενα και νοήματα*, 66-113. Ε. Χασάπη (2002), *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, 2 τόμοι (ιδιαιτέρως τον 2^ο τόμο, «Ο κύκλος των Ατρείδων», 1123-9). Ειδικότερα για την περίοδο του νεοελληνικού θεάτρου έως τα μέσα του 20^{ου} αι. βλ. επίσης το άρθρο του Θ. Χατζηπανταζή (2009), «Στη βαριά σκιά της Κλυταιμνήστρας», στον τόμο *Πολυφωνία*, Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ.Ν. Φιλιππίδη, 11-28.

⁸ Για το ίδιο θέμα βλ. και Ζ.Ι. Σιαφλέκης (1994), «*Κλυταιμνήστρα*; Του Ανδρέα Στάικου», *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, 77. Στην ενότητα αυτή ο συγγραφέας διερευνά ειδικότερα τη σχέση της μυθικής αφήγησης ή, ακριβέστερα, του απομυθοποιημένου λόγου με τη δραματική φόρμα του έργου.

⁹ Σχόλια για τον σκηνικό χώρο και τα σκηνικά αντικείμενα της δραματολογίας του Στάικου διατυπώνει η Α. Σιβετίδου (2000), «Ο χώρος και η συνωμοσία των αντικειμένων», 23-33 (για την *Κλυταιμνήστρα*; βλ. κυρίως τις σελ. 25, 29 και 30).

¹⁰ Οι μελετητές της δραματολογίας του Στάικου έχουν σταθεί ιδιαίτερα στο ζήτημα αυτό. Βλ. Δ. Τσατσούλης (2007), «Αναζητώντας τον ρόλο: Εκδοχές του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», καθώς και «Μεταμφιέσεις προσώπων και λόγου στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου» στο βιβλίο του ίδιου *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, 95-112 (ιδιαιτέρα τις σελ. 102-3) και 305-328 (ιδιαιτέρα τις σελίδες 305-10) αντίστοιχα. Βλ επίσης: Κ. Διαμαντάκου (2005), «Τα αλληπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», *Ιστορία και Λογοτεχνία-Histoire et Littérature, Ο Δισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία-Le double dans la littérature néo-hellénique*, 415-428. Καθώς και: Γ. Πεφάνης (2005), «Το παιχνίδι της ταυτότητας», 99-102.

σης της ανθρώπινης ύπαρξης αντιπαραθέτει προβληματισμούς για την ίδια έννοια της θεατρικότητας, που αποτελεί εν τέλει και το θέμα του έργου του.¹¹

Κατάλληλο ερμηνευτικό πλαίσιο για τη συγγραφή της *Κλυταιμνήστρας*; θεωρώ ότι παρέχουν, ως ένα βαθμό, οι καλλιτεχνικές εξελίξεις στη Γαλλία της εποχής, οι οποίες αναδεικνύουν το ιδεολογικό του υπόβαθρο αλλά και συνδέουν το έργο με τις πρωτοπόρες θεατρικές πρακτικές, με χρονική αφετηρία τα τέλη της δεκαετίας του '60. Όπως αναφέρθηκε ήδη, το έργο γράφτηκε στο Παρίσι, όταν ο Στάικος φοιτούσε στο Conservatoire, στο πλαίσιο των μαθημάτων του Antoine Vitez, το 1974. Ο γαλλικός τίτλος ήταν *Clytaimnestre peut-etre* και, όπως ο ίδιος σχολιάζει χαρακτηριστικά, επρόκειτο για θεατρική άσκηση που εμπνεόταν από τους ηθοποιούς και απευθυνόταν σ' αυτούς.¹²

Ανάμεσα στα άλλα θεατρικά αιτήματα και τις αναζητήσεις στο Παρίσι της εποχής (παραστάσεις σε εναλλακτικούς χώρους, ενεργός συμμετοχή του θεατή, συλλογικότητα στο τρόπο εργασίας και συγκρότησης των ίδιων των θιάσων κ.ά), συναντάμε το θέατρο της «άσκησης» και την ιδέα του θεάματος εν εξελίξει μέσω της δημιουργικής επέμβασης των ηθοποιών επάνω στα κείμενα. Παραθέτω από την περιγραφή της Ελένης Βαροπούλου: «Ηθοποιοί άρθρωναν με αυτοσχεδιασμούς λιγοστά κείμενα, μουσικές φράσεις, μια γλώσσα αυτοσαρκασμού, σαν ταραχοποιοί, σαρκο-

X. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», στο: Α. Στάικος (2001), 11-9 και Ζ. Σαμαρά (1999), «Τα προσώπια της τέχνης στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στο: Έκδοση πολύτιμης ύλης, 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο, Α' συμπόσιο νεοελληνικού θεάτρου, 224-31.

¹¹ Για το ζήτημα της θεατρικότητας του έργου του υπό το πρίσμα της μεταμοντέρνας αντίληψης του όρου βλ. και Σ. Πατσαλίδης (2000), «Οι "άλλοι" λόγοι του Αντρέα Στάικου: Το παιχνίδι της δια-κειμενικότητας και των ορίων», στο *Θέατρο και θεωρία*, 467-481, και Σ. Πατσαλίδης (2001), «Μεταμοντέρνες τάσεις στο θέατρο: Ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της αναπαράστασης», στο Α. Στάικος (2001), 339-54.

¹² Από τότε και μέχρι σήμερα ο συγγραφέας γράφει τα έργα του μέσα από τη διαδικασία αυτοσχεδιασμών με τους ηθοποιούς του. Σε συνέντευξή του στην Καίτη Διαμαντάκου ο συγγραφέας σχολιάζει με δόσεις χιούμορ, που, όπως φαίνεται, δεν χαρακτηρίζουν μόνο τα έργα του αλλά και τον ίδιο στη ζωή του: «Δεν είναι τυχαίο ότι όλα μου τα έργα έχουν γραφτεί πάνω στη σκηνή με ηθοποιούς. Θέλω τη συντροφιά τους, όταν γράφω. Θέλω το πρωί να γράφω και το βράδυ να γίνεται η πρώτη παράσταση αυτών που έχω γράψει το πρωί. Έχω ανάγκη, φαίνεται – κι αυτό μάλλον δεν είναι προς τιμήν μου – να αρέσω άμεσα, να με θαυμάζουν. Και πώς θα με θαυμάσουν αν γράφω ένα έργο κλεισμένος στο γραφείο μου για δύο χρόνια; Θέλω να με θαυμάζουν κάθε μέρα: οπότε γράφω ένα κομματάκι κάθε μέρα για να αποσπάσω τον έπαινο της ημέρας, τον "επιούσιο" έπαινο. Μ' αυτόν τον τρόπο η συγγραφή μεταβάλλεται σε εορτή και η σκηνή σε ταβέρνα. Η ανάγκη να είσαι πάντα σε κατάσταση εορτής χωρίς κανέναν καταναγκασμό, χωρίς καμία υποχρέωση δουλειά ή δουλειάς. Μόνο κάτω από παρόμοιες συνθήκες μπορώ να γράφω». «Ανδρέας Στάικος: Η ενδελεία της ψευδαίσθησης», συνέντευξη στην Καίτη Διαμαντάκου, *Θεατρογραφίες*, (1998) 68.

βόροι, και αλαφροϊσκιωτοι αλήτες, χλεύαζαν στο νυχτοπάτημά τους τα κοινωνικά σχήματα, την αισθηματολογία, την κουλτούρα, τον δικό τους εαυτό [...] Συνύπαρξη αποσπασμάτων και ασκήσεων, σπουδής και μαθητείας σε παραστάσεις δημιουργών αναδείκνυαν το μέρος αντί το όλου, υπογραμμίζοντας την περιπέτεια ανίχνευσης ενός έργου παρά την πράξη κατάκτησης και οικειοποίησής του».¹³

Οι εναλλαγές ύφους και οι διάφορες παραλλαγές πάνω στο ίδιο θέμα αποτελούσαν μέσο δημιουργικής άσκησης του ηθοποιού επάνω στον κατακερματισμό του κειμένου που μπορούσε να οδηγήσει σε νέα δραματουργική σύνθεση με υλικό από τη γύρω πραγματικότητα. Στο έργο, συνεπώς, του Ανδρέα Στάικου εγγράφεται ουσιαστικά αυτή η διαδικασία των αυτοσχεδιασμών που δεν αποτελούσαν πλέον, μόνο, μέσο ψυχολογικής προσέγγισης του ρόλου για τον ηθοποιό αλλά πρακτική ενός θεάτρου που ήθελε τον ηθοποιό συνδημιουργό του ίδιου του κειμένου. Εγγραφές όμως αυτών των εξελίξεων διαπιστώνονται στο έργο και για έναν επιπλέον λόγο που έχει να κάνει με τη σκηνική αντιμετώπιση της τραγωδίας κατά την περίοδο που εξετάζεται. Οι καλλιτέχνες, ιδιαίτερα μετά τον Μάη του '68, βρίσκονταν ουσιαστικά σε ρήξη με τις μεγάλες δραματουργίες και τη γεμάτη δέος σκηνική τους προσέγγιση και δεν δίσταζαν να παρεμβαίνουν στα κείμενα κατατεμαχίζοντας, προσθέτοντας ή αφαιρώντας με απώτερο στόχο μια αμεσότερη σύνδεση με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις των καιρών. Έτσι η *Κλυταμνήστρα*; του Ανδρέα Στάικου θα μπορούσε να θεωρηθεί, κατ' αρχάς, προϊόν πρωτοπόρων ευρωπαϊκών θεατρικών πρακτικών της δεκαετίας το '70, αλλά και να συνδεθεί εν γένει, με τον τρόπο σκηνικής πρόσληψης της τραγωδίας κατά την ίδια περίοδο και ειδικότερα με τις απόψεις του Antoine Vitez.¹⁴ Υπενθυμίζω εδώ άλλωστε ότι η σκηνοθεσία υπήρξε για τον Vitez κατ' αρχάς μια εργασία πάνω στη γλώσσα. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή υπήρξε το έργο εκείνο που απασχόλησε τον Vitez περισσότερο ίσως από οποιοδήποτε άλλο στη σκηνοθετική του διαδρομή, γι' αυτό και σκηνοθέτησε τρεις διαφορετικές παραστάσεις: το 1966, το 1971 και το 1986.¹⁵ Οι δύο δηλαδή σκηνοθετικές εκδοχές είχαν, ήδη, δει τα φώτα της σκηνής, όταν ο Στάικος μαθήτευε κοντά του στο Conservatoire.

Πέρα όμως από το πλαίσιο αυτών των αναζητήσεων, θα ήθελα να αναφερθώ συνοπτικά αλλά λίγο πιο συγκεκριμένα σε ορισμένες δραμα-

¹³ Ε. Βαροπούλου (2002), «Ο Μάης του '68 ή η πολιτική επί σκηνής», 224. Βλ. επίσης της ίδιας, «Ο κατά Vitez ηθοποιός», ό.π., 312-5.

¹⁴ Βλ. επίσης: Αφιέρωμα στον Vitez (Homage à Antoine Vitez) του περιοδικού *Europe*, τεύχος 854-855, Ιούνιος-Ιούλιος 2000 (με κείμενα των Pierre Vial, Florence Delay, Marie Étienne, Patrice Pavis, Georges Banu, Yannis Kokkos, Alain Recoing κ.ά.).

¹⁵ Βλ. και τη μελέτη του Σ. Χαβιάρα (1992), *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ. Τρεις σκηνοθετικές προσεγγίσεις*, University studio Press, Θεσσαλονίκη.

τουργικές τεχνικές που θέτουν ουσιαστικά τις βάσεις της μετέπειτα δραματικής παραγωγής του συγγραφέα (η *Κλυταιμνήστρα*; αποτελεί άλλωστε το πρώτο του έργο) αλλά και φωτίζουν τη διάσταση του θεατρικού παιχνιδιού στην οποία έχω ήδη αναφερθεί: α) την τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω», β) την χρήση στοιχείων, κυρίως κωμικών, ποικίλων παραλλαγών που ανακαλούν ορισμένα είδη θεάτρου και γ) τη γλωσσική ιδιοτυπία του έργου.

Ως προς το «θέατρο εν θεάτρω», θα ήθελα να παρατηρήσω τα εξής: Ήδη ο διάλογος με το αρχαίο κείμενο αποτελεί ένα είδος εισαγωγής, μια πρώτη μορφή, θα λέγαμε, «δράματος εν δράματι». Κάτι ανάλογο δεν διαπιστώνεται στην υπόλοιπη δραματουργία του, αφού σε κανένα από τα έργα του δεν χρησιμοποιείται τόσο εκτεταμένα προγενέστερο θεατρικό κείμενο.

Στην πλειονότητα των έργων του ο Ανδρέας Στάικος, όπως έχει επισημανθεί και από άλλους μελετητές του, κάνει χρήση της τεχνικής αυτής, εξυπηρετώντας κάθε φορά διαφορετικούς επιμέρους δραματουργικούς στόχους. Γι' αυτό και οι τρόποι χρήσης του ποικίλλουν στα διάφορα έργα. Άλλοτε πρόκειται για ξεκάθαρα άμεση σύνδεση εγκιβωτισμένου και περικλειόντος έργου, αφού τα πρόσωπα που υποδύονται τους ρόλους του αναπαριστώμενου έργου συμπίπτουν απόλυτα με αυτά του έργου (1843) και άλλοτε όχι (*Η αυλαία πέφτει*). Η ιδιαιτερότητα εδώ συνίσταται στο γεγονός ότι δεν πρόκειται για περίπτωση με σαφή όρια ανάμεσα στο έργο πλαίσιο και το περικλειόμενο έργο, καθώς το ένα διαποτίζεται διαρκώς από το άλλο,¹⁶ επιτείνοντας την αμφίσημη ταλάντευση ανάμεσα στην αλήθεια και το ψεύδος ή το είναι και το δοkein, όπως άλλωστε καταδεικνύει και η παιγνιώδης χρήση του τίτλου *Κλυταιμνήστρα* με ερωτηματικό.¹⁷ Επιπλέον πρόκειται για διαδικασία πρόβας χωρίς θεατές, την ίδια στιγμή όμως που η δυναμική των ρόλων ενισχύεται καθώς οι ηρωίδες υποδύονται σε τρία επίπεδα ταυτόχρονα: τους ρόλους από το κείμενο της *Ηλέκτρας*, τις ηθοποιούς που τους ενσαρκώνουν αλλά και τον θεατή η μία της άλλης. Το τελικό αποτέλεσμα παράγει ένα συναρπαστικό παιχνίδι θεατρικότητας, που αίρει διαρκώς τα όρια ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα.

¹⁶ Για μια εμπειριστωμένη θεωρητική διερεύνηση του θέματος βλ. Fischer G. – Greiner B. (επιμ.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self Reflection*, Rodopi B.V. Amsterdam/New York, Νέα Υόρκη, 2007. Για το ίδιο θέμα στη δραματουργία του Στάικου βλ. μεταξύ άλλων Ζωή Σαμαρά (1991), «Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο», *Σύγκριση/Comparaison*, τ. 2-3, 1991, 73-4.

¹⁷ Β. Παπαβασιλείου, «Το ερωτηματικό της *Κλυταιμνήστρας*. Από το ημερολόγιο προβών», στο Α. Στάικος (2001), ό.π., 319-22.

Ως προς την χρήση στοιχείων και τις εναλλαγές ύφους στο έργο, που ανακαλούν αντίστοιχα θεατρικά είδη ή φόρμες, είναι αυτονόητο ότι δεν εμφανίζουν έναν συνεκτικό τρόπο ανάπτυξης αλλά λειτουργούν σαν ένα μωσαϊκό διακειμενικών αναφορών με παιγνιώδη ή – ακριβέστερα εδώ – παρωδιακή διάθεση από τον συγγραφέα. Ταυτόχρονα παραπέμπουν σε διαφορετικούς υποκριτικούς κώδικες, καθιστώντας το εγχείρημα του σκηνηνικού ανεβάσματος του έργου μια ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα πρόκληση. Αναφέρω ενδεικτικά παραδείγματα, τα οποία συνδέονται μεν χαλαρά με την τραγωδία, αλλά τεκμηριώνουν αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο χρήσης της.

Ο συγγραφέας δανείζεται υλικό από το είδος της γαλλικής φάρσας, το οποίο άλλωστε γνωρίζει καλά από τη θέση του μεταφραστή. Η ύπαρξη του Αίγισθου στο σοφόκλειο κείμενο, τροφοδοτεί στο έργο του Στάικου τη, φαρσικού τύπου, επιμέρους πλοκή και τις απιθανότητες της με τον περιπτερά της γωνίας Αίγισθο, αντικείμενο του πόθου και για τις δύο ηρωίδες. Τα σεξουαλικά «μπερδέματα» μαζί του αλλά και η παρόρμηση της Κλυταιμνήστρας προς την απόλαυση και την ηδυπάθεια, η οποία εκφράζεται μάλιστα με ένα είδος έντονης πρόκλησης απέναντι σε οποιουσδήποτε κανόνες «αρμόζουσας» κοινωνικής συμπεριφοράς, ανακαλούν φαρσικά μοτίβα και πρακτικές. Στην κατεύθυνση αυτή συνηγορούν επίσης οι σχεδόν αυτοματοποιημένες κινήσεις των ηρωίδων σε όλες τις υποτιθέμενες σκηνές βίας (η *H. βγάζει μαχαίρι να σκοτώσει την Κ., η δεύτερη της αντιτείνει ένα μήλο, κάθονται στον καναπέ, καθαρίζουν το μήλο και τρώνε...*).

Ένα ακόμα θεατρικό είδος, το οποίο αντιμετωπίζει ο συγγραφέας με ιδιαίτερα παιγνιώδη διάθεση είναι αυτό του μελοδράματος. Ζητήματα απόδοσης δικαιοσύνης και διλήμματα ηθικής τάξης που εγείρονται στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή μεταγράφονται στο έργο του Στάικου ως σχηματικές αντιθέσεις αρετής-κακίας, που προκαλούν απότομες μεταπτώσεις από την ευτυχία στη δυστυχία και, βέβαια, αντίστοιχες αφελείς, συγκινησιακού τύπου, υπερβολικές εκδηλώσεις έκφρασής τους. Η «σκληρή μούρα» ήταν εκείνη που έριξε την Κλυταιμνήστρα στην «αμαρτία», δηλαδή στην αγκαλιά του Αίγισθου, ενώ «ηθική ανταμοιβή» ζητά η Ηλέκτρα για τα παθήματά της από την άσπλαχνη μητέρα. Οι πλέον έντονες μελοδραματικές απηχήσεις διαπιστώνονται βέβαια στη χρήση μιας παρωχημένης και γελοιώδους αισθηματολογίας.

Στο έργο διαπιστώνονται επίσης θεματικά μοτίβα που έχουν τη ρίζα τους ήδη στην αρχαιοελληνική και ρωμαϊκή Νέα κωμωδία, όπως το χαρακτηριστικό θέμα του χαμένου παιδιού. (Σε μια από τις εκδοχές της υπόθεσης – η οποία άλλωστε, όπως προανέφερα, δεν παίρνει ποτέ οριστική μορφή – η Κλυταιμνήστρα εγκατέλειψε την Ηλέκτρα βρέφος ακόμη και οι δύο γυναίκες ξαναβρέθηκαν τυχαία μέσω του κοινού εραστή).

Κενολογίες, λεκτικά παράλογα, όπως επίσης λογοπαίγνια και ευφυολογήματα, ενισχύουν το κωμικό αποτέλεσμα αλλά και παράγουν ουσιαστικά ένα οργιαστικό γλωσσικό παιχνίδι. Η γλώσσα του Στάικου, η οποία ουσιαστικά δε λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας αλλά συγκροτεί από μόνη της την ίδια τη θεατρική εμπειρία, αποτελεί άλλωστε κεντρικό και ιδιαίτερα σύνθετο ζήτημα στη μελέτη της εν γένει δραματουργίας του και χρήζει αυτόνομης μελέτης. Γεμάτη καλλιέπειες, ευφυής, περίτεχνη, πνευματώδης και εξεζητημένη, ακχιζόμενη και ναρκισσευόμενη, συνομιλεί ουσιαστικά μόνο με τον εαυτό της, προκαλώντας συχνά κωμικό αποτέλεσμα. Αυτό το συνεχές γλωσσικό παιχνίδι αναδεικνύει τον συγγραφέα σε έναν εστέτ της γραφής, έναν στυλίστα με πολύ διακριτά και ιδιαίτερα γλωσσικά χαρακτηριστικά.¹⁸

Αναφέρω μόνο εδώ, εφόσον πρόκειται μάλιστα για το πρώτο του έργο, την επίσης παιγνιώδη στιχουργική του διάθεση που διαπιστώνεται και σε αρκετά από τα επόμενα έργα του. Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το έργο, όπου χρησιμοποιείται έμμετρος λόγος και μάλιστα ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος:

ΗΛΕΚΤΡΑ

Κυρά κακιά μαυρίλα μου – μαυρίλα μου – μαυρίλα άσπρη μαύρη.

Ζωή μου μαύρη κι άραχνη – νυχτιά μουτζουρωμένη

Της Ιφιγένειας ο χαμός – δικαίωση θα εύρη

Στης Τροίας τα ερείπια – στις Τροίας τη λαχτάρα

Κι όσο για με την άμοιρη – και την πικροκλαμένη

Στα πούπουλα του τάφου μου – χαρές και χάρες θα 'βρω.

ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ

Κόρη στυφή, κόρη στριφνή – κατσούφα και γρουσουζα

Γλωσσοκοπάνα άχαρη – αχάριστη τραγούδα

Και κόψε τα στιχάκια σου – ομοιοκαταληξίες

Δε χρειαζόταν η Τρώας – γυαλιά καρφιά να γένει¹⁹

Εν τέλει ο τρόπος πρόσληψης της τραγωδίας από τον Ανδρέα Στάικο έχει αφετηρία αλλά και τελικό στόχο το παιχνίδι, το οποίο άλλωστε, αποτελεί, κατά τον ίδιο, την ουσία του θεάτρου. Μέσα από την παιγνιώδη χρήση όλων των στοιχείων σε επίπεδο θεματικής αλλά και δραματουργικών τεχνικών, ο Στάικος δίνει μια *Κλυταιμνήστρα*. το ίδιο ψεύτικη ή το ίδιο αληθινή, όπως η ζωή. Εδώ, θα μπορούσαμε να θυμηθούμε άλλωστε και τους Ελισαβετιανούς – χρυσή εποχή για την ιστορία του θεάτρου: ολόκληρος ο κόσμος είναι μια σκηνή και «όλοι οι άντρες και οι γυναίκες

¹⁸ Για το ζήτημα της χρήσης της γλώσσας στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου βλ. μεταξύ πολλών άλλων Αφροδίτη Σιβετίδου, *Η θέαση της σωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, 49-53.

¹⁹ Α. Στάικος (2001), ό.π., 120-1

είναι απλώς ηθοποιοί» που παίζουν [William Shakespeare, *As You Like It*, act 2, scene 7] στο θέατρο του κόσμου», μέσα από μια αντίληψη που ταύτιζε έτσι τη ζωή και τη ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης με το θέατρο κι αυτό με το παιχνίδι, δηλαδή κάτι που είναι εκ πρώτης όψευς ευμετάβολο, αβέβαιο, απατηλό και ίσως μάταιο.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Brunel, P. (1992), *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, μτφ. Κ. Μιτσστάκη, ΟΜΜΑ, Αθήνα.
- Burian, P., «Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα» και ειδικότερα την ενότητα «Ο Ορέστης και η Ηλέκτρα στον εικοστό αιώνα», 381-393, στο Easterling, P.E. (2007), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ, μτφ.-επιμ. Λίνα Ρόζη-Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο.
- Dort, B., «Αναζητώντας τον έρωτα και την αλήθεια: σχεδιάσμα ενός συστήματος του θεάτρου του Μαριβώ», μτφ. Δ. Δημητριάδης, *Θεατρικά Τετράδια*, 14, Ιούλιος 1986, 9-22.
- Fischer G. – Greiner B. (επιμ.), 2007, *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self Reflection*, Rodopi B.V. Amsterdam/New York, Νέα Υόρκη.
- Grandmont D. (2001), «Για την *Κλυταιμνήστρα*; Théâtre Ranelagh-Παρίσι, 1981», μτφ. Α. Στάικος, στο: Α. Στάικος *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, 383-4.
- «Ανδρέας Στάικος: Η ενδελέχεια της ψευδαίσθησης», συνέντευξη στην Καίτη Διαμαντάκου, *Θεατρογραφίες*, τ. 3, Φθινόπωρο 1998, 65-74.
- Βαροπούλου, Ε. (2002), *Το ζωντανό θέατρο*, Αθήνα.
- Γραμματάς, Θ. (2002), «Μυθοκριτική και μυθοπλασία: ανάδυση, ευλυγισία και εξακρίνωση του τραγικού μύθου», στο βιβλίο του ίδιου: *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τομ. Β', Αθήνα, 51-69.
- Διαμαντάκου Κ. (2005), «Τα αλληπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στο: *Ιστορία και Λογοτεχνία-Histoire et Littérature, Ο Δυισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία-Le double dans la littérature néo-hellénique*, επιμ. Andréas Chatzivasas, Praxandre, Besançon, 415-28.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ. (2001), «Ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», στο: Α. Στάικος *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, 11-9.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (2000), «Ανδρέας Στάικος ή η μελαγχολική πλευρά του σαρκασμού», στο βιβλίο της ίδιας: *Κανόνες και εξαιρέσεις*, Αθήνα, 152-7.
- Μπενάκη, Π. (2004), «Η πρόσληψη του θεάτρου του Μαριβώ στην Ελλάδα και η επιρροή του στο έργο του Ανδρέα Στάικου», *Παράβασις, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Τμήματος Θεατρικών σπουδών ΕΚΠΑ (18-21 Απριλίου)*, Αθήνα, 499-508.
- Παπαβασιλείου, Β., «Το ερωτηματικό της Κλυταιμνήστρας. Από το ημερολόγιο προβών», στο: Α. Στάικος *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, 319-22.
- Παπανδρέου, Ν. (1989), «Ο μύθος των Ατρείδων στο ευρωπαϊκό θέατρο του 18^{ου} αιώνα», *Θεατρικά Τετράδια*, 18, 11-23.
- Πατσαλίδης, Σ. (1995), «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο», στο βιβλίο του ίδιου: *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Θεσσαλονίκη, 158-190 (ιδιαίτερα 170-5).

- Πατσαλίδης, Σ. (2000), «Οι “άλλοι” λόγοι του Αντρέα Στάικου: Το παιχνίδι της διακειμενικότητας και των ορίων», στο βιβλίο του ίδιου: *Θέατρο και θεωρία*, Θεσσαλονίκη, 467-81.
- Πατσαλίδης, Σ. (2001), «Μεταμοντέρνες τάσεις στο θέατρο: Ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της αναπαράστασης», στο: Α. Στάικος *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, 339-54.
- Πεφάνης, Γ. (1999), «Η θεατροποίηση πρώτου βαθμού», στο βιβλίο του ίδιου: *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Αθήνα, 1999, 237.
- Πεφάνης, Γ. (2005), «Η παράδοση πορεία των Ατρείδων στην ελληνική δραματουργία», στο βιβλίο του ίδιου: *Κείμενα και νοήματα*, Αθήνα, 66-113.
- Πεφάνης, Γ. (2005), «Το παιχνίδι της ταυτότητας», στο βιβλίο του ίδιου: *Κείμενα και νοήματα*, Αθήνα, 99-102.
- Σαμαρά, Ζ. (1991), «Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο», *Σύγκριση/Comparison*, 2-3, 1991, 73-4.
- Σαμαρά, Ζ. (1999), «Τα προσωπεία της τέχνης στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στο: Έκδοση πολύτιμης ύλης, 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο, Α' συμπόσιο νεοελληνικού θεάτρου, Αθήνα, 224-31.
- Σιαφλέκης, Ζ.Ι. (1994), «*Κλυταιμνήστρα*; Του Ανδρέα Στάικου», στο βιβλίο του ίδιου: *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, 74-9.
- Σιβετίδου, Α. (2000), *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Αθήνα. (Για σκηνικά αντικείμενα, σκηνή θεάτρου, άδειες καρέκλες, βλ. Σιβετίδου «Ο χώρος και η συνωμοσία των αντικειμένων», 23-33 και «Έρωτος-θάνατος», 46-9).
- Στάικος, Α. (1992), *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, Αθήνα.
- Στάικος, Α. (2001), *Φτερά στρουθοκαμήλου*, Αθήνα.
- Τζουμάκα, Τζ. (2001α), «Αναζητώντας το χαμένο ρόλο: Το θεατρικό πρόσωπο στην *Κλυταιμνήστρα*; του Ανδρέα Στάικου», στο: Α. Στάικος *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, 43-51.
- Τζουμάκα, Τζ. (2001β), «Ο ερωτισμός στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στο: Α. Στάικος *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα, 355-62.
- Τσατσούλης, Δ. (2007), «Αναζητώντας τον ρόλο: Εκδοχές του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» στο βιβλίο του ίδιου: *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 95-112 (ιδιαίτερα βλ. 102-3).
- Τσατσούλης, Δ. (2007), «Μεταμφιέσεις προσώπων και λόγου στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στο βιβλίο του ίδιου: *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 305-28 (ιδιαίτερα τις σελίδες 305-10).
- Τσατσούλης, Δ., «Μεταμοντέρνα ελληνική δραματουργία: υφαίνοντας τις τέχνες», στο βιβλίο του ίδιου: *Σημεία γραφής, κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 67-71.
- Χασάπη, Ε. (2002), *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Θεσσαλονίκη (2 τόμοι). (Βλ. ιδιαιτέρως τον 2^ο τόμο, «Ο κύκλος των Ατρείδων», 1123-9).
- Χατζηπανταζής, Θ. (2009), «Στη βαριά σκιά της *Κλυταιμνήστρας*», στον τόμο: *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ.Ν. Φιλίππιδη*, επιμ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Πολυχρονάκης, Ηράκλειο, 11-28.

Constantina Ziropoulou

Andreas Staikos *Clytemnestre peut-être*. The use of the Sophoclean version of the myth

Andreas Staikos' play titled *Clytemnestre peut être* written in Paris in 1974 was inspired by Sophocles' *Electra*. The paper argues that the play possesses a distinguished position in modern Greek theatre due to an unconventional perception of the sophoclean myth and a kind of a "playful" use of its elements by the playwright, especially affecting the language of the new play as well as its terms of theatricality. Emphasis is also given to the use of the 'play within the play' technique and the way it functions removing the limits between realism and illusion. In addition, the paper aims to shed light on different types of comic techniques that are used by Staikos as a comment on different eras of the theatre. Besides, the play is explained within the framework of the socio-historical and aesthetic evolution of its times. General conclusions are drawn for Staikos' artistic vision and aesthetic quests as traced in his dramaturgy.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

**Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή
της ύστερης νεοτερικότητας. Από τον «πολίτη-θεατή»
της «πόλης-κράτους», στον «θεατή-καταναλωτή»
της «παγκοσμιοποιημένης κοσμοπόλης»***



ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ, προϊόν μοναδικής σύνθεσης ποικίλων και κάποτε αντιφατικών παραμέτρων (μυθικός χρόνος και αντικειμενικός χώρος, φιλοσοφικός ορθολογισμός και μυθική συνείδηση, θρησκευτικό υπόβαθρο και εορταστικά έθιμα, τελετουργία και κοινωνική διασκέδαση, παιδευτικό αγαθό και πολιτική συνειδητοποίηση), παραμένει στις μέρες μας ζωντανό θέαμα και αντιπροσωπεύει, μέσα στη διαχρονία του, την έννοια του «κλασικού» καλύτερα ίσως από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης και πολιτισμού (λογοτεχνία, γλυπτική, ζωγραφική κ.ά.)

Είναι αναντίρρητο γεγονός ότι, παρακολουθώντας σήμερα κάποια παράσταση αρχαίας τραγωδίας ή κωμωδίας, ο κλασικός φιλόλογος, ο ενήμερος ή ακόμα και ο «αθώος» θεατής συχνά επισημαίνουν ότι υφίσταται μεγάλη απόσταση ανάμεσα σε αυτό που περίμεναν να δουν στη σκηνή, ως μορφοποίηση του ήδη γνωστού κειμένου και σε αυτό που τελικά παρουσιάζεται μπροστά τους ως ζωντανό θέαμα. Δικαιολογημένα λοιπόν ακούγονται ενστάσεις και απορίες του τύπου «μα καλά, πού το λέει αυτό ο συγγραφέας» ή «αυτά δεν υπάρχουν στο κείμενο» ή τέλος «ποια σχέση υπάρχει ανάμεσα στο δράμα ως ανάγνωσμα και την παράσταση ως σκηνική ερμηνεία του;».

Το κατ' αυτό τον τρόπο διαπιστωνόμενο χάσμα ανάμεσα στα κειμενικά ενυπάρχοντα προσληπτικά ερεθίσματα και στις αντικειμενικά υπάρχουσες προσληπτικές συνθήκες, δηλαδή την απόσταση ανάμεσα στις προσδοκίες και τα ενδιαφέροντα του «εγγεγραμμένου» από τη μια προς τις αναμονές και δεξιότητες του «πραγματικού» θεατή από την άλλη, θα

* Η δημοσίευση αυτή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος «ΘΑΛΗΣ» που έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο – ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ – ΕΚΠΑ «Το Θέατρο ως Μορφολογικό Αγαθό και Καλλιτεχνική Έκφραση στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία».

επιχειρήσουμε να επισημάνουμε και να διερευνήσουμε με το κείμενο που ακολουθεί. Κατ' αυτό τον τρόπο, όπως άμεσα προκύπτει, το ερευνητικό ενδιαφέρον μας μετατοπίζεται από το συγγραφέα ως παραγωγό νοήματος και το κείμενο, ως πεδίο έκφρασής του, στο θεατή και την πρόσληψη του έργου ως παράστασης, άρα από το πεδίο της φιλολογίας οδηγούμαστε σε αυτό της επικοινωνιολογίας και της κοινωνιολογίας.

Όπως είναι γνωστό, το δράμα αποτελεί το τρίτο λογοτεχνικό είδος στην αρχαιοελληνική γραμματεία μετά από την επική και τη λυρική ποίηση, που σε μεγάλο βαθμό αξιοποιεί και περιλαμβάνει. Βασικός προορισμός είναι η σκηνική του απόδοση ως ζωντανού θεάματος, απευθυνόμενου σε θεατές και όχι σε αναγνώστες, όπως τα προηγούμενα. Εξ αυτού απορρέει και η ιδιαιτερότητά του (λογοτεχνικότητα αλλά και θεατρικότητα), τα δομικά συστατικά που συναπαρτίζουν την παραστασιμότητα (διάλογος, δράση, πλοκή, συγκρούσεις, ανατροπές, χαρακτήρες) αλλά και την αισθητική του (συμπυκνωμένος λόγος με κενά και αποσιωπήσεις που θα συμπληρωθούν επί σκηνής κατά τη διάρκεια της παράστασης, έντονες δραματικές καταστάσεις και περιορισμός του αφηγηματικού στοιχείου), τα οποία θαυμάσια περιέγραψε ο Αριστοτέλης ως «κατά ποιόν» και «κατά ποσόν» μέρη της τραγωδίας. Κατ' επέκταση, προβαίνοντας σε μία «ανάγνωση» και ανάλυση κειμένων του αρχαίου δράματος (και στη συνέχεια του δράματος εν γένει), ο μελετητής οφείλει να χρησιμοποιεί τα κατάλληλα μεθοδολογικά σχήματα και ερμηνευτικά μοντέλα, προκειμένου να καταδειχθούν οι ιδιαίτερες αξίες και τα χαρακτηριστικά που ενυπάρχουν σε αυτό, ενώ απουσιάζουν ή εμφανίζονται διαφοροποιημένα σε άλλα ποιητικά ή αφηγηματικά κείμενα.

Αποδέκτης και τελικός κριτής των δραματικών έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη, του Αριστοφάνη και άλλων, λιγότερο γνωστών δραματικών ποιητών της αρχαιότητας, δεν ήταν ο αναγνώστης – αθηναίος πολίτης στην Αγορά, στην Ακαδημία ή στο Λύκειο, αλλά ο θεατής – αθηναίος πολίτης ή μη στο θέατρο της Αιξωνής ή της Βραυρώνας, αλλά κυρίως στο αμφιθέατρο του Διονύσου στους πρόποδες του ιερού λόφου της Ακρόπολης.¹ Στα ενδιαφέροντα και τον πραγματικό κόσμο εκείνου του θεατή απευθυνόταν ο σκηνικός λόγος της τραγωδίας και της κωμωδίας, τις προσληπτικές δυνατότητες, τη νοοτροπία και τις αναμονές εκείνου λάμβανε υπόψη του ο δραματικός συγγραφέας της αρχαιότητας.²

Η διαπίστωση αυτή τον οδηγεί στη δημιουργία ενός έργου που άμεσα ή έμμεσα προκύπτει από κάποιο μυθολογικό υλικό, το οποίο όμως δε διαθέτει αυταξία, αφού ζητούμενο δεν είναι η επιδίωξη της αλήθειας, αλ-

¹ J.Ch. Moretti, *Théâtre et Société dans la Grèce antique*, Librairie Générale Française, Paris 2001, 100-120.

² Chr. Meier, *The Political Art of Greek Tragedy*, Polity Press, Cambridge 1993, 19-25.

λά της αληθοφάνειας, δεν είναι η αντικειμενικότητα της αφήγησης, αλλά οι συνέπειες της σκηνικής δράσης των ηθοποιών στη συνείδηση των θεατών που συμμετέχουν στο θέαμα.

Η διατύπωση όμως μιας άποψης για την εικόνα του θεατή στο αμφιθέατρο του Διονύσου, αλλά πολύ περισσότερο και σε κάθε άλλο αρχαιοελληνικό θέατρο του 5^{ου} και 4^{ου} π.Χ. αιώνα, είναι εξαιρετικά προβληματική και η υποστήριξη μιας οποιασδήποτε και μόνης άποψης επισφαλής και ισοπεδωτική, αφού τα πορίσματα μελετών και προσεγγίσεων στο αρχαιοελληνικό δράμα δημοσιεύονται με καταϊγιστικό ρυθμό, προερχόμενα από διαφορετικούς επιστημονικούς τομείς, με διαφορετικές μεθοδολογίες και ερευνητικά ζητούμενα, σε τρόπο ώστε η μέχρι σχετικά πρόσφατη τηλεσκοπική και ομογενοποιητική εικόνα που διαθέταμε γι' αυτό να τίθεται σε αμφιβολία.

Κατά συνέπεια δεν μπορούμε πια να κάνουμε λόγο για το θεατή του αρχαίου δράματος «εν γένει», αλλά για το κοινό σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, με συγκεκριμένες προσληπτικές παραμέτρους, κοινωνικές συνθήκες και πολιτισμικές υποδοχές που είναι εντελώς διαφορετικές από τις δικές μας σήμερα.

Όσο λοιπόν λάθος είναι να προβάσουμε τα σύγχρονα ερμηνευτικά δεδομένα στον κόσμο της αρχαιότητας και να προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε την αισθητική ανταπόκριση του κοινού εκείνης της εποχής, με βάση τα σύγχρονα, άλλο τόσο επιστημονικά αναληθές είναι το δόγμα της ομογενοποιημένης κοινής πρόσληψης του αρχαίου δράματος από το κοινό της κλασικής (τουλάχιστον) περιόδου του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

Το αρχαίο δράμα, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του συνδέεται με τη θρησκευτική και τη δημόσια ζωή της πόλης, τα ενδιαφέροντα και τους προβληματισμούς των αθηναίων πολιτών, συμβάλλοντας στη συγκρότηση μιας ενιαίας πολιτιστικής ταυτότητας, την εποχή αμέσως μετά τους Μηδικούς πολέμους.³ Εξ αυτού ακριβώς προκύπτει ο συγκεκριασμός ενός αρχαϊκού τρόπου σκέψης, οικειοποιημένου προ πολλού από τον μέσο θεατή, με το νέο ορθολογισμό που έφεραν οι σοφιστές και η σωκρατική φιλοσοφία, αλλά και η συνύπαρξη μιας λαϊκής πολιτισμικής παράδοσης και μιας μυθολογικής ερμηνείας του κόσμου, που συνήθως εκπροσωπεί ο χορός, με μία έντεχνη καλλιτεχνική δημιουργία νέου τύπου, που οργανώνεται πάνω στη ρητορική και τη διαλεκτική, την επιχειρηματολογία στην Εκκλησία του Δήμου, την Πνύκα και την Αγορά.⁴

³ I.C. Storey – Ar. Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Blackwell, Oxford 2005, 61-71.

⁴ Βλ. G. Thompson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1996 και Th. Gaster, *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York 1993.

Τα μηνύματα των έργων που λάμβαναν οι θεατές, χωρίς να εμφορούνται από έντονο διδακτισμό, διέθεταν ουσιαστική μορφο-παιδευτική αξία, που βρισκόταν σε πλήρη ανταπόκριση προς την αισθητική μορφή και τις απαιτήσεις του δράματος. Η υποδοχή, κατανόηση και ερμηνεία τους, που δημιουργούσε ηθικά πρότυπα και κοινωνικά ερείσματα ικανά να νοηματοδοτήσουν την ατομική περίπτωση κάθε θεατή, αλλά και της πόλης ως όλου, είναι απόλυτα συμβατή και προσομοιωμένη με τη γενικότερη κοσμοαντίληψη, τη νοοτροπία και την παιδεία που η αθηναϊκή δημοκρατία παρείχε στους πολίτες της τον 5^ο π.Χ. αιώνα.⁵

Αυτός ο ευρύτερα παιδευτικός χαρακτήρας του θεάτρου, ως συλλογικού πολιτισμικού φαινομένου που, εκτός από καθαρά αισθητικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο, διέθετε ταυτόχρονα και έναν κοινωνικό ρόλο, αποτελώντας ενεργό συνδετικό ιστό της νεοπαγούς συνείδησης του αθηναίου «πολίτη-θεατή», αποτελεί ένα σταθερό διαχρονικό σημείο αναφοράς για όλους τους μετέπειτα μελετητές του θεάτρου, μια αφετηριακή αξία καθολικής αποδοχής και ένα σταθερό πόλο σύγκρισης με κάθε νεοτερική ή άλλη ερμηνεία.⁶

Προϋπόθεση γι' αυτή την a posteriori ερμηνεία του δράματος, αποτελεί όμως η ακριβής διαγραφή του κοινού στο οποίο απευθυνόταν η τραγωδία, των ψυχοπνευματικών υποδοχών που διέθεταν οι πολίτες-θεατές που παρακολουθούσαν κατά τη διάρκεια των Διονυσιακών εορτών του «δραματικούς αγώνες» σε κάποιο από τα αμφιθέατρα της Αττικής και στη συνέχεια ολόκληρης της Ελλάδας.⁷

Πρόκειται για ένα σχετικά ομοιογενές κοινό με ισόρροπες προσλαμβάνουσες, με παρόμοιες πολιτισμικές εμπειρίες, με συναφή ενδιαφέροντα και επιδιώξεις, όπως είχαν διαμορφωθεί μέσα στα πλαίσια της «πόλης-κράτους». Η μυθική αφήγηση, ως καμβάς της τραγωδίας, κτήμα των θεατών από την ήδη προγενέστερη θεατρική, λογοτεχνική, θρησκευτική και κοινωνική παιδεία τους, δεν αποτελεί παρά το πρόσχημα που επιτρέπει στη δημιουργική συνείδηση των δραματικών ποιητών να ενεργοποιηθεί και να δώσει τη δυνατότητα στους θεατές να πραγματοποιήσουν την υπέρβαση του «εδώ / τώρα» της δικής τους παρουσίας, προς το «αλλού / άλλοτε» της μυθοποιημένης εκδοχής της. Με τη διαδικασία της ψευδαίσθησης που λειτουργεί κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο κάθε θεατής-πολίτης στο αρχαιοελληνικό αμφιθέατρο βρίσκει τα προσωπικά του ερεί-

⁵ S. Goldhill, "The audience of Athenian tragedy" στο: P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, 54-68.

⁶ N. Croally, «Ο παιδευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας» στο: J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. 31 Εισαγωγικά Δοκίμια, μτφ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γαρ. Φιλίππου, επιμ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Παπαδήμας, Αθήνα 2010, 76-97.

⁷ P. Cartledge, "'Deep plays': theatre as process in Greek civic life" στο: P.E. Easterling (ed.), *ό.π.*, (σημ. 5) 16-22.

σματα που αφορμώμενα από τα αντίστοιχα κειμενικά και σκηνικά δεδομένα, του προσφέρουν την «κάθαρση» ως τελικό ζητούμενο με την πολλαπλή φιλοσοφική, υπαρξιακή, ψυχαναλυτική και κοινωνιολογική της διάσταση.

Αυτός ο θεατής μπορεί με σχετική ευχέρεια να κατανοήσει, να αποκωδικοποιήσει και να σηματοδοτήσει τα σκηνικά εκπορευόμενα μηνύματα. Σε αυτόν το θεατή απευθύνεται ο Αριστοφάνης μέσα από τις «παραβάσεις» των έργων του στοχεύοντας στον προβληματισμό και τη συνειδητοποίησή του, μέσα από τη διακωμώδηση οικείων καταστάσεων και τη σάτιρα ιστορικών προσώπων. Στον ίδιο απευθύνεται ο Αισχύλος μέσα από τους *Πέρσες*, τονίζοντας το εθνικό του φρόνημα και επιβραβεύοντας τη στάση του κατά τους πρόσφατους Μηδικούς πολέμους και από τις *Ευμενίδες*, όταν η Πνύκα γίνεται ο δραματικός χώρος καταξίωσης των θεσμών και του πολιτεύματος της αθηναϊκής δημοκρατίας, σε ένα δευτερογενές, φαντασιακό, όπως ήταν στο κυριολεκτικό, πραγματικό επίπεδο.⁸

Κατ' αυτό τον τρόπο, μορφή και περιεχόμενο, σκηνική εικονοποιία και αξιακός κόσμος βρίσκονται σε μία πλήρη ταύτιση, ανταποκρινόμενα κατά τον καλύτερο τρόπο στην έννοια του «κλασικού», ως αντιστοιχίας μορφής και περιεχομένου, συμμετρίας και ισορροπίας, δια των οποίων τελικά εξασφαλίζεται η διαχρονικότητα και η παγκοσμιότητα του αρχαίου δράματος.

Αν και οφείλουμε να συμφωνήσουμε με την άποψη που αναγνωρίζει καθολικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά που ανταποκρίνονται διαχρονικά σε πολλές πλευρές της ψυχονητικής ανταπόκρισης των θεατών στα σκηνικά ερεθίσματα, όμως εξίσου είμαστε υποχρεωμένοι να δεχτούμε ότι «τα προσωπικά μας “φίλτρα” δεν ταυτίζονται πάντα με εκείνα των Αθηναίων του πέμπτου αιώνα π.Χ.».⁹ Πώς όμως είναι δυνατό να ανασυσταθεί το κοινό (ιδιαίτερα το αθηναϊκό του «χρυσού αιώνα») που παρευρισκόταν στις παραστάσεις τραγωδιών και κωμωδιών, κατά την περίοδο των δραματικών αγώνων (και ιδιαίτερα στα Μεγάλα Διονύσια) και να διατυπωθούν σήμερα απόψεις για τη φύση και τα χαρακτηριστικά, τις προσδοκίες και τις πολιτισμικές αντιδράσεις του, με κάποιο βαθμό βεβαιότητας για την ορθότητα των διατυπωμένων συμπερασμάτων μας;

Πώς μπορούμε σήμερα εμείς, μελετητές και θεατές του αρχαίου δράματος, να επικοινωνήσουμε με τα έργα, να κατανοήσουμε το περιεχόμενό

⁸ J. Winkler – Fr. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990.

⁹ Ism. Lada-Richards, «Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια» στο: Ανδ. Μαρκαντωνάτος – Χρ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008, 453.

τους και να διατυπώσουμε τις απόψεις μας, αν δεν γνωρίζουμε τους φυσικούς αποδέκτες, τους εγγεγραμμένους θεατές των τραγικών και κωμικών ποιητών της αρχαιότητας; Με άλλα λόγια, είναι δυνατό να ανασυνθέσουμε με αρχαιολογικό τρόπο τη συλλογική συνείδηση των θεατών εκείνης της εποχής και να διαγράψουμε με σαφήνεια τη συναισθηματική και διανοητική ανταπόκρισή τους στα σκηνικά εκπορευόμενα μηνύματα των έργων;

Η απάντηση είναι αρνητική, ή τουλάχιστον μάλλον αρνητική, αφού κανένα θεατρικό κοινό σε καμία εποχή δεν είναι μονοδιάστατο, ούτε αποτελεί ενιαίο σύνολο θεατών, απαρτιζόμενο από άτομα που «διαθέτουν την ίδια μορφωτική και διανοητική υποδομή, χρησιμοποιούν τους ίδιους αισθητικούς και πολιτισμικούς κώδικες, άρα ενδέχεται να μετέρχονται τις ίδιες ερμηνευτικές στρατηγικές».¹⁰ Αντίθετα, πρέπει να κάνουμε λόγο για την ίδια έννοια σε πληθυντικό αριθμό («κοινά»), ή καλύτερα να την αντικαθιστούμε από την ισοδύναμή της «θεατής» / «θεατές», που εστιάζει το ενδιαφέρον και μεταφέρει το κέντρο βάρους από την απρόσωπη μαζική μονάδα στην εξατομικευμένη και ιδιαίτερη ατομική ύπαρξη, με τα συγκεκριμένα ψυχο-πνευματικά χαρακτηριστικά της.

Με αυτή τη σημασία, ο θεατής του αρχαίου δράματος διαφοροποιείται και καθορίζεται με βάση ποικίλα γνωρίσματα που υπάρχουν και λειτουργούν ταυτόχρονα. Δεν είναι δηλαδή μόνο ο αθηναίος πολίτης, ο ξένος ή ο μέτοικος (πολύ περισσότερο ο δούλος και η γυναίκα), αλλά εξίσου ο αγρότης από τις Αχαρνές ή ο μαθητής του Σωκράτη και των Σοφιστών. Μπορεί ακόμα να είναι ο ανώνυμος άνθρωπος λαϊκής προέλευσης ή ο προβεβλημένος δημόσιος λειτουργός, ο κρατικός αξιωματούχος ή ο δάσκαλος της σοφίας, ο έφηβος και ηλικιακά νέος θεατής ή ο προκεχωρημένης ηλικίας, το αριστοκρατικής καταγωγής συντηρητικό άτομο, ή ο βαθιά δημοκρατικός πολίτης.

Όλοι αυτοί συνυπάρχουν ως θεατές που παρακολουθούν την ίδια παράσταση, στον ίδιο χώρο αλλά ίσως σε διακριτή οι μεν από τους δε θέση, αποτελώντας το πραγματικό, ιστορικά προσδιορισμένο κοινό. Μια παρόμοια όμως εικόνα γι' αυτό το κοινό υπάρχει και ενδο-δραματικά εγγεγραμμένη από τον ίδιο τον ποιητή, που παρουσιάζει ήρωες και καταστάσεις, ενέργειες και ιδέες, συγκρούσεις και επιλογές, που ανταποκρίνονται άλλοτε προς τη μια και άλλοτε προς την άλλη από τις όψεις που διέθετε το πραγματικό κοινό, ικανοποιώντας τα ενδιαφέροντα και τις προσδοκίες άλλοτε των νέων και άλλοτε των ηλικιωμένων, των αριστοκρατικών ή των δημοκρατικών, των αμόρφωτων ή των μορφωμένων.¹¹

¹⁰ Ism. Lada-Richards, ό.π. (σημ. 9) 456.

¹¹ Ism. Lada-Richards, ό.π. (σημ. 9) 466-86.

Για να υπάρχουν και να λειτουργήσουν όμως αυτές οι συνθήκες, πρέπει να υφίσταται ο αντικειμενικός χώρος υποδοχής τους ως εικονοποιημένο, σύνθετο καλλιτεχνικό θέαμα, συντελούμενο σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και απευθυνόμενο από τους δημιουργούς στους αποδέκτες του. Αυτός είναι το θέατρο του Διονύσου, χτισμένο στους πρόποδες της Ακρόπολης, κοντά στους χώρους συνάθροισης των Αθηναίων πολιτών (Πνύκα, Αγορά), που τοποθετείται στο επίκεντρο σχεδόν του αστικού σχεδιασμού της πόλης.¹²

Ο αριθμός των θεατών που παρακολουθούσε μια παράσταση στο θέατρο αυτό καθώς και η σύσταση του κοινού, αποτελούν ακόμα θέματα επιστημονικών αντιπαραθέσεων, αφού δεν υπάρχουν σαφή, κοινά αποδεκτά τεκμήρια. Το συγκεκριμένο θέατρο, που από ξύλινο ανακατασκευάστηκε σε λίθινο από τον Λυκούργο το 338-330 π.Χ., υπολογίζεται ότι είχε μια μέγιστη χωρητικότητα δεκατεσσάρων μέχρι δεκαεπτά χιλιάδων θεατών.¹³

Το μεγαλύτερο μέρος αυτού του κοινού ήταν ενήλικες άνδρες, αθηναίοι πολίτες, ενώ με βεβαιότητα, σχεδόν, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ανάμεσά τους συγκαταλέγονται και ξένοι (μη αθηναίοι) που για ποικίλους λόγους παρευρίσκοντο στην πόλη την περίοδο των δραματικών αγώνων και συμμετείχαν σε αυτούς (κυρίως στα Μεγάλα Διονύσια), ενώ επίσης το θέαμα παρακολουθούσαν και οι μέτοικοι (ξένοι κάτοικοι της Αθήνας). Προβληματική και αμφιλεγόμενη είναι η παρουσία γυναικών, παιδιών¹⁴ και δούλων, αν και για τους τελευταίους είναι δεκτό ότι συμμετείχαν σε μικρό αριθμό.¹⁵ Εκτός όμως από τους απλούς θεατές, στις παραστάσεις και μάλιστα σε ειδικές θέσεις, παρευρίσκοντο άτομα από την επίσημη πολιτική, στρατιωτική και θρησκευτική εξουσία, οι τιμώμενοι έφηβοι και άλλα μεμονωμένα πρόσωπα με εξέχουσα θέση και ρόλο.¹⁶

Οι αντιδράσεις των θεατών αυτών δεν ήταν πάντα ομοιόμορφες, ούτε ελεγχόμενες, όπως προκύπτει από ενδοκειμενικές αλλά και εξωτερικές συγχρονικές μαρτυρίες, αφού άλλοτε η υποδοχή του θεάματος γινόταν με γενική ευφορία και ενθουσιασμό, ενώ άλλοτε δεν έλειπαν οι έντονες αποδοκιμασίες, δηλωτικές όχι μόνο με φραστικά μέσα αλλά με χειρονομίες και πέταγμα αντικειμένων. Είναι, επίσης, γνωστό ότι οι θεατές έπαιρναν το μέρος κάποιου από τους διαγωνιζόμενους ποιητές και φωνασκούσαν προσπαθώντας να επηρεάσουν τους κριτές υπέρ του προσώπου που υπο-

¹² N. Croally, ό.π. (σημ. 6) 84-5.

¹³ I.C. Storey – Ar. Allan, ό.π. (σημ. 3), 30-1.

¹⁴ Um. Albin, *Προς Διόνυσον. Το θέατρο στην Αθήνα των κλασικών χρόνων* [Τίτλος πρωτοτύπου: *Nel nome di Dioniso*, Garzanti, Milano 1999], μτφ. Α. Τζαλλήλα, εκδόσεις του εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2000, 212-6.

¹⁵ S. Goldhill, ό.π. (σημ. 5) 347-69.

¹⁶ J. Winkler – Fr. Zeitlin, ό.π. (σημ. 8).

στήριζαν, δημιουργώντας οχλαγωγία και επιβάλλοντας τη βίαιη καταστολή των αντιδράσεων τους από τους ραβδούχους.¹⁷

Τέλος, είναι ακόμα αποδεκτό ότι η θεατρική παράσταση λειτουργούσε όχι μόνο ως κοινωνικό αλλά και ως καθαρά κοσμικό γεγονός (όπως άλλωστε πάντα συμβαίνει στο θέατρο) με τη δημόσια προβολή κάποιων προσώπων και την προσπάθεια επίδειξης και κοινωνικής αναγνώρισης άλλων, λόγω της ιδιαίτερης προνομιούχου θέσης που διέθεταν ή της γενικότερης εμφάνισής τους.

Παρ' όλες όμως τις διαφορές και ενίοτε τις αντιφάσεις που επισημαίνονται ανάμεσα στους θεατές στα Μεγάλα Διονύσια, αν και η ιδεατή ομοιομορφία τίθεται σε αμφισβήτηση και μάλλον αναιρείται, όμως υπάρχουν πολλά ενοποιητικά χαρακτηριστικά που τείνουν να ανακαλέσουν τα προηγούμενα αρνητικά συμπεράσματα και συνηγορούν για την εγκυρότητα μιας ενιαίας θεώρησης του κοινού ως συλλογικής οντότητας.

Τα επιχειρήματα αυτά στηρίζονται στον ανθρωπολογικό και θρησκευτικό χαρακτήρα του δράματος, το έντονα τελετουργικό και λατρευτικό στοιχείο που διέθετε, αλλά και την κοινωνική και πολιτική αποστολή που επιτελούσε ως ενοποιητική δύναμη της πόλης-κράτους. Τέλος, δεν πρέπει να υποβαθμισθεί η εορταστική και ψυχαγωγική παράμετρος και το λαϊκό υπόβαθρό του, ως μαζικού θεάματος και διάστασης επικοινωνίας, παιδείας και διασκέδασης του πλήθους. Αν σε αυτά συνυπολογισθούν τόσο η κοινή πολιτισμική εμπειρία, όσο και η ομογενοποιημένη συλλογική πρόσληψη της παράστασης ως εικονοποιημένου λόγου, με τη μεσολάβηση των κωδίκων της παράστασης, τότε η άποψη που συμπερασματικά μπορεί να διατυπωθεί για την εικόνα του θεατή και τις προσληπτικές του δυνατότητες δεν μπορεί παρά να είναι συγκερασμός όλων των προαναφερθεισών παραμέτρων που επιγραμματικά διατυπώθηκαν.

Η φυσιογνωμία του σύγχρονου θεατή

Ποιά είναι η πραγματικότητα σήμερα για έναν σύγχρονο θεατή ο οποίος παρακολουθεί να ζωντανεύουν στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου ή των Φιλίππων, της Δωδώνης ή του Κουρείου (στην Κύπρο) τα πάθη του Οιδίποδα και του Φιλοκτήτη, της Εκάβης και της Μήδειας; Τί το κοινό έχει αυτός με τον αντίστοιχο θεατή που δύομισι χιλιετίες πριν καθόταν στις ίδιες ή σε ανάλογες κερκίδες και παρακολουθούσε το ίδιο ή κάποιο παρόμοιο έργο; Ποιές σκέψεις και ποιά συναισθήματα προκαλεί στο πολυεθνικό κοινό ενός καλοκαιρινού φεστιβάλ αρχαίου δράματος η παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* ή των *Τραχινιών*, με τον τρόπο που

¹⁷ Um. Albin, ό.π. (σημ. 14) 208-11.

σκηνοθετικά αποδίδεται το συγκεκριμένο θέαμα; Πώς προκύπτει (ή μπορεί να προκύψει) η «κάθαρση» γι' αυτό το ετερογενές και ανόμοιο κοινό της σύγχρονης πολυπολιτισμικής κοινωνίας και σε τί μοιάζει ή διαφέρει η συγκεκριμένη επικοινωνία από την αντίστοιχη των θεατών του 5^{ου} και 4^{ου} π.Χ. αιώνα; Είναι δυνατόν να γίνεται ομοιότροπα κατανοητή και ενεργή η έννοια του «τραγικού» για τη συνείδηση του αθηναίου-πολίτη σε μια παράσταση στα «εν άστει Διονύσια» και για τη συνείδηση του σύγχρονου θεατή-καταναλωτή της παγκοσμιοποιημένης κοσμοπόλης, σε κάποιο πολυεθνικό φεστιβάλ στην Αθήνα ή την Avignon, το Εδιμβούργο ή τις Συρακούσες;¹⁸

Αυτό το ανομοιόμορφο κοινό διαφορετικής εθνοφυλετικά πολιτισμικής και κοινωνικής προελεύσεως, με διαφορετικές αισθητικο-καλλιτεχνικές εμπειρίες και ασύμπτωτες ψυχο-νοητικές υποδοχές, δεν είναι δυνατό να υποδεχθεί και να αποτιμήσει τα σκηνικά εκπορευόμενα μηνύματα με τον ίδιο τρόπο, όπως το αθηναϊκό κοινό στην εποχή του «χρυσού» αιώνα, ή έστω και το ήδη βαθμιαία ανομοιόμορφο κοινό της ελληνιστικής εποχής, σε κάποια παράσταση στον ευρύτερο χώρο της λεκάνης της Ανατολικής Μεσογείου.

Μια πρώτη ουσιαστική διαφορά, είναι αυτή που σχετίζεται με τη φύση, τη θέση και τον προορισμό του θεάτρου μέσα στην κοινωνία. Στην αρχαία Ελλάδα το θέατρο αποτελούσε εκδήλωση που εντασσόταν σε ένα ευρύτερο θρησκευτικό και τελετουργικό πλαίσιο, χωρίς καμία εμπορευματική αξία.¹⁹ Σήμερα το θέατρο (ως παράσταση) αποτελεί ένα πολιτιστικό αγαθό, το οποίο απευθύνεται πρωταρχικά σε θεατές-καταναλωτές, εντασσόμενο στο ευρύτερο πλαίσιο των λειτουργιών στη σύγχρονη κοινωνία του θεάματος.

Ο θεατής στο αρχαίο θέατρο ήταν συμμετέχων στα σκηνικά διαδραματιζόμενα, τα οποία όχι μόνο γνώριζε, αλλά κατανοούσε πλήρως ως ενέργειες, αξίες και συμπεριφορές, γεγονός που του επέτρεπε να οδηγηθεί στο τελικό ζητούμενο της παράστασης, δηλαδή στην «κάθαρση». Ο σημερινός θεατής αγνοεί τα δεδομένα του μύθου, τα οποία ακόμα κι αν πληροφορηθεί εκ των προτέρων, προσλαμβάνει ως παραμυθιακή αφήγηση μάλλον ή συμβολική καταγραφή, με αποτέλεσμα να υπονομεύεται η πρόσληψή του, αφού ετοιμάζεται να παρακολουθήσει μάλλον μια δραματική ή κωμική ιστορία, χωρίς να μπορεί να κατανοήσει το βαθύτερο αξιακό της περιεχόμενο. Κατ' αυτό τον τρόπο, η βασική στόχευση του αρχαίου δράματος αυτοαναιρείται και ο σύγχρονος θεατής παραμένει (στην

¹⁸ Ism. Lada-Richards, ό.π. (σημ. 9) 452-60, Θ. Γραμματάς, «Η απομυθοποίηση της τραγωδίας συνθήκη του νέου τραγικού», στο: Θ. Γραμματάς – Ι. Παπαδόπουλος (επιμ.), *Τραγικό και Τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Διάδραση, Αθήνα 2011, 67-85.

¹⁹ Um. Albin, ό. π. (σημ. 14) 183.

καλύτερη περίπτωση) απλώς παρατηρητής και κριτής του σκηνηκού θεάματος από το οποίο αναμένει μάλλον μια αισθητική απόλαυση, παρά μια ψυχο-πνευματική μεταστροφή.

Αυτό γίνεται γιατί ο θεατής στην αρχαία Ελλάδα στηριζόταν στο έργο και στο θέμα του, προκειμένου από αυτό να αναχθεί σε γενικές έννοιες και αξίες που ανήκαν στον πνευματικό κόσμο που αποτελούσε το επιστέγασμα της τραγωδίας και της κωμωδίας. Αντίθετα, ο σημερινός θεατής, αγνοώντας ή μη κατανοώντας το φιλοσοφικό και αξιακό υπόβαθρο του έργου που παρακολουθεί, περιορίζει τις προσδοκίες του συνήθως στην επιτυχία και μόνο επικοινωνία του με το σκηνηκό θέαμα και την ικανοποίηση των ερωτημάτων που αυτό θέτει ως συγκεκριμένη παράσταση.

Στα προηγούμενα πρέπει ακόμα να συνυπολογίσουμε και παράγοντες οι οποίοι σχετίζονται με το ίδιο το καλλιτεχνικό γεγονός, που αποτελεί η σκηνηκή απόδοση του αρχαίου δράματος. Ο λόγος, το κείμενο, που άλλοτε συνιστούσε τη μοναδική και απαράβατη αρχή πάνω στην οποία στηριζόταν το θέαμα, έχει πια στις μέρες μας χάσει την πρωταρχική του σημασία. Η εικονοποίηση του λόγου, έχει μετατραπεί σε ένα «λόγο της εικόνας» που ανάγει συχνά το θέατρο σε θέαμα, στο όνομα δήθεν της επικοινωνίας και της πρόσληψής του από το κοινό. Αυτό επιφέρει μοιραία ριζικές αλλαγές, αφού η ποίηση και η λογοτεχνικότητα ως αρετές του κειμένου εξαφανίζονται, μετατρέπονται σε μια συχνά προσχηματική διατύπωση ενός παραστατικοποιημένου λόγου. Και ενώ ο αρχαιοέλληνας θεατής είχε μια άμεση προσωπική επαφή με το κείμενο, ο σύγχρονος επικοινωνεί με αυτό μόνο έμμεσα δια της καθοριστικής παρουσίας του σκηνοθέτη, ο οποίος συχνά μετατρέπεται σε συνδημιουργό του έργου.²⁰

Η αυτονόητα σχεδόν προκύπτουσα διαφορά ανάμεσα στους δύο όρους σύγκρισης («πολίτης – θεατής», «καταναλωτής – θεατής») εκτός από τους πολιτιστικούς, παιδαγωγικούς και κοινωνικούς όρους που αιτιολογούν την ετερότητα, οφείλει επιπλέον να λάβει υπόψη της και τη λειτουργία της μνήμης του θεατή και τους παράγοντες που τη διαμορφώνουν: το χώρο και τις συνθήκες, τους κώδικες υποκριτικής και το αξιακό περιεχόμενο των έργων, σε σχέση με τις μνημονικές υποδοχές και τους διάυλους διαμόρφωσης, καταγραφής και επαναφοράς της παρελθοντικής μνημονικής εμπειρίας του θεατή, στον παραστατικό χρόνο της συγκεκριμένης παράστασης.²¹

²⁰ Fr. Decreus, «Οι τραγωδίες του Σοφοκλή στη σύγχρονη σκηνή. Μια από τις πολλές ιστορίες που σημάδεψαν την πολιτιστική μας ταυτότητα», στο: *Πρακτικά Όγδου Διεθνούς Συμποσίου Αρχαίου Δράματος*, επιμ. Ν. Σιαφκάλης, Έκδοση Κυπριακού Κέντρου Δ.Ι.Θ., 2005, 60-71.

²¹ Θ. Γραμματάς, «Η μνήμη του θεατή», στο ίδιο: *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη Θεωρία του Θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011, 173-95.

Η επισήμανση αυτή καταδεικνύει ότι η μνήμη του σύγχρονου θεατή-καταναλωτή, προσδιορίζεται και συγκροτείται δεσμευτικά από πλήθος αντιφατικών και ετερόκλητων εμπειριών και δεδομένων, που συναρτώνται άμεσα με το σύγχρονο πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αυτή διαμορφώνεται. Η μνήμη φυσικά υφίστατο και λειτουργούσε εξίσου στο αμφιθέατρο του Διονύσου ως εγκεφαλική ενέργεια και άμεση ή έμμεση καταγραφή των αισθητικο/καλλιτεχνικών και κοινωνικο/πολιτισμικών εμπειριών που συνδέονται με την παράσταση. Τόσο όμως η ποιότητα, όσο και η έκταση αυτής της «θεατρικής μνήμης» δεν έχει πολλά κοινά στοιχεία με την αντίστοιχη του σύγχρονου θεατή.²² Ο τρόπος της παράστασης και οι διαφορές στο αισθητικό αποτέλεσμα, οι συνθήκες επικοινωνίας και πρόσληψης του σκηνικού θεάματος, αλλά και η γενικότερη «πολιτισμική μνήμη» της εποχής, ήταν εξαιρετικά περιορισμένες και καθορισμένες, σε σχέση με αυτές στο σύγχρονο πολυεθνικό περιβάλλον. Κατ' αυτό τον τρόπο το τελικό αποτέλεσμα που παρέμενε από τις διαδοχικές και αλληπάλλληλες συμμετοχές του αθηναίου θεατή σε παραστάσεις τραγωδίας και κωμωδίας, πολύ λίγο επηρεαζόταν και μεταβαλλόταν, σε συνάρτηση προς τους γενικότερους μνημονικούς δείκτες που προσδιορίζουν τη συλλογική εμπειρία και την κυρίαρχη άποψη για το θέατρο. Η πολυπολιτισμική και πολυεθνική αντίθετα κοινωνία της σύγχρονης μεταβιομηχανικής εποχής, με την παγκοσμιοποίηση όχι μόνο της γνώσης και της πληροφόρησης, αλλά και της αισθητικής και καλλιτεχνικής εμπειρίας, επιφέρει ουσιαστικές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο το αρχαίο δράμα και η τραγωδία γίνονται αντιληπτά, αρχικά από τους σύγχρονους δημιουργούς και προσιτά στη συνέχεια από τους καταναλωτές, θεατές της μεταμοντέρνας κοσμοπολίας.

Με αυτή τη σημασία η τραγωδία απαλλάσσεται από κάθε εξάρτησή της με το «ιστορικό» ή το πραγματολογικό της δημιουργίας της, αποιστορικοποιείται και μετατρέπεται σε ένα «μετα-μοντέρνο» δημιούργημα, εξίσου ικανό και κατάλληλο να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του σύγχρονου θεατή, που δεν αντιμετωπίζει πια την παράσταση με δέος, ως ύψιστο καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά ως καταναλωτικό πολιτιστικό αγαθό, στο οποίο δικαιωματικά έχει πρόσβαση αφού πληροί τις προϋποθέσεις «απόκτησής» του (έχει πληρώσει εισιτήριο), όπως ισχύει και για κάθε άλλο αντίστοιχο προϊόν της σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας.²³

²² M. Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as memory machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003 και Σ. Πατσαλίδης, «Εκεί και τότε, εδώ και τώρα: Περί μνήμης και θεάτρου», *Ουτοπία*, 89 (Μάρτιος-Απρίλιος 2010) 73-101.

²³ Θ. Γραμματάς, «Το αρχαίο δράμα ως ζωντανό θέαμα. Η ουτοπία μιας πραγματικότητας», στον ίδιο: *Για το Δράμα και το Θέατρο*, Εξάντας, Αθήνα 2006, 57 και Θ. Γραμματάς, «Ανθρωπιστικές αξίες και θέατρο: “κλασικό” και “κλασικά” στην αρχή του 21^{ου} αι-

Σήμερα πια, για το θεατή της παγκόσμιας πόλης, τα ονόματα και τα ακριβή γεγονότα δεν αποτελούν την πεμπτούσια του σκηνικού θεάματος της τραγωδίας, τα πρόσωπα και οι ιδιότητές τους μόνο συμβολική αξία διαθέτουν. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην ποιότητα, την ένταση και τις συνέπειες των συγκρούσεων και των δραματικών καταστάσεων που μορφοποιούν τα δρώντα πρόσωπα επί σκηνής, σύμφωνα πάντα όχι με τις απαιτήσεις του ίδιου του κειμένου, αλλά τις επιδιώξεις του σκηνοθέτη, ο οποίος μετατρέπεται από μεσολαβητή σε συνδημιουργό του προσλαμβανομένου από το θεατή μηνύματος.

Από εδώ ακριβώς απορρέει η ουτοπική σύλληψη της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος, αφού αυτή πραγματοποιείται από το σύγχρονο σκηνοθέτη ως απάντηση στην προσπάθεια ομογενοποίησης των ετερόκλητων προσληπτικών ικανοτήτων των θεατών, οι οποίοι λόγω της διαφορετικής τους εθνοφυλετικής προέλευσης, κοινωνικής θέσης, μορφωτικού επιπέδου και αισθητικής εμπειρίας, αδυνατούν να δράσουν και να ανταποκριθούν πανομοιότυπα στα σκηνικά ερεθίσματα.²⁴ Αυτό που τελικά απομένει ως κοινή συνισταμένη και αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς για όλους είναι το γεγονός ότι έχουν πληρώσει εισιτήριο (κάποτε και ακριβιά), προκειμένου να αποκομίσουν μια μοναδική για πολλούς εμπειρία βιωματικής επικοινωνίας με κάποιο πολιτιστικό αγαθό που αποτελεί και σήμερα την κατεξοχήν εμβληματική έκφραση του «κλασικού».

Ο σκηνοθέτης, μέσα στο πλαίσιο των προσωπικών του καλλιτεχνικών επιλογών και των ιδεολογικών απόψεών του για την τραγωδία και το αρχαίο δράμα, προσπαθεί να παρουσιάσει ένα θέαμα που να είναι συμβατό με τις δικές του θέσεις, αλλά ταυτόχρονα να μπορεί εύκολα να γίνει προσιτό και αρεστό από ένα μεγάλο κοινό θεατών, που επιθυμούν διακαώς να ικανοποιήσουν τη δική τους ουτοπική διάθεση προσωπικής επαφής με κάποιο εμβληματικό αριστούργημα του παγκόσμιου πολιτισμού. Κατ' αυτό τον τρόπο, στο όνομα του ιδεατού «μέσου όρου» υποβαθμίζονται αναγκαστικά οι προσληπτικές προϋποθέσεις, αμβλύνονται οι επικοινωνιακές δυσχέρειες και σχηματοποιούνται οι ψυχονητικές παράμετροι του αρχαίου δράματος.²⁵

Το κοινό αυτό, έχοντας διαμορφωμένη «πολιτισμική μνήμη», μέσα από την υπερπροσφορά, την ποικιλία και τη συχνότητα θεαμάτων αρχαίου δράματος που προτείνονται προς «κατανάλωση» σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης, έχει συνειδητά ή μη διαμορφωμένες τις προσλαμ-

ώνα», στο ίδιο: *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη Θεωρία του Θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011, 66-76.

²⁴ Θ. Γραμματάς, ό. π. (σημ. 23) 110-1.

²⁵ Hel. Freshwater, *Theatre and Audience. Foreword by Lois Weaver*, Palgrave Macmillan, 62-76.

βάνουσες παραστάσεις και έχει οριοθετημένο τον προσληπτικό του ορίζοντα με τρόπο εντελώς διαφορετικό από το κοινό του ίδιου θεάματος στην αρχαιότητα.²⁶

Μέσα λοιπόν από αυτή τη «στρωματογραφία της μνήμης», τόσο σε επίπεδο δημιουργών (οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί και οι άλλοι συντελεστές της παράστασης «θυμούνται» προγενέστερες παραστάσεις με τις οποίες συνειδητά ή μη διαλέγονται), όσο και σε επίπεδο καταναλωτών (οι θεατές θυμούνται προγενέστερες αντίστοιχες θεατρικές εμπειρίες, στις οποίες αναφέρονται και με τις οποίες συγκρίνουν την παρούσα), το παρελθόν της τραγωδίας (και του θεάτρου κατ' επέκταση) παροντικοποιείται, σε τρόπο ώστε το παρόν της συγκεκριμένης παράστασης να εμπεριέχει «δυνάμει», το σύνολο παρόμοιων παραστάσεων του παρελθόντος.²⁷

Όσο πιο μεγάλη είναι η αγορά του θεάματος, όσο δηλαδή πιο μεγάλη είναι η προσφορά σκηνικών ερμηνειών της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, τόσο πιο ευρεία γίνεται η θεατρική μνήμη, άρα τόσο πιο πολλές δυνατότητες και ευκαιρίες επιλογών του καταναλωτικού πολιτιστικού αγαθού διαθέτει ο «αγοραστής-θεατής» μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας της αφθονίας.

Αν στα προηγούμενα συνυπολογίσουμε και τις σύγχρονες τάσεις στην αισθητική και την τέχνη, με την καθιέρωση του μεταμοντερνισμού και των προοπτικών που εξ αυτού απορρέουν (αποδόμηση του κειμένου, διακειμενικότητα, επινοημένο θέατρο, μεταθέατρο, performance), τότε γίνεται αντιληπτό ότι η σύγχρονη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας και του αρχαίου δράματος γενικότερα, έχει κατά πολύ διαφοροποιηθεί από αυτό που ακόμα και στο πρόσφατο ιστορικό παρελθόν αποκαλούσαμε «κλασική παράσταση».

Αυτό όμως σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι η έννοια του «κλασικού» έπαψε πια να υφίσταται, ότι η αρχαιοελληνική τραγωδία απώλεσε την ποιότητα και την αξία της ως σκηνικό θέαμα και μετατράπηκε σε «δράμα», ούτε ότι η αττική κωμωδία έγινε «επιθεώρηση» ή «βαριετέ», στο όνομα δήθεν της θεαματικότητας και της διευκόλυνσης της κατανάλωσής τους από ένα ευρύ κοινό.

Με όποιες επιφυλάξεις κι αν διατυπώσουμε, παρά τις αναντίρρητες και αναπόφευκτες διαφοροποιήσεις που έχουν προκύψει μέσα στο πέρασμα του χρόνου, μπορούμε καθ' όλα θεμιτά να υποστηρίξουμε ότι το

²⁶ P. Burke, "History as social memory", στο: T. Butler, *Memory: History, Culture and the Mind*, Blackwell, New York 1989, 97-113 και M. Halbwachs, *On Effective Memory*, University of Chicago Press, Chicago 1992.

²⁷ S. Jestrovic, "The theatrical memory of space: From Piscator and Brecht to Belgrade", *New Theatre Quarterly*, 21: 4(2005), 358-366· J. Malkin, *Memory, Theatre and Postmodern Drama*, Michigan University Press, Michigan 2002· S. Nalbantian, *Memory on Literature: From Rousseau to Neuroscience*, Palgrave, London 2003.

αρχαίο δράμα εξακολουθεί να παραμένει «κλασικό», όσο ήταν για τους πολίτες-θεατές της αρχαιοελληνικής «πόλης-κράτους», αλλά και της πολυπολιτισμικής κοινωνίας των μεγάλων άστεων της ελληνοιστικής εποχής. Ο σύγχρονος θεατής-καταναλωτής, όσο κι αν είναι εξοικειωμένος με τους κώδικες του τηλεοπτικοποιημένου θεάματος, όσο κι αν τείνει να χάσει την πολιτιστική του ταυτότητα εμβαπτιζόμενος στη μαζική κουλτούρα της παγκοσμιοποιημένης «κοσμόπολης» στην οποία ζει, εξακολουθεί ακόμα να αντιλαμβάνεται τη διαχρονική και πανανθρώπινη αξία του αρχαίου δράματος.²⁸

Βέβαια αυτό δε σημαίνει την υποχρεωτικά και μόνο μια εκδοχή στην ερμηνεία του, που είναι οικεία σε κάποιους και ανοίκει στους περισσότερους, ούτε τη στατικοποιημένη χρονικά «μουσειακή» του προσέγγιση. Αντίθετα σημαίνει την πολυδιάστατη και κάποτε αντιφατική, τη διαχρονική και επικαιροποιημένη αντιμετώπισή του, που το καθιστά κοινό κτήμα της ανθρωπότητας με διαχρονική και παγκόσμια εμβέλεια. Αυτή την άποψη που με διαφορετικό τρόπο και από διαφορετικό δρόμο ξαναφέρει το αρχαιοελληνικό δράμα στο επίκεντρο του σύγχρονου πολιτισμού εκφράζει το θέατρο, μέσα από μεταμφιέσεις και μετασχηματισμούς σαν αυτούς που ακολουθεί ο Διόνυσος στο διαχρονικό του ταξίδι.

THEODORE GRAMMATAS

Perceptions of ancient Greek tragedy in late modernity. From the citizen-viewer of the city-state to the consumer-viewer of the globalised “cosmopolis”

Ancient Greek drama was born in certain historic time and place, under circumstances which have been widely studied (Dionysian festivals, Athenian Democracy) and was addressed at a more or less homogenous audience. Today, at the beginning of the 21st century, reality is very different. Modern audiences are consumers watching the shows offered with completely different prerequisites from those of the Dionysian amphitheatre in 5th century B. C. Athens.

Our study aims at analysing the sociological parameters featuring these two distinct types of audiences, which also contextualises the completely different way in which the modern viewer perceives ancient Greek tragedy and drama as a whole.

²⁸ Fr. Decreus, “Can Greek Tragedy when staged in an open dramaturgical style, still be tragic?” στο: A. Tambaki – W. Puchner (eds), *Theatre and Theatre Studies in the 21st century*, [Proceedings], Ergo, Athens 2010, 239-53.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΒΙΑΡΑΣ

Αρχαιότητα και εικαστική πρωτοπορία στο έργο του Klaus-Michael Grüber



ΟΙ ΒΑΚΧΕΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ του Klaus Michael Grüber παρουσιάστηκαν στις 7 Φεβρουαρίου 1974 από τη Schaubühne σ' ένα γυμναστήριο του Δυτικού Βερολίνου. Ο τότε διευθυντής της, Peter Stein, συνέλαβε ένα φιλόδοξο επιχείρημα, το Antiken Projekt, ένα είδος αναβάπτισης του δυναμικού αυτού θιάσου στην αρχαιοελληνική δραματολογία. Από τη μεριά του ανέβασε, σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, τις *Ασκήσεις για ηθοποιούς*, μία «σύνθεση αρχετυπικών τελετουργιών», την οποία χρησιμοποίησε και ανέπτυξε, έξι χρόνια αργότερα, όταν ανέβασε την *Ορέστεια* του Αισχύλου, το 1980. Η επιτυχία και ο αντίκτυπος αυτών των παραστάσεων υπήρξαν σημαντικότερες και σημάδεψαν τόσο την αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος όσο και τη γενικότερη θέση του στην ιστορία του θεάτρου. Αρκετοί μελετητές μάλιστα τις συγκρίνουν με τις ιστορικές παραστάσεις του Max Reinhardt στο Grosses Schauspielhaus (*Οιδίπους Τύραννος*, 1910 και *Ορέστεια*, 1911).¹ Και αν για τον Stein, λοιπόν, το αρχαίο ελληνικό θέατρο είναι μία από τις τρεις στήλες του θεατρικού οικοδομήματος (δίπλα στο ελισαβετιανό και το τσεχωφικό) και σταθερή του ενασχόληση, το παράδοξο είναι ότι για τον Grüber η αρχαία τραγωδία δεν συνιστά έναν / κάποιον από τους βασικούς άξονες της καλ-

¹ Στη Γαλλία, ως ανάλογο φιλόδοξο εγχείρημα με αυτό του Peter Stein, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την «τετραλογία» της Ariane Mnouchkine στο Théâtre du Soleil. Δέκα πέντε χρόνια μετά τη Schaubühne, ανέβασε με τους ίδιους ηθοποιούς, στο ίδιο σκηνικό και με τα ίδια κοστούμια, με την εξής σειρά, τις τραγωδίες: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1990), *Αγαμέμνων* (1990), *Χοηφόροι* (1991) και *Ευμενίδες* (1992). Για να επιστρέψουμε στο γερμανόφωνο χώρο, οφείλουμε να αναφέρουμε εδώ τις περιπτώσεις / παραστάσεις δύο ακόμα σκηνοθετών που δημιούργησαν εκείνη την εποχή τις σημαντικότερες προσεγγίσεις αρχαίου δράματος: το πρωτοποριακό έργο του λιγότερο γνωστού Einar Schleaf, ο οποίος εστίασε το ενδιαφέρον του στο χορικό στοιχείο, με το δίπτυχο *Μητέρες* που ανέβασε στη Φρανκφούρτη το 1986 (μία σύνθεση των *Επτά επί Θήβας* και των *Ικέτιδων* του Ευριπίδη) και τη διαρκή ενασχόληση του Matthias Langhoff με το αρχαίο θέατρο. Πριν παρουσιάσει τις δικές του *Βάκχες* στην Επίδαυρο το 1997 με το Κ.Θ.Β.Ε., είχε ανεβάσει το 1969 στο Berliner Ensemble του Βερολίνου τους *Επτά επί Θήβας*, το 1978 τον *Προμηθέα Δεσμώτη* στη Volksbühne του Βερολίνου και τον *Οιδίποδα Τύραννο* δύο φορές: το 1988 στο Burgtheater της Βιέννης και το 1991 στο Théâtre Vidy της Λωζάννης. (Ακολούθησαν άλλες οχτώ δημιουργίες αρχαίου ελληνικού δράματος σε Ευρώπη, Ασία και Αφρική).

λιτεχνικής του δημιουργίας (άλλωστε όλοι οι γνώστες του έργου του συμφωνούν στην ανυπαρξία οποιουδήποτε άξονα!).² Πράγματι, στη διάρκεια μιας σαραντάχρονης καριέρας, με 60 περίπου σκηνοθεσίες στο ενεργητικό του, ο Klaus Michael Grüber σκηνοθέτησε μόνο δύο αρχαίες τραγωδίες, τις *Βάκχες* το 1974 με τη Schaubühne και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* το 2003 στο Burgtheater της Βιέννης.³ Δύο μόνο αρχαιοελληνικές τραγωδίες, με την πρώτη να οριοθετεί, κατά τη γνώμη μου, τη σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος τον τελευταίο μισό αιώνα! Η εξήγηση του φαινομένου βρίσκεται φυσικά στη «δραματοουργική» σύλληψη της παράστασης και πιο συγκεκριμένα στο ότι η «απαραίτητη» επικαιροποίηση (και η παράλληλη αποφυγή φτηνών εκσυγχρονιστικών μέσων) διοχετεύεται πρωτίστως μέσα από τη δυναμική, καθοριστική συνεργασία του σκηνοθέτη με τους ζωγράφους-σκηνογράφους του, Gilles Aillaud και Eduardo Arroyo. Γίνεται έτσι πηγή έμπνευσης και εργαλείο ενός καλλιτεχνικού δρώμενου που ξεπερνάει τη θεατρική παράσταση. Αυτός είναι ένας από τους κυριότερους λόγους που ο Klaus Michael Grüber θεωρείται πρόδρομος πολλών σύγχρονων καλλιτεχνών. Οι περισσότερες από τις πιο ενδιαφέρουσες σημερινές θεατρικές προτάσεις και εμπειρίες δεν προέρχονται από σκηνοθέτες-εικαστικούς; Ή από σκηνοθέτες που συνομιλούν γόνιμα με τους σκηνογράφους τους αφήνοντάς τους ελεύθερο καλλιτεχνικό πεδίο; Η συνεργασία του Klaus Michael Grüber με τους Gilles Aillaud και Eduardo Arroyo είναι το θέμα μας.

«Τέτοιοι, όμοιοι με τους ζωγράφους συνάζουν τις ομορφιές της γης». Ένα ποίημα, που δανείζεται τον τίτλο του από ένα στίχο του Friedrich Hölderlin, είναι η συνδρομή του μεγάλου ηθοποιού Bruno Ganz (που ερμήνευε τον Πενθέα της παράστασης) στο μοναδικό μέχρι σήμερα τόμο που έχει εκδοθεί για τον Klaus Michael Grüber το 1993: μία συλλογική έκδοση με γενικές ή επί μέρους αποτιμήσεις του έργου του σκηνοθέτη, συνεντεύξεις, αναμνήσεις κλπ. Η καθαρή ματιά του Bruno Ganz, η παρομοίωση του σκηνοθέτη με το ζωγάφο, ορίζει την προβληματική και βρίσκεται στο κέντρο της προσέγγισής μας.

Ο Χάινερ Μύλλερ αποτιμώντας την παράσταση, το 1975, ως «το γεγονός που από τόσο καιρό περιμέναμε, τη στιγμή της αφομοιώσεως [από το θέατρο] των κεκτημένων των εικαστικών τεχνών του αιώνα», εκφράζει μ' άλλα λόγια τον εκλεκτικό συσχετισμό του Bruno Ganz. Λέει, λοιπόν, ο

² Βλ. Derrard Dort, «Le Geste latéral de Klaus-Michael Grüber», in *Klaus-Michael Grüber ...il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* portrait proposé par Georges Banu et Mark Blezinger, éditions du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres, Festival d'Automne, Paris, 1993.

³ Σ' αυτές θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Γκαίτε το 1998 και μια διασκευή του *Προμηθέα* από τον Peter Handke το 1986.

μεγάλος ανατολικο-Γερμανός συγγραφέας και σκηνοθέτης: «Ήταν μία θαυμάσια βραδιά για μένα. Εξαιρετική παράσταση. Εξαιτίας της λίγο έλειψε να με κατακρεουργήσει ένα πλήθος αριστερών του Δυτικού Βερολίνου. Κι όμως ήταν κάτι πολύ δυνατό. Γιατί, στην πραγματικότητα, τα κεκτημένα των εικαστικών τεχνών του αιώνα παραμένουν ακόμα αναφομοίωτα στο θέατρο. Ο σουρεαλισμός ολόκληρος έμεινε έξω από το θέατρο, ενώ θα μπορούσε να είχε θέσει στη διάθεση του θεάτρου ένα πλήρες οπλοστάσιο νέων μορφών, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την επίτευξη ρεαλιστικών, φυσικά, στόχων».

Είναι αλήθεια ότι η σκηνογραφία των *Βακχών*, σύνθεση αντιθέσεων και συνδυασμός ανόμοιων στοιχείων και αναχρονισμών, διαπνεόταν από υφολογικές ρήξεις και προσέδιδε στη σκηνοθεσία μία έντονη ετερογένεια, την οποία ο Μύλλερ προσέλαβε, και γι' αυτό αναφέρθηκε στο «σουρεαλισμό». Φυσικά το 1974 ο σουρεαλισμός ήταν ένα κίνημα ξεπερασμένο από άλλες εικαστικές τάσεις: το λυρικό και γεωμετρικό αφαιρετισμό, την ποπ-αρτ, το νέο ρεαλισμό, τον υπερρεαλισμό κτλ. Για να είμαστε πιο ακριβείς οι δύο εικαστικές πρωτοπορίες εκείνης της εποχής που διέπουν τις *Βάκχες* είναι η *Arte povera* και η *Figuration narrative* («φτωχή τέχνη» και «αφηγηματική απεικόνιση») καλλιτεχνικά ρεύματα απολύτως ταιριαστά και ικανά να αποδώσουν, να περιγράψουν τα δύο περιβάλλοντα, τους δύο κόσμους της τραγωδίας: το διονυσιακό και το χορό, από τη μια, τη Θήβα του Πενθέα, από την άλλη.

Ο Grüber και οι σκηνογράφοι του για να δηλώσουν την αντιπαράθεση της πόλης των Θηβών και του θεικού περιβάλλοντος του Διονύσου, ενέγραψαν ηθοποιούς, σκηνικό χώρο και αντικείμενα σε δύο εντελώς διαφορετικούς, αντιθετικούς κόσμους: ο ένας κατάλευκος, ασηπτικός, επιστημονικής φαντασίας και ο άλλος μισαρός, οργανικός, πρωτόγονος. Διαλεκτική τονισμένη, υπογραμμισμένη από την αυθαίρετη, μη-συμβατική γύμνια των ανδρών πρωταγωνιστών και τα πολλά, χοντροκομμένα ρούχα των γυναικών του Χορού. Ενώ οι αιγιματικές ανδρικές εμφανίσεις (η όψη, αλλά και το παίξιμο) δεν αναφέρονταν σχεδόν σε τίποτα το ρεαλιστικό, οι γυναίκες του Χορού είχαν κάτι το αρχαϊκό, αρχεγονικό, αλλόκοτο και ταυτόχρονα οικείο: μικρές, ανθρώπινες πινελιές εναντιώνονταν, αντιστάθμιζαν σ' ένα βαθμό τον τρομακτικό, εφιαλτικό πίνακα που συνέθετε η συνολική τους εμφάνιση. Τα φαρδιά ρούχα, τα μακριά μαλλιά, τα γυμνά πόδια και οι συγκεκριμένες, καθημερινές τους ενασχολήσεις (το πλέξιμο, το άλεσμα, το πάτημα των σταφυλιών) παρέπεμπαν σε εικόνες και δραστηριότητες κοινοβίων χίππης της δεκαετίας του '70.

Οι *Βάκχες* έκαναν την παρατεταμένη είσοδό τους υπό τον ήχο κυμβάλων, με αργές, μη-χορευτικές κινήσεις. Αφού «καταλάμβαναν» όλο το σκηνικό χώρο (το παλάτι του Πενθέα), άδειο από κάθε αντικείμενο, άρχι-

ζαν να ξηλώνουν τα σανίδια του δαπέδου της σκηνής και ν' ανασύρουν, «ανασκάβοντας», διάφορα αντικείμενα: μία ρόκα, μαλλί, ένα δίχτυ, τσαμπιά σταφύλια, φύλλα σαλάτας κλπ. Τα οικειοποιούνται με τρόπο περίεργο, καθημερινό και ταυτόχρονα τελετουργικό. Η ανασκαφή τους φέρνει στο φως τρία θραύσματα ενός προσωπίου (του Διονύσου;) και τελικά τα σώματα του Τειρεσία και του Κάδμου, γυμνά, καλυμμένα με μέλι και ξεραμένη λάσπη. Η σύνδεση με τις *Ασκήσεις για ηθοποιούς* γινόταν εμφανής, εφόσον στο τέλος της παράστασης του Peter Stein οι ηθοποιοί παρέμεναν σε μία παρόμοια κατάσταση, αποτέλεσμα των ιεροτελετουργικών αναπαραστάσεων εμπνευσμένων από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Οι *Ασκήσεις...* όχι μόνον έδωσαν ζωή στις *Βάκχες* του Grüber, αλλά και τις μπόλιασαν με την αισθητική της *Arte povera*. Κατά τη μακρόχρονη διάρκεια των δοκιμών του Antiken Projekt ο θίασος της Schaubühne επισκέφτηκε τη Documenta 5 στο Kassel, το 1972, όπου μπορούσε να δει πολλά έργα της *Arte povera*. Ο ίδιος ο Grüber, όσο ήταν βοηθός του Giorgio Strehler, ζούσε στο Μιλάνο, ένα από τα κυριότερα κέντρα αυτού του εικαστικού κινήματος, βασικά στοιχεία του οποίου αναπτύσσονται σε διάφορες μορφές στην παράσταση: το νερό, η φωτιά, ο καπνός, το χώμα, ο φυσικός (και ζωικός) κόσμος, τα ορυκτά / πετρώματα, τα θραύσματα αγαλμάτων κλπ. Ύλικά και αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν κατά κόρον οι καλλιτέχνες της *Arte povera* Γιάννης Κουνέλλης, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giovanni Anselmo κ.ά. Η εμφάνιση του κινήματος, και το μανιφέστο του Germano Celant, τοποθετείται το 1967 (το 1974 δέσποζε ακόμα στο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό στερέωμα) και κοινός παρονομαστής θεωρείται η απλούστευση, «η πτώχευση» των σημείων αναζητώντας ένα αρχετυπικό στάδιο, «η αναζήτηση συμπεριφορών» που δοκιμάζουν «τη μυθική διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας». Συνακόλουθη διαπίστωση, πόρισμα: μερικοί πολιτισμοί, όπως ο ελληνο-ρωμαϊκός, έχουν την ικανότητα να επιβιώνουν της καταστροφής, της φθοράς του χρόνου (βλ. Γιάννης Κουνέλλης, Giulio Paolini). Ο Celant δανείζεται τον όρο από τον Jerzy Grotowski και το Φτωχό Θέατρο, υπογραμμίζοντας τη θεατρικότητα των έργων της *Arte povera*, τα οποία, ξεπερνώντας το αντικείμενο-καλλιτέχνημα, κατελάμβαναν το χώρο, προέβαλλαν την ανθρώπινη ή ζωική οντότητα, τον ίδιο τον καλλιτέχνη, στα όρια του θεάτρου και της performance. Η αναπαράσταση (ιερο)τελετουργιών και πολιτισμικών πρακτικών που έχουν εξαφανιστεί, ξεχαστεί, εκλείπει, εν μέρει ή εν όλω, υπήρξε μία σταθερά, ένα (σύνθημα) χαρακτηριστικό στοιχείο της *Arte povera*: στην περίπτωση των *Βακχών* πρόκειται φυσικά για τη λατρεία του Διονύσου, την οποίαν έρχεται να υπενθυμίσει και επιβάλλει ο Χορός, αλλά και συνολικότερα του αρχαιοελληνικού θεά-

τρον στην περίπτωση του Antiken Projekt, το οποίο φιλοδοξούσε ν' ανακαλύψει, ν' αναβιώσει μίαν εκλείπουσα μορφή θεατρικής έκφρασης.

Το αξιοσημείωτο είναι ότι ο Gilles Aillaud και ο Eduardo Arroyo όχι μόνο δεν συμμετείχαν στην Arte povera, αλλά ήταν μάλιστα από τους κυριότερους εκφραστές ενός άλλου εικαστικού κινήματος της ίδιας ακριβώς εποχής, της Figuration narrative που μετονομάστηκε Figuration critique για να δηλωθεί σαφέστερα ο πολιτικός, ανατρεπτικός χαρακτήρας του. Ανατρέχοντας στην τεχνική και την εικονογράφηση των μαζικών μέσων επικοινωνίας, κατασκεύαζαν, όπως οι αμερικανοί καλλιτέχνες της ποπ-αρτ, «ωραίες» συνθέσεις, «λείες», «καλοφτιαγμένες», αλλά με έντονη, δηλωμένη κριτική διάθεση, που προκαλεί ανησυχία, δημιουργώντας σύγχυση, εξαιτίας της συνυπάρξεως ετερόκλητων, ανόμοιων και δυσανάλογων στοιχείων. Τα στοιχεία της Arte povera που αναφέραμε οφείλονται σαφώς στην όσμωση με την παράλληλη παράσταση του Peter Stein και του σκηνογράφου του Karl Ernst Hermann. Ο Grüber και οι σκηνογράφοι του «συνέθεσαν» με τρόπο ενεργό αλλά έμμεσο τη συνύπαρξη των δύο κινήματων.

Στη μεγάλη μακρόστενη αίθουσα, μήκους 22 και πλάτους 17 περίπου μέτρων, οι τοίχοι ήταν γυμνοί, λευκοί, στιλπνοί σαν αίθουσα νοσοκομείου ή φόντο ζωγραφικού πίνακα που περιμένει... Οι θεατές ήταν καθισμένοι σε εξέδρες στημένες στη μία από τις δύο μικρότερες πλευρές του παραλληλεπίπεδου. Στην απέναντί τους πλευρά, στον τοίχο του βάθους, υπήρχαν δύο ανοίγματα: ένα στενό στο κέντρο και μια βαριά σιδερένια βαπορίσια πόρτα, απ' αυτές που κλείνουν βιδώνοντας. Βρισκόταν σε ύψος ενός μέτρου περίπου, και τη χρησιμοποιούσε μόνο ο Διόνυσος. Στην αριστερή πλευρά του βάθους, απ' την πλευρά των θεατών, βρισκόταν οι στρατιώτες-σωματοφύλακες του Πενθέα, καλυμμένοι από την κορυφή ως τα νύχια με μία κίτρινη και άσπρη στολή, με γάντια και μάσκα προστασίας σαν να βρισκόνταν σε μολυσμένο πεδίο, από ραδιενέργεια ή κάτι παρόμοιο εφιαλτικό. Με ένα κίτρινο, μικρό ηλεκτρικό όχημα-σκούπα προσπαθούσαν να διατηρήσουν καθαρό το χώρο – τη χώρα – του Πενθέα, από τα μιάσματα, την ακαταστασία και το καταστρεπτικό πέρασμα των Βαχχών. Η ανελλιπής παρουσία τους, οι παράλογες, επιστημονικής φαντασίας, κινήσεις τους, δημιουργούσαν έναν περίεργο, ίσως αστείο, αναχρονισμό δίπλα στις πρωτόγονες δραστηριότητες του Χορού και τη γύμνια των υπόλοιπων ηθοποιών. Αντιδιαμετρικά τοποθετημένα, στη δεξιά πλευρά του βάθους, δύο άλογα παρέμεναν υπομονετικά πίσω από μια τζαμαρία. Η αιγιματική παρουσία ενός ανδρός, πίσω από το κεντρικό άνοιγμα του βάθους, συμπλήρωνε την εικόνα. Σιωπηλός, ντυμένος άλλοτε με καμπαρντίνα και καπέλο, άλλοτε με φράκο και σκληρό κολάρο, διάβαζε μία εφημερίδα, έπινε ένα ποτήρι σαμπάνια, ποτέ στραμμένος προς

τους θεατές, κοιτούσε τα παρασκήνια, αδιαφορώντας για ό,τι συνέβαινε στη σκηνή. Η μόνη σχέση με τα δρώμενα περνάει μέσα από το φράκο και το σκληρό κολάρο που φέρνουν στο τέλος οι φρουροί διπλωμένα πάνω σε μία ασπίδα, για να δηλώσουν τα υπολείμματα του Πενθέα.

Η περιγραφή των επί μέρους αυτών εικόνων της σκηνής επιτρέπει να φανούν τα χαρακτηριστικά της «αφηγηματικής απεικόνισης» (*Figuration narrative*) των Gilles Aillaud και Eduardo Arroyo: αποσπασματοποίηση, συναρμολόγηση, συνάθροιση, συνένωση, συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων, αποπλαισίωση (*décadrage*) και αποκέντρωση, αποφυγή επικέντρωσης (*décentrement*). Η συνύπαρξή τους με την *Arte povera* δημιούργησε μία ένταση, μία δυναμική την οποία προκάλεσε και εκμεταλλεύτηκε ο σκηνοθέτης, κρίνοντας χρήσιμη ιδεολογικά την όποια αισθητική σύγχυση και αμφισημία.

Οι ιστορικές παραστάσεις των Peter Stein, Matthias Langhoff και Einar Schleeff που ανέφερα, εντελώς διαφορετικής αισθητικής μεταξύ τους (ο πρώτος στηρίχτηκε στη ρητορική δύναμη του κειμένου, ενώ οι δύο άλλοι στη σκηνική δυναμική του χορικού στοιχείου) είναι εμβαπτισμένες στη μακρά παράδοση της γερμανικής σκηνής και στην τριβή της με το αρχαίο θέατρο. «Η ποιητική ματιά» που πρόσθεσε στην τραγωδία ο Grüber οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι δεν πρότεινε καμία ιδιαίτερη ανάγνωσή της, αφήνοντας στο μύθο το μυστήριο και την παραδοξότητά του. Προκάλεσε και οργάνωσε τη μίξη των ετερόκλητων εικαστικών εκφράσεων που ανέλυσα και προέβαλλε την ένταση που προσέφερε στην αρχαία τραγωδία το έργο των Gilles Aillaud και Eduardo Arroyo.

SOTIRIOS HAVIARAS

Antiquity and visual avant-garde in the work of Klaus-Michael Grüber

In the present article, the significance of the performance of Euripides' *Bacchae* (Schaubühne, 1974, dir. Klaus Michael Grüber) is examined. Special emphasis is given to the analysis of stage design (by Gilles Aillaud and Eduardo Arroyo) and its relation to the artistic trends and visual avant-garde movemens of *Arte povera* and *Figuration narrative*.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Τράγου ωδή: η πρόσληψη της τραγωδίας στο θέατρο των Castellucci



Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΟΜΑΔΑ SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO συμπλήρωσε ήδη τριάντα χρόνια δημιουργικής όσο και αιρετικής πορείας στο ευρωπαϊκό θεατρικό τοπίο. Η ιδιαίτερη σκηνική γλώσσα που ακολουθούν τα μέλη της, Ρομέο και Κλαούντια Καστελλούτσι και Κιάρα Γκουίντι στηρίζεται στη σύλληψη της «Ιδέας»¹ και στην ανεύρεση των κατάλληλων σκηνικών εργαλείων για την υλοποίησή της. Πρόκειται, κυριολεκτικά, για μια σκηνική γραφή που αρνείται την αναπαράσταση της πραγματικότητας όσο και του προϋπάρχοντος κειμένου. Θα τολμούσα, μάλιστα, να υποστηρίξω ότι πρόκειται για ένα θέατρο που αφηγείται μέσω εικόνων. Αυτές οι σκηνικές εικόνες λειτουργούν ως «παραβολές»² και γι' αυτό συχνά είναι δύσκολο να αποκωδικοποιηθούν αφού δημιουργούν μια αποδιοργάνωση των καθιερωμένων συνταγματικών και παραδειγματικών σχέσεων.³ Παρ' όλα αυτά, τα φαινομενικά διάσπαρτα και ασύνδετα σημεία της σκηνής

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από το βήμα αυτό τους συναδέλφους κκ. Μάρτιν Κρέμπερ, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και Καίτη Διαμαντάκου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τις βιβλιογραφικές υποδείξεις τους σε ζητήματα αρχαιολογίας και αρχαιοελληνικής γραμματείας. Επίσης, την κ. Ναταλί Μηνιώτη, υποψήφια διδάκτορα του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ., για την προμήθεια από την Ιταλία δυσεύρετων όσο και αναγκαίων για την μελέτη μου αυτή βιβλίων (πρωτότυπων ή μεταφράσεων) στην ιταλική γλώσσα.

¹ Η Ιδέα συνιστά βασική νοητική δομή στον τρόπο σύλληψης και υλοποίησης των παραστάσεων της Ομάδας. Πρόκειται για τη «θεμελιώδη δομή του θεάτρου» της. Βλ. σχετικά "Trois interviews de Romeo Castellucci conduites par Thomas Crombez et Wouter Hillaert", Bruxelles, Kunstfestivalsdesarts, 1 Μαΐου 2003, 5. Τη σχέση της καστελλούτσιας Ιδέας με τον νεο-πλατωνισμό μελετά η Αικ. Arfara, "A propos de l' Idea", στο: *Pour une convergence des arts plastiques et scéniques des années soixante à aujourd' hui*, Διδακτορική διατριβή, Université de Paris I - Panthéon Sorbonne, Paris 2006, 318-20.

² Cl. Castellucci, «Santa Sofia -Théâtre Khmer, Le MANIFESTE», στο: Cl. R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre: Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon 2001, 16-7.

³ Fr. Decreus, "Does a Deleuzean Philosophy of Radical Physicality Lead to the "Death of Tragedy"? Some Thoughts on the Dismissal of the Climactic Orientation of Greek Tragedy", στο: E. Hall – St. Harrop (επιμ.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010, 129.

υπηρετούν την ευρύτερη ιδεολογία της Ομάδας και μόνο μέσα από το πνεύμα της γίνεται αντιληπτή η συνεκτικότητα που διέπει την εκάστοτε παράστασή τους.

Στην παρούσα μελέτη μου θα αναφερθώ σε δύο παραστάσεις της Ομάδας: στην *Oresteia*, παράσταση που κάνει άμεση αναφορά στην αισχύλεια τριλογία *Ορέστεια* και, μόνον συμπληρωματικά, στην ενδεκαλογία της *Tragedia Endogonia* ως παραστασιακής επιτέλεσης που επαναθέτει ζητήματα γύρω από τη σύγχρονη έννοια του τραγικού.

Η *Tragedia Endogonia* είναι μια «σπονδυλωτή» παράσταση που συντίθεται από ένδεκα αυτόνομα επεισόδια και ολοκληρώθηκε κατά τη διάρκεια τριών ετών, από το 2002 έως το 2004. Πρόκειται για μια «τραγωδία» που αυτο-αναπαράγεται διαρκώς μέσω μιας διαδικασίας παρθενόγένεσης και, σε πρώτο επίπεδο, δίχως μύθο, πλοκή, συγκεκριμένα πρόσωπα, στερούμενη έτσι ενός τέλους που οδηγεί σε κάθαρση. Ήδη, εδώ, συναντώνται, ως κυρίαρχα, δύο μορφικά μοτίβα που επανέρχονται συστηματικά στις επιμέρους παραστάσεις και τα οποία επιβεβαιώνουν την γενικότερη αντίληψη των Καστελλούτσι για την τραγωδία και την έννοια του τραγικού: Πρώτον, εκείνο της μητέρας που λαμβάνει ποικίλες μορφές και λειτουργίες, παραπέμποντας στην επικυρίαρχη παρουσία της⁴ και δεύτερον, εκείνο του ζώου, σε διαφορετικές επίσης μορφές, όπως θα αναλύσουμε στη συνέχεια.

Επομένως, στην πραγματικότητα, και παρά τις συνεχείς αναφορές τους στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα, οι Καστελλούτσι έχουν παρουσιάσει μία μόνο παράσταση με άμεση αναφορά στην αρχαιοελληνική τραγωδία: την *Oresteia* (*una commedia organica?*), το 1995, εμπνευσμένη από την αισχύλεια τριλογία *Ορέστεια*. Παράσταση που δικαιολογημένα προκάλεσε θόρυβο και αντιδράσεις, ωστόσο απόλυτα σύμφωνη με την «εικονοκλαστική», μη αναπαραστατική αντίληψη των δημιουργών της που δηλώνεται ήδη από τον συνοδευτικό παρενθετικό ερωτηματικό της υπότιτλο «μια οργανική κωμωδία;». Υπότιτλος που παραπέμπει στην άκρα σωματικότητα που τη χαρακτηρίζει συμπεριλαμβανομένων των οργανικών ουσιών αλλά και στην οριακή μηχανοποίηση του σώματος με τη βοήθεια των κατάλληλων σκηνικών αντικειμένων ή βοηθημάτων. Ταυτόχρονα, η λέξη «κωμωδία» ανοίγει νέα ζητήματα που χρήζουν απάντησης.

Οι μελετητές της Ομάδας έχουν εντοπίσει τα ποικίλα εικαστικά διακείμενα που διέπουν την παράσταση (από έργα του Picasso έως του

⁴ Βλ. ειδικά το κεφάλαιο “La mere” στο: E. Pitozzi-A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia – Romeo Castellucci-Societas Raffaello Sanzio*, Arles, 2008, 127-32.

Francis Bakon)⁵ ενώ άλλοι, όπως ο Anton Bierl,⁶ (που αποτελεί την πηγή εκκίνησης για την παρούσα μελέτη) τις ρητές ή άρρητες αναφορές της σε θεωρητικούς της αρχαιοελληνικής γραμματείας, από τον Bachofen, τον Burkert, τον Rosenzweig ή τον Vidal-Naquet μέχρι τον Walter Benjamin. Οι γενικές αυτές αναφορές δημιουργούν το πλαίσιο διαλόγου εντός του οποίου κινείται η παράσταση, δεν εξηγούν όμως πάντοτε τα επιμέρους σκηνικά σημεία της, τις επιμέρους διακειμενικές αναφορές της. Κάτι τέτοιο θα επιχειρήσω στη συνέχεια του παρόντος κειμένου μου με κάποια συγκεκριμένα παραδείγματα. Διευκρινίζω, δε, εξ αρχής, ότι δεν εξετάζω κατά πόσο οι διατυπωμένες θεωρίες για το αρχαίο δράμα και την καταγωγή του που εμπνέουν τον Καστελλούτσι εξακολουθούν να είναι έγκυρες επιστημονικά αλλά κατά πόσο αυτές λειτούργησαν ως πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης της Societas και πώς αυτές μεταλλάχτηκαν σε αισθητικές σκηνικές εικόνες. Διαδικασία που μας επιτρέπει, έστω εν μέρει, να κατανοήσουμε τον τρόπο πρόσληψης της αρχαίας τραγωδίας από τους Καστελλούτσι. Διότι, όπως έχει ήδη επισημάνει περιεκτικά ο Freddy Decreus, το μήνυμα της καστελλούτσιας *Oresteia* είναι αρκετά σαφές: «η παράσταση μπορεί να αναγνωστεί μόνο ως σχόλιο πάνω σε σχόλια, ως μια δίχως τέλος αλυσίδα από αναφορές-δημιουργήματα του ίδιου του πολιτισμού που τη γέννησε».⁷

Ως υπόθεση εργασίας πάνω στην οποία θα κινηθώ στη συνέχεια κατ'θέτω τα τρία βασικά στοιχεία που διέπουν, κατά τη γνώμη μου, την αντίληψη των Καστελλούτσι για την τραγωδία, όπως αυτή πηγάζει από τις θεωρητικές τοποθετήσεις τους και, κυρίως, τη σκηνική πράξη όπως αυτή αναφράσσεται πλέον συνδυαστικά από την *Tragedia Endogonidia* που προαναφέρθηκε και την *Oresteia*. Ένα τέταρτο, εξίσου σημαντικό στοιχείο, εκείνο της επικράτησης του τελετουργικού (και, κατ' επέκταση, του παραστασιακού) σε βάρος του μύθου θα το αναπτύξω σε άλλη μελέτη καθόσον απαιτεί εκτεταμένη πραγμάτευση που ο παρόν χώρος δεν επιτρέπει. Τα τρία, επομένως, στοιχεία είναι:

1ον. Η επάνοδος στη μητριαρχία.

2ον. Η απόδοση στο ζώο του ρόλου που του ανήκει στην τραγωδία.

⁵ B. Bost, "Romeo Castellucci, entre tableau et scène du corps", *Études Théâtrales*, 3.30 (2004) 60-7. Βλ. επίσης: J. P. Cermatori, «Agamemnon: A Translator's Note», *Theater* 37.3 (2007) 47-8.

⁶ A. Bierl, *L' Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma 2004, 127-49.

⁷ Fr. Decreus, "Can Greek Tragedy When Staged in an Open Dramaturgical Style, Still Be Tragic?", στο: A. Tabaki – W. Puchner (eds), *Theatre and Theatre Studies in the 21st Century, Proceedings - First International Conference*, Athens, 28 September - 1 October 2005, National and Kapodistrian University of Athens - School of Philosophy, Department of Theatre Studies, Athens 2010, 239-53, ειδικά 244.

3ον. Η αδυναμία υπαρξης τραγωδίας στη σύγχρονη εποχή ως μη αποκωδικοποιήσιμης από τον σύγχρονο θεατή.

Προκειμένου να υπηρετήσει τις παραπάνω θέσεις, ο Ρομέο Καστελλούτσι ανατρέχει σε αυτό που αποκαλεί πρωτο-τραγωδία και αναζητά σε θεωρητικές μελέτες τα στοιχεία που τη συνδέουν με τον διθύραμβο και, ακόμη νωρίτερα, όταν τραγωδία / διθύραμβος δεν είχαν ακόμη διαφοροποιηθεί από το σατυρικό δράμα και την κωμωδία. Ο Gregory Nagy, για παράδειγμα, σχολιάζοντας την αριστοτελική *Ποιητική* ως προς την εμφάνιση της τραγωδίας καταλήγει στο ότι ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην πρώιμη φάση του δράματος, όταν η πρωτο-τραγωδία και η πρωτο-κωμωδία είχαν ήδη διαφοροποιηθεί χωρίς ωστόσο να έχουν φθάσει στην τελειοποιημένη μορφή τους, γεγονός που οφειλόταν στο ότι η μεν τραγωδία δεν είχε ακόμη διαφοροποιηθεί από τον διθύραμβο ενώ το σατυρικό δράμα από την κωμωδία. Εξ αυτού συμπεραίνει ότι υπήρξε μια προωμότερη φάση κατά την οποία τραγωδία / διθύραμβος δεν είχαν διαφοροποιηθεί από σατυρικό δράμα / κωμωδία, γεγονός που προκύπτει από την αριστοτελική αναφορά στην μετάλλαξη της τραγωδία από είδος αρχικά μίκτο σε σοβαρό (1449a) και την αντιπαράθεση που γίνεται μεταξύ ποιητών σε «σεμνότερους» και «ευτελέστερους» (1448b).⁸

Ο Καστελλούτσι, στηριζόμενος σε σχετικές απόψεις, αναζητά «την απαρχή των πραγμάτων, τις ιδρυτικές στιγμές του μύθου, της θρησκείας, της κοινωνίας»⁹ και προβαίνει στην εισαγωγή στην παράστασή του στοιχείων αρχαϊκών τελετουργικών δρωμένων ή και σύγχρονων παραμυθικών αφού θεωρεί το παραμύθι ανάλογο της εποχής της παιδικότητας της τραγωδίας. Ταυτόχρονα, ασπαζόμενος τις θέσεις που διατύπωσε ο Μπένγιαμιν,¹⁰ ο οποίος θεωρούσε ότι η κάθαρση δεν προέκυπτε από την ίδια την τραγωδία αλλά από το σατυρικό δράμα που ακολουθούσε, εισάγει κωμικο-σατυρικά στοιχεία δικαιώνοντας έτσι τη λέξη «κωμωδία» του υπότιτλου που αναφέρθηκε πιο πάνω.¹¹ Δημιουργεί έτσι ένα πολυκειμενικό λεκτικό και σκηνικό περιβάλλον, μια υβριδική μορφή που απορρίπτει

⁸ Gr. Nagy, “Emergence of Drama - Introduction and Discussion”, στο: E. Csapo and M. C. Miller (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, New York 2007, 123-4. Πρβ. D. Depew, “From Hymn to Tragedy. Aristotle’s Genealogy of Poetic Kinds”, *αυτόθι*, 126-49, όπου και σχεδιάγραμμα της γενεαλογίας από την «Διονυσιακή μήτρα», 131.

⁹ Fr. Decreus, “The Nomadic Theatre of the Societas Raffaello Sanzio: A Case of Post-dramatic Reworking of (the Classical) Tragedy”, στο: L. Hardwick – Ch. Stray (eds), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford 2008, 276.

¹⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1971, 115-6. Πρόκειται για δηλωμένη αναφορά αφού απόσπασμα του βιβλίου αναφέρεται στο πρόγραμμα της παράστασης της *Orestea*.

¹¹ R. Castellucci, “L’ Orestie à travers le miroir”, στο: Cl. - R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. (σημ. 2), 60.

την καθαρότητα καθότι διέπεται από επιθέσεις ανομοιογενών διακειμένων.

Πράγματι, η σύζευξη αν όχι ο συγκρητισμός τραγικών και κωμικών / σατυρικών στοιχείων δεν παραπέμπει μόνο σε μυθικές απαρχές του δραματικού είδους αλλά και σε μια διαλογικότητα «υψηλού» και «χαμηλού», σε μια αντιστροφή — όπως προσδιόρισε την έννοια ο Mikhail Bakhtine¹² — ή στη διαλογικότητα «καλού ή σπουδαίου» αφενός και «φαύλου» αφετέρου, σύμφωνα με την αριστοτελική κατηγοριοποίηση. Ο Καστελλούτσι, αντί του λόγου, δίνει προβάδισμα στην τελετή-παραστασιακή πράξη, ταυτίζοντας με αυτό τον τρόπο το πρωτο-δραματικό τελετουργικό δρώμενο και τη σύγχρονη σκηνική ανα-βίωση της τραγωδίας. Σε αυτή τη λογική εντάσσονται πλέον τα ποικίλα παραστασιακά στοιχεία που εισάγει στις παραστάσεις του και που όλα τους παραπέμπουν σε αρχαϊκά τελετουργικά δρώμενα και μόνον υπό αυτό το πρίσμα μπορούν να βρουν τις ακριβείς σημασίες τους.

Το μητριαρχικό στοιχείο, ομολογημένη οφειλή στον Bachofen,¹³ διατρέχει ολόκληρη την τριλογία της δικής του *Orestea*, γεγονός που έχει ήδη επισημανθεί. Κλυταιμνήστρα, Ηλέκτρα και Κασσάνδρα εκπροσωπούνται από θηριώδεις σε όγκο ηθοποιούς, παραπέμποντας σε τεράστια θαλάσσια θηλαστικά, σε φάλαινες αντίστοιχες του *Μόμπυ Ντικ* του Μέλβιλ.¹⁴ Η Ηλέκτρα εμφανίζεται ως τεράστιο χαρίεν κοριτσάκι. Η Κασσάνδρα ως υπερμέγεθες θηλυκό εισέρχεται στη σκηνή έγκλειστη σε ένα διαφανές κλουβί ενώ τραυλίζει ακατανόητα τις προφητείες της έως ότου πνιγεί στα παχύρευστα υγρά-εκκρίματα των δικών της λόγων που προφητεύουν το τέλος.¹⁵ Η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται επί σκηνής πάνω σε τροχήλατο, ως πρωταρχικό θηλυκό με τεράστια στήθη που απορροφά τα πάντα. Μια εικόνα «εκρηκτικής» ομορφιάς της Μητέρας, όπως την αντιλαμβάνεται ο Καστελλούτσι, η οποία συνάδει με την προμετωπίδα που βάζει ο Bachofen στο βιβλίο του: «Ματέρος αγλαόν είδος». Ο τρόπος εκφοράς ενός λόγου παραμορφωμένου, που ακούγεται καθαρά μόνο κατά διαστήματα, παραπέμπει στο γουργουρητό θαλάσσιων όντων όταν προβάλλουν έξω

¹² M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture comique populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris 1970. Επίσης: Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Αθήνα 2000.

¹³ J.J. Bachofen, *Le droit maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, Lausanne, 1996.

¹⁴ Πρβ. «Κλυταιμνήστρα-φάλαινα. Το μεγαλύτερο θηλαστικό. Μέλβιλ. Δημιούργημα αβυσσαλέο, που βυθίζεται και έλκει προς τα κάτω κάθε πράγμα, καθώς κινείται πραγματοποιώντας τις αργές και θριαμβευτικές βυθίσεις της», στο: R. Castellucci, «Orestea (Una commedia organica?). Notes d' un Clown», στο: Cl. - R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. (σημ. 2) 153-4.

¹⁵ *Αυτόθι*, 156. Βλ. επίσης, Έλ. Παπαλεξίου, *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*. Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, Αθήνα 2009, 75.

από το νερό. Ο Ορέστης δεν θα μπορέσει ποτέ να απελευθερωθεί από τη Μητέρα εξ ου και, στο τελευταίο μέρος της τριλογίας, θα επιστρέψει εντός του μητρικού σώματος που τον καταβροχθίζει, ενώ αυτό βρίσκεται, στο βάθος της σκηνής, εντός μιας οβάλ μήτρας, συστρεφόμενο απειλητικά και βγάζοντας κραυγές.¹⁶ Ο Καστελλούτσι αντιστρέφει την αισχύλεια λύση που οδεύει προς μια νέα (πατριαρχική) τάξη πραγμάτων, αναστρέφει την εξέλιξη και επαναφέρει, εν είδει παρωδίας, το όλον στην προτεραία κατάσταση: Την πλήρη επικράτηση της μητριαρχίας. Εξάλλου, οι Ερινύες ουδέποτε θα μεταστραφούν σε Ευμενίδες.

Σε αντίθεση με ποικίλες σύγχρονες σκηνικές εκδοχές του αρχαίου δράματος στις οποίες μελετητές διακρίνουν μητριαρχικά ή φεμινιστικά στοιχεία στη σκηνική διευθέτηση και ερμηνεία ή και στο γεγονός ανάληψης από γυναίκες όλων των ρόλων των τραγικών προσώπων,¹⁷ ο Καστελλούτσι κατασκευάζει τη μητριαρχική εικόνα της Ορέστειας με σάρκα και οστά. Ακολουθώντας τον Bachofen στην άποψη ότι η γυναίκα συμφύρει τη ζωή με το επέκεινα μέσω της σάρκας, καθότι αυτή φέρει τη ζωή αλλά και έχει την εξουσία επί των ταφικών τελετών,¹⁸ μια άποψη εξάλλου που έχει πλέον γίνει γενικά αποδεκτή από τους κοινωνικούς ανθρωπολόγους σήμερα,¹⁹ επιδιώκει να της αποδώσει τη θέση που της ανήκει. Ο Bachofen, άλλωστε, υποστήριξε ότι καθώς το δίκαιο της μητέρας έχει χθόνια προέλευση, προερχόμενο από τα βάθη της γης, «εκκινεί από την ύλη, ανήκει στην υλική ζωή των ανθρώπων, ανάγεται στο σώμα».²⁰ Αντίθετα, το πατρικό δίκαιο προέρχεται από το πνεύμα, την άυλη πλευρά του ανθρώπου. Η αντιπαράθεση σωματικού-άυλου βρίσκει στον Καστελλούτσι την σκηνική της επιτέλεση στην πλέον εύγλωττη μορφή του. Απέναντι στις θηριώδεις γυναίκες της παράστασής του, τοποθετεί τα απισχνασμένα,

¹⁶ A. Bierl, *L' Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, ό.π. (σημ. 6) 146.

¹⁷ Βλ. για παράδειγμα, Αικ. Αρβανίτη, «Η “ανδρική φεμινιστική” Ορέστεια του Peter Hall και η “γυναικεία” Ορέστεια της Ritva Siikala», στο: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, *Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*, XIII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος 2007, Πρακτικά Συμποσίου, Παλλήνη, χ. χ., 199-210· Marja Kaarina Mykkänen, “The Process of Dramatisation of the *Oresteia*”, *αυτόθι*, 211-5· Ritva Siikala, “*Oresteia* by Women - Why and How?”, *αυτόθι*, 217-22. Εκτός των ανωτέρω, βλ. και την παράσταση του Lee Breuer, *Χοηφόροι* του Αισχύλου όπου όλους τους ρόλους ανέλαβαν γυναίκες (Πάτρα - Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 2006, «Εργοστάσιο Τέχνης», 19-22/5/2006).

¹⁸ R. Castellucci, “Interview”, στο: M. Bleeker, St. De Belder, K. Debo, L. Van den Dries, K. Vanhoutte, *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Amsterdam / New York 2002, 218-31, ειδικά 226. Ας σημειωθεί ότι στην παραπάνω συνέντευξη ο Καστελλούτσι κάνει εκτεταμένη αναφορά στον Bachofen.

¹⁹ Βλ., για παράδειγμα, C.N. Seremetakis, *The Last Word. Women, Death, and Divination in Inner Mani*, Chicago / London, 1991. Βλ. ακόμη, Κ.Ν. Σερεμετάκη, «Η ηθική της αντιφώνησης. Γυναικείος λόγος στην αρχαία και σύγχρονη Ελλάδα», στο: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, *Η Γυναίκα στο Αρχαίο Δράμα*, ό.π. (σημ. 17) 15-22.

²⁰ J.J. Bachofen, *Le droit maternel*, ό.π. (σημ. 13) 212.

ανορεξικά σώματα του Ορέστη και του Πυλάδη καθώς και το άβουλο σώμα ενός πάσχοντος από σύνδρομο Ντάουν Αγαμέμνονα,²¹ ακυρώνοντας και οπτικά – καθαρά σωματικά – την αρσενική παρουσία. Στην ίδια λογική κινείται και ο Απόλλων τον οποίο υποδύεται ένας ηθοποιός δίχως χέρια πάνω σε ένα βάθρο. Πέρα από την αισθητική αναφορά στα ακρωτηριασμένα αγάλματα της αρχαιότητας,²² κατά τη γνώμη μου υποδεικνύεται ότι ο θεός που υποκινεί τη δράση στην τραγωδία του Αισχύλου, στο μητριαρχικό περιβάλλον του Καστελλούτσι δεν διαθέτει τα «χέρια» για να διαχειριστεί την υπόθεση οδηγώντας την στο αίσιο τέλος. Πρόκειται δηλαδή για υλοποίηση μιας ακόμη καστελλούτσιας «παραβολής» ή αλλιώς, για τη σωματοποιημένη εικόνα της δραματουργικής του «Ιδέας». Η μητριαρχία αποκτά έτσι τη σαρκική της διάσταση στα ίδια τα σώματα των προσεκτικά επιλεγμένων ηθοποιών.

Ωστόσο, ας μου επιτραπεί να προτείνω εδώ μια μορφική διακειμενική μονάδα στην οποία, ηθελήμενα ή αθέλητα, παραπέμπει, κατά τη γνώμη μου, η βαθύτερη αυτή δραματουργία που επεξεργάζεται ο Καστελλούτσι με αφορμή την αισχύλεια *Ορέστεια*. Θεωρώ ότι αναπόφευκτα – και με γνώμονα τον χαρακτήρα της *Orestea* ως «οργανικής κωμωδίας» – αναγνωρίζει κανείς στα υπέρβαρα ή παραμορφωμένα αυτά σώματα αναφορά όχι απλώς στους υποκριτές της αρχαιοελληνικής Κωμωδίας αλλά, ακόμη περισσότερο, στους φέροντες σωματίδια, παραγεμισμένους χορευτές των αρχαϊκών κορινθιακών (μεταξύ 625 και 550 π. Χ.) και αργότερα αττικών αγγείων (μεταξύ 575 και 540 π. Χ.), που αναφέρονται από αρκετούς μελετητές και ως κωμαστές,²³ αυτούς που έχουν χαρακτηριστεί από κάποιους άλλους ερευνητές και ως πρωτο-ηθοποιοί.²⁴ Για πολλούς θεωρούνται αντίστοιχη ή προγονική²⁵ μορφή σατύρων και εν πολλοίς προάγ-

²¹ «Ένας μογγολοειδής ως Αγαμέμνων. Η μοναρχία της ομορφιάς»: R. Castellucci, “Orestea (Una commedia organica?). Notes d’ un Clown”, ό.π. (σημ. 15) 156.

²² “Ένας ακρωτηριασμένος άνδρας για τον Απόλλωνα. Η παράδοξη ομορφιά των ακρωτηριασμένων αγαλμάτων”: Romeo Castellucci, “Orestea (Una commedia organica?). Notes d’ un Clown”, *αυτόθι*, 149. Όπως έχει επισημάνει ο ίδιος “[Ο Απόλλων] συμβολίζει την τελειότητα του αρχαίου αγάλματος αλλά και την έλλειψη”. Συνέντευξη στην Έλενα Παπαλεξίου, “Παράρτημα”, στο: *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*, ό.π. (σημ. 15) 110.

²³ Βλ. ενδεικτικά, T. J. Smith, “The Corpus of Komast Vases. From Identity to Exegesis”, στο: E. Csapo – M. C. Miller (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, ό.π. (σημ. 8), 48-76· C. Isler-Kerényi, “Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual”, *αυτόθι*, 77-95. Για συζήτηση και συμπερασματικές παρατηρήσεις στο θέμα βλ. Th. Carpenter, “Discussion”, *αυτόθι*, 108-17.

²⁴ J.R. Green, “Let’ s Here it for the Fat Man. Padded Dancers and the Prehistory of Drama”, στο: E. Csapo – M. C. Miller (επιμ.), ό.π. (σημ. 8), 96-107 ο οποίος τους χαρακτηρίζει «proto-actors» των οποίων η βαθύτερη σημασία τους έγκειται στο ότι αποτελούν απόδειξη δημόσιου παραστατικού δρώμενου (performance) συνδεδεμένου με τον Διόνυσο (105).

²⁵ J.R. Green, *αυτόθι*, 104· A. Seeberg, “From Padded Dancers to Comedy”, στο: A. Griffiths (επιμ.), *Stage Direction - Essays in Honor of E. W. Handley*, London 1995, 7.

γελοι των προσώπων της κωμωδίας ενώ, το πλέον πιθανόν, ιστορικά, περιβάλλον τους θεωρείται εκείνο της διονυσιακής λατρείας.²⁶ Ας σημειωθεί ότι οι κωμαστές αναφέρονται συχνά και ως χοντροί άνθρωποι, έχουν προβληματική ανατομία με συνήθως ελαττωματικά πόδια, γεγονός που τους συνδέει με τον χωλό θεό Ήφαιστο και συγκεκριμένα την *Επιστροφή του Ήφαιστου στον Όλυμπο* με την παρέμβαση του Διονύσου, γεγονός που θα δικαιολογούσε τόσο τη σύνδεσή τους με τη διονυσιακή λατρεία όσο και την κατάσταση ανομίας που τους χαρακτηρίζει εφόσον ο Ήφαιστος γνώριζε μια κατάσταση «ανένταχτου» μεταξύ των Ολύμπιων θεών.²⁷ Ο Καστελλούτσι – αλλά και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας του – με σπουδές στις Καλές Τέχνες και στην Ιστορία της Τέχνης βρίσκουν εδώ πρόσφορο έδαφος ώστε τα προβληματικά, ελαττωματικά σώματα των ηθοποιών που επιλέγει για τις παραστάσεις του να παραπέμπουν σε έγκυρες αρχαιολογικές υποθέσεις που στηρίζουν τη δραματουργία του. Εισέρχεται, έτσι, εν μέσω τραγωδίας, μια πρωτεϊκή μορφή ευφρόσυνων δρωμένων που οδηγούν στην παρωδία της, ικανοποιώντας το αίτημα του σκηνοθέτη για κάθαρση εντός του τραγικού πλαισίου. Οι κωμαστές, ως διακειμενική μονάδα, επιτρέπουν στον σκηνοθέτη όχι μόνο τη μορφική διάταξη της τραγωδίας του καθώς και την προφανή αναφορά του στον πρωτο-δραματικό κόσμο όπου αυτοί ανήκουν αλλά και του δίνουν αναμφισβήτητα παρωδιακά εργαλεία: όπως έχει υποστηρίξει η Tyler Jo Smith, οι κωμαστές δεν τιμούν αλλά παρωδούν τους θεούς και τους μύθους τους.²⁸

Στην παράσταση της *Orestea*, λίγο μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, εξέρχεται από τον τάφο του και κρέμεται από ψηλά ένα ομοίωμα τράγου. Η εμφάνιση του τράγου επί σκηνής είναι καθοριστικής σημασίας για τον Καστελλούτσι όπως θα δούμε στη συνέχεια. Η υποκατάσταση, ωστόσο, του Αγαμέμνονα από τράγο ξενίζει τους μελετητές του. Ο Vidal-Naquet, ένα από τα ομολογημένα αναγνώσματα του Καστελλούτσι, έχει υποστηρίξει ότι στον Αισχύλο η δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα έχει χαρακτήρα τελετουργικής θυσίας, παρόλο που τη χαρακτηρίζει, λόγω της συνάφειας που παρουσιάζει με το κυνήγι, ως βέ-

²⁶ J.R. Green, ό.π., 105· A. Seeberg, ό.π., 9, ο οποίος θεωρεί τους παραγεμισμένους χορευτές ως κινούμενους εκτός των συμποσιακών κανόνων λόγω προκλητικής συμπεριφοράς, οίνοποσίας χωρίς όρια και γενικά μιας κατάστασης ανομίας που τους τοποθετεί «εκτός» του αποδεκτού (3).

²⁷ A. Seeberg, *αυτόθι*, 3· T.J. Smith, “Komastai or ‘Hephaistoi’? Visions of Comic Parody in Archaic Greece”, *BICS* 52 (2009) 69-92, ειδικά 71-3· T.B.L. Webster, “Some thoughts on the Pre-History of Greek Drama”, *BICS* 5 (1958) 43-8· M. Steinhart, “From Ritual to Narrative”, E. Csapo – M.C. Miller (επιμ.), ό.π. (σημ. 8) 196-220, ειδικά 198-9.

²⁸ T.J. Smith, “Komastai or ‘Hephaistoi’? Visions of Comic Parody in Archaic Greece”, ό.π. (σημ. 27) 76, 87.

βηλης αντί-θυσίας.²⁹ Ωστόσο, η αντικατάσταση ανθρώπων από ζώα σε θυσίες είναι γνωστό μυθικό μοτίβο. Και, αν σε αυτή την περίπτωση, είθισται να θυσιάζεται άγριο ζώο,³⁰ στην περίπτωση του Αγαμέμνονα που πρόκειται για «οικεία βορά»,³¹ η υποκατάστασή του από τον κατοικίδιο τράγο φαντάζει να έχει λογική συνέπεια.

Αίσθηση δημιουργεί στους θεατές το γεγονός ότι ο κρεμασμένος νεκρός τράγος αρχίζει, μέσω μηχανικών πνευμόνων εντός του παραφουσκωμένου του σώματος, να αναπνέει, διατηρώντας το ηχητικό αυτό άκουσμα μέχρι το τέλος των *Χορηγίων*. Αν η «ανάστασή» του σημαίνει, όπως έχει υποστηριχτεί, την απονενομημένη απόπειρα αναγέννησης του πρωταρχικού αρσενικού που διεκδικεί την εκ νέου άνοδο στην εξουσία,³² ας μου επιτραπεί να αναγνωρίσω στο συγκεκριμένο σκηνικό περιβάλλον μια αναφορά στην τελετή των «Βουφονίων»³³ κατά την οποία, μετά τη θυσία του ζώου, παραγέμιζαν το σώμα του με άχυρα και το έζευαν στο άροτρο, σαν να ήταν ζωντανό, ως ένα είδος συγνώμης για τη δολοφονία του.³⁴ συναντάμε εδώ την προσφιλή στον Καστελλούτσι έννοια της προσποίησης, της αμφισημίας μεταξύ ζωής και θανάτου, αληθούς και ψευδούς³⁵ ενώ, υπό την οπτική ενός παραστασιακού τελετουργικού, δηλώνεται η διάχυτη ενοχή των «δολοφόνων» του.

²⁹ P. Vidal-Naquet, "Chasse et sacrifice dans l' Orestie' d' Eschyle", στο: J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1977, 146-7, 149-50.

³⁰ *Αυτόθι*, 139. Πρβ. W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek Roman and Byzantine Studies* 7.2 (1966) 87-121.

³¹ Χειρότερη και από τη ανθρώπινη θυσία, η «οικεία βορά» ισοδυναμεί με οικιακό κανιβαλισμό αφού "[...] la chasse et le sacrifice se rejoignent précisément au point où l' homme n' est plus qu' un animal", P. Vidal-Naquet, ό.π. (σημ. 29) 148. Για τη διάκριση μεταξύ οικόσιτου ζώου, του μόνου πρόσφορου για θυσία στους θεούς, και κυνηγιού βλ. M. Detienne, «Pratiques culinaires et esprit de sacrifice», στο: M. Detienne – J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 7-36, ειδικά 17-8.

³² A. Bierl, ό.π. (σημ. 6) 145.

³³ Αθηναϊκή τελετή κατά την εορτή των Διπολείων όπου θυσιάζοταν ένα βόδι στο βωμό του Δία.

³⁴ W. Burkert, ό.π. (σημ. 30) 109· P. Vidal-Naquet, ό.π. (σημ. 29) 139· M. Detienne, ό.π. (σημ. 31) 22. Συναφής η διαδικασία αποκατάστασης των οστών που περιγράφει ο W. Burkert (*Homo Necans*. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica, Torino, 1981, 25) ώστε η αρχική του μορφή αποκαθίσταται αλλά και το ζώο «ανασταίνεται». Το όλον αποτελεί απόδειξη «ενοχής» αντίστοιχης με αυτή του κυνηγιού απέναντι στο σκοτωμένο ζώο και μια εκδήλωση συγνώμης όσο και αποκατάστασης του νεκρού μέσω αυτού που ο Burkert θα αποκαλέσει «κωμωδία της αθωότητας» (*αυτόθι*, 30 και "Greek Tragedy", ό.π. [σημ. 30], 114).

³⁵ Για το ζήτημα βλ. π.χ. Cl. Castellucci – R. Castellucci – Ch. Guidi – J. Kelleher – N. Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London/New York 2009² ειδικότερα τα κείμενα: "A Conversation about Pretence and Illusion (Chiara, Joe, Nick, Romeo)", 224· N. Ridout, «Monkey Business», 137. Για την προσποίηση βλ. Δ. Τσατσούλης, *Διάλογος εικόνων. Φωτογραφία και σουρρεαλιστική αισθητική στη σκηνική γραφή της Societas Raffaello Sanzio*, Αθήνα 2011, 96 κ.ε. Για τη σχετική έννοια της «αναρχικής τάξης της οπτικής» που προτείνει ο

Εξάλλου, συνυφασμένη με τον ήχο που παράγει ο τράγος, θα πρέπει να θεωρηθεί και η υπόθεση που διατύπωσε ο Burkert – και φαίνεται να αποδέχονται έκτοτε αρκετοί μελετητές – σύμφωνα με την οποία η καταγωγή του ονόματος της τραγωδίας οφείλεται είτε στο τραγούδι του οποίου έπαθλο ήταν ένας τράγος είτε στο τραγούδι που ακουγόταν κατά τη θυσία ενός τράγου, δύο στην ουσία ταυτόσημες εκδοχές ως προς το αποτέλεσμα αφού ο τράγος, ούτως ή άλλως, θυσιαζόταν προς τιμήν του Διονύσου.³⁶ Το ηχητικό άκουσμα που παράγεται από τον τράγο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η ωδή του πόνου που βγαίνει μέσα από τα σπλάχνα του Αγαμέμνονα-τράγου, λογική πάνω στην οποία ο Καστελλούτσι θα δουλέψει εκτεταμένα με ευκαιρία την παράσταση της *Tragedia Endogonia*, παράγοντας την ίδια την ωδή του τράγου. Άλλωστε, όπως έχει διευκρινίσει και πάλι ο Burkert, «[...] η γέννηση της μουσικής θα ήταν αδιανόητη χωρίς τη θυσιαστική δολοφονία»,³⁷ αφού προκύπτει από την ανατροπή και τη μετάλλαξη (η αποθέωση προϋποθέτει τον θάνατο).

Ο Ορέστης στις *Χορηφόρους* του Καστελλούτσι παρουσιάζεται ως αντι-ήρωας, άβουλος και εγκαταλειμμένος στα χέρια του Πυλάδη. Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας θα επιτευχθεί με τη βοήθεια ενός μηχανικού χεριού που θα του φορέσει ο Πυλάδης με ένα μαχαίρι στην άκρη του. Σε αργή κίνηση, με τηλεκατευθυνόμενο τρόπο, το χέρι θα κατευθυνθεί προς την Κλυταιμνήστρα, θα αδιαφορήσει για τις επικλήσεις και το τεράστιο στήθος της που αυτή προβάλλει και θα την σφαγιάσει ενώ ακούγεται το σαρδόνιο γέλιο της Ηλέκτρας.³⁸ Ο εξαντλημένος Ορέστης απαλλάσσεται από το μηχανικό χέρι πετώντας το μακριά ενώ αυτό συνεχίζει με συσπάσεις την κίνησή του σε αντιστοιχία με τους χτύπους των πνευμόνων του τράγου. Η απεξάρτηση όλου του μηχανισμού του χεριού από τον φορέα του, υπό την οπτική της Καστελλούτσιας προθετικότητας, δείχνει την απόρριψη της ευθύνης της δολοφονίας από τον δράστη. Νομίζω ότι παραπέμπει και πάλι στην τελετή των Βουφονιών και σε αυτό που ο Burkert αποκαλεί «κωμωδία της αθωότητας»: το περίπλοκο τελετουργικό, θεωρώντας έγκλημα τη θυσία του βοδιού, προβλέπει ένα είδος από-

Καστελλούτσι βλ. Cl & R. Castellucci, “Tragedia Endogonia: Nel mare aperto della forma”, *Prove di dramaturgia* 2 (2004) 10.

³⁶ W. Burkert, “Greek Tragedy”, ό.π. (σημ. 30), 93· S. Scullion, “‘Nothing to do with Dionysus’: Tragedy Misconceived as Ritual”, *Classical Quarterly* 52.1 (2002), 103-4. Πρβ. T.B.L. Webster, “Some thoughts on the Pre-History”, ό.π. (σημ. 27) 44: “Dionysos in classical Greece is connected with goats (and tragedy which is performed in his honour is a ‘goat-song’, whether it is sung by goat or by goats”. R. Seaford, “From Ritual to Drama. A Concluding Statement”, στο: E. Csapo – M.C. Miller (επιμ.), ό.π. (σημ. 8) 379-401· R. Seaford, *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1994, 267 κ.ε.

³⁷ W. Burkert, *Homo Necans*, ό.π. (σημ. 34) 46.

³⁸ A. Bierl, ό.π., (σημ. 6) 145.

δοσης ευθυνών στους συμμετέχοντες που καταλήγει μετά τη διαδοχική τους άρνηση στο ίδιο το μαχαίρι ως τον τελικό υπεύθυνο του εγκλήματος το οποίο και πετιέται στη θάλασσα.³⁹ Το αυτονομημένο χέρι με το μαχαίρι του Ορέστη, κατά ανάλογο τρόπο, εξανθρωπίζεται, χρίζεται αυτουργός και φέρει την ευθύνη της δολοφονίας-θυσίας στην οποία ο ίδιος, μόνον εξ ανάγκης, συμμετείχε, καθοδηγούμενος από μια άνωθεν δύναμη (ένοχος και αθώος). Στην πραγματικότητα, η όλη διαδικασία παραπέμπει σε μια μυητική τελετή εφηβείας, όπως την έχει ερμηνεύσει ο Vidal-Naquet, με ανατρέψιμο αποτέλεσμα, αφού στο τέλος ο Ορέστης θα επιστρέψει στη μητρική μήτρα. Η λογική της τελετής μύησης δικαιολογεί, άλλωστε, τα ολόγυμνα σώματα Ορέστη και Πυλάδη, αντίστοιχα των γυμνών εφήβων κυνηγών.⁴⁰ Υπό μια άλλη οπτική, το μηχανικό χέρι-υποκατάστατο του πραγματικού χεριού του Ορέστη ο οποίος κρύβεται πίσω από αυτό μη αντιμετωπίζοντας με συμπεριφορά ώριμου άντρα τον φόνο (ήτοι, καταφεύγοντας στην απάτη), παραπέμπει σε ένα ακόμη τελετουργικό μύησης του εφήβου, στην αθηναϊκή όπως και των ιωνικών πόλεων γιορτή των Απατουρίων.⁴¹

Το κατεξοχήν ξένο κείμενο που εισβάλλει σε εκείνο της αισχύλειας Ορέστειας είναι το εκ πρώτης όψευς άσχετο παιδικό μυθιστόρημα του Λιούις Κάρολ, *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*, διακείμενο που εξαν-

³⁹ Για το αναλυτικό τελετουργικό της απενοχοποίησης του σφαγέα βλ. Burkert, "Greek Tragedy", ό.π. (σημ. 30), 109· P. Vidal-Naquet, ό.π. (σημ. 29) 139: «[...] chacun de ses [de l'animal] "meurtriers", du prêtre au couteau sacrificiel, est jugé»· M. Detienne, ό.π. (σημ. 31), 22. Η εξαφάνιση του μαχαιριού-ενόχου επιτρέπει την δίχως κωλύματα συγκέντρωση των συνδαιτυμόνων για το συμπόσιο. Εξάλλου, η πράξη που θα κάνει να ξεπηδήσει το αίμα του ζώου (σε αντίθεση μάλιστα με θυσίες ανθρώπων) ουδέποτε θα αναπαρασταθεί με εικόνες. Βλ. σχετικά: J.-L. Durand, "Bêtes grecques. Propositions pour une topologique des corps à manger", στο: M. Detienne – J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 132-57, ειδικά, 138.

⁴⁰ P. Vidal-Naquet, ό.π. (σημ. 29) 151 όπου ο Ορέστης των *Χοηφόρων* του Αισχύλου χαρακτηρίζεται ως «μαθητευόμενος» κυνηγός και πολεμιστής, με άλλα λόγια ως ο «préhoplite, l'éphèbe, apprenti-homme et apprenti-guerrier usant de la ruse avant d'acquérir la morale de la bataille». Βλ. επίσης τα σχετικά με τη μετάβαση από τον «φεράσπιδα» κυνηγό στον γυμνό εφήβο κυνηγό, από το πεδίο της μάχης στο κυνήγι άγριων ζώων (145). Η γυμνότητα του εφήβου άλλωστε είναι γνωστή σε τελετές μύησης και διαβατήριες τελετές σε άλλον ηλικιακό κύκλο. Πρβ. τη γυμνότητα του κεντρικού προσώπου ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά ερμηνείας της παράστασης ενός αγγείου (του ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα, άλλοτε Malibu, Paul Getty Museum αριθ. 82. AE.83) από τον Μ.Α. Τιβέριο, «"Τα ναγαρικοί αθλητές" όχι αριστοφανικοί Όρνιθες», στο: Στ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγηση. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειο 2010, 479-516, ειδικά 496-7.

⁴¹ Αναφορά στη μυητική γιορτή και στην ετυμολογική της προέλευση από την απάτη κάνει, μεταξύ άλλων, ο K.S. Rothwell, Jr., *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A Study on Animal Choruses*, Cambridge/New York 2007, 43.

τλεί ικανοποιητικά στην παρουσίασή του ο Briel⁴² αλλά στο οποίο επανέρχομαι για να δώσω κάποιες προεκτάσεις. Πρόκειται για ένα πολύσημο παραμύθι που ικανοποιεί την άποψη του Καστελλούτσι ότι ο σύγχρονος θεατής δεν μπορεί να αντέξει τη βιαιότητα της τραγωδίας παρά μόνο σποραδικά και γι' αυτό έχει ανάγκη, εμβόλιμα, το ανάλαφρο του παραμυθιού. Το κείμενο του Κάρολ υπεισέρχεται στον μονόλογο του Κορυφαίου του Χορού όταν διηγείται τη θυσία της Ιφιγένειας: στη θέση της ελλείπουσας ανάληψής της επέρχεται η ταύτισή της με την πτώση της Αλίκης στη φωλιά του λαγού. Οι δύο κινήσεις, αντίστοιχες με διαβατήριες τελετές εφηβείας ή τελετές μύησης, στην πραγματικότητα είναι ομόλογες ως σε αντικαθρέφτισμα. Όπως έχει πει ο Ρομέο Καστελλούτσι, κάνοντας αναφορά σε άλλο έργο του Κάρολ, «l' *Oresteia traversa lo specchio*» («η Ορέστεια περνάει μέσα από τον καθρέφτη»)⁴³. Αλλά η διασύνδεση των δύο αντίστροφων κινήσεων φαίνεται καλύτερα όταν συσχετισθούν με τη διπλή σημασία του ρήματος *αείρω* (και του ουσ. *αιώρημα*), όπως έχει δείξει σε μελέτη της η Nicole Loraux, ειδικά με το παράδειγμα της «πτώσης» της Ευάδνης,⁴⁴ που συμφύρει την κίνηση προς τα κάτω με κείνη προς τα άνω.

Ο Κορυφαίος, ωστόσο, είναι ένας μεταμφιεσμένος σε λαγό ηθοποιός ο οποίος λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος των κειμένων παραπέμποντας αφενός, στον λαγό από το παραμύθι του Κάρολ, φορώντας μάλιστα το ρολόι που τόσο εντυπωσιάζει στην αρχή της συνάντησής τους την Αλίκη και, αφετέρου, στον οiwνό με την έγκυο λαγίνα που κατασπαράζουν οι δύο αετοί και θα αποτελέσει την αρχή του καθοριστικού για τους Αχαιούς θυμού της Άρτεμης.⁴⁵ Ένα ζήτημα που δικαιολογημένα η Nannó Marinatos ερμηνεύει ως μία τελική δοκιμασία μύησης του στρατηλάτη Αγαμέμνονα ως προς την πολεμική του αποφασιστικότητα, εισάγοντας στην δική μας υπόθεση και την τελετή των Ταυροπολιών.⁴⁶ Άλλωστε, η κειμενική μετατόπιση, με αξία αφηγηματικής (σκηνικής) μετάληψης, από την *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* στον Αισχύλειο *Αγαμέμνονα* επιτυγχάνεται όταν στην αρχή της παρόδου ο Κορυφαίος, κοιτώντας το ρολόι

⁴² A. Bierl, ό.π. (σημ. 6) 136-43.

⁴³ R. Castellucci, "L' *Orestie à travers le miroir*", στο: Cl. & R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. (σημ. 11) 56.

⁴⁴ N. Loraux, *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, Αθήνα 1995, 60-1. Πρβ. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*: «ήδ' εγώ πέτρας έπι / όρνις τις ωσει Καπανέως υπέρ πυράς / δύστηνον αιώρημα κουφίζω, πάτερ» (στ. 1045-1047).

⁴⁵ Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, στ. 105-120 και 135-138 και ειδικά: «[...] βοσκόμενοι λαγίναν, ερικύμονα φέρματα, γένναν / βλαβέντα λισθίων δρόμων» και «Άρτεμις αγνά / πτανοίσουν κυσί πατρός / αυτότοκον προ λόχου μογεράν πτάκα θυομένοισι».

⁴⁶ N. Marinatos, "The Mistress of Animals - Artemis, Gorgo and the Iconography of Violence. Initiation and Warrior Ideology", στο: *The Goddess and the Warrior. The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, London/ New York 2000, 92-109.

του, θα αναφωνήσει: «είναι αργά, πολύ αργά. Πέρασαν ήδη δέκα χρόνια»,⁴⁷ εννοώντας από την έναρξη του Τρωικού πολέμου και τοποθετώντας έτσι τον εαυτό του (και τη δράση) στον χώρο και τον χρόνο ενός άλλου κειμένου-σκηνής. Από την άλλη, ο πριαπισμός του, αναφορά στη σεξουαλικότητα του λαγού και στο καρπερό της εγκύου λαγίνας, παραπέμπει εμφανώς σε ιθυφαλλικούς σατύρους και στο σατυρικό δράμα.⁴⁸

Εξάλλου, τα υπόλοιπα μέλη του Χορού δεν είναι άλλο από γύφινα λαγουδάκια που στην αρχή ακούνε υπάκουα τις νουθεσίες του Αρχι-λαγού ως παθητικοί θεατές ενώ στο τέλος, μη αντέχοντας την τραγική ένταση των γεγονότων, εκρηγνυται.⁴⁹ Ο Χορός των Ευμενίδων αντίθετα, αποτελείται από ζωντανές μαϊμούδες που υλοποιούν όλες τις μεταφορικές περιγραφές που τους έκαναν τα πρόσωπα της τραγωδίας που της αντίκρισαν. Μαϊμούδες που πηδούν πάνω σε ένα δίχτυ, ως έμβλημα της μητριάρχικης παρουσίας της Κλυταιμνήστρας, δίνουν σαρκική υπόσταση στην αγριάδα των Ερινυών.⁵⁰ Δίχτυ, με τη σειρά του, που παραπέμπει και σε εκείνο που έχουν οι ίδιες απλώσει στον Ορέστη, αν πιστέψουμε το Φάντασμα της Κλυταιμνήστρας που προσπαθεί να τις ξυπνήσει (στ. 111-112).⁵¹

Ο Καστελλούτσι, δίνοντας υλικότητα ακόμη και στις μεταφορές που χρησιμοποιεί το τραγικό κείμενο, δίνει την δική του, σίγουρα αιρετική, αλλά πρωτότυπη λύση στη σκηνική απεικόνιση τραγικών προσώπων αλλά και του Χορού. Κυρίως, όμως, φέρει επί σκηνής ζώα με ποικίλες μορφές: είτε ζωντανά είτε ψεύτικα είτε ηθοποιούς μεταμφιεσμένους σε ζώα. Έτσι, για παράδειγμα, ο Χορός του *Αγαμέμνονα* αποτελείται από ψεύτικα λαγουδάκια, ο Κορυφαίος από μεταμφιεσμένο σε λαγό ηθοποιό ενώ οι Ερινυές «ερμηνεύονται» από ζωντανές μαϊμούδες. Εξάλλου, τη σκηνή των *Ευμενίδων* ανοίγει ένας πάλευκος Ερμής που φυλάει δύο αλμπίνο πραγματικά γαϊδουράκια. Θεωρώντας ότι στην πρωτο-τραγωδία τα ζώα ήσαν

⁴⁷ A. Bierl, ό. π. (σημ. 6) 136-7.

⁴⁸ Ο Κορυφαίος, ηθοποιός μεταμφιεσμένος σε λαγό, δεν έχει σχέση με τους με σωματίνα χορευτές αλλά παραπέμπει στους αντίστοιχους ζωόμορφους χορευτές που συναντώνται σε αγγεία (βλ. σχετικά κατωτέρω). Επιπλέον, οι κωμαστές, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, δεν είναι ιθυφαλλικοί, αντίθετα έχουν κοινού μεγέθους μόρια, διαφοροποιούμενοι έτσι καθοριστικά από τους σατύρους. Βλ., π.χ., Th. Carpenter, ό.π. (σημ. 23) 114.

⁴⁹ R. Castellucci, "Orestea (Una commedia organica?). Notes d' un Clown", ό.π. (σημ. 14) 153. Όπως ενδεικτικά σημειώνει ο Καστελλούτσι για τη σχέση Κορυφαίου-Λαγού και κουνελιών-Χορού: «Διδάσκει στα μικρά κουνελάκια το σκληρό μάθημα της τραγωδίας».

⁵⁰ Για τον Καστελλούτσι, η μαϊμού «έχει την τάση να υποκαθιστά τον άνθρωπο, να του υπενθυμίζει τη στενή του συνάφεια με το ζώο: πάνω στη σκηνή, η μαϊμού συνιστά την απειλή». R. Castellucci, "La Discesa di Inanna", στο: Cl. - R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. (σημ. 2) 48.

⁵¹ Αισχύλος, *Ευμενίδες*: «ὁ δ' ἐξαλύξας οἴχεται νεβροῦ δίκην, / καὶ ταῦτα κούφως ἐκ μέσων ἄρκουστᾶτων».

παρόντα στα δρώμενα, θέλει να αποδώσει σε αυτά τη θέση που δικαιωματικά τους ανήκει, δημιουργώντας εκ νέου τη σύνδεση με τη ρίζα του θεάτρου, το προτραγικό θέατρο μιας νηπιακής και άρα προ-γλωσσικής εποχής. Για τον ιταλό σκηνοθέτη, η επάνοδος του ζώου επί σκηνής σημαίνει ένα βήμα πίσω, πριν την εμφάνιση της κλασικής τραγωδίας, γεγονός που με τη σειρά του σημαίνει ότι πλησιάζει κανείς «τη θεολογική και κριτική ρίζα του θεάτρου»: «Ένα θέατρο προ-τραγικό παραπέμπει σε ένα θέατρο παιδικό».⁵² Ταυτόχρονα, ο Καστελλούτσι, επιθυμεί να απαλείψει τη γενετική διάκριση μεταξύ ζώου και ανθρώπου που προκύπτει από την ορθή στάση του τελευταίου και να αποδώσει σε αυτό τη θέση που του ανήκει.⁵³ Στο πρόσωπο ενός ζώου βλέπει την πρωτο-μάσκα,⁵⁴ ενώ στη σκηνική του συμπεριφορά το πρότυπο για την αληθινή στάση του ηθοποιού πάνω στη σκηνή: τον παιδαγωγό.⁵⁵ Αν το ζώο επί σκηνής προσδίδει αλλόττητα, υποδεικνύει ταυτόχρονα στον ηθοποιό την επιζητούμενη ανοικείωση που τον τοποθετεί στο κέντρο ενώ βρίσκεται στο κατώφλι, δηλαδή στην «μεταιχμιακότητα» (liminality).⁵⁶

Τα παραπάνω, ωστόσο, μας παραπέμπουν αναγκαστικά στον προβληματισμό που έχει αναπτυχθεί μεταξύ αρχαιοελληνιστών και αρχαιολόγων σχετικά με τις αναπαραστές ζωόμορφων χορευτών αγγείων, την πραγματική λειτουργία τους αλλά και, γενικότερα, την πραγματική σημασία της έννοιας «φύση» και τη σχέση της με τον πολιτισμό. Προβληματισμός που οδηγεί σε παρόμοια ερωτήματα με αυτά που διατυπώθηκαν με αφορμή τις θέσεις του Καστελλούτσι περί ζώων και αφορούν στα δυαδικά σχήματα φύση-πολιτισμός, εαυτός-άλλος.⁵⁷

⁵² R. Castellucci, "Le Pèlerin de la matière. Le problème théologique du théâtre", στο: Cl. & R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. (σημ. 2) 112.

⁵³ *Αυτόθι*, 112. R.-Cl. Castellucci – Ch. Guidi, *Eropea della polvere. Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano 2001, 271. Βλ. επίσης: Δ. Τσατσούλης, *Διάλογος εικόνων*, ό. π. (σημ. 35), 112-5. Πρβ. την αμφισβητήσιμη μετάφραση των C. Melis, V. Valentini, R. Allsopp, στο: R. Castellucci, "The Animal Being on Stage", *Performance Research* 5.2 (2000) 23-8. Για τη θέση του ζώου στο θέατρο βλ. N. Ridout, "The animal on stage", στο: *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, Cambridge/New York 2006, 96-128.

⁵⁴ R. Castellucci, "La Discesa di Inanna. Notes sur la mise en scène", ό.π. (σημ. 50) 49.

⁵⁵ *Αυτόθι*. Για τη σχέση του ζώου και του ηθοποιού βλ. R. Castellucci, "L'Iconoclastie de la scène et le retour du corps - La technique de l' 'être' de l' animal par rapport à la scène", στο: Cl. & R. Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, ό.π. (σημ. 2), 104-5. R. Castellucci, «L' atore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell' azione scenica». Στην Ιστοσελίδα: http://www.retidedal.us.it/Archivi/2010/maggio/INTERVISTE/1_castellucci.htm, 9/10/2010.

⁵⁶ Εκλαμβάνω την έννοια με τη σημασία που τη χρησιμοποιεί η E. Fischer-Lichte, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", *Theatre Research International* 33.1 (2008) 84-96, ειδικά 88.

⁵⁷ Βλ. π.χ. το προβληματισμό που αναπτύσσει ο K.S. Rothwell, Jr., *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy*, ό.π. (σημ. 41) 2 κ.εξ. Πρβ. G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Chorus*, London 1971.

Οι τρεις εκδοχές «ζώνων» επί σκηνής που προαναφέρθηκαν συναντώνται εκτεταμένα και στις παραστάσεις των ένδεκα Επεισοδίων της *Tragedia Endogonia* όπου, επιπλέον, οι διαφορές μεταξύ πραγματικού ή φεύτικου ζώου ή μεταμφιεσμένου σε ζώο ηθοποιού γίνονται δύσκολα διακριτές, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψη του ότι συνήθως η σκηνική δράση λαμβάνει χώρα πίσω από ένα διαφανές ή ημιδιαφανές παραπέτασμα. Στο πλαίσιο που μας αφορά εδώ, θα έλεγα ότι η αμφισημία που δημιουργείται στη σκηνή μεταξύ ανθρώπου και ζώου παραπέμπει στην αμηχανία που αντιμετωπίζει συχνά ο αρχαιολόγος μπροστά σε ζωόμορφες αναπαραστάσεις αγγείων ή αγαλματιδίων στην προσπάθειά του να τις αναγνώσει τόσο ως προς το περιβάλλον που ανήκουν (σκηνικό, τελετουργικό ή άλλο) όσο και ως προς τις λειτουργίες τους. Τα παραδείγματα αφθονούν⁵⁸ δίνοντας, ίσως, υλικό για έμπνευση σε ιστορικούς της τέχνης και με σπουδές σκηνογραφίας δημιουργούς όπως είναι τα μέλη της συγκεκριμένης Ομάδας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης, σε σχέση με την παραστασιακή πρακτική του Καστελλούτσι, οι υποθέσεις εκείνες που προτείνουν διπλό χορό, έναν κανονικών ανθρώπων και ένα μεταμφιεσμένων σε ζώα, για παράδειγμα, σε κωμωδίες όπου ο χορός παραπέμπει σε ζώα (π.χ. *Βάτραχοι*, *Σφήκες*) ή και σε συνδυασμό ζώνων και ανθρώπων (π.χ. *Ιππείς*).⁵⁹ Με τον ίδιο τρόπο, ο θεατής προβληματίζεται, συγκρίνει, αμφισβητεί και κάποια στιγμή, ως σύγχρονος ανασκαφέας του νοήματος των σημείων που παράγει η σκηνική εικόνα, υποθέτει την ερμηνεία και καταλήγει επιλέγοντας μεταξύ του φαίνεσθαι και του είναι. Διότι η εικόνα που βλέπει μπορεί πάντα να ψεύδεται ως προς το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς της.⁶⁰

Ως προς το τελευταίο στοιχείο της υπόθεσης εργασίας της παρούσας μελέτης που εξέθεσα στην αρχή, ο Καστελλούτσι εντοπίζει πρώτιστα στο θέμα του Χορού την αδυναμία αναβίωσης μιας αυθεντικής τραγωδίας σήμερα: η σύγχρονη κοινωνία δεν αντιστοιχεί στην αρχαία πόλη και η τότε λειτουργία του Χορού ως διαμεσολαβητή που βοηθάει στην διαλεύκανση του δραματικού κόσμου, επεξηγεί, σχολιάζει τη σκηνική δράση με κοινωνικά ευανάγνωστο τρόπο ανάγοντας τις πράξεις σε κοινούς ηθικούς κώδικες ή έστω στις συντεταγμένες του μύθου, δεν μπορεί πλέον να υ-

⁵⁸ W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", ό.π. (σημ. 30) 91· M.A. Τιβέριος, ό.π. (σημ. 40)· K.S. Rothwell, Jr., ό.π. (σημ. 41)· C.W Marshall, "A Gander at the Goose Play", *Theatre Journal* 53.1 (2001) 53-71.

⁵⁹ K.S. Rothwell, Jr., ό.π. (σημ. 41) 2.

⁶⁰ Βλ. π.χ. παρατηρήσεις σχετικές με εικονογραφήσεις αγγείων και τη δυσκολία ανάγνωσης τους κάνουν οι: P. Schmitt-Pantel – F. Thelamon, «Image et histoire - Illustration ou document», στο: F. Lissarrague – F. Thelamon (επιμ.), *Image et céramique grecque*. Actes du Colloque de Rouen 25-26 novembre 1982, Rouen 1983, 9-20.

πάρξει.⁶¹ Η θέση του αυτή γίνεται σαφής στην *Tragedia Endogonia* και εν μέρει συναντά την πρόταση ενός σύγχρονου ερευνητή όπως ο Scullion, όταν ήδη κρίνει αρνητικά τις κατεστημένες αντιλήψεις για την παιδευτική λειτουργία του αρχαίου Χορού, τον διαμεσολαβητικό του ρόλο μεταξύ ατομικών χαρακτήρων και κοινού, την υποτιθέμενη συλλογική εξουσία που κατέχει, ως αριστοκρατικές, αντιδημοκρατικές απόψεις που δεν συνάδουν με τον Αθηναίο πολίτη της κλασικής Αθήνας.⁶² Η απουσία του Χορού είναι χαρακτηριστική σε όλα τα Επεισόδια της *Tragedia Endogonia* παρόλο που ψήγματά του μπορούν να διακριθούν σε κάποια από αυτά αλλά πάντα σε ιδιόζουσα μορφή.

Ο Καστελλούτσι αποδίδει το αδύνατο αναβίωσης σήμερα της αρχαίας τραγωδίας σε έναν ακόμη βασικό λόγο: στην απουσία του τραγικού. Η έλευση του χριστιανισμού και, πίσω από αυτόν, η επικράτηση της εβραϊκής προέλευσης αμαρτίας μέσω των Εντολών, έρχεται σε αντίθεση με το τραγικό, το καταστρέφει. Επομένως, η μόνη ύβρις που μπορεί να προκύψει είναι από εκείνον που θα παραβιάσει τις Εντολές και μια τέτοια σύνθεση εβραϊκού Νόμου και ύβρεως διατρέχει τα Επεισόδια της *Tragedia Endogonia*.⁶³ Ο Καστελλούτσι, παρόλο που επαναλαμβάνει τον απεριόριστο θαυμασμό του για την αρχαιοελληνική τραγωδία, θεωρώντας την ως την δυνατότερη, βαθύτερη, ριζικότερη, την πλέον βίαια και αποκαλυπτική φόρμα που εφευρέθηκε ποτέ τόσο αισθητικά όσο και από πλευράς ανθρωπίνων σχέσεων,⁶⁴ προσεγγίζοντάς την μέσω μιας *via negativa*, πιστεύει ότι η τραγωδία του μέλλοντος θα προκύψει από το οργανικό υλικό της σκηνης. Κατακρημνίζοντας τον ποιητή από το βάθρο του, στη θέση του φέρει το ζώο και συγκεκριμένα τον τράγο που διατρέχει όλα τα Επεισόδια της *Tragedia Endogonia*. Ποιεί έτσι, καθ' ομολογίαν του, την

⁶¹ A. Bierl, ό.π. (σημ. 6) 147-9· F. Decreus, "Does a Deleuzean Philosophy of Radical Physicality Lead to the 'Death of Tragedy'? Some Thoughts on the Dismissal of the Climactic Orientation of Greek Tragedy", στο: E. Hall – S. Harrop (επιμ.), ό.π. (σημ. 3) 129.

⁶² S. Scullion, "Nothing to do with Dionysus": Tragedy Misconceived as Ritual", ό.π. (σημ. 36) 131-4.

⁶³ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Καστελλούτσι, "L' appuntamento mancato con il divino fa parte di questa tragedia moderna". Σε συνέντευξη των συντελεστών της Ομάδας με επιμέλεια της Adele Cacciagrano σε αφιέρωμα που οργάνωσε στη Μπολόνια ο Marco De Marinis. Βλ. A. Cacciagrano, "Sulla *Tragedia Endogonia*. Nel mare aperto della forma", *Prove di Drammaturgia* 10.2 (2004) 7-10.

⁶⁴ Βλ., π.χ., τα λόγια του Καστελλούτσι που παραθέτει στο άρθρο της η Margherita Laera, "Comedy, Tragedy and the 'Universal Structures'. Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, Paradiso*", *TheatreForum* 36 (2009) 3-9· βλ. επίσης, "The Universal. The Simplest Place Possible", Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio interviewed by Valentina Valentini and Bonnie Marranca, *PAJ* 77 (2004) 16-25· R. Castellucci, "Systems, Functions and Workings for a Tragedy of Gold", στο: Cl. Castellucci, R. Castellucci, Ch. Guidi, J. Kelleher, N. Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, ό.π. (σημ. 35) 30.

ύβρη που μόνο ένας άσχετος, ένας βάρβαρος θα μπορούσε να πράξει. Κινοούμενος εκτός δυτικής παράδοσης.

Αποκαθηλώνοντας από το βάθρο του τον ποιητή, τοποθετεί στη θέση του τον λόγο του τράγου, την δική του ωδή που με απόλυτα οργανικό τρόπο παράγει.⁶⁵ Ο αριθμός των αμινοξέων που απαντώνται στον τράγο είναι ίδιος με τον αριθμό των γραμμάτων της αλφαβήτου. Τα γράμματα οργανώνονται σε λέξεις όπως τα αμινοξέα οργανώνονται σε ενώσεις πρωτεϊνών. Αφού προεπιλεγούν κάποιες ενώσεις συμβόλων-γραμμάτων επιμέρους αμινοξέων κάποιων επιλεγμένων πρωτεϊνών, αυτές αναπαράγονται σε τρεις λευκούς τάπητες όπου ο Τράγος-Ποιητής αφήνεται ελεύθερος να βοσκήσει δημιουργώντας με την πορεία του ένα διάγραμμα γραμμάτων που σχηματίζει μια βασική γραφή, μια γλώσσα οργανικά συνδεδεμένη με το ζώο, προκύπτουσα από το DNA του.⁶⁶

Η τελευταία αυτή διαδικασία μας παραπέμπει, κατά τη γνώμη μου, ευθέως στο αρχαίο τελετουργικό του «άφετου», συνδεδεμένου με την ανάγκη το ζώο που πρόκειται να θυσιαστεί να δώσει τη συγκατάνευσή του, το «υποκύπτειν». Για τον λόγο αυτό συνήθιζαν, πριν τη θυσία, να αφήνουν το ζώο ελεύθερο να βοσκήσει στον περιβάλλοντα το θυσιαστήριο χώρο ώστε, όντας ελεύθερο, να σκύψει το κεφάλι για τη θυσία ως δείγμα συμφωνίας του.⁶⁷ Η θυσία του επέφερε, για τον ένα ή τον άλλο λόγο, την «τράγου ωδή». Ο Τράγος του Καστελλούτσι ακολουθεί τη ελεύθερη αυτή «βοσκή» γραμμάτων με τον ίδιο τρόπο: το αποτέλεσμα είναι η «γραφή» του που θα γίνει «ωδή». Πράγματι, οι ήχοι που προκύπτουν εκφέρονται από τους ηθοποιούς ως ένα ηχητικό σύμπαν μιας ακατανόητης ίσως γλώσσας⁶⁸ που δεν είναι άλλο από το παραξένισμα που προκαλεί στον

⁶⁵ Για τον Καστελλούτσι, η μόνη πολεμική χειρονομία έναντι της αττικής τραγωδίας είναι η επαναφορά του ζώου στη σκηνή, κάνοντας ένα βήμα προς τα πίσω, ήτοι προς το προ-τραγικό θέατρο. Γι' αυτόν, από τη στιγμή που το ζώο εξαφανίζεται από τη σκηνή, γεννιέται η τραγωδία. Βλ. R. Castellucci, "Le Pèlerin de la matière-Le problème théologique du théâtre", ό.π. (σημ. 2) 112. "La Discesa di Inanna - La perspective et l' animal", *αυτόθι*, 50. R. Castellucci, "The Animal Being on Stage", *Performance Research* 5.2 (2000), 23-8.

⁶⁶ G. Calchi-Novati, "Language under attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio", *Theatre Research International* 34.1 (2009) 50-65, ειδικά 60 κ.ε.: F. Decreus, "Does a Deleuzian Philosophy", στο: E. Hall, St. Harrop (επιμ.), *Theorizing Performance*, ό.π. (σημ. 3) 133. R. Castellucci, "A Conversation about Composition", στο: Cl. Castellucci – R. Castellucci – Ch. Guidi – J. Kelleher – N. Ridout, ό.π. (σημ. 35) 231.

⁶⁷ W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", ό.π. (σημ. 30) 107: «εκούσιον κατανεύει». M. Detienne, "Pratiques culinaires et esprit de sacrifice", στο: M. Detienne – J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, ό.π. (σημ. 31) 19: «υποκύπτειν» W. Burkert, *Homo Necans*, ό.π. (σημ. 34) 23-24, 210: «θηλάτου βοός δίαην» (Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, 1297).

⁶⁸ Γεγονός που υπηρετεί την Ιδέα της Ομάδας ως προς τη λειτουργία της φωνής εκλαμβανόμενης ως όχημα επικοινωνίας ή αλλιώς, όπως θα πει η Κιάρα Γκούιντι, «an ethics of timbre» που δημιουργεί «the possibility of reading [...] through vocal tone». "Ethics of

σύγχρονο θεατή η μάταιη προσπάθεια «αναβίωσης» της κλασικής τραγωδίας.

DIMITRIS TSATSOULIS

The Song of the Goat. The Reception of Tragedy
by the Castelluccis' Theatre

The following article attempts to shed light into the reception of Ancient Tragedy in the works of the Italian Group Societas Raffaello Sanzio that have direct or indirect relation with Ancient Greek Tragedy, that is, *Oresteia*, and the eleven performances of *Tragedia Endogonidia*. What is presently attempted is the study of the group's heretical view through three parameters. These parameters allow not only the researcher and the reader to better understand the performances but also stress the direct inspiration its members borrow from studies of classicists and archaeologists (Rosenzweig, Bachofen, Burkert, Vidal-Naquet, Detienne, and others). A fact confirmed by recent studies whose ideas the present essay attempts to juxtapose. The three parameters are: 1. The return to matriarchy, 2. The rendering of the animal (and especially the goat) with its appropriate role within tragedy and 3. The inability of tragedy to exist within a contemporary context as it is difficult to be decoded by modern audiences. The above analysis is based on the Group's performance material and their expressed views, whereas at the same time it draws from many studies by classicists as well as archaeological findings, and especially the motifs of ancient pottery paintings.

ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Ο αρχαίος ελληνικός μύθος και η απεικόνιση των εμπόλεμων τοπίων στη σύγχρονη γαλλόφωνη δραματουργία



Στην Ιφιγένεια, ο στρατός που περιμένει να ξεκινήσει για τον πόλεμο θυμίζει για μία ακόμη φορά κάθε είδους δαμόκλειο σπάθη που επικρέμαται πάνω από το κεφάλι της ανθρωπότητας. Και πόσο κοινότοπη είναι η ιδέα πως ο αρχαίος αυτός μύθος παραμένει πάντοτε επίκαιρος!

Η κατάκτηση μιας χώρας, η πραγματοποίηση μιας γενοκτονίας, η εκτέλεση της νεολαίας υπό τον ήχο των πατριωτικών εμβατηρίων... Ακόμη και οι θεοί δεν λείπουν από τους δικούς μας πολέμους των άστρων [...].

Δεν είναι ότι δεν έχει αλλάξει τίποτε, είναι πως όλα έχουν γίνει χειρότερα: κάθε μέρα, σε κάποιο μέρος του σύγχρονου κόσμου, χιλιάδες Ιφιγένειες θυσιάζονται.¹

ΠΡΟΛΟΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ, μια μεταφορά της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, ο γάλλος συγγραφέας Michel Azama διατυπώνει κάποιες σκέψεις σχετικά με την επικαιρότητα των αρχαίων τραγικών μύθων και επιχειρεί να εξηγήσει πώς οι μυθικές αφηγήσεις γύρω από τον τρωικό πόλεμο μπορούν να μας βοηθήσουν να φωτίσουμε καλύτερα τις σύγχρονες εμπόλεμες καταστάσεις. Οι θεατρικές αναγνώσεις των αρχαίων ελληνικών τραγικών μύθων επικεντρώνονται συχνά στην απεικόνιση της βίας σε εμπόλεμα τοπία. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να διερευνήσει διαφορετικές εκδοχές του προβληματισμού αυτού, όπως αναπτύσσεται σε τρία θεατρικά έργα από το χώρο του γαλλόφωνου θεάτρου: *Πυρκαγιές* του Wajdi Mouawad, *Φόνοι εκτός πεδίου* του Eugène Ionesco και *Βροχή από στάχτες* του Laurent Gaudé.

Συγκεκριμένα, εξετάζονται ο τρόπος με τον οποίο κάθε συγγραφέας συνδέει στοιχεία του αρχαίου μύθου με τον προβληματισμό του για την κοινωνική και πολιτική βία και οι τεχνικές που επιλέγει για να εκφράσει δραματουργικά τον προβληματισμό αυτό. Πρόθεσή μας είναι να σκιαγραφήσουμε την έννοια του τραγικού, όπως αναδεικνύεται μέσα από τη συνομιλία των συγγραφέων με τους αρχαίους μύθους και τη σύγχρονη

¹ Michel Azama, *Iphigénie ou le péché des dieux*, Montreuil-sur-Bois 1991, 7-8. Όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή, η μετάφραση είναι δική μου.

Ιστορία, αλλά και μέσα από τη «δοκιμασία» της ίδιας της φόρμας του δράματος.

Η ιδεολογική ανάγνωση των τραγικών μύθων αποτελεί μία από τις σημαντικότερες κατευθύνσεις των σύγχρονων θεατρικών μεταφορών του αρχαίου ελληνικού δράματος. Με την πρόθεση να επεξεργαστούν την πολιτική δυναμική των τραγικών μύθων, σκηνοθέτες και θεατρικοί συγγραφείς επιλέγουν να προσεγγίσουν και να τοποθετηθούν ιδεολογικά επάνω σε κάποιο επεισόδιο της σύγχρονης Ιστορίας.²

Οι πολεμικές αναμετρήσεις, είτε πρόκειται για πολεμικές επιχειρήσεις, όπως ο πόλεμος στο Ιράκ ή τα Βαλκάνια, είτε για την επιβολή κοινωνικής και πολιτικής βίας, όπως οι κάθε λογής «τρομοκρατικές» επιθέσεις, εντάσσονται στο πλαίσιο αυτό της ιδεολογικής επανανάγνωσης των τραγικών μύθων. Η σχέση της τραγωδίας με τον πόλεμο, άλλωστε, ξεκινά από τα πρώτα βήματα της διαμόρφωσής της ως δραματικού είδους. «Θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα», γράφει ο David Lescot, «ότι το θέατρο γεννιέται μαζί με τον πόλεμο και ότι είναι ο ίδιος ο πόλεμος, ως γενεσιουργός κρίσεων, μια απειλή που επικρέμαται στη ζωή και τη λειτουργία της πόλεως, η οποία αποτελεί την αφετηρία του θεσμού της τραγωδίας και της πολιτικής της εμβέλειας».³

Η πολιτική διάσταση της τραγωδίας αποτέλεσε, πράγματι, αναπόσπαστο συστατικό της διαμόρφωσης και της ιστορικής της εξέλιξης. Σύμφωνα με την Olga Taxidou, η τραγωδία, ως διαδικασία καλλιτεχνικής παραγωγής, συνδέθηκε με την ανάπτυξη της δημοκρατικής πόλεως ασκώντας ταυτόχρονα κριτική στις αδυναμίες και τους αποκλεισμούς που επέβαλλε το ουτοπικό όραμα του δημοκρατικού πολιτεύματος.⁴

² Για μια εισαγωγική παρουσίαση των πολιτικών μεταφορών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, βλ. τον συλλογικό τόμο Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (eds.), *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004, ειδικότερα την Εισαγωγή (Edith Hall, "Introduction", 18-26) και Oliver Taplin, "Sophocle's *Philoctetes*, Seamus Heaney's, and Some Other Recent Half-Rhymes" (145-67), Edith Hall, "Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s" (169-97), Lorna Hardwick, "Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics" (219-42). Τις σύγχρονες πολιτικές αναγνώσεις του μύθου σχολιάζει και ο Didier Plassard ("De l'effondrement des récits à l'explosion des figures: les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine", στο: Ariane Eissen, Jean-Paul Engélibert (dir.), *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers 2000, 43).

³ *Dramaturgies de la guerre*, Belval 2001, 10. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι και οι προσεγγίσεις στον συλλογικό τόμο François Lecercle (dir.), *Théâtres de la guerre, Eschyle, Shakespeare*, Genet, Paris 2001.

⁴ *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh 2004, 1-2. Την ιδεολογικά ανατρεπτική διάσταση της αθηναϊκής τραγωδίας που δίνει το λόγο στους κοινωνικά «αποκλεισμένους» παρουσιάζει και ο Rush Rehm (*Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, London 2003, ειδικότερα το τέταρτο κεφάλαιο, 87-118).

Από μια διαφορετική οπτική, ο Michiel Leezenberg προτείνει μια μεταφιλελεύθερη ή αντιανθρωπιστική ερμηνεία του πολιτικού λόγου της τραγωδίας, επισημαίνοντας ότι μπορεί να χρησιμεύσει ως εναλλακτικό μοντέλο για την κατανόηση, την ερμηνεία και την εξισορρόπηση των εντάσεων και των αντιθέσεων στο σύγχρονο μετααποικιακό τοπίο. Ξεχωρίζοντας το πιο ανατρεπτικό και βαθιά δημοκρατικό στοιχείο της τραγωδίας, τις «σκανδαλώδεις» φωνές στις οποίες δίνει το λόγο, υποστηρίζει ότι μπορεί να λειτουργήσει ως τέτοιο μοντέλο, ακριβώς επειδή «δεν επιβεβαιώνει αλλά αμφισβητεί, δεν αρθρώνει προπαγανδιστικό ή αντιπροπαγανδιστικό λόγο, αλλά θέτει ερωτήματα και διατυπώνει επιφυλάξεις».⁵

Η αντίληψη για την ανατρεπτική δύναμική του τραγικού λόγου μάς οδηγεί σε μια άλλη δομική του ιδιαιτερότητα: στον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνει τη βία και την απειλή της ανατροπής της τάξης. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο η θεατρική απεικόνιση της βίας και της ανατροπής λειτουργεί κυρίως σε αισθητικό επίπεδο, δηλαδή στο επίπεδο της δραματουργικής πλοκής και της σκηνικής παράστασης, αποτρέποντας έτσι τον κίνδυνο της ανατροπής στο πραγματικό σύμπαν των θεατών.⁶

Η βία που χαρακτηρίζει τις διαπροσωπικές ή τις πολιτικές αναμετρήσεις είναι ένα από τα στοιχεία που κυριαρχούν στις σύγχρονες μεταφορές των τραγικών μύθων που επικεντρώνονται σε εμπόλεμες καταστάσεις. Αυτό που πρέπει να διερευνήσουμε είναι πώς η βία ως δύναμη ανατροπής απεικονίζεται σε θεματολογικό επίπεδο και με ποιον τρόπο ενσωματώνεται στις δραματουργικές επιλογές των συγγραφέων. Να διαπιστώσουμε, δηλαδή, αν και σε ποιο βαθμό ισχύει η άποψη που διατυπώνει η Ariane Eissen, ότι η απεικόνιση της βίαιης διασάλευσης της τάξης δεν λειτουργεί αποτροπαϊκά, όπως λειτουργούσε σε μεγάλο βαθμό στην αρχαιότητα, αλλά, αντιθέτως, παραπέμπει με ρεαλιστική ακρίβεια στην εγ-

⁵ “From the Peloponnesian War to the Iraq War: a Post-Liberal Reading of Greek Tragedy”, στο: Lorna Hardwick, Carol Gillespie (eds.), *Classics in Post-Colonial Worlds*, Oxford 2007, 285.

⁶ Οι διαφορετικές ερμηνείες του ερωτήματος μάς παραπέμπουν, ουσιαστικά, στις θεωρήσεις της πρόσληψης του τραγικού θεάτρου και μια ενδελεχέστερη εξέταση του ζητήματος υπερβαίνει τα όρια της μελέτης. Για μια πρώτη παρουσίαση, βλ. Farid Paya, *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, L'Entretiens, éditions, Saussan 2000, το κεφάλαιο που συζητά τη σχέση της τραγωδίας με τη βία (87-121 και ειδικά 113-5). Μια εμπειριστατωμένη παρουσίαση των απόψεων πάνω στο θέμα περιλαμβάνει ο συλλογικός τόμος Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (hrsg.), *Gewalt und Ästhetik, Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der Griechischen Klassik*, Berlin & New York 2006, βλ. ειδικότερα τα κεφάλαια των Simon Goldhill, “Der Ort der Gewalt: Was sehen wir auf der Bühne?” (149-168), και Karl Heinz Bohrer, “Zur Ästhetischen Funktion von Gewalt-Darstellung in der Griechischen Tragödie” (169-84).

γενή βία που κυριαρχεί στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα.⁷

Είναι γεγονός, όπως επισημαίνει και ο Didier Plassard, ότι στις σύγχρονες μεταφορές του αρχαίου μύθου η απεικόνιση της βίας είναι ακραία, τάση που μας υποδεικνύει ότι οι συγγραφείς κρατούν τελικά από τον τραγικό μύθο τα πιο σκοτεινά του σημεία, επειδή «αυτός ο πυρήνας θεμελιώνει, μετά το Άουσβιτς, την εγγραφή του υποκειμένου στο παρόν».⁸

Αν στις περισσότερες σύγχρονες δραματουργικές μεταφορές των τραγικών μύθων αναδεικνύεται το πιο «σκοτεινό» σημείο τους μέσα από την παρουσίαση των ακραίων εκφάνσεων της κοινωνικής και πολιτικής βίας, έχει ενδιαφέρον να μελετήσουμε πώς η βία σχετίζεται με την απεικόνιση της πρόσφατης Ιστορίας και πώς τα δύο αυτά μας βοηθούν να προσδιορίσουμε την σύγχρονη έννοια του τραγικού. Η έννοια αυτή περιλαμβάνει ένα σύνθετο δίκτυο σημασιών: μοιάζει με ένα είδος γραφήματος που αποτυπώνει τις κατευθύνσεις της πρόσληψης των τραγικών μύθων σε κάθε εποχή. Και η ακραία εκδήλωση της βίας σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο αδιαμφισβήτητα προσδιορίζει αποφασιστικά τη σύγχρονη αντίληψη για το τραγικό.

Μετά τα γεγονότα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 στις Ηνωμένες Πολιτείες, το περιοδικό *Theatre Journal* ζήτησε από ανθρώπους του θεάτρου τον δικό τους ορισμό για την έννοια του τραγικού και της τραγωδίας, σε μια απόπειρα να διερευνηθεί η σχέση του θεάτρου απέναντι σε τέτοιου είδους πολιτικά γεγονότα και κατά πόσο τα γεγονότα αυτά μπορούν να χαρακτηρισθούν τραγικά.⁹ Διατρέχοντας τις διαφορετικές απόψεις που καταγράφηκαν, διαπιστώνουμε ότι οι περισσότεροι εξετάζουν κατά πόσο ένα εξόχως βίαιο γεγονός μπορεί να μετατραπεί σε μια σύγχρονη τραγική αφήγηση, κατά πόσο διαθέτει μια ευδιάκριτη δομή, προσανατολισμό και ηθικό έρεισμα, ενώ επίσης ορισμένοι επισημαίνουν και το ρόλο της πρόσληψης, δηλαδή την αντίδραση και την «ευθύνη» του κοινού.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να συνδυάσουμε τα ερωτήματα γύρω από την έννοια του τραγικού και τη σχέση του με τη βία της σύγχρονης Ιστορίας με μια ευρύτερη συζήτηση που αναφέρεται στη δραματουργία της «καταστροφής», το θέατρο μετά το Άουσβιτς, ή το μετατραυματικό θέατρο. Καθένας από τους όρους αυτούς έχει χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο το θέατρο, δραματουργία και σκηνική

⁷ “Myth in Contemporary French Theater: A Negotiable Legacy”, *Yale French Studies*, 112, 2007, 46.

⁸ “De l’effondrement des récits”, 56.

⁹ Για το σκεπτικό του αφιερώματος, βλ. την εισαγωγική παρουσίαση: David Román, : “Introduction: Tragedy”, *Theater Journal*, 54, 1, 2002, 1-17. Για τη συζήτηση, “A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September, 11, 2001”, 95-138.

πρακτική, επεξεργάζεται το ζήτημα της αναπαράστασης του πραγματικού – της σχέσης που έχει ή μπορεί να αποκτήσει το παραστασιακό ή κειμενικό υλικό με την πραγματική Ιστορία.¹⁰

Επιχειρώντας να προσδιορίσει το είδος της συγκινησιακής φόρτισης που προκαλεί το θέαμα της τραγωδίας στον σημερινό θεατή και να χαρτογραφήσει την έννοια του τραγικού, ο Diego Lanza μιλά για την αίσθηση της αμετάκλητης απώλειας του νοήματος, αίσθηση που δεν φαίνεται να μπορεί να «συμπεριληφθεί» στον κόσμο μιας κλειστής αφήγησης, όπως αυτές που συναντάμε στην αρχαία ελληνική τραγωδία.¹¹ Το τραγικό, πλέον, δεν παραπέμπει σε ένα ηθικό ή μεταφυσικό πεδίο αναφοράς και δεν προσβλέπει στην τελική «λύση» της καθάρσεως. Είναι το τραγικό όπως το επεξεργάζεται ο Heiner Müller, «ριζωμένο» στο πεδίο της Ιστορίας, σε μια χρονική στιγμή λίγο πριν από την οριστική της «κατάρρευση».¹² Παρόμοια άποψη για τη σχέση του τραγικού με τη σύγχρονη Ιστορία διατυπώνει και ο Freddie Rokem, ο οποίος υπογραμμίζει ότι μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η βία των γεγονότων, που γίνεται ολοένα πιο ισχυρή και απειλητική, έχει καταστήσει την ιστορία «την ίδια τη στόφα από την οποία φτιάχνεται η τραγωδία».¹³

Οι αναγνώσεις των τραγικών μύθων με θέμα τις σύγχρονες εμπόλεμες καταστάσεις που εξετάζουμε αποτελούν παραδείγματα μιας τέτοιας κατεύθυνσης στη σύγχρονη δραματολογία. Πρόκειται για θεατρικά έργα τα οποία επιχειρούν να συνομιλήσουν με τη σύγχρονη Ιστορία και τις διαφο-

¹⁰ Για το θέατρο μετά το Άουσβιτς και το μετατραυματικό θέατρο ή θέατρο του τραύματος, βλ. το εισαγωγικό κεφάλαιο στη μονογραφία της Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris 2006, 11-24. Ιδιαίτερα κατατοπιστική είναι και η μελέτη της Karen Jürs-Munby, η οποία συνδέει το μεταδραματικό με το μετατραυματικό θέατρο ("Did you Mean Post-Traumatic Theatre?": The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances", *Performance Paradigm*, 5, 2, 2009, 1-33). Η Hélène Kuntz αναπτύσσει μια διαφορετική προσέγγιση, με τον όρο θέατρο της καταστροφής. Χρησιμοποιώντας τη διττή σημασία της λέξης *καταστροφή*, ως δραματουργικής σύμβασης (η «λύση» της δραματικής αφήγησης) και ως βίαιης ανατροπής, επιχειρεί να προσεγγίσει τη δραματολογία του 20^{ου} αιώνα μέσα από τον τρόπο που οι συγγραφείς συνδέουν ή αντιπαραβάλλουν τις δύο σημασίες της έννοιας, ώστε να γίνει αισθητή η σύνδεση του ποιητικού με το πολιτικό (*La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine, Études Théâtrales*, 23, Louvain La Neuve 2002 (βλ. ειδικότερα την εισαγωγή, 11-33). Τον όρο «θέατρο της καταστροφής» χρησιμοποιεί και ο βρετανός θεατρικός συγγραφέας Howard Barker για να περιγράψει την πολιτική διάσταση και την αισθητική κατεύθυνση της δραματολογίας του (Howard Barker, *Arguments for a theatre*, Manchester 1989).

¹¹ "De l'émotion tragique aujourd'hui", *Europe*, 837-8, 1999, 70-81, ειδικότερα 75-6.

¹² Hans-Thies Lehmann, "Notes sur la tragédie, le tragique et le politique aujourd'hui", στο: Christian Biet, Paul Vanden Berghe, Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, L'Entretiens, Vic la Gardiole 2007, 237.

¹³ "Narrative Representations of Violence and Terrorism: Tragedy and History in Hanoch Levin's Theatre", στο: Patrick Anderson, Jisha Menon (eds.), *Violence Performed. Local Roots and Global Routes of Conflict*, Basingstoke 2009, 268.

ρετικές της απεικονίσεις προτάσσοντας και διαμορφώνοντας, μέσα από τη συρραφή αποσπασματικών εικόνων της βίας, μια ενδιαφέρουσα εκδοχή για το πώς μπορεί να περιγραφεί το τραγικό σήμερα. Εδώ δεν συναντάμε τη συνοχή και τους κανόνες του παραδοσιακού δράματος, αλλά ένα θραυσματικό τοπίο, όπου κείμενα και εικόνες αναμετρώνται. Τα παραδοσιακά είδη υβριδοποιούνται ανατρέποντας τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού και στοχεύοντας να υπερβούν τη δισδιάστατη απεικόνιση της βίας που κυριαρχεί στα υπόλοιπα μέσα.¹⁴

Καθένας από τους τρεις θεατρικούς συγγραφείς που εξετάζουμε χρησιμοποιεί μια διαφορετική φόρμα για να αποδώσει το εμπόλεμο τοπίο της σύγχρονης ιστορίας. Ο Wajdi Mouawad ενσωματώνει την άποψή του για το τραγικό στο πεδίο της αφήγησης, της εξιστόρησης της προσωπικής διαδρομής των ηρώων. Ο Eugène Durif χρησιμοποιεί μια σύνθεση εικόνων αποσπασματικών, όπως αυτές που παρακολουθούμε από τα μέσα ενημέρωσης, σε μια ερειπωμένη επικράτεια που θυμίζει κινηματογραφικό πλατό, ενώ ο Laurent Gaudé γράφει ένα μεταφορικό «παραμύθι», μια παραβολή για τον τρόπο με τον οποίο η βία του πολέμου διαβρώνει τη συνοχή της κοινότητας και τη διαλύει.

Η σχέση του Wajdi Mouawad με τους αρχαίους ελληνικούς τραγικούς μύθους είναι πολύπλευρη. Ως συγγραφέας στα θεατρικά του έργα άλλοτε μεταφέρει επιλεκτικά κάποια στοιχεία στον δικό του δραματικό μύθο, όπως στις *Πυρκαγιές*, και άλλοτε δημιουργεί μια δική του εκδοχή παραμένοντας αποκλειστικά στο σύμπαν των αρχαίων ελληνικών μύθων.¹⁵ Ως σκηνοθέτης έχει ασχοληθεί με τους αρχαίους τραγικούς και ειδικότερα με τον Σοφοκλή.¹⁶

Οι *Πυρκαγιές* (*Incendies*, 2003) είναι το δεύτερο μέρος μιας τετραλογίας με θέμα το ταξίδι για την αναζήτηση των καταβολών και την επιστροφή στις ρίζες και γενικό τίτλο *Το αίμα των υποσχέσεων*, στην οποία περιλαμβάνονται επίσης τα θεατρικά έργα *Παραθαλάσσιο τοπίο* (*Littoral*, 1999), *Στα δάση* (*Forêts*, 2006), *Στον ουρανό* (*Ciels*, 2009). Στα έργα αυτά ο Mouawad χαρτογραφεί τη διαδρομή ανάμεσα στις τρεις πατρίδες

¹⁴ Helene Foley, "Generic Ambiguity in Modern Productions and New Versions of Greek Tragedy", στο: Edith Hall, Stephe Harrop (eds.), *Theorizing Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010, 137-52.

¹⁵ Όπως, για παράδειγμα, στο έργο *Ο ήλιος και ο θάνατος δεν μπορούν να κοιταχτούν πρόσωπο με πρόσωπο* (*Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, 2008).

¹⁶ Η πρώτη του δουλειά ήταν η σκηνοθεσία του *Οιδίποδα τυράννου* (1998), ενώ πρόσφατα ανέβασε τις *Γυναίκες*, που παίχτηκε και στην Ελλάδα τον Ιούλιο του 2011 και περιλάμβανε τις *Τραχίνιες*, την *Αντιγόνη* και την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. "Ο Σοφοκλής στον Λίβανο", συνέντευξη στη Σταυρούλα Παπασπύρου, εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, ένθετο ΕΠ7Α, 3 Ιουλίου 2011, 8-9, "Ουαζντί Μουαουάντ: ο Σοφοκλής είναι ροκ", εφ. *Το Βήμα*, 19 Ιουνίου 2011.

του: τις ακτές του Λιβάνου και της παιδικής του ηλικίας, τη Γαλλία, πατρίδα της συγγραφικής του γλώσσας, και τον Καναδά, την πόλη του Κεμπέκ, τόπο διαμονής του.¹⁷ Η θεατρική γραφή του έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον, ακριβώς επειδή αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της ανάμειξης διαφορετικών ειδών και παραδόσεων.¹⁸ Μεγάλη βαρύτητα αποδίδει ο ίδιος ο Mouawad στην αφήγηση, την ιστορία που επιθυμεί να διηγηθεί, η οποία προσδίδει συνοχή στο φανταστικό σύμπαν των έργων του¹⁹ λειτουργώντας ως μια μορφή δημιουργικής δύναμης, ένα πεδίο που καθώς τα πρόσωπα διασχίζουν σηματοδοτεί το χώρο και το χρόνο στη σκηνή.²⁰

Αφορμή για τις *Πυρκαγιές*, όπως ομολογεί ο Mouawad, ήταν η επιθυμία του να επιστρέψει στον τόπο των παιδικών του χρόνων, το Λίβανο, προσπαθώντας να διασχίσει το φρικιαστικό σκηνικό του εμφυλίου πολέμου που στάθηκε η αφορμή και για τον δικό του εκτοπισμό.²¹ Σε πολλά σημεία, συνεπώς, ο συγγραφέας συνδέει την προσωπική αναζήτηση των καταβολών του με την πρόθεση να περάσει από την προσωπική στη συλλογική μνήμη της πατρίδας του, να μετατρέψει τη φανταστική αφήγηση σε μαρτυρία της Ιστορίας.²²

¹⁷ Για την ιδέα, τις εικόνες και το σκεπτικό της τετραλογίας, βλ. το προλογικό σημείωμα του συγγραφέα στο Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses, Puzzle, racines, et rhizomes*, Arles, Montréal 2009, 5-10.

¹⁸ Οι περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ενσωματώνει στη δραματουργία του το ζήτημα της ετερότητας (βλ. για παράδειγμα, Stéphane Lépine, “Wajdi Mouawad ou l’irruption de l’autre”, *Jeu: Revue de théâtre*, 73, 1994, 80-7). Ορισμένοι άλλοι εξετάζουν την οπτική του εξόριστου που υιοθετεί, η οποία του δίνει τη δυνατότητα να διασχίζει τα όρια ανάμεσα στις διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις. Μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση στο θέμα αυτό αναπτύσσει η Yana Meerzon (“The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad’s Theatre”, *Theatre Research in Canada*, 30, 1-2, 2009, 82-110).

¹⁹ Για τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση προσδίδει συνοχή στα θεατρικά έργα του Mouawad μέσω του «περαματάρη» της αφήγησης, δηλαδή του προσώπου που αναλαμβάνει να «αναδείξει» την ιστορία μεσολαβώντας ανάμεσα στον φανταστικό κόσμο της σκηνής και τον πραγματικό κόσμο των θεατών, βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση της Lucie Robert, “Les passeurs de récit”, *Voix et Images*, 28, 3, (84) 2003, 163.

²⁰ Την κυρίαρχη θέση που καταλαμβάνει στη δραματουργία του η αφήγηση επισημαίνει και ο ίδιος ο συγγραφέας (“Un théâtre du récit, Wajdi Mouawad, Entretien avec Maïa Bouteillet”, *UBU Scènes d’Europe / European Stages*, 45, 2009, 11-12).

²¹ Ο συγγραφέας εξηγεί ότι το κίνητρο για την ιστορία αυτή αποτέλεσε η δουλειά μιας καναδής φωτογράφου, η οποία μετά την επιστροφή της από το Λίβανο ξεκίνησε μια έρευνα για τον εντοπισμό του βασανιστή των γυναικών στις φυλακές του Khiam, τον οποίο και εντόπισε στο Μόντρεαλ (*Le sang des promesses*, 35-36, 38).

²² Στο πλαίσιο αυτό αρκετοί μελετητές τοποθετούν τα έργα του στην κατηγορία του μετατραυματικού θεάτρου που προαναφέραμε. Βλ. Jane Moss, “The Drama of Survival: Staging Posttraumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists”, *Theatre Research in Canada*, 22, 2, 2001, 173-90 και François Ouellet, “Au-delà de la survivance: filiation et re-fondation du sens chez Wajdi Mouawad”, *L’Annuaire théâtral: revue québécoise d’études théâtrales*, 38, 2005, 158-72.

Το έργο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη και αποτελείται από τριάντα οκτώ σκηνές. Οι τίτλοι θυμίζουν περιγραφές κινηματογραφικών πλάνων και τίτλους κεφαλαίων μυθιστορήματος.²³ Ο δραματικός χώρος ταυτίζεται με τα τοπία που διασχίζει νοητά ή κυριολεκτικά κάθε πρόσωπο: είναι περισσότερο το υπόβαθρο, ένα είδος οθόνης, που πλαισιώνει τη διαδρομή των προσώπων και λιγότερο ένα τοπίο που παρουσιάζεται με ρεαλιστική λεπτομέρεια. Ο δραματικός χρόνος ακολουθεί τα άλματα και τα πισωγυρίσματα της αφήγησης και συχνά θυμίζει το χρόνο των μύθων, έξω από τη γραμμική πορεία της ιστορίας.

Ο συμβολαιογράφος Ερμίλ Λεμπέλ παραδίδει στα δίδυμα παιδιά της Ναουάλ ένα φάκελο με τις τελευταίες επιθυμίες της μητέρας τους, η οποία τους ζητά να ταξιδέψουν στην πατρίδα της για να ανακαλύψουν την αλήθεια της οικογενειακής τους καταγωγής. Διασχίζοντας το τοπίο της οικογενειακής μνήμης, τα δύο παιδιά ακολουθούν την αντίστροφη διαδρομή από εκείνη που είχε πραγματοποιήσει η μητέρα τους για να φτάσουν στην αλήθεια της καταγωγής τους, να ανακαλύψουν τα πραγματικά τους ονόματα.

Στην παρουσίαση του ταξιδιού ο Mouawad μπερδεύει τους ζωντανούς με τους πεθαμένους και τις διαφορετικές ηλικίες των πρωταγωνιστών. Παρακολουθούμε την περιπέτεια της Ναουάλ όπως διαπλέκεται με την Ιστορία του τόπου της. Αφού γεννήσει τον γιο της (25-26), η Ναουάλ θα εγκαταλείψει το πατρικό της σπίτι και θα ξεκινήσει την περιπλάνησή της ενώ ξεσπά ο εμφύλιος πόλεμος. Θα λάβει μέρος στην αντίσταση και το τραγούδι της θα γίνει θρύλος. Με το όνομα της γυναίκας που τραγουδά θα βρεθεί στις φυλακές Κφαρ Ραγιάτ. Εκεί θα συναντήσει τον χαμένο γιο της, αλλά δεν θα αναγνωρίσει το πρόσωπό του. Για τον γιο της, τον Νιχάντ Χαρμανί, που μεγάλωσε μέσα στο εμπόλεμο τοπίο, η λογική της αιματοχυσίας και της βίας αποτελεί φυσική κατάσταση. Δεν θα διστάσει, λοιπόν, να δέσει στην κάνη του όπλου του μια φωτογραφική μηχανή για να απαθανατίζει τα θύματά του τη στιγμή που σωριάζονται νεκρά. Με το όνομα Αμπού Ταρέκ θα διοριστεί ανακριτής στις φυλακές Κφαρ Ραγιάτ. Εκεί θα γνωρίσει τη γυναίκα του κελιού 7 που τραγουδά, θα τη βιάσει και θα αποκτήσει μαζί της δύο παιδιά. Η Ναουάλ θα γεννήσει μόνη της και θα πετάξει τα μωρά σ' έναν κουβά. Ένας φύλακας, θυμίζοντας τον βοσκό στο παλάτι του Λάιου, θα τα λυπηθεί και θα τα παραδώσει στον

²³ Κάθε μέρος επικεντρώνεται ουσιαστικά στη διαδρομή προς το παρελθόν των κεντρικών προσώπων, διαδρομή που ο συγγραφέας χαρακτηρίζει ως πυρκαγιά. Με τον τρόπο αυτό εκφράζει την «καθαριστική» λειτουργία που επιτελεί το ταξίδι προς τη μνήμη και την αυτογνωσία: «Πυρκαγιά της Ναουάλ», «Πυρκαγιά της παιδικής ηλικίας», «Πυρκαγιά της Ζανσάν», «Πυρκαγιά του Σαρουάν» (Wajdi Mouawad, *Incendies*, Arles 2003, 11, 35, 53, 75). Στο εξής οι παραπομπές στο θεατρικό έργο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

Σαμσεντίν. Ο υπέργηρος Σαμσεντίν θα αποκαλύψει στα δύο παιδιά, τη Ζαν και τον Σιμόν, τα πραγματικά τους ονόματα, Ζαναάν και Σαρουάν και θα λύσει το «αίνιγμα», όπως ο Κορίνθιος βοσκός στον *Οιδίποδα τύραννο*.

Διασχίζοντας την γεωγραφική επικράτεια της καταγωγής τους στο παρόν και το παρελθόν, τα δύο παιδιά της Ναουάλ πραγματοποιούν ένα ταξίδι στο χρόνο της μνήμης και της Ιστορίας ακολουθώντας τα ίχνη που έχει αφήσει ο πόλεμος στο Λίβανο. Με τον τρόπο αυτό ο Mouawad επιστρέφει στην επικράτεια και τις μνήμες της παιδικής του ηλικίας, για να εξιστορήσει τη μία όψη της ταυτότητάς του ως εξόριστου και να ενηλικιωθεί. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, ωστόσο, παρεμβάλλει σκηνές που εκτυλίσσονται στον τόπο της αφετηρίας του ταξιδιού τους. Από το βροχερό, παγωμένο τοπίο της σιωπής της Ναουάλ μεταφερόμαστε στη φλεγόμενη επικράτεια της μνήμης του πολέμου, της Ιστορίας και της μελωδικής της φωνής, από τη «μαθηματική» αντίληψη του κόσμου και της οικογένειας που υιοθετεί στην αρχή η Ζαν,²⁴ στη ρευστή και άλογη πραγματικότητα των σχέσεων που επιβάλλει η Ιστορία.

Ο Mouawad χρησιμοποιεί τη μαθηματική ακρίβεια της ισορροπημένης πλοκής της τραγωδίας του Σοφοκλή, η οποία επιφυλάσσει εκπλήξεις και αποκαλύψεις.²⁵ Η ιστορία του *Οιδίποδα*, του τραγικού ήρωα που αναζητώντας την ταυτότητά του έρχεται αντιμέτωπος με το φρικιαστικό μυστικό της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα ως αφηγηματικό σχήμα το οποίο τοποθετεί σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Η ιστορία της αιμομιξίας με υπόβαθρο το σκηνικό του εμφυλίου πολέμου αποκτά έτσι και άλλες διαστάσεις. Ο σκοτεινός κόσμος της βίας και της (απαγορευμένης) επιθυμίας δεν παραπέμπουν μόνο στη χώρα των μύθων ή στην επικράτεια του ασυνείδητου, όπως μας δίδαξε ο Φρόιντ. Πολύ συχνά η βία που επιβάλλουν τα γεγονότα της Ιστορίας οδηγεί στο ίδιο αποτέλεσμα.²⁶

²⁴ Η Ζαν, καθηγήτρια μαθηματικών, αντιλαμβάνεται την οικογένεια σαν ένα πολύγωνο: ανάλογα με τη γωνία στην οποία βρίσκεται κανείς έχει και την αντίστοιχη «ορατότητα» για τις σχέσεις (20-22). Το στοίχημα είναι να καταλάβει κανείς το κέντρο του πολυγώνου απ' όπου βλέπει «πανοραμικά» την ιστορία της οικογένειας, το σημείο στο οποίο η Ναουάλ θέλει να οδηγήσει την κόρη της (52).

²⁵ Υπάρχουν και κάποια ακόμη επιμέρους στοιχεία που παραπέμπουν στο τραγικό είδος. Η μύτη του κλόουν που φέρει σαν σημάδι επάνω του ο Νιχάντ αποτελεί μια εκδοχή των σημαδιών αναγνώρισης, ενώ οι γραπτές επιστολές που έχει αφήσει η Ναουάλ και οι κασέτες που έχουν «καταγράψει» τη σιωπή της λειτουργούν ως κινητήριος μοχλός της πλοκής του έργου, θυμίζοντας το ρόλο των χρησμών στον *Οιδίποδα τύραννο*.

²⁶ Για τη σχέση του έργου με το μύθο του *Οιδίποδα*, βλ. Lydie Parisse, "Œdipe par temps de catastrophe: Incendies de Wajdi Mouawad", στο: Murielle Lucie Clément, Sabine Van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, Paris 2008, 335-41.

Στις *Πυρκαγιές*, ο Mouawad, μεταφέροντας τον τραγικό μύθο του Οιδίποδα, δημιουργεί μια πολύ ενδιαφέρουσα σύνθεση εκφράζοντας την αναζήτηση της δικής του υβριδικής συγγραφικής ταυτότητας. Σε επίπεδο δομής, η διαδικασία αυτή της υβριδοποίησης – της συνύφανσης δύο διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων – πραγματοποιείται μέσα από τη σύνθεση μιας αυστηρά δομημένης πλοκής η οποία οδηγεί σε διαδοχικές αποκαλύψεις (και αποτελεί το πρότυπο στον κανόνα του δυτικού θεάτρου) και της προφορικής εξιστόρησης, κατεξοχήν έκφραση της αραβικής παράδοσης.²⁷

Την υβριδοποιημένη διάσταση του έργου μπορούμε να ανιχνεύσουμε και σε ένα ακόμη σημείο της μεταφοράς του τραγικού μύθου. Στο έργο του Mouawad, παρότι διατηρείται η πατρογραμμική αντίληψη για την οικογένεια όπως ορίζεται στον καταστατικό μύθο της ψυχανάλυσης, το μύθο του Οιδίποδα, τη βασική ευθύνη για τη δημιουργία και τη συνέχεια της οικογένειας έχουν οι γυναίκες. Αυτές είναι που θα μας προσφέρουν μια εναλλακτική ερμηνεία του μύθου της βίας και της αιμομιξίας, αλλά και μια διέξοδο από την εμπειρία του τραγικού που επιβάλλει η Ιστορία, τη διέξοδο της αξιοπρέπειας και της συνύπαρξης.²⁸

Τελικά η αλήθεια βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα στις δύο πατρίδες των πρωταγωνιστών και του ίδιου του Mouawad. Η πορεία προς την ενηλικίωση που έχει προορισμό την ανακάλυψη και αποδοχή των καταβολών και την υπέρβαση του τραύματος του πολέμου μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από το ταξίδι στον κόσμο της αφήγησης. Η μνήμη και η μαρτυρία μέσω της εξιστόρησης είναι τα μοναδικά όπλα για να ξεφύγει κανείς από τη σκοτεινή και άλογη επιβολή παρόμοιων γεγονότων όπως αυτών της εμφύλιας σύρραξης. Μετά από το ταξίδι αυτό, η Ζαναάν μπορεί πλέον να καταλάβει ότι, ακόμη και στα μαθηματικά, κάποιες υποθέσεις παραμένουν άλυτες (84).

Αν η άλογη βία του εμφυλίου διαστρέφει τις γενεαλογίες και γεννά Οιδίποδες, στο έργο του Eugène Durif ο πόλεμος έχει οριστικά ερημώσει το τοπίο. Βρισκόμαστε πιο κοντά στην αντίληψη για το τραγικό μετά το Άουσβιτς, που περιγράφει ο Lanza, στην αμετάκλητη απώλεια του νοήματος. Στο *Φόνοι εκτός πεδίου* (1994) ο συγγραφέας αναμειγνύει τις ποιητικές αποχρώσεις του θεατρικού του ιδιώματος με στοιχεία από την ατμόσφαιρα και την εικονοποιία του road-movie.²⁹ Η παρουσία της κινηματογραφημένης εικόνας δεσπόζει γενικότερα στην κατασκευή του δρα-

²⁷ Για τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας αναμειγνύει στοιχεία των δύο παραδόσεων στο επίπεδο της θεατρικής του γλώσσας, βλ. Meerzon, “The Exilic Teens”, 96-100.

²⁸ Parisse, “Edipe par temps de catastrophe”, 341.

²⁹ Για μια εισαγωγική περιγραφή του είδους, βλ. Susan Hayward, *Cinema Studies, The Key Concepts*, London 1996, 85-6, 335-6.

ματικού μύθου και ειδικότερα στο χώρο και την απεικόνιση της εμπόλεμης ατμόσφαιρας.³⁰

Ο Durif αναφέρει ότι ενώ δούλευε σε κάποιο πρότζεκτ με τίτλο *Road-movie* ξεκίνησε τη συνεργασία με μια θεατρική ομάδα και θέμα την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Το αποτέλεσμα ήταν η συνάντηση των δύο περιπλανώμενων κινηματογραφικών πρωταγωνιστών που ακούν μπλουζ στην επικράτεια του *Road-movie* με τις μυθικές μορφές του Ορέστη και του Πυλάδη.³¹ Ο Durif εξηγεί ότι η χρήση ενός γνωστού σχήματος αφήγησης, όπως ο αρχαίος ελληνικός μύθος, είναι κάτι που τον ενδιαφέρει επειδή του παρέχει τη δυνατότητα να ασχοληθεί με σύγχρονα ζητήματα εξασφαλίζοντας την αναγκαία απόσταση από τις παγίδες του ρεαλισμού.³² Ο μύθος, κατά την άποψή του, μοιάζει μ' ένα «τοπίο μέσα στο οποίο θα μπαίναμε επειδή θα μας φαινόταν το πιο οικείο, αλλά το έδαφος του θα βούλιαζε κάτω από τα πόδια μας χωρίς να μπορούμε να καταλάβουμε το γιατί».³³ Εξηγεί επίσης ότι στους Φόνους εκτός πεδίου πολλές από τις εικόνες του έργου προέρχονται από δημοσιογραφικό υλικό για τον πόλεμο της Τσετσενίας και μαρτυρίες Σέρβων στρατιωτών που είχαν υπηρετήσει στο μέτωπο της Βοσνίας. Το στοιχείο που τον ενδιέφερε κυρίως ήταν η ψυχολογία και ο προβληματισμός όσων επέστρεφαν από το μέτωπο, έχοντας λάβει μέρος σε περισσότερο ή λιγότερο «επονείδιστους» πολέμους.³⁴

Ο Ορέστης και ο Πυλάδης, στρατιώτες με αρχαία ονόματα αλλά με «απολύτως ρεαλιστικό» και σύγχρονο παρουσιαστικό (7), επιστρέφουν από κάποιο άγνωστο μέτωπο στην γενέθλια πόλη του Ορέστη. Η επιστροφή τους έχει έναν μοναδικό στόχο: να διαπράξει ο Ορέστης τον φόνο

³⁰ Και ο ίδιος ο τίτλος «εκτός πεδίου», εξάλλου, παραπέμπει στην κινηματογραφική ορολογία. Βλ. τις παρατηρήσεις του Joseph Danan για τον τρόπο με τον οποίο η κινηματογραφική γλώσσα ενσωματώνεται γενικότερα στη δραματουργία του έργου ("Écritures dramatiques que le cinéma travaille (Durif, Koltès, Caron, Motton, Vinaver)", *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 26, 1999, 57-68, ειδικότερα 57-9).

³¹ Βλ. Eugène Durif, *Meurtres hors champ*, Arles 1999, 4. Στο εξής οι παραπομπές στο κείμενο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση. Για μια διεξοδικότερη παρουσίαση της ιστορίας της συγγραφής του έργου, βλ. Ariane Eissen, "Les mots anciens broyés dans notre langue. Entretien avec Eugène Durif", στο Ariane Eissen, Jean-Paul Engélibert (dir.), *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers 2000, 57, και Eugène Durif "Comment j'ai commencé à écrire pour le théâtre", *Études Théâtrales*, 24-25, 2002, 180-5.

³² Durif, "Comment j'ai commencé", 183. Αρχετά χρόνια αργότερα ο Durif έγραψε δύο ακόμη δραματουργικές μεταφορές τραγικών μύθων: *Pauvre folle Phèdre* (*Κακόμοιρη τρελή Φαίδρα*, 2005) και *Variations Antigone* (*Παραλλαγές Αντιγόνης*, 2008).

³³ Durif, "Comment j'ai commencé", 183-4.

³⁴ Eissen, "Les mots anciens broyés", 57. Το θέμα αυτό τον είχε απασχολήσει και παλιότερα με αφορμή τον πόλεμο της Αλγερίας, στα θεατρικά έργα *Tonkin - Alger* (1988) και *B.M.C.* (1991).

της μητέρας του. Στις δώδεκα σκηνές (σεκάνς) του έργου ο δραματικός χώρος παραμένει σχεδόν ίδιος: το ερειπωμένο τοπίο της γενέθλιας πόλης του Ορέστη.³⁵ Ο χώρος θυμίζει περισσότερο το σκηνικό ενός εγκαταλειμμένου κινηματογραφικού πλατό,³⁶ ίσως και μιας άδειας θεατρικής σκηνής, που αποκτά συγκεκριμένη μορφή μέσα από τις εικόνες που «προβάλλει» ο λόγος. Οι λεπτομέρειες για τον σκηνικό χώρο είναι πράγματι περιορισμένες: ένα τοπίο βροχερό και σκοτεινό, στις παρυφές μιας πόλης, ένα σημείο περάσματος που βρίσκεται κοντά σ' ένα μεγάλο σταυροδρόμι και δίπλα σε μια στάση λεωφορείου. Με σταθερό πλάνο το σημείο αυτό της πόλης, ο συγγραφέας κατορθώνει να μας δώσει μέσα από τις εικόνες που περιγράφει ο Ξεναγός-Κορυφαίος και τους ήχους³⁷ μια ολοκληρωμένη όψη του τοπίου. Οι μελωδίες που ακούγονται από ένα παλιό τρανζίστορ σε συνδυασμό με το μυστηριώδες αυτοκίνητο που πηγαινοέρχεται για να αφήσει το Κορίτσι, παραπέμπουν στην ατμόσφαιρα των road-movies. Ωστόσο, οι αεικίνητοι πρωταγωνιστές του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους μοιάζει να έχουν εγκαταλείψει τις διαδρομές και να έχουν ενταχθεί στην ακινησία του μύθου και της «παγωμένης» εικόνας.

Από τη στιγμή της άφιξής του μέχρι το τέλος, ο Ορέστης παραμένει προσκολλημένος στην πράξη της μητροκτονίας που πρέπει να εκτελέσει. Συχνά μοιάζει να παίζει το ρόλο του παρατηρητή, σαν να είναι μάρτυρας των γεγονότων της ιστορίας του. Ο Πυλάδης τον βοηθά να επαναφέρει στη μνήμη του εικόνες και λέξεις που ανακαλούν τη βία του πολέμου αλλά και τη βία των οικογενειακών σχέσεων.³⁸ Οι περιγραφές αυτές λειτουργούν σχεδόν σαν κίνητρο, το τελετουργικό μιας προετοιμασίας για τη δολοφονία που πρέπει να εκτελέσει.

Οι εικόνες που ανακαλούν και «προβάλλουν» νοητά στη σκηνή τα δύο πρόσωπα είναι εικόνες που έχουν αντικρίσει ως στρατιώτες σε κάποιον από όλους τους «βρόμικους» πολέμους που έχει καταγράψει η Ιστορία. Όπως και η τεφροδόχος-σκηνικό αντικείμενο που κουβαλά ο Ορέστης (15) αποτελούν την «περιουσία» του ρόλου του και εκφράζουν τη βία που

³⁵ Κάθε σκηνή-σεκάνς φέρει έναν τίτλο, ο οποίος άλλοτε περιγράφει και άλλοτε σχολιάζει το δραματικό τοπίο, τα πρόσωπα ή όσα διαδραματίζονται σε κάθε σκηνή.

³⁶ Υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές που ενισχύουν την υπόθεση αυτή, όπως για παράδειγμα στη δεύτερη σεκάνς, όπου οι σκηνικές οδηγίες κάνουν λόγο για την παρουσία κάμερας (10).

³⁷ Θόρυβοι από φορτηγά και αυτοκίνητα, η μουσική που ακούει ο Πυλάδης από ένα μικρό ραδιόφωνο (8, 26), φωνές πουλιών (9) και ανθρώπων που πλησιάζουν (8), η μελωδία από την φουσαρμόνικα του Ξεναγού-Κορυφαίου (11), ήχος αυτόματων όπλων (27), δυνατός ήχος από μοτοσικλέτες (47).

³⁸ Σε κάποια σημεία η προετοιμασία για το φόνο της μητέρας συγγέεται και με την αιμομικτική επιθυμία: ο Ορέστης του Durif έχει και κάποια στοιχεία του Οιδίποδα (Eissen, "Les mots anciens broyés", 62).

προϋποθέτει το έγκλημα για το οποίο είναι προορισμένος.³⁹ Ωστόσο, επειδή η μητροκτονία εντάσσεται στο περιβάλλον της άλογης βίας του πολέμου σ' ένα σκηνικό ήδη γεμάτο από νεκρούς, η ίδια η πράξη χάνει τη συμβολική της διάσταση.⁴⁰ Πρόκειται για μια «αιματηρή είδηση του αστυνομικού δελτίου», μια πράξη προγραμματισμένη από πολύ καιρό (30). Ο τρόπος με τον οποίο εκτελείται και παρουσιάζεται μας κατευθύνει προς τη σύγχρονη εκδοχή του τραγικού, την οριστική απώλεια του νοήματος: μέσα σ' ένα περιβάλλον τόσο βίαιο, όπου τα εγκλήματα που διαπράττονται είναι πολύ σοβαρότερα επειδή είναι εντελώς αυθαίρετα, η ιστορία αυτή μοιάζει σχεδόν κοινότοπη, όταν μάλιστα εκτελείται από έναν στρατιώτη, μάρτυρα της αγριότητας και της φρίκης που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες πολεμικές συρράξεις.⁴¹ Μόλις ο Ορέστης διαπράξει το φόνο «εκτός πεδίου», ο Ξεναγός-Κορυφαίος θα ολοκληρώσει την αναπαράσταση του μύθου κουβαλώντας τα θύματα στη σκηνή μέσα σε διαφανείς σακούλες, τα θύματα πολέμου με το όνομά τους σ' ένα βραχιολάκι περασμένο στο χέρι τους (46).

Στη διαδρομή μέχρι την τέλεση της μητροκτονίας, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ρόλος του Κοριτσιού. Πρόκειται για τη μοναδική γυναίκα φιγούρα του έργου, με καταβολές αναμφίβολα από το πρόσωπο της Ηλέκτρας. Είναι αυτή που μοιράζεται με τον Ορέστη την οικογενειακή ιστορία: σε κάποιο σημείο σχίζει ένα βιβλίο στα δύο και δίνει στον Ορέστη το ένα κομμάτι, λέγοντας πως ο καθένας τους θα διαβάσει το δικό του μισό. Αυτός που θα διαβάσει την αρχή, θα φανταστεί το τέλος ενώ αυτός που θα διαβάσει το τέλος θα προσπαθήσει να φανταστεί την αρχή. Και οι δύο θα μπορέσουν τελικά να συνθέσουν μια καινούρια ιστορία, μια ιστορία που θα μπορεί να σταθεί από την αρχή μέχρι το τέλος (29). Το Κορίτσι διαθέτει επίσης στοιχεία από την Κασσάνδρα και τη Σφίγγα. Στην τρίτη σκηνή μεταμφιέζεται σε Σφίγγα και αρχίζει να μιλά με αινίγματα και γνωμικά: ο λόγος των χρησμών, της ποίησης και των αινιγμάτων ωστόσο, στο τοπίο της σύγχρονης Ιστορίας, δεν μπορεί να αγχίξει το πραγματικό (13-16).⁴² Από την άλλη πλευρά, ο τρόπος που εμ-

³⁹ Η πιο χαρακτηριστική σκηνή που αναδεικνύει την «προσποιητή» όψη της στρατιωτικής τους ταυτότητας είναι στην τέταρτη σκηνή («Το παιχνίδι της αλήθειας»), όπου μπροστά στις κάμερες μιμούνται διάφορες στάσεις «ένδοξων ψεύτικων θανάτων», όπως έχουν αποτυπωθεί στο θέατρο ή τον κινηματογράφο (18).

⁴⁰ Catherine Cyr, "Dans le champ miné des mots: *Meurtres hors champ*", *Jeu: revue de théâtre*, 121, 4, 2006, 116.

⁴¹ Όπως εξηγεί η Ariane Eissen, η πράξη του Ορέστη έχει αποκοπεί από το σύστημα των αξιών που τη στήριζε στο πλαίσιο της κοσμοαντίληψης αλλά και των κανόνων που πλαισιώνουν την αρχαία ελληνική τραγωδία ("Myth in Contemporary French Theater", 44).

⁴² Eissen, "Les mots anciens broyés", 58. Η Cyr εντοπίζει στη μορφή του Κοριτσιού και στοιχεία από την Οφελία ("Dans le champ miné", 116).

φρανίζεται στο ερειπωμένο εμπόλεμο τοπίο παραπέμπει σε όλες εκείνες τις γυναίκες που έμειναν πίσω και υφίστανται τη βία και την εκτόνωση του ανδρικού πληθυσμού.⁴³

Ο ρόλος του Ξεναγού-Κορυφαίου είναι πολύπλευρος: παίζει το ρόλο του αφηγητή-σκηνοθέτη (ή του μονοπρόσωπου Χορού) που έχει αναλάβει να μας «καθοδηγεί» στο ερειπωμένο αυτό σύμπαν. Παρακολουθεί, σχολιάζει, και, διαβάζοντας τις σκηνικές οδηγίες, περιγράφει το δραματικό τοπίο, ενώ επίσης αναδεικνύει και τις απόψεις του συγγραφέα. Ο Ξεναγός-Κορυφαίος μάς «βομβαρδίζει» με περιγραφές και λέξεις για να παρουσιάσει το κεντρικό ερώτημα που θέτει ο Durif: κατά πόσο οι λέξεις αλλά και η πληθώρα των εικόνων που μεταδίδονται με ιλιγγιώδεις ρυθμούς από όλα τα μέσα είναι σε θέση να συγκρατήσουν κάτι από την αλήθεια του πραγματικού, ένα ίχνος της Ιστορίας.

Το σημείο του έργου που συνοψίζει τη θέση αυτή βρίσκεται στην ένατη σεκάνς με τίτλο: «Αυτό που βλέπει ο καθένας». Κάποια στιγμή θα πάρει το λόγο ο Ξεναγός-Κορυφαίος για να παραθέσει ένα κολλάζ από τηλεοπτικές εικόνες, σχόλια και περιγραφές της παλαιότερης και της σύγχρονης ιστορίας.⁴⁴ Το ζεύγος Τσαουσέσκου λίγο πριν από την εκτέλεση, οι γυναίκες με σηκωμένες τις γροθιές στον ισπανικό εμφύλιο, ένας στίχος του Έζρα Πάουντ, ένα σχόλιο του Χέμινγουεϊ, χιλιάδες μέτρα από κινηματογραφικά επίκαιρα με καρέ που δείχνουν στρατιώτες να παρελαύνουν, θυμίζοντας όλους τους άχρηστους πολέμους του 20ού αιώνα. Στις σκηνές αυτές παρεμβάλλεται ο βασιλιάς Ληρ κουβεντιάζοντας με τον τρελό (34-37).

Ο Ξεναγός-Κορυφαίος μιλά αποσπασματικά για τα τοπία μιας φανταστικής εκδρομής σε μια εμπόλεμη επικράτεια με σκιές κολλημένες η μία πάνω στην άλλη και μια οθόνη τηλεόρασης από όπου παρακολουθούμε τις βόμβες να πετυχαίνουν με χειρουργική ακρίβεια το στόχο τους, και την πραγματικότητα να χάνεται πίσω από το τζάμι, πίσω από την οθόνη. Ο άγριος ρυθμός της παράθεσης των εικόνων κορυφώνεται σε ένα ερώτημα που ο ίδιος ο Durif απευθύνει στους θεατές: αν οι ποιητές έχουν θέση σ' έναν τέτοιο κόσμο⁴⁵ και αν οι μύθοι εξακολουθούν να έχουν δύναμη σε ένα τοπίο όπου οι λέξεις δεν κατορθώνουν να διατηρήσουν το νόημά τους.⁴⁶ Αυτό που διαδραματίζεται «εκτός πεδίου» είναι μια απά-

⁴³ Όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Durif, θα μπορούσε να είναι μια πόρνη σε μια εμπόλεμη πόλη, που την παρακολουθεί ο προστάτης της ("Comment j'ai commencé", 181).

⁴⁴ Στη συρραφή των εικόνων αυτών ο συγγραφέας ακολουθεί τη λογική του ζάπινγκ, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Danan ("Écritures dramatiques", 58).

⁴⁵ Durif, "Comment j'ai commencé", 177.

⁴⁶ Όπως το διατυπώνει η Eissen, κατά πόσο οι παλαιότεροι τρόποι απεικόνισης της βίας, όπως η τραγωδία, έχουν πλέον τη δύναμη να αιχμαλωτίσουν ή να διοχετεύσουν τη βία αυτή ("Myth in Contemporary French Theater", 44).

τη τραγωδία, μια φάρσα που επαναλαμβάνεται (41). Καθώς οι δύο πρωταγωνιστές είναι έτοιμοι να αναχωρήσουν, ο Ορέστης φωνάζει δυνατά, για να το ακούσει κι ο ίδιος, πως «από τις απαρχές του κόσμου, οι ποιητές λένε φέματα. [...] Και είναι φυσικό αυτά που διηγούνται να μην μπορούν να μας διαβεβαιώσουν για τίποτε απολύτως» (45).

Στο τοπίο που μας μεταφέρει ο Laurent Gaudé στο έργο *Βροχή από στάχτες* (1999), η έννοια του τραγικού εντοπίζεται περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο τα δραματικά πρόσωπα αντιμετωπίζουν σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο την άλογη βία και την απώλεια. Ο δραματικός μύθος αναφέρεται στις τελευταίες ώρες μιας πολιορκούμενης πόλης, προτού πέσει στα χέρια των εισβολέων. Ο Gaudé δεν διευκρινίζει σε κανένα σημείο του έργου τη χρονολογία αυτού του πολέμου ούτε τον τοποθετεί γεωγραφικά. Μπορούμε, ωστόσο, να υποθέσουμε ότι το πολεμικό τοπίο που περιγράφει αναφέρεται σε κάποιο σύγχρονο πόλεμο, ίσως εμφύλιο. Οι λεπτομέρειες για τις απάνθρωπες και βάρβαρες «τακτικές» που εφαρμόζουν οι δύο αντίπαλες ομάδες μάς παραπέμπουν στις πρόσφατες πολεμικές συγκρούσεις στα Βαλκάνια. Αυτό υποδηλώνει και ο συγγραφέας διευκρινίζοντας πως ενώ το έργο δεν μιλά για ζητήματα της επικαιρότητας, περιλαμβάνει πολλά στοιχεία που μας θυμίζουν σκηνές από σύγχρονους πολέμους, στη Σρεμπρένιτσα, το Γκρόζνι ή και το Στάλινγκραντ με τον ίδιο τρόπο, όμως, που μας θυμίζει την Καρχηδόνα ή την Τροία. Τελικά, προσθέτει ο συγγραφέας, «με κάθε καινούριο πόλεμο συνειδητοποιούμε με κατάπληξη πόσο σύγχρονη είναι η αρχαιότητα. Ή, μάλλον, ότι η επικαιρότητα είναι βάρβαρη».⁴⁷

Ο Gaudé ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τους αρχαίους ελληνικούς τραγικούς μύθους αλλά και γενικότερα για τις διαφορετικές μυθολογικές παραδόσεις. Το στοιχείο που τον προσελκύει περισσότερο είναι οι δαιδαλώδεις διαδρομές της εξιστόρησης, ο τρόπος με τον οποίο τα διαφορετικά επεισόδια διαδέχονται το ένα το άλλο, θυμίζοντας συχνά το σύμπαν των θρύλων και των παραμυθιών.⁴⁸ Ο συγγραφέας ομολογεί ότι το ενδιαφέρον του για τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, που εξηγείται εν μέρει από τις θεωρητικές του γνώσεις και την κλασική του παιδεία, οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι οι μύθοι περιλαμβάνουν μια πολύ δυναμική ανά-

⁴⁷ Προλογικό σημείωμα του συγγραφέα για την παράσταση του έργου σε σκηνοθεσία Michel Favory (2001) ([http://www.theatre-contemporain.net/Laurent Gaudé/Le Spectacle/Pluie de cendres/](http://www.theatre-contemporain.net/Laurent_Gaudé/Le_Spectacle/Pluie_de_cendres/) (16/8/2013)).

⁴⁸ Άλλα έργα του με εμφανείς αναφορές στους αρχαίους μύθους είναι: *Όνυσος ο μαινόμενος* (*Onysos le furieux*, 1997), *Μήδεια Κάλι* (*Médée Kali*, 2003), *Η γαλάζια τίγρη του Ευφράτη* (*Le tigre bleu de l'Euphrate*, 2002). Το τελευταίο εκδόθηκε σε ελληνική μετάφραση. Περιλαμβάνεται στο *Νέο Γαλλικό Θεάτρο (Δεύτερος τόμος)*, Αθήνα 2013.

μειξη του συγκεκριμένου και του αφηρημένου, του σαρκικού και του πνευματικού.⁴⁹

Ο δραματικός μύθος του έργου είναι οργανωμένος γεωμετρικά: τέσσερις πράξεις, από επτά σκηνές η καθεμία. Σε κάθε πράξη παρακολουθούμε τους κατοίκους της πολιορκούμενης πόλης να χάνουν μέρα με τη μέρα όλα τους τα εφόδια. Ο χώρος δεν προσδιορίζεται με λεπτομέρεια. Στις σκηνικές οδηγίες οι περιγραφές αναφέρονται περισσότερο σε ένα σκηνικό ερειπίων και στην ατμόσφαιρα της ερημιάς, του φόβου και της απουσίας που επικρατεί. Σ' ένα τέτοιο τοπίο θα πέσει η βροχή από τις στάχτες καλύπτοντας με παράξενες σκιές τα πρόσωπα των κατοίκων.⁵⁰

Στο *Βροχή από στάχτες* ο Gaudé εγκαινιάζει τη σχέση με τον αρχαίο μύθο μέσα από τα ονόματα: ο πρωταγωνιστής, Αγιάκ, παραπέμπει εμφανώς στον Αίαντα (Ajac - Ajax) και η αγαπημένη του Κορέ μας θυμίζει ηχητικά τη λέξη Κόρη (Korée). Ο Άργος (Argo), ο γηραιότερος κάτοικος που περιπλανιέται σαν φάντασμα και αναλαμβάνει το καθήκον να θρηνήσει και να θάψει τους τελευταίους κατοίκους της ερειπωμένης πόλης και να φυτέψει «το δάσος με τις σκιές» (37-38), θα μπορούσε ίσως να θυμίζει τον μυθικό βασιλιά του Άργους.⁵¹

Μια έμμεση σχέση με τη φόρμα της τραγωδίας εντοπίζουμε και στην παρουσία του χορού των γυναικών της πόλης, οι οποίες βρίσκονται «εγκλωβισμένες» σ' έναν πρόχειρο καταυλισμό στην πολιορκούμενη πόλη και καθώς περιμένουν τους άνδρες τους να φανούν, ζωντανοί ή νεκροί, σχολιάζουν τα γεγονότα και θρηνούν. Οι γυναίκες, σε απόλυτη ακινησία, αναθυμούνται τις μέρες της ειρήνης, της κίνησης και της ζωής και προσπαθούν να ξεγελάσουν το φόβο του θανάτου κατασκευάζοντας φέρετρα (19). Μέσα από το ρόλο των γυναικών αναδεικνύεται πιο καθαρά το στοιχείο που ο συγγραφέας επισημαίνει ότι τον ενδιέφερε περισσότερο σε σχέση με τον αρχαίο μύθο, να καταφέρει να κάνει «να ακουστεί το διαχρονικό τραγούδι της τραγωδίας».⁵²

⁴⁹[<http://www.classiquesetcontemporains.com/interviews/detail/interview-exclusive-laurent-gaudé-parle-de-medée-kali-15/11/2012>]

⁵⁰ Laurent Gaudé, *Pluie de cendres*, Arles 2001, 24. Στο εξής οι παραπομπές στο έργο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

⁵¹ Γιος του Δία και της Νιόβης. Μια υπόθεση που θα μπορούσε να στηριχθεί στο γεγονός ότι στο έργο ο Άργος «ταυτίζεται» με την ιστορία και την τύχη της πόλης. Αν λάβουμε υπόψη την ικανότητά του να κυκλοφορεί σε όλη την πόλη, σαν φάντασμα, και να βλέπει από διαφορετικές οπτικές όσα διαδραματίζονται, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια αναφορά σε έναν άλλο Άργο, τον γίγαντα με τα πολλά μάτια (πολύομματο ή πανόπτη), φρουρό της Ιούς, που σκότωσε ο Ερμής. Η σύνδεση με τα μυθικά αυτά πρόσωπα, ωστόσο, παραμένει μια εικασία η οποία δεν επηρεάζει σημαντικά την ερμηνεία του δραματικού μύθου στο έργο του Gaudé.

⁵²[[http://www.théâtre-contemporain.net/Laurent-Gaudé/Le-Spectacle/Pluie-de-cendres/\(16/8/2013\)](http://www.théâtre-contemporain.net/Laurent-Gaudé/Le-Spectacle/Pluie-de-cendres/(16/8/2013))].

Από την ιστορία του Αίαντα, πρωταγωνιστή της τραγωδίας του Σοφοκλή, ο Gaudé διατηρεί ελάχιστα στοιχεία. Αρχικά, μέσα από την αναφορά στον μυθικό ήρωα παραπέμπει στον πόλεμο και την καταστροφή της Τροίας για να υπενθυμίσει τα κοινά στοιχεία της βαρβαρότητας και της αγριότητας που χαρακτηρίζουν διαχρονικά τις εμπόλεμες αναμετρήσεις.⁵³ Επιπλέον, εντοπίζουμε κάποιες πιο συγκεκριμένες αναφορές στο μυθικό πρότυπο του Αγιάκ, μια ιδιόρρυθμη αντίληψη και στάση απέναντι στην κατάσταση και την περιθωριοποίησή του από την κοινότητα, τον τρόπο με τον οποίο διαφοροποιείται από τους παλιούς του συντρόφους.⁵⁴

Ο Αγιάκ παραμένει στο περιθώριο, εξαιτίας των διαφορετικών αντιλήψεων που προεσβύει σχετικά με το θέμα του πολέμου, στον οποίο αρνείται να λάβει μέρος. Το μόνο που έχει σημασία για τον Αγιάκ είναι η ερωτική επιθυμία που νιώθει για την Κορέ (10). Η πόλη για κείνον δεν σημαίνει τίποτε,⁵⁵ η δική του πόλη είναι η αγαπημένη του. Οι τακτικές επιβίωσης που ακολουθεί τον κάνουν ακόμη πιο μισητό στους υπόλοιπους: τις νύχτες βγαίνει στο πεδίο της μάχης για να συλήσει τους νεκρούς στρατιώτες κι ύστερα ανταλλάσσει τα λάφυρα με φαγητό, νερό και χρήματα. Το μόνο σχέδιο που έχει καταστρώσει είναι η κατασκευή μιας σήραγγας διαφυγής. Δεν θα καταφέρει όμως να την χρησιμοποιήσει. Η δύναμη των συναισθημάτων του για την Κορέ είναι τέτοια, που θα αναγκαστεί να μείνει μαζί της μέχρι το τέλος.

Από την άλλη πλευρά, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες που καταβάλλουν, ο Μεντά, ο Άργος, ο Μπρατς δεν κατορθώνουν να προσδώσουν στον αγώνα τους μια ιδεολογική δύναμη. Η έννοια του πατριωτισμού ή της ιδεολογίας δεν μπορεί να αιτιολογήσει την άγρια και απάνθρωπη βία που γεννά ο πόλεμος. Ούτε η πόλη, η φύση, οι δρόμοι, τα μνημεία, τα σπίτια μπορούν να λειτουργήσουν αντισταθμιστικά προς αυτή τη βία. Ο Μεντά το λέει ξεκάθαρα. «Αυτόν που με ανάγκασαν να γίνω, τον μισώ. [...] Σκοτώνω κάθε μέρα, και συνεχίζω, χωρίς να σταματώ, χωρίς να μετρώ πια. [...] Είναι φυσικό. Είναι ο μόνος τρόπος για ν' αντέξει κανείς. [...] Αν όμως ο πόλεμος τέλειωνε αύριο, θα 'πρεπε να σκοτωθώ» (27). Ο Μεντά κατανοεί ότι ο πόλεμος τον έχει απονεκρώσει από κάθε ανθρώπινο χαρακτηριστικό. Στο πλαίσιο αυτό, ο Αγιάκ φαντάζει πιο «σοφός» και ώριμος. Ωστόσο, εκείνο που θα τον αναγκάσει τελικά να λάβει μέρος στον πόλεμο είναι η απώλεια της δικής του «πόλης»: η Κορέ θα αυτο-

⁵³ David Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000* (assisté par Annabel Poincheval), Paris 2007, 628.

⁵⁴ Η απομάκρυνση από τους παλιούς φίλους-συντρόφους είναι ένα ζήτημα που συναντάμε και στον ήρωα του Σοφοκλή, και ειδικότερα η αστάθεια και η μεταβλητότητα της σχέσης φίλος / εχθρός (Σοφοκλής, *Αίας*, Εισαγωγή-μετάφραση Εν κύκλω, Αθήνα 1998, 37).

⁵⁵ «Η πόλη είναι ένας σωρός από πέτρες. Τίποτε άλλο» (13).

κτονήσει και θα τον αναγκάσει να μείνει στο πλευρό της, να γίνει ένας από αυτούς (37). Στην τελευταία σκηνή του έργου, ο Αγιάκ έχοντας παραδώσει το νεκρό σώμα της αγαπημένης του στον φύλακα της πόλης, τον Άργο (38), και κρατώντας ένα οπλισμένο περίστροφο, απομένει ο τελευταίος υπερασπιστής της πόλης. Ο συγγραφέας αφήνει ανοιχτή την έκβαση: ο Αγιάκ μπορεί τελικά να σωθεί, αφού γνωρίζει κάθε γωνιά και κάθε πέτρα της πόλης (39).

Ο πόλεμος δολοφονεί, πυρπολεί και μετατρέπει σε στάχτες καθετί ανθρώπινο: μοιάζει με τη βροχή από στάχτες που συνοδεύει την έκρηξη ενός ηφαιστείου, με τη λάβα που κυλά με ιλιγγιώδη ταχύτητα απονεκρώνοντας οτιδήποτε ζωντανό συναντά στο διάβα της. Το επιμύθιο της ιστορίας που διηγείται ο Gaudé είναι πως οι σύγχρονες πολεμικές συρράξεις με όλη την αγριότητά τους δεν έχουν κανένα ηρωικό έρεισμα. Και όταν ο πόλεμος απονευρώνεται από τους ιδεολογικούς μύθους, δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια σειρά παράλογες, απάνθρωπες πράξεις.

Στο τοπίο της πολιτιστικής παγκοσμιοποίησης οι τραγικοί μύθοι παρουσιάζονται ως θραύσματα λόγου που αιωρούνται στις «ρωγμές», στους ενδιάμεσους χώρους ανάμεσα στα κείμενα και τις εικόνες. Οι θεατρικοί συγγραφείς, επιχειρώντας να διασχίσουν «την έρημο του πραγματικού» με το υλικό των μύθων, εξιστορούν σύγχρονες εκδοχές τους σε μια απόπειρα να επινοήσουν νέες γέφυρες ανάμεσα στο πραγματικό και την απεικόνισή του στη σκηνή και να δώσουν μορφή στις ακραίες εκφάνσεις της βίας που κατακλύζουν τη σύγχρονη πολιτική και κοινωνική καθημερινότητα.

Μια παρόμοια λογική ακολουθεί και ο Sergio Blanco, ουρουγουανός συγγραφέας που ζει στο Παρίσι, ο οποίος δημιουργεί μια σύγχρονη Κασσάνδρα που περιπλανιέται στο σύγχρονο τοπίο μιας δυτικής μεγαλούπολης. Η Κασσάνδρα μιλάει σπαστά αγγλικά, τη γλώσσα της επιβίωσης, όπως λέει ο συγγραφέας.⁵⁶ Ο πόλεμος, οι βασιλιάδες, ο Έκτορας, ο Αγαμέμνονας, η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη, είναι ονόματα από την ιστορία της φωτογραφίες που κοσμούν τις σελίδες ενός λαϊκού περιοδικού που κουβαλάει στη τσάντα της.

Η Κασσάνδρα υπόσχεται να μας πει όλη την αλήθεια για τις αγριότητες του πολέμου. Αν οι αρχαίοι Έλληνες τραγικοί κρατούσαν τις βίαιες πράξεις «εκτός σκηνής», εκείνη, ζώντας στη σημερινή εποχή των ριάλιτι σόου όπου όλα επιτρέπονται, είναι διατεθειμένη να μας παρουσιάσει ακόμη και την πιο φρικιαστική λεπτομέρεια στην «τραγωδία της πραγματικότητας».

⁵⁶ Σέρχιο Μπλάνκο / Sergio Blanco, *Κασσάνδρα / Cassandra*, μετάφραση εισαγωγικών σημειωμάτων και σκηνικών οδηγιών, Δ. Σαραφείδου, Αθήνα 2011, 15. Στο εξής οι παραπομπές στο κείμενο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

My name is Kassandra... [...] You know Kassandra? ... Really?... The Trojan girl... Yes... Troy... Trojans... Achaeans... The war... Ilion... The horse... Big horse... Ulysses... Achilles... Hector... Yes!... you know?... Fantastic!... And Menelaus... Helen... Agamemnon... Clytemnestra... [...]

I remember this day... The day of destruction of Troy... [...] The war is stupid... Very, very stupid... I know... The fire destroyed Troy. [...] I remember this day... [...]

All finish in the war... You understand? [...]

But Agamemnon talk me... (...) And me I talk him... Ok... Why not?... [...]

Agamemnon and me, very passion [...] All the time he told me: you are better than Clytemnestra [...] you know?... [...] The queen... She's not good... [...] I not love Clytemnestra... You know why? Because she killed me. [...]

She destroyed my body... Disfigured me... It's true... Aeschylus and Euripides not wrote that... No forbidden... Yes... In the Greek tragedy, it's forbidden to show violence... *Νεύει αρνητικά με το κεφάλι*... Not correct... Censure... [...]

But me I can tell you the true history... All the truth... For me, no censure... No interdiction... [...] The violence reality... Yes... Now, the reality show is possible... Yes... The reality tragedy... (20, 26, 32, 34).

LINA ROSI

Ancient Greek Myth and the Representation of War in Contemporary Francophone Plays

The present paper examines versions of Ancient Greek myth in the field of contemporary Francophone drama, focusing in particular on plays that deal with social and political violence. The plays under examination are: Wajdi Mouawad's *Scorched* (*Incendies*), Eugène Ionesco's *Off-Camera Killings* (*Meurtres hors champ*) and Laurent Gaudé's *Raining Ash* (*Pluie de cendres*). Each playwright develops a different intertextual relation with Ancient Greek tragic myths. All three, though, associate the world of myth with the narration and representation on stage of a recent war episode. The major argument in the plays' reading lies on the representation of violence, the mode in which each playwright associates elements from the tragic myths with the discussion of violent acts on the one hand and with the aesthetics of his dramaturgy on the other. Our analysis aims at tracing the semantic "map" of the notion of the tragic, a notion that is brought forward through the playwrights' intermingling of three different elements: ancient myths, contemporary history and dramatic form.

By attempting a journey back to the Lebanese civil war, Mouawad develops a particular version of the notion of the tragic on the level of narrative. As the play's characters discover and write their own version of the past, Mouawad has the opportunity to expose on stage the mode in which the personal quest for one's origins is interwoven with the traumatic events of history. Durif creates a fictional universe made up from fragmentary images and words, reminding us of the fragmented universe of media images. The idea of the tragic in his case refers more to the ruined landscape that the camera shoots after every live organism is dead. Gaudé writes a metaphoric story about a besieged city. For him, the violence of war brings forward a total catastrophe because it gradually erodes social bonds and destroys the entire community.

ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη για κοινό ανήλικων θεατών: παιδαγωγικές διαστάσεις



Προβληματική. Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη για κοινό ανήλικων θεατών

ΕΙΝΑΙ ΓΝΩΣΤΟ ΟΤΙ ΤΟ ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΕΡΓΟ του Αριστοφάνη διακρίνεται – με-
ταξύ άλλων – για το φιλειρηνικό και ενωτικό του μήνυμα, αλλά και
γενικότερα για τα πολιτικά του μηνύματα που στοχεύουν στη διόρθωση
των κακώς κειμένων της αθηναϊκής δημοκρατίας.¹ Διακρίνεται όμως και
για το ευφοριακό – ερωτικό και σεξουαλικό, ακόμη, κλίμα που απορρέει
από την καταγωγή της κωμωδίας από τις διονυσιακές φαλλικές γιορτές.
Ως εκ τούτου, αφενός προσφέρεται ιδιαίτερα ως παιδαγωγικό μέσο για
την καλλιέργεια πολιτικής, κοινωνικής συνείδησης και κριτικού στοχα-
σμού, αφετέρου προβληματίζει και φέρνει σε αμηχανία τους δημιουργούς
παραστάσεων για ανήλικο κοινό, ως προς το χειρισμό των άφθονων
αισχρολογιών, και όλου του λεξιλογίου, γενικά, που σχετίζεται με τα α-
πόκρυφα και θεωρούμενα από τη χριστιανική ηθική απαγορευμένα μέρη
του σώματος, λεξιλόγιο που αποτελεί το κατεξοχήν υλικό της αριστοφα-
νικής κωμωδίας και το οποίο βέβαια συνοδεύεται κι από τις σχετικές
προς αυτό απαγορευμένες κινήσεις και στάσεις. Μια άλλη δυσκολία εί-
ναι, επίσης, ο επικαιρικός χαρακτήρας του έργου με την πληθώρα ονομά-
των και γεγονότων της εποχής του, που απαιτούν ειδικές γνώσεις από το
ακροατήριο για την κατανόσή τους.

Η *Ειρήνη*, κωμωδία που παραστάθηκε λίγο μετά την σύναψη της ειρή-
νης του Νικία το 421 π.Χ., αποτελεί έργο με κατεξοχήν φιλειρηνικό και,
ευρύτερα, διαπολιτισμικό και πολιτικό περιεχόμενο και, επομένως, με
ιδιαίτερη παιδαγωγική αξία. Συγχρόνως, τα ακραία παραμυθιακά και
φαντασιακά στοιχεία του,² καθώς και οι πολύ προχωρημένες μηχανικές –
σκηνικές επινοήσεις του δημιουργού του, το καθιστούν μια εξαιρετική
πρόκληση για παράσταση σε ανήλικο κοινό και αυτό το αποδεικνύει ο
αυξημένος αριθμός παραστάσεων για παιδιά, σε σχέση με άλλα έργα του
Αριστοφάνη. Πρόβλημα, βέβαια, παραμένει η αισχρολογία του, πέρα από

¹ Μπούρας (1986) 273-5.

² Sommerstein (2009) 204.

τα όρια του ανεκτού για την αισθητική και την ηθική της σημερινής άποψης για την παιδαγωγικά ορθή γλώσσα, και οι επικαιρικές του αναφορές, που αντιμετωπίζονται ανάλογα κάθε φορά από τους διασκευαστές.

Ζητούμενο από παιδαγωγικής σκοπιάς είναι αυτές οι διασκευές³ να μπορούν να αναδείξουν την αξία του πρωτοτύπου ως προς το περιεχόμενο και την αισθητική του λειτουργία, λαμβάνοντας υπόψη τις ψυχοσυναισθηματικές ανάγκες και τις προσληπτικές δεξιότητες των σημερινών ανήλικων θεατών.

Με βάση τα παραπάνω, προέκυψε η ανάγκη διερεύνησης των παιδαγωγικών κριτηρίων και του τρόπου αναζήτησής τους, με σκοπό η παρούσα εργασία να μελετήσει την παιδευτική λειτουργία του πρωτοτύπου, χωρίς ωστόσο να εστιάσει την ανάλυσή της στον τρόπο που αυτά μπορούν να αξιοποιούνται στην εκάστοτε διασκευή. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η σε βάθος εξέταση μιας περίπτωσης θεατρικού έργου αρχαίου δράματος και, ειδικότερα, του πιο δημοφιλούς και πολυανεβασμένου, της *Ειρήνης*, μέσω του οποίου οι ανήλικοι θεατές μπορούν να καλλιεργήσουν ώριμες φιλειρηνικές, διαπολιτισμικές και πολιτικές στάσεις και πρακτικές. Η επιλογή έγινε με κριτήριο την επικαιρότητά του σε σχέση με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα που απαντάται στη σύγχρονη καθημερινή ζωή, αλλά και διότι είναι ένα από τα λίγα έργα αρχαίου δράματος που διασκευάστηκε και παίχτηκε τόσο πολύ σε κοινό ανήλικων θεατών κατά τις τελευταίες δεκαετίες και προτιμάται από τους εκπαιδευτικούς για την παιδαγωγική του αξία.

Μέθοδος

Για την ανάλυση και ερμηνεία της *Ειρήνης* χρησιμοποιήθηκε ως ερευνητική τεχνική η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου.⁴ Πιο συγκεκριμένα, αρχικά έγινε συνολική προσέγγιση του έργου μέσα από το πρίσμα της θεατρολογικής ανάλυσης και στη συνέχεια απομονώθηκαν τα σημεία εκείνα που εμπλέκονταν στις κατηγορίες ανάλυσης. Οι τελευταίες διαμορφώθηκαν με βάση γενικές αρχές της παιδαγωγικής.

Η ανάπτυξη της αναγκαίας προβληματικής με βάση τη μελέτη τόσο του έργου του Αριστοφάνη, όσο και των μελετών πάνω στην πηγή, οδήγησε στην κατάρτιση δύο κατηγοριών ανάλυσης από τις οποίες προκύ-

³ Την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη συναντούμε στις ακόλουθες διασκευές: α. *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη* του Δ. Ποταμίτη (1978), β. *Ειρήνη* της Κ. Ιγερινού (1980), γ. *Ειρήνη* του Μ. Βενιέρη (2004), δ. *Ειρήνη* του Γ. Καλατζόπουλου (1993), ε. *Ειρήνη* του Τ. Ράτζου (2000), στ. *Ειρήνη είναι...* του Α. Μητσούλη (2003). Βλ. Κολοκυθά (2010) 211.

⁴ Βάμβουκας (1993)· Κυριαζή (2000)· Mason (2003).

πτουν και τα παιδαγωγικά πρότυπα. Έγινε επεξεργασία του περιεχομένου του έργου, για να εντοπιστούν τα σημεία εμφάνισης των στοιχείων αυτών και να αξιολογηθούν ως προς τον τρόπο εμφάνισής τους, αλλά και τον τρόπο πρόσληψής τους από το ανήλικο κοινό.

Για την ανάλυση του περιεχομένου του έργου, οι δημιουργηθείσες κατηγορίες ανάλυσης, με βάση τα κριτήρια για κοινό ανήλικων θεατών, είναι οι ακόλουθες:

1. Κοινωνικοπολιτικά πρότυπα⁵ και ειδικότερα: 1.α. φιλειρηνική συνείδηση, 1.β. εθνική και διαπολιτισμική συνείδηση, 1.γ. πολιτική συνείδηση, 1.δ. το κωμικό ήθος και

2. Δημιουργική σκέψη⁶ και αισθητική απόλαυση και ειδικότερα: 2.α. Το ανοίκειο – η έκπληξη, 2.β. Ο αστεϊσμός – το παιχνίδι.

Οι παραπάνω κατηγορίες συνθέτουν την παιδαγωγική υπόσταση του έργου. Ειδικότερα, ο κοινωνικοπολιτικός χαρακτήρας του στοιχειοθετείται από το κυρίαρχο αντιπολεμικό κλίμα, την αναστοχαστική, πολιτική, εθνική και διαπολιτισμική προσέγγιση των γεγονότων, τη συμπεριφορά των ρόλων, στερεότυπων και αντισυμβατικών, ενώ η δημιουργική σκέψη και αισθητική απόλαυση συντίθεται από τα στοιχεία της ποιητικής φαντασίας, της ανάδειξης του παιγνιώδους και παραμυθιακού και των ανατροπών που προκαλούν αγωνία, αλλά και χαρά και ανακούφιση.

Αποτελέσματα

1. Κοινωνικοπολιτικά πρότυπα

Η θέση του έργου υπέρ της ειρήνης το καθιστά όχι μόνο εθνική κληρονομιά, αλλά και παγκόσμιο μνημείο πολιτισμού και πανανθρώπινη παρακαταθήκη. Το έργο ξεκινά με τα κακώς κείμενα του ελληνικού κόσμου, που ταλανίζεται από τον πόλεμο, και εξελίσσεται με τη ριζική κατάργηση των αρνητικών καταστάσεων, χάρη στη γενναϊόφυχη απόφαση ενός αγρότη από την Αττική να φέρει πίσω την ειρήνη με την καταλυτική βοήθεια όλων των Ελλήνων.⁷ Με αναφορά στα δύσκολα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου, προβάλλεται η αρχική κατάσταση της απόγνωσης των αγροτών, που έβλεπαν τα χωράφια και τις καλλιέργειές τους να καταστρέφονται από τις επιδρομές, τις λεηλασίες και την εγκατάλειψη, προτείνεται η διεκδίκηση της ειρήνης και παρουσιάζονται τα οφέλη της.

⁵ Blackledge & Hunt (2000)· Τζάνη (2003)· Cornford (1993).

⁶ Rosenberg, Castellano, Chrein & Pinciotti (1982)· Παρασκευόπουλος (2004)· Silk (2000).

⁷ Bowie (2005) 141.

Στο περιβάλλον της *Ειρήνης*, ο ανήλικος θεατής αντιλαμβάνεται τους όρους και τους μηχανισμούς που συμβάλλουν στη δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών για την αλλαγή του κόσμου, εντοπίζει το εκάστοτε πρόβλημα, παρακολουθώντας την εξέλιξη από τον ορυμαγδό του πολέμου προς τη γιορτή της ειρήνης, διατυπώνει υποθέσεις για τις σχέσεις των χαρακτήρων και για τις καταστάσεις, απολαμβάνοντας το έργο και αναστοχαζόμενος διαρκώς.

1.α. Φιλειρηνική συνείδηση

Ο Αριστοφάνης έχει επιστρατεύσει όλα τα διαθέσιμα θεατρικά και γλωσσικά μέσα και τα ανάλογα σύμβολα, για να μεταδώσει στους θεατές τα δικά του αισθήματα λατρείας για την ειρήνη και να τους πείσει να ψηφίσουν κατάπαυση των εχθροπραξιών και συνδιαλλαγή με τους Σπαρτιάτες. Το έργο αυτό το έγραψε όχι γενικά και αόριστα για να διαπαιδαγωγήσει στο πνεύμα της ειρήνης, αλλά με συγκεκριμένο σκοπό να μεταστρέψει τη νοοτροπία των Αθηναίων στο θέμα αυτό. Ήταν, δηλαδή, ένα έργο στράτευσης, με συγκεκριμένους πολιτικούς στόχους, απότοκο όχι μιας ειρηνόφιλης θεωρίας γενικά, αλλά συγκεκριμένων πολιτικών συνθηκών και αναγκών.

Συγκεκριμένα, η συνειδητοποίηση της αξίας της ειρήνης από το θεατή αναπτύσσεται με την προβολή της ευεργετικής λειτουργίας της και του πλήθους των αγαθών, που αναφέρονται κυρίως στις αισθήσεις και τις σωματικές απολαύσεις (στ. 530-538). Στις τελευταίες, κυρίαρχη θέση κατέχει η άφθονη και ανεμπόδιστη απόλαυση του έρωτα που, βέβαια, θα λειτουργούσε ως ισχυρό κίνητρο στην αλλαγή της διάθεσης των θεατών (καλώντας τους να απολαύσουν τη συνουσία με τη Θεωρία – στοιχείο που αναγκαστικά μάλλον αποσιωπάται κατά τη διασκευή για μικρά παιδιά,⁸ ενώ ίσως θα μπορούσε να αποτολμηθεί για εφήβους). Παράλληλα, τονίζει την αντίθεση ανάμεσα στους κατασκευαστές όπλων και στους γεωργούς που, σαν σε γιορτή, χαίρονται τις ομορφιές των αγρών, τα δυνατά γεωργικά τους εργαλεία, το μεγάλο αλλά παραγωγικό μόχθο, τις λαχταριστές καλλιέργειες και τους γευστικούς τους καρπούς (στ. 539-600).

Αντίθετα, με αηδία παρουσιάζονται οι καταστάσεις που προκαλούνται από τον Πόλεμο, με ανάλογη εμμονή στη δυσσομία⁹ του στρατιωτικού σάκου (στ. 528-529) και στις απειλές που εξαπολύει εναντίον των ελληνικών πόλεων, με την ανακοίνωσή του για τις επερχόμενες ανελέητες

⁸ Reckford (1987) 97. Βλ. επίσης Ζαραμπούκα (1977).

⁹ Εμφανής είναι η αντίθεση ανάμεσα στο βρωμερό σκαθάρι και την κοπροφαγία, σύμβολα του παλιού κόσμου και στη μυρωμένη Ειρήνη και τα νόστιμα, εορταστικά εδέσματα στη νέα εποχή. Βλ. Bowie (2005) 143.

συμφορές (στ. 236-250). Με μια εμβληματική αισθητική φόρμα, απλή και καθαρή, η σκηνή επιδρά στο νου του ανήλικου θεατή, ο οποίος κατανοεί τη συμβολική λειτουργία του παραλληλισμού των υλικών της σκορδαλιάς με τις ελληνικές πόλεις και της πολτοποίησής τους από τον Πόλεμο.

Η έννοια της ειρήνης καταδεικνύεται πολυτροπικά, αφού δεν εμφανίζεται στο έργο μόνο *διά της λέξεως*, αλλά γίνεται δραματικό πρόσωπο, άμεσα αντιληπτό οπτικό σημείο στο σκηνικό παρόν, με εναλλακτικές δυνατότητες ως προς τη διαμόρφωση της σκηνικής του φυσιογνωμίας (ο ρόλος της Ειρήνης μπορεί να αποδοθεί από ζωντανό δρώντα-ηθοποιό ή και από ένα άψυχο είδωλο). Η ιδιαιτερότητα της βουβής φύσης της προσδίδει στο ρόλο μυστηριακή και αινιγματική γοητεία, αναμφίβολα αποτελεσματική για τους μικρούς θεατές.

Τα ανθρωπομορφικά στοιχεία του έργου με το πλήθος των προσωποποιήσεων¹⁰ (ο ανθρωπομορφισμός της Ειρήνης και των θυγατέρων της, αφενός, και του Πολέμου και του υπηρέτη του αφετέρου, του Κυδοιμού, με τα συνοδευτικά στοιχεία της όψης και της σκευής -κάλλος και αισθησιακότητα για τις πρώτες, τρομακτική όψη για τους δεύτερους), καθώς και οι συμβολικές εικόνες του εγκλεισμού της Ειρήνης στη σπηλιά, της απειλής του Πολέμου για πολτοποίηση των πόλεων με το γουδοχέρι, της απελευθέρωσης της Ειρήνης και της παρασκευής του χυλού της φιλίας και της συγγνώμης, καθιστούν ισχυρή την αρχή της εποπτείας, στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό για την πρόσληψη του ανήλικου θεατή.

Εκτός όμως από τα καλλιτεχνικά μέσα για την προβολή της ειρήνης, ο ποιητής χρησιμοποιεί σαν πολιτικός και συγκεκριμένες προτάσεις και υποδείξεις για τον τρόπο με τον οποίο οι Αθηναίοι θα την προωθήσουν. Οι προτάσεις αυτές διέπονται από ένα αξιοθαύμαστο για την εποχή του πνεύμα πανεθνικής πανελλήνιας συμφιλίωσης και από στοιχεία ενός ανώτερου πολιτικού και κοινωνικού πολιτισμού, όπως είναι η συγγνώμη, η αναγνώριση των ίδιων λαθών και η αυτοκριτική, χωρίς τα οποία δεν μπορεί να υπάρξει συμφιλίωση και συνύπαρξη (στ. 690).

Με όλα τα παραπάνω, γίνεται αισθητή στον θεατή η ανάγκη για απόρριψη της εχθρικής και βάρβαρης συμπεριφοράς και η σημασία της θεμελίωσης και περιφρούρησης του ειρηνικού βίου.

1.β. Εθνική και διαπολιτισμική συνείδηση

Τα στοιχεία που αναφέρθηκαν προηγουμένως συμβάλλουν και στην καλλιέργεια της διαπολιτισμικής και εθνικής συνείδησης, αγαθό που κα-

¹⁰ Newiger (2007) 381.

θίσταται ιδιαίτερα σημαντικό, όταν πρόκειται για την πολιτική συνείδηση των αυριανών πολιτών, των παιδιών και εφήβων. Τον σκοπό αυτό υπηρετούν και τα εξής μέσα:

- Η δήλωση του Τρυγαίου ότι αποτολμά το ριψοκίνδυνο ταξίδι στον Όλυμπο για χάρη πάντων των Ελλήνων (στ. 93, 150), κόντρα στην άποψη που εκφράζει ο υπηρέτης του για το μάταιο και παράλογο της απόφασής του (στ. 95). Ο Αριστοφάνης διδάσκει με έξοχο τρόπο την παιδαγωγική και ανθρωποποιητική διάσταση της θυσίας για το κοινωνικό σύνολο, καθώς και της κοινωνικής προσφοράς, που, αν και συνήθως θεωρείται ουτοπική από τη συντριπτική πλειοψηφία των ανθρώπων, εδώ παρουσιάζεται ως η μόνη διέξοδος για τον εξανθρωπισμό του ανθρώπου και τη σχέση προς τον άλλο. Το διαπολιτισμικό και ανθρωπιστικό οπλοστάσιο της Ειρήνης είναι κυρίαρχο και προτάσσει το συλλογικό και δημόσιο έναντι του ατομικού και ιδιωτικού. Από αυτή την άποψη, η θυσία του Τρυγαίου, με στόχο την αναζήτηση ειρηνικής ζωής για όλους, είναι πράξη ηρωική, επομένως υπερέχει ποιοτικά από τη συμφωνία που συνάπτει ο Δικαιοπόλις με τους Σπαρτιάτες στους *Αχαρνές*, που έχει ως γνώμονα τα οικογενειακά του συμφέροντα.

- Η αισιοδοξία του Τρυγαίου για βελτίωση της κατάστασης και η πρόσκλησή του κατά την Άνοδο προς όλους τους λαούς των Ελλήνων, ανεξάρτητα από επάγγελμα, κοινωνική και εθνική καταγωγή να πάψει η διχόνοια και να ανασύρουν την Ειρήνη από τη σπηλιά, με κάθε είδους εργαλεία (στ. 286, 292-300). Όσα όμως είναι τα εμπόδια συνύπαρξης των πόλεων, άλλοι τόσοι είναι οι βράχοι με τους οποίους ο Πόλεμος σφράγισε την είσοδο της σπηλιάς. Γι αυτό ο Χορός, ο Τρυγαίος κι ο Ερμής επικρίνουν όσους από τους Έλληνες δεν βοηθούν πραγματικά στην ανέλκυσή της – ακόμα και τους Αθηναίους – και κάποιους που κακόβουλα την εμποδίζουν. Η αβεβαιότητα και η αγωνία για την επιτυχία του εγχειρήματος δημιουργούν δραματική ένταση, ενισχύοντας την ψυχοσυναισθηματική ένταση και το ενδιαφέρον του ανήλικου θεατή, ενώ το προσκλητήριο της συμμετοχής διεγείρει τη διάθεσή του για άμεση εμπλοκή του στη λύση του προβλήματος (στ. 459-519). Συγχρόνως, ο συμβολικός αντικατοπτρισμός της περιπέτειας των διαβουλεύσεων για την πολυπόθητη ειρήνευση επιστρατεύει τη συμβολική σκέψη του ανήλικου θεατή, που καλείται να συλλάβει τη λειτουργία της αναλογίας.

- Η είσοδος του Χορού των Πανελλήνων, που είναι έτοιμοι να συμβάλουν στην κοινή σωτηρία, αρνούμενοι κάθε πολεμική και παραταξιακή τακτική (στ. 301-303). Πρόκειται για Έλληνες, κυρίως αγρότες, που υπέφεραν δέκα χρόνια από τα δεινά του Πελοποννησιακού Πολέμου και σε

ένθεη κατάσταση διαδηλώνουν την απόφασή τους να βγάλουν στο φως την Ειρήνη, με κάθε τρόπο.¹¹

- Η χαρμόσυνη εικόνα των πόλεων που έχουν γευθεί τα αγαθά της Ειρήνης (στ. 539-542), απόδειξη πίστης στην ενιαία εθνική συλλογικότητα.

- Η προσευχή του Τρυγαίου προς την Ειρήνη να σταματήσει το κλίμα καχυποψίας, να εμποτίσει το νου τους με αλληλοκατανόηση και συγχώρεση και να πλουτίσει το τραπέζι τους με κάθε λογής αγαθά (στ. 996-999). Η έννοια της κοινότητας και της ένωσης, απότοκων της κατανόησης της οπτικής γωνίας της άλλης πλευράς, είναι προϋπόθεση εθνικής συνεννόησης για τον Αριστοφάνη και άλλους ποιητές εκείνης της εποχής, σε αντίθεση με την πρακτική των πολιτικών ηγεσιών των ελληνικών πόλεων.¹² Σαφής είναι η ενσυναισθητική στάση του Τρυγαίου, που με τη συμπόνια του και τη θυσία για το καλό των συνανθρώπων του, διδάσκει τον ανήλικο θεατή να βλέπει τα πράγματα με συναίνεση και συγκατάβαση για την επίτευξη της ειρήνης.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, συνεπώς, παρουσιάζει η αναφορά στην πανελλήνια συνείδηση με τη μορφή της ενεργού φιλίας, υπό το πρίσμα της ευθύνης και της λογικής. Ο ανήλικος θεατής κατανοεί το πρότυπο της συμφιλίωσης των αντιθέτων, της αρμονικής διευθέτησης των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων που ανήκουν στην ίδια εθνική οντότητα. Καθώς η δράση δρομολογείται μέσα από αντιθετικά δίπολα (πόλεμος - ειρήνη, ομόνοια - διχόνοια, Αθηναίοι - Σπαρτιάτες, εμείς σε αντιπαράθεση με τους άλλους) ενθαρρύνεται η διαλεκτική ματιά του θεατή και η υιοθέτηση διαπολιτισμικών αξιών.

1.γ. Πολιτική συνείδηση

Ο ανήλικος θεατής καλείται σε περισυλλογή και αναστοχασμό για αξιολόγηση και κριτικο-στοχαστική συνειδητοποίησή του για αλλαγή της στάσης και της συμπεριφοράς του. Πρότυπο προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί, πρώτα και κύρια, η συμπεριφορά του Τρυγαίου, ο οποίος δίνει το παράδειγμα της κινητοποίησης για την αλλαγή της ισχύουσας κατάστασης. Αναλαμβάνει δράση ενάντια σε όλους τους κινδύνους και την κυρίαρχη λογική, προκειμένου να δώσει λύση στο αδιέξοδο. Για την επίτευξη του σκοπού του, απευθύνει προσκλητήριο σε όλους τους Έλληνες να βοηθήσουν στον απεγκλωβισμό της Ειρήνης, κίνηση που ευαγγελίζεται ένα πανανθρώπινο πνεύμα συνύπαρξης και καθιστά τον ίδιο φορέα αλλαγής και οραματιστή ενός νέου κόσμου. Υπό αυτό το πρίσμα, η μορφο-

¹¹ Σολομός (1961).

¹² Ευελπίδης (1962) 69.

παιδευτική διάσταση του έργου, με τον αγώνα και την κοινή πίστη για την πραγμάτωση της ιδανικής πολιτείας, καλλιεργεί την ιδέα της συνευθύνης στη διεκδίκηση της ειρήνης και τη χρηστή διακυβέρνηση της πόλης, ενώ η ατομική ευαισθητοποίηση γίνεται μοχλός για τη συλλογική δραστηριοποίηση.

Εξίσου καλλιεργείται η πολιτική σκέψη με την παρουσίαση των συνεπειών του πολέμου από τον Ερμή (εγκατάλειψη της υπαίθρου από τους γεωργούς, κατοχική διοίκηση της Αθήνας, καταστροφή της Ελλάδας) και την ανάλυση των αιτίων (επιλογή διεφθαρμένης πολιτικής ηγεσίας [στ. 683-686] και εξαπάτηση του λαού της Αθήνας από τους ρήτορες [στ. 632-647]), που τροφοδότησαν την κατοχική, τη διχόνοια, την έπαρση, τη δυσπιστία, τη φιλοχρηματία και προκάλεσαν την αγριότητα του πολέμου, τον εμφύλιο σπαραγμό, αλλά και την αδυναμία για το σταμάτημά του (στ. 603-631). Διατρανώνεται λοιπόν το μήνυμα πως στο εξής πρέπει να πρυτανεύσουν η ευθυκρισία και η αυτοκριτική του λαού, που θα τον οδηγήσουν στο να διώξει τους δημαγωγούς και φιλοπόλεμους πολιτικούς που καταστρέφουν την πόλη και την Ελλάδα για να πλουτίσουν (στ. 646-647).

Από τα παραπάνω, ο ανήλικος θεατής μπορεί να αντιληφθεί ότι η κρίση του δημοκρατικού πολιτεύματος και η έλλειψη πολιτικής ωριμότητας δημιουργούν εμπόδια στην επίτευξη της ειρήνης κι ότι η ειρήνη δεν είναι εφικτή χωρίς την επαγρύπνηση για την προστασία της δημοκρατίας.

1.δ. Το κωμικό ήθος

Στην κωμωδία, αντίθετα από την τραγωδία, προβάλλονται έντονα συμπεριφορές αντιηρωικές, χαμερπείς, όπως η κατεργαριά και η πονηριά, η χοντροκοπιά στη γλώσσα και τους τρόπους, οι οποίες βέβαια είναι συστατικά και συντελεστικά στοιχεία του γελοίου και του κωμικού. Εδώ οι συμπεριφορές αυτές όχι μόνο επιτρέπονται, αλλά και επιβάλλονται, προκειμένου να προκληθεί το γέλιο. Γενικότερα, τέτοιες συμπεριφορές δεν λείπουν από το ήθος των προσώπων που σχετίζονται με τις λαϊκές γιορτές, καρναβάλι κλπ., ενώ το μοτίβο του δόλου και της απάτης για την επίτευξη του στόχου του ήρωα είναι τυπικό και στους μύθους όλων των εποχών και των ειδών.

Έτσι και στην *Ειρήνη*, δίπλα στις «υψηλές» πράξεις του Τρυγαίου, υπάρχουν και οι συμπεριφορές της πονηριάς για την εξαπάτηση και τον προσεταιρισμό του Ερμή, όπως και της γνωστής συμφεροντολογίας των θεών, που είναι πρόθυμοι να παραβούν κανόνες και όρους, μόλις δεχτούν ανταλλάγματα και δωροδοκίες από τους ανθρώπους. Γενικότερα, στην κωμωδία, οι θεοί κάθε άλλο ως ανώτεροι παρουσιάζονται, αντίθετα είναι

φορτωμένοι με όλα τα «μικρά» και ταπεινωτικά ελαττώματα των ανθρώπων, καθώς η ελευθέρια και ανατρεπτική ατμόσφαιρα της κωμωδίας συμπαρασύρει και κάθε αναστολή και φόβο απέναντι στο θείο.

Βλέπουμε, λοιπόν, χαρακτηριστικά τον Τρυγαίο, με την προσφιλή πρακτική «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα», να χρησιμοποιεί την πονηριά, τη δωροδοκία, τις κολακείες και τα παρακάλια, προκειμένου να πετύχει τον προσεταιρισμό του Ερμή στην απελευθέρωση της Ειρήνης. Ανάλογα, καθ' υπόδειξη του Τρυγαίου, ο Χορός τού θυμίζει τα δώρα που του πρόσφεραν στο παρελθόν και του υπόσχεται πλουσιότερες θυσίες στο μέλλον, για να μην αποκαλύψει το σχέδιό τους (στ. 361-400, 416-425). Επίσης, με τρόπο κατεργάρικο, ο Χορός αποκαλύπτει στον Ερμή συνωμοτική κίνηση από τη Σελήνη και τον Ήλιο σε βάρος των θεών των Ελλήνων, προκειμένου να αποσπάσει την εύνοιά του (στ. 402-415).

Αντίστοιχα, βλέπουμε τον Ερμή να φέρεται με σκληρότητα προς τον Τρυγαίο, όταν αυτός φθάνει στον Όλυμπο (στ.181-184), ενώ αλλάζει στάση μετά την προσφορά των κρεάτων (στ. 192-194, 378-379). Ανάλογα, και αντίθετα προς την ηρωική συμπεριφορά του Τρυγαίου, οι θεοί έχουν φερθεί ατομικιστικά και συμφεροντολογικά, όταν εγκατέλειψαν τον Όλυμπο στους σκοπούς και τα σχέδια του Πολέμου, αδιαφορώντας για τους ανθρώπους.

Από τα παραπάνω συνάγεται η ύπαρξη πολλαπλών οδών αναστοχασμού για τον ανήλικο θεατή, καθώς αυτός αποκωδικοποιεί τα κειμενικά και σκηνικά συμφοραζόμενα του έργου. Τα διασταυρούμενα και συχνά συγκρουόμενα σχέδια ανθρώπων και θεών, η καλοπροαίρετη δολιότητα και η αυθεντικά λαϊκή εξωστρέφεια του Τρυγαίου και του Χορού συνθέτουν ένα παιγνιώδες «μάθημα» ήθους και αγωγής, απαλλαγμένο ωστόσο από στερεοτυπικά ηθοπλαστικά γνωρίσματα, αφού αυτά αυτο-αναιρούνται από την ίδια την ευτράπελη διάσταση της μορφής, με την οποία το μήνυμα αρθρώνεται και εκπέμπεται από τον κωμικό ποιητή. Τα παιδιά ανακαλύπτουν πως ο τρόπος για την επίτευξη ενός φωτεινού και αγαπημένου οράματος δεν είναι – ούτε μπορεί να είναι – γραμμικός και προκαθορισμένος. Τα αθέμιτα μέσα, οι αντιφάσεις και οι ανατροπές γίνονται συνοδοιπόροι του ανθρώπου στην πορεία για την ολοκλήρωση του σκοπού του, ενώ μόνοι αληθινοί του σύντροφοι είναι το μυαλό και το ψυχικό του σθένος.

2. Δημιουργική σκέψη και αισθητική απόλαυση

Η απλότητα της πλοκής του έργου, σε συνδυασμό με την πρωτοτυπία και το πλήθος των ιδεών του, ενισχύουν την ευχάριστη πρόσληψη, καλ-

λιεργούν τη δημιουργική σκέψη του ανήλικου θεατή, ενώ ταυτόχρονα οι φαντασιακές καταστάσεις του έργου εξάπτουν τη φαντασία του και το ενδιαφέρον του αποκτά εξαιρετική ένταση. Ταυτόχρονα, έντονη είναι η ποιητική δύναμη του έργου με τις λυρικές, δοξαστικές εικόνες από το ξέφρενο πανηγύρι της φυσικής ζωής και την απόλαυση του μεγαλείου της, με τα χρώματα, τις γεύσεις, τους ήχους και τα αρώματά της,¹³ αλλά και η διάθεσή του να διακωμωδήσει τα κακώς κείμενα του κόσμου. Τα παραπάνω τέρπουν τον ανήλικο θεατή, ο οποίος στην πραγματική του ζωή διακατέχεται τόσο από ορμή για τη χαρά του παιχνιδιού στη φύση, όσο και από τη διάθεση αστεϊσμού με την γύρω του κοινωνική πραγματικότητα.

2.α. Το ανοίκειο – η έκπληξη

Η αριστοφανική κωμωδία αποτελεί για το σημερινό θεατή και, πολύ περισσότερο, ίσως, για τον ανήλικο θεατή, ένα σύμπαν αλλόκοτο και εξωτικό. Τη διάσταση αυτή τονίζει βέβαια η ξέφρενη ελευθεριότητα στη χρήση βωμολογιών και των ανάλογων κινήσεων, που προβάλλουν ιδιαίτερα τα γεννητικά όργανα, τις οποίες, βέβαια, οι διασκευές που απευθύνονται σε παιδιά αναγκαστικά περικλύπτουν. Εκείνο, όμως, που αφήνουν αυτές οι διασκευές, είναι το λεξιλόγιο και η κινησιολογία σχετικά με τον πρωκτό, τα οποία και λειτουργούν ως ιδιαίτερα ισχυρό σημείο και προκαλούν τον ενθουσιασμό του ανήλικου κοινού, λόγω του ότι εκφράζουν έναν οικείο στην παιδική και πρώτη εφηβική ηλικία κώδικα αισχρολογίας. Γι αυτό, και όταν συναντούν αυτόν τον κώδικα σε ένα έργο φτιαγμένο από και για τον κόσμο των μεγάλων, κώδικα του οποίου η χρήση είναι στην καθημερινή ζωή απαγορευμένη, παιδιά και έφηβοι διεγείρονται από την ελευθεριότητα αυτή και ανταποκρίνονται με ενθουσιασμό.

Στο συγκεκριμένο έργο, δεν είναι μόνο η γενική αισχρολογία-σκατολογία, αλλά είναι τα απίθανα, ακραία στην τόλμη της φαντασίας ευρήματα του μύθου και της όψης, που προκαλούν τον ενθουσιασμό των ανήλικων θεατών, καθώς συνδυάζουν το απίθανο, το εξωπραγματικό, την απαγορευμένη γλώσσα, το βρώμικο, το χωρατό, την «εξωγήινη» τεχνολογία, την τρέλα και τη λογική μαζί. Έτσι, ο θεατής παρακολουθεί από την πρώτη σκηνή το παράδοξο με τους δυο υπηρέτες του Τρυγαίου¹⁴ να ζυμώνουν κοπριά και να μιλούν για τη βουλιμία και τη δυσωδία ενός γιγαντιαίου σκαθαριού, που το ταιΐζουν πλάθοντας μεγάλες μπάλες κοπριάς. Την ένταση της σκηνής επιτείνει η περιγραφή του σκαθαριού με την ταυτόχρονη απουσία του από τη σκηνή, συνθήκη που κάνει τον ανήλικο θεατή

¹³ Σταύρου (1951) 98· Παπός (1996) 113.

¹⁴ Σολομός (1961) 192.

να αδημονεί για το μέγεθός του και την εμφάνισή του μέσα από το στάβλο (στ. 1-38, 49).

Η έκπληξη του ανήλικου θεατή κορυφώνεται με την αιφνίδια και παράδοξη εμφάνιση του Τρυγαίου, που έντρομος, ξεκινά το πέταγμα για τον Όλυμπο, καβάλα στο πελώριο σκαθάρι, προσπαθώντας να χαλιναγωγήσει την ασυγκράτητη ορμή του (στ. 79-89). Αλλά και στην πραγματικότητα, το ριψοκίνδυνο πέταγμα του Τρυγαίου πάνω στο αλλόκοτο πλάσμα κινητοποιεί την προσοχή και συνεπαίρνει το βλέμμα του ανήλικου θεατή, που, καθηλωμένος, τον παρακολουθεί να δηλώνει με κάθε ειλικρίνεια το φόβο του (στ. 173-176).¹⁵

Πόση ποιητική πρωτοτυπία και φαντασία και στην εικόνα του Πολέμου που είναι έτοιμος να λιώσει στο γουδοχέρι τις πόλεις! Για τους ανήλικους ιδίως θεατές της σημερινής εποχής, το γουδοχέρι είναι ένα αντικείμενο εξωτικό, από τον κόσμο των παραμυθιών! Είναι ένα παραμύθι λοιπόν η *Ειρήνη* με κωμικές και πολιτικές διαστάσεις¹⁶ και με τις δρώσες δυνάμεις του δραματικού μοντέλου του Greimas, αλλά και των ρόλων και λειτουργιών του Propp.¹⁷ Οι παραπάνω δυνάμεις και λειτουργίες αναπτύσσουν την ποιητική και σατιρική διάσταση της πρόσληψης του ανήλικου θεατή τροφοδοτώντας την αισθητική του καλλιέργεια.

2.β. Ο αστεϊσμός – το παιχνίδι

Το ξέφρενο και χοντροκομμένο αριστοφανικό χιούμορ μέσα από το παιγνιώδες και την αφθονία των μέσων¹⁸ καλλιουργεί τη φανταστική λειτουργία και τη δημιουργική πορεία της σκέψης του ανήλικου θεατή και εξάπτει την παιχνιδιάρικη διάθεσή του να γελάσει με τα ακατέργαστα αστεία και με τη διεγερτική σκατολογία. Το αριστοφανικό γέλιο είναι παιδί της διονυσιακής ελευθεριότητας, είναι ένα μέσο κάθαρσης, το οποίο

¹⁵ Στην εισαγωγική αυτή σκηνή ο Αριστοφάνης αξιοποιεί κατά εξαιρετικά ευρηματικό τρόπο αφενός τη μεταφορά με την ιδέα μετάβασης του Τρυγαίου στον ουρανό, αφετέρου την παρωδία με την επιλογή του τεράστιου, κοπροφάγου σκαθαριού αντί του φτερωτού Πήγασου. Βλ. Newiger (2007) 382.

Την απόφαση του Τρυγαίου να δώσει λύση στην απελπιστική κατάσταση του εμφύλιου σπαραγμού μεταξύ των Ελλήνων πετώντας πάνω σε σκαθάρι παρά σε πουλί, ερμηνεύει ο Dover ως επιλογή που ενισχύει την κωμικότητα του έργου με την αξιοποίηση του αλλόκοτου και της κοπροφαγίας και συγχρόνως θυμίζει το λαϊκό μύθο με το σκαθάρι που εκδικήθηκε τον αετό. Βλ. Dover (2005) 187.

Επίσης, ο Bowie επισημαίνει ότι ο Τρυγαίος δεν θα φτάσει στον ουρανό με τις αναμενόμενες ευωδίες των θυσιών, αλλά με τη δυσωδία του βρωμερού σκαθαριού, που συμβολίζει την κακή κατάσταση του κόσμου. Βλ. Bowie (2005) 142.

¹⁶ Reckford (1987) 97.

¹⁷ Greimas (1966)· Greimas (1987) 43· Γραμματάς (1997) 34· Propp (1991).

¹⁸ Robson (2006) 185-6.

αποποιείται τη λογική και για λίγο γίνεται παιχνίδι, που απελευθερώνει από συναισθηματικές εντάσεις και αναστολές και οδηγεί στην παιδική ηλικία του ανθρώπου, στον αυθορμητισμό, στην ξεγνοιασιά και την απόλαυση ενός κόσμου παιχνιδιού δίχως νόημα (nonsense), όπου όλοι γελούν στην πλημμυρίδα των αστείων σκηνών.¹⁹ Ο γκροτέσκος ρεαλισμός του γεννά το αλλόκοτο, το ουτοπικό και την απόδραση στο απόλυτο φαντασιακό.²⁰ Μαζί με το φαλλό, υψώνει και όλες τις γενετήσιες και χαμηλές σωματικές λειτουργίες στο κέντρο των λατρευτικών εορταστικών τελετών. Είναι το ίδιο ωμό, γκροτέσκο γέλιο που επισημαίνει και ο Μιχαήλ Μπαχτίν στις γιορτές του Μεσαίωνα, στη μελέτη του για το έργο του Ραμπελαί και τη λαϊκή κουλτούρα κατά το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.²¹

Έτσι, και η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη είναι μια αποθέωση του λαϊκού γλεντιού των Διονυσίων, αποθέωση της αισθησιακής χαράς, ένα προσκλητήριο για συμμετοχή στις σαρκικές απολαύσεις και στη χαρά, για ξεφάντωμα, ώστε να γιορταστεί η ανακούφιση από τα δεινά του πολέμου και η επιστροφή της ζωοδότρας Ειρήνης. Ασυγκράτητη χαρά με ατέλειωτο Χορό εκδηλώνουν τα μέλη του Χορού των Πανελλήνων, ο οποίος μπροστά στην ελπίδα ανάκτησης της Ειρήνης, σαν άτακτο παιδί, δεν πειθαρχεί στην προτροπή του Τρυγαίου για συγκράτηση στις εκδηλώσεις ενθουσιασμού του (στ. 309-345).

Επισημαίνοντας σχετικά στην αριστοφανική κωμωδία την καθαρτική λειτουργία της χαράς και του γέλιου, ο K.J. Reckford σημειώνει: «Μία απ' τις χαρές της κωμωδίας είναι ότι μας πάει πίσω στο παιχνίδι και την ξεγνοιασιά της παιδικής ηλικίας, σε απολαύσεις που συχνά ξεχνάμε». Και αλλού: «Οι γελοίες σκηνές [...] έχουν μέσα τους μια δυνατή συνιστώσα παιδικού παιχνιδιού όπου η γιορτή βοηθά τους ενήλικες να ανακάμψουν».²²

Πράγματι, σε ποιο άλλο έργο θα μπορούσε κανείς να παρουσιάζει τους ήρωες να πλάθουν με τόση βιάση σκατοκουλούρες, για να θρέψουν ένα σκατομπούρμπουλα, που θα ανέβαζε τον ήρωα στον Όλυμπο, σαν άλλος φτερωτός Πήγασος; Ανάλογο παιγνιώδες πνεύμα υπάρχει στις τελευταίες σκηνές του έργου, με τα παιδιάστικα χωρατά της μετατροπής των όπλων σε οικιακά σκεύη σχετικά με την αφόδευση ή στην εικόνα της εναέριας μεταφοράς του Τρυγαίου με το σκαθάρι στον Όλυμπο και τις αποστροφές του ήρωα στους θεατές να συγκρατήσουν την κινητικότητα

¹⁹ Reckford (1987) 57, 61, 98. Ο Πλάτων στο βιβλίο 10 της Πολιτείας τονίζει ότι τα αστεία και η κωμωδία συμβάλλουν στην αναβίωση της ευχαρίστησης του παιδικού παιχνιδιού. Βλ. Reckford (1987) 61.

²⁰ Thiery (2001) 47.

²¹ Bakhtine (1970) 36-9.

²² Reckford (1987) 61, 99.

του εντέρου τους ή στα λόγια των δούλων για τις σκαλίτσες που κατασκεύαζε ο Τρυγαίος για να ανέβει στον ουρανό. Τι αθώα σπαρταριστά, με την αφέλεια ενός παιδιού, χωρατά! Οι σκηνές πάλι με τον ελεύθερο ερωτισμό, ακόμη και υπαινικτικά (σε ό,τι αφορά τα σεξουαλικά χωρατά) δοσμένες στους ανήλικους θεατές, προκαλούν έντονα συναισθήματα, καθώς τα παιδιά και οι έφηβοι είναι πιο ανοιχτοί και δεκτικοί στις ξέφρενες εκδηλώσεις της χαράς και της ελευθεριότητας!

Ενώ, όμως, θα μπορούσε σε μια άλλη περίπτωση όλο αυτό το χοντρό αστείο να περιοριστεί σε μια κακόγουστη φάρσα χωρίς έμπνευση, εδώ εξελίσσεται σε μια ευγενική αποστολή για τη σωτηρία της πατρίδας. Η χαρά αυτή, λοιπόν, δεν είναι τυφλή και ζώδης, είναι αγαθή που κερδήθηκε με μόχθο και αγώνα, είναι προϊόν φωτισμού της συνείδησης και της σκέψης των πολιτών, ο οποίος συντελέστηκε με την παρακολούθηση του έργου.

Ο Άνθρωπος θριάμβευσε πάνω στο τέρας, οι δυνάμεις του καλού στο κακό, οι ειρηνόφιλοι στους φιλοπόλεμους και γι' αυτό όλοι καλούνται να πανηγυρίσουν. Οι θεατές ακόμη και σήμερα, ας μην έχουν γνωρίσει τα δεινά του πολέμου, συναισθάνονται αυτή τη χαρά, μια χαρά καθαρτική, εξυψωτική, ανθρωποποιητική, που δείχνει τη δύναμη του ανθρώπου να βρίσκει λύσεις στα προβλήματα, να αντιλαμβάνεται τα λάθη του και να τα διορθώνει κι έτσι να προχωρά. Δείχνει πόσο ωραία είναι η ζωή, όταν κυριαρχεί η φιλία (η φιλότης) και η κατανόηση. Μάθημα πολιτικής σκέψης και πράξης! Ο Τρυγαίος, σαν άλλος Οδυσσεύς, σαν όλους τους ήρωες της Ελληνικής μυθολογίας, διώχνει το τέρας, αλλά αυτή τη φορά, στην εποχή της δημοκρατίας, όχι χωρίς συντρόφους. Όλος ο λαός φωτίζεται και αλλάζει τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς. Και μαζί τους υπάρχει ελπίδα να αλλάξουν και οι σημερινοί θεατές, με την ευεργετική, λυτρωτική επίδραση του Αριστοφανικού γέλιου, του ψυχ-αγωγού.

Με όλα αυτά τα πολύτιμα δώρα, το αριστοφανικό έργο και, ειδικότερα, η συγκεκριμένη κωμωδία αποδεικνύεται εξαιρετικό μέσο, ικανό να μεταδώσει ιδέες και αξιακά πρότυπα, κατά τρόπο επαρκέστερο από κάθε άλλη παιδαγωγική διαδικασία.²³

Σκέφτομαι και κλείνω με τα λόγια του K.J. Reckford ότι «ο Αριστοφάνης έγραφε τελικά για τα παιδιά, ότι το έργο του είχε σκοπό να μας επαναφέρει όλους από τη συνεχή τρέλα, από τα όπλα, τις βόμβες, τα κανόνια στην υγιή προοπτική των καθημερινών παιδιών τα οποία ξέρουν πώς να αγαπούν και να διατηρούν τα δώρα της ειρήνης, ή όπως συμβαίνει συχνά στις παιδικές ιστορίες, όπου η καθημερινή ανακτημένη ευτυχία της ζωής διαφαίνεται στα παραμύθια με όλα τα χρώματα της χαράς».²⁴

²³ Γραμματάς (1997) 227.

²⁴ Ο.π. 96.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bakhtine, M. (1970), *L' œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, μτφ. A. Robel, Gallimard, Paris.
- Βάμβουκας, Μ.Ι. (1993), *Εισαγωγή στην ψυχοπαιδαγωγική έρευνα και μεθοδολογία*, Αθήνα.
- Bowie, A.M. (2005), *Αριστοφάνης. Μύθος, τελετουργία, κωμωδία*, μτφ. Π. Μοσχοπούλου, Αθήνα.
- Blackledge, D. & Hunt, B. (2000), *Κοινωνιολογία της εκπαίδευσης*, μτφ. Μ. Δεληγιάννη, Αθήνα.
- Γραμματάς, Θ. (1997), *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση των εκπαιδευτικών*, Αθήνα.
- (επιμ.) (2010), *Στη χώρα του Τοτώρα: Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα.
- Cornford, F.M. (1993), *Η αττική κωμωδία*, μτφ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα.
- Dover, K.J. (2005), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφ. Φ.Ι. Κακριδής, Αθήνα.
- Ευελπίδης, Χ. (1962), *Ο Αριστοφάνης και η εποχή του*, Αθήνα.
- Greimas, A. (1966), *Sémantique structurale*, Paris.
- (1987), «Σκέψεις για τα μοντέλα δράσης», *Νεοελληνική Παιδεία* 9.
- Κατσής, Γ. (επιμ.) (2007), *Θάλεια. Αριστοφάνης. Δεκαπέντε μελετήματα*, Αθήνα.
- (2010), «Η αρχαιοελληνική γραμματεία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό», στο: Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Στη χώρα του Τοτώρα: Θέατρο για ανήλικους θεατές*, Αθήνα, 161-214.
- Κυριαζή, Ν. (2000), *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα.
- Mason, J. (2003), *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*, μτφ. Ε. Δημητριάδου, Αθήνα.
- Newiger, H.-J. (2007), «Πόλεμος και ειρήνη στην κωμωδία του Αριστοφάνη», στο: Γ. Κατσής (επιμ.), *Θάλεια. Αριστοφάνης. Δεκαπέντε μελετήματα*, Αθήνα, 372-97.
- Μπούρας, Ν.Γ. (1986), *Αριστοφάνης και Αθήνα*, Αθήνα.
- Παπάς, Θ.Γ. (1996), *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Αθήνα.
- Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (2004), *Δημιουργική σκέψη στο σχολείο και στην οικογένεια*, Αθήνα.
- Propp, V. (1991), *Μορφολογία του παραμυθιού*, μτφ. Α. Παρίση, Αθήνα.
- Reckford, K.J. (1987), *Aristophanes. Old -and- New Comedy*, Chapel Hill & London.
- Robson, J. (2006), *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen.
- Rosenberg, H.S., Castellano, R., Chrein, G. & Pinciotti, P. (1982), "Developing an imagery-based theory for the field of creative drama", *Children's Theatre Review* 31 (2) 16-21.
- Silk, M.S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- Σολομός, Α. (1961), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης. Από την εποχή του ως την εποχή μας*, Αθήνα.
- Sommerstein A. H. (2009), *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford.
- Σταύρου, Θ. (1951), *Αριστοφάνης*, Αθήνα.
- Τζάνη, Μ. (2003), *Θέματα κοινωνιολογίας της παιδείας*, Αθήνα.
- Thiercy, P. (2001), *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, μτφ. Γ.Φ. Γαλάνης, Αθήνα.

ΠΗΓΕΣ

- Αριστοφάνης, (1992), *Ειρήνη*, μτφ. Τ. Ρούσσο, Αθήνα.
- Βενιέρης, Μ. (2004), *Ειρήνη*. Συμυρωτάκης (Θεατρικά), Αθήνα.
- Ιγερινού, Κ. (1980), *Ειρήνη* [δγφ. κείμενο].
- Ζαραμπούκα, Σ. (1977), *Αριστοφάνη, Ειρήνη*, Αθήνα.
- Καλατζόπουλος, Γ. (1993), *Ειρήνη* [δγφ. κείμενο].

- Μητσούλης, Α. (2003), *Ειρήνη είναι...* [ψηφιοποιημένο κείμενο].
Ποταμίτης, Δ. (1978), *Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη*, Αθήνα.
Ράτζος, Τ. (2000), *Ειρήνη* [δγφ. κείμενο].

SIMOS PAPADOPOULOS

Peace by Aristophanes for young audiences: Pedagogical dimensions

This paper exams the pedagogical dimensions of the Aristophanes's "Peace" designating those aspects through which the young audience will be able to cultivate pacifist, intercultural and political attitudes and practices. Concerning the interpretation of the play, the qualitative analysis of the context is used as a research technique and the following categories are examined: 1. Sociopolitical models and more specifically, 1a. pacifist conscience, 1b. national and intercultural conscience, 1c. political conscience, 1d. comical ethos and 2. Creative thinking and aesthetic pleasure and more specifically: 2.a. The unfamiliar and the surprise, 2b. the joke and the game.

Διονύσιος Δεβάρης: η θεατρική του δράση και η συμβολή του στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20^{ού} αι.



Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΔΕΒΑΡΗΣ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ ΤΟ 1883 στη Λευκάδα, όπου από παιδί συνδέθηκε φιλικά με τον Άγγελο Σικελιανό, με τον οποίο υπήρξε συμμαθητής στο εκεί Ελληνικό Σχολείο και αργότερα στο ιστορικό τετρατάξιο Γυμνάσιο Λευκάδας.¹ Αμέσως μετά την αποφοίτηση του ο Δεβάρης έρχεται στην Αθήνα, όπου, μέσω του Άγγελου και της Ελένης Σικελιανού, γνωρίζεται με τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και γίνεται «μύστης» στη «Νέα Σκηνή».² Για την περίοδο εκείνη, ο Μήτσος Μυράτ θυμάται χαρακτηριστικά:

Ο Δεβάρης [...] φλεγματικός, σαν Εγγλέζος τουρίστας, απαθής, αδιάφορος, ψυχραιμός και στις πιο άγριες αναποδιές, αποφθεγματικός στις λιγόλογες απαντήσεις του, σου αναποδογύριζε τις πλέον σοβαρές κουβέντες για να τις χρωματίσει με τη δική του κοροϊδευτική όψη. Ένα μικρός καλόκαρδος φιλόσοφος... Διασκέδασή του τα βιβλιοπωλεία και το ξεφύλλισμα των βιβλίων. Ο Χρηστομάνος τον είχε πάντα στα δεξιά του, ίσως γιατί του ερχόταν λίγο στο ανάστημα, μα πιο πολύ γιατί τον είχε του χεριού του... και τον έβριζε απάνθρωπα».

Στις αρχές του 1902 η συνεργασία του Δεβάρη με τη «Νέα Σκηνή» διακόπτεται και ο νεαρός ηθοποιός μετέχει για μια σεζόν στο θίασο του Δ. Κοτοπούλη και τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς επανασυνδέεται με το Χρηστομάνο.³

Ο Δεβάρης, ως μύστης της «Νέας Σκηνης», αφού έπαιξε σε περισσότερες από είκοσι κωμωδίες⁴ (όπως: *Η νύφη μου*,⁵ *Οι σύζυγοι της Λεοντί-*

¹ Αναλυτικά για το Γυμνάσιο Λευκάδας βλ. Δημήτριος Τσερές, Δημήτριος Σκλαβενίτης και Ντίνος Σολδάτος, *Αφιέρωμα στο Γυμνάσιο Λευκάδας*, Λευκάδα 2002.

² Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001, 351. (η βιβλιογραφία για τον Χρηστομάνο είναι εκτενής, βλ. Πούχγερ, Σπάθης κ.α.). Βλ. επίσης: Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. 80 χρόνια 1917-1997*, Αθήνα 1999, 63.

³ Αντώνης Λεπενιώτης, *Των Δραγούμης – Μαρίκα Κοτοπούλη – Μήτσος Μυράτ. Η ανατομία μίας πολιτικοθεατρικής δυναστείας*, τόμ. Α', Αθήνα 1996, 212, 220, 221.

⁴ Ο *λωποδύτης*, 6 Αυγούστου 1902 και 7 Αυγούστου 1902 [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/2-3959 και 27/2-21096], *Η κούνια*, 4 Ιουνίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-55741], *Το βουλευτιλίκι*, 7

νης, *Τελευταία απ' όλες, Η Παριζιάνα, Η γκαρσονιέρα, Το κατάβρεγμα του έρωτα, Η χρυσή αράχνη κ.ά.*), υποστηρίζοντας κυρίως δευτεραγωνιστικούς ρόλους, έλαβε μέρος και στην *Αντιγόνη* – σε μετάφραση του ίδιου του Χρηστομάνου – το Νοέμβριο του 1903, ερμηνεύοντας τον ρόλο του Εξάγγελου.

Στα τέλη του Οκτωβρίου του 1903 ο αθηναϊκός Τύπος αναμένει αγωνιωδώς την *Ορέστεια* του Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο (1 Νοεμβρίου 1903) με εκτενή άρθρα για τον Αισχύλο, τον Οικονόμου⁶ και τους συντελεστές, ενώ η *Αντιγόνη* της «Νέας Σκηνής» (2 Νοεμβρίου 1903) απλά προαναγγέλλεται με σύντομες αναφορές.⁷ Η ίδια τακτική ακολουθή-

Ιουνίου 1903, [Θ. Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4018], *Η χρυσή αράχνη*, 16 Ιουνίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4020], *Πως μιλούμε τα Αγγλικά*, 24 Ιουνίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4021], *Το κατάβρεγμα του έρωτος*, 24 Ιουνίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4021], *Η κόρη του Ιεφθά*, 30 Ιουνίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4022], *Τα νειάτα*, 29 Ιουλίου 1903, [Θ. Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-21123], *Η γκαρσονιέρα*, 11 Ιουλίου 1903, [Θ. Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4030], *Οι ερωτευμένοι*, 21 Ιουλίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4025], *Η Παριζιάνα*, 25 Ιουλίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4024], *Η τελευταία απ' όλες*, 9 Αυγούστου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4034], *Το ξένο ψωμί*, 16 Αυγούστου 1903, (Πανελλήνια πρώτη), [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4035], *Ο μίτος της Αριάδνης*, 16 Αυγούστου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4035], *Η αρπαγή των Σαββίνων*, 23 Αυγούστου 1903 και 27 Αυγούστου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4026 και 27/3-21122], *Ο Μαρκήσιος Βιλιέρ*, 14 Οκτωβρίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4043], *Η νύφη μου*, 28 Οκτωβρίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-9040], *Οι σύζυγοι της Λεοντίνης*, 29 Οκτωβρίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4027], *Αντιγόνη*, 2 Νοεμβρίου 1903, [Θ.Μ. Κωδ. Πρ.: 27/3-4028].

⁵ Στις 28 Οκτωβρίου 1903 είχε δοθεί τιμητική υπέρ των μελλονύμφων Μήτσου Μυράτ και Κυβέλης Ανδριανού. Παίχτηκαν *Η Σπίθα*, η β' πράξη της *Νύφης μου* και η β' πράξη των *Νειάτων* (βλ. εφ. *Αθήναι*, 28 Οκτωβρίου 1903).

⁶ Η *Πρωία* δεν αναφέρεται πουθενά στη «Νέα Σκηνή», ενώ εκθειάζει την επικείμενη παράσταση του Οικονόμου στο Βασιλικό (βλ. εφ. *Πρωία*, 28 Οκτωβρίου 1903), όπως, επίσης, και η εφημερίδα *Αθήναι* εξέδωσε δισέλιδο αφιέρωμα για την *Ορέστεια*, ενώ η *Αντιγόνη* απλά αναφέρθηκε ως επικείμενη παράσταση (βλ. εφ. *Αθήναι*, 1 Νοεμβρίου 1903).

⁷ Οι στήλες του θεάτρου φιλοξενούσαν τα «δελτία Τύπου» της εποχής, τα οποία διανέμονταν από τη «Νέα Σκηνή» και τις περισσότερες φορές αναδημοσιεύονταν πανομοιότυπα: «Σήμερα Οι σύζυγοι της Λεοντίνης, η κωμωδία του Αλφρέδου Καπύς. Αύριον η υπό την προστασία του Δημάρχου η ευεργετική υπέρ του Κεντρικού Μακεδονικού Συλλόγου, το *Ξένο Ψωμί* του Ιβάν Τουργιενεφ με την *Ξανθάκη* ως Ολγα και τον Παπαγεωργίου ως Κουζάφσκι και *Πως μιλούμε τα Αγγλικά* του Τριστάν Μπερνάρ» (βλ. «Θέατρα: η «Νέα Σκηνή»», εφ. *Εμπρός*, 29 Οκτωβρίου 1903, αλλά και «Θέατρα: Η «Νέα Σκηνή»», εφ. *Αθήναι*, 29 Οκτωβρίου 1903). Επίσης: «Σήμερα η προτελευταία παράστασίς της. *Η Παριζιάνα* του Μπεκ, με την Κυβέλη Ανδριανού και *Πως μιλούμε τα Αγγλικά...*» από τη «Νέα Σκηνή» είχε δοθεί στον Τύπο και η διανομή, η οποία δημοσιεύθηκε στις εφημερίδες δύο ημέρες πριν την παράσταση (βλ. «Θέατρα. «Νέα Σκηνή»», εφ. *Αθήναι*, 31 Οκτωβρίου 1903 και «Θέατρα. Νέα Σκηνή», εφ. *Εμπρός*, 31 Οκτωβρίου 1903 και «Θέατρα. «Νέα Σκηνή»», εφ. *Άστυ*, 31 Οκτωβρίου 1903). Την παραμονή της παράστασης η εφημερίδα *Εστία* σχεδόν προκλητικά αναφέρεται εκτενώς στην παράσταση του Βασιλικού και για τη «Νέα Σκηνή» αναφέρει: «Η αποχαιρετιστήρια της «Νέας Σκηνής» με την *Αντιγόνη* σε μετάφραση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου». (βλ. «Θέατρα: Δημοτικών», εφ. *Εστία*, 1 Νοεμβρίου 1903 και εφ.

θηκε και μετά την παράσταση όπου η μεγαλύτερη μερίδα του τύπου αγνόησε την «Αντιγόνη» και επικεντρώθηκε στην περιβόητη «αποτυχία» της μετάφρασης του Σωτηριάδη.⁸ Οι ελάχιστες κριτικές που γράφτηκαν για την παράσταση της «Νέας Σκηνης» ήταν αρνητικές⁹ και εστιάστηκαν στη μετάφραση του Χρηστομάνου αποφεύγοντας να αξιολογήσουν τις ερμηνείες των ηθοποιών. Ακόμα και η μοναδική κάπως μετριοπαθής κριτική της εφημερίδας *Άστυ* επισήμανε την ανεπιτυχή εκλογή των γλωσσικών όρων όπως «κλωτσοσκούφι» ή «τσίτσιδο» και παρότρυνε το κοινό να παρακολουθήσει την επαναληπτική παράσταση.¹⁰ Η «Αντιγόνη», πράγματι, επαναλήφθηκε ακόμα ένα βράδυ, στις 3 Νοεμβρίου 1903,¹¹ ύστερα από απαίτηση του κοινού, παράσταση με την οποία η «Νέα Σκηνή» ολοκλήρωσε τη θεατρική της περίοδο στην Αθήνα.¹² Ο Δεβάρης δεν ακολούθησε το θίασο στη Σμύρνη, αλλά επέστρεψε στη Λευκάδα και ο *Εξάγγελος* έμελλε να είναι ο τελευταίος του ρόλος στο θίασο του Χρηστομάνου.

Το 1905 αποφασίζει να φύγει για την Αμερική και λίγες ημέρες πριν αναχωρήσει δημοσιεύει στο *Νουμά* ένα σύντομο διήγημά του με τον τίτλο *Ξένη*, που κλείνει με τα εξής λόγια: «Ω, γλυκιά πατρίδα μου και χώμα που πατώ άγιο, ω, πατρίδα μου, που δεν αναπνές παρά αγάπη. Μανούλα μου, έχε γεια, έχε γεια! Το φτωχικό μου πια το αρνιέμαι!». ¹³ Το Δεκέμβριο του 1905¹⁴ ο Διονύσιος Δεβάρης φθάνει στη Νέα Υόρκη και λίγους μήνες αργότερα τον Ιούλιο του 1906 υποδέχεται τον κατά τρία χρόνια

Νέον Άστυ, 2 Νοεμβρίου 1903). Ανήμερα της πρεμιέρας της *Αντιγόνης* η εφημερίδα *Χρόνος* στην πρώτη σελίδα δημοσιεύει φωτογραφίες της Κυβέλης, της Ελένης Πασαγιάννη και της Ειμαρμένης Ξανθάκη (βλ. εφ. *Χρόνος*, 2 Νοεμβρίου 1903).

⁸ Οι κριτικές για την *Ορέστεια* είναι στο σύνολό τους αρνητικές (βλ. εφ. *Εστία*, 2 Νοεμβρίου 1903 και εφ. *Χρόνος*, 2 Νοεμβρίου 1903 και εφ. *Άστυ*, 3 Νοεμβρίου 1903).

⁹ Η εφημερίδα *Χρόνος* χαρακτήριζε την παράσταση «αποτυχία» επισημαίνοντας ότι στη δεύτερη πράξη το κοινό άρχισε να γελά με λέξεις της μετάφρασης, όπως: «τσίτσιδο» και «κλωτσοσκούφι» κ.α. Αναφέρεται ότι η Ξανθάκη συνεπήρε το κοινό ως *Αντιγόνη* και ειρωνικά καταλήγει ότι το μόνο αρχαιοπρεπές ήταν η παρουσία της Ντάνκαν με αρχαίο ένδυμα σε θεωρείο της πρώτης σειράς (βλ. «Θεατρικά: η χθεσινή της *Αντιγόνης*», εφ. *Χρόνος*, 3 Νοεμβρίου 1903). Ενώ η εφημερίδα *Αθήναι* με τον τίτλο «Η δολοφονία της *Αντιγόνης*» χαρακτήρισε την παράσταση «τριχακουργία» (βλ. «Θέατρα: Η δολοφονία της *Αντιγόνης*», εφ. *Αθήναι*, 3 Νοεμβρίου 1903).

¹⁰ «Η «Νέα Σκηνή» εις το Δημοτικόν: *Αντιγόνη*», εφ. *Άστυ*, 3 Νοεμβρίου 1903.

¹¹ «Επειτα από απαίτηση του κοινού επανάληψη της *Αντιγόνης* σήμερα» (βλ. «Θέατρα: «Νέα Σκηνή»», εφ. *Εμπρός*, 3 Νοεμβρίου 1903).

¹² «Θέατρα: «Η Νέα Σκηνή»», εφ. *Εμπρός*, 30 Οκτωβρίου 1903 και «Θεατρικά: «Νέα Σκηνή»», εφ. *Χρόνος*, 2 Νοεμβρίου 1903.

¹³ Διονύσιος Δεβάρης, «Κουβέντες για παιδιά. *Ξένη*», *Νουμάς*, 3, 158 (1905) 11, 12.

¹⁴ Ο Διονύσιος Δεβάρης στις 19 Δεκεμβρίου 1905 φθάνει στη Νέα Υόρκη έχοντας αποπλεύσει από τη Νάπολη με το υπερωκεάνιο *Gallia*. Τελευταίος τόπος διαμονής του ήταν η Αγία Μαύρα (παλιά ονομασία της Λευκάδας). Ήταν τότε 22 ετών και άγαμος (βλ. *Ellis Island, Port of New York Passenger Records: Denis Devaris*).

μικρότερο αδερφό του Ανδρέα Δεβάρη.¹⁵ Στις 7 Δεκεμβρίου 1906, από τη Βοστώνη, όπου τα δύο αδέρφια είχαν εγκατασταθεί, ο Ανδρέας Δεβάρης στέλνει μία επιστολή στο Νουμά, όπου περιγράφει τις αντιξοότητες της διαμονής τους στο Νέο Κόσμο.¹⁶ Τα δύο αδέρφια αλλάζουν συχνά εργασίες για να επιβιώσουν και, παράλληλα, ο Διονύσιος σπουδάζει Αγγλική φιλολογία, ενώ ο Αντρέας ασχολείται με τον αθλητισμό συμμετέχοντας σε μαραθώνιους δρόμους.¹⁷

Το 1910 φθάνει στην Αμερική η οικογένεια Duncan: ο Raymond, η Πηνελόπη, ο μικρός γιος τους Μενάκλας και η αδερφή της Πηνελόπης, η Ελένη. Οι Δεβάρηδες γνωρίζονται από παιδιά με τις αδερφές Σικελιανού και είναι αυτοί που υποδέχονται τους νεοαφιχθέντες στη Νέα Υόρκη. Ο Duncan αρχικά σχεδιάζει να παρουσιάσει αποσπάσματα τραγωδιών και να δώσει διαλέξεις αρχαιοελληνικού περιεχομένου. Ερχόμενος όμως σε επαφή με τον Διονύσιο Δεβάρη επαναπροσδιορίζει τα σχέδια του και αποφασίζει να σκηνοθετήσει την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή.

Τον Ιανουάριο¹⁸ του 1910 γίνονται οι πρόβες και παράλληλα οι επαφές για την εξασφάλιση του κατάλληλου χώρου. Την ίδια περίοδο ο Ανδρέας Δεβάρης συλλαμβάνεται, για πρώτη φορά, με την κατηγορία παραμέλησης ανηλίκου, επειδή περιπλανιόταν στην παγωμένη Νέα Υόρκη με τον μικρό Μενάκλα, ο οποίος φορούσε κοντό χιτώνα και σανδάλια, και ήταν, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, μελανιασμένος από το ψύχος, ενώ ο ίδιος ο Αντρέας Δεβάρης δεν είχε υιοθετήσει ακόμα την αρχαιοελληνική περιβολή.¹⁹ Το Φεβρουάριο δίνονται οι πρώτες παραστάσεις, όπου παρουσιάζεται η *Ηλέκτρα*²⁰ και απόσπασμα της *Άλκηστης* στο πρωτότυπο. Στην *Ηλέκτρα* ο Διονύσιος Δεβάρης ερμηνεύει τον Ορέστη και στην *Άλκηστη* τον Άδμητο, ενώ ο Ανδρέας Δεβάρης τον Παιδαγωγό

¹⁵ Ο Ανδρέας Δεβάρης έφθασε στη Νέα Υόρκη στις 7 Ιουλίου 1906. Είχε επιβιβαστεί στο υπερωκεάνιο Dora στην Πάτρα και όπως και στην περίπτωση του αδερφού του τελευταίος τόπος διαμονής στην Ελλάδα ήταν η Αγία Μαύρα. Όταν έφθασε ήταν 20 χρονών και άγαμος. (βλ. Ellis Island, Port of New York Passenger Records: Andrew Devaris).

¹⁶ Ανδρέας Δεβάρης, «Εντυπώσεις από την Αμερική», *Νουμάς*, 5, 230 (1907) 3, 4.

¹⁷ Από τις 8 έως τις 13 Μαρτίου 1909 συμμετείχε στον Six-day race Madison Square Garden, όπου επρόκειτο για έναν πολυήμερο αγώνα αναβίωσης του Μαραθωνίου στους δρόμους της Νέας Υόρκης και στο Central Park. Συναθλητής του Ανδρέα Δεβάρη ήταν ο Ν. Αθανασιάδης, αλλά δεν κατάφεραν να διακριθούν (βλ. *New York Times*, 25 Feb. 1909 και *New York Times*, 7 March 1909).

¹⁸ Τέλη Ιανουαρίου και αρχές Φεβρουαρίου δίνονται τέσσερις παραστάσεις χορού, στο Jordan Hall της Βοστώνης, όπου συμμετέχουν μόνο ο Raymond και η Πηνελόπη (βλ. *Boston Evening Transcript* (Boston, Mass.), χωρίς αρίθμηση, 14 Jan. 1910).

¹⁹ *New York Times*, 9 Jan. 1910.

²⁰ Duncan dances in "Electra". Trips Lightly in His Besandled Feet - Mrs. Duncan as Elektra, *New York Times*, 12 April 1909.

στην *Ηλέκτρα*.²¹ Επίσης γνωρίζουμε ότι έπειτα από εισήγηση του Δ. Δεβάρη παίζεται και μία νεοελληνική κωμωδία, ο τίτλος της οποίας δεν μνημονεύεται, με σκοπό την ελάφρυνση της βαριάς ατμόσφαιρας των τραγωδιών, ιδιαίτερα για το κοινό των Ελλήνων μεταναστών, οι οποίοι δεν ήταν εξοικειωμένοι με την αρχαία ελληνική. Οι κριτικές για τις ερμηνείες υπήρξαν θετικές, αν και συγκρατημένες, εκτός από εκείνες που αναφέρονταν στο Διονύσιο Δεβάρη, οι οποίες ήταν διθυραμβικές.²²

Την ίδια περίοδο οργανώνεται από τον Duncan διαδήλωση εναντίον της *Ηλέκτρας* του Χόφμανσταλ, που παιζόταν την ίδια περίοδο στη Manhattan Opera. Σύμφωνα με δημοσιεύματα της εφημερίδας *New York Times* ο Duncan διακηρύττει ότι το έργο του Χόφμανσταλ αποτελεί δυσφήμιση για τους αρχαίους τραγικούς, και φαίνεται να δηλώνει: «Γνώριζα τον Χόφμανσταλ, το συγγραφέα αυτής της “Ηλέκτρας”, όταν ζούσα στη Βιέννη. Είχε παρακολουθήσει ορισμένες διαλέξεις μου. Αργότερα ήταν πρωτοπαίχτηκε το έργο του με ικέτευσε να μην το παρακολουθήσω, λέγοντάς μου πως ντρεπόταν για αυτό». Στη διαδήλωση που πραγματοποιήθηκε έξω από την ελληνική εκκλησία της Νέας Υόρκης συμμετείχαν και οι αδερφοί Δεβάρη.²³

Τους επόμενους δύο μήνες²⁴ δίνονται άλλες εννέα παραστάσεις,²⁵ στις οποίες έχει ενσωματωθεί χορός Αμερικανίδων και ορχήστρα Ελλήνων.²⁶ Και για ακόμα μια φορά η κριτική ξεχωρίζει το Διονύσιο Δε-

²¹ Οι πρώτες παραστάσεις δίνονται στο Carnegie Lyceum, ένα θέατρο που κατασκευάστηκε το 1899 και σήμερα δεν σώζεται. Στις 22 Φεβρουαρίου 1910 δίνεται η δεύτερη παράσταση του θιάσου στη Νέα Υόρκη με τη διανομή: Πηνελόπη Duncan-Ηλέκτρα, Ελένη Σικελιανού-Κλυταιμνήστρα και Άλκηστις, Διονύσιος Δεβάρης-Ορέστης και Άδμητος, Αντρέας Δεβάρης-Παιδαγωγός, Raymond Duncan-Αίγισθος. (βλ. «Η χθεσινή επιτυχία», εφ. *Ατλαντίς*, 23 Φεβρουαρίου 1910).

²² «Ο κ. Δεβάρης απέδειξε ότι είναι καθ' όλα τέλειος ηθοποιός» (βλ. *Η παράσταση του Σαββάτου*», εφ. *Ατλαντίς*, 14 Φεβρουαρίου 1910).

²³ Greeks condemn opera of “Electra”. Raymond Duncan says modern play is degenerate in its intent. To show “Electra” of Sophocles, *New York Times*, 8 Feb. 1910.

²⁴ “Lombros Coromelas, Grecian Ambassador to the United States, has promised to attend the first performance of Electra at the Berceley Theatre (1894-1912) tonight, coming from Washington with his staff. Raymond Duncan has received a cablegram from King George of Greece, asking him to repeat the performance in Athens later in the year” (βλ. “Theatre’s notes”, *New York Times*, 11 April 1910).

²⁵ Week’s bills at the theatres, *New York Times*, 29 March 1910.

²⁶ Theatrical notes. *New York Times*, 29 March 1910. Επίσης: Συμμετείχαν ακόμα δύο Έλληνες, οι Γεράσιμος Σουμίλας και Δημήτριος Φατούρος, οι οποίοι σύμφωνα με το δημοσίευμα ήταν φοιτητές του Παν. Αθηνών. Επίσης, στην ορχήστρα Ελλήνων συμμετείχαν και τέσσερις Αμερικανοί, καθώς και βιολοντσελίστας F. Bareblatt (βλ. «Μία ελληνική εορτή εν Νέα Υόρκη. Η αναγέννησις του Ελληνικού Δράματος», εφ. *Ατλαντίς*, 11 Απριλίου 1910).

βάρη.²⁷ Ακολούθησε περιοδεία στη Φιλαδέλφεια,²⁸ στο New Jersey,²⁹ στο Σικάγο,³⁰ στο Milwaukee,³¹ στο Saint Louis,³² στο Kansas,³³ στο Denver,³⁴ στο Salt Lake City,³⁵ όπου δίνονταν παραστάσεις και διαλέξεις. Ο Τύπος, ελληνικός και αμερικανικός, παύει να σχολιάζει τις ερμηνείες και αναλώνεται συχνά σε περιστατικά, συχνά ευτράπελα, που σχετίζονται με την περιβολή των μελών του θιάσου με αρχαίες ελληνικές χλαμύδες (απαγορεύσεις εισόδου σε εστιατόριο,³⁶ σύλληψη του Διονυσίου Δεβάρη επειδή ο άνεμος σήκωσε τη χλαμύδα του σε δημόσιο χώρο,³⁷ διωγμός του θιάσου,³⁸ ξυλοδαρμός³⁹ και δικαστικές περιπέτειες⁴⁰ του Ανδρέα Δεβάρη, δημόσιες προσβολές κατά της Πηνελόπης Duncan⁴¹ κ.ά.).

²⁷ «Εξαιρέτως δε καλά υπεδύθη ο κ. Δεβάρης τον Ορέστην» (βλ. «Η χθεσινή παράσταση της *Ηλέκτρας*», εφ. *Ατλαντίς*, 12 Απριλίου 1910).

²⁸ «Ο θιάσος Δούγκαν εν Φιλαδελφεία», εφ. *Ατλαντίς*, 16 Απριλίου 1910.

²⁹ Εφ. *Ατλαντίς*, 28 Μαΐου 1910.

³⁰ «Το κήρυγμα του Δώγκαν εις το Σικάγον», εφ. *Ατλαντίς*, 4 Ιουνίου 1910 και 8 Ιουνίου 1910.

³¹ *The Milwaukee Journal* (Milwaukee, Wi.) 17 Oct. 1910. «*Ηλέκτρα* στο Davidson Theatre», εφ. *Ατλαντίς*, 17 Ιουνίου 1910. (Το Davidson Theatre λειτούργησε από το 1890 έως το 1954).

³² Στο Delmar Garden. (βλ. «Παράστασις της *Ηλέκτρας*», εφ. *Ατλαντίς*, 9 Αυγούστου 1910).

³³ «Ευεργετική παράστασις δια τον ναύλον ελληνοπαίδος», εφ. *Ατλαντίς*, 6 Σεπτεμβρίου 1910.

³⁴ «Μετά το Κάνσας ο επόμενος σταθμός ήταν το Denver, Colorado, όπου δίνεται διάλεξη και παράσταση της *Ηλέκτρας*. Πλήθος Ελλήνων υποδέχθηκαν το θιάσο στο σταθμό εν μέσω καταρακτώδους βροχής. (βλ. Ο Δώγκαν εις Denver», εφ. *Ατλαντίς*, 8 Σεπτεμβρίου 1910). Η πρώτη παράσταση δόθηκε στο Casino Theatre, τη δεύτερη εβδομάδα του Σεπτεμβρίου. Η επιθεωρήτρια σχολείων της πολιτείας του Colorado η Mar. C. Bradfonl υποσχέθηκε να παρακολουθήσουν την παράσταση όλοι οι μαθητές του Denver. (βλ. εφ. *Ατλαντίς*, 12 Σεπτεμβρίου 1910).

³⁵ «Ο Δώγκαν εν Σωλτ Λέικ Σίτυ», εφ. *Ατλαντίς*, 21 Οκτωβρίου 1910.

³⁶ «Πάθημα του κυρίου Δώγκαν», εφ. *Ατλαντίς*, 28 Μαΐου 1910.

³⁷ «Duncan style of clothes forbidden in Kansas City», *Daily Phoenix* (Saskatoon, Canada), 53, 31 Sept. 1910, 4.

³⁸ Ο Διονύσιος Δεβάρης βρισκόταν με το θιάσο στην πόλη του Κάνσας. Ενώ περπατούσε στη Λεωφόρο Grand και συνομιλούσε με Έλληνα λούστρο, δυνατός άνεμος σήκωσε τη χλαμύδα του, η οποία τυλίχτηκε στο λαϊμό του. Το πρωτοφανές θέαμα έκανε δεκάδες διαβάτες να τον περικυκλώσουν. Ο Διονύσιος Δεβάρης συνελήφθη από τον αστυνομικό Homer Lee και οδηγήθηκε στο αστυνομικό τμήμα. Ο διευθυντής της αστυνομίας Griffin διέταξε να μην παραταθεί η παραμονή του θιάσου στο Κάνσας πέρα των δύο ημερών. («Ο Δώγκαν αποκλείεται εκ Κάνσας Σίτυ. Σύλληψις του κ. Δεβάρη», εφ. *Ατλαντίς*, 5 Σεπτεμβρίου 1910).

³⁹ «Ο Ανδρέας Δεβάρης... φορέσας και αυτός προ μηνός ελληνικήν ενδυμασίαν δια το ομοίομορφον του θιάσου [...] έπεσε θύμα βίαιης επίθεσης αστυνομικού στο San Francisco την ώρα που έβγαινε από το ελληνικό ξενοδοχείο «Αργοναύτης», στο οποίο του είχαν παραθέσει γεύμα οι Έλληνες της πόλης (βλ. «Ο Δεβάρης δειρόμενος υπό αστυφύλακος», εφ. *Ατλαντίς*, 27 Οκτωβρίου 1910).

⁴⁰ «Κράτησις αστυφύλακος κακοποιήσαντος του κ. Δεβάρη», εφ. *Ατλαντίς*, 31 Οκτωβρίου 1910 και «Απόρριψις της αγωγής του κ. Δεβάρη», εφ. *Ατλαντίς*, 2 Νοεμβρίου 1910

Ο Διονύσιος Δεβάρης υπήρξε ο ιθύνων νους της πολύμηνης περιοδείας του θιάσου του Duncan στις αμερικανικές πολιτείες. Ο άνθρωπος, που κατάφερε στη Νέα Υόρκη να εξασφαλίσει τη συμβολή της εφημερίδας *Ατλαντίδος* για τη δωρεάν διαφήμιση των παραστάσεων και, επιπλέον, διασφάλισε τη συμπάθεια και στήριξη της ελληνικής κοινότητας διοργανώνοντας μια ευεργετική παράσταση υπέρ της ορθόδοξης κοινοτικής εκκλησίας.⁴² Στο Κάνσας, ο Δεβάρης, έπεισε το Duncan να προσφέρει την είσπραξη μιας παράστασης για τον επαναπατρισμό στη Λευκάδα ενός μικρού αγοριού και μάλιστα για να είναι σίγουρος ότι η ευεργετική⁴³ θα αποφέρει επαρκή έσοδα δεν έπαιξαν την *Ηλέκτρα*, αλλά την *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη.

Ο Διονύσιος Δεβάρης ήταν αυτός που διεκπεραίωνε όλα τα διοικητικά ζητήματα του θιάσου,⁴⁴ από τις κρατήσεις των θέσεων έως τις πληρωμές. Χάρη στο Διονύσιο Δεβάρη ο περιοδεύων θίασος, φθάνοντας σε κάθε νέα πόλη, συναντούσε εγκάρδια υποδοχή στους σιδηροδρομικούς σταθμούς από το εκεί ελληνικό στοιχείο, ενώ πάντα ακολουθούσαν εορταστικές εκδηλώσεις. Ο Δεβάρης πίστευε ότι η περιοδεία θα σημειώσει επιτυχία μόνο με τη στήριξη των ελληνικών κοινοτήτων και φρόντιζε εκ των προτέρων μέσω συχνών τηλεγραφημάτων να δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες για επιτυχημένες παραστάσεις. Αντιθέτως, ο Duncan σύμφωνα με το αρχικό του σχέδιο στόχευε προς την ακαδημαϊκή αμερικανική κοινότητα, επιθυμώντας να αναπαράγει την καθιερωμένη τότε πρακτική των αμερικανικών πανεπιστημίων, όπου οι καθηγητές κλασικών σπουδών αναλάμβαναν την αναβίωση των κειμένων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας από το πρωτότυπο.

Ο νέος προσανατολισμός που δόθηκε από το Δεβάρη αποδείχθηκε εκ των υστέρων ζωτικής σημασίας για το θίασο, αφού, όταν ο Duncan έ-

και «Νέα αγωγή του κ. Δεβάρη», εφ. *Ατλαντίς*, 9 Νοεμβρίου 1910 και «Οριστική απόρριψις της καταγγελίας του Δεβάρη», εφ. *Ατλαντίς*, 22 Νοεμβρίου 1910.

⁴¹ Χυδαίες φράσεις εναντίον της Πηνελόπης ανάγκασαν τον Raymond να γρονθοκοπήσει δύο νεαρούς Αμερικανούς (βλ. «Ο Δώγκαν έπαιξε γροθιές», εφ. *Ατλαντίς*, 2 Δεκεμβρίου 1910).

⁴² Δόθηκε στις 12 Απριλίου 1909 ευεργετική υπέρ του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου με την *Ηλέκτρα*, στο Berkley Theatre, θέατρο 1000 θέσεων, το οποίο δεν υπάρχει πια (βλ. εφ. *Ατλαντίς*, 26 Μαρτίου 1910). Στο Berkley Theatre είχε ανεβεί πρώτη φορά η *Ηλέκτρα* των Duncan στις 28 Μαρτίου 1910 (βλ. εφ. *Ατλαντίς*, 28 Μαρτίου 1910 και «Μία ευεργετική εσπερίς υπέρ της κοινοτικής εκκλησίας Νέας Υόρκης», εφ. *Ατλαντίς*, 8 Απριλίου 1910).

⁴³ Η παράσταση δόθηκε στο New Casino. Στο τέλος της *Γαλάτειας* παίχτηκε και μία σκηνή από την *Άλκηστη* («Ευεργετική παράστασις δια το ναύλον ελληνοπαίδος», εφ. *Ατλαντίς*, 6 Σεπτεμβρίου 1910).

⁴⁴ Εφ. *Ατλαντίς*, 17 Φεβρουαρίου 1910.

φθάσε στη γενέτειρά του πόλη,⁴⁵ το San Francisco, όπου αυτή τη φορά Αμερικανοί υποδέχθηκαν το θίασο, και κυρίως την οικογένεια Duncan, το κοινό των παραστάσεων δεν απαρτιζόταν πια από ένθερμους Έλληνες, αλλά κυρίως από καχύποπτους Αμερικανούς αρχαιοελληνιστές, οι οποίοι στη συνέχεια καταδίκασαν την παράσταση της *Ηλέκτρας* και απέριψαν την προσπάθεια του φιλέλληνα καλλιτέχνη.⁴⁶ Τελικά, στον απόηχο των αρνητικών κριτικών, η περιοδεία, την οποία με τόσο κόπο είχε σχεδιάσει και υλοποιήσει ο Διονύσιος Δεβάρης, τερματίζεται άδοξα.

Το 1911 ο θίασος εγκαταλείπει την Αμερική και εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου εκεί συμπράττει μαζί του και η Εύα Πάλμερ (ερμηνεύει το ρόλο της Χρυσοθέμιδος). Η *Ηλέκτρα* παρουσιάστηκε δύο φορές, την πρώτη στα τέλη του 1911 στο Châtelet και τη δεύτερη το Φεβρουάριο του 1912 στο Trocadero. Δυστυχώς και οι δύο παραστάσεις αν και κίνησαν το ενδιαφέρον, δεν κατάφεραν να ενθουσιάσουν το παριζιάνικο κοινό.⁴⁷

Η θεατρική «Οδύσσεια» των δύο αδερφών από την Λευκάδα έληξε με την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Ο Ανδρέας Δεβάρης εγκαταστάθηκε στη Δράμα, όπου έδρασε ως ζωγράφος, μυθιστοριογράφος και, αφού καταπιάστηκε με πολλά επαγγέλματα, εν τέλει εργάστηκε ως καθηγητής Αγγλικών. Ο Διονύσιος Δεβάρης προτίμησε την πρωτεύουσα, όπου δούλεψε ως δημοσιογράφος και αρχισυντάκτης σε πολλές εφημερίδες της εποχής – *Ελεύθερο Βήμα*, *Καθημερινή*, *Τέχνη* (η εφημερίδα του ζωγράφου Ερρίκου Φρατζεσκάκη), *Βραδυνή*, *Φωνή του Λαού*, *Κυριακάτι-*

⁴⁵ «Ο Δώγκαν εις την πατρίδα του», εφ. *Ατλαντίς*, 13 Οκτωβρίου 1910. Επίσης: όταν η οικογένεια Duncan έφθασε στο San Francisco οι συμπατριώτες του τους υποδέχθηκαν θερμά, «...η εφημερίς Examiner θαυμάζει την ανθηροτάτην υγείαν του μικρού Μενάλκα...». Στο Palace Hotel δόθηκε δεξίωση προς τιμήν του Raymond Duncan, με 300 προσκεκλημένους, ανάμεσά τους και η μητέρα του. (Βλ. εφ. *Ατλαντίς*, 27 Οκτωβρίου 1910 και 2 Νοεμβρίου 1910).

⁴⁶ Απέκρουσε το κύμα επιθέσεων με την έκδοση μιας τετρασέλιδης επιστολής (βλ. «Ραϋμόνδου Δώγκαν προς Καλιφορνίους. Επιστολή», εφ. *Ατλαντίς*, 11 Νοεμβρίου 1910).

⁴⁷ “Raymond Duncan, brother of the dancer Isadora Duncan, gave a performance of *Electra* by Sophocles on a Saturday afternoon in February 1912. The performance, complete with choir, dances and music recreated from antiquity drew polite interest, but no enthusiasm” (Βλ. Brian Morton, *Americans in Paris*, New York 1986, 43). Επίσης, βλ.: “Duncan continued on his way back to California. There with his wife and various other members of the family and friends of the famous poet, Angelos Sikelianos, his small troupe of Greek performers presented the play *Electra*, dancing in a sort of statue style copying poses of Greek vases in a mode two-dimensional and almost Egyptian. This, like his production of –again– *Electra* in Paris in 1912 with choral dances and music, did little to revive interest in the arts of ancient Greece or, indeed, to attract any audience. He ended up a rather sad and deeply eccentric figure in Paris». (Βλ. Simon Goldhill, *Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge 2002, 120). Τέλος, αναλυτικά για τον Raymond Duncan βλ. Spindler Adela Roatcap, *Raymond Duncan: Printer, Expatriate, Eccentric Artist*, California 1991, 45.

κος Τύπος, Ακρόπολη, Αθηναϊκά Νέα – έως το τέλος της ζωής του στα μέσα της δεκαετίας του 1950.⁴⁸

Αν και η καριέρα του ως ηθοποιού έληξε πρόωρα, η σχέση του με το θέατρο διήρκεσε εφ' όρου ζωής. Ο Διονύσιος Δεβάρης το 1925 γράφει την τρίπρακτη ηθογραφική κωμωδία *Ο πρίγκιψ των δολαρίων*,⁴⁹ που παίζεται από το θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου «Ελληνική Κωμωδία». Το 1927 σκηνοθετεί την οπερέτα *Μις Τσάρλεστον*,⁵⁰ σε δικό του λιμπρέτο και μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Μάλιστα, για την ίδια παράσταση πείθει τον Κλεόβουλο Κλώνη να αναλάβει τα σκηνικά, ωθώντας τον στην σκηνογραφία.⁵¹

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ο Διονύσιος Δεβάρης σημειώνει έντονη θεατρική δραστηριότητα. Το 1932 συζητά συνεργασίες με το Σωκράτη Καραντινό και τον Βασίλη Ρώτα, οι οποίες όμως δεν ευοδώνονται. Το Μάιο του 1933 πραγματοποιεί την δεύτερη σκηνοθεσία του με κορίτσια από το οικοτροφείο απόρων και ανεβάζει την *Τύχη της Μαρούλας*, όπου ξεχωρίζει η Φρόσω Κοκόλα, η μετέπειτα πρωταγωνίστρια του Κουν.⁵² Το χειμώνα 1933-34 ο Δεβάρης γίνεται συνιδρυτής με τον Κουν και τον Τσαρούχη στη περίφημη «Λαϊκή Σκηνή», απ' την οποία όμως σύντομα αποχωρεί. Γι' αυτήν τη συνεργασία ο Γλυτζουρής αναφέρει: «Ο άνθρωπος που λειτούργησε καταλυτικά στην πρώτη επαφή του Κουν με τον άγνωστο κόσμο του ελληνικού θεάτρου ήταν ο Δεβάρης [...] ο λόγιος είχε παρακολουθήσει τις παραστάσεις του Κουν στο Κολλέγιο, αναγνώρισε μία νέα σκηνοθετική ιδιοφυΐα στο πρόσωπό του και του πρότεινε τη

⁴⁸ Ο Αντρέας Δεβάρης, αν και παντρεύτηκε, πέθανε άκληρος. Ο Διονύσιος, ο οποίος και αυτός αν και παντρεμένος δεν έκανε δικά του παιδιά, είχε υιοθετήσει την κόρη της οικιακής τους βοηθού, η οποία δεν βρίσκεται στη ζωή. Οι αδερφοί Διονύσιος και Αντρέας είχαν ακόμα δύο αδερφούς: τον Χρήστο, ο οποίος παρέμεινε στη Λευκάδα και υπήρξε ο πατέρας της Άννας Δεβάρη, της ηθοποιού και σκηνοθέτιδας, η οποία εν συνεχεία δίδαξε θέατρο στη Νέα Υόρκη και στις Ινδίες. Ο τέταρτος αδερφός ήταν ο Κώστας, ο οποίος έζησε στην Αθήνα και εργάστηκε ως προσωπάρχης της Εμπορικής Τράπεζας. (Μαρτυρίες των Σπ. Κ. Δεβάρη, ανιψιού του Δ. Δεβάρη και Άννας Νικοδήμου). Τον Αύγουστο του 2010 πραγματοποιήθηκε τιμητική εκδήλωση στη Λευκάδα για το Διονύσιο Δεβάρη, όπου μία οδός πήρε το όνομά του και τοποθετήθηκε σε τοίχο οικήματος η κατασκευασμένη από μπρούντζο προσωπογραφία του. Παράλληλα, οργανώθηκε, από την κυρία Άννα Νικοδήμου, ιδιοκτήτρια Ξενοδοχείου στη Λευκάδα, ημερίδα αφιερωμένη στον Διονύσιο Δεβάρη, όπου οι ομιλητές ήταν κυρίως μέλη της οικογένειας (Δυστυχώς δεν εκδόθηκαν πρακτικά).

⁴⁹ Χειρόγραφο στο αρχείο του Βασίλη Αργυρόπουλου, στο Ε.Λ.Ι.Α. (Πληροφορία από τον αδημοσίευτη μελέτη της κας Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου για την ελληνική θεατρική βιβλιογραφία της περιόδου 1900-1940).

⁵⁰ Για αυτήν την οπερέτα βλ. και: Μανώλης Σεραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα. Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, τόμ. Α', Αθήνα 2009, 264-9, 297, 475.

⁵¹ Αναστασία Κοντογιώργη, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου: 1930-1960*, Θεσσαλονίκη 2000, 61, 70.

⁵² Φρόσω Κοκόλα, *Ήλιε ανέτειλε, Ήλιε λάμψε και δώσ' μου*, Αθήνα 1989, 87-90.

σύσταση ενός νέου θιάσου». ⁵³ Την ίδια περίοδο επίσης μεταφράζει έργα του B. Shaw και του O. Wilde, ενώ το 1935 επανεμφανίζεται στη δραματουργία με την ανέκδοτη κωμωδία του *Ειρήνη*. ⁵⁴

Αν και διατηρούσε εξαιρετικές σχέσεις με τους εκδότες, ποτέ δεν χρησιμοποίησε τον Τύπο για ίδιον όφελος, αλλά πάντα προωθούσε και στήριζε τις δραστηριότητες των καλλιτεχνών που εκτιμούσε. Υπήρξε υποστηρικτής των Ντάνκαν και των Σικελιανών, συγγράφοντας επαινετικά άρθρα για τις Δελφικές εορτές, ακόμα και για την παράσταση του *Διθύραμβου του Ρόδου*. ⁵⁵ Για το δελφικό εγχείρημα έγραψε στη *Βραδυνή*: «η παράστασις αυτή, όπως και το λοιπό μέρος των εορτών, θα είναι η απολογία της ελληνικής ψυχής εις τα μάτια των ξένων και τα δικά μας», ⁵⁶ ενώ, αντίθετα, δεν αντιμετώπισε θετικά την *Εκάβη* σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη αλλά ούτε και την παράσταση του *Αγαμέμνονα* του 1932, διατυπώνοντας αρνητικά σχόλια τόσο για την συγκεκριμένη σκηνοθεσία όσο και για τα σκηνικά του Κλώνη. ⁵⁷ Ο ακαταπόνητος Διονύσιος Δεβάρης, κατά τα σαράντα χρόνια της δημοσιογραφικής του δράσης, έγραψε πάνω από δύο χιλιάδες άρθρα κοινωνικού περιεχομένου – θέματα: σύστημα υγείας, κοινωνική ασφάλιση, εκπαίδευση κ.α. – και σχεδόν 500 άρθρα θεατρολογικού περιεχομένου.

Ο Δεβάρης θεωρούσε αδήριτη ανάγκη για το νεοελληνικό θέατρο μια ενδιάμεση συνθετική δημιουργία, η οποία θα συνδύαζε την ελληνική παράδοση με τις δυτικές θεατρικές τάσεις. Η πεποίθησή του αυτή αποτέλεσε τον άξονα και το γνώμονα τόσο της θεατρικής του εργογραφίας, όσο και της αρθρογραφίας του. Ως νεαρός καλλιτέχνης, «μύστης» του Χρηστομάνου και συνοδοιπόρος του Duncan, συγκρότησε αφενός μια κοσμοπολίτικη ταυτότητα με διαπολιτισμικά στοιχεία, υπερβαίνοντας τετριμμένες θέσεις, αφετέρου αναζήτησε την ελληνικότητα στις καταβολές του ελληνισμού, την αρχαιότητα.

⁵³ Γλυτζουρής, ό.π., (σημ. 2), 360-2.

⁵⁴ Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στη Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005, 36, 56, 64, 233, 315, 359, 445.

⁵⁵ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*, τόμ. Β', μέρος Α', Αθήνα 1999, 27, 113, 263 και Γλυτζουρής, ό.π. (σημ. 2) 361.

⁵⁶ Σιδέρης, ό.π. (σημ. 55) και Γλυτζουρής, ό.π. (σημ. 55).

⁵⁷ Διονύσιος Δεβάρης, «Η χθεσινή πρώτη του Εθνικού: Ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 20 Μαρτίου 1932.

AIKATERINI DIAKOUMOPOULOU-ZARAMBOUKA

Dennis Devaris: The theatrical action and his contribution to the revival of ancient drama in the early 20th century

Denis Devaris was actor, playwright, director and journalist. In the early 20th century debuted as an actor of the “New Stage” by K. Christomanos. In 1910 with the troupe of Raymond Duncan he toured the United States performing Orestes in *Electra* of Sophocles. Devaris spearheaded the protests against the *Electra* of Hofmannsthal, which was played in 1910 in New York, believing that desecrated the ancient Greek drama. Returning to Greece he worked as editor of Athenian newspapers. He was a staunch supporter of Duncan, the Sikelianos and the Delphic Idea, while through their writing frequently expressed the views and judgments about the revival of ancient drama.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939



ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΤΟΥ 1939 ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, όπως είχε μετονομαστεί ύστερα από την παλινόρθωση του 1935, πραγματοποίησε μία από τις πιο φιλόδοξες περιοδείες της ιστορίας του, ίσως την πιο διάσημη μέχρι και σήμερα: η «μεγάλη τουρνέ», όπως ονομάστηκε η πρώτη ευρωπαϊκή του εξόρμηση, κράτησε πάνω από ένα μήνα και μέσα στο διάστημα αυτό το θέατρο επισκέφθηκε τρεις αγγλικές πόλεις και δύο γερμανικές, παρουσιάζοντας σε όλες την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ενώ σε περιορισμένο αριθμό παραστάσεων παίχθηκε και ο *Άμλετ*. Το όλο εγχείρημα στέφθηκε από επιτυχία, τόσο οργανωτική όσο και καλλιτεχνική: οι κριτικές του αγγλικού και του γερμανικού τύπου ήταν, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, απόλυτα θετικές.

Στόχος της ανακοίνωσης είναι να ανιχνεύσει τις ευρύτερες συνθήκες που οδήγησαν στη σημαντική αυτή διάκριση, να αναζητήσει κυρίως τους εξωκαλλιτεχνικούς παράγοντες που βοήθησαν στη διεθνή αναγνώριση του εθνικού μας θεατρικού οργανισμού, επτά μόλις χρόνια μετά το ξεκίνημα των παραστάσεών του.

Οι εμφανίσεις στα θεατρικά κέντρα της δυτικής Ευρώπης και της Αμερικής, μπροστά σε ένα μη ελληνόφωνο κοινό, αποτελούσαν άπιαστο όνειρο για όλους τους ελληνικούς θιάσους ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Ωστόσο δεν ήταν μόνο το εμπόδιο της γλώσσας αλλά και οι μεγάλοι οικονομικοί κίνδυνοι που καθιστούσαν εξαιρετικά επισφαλές ένα παρόμοιο εγχείρημα. Οι λιγοστοί ριψοκίνδυνοι είτε είχαν προσπαθήσει να κατακτήσουν μόνοι τους τη διεθνή θεατρική αγορά, προσφέροντας ένα προσωπικό ρεσιτάλ υποκριτικής, είτε είχαν ταξιδέψει με τον θίασό τους αποκλειστικά σε πόλεις της Αμερικής με έντονο το ελληνικό στοιχείο, στοχεύοντας φυσικά στην υποστήριξή του.¹

¹ Ανάμεσα στους λίγους που τόλμησαν μια παρόμοια εξόρμηση, ιδιαίτερη μνεία αξίζει στον πρωτοπόρο Βασίλειο Ανδρονόπουλο, ο οποίος εμφανίστηκε στην Αγγλία ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1870 (Α. Δημητριάδης, «Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838;-1892)», στο: Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρα-*

Στην περίπτωση ενός κρατικού θεάτρου βέβαια μια περιοδεία δεν έχει απαραίτητα κίνητρο το οικονομικό κέρδος. Η προβολή της χώρας στο εξωτερικό μπορεί μεν να κοστίζει σε χρήμα, είναι όμως σε θέση να προσφέρει σημαντικότητες, εθνικής σημασίας, υπηρεσίες. Και όπως δείχνουν τα πράγματα, αυτό ακριβώς φαίνεται πως πίστευε και ο ίδιος ο Ιωάννης Μεταξάς. Στις αρχές του 1937, πέντε μόλις μήνες μετά την αναστολή των κυριότερων άρθρων του Συντάγματος και τη διάλυση της Βουλής, ο Μεταξάς ζητάει από τον Γεώργιο Βλάχο, τον πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου του Βασιλικού Θεάτρου, να μεριμνήσει ώστε ο κρατικός οργανισμός να παρουσιάσει μία ή δύο αρχαίες τραγωδίες στο Παρίσι, στο πλαίσιο της Παγκόσμιας Έκθεσης που επρόκειτο να γίνει εκεί το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς, και παράλληλα τον διαβεβαιώνει πως η ελληνική κυβέρνηση είναι διατεθειμένη να δαπανήσει για τον σκοπό αυτό δύο εκατομμύρια δραχμές.²

Δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς τις επιδιώξεις του Ιωάννη Μεταξά: η αίγλη του αρχαιοελληνικού θεάτρου θα μπορούσε να κατευνάσει τις αρνητικές αντιδράσεις στο εξωτερικό για το ολοκληρωτικό καθεστώς που είχε εγκαθιδρύσει, ενώ ταυτόχρονα μία διεθνής επιτυχία θα βελτίωνε σημαντικά την εικόνα του στο εσωτερικό της χώρας και θα τον έκανε δημοφιλή στον καλλιτεχνικό κόσμο.

Το Διοικητικό Συμβούλιο του θεάτρου εγκρίνει αρχικά τη μετάβαση στο Παρίσι και αποφασίζει να παρουσιαστούν οι τραγωδίες του Σοφοκλή *Ηλέκτρα* και *Οιδίππου τύραννος*. Λίγες μέρες αργότερα όμως τα μέλη του διχάζονται. Ενώ κάποιοι συνεχίζουν να υποστηρίζουν ένθερμα την ιδέα, η πλειοψηφία εκφράζει αντιρρήσεις. Οι διαμετρικά αντίθετες απόψεις που διατυπώνονται, στην καυτή όπως δείχνουν τα πρακτικά συνεδρίαση, συγκλίνουν σε ένα μόνο σημείο: στην αναγκαιότητα να βρεθεί ο κατάλληλος υπαίθριος χώρος που να είναι σε θέση να αναδείξει την πνευματικότητα του αρχαίου δράματος. Ορισμένοι σύμβουλοι πάντως όχι μόνο εκφράζονται αρνητικά για την παράσταση της *Ηλέκτρας*, αλλά θεωρούν και ολόκληρο τον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου απολύτως ακατάλληλο να δώσει παραστάσεις στο Παρίσι.³ Τελικά, μια και δεν υπήρχε

κτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2002, 161-9), ενώ η Μαρίκα Κοτοπούλη ταξίδεψε με μια μικρή ομάδα ηθοποιών στην Αμερική το 1930 (βλ. ενδεικτικά για την αναχώρηση και την επιστροφή της: *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 109 (1930) 1 και 139 (1932) 1).

² Διοικητικόν Συμβούλιον Βασιλικού Θεάτρου, Πρακτικά συνεδρίας της 18^{ης} Ιανουαρίου 1937.

³ Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Βασιλικού Επίτροπου Ν. Προεστόπουλου, ο οποίος «επέκρινεν δυσμενώς την εν τω Ωδείω Ηρώδου του Αττικού παράστασιν της *Ηλέκτρας* καθ' όλας αυτής τας μορφάς, συνεπώς θεωρεί απολύτως ακατάλληλον τον θίασον του Βα-

εντολή από τον πρόεδρο της κυβέρνησης, ούτε και επίσημη πρόσκληση από τη Γαλλία το συμβούλιο αποφασίζει να εγκαταλείψει το σχέδιο.⁴

Είναι πολύ πιθανό ο Μεταξάς να ενοχλήθηκε από τη ματαίωση της περιοδείας, ειδικά αν θεώρησε πως η υλοποίηση των οραμάτων του σκόπιμα εμποδίστηκε από το Διοικητικό Συμβούλιο. Και δεν αποκλείεται η αποτυχία της απόπειράς του να αναμιχθεί στα εσωτερικά του θεάτρου να στάθηκε μία από τις αιτίες που λίγους μήνες αργότερα διόρισε στη θέση του γενικού διευθυντή τον Κωστή Μπασιτιά, με τον οποίο διατηρούσε άριστες σχέσεις.

Ο Κωστής Μπασιτιάς εμπλεκόταν στα διοικητικά του οργανισμού ήδη από το 1930 και γνώριζε από πρώτο χέρι τόσο τις θεσμικές δυσλειτουργίες όσο και τις καλλιτεχνικές έριδες που ταλάνιζαν τον θίασο. Έτσι, πριν αναλάβει γενικός διευθυντής φρόντισε να αλλάξει το νομικό πλαίσιο που όριζε τη λειτουργία του θεάτρου, ώστε να συγκεντρώσει στο πρόσωπό του όλες τις εξουσίες.⁵ Με την ανάληψη των νέων καθηκόντων του οι διεθνείς σχέσεις του θεάτρου αποκτούν μία εντελώς νέα εικόνα. Μέσα στους επόμενους μήνες ο θίασος δέχεται σειρά προσκλήσεων για να εμφανιστεί σε χώρες του εξωτερικού, ενώ παράλληλα κορυφαία σχήματα από την Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία επισκέπτονται την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη.⁶

Αν αποδίδαμε τη θεαματική αυτή αλλαγή αποκλειστικά και μόνο στις πρωτοβουλίες του Μπασιτιά, θα σχηματίζαμε μια ελλιπή και τελικά λανθασμένη εικόνα. Η ελληνική θεατρική άνοιξη, από το 1938 μέχρι τον Οκτώβριο του 1940, ασφαλώς οφείλει πολλά στην ενεργητικότητα του γενικού διευθυντή, το πιθανότερο όμως είναι πως δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί αν δεν βοηθούσαν και οι γενικότερες πολιτικές συγκυρίες.

Το ναζιστικό κόμμα της Γερμανίας, αμέσως μετά την άνοδό του στην εξουσία, είχε ξεκινήσει μία διεθνή εκστρατεία πολιτισμικής προπαγάνδας, εστιάζοντας το ενδιαφέρον του κυρίως στα Βαλκάνια. Το γεγονός θορύβησε έντονα την Αγγλία, η οποία τον Νοέμβριο του 1934 αντέδρασε με

σικλικού Θεάτρου δια να μεταβή εις Παρισίους και να δώσει εκεί παραστάσεις» (Διοικητικόν Συμβούλιον Βασιλικού Θεάτρου, Πρακτικά συνεδρίας της 26^{ης} Ιανουαρίου 1937).

⁴ Η επίσημη δικαιολογία για τη ματαίωση του ταξιδιού ήταν ότι δεν βρέθηκε κατάλληλος υπαίθριος χώρος στο Παρίσι για την ευπρεπή παρουσίαση αρχαιοελληνικών έργων (εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 25 Φεβρουαρίου 1937).

⁵ Για τον Κωστή Μπασιτιά βλ. Γ.Κ. Μπασιτιάς, *Ο Κωστής Μπασιτιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Μεσοπόλεμος – Κατοχή – Απελευθέρωση*, Αθηνών, Αθήνα 1997 και Γ.Κ. Μπασιτιάς, *Κωστής Μπασιτιάς. Βιογραφία: δημοσιογραφία – θέατρο – λογοτεχνία*, Αθήνα 2005.

⁶ Το Βασιλικό Θέατρο είχε δεχτεί προσκλήσεις να επισκεφτεί την Κωνσταντινούπολη, τη Σόφια, το Βελιγράδι, το Βερολίνο, τη Φρανκφούρτη και τη Βιέννη, σύμφωνα τουλάχιστον με τα όσα ανακοίνωσε στο Διοικητικό Συμβούλιο ο Κ. Μπασιτιάς (Διοικητικόν Συμβούλιον Βασιλικού Θεάτρου, Πρακτικά συνεδρίας της 4^{ης} Οκτωβρίου 1938).

την ίδρυση του Βρετανικού Συμβουλίου. Σύντομα η Γαλλία, η οποία μέχρι τότε κρατούσε τα πρωτεία στον τομέα αυτό, πέρασε στην τρίτη θέση.⁷

Σε απόρρητη έκθεση του 1939 το Φόρειν Όφισ, συνοψίζοντας τις ενέργειες του Βρετανικού Συμβουλίου για τη διεθνή προβολή της χώρας, αναφέρει:

Συνεπώς η καλύτερη απάντηση στην εχθρική προπαγάνδα των χωρών που κυβερνούνται από ολοκληρωτικά καθεστώτα είναι να μιλήσουμε τους αλλοδαπούς στις βρετανικές απόψεις, να τους γνωρίσουμε τον βρετανικό τρόπο ζωής μέσα από τους θεσμούς μας, την παιδεία μας, την τέχνη, την επιστήμη και τη λογοτεχνία, και να τους πληροφορήσουμε με συγκεκριμένα ποιοτικά και ποσοτικά στοιχεία για τη δύναμη της βιομηχανίας μας και τον τρόπο που αυτή χρησιμοποιείται για αμυντικούς σκοπούς.⁸

Οι μηχανισμοί της πολιτισμικής προπαγάνδας όλων των δυτικοευρωπαϊκών χωρών ήταν αρκετά περίπλοκοι και απλώνονταν σε ένα ευρύ φάσμα. Η διάδοση της γλώσσας, η εκπαίδευση και η ενημέρωση έπαιζαν φυσικά τον πρώτο ρόλο. Ανάμεσα στις υπόλοιπες δραστηριότητες όμως, το θέατρο είχε ιδιαίτερη θέση.

Η πρώτη επίσκεψη ξένου θιάσου στην Ελλάδα που εντάσσεται στο πλαίσιο αυτό χρονολογείται ήδη από το 1934. Πρόκειται για τη γνωστή παράσταση των *Περσών* στο Ηρώδειο σε σκηνοθεσία Wilhelm Leyhausen. Όπως δήλωνε συγκινημένος ο Άγγελος Σικελιανός, επί επτά χρόνια προσπαθούσε να φέρει μια παραγωγή του Γερμανού καθηγητή στην Ελλάδα και μάλλον δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο πως το κατάφερε ύστερα από την αναρρίχηση των Ναζί στην εξουσία.⁹

Τα εκατό περίπου μέλη του θιάσου, φοιτητές από το Πανεπιστήμιο του Βερολίνου αλλά και επαγγελματίες ηθοποιοί, παρέμειναν πάνω από δέκα μέρες στην Αθήνα και στο διάστημα αυτό εκδήλωσαν με πολλούς τρόπους τα φιλελληνικά τους αισθήματα και τον θαυμασμό τους για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, κολακεύοντας ιδιαίτερα το αθηναϊκό κοινό.¹⁰

Τρία χρόνια αργότερα άλλος ένας φοιτητικός θίασος, αυτή τη φορά από το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, επισκέφθηκε την Αθήνα παρουσιάζοντας και αυτός τους *Πέρσες*. Η παράσταση έγινε δεκτή με την ίδια ευ-

⁷ Χ. Φλάισερ, «Στρατηγικές πολιτισμικής διείσδυσης των μεγάλων δυνάμεων και ελληνικές αντιδράσεις, 1930-1960», στο Χ. Φλάισερ (επιμ.), *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Διδακτορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, Αθήνα 2003, 87-120.

⁸ Public Record Office, Records of the Cabinet Office, CAB 24/288 (1939).

⁹ Βλ. την προσφώνηση του Άγγελου Σικελιανού κατά την άφιξη του θιάσου στην Αθήνα (εφ. *Η Βραδυνή*, 7 Μαΐου 1934).

¹⁰ Βλ. χαρακτηριστικά τα εκτενή ρεπορτάζ της εφ. *Βραδυνής*, «Οι καλλιτέχναι που θα ιδούμε απόψε: ένα κομμάτι Γερμανίας στην καρδιά της Αθήνας. Πώς ζουν οι ευγενείς ξένοι μας» (12 Μαΐου 1934) και «Μια ωραία ελληνογερμανική εορτή: με τις Γερμανίδες νεράιδες στα βράχια της Σαλαμίνας. Εκεί που εσώθη ο ευρωπαϊκός πολιτισμός» (18 Μαΐου 1934).

μένεια, αν και η προβολή της δεν ήταν το ίδιο έντονη. Αξίζει πάντως να σημειωθεί πως οι Γάλλοι φοιτητές πριν εμφανιστούν στο Ηρώδειο είχαν πρωτοτυπήσει παρουσιάζοντας τους *Πέρσες* στο αναξιοποίητο ακόμα αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου.¹¹ Δεν είναι γνωστό πόσοι και ποιοι παρακολούθησαν το φοιτητικό πείραμα, αφού το γεγονός ελάχιστα καλύφθηκε από τις ελληνικές εφημερίδες· ίσως διότι η εξόρμηση στην Επίδαυρο συνέπεσε με τους πληθωρικούς εορτασμούς για την πρώτη επέτειο της 4^{ης} Αυγούστου.

Οι δύο αυτές, ερασιτεχνικές στη βάση τους, παραστάσεις αποδείχθηκαν το προοίμιο για ό,τι έμελλε να ακολουθήσει. Από τα τέλη του 1937 οι κινήσεις προπαγάνδας της Αγγλίας και της Γαλλίας εντείνονται, καθώς οι επεκτατικές διαθέσεις της Γερμανίας γίνονται όλο και πιο φανερές. Ύστερα μάλιστα από την προσάρτηση της Αυστρίας, τον Μάρτιο του 1938, η πανευρωπαϊκή σύρραξη φαντάζει πλέον αναπόφευκτη και ο ελλαδικός χώρος αποκτά ύψιστη στρατηγική σημασία.

Όσο και αν η Αγγλία είχε σοβαρούς λόγους να πιστεύει πως η Ελλάδα θα συντασσόταν τελικά στο πλευρό της, η ουδέτερη στάση του Μεταξά της δημιουργούσε ανασφάλεια. Διατηρούσε ωστόσο αγαθές σχέσεις με το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου, αν και δεν έπαψε ποτέ να το αντιμετωπίζει με καχυποψία.¹² Παράλληλα η Γερμανία, αν και στην ουσία γνώριζε τις προθέσεις της ελληνικής κυβέρνησης, αρκούσαν στη φαινομενική ουδετερότητα καλλιεργώντας όσο μπορούσε την ελληνογερμανική φιλία, ώστε μια ενδεχόμενη εισβολή της να μην συναντήσει καθολική αντίσταση στο εσωτερικό της χώρας.¹³

Καθώς λοιπόν οι δύο πλευρές επιζητούν τις καλύτερες δυνατές σχέσεις με την Ελλάδα, δεν είναι περίεργο που μέχρι το ιταλικό τελεσίγραφο του 1940 επιδίδονται σε έναν έντονο αγώνα εντυπώσεων. Το θέατρο αποτελούσε για τον σκοπό αυτό ένα ιδανικό πεδίο δράσης. Μέρη πριν οι ευρωπαϊκοί θίασοι πατήσουν το πόδι τους στο ελληνικό έδαφος, η διαφήμισή τους στις ελληνικές εφημερίδες ξεκινά, συχνά και με ολοσέλιδες καταχωρήσεις. Οι αφίσες και οι αναχωρήσεις των ξένων καλλιτεχνών καλύπτονται επίσης από εκτενή ρεπορτάζ, όπως φυσικά και όλες τους οι παραστάσεις, οι οποίες συνήθως πλαισιώνονται με παράλληλες εκδηλώσεις, όπως ομιλίες, εικαστικές εκθέσεις, μουσικά ρεσιτάλ και απαραίτητα κοσμικές δεξιώσεις, στις οποίες παραβρίσκεται η αφρόκρεμα της αθηναϊκής κοινωνίας.

¹¹ Εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Αυγούστου 1937.

¹² Ι.Σ. Κολιόπουλος, *Η δικτατορία του Μεταξά και ο πόλεμος του '40*, Θεσσαλονίκη 1996, 81-160.

¹³ Σ. Λιναρδάτος, *Ο Ιωάννης Μεταξάς και οι μεγάλες δυνάμεις (1936-1940)*, Αθήνα 1993, 65-80.

Πρώτη η Αγγλία στέλνει στην Αθήνα τον Μάρτιο του 1938 έναν θίασο που παραδόξως είχε έδρα του το Δουβλίνο. Ωστόσο το ιρλανδικό θέατρο Γκέιτ [Gate Theatre, Dublin], κάτω από την αιγίδα του Βρετανικού Συμβουλίου, διαφημίζεται ως αγγλικό και η πραγματική του ταυτότητα περνάει σχεδόν απαρατήρητη. Άλλωστε το ρεπερτόριο που παρουσίασε στην περιοδεία του ήταν εξ ολοκλήρου αγγλικό.¹⁴

Τον Νοέμβριο του 1938 επισκέπτεται την Αθήνα ο θίασος του διάσημου κινηματογραφικού αστέρα Χάρρυ Μπορ [Harry Baur]. Σε σχέση με το άγνωστο στο ελληνικό κοινό ιρλανδικό σχήμα ο Γάλλος πρωταγωνιστής καρπώνεται σαφώς μεγαλύτερη δημοσιότητα και η πατρίδα του προς στιγμήν φαίνεται να κερδίζει τη μάχη των εντυπώσεων.¹⁵ Ωστόσο μια βδομάδα αργότερα η Γερμανία απαντά με ένα οπερατικό υπερθέαμα: την περίφημη τετραλογία του Βάγκνερ από την Κρατική Όπερα της Φρανκφούρτης.¹⁶

Τον επόμενο χρόνο η Αγγλία συνεχίζει την πλειοδοσία: όχι μόνο στέλνει το Ολντ Βικ [Old Vic Company] στην Αθήνα,¹⁷ ένα θίασο με σημαντικές καλλιτεχνικές περγαμηνές, αλλά και το Γκέιτ, το οποίο επιστρέφει στην Ελλάδα για να εμφανιστεί στη Θεσσαλονίκη.¹⁸ Ο κύκλος κλείνει με-

¹⁴ Το πρόγραμμα των παραστάσεων του ιρλανδικού θιάσου την άνοιξη του 1938 (στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου): 28 Μαρτίου: Laurence Housman, *Βασίλισσα Βικτωρία*· 29 Μαρτίου: William Shakespeare, *Μάκβεθ*· 30 Μαρτίου: (απόγευμα) Laurence Housman, *Βασίλισσα Βικτωρία* και (βράδυ) Emlyn Williams, *Η νύχτα θα πέσει*· 31 Μαρτίου: (απόγευμα και βράδυ) William Shakespeare, *Άμλετ*· 1 Απριλίου (απόγευμα και βράδυ) John Vanbrugh, *Η προκληθείσα σύζυγος* (εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 και 27 Μαρτίου 1938).

¹⁵ Οι παραστάσεις του Χάρρυ Μπορ στο θέατρο Κοτοπούλη τον Νοέμβριο του 1938: 17 Νοεμβρίου: Henri Bernstein, *Σαμφών*· 18 Νοεμβρίου: (απόγευμα) Henri Bernstein, *Σαμφών* και (βράδυ) Marcel Pagnol, *Τζαζ*· 19 Νοεμβρίου: Louis Verneuil, *Ο σύζυγος που θέλησα*· 20 Νοεμβρίου: (απόγευμα) Louis Verneuil, *Ο σύζυγος που θέλησα* και (βράδυ) Marcel Pagnol, *Τζαζ* (εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 17-20 Νοεμβρίου 1938). Στη συνέχεια ο θίασος κατευθύνθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου στις 21 Νοεμβρίου παρουσίασε στο θέατρο Παλλάς την κωμωδία του Henri Bernstein, *Σαμφών* (εφ. *Νέα Αλήθεια*, 21 και 22 Νοεμβρίου 1938).

¹⁶ Η τετραλογία του Ριχάρδου Βάγκνερ «Το δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν» (*Ο χρυσός του Ρήνου, Βαλκυρία, Ζίγκφριντ, Το λυκόφως των θεών*) παρουσιάστηκε στο θέατρο Κοτοπούλη στις 26, 27, 28 Νοεμβρίου και στις 2 Δεκεμβρίου 1938 (εφ. *Η Καθημερινή*, 22 Νοεμβρίου 1938). Ο θίασος έδωσε δύο ακόμη παραστάσεις: 5 Δεκεμβρίου: Richard Wagner, *Ζίγκφριντ*· 6 Δεκεμβρίου: Wolfgang Amadeus Mozart, *Οι γάμοι του Φίγκαρο* (εφ. *Έθνος*, 5 Δεκεμβρίου 1938).

¹⁷ Οι παραστάσεις του Ολντ Βικ στο Βασιλικό Θέατρο την άνοιξη του 1939: 29 Μαρτίου: Richard Brinsley Sheridan, *Οι αντιζήλοι*· 30 Μαρτίου: (απόγευμα και βράδυ) William Shakespeare, *Άμλετ*· 31 Μαρτίου: William Shakespeare, *Ερρίκος Ε'*· 1 Απριλίου: (απόγευμα) J.B. Priestley, *Έχω ξανάρθει* και (βράδυ) George Bernard Shaw, *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*· 2 Απριλίου (απόγευμα και βράδυ), Arthur Wing Pinero, *Η Τρηλώνευ του θεάτρου Ουέλλς* (εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 25 Μαρτίου 1939).

¹⁸ Στη Θεσσαλονίκη το θέατρο Γκέιτ του Δουβλίνου παρουσίασε τον Απρίλιο του 1939 τα εξής έργα: 27 Απριλίου: William Shakespeare, *Μάκβεθ*· 28 Απριλίου: (απόγευμα) William Shakespeare, *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων* και (βράδυ) George Bernard Shaw, *Ο*

τά την περιοδεία του Βασιλικού Θεάτρου, όταν η Κομεντί Φρανσέζ [Comédie Française] επισκέπτεται την Αθήνα τον Μάρτιο του 1940, λίγες βδομάδες πριν το Παρίσι καταληφθεί από τα γερμανικά στρατεύματα.¹⁹

Η ασυνήθιστη συχνότητα με την οποία οι ευρωπαϊκοί θίασοι περνούν τα ελληνικά σύνορα τις παραμονές του πολέμου εύλογα δημιουργεί ερωτήματα. Τα κίνητρα και οι στόχοι των επισκεπτών γίνονται ίσως πιο φανερά, αν αναλογιστεί κανείς πως όλες οι παραστάσεις που αναφέρθηκαν έγιναν με πρωτοβουλία των ξένων χωρών και κυρίως με δική τους χρηματοδότηση.

Τόσο το Γκέιτ όσο και το Ολντ Βικ ήρθαν στην Ελλάδα με έξοδα του Βρετανικού Συμβουλίου, στο πλαίσιο ευρύτερων περιοδειών σε χώρες που η αγγλική διπλωματία θεωρούσε ιδιαίτερα ευαίσθητες.²⁰ Η Όπερα της Φρανκφούρτης ζήτησε από την ελληνική πλευρά να καταβάλει ένα αρκετό υψηλό ποσό, μόνο σε περίπτωση όμως που αυτό δεν καλυφθεί από τα εισιτήρια (αυτό που ονομάζεται μίνιμουμ γκαραντί). Ωστόσο ούτε και σε αυτή την περίπτωση χρειάστηκε να πληρώσει το ελληνικό δημόσιο, αφού το ποσό τελικά υπερκαλύφθηκε.²¹ Τέλος, θα πρέπει να θεωρείται βέβαιο πως η γαλλική κυβέρνηση δαπάνησε ένα σεβαστό ποσό για να στείλει τον θίασο της Κομεντί Φρανσέζ στην Αθήνα. Μόνο για τον θίασο του Χάρου Μπορ δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν η βαλκανική του περιοδεία ήταν αποκλειστικά προϊόν ιδιωτικής πρωτοβουλίας.

Θα περίμενε κανείς κάτι ανάλογο να έχει συμβεί και με τις ελληνικές παραστάσεις στο εξωτερικό, η διεθνής προβολή της χώρας δηλαδή να έχει στοιχίσει στο καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά. Ωστόσο τα πράγματα είναι διαφορετικά: η μεγάλη τουρνέ του Βασιλικού Θεάτρου έγινε με έξοδα των Γερμανών και των Άγγλων.

Η γερμανική πλευρά είχε συμφωνήσει να καταβάλει το κόστος της ελληνικής περιοδείας ήδη από τον Δεκέμβριο του 1938. Μόλις αναχώρησε η Όπερα της Φρανκφούρτης από την Αθήνα, ο Μπαστιάς ανακοίνωσε στο

Δον Ζουάν στην κόλαση (απόσπασμα του έργου *Άνθρωπος και υπεράνθρωπος*): 29 Απριλίου: William Shakespeare, *Άμλετ*. Οι παραστάσεις δόθηκαν στο θέατρο Παλλάς (εφ. *Το Φως*, 25 Απριλίου 1939).

¹⁹ Το πρόγραμμα των παραστάσεων της Γαλλικής Κωμωδίας στο Βασιλικό Θέατρο: 19 Μαρτίου: (βράδυ) α. Racine, *Ανδρομάχη*, β. Prosper Mérimée, *Η άμαξα*. 20 Μαρτίου: (βράδυ) α. Alfred de Musset, *Δεν παίζουν με τον έρωτα*, β. Paul Morand, *Ο ταξιδιώτης και ο έρωτας*. 21 Μαρτίου: (απόγευμα) Molière, *Ο μισάνθρωπος και* (βράδυ) α. Molière, *Ο μισάνθρωπος* β. Alfred de Musset, *Πρέπει μια πόρτα να είναι ανοιχτή ή κλειστή* (εφ. *Η Βραδυνή*, 12 Μαρτίου 1940).

²⁰ "As regards drama, the Council has financed tours by the Old Vic and the Dublin Gate Theatre to the Mediterranean countries, the Balkans and the Near East": Public Record Office, Records of the Cabinet Office, CAB 24/288 (1939).

²¹ Διοικητικόν Συμβούλιον Βασιλικού Θεάτρου, Πρακτικά συνεδρίας της 10^{ης} Δεκεμβρίου 1938.

Διοικητικό Συμβούλιο το ευχάριστο γεγονός και ενημέρωσε παράλληλα τα μέλη του ότι για τις παραστάσεις της γερμανικής όπερας το ταμείο του θεάτρου δεν χρειάστηκε να πληρώσει δραχμή. Και το συμβούλιο εξέφρασε «την πλήρη ικανοποίησίν για τις δύο ανέξοδες δια το ταμείον του θεάτρου επιτυχίες μεγίστης ηθικής και καλλιτεχνικής σημασίας».²²

Είναι αλήθεια πως για να συνάψει αυτή την τόσο επικερδή συμφωνία για την Ελλάδα, ο Μπαστιάς είχε προσπαθήσει πολύ: όχι μόνο είχε ταξιδέψει ο ίδιος στη Γερμανία την Άνοιξη του 1938, αλλά και είχε προσκαλέσει τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου Γερμανούς ηθοποιούς και θεατρικούς παράγοντες να παρακολουθήσουν την Εβδομάδα Αρχαίου Θεάτρου στο Ηρώδειο και την παράσταση της *Ηλέκτρας* στην Επίδαυρο.²³ Ωστόσο η απόφαση των Γερμανών να καλύψουν όλα τα έξοδα της περιοδείας του Βασιλικού Θεάτρου στη χώρα τους, μόνο ως ένδειξη εξαιρετικά καλής θέλησης προς την ελληνική κυβέρνηση μπορεί να εκληφθεί.

Παρατηρώντας κανείς το ίσα μοιρασμένο πρόγραμμα της ελληνικών παραστάσεων στην Αγγλία και τη Γερμανία αποκτά την εντύπωση πως ο σχεδιασμός της περιοδείας ακολουθούσε κατά γράμμα την πολιτική ίσων αποστάσεων που τηρούσε ο Μεταξάς. Όμως μια πιο προσεκτική ματιά στα γεγονότα αποκαλύπτει πως το Βασιλικό Θέατρο ήταν έτοιμο να επισκεφθεί μόνο τη Γερμανία, ακόμη και αν η κίνηση αυτή έθετε σε κίνδυνο τις λεπτές ισορροπίες μιας αυστηρά ουδέτερης στάσης. Τόσο από τα πρακτικά των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου του Βασιλικού Θεάτρου όσο και από τη σχετική ειδησεογραφία γίνεται σαφές ότι ενώ η συμφωνία με τους Γερμανούς είχε οριστικοποιηθεί μήνες νωρίτερα, ανάλογες συνεννοήσεις με την αγγλική πλευρά δεν έγιναν παρά μόνο κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή.

Το γεγονός δεν πρέπει να οφείλεται σε πολιτικά κίνητρα αλλά στον διακαή πόθο του Κωστή Μπαστιά, του Ιωάννη Μεταξά, αλλά και πολλών πρωταγωνιστών του θιάσου, για προβολή στο εξωτερικό. Ωστόσο η αγγλική διπλωματία, έστω και αργά, αντιλαμβάνεται πως δεν θα πρέπει να αφήσει τους Γερμανούς μόνους τους σε αυτό το παιχνίδι. Έτσι, λίγες μέρες πριν ο Μπαστιάς αναχωρήσει για το Βερολίνο και τη Φρανκφούρτη προκειμένου να κανονίσει τις τελευταίες λεπτομέρειες της περιοδείας, ο Άγγλος πρεσβευτής Sir Sydney Waterlow του κοινοποιεί την επίσημη πρόσκληση του Βρετανικού Συμβουλίου και ο Μπαστιάς αλλάζει το πρόγραμμά του για να επισκεφθεί εσπευσμένα το Λονδίνο.²⁴

²² Στο ίδιο.

²³ Εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1936.

²⁴ Η πρώτη αναφορά σχετικά με την επικείμενη επίσκεψη του Βασιλικού Θεάτρου στην Αγγλία γίνεται στα *Αθηναϊκά Νέα* στις 12 Μαΐου 1939, την ημέρα της εσπευσμένης αναχώρησης του Κ. Μπαστιά για το Λονδίνο: «Ο κ. Μπαστιάς μεταβαίνει προσωπικώς εις την

Όλα δείχνουν πως η συμβολή του Άγγλου πρεσβευτή υπήρξε καθοριστική. Από τη μια ήταν δουλειά του να προειδοποιεί το Λονδίνο για την επιρροή που ασκούσε η γερμανική προπαγάνδα. Από την άλλη, καθώς πολύ σύντομα επρόκειτο να τερματίσει τη διπλωματική του καριέρα, ίσως και να ήθελε να κάνει ένα αποχαιρετιστήριο δώρο στη χώρα που τον φιλοξένησε για έξι χρόνια και να απαλύνει τις πληγές που ο ίδιος είχε προκαλέσει στην «Αγγλο-Ελληνική φιλία» με την αρνητική στάση του απέναντι στον Μεταξά.²⁵ Τέλος, η πολύ στενή σχέση που, όπως μαρτυρείται, είχε με την Κατίνα Παξινού θα πρέπει επίσης να θεωρηθεί μία από τις αιτίες που το Βασιλικό Θέατρο βρέθηκε τελικά στην Αγγλία, παρουσιάζοντας όχι μόνο την *Ηλέκτρα* με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού αλλά και τον *Άμλετ* με τον Αλέξη Μινωτή στον ομώνυμο ρόλο. Ωστόσο εκείνο που φαίνεται να έπαιξε τον πιο σημαντικό ρόλο δεν ήταν οι κινήσεις του Waterlow αλλά η επιθυμία της αγγλικής κυβέρνησης να διαβεβαιώσει τον Μεταξά πως διατηρούσε άριστες σχέσεις με τον ίδιο και το καθεστώς του.

Όπως και αν έχουν τα πράγματα, τελικά η ελληνική πλευρά, στον καλλιτεχνικό τομέα τουλάχιστον, εκμεταλλεύτηκε με τον πλέον αποδοτικό τρόπο τα παιχνίδια της διεθνούς διπλωματίας και το γενικότερο πολεμικό ευρωπαϊκό κλίμα. Ο στόχος που από το 1937 είχε θέσει ο Μεταξάς επιτυγχάνεται, έστω λίγο καθυστερημένα. Οι ελληνικές παραστάσεις στο Λονδίνο, στις πανεπιστημιούπολεις του Κέμπριτζ και της Οξφόρδης, στη Φρανκφούρτη και στο Βερολίνο γίνονται δεκτές με ενθουσιασμό και το αρχαίο δράμα συμβάλλει με τις όποιες δυνάμεις του στην προώθηση των εθνικών συμφερόντων.²⁶

Όχι βέβαια πως υπήρξε κάποια θεαματική αλλαγή στον πολιτικό στίβο. Όπως φύχραιμα παρατηρούσε και ο υπουργός Εμπορικής Ναυτιλίας Αμβρόσιος Τζίζιφς σε τηλεγράφημά του προς τον Ιωάννη Μεταξά: «[...] το Βασιλικόν Θέατρον κατήγαγε ενταύθα περιφανή θρίαμβον, είναι όλοι ενθουσιασμένοι και έδωκεν αφορμήν εις θερμοτάτας εκδηλώσεις υπέρ της

αγγλικήν πρωτεύουσσαν όπως κανονίση τα της εκεί μεταβάσεως του "Βασιλικού Θεάτρου", κατόπιν προσκλήσεως του βρετανικού συμβουλίου. Την πρόσκλησιν αυτήν διεβίβασε προχθές ο τέως πρεσβευτής της Αγγλίας κ. Ουάτερλοου εις τον κ. Μπαστιάν, τον οποίον και θα φιλοξενήση το Βρετανικόν Συμβούλιον κατά τας ημέρας της παραμονής του εις το Λονδίον».

²⁵ Κολιόπουλος, *Η δικτατορία του Μεταξά*, 131-43.

²⁶ Στην Αγγλία η *Ηλέκτρα* παρουσιάστηκε από μία φορά στην Οξφόρδη (13 Ιουνίου) και στο Κέμπριτζ (14 Ιουνίου) και δύο φορές στο Λονδίνο (19 και 21 Ιουνίου). Ο *Άμλετ* παίχθηκε μόνο στο Λονδίνο στις 20 Ιουνίου (απογευματινή και βραδινή). Στη Γερμανία η *Ηλέκτρα* παίχθηκε τρεις ακόμη φορές: δύο στη Φρανκφούρτη (26 και 27 Ιουνίου) και μία στο Βερολίνο (3 Ιουλίου). Ο *Άμλετ* παίχθηκε μόνο στη Φρανκφούρτη, στις 29 και στις 30 Ιουνίου.

Αγγλο-Ελληνικής φιλίας. Από το αίσθημα όμως εις την πράξιν, όταν μάλιστα παρεμβάλλεται και το συμφέρον, υπάρχει εδώ μεγάλη απόστασις».²⁷

Την ίδια στιγμή πάντως, οι επιτυχίες του Βασιλικού Θεάτρου στο εξωτερικό δημιουργούν στην Ελλάδα ένα κλίμα καλλιτεχνικής ευδαιμονίας και εθνικής υπερηφάνειας. Όλες οι ελληνικές εφημερίδες αναδημοσιεύουν τις υμνητικές κριτικές του ξένου τύπου μεταφρασμένες και προσαρμοσμένες στην ιδεολογία του τρίτου ελληνικού πολιτισμού,²⁸ ενώ, μέσα στη γενικότερη ευφορία, μια σειρά από φιλόδοξες περιοδικές ανακοινώνεται κατά τους επόμενους μήνες: παρουσίαση αρχαίων δραμάτων στην Ιταλία και ένας ολόκληρος μήνας παραστάσεων στο Λονδίνο για το Βασιλικό Θέατρο, εμφανίσεις στο Παρίσι για τον ημικρατικό θίασο της Μαρίας Κοτοπούλη. Γνωρίζοντας κανείς σήμερα πως η παγκόσμια σύρραξη σύντομα θα ματαίωνε κάθε παρόμοιο σχέδιο, αναρωτιέται αν ο ελληνικός θεατρικός κόσμος απλά εθελουφλούσε ή αν προσπαθούσε απεγνωσμένα να ξερκίσει το κακό που πλησίαζε.

Ανεξάρτητα πάντως από τις όποιες σκοπιμότητες, είναι γεγονός ότι το ελληνικό θέατρο αναγνωρίζεται για πρώτη φορά στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης. Όπως επίσης είναι γεγονός ότι το σημαντικό αυτό βήμα στην εξελικτική πορεία του θεάτρου μας πραγματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό χάρη στην ξένη προπαγάνδα και εξαιτίας του πολέμου που απειλούσε ολόκληρη την ευρωπαϊκή ήπειρο. Και όταν ο πόλεμος έφτασε στα Βαλκάνια, δεν άφησε για τα επόμενα δέκα χρόνια το ελληνικό θέατρο να δρέψει τους καρπούς της επιτυχίας του 1939.

ANDREAS DIMITRIADIS

Ancient Greek theatre and diplomacy; the Greek Royal Theatre production of *Electra* by Sophocles on tour to England and Germany (1939)

During the summer of 1939, just weeks before the invasion of German forces in Poland, the Royal Theatre of Greece visited England and Germany in order to present Sophocles' *Electra*, along with Shakespeare's *Hamlet*. As the Second World War seems inevitable, the regime of Ioannis Metaxas is desperately trying to keep equal distances in both diplomatic

²⁷ Ιωάννη Μεταξά. *Το προσωπικό του ημερολόγιο*, τμ. Δ', Αθήνα 2010, 702-704.

²⁸ Βλ. ενδεικτικά: εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Ιουνίου 1939.

and artistic level. At the same time, the Theatre Royal, and the entire theatrical world of the country, is run by a close associate of the dictator, Kostis Bastias. Consequently, the European tour of the theatre is fully consistent with government's foreign policy and enlists the splendor of the ancient civilization in order to balance the military deficit of the Greek state.

This paper attempts to examine the ideological and political background of the Royal Theatre performances abroad, putting in a broader context the established view that regards the 1939 tour as a "glorious page" in the history of modern Greek theatre.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Δυο «αιρετικές» πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του
Σοφοκλή από τον Βασίλη Παπαβασιλείου
(Επίδαυρος, 1996) και τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη
(στην ταινία *Όμηρος*, 2004)

Στη μνήμη του πατέρα μου

*Να φυλαχτείς από τι; και με τι τρόπο; Δε με λυγίσανε οι Τρώες –
τίποτα ο φόβος δεν είναι του εχθρού μπροστά στο φόβο του φίλου
που ξέρει τις κρυφές πληγές κ' εκεί σημαδεύει!*¹



ΠΑΡΑΤΗΡΩΝΤΑΣ ΚΑΠΟΙΟΥΣ ΤΗΝ ΑΦΙΣΑ της παράστασης του επιδαύρειου (1996) *Αίαντα* αποκτά άμεσα μια εικόνα για τα δεδομένα της συγκεκριμένης σκηνηκής ανάγνωσης: αρχαία τραγωδία και ελληνική εμφυλιακή ιστορία, μύθοι της αριστεράς και ανατρεπτικοί μηχανισμοί θεώρησής τους. Ανάλογα, περισυλλέγοντας από διαδικτυακούς ιστότοπους αμφιλεγόμενα τεκμήρια για την πρόσληψη της ταινίας *Όμηρος* του Κωνσταντίνου Γιάνναρη (2005),² τον δεύτερο πόλο της ανακοίνωσής μου, έρχεται αντιμέτωπος με την κινδυνολογικό λόγο των δημοσιογράφων στα μέσα ενημέρωσης και την αμετροέπεια («αγανακτισμένων») πολιτών / θεατών της ταινίας.³ Στις εν λόγω προσεγγίσεις ο ομηρικός και τραγωδιακός ήρωας Αίας ο Τελαμώνιος εμφανίζεται ως μαχητής του Δημοκρατικού Στρατού (alter ego του Άρη Βελουχιώτη), κατά την πρόταση ανάγνωσης που σκηνοθετεί ο Βασίλης Παπαβασιλείου, υπό την αιγίδα του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος⁴ και ως παραβατικός Αλβανός

¹ Γιάννης Ρίτσος, *Αίας*, *Ποήματα. Τέταρτη διάσταση 1956-1972 Τόμος Στ'*, Κέδρος, 2001, 236.

² Βλ. τον αφιερωματικό τόμο *Κωνσταντίνος Γιάνναρης / Constantine Giannaris*, επιμ. Γιώργος Κρασσακόπουλος, 52^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2011.

³ Βλ. ενδεικτικά στον Τύπο της εποχής: Νίκος Φωτόπουλος και Σάκης Αποστολάκης, «Αναστάτωση από τον Όμηρο. Διαμαρτυρίες για την ταινία του Κ. Γιάνναρη», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30 Νοεμβρίου 2004 και Βένα Γεωργακοπούλου, «Ομηρία προκαταλήψεων. Βόμβα αναβάλλει την πρεμιέρα», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 3 Μαρτίου 2005.

⁴ Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 26 Ιουλίου 1996. Κείμενο παράστασης: Νίκος Γολέμης [Βασίλης Παπαβασιλείου]. Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου. Σκηνηκά-κοστούμια:

μετανάστης στην πολύκροτη και δυσάρεστη για την πρώτη μεταολυμπιακή μας ευεξία ταινία *Όμηρος*.⁵ Αναφορικά με τα επιχειρήματα της συστέγασης των δύο καλλιτεχνικών έργων και τη δυναμική της επανερμηνευτικής πολιτικής και ρητορικής τους εμβέλειας, κατά το συσχετισμό της τραγωδίας με την πολιτική επικαιρότητα της εποχής της, χρειάζεται να σημειωθεί ότι, όπως ο Σοφοκλής προβαίνει σε μια πολιτική ερμηνεία του ομηρικού μύθου, με προσθήκες και επίνοιες στην μυθική παράδοση (αττικοποιημένη Σαλαμίνα), ανάλογα ο Παπαβασιλείου αναφέρεται, δια του κατόπτρου του μύθου, στην εμφυλιακή Ελλάδα και ο Γιάνναρης σχολιάζει τις αντιφάσεις της σύγχρονης μεταναστευτικής εμπειρίας.

Η παράσταση⁶

Ανάμεσα στις ευάριθμες⁷ σύγχρονες προσεγγίσεις τής ίσως αρχαιότερης από τις σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, το σχέδιο της σκηνηκής

Γιώργος Ζιάκας. Μουσική: Δημήτρης Καμαρωτός. Χορογραφία: Μίνα Γιο. Δραματουργική συνεργασία: Σωτήρης Χαβιάρας και Λία Βουτσοπούλου. Βοηθός σκηνοθέτη: Σοφία Καρακάντζα. Φωτισμοί: Χρήστος Γιαλαβούζης. Ηχητικός σχεδιασμός: Κώστας Μπώκος και Βασίλης Κουντούρης. Διανομή: Δημήτρης Κολοβός (Αίας), Δέσποινα Μαρτινοπούλου (Τέκησσα), Χάρης Τσιτσάκης (Οδυσσεύς), Φάνης Μουρατίδης (Τεύκρος), Βασίλης Καραμπούλας (Άγγελος), Γιώργος Ντουμούζης (Αγαμέμνωνας), Ακύλας Καραζήσης (Μενέλαος), Νίκος Καββαδάς (Αθηνά), Θοδωρής Γκόνης, Δήμος Κουτρούλης, Πάνος Ξενάκης, Γιάννης Τραμπιδής (Χορός). Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου: 26 και 27 Ιουλίου 1996.

⁵ Παραγωγή: Γιώργος Λυκιαρδόπουλος, Κωνσταντίνος Γιάνναρης, *Baran Seykan*. Σκηνοθεσία-σενάριο: Κωνσταντίνος Γιάνναρης. Φωτογραφία: Παναγιώτης Θεοφανόπουλος. Μουσική: Νίκος Πατρελάκης. Σκηνικά-κοστούμια: Μαρία Κονομή. Έγχρωμο, διάρκεια 100 λεπτά. Πρώτη προβολή: 4 Μαρτίου 2005. Αριθμός εισιτηρίων κατά την πρώτη εμπορική διανομή: 12.000 εισιτήρια. Διανομή: Στάθης Παπαδόπουλος, Γιάννης Στάνκογλου, Θεοδώρα Τζήμου, Μηνάς Χατζησάββας, Ραϊμόντα Μπούλκου, Αρτώ Απαρτιάν, Μαριλού Κάππα-Βαλεόντη, Αντώνης Ντουράκης, Μανόλης Αφολάνο, Κωνσταντίνα Αγγελοπούλου, Λαέρτης Βασιλείου, Έρση Μαλικιάνζου, Ελένη Καστάνη, Κωνσταντίνος Σειραδάκης, Θεοφανία Παπαθωμά.

⁶ Ευχαριστίες απευθύνω στο δραματολόγο της παράστασης κ. Σωτήρη Χαβιάρα που μου εξασφάλισε μαγνητοσκοπημένες εκδοχές της παράστασης στην Επίδαυρο και στο «Θέατρο Δάσους» Θεσσαλονίκης, όπως και ικανό αριθμό φωτογραφιών από τις πρόβες και την παράσταση.

⁷ Παρατίθενται στοιχεία από την ελληνική παραστασιογραφία του Αίαντα: «Θέατρο Ιλισσίδων Μουσών» (1878), Ελληνικός Δραματικός Θίασος «Πρόοδος» (1896, μετάφραση: Αρ. Κηρύκος, Αίας: Δημήτρης Κοτοπούλης), «Υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων Εταιρεία» (1904, στο πρωτότυπο, Αίας: Π. Λέων), «Άρμα Διονύσου» (1955, μετάφραση-σκηνοθεσία-πρωταγωνιστής Ιορδάνης Μαρίνος), «Αττική Σκηνή» (1958, μετάφραση: Γεώργιος Τσαντίλης, σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός, Αίας: Στ. Χριστοφίδης), Εθνικό θέατρο (1961, μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης, σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης, Αίας: Θάνος Κωτσόπουλος), «Νέα Σκηνή» (1964, μετάφραση-σκηνοθεσία: Κωστής Λειβαδέας), Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1972, μετάφραση: Ιωάννης Γρυπάρης, σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης, Αίας: Χρήστος Πάραλας), Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (1973, μετάφρα-

ανάγνωσης του Παπαβασιλείου φαίνεται να ξεχωρίζει για την πρωτοτυπία του. Παρακάμπτοντας τήν, συχνά μεταμφιεσμένη σε έμφοβη σεμνότητα, ατομία και παραγνωρίζοντας τους περιοριστικούς όρους που επιβάλλουν ένα κατεστημένο φεστιβάλ (όπως αυτό της Επιδαύρου κατά τη δεκαετία του '90)⁸ και ο χώρος του αργολικού θεάτρου. Κατά την αναζήτηση της κείρας και δραστηκής αναλογίας, επιχειρείται στην παράσταση ένα χρονικό άλμα δια της μεταφοράς της σκηνηκής δράσης «στο βουνό», στα χρόνια του εμφυλίου πολέμου. Το εν λόγω επιχείρημα της πολιτικής ανάγνωσης της τραγωδίας⁹ δεν μοιάζει ούτε και είναι άγνωστο. Αρκεί να

ση: Γιώργος Τσαντίλης, σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός, Αίας: Στέλιος Καυκαρίδης), «Κέντρο Θεάτρου και Τεχνών Η Μνήμη - Άρμα Διονύσου» (1976, μετάφραση-σκηνοθεσία και Αίας: Ιορδάνης Μαρίνος), «Ασκητικό θέατρο»-«Θεατρικό Εργαστήρι» (μετάφραση-σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Μάριος, Αίας: Θωμάς Κινδύνης), Εθνικό θέατρο (1983, μετάφραση: Κωστής Κολώτας, σκηνοθεσία: Νίκος Χαραλάμπους, Αίας: Χρήστος Καλαβρούζος), Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κομοτηνής (1992, μετάφραση: Τάσος Ρούσος, σκηνοθεσία Σταύρος Τσακίρης, Αίας: Στέφανος Κυριακίδης), Θίασος Άρη Ρέτσου (1992, σκηνοθετική επιμέλεια-παρουσίαση: Άρης Ρέτσος), Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1996, μετάφραση-σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου, Αίας: Δημήτρης Κολοβός), «Αμφιθέατρο» (2000, μετάφραση: Κ.Χ. Μύρης, σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Αίας: Νίκος Χαραλάμπους), «Θέατρο Άτις» (σκηνηκή σύνθεση υπό τον τίτλο *Αίας η τρέλα*, (2004 και 2008, σκηνοθεσία: Θόδωρος Τερόπουλος), Εθνικό θέατρο («Νέα Σκηνή», 2008, μετάφραση: Νικολέττα Φριντζήλα, σκηνοθεσία: Μάρθα Φριντζήλα, Αίας: Άθως Δανέλλης). Ας σημειωθεί, τέλος και μια ραδιοφωνική διασκευή του έργου στα 1960 (σκηνοθεσία: Θάνος Κωτσόπουλος, Αίας: Τζαβαλάς Καρούσος). Από παραστάσεις θιάσων της αλλοδαπής που εμφανίζονται στην ελληνική σκηνη αξίζει να σημειωθούν δύο διαφορετικές υφολογικά προσεγγίσεις από τους Ζορζ Λαβοντάν και Ντανιέλ Λοάιζα, υπό τον τίτλο «Από τον *Αίαντα* στον *Φιλοκτήτη*», σύνθεση-σκηνοθεσία Ζορζ Λαβοντάν («Οντεόν-Θέατρο της Ευρώπης») που παριστάνεται στο πλαίσιο του 6^{ου} φεστιβάλ της «Ένωσης των Θεάτρων της Ευρώπης» (Θεσσαλονίκη, 30 και 31 Οκτωβρίου 1997) και από το «Εθνικό Ινστιτούτο Αρχαίου Δράματος Συρακουσών» (19 και 20 Ιουλίου 2010). Βλ., επίσης, Σωτήρης Χαβιάρας, «Για τον *Αίαντα* και το αρχαίο θέατρο στην ελληνική και γαλλική σκηνη μετά το β' παγκόσμιο πόλεμο» / «La Grèce antique sur la scène française de 1960 à 1992», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, 1996.

⁸ Βλ. ενδεικτικά την κριτικογραφία της παράστασης: Ροζίτα Σώκου, «Ο Αίας δεν επεδίωξε το εύκολο χειροκρότημα», εφ. *Απογευματινή*, 29 Ιουλίου 1996· Μηνάς Χρηστίδης, «Ένα πείραμα που δεν πέτυχε», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29 Ιουλίου 1996· Ελευθερία Ντάνου, εφ. *Ελεύθερος*, 2 Αυγούστου 1996· Βάιος Παγκουρέλης, «Δοκιμή αντί παράστασης», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 5 Αυγούστου 1996· Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο μιζέριας», εφ. *Τα Νέα*, 5 Αυγούστου 1996· Σπύρος Παγιατάκης, «Ένας *Αίαντας* αλλιώς από τους άλλους. Ανορθόδοξη παράσταση σε σκηνοθεσία Β. Παπαβασιλείου», εφ. *Η Καθημερινή*, 11 Αυγούστου 1998· Νέστορας Μάτσας, εφ. *Εστία*, 13 Αυγούστου 1996· Νέστορας Μάτσας «Απόηχοι της Επιδαύρου», εφ. *Εστία*, 11 Σεπτεμβρίου 1996· Γιώργος Δ. Σαρηγιάννης, «Μεγάλη Επίδαυρος. Αίας: χλιαρή υποδοχή», εφ. *Τα Νέα*, 29 Ιουλίου 1996.

⁹ Βλ. τις θεματικές ενότητες του (τρίγλωσσου) βιβλίου-προγράμματος της παράστασης (τεκμηρίωση: Σωτήρης Χαβιάρας, Λία Βουτσοπούλου, Έφη Γιαννοπούλου) και την υποστηρικτική της ερμηνευτικής πρότασης εικονογράφησης του. «Ο ήρωας ως πρόβλημα»: αποσπάσματα από μελέτες των C.M. Bowra, Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Bernard M.W. Knox, V.J. Rosivach. «Η τρέλα...»: αποσπάσματα από μελέτες των Jean Starobinski,

θυμηθούμε την επικαιροποίηση του *Αίαντα* που επιχείρησε στα 1986 ο Πίτερ Σέλλαρς, ως κριτική στον αμερικάνικο μιλιταρισμό και τις σκοπιμότητες πολιτικών και στρατιωτικών παραγόντων. Ο μουγκός Αίαντας, εγκλωβισμένος σε κιβώτιο από πλέξιγκλας πλημμυρισμένο με αίμα, η Αθηνά ως ανώτατος δικαστής με όψη απαστράπτουσας ντίβας και ο αποτελούμενος από πέντε φαντάρους χορός συνυπάρχουν σ' έναν εκκωφαντικό και πολυσυλλεκτικό ηχητικό κόσμο (παραπομπή στη μνημειώδη ταινία *Αποκάλυψη τώρα*, 1979, Φράνσις Κόπολα). Το «φορτίο πολιτικής έντασης» μοιάζει να παραμένει ενεργό, κατά τη μεταφορά της δράσης από το αμερικανικό στρατοκρατικό περιβάλλον στα βουνά του ελληνικού εμφυλίου. Το μορφολογικό και δραματολογικό σκεπτικό της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στοιχειοθετείται με σαφήνεια από τον Παπαβασιλείου: «κάναμε την υπόθεση εργασίας ότι κάποιιο σημερινός Έλληνας πατούν σε ένα πρόσφατο στρώμα συλλογικής μνήμης, το οποίο σηματοδοτεί την τελευταία κοινή υπόθεση για τους Έλληνες που είναι η δεκαετία του '40, με τη συντροφικότητα που έμπρακτα λειτουργεί την περίοδο αυτή. Μια νύξη για την τύχη ενός προσώπου, όπως ο Άρης Βελουχιώτης, που από πολλές πλευρές μου θυμίζει τον Αίαντα – ο ήρωας που ακυρώνεται και αναλαμβάνει την ευθύνη αυτοκτονώντας».¹⁰

Στην παράσταση παρακολουθούμε την αντιπαράθεση πολιτικών λόγων μπροστά στο πτώμα ενός προδομένου από την Ιστορία και την πολιτική, ήρωα. Ο μοναχικότερος τραγωδιακός ήρωας («οιοβώτας» και «οιόφρων») λαμβάνει τα χαρακτηριστικά του Άρη Βελουχιώτη. «Το όλο θέμα της συζήτησης που αναπτύσσεται γύρω από την τύχη του πτώματος παραπέμπει πια κατευθείαν στην λειτουργία της πολιτικής, η οποία κάθε φορά είναι μια δοσοληψία γύρω από ένα άταφο πτώμα». Η αλλαγή των πολιτικών κύκλων και το πέρασμα από τον ένα πολιτικό κύκλο στον άλλο σημαίνεται ούτως ή άλλως από θανάτους και αυτοχειρίες: «ο Αίας, η τραγωδία του Σοφοκλή έχει ενδιαφέρον να ιδωθεί ως η προσγείωση του ηρωικού στους χώρους του πολιτικού μέσα από αυτόν τον κρίκο του τέλους του ήρωα. Έτσι, λοιπόν, η μορφή του δεύτερου μέρους έχει τον χαρακτήρα μνημόσυνου-αναλογίου».¹¹

C.H. Whitman, Michael Simpson, Penelope Biggs. «...Και η μεταμόρφωση»: αποσπάσματα από μελέτες των Bernard M.W. Knox, W.B. Stanford, Jean Pierre Vernant, R. Lattimore. «Η διαμάχη για την ταφή»: αποσπάσματα από μελέτες των Jean Kott, H.D.F. Kitto, A.C. Pearson.

¹⁰ Βλ. «Για το εργαστήρι του Αίαντα. Καταγραφή συνομιλίας του Βασίλη Παπαβασιλείου με τον Σωτήρη Χαβιάρα», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, 1996.

¹¹ Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Γιώργου Δ. Σαρηγιάννη: «Ο Αίας μου θυμίζει τον Βελουχιώτη. Ο Βασίλης Παπαβασιλείου στην Επίδαυρο», εφ. *Τα Νέα*, 26 Ιουλίου 1996.

Στην προγραμματικού χαρακτήρα ανάγνωση της τραγωδίας ως ανοιχτό πολιτικό κείμενο, ο τραγικός ήρωας ενδύεται τα χαρακτηριστικά του αρχικαπετάνιου του Ε.Λ.Α.Σ και πολέμαρχου της Ρούμελης Άρη Βελουχιώτη. Ένα σχέδιο ανάγνωσης διαμεσολαβημένο από την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου η οποία λανθάνει στη σύνθεση των αναλογιών ανάμεσα στο τραγωδιακό κόσμο και τη σύγχρονη πολιτική σκηνή. Προβαίνω στην παράθεση των εδραίων επιχειρημάτων σκηνοθέτη και δραματολόγων της παράστασης: α) ο Αίας ως τελευταίος εκφραστής μιας ηρωικής εποχής που αποσυντίθεται για χάρη μιας νέας μη ηρωικής τάξης πραγμάτων που απαιτεί, εν γένει, διπλωματικότερους χειρισμούς, β) ο σκηνικός ήρωας που δεν δύναται ούτε επιθυμεί να κατανοήσει και να αποδεχθεί την πραγματικότητα· έγκλειστος στο προσωπικό του σύμπαν οδεύει στην πτώση, γ) το ερώτημα αν η αυτοχειρία ερμηνεύεται ως αδυναμία του ήρωα να υπάρξει στη νέα εποχή ή ως συνειδητοποίηση της πλάνης του· ως σύγκρουση αξιών και προσωπικής αλήθειας με την πραγματικότητα και ως ύστατη επιβεβαίωση της ελεύθερης βούλησης και του ηρωισμού,¹² δ) η σταδιακή απομόνωση του ήρωα από κάθε βοήθεια και στήριγμα που οδηγεί και σε ηθική μόνωση και ε) ο «αιάντειος γέλως» ως γέλιο των εχθρών, ως έκφραση θριάμβου και ευχαρίστησης: ο Αίας που γελοιοποιήθηκε («γελάστηκε») δεν είναι πια ο ίδιος και για να ξανακερδίσει το κύρος του θα πρέπει να πεθάνει.

Ανάλογα, στην παράσταση, η λυτρωτική έξοδος της αυτοκτονίας προσδίδει κύρος προσώπου αρχαίας τραγωδίας στη δημοφιλή προσωπικότητα με τα ηγετικά προσόντα από το χώρο της αριστεράς (Άρης Βελουχιώτης). Σχετικά με τα πολιτικά συμφραζόμενα, αξίζει να θυμηθούμε ορισμένα γεγονότα όπως η παραμονή του πολέμαρχου Βελουχιώτη, με ορισμένους πιστούς «μαυροσκούφηδες», στο βουνό, η αντίδρασή του στη συμφωνία της Βάρκιζας, ο αόρατος κλοιός που περιβάλλει και παραλύει τη δράση του και η επίσημη και κατηγορηματική αποκήρυξη του Βελουχιώτη από το κομμουνιστικό κόμμα «για ύποπτη και τυχοδιωκτική δράση» (εφ. *Ριζοσπάστης*, 12 Ιουνίου 1945)· τέλος, η μεσσιανική άφιξη του Νίκου Ζαχαριάδη, τον οποίο, για την οικονομία της αποκρυπτογράφησης των αναλογιών της παράστασης, ας θεωρήσουμε ως τον «νέο άνθρωπο», έναν Οδυσσέα με γοργόστροφο μυαλό. Όπως ο Αίαντας συνεχίζει να υπάρχει επί σκηνής ως ανίερα άταφο πτώμα και, ακόμη και νεκρός, εξακολουθεί να μισείται, ας αναγνωρίσουμε μια ακόμη αναλογία: το κεφάλι του Βελουχιώτη, μαζί με αυτό του συντρόφου του Τζαβέλλα, αποκόπτονται και εκτίθενται στην κεντρική πλατεία των Τρικάλων, ενώ τα ακέφα-

¹² Σ' αυτό το πλαίσιο ας σημειωθεί ότι η αυτοκτονία του Αίαντα τελείται στον Όμηρο κατά την έξαρση της μανίας, ενώ στο έργο του Σοφοκλή αποτελεί πράξη νηφαλιότητας και εχεφροσύνης.

λα πτώματα περιφέρονται από παρακρατικούς σε κάρα, συνοδεία μουσικών οργάνων.

Η οργάνωση του σκηνικού χώρου και η απόδοση της ιστορικής στιγμής στη σκηνική αφήγηση αποτελούν επόμενα πεδία προς διερεύνηση. Με σαφή τη σκηνογραφική πρόθεση των οπτικών υπαινιγμών, τα δρώμενα λαμβάνουν χώρα εξίσου στο κέντρο και στις άκρες ενός τετράγωνου σκηνικού χώρου. Αναφέρομαι σε σκηνικό χώρο και όχι σκηνικά γιατί τα τελευταία είναι υποτυπώδη: καρέκλες, σκηνή εκστρατείας, καραβόπανο στην περιστοιχισμένη από ηχεία και μικρόφωνα δαπέδου ορχήστρα. Τα σκηνικά αντικείμενα είναι παραπεμπτικά του στρατοκρατικού χαρακτήρα: γυλιοί, παγούρια, βιβλιαράκια κομματικής καθοδήγησης. Η στρατιωτική σκηνή αντιπροσωπεύει τον «οίκο του Αίαντα» και η στέγη της στηρίζεται σ' έναν κίονα. Δύο αντικριστές σειρές από μεταλλικά καθίσματα υποβάλλουν το μοτίβο των σκληροπυρηνικών θέσεων των Αχαιών αρχηγών, ενώ η σκάλα στο κέντρο εκφράζει μετωπιακά την άνοδο και την πτώση του ήρωα (τελική αξιοποίησή της ως φέρετρο). Μετά την αυτοκτονία του Αίαντα, η πτώση της σκάλας συνοδεύεται με σκηνικό σκοτάδι και η συγκεκριμένη ενέργεια λειτουργεί ως μεταβατικό στοιχείο για την είσοδο στο δεύτερο μέρος της παράστασης.

Ως δραματικοί χαρακτήρες και μέλη του χορού ευρίσκονται διαρκώς επί σκηνης δώδεκα ηθοποιοί (ένδεκα άνδρες και μια γυναίκα). Απεριποίητοι άνδρες που φορούν μακριές χλαίνες, σε σκούρους και χακί τόνους, τζιν παντελόνια και αθλητικά παπούτσια. Τοποθετημένοι ένθεν και ένθεν εκφράζονται άλλοτε συλλογικά και άλλοτε ως μονάδες, κατά τις διαρκείς επανεντάξεις τους σε σκηνικά σύνολα. Οι πιστοί Σαλαμίνιοι ναύτες του Σοφοκλή μετατρέπονται σε συντρόφους στο βουνό χωρίς σαφή, όμως, πολιτική θέση. Στη διανομή των ρόλων που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια των δοκιμών της παράστασης αναγνωρίζουμε την απουσία ηθοποιών που αποτελούν εγγυητές τραγωδιακού μεγέθους. Επιπλέον, ένας «ηθοποιός δεύτερων ρόλων», από το υποκριτικό δυναμικό του Κρατικού θεάτρου Βορείου Ελλάδος, καλείται να αποδείξει, στον κύριο ρόλο, ότι δεν αποτελεί καταστατικό «λάθος διανομής». Είμαστε μακριά από την ώριμη παραδοσιακή αγωγή στην εκφορά του λόγου που εξέφρασε ο Θάνος Κωτσόπουλος (σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη) στα 1961. Αντίθετα, στην παράσταση του 1996, παρακολουθούμε τον Αίαντα να εξέρχεται από τη σκηνή ανακούρκουδα. Ο (τελευταίος) αποκαλυπτικός για το ήθος του Αίαντα μονόλογος εκφωνείται πλάτη στο κοινό και με την επικουρία τηλεβόα, ενώ ο χορός φτύνει ηχηρά τα δάχτυλά του, φυλλομετρώντας τα καθοδηγητικά κατάστιχα της κομματικής ορθοδοξίας. Ο σκηνικός χαρακτήρας τοποθετείται μετωπικά όταν ψεύδεται και κατά τρία τέταρτα, καθιστός πλάγια, όταν προσποιείται. Στο συγκεκριμένο

gestus θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τις φάσεις της παρουσίας του Αίαντα: μανική, έμφρονη και προσποιητική. Στη συγκεκριμένη παράσταση ελλείπουν εικόνες που εμφανίζουν ιδέες για τον «ωραίο θάνατο» του Αίαντα, μοναδικού άνδρα σε τραγωδία που αυτοκτονεί αυτοβούλως.

Μεταγενέστεροι μελετητές της τραγωδίας (Marc Ringer και Gregory Dobson), έχοντας ως άξονα τον πρόλόγο της, δίνουν έμφαση στη μεταδραματική διάσταση του έργου. Αυτή η μεταθεατρική προσέγγιση του έργου ως «θέατρο εν θεάτρω» θα γίνει σαφέστερη στη δεύτερη εκδοχή, «κλειστού χώρου», της παράστασης,¹³ όταν οι κοπιώντες αντάρτες παραστήσουν με τα λίγα μέσα που έχουν στη διάθεσή τους «μια ιστορία από παλιά για τα οικεία κακά». Ειδικά ο ρόλος της Αθηνάς φαίνεται να αξιοποιείται υιοθετώντας τις ιδιότητες ενός σκηνοθέτη του θεάματος: ακούμε μια απόκοσμη ανδρική φωνή σε ισότονη, σωστή μετρικά αφήγηση, χωρίς παύσεις. Περιπαικτική, συνωμοτική, με τσιγαρόβηχα. Επιπλέον, ο διοπτροφόρος διανοούμενος Οδυσσέας, στον πρόλογο και στις τελευταίες σκηνές της εξόδου, βρίσκεται ανάμεσα στο κοινό, καλούμενος να παρακολουθήσει το θλιβερό θέαμα του ήρωα. Ως παραξενίσματα εντασσόμενα στο ίδιο αναφορικό πλαίσιο λειτουργούν η λογομαχία Αγαμέμνονα-Τεύκρου που παίζεται ως κουκλοθέατρο και η εμφάνιση του Ευρυσάχη (πρώτη εκδοχή παράστασης) ως κακόγουστο αγαλματάκι κήπου.

Στο ενδιαφέρον ηχητικό μέρος της παράστασης δεν εντοπίζονται μόνο τα μελικά στοιχεία του συνθέτη Δημήτρη Καμαρωτού.¹⁴ Τα προγραμματικά πειραματικά και ανατρεπτικού χαρακτήρα ηχητικά στοιχεία της παράστασης που εισάγουν, όπως ειρωνικά γράφτηκε από τη θεατρική κριτική, την κονσόλα στην Επίδαυρο, δεν καταγράφονται ως δείγμα άγονου εντυπωσιασμού. Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης πρότασης που αξιοποιεί τον υπαίθριο χώρο ως ραδιοθάλαμο, ο Παπαβασιλείου προσδιορίζει ότι «το μικρόφωνο είναι κατά κάποιον τρόπο η σημερινή εκδοχή της μάσκας ως ηχητικό εργαλείο». Η είσοδος ενσύρματων και ασύρματων μικροφώνων και «ντουντούκας» εγγράφεται στο συνολικό σχέδιο της παράστασης με δύο τρόπους: λειτουργεί, αφενός, σε επίπεδο πειραματικής πρόβας

¹³ «Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών», 31 Ιανουαρίου 1998. Δραματουργική συνεργασία: Σωτήρης Χαβιάρας. Συντονισμός παραγωγής: Βούλα Γεωργιάδου. Μουσική παίζει ο Παναγιώτης Πιερράκος. Αλλαγές στη διανομή: Πάνος Ξενάκης (Αθηνά), Θόδωρος Μπογιατζής (Μενέλαος), Χρήστος Νίνης (Αγγελος), Χρήστος Καμέζης (Ευρυσάκης). Παραστάσεις έως 21 Φεβρουαρίου 1998. Προηγείται συμμετοχή στο Θεατρικό Φεστιβάλ των Σκοπίων (Δεκέμβριος 1997). Επιλογή από την κριτικογραφία: Σπύρος Παγιατάκης, «Ένας ολοκληρωμένος Αίαντας από τον Βασ. Παπαβασιλείου», εφ. *Η Καθημερινή*, 15 Δεκεμβρίου 1998 και Γιάννα Τσόκου, «Ένας σύγχρονος Αίαντας από το Κ.Θ.Β.Ε.», περ. *Κούντα*, 26 (Μάρτιος 1998), 3.

¹⁴ Βλ. Δημήτρης Καμαρωτός: «Μουσική / ο ήχος του Αίαντα», βιβλίο-πρόγραμμα παράστασης Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, 1996.

και, αφετέρου, ως παραπεμπτικό στοιχείο της συγκεκριμένης πολιτικής ανάγνωσης, ως εργαλείο πολιτικής σκοπιμότητας και καθοδήγησης. Ειδικά, στην πρώτη ενότητα της σκηνικής αφήγησης, όταν ξεμερώνει, ακούμε ήχους της φύσης, ανθρώπινες φωνές, σφυρίγματα και ηχομιμητικά πουλιών συνθήματα από τους συντρόφους-αντάρτες. Πρόκειται για ήχους που θα εξελιχθούν, προοίους της παράστασης, σε πολεμικό και νεκρικό εμβατήριο. Μικρόφωνα δαπέδου, τηλεβόες, και μουσικά όργανα (φυσαρμόνικες και ακορντεόν) εξυπηρετούν αναγωγές πολιτικού χαρακτήρα: «και η φυσαρμόνικα, που συνήθως στις πορείες του Πολυτεχνείου τελετουργικώς μας υπενθύμιζε τις πορείες στα κακοτράχαλα βουνά της ελληνικής γης, με 30 ή 40 χρόνια διαφορά, έρχεται να το δηλώσει και να το σηματοδοτήσει ευθύς εξαρχής».¹⁵

Η ταινία

Το παράδειγμα του Αίαντα περί ανδρικής τιμής ως θεματικός άξονας και η περιβόητη γνωμολογική φράση των στίχων 479-480 («Θα πρέπει με τιμή να ζει ένας άνδρας ή να πεθαίνει με τιμή») ως μότο πριν τους τίτλους έναρξης της ταινίας δρόμου Όμηρος προσανατολίζουν τους θεατές για το πνεύμα του εγχειρήματος του Κωνσταντίνου Γιάνναρη.¹⁶ Ο σκηνοθέτης προσγειώνει το τραγικό σχήμα στο κλίμα των παραμονών της Ολυμπιάδας του 2004, προσδίδοντας στην ανάγνωση του μύθου που επιχειρεί γενικότερους προβληματισμούς αναφορικά με πολιτισμικές και εθνικές διαφορές, θέματα αρρενωπότητας και εθνικής (αν)ασφάλειας. Ο εμμανής Αίας με το λαμπρό παράστημα εκφράζεται στην ταινία από έναν παραβατικό Αλβανό, μετέωρο ανάμεσα σε δύο χώρες και βαλκανικές κοινωνίες. «Το φιλμ αυτό είναι για ένα παιδί που θέλει να ζήσει με τιμή, σαν άντρας, και να πεθάνει σαν άντρας. Που η νέα του χώρα τον απορρίπτει βίαια και η παλιά δεν του δίνει καταφύγιο. Αρχικά ο θεατής θα τον μισήσει, γιατί θα του βγάλει όλες τις φοβίες του Έλληνα απέναντι στους Αλβανούς».¹⁷ Εδώ έγκειται και η νέα αίσθηση του τραγικού που

¹⁵ Βασίλης Παπαβασιλείου, ό.π.

¹⁶ Οι επαινετικές ή επιφυλακτικές κριτικές στον ημερήσιο Τύπο, κατά την πρώτη προβολή της ταινίας, δεν επισημαίνουν τη σχέση της με το αρχαίο δράμα. Βλ. επιλογή από την κριτικογραφία: Ηλίας Φραγκούλης, «I'm Greek and I'm Proud!», εφ. *Athens Voice*, 3 Μαρτίου 2005· Δημήτρης Δανίκας, εφ. *Τα Νέα*, 4 Μαρτίου 2005 και «Καυτό θέμα, κρύο πιάτο», περ. *Ταχυδρόμος*, 6 Μαρτίου 2005· Ρόμπυ Έκσιελ, εφ. *Έθνος*, 4 Μαρτίου 2005· Γιάννης Ζουμπούλακης, «Όμηρος στα δεσμά της κοινωνίας», εφ. *Το Βήμα*, 4 Μαρτίου 2005· Κώστας Τερζής, εφ. *Η Αυγή*, 4 Μαρτίου 2005· Δημήτρης Μπούρας, «Ο Αλβανός επιστρέφει στον Άδη», εφ. *Κ-Η Καθημερινή*, 7 Μαρτίου 2005· Παναγιώτης Παναγόπουλος, «Ελληνικό σινεμά με τόλμη και δύναμη», εφ. *Κ. Η Καθημερινή*, 7 Μαρτίου 2005.

¹⁷ Βλ. τις συνεντεύξεις: Κωνσταντίνος Γιάνναρης / συνέντευξη Γκαζμέντ Καπλάνι: «Θέλω να σκάψω την ανασφάλειά μας», εφ. *Τα Νέα*, 4 Δεκεμβρίου 2004· Κωνσταντίνος Γιάν-

επιχειρεί να περιγράψει η ταινία: «τι μήνυμα θέλει να δώσει μια αρχαία τραγωδία; Σ' αυτήν την ταινία ο δράστης βρίσκεται στο επίκεντρο μιας κοσμογονικής αλλαγής. Η κατάρρευση των καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού και η εισροή εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων στην Ελλάδα είναι μια κατάσταση που περιέχει ύβρι, κατάρρα, κάθαρση [...] Εάν σκάψουμε αυτήν την ανασφάλεια μπορούμε να μάθουμε κάτι περισσότερο για το τι σημαίνει στη σημερινή εποχή εθνική ταυτότητα και φόβος εθνικής αλλοίωσης».¹⁸

Ενώ η ταινία φέρεται να αποτελεί μυθοπλαστική ανασύσταση αιματηρής λεωφοριοπειρατίας από Αλβανό ανειδίκευτο εργάτη τον Απρίλη του 1999, ο Γιάνναρης στοχεύει στη γενίκευση: «η πρόθεσή μου δεν ήταν ούτε ανθελληνική ούτε αντιαλβανική. Με ενδιέφερε να δείξω την τραγωδία ενός ανθρώπου που ζει κοσμογονικές αλλαγές: την κατάρρευση των πολιτισμών, των συνόρων, των μύθων. Οι αρχαιότεμες αναφορές ως αφετηρία διάλογου είναι διακριτές ήδη από τα σημεινόμενα του τίτλου: αφενός, ο μεγάλος επικός ποιητής και, αφετέρου, η περιγραφή μιας ακραίας πράξης (ομηρία), η οποία σημασιοδοτεί, παράλληλα, την «εσωτερική ομηρία» και του θύτη-απαγωγέα. Ομηρία επτά επιβατών στα χέρια ενός οπλισμένου νεαρού Αλβανού εργάτη σε μια εικοσιτετράωρη (ενότητα χρόνου) εφιαλτική περιπλάνηση στη Βόρεια Ελλάδα που οδηγεί νομοτελειακά στο θάνατο. Το περιβάλλον του λεωφορείου που λειτουργεί, κατά μυθοπλαστική οικονομία, ως μικρόκοσμος της επαρχιακής και αστικής σύγχρονης συντηρητικής Ελλάδας, προσδίδει και την απαιτούμενη ενότητα χώρου. Οι συνεπιβάτες δεν συνοδεύουν απλώς τον αντιήρωα αλλά εκφράζουν όψεις της ελληνικής κοινωνίας: ναρκωτικά, ξενιτιά, ομοφυλοφιλία, μοιχεία, απωθημένα, φοβίες, επιθετικότητα. Αν η τραγωδική αντιδικία για τα όπλα του Αχιλλέα εκφράζεται στην ταινία με τις συγκρούσεις ανδρών κατά το οπλικό λαθρεμπόριο, η παραβατική συμπεριφορά του Ελιόν λειτουργεί ως σύγχρονη αποτύπωση της αναιδείας και της ύβρεως. Η μυθοπλαστική ανασύσταση των γεγονότων κινείται πέρα από το μαγισμισμό

ναρης / συνέντευξη Μαρίας Κατσουνάκη: «Ξένος, ανάμεσα σε τιμή και θάνατο», εφ. *Η Καθημερινή*, 13 Φεβρουαρίου 2005· Κωνσταντίνος Γιάνναρης / συνέντευξη Ηλία Κανέλλη: «Κωνσταντίνος Γιάνναρης. Ο σκηνοθέτης που θα διχάσει την Ελλάδα (... και θα τον κλέψει το Χόλυγουντ)», περ. *Ταχυδρόμος*, 19 Φεβρουαρίου 2005· Κωνσταντίνος Γιάνναρης / συνέντευξη Ευάννας Βενάρδου: «Ζούμε σε μετα-γκέι εποχή», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 20 Φεβρουαρίου 2005· Κωνσταντίνος Γιάνναρης, «Από τον Φλαμούρ Πίσιλ στο δικό μου Ελιόν Σένια... Ο σκηνοθέτης του *Ομήρου* δίνει στην *A.V.* τις σημειώσεις του για την ταινία», εφ. *Athens Voice*, 3 Μαρτίου 2005.

¹⁸ Κωνσταντίνος Γιάνναρης / συνέντευξη Θεοδωρή Τσιάτσικα: «Γιατί τόσοσ θόρυβος για μια ταινία μυθοπλασίας», περ. *Μονόπολη*, 52 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 2005), 28-9· Κωνσταντίνος Γιάνναρης / συνέντευξη Μανώλη Κρανάκη: «Ομήρου... *Οδύσσεια*», περ. *10%*, Απρίλιος-Μάιος 2005.

των σχημάτων: ο Ελιόν έχει παραβιάσει τόσο τους ερωτικούς κώδικες μιας κλειστής επαρχιακής κοινωνίας, όσο και τους κανόνες του κράτους. Παράλληλα, όπως ο Αίας, έτσι και εκείνος είναι υπερβολικά ευάλωτος σε αισθήματα αιδούς. Όπως ιδεώδες του μυθολογικού ήρωα είναι, πέρα από την ανδρεία και το κλέος, η εκτίμηση και ο θαυμασμός των άλλων ως γνωρίσματα που τροφοδοτούν την αξιοπρέπεια και τον αυτοσεβασμό του, έτσι και ο Αλβανός μετανάστης επικαλείται ως επικύρωση της εργατικότητας του τη γνώμη που είχαν οι Έλληνες γι' αυτόν στο χωριό. Όπως ο Αίαντας έτσι και ο Ελιόν πάσχει από συσκότιση φρενών («φαινότατον έρεβος») και σε κατάσταση μανίας μετατρέπεται σε απομονωμένο θύμα.

Ο Ελιόν δεν είναι κοντά στον τραγωδικό «ρητήρ λόγων» αλλά στον στερημένο ευγλωττίας ήρωα της ομηρικής παράδοσης. Το τραύλισμα ως λανθάνουσα γλώσσα αξιοποιείται όταν ο νεαρός ήρωας υπαινίσσεται τη σεξουαλική του κακοποίηση. Εκ παραλλήλου, ο σκηνοθέτης προβαίνει σε αναγωγή των κινήτρων στην ερωτική σφαίρα: «ο φόβος των Ελλήνων για τους ξένους εμπεριέχει και την απειλή μιας έντονης σεξουαλικότητας που εκφράζεται από αυτούς τους νεαρούς ανύπανδρους άνδρες που κατακλύζουν ξαφνικά την επαρχία, απειλώντας μια γηράσκουσα κοινωνία που αργοπεθαίνει». Η εσκεμμένη κακοποίηση της ανδρικής τιμής στα κελιά των Μεταγωγών συνδέει τον μύθο του Αίαντα με μια ανδρική εκδοχή του κινηματογραφικού υποείδους της «rape revenge movie» (ταινία εκδίκησης ενός θύματος βιασμού). Επειδή σπάνια ένας άνδρας κάνει δημόσια μια πράξη αυτοκτονίας ως εκδίκηση για τον βιασμό του, η συγκεκριμένη αφηγηματική ενότητα της ταινίας εξυπηρετεί, αφενός, την εκδίπλωση του σχήματος περί «αιάντειου γέλωτα» ως έκφραση θριάμβου και ευχαρίστησης ή χλευασμού και, αφετέρου, αξιολογείται ως μια απελπισμένη ενέργεια για την αποκατάσταση της χαμένης ανδρικής τιμής. Όπως ο Αίας ξεκινά από το αντίσκηνό του για να δολοφονήσει τους Έλληνες στρατηγούς, έτσι και ο Ελιόν εξέρχεται από την τρώγλη του για να αποκαταστήσει την τιμή του μετά την κακοποίηση από Έλληνες αστυνομικούς. Με μια πολιτικού χαρακτήρα διαφορά κατά την αναγωγή: «κάνει αυτό που πρέπει να κάνει ένας άντρας. Αποφασίζει να αποκαταστήσει τον ανδρισμό και την τιμή του, με αυτούς τους ξεπερασμένους προ-μοντερνιστικούς όρους. Βγαίνει ένοπλος να διεκδικήσει ό,τι έχει χάσει και βρίσκεται ξαφνικά μετέωρος ανάμεσα σε δυο πατρίδες: την πατρίδα η οποία δεν μπορεί να τον ενσωματώσει και είναι το μέλλον του και την πατρίδα που ο ίδιος έχει απαρνηθεί αλλά και που τον έχει προδώσει. Αυτή η πατρίδα τον σκοτώνει τελικά. Έτσι υφίσταται τη διπλή απώλεια πατρίδας και τιμής».¹⁹

¹⁹ Βλ. συνεντεύξεις Γιάνναρη, ό.π.

Η σοφόκλεια προσθήκη στον μύθο αναφορικά με τη διαμάχη περί ταφής του ήρωα μέσα από «αγώνες λόγων», στην ταινία οργανώνεται με μια ενδιαφέρουσα σύγχρονη παραλλαγή: οι αναχρονισμοί εκφράζουν τον μεταναστευτικό λόγο, τον λόγο της εξουσίας (αστυνομία, μέσα ενημέρωσης) και τον λόγο της «διαφοράς». Το βασανισμένο πρόσωπο του Ελιόν Σένια («σκέτη λέρα») γίνεται καταλύτης και καθρέφτης για τους Έλληνες, που αντιδικούν δια της επιθετικής ανεκδοτολογίας. Ενώ το στοιχείο της βίας (αποκεφαλισμός βοδιών και κριαριών) και η σαδιστική περιγραφή βασανιστηρίων ζώων στην τραγωδία, συναρτάται στα έντονα επεισόδια βίας και επιθετικότητας που διαμείβονται κατά τη λεωφοροπειρία.

Ο Γιάνναρης υιοθετεί τη δίπτυχη δομή της τραγωδίας (περιβάλλοντα στην Ελλάδα και την Αλβανία) και, παράλληλα, οι επιβάτες του λεωφορείου οι οποίοι φαίνεται να εκφράζουν ιδιότητες του χορού, ανατρέπουν την (τραγωδιακή) ηθική μόνωση του «Αίαντα»: τα κίνητρα του ξένου γίνονται κατανοητά από τους επτά συνεπιβάτες, ενώ οι ενέργειές του αποτελούν τον καταλύτη για την ανάδυση και περιγραφή των προσωπικών τους αδιεξόδων. Το δεύτερο μέρος της τραγωδίας που αποτελεί, τρόπον τινά, μια δίκη του Αίαντα με το πτώμα του ήρωα σκηνικά παρόν, αντιστοιχεί στη φιλική σύγκρουση του Ελιόν και των επιβατών του λεωφορείου με την αστυνομία και τα τηλεοπτικά μέσα ενημέρωσης. Η ηθογράφηση των φορέων της εξουσίας σε συνεχείς αγώνες λόγων (εκ νέου εμφάνιση του τηλεβόα, με την προσθήκη της τηλεοπτικής κάμερας) αποκαλύπτουν τα όρια της εξουσίας και της εχθρότητας, τα πολιτικά κίνητρα και τις παγίδες του επίσημου κράτους. Αν οι φιλικοί ρόλοι του αστυνομικού και του ομήρου-θύματος μοιράζονται χαρακτηρισολογικές ποιότητες του Οδυσσέα (αντιστοίχως το «δόλο» και την «ανθρωπιά»), μια προσθήκη στα *personae dramatis* που, παρότι απηχεί το συμβουλευτικό ικετευτικό πνεύμα της ευγενικής Τέκμησας (ιδίως στον κομμό), αποτελεί η μητέρα του Ελιόν. Έρχεται να εκφράσει την ορφάνια, την απέλαση και το σεβασμό στην ιεροποιημένη και αποερωτικοποιημένη γυναικεία μορφή. Αφενός κατά την προσβλητική αντιμετώπιση από την οικογένεια της αρραβωνιαστικιάς του Ελιόν στην Αλβανία («όλος ο κόσμος γελάει με την κατάντια του γιου σου») και, αφετέρου, ως μεσολαβήτρια και παρακλητική, όταν υποστηρίζει σθεναρά τον ανδρισμό του προσβεβλημένου γόνου («ο γιος μου είναι άντρας, το ακούτε;»). Ας μην λησμονηθεί ότι η ταινία ανοίγει με τη καύση του γράμματος της μητέρας («στην ξενιτιά σου τρώνε και το κόκαλο») και ολοκληρώνεται με το θρήνο για το χαμό του γιου της.

Από το στερέωμα των αναφορών παράστασης και ταινίας ελπίζω να έγινε αντιληπτό σ' αυτή τη συντομευμένη διαπραγματεύση πώς η παρά-

σταση του 1996 εγγράφεται στην σκηνική ιστορία του κειμένου του Σοφοκλή, διαθλώντας το πρότυπο και τον μύθο του Αίαντα μέσα από την ελληνική πολιτική περιπέτεια της δεκαετίας του '40, πώς εκφράστηκαν αρχές του σκηνικού μεταμοντερνισμού στην Επίδαυρο και πώς ο ελληνικός κινηματογράφος διαχειρίζεται το σχήμα μιας εξαγώγιμης ζεύξης του αρχαίου μύθου με τη σύγχρονη μεταναστευτική εμπειρία.

KONSTANTINOS N. KYRIAKOS

Two “heretical” political renditions of Sophocles’ *Aias* (*Ajax*) by Vassilis Papavassiliou (Epidauros, 1996) and Constantine Giannaris [in the film *Omiros* (*Hostage*), 2004].

An approach and a comparative examination between the theatrical production of Sophocles’ *Aias* (*Ajax*) by the National Theatre of Northern Greece (Epidauros, 1996), and the film *Omiros* (*Hostage*, 2004) by Constantine Giannaris, are undertaken in this paper. Both renditions reverberate a political character. Vassilis Papavassiliou, director of the theatrical production, is attaching the ancient myth to recent Greek political history, by relocating the play’s plot into Greek Civil War (1944-9). On the other hand, in the film *Omiros*, Constantine Giannaris is revising the myth, by associating it to racism and immigration problems within modern Greek society.

ΝΑΤΑΣΑ ΣΙΟΥΖΟΥΛΗ

Η αρχαία ελληνική τραγωδία στα διεθνή φεστιβάλ της Ευρώπης



Εισαγωγή

ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΥΡΩΠΗ, ΑΠΟ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ του 20ού αιώνα και μέχρι σήμερα, παρατηρείται μια βαθιά και σύνθετη σχέση εορτής και τραγωδίας. Καθ' όλη τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας συμπεριλήφθηκαν στο πλαίσιο διαφόρων εορταστικών και αφιερωματικών εκδηλώσεων. Ολόκληρα θεατρικά φεστιβάλ, από τα παλαιότερα στην Ευρώπη όπως αυτά των Συρακουσών και της Επιδαύρου, αφιερώνονται στο αρχαίο δράμα· η ναζιστική Γερμανία γιορτάζει την έναρξη των Ολυμπιακών Αγώνων του 1936 στο Βερολίνο με μια παράσταση της *Ορέστειας*, ενώ το Λονδίνο περιλαμβάνει στην Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2012 ένα «Φεστιβάλ του Χάους», το οποίο επιθυμεί να «διερευνήσει τη σημερινή σημασία του θεού Διόνυσου».¹ Η παρατήρηση αυτή ίσως αρχικά να μοιάζει λιγότερο θεαματική, ωστόσο χρησιμεύει ως εισαγωγή στην επιχειρηματολογία που θέλω να αναπτύξω εδώ και η οποία συνοψίζεται στη θέση ότι η διαπλοκή και διάδραση μεταξύ θεσμικής εορτής και τραγωδίας συνάδει με μια σειρά αλληλοσυναρτώμενων αισθητικών, πολιτικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών στόχων, επιθυμιών και φαντασιώσεων με ποικίλα αποτελέσματα σε διαφορετικά συγκείμενα.

Στη συνέχεια θα επιχειρήσω να αναλύσω ορισμένες τέτοιες περιπτώσεις διαπλοκής και διάδρασης μεταξύ φεστιβάλ και τραγωδίας, περιοριζόμενη ωστόσο σε παραδείγματα από τα Φεστιβάλ του Εδιμβούργου και της Αβινιόν, τα οποία ιδρύθηκαν το 1947 και αποτελούν αναμφίβολα ενδεικτικές περιπτώσεις διεθνών φεστιβάλ στην Ευρώπη. Σε αυτό το πλαίσιο θα αναφερθώ σε πέντε υποθέσεις εργασίας σχετικά με τη λειτουργία της διαπλοκής και της διάδρασης: Η πρώτη αναγνωρίζει έναν ισχυρό ιστορικό και πολιτισμικό δεσμό μεταξύ τραγωδίας και κρίσης· η δεύτερη αφορά σε έννοιες της Ευρώπης στο πλαίσιο των φεστιβάλ και παρατηρεί μια ιδιαίτερη ανάδυση τέτοιων εννοιών όταν η ίδια η Ευρώπη

¹ <http://festival.london2012.com/events/9000962532> (πρόσβαση στις 25.01.2012) – Όλες οι μεταφράσεις δικές μου, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

βρίσκεται σε κάποιου είδους κρίση. Στο πλαίσιο της τρίτης υπόθεσης αναφέρομαι στην ειδική σχέση μεταξύ τραγωδίας και συγκεκριμένων εννοιών της Ευρώπης, ενώ στην τέταρτη συνδέω την τραγωδία με την παραγωγή μιας μυθικής αρχής στο πλαίσιο των φεστιβάλ. Στην πέμπτη υπόθεση τέλος επιχειρώ να συνδέσω την παράδοση των φεστιβάλ με αυτό που ονομάζω *αμφισημία της τραγωδίας*.

Τραγωδία και κρίση

Τα διεθνή φεστιβάλ της Ευρώπης τείνουν να παίρνουν πολύ στα σοβαρά την πολιτική τους διάσταση, θεωρώντας ζητήματα αισθητικής ως εξ ορισμού πολιτικά ζητήματα. Αν αναλογιστεί κανείς υπό ποιες συνθήκες τα πλέον διάσημα και μακρόβια φεστιβάλ, τα οποία αποτελούν και την απαρχή μιας ισχυρής ευρωπαϊκής παράδοσης, γεννήθηκαν και απέκτησαν τη δύναμή τους επί ευρωπαϊκού εδάφους, τότε αυτή τους η τάση πρέπει να θεωρηθεί μάλλον αναμενόμενη.²

Τα εν λόγω φεστιβάλ, λοιπόν, ιδρύθηκαν μερικά χρόνια μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και εμφανίστηκαν ως αισθητική απάντηση στην κατεστραμμένη και ερειπωμένη μεταπολεμική Ευρώπη. Με αυτή την έννοια αισθητική και πολιτική διάσταση συνυπήρχαν εξ αρχής. Να σημειώσουμε ότι η ιδεολογία και ρητορεία που προετοίμασε και εισήγαγε το φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ το 1920 παρουσιάζει εκπληκτικές ομοιότητες με αυτές των μεταπολεμικών φεστιβάλ: και εκεί, αυτό το συγκεκριμένο φεστιβάλ – σε αυτό το συγκεκριμένο περιβάλλον, με αυτό το συγκεκριμένο πρόγραμμα κ.ο.κ. – θεωρούνταν η απάντηση της τέχνης σε μια Ευρώπη διαλυμένη από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.³ Μπορούμε να ισχυριστούμε, θεωρώ, ότι τα φεστιβάλ της Ευρώπης όπως τα ξέρουμε σήμερα γεννήθηκαν μέσα από κρίσεις, ως αισθητική απάντηση και πραγμάτευση πολιτικών και ηθικών κρίσεων.

Τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ δεν απώλεσαν ποτέ αυτή τους την πολιτική ιδιότητα να αντιδρούν σε εξωτερικά ερεθίσματα με ίδια μέσα. Ακόμη και τα πιο πρόσφατα ή/και σημαντικά ευρωπαϊκά φεστιβάλ γεννήθηκαν ως αντίδραση σε κρίσιμες και ιστορικές στιγμές της Ευρώπης ή του δικού τους ευρωπαϊκού παρόντος.⁴ Ενδιαφέρον είναι, κατά τη γνώμη

² Ενδεικτικά αναφέρω εδώ εκτός των Φεστιβάλ του Εδιμβούργου και της Αβινιόν, τα Ρουρφεστοπίλε στο Ρέκλινγκχαουζεν και το Χόλαντ Φέστιβαλ, τα οποία επίσης ιδρύθηκαν το 1947, καθώς και αυτά της Αθήνας και της Επιδαύρου (1954-5).

³ Πρβ. εδώ επί παραδείγματι Reinhardt (1989) 221-6.

⁴ Ιδιαίτερο παράδειγμα αποτελεί η Πολωνία όπου σήμερα λειτουργούν τουλάχιστον τρία μεγάλα θεατρικά φεστιβάλ (Krakow Theatrical Reminiscences, Warsaw Theatre Meetings, WARSZAWA CENTRALNA), τα οποία είτε ιδρύθηκαν είτε αναμορφώθηκαν ριζικά πολύ

μου, ότι είναι κυρίως στιγμές κρίσης, διακοπής και μετάβασης αυτές που δημιουργούν τις συνθήκες ώστε τα φεστιβάλ να αντιδράσουν.

Η δεκαετία του 1990 ήταν μια εποχή που χαρακτηρίστηκε από πολλές τέτοιες ανακατατάξεις και ασυνέχειες σε πολιτικό και πολιτισμικό-ηθικό επίπεδο. Η κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης και των χωρών του λεγόμενου Ανατολικού Μπλοκ, η διάλυση της Γιουγκοσλαβίας και οι αναταραχές που πυροδότησε και ο λεγόμενος «νέος πόλεμος στην Ευρώπη» με αφορμή το Κόσοβο τόσο ως πραγματικότητα όσο και ως σύμβολο μιας πολιτικής και ηθικής καμπής στην ευρωπαϊκή ιστορία και πραγματικότητα: τέτοια γεγονότα δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστα τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Το ενδιαφέρον σε αυτό το συγκεκριμένο είναι το γεγονός ότι πάρα πολλές φορές η αντίδραση των φεστιβάλ σε τέτοιες καταστάσεις είναι ο προγραμματισμός παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας, οι οποίες κατά τη δεκαετία του 1990 είχαν την τιμητική τους.

Το 1992 ο Μάικελ Κούστοβ σχολιάζει στον *Γκάρντιαν* τη συχνή παρουσία παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας σε διάφορα φεστιβάλ της Μεγάλης Βρετανίας εκείνη τη χρονιά σε μια κριτική υπό τον τίτλο: «Χοροί που αιχμαλωτίζουν την εποχή της αγωνίας» ως εξής:

Αυτό το χρόνο η αρχαία τραγωδία επέστρεψε στις σκηνές και στο θέατρο του μυαλού μας [...] εκδικούμενη. Καθώς οι τίτλοι των ρεπορτάζ στοιβάζουν ειδήσεις για συγκρούσεις δυναστειών, ασύλληπτες διαμάχες και πόνο χωρίς τέλος, αυτά τα έργα που μοιάζουν με ακτίνες λέιζερ μας μιλούν όπως ποτέ άλλοτε.⁵

Κλείνω την πρώτη θέση αναφερόμενη στο κείμενο του επίσημου προγράμματος της *Ορέστειας* που παρουσιάστηκε στο Εδιμβούργο το 1994 σε σκηνοθεσία Πέτερ Στάιν με ρωσικό θίασο και θεωρήθηκε το μεγάλο γεγονός της χρονιάς:

«Ο Πέτερ Στάιν αναβίωσε την αρχαία τραγωδία στο ρωσικό θέατρο σε μια τραγική στιγμή», έγραψε ένας Ρώσος κριτικός για την *Ορέστεια* του Πέτερ Στάιν στη Μόσχα. Την πρώτη μέρα των προβών, στις 4 Οκτωβρίου 1993, το γεγονός αυτό υπογραμμίστηκε εμφατικά στην ίδια την πόλη της Μόσχας. Υπήρξε απόπειρα ανατροπής του Μπορίς Γιέλτσιν, το προεδρικό μέγαρο ήταν στόχος επίθεσης και κηρύχθηκε κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Ένα ελληνικό έργο 2500 χρόνων αποδείκνυε τον αιώνιο και παγκόσμιο χαρακτήρα του περίτρανα για μια ακόμη φορά.⁶

κοντά στις χρονιές της εισόδου της Πολωνίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση (2004) και στη Συνθήκη Σένγκεν (2007).

⁵ Kustow (1992).

⁶ Πρόγραμμα της *Ορέστειας*, 12-3.

Σύμφωνα με αυτά τα δύο παραθέματα, η αρχαία τραγωδία μοιάζει να είναι απολύτως κατάλληλη στο να προσαρμόζεται σε σύγχρονα ζητήματα αλλά και να αποκαλύπτει κρυφές πτυχές κρίσιμων ιστορικών στιγμών.

Ευρώπη και κρίση

Τα φεστιβάλ δεν απαντούν αδιάκριτα σε κρίσεις με παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Πρόκειται πολύ ειδικά για τις ευρωπαϊκές κρίσεις, τις οποίες αντιμετωπίζουν με αυτόν τον τρόπο. Τούτο δεν είναι αυταπόδεικτο καθώς τα φεστιβάλ επανανακάλυψαν την Ευρώπη πολύ πρόσφατα – και ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1990. Όπως ήδη είπα, τα φεστιβάλ όπως αυτά της Αβινιόν και του Εδιμβούργου αλλά και όσα ακολούθησαν και τοποθετούνται στην παράδοσή τους, είναι αμιγώς ευρωπαϊκά φαινόμενα, βαθιά αγχιστρωμένα στην ευρωπαϊκή ιστορία και στο ευρωπαϊκό τοπίο, γεννημένα από την ανάγκη να αποτελέσουν τη θεραπευτική απάντηση της τέχνης στην κατεστραμμένη Ευρώπη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Υπό αυτή την έννοια είναι κατ' εξοχήν παιδιά της πλέον σημαίνουσας ευρωπαϊκής κρίσης. Να πώς διατυπώνει ο Σερ Ρούντολφ Μπινγκ, ο ιδρυτής του φεστιβάλ του Εδιμβούργου, το 1948, την αξίωση αυτή των φεστιβάλ να τεθούν πρωτοπόροι στη δημιουργία της νέας Ευρώπης:

Σε αυτή την κρίσιμη ιστορική στιγμή για ολόκληρο τον κόσμο, κατά την οποία γινόμαστε μάρτυρες των προσπαθειών για τη δημιουργία μιας νέας Ευρώπης, είμαστε υποχρεωμένοι να δείξουμε το δρόμο σε πνευματικό επίπεδο. Ένα φεστιβάλ μουσικής και θεάτρου είναι πρωτίστως μια επιχείρηση να καταδειχτεί ότι τα πνευματικά ζητήματα δεν γνωρίζουν σύνορα και ότι οι άνθρωποι μπορούν να επικοινωνήσουν σε βάθος υπό τη σκέπη των μεγάλων καλλιτεχνικών δημιουργημάτων. Θέλουμε να συνεισφέρουμε στη δημιουργία ενός αισθήματος αρμονίας μεταξύ των εθνών.⁷

Ένα χρόνο μετά, το 1949, ο Ρούντολφ Μπινγκ επανέρχεται στις σκέψεις του περί ευρωπαϊκής αποστολής του φεστιβάλ:

Αυτό το φεστιβάλ κατέκτησε τη φαντασία όλου του κόσμου – απέδειξε ότι η δική μας παλιά Ευρώπη μπορεί ακόμη να είναι πρωτοπόρος και [πως] το πνεύμα της Τέχνης – αυτή η γλώσσα πέρα από γλώσσες – μπορεί να ξεπεράσει τις μεγαλύτερες υλικές δυσκολίες. [...] τα μάτια του κόσμου είναι στραμμένα στο Εδιμβούργο – η παλιά σας πρωτεύουσα διατύπωσε μια πρόκληση και είναι στο χέρι μας να την υποστηρίξουμε στην προσπάθειά της να διατηρήσει για την Ευ-

⁷ Λόγος στο Παρίσι, 25 Μαΐου 1948. Στα Αρχεία του Φεστιβάλ στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Πόλης του Εδιμβούργου και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σκωτίας.

ρώπη αυτό που για καιρό έμοιαζε χαμένο: την παγκόσμια ηγεσία σε ζητήματα πολιτισμού.⁸

Παρά τον διακηρυττόμενο διεθνισμό, η θεραπεία της Ευρώπης ή ακόμη και η δημιουργία της νέας Ευρώπης σημαίνει σε αυτό το πλαίσιο προφανώς την αποκατάσταση της Ευρώπης ως «του ανώτερου και παραδειγματικού πολιτισμού»⁹ όπως πράγματι θεωρούνταν ευρέως στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Υιοθετώντας αυτόν τον λόγο, τα φεστιβάλ υπογραμμίζουν την αξιωσή τους να ερμηνεύουν πολιτικές καταστάσεις με τα δικά τους αισθητικά μέσα.

Είχε και έχει ιδιαίτερη σημασία για ιδρυτές, διαμορφωτές του προγράμματος, κριτικούς αλλά και συμμετέχοντες να τονίζουν με κάθε ευκαιρία ότι ανήκουν σε ένα μεγαλύτερο χωρο-χρονικό συγκείμενο, στην περίπτωση αυτή σε μια ευρύτερη ευρωπαϊκή παράδοση.¹⁰ Ο Ούγκο φον Χόφμανσταλ, ένας εκ των ιδρυτών του Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, το οποίο τοποθετείται στην κορυφή της ευρωπαϊκής φεστιβαλικής παράδοσης, είχε αναπτύξει πρώτος αυτή τη ρητορική σχετικά με τη σημασία αποκατάστασης της παλαιάς, παντοδύναμης Ευρώπης μετά τον Πρώτο τότε Παγκόσμιο Πόλεμο, και αυτού του συγκεκριμένου τύπου, του Σάλτσμπουργκ, ως της καρδιάς της, με σκοπό να προωθήσει το φεστιβάλ του.¹¹ Τα μεταπολεμικά φεστιβάλ τοποθετούνται εμφαντικά στην παράδοσή του και ταυτόχρονα υπογραμμίζουν τη σχέση τους με την ευρύτερη σύγχρονή τους πραγματικότητα.

Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι η Ευρώπη φαίνεται να γίνεται κρίσιμο θέμα σχεδόν μόνο όταν βρίσκεται σε κρίση. Τα φεστιβάλ τείνουν να ανακαλύπτουν και να επαναανακαλύπτουν έννοιες της Ευρώπης όταν πρέπει να ξεπεραστεί μια ηθική, πολιτισμική ή πολιτική κρίση που την αφορά, όταν πρέπει να εξομαλυνθεί μια δυσαρμονία. Η γενικοποίηση είναι εδώ μάλλον επιβεβλημένη καθώς παρατηρείται ένα σαφές και όλο και εντονότερο ενδιαφέρον για την Ευρώπη σε στιγμές αποσταθεροποίησης, αβεβαιότητας και αμφισβήτησης του ευρωπαϊκού οικοδομήματος. Ο Τζωρτζ Στάινερ, ο οποίος κλήθηκε το 1996 για μια πανηγυρική διάλεξη στο Εδιμβούργο, διατυπώνει ως εξής την περίπλοκη σχέση μεταξύ αισθητικής του εορταστικού θεάτρου και πολιτικής ειδικά στην κατεύθυνση του Ευρωπαϊκού παρελθόντος και παρόντος ως εξής:

⁸ Λόγος στο Ίνερ Γουίλ του Εδιμβούργου, 12 Μαΐου 1949. Στα Αρχεία του Φεστιβάλ στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Πόλης του Εδιμβούργου και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σκωτίας.

⁹ Schmale (2008) 116.

¹⁰ Σχετικά με την έννοια της παράδοσης στο φεστιβαλικό πλαίσιο βλ. Σιουζουλή (2010) 449-55.

¹¹ Πρβ. Hofmannsthal (1979) 261, 262-3.

Πρώτα από όλα υπήρχε η εικόνα της αναγέννησης της Ευρώπης μέσα από την καταστροφή και τον τρόπο δύο παγκοσμίων πολέμων. [...] Σε αυτή την αναγέννηση, η Βρετανία, η οποία είχε αποφύγει την ξένη κατάκτηση και εμφύλιους σπαραγμούς, θα έπαιζε έναν κεντρικό ρόλο. [...] Το Εδιμβούργο και η Σκωτία είχαν κάθε ιστορικό δικαίωμα να αξιώνουν την πρωτοκαθεδρία. [...] εκλεκτικές συγγένειες με την ευρωπαϊκή σκέψη και τις ευρωπαϊκές συγκρούσεις υπήρξαν οργανικό χαρακτηριστικό της Σκωτίας. [...] Το Εδιμβούργο [...] είχε κάθε δικαίωμα να αξιώνει μια ευρωπαϊκή λειτουργία. Η επιδιωκόμενη πολυγλωσσία [...] των πρώτων φεστιβάλ ακολουθούσε μια ευρωπαϊκή λογική. Είναι οδυνηρό να αναφέρεται κανείς σήμερα σε αυτό το ξύπνημα. Ο εφιάλτης των Βαλκανίων, η ανάφλεξη του εγγλεματικού εθνικού, τοπικού θρησκευτικού μίσους και των αποσχιστικών τάσεων [...] απειλούν ό,τι απέμεινε από το πανευρωπαϊκό όραμα. [...] Τρομακτικά φέματα και στρατηγική αμνησία ξερίζωσαν την καρδιά της Ευρώπης μετά το 1945. Από αυτό το κενό μπορεί να ξαναγεννηθεί το τρομακτικό όπως το ζήσαμε στην πρώην Γιουγκοσλαβία.

Ο αντίκτυπος του Φεστιβάλ του Εδιμβούργου είναι απλώς αυτός. Η περήφανα και χαρμόσινη εικόνα ενός Εδιμβούργου στην Ευρώπη, ενός φεστιβάλ ως πραγματοποίησης μιας ευρωπαϊκής οργανικής κοινότητας [...] στοχεύοντας στην έλλειψη του φυλετικού διαχωρισμού, της σχισματικής βίας, των βάρβαρων σχέσεων εξουσίας. Αυτός ο ελπιδοφόρος στόχος είχε μετά την σχεδόν ολοκληρωτική καταστροφή της Ευρώπης κάθε λογική δικαιολογία. Δεν έχει πραγματοποιηθεί πλήρως και αυτό το γεγονός επηρεάζει αναπόφευκτα και τους ορίζοντες του φεστιβάλ.¹²

Τραγωδία και Ευρώπη

Αφού συνέδεσα την τραγωδία με την κρίση και την κρίση με την Ευρώπη, ήρθε η ώρα να συνδέσω στην τρίτη μου θέση την τραγωδία με την Ευρώπη και να εξετάσω λεπτομερέστερα τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τα φεστιβάλ την Ευρώπη σε αυτή τους την προσπάθεια να ενταχθούν σε ένα γενικότερο πολιτικοκοινωνικό συγκείμενο. Καθώς αντιλαμβάνονται το ρόλο τους ως επολωτική απάντηση στην κρίση, την αποσταθεροποίηση και το χάος, τα φεστιβάλ εκκινούν από αλλά και στοχεύουν σε μια ενωμένη και ενιαία Ευρώπη. Μια κατεστραμμένη και διαλυμένη Ευρώπη ξαναενώνεται, σύμφωνα με αυτό το όραμα, μέσω της τέχνης. Τα φεστιβάλ ενδύονται το ρόλο να προσφέρουν ένα μοντέλο για το πώς θα μπορούσε να είναι μια «πραγματική» ένωση ανθρώπων, χώρων και χρόνων. Σημαντικότερο εργαλείο αλλά και στόχος όλης αυτής της διαδικασίας της αισθητικής ένωσης και της δημιουργίας ενός κοινού χώρου για όλους τους «πολίτες της τέχνης» αποτελεί η ταυτότητα στη διττή της υπόσταση: αφενός ως αφηρημένο δεδομένο που αναφέρεται στην ουτοπική έννοια της ενωμένης Ευρώπης που ποτέ δεν έχει υπάρξει στην πραγματικότητα, αλλά που τα φεστιβάλ χρησιμοποιούν ως βάση εκ-

¹² Steiner (1996) 10-1.

κίνησης, και αφετέρου ως την αφηρημένη ουτοπία που τα φεστιβάλ αιωνίως αναζητούν.¹³

Και στις δύο περιπτώσεις η έννοια της ευρωπαϊκής ταυτότητας διαφεύγει, πρόκειται στη πραγματικότητα για μια διπλή απουσία, την οποία τα φεστιβάλ αναζητούν να αναπληρώσουν. Σε αυτό το πλαίσιο, η αρχαία ελληνική τραγωδία λειτουργεί ακριβώς ως αυτή η αναπλήρωση. Πριν αναφερθώ εκτενέστερα σε αυτό, θα ήθελα να παραθέσω ένα σχετικό απόσπασμα από την *Ιστορία του Φεστιβάλ της Αβινιόν* των Εμανουέλ Λουαγιέ και Αντουάν ντε Μπεκ, έργο που εκδόθηκε το 2007:

[Το 1994, ο Ζακ Λασάλ] επαναφέρει την αρχαία ελληνική τραγωδία στην Κουρ ντ' Ονέρ, τριάντα χρόνια μετά τον Βιλάρ και δικαιολογεί το γεγονός στο όνομα του θεάτρου ως «κυρίαρχης τέχνης εποχών κρίσης». Βλέπει στην Ανδρομάχη του Ευριπίδη το μοντέλο των εμφυλίων που σπαράσσουν τα Βαλκάνια, την Κεντρική Αφρική, τη Μέση Ανατολή. [...] Είναι αλήθεια ότι αυτά τα χρόνια σηματοδότησαν τη δυναμική επιστροφή της αρχαίας τραγωδίας [η οποία ερμηνεύτηκε] ως κάλεσμα κρίσης, ως γραφή από τα έγκατα του παρόντος. Από το 1994 έως το 2000 η Κουρ ντ' Ονέρ καταλαμβάνόταν κάθε δεύτερο χρόνο από την Ανδρομάχη, τον Οιδίποδα και τη Μήδεια, από αυτόν τον τραγικό θρήνο της εποχής μας μέσω της Ελλάδας του Ευριπίδη και του Σοφοκλή.¹⁴

Η τραγωδία είναι το κοινό «συμβολικό κεφάλαιο», από το οποίο εκκινούν τα φεστιβάλ στην αναζήτησή τους να επαναανακαλύψουν την Ευρώπη και την ενωτική της ταυτότητα. Η τραγωδία βρίσκεται στον πυρήνα της ευρωπαϊκής πολιτισμικής ταυτότητας και θεωρείται το σημείο εκκίνησης της ευρωπαϊκής θεατρικής ιστορίας και της πανευρωπαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς. Η τραγωδία, ιδωμένη μέσα από αυτό το πρίσμα, κατέχει επομένως πρωτεύοντα ρόλο στο οικοδόμημα που ονομάζεται φεστιβαλική παράδοση, το οποίο, κατά την άποψή μου, είναι το αποτέλεσμα της αντιμετώπισης από τα φεστιβάλ της προαναφερθείσας διπλής απουσίας της ταυτότητας – εν τη ευρεία έννοια εδώ – και των αναπληρώσεών της. Στην έννοια της παράδοσης στο φεστιβαλικό συγκείμενο – ως εξέχουσας σημασίας για το λόγο περί φεστιβάλ – επικεντρώνουν οι δύο τελευταίες υποθέσεις της εργασίας μου.

Παράδοση και εορταστικός χρόνος

Η σύνδεση της παράδοσης με έναν μυθικό, εορταστικό χρόνο παραπέμπει στην έννοια των «επινοημένων παραδόσεων» του ιστορικού Έρικ Χομπσμπάουμ και ειδικά στο γεγονός ότι οι παραδόσεις «επιχειρούν να

¹³ Πρβ. εδώ την εύστοχη σύνοψη του Άντολφ Μουσχγκ: «Η Ευρώπη είναι αυτό που η Ευρώπη θα γίνει». Muschg (2003).

¹⁴ Loyer, de Baecque (2007) 458.

επιβάλουν μια συνέχεια με ένα προσήκον ιστορικό παρελθόν».¹⁵ Τα σύγχρονα θεατρικά φεστιβάλ στην Ευρώπη έχουν την τάση να τοποθετούνται στη μακρά παράδοση φεστιβάλ και φεστοπίλε, συμπεριλαμβανομένων αυτού στο Μπαϊρόιτ που ιδρύθηκε το 1876 από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ (συχνά εγγράφεται στο Φεστιβάλ της Αβινιόν μια εκλεκτική συγγένεια με το εν λόγω φεστιβάλ) και του προαναφερθέντος στο Σάλτσμπουργκ των Ράινχαρντ, Χόφμανσταλ και Στράους (πιο κοντά σε αυτό λέγεται ότι είναι το Φεστιβάλ του Εδιμβούργου). Την απαρχή των παραδόσεών τους την τοποθετούν ωστόσο στις θρησκευτικοπολιτικές εορτές της κλασικής Αθήνας, στις οποίες κατά αποκλειστικότητα παίζονταν αρχαίες τραγωδίες.¹⁶ Ο εν λόγω συσχετισμός μπορεί σήμερα να μην διατυπώνεται με την ίδια εμφατικότητα όπως παλιότερα από τους ιδρυτές των φεστοπίλε επί παραδείγματι, ωστόσο διαρκώς επανέρχεται και ειδικά στις περιπτώσεις εκείνες, κατά τις οποίες περιλαμβάνεται παράσταση αρχαίας τραγωδίας στο πρόγραμμα. Ιδού πώς εκφράζει ο Τζορτζ Στάινερ το συνοθύλευμα χρόνων, τόπων και υλικών, προσφέροντας ένα εύγλωττο παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται η συνέχεια:

Η ιδεατή, η πρωτεύουσα ουσία ενός φεστιβάλ τεχνών είναι, εκπεφρασμένα ή ως υπαινιγμός, αυτή του ολικού έργου τέχνης (*Gesamtkunstwerk*). [...] Και είναι αυτή η εκστατική ανάβαση του πλήθους στο λόφο του Μπαϊρόιτ, η υπνωτισμένη επιστροφή μετά την τελευταία νύχτα του *Δαχτυλιδιού* ή το θάνατο της *Ιζόλδης*, η οποία απηχώντας τη μακρινή, σε εικασίες στηριζόμενη εικόνα των αρχαίων Ελλήνων θεατών στην Αθήνα και την Επίδαυρο, διαμορφώνει το φεστιβαλικό κοινό σήμερα. Όποτε ένα τέτοιο κοινό αισθάνεται να απορροφάται σε ένα κοινό χορικό ουνισόνο, στο Σπολέτο ή στην Αβινιόν, στο Βερολίνο ή στο Σέντραλ Παρκ του Μανχάταν, το μοντέλο είναι το Μπαϊρόιτ του Βάγκνερ.¹⁷

Τοποθετώντας τις απαρχές της παράδοσής τους τη στιγμή, την οποία η δυτική ιστοριογραφία θεωρεί αρχή του ευρωπαϊκού θεάτρου, και διατυπώνοντας την αξίωση για μια εκλεκτική συγγένεια με αυτό που θεωρείται «πρωταρχική σκηνή» του θεάτρου, τα θεατρικά φεστιβάλ εγγράφουν στα χαρακτηριστικά τους μια κεντρική για τις θρησκευτικές και μη εορτές ποιότητα όπως τη διατύπωσε ο Κλάους Πέτερ Κέπινγκ σε σύγκλιση με τον Καρλ Κερένι, ότι δηλαδή αποτελούν «την ανάμνηση ή την

¹⁵ Hobsbawm (1992) 1.

¹⁶ Πρβ. Archer (2006) 2: «Πριν τέσσερα χρόνια, κείμενο σχετικά με το *Μέλλον των Φεστιβάλ* που επίσημα παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Χόλαντ Φέστιβαλ τοποθετούσε το πρώτο φεστιβάλ το 534 π.Χ. προς τιμή του θεού Διονύσου, του προστάτη του κρασιού, των εορτών και του χορού, στην Αθήνα. Βλέπουν τις απαρχές στις 'παλιές τελετουργικές εορτές'. Και πριν μια εβδομάδα ο Τζόναθαν Μιλς [διευθυντής του Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, δική μου παρατήρηση] ξεκίνησε στο Λονδίνο το λόγο του στους αποφοίτους του Πανεπιστημίου της Μελβούρνης σε παρόμοια σημαίνον στίλ».

¹⁷ Steiner (1996) 9.

επανάληψη πράξεων ενός ιδρυτικού χρόνου, της Γένεσης στην πραγματικότητα, με την έννοια ότι όλες οι εορτές θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μνημονικά μέσα ενθύμησης, η οποία εγγράφεται στο παρόν μέσω θεατρικών-τελετουργικών πράξεων».¹⁸ Υπ' αυτές τις συνθήκες, τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ αποζητούν να εγκαθιδρύσουν τις παραδόσεις τους και να καθιερωθούν σε παρόν και μέλλον αναφερόμενα σε ένα ως επί το πλείστον μυθικό παρελθόν. Η εν λόγω έννοια ενός μυθικού παρελθόντος υπονοεί ότι η «πρωταρχική σκηνή» του ευρωπαϊκού θεάτρου οφείλει να κατανοηθεί όχι ως ιστορικό γεγονός, αλλά σε ένα συγκείμενο αχρονίας καθώς έχει αναχθεί στη σφαίρα του κλασικού. Ειδάλλως, υπονοεί ότι πρόκειται πράγματι περί ενός μυθεύματος που έχει κυριαρχήσει στο λόγο και στην ιστοριογραφία για λόγους που δεν είναι της παρούσης να εξεταστούν. Τοποθετώντας μια μυθική απαρχή, οι παραδόσεις των ευρωπαϊκών φεστιβάλ πράγματι «κατασκευάζουν και θεσμοθετούν συλλογικούς χώρους μνήμης, εντός των οποίων επικοινωνία και δράση συμβαίνουν διαχρονικά ή / και άχρονα, αιώνια».¹⁹

Η τραγωδία, υπό την έννοια ότι εκφράζει μια κλασική, άχρονη κληρονομιά και συνομιλεί με το μυθικό, αποτελεί τόπο ανάμνησης μιας παραδείσιας κατάστασης εντός ή εκτός χρόνου, έναν τόπο συμφιλίωσης όπου μπορούν ενδεχομένως να επουλωθούν ακόμη και τα τραύματα της ιστορίας. Τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ αναλαμβάνουν την αξίωση θρησκευτικών και μη εορτών να αποτελέσουν τόπους ανασύστασης, ανάταξης και επανενσωμάτωσης. Επιβάλλουν τις μυθικές απαρχές τους χρησιμοποιώντας κατάλοιπα του παρελθόντος (χώρους, κείμενα, υλικά κ.ο.κ.) ως συστατικά στοιχεία των (τελικά νέων) παραδόσεών τους,²⁰ τις οποίες χρησιμοποιούν ως μοχλούς για την εξυπηρέτηση της εν λόγω αξίωσης. Ιδιαίτερος έκδηλος καθίσταται τούτο στην περίπτωση της νοσταλγικής ρητορείας περί απώλειας της κοινότητας, η οποία είναι συνηθισμένη σε τέτοιου είδους φεστιβάλ. Το θέμα αυτό δεν είναι αποκλειστικά συνδεδεμένο με τις παραστάσεις τραγωδίας αλλά γενικότερο ζήτημα που απασχολεί τα φεστιβάλ σε πολλά επίπεδα, γι' αυτό και δεν θα αποτελέσει μέρος του εν λόγω κειμένου.²¹

Η αμφισημία της τραγωδίας

Στην τέταρτη και τελευταία υπόθεσή μου αναφέρομαι στην αμφισημία της τραγωδίας ως συνδέσμου μεταξύ παρελθόντος και παρόντος ως χω-

¹⁸ Köpping (1997) 1053.

¹⁹ Assmann (1999) 90.

²⁰ Πρβ. Hobsbawm (1992) 1-14.

²¹ Πρβ. Siouzouli (2009) 89-101.

ρο-χρονικού συγκειμένου, εντός του οποίου τοποθετούνται τα φεστιβάλ, την οποία θα συνδέσω με τη διπλή απουσία ταυτότητας ως ιδεολογικού αυτή τη φορά συγκειμένου των φεστιβάλ. Ξεκινώ θυμίζοντας το σημείωμα στο πρόγραμμα της *Ορέστειας* του Στάιν που παρουσιάστηκε στο Εδιμβούργο το 1994:

«Ο Πέτερ Στάιν αναβίωσε την αρχαία τραγωδία στο ρωσικό θέατρο σε μια τραγική στιγμή», έγραφε ένας Ρώσος κριτικός για την *Ορέστεια* του Πέτερ Στάιν στη Μόσχα. Την πρώτη μέρα των προβών, στις 4 Οκτωβρίου 1993, το γεγονός αυτό υπογραμμίστηκε εμφατικά στην ίδια την πόλη της Μόσχας. Υπήρξε απόπειρα ανατροπής του Μπορίς Γιέλτσιν, το προεδρικό μέγαρο ήταν στόχος επίθεσης και κηρύχθηκε κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Ένα ελληνικό έργο 2500 χρόνων αποδείκνυε τον αιώνιο και παγκόσμιο χαρακτήρα του περίτρανα για μια ακόμη φορά.²²

Παραθέτω τώρα μέρος της κριτικής της παράστασης από τον Τζον Πίτερ στους *Σάντεϊ Τάιμς*:

Το παρελθόν είναι μια ξένη χώρα. [...] Δεν βοηθά το να πει κανείς ότι η *Ορέστεια* είναι έργο σημερινό ή μοντέρνο. Δεν είναι. Υπάρχει μια σκοτεινή άβυσσος χρόνου μεταξύ του Αισχύλου και ημών και ένας μεγάλος κλασικός σκηνοθέτης είναι απαραίτητος για να μας οδηγήσει μέσα του προς το φως της άλλης μεριάς.²³

Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτές οι σχεδόν αντιθετικές απόψεις περί τραγωδίας συνυπάρχουν και συμπορεύονται προσδίδοντάς της αυτή τη χαρακτηριστική αμφισημία του απολύτως οικείου και κοινού και απολύτως ξένου και απόμακρου ταυτόχρονα. Ο Ούβο Χέλσερ πολύ εύστοχα χρησιμοποίησε για την αρχαιότητα τον εφαρμόσιμο και εδώ όρο του «διπλανού ανοίκειου» υπογραμμίζοντας την παραγωγική αντίφαση.²⁴

Η τραγωδία, ως το απολύτως κοινό κτήμα και ταυτόχρονα ως το απολύτως σκοτεινό και μη αναγνωρίσιμο, αποτελεί για τα φεστιβάλ ένα είδος «πρωταρχικής σκηνης» της ιστορίας ή της παράδοσής τους. Είναι το σημείο αναφοράς εν είδει ουτοπικής ακεραιότητας και ολοκλήρωσης. Βρίσκεται στον πυρήνα της αχρονίας ή του μυθικού χρόνου της φαντασιακής ταυτότητας και γι' αυτό είναι σε θέση να δράσει ως τόπος ή μη τόπος συμφιλίωσης και θεραπείας δεινών. Υπό αυτή την έννοια όμως και καθώς γίνεται αντιληπτή ως το «διπλανό ανοίκειο» μοιάζει να διαφεύγει διπλά στο μοτίβο της ταυτότητας. Το γεγονός αυτό είναι απολύτως έκδηλο στην πρόσληψη των παραστάσεων τραγωδίας και εκφράζεται ως απορία ως προς τον τρόπο σκηνικής απόδοσής της. Δεν φαίνεται να υ-

²² Βλ. υποσημ. 6.

²³ Peter (1994).

²⁴ Hölscher, όπως αναφέρεται στον Gehrke (2005) 34.

πάρχει αρμόζων τρόπος για να παρασταθεί η τραγωδία, η πρόσληψη των παραστάσεων υπογραμμίζει πάντοτε ένα απλήρωτο κενό και παραπέμπει σε ένα επίμονο υπόλοιπο που δεν αναλώνεται στην παράσταση. Φυσικά δεν είναι η στιγμή να υπεισέλθουμε στην επί μέρους επιχειρηματολογία, η οποία ποικίλει από περίπτωση σε περίπτωση και παρουσιάζει συχνά μια αξιοθαύμαστη εφευρετικότητα. Αυτό που μόνο θα ήθελα να ισχυριστώ κλείνοντας είναι ότι η αναζήτηση της τραγωδίας από τα φεστιβάλ όπως και η αναζήτηση ταυτότητας – πολιτισμικής, αισθητικής, πολιτικής κ.λπ. – και ειδικά στη συσχέτισή τους ζουν από την παραγωγική αμφισημία που τις διέπει. Παραμένουν φαντασιακοί τόποι εμποτισμένοι από την επιθυμία να κατακτηθούν ολοκληρωτικά και η επιθυμία όπως όλοι γνωρίζουμε τρέφεται από την εμμονή του αιώνιου και απλήρωτου κενού.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Archer, C.R. (2006), *Putting Festivals in their Place*, Keynote address to the British Festivals Association conference, Κάρντιφ, 1-48.
- Assmann, A. (1999), *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Κολωνία.
- Bing, R. (1949), Public speech at the Inner Wheel of Edinburgh, 12/5/1949, *Αρχαία στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Πόλης του Εδιμβούργου και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σκωτίας*
- (1948), Public speech in Paris, 25/5/1948, *Αρχαία στην Κεντρική Βιβλιοθήκη της Πόλης του Εδιμβούργου και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σκωτίας*.
- Gehrke, H.-J. (2005), “Die Antike in der europäischen Tradition und in der modernen Geschichtswissenschaft”, στο: *Europäische Identitäten – Eine europäische Identität?*, Simon Dönig et al. (επιμ.), Μπάντεν-Μπάντεν, 33-51.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (επιμ.) (1992), *The Invention of Tradition*, Κέιμπριτζ.
- von Hofmannstahl, H. (1979), “Die Salzburger Festspiele”, στο: του ιδίου, *Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Φρανκφούρτη (Μάιν), 258-63.
- Köpping, K.-P. (1997), “Fest”, στο: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Christoph Wulf (επιμ.), Βάινχάιμ, Βασιλεία, 1048-65
- Kustow, M. (1992), “Choruses that captivate our age of anxiety”, στο: *The Guardian* 29/8/1992.
- Loyer, E., de Baecque, A. (2007), *Histoire du Festival d’Avignon*, Παρίσι.
- Muschg, A. (2003), “erneuropa – Gedanken zur europäischen Identität”, στο: *NZZ Online*, 31/5/2003.
- Ορέστεια* – Academic Theatre of the Russian Army, Πρόγραμμα.
- Peter, J. (1994), “All in good order”, στο: *The Sunday Times*, 04/9/1994.
- Reinhardt, M. (1989), “An Ferdinand Künzelmann”, 21. Juli 1918», στο: του ιδίου, *Ich bin nichts als ein Theatermann*, Βερολίνο, 221-6.
- Schmale, W. (2008), *Geschichte und Zukunft der Europäischen Identität*, Στουτγκάρδη.
- Σιουζουλή, Ν. (2010), «Η παράδοση του Φεστιβάλ Επιδαύρου: Οι συγγένειες με τα Φεστιβάλ του Μπαϊρόιτ και του Σάλτσμπουργκ», στο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή*, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Αντώνης Γλυτζουρής (επιμ.), Ρέθυμνο, 449-55.

- (2009), “Sakralität und Sakralisierung im Kontext europäischer Theaterfestivals”, στο: *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat (επιμ.), Τίμπινγκεν, 89-101.
- Steiner, G. (1996), “A Festival Overture”, 11/8/1996, The University of Edinburgh – The University Festival Lecture.

NATASHA SIOUZOULI

Ancient Greek Tragedy in International Festivals in Europe

The article explores interconnections and interdependencies between international theatre festivals within Europe and performances of ancient Greek tragedy. In this direction, it aims to demonstrate how concepts of tragedy, crisis, Europe and festivity interrelate producing ambiguous situations in the process of searching for origins and identity.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Από την αρχαία τελετουργία στη σύγχρονη σκηνή: εικόνες της *Ικεσίας* στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο



ΘΑ ΗΘΕΛΑ ΝΑ ΕΠΑΝΕΛΘΩ, ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ το παρόν Συνέδριο, σε μια παλιότερη έρευνά μου γύρω από το ζήτημα της Ικεσίας και της σκηνικής απόδοσής της από το ελληνικό θέατρο. Το θέμα με έχει απασχολήσει επανειλημμένα στο παρελθόν¹ γιατί, όπως πιστεύω, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αναβίωση και πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος εν γένει. Και αυτό για δυο τουλάχιστον λόγους: ο πρώτος λόγος σχετίζεται με την ίδια τη συχνότητα εμφάνισης της ικεσίας. Πράγματι η αναπαράσταση της Ικεσίας ως προς το τυπικό και ουσιαστικό μέρος της αποτελεί αντικείμενο δραματουργικής και σκηνικής διαπραγμάτευσης και από τους τρεις αρχαίους συγγραφείς, όπως αναλυτικά έχει δείξει η Χαρά Μπακονικόλα.² Δίνει τον τίτλο και το θέμα στην τραγωδία – όπως στην περίπτωση των *Ικέτιδων* Αισχύλου και Ευριπίδη – ή συμμετέχει σε κρίσιμα στοιχεία της πλοκής της – *Ηρακλείδες*, *Μήδεια*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, κ.ά. Χωρίς αμφιβολία η ικεσία από μόνη της ή σε σχέση με γενικότερα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά θέματα της πόλης-κράτους, αποτέλεσε έναν από τους πυρήνες εμφάνισης και καλλιέργειας του δραματικού στοιχείου, ενταγμένου αρχικά στο ομηρικό έπος.³ Το γιατί είναι μάλλον αυτονόητο: η ικεσία θέλει δύο αντίθετα μέρη, έχει αναγνωρίσιμη όψη, προκαλεί εύκολα τη θυμική αντίδραση του θεατή, και – το κυριότερο – παρασύρει τον τελευταίο στην μέγγενη του σασπένς: θα γίνει δεκτή ή όχι η επίκληση του ικέτη; Ή, με τα λόγια του Δημήτρη Μαρωνίτη: «Το κρίσιμο ερώτημα στην προκειμένη περίπτωση είναι: αν τελικώς η ικεσία ευοδώνεται ή ματαιώνεται – πώς και γιατί!». Με άλλα λόγια υπάρχουν εδώ, στο ζήτημα της ικεσίας, όλα τα στοιχεία ενός καλού coup-

¹ «Is it Hikesia?», διάλεξη στο Intensive Course on the Study and Performance of Ancient Greek Drama, Επίδαυρος, 2-16 Ιουλίου 2006.

² Χαρά Μπακονικόλα, «Το δίκαιο του ικέτη και το πολιτικό άσυλο στην ελληνική τραγωδία», *Παράβασις*, 5, (2004) 103-11.

³ Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Μαρωνίτης, στην περίπτωση της *Ιλιάδας* «το ζεύγος “φόνος – ικεσία” εμφανίζεται ως διάζευξη, από την τελική έκβαση της οποίας κρίνεται, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, η ένταση μεταξύ ομηρικής απανθρωπιάς και ανθρωπιάς», Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Φόνος και ικεσία», εφ. *Το Βήμα*, 27 Ιανουαρίου 2008.

de-théâtre: σύγκρουση, συγκίνηση, περιέργεια, αγωνία, αποδοχή και ανακούφιση ή (σπανιότερα) άρνηση και απογοήτευση.

Από αυτό το σημείο ξεκινάει ο δεύτερος λόγος του ενδιαφέροντος μου για την ικεσία και την προβολή της στο σύγχρονο κόσμο. Γιατί, όπως γνωρίζουν καλά οι μελετητές του αρχαίου ήθους, η αρχαία ικεσία ή η ικετεία με το αρχαιοελληνικό της νόημα δεν ήταν ακριβώς αυτό το coup-de-théâtre. Σήμαινε (αν και το «σήμαινε» πρέπει να χρησιμοποιείται με προσοχή, καθώς παρασύρει σε μια συμβολική διάσταση, που δεν είναι πάντα η ακέραια) για τον αρχαίο θεατή την απόδοση ενός συγκεκριμένου τελετουργικού με περιεχόμενο γνωστό και ενεργό στην εποχή του. Καθώς μάλιστα το θέατρο στηρίζεται μόνο όχι στις ιδέες αλλά στη συναισθηματική και πνευματική εμπλοκή του θεατή, είναι προφανές ότι η απουσία ενός ανάλογου περιεχομένου δίνει στις σύγχρονες αποδόσεις του αρχαίου τυπικού ένα επιφανειακό, συχνά ελλειπτικό χαρακτήρα.

Ένα σύντομο παράδειγμα για να γίνω περισσότερο κατανοητός: υπάρχει εικόνα που αποτυπώνει Γερμανούς στρατιώτες να παραδίδονται στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, κρατώντας στα χέρια τους το σύμβολο της λευκής σημαίας. Είναι ασφαλώς μια εικόνα εύγλωττη για τους περισσότερους από εμάς. Αξίζει ωστόσο να αναρωτηθούμε τι θα έχει διατηρηθεί από τη συγκεκριμένη σκηνή και το ηθικό της βάρους σε 2.500 χρόνια από σήμερα. Ας υποθέσουμε ότι το μακρινό μέλλον έχει διατηρήσει στη συλλογική μνήμη το τυπικό της παράδοσης, την εξωτερική περιγραφή του. Η σκηνή όμως για κάποιον αξιωματικό δεν είναι μόνο θέμα ανταλλαγής πληροφοριών. Αποτελεί μια ενέργεια, μια πράξη από τη μεριά των στρατιωτών που παραδίδονται, η οποία προσδοκά μια ανάλογη συμπεριφορά από τη δική του μεριά. Συνιστά, επίσης, για εκείνον την έγερση ενός διλήμματος: τι θα σήμαινε τώρα η εξόντωσή τους; Ο αλληλοσκοτωμός, αποδεκτός μέχρι πριν λίγο και κατά κάποιον τρόπο έλλογος στο πλαίσιο του παραλογισμού ενός πολέμου, θα έμοιαζε μετά την ανάρτηση της λευκής σημαίας με στυγνή δολοφονία. Υπάρχει επομένως ένα σύστημα αξιών, κάποιος κώδικας, που χαρακτηρίζει την πράξη αυτή ως δολοφονία. Τω όντι: σύμφωνα με το άρθρο 47 της Συνθήκης της Χάγης η δολοφονία του παραδιδόμενου θεωρείται έγκλημα πολέμου. Όπως είναι έγκλημα πολέμου – και αυτό ίσως έχει ενδιαφέρον – και η άσκοπη χρήση της λευκής σημαίας ή, ακόμα χειρότερα, η επαίσχυντη χρήση της σαν πολεμικής παγίδας. Εδώ βέβαια δεν είναι το άρθρο που κάνει τον κώδικα, αλλά ο άγραφος νόμος που κάποια στιγμή αποκτά την γραπτή, ενυπόγραφη επικύρωσή του. Γεγονός είναι ότι η δολοφονία του παραδιδόμενου προσκρούει στις αξίες του πολιτισμού μας, στις πνευματικές, θρησκευτικές και πολιτιστικές αρχές μας. Εκείνος που αποδέχεται την πράξη της παράδοσης έχει πλέον να αντιμετωπίσει ένα είδος ηθικής δέ-

σμευσης, ανάλογα βέβαια με το βαθμό που αισθάνεται ηθική υποχρέωση απέναντι σε ένα άγραφο νόμο. Το ζήτημα για εμάς δεν είναι πλέον συμβολικό αλλά βαθύτερο, αγγίζει θρησκευτικά, πνευματικά, ψυχολογικά, ακόμα και υπαρξιακά κριτήρια.

Επαναλαμβάνω επομένως το αρχικό ερώτημα: τι από όλα αυτά που εμπεριέχονται κατά κάποιον τρόπο στο νόημα της παραπάνω φωτογραφίας, θα έχει σωθεί ύστερα από 2.500 χρόνια; Κι αν το ερώτημα μοιάζει ψευδοπρόβλημα σε πολλούς, για κάθε σκηνοθέτη ή ηθοποιό που θέλει να ανεβάσει σήμερα το αρχαίο δράμα αποτελεί ένα αληθινό, ένα θα λέγαμε «πρακτικό» σκηνικό πρόβλημα.

Ακόμα πιο προκλητικό είναι το ερώτημα για τον Έλληνα άνθρωπο του θεάτρου. Γιατί μια από τις παραδοχές – καλύτερα μια από τις υποθέσεις εργασίας – στις οποίες στηρίχτηκε ένα μεγάλο μέρος της αναβίωσης στον τόπο μας, υπήρξε και η παραδοχή ότι ανάμεσα στο τελετουργικό της αρχαίας συναντίληψης και τους σημερινούς νεοέλληνες διαφαίνεται ένας δρόμος επικοινωνίας – μια ας πούμε επαφή –, λόγω της τοπικής και γλωσσικής συνέχειας και κυρίως λόγω του πολιτιστικού μετασχηματισμού του αρχαίου τελετουργικού σε νεότερες λαϊκές μορφές έκφρασης. Αυτό το μονοπάτι διερεύνησης δεν ήταν ασφαλώς ευκολοδιάβατο. Για εκείνους όμως που όπως ο Πολίτης, ο Ροντήρης ή ο Κουν, ο Ευαγγελάτος ή ο Τσιάνος διέβλεπαν τον τελικό προορισμό της αναβίωσης του αρχαίου δράματος όχι μόνο στα υψηλά του νοήματα, στις «χρυσές του λέξεις», όπως λέει κάπου ο Τάσος Λιγνάδης, ή στην ανάπλαση της εξωτερικής φόρμας, αλλά στη μεταφορά και πρόκληση βιωμάτων και εμπειριών, για όλους εκείνους η πρόκληση βρισκόταν στον τρόπο με τον οποίο αν όχι όλο, τουλάχιστον ένα ποσοστό της παλιάς αίσθησης θα διήγειρε τους θεατές τού σήμερα.

Για κάποιους το άγιο δισκοπότηρο σε αυτή την περίπτωση έμοιαζε να βρίσκεται κυριολεκτικά εντός του ορθόδοξου ιερού. Τουλάχιστον εκεί, στην τελετή της ορθόδοξης λειτουργίας, μπορούσαν να βρεθούν διασωθείσες παραδόσεις τύπων, που ίσως κάποιες θα μπορούσαν να μεταφέρουν στη σκηνή αναλογικά το αρχαίο τελετουργικό. Αντιγράφω ένα απόσπασμα από παλιότερη δημοσίευση του Κώστα Γεωργουσόπουλου:

Μια σειρά από τις τελετουργίες της Ορθοδοξίας, όπως ο Επιτάφιος, η Σταύρωση, η Ανάσταση, ο γάμος, η ταφή, τα εγκαίνια σπιτιών, ο εξορκισμός των καλκαντζάρων, ο αγιασμός των υδάτων, παραπέμπουν σε μια πανάρχαια επιβιωμένη παράδοση τύπων. Για μένα προσωπικά δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως η αναλογία βρίσκεται σε εμάς τους Έλληνες εδώ... Την αναλογία τη διαπιστώνω στο επίπεδο της λαϊκής θρησκείας και προκαλώ τον οποιοδήποτε να βρει έστω και μια διαφορά ανάμεσα στο τυπικό και το λεκτικό του δεύτερου στάσιμου

των Ικέτιδων, και των ευχών που αναπέμπει ο χριστιανός ιερέας κατά τη μεγάλη έξοδο της Κυριακάτικης λειτουργίας.⁴

Δεν ήταν ανάγκη βέβαια να φτάσουμε μέχρι τα 1975 και στην παραπάνω δημοσίευση από το περιοδικό *Θέατρο* του Κ. Νίτσου. Παρόμοιες απόψεις, που επιχειρούν να συνδέσουν το αρχαίο τυπικό με την ορθόδοξη λειτουργία και τα λαϊκά της ερείσματα, υπάρχουν διάσπαρτες στην αρθρογραφία καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα. Ωστόσο το παραπάνω απόσπασμα μάς ενδιαφέρει για ένα ακόμη λόγο. Γιατί από τη μεριά του θεωρεί δεδομένη τη σύνδεση του τυπικού της *Ικετείας* με την *Εκτενή Ικεσία* της ορθόδοξης λειτουργίας. Ακόμη όμως και αν υπάρχουν κάποιες ομοιότητες ανάμεσα στις δυο παρακλήσεις, θα έπρεπε να είμαστε προσεκτικοί σε κάθε ευθεία εννοιολογική τους διασύνδεση. Το νόημα της ικεσίας στην ορθόδοξη λατρεία συνδέεται αποκλειστικά με την προσευχή, στηρίζεται στην παραδοχή της ενοχής εκ μέρους του πιστού και είναι βέβαια μονομερής: δεν εμπεριέχει κάποια υπόδειξη εξαναγκασμού από τη μεριά του αποδέκτη της ικεσίας – ως σημειωθεί ότι έχει αναπτυχθεί μια ολόκληρη προβληματική από τους Πατέρες σχετικά με το νόημα που αποκτά η χρήση της προστακτικής φωνής στις επικλήσεις των πιστών.⁵ Όπως και να 'χει, ακόμα και αν μπορούσε να γίνει αποδεκτή η σχέση της ικεσίας με την ικετεία στους θεούς, είναι δύσκολο να εφαρμοστεί σαν πλαίσιο κατανόησης όταν η ικεσία – και αυτό συμβαίνει συχνότατα στο αρχαίο δράμα – απευθύνεται στους άρχοντες, ήρωες ή ακόμα στους κοινούς ανθρώπους.

Τι σήμαινε όμως η ικεσία στην αρχαία Ελλάδα;

Μία προσπάθεια περιγραφής», παρατηρεί ο Fulvio Canciani,⁶ της έννοιας “ικεσία ή ικετεία” (και του συνώνυμου της “λιτή”) μπορεί να γίνει ως μία πράξη, ή σύνολο πράξεων γλωσσικών ή μη, που αποσκοπούν στο να χειριστούν τον δέκτη της ικεσίας και να τον οδηγήσουν στην απόκτηση μιας ευνοϊκής διάθεσης και συμπεριφοράς προς τον ικέτη. Τέτοιες πράξεις στοχεύουν επομένως στο να κάνουν κάποιον να κάνει κάτι, χρησιμοποιώντας τεχνικές πειθούς, για να μεταβάλουν την ψυχική κατάσταση του δέκτη με τρόπο ευνοϊκό για τον ικέτη, προσπαθώντας να παρέμβουν σε επίπεδο συγκινησιακό και συναισθηματικό.

⁴ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η τελετουργική διάσταση κ' η σκηνική της απόδοση», *Θέατρο*, 57-58, (1975) 59-60.

⁵ Νικοδήμου Μητροπολίτου Αττικής και Μεγαρίδος, *Η ικεσία ενός Αγίου: Από τα έπη του Αγίου Γρηγορίου του Ναζιανζηνού*, Μέλισσα, Αθήνα 1994.

⁶ Βλ. λήμμα «Hikesia» στο: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, III, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003, 193 κ. εξ. Από την πολύ μεγάλη βιβλιογραφία για το θέμα βλ. ενδεικτικά John Gould, “Hiketia”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. XCVIII, 1973. Α.Κ. Καραδημητρίου, «Ο ικέτης στην αρχαία Ελλάδα», *Ελληνικά*, τόμ. 28, 1975.

Τα λόγια και οι χειρονομίες που χρησιμοποιεί ο ικέτης προσλαμβάνουν κατά κανόνα ένα τελετουργικό νόημα και συνεπώς καταχωρούν την ικεσία στο πλαίσιο ενός συνόλου εξαναγκασμών θρησκευτικού τύπου. Έτσι γίνεται συχνά μια προσφυγή σε υπεράνθρωπες αρχές για τη δίκη και την τιμωρία μιας πιθανής έλλειψης σεβασμού απέναντι στον ικέτη. Κάποιες φορές η έκκληση του ικέτη φαίνεται να υπονοεί περισσότερο μια απειλή παρά μια υπόσχεση για τον αποδέκτη της ικεσίας.

Οι πιο στοιχειώδεις χειρονομίες της ικεσίας περιλαμβάνουν το να σηκώσει ο ικέτης τα χέρια του στον ουρανό, πράξη που φαίνεται να στοχεύει στο να διαβεβαιώσει τον ικετευόμενο για το ότι δεν είναι οπλισμένος, ή το να πέσει στα γόνατα ή ακόμα να πέσει πρηγής, μπρούμυτα στο έδαφος στο απόλυτο έλεός του, σε στάση απόλυτης κατωτερότητας και υποταγής.

Μία ακολουθία πράξεων που σχετίζονται στενά με την ικεσία οδηγεί τον ικέτη στο να αναζητά τη φυσική επαφή είτε: α) με το πρόσωπο του ικετευόμενου, είτε: β) με ένα συμβολικό υποκατάστατο της θεότητας, συνήθως ένα βωμό ή ένα άγαλμα, στο περιβάλλον ενός ναού ή ενός άλλου ιερού τόπου, όπως η οικογενειακή εστία. Είναι πολυάριθμα τα παραδείγματα ικετών που καταφεύγουν για τη σωτηρία τους σε έναν ιερό τόπο, και εκτελούν τις τελετουργικές πράξεις προσπίπτοντας και γονατίζοντας δίπλα (ή επάνω) σε μια οικογενειακή εστία, ή πιο συχνά σε ένα βωμό, ένα άγαλμα ή κάποιο άλλο ιερό αντικείμενο. Συνήθως είναι αρκετό να «είναι κανείς δίπλα» ή να «κάθεται δίπλα» σε ένα θεϊκό αντικείμενο, αλλά μπορεί να φτάσει κανείς να κάτσει πάνω στο βωμό.

Στις περιπτώσεις που πραγματοποιείται μια φυσική επαφή με τον αποδέκτη της ικεσίας έχουμε κινήσεις όπως το άγγιγμα στο πιγούνι, στο μάγουλο, στην δεξιά παλάμη ή στο βραχίονα. Ωστόσο το άγγιγμα στα γόνατα φαίνεται να είναι η πιο συνηθισμένη και αποτελεσματική μέθοδος ικεσίας. Σε κάθε περίπτωση, όπως παρατηρεί ο Gloud, το σημαντικό είναι η διατήρηση της φυσικής επαφής: Σε κάποιες περιπτώσεις, όταν κάποιος παρακαλεί για τη ζωή του και η ικεσία δεν γίνεται δεκτή, μπορεί ο ικετευόμενος να απομακρύνει τα χέρια του ικέτη, διακόπτοντας έτσι την φυσική επαφή. Ισχυρή αξία «δεσμού» δίδεται και στη διατήρηση μιας τέτοιας επαφής με το βωμό ενός θεού, τόσο που μπορεί να χρησιμοποιηθούν ύπουλα τεχνάσματα ή εκβιασμοί, ώστε ο ικέτης να πεισθεί να διακόψει την επαφή και να απομακρυνθεί από το βωμό. Όσον αφορά τη χρήση, στο τελετουργικό της ικεσίας, συγκεκριμένων συμβολικών αντικειμένων, τα αντικείμενα αυτά είναι ένα ή πιο πολλά κλαδιά ελιάς (ή δάφνης) και λωρίδες ύφασμα ή επίδεσμοι από μαλλί συνήθως λευκό («η ικετηρία»).

Μια τελευταία μορφή ικεσίας που θα πρέπει να αναφέρουμε συνοδεύεται με μια πραγματική επίθεση και απειλή προς τον ικετευόμενο, με την κράτηση ως ομήρου ενός παιδιού, τέκνου του ίδιου του ικετευόμενου, και την κατάληψη της οικογενειακής εστίας ή του βωμού. Αυτό το ακραίο είδος επιθετικής ικεσίας είναι ένας πραγματικός εκβιασμός και καθιστά κατά κάποιον τρόπο τον ικέτη ικανό να απαιτεί συναλλαγή αγαθών από ισοδύναμη θέση.

Ένα ιδιαίτερα συχνό είδος ικεσίας είναι εκείνη που πραγματοποιείται από άτομα που έχουν απομακρυνθεί από το κοινωνικό τους περιβάλλον για διάφορους λόγους. Στην αθηναϊκή τραγωδία του 5^{ου} αιώνα βρίσκουμε παραδείγματα ολόκληρων οικογενειών που παρουσιάζονται ως ικέτες ενώπιον κάποιας πόλης, ικετεύοντας το βασιλιά της και όλους τους πολίτες.⁷ Αλλά και γενικά οι ατομικές σκηνές καταφυγής στους βωμούς των θεών για ικεσία είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα που εμφανίζεται σε όλο το αρχαιοελληνικό θέατρο. Ανάλογα με τις αιτίες που έχουν απομακρύνει τον ικέτη από το κοινωνικό του περιβάλλον, μπορεί η ικεσία να ποικίλει από μια απλή αίτηση για βοήθεια ενός ξένου που παρουσιάζεται μπροστά σε μία άγνωστη κοινότητα, και κάνει επομένως έκκληση στο σύστημα αξιών που ρυθμίζουν την φιλοξενία, μέχρι τις πιο ιδιόμορφες περιπτώσεις, όταν ο ικέτης φάχνει τρόπο διαφυγής σε μακρινές χώρες, επειδή διέπραξε κάποιο έγκλημα για το οποίο βρίσκεται σε θανάσιμο κίνδυνο και είναι μισασμένος. Σ' αυτή την περίπτωση μπαίνουμε στο πεδίο του δικαϊώματος ασύλου (ασυλία), πολύπλοκο και ρυθμιζόμενο από μια συγκεκριμένη σειρά θρησκευτικών περιορισμών και τελετουργικών πρακτικών. Γενικότερα, το αντίκτυπο που η ικεσία θεωρείται ικανή να προκαλέσει στον ικετευόμενο, είναι η «αιδώς» και ο «οίκτος» για αυτόν που παρουσιάζεται σε θέση κατώτερη, σε κατάσταση ανάγκης, και που επικαλείται τη θεϊκή έγκριση.

Αυτή η ασφαλώς ελλειπτική εισαγωγή ενός πραγματικά γιγάντιου θέματος αποσκοπεί μονάχα στο να υπενθυμίσει μερικά ζητήματα που σχετίζονται με την ικετευτική πράξη: πρώτον, ότι η ικεσία φέρει για την αρχαιοελληνική συνείδηση εκτός από ένα κοινωνικό ή πολιτικό χαρακτήρα, ακόμη, ένα μεταφυσικό ή θρησκευτικό υπόστρωμα, έτσι ώστε η αρχική σχέση ικέτη-ικετευόμενου να ανάγεται τελικά στο επίπεδο μιας σχέσης θρησκευτικού τύπου και το πρώτο αίτημα των ικετών να αποκτά

⁷ Ιδιαίτερα το «μοτίβο του ικέτη» ακολουθούν πέντε τραγωδίες: *Ικέτιδες* και *Ευμενίδες* του Αισχύλου, *Οιδίποδας επί Κολωνών* του Σοφοκλή, *Ικέτιδες* και *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη. Σύμφωνα με αυτό το μοτίβο: «Ένας απόκληρος ικέτης καταδιώκεται από παθιασμένους εχθρούς και σώζεται, παρά την αντίσταση των διωκτών του, χάρη σε μια ευσεβή πόλη που του παρέχει άσυλο. Η τραγωδία ολοκληρώνεται με μια πομπή όπου ο ευγνώμων ικέτης δέεται ευγενικά για την προστασία της πόλης». Βλ. Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηηνική παρουσίαση*, εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1988, 109 κ. εξ.

στον ικετευόμενο τις διαστάσεις ενός *εξαναγκασμού θρησκευτικού χαρακτήρα*. Δεύτερον, ότι η ικεσία αποτελεί, σύμφωνα με το χαρακτηρισμό του Gould,⁸ ένα «gamemanship», ένα παιχνίδι δηλαδή πειθούς, το οποίο αποσκοπεί στο να προκαλέσει στους δέκτες της ικεσίας (στους οποίους συμπεριλαμβάνονται βέβαια και οι θεατές του θεάτρου) αισθήματα συμπάθειας (οίκτος, έλεος, αιδώς) υπέρ του ικέτη ή έστω αισθήματα αναστολής της επιθετικότητας εναντίον του – με δύο λόγια, η ικεσία δημιουργεί και ένα συναισθηματικό αντίκτυπο το οποίο δημιουργεί «δεσμό» ανάμεσα στον ικέτη και στον αποδέκτη της ικεσίας. Τελικά, η ικεσία, πέρα από μια σειρά συγκεκριμένων ενεργειών, αποτελεί ένα τελετουργικό τυπικό, που στο αρχαίο θέατρο μπορούσε ασφαλώς να γίνει άμεσα αντιληπτό από το ακροατήριο. Θα μπορούσαμε επομένως να διατυπώσουμε την υπόθεση, ότι η επανάληψη της ικετευτικής τελετουργίας στο θέατρο του Διονύσου δεν αποτελούσε για το αρχαίο κοινό μια απλή εικόνα της τελετουργίας, αλλά συνέβαλε στη μεταφορά ενός μέρους από την πρώτη σημασία της στη σκηνική πράξη, με όλη την φόρτιση που αυτό συνεπάγεται για ένα κοινό πιστών.

Το ερώτημα τώρα προβάλλει ως εξής: μπορεί κάποιος από τα παραπάνω στοιχεία να γίνει αντιληπτό από το κοινό μιας σημερινής παράστασης; Μπορεί, με άλλα λόγια, η αναπαράσταση της ικεσίας από τη σύγχρονη σκηνή να υπερβεί την εικόνα της απελπισμένης παράκλησης ή της γονυπετούς προσευχής και να μεταδώσει τα βαθύτερα αισθήματα της αιδούς και του οίκτου τα οποία δημιουργούσε στο πρώτο κοινό της;

Δεν μένει παρά για να διατυπώσουμε καλύτερα την ερώτηση: θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια εικόνες παραστάσεων που αντιμετώπισαν το πρόβλημα της αναβίωσης της ικεσίας σε ένα διάστημα εξήντα περίπου ετών. Για λόγους οικονομίας και συνάφειας, οι παραστάσεις όλες αποτελούν αναβιώσεις των *Ικετίδων* του Αισχύλου. Διαφέρουν όμως σχεδόν σε όλα τα άλλα: στην εποχή, στο ύφος, στους στόχους – μερικοί θα έλεγαν μάλιστα ότι διαφέρουν και στην καλλιτεχνική αξία τους. Και για λόγους πάλι συνάφειας παραλείπουμε άλλους πιθανόν θεματικούς άξονες πάνω στους οποίους κινήθηκε η ερμηνευτική του κειμένου από τους σκηνοθέτες, όπως για τη «φύση του θεού, το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης, την ύβρη που συνιστά η άρνηση των νόμων της φύσης, την άρνηση της ένωσης με το αρσενικό – φυξανορία –, την αναζήτηση πολιτικού ασύλου, τη θέση της δημοκρατικής πολιτείας απέναντι στο πρόβλημα των προσφύγων – ασυλία», κ.ά.⁹

⁸ Gould, ό.π., 78.

⁹ Βλ. τις «Σημειώσεις σκηνοθεσίας» στην ιστοσελίδα της ομάδας «Angelus Novus», για την παράσταση, <http://www.angelusnovus.gr>.

Αυτοδικαίως η πρώτη παράσταση αφορά τις περίφημες *Ικέτιδες* του 1930, ανεβασμένες στο πλαίσιο των Δελφικών Εορτών που οργάνωσαν ο Άγγελος Σικελιανός και η σύζυγός του Εύα Πάλμερ. Μια αναφορά στο ιδεολογικό και αισθητικό υπόστρωμα των Εορτών θα τραβούσε ασφαλώς σε μάκρος:¹⁰ ας αναφέρουμε μονάχα εδώ ότι και αυτή η απόπειρα αποτέλεσε μέρος μιας προσπάθειας αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στις αρχικές του συνθήκες, μέσα από την πιστότερη (και εδώ ξεκινάει μια μακρά κουβέντα σχετικά με τη ερμηνεία της λέξης «πιστός» στην τέχνη) αναπαράσταση των δημιουργικών επιτευγμάτων του ελληνικού πολιτισμού. Ένα μεγάλο υλικό για την σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος στηρίχτηκε ισότιμα στο υλικό που παρείχαν τα επιτεύγματα της ελληνικής τέχνης και η ανάγνωση του υλικού μέσα από τα αισθητικά συμφραζόμενα του ζεύγους Σικελιανού και της εποχής τους.

Οι «Σπουδές» της Σικελιανού για την κίνηση του Χορού – που αποτελείτο από 50 μέλη, όπως στα πρώιμα ελληνικά δράματα – μεταφέρουν ζωηρά την εντύπωση της αρχαίας εικονογραφίας στο οποίο στηρίχτηκε η Πάλμερ. Σε αυτό το πλαίσιο η ικεσία δίνεται μέσα από μια σειρά στιλιστικών και συντονισμένων κινήσεων του Χορού και το νόημα της αρχαίας τελετουργίας παραμένει προσκολλημένο στην τυπική της περιγραφή. Αυτή η ιδιαίτερα τελεστική εικόνα της ικεσίας, η αψεγάδιαστη αρμονία και η γεωμετρία των σχημάτων, όπως παρατήρησε η τότε κριτική, αποτέλεσε το βασικό δεδομένο της αναβίωσης.

Περίπου 30 χρόνια αργότερα, το 1964, η δεύτερη απόπειρα ανεβασματος των *Ικέτιδων* του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο, θα ακολουθήσει μια διαφορετική προσέγγιση του προβλήματος.¹¹ Ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός, μαζί με τον Γιάννη Παππά στα σκηνικά, τον Γιάννη Μόραλη στα κοστούμια, και τον Ιάνη Ξενάκη στη μουσική θα προσπαθήσουν να μεταδώσουν κάτι από τη βαθύτερη ουσία της τραγωδίας, αναζητώντας πίσω από το αρχαιολογικό προκείμενο το στοιχείο της διαχρονικότητας και οικουμενικότητας του ελληνικού πνεύματος. Θα προχωρήσουν, μάλιστα, σε μια αξιοσημείωτη μοντερνιτέ: θα καταργήσουν το προσκήνιο στην παράσταση της Επιδάουρου και θα αφήσουν τον τρισδιάστατο χώρο του αρχαίου θεάτρου ελεύθερο να μεταδώσει το νόημά του στο σύγχρονο

¹⁰ Βλ. ιδιαίτερα το αφιέρωμα του περιοδικού *Ηώς*, τόμ. 9-10, 98-107 (1966-67) και το άρθρο του Αντώνη Γλυτζουρή, «Δελφικές Εορτές (1927, 1930): Η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά*, τόμ. 15, 28-29 (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1998), 147-70.

¹¹ Ν. Β., «Θριαμβευτική επιτυχία σημείωσαν οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου προχθές και χθες στην Επίδαυρο», εφ. *Μεσημβρινή*, 27 Ιουλίου 1964· Αλέξης Διαμαντόπουλος «Οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου», εφ. *Μεσημβρινή*, 28 Ιουλίου 1964· Μάριος Πλωρίτης, «*Ικέτιδες* του Αισχύλου από το Εθνικό», εφ. *Ελευθερία*, 28 Ιουλίου 1964· Αμ. Χουρμούζιος, «Η παράσταση των *Ικέτιδων*», εφ. *Η Καθημερινή*, 28 Ιουλίου 1964.

κοινό. Τα τεκμήρια της παράστασης αποκαλύπτουν την προσπάθεια να μεταδοθεί πίσω από το τυπικό και το συναισθηματικό βάρος της ικεσίας, το ανθρώπινο στοιχείο της ταπείνωσης και αγωνίας.

Παρέμενε ωστόσο προβληματικό το κατά πόσον ήταν τελικά δυνατόν να μεταδοθεί κάτι από τον ιερό χαρακτήρα της ικετευτικής πράξης. Ίσως πιο πολύ από κάθε τι άλλο, συνέβαλλε σε αυτό η λιτή παρουσία των δεκατριών εξαύλωμένων αγαλμάτων αρχαϊκού ύφους του Γιάννη Παππά, που περιέβαλλαν την ορχήστρα και σηματοδοτούσαν τη μίμηση μια πράξης που αφορά το πνευματικό και το θείο.

Οι μελλοντικές παραστάσεις του έργου στην ελληνική σκηνή, – το 1977 πάλι από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου¹², και το 1984 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος¹³ –, θα κινηθούν λίγο πολύ σε μια παρόμοια προοπτική προσέγγισης του χαρακτήρα της ικεσίας μέσω των άμεσα αντιληπτών για το ευρύ κοινό ομοιοτήτων της με την ορθόδοξη λειτουργία.

Το σημαντικότερο ίσως εδώ είναι ότι, όπως προκύπτει γενικά από τις αποτυπώσεις των παραστάσεων, η σωματική εικόνα της ικεσίας μεταφέρεται μέσω της αντίστοιχης εικόνας του ορθόδοξου τυπικού της γονυκλισίας, έτσι ώστε το ουσιαστικά αμετάδοτο σήμερα αίσθημα της αρχαίας «αιδούς» να μεταφέρεται ως αίσθημα χριστιανικού «ελέους».¹⁴ Αυτή όμως η ελλειπτική αναλογία έχει ως αποτέλεσμα την αλλοίωση της δυναμικής που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο μερών της ικεσίας, τη μείωση του αισθήματος εξαναγκασμού που ενυπάρχει στην αρχαία εκδοχή της. Έτσι, οι μεταφορές της ικεσίας στην ελληνική σκηνή ακόμα και αν αναπτύσσουν τα αισθήματα συμπαράστασης προς τους ικέτες, αδυνατούν ίσως να μεταδώσουν τα αισθήματα ανησυχίας ή εξαναγκασμού που η παρουσία τους συνεπάγεται ή, ακόμη περισσότερο, το θάρρος των ικετών να ζητούν την προστασία μιας πόλης ακόμα και σε βάρος της ασφάλειάς της. Η εικόνα μάλιστα των Δαναΐδων να κρατούν στα χέρια κάτι που σε πολλούς εξ αποστάσεως μοιάζει με «βάγια», φέρνει στη μνήμη στιγμές από την αντίστοιχη χαρμόσυνη γιορτή της Ορθοδοξίας. Οπωσδήποτε δύ-

¹² Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Αισχύλου *Ικέτιδες*», εφ. *Τα Νέα*, 19 Αυγούστου 1977. Στ. Ιω. Δρομάζος, «*Ικέτιδες του Αισχύλου*», εφ. *Η Καθημερινή*, 4 Αυγούστου 1977: «Ο κ. Ευαγγελάτος έδωσε στον πρωταγωνιστικό ρόλο του χορού την μεγαλύτερη δυνατή έκταση, ετόνισε τον θρησκευτικό-λυρικό χαρακτήρα του, βρήκε αναλογίες με την ορθόδοξη λειτουργία».

¹³ Τάσος Λιγνάδης, «*Βία και Ασυλία*», εφ. *Η Καθημερινή*, 24 Αυγούστου 1983. Ελένη Βαροπούλου, «*Ικέτιδες με αναφιλάφηση των μορφικών στοιχείων της τραγωδίας*», εφ. *Το Βήμα*, 29 Αυγούστου 1983: «Η προσκόλληση στη λέξη, τα περιγράμματα, το κατασκευαστικό μέρος της τραγωδίας έδωσε ένα αποτέλεσμα εντυπωσιακό, πλούσιο σε λύσεις, τεχνάσματα, σκηνικές ιδέες αλλά εκτεθειμένο στην ωραιοποίηση, επιρρεπές στην υποκριτική ψευτιά, τους οπτικούς βερμπαλισμούς, τον φορμαλισμό».

¹⁴ Οφείλω την σκέψη στον καθηγητή Πλάτωνα Μαυρομούστακο.

σκολα συνδέεται με μια κατάσταση ανάγκης από τη μεριά των ικετών, πόσω δε μάλλον με τη δήλωση ενός τυπικού θρησκευτικού εξαναγκασμού.

Η παράσταση από την άλλη του 1994 στην Επίδαυρο, από το «Κέντρο Αρχαίου Δράματος “Δεσμοί”», αποσκοπούσε και αυτή να μεταδώσει μια ακόμα «πιστή» εικόνα των *Ικετίδων*: κείμενο στο πρωτότυπο, μάσκες, και έμμετρη συνεκφήνηση γίνονται τα βασικά στοιχεία του πειραματισμού που κατευθύνεται βέβαια από την εμπειρία της Ασπασίας Παπαθανασίου. Ωστόσο, όπως φανερώνουν τα τεκμήρια, το αποτέλεσμα υπήρξε μια μάλλον απόμακρη φιλολογική αναπαράσταση, που στην προσπάθειά της να παραμείνει πιστή στην αρχαία εικόνα του έργου, κάλυπτε με την όψη της το νόημά του.¹⁵

Ο κύκλος της αναφοράς μας θα κλείσει με μια πρόσφατη απόπειρα ανεβάζματος της αρχαίας τραγωδίας από την ομάδα «Angelus Novus», στη Θεσσαλονίκη, το 2010, σε μετάφραση της Ελένης Μερκενίδου και σκηνοθεσία του Δαμιανού Κωνσταντινίδη. Η ενδιαφέρουσα αυτή προσπάθεια – που, σημειωτέον, αναπτύχθηκε σε κλειστό χώρο, στο «Θέατρο Σοφούλη» αρχικά και στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη συνέχεια – επικεντρώθηκε στο νόημα του αρχαίου κειμένου, ελαχιστοποιώντας τα σκηνικά μέσα και καινοτομώντας στην απόδοση της τραγωδίας. Στοιχεία της σύμφωνα με τον σκηνοθέτη υπήρξαν «ο κλειστός χώρος, η σύγχρονη ειδή, η ζωντανή ηλεκτρική κιθάρα, απουσία όρχησης, νύξεις σε κάποια μόνο σημεία άσματος και μελωδίας, αλλά συνεχής υποδήλωση ενός «ρυθμού» και μιας «ατμόσφαιρας», μείξη ρεαλισμού και εμφανούς θεατρικότητας, και κυρίως δραστική μείωση του αριθμού των συμμετεχόντων σε τρεις: μία ηθοποιός για τον Χορό των Δαναΐδων, ένας δευτερος ηθοποιός για τον Πελαγό, ο τρίτος για τον Δαναό και τον Κήρυκα, και αυτοί πάλι οι δύο για τον Χορό των Θεραπαινίδων στο τέλος».¹⁶ Θα συμπληρώναμε ότι η παράσταση αποτελεί από μόνη της μια μικρή αλλά εμφανής τομή στην απόδοση του τυπικού, καθώς διακόπτει την αντιστοίχιση του αρχαίου τελετουργικού με τα ορθόδοξα λατρευτικά και τυπολογικά σχήματα του παρελθόντος και στηρίζει την όψη και την εκτέλεσή του στη *via negativa* και στις κατακτήσεις του θεάτρου των τελευταίων δεκαετιών, διεθνώς. Επρόκειτο, ωστόσο, όπως είναι φανερό, για μια πρόταση, που παρά τις όποιες αρχικές προθέσεις της, αφορούσε ένα μάλλον περιο-

¹⁵ Ελευθερία Ντάνου, «*Ικετίδες*», εφ. *Ελεύθερος*, 8 Ιουλίου 1994· Μηνάς Χρηστίδης, «Ένας συνδυασμός που σκοτώνει», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 17 Ιουλίου 1994· Σπύρος Παγιατάκης, «Μια άνευρη παράσταση άνοιξε τα Επίδαυρια», εφ. *Η Καθημερινή*, 15 Ιουλίου 1994.

¹⁶ Βλ. τις «Σημειώσεις σκηνοθεσίας» στην ιστοσελίδα της ομάδας «Angelus Novus», ό.π.

ρισμένο κοινό, όπως και ένα θέατρο κλειστού, συγκεντρωτικού τύπου, όπως το εννοεί ο πρώιμος Γκροτόφσκι.

Το παλιό ερώτημα έτσι αναδύεται για μια ακόμη φορά: μπορεί να γίνει σήμερα κατανοητό το περιεχόμενο ενός αρχαίου τυπικού σε ένα μεγάλο κοινό; Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αμφιβάλλει από τη μεριά του – και δεν είναι ο μόνος:

«Εγώ τουλάχιστον, δεν έχω επιφυλάξεις για τη δυνατότητα ανάγνωσης του παλιού κώδικα με τη συνδρομή ενός νέου που θα συγκροτηθεί από τη ζωντανή ελληνική παράδοση. Επιφυλάξεις έχω για τη διατήρηση του ήθους. Το χριστιανικό ήθος έχει μπολιάσει τους τύπους, έτσι ώστε τα τελετουργικά ανάλογα έχουν υποστεί αλλοιώσεις και πολλές φορές έχουν ανατρέψει την πρώτη χρήση των συμβόλων».¹⁷

Ίσως πουθενά αλλού η μετάθεση του πλαισίου της πρόσληψης δεν γίνεται τόσο έντονη (και για κάποιους τόσο προκλητική) όσο σε μια απρόσμενη μεταμοντέρνα συνάντηση της αρχαίας «*Ικετείας*» με το φαντασιακό σύμπαν των κόμικς.

Πρόκειται για την δημοσίευση, πριν από δέκα περίπου χρόνια του κόμικ με τον τίτλο «*Ικεσία – Μια σύγχρονη ελληνική τραγωδία για το καθήκον και την εκδίκηση*», των Greg Rucka και J.G. Jones, με πρωταγωνιστές τον Μπάτμαν και την Wonder Woman.¹⁸ Το εντυπωσιακό στην ιστορία είναι ότι η έννοια της *Ικεσίας* εμφανίζεται ενδεδυμένη στο αρχαίο της περιεχόμενο – έστω και με το πομπώδες και μυθολογικά παραπλανητικό τρόπο της παραφιλολογίας.¹⁹ Στην ιστορία διατηρείται κάτι από το υπό-

¹⁷ Γεωργουσόπουλος, ό.π., 60. Ας σημειωθεί εδώ και η μελέτη της Πέπης Ρηγοπούλου, *Το σώμα από την ικεσία στην απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2003, όπου διερευνώνται τα όρια της σύγχρονης σωματικής έκφρασης με βάση (και) την έννοια της *ικεσίας*.

¹⁸ *Wonder Woman: The Hiketeia*, από τον συγγραφέα Greg Rucka, σε σχέδια J.G. Jones. Δημοσιεύτηκε το 2002 από την DC Comics.

¹⁹ Η υπόθεση με δυο λόγια: Η Wonder Woman γίνεται αποδέκτης της αρχαίας ελληνικής επίκλησης, της *Ικεσίας*, από μια νεαρή φυγάδα, την Danielle Wellys. Η Wonder Woman αποδέχεται την *ικεσία*, νιώθοντας, όπως η ίδια εξηγεί, στο εξής υποχρεωμένη να φυλάει την κόρη από τους διώκτες της με κάθε κόστος. Γι' αυτό εξάλλου την προειδοποιούν οι Ερινύες, που κάθονται πλέον έξω από την πόρτα της, επιβλέποντας τόσο την φυγάδα όσο και την ίδια την ηρωίδα για την τήρηση της υπόσχεσής της. Ο Μπάτμαν όμως κυνηγάει τη νεαρή, γιατί όπως αποδεικνύεται, έχει δολοφονήσει έναν έμπορο ναρκωτικών, που είχε παρασύρει την αδελφή της στον όλεθρο. Ο Μπάτμαν ζητά από την Wonder Woman να του παραδώσει την κόρη, για να την παραδώσει με τη σειρά του στην ανθρώπινη δικαιοσύνη. Την απόδοση δικαιοσύνης όμως για τον ίδιο φόνο ζητούν από τη μεριά τους και οι Ερινύες. Η Wonder Woman, ωστόσο, αρνείται να παραβεί το χρέος της *ικεσίας* με την οποία είναι πια δεμένη. Το γιατί δεν γίνεται απολύτως σαφές. Η συμπάθειά της για την κόρη και ο φόβος της τιμωρίας της από τις Ερινύες, αν παραβεί τον όρκο, δεν είναι επαρκείς εξηγήσεις. Είναι μάλλον η βαθιά αίσθηση της τιμής που την καλεί μέχρι τέλους να υπερασπισθεί τον *ικέτη* της. Στην κεντρική σκηνή του κόμικ, ο Μπάτμαν και η Wonder Woman συγκρούονται, – η τελευταία μάλιστα υπερικχύει του ένστολου αντιπάλου της. Ο Μπάτμαν νικημένος ζητά τότε να επιτε-

στρωμα που οδηγούσε άλλοτε την πράξη της Ικεσίας σε μια άρρητη υποχρέωση, σε ηθικό εξαναγκασμό, σε ένα ιερό δέσιμο των δυο μερών. Ακόμα και αν σίγουρα σε πολλούς προκαλεί θυμηδία αυτή η διαπλοκή της γραφιστικής με την αρχαία παράδοση, σε σχήματα απρόκλητα και ελευθεριάζοντα, ωστόσο, η έκδοση αποδεικνύει αν μη τη άλλο το διαρκές ενδιαφέρον του μαζικού κοινού για το αρχαίο τυπικό.

Το παιχνίδι επομένως δεν είναι οριστικά χαμένο, αν και θα ήταν μάλλον μάταιο να αναζητήσουμε τη λύση στα παλιά σχήματα. Θα λέγαμε ότι η αναβίωση του νοήματος της Ικεσίας θα ήταν δυνατόν, όταν σε μια παράσταση η όψη και η δέσμευση που αυτή συνεπάγεται μπορούσαν να αφορούν πλέον το κέντρο – και όχι μόνο το μέσον – της δραματικής πράξης, τον πυρήνα της συναισθηματικής εμπλοκής του θεατή. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι ποτέ δυνατόν να γίνει κάτι τέτοιο; Η απάντηση όπως πάντα δεν ανήκει σε εμάς αλλά στους καλλιτέχνες.

GRIGORIS IOANNIDIS

From ancient rituel to contemporaty stage: Images of “Hikesia” (Supplication) in Modern Greek Theatre

One could describe “supplication” as an act - or a set of acts- that mean to bring someone into a favourable mood towards someone else. As such, the action of supplication has a metaphysical or religious connotation in the ancient Greek conscience, so that the principal characteristic of the suppliant/supplicated relationship is mainly and before all a *religious* relation, and the suppliant’ s request imposes a kind of religious constraint or obligation on the supplicated party. Moreover, apart from certain specific actions, supplication was a formal ritual, which was immediately recognized and understood by the ancient theatre audience.

λέσει μπροστά στην Wonder Woman το τυπικό της Ικεσίας. Έχει δόλιο σκοπό να χρησιμοποιήσει την Ικετευτική κίνηση σαν πρόσχημα για να πλησιάσει την Wonder Woman και να της επιτεθεί. Η ηρωίδα καταλαβαίνει την πρόθεση και τον απομακρύνει βίαια. Του θυμίζει ότι ούτε στην Ιλιάδα η Ικεσία γινόταν ποτέ δεκτή. Όσο οι δύο ήρωες διαπληκτίζονται, οι Ερινύες βρίσκουν ευκαιρία και επιτίθενται στην κόρη. Αυτή παραλογισμένη, χύνεται στον γκρεμό. Πίσω της τρέχει ή καλύτερα υπερίπταται η Wonder Woman για να τη σώσει. Εισμάτην. Πριν ξεψυχήσει, η φυγάδα αποδεσμεύει την Wonder Woman από τα δεσμά της Ικεσίας της.

It is true that Classical Drama was presented on the modern Greek stage of the 20th century through strong aesthetical, political, even religious “filters”. The article introduces some of the Greek performances of Aeschylus’ *Suppliants* which dealt with the problems of staging supplication over the past sixty years. Without doubt however, they all typify the continued efforts of theatre practitioners to answer the crucial question – is it possible today to communicate anything deeper than a basic enactment of the ancient ritual of supplication?

Η «διὰ τῆς αἰσθήσεως» σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τη Μαρία Χορς



ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΘΑ ΕΣΤΙΑΣΩ στη μορφή μιας γυναίκας που έχει αφιερώσει το όραμα και τη ζωή της στον αρχαίο ελληνικό χορό στη μεταπολεμική και σύγχρονη Ελλάδα: ο λόγος για τη χορογράφο και δασκάλα Μαρία Χορς.¹ Η Μαρία Χορς, γνωστή ως μόνιμη συνεργάτις του Αλέξη Μινωτή στο αρχαίο δράμα, έχει χορογραφήσει σχεδόν όλες τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες με περισσότερες από 120 διαφορετικές χορογραφίες σε συνεργασία με τους σκηνοθέτες Σπύρο Ευαγγελάτο, Τάκη Μουζενίδη, Διαγόρα Χρονόπουλο, Νίκο Χαραλάμπους. Ο Αλέξης Μινωτής και ο Σπύρος Ευαγγελάτος είναι οι δύο βασικοί σκηνοθέτες με τους οποίους συνδέθηκε η δουλειά της Μαρίας Χορς. Στο ευρύτερο κοινό το όνομά της έχει συνδεθεί με την Τελετή Αφής και Παράδοσης της Ολυμπιακής Φλόγας, ως η χορογράφος της τελετής από το 1964-2007, ενώ η ίδια μετείχε ως μια από τις Ιέρειες στην τελετή αφής του 1936 με την ομάδα της δασκάλας της Κούλας Πράτσινα. Στο Λύκειο των Ελληνίδων είναι εκείνη που στήριζε το μάθημα της ρυθμικής και, αξιολογώντας ως αναγκαία τη διδασκαλία των παραδοσιακών χορών για τους ηθοποιούς, πρότεινε το ομώνυμο μάθημα στη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο και αναλαμβάνει, με προτροπή της Χορς και του Τάσου Λιγνάδη, η Χρυσούλα Τζαρδή από το 1986. Στο Εθνικό θέατρο ωστόσο, πέρα από τη σταθερή παρουσία της ως η κατεξοχήν χορογράφος του αρχαίου δράματος, έχει σφραγίσει και με το μάθημά της τη Δραματική Σχολή του.

Το μάθημα της Μαρίας Χορς με τίτλο «Εκφραστική Κίνηση» έχει υπάρξει σαφέστατα ένα από τα μαθήματα που προσέδωσε ιδιαίτερες δεξιότητες στους φοιτητές της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και τους έκανε έτοιμους να αντιμετωπίσουν τη θεατρική σκηνή και δη αυτήν της Επιδαύρου. Σε αυτή την πλευρά, της παιδαγωγού Μαρίας Χορς, θα σταθώ σήμερα, για να παρουσιάσω 43 χρόνια διδασκαλίας της στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, στηριζόμενη σε πηγές που

¹ Τα συμπεράσματα της έρευνας από την οποία αντλεί η παρούσα ανακοίνωση έχουν δημοσιευθεί στην αγγλική γλώσσα με τρόπο πραγμάτευσης που εστιάζει περισσότερο στο θέμα της κίνησης. Βλ. Fanouraki C. (2013) "Contemporary Approaches to Ancient Greek Drama: The Paradigm of Maria Hors", *Choros International Dance Journal* 2: 70-80.

προκύπτουν από το θησαυρό των «λησμονημένων γνώσεων», κατά την έκφραση της Jacqueline de Romilly. Και μιλώ για λησμονημένες γνώσεις, καθώς θα εστιάσω στην παιδαγωγική ματιά της Μαρίας Χορς στο αρχαίο δράμα όπως την προσέλαβαν και τη θυμούνται οι μαθητές της. Στο ομότιτλο βιβλίο της η Romilly, στην ενότητα «Πρώτα η πρακτική γνώση» του κεφαλαίου «Οι κρυμμένες μνήμες» επισημαίνει το εξής: «Υπάρχουν μνήμες που νομίζουμε λησμονημένες επειδή ακριβώς έχουν διεισδύσει τόσο πολύ μέσα μας ώστε πρακτικά έχουν περάσει στο ασυνείδητο. Παρόλα αυτά όμως, στις απαρχές τους βρίσκουμε ως βάση μια μαθητεία και μάλιστα μια μαθητεία πνευματικής κατηγορίας».²

Την πρακτική αυτή γνώση που υπογραμμίζει η Romilly και εκείνη τη μαθητεία πνευματικής κατηγορίας ανακάλεσα με την τεχνική της συνέντευξης από τους φοιτητές της Μαρίας Χορς στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (1964-2007). Εντάσσοντας τη συγκεκριμένη εργασία στη θεματική του παρόντος συνεδρίου και με την αίσθηση του συγκεκριμένου χρόνου της ανακοίνωσης, η έρευνά μου περιορίστηκε σε ένα δείγμα μαθητών του Εθνικού, όπου και δίδαξε συνολικά τα περισσότερα χρόνια, δίχως ωστόσο να μειώνεται η εξίσου σημαντική διδασκαλία της στους μαθητές της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών και στο εργαστήριο Υποκριτικής Τέχνης για το Θέατρο και την Όπερα του «Αμφι-θεάτρου» του Σπύρου Ευαγγελάτου. Με την τεχνική της συνέντευξης εστίασα στην ανάκληση και ενεργοποίηση του αποστάγματος της μεταγνώσης³ στο χρόνο και των λησμονημένων αναμνήσεων στην πορεία για τον αρχαίο χορό. Η «αίσθηση του γνωρίζειν»⁴ που είχαν εξ αρχής τα πρόσωπα με τα οποία συνομίλησα για τη δασκάλα τους Μαρία Χορς, βοήθησε στο να επιμείνουν και να ανασύρουν μνήμες και στιγμές που είχαν ξεχάσει.

Από το λόγο των συγκεκριμένων προσώπων διαφαίνεται η διαισθητική κατανόηση που είχαν για τη σημασία του μαθήματος της *Εκφραστικής Κίνησης* στην ευρύτερη εκπαίδευσή τους στη Σχολή του Εθνικού, και η οποία ενεργοποίησε τη συμμετοχή τους, αντίθετα με άλλους στους οποίους κυριάρχησε η εφηβική τάση της αμφισβήτησης, του γοητευτικού «ανώριμου» της ηλικίας ή και η συνειδητή ουδέτερη στάση απέναντι στο συγκεκριμένο μάθημα.

Τι είναι τελικά αυτό που μένει ενεργό στη μνήμη του ηθοποιού για το αρχαίο δράμα από τη συμμετοχή του στο μάθημα της Χορς; Γιατί η μαθησιακή αυτή διεργασία μάς ενδιαφέρει σήμερα ως προς τη διδασκαλία του χορού και τη στάση του ηθοποιού στο αρχαίο δράμα; Πόσο διαχρονική είναι η σκηνική προσέγγιση της Χορς; Τι λόγο έχουν οι λησμονημέ-

² Romilly (2000) 26.

³ Κολιάδης (2002) 497-510.

⁴ Κολιάδης (2002) 503.

νες, πλην παρούσες, γνώσεις από το μάθημά της στη συζήτηση για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος σήμερα;

Η σύγχρονη έρευνα για την τέχνη στην τριτοβάθμια εκπαίδευση που φέρει σταδιακά την ένταξη της πρακτικής γνώσης⁵ στο ερευνητικό πλαίσιο των σπουδών για το χορό και το θέατρο και στην Ελλάδα, με οδήγησαν εξ αρχής σε διάλογο με τη χορολόγο και Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τ.Θ.Σ.Π.Π. Κάτια Σαβράμη, ενώ ακολούθως οι χορογράφοι Πέτρος Γάλλιας, Αρτεμής Ιγνατίου και η δασκάλα παραδοσιακών χορών στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Χρυσούλα Τζαρδής στάθηκαν οι πρώτες μου πηγές πριν από την έναρξη των συνεντεύξεων.⁶

Τα πρόσωπα που συμμετείχαν στις συνεντεύξεις παρουσιάζονται με την ιδιότητα του φοιτητή στη Σχολή του Εθνικού και ανακαλούν μνήμες με την τωρινή τους ιδιότητα. Παράλληλα συμμετέχουν πρόσωπα που δεν ήταν μαθητές της στη Σχολή: ηθοποιοί, τότε μέλη του χορού στο Εθνικό θέατρο (Κάρμεν Ρουγγέρη, Όλγα Τουρνάκη) που φωτίζουν περισσότερο τα κοινά ή διαφοροποιητικά στοιχεία της διδασκαλίας της στο θέατρο, καθώς και χορογράφοι και δάσκαλοι χορού, που σχετίζονται στενά με τη διδασκαλία της στη Σχολή του Εθνικού (Αρτεμής Ιγνατίου, Χρυσούλα Τζαρδής). Πιο συγκεκριμένα:

Μαθητές της Χορς στη Σχολή του Εθνικού με βάση τη χρονολογία εισαγωγής τους	2011
Μαθητές και μέλη χορού στο Θέατρο	
Ρεγγίνα Καπετανάκη - 1964	Ηθοποιός, Χορογράφος
Βάνα Μπλαζουδάκη - 1964	Ηθοποιός, Βοηθός Σκηνοθέτη, Διευθυντής Παραγωγής
Μαρία Διακουμάκου - 1968	Ηθοποιός
Έλλη Χαραλάμπους - 1971 (ως αντικαταστάτρια σε χορό)	Ηθοποιός, Ξεναγός
Πέτρος Γάλλιας - 1991	Χορογράφος, Ηθοποιός
Μαθητές στο Εθνικό	
Μαρία Σκουλά - 1991	Ηθοποιός
Νατάσα Ζούκα - 1973	Χορογράφος, Ηθοποιός

⁵ Βλ. John Freeman, *Blood, Sweat & Theory. Research Through Practice in Performance*, Libri Publishing, U.K. 2010.

⁶ Στο συγκεκριμένο στάδιο της έρευνας, βασικό μέσο καταγραφής των πρώτων συνεντεύξεων αποτέλεσαν οι σημειώσεις.

Κωσταντίνος Αρβανιτάκης - 1979	Σκηνοθέτης, Δάσκαλος Υποκριτικής, Ηθοποιός
Μαριάννα Πολυχρονίδη - 1998	Ηθοποιός
Μιχάλης Καλαμπόκης - 1999	Ηθοποιός, Σκηνοθέτης, Δάσκαλος Υποκριτικής
Αλεξάνδρα Βουτζουράκη - 2001	Ηθοποιός, θεατρολόγος, Δασκάλα Δραματολογίας – Ιστορίας Θεάτρου
Μέλη Χορού στο Θέατρο	
Όλγα Τουρνάκη	Ηθοποιός, Δασκάλα Υποκριτικής
Κάρμεν Ρουγγέρη	Ηθοποιός, Σκηνοθέτης, Παραγωγός
Συνεργάτες της Μαρίας Χορς στη Σχολή Στο μάθημα της Μουσικής (1964-1984): Ολυμπία Κυριακάκη	Accompaniatriste Δασκάλα τραγουδιού στο εθνικό
Στο μάθημα των παραδοσιακών χορών: Χρυσούλα Τζαρδή	Δασκάλα παραδοσιακών χορών
Συνεργάτης της Μαρίας Χορς και συνεχίστρια των μαθημάτων της στο Ωδείο Αθηνών. Παρατηρήτρια μαθημάτων της Χορς στο Εθνικό (1989-1993): Άρτεμις Ιγνατίου.	Χορογράφος - νυν χορογράφος της Τελετής Αφής της Ολυμπιακής Φλόγας Δασκάλα χορού και εκφραστικής κίνησης στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών και στον Ίασμο.

Οι συγκεκριμένες, κοινωνιολογικού χαρακτήρα,⁷ συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στο χρονικό διάστημα Δεκεμβρίου - Μαΐου 2011. Ο μέσος όρος του χρόνου της συνέντευξης με κάθε πρόσωπο είναι 45-50 λεπτά, τηρουμένου του τυπικού και των συστάσεων που προϋποθέτει η τεχνική της συνέντευξης.⁸ Η επιλογή της μορφής της ημιδομημένης, εντοπισμένης⁹ συνέντευξης, μου έδωσε τη δυνατότητα να έχω κατασκευάσει το πλαίσιο των ερωτήσεων και των θεματικών βάσει της προέρευνας και έπειτα να έχω ελευθερία στη σύνταξη, στη σειρά και τον τρόπο με τον οποίο έθεσα τις ερωτήσεις, ανάλογα με τη ροή της συζήτησης που προέκυπτε από το διάλογο με τον κάθε ομιλητή. Ακόμη μπόρεσα να προσθέσω καινούργιες ερωτήσεις που δεν είχα προσχεδιάσει κι οι οποίες προέκυψαν κυρίως με

⁷ Φίλιας (2004) 131.

⁸ Φίλιας (2004) 130-44.

⁹ Φίλιας (2004) 134· Παπαναστασίου (1996).

αφορμή προσωπικά στοιχεία του κάθε ομιλητή. Παρ' όλο που οι ερωτώμενοι μπορούσαν να απαντήσουν όπως θέλουν, τους επανέφερα στο θέμα και διατηρούσα τον προσανατολισμό προς το αντικείμενο της συνέντευξης. Από την ποιοτική ανάλυση των στοιχείων που ακολούθησε μετά την απομαγνητοφώνηση των απαντήσεων κι αφηγήσεων των εν λόγω ατόμων, προέκυψε η κατηγοριοποίηση των δεδομένων και η επιλεκτική παρουσίασή τους με βάση τη συνάφειά τους με τη διδακτική της Χορς για τον αρχαίο χορό στη Σχολή του Εθνικού.

Κατά κοινή ομολογία η χορογράφος Μαρία Χορς μαζί με το χάρισμα της χορογραφίας έχει και το χάρισμα της διδασκαλίας. Την χαρακτηρίζουν ως μια αιώνια έφηβη, ένα ολοζώντανα θρυλικό πρόσωπο, απόλυτα πειθαρχημένη, αυστηρή στις απαιτήσεις της, φιλική, μέγιστη κι αγαπημένη δασκάλα. Η ευελιξία και η προσαρμοστικότητα που διακρίνει τη διδασκαλία της Μαρίας Χορς, ανάλογα με το έμφυχο μαθητικό δυναμικό, είναι αξιοπρόσεκτη και καθορίζει τα όρια του χιούμορ και της αυστηρότητάς της.

Εκείνο ωστόσο που την διακρίνει είναι το πάθος με το οποίο παραμένει αφοσιωμένη στη δουλειά της σε όλη τη διάρκεια, παρά την όγδοη δεκαετία της ηλικίας της, κατά την οποία εξακολουθεί να διδάσκει με ζωντάνια και σωματική ευεξία: αέρινη, λυγερόκορμη, ιδιαίτερα εκγυμνασμένη παρά τη φυσική της κλίση στην κίνηση, κατακτά το θέατρο και τους μαθητές της με τη σκληρή δουλειά, την εργασιομανία της, την απόλυτη αφοσίωση στην ενότητα ψυχής και σώματος, τον τρόπο με τον οποίο εμπνέει. Στους μαθητές της προκαλεί θαυμασμό, σεβασμό και αποτελεί πηγή έμπνευσης κι εμπιστοσύνης στον εαυτό τους.

Οι παιδαγωγικές αρχές και οι διδακτικές ενέργειες που εφαρμόζει σωματικά, ενστικτωδώς, μα και απολύτως φιλοσοφημένα, με ρίζες στην πλούσια κουλτούρα από τον εκφραστικό χορό που της μεταλαμπαδεύει η δασκάλα της Κούλα Πράτσια κι ενισχύεται από την επαφή της με τη Mary Wigman, τον Kreutzberg κ.ά. συνοψίζονται στις εξής:

Ως δασκάλα στόχος της είναι να προσαρμόσει το μάθημά της στις ανάγκες και το επίπεδο των μαθητών αλλά ταυτόχρονα να οδηγήσει το μαθητή στο μέγιστο δυνατό των δεξιοτήτων του. Η διδασκαλία της είναι εκμαιευτική, διερευνητική και ταυτόχρονα καθοδηγούμενη προς το δικό της δρόμο για την τραγωδία, στην πορεία δηλαδή προς την ουδέτερη κατά τον Λεκόκ μάσκα, και στην παρουσία ενός καλλιεργημένου, εκπαιδευμένου, μυϊκά, πνευματικά και ψυχικά έτοιμου σύμπαντος να εκπέμψει και να κοινωνήσει το σύμπαν της τραγωδίας.

Ο δρόμος αυτός όμως για τη Χορς είναι κάθε φορά διαφορετικός με βάση τους εν δυνάμει ηθοποιούς που συμπορεύονται μαζί της στη νέα διαδρομή. Η διαδρομή αυτή, εντός της τάξης, οδηγεί: (α) στη δημιουργική

διδασκαλία ενός χορικού, διαιρεμένη σε διαφορετικά στάδια ως την τελική σύνθεσή του, η οποία δεν ήταν πάντα το ζητούμενο, και (β) στην κινησιολογική προσέγγιση θεματικών που αφορούσαν στην τραγωδία αλλά που δεν σχετιζόνταν με συγκεκριμένο θέμα τραγωδιακό. Το κινητήριο νήμα που καθόριζε τη ροή της διδασκαλίας ήταν η συμμετοχή των μαθητών-μελών του χορού με όλο τους το σώμα, με όλο τους το είναι. Για τη Χορς ο χορός είναι ο βασικός άξονας στην τραγωδία, είναι ένας ζωντανός οργανισμός που λειτουργεί ως σύνολο και ως ξεχωριστές προσωπικότητες, τόσο στα χορικά όσο και στα διαλογικά μέρη.

Σε όλη της την πορεία στη Σχολή, όπως και στο θέατρο, επιδιώκει την πιο ελεύθερη έκφραση του χορού, τη διάσπαση του χορού σε προσωπικότητες ικανές να εκφράσουν ατομικά τα συναισθήματά τους δίχως να χάσουν την αίσθηση του όλου. Στο ομώνυμο βιβλίο για τη Μαρία Χορς της Παρασκευής Τατούλη, διαβάζουμε το λόγο της χορογράφου: «Ο χορός δεν είναι ένας άνθρωπος, ούτε πρέπει να λειτουργεί ως ένα αδιαίρετο σώμα. Ο στόχος είναι η διαφορετικότητα του καθενός να χωρέσει σε ένα αρμονικό σύνολο. Αυτό άλλωστε δεν είναι εκείνο που συμβαίνει και στις πιο καθημερινές εκφάνσεις της ζωής;»¹⁰

Γι' αυτό ακόμη κι όταν δίδασκε χορικά που είχε ήδη χορογραφήσει, προκαλούσε τους μαθητές να εκφραστούν ελεύθερα και να δώσουν το δικό τους προσωπικό στίγμα στη χορογραφία. Ξεκινούσε από μια κατάσταση η οποία σχετιζόταν με τη θεματολογία του χορικού, και χρησιμοποιούσε εκμαιευτικές, δημιουργικές ερωτήσεις που έκαναν τον ηθοποιό σταδιακά να μνηθεί βιωματικά στις εναλλαγές των καταστάσεων, των συναισθημάτων που έπρεπε να εκφράσει. Δεν έστηνε τεχνικά τους ηθοποιούς, αλλά έδινε οδηγίες μετακινήσεων της ομάδας ή των μικρότερων ομάδων στο χώρο, με βάση το τι συμβαίνει στο χορό και στα πρόσωπα της τραγωδίας τη δεδομένη στιγμή.

Ενώ στην τελική σύνθεση ενός χορικού θα ακολουθούσαν το σκελετό και την ατμόσφαιρα που είχε στο μυαλό της, παρουσιάζει ενδιαφέρον το πώς μπορούσε να τους οδηγήσει θεματικά στη σύνθεση ενός χορικού, δίχως ωστόσο να γνωρίζουν το τελικό αποτέλεσμα: έχοντας, για παράδειγμα, κατά νου ότι θα τους διδάξει το δεύτερο στάσιμο από τους Πέρσες του Αισχύλου, τους έδινε κάθε βδομάδα μια εργασία με συναφές θέμα (π.χ «κηδεία», «ανάσταση», «βασιλιάς»), την οποία παρουσίαζαν ατομικά ή σε μικρές ομάδες. Κατόπιν, αφού είχαν ήδη επεξεργαστεί συναισθηματικά και κινησιολογικά τη θεματική του χορικού, μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς, τους οδηγούσε ομαδικά στην επίκληση του φαντάσματος του βασιλιά Δαρείου.

¹⁰ Τατούλη (2004) 58.

Παράλληλα, δίνει ιδιαίτερη έμφαση και στη διδασκαλία του χορού στα *διαλογικά μέρη*, μαθαίνει τους ηθοποιούς να ακούν, να αντιδρούν με το σώμα και την έκφρασή τους, δίχως ωστόσο να αποσπούν το ενδιαφέρον του θεατή από την κεντρική δράση. Τόσο στα επεισόδια όσο και την ώρα που μιλούσε ένα από τα μέλη του χορού, «τους είχε συνήθως σε μια κατάσταση ενεργούς αναμονής, έβραζαν μέσα τους, και προετοίμαζε την επόμενη κατάσταση».

Στην όλη αυτή διεργασία όμως ήταν, με τον δικό της σωκρατικό τρόπο, πάντα παρούσα και συγκεκριμένη σε αυτό που ζητούσε. Γι' αυτό και πολλοί μαθητές της ανακαλούν μια περίεργη αίσθηση ελευθερίας που τους άφηγε, η οποία μοιραζόταν ανάμεσα σε απολλώνιες και διονυσιακές στιγμές, τελετουργικές, εκρηκτικές χορογραφίες, και σε πιο αυστηρές και δωρικές – μαθήματα πιο ελεύθερα που στηρίζονταν στη ροή της ενέργειας της ομάδας και δημιουργούσαν κλίμα τελετουργίας και συγκίνησης, και μαθήματα πιο αυστηρά, που έτειναν προς πιο παραδοσιακά μοτίβα διδασκαλίας.

Η διά της αισθήσεως προσέγγιση των χορικών άπτεται άμεσα της αυστηρής μεθοδολογίας που τηρεί στο μάθημα, που παρότι γίνεται εμπειρικά και με τη μη χρήση ξενικών όρων, είναι καθοριστική για τη βιωματική μάθηση του ρόλου του χορού. Οι μαθητές μιλούν για το πώς το σώμα τους απέκτησε *τραγωδιακή* θα έλεγα *νοημοσύνη*, η οποία τους απελευθέρωνε και στο μάθημα της υποκριτικής, και για το πώς η επανάληψη επιβεβαιώνεται ως μήτηρ πάσης μαθήσεως.

Και αυτή η *επαναληπτικότητα* στο μάθημα της Χορς στηρίζεται στην άσκηση που αφορά στην καλλιέργεια και τον βιωματικό χαρακτήρα των εξής στοιχείων:

- Ρυθμός
- Αναπνοή
- Λύσιμο (και χαλάρωση)
- Ταχύτητα
- Δέσιμο της ομάδας
- Αίσθηση του κλειστού χώρου και αίσθηση του ανοιχτού χώρου (Επίδαυρος)
- Τάση
- Απομόνωση εκφραστικών μέσων (χρήση χεριών και δακτύλων,¹¹ αλλαγή στην έκφραση μόνο π.χ του προσώπου)

¹¹ Σημειώνεται η ιδιαίτερη ευελιξία και άνεση που έχει η ίδια η Χορς στο να χρησιμοποιεί τα χέρια της και τα δάκτυλα στο χορό και η προτίμηση που δείχνει στα συγκεκριμένα μέρη του σώματος, ως εκφραστικά μέσα για το χορό. Μάλιστα, έχει οδηγηθεί στη δημιουργία χορογραφίας στη Σχολή μόνο με τα χέρια και τα δάκτυλα (με τη χρήση black light).

Ρυθμός. Ο ρυθμός για τη Χορς είναι η εσωτερική κινητήρια δύναμη για τον ηθοποιό. Αυτόν τον οργανικό ρυθμό, ο οποίος συντονίζεται με το ρυθμό σε όλες του τις εκφάνσεις, τον διευκόλυνε με το μάθημά της: από το ρυθμό της καρδιάς, του παλμού, της ζωής, της φύσης, της μουσικής, της τραγωδίας, στο ρυθμό του κάθε σκηνοθέτη που ο έτοιμος πλέον ηθοποιός καλείται να αντιμετωπίσει. Η σχέση της Χορς με το ρυθμό είναι αυτή που περισσότερο από κάθε άλλη την φέρνει σε ένα δημιουργικό, διακειμενικό διάλογο με το έργο της Αμερικανίδας χορεύτριας και χορογράφου Doris Humphrey. Η Humphrey στο βιβλίο της *The Art of Making Dances*, στο ομότιτλο κεφάλαιο για το ρυθμό,¹² εστιάζει στον ρυθμό ως κινητήρια δύναμη της έκφρασης και του συναισθήματος, και στο ρυθμό που προκύπτει από το τρίπτυχο αναπνοή-τραγουδι-ομιλία και που οδηγεί στο προσωπικό ρυθμό της φράσης.¹³ Αυτή η προσωπική οργάνωση της κίνησης, σχεδιασμένη εντός συγκεκριμένης διάρκειας χρόνου, κατά τη Humphrey,¹⁴ είναι και ο δρόμος μέσω του οποίου η Χορς οδηγεί την ελεύθερη κίνηση.

Την επιτυχία της στη διδασκαλία του ρυθμού συνυπογράφει, όπως η ίδια ήθελε πάντα, η συνεργασία της με τους μουσικούς εκείνους που τη συνόδευαν στο πιάνο. Η πιανίστα, και δασκάλα τραγουδιού για το θέατρο, Ολυμπία Κυριακάκη συνδιδάσκει με τη Χορς το μάθημα της «εκφραστικής κίνησης» από το 1964 έως το 1984 (ενώ στη συνέχεια τη Χορς συνοδεύουν άλλοι μουσικοί, για μικρά ή μεγάλα διαστήματα, ανάμεσα στους οποίους ο Πλωτίνος Μικρομάτης). Η Ολυμπία Κυριακάκη έπαιρνε ένα συγκεκριμένο μέτρο, που ξεκινούσε από την κίνηση, κι άρχιζε να αυτοσχεδιάζει στο πιάνο. Άλλοτε παρέσυρε εκείνη την Χορς με τα μουσικά μοτίβα της κι άλλοτε ο ρυθμός της κίνησης της Χορς εκείνην. Με ανάλογο τρόπο δούλευαν τα χορικά, συνεργαζόμενες με την ίδια λογική του αυτοσχεδιασμού «κίνησης-πιάνου». Η καθοδήγηση του αυτοσχεδιασμού στα 5/8, 7/8 ή 9/8 ξεκινούσε είτε από την κίνηση της Χορς είτε από τη μουσική της Κυριακάκη. Ενώ όταν είχαν να δουλέψουν ένα συγκεκριμένο χορικό με μουσική γνωστή από παράσταση, τότε η μουσικός προετοίμαζε εκ των προτέρων την ομάδα στο τραγούδι.

Οι μαθητές ανακαλούν και χορικά που δούλευαν μόνο με άναρθρες κραυγές (κάτι σαν χορικά, λένε), όπου η Χορς τούς προέτρεπε να ανακαλέσουν ήχους από μοιρολόγια κι από άλλες τελετουργικές εκφάνσεις της παράδοσης. Παράλληλα, δίνουν έμφαση στην ταυτόχρονη εκφορά λόγου και κίνησης που επεδίωκε στο μάθημά της, ασχέτως με το ότι το θέμα του λόγου δεν αφορούσε τυπικά στο μάθημά της και μπορεί ενίοτε

¹² Humphrey (1987) 104-9.

¹³ Humphrey (1987) 105.

¹⁴ Preston-Dunlop (1995) 293.

να προκαλούσε μικροαναστατώσεις στη συνεργασία της με τους άλλους καθηγητές.

Το τύμπανο, το σύμβολο της Χορς, είναι εκείνο με το οποίο μυεί τους μαθητές της στους ρυθμούς της τραγωδίας. Κατά τη διδασκαλία των χορικών, το τύμπανο σταματούσε όταν έμπαινε το πιάνο, ενώ στη συνέχεια το χρησιμοποιούσε μόνο όταν ήθελε να δώσει αιχμές έντασης ή αφαίρεσης. Υπήρχαν όμως μέρη της διδασκαλίας του χορικού που τα δούλευε μόνο με το τύμπανο. Στο πρώτο έτος, με το τύμπανο βοηθάει τους μαθητές να ανταποκρίνονται σε όλους τους ρυθμούς.

Στους ρυθμούς αυτούς, προστίθεται και η γνώση από τους παραδοσιακούς χορούς καθώς και από την παρατήρηση ρυθμικών μοτίβων που προκύπτουν από τελετουργίες της καθημερινής ζωής και της παράδοσης. Τόσο η Χορς όσο και ο Τάσος Λιγνάδης πιστεύουν στη σημασία της εκμάθησης των παραδοσιακών χορών και ενός ευρύτερου μαθήματος λαογραφίας, το οποίο αναλαμβάνει η Χρυσούλα Τζαρδή. Με τον τρόπο αυτό οι μαθητές έπαιρναν τη βάση από τους παραδοσιακούς χορούς και έπειτα στους αυτοσχεδιασμούς της Χορς μπορούσαν να αξιοποιήσουν τα ανάλογα ρυθμικά μέτρα. Αλλά και στην περίπτωση αυτή, δεν ζητούσε ακριβώς τα βήματα, αλλά το να χορέψουν οι ηθοποιοί με την αίσθηση που τους αφήνει αυτός ο χορός. Ανάλογα ήθελε οι μαθητές να ακούν και να ανταποκρίνονται στη μουσική. Δεν την ενδιέφερε να είναι ακριβώς πάνω στο μέτρο που χτυπούσε, μπορούσαν να χορέψουν στα μισά ή στα όγδοα, αρκεί αυτό που έκαναν να υποστήριζε την κατάσταση στην οποία βρίσκονταν. Την ίδια ρυθμική αίσθηση επεδίωκε όταν χορογραφούσε στην τάξη υλικό που προερχόταν από έθιμα που είχε παρακολουθήσει μαζί με τους φοιτητές, όπως τα Αναστενάρια στην Αγία Ελένη των Σερρών.

Για την εξάσκησή τους, συχνά δούλευαν τις κόντρες στο ρυθμό παράλληλα με τις αντιθέσεις στην έκφραση. Πριν οδηγηθούν στη σύνθεση ενός χορικού, όπου το πιάνο θα ενίσχυε την ατμόσφαιρα της θεματικής, η Χορς άλλαζε το κλίμα αυτό με το να τους αφήνει ελεύθερους να κάνουν ό,τι θέλουν ή να παίζουν κόντρα στο θέμα, πχ. να δουλέψουν με κωμικό τρόπο το θέμα του θανάτου κ.ά. Αντίστοιχα, την ώρα που ένας μαθητής έκανε ένα κωμικό αυτοσχεδιασμό, εκείνη καθοδηγούσε τον ή την πιανίστα να παίξει κάτι δραματικό και αντίστροφα.

Πάνω στην ίδια μελωδία και στον ίδιο προκαθορισμένο χρόνο για την εκτέλεση μιας κινησιολογικής φράσης, ο κάθε ηθοποιός μέλος του χορού για τη Χορς είχε την ελευθερία του προσωπικού του φραζαρίσματος που αναλογούσε σε διαφοροποιήσεις στην έκφραση ή στην εκφορά της κίνησης. Η ελευθερία αυτή εννοείται περιοριζόταν ή μεγάλωνε ανάλογα και με τις απαιτήσεις τού κάθε χορικού.

Λύσιμo. Το λύσιμo, που είναι μια από τις απαραίτητες προϋποθέσεις της δραματικής εκπαίδευσης, διακρίνει τους απόφοιτους του Εθνικού και κατά κοινή ομολογία το οφείλουν στο μάθημα της Χορς. Το λύσιμo ως προϋπόθεση ενός ενσυνείδητου σώματος το οποίο μπορεί τόσο να ενδίδει όσο και να αντιστέκεται στη βαρύτητα. Παράλληλα οι ασκήσεις πτώσης και επαναφοράς προετοιμάζουν το νέο ηθοποιό, ώστε να μπορέσει ελεύθερα να εκφράσει με το σώμα και την έκφρασή του συναισθήματα που προκύπτουν από τη θεματική της τραγωδίας (π.χ άσκηση φόβος). Η Χορς ξεκινούσε από το πρώτο έτος με την υπερβολή και το γκροτέσκο για να τους μυήσει στην αφαίρεση, τη λιτότητα και την τελετουργία. Για το λόγο αυτό έκανε παράλληλα και πολλές ασκήσεις βασισμένες στην *commedia del arte*, στο τσίρκο, στο κωμικό γενικότερα στοιχείο που εκγυμνάζει τη μάσκα του ηθοποιού.¹⁵

Ταχύτητα. Παράλληλα με τις ασκήσεις για το λύσιμo, έδινε μεγάλη έμφαση σε ασκήσεις που βοηθούν τον ηθοποιό να αναπτύξει ταχύτητα (γρήγορη αλλαγή ενδυμάτων κ.ά). Η ταχύτητα είναι ένα χαρακτηριστικό για τη Χορς απαραίτητο στις απαιτήσεις του αρχαίου θεάτρου και του κάθε σκηνοθέτη και στοιχείο επαγγελματισμού.

Αίσθηση ανοιχτού χώρου. Ιδιαίτερη σημασία έδινε στις ασκήσεις που καλλιεργούν την αίσθηση του ηθοποιού για το χώρο και δη για τα αρχαία ελληνικά θέατρα, με προτεραιότητα στο χώρο της *Επίδαυρου*. Έκανε συνεχή άσκηση στη Σχολή για να αποκτήσει η ομάδα την αυτονομία της στο χώρο κατά τη μετακίνησή της ή τη στατική της κίνηση στη σκηνή τόσο ως άτομα όσο και ως σύνολο. Μέσα από πολλές δοκιμές και επαναλήψεις οι χορευτές μάθαιναν να συντονίζονται και να αποκτούν αυτή τη *σωματοκινητική* αλλά και *χωροταξική νοημοσύνη* κατά τον Gardner.¹⁶ Όπως και στο θέατρο έτσι και στη Σχολή δημιουργεί μια εικαστική τοποθέτηση στο χώρο, ενεργοποιώντας την αντίληψη των ατόμων για τη σχέση του σώματος σε σχέση με το χώρο και την ομάδα.

Στην εκδρομή των φοιτητών στην *Επίδαυρο* (που δεν είχαν την τύχη να πάνε όλα τα έτη) τούς έκανε ειδική εφαρμογή της διδασκαλίας στον εξωτερικό χώρο για να εξοικειωθεί ο νέος ηθοποιός με τη δυναμική του χώρου της *Επίδαυρου*. Σκόρπιζε την τάξη στα διαζώματα και τοποθετούσε ένα μαθητή στο κέντρο της ορχήστρας για να ψιθυρίζει, ώστε να αντιληφθούν τη σημασία της ακουστικής του χώρου ως προς τη δική τους

¹⁵ Το λύσιμo πολλές φορές εφαρμόζεται από τη Χορς με τη χρήση λέξεων και εικόνων που παραπέμπουν στη χρήση τεχνικών θεατρικού παιχνιδιού και οδηγούν σε έντονη σωματική άσκηση μέσω νοητικών εικόνων ή παραδειγμάτων, προσδίδοντας, παράλληλα, και μια παιδικότητα, ελαφρότητα και απλότητα στο μάθημα, το οποίο κάποιοι μαθητές δεν αξιολογούσαν, όπως αναφέρουν οι συνομιλητές μου για άλλους συμφοιτητές τους.

¹⁶ Gardner (1993) 18-22.

τοποθέτηση και ερμηνεία. Στο χώρο αυτό επίσης οι νεότεροι ηθοποιοί λένε ότι αισθανόντουσαν να ζωντανεύουν μπροστά τους όλες οι ιστορίες που είχαν ακούσει από τη Χορς. Ο χώρος της Επιδαύρου είναι που έκανε τους μαθητές της Χορς είτε κατά τη φοίτησή τους στη Σχολή είτε αργότερα ως ηθοποιοί σε παράσταση να εμποδίσουν εντονότερα τη σημασία της *Τάσης*, στην οποία τόσο πολύ τους επέμενε. Μέσω της τάσης, ο ηθοποιός στα ημικυκλικά ή κυκλικά θέατρα, εκπέμπει πίσω στο κοινό την ενέργεια που φθάνει συγκεντρωτικά στην ορχήστρα.

Τάση. Για τους φοιτητές της Χορς η λέξη *τάση* ακούγεται λυτρωτικά έως εφιαλτικά κυρίως λόγω των συχνών επαναλήψεών της στη διάρκεια της τριετίας στη Σχολή. Έχει ενδιαφέρον ωστόσο ότι η πλειονότητα των μαθητών ανακάλεσε την *Τάση* αργότερα κατά τη συμμετοχή τους σε παραστάσεις αρχαίας κωμωδίας ή τραγωδίας. Με την *Τάση* η Μαρία Χορς ουσιαστικά ζητάει από τον ηθοποιό: την απόλυτη γειώσή του, την ενέργεια που μπορεί να πάρει από τη σύνδεσή του με τη γη και με το σύμπαν ταυτόχρονα, όταν και εφόσον το ενδυναμωμένο μυϊκό του σύστημα είναι έτοιμο να δεχτεί την επικοινωνία με το κοινό, την τραγωδία και το χώρο της Επιδαύρου.

Την έννοια της *Τάσης* οι μαθητές της Χορς προσπαθούσαν να την κατακτήσουν στη Σχολή, ανάλογα με τις κινητικές τους εμπειρίες: μερικοί συγκέντρωναν αμέσως την ενέργειά τους στο κέντρο, που ήταν και το ζητούμενο, ενώ οι άλλοι άγγιζαν μόνο την εξωτερική φόρμα της κίνησης δημιουργώντας ένα σχήμα. Είχαν όμως το πάθος και την όρεξη να συγκινηθούν, να φτάσουν αυτό που εκείνη τους έλεγε: *Τώρα θα αγγίξω το Σύμπαν. Ελάτε, Τάση, τάση, τάση*. Ξαναβλέπουμε εδώ την εμπειρική, σωματική διδασκαλία, δίχως θεωρητικές επεξηγήσεις, αλλά και την ανάγκη του χρόνου και της εμπειρίας που χρειάζεται ο ασκούμενος ηθοποιός για να κατακτήσει την πιο απλή μα και πιο δύσκολη τεχνική της ουδέτερης μάσκας, της εύρυθμης λειτουργίας των ενεργειακών κέντρων εν ώρα κίνησης και ακινησίας. Είναι η ίδια η *τάση* που κινητοποιεί το σώμα να αλλάξει κατευθύνσεις στο χώρο, να εκφραστεί, να κινηθεί, *ανακαλώντας την προϋπάρχουσα επίγνωση της αντίστασης στη βαρύτητα*.¹⁷

Δικαίως χαρακτηρίζουν το μάθημα της Χορς ως προϊόν ωρίμανσης οι μαθητές της. Ένα μάθημα με ες αεί θαυμαστές. Οι συνομιλητές μου ανέφεραν όλοι περιπτώσεις των ίδιων και συμφοιτητών τους που ανακάλεσαν το μάθημα της «Εκφραστικής Κίνησης» μόλις βγήκαν στη σκηνή. Έχει ενδιαφέρον ότι και σήμερα οι μαθητές του Εθνικού, από διαφορετικά έτη, αναγνωρίζονται μεταξύ τους στην πρόβα από συγκεκριμένους κώδικες και αρχές που, όπως λένε, παραπέμπουν στη Χορς.

¹⁷ Βλέπουμε και εδώ τη συγγενή ρίζα στη δουλειά της Χορς με την έννοια της Humphey *resistance to gravity*. Βλ. Preston-Dunlop (1995) 275.

Η Μαρία Χορς μάς αφήνει ένα θησαυρό παρόντων γνώσεων, ο οποίος αποκαλύπτεται διαχρονικά μόνο στις ακραίες στιγμές που ο δάσκαλος και ο μαθητής εμμένουν απολύτως συγκεντρωμένοι, πειθαρχημένοι και αφοσιωμένοι στην ορχήστρα. Η διδασκαλία της επαναπροσδιορίζει τη βαρύτητα και το χρόνο που πρέπει να δίνεται στη διδασκαλία του αρχαίου χορού τόσο στις δραματικές σχολές όσο και στο θέατρο. Η σκληρή σωματική άσκηση που ζητά από τον ηθοποιό, σε συνδυασμό με τις ασκήσεις βαθιάς χαλάρωσης κι αναπνοής, απαντά στη σύγχρονη εισαγωγή στοιχείων διαλογισμού, αυτοσυγκέντρωσης και πολεμικών τεχνών στην εκπαίδευση του Έλληνα ηθοποιού. Εκείνη όμως παραμένει μια δασκάλα εμπειρική και σωματική που δεν χρησιμοποιεί την ξενόγλωσση ορολογία για το χορό, δεν επεξηγεί θεωρητικά τις ασκήσεις της· αντιθέτως χρησιμοποιεί λέξεις, αισθήσεις, εικονοποιήσεις που προσδίδουν συχνά μιαν απλότητα στο μάθημα. Ωστόσο, κάτω από αυτό το φαινομενικά ανάλαφρο, ελεύθερο κι άλλοτε παιγνιδιάρικο κλίμα, η μεθοδολογία της Χορς απαντά άμεσα στο έργο των θεωρητικών και πρακτικών του χορού στον 20ό αιώνα.

Η συναισθηματική διάθεση στην κίνηση της Isadora Duncan, η κίνηση «από μέσα προς τα έξω»,¹⁸ ο ρυθμός της Doris Humphrey,¹⁹ η καθαρή κίνηση που συναντάμε στους Mary Wingman, Rudolph Laban και Pina Bausch,²⁰ η ενότητα ψυχής και σώματος και η κοινή τους πρακτική άσκηση, η δόμηση της χορογραφικής κίνησης κατά το σύστημα του Laban, βασισμένο στην κατανόηση του χώρου και τη δυναμική της κίνησης, η πέρα από τη μουσική αναζήτηση της εκφραστικότητας στην Wigman: όλα αυτά τα στοιχεία απαντούν στο έργο της Μαρίας Χορς και εξυψώνονται στην κοινή αναφορά όλων τους, δηλαδή την αίσθηση του μέτρου που έχει κάθε χορευτής και που μέσω αυτής μπορεί και ο ηθοποιός να «βγάλει φτερά».

Ωστόσο η ελλιπής βιβλιογραφία για την πρακτική γνώση που προκύπτει από το χορό κατά την αναβίωση του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα, μια έλλειψη που δεν ευνόησε τις εμπειρικές αυτές δασκάλες στην

¹⁸ Βλ. Παρμπούση (2010) 52.

¹⁹ Αξίζει να σημειωθεί η άμεση ανταπόκριση που βρίσκει το κείμενο της Humphrey από το βιβλίο της *The Art of Making Dance* με τίτλο *A Summing up*, με τη διδασκαλία και το έργο της Μαρίας Χορς, όπως αναλύθηκε παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο αυτό η Humphrey αναλύει τις εξής για εκείνη έννοιες: 1. Symmetry is lifeless 2. Two-dimensional design is life-less. 3. The eye is faster than the ear. 4. Movement looks slower and weaker on the stage. 5. All dances are too long 6. A good ending is forty per cent of the dance 7. Monotony is fatal; look for contrasts 8. Don't be a slave to, or a mutilator of, the music 9. Listen to qualified advice; don't be arrogant 10. Don't intellectualize; motivate movement 11. Don't leave the ending to the end.

²⁰ Βλ. Kirchman, Kay: *The totality of the Body: An Essay on Pina Bausch's Aesthetic*, Ballet International/Tanz Aktuell 5, May 1994: 37-43.

καταγραφή της σοφίας τους, αξίζει να αναθεωρηθεί. Η παρούσα εργασία αποτελεί μία από τις πρώτες προσεγγίσεις του διδακτικού έργου της Μαρίας Χορς στο αρχαίο δράμα. Η Μαρία Χορς, η δασκάλα «που σε αγάλιαζε με τα μάτια», προκαλεί με το έργο της τη σύγχρονη έρευνα για το αρχαίο δράμα. «Μην κατσουφιάζετε. Αιθρία, αιθρία στο πρόσωπό σας. Κρατάτε τον ήλιο της Ελλάδας στα χέρια σας» (Η Μαρία Χορς προς τις Ιέρειες στην Ολυμπία).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Fanouraki, C. (2013) "Contemporary Approaches to Ancient Greek Drama: The Paradigm of Maria Hors", *Choros International Dance Journal* 2: 70-80.
- Pollack, B. and Woodford, Ch. H. (eds.) (1987), *The Art of Making Dances. By Doris Humphrey*, UK.
- Stodelle, Ern. (1978), *The Dance Technique of Doris Humphrey and Its Creative Potential*, UK.
- Gardner, H. (1993), *Multiple Intelligences. The Theory in Practice. A Reader*, New York.
- Τατούλη, Π. (2004), *Μαρία Χορς. Ανάβοντας την Ολυμπιακή Φλόγα της Αρχαίας Τραγωδίας*, Αθήνα.
- Preston-Dunlop, V. (1995), *Dance Words*, UK.
- Μπαρμπούση, Β. (2010), *Ο χορός στον 20^ο αιώνα. Σταθμοί και πρόσωπα*, τρίτη έκδοση, Αθήνα.
- Φίλιας, Β. (2004), *Εισαγωγή στη μεθοδολογία και τις τεχνικές των κοινωνικών ερευνών*, δεύτερη έκδοση, Αθήνα.
- Romilly, J. (2000), *Ο θησαυρός των λησμονημένων γνώσεων*, μτφ. Μπάμπης Αθανασίου, Κατερίνα Μηλιαρέση, Αθήνα.
- Κουγιουμτζάκης, Γ. (επιμ.) (2004), *Jerome Bruner. Δημιουργώντας Ιστορίες. Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή*, Αθήνα.
- Καπετανάκη, Ρ. (1991), «The Role of the Chorus and its Applications in Contemporary Performances of Ancient Greek Drama», στα *Πρακτικά του Συνεδρίου Χορός και Αρχαία Ελλάδα* (αγγλική έκδοση), 5ο Διεθνές Συνέδριο για την Έρευνα του Χορού, Αθήνα, 4-8 Σεπτεμβρίου 1991, 221-38.
- Συλλογικό (1991), *Κούλας Πράτσικα. Έργα και Ημέρες*, Αθήνα.

CLIO FANOURAKI

Maria Chors' teaching of Ancient Greek Drama chorus
"through the senses"

The main objective of this paper is to present the creative making process of teaching ancient Greek chorus by the famous Greek choreographer of ancient Greek drama Maria Chors, during the years of her teaching in the Greek National Theatre Drama School (1964-2007). This paper offers one of the first attempts to a practice based research on the making process within which Maria Chors engaged young actors to ancient Greek drama. I focus on her teaching methodology which is targeted to the elements of ancient Greek chorus and performance and which could be discussed as a master class on ancient Greek drama.

BIKY MANTELI

Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία στους *Αχαρνείς* του
Κ.Θ.Β.Ε. και στη *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου
(καλοκαίρι 2010)



Εισαγωγή

ΤΟ ΑΡΘΡΟ ΣΤΟΧΕΥΕΙ ΝΑ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙ αφενός τις σκηνικές τάσεις στην αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας και αφετέρου ζητήματα μεταφραστικής απόδοσής της μέσα από τις πλέον πρόσφατες (καλοκαίρι 2010) σκηνικές εκδοχές των *Αχαρνέων* του Κ.Θ.Β.Ε. (σκηνοθεσία Σωτήρη Χατζάκη, μετάφραση Κ.Χ. Μύρη) και της *Λυσιστράτης* του Εθνικού Θεάτρου (σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα, μετάφραση Κ.Χ. Μύρη). Οι δυο κωμωδίες ανήκουν στη σειρά των «έργων της ειρήνης» και των «έργων της ουτοπίας» του Αριστοφάνη αντλώντας από θέματα, τα οποία μπορούν να αντιπαρατεθούν ως εξής: α) η απόλυτα εγωιστική ιδιωτική ειρήνη του Δικαιόπολη αντιπαραβάλλεται στην συμβιβαστική πολιτική ειρήνη της *Λυσιστράτης*, β) τα ιδιωτικά αγαθά του Δικαιόπολη, συνώνυμα μιας ατομικής ευδαιμονίας, αντιτίθενται στη διαχείριση του δημόσιου χρήματος και, ειδικότερα, στην κατάληψη του ταμείου της Ακροπόλεως, σύμβολο της πολιτικής εξουσίας των Αθηνών, γ) η κωμική δράση ορίζεται ενίοτε με βάση τις τελετουργικές εκδηλώσεις των κωμικών ηρώων (φαλλική πομπή του Δικαιόπολη, όρκος ασπίδας της *Λυσιστράτης*) ενώ ο φαλλός κατέχει λειτουργικό ρόλο στις δυο κωμωδίες, στους μεν *Αχαρνείς* ως υπενθύμιση του θεού Διονύσου, στη δε *Λυσιστράτη* ως υπενθύμιση της καταστροφικής «ανδρικής λαγνείας».¹

Με άξονα τη μεταμοντέρνα αισθητική των παραστάσεων θα συζητηθεί η σκηνική απόδοση του κωμικού στις σύγχρονες αριστοφανικές παραστάσεις.² Συγκεκριμένα, η μεταμοντέρνα σκηνική γραφή των παραστάσεων θα συζητηθεί σε συνάρτηση με τη μεταθεατρικότητα, τη διαπαραστατικότητα των θεατρικών προσώπων και την κωδικοποίηση των ρόλων, ενώ τα

¹ Bowie (1999) 203 και σημ. 84.

² Στόχος που εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της έρευνάς μου για την αισθητική του κωμικού. Βλ. Manteli (2011a, 2011b) και Manteli (2012).

κωμικά σημεία σε συνάρτηση με το γυμνό και τα φαλλικά σύμβολα, τους σκηνικούς και γλωσσικούς αναχρονισμούς και τη μουσική παρωδία. Επιπλέον θα μας απασχολήσει η απόδοση του αριστοφανικού κειμένου, εστιάζοντας στις μεταφραστικές στρατηγικές και στο ύφος των κειμένων-στόχων.

Μεταμοντέρνα σκηνική γραφική και κωμικές αναπαραστάσεις στους *Αχαρνείς* του Σ. Χατζάκη και στην *Λυσιστράτη* του Γ. Κακλέα

Ως πρώτο μεταμοντέρνο σημείο η μεταθεατρικότητα συνδέεται με τη διακοπή της θεατρικής ψευδαισθησης, μηχανισμούς που μετατοπίζουν το αφηγηματικό επίπεδο της δραματικής πλοκής, σκηνές απέκδυσης του ρόλου και εκτέλεσης της σκηνικής δράσης με την ιδιότητα του προσώπου-ηθοποιού και σκηνές θεάτρου μέσα στο θέατρο.³ Στους *Αχαρνείς* του Χατζάκη η χρήση μεταθεατρικών στοιχείων είναι αποσπασματική, σε αντίθεση με την ολοκληρωμένη πρόταση του Κακλέα στην *Λυσιστράτη*. Το παράδειγμα από τη σκηνική εκτέλεση της παράβασης των *Αχαρνέων* είναι χαρακτηριστικό. Μετά την ωδή στην αχαρνική Μούσα ο κωμικός πρωταγωνιστής απευθύνει στο κοινό την εμβόλιμη φράση «Επιστρέφουμε στην προ της παράβασης διάθεση», η οποία επιδιώκει την αποστασιοποίηση του κοινού με τον αντι-ψευδαισθητικό, αυτοαναφορικό χαρακτήρα της. Ωστόσο, αυτή η λειτουργία ακυρώνεται αφού η σκηνική απόδοση της παράβασης έχει επιδιώξει τη συναισθηματική ταύτιση του κοινού μέσα από τη χορική απαγγελία, τη μουσική και το banner με τις φωτογραφίες των ηρώων της νεότερης σύγχρονης ελληνικής ιστορίας και των Ελλήνων ποιητών. Παράλληλα, ο διδακτικός τόνος της αριστοφανικής παράβασης αναδημιουργείται και με τη ρητορική απαγγελία του κωμικού ανταγωνιστή ο οποίος συμμετέχει κατά παράβαση – θα λέγαμε εν είδει λογοπαιγνίου – στο συγκεκριμένο δομικό μέρος της κωμωδίας.⁴

Στην παράσταση της *Λυσιστράτης* του Εθνικού Θεάτρου το μεταμοντέρνο στοιχείο σημειώνεται αφενός σκηνικά με την εμβόλιμη ιδιωτική ιστορία του σύγχρονου ζευγαριού, η οποία έρχεται και εξελίσσεται παράλληλα με τον πολιτικό αγώνα των γυναικών της αριστοφανικής κωμω-

³ Για τη «μεταθεατρικότητα» ή «αυτοαναφορικότητα» στην αρχαία κωμωδία βλ. Revermann (2006) 81-2,104, 308-11, 334.

⁴ Στη βιντεοσκοπημένη παράσταση της 9ης Σεπτεμβρίου 2010 στο Ηρώδειο (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου) έχει καταγραφεί, χαρακτηριστικά, το παρατεταμένο χειροκρότημα του κοινού στη σκηνή της παράβασης όταν ο Χορός ξεδιπλώνει το banner με τις φωτογραφίες των ηρώων καθώς και όταν ο πρωταγωνιστής εκφωνεί τα ονόματα των ποιητών.

δίας, αφετέρου κειμενικά με την πληθώρα εμβόλιμων διακειμένων.⁵ Πιο συγκεκριμένα, το παραστασιακό κείμενο συντίθεται από φιλοσοφικά κείμενα (αποσπάσματα από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα), πατρολογικές ρήσεις του Αποστόλου Παύλου, του Θωμά Ακινάτη και του Αγίου Αυγουστίνου, και σύγχρονη ποίηση.⁶ Ας σημειωθεί δε ότι όλα τα κείμενα αναδιατυπώνουν τη δραματουργική άποψη της παράστασης για τον έρωτα, το φύλο, την ταυτότητα και την αναζήτηση της ολοκλήρωσης του ατόμου στο πρόσωπο του άλλου.⁷

Με τον όρο «διαπαραστατικότητα» ή αλλιώς «παραστατική κειμενικότητα» αναφέρομαι στην ιδιότητα του θεατρικού προσώπου να ανακαλέσει οικεία από προηγούμενα (δραματικά, σκηνικά ή κινηματογραφικά πρόσωπα) σημειακά συστήματα, τα οποία το καθιστούν αναγνωρίσιμο επειδή κατά αυτόν τον τρόπο προβάλλονται σημεία ενός ήδη γνώριμου προσώπου.⁸ Στους *Αχαρνείς* του Κ.Θ.Β.Ε. η διαπαραστατικότητα του Δικαιόπολη-Κραουνάκη συμβάλλει στην αποθεατροποίηση του ρόλου ως φορέα των ιδεών του Δικαιόπολη. Συγκεκριμένα, ο υποκριτικός κώδικας του πρωταγωνιστή των *Αχαρνέων* ακυρώνει συστηματικά τον αριστοφανικό ήρωα καθώς ο ρόλος ερμηνεύεται μέσα από τους γνώριμους παραγλωσσικούς και ιδιολεκτικούς κανόνες του μουσικού Κραουνάκη.⁹

Αντίθετα, ο Μεγαρίτης του Βουτσά αυξάνει την κωμικότητα αφού ο ηθοποιός απέδωσε το ρόλο ανακαλώντας θραύσματα από την κινηματογραφική περσόνα του. Αναφέρω χαρακτηριστικά τις εμβόλιμες ατάκες «*Κατίνα, Σαλαμάκι*» του πατρός Μεγαρέως προς τις κόρες του και το κινηματογραφικό «*Φστ... μπόνιγκ*» που τραγουδούν οι πεινασμένες θυγατέρες. Τα παραπάνω διαπαραστατικά στοιχεία ενισχύουν το κωμικό ύφος της παράστασης και απηχούν στο κοινό, που αναγνωρίζει τον κωμικό ηθοποιό από τις ταινίες του.

⁵ Για την «μπαχτινική διαλογικότητα» ως βάση της διακειμενικότητας και την ερμηνεία της ως στοιχείο της μεταμοντέρνας σκηνικής γραφής βλ. Τσατσούλης (2007) 51.

⁶ Βλ. πρόγραμμα παράστασης *Λυσιστράτη* Εθνικού Θεάτρου (2010).

⁷ Βλ. συνεντεύξεις Γ. Κακλέα (2010α και 2010β).

⁸ Για τη διαπαραστασιακή υπόσταση του θεατρικού προσώπου, βλ. Θωμαδάκη (1993) 107-12. Πρβ. επίσης τον όρο *performative intertextuality* Staniškytė (2002).

⁹ Πρβ. Χατζάκη για την επιλογή του Σταμάτη Κραουνάκη στο ρόλο του Δικαιόπολη. Χατζάκης (2010α) «Είναι περφόρμερ και η αντίληψη που έχει μέσω της ρυθμικής τον βοηθάει να οργανώσει την υποκριτική του μέθοδο». Επίσης Χατζάκης (2010β) «Χρειαζόταν μια καταγγελτική περσόνα, αυτό που λέει ο λαός “πεσ’ τα Χρυσόστομε”. Ένας άνθρωπος γενναίος, τολμηρός, ρηξικέλευθος, που θα μιλάει και θα γίνεται αποδεκτός γιατί είναι αναγνωρίσιμος και αγαπημένος». Πρβ. απάντηση του Κραουνάκη σε ερώτηση σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης του ρόλου, Κραουνάκης (2010): «Δεν χρειάστηκε να μπω στη διαδικασία να υποδυθώ. Οπωσδήποτε μπήκα σε έναν κωμικό κώδικα που χοντρικά δανείστηκα από τον Ζαμπέτα, τον οποίο εμπεριέχω με έναν τρόπο ακόμη και στα τραγούδια μου».

Στην *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου η διαπαραστατικότητα βρίσκεται σε συνάρτηση με μια εκτεταμένη παρωδιακή αισθητική παρενδυσίας που αποδίδεται σκηνικά ως ένα drag queen show από τα γυναικεία πρόσωπα του έργου. Το αισθητικό πρότυπο της παράστασης αναφορικά με τον ενδυματολογικό και τον καλλωπιστικό κώδικα υποβάλλει μια ερωτική ατμόσφαιρα με γκροτέσκα στοιχεία. Επιπλέον, κατά την άποψή μου, αποδίδει σκηνικά την πρόθεση του μεταφραστή να αποδώσει την αριστοφανική *Λυσιστράτη* στο ύφος των διαβόητων «ελευθερίων» μεταφράσεων του Πωλ Δημητρακόπουλου.¹⁰

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνική απόδοση των πρώτων διακοσίων στίχων όπου τα γυναικεία πρόσωπα παρουσιάζονται ως drag queens περιστοιχισμένες από το γυναικείο Χορό που εκτελεί νούμερα του καμπαρέ με τη βοήθεια ανάλογων φωτιστικών κωδίκων και υπό τους ήχους ποικίλων μουσικών μοτίβων. Αυτή η γκροτέσκα σκιαγράφηση με τη βοήθεια εμβόλιμων σεξουαλικών αστείων και βωμολοχιών διαγράφει μια διαφορετική, θεαματική προσέγγιση του αριστοφανικού Χορού και των γυναικείων χαρακτήρων της *Λυσιστράτης* ως εκσυγχρονισμένου πολύχρωμου παρωδιακού μπουλουκιού.¹¹

Σε σχέση με τις σκηνοθετικές επιλογές για την απόδοση ή / και τη δημιουργία (εμβόλιμων) ρόλων στο παραστασιακό κείμενο θα πρέπει να σημειωθεί ότι η παράσταση του Χατζάκη δίνει έμφαση στη σκηνική εκμετάλλευση των πρωταγωνιστών με στόχο την απήχηση της παράστασης στο ευρύ κοινό (βλ. πιο πάνω εμφάνιση Λαμάχου στην πρώτη παράβαση). Επιπλέον δημιουργούνται κωμικοί ρόλοι μέσα από αναχρονισμούς με αποτέλεσμα την ενίσχυση της κωμικής ατμόσφαιρας. Για παράδειγμα, ο Υπηρέτης Λαμάχου αναπαριστάνεται ως νοσοκόμα, ρόλο που ενσαρκώνει άνδρας ηθοποιός. Επιπλέον, στη μεταπαραβατική σκηνή της αφήγησης των κωμικών παθημάτων του στρατηγού Λαμάχου δημιουργείται εμβόλιμα ο ρόλος της διερμηνέως της νοηματικής.

Στην *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου η κωδικοποίηση των ρόλων εξυπηρετεί τη σκηνοθετική άποψη, η οποία εστιάζει στην ανάγκη του ανθρώπου να συνθέσει σε ένα σύνολο τις διαφορετικές ταυτότητές του και να ενωθεί με τον άλλο.¹² Συνεπώς, η σημείωση των προσώπων και η κωδικοποίηση των εμβόλιμων ρόλων στην *Λυσιστράτη* λειτουργούν δραματουργικά, όχι απαραίτητα με κωμικό σκοπό, όπως συμβαίνει στους *Αχαρνείς*. Το αποτέλεσμα αυτής της δραματουργικής επεξεργασίας συν-

¹⁰ Πρβ. Πολενάκης (2010). Για τις παραστάσεις της *Λυσιστράτης* των Ροτζάβρον και Χριστοδούλου στη διασκευή του Δημητρακόπουλου, βλ. Van Steen (2000) 76-80.

¹¹ Πρβ. τις μετριοπαθείς ή (και) αρνητικές κριτικές: Ιωαννίδης (2010), Κάραλη (2010), Πολενάκης (2010), Σαρηγιάννης (2010).

¹² Βλ. Κακλέας (2010α, 2010β).

δέεται με την αριστοφανική ιδέα για το *σύμβολον* (βλ. επόμενη ενότητα). Ως παράδειγμα θα θεωρήσουμε την πολυδιάσπαση του ρόλου της Λυσιστράτης στη σκηνή με τον Πρόβουλο όπου οι στίχοι 506-514 και ένα μέρος της εικόνας του γνεσίματος του μαλλιού (572-578) εκφωνούνται από τον εμβόλιμο γυναικείο Χορό.

Τη σκηνοθετική άποψη φαίνεται να διερμηνεύει επίσης η μεταμόρφωση-μεταμφίεση του ηθοποιού που στο πρώτο μέρος της κωμωδίας ενσαρκώνει την Μυρρίνη και αργότερα τον Κινησία, καθώς επίσης και η ανδρική γυμνή εκδοχή της Διαλλαγής. Στην πρώτη περίπτωση η αλλαγή από ρόλο σε ρόλο, από το θηλυκό στο αρσενικό, και από τη σύζυγο στον σύζυγο αποτελεί οπτικό παράδειγμα της έννοιας του ανδρόγυνου αναπαριστώντας τον άνθρωπο ως διχασμένο όλον. Στη δεύτερη περίπτωση, η αντιστροφή των παραδοσιακών ρόλων (ισχυρό – ασθενές φύλο) και οι συνακόλουθες συνυποδηλώσεις της σημειώνονται σκηνικά σε ένα χορευτικό ιντερλούδιο πριν την εμφάνιση της Διαλλαγής.

Το τελευταίο παράδειγμα από την παράσταση του Εθνικού αναφέρεται στην προσθήκη ενός δεύτερου δραματικού άξονα, ο οποίος αφηγείται μια σειρά εμβόλιμων επεισοδίων με πρωταγωνιστές ένα σύγχρονο ζευγάρι που περνώντας από την κρίση οδηγείται στη συμφιλίωση. Με τη ρεαλιστική σκηνική προσέγγιση της ιστορίας του ζευγαριού ο Κακλέας ανέδειξε τον έρωτα ως δυναμική και το ανδρόγυνο σώμα ως ολική εμπειρία, υποσημειώνοντας την ποιητικότητα και τα νοήματα του αριστοφανικού κειμένου. Η συγκεκριμένη δραματουργική επεξεργασία υποστηρίχτηκε σκηνικά με την ηχητική παρεμβολή αποσπασμάτων γυναικείας ποίησης με θέμα τον έρωτα και την επιθυμία.

Στη συνέχεια της ενότητας θα συζητηθεί το κωμικό στοιχείο των παραστάσεων αναφορικά με το κωμικό γκροτέσκο, κυρίαρχο και ιδιαίτερο στοιχείο της αριστοφανικής κωμωδίας.¹³ Επιπλέον θα μελετηθούν οι σκηνικοί αναχρονισμοί¹⁴ και η μουσική παρωδία. Η πρώτη παρατήρηση αναφορικά με τους *Αχαρνείς* του Κ.Θ.Β.Ε. είναι ότι το γυμνό και η αισχρολογία λειτουργεί με στόχο την εύκολη πρόσληψη και το γέλιο του θεατή. Η σκηνοθεσία της κωμαστικής σκηνής της εξόδου με την αναχρονιστική απεικόνιση των αυλητρίδων ως συνοδών του στρατηγού Λαμάχου με έμφαση στο αισχρό υπονοούμενο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Στο ίδιο ύφος εντάσσεται και η κωμική απόδοση των φαλλικών συμβόλων στη φαλλική πομπή, η οποία σε συνδυασμό με τα αισχρολο-

¹³ Βλ. κυρίως Thierry (2001) και Dover (2003).

¹⁴ Για την παράδοση της αναχρονιστικής σκηνοθεσίας της αριστοφανικής κωμωδίας στη σύγχρονη ελληνική σκηνή βλ. Χουρμουζιάδης (2007), Van Steen (2000), Γεωργουσόπουλος (1993), Σολομός (1990), Κουν ([1976] 2000).

γικά εμβόλιμα του Χορού και τις καθαρές βωμολοχίες ενισχύει το άσεμνο στοιχείο.

Αντίθετα, στην παράσταση της *Λυσιστράτης* του Εθνικού δίνεται έμφαση στη σωματικότητα και το γυμνό λειτουργεί ρεαλιστικά ή / και εξπρεσιονιστικά ως αισθητικό παρά ως κωμικό σημείο. Επιπλέον, τα φαλλικά σύμβολα αποδίδονται με τρόπο που δεν ενισχύει τα κωμικά συμφραζόμενα της αριστοφανικής κωμωδίας. Συμπληρωματικά, μέσα από την αισθητική της παρενδυσίας προβάλλονται θεματικές έννοιες του κωμικού δράματος αλλά και της σκηνοθετικής πρότασης. Η εναρκτήρια σκηνή των ημίγυμων χορευτών πριν την πάροδο, οι πολυάριθμες σκηνές με τα χορευτικά ιντερλούδια στο μουσικό και ενδυματολογικό κώδικα του καμπαρέ, ο γυμνός χορός πριν τη σκηνή της Συμφιλίωσης, η ερωτική σκηνή του συμφιλιωμένου σύγχρονου ζεύγους πριν το τέλος υποβάλλουν τον ερωτισμό ως αισθητική πρόταση και υπαινίσσονται την ολοκλήρωση του διαμελισμένου «εγώ» και τη σύμπραξη αρσενικού και θηλυκού στοιχείου. Το αισθητικό ύφος χαρακτηρίζει ένα άρτια εκτελεσμένο θέαμα παρά μια αριστοφανική κωμωδία.

Αναφορικά με το κωμικό και τους σκηνικούς αναχρονισμούς έχει ήδη διαπιστωθεί η επικαιρικότητα και η έμφαση στην τρέχουσα πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα ως κυρίαρχη άποψη των *Αχαρνέων* του Σωτήρη Χατζάκη. Στην παράσταση χρησιμοποιήθηκαν πολλά εμβόλιμα κωμικά gags δανεισμένα από το τηλεοπτικό πεδίο (π.χ. παρωδίες τηλεοπτικών διαφημίσεων) και εμβόλιμα πολιτικά σχόλια (βλ. παρακάτω ενότητα). Σε σκηνογραφικό επίπεδο ενδιαφέροντα σημεία αποτέλεσαν το κάρο του Δικαιοπόλη με τα προϊόντα της αγοράς του και η μαύρη φουστανέλα που φοράει ο κωμικός ήρωας. Ωστόσο, τα δυο αυτά αναχρονιστικά σύμβολα δεν λειτούργησαν ενιαία σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης.

Στην *Λυσιστράτη* του Εθνικού οι κωμικοί σκηνικοί αναχρονισμοί σημειώθηκαν μέσα από ένα συνδυασμό κωδίκων ενισχύοντας τη μεταμοντέρνα όψη της παράστασης. Ως ολοκληρωμένα κωμικά παραδείγματα με μεγάλη απήχηση στο κοινό¹⁵ μπορούν να θεωρηθούν η σκηνική αναπαράσταση του Πρόβουλου και η απόδοση της σκηνής Μυρρίνης – Κινησία. Ο Πρόβουλος, σύμβολο της φαλλικής διπλωματίας, αναπαριστάνεται ως σύγχρονος δικτάτορας. Πριν εμφανιστεί στη σκηνή συνοδευόμενος από τρεις ένστολους των ΜΑΤ, έχουν ακουστεί σε αυταρχικό τόνο μέσα από μεγάφωνο το διάγγελμά του με θέμα τον σαρκικό έρωτα σε αντιπαράβολή με τον έρωτα για αναπαραγωγή και το μήνυμά του για την κατωτερότητα του γυναικείου φύλου (η γέννηση των κοριτσιών οφείλεται στους

¹⁵ Βλ. βιντεοσκοπημένη παράσταση *Λυσιστράτης*, 21 Ιουλίου 2010, Θέατρο Βράχων (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου).

«υγρούς βοριάδες»). Στο τέλος, η «αποφίλωση» του Πρόβουλου αποτυπώνεται γελοιογραφικά σε μια σκηνή παρενδυσίας: ο ηθοποιός που ενσαρκώνει το ρόλο ξεγυμνώνεται και μεταμφιέζεται με τα πολύχρωμα ράκη του Χορού σε drag queen υπό τους ήχους ξέφρενης μουσικής.

Στην ερωτική σκηνή Μυρρίνης – Κινησίας το κωμικό ενισχύεται από τον χειρονομιακό, κινησιακό και ενδυματολογικό κώδικα των ηθοποιών αλλά και τη χρήση διαμεσολαβημένης εικόνας από μηχανή προβολής πάνω στο σεντόνι που ξεστρώνεται κωμικώς και βιαίως από τον ηθοποιό για το σκοπό της προβολής. Στο βιντεοσκοπημένο απόσπασμα πρωταγωνιστεί ο πατέρας-Κινησίας αγκαλιά με το μωρό του ζεύγους σε τρυφερές οικογενειακές στιγμές ενώ στη σκηνή ο σύζυγος-Κινησίας αναφωνεί απελπισμένος «Θα σε πάρω εδώ και τώρα!» για να συναντήσει την αντίδραση της συζύγου του «Μπροστά στο παιδί;». Κατά τη διάρκεια της ερωτικής αποπλάνησης, ο υποκριτικός κώδικας των ηθοποιών, οι εμβόλιμες βωμολοχίες και τα *κατ' ιδίαν* ενισχύουν την κωμικότητα της σκηνής.

Ως τελευταίο κωμικό σημείο των παραστάσεων θα συζητηθεί ο ρόλος της μουσικής παρωδίας στις παραστάσεις του Κ.Θ.Β.Ε. (μουσική Σταμάτης Κραουνάκης) και του Εθνικού Θεάτρου (μουσική Σταύρος Γασπαράτος), η οποία χρησιμοποιείται εκτενώς και δείχνει μια τάση για διαφορετικά μουσικά σημεία και μια ποικιλία μουσικού ύφους. Συγκεκριμένα η μουσική παρωδία χρησιμοποιείται εκτεταμένα στην απόδοση των παρατραγικών σκηνών των *Αχαρνέων* αλλά και των λογοπαιγνίων και μεταφορών του κειμένου ως μέσο αναπλήρωσης και ενίσχυσης της παρωδίας, παρατραγωδίας και του λεκτικού χιούμορ του αριστοφανικού κειμένου. Μια ποικιλία μουσικών ρυθμών, ήχων και μοτίβων, τραγούδια και πολιτικά σλόγκαν διασκευάζονται και χρησιμοποιούνται στην παράσταση εμβόλιμα μαζί με παρωδιακές μουσικές εκτελέσεις τηλεοπτικών διαφημίσεων.

Το πρώτο χαρακτηριστικό παράδειγμα για τους *Αχαρνείς* του Κ.Θ.Β.Ε αναφέρεται στη σκηνική απόδοση της επίσκεψης του Δικαιόπολη στον οίκο του Ευριπίδη, η οποία αναδημιουργείται μέσα από εκτεταμένη μουσική παρωδία. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ευριπίδη ερμηνεύει το ρόλο μιμούμενος τον καλλωπιστικό, κινησιακό, χειρονομιακό κώδικα της δημοφιλούς λαϊκής τραγουδίστριας Μαρινέλας παρωδώντας γνωστές επιτυχίες της. Το αποτέλεσμα αυτής της μεταθεατρικής σκηνικής παρουσίας είναι μια επιθεωρησιακή σκηνή φάρσας με μεγάλη αποδοχή στο κοινό.

Το δεύτερο παράδειγμα αναφέρεται στην παρωδιακή χρήση οπερατικών και άλλων μοτίβων για τη διακωμώδηση του στρατηγού Λαμάχου. Το παράδειγμα λειτουργεί αποτελεσματικά σε δραματουργικό και θεατρικό επίπεδο. Ως κωμικό σημείο αναδεικνύει τη σάτιρα του ποιητή ενώ, ταυτόχρονα, αποτελεί ευπρόσδεκτο παράδειγμα διαφορετικού μουσικού

ύφους στο πλήθος των συνηθισμένων μουσικών μοτίβων στις σύγχρονες αριστοφανικές παραστάσεις. Η οπερατική απαγγελία του στρατηγού Λαμάχου και η ηχητική σήμανση της ολοκλήρωσης της δράσης επεισοδίων μέσω των κρουστών οργάνων συγκρούονται σε επίπεδο ύφους (υψηλή μουσική φόρμα) με το θέμα (ασήμαντο γεγονός, κωμικά πάθη στρατηγού).¹⁶

Στην *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου η μουσική λειτουργεί ως επένδυση ψυχαγωγικού θεάματος και όχι μιας αριστοφανικής παράστασης. Κατά συνέπεια η κωμική επίκληση της *Λυσιστράτης* και η ευχή μετά τη σκηνή με τον Πρόβουλο διασκευάζεται και τραγουδιέται από το Χορό των Γυναικών ως μοτίβο της παράστασης («Γεννήθηκα γυναίκα και τι μ' αυτό; Θα 'ρθει καιρός που θα μας φωνάζουν *Λυσιμάχες*»). Τα χορικά (π.χ. στροφικό ζεύγος των στίχων 781/782-795/796 και 805/806-819/820) αποδίδονται ως κλασικά λυρικά μέρη από τους κορυφαίους του Χορού των Γερόντων και των Γυναικών αντίστοιχα. Άλλα χορικά με θέμα τη συμφιλιώση και με πραγματολογικό περιεχόμενο το οποίο εμπλουτίζει το δραματικό σύμπαν της αριστοφανικής κωμωδίας, παραλείπονται εντελώς (βλ. επόμενη ενότητα). Κατά συνέπεια ο ρόλος του αριστοφανικού Χορού αποδυναμώνεται ενώ παράλληλα απουσιάζουν οι θρησκευτικές ικεσίες, επικλήσεις και ύμνοι με αποτέλεσμα μια αναχρονιστική παράσταση με μετατοπισμένο θεματικό άξονα.

Η απόδοση των αριστοφανικών κειμένων από τον Κ.Χ. Μύρη. Η διασκευή των κειμένων στην παράσταση.

Στην ενότητα θα εξεταστούν οι μεταφραστικές επιλογές του Κ.Χ. Μύρη στους *Αχαρνείς* και στην *Λυσιστράτη*. Η μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας έχει συζητηθεί εκτενώς στο πλαίσιο της αναχρονιστικής προσέγγισης¹⁷ και έχει συνδεθεί με την εκτενή χρήση επικαιρικών αναλογιών και αντιστοιχιών.¹⁸ Κατά συνέπεια κρίνεται σκόπιμο να εστιάσουμε στους αναχρονισμούς των κειμένων-στόχων (ΚΣ) καθώς και στην απόδοση της αισχρολογίας και της παρωδίας των κειμένων-αφετηρίας (ΚΑ) μέσω της προσθήκης αστείων. Τέλος, θα εξετάσουμε τον τρόπο που αποδόθηκαν τα κείμενα στην παράσταση, αφού αφορμή για το παρόν άρθρο στάθηκε η σκηνική παρουσίαση των δυο αριστοφανικών κωμωδιών.

¹⁶ Για την παρωδιακή αριστοφανική τεχνική της ασυμβατότητας μεταξύ “high-brow language (mainly the *sermo tragicus*) and the humble subject-matter to which this language refers” πρβ. Tsitsiridis (2010) 376.

¹⁷ Βλ. Κακριδής (1936), Sommerstein (1973), Σηφάκης (1985), Walton (2006).

¹⁸ Βλ. Γιατρομανωλάκης (1979) και Van Steen (2000).

Το κείμενο των *Αχαρνέων* γράφτηκε ειδικά για την παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε. και πρόκειται για «ελεύθερη μετάφραση» της κωμωδίας από έναν φιλόλογο και έμπειρο μεταφραστή του Αριστοφάνη, ο οποίος μετέφρασε για πρώτη φορά τη συγκεκριμένη κωμωδία. Το κείμενο της *Λυσιστράτης* αποτελεί παλαιότερη μεταφραστική δουλειά του ίδιου μεταφραστή¹⁹ και, όπως έχει ήδη συζητηθεί, διασκευάστηκε εκτενώς στη συγκεκριμένη παράσταση.

Μετά από συστηματική μελέτη του ΚΣ των *Αχαρνέων* καταλήγουμε ότι ο Μύρης χρησιμοποιεί τη στρατηγική της αντιστάθμισης μέσω αναχρονιστικών αστείων για την απόδοση των λογοπαιγνίων αναπληρώνοντας κατά αυτόν τον τρόπο το χιούμορ στο είδος.²⁰ Στην παράσταση το ΚΣ ενισχύεται με εμβόλιμα αστεία, από το θεματικό πεδίο της πολιτικής. Η προσθήκη πολιτικών αναχρονισμών συνδέεται με τη σκηνοθετική πρόταση για μια επικαιροποιημένη παράσταση των *Αχαρνέων* με πρόθεση να αναδειχθεί η «παθογένεια της ελληνικής διαχρονίας».²¹ Η προσωπική ειρήνη του κωμικού ήρωα, η προδοσία, και το απόλυτο κακό του πολέμου αποτυπώθηκαν μέσα από επικαιρικές αναφορές και λογοπαιγνία («*Ευρωζώνη*», «*Δου Νου Του*», «*Siemens*», «*Φαγοπέδιον*», «*διαπλοκή*») καθώς και πολιτικά συνθήματα («*Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια. Μάγκες πιάστε τα διόδια και θα γίνουν επεισόδια*»).

Μια δεύτερη κατηγορία αναχρονιστικών αστείων που χρησιμοποιείται από τον μεταφραστή αλλά και από τους ηθοποιούς στην παράσταση είναι τα μεταθεατρικά αστεία. Σε κωμικές σκηνές αναφέρονται στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο («*Ψυχαναγκασμός. Ούτε πρόβες του Βογιατζή*») και τις θεατρικές τάσεις και προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου («*μεταμοντέρνα χλαπάτσα*», «*σημαίνον-σημαινόμενο*», «*εκτιμώ τις μεταμοντέρνες ιδέες σου*»). Στη δεύτερη παράβαση τα μεταθεατρικά αστεία αναφέρονται στις σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος και ο σατιρικός τόνος τους συνδυάζεται με φράσεις χαμηλού επιπέδου ύφους και καθαρές βωμολοχίες. Τέλος, στην έξοδο στοχεύουν στο σύστημα βράβευσης και στους Έλληνες κριτικούς.

Τα παρωδιακά χωρία των *Αχαρνέων* (η φαλλική πομπή, η σκηνή επίσκεψης στον οίκο του Ευριπίδη, η σκηνή του επίξηνου, η ωδή στην αχαρνική μούσα) και οι δυο παραβάσεις αποδίδονται ελεύθερα στο κείμενο της παράστασης. Μια σημαντική παρατήρηση είναι ότι το θρησκευτικό

¹⁹ Η μετάφραση του Κ. Γεωργουσόπουλου (Κ.Χ. Μύρη) εκδόθηκε από τον Κάκτο το 1993.

²⁰ Για τη στρατηγική της αντιστάθμισης (*compensation*) στη μεταφορά του λογοπαιγνίου και τα είδη της αντιστάθμισης βλ. Hervey & Higgins (2001). Για την αντιστάθμιση ως *sine qua non* στρατηγική στη μετάφραση βλ. Delabastita (1993) 227.

²¹ Χατζάκης (2010γ) 17.

χιούμορ των επικλήσεων και της παρωδίας ύμνων δεν αναδημιουργείται από τον μεταφραστή, ο οποίος χρησιμοποιεί λιγότερες αναφορές στον εκκλησιαστικό λόγο και στο τελετουργικό της ορθόδοξης εκκλησίας. Αυτή η μεταφραστική στρατηγική για μια σαφώς περιορισμένη χρήση θρησκευτικού λόγου στην απόδοση της θρησκευτικής παρωδίας του αριστοφανικού κειμένου έχει παρατηρηθεί στις πρόσφατες θεατρικές μεταφράσεις της δεκαετίας 2000-2010 των *Αχαρνέων*, σε αντίθεση με τις παλιότερες.²²

Επιπλέον, οι δυο παραβάσεις διασκευάζονται εκτενώς μέσω αναχρονιστικών παραπομπών από τα πεδία της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας («*Εμείς που πολεμήσαμε στ' Αλβανικό στην κατοχή, στο Γράμμο και στ' Αντάρτικο [...] Ξέρεις τι 'ναι να 'χεις πολεμήσει στο Τεπελένι και στην Κορέα*») και της ποίησης («*Έτσι Καβάφης, Σολωμός, Αριστοφάνης, Ελύτης, Εμπειρίκος, Καρυωτάκης, Κάλβος, Σικελιανός, Αναγνωστάκης*»). Ειδικότερα, η ωδή του Χορού της πρώτης παράβασης αποδίδεται ως μελαγχολικό άσμα («*Χάσαμε πατρίδες*»). Στην απόδοση της παράβασης ο Μύρης ακολουθεί το πρότυπο του Διονύση Σαββόπουλου σχολιάζοντας τη μεταπολεμική ελληνική ιστορία και σατιρίζοντας αιχμηρά την πολιτική πραγματικότητα της εποχής του.²³

Όπως έχει ήδη συζητηθεί, το κείμενο της *Λυσιστράτης* του Κ.Χ. Μύρη διασκευάστηκε στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου προκειμένου να υποστηρίξει τη μεταμοντέρνα εκδοχή του Γιάννη Κακλέα. Έτσι δίπλα στον αγώνα των γυναικών της Ελλάδας του 411 π.Χ. για ειρήνη με βάση το διπλό σχέδιο της σεξουαλικής αποχής από τα συζυγικά τους καθήκοντα και την κατάληψη του ταμείου της Ακρόπολης, ο θεατής παρακολουθεί παράλληλα μια δεύτερη υπόθεση με ξεχωριστικό δραματικό άξονα. Εμβόλιμα επεισόδια, τα οποία αφηγούνται την ιστορία ενός σύγχρονου ζευγαριού, τοποθετούνται πριν τον πρόλογο και την πάροδο του Χορού, μετά τη σκηνή του όρκου των γυναικών, μετά τον αγώνα Πρόβουλου και Λυσιστράτης, στη σκηνή μεταμφίεσης του Πρόβουλου και στη σκηνή εξόδου.

Μια άλλη σημαντική δραματουργική αλλαγή αφορά στη λειτουργία του Χορού ως εξπρεσιονιστικού στοιχείου. Αυτή η αισθητική φόρμα υποστηρίζεται από την ελεύθερη απόδοση των χορικών ασμάτων σε βωμολοχικό ύφος, τη μετάθεσή των χορικών σε άλλα σημεία του κωμικού δράματος και, τέλος, τα εμβόλιμα ιντερμέδια και πρελούδια. Τα παραδείγματα είναι πολλά: το χορικό άσμα της παράβασης «*Γεννήθηκα γυναίκα! Τι μ' αυτό;*»· η διασκευή του δεύτερου άσματος του Χορού των Γυναικών σε παρωδιακή μουσική σκηνή καμπαρέ· το μουσικό τραγούδι

²² Manteli (2011a) 103.

²³ Για τη διασκευή των *Αχαρνέων* του Διονύση Σαββόπουλου βλ. Van Steen (2000) 219, Μαντέλη (2008) 266 και 288-9, Manteli (2011a) 99-100.

του γυναικείου Χορού «*Μία σου και μία μου*» η διασκευή της σκηνης της εξόδου με συνακόλουθη την αφαίρεση του κοινού χορικού άσματος των δυο Χορών (*Lys.1188-1215*),²⁴ της σκηνης Αθηναίου Α' και Αθηναίου Β' (*Lys.1225-1246*), της ικεσίας και του ύμνου για την ειρήνη (*Lys.1247-1272*), του κώμου του Χορού των Αθηναίων (*Lys.1279-1294*) και των Λακεδαιμονίων (*Lys. 1296-1320/1*). Συνεπώς καθίσταται φανερή η συρρίκνωση του ρόλου του κοινού Χορού γυναικών και ανδρών (*Lys.1188-1215*) και η αλλοίωση της εξόδου με την αφαίρεση του χορικού άσματος των Λακεδαιμονίων και του κώμου, με παράπλευρη συνέπεια την απουσία λυρικού ύφους και τη μη αναδημιουργία της αριστοφανικής παρωδίας ικεσίας και ύμνων της ειρήνης.

Από τα παραπάνω καταδεικνύεται ότι η σκηνοθεσία προσεγγίζει το έργο περισσότερο ως σύγχρονη κωμωδία με θέμα την ταυτότητα και ετερότητα των δυο φύλων και λιγότερο ως αριστοφανική κωμωδία με θέμα τη συμφιλίωση των εχθρών και την επίτευξη της ειρήνης. Αυτή η ιδέα υποστηρίζεται αποτελεσματικά από τη διακειμενική ενσωμάτωση ηχογραφημένων αποσπασμάτων από το *Συμπόσιο (ή περί έρωτος)* του Πλάτωνα αλλά και σύγχρονης γυναικείας ποίησης. Τέλος, η ενσωμάτωση πατρολογικών ρήσεων του Αποστόλου Παύλου, του Θωμά Ακινάτη και του Αγίου Αυγουστίνου δημιουργούν ένα υψηλό επίπεδο θρησκευτικού ύφους.²⁵

Από την αντιπαραβολική μελέτη του ΚΣ του Μύρη με το ΚΑ προκύπτει ότι ο μεταφραστής δεν προσθέτει σεξουαλικά αστεία ή καθαρές βωμολοχίες. Για παράδειγμα, η αισχρολογία και το σεξουαλικό χιούμορ στη σκηνή της σύγκρουσης του Χορού των γυναικών με το Χορό των γερόντων αποδίδεται ισοδύναμα. Ωστόσο, στην παράσταση γίνεται εκτενής χρήση υπονοούμενων, βωμολογιών και λογοπαιγνίων («*Αφροδίτης της κλειτοριδούχου*», «*θα παραγγείλω τουαλέτα ξώπλατη, ξώβυζη*»). Επιπλέον, το χιούμορ του κειμένου ενισχύεται με εμβόλιμα αναχρονιστικά αστεία (ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ. «*Πού πας;*» ΓΥΝΑΙΚΑ. «*Περίπτερο. Ήθελες κάτι;*» ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ. «*Εσύ δεν ήσουν έγκυος χτες βράδυ;*» ΓΥΝΑΙΚΑ. «*Ναι, αλλά σήμερα είναι μια καινούρια μέρα*»), (ημι)παγιωμένες φράσεις («*Θα πάει μακριά αυτή η βαλίτσα*») και λογοπαίγνια («*Θα γίνω ορκοπάτα*»). Αξίζει να σημειωθεί ότι οι γλωσσικοί αναχρονισμοί στην παράσταση του Εθνικού δεν αντλούν από συγκεκριμένα πεδία, σε αντίθεση με τους αναχρονισμούς στην παράσταση των *Αχαρνέων* του

²⁴ Οι στίχοι του κειμένου ακολουθούν τη σχολιασμένη έκδοση του J. Henderson ([1987] 2002).

²⁵ Πρβ. Σχετική παράτηρηση πιο πάνω για την αναδημιουργία θρησκευτικής παρωδίας στο κείμενο των *Αχαρνέων*.

Κ.Θ.Β.Ε., οι οποίοι είναι καθαρά επικαιρικοί και αντλούν συνήθως από το πεδίο του τηλεοπτικού λόγου.

Συμπεράσματα

Το άρθρο επιχείρησε να απαντήσει σε ερωτήματα της θεατρολογίας και της μεταφρασεολογίας, αναφορικά αφενός με τις σύγχρονες σκηνικές τάσεις στην παρουσίαση της αριστοφανικής κωμωδίας και αφετέρου με ζητήματα απόδοσης του αριστοφανικού κειμένου και τις μεταφραστικές τάσεις. Η μελέτη των μεταφραστικών στρατηγικών που εφαρμόστηκαν στα δύο κείμενα κατέδειξε ότι το ποσοστό θρησκευτικού λόγου που μεταφέρεται και ανακυκλώνεται είναι μικρότερο σε σχέση με το πρωτότυπο και ότι το κείμενο ενισχύεται από πρωτότυπους χιουμοριστικούς, μεταθεατρικούς αναχρονισμούς. Συνεπώς, τεκμηριώνεται μια διαφορετική τάση στη μετάφραση του αριστοφανικού κειμένου και ένα γλωσσικό ύφος των αριστοφανικών ΚΣ που συνάπτεται με τη μεταμοντέρνα ταυτότητα των συγκεκριμένων παραστάσεων.

Αναφορικά με τη σκηνική προσέγγιση των δυο αριστοφανικών κωμωδιών, καταλήγουμε στα εξής: Η παράσταση των *Αχαρνέων* του Κ.Θ.Β.Ε. έδωσε έμφαση στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και στο κωμικό αποτέλεσμα. Αντίθετα, οι παραστασιακοί κώδικες στην *Λυσιστράτη* του Εθνικού λειτουργούν περισσότερο σε δραματουργικό παρά σε κωμικό επίπεδο. Συνεπώς, η παράσταση των *Αχαρνέων* προκρίνει την κωμικότητα και την επικαιροποίηση της αριστοφανικής υπόθεσης και κατάστασης, αλλοιώνοντας την κωμική ιδέα του ποιητή. Αντίθετα, με έμφαση στην αριστοφανική ιδέα για το σύμβολο, η *Λυσιστράτη* παρουσιάζει στοιχεία μεταμοντέρνου θεάματος και σημαντικές επεμβάσεις στον αφηγηματικό άξονα της αριστοφανικής κωμωδίας.

Η παράσταση του Χατζάκη είναι ένα λαϊκό θέαμα, ένας συνδυασμός φάρσας, οπερέτας, αριστοφανικού Χορού και πολιτικής σάτιρας. Στην παράσταση κυριαρχεί το αντιπολεμικό μήνυμα της αριστοφανικής κωμωδίας και ο επικαιρικός κοινωνικός σχολιασμός. Η σκηνική γραφή ενσωμάτωσε το ύφος ενός σύγχρονου οργισμένου δημόσιου λόγου για τα πολιτικά και κοινωνικά φαινόμενα με θετική απήχηση στο κοινό, το οποίο συμμετείχε με παρατεταμένο χειροκρότημα και σχόλια.

Η παράσταση του Καλλέα αποτελεί μια εκδοχή της αριστοφανικής κωμωδίας, λιγότερο θεατρική και περισσότερο πολυθεαματική, στα πρότυπα του κινηματογραφικού μιούζικαλ και του καμπαρέ. Ο θεατής βομ-

βαρδίζεται διαρκώς από σώματα τα οποία αποδίδονται μέσα από διαφορετικά αναπαραστατικά μοντέλα. Αισθητικά, αισθησιακά και γκροτέσκα στοιχεία συνδυάζονται για να αποδώσουν το σώμα ως μικρογραφία του κοινωνικού σώματος.

Οι δυο παραστάσεις ξεχωρίζουν επειδή ανακυκλώνουν τη σύγχρονη τάση στο θέατρο για χρήση διαφορετικών ειδών, λόγων και αισθητικών. Επιπλέον ξεχωρίζουν για τον τρόπο που χειρίζονται το κωμικό, την πολιτική σάτιρα και τη μουσική και ανανεώνουν τη αριστοφανική σκηνική παράδοση με την ενσωμάτωση στοιχείων δανεισμένων από άλλα είδη (μουσικό θέατρο, χοροθέατρο, καμπαρέ, οπερέτα). Η μεταμοντέρνα οπτική τους αποτυπώνεται στη δυνατότητα που προσφέρουν στο κοινό να αναθεωρήσει τον τρόπο πρόσληψης της αριστοφανικής κωμωδίας.

Επιχειρώντας να τοποθετήσουμε τις δυο παραστάσεις στο πλαίσιο της μεταπολεμικής σκηνικής παράδοσης της αναβίωσης του Αριστοφάνη και ειδικότερα σε σχέση με τα πρότυπα του Σολομού, του Κουν και του Ευαγγελάτου, παρατηρούμε τα εξής: Οι *Αχαρνείς* του Κ.Θ.Β.Ε. (2010) και η *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου (2010) δανείζονται στοιχεία από τις μεθόδους των μεγάλων σκηνοθετών της αριστοφανικής κωμωδίας, καταλήγουν όμως διαφορετικά. Συγκεκριμένα, το διονυσιακό στοιχείο, το λαϊκό χρώμα και το μουσικό πανηγύρι των παραστάσεων του Κουν εμφανίζονται εκσυγχρονισμένα στην υπόκριση, στο Χορό και στη μουσική των *Αχαρνέων*. Στην *Λυσιστράτη* διακρίνουμε μια αντίστοιχη των σολομικών αριστοφανικών παραστάσεων ολοκλήρωση σε σκηνογραφικό-ενδυματολογικό, χορογραφικό και μουσικό επίπεδο με ανάλογη ποικιλία αισθητικών σημείων. Τέλος, και οι δυο παραστάσεις υιοθετούν τη σκηνοθετική οπτική του Ευαγγελάτου καθώς αντλούν από διαφορετικά ιστορικά σημείοντα. Οι παραπάνω παρατηρήσεις καθιστούν γόνιμο το ερώτημα και ενδιαφέρουσα την έρευνα για τους πιθανούς μεταμοντέρνους επιγόνους των σημαντικών σκηνοθετών της μεταπολεμικής αριστοφανικής παράδοσης στην Ελλάδα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bowie, A.M. (1999), *Αριστοφάνης. Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, μτφ. Π. Μοσχολού, επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (Μύρης, Κ.Χ.) (1993), *Αριστοφάνη Λυσιστράτη* (μετάφραση), Αθήνα.
- (1993), «Η ερμηνεία του Αρχαίου Δράματος κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα», στο: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο - Η Επίδρασή του στην Ευρώπη*, Αθήνα, 103-26.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1979), «Μεταφραστικές Τάσεις», *Διαβάζω* 26, 44-54.
- Delabastita, D. (1993), *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam and Atlanta.
- Dover, K.J. (2003), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μτφ. Φ.Ι. Κακριδής, 5η ανατ., Αθήνα.

- Θωμαδάκη, Μ. (1993), *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα.
- Henderson, J. ([1987] 2002) (ed.), *Aristophanes Lysistrata*, Oxford.
- Hervey, S. & Higgins, I. ([1997] 2001), *Thinking Translation*, London and New York.
- Ιωαννίδης, Γ., «“Αναρχική” Λυσιστράτη, μεταμοντέρνας εκδοχής», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 19 Ιουλίου 2010.
- Κακλιέας, Γ. (2010α), «Οι Έλληνες θέλουν fast food λύσεις για την κρίση», συνέντευξη στην Μ.Ε. Σπυροπούλου, εφ. *City Press*, 13 Ιουλίου 2010.
- (2010β), «Μια Λυσιστράτη χωρίς κλισέ», συνέντευξη στον Δ. Μαστρογιαννίτη, εφ. *Athens Voice*, 14 Ιουλίου 2010.
- Κακριδής, Ι.Θ. (1936), *Το μεταφραστικό πρόβλημα*, Θεσσαλονίκη.
- Κάραλη, Α. (2010), «Λυσιστράτη αλλά Μουλέν Ρουζ», εφ. *Έθνος*, 19 Ιουλίου 2010.
- Κουν, Κ., «Μαγεία, πάθος και συγκίνηση. Κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας», στο: Π. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Η ματιά του σκηνοθέτη. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος από τον Κάρολο Κουν*, Αθήνα 2000 [;], 7-15.
- Κραουνάκης, Σ. (2010), «Κραουνάκης εν αιθρία», συνέντευξη στον Γιώργο Νάστο, *BHMAgazino*, 11 Ιουλίου 2010, 38-41.
- Μαντέλη, Β. (2008), *Η απόδοση των Αχαρνέων στη νεοελληνική σκηνή: Μετάφραση και παράσταση, Διδακτορική διατριβή*, Αθήνα.
- Manteli, V. (2011a), “Transferring Aristophanes’ Religious Registers into Modern Greek and English Versions: The Case of (Re)constructing the Religious Humor of Aristophanes’ Comedy *Acharnians* in Greek and English Target-texts”, στο: H. Geysels & W. Van Herck (eds), *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, London, 85-107.
- (2011b), “Humour, parody and...Stalin in a National Theatre of Greece postmodern production: *Stalin: a discussion about Greek theatre*”, στο: V. Tsakona & D. E. Popa (eds), *Studies in Political Humour. In between Political Critique and Public Entertainment*, Amsterdam, 2011, 243-70.
- (2012), “Humour and... Zorbas in a National Theatre of Greece production. *Zorbas: the true story*”, στο: *Proceedings of the San Zeno Interdisciplinary Humour Conference*, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον δικτυακό τόπο <http://www.comunesanzenodimontagna.it/il-paese/san-zenche-ride-interdisciplinary-humor-conference/>
- Μύρης, Κ.Χ. (2010), *Αριστοφάνη Αχαρνής* (ελεύθερη μετάφραση), Αθήνα [δακτυλόγραφο].
- Πολενάκης, Α. (2010), «Μπαλαφάρα και “μπαλαφάρα”», εφ. *Η Αυγή*, 15 Αυγούστου 2010.
- Πρόγραμμα παράστασης Κ.Θ.Β.Ε. *Αχαρνής* (2010).
- Πρόγραμμα παράστασης Εθνικού Θεάτρου *Λυσιστράτη* (2010).
- Revermann, M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
- Σαρηγιάννης, Γ., «Καμπαρέ “Ο Αριστοφάνης”», *Ταχυδρόμος*, 31 Ιουλίου 2010.
- Σηφράκης, Γ. (1985), *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα.
- Σολομός, Α. (1990), *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα.
- Sommerstein, A.H. (1973), “On Translating Aristophanes: Ends and Means”, *Greece & Rome* 20 (2), 140-54.
- Staniškytė, J. (2002), “New Representations: The Languages of Contemporary Lithuanian Theatre”, *Lituanus*, 48 (3). Ανακτήθηκε 6 Ιουνίου 2010. http://www.lituanus.org/2002/02_3_03.htm
- Τσατσούλης, Δ. (2007), *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα.
- Thiercy, P. (2001), *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, μτφ. Γ.Φ. Γαλάνης, Αθήνα.

Tsitsiridis, S. (2010), "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques", στο: Σ. Τσιτσιρίδης (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το Αρχαίο Θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Ηράκλειο, 359-82.

Van Steen, G.A.H. (2000), *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton.

Walton, J.M. (2006), *Found in translation. Greek drama in English*, Cambridge.

— (2010α), «"Αχαρνής", πρεμιέρα στους Δελφούς», συνέντευξη στην Γ. Μυρτσιώτη, εφ. *Η Καθημερινή*, 2 Ιουλίου 2010.

— (2010β), «Κάνουμε μια πολιτική παράσταση, μια καταγγελία», συνέντευξη στην Μ. Λοβέρδου, εφ. *Το Βήμα*, 21 Ιουλίου 2010.

— (2010γ), «Σκέψεις για το έργο και τη σκηνοθεσία», πρόγραμμα Κ.Θ.Β.Ε. *Αχαρνής* του Αριστοφάνη, 17.

Χουρμουζιάδης, Ν.Χ. (2007), «Η περιπέτεια του Αριστοφάνη στη νεοελληνική σκηνή και μια προσωπική απόπειρα», στο: Α. Στέφος (επιμ.), *Σεμινάριο 33. Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, Αθήνα, 117-27.

VICKY MANTELI

Aristophanes' reception in the 21st century: Postmodern and comic signs in *The Acharnians* by the State Theatre of Greece and *Lysistrata* by the National Theatre of Greece

The article discusses two recent Aristophanes' stage productions (summer 2010), *The Acharnians* by the National Theatre of Greece and *Lysistrata* by the State Theatre of Northern Greece. It argues that both productions use postmodern aesthetics while approaching the comic and can, thus, be viewed as updated Aristophanic stage versions. The article also studies the target-texts used in the performances and focuses on the translation techniques applied. It concludes that religious discourse is scarcely transferred, while a variety of metatheatrical jokes compensates for humour loss. Also it is shown that both target-texts were heavily adapted in the performance.

Τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν;
Ο δραματικός ρόλος του τραγικού χορού και η σύζευξη με
τον τελετουργικό του ρόλο



ΣΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ 18 ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, σε μια σύντομη παρέμβαση για τον χορό της αρχαίας τραγωδίας (1456^a25-32), ο Αριστοτέλης δηλώνει ότι η ιδανική λειτουργία του τραγικού χορού είναι εκείνη κατά την οποία ο χορός δρα ως ένας των υποκριτών. Δεξιότηχνη του χειρισμού αυτού ο φιλόσοφος θεωρεί τον Σοφοκλή και επικρίνει τον Ευριπίδη γιατί δεν έκανε το ίδιο. Συμπληρώνει, μάλιστα, τη δήλωσή του με μια ενδιαφέρουσα πληροφορία: ότι στους άλλους τραγικούς ποιητές (μάλλον της εποχής του) τα χορικά των τραγωδιών ήταν άσχετα με το περιεχόμενο του εκάστοτε έργου και προσαρμόσιμα στον μύθο του καθενός. Τα χορικά αυτά τα χαρακτηρίζει *εμβόλιμα* και αποδίδει την τεχνική τους στον ποιητή Αγάθωνα, η ποιητική ακμή του οποίου συμπίπτει με την όψιμη περίοδο του Ευριπίδη.¹ Από τα αναφερόμενα στο χωρίο δεν μπορούμε, ασφαλώς, να υποστηρίξουμε ότι ο Αριστοτέλης θεωρούσε τον Ευριπίδη υπεύθυνο για την τεχνοτροπία των *εμβολίων*, αλλά είναι τουλάχιστον βέβαιο ότι στην αντίληψή του τα χορικά των τραγωδιών του Ευριπίδη ήταν λιγότερο εξαρτημένα από τον δραματικό μύθο του έργου σε σχέση με εκείνα του Σοφοκλή. Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί η απουσία κάθε αναφοράς στον αρχαιότερο τραγικό Αισχύλο, από τις τραγωδίες του οποίου δύο τουλάχιστον (*Ικέτιδες*, *Ευμενίδες*) έχουν χορό με ρόλο υποκριτή, ενώ στους Πέρσες ο χορός των γερόντων συμβούλων του Περσικού θρόνου έχει ενεργό συμμετοχή στη δράση. Πολύ περισσότερο, στις σωζόμενες τραγωδίες του

¹ S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*, London 1987, 9-17, με τα οικεία σχόλια· Eric Csapo – W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan 1994, 349-51. Για τα *εμβόλιμα*, G.M. Sifakis, “High Stage and Chorus in the Hellenistic Theatre”, *BICS* 10 (1963) 31-45 (=G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967, 113-35)· πρβ. τις παρατηρήσεις της P.E. Easterling, “Form and Performance”, στις ίδιες (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 155-7, και της K. Sidwell, “Poetics 1456^a25-32”, στο: K. McGroarty (επιμ.), *Eklogai: Studies in Honour of Thomas Finan and Gerard Watson*, Maynooth 2001, 78-84 (με τη βιβλιοκρισία του J. Higgins, *BMCR* 2002.12.27). Για τη νεωτερικότητα του Αγάθωνα, A. Duncan, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge 2006, 25-57· πρβ. C.M. Birch, *Agathon: The Tragic Poet*, Washington 1932.

Σοφοκλή ο χορός δεν εμπλέκεται ως υποκριτής στα δραματικά γεγονότα με τον τρόπο των τραγωδιών του Αισχύλου.²

Η αναδρομή στον ρόλο του τραγικού χορού ξεκινά από τη διήγηση του Ηροδότου (V.67.5) για τη δράση του τυράννου της Σικυώνας Κλεισθένη, ο οποίος απέσπασε τους τραγικούς χορούς των Σικυωνίων από τις τελετές για τον ήρωα βασιλιά Άδραστο και τους μετέφερε στις γιορτές του θεού Διονύσου. Στο στοιχείο, επομένως, της τελετουργίας οφείλουμε να αναζητήσουμε την αιτία της εξέχουσας παρουσίας του χορού και στην τραγωδία, από τη στιγμή που ο άγνωστος ευρετής του είδους άρχισε να επεξεργάζεται καλλιτεχνικά τον διθύραμβο, μετατρέποντας τον εξάρχοντα σε υποκριτή (Ποιητ. 1449^a11). Τη διαμόρφωση της πορείας την ανιχνεύουμε μάλλον στην πληροφορία του Αριστοτέλη για την προσαύξηση του αριθμού των υποκριτών εκ μέρους του Αισχύλου και του Σοφοκλή (Ποιητ. 1449^a14–19). Από το κείμενο του χωρίου προκύπτει ότι η σταδιακή ανάπτυξη του δραματικού μύθου (και τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν), που συμβαδίζει με την αύξηση του αριθμού των υποκριτών από έναν σε τρεις, έγινε σε βάρος του χορού, προκαλώντας τη συρρίκνωση – ποσοτική τουλάχιστον, αλλά ίσως και ποιοτική – των ωδών του (και τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε). Αυτό σημαίνει ότι η ένταξη των χορικών δρωμένων στην πλοκή του δραματικού μύθου περιορίζε τον τελετουργικό ρόλο του χορού, προσδίδοντας σε αυτόν βαθμὸ συμμετοχῆς στα δραματικά γεγονότα.³ Γι' αυτό, στο σκεπτικό της η εισήγησή μου θα αντιστρέψει ερωτηματικά την αριστοτελική δήλωση, και θα αναζητήσει την απάντηση στη δυνατότητα των τραγικών ποιητῶν να διασώσουν τον τελετουργικό προορισμό του χορού της τραγωδίας (ως εκδήλωση τιμῆς για τον Διόνυσο) παράλληλα με τον δραματικό χαρακτήρα του είδους.

Ελλείπει άλλων πηγῶν, οι χορικές εκδηλώσεις και υποδηλώσεις θα ανιχνευθούν στα ίδια τα κείμενα. Αφετηρία αποτελούν οι αρχαϊκές χορικές ωδές, στις οποίες υπάρχουν και οι γνησιότερες εκφράσεις τελετουργικής χορείας. Στις ωδές αυτές, λοιπόν, ο αρχαϊκὸς χορὸς γίνεται συχνά αυτοαναφορικός, αναφέρεται δηλαδή ευθέως στην ορχηστική του δράση και προσδιορίζει ποικιλοτρόπως το περιεχόμενό της (τραγούδι και κινήσεις του σώματος).⁴ Αναζητώντας τους εκφραστικούς τρόπους του χορού και

² Πρβ. τον προβληματισμό του G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London 1973, 99.

³ C. Calame, "From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song", *Arion* 3 (1994-95) 136-54 (κυρίως, 136-7 και 146-8). H. Foley, "Choral Identity in Greek Tragedy", *CP* 98 (2003) 1-30. Με διπλό ρόλο, δραματικό και τελετουργικό, είχε παρουσιάσει τον τραγικό χορό ο W. Kranz στη μνημειώδη μελέτη του, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin 1933.

⁴ Ως αντιπροσωπευτική της αυτοαναφορικότητας μπορεί να αναφερθεί η αρχαιότερη σωζόμενη χορική ωδή (7ος αι. π.Χ.), το *Παρθένειο* του Αλκμάννα, για το οποίο βλ. G. Ferrari, *Alcman and the Cosmos of Sparta*, Chicago 2008.

στην τραγωδία, ο A. Henrichs διεπίστωσε ότι, όταν ο τραγικός χορός γίνεται αυτοαναφορικός, ανακαλεί τον αρχικό τελετουργικό του ρόλο χωρίς να υπονομεύει τον δραματικό· γι' αυτό, σχεδόν πάντα οι χορικές αυτοαναφορές εμπεριέχουν άμεσες ή υπαινικτικές αναφορές στον θεό Διόνυσο και τη λατρεία του, παραπέμποντας στο εδώ και τώρα της πραγματικής λατρευτικής χορείας στην ορχήστρα του αθηναϊκού θεάτρου του Διονύσου.⁵ Με τη χορική αυτοαναφορικότητα ο Henrichs συνέδεσε και την τεχνική των χορικών προβολών, όταν ο χορός αναφέρεται σε δραστηριότητες άλλης χορείας, δικής του ή μυθικής· στις περιπτώσεις αυτές ο τραγικός χορός διευρύνει και ενδυναμώνει την ορχηστρική του δράση δημιουργώντας πολλαπλά είδωλα του εαυτού του.⁶

Στα έργα του Αισχύλου, όπου ο χορός αναλαμβάνει, όπως σημειώθηκε, και ρόλο υποκριτή, δεν υπάρχουν, γενικά, πρωτοπρόσωποι αυτοπροσδιορισμοί του χορού ή προβολές σε άλλη χορεία. Εύκολα όμως διαπιστώνουμε ότι η ανάληψη ρόλου υποκριτή εκ μέρους του χορού συνδυάζεται με εξέχοντα στοιχεία τελετουργίας.⁷ Στις *Ικέτιδες*,⁸ η κατάσταση της ικεσίας του χορού των Δαναΐδων, που αναζητούν καταφύγιο στο Άργος αρνούμενες τον γάμο με τους Αιγυπτίους, διατηρείται σταθερά σε ολόκληρο το έργο, δημιουργώντας ένα μόνιμο τελετουργικό πλαίσιο για την ορχηστρική χορεία. Στις *Ευμενίδες*, η μετατροπή των Ερινύων σε αγαθοποιά πνεύματα, μετά την αθώωση του μητροκτόνου Ορέστη από τον Άρειο Πάγο της Αθήνας, γίνεται το κορυφαίο δραματικό γεγονός του έργου και εκτελείται επί σκηνής με μια εντυπωσιακή τελετουργική πομπή στην οποία επικεφαλής είναι η θεά Αθηνά.⁹ Στους *Πέρσες*, η φανερό εμπλοκή του χορού στα δραματικά γεγονότα εναρμονίζεται επίσης με στοιχεία τελετουργίας, από τη θρηνώδία για την είδηση της καταστροφής ως τις χοές για την ανάδυση του νεκρού Δαρείου και τον εκτεταμένο κομμό του τέλους, όπου ο ηττημένος Ξέρξης προεξάρχει του γενικευμένου θρήνου.¹⁰

⁵ A. Henrichs, "“Why Should I Dance?” Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", *Arion* 3 (1994-95) 56-111.

⁶ A. Henrichs, "Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides", *Philologus* 140 (1996) 48-62.

⁷ Για το τελετουργικό περιεχόμενο των έργων, C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Md 2003 (203-20 για τις *Ικέτιδες*, 234-7 για τις *Ευμενίδες*, 220-7 για τους *Πέρσες*).

⁸ H. Friis Johansen – E.H. Whittle, *Aeschylus: the Suppliants*, Copenhagen 1980.

⁹ A.J. Podlecki, *Aeschylus: Eumenides*, Warminster 1989· A.H. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, μτφ. Ν. Γεωργαντζόγλου, Αθήνα 2004. Στις *Ευμενίδες* υπάρχει η μοναδική αισχύλεια χορική αυτοαναφορά (308-11), που συμπλέκει εξαιρετικά τον δραματικό ρόλο του χορού-υποκριτή με τον τελετουργικό του ρόλο· βλ. Henrichs, ό.π. (σημ. 5), 60-5.

¹⁰ E. Hall, *Aeschylus: Persians*, Warminster 1996.

Στον Σοφοκλή, ο χορός εκδηλώνει ενδιαφέρον για τα δραματικά γεγονότα και αντλεί από αυτά αφορμές για το περιεχόμενο των ωδών του, ανταποκρινόμενος στον χαρακτηρισμό του Αριστοτέλη ως *μόριον τοῦ ὄλου*· σε καμία όμως από τις σωζόμενες τραγωδίες δεν λειτουργεί ως υποκριτής.¹¹ Πολύ περισσότερο, στα χορικά των έργων του Σοφοκλή εντοπίζουμε αξιοπρόσεκτες αυτοαναφορές του χορού στην ορχηστική του δράση (*Αίας* 693-705) και χορικές προβολές με εμφανή διονυσιακά στοιχεία (*Τραχίνιες* 205-220). Στο πέμπτο στάσιμο της *Αντιγόνης* (1115-1152), ιδιαίτερα, ο χορός υποδέχεται τη μεταστροφή του Κρέοντα με μια σχεδόν εμβόλιμη ωδή για τον Διόνυσο, ο οποίος καλείται να επιφανεί στη γενέτειρά του *Θήβα καθαρσίω ποδί* (1142)¹² επικεφαλής των χορών των άστρων¹³ και των Θυιάδων μαινάδων του Παρνασσού (1146-1152).

Εξχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η χορική αυτοαναφορικότητα στο δεύτερο στάσιμο του *Οιδίποδα Τυράννου* (425 π.Χ. περίπου), τον οποίο ο Αριστοτέλης θεωρεί τραγωδία υποδειγματική για την οργάνωση του μύθου. Επηρεασμένοι από τη δυσπιστία της Ιοκάστης για τους Δελφικούς χρησμούς (848-858), οι γέροντες αμφισβητούν ευθέως την ορχηστική τους δράση σε περίπτωση που ανάλογες υβριστικές συμπεριφορές γίνουν αποδεκτές (895-896, *εἰ γὰρ αἱ τοιαῖδε πράξεις τίμμαι, τί δεῖ με χορεύειν*).¹⁴ Κατά βάθος, ο χορός προειδοποιεί για την ίδια την ύπαρξή του σε περίπτωση που ετίθετο σε αμφισβήτηση η υπάρχουσα θρησκευτική πραγματικότητα, μέρος της οποίας ήταν και η τραγωδία ως εκδήλωση τιμής για τον Διόνυσο. Καθώς ο δραματικός ρόλος του τραγικού χορού ήταν συυφασμένος με τον τελετουργικό προορισμό του δράματος, οιαδήποτε διαταραχή στη σχέση αυτή θα μπορούσε να δοκιμάσει και αυτήν ακόμη την ύπαρξη της τραγωδίας.

Θα υπέθετε, επομένως, κανείς ότι ο Ευριπίδης δοκίμασε να ενισχύσει τον τελετουργικό ρόλο του τραγικού χορού εμφανίζοντας τα ορχηστικά στοιχεία ανεξαρτήτως των δραματικών· αυτό, αναπόφευκτα, διετάραξε τη συνέχεια των δραματικών γεγονότων, καταστρέφοντας, κατά τη γνώμη του Αριστοτέλη, τον ιδανικό (δραματικό) ρόλο του τραγικού χορού. Η αλήθεια είναι ότι ο δραματικός ρόλος του χορού έχει σαφή προτεραιό-

¹¹ Βλ. γενικότερα C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa City 1987.

¹² S. Scullion, "Dionysos and Katharsis in *Antigone*", *Classical Antiquity* 17 (1998) 96-122, όπου προβάλλεται η καθαρτική δύναμη του εκστατικού Διονυσιακού χορού.

¹³ Για τη χορεία των άστρων, E. Csapo, "Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance", στο: M. Revermann – P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, 262-90.

¹⁴ Henrichs, ό.π. (σημ. 5) 65-70.

τητα στις αρχαιότερες από τις σωζόμενες τραγωδίες του ποιητή.¹⁵ Από την *Εκάβη* (πριν από το 425 π.Χ.)¹⁶ όμως και μετά πληθαίνουν οι αναφορές του χορού σε δραστηριότητες παρωχημένης ή μελλοντικής χορείας, οι οποίες, με την τεχνική πλέον των χορικών προβολών, αποδεσμεύουν, έστω και στιγμιαία, τον χορό από τον δραματικό του ρόλο.¹⁷ Παράλληλα, εμβόλιμες, κατά τον χαρακτηρισμό του Αριστοτέλη, ωδές εντοπίζονται σε τρία κυρίως έργα του Ευριπίδη: στην αφηγηματική ωδή για τον Αχιλλέα στο πρώτο στάσιμο της *Ηλέκτρας* (432-486), στην ωδή για τον Απόλλωνα στο τρίτο στάσιμο της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* (1234-1282), και στην ωδή για τη Δήμητρα στο τρίτο στάσιμο της *Ελένης* (1301-1368).

Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας, θα επικεντρωθώ στην τελευταία ωδή, την πιο γνωστή ως εμβόλιμη.¹⁸ Στην τραγωδία *Ελένη* δραματοποιείται, ως γνωστόν, η μυθική εκδοχή του ειδώλου της Ελένης, το οποίο μεταφέρθηκε στην Τροία αντί της ηρωίδας. Η αληθινή Ελένη βρίσκεται στην Αίγυπτο, αιχμάλωτη του βασιλιά Θεοκλύμενου, μαζί με τις αιχμάλωτες Ελληνίδες κοπέλες του χορού. Στο τρίτο στάσιμο, στο οποίο επικεντρώνεται το ενδιαφέρον μου, ο Χορός αφηγείται γεγονότα που αναφέρονται στην αρπαγή της Περσεφόνης και το συνακόλουθο πένθος της θεάς Δήμητρας¹⁹:

¹⁵ Στους *Ηρακλείδες* (430-428 π.Χ.), ωστόσο, η αυτοαναφορικότητα του χορού (892) συνδυάζεται με την προβολή στοιχείων από τη λατρευτική ζωή της Αθήνας (359-360, 777-783): βλ. Henrichs, ό.π. (σημ. 6) 50-4.

¹⁶ Για τη χρονολόγηση των έργων του Ευριπίδη, C. Collard, *Euripides*, Oxford 1981, 2.

¹⁷ Χορικές προβολές εντοπίζονται στις εξής τραγωδίες του Ευριπίδη: *Εκάβη* 455-465 (Δηλιάδες), 466-474 (παρθένι της Αθήνας), *Ηρακλής* 348-358 (χοροί του Φοίβου), 370-374 (Πηλιάδες), 687-694 (Δηλιάδες), 763-767 (χοροί της Θήβας), *Ηλέκτρα* 432-437 (Νηρηίδες, δελφίνια), 464-468 (χοροί των άστρων), 699-720 (χοροί του Πάνα), *IT* 427-432 (Νηρηίδες), 1089-1105 (παρθένι της Άρτεμης), 1138-1152 (παρθένι), 1242-1244 (Βάκχες του Παρνασσού), *Ιων* 492-502 (χοροί του Πάνα), 1074-1086 (χοροί των άστρων και των Νηρηίδων), *IA* 1036-1047 (Πιερίδες Μούσες), 1076-1079 (Νηρηίδες). Στις *Ικέτιδες* (423; π.Χ.) ο δραματικός ρόλος των Αργείων γυναικών (για την επιστροφή των σωμάτων των νεκρών παιδιών τους από την εκστρατεία των Επτά εναντίον της Θήβας) συμβαδίζει με τη συνεχή αυτοαναφορική προβολή στοιχείων τελετουργίας: από την κατάσταση της ικεσίας στην πάροδο (42-86) ως την τελετουργική υποδοχή των νεκρών σωμάτων στο τρίτο στάσιμο (778-836) και την προβολή στη θρηνοδία που θα ακολουθήσει στο Άργος (971-979).

¹⁸ R. Kannicht, *Helen*, Heidelberg 1969, 327-8· πρβ. W. Allan, *Euripides: Helen*, Cambridge 2008, 294-5. Για τα εμβόλιμα της *Ηλέκτρας* και της *IT* σημειώνω μόνο ότι εμπεριέχουν αξιόλογες χορικές προβολές (βλ. σημ. 17).

¹⁹ C.P. Gollan, "The Third Stasimon of Euripides' *Helen*", *TAPA* 76 (1945) 31-46 (31-3 συσχετισμός με την κριτική της *Ποιητικής* για τα εμβόλιμα)· D.B. Robinson, "Helen and Persephone, Sparta and Demeter: The 'Demeter Ode' in Euripides' *Helen*", στο G. M. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam (επιμ.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*, Berlin 1979, 162-72.

ὄρειά ποτὲ δρομάδι κώ- λω Μάτηρ ἐσύθη θεῶν ἀν' ὑλάντα νάπη ποτάμιόν τε χεῦμ' ὑδάτων βαρύβρομόν τε κῦμ' ἄλιον πόθω τᾶς ἀποικομένης ἀρρήτου κούρας. κρόταλα δὲ βρόμια διαπρύσιον ιέντα κέλαδον ἀνεβόα, θηρῶν ὅτε ζυγίους ζεύξασα θεὰ σατίνας τὰν ἀρπασθεῖσαν κυκλίων χορῶν ἔξω παρθενίων †μετὰ κουρᾶν δ'† <υυ-υ> ἀελλόποδες, ἀ μὲν τόξοις Ἄρτεμις, ἀ δ' ἔγχει Γοργῶπις πάνοπλος. αὐγάζων δ' ἔξ οὐρανίων <-χ-χ-υ υ-> ἄλλαν μοῖραν ἔκραινεν.	[στρ. α 1305 1310 1315
---	---

Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἡ ἀνάκληση τῶν γεγονότων τῆς μυθικῆς ἀρπαγῆς ἀρχίζει πρῶτον, με τὴν περιγραφὴ τῶν περιπλανήσεων τῆς Δήμητρας (1301-1318), στὴν ὁποία ἐγκιβωτίζεται ἡ προηγούμενη χρονικὰ ἀρπαγὴ τῆς Κόρης (1312-1314). Ὁ ἀφηγηματικὸς αὐτὸς χειρισμὸς, μάλιστα, συμβαδίζει με τὴ σταδιακὴ ἐπαύξηση τῶν στοιχείων χορείας. Στὴν πρώτη στροφῇ, ἡ φρενήρης ἀντίδραση τῆς Δήμητρας, που ξεχύθηκε σε βουνὰ καὶ θάλασσες γιὰ νὰ βρεῖ τὴν Περσεφόνη (1301-1307), περιγράφεται με ὄρους που παραπέμπουν στὴ μαιναδικὴ ορειβασία (ὄρειά, δρομάδι κώλω, ἐσύθη ἀν' ὑλάντα νάπη) καθὼς καὶ στὴ μαιναδικὴ χορεία (βαρύβρομον, κρόταλα βρόμια).²⁰ Στὴν περιπλάνηση αὐτὴ ἐγκιβωτίζεται ὡς αἰτία ἡ ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, με τὴ λεπτομέρεια ὅτι εἶχε συμβεῖ σε ὦρα χορείας με ἄλλες κοπέλες.²¹ Ἀκόμη καὶ ἡ ἀναφορὰ στὶς θεές Ἄρτεμη καὶ Ἀθηνά, που ἦταν παρούσες στὸ γεγονὸς καὶ προσπάθησαν νὰ ἐμποδίσουν τὴν ἀρπαγὴ (1315-1316), γίνεται λεκτικὰ με τρόπο που ἐντάσσει φανταστικὰ τὶς δύο θεές στὴ βακχικὴ ἀναζήτηση τῆς Κόρης, ἀφοῦ τὸ ἐπίθ. ἀελλόποδες (1314), που φαίνεται (στὸ προβληματικὸ ἀπὸ τὴν παράδοσή του κείμενο) νὰ προσδιορίζει τὶς φίλες τῆς Περσεφόνης, ἀφήνει προληπτικὰ ἀντανακλάσεις στὴν ἀντίδραση τῶν δύο θεῶν.²²

²⁰ Γιὰ τοὺς ἐκκωφαντικὸς ἤχους τῆς βακχικῆς λατρείας, πρβ. Αἰσχ. ἀπ. 57 Radt (ἀπὸ τοὺς Ἡδωνοὺς τῆς Λυκούργειας τριλογίας) ἀκόμη, Εὐρ. Βά. 59-60, 156 (τύμπανα) καὶ 159-61 (βακχικοὶ αὐλοί).

²¹ Γιὰ τὴν ἀρπαγὴ ἐκ χοροῦ, Ομηρ. Ὑμνος εἰς Δήμητραν (3-8) καὶ Ομηρ. Ὑμνος εἰς Ἀφροδίτην (117-20).

²² Στὸν Ομηρ. Ὑμνος εἰς Δήμητραν (20-29) ἡ Περσεφόνη ἀντιστέκεται μόνη τῆς.

Η λυρική αφήγηση συνεχίζεται ως τη δεύτερη στροφή, όταν ο Δίας παρεμβαίνει για να σώσει θεούς και ανθρώπους από τις συνέπειες της οργής της Δήμητρας. Ο πατέρας των θεών δεν προσφέρει καμία λύση στην απαγωγή της Κόρης· επιχειρεί όμως να θεραπεύσει την οργή της Δήμητρας καλώντας τις Μούσες και τις Χάριτες σε μια ευφρόσυνη θείκη χορεία:

<i>ἐπεὶ δ' ἔπαυσ' εἰλαπίνας θεοῖς βροτείῳ τε γένει, Ζεὺς μελίσσων στυγίους Ματρὸς ὀργὰς ἐνέπει' Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες, ἴτε, τὰν περὶ παρθένῳ Δηὸ θυμωσαμέναν †λύπαν ἐξαλλάξατ' ἄλαλαᾷ Μοῦσαι θ' ὕμνοισι χορῶν. χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ καλλίστα τότε πρῶτα μακά- ρων Κύπρις γέλασεν δὲ θεὰ δέξατό τ' ἐς χέρας βαρῦβρομον αὐλὸν τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ.</i>	[στρ. β 1340 1345 1350
---	---

Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι στον στ. 1341 η λυρική αφήγηση διακόπτεται, και οι Χάριτες με τις Μούσες²³ καλούνται ευθέως – σαν από τη φωνή του Δία – να θεραπεύσουν τη λύπη της θεάς με λατρευτικούς αλαλαγμούς (1344 *ἐξαλλάξατ' ἀλαλαᾷ*).²⁴ Η Αφροδίτη παίρνει πρώτη τα βυρσοτενῆ τύπανα (1347), ενώ η Δήμητρα δέχεται χαμογελαστή τον βαρῦβρομον αὐλὸν (1351) και εκφράζει την τέρψη της με βακχικό αλαλαγμὸ (1352). Στην εκτέλεση της θείκης χορείας αξιοπρόσεκτη είναι η αυτονόμηση του χορού της Δήμητρας, η οποία στην αρχή της δεύτερης αντιστροφής θα απευθυνθεί νοερά στην κόρη της Περσεφόνη (1356 *ὦ παιῖ*),²⁵ παρατηρώντας ότι η μη συμμετοχή της στην προσφερόμενη τελετουργία προκαλεί την μῆνιν Μητέρας Θεάς:

²³ Για τη χορεία των Χαρίτων και των Μουσών, ενδεικτικά Πίνδ. Ολ 14.1-10, Πυθ. 1.1-4, Νεμ. 5.23-5. Γενικότερα, A.P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford 2006, 22-51.

²⁴ Συχνά στην τραγωδία το *ἀλαλάζειν* (του ανδρικού παιάννα) εναλλάσσεται με το *ὀλολύζειν* (τελετουργικές κραυγές των γυναικών): Αισχ. *Επτά* 268 και *Χορηφ.* 151, Ευρ. *Ηρ.* 687-694, *ΙΑ* 1467-1474 και *Βά.* 23-24, 1133' για το θέμα, Henrichs, *ό.π.* (σημ. 5) 104 σημ. 99.

²⁵ Ήδη A.C. Pearson, *Euripides: Helena*, Cambridge 1903. Για το ζήτημα του αποδέκτη της προσφώνησης, βλ. τα οικεία σχόλια των Kannicht και Allan, *ό.π.* (σημ. 18)· πρβ. επίσης Robinson, *ό.π.* (σημ. 19) 167-8.

†ῶν οὐ θέμις οὔθ' ὄσια ἐπύρωσας ἐν θαλάμοις,† μήνιν δ' ἔχεις μεγάλας Ματρός, ὦ παῖ, θυσίας οὐ σεβίζουσα θεᾶς. μέγα τοι δύνата νεβρῶν παμπούκιλοι στολίδες	1355
κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα νάρθηκας εἰς ἱεροῦς ρόμβου θ' εἰλισσομένα κύκλιος ἔνοσις αἰθερία βακχεύουσα τ' ἔθειρα Βρομί- φ και παννυχίδες θεᾶς.	1360
	1365

Στην πραγματικότητα, ολόκληρη η β' αντιστροφή είναι ένα εξέχον βακχικό δρώμενο, με αναφορές στον Βρόμιο Διόνυσο (1364) και σε στοιχεῖα της διονυσιακής λατρείας, όπως οι νεβρίδες (1358 ~Βά. 24), τα στεφάνια από κισσό (1360), οι θύρσοι²⁶ (1361 *νάρθηκας* ~Βά. 147, 1157), ο στροβιλισμός του ρόμβου²⁷ (1362) και ο κυματισμός της βακχικής κόμης στον αέρα (1364 *βακχεύουσα τ' ἔθειρα* ~Βά. 150). Με το εμβόλιμο τρίτο στάσιμο, επομένως, οι Ελληνίδες συντρόφισσες της Ελένης εκτελούν μια τελετουργική χορεία ανεξάρτητα από τη δραματική τους ταυτότητα, σαν να είναι μέλη ενός θεϊκού ομίλου. Το στοιχείο αυτό ενδυναμώνει τον τελετουργικό χαρακτήρα του χορού και δεν υπονομεύει την προώθηση της πλοκής του έργου.

Στην τελευταία τραγωδία του Ευριπίδη, τις *Βάκχες*, ο δραματικός ρόλος του χορού συνδέεται εντυπωσιακά με τον τελετουργικό του ρόλο: οι μαινάδες της Λυδίας, που συντροφεύουν τον Διόνυσο στην προσπάθειά του να επιβάλει τη λατρεία του στη Θήβα (δραματικός ρόλος), τελούν επί της ορχήστρας χορευτικά δρώμενα ανάλογα με εκείνα των μαιναδικών θιάσων του Κιθαιρώνα (τελετουργικός ρόλος). Πουθενά στο έργο ο χορός δεν αφήνει, έστω και στιγμιαία, τον δραματικό του ρόλο, και ο τελετουργικός, εξ ορισμού, χαρακτήρας του (χορός του Διονύσου) συμβάλλει στην προώθηση της πλοκής του μύθου. Όμως, σε αυτή την τραγωδία δεν υπάρχει καμία ανάγκη για υπόμνηση του τελετουργικού ρόλου του χορού, ο οποίος μπορεί να συμμετέχει στα δραματικά γεγονότα χρησιμοποιώντας την τελετουργική του (βακχική) ταυτότητα.

Και μετά τις *Βάκχες*; Είναι γνωστό ότι οι *Βάκχες* είναι όχι μόνο η τελευταία σωζόμενη τραγωδία του Ευριπίδη αλλά και η τελευταία σωζόμενη του είδους. Οι σωζόμενοι από την ελληνιστική εποχή τίτλοι μυθολο-

²⁶ Ευρ. Βά. 113-114, 704.

²⁷ Για τον ρόμβο, M. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 122 (=Αρχαία Ελληνική Μουσική, μτφρ. Σ. Κομνηνός, Αθήνα 1999, 171).

γικών τραγωδιών δεν προέρχονται από τον χορό του δράματος.²⁸ Αντιθέτως, στον χορό του δράματος παραπέμπουν τίτλοι ιστορικών, μάλλον, τραγωδιών, όπως οι *Φεραίοι* του Μοσχίωνος (4ος/3ος αιώνας π.Χ.) και οι *Μαραθώνιοι*, οι *Κασσανδρείς* ή οι *Σύμμαχοι* του Λυκόφρονος (3ος αι.). Οι τίτλοι αυτοί δείχνουν ότι η πρόθεση σύνδεσης του τραγικού χορού με τα δραματικά γεγονότα δεν εξέλιπε. Καθώς όμως όλοι σχεδόν παραπέμπουν σε δραματοποίηση σύγχρονων γεγονότων, μάλλον συνδέονται με την τάση εξύμνησης των ηγεμόνων, γνωστή για την ελληνιστική ποίηση. Το εγκώμιο είναι, ασφαλώς, ωδή λυρικού περιεχομένου ήδη από τους αρχαϊκούς χρόνους, και με χορικά εγκωμιαστικά θα μπορούσε ένας τραγικός χορός να προσαρμόσει τη λυρική του ταυτότητα στον δραματικό του ρόλο. Οι εγκωμιαστικές όμως λυρικές ωδές για τον Αλέξανδρο των Φερών στην τραγωδία *Φεραίοι* ποιαν αίσθηση τελετουργίας, συμβατή με τη θρησκευτική θέση του δράματος, νομίζουμε ότι θα υπεβαλλαν; Πολύ περισσότερο, θα μπορούσαν οι τραγικοί ποιητές της ελληνιστικής οικουμένης να προσδώσουν, όπως ο Αισχύλος της κλασικής Αθήνας, τραγικό προβληματισμό σε ένα σύγχρονο αλλά περιορισμένης εμβέλειας γεγονός, όπως μάλλον ήταν ο θάνατος του Αλεξάνδρου των Φερών ή κάτι άλλο αναφερόμενο στην ίδρυση της Κασσανδρείας (316 π.Χ.) στη Μακεδονία; Το τελετουργικό περιβάλλον των Μεγάλων Διονυσίων του άστεως της Αθήνας και η δημοκρατία της πόλης-κράτους, στην οποία ήκμασε η τραγωδία κατά τον πέμπτο αιώνα, είχαν παρέλθει ανεπιστρεπτή. Οι δοκιμές ανάκτησης του δραματικού ρόλου του χορού στη μετακλασική εποχή με ωδές «μη εμβόλιμες» μπορεί και να παραπέμπουν σε συνθέσεις που καθιστούσαν επισφαλή ακόμη και την έννοια του τραγικού και, κατά συνέπεια, το είδος της τραγωδίας.

Δεν θα υποστήριζα τον όρο «παρακμή» για τη μετακλασική τραγωδία, ειδικά του τέταρτου αιώνα,²⁹ στην οποία παραπέμπει και θετικά – και όχι λίγες φορές– η *Ποιητική* του Αριστοτέλη.³⁰ Η θετικότερη, βέ-

²⁸ Τίτλοι όπως οι *Βάχχες* του Κλεοφώντα, οι *Μυσοί* του Αγάθωνα, οι *Δαναΐδες* του Τιμησίθεου ή οι *Κύπριοι* του Δικαιογένη προέρχονται από τραγωδίες του τέλους του 5ου αι. και των αρχών του 4ου, όταν ήταν ακόμη νωρίς για να ατονήσει η σύνδεση με τον χορό του δράματος.

²⁹ Βλ. Sifakis 1967, ό.π. (σημ. 1). Πρβ. B.M.W. Knox, "Minor Tragedians", στο: P.E. Easterling – B.M.W. Knox (επιμ.), *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge 1989, 90-3. J.R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London 1994, 49-88. G. Xanthakis-Karamanos, *Dramatica: Studies in Classical and Post-Classical Dramatic Poetry*, Αθήνα 2004, 91-163 κυρίως. M. Fantuzzi – R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004, 432-43.

³⁰ Από τον τέταρτο αιώνα ο Αριστοτέλης μνημονεύει το αναγνωστικό δράμα *Κένταυρος* του Χαιρήμονα (*Ποιητ.* 1447^b21-22), και τις τραγωδίες *Λυγκεύς* (1452^a27), *Τυδεύς* (1455^a9) και ίσως *Φινειδαί* (1455^a10-12) του Θεοδέκτη, *Αλκμέων* του Αστυδάμαντα (1453^b33), *Θυέ-*

βαια, αποτίμηση του φιλοσόφου για την τραγωδία της εποχής του αναφέρεται στη σύνθεση της δραματικής πλοκής με στοιχεία όπως η περιπέτεια και η αναγνώριση, ώστε έργα όπως ο *Λυγκεύς* του Θεοδέκτη και ο *Αλκμέων* του Αστυδάμαντα να τοποθετούνται στην *Ποιητική* πλάι στον *Οιδίποδα Τυράννο* του Σοφοκλή (1452^a22-9, 1455^b29-31· πρβ. 1452^a16, 1455^a12-18).³¹ Ο *μύθος*, άλλωστε, είναι το μοναδικό από τα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας το οποίο ο Αριστοτέλης εξηγεί σε μεγάλη έκταση (*Ποιητ.* 1450^a15-1450^b3, 1450^b21-1452^b13, 1452^b28-1454^a15, 1454^b19-1456^a25). Προφανώς, η προτεραιότητα της δραματικής πλοκής κατά τον τέταρτο αιώνα τροφοδοτούσε με υλικό τη βασική θεωρητική αρχή του φιλοσόφου για το μιμητικό περιεχόμενο της ποίησης, και πρωτίστως της τραγωδίας. Εξαιτίας ακριβώς της βασικής αυτής θεωρητικής του θέσης, ο Αριστοτέλης δεν ασχολήθηκε με τη διερεύνηση του αρχικού τελετουργικού ρόλου του χορού³², και υπέδειξε ως ιδανικό για τον χορό τον ρόλο του υποκριτή, επειδή αυτός ανταποκρινόταν καλύτερα στα κριτήριά του περί *μιμήσεως*. Σχετικά με τον έπαινο του Σοφοκλή για τον χειρισμό του χορού-υποκριτή, αυτός θα εξηγηθεί ως συνέπεια της εξαιρετικής προσήλωσης του φιλοσόφου στην πρότυπη δραματική σύνθεση του *Οιδίποδα Τυράννου* (*Ποιητ.* 1452^a25, 33). Ασφαλώς και δεν άδει εμβόλιμα ο χορός του Σοφοκλή, αλλά δεν είναι και υποκριτής όπως σε τραγωδίες του Αισχύλου. Όσο για τον νεωτερικό χορικό λυρισμό του Αγάθωνα και του Ευριπίδη, αξίζει να σημειώσουμε ότι η σύγχρονη κριτική του Αριστοφάνη στις *Θεσμοφοριάζουσες* (52-57) και τους *Βατράχους* (1301-1307) αντιστοιχώς αναφέρεται στα στοιχεία της μουσικής σύνθεσης και όχι της θεματικής· η ανάκληση, ειδικότερα, ευριπίδειων ωδών στον αγώνα των *Βατράχων* (1309-1364) προβάλλει ιδιαίτερα το στοιχείο της χορείας ενώ ο χορός του ποιητή Αγάθωνα στις *Θεσμοφοριάζουσες* (101-129) έχει αμιγώς τελετουργική παρουσία με ωδές στον Απόλλωνα και την Άρτεμη.

Ωστόσο, η αρνητική κριτική του Αριστοτέλη περί των *εμβολίων* ερμηνεύθηκε ως ένδειξη για την υποχώρηση της σημασίας της τραγικής χορείας, μολονότι τα σωζόμενα εμβόλιμα αποδεικνύονται γνήσια λυρικά μέλη που ενδυναμώνουν τον ρόλο του χορού και τον τελετουργικό προσορισμό της τραγωδίας. Την τάση αυτονόμησης των χορικών, τα οποία μπορούν να μεταφέρονται, κατά την αριστοτελική δήλωση, από το ένα έργο

στις του Καρκίνου (1454^b23), *Κύπριοι* του Δικαιογένη (1455^a1), και *Ιφιγένεια* του Πολύιδος (1455^a6-7).

³¹ Ούτε ο Αγάθων αποτιμάται εν γένει αρνητικά, αφού η τραγωδία του *Ανθεύς* προσάγεται ως παράδειγμα μυθολογικής σύνθεσης με ονόματα μη γνώριμα (*Ποιητ.* 1451^b21), ενώ σημειώνεται ότι ο ποιητής *εξέπεσεν* (1456^a18-19) μόνο στο *πολύμυθον* (1456^a11-12).

³² Χαρακτηριστική η παρεμπόλιση μόνο αναφορά στην *ὄρχησιν*, αναλογικά προς την *κίνησιν* των υποκριτών (*Ποιητ.* 1462^a8-9).

στο άλλο, υποδηλώνουν και τα ευρήματα παπύρων με αποσπάσματα τραγωδιών (4ος αι. και εξής), όπου τα χορικά μέλη δηλώνονται με την ένδειξη ΧΟΡΟΥ ή ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ.³³ Όταν, μάλιστα, η απεξάρτηση του χορού από τα δραματικά συμφοραζόμενα δεν θα έχει επιστροφή, η αρχιτεκτονική των νέων θεάτρων θα διαχωρίσει εντελώς τον χώρο της υπόκρισης από εκείνον της χορείας. Το σωζόμενο από τον τρίτο αιώνα π.Χ. θέατρο του Ωρωπού στην Αττική έχει το πιο καλοδιατηρημένο προσκήνιο, στον εξώστη του οποίου οι υποκριτές ερμηνεύουν τους ρόλους τους³⁴, η επικοινωνία με την ορχήστρα γίνεται από τις δύο πλάγιες επικλινείς ράμπες, αλλά είναι φανερό ότι οι δύο χώροι – υπερυψωμένο λογείο για τους υποκριτές και ορχήστρα για τους χορευτές – είναι ξεχωριστοί.

Ο Γ.Μ. Σηφάκης,³⁵ ο οποίος είναι επιφυλακτικός για τον βαθμό της απεξάρτησης των εμβολίμων της ελληνιστικής τραγωδίας,³⁶ αποδίδει την εισαγωγή του προσκήνιου στην πρόθεση των μεταγενέστερων ποιητών να διαχωρίσουν το μέγεθος των αρχαίων τραγικών ηρώων από το επίπεδο των απλών ανθρώπων του χορού, ενώπιον ενός κοινού διαφοροποιημένου πλέον θρησκευτικά από το κοινό της κλασικής περιόδου.³⁷ Η θέση αυτή είναι κατανοητή και αποδεκτή, αλλά καθόλου δεν αποκλείει την ανάγκη προβολής και της τελετουργικής χορείας. Τα στοιχεία, μάλιστα, τα οποία πολύ αξιόπιστα προσάγει ο μελετητής, για να εξηγήσει τη σημαντική παρουσία της μεταγενέστερης χορείας, έχουν πρόσθετη σημασία και για το τελετουργικό τους περιεχόμενο. Ειδικότερα, η πιθανότητα της διπλής ιδιότητας (διθυραμβικός και τραγικός) που προκύπτει για τον ελληνιστικό χορό από το παρατιθέμενο επιγραφικό υλικό (IG xii. 9.207 ΤΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΑΝΔΡΩΝ ΤΡΑΓΩΙΔΩΝ)³⁸ μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εκτέλεση της χορείας δεν παρουσίαζε ευδιάκριτες διαφορές από το ένα είδος στο άλλο κατά τη μετακλασική εποχή. Τα διθυραμβικά άσματα όμως ήταν εξ ορισμού τελετουργικά, και η προσαρμογή τους στην τραγωδία δεν μπορεί παρά να είχε τον ίδιο προορισμό, αφού θεματικά ήταν μάλλον απίθανο ότι σχετιζόνταν με την υπόθεση του έργου.³⁹ Το σατυ-

³³ M. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, 80 σημ. 10.

³⁴ E. Fiechter, *Das Theater von Oropos*, Stuttgart 1930· πρβ. A. Pickard-Cambridge, *The Theater of Dionysus in Athens*, Oxford 1956, 204 και 216.

³⁵ Sifakis 1963, ό.π. (σημ. 1).

³⁶ Sifakis 1967, ό.π. (σημ. 1), 114-5, όπου ο μελετητής συνδέει τα εμβόλιμα κυρίως με τη Νέα Κωμωδία, με το επιχείρημα ότι για τα δεδομένα των κωμικών έργων υπήρχε η δυνατότητα να αναδειχθεί ένας κοινός και επαναλαμβανόμενος τύπος χορού, ο *κῶμος*.

³⁷ Sifakis 1967, ό.π. (σημ. 1), 133-5.

³⁸ Sifakis 1967, ό.π. (σημ. 1) 116.

³⁹ Ο μιμητικός Νέος Διθύραμβος (D.F. Sutton, "Dithyramb as Δράμα: Philoxenus of Cythera's *Cyclops* or *Galatea*", *QUCC* 42 (1983) 37-43) μάλλον ελέγχεται για τη δραματικότητά του, επειδή η αναφερόμενη μίμηση φωνών και ήχων (Αρ. Πλούτος 290-315, Πλάτ. Πολιτεία

ρικό δράμα, εξάλλου, που επανεμφανίζεται στις αρχές του τρίτου αιώνα,⁴⁰ ανακαλούσε αμέσως τη διονυσιακή τελετουργία εξαιτίας της σύνθεσης του χορού του από σατύρους-συνοδούς του Διονύσου.⁴¹ Επιπλέον, το χωρίο από τα *Προβλήματα* (922^b26) του Αριστοτέλη περιγράφει τον *ἄπρακτον πλέον χορό των εμβολίμων*, αποδίδοντας την «αδόκιμη» δράση του στους υποδωρικούς και υποφρυγικούς ρυθμούς της μουσικής του.⁴² Ωστόσο, οι ξενόφερτοι ρυθμοί, για τους οποίους είχαν κατηγορηθεί ήδη στην εποχή τους ο Ευριπίδης⁴³ και ο Αγάθων⁴⁴ καθώς και οι ποιητές του Νέου Διθυράμβου,⁴⁵ είχαν στην πραγματικότητα περιεχόμενο οργιαστικό, κατάλληλο ίσως για να ανακαλεί το πνεύμα της διονυσιακής τελετουργίας στους δραματικούς και διθυραμβικούς αγώνες υπέρ του τιμώμενου θεού.⁴⁶

Συμπεράσματα: Ο συνδυασμός τελετουργίας και δραματικότητας σε ένα είδος με προορισμό αποκλειστικά τελετουργικό, όπως η τραγωδία, προκαλούσε τη λειτουργία αντιθετικών δυνάμεων στην ποιητική σύνθεση, επειδή ο λυρικός λόγος θα μπορούσε να διαταράξει τη συνοχή του δραματικού. Γι' αυτό, στο έργο του Αισχύλου, που προώθησε αποφασιστικά τη δραματικότητα με την προσθήκη του δεύτερου υποκριτή, ο χορός προσλαμβάνει και ρόλο υποκριτή, αλλά ο λατρευτικός προορισμός του εξυπηρετείται με πληθώρα τελετουργικών δρωμένων. Στις τραγωδίες του Σοφοκλή, που επαύξησε τη δραματικότητα με την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή, ο χορός εξαρτά το περιεχόμενο των ωδών του από τα δραματικά γεγονότα· δεν εμφανίζεται όμως να δρα ως υποκριτής, στα σωζόμενα τουλάχιστον έργα· το γεγονός, μάλιστα, ότι συχνά γίνεται αυτοαναφορικός, παραπέμποντας ευθέως στην ορχηστική του δράση, υποδηλώνει την αυτοσυνειδησία του Σοφοκλή για τη σημασία της τελετουργικής χορείας. Η ποιητική αυτή αυτοσυνειδησία για τον συμβατικό ρόλο του χο-

396^b5-7) δεν έχει σχέση με τη μίμηση πράξεως / πραττόντων ηρώων (Αριστ. *Ποιητ.* 1449^b26, 1450^a16-25).

⁴⁰ Sifakis 1967, ό.π. (σημ. 1), 124-6.

⁴¹ P.E. Easterling, "A show for Dionysus", στις ίδιες (επιμ.), ό.π. (σημ. 1), 37-44.

⁴² Sifakis 1967, ό.π. (σημ. 1), 134.

⁴³ Αρ. *Βάτρ.* 1301-1363· για την κριτική του Αριστοφάνη στα λυρικά μέλη του Ευριπίδη, βλ. West, ό.π. (σημ. 27), 353-54 (= 473-4 στην ελληνική μτφ.).

⁴⁴ Αρ. *Θεσμ.* 39-69· για την κριτική του Αριστοφάνη στη μουσική του Αγάθωνα, βλ. F. Muecke, "The Artist as a Young Woman", *CQ* 32 (1982) 48-9.

⁴⁵ Φερεκύδης *Χείρων απ.* 155 PCG. Για τη «Νέα Μουσική», West, ό.π. (σημ. 27), 356-72 (=477-500 στην ελληνική μτφρ.)· Csapo – Slater, ό.π. (σημ. 1), 332-4· E. Csapo, "The Politics of the New Music", στο: P. Murray – P. Wilson (επιμ.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, 207-48.

⁴⁶ Χαρακτηριστική στην αριστοφάνεια κριτική για τα λυρικά μέλη του Ευριπίδη είναι η επανάληψη λεκτικών τύπων του *είλισσειν* (*Βάτρ.* 1314 *είειειλίσσετε δακτύλους φάλαγγες*, 1348 *είειειλίσσουσα χεροῖν*), που ανήκει στο λεξιλόγιο της διονυσιακής λατρείας.

ρού προσλαμβάνει από ένα σημείο και μετά διαστάσεις εγρήγορσης στο έργο του Ευριπίδη, ο οποίος θα εμβάλει στις τραγωδίες του και στιγμές πλήρους απεξάρτησης του χορού από τα γεγονότα του δραματικού μύθου. Η δοκιμή των *Βακχών* στο τέλος του πέμπτου αιώνα έδειξε ότι η προσφορά τιμής στον Διόνυσο μπορούσε αποτελεσματικότερα να αναζητηθεί στα στοιχεία της λατρευτικής χορείας.⁴⁷ Η τεχνική, επομένως, των *εμβολίων* προέκυψε από τον ίδιο τον τελετουργικό προορισμό της τραγωδίας, τον οποίο άμβλυσε η ανάπτυξη της δραματικότητας σε βάρος της λυρικής χορείας. Η διαφαινόμενη, κατά τον Αριστοτέλη, «κρίση» στη σχέση των χορικών με τα δραματικά μέρη στις τραγωδίες του Ευριπίδη μπορεί και να αντανακλά την επερχόμενη κρίση του τελετουργικού προορισμού της τραγωδίας, και, από την άποψη αυτή, ίσως οι *Βάκχες* του Ευριπίδη να μην είναι τυχαία η τελευταία σωζόμενη τραγωδία.

SMARO NIKOLAIDOU-ARAMBAZI

Should the tragic chorus be regarded one of the actors? Combining the tragic chorus' dramatic role with its original ritual function

This paper repunctuates Aristotles' statement for the tragic chorus' dramatic role (*Poetics* 1456^a25-32) with a skeptical question mark, and argues for the chorus' ritual character as important for the religious destination of tragedy (to offer honor to the patron god Dionysus) at the City Dionysia. In particular, the odes condemned by Aristotle as *embolima* are considered to reflect the tragic poet's (especially Euripides') awareness to validate rituality by detaching the chorus from its involvement into the dramatic events. The consequences of the tension between the tragic chorus' dramatic and ritual roles are investigated in the tragedy of the fourth century onwards when the actors perform on the *proskenion* absolutely separately from the tragic chorus.

⁴⁷ Τη σημασία της χορείας (και / των *Βακχών*) για τον τελετουργικό προορισμό της τραγωδίας έδειξε η B. Kowalzig, "'And Now All the World shall Dance!' (Eur. *Bacch.* 114): Dionysus' Choroí Between Drama and Ritual", στο: E. Csapo – M.C. Miller (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, 221-51.

Η προσωπική αίσθηση του χρόνου της Κλυταιμνήστρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου

Στη Μνήμη της Μαριέλλης
εἰ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις
Σοφοκλή *Ηλέκτρα*, 356



ΣΤΟΝ ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΑ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ το παρελθόν¹ του Οίκου των Ατρείδων και των χαρακτήρων του έργου συνιστά βασικό παράγοντα που φωτίζει, ως ένα μεγάλο βαθμό, τη σκηνική δράση και προδιαγράφει το μέλλον. Παρά τη σημασία του παρελθόντος για το παρόν και το μέλλον, ο Αγαμέμνων και η Κλυταιμνήστρα δείχνουν περιορισμένη αντίληψη του χρόνου, αγνοώντας το γενικότερο χρονικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται και οι δικές τους πράξεις. Στην εργασία αυτή θα δούμε την προσωπική αίσθηση του χρόνου της Κλυταιμνήστρας και τον τρόπο με τον οποίο βαθμιαία συνειδητοποιεί τη σημασία του απώτερου παρελθόντος για το παρόν και το μέλλον.

Για να παρακολουθήσουμε την πορεία αυτή της Κλυταιμνήστρας είναι απαραίτητο να έχουμε υπόψη μια βασική δομική τεχνική του Αισχύλου, σύμφωνα με την οποία ορισμένες υπαινικτικές πληροφορίες που δίνονται εκ των προτέρων για διάφορα πρόσωπα και καταστάσεις του έργου, διευκρινίζονται βαθμηδόν κατά τη διάρκεια της δράσης.² Έτσι οι υπαινιγμοί του Φύλακα στον πρόλογο και του Χορού των Αργείων στην πάροδο για την Κλυταιμνήστρα λειτουργούν προεξαγγελτικά κατά κάποιον τρόπο και βοηθούν στο να διαφανούν αργότερα οι προθέσεις της, που για ευ-

¹ Ο Χορός στην πάροδο και στα τρία στάσιμα που ακολουθούν κάνει αναδρομές στο παρελθόν, οι οποίες σχετίζονται με την προϊστορία του έργου και οι οποίες φωτίζουν ποικιλοτρόπως τη δράση του· βλ. Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1968, 77-9.

Το απώτερο παρελθόν του Οίκου των Ατρείδων, η μοιχεία του Θυέστη με τη γυναίκα του αδελφού του Ατρέα (1193) και σε ανταπόδοση τα θυέστεια δείπνα (1096-1097, 1217-1222), έρχεται στην επιφάνεια από την προφήτισσα Κασσάνδρα· *Ibid.*, 79-82· Barbara Goward, *Αφήγηση και Τραγωδία: Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφρ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα 2002, 129. (*Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London 1999.)

² Anne Lebeck, *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Washington D.C., 1971, 52.

νόητους λόγους πασχίζει να συγκαλύψει. Ο Φύλακας εξηγεί ότι βρίσκεται πάνω στη στέγη των Ατρείδων επί ένα έτος αναμένοντας το σήμα της άλωσης της Τροίας, επειδή [...] ὤδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (10-11),³ «γιατί έτσι ορίζει η ανδρόβουλη καρδιά γυναίκας, που όλο προσδοκά». Πρόκειται προφανώς για την Κλυταιμνήστρα. Κάθε λέξη έχει βαρύτητα για την πρώτη εικόνα που σχηματίζουμε γι' αυτή: το ρήμα κρατεῖ που δηλώνει εξουσία και που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τη συνοδεύει σε ολόκληρο το έργο (258, 943, 1673),⁴ η μετοχή ἐλπίζον που δηλώνει προσδοκία· και κυρίως η έκφραση ἀνδρόβουλον κέαρ γυναικός. Δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη γυναίκα· πρόκειται για μια γυναίκα που σκέπτεται και αποφασίζει σαν άντρας, με άλλα λόγια για μια γυναίκα που έχει υπερβεί τα όρια του φύλου της, όπως ίσχυαν στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αι.⁵

Επιπλέον η γυναίκα αυτή προκαλεί φόβο (14), επιβάλλει σιωπή⁶ – [...] βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν [...] (36-37), «βόδι μεγάλο πατά πάνω στη γλώσσα μου», εξομολογείται ο Φύλακας – και δεν διοικεί το σπίτι καλά κατά την απουσία του συζύγου της (19). Το ίδιο το παλάτι, αν είχε φωνή, θα μιλούσε (37-38), βεβαιώνει ο Φύλακας, αφήνοντας βαρύτατους υπαινιγμούς για το τι συμβαίνει στον Οίκο. Ένα παραπάνω που η φρασολογία του ενδέχεται να υποδηλώνει τη μοιχεία της Κλυταιμνήστρας με τον Αίγισθο.⁷

Από τη δική του πλευρά ο Χορός αναφέρεται υπαινικτικά στη θυσία της Ιφιγένειας, όταν παραθέτει τα λόγια του μάντη Κάλχα ο οποίος φοβήθηκε μήπως η Άρτεμη ζητήσει [...] θυσίαν ἑτέραν ἄνομόν τιν' ἄδαιτον, / νεικέων τέκτονα σύμφυτον⁸, οὐ δει-/σήνορα· μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος / οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποινος (150-153), «κάποια άλλη θυσία χωρίς τραγούδια και χωρίς ευωχία, τον μάστορα

³ Ακολουθώ το κείμενο του Denys Page, *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxonii 1972. Οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

⁴ R.P. Winnington-Ingram, "Clytemnestra and the Vote of Athena", (= *JHS* 88 [1949] 130-47), στου ίδιου: *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 114.

⁵ Για τη μειονεκτική θέση των γυναικών στην Αρχαία Ελλάδα από οικονομική, πολιτική, νομική και κοινωνική άποψη βλ., για παράδειγμα, J. Gould, "Law, Customs and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", *JHS* 100 (1980) 38-59· Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris 1983.

⁶ Πρβ. Χο. πάλαι τὸ σιγᾶν φάρμακον βλάβης ἔχω (548).

⁷ George Thomson, *The Oresteia of Aeschylus with an Introduction and Commentary, in Which Is Included the Work of the Late Walter Headlam, II*, Amsterdam, Prague 1966, 37-8*. βλ. Ευρ. Ιππόλ. 415-18 (Diggle): αἶ πῶς πότ', ὦ δέσποινα [...] / βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευετῶν / οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεογάτην / τέρεμνά τ' οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῆ; J.D. Denniston – D.L. Page, *Aeschylus' Agamemnon with Introduction and Commentary*, Oxford 1957, 37 f.*

⁸ Βλ. Eduard Fraenkel, *Aeschylus' Agamemnon, II, Commentary on 1-1055*, Oxford 1950, 1978, 153*, για διαφορετικές ερμηνείες του επιθέτου.

ερίδων μέσα στο γένος, που δεν φοβάται τον άντρα· γιατί παραμένει φοβερή, έτοιμη να ορμήσει αργότερα, δολία κυβερνήτρα του σπιτιού, η Οργή που θυμάται και που ζητάει εκδίκηση για τα τέκνα (ή το τέκνο)»⁹. Στο παράθεμα αυτό προαναγγέλλεται η εκδίκηση της Κλυταιμνήστρας για τη θυσία της κόρης της. Οι έμμεσες πλην σαφείς αναφορές στη βασίλισσα σκιαγραφούν τον χαρακτήρα της και παρέχουν στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο θα δράσει.¹⁰ Η Κλυταιμνήστρα χαρακτηρίζεται ως ού δεισώνωρ και προσωποποιείται ως οίκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποιος.

Όταν, λοιπόν, η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται στη σκηνή, ο θεατής έχει υπόψη του τα παραπάνω στοιχεία. Όπως φαίνεται, το γεγονός του παρελθόντος που έχει σφραγίσει την Κλυταιμνήστρα είναι η θυσία της Ιφιγένειας. Τα δέκα χρόνια της αναμονής σχεδίαζε την εκδίκησή της, όπως διαφορούμενα ομολογεί η ίδια, όταν λέει στον Αγαμέμνονα [...] *ἀμφί σοι πάθη / ὀρώσα πλείω τοῦ ξυνεύδοντος χρόνου* (893-894), «βλέποντας να σου συμβαίνουν περισσότερες συμφορές από όσες θα έπαιρνε η ώρα του ύπνου μου». Για τον ανυποψίαστο Αγαμέμνονα η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στους κινδύνους που διέτρεχε στην Τροία, ενώ για τους θεατές τα λόγια της υποδηλώνουν τα εκδικητικά σχέδιά της.

Μετά τα νέα για την επιστροφή του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα ζει έντονα, αλλά μονοδιάστατα το παρόν. Το παρόν αυτό καθορίζεται από έναν και μοναδικό στόχο: να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα. Είναι τόσο προσηλωμένη στον στόχο αυτό ώστε δεν την απασχολούν οι συνέπειες της πράξης της, δεν αναλογίζεται καν τον νόμο της ανταπόδοσης, αυτόν τον ίδιο νόμο που επιδιώκει να εφαρμόσει στον Αγαμέμνονα.

Το ιδιαίζον με την Κλυταιμνήστρα είναι ότι δεν μπορεί να εκφράσει ευθέως τη χαρά της για την επιστροφή του μέλλοντος θύματός της, ούτε να μιλήσει ελεύθερα για τα σχέδιά της, ούτε φανερά να τα θέσει σε εφαρμογή. Με μοναδικό όργανο τη ρητορική της δεινότητα¹¹ μετέρχεται αμφίσημα υποκριτική συμπεριφορά προκειμένου να φτάσει στον στόχο της.

Έτσι η ενορατική περιγραφή που κάνει της φρουκτωρίας από την Ίδη ως το Άργος (281-311), δεν είναι η περιγραφή μιας πραγματικής φρουκτωρίας. Ο υπερβάλλον ζήλος των φυλάκων, που, σύμφωνα με την Κλυ-

⁹ Καθώς ο Χορός διατυπώνει γενικά τις σκέψεις του, η λέξη «θυσία» μπορεί να ανακαλεί επιπλέον και τα θυέστεια δείπνα, αλλά και τη μελλοντική «θυσία» του Αγαμέμνονα. Κατ' επέκταση και η λέξη *Μῆνις* μπορεί να αναφέρεται και στην παλαιότερη «Οργή» που δεν έχει ακόμα πάρει εκδίκηση για τα τέκνα του Θυέστη. Βλ. Lebeck, *ό.π.*, 34-5.

¹⁰ Πρβ. Philip Vellacot, *The Logic of Tragedy: Morals and Integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, N.C. 1984, 65, 105, όπου ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο Χορός διηγείται τη θυσία της Ιφιγένειας από την αρχή έτσι ώστε ο θεατής να μπορεί να έχει σημείο αναφοράς για κάθε λέξη και για κάθε πράξη της Κλυταιμνήστρας αργότερα στο έργο.

¹¹ Barbara Goward, *Aeschylus: Agamemnon*, Duckworth, London 2005, 64-6.

ταιμνήστρα, τροφοδοτούν τη φλόγα με περισσότερα καύσιμα από τα απαραίτητα και που τη στέλλουν στον επόμενο σταθμό όλο και πιο λαμπερή (289-308), υποδηλώνει τη δική της αδημονία να επιστρέψει ο Αγαμέμνων το συντομότερο δυνατόν. Και η ζωντανή πορεία της φλόγας, καθώς πλησιάζει τον προορισμό της, είναι σαν να φέρνει την Κλυταιμνήστρα όλο και πιο κοντά στην εκπλήρωση των προσδοκιών της. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο που η φλόγα, σύμφωνα με τη βασίλισσα, κατάγεται από τη φλόγα που άναψε στην Ίδη (311): «ό,τι πρόκειται να συμβεί στο Άργος έχει την αρχή του στην Τροία». ¹² Έτσι η φλόγα που ταξιδεύει από σταθμό σε σταθμό όλο και πιο δυνατή για να πέσει στο τέλος σαν κεραυνός πάνω στη στέγη των Ατρείδων (310) είναι περισσότερο η έμμεση έκφραση των συναισθημάτων της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα, τώρα που επίκειται η εκδίκησή της. ¹³

Την ίδια ένταση κρύβει και η αγωνία της μήπως οι νικητές διαπράξουν ιεροσυλίες και λεηλασίες, που θα έβαζαν σε κίνδυνο τον νόστο τους (338-344), πράγμα που για κείνη θα σήμαινε τη ματαίωση των σχεδίων της. Παρά τα εντέχνως διαφορούμενα λόγια της, προδίδει τις προθέσεις της, όταν επισημαίνει πως, ακόμα κι αν ο στρατός επιστρέψει αναμάρτητος ως προς τους θεούς, *έγρηγορός τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων / γένοιτ' ἄν [...]* (346-347), «άγρυπνος θα είναι ο όλεθρος των σκοτωμένων». Το *πῆμα τῶν ὀλωλότων* για τον Χορό είναι προφανώς το αίμα των πεσόντων, για την Κλυταιμνήστρα το αίμα της Ιφιγένειας, που ζητεί εκδίκηση. ¹⁴

Στη συνάντηση με τον Κήρυκα η ένταση προέρχεται από την προσπάθεια της Κλυταιμνήστρας να προβάλει μια εικόνα για τον εαυτό της που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Παρουσιάζεται σαν μια γυναίκα που περιμένει με αδημονία την επιστροφή του συζύγου της (600-605), που παρέμεινε πιστή και που φρόντιζε τον Οίκο τα χρόνια της απουσίας του (606-614). Ό,τι ωστόσο ισχυρίζεται η Κλυταιμνήστρα, υπονομεύεται από την υπερβολή την οποία εμπεριέχει ο λόγος της: οι διαβεβαιώσεις της για απόλυτη πίστη και συνέπεια, άμετρες όπως είναι, παύουν να ηχούν ειλικρινείς. ¹⁵ Και βέβαια ο θεατής έχει υπόψη του ότι η Κλυταιμνήστρα, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του Φύλακα, δεν είναι καλή διαχειρίστρια του σπιτιού και, όπως υπαινίχθηκε, ούτε πιστή σύζυγος.

¹² Thomson, I, ό.π., 22.

¹³ Πρβ. Ερρίκος Χατζηανέστης, *Αισχύλος, Αγαμέμνων, Α': Εισαγωγή-Κείμενο-Μετάφραση*, Αθήνα 2000, 40. Β': *Σχόλια*, 316*. Ελένη Λιόλιου, *Ο Δόλος στον Αισχύλο: Από το δόλωμα στην πειθώ* (διδακτ. διατριβή), Ιωάννινα 2008, 258-61, για τον απειλητικό χαρακτήρα της φρυκτωρίας. Aya Betensky, "Aeschylus' Oresteia: The Power of Clytemnestra", *Ramus* 7 (1978) 14, που υποστηρίζει ότι η δύναμη της φλόγας καλύτερα από οτιδήποτε περιγράφει την ίδια την Κλυταιμνήστρα.

¹⁴ Χατζηανέστης, Α', ό.π., 41.

¹⁵ Λιόλιου, ό.π., 47-8· Goward, *Aeschylus*, 65.

Παρόμοια στάση τηρεί και απέναντι στον Αγαμέμνονα. Η έντασή της κορυφώνεται, καθώς έχει φτάσει η κρίσιμη στιγμή από την οποία όλα εξαρτώνται. Στη συνάντησή της μαζί του (855-886) η Κλυταιμνήστρα καταφεύγει στο παρελθόν για να περιγράψει τα δύσκολα, υποτίθεται, χρόνια που πέρασε όσο εκείνος απουσίαζε στην Τροία. Ο λόγος της, γεμάτος αμφισημίες, βρίσκεται στην κόψη του ξυραφιού, καθώς άλλα σημαίνει για τον Αγαμέμνονα (που δεν γνωρίζει τίποτα), άλλα για τους θεατές (που υποψιάζονται ορισμένα πράγματα), άλλα για τον Χορό (που γνωρίζουν αρκετά) και άλλα για την Κλυταιμνήστρα (που γνωρίζει τα πάντα).¹⁶ Έτσι, προσποιητά, αναφέρεται στην ερημιά που της προκάλεσε η απουσία του συζύγου της (861-862), ενώ ταυτόχρονα επιμένει στις φήμες που τον έφερναν νεκρό ή τραυματία (863-873) κατά τρόπο που να υποδηλώνει και την ενδόμυχη επιθυμία της να τον δει νεκρό.¹⁷ Εξίσου υποκριτικός είναι ο υπερβολικός ισχυρισμός της ότι λόγω των φημών αυτών αποπειράθηκε πολλές φορές να απαγχονιστεί (874-876)· κι επίσης ότι εξαιτίας της δύσκολης κατάστασης που είχε προκύψει, και από τον φόβο πολιτικών αναταραχών στην πόλη αναγκάστηκε να απομακρύνει τον Ορέστη από το παλάτι (877-885). Και αυτή η δικαιολογία, όπως προσθέτει η ίδια, δεν ενέχει δόλο (886). Αλλά η άρνηση του δόλου επιβεβαιώνει κατά κάποιον τρόπο τον δόλο, με συνέπεια όσο περισσότερο δικαιολογείται, τόσο περισσότερο να γίνεται ύποπτη.¹⁸

Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, χρησιμοποιεί προσχηματικά το παρελθόν για να κρατήσει τον Αγαμέμνονα ανυποψίαστο. Μετά την εξιστόρηση του παρελθόντος, σύμφωνα με τη δική της εκδοχή, καλωσορίζει τον αφελή και αλαζόνα σύζυγό της με μια πληθώρα χαρακτηρισμών, ο ένας πιο υπερβολικός από τον άλλο: τον ονομάζει σκύλο της στάνης, σωτήριο σκονιί πλοίου, στύλο στέρεο υψηλής στέγης, του πατέρα μονάκριβο τέκνο, τρεχούμενο νερό για διψασμένο οδοιπόρο, στεριά που φάνηκε ανέλπιστα σε ναυτικούς, καλοσύνη μετά από καταιγίδα (895-901). Εφόσον οι χαρακτηρισμοί αυτοί μπορούν να αποδοθούν και στους νεκρούς,¹⁹ το εγκώμιο του Αγαμέμνονα μπορεί, ειρωνικά, να διαβαστεί και σαν θρήνος γι' αυτόν.²⁰ Και για να μην υπάρχει αμφιβολία για τις προθέσεις της, η Κλυταιμνήστρα, γνωρίζοντας τη ροπή του προς την ύβρη, τον πείθει να διαπράξει

¹⁶ D.J. Conacher, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987, 34-5.

¹⁷ W. Headlam, *Agamemnon of Aeschylus with Verse Translation, Introduction and Notes*, Cambridge 1910, 856*, *pace* Fraenkel, II, ό.π., 869*. Λιόλιου, ό.π., 274.

¹⁸ Goward, *Aeschylus*, 66.

¹⁹ Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, 185-205.

²⁰ Λιόλιου, ό.π., 279.

μια ακόμα ύβρη²¹: να πατήσει πάνω σε πολύτιμα πορφυρά υφάσματα για να μπει μέσα στο παλάτι, δεχόμενος έτσι θεικές τιμές (905-957). Καθώς ο Αγαμέμνων περνάει στο εσωτερικό του οίκου, η Κλυταιμνήστρα προσεύχεται στον Δία να εισακούσει τις προσευχές της: *Zeū Zeū τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· / μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἄν μέλλης τελεῖν* (973-974), «Δία που όλα τα εκπληρώνεις, εκπλήρωσε τις προσευχές μου· και φρόντισε ὅτι πρόκειται να εκπληρώσεις». Το τέλος, ο σκοπός για τον οποίο προσεύχεται, δεν είναι άλλος από τον θάνατο του άντρα της.

Όταν τελικά η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται με τα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στα πόδια της,²² ζει το απόλυτο παρόν. Επιτέλους παρουσιάζεται όπως πραγματικά είναι: η *δολία οἰκονόμος* (155), η γυναίκα με το *ἀνδρόβουλον κέαρ* (11), που μπορεί να καταστρώνει σχέδια και να τα εκτελεί σαν άντρας. Δεν μιλάει πια με αμφίσημες εκφράσεις. Δεν ντρέπεται να λείει τα αντίθετα απ' ὅσα ἔλεγε πριν (1372-1373). Διακηρύσσει ότι από παλιά σκεφτόταν τον «αγώνα» της για την παλιά ἔχθρα και επιτέλους ἦλθε η στιγμή που προετοίμαζε χρόνια: *ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι / νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν / ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις* (1377-1379), «ο αγώνας αυτός που τον μελετούσα από παλιά, για μια παλιά διαμάχη, ἦλθε, επιτέλους· και στέκω εδώ που χτύπησα, πάνω στο ἔργο μου». Δεν προσπαθεί να δικαιολογηθεί, δεν επικαλείται καν τον θάνατο της Ιφιγένειας. Αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη των πράξεών της: *οὔτω δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι* (1380). Περιγράφει τη σκηνή του φόνου σαν να θέλει να ξαναζήσει τη στιγμή εκείνη: τον τύλιξε στο λουτρό με το πλούσιο ὕφασμα σαν δίχτυ και του κατάφερε δυο θανάσιμα χτυπήματα· και νεκρός του κατάφερε και τρίτο χτύπημα, σπονδή στον χθόνιο Δία, τον σωτήρα των νεκρών. Το αίμα του σκοτωμένου τη ράντισε με αιμάτινες σταγόνες δροσιάς και ευφράνθηκε, ὅπως ευφραίνεται με τη βροχή του Δία το σιτάρι στο δέσιμό του (1382-1392).

Στην κατάσταση ἔξαρσης που βρίσκεται δεν αναλογίζεται τις συνέπειες της πράξης της, ούτε την οικογενειακή κατάρρα, ούτε καν τον νόμο της ανταπόδοσης, τον ίδιο νόμο που εφάρμοσε στην περίπτωση του Αγαμέμνονα. Χωρίς να υπολογίζει την αντίδραση του Χορού, επαίρεται (*ἐπεύχομαι*, 1394) για την πράξη της παρουσιάζοντας τις θριαμβολογίες

²¹ Βλ. Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*. Μετάφραση-σχόλια-ελληνική βιβλιογραφία Βασίλη Δ. Ασημομούτη, Αθήνα 1988, 123-31, για μια διεισδυτική ανάλυση της σκηνής «του τάπητα». (*Greek Tragedy in Action*, London 1978.)

²² Για τα σκηνικά προβλήματα βλ. Denniston-Page, ὁ.π., 1372*.

της πάνω στους νεκρούς²³ δίκαιες και πάνω από δίκαιες: τάδ' ἄν δικαίως ᾗν, ὑπερδίκως μὲν οὖν (1396).

Ούτε η έντονη αποδοκιμασία του Χορού για τους κομπασμούς της πάνω στον νεκρό είναι ικανή να την αποσπάσει από την κορυφαία στιγμή του θριάμβου της. Είτε με επαινείτε, είτε με κατηγορείτε, τους αντιτρέπει, το ίδιο μου κάνει (1403-1404). Εξακολουθεί να αναλαμβάνει πλήρη ευθύνη για τον θάνατό του και να διακηρύσσει το δίκαιο της πράξης της: [...] οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς / πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς / ἔργον, δικαίως τέκτονος [...] (1404-1406), «αυτός είναι ο Αγαμέμνων, ο σύζυγός μου, νεκρός τώρα, έργο τούτου του δεξιού χεριού μου, τεχνίτη δίκαιου».

Μόνο οι απειλές του Χορού ότι θα επισύρει πάνω της τη λαϊκή κατάρρα – κατάρρα επικυρωμένη από την Εκκλησία του Δήμου²⁴ –, την εξορία και το μίσος των πολιτών (1409-1411) κατάφεραν να προσγειώσουν την Κλυταιμνήστρα στην πραγματικότητα. Αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι τα εγκλήματά της θα έχουν συνέπειες. Προσπαθεί να δικαιολογηθεί επικαλούμενη για πρώτη φορά την Ιφιγένεια, την φιλότιμη της ὠδῖνα, την οποία ο πατέρας της θυσίασε σαν σφαχτάρι για να κατευνάσει τους θρακικούς ανέμους (1417-1418). Παράλληλα κατακρίνει τον Χορό για την απραξία του τότε, που δεν εξόρισε τον Αγαμέμνονα για να πληρώσει τη μιαρή πράξη του, ενώ τώρα παρουσιάζεται αυστηρός δικαστής, κριτής των δικών της πράξεων (1412-1421). Έστω και έμμεσα, η Κλυταιμνήστρα υπαινίσσεται τον ανταποδοτικό νόμο, και με τον τρόπο αυτό εντάσσεται και η ίδια σ' αυτή την αλυσίδα. Για την ώρα όμως δεν φαίνεται να έχει συνειδητοποιήσει την επισφαλή θέση στην οποία βρίσκεται. Αντίθετα απειλεί τον Χορό με βίαιη αναμέτρηση και καταστολή (1421-1425).

Οι γέροντες του Χορού με τη σειρά τους την απειλούν με τον νόμο της ανταπόδοσης, τον οποίο διατυπώνουν για πρώτη φορά ξεκάθαρα: ἄντιτον ἔτι σε χρὴ στερομένην φίλων / τύμμα τύμματι τεῖσαι (1429-1430), «δεν πλήρωσες ακόμα, ανάγκη μια μέρα, χωρίς συγγενείς, να πληρώσεις το χτύπημα με χτύπημα».

Η Κλυταιμνήστρα αντιδρά στην προειδοποίηση του Χορού. Παίρνει όρκο στο όνομα της Δίκης που απέδωσε δικαιοσύνη στο παιδί της, και

²³ Με τον τρόπο αυτό παραβιάζει τον ηθικό κώδικα των Ελλήνων, σύμφωνα με τον οποίο δεν θεωρούνταν όσιες οι θριαμβολογίες πάνω σε νεκρούς· βλ. Όμ. Οδ. 22, 412 (Allen): οὐχ ὅσῃ κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάσθαι. Αρχ. Απ. 134 (West): οὐ γὰρ ἐσθλά κατθανοῦσι κερτομέειν ἐπ' ἀνδράσιν.

²⁴ Στην Αθήνα η Εκκλησία του Δήμου είχε την αρμοδιότητα να αναθέτει στους άρχοντες να αναγγείλουν δημόσιες κατάρρες εναντίον των εχθρών του Δήμου· βλ. C. Sourvinou-Inwood, "Priestess in the Text: *Theano Menonos Agrylethen*", G&R 35 (1988) 30· R. Vallois, "Arae (en grec)", BCH 38 (1914) 266· E. Ziebarth, "Der Fluch im Griechischen Recht", *Hermes* 30 (1895) 61· Denniston-Page, ό.π., 457*.

στο όνομα της Άτης (τύφλωσης του νου, καταστροφής) και της Έρινυος (εκδίκησης) πως ποτέ δεν θα πατήσει στο παλάτι ο φόβος όσο ο Αίγισθος θα ανάβει τη φωτιά στην εστία του σπιτιού της (1431-1437). Και μόνο όμως η ανάγκη να επικαλεσθεί την προστασία του Αίγισθου – είναι η πρώτη σαφής αναφορά στον εραστή της²⁵ – δηλώνει πως κάποιος φόβος για το μέλλον έχει φωλιάσει στο *άνδρόβουλον κέαρ* της.²⁶ Ειρωνικά, τον όρκο που παίρνει, τον παίρνει στο όνομα των τριών θεοτήτων οι οποίες συνδέονται με το ανταποδοτικό δίκαιο. Με τον τρόπο αυτό εντάσσει και τη δική της πράξη στον ίδιο νόμο. Επιπλέον ο φόβος για το μέλλον την κάνει να επικαλεστεί πρώτη φορά τις απιστίες του Αγαμέμνονα στην Τροία και την ερωμένη του την Κασσάνδρα (1438-1447), ως επιπρόσθετες δικαιολογίες για τις φονικές πράξεις της.²⁷

Αφού επιβεβαιώθηκε και από την Κλυταιμνήστρα, έστω και έμμεσα, η ισχύς του ανταποδοτικού νόμου, ο Χορός ανατρέχει στο παρελθόν για να ανιχνεύσει τις πρώτες αιτίες των τωρινών συμφορών. Έτσι, χωρίς να απαλλάσσει την Κλυταιμνήστρα από την ευθύνη της για τον θάνατο του Αγαμέμνονα (1451-1454), αναφέρεται στην Ελένη που, μία αυτή, αφάνισε πολλές ψυχές στην Τροία και τώρα, εξαιτίας του ανεκδίκητου αίματος (της Ιφιγένειας; των παιδιών του Θυέστη; ή και των δύο;) στολίστηκε με το τελικό στεφάνι, προφανώς τον θάνατο του Αγαμέμνονα (1455-1460).

Στην απάντησή της η Κλυταιμνήστρα για πρώτη φορά δέχεται σιωπηλά το παρελθόν ως παράγοντα που εκβάλλει στο παρόν και το διαμορφώνει. Δεν δέχεται όμως πως η Ελένη είναι η μοναδική υπεύθυνη για τους πολλούς θανάτους στην Τροία (1464-1467). Στα λόγια της Κλυταιμνήστρας είναι εμφανής η αλλαγή τόνου. Δεν υπάρχει τίποτα από την επιθετικότητα, την προκλητικότητα και την ειρωνεία των προηγούμενων λόγων της. Κάτι αλλάζει μέσα της.²⁸

Μετά τις ενστάσεις της Κλυταιμνήστρας για την Ελένη, ο Χορός αποδίδει την αιτία του κακού στον *δαίμονα*²⁹ που έχει πέσει στον Οίκο και

²⁵ Η Κασσάνδρα πρώτη φορά είχε αναφερθεί υπαινικτικά στον Αίγισθο και στη μοιχεία με την Κλυταιμνήστρα, όταν στα οράματά της είδε τα θυέστεια δείπνα και την εκδίκηση που ετοίμαζε κάποιο δειλό λιοντάρι που πλαγιάζει στο κρεβάτι, μέσα στο σπίτι (1217-1225).

²⁶ Eduard Fraenkel, *Agamemnon, III, Commentary on 1056-1673*, Oxford 1950, 1978, ό.π., 1467*.

²⁷ Η Κασσάνδρα είχε προαναγγείλει ότι η Κλυταιμνήστρα θα τον σκοτώσει, επειδή την έφερε μαζί του (1262-1263).

²⁸ Fraenkel, *III*, ό.π., 1467*.

²⁹ Ο *δαίμων* στο έργο αυτό φαίνεται να είναι το κακό πνεύμα καταστροφής και εκδίκησης, που έχει εγκατασταθεί στον Οίκο και που απαιτεί να πληρώνεται το παλαιό έγκλημα με νέο έγκλημα: πρβ. 1477 όπου γίνεται λόγος για τον *δαίμονα* γέννης, και 1501 όπου ο *δαίμων* ταυτίζεται με τον *άλαστορα*: βλ. Χατζηανέστης, *B*, ό.π. 1468*: Fraenkel, ό.π., 1501*: “In Ag. 1501 and 1509 the *άλαστορ* shows the unmitigated features of a daimon.” Γενικά

στους δυο Τανταλίδες, προφανώς τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο, και που αντλεί τη δύναμή του από τις δυο ομόφυχες γυναίκες, προφανώς την Κλυταιμνήστρα και την Ελένη (1468-1471). Χωρίς τις πράξεις αυτών των δυο αδελφών, ο δαίμων δεν θα μπορούσε να ενεργήσει αυτόβουλα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι η Κλυταιμνήστρα υπερθεματίζει σε ό,τι λέει ο Χορός, μιλώντας γενικά για τὸν τριπάχυντον / δαίμονα γέννης [...] (1476-1477), «τον τετράπαχο δαίμονα της γενιάς», από τον οποίο [...] ἔρωσ αἵματολοιχὸς / νεῖρα τρέφεται· πρὶν καταλήξει / τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ (1478-1480),³⁰ «έρωτας που διψά να γλείφει αίμα τρέφεται στα σπλάχνα· πριν να τελειώσει η παλιά συμφορά, νέο απόστημα». Επιτέλους η Κλυταιμνήστρα συνειδητοποιεί τη σημασία του δαίμονος της γενιάς, στον οποίο γενικά αποδίδει τα φονικά στην οικογένεια, με άλλα λόγια αναγνωρίζει την καταλυτική σημασία που έχει το παρελθόν του Οίκου των Ατρείδων.³¹ Επιπλέον αντιλαμβάνεται ότι το ένα φονικό προκαλεί το άλλο, το αίμα ζητάει αίμα. Επομένως και η ίδια θα ενταχθεί στον νόμο του εγκλήματος και της τιμωρίας.

Στη συνέχεια η Κλυταιμνήστρα ανατρέχει στο πρώτο έγκλημα μέσα στη γενιά, τα θυέστεια δείπνα. Κι αυτό το κάνει, επειδή ο Χορός, παρά τη μνεία του δαίμονος, δεν την απαλλάσσει από την ευθύνη της για τον φόνο του Αγαμέμνονα (δολίω μόρω δαμείς, 1495). Η Κλυταιμνήστρα, λοιπόν, ισχυρίζεται ότι ὁ παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ (ο δαίμων της εκδικησης) / Ἄτρεως χαλεποῦ θοινατήρος, «του Ατρέα του φοβερού συμποσιάρχου» πήρε τη μορφή της και θυσίασε τον Αγαμέμνονα, πληρωμή για τα σφαγμένα παιδιά του Θυέστη (1500-1504), (τη σάρκα των οποίων είχε παραθέσει στον πατέρα τους για δείπνο ο αδελφός του Ατρέας). Ήδη η Κλυταιμνήστρα αναγνωρίζει πλήρως τη δύναμη του παρελθόντος, το οποίο μέσω των γενεών μπορεί να είναι δραστικό στο παρόν και να επηρεάζει το μέλλον.

Τούτο δεν σημαίνει ότι η Κλυταιμνήστρα αποποιείται ή δεν έχει προσωπική ευθύνη για τους φόνους που διέπραξε.³² Οι προσωπικοί λόγοι –

για τους δαίμονες στην τραγωδία βλ. Jon D. Mikalson, *Honor Thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill and London 1991, 17-68.

³⁰ Βλ. Miryam Librán Moreno, "Aeschylus, *Agamemnon* 1478-1480", *GRBS* 49 (2009) 477-85, για τα προβλήματα που παρουσιάζει η γραφή των χφφ. νεῖρει και τη διόρθωση κείρει, την οποία εισηγείται η ίδια.

³¹ Πρβ. R. Dodds, "Morals and Politics in the *Oresteia*" (= *PCPS* 186 (1960) 19-31), στο Michael Lloyd (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford 2007, 262, όπου ο συγγραφέας κάνει λόγο για την επίγνωση την οποία βαθμιαία αποκτά η Κλυταιμνήστρα ως προς την πράξη της.

³² Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η Κλυταιμνήστρα με τον τρόπο αυτό μεταθέτει τις ευθύνες της στον ἀλάστορα· βλ. π.χ. Conacher, ό.π., 48-53· Idem, "Interaction between Chorus and Characters in the *Oresteia*", *AJPh* 95 (1974) 323-30. Ο Matt Neuburg, "Clytemnestra

Ιφιγένεια, Κασσάνδρα, Αίγισθος, επιθυμία για εξουσία³³ – για τους οποίους διέπραξε τους φόνους, έχουν εκφραστεί ρητά ή υπόρρητα στο προηγούμενο μέρος του έργου και δεν μπορούν να ανακληθούν. Αυτό που συνειδητοποιεί τώρα είναι πως, πέρα από τα προσωπικά κίνητρα, υπάρχουν και άλλες δυνάμεις, όπως η ιστορία του Οίκου, η κληρονομική κατάρα, ο δαίμων του γένους, που ενδέχεται να αφυπνισθούν από τις πράξεις της³⁴ και να τη χρησιμοποιήσουν ως όργανο για να ξεπληρωθούν παλιές αμαρτίες.

Άλλωστε στη συνέχεια ούτε ο Χορός (1505-1508, 1516-1520), ούτε η ίδια η Κλυταιμνήστρα αρνείται την ευθύνη της για τον φόνο. Προσπαθεί μόνο να δικαιολογηθεί λέγοντας ότι ο Αγαμέμνων πλήρωσε όπως του άξιζε ότι πρώτος έκανε στην Ιφιγένεια που δεν το άξιζε (1525-1529). Επιπλέον όταν ο Χορός βάζει θέμα ποιος θα αποδώσει τις νεκρικές τιμές στον βασιλιά, η Κλυταιμνήστρα απαντά πως αυτή που τον σκότωσε θα τον θάψει,³⁵ προσθέτοντας σαρκαστικά πως η Ιφιγένεια (για την οποία τον σκότωσε) θα τον αγκαλιάσει στις όχθες του Αχέροντα (1555-1559).

Η Κλυταιμνήστρα τελικά συμφωνεί με τον Χορό ο οποίος αναφέρεται στον νόμο της ανταπόδοσης, στην κατάρα μέσα στον οίκο και στην *ἄτην* που έχει κολλήσει στο γένος (1562-1566). Το παρελθόν της γενιάς και ο φόβος για το μέλλον την κάνουν διαλλακτική. Είναι πρόθυμη να κάνει συμφωνία με τον δαίμονα της οικογένειας αρκεί να πάει να αφανίσει άλλα σπίτια. Θα έδινε, ισχυρίζεται, το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας της, αρκεί να μπορούσε να σταματήσει τη μανία του αλληλοσκοτωμού μέσα στο γένος (1567-1576). Η ίδια συνειδητοποίηση την ωθεί να αποτρέψει τον Αίγισθο να επιτεθεί κατά των Γερόντων του Χορού: φτάνει πια το αίμα· αρκετά τους έχει πλήξει ο δαίμων με τη βαριά οπλή του (1654-1660).³⁶

and the Alastor: (Aeschylus, *Agamemnon* 1497ff)”, *QUCC* 38 (1991) 37-68, υποστηρίζει σθεναρά την ευθύνη της Κλυταιμνήστρας.

³³ Ο R.P. Winnington-Ingram, “Clytemnestra and the Vote of Athena” (= *JHS* 88 [1949] 130-47), στου ίδιου *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 101-31, αναπτύσσει τις «αντρικές» πλευρές της Κλυταιμνήστρας και συνακόλουθα την έφεσή της για εξουσία.

³⁴ Πρβ. Χατζηανέστης, *Β'*, ό.π., 1507-1508*.

³⁵ [...] *πρὸς ἡμῶν / κάππεσε κάτθανε, καὶ καταθάψομεν* (1552-1553).

³⁶ Η Ann N. Michelini, “Character and Character Change in Aeschylus: Klytaimnestra and the Furies”, *Ramus* 8 (1980) 154-60, υποστηρίζει ότι η αλλαγή της Κλυταιμνήστρας οφείλεται στις νέες συνθήκες που δημιουργήθηκαν με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και ότι στο πλευρό του νέου της συζύγου δείχνει σημάδια εξάρτησης σαν μια συμβατική σύζυγος. Επίσης, σύμφωνα με την Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford 2001, 204, 228-9, η αντιπαράθεση της Κλυταιμνήστρας με τον Χορό είχε ως αποτέλεσμα να «ξαναγίνει γυναίκα», δηλαδή να επανέλθει στον ρόλο της συμβατικής «συζύγου» της εποχής, σύμφωνα με τον οποίο η γυναίκα ακολουθεί την καθοδήγηση του κυρίου της και δεν παίρνει αποφάσεις αυτόβουλα.

Η προσωπική αίσθηση του χρόνου της Κλυταιμνήστρας στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου 443

Η Κλυταιμνήστρα είναι ειλικρινής. Θα ήθελε να σταματήσει το κακό. Όμως είναι πολύ αργά. Όσο ήταν καιρός, δεν έλαβε υπόψη της την αδήριτη αρχή που εκφράζει ο Χορός:

φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων·
μῖμνει δὲ μῖμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς
παθεῖν τὸν ἔρξαντα.³⁷ θέσμιον γάρ (1562-1564).

όποιος ληστεύει, ληστεύεται, ο φονιάς πληρώνει·
όσο ο Δίας μένει στον θρόνο του, και τούτο μένει·
να παθαίνει ο δράστης· είναι νόμος.

Η Κλυταιμνήστρα έδρασε, και επομένως θα πάθει. Η επίγνωση στην οποία έφτασε όσον αφορά τη σημασία του απώτερου παρελθόντος για το παρόν και το μέλλον δεν θα μπορέσει να τη σώσει από τον θάνατο στα χέρια του γιου της.

Συνοφίζοντας, έχομε το περιθώριο να πούμε ότι η Κλυταιμνήστρα συνειδητοποιεί βαθμιαία τη σημασία του παρελθόντος για το παρόν και το μέλλον. Ο χρόνος γι' αυτήν αρχικά περιορίζεται στο παρόν, καθώς καθορίζεται αφενός από την επιθυμία της να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα για τη θυσία της Ιφιγένειας και αφετέρου, μετά την εκδίκησή της, από το ολοκληρωτικό δόσιμό της στην κορυφαία στιγμή του θριάμβου της. Ο Χορός ωστόσο, που αποδοκιμάζει έντονα την πράξη της, γίνεται αιτία να συνειδητοποιήσει η Κλυταιμνήστρα, βήμα το βήμα, τη σημασία του παρελθόντος για το παρόν και το μέλλον: δηλαδή τη σημασία που έχει το παρελθόν του Οίκου, η κληρονομική κατάρα, ο ανταποδοτικός νόμος, ο δαίμων της γενιάς, ο *άλάστωρ*, ο οποίος μέσω των γενεών παραμένει ενεργός στο παρόν και έτσι επηρεάζει το μέλλον.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alexiou, M. (1974), *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
Betensky, A. (1978), "Aeschylus' Oresteia: The Power of Clytemnestra", *Ramus* 7, 11-25.
Conacher, D.J. (1987), *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto – Buffalo – London.
— (1974), "Interaction between Chorus and Characters in the *Oresteia*", *AJPh* 95, 323-43.
Denniston, J.D. – Page, D.L. (1957), *Aeschylus' Agamemnon with Introduction and Commentary*, Oxford.
Dodds, R. (2007), "Morals and Politics in the *Oresteia*" (= 1960 *PCPS* 186, 19-31), στο Michael Lloyd (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford, 245-64.
Foley, H.P. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford.
Fraenkel, E. (1950, 1978), *Aeschylus' Agamemnon, Volume II, Commentary on 1-1055, Volume III, Commentary on 1056-1673*, Oxford.
Gould, J. (1980), "Law, Customs and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", *JHS* 100, 38-59.

³⁷ Πρβ. Αισχ. Χορη. 313-14: [...] δράσαντα παθεῖν, / τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.

- Goward, B. (2002), *Αφήγηση και Τραγωδία: Αφηγηματικές Τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη*, μτφ. Νικ. Π. Μπεζαντάκος, Αθήνα. (1999, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.)
- (2005), *Aeschylus: Agamemnon*, Duckworth, London.
- Χατζηανέστης, Ε. (2000), *Αισχύλος: Αγαμέμνων, Α' Τόμος: Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση, Β' Τόμος: Σχόλια*, Αθήνα.
- Heedlam, W. (1910), *Agamemnon of Aeschylus with Verse Translation, Introduction and Notes*, Cambridge.
- Lebeck, A. (1971), *The Oresteia: A Study in Language and Structure*, Washington D.C.
- Λιόλιου, Ε. (2008), *Ο δόλος στον Αισχύλο: Από το δόλωμα στην πειθώ*, διδακτ. διατριβή, Ιωάννινα.
- Michelini, A.N. (1980), "Character and Character Change in Aeschylus: Clytemnestra and the Furies", *Ramus* 8, 153-64.
- Moreno, M.L. (2009), "Aeschylus, Agamemnon 1478-1480", *GRBS* 49, 477-85.
- Mossé, Cl. (1983), *La femme dans la Grèce antique*, Paris.
- Neuburg, M. (1991), "Clytemnestra and the Alastor: (Aeschylus' Agamemnon 1497 ff)", *QUCC* 38, 37-68.
- Romilly, J. de (1968), *Time in Greek Tragedy*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Sourvinou-Inwood, C. (1988), "Priestess in the Text: *Theano Menonos Agrylethen*", *G & R* 35, 29-39.
- Taplin, O. (1988), *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση. Μετάφραση-Σχόλια-Ελληνική Βιβλιογραφία* Βασίλη Δ. Ασημομούτη, Αθήνα. (1978, *Greek Tragedy in Action*, London.)
- Thomson, G. (1938, 1966), *The Oresteia of Aeschylus with an Introduction and Commentary, in Which Is Included the Work of the Late Walter Headlam, I, II*, Amsterdam, Prague.
- Vallois, R. (1914), "Arae (en grec)", *BCH* 38, 250-71.
- Vellacot, Ph. (1984), *The Logic of Tragedy: Morals and Integrity in Aeschylus' Oresteia*, Durham, N.C.
- Winnington-Ingram, R.P. (1983), "Clytemnestra and the Vote of Athena" (= 1949 *JHS* 88, 130-47), *σπου ίδιου: Studies in Aeschylus*, Cambridge, 101-31.
- Ziebarth, E. (1895) "Der Fluch im Griechischen Recht", *Hermes* 30, 57-70.

KATERINA SYNODINOU

Clytemnestra's personal sense of time in the *Agamemnon* of Aeschylus

This paper deals with Clytemnestra's growing awareness of the impact which the past history of the House of Atreus has on the present and future. Her sense of time, confined to the present, is primarily conditioned by her passionate desire to take revenge on Agamemnon for Iphigeneias' death, followed by her exultation over the bodies of her two victims, Agamemnon and Cassandra. Affected by the Chorus' criticism of her deeds, Clytemnestra gradually realizes the dynamic force of the past, that is of the history of the House, of the ancestral curse, of the retaliation law, of the family daemon, who through generations proves to be active in the present and thus affects the future. Clytemnestra's insight into the past still does not absolve her from her responsibility for her deeds.

Κείμενο και παράσταση: αντιστροφή ρόλων στην τιμωρία του Πολυμήστορα (Ευριπίδη *Εκάβη*, στ. 953-1108)



ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ μπορούν να μελετηθούν ως προς τη σκηνική οργάνωση, την ενδυματολογία, τη δραματουργική αξιοποίηση του σώματος του ηθοποιού, τα γλωσσικά και παραγλωσσικά χαρακτηριστικά, τη μουσική.¹ Οι μαρτυρίες όμως για τα παραπάνω θέματα στις τραγικές παραστάσεις του 5^{ου} αι. π.Χ. είναι από ελάχιστες ως μηδαμινές. Βασική πηγή τους αποτελεί το αρχαίο κείμενο και ειδικότερα οι αναφορές του σε στοιχεία της παράστασης, όπως ο τραγικός χώρος και χρόνος, η σκευή και οι κινήσεις των σωμάτων των υποκριτών. Έτσι, αν και έχουν προταθεί πολλά θεωρητικά μοντέλα για την ανάλυση των σύγχρονων παραστάσεων, η εφαρμογή τους στο αρχαίο θέατρο απαιτεί προσοχή εξαιτίας των ιδιαιτεροτήτων της αρχαίας τραγωδίας.² Λόγω κυρίως του έντονου ενδιαφέροντός της για τη σημασιολογία αλλά και την αναλυτική περιγραφή των στοιχείων της παράστασης, σε αυτό το άρθρο ακολουθείται η σημειωτική θεωρία, χωρίς αυτή η επιλογή να μειώνει το σημαντικό ρόλο άλλων θεωρητικών μοντέλων στη μελέτη της τραγικής παράστασης.

Η σημειωτική εξετάζει τα σημεία, δηλαδή, σύμφωνα με τον Elam, ενόητες «με δύο όψεις, οι οποίες συνενώνουν ένα υλικό *όχημα* ή *σημαίνον* με μια νοητική *έννοια* ή *σημαινόμενο*».³ Η σημειωτική του δράματος και της θεατρικής παράστασης, ειδικότερα, επικεντρώνεται στην ανάλυση συστη-

¹ Η αξιοποίηση του σώματος του ηθοποιού εξετάζεται ως προς τη σημασία που λαμβάνει ο χώρος που κατέχει, τις κινήσεις σε αυτόν και τις «προσεγγιστικές σχέσεις», όρο του Elam (2001) 274, δηλαδή τις αποστάσεις μεταξύ των ηθοποιών, βλ. και Ubersfeld (1996) 70-1· Pavis (1998) 161. Τα παραγλωσσικά χαρακτηριστικά είναι φωνητικά χαρακτηριστικά όπως η χροιά, η ταχύτητα, ο ρυθμός, ο τονισμός. Αυτά παρέχουν πληροφορίες για την κατάσταση, τις προθέσεις και τη συμπεριφορά του ομιλητή, βλ. και Elam (2001) 102-7.

² Η αρχαία τραγική παράσταση βασιζόταν σε πολλές θεατρικές συμβάσεις που δεν απαντούν στο σύγχρονο θέατρο όπως τη συμμετοχή τριών ομιλούντων ανδρών υποκριτών, την παρουσία του Χορού, τη σύλληψη των έργων με βάση τον ανοικτό χώρο και τη δεδομένη μορφή του, την παρουσία βίαιων σκηνών σε μη ορατό για τους θεατές χώρο, τη συμβατική χρήση μηχανημάτων όπως το εκκύκλημα.

³ Elam (2001) 28. Για παράδειγμα, τα φύλλα που πέφτουν δηλώνουν το φθινόπωρο και τον επερχόμενο χειμώνα. Βλ. Fortier (1997) 18. Για μία σύντομη περίληψη της ιστορίας της σημειωτικής, βλ. Martin – Sauter (1995) 45-52.

μάτων σημείων, π.χ. ενδυματολογικών, μουσικών, κινησιακών, και μελετά τις σημασίες τους.⁴ Η τάση όμως για σχολαστική εξέταση και κατηγοριοποίηση των επιμέρους συστημάτων της θεατρικής παράστασης εμπεριέχει τον κίνδυνο κατακερματισμού της και μπορεί να δυσχεράνει τη σύλληψη του όλου.⁵ Έτσι καθίσταται προβληματική η αυστηρή εφαρμογή της σημειωτικής στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Επομένως, με δεδομένα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αττικής τραγωδίας, η εξέταση της θεατρικής παράστασης που προτείνεται εδώ ακολουθεί την παραδοσιακή σημειωτική, επειδή επικεντρώνεται στο νόημα που παράγεται από τα στοιχεία της παράστασης, αλλά εμμένει και στη σημασιολογία των αλληλεπιδράσεων τους, η οποία είναι αναγκαία για την κατανόησή της. Καθώς ο χώρος αποτελεί τη βασική προϋπόθεση για την ύπαρξη της παράστασης και την εξέταση άλλων πτυχών της (όπως είναι η σκηνική οργάνωση και οι κινήσεις των ηθοποιών), απαιτείται μία σύντομη εισαγωγή στις βασικές κατηγορίες του τραγικού χώρου.⁶

Στο παρόν άρθρο ακολουθείται η διάκριση του τραγικού χώρου σε τρεις κατηγορίες.⁷ Έτσι, ο χώρος παράστασης είναι ο φυσικός χώρος της, δηλαδή για το θέατρο του Διονύσου του 5^{ου} αι. π.Χ. το σκηνικό οικοδόμημα πιθανώς με μια υπερυψωμένη σκηνή, η *ορχήστρα*, οι *πλαϊνές είσοδοι* και το *κοίλον*, ενώ ο δραματικός χώρος γενικά ορίζεται ως ο χώρος του κειμένου που λαμβάνει σκηνική υπόσταση στην παράσταση.⁸ Στην αρχαία τραγωδία ο δραματικός χώρος διακρίνεται σε δύο κατηγορίες, στον ορατό και στον αόρατο χώρο. Ο ορατός δραματικός χώρος αναπαρίσταται από το φυσικό χώρο τον οποίο βλέπουν μπροστά τους οι θεατές. Ο αόρατος δραματικός χώρος χαρακτηρίζεται από δράση στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος. Οι πράξεις όμως που εκτυλίσσονται στο εσωτερικό γίνονται αντιληπτές συγχρόνως με τα γεγονότα στον εξωτερικό χώρο. Λόγου χάριν, οι κραυγές ενός χαρακτήρα μέσα από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος ακούγονται στον εξωτερικό χώρο και σχολιάζονται αμέσως από το Χορό ή άλλους χαρακτήρες. Έτσι, η δράση γίνεται αντιληπτή σαν να συμ-

⁴ Για τη σημειωτική του θεάτρου, βλ. ενδεικτικά Elam (2001)· Aston – Savona (1991)· Carlson (1990).

⁵ Για την κριτική της σημειωτικής βλ. ενδεικτικά Fortier (1997) 22· Pavis (2003) 16-20.

⁶ Για τον τραγικό χώρο ενδεικτικά βλ. Wiles (1997)· Wiles (2000) 89-127· Πασχάλης (2001) 97-107· Rehm (2002).

⁷ Για μια λεπτομερέστερη ανάλυση των κατηγοριών, βλ. Kampourelli (υπό δημοσίευση) 1-65. Εναντίον τέτοιων διακρίσεων βλ. Wiles (1997) 18 και την κριτική που του ασκεί ο Rehm (2002) 306 σημ. 112.

⁸ Το θέατρο του Διονύσου αποτελεί το χώρο της πρώτης παράστασης για την πλειονότητα των σωζόμενων τραγωδιών. Η αρχιτεκτονική του όμως δεν μπορεί να ανασυσταθεί με σαφήνεια για τον πέμπτο αιώνα π.Χ. Για μία σύνοψη των αρχαιολογικών δεδομένων και των ερμηνειών τους, βλ. ενδεικτικά Scullion (1994) 3-52· Wiles (1997) 44-52· Moretti (1999-2000) 377-98.

βαίνει στον ίδιο χώρο με αυτούς, με αποτέλεσμα το εσωτερικό να παρουσιάζεται ως επέκταση του ορατού χώρου.⁹

Σε αντίθεση με τον αόρατο δραματικό χώρο, στις περιπτώσεις του διηγητικού χώρου δεν υπάρχει ταυτόχρονη δράση αλλά έκθεση όσων έχουν συμβεί σε αόρατους για τους θεατές χώρους, δηλαδή στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, στην άλλη άκρη των εισόδων ή και πιο μακριά από το χώρο παράστασης.¹⁰ Ο διηγητικός χώρος παρουσιάζεται μέσα από τα λόγια των υποκριτών και του Χορού (κυρίως τις αγγελίες και τα λυρικά τραγούδια αντίστοιχα).¹¹

Μετά από τη σύντομη παρουσίαση της θεωρητικής προσέγγισης που ακολουθείται, η ανάλυση εστιάζεται στην τραγωδία, *Εκάβη* του Ευριπίδη, και συγκεκριμένα στη σκηνή της τιμωρίας του Πολυμήστορα, του βασιλιά της Θράκης, από την Εκάβη για τη δολοφονία του νεότερου γιου της, Πολύδωρου (στ. 953-1108). Η αποτρόπαια πράξη της να τυφλώσει τον Πολυμήστορα και να σκοτώσει τα παιδιά του τονίζει την υπέρβαση των γυναικείων ορίων και την αντιστροφή των ρόλων του θύτη και του θύματος μεταξύ του Πολυμήστορα και της Εκάβης. Αυτό το τμήμα του έργου και γενικότερα το θέμα της εκδίκησης της Εκάβης έχει λάβει ιδιαίτερη προσοχή από πολλούς μελετητές.¹² Οι τρόποι όμως που η παράσταση ενισχύει τη σημασία αυτής της σκηνής δεν έχουν τύχει συστηματικής έρευνας. Με βάση τους επιλεγμένους στίχους του έργου εξετάζονται στη συνέχεια τα σημαντικότερα σημεία της δραματουργικής αξιοποίησης του χώρου και του σώματος των υποκριτών μέσα σε αυτόν (μέσω κυρίως των κινήσεων και της εμφάνισής τους), με ιδιαίτερη έμφαση στους τρόπους που καταδεικνύουν τη μεταβολή της κατάστασης και την αντιστροφή των ρόλων των δύο χαρακτήρων.

Από την αρχή της τραγωδίας ο χώρος που συνδέεται με την Εκάβη τονίζει τη σωματική και κοινωνική της αδυναμία. Η Εκάβη και οι υπόλοιπες Τρωαδίτισσες δούλες βρίσκονται στη Θράκη, μια χώρα απροσδιόριστη, σχεδόν έρημη, ανάμεσα στην Τροία και την Ελλάδα.¹³ Σαν ακινητοποιημένες στο χρόνο, εξαιτίας της πρόσφατης προσάραξης των ελληνικών πλοίων στη Χερσόνησο λόγω νηνεμίας (στ. 900-901), βρίσκονται μετέωρες ανάμεσα

⁹ Πρβ. για παράδειγμα, Σοφ. *Ηλ.* 1406-1416, Ευρ. *Ηλ.* 1165-1171.

¹⁰ Ακολουθώ τον όρο «διηγητικός» που προτείνεται από τον Πεφάνη (1999) 368.

¹¹ Ειδικότερα, το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος παρουσιάζεται ως διηγητικός χώρος συνήθως από τον εξάγγελο, ο οποίος διηγείται το τραγικό γεγονός που προηγήθηκε εκεί, π.χ. *Ο.Τ.* 1237-85. Στον *Αγ.* 1372-1398 η ίδια η δολοφόνος, η Κλυταιμνήστρα, επιτελεί αυτόν το ρόλο.

¹² Για μερικές αντιπροσωπευτικές ερμηνείες της εκδίκησης βλ. Mossman (1995) 164-203· Zeitlin (1996) 192· Kovacs (1987) 108-12· Gregory (1999) xxxiii και αντίθετα στις παραπάνω απόψεις Segal (1993) 182, 186.

¹³ Βλ. Segal (1993) 172. Για τη Θράκη ως ένα μεταβατικό χώρο βλ. Zeitlin (1996) 173-4.

σε ένα παρελθόν και ένα χώρο που δεν υπάρχει πια (τα ερείπια της Τροίας αποτελούν πλέον μία χαμένη, σχεδόν ουτοπιστική τοποθεσία, που μπορεί να αναδημιουργηθεί μόνο μέσα από τη μνήμη) και ένα μέλλον και ένα χώρο που αναπλάθεται μόνο με τη τρομαγμένη φαντασία τους (την Ελλάδα όπου θα πάνε ως σκλάβες).¹⁴ Το σκηνικό οικοδόμημα έχει αναγνωριστεί δραματικά στους στ. 53-54 ως η σκηνή του Αγαμέμνονα και, επομένως, παριστάνει το προσωρινό κατάλυμα των γυναικών που ανήκουν σε αυτόν ως σκλάβες και όχι έναν κανονικό οίκο, κάτι που καταδεικνύει την μεταβολή της τύχης των γυναικών και ιδίως της ίδιας της Εκάβης, η οποία κάποτε ήταν η ίδια δέσποινα ενός παλατιού.¹⁵ Έτσι, εκτός από τη συμβατική αδυναμία του γυναικείου φύλου και των γηρατειών, η Εκάβη μετά από μια πλούσια και ευτυχημένη ζωή βιώνει εξαιτίας του πολέμου την έσχατη εξαθλίωση. Η πρώτη βασίλισσα, υπόδουλη στη σκηνή ενός ξένου κατακτητή, φαίνεται ότι κατέχει ένα χώρο στον οποίο δεν μπορεί να έχει κανέναν έλεγχο. Από την πρώτη της εμφάνιση η Εκάβη παρουσιάζεται υποβασταζόμενη από άλλες δούλες, στηριγμένη σε ένα ραβδί, γριά και ανήμπορη (στ. 59-67).¹⁶ Έτσι, εκτός από το λόγο, ο χώρος, η εμφάνιση και οι κινήσεις της στοχεύουν στο να δοθεί έμφαση στην εικόνα της ανίσχυρης Εκάβης, η οποία παρουσιάζεται ως το θύμα που υφίσταται την αντρική βία και υποφέρει (πρβ. και στ. 486-487).

Πριν από την είσοδο του Πολυμήστορα στο στ. 953, η Εκάβη, μετά από την καταστροφή της Τροίας και τη δουλεία, έχει βιώσει δύο νέες απώλειες, τους θανάτους των δύο παιδιών της.¹⁷ Μετά όμως από την πληροφορία για το θάνατο του γιου της, ο οποίος σηματοδοτεί τον οριστικό όλεθρο της πόλης της Τροίας και του οίκου της, μετατρέπεται σε τιμωρό, αρχικά πείθοντας τον Αγαμέμνονα να μην παρέμβει όταν αυτή θα εκτελεί το σχέδιό της εναντίον του Πολυμήστορα (στ. 736-905).¹⁸ Καθώς η δράση εστιάζεται

¹⁴ Η Τροία έχει παρουσιαστεί ως διηγητικός χώρος από τον πρόλογο (π.χ. στ. 17, 34). Για την Ελλάδα ως το χώρο της δουλείας βλ., για παράδειγμα, στ. 100-103, 480-483.

¹⁵ Για την ύπαρξη χωριστών σκηνών του Αγαμέμνονα, βλ. Mossman (1995) 49 και αντίθετα Συνοδινού (2005) 375, ad 1016.

¹⁶ Ήδη πριν από την πρώτη είσοδο της Εκάβης τονίζεται η αδυναμία της σε αντίθεση με το ένδοξο παρελθόν της στον πρόλογο (στ. 30-34, 45-58, ιδίως 55-58), βλ. Mossman (1995) 165. Η απομόνωσή της τονίζεται και με τη μονωδία της, δείγμα παθητικότητας, βλ. Συνοδινού (2005) 32, ad 59-97. Για την πρώτη είσοδο της Εκάβης, βλ. αναλυτικά Mossman (1995) 51.

¹⁷ Το φάντασμα του Πολύδωρου αποκαλύπτει στον πρόλογο ότι ο Πολυμήστορας, στον οποίο είχε σταλεί για προστασία μαζί με χρυσάφι, τον δολοφόνησε για να κρατήσει το χρυσάφι του. Η αδελφή του, Πολυξένη, θα θυσιαστεί μετά από απαίτηση του νεκρού Αχιλλέα για το φόνο του. Όπως ορθά παρατηρεί η Mossman (1995) 59-60, η Εκάβη περιβάλλεται από συμφορές, καθώς η μία είσοδος συνδέεται με τη θυσία της Πολυξένης από τους Έλληνες και η άλλη αμέσως με την αποκάλυψη της δολοφονίας του Πολύδωρου. Για τις εισόδους βλ. Συνοδινού (2005) 7.

¹⁸ Zeitlin (1996) 193, η οποία σημειώνει ότι ο θάνατος του Πολύδωρου σηματοδοτεί το τέλος της έσχατης ελπίδας της Τροίας. Βλ. και Rehm (2002) 182.

στην τιμωρία που σχεδιάζει η Εκάβη, το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος παρουσιάζεται ως κατεξοχήν γυναικείος χώρος, στον οποίο όμως η Εκάβη δε θα δέχεται πλέον τα καταστροφικά νέα παθητικά, αλλά η ίδια θα φέρει καταστροφή.¹⁹ Όταν ο Αγαμέμνωνας βασισμένος στη (φαινομενική) αδυναμία της Εκάβης αμφισβητεί την ικανότητα των γυναικών να νικήσουν άντρες και, επομένως, την επιτυχή διάπραξη εγκλήματος εναντίον ενός ισχυρού άντρα, του Πολυμήστορα (ιδίως στους στ. 881, 883), η Εκάβη επιμένει στη δύναμη των γυναικών που βρίσκονται μέσα στις σκηνές (στ. 880-884). Επιπρόσθετα, στους στ. 886-888, η Εκάβη υιοθετώντας το ρόλο του Χορού να ανακαλεί μυθολογικά παραδείγματα, αναφέρει τις περιπτώσεις γυναικών που σκότωσαν άντρες και συγκεκριμένα τις Δαναΐδες και τις γυναίκες της Λήμνου. Με αυτά τα παραδείγματα διαφαίνεται και προοικονομείται το σχέδιο εκδίκησης της Εκάβης, κάτι που καθιστά τη σημασιολογική φόρτιση του εσωτερικού ως τόπου έλλειψης ισχύος ειρωνική και άρα προβληματική.

Αυτή η αμφίσημη σημειολογία του εσωτερικού του σκηνικού οικοδομήματος ενισχύεται όταν πραγματοποιείται η συνάντηση μεταξύ της Εκάβης και του Πολυμήστορα. Η συζήτηση μεταξύ τους χαρακτηρίζεται από δισημίες και ειρωνείες, καθώς εκτός από την παραδοσιακή αδυναμία του γυναικείου φύλου τονίζεται από την αρχή η δυστυχία και συνεπώς η κατωτερότητα της Εκάβης και των υπόλοιπων γυναικών σε αντίθεση με τον Πολυμήστορα (στ. 968-975).²⁰

Η σιγουριά του Θρακιώτη βασιλιά στη δύναμή του επιτείνει αυτό το παιχνίδι με την αμφισημία του χώρου. Στο προηγούμενο στάσιμο, ακριβώς πριν από την είσοδο του Πολυμήστορα, τονίζεται λυρικά ένα κεντρικό θέμα του έργου, το ευμετάβολο της ανθρώπινης τύχης (στ. 905-952).²¹ Με την άφιξη του Πολυμήστορα από τη Θράκη (στ. 953) το επίκεντρο της προσοχής του κοινού στρέφεται από τη λυρική περιγραφή της καταστροφής της Τροίας και της ιδιωτικής ζωής των γυναικών που έγιναν σκλάβες, στο δημόσιο χώρο που συνδέεται με τον Πολυμήστορα ως άντρα και κυρίως ως βασιλιά. Ο εξωτερικός χώρος παρουσιάζεται, όπως συνήθως συμβαίνει στην

¹⁹ Βλ. Mossman (1995) 64.

²⁰ Βλ. ιδίως στ. 972-975 όπου η Εκάβη εκμεταλλεύεται για άλλη μια φορά το στερεότυπο της ορθής συμπεριφοράς των γυναικών απέναντι στους άντρες που ορίζει ότι οι γυναίκες δεν πρέπει να τους κοιτούν κατάματα, ιδίως όταν δυστυχούν. Για τη γνησιότητα του στ. 975, βλ. Συνοδινού (2005) 367-8, ad 974-5. Matthiessen (2008) 223, 225, ad 970-5, 973-5 αντίστοιχα. Η δυστυχία της Εκάβης επιβεβαιώνεται από την απάντηση του Πολυμήστορα στους στ. 984-985 *τί χροῖ τὸν εὖ πράσσοντα μὴ πράσσουσιν εὖ φίλοις ἐπαρκεῖν*;

²¹ Το Γ' στάσιμο και ιδίως η κατάρα εναντίον της Ελένης στο τέλος του, που ανακαλεί την ιδέα της εκδίκησης, θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως μία γέφυρα που μεταφέρει το κοινό από το τμήμα της τραγωδίας όπου η Εκάβη συλλαμβάνει το σχέδιο της τιμωρίας του Πολυμήστορα (στο τέλος του Γ' επεισοδίου) στο τμήμα όπου το σχέδιο αυτό πραγματοποιείται (στ. 953 κ.εξ.).

τραγωδία, ως ο αντρικός χώρος, ο χώρος της δύναμης και της εξουσίας σε αντίθεση με το γυναικείο χώρο του εσωτερικού. Καθώς ο Πολυμήστορας εισέρχεται από την πλαϊνή είσοδο, χωρίς ανακοίνωση από το Χορό, ο ορατός χώρος φαίνεται να συνδέεται άμεσα με τον αόρατο στους θεατές τόπο της Θράκης και του παλατιού του Πολυμήστορα, αφού ο ίδιος θεωρεί τον εξωτερικό χώρο αλλά και το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος ως επέκταση του ασφαλούς οίκου του, όπου δεν αντιμετωπίζει κανένα κίνδυνο.²² Γι' αυτό άλλωστε διώχνει και τους ακόλουθούς του (στ. 981-983), χωρίς να φοβάται την έρημια, δηλαδή την «απομόνωση», η οποία υποδηλώνει κίνδυνο σύμφωνα με τη Συνοδινού.²³ Αυτή η εμπιστοσύνη που αισθάνεται (ειρωνικά) επιβεβαιώνεται και από την απουσία αντρών από τις σκηνές (στ. 1016-1018). Έτσι, ο Πολυμήστορας εισέρχεται σε εχθρικό χώρο χωρίς να το υποψιάζεται.

Εκτός από την παραπάνω αμφισημία του εσωτερικού του σκηνικού οικοδομήματος, ο χώρος αυτός λαμβάνει και μια επιπρόσθετη, εξίσου προβληματική, σημασία, συγχέοντας τα όρια του φαινομενικού και του πραγματικού. Παρουσιάζεται ως πλούσιος τόπος λόγω του υποτιθέμενου θησαυρού του (στ. 1013-1014). Ο άλλος τόπος που αναφέρεται σε σχέση με τα πλούτη, και ιδίως το χρυσό, εκτός από την ιερή περιοχή της Ιλιάδας Αθηνάς (που αποτελεί μέρος του σχεδίου της Εκάβης για την εξαπάτηση του Πολυμήστορα), είναι το παλάτι του Θρακιώτη βασιλιά, χωρίς όμως αυτό να λάβει λεπτομερέστερη προσοχή. Ούτε όμως το παλάτι είναι αυτό που φαίνεται από τον Πολυμήστορα. Όπως γνωρίζει πια η Εκάβη, αυτό αποτελεί τον τόπο της δολοφονίας του Πολύδωρου εξαιτίας του (πραγματικού) χρυσού στο παρελθόν, οι συνέπειες της οποίας οδηγούν στο παρόν, και, ειδικότερα, στις νέες εγκληματικές πράξεις αυτή τη φορά στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος.²⁴

Μέχρι την είσοδο του Πολυμήστορα μέσα στη σκηνή των γυναικών για να παραλάβει τα υποτιθέμενα πλούτη (στ. 1019-1022), το εσωτερικό της σκηνής παρουσιάζεται μόνο μέσα από τα λόγια των χαρακτήρων. Τη στιγμή όμως που ο Πολυμήστορας εισέρχεται εξαπατημένος στο εσωτερικό με

²² Ως προς την είσοδο που χρησιμοποιεί ο Πολυμήστορας, η Mossman (1995) 64, υποστηρίζει ότι πιθανώς εισέρχεται από το στρατόπεδο των Αχαιών και ότι αυτό θα τόνιζε την ιδιαίτερη σχέση του με τους Έλληνες που μόλις αποκήρυξε ο Αγαμέμνωνας. Πλεονέκτημα αυτής της σκηνικής πρότασης είναι ότι έτσι εντείνεται η ειρωνεία του «φιλικού» προς αυτόν στρατοπέδου. Για τη – λιγότερο πιθανή – χρήση της άλλης εισόδου, βλ. Hourmouziades (1965) 131.

²³ Συνοδινού (2005), 369, ad 981-2. Η ερημία αυτή προοικονομεί την ερημία του εσωτερικού και του νησιού εξορίας του.

²⁴ Ο χρυσός που βρίσκεται στο μακρινό παλάτι θα βρει την αντιστοιχία του στον ψεύτικο θησαυρό μέσα στο εσωτερικό. Για την αρνητική σημασία του χρυσού βλ. Segal (1993) 160. Αν το πτώμα του Πολύδωρου είναι ορατό, τότε είναι μάρτυρας του εγκλήματος και της υποκρισίας, βλ. Συνοδινού (2005) 363, ad 953-5· Matthiessen (2008) 221, ad 955.

τα παιδιά του, η δραματουργική αξιοποίηση αυτού του χώρου αλλάζει, καθώς το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος λαμβάνει ενεργό ρόλο στη δράση του έργου. Οι πόρτες κλείνουν απομονώνοντας το εσωτερικό για την εκτέλεση της εκδίκησης της Εκάβης και ο Πολυμήστορας εγκλωβίζεται σε έναν τόπο χωρίς διαφυγή.²⁵ Ο φαινομενικά ασφαλής χώρος του εσωτερικού μετατρέπεται για τον Πολυμήστορα σε χώρο φρικτών εγκλημάτων, καθιστώντας τον άλλοτε ισχυρό βασιλιά από θύτη σε θύμα. Αυτό το κομβικό σημείο του έργου τονίζεται με τη λειτουργία του εσωτερικού ως αόρατου δραματικού χώρου. Η εκδίκηση λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα με τα σχόλια του Χορού, δημιουργώντας μια δυναμική σκηνή. Η συνέχεια μεταξύ ορατού και αόρατου δραματικού χώρου ενισχύεται με τις κραυγές του Πολυμήστορα που ακούγονται από το Χορό και το κοινό και σχολιάζονται από το Χορό σαν να ήταν παρών στον ίδιο χώρο (στ. 1035-1038).²⁶

Η τιμωρία όμως του Θρακιώτη βασιλιά προκαλεί την έκπληξη του κοινού. Οι προσδοκίες του Χορού αλλά και των θεατών θα ήταν να σκοτωθεί ο Πολυμήστορας (στ. 1028 και 1032-1034).²⁷ Οι κραυγές που ακούγονται συνήθως στην τραγωδία δηλώνουν το φόνο του παγιδευμένου θύματος στο εσωτερικό.²⁸ Εδώ οι λεπτομέρειες της εκδίκησης παραμένουν ασαφείς, ώσπου οι κραυγές του Πολυμήστορα αποκαλύπτουν τις πράξεις στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος, καθώς ο ίδιος ανακοινώνει την τύφλωσή του και το φόνο των παιδιών του (στ. 1035, 1037).²⁹ Η ακουστική συνέχεια εσωτερικού και εξωτερικού χώρου συνεχίζεται με τον Πολυμήστορα να θέλει να πιάσει τις γυναίκες σε κάθε γωνιά της σκηνής δίνοντας έτσι μια σύντομη περιγραφή των κινήσεών του στο εσωτερικό, με αποκορύφωμα τα έντονα χτυπήματα με τις γροθιές του (στ. 1040-1041).³⁰ Έτσι, ο Πολυμήστορας, αν και αθέατος στο κοινό, καθιστά έντονη την παρουσία του. Ενώ όμως δεσπόζει ακουστικά στο εσωτερικό, είναι ουσιαστικά αδύ-

²⁵ Όπως σε άλλες αντίστοιχες σκηνές, συμβατικά οι βίαιες πράξεις λαμβάνουν χώρα σε αόρατο χώρο και η είσοδος του μελλοντικού θύματος εκεί συνοδεύεται από δυσόλινα λόγια που αυτός φαίνεται ότι δεν ακούει (στ. 1021-22), βλ. Collard (1991) 183, ad 1021-2 και για την αντίθετη άποψη Συνοδινού (2005) 376.

²⁶ Η Συνοδινού (2005) 384, ad 1035-55, χαρακτηρίζει αυτό ως ένα χωρίο «καθρέπτη», όπου η πράξη βίας εκτός σκηνής αντανακλάται στην αντίδραση του χορού και των ηθοποιών επί σκηνής.

²⁷ Κατά τον Matthiessen (2008) 233, ad 1024-34, το χορικό που περιλαμβάνεται σε αυτούς τους στίχους γεφυρώνει το χρόνο ώσπου να αρχίσει η κυρίως δράση μέσα.

²⁸ Βλ. Goward (1999) 32-3.

²⁹ Για τη σύνδεση με τον Κύκλωπα βλ. Seaford (1984) 48-9. Συνοδινού (2005) 386, ad 1035 και για την αντίθετη άποψη Matthiessen (2008) 235, ad 1035. Σύμφωνα με τον Segal (1993) 182, η τύφλωση υποδηλώνει ένα συμβολικό ευνουχισμό σε συνδυασμό με το θάνατο των αγοριών του, της βιολογικής και πολιτικής συνέχειας του, βλ. και σημ. 17, παραπάνω. Για τη διπλή τιμωρία του Πολυμήστορα, βλ. Zeitlin (1996) 189.

³⁰ Βλ. Συνοδινού (2005) 388, ad 1040.

ναμος, αφού όντας τυφλός εγκλωβίζεται εκεί χωρίς έλεγχο του χώρου ή του σώματός του.³¹

Η ετοιμότητα του Χορού να μπει στο σκηνικό οικοδόμημα ενισχύει τη συνέχεια άορατου και ορατού δραματικού χώρου. Η σύμβαση όμως απαιτεί ο Χορός να παραμείνει στην ορχήστρα και έτσι η σύνδεση του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο επιτυγχάνεται με τη γοργή είσοδο της Εκάβης από τη σκηνή του Αγαμέμνονα. Αυτή η είσοδος αποτελεί αντιστροφή της πρώτης εμφάνισης της Εκάβης στο έργο και οπτικά υπογραμμίζει τη μεταβολή της πρώην βασίλισσας από αδύναμο θύμα σε θριαμβευτή θύτη.³² Αυτή η αντίθεση θα γινόταν εντονότερη αν η Εκάβη συνοδευόταν από τις Τρωαδίτισσες βοηθούς της. Αντί όμως να την υποβαστάζουν, όπως συνέβη στην πρώτη της είσοδο, τώρα η ίδια πιθανώς βρίσκεται μπροστά από αυτές (στ. 1044), κάτι που τονίζει και οπτικά ότι αναλαμβάνει προσωπικά την ευθύνη για την τιμωρία του Πολυμήστορα (στ. 1046, 1051).³³

Με τη θριαμβευτική εμφάνιση της Εκάβης στον εξωτερικό χώρο η υπέρβαση των συμβατικών ορίων γυναικείου και αντρικού χώρου, που συζητήθηκε παραπάνω, γίνεται ακόμα πιο εμφανής. Η Εκάβη ελέγχει τον εξωτερικό χώρο, ένα χώρο κατάλληλο για τη δημόσια ανακοίνωση του εγκλήματος από το θύτη του, ενώ ο Πολυμήστορας χτυπά τις πόρτες χωρίς αποτέλεσμα παγιδευμένος μέσα στο εσωτερικό, τον κατεξοχήν γυναικείο χώρο (στ. 1044-1046). Ενώ αναμένεται όμως μια ρήση χαρακτηριστική ενός εξάγγελου, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την Κλυταιμνήστρα στον Αγαμέμνονα, εδώ η Εκάβη μας προετοιμάζει για την επικείμενη είσοδο του Πολυμήστορα και των νεκρών παιδιών του (στ. 1049-1055). Η δήλωσή της ότι θα απομακρυνθεί από την είσοδο της σκηνής (στ. 1054, *άλλ' έκποδών άπειμι κάποστήσομαι*) πιθανώς εξηγείται από την ανάγκη προσήλωσης της προσοχής του κοινού στην επικείμενη εμφάνιση του θύματός της. Έτσι, οι πόρτες του σκηνικού οικοδομήματος δεν ανοίγουν απλώς για να αποκαλύψουν με τη χρήση του *εκκυκλήματος*, δηλαδή όπως συμβατικά συνέβαινε στις περισσότερες τραγωδίες, τα πτώματα των παιδιών του Πολυμήστορα,

³¹ Βλ. και στ. 1044-1046, παρακάτω. Σύμφωνα με τη διήγηση του Πολυμήστορα για όσα συνέβησαν στο εσωτερικό, η οποία παρουσιάζεται αργότερα στους στ. 1145-1175 οι γυναίκες τον κρατούσαν όσο γινόταν η δολοφονία των παιδιών του και η τύφλωσή του. Για την έμφαση στα χέρια και τον περιορισμό του σώματος, βλ. Zeitlin (1996) 200.

³² Σε αντίθεση με την πρώτη είσοδο (*βραδύπουν*, στ. 66), η ταχύτητα αυτής της εισόδου ίσως εξηγείται από το ότι ο Πολυμήστορας θέλει να πιάσει την Εκάβη, στ. 1054 κ.εξ. Η Mossman (1995) 92, επισημαίνει ότι η ερώτηση του Χορού (στ. 1047-1048) αν πράγματι διέπραξε το έγκλημα η Εκάβη δίνει την αφορμή για το θριαμβευτικό λόγο της και προετοιμάζει την είσοδο του Πολυμήστορα.

³³ Βλ. Mossman (1995) 65· Συνοδινού (2005) 390, ad 1045-6.

αλλά ο ίδιος βγαίνει ζωντανός από το εσωτερικό πραγματοποιώντας μια θεαματική είσοδο.³⁴

Στην αρχή του έργου ο συνδυασμός διαφορετικών θεατρικών σημείων, δηλαδή λέξεων, χώρου, κινήσεων, προσεγγιστικών σχέσεων και εμφάνισης, αξιοποιήθηκε για να τονιστεί η παρουσίαση της Εκάβης ως ανίσχυρου θύματος των περιστάσεων και της αντρικής βίας. Με την αντιστροφή όμως των ρόλων του θύτη και του θύματος μετά από την τιμωρία του Πολυμήστορα τα στοιχεία της παράστασης συνδέονται για να δοθεί έμφαση σε ένα νέο κομβικό σημείο της τραγωδίας, την παρουσίαση του Πολυμήστορα ως θύματος της γυναικείας βίας.³⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι η σύνθεση των θεατρικών σημείων ενισχύει τη σκηνική κυριαρχία των χαρακτήρων τη στιγμή που δραματικά μπορεί να παρουσιάζονται εξαθλιωμένοι, δηλαδή επικεντρώνει την προσοχή του κοινού στους συγκεκριμένους χαρακτήρες, οι οποίοι τη στιγμή της δραματικής πτώσης τους θεατρικά κυριαρχούν στη σκηνή. Έτσι οι θεατές βλέπουν τον Πολυμήστορα να εισέρχεται με συνοδεία, όπως και η Εκάβη, όχι όμως από δούλες ή ακολούθους αλλά από τα νεκρά παιδιά του ενώ η τύφλωσή του πιθανώς δηλωνόταν σημειολογικά με την αλλαγή μάσκας. Η εξαθλίωσή του τονίζεται από τις κινήσεις του σαθρίου που επιζητά στα τέσσερα τα θηράματά του, όπως εικάζεται από τις κειμενικές αναφορές (στ. 1056-1059, *Πο. ὦμοι ἐγώ, πᾶι βῶ, πᾶι στῶ, πᾶι κέλσω, / τετράποδος βάσιν θηρός ὀρεστέρου/ τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἶχνος*; πρβλ. στ. 1069-74).³⁶ Αυτή η εμφάνιση αποτελεί «έκφραση του ύψιστου φυσικού πόνου και της ξέφρενης μανίας», η οποία πιθανώς επιτείνεται και από τις ανεξέλεγκτες κινήσεις του, που συνήθως αποδίδονται σε γυναίκες (π.χ. *φέρομαι*, στ. 1075).³⁷ Η ένταση της θεαματικής εισόδου του τυφλού Πολυμήστορα πιθανώς ενισχύεται και από την απόσταση που τηρούν ο Χορός και η Εκάβη από αυτόν, αφού φεύγουν μακριά του, όπως

³⁴ Η έλλειψη κειμενικών αναφορών που σχετίζονται με την εμφάνιση του *εκκυκλήματος* ίσως να ήταν άλλος ένας τρόπος για να διατηρηθεί η προσοχή του κοινού στο βασιλιά. Για τη χρήση του *εκκυκλήματος* βλ. Συνοδινού (2005) 391, ad 1049-53· Matthiessen (2008) 235, 237, ad 1044-53 και για την αντίθετη άποψη Collard (1991) 36-7 και σημ. 66. Για την παρουσία του Πολυμήστορα ζωντανού πιθανώς πάνω στο *εκκύκλημα* βλ. Mossman (1995) 66.

³⁵ Σύμφωνα με τον Segal (1993) 185-6, η Εκάβη και ο Πολυμήστορας ανταλλάσσουν ρόλους θύτη και θύματος αλλά παραμένουν άπρωτοι ο ένας στον πόνο του άλλου. Η αμοιβαιότητα συναισθήματος δεν έχει θέση σε αυτόν τον κόσμο.

³⁶ Για την αλλαγή μάσκας για να δηλωθεί η τύφλωση, βλ. Συνοδινού (2005) 394-5. Είναι ενδιαφέρον ότι μία λουτροφόρος (περ. 330 π.Χ.) που παριστάνει σκηνή από τον αγώνα λόγω σύμφωνα με τον Taplin (2007) 141-2, παρουσιάζει τον τυφλωμένο Πολυμήστορα σαν να μην έχει έλεγχο του σώματός του.

³⁷ Συνοδινού (2005) 394. Και η Εκάβη βρέθηκε πεσμένη στο έδαφος στους στ. 438 κ.εξ. Για το *φέρομαι* βλ. Συνοδινού (2005) 401, ad 1075. Για τις κινήσεις του Πολυμήστορα γενικά, βλ. Συνοδινού (2005) 395· Mossman (1995) 65, η οποία υποστηρίζει ότι ο Πολυμήστορας χορογραφεί τις κινήσεις του με λόγια αφού δε βλέπει.

σχολιάσθηκε και στο στ. 1054. Αυτή η απομάκρυνση ενισχύει την απομόνωση του Πολυμήστορα, ο οποίος περιβάλλεται μόνο από εχθρούς και φαίνεται να παραμένει εσωστρεφής καταλαμβάνοντας το δικό του προσωπικό χώρο.³⁸ Η απουσία αυτοκυριαρχίας που χαρακτηρίζει τον Πολυμήστορα και έχει ήδη καταστεί αντιληπτή στους θεατές από όσα βλέπουν να διαδραματίζονται μπροστά τους επιτείνεται από τη χρήση της μονωδίας, η οποία θυμίζει την αντίστοιχη μονωδία της Εκάβης (στ. 59 κ.εξ.).³⁹ Επομένως, η οπτικοποίηση των αποτελεσμάτων της εκδίκησης με τον παραπάνω συνδυασμό των θεατρικών σημείων δίνει έμφαση στη μετατροπή της Εκάβης σε αδίστακτη τιμωρό και τον υποβιβασμό του Πολυμήστορα σε ένα επίπεδο κάτω από το ανθρώπινο, ενώ η άγρια φύση του Θρακιώτη βασιλιά, η οποία έχει ήδη εκδηλωθεί με το έγκλημα εναντίον του φιλοξενούμενού του, γίνεται πιο έκδηλη με τη σκηνική του παρουσία.⁴⁰

Η τιμωρία όμως του Πολυμήστορα δεν έχει ολοκληρωθεί. Η έλλειψη διεξόδου στον ορατό χώρο οδηγεί στις κραυγές του για βοήθεια προς τους Θρακιώτες, τους Αχαιούς και τέλος, πιο συγκεκριμένα, στους Ατρείδες (στ. 1088-1096). Τέτοιες κραυγές χρησιμοποιούνται συνήθως στην τραγωδία για να ζητηθεί βοήθεια από κάποιον ανίσχυρο και πολλές φορές συνδέονται με την αποκάλυψη ενός θανάτου στο εσωτερικό.⁴¹ Επομένως, οι κραυγές εδώ τονίζουν ξανά το πόσο ανήμπορος έχει καταστεί ο πρώην ισχυρός βασιλιάς, κάτι που ενισχύεται και από το γεγονός ότι οι κραυγές του δε βρίσκουν ουσιαστικά άμεση ανταπόκριση, αφού η απομόνωσή του επεκτείνεται περιλαμβάνοντας χώρους, τους οποίους αυτός θεωρούσε αρχικά φιλικούς, δηλαδή το στρατόπεδο των Αχαιών και κυρίως τη Θράκη.⁴² Είναι αξιοπροσοχής ότι η Θράκη δεν ενεργοποιείται με την είσοδο από εκεί κάποιου πολίτη ή έστω στρατιώτη ή ακολούθου για να υποστηρίξει το βασιλιά του.⁴³ Όπως η Εκάβη δεν είχε πόλη μετά από την άλωση της Τροίας, έτσι και ο Πολυμήστορας τώρα φαίνεται να μην έχει πια τόπο καταφυ-

³⁸ Αυτή η άποψη ενισχύεται και από το γεγονός ότι ο Πολυμήστορας δε φαίνεται να λαμβάνει υπ' όψιν του όσα σχολιάζει ο Χορός στους στ. 1085-1087, βλ. και Mossman (1995) 66.

³⁹ Σύμφωνα με τη Συνοδινού (2005) 394, η μονωδία δηλώνει μια κατάσταση αδυναμίας και παθητικότητας, σπάνια σε άντρα, ενώ η αστροφική μορφή της «δίνει διέξοδο στον ξέφρενο πόνο και τα παράφορα συναισθήματα». Ο Matthiessen (2008) 239, ad 1056-60, επισημαίνει ότι η Εκάβη στην πρώτη της είσοδο ήταν ήρεμη, ενώ ο Πολυμήστορας είναι γεμάτος μανία για εκδίκηση.

⁴⁰ Για την Εκάβη βλ. και την απορία του Αγαμέμνονα πώς αυτή άντεξε να διαπράξει μία εξαιρετικά βίαιη τιμωρία (στ. 1122-1123). Για τη γνησιότητα της απορίας, βλ. Matthiessen (2008) 251, ad 1115a· Συνοδινού (2005) 413, ad 1116-9.

⁴¹ Π.χ. Ευρ. *Ιππ.* 777.

⁴² Σύμφωνα με τον Matthiessen (2008) 245, ad 1088-93, οι κραυγές είναι ασυγκράτητες όπως ταιριάζουν σε βάρβαρο.

⁴³ Για μια υποθετική σύνδεση αυτής της απουσίας αντίδρασης από τους Θράκες με την έλλειψη οργάνωσής τους βλ. Segal (1993) 212.

γής και εγκλωβισμένος αναρωτιέται πού να στραφεί, στον ουρανό ή στον Άδη, δηλαδή στα δύο άκρα πέρα από τα ανθρώπινα τοπικά όρια, υποδηλώνοντας έτσι την επιθυμία του για αυτοκτονία (στ. 1099-1106).⁴⁴

Ούτε η είσοδος του Αγαμέμνονα από το στρατόπεδο των Αχαιών ως απάντηση στις κραυγές για βοήθεια του Πολυμήστορα θα προσφέρει σωτηρία στο Θρακιώτη βασιλιά, αν και ο ίδιος θεωρούσε, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, το ελληνικό στρατόπεδο φιλικό προς αυτόν. Τελικά όμως και αυτές οι προσδοκίες του θα διαφυστούν. Έτσι η είσοδος προς το στρατόπεδο που σήμαινε ασφάλεια για τον Πολυμήστορα μετατρέπεται για αυτόν σε είσοδο καταδίκης, ιδίως μετά από την απουσία οποιασδήποτε βοήθειας από τη Θράκη, αφού ο Αγαμέμνονας θα συνεχίσει την τιμωρία του Πολυμήστορα αυτή τη φορά στον εξωτερικό χώρο με τελικό προορισμό ένα έρημο νησί, κάτι που καθιστά και τις δύο εισόδους συμβολικές της έλλειψης διεξόδου για αυτόν.⁴⁵ Η σύνδεση των δύο σκηνών τιμωρίας επιτυγχάνεται με την εξαγγελία όσων διαδραματίστηκαν προηγουμένως στο εσωτερικό από τον ίδιο τον Πολυμήστορα, δίνοντας έτσι ιδιαίτερη προσοχή στο εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος αυτή τη φορά ως διηγητικό χώρο (στ. 1145-1175).⁴⁶

Η παραπάνω ανάλυση της *Εκάβης* βασίστηκε στη σημειωτική προσέγγιση και συγκεκριμένα στη σύντομη παρουσίαση των σημασιών που προκύπτουν από τη δραματουργική αξιοποίηση στοιχείων της τραγικής παράστασης με σκοπό να καταφανεί η αντιστροφή των ρόλων του θύτη και του θύματος μεταξύ του Πολυμήστορα και της *Εκάβης*. Τα όρια όμως μεταξύ θύματος και θύτη παραμένουν ρευστά μέχρι το τέλος του έργου, αφού, σύμφωνα με τις προφητείες του Πολυμήστορα, κανείς, ούτε ο μεγάλος νικητής, Αγαμέμνονας, δε θα μείνει αλώβητος.⁴⁷

⁴⁴ Η τάση για αυτοκτονία επιβεβαιώνεται και από την απάντηση του Χορού στους στ. 1107-1108. Η αναφορά στα δύο άκρα συνήθως απαντά σε τραγούδια όπου ο Χορός εκφράζει την επιθυμία του για φυγή από δυσάρεστες καταστάσεις σε τόπους έξω από τα ανθρώπινα όρια, βλ. και Συνοδινού (2005) 408, ad 1100-6. Για τις ερμηνείες του Ωρίωνα και του Σείριου, βλ. Zeitlin (1996) 186· Συνοδινού (2005) 409, ad 1102· Matthiessen (2008) 247, ad 1102.

⁴⁵ Βλ. και παραπάνω σημ. 17 για την αρνητική σημασία των εισόδων για την *Εκάβη*.

⁴⁶ Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι εδώ δίνεται η εξαγγελική ρήση που περιμέναν οι θεατές από την *Εκάβη* αλλά αναβλήθηκε λόγω της θεαματικής εμφάνισης του Πολυμήστορα (στ. 1056 κ.εξ.). Ο Πολυμήστορας γίνεται άγγελος της τιμωρίας του όπως ο Πολύδωρος στον πρόλογο έγινε άγγελος της δολοφονίας του βλ. και Mossman (1995) 178. Ο τελευταίος όμως δε δίνει λεπτομέρειες της δολοφονίας, βλ. Zeitlin (1996) 198 ενώ η Mossman (1995) 67, δίνει έμφαση στην προσωπική διάσταση της αφήγησης του Πολυμήστορα που συνεισφέρει στη συναισθηματική ένταση της σκηνής.

⁴⁷ Βλ. και Segal (1993) 235. Τα πτώματα των παιδιών του Πολυμήστορα δε λαμβάνουν προσοχή στο κείμενο. Ίσως παραμένουν άταφοι νεκροί, όπως ο Πολύδωρος προηγουμένως, ως ένα είδος πικρού σχολίου στο έργο, βλ. Συνοδινού (2005) 460-1, ad 1293-5· Mossman (1995) 68. Για τη χρήση του εκκυκλήματος βλ. Matthiessen (2008) 279, ad 1293-5.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aston, E. – Savona, G. (1991), *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance*, London.
- Carlson, M. (1990), *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Bloomington.
- Collard, C. (1991), *Euripides Hecuba*, Warminster.
- Elam, K. (2001), *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μτφ. – εισαγ. Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα.
- Fortier, M. (1997), *Theory / theatre. An introduction*, London.
- Goward, B. (1999), *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- Gregory, J. (1999), *Euripides Hecuba. Introduction, Text, and Commentary*, Atlanta, Georgia.
- Hourmouziades, N. (1965), *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens.
- Kampourelli, V. (υπό δημοσίευση), *Space in Greek Tragedy*, London.
- Kovacs, D. (1987), *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Baltimore.
- Martin, J. – Sauter, W. (1995), *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm.
- Matthiessen, K. (2008), *Euripides Hekabe*, Berlin and NY.
- McAuley, G. (1999), *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor.
- Moretti, J.C. (1999-2000), «The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in late fifth-century Athens», *Illinois Classical Studies* 24-25, 377-98.
- Mossman, J. (1995), *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford.
- Πασχάλης, Μ. (2001), «Σκηνικός και δραματικός χώρος στην Ελένη του Ευριπίδη», *Θαλώ* 12, 97-107.
- Pavis, P. (1998), *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, μτφ. C. Shantz, Toronto.
- (2003), *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*, μτφ. D. Williams, Ann Arbor.
- Πεφάνης, Γ. (1999), *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα.
- Rehm, R. (2002), *The Play of Space. Spatial Transformations in Greek Tragedy*, Princeton.
- Scullion, J.S. (1994), *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Beiträge zur Altertumskunde 25, Stuttgart.
- Seaford, R. (1984), *Euripides. Cyclops*, Oxford.
- Segal, C. (1993), *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham and London.
- Συνοδινού, Κ. (2005), *Ευριπίδης Εκάβη*, Β' τόμος, Αθήνα.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century BC*, Los Angeles.
- Ubersfeld, A. (1996), *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, 2η έκδ., Paris.
- Wiles, D. (1997), *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- (2000), *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge.
- Zeitlin, F. (1996), «The Body's Revenge: Dionysos and Tragic Action in Euripides' Hekabe», στο: *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, 172-216.

VASILIKI KAMPOURELLI

Theatre and text: Role reversal in Polymestor's punishment
(Euripides' *Hekabe* ll.953–1108)

The article focuses on the ways in which tragic performance reinforces the themes of the reversal of Hekabe from victim to agent and the subsequent victimization of Polymestor in the scene of his punishment in Euripides' *Hekabe*. Based on the text particular attention is drawn to the dramatic handling of performance elements (such as tragic space, the actors' movements, their proxemics and appearance) as well as to their interactions and the semantics thus produced, namely the reversal of the usual gender roles and the fluidity of the boundaries between victim and agent.

Πέρσες: συνέχειες και ρήξεις



Ο ΚΑΠΩΣ ΚΡΥΠΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΙΤΛΟΣ ΤΟΥ ΑΡΘΡΟΥ αφορά τη μετάφραση των *Περσών* του Αισχύλου από τον Παναγιώτη Μουλλά και τις σκηνικές ερμηνείες που λειτούργησαν ως έναυσμα αλλά και ως αποδέκτες του νεοελληνικού κειμένου.

Η έναρξη της ενασχόλησης του Παν. Μουλλά με την τραγωδία ξεκίνησε το 1964 όταν ο Κάρολος Κουν του ζήτησε μια νέα μετάφραση του έργου.¹ Η παράσταση των *Περσών* ανέβηκε από το «Θέατρο Τέχνης» το 1965, παίχτηκε πολλές φορές και αποτέλεσε σταθμό στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος.² Η μετάφραση τυπώθηκε το 1965 και το 1966, χωρίς ο μεταφραστής να θεωρεί «οριστικό (άρα και δημοσιεύσιμο)» το κείμενό της.³ Οι προβληματισμοί του για τον τρόπο μετάφρασης της αρχαίας τραγωδίας θα τον οδηγήσουν ξανά και ξανά στο ίδιο κείμενο, το 1983 και το 1985: «Δοκιμές και προσπάθειες ανάμικτες με ελπίδες και απογοητεύσεις».⁴

Ωστόσο το 1990, με βάση την πρώτη μετάφραση των *Περσών*, ακολουθεί μια ακόμη παράσταση σταθμός από το θέατρο «Άττις» σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου. Τέλος, ο επίλογος, όσον αφορά τη μετάφραση, θα γραφτεί το 1999 με αφορμή τη συνεργασία του μεταφραστή με τον Λευτέρη Βογιατζή, το σκηνοθέτη της παράστασης των *Περσών* για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου. Με τις ιδιότητες του ηθοποιού, του σκηνοθέτη, αλλά και του φιλόλογου, ο Βογιατζής θα ωθήσει τον Μουλλά σε μια νέα μεταφραστική επεξεργασία του αρχαίου κειμένου. «Ακριβέστερη, ίσως και λειτουργικότερη»,⁵ κατά τον ίδιο, η μετάφραση θα τυπωθεί με, πραγματικά,⁶ ελάχιστες αλλαγές το 2000.

¹ Παν. Μουλλάς, «Προλεγόμενα», *Αισχύλου Πέρσες. Μετάφραση Παν. Μουλλάς*, Αθήνα 2000, 9.

² Στοιχεία για την παράσταση βλ. στο: Κάρολος Κουν. *Οι παραστάσεις*, Αθήνα 2008, 282-3.

³ «Αισχύλου Πέρσαι. Μετάφραση Πάνου Μουλλά», *Θέατρο (1965)* 121-31 και Μουλλάς, «Προλεγόμενα», 10.

⁴ Μουλλάς, «Προλεγόμενα», 10.

⁵ Μουλλάς, «Προλεγόμενα», 10.

⁶ Κατόπιν αντιπαράθεσης ανάμεσα στο τυπωμένο κείμενο και το κείμενο που ακούστηκε στην παράσταση, σε εκείνη τουλάχιστον που βρίσκεται αναρτημένη στο ηλεκτρονικό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

Στα προλεγόμενα της έκδοσης ο Παν. Μουλλάς θα διατυπώσει τους προβληματισμούς και τις απόψεις του για τα μεταφραστικά προβλήματα της τραγωδίας και θα προσεγγίσει το ζήτημα της πρόσληψής της μέσα από τους προσφιλείς όρους της συνέχειας και της ρήξης. Με τους ίδιους όρους – της συνέχειας και της ρήξης – και με αφορμή την πορεία που διένυσαν οι νεοελληνικοί Πέρσες από το 1964 έως το 2000, θα προσπαθήσω να διαπραγματευτώ τη σχέση μετάφρασης και σκηνικής ερμηνείας, να διερευνήσω τις σχέσεις συνέχειας και ρήξης που, ενδεχομένως, θέτουν οι τρεις παραστάσεις.

Ο Παν. Μουλλάς ξεκινά από μια παραδοχή: «Αν η αρχαία τραγωδία ολοκληρώνεται εν πολλοίς και ως συνέχεια [...], πολύ περισσότερο κινείται στον άξονα της ρήξης· χάσμα γαρ μέγα εστήρικται μεταξύ ημών και υμών».⁷

Η μετακίνηση αυτή στον άξονα της ρήξης, ή αλλιώς η επίγνωση της πολιτισμικής ετερότητας, θα του επιτρέψει να συμμετάσχει σε μια προσπάθεια που τοποθετεί στο επίκεντρο τη διάσχιση των υφιστάμενων ορίων, αυτών που είχε θέσει η επινοημένη πολύ πρόσφατα, περίπου στις αρχές της δεκαετίας του '50, εθνική παράδοση ερμηνείας του αρχαίου δράματος.⁸

Και δεν πρόκειται για μια ρήξη μόνο με την αισθητική πλευρά της ιθαγενούς σκηνοθεσίας, για την οποία το σύνολο των διανοομένων της εποχής επαίρεται ότι μόνη αυτή είχε κατακτήσει το μυστικό της ερμηνείας του αρχαίου δράματος.⁹ Ο όρος “εθνική” προσδιορίζει όχι απλά τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, αλλά και την εθνική πολιτική όσον αφορά τη διαχείριση του αρχαίου θεάτρου ως εθνικού προϊόντος, συμπεριλαμβανομένων και των αρχαιολογικών χώρων. Εξάλλου, την ευθύνη είχε

⁷ Μουλλάς, «Προλεγόμενα», 12.

⁸ Για τις διαδικασίες που οδήγησαν σε αυτήν την επινόηση και τους μηχανισμούς που την στήριξαν βλ. την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Μαρίας Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Ρέθυμνο 2006, 181 κ.εξ. Για την έννοια της «παράδοσης» βλ. επίσης: Πλάτων Μαυρομούστακος, «Αντιγόνες, Οιδίποδες, πρωτότυπα, κακέκτυπα, διατηρητέα και αυθαίρετα», στο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 2010, 411-20.

⁹ Βλ. ενδεικτικά την άποψη που διατύπωσε ο Άγγελος Τερζάκης για το αρχαίο δράμα: «ένα είδος Τέχνης που μόνο στην Ελλάδα μπορεί να το ιδεί κανείς με τρόπο αρμόδιο, υπεύθυνο, προπαντός γνήσιο. Οι ξένοι ή δεν το κατανοούν, ή κι' όταν το κατανοούν, είναι ανίκανοι να το συλλάβουν θεατρικά. Εμείς αντίθετα, κι' όταν ακόμη σφάλουμε, βρισκόμαστε κοντύτερα απ' αυτούς στην αλήθεια». «Μια έρευνα για το Φεστιβάλ Αθηνών», *Επιθεώρηση Τέχνης* 28 (Απρ. 1957), 365. Βλ. ακόμη: Ανδρέας Καραντώνης, «Εις το Θέατρον του Ασκληπιού. Γύρω από το Φεστιβάλ Επιδαύρου», εφ. *Η Καθημερινή*, 14 Ιουνίου 1957.

αναλάβει ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού και το υπουργείο Προεδρίας της Κυβέρνησης.

Τα χαρακτηριστικά αυτής της εθνικής παράδοσης προσδιορίστηκαν εσπευσμένα κάτω από τις ιδεολογικές, πολιτικές και οικονομικές συγκυρίες που διαμορφώθηκαν με τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου και την πόλωση που επέφερε το μοίρασμα του κόσμου σε Δυτικό και Ανατολικό.

Σύμφωνα με τον διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου και υπεύθυνο για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος των ελληνικών φεστιβάλ, ο Λόγος, ως ωραίο ποιητικό αντικείμενο, αποτελούσε τον αξονικό πυρήνα της τραγωδίας, το μόνο στοιχείο του αρχαίου θεάτρου που επιβίωσε ως πνευματική αξία και το μόνο που θα έπρεπε να αξιοποιηθεί προκειμένου να προβληθεί ο πνευματικός πολιτισμός της νεότερης Ελλάδας.¹⁰ Όλα τα άλλα θεωρήθηκαν επικουρικά στοιχεία που θα έπρεπε να υποτάσσονται στο Λόγο. Κατά την ίδια προσέγγιση, μόνο ο Λόγος μπορούσε να εκπληρώσει τον κύριο στόχο μιας παράστασης αρχαίας τραγωδίας. Μόνο εκείνος μπορούσε να αποκαταστήσει το συγκινησιακό δεσμό του σύγχρονου θεατή με την ψυχολογική ουσία του τραγικού μύθου, καθώς μέσα από την ανάδειξή του οι τραγικοί ήρωες μπορούσαν να πολιτογραφηθούν «στον σύγχρονο συναισθηματισμό».¹¹ Έτσι, ο απαγγελτικός λόγος που επικουρείται από τη μεγάλη χειρονομία έγινε ο βασικός άξονας της αισθητικής πρότασης του Εθνικού και μέσα από το θεσμό των τουριστικών Φεστιβάλ γρήγορα και αναπόφευκτα αποκρυσταλλώθηκε σε δόγμα. Οι «made in Greece παραστάσεις»,¹² σύμφωνα με την προσφιλή ορολογία της εποχής, ανακηρύχθηκαν σε εθνικό πνευματικό προϊόν, το οποίο έπρεπε να προστατευθεί με φανατισμό και με μέτρα τα οποία, στην ανάγκη, θα περιόριζαν την καλλιτεχνική ελευθερία.¹³ Μια τέτοια προσέγγιση έθεσε στο περιθώριο την ισχυρότερη μέχρι τότε, αν και όχι λιγότερο ισχνή, “παράδοση”, η οποία είχε τις ρίζες της στους πειραματισμούς του Μεσοπολέμου και εκκινούσε από την ανάγκη αντιμετώπισης των προβλημάτων που

¹⁰ Την αρχή αυτή υποστήριξε με σθένος ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, αρχισυντάκτης της μεγαλύτερης κυβερνητικής εφημερίδας, της *Καθημερινής*, και από το 1955 γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου και υπεύθυνος για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος των ελληνικών φεστιβάλ. Αιμ. Χ., «Μεταξιώσεις. Ι. Περί κλασσικού (Στοιχεία για τη διευκρίνιση μιας νέας ορολογίας)», «Μεταξιώσεις ΙΙ. Η Επιβίωση του κλασσικού (Το πρόβλημα της διάρκειας και οι προϋποθέσεις της)», *Νέα Εστία*, 660 (1 Ιανουαρίου 1955) 13-8 και 661 (15 Ιανουαρίου 1955) 84-8.

¹¹ Αιμ. Χ., «Η σύγχρονη ερμηνεία της Αττικής Τραγωδίας (Εξ αφορμής δυο παραστάσεων)», εφ. *Καθημερινή*, 21 Ιουλίου 1960.

¹² Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Γεώργιο Α. Βλάχο. Βλ. Γ.Α.Β., «Μια παρένθεσις. Το “Εθνικόν Θέατρον”», *Η Καθημερινή*, 13 Ιουνίου 1948.

¹³ Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Το Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα 1978, 275.

ανακύπτουν από τα κείμενα.¹⁴ Κυρίως, προσδιόρισε απαγορευμένες περιοχές στην έρευνα για τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος, όταν δεν την καθιστούσε περιττή, και κατέτασσε τον πειραματισμό στην περιοχή της αντεθνικής συμπεριφοράς.

Σε αυτές ακριβώς τις περιοχές εισέβαλε ο Κουν με την παράσταση των *Περσών* το 1965. Είχαν προηγηθεί οι πειραματισμοί στο χώρο της αριστοφανικής κωμωδίας με τα γνωστά αποτελέσματα, της κατακραυγής και της απαγόρευσης, που ακολούθησαν την παράσταση των *Ορνίθων* το 1959. Μπροστά στο ενδεχόμενο να επαναληφθούν, ο σκηνοθέτης του «Θεάτρου Τέχνης» επέλεξε να δώσει την πρεμιέρα της τραγωδίας στο Λονδίνο, στον ασφαλή χώρο του Παγκόσμιου Φεστιβάλ Θεάτρου.¹⁵

Ήδη η απόφασή του να παραγγείλει μια νέα μετάφραση αποτελούσε πρόκληση για το σύνολο του πνευματικού κόσμου, στη συνείδηση του οποίου το όνομα του Ιωάννη Γρυπάρη είχε ταυτιστεί με την τέχνη του Αισχύλου. Για μεγάλο μέρος αυτού του κόσμου, το νεοελληνικό κείμενο των *Περσών* είχε την ίδια ιερότητα με το αρχαίο.¹⁶

Ξεκινώντας από την πεποίθηση ότι το αρχαίο θέατρο προερχόταν από μια κουλτούρα διαφορετική από αυτήν του σύγχρονου δυτικού κόσμου, ο Κουν χρησιμοποίησε εκφραστικούς κώδικες που παρέπεμπαν σε τελετουργίες της Ανατολής και συνεπώς απαξίωναν με πολλούς τρόπους το συνολικό οικοδόμημα πάνω στο οποίο είχε θεσμοθετηθεί το κανονιστικό πρότυπο της εθνικής ερμηνείας.

Η τελετουργία είχε αντιμετωπιστεί από τους θεωρητικούς υποστηρικτές της παράδοσης ως το στοιχείο εκείνο που υπονόμει την πρωτοκαθεδρία του λόγου και οδηγούσε, αναπόφευκτα, σε πειραματισμούς οι οποίοι επανέφεραν την τραγωδία «στην περιοχή των διθυράμβων και της διονυσιακής οργιαστικής εκφράσεως», προτού «ξεπεράσει το στάδιο της βακχείας για να γίνει ορθός λόγος...».¹⁷ Κατά συνέπεια, η προσφυγή στην

¹⁴ Στις αρχές της δεκαετίας του '50 την παράδοση αυτή υποστήριζε κυρίως ο Σωκράτης Καραντινός και ως έναν βαθμό ο Λίνος Καρζής. Βλ. ενδεικτικά Σωκράτης Καραντινός, *Προς το αρχαίο δράμα...*, Αθήνα 1969 και Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης*, 181-95.

¹⁵ Η πρεμιέρα δόθηκε στις 20 Απριλίου 1965 στο θέατρο Aldwych. Παίχτηκε επίσης στο Παρίσι στο πλαίσιο του «Θεάτρου των Εθνών» στις 27 Απριλίου 1965. Μετά την ενθουσιώδη υποδοχή στις ευρωπαϊκές πόλεις, παίχτηκε και στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών στις 12 και 13 Ιουλίου και στις 16 Ιουλίου στο θέατρο του Δημοτικού Πάρκου στη Θεσσαλονίκη.

¹⁶ Είναι χαρακτηριστικά όσα γράφει ο Ι.Θ. Κακριδής για το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη στο Ι.Θ. Κακριδής, «Το μεταφραστικό έργο του», *Νέα Εστία* 32 (1942) 429-39, ιδιαίτερα στη σελ. 430 όπου αναφέρεται στη συναισθηματική εξάρτηση από τις αισχυλικές μεταφράσεις του Γρυπάρη κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

¹⁷ Τα αποσπάσματα προέρχονται από την κριτική του Αιμίλιου Χουρμούζιου. ΑΙΜ. Χ., «Οι "Πέρσαι" του κ. Κουν (Εις το Φεστιβάλ Αθηνών)», εφ. *Η Καθημερινή*, 24 Αυγούστου 1965.

τελετουργία, δεν υπέβαλλε απλά την ιδέα «ότι ο Αισχύλος υπήρξεν Άραφ, αδιαφορών παντάπασι δια την ελληνίδα φωνήν, και οι Πέρσαι τραγωδία γραμμένη για να εκτελείται από μαινόμενους δερβίσιδες». ¹⁸ Η τομή που επέφερε ο Κουν στην “παράδοση”, είχε ευρύτερες συνέπειες. Με το να αμφισβητήσει την πρωτοκαθεδρία του λόγου και να προστρέξει σε τελετουργίες της Ανατολής, ο Κουν αμφισβητούσε το ίδιο το οικοδόμημα, «τα θεμέλια του παιγνιδιού, τη θεμελιώδη αξιωματική του, το βάθρο των έσχατων πίστεων» ¹⁹ πάνω στις οποίες είχε στηθεί η εθνική παράδοση. Αν ως θεμέλιο και έσχατη πίστη θεωρήσουμε τη θεσμοθέτηση κανόνων που ορίζουν εκ των προτέρων τα όρια μέσα στα οποία όφειλε να κινηθεί ο σκηνοθέτης και τα οποία θα έπρεπε να επιβεβαιώνουν τη «σύνδρομον κατά τας νεωτέρας εκατονταετίας πορείαν του ελληνικού πνεύματος με την γενικότεραν ευρωπαϊκήν σκέψιν η οποία είναι η πιστοτέρα και μάλλον ορθόδοξος συνεχίστρια του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, αφότου αυτό, λυτρωμένον από τον αποπνιγμόν του ασιατικού εναγκαλισμού ώδευσε εις την Δύσιν». ²⁰

Η ρήξη ωστόσο δεν ήταν οριστική. Τις τελευταίες δεκαετίες πολλά έχουν αλλάξει. Οι σύγχρονες μελέτες αντιμετωπίζουν πια το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση επισημαίνοντας ότι: «Η συνεχιζόμενη διαμάχη για το μύθο και την τελετουργία εστιάζεται σε ένα ζήτημα που είναι καίριο για τους ανθρώπους τους σύγχρονου θεάτρου. Ποιος έχει τα πρωτεία: ο συγγραφέας / αφηγητής ή ο χορευτής / τελεστής; Η γλώσσα ή το σώμα;» ²¹

Ο Κουν, συμφωνώντας προφανώς με την άποψη που διατυπώνει ο Μουλλάς στον πρόλογο της μετάφρασης, αναζήτησε «ένα οριακό σημείο συνάντησης όπου σμίγουν, χωρίς να χάνουν την αυτοδυναμία τους, οι αντίρροπες τάσεις: το οικείο και το ξένο, η ταυτότητα και η ετερότητα, ο έμμετρος και ο πεζός λόγος, το παρελθόν και το παρόν.

Πως τελειώνει (αν τελειώνει) μια τέτοια αναζήτηση; Άγνωστο. Πάντως ο μεταφραστής των Περσών δεν έχει άλλη λύση από το να στήνει, σαν τον Ξέρξη, εφήμερες γέφυρες». ²²

Σε αυτές τις γέφυρες πρέπει να προσθέσουμε μια ακόμα, τη σημαντικότερη ίσως, τουλάχιστον ως προς το θέμα μας, τη γέφυρα που αυτήν

¹⁸ Αιμ. Χ., ό.π. (σημ. 13).

¹⁹ Δημήτρης Τσατσούλης, «Αναζητώντας ρίζες: Από την “ελληνικότητα” του Κ. Κουν στις Βάκχες (σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλου) και στην Αντιγόνη (σκηνοθεσία Γ. Κιμούλη) ως παράδειγμα διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής», *Παράβασις* 6 (2005) 369.

²⁰ Αιμ. Χ., «Περί το αρχαίον δράμα. Ανατολή και Δύσις», εφ. *Η Καθημερινή*, 6 Ιουλίου 1949.

²¹ David Wiles, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως παράσταση. Μια εισαγωγή*, Αθήνα 2009, 70.

²² Μουλλάς, «Προλεγόμενα», 13.

ακριβώς την περίοδο επιχείρησε να στήσει ο Κουν ανάμεσα στο σώμα και τη γλώσσα, τον ποιητή και τον τελεστή.²³ Στα όρια του μοντερνισμού, μέσα στον οποίο αναμφίβολα κινείται ο Κουν, το σώμα, η τελετουργία, ο χορευτής / τελεστής, είναι παρόντα και διεκδικούν τα πρωτεία από το συγγραφέα / αφηγητή, τη γλώσσα, το μύθο. Και, αν χαρακτηρίζει κάτι τη σχέση του Κουν με το αρχαίο θέατρο είναι αυτή η αγωνιώδης προσπάθεια να προχωρήσει στα πρώτα χωρίς να προδώσει τα δεύτερα. Να γεφυρώσει την τελετουργική ρίζα με το νόημα των λέξεων. Στους Πέρσες κατάφερε το «τέλειο συνταίριασμα» των νοημάτων και των δρώμενων, με τα δρώμενα να υπερισχύουν, ίσως, των νοημάτων, και ως πρόθεση και ως αποτέλεσμα.²⁴ Ο λόγος, και με την ουσιαστική συμβολή του Γιάννη Χρήστου, ήταν «κινούμενος», δεν απευθυνόταν στις διανοητικές λειτουργίες του θεατή αλλά έκρουε την ίδια του την υπόσταση, λειτουργούσε υπαρκτικά πρώτα και μετά διανοητικά ή ακουστικά.²⁵

Ο Κουν θα μείνει μέχρι το τέλος δέσμιος των αυτοπεριορισμών που του επέβαλε ο λόγος, όσο κι αν πιστεύει ότι «τον λόγο τον σχηματίζουν τα φωνήεντα, οι ήχοι», το «ηχητικό συστατικό της λέξης», ότι ο ήχος και η κίνηση είναι η βάση του θεάτρου και ότι οι αρχαίοι συγγραφείς ήταν άνθρωποι του θεάτρου, όχι του λόγου.²⁶

Είναι χαρακτηριστικά όσα επαινετικά λέει για τις σκηνοθεσίες του Αντρέι Σέρμπαν και του Πήτερ Μπρουκ ή για το πείραμα των Φοιτητών της Σορβόνης, όπου μοιάζει σχεδόν να ζηλεύει την δική τους ελευθερία: «Εμείς είμαστε αναγκασμένοι σήμερα να κρατήσουμε αυτό τον Λόγο, να τον προβάλλουμε [...]. Ένα θέατρο όπως το “Λα Μάμα” μπορεί να πάει θετικά προς τις ρίζες της τραγωδίας», το θρησκευτικό και τελετουργικό στοιχείο από τα οποία ξεπήδησαν οι ποιητές, «αλλά δεν του είναι απαραίτητο να κρατήσει τον Λόγο».²⁷

²³ Δες την μαρτυρία της Μάγιας Λυμπεροπούλου στο Μάγια Λυμπεροπούλου, «Άφαντος και πάντα μελλοντικός», *Η λέξη*, 62 (1987), 113.

²⁴ «Θρίαμβος η περιοδεία του Θεάτρου Τέχνης», εφ. *Τα Νέα*, 24 Ιουλίου 1965.

²⁵ «Θρίαμβος η περιοδεία του Θεάτρου Τέχνης», ό.π. (σημ. 24). Η συμβολή του Γιάννη Χρήστου πρέπει να θεωρηθεί καταλυτική όχι μόνο για τη συγκεκριμένη παράσταση αλλά και γενικότερα για τη σχέση του Κουν με το αρχαίο θέατρο. Βλ. Γεώργιος Λεωτσάκος, «Γιάννης Χρήστου. Μουσική για τους “Πέρσες” του Αισχύλου», εφ. *Το Βήμα*, 22 Αυγούστου 1965 και Γιάννης Μόρτζος, *21 χρόνια με τον Κάρολο Κουν*, Αθήνα 2005, 369-73.

²⁶ Κάρολος Κουν, «Ήχος και κίνηση», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 2000, 162-3.

²⁷ Κάρολος Κουν, «Η τραγωδία απαιτεί αναζήτηση κι ειδική εκπαίδευση», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα 2000, 104, 106.

Η σύγκρουση με την παράδοση που είχε επιβληθεί μέσω του θεσμού των Φεστιβάλ θα συνεχιστεί με μεγαλύτερη σφοδρότητα μέσα στη δεκαετία του '80.²⁸

Σταθμός σε αυτήν την πορεία θα είναι η παράσταση των *Βακχών* από το θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου το 1986. Στον ίδιο άξονα, της ρήξης στο πνεύμα των μοντερνιστών,²⁹ θα κινηθεί και η παράσταση των *Περσών*, ως θρησκευτική τελετουργία, το 1990.³⁰

Η μετάφραση του Παν. Μουλλά θα επενδύσει τη δεύτερη προσπάθεια κατάδυσης στο βάθος της δομής του τραγικού λόγου. Λέω θα “επενδύσει”, γιατί η μέθοδος, η οποία είχε ήδη δοκιμαστεί στις *Βάκχες* με στόχο τη μετουσίωση του κειμένου σε σωματικά ενεργοποιημένο λόγο, δεν ξεκινά από τη νεοελληνική μετάφραση αλλά από τον ρυθμό που ανακαλύπτουν οι ηθοποιοί του «Άττις» δουλεύοντας με τις αρχαίες λέξεις.³¹

Ακόμη και αν υποθέσουμε ότι η κίνηση, ο ρυθμός, οι εκφραστικοί κώδικες της παράστασης δεν είχαν διαμορφωθεί με βάση τον νεοελληνικό λόγο, η μετάφραση των *Περσών*, στο βαθμό που χρησιμοποιήθηκε, έδωσε την δυνατότητα στους ηθοποιούς να εκφέρουν ένα λόγο που να πηγάζει, να εκμαιεύεται από την κίνηση, αλλά και να μην αντιστέκεται στο πλαίσιόμα του από τα παραγλωσσικά σημεία που εξέφεραν οι ηθοποιοί.

Ο σκηνοθέτης του «Άττις», αντιμετωπίζοντας το σώμα ως τόπο γέννησης του λόγου, καταργεί τη διαζευκτική σχέση συγγραφέας ή τελεστής; – γλώσσα ή σώμα; Υπό μια έννοια καταργεί το «χάσμα» και ακυρώνει την ανάγκη να στηθούν εφήμερες γέφυρες, διαπράττοντας την μέγιστη

²⁸ Είναι εποχή συνειδητοποίησης για τις συνέπειες της εθνικής πολιτικής όσον αφορά το αρχαίο θέατρο. Οι έλληνες σκηνοθέτες θα διαπιστώσουν, αν και κάπως μελοδραματικά, ότι «στο εξωτερικό έχουν κάνει ήδη το ταξίδι. Μια τεράστια περιπλάνηση...» και θα ισχυριστούν «πως αν και εμείς δεν αφευούμε τώρα να κάνουμε το ταξίδι, θα μείνουμε για πάντα στο λιμάνι, γνέφοντας από μακριά στα πλοία που διασχίζουν τις μεγάλες θάλασσες». Διαπίστωση του Γιάννη Χουβαρδά, «Το “σκάνδαλο” της Επιδαύρου. Συνέντευξη στη Μαρία Θέρμου. Η καταξιωμένη παράδοση και τα “καινά δαιμόνια”», εφ. *Η Καθημερινή*, 9 και 10 Σεπτεμβρίου 1984.

²⁹ Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, «Η ιστορική διάσταση στη μυλλερική γραφή και στη σκηνική της μεταγραφή: οι περιπτώσεις των Θ. Τερζόπουλου και του Ρ. Ουίλσον», *Θεατρογραφίες* (Ιανουάριος 2006) 26 και της ίδιας «Ο νεωτερισμός του Τερζόπουλου στη μετανεωτερική εποχή», *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη 2010, 166-70.

³⁰ Πρόκειται για την πρώτη σκηνοθετική εκδοχή η οποία πρωτοπαίχτηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης στις 24 Αυγούστου 1990. Ακολούθησε μια δεύτερη εκδοχή και πάλι σε μετάφραση του Π. Μουλλά, η οποία πρωτοπαίχτηκε στην Πρέβεζα στις 20 Ιουνίου 1991. Οι Πέρσες και στις δύο εκδοχές παίχτηκαν πολλές φορές, στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ακολούθησαν κι άλλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις της ίδιας τραγωδίας (2003, 2006), στις οποίες όμως δεν χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Μουλλά. Βλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αθήνα 2008, 208, 209, 231-2.

³¹ Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος*, 56, 76-7.

Υβρη: η μέθοδός του «απαιτεί τον σπαραγμό και την ωμοφαγία του κειμένου, εντέλει απαιτεί τη θυσία του. Το κείμενο πρέπει να τεμαχιστεί και να αναλωθεί από τους ηθοποιούς ως ένα κοινόβιο γεύμα για να γίνει παράσταση»³².

Όχι τυχαία, το «Άττις» υλοποιεί τη ρήξη που οραματίστηκε, προετοίμασε, αλλά δεν πραγματοποίησε τελικά το «Θέατρο Τέχνης». Αν η παράσταση των *Περσών* κινείται στον άξονα της ρήξης ως προς την εθνική παράδοση, κινείται εξίσου στον άξονα της συνέχειας όσον αφορά τη σχέση Τερζόπουλου - Κουν. Μια σχέση που έχει επισημανθεί αλλά θεωρώ ότι μπορεί να ανιχνευθεί και να τεκμηριωθεί ακόμη περισσότερο, όταν θα έχει μελετηθεί και η πορεία του Κάρολου Κουν.³³ Όχι μόνο, ή όχι τόσο, ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά ως προς τις θεμελιώδεις αρχές που τους ενέπνευσαν και που εν τέλει είναι αυτές που διαμορφώνουν τις έννοιες της συνέχειας και της ρήξης: την έρευνα, τον πειραματισμό, την αναζήτηση ενός Κέντρου μέσω του οποίου η ανθρώπινη ζωή και η τέχνη αποκτούν νόημα.³⁴

Τελευταίος σταθμός οι *Πέρσες* του 1999. Η παράσταση που σκηνοθέτησε ο Λευτέρης Βογιατζής για το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ Επιδάουρου υπήρξε το έναυσμα για την επιστροφή του Παν. Μουλλά σε μια νέα μεταφραστική επεξεργασία των *Περσών*.³⁵ Ο Μουλλάς αναγνωρίζει τις οφειλές του στον Βογιατζή και ο τελευταίος παρουσιάζει τη σκηνοθετική του δουλειά στην αρχαία τραγωδία απολύτως εξαρτημένη από το κείμενο της μετάφρασης, αλλά και εντέλει από το λόγο.³⁶

Ο Μουλλάς, χωρίς να εγκαταλείπει τα χνάρια της πρώτης μετάφρασης, επιφέρει μικρότερες ή μεγαλύτερες αλλαγές σε όλους σχεδόν τους στί-

³² Κρίσεις της Φίσερ-Λίχτε με αφορμή την παράσταση των *Βακχών*. Αναδημοσιεύεται στο: Χατζηδημηρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος*, 72.

³³ Αναφέρομαι στη μελέτη του Δημήτρη Τσατσούλη, «Αναζητώντας ρίζες», 367-77.

³⁴ Ο ίδιος ο Τερζόπουλος αναγνωρίζει την επιρροή του Κουν. «Ο Κουν ήταν από την Προύσα, ήταν Ανατολίτης. [...] Αυτό με επηρέασε [...], και βρήκα πραγματικά, ο ψυχισμός μου βρήκε μια συγγενική σχέση, μια αφετηρία». Πρόκειται για απόσπασμα από προσωπική συνέντευξη με τον σκηνοθέτη το οποίο φέρνει στο νου μια άλλη συνέντευξη, του Κουν αυτή τη φορά, και τη δική του κατάθεση για τον Φώτη Κόντογλου, τις κοινές ρίζες στην Ανατολή και την ψυχική συγγένεια η οποία μπορεί να γίνει εφιαλτήριο για τη διάσχιση των ορίων. Βλ. Χατζηδημηρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος*, 138-40 και «Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση* 1 (χ.χ.) 52.

³⁵ Μουλλάς, «Προλεγόμενα», 10.

³⁶ «Δεν θα δεχόμουν καθόλου να κάνω την τραγωδία αν προηγουμένως ο Παν. Μουλλάς δεν ήταν διατεθειμένος να κάνει εξαρχής τη μετάφραση [...]. Ο Μουλλάς είχε αρχίσει να την αλλάζει από μόνος του από το '83. Αλλά τώρα άλλαξε ριζικά η μορφή της. [...] Έτσι μπορούμε να έχουμε ένα καινούργιο άκουσμα με βάση μια παλαιότερη δουλειά που όμως, αυτό καθαυτό το γεγονός, έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον». Βλ. συνέντευξη Τύπου του σκηνοθέτη στις εφ. *Ακρόπολις*, «Οι *Πέρσες* έχουν σχέσεις με όλους τους πολέμους», και *Το Βήμα*, «*Πέρσες* μετ' εμποδίων», 30 Ιουλίου 1999.

χους, απαλλάσσοντας το κείμενο και από τις τελευταίες γρουπαρικές επιρροές (δημοτικοφανείς λέξεις, σύνθετα, ομοιοκαταληξίες, παραγεμίματα). Ταυτόχρονα, αλλάζει πολύ συχνά τη σύνταξη και επιδιώκει ακόμη πιο συστηματικά να αποδώσει το νόημα ακολουθώντας το συνδυασμό ήχου-ρυθμού και παρήχησης του αρχαίου κειμένου. Ένα μόνο παράδειγμα είναι η πρώτη στροφή και η αντιστροφή στο πρώτο στάσιμο (στ. 550-553, 560-563):

[στρ. ά [αντιστρ. ά
 Ξέρξης μεν άγαγεν, ποποί, 550 νάες μεν άγαγον, ποποί. 560
 Ξέρξης δ' άπόλεσεν, τοτοί νάες δ' άπόλεσαν, τοτοί,
 Ξέρξης δε πάντ' επέσπε δυσφρόνως νάες πανωλέθροισιν εμβολαίς,
 βαριδές τε πόντιαι. Αι δ' Ιαόνων χέρεις.

Μετάφραση 1965

Τους οδήγησε ο Ξέρξης ωϊμέ ! Τα καράβια τους οδήγησαν, ωϊμέ !
 τους αφάνισε ο Ξέρξης, ωϊμέ ! Τα καράβια τους αφάνισαν, ωϊμέ !
 κι' όλα ο Ξέρξης στραβά τα ' χει φέρει, τα καράβια με τ' ολέθριο το χτύπημα,
 όλα ο Ξέρξης και τα πλοία της θάλασσας, τα καράβια και τα χέρια των Ιώνων.

Μετάφραση 2000

Ο Ξέρξης τους οδήγησε, οϊμέ, τα πλοία τους οδήγησαν, οϊμέ.
 ο Ξέρξης τους αφάνισε, οϊμέ, τα πλοία του αφάνισαν, οϊμέ,
 ο Ξέρξης έφερε όλα τα δεινά, τα πλοία με τα ολέθρια έμβολα τους,
 ο Ξέρξης, και της θάλασσας τα πλοία. Τα πλοία, και τα χέρια των Ιώνων.

Έτσι, ο στόχος, που συνειδητά είχε καθοριστεί ήδη από το 1964, επιτυγχάνεται: Η νέα μετάφραση χαρακτηρίζεται από ακόμα μεγαλύτερη πυκνότητα, λιτότητα και ακρίβεια.³⁷

Αντίθετα, η παράσταση που την προκάλεσε, δεν είχε σαφείς στόχους, ή δεν φαίνεται να εκπληρώθηκαν και ο Βογιατζής δεν επανήλθε στην σκηνοθεσία των Περσών, όπως σκόπευε να κάνει.³⁸ Μικτή και αβέβαιη δείχνει να έλκεται από μια μεταμοντέρνα διάθεση, χωρίς να καταφέρνει να κινηθεί αποτελεσματικά σε κανέναν άξονα, ούτε της ρήξης, αλλά ούτε και σε αυτόν της συνέχειας. Διαφαίνεται ωστόσο η πρόθεση του σκηνοθέτη να αποσπάσει εκ νέου την τραγωδία από τον ανατολίτικο «εναγκαλισμό» και να την επανατοποθετήσει σ' ένα δυτικό πολιτισμικό πλαίσιο.

³⁷ Ο Α. Βογιατζής επιβεβαιώνει τις δηλώσεις του μεταφραστή: «Προσπαθήσαμε να είναι πιο πιστή η μετάφραση προς την κατεύθυνση μιας μεγάλης συμπύκνωσης και ακρίβειας». Βλ. συνέντευξη Τύπου, ό.π. (σημ. 36).

³⁸ Ο Βογιατζής είχε δηλώσει στην συνέντευξη Τύπου, ό.π. (σημ. 34), πως αγάπησε τους Πέρσες και πως σκόπευε να καταπιαστεί και πάλι μαζί τους. Ο χώρος της τραγωδίας ωστόσο δεν δείχνει να τον ενδιαφέρει συστηματικά, όπως φαίνεται και από τη σχέση του με την Αντιγόνη.

σιο.³⁹ Εκεί, τουλάχιστον, κατατείνουν το ταμπλό βιβάν στο τέλος, με την Άτοσσα ως Πιετά και τον Ξέρξη ως Χριστό στην αγκαλιά της, και οι επανειλημμένες δηλώσεις του σκηνοθέτη για μια παράσταση απαλλαγμένη από το «ανατολίτικο στοιχείο», χωρίς «εκστασιασμούς» και «μαγικές τελετές».

Το ερώτημα πώς αποβαίνει ζώσα η αρχαία τραγωδία σήμερα, στο οποίο, αναμφίβολα, προσπάθησαν να ανταποκριθούν όλα τα πρόσωπα που μας απασχόλησαν, παραμένει ακόμη ανοικτό. Ευτυχώς. Γιατί, όπως προσπάθησα να δείξω, ο δρόμος κάποτε έκλεισε και κάποιοι χρειάστηκε να τον ανοίξουν.

MARIA MAVROGENI

The Persians: Cracks and Continuation

This paper studies the bidirectional relationship between translation and stage performance, taking into account the translation of Aeschylus' *The Persians* by Panagiotis Moullas and the performances of the play by the Art Theatre of Karolos Koun (1965), the ATTIS company of Theodoros Terzopoulos (1990/91) and the National Theatre (1999) directed by Lefteris Vogiatzis. In the preface of his final translation Moullas posed the problems generated by translating tragedies and addressed the concept of its perception through his favourite terms of cracks and continuation. This paper explores the interactivity between translation and performance and examines the cracks and continuation possibly manifested in these three performances.

³⁹ Ο σκηνοθέτης κατά την περίοδο της προετοιμασίας είχε δηλώσει για τους *Πέρσες*: «Επιπλέον υπάρχει και το ανατολίτικο στοιχείο, που ωστόσο εγώ δεν το γουστάρω». Δήλωσε, επίσης, την πρόθεση να διαφοροποιηθεί από όσους, όπως ο Κουν, είχαν στραφεί εκτός του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού για να προσεγγίσουν το τελετουργικό στοιχείο: «γιατί φάχνω αλλιώς, φάχνω κάτι που είμαι εγώ. Κι αυτό που είμαι εγώ είναι μακριά από οτιδήποτε ανατολίτικο», «Η παράσταση δεν στηρίζεται στους ανατολίτικους ρυθμούς και “εκστασιασμούς”, η επίκληση δεν παρουσιάζεται ως μαγική τελετή, όπως τη θέλει η παραστασιακή μας παράδοση». Βλ. συνέντευξη Τύπου, ό.π. (σημ. 36) και Βένα Γεωργακοπούλου, «Λευτέρης Βογιατζής. Το “τίποτα ως ακραία δράση”», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30 Ιουλίου 1999.

Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος



Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ στη μεταφραστική τράπεζα του Αρχαίου δράματος εκτείνεται στον αριθμό των οκτώ δραματικών κειμένων, έξι από τα οποία παραστάθηκαν κατά το διάστημα 1987-2001 (*Φοίνισσαι* 1987,¹ *Ιππόλυτος* 1989,² *Ελένη* 1996,³ *Ορέστεια* 2001⁴), τέσσερα δημοσιεύτηκαν (*Ελένη* 1996, *Ορέστεια* 2005), ένα γράφτηκε στην προοπτική συγκεκριμένης παράστασης (*Ιφιγένεια εν Ταύροις* 1992) αλλά εν τέλει υποχώρησε στη διασκευή μιας αγγλικής μετάφρασης του ευριπίδειου κειμένου,⁵ και ένα πιο πρόσφατα μεταφρασμένο κείμενο αναμένει επίσης τη σκηνική του εκπλήρωση (*Προμηθεύς Δεσμώτης*, γρ. 2010).⁶

Ικανή ποσότητα και αρκετά εκτεταμένο χρονικό εύρος του μεταφραστικού δείγματος, δυνάμενα να αποκαλύψουν σταθερές ή μεταβαλλόμε-

¹ «Εθνικό Θέατρο», Τρίτη Σκηνή (Γκαράζ), 2 έως 24 Μαΐου 1987. Ενιαία παράσταση με τους *Μιμιάμβους* του Ηρώνδα (μτφ. Σ. Κακίσης, Στ. Κουμανούδης) και με τον κοινό τίτλο: *Οι τελευταίες πόλεις*. Βλ. Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (στο εξής ΨΑΕΘ) [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=389> (20/2/2012)], από όπου αντλήθηκε και η σχετική κριτικογραφία.

² «Εθνικό Θέατρο», Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 14 και 15 Ιουλίου 1989. Βλ. ΨΑΕΘ [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=631> (20/2/2012)], από όπου αντλήθηκε και η σχετική κριτικογραφία.

³ «Θέατρο του Νότου», Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 10 και 11 Αυγούστου 1996. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος, Ομάδα Θεατρολόγων, *Επίδαυρος. Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, Αθήνα 2002, 418-9.

⁴ «Εθνικό Θέατρο», Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 6 και 7 Ιουλίου 2001. Βλ. ΨΑΕΘ [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=579> (20/2/2012)], από όπου αντλήθηκε και η σχετική κριτικογραφία.

⁵ *Iphigenia in Tauris*: συμπαραγωγή των «La MaMa ETC», «Greek Theatre of New York» και «Greek Society for International Communication Through the Arts», σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά. Το τελικό κείμενο της παράστασης ήταν διασκευή του Γ. Χουβαρδά από την αγγλική μετάφραση του Richard Lattimore, με εμβόλιμα χωρία στο πρωτότυπο. Βλ. http://www.lamama.org/archives/year_lists/1992page.htm (20/2/2012) και

<http://www.nytimes.com/1992/05/13/theater/theater-in-review-342792.html> (20/2/2012)].

⁶ Ευχαριστώ τον συγγραφέα, που μου εμπιστεύτηκε τις αδημοσίευτες θεατρικές μεταφράσεις του, πολλά από τα αδημοσίευτα θεατρικά κείμενά του, αλλά και για τον χρόνο που διέθεσε να απαντήσει σε ένα αρκετά εκτενές ερωτηματολόγιο, επικεντρωμένο στο μεταφραστικό έργο του στην αρχαία τραγωδία.

νες στρατηγικές και αμετάβλητους ή αναθεωρούμενους στόχους⁷. εξειδικευμένη δοκιμασία στο πεδίο αποκλειστικά της αρχαίας τραγικής ποίησης, δύο εκπροσώπων της (Αισχύλος, Ευριπίδης): σκηνική χρήση των – κατ’ ανάθεσιν – μεταφρασμάτων από δύο αποκλειστικά σκηνοθέτες, τον Γιάννη Κόκκο (*Ορέστεια*) και τον Γιάννη Χουβαρδά (*Φοίνισσαι*, *Ιππόλυτος*, *Ελένη*), αμφότεροι με σημαντική και μακρόχρονη διεθνή καλλιτεχνική δράση, αλλά με άνιση μεταξύ τους σκηνοθετική άσκηση στο πεδίο του αρχαίου δράματος.⁸ σκηνική δοκιμασία των περισσότερων μεταφράσεων υπό την αιγίδα του «Εθνικού Θεάτρου» (πλην της *Ελένης*, «Θέατρο του Νότου») και μάλιστα στον ιδιαίτερα απαιτητικό – επί σκηνης και επί κοίλου – θεατρικό χώρο της Επιδαύρου (πλην των *Φοινισσών*, *Τρίτη Σκηνή* «Εθνικού Θεάτρου»): εξαιρετικά πλούσιο σώμα δημοσιευμάτων που πλαισίωσε, εκ των προτέρων ή εκ των υστέρων, τις εν λόγω παραστάσεις, φωτίζοντας, μεταξύ άλλων, και την υποδοχή της μεταφραστικής τους πρότασης.⁹ ένας μεταφραστής, του οποίου η σαραντάχρονη και πλέον παρουσία στο λογοτεχνικό πεδίο (από το 1967, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*)¹⁰ διακρίνεται από μια ασυνήθιστη δημιουργική πολυμέρεια και πληθωρική παραγωγή (θέατρο, πεζογραφία, ποίηση, δοκίμιο, μετάφραση), που έχει γνωρίσει σημαντική ενίοτε αναγνώριση¹¹ αλλά και σημαντική ενίοτε επιφύλαξη, ειδικά σε ό,τι αφορά αυτή καθαυτή την

⁷ Πρβ. τη μεταφορική εξίσωση της μετάφρασης με ένα «παιχνίδι» (π.χ. σκάκι), με ορισμένο «στόχο» και με συγκεκριμένες «καταστάσεις-κινήσεις» από τον J. Levy (1967). Βλ. σχετικά D. Connolly, «Λογοτεχνική μετάφραση: Σε τι χρησιμεύει η θεωρία;» στο: (συλλ.), *Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης*, Θεσσαλονίκη 1998, 13-24, 17.

⁸ Η *Ορέστεια* (2001) ήταν η πρώτη σκηνοθεσία του Γ. Κόκκου στο αρχαίο ελληνικό δράμα, σε αντίθεση με τον Γ. Χουβαρδά, ο οποίος, αρχικά από το 1977 μέχρι το 1990, ως συνεργάτης Εθνικών και Κρατικών Θεάτρων της Ελλάδας και του εξωτερικού, και στη συνέχεια από το 1991 ως το 2006, ως ιδρυτής και διευθυντής του «Θεάτρου του Νότου», σκηνοθέτησε εννέα έργα του Ευριπίδη (*Τρωάδες*, *Φοίνισσες*, *Μήδεια*, *Ηλέκτρα*, *Ιππόλυτος*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Άλκηστη*, *Ελένη*) και ένα έργο του Σοφοκλή (*Ηλέκτρα*). Κατά τη διάρκεια της θητείας του ως καλλιτεχνικού διευθυντή του «Εθνικού Θεάτρου» (2007-2013) σκηνοθέτησε επιπρόσθετα τον *Ορέστη* του Ευριπίδη (2010).

⁹ Πρβ. Π. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005, 238: «Κύριο σημείο αιχμής και αρνητικών σχολίων της κριτικής αποτελεί η μετάφραση του αρχαίου δράματος».

¹⁰ *Le prix de la révolte au marché noir*. Βλ. τις εκδοτικές και παραστασιογραφικές πληροφορίες που δίνονται στην έκδοση Δ. Δημητριάδης, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, Αθήνα 2005, 11-2.

¹¹ Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος 2003 για το έργο *Η Ανθρωπωδία* (1^{ος} τόμος, Αθήνα 2002): αφιέρωμα προς τιμήν του ως «auteur européen au Coeur de la saison 2009-2010», από το «Théâtre Odéon» στο Παρίσι: αφιέρωμα από το ΕΚΔΙΘ και το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών τον Μάιο 2010: αφιέρωμα από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών τον Οκτώβριο 2013.

πρωτότυπη δραματολογία του,¹² κι αυτό, παρά το γεγονός ότι η τελευταία έχει κατ' επανάληψιν κινήσει το μεταφραστικό και θεατρικό ενδιαφέρον σε διαφορετικές χώρες της Ευρώπης,¹³ τέλος, ένας μεταφραστής της – συνεχώς διευρυνόμενης από τη δεκαετία του '80 και εξής – χορείας των λογοτεχνών-μεταφραστών,¹⁴ ο οποίος δεν διαθέτει μεν ακαδημαϊκές φιλολογικές περγαμηνές,¹⁵ ωστόσο, το πρωτότυπο θεατρικό (τουλάχιστον) έργο του είναι εμποτισμένο διακειμενικά, τόσο στη λεκτική επιφάνεια όσο και στο βαθύτερο δομικό υπόστρωμά του, από εικόνες, μοτίβα, θέματα και παραθέματα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας (θέατρο, ιστορία, φιλοσοφία, ποίηση).¹⁶ Τα παραπάνω δεδομένα αποτέλεσαν κατά βάση για μένα ισάριθμα κίνητρα, ώστε να οδηγηθώ και να παραμείνω στο μεταφραστικό εγχείρημα του Δημητριάδη, με την πεποίθηση ότι η κατανόησή του μπορεί να συμβάλει στον προβληματισμό της θεατρικής θεωρίας και πρακτικής σε ό,τι αφορά τη σύγχρονη αναπαράσταση του αρχαίου δράματος με επίκεντρο το «μεταφραστικό πρόβλημα».¹⁷

Για τον Δημητριάδη η μεταφραστική γενικά ενασχόληση λειτουργεί, όπως ο ίδιος εξομολογείται, ως σωτήριο υποκατάστατο και υπαρξιακό

¹² Για την ιδιόμορφη πρόσληψη του έργου του Δημητριάδη και την αξιοσημείωτη προτίμηση καλλιτεχνών, κριτικών και κοινού προς τα αφηγηματικά κείμενά του πρβ. Δ. Κονδυλάκη, «Δημήτρης Δημητριάδης: Η επιθυμία του κειμένου», *Ποίηση* 26 (2005) 226-230· Έ. Σακελλαρίδου, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων. Το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη», στο: Α. Γλυτζουρή και Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ηράκλειο 2010, 179-89.

¹³ Βλ. εκτός των παραπάνω άρθρων (σημ. 12), την «Παραστασιογραφία» (επιμέλεια Δ. Κονδυλάκη με τη συμβολή του συγγραφέα) στο: Δ. Δημητριάδης, *Τόκος*, Αθήνα 2010, 227-37.

¹⁴ Για τις δραστικές αλλαγές που πραγματοποιούνται στο μεταφραστικό τοπίο και τον οξυμένο μεταφραστικό πλουραλισμό που κυριαρχεί στο φεστιβάλ Επιδαύρου τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι. βλ. Έ. Ανδριανού, «Η “λέξι” των Επιδαυρίων. Μεταφραστικές εκδοχές», στο: Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος, Ομάδα Θεατρολόγων, *Επιδαυρος. Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις*, Αθήνα 2002, 141-55, ιδίως 149-54.

¹⁵ Βλ. πολύ πρόσφατα την κριτική της «αξονικής μετατόπισης» που παρατηρείται με τις αναθέσεις μεταφράσεων αρχαίου δράματος σε μη-φιλόλογους μεταφραστές (μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται και διελέγχεται και ο Δημητριάδης), από τον Θ. Στεφανόπουλο, «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: Διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον – Περιοδικό για το Αρχαίο Θέατρο* 1 (2011), 307-17. [http://www.logeion.upatras.gr/images/Stephanopoulos_Metaphrase_tragwdias.pdf (20/1/2012)]

¹⁶ Θέμα που με απασχόλησε στην ανακοίνωση «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: Η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο (αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου) με θέμα: «Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις» (Τμήμα Θεάτρου – Σχολή Καλών Τεχνών ΑΠΘ - Θεσσαλονίκη 30/9-3/10/2010)· υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου.

¹⁷ Β. Πούγνερ, *Συνοχές και ρήγματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα 2005, 109: «Το μεταφραστικό πάντως πρόβλημα είναι ίσως το πιο κεντρικό στο πλέγμα των προβληματισμών γύρω από την αναβίωση του αρχαίου θεάτρου».

αντίδοτο στις περιόδους ανάσχεσης της πρωτότυπης έμπνευσης και δημιουργίας.¹⁸ Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει τη μετάφραση δεν διαφέρει ουσιαστικά από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει τα πρωτότυπα θεατρικά κείμενά του: «επίμονος», σχεδόν «εμμονικός» προβληματισμός με την τελείωση της φόρμας, «αδιάκοπη και βασανιστική διαδικασία» συνεχούς αναθεώρησης και επαναγραφών του ίδιου κειμένου.¹⁹ Καρπός αυτής της επίμοχθης και χρονοβόρας κατατριβής με το αρχαίο πρωτότυπο είναι εν τέλει ένα μεταφραστικό corpus με εξαιρετικά σαφή, ευδιάκριτα και σταθερά χαρακτηριστικά, σε ό,τι αφορά την ιδεολογική στοχοθεσία, τις γλωσσικές επιλογές και τις μεταφραστικές στρατηγικές του, στοιχεία που θα προσπαθήσουμε να συνοψίσουμε – υπέρμετρα – ακολούθως.²⁰

«Μεταφράζοντας τις Φοίνισσες του Ευριπίδη, ακολούθησα από την αρχή μια κατεύθυνση όπου δεν θα υπερίσχυε κατ' ανάγκη το σήμερα έναντι του τότε, δεν θα υπερείχε εκ προοιμίου το νέο κείμενο έναντι του αρχαίου. Θέλησα, αρχίζοντας, να “εμφανίσω” ένα κείμενο – με τον τρόπο που “εμφανίζεται” μια φωτογραφία – και το αποτέλεσμα από αυτήν την “εμφάνιση” να μην είναι εκείνο που θα απέρρευε από μια αντιπαράθεση, ανατρεπτική ή έστω αναθεωρητική, με το αρχαίο κείμενο».²¹ Δύο χρόνια αργότερα, με την ευκαιρία του *Ιππολύτου*, ο μεταφραστής επανέρχεται στις επιλογές του και υπερθεματίζει: «[...] «Είναι ύψιστο να κριθεί η μετάφραση στο ύψος του πρωτοτύπου, δηλαδή να μεταφερθεί η μεγαλύτερη δυνατή ποσότητα του αρχαίου κειμένου στη μετάφραση, ώστε το αποτέλεσμα να είναι αντίστοιχο με το πρωτότυπο. Πρέπει να γίνεται με τη μετάφραση μια αποκάλυψη και όχι μια επικάλυψη».²²

¹⁸ Δ. Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία. Μια πολύπλευρη συνεύρεση*, Αθήνα 2007, 41.

¹⁹ Σακελλαρίδου, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων», 182. Βλέπε ενδεικτικά τα στάδια της εξάχρονης διαδικασίας μετάφρασης της *Ορέστειας*, που περιγράφει ο Δημητριάδης σε συνέντευξή του στον Γ. Χρονά, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης αυτοπροσώπως», εφ. *Lifo*, 26 Ιουλίου 2007 [<http://www.lifo.gr/mag/features/199> (18/9/2009)].

²⁰ Για το αίτημα της «ουσιαστικότερης κατανόησης και δικαιότερης αξιολόγησης των επιμέρους μεταφραστικών προσπαθειών», βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», στο: *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα 1995, 15-79, 23.

²¹ Δ. Δημητριάδης, «Ουδείς», κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης *Οι τελευταίες πόλεις*, Εθνικό Θέατρο 1987, 6-9, 6. Έχει ενδιαφέρον η αντιπαράβολή όλου αυτού του (περι)κειμένου του Δημητριάδη με τις τέσσερις πτυχές του ερμηνευτικού μοντέλου της μεταφραστικής πράξης κατά G. Steiner («προκαταρκτική εμπιστοσύνη» - «επιθετικότητα» - «ενσωμάτωση» - «ανταπόδοση ή αποκατάσταση»), *Μετά τη Βαβέλ*, μτφ. Γ.Ν. Κονδύλης, επιμ. Α. Μπερλής, Αθήνα 2004, 493-658.

²² Μ. Κεντριστάκη, «Ένα άγριο παιχνίδι ανάμεσα σε μεγάλες κοσμικές δυνάμεις», εφ. *Εξόρμηση* 9 Ιουλίου 1989.

Αυτή η «ακραία οικονομία γλωσσικών στοιχείων» σε ένα κατά το δυνατόν λιγότερο μεταφρασμένο κείμενο,²³ αυτή η επιδίωξη της μέγιστης αμεταβλητότητας της γλώσσας του πολιτισμού-εκκίνησης, που συναρτάται με μια «βαθμιαία απόσβεση του προσώπου του [μεταφραστή]», ώστε «γρήγορα, όσο το δυνατόν γρηγορότερα, ο μεταφραστής να γίνει “κανείς”»²⁴ στην υπηρεσία της πλήρους γλώσσας του ποιητή, ερείδεται σε συγκεκριμένες ιδεολογικές βάσεις και συντάσσεται με μια ρητά δεδηλωμένη γλωσσική πολιτική: η μετάφραση αρχαίου δράματος δεν ταυτίζεται για τον Δημητριάδη με τη διαγλωσσική «μετάφραση από μια ξένη γλώσσα σε μία δική μας», αλλά «πρόκειται για κάτι εντελώς αντίθετο, το οποίο αποτελεί ένα πρωτοφανές παράδοξο και ένα πασιφανές αυτονόητο: [...] αυτό που στην πραγματικότητα γίνεται, είναι μία μετάβαση, μέσα στην περιοχή της ίδιας γλώσσας, από μια ιστορική στιγμή αυτής της γλώσσας σε μία άλλη δική της ιστορική στιγμή», λέει ο ίδιος.²⁵ Και αλλού: «Η δική μου γνώμη είναι ότι η μετάφραση [...] πρέπει να προτείνει στον ακροατή και στον αναγνώστη γλωσσικές εκτάσεις ευρύτερες από τις γνωστές και πεπατημένες; Πρέπει να του διευρύνει το γλωσσικό πεδίο, να του υπενθυμίζει τη γλώσσα του, να του την επαναφέρει στη μνήμη, να τον κάνει να συναισθάνεται ότι η γλώσσα του δεν είναι μόνον αυτές οι εκατό, διακόσιες ή έστω και χίλιες λέξεις που χρησιμοποιεί καθημερινώς, ότι η γλώσσα είναι ένας πολύ εκτενέστερος και πλουσιότερος οργανισμός, και ότι φτωχότερη γλώσσα σημαίνει φτωχότερη ζωή».²⁶

Η πίστη στη «συνέχεια» της ελληνικής «γλωσσοϊστορίας» ή μάλλον η συνειδητή προσπάθεια επίμονης προβολής αυτής της συνέχειας ενάντια στην – κρινόμενη ως – εκφυλιστική ασυνέχεια που επιφέρει στο γλωσσικό σύστημα ο χρόνος, με άλλα λόγια, η πεποίθηση ότι η μεταφραζόμενη αρχαία ελληνική γλώσσα δεν (πρέπει να) είναι απλώς ιστορικά «οικεία» αλλά και ιστορικά «ζωντανή»,²⁷ είναι ο συνεκτικός ιστός της συνολικής μεταφραστικής πρότασης του Δημητριάδη, και, ως εκ τούτου, το βασικό κριτήριο με το οποίο πολλές άλλες προγενέστερες μεταφράσεις κρίνονται «παρωχημένες», «βάνουσες» ή «ανούσιες», εν τέλει αυτο-ακυρούμενες

²³ Χ.σ., «Ευριπίδης σε γκαράζ. Το Εθνικό Θέατρο καινοτομεί», εφ. *Δημοκρατικός Λόγος* 16 Απριλίου 1987.

²⁴ Δημητριάδης, «Ουδείς», 6.

²⁵ Στο ίδιο, 6-7.

²⁶ Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, 223.

²⁷ Πρβ. ενδεικτικά τις αντίθετες απόψεις των Πούχγερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», 76-7· Γ. Βάρσος, «Το μεταφραστικό εγχείρημα και τα σημάδια του στο κείμενο», στο: (συλλ.), *Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης*, 103-14, 112-3.

προσπάθειες επιβολής μιας γλώσσας σε μια άλλη γλώσσα.²⁸ Στη μεταφρασεολογική θεώρηση του Δημητριάδη, ενάντια στον «βαρβαρισμό πολλών μεταφράσεων», πρυτανεύει, έτσι, μια στόχευση κατ' αρχάς γλωσσοκεντρική, που τάσσεται μάλιστα να παίξει έναν ρόλο γλωσσοσωτήριο, αν όχι εθνοσωτήριο – ενίοτε, πολύ ιδεαλιστικά και μεταφυσικά βιωμένο: «Διότι, κυρίως, προπαντός, μ' ενδιαφέρει η γλώσσα. Αυτό είναι για μένα το πρώτο και το τελευταίο κίνητρο για ό,τι κάνω. Και αν αποφάσισα να μεταφράσω αρχαία τραγωδία, ήταν επειδή, στο βάθος, παρακινήθηκα από μια αίσθηση του κινδύνου που ελλοχεύει στην αποτελέματωση της γλώσσας. [...] Δουλεύοντας τον *Ιππόλυτο* ένιωθα σαν να ανέβαζα μία μία τις λέξεις στην κορυφή του Αραράτ, για να μην τις φτάσει η τρέλα του κόσμου, για να μην τις καταστρέψει η διάλυση του σύμπαντος [...]».²⁹

Η «πηγο-λατρική» αυτή μεταφραστική (σ)τάση – που αφορμάται κατ' αρχήν από το σημαίνον της γλώσσας-πηγή και προσπαθεί να μείνει όσο το δυνατόν πιο κοντά στις γλωσσικές μονάδες, στο «κατά γράμμα» του πρωτοτύπου,³⁰ που εννοεί να επικεντρώνει, πέραν της «οριζόντιας ανέλιξης του χρόνου-μύθου», στην «κάθετη δραματική διάσταση» του θεατρικού λόγου, «στην κίνηση που επιτελείται από αυτό καθεαυτό το λεκτικό»,³¹ σε μια προσπάθεια διατήρησης του μεγαλύτερου δυνατού ποιητικού φορτίου της αρχαίας λέξης³² – αντιπροτάσσει, με νεότερους όρους της θεωρίας της μετάφρασης, στον τρόπο της συγχρονικής «πολιτογράφησης», δηλαδή της μεταφοράς του συγγραφέα στον κόσμο των αποδεκτών του μεταφράσματος, τον τρόπο της υπερχρονικής «καθολικοποίησης», δηλαδή της μεταφοράς του αποδέκτη (θεατή ή αναγνώστη)

²⁸ Βλ. Χ.σ., «Κόντρες για τον *Ιππόλυτο*. Επεισοδιακή συνέντευξη τύπου εν όψει *Επιδαύρου*», εφ. *Ελεύθερος Τύπος* 8 Ιουλίου 1989· Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, 39-40 και 220-8.

²⁹ Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, 225-6.

³⁰ Για τη διάκριση μεταξύ «στοχολατρών» (ciblistes) και «πηγολατρών» (sourciers) μεταφραστών «κλασικών κειμένων» βλ. χαρακτηριστικά J.R. Ladmiraal, «Sourciers et ciblistes», *Revue d'Esthétique*, 12 (1986), 33-42, και του ίδιου, «La traduction: Des textes classiques?», στο: S. Nicosia (επιμ.), *La traduzione dei testi classici. Teoria, Prassi, Storia*, Napoli 1991, 9-30.

³¹ Για τη σημασία της «λεκτικής δράσης» στην αρχαία τραγωδία και στη μετάφρασή της πρβ. Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αρχαία ελληνική τραγωδία: Ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα», στο Χ. Σοϊλέ (επιμ.), *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, Αθήνα 1980, 100-13, 104.

³² Πρβλ. Ν. Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, Αθήνα 1989, 19: «Γιατί αυτό που δημιουργεί το νόημα σε μια ποιητική λέξη, αυτό που τη φορτίζει με συγκίνηση, είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται με τις άλλες λέξεις: το δέσιμο όχι μόνο του διανοητικού στοιχείου των λέξεων αλλά και του συναισθηματικού και τη ηχητικού στοιχείου, εκείνο το είδος της καθολικής αρμονίας, που κάνει το ποίημα να μην απευθύνεται μόνο στο μυαλό του ανθρώπου αλλά σ' ολόκληρη την ευαισθησία του».

στον χώρο και τον χρόνο του πρωτοτύπου.³³ Η τάση αυτή σίγουρα δεν εντάσσεται στον «κανόνα» των νεοελληνικών μεταφράσεων αρχαίου δράματος, ωστόσο έρχεται να διερευνήσει και να εντείνει στις εσχατιές των ορίων τους ευάριθμες αντίστοιχες – τηρουμένων των αναλογιών – μεταφραστικές προτάσεις. Μεταξύ αυτών, η γλωσσικά «σκανδαλώδης» *Αντιγόνη* του 1965, στο νεόδμητο από την Άννα Συνοδινού θέατρο του Λυκαβηττού, σε σκηνοθεσία Γιώργου Σεβαστίκογλου, με τη μεταφραστική συν-υπογραφή των Γιάννη Ρίτσου και Τάσου Λιγνάδη,³⁴ είναι ίσως το αντιπροσωπευτικότερο «προηγούμενο», όπως είχε νωρίς επισημάνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος και επιβεβαιώσει ο ίδιος ο Τάσος Λιγνάδης, αμφότεροι με αφορμή τη μεταφραστική πρόταση του *Ιππολύτου* το 1989.³⁵ «Η λέξη μετάφραση για δύο χρονικές φάσεις της ίδιας αδιαίρετης γλώσσας, τίθεται μόνο συμβατικά βέβαια, εδώ όμως ρίζωσε η παρεξήγηση που καρποφόρησε ένα κακό προηγούμενο. [...] Η σύνταξη, οι τύποι, η έννοια μεταβάλλονται, το ζωντανό όμως κύτταρο του λόγου, η λέξη, μένει, ανακυκλώνοντας διαρκώς την περιφέρεια του νοήματός της. [...] Η ποιητική διαίσθηση του μεταφραστή, παραμερίζοντας τους βρυκόλακες του γλωσσικού διχασμού, θα πρέπει να μένει κοντά στον αδιαίρετο πλούτο της ομόρριξης λεξικής προέλευσης και στη συντακτική αντίληψη, όπως τείνει να τη διαμορφώσει σε ενιαίο όργανο η αλληλεπίδραση του καθημερινού γραπτού και προφορικού λόγου». Λίγες μόνο από τις διαπιστώσεις και τις σκέψεις – όχι του Δημητριάδη – αλλά του Τάσου Λιγνάδη το 1965, όταν αναπτύσσει στο περιοδικό *Θέατρο* τον προβληματισμό του για τη μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας, που «κυλάει μέσα στο αίμα μας».³⁶

Εμφορούμενος από παρόμοιο σκεπτικό και ταγμένος ενάντια στη «λαϊκότερο» μεταφραστική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου και, πα-

³³ Φ. Μπατσαλιά, «Η συμβολή της θεωρητικής κατάρτισης στην εκπαίδευση μεταφραστών», στο: Φ. Μπατσαλιά (επιστ. επιμ.) Κ. Συντέλη (φιολ. επιμ.), *Περί Μεταφράσεως. Σύγχρονες Προσεγγίσεις*, Αθήνα 2001, 13-22, 17.

³⁴ Βλ. ενδεικτικά την κριτική του Στ. Ι. Δρομάζου (με αναφορά στη μεταφραστική χρήση της «καθαρεύουσας»), «*Αντιγόνη* του Σοφοκλή (από την «Ελληνική Σκηνή»», εφ. *Αυγή*, 16 Ιουλίου 1965. Πρβ. Χ. Σιάφκος, «Θέατρο... επεισοδίων», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29 Ιουλίου 2008.

³⁵ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Το ρόπτρον του Χατζηαβάτη», εφ. *Τα Νέα*, 18 Ιουλίου 1989· Τ. Λιγνάδης, «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρώπινης κωμωδίας», εφ. *Η Καθημερινή*, 23 Ιουλίου 1989. Για τη μετάφραση της *Αντιγόνης*, σε «απόδοση» Γιάννη Ρίτσου, «στηριγμένη στην κατά λέξη μετάφραση» του Τάσου Λιγνάδη, βλ. Ι. Ρεμεδιάκη, *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή στη νεοελληνική σκηνή (1850-2000)*, Διδ. Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών 2006, 406-8.

³⁶ Τ. Λιγνάδης, «Η μετάφραση της τραγωδίας. Αισθητικό και γλωσσικό πρόβλημα», δημοσιεύτηκε στο περ. *Θέατρο*, 20 (Μάρτης-Απρίλης 1965) και αναδημοσιεύτηκε στα *Θεατρολογικά*, Αθήνα 1978, 153-83, από όπου προέρχονται τα παραπάνω παραθέματα (157, 170).

ράλληλα, του Φεστιβάλ Επιδαύρου τουλάχιστον μέχρι την πρώιμη Μεταπολίτευση, ο Δημητριάδης υποστηρίζει, από τη μια μεριά, τη «λέξη» του αρχαίου κειμένου και, από την άλλη, τον νεοελληνικό γλωσσικό συγκρητισμό, όχι χωρίς αναπόφευκτες παρεκκλίσεις και υποχωρήσεις από τη βασική αυτή στρατηγική «εφηρμοσμένης χρήσης της γλώσσας», όπως ο ίδιος την οροθετεί.³⁷ Σε ελεύθερο στίχο που παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τη στιχαρίθμηση και την υφολογική συμπύκνωση του πρωτοτύπου,³⁸ περισσότερο πεζολογικές στα επεισοδιώδη μέρη και περισσότερο διεσταλμένες ποιητικά στα χορικά μέρη, οι μεταφράσεις του Δημητριάδη αντανakλούν σαν μέσα από ένα «χρωματιστό πρίσμα» το αρχαίο κείμενο³⁹ – σε λεκτικό καταρχήν επίπεδο καθώς τα εσκαμμένα της διδασκομένης γραμματικής και σύνταξης της νεοελληνικής ιδιοσυγχρονίας δεν υπερβαίνονται ει μη μόνο σπάνια – το οποίο, ως εκ τούτου, καθίσταται συχνά αλλότριο ηχητικά αλλά και εξαιρετικά πυκνό, αν όχι δυσπρόσιτο νοηματικά: «Λάμπουσα πέτρα δικόρυφον σέλας πυρός» (Φοίν. 226-227), «πέπλα μελάγχυμα» (Φοίν. 372), «δώματα λευκοπώλων θεών» (Φοίν. 606), «μελάνδετο ξίφος» (Φοίν. 1091), «έντονα σπλάχνα» (Ιππ. 118), «παμμήτωρ γη» (Π.Δ. 90) και «σιδηρομήτωρ γη» (Π.Δ. 301), «όλων των θεών, πολιούχων, ουρανίων, χθονίων, και των θυραίων και των αγοραίων οι βωμοί» (Αγ. 89-91), «καλλίπρωρο στόμα» (Αγ. 236), «νυμφόκλαυτος Ερινύα» (Αγ. 749), το αμφιλεγόμενο «ρόπτρον της δικαιοσύνης» (Ιππ. 1171-1172),⁴⁰ τα καθόλου αυτονόητα σύνθετα «απωλειάπλοιος, απωλειάνδρος, απωλειάπολις» για την απόδοση των αντίστοιχων αισχύλειων νεολογισμών (Αγ. 689).⁴¹ Τα παραπάνω είναι ελάχιστα μόνο παραδείγματα και μαζί «ολισθήματα» του μεταφραστικού ιδιώματος του Δη-

³⁷ Δ.Δ.: «Μία μετάφραση είναι για μένα ένας τρόπος προβολής μιάς γλωσσικής πολιτικής (με την καλύτερη, την ευγενέστερη έννοια τής λέξης), ένα είδος εφηρμοσμένης χρήσης της γλώσσας» (Ερωτηματολόγιο, Μάρτιος 2011).

³⁸ Για το δίλημμα «ανάλυση» ή «συμπύκνωση» κατά τη μετάφραση του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική βλ. Ρεμεδιάκη, *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή*, 423-4.

³⁹ Για να μεταφέρουμε τη γνωστή μεταφρασεολογική μεταφορά («χρωματιστά πρίσματα» vs «διάφανα πρίσματα») από τον χώρο της διαγλωσσικής στον χώρο της ενδογλωσσικής μετάφρασης: G. Mounin, *Οι ωραίες άπιστες*, μετ. Διαπανεπιστημιακό Διατηρηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Μετάφραση - Μεταφρασεολογία*, Αθήνα 2003, 63-118, ιδίως 104-18. Πρβ. τις αντίστοιχες διαφορετικές μεθόδους που εντοπίζει στη νεότερη μεταφραστική θεωρία ο Κ. Γεωργουσόπουλος, «Μεταφραστική πρακτική εμπειρία», στον τόμο *Το νήμα της στάθμης*, Αθήνα 1996, 60-8.

⁴⁰ Βλ. τη σθεναρή κριτική που άσκησε το 1989 στη συγκεκριμένη γλωσσική επιλογή ο Γεωργουσόπουλος, «Το ρόπτρο του Χατζηαβάτη», ό.π. (σημ. 35) και την απάντησή του Δημητριάδη την ίδια χρονιά, σε συνέντευξή του στον Γ. Κορδομενίδη, η οποία δημοσιεύτηκε στο *Η εμπράγματη φαντασία*, 219-20.

⁴¹ Βλ. την αρνητική επίκληση του συγκεκριμένου παραδείγματος στις κριτικές των Κ. Γεωργουσόπουλου, «Απωλειάισχυλος», εφ. *Τα Νέα* 16 Ιουλίου 2001· Λ. Πολενάκη, «Ορέστεια, με το Εθνικό, ή μια παράσταση χωρίς αιτία», εφ. *Η Αυγή* 15 Ιουλίου 2001.

μητριάδη από τον νεοελληνικό «ορθό» δημόσιο λόγο,⁴² ολισθήματα που είναι την ίδια στιγμή συνειδητές γλωσσικές και ιδεολογικές επιλογές,⁴³ για να προκληθεί ο επιζητούμενος «αιφνιδισμός» του θεατή, να δοκιμαστεί «ο βαθμός της ετοιμότητας και διαθεσιμότητάς του», και μαζί να επιτευχθεί εκείνο το εγγενές «αίσθημα ανοικείωσης», που προκαλούσε ήδη στην αρχαιότητα και πρέπει, σύμφωνα με τον μεταφραστή, να εξακολουθεί να προκαλεί στο σύγχρονο κοινό μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας.⁴⁴ Απομακρυνόμενος από τις «οικειοποιητικές μεταφράσεις», που θα συνέπιπταν κατά το δυνατόν με τα ενδιαφέροντα και τον ορίζοντα προσδοκιών της λογοτεχνίας και του πολιτισμού υποδοχής τους, οι «μη διαφανείς» μεταφράσεις του Δημήτρη Δημητριάδη όχι μόνο δεν επιθυμούν να υπηρετήσουν και να εγγραφούν στον κυρίαρχο λόγο του πολιτισμού-στόχου, αλλά μάλλον επιθυμούν να λειτουργήσουν ως γλωσσική πρόκληση και πολιτισμικό κίνητρο γι' αυτόν. Βασιζόμενες στο κύρος αλλά και την ανοικειότητα του πρωτότυπου κειμένου, (επαν)εισάγουν ιδίως μορφικά στοιχεία του στον πολιτισμό / λογοτεχνία-στόχο, με ρητό στόχο να διευρύνουν τους ορίζοντές τους και να τους διανοίξουν στην ανανέωση. «Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο συναντούν συχνά αντίσταση από τους θεσμούς, οι οποίοι αισθάνονται ότι απειλούνται από την ύπαρξή τους», παρατηρεί, σε ό,τι αφορά τέτοιου είδους μεταφραστικά εγχειρήματα ο André Lefevere,⁴⁵ μεταφέροντάς μας, με αυτή την παρατήρηση, στο πεδίο της κριτικής υποδοχής του μεταφραστικού εγχειρήματος του Δημητριάδη μια υποδοχή πληθωρική, έντονη και αποκαλυπτική σε ό,τι αφορά τα διαφορετικά προσληπτικά αποτελέσματα που μπορεί να έχουν το ειδικό μεταφραστικό και το γενικό παραστασιακό εγχείρημα κατά μόνας και στη μεταξύ τους συνέργεια.

⁴² Για τα «ολισθήματα» ή και «λάθη» της μετάφρασης και τον βαθμό προθετικότητάς τους βλ. Ρεμεδιάκη, *Οι μεταφράσεις της Αντιγόνης του Σοφοκλή*, 413.

⁴³ Πέραν των περιπτώσεων συντακτικών παραβιάσεων και σημασιακών ανακριβειών που μπορούν να εντοπιστούν με μια προσεκτική φιλολογική, λέξη προς λέξη ανάλυση του κειμένου· βλ. Στεφανόπουλος, «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», 310-2.

⁴⁴ «Οι μεταφραστές πρέπει να αποφασίσουν σε ποια θέση θα τοποθετήσουν τις μεταφράσεις τους στην κλίμακα από το ξένο προς το οικείο», παρατηρεί ο Paul Woodruff, «Πιστότητα στη μετάφραση: αποδίδοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία», στο: J. Gregory (ed.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά δοκίμια* (επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, μτφ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου) Αθήνα 2010, 684-705, 686. Για την συνειδητή προσήλωση του Δημητριάδη στην ανάγκη διατήρησης του «ανοικείου» της αρχαίας τραγωδίας και δη της *Ορέστειας* βλ. Δ. Δημητριάδης, *Ορέστεια*, Αθήνα 2005, «Εισαγωγή του μεταφραστή. Ο θρίαμβος της αποτυχίας – Ερμηνεία και ασυνέχεια», 13-24, και του ίδιου, *Η εμπράγματη φαντασία*, 228.

⁴⁵ A. Lefevere, «Μετάφραση: Ποιος κάνει τι, υπέρ / εναντίον ποιου και γιατί;», στο: Δ. Γούτσος (επιμ., μτφρ.), *Ο λόγος της μετάφρασης. Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*, Αθήνα 2005, 273-84, 279.

Αρχίζοντας με τις Φοίνισσες του 1987, ο Δημητριάδης επιχειρεί την πρώτη μεταφραστική βουτιά στον σκοτεινό βυθό του αρχαίου δράματος, σε συνθήκες εξαιρετικά απαιτητικές εξαρχής: μια τραγωδία γνωστή μέχρι τότε στο ελληνικό κοινό κατεξοχήν με τη σφραγίδα του Εθνικού Θεάτρου και του Αλέξη Μινωτή (1978), ανεβασμένη τώρα σε έναν «κλειστό» θεατρικό χώρο (Γκαράζ του «Εθνικού Θεάτρου»), σε κοινή – εκτεταμένη χρονικά – παράσταση μαζί με ένα άλλο, εντελώς διαφορετικό αισθητικά και θεματικά, θεατρικό είδος της ύστερης αρχαιότητας (τους *Μιμιάμβους* του Ηρώνδα), κι όλα αυτά υπό την καθοδήγηση ενός πειραματικού σκηνοθέτη, που τρία μόλις χρόνια πριν, υπό την αιγίδα του Κ.Θ.Β.Ε., είχε προκαλέσει σύσσωμες αντιδράσεις με την πρόταση της *Άλκηστης*. Η μετάφραση του Δημητριάδη – ο οποίος προεξαγγέλλει στο πρόγραμμα των Φοινισσών και δρομολογεί τη μεταφραστική γραμμή που θα ακολουθήσει σε όλη τη συνέχεια – «διασώζεται», ίσως αυτή μόνη, από το κριτικό ναυάγιο του συνολικού παραστασιακού εγχειρήματος, είτε κατορθώνοντας να περάσει εντελώς ασχολίαστη είτε προκαλώντας ερωτηματικά σχετικά με τη δραματική και γλωσσική ποιότητά της είτε και κατορθώνοντας να δημιουργήσει (έως και πολύ) θετικές εντυπώσεις και προσδοκίες, στην προσπάθεια ορισμένων κριτικών να διαχωρίσουν τη συμβολή των διαφορετικών συνθετικών συστατικών της θεατρικής πράξης.⁴⁶

Δύο χρόνια αργότερα, ο Δημητριάδης συνεργάζεται και πάλι με τον Γιάννη Χουβαρδά και το «Εθνικό Θέατρο», για να προτείνει τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, με τη μετατόπιση – και επαύξηση – της δυσκολίας του καλλιτεχνικού στοιχήματος αυτή τη φορά στην κονίστρα της Επιδαύρου. Ο θόρυβος που προκαλείται γύρω από τη μετάφραση πριν καν αυτή ακουστεί από σκηνής,⁴⁷ θα συνεχιστεί και θα ενταθεί και μετά το άκουσμά της στο επιδαύριο κοίλο, όπου τον σκηνοθέτη τον «περιμένουν τα τουφέκια» σύμφωνα με τίτλο άρθρου της εποχής.⁴⁸ Εάν στην περίπτωση των Φοινισσών η μετάφραση του Δημητριάδη είχε μείνει μάλλον στο «απυρόβλητο»⁴⁹ σε σχέση με το εν πολλοίς αμφισβητούμενο συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, στην περίπτωση του *Ιππολύτου* η μετάφραση αναδεικνύεται σε «εξέχον» (κυριολεκτικά) σημειακό σύστημα της παράστασης, με τη σκηνοθετική (και ως έναν βαθμό και με την υποκριτική)

⁴⁶ Βλ. ενδεικτικά τις κριτικές των Τ. Λιγνάδη, «Το σύμπλεγμα του Νέρωνος. Φοίνισσαι και Μιμιάμβοι», εφ. *Η Καθημερινή*, 10 Μαΐου 1987· Γ. Ανδρεάδη, «Το τέλος των πόλεων. Από το Εθνικό Θέατρο», εφ. *Η Αυγή*, 7 Μαΐου 1987 και Μ. Χρηστίδη, «Ηρωες και οι θεατές. Φοίνισσες Ευριπίδη. Μιμιάμβοι Ηρώνδα στο Εθνικό», εφ. *Έθνος*, 4 Μαΐου 1987.

⁴⁷ Βλ. ενδεικτικά το δημοσιογραφικό σημείωμα χ.σ., «Κόντρες για τον *Ιππόλυτο*. Επεισοδιακή συνέντευξη Τύπου εν όψει Επιδαύρου», εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 8 Ιουλίου 1989.

⁴⁸ Β. Αγγελικόπουλος, «Τα τουφέκια περιμένουν τον Γιάννη Χουβαρδά (συνέντευξη)», εφ. *Το Βήμα* 9 Ιουλίου 1989.

⁴⁹ Βλ. Δημητριάδης, *Η εμπράγματη φαντασία*, 215.

άποψη της οποίας συντάσσεται σε ένα καλλιτεχνικό εγχείρημα το οποίο στην καλύτερη περίπτωση κρίνεται «συνεπές», «σοβαρό» και «ικανά αυστηρό» στις εξπρεσιονιστικές, φορμαλιστικές ή και μεταμοντέρνες κατ' άλλους προθέσεις του, αλλά το οποίο εν συνόλω γίνεται δυσμενώς αποδεκτό, σε ό,τι αφορά τη λειτουργικότητα και την αποτελεσματικότητά του σε όλα τα επίπεδα της θεατρικής πράξης – της γλωσσικής «κρίσιμης μάζας» συμπεριλαμβανομένης.⁵⁰

Ο «πρωταγωνιστικός» «επιφανώς μέχρι προκλητικότητας» ρόλος που η κριτική αναγνώριζε στον μεταφραστικό συντελεστή της παράστασης του *Ιππολύτου* το 1989,⁵¹ με τους θεατές να μιλούν άλλοι «για εκζήτηση άνευ λόγου και άλλοι για άψογη χρήση των ελληνικών που χρησιμοποίησε ο συγγραφέας του *Πεθαίνω σα χώρα*»⁵² θα υποχωρούσε αρκετά – προς όφελος του ενιαίου αποτελέσματος – στην περίπτωση της μεταγενέστερης *Ελένης* (1996), με την οποία το «Θέατρο του Νότου» κατεβαίνει για πρώτη φορά στην Επίδαυρο μετά την ίδρυσή του το 1991 από τον Γιάννη Χουβαρδά. Το παραστασιακό γεγονός, σε ό,τι αφορά τόσο το σκηνοθετικό υπερσύστημα όσο και το μεταφραστικό υποσύστημά του, δεν βρίσκει ομόθυμη την κριτική, σίγουρα όμως οι θετικές, εν συνόλω ή επιμέρους, εκτιμήσεις είναι πολύ περισσότερες και ένθερμες, σε σύγκριση με το παρελθόν (και με το μέλλον).⁵³

Πέντε χρόνια αργότερα, η μετάφραση της *Ορέστειας* σκόπευε προφανώς να συνεργήσει, μέσω της εξημένης εδώ διαγλωσσικής πολυστρωματικότητάς της, στη «μίξη των κλασικών, παραδοσιακών, ερμηνευτικών στοιχείων και των σύγχρονων θεατρικών τρόπων», που ήταν η πρόθεση του σκηνοθέτη,⁵⁴ στην ώσμωση αλλά και την επίταση της υποκριτικής πανσπερμίας που έφεραν στη σκηνική πράξη οι τρεις διαφορετικές γενιές ηθοποιών, που εμφύχωσαν την πολυ-αναμενόμενη αυτή παράσταση της

⁵⁰ Βλ. το εξαιρετικά πλούσιο – και αποκαλυπτικό ήδη από το περικειμενικό κατώφλι του τίτλου – κριτικό υλικό που περιλαμβάνεται στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (ό.π. σημ. 2).

⁵¹ Λιγνάδης, «Τα τραγικά αθύρματα της ανθρωπίνης κωμωδίας».

⁵² Μ. Μαραγκού, «Κλασικός Ιππόλυτος...», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 15 Ιουλίου 1989.

⁵³ Πρβ. ενδεικτικά Γ. Βαρβέρης, «Η Ελένη του Βορρά και του Νότου;» στο: *Η κρίση του θεάτρου, Δ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αθήνα 139-42, 142· Γ.Π. Πεφάνης, «Ελένη του Ευριπίδη από το Θέατρο του Νότου, Επίδαυρος, Αύγουστος 1996», *Νέα Εστία* 1663 (1996), αναδημοσιεύτηκε στον τόμο του ίδιου, *Επί σκηνής. Κριτική θεάτρου 1994-2004*, Αθήνα 2004, 123-6· Δ. Τσατσούλης, «Φεστιβαλικά: Αισχύλου Ορέστεια», *Νέα Εστία* 1737 (2001), 355-8, 356.

⁵⁴ Β. Αγγελικόπουλος, «Ορέστεια, ενδιαφέρουσα και όταν αστοχεί...», εφ. *Η Καθημερινή*, 10 Ιουλίου 2001.

τριλογίας.⁵⁵ Το αποτέλεσμα παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό ανεπίδοτο στο συγχρονικό κοινό, με τις διαφορετικές υποκριτικές «δυναμικές» να διαδέχονται μάλλον ασύντακτα η μία την άλλη, σε μια «επεισοδιακή» και απροσανατόλιστη ροή τεχνικώς και μόνο διαφοροποιημένου θεατρικού λόγου. Αν σε πολλές περιπτώσεις, η κριτική υποδοχή – είτε θετική είτε, κυρίως, αρνητική απέναντι στο σκηνοθετικό-υποκριτικό συνολικό αποτέλεσμα – παρασιωπά εντελώς τον μεταφραστικό παράγοντα⁵⁶, αν σε λιγότερες άλλες περιπτώσεις ορισμένοι κριτικοί προσφέρουν μια περισσότερο διαλεκτική αποτίμηση τόσο του συνολικού παραστασιακού όσο και του ειδικού μεταφραστικού εκτοπίσματος, διανοίγοντας τον προβληματισμό στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό συγκείμενο,⁵⁷ και αν σε ελάχιστες περιπτώσεις δεν λείπει η περισσότερο ή λιγότερο ενθουσιώδης κατάφαση στο συνολικό παραστασιακό γεγονός της μετάφρασης συμπεριλαμβανομένης,⁵⁸ σε πολλές άλλες περιπτώσεις η κριτική απόφαση είναι καταγιγιστική απέναντι στο γενικό παραστασιακό αποτέλεσμα αλλά και στην ειδικότερη μεταφραστική επενέργεια: η μετάφραση όχι μόνο «προεξέχει», αλλά και αποκόπτεται από τη σωματική και γλωσσική συμπεριφορά των περισσότερων ηθοποιών, κατ' επέκταση, παρακωλύει το υποκριτικό εγχείρημα και ταυτόχρονα παρακωλύεται από αυτό. Τα γλωσσικά-μεταφραστικά «ολισθήματα» μένουν εδώ θεατρικώς έκθετα και ανυποστήρικτα, «χτυπούν» πάραυτα στο αυτί του θεατή, συμβάλλοντας περαιτέρω στην εξάρθρωση μιας κατά βάση συγκεχυμένης θεατρικής επικοινωνίας.⁵⁹ Εάν στην περίπτωση των *Φοινισσών*, του *Ιππολύτου* και της *Ελένης* ο μεταφραστικός συντελεστής λειτούργησε περισσότερο ή λιγότερο σε συνέργεια με τη σκηνοθετική «άποψη», σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που έμεινε περισσότερο ή λιγότερο αδικαίωτο για το κοινό της εποχής τους, πλην αφ' εαυτού μάλλον συνεπές στην προσίδια εσωτερική λογική του και στις αισθητικές στοχεύσεις των δημιουργών του, στην περίπτωση της *Ορέστειας* και παρ' όλες τις διαφορετικές αρχικές καλλι-

⁵⁵ Βλ. ενδεικτικά Χ.σ. «Τρεις γενιές ηθοποιών στην *Ορέστεια* του Εθνικού» (συνέντευξη Τύπου πριν την παράσταση), εφ. *Το Βήμα* 22 Ιουνίου 2001· Έ. Δ. Χατζηιώννου, «Ο ουρανοξύστης...*Ορέστεια*» (συνέντευξη του Γ. Κόκκου), εφ. *Τα Νέα*, 8 Μαΐου 2001.

⁵⁶ Βλ. τα δημοσιεύματα των Α. Γεωργίου, Ε. Παπασωτηρίου, Π. Τιμογιαννάκη, Ρ. Σώκου, Γ. Σκούρτη, Μ. Παπαδοπούλου, Δ. Τομαζάνη, Μ. Τόλια, Β. Κατσούνα, Ά. Σαμπατάκακη, Χ.σ., Έ. Μαρίνου, Γ. Σαρηγιάννη, Γ.Π. Πεφάνη, Μ. Καλτάκη, Μ. Κατσουνάκη (ό.π., σημ. 4).

⁵⁷ Βλ. τα δημοσιεύματα των Ν. Μάτσα, «Θυμέλης», Σ. Πατσαλίδη, Γ. Τσιώλη, Β. Αγγελικόπουλου (ό.π., σημ. 4), Δ. Τσατσούλη (ό.π., σημ. 4).

⁵⁸ Βλ. ενδεικτικά τα δημοσιεύματα των Μ. Κατσουνάκη, Β. Βασιλικού (ό.π., σημ. 4).

⁵⁹ Πρβ. τις πολύ αρνητικές κρίσεις για τη μετάφραση της *Ορέστειας* και τη συνέργειά της στο ελλειμματικό παραστασιακό σύνολο από τους Ιασ. Τριανταφυλλίδη, Γ. Ιωαννίδη, Μ. Χρηστίδη, Α. Πολενάκη, Κ. Γεωργουσόπουλο, Στ. Λοϊζου, Η. Λογοθέτη, Β. Μπουζιώτη, Δ. Ντουμπουρίδη, Γ. Βαβέρη (ό.π., σημ. 4).

τεχνικές προθέσεις, ο μεταφραστικός και ο σκηνοθετικός-υποκριτικός συντελεστής λειτούργησαν εντέλει ερήμην ο ένας του άλλου, χωρίς την ικανή αμοιβαία προ- και μετα- σήμανση, σε ένα αποδομημένο σύνολο του οποίου η αποδόμηση δεν έπειθε ότι ήταν εγγεγραμμένη στις προθέσεις του ή, έστω, δεν κατόρθωνε να υποστηρίξει πειστικά την εσωτερική λογική και συνέπειά της.⁶⁰

Από τη – συστηματική, σταθερή και θεωρητικά υποστηριγμένη – μεταφραστική πρόταση του Δημητριάδη (επαν)έρχεται στην επιφάνεια ένας μεγάλος αριθμός ζητημάτων που σχετίζονται με το πώς και το γιατί πρέπει να μεταφράζεται η αρχαία τραγωδία, αλλά και το πώς και το γιατί πρέπει να κρίνεται κάθε απόπειρα μεταφραστικής εκφώνησής της. Αυτή η συμβολή στη «διαρκή μεταφραστική δοκιμασία», στη «μεταφραστική ουτοπία»,⁶¹ ίσως είναι και το σημαντικότερο κέρδος τόσο του ίδιου του μεταφραστή όσο και ημών του κοινού, ως επενδυτών και καταναλωτών στο χρηματιστήριο των συμβολικών εγχώριων αξιών. Αντιμέτωπη με τα ερωτήματα, αλλά και με την αναπόφευκτα περιορισμένη έκταση της παρούσας δημοσίευσης, δεν έχω παρά να οικειοποιηθώ τα λόγια του ίδιου του Δημητριάδη στο τέλος του ερωτηματολογίου με το οποίο τον επιβάρυνα: «Απαντήσεις βιαστικές και συνοπτικές. Όσο μπορεί κανείς να διαβάξει ανάμεσα στις γραμμές ή να τις συμπληρώνει μόνος του. Με παρηγορεί η φράση “Θα επανέλθουμε”».

KAITI DIAMANTAKOU-AGATHOU

Fire or *pyr*, water or *hydor*? The contribution of Dimitris Dimitriadis' translations to the ancient Greek drama bank

The present essay focuses on the translations of Dimitris Dimitriadis (poet, novelist, playwright, essayist, translator) in the field of ancient Greek drama (*Phoenician women*, National Theatre of Greece 1987; *Hippolytus*, National Theatre of Greece 1989; *Helen*, Theatre of the South 1996; *Oresteia* National Theatre of Greece 2001), on their fundamental ideological objectives and linguistic strategies, on their theatrical function in the con-

⁶⁰ Πρβ. Σ. Πατσαλίδης, «Η κρίση της *Ορέστειας* και η κρίση της κριτικής», εφ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 23 Σεπτεμβρίου 2001.

⁶¹ Γιατρομανωλάκης, «Αρχαία ελληνική τραγωδία», 101.

text of each different scenic production and direction (Yannis Houvardas, Yannis Kokkos), as well as on their various – mostly intense – reception in the frame of the never ending debate on the interpretative and staging process towards Greek classical dramaturgy.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

Η τραγωδία ως ανάπτυγμα του κακού.¹ Η *Μήδεια* του Miyagi Satoshi και η ιαπωνική παράδοση



ΓΙΑ ΤΗ ΔΥΣΗ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ αποτελεί, αν μη τι άλλο, ένα πολιτισμικό όριο εκατέρωθεν του οποίου συντηρούνταν παραδόσεις και θεσμιζόνταν πρωτοπορίες. Στην Ασία παρ' όλα αυτά η τραγωδία και η ελληνορωμαϊκή κωμωδία (πριν από τα μέσα του εικοστού αιώνα) μελετούνταν αποκλειστικά και μόνο ως δείγματα της μεγάλης λογοτεχνίας της Δύσης χωρίς περαιτέρω ενδιαφέρον για τη σκηνική χρήση τους, η οποία, καθόλου περιέργως, προέκυψε μετά τον αποικιοκρατικό «εκμοντερνισμό» της ηπείρου.

Η ιστορία της ελληνικής τραγωδίας στην Ιαπωνία αποτελεί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα παράδειγμα ιδιοποίησης του είδους, η οποία αγγίζει τα όρια της πολιτισμικής υφαρπαγής. Πιο συγκεκριμένα, το αισθητικό αποτέλεσμα της μετακίνησης από μια ακαθόριστη αυθεντικότητα που για αιώνες προσπαθούσε να προσδιορίσει κανονιστικά η Δύση, στο πολιτισμικό παρόν μιας ασιατικής χώρας, παγιώθηκε πολύ παραγωγικά σε ένα ιδεολόγημα πεσιμιστικής θέασης της τραγωδίας ως δραματουργικής αποτύπωσης της τελεολογίας του κακού στον κόσμο των ανθρώπων. Το άρθρο αυτό θα αφορούσε σχεδόν αποκλειστικά την *Μήδεια* (1999) του σύγχρονου ιάπωνα σκηνοθέτη Miyagi Satoshi, κρίθηκε ωστόσο αναγκαίο να προηγηθεί μια συνοπτική ανασκόπηση της ιστορίας της ιαπωνικής avant-garde, της οποίας επίγονος είναι ο Miyagi με σαφείς επιρροές από καλλιτέχνες όπως ο Terayama Shuji και ο Suzuki Tadashi.

1. Εισαγωγικά – ιστορικά

Το 1868 μετά την επονομαζόμενη Παλινόρθωση της εποχής Meiji² και την επιστροφή στον θεσμό της αυτοκρατορίας η Ιαπωνία με τον τεράστιο

¹ Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Miyagi Satoshi για την ηλεκτρονική επικοινωνία και την ευγένειά του.

² Η βιβλιογραφία είναι τεράστια. Για την παραδοσιακή ιστοριογραφική οπτική πρβ. Jansen (1995) και ειδικότερα Jansen (1995a). Για μια αναθεωρητική ματιά με επισκόπηση της

θεατρικό πολιτισμό πέρασε από τον φεουδαλισμό στον οικονομικό φιλελευθερισμό και από την παραδοσιακότητα στη νεωτερικότητα. Η ευρωπαϊκή φιλοσοφία και λογοτεχνία εισήχθησαν στην Ιαπωνία ως μέσον εκμοντερνισμού μιας φαινομενικά αρχαιοφανούς και εσωστρεφούς χώρας που θα έπρεπε να συμπορευτεί με την εξελιγμένη Δύση. Ποτέ πριν από τον εικοστό αιώνα η Ιαπωνία δεν εξωθήθηκε στην υποχρέωση να αναμετρηθεί με τη δραματοουργία της Δύσης και τούτο συνέβη τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή εξαιτίας ενός συμπλέγματος κατωτερότητας καλλιεργημένου αποικιοκρατικά. Μέσα σε αυτό το κλίμα πραγματοποιήθηκε και η «προσφυγή» στην ελληνική τραγωδία με τρόπο αμήχανο και – τουλάχιστον στην αρχή – απλουστευτικό. Θα ήταν εξάλλου αδιανόητο για μια χώρα που «δυτικοποιείται», να μη προσπαθήσει να αναμετρηθεί με τα μεγάλα πνευματικά επιτεύγματα του θεωρούμενου ως ανώτερου πολιτισμού, τα οποία τροφοδότησαν τις αναγεννήσεις και τους διαφωτισμούς του.

Πρώτος ο θίασος του Kawakami Otojiro παρουσίασε τον Ιούλιο του 1894 στο Τόκυο (Θέατρο Asakusa-za) μια διασκευή του *Οιδίποδα Τυράννου* σε έργο καμπούκι της κατηγορίας *kizewamono*³ (ο Kawakami είχε έρθει σε επαφή με το έργο κατά τη διάρκεια τρίμηνης επίσκεψής του στο Παρίσι το 1893). Ο τίτλος της νέας εκδοχής της σοφόκλειας τραγωδίας, *Mata-mata Igai* (*Εκπλήξεις η μια μετά την άλλη*), ήταν ενδεικτικός της φορμαλιστικής αντιμετώπισης της τραγωδίας ως παραδειγματικής πλοκής που εξυφάνεται γραμμικά μέσω της κλιμακωτής ανάπτυξης εκκρεμοτήτων και ανατροπών. Επρόκειτο ουσιαστικά για μετασκευή του *Οιδίποδα* σε αστυνομικό θρίλερ περιπετειάς για μια χήρα που με τη βοήθεια ενός μπάτλερ εγκατέλειψε το νεογέννητο μωρό της στις γραμμές του τρένου.⁴ Όμως το βρέφος σώζεται από θαύμα και γίνεται ο δίκαιος κυβερνήτης της περιοχής που τιμωρεί τους κακούς και παραστέκεται στους αθώους και αδύναμους.⁵ Το δράμα ήταν δοσμένο σκηνικά με αρκετό *jun-sha-shitsu* (ρεαλισμό), όπως παρατηρούσαν έκπληκτοι οι κριτικοί, και εντύ-

βιβλιογραφίας βλ. Swale (2009) όπου, αντίθετα προς τις παραδοσιακές θέσεις, υποστηρίζεται με ελάχιστα πειστικά επιχειρήματα ότι οι φιλοδυτικοί ήταν τελικά και οι πιο συντηρητικοί ιδεολογικά (9).

³ Ρεαλιστικότερα έργα με περιθωριακούς και ανήθικους ήρωες από τις κατώτατες τάξεις της φεουδαρχικής κοινωνίας των σογκούν (Εποχή Edo), τα οποία εξήπταν τη φαντασία των καθωσπρέπει θεατών. Πρώτος έγραψε τέτοια έργα ο Tsuruya Namboku ο τέταρτος (1755-1829). Πρβ. Miyake (1964) 49-51, Brazell (1998) 456-57 και Cavaye (2004) 50-2.

⁴ Tschudin (1995) 187.

⁵ Για την τεχνική μεταποίησης (πολιτισμικής απλοποίησης) κλασικών έργων από τον Kawakami πρβ. Liu (2007) 413-14. Δριμείες υπήρξαν οι κριτικές εναντίον του Kawakami όταν το 1903, διασκευάζοντας τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ, «αποσόβησε το μεγαλείο» του έργου και «μετέτρεψε ένα ιστορικό έργο σε καθημερινό οικιακό δράμα», επειδή ακριβώς μετέφερε τη δράση στο σύγχρονο Τόκυο, πρβ. Brandon (1997) 16.

πωση είχε προκαλέσει το γεγονός ότι χρησιμοποιούνταν φωτιστικά εφέ για να δηλωθεί ο δραματικός χρόνος και για να γίνουν οι αλλαγές των σκηνικών και των κοστούμιών,⁶ καθώς και ηχητικά εφέ (σφυρίχτρα τρένου).⁷ Αναμφίβολα όμως, ο θίασος του Kawakami εξελίχθηκε με τις επευφημίες των κριτικών στο αντίπαλο δέος του παραδοσιακά λαοφιλούς και αντιρεαλιστικού καμπούκι, επιφέροντας ρηξικέλευθες αλλαγές στο ιαπωνικό θέατρο ανάλογες με εκείνες του Βάγκνερ στη θεατρική Ευρώπη του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα.

Ήταν η εποχή που στην Ιαπωνία γεννιόταν το shingeki⁸ (Νέο Θέατρο), και οι ιάπωνες ηθοποιοί υπέκυπταν στην γοητεία της πρωτοφανούς γι' αυτούς ρεαλιστικής προσέγγισης που απαιτεί την εσωτερική εξιχνίαση του ρόλου και την καταστασιακή ανάλυση του δράματος,⁹ στοιχία αδιανόητα για την Ασία, όπου ο ηθοποιός καλείται να γίνει ο ρόλος εξωτερικά μέσα από μια ισόβια διαδικασία εμπέδωσης και σωματοποίησης των κωδίκων.¹⁰

Στο πρώτο σύγχρονο θέατρο της Ιαπωνίας, το Tsukiji Shogekijo, που εγκαινιάστηκε τον Ιούνιο του 1924, συντελέστηκε η σαφέστερη αποκήρυξη της παραδοσιακής ιαπωνικής δραματουργίας με την θριαμβολογική

⁶ Στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο (και κυρίως στο Καμπούκι) ένας μαυροντυμένος βοηθός σκηνής (koken), καλυμμένος με μαύρη κουκούλα ως ένδειξη αορατότητας, ακολουθεί τον ηθοποιό και γονατίζοντας από πίσω του τον βοηθάει να πραγματοποιήσει εντυπωσιακές αλλαγές κοστούμιού επί σκηνής, οι οποίες και προκαλούν τις επευφημίες του κοινού. Πρβ. Cavaye (2004) 64. Για μια θεωρητική προσέγγιση του “non-acting” του koken και του “received as actor” πρωταγωνιστή πρβ. Kirby (1995) 44-6.

⁷ Πρβ. Anderson (2011) 25-6.

⁸ Πρβ. Horie-Webber (1975) 147-8.

⁹ Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα ο μεγάλος ηθοποιός Ichikawa Danjūrō IX είχε εισαγάγει την ρεαλιστική υποκριτική (katsureki-geki) στο Καμπούκι στο πλαίσιο του κινήματος Θεατρικής Μεταρρύθμισης που εμμέσως είχε τη στήριξη του επίσημου κράτους, πρβ. Tschudin (1999) 83-4. Ο Danjūrō εμπνεόμενος από τη παραδοσιακή ζωγραφική των κυλίνδρων, δήλωνε: «Άρχισα να εύχομαι να μπορούσα να παίξω στη σκηνή σύμφωνα με αυτό που έβλεπα, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τα κοστούμια, αλλά και όλα τα άλλα επίσης. Συνειδητοποίησα πως όλα όσα ανεβάζουμε στην σκηνή ήταν ένα ψέμα», στο Enomoto (1903) 17. Επίσης, μαρτυρείται πως ο Danjūrō είχε θεωρητικοποιήσει τις απόψεις σε μια στανισλαφσκικού τύπου αρχή: «Φυσικά, τα επίσημα συστατικά [ενν. του Καμπούκι] παραμένουν σημαντικά σε συγκεκριμένες περιπτώσεις, αλλά ποτέ δεν πρέπει να γίνουν σημαντικότερα από την αναγκαιότητα να σκάβει κανείς μέσα στην καρδιά της καρδιάς του για να δείξει τα αισθήματα του χαρακτήρα. Αυτό ονομάζω υποκριτική του εσωτερικού σώματος (haragei) [κυριολεκτικά τέχνη / υποκριτική των εντέρων]», Ihara (1933) 265.

¹⁰ Δεν πρόκειται απλώς για μια διαδικασία «πολιτισμικής προσαρμογής» σε θεατρικούς κώδικες / γλώσσες που απαρνούνται τη φυσικότητα και επιβάλλουν εξωτερικά «εξω-καθημερινές» συμπεριφορές (Μπάρμπας – Σαβαρέζε (2008) 274-5), αλλά κυρίως για μια ισόβια διαδικασία ψυχοσωματικής “εν-σάρκωσης” των τεχνικών του είδους σε τέτοιο βαθμό που, όταν ο εκτελεστής βρίσκεται επί σκηνής, απορροφάται από τον χαρακτήρα που επιτελεί, δημιουργώντας μια νέα «σωματική συνείδηση» που υπερβαίνει τον εαυτό του (Zarrilli (1990) 131-3).

υιοθέτηση ενός σύγχρονου δυτικού ρεπερτορίου (Chekhov, Ibsen, O'Neill, Gorki, Pirandello, Schnitzler, Strindberg, Shakespeare, Hauptmann, Gogol, Wedekind, Toller, Maeterlinck, Shaw). Πιο συγκεκριμένα, σε φυλλάδιο του Θεάτρου ο ιδρυτής του θιάσου Hijikata Yoshi δήλωνε με έντονα αντι-παραδοσιακή και ιδεαλιστική τόλμη:

Το Tsukiji Shogekijo θα αναζητήσει έργα για να ωφελήσει το δράμα. Δεν θα αναζητήσει έργα για να ωφελήσει τα έργα. Το Tsukiji Shogekijo ειλικρινώς ελπίζει να παρουσιάσει κάτι που έχει αξία ως δράμα. [...] Ο λόγος που το Tsukiji Shogekijo χρησιμοποιεί μόνο δυτικά έργα [...] δεν είναι η αγάπη του για καινοτομία. Δεν είναι δείγμα κολακείας για τη Δύση. Δεν είναι από απελπισία για τα ιαπωνικά έργα. [...] Το μέλλον των ιαπωνικών έργων που αναμένουμε και στο οποίο ελπίζουμε, πρέπει να περιέχει προβλήματα πέρα από πεδίο δράσης του Καμπούκι και του *shimpa*. Για χάρη αυτών των έργων του μέλλοντος πρέπει να καλλιεργήσουμε τη νέα δραματική τέχνη. Ας αφήσουμε την παράδοση του Καμπούκι να παραμείνει παράδοση του Καμπούκι.¹¹

Η επόμενη σημαντική παράσταση αρχαίου δράματος, όταν ο Freud και ο Stanislavski γίνονταν πολύ δημοφιλείς στην Ιαπωνία, ήταν ο *Οιδίπους Τύραννος* του 1916 στο Θέατρο Τέχνης του Τόκιο (Geijutu-za) σε διασκευή του Nakamura Kichizo ως οικογενειακό δράμα δωματίου.¹² Το ίδιο έργο σκηνοθετήθηκε από δύο ψυχιάτρους στο Ινστιτούτο Ψυχανάλυσης του Τόκιο το 1933 (ως μάθημα πάνω στη φροϋδική θεωρία) και από το 1958 μέχρι το 1971 αρχαιοελληνικές τραγωδίες παρουσιάζονταν σε αναλόγιο στη Λέσχη Ανάγνωσης Ελληνικού Δράματος του Πανεπιστημίου του Τόκιο.¹³

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και την εμπέδωση της εθνικής συντριβής, πολλοί Ιάπωνες καλλιτέχνες θα ανακαλύψουν στην ελληνική τραγωδία ωφέλιμες ιδεολογικές αναλογίες και παραδειγματικά σχήματα του πάσχειν, ανατρέχοντας ταυτοχρόνως στους κώδικες της δικής τους θεατρικής παράδοσης, την οποία πολλοί υποτιθέμενοι εκσυγχρονιστές τα προηγούμενα χρόνια είχαν προσπαθήσει να ενοχοποιήσουν ως συντηρητική και απαρχαιωμένη.

¹¹ Όπως μεταφράζεται και παρατίθεται στο Powell (1975) 76 (οι μεταφράσεις από τις ευρωπαϊκές γλώσσες είναι του γράφοντος).

¹² Τον Nakamura οι φίλοι του αποκαλούσαν Henrik, επειδή ήταν θαυμαστής και μελετητής του Ibsen και το δραματουργικό του έργο ήταν βαθιά επηρεασμένο από αυτόν, πρβ. Wetmore (2007) 188.

¹³ Οι παραστασιογραφικές πληροφορίες αντλήθηκαν από τη βάση δεδομένων του Archive of Performances of Greek and Roman Drama (<http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database>, τελευταία πλοήγηση 6.4.2012), τους ανθρώπους του οποίου οφείλω να ευχαριστήσω για τη φιλία και τη γενναιοδωρία τους.

2. Η ιαπωνική παράδοση: Terayama και Suzuki

Μια από τις σημαντικότερες θεωρητικούς του Ιαπωνικού Θεάτρου, η Carol Sorgenfrei, σημειώνει πως το σοβαρότερο λάθος που κάνουν οι δυτικοί μελετητές είναι να εφαρμόζουν θεωρητικά κατασκευάσματα της Δύσης σε μια χώρα με πολύ διαφορετικό ιστορικό και πολιτισμικό υπόβαθρο, αφενός τοποθετημένοι οικουμενικά «από τη σκοπιά της δυτικής υποκειμενικότητας» και αφετέρου απλοποιώντας τη σύνθετη σχέση των Ιαπώνων με την παράδοσή τους ως a priori αδιάρρηκτη.¹⁴ Οι αναλύσεις του έργου του Miyagi που μέχρι σήμερα έχουν επιχειρηθεί, βλέπουν στις παραστάσεις του σκηνοθέτη μια μεθοδολογική πρωτοτυπία αδιαμφισβήτητη, όμως, όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω, ο Miyagi αξιοποίησε δημιουργικά τα επιτεύγματα της ιαπωνικής πρωτοπορίας, και συγκεκριμένα του Terayama Shuji (1935-1983) και του Suzuki Tadashi (γεν. 1939). Με το έργο τους οι εν λόγω καλλιτέχνες αφενός κλόνισαν τις μοντερνιστικές προσδοκίες του ιαπωνικού κοινού, κερδίζοντας διεθνή καταξίωση, και αφετέρου συνέβαλαν στην κριτική επαναπροσέγγιση της ιαπωνικής ιστορίας προβάλλοντας στις μυθοπλασίες τους την τελεολογική μιμότητα του Κακού αντίθετα προς τον ασιατικό κανόνα της ηθοπλαστικής υπερίσχυσης του Καλού.

Το τρομερό παιδί της ιαπωνικής avant-garde Terayama Shuji παρουσίασε το 1967 τη δική του εκδοχή του σοφόκλειου *Οιδίποδα Τυράννου* με τον τίτλο *Ο Καμπούρης της Αομόρι*¹⁵ (της γενέτειρας δηλαδή του συγγραφέα). Πρόκειται για ένα αβυσσαλέο κείμενο, το οποίο ξαναδιαβάζοντας τον Σοφοκλή αναδιηγείται κριτικά τη ιστορία της Ιαπωνίας, αλλά και την ιστορία του συγγραφέα που δήλωνε ότι αυτός είναι ο Καμπούρης της Αομόρι.¹⁶ Αν και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αμαύρωσε την ιδεώδη εικόνα της θυσιαζόμενης ιαπωνίδας μητέρας, η Ιαπωνία παραμένει μέχρι και σήμερα μια μητριαρχική κοινωνία. Αντίστοιχα, στα έργα των δεκαετιών του '60 και του '70 η μορφή της μητέρας παρουσιαζόταν άλλοτε ως η αγαπημένη αλλά ξεχασμένη Ιαπωνία της παλιάς εποχής, αλλού ως η μισητή ιμπεριαλιστική αλλά κατεστραμμένη Ιαπωνία του ξενόφιλου μοντερνισμού, άλλοτε ως η δυτικοποιημένη πόρνη που με ευκολία πουλιέται

¹⁴ Sorgenfrei (2007) 314.

¹⁵ Sorgenfrei (2005) 172-95.

¹⁶ Αν και είμαι εναντίον των βιογραφικών ερμηνειών, για να γίνει κατανοητό το μέγεθος της νοσηρότητας της σχέσης του συγγραφέα με τη μητέρα του αξίζει να σημειωθεί πως, όταν ο Terayama παντρεύτηκε, η μητέρα του πετούσε πέτρες στο παράθυρο του ξενοδοχείου, όπου ο συγγραφέας διέμενε με τη σύζυγό του την πρώτη νύχτα του γάμου τους, και όταν ο Terayama πέθανε, δυστυχώς πριν από τη μητέρα του, εκείνη απαγόρευε την έκδοση και τη μετάφραση των έργων του. Πρβ. Rolf (1992) 229-30.

στους κατακτητές στρατιώτες και άλλοτε ως παραδοσιακή παρθένα που βιάζεται από στρατιώτες του εχθρού.¹⁷

Ακολούθως, ο Terayama στον *Καμπούρη* προώθησε την μεταφορική ιστορικοποίηση του σοφόκλειου έργου στα άκρα, μεταποιώντας έναν από τους ιερούς μύθους της φωτισμένης Ευρώπης για να καταγγείλει την πολιτισμική αλλοτρίωση της Ιαπωνίας από την πνευματική εισβολή της Δύσης. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο που ο Terayama επιλέγει τον *Οιδίποδα* για να ειρωνευτεί το νεοεισαχθέν από τη Δύση μοντέλο διακυβέρνησης της Ιαπωνίας, αφού το αθηναϊκό πολίτευμα αποτελούσε ανέκαθεν για τη Δύση υποδειγματικό μοντέλο άμεσης δημοκρατίας.

Το έργο εκτυλίσσεται στην προ-μοντέρνα Ιαπωνία του 19^{ου} αιώνα. Μια απελεύθερη υπηρέτρια, η Ματσού, που είχε βιαστεί από τον αφέντη της και αναγκάστηκε να δώσει το καμπούρικο βρέφος σε έναν υπηρέτη για να το εκθέσει στο βουνό, κληρονόμησε τελικά τη μεγάλη περιουσία του βιαστή της. Άσχημη πια χήρα που στολίζεται με παλιομοδίτικα ευρωπαϊκά κοσμήματα, αναζητεί εκδίκηση για το θάνατο του παιδιού της αποπλανώντας και βασανίζοντας όλα τα νεαρά αγόρια της ηλικίας του. Το τελευταίο θύμα της, μαζοχιστικά προσφερόμενο προς κακοποίηση, είναι ένας καμπούρης ληστής που μπορεί να είναι, αλλά και να μην είναι το χαμένο παιδί της. Τον χρησιμοποιεί ως σεξουαλικό υποκατάστατο εξευτελίζοντάς τον, επιμένει να θωπεύει λαίμαργα και να μαστιγώνει την καμπούρα του, και λούζει το γυμνό σώμα του, όπως μια μητέρα φροντίζει το μωρό της, την ώρα που ο παραμορφωμένος άνδρας εξομολογείται ερωτικές φαντασιώσεις¹⁸ για τη μητέρα που δεν γνώρισε ποτέ. Στον *Καμπούρη*, ο έντονα ρητορικός «ψευδο-λυρισμός»¹⁹ του Terayama συνδυάζεται με μια μελοδραματική ειρωνεία ιδιαίτερα στη σκιαγράφηση της προσωπικότητας του κεντρικού ήρωα:

Θα είμαι πάντα ένας ξένος που υπάρχει μόνο για τους άλλους. Πάντα φοβισμένος, το αντικείμενο της περιέργειας των άλλων, μέχρι που στο τέλος ο περίγελως. Και εάν ποτέ ύψωνα τη φωνή μου για να υπερασπίσω τον εαυτό μου, θα έλεγαν: "Άς τον ξεφορτωθούμε αυτόν". (Το σαμισέν αρχίζει να παίζει χαμηλά.) Είμαι σαν εκείνον που είναι το "αυτό" στο παιχνίδι του κρυφτού. Τους κυνηγάω και τρέχουν μακριά γελώντας. Όταν ήμουν παιδί, κατηγορούζα τον δρόμο αναζητώντας το κόκκινο φλογερό ήλιοβασιλέμα. Είμαι ο άντρας που είναι το "αυτό" και κυνηγάει τη ζωή πέρα στο δρόμο. Όταν κουραζόμουν και ήθελα να αναπαυτώ, θα με περικύκλωναν και θα φώναζαν: "Σήκω! Βιάσου και κυνήγα μας!". Για να τους ευχαριστήσω, φόραγα τα κακόγουστα ξύλινα τσόκαρά μου, έπαιζα την κινέζικη φουσαρμόνικα, και τους κυνηγούσα... Το έκανα για περισσότερο από

¹⁷ Εργογραφία και βιβλιογραφία στο Sorgenfrei (1994).

¹⁸ Πρβ. τον περιβόητο στίχο 981-982 από τον *Οιδίποδα Τύραννο*: πολλοί γάρ ἤδη κἀν ὀνειράσιν βροτῶν / μητρὶ ξυνηνύασθησαν.

¹⁹ Ridgely (2010) 26-8.

δέκα χρόνια-ο καιρός πέρασε τόσο γρήγορα! Μεγαλώσαμε όλοι. Αλλά εγώ ήμουν πάντα το “αυτό”. Θα είμαι το “αυτό” μέχρι την ημέρα που θα πεθάνω... Ποιους στ’ αλήθεια κυνηγάω; Τι να πιάσω; Είμαι τριάντα ετών. Αναρωτιέμαι αν θα έπρεπε να παραμείνω παιδί, φωνάζοντας άγρια: “Ετοιμοί ή όχι, έρχομαι να σας πιάσω”. Ήταν όλα το όνειρο του σπουργιτιού με την κομμένη γλώσσα; Στις ωχρές ακτίνες ενός χειμωνιάτικου ηλιοβασιλέματος, κυνηγώ τη σκιά μου, διαγράφοντας κύκλους μάταια... Και αν η Μητέρα φύγει κι εκείνη μακριά, θα είμαι για πάντα το “αυτό”.²⁰

Στο τέλος του έργου ένα Κορίτσι Αοιδός εμφανίζεται και φέλνει στο λυρικά αφηγηματικό στυλ απαγγελίας των naniwabushi (ιστοριών εκδίκησης),²¹ τραγουδώντας τον αρραβώνα της με τον καμπούρη. Καθώς ξαφνικά εξέρχεται από την ψαλμωδική έκσταση, επιτίθεται βίαια στην Ματσού κατηγορώντας την ότι σκότωσε τον καμπούρη. Η Ματσού αρνείται την κατηγορία λέγοντας απλώς ότι σκότωσε το καμπούρικο μωρό της όταν αυτό γεννήθηκε, και πως είναι αδύνατο να έχει σκοτώσει τον σκοτωμένο. Το δράμα ολοκληρώνεται χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις.

Ο μύθος είναι διασκευασμένος ως φρουδική λύση (Lösung)²² μιας εθνικής οιδιπόδειας φαντασίωσης που βασάνιζε τα παραμορφωμένα από την ιστορία τους τέκνα της τραβεστί μαμάς Ιαπωνίας. Τα δύσμορφα τέκνα (άμεση παραπομπή στους hibakusha του Ναγκασάκι και της Χιροσίμα) επιμένουν να αγαπούν μαζοχιστικά τη βιασμένη μητέρα-ξενολάτρη που τα κακοποιεί και ταυτοχρόνως τα αγκαλιάζει στοργικά. Στην παράσταση που σκηνοθέτησε ο ίδιος ο Terayama, η σκηνή ήταν χωρισμένη σε τρία μέρη με τη βοήθεια μιας διαφανούς αυλαίας πάνω στην οποία διαγράφονταν δυο μαύρες λωρίδες, περίπου κατά τη διαρρύθμιση ενός θεάτρου Νο.²³ Στην αριστερή πλευρά βρισκόταν ο Χορός των ανάπηρων κατοίκων της πόλης (σαν τους χαρακτήρες *ai-kyogen* από το θέατρο Νο, που εξηγούν πολύπλοκα μυστήρια σε απλή γλώσσα) μαζί με το Κορίτσι Αοιδό, αθώοι κάτω από το άνθος του Λωτού του Βούδα· στη μέση και κάτω από τον ήλιο σύμβολο της αυτοκρατορικής Ιαπωνίας ήταν σχεδόν καθηλωμένος ο Καμπούρης (το ανώμαλο τέκνο της νέας Ιαπωνίας με φόντο την παλιά) και, τέλος, την δεξιά πλευρά καταλάμβανε ο οίκος της Ματσού (η κακόγουστα εκμοντερνισμένη Ιαπωνία). Την Ματσού στην παράσταση του Terayama έπαιζε μια γνωστή τρανσέξουαλ τραγουδίστρια του καμπαρέ, η Maruyama, που χάρη στην σωματική της «μεταιχμιακότητα» συγκεκριμενοποιούσε με τον καλύτερο τρόπο την υβριδική κατάσταση της μητέρας Ιαπωνίας: μια κακόγουστα δυτικοποιημένη γιαπωνέζα με πέος, που πίστευε πως είναι όμορφη.

²⁰ Sorgenfrei (2005) 231.

²¹ Malm (2000) 218-9.

²² Freud (1954) 509-49.

²³ Για τη σκηνή του Νο πρβ. Keene (1990) 74-8 και Cavaye (2004) 171.

Αυτό όμως που εγκαινίασε ο Terayama περισσότερο, ως μέθοδο προσέγγισης της τραγωδίας στην Ιαπωνία, είναι η ιδιοποίηση της παραδοσιακής τεχνικής του *mitate* (διπλού νοήματος) που χρησιμοποιούσαν οι συγγραφείς του καμπούκι, για να αποφύγουν τη λογοκρισία (ο Terayama όχι για τους ίδιους λόγους). Το *mitate*²⁴ ήταν ένα είδος αντίστροφης ιστοριοποίησης και δηλαδή μεταφοράς ενός γεγονότος από το παρόν στο παρελθόν, για λόγους ηθικής ευπρέπειας (κάτι σαν το *éloignement* του γαλλικού κλασικισμού). Με τον τρόπο αυτόν, ο Terayama σχολιάζει τη σύγχρονη ιστορία της αποκρουστικά εκμοντερνισμένης Ιαπωνίας μέσω μιας παλαιομοδίτικης τεχνικής, προβάλλοντας έτσι τα προϊόντα της αποικιοκρατικής επιμόλυνσης στο καθαρό ιστορικό παρελθόν πάνω σε ένα τερατώδες χρονικό εκκύκλημα.

Μέσα σε μια πολιτιστική εμμονή με τον *Οιδίποδα*, αυτός που εγκαινίασε την στροφή προς τον Ευριπίδη (και δηλαδή προς το εξώλογο και το εξωφρενικά παθητικό), βρίσκοντας έναν δίαυλο επαναπροσέγγισης των σκοτεινών κοιτίδων της ιαπωνικής παράδοσης, ήταν φυσικά ο μεγάλος Suzuki Tadashi. Ο Suzuki υπήρξε πρωτεργάτης του αριστερίζοντος επαναστατικού κινήματος του *shogekijo* (μικρού θεάτρου) που εδραιώθηκε τη δεκαετία του 1960 στο πλαίσιο των φοιτητικών εξεγέρσεων εναντίον της ψυχροπολεμικής Συνθήκης Αμοιβαίας Δράσης και Ασφάλειας Ιαπωνίας και ΗΠΑ.²⁵ Άθεος μαρξιστής, με πίστη στα παραδειγματικά διδάγματα της ιαπωνικής τέχνης του θεάτρου, κατόρθωσε να δώσει μια αφοπλιστικά σύγχρονη εκδοχή των κλασικών, υποστηρίζοντας τον «απεκσυγχρονισμό» και την «αποδυτικοποίηση» του ιαπωνικού θεάτρου:

[...] στο σύγχρονο θέατρο παρατηρείται ο “εκσυγχρονισμός”: η μη-ζωική ενέργεια χρησιμοποιείται πλήρως. Ο φωτισμός γίνεται με ηλεκτρισμό. Οι ανελκυστήρες που ανεβάζουν τα σκηνικά χρησιμοποιούν την ηλεκτρική ενέργεια. Το ίδιο το θεατρικό κτίσμα είναι το τελικό αποτέλεσμα ποικίλων βιομηχανικών δραστηριοτήτων [...].

Αντίθετα, το Ιαπωνικό θέατρο *No* είναι ένα ζωντανό παράδειγμα μεταμοντέρνου θεάτρου στο οποίο δε χρησιμοποιείται σχεδόν κανένα είδος μη-ζωικής ενέργειας. [...] Ακόμα και ο ηλεκτρικός φωτισμός που χρησιμοποιείται σήμερα (στη χρήση του οποίου ακόμη εναντιώνομαι, αφού τον παλιό καιρό χρησιμοποιούνταν κεριά και λαμπάδες) περιορίζεται στο ελάχιστο, και σε καμιά περίπτωση δεν είναι αυτός ο σύνθετος και πολύχρωμος φωτισμός του “σύγχρονου” θεάτρου. Το *No* διαποτίζεται από το πνεύμα της δημιουργίας μέσα από τις ανθρώπινες ικανότητες και προσπάθειες. Θα λέγαμε ότι το *No* είναι η επιτομή του προ-σύγχρονου θεάτρου! Είναι η δημιουργία της ζωικής ενέργειας.

[...] Όπως ακριβώς ο πολιτισμός έχει εξειδικεύσει τη δουλειά που κάνουν τα μάτια δημιουργώντας το μικροσκόπιο, ο εκσυγχρονισμός έχει “εξαρθρώσει” τις σωματικές μας ικανότητες από τον ουσιαστικό μας εαυτό.

²⁴ Ortolani (1990) 200.

²⁵ Πρβ. Powell (2002) 196-8.

Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι να επαναφέρω την ολότητα του ανθρώπινου σώματος στο θέατρο, όχι απλώς με την επιστροφή σε τέτοιες παραδοσιακές μορφές θεάτρου όπως το Νο και το Καμπούκι, αλλά υιοθετώντας τις μοναδικές τους αρετές να δημιουργήσω κάτι που θα υπερβαίνει την τρέχουσα πρακτική στο σύγχρονο θέατρο.

Χρειάζεται να ανασυνθέσουμε τις “εξαρθρωμένες” σωματικές ικανότητες, για να ανακτήσει το σώμα τις διορατικές και εκφραστικές δυνατότητες και δυνάμεις του. Με αυτόν τον τρόπο θα διατηρήσουμε την τοπική κουλτούρα μέσα στον πολιτισμό». ²⁶

Στην ίδια γραμμή με τον Terayama και τους καλλιτέχνες της avant-garde, ο Suzuki τοποθετήθηκε κριτικά απέναντι στον υποτιθέμενο εκμοντερνισμό της Ιαπωνίας, καταδικάζοντας την αμερικανομανία των συμπατριωτών του (σε τόσο ενδιαφέροντα βαθμό που οι αντιαμερικανοί πανεπιστημιακοί φρόντισαν ευτυχώς για την αναγνώρισή του στη Δύση). Ενίδρυσε με τον τρόπο του έναν ωφέλιμο ενδο-πολιτισμικό θετικισμό διακηρύσσοντας, χωρίς ίχνος συντηρητικότητας, την επιστροφή στις παραδοσιακές θεατρικές αξίες της Ιαπωνίας. Τούτο καθόλου δε σημαίνει πως ο θεατρικός κόσμος του Suzuki είναι φωτεινός. Αντιθέτως, ο Suzuki συντάσσεται στο πλευρό όλων των μεγάλων Ιαπώνων που οσοδήποτε «παρανοητικά» για τη φιλοσοφία της τραγωδίας, σίγουρα όμως παραγωγικά για την τέχνη του θεάτρου, είδαν στην τραγωδία μια κοσμοαντίληψη σχετικά με την τελεολογική επικράτηση των νόμων του κακού στον κόσμο χωρίς προοπτική κάθαρσης ή αποκατάστασης:

Συχνά έχουν διαπιστωθεί ομοιότητες μεταξύ του Νο και της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. ²⁷ Προφανώς ομοιάζουν στο επίπεδο της σκηνικής δομής. Και τα δύο είδη χρησιμοποιούν το Χορό ως αναπόσπαστο κομμάτι της δράσης, και τα δύο χρησιμοποιούν μάσκες, επιτρέποντας έτσι σε έναν έως τρεις ηθοποιούς να παίζουν παραπάνω από έναν ρόλο.

Η βαθύτερη ομοιότητα ωστόσο έγκειται αλλού. Παρουσιάζοντας τους καταστροφικούς θανάτους ευγενών ηρώων, και τα δύο δραματικά είδη αποτίνουν φόρο τιμής σε αυτούς, ή αναπαύουν τις ψυχές τους. Αυτό που στο τέλος συνειδητοποιούν είναι το αναπόφευκτο γεγονός της ανθρώπινης αδυναμίας στο πλαίσιο της αιώνιας φύσης ή των νόμων πέρα από την ανθρώπινη κατανόηση. Αυτή η οπτική και η αυστηρότητα με την οποία αναπαριστούν τις καταστάσεις, είναι κοινά στην αρχαιοελληνική τραγωδία και το Νο.

Με δεδομένα αυτά, πρέπει να παραδεχτούμε πως υπάρχουν και σημαντικές διαφορές. Το Νο επικεντρώνει στη ματαιότητα των ανθρωπίνων παθών ιδωμένων μέσα από το πρίσμα της αιωνιότητας, ενώ η τραγωδία δίνει έμφαση στην ανεξάντλητη δύναμη του ανθρώπινου πνεύματος στη μάχη του με τη Μοίρα. Αν και η μάχη είναι προορισμένη να χαθεί, οι ήρωες της τραγωδίας μας συναρπάζουν με την επιθυμία τους να μάθουν όλη την αλήθεια για την αποτυχία τους. Αντί να παραδίδονται στις αναμνήσεις, τολμούν να κοιτούν στα μάτια την πα-

²⁶ Suzuki (1995) 156-7.

²⁷ Θεωρητικές και παραστασιακές γεινιότητες στο Tsubaki (1996) 1260-5, όπου συζητείται και η άποψη του Suzuki ως παραδοσιακή.

ρούσα συμφορά, και δρουν έτσι ώστε να μεγεθύνουν την επίγνωση της δυστυχίας τους. [...]

Μένουμε έκπληκτοι από τον τρόπο με τον οποίο απογυμνώνεται η ανθρώπινη ζωή στις πιο ακραίες της εκφάνσεις με τέτοια δύναμη και καθαρότητα, και όλα αυτά πριν από 2500 χρόνια. Αυτός είναι ένας θρίαμβος, ένας ολοζώντανος δείκτης προς τα ύψη και τα βάθη της πολιτισμικής δύναμης της αρχαίας Ελλάδας. Και εδώ συνειδητοποιούμε ότι υπάρχει ένα βαθύ ηθικό δίδαγμα στο ερώτημα της ταπεινότητας και της δύναμης».²⁸

Η πρώτη τραγωδία που σκηνοθέτησε ο Suzuki δεν είναι τυχαίο πως ήταν οι *Τρωάδες* (1974) ως αλληγορία για τη σύγχρονη Ιαπωνία, τοποθετώντας το έργο πάνω σε δύο συμπλεκόμενα επίπεδα: το μυθολογικό απ' όπου εκπορεύονται τα παραδείγματα, και ένα σύγχρονο ιστορικό με την κατάργηση του θεϊκού προλόγου (όπως είχε κάνει και ο άθεος J.-P. Sartre το 1965 στη διασκευή των *Τρωάδων* σε *Les Troyannes*, όπου σχολίαζε τον δυτικό ιμπεριαλισμό στην Ασία και τον θάνατο της ελπίδας στον σύγχρονο κόσμο)²⁹. Η ιστορία ήταν σχεδιασμένη ως παραβολή κατά την οποία μια ηλικιωμένη γυναίκα που είχε δει βόμβες να εκτοξεύονται από το έδαφος στον ουρανό του Τόκιο και έχασε την οικογένειά της στον πόλεμο, καταλαμβάνεται από τα φαντάσματα της ευριπίδειας Εκάβης και Κασσάνδρας και βιώνει τον πόνο τους ως ισοδύναμο με τον δικό της. Στο τέλος, μια νεαρή γυναίκα με μοντέρνο αποκαλυπτικό μαγιώ (η μεταπολεμική, υπερ-βιομηχανοποιημένη Ιαπωνία;) προσπαθεί να ξυπνήσει την ηλικιωμένη γυναίκα η οποία πεθαίνει κάτω από το βλέμμα ενός τρομαγμένου Jizō, ευσπλαχνικής θεότητας που μαλακώνει τον πόνο και προσπαθεί να μειώσει την τιμωρία όσων είναι καταδικασμένοι στην μεταθανάτια κόλαση.³⁰ Ανάμεσα στα εκατοντάδες διθυραμβικά σχόλια από ολόκληρο τον κόσμο αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση του κριτικού της συντηρητικής βρετανικής εφημερίδας *Daily Telegraph* (11 Απριλίου 1985), όπου η φωνή της πρωταγωνίστριας Shiraisi Kayoko, η οποία «βρυχάται και φλέγεται», περιγράφεται ως «η συνείδηση της ανθρωπότητας που αντικρίζει εκ νέου το ολοκαύτωμα».

Στις *Βάχχες*³¹ του 1978 ο Suzuki εξελίσσει τη μέθοδο της (κάθετης στο επίπεδο του δραματικού προσώπου) συνύφανσης των ιστορικών επιπέδων που χρησιμοποίησε στις *Τρωάδες*, σε μια τεχνική διπλής ιστορικο-

²⁸ Σημείωμα του σκηνοθέτη για τον *Οιδίποδα Τύραννο* που παίχτηκε και στην Επίδαυρο το 2002, Suzuki (2002) 89 και 92.

²⁹ O'Donohoe (2005) 255-63.

³⁰ Για τις *Τρωάδες* πρβ. McDonald (1992) 21-44, Allain (2002) 153-61, Carruthers – Takahashi (2004) 124-53.

³¹ Για τις *Βάχχες* πρβ. McDonald (1992) 59-74, Allain (2002) 161-4, Carruthers – Takahashi (2004) 154-80.

ποίησης της τραγωδίας πάνω σε ένα παραβολικό σύγχρονο παρόν, όπου και δομείται η ιστορία:

Αυτή η παράσταση παίζεται με τη μορφή “θεάτρου εν θεάτρω” ή για να είμαι πιο ακριβής με τη μορφή “θεάτρου εν θεάτρω εν θεάτρω”. Η βασική ιστορία έχει αναδομηθεί σε μια λύση [ενν. με την ψυχαναλυτική έννοια] της φαντασίωσης, η οποία εκφράζει τις ελπίδες και τις φιλοδοξίες των ανθρώπων που καταπιέζονται από έναν ολοκληρωτικό και δεσποτικό αφέντη. Έτσι ο Διόνυσος κάνει την εμφάνιση του ως το σύμβολο των ονείρων και των επιθυμιών των ανθρώπων που στερούνται την ελευθερία τους (και που δεν έχουν τίποτε άλλο να περιμένουν παρά μόνο το θάνατο). Για να εκφράσουν, λοιπόν, την επιθυμία τους για εκδίκηση, παίζουν τις *Βάκχες* του Ευριπίδη απεικονίζοντας τις δυστυχίες που κατέπεσαν στον οίκο του Πενθέα.

Αλλά προσέθεσα ένα περαιτέρω πλαίσιο για να “αποστασιοποιήσω” την ιστορία. Στο τέλος, στο σημείο ακριβώς που οι καταπιεσμένοι άρχισαν να πιστεύουν ότι “το πανηγύρι” τελείωσε, ο Πενθέας επιστρέφει για να τους σκοτώσει. Αυτή είναι μια εφιαλτική οπτική, είναι όμως η σκληρή αλήθεια που επαναλαμβάνεται από τις αρχές της πολιτικής ιστορίας – μια στιγμή εορταστικής απελευθέρωσης σκληρά συνθλιμμένα από τον δεσπότη». ³²

Πρόκειται για – τηρουμένων των αναλογιών – αρτωική αντιμετώπιση της τραγωδίας, η οποία αφενός καταργεί το γραμμικό σχήμα της χεγκελιανής ανάλυσης που επιζητούσε τη σύγκρουση δυο ίσων (*gleichberechtigt*) ηθικών δυνάμεων ³³ και αφετέρου ανάγει την τραγωδία σε απλό ανάπτυγμα της σύγκρουσης Καλού και Κακού, Αθώου και Ένοχου, Αδύναμου και Δυνατού, όπου δι-ιστορικά επικρατεί ο δεύτερος όρος (την μετασχηματίζει δηλαδή σε μια μορφή τελεολογίας που λογικά είναι πιο απλή και στοιχειώδης). Η ίδια σκοτεινή προοπτική εφαρμόζεται και στην *Κλυταιμνήστρα* ³⁴ (1983), διασκευή του Suzuki βασισμένη στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, τις δύο *Ηλέκτρες*, και στον *Ορέστη* του Ευριπίδη, κατά την οποία ο Ορέστης και η Ηλέκτρα φορώντας T-shirt και shorts δολοφονούν την Κλυταιμνήστρα που ήταν ντυμένη με ένα παραδοσιακό Ιαπωνικό κιμονό. Όμως στο τέλος το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας / Ιαπωνίας επιστρέφει για να δολοφονήσει τα ξενόδουλα τέκνα της.

Γενικότερα, ο Suzuki εφαρμόζει έναν κανόνα περιστολής της τραγωδίας σε δίπολα πολιτισμικά σχήματα / σύμβολα μέσα από τα οποία ελέγχονται τα ελαστικά όρια της «συνύπαρξης δυο διαφορετικών πολιτισμών», ³⁵ όπως και οι όποιες πολιτισμικές δυσανεξίες και διαψεύσεις. Αν και τη δεκαετία του '70 ο Suzuki δήλωνε πως χρησιμοποιώντας «οικεία

³² Σημείωμα του σκηνοθέτη στο δίγλωσσο (ιαπωνικά-αγγλικά) πρόγραμμα των *Βακχών*, Suzuki (1978) 13.

³³ Πρβ. την κριτική του Kaufmann (1980) 307-8.

³⁴ Το κείμενο στο Suzuki (1986) 121-58. Για την *Κλυταιμνήστρα* πρβ. McDonald (1992) 45-57 και Allain (2002) 165-7.

³⁵ Suzuki (2010).

υλικά», σκοπεύει να καταστρέψει τις αξίες τους και να δημιουργήσει άλλες «απολύτως πρωτότυπες»,³⁶ ο ιάπωνας σκηνοθέτης απενίξει θετικά τον ορίζοντα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και αναπραγματεύεται παραγωγικά τα τραγικά παραδείγματα.

3. Η Μήδεια δεν είναι γειτόνισσά μας!

Ο μαθητής του Suzuki, Miyagi Satoshi (γ. 1959) ανήκει στη νέα γενιά ιαπώνων σκηνοθετών με διεθνή αναγνώριση. Σπούδασε Αισθητική στο Πανεπιστήμιο του Τόκιο, όπου συνέστησε τον πρώτο του θίασο με σαφείς επιρροές από το παραδοσιακό rakugo.³⁷ Το θέατρο για τον Miyagi ήταν κατ' αρχήν ένα είδος προσωπικής υπεραναπλήρωσης: «είχα ένα σωματικό κόμπλεξ ως μικροκαμωμένος, κοντός άνδρας κι έτσι για να εκφραστώ προσέφυγα στη σκηνή του θεάτρου», καθώς «έβλεπα τα όρια (τις συμβάσεις) του θεάτρου ως μέσον έκφρασης».³⁸ Θα γίνει κατανοητό εξάλλου και παρακάτω πως το θέατρο για τον Miyagi λειτουργεί περισσότερο ως πεδίο εφαρμογής περιορισμών για τη δημιουργία μιας αισθητικής τάξης και λιγότερο ως τόπος καλλιτεχνικής χειραφέτησης. Τούτο, ωστόσο, καθόλου δεν σημαίνει πως το θέατρο του Miyagi είναι τυπικά φορμαλιστικό με την έννοια της εφαρμογής ενός συγκεκριμένου σκηνικού κώδικα σε κάθε παράσταση, αλλά πως υπηρετεί μια αυστηρή αρχιτεκτονική στο επίπεδο της σκηνοθετικής στρατηγικής.

Το 1990 ίδρυσε τον θίασο Ku Na'uka (στα ρωσικά Εναντίον της Επιστήμης), στοχεύοντας κι αυτός, όπως ο Suzuki, στον απεκσυγχρονισμό του ιαπωνικού θεάτρου και την επιστροφή στις παραδοσιακές φόρμες. Ο Ku Na'uka τηρεί έναν αυστηρό διαχωρισμό του λόγου από την κίνηση ακολουθώντας την τεχνική του παραδοσιακού κουκλοθεάτρου bunraku. Αντίθετα προς το κουκλοθέατρο της Δύσης, στο bunraku³⁹ ο χειρισμός της κούκλας γίνεται συνήθως από τρεις κουκλοπαίκτες, οι οποίοι δεν μιλάνε.⁴⁰ Ο αρχι-χειριστής (omozukai) κινεί το δεξιό χέρι και το κεφάλι της

³⁶ Στο Goto (1989) 109.

³⁷ Είδος κωμικού σκετς / κομματιού με έναν εκτελεστή, ο οποίος απαγγέλλει γονατιστός κρατώντας χάρτινη βεντάλια και χρησιμοποιεί έναν τυποποιημένο κώδικα στυλιζαρισμένων επιτονισμών που παραπέμπουν σε συγκεκριμένα συναισθήματα, πβ. Morioka-Sasaki (1990) 33-4.

³⁸ Στο Tanaka (2001).

³⁹ Για το bunraku πβ. Keene (1990) 119-1 και Cavaye (2004) 100-20.

⁴⁰ Ο Roland Barthes (1971) 77 σε ένα μνημειώδες κείμενο για τι ιαπωνικό κουκλοθέατρο σημειώνει σχετικά: «Το Bunraku (εξ ορισμού) διαχωρίζει την πράξη από την χειρονομία: δείχνει τη χειρονομία, επιτρέπει στην πράξη να γίνεται ορατή, εκθέτει ταυτόχρονα τέχνη και έργο, και διατηρεί για κάθε ένα από αυτά το δικό του κείμενο».

κούκλας η οποία έχει ύψος περίπου ένα μέτρο, ο αριστερός χειριστής (hidarizukai) κινεί το αριστερό χέρι, και ο τρίτος χειριστής (ashizukai) που είναι πάντα σκυμμένος, ελέγχει τα πόδια της κούκλας. Ο omozukai είναι φυσικά ο πιο σημαντικός και πιο διάσημος, και είναι ο μόνος που, για να ξεχωρίζει, δεν φοράει τη χαρακτηριστική μαύρη στολή με την κουκούλα, που συμβολίζει την αορατότητα, αλλά επίσημο ένδυμα και ψηλούς κοθόρνους (15-30cm) επενδεδυμένους με λευκό ύφασμα ώστε να μην κάνουν θόρυβο. Ο omozukai πρέπει να διατηρεί το πρόσωπό του ανέκφραστο, να έχει, όπως λέγεται, πέτρινο πρόσωπο, αν και φαίνεται να κάνει κάποιους λεπτούς μορφασμούς ως ένδειξη μιας στιγμιαία συμβιωτικής ταύτισής του με την κούκλα. Το πιο σημαντικό πρόσωπο στο bunbunraku είναι ο αφηγητής gidayū, ο οποίος, αντίθετα από τους χειριστές, φαίνεται να συμπάσχει με την κούκλα, υπηρετώντας ένα ευρύτατο φωνητικό φάσμα. Η έκταση του φωνητικού τόνου είναι όσο το ανθρωπίνως δυνατόν πιο ακραία και η φωνή του αφηγητή συγκλονίζεται τις στιγμές του φλέγοντος πάθους, στοιχεία που τον καθιστούν ταυτοχρόνως ηθοποιό και μουσικό. Ο αφηγητής και ο οργανοπαίκτης που παίζει το τρίχορδο shamisen δημιουργώντας ατμόσφαιρα, κάθονται στα δεξιά της σκηνής και φορούν το επίσημο ένδυμα της περιόδου Edo (1603-1868). Ο αφηγητής απαγγέλλει το κείμενο από το παραδοσιακό βιβλίο, το οποίο στην αρχή της παράστασης σηκώνει στο μέτωπό του σε ένδειξη σεβασμού για τους παλαιότερους δασκάλους. Το αφηγηματικό ψάλσιμο gidayū χωρίζεται σε τρία στυλ (kotoba, ji και fushi), τα οποία χρησιμοποιούν και οι ομιλούντες ηθοποιοί στο θέατρο του Miyagi:

1. Το kotoba αφορά τη μη μελωδική απαγγελία που χρησιμοποιεί ο αφηγητής για να αποδώσει τον διάλογο μεταξύ των επί σκηνής χαρακτήρων.
2. Το ji (ή jiai), αναφέρεται σε αυτά τα μέρη, όπου μπαίνει το shamisen και τα οποία άδονται κατά το ήμισυ ή ψάλλονται στο ρυθμό του οργάνου. Πολύ συχνά ο μουσικός παίζει μικρά μοτίβα (λίγες νότες ή έστω μόνο μία) για να τονίσει τις λέξεις του αφηγητή, κάνοντας ουσιαστικά ένα σχόλιο στα συναισθήματα και τις σκέψεις του ήρωα.
3. Τα fushi είναι μελωδικά και ο αφηγητής τείνει να τραγουδάει, ενώ ο οργανοπαίκτης παίζει μουσική κανονικά. Αυτό το στυλ ακολουθείται σε στιγμές μεγάλου πάθους, όπως η εξομολόγηση του έρωτα μιας γυναίκας.

Το σύστημα Ku Na'uka είναι εν πολλοίς ίδιο με αυτό του bunraku. Αφού πρώτα επιλεγεί το κείμενο που θα χρησιμοποιηθεί ως θεμελιακό υλικό της παράστασης, επινοείται ο σκελετός του σεναρίου και συντάσσεται το πρόχειρο σχέδιο σκηνοθεσίας ως «σουίτα» οργανωμένων σκηνηκών δράσεων εκατό περίπου λεπτών (τεχνική που χρησιμοποιείται από πολλούς κονστρουκτιβιστές σκηνοθέτες, όπως ο Wilson που πρώτα σχεδιάζει το storyboard κι έπειτα κατασκευάζει την παράσταση-visual

book)⁴¹. Όταν αποφασιστεί η οριστική δομή της παράστασης, γράφεται ο διάλογος σε συμφωνία με τη μουσική με οδηγό τις αρχές του gidayū. Παρ' όλα αυτά, οι σουίτες του Miyagi δεν είναι πάντα ρυθμολογικές και συχνά εξοκείλουν στην αφηγηματικότητα ενός οπτικού storytelling.

Ο Miyagi διανέμει κάθε ρόλο σε δύο ηθοποιούς, έναν ομιλούντα και έναν κινούμενο, επιφορτισμένους αντίστοιχα με τη λεκτική (λόγος) και τη σωματική (πάθος) εκτέλεση του κειμένου. Ο ηθοποιός-αφηγητής πρέπει πρώτα να ακούει τη μουσική και στη συνέχεια να εκτελεί τον διάλογο σύμφωνα με τον ρυθμό της μουσικής και τους υπολογισμούς του σκηνοθέτη, ενώ ο κινούμενος ηθοποιός ενσαρκώνει το πάθος περιγραμματακά. Η εκφώνηση του κειμένου αποτελεί ουσιαστικά το λεκτικό υπόστρωμα της παράστασης πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η σωματική δράση του κινούμενου ηθοποιού, για να συμπληρωθεί⁴² η νοηματική εικόνα. Τις περισσότερες φορές, η λεκτική και η σωματική αφήγηση ταυτίζονται νοηματικά, όμως υπάρχουν και στιγμές όπου παρατηρείται μονοφωνική εκτέλεση της πληροφορίας⁴³ (κυρίως με τις παύσεις του κινούμενου ηθοποιού) ή επικάλυψη, ίσως και σύγχυση (όταν οι δράσεις τρέχουν με διαφορετικές ταχύτητες). Ο κινούμενος ηθοποιός που είναι και ο πρωταγωνιστής του δίπτυχου ρόλου, δεν αναπαριστά το πάθος του ήρωα παντομικά, αλλά εκτελεί την ανάμνηση της εκφραστικής ποιότητας (*ningyo rashisa*) μιας κούκλας που συσπάται πολυμερώς (και όχι ως ένα σώμα) συγκλονισμένη από διαβρωτικά πάθη. Αυτό πρακτικά μεταφράζεται σε γωνιώδεις κινήσεις των χεριών, οι οποίες οξύνονται με το στρίψιμο του κεφαλιού προς διαφορετική κατεύθυνση και αποτελεί παραλλαγή του *ningyo buri* (ύφος κούκλας) που χρησιμοποιείται σε κάποια έργα του καμπούκι με ερωτευμένες πριγκίπισσες.⁴⁴ Είναι προφανέστατα μια γυναίκα κίνηση (που σίγουρα υπονοεί έναν τρόπο ετεροκαθορισμού) και μόνο σπάνια οι σαφέστατα πιο ρεαλιστικοί άνδρες του Miyagi προσχωρούν σε αυτήν την κινητική από το πάθος διάβρωση.

Όσο κι αν ο Miyagi επιμένει πως η τεχνική της διάσπασης του ρόλου ευνοεί αφενός την πληρέστερη κατανόηση του κειμένου από τους θεατές και αφετέρου την «αρχή της απόλαυσης»⁴⁵ των χορευτικών κινήσεων που είναι μουσικές (όχι όμως πάντοτε μελωδικές), είναι πολύ πιθανό να έλκει

⁴¹ Πρβ. Shevtsova (2007) 42-6.

⁴² Εξάλλου, για την ιαπωνική έννοια της θεατρικότητας «ο χαρακτήρας δεν είναι ένα πρόσωπο, αλλά μια σύλληψη, που διαμορφώνεται στο μυαλό του θεατή», επειδή ακριβώς κατασκευάζεται εξωτερικά από τον ηθοποιό, πρβ. Mori (2002) 82.

⁴³ Ο Hirata (2010) 117-29 το αντιμετωπίζει αυτό ως «παραφωνία» και ως «απώλεια» της πραγματικής φωνής (εφόσον η ηθοποιός δεν μιλάει και η φωνή της αποδίδεται σε έναν άνδρα), ενώ ο θεατής την αναζητεί ουτοπικά.

⁴⁴ Πρβ., με παραδείγματα Cavaye (2004) 8 και 144.

⁴⁵ Miyagi (2005a).

τη θεατρολογική καταγωγή της από τις πραγματείες του Zeami Motokiyo (c. 1363 – c. 1443), αισθητιστή φιλόσοφου και θεμελιωτή της τέχνης του Νο κατά τον 15^ο αιώνα, εφόσον μάλιστα ο Miyagi σπούδασε Αισθητική στο Πανεπιστήμιο του Τόκυο και είναι αδύνατο να μην είχε μελετήσει σε βάθος τον Zeami.

Συγκεκριμένα, ο Miyagi στο θεωρητικό του κείμενο *Κορμός Έπους και Άνθος Λυρισμού*⁴⁶ υπονοεί ότι την ώρα που ο ηθοποιός εκτελεί κινητικά το πάθος του δραματικού προσώπου (αφού έχει προηγηθεί η αδρά περιγραμμένη λεκτική πληροφορία), το αριστερό ημισφαίριο του εγκεφάλου που είναι υπεύθυνο για την επικοινωνία με λέξεις κατά κυριολεξία, ξεκουράζεται, για να απολαύσει ο θεατής την κίνηση του πάθους. Πρόκειται κατά τη γνώμη μου για ημι-επιστημονική εκλογίκευση της δυσερμηνευτής έννοιας του *θεάσθαι με αποσπασμένη αντίληψη* (*riken no ken*),⁴⁷ η οποία διατυπώθηκε από τον Zeami το 1420 στο έργο του *Shikado* (*Το πραγματικό μονοπάτι προς το Άνθος*) ως βασική αρχή για τον θεατή του Νο και υπονοεί την καθαρά αισθητική πρόσληψη της σωματικής παρουσίας του ηθοποιού:

Ένας ηθοποιός που είναι τέλεια προικισμένος με όλες αυτές τις ποιότητες [ενν. τα οστά ως βεβαιότητα και σταθερότητα, την σάρκα ως ανεξάντλητο βάθος και εύρος και το δέρμα ως εξευγενισμένο κάλλος] έχει επαρκώς κατακτήσει το ανώτατο επίπεδο της τέχνης και έχει φτάσει στο βαθμό του *muji no i* [ενν. την κατάσταση κατά την οποία ο ηθοποιός δεν εξαρτάται πλέον από τις ικανότητές του]. Όταν ένας τέτοιος ηθοποιός εκτελεί το ρόλο, οι θεατές αντιλαμβάνονται την τέχνη του ως τόσο απολαυστική που ξεχνάνε τον εαυτό τους, ενώ παρακολουθούν το θαυμάσιο θέαμα. Όταν αργότερα ανακαλούν την παράσταση, το στέρεο και γεμάτο αυτοπεποίθηση επίτευγμα του ηθοποιού εμφανίζεται στο οράν της αμερόληπτης [αισθητικής] αντίληψής τους ως η ώριμη τέχνη της ποιότητας του οστού και το ανεξάντλητο απόθεμα της τέχνης του, ως η ώριμη τέχνη της ποιότητας της σάρκας και η προφανής ομορφιά και κομψότητα [της εξωτερικής του εμφάνισης], και ως η ώριμη τέχνη της ποιότητας του δέρματος.⁴⁸

Ο Miyagi θεωρεί πως η τεχνική του εφαρμόζεται καλύτερα στα προμοντέρνα φανταστικά έργα, όπως η *Μήδεια* ή ο *Άμλετ*, τα οποία απεικονίζουν «εξωτικούς» χαρακτήρες που εμπλέκονται σε μεγαλειώδη δραματικά γεγονότα, επειδή αντιθέτως οι ρεαλιστικές τεχνικές φορούν τη μάσκα της κανονικότητας σε αυτούς τους εξωπραγματικούς χαρακτήρες με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση ότι η *Μήδεια* είναι μια γειτόνισσά μας.⁴⁹

⁴⁶ Αυτ.

⁴⁷ Ανάλυση και βιβλιογραφία στο Yusa (1987) 331-45.

⁴⁸ Zeami (1984) 70-1 (η έμφαση του γράφοντος).

⁴⁹ Στο Anan (2006) 408.

Χρησιμοποιώντας την τεχνική της διπλής ιστορικοποίησης του Suzuki, ο Miyagi συνέλαβε τη Μήδεια ως κορεάτισσα γυναίκα / ξένη στην υπηρεσία των εκμοντερνισμένων ιαπώνων αρχόντων. Η δράση της παράστασης τοποθετείται σε ένα πολυτελές εστιατόριο-μπορντέλο στην Ιαπωνία της εποχής Meiji (1868-1912), τότε που η Ιαπωνία εκμοντερνιζόταν αποκηρύσσοντας τα δεισιδαίμονα έθιμα του πρωτόγονου παρελθόντος, και υιοθετούσε τα ήθη της Δύσης.⁵⁰ Η έναρξη της παράστασης υμνήθηκε από τους κριτικούς σε ολόκληρο τον κόσμο.⁵¹ Στη μέση της σκηνής, πατώντας πάνω σε ένα χαλί που έμοιαζε με αιμορραγούσα Ιαπωνική σημαία, στεκόταν μια ομάδα σιωπηλών γυναικών με παραδοσιακά κιμονό. Είχαν το κεφάλι τους καλυμμένο με χάρτινες σακούλες και κρατούσαν φωτογραφίες με το προσωπικό τους πορτρέτο μπροστά από τα γεννητικά τους όργανα, σα να οδηγούν την πομπή της δικής του κηδείας κατά το ιαπωνικό έθιμο. Στο αριστερό μέρος της σκηνής βρισκόταν μια ξιφοειδής κατασκευή (σύμβολο της αποικιοκρατικής εισβολής της Δύσης) με όμορφα δερματόδετα βιβλία. Αφού η σκηνή φωτιζόταν, εισέβαλλε μια ομάδα ανδρών που έφελναν πρόσχαρα, για να διασκεδάσει στο μπορντέλο. Συμβουλευόμενοι όμως ένα βιβλίο από τη μοντέρνα βιβλιοθήκη αποφασίζουν αντί άλλης πορνείας να αναθέσουν στις σερβιτόρες την παράσταση της Μήδειας, αφού πρώτα επιλέξουν μερικές από αυτές για ηθοποιούς αποκαλύπτοντας τα πρόσωπά τους.⁵²

Τελεστικά, η Μήδεια-παράσταση-μέσα-στην-παράσταση οικοδομήθηκε πάνω στη μεταθεατρική αντιπαραβολή των ανδρών-θεατών ως ενεργητικών φορέων του βλέμματος και των γυναικών ως παθητικών αντικειμένων θέασης.⁵³ Ακολούθως, η ιδεολογική “νομολογία” της παράστασης ωθήθηκε σε απόλυτες ταξινομίες στοιχισμένες κάτω από το δίπολο

ΑΝΔΡΑΣ-ΓΥΝΑΙΚΑ ως διαπάλη μεταξύ
ΛΟΓΟΥ-ΣΙΩΠΗΣ,
ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ-ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ,
ΕΙΣΒΟΛΕΑ-ΕΜΒΑΛΛΟΜΕΝΟΥ,

⁵⁰ Τελικά, αυτό που ξεκίνησε ως φιλελεύθερη μεταρρύθμιση κατέληξε σε μια ακροδεξιά εθνικιστική πολιτική εισβολών σε γειτονικές χώρες με τη δικαιολογία της δημιουργίας της επονομαζόμενης Ευρύτερης Σφαίρας Συν-ευημερίας των Χωρών της Ανατολικής Ασίας, πβ. Storry (1973) 317-9.

⁵¹ Πρβ. Ramnarayan (2007) και Anan (2006) 408.

⁵² Η ανάλυση βασίζεται σε video από την παράσταση (Παρίσι, 2002).

⁵³ Για την παραδοσιακή κριτική γύρω από το ζήτημα αυτό πρβ. Berger (1972) 3, όπου σημειώνεται πως ο τρόπος με τον οποίον ο θεατής ερμηνεύει αυτό που βλέπει, επηρεάζεται από τις ιδεολογίες και τα πιστεύω του, και Cixous-Clément (1996) 64, όπου βασικό ιεραρχικό δίπολο της πατριαρχίας καταγγέλλεται αυτό μεταξύ ενεργητικότητας και παθητικότητας.

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ-ΣΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

αλλά κυρίως ΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΗ-ΛΑΦΥΡΑΓΩΓΗΜΕΝΟΥ, αφού η σκηνή των αποπροσωποποιημένων γυναικών παρέπεμπε άμεσα στο αποικιοκρατικό σύστημα των «γυναικών ανακούφισης» κατά το οποίο νεαρές γυναίκες από κατακτημένες χώρες (κυρίως από την Κορέα και την Κίνα) στρατολογούνταν ως ιερόδουλες κοινής χρήσης για τους ιάπωνες στρατιώτες.⁵⁴

Η στρατηγική των πολικοτήτων ευνοήθηκε περαιτέρω από τη μέθοδο Ku Na'uka, επειδή ακριβώς οι άνδρες ανέλαβαν τον ρόλο των αφηγούμενων ηθοποιών και οι «γυναίκες ανακούφισης» το καθήκον της κινητικής ενσάρκωσης του πάθους. Η ευνοϊκή αυτή γνωσιακή αντιμετάθεση δεν ωφέλησε τόσο τα γυναικεία υποκείμενα, αφού παρέμειναν καθηλωμένα στον παθητικό ρόλο του πάσχοντος, όσο τους άνδρες επισκέπτες που είχαν την ευκαιρία να μεταβούν λεκτικά στην περιοχή των γυναικείων παθών και μάλιστα (όπως απαιτεί ο νόμος του bunraku), αφού πρώτα συγχλωνιστούν από αυτά. Τούτο έγινε αμέσως αντιληπτό από τον αφηγητή του ρόλου της Μήδειας Abe Kazunori, ο οποίος εκτελούσε λεκτικά τα συναισθήματα του ρόλου είτε ως δυναμική κλίμακα τόνων από την γλυκεία υποτονικότητα της θλίψης έως την ψαλμωδία με φωνή falsetto εν είδει φονικής μανίας, είτε μέσα από υστερικές συσπάσεις των μυών του προσώπου.

Η Μήδεια της Mikari (χωρίς επώνυμο) που έκρυβε το παραδοσιακό κορεατικό ένδυμα *hanbok* και δηλαδή την εθνική της ταυτότητα κάτω από το κιμονό, ενσάρκωνε το πάθος του ρόλου μεγωνιώδεις δυναμικές κινήσεις που σημειώνονταν περαιτέρω από το παγωμένο πέτρινο πρόσωπο. Το σώμα της παρουσιαζόταν σαν σπαστικό ανδρείκελο που ανέλυε την χειρονομιακή ανατομία μιας φονικής κούκλας με τις ποιότητες του «λυτρωμένου» σώματος, όπως έγραφε ο Barthes για το bunraku, και δηλαδή με καθαρότητα, ευθραυστότητα, και ρυθμικότητα.⁵⁵ Το κορεατικό *hanbok* (ο πραγματικός εαυτός) αποκαλυπτόταν στις κατ' ιδίαν σκηνές της Μήδειας, κάθε φορά που η λαφυραγωγημένη ξένη αποκάλυπτε τα δολοφονικά της σχέδια. Οι κινούμενοι άνδρες (Κρέων, Ιάσων) παρ' όλο που παρέμεναν αμίλητοι, ήταν πιο ρεαλιστικά διαγραμμένοι, αν και πάλι το κοστούμι δυτικότερης στρατιωτικής στολής που φορούσαν, απέτινε φόρο τιμής στην τεχνική της πολιτισμικής ιστορικοποίησης και ταξινόμησης των δραματικών προσώπων τύπου Suzuki (κακοί Δυτικοί – καλοί καταπιεσμένοι Ασιάτες). Πέρα από την κίνηση και την συμβολολογία τα πιο ενδιαφέροντα μέρη της παράστασης ήταν η σκηνή του φόνου του γιου του Ιάσωνα και το φινάλε:

⁵⁴ Πρβ. με βιβλιογραφία Soh (2008) 107-42.

⁵⁵ Barthes (1971) 79.

α. Το νεαρό αγόρι ντυμένο με στρατιωτικού τύπου στολή εισερχόταν στη σκηνή διαβάζοντας ένα βιβλίο ως ένδειξη της διάβρωσής του από την πνευματική εισβολή. Η Μήδεια το καταδίωκε με ένα μαχαίρι στο χέρι, μέχρι που γονατίζοντας μπροστά του έβαζε τη λαβή του φονικού όπλου στο στόμα της. Το παιδί τότε σκούπιζε τρυφερά τα δακρυσμένα μάτια της μητέρας του και έπεφτε οικειοθελώς πάνω στο μαχαίρι.

β. Μετά το τέλος της «παράστασης μέσα στην παράσταση» η Μήδεια αποχωρούσε από τη σκηνή και μερικές σειρές βιβλίων έπεφταν από τη βιβλιοθήκη (έληγε η πνευματική δουλεία). Όταν η ηρωίδα έβγαινε και πάλι στη σκηνή, φορούσε ένα απλό λευκό φόρεμα και όλες οι γυναίκες μαζί, αφού έβγαζαν τα κοστούμια τους αποκαλύπτοντας ένα λευκό μεσοφόρι, δολοφονούσαν τους άνδρες αφηγητές-χειριστές, οι οποίοι κάθονταν σε ένα διάζωμα στο βάθος της σκηνής. Έπειτα τους σκέπαζαν με ένα λευκό ματωμένο ύφασμα το οποίο παρέπεμπε στη σημαία μιας «Ιαπωνίας» που εκδικείται τους ξενολάτρες βιαστές.

Είναι άμεσα προφανές πως ο Miyagi συνομιλεί με τη θεσμισμένη ιαπωνική παράδοση αναγνωρίζοντας τις τραγικές ηρωίδες ως είδωλα της Μητέρας Ιαπωνίας και την τραγωδία ως εγχειρίδιο του κακού, αφού μόνον όταν οι καταπιεσμένες γυναίκες διήλθαν από την ευριπίδεια Μήδεια, ανακάλυψαν τον τρόπο να εξοντώσουν τους τυράννους. Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνεται και η βασική αρχή του θιάσου ότι δηλαδή «το θέατρο είναι ένα μέσον αναγνώρισης και ιδιοποίησης της διαφορετικότητας του άλλου».⁵⁶ Σημαντικότερο, κατά τη γνώμη μου, στοιχείο είναι ότι ο σκηνοθέτης, ακόμη και αν δεν είχε την πρόθεση να το κάνει, παρουσίασε μια αντι-μεταμοντερνιστική αντίληψη για την ιστορικότητα, κατά την οποία οι διαμελισμένες μεγάλες αφηγήσεις της προ-μοντέρνας Ιαπωνίας παίρνουν εκδίκηση για την απαξίωσή τους, επιμένοντας δυναμικά στον πολιτισμικό θετικισμό του Suzuki με τα αρνητικά όπλα του μελοδραματισμού του Terayama. Παρ' όλα αυτά, όπως έγραψε και η εθνική εφημερίδα της Ινδίας *The Hindu*, ο σύγχρονος ιάπωνας σκηνοθέτης αντιπαρέρχεται το μελόδραμα και η Μήδειά του αίρεται στη σφαίρα του τραγικού «αναγνωρίζοντας τις ανθρώπινες ατέλειες»⁵⁷ ενώπιον των ισχυρών συστημάτων ηθικής, δίκαιων και άδικων.

Όλες οι μεγάλες θεατρικές παραδόσεις στην Ασία θεσπίστηκαν μέσω της ανακαίνισης μιας απότισης τιμής σε κάποιον δάσκαλο ευλαβικά, αλλά και παραγωγικά ως προς τη σύγχρονη τέχνη του θεάτρου. Η χρήση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην Ιαπωνία είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ανακαινισμένων παραδόσεων. Ο Terayama συνομίλησε εκ νέου με το kabuki, ο Suzuki κατέφυγε στο Θέατρο Νο και ο Miyagi ιδιοποίη-

⁵⁶ Miyagi (2005). Πρβ. και Miyagi (2005b).

⁵⁷ Ramnarayan (2007).

θηκε το bunraku, και οι τρεις για να αντιπαρέλθουν το εμπόδιο της πολιτισμικής ετερότητας της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, αναγνωρίζοντας ταυτοχρόνως την ιδεολογική επικαιρότητα του είδους για την πτοημένη από τα ολοκαυτώματα Ιαπωνία. Η εικόνα της τελολογικής κατίσχυσης του Κακού στον κόσμο αποτελεί πλέον ιδεολογικό στερεότυπο που διαμορφώθηκε μέσω της αισθητικής ιδιοποίησης της τραγωδίας από τις κοσμοαντιλήψεις ενός μεγάλου πολιτισμού.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allain, P. (2002), *The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, New York.
- Anan, N. (2006), "Medea (Review)", *Asian Theatre Journal* 23, 407-11.
- Anderson, J.L. (2011), *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, v. 1, Tucson.
- Barthes, R. (1971), "On Bunraku", *TDR* 15, 76-80.
- Berger, J. (1972), *Ways of Seeing*, New York.
- Brandon, J. (1997), "Some Shakespeare(S) in Some Asia(S)", *Asian Studies Review* 20, 1-26.
- Brazell, K. (ed.) (1998), *Traditional Japanese Theatre: An Anthology of Plays*, New York.
- Carruthers, I. - Takahashi, Y. (2004), *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge.
- Cavaye, R. et al. (2004), *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*, Tokyo.
- Cixous, H. - Clément, C. (1996), "Sorties: Out and Out: Attacks / Ways Out / Forays", στο: *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing, London, 63-129.
- Enomoto, T. (1903), *Professor Ōchi and Danjūrō (Ōchi Koji to Danjūrō)*, Tokyo.
- Freud, S. (1954), *The Interpretation of Dreams*, London.
- Goto, Y. (1989), "The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi", *Asian Theatre Journal* 6, 103-23.
- Hirata, E. (2010), "The Absence of Voices in the Theatre Space: Ku Nauka's Production of Medea", *Critical Studies* 33, 117-29.
- Horie-Webber, A. (1975), "Modernisation of the Japanese Theatre: The Shingeki Movement", στο: W. G. Beasley (ed.), *Modern Japan: Aspects of History, Literature, and Society*, Berkley - Los Angeles, 147-65.
- Ihara, T. (1933), *History of Meiji Theatre (Meiji engeki-shi)*, Tokyo.
- Jansen, M.B. (ed.) (1995), *The Emergence of Meiji Japan*, Cambridge.
- (ed.) (1995a), "The Meiji Restoration", στο: M.B. Jansen (1995), 144-202.
- Kaufmann, W.A. (1980), *Tragödie und Philosophie*, Tübingen.
- Kirby, M. (1995), "On Acting and Not-Acting", στο: P.B. Zarrilli (ed), *Acting (Re)Considered*, London and New York, 43-58.
- Liu, S. (2007), "Adaptation as Appropriation: Staging Western Drama in the First Western-Style Theatres in Japan and China", *Theatre Journal* 59, 411-29.
- Malm, W.P. (2000), *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, New York.
- McDonald, M. (1992), *Ancient Sun Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, New York.
- Miyagi, S. (2005), "What is 'the theatre'?", trans. K. Kawamoto, στο: <http://www.kunauka.or.jp/en/index02.htm>, τελευταία πλοήγηση: 8.4.2012.
- (2005a), "Break through the Meaning", trans. S. Otain, <http://www.kunauka.or.jp/en/index02.htm>, τελευταία πλοήγηση: 8.4.2012.
- (2005b), "Encounters with 'Others'", trans. S. Otain, <http://www.kunauka.or.jp/en/index02.htm>, τελευταία πλοήγηση: 8.4.2012.
- Miyake, S. (1964), *Kabuki Drama*, rev. ed., Tokyo.

- Mori, M. (2002), "The Structure of Theater: A Japanese View of Theatricality", *SubStance* 98/99, 73-93.
- Μπάριμπα, Ε. – Σαβαρέζε, Ν. (2008), *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, μτφ. Μ. Χατζηγεμμανουήλ, Αθήνα.
- O'Donohoe, B. (2005), *Sartre's Theatre: Acts for Life*, Bern.
- Ortolani, B. (1990), *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Leiden.
- Powell, B. (1975), "First Modern Theater: The Tsukiji Shogekijo and Its Company 1924-26", *Monumenta Nipponica* 30, 69-85.
- (2002), *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*, Cambridge.
- Ramnarayan, G. (2007), "Above Melodrama, True Tragedy", *The Hindu*, 11.2.1007 (<http://www.hindu.com/mag/2007/02/11/stories/200702110021100210500.htm>, τελευταία πλοήγηση: 12.4.2012).
- Ridgely, S.C. (2010), *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, Minneapolis.
- Rolf, R.T. (1992), "Terayama Shūji: An Introduction", στο: R.T. Rolf – J.K. Gillespie (eds), *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu, 228-41.
- Shevtsova, M. (2007), *Robert Wilson*, Oxford and New York.
- Soh, C.S. (2008), *The Comfort Women: Sexual Violence and Postcolonial Memory in Korea and Japan*, Chicago.
- Sorgenfrei, C.F. (1994), "Deadly Love: Mothers, Whores, and Other Demonic Females in Japanese Theatre", *Contemporary Theatre Review* 1, 77-84.
- (2005), *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu.
- (2007), "Theoretical Imperialism: Some Possibilities from Japan", *Theatre Research International* 32, 312-24.
- Storry, R. (1973), *The Double Patriots: A Study of Japanese Nationalism*, Westport, Conn.
- Suzuki, T. (1978), *Bacchae*, SCOT, Toga.
- (1986), *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, trans. J.T. Rimer, New York.
- (1995), "Culture is the Body", στο: P.B. Zarrilli (ed), *Acting (Re)Considered*, London and New York, 155-60.
- (2002), "On *Oedipus Rex*", in W. Storch (ed.), *Mania Thebaia: The Theban Cycle*, Düsseldorf.
- (2010), "Globalization and the Theatre's Mission", στο: <http://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>, τελευταία πλοήγηση: 7.4.2012.
- Swale, A. D. (2009), *The Meiji Restoration: Monarchism, Mass Communication and Conservative Revolution*, Hampshire – New York.
- Tanaka, N. (2001), "All the World's Miyagi's 'Logos & Pathos' Stage", *The Japan Times*, 25.7.2001 (<http://www.japantimes.co.jp/text/ft20010725a1.html>, τελευταία πλοήγηση: 8.4.2012).
- Tschudin, J.-J. (1995), *Le Kabuki devant la modernité: 1870-1930*, Lausanne 1995.
- (1999), "Danjūrō's *katsureki-geki* (Realistic Theatre) and the Meiji 'Theatre Reform' Movement", *Japan Forum* 11, 83-94.
- Tsubaki, A.T. (1996), "New Connections between Greek Tragedy and Japanese Noh Theater", *The European Legacy* 1, 1260-65.
- Yusa, M. (1987), "*Riken no Ken*: Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation", *Monumenta Nipponica* 42, 331-45.
- Wetmore, K.J. (2007), "Healing the (Metaphysically) Sick (Theatre): The Buddhist Ibsen in Christian Japan", στο: H. Nara (ed.), *Inexorable Modernity: Japan's Grappling With Modernity in the Arts*, Lanham, MD, 183-98.

- Zeami, M. (1984), "The True Path to the Flower", στο: M. Zeami, *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*, trans. J. T. Rimer and Y. Masakazu, Princeton, 64-73.
- Zarrilli, P.B. (1990), "What Does It Mean to 'Become the Character': Power, Presence, and Transcendence στο: Asian In-Body Disciplines of Practice", in R. Schechner –W. Appel (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, 131-48.

GEORGE SAMPATAKAKIS

Tragedy as the Development of Evil. Miyagi Satoshi's *Medea* and the Japanese Tradition

Greek theatre in Japan has a stage history of nearly a century. For Japanese artists Greek tragedy has been traditionally seen as a dramaturgical depiction of the power of evil in a world of suffering human beings. The contemporary director Miyagi Satoshi resumes this tradition by using the techniques of the traditional Japanese puppet-theatre (the Bunraku) reforming thereby the stage language of shingeki (contemporary Japanese theatre). In his *Medea* (1999) the Euripidean play is used as a play-within-a-play initiated for fun in a restaurant/brothel by men wearing black gowns, showing they are intellectuals of the Meiji Era. The article analyses the performance method and the aesthetics of this production arguing that the preponderance of evil (in the end the women-servants kill their masters) is a cultural stratagem of a Weltanschauung towards Greek tragedy in Japan.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ

Η πρόσληψη του κωμικού στην Τραγωδία: αντανάκλασεις σε σύγχρονες προσεγγίσεις Ελλήνων σκηνοθετών



ΚΥΡΙΟΣ ΣΤΟΧΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΜΕΛΕΤΗΣ είναι η καταγραφή και ο κριτικός σχολιασμός ενός συμπτώματος που εντοπίζεται στο σύγχρονο παραστασιακό γεγονός της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και αφορά στην πρόσληψή της από μία μερίδα – αν όχι την πλειονότητα – της διακεκριμένης πρωτοποριακής (με ή άνευ εισαγωγικών) ελληνικής σκηνοθεσίας. Πρόκειται για τη παρωδιακή σκηνική απόδοση μορίων της τραγωδίας ή, αλλιώς, για τον τρόπο διαχείρισης του τραγικώς κωμικού στο επίπεδο της σκηνικής πραγμάτωσης.

Παρακινούμενοι απ' το γεγονός ότι, το καθ' ημάς εξόφθαλμο στην προσληπτική φαινομενολογία, σύμπτωμα τείνει τα τελευταία χρόνια να εξογκούται και να πυκνώνει, προσλαμβάνοντας διαστάσεις καλπάζοντος μεταδοτικού συρμού, και μάλιστα ανεξελégκτως – χωρίς να προκαλεί τα αντανάκλαστικά των φρενών (και φρένων) της διανόησης (εμπειρικής ή «ακαδημαϊκής») που διαλέγεται με το θεατρικό μόρφωμα, συντελώντας στην καθόλου παιδευτική διάστασή του (αναφερόμαστε στους εκπροσώπους της θεατρικής και λογοτεχνικής κριτικής, τους κάθε λογής μελετητές, φιλόλογους, θεατρολόγους, μεταφραστές, κ.α.) – κρίνουμε σκόπιμο σε ό,τι ακολουθεί, αφενός να θέσουμε το πρόβλημα στην ουσία του, αφετέρου να καταθέσουμε την άποψή μας, εδράζοντάς την πάνω στη βάση που προκρίνουμε ως σταθερότερη, προσφορότερη για την ανάπτυξη κριτικού διαλόγου και παιδευτικά λυσιτελέστερη τη βάση που προσφέρει το κείμενο του έργου στην πρωτότυπη μορφή του.¹

¹ Η εγκυρότητα αυτής της αφετηρίας «αναγνώσεως» και κριτικής αξιολόγησης (τ.ε. η κειμενοκεντρική) αμφισβητείται έντονα, ιδιαίτερα κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες, από μερίδα Ελλήνων «ακαδημαϊκών» θεατρολόγων, ως παραδοσιακή (όθεν παρωχημένη, εφόσον αρνείται πεισματικά κάθε εκσυγχρονιστική συμμόρφωση με τις νέες λογοτεχνικές θεωρίες, ιδιαίτερα με την σχολή του «γαλλικού μετα-/απο-δομισμού», των Derrida και de Man, δηλώνοντας εμμονική πίστη στα αριστοτέλεια αξιώματα ανάγνωσης), αντιθεατρική (εφόσον θέτει τον συγγραφέα / έργο και όχι τον σκηνοθέτη / παράσταση στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος), εγγλωβισμένη και εσωστρεφή (όθεν και στρεβλή, αφού επιμένει με ορθολογικό τρόπο στην εξεύρεση και διατύπωση ενός τεκμαρτού νοήματος, εντός ενός χαστικού κυκλώνα αενάου και ατερόντου ανα-νοηματοδότησης), και, τέλος, «εθνο-/ελληνο-κεντρική» (αν

Πέραν της δεδηλωμένης πρόθεσης να θεωρήσουμε το ζήτημα από μία *κειμενική* αφετηρία, πρέπει προκαταβολικά επίσης να δηλώσουμε ότι δεν θα υπεισέλθουμε σε γενετικά ζητήματα της πρόσληψης.² Δεν θα εξεταστούν δηλαδή – μολονότι σιωπηρώς αναγνωρίζονται και συνεκτιμώνται – οι ποικίλοι και αλληλεπιδραστικοί, αντικειμενικοί και υποκειμενικοί, παράγοντες που τη διαμορφώνουν (κοινωνικο-πολιτικοί, ιδεολογικοί, διανοητικοί, ψυχολογικοί, καλλιτεχνικοί, αισθητικοί, κτλ.), εφόσον το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ερμηνεία του σκηνοθετικού-παραστασιακού φαινομένου και όχι της πολυδιάστατης γενεσιουργού του αιτιολογίας. Ωστόσο, εφόσον επιλέγουμε την κειμενοκεντρική ερμηνευτική οδό, είναι ανάγκη να αναφερθούμε, εν συντομία, στις ειδικότερες συνθήκες που, σε συνάρτηση με τις γενικότερες και πιο αφηρημένες, προκαθορίζουν και επηρεάζουν σε σημαντικό βαθμό την πρόσληψη του τραγικού έργου σε επίπεδο κειμενικής ανάγνωσης και προσφέρουν μια επιχειρηματολογική βάση για τον εκ των υστέρων κριτικό έλεγχο και την αξιολόγηση της «σκηνοθετικής προτάσεως» και της σκηνικής «ερμηνείας».

Ανεξάρτητα, λοιπόν, από τις όποιες *a priori* θέσεις, διαθέσεις και προθέσεις του σκηνοθέτη, καθοριστικοί στην επαφή του με το κείμενο είναι οι παρακάτω παράγοντες: α) Το διανοητικό «βάθος» και καλλιτεχνικό «βάρος» του σκηνοθέτη. Με το πρώτο εννοούμε την *ανα-γνωστική* του σκευή και τον βαθμό γνωστικής οικειώσής του με το δραματικό κείμενο, με το δεύτερο, τον βαθμό τεχνικής κατατριβής με τους ιδιαίτερους θεατρικούς κώδικες της τραγωδίας, β) Το υπόβαθρο της αρχαιογνωστικής επιστημονικής συγγραφής· δηλαδή η άμεση ή έμμεση επιρροή, που ασκείται στη σκηνοθετική «διάνοια» από το συγχρονικό θεωρητικό πλαίσιο, ήτοι τις φιλολογικές μελέτες και ερμηνευτικές αναλύσεις της λογοτεχνικής και θεατρικής κριτικής,³ γ) Η μεταφραστική μεσιτεία· δηλαδή η δια-

έχει την «ατυχία» να διατυπώνεται από ελληνική γραφίδα). Θα αντιπαρέλθουμε τους χαρακτηρισμούς χωρίς ενοχικά αισθήματα, δηλώνοντας απλώς ότι ο τρόπος προσέγγισής μας είναι φιλολογικός (άρα «φιλοκειμενικός» και «φιλο-λογικός»). Για έντονη πολεμική κατά του κειμενοκεντρισμού της θεατρικής κριτικής και της παραδοσιακής φιλολογίας, βλ. ενδεικτικά Σ. Πατσαλίδης (*Εντάσεις και Διαστάσεις: Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Αθήνα 1997, 11-35· Γ. Σαμπατακάκης, «Μίμησις-ήθος-διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2009), 187-223.

² Γενικά για την θεωρία της πρόσληψης, βλ. πολύ ενδεικτικά H.R Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφ. Μ. Πεχλιβάνος, Αθήνα 1995· J. Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μ. Αθανασοπούλου, Ηράκλειο 1993, 199-202.

³ Μια ρητή μορφή υιοθέτησης ή αφομοίωσης ερμηνευτικών κατευθυντηρίων από τη θεωρητική παρακαταθήκη αποτελεί η δημοσίευση (ή, πιο συχνά, αναδημοσίευση), στα έντυπα προγράμματα των παραστάσεων, σχετικών κριτικών μελετημάτων ή η αναγραφή του ονόματος του εκπονήσαντος τη δραματουργική ανάλυση του έργου. Ως έμμεση ή άρρητη

μεσολαβητική «ερμηνεία» της μεταφράσεως, η οποία με τις γλωσσικές επιλογές εν πολλοίς κατευθύνει (αν όχι χειραγωγεί) τη σκηνοθετική «ανάγνωση», διερμηνεύοντας παράλληλα στον αποδέκτη (θεατή / αναγνώστη) τόσο το δραματικό κείμενο όσο και τη δραματική παράστασή του. Στο ζήτημα που μας απασχολεί, θα τονισθεί ιδιαίτερα η βαρύνουσα σημασία του ερείσματος που παρέχει πρωτίστως η εμπειριστατωμένη και νηφάλια δραματουργική ανάλυση και δευτερευόντως η μετάφραση.⁴

Επειδή το θέμα μας περιορίζεται στον τρόπο που μέρος της ημεδαπούς σκηνοθετικής εμπροσθοφυλακής τείνει να «βλέπει» και να διαχειρίζεται σκηνικά το κωμικό στην τραγωδία, κρίνεται σκόπιμη, προς υπόμνησιν των αναγνωστών, μια σύντομη ιστορική αναδρομή. Κατά τις δεκαετίες του '60 και '70, ο θεατής που παρακολουθούσε μια παράσταση τραγωδίας στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου (και όχι μόνον), δύσκολα θα μπορούσε να φαντασθεί πως θα υπήρχε σκηνή ή τραγικό χωρίο που, κατά την κοινή διατύπωση, «θα έβγαζε γέλιο». Κάτι τέτοιο θα φαινόταν αδιανόητο, αν όχι βλάσφημο, ακόμα και στην πλέον φιλονεωτεριστική μερίδα των θεατών. Με έντονο σκεπτικισμό, αν όχι κάποια δυσφορία, θα αντιμετώπιζε τη χιουμοριστική απόδοση τραγικών σκηνών ακόμα και το κοινό της δεκαετίας του '80. (Σημειωτέον ότι τα χρονολογικά πλαίσια που παραθέτουμε είναι σχηματικά και ότι η επισήμανση βασίζεται στην αρχή του «κατά κανόνα», χωρίς να αποκλείεται η ύπαρξη κάποιων μεμο-

επιρροή εννοούμε την υιοθέτηση ερμηνευτικών συλλήψεων που υπεισέρχονται στο παραστασιακό συμβεβηκός λάθρα, με τη μορφή της σκηνοθετικής δανειοληψίας ή της από-μύθευσης αλλότριων σκηνικών προτάσεων κατατεθειμένων και ευδοκιμησάντων σε προγενέστερο χρόνο.

⁴ Για τη μετάφραση του αρχαίου δράματος στην νέα ελληνική και τα σύνθετα προβλήματα της υπάρχει μεγάλος όγκος συγγραφής. Παραθέτουμε ενδεικτικά κάποια άρθρα και μελέτες που διαφωτίζουν, γενικά και ειδικά, τον προβληματισμό του παρόντος. Για τα θεωρητικά προβλήματα της μετάφρασης, βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», στο: *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα 1995, 15-79. Επίσης, Γ. Γιατρομανωλάκης, «Αρχαία ελληνική τραγωδία: Ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα», στο: Χ. Σοϊλέ (επιμ.), *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, Αθήνα 1980, 100-13. Για μία ιστορική-κριτική επισκόπηση των μεταφράσεων σε παραστάσεις του φεστιβάλ Επιδαύρου τις δεκαετίες του '80 και '90, βλ. Έ. Ανδριανού, «Η "λέξις" των Επιδαυρίων. Μεταφραστικές εκδοχές», στο: Κ. Γεωργουσόπουλος, Σ. Γώγος, Ομάδα Θεατρολόγων, *Επίδαυρος, Το Θέατρο, Οι Παραστάσεις*, Αθήνα 2002, 141-55. Για το αίτημα της μεταφραστικής πιστότητας, βλ. Τ. Αιγνάδης, «Η μετάφραση της τραγωδίας. Αισθητικό και γλωσσικό πρόβλημα», *Θεατρολογικά*, Αθήνα 1978, 153-83. Για το ίδιο αίτημα αλλά και την ανάγκη φιλολογικής κατάρτισης του μεταφραστή, βλ. Θ. Στεφανόπουλος, «Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: Διαπιστώσεις και ερωτήματα», *Λογείον – Περιοδικό για το Αρχαίο Θέατρο* 1 (2011), 307-17· πρβ. επίσης, Ρ. Woodruff, «Πιστότητα στη μετάφραση: αποδίδοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία», στον τόμο: J. Gregory (ed.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. 31 *Εισαγωγικά δοκίμια*, μτφ. Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, Αθήνα 2010, 684-705.

νωμένων εξαιρέσεων).⁵ Ωστόσο, κατά τις δύο όψιμες δεκαετίες, του '90 και του 2000, φαίνεται πως κάτι άλλαξε, αφού η κοινή εμπειρία, όπως νωπή εγγράφεται έως σήμερα, καταδεικνύει πως έσπασε το «ταμπού» του γέλιου στην εν παραστάσει τραγωδία, και πως μέρος του σύγχρονου κοινού όχι μόνον το αποδέχεται αλλά δείχνει να το απολαμβάνει επιπλέον, αυτονόητα και άκριτα, πειθαναγκαστικά ή ψυχοπαθολογικά, σαν να του πληροί κάποια εσώτερη ανάγκη. Το σύμπτωμα αυτό συνάδει με τη γενικότερα αμήχανη – όθεν ανεκτική και φιλελεύθερα «συμπαθητική» (ή, για κάποιους, «απενοχοποιημένη») – στάση που επιδεικνύει η πλειονότητα(;) του σύγχρονου θεατρικού κοινού απέναντι στα «ανανεωτικά», «ανατρεπτικά», ακόμα και «αιρετικά» σκηνοθετικά φαινόμενα.

Αντιπαρερχόμενοι τα αφηρημένα συγκυριακά αίτια που συντέλεσαν στη σχετικά όψιμη σκηνοθετική «ανακάλυψη» του χιούμορ στην τραγωδία, μπορούμε να εντοπίσουμε πιο συγκεκριμένες και χειροπιαστές αφορμές. Μια από αυτές που, κατά τη γνώμη μας, συνέβαλε καταλυτικά στη μεταβολή της σκηνικής νοοτροπίας και συμπεριφοράς ως προς τη διαχείριση του χιούμορ στην τραγωδία, παρέχοντας στους ανήσυχους διονυσοτεχνίτες ένα θεωρητικό έρεισμα, ένα επιστημονικό «άλλοθι», ήταν η δημοσίευση κάποιων φιλολογικών εργασιών, υπογεγραμμένων από έγκριτους μελετητές του αρχαίου δράματος, που άσκησαν σημαντική επιρροή πάνω στη διεθνή και εγχώρια φιλολογική, θεατρολογική και θεατρική διανόηση.

Το 1970 δημοσιεύθηκε ένα εκτενές άρθρο του Β. Κνοξ με τον τολμηρό τίτλο “Euripidean Comedy”.⁶ Στη διαφωτιστική αυτή μελέτη, ο κριτικός, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα την Ευριπίδεια *Ηλέκτρα* και τον *Ιωνά*, περιγράφει και ταξινομεί μορφολογικά συστατικά της τραγικής δραματουργίας που διαθέτουν εν σπέρματι κωμικό ποιόν και που, ως εκ τούτου, συνιστούν προδρομικά δραματικά στοιχεία της «αστικής» κωμωδίας του τετάρτου αιώνα. Μεταξύ αυτών συμπεριλαμβάνει και το στοιχείο του γελοίου, δηλ. σκηνές ή χωρία που διαθέτουν εγγενώς ίχνη γελοιοτήτας, η σκηνική ανάγνωση των οποίων δύναται να προκαλέσει στον

⁵ Ως τέτοιες, επί παραδείγματι, αναφέρουμε τις επιδαύριες παραστάσεις της *Αντιγόνης* του Γ. Ρεμούνδου από το Εθνικό Θέατρο, και της *Αλκήστιδος* του Γ. Χουβαρδά από το Κ.Θ.Β.Ε, το καλοκαίρι του 1984. Για την αρνητική δεξίωσή τους από μεγάλο μέρος του κοινού και τη σφοδρή πολεμική της κριτικής, βλ. ενδεικτικά τα κριτικά δημοσιεύματα που καταχωρούνται, αντίστοιχα, στο ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου [<http://www.nt-archiv.gr/playMaterial.aspx?playID=632#publications>] και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος [http://www.ntng.gr/Default.aspx?lang=el-GR&page=23&col=19&sf_p1=4128.&pg=1].

⁶ Β. Knox, *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore and London 1979, 250-274. (Το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε το 1970 στον τόμο *The Rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson*, ed. Alan Cheuse and Richard Koffer [New Brunswick, N.J.]).

αναγνώστη / θεατή τον γέλωτα.⁷ Την παρουσία του κωμικού στοιχείου μέσα στο τραγικό και την εναρμονισμένη αντινομία γελοίου και σοβαρού, πραγματεύεται συστηματικότερα και διεξοδικότερα ο Bernd Seidensticker στη μονογραφία που εκδόθηκε το 1982 με τίτλο *Palintonos Harmonia, Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*.⁸ Σε αυτήν ο μελετητής, μετά από μία εμπειριστατωμένη εισαγωγή στην οποία επισκοπεί το θέμα εκκινώντας από τα αρχαία *testimonia*, διερευνά τη δραματική λειτουργία του κωμικού μέσα στα τραγικά συμφραζόμενα, επισημαίνοντας τους μηχανισμούς διάδρασης της κωμικής ποιότητας με το τραγικό περικείμενο, μηχανισμοί που, κατά το συμπέρασμά του, παράγουν ένα αμφίσημο τραγικωμικό αποτέλεσμα.⁹ Το 1986 ο Oliver Taplin, στο άρθρο που δημοσίευσε στο περιοδικό *Journal of Hellenic Studies* με τίτλο “Tragedy and Comedy: A Synkrisis”, κρατώντας επιφυλακτικότερη στάση (σαν να είχε διαβλέψει τις ολισθηρές προοπτικές των νέων θεωριών στη σφαίρα της θεατρικής πράξης), ανακεφαλαιώνει τα ειδολογικά χαρακτηριστικά της τραγωδίας και της κωμωδίας, υπογραμμίζοντας emphatically τις ουσιώδεις διαφορές και τα στεγανά όρια που διακρίνουν τα δύο είδη.¹⁰ Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι ο έμπειρος και ευαίσθητος σε θέματα θεατρικής παραγωγής, Taplin, αφήνει ένα «παραθυράκι» για μια ελεγχόμενη και νόμιμη παρείσδυση στοιχείων της κωμωδίας στην τραγική σφαίρα.¹¹

Μολονότι, έκτοτε οι βιβλιογραφικές αναφορές στο κωμικό και οι εντοπισμοί του χιούμορ στην τραγωδία πληθαίνουν και πυκνώνουν (φράσεις όπως *κωμική ανακούφιση*, *κωμική / ιλαρή / φαιδρή ατμόσφαιρα / κατάσταση / πινελιά / τόνος*, είναι πλέον κοινότοπες στη γλώσσα της λογοτεχνικής κριτικής),¹² κάναμε ιδιαίτερη μνεία στα παραπάνω συγγραμματα, διότι θεωρούμε ότι συνέβαλαν καθοριστικά στην πρόσληψη του

⁷ Knox, *Word and Action*, 264.

⁸ B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia: Studien zu Komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.

⁹ Για συνοπτική παρουσίαση των συμπερασμάτων, βλ. 242-71. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μελέτη του Seidensticker παραμένει το βασικότερο «έργο αναφοράς» πάνω στο ζήτημα της λειτουργίας του κωμικού στην τραγωδία.

¹⁰ O. Taplin, “Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis”, *Journal of Hellenic Studies* CVI (1986) 163-84.

¹¹ Για τον σκεπτικισμό του Taplin στα πορίσματα των προαναφερομένων μελετητών, βλ. *αυτ.*, 165. Για επιφυλάξεις, βλ. επίσης, J. Gregory, “Comic elements in Euripides”, στο: Cropp *et al.* 1999-2000, 59-74· K. Matthiessen, “Der Ion-eine Komödie des Euripides?”, στο: *Opes Atticae, Miscellanea philologica et historica* Raymondo Bogaert et Hermano Van Looy oblata, ed. M. Geerard, J. Desmet, R. Vander Plaetse, 1989-90, 271-91· K. Zacharia, “The marriage of tragedy and comedy in Euripides’ Ion”, στο: *Laughter Down the Centuries*, vol. II *Annales Universitatis Turkuensis*, ser.B, 213, Turku 1995, 45-63.

¹² Για την ελαστικότητα των ειδολογικών ορίων μεταξύ τραγωδίας και κωμικών ειδών, βλ. D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010, 44-58, *ειδ.* 54-8.

κωμικού στην αρχαία τραγωδία στο επίπεδο της θεωρητικής-κριτικής προσέγγισης και αντανακλαστικά στο πεδίο της θεατρικής παραγωγής.

Πριν όμως επικεντρωθούμε στα παραστασιακά δεδομένα, κρίνουμε απαραίτητο να προβούμε σε κάποιες γενικές επισημάνσεις που αφορούν στις θεωρητικές πραγματεύσεις του ζητήματος και εξυπηρετούν μεθοδολογικά, οριοθετώντας το πεδίο της συζήτησης.

Στην πραγματεία του ο Seidensticker αναλύει σκηνές με ίχνη γελοιοτήτας από τα σωζόμενα έργα και των τριών τραγικών. Στα λιγοστά παραδείγματα από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή, το στοιχείο του κωμικού εκπορεύεται από – και επικεντρώνεται αποκλειστικά σε – *minores* της τραγωδίας και όχι στους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες.¹³ Αντίθετα στα «κωμικά παραδείγματα» από την ευριπίδεια δραματουργία, στα οποία αφιερώνεται και το μεγαλύτερο μέρος της πραγματείας, στο επίκεντρο της κωμικής κατάστασης βρίσκονται οι τραγικοί πρωταγωνιστές, τα επώνυμα δηλαδή μυθικά πρόσωπα.¹⁴ Η λίστα των παραδειγμάτων είναι αρκετά μακρά και για λόγους οικονομίας θα παραλειφθεί. Εύκολα συμπεραίνεται πάντως ότι η τραγική γελοιοτής στην τολμηρότερη και κρισιμότερη εκδοχή της αποτελεί μια ακόμη ιδιοσυγγρασιακή (και πιθανότατα καινοτόμο) δραματουργική τεχνική του Ευριπίδη.¹⁵ Γι' αυτό και στη συνέχεια θα περιοριστούμε στην συζήτηση περιπτώσεων από το ευριπίδειο δράμα, και μάλιστα επιλεκτικά, σε σκηνές όπου το γελοίο συνυφίνεται με πράξεις και καταστάσεις που έχουν ως υποκείμενα τραγικούς πρωταγωνιστές.

Όπως επισημαίνεται στις προαναφερθείσες μελέτες, το γελοίο ως συστατικό ποιόν, μπορεί να είναι ένα στοιχείο που η τραγωδία μοιράζεται με την κωμωδία.¹⁶ Όμως οι λειτουργίες και οι σκοποί που επιτελεί στην τραγωδία είναι ουσιωδώς διαφορετικοί από αυτούς στην κωμωδία. Παραθέτουμε μόνο δύο αυτονόητες και θεμελιώδεις διαφορές. Στην κωμωδία το γελοίο είναι κατάφωρο και διάχυτο (εφόσον συνιστά την πεμπουσία της κωμικής πράξης) και η πρόκληση του γέλιου αποτελεί αυτοσκοπό. Αντίθετα, στην τραγωδία το γελοίο (όπου κι εφόσον υπάρχει), είναι συγκεκαλυμμένο, υποφώσκον, λανθάνον, ώστε καθίσταται προσ-

¹³ Π.χ. Φύλαξ (Αγαμέμνων), Κίλισσα (Χοηφόροι), Τροφός (Τραχίνια), Φύλαξ (Αντιγόνη), Αγγελος (Οιδίπους Τύραννος).

¹⁴ Seidensticker, *Palintonos Harmonia*, 89-241.

¹⁵ Σχετικό είναι το παράθεμα από τον Βίο του Ευριπίδη: ...ἢ τὰ κατὰ τὰς περιπετειάς, βιασμούς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμοὺς διὰ τε δακτυλίων καὶ δεραίων· ταῦτα γὰρ ἔστι δῆπου τὰ συνέχοντα τὴν νεωτέραν κωμωδίαν. ἃ πρὸς ἄκρον ἤγαγεν Εὐριπίδης. Satyros, Vita (col.vii 1).

¹⁶ Για τις αποκλίσεις σε επίπεδο ἥθους και πραγματεύσεως του μύθου από το σπουδαίον στο φαῦλον, πρβ. Γ. Λιγνάδης, *Το Ζών και το Τέρας: Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*, Αθήνα 1988, 89-92.

ληπτό μόνο μέσα από μία λεπτή προοπτική ανάγνωσης, μέσα απ' την επιλογή μιας συγκεκριμένης οπτικής γωνίας. Εν πάση περιπτώσει η παρουσία του στην τραγική πράξη δεν είναι απόλυτα εναργής ή μονοσήμαντη ώστε να προσδιορίζει την ποιότητα του περιεχομένου της. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχει καθαρὰ κωμική σκηνή στην τραγωδία. Είναι γεγονός ότι η πολυπρισματικότητα που χαρακτηρίζει εν γένει την ευριπίδεια σύσταση των πραγμάτων, παράγει σύνθετες και διφορούμενες εικόνες και νοήματα, που την καθιστούν ανοιχτή σε πολλαπλές, ενίοτε και αντιφατικές, αναγνώσεις. Η αμυδρότητα, η ασάφεια και η αμφισημία με την οποία επενδύεται το τραγικώς γελοίο και, συνακόλουθα, ο συναισθηματικός μετωρισμός και οι αμφίθυμες αντιδράσεις του αποδέκτη, αποτελούν απόδειξη ότι πρόκειται για ένα συστατικό, όχι εισαγόμενο (κωμωδικής προελεύσεως και χροιάς), αλλά αρμόττον και οικείο, εγγεγραμμένο δηλαδή στους κώδικες της τραγικής φύσης και προορισμένο να υπηρετήσει αμιγώς τραγικούς σκοπούς.¹⁷

Η λειτουργική διάσταση συνιστά τη δεύτερη θεμελιώδη διαφορά, αφού το γελοίο στην τραγωδία δεν αποτελεί αυτοσκοπό αλλά μοχλό ενίσχυσης του τραγικού πάθους· συμβάλλει δηλαδή καταλυτικά στην πρόκληση αντιπολικής συναισθηματικής διακυμάνσεως πότε εντείνοντας και πότε εκτονώνοντας το συγκινησιακό φορτίο. Αν βάλουμε στο μικροσκόπιο κάποιες ευριπίδειες σκηνές, και μάλιστα από εκείνες που βρίσκονται σε νευραλγικά σημεία της σύστασης του μύθου (π.χ. *αναγνωρισμούς*, *περιπέτειες*), μπορούμε να διαπιστώσουμε μια επίφαση κωμικότητας, που μπορεί στιγμιαία να προκαλέσει το ξέσπασμα ενός μειδιάματος ή μια παροδική ιλαρή διάθεση. Όμως αυτό που ίσως ενδιαφέρει τον δραματούργο περισσότερο δεν είναι καθαυτό το χαμόγελο αλλά το επακόλουθο «πάγωμά» του και η συναισθηματική αμηχανία του θεατή, όταν συνειδητοποιήσει την ακαταλληλότητα της χαρίεσσας παιγμοσύνης εν μέσω ή εν όψει ενός σοβαρού και επικίνδυνου διακυβεύματος (δηλαδή του *παίζειν ἐν οὐ παικτοῖς*), αφετέρου την κωμικοτραγική ειρωνεία που διέπει τις ανθρώπινες καταστάσεις στις οριακές τους εξωθήσεις.

Ανεξάρτητα, λοιπόν, από το φευγαλέο παραξένισμα που προκαλεί μια «κωμική» παρένθεση, ανεξάρτητα από την εντύπωση της έκπτωσης από τη στάθμη του υψηλού και σοβαρού, το γελοίο επιστρατεύεται στην υπηρεσία του τραγικού πάθους. Είναι κι αυτό ένα από τα εκπληκτικά παράδοξα που συνέλαβαν οι μεγάλοι τραγικοί και ανέδειξε κυρίως ο Ευριπίδης: ότι η υπό όρους υπονόμηση και άρση της *σπουδαιότητας* του τραγικού μεγέθους, η περιστασιακή και υποβολιμαία γελοιοποίησή του,

¹⁷ Για την χρήση «κωμικών» στοιχείων στη τραγική λέξιν προς επίρρωσιν του τραγικού, βλ. A.H. Sommerstein, "Comic Elements in Tragic Language: The Case of Aeschylus' *Oresteia*", στο: *The Language of Greek Comedy*, ed. A. Willi, Oxford 2002, 151-68.

δύναται να πολλαπλασιάζει και να βαθαίνει το αίσθημα και το νόημα της τραγικότητας. Μπορούμε επομένως να παρομοιάσουμε το τραγικώς γελοίο με έναν «μεταλλαγμένο ιό», του οποίου η παρουσία είναι αισθητή αλλά που παραμένει λειτουργικά ουδετερωμένος και καλοήθης, χωρίς να προκαλεί δυσπλασίες και τερατογενέσεις, χωρίς να διαταράσσει και να παραμορφώνει την οικεία τραγική φύση.

Στις προαναφερθείσες κριτικές μελέτες, η δραματουργική θεώρηση του ζητήματος περιορίζεται σε λογοτεχνικό-κειμενικό επίπεδο, χωρίς να υπεισέρχεται (παρά μόνον αμυδρά και ακροθιγώς) σε ζητήματα θεατρικής πρακτικής, δηλαδή σκηνικής-υποκριτικής απόδοσης.¹⁸ Κι αυτό είναι ένα σημείο που χρήζει ιδιαίτερης προσοχής, καθώς, ως γνωστόν, οι κειμενικοί και οι θεατρικοί κώδικες, τα δραματουργικά «νεύρα» του κειμένου και της παράστασης ούτε ταυτίζονται απόλυτα ούτε λειτουργούν πάντα με τους ίδιους μηχανισμούς. Μ' άλλα λόγια, ό,τι υπάρχει στο κείμενο του έργου, δεν συνεπάγεται ότι φαίνεται ή ότι πρέπει υποχρεωτικά να φαίνεται στην παράστασή του. Όπως και αντίστροφα: ό,τι φαίνεται στην παράσταση δεν σημαίνει κατ' ανάγκην ότι υπάρχει στο κείμενο του έργου. Γι' αυτό πρέπει και πάλι εδώ να υπογραμμισθεί η σημασία που έχει η νηφάλια ματιά και η κατατριβή του σκηνοθέτη με το κείμενο, καθώς και ο καιρίος ρόλος της μεταφράσεως που οφείλει να δρα ως καλόπιστος μεσάζων και ανιδιοτελής διερμηνέας του πρωτοτύπου.¹⁹

Από τις παραπάνω διαπιστώσεις μπορούν να εξαχθούν τα εξής συμπεράσματα: αρχικά, ότι το επωδύνως γελοίων της τραγωδίας δίσταται από το ανωδύνως γελοίων της κωμωδίας.²⁰ Επομένως, προϋποθέτει μια άλλη προσέγγιση και έναν κώδικα σκηνικής απόδοσης διαφορετικό και όχι εισηγμένο από την παράδοση του σύγχρονου ανεβάσματος της αριστοφανικής κωμωδίας. Έναν κώδικα συντεταγμένο με την ιδιότυπη λειτουργία του και όχι απομιμούμενο την καιροσκοπική, παραμορφωτική και γελωτοποιητική έκφραση της κωμωδίας. Δεύτερον, το τραγικό χιούμορ

¹⁸ Πρβ. Seidensticker, *Palintonos Harmonia*, 261-71. Ο Taplin, προσεγγίζει τις διαφορές των δύο ειδών από τη σκοπιά της πρόσληψής τους από το συγχρονικό θεατρικό κοινό: πρβ. Taplin, "Fifth-Century Tragedy and Comedy", 164 κ.ε.

¹⁹ Πρβ. Woodruff, «Πιστότητα στη μετάφραση», 685: «Οι σωστές επιλογές στη μετάφραση πηγάζουν από τη βαθειά και πλήρη κατανόηση του κειμένου. Για να κατανοήσει κάποιος το κείμενο αρκετά καλά ώστε να το μεταφράσει, πρέπει να κατέχει πολύ περισσότερα από όσα ενδεχομένως γνωρίζει ένας πρωτοετής φοιτητής αρχαίων ελληνικών – περισσότερα από τις σημασίες των λέξεων και τη σύνταξη. Πρέπει να είναι σε θέση να αντιληφθεί τα στοιχεία του περίτεχνου ύφους – ποιητικά σχήματα, διαγραφή χαρακτήρων μέσω του τρόπου ομιλίας, μουσική των λέξεων κλπ.»

²⁰ Ο Αριστοτέλης ορίζει το γελοίων ως *ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν* (*Ποιητ.* 1449a 34), ενώ το πάθος ως *πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά* (*Ποιητ.* 1452b 11).

μπορεί να είναι δραστικό και *ἄνευ ἄγῶνος και ὑποκριτῶν*.²¹ μπορεί να υφίσταται και χωρίς να παριστάνεται, να υποφώσκει χωρίς να επιδεικνύεται με εξόφθαλμο και κραυγαλέο τρόπο. Οι παραπάνω επισημάνσεις και τα συμπεράσματα, συνθέτουν αδρά τις παραμέτρους της θεωρητικής βάσης πάνω στην οποία θα στηριχθεί ο σχολιασμός των παραστασιακών δειγμάτων που θα παραθέσουμε στη συνέχεια.

Αναφερόμενοι στην πρακτική της απόδοσης τραγικών σκηνών ή στιγμιότυπων με χιουμοριστικό τρόπο, πρέπει να διακρίνουμε την περίπτωση του εσωτερικού ή ενδοδραματικού και του εξωδραματικού-παραστασιακού γελιού. Στην πρώτη το γελίοι είναι εγγενές και η παρουσία του μπορεί να στοιχειοθετηθεί από κειμενικές μαρτυρίες ή νύξεις (για τη φύση και λειτουργία του αναφερθήκαμε παραπάνω), ενώ στη δεύτερη είναι επίθετο και αυθαίρετο, επινοημένο δηλαδή από τον σκηνοθέτη ή άλλον ευφάνταστο συντελεστή. Χωρίς να παραγνωρίζεται η ενδεχόμενη σημαντική και λειτουργική σκοπιμότητα του παραστασιακού χιούμορ, θα προτιμήσουμε να το αντιπαρέλθουμε, κρίνοντας ότι μπορεί να οδηγήσει τη συζήτηση σε χαοτικά πεδία και συγκεχυμένες θεωρήσεις, στοιχειοθετημένες πάνω σε καθαρά υποκειμενικές αφετηρίες (αισθητικού, διανοητικού, ψυχολογικού, ιδεολογικού, κοινωνιολογικού τύπου).²² Περιοριζόμαστε απλώς στην καταγραφή μιας ζηλωτικής προσπάθειας εκ μέρους μιας νεωτεριστικής μερίδας σκηνοθετών, νομιμοποίησής του «αυθαιρέτου» γελιού, με επιχείρημα την κρατούσα αισθητική του μεταμοντερνισμού ή την παρεξηγημένη πρόταση του αποδομισμού.²³

Περνάμε τώρα σε περιπτώσεις σκηνικής απόδοσης του γελιού, επιχειρώντας σύντομη αναφορά και σχολιασμό σκηνών ή στιγμιότυπων από – φεστιβαλικές κυρίως – παραστάσεις ευριπίδειων τραγωδιών που ανήκουν στη παραγωγή των δύο τελευταίων δεκαετιών. Η σταχυολόγηση των περιπτώσεων είναι ενδεικτική και εν μέρει βασίζεται σε πρακτικά κριτήρια (π.χ. τη δυνατότητα πρόσβασής μας σε οπτικοακουστικό παραστασιακό υλικό, την εξασφάλιση άδειας χρήσης του, κτλ.), η επιλογή ωστόσο των σκηνοθετών δεν είναι τυχαία. Μπορεί το υπό εξέταση παραστασιακό

²¹ Αριστ. *Ποιητ.* 6.1450^b18.

²² Στο θέμα του παραστασιακού χιούμορ τοποθετούνται οι σκηνοθέτες Β. Παπαβασιλείου και Ρ. Πατεράκη, σε αποσπάσματα βιντεοσκοπημένης συνέντευξης που δόθηκε στον γράφοντα. Ο πρώτος αναφέρεται στην κωμικότητα του ρόλου του Κρέοντα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, τον οποίο υποδύθηκε στην παράσταση του «Θεάτρου Τέχνης» το 2002 (Φεστιβάλ Επιδαύρου). Η δεύτερη συζητάει την επιλογή της κωμικής απόδοσης της σκηνής του Τειρεσία-Παιδός (Μ. Σταλάκης, Κ. Φοντούκης) στον *Οιδίποδα Τύρανο*, που σκηνοθέτησε η ίδια το 2008 (Φεστιβάλ Επιδαύρου).

²³ Για μια συνοπτική επισκόπηση των βασικών θεωριών του μεταμοντερνισμού και του αποδομισμού και σύνδεσή τους με το στοιχείο της κειμενικής υπονομεύσεως, βλ. Μ. Fortier, *Theory / Theatre: An Introduction*, London 1997, 118-23, ειδ. 37-41.

δείγμα να είναι περιορισμένο, ίσως και ανεπαρκές, τα συναγόμενα όμως επί του μέρους συμπεράσματα, πιστεύουμε ότι αρκούν για να φωτίσουν το φαινόμενο, αν όχι στην ολότητά του, σε ευρύτερη πάντως έκταση.²⁴

Πρωτοποριακές ως προς τη σκηνική ανάδειξη και αξιοποίηση του τραγικού χιούμορ υπήρξαν οι παραστάσεις ευριπίδειων έργων από το «Αμφι-Θέατρο» του Σπύρου Ευαγγελάτου, ενός σκηνοθέτη με στιβαρή φιλολογική παιδεία, ανοιχτούς καλλιτεχνικούς ορίζοντες, σταθερό προσανατολισμό στον θεατρικό πειραματισμό και αδιάλειπτη παρουσία (επί τριακονταετία περίπου) στο φεστιβάλ Επιδαύρου. Το καλοκαίρι του 1996 ο Ευαγγελάτος ανέβασε στην Επίδαυρο τον *Ίωνα* σε μετάφραση του ίδιου. Το έργο εκκινούσε με τη φωνή του σκηνοθέτη αναγγέλουσα από μεγάφωνων: «Ευριπίδου *Ίων*. Ένα ειρωνικό δράμα του φθίνοντος πέμπτου αιώνας». Η αναγγελία έκανε εκ προοιμίου σαφή τη σκηνοθετική πρόθεση να αντιμετωπιστεί το έργο ως «ειρωνικό δράμα», δηλαδή ως δραματικό παράγωγο της τραγωδίας με *κωμική καταστροφή*, περιπετειώδη πλοκή (παρεξηγήσεις, αιφνίδιες ανατροπές, αναγνωρίσεις, κτλ.), διεπόμενη από μία διαρκή και διάχυτη ειρωνεία, προσδίδουσα στο έργο την εντύπωση μιας διπολικής, τραγικωμικής, ποιότητας.²⁵ Υποστηρικτική της σκηνοθετικής αφετηρίας ήταν και η ανάλυση που φιλοξενείται στο πρόγραμμα της παράστασης.²⁶

Η παράσταση του *Ίωνος* σε γενικές γραμμές ακροβάτησε επιτυχώς πάνω στην αιχμή που ορίζει την τραγικωμική αρμονία. Υπήρξαν ωστόσο και περιπτώσεις απώλειας των λεπτών ισορροπιών και εκτροπές προς το *κωμωδεϊν*. Για παράδειγμα, στη σκηνή της ψευδο-αναγνωρίσεως, όταν ο Ξούθος (Α. Απαρτιάν) εξερχόμενος από τον δελφικό ναό συναντά για πρώτη φορά τον Ίωνα (Σ. Βάγιας) και με πατρική ζέση σπεύδει να τον ασπαστεί προκαλώντας ένα παρ' ολίγον βίαιο επεισόδιο. Αναμφίβολα το στιγμιότυπο της «παρεξηγήσεως» σχέσεων και προθέσεων διαθέτει μια επίφαση κωμικότητας αλλά και ένα βαθύτερο συγκαλυμμένο υπόστρωμα ιερού μυστηρίου (πρόκειται για την «τηλεκατευθυνόμενη» από τον Απόλλωνα συνάντηση, απ' την οποία θα προκύψει η αιτιολογική ονοματοθεσία του ήρωα). Εδώ η σκηνοθετική ανάγνωση, πιθανώς υιοθετώντας το νόημα ότι ο Ίων παρεξηγεί τη διαχυτική προσέγγιση του επίσημου ξέ-

²⁴ Στην συνεδριακή παρουσίαση του παρόντος, σε κάθε σχολιαζόμενη σκηνή / στιγμιότυπο, αντιστοιχούσε, προς τεκμηρίωση των λεγομένων, ολιγόλεπτη προβολή βιντεοσκοπημένου παραστασιακού αποσπάσματος.

²⁵ Στο σημείωμά του στο έντυπο πρόγραμμα του έργου ο Ευαγγελάτος αναφέρει: «Ο Ίων σίγουρα δεν είναι τραγωδία. Είναι ένα παράξενο, γοητευτικό έργο, όπου συμπλέκονται στοιχεία ειδυλλιακής, ανέμελης ζωής με κωμικές γκροτέσκ σκηνές που φτάνουν στα όρια της φάρσας...».

²⁶ Siegfried Melchinger, «*Ion*, Euripides», Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 41, Hannover 1967 (μτφ. Κων. Μπούρα).

νου ως παιδεραστική επίθεση, διογκώνει τη γελοιότητα (μέσω γελοιογραφικών υποκριτικών σχημάτων), παρέχοντας την εντύπωση πως πρόκειται για μια ανώδυνη περιστασιακή αστειότητα· μια φάρσα.²⁷ Ανάλογη υπερβολή εντοπίζεται και στη σκηνή του αναγνωρισμού στην έξοδο, όταν ο Ίων απειλεί να σφάξει την Κρέουσα (Λ. Τασοπούλου) που έχει καταφύγει ικέτις στον βωμό του Απόλλωνα. Εδώ, η ειρωνική κωμικότητα παριστάνεται με πιο ανάγλυφο τρόπο, μέσω μιας παίζουσας κινησιολογίας και εκφοράς λόγου που προδίδουν ροπή προς το μπουρλέσκ. Στην ίδια υποκριτική γραμμή κινείται και η απόδοση της Προφήτιδος (Δ. Παπαχρήστου), η οποία αγγίζει τα όρια της κωμικής καρικατούρας (κομπιάζει, τρεκλίζει και παραπαίει, τελούσα υπό την επήρεια απολλώνειων ουσιών), και της *ex machina* Αθηνάς (Μ. Διακουμάκου), η οποία, στίζοντας με ευθυμικές πινελιές τον λόγο της, επιχειρεί να θηρεύσει το γέλιο.

Την επόμενη χρονιά (1997), το «Αμφιθέατρο» ανέβασε την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* – μια τραγωδία που από πολλούς κριτικούς χαρακτηρίζεται ως «ρομαντικό δράμα» (μελόδραμα) – σε μετάφραση Κ.Χ. Μύρη.²⁸ Και σ' αυτή την περίπτωση, στις επίμαχες σκηνές ειρωνικής *ιλαρότητας* η σκηνοθετική προσέγγιση κινήθηκε με βάση την ίδια σύλληψη.²⁹ Αποτυπώνεται κι εδώ μία κλιμακούμενη έμφαση στην απόδοση του γελοίου, στις σκηνές που ακολουθούν την *αναγνώριση*. Χαρακτηριστική της υπονόμησης της σοβαρότητας (που λειτουργεί ως αντίβαρο στη «φαρσική» κατάσταση), είναι η σκηνή *Ιφιγένειας – Θόαντος* (Λ. Τασοπούλου – Γ. Κροντήρης), στην οποία η υπερβάλλουσα υποκριτική φιλοπαιγμοσύνη εγγίζει τα όρια της παρωδίας.³⁰ Ο βάρβαρος Θόας αποδίδεται ως κωμική καρι-

²⁷ Την ερμηνεία αυτή υιοθέτησαν κάποιοι μελετητές, ακολουθώντας το επιχείρημα του G.M.A. Grube (*The Drama of Euripides*, London 1941, 266) και του B. Knox (*Word and Action*, 260)· πρβ., Melchinger (*“Ion, Euripides”*, 31). Ο K. Lee στη σχολιασμένη έκδοση (*Euripides Ion*, Warminster 1997, ad 517), ανασκευάζει το επιχείρημα, αναφέροντας: «This view...is questionable and, in any case, does not account totally for the comic tension of the scene»· πρβ. A. Owen (*Euripides Ion*, Oxford 1939 ad 518).

²⁸ Για τα ερμηνευτικά (ψευδο-)προβλήματα που εγείρουν οι ειδολογικοί όροι (π.χ. *τραγωμωδία*, *ρομαντική τραγωδία*, *μελόδραμα*), βλ. Mastronarde, ό.π., (σημ. 12) 58-62.

²⁹ Στο εισαγωγικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παραστάσεως ο Ευαγγελάτος αναφέρει: «Το έργο αρχίζει με μία δήθεν δραματική ατμόσφαιρα... και τελειώνει με ευφρόσυνη διάθεση, που αγγίζει τα όρια της φάρσας. Βέβαια ούτε τα “δραματικά” σημεία παραμένουν ασχολίαστα από τον ποιητή ούτε από τις *ιλαρές* σκηνές του τέλους λείπουν οι *λυρικές* σκηνές. Η *γοητεία* – αλλά και η *δυσχέρεια αντιμετώπισης* – του έργου είναι η μετάβαση από το *δραματικό* στο *ιλαρό*. Η μετάβαση δεν είναι *ακαριαία*· επιτυγχάνεται με προετοιμασμένη “*διολίσθηση*”».

³⁰ Πίσω από τη γελοιογραφική διόγκωση των σκηνών της *εξόδου*, λανθάνει, κατά την γνώμη μας, η σκηνοθετική πρόθεση να ερμηνευθεί σκηνικά ο όρος ο αρχαίος δραματουργικός όρος της «κωμικής καταστροφής». Σε ό,τι αφορά το ιστορικό της παρωδίας από την αρχαιότητα και εξής, τον ορισμό της, τον εντοπισμό των δεικτών της, των λειτουργιών της και των αλληλοπεριχωρίσεών της με τη *σάτιρα*, με πεδίο διερεύνησης της νεώτερη ελληνική

κατούρα και η από μηχανής Αθηνά (Δ. Παπαχρήστου) με σαφείς κωμικές αποχρώσεις. Η κωμική καταστροφή του έργου παραδειγματίζεται με τον εξόδειο πλου ενός καραβιού-άρματος διονυσιακού θιάσου, μέσα σε ξέφρενη κωμαστική ατμόσφαιρα που παραπέμπει σε συμφραζόμενα αριστοφανικής πανηγύρεως.

Πρέπει ωστόσο να αναφέρουμε ότι οι εκτροπές που επισημαίνουμε – πάντα υπό το δικό μας συγκεκριμένο ερμηνευτικό πρίσμα – είναι κυρίως ποσοτικού και όχι ποιοτικού χαρακτήρα. Μ' άλλα λόγια, δεν επηρέασαν σημαντικά την καθόλου σύλληψη της τραγικής συστάσεως. Πέρα των όποιων υπερβολών στην απόδοση της εγγενούς στη ειρωνεία κωμικότητας, οι παραστάσεις του Ευαγγελάτου, όπως και η *Ελένη* που ανέβασε το 1999 – μια ακόμα «ρομαντική τραγωδία» σκηνοθετημένη κι αυτή πάνω στην ίδια σύλληψη – υπήρξαν πρωτοποριακές, αφού έθεσαν το ζήτημα της τραγικωμικότητας πάνω σε μια νέα αναγνωστική / ερμηνευτική προοπτική, υπηρετώντας τη σκηνική πρόταση με τόλμη, γνώση και επίγνωση των ορίων της. Η σκηνική διαχείριση του ειρωνικού χιούμορ από τον διανοούμενο σκηνοθέτη, άσκησε πιθανώς επιρροή στον χώρο της ελληνικής σκηνοθεσίας και οι παραστάσεις του απετέλεσαν ένα «προηγούμενο», αν όχι πρότυπο σύγκλισης ή απόκλισης, για μεταγενέστερες σκηνικές προσεγγίσεις.

Για παράδειγμα, ο *Ίων* της Λυδίας Κονιόρδου που ανέβηκε το 2003 από το Εθνικό Θέατρο (μετάφραση Ν. Φριντζήλα), φαίνεται να «διαλέχθηκε» με τον *Ίωνα* του Ευαγγελάτου, κρατώντας όμως ευλαβικότερα τις ισοροπίες και αποφεύγοντας την επίδειξη του γελοίου.³¹ Αν εξαιρέσει κανείς κάποια μικρά γελοιογραφικά «ολισθήματα», όπως λ.χ., κάποια υπερβολή στην απόδοση της αφέλειας του *Ίωνα* (Χ. Λούλης) με την εσκεμμένη τούμπα που τρώει βγαίνοντας απ' το ναό στον πρόλογο, την υπερκωμικοποίηση της Πυθίας (Μ. Καντιφέ) ή το κωμικό κοστούμι του

αρχαϊκόμυθη δραματολογία πρβ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί τραγωδίας και τραγωδίας*, Αθήνα 2007, κεφ. «Η επιβίωση της παρ(ατραγ)ωδίας από την αρχαία στη νέα ελληνική δραματολογία», 437-552. Γενικότερα για τις λεπτές σημασιολογικές διακρίσεις μεταξύ παρωδίας, ειρωνείας, σάτιρας και χιούμορ στη μακρά λογοτεχνική ιστορία και κριτική πρόσληψή τους βλ. Κ. Κωστίου, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα-Ειρωνεία-Παρωδία-Χιούμορ*, Αθήνα 2005 (β' έκδ. αναθ.).

³¹ Οι οφειλές της Κονιόρδου στον Ευαγγελάτο και η λεπτή και μετρημένη δοσολογία του χιούμορ, αποτυπώνονται και στις στήλες της θεατρικής κριτικής: πρβ. Γ. Βαρβέρης, εφ. *Η Καθημερινή*, 24 Αυγούστου 2003, Κ. Γεωργουσόπουλος, εφ. *Τα Νέα*, 25 Αυγούστου 2003, Σ. Πατσαλίδης, εφ. *Αγγελιαφόρος της Κυριακής*, 28 Σεπτεμβρίου 2003. Στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης η σκηνοθέτις σημειώνει: «Θελήσαμε να αναζητήσουμε από κοινού – στο επίπεδο της σκηνοθεσίας, της υποκριτικής, της όψης, της κινησιολογίας, της μουσικής – και να εκφράσουμε τους κώδικες που επιτρέπουν αφενός τη συνύπαρξη και εξισορρόπηση των αντιθέτων και αποκαλύπτουν αφετέρου ανάγλυφα την κάθε μία εκ των δύο όψεων, όποτε το έργο το απαιτεί».

Ξούθου (Ν. Καραθάνος), η σκηνοθεσία διατήρησε το λεπτό ειρωνικό χιούμορ διακριτικά καλυμμένο σε υπόγεια γραμμή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσπάθειας να τηρηθούν οι ποιοτικές ισορροπίες του τραγικωμικού, ήταν η αντικατάσταση του σαρώθρου του Ίωνα (στη σκηνή της τελετουργικής σαρώσεως της εισόδου του ναού στον προλόγο) με ένα μπουκέτο φρεσκοκομμένων κλώνων δάφνης: λεπτομέρεια παραδειγματίζουσα το αμφίσημον των πράξεων του πρωταγωνιστή ως εκτέλεση εωθίων οικιακών αγγαρειών και θρησκευτικής εξαγνιστικής τελετουργίας.

Πρωτοποριακή υπήρξε και η παράσταση της *Αλκήστιδος* από το «Θέατρο Τέχνης» το καλοκαίρι του 1996 στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη.³² Η *Αλκηστις*, ένα ιδιότυπο δράμα του οποίου η ειδολογική κατάταξη αποτελεί επίμαχο φιλολογικό ζήτημα (κατά την άποψή μας πρόκειται για τραγωδία περιέχουσα «ανεπεξέργαστα» και αδρανή σατυρικά στοιχεία), διαθέτει ένα δραστικό υπόστρωμα «μαύρου χιούμορ» με γκροτέσκ στοιχεία, που σίγουρα συνιστούν ανοιχτή πρόκληση για σκηνοθετικούς πειραματισμούς.³³ Και σε αυτή την παράσταση μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μια ροπή προς την υιοθέτηση σκηνοθετικών και υποκριτικών κωδίκων της κωμωδίας, ηπιότερη στη σκηνή του αγώνα Άδμητου - Φέρητος (Π. Μουστάκης), εντονότερη στην ψευδο-κωμαστική σκηνή Ηρακλή - Θεράποντα (Π. Καρακωνσταντόγλου - Η. Γιαννάκης), όπου το στήσιμο και η υποκριτική εκτέλεση αποπνέει έντονα οσμή «κωμικού» αριστοφανικού εργαστηρίου.

Το 2000 η Κονιόρδου επισκέφθηκε σκηνοθετικά εκ νέου την *Άλκηστη* (σε μετάφραση Κων. Χρηστομάνου), ανεβάζοντάς αυτή τη φορά το έργο στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.³⁴ Μολονότι το εγχείρημα διέθετε το άλλοθι της πειραματικής προσέγγισης (παράσταση σε κλειστό χώρο και μετατόπιση του μύθου σε σύγχρονο χωροχρόνο), εντούτοις και σ' αυτήν την περίπτωση η απόδοση της τραγικωμικής συστάσεως υπήρξε γενικά προσεκτική και ισόρροπη. Μοναδική εξαίρεση η κωμική παρα-

³² Στο πρόγραμμα της παράστασης δεν αναφέρεται πουθενά το όνομα του μεταφραστή. Η έρευνα προς ανεύρεσή του, απέβη άκαρπη.

³³ Βλ. Α.Μ. Dale, *Euripides Alcestis*, Oxford, 1954 xviii-xxii· Mastronarde, ό.π., (σημ. 12) 55-57.

³⁴ Την *Άλκηστη* είχε πρωτοανεβάσει η Κονιόρδου στην ίδια μετάφραση με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου το 1995. Στο σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρει: «Η εργασία έδωσε έμφαση στην αμφίδρομη σχέση του τραγικού με το κωμικό και στον υποκριτικό κώδικα που επιτρέπει τη μετατόπισή τους». Στο ίδιο, φιλοξενείται απόσπασμα από το βιβλίο του σκηνοθέτη και μελετητή του θεάτρου Α. Σολομού (*Ευριπίδης, Ευφύης και Μανικός*, Αθήνα 1995), ο οποίος επισημαίνει: «Τα παραπάνω...ώθησαν σύγχρονους μας μεταφραστές και σκηνοθέτες να παρουσιάσουν το έργο κωμικοτραγικά. Τίποτα ωστόσο δεν μας πείθει πως ο Ευριπίδης είχε την πρόθεση να ιλαροτραγωδήσει σε βάρος του μύθου του. Στις τραγωδίες του συχνά συναντάμε τη γελοία πλευρά της ζωής, μέσα στην όλη του προσπάθεια να εικονογραφήσει πιο ρεαλιστικά τους ήρωές του, θνητούς και αθάνατους».

μόρφωση του Ηρακλή (Α. Απαρτιάν) στη σκηνή με τον Θεράποντα· ενός βαρύμαγκα, τροφίμου σκυλάδικων Ηρακλή, που οινοβαρής τρεκλίζει και πέφτει στο πάτωμα γελοιοποιώντας εαυτόν και την κατάσταση. Μια άστοχη στην υπερβολή της υποκριτική ερμηνεία, μη εξυπηρετούσα άλλους παρά μόνον γελωτοποιητικούς σκοπούς.³⁵

Με έκδηλα υπονομευτική πρόθεση αποδίδονται οι προαναφερόμενες σκηνές της *Αλκήστιδος* στην παράσταση που ανέβασε το Εθνικό Θέατρο το 2009 στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Θωμά Μοσχόπουλου. Και εδώ η σκηνοθετική ματιά θέλει τον αθλοφόρο Ηρακλή υποκορισμένο σε έναν εκτός τόπου και χρόνου μπουνταλά, στα πρότυπα του ψευτοναγιά *Capitano* της *commedia dell'arte*. Επίσης, η ειρωνεία που διέπει τα λεπτά ζητήματα «ζωής και θανάτου» στη σκηνή του αγώνα Άδμητου-Φέρητος (Χ. Λούλης - Κ. Μπερικόπουλος), όπου το αναχρονιστικό ιδεώδες της φιλοψυχίας ανταγωνίζεται επί ίσοις όροις την ιδέα της ηρωικής αυτοθυσίας, υπονομεύεται μέσω μιας κωμικά στιλιζαρισμένης κινησιολογίας (απομιμούμενης μορφές αρχαίας αιγυπτιακής ταφικής ζωγραφικής) και μιας εξίσου κωμικά υπερτονισμένης εκφοράς λόγου. Το λεπτό ειρωνικό χιούμορ διογκώνεται εγγίζοντας τα όρια της διακωμώδησης και η σκηνή διολισθαίνει στην παρωδία.

Ως προς τη άκριτη δανειοληψία υποκριτικών σχημάτων από την αριστοφανική σκηνική παρακαταθήκη – μια «ευκολία» οχυρωμένη ενίοτε πίσω από το πρόσχημα του «ανανεωτικού πειραματισμού» – και την καταχρηστική εφαρμογή τους στην τραγωδία, παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό στιγμιότυπο από τον *Ορέστη* που ανέβασε το 2010 στην Επίδαυρο το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά. Πρόκειται για την περίφημη σκηνή του Φρύγα θεράποντα της Ελένης και του Ορέστη (Ν. Καραθάνος - Ν. Κουρής) στην έξοδο του έργου.³⁶ Η αναντίρρητα υφέρουσα φαιδρότητα που διαθέτει η σκηνή, απορρέουσα από τον δυ-

³⁵ Πρβ. το καίριο σχόλιο της Dale, ό.π., xxi: “In the midst of these comes the scene of Heracles and the Manservant. The theme itself is satyric or comic but not its treatment here; this is the *adaptation* of a satyric theme to tragedy (in the Greek sense). The description of Heracles gormandizing off stage is a stock piece, and so is the assertion of hedonistic materialism in his address to the Servant, but here these are subdued to the point where they can blend discreetly with the rest of the play. Even in this scene Heracles remains a man not a caricature. It is not as a satyric or semi-satyric figure but as the forerunner of the great tragic personage of the *Hercules Furens* that his significance transcends the boundaries of this play.”. Για τις διαφορές που παρουσιάζει το συμποσιακό θέμα στην *Άλκηστη* με τα σατυρικά παράλληλα, βλ. Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, *Σατυρικά*, Αθήνα 1974, 136-39· επίσης του ίδιου, *Ευριπίδης Σατυρικός*, Αθήνα 1986, 79-110.

³⁶ Πρόκειται για την μοναδική περίπτωση ανωνύμου δούλου άδοντος και άδοντος εξαγγέλου στην σωζόμενη τραγωδία. Για ερμηνευτικό σχολιασμό της σκηνής, βλ. ενδεικτικά C.W. Willink, *Euripides Orestes*, Oxford 1986, 305· M.L. West, *Euripides Orestes*, Warminster 1987, 276-7.

σαρμονικό συγχρωτισμό και την αντιπαράθεση ανισοβαρών μεγεθών ήθους και κλιμακούμενη κατά την εκδίπλωση της βαρβαρικής φαυλότητας του δούλου-Φρύγα, διαστρέφεται και παραποιείται επί το παρωδιακότερο και αριστοφανικότερο. Το «κωμικό στίγμα» του Φρύγα, που αναπόφευκτα χρωματίζει με αμαυρωτική σκιά τον Ορέστη, έγκειται στην ασύμβατη διάδραση μορφικών και σημασιακών σχημάτων. Ο σμικρός και φαύλος της τραγωδίας διεκδικεί μερίδιο στην έκφραση του δικού του ατομικού πάθους και διανοίας, χρησιμοποιώντας τη λέξιν – και μάλιστα τη λυρική – των τραγικών πρωταγωνιστών. Η λυρική έκφραση της δειλίας και του τρόμου ενός ανθρωπάκου (που εκ των περιστάσεων κατέστη θεατής των ένδον γεγονότων) μπροστά στον επικείμενο κίνδυνο που διατρέχει η ζωή του, προσδίδει στην κατάσταση έναν σκοτεινό και νοσηρό κωμικό τόνο.³⁷ Αντ' αυτού, η γελοιότητα της καταστάσεως με επίκεντρο τον Φρύγα (Ν. Καραθάνος) αναδεικνύεται μέσω διαδοχικών αστείων σκηνικών «ευρημάτων»: ο βαρβαρικός τρόμος αρθρώνεται – με την ατυχή συνέργεια της μεταφράσεως – σε σπαστά ελληνικά (ένα αποκλειστικό γνώρισμα της αριστοφανικής κωμωδίας!), η απειλή αποδίδεται με ένα σαδιστικό κωμικό ξεβράκωμα, και η «βαρβαρική ανανδρία» (ένας τόπος στην αρχαία τραγωδία) με έκδηλο κινησιογραφικά υπαινιγμό στον ακρωτηριασμό των γεννητικών οργάνων.³⁸ Και σ' αυτήν την περίπτωση διαπιστώνεται ένας υπερβάλλον και ολισθηρός ζήλος διακωμωδήσεως.³⁹

Από το μικρό πλην ενδεικτικό δείγμα των σκηνοθετικών προσεγγίσεων που παραθέσαμε, όσον αφορά στη σκηνική διαχείριση του γελοίου σε εντοπισμένα μέρη της τραγικής πράξης, καταγράφεται το φαινόμενο της υπέρμετρης και βεβιασμένης διόγκωσης του κωμικού ίχνους. Τα αίτια του φαινομένου μπορούν να αποδοθούν είτε στον σκηνοθετικό ενθουσιασμό για την «ανακάλυψη» ενός «νέου τόπου», ανεκμετάλλευτου σε

³⁷ Πρβ. West, Euripides *Orestes*, ad 1126-8: “The language of the song is articulate, high-flown, typical of late Euripidean lyric. Its incongruity in the mouth of such a character is part of the humour of this delectable scene”.

³⁸ Για τη γλώσσα, βλ West, Euripides *Orestes*, ad 1126-8: “In comedy he would have been made to talk pidgin Greek”. για την ευνουχισμένη σεξουαλικότητα, βλ. *αυτ.* ad 1528 και Willink, Euripides *Orestes*, ad 1582: “We cannot directly infer from 1582 (as many commentators do) that the Phrygian is an eunuch”.

³⁹ Παραθέτουμε το καίριο σχόλιο του Willink, Euripides *Orestes*, ad 1366-502: “The paratragic, ‘antiheroic’ elements in the play reach their climax in his (τ.ε. Φρυγός) two scenes. But the outrageousness should not be exaggerated (as e.g., in Burnett’s description of the ‘eunuch...got up to represent all the effimacy of the East...slipped and plump and sweating with fear...who has lost the power to speak in ordinary iambs’ or in Arrowsmith’s travesty of a translation into pidgin-English). The ‘exotic’ had an established place in tragedy; the ‘shocking’ features (δεινά) are not simply exciting or comic novelties; and our ear must be attuned to high sophistication of diction and metre, employed in a constructively operatic manner”.

προγενέστερο χρόνο και πρόσφορου σε συναρπαστικές και ρηξικέλευθες προοπτικές σκηνικής πραγμάτευσης· είτε σε ακούσια παρανόγηση, ήτοι στρεβλή ή πλημμελή κατανόηση ενός λεπτού δραματουργικού μηχανισμού με οργανική λειτουργία στην παραγωγή και την πρόσληψη του τραγικού· είτε, τέλος, σε εκούσια παρανόγηση, φιλοδοξούσα αλαζονικώς να νομιμοποιήσει ως «άποψη» την «παρά φύσιν» λειτουργία του τραγικού οργανισμού, αποβλέποντας σε μια αθέμιτη, κατά τη γνώμη μας, σκηνική ευδοκίμηση και στα εύσημα της «πρωτοτυπίας» και της «ριζοσπαστικής» προτάσεως.

Εσκεμμένη ή μη, η υπέρμετρη γελοιοποίηση στην τραγική παράσταση, νοθεύει και παραμορφώνει τη συστατική ισορροπία του έργου, την *οικείαν φύσιν και ήδονήν*, παράγουσα εκφυλιστικά μορφώματα και παρενδύουσα την τραγική Μούσα με την ανοίκεια εσθήτα της παρωδίας. Θεωρούμε, συνεπώς, το εγχείρημα αμφισβητήσιμο, όχι επειδή συνιστά μια πράξη «ιεροσυλίας», αλλά ως απόπειρα δολιοφθοράς του τραγικού κώδικα και καιροσκοπικής «ευκολίας», στοχεύουσας ή συντελούσας στην παραπλάνηση και εξαπάτηση του κοινού. Οι λεπτές οριακές ισορροπίες μεταξύ τραγικού και κωμικού, σοβαρού και φαύλου, νοηματοδοτούνται θεατρικά από την διατήρηση και όχι την ανατροπή τους. Γιατί, εν τέλει, το γελοϊόν της εν παραστάσει τραγωδίας βρίσκεται τόσο κοντά και μακριά από την παρωδία, όσο πλησίον και μακράν απέχει η τραγωδία από την κωμωδία.

GIANNIS A. LIGNADIS

The perception of the comical element within tragedy reflected
on contemporary approaches by Greek directors

The present paper examines the reception of *comic* elements in the performance of tragedy (particularly of Euripides). More specifically, the ways in which the inherent *geloion* in the tragic text is treated by prominent Greek directors during the last two decades. The content of the paper is articulated into two sections. The first sets up the theoretical framework of the subject with reference to scholarly approaches. The second reviews the staging of certain Euripidean scenes, mostly drawn from performances produced in the ancient theatre of Epidaurus. In conclusion, a growing tendency, on the part of directors, towards parodying the tragic decorum is observed.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Η **Σοφία Αλεξιάδου** γεννήθηκε στον Πειραιά. Μετά από προπτυχιακές σπουδές στην Ιταλική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, παρακολούθησε διετή κύκλο σπουδών στη Λογοτεχνική Μετάφραση στο Ε.ΚΕ.ΜΕ.Λ. Το 2005 έγινε δεκτή στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 2008 αποφοίτησε με Άριστα με διπλωματική εργασία σχετικά με τους «Έλληνες Καλλιτέχνες του εμφανίστηκαν στη Σκάλα του Μιλάνου» μετά από υποτροφία κινητικότητας Erasmus για την έρευνα. Στο ίδιο Τμήμα εκπονεί ως υπότροφος του Ε.Λ.Κ.Ε. Διδακτορική Διατριβή με θέμα την «Ιστορία του Θεατρικού Φωτισμού στην Ελλάδα». Μαθητεύει κοντά στο Λευτέρη Παυλόπουλο και σχεδιάζει φως για θέατρο και χορό.

Η **Χρύσα Αλεξοπούλου** σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Παρακολούθησε Μεταπτυχιακές Σπουδές στη Γερμανία (J.W.Goethe Universität). Είναι αριστούχος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών. Υπηρέτησε στην Β/θμια εκπαίδευση και στο Παιδαγωγικό Ινστιτούτο ως μέλος συγγραφικών ομάδων για τη συγγραφή σχολικών εγχειριδίων με αντικείμενο την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Δίδαξε (2002-06) ως Επιστημονική Συνεργάτις (Dozentin) στο Πανεπιστήμιο του Aachen. Από το 2007 υπηρετεί ως Σχολική Σύμβουλος στην Ανατ. Αττική και ως Σύμβουλος Καθηγήτρια στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (Ε-ΑΠ) στην ενότητα «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο». Μελέτες και άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε έγκυρα φιλολογικά περιοδικά. Επίσης, κυκλοφορούν στο εμπόριο βιβλία της φιλολογικού ενδιαφέροντος. Έχει λάβει μέρος με εισηγήσεις σε Πανελλήνια και Διεθνή Συνέδρια.

Η **Κωνσταντίνα Γεωργιάδη** είναι ερευνήτρια θεατρολογίας στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Έχει αποφοιτήσει από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και συνέχισε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στον Τομέα Θεατρολογίας του Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης. Η διατριβή της αφορούσε την συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του εικοστού. Οι ανακοινώσεις και οι δημοσιεύσεις της σχετίζονται κυρίως με την ιστορία, τη δραματολογία και τη θεωρία της παραπάνω περιόδου.

Ο **Θεόδωρος Γραμματάς**, γεννημένος στη Μυτιλήνη το 1951, αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1975. Συνέχισε τις μεταπτυχιακές σπουδές του στο Παρίσι, στο Πανεπιστήμιο Paris X-Nanterre και την École Pratique des Hautes Études, όπου το 1976 έλαβε τον τίτλο D.E.A. και το 1979 το Doctorat de 3e cycle με θέμα διδακτορικής διατριβής «*La notion de Liberté chez Nikos Kazantzakis*». Από το 1994 είναι Καθηγητής Θεατρολογίας στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών στην ειδικότητα «Νεοελληνικό Θέατρο και Πολιτισμός». Έχει πάρει μέρος σε πολυάριθμα Πανελλήνια και Διεθνή Συνέδρια, Σεμινάρια και Συμπόσια με ανακοινώσεις σε θέματα της

ειδικότητάς του. Έχει πλούσιο και πολύπλευρο δημοσιευμένο έργο σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά, σε πρακτικά πανελληνίων και διεθνών συνεδρίων.

Ο **Αντρέας Δημητριάδης** είναι επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού, κυρίως σε θέματα επαγγελματικής οργάνωσης θιάσων και υποκριτικού ύφους. Σχετικές μελέτες και άρθρα του έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Η διδακτορική του διατριβή με θέμα τον ηθοποιό Νικόλαο Λεκατσά εκδόθηκε από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2006), με τίτλο: *Σαιξπηριστής, άρα περιπτός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα.*

Η **Αικατερίνη Διακουμοπούλου - Ζαραμπούκα** είναι θεατρολόγος, με προπτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Το 2007 έλαβε το Διδακτορικό της Δίπλωμα από το τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου με διατριβή για το θέατρο του Ελληνισμού στη Νέα Υόρκη. Το 2010-11 ολοκλήρωσε Μεταδιδακτορικό έργο στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ έχουσα λάβει Υποτροφία του ΙΚΥ. Από το 2007 διδάσκει Θεατρολογία στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, ενώ έχει εργαστεί και στα Πανεπιστήμια: Αιγαίου, Πελοποννήσου, Θράκης, Αριστοτέλειο. Ως θεατρολόγος έχει διδάξει στους φορείς: Τράπεζα της Ελλάδας, Χωριό S.O.S., Μουσείο Παιδικής Τέχνης, Λεόντειος, Θέατρο Πόρτα, Ίασμος κ.ά. Άρθρα (40) και ανακοινώσεις (15) της έχουν δημοσιευθεί στον ημερήσιο τύπο, σε πρακτικά συνεδρίων και επιστημονικά περιοδικά. Το 2007 βραβεύθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού με κρατικό βραβείο θεάτρου και το 2008 τιμήθηκε από την UNESCO.

Η **Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου - Αγάθου** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το εκπαιδευτικό και ερευνητικό έργο της, οι επιστημονικές ανακοινώσεις και δημοσιεύσεις της εστιάζονται στο πεδίο του αρχαίου θεάτρου, στα διαφορετικά θεατρικά είδη και τους ιδιαίτερους κώδικές τους, σε ζητήματα θεατρολογικής ανάλυσης των αρχαίων έργων, καθώς και στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος από τη νεώτερη δραματολογία και σκηνική πρακτική. Βιβλία της: *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ ερμηνευτικές διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Αθήνα, 2007 και *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Αθήνα, 2007.

Η **Κωνσταντίνα Ζηροπούλου** είναι Διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ. Απόφοιτος Κλασικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Αθηνών και των μεταπτυχιακών Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών των Πανεπιστημίων Essex Μ. Βρετανίας (MA) και Ε.Κ.Π.Α. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στην ελληνική δραματολογία και τις σκηνικές εξελίξεις στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο. Εργάστηκε ως θεατρολόγος στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο (1994-2000). Δίδαξε στα Τμήματα Θεατρικών Σπου-

δών του Α.Π.Θ. και του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, καθώς και στη Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, στα οποία εξακολουθεί να διδάσκει μέχρι σήμερα. Από το ακαδημαϊκό έτος 2012-13 συνεργάζεται επίσης με το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου ως Διδάσκουσα-Σύμβουλος στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Ο **Γρηγόρης Ιωαννίδης** είναι Διπλωματούχος του Τμήματος Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Η/Υ του Ε.Μ.Π. και πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, με Μεταπτυχιακές σπουδές στη Φιλοσοφία των Επιστημών (History and Philosophy of Science and Mathematics, King's College, London) και στη Θεατρολογία. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τη νεότερη και σύγχρονη ελληνική δραματολογία, το ξένο ρεπερτόριο στο ελληνικό θέατρο, τη χρήση νέων τεχνολογιών στη θεατρολογία. Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Κρατά τη στήλη της θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*.

Η **Βασιλική Καμπουρέλλη** είναι πτυχιούχος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών με Μ.Α. και Ph.D. στην Κλασική Φιλολογία από το King's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Έχει κάνει μεταδιδακτορική έρευνα στο τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης, έχει παρουσιάσει θέματα σχετικά με το αρχαίο θέατρο σε διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει επιστημονικά άρθρα. Η μονογραφία της με τίτλο *Space in Greek Tragedy* έχει εγκριθεί για δημοσίευση στο *BICS Supplement*. Έχει διδάξει στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (1998-2003), στο ΕΑΠ (2004 έως σήμερα) και στο τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης (2006-2008) τα αντικείμενα: αρχαία ελληνική θεματογραφία, αρχαίο θέατρο και μυθολογία.

Ο **Κωνσταντίνος Ν. Κυριακός** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής στην Ιστορία του Θεάτρου και του Ελληνικού Κινηματογράφου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Εργάστηκε στο Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου και στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πέρα από το πλήθος των δημοσιευμένων σε συλλογικούς τόμους και Πρακτικά συνεδρίων μελετών του, σημειώνονται οι αυτοτελείς μονογραφίες: *Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή, 1902-1993* (1995, διδακτορική διατριβή), *Διαφορετικότητα και ερωτισμός* (2001), *Από τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση των σχέσεων του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο* (2002), «Αναπαραστάσεις του σώματος. Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», στο *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις* (2005), *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμανού* (2007), *Κώστας Βουτσάς. Ηθοποιός στην κωμωδία. Ρόλοι, παραστάσεις, ταινίες. Συμβολή στη μελέτη της υποκριτικής τέχνης* (2009), *Ρωσικό θέατρο και ελληνική σκηνή. Η πρόσληψη της ρωσικής, σοβιετικής και μετασοβιετικής δραματολογίας. Τόμος πρώτος: Οι παραστάσεις* (2012).

Η **Αγγελική Λαμπάκη** γεννήθηκε στην Πάτρα και σπούδασε στο τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων απ' όπου αποφοίτησε το 2003 με εξειδίκευση στην Αρχαιολογία. Στη συνέχεια πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Marc Bloch II του Στρασβούργου με αντικείμενο τις *Sciences de l'Antiquité*. Η διδακτορική της εργασία, με τίτλο *Τα αρχαία ελληνικά θέατρα ως χώρος ίδρυσης γλυπτών και επιγραφών*, εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων υπό την εποπτεία της Καθηγήτριας Κλασικής Αρχαιολογίας κ. Ι. Τριάντη και βρίσκεται στο στάδιο της υποστήριξης. Έχει εργαστεί στη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή, σε διάφορες υπηρεσίες του ΥΠ.Π.Ο.Τ ως συμβασιούχος αρχαιολόγος, και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση ως ωρομίσθια εκπαιδευτικός. Παράλληλα, έχει πάρει μέρος σε διάφορα σεμινάρια επιμόρφωσης και πολυάριθμες ανασκαφές. Συμμετέχει ως ερευνήτρια στο ερευνητικό πρόγραμμα «Ανασκαφική έρευνα και έρευνα αρχαιολογικού υλικού στο ναό του Ακτίου Απόλλωνα».

Ο **Γιάννης Α. Λιγνάδης** είναι Κλασικός φιλόλογος, μεταπτυχιακός φοιτητής Πανεπιστημίου της Οξφόρδης και υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Μεταφράσεις του σε έργα του αρχαίου δράματος και διασκευές έργων της αρχαίας λογοτεχνίας έχουν ανέβει στην ελληνική θεατρική σκηνή (Φεστιβάλ Επιδαύρου). Διδάσκων Αρχαίου Δράματος και Δραματολογίας στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου (2002-6) και στην Ανωτέρα Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης (2002-12). Διετέλεσε επιστημονικός σύμβουλος σε τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές γύρω από το αρχαίο θέατρο. Δοκίμιά του φιλολογικού περιεχομένου έχουν δημοσιευθεί σε συλλογικούς τόμους, και θεατρολογικά δοκίμια και μεταφράσεις σε έντυπα προγράμματα παραστάσεων. Εργάζεται ως καθηγητής στη Μέση Εκπαίδευση (Αρσάκειο Ψυχικού).

Η **Βίκυ Μαντέλη** είναι διδάκτορας θεατρολογίας. Διδάσκει Αρχαίο Θέατρο στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Έχει επίσης διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στη μελέτη του χιούμορ, στη μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας, και επεκτείνονται στην παράσταση του αρχαίου και του νεοελληνικού δράματος. Πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις σε συλλογικούς τόμους: "Transferring Aristophanes' Religious Registers into Modern Greek and English: The Case of (Re)Constructing the Religious Humour of Aristophanes' Comedy *Acharnians* in Greek and English Target-Texts" (2011, Continuum Books) και "Humour and... Stalin in a National Theatre of Greece postmodern production: *Stalin: A Discussion about Greek Theatre*" (2011, Benjamins).

Η **Λίλα Μαράκα** είναι Θεατρολόγος και Φιλολόγος, Ομότιμη Καθηγήτρια Θεατρολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ερευνητικό πεδίο: ελληνική και γερμανόφωνη δραματολογία και συναφή συγκριτολογικά ζητήματα. Δημοσιεύσεις: βιβλία και επιστημονικά άρθρα σε συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων, περιοδικά και εφημερίδες. Τελευταίες αυτοτελείς εκδόσεις: *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση 1894 – 1926. Τέσσερα κείμενα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000 (τμ. 2), *Θέατρο και Δράμα. Μελετήματα για τη γερμανό-*

φωνη δραματολογία, Αθήνα: Πολύτροπον, 2005, *Δράμα και Παράσταση. Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2006.

Η **Τασούλα Μαρκομιχέλακη** είναι πτυχιούχος Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης και διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Cambridge, όπου ειδικεύτηκε στην Κρητική Λογοτεχνία της Αναγέννησης. Στο παρελθόν δίδαξε για 5 χρόνια στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, καθώς και στη Σχολή Ξεναγών Κρήτης, και ασχολήθηκε επαγγελματικά με την επιμέλεια εκδόσεων. Τα τελευταία χρόνια διδάσκει στη Μέση Εκπαίδευση και τον Ιούνιο του 2010 εκλέχτηκε Επίκουρος Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Η **Μαρία Μαυρογένη** έχει πτυχίο Φιλολογίας και Διδακτορικό στη Θεατρολογία από το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, με διατριβή: *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή* (2007). Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και έχει εργαστεί για το αρχείο των πηγών της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών.

Η **Μαρία Μικεδάκη** είναι Πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και Διδάκτωρ του Ινστιτούτου Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Βιέννης. Το 2007 εξελέγη Λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το γνωστικό της αντικείμενο είναι η αρχιτεκτονική, η σκηνογραφία και η σκευή του αρχαίου θεάτρου. Έχει συμμετάσχει σε ερευνητικά προγράμματα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στην Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία και στην Ακαδημία Αθηνών. Έλαβε μέρος σε πολλές ανασκαφές στην Ελλάδα και την Κύπρο και εργάστηκε στο Υπουργείο Πολιτισμού (Διεύθυνση Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Επιγραφικό Μουσείο). Είναι μέλος της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας.

Η **Άννα Μισοπολινού** είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Με την υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών εκπόνησε στο Goldsmith's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου διδακτορική διατριβή στο πεδίο της Θεατρικής Ανθρωπολογίας με τίτλο: *Grotowski (1933-1999): Ecstasy and Initiation in Performance*. Οι περισσότερες δημοσιεύσεις της, σε διεθνή και ελληνικά επιστημονικά συνέδρια και περιοδικά, αφορούν στην αφομοίωση παραδοσιακών και τελετουργικών στοιχείων κατά τη σύγχρονη πρόσληψη του αρχαίου δράματος. Έχει διδάξει «Θεατρικό Παιχνίδι» στη πρωτοβάθμια εκπαίδευση, «Μουσικοκινητική Αγωγή» και «Ιστορία Παγκοσμίου Θεάτρου» στα Ι.Ε.Κ, «Θεατρικό Παιχνίδι – Δραματοποίηση» στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, «Σεμινάριο Γκροτόφσκι» στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου και «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο» στο τμήμα Ελληνικού Πολιτισμού του Ανοικτού Πανεπιστημίου.

Η **Χαρά Μπακονικόλα** είναι Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και Κρατικός Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris IV). Έχει ασχοληθεί με την αττική τραγωδία και τη σύγχρο-

νη ευρωπαϊκή δραματολογία. Μερικά από τα βιβλία της: *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας* (I, II), *Τραγωδία και γλώσσα*, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος* (I, II), *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, *Πτυχές του ευρωπαϊκού δράματος*, *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, *Κάτοπτρα του χρόνου*.

Η **Σμαρώ Νικολαΐδου – Αραμπατζή** είναι αριστούχος απόφοιτος (1979) και διδάκτωρ (1996) της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Από το 2007 υπηρετεί ως Λέκτορας της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας). Είναι επίσης μέλος ΣΕΠ στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, όπου διδάσκει Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο στην ενότητα ΕΛΠ31 (από το 2007). Κυρίως ασχολείται με την αρχαία τραγωδία (σωζόμενα έργα και αποσπάσματα) και ερμηνευτικά ζητήματα που σχετίζονται με τον ρόλο του Διονύσου στο αρχαίο δράμα. Στα ενδιαφέροντά της συγκαταλέγονται, επιπλέον, θέματα αυτοαναφορικότητας της αρχαϊκής χορικής ποίησης, αλλά και της τραγικής αντίληψης της ιστορίας. Έχει συγγράψει τρία βιβλία και οκτώ άρθρα.

Η Δρ. **Valentina Di Napoli** σπούδασε Αρχαιολογία στο Πανεπιστήμιο “Federico II” της Νάπολης (Ιταλία) με τριετείς μεταπτυχιακές σπουδές στην Ιταλική Αρχαιολογική Σχολή στην Αθήνα (1999). Το 2007 ολοκλήρωσε την διδακτορική της διατριβή στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, υπό την εποπτεία του καθ. Β. Λαμπρινουδάκη, με θέμα τον γλυπτό διάκοσμο των θεατρικών οικοδομημάτων στην επαρχία της Αχαΐας. Από το 2002 εργάζεται στην Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή στην Ελλάδα, με έδρα την Αθήνα. Έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμα συνέδρια και έχει δημοσιεύσει άρθρα σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά. Υπό έκδοση βρίσκεται η διδακτορική της διατριβή.

Ο **Ιωάννης Α. Πανούσης** είναι Επίκουρος Καθηγητής Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου και Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (τμήμα Φιλολογικό), κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος και διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Προβηγκίας (Université Aix - Marseille I, Γαλλία) στις Κλασικές Σπουδές. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται κυρίως στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, την αρχαία ελληνική δραματική ποίηση και τον Αριστοτέλη. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια και έχει δημοσιεύσει μελέτες και άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Η διδακτορική του διατριβή έχει εκδοθεί στη Γαλλία με τον τίτλο: *Crainte et violence dans le théâtre de Sophocle*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d' Ascq 2002.

Ο **Σίμος Παπαδόπουλος**, απόφοιτος του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών και διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, είναι λέκτορας θεατρολογίας στο ΠΤΔΕ του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης. Με την ιδιότητα του μέλους ΔΕΠ διδάσκει σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο και σε μετεκπαιδευτικά προγράμματα ελληνικών πανεπιστημίων. Η εργασία του επικεντρώνεται στη θεατρική και θεατρο-

παιδαγωγική έρευνα και συγγραφή, με δημοσιεύματα σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους, με εισηγήσεις σε διεθνή και ελληνικά επιστημονικά συνέδρια, με τη συμμετοχή του σε ερευνητικά προγράμματα και επιτροπές. Πρόσφατες μελέτες του είναι *Με τη Γλώσσα του Θεάτρου* (Κέδρος, 2007) και *Παιδαγωγική του Θεάτρου* (2010).

Η **Χριστίνα Παπασταμάτη – von Moock** σπούδασε Προϊστορική, Κλασική και Βυζαντινή Αρχαιολογία, Ιστορία και Κλασική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Βιέννης με υποτροφία του Υπουργείου Επιστημών και Έρευνας του Αυστριακού Κράτους και στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Υποψήφια Διδάκτωρ στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Από το 1996 υπεύθυνη αρχαιολόγος σε προγράμματα της αρμόδιας Επιστημονικής Επιτροπής στο Θέατρο και το Ιερό του Διονύσου και υπεύθυνη για τη διεξαγωγή των ανασκαφικών διερευνήσεων. Επιστημονικά ενδιαφέροντα: Γεωμετρική εποχή, εικονογραφία, γλυπτική, αρχαίο θέατρο, αρχαία αρχιτεκτονική. Δημοσιεύσεις σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά και συνέδρια. Διάφορες μελέτες στα πλαίσια των προγραμμάτων της Επιτροπής Μνημείων Νότιας Κλιτύος.

Ο **Θεόδωρος Γ. Παππάς**, Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Montpellier στην κλασική φιλολογία, σπούδασε ιστορία και κλασική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Bordeaux III. Είναι καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας στο Τμήμα Αρχαιολογίας του Ιονίου Πανεπιστημίου και διευθυντής του θεσμοθετημένου εργαστηρίου Τεκμηρίωσης Ιστορικής και Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Διδάσκει τα μαθήματα «Αρχαία Ελληνική Γραμματεία», «Ιστορία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού» και «Μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας». Συνεργάζεται ως Σύμβουλος-Καθηγητής με το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο στο μάθημα «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο». Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα είναι η αρχαία ελληνική λογοτεχνία, τό αρχαίο θέατρο, η ανθρωπολογία της αρχαίας Ελλάδας, η ελληνική επιγραφή, η αρχαία ελληνική θρησκεία. Τό έργο του περιλαμβάνει μονογραφίες και άρθρα σε ελληνικά και ξένα περιοδικά. Δειγματικά αναφέρουμε ορισμένα: *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο του Montpellier III, εκδ. Αναστασάκης, Αθήνα 1990. *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994 (β' έκδοση 1996). *Θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Κέρκυρα. Ίδρυση των Διονυσίων*, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996 (β' έκδοση 2001). *Η μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες*, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002. *Προσεγγίσεις στην αρχαία ελληνική παιδεία: από τον Όμηρο ως τον Ισοκράτη*, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007. *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις* (επιμ. από κοινού με τον Ανδρέα Μαρκαντωνάτο), εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011.

Ο **Αντώνης Κ. Πετρίδης** σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (1995-99) και Κλασική Φιλολογία (Classics) στο Trinity College του Πανεπιστημίου του Cambridge (MPhil και PhD: 2000-2005). Υπηρετεί ως Επίκουρος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα κινούνται στο χώρο του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού θεάτρου (κυρίως Κωμωδία, μίμος, παντόμιμος), της ελληνιστι-

κής λογοτεχνίας (κυρίως της λογοτεχνίας του Κωμικού: μιμιάμβος, παρωδοί, σιλλογράφοι κτλ) και της αρχαίας ελληνικής φυσιογνωμονικής. Έχει δημοσιεύσει εργασίες σε έγκριτα διεθνή περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Ανάμεσα στα δημοσιεύματά του ξεχωρίζει ο τόμος *New Perspectives on Postclassical Comedy* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2010), τον οποίο επιμελήθηκε μαζί με τη Σοφία Παπαϊωάννου. Από το Cambridge University Press θα κυκλοφορήσει σύντομα μονογραφία σχετική με τη σημειολογία της παράστασης στη Νέα Κωμωδία, ειδικά του Μενάνδρου. Από το 2009, ο Α. Κ. Πετρίδης είναι μέλος της Επισημονικής Επιτροπής για την αναθεώρηση των Αναλυτικών Προγραμμάτων Σπουδών Αρχαίων Ελληνικών και Λατινικών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κυπριακής Δημοκρατίας και εκ των συντακτών του σχετικού νέου αναλυτικού προγράμματος. Ομάδα φιλόλογων υπό την εποπτεία του έχει συγγράψει Εκπαιδευτικό Υλικό για τη διδασκαλία της Οδύσσειας στην Α' Γυμνασίου.

Ο **Βάλτερ Πούχνερ** γεννήθηκε στη Βιέννη. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με μια εργασία για το νεοελληνικό θέατρο σκηνών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με μια διατριβή για την γέννηση το θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα. Δίδαξε επί δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Τμήμα Φιλολογίας και από το 1991 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, του οποίου διατελούσε για δύο δεκαετίες (αντι)πρόεδρος. Παράλληλα εξακολούθησε να διδάσκει Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια. Το 1994 εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών και το 2001 παρασημοφορήθηκε για τις επιστημονικές του επιδόσεις με τον "Αυστριακό Σταυρό Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη". Έχει δημοσιεύσει περισσότερο από 100 βιβλία και 400 μελετήματα για θέματα του ελληνικού και βαλκανικού θεάτρου, της συγκριτικής λαογραφίας, των βυζαντινών και νεοελληνικών σπουδών εν γένει, καθώς και της θεωρίας του θεάτρου και του δράματος.

Η **Κωνσταντίνα Ριτσάτου** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας – Ιστορίας Θεάτρου στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου διδάσκει από το 2005. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται σε ζητήματα της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, με έμφαση στο 19^ο αιώνα, καθώς και της παιδαγωγικής του θεάτρου. Το 2011 κυκλοφόρησε από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης το βιβλίο της «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». Ο *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*. Άρθρα και μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους.

Η **Λίνα Ρόζη** είναι πτυχιούχος του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου του Πανεπιστημίου του Έσσεξ (M.A. in Literature, Drama), κάτοχος Μεταπτυχιακού τίτλου του Βρετανικού Ανοικτού

Πανεπιστημίου (M.A. in Popular Culture), και Διδάκτωρ Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Τα διδακτικά και ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται γύρω από τη θεωρία και ερμηνεία του θεάτρου και του πολιτισμού του 20^{ου} αιώνα και ειδικότερα τα μοντέλα ανάλυσης που προέρχονται από διαφορετικά πεδία της θεωρητικής κριτικής (ψυχανάλυση, πολιτισμικές σπουδές, μεταποικιακή θεωρία). Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν μελέτες για τη σύγχρονη ελληνική δραματολογία (Βασίλης Ζιώγας, Παύλος Μάτεσις, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Άκης Δήμου) και το σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο (Jean Genet, Samuel Beckett, Hélène Cixous, Bernard-Marie Koltès, Laurent Gaudé).

Η Αθηνά Σαμαρά σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο «Α.Ρ. Μπερουνί» της Τασκένδης με εξειδίκευση στις αποκαταστάσεις ασιατικών μνημείων και προϋπηρεσία (1980 – 1984) στην Υπηρεσία Αναστηλώσεων Τασκένδης. Από το 1988 είναι υπεύθυνη αρχιτέκτων των αναστηλωτικών προγραμμάτων στα αναλήμματα του Θεάτρου του Διονύσου της Νότιας Κλιτύς Ακροπόλεως. Επιστημονικά ενδιαφέροντα: αρχαία αρχιτεκτονική, αποκαταστάσεις μνημείων, εφαρμογές με τεχνητό λίθο. Ανακοινώσεις και δημοσιεύσεις σε συνέδρια.

Ο **Γιώργος Σαμπατακάκης** είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ειδικεύτηκε στην αρχαιοελληνική τραγωδία στο Πανεπιστήμιο του Cambridge (M.Phil.) με υποτροφία του ιδίου Πανεπιστημίου, και απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα στις Θεατρικές Σπουδές από το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου με υποτροφία του Ιδρύματος Ωνάση. Ασχολείται με την ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου, τη θεωρία της σκηνοθεσίας και της κριτικής, την Ανθρωπολογία του Θεάτρου και τα Performance Studies. Έχει δημοσιεύσει άρθρα του σε διεθνή και ελληνικά επιστημονικά περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων και έχει εκδώσει τέσσερα βιβλία. Επιλογή: "Gestus or Gesture? Greek Theatre Performance and Beyond", J. Nelis (ed.), *Receptions of Antiquity*, Academia Press, Ghent 2011, 103-15. «Ολοσχερώς πάσχειν. Το μεταδραματικό θέατρο του Γιάννη Κοντραφούρη», στο: Γιάννης Κοντραφούρης, *Ιοκάστη και άλλα κείμενα για το θέατρο*, Άγρα, Αθήνα 2010, 13-73. "Μίμησις – Ήθος – Διάνοια: Οι εθνοκεντρικές επενδύσεις της νεοελληνικής κριτικής", *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος*, τχ. 1 (2009), 185-223. *Γεωμετρώντας το χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008. "Dionysus Restitutus: Terzopoulos' Bakchen", στο: Frank M. Raddatz (Hsg.), *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos*, Theater der Zeit, Berlin 2006, 90-102.

Η **Νατάσα Σιουζουλή** σπούδασε Θεατρολογία στην Αθήνα και εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή στο Βερολίνο με την καθηγήτρια Erika Fischer-Lichte. Υπήρξε επιστημονική συνεργάτιδα του Freie Universität του Βερολίνου και ιδρυτικό μέλος του Κέντρου για την Έρευνα των Παραστατικών Τεχνών [Π] (2010). Είναι συγγραφέας του βιβλίου *Wie Absenz zur Präsenz entsteht. Botho Strauß istizeniert von Luc Bondy*. Εργάζεται και ως μεταφράστρια.

Η **Κατερίνα Συνοδινού** γεννήθηκε στην Αμοργό Κυκλάδων το 1943. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, έκανε μεταπτυχιακές σπουδές (MA και PhD) στην Κλασική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Cincinnati στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής και μεταδιδακτορικές στο Πανεπιστήμιο του Bochum στη Γερμανία. Είναι υφηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει δημοσιεύσει τα βιβλία *On the Concept of Slavery in Euripides* και *Έοικα – Εικός και Συγγενικά από τον Όμηρο ως τον Αριστοφάνη*, την ερμηνευτική έκδοση *Ευριπίδης, Εκάβη, Α΄ τόμος, Εισαγωγή, Κείμενο, Μετάφραση, Β΄ τόμος, Σχόλια*, και σειρά μελετών με επίκεντρο την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Είναι Ομότιμη Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Ο **Δημήτρης Τσατσούλης** είναι Καθηγητής Σημειωτικής του Θεάτρου και της Θεωρίας της Επιτέλεσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών και Διδάκτωρ Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών. Κυριότερα βιβλία: *Conversing Images. Photography and Surrealist Aesthetics on the Stage* Writing of *Societas Raffaello Sanzio* (2011), *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής* (2007), *Ιφενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη* (2004), *Η γλώσσα της εικόνας* (2000), *Η περιπέτεια της αφήγησης* (1997), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου* (1997). Κριτικός θεάτρου σε εφημερίδες και λογοτεχνικά περιοδικά. Δημοσιεύσεις άρθρων σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά. Ερευνητικά αντικείμενα: σημειωτική της παράστασης, του δράματος και της εικόνας, διαπολιτισμικό και μεταμοντέρνο θέατρο, νεοελληνικό δράμα, κοινωνιολογία και ανθρωπολογία του θεάτρου.

Η **Κλειώ Φανουράκη** είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών, της Δραματικής Σχολής Θεμέλιο, του Μεταπτυχιακού Τμήματος Σύγχρονου Θεάτρου και Χορού του Πανεπιστημίου του Hull και του Τμήματος Κινηματογράφου του Greenwich σε συνεργασία με το New York College της Αθήνας. Τα τρέχοντα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στη διδακτική της αρχαίας και της νέας ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας μέσω της θεατρικής αγωγής και στη διεπιστημονική διδακτική της τέχνης. Ασχολείται ενεργά με τη συγγραφή και τη σκηνοθεσία για το θέατρο και τον κινηματογράφο για παιδιά και ενήλικες. Διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών το μάθημα της Διδακτικής του Θεάτρου.

Ο **Σωτήρης Χαβιάρας** είναι απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Αριστούχος διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Paris VII (τίτλος διατριβής *La réception de Bertolt Brecht en Grèce*, με θέμα την υποδοχή του Μπρεχτ στην Ελλάδα, υπό τη διεύθυνση του Jean-Jacques Roubine). Δίδαξε στα Πανεπιστήμια François Rabelais (Tours), Angers, Paris X - Nanterre και, από το 1999, διευθύνει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Charles de Gaulle - Lille-3, όπου διδάσκει, ενώ συνεργάζεται με το θέατρο της ίδιας πόλης la rose des vents (scène nationale). Στην Ελλάδα υπήρξε Αναπλη-

ρωτής Καθηγητής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο και δίδαξε στο Πανεπιστήμιο Πατρών ως Εντεταλμένος Διδασκαλίας. Διετέλεσε Αντιπρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και Αναπληρωτής Καλλιτεχνικός Διευθυντής του ΚΘΒΕ. Μόνιμος καλλιτεχνικός συνεργάτης του σκηνοθέτη Βασίλη Παπαβασιλείου την τελευταία εικοσαετία. Δημοσίευσε στα ελληνικά τη μελέτη *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1992.

Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής είναι ο πρώτος εκλεγμένος καθηγητής θεατρολογίας στην Ελλάδα. Υπηρέτησε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης από το 1982 ως τη συνταξιοδότησή του το 2005. Ιδρυτικό μέλος του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, δημιούργησε εκεί με τη βοήθεια των μαθητών του το αρχείο των πηγών της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Το 2004 τιμήθηκε με το Βραβείο Εξαίρετης Πανεπιστημιακής Διδασκαλίας του Ι.Τ.Ε.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόγραμμα Συνεδρίου	iii
Προλογικό σημείωμα του Επιμελητή.....	xi
Προσφώνηση Προέδρου Οργανωτικής Επιτροπής	xiii

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Δ. ΠΑΠΠΑΣ Το <i>προσωπείον</i> και το <i>βλέμμα</i> στον Αριστοφάνη	3
ΑΝΤΩΝΗΣ Κ. ΠΕΤΡΙΔΗΣ Προσωπείο και παράσταση στη Νέα Κωμωδία: ζητήματα μεθοδολογίας.....	22
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΠΑΣΤΑΜΑΤΗ-VON MOOCK – ΑΘΗΝΑ ΣΑΜΑΡΑ Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Το βάθρο του Αστυδάμαντος και τα χρονολογικά ζητήματα της «Λυκούργειας» φάσης.....	33
ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΔΑΚΗ Παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο «θυρώματα» του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.....	55
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΜΠΑΚΗ Εικόνες Διονύσου και θεατρικός χώρος στα κλασσικά και ελληνιστικά χρόνια	71
VALENTINA DI NAPOLI Τα θέατρα στη ρωμαϊκή Ελλάδα: προβληματισμοί και ερμηνεία με βάση τον γλυπτό τους διάκοσμο	93
ΣΟΦΙΑ ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ «καὶ τὸν πανόπτην κύκλιον ἡλίου (ἀνα-)καλῶ»: νέες τεχνολογίες στην προσέγγιση και κατανόηση των φωτιστικών συνθηκών στα θέατρα του Αρχαίου Κόσμου	107
ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΝΟΥΣΗΣ Τα παιδιά στη <i>Μήδεια</i> του Ευριπίδη.....	125

ΧΡΥΣΑ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ

Η δραματική λειτουργία της έκφρασης του σώματος
στον Ευριπίδη (*Μήδεια*, *Ιππόλυτος*, *Έκάβη*) 137

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Το μοτίβο της αδελφοκτονίας στην αρχαιότροπη τραγωδία
του Φρειδερίκου Σίλλερ *Η νύφη της Μεσσίνας* και στις
Φοίνισσες του Ευριπίδη 149

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

Ο *Προμηθέας* του Iwan Gilkin 161

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΙΑΝΤΑΖΗΣ

Η «αναμαρμάρωση» της *Αντιόπης*. Μια συμπλήρωση
της αποσπασματικά σωζόμενης τραγωδίας του Ευριπίδη,
στο πλαίσιο των νεοελληνικών οραματισμών αναβίωσης
της αρχαιότητας το 1896..... 169

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ

Παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας «εις την ανερασιμάν
προφοράν του Εράσμου»: κινήσεις για την κατάργηση
της ερασμι(α)κής προφοράς στον ύστερο 19ο αιώνα..... 181

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Προσπάθειες εδραίωσης του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα:
η *Αντιγόνη* του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης 195

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Παρωδίες της ελληνικής μυθολογίας στη νεοελληνική
δραματουργία 209

ΤΑΣΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ

Πατριωτισμός και αναμνήσεις του μύθου της Ιφιγένειας
σε δυο έργα του πρώιμου Νεοελληνικού Θεάτρου..... 219

ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ

Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλη ανάγνωση
του διαχρονικού συμβόλου 229

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Ανδρέα Στάικου *Κλυταιμνήστρα*; Η χρήση της σοφόκλειας

εκδοχής της *Ηλέκτρας* 241

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεοτερικότητας. Από τον «πολίτη-θεατή» της «πόλης-κράτους», στον «θεατή-καταναλωτή» της «παγκοσμιοποιημένης κοσμοπόλης».....

253

ΣΩΤΗΡΗΣ ΧΑΒΙΑΡΑΣ

Αρχαιότητα και εικαστική πρωτοπορία στο έργο

του Klaus-Michael Grüber 267

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Τράγου ωδή: η πρόσληψη της τραγωδίας στο θέατρο

των Castellucci 273

ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

Ο αρχαίος ελληνικός μύθος και η απεικόνιση των εμπόλεμων

τοπίων στη σύγχρονη γαλλόφωνη δραματουργία..... 291

ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη για κοινό ανήλικων θεατών:

παιδαγωγικές διαστάσεις..... 311

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

Διονύσιος Δεβάρης: η θεατρική του δράση και η συμβολή του

στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20ού αι. 327

ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η *Ηλέκτρα*

του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και

τη Γερμανία του 1939 339

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Δυο «αιρετικές» πολιτικές αναγνώσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή

από τον Βασίλη Παπαβασιλείου (Επίδαυρος, 1996) και τον

Κωνσταντίνο Γιάνναρη (στην ταινία *Όμηρος*, 2004) 351

ΝΑΤΑΣΑ ΣΙΟΥΖΟΥΛΗ

Η αρχαία ελληνική τραγωδία στα διεθνή φεστιβάλ της Ευρώπης 363

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Από την αρχαία τελετουργία στη σύγχρονη σκηνή: εικόνες της
Ικεσίας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο..... 375

ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

Η «διά τῆς αἰσθήσεως» σκηνική προσέγγιση του αρχαίου
 δράματος από τη Μαρία Χορς..... 389

ΒΙΚΥ ΜΑΝΤΕΛΗ

Κωμικά και μεταμοντέρνα σημεία στους *Αχαρνείς* του Κ.Θ.Β.Ε.
 και στη *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου (καλοκαίρι 2010)..... 403

ΣΜΑΡΩ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΑΡΑΜΠΑΖΗ

Τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν;
 Ο δραματικός ρόλος του τραγικού χορού και η σύζευξη με
 τον τελετουργικό του ρόλο..... 419

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

Η προσωπική αίσθηση του χρόνου της Κλυταιμνήστρας
 στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου 433

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΜΠΟΥΡΕΛΛΗ

Κείμενο και παράσταση: αντιστροφή ρόλων στην τιμωρία
 του Πολυμήστορα (Ευριπίδη *Εκάβη*, στ. 953-1108)..... 445

ΜΑΡΙΑ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗ

Πέρσες: συνέχειες και ρήξεις 459

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ

Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη
 Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος..... 469

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

Η τραγωδία ως ανάπτυγμα του κακού. Η *Μήδεια* του Miyagi
 Satoshi και η ιαπωνική παράδοση..... 483

ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ

Η πρόσληψη του κωμικού στην Τραγωδία: αντανάκλασεις
 σε σύγχρονες προσεγγίσεις Ελλήνων σκηνοθετών..... 505

Βιογραφικά συνέδρων..... 521